ദൃശ്യകലാസാഹിത്യം

Course Code: M21ML11DC

Discipline Core Course
Postgraduate Programme in
Malayalam Language and Literature

SELF LEARNING MATERIAL

SREENARAYANAGURU
OPEN UNIVERSITY

SREENARAYANAGURU OPEN UNIVERSITY

The State University for Education, Training and Research in Blended Format, Kerala

SREENARAYANAGURU OPEN UNIVERSITY

Vision

To increase access of potential learners of all categories to higher education, research and training, and ensure equity through delivery of high quality processes and outcomes fostering inclusive educational empowerment for social advancement.

Mission

To be benchmarked as a model for conservation and dissemination of knowledge and skill on blended and virtual mode in education, training and research for normal, continuing, and adult learners.

Pathway

Access and Quality define Equity.

SGOU

ദൃശ്യകലാസാഹിത്യം

Course Code: M21ML11DC

Semester - IV

SGOU

Discipline Core Course
Postgraduate Programme
Malayalam Language and Literature
Self Learning Material

വിദ്യകൊണ്ട് സ്വതന്ത്രരാവുക

SREENARAYANAGURU
OPEN UNIVERSITY

SREENARAYANAGURU OPEN UNIVERSITY

The State University for Education, Training and Research in Blended Format, Kerala

ദൃശ്യകലാസാഹിത്യം

Course Code: M21ML11DC
Discipline Core Course
MA Malayalam
Semester - IV

വിദ്യകൊണ്ട് സ്വതന്ത്രരാവുക

SREENARAYANAGURU
OPEN UNIVERSITY

All rights reserved. No part of this work may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from Sreenarayanaguru Open University. Printed and published on behalf of Sreenarayanaguru Open University by Registrar, SGOU, Kollam.

www.sgou.ac.in

ISBN 978-81-973709-6-0

9 788197 370960

DOCUMENTATION

Academic Committee

Prof. Dr. V. A Valsalan
Prof. Dr. R. B. Sreekala
Dr. T. Anithakumary
Dr. Santhosh Manichery
Dr. Rajani N.
Dr. Santhoshkumar T. K.
Dr. Ajith G. Krishna
Prof. Thomas Thamarassery

Development of the Content

Prof. (Dr.) M.S. Suchithra, Dr. Leja V.R.

Review

Content : Dr. Unnikrishna Pillai J.
Format : Dr. I.G. Shibi
Linguistics : Dr. Jaya R.S.

Edit

Dr. Unnikrishna Pillai J.

Scrutiny

Aswani A.P., Deepam S., Dr. Thara S. S., Dr. Deepthi V. S., Dr. Lathika A.C.

Co-ordination

Dr. I.G. Shibi and Team SLM

Design Control

Azeem Babu T. A.

Cover Design

Jobin J.

Production

September 2024

Copyright

© Sreenarayanaguru Open University 2024

YouTube

MESSAGE FROM VICE CHANCELLOR

Dear learner,

I extend my heartfelt greetings and profound enthusiasm as I warmly welcome you to Sreenarayanaguru Open University. Established in September 2020 as a state-led endeavour to promote higher education through open and distance learning modes, our institution was shaped by the guiding principle that access and quality are the cornerstones of equity. We have firmly resolved to uphold the highest standards of education, setting the benchmark and charting the course.

The programmes offered by the Sreenarayanaguru Open University aim to strike a quality balance, ensuring students are equipped for both personal growth and professional excellence. The University embraces the widely acclaimed "blended format," a practical framework that harmoniously integrates Self-Learning Materials, Classroom Counseling, and Virtual modes, fostering a dynamic and enriching experience for both learners and instructors.

The university aims to offer you an engaging and thought-provoking educational journey. The MA Malayalam programme has been meticulously designed to meet rigorous academic and literary standards. This programme blends classical and modern approaches to Malayalam language and literature. We are confident that you will find it intellectually stimulating and personally fulfilling. The Self-Learning Material has been meticulously crafted, incorporating relevant examples to facilitate better comprehension.

Rest assured, the university's student support services will be at your disposal throughout your academic journey, readily available to address any concerns or grievances you may encounter. We encourage you to reach out to us freely regarding any matter about your academic programme. It is our sincere wish that you achieve the utmost success.

Regards,
Dr. Jagathy Raj V. P. 01-09-2024

Contents

BLOCK 01 **ഫോക്ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം** 1

Unit 1 **ഫോക്ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം** 2

വിശദപഠനം

1. കാക്കാരിശ്ശി നാടകം - ജി. ഭാർഗവൻപിള്ള 31
2. തെയ്യം - രൂപ വൈവിധ്യം - ഡോ. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി 36
3. ഒപ്പന - എൻ. കാതിരിക്കോയ 41

BLOCK 02 **ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ** 51

Unit 1 **ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ** 52

വിശദപഠനം

1. മലയാളിയുടെ രാത്രികൾ - കെ.സി. നാരായണൻ 71
2. വീണപൂവും കഥകളിയും - ആർ. വിശ്വനാഥൻ 76
3. കുടിയാട്ടത്തിലെ സാമൂഹിക - ചരിത്ര സന്ദർഭങ്ങൾ എം.വി. നാരായണൻ 79

BLOCK 03 **നാടകം** 92

Unit 1 **നാടകം** 93

വിശദപഠനം

1. മലയാള നാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ - സി.ജെ. തോമസ് 119
2. കലാ സൗന്ദര്യ സമീപനം ആധുനിക നാടകത്തിൽ - ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള 123
3. അമ്പതു വർഷത്തെ പ്രേക്ഷകരുടെ പരിണാമ ചരിത്രം - ഇ.പി. രാജഗോപാലൻ 129

BLOCK-04 **ദൃശ്യവും സമകാലവും** 137

Unit 1 **ദൃശ്യവും സമകാലവും** 138

വിശദപഠനം

1. ജനകീയകല - അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ 174
2. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണവും സിനിമയും - ഐ. ഷൺമുഖദാസ് 180
3. പ്രതിഷ്ഠയും പ്രതിഷ്ഠാപനവും - കവിത ബാലകൃഷ്ണൻ 186

SGOU

ഫോക്ദൃശ്യകലാ പാരമ്പര്യം

BLOCK-01

SGOU

Unit 1

ഫോക്ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം

Learning Outcomes

- കേരളത്തിന് വൈപുല്യമാർന്ന നാടോടികലാപാരമ്പര്യമുണ്ടന്ന് മനസിലാക്കുന്നു
- നാടോടിക്കലകളുടെ സാമൂഹികബന്ധം വിലയിരുത്തുന്നു
- അനുഷ്ഠാനപരവും അനുഷ്ഠാനേതരവുമായ നാടോടിനാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധം നേടുന്നു
- പ്രകടനകലകളുടെ സവിശേഷതകൾ തിരിച്ചറിയുന്നു
- നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ വികാസം പിൽക്കാല ദൃശ്യകലകളുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് സഹായകമായതെങ്ങനെയെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നു
- കേരളീയ കലകളുടെ പ്രാചീനതയും അതിലൂടെ തനതുസംസ്കാരവും മനസിലാക്കുന്നു
- കേരളത്തിലെ നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ വൈപുല്യം, വൈവിധ്യം, സവിശേഷതകൾ എന്നിവ ഗ്രഹിക്കുന്നു
- നാടോടിക്കലകളെ സംരക്ഷിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത ബോധ്യപ്പെടുന്നു

Background

കലയും സാഹിത്യവും ഓരോ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക അടയാളമാണ്. അതിനാൽ കാലികമായ രൂപപരിണാമം അതിൽ പ്രകടമാകും. മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ ക്രമാനുഗതമായ സാംസ്കാരിക വളർച്ചയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതാണ് നാടോടിക്കലകൾ. ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ തലങ്ങളെയും സ്പർശിച്ചു നിൽക്കുന്ന ഇത്തരം അനുഷ്ഠാനവും അനുഷ്ഠാനേതരവുമായ കലകൾ പരിഷ്കൃതവും വരേണ്യങ്ങളുമായ അനേകം കലാരൂപങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിക്ക് ആധാരവുമാണ്. ആരാധനയ്ക്കും അനുഷ്ഠാനത്തിനും പുറമേ മനുഷ്യന്റെ സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ ജീവിതാവബോധത്തിന്റെയും അനുഭവത്തിന്റെയും സഞ്ചയം കൂടിയാണ് നമ്മുടെ നാടോടിനാടകങ്ങൾ. ചിത്രകലയിലും ശില്പകലയിലും ദാരുശില്പങ്ങളിലും ആയോധനകലയുടെ പരിണിതിയിൽപ്പോലും നാടോടിനാടകങ്ങൾക്ക് പിൽക്കാലത്ത് ആഴത്തിലും പരപ്പിലും സ്വാധീനം ചെലുത്താനായിട്ടുണ്ട്. പ്രകടന കലകളെയും പലവിധത്തിലുള്ള അനുഷ്ഠാനങ്ങളെയും അനുഷ്ഠാനേതരങ്ങളെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ ഭ്രഷ്ടാക്കളും പങ്കാളികളുമാകുന്ന ജനത ഏകീകരിക്കപ്പെടുന്ന കാഴ്ചയാണുള്ളത്. സാമുദായകമൈത്രിയുടെ പ്രതീകമാണിത്. ഇത്തരത്തിൽ ഉളവാകുന്ന ഉദ്ഗ്രഥനമാണ് കലാലോകം ലഭ്യമാക്കുന്ന സംസ്കാരത്തിന്റെ കാതൽ. നാടൻകലകൾക്ക് നാടോടി സംസ്കാരവും ക്ലാസിക്കൽ കലകൾക്ക് സവർണ പാരമ്പര്യവും സ്വാഭാവികം. പൊതുവെ ക്ഷേത്രങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് സകലകലകളുടെയും സർവവിദ്യകളുടെയും ഉത്ഭവവും വളർച്ചയും. നാട്ടരങ്ങും കളിത്തട്ടും കൂത്തമ്പലങ്ങളും അതിനായി നിർമിക്കപ്പെട്ടു. നാടകാഭിനയം മുഖ്യയിനമായി. ആൽത്തറയും കാവുകളും

കൊയ്ത്തൊഴിഞ്ഞ പാടങ്ങളും അതിന് വേദികളായി

തെയ്യം, കാളിയൂട്ട്, തിറ, കളംപാട്ട്, നാഗക്കളം, മുടിയേറ്റ്, പടയണി, തീയാട്ട് തുടങ്ങി അസംഖ്യം കലാരൂപങ്ങൾ പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. ആയോധനകലയായ കളരിപ്പയറ്റിന്റെ പാരമ്പര്യം തുടിച്ചുനിൽക്കുന്ന പൂരക്കളി, കോൽക്കളി, വട്ടക്കളി, കണ്യാർകളി, പരിചകളി, ഐവർകളി, വേലകളി, കമ്പടികളി തുടങ്ങിയവയൊക്കെ നാടൻ കായികനൃത്തങ്ങളാണെന്ന് പറയാം. കായികശേഷി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയാണ് പുരുഷനൃത്തങ്ങളെല്ലാം തന്നെ. കുറത്തിയാട്ടം, കാക്കാരിശ്ശി, ചിമ്മാനം കളി, പാവക്കഥകളി, തോൽപ്പാവകൂത്ത് തുടങ്ങിയ നാടോടിനാടകങ്ങളിലെ ശൈലീകൃതമായ ആഹാര്യമാണ് ശ്രദ്ധേയം. സാമാന്യജനങ്ങളുമായി എളുപ്പത്തിൽ സംവദിക്കുന്നതാണ് നാടോടിക്കലകൾ. നാടോടിനാടകങ്ങൾ തമ്മിൽ രൂപത്തിലും ശൈലിയിലുമുള്ള വ്യത്യാസം അടിസ്ഥാനഘടനയിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടാക്കുന്നില്ല. ദേശകാല വ്യത്യാസങ്ങൾ കലകളിൽ പ്രകടമാകുന്നു.

ജീവിതചര്യകളോട് ഇണങ്ങിച്ചേർന്ന കലാവിഷ്കരണങ്ങളായ നാടോടി നാടകങ്ങൾ വിനോദപരങ്ങളാണ്. ഇവയുടെ കലാപ്രകടനങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞുകാണുന്നത് മാനവികതയുടെ സാംസ്കാരികോർജ്ജമാണ്. വൈവിദ്ധ്യമാർന്ന ഇത്തരം കലാവിഷ്കാരങ്ങൾ തനതുസംസ്കാരത്തെ വിളിച്ചോതുന്നു. നാല്പതോളം നാടോടിക്കലാരൂപങ്ങൾ ഫോക് ലോർ അക്കാദമി അംഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്

ജീവിതസാഹചര്യങ്ങൾക്കനുസൃതമായി സമൂഹത്തിന്റെ ചിന്തകളിലും പ്രവൃത്തികളിലും കർശനമായ ചില നിഷ്ഠകളും നിയന്ത്രണങ്ങളും അനുവർത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അത്തരത്തിലുള്ള നടപടികളാണ് അനുഷ്ഠാനം. പ്രാചീനജനതയുടെ വിവിധങ്ങളായ ജീവിതചര്യകളോടെല്ലാം അനുഷ്ഠാനം ബന്ധപ്പെടുന്നു. കലകളുമായി ഇതിന് ഇഴപിരിയാത്ത ബന്ധമാണുള്ളത്. എല്ലാ കലകളിലും മിതമായ തോതിലെങ്കിലും ഇതിന്റെ അംശം ഉണ്ടാകും. അനുഷ്ഠാനാംശം ഏറിനില്ക്കുന്ന കലാവിശേഷങ്ങളാണ് അനുഷ്ഠാനകലകൾ. ഇഷ്ടദേവതാപ്രീണനത്തിനായും രോഗമുക്തിക്കായും ഐശ്വര്യസമ്പദ്സമൃദ്ധിക്കായും സന്താനഭാഗ്യത്തിനായും മറ്റുമാണ് ഇവ അനുഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്നത്. അനുഷ്ഠാനപരമായ രംഗകലകൾക്ക് ദൃശ്യാംശം എന്നപോലെ വാങ്മയാംശവും ഉണ്ടായിരിക്കും. അനുഷ്ഠാനം എന്ന ക്രിയാംശം ഇത്തരം കലകളുടെ അവതരണത്തിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാനാകാത്തതാണ്. കലകൾ മിത്തിന്റെ ലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് അതിലൂടെയാണ്. മുടിയേറ്റ്, കാളിയൂട്ട്, കോലംതുള്ളൽ, സർപ്പംതുള്ളൽ, കാളിത്തീയാട്ട്, തെയ്യാട്ടം, തിറയാട്ടം, പടയണി, പൂരക്കളി, തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അനുഷ്ഠാനകലകളാണ്. അനുഷ്ഠാനരംഗകലകളിൽ മിക്കതിനും വാദ്യമേളങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ജാതി-വർഗപാരമ്പര്യവും ഇതിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. സമൂഹത്തെ ഏകതയിലേക്ക് നയിക്കാനും ക്രമീകരിക്കാനും അനുഷ്ഠാനകലകൾ സഹായകമാണ്.

Keywords

ദൃശ്യകലകൾ-നാടോടിക്കലകൾ-നാടോടി ജീവിതം-നാടോടി നാടകങ്ങൾ-അനുഷ്ഠാനകലകൾ-പ്രകടനകലകൾ-തെയ്യം-തിറ-കാക്കാരിശ്ശിനാടകം-മുടിയേറ്റ്-പടയണി-പാവകളി-നിഴൽക്കൂത്ത്-കളമെഴുത്ത്-നാടോടി ചിത്രകല

Discussion

നാടോടി കലകളിലെ ദൃശ്യപ്പെരുമ - സാമാന്യാവലോകനം

നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തെ അധിനിവേശസംസ്കാരം അകറ്റിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ നാടോടി വിജ്ഞാനീയത്തിനും നാടോടിക്കലകൾക്കും വലിയ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ തായ്‌വേരുകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നത് അവിടുത്തെ നാടൻകലകളിലാണ്. നാടോടിജനതയെ സംബന്ധിച്ച് അവരുടെ ജീവിതാവബോധവും അനുഭവങ്ങളുമാണ് കല. എല്ലാ കലകളുടെയും ആത്മാവും അടിത്തറയും നാടൻ കലകളിലാണ് കുടികൊള്ളുന്നത്. കേരളത്തിന്, അഭിമാനിക്കാവുന്ന കലാപരമ്പര്യമാണുള്ളത്. ആരാധനയ്ക്കോ ബാധോച്ചാടനത്തിനോ അനുഷ്ഠാനത്തിനോ ആഘോഷത്തിനോ വിനോദത്തിനോ ആയി നാടോടിക്കലകൾ നിലകൊള്ളുന്നു. കാവുകളിലും സ്ഥാനങ്ങളിലും ക്ഷേത്രപരിസരങ്ങളിലും വീടുകളിലും വയലുകളിലും അവതരിപ്പിച്ചു പോന്ന ഇത്തരം കലകൾ വിജ്ഞാനത്തിന്റെയും ഭക്തിയുടെയും ആദ്ധ്യാത്മികതയുടേയും മാനവചരിത്രത്തിന്റെയും മണ്ഡലങ്ങളിൽ വെളിച്ചം പകരുന്നവയാണ്. അനുഷ്ഠാനപരവും കർഷകവൃത്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കലകളും ചിത്ര-ശില്പകലയുമായി ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന കലകളുമൊക്കെ അവതരണത്തിലെ കലാമേന്മയും നാടകീയതയും കൊണ്ട് ഹൃദ്യമായി മാറാറുണ്ട്.

> ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ തായ്‌വേരുകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നത് അവിടുത്തെ നാടൻ കലകളിലാണ്

നാടൻകലകളിൽ ദൃശ്യസമ്പുഷ്ടി നിറയ്ക്കുന്നത് അവയിലെ വർണശബളിമയാർന്ന വേഷപ്പകിട്ടുകളും നൃത്തത്തിന്റെയും വാദ്യമേളങ്ങളുടെയും ഗാനമാധുരിയുടെയും സംയോജനവും നിറച്ചാർത്തുമൊക്കെയാണ്. ഗാനത്തിൽ വികാരത്തെ വെളിവാക്കാനുതകുന്ന താളബോധം തുടിച്ചുനിൽക്കും. ദൃശ്യകലകൾ രംഗത്താവിഷ്കരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നവരും തമ്മിൽ കലയിലൂടെ സുഗമമായ ആശയ സംവേദനമാണ് നടക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകർ കലാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗഭാക്ക് തന്നെയാണ്. ഇത്തരം നാടൻ ദൃശ്യകലകൾക്ക് പിന്നിൽ വർഗസ്വഭാവം പ്രകടമാണ്. കുറത്തിയാട്ടം, കാക്കാരിശ്ശി, ചിമ്മാനം കളി, പാവക്കഥകളി, തോൽപ്പാവകൂത്ത് തുടങ്ങിയ നാടോടിനാടകങ്ങളിലെ ശൈലീകൃതമായ ആഹാര്യമാണ് ശ്രദ്ധേയം. ചമയവൈവിധ്യവും ധ്വന്യാത്മകതയും നാടോടിനാടകങ്ങളിലെ പൊയ്മുഖം വയ്പ്പുമൊക്കെ ഇത്തരം കലകളോട് ദ്രുതഗതിയിൽ പ്രേക്ഷകരെ ഇഴുകിചേർക്കുന്നു. നാടോടിനാടക സ്വാധീനം പല പിൽക്കാല ദൃശ്യകലകളിലും ദൃശ്യമാണ്. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും കഥകളി (തള്ള, അംഗദൻ, ഭീരു)യിലും വർണാഭയുള്ള പൊയ്മുഖങ്ങൾ ഇത്തരം സ്വാധീനഫലമാണ്. ദേവത നടനായും, കളം അരങ്ങായും, ആരാധകർ പ്രേക്ഷകരായുമുള്ളതാണ് നാടോടിക്കലയുടെ ആദിമ രൂപം. തനി നാടോടിയായ നാടകത്തിലെ ദൃശ്യസൗന്ദര്യം സാമൂഹിക ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വളർന്നുവന്നതും അതിലെ ലാളിത്യവും ലോകധർമിയും അനുഷ്ഠാനനാടകങ്ങളിലെ നാട്യധർമിയും ഉദാത്തഭാവവുമായി മാറുന്നു.

> നാടോടി നാടക സ്വാധീനം പല പിൽക്കാല ദൃശ്യകലകളിലും കാണാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്

നാടൻചിത്രങ്ങളുടെയും ശില്പങ്ങളുടെയും കാത്തുസൂക്ഷിപ്പുകൾ നാടൻകലാരംഗമെന്ന കലവറയിൽ സൂക്ഷ്മദൃക്കുകൾക്ക് കാണാനാകും. വിവിധങ്ങളായ വർണധൂളികളാൽ നിർമിതമായ, ശബളിമയാർന്ന ചിത്രക്കളങ്ങളിൽ ആവാഹിക്കപ്പെട്ട കലാരൂപങ്ങൾ ആരാധിക്കപ്പെടുന്ന സംസ്കാരമാണ് നമുക്കുള്ളത്. ഇത്തരം വർണപ്പൊടികളാൽ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രാചീനമായ ചുവർചിത്രകലയുടെ പൂർവരൂപം കാണാനാകും. ആചാരാനുഷ്ഠാങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ് ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ. ചായില്യം, മനയോല, അരിച്ചാന്ത്, കരി, മഞ്ഞൾ എന്നിവയാൽ ശരീരത്തിൽ ചുട്ടികുത്തുന്ന പലതരം കലാരൂപങ്ങളുണ്ട്. കുരുത്തോലയും പൂക്കളും ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അലങ്കാരങ്ങളും മരം കൊണ്ടും കവുങ്ങിൻപാള കൊണ്ടും ഉണ്ടാക്കിയ മുഖാവരണങ്ങളും പ്രാചീന ദൃശ്യകലാവിരുന്നിന് മിഴിവേകുന്നു. പാവകളിയിലെ കളിപ്പാവകളും തോൽപ്പാവകളുമെല്ലാം കിടയറ്റ കലാചാരുതയാണ് പ്രകടമാക്കുന്നത്. പലവിധത്തിലുള്ള വേഷങ്ങൾ കെട്ടി അഭിനയിച്ചുകൊണ്ട് ജനങ്ങളിൽ ഹാസ്യരസം ഉണർത്തുന്ന പൊറാട്ട് എന്ന നാടോടിനാടക വകഭേദങ്ങളും ഉത്തരകേരളത്തിലെ പുള്ളുവന്മാർ, കുട്ടികളെ ബാധിക്കുന്ന ഗ്രഹിണിരോഗത്തിൽ നിന്നും രക്ഷിക്കാനായി നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിൽ വർണധൂളി ഉപയോഗിച്ചുള്ള പുള്ളുവപക്ഷിയുടെ ചിത്രണവും ഗന്ധർവൻതുള്ളലിൽ കണിയാന്മാർ വരയ്ക്കുന്ന ഗന്ധർവന്റെ വർണപ്പൊടിയിലുള്ള ആലേഖനവുമൊക്കെ നമ്മുടെ നാടോടികലയിൽ നിലകൊള്ളുന്ന ദൃശ്യസാധ്യതയുടെ അനന്തവിഹായസ്സാണ് തുറന്നുകാട്ടുന്നത്. പ്രകൃതിജന്യവസ്തുക്കളാൽ ലഭ്യമാകുന്ന ഭാവനാചാതുര്യവും പ്രകൃതിയോടിണങ്ങി നിൽക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കുന്ന ദൃശ്യ ശ്രവ്യാനുഭവങ്ങളും ദേവതകളെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണുന്ന അവസ്ഥയാണ് ഉളവാക്കുന്നത്.

- മണ്ണിനോടും മനുഷ്യനോടും ഇണങ്ങിനിൽക്കുന്ന കലാവിഷ്കാരങ്ങൾ

അനുഷ്ഠാനപരത

വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളെ അധികരിച്ചോ നിയതമായ ശാസ്ത്രവിധി പ്രകാരമോ ചെയ്തു പോരുന്ന കർമങ്ങളാണ് അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ. സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ കെട്ടുറപ്പിനും വ്യക്തികളെ ഏകീകരിച്ച് സമൂഹമെന്ന വ്യൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കാനും ഇത് പ്രമുഖമായ പങ്കാണ് വഹിക്കുന്നത്. ഒരു പ്രവർത്തിയിലൂടെ ലക്ഷ്യപ്രാപ്തി വരിക്കാനായാൽ അത് നിരന്തരം തുടരുകയും അത്തരം പ്രവർത്തിയുടെ പരിണിതഫലമായി അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ രൂപംകൊള്ളുകയും ചെയ്യും. ഏതെങ്കിലും പ്രകാരത്തിലുള്ള മതപരമമോ സാമൂഹികമോ ആയ വിശ്വാസവും സങ്കല്പവുമാണ് അനുഷ്ഠാനത്തിനാധാരം. ഓരോ സമുദായത്തിന്റെയും അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്ക് വ്യത്യാസമുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ സമഗ്രതലങ്ങളിലും ഒരുതരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരുതരത്തിൽ അനുഷ്ഠാനം വ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്. കലകളുമായി അനുഷ്ഠാനത്തിന് ഇഴപിരിയാത്ത ബന്ധമാണുള്ളത്. കലകളെല്ലാം ഒരേ തരത്തിൽ അനുഷ്ഠാനപ്രധാനങ്ങളല്ല. അനുഷ്ഠാനാംശം ഏറിയോ കുറഞ്ഞോ കലകളിൽ കാണപ്പെടുന്നു. അനുഷ്ഠാനപരമായ ക്രിയാംശം ഏറി നിൽക്കുന്ന കലാപ്രകടനങ്ങളാണ് അനുഷ്ഠാനകലകൾക്കുള്ളത്. അത് നഷ്ടമായാൽ അനുഷ്ഠാനത്തിനവിടെ സ്ഥാനമില്ലാതാകും.

- ഓരോ സമുദായത്തിനും വ്യത്യസ്ത അനുഷ്ഠാനങ്ങളുണ്ട്

ആരാധനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് വിധിപ്രകാരം ചെയ്യുന്ന ചടങ്ങുകളുടെ ഭാഗമായാണ് അനുഷ്ഠാനകലകൾ രൂപം കൊണ്ടത്. ആരാധ്യദേവതകളെ പ്രീണിപ്പിക്കാനും രോഗശാന്തിക്കും ബാധോപദ്രവങ്ങളിൽ നിന്ന് രക്ഷനേടാനും സന്താനലാഭത്തിനും സമ്പൽസമൃദ്ധിക്കുമൊക്കെയായി അവതരിപ്പിച്ചു പോരുന്ന വിശേഷകലാസപര്യയാണ് അനുഷ്ഠാനകലകൾ. ഇതിൽ നൃത്തം, സംഗീതം, താളം, ചിത്രകല തുടങ്ങിയ ദൃശ്യശ്രവ്യരൂപങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനത്തെ ധർമത്തെയും ആചാരത്തെയും ആസ്പദമാക്കി മന്ത്രാനുഷ്ഠാനം, തന്ത്രാനുഷ്ഠാനം, വ്രതാനുഷ്ഠാനം, കർമാനുഷ്ഠാനം എന്നിങ്ങനെ പലപ്രകാരത്തിൽ തിരിക്കാവുന്നതാണ്. പ്രാർഥനയും നാമസങ്കീർത്തനവും മന്ത്രോച്ചാരണവുമൊക്കെ മന്ത്രാനുഷ്ഠാനമാണ്. മുദ്രകൾക്കും മറ്റും പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ് തന്ത്രാനുഷ്ഠാനം. മനസും വാക്കും പ്രവർത്തിയുമൊക്കെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതാണ് വ്രതാനുഷ്ഠാനം. മന്ത്രതന്ത്രാദികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് കർമാനുഷ്ഠാനം. ഉദാഹരണമായി, തെയ്യം പൂർണമായ അനുഷ്ഠാന കലാനിർവഹണമാണ്. വ്രതാനുഷ്ഠാനം, കർമാനുഷ്ഠാനം, മന്ത്രാനുഷ്ഠാനം തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനഭേദങ്ങളെല്ലാം ഈ കലയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നുണ്ട്. തിറ, പൂരക്കളി, മുടിയേറ്റ്, പടയണി, കാളിയൂട്ട് തുടങ്ങിയവയൊക്കെ അനുഷ്ഠാന കലകളാണ്.

- രോഗശാന്തിക്കും ബാധോപദ്രവരക്ഷയ്ക്കും സന്താനലാഭത്തിനും സമ്പൽസമൃദ്ധിക്കുമുള്ള കലാസപര്യ - അനുഷ്ഠാനകലകൾ

നാടോടിജീവിതമായുള്ള ബന്ധം

ഒരു ദേശത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രത്തിൽ അവിടത്തെ ആദിമ കലാവിശേഷങ്ങൾക്ക് സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. ജനസാമാന്യത്തിന്റെ ജീവിതപ്രതിഫലനമാണ് അതാതിടത്തെ കലകളിൽ സ്ഫുരിക്കുന്നത്. നാടോടിക്കലകളിൽ ജീവിതവും കലയും ഒന്നാണ്. നമ്മുടെ പ്രാക്തനമായ ആരാധനാക്രമങ്ങളുടെയും ആചാരരീതികളുടെയും പ്രതിഫലനമായിരുന്നു അത്തരം കലകൾ. ആ കലകൾ വളർന്നതാകട്ടെ ഗ്രാമീണജനതയുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലവുമായും ജീവിതാനുഭവുമായും ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ടുമാണ്. ജനസാമാന്യം, തങ്ങളുടെ സുഖദുഃഖങ്ങൾക്ക് കാരണീഭൂതയായ നിഗ്രഹാനുഗ്രഹശേഷിയുള്ള ഈ അമ്മദൈവങ്ങളെ പരിസ്ഥിതിക്ക് കാവലായി നിലകൊള്ളുന്ന കാവുകളിൽ ആരാധിച്ചു പോരുകയും പലവിധ ജനസമൂഹങ്ങൾ അതിലൂടെ ഒന്നിക്കുകയും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിൽ പങ്കാളികളാവുകയും ചെയ്യുന്നു. പൊതുവിൽ ഇത്തരം ആരാധനകളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും കലയെന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ വിശ്വാസത്തിലധിഷ്ഠിതമായി സാമുദായിക മൈത്രി നിലനിർത്തി പോരുകയാണുണ്ടായത്. ഉദാഹരണത്തിന് സമൂഹത്തിന്റെ താഴെ തട്ടിലുള്ള മലയൻ, വണ്ണാൻ, വേലൻ, മാവിലൻ, കോപ്പാളൻ തുടങ്ങിയവർ തെയ്യവും തിറയും കെട്ടിയാടുമ്പോൾ അയിത്താചാരത്താൽ ദൂരെ മാറ്റി നിർത്തപ്പെട്ട ഇവരെ ഭക്തിപൂർവം ഉന്നതകുലജാതർ വണങ്ങി നിൽക്കുന്നത് കാണാനാകും. ദൈവം തന്നെയാണ് കോലക്കാരൻ എന്ന വിശ്വാസമാണ് ഈ വേളയിൽ അവരെ ഭരിക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ ദേവതാചൈതന്യമുണ്ടെന്ന വിശ്വാസത്താൽ കോലം കെട്ടിയാടുന്നവരുടെ മുമ്പിൽ തങ്ങളുടെ പരാധീനതകളും സങ്കടങ്ങളും ഇറക്കി വയ്ക്കുമ്പോൾ ഒരുതരം വികാരവിരേചനമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. മാത്രവുമല്ല വ്യക്തികളോ കുടുംബങ്ങളോ തമ്മിലുള്ള തർക്കങ്ങളും വഴക്കുകളുമൊക്കെ പറഞ്ഞുതീർക്കാനും പരിഹാരമാർഗം നിർദ്ദേശിക്കുവാനും ഈ സന്ദർഭം സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നുമുണ്ട്.

- കോലം കെട്ടിയാടുന്നവരുടെ മുമ്പിൽ സങ്കടങ്ങൾ ഇറക്കി വയ്ക്കുമ്പോൾ വികാരവിരേചനം സംഭവിക്കുന്നു

കാർഷികാഭിവൃദ്ധിയാണ് പ്രാചീനകാലത്ത് ജീവിതസമ്പന്നതയെ നിശ്ചയിച്ചിരുന്നത്. ഗോസമൃദ്ധിക്കും കാർഷികാഭിവൃദ്ധിക്കുമായി ഉർവരദേവതകളെ കെട്ടിയാടിക്കുമ്പോൾ ആ ദേശത്തിന്റെ പൊതുവായ നന്മയാണ് ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്നത്. ദേവതകളുടെ സാന്നിധ്യസങ്കേതമെന്ന് കരുതപ്പെടുന്ന വൃക്ഷങ്ങളെ ആരാധിക്കുന്നതിലൂടെ കാവുകളുടെ ഉത്ഭവത്തിന് കളമൊരുങ്ങി, അവബോധപരമായ പ്രകൃതി-ജീവജാല സംരക്ഷണമാണ് ഇതിലൂടെ സംജാതമാകുന്നത്. ചിലഘട്ടങ്ങളിൽ, ഇത്തരം ആരാധനയിലും അനുഷ്ഠാനത്തിലും സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്ന വ്രതശുദ്ധി മനസിനെയും ശരീരത്തിനെയും പാകപ്പെടുത്തി ശുദ്ധീകരിക്കുവാൻ ഇടനൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. കലാപ്രകടനങ്ങളും വിനോദങ്ങളും ഒരുകാലത്ത് പ്രകൃതിക്കും പരിസരത്തിനും കാലാവസ്ഥയ്ക്കും ഇണങ്ങുന്ന വിധമായിരുന്നു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വാദ്യോപകരണങ്ങൾ നാടൻ കലാപ്രകടനങ്ങൾക്ക് അകമ്പടി സേവിക്കുന്നവയിൽ നാടൻ ചർമവാദ്യങ്ങളുണ്ട്; ഉദാഹരണത്തിന് വിവിധയിനം ചെണ്ടകൾ, ഉടുക്ക്, തപ്പ്, തുടി, പറ, തകിൽ തുടങ്ങിയവ. മുളന്തണ്ടുകൊണ്ടുള്ള പലവിധം കുഴലുകൾ, മൺകുടം, ഓട്ടുകിണ്ണം തുടങ്ങിയവയും ഇത്തരത്തിൽ പ്രകൃതിയോടിണങ്ങിയ വാദ്യങ്ങൾ തന്നെ. മലയരുടെയും പുള്ളുവരുടെയും താളവാദ്യമാണ് കഞ്ഞികുടിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ഓട്ടുകിണ്ണങ്ങൾ. തോലുകെട്ടിയ മൺകുടം പുള്ളുവർ വാദ്യത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നു. യാത്രകളിയിൽ കമഴ്ത്തിവെച്ച ചെമ്പുപാത്രത്തിനുമേൽ ചട്ടുകവും മരകൈലും കൊണ്ടാണ് താളം കൊട്ടുന്നത്.

> - കലാപ്രകടനങ്ങളും വിനോദങ്ങളും ഒരു കാലത്ത് പ്രകൃതിക്കും കാലാവസ്ഥയ്ക്കും ഇണങ്ങുന്ന വിധമായിരുന്നു

ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക ജീവിതത്തിന്റെയും കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെയും പ്രതിഫലനമാണ് നാടോടികലാരൂപങ്ങൾ എന്നത് ഇപ്രകാരമുള്ള ഒരോഘടകങ്ങളിലും തെളിഞ്ഞു കാണുന്നുണ്ട്. കളരികൾക്ക്, ആയോധനവിദ്യയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ള ഒരു കാലത്ത് അവരുടെ കലകളിലും അത് പ്രകടമായിരുന്നു. തെയ്യത്തിലും തിറയാട്ടത്തിലും ഖഡ്ഗനൃത്തങ്ങളുണ്ട്. കൂടാതെ സംഘക്കളി, കോൽക്കളി, പൂരക്കളി, ഐവർകളി മുതലായവ പ്രാചീന ആയോധനവിദ്യയിൽ നിന്നും മെയ് വഴക്കരീതികൾ കടം കൊണ്ടവയാണെന്ന് മനസിലാക്കാനാകും. പ്രാക്തനമനുഷ്യന്റെ പക്ഷിമൃഗാദികളോടുള്ള തൽപ്പരത അവരുടെ കലാരൂപങ്ങളിലും പ്രതിഫലിച്ചിരുന്നു. ഐവർതെയ്യങ്ങളിൽ പുലികളെ ശിവാംശമായി കണ്ട് ആരാധിക്കുകയാണ്. നാഗരൂപങ്ങൾ നാഗപ്പാട്ടിലുണ്ട്. കാലിച്ചാൻ തെയ്യം, കോതാമൂരി, പടയണിയിലെ കുതിരക്കോലം എന്നിവയെല്ലാം മൃഗരൂപങ്ങളാണ്. ഇത്തരത്തിൽ പ്രാക്തനകാലത്തിലെ വിവിധ സമുദായക്കാരുടെ കുലത്തൊഴിലാണ് കലാപ്രകടനമായി പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടത്. സർപ്പാരാധനയും അമ്മദൈവ ആരാധനയും അനുഷ്ഠിക്കുന്നതിനായി കാവുകളോടനുബന്ധിച്ച് പലതരം ചടങ്ങുകളാണ് പ്രാചീനമായ കാലഘട്ടത്തിലുണ്ടായത്. കാർഷികവൃത്തിയിൽ ഏർപ്പെട്ട ജനതയ്ക്ക് വിളവെടുപ്പുമായും അതിനോട് ബന്ധപ്പെട്ട പ്രവൃത്തികൾക്കുമായി ചില ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും ഉളവായി. ഇത്തരത്തിൽ ഗ്രാമീണജനതയുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളോട് ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നാടോടിക്കലകൾ പിറവിയെടുത്തതും വളർച്ചനേടിയതും.

> - പ്രാദേശിക സംസ്കാരം നാടോടിക്കലകളുടെ മുഖ്യസവിശേഷതയാണ്
> - കാർഷികവൃത്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് മിക്ക നാടൻകലകളും

നാടോടി നാടകങ്ങൾ, ഇതര പ്രകടനകലകൾ

ക്രിയാംശമുള്ളതും നൃത്തഗാന പ്രധാനങ്ങളുമാണ് നാടോടി നാടകങ്ങൾ. അനുഷ്ഠാനാംശമുള്ളവയും ഇല്ലാത്തവയുമായ നാടോടി നാടകങ്ങളുണ്ട്. തികച്ചും ഗ്രാമീണമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നവയാണ് നാടോടി നാടകങ്ങൾ. പ്രേക്ഷകരും അഭിനേതാക്കളും തമ്മിലുള്ള അതിർവരമ്പുകൾ ഇല്ലാതാകുംവിധം കാണികൾ സജീവമായി ഈ പ്രകടനകലയിൽ പങ്കാളികളാവുകയാണ്. പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും സ്വീകരിക്കുന്ന നൈസർഗിക വസ്തുക്കളാലാണ് പൊതുവിൽ ഇത്തരം കലകളുടെ വേഷവിധാനങ്ങളും ചമയങ്ങളും നിർമിക്കുന്നത്. വിനോദവും അനുഷ്ഠാനവും സാമൂഹികവിമർശനവുമൊക്കെയായി ജനസാമാന്യത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിന്റെ ഭാഗധേയം നിർണയിക്കാനുള്ള ശേഷി നാടോടിനാടകങ്ങൾക്ക് സ്വായത്തമാണ്. 'സംഭാഷണനാട്യങ്ങളുടെ ചേരുവയിൽ ഒരു കഥപറയുന്ന കലാപ്രകടന'മായിട്ടാണ് നാടോടിനാടകത്തെ എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി നിരീക്ഷിക്കുന്നത്. പ്രാചീന നാടോടിനാടകങ്ങൾ കൂത്ത്, ആട്ടം, കളി തുടങ്ങിയ പേരുകളിലൂടെ നാടകീയാംശത്തെ വെളിവാക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളവയാണ്.

> മലയാള നാടകവേദിയുടെ രൂപാന്തരപ്രക്രിയയിൽ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ പങ്ക്

കാലദേശ ആചാരഭേദമനുസരിച്ച് നാടോടിനാടകങ്ങൾക്ക് വ്യത്യാസം ഉണ്ടാകും. സാംസ്കാരിക പാരമ്പര്യത്തിലും. ജീവിതരീതിയിലുമൊക്കെ അധിഷ്ഠിതമാണ് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ. ഇവ പകർന്നുതരുന്ന ആശയങ്ങൾ സാധാരണക്കാർക്ക് അന്യമായിരുന്നില്ല. വർഗസ്വഭാവം മിക്ക നാടോടിനാടകങ്ങൾക്കും പിന്നിലുണ്ട്. ഉദാഹരണമായി അനുഷ്ഠാനത്തിനൊപ്പം നാടകീയതയ്ക്കും പ്രാധാന്യമുള്ള 'മുടിയേറ്റ്' കുറുപ്പൻമാരുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ഐതിഹ്യത്തിന്റെ അടിത്തറയിലുള്ളതാണ്. അത് ഇപ്രകാരമാണ്: കൊടുങ്ങല്ലൂർ ദേവിയെ ഉപാസിച്ച കൊരട്ടി ദേശവാസിയായ ഒരു കുറുപ്പിന് ദേവി ഭീകരരൂപിണിയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് ദാരികാവധം അഭിനയിച്ച് ആളുകളെ കാണിക്കണമെന്ന് അറിയിച്ചതായും ആ രൂപമാണ് മുടിയേറ്റിലെ ഭദ്രകാളിയുടെ വേഷമെന്നുമാണ് വിശ്വാസം. മുടിയേറ്റിന് ക്രമാനുഗതമായി വികസിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തവും കഥാപാത്രങ്ങളും അവർക്കിണങ്ങിയ ആംഗിക വാചികാഭിനയവും വേഷവിധാനവുമൊക്കെയുണ്ട്. ക്ഷേത്രത്തിന് വെളിയിൽ മുടിയേറ്റ് അവതരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ക്ഷേത്രപ്രവേശത്തിന് അർഹതയില്ലാത്തവർ പോലും പ്രേക്ഷകരായി എത്തുന്നു. ഇതാണ് നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ ഏറ്റവും സവിശേഷമായ പ്രാധാന്യം. ജനങ്ങളെ ഏകീകരിക്കുന്ന ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങൾ നമ്മുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതത്തിന്റെ അടിത്തറയാണ്.

> 'മുടിയേറ്റിൽ അനുഷ്ഠാനത്തിനൊപ്പം നാടകീയതയ്ക്കും പ്രാധാന്യമുണ്ട്

തിരുവിതാംകൂർ ഭാഗത്ത് പ്രചാരമുള്ള തനി നാടോടിനാടകമാണ് കാക്കാരിശ്ശി നാടകം. പ്രാദേശികഭേദങ്ങളുള്ള ഈ നാടകം സാമൂഹിക വിമർശനം ചിരിയിലൂടെ ഉണർത്തുന്ന ഒന്നാണ്. മറ്റൊരു ശ്രദ്ധേയമായ പ്രകടനകലയാണ് പാലക്കാട് ജില്ലയിൽ മാത്രം നിലവിലിരിക്കുന്ന കണ്യാർകളി. ഇതിൽ വട്ടക്കളിയെന്ന പേരിൽ അനുഷ്ഠാനവും അനുഷ്ഠാനമല്ലാത്ത പൊറാട്ടും ചേർന്ന് നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പൊറാട്ടുകൾ ഇതിൽ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത് കളി അവസാനിക്കുന്ന വേളയിൽ അഷ്ടകലാശം ചവിട്ടി കളിക്കാരും വാദ്യക്കാരും പാട്ടുക്കാരും ക്ഷീണിക്കുമ്പോൾ കാണികളെ രസിപ്പിക്കാനാണ്. അനുഷ്ഠാനാം

അനുഷ്ഠാനാംശം തീരെയില്ലാത്ത നാടോടി നാടകമാണ് പൊറാട്ട്

ശം തീരെയില്ലാത്ത നാടോടി നാടകമാണ് പൊറാട്ട്. നാടകത്തിന്റെ എല്ലാ ഘടകങ്ങളും ഒത്തിണങ്ങിയ രംഗകലയായ പൊറാട്ടിനെ ഗൗരവകലയായി ആരും പരിഗണിക്കുന്നില്ല. വിവിധ സമുദായക്കാരുടെ പെരുമാറ്റങ്ങളെ കളിയാക്കികൊണ്ട് സാമൂഹിക വിമർശനം നടത്തി ജനങ്ങളെ രസിപ്പിക്കുകയാണ് പൊറാട്ടുകളുടെ ധർമം.

ഇതര പ്രകടനകലകളും നമ്മുടെ ദൃശ്യകലാസമ്പത്ത് പരിപുഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ട്. കണ്ണൂർ ജില്ലകളിൽ നടപ്പിലുള്ള നാടോടിനാടകമാണ് 'കുറത്തിയാട്ടം' തൃശൂർ പൂരം കാണാൻ പോയ കുറവനും കുറത്തിയും തിരക്കിനാൽ പരസ്പരം വേർപിരിയുന്നതും തുടർന്ന് കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ ഉള്ള അനുഭവവിവരണങ്ങളുമാണ് രസനീയമായി ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കണ്ണൂർ ജില്ലയിൽത്തന്നെ പ്രചാരമുള്ള മറ്റൊരു നാടോടിനാടകമാണ് 'ചിമ്മാനംകളി'. ഉത്തരകേരളത്തിലുണ്ടായ ആദ്യ ഗ്രാമീണനാടകമായാണ് ഇത് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. ആര്യനാട്ടിൽ നിന്നും കോലത്തു നാട്ടിലേക്ക് പണി തേടിപ്പോയ ആദിവാസികളായ ചോതികളുടെ നാടോടി ഇതിവൃത്തമുള്ള കഥയാണിതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഗാനപ്രധാനമായ ദൃശ്യകലാരൂപമാണ് ഐവർനാടകം. ഇതിന് പാണ്ഡവർകളിയെന്നും പറയും. ഐങ്കുടിക്കമ്മാളരുടെ വിനോദമായതു കൊണ്ടാണ് ഇതിന് ഐവർകളിയെന്ന് പേരു വന്നതെന്ന് വി.എം. കുട്ടികൃഷ്ണമേനോൻ 'കേരളത്തിലെ നടനകല' യിൽ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ, പങ്കെടുക്കുന്നവരുടെ ജാതി, ദേശം, വേഷങ്ങൾ, എന്നിവയൊക്കെ കലാരൂപത്തിന്റെ പേരിനാധാരമാണ്. ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിന് പുറത്ത് നടത്തുന്ന ഈ കലാരൂപം കേവലം വിനോദത്തിനു വേണ്ടിയുള്ളതാണ്. തൃശൂരിലാണ് ഈ കലയ്ക്ക് പ്രചാരം കൂടുതൽ. കുളിച്ചു കുറിയിട്ട് ശുഭവസ്ത്രം തറ്റുടുത്ത് അതിനു മീതെ പട്ടും അരയിൽ ചുറ്റി കത്തിച്ച നിലവിളക്കിനു ചുറ്റും വട്ടത്തിൽ നിന്ന് തൊഴുകയ്യോടെ ചുവടുവെച്ചാണ് ഇത് കളിക്കുന്നത്.

ഗാനപ്രധാനമായ ദൃശ്യകലാരൂപമാണ് ഐവർനാടകം

പാരമ്പര്യ നാടകവേദിയുടെ പരിവർത്തന ഘട്ടത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സംഘക്കളി; യാത്രക്കളി, ചാത്തിരാംഗം തുടങ്ങിയ പേരുകളിലും അറിയപ്പെടുന്നു. നമ്പൂതിരിമാർ തദ്ദേശവാസികളുടെ കലാരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും പാട്ടും ആട്ടവും ആയുധാഭ്യാസപ്രകടനവും സ്വീകരിച്ച് രൂപപ്പെടുത്തിയതാണിത്. നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ രീതികളും ചിട്ടകളുമൊക്കെ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണിത്. തീയാട്ട്, മുടിയേറ്റ്, കണ്യാർകളി തുടങ്ങിയവ ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. നമ്പൂതിരി ഇല്ലങ്ങളുടെ മുൻവശത്ത് നെടുംപുരയിൽ സദസ്സിന്റെ നടുവിലാണ് രംഗവേദി; ക്ഷേത്രത്തിലാണെങ്കിൽ ഉൽസവപ്പന്തലിൽ. ചോറൂണ്, ഉപനയനം, ശ്രാദ്ധം, വിവാഹം തുടങ്ങിയ നമ്പൂതിരി ചടങ്ങുകൾക്ക് ഇത് നടത്താറുണ്ട്. കളി തുടങ്ങും മുമ്പും പറ കൊണ്ട് കേളി പതിവുണ്ട്. വിനോദപരമാണ് ഇത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ വിദൂഷകരാണ്. ഇട്ടിക്കണ്ടപ്പൻ, കുറവൻ, കുറത്തി, മുത്തിയമ്മ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ സദസ്യരെ ചിരിപ്പിക്കുന്നു. കളികളുടെ അവസാനം വാളും പരിചയുമായി പലതരം ആയുധാഭ്യാസങ്ങൾ നടത്തുന്നു. കളരിപ്പയറ്റിന്റെ സ്വാധീനവും ഇതിൽ പ്രകടനമാണ്. നിലവിലെ നാടോടികലാരൂപങ്ങളുടെ സങ്കലിതരൂപത്തിൽ ഉണ്ടായ കലാരൂപമായ ഇത് നാടകീയത മുറ്റി നിൽക്കുന്ന പ്രകടനകലയാണ്.

തദ്ദേശകലാരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും പാട്ടും ആട്ടവും ആയുധാഭ്യാസപ്രകടനവും സ്വീകരിച്ചതാണ് സംഘക്കളി

കേരള ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ പ്രാചീന കലാരൂപമായ മാർഗംകളിയുടെ പ്രതിപാദ്യം സെന്റ് തോമസിന്റെ ചരിത്രമാണ്. പന്ത്രണ്ട് പേർ അരയും തലയും മുറുക്കി തലയിൽ മയിൽപ്പീലി ചൂടി, പതിനൊന്ന് തിരിയുള്ള വിളക്കിനു ചുറ്റും നിന്ന് ചുവടു വച്ച് കൈകൊട്ടി പാട്ടുപാടിയാണ് മാർഗംകളി നടത്തുന്നത്. വിളക്ക് ക്രിസ്തുവായും. പന്ത്രണ്ട് പേർ, പന്ത്രണ്ട് ശിഷ്യൻമാരായുമാണ് സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒന്നാം ഭാഗം പാട്ടുപാടിയുള്ള സമൂഹനൃത്തമാണ്. രണ്ടാം ഭാഗം ആയോധനപരമായ പരിചമുട്ടുകളിയാണ്. മാർഗംകളിയ്ക്ക് പ്രത്യേക വേഷങ്ങളില്ല. സംഗീതോപകരണമില്ലാതുള്ള വായ്ത്താരിയായ പാട്ടുമാത്രമാണുള്ളത്. ആലാപനശൈലിയാകട്ടെ പാശ്ചാത്യ സംഗീതത്തിന്റേതും. തൊടുപ്പുഴ, കോട്ടയം, വൈക്കം, മൂവാറ്റുപുഴ, ചേർത്തല, തിരുവല്ല, പത്തനംതിട്ട എന്നിവിടങ്ങളിലാണ് ഇതിന് ഏറെ പ്രചാരമുള്ളത്. ഇത്തരം അനേകങ്ങളായ പ്രകടനകലകൾ പ്രാക്തനജനതയുടെ സംവേദനത്തിനുള്ള ശക്തമായ മാധ്യമങ്ങളായിരുന്നു.

> കേരള ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ പ്രാചീന കലാരൂപമാണ് മാർഗംകളി

എല്ലാ സമുദായങ്ങൾക്കും സ്വന്തമായ കലാരൂപങ്ങൾ ഉള്ളതുപോലെ മുസ്ലീം സമുദായത്തിനും അവരുടെതായ പ്രകടനോപാധികളുണ്ടായിരുന്നു. അവയിൽ പ്രധാനമാണ് ദഫ്മുട്ട്, അറബന, ഒപ്പന തുടങ്ങിയവ. ഉത്തരകേരളത്തിൽ ഏറെ പ്രചാരമുള്ള കലാരുപമാണ് ദഫ്മുട്ട്, മരം കൊണ്ട് നിർമിച്ച ഒരു ഭാഗം കാളത്തോൽ കൊണ്ട് പൊതിഞ്ഞ 'ദഫ്' മുട്ടികൊണ്ടാണ് ഈ അനുഷ്ഠാനകല നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നത്. മതപരമായതും പ്രകൃതിവർണ്ണനയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതും സ്ഥലപുരാണങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നതുമായ പാട്ടുകൾ പാടിയാടിക്കളിക്കുന്ന രീതിയാണുള്ളത്. പള്ളികളിൽ നേർച്ചയായും പിൽക്കാലത്ത് വിവാഹം, സുന്നത്തു കർമം തുടങ്ങിയവയോടനുബന്ധിച്ചും ഇവ നടത്തപ്പെടുന്നു. അറബന എന്ന വാദ്യോപകരണം മുട്ടിയാണ് ഈ അനുഷ്ഠാന കലാപ്രകടനം നടത്തുന്നത്. ആശാൻ ബൈത്ത് ചൊല്ലിക്കൊടുക്കുമ്പോൾ കളിക്കാർ അതേറ്റുപാടി ക്രമേണ ക്രമേണ വേഗം കൂട്ടി ഇടതും വലതും ചാഞ്ഞാണ് കളിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി റാത്തീബ് കുത്തു റാത്തീബ് തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്കൊപ്പം ആയുധപ്രയോഗവും നടത്താറുണ്ട്. വെളുത്തമുണ്ടും ഷർട്ടുമിട്ട് വെള്ളതുണിയാലുള്ള തലേക്കെട്ടുമായാണ് കളിക്കാർ രംഗത്തു വരുന്നത്.

> മുസ്ലീംസമുദായത്തിന്റെ കലാരൂപങ്ങളിൽ പ്രധാനമാണ് ദഫ്മുട്ട്, അറബന, ഒപ്പന എന്നിവ

ഒപ്പന, സാമൂഹികപ്രസക്തിയും അനുഷ്ഠാനപ്രസക്തിയുമുള്ള സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുഗുണമായ പാട്ടുകൾ പാടിയുള്ള ഒരു കലാപ്രകടനമാണ്. മുസ്ലീംസമുദായത്തിലെ മാർക്കകല്യാണം തുടങ്ങിയ വിശേഷാവസരങ്ങൾ കൂടാതെ കല്യാണത്തിനാണ് സാർവത്രികമായി ഇതവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. 'അഫ്ന' എന്ന അറബി പദമാണ് ഒപ്പന ആയത്. ഒരു ദൃശ്യശ്രവ്യകലയായ ഒപ്പന സ്ത്രീകൾക്കും പുരുഷൻമാർക്കും പ്രത്യേകമായുണ്ട്. കല്യാണത്തിന് വധുവിനെ അലങ്കരിച്ച് പന്തലിലേക്ക് ആനയിച്ച് ഒരു പീഠത്തിൽ ഇരുത്തി ചുറ്റും ഒരു സംഘം സ്ത്രീകൾ പാടിക്കളിക്കുന്നതാണ് സ്ത്രീകളുടെ ഒപ്പന. വരൻ വധുവിന്റെ വീട്ടിലേക്ക് പോകുമ്പോഴോ മണിയറയിൽ വച്ചോ കൂട്ടുകാർ പാടിക്കളിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് പുരുഷൻമാരുടെ ഒപ്പന. താളനിബദ്ധമായ ഒപ്പനപ്പാട്ടുകളിൽ പടപ്പാട്ടുകളും സഞ്ചാരകഥാഗാനങ്ങളും ശൃംഗാരരസ പ്രധാനമായ പ്രേമഗാനങ്ങളുമാണ് ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്. ഇത്തരം കലകളിൽ കാഴ്ചയ്ക്കും കേഴ്വിയ്ക്കും ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്; എങ്കി

> സാമൂഹികപ്രസക്തിയും അനുഷ്ഠാനപ്രസക്തിയും സന്ദർഭങ്ങൾക്കനുഗുണമുള്ളതും ആയ കലാപ്രകടനമാണ് ഒപ്പന

ലും കാണികൾ കേൾവിയിൽ ലയിച്ചുപോകുന്ന അവസരങ്ങളും ഇല്ലാതില്ല. ജാതിമതഭേദമെന്യേ കേരളീയരാകമാനം ആസ്വദിക്കുന്ന കലാരൂപങ്ങളാണിത്.

തെയ്യം

ഉത്തരകേരളത്തിലെ തനതു ഗ്രാമീണകലയാണ് തെയ്യം. നാടകീയത ഏറി നിൽക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനകലയായ തെയ്യം ദ്രാവിഡ സ്വഭാവമുൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. ദൈവത്തിന്റെ തദ്ഭവമാണ് തെയ്യം. കാര്യസാദ്ധ്യത്തിനും ഈശ്വരനോടുള്ള പ്രത്യുപകാരസ്മരണാർഥവും പകർച്ചവ്യാധികൾക്കും പ്രകൃതിക്ഷോഭങ്ങൾക്കുള്ള പ്രതിവിധിയായും തെയ്യം കെട്ടിയാടാറുണ്ട്. വണ്ണാൻ, വേലൻ, മലയൻ, കോപ്പാളൻ, പുലയൻ, മാവിലൻ എന്നിങ്ങനെ അവർണരും അധഃസ്ഥിതരുമാണ് തെയ്യങ്ങൾ കെട്ടുന്നത്. ഒരോ സമുദായവും വ്യത്യസ്ത തെയ്യങ്ങളാണ് കെട്ടിയാടുന്നത്. സ്ത്രീവേഷ തെയ്യങ്ങളുമുണ്ട്. തറവാടുകളിലും കാവുകളിലുമാണ് തെയ്യം നടത്തപ്പെടുന്നത്. ഉച്ചിട്ടത്തെയ്യമാണ്, തെയ്യങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രാമുഖ്യത്തോടെ നിലകൊള്ളുന്നത്. തികഞ്ഞ അഭ്യാസികൾക്ക് മാത്രമാണ് ഇത് കെട്ടിയാടാൻ കഴിയുന്നത്. അമ്മ ദൈവങ്ങൾ, നാഗകന്യകകൾ, ഭഗവതിമാർ, ചാമുണ്ഡികൾ, വീരൻമാർ, ചതിക്ക് വിധേയരായവർ, വനദേവതമാർ, മന്ത്രമൂർത്തികൾ, അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവർ തുടങ്ങിയവർ തെയ്യങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. പുരാണ ഇതിഹാസ കഥകളെ തങ്ങൾ ജീവിക്കുന്ന ചുറ്റുപാടിലേക്ക് ആവാഹിക്കുന്നത് ഇതിൽ കാണാനാകും. ഒപ്പം സാധാരണക്കാരുടെ വികാരങ്ങളും അനുഭവങ്ങളും ഇതിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നുമുണ്ട്. തെയ്യക്കോലം കെട്ടുന്ന മനുഷ്യരിൽ മൂർത്തികൾ ആവാഹിക്കപ്പെടുന്നു. വ്യക്തി എന്നതിലുപരി ആവാഹിക്കപ്പെട്ട മൂർത്തിയിലൂടെ അനുഗ്രഹാശിസുകൾ മനുഷ്യൻ നൽകുന്നു എന്നതാണ് ഈ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ പ്രത്യേകത.

- തെയ്യം ദ്രാവിഡ സ്വഭാവമുൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്

വീരപുരുഷൻമാരുടെയും രക്ഷാമൂർത്തികളുടെയും വീരമൃത്യു വരിച്ചവരുടെയും കഥകളാണ് മിക്ക തെയ്യക്കോലങ്ങളിലും കാണാനാകുന്നത്. തെയ്യം എന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിന് സമൂഹത്തിലെ സമസ്ത മേഖലകളെയും സ്വാധീനിക്കാനും നിയന്ത്രിക്കാനും ഒരു ഘട്ടത്തിൽ കഴിഞ്ഞിരുന്നു. രോഗശാന്തി, പകർച്ചവ്യാധികളുടെ ശമനം, കാർഷിക സമൃദ്ധി, തുടങ്ങിയ പ്രത്യേക ലക്ഷ്യങ്ങൾക്കായി ചില തെയ്യങ്ങളെ ചില വിശേഷാവസരത്തിൽ കെട്ടിയാടിക്കും. മാക്കപ്പോതി, നാഗപ്പോതി, ഉച്ചിട്ട തുടങ്ങിയവ സന്താനലാഭത്തിനായി കെട്ടിയാടിക്കുന്ന തെയ്യങ്ങളാണ്. രോഗനിവാരണത്തിനും പകർച്ചവ്യാധി നിർമാർജനത്തിനുമായി പുതിയപോതി, വിഷ്ണുമൂർത്തി മുതലായവയാണ് പ്രധാനമായും കെട്ടിയാടുന്നത്. ഉദ്ദിഷ്ടകാര്യസിദ്ധിക്കായി കതിവന്നൂർ വീരൻ, മുത്തപ്പൻ തെയ്യം, പൊട്ടൻ തെയ്യം എന്നിവയും, കാർഷിക-ഗോസമൃദ്ധിക്കായി കാലിച്ചാൻ തെയ്യം, കോതാമൂരിയാട്ടം എന്നിവയും നടത്താറുണ്ട്. തെയ്യങ്ങൾ ആരാധനയിൽ മാത്രമല്ല സ്വഭാവത്തിലും വൈവിധ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. തെയ്യങ്ങളുടെ രൂപപരമായ വൈവിധ്യത്തിന് ഉടയാടകളും മുടിയും മുഖത്തെഴുത്തും മെയ്യെഴുത്തും പൊയ്മുഖവും പൊയ്ക്കാതും പൊയ്ക്കണ്ണും പൊയ്നാക്കുമൊക്കെ കാരണമാകുന്നു. ഹാസ്യഭയങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം പ്രത്യേക

മുഖാവരണങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം

ആശയങ്ങളെയും സങ്കല്പങ്ങളെയും പ്രതിരൂപാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് മുഖാവരണങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം. രൂപഭാവങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന തെയ്യം, രൗദ്രം, വീരം, കരുണം, ഹാസ്യം മുതലായ വിഭിന്നങ്ങളായ രസഭാവങ്ങൾ വെളിവാക്കുന്നവയുമാണ്.

തെയ്യം

തെയ്യത്തിന്റെ സ്ഥാനാതിരേകവും സ്വഭാവവും ആസ്പദമാക്കി തലയിലണിയുന്ന തെയ്യമുടികളുടെ ആകൃതിയും മാറും. കുരുത്തോല, പൂവ്, ഇലകൾ ഇവ മാത്രം ഉപയോഗിക്കുന്ന ചെറിയ മുടികളും മുളകളും മുരുക്കിൻ തടികളും ഉപയോഗിച്ചു നിർമിക്കുന്ന അത്യധികം വലിപ്പമുള്ള മുടികളുമുണ്ട്. ചിലമ്പ്, ഒട്ടിയാണം, കൈവള, ചൂഡകം, കടകം, കൈയുറ, പറ്റും പാടകവും, തലപ്പാളി, മണിക്കയല് തുടങ്ങിയ മെയ്യാഭരണങ്ങൾ തെയ്യത്തിനുണ്ട്. മിക്ക തെയ്യങ്ങളും 'പുറപ്പെട്ടാൽ' ഒന്നുരണ്ടു മണിക്കൂറുകൾക്കുള്ളിൽ 'മുടി'യെടുക്കും. നർത്തനം കഴിഞ്ഞ് തലയിൽ വച്ച മുടി താഴ്ത്തി കോലമഴിക്കുന്നതിനാണ് 'മുടിയെടുക്കൽ' എന്നു പറയുന്നത്. അമ്പ്, വില്ല്, വാള്, കത്തി, ശൂലം തുടങ്ങിയ ആയുധങ്ങൾ തെയ്യം ഉപയോഗിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ മാറ്റിവച്ചാൽ വാചികം, ആഹാര്യം, ആംഗികം, സാത്വികം എന്നീ ചതുർവിധാഭിനയങ്ങളാൽ സമഗ്രമാണ് തെയ്യം എന്ന കല. തുലാംമാസത്തിലെ 'പത്താമുദയ'ത്തോടെയാണ് കാവുകളിലും സ്ഥാനങ്ങളിലും തറവാടുകളിലുമൊക്കെ തെയ്യങ്ങൾ കെട്ടിയാടിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നത്. ഇടവമാസാന്തം വരെ തെയ്യാട്ടം നീണ്ടു നിൽക്കും. തെയ്യം ഉത്തര കേരളീയരെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു കലാരൂപം മാത്രമല്ല സാമൂഹികമായ കെട്ടുറപ്പും ഒരുമയും നിലനിർത്തി സമൂഹത്തെ ഒന്നാക്കി ചേർത്തു പിടിക്കുന്ന സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമാണത്. ഓരോ ജാതിക്കും വെവ്വേറെ കാവുകളുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും എല്ലാ ജാതിക്കാരും ഭക്തിയോടെ ഒത്തുകൂടുകയാണ്. മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ പ്രകാരത്തിലുമുള്ള ജീവിത ഭദ്രതയും ക്ഷേമവും ലക്ഷ്യംവയ്ക്കുന്നതാണ് തെയ്യമെന്ന അനുഷ്ഠാനം. അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങൾ പരിഷ്കാരത്തിന്റെ പേരിൽ നഷ്ടമാക്കിയാൽ അതിന്റെ ആന്തരിക ചൈതന്യം തന്നെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യപ്പെടും.

ചതുർവിധാഭിനയങ്ങളാൽ സമഗ്രമാണ് തെയ്യം

തിറ

തെയ്യം, തിറ എന്നിവ ദ്രാവിഡസംസ്കാരത്തെ ഓർമപ്പെടുത്തുന്ന കലാരൂപങ്ങളാണ്. തിറ എന്ന പദത്തിന് അർദ്ധവൃത്താകാരത്തിൽ നേരിയ മരപ്പലക കൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കി തലയിൽ വയ്ക്കുന്ന സാധനമെന്നാണ് അർഥം. വർണശബളമായി തിറ തലയിൽ കെട്ടുന്നതുമൂലമാകണം തിറയാട്ടമെന്ന പേര് ഉണ്ടായത്. അനുഷ്ഠാനപരമായ ക്ഷേത്രകലയാണ് തിറ. ഗ്രാമീണകലയായ തിറ ഉത്തരകേരളത്തിലാണ് പ്രധാനമായും അനുഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്നത്. നാടകീയത മുറ്റി നിൽക്കുന്ന തിറ എന്ന കലാരുപം സാമൂതിരിയുടെ ഭരണാധികാരത്തിൽ വരുന്ന സ്ഥലങ്ങളിലാണ് പതിവായി നടത്തിയിരുന്നത്. ഭദ്രകാളിക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ആണ്ടുതോറും നടത്തുന്ന ഉൽസവങ്ങളോടനുബന്ധിച്ചാണ് ഇത് അനുഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്നത്. കോഴിക്കോട് ജില്ലയിലെ കോരപ്പുഴ മുതൽ മലപ്പുറം ജില്ലയിലെ പൊന്നാനിവരെ ഈ കലാരൂപം പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. പെരുവണ്ണാൻ സമുദായക്കാരുടെ പാരമ്പര്യകലയാണിത്. ഓരോ തിറയ്ക്കും പ്രത്യേക താളങ്ങളും അതിനനുസരിച്ച് നൃത്തവിശേഷങ്ങളുമാണ് ഉള്ളത്. തലയിൽ വലിയമുടി, മുഖത്തും മാറത്തും വർണഭംഗിയുള്ള ചിത്രമെഴുത്ത്, നിരവധി മെയ്യാഭരണങ്ങൾ, കൈകളിൽ വാൾ, പരിച തുടങ്ങിയ ആയുധങ്ങൾ, വലിയ ഉടുത്തുകെട്ട് ഇവയെല്ലാം ചേർന്ന് തിറയുടെ വരവ് ഗാംഭീര്യമുറ്റതാക്കുന്നു. ഈ വേളയിൽ കതിനയുടെയും വാദ്യഘോഷങ്ങളുടെയും ശക്തമായ മുഴക്കത്തിൽ തിറയുടെ നൃത്തം ഓലച്ചൂട്ടിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ആകർഷകവും വർണാഭവുമായി കാണപ്പെടും. നൃത്തചലനങ്ങൾ ദ്രുതമായി മുന്നേറുമ്പോൾ വാദ്യഘോഷങ്ങളും മുറുകിത്തുടങ്ങും. തോറ്റം പാട്ടുകൾക്കൊപ്പം തുടി, ചെണ്ട, ഇലത്താളം തുടങ്ങിയ വാദ്യങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

- അനുഷ്ഠാനപരമായ ക്ഷേത്രകലയാണ് തിറ
- അംഗിഭാവം രൗദ്രം

തിറയാട്ടത്തിലെ അനുഷ്ഠാനഗാനങ്ങളെ തിറപ്പാട്ട് എന്നാണ് വിളി

തിറ

ക്കുന്നത്. കര്യാത്തൻ, കുട്ടിച്ചാത്തൻ, ഭൈരവൻ, വേട്ടയ്ക്കൊരുമകൻ, ഗന്ധർവൻ, വസൂരിമാല, തുടങ്ങി നിരവധി തിറകളാണുള്ളത്. മുഖത്തെ ഭാവപ്രകടനം ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയുന്ന തിറക്കോലത്തിന്റെ മുഖത്ത് പ്രധാന ഭാവം രൗദ്രമാണ്. ഇതിന് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് ചെമന്ന വേഷങ്ങളും ഭാവചലനങ്ങളും നൃത്തത്തിനിടയിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന അട്ടഹാസങ്ങളും. തെയ്യവുമായി സാമ്യമുള്ള തിറയാട്ടത്തിൽ വീരകഥാപാത്രങ്ങളാണ് കൂടുതലായി രംഗത്ത് വരുന്നത്. ഉത്തമം, മധ്യമം, അധമം എന്നീ മൂന്ന് തരം പൂജാവിധികൾ തിറവേഷക്കാരൻ അനുഷ്ഠിക്കുന്നുണ്ട്. ഏഴു ദിവസത്തെ വ്രതാനുഷ്ഠാനമാണ് ഇതിനായി തിറവേഷക്കാരൻ എടുക്കുന്നത്. കരമാത്രം മഞ്ഞൾ മുക്കി ഉണക്കിയ എട്ട് മുഴം മുണ്ടാണ് തിറ വേഷത്തിന്റെ അടിവസ്ത്രം. അതിനുമുകളിലായി ചിറ്റാട, ഞെറി, തൂക്കുവസ്ത്രങ്ങൾ എന്നിവ ധരിക്കും. അരയിൽ അരമണിയും കാലിൽ ചിലമ്പുമുണ്ടാകും. മഞ്ഞളും അരിമാവും ചേർന്ന മിശ്രിതമാണ് മുഖത്തും ശരീരത്തും കുറികളായി ചാർത്തുന്നത്. കണ്ണിൽ കരിമഷിയും കഴുത്തിൽ തെച്ചി, ചെമ്പരത്തി, അരളി എന്നീ പൂക്കൾ ചേർന്ന മാലയും ഉണ്ടാകും. തിറക്കാരൻ തവളച്ചാട്ടം, മുതലച്ചാട്ടം, ഓതിരം മറിയൽ, വാളുവീശൽ മുതലായ അഭ്യാസപ്രടനങ്ങൾ നടത്തും. വരിക്കപ്ലാവിന്റെ മണ്ണിനടിയിലുള്ള തടിയും വേരുമാണ് തിറക്കോല നിർമാണത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അർദ്ധവൃത്താകൃതിയിലുള്ള തിറക്കോലത്തിന് ഏകദേശം മുപ്പത് മുതൽ നാല്പതു കിലോഗ്രാം വരെ ഭാരമുണ്ടാകും. പുതുതായി നിർമിച്ച തിറക്കോലത്തെ പൂജവയ്ക്കുന്നതിന് മുമ്പ് വെളിച്ചെണ്ണയോ കൊട്ടെണ്ണയോ ഇടുന്നു. പെരുമണ്ണാൻ, മുന്നൂറ്റാൻ, അഞ്ഞൂറ്റാൻ, പാണൻ, കളനാടി തുടങ്ങിയ സമുദായക്കാരാണ് തിറയാട്ടം നടത്തുന്നത്. പരിയാനംപറ്റ, മുളയൻകാവ്, ചിനക്കത്തൂർ, ആര്യൻ കാവ് തുടങ്ങിയ ഭഗവതിക്കാവുകളിൽ ഇതവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. വർണപ്പകിട്ടുള്ള വേഷവിധാനങ്ങളും അലങ്കാരങ്ങളും ചൈതന്യമാർന്ന മുഖത്തെഴുത്തുകളും താളലയമുള്ള നാടോടിനൃത്തവും വാദ്യഘോഷവും സമന്വയിക്കുന്ന കലാരൂപമാണിത്. നാടിന്റെ നൻമയും ഐശ്വര്യവും നിലനിർത്താനായാണ് ഇതവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

- ഉത്തമം, മധ്യമം, അധമം എന്നീ മൂന്ന് തരം പൂജാവിധികൾ

കാക്കാരിശ്ശി നാടകം

തെക്കൻകേരളമാണ് കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിന്റെ തട്ടകം. നാട്ടരങ്ങാണ് ഇതിന്റെ മുഖ്യസ്വഭാവം. മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലാണ് ഈ കലാരൂപം പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നത്. വള്ളിക്കുന്നത്തുകാരനായ കൊല്ലക കേശവപിള്ളയാശാനാണ് കാക്കാരിശ്ശി നാടകം എഴുതി മറ്റുള്ളവരെ സംഘടിപ്പിച്ച് പഠിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചതത്രെ. 1863-ലാണ് ആശാന്റെ കാലമെന്ന് കരുതുന്നു. ഫലിതപ്രിയനും രസികനും സരസസംഭാഷണ ചതുരനുമായിരുന്നു ആശാൻ. ആദ്യ അരങ്ങേറ്റം 1878-ൽ വള്ളിക്കുന്നത്തു കാർത്ത്യാണിപുരം ക്ഷേത്രത്തിൽ വച്ചായിരുന്നത്രെ. പനമ്പട്ടാശാൻ, നല്ലോട്ടിലാശാൻ, വേലിയാത്താശാൻ, കുന്നത്തൂർക്കാരൻ ഗോവിന്ദപ്പണിക്കർ, മണ്ണുകളിക്കൽ മാധവൻ നായർ, കടൈക്കാടൻ നാണു തുടങ്ങിയവർ കേശവപിള്ളയാശാന്റെ നാടക സംഘത്തിലെ പ്രധാനികളായിരുന്നു. കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിലെ മുഖ്യരസം ഹാസ്യമാണ്.

- കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിലെ മുഖ്യരസം ഹാസ്യമാണ്

കാക്കാരിശ്ശി നാടകമെന്ന നാടോടിനാടകത്തിന് കാക്കാലച്ചി നാടകം, കാക്കാല നാടകം, കാക്കാചരിതം എന്നൊക്കെ പേരുകളുണ്ട്. കാക്കാലൻമാർ അഭിനയിക്കുന്നതോ അവർ രചിച്ചതോ അല്ല ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ. ആശാൻമാർ ആണ് കാക്കാരിശ്ശി നാടകം അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നത്. ആടുകയും പാടുകയും അഭിനയിക്കുകയും മറ്റുള്ളവരെ രസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ കലയിൽ നാട്യതത്വങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം. പാത്രസൃഷ്ടി, രംഗവിഭജനം, ഭാവാഭിനയം രസസന്നിവേശം തുടങ്ങിയവയുടെ ക്രമീകരണം അടിസ്ഥാനമാക്കി നോക്കുമ്പോൾ നാടൻ കലാകാരൻമാർ അവലംബിച്ചുപോന്ന രംഗബോധത്തിനും അഭിനയപാടവത്തിനും മികച്ച ദൃഷ്ടാന്തമാണ് കാക്കാരിശ്ശി നാടകം എന്നു വരുന്നു. മൃദംഗം, ഇലത്താളം, ഹാർമോണിയം, ഗഞ്ചിറ മുതലായ വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഈ നാടകത്തിന് താളക്കൊഴുപ്പ് നൽകുന്നു. ആണുങ്ങൾ തന്നെയാണ് സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടുന്നത്.

ആണുങ്ങൾ തന്നെയാണ് സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടുന്നത്

വന്ദനശ്ലോകത്തോടെയാണ് കാക്കാരിശ്ശി നാടകം തുടങ്ങുന്നത്. തീപ്പന്തം ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചു കൊണ്ട് താളം ചവിട്ടി കാണികൾക്കിടയിലൂടെയാണ് കാക്കാലൻ പ്രവേശിക്കുന്നത്. തമ്പ്രാന്റെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് കാക്കാലൻ നൽകുന്ന മറുപടിയിലൂടെ കഥാവിഷ്കരണം നടക്കുന്നു. തമ്പ്രാൻ കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമാണ്. അഭിനയത്തിനും നൃത്തത്തിനും അയാളില്ലെങ്കിലും അയാളുടെ ചോദ്യത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ നൽകുന്ന മറുപടിയിലൂടെയുമാണ് കഥാഗതി മുന്നോട്ടു പോകുന്നത്. പാട്ടിന് നേതൃത്വം നൽകുന്നതും തമ്പ്രാനാണ്. സുന്ദരൻ കാക്കാനാണ് കഥാനായകൻ. കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ പ്രാദേശികവ്യത്യാസം ഉണ്ടാകും. സമൂഹത്തിലെ കൊള്ളരുതായ്മകളെ പരിഹസിക്കുന്ന രീതി ഈ കലാവതരണത്തിൽ കാണാം. അനുഷ്ഠാനപരമോ ആചാരപരമോ ആയ കലയല്ല ഇത്. ഏറ്റവും കൂടുതൽ കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിന് പ്രചാരമുള്ളത് മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലാണ്. മധ്യതിരുവിതാംകൂറിൽ നിന്നും സമ്പാദിക്കാൻ കഴിഞ്ഞ കാക്കാരിശ്ശി നാടകങ്ങളിൽ ഓട്ടൻ തുള്ളലിന്റെ പാരഡിയും നളചരിത ആട്ടക്കഥയിലെ ചില പദങ്ങളും കാണാൻ കഴിയും. ഓട്ടൻ

കാക്കാരിശ്ശി നാടകം

സുന്ദരൻ കാക്കാനാണ് കഥാനായകൻ

തുള്ളലിന്റെയും നളചരിതം ആട്ടക്കഥയുടെയും പ്രചാരശേഷമാണ് കാക്കാരിശ്ശിനാടകം മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിൽ പിറവിയെടുത്തതെന്ന് ഇതിൽ നിന്നും മനസിലാക്കാം. കരുനാഗപ്പള്ളി, പന്തളം, വള്ളിക്കുന്നം, മാന്നാർ, കാരയ്ക്കാട്, കായംകുളം, ആലപ്പുഴ എന്നിവിടങ്ങളിൽ അടുത്തകാലം വരെ ഈ നാടോടിനാടകം നടത്തിവന്നിരുന്നു.

കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ സുന്ദരൻ കാക്കാൻ, കാക്കാത്തിമാർ, വേടൻ, തമ്പ്രാൻ എന്നിവരാണ്. പഴയകാലത്തെ കാക്കാൻമാരുടെ പ്രത്യേകതകളാണ് സുന്ദരൻ കാക്കാലന്റെ വാക്കുകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. ഇവർക്ക് ചെല്ലുന്ന ദിക്കുകളിലെല്ലാം ഭാര്യമാർ കാണുമെന്നൊരു വിശ്വാസമുണ്ട്. ഇത്തരം ഗാർഹിക രഹസ്യങ്ങൾ ഒടുവിൽ പരസ്യമാവുകയും ദാരിദ്ര്യത്തിലും കഷ്ടപ്പാടിലും പെട്ട് വിഷമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥയാണ് ഈ നാടോടി നാടകത്തിൽ പരിഹാസത്തിലൂടെയും രസിപ്പിക്കലിലൂടെയും വെളിപ്പെടുന്നത്. നാടോടി വാങ്മയങ്ങളുടെ സമ്പന്നത തുടിച്ചുനിൽക്കുന്നവയാണ് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ. അധികവും ചോദ്യോത്തര രൂപത്തിലാണ് അവ നിലകൊള്ളുന്നത്. നാടോടികളും അപരിഷ്കൃതരുമായ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ഉള്ളതെങ്കിലും ഇതിലുപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ വളരെയേറെ സംസ്കരിച്ച ഒന്നാണ്. സംസ്കൃതീകൃതമായ നിരവധി ഭാഷാരൂപങ്ങൾ കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിലുണ്ട്. തത്സമങ്ങൾ താരതമ്യേന കുറവാണ്. കാക്കാത്തിയും കാക്കാലനുമൊക്കെ പാടുന്നതിന്റെ ഒടുവിൽ വാ, പോ, ഭേഷ് തുടങ്ങിയ പദങ്ങളുടെ ആവർത്തനവും കാണാം. വരികളുടെ ഒടുവിലുള്ള പദം ദീർഘമായിരിക്കുന്നത് പാട്ടിന്റെ താളത്തിനും നൈസർഗിക ഭാവത്തിനും അനുയോജ്യമാം വിധമാണ്. എടീ, എടാ, എന്നീ നാടൻ സംബോധനകളും ഇതിലുണ്ട്. അനർഗളം ഒഴുകുന്നതും നാടൻ ശൈലിയിലുള്ളതുമായ സംഭാഷണം കാണികളെ ഈ കലാരൂപത്തോട് ഏറെ അടുപ്പിക്കുകയും ആകർഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു ദേശത്തിന്റെ സംസ്കൃതിയാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള നാടോടികലാ രൂപങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത്. ഇത്തരം കലകൾ നഷ്ടപ്പെടാനും നാശോന്മുഖമാകാനും പാരമ്പര്യ ചൈതന്യത്തിൽ വിശ്വാസം പുലർത്തുന്നവർ അനുവദിച്ചു കൂടാത്തതാണ്.

- ചോദ്യോത്തര രൂപത്തിലാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്
- അനുഷ്ഠാനമോ ആചാരപരമോ അല്ലാത്ത നാടോടി കല

മുടിയേറ്റ്

നാടകീയതയും അനുഷ്ഠാനാംശവും ഇഴച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന നാടോടിനാടകമാണ് മുടിയേറ്റ്. ദാരികൻ എന്ന അസുരന്റെ ഉപദ്രവം ദുസഹമായപ്പോൾ ശിവന്റെ മുക്കണ്ണിൽ നിന്ന് ഭദ്രകാളി ജൻമമെടുത്ത് മസൂരിമാലയെ അയച്ച് ദാരിക ശിരസ്സറുത്ത് ശിവപാദങ്ങളിൽ അർപിക്കുന്നതാണ് മുടിയേറ്റിലെ കഥ. നാടകീയ ഭംഗിയിൽ വർണ ശബളിമയാർന്ന അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ഇഴ ചേർത്ത് കാളീപുരാവൃത്തം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഭഗവതിക്കാവുകളിൽ നേർച്ചയായും അനുഷ്ഠാനമായും ഇത് നടത്തപ്പെടുന്നു. കൊച്ചിയിൽ കുറുപ്പൻമാരും തിരുവിതാംകൂറിൽ മാരാൻമാരുമാണ് ചടങ്ങുകൾ നടത്തുന്നതും വേഷമിടുന്നതും. ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിനകത്ത് പഞ്ചവർണപ്പൊടി കൊണ്ട് ഭദ്രകാളിയുടെ കളം വരക്കുന്നതാണ് ആദ്യത്തെ ചടങ്ങ്. മുടിയേറ്റ് നടക്കുന്നുവെന്ന് ദേശവാസികളെ അറിയിക്കുന്ന വാദ്യമേളമായ ‘കൊട്ടിയിറക്കൽ’ആണ് തുടർന്നു വരുന്ന ചടങ്ങ്. കളംപൂജ, തിരിഉഴിച്ചിൽ, കളം പാട്ട് തുട

- ക്ഷേത്ര മതിൽക്കെട്ടിനു പുറത്താണ് മുടിയേറ്റ് എന്ന അനുഷ്ഠാന കർമം നടത്തുന്നത്

ങ്ങിയ നിരവധി അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ഇതിനനുബന്ധമായി നടത്തുന്നു. ക്ഷേത്ര മതിൽക്കെട്ടിനു പുറത്താണ് മുടിയേറ്റ് എന്ന അനുഷ്ഠാന കർമം നടത്തുന്നത്.

മുടിയേറ്റ് നടത്തുന്ന ആൾ കത്തുന്ന വിളക്കുമായി രംഗത്ത് വന്ന് അരങ്ങ് തെളിയിക്കുന്നതോടെ മുടിയേറ്റ് ആരംഭിക്കുന്നു. ഉരുട്ട് ചെണ്ട, വീക്കൽചെണ്ട, ഇലത്താളം എന്നീ വാദ്യങ്ങളാൽ അരങ്ങു കേളി നടത്തുന്നു. തുടർന്ന് അരങ്ങ് വാഴലാണ്. ഒരാൾ തിരശ്ശീലയും പിടിച്ച് അതിന്റെ പിന്നിലായി നിന്നുകൊണ്ട് പാടുകയും അത് വാദ്യക്കാർ ഏറ്റു പാടുകയും ചെയ്യും. ദാരികന്റെ പുറപ്പാടാണ് അടുത്ത ചടങ്ങ്. കഥകളിയിലെ കത്തിവേഷത്തിന് സമാനമാണ് ദാരികവേഷം. തിരനോട്ടത്തെതുടർന്ന് പീഠത്തിൽ നിന്നു കൊണ്ട് ദിക് വിജയം വിളിച്ചോതുന്നു. ഉദയാസ്തമയാദി നാല് പർവതങ്ങളിൽ (ഉദയപർവതം, അസ്തമയ പർവതം, യമകൂട പർവതം, മഹാമേരു) കയറി നിന്നാണ് ദാരികൻ പോരിന് വിളിക്കുന്നത്. ഇത് കേൾക്കുന്ന കാളി രംഗത്തു പ്രത്യക്ഷയായി തിരശീലയ്ക്ക് മുൻപിൽ മറഞ്ഞ് നിന്ന് ഉത്തരം പറയുന്നു. തുടർന്ന് തിരശീല താഴ്ത്തി രണ്ടുപേരും പരസ്പരം കണ്ട ശേഷം ദാരികൻ പടയൊരുക്കത്തിന് പോകുന്നു. കാളി തിരനോട്ടശേഷം അരങ്ങിലെ പീഠത്തിലിരിക്കുകയും ദാരികനെ പോരിന് വിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ അവസരത്തിൽ കാളിയുടെ സഹായത്തിന് നന്ദികേശൻ വേഷം മാറി കോയിമ്പടനായരായി രംഗ പ്രവേശനം ചെയ്യുന്നു. കോയിമ്പടനായരുടെ സംഭാഷണം ഫലിത രസികമാണ്. കാളീ പരിവാരത്തോടൊപ്പം കൂളി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അരങ്ങിൽ ഏറെ സ്വാതന്ത്ര്യം പുലർത്തിക്കൊണ്ട് കൂളി സദസ്യരെ രസിപ്പിക്കുന്നു. കൂളിയും കോയിമ്പടനായരും കാളിയോടൊപ്പം ദാരിക ദാനവേന്ദ്ര യുദ്ധത്തിൽ പങ്കാളികളാകുന്നു. കാളീ സമക്ഷം പരാജയഭീതിയോടെ പാതാളത്തിൽ എത്തപ്പെടുന്ന ദാരിക-ദാനവേന്ദ്രൻമാരെ കാളി നേരിടുകയും വാക് തർക്കത്തിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതാണ് പേശൽ. കോയിമ്പടനായരും കാളിയും ദാരിക-ദാനവേന്ദ്രന്മാരും വിളക്കിനുചുറ്റും നടന്നാണ് പേശൽ നടത്തുന്നത്. പോരിനൊടുവിൽ കാളി ദാരിക-ദാനവന്മാരെ നിഗ്രഹിച്ച് വിളക്ക് ശിവനെന്ന് സങ്കല്പിച്ച് മുടികൊണ്ട് ഉഴിയുന്നു. ശേഷം ഒത്തുകൂടിയ ഭക്തരേയും മുടികൊണ്ട് ഉഴിയുന്നു. മുടിയേറ്റെന്ന അനുഷ്ഠാന നാടകത്തിന്റെ പരിസമാപ്തി നടക്കുന്നു.

> കഥകളിയിലെ കത്തിവേഷത്തിന് സമാനമാണ് ദാരികവേഷം

മുടിയേറ്റിന് ഒടുവിൽ കുരുതി നടക്കുന്നു. കോഴിക്കുരുതിക്ക് പകരം ഇപ്പോൾ കുമ്പളങ്ങയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ചുണ്ണാമ്പും മഞ്ഞളും ശർക്കരയും യോജിപ്പിച്ചാണ് കുരുതി ഉണ്ടാക്കുന്നത്. മുടിയേറ്റിലെ അരങ്ങ് കാവ് പരിധിയിലുള്ള പ്രത്യേക ഇടത്തിലാണ്. ആരംഭത്തിലും അവസാനത്തിലും അരങ്ങ്, കാവിന്റെ മുൻഭാഗത്തോളമോ ഗ്രാമം മുഴുവനുമായോ വികസിക്കുന്നു. ആംഗിക, വാചിക, സാത്വിക അഭിനയ രീതികളെല്ലാം മുടിയേറ്റിലുണ്ട്. വാചിക അഭിനയത്തിൽ മേളക്കാരും പങ്കെടുക്കുക പതിവാണ്. മുടിയേറ്റിന്റെ തോറ്റംപാട്ടിൽ രൗദ്രഹാസ്യഭാവങ്ങൾ പ്രകടമാണ്. ഇതിലെ ഭാഷണം ഗദ്യ പദ്യ രൂപത്തിലാണ്. കോയിമ്പടനായരുടെ ഗദ്യത്തിന് ഈണവും താളവുമുണ്ട്. അഭിനയത്തിലും വേഷത്തിലും ചലനത്തിലും ഓരോ കഥാപാത്രവും വ്യത്യസ്തതപുലർത്തുന്നു. മുടിയേറ്റിലെ പല അംശങ്ങളും കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ ക്ലാസ്സിക് കലകൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

മുടിയേറ്റിന് അലൗകികമായ അന്തരീക്ഷം ഒരുക്കാനായി പന്തത്തിന്റെ ഉപയോഗവും തെള്ളിപ്പൊടി വിതറലുമുണ്ട്. മുടിയേറ്റിലെ ഇതിവൃത്തമാണ് കാളിയൂട്ടിലും, കാളിത്തീയാട്ടിലും നിണബലിയിലുമുള്ളത്.

മുടിയേറ്റ്

- ഭാഷണം ഗദ്യ പദ്യരൂപത്തിലാണ്

പാഴൂർ കുഞ്ഞൻമാരാർ, തൊടുപുഴ വി. എൻ. മാരാർ, പാഴൂർ ദാമോദരമാരാർ തുടങ്ങിയവർ ഈ അനുഷ്ഠാനകലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവരിൽ ശ്രദ്ധേയരായിരുന്നു.

പടയണി

മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ദേവീക്ഷേത്രങ്ങളിലും ഭദ്രകാളികാവുകളിലും ദേവതാ പ്രീണനത്തിനായി നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാനകലയാണ് പടയണി. പടയണിയുടെ ആദ്യചടങ്ങ് ചൂട്ടുവയ്പ്പ് എന്നറിപ്പെടുന്ന 'കൊട്ടിവിളിക്കൽ' ആണ്. കരനാഥൻമാർ ചൂട്ടുകറ്റയുമായി പച്ചത്തപ്പ്, മദ്ദളം, കൈമണി എന്നീ വാദ്യഘോഷങ്ങളോടെ ക്ഷേത്രത്തിന് ചുറ്റും ആർപ്പുവിളിച്ച് വലം വയ്ക്കുന്ന ചടങ്ങാണ് കൊട്ടിവിളിക്കൽ. പിശാച്, മറുത, യക്ഷി, മാടൻ എന്നീ പഞ്ചകോലങ്ങൾ പടയണിയിലുണ്ട്. പഞ്ചഭൂതസങ്കല്പത്തിലധിഷ്ഠിതമായ പഞ്ചതത്ത്വം പഞ്ചകോലങ്ങളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. പ്രകൃതിയുടെ ആരാധന എന്ന അനുഷ്ഠാന കർമം ഈ പഞ്ചതത്വത്തിലടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ചൂട്ടുകറ്റയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ അനുഷ്ഠിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഇത് 'ചൂട്ടു പടയണി' എന്നും അറിയപ്പെടുന്നു. ധനു മുതൽ മേടം വരെയുള്ള കാലയളവിലാണ് ഇത് അരങ്ങേറുന്നത്. മകരക്കൊയ്ത്ത് കഴിയുമ്പോൾ പടയണിയുടെ ചടങ്ങുകൾ ആരംഭിക്കുന്നു. 41 ദിവസവും 28 ദിവസവും ഒറ്റ ദിവസവും ആയി പടയണി നടത്താറുണ്ട്. തപ്പാണ് ഇതിന്റെ പ്രധാന വാദ്യം. മദ്ദളം, ഇടയ്ക്ക, ഉടുക്ക്, ചെണ്ട, കൈമണി തുടങ്ങിവയാണ് മേളത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

- തപ്പാണ് പ്രധാന വാദ്യം

കാളി ദാരികനെ നിഗ്രഹിക്കുന്നതാണ് പടയണിക്ക് അടിസ്ഥാനമായ ഇതിവൃത്തം. പടയണിയിലെ ഏറ്റവും പ്രധാന ഇനമാണ് കോലം തുള്ളൽ (എഴുതിതുള്ളൽ). പാളയിലാണ് കോലങ്ങൾ എഴുതുന്നത്.

പലതരം കോലങ്ങളാണുള്ളത്. ഓരോ കോലവും ഓരോ അഭിലാഷ ത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. സർവൈശ്വര്യത്തിന് ഭൈരവിക്കോലവും മരണ ഭയത്തെ അതിജീവിക്കുന്നതിന് കാലൻ കോലവും ശിശുരോഗശമന ത്തിന് പക്ഷിക്കോലവും ഗർഭം അലസൽ, ചാപിള്ള പിറക്കൽ എന്നിവ ഉണ്ടാകാതിരിക്കാൻ യക്ഷിക്കോലവും കെട്ടിയാടിക്കും. ഓരോ സാ മൂഹികാവശ്യവും തൃപ്തിപ്പെടാനും പൂർണതയിലെത്താനുമാണ് ഓ രോ കോലവും കെട്ടുന്നത്. അതുകൊണ്ട് പടയണിയിലെ അനുഷ്ഠാ നാംശം സാമൂഹികമാണ് വൈയക്തികമല്ല എന്ന് വരുന്നു. ഒറ്റപ്പാള മുതൽ 101 പാളയിൽ വരെ എഴുതുന്ന കോലങ്ങളുമുണ്ട്. കറുപ്പ്, ചെ മപ്പ്, മഞ്ഞ, പച്ച തുടങ്ങിയ പ്രകൃതി ദത്ത ചായങ്ങളാണ് കോലമെഴു ത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മാവില ചുട്ടു പൊടിച്ച് കറുപ്പും ചെങ്കല്ലരച്ച് ചെമപ്പും മഞ്ഞച്ചണയിൽ നിന്ന് മഞ്ഞളും പാള ചെത്തി വെള്ളയും ചെത്താതെ പച്ചയും ഉണ്ടാക്കുന്നു. കുരുത്തോലമടൽ ചീകിയെടുത്ത് അറ്റം ചതച്ച് ബ്രഷായി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

- കാളി ദാരികനെ നിഗ്രഹിക്കുന്നതാണ് പടയണിക്ക് അടിസ്ഥാനമായ ഇതിവൃത്തം

പടയണിയിലെ ആദ്യചടങ്ങ് കാച്ചിക്കെട്ടാണ്. തപ്പുകൊട്ടി, പടയണി യുണ്ടെന്ന് ഗ്രാമവാസികളെ അറിയിക്കുന്ന ചടങ്ങാണിത്. അടുത്ത ചട ങ്ങായ 'കാപ്പൊലി'യിൽ ഇലകളോടുകൂടിയ മരച്ചില്ല, വെള്ളത്തോർത്ത് മുതലായവ വീശിക്കൊണ്ട് ആർത്ത് വിളിച്ച് താളം ചവിട്ടുന്നു. കാപ്പൊ ലിയെത്തുടർന്ന് 'താവടി തുള്ളൽ' അരങ്ങേറുന്നു. കൈമണിയുമായി താളം തുള്ളുകയാണ് ഈ ചടങ്ങ്. ഇതിന്റെ ഹാസ്യാനുകരണമായ 'പന്നത്താവടിയും' നടത്താറുണ്ട്. താവടിതുള്ളലിൽ ചെണ്ട മുതലായ വാദ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ പന്നത്താവടിയിൽ പാളയും മറ്റും

പടയണി

കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ വാദ്യമാതൃകകളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മെയ്‌വഴക്കം സിദ്ധിച്ചവരും പാരമ്പര്യവഴിക്ക് അഭ്യാസം നേടിയവരുമാണ് പടയണിയിൽ ഏർപ്പെടുന്നത്. പടയണിയിലെ പ്രധാന ചടങ്ങാണ് 'അടവി'. വ്രതാനുഷ്ഠാനത്തോടേയാണ് അടവി തുള്ളുന്നത് . ആഴിയഴിക്കൽ, ചൂരൽ ഉരുളിച്ച, അടവി ഉയർത്തൽ എന്നിവ ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. കാർഷിക വൃത്തിയുമായി ഭൂമാതാവിന് സമർപ്പിക്കുന്ന ബലിയാണ് 'അടവി'. മനുഷ്യ ബലിക്ക് തുല്യമായി നാളികേരം ഉടയ്ക്കുകയാണ് ഇതിൽ ചെയ്യുന്നത്. പടയണിയിൽ അനുഷ്ഠാനത്തോടൊപ്പം വിനോദത്തിനും സ്ഥാനമുണ്ട്. പടയണിച്ചടങ്ങുകളോടനുബന്ധിച്ച് വിശ്വാസത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ അവകാശാധികാരങ്ങൾ ഓരോ സമുദായത്തിനുമുണ്ടായിരുന്നു. പടയണിക്കാവശ്യമായ പാളയും ഓലച്ചൂട്ടും ശേഖരിക്കുന്നത് പതിയന്മാരും ചൂട്ടണയാതെ പുലരുവോളം എരിക്കുന്നത് വിളക്കിത്തലനായരും തപ്പ് കന്നിൻതോലുകൊണ്ട് പൊതിയുന്നത് പറയനും അലക്കുചട്ടംതയ്യാറാക്കുന്നത് ആശാരിയും കോലം എഴുതുന്നത് ഗണകനും തുള്ളുന്നത് നായരുമായിരുന്നു. ഹാസ്യാത്മകമായ അവതരണത്തിലൂടെ സാമൂഹിക വിമർശനം നടത്തുന്ന ഈ അനുഷ്ഠാനം പന്നത്താവടി, പരദേശിയുടെ പുറപ്പാട്, വെളിച്ചപ്പാട്, കുഞ്ഞുണ്ണി തുടങ്ങിയവയിലൂടെ ആളുകളെ രസിപ്പിക്കുകയും ചിരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ദേവീ പ്രീണനം മുഖ്യലക്ഷ്യമായ പടയണി വിഭിന്ന ജാതി മതസ്ഥർ ഒരുമിക്കുന്ന ഗ്രാമക്കൂട്ടായ്മയുടെ ഉത്സവമാണ്.

- പടയണിയിലെ പ്രധാന ചടങ്ങാണ് 'അടവി'

പാവകളി/പാവക്കൂത്ത്

മദ്ധ്യകേരളത്തിലെ ദേവീക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാനകലയാണ് പാവകളി (പാവക്കൂത്ത്). ആപൽ രക്ഷയ്ക്കും രോഗനിവാരണത്തിനുമായാണ് പ്രധാനമായും ഇത് നടത്താറുള്ളത്. 'പാവി' എന്ന പദത്തിന് തമിഴിൽ സ്ത്രീ എന്നാണർത്ഥം. മലയാളത്തിൽ അത് 'പാവ' യെന്നാണ് ഉപയോഗിച്ചു വന്നത്. പാവകളി, അമ്മദൈവക്കാവുകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ഈ വാദത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നു. മൂന്നു ഭാഗം ചുമരുള്ളതും ദീർഘചതുരാകൃതിയിലുള്ളതുമായ മണ്ഡപത്തിലാണ് പാവക്കൂത്ത് നടത്തുന്നത്. ഇത് കൂത്ത് മാടമെന്ന് അറിയപ്പെടുന്നു. ധനുമാസത്തിലാരംഭിക്കുന്ന പാവകളി ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ രണ്ടും മൂന്നും ആഴ്ചയോളം ഉണ്ടായിരിക്കും. കമ്പരാമായണമാണ് ഇതിന്റെ ഇതിവൃത്തം. രാമായണത്തിലെ വിരുത്തങ്ങൾ പാടുകയും അതിന്റെ ആശയപ്രഭാഷണത്തോടൊപ്പം പാവകളെ ചലിപ്പിക്കുകയുമാണ് പാവകളിയുടെ അവതരണരീതി. ചോദ്യോത്തരരീതിയിൽ ഒരാൾ പറയുന്നതിനെ മറ്റൊരാൾ ഖണ്ഡിച്ചു പറയുന്ന രീതിയാണ് ഇതിനുള്ളത്. തമിഴ് -മലയാള മിശ്രമാണ് ഭാഷ.

- കമ്പരാമായണത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ഇതിവൃത്തം

കേരളത്തിൽ ധാരാളം പാവകളികളുണ്ട്. നോക്കുവിദ്യ പാവകളി, കയ്യുറപ്പാവകളി, നൂൽപ്പാവകളി, നിഴൽക്കൂത്ത് തുടങ്ങിയവയാണവ. പാവകളുടെ രൂപങ്ങൾ വടിയിൽ മൂക്കിനും വായ്ക്കും ഇടയിൽ കുത്തി നിർത്തി, ബാലൻസ് കാണിക്കുന്നതാണ് നോക്കുവിദ്യ പാവകളി. എറണാകുളം, കോട്ടയം ജില്ലകളിലെ വേലസമുദായക്കാരാണ് ഓണക്കാലത്തും മറ്റും വീടുകൾ കയറിയിറങ്ങി ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കയ്യുറപാവകളിയാകട്ടെ പാലക്കാട്, മലപ്പുറം, തൃശൂർ ജില്ലകളിൽ മാ

ത്രമായി വ്യാപിച്ചിരിക്കുന്നതും മകരം ഒന്നു മുതൽ ഇടവം പതിനഞ്ച് വരെ ഭദ്രകാളിക്കാവുകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുമായ ആണ്ടുവിശേഷമാണ് തോൽപ്പാവക്കളി. ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കൂത്ത് മാടത്തിലാണ്. കാവുകൾക്കഭിമുഖമായാണ് ഇവ സാധാരണ കെട്ടാറുള്ളത്. രാത്രികാലങ്ങളിലാണ് ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ പാവകളെ പനയോല കൊണ്ടാണ് ഉണ്ടാക്കിയിരുന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് ഇവ തോലുകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കാൻ തുടങ്ങിയതുമൂലമാണ് പാവക്കൂത്തിന് തോൽപ്പാവക്കൂത്തെന്നും ഓലപ്പാവക്കൂത്തെന്നും പറയുന്നത്. ശ്രീരാമാദികളുടെ പാവകൾ മാൻതോലുകൊണ്ടും രാവണാദികളുടെ പാവകൾ മൂരിത്തോലുകൊണ്ടുമാണ് ഉണ്ടാക്കുന്നത്.

ആദ്യകാലങ്ങളിൽ പാവകളെ പനയോല കൊണ്ടാണ് ഉണ്ടാക്കിയിരുന്നത്

പാവക്കൂത്ത് നടത്തുന്ന കലാപാരമ്പര്യമുള്ള കുടുംബക്കാരെ പുലവർ എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്. പാവക്കൂത്തിലെ ചടങ്ങുകളിൽ ആദ്യം 'സന്ധ്യവേല' കൊട്ടൽ ആണ്. തുടർന്ന് വാദ്യഘോഷങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെ വെളിച്ചപ്പാട് കൂത്തുമാടത്തിലേയ്ക്ക് ചെല്ലും. 'കൂത്ത്' കൊട്ടിമാടം കേറുക എന്ന ചടങ്ങിന് ശേഷമാണ് പാവക്കൂത്ത് തുടങ്ങുന്നത്. കമ്പരാമായണത്തിലെ പഞ്ചവടി പ്രവേശം മുതൽ പട്ടാഭിഷേകം വരെയുള്ള കഥയാണ് തോൽപ്പാവക്കൂത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക. 21 ഭാഗങ്ങളാക്കി തിരിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ കഥ പതിനാല്, ഏഴ്, ഒന്ന് ദിവസങ്ങളിലേതെങ്കിലുമായി ചുരുക്കിയിരിക്കുകയാണ്. പാവകൾ നിർമിക്കാനുള്ള ബുദ്ധിമുട്ടും ചെലവും വർത്തമാനകാലത്ത് പാവക്കൂത്ത് അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന പ്രധാനപ്രശ്നമാണ്. ആവിഷ്കാരത്തിന് നവീന കഥകളും അതിന് യോജിച്ച പാവകളും നിർമിച്ച് പുതുമ സൃഷ്ടിക്കുകയാണെങ്കിൽ ഈ കല പുതുചൈതന്യത്തോടെ ഇനിയും നിലനിൽക്കും.

പാവക്കൂത്ത് നടത്തുന്ന കലാ പാരമ്പര്യമുള്ള കുടുംബക്കാരാണ് പുലവർ

പാവകളി

നിഴൽക്കൂത്ത്

തോൽപ്പാവക്കൂത്തിന്റെ ആദ്യനാമധേയം നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നായിരുന്നു. പാവകളുടെ നിഴലുകൾ കൂത്തുമാടത്തിലെ തിരശീലയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അവതരണമായതിനാലാണ് ഇതിന് നിഴൽക്കൂത്ത് എന്ന പേര് ലഭിച്ചത്. കഥാപാത്രങ്ങളില്ലാതെ രൂപങ്ങളെക്കൊണ്ട് നിഴലും വെളിച്ചവും ഉപയോഗിച്ച് വികാസം പ്രാപിച്ച കലാരൂപമാണിത്. ഭഗവതിക്കാവുകളിലാണ് നിഴൽക്കൂത്ത് അരങ്ങേറുന്നത്. പ്രത്യേകമായി കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ കളിയരങ്ങിലാണ് ഇത് നടത്തുന്നത്. കൂത്തുമാടങ്ങളെന്നാണ് നിഴലാട്ടത്തിനുള്ള ഈ വേദിയെ പറയുന്നത്. പാലക്കാട് ജില്ലയിലും മലബാർ പ്രദേശങ്ങളിലുമാണ് കൂത്തുമാടങ്ങൾ ഏറെയുള്ളത്. നിഴൽക്കൂത്ത് നടത്തുന്ന സ്ഥിരമായ വേദി കേരളത്തിൽ എഴുപതോളം ഉണ്ട്. ഏകദേശം നാല്പത്തിരണ്ട് അടി നീളവും തറയിൽ നിന്ന് പന്ത്രണ്ട് അടി ഉയരവും ഉണ്ടായിരിക്കും കൂത്തുമാടത്തിന്. മൂന്നുവശവും ചുമരിനാൽ മറച്ചിരിക്കും. 'നാല്പത്തീരടി കളരി' എന്നാണ് കൂത്തുമാടത്തെ വിളിക്കുന്നത്. ശാസ്ത്രീയവും കലാപരവുമായ നിർമാണ വൈദഗ്ദ്ധ്യമാണ് അവയിൽ തെളിഞ്ഞു കാണുന്നത്.

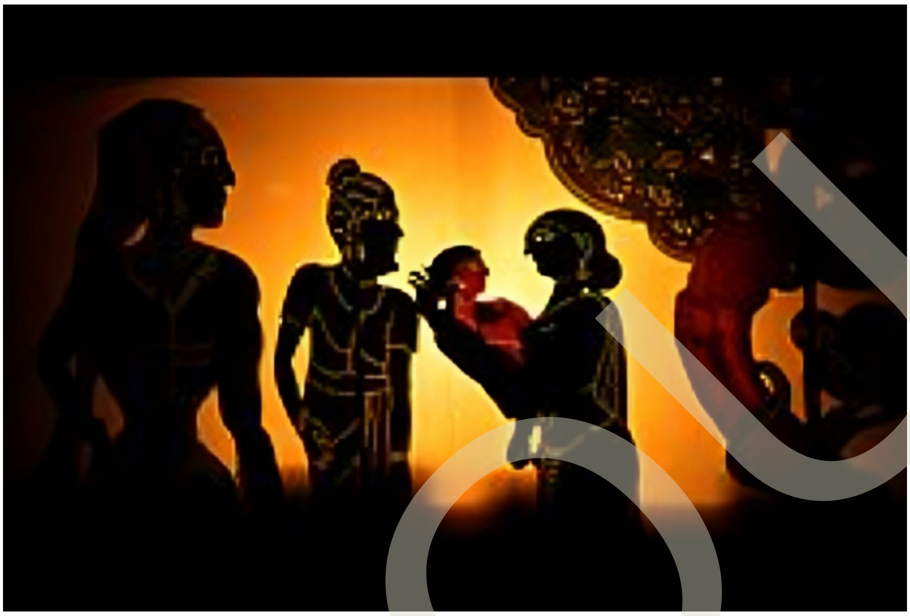
> തോൽപ്പാവക്കൂത്തിന്റെ ആദ്യനാമധേയം നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നായിരുന്നു

കമ്പരാമായണത്തിൽ നിന്ന് സന്ദർഭത്തിന് അനുയോജ്യമായ വിരുത്തങ്ങൾ പാടുകയും അതിന്റെ ആശയത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ച് പറയുകയും ഒപ്പം പാവകളുടെ നിഴൽ വെളുത്ത തുണിയിൽ പ്രതിഫലിപ്പിച്ച് കാട്ടുംവിധം പാവകളെ ചലിപ്പിക്കുകയാണ് പാവക്കൂത്തിന്റെ അവതരണരീതി. പാവക്കൂത്ത് നടത്തുവാനുള്ള പ്രത്യേക കൂത്തുമാടത്തിൽ മരത്തണ്ട് (കവുങ്ങിൻ പോളയുമാകാം) പിടിപ്പിക്കും. അതിന് മുകളിൽ കുറച്ചിടവിട്ട് എണ്ണനിറച്ച തേങ്ങാമുറിയിൽ തിരികൾ കത്തിച്ചു വയ്ക്കും. ഈ ദീപങ്ങളുടെ മുമ്പിലാണ് പാവകളെ നിരത്തിവയ്ക്കുന്നത്. വലതുവശത്ത് ശ്രീരാമ പക്ഷത്തുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പാവകളും ഇടതു വശത്ത് രാവണ പക്ഷത്തുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പാവകളെയുമാണ് നിരത്തുന്നത്. പാവകളുടെ അടിയിൽ അവയെ നിയന്ത്രിക്കാൻ മുളവടി ഘടിപ്പിക്കാറുണ്ട്. പാവകളെ ചരടുകളുടെ സഹായത്താൽ നിഴലിപ്പിച്ചാണ് അവതരണം. രൂപങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത് മാൻതോലു കൊണ്ടാണ്. തോലിൽ ചെറിയ സുഷിരങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കിയാണിത് നിർമിക്കുന്നത്. രൂപപ്പെടുത്തിയ തോൽ ഒരു മുളദണ്ഡിൽ കുത്തനെ പിടിപ്പിക്കും. അവയവങ്ങൾ ചലിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന വിധത്തിലാണ് അതിന്റെ സന്ധികൾ യോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> പാവക്കൂത്തിന്റെ അവതരണരീതി

പാലക്കാട് ജില്ലയിലും പരിസരപ്രദേശങ്ങളിലും പ്രചാരമുള്ള ക്ഷേത്രകലയാണിത്. "പാലക്കാട്ടുള്ള 'ശിങ്കപ്പുലവൻ' ആണ് ഈ സമ്പ്രദായം ആദ്യം നടപ്പിലാക്കിയതെന്നു പറഞ്ഞുവരുന്നു. 'ഇഷ്ടിരംഗപ്പുലവൻ' എന്ന മറ്റൊരു കലാകുശലൻ കാലാന്തരത്തിൽ അഭിനയത്തിലും മറ്റും പല വിധ പരിഷ്കാരങ്ങളും വരുത്തി." എന്നിങ്ങനെ ഉള്ളൂർ മഹാകവി (കേരളസാഹിത്യ ചരിത്രം വാല്യം ഒന്നിൽ) പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ട്. പാലക്കാട് ജില്ലയിലെ പുലവരാണ് പാവക്കൂത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന കലാകാരൻമാർ. 'പുലവർ' എന്നത് ജാതിയോ സമുദായമോ അല്ല. വിദ്വാൻ എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ഈ പദം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പാട്ടു പാടാനും അതിന് വ്യാഖ്യാനം നൽകാ

നുമുള്ള കഴിവ് വച്ചാകണം ഇത്തരമൊരു പേര് അവർക്ക് ലഭിച്ചത്. പാട്ടിനും കഥാകഥന ശൈലിക്കും പ്രത്യേക താളവും രീതിയുമുണ്ട്. താളത്തിനൊത്ത് പറയുടെ ആകൃതിയുള്ള ചെണ്ട വായിക്കും, കോഴി, ആടുമാടുകൾ എന്നിവയ്ക്ക് രോഗബാധ ഏൽക്കാതിരിക്കുവാനും,



നിഴൽക്കൂത്ത്

കൃഷി നാശം സംഭവിക്കാതിരിക്കാനും, ഐശ്വര്യം ഉണ്ടാകുവാനായിട്ടുമാണ് ഇത് നടത്തപ്പെടുന്നത്. ഇത് പൂർണമായും ചില കാവുകളിലെ കളിക്കാറുള്ളു. പ്രസിദ്ധരായ പാവക്കൂത്ത് കലാകാരൻമാരാണ് കൂനത്തറ പഴനിക്കുട്ടിപ്പുലവർ, യു. ശങ്കരനാരായണൻ, കൂനത്തറകൃഷ്ണൻകുട്ടി പുലവർ തുടങ്ങിയവർ. ചിലപ്പതികാരത്തിൽ വ്യക്തമായ പരമാർശമുള്ളതിനാൽ പാവക്കൂത്ത് പ്രാചീനതമിഴ് സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ സംഭാവനയാണെന്നാണ് പണ്ഡിതമതം.

- വിദ്വാൻ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു

പൊറാട്ട് കളി

അനുഷ്ഠാനാംശം ഇല്ലാത്ത നാടോടിനാടകമാണ് പൊറാട്ടുകളി. പൊറാട്ടുനാടകം എന്നും ഇതറിയപ്പെടുന്നു. നേരം പോക്കിനായി പല വേഷങ്ങൾ കെട്ടി അഭിനയിക്കുന്ന ഹാസ്യനുകരണമാണിത്. ചിരിക്കും ചിന്തയ്ക്കുമെല്ലാം സാമൂഹിക വിമർശനം നിർവഹിക്കുന്ന ഈ കലയെ സ്വതന്ത്രമായോ മറ്റ് കലാപ്രകടനങ്ങളുടെ ഭാഗമായോ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. കണ്യാർകളി കെന്ത്രോൻ പാട്ട്, തെയ്യം തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാന കലകളിൽപ്പോലും പൊറാട്ടുകൾക്ക് സ്ഥാനമുണ്ട്, കാക്കാരിശ്ശി നാടകം, വടക്കൻ കുറത്തിയാട്ടം തുടങ്ങിയവ സ്വതന്ത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന പുറാട്ട് നാടകങ്ങളാണെന്ന് പറയാം. പാണസമുദായത്തിൽപെട്ടവരാണ് പൊറാട്ട് കെട്ടാറുള്ളത്. സാമാന്യ ജനങ്ങളെ രസിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യം വച്ചുള്ളതാണ് പൊറാട്ടുകൾ എന്നിരിക്കെ അതിനെ തികച്ചും ഒരു ജനകീയകലയായി കാണേണ്ടതുണ്ട്. പാലക്കാട് ജില്ലയിലെ ആലത്തൂർ, ചിറ്റൂർ എന്നിവിടങ്ങളിൽ പൊറാട്ട് സംഘങ്ങൾ ഇന്നും സജീവമാണ്.

- അനുഷ്ഠാനാംശം ഇല്ലാത്ത നാടോടി നാടകമാണ് പൊറാട്ടുകളി

കോമാളി അഥവാ ബഫൂൺ, മണ്ണാനും മണ്ണാത്തിയും കുറവനും കുറത്തിയും, ദാസി, പൂക്കാരി, ചോദ്യക്കാരൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പൊറാട്ടിലുള്ളത്. ചെണ്ട, മദ്ദളം, ഹാർമോണിയം, ഇലത്താളം എന്നിവയാണ് സംഗീതോപകരണങ്ങൾ. സംഗീതത്തിനും നൃത്തത്തിനും ഇതിൽ പ്രമുഖമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. പൊതുവിൽ സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടുന്നത് പുരുഷൻമാരാണ്. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾമാത്രമുള്ള പൊറാട്ടുമുണ്ട്. അതാത് ജാതിക്കാരുടെ ഭാഷയിൽ ജീവിതയാഥാർഥ്യങ്ങൾ അക്ഷേപഹാസ്യത്തിലൂടെയും സാമൂഹികവിമർശനത്തിലൂടെയും അവതരിക്കപ്പെട്ടു. ഇങ്ങനെയാണെങ്കിലും പൊറാട്ടു നാടകത്തിലെ ഇത്തരം അംശങ്ങൾ ഗൗരവമുള്ളതല്ല. തമിഴകത്ത് നിലനിന്നിരുന്ന 'നിലക്കൂത്ത്' എന്നറിയപ്പെടുന്ന തെരുക്കൂത്തിന്റെ ചുവട് പിടിച്ചാണ് പൊറാട്ടുകളുടെ ഉത്ഭവമെന്നാണ് പണ്ഡിതമതം. പൊറാട്ടുകളിലെ കലാകാരൻമാർ ഏറിയപങ്കും പാണൻമാരായിരുന്നു. ഈ കളി അതുകൊണ്ട് തന്നെ 'പാണപ്പൊറാട്ട്'എന്നും അറിയപ്പെട്ടിരുന്നു. പുറം ജനങ്ങളായ ഇവർ ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിന് പുറത്തും പാടത്തും പറമ്പിലുമൊക്കെയായിട്ടാണ് പൊറാട്ടു നാടകം അവതരിപ്പിച്ചത്. മുളം കാലുകൾ നാട്ടിയ കളിയരങ്ങിൽ പൊറാട്ട് നാടകം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഈ താഴ്ന്ന ജാതിക്കാർക്ക് വേദിയിൽ നിന്നു കൊണ്ട് മേലാളൻമാരെ വിമർശിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായിരുന്നു. അതാരും ചോദ്യം ചെയ്തിരുന്നില്ല.

പൊതുവിൽ സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടുന്നത് പുരുഷൻമാരാണ്

പൊറാട്ടു നാടകം തുടങ്ങും മുമ്പ് കഥകളിയ്ക്കുള്ളതു പോലെ കേളികൊട്ട് ഉണ്ട്. വന്ദനഗാനം ആലപിച്ചു കൊണ്ടാണ് തുടക്കം. കേളികൊട്ടിന് ചെണ്ടയും ഇലത്താളവുമാണ് ഉപയോഗിക്കുക. രാത്രി എട്ടുമണിയോടെയാണ് കേളികൊട്ടുന്നത്. ഗായകസംഘം ഓരോ

പൊറാട്ടുകളി

കഥാപാത്രത്തിന്റെ വരവിനും പ്രത്യേക ഗാനങ്ങളാണ് ആലപിക്കുക. ഗായക സംഘത്തിൽ അഞ്ചുപേരെങ്കിലും ഉണ്ടായിരിക്കും. ഒരു കളി സംഘത്തിൽ പതിനാലിൽ കുറയാതെ ആളുകളുണ്ടാവും. ഒരാൾ തന്നെ ഒന്നിലേറെ പൊറാട്ടുകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പതിവുണ്ട്. ഓരോ പൊറാട്ടും വ്യത്യസ്തതയുള്ളതാണ്. ഒരു രാത്രി മുഴുവനുമാണ് കളിയുടെ സമയം. കളിയുടെ ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ വിദൂഷകനായ ചോദ്യക്കാരനുണ്ടാകും. വരുന്ന ഒരോ കഥാപാത്രത്തോടും ഇയാൾ ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുകയും അവർ ഉത്തരം പറയുകയും ചെയ്യും. ഇങ്ങനെ ചോദ്യോത്തരങ്ങളിലൂടെയാണ് കഥാഗതി മുമ്പോട്ടു പോകുന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് കാലഘട്ടത്തിനനുയോജ്യമായ പൊറാട്ടുകൾ കെട്ടി ഉണ്ടാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പ്രത്യേക പ്രശ്നമോ വിപത്തോ ഉണ്ടാകുമ്പോൾ അത് സംബന്ധിച്ചുള്ള പൊറാട്ട് ഗാനങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കി പാടുകയെന്നതും പതിവായിട്ടുണ്ട്. ഇഷ്ടമുള്ള പൊറാട്ടുകളിക്കാർക്ക് സദസ്യർ സമ്മാനം നൽകി പ്രോൽസാഹിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും നടപ്പിലുണ്ട്. കണ്ണന്നൂർ കണ്ടു, നല്ലേപ്പിള്ളി നാരായണൻ, നന്ദിയോട് കൃഷ്ണൻ, നെമ്മേനി കറുപ്പൻകുട്ടി എന്നിവരൊക്കെ പൊറാട്ടുകളി നടത്തുന്ന പ്രഗത്ഭന്മാരായിരുന്നു.

> ചോദ്യോത്തരങ്ങളിലൂടെയാണ് കഥാഗതി മുമ്പോട്ടു പോകുന്നത്

കളമെഴുത്ത്

അനുഷ്ഠാനപരമായി പഞ്ചവർണപ്പൊടി കൊണ്ട് ദേവതാരൂപം ചിത്രീകരിക്കുന്നതാണ് കളങ്ങൾ. ചാണകം മെഴുകി നിലം ശുദ്ധിവരുത്തി സമനിരപ്പായ സ്ഥലമാണ് കളമെഴുത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അരിപ്പൊടികൊണ്ട് വെളുപ്പും കരിപ്പൊടി കൊണ്ട് കറുപ്പും മഞ്ഞൾപ്പൊടി കൊണ്ട് മഞ്ഞയും വാകയിലയും മഞ്ചാടിയിലയും പൊടിച്ച് പച്ചയും മഞ്ഞളും ചുണ്ണാമ്പും ചേർന്ന ചെമപ്പും ആണ് ഇതിനുപയോഗിക്കുന്ന പഞ്ചവർണങ്ങൾ. കൃത്യമായ അളവുകളും ചിട്ടകളും അനുസരിച്ച് കളമെഴുതുമ്പോൾ അതിന് ദൈവികമായ പരിവേഷം ലഭിക്കുന്നു. പഞ്ചഭൂതങ്ങളെയും പഞ്ചലോഹങ്ങളെയും പഞ്ചവർണങ്ങൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. മഞ്ഞനിറം സ്വർണത്തേയും വെള്ള വെള്ളിയേയും പച്ച ഈയത്തേയും കറുപ്പ് ഇരുമ്പിനേയും ചെമപ്പ് ചെമ്പിനേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കണ്ണൻ ചിരട്ടയും പാളത്തുണ്ടുകളും ഓലക്കീറുമെല്ലാം ചിത്രരചനയുള്ള പ്രധാന ഉപകരണങ്ങളാകുന്നു. കുംഭം, മീനം, മേടം മാസങ്ങളിലാണ് തറവാട്ട് കാവുകളിലും ക്ഷേത്രങ്ങളിലും കളമെഴുത്തും നാഗപ്പാട്ടും നടക്കുന്നത്.

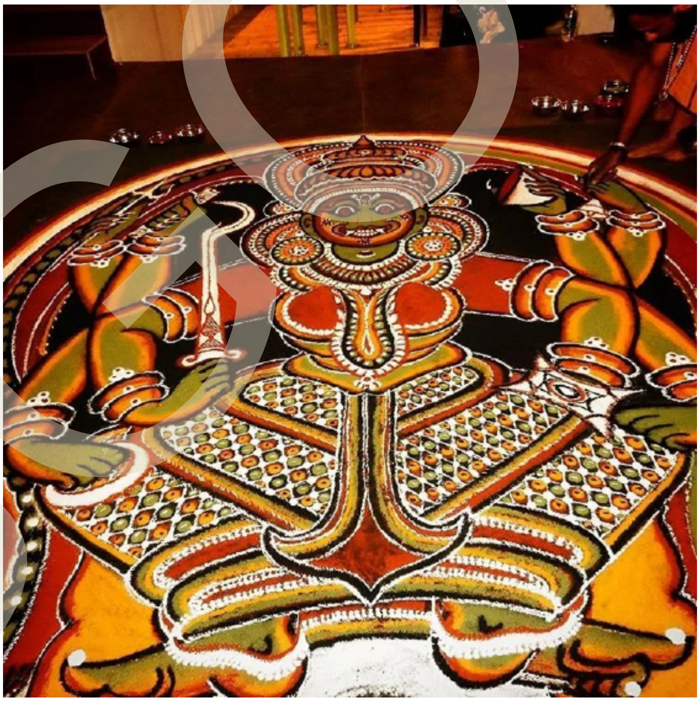
> കളമെഴുത്തും നാഗപ്പാട്ടും

കളങ്ങൾ ആറ് തരമുണ്ട്. നാഗക്കളം സന്തതിക്കളം, നാഗകാളിക്കളം, നാഗരാജാവ് കളം, അനന്തശയനം കളം, ഭൂതക്കളം എന്നിവയാണവ. ഓരോ കളവും വ്യത്യസ്തമാണ്. അനന്തശയനമാണ് കളങ്ങളിൽ ഏറ്റവും മനോഹരമായിട്ടുള്ളത്. സർപ്പം പാട്ടിനുള്ള ചാർത്ത് വാങ്ങികഴിഞ്ഞാൽ പന്തലിടുന്നതാണ് ആദ്യ ചടങ്ങ്. നല്ല സമയം നോക്കി ഇരുപത്തിയൊന്നേ കാൽമുഴം നീളത്തിൽ ഒമ്പതേക്കാൽ മുഴം വീതിയിൽ ആറ് കാലുള്ള പന്തൽ കളമെഴുത്തിന് ഒരുക്കുന്നു. കുലവാഴകളും പഴുക്കാ പാക്കുകളും കൊണ്ട് പന്തൽ തൂണുകൾ അലങ്കരിക്കും. കുരുത്തോലയും തെച്ചിപ്പൂക്കളും മാവിലയും കൊണ്ടുള്ള തോരണങ്ങൾ പന്തലിനു ചുറ്റുമായി ചാർത്തുന്നു. നിറനാഴി, നിറപറ, നിറ

കളങ്ങൾ ആറ് തരമുണ്ട്

ചങ്ങഴി, ഭസ്മം, ചന്ദനം, പൂവ്, നാളികേരം, കമുകിൻ പൂക്കുല, വെറ്റില തുടങ്ങിയ മംഗല്യവസ്തുക്കൾ പന്തലിൽ വയ്ക്കുന്നു. ശേഷം ഭഗവതിയെയും നാഗങ്ങളെയും സ്തുതിച്ച് കളം വര തുടങ്ങുന്നു. പുള്ളുവ വീണയും പുള്ളുവക്കുടവും വായിച്ചു കൊണ്ട് പ്രത്യേക ഈണത്തിൽ പുള്ളുവനും പുള്ളുവത്തിയും പാടുന്നു.

സർപ്പം തുള്ളൽ ഒരു ദിവസമായോ പല ദിവസങ്ങളായോ നീണ്ടു പോകാറുണ്ട്. എത്ര ദിവസത്തെ പാട്ടായാലും ആദ്യം നാഗക്കളവും അവസാനം ഭൂതക്കളവും ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമാണ്. കളംവരച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ പുള്ളുവർ രംഗത്തു നിന്ന് മാറുകയും കളം കയ്യേൽക്കാൻ കളത്തിൽക്കമ്മൾ എന്ന കർമി എത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രധാനപുള്ളുവന്റെ നിർദ്ദേശാനുസരണം അദ്ദേഹം കളം പൂജ തുടങ്ങുന്നു. ഗണപതി, സരസ്വതി, ഭഗവതി, അഷ്ടവസ്തുക്കൾ, ഗരുഡൻ, സപ്തർഷികൾ, ത്രിമൂർത്തികൾ എന്നിവർക്ക് കളത്തിൽക്കമ്മൾ ഏഴ് തരം പൂജകൾ നടത്തുന്നു. പൂജ കൊണ്ട് ഈ കളത്തിന് ചൈതന്യം വരുത്തുകയെന്നതാണ് ലക്ഷ്യം. ഒരു നേരം മാത്രം സർപ്പം തുള്ളലുള്ളിടത്ത് അനന്തന്റെ ചിത്രകൂടക്കെട്ടിലെ കളം വരയ്ക്കുന്നു. മൂന്നുനേ



കളമെഴുത്ത്

രമുള്ളിടത്ത് രാവിലെ മണിനാഗക്കളവും (മുന്നു ശിരസ്സ്) രാത്രിയിൽ അരയാലോടുകൂടിയ ആൽത്തറയിൽ പഞ്ചശിരസ്കനായ നാഗരാജാവിന്റെ കളവും ചിത്രീകരിക്കുന്നു. രാവിലെ ഭസ്മം കൊണ്ടും ഉച്ചയ്ക്കും രാത്രിയും പഞ്ചവർണപ്പൊടികൊണ്ടും മാത്രമാണ് നാഗക്കളം എഴുതുന്നത്. കേരളത്തിലാകെ മുപ്പത്തിയേഴിൽപ്പരം നാഗക്കളങ്ങളുണ്ടെന്നാണ് ഉത്തരകേരളത്തിലെ കരുമാരത്തില്ലത്തെ താന്ത്രിക ശ്രേഷ്ഠനായ നാരായണൻ നമ്പൂതിരി കണ്ടെത്തിയിട്ടുള്ളത്. താളല

പൂജ കൊണ്ട് കളത്തിന് ചൈതന്യം വരുത്തുക

യവിന്യാസങ്ങളോടെ പുള്ളുവർ പാടുമ്പോൾ ഭക്തി സാന്ദ്രമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കന്യകമാർ ഉറഞ്ഞു തുള്ളി ഒടുവിൽ കളം മായ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കളത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾക്കനുസരിച്ചാണ് കളം മായ്ക്കലുകൾ നടത്തുന്നത്. സന്താനലബ്ധി, രോഗപ്രതിരോധം, കാർഷിക സമ്പത്ത്, ഐശ്വര്യ സമൃദ്ധി, ക്ഷുദ്രബാധകളിൽ നിന്നുള്ള മോചനം തുടങ്ങിയവ കളമെഴുത്തിന്റെയും പാട്ടിന്റെയും ഫലങ്ങളാണ്.

കളമെഴുത്തും പാട്ടും

ഉത്തരകേരളത്തിന്റെ ചില ഭാഗങ്ങളിൽ 'കളമെഴുത്തും പാട്ടും' എന്നൊരു സവിശേഷ അനുഷ്ഠാനമുണ്ട്. ഭഗവതി പ്രതിഷ്ഠയുള്ള ക്ഷേത്രങ്ങളിലും കാവുകളിലും ദാരികനെ നിഗ്രഹിച്ച കാളിയുടെ ചിത്രം വരയ്ക്കുകയും സ്തുതിപ്പാട്ടുകൾ പാടുകയും ചെയ്യുന്നു. വസൂരി രോഗത്തിനെതിരെയാണ് ഇത്തരം കർമങ്ങൾ ചെയ്തിരുന്നത്. നാലോ, എട്ടോ, പതിനാറോ കൈകളുള്ള വലിയ കാളീചിത്രങ്ങളാണ് ഇത്തരം കളങ്ങളിൽ വരയ്ക്കുന്നത്. കാളിയുടെ സ്തനങ്ങൾ പൂതനെല്ലുവച്ചാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ഭഗവതിക്കളം വരയ്ക്കുന്നത് പരമ്പരാഗതമായി നമ്പ്യാർ, കുറുപ്പ് സമുദായക്കാരാണ്. മഞ്ഞൾ, അരി, കരി, പച്ചിലപ്പൊടികൾ, ചുണ്ണാമ്പും മഞ്ഞളും ചേർന്ന ചെമപ്പ് എന്നിവയാണ് കളങ്ങളിലെ മുഖ്യ വർണങ്ങൾ പുള്ളുവരുടെ നാഗക്കളങ്ങളിൽ പച്ച നിറത്തിനായി 'വാക' ഉപയോഗിക്കാറില്ല. കാരണം അത് വിഷഹാരിയാണെന്ന സങ്കല്പമാണ്. അരിപ്പൊടിയും കരിപ്പൊടിയും സംയോജിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടാക്കുന്ന ചാരനിറം ചിലകളങ്ങളിൽ പച്ച നിറത്തിനു പകരമായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. കേവലം കലാരൂപമെന്നതിലുപരി സാഹിത്യവും സംഗീതവും നൃത്തകലയും സമ്മേളിക്കുന്ന ഒരപൂർവ കലാവിരുന്നാണ് കളമെഴുത്ത്. സമുദായ കൂട്ടായ്മയുടെയും വിശ്വാസത്തിന്റെയും ഭാഗമായി നിലകൊള്ളുന്നതാണ് കളമെഴുത്ത്.

നാടോടി ചിത്രകല

സർപ്പക്കളങ്ങൾ നമ്മുടെ പ്രാചീന ചിത്രകലയുടെ പ്രാഗ്‌രൂപങ്ങളാണ്. പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും ലഭ്യമാകുന്ന വസ്തുക്കൾ കൊണ്ടാണ് വർണവൈവിധ്യം ചിത്രകലയിൽ സംജാതമാക്കുന്നത്. പ്രാക്തന ജനതയുടെ വർണബോധത്തിനും വിശാലമായ ഭാവനയ്ക്കും നിദർശനങ്ങളാണ് ഇത്തരം ചിത്രാലേഖനങ്ങൾ, വെള്ളനിറത്തിന് അരിപ്പൊടി, കറുപ്പിന് കരിപ്പൊടി, പച്ചയ്ക്ക് ഇലപ്പൊടി, മഞ്ഞ നിറം മഞ്ഞളിൽ നിന്ന് മഞ്ഞളും ചുണ്ണാമ്പും ചേർന്ന് ചെമപ്പ് എന്നിങ്ങനെ അഞ്ച് നിറങ്ങളിലുള്ള ധൂളി ചിത്രങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നത്. ഇത്തരം പഞ്ചവർണപ്പൊടികൊണ്ട് ജീവസുറ്റ നാഗയക്ഷിയും നാഗകന്യയും അഷ്ടനാഗങ്ങളും നാഗഭൂതവുമൊക്കെ ഉരുവം കൊള്ളുന്നു. ഇവയിൽ ചിലതിനൊക്കെ മനുഷ്യരൂപവുമായി സാമ്യമുണ്ടെങ്കിലും പാമ്പുകൾ പരസ്പരം പിണഞ്ഞു കിടക്കുന്ന ജ്യാമിതീയ രൂപനിർമിതിയിൽ, പ്രകൃതി നിരീക്ഷണ പാടവവും കരവിരുതും അതിരുറ്റ സങ്കല്പ വിശേഷങ്ങളും പരസ്പരം ഇഴകിച്ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന കാഴ്ചയാണുള്ളത്. നാളികേരതൊണ്ടു കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ കളക്കുടക്കകളിൽ നിന്നും ധൂളികൾ എടുത്ത് തറയിൽ അവധാനതയോടെ ഉതിർത്ത് രൂപങ്ങൾ തീർക്കുന്നതാണ് നമ്മുടെ പ്രാചീനചിത്ര നിർമാണ രീതി. നിരന്തരമായ പരിശീലനം ഇതിനാവശ്യമാണ്. കണ്ണൻ ചിരട്ടയും ഓലക്കീറും പാളക്കഷണങ്ങളും ചിത്രരചനയ്ക്കുള്ള പ്രധാന ഉപകരണങ്ങളായിരുന്നു. പുള്ളുവരുടെ

നാദവൈചിത്ര്യങ്ങളും ഗാനശീലുകളും നാഗക്കളവും ചേർന്ന് കാണികളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാസ്മരികാന്തരീക്ഷം നാഗലോകപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നു. ഇത്തരം സൃഷ്ടി നടത്തുന്ന കലാകാരൻമാരുടെ ഭാവനയ്ക്കും വൈവിധ്യത്തിനും അനുസൃതമായി നാഗചിത്രങ്ങൾ തനിമയുറ്റതും വൈവിധ്യമുള്ളതുമാകും. വണ്ണാൻമാരുടെ കുറുന്തിനിപ്പാട്ടിൽ സർപ്പപ്രീതിക്കായി കളമെഴുതാറുണ്ട്. പഞ്ചവർണപ്പൊടികളിലാണ് ഇവിടെയും ചിത്രം വരയ്ക്കുന്നത്. രേഖകൾക്കിടയിൽ ആവശ്യമായ വർണപ്പൊടികൾ പരത്തിയിടുന്ന സമ്പ്രദായമാണ് ആദ്യകാല ചിത്രങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിരുന്നതെന്ന് കാണാം.

- സർപ്പക്കളങ്ങൾ നമ്മുടെ പ്രാചീന ചിത്രകലയുടെ പ്രാഗ്രൂപങ്ങളാണ്

പുള്ളുവരുടെയും വണ്ണാൻമാരുടെയും മിക്ക ചിത്രങ്ങളിലും ഈ പരന്ന രചനാശൈലി ഇപ്പോഴുമുണ്ട്. ചാണകം മെഴുകി വെടിപ്പാക്കിയ നിലത്ത് വർണപ്പൊടികളാൽ ചിത്രക്കളങ്ങൾ വരയ്ക്കുന്ന 'കളമെഴുത്തും പാട്ടി'ൽ ദാരിക നിഗ്രഹം നടത്തിയ ഭദ്രകാളിയുടെ ചിത്രം ആലേഖനം ചെയ്യുന്നു. പഞ്ചവർണപ്പൊടികളാൽ പതിനാറ് കൈകൾ വരെയുള്ള കാളീചിത്രങ്ങളാണ് വരയ്ക്കുന്നത്. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ 64 കൈകളായിരുന്നു കാളീചിത്രത്തിനുണ്ടായിരുന്നത്. കാളിയുടെ സ്തനങ്ങൾ പുന്നെല്ല് കൂമ്പാരം കൂട്ടിയാണ് നിർമിക്കുന്നത്. കാർഷിക സമൃദ്ധിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഗ്രാമീണമനസ്സിന്റെ സങ്കല്പമാണ് ഇതിനടിത്തറ. അരിപ്പൊടിയും ഇതിനായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. കുറുപ്പൻമാരും നമ്പ്യാർമാരുമാണ് ഈ ധൂളിചിത്രങ്ങൾക്കു പിന്നിൽ. ഭദ്രകാളിക്കളങ്ങളിൽ ഒരു നിറത്തിനുമേൽ മറ്റൊരു വർണപ്പൊടി കൂടി ഇട്ട് ചിത്രരൂപം പ്രതലത്തിൽ നിന്നും എഴുന്നു നിൽക്കുന്നതായി തോന്നിക്കുന്ന വിധം ഘനസ്വഭാവം ചിത്രത്തിന് വരാൻപാകത്തിലുള്ള ഷെയ്ഡ് വിദ്യയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പ്രാചീന കാലത്ത് ഭഗവതിക്ഷേത്രങ്ങളിൽ കളംപാട്ട് നടത്തുമ്പോൾ, നിലത്ത് ചിത്രങ്ങളാക്കി രൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാറുണ്ട്. ഇത്തരം കാളീചിത്രങ്ങളിൽ പ്രാദേശിക വ്യത്യാസം ഉണ്ടാകും. മുടിയേറ്റ് എന്ന കലാരൂപത്തിലും അലങ്കരിച്ച പന്തലിൽ പഞ്ചവർണപ്പൊടി കൊണ്ട് ഭദ്രകാളിക്കളം ചിത്രീകരിക്കും. വേതാളപ്പുറത്തു കയറി ദാരിക ശിരസ്സറുത്ത് മുടിചുറ്റിത്തൂക്കിപ്പിടിച്ച കാളിയുടെ രൂപമാണ് ഇവിടെ കളം. കറുപ്പൻമാരാണ് വരയ്ക്കുന്നത്. മദ്ധ്യകേരളത്തിലെ ഭദ്രകാളിത്തിയ്യാട്ടിലും ഈ ചിത്രരചനാ വൈഭവം കാണാം. ഗോത്രചിത്രകലയുടെ പൊതുസ്വഭാവങ്ങൾ ഇത്തരം ചിത്രകലയിൽ കാണാനാകും. സന്താനലബ്ധിക്കും രോഗപ്രതിരോധത്തിനും ഐശ്വര്യത്തിനും കാർഷിക സമൃദ്ധിക്കുമായാണ് യുക്തിക്ക് സ്ഥാനമില്ലെന്ന് തോന്നുന്ന മനോധർമത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഇത്തരം കളമെഴുത്ത് നടത്താറുള്ളത്.

- കാർഷിക സമൃദ്ധിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഗ്രാമീണമനസിന്റെ സങ്കല്പമാണ് ഇതിനടിത്തറ

പന്ത്രണ്ട് വർഷത്തിലൊരിക്കൽ വൈക്കം ക്ഷേത്രത്തിൽ നടത്തുന്ന 'കളമെഴുത്തും വടക്കും പുറത്ത് പാട്ടി'ൽ അറുപത്തിനാല് കൈകളുള്ള ആഭരണ വിഭൂഷിതയായ ഭദ്രകാളിയുടെ വളരെ വലിയ ധൂളിചിത്രമാണ് രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. അഞ്ച് പറനെല്ലും അഞ്ച് പറ അരിയും കാളീസ്തന നിർമിതിയ്ക്ക് വേണ്ടിവരും. കേരളത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ ധൂളി ചിത്രമാണിത്, അമ്മദൈവങ്ങളെപ്പോലെ തന്നെ അയ്യപ്പൻ, കിരാതൻ, വേട്ടയ്ക്കൊരുമകൻ എന്നിവരുടെയും ചിത്രം വരച്ച് ആരാധിക്കാറുണ്ട്. 'വേട്ടയ്ക്കൊരു മകൻ' കറുത്തതാടിക്കാരനായ വില്ലാളിവീരനായാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാളീചിത്രത്തിലെ വർണത്തിന്റെയും രൂപത്തിന്റെയും സ്വാധീനം പതിമൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടു മുതൽ

പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടു വരെ കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിലും കൊട്ടാരങ്ങളിലും ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ട ചുമർ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. കളമെഴുത്തു കലയിൽ നിന്നാകണം കഥകളി വേഷങ്ങളും കഥകളിയിലെ ചുട്ടിയും മുഖത്തെ തേപ്പു വരയുമൊക്കെ രൂപപ്പെട്ടത്. അനുഷ്ഠാന കർമങ്ങളോടനുബന്ധിച്ച് രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ധൂളീചിത്രങ്ങൾക്ക് ചൈതന്യം പകരാൻ സ്തുതി ഗീതങ്ങളും മന്ത്രോച്ചാരണങ്ങളുമൊക്കെ ആവശ്യം വേണ്ടതാണ്. അഗ്നിപുരാണത്തിൽ ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയ്ക്കുപയോഗിക്കുന്ന നിറങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള പരമാർശങ്ങൾ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. തന്ത്രികർമങ്ങളിൽ നിറപ്പകിട്ടുള്ള കളങ്ങൾ ഒഴിച്ചുകൂടാനാകാത്തവയാണ്. വർത്തമാനകാലത്ത് ആധുനിക ചിത്രകലയിൽ വന്ന താന്ത്രിക് ആർട്ട്, പ്രാക്തന കാലത്തെ താന്ത്രിക ചിഹ്നങ്ങൾക്ക് രൂപപരിണാമം സംഭവിച്ചതാണ്.

- കേരളത്തിലെ ഏറ്റവു വലിയ ധൂളി ചിത്രം

വിശദപഠനം 1

കാക്കാരിശ്ശി നാടകം

ജി. ഭാർഗവൻപിള്ള

നാടൻകലാകാരൻമാരുടെ പ്രാചീനകാലംമുതലുള്ള രംഗബോധത്തിന്റെയും അഭിനയപാടവത്തിന്റെയും പ്രകടോദാഹരണമാണ് കാക്കാരിശ്ശി നാടകം. ജി. ഭാർഗവൻപിള്ളയുടെ പ്രസിദ്ധമായ ഒരു ലേഖനമാണ് കാക്കാരശ്ശി നാടകം. കലാഗവേഷകനും കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമിയുടെ സ്ഥാപക ചെയർമാനുമായിരുന്നു ജി ഭാർഗവൻപിള്ള. കാക്കാരിശ്ശി നാടകം, നാട്ടരങ്ങ്-വികാസവും പരിണാമവും, പൊറാട്ടു നാടകം, മതിലേരികന്നി എന്നിവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാന കൃതികൾ. 1994 ൽ കേരളം സംഗീത നാടക അക്കാദമി അവാർഡ് നേടിയ അദ്ദേഹം ഫോക്‌ലോർ ഫെലോസ് ഓഫ് മലബാർ ട്രസ്റ്റിന്റെ സ്ഥാപക സെക്രട്ടറിയുമായിരുന്നു. കാക്കാരിശ്ശി നാടകം നാടോടിനാടകമാണ്. ഈ നാടകത്തിന് കാക്കാല സമുദായവുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ല. അവർ എഴുതുന്നതോ അഭിനയിക്കുന്നതോ പോലുമില്ല. കാക്കാരിശ്ശി നാടകം പഠിച്ച് അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പാണന്മാരും, നായന്മാരും ഈഴവന്മാരുമൊക്കെയാണ്. ഈ നാടോടിനാടകം അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നത് ആശാന്മാരാണ്. പുരുഷന്മാരാണ് സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടുന്നത്. പാട്ടുകാരൻ, കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമാണ്. അയാൾ അഭിനയിക്കാനും നൃത്തം ചെയ്യാനും വരുന്നില്ലെങ്കിലും അയാളുടെ ചോദ്യങ്ങളിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ നൽകുന്ന മറുപടിയിലൂടെയുമാണ് കഥ വികസിക്കുന്നത്.

> പുരുഷന്മാരാണ് സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടുന്നത്

കഥാനായകൻ സുന്ദരൻ കാക്കാനാണ്. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ സുന്ദരൻ കാക്കാൻ, കാക്കാത്തിമാർ, വേടൻ എന്നിവരാണ്. കാക്കാലൻ എന്ന വാക്കിന്റെ അർഥം കാക്കയെ തിന്നുന്ന ജാതിക്കാരൻ, കുരങ്ങിനെ കളിപ്പിക്കുന്ന തൊഴിലുള്ളവൻ എന്നെല്ലാമാണ്. കാക്കാലന്മാരുടെ പ്രതിനിധിയാണ് സുന്ദരൻ കാക്കാൻ. താളത്തിനൊത്ത് ചുവട് വയ്ക്കാനും തിരുവാതിരകളിയ്ക്കാനും, നൃത്തം ചെയ്യാനും കഴിയും വിധമായ മെയ്‌വഴക്കവും അഭ്യാസവും ഇവർ നേടേണ്ടതുണ്ട്. ഹാർമോണിയം, മൃദംഗം, ഗഞ്ചിറ, കൈമണി എന്നിവയാണ് വാദ്യോപകരണങ്ങൾ. പാട്ടുകാർ സ്റ്റേജിന്റെ ഏറ്റവും പിറകിലും നടീനടന്മാർ ഇവരുടെ മുൻപിലുമാണ് നിന്നഭിനയിക്കുന്നത്. സംഗീതവും നൃത്തവും സംഭാഷണവും, ആംഗികാഭിനയം തുടങ്ങിയവയും ഒത്തിണങ്ങിയ ഈ നാടകം നാടൻ കലാകാരന്മാരുടെ രംഗബോധത്തിനും അഭിനയപാടവത്തിനും ഉത്തമോദാഹരണമാണ്. ജനങ്ങളെ പരിഹസിക്കുക, രസിപ്പിക്കുക, ഇതിനായി ആടുകയും പാടുകയും അഭിനയിക്കുകയും പറയുകയും ചെയ്യുക എന്നതായിരുന്നു

> കാക്കാലന്മാരുടെ പ്രതിനിധിയാണ് സുന്ദരൻ കാക്കാൻ

കാക്കാത്തിമാരുടെ തിരുവാതിരയോടെയോ, സദസ്യർക്ക് വന്ദനം പറഞ്ഞുകൊണ്ട് കാക്കാനും കാക്കാത്തിയും രംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുന്ന രീതിയിലോ ആണ് നാടകത്തിന്റെ ആരംഭം. നാടകത്തിന്റെ കഥാസന്ദർഭമനുസരിച്ച് പുരാണകഥാഖ്യാനം സ്വന്തം രീതിയിൽ നടത്തുന്ന

പതിവും കക്കാരിശ്ശിയിലുണ്ട് . ഉദാഹരണത്തിന് :

കാക്കാൻ: തമ്പുരാനേ! അടിയന്റെ കാക്കാത്തിമാര് കഴച്ചു പോയേ, ഇനിയടിയൻ കളിക്കാം(ശൃംഗാരച്ചിരി) അടിയന്റെ കാക്കാത്തിമാര് കൊച്ചല്ലിയോ

പാട്ടുകാരൻ: നിനക്ക് ഒരു പാട് വിദ്യകളറിയാമല്ലോ അതുകൊണ്ട് നീതന്നെയാകട്ടെ

കാക്കാൻ: എന്റെ പഹവാനേ, നളചരിതമായാലോ, വേണ്ടാ.....രാമായ ണംതന്നെയാകാം

തമ്പുരാനോ ഒന്നുകൂടിക്കോണ്ണേ...

"സുന്ദരിയാം സീതതന്റെ
വാർത്തയല്പം ചൊല്ലാം

രാമദേവൻ കാനനത്തിൽ

പോകുമെന്നു ചൊല്ലി

കാനനത്തിൽ പോകുമെങ്കിൽ

ഞാനും കൂടിപ്പോരും

കാനനത്തിൽ ചെന്നു പർണ

ശാലയതും കെട്ടി

തമ്പിയായ ലക്ഷമണനെ

കാവലാക്കിവെച്ചു''.

കാക്കാലന്, കാക്കാത്തിയുടെ ചാരിത്ര്യത്തിൽ സംശയം പ്രകടമാകുന്ന സംഭാഷണം, നാടോടികളായി ജീവിച്ചിരുന്ന ഇവരുടെ ജീവിതത്തെ മറ്റ് ജനസമൂഹം എങ്ങനെയാണ് കണ്ടിരുന്നത് എന്നതിന്റെ സൂചനയാണ്.

കാക്കാൻ: ചുറ്റിയെടുത്തൊരു പട്ടുപാവാടയി-

തെപ്പടി പോച്ചീതെടീ-കാക്കാത്തീ

എപ്പടി പോച്ചിതെടീ?

കാക്കാത്തി: ചുള്ളിയൊടിക്കുവാൻ കാട്ടിലെ പോയപ്പോൾ

മുള്ളിലുടക്കിയടാ-കാക്കാനെ

മുള്ളിലുടക്കിയെടാ.

കാക്കാൻ: മൂക്കിൽ കിടന്നൊരു കല്ലുമൂക്കുത്തിയി-

തെപ്പടി പോച്ചീതെടീ- കാക്കാത്തീ

എപ്പടി പോച്ചിതെടീ?

കാക്കാത്തി: മൊന്തയിലെ വെള്ളം മോന്തിക്കുടിച്ചെപ്പോൾ

മൊന്തയിൽ പോയതെടാ-കാക്കാനെ

മൊന്തയിൽ പോയതെടാ

കാക്കാരിശ്ശിനാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം

കാക്കാലൻമാരുടെ ജീവിതം കേന്ദ്രമാക്കി കാക്കാലൻമാരല്ലാത്ത മറ്റു സമുദായക്കാർ ഉണ്ടാക്കിയ കാക്കാരിശ്ശി നാടകം രംഗവിഭജനം, കഥാപാത്ര സന്നിവേശം, നിഷ്ക്രമണം തുടങ്ങിയവയിലെല്ലാം പുലർത്തുന്ന അടുക്കും ചിട്ടയും അവതരണതത്ത്വങ്ങളിൽ നല്ല അവഗാഹമുള്ള നാടൻ കലാകരന്റെ രംഗബോധമാണ് പ്രകടമാക്കുന്നത്.

മാർത്താണ്ഡവർമയുടെ കാലത്ത് ഇരണിയൽ, കൽക്കുളം, വിളവാങ്കോട്, അഗസ്തീശ്വരം, തോവാള താലൂക്കുകൾ ഭരിച്ചിരുന്ന സാമന്ത രാജാവിന്റെ രാജകുടുംബത്തിലെ ഒരാൾ ആറ്റിങ്ങൽ കൊട്ടാരത്തിൽ നിന്നും ഒരു രാജകുമാരിയെ മോഷ്ടിച്ചു കൊണ്ടു പോയി. കുപിതരായ ആറ്റിങ്ങൽ രാജാക്കൻമാരും കൂട്ടരും തോവാളയിലെത്തി ആ രാജകുമാരനെ പിടികൂടി ഭ്രഷ്ട് കല്പിച്ച് പുറന്തള്ളുകയും ചെയ്തു. അയാൾ വേഷം മാറി ചെമ്പകശ്ശേരി രാജാവിന്റെ അടുത്തുവന്നു. മാർത്താണ്ഡവർമയുടെ ആക്രമണം ഭയന്ന് കഴിഞ്ഞിരുന്ന ചെമ്പകശ്ശേരിക്ക് സമർഥനായ സൈന്യാധിപൻ അന്നുണ്ടായിരുന്നില്ല. വേഷം മാറിവന്ന വ്യക്തിയുടെ യുദ്ധമുറകളിലുള്ള നൈപുണി മനസ്സിലാക്കി ചെമ്പകശ്ശേരി രാജാവ് അയാളെ സൈന്യാധിപനായി നിയമിച്ചു. ആദ്യ യുദ്ധത്തിൽ ചെമ്പകശ്ശേരി വിജയിച്ചു. രാജാവ് പുതിയ സൈന്യാധിപന് പട്ടും വളയും സമ്മാനിച്ചു. കുടമാളൂർ പണിക്കർ എന്ന സ്ഥാനപ്പേരും നൽകി കൂടമാളൂരിനടുത്ത് കുറെസ്ഥലവും കരമൊഴിവായി കൊടുത്തു. കുടമാളൂർ തറവാട്ടിലെ കാക്കാലൻമാരെ മാണിപ്പറയർ എന്നും അഞ്ചൽ തുടങ്ങിയ ഇടങ്ങളിലേക്കു പോയവരെ കാവടിയാർ എന്നുമുള്ള ഉപവിഭാഗങ്ങളിൽ അവർ തന്നെ ഉൾപ്പെടുത്തുകയുണ്ടായി. മറ്റൊരു കഥ കൂടി കാക്കാലൻമാരെ സംബന്ധിച്ച് പ്രചാരണത്തിലുണ്ട്. ഗരുഡൻ പണ്ട് മനുഷ്യരെ പിടിച്ചു തിന്നാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ അതിൽ ചില ബ്രാഹ്മണരും ഗരുഡന്റെ ഉള്ളിലായി. ബ്രഹ്മഹത്യാ പാപത്തെക്കുറിച്ചോർത്ത് ഗരുഡമാതാവായ വിനത ഏറെ ദു:ഖിച്ചു. ഭക്ഷിച്ചുപോയ ബ്രാഹ്മണരെയെല്ലാം ഒടുവിൽ കക്കിയെന്നും അങ്ങനെ കക്കിയിട്ട ബ്രാഹ്മണരാണ് കാക്കാലൻമാരായതെന്നും പറയപ്പെടുന്നു.

കാക്കാലൻമാരുടെ ഉദ്ഭവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഐതിഹ്യവും പുരാവൃത്തവും

കാക്കാലൻമാർ ആദ്യകാലത്ത് ഒരിടത്ത് സ്ഥിരമായി താമസിക്കുന്നവരായിരുന്നില്ല. ഹസ്തരേഖകളും മുഖലക്ഷണങ്ങളും നോക്കി ഫലം പറയുക, കെട്ടുകഥകൾ പറഞ്ഞുകേൾപ്പിച്ച് ആളുകളെ കബളിപ്പിക്കുക, നാട്ടു ചികിത്സകളും ഒറ്റമൂലികളും പ്രയോഗിക്കുക, തത്തയെ ഇണക്കിക്കൊണ്ടു നടന്ന് പക്ഷിശാസ്ത്രത്തിലൂടെ ഭാവിഫലങ്ങൾ പ്രവചിക്കുക, ശരീരത്തിൽ ചുട്ടികുത്തിക്കൊടുക്കുക, കാതുകുത്തുക തുടങ്ങിയവയായിരുന്നു ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഇവരുടെ തൊഴിൽ. പൊതുവെ കറുത്തനിറമുള്ള ഇവർ കൈത്തണ്ടയിലും നെറ്റിയിലും, മാറിലുമൊക്കെ ചുട്ടികുത്തും. ധാരാളം വെറ്റില തിന്നുകയും ഇവരുടെ ഇടയിലെ മൂപ്പൻമാർ മുടി വളർത്തി പുറകോട്ടിടുകയും ചെയ്തിരുന്നു. സ്ത്രീകൾ മൂക്കും കാതും കുത്തി മൂക്കുത്തിയും കമ്മലും അണിയും. കൂടാതെ ഇവരുടെ പക്കൽ യാത്രാവേളകളിലെല്ലാം വലിയ വട്ടികാ

ണും. കൃഷിയോ മറ്റ് പ്രധാന തൊഴിലുകളോ അവർക്ക് മുമ്പുണ്ടായിരുന്നില്ല. വിശപ്പടക്കാൻ കിട്ടുന്നതുവരെ ഇവർ അലഞ്ഞുനടക്കും. സ്ത്രീ പുരുഷഭേദമെന്യേ ലഹരി ഉപയോഗിക്കുന്നവരാണിവർ. ഉത്സവപ്പറമ്പുകളിലും ചന്തസ്ഥലങ്ങളിലും ഞാണിന്മേൽക്കളി, ജാലവിദ്യ തുടങ്ങിയവ കാണിക്കും. ഒരിടത്തും താവളമുറപ്പിക്കാതെ, നാടും വീടുമില്ലാതെ അലഞ്ഞു തിരിഞ്ഞു നടക്കുന്നതു കൊണ്ടുതന്നെ ഇവർ മോഷ്ടിക്കുന്നവരാണെന്നും സാധാരണക്കാർ ഭക്ഷിക്കാത്ത ഇഴ ജന്തുക്കളുടെയും മൃഗങ്ങളുടെയും ഇറച്ചി ഇവർ ഭക്ഷിക്കുമെന്നും ജനങ്ങൾ വിശ്വസിച്ചു. കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിലെ നായകനായ സുന്ദരൻ കാക്കാനോടുള്ള ചോദ്യങ്ങളും അവയ്ക്കു മറുപടിയും കാക്കാലൻമാർക്ക് അന്ന് സമൂഹത്തിലുണ്ടായിരുന്ന സ്ഥാനം. എന്താണെന്ന് നിർണയിക്കാനുള്ള ഉപാധിയാണ്.

- കാക്കാലൻമാരുടെ ജീവിത രീതി

കാക്കാരിശ്ശിനാടകം ഒരു പ്രത്യേകജാതിയുടെ അനുഷ്ഠാനമോ അചാരമോ പ്രകടമാക്കുന്ന കലയല്ല. ഒരു വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവരുടെ കുടുംബബന്ധങ്ങളും ജീവിതക്രമങ്ങളും അപഹസിച്ചു കൊണ്ടു ഒരു നാടൻ കലാകാരൻ എഴുതിയുണ്ടാക്കിയ സാഹിത്യത്തെ കുറെ ഗ്രാമീണർ രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചതാകാം. കരുനാഗപ്പള്ളി, പന്തളം, കാരയ്ക്കാട്, മാന്നാർ, മാങ്കൊമ്പ്, കായംകുളം, ആലപ്പുഴ എന്നീ സ്ഥലങ്ങളിലൊക്കെ സർവസാധാരണമായി കാക്കാരിശ്ശി നാടകം മുമ്പ് നടത്തിവന്നിരുന്നു. തൃശൂർ ജില്ലയുടെ ചില വിഭാഗങ്ങളിലും ഇത് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. നടീനടൻമാരുടെ പിറകിൽ അവരുടെ ചലനങ്ങളും അഭിനയവും ശ്രദ്ധിച്ചു കൊണ്ട് മതിയായ പശ്ചാത്തല വാദ്യമേളങ്ങളൊരുക്കിക്കൊണ്ട് പാട്ടുകാർ ഇരിക്കും. ഹാർമോണിയം, മൃദംഗം, കൈമണി തുടങ്ങിയവയാണ് പക്കമേളങ്ങൾ. കഥയുടെ സൂത്രധാരൻ പ്രധാന പാട്ടുകാരനാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിൽ സംഭാഷണം നടക്കുമ്പോഴും പാട്ടുക്കാരൻ ഇടപെടും. അയാളുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് നടീനടൻമാർ പറയുന്ന മറുപടിയിലൂടെയാണ് കഥവളരുന്നത്. കാക്കാലൻമാരുടെ ആചാരങ്ങളെയും ജീവിതരീതികളെയും തൻമയത്വത്തോടുകൂടി പരിഹസിക്കുന്ന ചോദ്യങ്ങളും കുറിക്കു കൊള്ളുന്ന മറുപടികളുമാണ് ഈ നാടോടിനാടകത്തിലുടനീളമുള്ളത്. നാടോടി ശൈലിയിൽ ഹൃദയത്തിൽ തറയ്ക്കുംവിധം രസാവഹമായ സംഭാഷണം ചിരിക്കു് വക നൽകുന്നതാണ്. ഇത്തരത്തിൽ സംഘീത-നൃത്ത-ഹാസ്യ-സാമൂഹിക നാടകമാണ് കാക്കാരിശ്ശി. ചിട്ടയും താളക്കൊഴുപ്പുമുള്ള തിരുവാതിരയും കുമ്മിയും ഇതിൽ ധാരാളമുണ്ട്. ഗ്രാമീണ ഗാനങ്ങളോടോപ്പം വായ്ത്താരിയും ഹാസ്യപ്രകടനങ്ങളും സുലഭമാണ്. ഒരുകാലത്ത് മകരം-കുംഭം-മീനം മാസങ്ങളിൽ മധ്യ തിരുവിതാംകൂറിലെ എല്ലാ ഗ്രാമങ്ങളിലും കാക്കാരിശ്ശി നാടക സംഘങ്ങൾ എത്താറുണ്ടായിരുന്നു.

- കാക്കാരിശ്ശി നാടകം സ്ഥിരമായി നടന്നു വന്നിരുന്ന ദേശങ്ങൾ

ഗ്രാമങ്ങളിൽ കൃഷിപ്പണികളെല്ലാം കഴിയുമ്പോഴാണ് കാക്കാരിശ്ശി നാടകം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. പാലക്കാട് ജില്ലയിൽ ഏറെ പ്രചാരമുള്ള പൊറാട്ടു നാടകവും ഇപ്രകാരമുള്ളതാണ്. ഈ രണ്ട് കലാരൂപങ്ങളും ഉത്സവപ്പറമ്പുകളിൽ സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നു. ഓണക്കാലത്തും മറ്റു വിശേഷ ദിവസങ്ങളിലും പഴയ തറവാട്ടുകാർ കാക്കാരിശ്ശി സംഘത്തെ വീടുകളിൽ ക്ഷണിച്ചു വരുത്തി കളിപ്പിക്കാറുണ്ടായിരുന്നു. പൊറാട്ടു നാടകവും പ്രധാനമായി കൊയ്തൊഴിഞ്ഞ പാടത്തും പറമ്പുകളിലുമാണ് നടത്താറുള്ളത്. ഉയർത്തിക്കെട്ടിയ വേദി പൊറാ

ട്ടിന് നിർബന്ധമില്ല. കാക്കാരിശ്ശിക്കുപയോഗിക്കുന്ന മൃദംഗം, ഗഞ്ചിറ, ഹാർമോണിയം, കൈമണി തുടങ്ങിയ വാദ്യോപകരണങ്ങളും പൊറാട്ടിനുണ്ട്. കാക്കാരിശ്ശിയിൽ പാട്ടുകാരനിലൂടെ എന്നതുപോലെ പൊറാട്ടിൽ രണ്ടു ചോദ്യക്കാർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയാണ് കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത്. പൊറാട്ടിലെ കുറവനും കുറത്തിമാർക്കും കാക്കാരിശ്ശിയിലെ കാക്കാലനോടും കാക്കാത്തിമാരോടും സാദൃശ്യമുണ്ട്. എന്നാൽ കാക്കാരിശ്ശിയിലെ ഫലിതപരിഹാസങ്ങൾക്ക് ഏറ്റവുമധികം അടുപ്പമുള്ളത് പടേനിയോടാണ് (അനുഷ്ഠാനപരമായ പടേനിയല്ല). പടേനിയിലെ പഞ്ഞി മുതുക്കനും കാക്കാരിശ്ശിയിലെ സുന്ദരൻ കാക്കാനും പരസ്പര സാദൃശ്യമുള്ള രണ്ട് വേഷങ്ങളാണ്. ക്ഷേത്രകലകളായ കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി, തുള്ളൽ തുടങ്ങിയവ അരങ്ങ് വാണിരുന്ന കാലത്താണ് ഇവ രംഗം കീഴടക്കി നിന്നത്. നളചരിതം, ദക്ഷയാഗം തുടങ്ങിയ ആട്ടക്കഥകളിലെ ചില പദങ്ങളും തുള്ളലിന്റെ പാരഡിയും നല്ല ശ്ലോകങ്ങളും കാക്കാരിശ്ശിയിൽ കാണാനാകും. ജനകീയ കലകളെല്ലാം ചുറ്റമ്പലത്തിനുപുറത്താണ് നടന്നിരുന്നത്.

> ജനകീയ കലകളെല്ലാം ചുറ്റമ്പലത്തിനു പുറത്താണ് നടന്നിരുന്നത്

കാക്കാരിശ്ശിയിൽ സംസ്കൃതത്തോടും ആര്യൻമാരോടും അവരുടെ പൂജാവിധികളോടുമുള്ള പരിഹാസം സ്പഷ്ടമാണ്. സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും ക്രിയാംശങ്ങളിലൂടെയും കഥാഖ്യാനമോ ജീവിതാഖ്യാനമോ നടത്തുന്ന കാക്കാരിശ്ശി നാടകം, പൊറാട്ട്, ചവിട്ടു നാടകം, മുടിയേറ്റ് തുടങ്ങിയവ നാടോടിനാടകവിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നവയാണ്. തെയ്യം, പടയണി തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് നാടക സ്വഭാവമുള്ള കലാംശത്തെക്കാൾ അനുഷ്ഠാനത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ളതിനാൽ അനുഷ്ഠാനമായാണ് ഇവയെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ചവിട്ടു നാടകമാകട്ടെ, അനുഷ്ഠാനാംശത്തെക്കാൾ കലാംശത്തിന് പ്രാധാന്യമുള്ളതെങ്കിലും ഉള്ളടക്കസവിശേഷതയാലും അവതരണോദ്ദേശ്യത്താലും മതപരമായ അംശങ്ങൾക്ക് പ്രാമുഖ്യമുള്ളതാണ്. എന്നാൽ കാക്കാരിശ്ശിനാടകവും മതനിരപേക്ഷമായ നാടോടിനാടകങ്ങളും ഒപ്പം വിനോദകലകളുമാണ്. ക്ലാസിക് നാടകവേദിയുടെ പ്രാചുര്യം, വരേണ്യ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെയും അടിയാള സംസ്കാരത്തിന്റെയും ആദാനപ്രദാനങ്ങളിലൂടെയുള്ള വളർച്ച, ആധുനികകേരള രൂപീകരണം, ജനകീയ നാടകവേദിയുടെ പ്രാചുര്യം തുടങ്ങിയവ കേരളത്തിൽ നാടോടി നാടകങ്ങൾ കുറയാൻ കാരണമായി. അനുഷ്ഠാനത്തെ നിലനിർത്തുന്ന വിശ്വാസങ്ങൾ പ്രബലമായതിനാൽ മുടിയേറ്റ്, തെയ്യം, പടയണി, തുടങ്ങിയവ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്.

> കാക്കാരിശ്ശിയും മറ്റ് നാടോടി നാടകങ്ങളും

Summarised Overview

ജി. ഭാർഗവൻ പിള്ളയുടെ കാക്കാരിശിനാടകം എന്ന ലേഖനത്തിൽ കാക്കാരിശിനാടകത്തെക്കുറിച്ചും മറ്റു നാടോടി നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാക്കാരിശി നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം, കാക്കാലന്മാരുടെ ഉത്ഭവം, കാക്കാരശി നാടകം സ്ഥിരമായി നടന്നു വരുന്ന ദേശം, കാക്കാലന്മാരുടെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഐതിഹ്യം, ജീവിതരീതി എന്നിവയെല്ലാം ഈ ലേഖനത്തിൽ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നു.

വിശദപഠനം 2

തെയ്യം- രൂപ വൈവിധ്യം

ഡോ. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി

കേരളത്തിലെ പ്രമുഖനായ നാടോടി വിജ്ഞാനീയ പണ്ഡിതനായിരുന്നു ഡോ. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, കേരളഫോക്‌ലോർ അക്കാദമിയുടെ മുൻ ചെയർമാനായിരുന്നു. മുഖദർശനം, പുള്ളുവപ്പാട്ടും നാഗാരാധനയും മാന്ത്രിക വിദ്യയും മന്ത്രവാദപ്പാട്ടുകളും, വണ്ണാനും കെന്ത്രോൻപാട്ടും, പുലയരുടെ പാട്ടുകൾ, കോതാമൂരി, തോറ്റംപാട്ടുകൾ ഒരു പഠനം, തെയ്യവും തിറയും, നാടോടി വിജ്ഞാനീയം, കടംകഥകൾ ഒരു പഠനം, കേരളത്തിലെ നാടൻ സംഗീതം, നമ്പൂതിരി ഭാഷാശബ്ദകോശം, പൂരക്കളി, തെയ്യം, ഫോക്‌ലോർ നിഘണ്ടു, വിവരണാത്മക ഫോക്‌ലോർ ഗ്രന്ഥസൂചി തുടങ്ങി ഫോക്‌ലോർ പഠനമേഖലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിരവധി ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ രചയിതാവ്. കേരള സംഗീതനാടക അക്കാദമി അവാർഡ്, കേരള ലളിതകല അക്കാദമി പുരസ്കാരം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡ്, കേരളഫോക്‌ലോർ അക്കാദമിയുടെ പ്രഥമ അവാർഡ് എന്നിങ്ങനെ നിരവധി പുരസ്കാരങ്ങൾ അദ്ദേഹം നേടിയിട്ടുണ്ട്. കേന്ദ്രസാംസ്കാരിക വകുപ്പിന്റെ സീനിയർ ഫെലോഷിപ്പിന് അർഹനായി.

- നാടോടി വിജ്ഞാനീയ പണ്ഡിതൻ

ആരാധനയിലും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിലും രൂപത്തിലും തെയ്യങ്ങൾ വൈവിധ്യം പുലർത്തുന്നവയാണ്. കാരണം വ്യത്യസ്ത സമുദായക്കാരാണ് ഓരോ തെയ്യവും കെട്ടിയാടുന്നത്. പുലയർ, കോപ്പാളർ, വേലർ, മലയർ എന്നിവരുടെ തെയ്യങ്ങൾക്ക് കുരുത്തോലയാണ് കൂടുതൽ വേണ്ടത്. മറ്റുസമുദായക്കാരുടെ തെയ്യങ്ങൾക്ക് ഇത് ഉപയോഗിക്കുന്നത് കുറഞ്ഞതോതിലാണ്. മുഖത്തെഴുത്തിന് പ്രകൃതിയിൽ നിന്ന് സുലഭമായി ലഭിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ ചമയങ്ങളാക്കി ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതി ചില സമൂദായങ്ങളുടെ തെയ്യത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് വേലരും മറ്റും മുഖത്തെഴുത്തിന് കരി, അരിച്ചാന്ത്, മഞ്ഞൾ, ചുണ്ണാമ്പ് തുടങ്ങിയവ മാത്രം ഉപയോഗിക്കുന്നു. വണ്ണാൻ, മലയൻ തുടങ്ങിയ സമൂദായക്കാർ മനയോല, ചായില്യം തുടങ്ങിയ വിലയേറിയവയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മുടി, മുഖത്തെഴുത്ത്, ഉടയാട, ആഭരണങ്ങൾ എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തെയ്യം-തിറകളെ വേർതിരിച്ചു കാണുവാൻ കഴിയും. ദേവതാ ഭേദമനുസരിച്ച് 'മുടി'കൾക്ക് വ്യത്യാസമുണ്ടാകും. വട്ടമുടി, നീളമുടി, പീലിമുടി, കുമ്പുമുടി, പാളമുടി, ചട്ടമുടി, കൊതച്ചമുടി, തൊപ്പിച്ചമയം, ഓലമുടി, ഇലമുടി എന്നിങ്ങനെ തെയ്യം-തിറകൾക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്ന 'മുടി'കൾ പലതാണ്. മുള, കവുങ്ങ്, പട്ട് എന്നിവ കൊണ്ട് വലിയമുടികൾ ഉണ്ടാകും. വളരെ ഭാരമേറിയതാണ് ഈ മുടി. കടമ്പേരി ഭഗവതിയുടെ തിരുമുടിക്ക് നൂറ്റൊന്ന് കവുങ്ങുകൾ ആണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. തിരുവർകാട്ടു ഭഗവതിയുടെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള തെയ്യങ്ങൾ 'വലിയമുടി'യാണ് ധരിക്കുക. ആയിത്തി ഭഗവതി, പടക്കെത്തി ഭഗവതി, ചോന്നമ്മ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾക്കും വലിയമുടിയാണുള്ളത്. രൂപത്തിലും അലങ്കരണത്തിലും ചെറിയ വ്യത്യാസമുണ്ടാകും എന്നുമാത്രം.

- തെയ്യം- തിറകളുടെ രൂപവൈവിധ്യത്തിന് അടിത്തറ 'മുടി'കളുടെ വ്യത്യാസമാണ്

'വട്ടമുടിത്തെയ്യ'ങ്ങളാണ് മിക്ക ഭഗവതിമാർക്കും. മുടിയുടെ വലിപ്പത്തിനും അലങ്കാര വസ്തുക്കളിലും ദേവതാ വ്യത്യാസമനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റങ്ങൾ ഇത്തരം മുടിയിലുമുണ്ട്. കക്കരഭഗവതി, മാക്കഭഗവതി, കൊറക്കോട്ടു ഭഗവതി, ആലാടഭഗവതി, ചെരളത്തു ഭഗവതി തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾക്ക് 'വട്ടമുടി'യാണുള്ളത്. കുരുത്തോല കൊണ്ട് ചുറ്റിലും വട്ടമുടി അലങ്കരിക്കും. പന്തം വച്ചാടുന്ന തെയ്യങ്ങൾക്ക് മുടിയുടെചുറ്റും കോൽത്തിരി ഉണ്ടാകും. കത്തുന്ന കോൽത്തിരിക്ക് സമീപം മറ്റ് അലങ്കാരത്തേക്കാൾ കുരുത്തോലയാണ് അനുയോജ്യം. പുലിയരുകാളി, പുള്ളിക്കരിങ്കാളി എന്നിവയുടെ മുടിക്കു ചുറ്റും കുരുത്തോലയ്ക്കു പകരം പീലിത്തഴയാണ് അലങ്കാരത്തിന്. മുച്ചിലോട്ടു ഭഗവതി, കണ്ണങ്കാട്ടു ഭഗവതി എന്നീ തെയ്യങ്ങളുടെ വട്ടമുടി തെച്ചിപ്പൂവ് കൊണ്ടാണ് അലങ്കരിക്കുക. ചെറിയവട്ടമുടി വയ്ക്കുന്ന തെയ്യമാണ് വസൂരിമാല. മാക്കഭഗവതിയോടോപ്പം മാക്കത്തിന്റെ മകളെന്ന സങ്കല്പത്തിൽ ആടുന്ന തെയ്യത്തിന് ചെറിയ വട്ടമുടി കാണാറുണ്ട്. പാക്കാൻ തെയ്യം, കന്നിക്കൊരുമകൻ തെയ്യം, ഊർപ്പഴച്ചി ദൈവം, വേട്ടയ്ക്കൊരു മകൻ ദൈവം, കരിന്തിരിനായർ എന്നിവയുടെ മുടിക്ക് ചുറ്റിലും പീലിത്തഴപിടിപ്പിച്ചതും പ്രത്യേകാകൃതിയിലുള്ള മൊട്ടോടുകൂടിയതുമായ അലങ്കാരമാണുള്ളത്. 'പീലിമുടി' എന്നാണിതിന്റെ പേര്.

- ദേവതാഭേദമനുസരിച്ച് 'മുടി' കൾക്ക് വ്യത്യാസമുണ്ടാകും

വീരപുരുഷൻമാരുടെ സങ്കല്പത്തിലുള്ള തെയ്യംതിറകൾക്ക് ' പൂക്കട്ടിമുടി' യാണ് വേണ്ടത്. കതിവന്നൂർ വീരൻ, പാടാർ കുളങ്ങര വീരൻ, തുളുവീരൻഇളംകരുമകൻ, കന്നിയ്ക്കൊരുമകൻ, പാലന്തായിക്കണ്ണൻ, കണ്ടനാർ കേളൻ, പടവീരൻ, കാലിച്ചേകോൻ, കെന്ത്രോൻപയ്യമ്പള്ളി ച്ചന്തു, കുരിക്കൾതെയ്യം, പുലിമറഞ്ഞതൊണ്ടച്ചൻ എന്നിവയിലൊക്കെ 'പൂക്കട്ടിമുടിയാണുള്ളത്'. കാളപ്പുലി, കണ്ടപ്പുലി, പുലിയുരുകണ്ണൻ, പുലിക്കണ്ടൻ, മണിക്കുണ്ടൻ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾ 'ചട്ടമുടി'യാണ് അണിയുന്നത്. വണ്ണാൻമാർ കെട്ടുന്ന ബപ്പൂരിയൻ, പൂമാരുതൻ, അങ്കക്കാരൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങൾക്ക് 'കൂമ്പുമുടി' ഉപയോഗിക്കും. 'കൊതച്ചമുടി' കരിമുരിക്കൻ, പുതിച്ചോൻ, വൈരജാതൻ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾക്കുള്ളതാണ്. ഭൈരവൻ, മുന്നായരീശ്വരൻ, കല്ലളൻതെയ്യം, കുറുന്തിനി ഭഗവതി തുടങ്ങിയവയ്ക്കു 'ഓങ്കാരമുടിയും' തലച്ചിലവൻ, ഭൂതം മുതലായവയ്ക്ക് 'തൊപ്പിച്ചമയ'വും ധരിക്കും. പാളകൊണ്ടുള്ള മുടി അണിയുന്ന ഒരു തെയ്യമാണ് കമ്മാടത്തു ഭഗവതി. പുള്ളിഭഗവതി, കരിഞ്ചാമുണ്ഡി, നാഗകന്നി തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾക്കു് ഓല കൊണ്ടുള്ള മുടിയാണുള്ളത്. ഇലകൊണ്ടുള്ള മുടി ധരിക്കുന്ന തെയ്യങ്ങളാണ് പച്ചിലബ്ഭഗവതി, മൂലംപെറ്റഭഗവതി, കല്ലേരിയവം മുതലായവ. കുരുത്തോലയും കമ്പുകളും അലകിന്റെ വാരികളും കൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കുന്നതാണ് 'പുറത്തട്ട്'. 'ചെറ്റമുടി' യെന്നും ഇതിനെ വിളിക്കാറുണ്ട്. മലയർ കെട്ടുന്ന ചാമുണ്ഡികൾക്കെല്ലാം 'പുറത്തട്ട്' വേണം. രക്തചാമുണ്ഡി, മടയിൽ ചാമുണ്ഡി, രക്തേശ്വരി, മൂവാളം കുഴിച്ചാമുണ്ഡി എന്നീ തെയ്യങ്ങൾ പുറത്തട്ട് അലങ്കരിക്കുന്നവയാണ്. വെള്ളോട് കൊണ്ടുള്ള ഭാരമേറിയ മുടിയാണ് മാവിലരുടെ ചില തെയ്യങ്ങൾക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കൂടാതെ പട്ട്, കമ്പ്, പാള, കുരുത്തോല തുടങ്ങിയവ ഉപയോഗിച്ചും പലതരം മുടികൾ ഉണ്ടാക്കാറുണ്ട്.

- പൂക്കട്ടിമുടി അണിയുന്ന തെയ്യങ്ങൾ
- ചട്ടമുടി, കൊതച്ചമുടി, ഓങ്കാരമുടി, പുറത്തട്ട് എന്നീ വ്യത്യസ്ത മുടികൾ

ചാമുണ്ഡിതെയ്യം

തെയ്യങ്ങളുടെ രൂപപരമായ വൈവിധ്യത്തിന് അടിസ്ഥാനമായ മറ്റൊന്ന് ഉടയാടകളാണ്. പൂക്കട്ടി മുടി വയ്ക്കുന്ന തെയ്യം തിറകൾക്ക് 'ചിറകുടുപ്പ് ' എന്ന വസ്ത്രാലങ്കാരമാണുള്ളത്. 'വെളുമ്പൻ' എന്ന പേരിലുള്ള വസ്ത്രവിശേഷണമാണ് ഭൂതം, കരിങ്കാളി, പുതിയ ഭഗവതി, പുള്ളിബ്ഭഗവതി, രക്തേശ്വരി, രക്തചാമുണ്ഡി എന്നിങ്ങനെയുള്ള തെയ്യങ്ങൾക്ക് പതിവ്. തോറ്റങ്ങളും പള്ളിക്കരിവേടൻ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങളും 'കാണിമുണ്ട്' എന്ന വിശേഷ വസ്ത്രമാണ് ധരിക്കുന്നത്. തെയ്യങ്ങളുടെ അറയിൽ 'ഒട' (ഉട)എന്ന അലങ്കാരവിശേഷം ധരിക്കും. 'ഒട' പലരീതിയിലുണ്ട്. കണ്ടനാർ കേളൻ, കതിവനൂർ വീരൻ, വേട്ടയ്ക്കൊരു മകൻ, ഊർപ്പഴച്ചി, കന്നിക്കൊരു മകൻ തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് 'അടുക്കും ഞാലിയും' എന്നുപേരുള്ള ഒരു തരം 'വട്ടൊട' യാണ് അരയിൽ ബന്ധിക്കുന്നത്. പരന്ന 'ഉട' യാണ് 'വിതാനത്തറ' എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. അത് വസ്ത്രാലങ്കാരമാണ്. കമ്പുകൾകൊണ്ടുള്ള ചട്ടം അരയിൽ ഘടിപ്പിച്ച്, അതിന് മുകളിൽ പല നിറത്തിലുള്ള പട്ടുകൾ കൊണ്ട് തുന്നിയുണ്ടാക്കിയ വസ്ത്രം തൂങ്ങി നിൽക്കത്തക്കവിധം അലങ്കരിക്കുന്നതാണ് 'വിതാനത്തറ' മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതി, കണ്ണങ്കാട്ടു ഭഗവതി, പടക്കെത്തി ഭഗവതി, ക്ഷേത്രപാലൻ തുടങ്ങിയ ചില തെയ്യങ്ങൾക്ക് 'വിതാനത്തറ' കാണാം. കുരുത്തോലയുടുപ്പാണ് 'ഒലിയുടുപ്പ്'. ചാമുണ്ഡി, പൊട്ടൻ, വിഷ്ണുമൂർത്തി, ഗുളികൻ തുടങ്ങിയ പല തെയ്യങ്ങൾക്കും ഒലിയുടുപ്പാണ് വേണ്ടത്. ചില തെയ്യങ്ങളുടെ പൃഷ്ഠഭാഗത്ത് അണിയുന്ന വസ്ത്രവിശേഷമാണ് കോലാങ്കി.

> തെയ്യങ്ങളുടെ രൂപപരമായ വൈവിധ്യത്തിന് കാരണമായ ഉടയാടകൾ

മുഖത്തെഴുത്ത്, മെയ്യെഴുത്ത് തുടങ്ങിയവ തെയ്യങ്ങളുടെ രൂപ വൈവിധ്യത്തിന് കാരണമാണ്. മഷി, മഞ്ഞൾ, അരിച്ചാന്ത്, മനയോല, ചായില്യം തുടങ്ങിയവയാണ് അതിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. വലിയമുടി തെയ്യങ്ങൾക്ക് 'പ്രാക്കെഴുത്താ'ണ് പതിവ്. 'കുറ്റി ശംഖും പ്രാക്കും' എന്നു പേരുള്ള മുഖത്തെഴുത്തുള്ള തെയ്യങ്ങളിൽ ചിലതാണ് മുച്ചിലോട്ടു

ഭഗവതി, കണ്ണങ്കാട്ടു ഭഗവതി, വീരർകാളി, പാടാർകുളങ്ങര ഭഗവതി എന്നിവ. 'വൈരിദ്ദളവും' എന്നു പറയുന്ന എഴുത്താണ് നരമ്പിൽ ഭഗവതി, ധൂമാ ഭഗവതി, അങ്കക്കുളങ്ങര ഭഗവതി എന്നിവരുടേത്. മരക്കലത്തമ്മ, ചെമ്പിലോട്ടു ഭഗവതി എന്നിവർക്ക് 'മാൻക്കണ്ണെ'ഴുത്താണ്. നാഗകന്നിയമ്മയുടെ മുഖത്തെഴുത്തിന് 'മാൻകണ്ണും വില്ലുകുറിയും' എന്നാണ് പറയുക. പുലിയുരുകാളി, പുള്ളികരിങ്കാളി എന്നീ തെയ്യങ്ങളുടെ മുഖത്തെഴുത്ത് 'നരികുറിച്ചെഴു'ത്താണ്. 'ഇരട്ടച്ചുരുളിട്ടെഴുത്ത്' കണ്ടനാർകേളൻ, വീരൻ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾക്കുള്ളതാണ്. ബാലിയുടെ മുഖത്തെഴുത്തിന് 'ഹനുമാൻ കണ്ണിട്ടെഴുത്ത്' എന്നു പറയും. 'കൊടും പുരികം വച്ചെഴുത്താണ് ' ഊർപ്പഴച്ചി, പൂമാരുതൻ, കരിന്തിരിനായർ എന്നീ തെയ്യങ്ങൾക്ക് വേണ്ടത്. വയനാട്ട് കുലവനുള്ളത് വട്ടക്കണ്ണിട്ടെഴുത്തും' പുള്ളിബ് ഭഗവതിയുടെ മുഖത്തെഴുത്ത് 'വട്ടക്കണ്ണും പുള്ളി'യുമാണ്. വേട്ടയ്ക്കൊരു മകന്റെ മുഖത്തെഴുത്തിന് 'കട്ടാരവും പുള്ളിയും' കക്കര ഭഗവതിയുടെതിന് 'ചൂയ്യം -വൈരദ്ദളം' എന്നുമാണ് പറയുന്നത്.

മുഖത്തെഴുത്ത്, മെയ്യെഴുത്ത്

വേട്ടയ്ക്കൊരു മകന്റെ മുഖത്തെഴുത്താണ് 'കട്ടാരവും പുള്ളിയും'. പുലിക്കണ്ടൻ, പുലിയൂരു കണ്ണൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങൾക്ക് 'കുക്കിരിവാല് വെച്ചെഴുത്താ'ണ്. നാഗകന്നി, നാഗകണ്ഠൻ, കതിവനൂർ വീരൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങളുടെ മുഖത്തെഴുത്ത് 'നാഗോം കുറിയും' എന്നാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. കന്നിക്കൊരുമകൻ, പള്ളക്കരിവേടൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങളുടെ മുഖത്തെഴുത്ത് 'അഞ്ചുപുള്ളും ആനക്കാലും' എന്ന പേരിലറിയപ്പെടുന്നു. മുഖത്തെഴുത്ത് കൂടാതെ മുഖത്ത് തേപ്പുമാത്രമായും പതിവുണ്ട്. തെയ്യങ്ങളുടെ മെയ്യെഴുത്തും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ബാലിത്തെയ്യം, വയനാട്ടു കുലവൻ, കണ്ടനാർ കേളൻ, കരിന്തിരി നായർ, പുലിയുരു കാളി, പുള്ളികരിങ്കാളി എന്നീ തെയ്യങ്ങൾ ശരീരത്തിൽ മഞ്ഞ തേയ്ക്കും. അരിച്ചാന്തും ചുകപ്പും ചേർത്ത് മെയ്യെഴുന്നതിന് പള്ളിക്കരിവേടൻ ഉദാഹരണമാണ്. കതിവനൂർ വീരൻ, വെളുത്ത ഭൂതം, കന്നിക്കൊരു മകൻ, തെക്കൻ കരിയാത്തൻ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾ ശരീരത്തിൽ അരിച്ചാന്താണ് അണിയുന്നത്. ഇളംകരുമകൻ തെയ്യത്തിന് 'പരുന്തുവാലിട്ടെഴുത്ത്' എന്ന പേരിലുള്ള മെയ്യഴുത്താണുള്ളത്. ഊർപ്പഴച്ചി, വേട്ടയ്ക്കൊരു മകൻ എന്നിവയ്ക്ക് ചുകപ്പ്, മഞ്ഞ, പച്ചമനയോല എന്നിവയാൽ ശരീരത്തിലെഴുതും. മെയ്യെഴുത്തും, മുഖത്തെഴുത്തും, മുഖത്തേപ്പും തെയ്യങ്ങൾക്ക് രൂപവ്യത്യാസം വരുത്താൻ മാത്രമല്ല, വിഭിന്ന സ്തോഭങ്ങളും സങ്കല്പ വിശേഷങ്ങളും ആവിഷ്കരിക്കാനും സഹായിക്കുന്നു.

തെയ്യങ്ങൾക്ക് രൂപവൈവിധ്യം നൽകുന്ന മുഖത്തെഴുത്ത്, മെയ്യെഴുത്ത്, മുഖതേപ്പ്

മേൽപ്പറഞ്ഞ ഘടകങ്ങൾ കൂടാതെ രൂപഭാവങ്ങളിൽ തെയ്യങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമാക്കിത്തീർക്കുന്ന ഉപാധികളുണ്ട്. പൊയ്മുഖം, പൊയ്ക്കണ്ണ്, പൊയ്നാക്ക്, പൊയ്ക്കാത് എന്നിവ രൂപ വൈവിധ്യത്തിന് ഇടയാക്കും. പൊട്ടൻ, ഗുളികൻ എന്നിവ മുഖത്ത് കണ്ണാമ്പാള വച്ചുകെട്ടുന്നു. പൂതത്തിന്റെ പൊയ്മുഖം ഹാസ്യജനകമാണ്. ഹാസ്യവും ഭയവും ജനിപ്പിക്കുക മാത്രമല്ല, ചില പ്രത്യേക ആശയ സങ്കല്പങ്ങളെ പ്രതിരൂപാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കാനും മുഖാവരണത്തിന് കഴിയുന്നു. കുട്ടിച്ചാത്തൻ, ഭൈരവൻ, കാലിച്ചേകോൻ, വയനാട്ടു കുലവൻ, തിരുവപ്പൻ, പുള്ളിബ് ഭഗവതി എന്നിവ പൊയ്ക്കണ്ണൻ ധരിക്കുന്ന തെയ്യങ്ങളാണ്.

പെൺകോലങ്ങൾക്കെല്ലാം മാർമുല എന്ന ചമയമുണ്ടാകും. ചില ഭഗവതിമാർക്ക് ദ്രംഷ്ട്രം കാണും. പുരുഷദേവതകളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന കോലങ്ങൾക്ക് മീശയും താടിയുമുണ്ടാകും. നാഗകണ്ഠൻ, മുത്തപ്പൻ, പൂക്കുട്ടിച്ചാത്തൻ തുടങ്ങിയ ചില തെയ്യങ്ങൾക്ക് വെളുത്ത താടിയാണുള്ളത്. കരിന്താടി വേണ്ട തെയ്യങ്ങളാണ് പൂമാരുതൻ, പള്ളിക്കരിവേടൻ, മുൻനായരീശ്വരൻ തുടങ്ങിയവ. കറുത്ത തൂക്ക് താടിയുള്ള തെയ്യങ്ങളാണ് ക്ഷേത്രപാലകൻ, കരിങ്കുട്ടിച്ചാത്തൻ, കണ്ഠാകർണ്ണൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങൾ. കൈവള, കടകം, കൈയുറ, ചെന്നിപ്പത്തി, ചിലമ്പ്, തലപ്പാളി തുടങ്ങിയ മെയ്യാഭരണങ്ങളുമുണ്ട്. അരയിൽ കെട്ടാനുള്ള ചമയങ്ങളിൽപ്പെടുന്നതാണ് അടുക്ക പലക, വളയൻ, അരയിൽക്കെട്ട്, ഒട്ടിയാണം എന്നിവ. 'ചെയ്യാക്ക്' രണ്ടുകാതുകൾക്കും സമീപം വച്ചു കെട്ടുന്ന അലങ്കാരമാണ്. 'ചെണ്ടടത്താണി' എന്ന തലച്ചമയം ചില തെയ്യങ്ങൾക്ക് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്.

- തെയ്യങ്ങൾക്ക് രൂപഭാവ വൈവിധ്യം വരുത്തുന്ന മെയ്യാഭരണങ്ങൾ

തെയ്യങ്ങളുടെ മുടികളും ഉടുപ്പുകളും കോലക്കാരായ ഗ്രാമീണകലാകാരന്മാർ സ്വയം നിർമിക്കുന്നതാണ്. ഏറെ നാളത്തെ പരിശീലനത്തിന്റെയും പരിചയത്തിന്റെയും പരിണിതഫലമായി കിട്ടുന്ന ഈ കഴിവ് പാരമ്പര്യ വഴിക്കാണ് ലഭ്യമാകുന്നത്. പാരമ്പര്യമായി ഇതൊക്കെ നിർമിക്കുന്നവർ ഇന്ന് വിരളമാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള നിർമാണങ്ങളും ഉപയോഗങ്ങളും അനേകം കാലം കൊണ്ട് രൂപപ്പെട്ടവയും ഭാവനയിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞവയുമാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് വിഷ്ണുമൂർത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഐതിഹ്യത്തിൽ, നീലേശ്വരത്ത് എഴുന്നള്ളിയ വിഷ്ണുമൂർത്തിയെ തെയ്യക്കോലമായി കെട്ടിയാടിക്കണമെന്ന് പ്രശ്നത്തിൽ തെളിഞ്ഞെങ്കിലും ഏതുരൂപത്തിലത് കെട്ടണമെന്നത് ചിന്തനീയമായി. 'പാലായിപരപ്പേൻ' എന്ന മലയനോടാണ് ഈ കോലം കെട്ടിയാടാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടത്. അയാൾക്ക് ആ ദേവത രൂപം സ്വപ്നദർശനത്തിലുണ്ടായി. ഈ വസ്തുത പ്രസ്തുത തെയ്യത്തിന്റെ തോറ്റം പാട്ടിലും സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വർത്തമാനകാലത്ത് മുടിയിലും മുഖത്തെഴുത്തിലുമൊക്കെ പരിഷ്കാര ഭ്രമം വന്നു കൂടിയിട്ടുണ്ട്. ബോധപൂർവമായ ഇത്തരം പരിഷ്കരണങ്ങൾ നാടൻ കലകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അഭിലഷണീയമല്ലെന്നാണ് ഡോ.എം.വി.വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി വിലയിരുത്തുന്നത്.

- നാടൻകലാകാരന്മാർ സ്വയം നിർമിക്കുന്നവയാണ് തെയ്യച്ചമയങ്ങളും മുടികളും
- വർത്തമാനകാലത്ത് മുടിയിലും മുഖത്തെഴുത്തിലുമൊക്കെ പരിഷ്കാര ഭ്രമം വന്നു

Summarised Overview

തെയ്യത്തിന്റെ രൂപവൈവിദ്ധ്യത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഡോ. എം.വി. വിഷ്ണനമ്പൂതിരിയുടെ ലേഖനം ആരാധനയിലും അനുഷ്ഠാനത്തിലും രൂപത്തിലും തെയ്യങ്ങൾ വൈവിധ്യം, മുടികളുടെ വ്യത്യാസം, ഉടയാടകൾ, മെയ്യാഭരണങ്ങൾ എന്നിവയും തെയ്യത്തിന്റെ രൂപവൈവിദ്ധ്യത്തിന് കാരണമാണെന്നാണ് ഡോ. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരിയുടെ അഭിപ്രായം.

വിശദപഠനം 3

ഒപ്പന

എൻ. കാതിരിക്കോയ

'മാപ്പിള കലാദർശനം' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ എഡിറ്റർ ആണ് എൻ. കാതിരിക്കോയ മാപ്പിളകലയുടെ ഉന്നമനത്തിനായും പ്രചാരണത്തിനായും ദത്തശ്രദ്ധനായി യത്നിച്ച വ്യക്തിത്വത്തിന് ഉടമ. കേരളത്തിലെ നാടോടി കലാരൂപങ്ങളിൽ സാമാന്യമായി കണ്ടു വരുന്ന അനുഷ്ഠാനകല വിനോദകല എന്നീ രണ്ടു വകുപ്പുകളിൽ പെടുത്താവുന്നവയാണ് മാപ്പിള കലകളെല്ലാം. മതവിശ്വാസവുമായോ ആചാരവുമായോ ഭക്തിയുമായോ ചികിത്സയുമായോ ബന്ധപ്പെട്ട നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള കലാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ രൂപം കൈവരിക്കുന്നതാണ് അനുഷ്ഠാനകല. അത്തരം ചിട്ടകളുമായോ ചടങ്ങുകളുമായോ ഭക്തിയുമായോ ബന്ധപ്പെടാതെ സ്വന്തം ജീവിതസാഹചര്യത്തിന്റെ ഉത്സാഹമോ ആഘോഷമോ വികാരങ്ങളോ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് വിനോദകല. ഇതിൽ രണ്ടിലും പെടുത്തുന്ന മാപ്പിള കലകൾ ഉണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് പുണ്യവാന്മാരെത്തുന്നതിനു വേണ്ടി നടത്തുന്ന മുസ്ലിങ്ങളുടെ പ്രാത്ഥിവ് ഒരു അനുഷ്ഠാന കലയാണ്. കല്യാണത്തിന്റെ സന്തോഷം പങ്കുവയ്ക്കുന്നതിന് വേണ്ടി നടത്തുന്ന അവരുടെ ഒപ്പന വിനോദ കലയും

> അനുഷ്ഠാനകല, വിനോദകല

മലബാർ മുസ്ലിങ്ങളുടെ ഇടയിൽ പ്രാചീനകാലം മുതൽ പ്രചാരത്തിലിരുന്ന കലയാണ് ഒപ്പന. മാപ്പിളപ്പാട്ട് സാഹിത്യത്തിൽ ഒരു ഇശലിന്റെ പേരാണ് ഒപ്പന. ഇതിന് രണ്ട് തരത്തിലുള്ള രീതി ഭേദങ്ങളാണുള്ളത്: ഒപ്പനമുറുക്ക്, ഒപ്പന ചായൽ എന്നിവയാണവ. ദ്രുതതാളത്തിലുള്ളത് മുറുക്കം, അയഞ്ഞ് പാടുന്നത് ചായൽ. സാഹിത്യവും സംഗീതവും താളവും സമന്വയിക്കുന്ന കലയാണ് ഒപ്പന. രണ്ട് കൈകൾ നീട്ടിപിടിച്ച് കൈപ്പടങ്ങൾ ചേർത്തു വെക്കുക എന്നർഥമുള്ള 'ഹഫ്ന' എന്ന അറബി പദത്തിൽ നിന്നാണ് 'ഒപ്പന' എന്ന പദത്തിന്റെ ഉദ്ഭവമെന്നും തമിഴിൽ ഒപ്പനൈ എന്നും മലയാളത്തിൽ ഒപ്പനയെന്നും അറിയപ്പെടുന്നതാണിത്. ഒപ്പന എന്നവാക്കിന് അലങ്കാരം എന്നർഥമുണ്ട്. മൈലാഞ്ചി ഒപ്പനയ്ക്ക് ഒരു കാലത്ത് ഏറെ പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നു. മണവാട്ടിയെ തോഴിമാർ അണിയിച്ചൊരുക്കുന്നതാണ് ഇതിലെ പ്രധാന ഭാഗം. കളിക്കുന്നവരിലെ മുൻപാട്ടുകൾ പാടുന്നവരും പിൻപാട്ടുകാർ കൈകൊട്ടിത്താളം പിടിക്കുന്നവരുമാണ്. മുൻപാട്ടുകാരുടെ പാട്ടുകൾ മുഴുവനുമോ അവസാന ഭാഗങ്ങൾ മാത്രമായോ പിൻപാട്ടുകാർ ഏറ്റുപാടുന്നു. ചായൽ, ചായൽ മുറുക്കം, ഒപ്പന മുറുക്കം എന്നീ ക്രമത്തിലാണ് പാടിയിരുന്നത്. മാപ്പിളപ്പാട്ടുകളാണ് ഒപ്പനയ്ക്കും പാടുന്നത്.

> സാഹിത്യവും സംഗീതവും താളവും സമന്വയിക്കുന്ന കലയാണ് ഒപ്പന

കാതുകുത്ത് കല്യാണം, സുന്നത്ത് കല്യാണം, വിവാഹം മുതലായവയ്ക്കാണ് ഒപ്പന അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പരമ്പരാഗതവേഷങ്ങളാണ് ഒപ്പനയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അരഞ്ഞാണം, വളകൾ, കൊരലാരം, ചങ്കേലസ്, കാറക്കല്ല്, കുമ്മത്ത്, പിക്ക് തുടങ്ങിയ ആഭരണങ്ങളാണ് ധരിക്കുന്നത്. ആദ്യകാലത്ത് ആൺ ഒപ്പന സംഘങ്ങളാണുണ്ടായിരുന്നത്.

ഒപ്പന

ഇത് സ്ത്രീകളുടെ ഒപ്പനയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്. സ്ത്രീകൾ വട്ടത്തിൽ ചാഞ്ഞും ചരിഞ്ഞും ഈണത്തിൽ പാടിയും വട്ടത്തിൽ കറങ്ങിയുമാണ് ഒപ്പന അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പുരുഷന്മാർ നിന്നും ഇരുന്നും മാത്രമാണ് ഒപ്പന പാടുന്നത്. പാട്ട് ചായലിൽ തുടങ്ങി മുറുക്കത്തിലെത്തി ആവേശത്തിലെത്തുമ്പോൾ കാൽമുട്ടിൽ നിന്നും നേരേ നിന്നും പാടിയിരുന്നു. പുതിയാപ്ലയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ഇതിലുണ്ടായിരുന്നു. വേഷമാകട്ടെ പ്രാദേശികമായി മാപ്പിളമാർക്കിടയിലുണ്ടായിരുന്ന വിധത്തിലുള്ളതും, വേഷത്തിലും ചലനത്തിലും പലവിധ മാറ്റങ്ങളോടെ പൊതുവേദികളിൽ ഇന്ന് ഒപ്പന വന്നു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അതായത് പ്രത്യേക സമുദായത്തിന്റെയും പ്രത്യേക ജീവിതസാഹചര്യത്തിന്റെയും കലാപരമായ ആവിഷ്ക്കാരം എന്ന നിലയിൽ നിന്ന് ഒപ്പനയ്ക്ക് പരിഷ്കരണം സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരുകലാപ്രകടനമെന്നനിലയിൽ വീടുകളിൽ വന്ന് ഒപ്പന നടത്തിക്കൊടുക്കുന്ന സംഘങ്ങളുടെ വരവ് വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്.

- പരമ്പരാഗതവേഷങ്ങളാണ് ഒപ്പനയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്

കോൽക്കളി

നാടൻ കലാരൂപമായ കോൽക്കളിയ്ക്ക് ദേശ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്. മാപ്പിളമാരുടെ മാത്രമായ കോൽക്കളിക്കു പുറമേ അവരുടേതല്ലാത്ത കോൽക്കളിയിൽ ത്രിമൂർത്തി സാന്നിദ്ധ്യം സൂചിപ്പിക്കുംവിധം മൂന്ന് തിരയുള്ള വിളക്ക് കത്തിച്ച് വട്ടത്തിൽ നിന്ന് ദൈവ സ്തുതികൾ ചൊല്ലിയാണ് തുടക്കം. ഇത് ഭക്തിപൂർവം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാകാം ചടുലതയും വേഗവും ഇതിന് കുറവാണ്. അറയ്ക്കൽ രാജാവിന്റെ സ്ഥാനാരോഹണ ചടങ്ങ് മോടി കൂട്ടാനായി മാപ്പിളമാർ ഒത്തുചേർന്ന് രൂപം കൊടുത്തതാണ് ഈ കലാരൂപം എന്നു വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ വേളയിൽ കുണ്ടോട്ടി ഓട്ടുപാറക്കൽ മോയിൻ കുട്ടി വൈദ്യർ കണ്ണൂരിൽ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹമാണ് കൊൽക്കളിയ്ക്ക്, ഒപ്പന ചായൽ മുറുക്കത്തിൽ കളിപ്പാട്ട് രചിച്ചതെന്നും പറയപ്പെടുന്നു. മൂന്ന് വരി ദ്രുതഗതിയിലുള്ള വൃത്തങ്ങളിലാണ് പാടാറുള്ളത്. അടക്കത്താളം വരെ

പാട്ടിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഈ കളി കടൽതൊഴിലാളിയായ കാപ്പാട്ടുദേശക്കാരനായ പൊക്കൻ കുരിക്കൾ കണ്ണൂരിൽ നിന്ന് പഠിച്ചിട്ട് കണ്ണൂരിന് തെക്കുള്ള തിക്കൊടി, കൊയിലാണ്ടി, കാപ്പാട്, കോഴിക്കോട് എന്നിവിടങ്ങളിലൊക്കെ പഠിപ്പിച്ചു. കോഴിക്കോട്ടുകാരായ ഹുസൈൻ കുരിക്കൾ, ഇബ്രാഹിം കുരിക്കൾ എന്നിവരുടെ കീഴിൽ നിരവധി ശിഷ്യന്മാർ ഉണ്ടായി. മോയിൻ കുട്ടി വൈദ്യർ ചായൽ മുറുക്കത്തിൽ കളിപ്പാട്ട് രചിച്ചതിന്റെ ഈരടികൾ തുടങ്ങുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ് :

"മന്നിൽ മികന്തബഹു

മാനമാം അറക്കൽ

മഹിമ സുഖത്തിൽ വാഴും

അലി രാജ ഹബീബ് സുൽത്താൻ'' ഇതാണ് മുറുക്കത്തിന്റെ ആദ്യവരി.

''ഉതത്തെ മുഹിയദ്ദീൻ പള്ളീടെ ഭാഗത്ത്

കോൽക്കളി

ഊക്കായിട്ടൊരു പന്തൽപ്പണിയും തീർത്താൻ''

ഇങ്ങനെയാണ് മുറുക്കത്തിന്റെ ഈരടി തുടങ്ങുന്നത്. മൂന്നുവരി ദ്രുതഗതിയിലുള്ള വൃത്തങ്ങളിലാണ് പാടാറുള്ളത്. അടക്കത്താളം ഇങ്ങനെയാണ്.

''ഇടിപൊടി തമരം ഈമാഅലി

വരവും അലികോട്ട പൊളിയം

താളം താതിക തിത്ത

തകതെത്തം തെയ്യംതാ'' ഇവിടെ കളി അവസാനിക്കും. മാപ്പിളക്കോൽക്കളി കളികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും വിഷമം പിടിച്ചതും പഠിക്കാൻ മനക്കരുത്തും തന്റേടവും ആവശ്യമുള്ളതുമാണ്. ഇതിന്റെ

- നാടൻ കലാരൂപമായ കോൽക്കളിക്ക് ദേശ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്

താളം ഉറച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ ചുവട് മാറ്റവും അതിനോട് പാട്ടും ചേർത്ത്, താളാത്മകമായി കളികോർത്തിണക്കി പഠിച്ച് മറയാൻ പ്രയാസം ഉണ്ടാവുകയുമില്ല.

ദഫ്മുട്ട്

അറേബ്യൻ സംസ്കാരത്തിൽ നിന്ന് കേരളത്തിലെത്തിയ കലാരൂപമാണ് ദഫ്മുട്ട്. പള്ളികളിലും അകത്തളത്തിലുമാണ് മുൻകാലങ്ങളിൽ ഇത് നടത്തിയിരുന്നത് എന്നതിൽ നിന്നും മതാനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കണം എന്ന് മനസിലാക്കാനാകും. പൂർവികർ, രോഗ നിവാരണത്തിനും രോഗശമനത്തിനും നേർച്ചയായിട്ടാണ് ഈ അനുഷ്ഠാനത്തെ കണ്ടിരുന്നത്. പിൽക്കാലത്താണ് സാംസ്കാരിക പരിപാടികളിലും യുവജനോത്സവങ്ങളിലും ആഘോഷവേളകളിലും ഇത് കാണാൻ തുടങ്ങിയത്. എട്ട് ഇഞ്ച് വ്യാസവും നാല് ഇഞ്ച് ഉയരവും മുക്കാലിഞ്ച് കനവുമുള്ള പ്ലാവിൻ വേരിൽ തീർത്ത കുറ്റിയിൽ, ആട്ടിൻതോൽ ഉറയ്ക്കിട്ടത് വരിഞ്ഞു മുറുക്കി തലയ്ക്ക് പിച്ചള കെട്ടിയിട്ടുള്ള ഉപകരണമാണ് ദഫ്. ഇതിന് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത് അറബി ബൈത്തുകളാണ്. മുസ്ലിം സമുദായത്തിലെ സംഘമായി പാടുന്ന അറബി പാരമ്പര്യത്തിലുള്ള ഗാനസമ്പ്രദായമാണ് ബൈത്ത്. സലാത്ത് പ്രാർഥനയോടുകൂടിയാണ് ബൈത്ത് ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇത് സലാത്തോടെ തുടങ്ങി അഷ്റാക്കിൽ അവസാനിക്കുന്നു. മുഹമ്മദ് നബി മക്കയിൽ നിന്ന് പാലായനം ചെയ്തപ്പോൾ മദീനയിലെ അൻസാരി പെൺകുട്ടികൾ എട്ട് ഇഞ്ച് വ്യാസമുള്ള ചെറിയ ദഫ്മുട്ടി, ബൈത്ത് ചൊല്ലിയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. മുസ്ലിം സ്ത്രീകൾ കേരളത്തിൽ ദഫ് മുട്ടിയിരുന്നില്ല. ഇപ്പോൾ സ്ത്രീകൾ ദഫ് അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ ദഫ് തലയ്ക്കു മീതെ കൊണ്ടുപോകാനോ മുട്ടുകാലിൽ താഴോട്ട് കൊണ്ടുപോകാനോ പാടില്ലാത്തവിധം ചരിഞ്ഞും ചാഞ്ഞും മുട്ടുകുത്തി ഇരുന്നും

- ബൈത്ത് - മുസ്ലിം സമുദായത്തിലുള്ളവർ സംഘമായി പാടുന്ന അറബി പാരമ്പര്യത്തിലുള്ള സമ്പ്രദായത്തിലുള്ള ഗാനസമ്പ്രദായം
- സലാത്ത്-പ്രാർഥന, പ്രാർഥനയോടുകൂടിയാണ് ബൈത്ത് ആരംഭിക്കുന്നത്

ദഫ്മുട്ട്

ആണ് ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചുരുങ്ങിയത് എട്ടുപേരിൽ കുറയാതെയും പത്തിൽ കവിയാതെയും സ്ത്രീകൾ ഇതിൽ പങ്കെടുക്കുന്നു.

അറബന

അറേബ്യയിൽ നിന്ന് ഇന്ത്യയിലേയ്ക്ക് മതപ്രചാരണത്തോടൊപ്പം എത്തിച്ചേർന്നതാണ് അറബന. കേരളത്തിൽ ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ള ഇത്, ഭക്തിപ്രധാനമാണ്. റാത്തിബ്, കുത്തുറാത്തിബ്, റിഫാഈ ശൈഖിന്റെ പേർക്ക് കഴിക്കുന്ന റാത്തിബ് തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്കൊപ്പം അറബന അവതരിക്കപ്പെടുന്നു. ആശയ സമ്പുഷ്ടതയും താളവും ശ്രുതിയുമൊത്ത മാപ്പിളപ്പാട്ടുകൾക്കൊപ്പമോ അറബിപ്പാട്ടുകൾക്കൊപ്പമോ ആണ് അറബനമുട്ട് നടക്കുന്നത്. പതിനെട്ട് ഇഞ്ച് വ്യാസവും മൂന്ന് ഇഞ്ച് വീതിയും മുക്കാൽ ഇഞ്ച് ഘനവുമുള്ള അഞ്ച് കഷ്ണങ്ങൾ ചേർത്ത് തോല് ഊറയ്ക്കിട്ട് മേൽക്കഷണത്തിൽ ഉറപ്പിച്ച് അഞ്ച് ചിലമ്പും ഘടിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിന് അയനി, പിലാവ്, പനിച്ചി എന്നീ മരങ്ങളുടെ വേര് അറുത്ത് ഉപയോഗിക്കുന്നു. ആട്ടിൻതോൽ ഉപയോഗിക്കുകയാണെങ്കിൽ കൂടുതൽ നാദം കിട്ടും. വസൂരി, കോളറ തുടങ്ങിയ പകർച്ച വ്യാധികൾ പടർന്നു പിടിച്ചിരുന്ന കാലങ്ങളിൽ അറബന മുട്ടുമായിരുന്നു. മതാനുഷ്ഠാനമായിരുന്ന അറബന, പിൽക്കാലത്ത് അറബനമുട്ട് എന്ന കളിയായി മാറിയെങ്കിലും ഇന്നും നേർച്ചനേർന്ന് ഇത് നടത്തിവരുന്നവരും കുറവല്ല. ഇതിനുള്ള ആലാപനത്തിന്റെ തുടക്കം. ''മുറാതിയ ....മുറാതിയാ..........മുറാതി'' എന്നാണ്. നിരവധി ബൈത്തുകൾ ചൊല്ലി, അറബന ശരീരത്തിന്റെ എല്ലാ ഭാഗങ്ങളിലും തട്ടിയും മുട്ടിയും താളക്രമം തെറ്റാതെ ശരീരമാകെ, മുറുകിയ ബൈത്തോടൊപ്പം ചലിപ്പിക്കുന്നു. റാത്തിബ് എന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ മുറുക്കത്തിൽ അരണ്ട വെളിച്ചത്തിൽ ഒരു ഇഞ്ച് വണ്ണമുള്ള ദബ്ബൂസ് (മുനയുള്ള ആയുധം) കൊണ്ട് മാറിടത്തിൽ കുത്തുന്നു. മൂർച്ചയേറിയ കഠാരികൊണ്ട് വയറ്റത്ത് കുത്തുന്നു. ഇതുകൂടാതെ സൂചിക്കമ്പിയുടെ വണ്ണത്തിൽ ഉള്ളത് കൈത്തണ്ട, കവിൾ, നാവ്, തോള് എന്നീ അവയവങ്ങളിൽ കോർക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള റാത്തീബിനെയാണ്

- അറബി സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായ അറബന
- ആശയ സമ്പുഷ്ടതയും താളവും ശ്രുതിയുംമൊത്ത പ്പിളപ്പാട്ടുകൾക്കൊപ്പമോ അറബിപ്പാട്ടുകൾക്കൊപ്പമോ ആണ് അറബന മുട്ട് നടക്കുന്നത്

അറബന

കുത്തുറാത്തിബ് എന്നുവിളിക്കുന്നത്. ബൈത്തിന്റെയും മുട്ടിന്റെയും പിരിമുറുക്കത്തിലാണ് ആയുധപ്രയോഗം കൂട്ടത്തോടെ ചൊല്ലുന്നവർ മുട്ട് തെറ്റാതെ ചൊല്ലിയാൽ മാത്രമേ ആയുധപ്രയോഗം നടത്താനാവൂ. റാത്തീബിന്റെ അവസാന ബൈത്ത് ''സലാവത്തി അലന്നബി വസലാമി'' ഇങ്ങനെ മുട്ട് പിരിമുറുക്കത്തോടെയും പ്രാഥനയോടെയും അവസാനിക്കുന്നു.

Summarised Overview

സാഹിത്യവും സംഗീതവും താളവും സമന്വയിക്കുന്ന കലയാണ് ഒപ്പന എന്നാണ് എൻ. കാതിരിക്കോയ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. പരമ്പരാഗത വേഷങ്ങളാണ് ഒപ്പനയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. നാടൻകലാരൂപമായ കോൽക്കളിയുടെ സവിശേഷതകളാണ് തുടർന്ന് വിവരിക്കുന്നത്. ദഫ്മുട്ട്, അറബന എന്നിവയുടെ സവിശേഷതകളും ഈ ലേഖനത്തിൽ കാണാം. കേരളീയ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീർന്നവയാണ് മാപ്പിളക്കലകൾ. മതസൗഹാർദ്ദത്തിന് ഉപാധിയാകുന്ന കലാനിർവഹണങ്ങളാണ് ദഫ്മുട്ട്, അറബന, ഒപ്പന തുടങ്ങിയവ. ഇന്ന് മാപ്പിള ഫോക്‌ലോർ ഒരു പ്രത്യേക പഠനശാഖയാകുന്നു.

Summarised Overview

നാടോടി നാടകങ്ങളിലൂടെ ക്രമാനുഗതമായി വളർന്നു വികസിച്ച ദൃശ്യകലാ പാരമ്പര്യമാണ് കേരളത്തിനുള്ളത്. നാടോടിക്കലകളുടെ തുടർച്ചയാണ് വർത്തമാനകാലത്തെ പുതു നാടകരംഗത്തു പോലും കാണാനാകുന്നത്. ആഘോഷത്തിനും അനുഷ്ഠാനത്തിനും വിനോദത്തിനുമായി നിലകൊള്ളുന്ന ഇത്തരം ദൃശ്യകലയുടെ പ്രാഗ്രൂപങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെയും നടൻമാരെയും ഒന്നാക്കിത്തീർക്കുന്നു. നാടോടി കലകളിലെ ദൃശ്യത്തിന്റെ വശ്യതയും അനുഷ്ഠാനപരതയും നാടോടി ജീവിതവുമായുള്ള ബന്ധവുമൊക്കെ സാംസ്കാരിക പഠനത്തിനുള്ള വിശാലമായ ആകരങ്ങളാണ്. മിക്ക നാടോടി നാടകങ്ങളും ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിന് പുറത്താണ് നടത്തുന്നതെന്നതിനാൽ സർവ സമുദായങ്ങളും കാഴ്ചയുടെ ഏകീകരണത്തിൽ പങ്കാളികളാകുകയും അബോധപരമായി മതസൗഹാർദ്ദത്തിന് കളമൊരുക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. പുരാണ ഇതിഹാസാദികളെ തങ്ങൾ ജീവിക്കുന്ന ചുറ്റുപാടുകളിലേക്ക് ആവാഹിക്കുന്ന തെയ്യം എന്ന കലാരൂപത്തെ സവിശേഷമാക്കുന്നത് അതിനുള്ള മാനുഷികമായ വശമാണ്. ആവാഹിക്കപ്പെട്ട മൂർത്തിയിലൂടെ അനുഗ്രഹങ്ങൾ ചൊരിയാൻ മനുഷ്യനാകുന്നു എന്നതാണതിന്റെ പ്രത്യേകത. മനുഷ്യൻ ദൈവികതയിലേക്കുയരുന്ന കാഴ്ചയാണത്. ദേശത്തിന്റെ നൻമയും ഐശ്വര്യവും നിലനിർത്തുക ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്ന തിറയും ഉന്നതമായ രംഗബോധവും സാമൂഹിക വിമർശനവും ഉയർത്തുന്ന കാക്കാരിശ്ശി നാടകവും ദേശസംസ്കൃതിയുടെ പ്രതിഫലനങ്ങളാണ്. നാടകീയതയും അനുഷ്ഠാനവും ജ്വലിച്ചു നിൽകുന്ന മുടിയേറ്റ്, ഓരോ അഭിലാഷപൂർത്തീകരണത്തിന്റെയും ഭാഗമായി നടക്കുന്ന പടയണിക്കോലങ്ങൾ, എല്ലാം തന്നെ ഗ്രാമീണ ജനതയുമായി, അവരുടെ ജീവിതവുമായി പറ്റിച്ചേർന്ന കലാരൂപങ്ങളാണ്. പ്രാക്തനമായ ഓരോ കലയ്ക്കും ജീവിതോന്നമനത്തിനായുള്ള ഓരോ ലക്ഷ്യമുണ്ട്. പാവകൂത്ത് എന്ന കലാരൂപം രോഗനിവാരണത്തിനും ആപൽ രക്ഷയ്ക്കുമാണ് നടത്തപ്പെടുന്നത്.

മനുഷ്യന്റെ പ്രാചീനമായ സംവേദനരൂപങ്ങളിലൊന്നാണ് നാടകം. സാമാന്യജനതതിയുടെ ആഘോഷത്തിന്റെയോ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെയോ ഭാഗമോ കേവലം വിനോദോപാധിയോ ആണ് നാടോടിനാടകങ്ങൾ, സംഗീതനൃത്തവാദ്യങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെ താളാത്മകമായ ചലനങ്ങളിലൂടെയാണിത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തം ഏവർക്കും അറിവുള്ളതും പ്രചാരത്തിലുള്ളതുമായിരിക്കും. അനുഷ്ഠാനനാടകങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠാനത്തിനാണ്, നാടകത്തിനല്ല പ്രാധാന്യം. ചിലപ്പോൾ ക്ലാസിക് കഥകളെ നാടോടീകരിച്ചും കഥാവസ്തു സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിലൂടെ സാമൂഹികവിമർശനവും നിർവഹിക്കുന്നതായി കാണാം. ഉദാ:- പൊറാട്ട് നാടകം, കാക്കാരിശ്ശി നാടകം. അനുഷ്ഠാനമെന്ന ക്രിയാംശം അനുഷ്ഠാനപരമായ കലകളുടെ ആവിഷ്കരണത്തിന് ഒഴിച്ചുകൂടാനാകാത്തതാണ്. ഇവിടെ വിശ്വാസത്തിനാണ് മുൻതൂക്കം. ആസ്വാദനത്തിനു രണ്ടാം സ്ഥാനമേയുള്ളൂ. ദൈവീകമായ പരിവേഷം അനുഷ്ഠാനകലകളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. ജനസാമാന്യം അവരുടെ ഭൗതിക-ആത്മീയ ജീവിതത്തോടും വിശ്വാസത്തോടും ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് കലകൾക്ക് ജൻമം നൽകിയത്. സമുദായത്തിലെ സവിശേഷ ചടങ്ങളോട് ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ് ക്ഷേത്രോൽസവത്തോടെനുബന്ധിച്ചുള്ള പ്രകടന കലകൾ.

ദൃശ്യകലയുടെ പ്രാചീന ചരിത്രത്തിന്റെ വേരുകൾ ആഴ്ന്നിരിക്കുന്ന നിഴൽക്കൂത്ത് മലയാള നാടക വേദിയുടെ ചരിത്രത്തിലും ശ്രദ്ധേയ സ്ഥാനം വഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ചിരിക്കും ചിന്തക്കും ഇട നൽകി സാമൂഹിക വിമർശനം നടത്തുന്ന പൊറാട്ടു കളി തികച്ചും ജനകീയ കലാരൂപമാണ്. കളമെഴുത്താകട്ടെ പ്രാചീന ചിത്രകലയുടെ സൂചകങ്ങളും സമൂഹത്തിന്റെ ഉൽക്കർഷത്തി

നായുള്ള ഉപാധിയുമാണ്. ഇപ്രകാരം ഓരോ നാടോടിയായ ദൃശ്യകലയ്ക്കും അതിന്റേതായ സ്ഥാന മഹത്ത്വവും ഉൽകൃഷ്ടതയുമുണ്ട്. ഒരു കാലത്ത് ജന ജീവിതത്തെ സന്തുഷ്ടമാക്കിയതും സമ്പുഷ്ടമാക്കിയതുമായ ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങൾ പലതും ഇന്ന് നാശോന്മുഖമായിക്കൊണ്ടിരിക്കയാണ്. പാരമ്പര്യ വഴിക്ക് ഇതിൽ ചിലതു മാത്രമാണ് സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്.

Assignments

1. തെയ്യം, തിറ എന്നീ കലാരൂപങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകൾ വിവരിക്കുക.
2. ഒരു ദേശത്തിന്റെ സംസ്കൃതിയാണ് നാടോടി കലാരൂപങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞു കാണുന്നത്. വിവരിക്കുക.
3. മുടിയേറ്റ് എന്ന നാടോടി അനുഷ്ഠാന നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ വിവരിക്കുക.
4. മലയാള നാടകവേദിയെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയിൽ നിഴൽക്കൂത്തിന് ശ്രദ്ധേയമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്-പരിശോധിക്കുക.
5. പ്രാക്തന ചിത്രകലയുടെ നിദർശനങ്ങളാണ് ഭദ്രകാളിക്കളങ്ങളും നാഗക്കളങ്ങളും വിലയിരുത്തുക.
6. കളമെഴുത്ത് കലയിൽ നിന്നാണ് പിൽക്കാല ചിത്രകലയുടെ പിറവിയും വളർച്ചയുമെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതിന്റെ സാധ്യതകൾ പരിശോധിക്കുക
7. വർഗകലകളാണ് നാടോടിക്കലകൾ എന്ന് പറയപ്പെടുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനമെന്തെന്ന് വിശദീകരിക്കുക.
8. ജാതി പ്രതിരോധത്തിന്റെ ശബ്ദമാകുന്നതെങ്ങനെ?പുറാട്ടുനാടങ്ങളെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യുക.
9. കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണ സവിശേഷതകൾ ജി. ഭാർഗവൻ പിള്ളയുടെ ലേഖനത്തെ ആസ്പദമാക്കി വിവരിക്കുക.
10. മാപ്പിളക്കലകളെക്കുറിച്ചുള്ള എൻ. കാതിരിക്കോയയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുക.
11. തെയ്യത്തിന്റെ രൂപവൈവിധ്യത്തെക്കുറിച്ച് എം.വി. വിഷ്ണനമ്പൂതിരിയുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ പരിശോധിക്കുക.

Suggested Reading

1. ഡോ. സോനാ ഭാസ്കരൻ, തെയ്യം ഒരു നൃത്തവിചാരം, പുസ്തകഭവൻ, പയ്യന്നൂർ, 2017.
2. എൻ.കെ. മുരളീധരൻ, പടയണിക്കോലങ്ങളുടെ ഭാവതീവ്രത, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, തിരുവനന്തപുരം, 2012.
3. പ്രൊഫ. കടമ്മനിട്ട വാസുദേവൻപിള്ള, പടേനി, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1993.
4. ജി. ഭാർഗ്ഗവൻപിള്ള, നാട്ടരങ്ങ് വികാസവും പരിണാണവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1993.
5. എ.കെ. നമ്പ്യാർ, കേരളത്തിലെ നാടൻകലകൾ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.
6. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, തെയ്യം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998.
7. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, ഫോക് ലോർ നിഘണ്ടു, കേരളഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2000.
8. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, (എഡി.) ഫോക് ലോറിന്റെ കൈവഴികൾ വാല്യം രണ്ട്, കേരള ഫോക് ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ, 2004.
9. ഡോ.സി.ആർ. രാജഗോപാലൻ, കളമെഴുത്ത് രംഗാവതരണം, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം 2008.
10. ഡോ.കെ.കെ.എൻ. കുറുപ്പ്, കേരളത്തിലെ അനുഷ്ഠാനകലകളും തെയ്യവും, കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1987.

Reference

1. ചുമ്മാർ ചൂണ്ടൽ, ജനജീവിതവും കലകളും, കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ, 2003.
2. ജി.ഭാർഗവൻപിള്ള, കാക്കാരിശ്ശിനാടകം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2009.
3. കെ.കെ. മാരാർ, കേരളത്തനിമ, പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2008.
4. ഡോ.ബി. രവികുമാർ, ഭൈരവിക്കോലം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2015.
5. രാഘവൻ പയ്യനാട് (എഡിറ്റർ), കേരള ഫോക്‌ലോർ, FFM പബ്ലിക്കേഷൻസ്, പയ്യന്നൂർ, 1997.
6. ഡോ. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, തെയ്യം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998.

7. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, പൊട്ടനാട്ടം, പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2012.
8. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, മുഖദർശനം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 2017.
9. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, കേരളത്തിലെ നാടൻകലകൾ ചില മൗലിക ചിന്തകൾ, കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.
10. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, നാടോടി വിജ്ഞാനിയം, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
11. സി.ആർ. രാജഗോപാലൻ, ഫോക് ലോർ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
12. കേളി, കേരള സംഗീത അക്കാദമി മുഖമാസിക, ആഗസ്റ്റ്- സെപ്റ്റംബർ, 2012.
13. ഡോ.റ്റി.എ.രതി, കളമെഴുത്തും കേരളദൃശ്യകലകളുടെ പരിണാമവും, വൈഷ്ണവം ട്രസ്റ്റ്, ഷൊർണൂർ, 2021.
14. ഡോ.എം.ജി. ശശിഭൂഷൻ, കേരളത്തിലെ ചുവർചിത്രങ്ങൾ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2000.
15. ഡോ. കെ. വിശ്വം (സമ്പാ. പഠനം), പാണപ്പൊറാട്ടുകൾ, ദേശാഭിമാനി ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2000.
16. വിജയകുമാർ മേനോൻ, ഇന്ത്യയിലെ നാടോടി ചിത്രകല, നാട്ടറിവ് പഠനകേന്ദ്രം, തൃശ്ശൂർ, 2000.
17. ഡോ. ശ്രീകുമാർ, മുടിയേറ്റ്- കാവുനാടകം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.
18. ഡോ.എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, കളമെഴുത്ത് - ഒരു പാരമ്പര്യകല, പൂർണാ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2007.

Space for Learner Engagement for Objective Questions

Learners are encouraged to develop objective questions based on the content in the paragraph as a sign of their comprehension of the content. The Learners may reflect on the recap bullets and relate their understanding with the narrative in order to frame objective questions from the given text. The University expects that 1 - 2 questions are developed for each paragraph. The space given below can be used for listing the questions.

SGOU

ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ

BLOCK-02

SGOU

Unit 1

ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ

Learning Outcomes

- പ്രാചീനമായ രംഗാവതരണപാരമ്പര്യം കേരളത്തിനുണ്ടെന്ന് മനസിലാക്കുന്നു
- ക്ലാസിക്കൽ കലകളിലൂടെ പാരമ്പര്യവും സാംസ്കാരിക പൈതൃകവും സംരക്ഷിക്കുകയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത ബോധ്യപ്പെടുന്നു
- ധാർമികമൂല്യങ്ങളും മാനുഷികഗുണങ്ങളും രംഗാവതരണ പാരമ്പര്യത്തിലൂടെ ലളിതമായി സ്വാംശീകരിക്കാനും ഉയർത്താനും കഴിയുമെന്ന് ഗ്രഹിക്കുന്നു.
- ക്ലാസിക്കൽ കലകളുടെ വൈപുല്യവും സവിശേഷതകളും തിരിച്ചറിയുന്നു
- സാമൂഹികബോധം വളർത്താനും സമൂഹശ്രേണിയിലേക്ക് ഒരുമിച്ച് നിർത്താനും അവബോധമുണ്ടാകുന്നു
- കേരളത്തിൽ ക്ലാസിക്കൽ കലകളിലെ ആധുനികത ആരംഭിക്കുന്നത് കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ വരവോടെയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നു
- സ്ത്രീകളുടെ മാത്രമായ കലാരൂപം, കേരളത്തിൽ മോഹിനിയാട്ടമാണെന്ന വസ്തുത മനസിലാക്കുക.
- സമകാലികവിഷയങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനും സാമൂഹിക വിമർശനം നിർവഹിക്കാനും പ്രാപ്തമാക്കുക.
- ക്ലാസിക്കൽ കലകളിൽ അനാവൃതമാകുന്ന മലയാളിയുടെ സ്വത്വബോധം തിരിച്ചറിയുന്നു

Background

ലോകത്തിൽ ഇതുവരെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഗവേഷണം നടത്തിയിട്ടുള്ളതും നടക്കുന്നതും രംഗകലയിലാണ്. ദൃശ്യത്തിന്റെയും നാദത്തിന്റെയും ലയനമാർന്ന നിരവധി ക്ലാസിക്കൽ കലകളുടെ കലവറയാണ് കേരളം. സാർവലൗകികവും സാർവജനീനവുമാണ് നമ്മുടെ ക്ലാസിക് കലകൾ. അനേകകാലങ്ങളിലൂടെ വളർന്ന രംഗകലാപാരമ്പര്യത്തിലൂടെ ലഭ്യമായതാണ് രംഗാവതരണത്തിലെ കേരളത്തനിമ. അത് കേരളത്തിലെ ക്ലാസിക്ക് കലകൾക്ക് തനതായ വ്യക്തിത്വവും അദ്വിതീയ കാന്തിയും നൽകിയിരിക്കുന്നു. പ്രാചീനമായ സംസ്കൃതനാടകാഭിനയ രീതിയ്ക്ക് ശാസ്ത്രീയമായ അടിത്തറയിടുകയും കാലാനുസൃതമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ വരുത്തി വികസിതമാക്കുകയും ചെയ്തത് ചാക്യാൻമാരാണ്. കേരളത്തിലുണ്ടായ ക്ലാസിക് കലകൾക്കെല്ലാം ഊർജം പകർന്നിട്ടുള്ളത് ചാക്യാർ കലയായ കൂത്തും കൂടിയാട്ടവും അതിന്റെ സാഹിത്യമായ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുമാണ്. ദൃശ്യശ്രവ്യാംശങ്ങൾ ഇഴചേർന്നിരിക്കുന്ന ഇത്തരം കലകൾക്കെല്ലാം അതിനെ പോഷിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യവുമുണ്ട്. നാടകം, ആട്ടക്കഥ, തുള്ളൽപ്പാട്ട് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ഇത്തരം ദൃശ്യകലകളുടെ പോഷകസാഹിത്യമാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിനടിസ്ഥാനം

സംസ്കൃത രൂപകമാണ്. ഇതിന്റെ വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യാന രൂപത്തിലാണ് ചാക്യാന്മാരുടെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ. തുള്ളൽ, രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന വേളയിൽ ജീവൻ പകരുന്ന പാട്ടുകൾ വേണം. കഥകളിയ്ക്കാധാരം സാഹിത്യപുഷ്ടിയുള്ള സംഗീതമാണ്.

നാടകസാഹിത്യം അതുപോലെ സ്വീകരിച്ച് അഭിനയിക്കുന്ന രീതിയല്ല കൂടിയാട്ടത്തിലുള്ളത്. ഫ്യൂഡൽകാലഘട്ടത്തിൽ സമൂഹത്തിന്റെ നാവാകാൻ വിദൂഷകന് കഴിഞ്ഞതാണ് കൂടിയാട്ടത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കിയത്. നടന്മാർക്ക് വേണ്ട വേഷവിധാനങ്ങളും രംഗപ്രവേശന രീതികളുമൊക്കെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത് ക്രമദീപികയും വാക്യാർഥാഭിനയം വിശദമാക്കുന്നത് ആട്ടപ്രകാരവുമാണ്. വിഖ്യാത സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ രംഗാവിഷ്കാരമായ കൂടിയാട്ടത്തിലെ ഓരോ അങ്കത്തിനും സ്ഥായിയായ രസമുണ്ട്. അത്തരം ഒരങ്കമാണ് അവതരണത്തിന് സ്വീകരിക്കുന്നത്. ഭാരതീയ ഇതിഹാസങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയാണ് ആട്ടക്കഥകൾ രൂപപ്പെട്ടത്. കൂടിയാട്ടത്തിന് കണ്ണെന്നപോലെ കഥകളിയ്ക്ക് മുഖമാണ് മുഖ്യം. സാഹിത്യസംഗീത നൃത്തനാട്യസുന്ദരകലകളുടെ മനോഹരമായ കൂടിച്ചേരലാണ് ഈ കല. പ്രതിഭയും പരിശീലനവും കഥകളിയ്ക്ക് ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്തതാണ്. കേരളത്തിൽ ക്ലാസിക്കൽ കലകളിലെ ആധുനികത ആരംഭിക്കുന്നത് കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ വരവോടെയാണ്. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടുവരെ നിലനിന്നുപോന്ന ദേവദാസീ സമ്പ്രദായത്തിൽ നിന്നാണ് ശാസ്ത്രീയവും സ്ത്രീനർത്തനകലയുമായ മോഹിനിയാട്ടം പിറവിയെടുത്തത്. വള്ളത്തോൾ കണ്ടെടുത്തശേഷം പലവിധ പരിവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ് ഇന്നത്തെ രൂപത്തിൽ അത് മാറിയത്. ക്ലാസിക്കൽ പാരമ്പര്യവും ഫോക്പാരമ്പര്യവും സമന്വയിച്ച കലാരൂപമായ തുള്ളൽ പണ്ഡിതപാമരന്മാർക്ക് ഒരുപോലെ ആസ്വാദ്യമായിതീർന്നു. തുള്ളലിന്റെ തരംതിരിവ് വേഷവിധാനത്തിന്റെയും വൃത്തവിശേഷത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. ഓട്ടൻതുള്ളലിന് ദ്രുതഗതിയിലുള്ള തരംഗിണിവൃത്തവും ശീതങ്കന് കാകളി, കൃശമദ്ധ്യ, വക്ര തുടങ്ങിയവയും പറയന് മല്ലികയും അജഗരഗമനവുമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ക്ഷേത്രസംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ചുവർചിത്രകലയും മറ്റും ഗോത്രജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്ന കലാരൂപങ്ങളുടെ വികസിതരൂപമാണെന്നു പറയാവുന്നതാണ്. അതിലെ നാടോടി അംശങ്ങളെ മതിയാംവണ്ണം ഉപേക്ഷിച്ച് രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്തതാണ് അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലെ വയറെഴുത്ത് മുഖത്തെഴുത്ത് തുടങ്ങി കൊട്ടാരങ്ങളിലെയും ക്ഷേത്രങ്ങളിലെയും മന്ദിരങ്ങളിലെയും കൊത്തുപണികളും ചിത്രങ്ങളുമൊക്കെ. ക്ഷേത്രകലയായും തുടർന്ന് സമുദായകലയായുമൊക്കെ നിലകൊണ്ട ഇപ്രകാരമുള്ള എല്ലാ ക്ലാസിക്കൽ കലാരൂപങ്ങളും ആധുനികത ആവശ്യപ്പെടുന്ന കാലാനുസൃതമായ പരിവർത്തനനത്തിന് വിധേയമായി സാമൂഹിക കലയായിമാറുന്ന കാഴ്ചയാണ് വർത്തമാനകാലത്ത് കാണാനാകുന്നത്.

Keywords

ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ-നമ്പ്യാൻതമിഴ്-ദൂതവാക്യം-ഹസ്തലക്ഷണ ദീപിക-നൃത്യം-തോടയം-ചുവർചിത്രങ്ങൾ-ചാക്യാർകൂത്ത്-പാഠകം-കൂടിയാട്ടം-തുള്ളൽ-കഥകളി-മോഹിനിയാട്ടം

Discussion

ചാക്യാർകൂത്ത്

ചാക്യാർ, കൂത്ത് പറയുന്നതിന് 'പ്രബന്ധംപറച്ചിൽ' എന്നാണ് പേര്. ഏകാംഗാഭിനയമാണിത്. ഒരാൾതന്നെ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളെ അംഗചലനങ്ങളിലൂടെ അഭിനയിച്ച് പ്രകടമാക്കുന്നതാണ് ചാക്യാർ കൂത്ത്. പുരാണകഥകളുടെ അവതരണമാണെങ്കിലും കാലികപ്രസക്തിയുള്ള വിഷയങ്ങളെയും ഫലിതരസികതയോടെ ധാർമികത വെളിവാക്കും വിധം ഇതോടൊപ്പം അവതരിപ്പിക്കും. ചാക്യാർൻമാരുടെ കുലത്തൊഴിലായാണ് ഈ കലാരൂപം അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ആരെയും പരിഹാസ പാത്രമാക്കാനും വിമർശിക്കാനുമുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യവും ശേഷിയും ചാക്യാർക്കുണ്ട്. പ്രബന്ധം കൂത്ത്, പറക്കും കൂത്ത്, നങ്ങ്യാർ കൂത്ത് തുടങ്ങി നിരവധി വകഭേദങ്ങൾ കൂത്തിനുണ്ട്. കൂത്തമ്പലങ്ങളിലും വഴിയമ്പലങ്ങളിലുമാണ് ഇത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. ചാക്യാർകൂത്തിൽ നാടകാഭിനയവും കഥാപ്രസംഗവുമുണ്ട്. ഇതിഹാസ പുരാണാദികളെ അവലംബമാക്കി ദൂതവാക്യം, പാഞ്ചാലീസ്വയവരം തുടങ്ങിയ കഥകളാണ് ഇതിൽ പറയുന്നത്. ആദ്യകാലത്ത് ഭാഷാചമ്പൂ പ്രബന്ധങ്ങൾ ഇവർ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. പിന്നീട് അഭിനയതികവും രസപുഷ്ടി നിറഞ്ഞതുമായ, മേല്പത്തൂർ ഭട്ടതിരിയുടെ 'ഭഗവദ്ദൂത്' രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ചുള്ള അഭിനയത്തികവോടും ഹാസ്യപ്രയോഗചാതുരിയോടും കൂടി കൂത്ത് പറയുമ്പോഴാണ് മേല്പത്തൂർ നാരായണ ഭട്ടതിരിയുടെ പ്രബന്ധങ്ങളുടെ രസനീയത വെളിപ്പെടുന്നത്. ഭാഷയ്ക്കും ഭാവത്തി

ചാക്യാർകൂത്ത്

നും മാറ്റം വരുത്തി കാഴ്ചക്കാരിൽ അനുഭവരസികത നിറയ്ക്കാൻ ചാക്യാർക്കുള്ള കഴിവ് അദ്വിതീയമാണ്. ചാക്യാർ രംഗത്തുവന്ന് വന്ദനം കഴിഞ്ഞ ശേഷം 'ചാരി' എന്ന നൃത്തം തുടങ്ങും. തുടർന്ന് ഗദ്യപദ്യങ്ങൾ ചൊല്ലി അർഥം പറയും. ഭോജൻ, വാല്മീകി, ഭവഭൂതി, രാജശേഖരൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നിന്നും ചാക്യാൻമാർ ഗദ്യപ

ദ്യങ്ങൾ എടുത്ത് ഉദ്ധരിക്കാറുണ്ട്. 'ചാരി' നൃത്തശേഷം കവിളുകൾ വീർപ്പിക്കുകയും അരയിൽ ചുറ്റിയിരിക്കുന്ന രണ്ടാംമുണ്ടിനാൽ ദേഹം വീശുകയും കുടുമചിക്കിക്കെട്ടുകയുമൊക്കെ ചെയ്ത് കൂത്ത് രസാവഹമാക്കുന്നു. ചാക്യാരുടെ വേഷം സവിശേഷതയുള്ളതാണ്. മുഖത്ത് നെയ്യ് തേച്ചശേഷം അരിച്ചാന്ത്, മഞ്ഞൾ, കരി എന്നിവ കൊണ്ട് മുഖത്തെഴുതും. ഒരു കാതിൽ കുണ്ഡലവും മറ്റേ കാതിൽ തിരുകിയ വെറ്റിലയും, തെച്ചിപ്പൂവ് എന്നിവയും അണിയും. നൊറിഞ്ഞുണ്ടാക്കിയ പൃഷ്ഠം വച്ചുകെട്ടും. അരയിൽ കടിസൂത്രം, കൈയിൽ തോൾവള, തലയിൽ ചെമന്നതുണി, കുടുമ, പീലിപ്പട്ടം തുടങ്ങിയവയുമുണ്ട്. രംഗത്ത് നമ്പ്യാർ മിഴാവ് കൊട്ടുന്നത് അരങ്ങ് കേളിയാണ്. രംഗവേദിക്ക് മുമ്പിലേക്ക് കാഴ്ചക്കാരെ ക്ഷണിക്കുന്ന ചടങ്ങാണിത്. പുരാണ കഥകളിൽ ആഴത്തിലുള്ള പരിജ്ഞാനം ചാക്യാർക്ക് ഉണ്ടെങ്കിലേ കൂത്ത് ഫലവത്താക്കാനാകൂ. ഇതോടൊപ്പം നല്ല ഫലിതവാസനയും വേണം. പൊതിയിൽ രാമചാക്യാർ, മാണിമാധവചാക്യാർ, പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാർ തുടങ്ങിയവർ ഈ കലാരൂപത്തിന് അംഗീകാരവും പ്രചാരവും നേടികൊടുത്തവരാണ്.

- വിശിഷ്ട വ്യക്തിയെ പ്പോലും പരിഹാസ പാത്രമാക്കി അവ തരിപ്പിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം

പാഠകം

ചാക്യാന്മാരുടെ പ്രബന്ധക്കൂത്തിലെ ഒരു ഉപവിഭാഗമാണ് പാഠകം. ക്ഷേത്ര പരിസരത്തോ ക്ഷേത്രമതിലിനുള്ളിലോ നടത്താറുള്ള പുരാണ കഥാകഥനമാണിത്. പാഠകം പറയുന്നത് നമ്പ്യാൻമാരാണ്. കഥ പറയുന്ന രീതി കൂത്തിന്റെതാണെങ്കിലും ഫലിത പരിഹാസങ്ങൾ പാഠകത്തിൽ ഉപയോഗിക്കാൻ പാടുള്ളതല്ല. നമ്പ്യാൻമാരുടെ പാഠകം പറച്ചിലിനായി ഗദ്യപ്രബന്ധങ്ങൾ പ്രത്യേകം രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ദൂതവാക്യം, പാഞ്ചാലീ സ്വയംവരം, അംബരീഷോപാഖ്യാനം, ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണം തുടങ്ങിയ ഇതിഹാസ പുരാണകഥാ സംബന്ധിയായവയാണ് ആദ്യകാലത്ത് പറഞ്ഞു പോന്നിരുന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് മേല്പത്തൂർ പ്രബന്ധങ്ങൾക്ക് പ്രചാരം വന്നതോടെ ' ദൂതവാക്യം'

പാഠകം

തുടങ്ങിയ സംസ്കൃത പ്രബന്ധങ്ങളാണ് പാഠകം പറയാൻ സ്വീകരിച്ചു പോന്നത്. മേല്പത്തൂർ ഭട്ടതിരിയുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ അഭിനയിക്കാൻ യോഗ്യവും ശബ്ദാർഥസുന്ദരങ്ങളും ആണ്. പാഠകം പറയുന്നതിന് പ്രത്യേകമായ ഒരു രംഗവേദി സജ്ജീകരിക്കേണ്ടതില്ല. രംഗത്ത് സവിശേഷമായ അനുഷ്ഠാനമോ, വാദ്യോപകരണങ്ങളോ വേണ്ടതില്ല. പാഠകക്കാരൻ നെറ്റിയിലും മാറിലും കുറിവരച്ച്, തലയിൽ ചുവന്ന മുടിവച്ച്, കഴുത്തിൽ രുദ്രാക്ഷ മാല ധരിച്ച് അരയിലെ മുണ്ടിന് മുകളിൽ പട്ടു ചുറ്റിയാണ് നിലവിളക്കിന് മുമ്പിൽ കഥ പറയാൻ നിൽക്കുന്നത്. ചാക്യാൻമാരുടെ കൂത്തുമായുള്ള ഗാഢപരിചയമാണ് നമ്പ്യാന്മാരെ പാഠകക്കാരാക്കിയത്. രണ്ടുമണിക്കൂറിൽ കൂടുതൽ പാഠകത്തിന് ദൈർഘ്യമില്ല. ഈ പരിപാടിയുടെ ആദ്യവും അവസാനവും 'ഫലശ്രുതിചൊല്ലൽ' ഉണ്ട്. ഭൂമിയിൽ വിരളമായി മാത്രം ലഭിക്കുന്ന മനുഷ്യജന്മത്തെ ഈശ്വരഭജനംകൊണ്ടും ഭഗവൽ കഥാശ്രവണം കൊണ്ടും മോക്ഷപ്രാപ്തിയിലെത്തിക്കാൻ ഈശ്വരൻ അനുഗ്രഹം ചൊരിയട്ടെ എന്നാണ് ഇതിൽ പറയുന്നത്. പറയുന്ന കഥ ഏതു ദേവനെപ്പറ്റിയാണോ ആ ദേവനെയാണ് പാഠകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ സ്തുതിക്കുന്നത്. നമ്പ്യാൻമാർ മാത്രം ഏറ്റെടുത്തിരുന്ന പാഠകം പറയൽ ഇപ്പോൾ മറ്റുള്ളവരും പറയാൻ തുടങ്ങുകയും അതിൽ പരിഹാസരീതിയിലുള്ള അവതരണാംശങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നതായി കാണാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. മാത്രവുമല്ല വർത്തമാനകാലത്ത് പാഠകത്തിന് പ്രചാരം തീരെ കുറഞ്ഞുവരികയുമാണ്.

- പാഠകത്തിന് രണ്ടു മണിക്കൂറിൽ കൂടുതൽ ദൈർഘ്യമില്ല
- പരിഹാസരീതിയിലുള്ള അവതരണം പാഠകത്തിൽ ഉണ്ട്

കൂടിയാട്ടം

ഏകദേശം രണ്ടായിരം വർഷം പഴക്കം കൂടിയതാണ് കൂടിയാട്ടം. എ.ഡി. 9, 10 നൂറ്റാണ്ടുകളിലാണ് പരിഷ്ക്കരിച്ചതും പ്രചാരം നേടിയതും. അനുഷ്ഠാന പ്രധാനവും അതിപ്രാചീനവുമായ സംസ്കൃത നാടകാഭിനയമാണ് കൂടിയാട്ടം. സംസ്കൃത നാടകങ്ങളുടെ കേരളീയ രൂപാന്തരമാണിത്. ഒന്നിലധികം നടൻമാർ രംഗത്തുവരുന്നതുകൊണ്ടാകാം കൂടിയാട്ടമെന്ന പേര് ലഭിച്ചത്. ചാക്യാൻമാർ പുരുഷവേഷവും നങ്ങ്യാർമാർ സ്ത്രീവേഷവും കെട്ടും. മിഴവ് കൊട്ടുന്നതും അഭിനയിക്കാൻ പോകുന്ന കഥ ഗദ്യത്തിൽ പറയുന്നതും നാന്ദീസൂത്രധാരനായി അരങ്ങുതളിക്കുന്നതും നമ്പ്യാർരാണ്. രംഗത്തിന്റെ വിശുദ്ധിയാണ് 'അരങ്ങ് തളി' കൊണ്ട് ഉദ്ദേശ്യമാക്കുന്നത്. പാട്ടു പാടുന്നതും താളം പിടിക്കുന്നതും നങ്ങ്യാരാണ്. നാട്യശാസ്ത്രമനുസരിച്ചുള്ളതാണ് കൂടിയാട്ടം. നാട്യം, നൃത്തം, ഗീതം തുടങ്ങിയവയ്ക്ക് തുല്യപ്രാധാന്യമാണ് ഇതിലുള്ളത്. കുരുത്തോല, കുലവാഴ, പട്ടും കൂറയും എന്നിവയാൽ രംഗത്തുള്ള നിശ്ചിത തൂണുകളെ വച്ചു കെട്ടി അലങ്കരിക്കുന്നു. കഥകളിയിലെ പോലെ 'തോടയം' എന്ന ചടങ്ങുണ്ട്. നമ്പ്യാരുടെ കൊട്ടിനനുസരിച്ച് നങ്ങ്യാര് സ്തുതി പാടുന്നതിന് 'അക്കിത്തചൊല്ലുക' എന്നാണ് പറയുന്നത്. വളരെ വിശദമായ അഭിനയമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിനുള്ളത്. നാടകത്തിലെ ഒരങ്കം മാത്രമേ സാധാരണ ആടാറുള്ളൂ. കൂടിയാട്ടത്തിലെ കഥാവസ്തു സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിലെ ഭാഗങ്ങളാണ്. ഭാസന്റെ സ്വപ്നവാസവദത്തം, പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണം, ദൂതവാക്യം, പ്രതിമാനാടകം, അഭിഷേകനാടകം, മധ്യമവ്യായോഗം,

- സംസ്കൃത നാടകങ്ങളുടെ കേരളീയ രൂപാന്തരമാണ് കൂടിയാട്ടം

കർണ്ണഭാരം, പഞ്ചരാത്രം, ദൂതഘടോൽക്കചം, കുലശേഖരന്റെ സുഭദ്രാധനഞ്ജയം, തപതീസംവരണം, ശ്രീഹർഷന്റെ നാഗാനന്ദം, ശക്തി

കൂടിയാട്ടം

ഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണി എന്നീനാടകങ്ങളിലെയൊക്കെ അങ്കങ്ങളാണ് കൂടിയാട്ടത്തിലാടാറുള്ളത്. ആംഗികാഭിനയത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമുള്ള കലയാണിത്.

കൂടിയാട്ടം ആരംഭിക്കുമ്പോൾ നടന്മാർ അണിയറയിൽ കുലദൈവങ്ങളെ വന്ദിക്കും. നമ്പ്യാർ മിഴവു കൊട്ടിത്തുടങ്ങുമ്പോഴുള്ള നങ്ങ്യാരുടെ 'അക്കിത്തം' ചൊല്ലലിൽ ഗണപതി, സരസ്വതി, ശിവൻ എന്നിവരെ സ്തുതിക്കും. തുടർന്ന് സൂത്രധാരൻ വന്ന് 'ക്രിയചവിട്ടൽ' എന്ന നൃത്തം ചെയ്യും. പിന്നീട് നമ്പ്യാർ, മിഴാവിന്റെ മുമ്പിൽ ശ്ലോകവും കഥാസാരവും ചൊല്ലി അരങ്ങുതളിക്കും. നടൻ വന്ന് ആ അങ്കത്തിലെ ആദ്യ വാക്യം ചൊല്ലി ആദ്യ ദിവസത്തെ ചടങ്ങ് അവസാനിപ്പിക്കും. അടുത്ത ദിവസം ആദ്യ അങ്കം മുതൽ അഭിനയിക്കാനുദ്ദേശിക്കുന്നയിടം വരയുള്ള കഥാഭാഗം അഭിയനയിക്കും. മൂന്നാം ദിവസം മുതൽ നാലു പുരുഷാർഥങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നു. ഒരങ്കം അഭിനയിക്കുന്നതിനു തന്നെ പലദിവസങ്ങൾ വേണ്ടി വരും. ഒടുവിൽ നായകൻ രംഗത്തുനിന്ന് 'അങ്കം മുടിക്കും'. ചാക്യാരുടെ നൃത്തവും നങ്ങ്യാരുടെ അക്കിത്തം ചൊല്ലലുമാണത്. ആംഗികാഭിനയത്തിന് ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമുള്ള കലയാണ് കൂടിയാട്ടം. ഇരുന്നാട്ടം, പതിഞ്ഞാട്ടം, ഇളകിയാട്ടം, എന്നീ മൂന്നു തരത്തിൽ ആംഗികാഭിനയമുണ്ട്. കൂടിയാട്ടത്തിലെ കൈമുദ്രകൾ ഹസ്തലക്ഷണദീപികയിൽ നിന്നുമാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ ഹസ്താഭിനയത്തിലും മുഖാഭിനയത്തിലും കേന്ദ്രീകരിക്കാനായി ചാക്യാരുടെ കൈമുദ്രകൾ രണ്ടുതോളുകൾക്കുമപ്പുറം പോകാതിരിക്കണമെന്നും നിയമമുണ്ട്. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് ആട്ടപ്രകാരവും ക്രമദീപികയുമുണ്ട്. മിഴാവ് കൂടാതെ ഇടയ്ക്കയും ശംഖും, കുറുങ്കുഴലും, കൈമണിയുമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിലെ വാദ്യങ്ങൾ. കൂടിയാട്ടത്തിലെ വേഷങ്ങൾ കഥകളി വേഷങ്ങളുടെ ഛായയിലാണുള്ളത്. വാചികാഭിനയത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാ

നസികാവസ്ഥയാണ് വാചികം വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. മറിച്ച് അതിനെ സംഗീതാലാപനമായി ഗണിക്കില്ല. നടൻ തന്നെ സംഗീതമാലപിക്കുമ്പോൾ അനായാസമായി അഭിനയിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടാകുന്നതും അഭിനയത്തിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ ശ്രദ്ധ പിടിച്ചുനിർത്തേണ്ടതും ആവശ്യമാണ്. സംഗീതം അങ്ങനെ ശ്രവണസുഖത്തിനല്ലാതെ സംവേദനമാധ്യമം മാത്രമാകുകയാണവിടെ. രസാഭിനയത്തിന് കൂടിയാട്ടത്തിൽ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ശാസ്ത്രീയാഭിനയത്തോടൊപ്പം വിദൂഷകവേഷവും വേഷവിധാനങ്ങളും അരങ്ങൊരുക്കലുമൊക്കെ ചേർന്ന് ആസ്വാദനം എളുപ്പത്തിലാക്കുന്നു. ലോക പൈതൃകമായി യുനെസ്കോ അംഗീകരിച്ച ആദ്യത്തെ ഭാരതീയ നൃത്ത രൂപമാണ് കൂടിയാട്ടം. പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാർ, മാണിമാധവച്ചാക്യാർ, അമ്മന്നൂർ മാധവച്ചാക്യാർ എന്നിവർ കൂടിയാട്ട രംഗത്തെ പ്രമുഖരായിരുന്നു. കേരളകലാമണ്ഡലത്തിലും ഇരിങ്ങാലക്കുട ചാച്ചുചാക്യാർ സ്മാരക ഗുരുകുലത്തിലും തിരുവനന്തപുരത്ത് മാർഗിവിദ്യാലയത്തിലും കൂടിയാട്ടം അഭ്യസിപ്പിച്ചുവരുന്നു.

- രസാഭിനയത്തിന് പ്രാധാന്യം
- ആംഗികാഭിനയത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം

തുള്ളൽ

ഫോക് പാരമ്പര്യവും ക്ലാസിക്കൽ പാരമ്പര്യവും ഏകീഭവിച്ച ജനകീയ ദൃശ്യകലയാണ് തുള്ളൽ. സാമൂഹിക വിമർശനവും നർമവും പരിഹാസവും സമന്വയിക്കപ്പെട്ട ഈ കലാരൂപത്തിന് ജന്മം നൽകിയത് കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരാണ്. അറുപതോളം തുള്ളൽ കൃതികൾ രചിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം തുള്ളൽ എന്ന പ്രസ്ഥാനത്തിന് അടിത്തറപാകിയത്. തുള്ളലിന്റെ പിറവിയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു ഐതിഹ്യമുണ്ട്. അമ്പലപ്പുഴ ശ്രീകൃഷ്ണസ്വാമി ക്ഷേത്രത്തിൽ കൂത്ത് നടക്കുന്ന അവസരത്തിൽ മിഴാവ് കൊട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്ന നമ്പ്യാർ മയങ്ങിപ്പോയെന്നും ക്ഷുഭിതനായ ചാക്യാർ ശകാരിച്ചതിൽ മനംനൊന്ത നമ്പ്യാർ ഒറ്റ രാത്രി കൊണ്ട് കല്യാണസൗഗന്ധികം എന്ന കഥ എഴുതി ശീതങ്കൻ തുള്ളലായി അവതരിപ്പിച്ച് ചാക്യാരുടെ സദസ്സിനെ ആകർഷിച്ചെന്നതുമാണിത്. വേഷവിധാനത്തിന്റെയും പാട്ടിന്റെയും വ്യത്യാസം ആസ്

തുള്ളൽ

> തുള്ളൽത്രയം ആദ്യം രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചത് ശീതങ്കൻ തുള്ളൽ

പദമാക്കി ഓട്ടൻ, ശീതങ്കൻ, പറയൻ എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് വിധത്തിൽ തുള്ളലുണ്ട്. തൊപ്പി മദ്ദളവും കൈമണിയുമാണ് തുള്ളലിന് ഉപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യോപകരണങ്ങൾ.

മൂന്നുതരം തുള്ളലുള്ളതിൽ ഏറ്റവും വശ്യമായുള്ളത് ഓട്ടൻ തുള്ളലാണ്. തുള്ളലിന് സാമാന്യമായി ഓട്ടൻ തുള്ളൽ എന്ന വിശേഷണമാണ് ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. മറ്റു തുള്ളലുകളെക്കാൾ വേഗത്തിലുള്ള പാട്ടും അഭിനയവുമാണ് ഇതിനുള്ളത്. അതുകൊണ്ടാകാം ഓട്ടൻ തുള്ളൽ എന്ന പേര് ലഭിച്ചത്. മുഖത്ത് പച്ച തേച്ചും കണ്ണും പുരികവും കരിമഷി എഴുതിയും ഉടുത്തുകെട്ടും തോൾ വളയും ഹസ്തകടകവും കാൽച്ചിലങ്കയുമൊക്കെ കൂടിച്ചേർന്നതാണ് ഓട്ടൻ തുള്ളലിലെ വേഷവിധാനം. തലയിൽ കൊണ്ട കെട്ടി അതിനുചുറ്റും അലങ്കാരവുമുണ്ടാകും. ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനം, ഗുരുക്കന്മാരെക്കുറിച്ചുള്ള സ്തുതി, ദേശകാലസ്ഥിതികളുടെ സൂചന എന്നിവയോടുകൂടിയവയും ഇതല്ലാതെ നേരേ കഥയിലേക്ക് നയിക്കുന്നവയുമായ ഓട്ടൻതുള്ളൽ കൃതികളുണ്ട്. ശീതങ്കൻ തുള്ളലിന് മഞ്ഞപ്പൊടിയിട്ട് മുഖം മിനുക്കി കണ്ണും പുരികവുമെഴുതി ചുണ്ടിൽ ചായം തേച്ച് കുരുത്തോലകൊണ്ട് മെയ്യാഭരണങ്ങളണിഞ്ഞ് കളഭം ശരീരത്തിൽ പൂശുന്നതുമാണ്. നീളത്തിലുള്ള കച്ചകൊണ്ടുടുത്ത് കാലിൽ ചിലങ്കയണിഞ്ഞ് തലയിൽ കറുത്ത തുണികൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ കൊണ്ടകെട്ടലുമാണ് ശീതങ്കൻ തുള്ളലിന്റെ വേഷം. 'കല്യാണസൗഗന്ധികം' ശീതങ്കൻ തുള്ളലാണ്. പറയൻ തുള്ളലിലാകട്ടെ മുഖത്ത് ഭസ്മം തേച്ച് കണ്ണും പുരികവുമെഴുതി തലയിൽ കുത്തനെയുള്ള കൊണ്ട കെട്ടിയതിനുമേൽ രുദ്രാക്ഷമാല ചുറ്റി ശരീരമാകെ ഭസ്മം പൂശി കഴുത്താരമിട്ട്, അലക്കിയ പാവുമുണ്ടുടുത്ത് അതിനുമീതെ ഒരു പട്ടു തുണിയും ചുറ്റി വലംകാലിൽ ചിലമ്പുമണിയുന്നതാണ് വേഷം. ചില പ്രദേശങ്ങളിൽ കിരീടവും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. പറയൻ തുള്ളലിന് ഒറ്റക്കാലിലുള്ള നൃത്തമാണുള്ളത്. അത് മിക്കവാറും മുറിയടന്ത താളത്തിലായിരിക്കും. ശിവഭക്തിയുടെ മാഹാത്മ്യം ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്ന 'പുളിന്ദീമോക്ഷം' കഥ മാത്രമാണ് പറയൻ തുള്ളലിൽ ഇന്ന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അധഃസ്ഥിതരായ പുളിന്ദിയുടെയും ഭർത്താവിന്റെയും അചഞ്ചലഭക്തിയാണ് ഇതിൽ വെളിവാക്കുന്നത്. ശിവപ്രീതിക്കുള്ള ചുടലഭസ്മത്തിന്റെ അഭാവത്താൽ ദുഃഖിതനായ ഭർത്താവിനെ സമാധാനിപ്പിച്ച് സ്വന്തം താമസസ്ഥലം അഗ്നിക്കിരയാക്കി താനും ദാഹിച്ച് ഭസ്മം ഉണ്ടാക്കാൻ ശ്രമിച്ച പുളിന്ദിയുടെ തത്ത്വവിചാരമാണ് ഇതിലുള്ളത്. മനുഷ്യശരീരത്തിന്റെ നിസ്സാരതയും അശുദ്ധിയുമൊക്കെ നമ്പ്യാർ ഈ തുള്ളലിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

> പാട്ടും തുള്ളലും അഭിനയവും ഒന്നിച്ച് നിർവഹിക്കുന്ന കലാരൂപം

"മർത്ത്യദേഹമിതെത്ര കഷ്ടമശുദ്ധികൾക്കൊരിരിപ്പിടം
മൂത്രവും മലവും നിറഞ്ഞൊരുപാത്രമാത്രമിതല്ലയോ''

ഇത്തരത്തിൽ സാർവജനീനപ്രസക്തിയുള്ളതാണ് ഈ തുള്ളൽ.

പുരാണ ഇതിഹാസ കൃതികളെ അവലംബമാക്കിയുള്ള കഥയും പശ്ചാത്തലവും കഥാപാത്രങ്ങളും തനികേരളീയമായി പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് തുള്ളൽകൃതികളിൽ കാണാനാകും. പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇതുമായി ഇഴുകിച്ചേരാൻ അതിനാൽ നിഷ്പ്രയാസം കഴിയുന്നു. കാലാതീത സ്വഭാവമുള്ളതാണ് തുള്ളൽകല. തുള്ളൽപ്പാട്ടിലെ ചില

സവിശേഷപദങ്ങൾക്കാണ് ആംഗ്യവും മുദ്രയും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മേളക്കാർ ഏറ്റുപാടുമ്പോൾ നടൻ ഏതെങ്കിലും മുദ്രപിടിച്ചുകൊണ്ട് താളത്തിനനുസൃതമായി നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. ഒരേസമയം പാടുകയും മുദ്രയാൽ അഭിനയിക്കുകയും നൃത്തം ചെയ്യുകയും നടന്റെ ചുമതലയാണ്. പായയോ പനമ്പോ നിലത്തുവിരിച്ച് അതിന്റെ മേലാണ് തുള്ളൽ നടത്തുന്നത്. നടന്റെ പിന്നിൽ നിൽക്കുന്ന മേളക്കാർ നടന്റെ പാട്ട് ഏറ്റുപാടും. നമ്പ്യാർ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള താളങ്ങൾ ഗണപതിതാളം (തുള്ളൽ ആരംഭിക്കുമ്പോൾ ചുവടുവയ്ക്കുന്ന താളം), ചമ്പതാളം, മർമതാളം, കുംഭതാളം, ലക്ഷ്മി താളം തുടങ്ങി നിരവധിയാണ്. തുള്ളലിലെ ഫലശ്രുതിയായാലാണ് കഥ അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്.

കാലാതീത സ്വഭാവമുള്ളതാണ് തുള്ളൽ കല

"മംഗളമിക്കഥ കഥനം ചെയ്താൽ

മംഗളമെന്നും വന്നുഭവിക്കും''

ഇപ്രകാരമാണ് ഫലശ്രുതി. കൂടാതെ ഭക്തി പുരസ്സരമുള്ള ഈശ്വരസ്തുതിയാലും തുള്ളൽ അവസാനിപ്പിക്കാം. ''നാരായണ ജയ നാരായണ ജയ നാരായണ ജയ ഭഗവാനേ ജയം'' എന്ന് ഇരട്ടിക്കലാശം ചവിട്ടി സദസ്സ് വന്ദിച്ചും തുള്ളൽ അവസാനിപ്പിക്കും.

കഠിന സംസ്കൃതപദങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി ലളിതവും സരളവുമായ ഭാഷാ പദങ്ങളാണ് തുള്ളലിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ, കടംകഥകൾ, ഗ്രാമ്യപ്രയോഗങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ധാരാളമായി തുള്ളൽ കൃതികളിലുണ്ട്. സാധാരണ ജനങ്ങളെ ലക്ഷ്യം വച്ചുള്ള ദൃശ്യകലയായ തുള്ളലിൽ അതിനനുസൃതമായ ഭാഷയാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് സാരം. തുള്ളലിൽ കൈമുദ്രകൾ മാത്രമേ ഉപയോഗിക്കുന്നുള്ളൂ. കഥകളിയിലെ പദാർഥാഭിനയം തുള്ളലില്ല. താളബോധവും സംഗീതമാധുരിയും സാഹിത്യപരിചയവും അക്ഷരസ്പുടതയുമൊക്കെ തുള്ളൽക്കാരന് വേണ്ട ഗുണങ്ങളാണ്. കാലത്തിനനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റങ്ങൾ തുള്ളൽ വേഷത്തിലും മറ്റും വന്നിട്ടുണ്ട്. തുള്ളൽ കലാകാരനായിരുന്ന മലബാർ രാമൻനായർ മെയ്യാഭരണത്തിന് മോടികൂട്ടി. പറയൻ തുള്ളലിന് കിരീടമുണ്ടാക്കിയത് ഇദ്ദേഹമാണ്. ശ്രുതിപ്പെട്ടിയോ ഹാർമോണിയമോ ഉപയോഗിച്ച് തുള്ളൽ പാട്ടുകളിൽ ശ്രുതി ചേർക്കാമെന്ന് നിർദ്ദേശിച്ചതും മലബാർ രാമൻ നായരായിരുന്നു. പക്കമേളത്തിൽ തൊപ്പി മദ്ദളത്തിനു പകരം മൃദംഗവും കുഴിത്താളവും സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. മുഖത്ത് പച്ച തേച്ചിരുന്ന രീതിയ്ക്ക് മാറ്റം വരുത്തി പകരം വളയം വച്ച് അതിനുള്ളിൽ മനയോല തേച്ച് പച്ചനിറമാക്കി. അരിമാവ് വളയത്തിനു ചുറ്റും അണിഞ്ഞ് മുഖത്തെഴുത്ത് ഏറെ ഭംഗിയുള്ളതാക്കി. കാലിലെ കച്ചമണിക്ക് പകരം ചിലങ്കയും മര മെയ്ക്കോപ്പിനു പകരം തുണികൊണ്ടുള്ള മെയ്ക്കോപ്പും കൊണ്ടുവന്നത് രാമൻനായരുടെ പരിഷ്കരമായിരുന്നു. ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയും വിമർശിക്കേണ്ടവയെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതായിരുന്നു നമ്പ്യാരുടെ തുള്ളൽ കൃതി. ഈ കലയുടെ കാലിക പ്രസക്തി മനസ്സിലാക്കിയിട്ടാകണം പിൽക്കാലത്ത് വയോജന വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും കുടുംബാസൂത്രണ പ്രചാരണത്തിനുമൊക്കെ തുള്ളൽ എന്ന ദൃശ്യകലാ മാധ്യമത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയത്.

നിശിതവിമർശനം, കാലത്തിനനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റങ്ങൾ

കഥകളി

നിരവധികലകളുടെ മനോഹര സമന്വയമായ കഥകളിയുടെ പൂർവരൂപം രാമനാട്ടമാണ്. വിവിധങ്ങളായ വാദ്യവിശേഷങ്ങൾ, സാഹിത്യം, സംഗീതം, നൃത്ത വിശേഷങ്ങൾ ആർഭാടപൂർണമായ വേഷവിധാനങ്ങൾ എന്നിവയൊക്കെ കൂടിച്ചേർന്നതാണ് കഥകളി. വാദ്യവും നൃത്തവും നാടൻ നൃത്തങ്ങളിൽ നിന്നും വേഷം മുടിയേറ്റ്, തിറയാട്ടം, കോലം തുള്ളൽ മുതലായവയിൽ നിന്നും നൃത്യവും നാട്യവും കൂടിയാട്ടത്തിൽ നിന്നും ഗീതം അഷ്ടപദി സമ്പ്രദായത്തെ അനുകരിച്ചുമാണ് കഥകളി രൂപപ്പെട്ടത്. സാമൂതിരിയുടെ മേൽനോട്ടത്തിൽ നടത്തപ്പെട്ടിരുന്ന കൃഷ്ണനാട്ടമാണ് കഥകളിയ്ക്ക് മാർഗദർശകമായത്. കഥകളി ഉണ്ടെന്നറിയിക്കുന്ന കേളികൊട്ടാണ് കഥകളിയുടെ ആദ്യ ചടങ്ങ്. മദ്ദളം, ചേങ്ങില, ഇലത്താളം എന്നീ വാദ്യങ്ങളാണ് അതിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. തിരശ്ശീല പിടിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ ഇഷ്ടദേവതാ വന്ദനമായ 'തോടയ'മാണ് അടുത്തത്. തുടർന്ന് നടക്കുന്നത് സ്ത്രീ പുരുഷവേഷങ്ങൾ രണ്ടും അരങ്ങത്ത് വന്നാടുന്ന പുറപ്പാടാണ്. പാട്ടുകാർ ഗീതാഗോവിന്ദത്തിലെ ഭാഗങ്ങൾ പാടുന്ന ചെണ്ടയോടു കൂടിയ മേളപ്പദമാണ് ശേഷമുള്ളത്. പിന്നീട് പാട്ടുകാർ പാടുന്നതിനനുസരിച്ച്,

കഥകളി

വേഷങ്ങൾ മുദ്രകളിലൂടെ പദാർഥാഭിനയം നിർവഹിക്കുന്നു. കഥാപാത്ര സംഭാഷണത്തിനും ആത്മഗതത്തിനും 'പദ'ങ്ങൾ, രംഗാവിതരണത്തിനു 'ശ്ലോകം', വർണനയ്ക്കു 'ദണ്ഡകം' എന്ന രീതിയാണ് പൊതുവിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

- നിരവധി കലകളുടെ സമന്വയം

കഥകളി നൃത്യപ്രധാനമാണ്. പദാർഥം അംഗവിക്ഷേപങ്ങളിലൂടേയും കൈമുദ്രകളിലൂടയും പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടണം. അഭിനയം, വാചികം, ആംഗികം, ആഹാര്യം, സാത്വികം എന്നിങ്ങനെ നാല് തരത്തിലാണുള്ളത്. ഇതിൽ വാചികം കഥകളിയിലില്ല. രംഗത്തു വരുന്ന

കഥാപാത്രങ്ങൾ സംഭാഷണം നടത്താതെ പിൻപാട്ടുകാരാണ് അത് നിർവഹിക്കുന്നത്. ശരീരാവയവങ്ങളുടെ (കണ്ണ്, കൈ തുടങ്ങിയവ) ചലനവിശേഷമാണ് ആംഗികം. നടൻ കഥാപാത്രത്തിനനുസരിച്ച് വേഷം കെട്ടുന്നത് ആഹാര്യമാണ്. സാത്വികാഭിനയമാകട്ടെ മനസിലുണ്ടാകുന്ന വികാരങ്ങളെ ഭാവത്തിലൂടെ വെളിവാക്കുന്നതും. 'ഹസ്തലക്ഷണ ദീപിക'യെ ആസ്പദമാക്കി ഇരുപത്തിനാല് അടിസ്ഥാന മുദ്രകളിൽ നിന്നും രൂപപ്പെടുത്തിയ അറുന്നൂറോളം പദാവലിയാണ് കഥകളിയിലെ മുദ്രഭാഷ. പച്ച, കത്തി, കരി, താടി, മിനുക്ക് എന്നിങ്ങനെ അഞ്ച് വേഷങ്ങളാണ് കഥകളിയ്ക്കുള്ളത്. സൽക്കഥാപാത്രവേഷമാണ് പച്ച. ഉദാഹരണം നളൻ, അർജുനൻ. ഉന്നതരും വീരന്മാരും ദുഷ്ടരുമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ കത്തിവേഷത്തിൽപ്പെടും. നെടുംകത്തിയെന്നും, കുറുംകത്തിയെന്നും ഇത് രണ്ടുതരം. നെടുംകത്തിയ്ക്ക് ഉദാഹരണം ദുശാസനൻ. വീരരൗദ്രാദികളായിരിക്കും ഇവരുടെ പ്രധാനഭാവം. ശൃംഗാര രസപ്രധാനരും രാജത്വമുള്ളവരുമായ പ്രതിനായകർക്കാണ് കുറുംകത്തിവേഷം. ഉദാഹരണമായി രാവണൻ, കീചകൻ തുടങ്ങിയവർ ഈ വേഷത്തിലായിരിക്കും. കരി വേഷത്തിന് ഉദാ: രാക്ഷസന്മാർ, കാട്ടാളൻ തുടങ്ങിയവർ. മിനുക്കിൽ ബ്രാഹ്മണർ, സ്ത്രീകൾ, ദൂതന്മാർ തുടങ്ങിയവരുൾപ്പെടും. താടിവേഷത്തിന് മൂന്ന് വിഭാഗങ്ങളുണ്ട്. ചുവപ്പുതാടി ക്രൂരന്മാരായ അസുരന്മാർക്കും രാക്ഷസന്മാർക്കുമുള്ളതാണ്. കറുത്ത താടി കലിയെപ്പോലുള്ള ദുഷ്ടകഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷമാണ്. വെള്ളത്താടി സാത്വികാംശമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്കാണ്. ഉദാ: ഹനുമാൻ. കഥകളിയിലെ നായകനായ പച്ച വേഷത്തിന് ചെവിപ്പൂവ്, ഉത്തരീയം, കച്ചമണി, ഉടുത്തുകെട്ടുവാൽ, ഞൊറി, ചുവപ്പുവാൽ, പടിയരഞ്ഞാൺ, അടിക്കുപ്പായം, വള, ഹസ്തകടകം, തോൾപൂട്ട്, തോട, കൊരലാരം, കഴുത്താരം, കേശഭാരം തുടങ്ങിയവ ഉണ്ടായിരിക്കും. സ്ത്രീ വേഷങ്ങൾക്ക് തോൾപ്പൂട്ട്, ഹസ്തകടകം, മുലക്കൊരലാരം, മുലക്കച്ച, കൊണ്ട, കഴുത്താരം, കാതില, അടിക്കുപ്പായം, കുപ്പായം, തലയിൽ തുണി, കുറുനിര എന്നിവയൊക്കെയാണുള്ളത്.

> ❍ മൂകമായ അഭിനയ രീതി ഭാഷയുടെ അതിർവരമ്പുകളെ ലംഘിക്കുന്നു

കഥകളിയുടെയും ആട്ടക്കഥാ സാഹിത്യത്തിന്റെയും ഉപജ്ഞാതാവ് കൊട്ടാരക്കര തമ്പുരാനാണ്. രാമായണ കഥ എട്ട് ദിവസമാക്കി വിഭജിച്ച് ശ്ലോകങ്ങളും പദങ്ങളും ഇടകലർത്തി അദ്ദേഹം രാമനാട്ടം നിർമിച്ചു. മഹാഭാരത കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് കോട്ടയത്തു തമ്പുരാൻ കഥകളിയെന്ന ദൃശ്യകലാ രൂപത്തിന് അനുഗുണമായ വിധം കഥകളി അവതരണത്തിനുള്ള സാഹിത്യമായ ആട്ടക്കഥയിൽ സംഗീതവും സാഹിത്യവും സമഞ്ജസമായി ചേർത്തു. കല്യാണസൗഗന്ധികം, കിർമീരവധം, നിവാതകവചകാലകേയവധം, ബകവധം എന്നീ ആട്ടകഥകളിലൂടെ കഥകളിയുടെ രൂപഭാവ ശില്പങ്ങൾ പരിഷ്കരിക്കുകയും സഹൃദയർക്ക് വായിച്ചു രസിക്കാൻ കഴിയുന്ന കാവ്യങ്ങളായും മാറി. രംഗങ്ങൾക്ക് രസനീയത ഏറ്റുവാൻ സാഹിത്യത്തിനുള്ള കഴിവ് തന്റെ കല്യാണസൗഗന്ധികം, നിവാതകവച കാലകേയവധം ആട്ടക്കഥകളിലൂടെ അദ്ദേഹം വെളിപ്പെടുത്തി. തുടർന്ന് ആട്ടക്കഥയെ പ്രൗഢോജ്ജ്വലമാക്കി കഥകളിയെ നാടകത്തിന്റെ തലത്തിലേക്കുയർത്തിയ കവിവര്യനാണ് ഉണ്ണായിവാര്യർ. ആദിമധ്യാന്ത പൊരുത്തമുള്ള ഇതിവൃത്തം, വ്യത്യസ്തതയും ചൈതന്യവും തുടിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഭാവാവിഷ്കരണത്തിനുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയി

- കഥകളിയുടെസാഹിത്യരൂപമാണ് ആട്ടക്കഥ
- ആദിമധ്യാന്ത പൊരുത്തമുള്ള ഇതിവൃത്തം

ലൂടെ നാടകീയമായിതീർന്ന ആട്ടക്കഥയാണ് നളചരിതം. ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയുടെ ഉത്തരാസ്വയംവരം, ദക്ഷയാഗം, കീചകവധം എന്നീ ആട്ടക്കഥകളും എടുത്തുപറയേണ്ട ചാരുതയാർന്നവയാണ്. കിളിമാനൂർ കരീന്ദ്രൻ തമ്പുരാന്റെ 'രാവണവിജയം' സംഗീത സാഹിത്യ സമന്വയത്താൽ അതീവ ഹൃദ്യങ്ങളാണ്. കേരള കലാമണ്ഡലത്തിലൂടെ കഥകളി അതിന്റെ വളർച്ചയും നിലനില്പും ഭദ്രമാക്കിക്കൊണ്ട് കേരളത്തിന്റെ യശസ്തംഭം ഉയർത്തുന്ന കലയായി പരിണമിച്ചു.

മോഹിനിയാട്ടം

മോഹിനിയാട്ടം കേരളത്തിന്റെ തനത് ക്ലാസിക്കൽ കലാരൂപമാണ്. ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നടന്നിരുന്ന ദാസിയാട്ടത്തിൽ നിന്ന് ദേവദാസികൾ പരിഷ്കരിച്ചെടുത്തതാണ് മോഹിനിയാട്ടം. കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ കാണുന്ന ശില്പങ്ങളും പ്രതിമകളും ദേവദാസികൾക്ക് ക്ഷേത്രങ്ങളിലുള്ള സ്ഥാനം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്ന് കാണുന്ന രീതിയിൽ മോഹിനിയാട്ടം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചത് സ്വാതിതിരുനാളായിരുന്നു. ഭരതനാട്യം, കഥകളി, കൈകൊട്ടിക്കളി എന്നീ കലാരൂപങ്ങളിൽ ചില അംശങ്ങളും സവിശേഷമായ വേഷവിധാനവും സ്വീകരിച്ച് സ്വതന്ത്രകലാരൂപമാക്കി മോഹിനിയാട്ടത്തെ അദ്ദേഹം പരിഷ്കരിച്ചു. ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയുടെ ഗാനങ്ങൾ ഇതിനായി

മോഹിനിയാട്ടം

സ്വാതിതിരുനാൾ സ്വീകരിച്ചു. മഹാകവി വള്ളത്തോൾ കണ്ടെടുത്തപ്പോഴാണ് മോഹിനിയാട്ടത്തിന് പ്രാധാന്യം കൈവന്നത്. കേരളകലാമണ്ഡലം 1930– ൽ വള്ളത്തോൾ സ്ഥാപിച്ചതോടെ മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ ലാസ്യദൃശ്യാനുഭവത്തിന് അവിടെ സ്ഥാനം കിട്ടി. മോഹിനിയാട്ടം

> കേരളകലാമണ്ഡലം സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ മോഹിനിയാട്ടത്തിന് പ്രാധാന്യം കൈവന്നു

അഭ്യസിപ്പിക്കാനായി തോട്ടശ്ശേരി ചിന്നമ്മു അമ്മ, കൊരട്ടിക്കര കൃഷ്ണപ്പണിക്കർ, കല്യാണിയമ്മ, മാധവിയമ്മ തുടങ്ങിയവരെ വള്ളത്തോൾ മഹാകവി തന്റെ താത്പര്യപ്രകാരം അധ്യാപകരായി അവിടെ നിയമിച്ചു.

കലാമണ്ഡലം മോഹിനിയാട്ടത്തിലെ രീതികളൊക്കെ കൃത്യതയിലാക്കി. വന്ദനം, ജതിസ്വരം, വർണം, പദം, തില്ലാന എന്നിങ്ങനെ കൃത്യമായ രംഗാവതരണ രീതികൾ മോഹിനിയാട്ടം സ്വീകരിച്ചു. ഇതിൽനിന്നാണ് കലാമണ്ഡലം കല്യാണികുട്ടിയമ്മ പിന്നീട് ''മോഹിനിയാട്ടക്കച്ചേരി''യ്ക്ക് രൂപഘടന നൽകിയത്. 'സപ്തം' തുടങ്ങിയ പേരുകൾ നൽകി അവരുടെ കവിതകൾ ദൃശ്യാഖ്യാനത്തിലൂടെ മോഹിനിയാട്ടത്തെ മൂന്നുമണിക്കൂറോളം ദൈർഘ്യമുള്ള കച്ചേരിയാക്കി മാറ്റി. കലാമണ്ഡലം കല്യാണികുട്ടിയമ്മ അടവുകളും ചുവടുകളും ഓരോന്നാക്കി അവയ്ക്ക് പേരുകൾ നൽകി പാട്ടും മേളവും രൂപപ്പെടുത്തി. നർത്തകിയുടെ നെറ്റിയിൽ സൂര്യചന്ദ്രന്മാരെ ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന രീതിയും കൊണ്ടുവന്നു. ഇവരിലൂടെയൊക്കെ മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ കലാമണ്ഡലം ശൈലി ശിഷ്യപരമ്പരകളിലേക്ക് കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടു. 'കൊണ്ടകെട്ട്' എന്ന കേശാലങ്കാരരീതി മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ അടയാളമായി മാറി. മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ ഭാവപൂർണതയ്ക്ക് പതിഞ്ഞ കാലവും ഇടകാലവും മതിയെന്നും വന്നു. മോഹിനിയാട്ടം സംബന്ധിച്ച് ശൃംഗാരരസം സ്ഥായിയും മറ്റു രസങ്ങൾ സഞ്ചാരിയുമാണെന്നാണ് കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ വിശ്വാസം. വീരരൗദ്രരസങ്ങൾ സ്ഥായിയായി വരുന്നത് ഈ കലാരൂപം അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. കളരിയിൽ നിന്ന് പകർന്നു കിട്ടിയ പാരമ്പര്യവിഷയങ്ങളെ വേണ്ടവണ്ണം പരിഷ്കരിച്ചെടുത്താണ് കലാമണ്ഡലത്തിലെ മോഹിനിയാട്ടം. സ്വാതിതിരുനാളിന്റെയും ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയുടെയും രചനകളാണ് മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ അംഗീകൃതസാഹിത്യം. നർത്തകി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നത് നായിക - നായകസംയോഗത്തിന്റെയോ നായികാ വിരഹത്തിന്റെയോ കഥകളാണ്. പ്രണയകലഹമുള്ള നായികയ്ക്കും ക്രീഡാലോലുപയായ നായികയ്ക്കും വിപ്രലംഭ ശൃംഗാരത്തിനുമാണ് ഈ ക്ലാസിക് കലയിൽ സ്വീകാര്യതയുള്ളത്. ഏറ്റവും പ്രധാന ഇനമായ വർണത്തിന് ഹസ്തമുദ്രകളോ മനോധർമപ്രകടനമോ ആവശ്യമില്ല; പദത്തിലാകട്ടെ നൃത്തം കുറഞ്ഞ് നാട്യം വിപുലവുമാണ്. തില്ലാന പാട്ടും മേളവും കൊണ്ട് സമ്പുഷ്ടമാണ്. അനാർഭാഗമായ മുഖത്തെഴുത്തും വേഷവിധാങ്ങളും സൗമ്യഭാവ ചലനങ്ങളും ഈ കലയുടെ മുഖമുദ്രയാണ്.

> മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ പുനരുജ്ജീവനം

പിൽക്കാലത്ത് മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ കലാമണ്ഡലരീതികളിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ പലപരിഷ്കാരങ്ങളും പലരും കൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിച്ചു. അതിൽ പ്രമുഖയാണ് ഗുജറാത്തിലെ 'കനക്റെലെ'. എൺപതുകളുടെ ആദ്യം അവർ ബോംബെ സർവകലാശാലയുടെ കീഴിൽ 'നളന്ദ റിസർച്ച് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്' സ്ഥാപിക്കുകയും മോഹിനിയാട്ടം അക്കാദമിക് വിഷയമായി രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്തു. കൈകൊട്ടിക്കളിയുടെയും ഗ്രാമീണ നൃത്തങ്ങളുടെയും അകമ്പടിയാൽ വികസിതമായ ഈ കലാരൂപത്തെ ശൈലീകൃതരൂപമാക്കി മാറ്റിയതോടെ അതിന്റെ ലാളിത്യമാണ് കനക്റെലെ നഷ്ടമാക്കിയത്. മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ ദൃശ്യശ്രവ്യാംശങ്ങൾക്ക് കേരളത്തനിമ വേണമെന്നുള്ള അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെയും കാവാലത്തിന്റെയും താല്പര്യങ്ങൾക്കനുസൃതമായി കലാമണ്ഡല

ശൈലിയിലുള്ള പരിഷ്കാരങ്ങൾ ഭാവത്തിലും ഭാഷയിലും വരുത്തിയത് തഞ്ചാവൂർകാരിയായ ഭാരതിശിവജി ആണ്. മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ ഗണപതി സ്തുതി, നൃത്തഗീത വാദ്യങ്ങൾ, അഷ്ടപദി, പദം, താരാട്ട് തുടങ്ങിയവ അവർ സ്വീകരിച്ചു. 'രതിസുഖസാരേ' എന്നു തുടങ്ങുന്ന അഷ്ടപദി മോഹിനിയാട്ടത്തിലൂടെ ദൃശ്യമാക്കിയത് അവരാണ്. വള്ളത്തോളിന്റെ 'ഒരുറക്കുപാട്ടും', ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയുടെ 'ഓമനത്തിങ്കൾക്കിടാവും' മോഹിനിയാട്ടമാക്കി രൂപപ്പെടുത്തി. സോപാനസംഗീതത്തിന്റെയും ശുദ്ധമദ്ദളത്തിന്റെയും വീണയുടെയും ലയവിന്യാസത്തിലൂടെ ഭാരതിശിവജിയുടെ മോഹിനിയാട്ടം കലാമർമജ്ഞത പ്രകടമാക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇത്തരം വ്യക്തിസംരംഭങ്ങൾക്ക് പ്രസ്ഥാനമായി മോഹിനിയാട്ടത്തെ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരാൻ സാധിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം.

- വ്യക്തിഗത ശൈലികൾ മോഹിനിയാട്ടത്തെ പ്രസ്ഥാനമാക്കി മാറ്റുന്നതിൽ പരാജയം നേരിടുന്നു

ക്ലാസിക്കൽ അരങ്ങിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾ

ഭാരതീയ രംഗകലയുടെ ചരിത്രം അജ്ഞാതമാണ്. ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രം കലകളെ ശാസ്ത്രീയമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നു. ചാക്യാർ കൂത്ത്, പാഠകം, കൂടിയാട്ടം, തുള്ളൽ, കഥകളി, മോഹിനിയാട്ടം തുടങ്ങിയ ക്ലാസിക്കൽ കലകളുടെ അരങ്ങിന് നിയതമായ ചില വ്യവസ്ഥകളുണ്ട്. ചാക്യാർ കലകൾ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത് അഷ്ടബന്ധപ്രതിഷ്ഠ ചെയ്ത് കലശം ചെയ്ത ദേവാലയങ്ങളിലായിരിക്കണം. ശ്രീകോവിലിനു വലതുവശത്ത് വാസ്തുശാസ്ത്ര വിധിയനുസരിച്ച് നിർമിച്ച കൂത്തമ്പലത്തിലാണ് കൂത്തും കൂടിയാട്ടവും നടത്തിയിരുന്നത്. നാട്യമണ്ഡപത്തിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. അഭിനയിക്കാനുള്ള ഉയർന്നരംഗപീഠം, അതിന് പിറകിലായി അണിയറ, കാണികൾക്ക് ഇരുന്ന് കാണാനുള്ള 'പ്രേക്ഷാഗൃഹം' എന്നിവയെല്ലാം കൂത്തമ്പലങ്ങൾക്കുണ്ടാകണം. കേരളത്തിലെ കൂത്തമ്പലങ്ങൾ തന്ത്രസമുച്ചയത്തെയും ശില്പരത്നത്തെയും ആശ്രയിച്ചാണ് രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. അഭിനയസ്ഥാനത്തോട് ചേർന്നാണ് വാദിത്രം (വാദ്യം) ഇടാനുള്ള മൃദംഗപദം. കൂത്തിന്റെയും കൂടിയാട്ടത്തിന്റെയും വാദ്യം മിഴാവാണ്. അഭിനയസ്ഥാനത്തിന് പിന്നിലിരുന്ന് മിഴാവ് കൊട്ടുന്നത് നമ്പ്യാരാണ്. അഭിനയസ്ഥാനത്തിന് വലതുവശത്ത് മുണ്ടുവിരിച്ച് അതിലിരുന്ന് നങ്ങ്യാർ കുഴിത്താളം കൊണ്ട് താളം പിടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിൽ കുരുത്തോല, കുലവാഴ, പട്ടുകൂറയും എന്നിവ രംഗത്തുള്ള നിശ്ചിത തൂണുകളിൽ വച്ചുകെട്ടി രംഗം അലങ്കരിക്കുന്നു. കഥകളിയ്ക്കുള്ളതുപോലെ 'തോടയം' ഇതിനുമുണ്ട്. കൂടിയാട്ടം നടക്കുന്ന രംഗത്ത് മൂന്ന് തിരികൾ വയ്ക്കുന്നത് ബ്രഹ്മാവ്, വിഷ്ണു, മഹേശ്വരൻ എന്നീ ത്രിമൂർത്തികളുടെ പ്രതീകമായാണ്. കണ്ണിന്റെ അഭിനയമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിനുള്ളത്. അതിനാൽ പ്രേക്ഷകന് അത് വ്യക്തമായി ലഭിക്കാൻ വേണ്ടി നടന്റെ ദൃഷ്ടിക്കുനേരെ വിളക്കിലെ രണ്ട് തടിച്ച തിരികൾ ഇട്ടിരിക്കും. വിളക്കിന്റെ ഉയരം ഒരുകോലും നാലുവിരലും എന്ന് നിജപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് വിളക്ക് ജ്വലിക്കുന്നത് നടന്റെ ദൃഷ്ടിക്ക് സമാന്തരമാക്കാൻവേണ്ടിയാണ്. അരങ്ങിലെ കഥാപാത്രത്തിന് സമയമെടുത്തുള്ള അഭിനയസന്ദർഭമാണുള്ളതെങ്കിൽ കൂടെയുള്ള കഥാപാത്രം അണിയറയിലേക്ക് പോകാറുണ്ട്. (കടപ്പാട്: മലയാള നാടകവേദിയുടെ കഥ)

- വാസ്തുശാസ്ത്ര വിധിയനുസരിച്ച് നിർമിച്ച കൂത്തമ്പലത്തിലാണ് കൂത്തും കൂടിയാട്ടവും നടത്തിയിരുന്നത്

പാഠകത്തിൽ പുരാണ കഥാകഥനം നടത്തുന്നതിന് പ്രത്യേക വേദി വേണമെന്നില്ല. ക്ഷേത്രപരിസരത്തോ മതിൽക്കെട്ടിനകത്തു വച്ചോ ഇത് നടത്താം. നിലവിളക്കിന് മുമ്പിൽ വച്ചാണ് കഥ പറയുന്നത്. പ്രത്യേക വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാറില്ല. അരങ്ങിൽ പ്രത്യേക അനുഷ്ഠാനങ്ങളും നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ലഘുവായ വേഷവിധാനമാണ് ഇതിനുള്ളത്. ഒന്നോരണ്ടോ മണിക്കൂർ മാത്രമുള്ള പാഠകത്തിന്റെ ആദ്യവും അവസാനവും 'ഫലശ്രുതി' ചൊല്ലലുമുണ്ട്. ഓട്ടൻതുള്ളലിൽ മുഖത്ത് പച്ചതേച്ച് കണ്ണും പുരികവുമെഴുതി തലയിൽ കൊണ്ടകെട്ടി അലങ്കരിച്ച്, തോൾവളയും കാൽച്ചിലങ്കയും അണിയും. നടൻ അരങ്ങിൽ വന്നശേഷമേ കിരീടം അണിയൂ. തുള്ളൽ കഴിഞ്ഞാൽ മുടിയഴിക്കയും വേണം. തുള്ളലിൽ ഓട്ടൻതുള്ളലാണ് ഏറ്റവും മനോജ്ഞം. ശീതങ്കന് വെളുത്തപൊട്ട് തൊടും വെള്ളത്തുണികൊണ്ട് തലയിൽ കൊണ്ടകെട്ടും. കൊണ്ടയെ കറുത്ത ഉറുമാലുകൊണ്ട് പൊതിയും. കുരുത്തോലമാലയാണ് ധരിക്കുന്നത്. ചുണ്ട് ചുവപ്പിക്കുകയും മാറിൽ കളഭം തേക്കുകയും ചെയ്യും. കുരുത്തോലകൊണ്ടുള്ള പൂക്കൾ തലയിലും മാറിലും കൈകളിലും അണിയും. പൊതുവിൽ ശീതങ്കൻ തുള്ളലിന്റെ വേഷമാണിത്. സർപ്പാകൃതിയിലുള്ള മുടിയാണ് പറയൻ തുള്ളലിന്. ചിലമ്പ് വലത്തേകാലിലാണ് ഒപ്പം കച്ചമണിയും. ഒറ്റക്കാലിലാണ് പറയൻതുള്ളലിൽ നൃത്തം. പറയൻ തുള്ളൽ രാവിലെയും ശീതങ്കൻ തുള്ളൽ ഉച്ചയ്ക്കു ശേഷവും ഓട്ടൻ തുള്ളൽ വൈകുന്നേരവുമാണ് നടത്താറ് പതിവ്. ആധുനിക കാലത്ത് ഇത്തരം സമയനിഷ്ഠ പാലിക്കാറില്ല എന്നതു കൂടാതെ മൂന്ന് തുള്ളലുകൾക്കും ഓട്ടൻതുള്ളലിന്റെ വേഷവിധാനമാണ്. പ്രത്യേക രംഗവേദി തുള്ളലിന് വേണമെന്നില്ല. പായയോ പനമ്പോ നിലത്ത് വിരിച്ച് അതിലാണ് തുള്ളുന്നത്. മേളക്കാർ നടന്റെ പിന്നിൽ നിൽക്കുകയും നടൻ പാടിക്കൊടുക്കുന്നത് ഏറ്റുപാടുകയും ചെയ്യും. കഥകളിയിൽ രംഗസംവിധാനം ഏറ്റവും ലളിതമാണ്. നടന്റെ ഭാവം വെളിവാക്കുന്നതിന് ഉപകരിക്കും വിധത്തിൽ എണ്ണ ഒഴിക്കുന്ന ഒരു കളിവിളക്കും ചതുരാകൃതിയിലുള്ള ഒരു തിരശീലയുമാണ് രംഗത്തുള്ളത്. ശൂന്യമായ രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് നടൻ തന്റെ അഭിനയത്തിലൂടെ രംഗത്ത് പ്രേക്ഷകർക്കായി പലതും സൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ ആർഭാടം ജനിപ്പിക്കാത്ത ആഭരണങ്ങളും അതിമൃദുലമായ അംഗചലനങ്ങളും ലളിതമായ ഭാവാഭിനയവുമാണ്. പാട്ടും നൃത്തവും പക്കമേളവും സമന്വയിക്കുന്നതാണ് ഈ കല. ഈ കലയ്ക്ക് അനുബന്ധമായി ശ്രേഷ്ഠമായ സാഹിത്യസമ്പത്തും നമുക്ക് ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്.

- പാഠകം, തുള്ളൽ, മോഹിനിയാട്ടം എന്നിവയുടെ അവരതണ രീതി, വേഷവിധാനം, രംഗവേദി

ക്ലാസിക്കൽ കലകളും സമൂഹവും

ഓരോ സമൂഹത്തിനും അവരവരുടേതായ സ്വാഭാവിക കലാരൂപമുണ്ട്. കലകളും സമൂഹവും തമ്മിൽ ഇഴപിരിയാത്ത ബന്ധമാണുള്ളത്. കലകൾ സാമൂഹികമായ നിർമിതിയുടെ ഭാഗമാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ വിശ്വാസവും ജീവിതമൂല്യങ്ങളും ജീവിതസാഹചര്യവും ക്ലാസിക്കൽ കലകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. സാംസ്കാരിക സവിശേഷതകളും ആചാരവിശേഷങ്ങളും ഇത്തരം കലകളിലൂടെ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യശേഷിയോടെ കാലഗതിയിലും അത് ശാശ്വതീകരിക്കപ്പെടുകയാണ്. അനേകം കലാരൂപങ്ങളുടെയും കലാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും സൃഷ്ടിക്കുള്ള കരുക്കളായി ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ മാറുന്നുണ്ട്.

അനേകം കലാകാരന്മാർക്ക് സർഗകർമത്തിന് പ്രചോദനമായിട്ടുമുണ്ട്. ഓരോ അവതരണവും പുരാണേതിഹാസ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും സംഭവങ്ങളിലൂടെയും ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ആന്തരികവും ബാഹ്യ വുമായ മനുഷ്യസ്വഭാവങ്ങളും ധർമാധർമവും ചുറ്റുപാടുകളുമൊക്കെ അതിലൂടെ വെളിവാക്കപ്പെടുന്നു. ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ സമൂഹത്തെ, കലയുടെ സവിശേഷ സൗന്ദര്യാത്മക സംവേദനത്തിലൂടെ അനാവര ണം ചെയ്യപ്പെടുകയാണ്. ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ നമ്മുടെ ഇതിഹാസ പുരാണാദികളിൽ അധിഷ്ഠിതമായ കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ ബഹിർസ്ഫുര ണമായതിനാൽ ആധ്യാത്മികതയുറ്റതും ഭൗതികതലത്തിൽ നിന്നും അകന്ന് രൂപപരമായി ശുദ്ധി നിലനിർത്തുന്നതാണെന്നും കപിലവാ ത്സ്യായൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ആത്മനിഷ്ഠതയ്ക്ക് അവിടെ സ്ഥാ നമില്ല. ക്ലാസിക്കൽ എന്ന വിശേഷണമർഹിക്കുന്നവയുടെയെല്ലാം ആധാരം സംസ്കൃതത്തിലുള്ള പാഠങ്ങളാണ്.

- കലയിൽ ദേശസംസ് കാരത്തിന്റെ പ്രകടന മാണുള്ളത്

അഭിജാത സ്ഥാനങ്ങളിൽ നിലകൊണ്ട ഉപരിവർഗമാണ് ക്ലാസിക്കൽ കലകളെ നിലനിർത്തിയിരുന്നത്. ആ അവസ്ഥ നഷ്ടപ്രായമായപ്പോ ഴാണ് ഇത്തരം കലകൾക്ക് ക്ഷയം വന്നതെന്നുമാണ് പണ്ഡിതമതം. കലാപഠനത്തിന് കലാകേന്ദ്രങ്ങൾ ഉണ്ടായപ്പോൾ അവതരണത്തിനാ യി പൊതുവേദി സ്വീകാര്യമായതും ആസ്വാദകരിലും അവതരിപ്പി ക്കുന്നവരിലും കാലാനുസൃതമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായതും കേവലം അവതരണകല എന്ന തരത്തിലേക്ക് ഒരു പരിധിയോളം അതിനെ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തി. ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്കും അടിസ്ഥാന ലക്ഷണശാ സ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾക്കുമപ്പുറം അവതരണത്തിനും സംവേദനത്തിനും ഇത്തരം അരങ്ങുകൾ പ്രാധാന്യം നൽകി. അരങ്ങ്, പ്രേക്ഷകർ എന്നി വരിലെ മാറ്റം മറ്റു സമുദായങ്ങൾ ഇത്തരം കലകൾ അഭ്യസിക്കുന്നതി ലേക്കുള്ള പാത സുഗമമാക്കി. കല 'സാമൂഹിക സഹൃദയ'ത്വത്തിനു വിധേയമാകുന്ന കാഴ്ചയാണ് അതുകൊണ്ടുളവായത്. ക്ഷേത്രകല കൾ ക്ലാസിക്കൽ കലയുടെ ശാസ്ത്രീയതയിലേക്കും ക്രമീകൃതമായ ചുറ്റുപാടിലേക്കും പരിവർത്തനം ചെയ്തതിനു പിന്നിൽ വരേണ്യ വർഗത്തിന്റെ കൈകടത്തലുകളാണെന്നിരിക്കെ ലിഖിത പാഠസൃഷ്ടി പോലും അതിൽനിന്നും വേറിട്ടുനിന്നിരുന്നില്ല. ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ ക്ഷേത്രസംസ്കാരവും അതിനോടനുബന്ധമായ അധികാരവും സമ്പ ത്തും ഇതിനൊക്കെ പിൻബലമായുണ്ടായിരുന്നുതാനും. ഇത്തരം കല കളുടെ അതിജീവനവും നിലനില്പും ഒരു പരിധിയോളം ഇവയോട് ബന്ധപ്പെട്ടാണ് മുന്നോട്ടുപോയതും. അനേക കാലങ്ങളിലൂടെയുള്ള രംഗാവതരണത്തിലൂടെ, അതിന്റെ അനുസ്യൂതമായ മാറ്റത്തിലൂടെ, കൂ ടിയാട്ടവും കഥകളിയും ഓട്ടൻതുള്ളലും പാഠകവും മോഹിനിയാട്ടവു മൊക്കെ ഏറെ മാറ്റത്തക്കവിധം വർത്തമാനകാലത്തിൽ എത്തപ്പെട്ടു. സമയക്രമീകരണത്തിലും കലാരൂപങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യം കുറച്ചതിലും കലാരൂപങ്ങൾ പുതുക്കലിന് വിധേയമായതിലുമൊക്കെ സാമ്പ്രദായി കരീതി കാലികമായി പരിഷ്കരണത്തിന് വിധേയമായതിന്റെ തെളി വുകൾ കാണാവുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ കാലത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും അടയാളങ്ങൾ ഇത്തരം കലയിൽ മുദ്രിതങ്ങളുമാണ്.

- കാലത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും അട യാളങ്ങൾ അനുഷ്ഠാ നകലയിൽ മുദ്രിതങ്ങ ളാണ്

ക്ലാസിക്കൽ ചിത്രകല

ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയെപ്പറ്റിയുള്ള പ്രധാനഗ്രന്ഥം വിഷ്ണുധർമോത്തര പുരാണമാണ്. കേരളത്തിന്റെ ചിത്രകലാ പാരമ്പര്യത്തിന് ആയിരക്കണക്കിന് വർഷങ്ങളുടെ പഴക്കമുണ്ട്. ഗുഹാചിത്രങ്ങൾക്കാണ് ഏറെ പ്രാമുഖ്യവും പഴക്കവും. മറയൂർ ഗുഹയിലെ ചിത്രങ്ങൾ വെള്ള, ചുവപ്പ്, തവിട്ട് നിറത്തിലുള്ള ചേടിക്കല്ലുകളും കരിക്കട്ടയും ഉപയോഗിച്ച് പാറകൊണ്ട് നിർമിതമായ ഗുഹയിൽ ഉരച്ചുനിർമിച്ചവയായാവാമെന്നാണ് പണ്ഡിതമതം. ഇതിൽ ആന, കുതിര, കാള, കാട്ടുപോത്ത് നർത്തകരായ മനുഷ്യരൂപങ്ങൾ ഒക്കെയും ലാളിത്യത്തോടെയാണ് ആലേഖനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. വയനാട്ടിലെ എടക്കൽ ഗുഹാചിത്രങ്ങൾ സൂര്യനും, പൂക്കളും, മൃഗരൂപങ്ങളും, മാന്ത്രിക ചതുരങ്ങളും, വേട്ടയാടുന്ന മനുഷ്യരും സ്വസ്തിക് ചിഹ്നവുമാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. നിലത്ത് വർണധൂളികൊണ്ട് വരച്ച് ആരാധന നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാനകലയാണ് കളമെഴുത്ത്. പ്രകൃതിദത്തമായ വസ്തുക്കളാലാണ് ഇതിനുവേണ്ട വർണങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ചെങ്കല്ല്, കരി, ചുണ്ണാമ്പ്, മഞ്ഞൾ എന്നിവകൊണ്ട് നിലത്തും പാളയിലും മുറത്തിലുമൊക്കെ ഇഷ്ടദേവതകളുടെ കോലങ്ങൾ വരച്ചിടുന്ന രീതിയാണുള്ളത്. കളമെഴുത്തിൽ നിലത്ത് മഞ്ഞ, ചെമപ്പ്, വെള്ള, പച്ച, കറുപ്പ് തുടങ്ങിയ വർണപ്പൊടി വിതറി ദേവീദേവൻമാരുടെയും ജന്തുക്കളുടെയും രൂപങ്ങൾ വരയ്ക്കുന്നു. നാളികേരത്തൊണ്ടുകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ കുടുക്കകളിൽ നിന്നും പൊടികളെടുത്ത് തറയിൽ ഉതിർത്താണ് കളമെഴുത്ത് നടത്തുന്നത്. കണ്ണൻ ചിരട്ടയും പാളത്തുണ്ടുകളും ഓലക്കീറുമെല്ലാം ചിത്രരചനയ്ക്കുള്ള ഉപകരണങ്ങളായിരുന്നു. അനുഷ്ഠാനകലയായ കളമെഴുത്തിൽ നിന്നാണ് ചുവർചിത്രകലയ്ക്ക് പ്രചോദനം ലഭ്യമായത്.

- അനുഷ്ഠാനകലയായ കളമെഴുത്താണ് ചുവർചിത്രകലയ്ക്ക് പ്രചോദനം

വരയിലും വർണപൊടിയാലുള്ള ആവിഷ്കരണത്തിലും കേരളത്തനിമയുറ്റ ആലേഖന ശൈലിയാണ് ചുവർചിത്രകലയ്ക്കുള്ളത്. ഇതിഹാസ കൃതികളിലെയും ഭാഗവതത്തിലേയും വൈകാരിക മുഹൂർത്തങ്ങളാണ് ഇതിലെ ഇതിവൃത്തം. ആറ്റിങ്ങൽ, കൃഷ്ണപുരം, പത്മനാഭപുരം, മട്ടാഞ്ചേരി എന്നിവിടങ്ങളിലെ കൊട്ടാരങ്ങളിലെയും ഏറ്റുമാനൂർ, കോട്ടയ്ക്കൽ, തിരുവഞ്ചിക്കുളം തുടങ്ങിയ ഹൈന്ദവ ക്ഷേത്രങ്ങളിലെയും അങ്കമാലി, പാലിയക്കര, കാഞ്ഞൂർ തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങളിലെ ക്രൈസ്തവദേവാലയങ്ങളിലെയും ഭിത്തിചിത്രങ്ങൾ പ്രസിദ്ധങ്ങളാണ്. കൃഷ്ണപുരം കൊട്ടാരത്തിലെ ഗജേന്ദ്രമോക്ഷമാണ് ഏറ്റവും വലിപ്പമുള്ള ചുവർചിത്രകല. 14-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ നാരയണനാൽ വിരചിതമായ തന്ത്രസമുച്ചയത്തിലും 16-ാം ശതകത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ശ്രീകുമാരൻ രചിച്ച ശില്പരത്നത്തിലും കേരളത്തിലെ ചുവർചിത്ര നിർമാണത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നുന്നുണ്ട്. കുമ്മായവും മണലുമാണുപയോഗിക്കുന്നത്. കുമ്മായവുമായി പ്രതിപ്രവർത്തിക്കാത്ത ചായങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പിന്നീട് കുമ്മായവും മണലും പഞ്ഞിയും കൃത്യമായ അനുപാതത്തിൽ ചേർത്തരച്ച് കുഴമ്പ് പരുവത്തിൽ നേരത്തെ തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്ന ചുവരിൽ തേച്ചു പിടിപ്പിക്കും. പിന്നീട് കരിക്കിൻ വെള്ളത്തിൽ ചുണ്ണാമ്പു കലക്കി പൊട്ടാമ എന്ന മരത്തിന്റെ തോൽ ചതച്ച ബ്രഷിനാൽ മുപ്പതുതവണയോളം തേക്കുന്നു. ഒരു പുളിയിലക്കനത്തിലാണത് ചെയ്യുന്നത്. നീലനിറം നീല

യമരിച്ചെടിയുടെ ഇലച്ചാറിൽ നിന്നും കനം കുറഞ്ഞ കല്ലുകൾ അരച്ച് ചുമപ്പും മഞ്ഞയും വർണങ്ങളും എരുവിക്കറയിൽനിന്ന് പച്ച നിറവും എണ്ണത്തിരികത്തിച്ച് കമഴ്ത്തി വച്ച് മൺകുടത്തിൽ നിന്നും കറുപ്പ് നിറവും ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഓരോ വർണപ്പൊടിക്കുമൊപ്പം പശിമയ്ക്കായി വേപ്പിൻപശ ചേർക്കും. ചുമരിലുള്ള വെള്ളനിറത്തിലാണ് ചിത്രാലേഖനം. പച്ച, നീല നിറങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ട ഭാഗത്ത് തുരിശു വെള്ളത്താൽ കഴുകും. തിരുവനന്തപുരം ആർട്ട് ഗ്യാലറിയിൽ കേരളത്തിലെ ചുമർചിത്രങ്ങളുടെ മാതൃകകൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഏറ്റുമാനൂരിലെ മ്യൂറൽ ആർട്ട് സെന്റർ ചുമർചിത്രങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കുന്ന സ്ഥാപനമാണ്. (കടപ്പാട്: ചിത്രകല സമഗ്രപഠനം - ആർ. രവീന്ദ്രനാഥ്)

- കേരളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചുവർചിത്രങ്ങൾ-കൃഷ്ണപുരം, പത്മനാഭപുരം
- ചുവർചിത്രങ്ങൾ - പ്രകൃതിജന്യ വസ്തുക്കളാലുള്ള വർണ സൃഷ്ടി

കഥകളിയ്ക്കും ചിത്രകലയ്ക്കും അഭേദ്യമായ ബന്ധമാണുള്ളത്. ആദിമമായ വർണരൂപ വിന്യാസന പ്രക്രിയയിൽ നിന്നും കാലക്രമത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടുവന്നതാണത്. കഥകളിയിൽ ഓരോ വേഷത്തിന്റെയും മുഖത്തേപ്പിന് വ്യത്യാസമുണ്ട്. മുഖത്തേപ്പും ചുട്ടിയുമൊക്കെച്ചേർന്ന കഥകളിവേഷത്തിൽ ചിത്രമെഴുത്തിന്റെ വശ്യഭംഗിയാണ് പ്രകടമാകുന്നത്. മുഖതേപ്പിനുചുറ്റും ചുട്ടികുത്തും. കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തിനനുസരിച്ചാണ് ചുട്ടികുത്തൽ. സാത്വികത്തിന് പച്ച, രാജസത്തിന് കത്തി (നെടുംകത്തി, കുറുംകത്തി), താമസത്തിന് താടി (ദുശ്ശാസനന് ചുവപ്പ്, കാട്ടാളൻ, കലി എന്നിവർക്ക് കറുപ്പ്, വാനരവേഷത്തിന് വെളുപ്പ്) എന്നിങ്ങനെയാണിത്. സ്ത്രീ വേഷങ്ങൾക്ക് മുഖം മിനുക്കി കണ്ണെഴുതിയാൽ മിനുക്കായി. മിനുക്കിൽ ബ്രാഹ്മണരും മഹർഷിമാരും പെടും. വൃദ്ധ, കാള, അംഗദൻ തുടങ്ങിയ വേഷങ്ങൾക്ക് മാസ്ക് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. കേരളീയമായ കലാപാരമ്പര്യത്തിന് പാറക്കല്ലിലുളവാക്കുന്ന കൊത്തു ചിത്രപ്പണികളും പ്രത്യക്ഷോദാഹരണങ്ങളാണ്. പത്മനാഭസ്വാമി ക്ഷേത്രം, ശുചീന്ദ്രംക്ഷേത്രം, വടക്കുംനാഥക്ഷേത്രം എന്നിവിടങ്ങളിലെ പാറക്കല്ലിലെ കൊത്തുചിത്രപ്പണികൾ അതീവ മനോഹരങ്ങളാണ്. ഇതൊക്കെ കൂടാതെ പുരാണേതിഹാസങ്ങളിലുള്ള വിഷയങ്ങളെ പ്രമേയമാക്കി യഥാതഥവും ജീവചൈതന്യം തുളുമ്പുന്നതുമായ ചിത്രാലേഖനത്തിലൂടെ വിഖ്യാതനായ രാജാരവിവർമ്മ 'ആധുനിക ഭാരതീയ ചിത്രകലയുടെ പിതാവ്' എന്ന പേരിലാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. 1893-ൽ അമേരിക്കയിലെ ചിക്കാഗോയിൽ നടന്ന ലോക ചിത്രകലാപ്രദർശനത്തിൽ ഒന്നാംസമ്മാനാർഹനായ ഭാരതീയ ചിത്രകാരനാണ് രവിവർമ്മ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ഹംസദമയന്തീസംവാദം' 'അമ്മയും കുഞ്ഞും' 'പാൽക്കാരി' 'അതാ അച്ഛൻ വരുന്നു', 'മുല്ലപ്പൂ ചൂടിയ നായർ വനിത', 'ദ്രൗപദി വിരാടസദസ്സിൽ', 'ശകുന്തളയുടെ പ്രേമലേഖനം', കാദംബരി തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളിൽ സ്ത്രീകളുടെ മനോഹാരിതയാർന്ന വസ്ത്രധാരണരീതി കാണാവുന്നതാണ്. കഥകളി, മോഹിനിയാട്ടം മുതലായ ക്ലാസിക് കലാരൂപങ്ങളിൽ വേഷവിധാനത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയ 1950 -60 കളിൽ വേഷം അവിടവിടെ പുതുക്കി നിശ്ചയിച്ചത് രവിവർമ്മ ചിത്രങ്ങളിലെ വസ്ത്രധാരണശൈലിയെ ആസ്പദമാക്കിയായിരുന്നു. നമ്മുടെ പുരാണങ്ങൾക്കും കാവ്യങ്ങൾക്കും അദ്ദേഹം ദൃശ്യഭംഗി പകർന്ന് കാഴ്ചകളെ അനുഭൂതിസാന്ദ്രമാക്കി.

- കളമെഴുത്തിലെ പഞ്ചവർണവും കഥകളിയിലെ വേഷവിഭജനവും
- സൗകുമാര്യവും തന്മയത്വവും ഇഴുകിച്ചേർന്ന രവിവർമ്മ ചിത്രചാരുത

വിശദപഠനം 1

മലയാളിയുടെ രാത്രികൾ

കെ.സി. നാരായണൻ

പാലക്കാട് ജില്ലയിലെ ശ്രീകൃഷ്ണപുരത്താണ് കെ.സി. നാരായണന്റെ ജനനം. മലയാളസാഹിത്യനിരൂപകനായ കെ.സി.നാരായണൻ ഭാഷാപോഷിണി പത്രാധിപരായിരുന്നു. 'മഹാഭാരതം ഒരു സ്വതന്ത്ര സോഫ്റ്റ് വെയർ', 'മഹാത്മഗാന്ധിയും മാധവിക്കുട്ടിയും', 'മലയാളിയുടെ രാത്രികൾ' (നിരൂപണത്തിനുള്ള കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി പുരസ്കാരം 2003 ൽ നേടിയ കൃതി) തുടങ്ങിയവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ രചനകളാണ്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ, മാറിയ കാലത്തെയും ഭാവുകത്വത്തെയും ഉൾക്കൊണ്ട് സാഹിത്യ - സാംസ്കാരിക - പത്രപ്രവർത്തനത്തിൽ ആശയപുതുമകൾ സാക്ഷാൽക്കരിച്ച പത്രാധിപരാണ് കെ. സി. നാരായണൻ. കാമ്പും കാതലുമുള്ള വിഷയങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച് തന്റെ പ്രസിദ്ധീകരണത്തിലൂടെ സംവാദാത്മക ചർച്ചകൾക്ക് സാഹചര്യമൊരുക്കിയ എഡിറ്റർ; എഴുത്തുകാരുടെ സർഗാത്മകതയും രചനാവൈവിധ്യങ്ങളും കണ്ടെടുത്ത പത്രാധിപർ. വാരാന്തപ്പതിപ്പിനും ആഴ്ചപ്പതിപ്പിനും മാസികയ്ക്കും കാലോചിതമായ ഉള്ളടക്ക സമ്പന്നതയും പുതിയമാനവും നൽകിയ കെ സി നാരായണന് എഴുത്തുകാർക്കും വായനക്കാർക്കും ഒരുപോലെ പ്രചോദനമായി മാറി. മാതൃഭൂമിയിലും ഭാഷാപോഷിണിയിലും വർഷങ്ങളോളം സമഗ്രസമ്പുഷ്ടമായ പ്രവർത്തന പരിചയവുമായി പടിയിറങ്ങിയ കെ സി 'മഹാഭാരതം ഒരു സ്വതന്ത്ര സോഫ്റ്റ്വെയർ' എന്ന പുസ്തകത്തിലൂടെ വിസ്മയിപ്പിക്കുന്ന നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തി. മലയാളത്തിലെ മികച്ച സാഹിത്യ- സാംസ്കാരിക പഠനപുസ്തകമായ 'മലയാളിയുടെ രാത്രികൾ'ക്ക് കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡ് ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'ബലിയപാലിന്റെ പാഠങ്ങളാ'ണ് ആദ്യപുസ്തകം.

> സാഹിത്യ - സാംസ്കാരിക പത്രപ്രവർത്തനത്തിൽ ആശയപുതുമകൾ സാക്ഷാൽക്കരിച്ച പത്രാധിപർ

ചിത്രമോശില്പമോ രണ്ടും ഒന്നിച്ചുചേർന്നതോ ആയിക്കാണാവുന്ന കഥകളി എന്ന കലാരൂപം അതിന്റെ ചാരുതയാൽ കാണികളെ വീണ്ടും വീണ്ടും തന്നിലേക്ക് ആകർഷിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ഒരു 'നൃത്തശില്പ'മെന്ന് തോന്നിക്കുംവിധമാണ് ഓരോ കഥകളി വേഷവും. കിരീടവും ചുട്ടികുത്തിയ മുഖവും വൃത്തത്തിലാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. ഉടുത്തു കെട്ടും ഉരസ്സും കൈകളും ചേർന്നുള്ളതും അർധവൃത്താകാരത്തിലുമാണ്. വൃത്താകൃതിയിലുള്ള ഈ ശില്പവിഗ്രഹത്തിന്റെ മേലാണ് ചായവും ചമയവും ഉപയോഗിച്ചുള്ള ചിത്രകല. മുഖത്തേപ്പിന്റെ പച്ച, കണ്ണിന്റെയും കുപ്പായത്തിന്റെയും ചുവപ്പ്, ആഭരണങ്ങളുടെയും കടകകോടീരങ്ങളുടെ സ്വർണനിറം, കിരീടമൂലയിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി പുറവടിവ് മുഴുവൻ മൂടുന്ന വാർമുടിയുടെ കറുപ്പ് ഇവയെല്ലാം ചേർന്ന് നിലവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതാണ് കഥകളിയിലെ ചിത്രകല. ചിത്രമായും പ്രതിമയാലും മാറിമാറി കാണപ്പെടുന്ന ഈ വേഷങ്ങൾ വിഗ്രഹമായി ചിലപ്പോൾ ചലനമില്ലാതെ നിൽക്കയും മറ്റ് ചിലപ്പോൾ മനുഷ്യനായി ഇളകിയാടുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് കഥകളിയിലെ നൃത്യകല രൂപംകൊള്ളുന്നത്. കല്ലിൽപണിത വിഗ്രഹങ്ങ

ളും ചുമരിൽവരച്ചിട്ട ചിത്രങ്ങളും മായായെ മറയാതെ നിൽക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യശരീരത്തിൽ വാർത്ത മോഹനവർണശില്പങ്ങൾ രാത്രി കഴിയുമ്പോൾ അഴിഞ്ഞില്ലാതാവുന്നു. അങ്ങനെ നശ്വരതയുടെ ശില്പവും ചിത്രവുമായത് മാറുന്നു. ഇരുട്ടിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ഈ ചിത്രശില്പത്തിന് പാതിരാവിൽ സ്വപ്നസമാനമായ വിശ്വസൗന്ദര്യമുണ്ട്. പകലിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ നിറംകെട്ടുപോകുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് അത്. രാത്രിയിൽ സ്വപ്നസന്നിഭമായ ക്ഷണികമാസ്മരിക സൗന്ദര്യം വഹിച്ച് പാതിമയക്കം വീണ കണ്ണുകളിൽ നിറഞ്ഞ് ഒടുവിൽ പൊലിഞ്ഞ് പോകുന്ന കിനാവുപോലെയാണത്. അതുകൊണ്ടാകാം പി. കുഞ്ഞിരാമൻ നായരുടെ കവിതകളിൽ കഥകളി വലിയൊരനുഭവമായി മാറിയത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'കളിയച്ഛ'നിലും മറ്റനേകം കൃതികളിലും തേജോമയമായ ലോകത്തിന്റെ മുദ്രകളായി കഥകളിയോടു ബന്ധപ്പെട്ട കല്പനകൾ ചിതറിക്കിടപ്പുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് പാട്ടുകഴിഞ്ഞ ഗായകൻ വച്ച ചേങ്ങിലപോലുള്ള വിണ്ടലവും ഹരിതകാനനങ്ങൾ പച്ചകുത്തിയ വൻവേഷങ്ങളും ചുട്ടിക്കുകിടക്കുന്ന വടമലയും വേഷമഴിച്ചുവച്ച മഹാനടനുമൊക്കെ പി.യുടെ കാവ്യലോകത്തെ സമ്പന്നമാക്കുന്ന കല്പനകളാണ്. വള്ളത്തോളാകട്ടെ കഥകളിയുമായി നിരന്തരം ബന്ധപ്പെട്ടിട്ടും അതിന്റേതായ ഒരൊറ്റ കല്പനപോലും തന്റെ കവിതയിൽ ആവാഹിച്ചതുമില്ല.

> ചിത്രശില്പകലകളുടെ ചാരുതയും നൃത്യകലയുടെ ചടുലതയും ചേർന്ന് വശ്യമായ കഥകളി

ചിത്രശില്പചാരുത മാറ്റിനിർത്തി കഥകളിയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്കു വരുമ്പോൾ, പ്രതിനായകരായ കത്തിവേഷങ്ങൾ ഒരുക്കുന്ന തിരനോട്ടദൃശ്യത്തിൽ രാജസമായ നിറവാണ് കെ.സി.നാരായണൻ കാണുന്നത്. വെള്ളിനഖമിട്ട വിരലുകളാൽ താഴ്ത്തപ്പെടുന്ന തിരശ്ശീലയ്ക്ക് പിന്നിൽ ശംഖനാദത്തിന്റെയും വാദ്യമേളങ്ങളുടെയും അകമ്പടിയോടെ നിലകൊള്ളുന്ന കത്തിവേഷം കഥകളിയിലെ പ്രൗഢിയേറിയ മനോജ്ഞസന്ദർഭങ്ങളിലൊന്നാണ്. രാവണനും, കീചകനും, ദുര്യോധനനും നരകാസുരനുമൊക്കെ ഏകദേശം കാൽമണിക്കൂർ നീണ്ടു നിൽക്കുന്ന പ്രൗഢമായ തിരനോട്ടത്തിനുശേഷമാണ് അരങ്ങത്തെത്തുന്നത്. ധർമിഷ്ഠരായ വിശിഷ്ടനായകന്മാർ (രാമൻ, കൃഷ്ണൻ, ധർമ്മപുത്രൻ, അർജുനൻ, ഭീമൻ തുടങ്ങിയ മംഗളാത്മാക്കൾ) ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതിരിക്കുകയും വില്ലന്മാരായ പ്രതിനായകന്മാർ മാനിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന നിലയിലാണ് കഥകളിയിൽ ഉള്ളത്. ഭക്തിയുടെ രസം ഇതിലില്ല. ദേവകളെ വെല്ലുവിളിക്കുകയും ബ്രാഹ്മണരെ പീഡിപ്പിക്കുകയും യാഗം മുടക്കുകയും സ്വർഗം ജയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഉദ്ധതരായ പ്രതിനായകൻമാരാണ് ഏറിയകൂറും കഥകളിയിലെ ആദ്യാവസാന വേഷങ്ങൾ.

> വില്ലന്മാരായ പ്രതിനായകന്മാർ മാനിക്കപ്പെടുന്ന നിലയാണ് കഥകളിയിലുള്ളത്

പ്രതിനായകന്മാരെ വധിക്കുന്ന ദൈവം ഒരു പ്രധാന കഥാപാത്രമാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് നരകാസുരവധത്തിൽ, നരകാസുരനെ വധിക്കുന്ന വിഷ്ണുവിനെ അപേക്ഷിച്ച് നരകാസുരൻ കലാമണ്ഡലം രാമൻകുട്ടിനായരെപ്പോലുള്ള പ്രഗല്ഭർക്കുമാത്രം ആടാവുന്ന വേഷമാണ്. ബാലി വിജയത്തിൽ വിജയിയായ ബാലിയല്ല പരാജിതനായ രാവണനാണ് മുഖ്യകഥാപാത്രം. കഥകളിയിലെ വൻവേഷങ്ങളിൽ പലതും രാവണൻമാരാണ്. കാർത്തവീര്യാർജുനവിജയം, ബാലിവിജയം, രാവണോത്ഭവം, രാവണവിജയം, എന്നിവയിലെല്ലാം പ്രതിനായക കഥാപാത്രം പ്രതാപിയായി മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നു. വെളിച്ചത്തിന്റെയും

ദിവ്യതയുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് പകയുടെയും പ്രതികാരത്തിന്റെയും താമസമൂർത്തികൾ മുന്നോട്ടുവരുന്നതാണ് കഥകളിയിൽ കാണുന്നത്. യുദ്ധവും വധവും നിണവും പോലെ ഇരുട്ടും രാത്രിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതത്രയും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥകളിയിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളും രാത്രിഞ്ചരൻമാർ തന്നെയായി ത്തീരുന്നു. രാമനാട്ടമായി ആരംഭിച്ച് ഒടുവിൽ രാവണന്റെ കഥയായി മാറുയാണിവിടെ. രാമായണത്തിന്റെ പൂർവഭാഗത്ത് രാക്ഷസവംശത്തിന്റെ മുഴുവൻ മഹിമയും മഹർഷിമാരിൽനിന്ന് കേൾക്കുകയാണ് രാമൻ. കൊല്ലപ്പെട്ടവരുടെ മേന്മ വിസ്തരിക്കുന്നത് കൊന്നവന്റെ യശസ്സുകൂട്ടാനാണ്. ബലത്തിൽ ഒരു പക്ഷെ രഘുവംശത്തെ മറികടക്കുന്ന ഒരു രാക്ഷസവംശത്തിന്റെ ചരിത്രം ഈ ആഖ്യാനത്തിൽ തെളിഞ്ഞുവരികയാണ്. സൂചനകളായി പൂർവഭാഗത്ത് ഒതുങ്ങിയ കഥകൾ ഉത്തരഭാഗത്ത് വിസ്തരിക്കപ്പെടുന്നു. കുബേരൻ രാവണന്റെ സഹോദരനാണെന്ന് പറഞ്ഞുപോയിട്ടേയുള്ളൂ. പൂർവരാമായണത്തിൽ, ഉത്തരരാമായണത്തിൽ ഈ സാഹോദര്യം എങ്ങനെ പിറന്നുവെന്നും പിന്നീട് അതെങ്ങനെ തീവ്രവൈരമായെന്നുമുള്ള ചരിത്രം മുഴുവൻ വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബ്രഹ്മാവിനെ തപസ്സ് ചെയ്ത് രാവണൻ വരങ്ങൾ നേടിയതിനെപ്പറ്റിയും പൂർവഭാഗം സൂചിപ്പിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. ഉത്തരഭാഗത്തിൽ തലയോരോന്നായി അറുത്തെടുത്ത് അഗ്നിയിൽ ഹോമിച്ചുകൊണ്ട് നടത്തിയ ആ തപസ്സിന്റെ ഘോരനാടകീയത മുഴുവൻ ഉണ്ട്. രാമനില്ലാത്ത പ്രഭാവസൗന്ദര്യങ്ങളെല്ലാം ഇപ്പോൾ രാവണന് കൈവന്നിട്ടുണ്ട്. രാമകഥ പറയാൻ ആരംഭിച്ച കഥകളി രാവണസന്നിധിയിലാണ് ചെന്നുപെട്ടത്. ഈ കഥകളിൽ രാവണോത്ഭവം മികച്ചുനിൽക്കുന്നു.

> രാമനാട്ടമായി ആരംഭിച്ച് ഒടുവിൽ രാവണന്റെ കഥയായി മാറുന്നു

ബാലിവിജയത്തിലും കാർത്തവീര്യാർജുനവിജയത്തിലും രാവണൻ തോൽക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണെങ്കിലും ജയിക്കുന്ന വൻവേഷമാണ്. നായകന്റെ സ്ഥാനത്ത് പ്രതിനായകനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന രീതിയാണ് ഇവിടുള്ളത്. രാമായണത്തെ ആസ്പദമാക്കി മൂന്ന് നാടകമെഴുതിയ സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ ഈ മാതൃകയാണ് പിന്തുടരുന്നതെന്ന് സൂക്ഷ്മാവലോകനത്തിൽ മനസ്സിലാക്കാനാകും. ലങ്കാലക്ഷ്മി ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ അവസാന നാടകം മാത്രമല്ല, മുതിർന്ന നാടകം കൂടിയാണ്. പിതാക്കളും പുത്രന്മാരും ഒന്നൊന്നായി വീണുപോയിട്ടും പതറാതെയും പിൻവാങ്ങാതെയും തന്റെ മൃത്യുവിലേക്ക് അയാൾ സംഹാരദേവനായി കുതിച്ചുപോവുന്നു. 'കാവ്യരചനയുടെ പാരാവാരങ്ങൾ കടന്നുവളർന്നുനിൽക്കുന്ന'വനെന്ന് സി.എൻ. വിശേഷിപ്പിച്ച ഈ രാവണൻ അദ്ദേഹത്തിന് സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞ ഏറ്റവും വലിയ കഥാപാത്രമാണ്. ഉത്തരരാമായണത്തെ അനുസ്മരിക്കുന്നതാണ് പൂർവകഥകളുടെ പരാമർശത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിത്വത്തിലും സംഭവങ്ങളുടെ വിശദാംശത്തിലുമെല്ലാം ഈ നാടകം. ഉത്തരരാമായണത്തിൽ എന്നപോലെ തന്റെ വംശത്തെ പാതാളത്തിൽ നിന്നുയർത്തി രാക്ഷസസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ ചക്രവർത്തി പദത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ച രാവണൻ ലങ്കാലക്ഷ്മിയിലും വംശോദ്ധാരണത്തിന്റെ ദൗത്യമാണ് പൂർത്തിയാക്കുന്നത്. ഉത്തരരാമായണത്തിന്റെ വംശകഥ മുഴുവൻ ആവാഹിച്ചു നിർമിച്ചതാണ് സി.എന്നിന്റെ രാവണവിഗ്രഹം. ലങ്കാലക്ഷ്മിയിലെ മൂന്നങ്കങ്ങളും സമാപിക്കുന്നത് രാവണന്റെ വീരരസം

‘കാവ്യരചനയുടെ പാരാവാരങ്ങൾ കടന്നുവളർന്നുനിൽക്കുന്ന’ രാവണനെ സി.എൻ. അവതരിപ്പിച്ചു

നിറഞ്ഞ വലിയ പടപ്പുറപ്പാടുകളിലാണ്. കഥകളിയിലെ വൻവേഷങ്ങളായ നരകാസുരനും രാവണനുമുള്ള അതേ രംഗസമാപനങ്ങളാണ് ഈ പടപ്പുറപ്പാടുകൾ. ലങ്കാലക്ഷ്മിയിലെ രാവണൻ മണ്ഡോദരിയോടുപറയുന്ന ഘനാർദ്രമധുരമായ വാക്കുകൾക്ക്, കത്തിവേഷത്തിന്റെ ശൃംഗാരരാഗമായ പാടിയുടെ ഘനശ്രുതിയാണ് ചേരുന്നത്. കളിയരങ്ങിലെ കത്തിവേഷം സി.എന്നിന്റെ മുഴങ്ങുന്ന ഭാഷയിൽ താണ്ഡവം തുടരുന്നത് ലങ്കാലക്ഷ്മിയിൽ കാണാനാകും.

സി.വി.രാമൻപിള്ളയും വലിപ്പവും ശോഭയും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന വിചിത്ര പുരുഷന്മാരെ സൃഷ്ടിച്ചു. രാജവംശത്തിന്റെ പ്രശസ്തികഥകൾ എഴുതാൻ ശ്രമിച്ച അദ്ദേഹം രാജവംശത്തിന്റെ ശത്രുസ്ഥാനത്തുനിന്ന് കാളിയുടയാൻ ചന്ത്രക്കാരൻ, ഹരിപഞ്ചാനനൻ തുടങ്ങിയ രാജസശോഭ മുറ്റിയ വൻവേഷങ്ങളെയാണ് ഉയർത്തിക്കാട്ടിയത്. ധർമ്മരാജയെയോ മാർത്താണ്ഡവർമ്മയെയോ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ ഇല്ലാത്ത വൈഭവം അവരുടെ എതിരാളികളുടെ സൃഷ്ടിയിൽ കൈവന്നു. രാജവംശപ്രശസ്തിയായിത്തുടങ്ങിയ സി.വി.യുടെ കഥ, കഴക്കൂട്ടത്തുപിള്ളമാരുടെ കുടുംബകഥയായി മാറി. നായകസ്ഥാനത്തുള്ളവർ നിറംമങ്ങുകയും പ്രതിനായകന്മാരുടെ മേൽ സർഗവൈഭവത്തിന്റെ സ്പോട്ട്ലൈറ്റ് വീഴുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണിവിടെ കാണാനാകുന്നത്. കഥകളിയും അതിന്റെ സംസ്കാരവും സ്വാംശീകരിച്ച എഴുത്തുകാരനായിരുന്നു സി.വി. ആട്ടക്കഥകളിൽനിന്ന് വരികളും അരങ്ങത്തുനിന്ന് വേഷങ്ങളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥയിലേക്ക് കടന്നുവന്നു. കഥകളി വേഷങ്ങളുടെ മൂശയിലാണ് സി.വി. തന്റെ മനുഷ്യരൂപങ്ങളെ വാർത്തെടുക്കുന്നത്. കാളിപ്രഭാവഭട്ടനെയും ഹരിപഞ്ചാനനനെയുംപോലെ അതിമാനുഷരൂപികൾ ആയ ഈ വ്യക്തിത്വങ്ങൾക്കു മൂശയാവാൻ അത്യുക്തിയെ അവലംബിച്ചുനിൽക്കുന്ന കഥകളി വേഷങ്ങളോളം സാദ്ധ്യത മറ്റൊന്നിനുമില്ല. രാവണവേഷത്തിന്റെ ചുട്ടിയും മുഖത്തെഴുത്തും ഉപയോഗിച്ചാണ് ചന്ത്രക്കാരനെ അദ്ദേഹം നിർമിച്ചിരിക്കുന്നത്. “ഈ നവലങ്കാനാഥന്റെ ഇംഗിതത്തെ’’ എന്നാരംഭിക്കുന്ന ധർമ്മരാജയിലെ രണ്ടാമദ്ധ്യായത്തിലുള്ള ചന്ത്രക്കാരന്റെ രൂപവർണനയിൽ രാവണവേഷത്തിന്റെ ആഹാര്യഗാംഭീര്യങ്ങൾ എല്ലാം ഒത്തിണങ്ങിയിരിക്കുന്നു.

കഥകളിവേഷങ്ങളുടെ മൂശയിലാണ് സി.വി. തന്റെ മനുഷ്യരൂപങ്ങളെ വാർത്തെടുക്കുന്നത്

‘ചിലമ്പിനേത്തു ദശകണ്ഠൻ’ എന്ന് ചന്ത്രക്കാരനെ രാവണനുമായി ഏകീഭവിപ്പിച്ച് സി.വി. എഴുതുന്ന സന്ദർഭം ഉണ്ട്. ചന്ത്രക്കാരനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടാമദ്ധ്യായം തുടങ്ങുന്നതുപോലും രാവണജനനത്തെ അനുസ്മരിച്ചുകൊണ്ടാണ്.

“അക്കാലങ്ങളിലതിഭുജവിക്രമ
ധിക്കൃതശക്രപരാക്രമനാകിയ
നക്തഞ്ചരപതിരാവണനെന്നൊരു
ശക്തൻവന്നുപിറന്നുധരായാം’’

ഇത്തരത്തിൽ ധർമ്മരാജായുടെ അവസാനത്തിൽ ഇരുളിലേക്ക് ആക്രോശിച്ച് ചാടിമറയുന്ന ചന്ത്രക്കാരൻ കൂടുതൽ കരുത്തോടും കൗ

- കഥകളിവേഷങ്ങളുടെ മൂശയിൽ രൂപം കൊണ്ട സി.വി. കഥാപാത്രങ്ങൾ

ര്യത്തോടും കൂടി കാളിപ്രഭാവഭട്ടനായി രാമരാജാബഹദൂറിൽ പുനർജനിക്കുന്നു. കഥകളി അരങ്ങത്തുനിന്ന് അലറിക്കടന്നുവരുന്ന ഗംഭീരരൂപികളായ കത്തിവേഷങ്ങൾ സി.വി.യുടെ കലയെ വിരുദ്ധഭംഗിമുറ്റിയ രാവണായനങ്ങളാക്കി മാറ്റുന്നു.

നശിച്ചാലും നശിക്കാത്തവിധമുള്ള ഒരനശ്വരത ധർമമൂർത്തികൾക്കുപകരം അസുരചക്രവർത്തികൾക്ക് സ്വായത്തമാകുന്നതും മഹത്ത്വവും അനശ്വരതയുമൊക്കെ ഇവരുടെ ഭാഗമായിത്തീർന്നിരുന്നതും ഇവിടെ കാണാനാകും. തനി കേരളീയമായ ഒരു ദർശനമായി ഇതിനെ അംഗീകരിക്കാം. കേരള സംസ്കാരത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ അനശ്വരനും ആസുരപ്രകൃതിയുമായ ഒരു പ്രതിനായകൻ കുടികൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഓണത്തിന്റെ മിത്തിലും അത്തരമൊരു പ്രതിനായക സങ്കല്പമുണ്ട്. തോല്പിക്കപ്പെട്ടവന്റെ ദേശീയ മിത്താണത്. കേരള ചക്രവർത്തിയായ അസുരനെ പാതാളത്തിലേക്ക് ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തിയപ്പോൾ കേരളീയന്റെ സ്വർഗം പാതാളത്തിലായി; പ്രതിനായകൻ നായകനുമായി. ഭൂമി മുഴുവൻ കൈയടക്കിയവരോടുള്ള പാതാളത്തിന്റെ പ്രതിരോധവും ചതിക്കുന്ന ദേവനെതിരെ അസുരന്റെ ചെറുത്തുനിൽപ്പും നോക്കുമ്പോൾ, തോൽക്കുന്ന പ്രതിനായകനാണ് സത്യത്തിൽ ജയിക്കുന്ന നായകൻ എന്ന വിളിച്ചുപറയലാണ് നമ്മുടെ ഓണം. മലയാളിയുടെ എല്ലാ കലകളിലും അതിന്റെ മാധുര്യമാർന്ന മുദ്രപതിഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്. കഥയിലും കവിതയിലും നാടകത്തിലും കഥനവൈഭവങ്ങളിലുമെല്ലാം ഈ പാതാളസ്മരണകൾ മുളനീട്ടുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ഓരോ കഥകളിയും ഓരോ ഓണമാണ്. മഹാകവി പി. കണ്ടതും വള്ളത്തോൾ കാണാത്തതുമായ സ്വപ്നത്തിന്റെ ഉത്സവമാണത്. സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ രാവണനായി, സി.വി.യുടെ പ്രതിനായകരായി ഈ തിരനോട്ടങ്ങൾ രൂപം മാറി മലയാളിയുടെ കൺമുമ്പിൽ എത്തുന്നു. നമ്മുടെ രാത്രികളിലും മിത്തോളജികളിലും സംസ്കാരത്തിന്റെ ഉള്ളറകളിലും സമത്വക്കിനാവുകളിലും സി.എന്നിന്റെ ദശാസ്യവേഷങ്ങളിലും സി.വി.യുടെ ഉഗ്രരൂപികളിലുമൊക്കെ വ്യാപിച്ചു മലയാളിയുടെ ഉത്സവം തുടർന്നു കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

- തോല്പിക്കപ്പെട്ട അസുരചക്രവർത്തിയുടെ ദേശീയമിത്തായ ഓണം.
- പ്രതിനായകൻ, നായകനായി, ആരാധ്യപുരുഷനായി മാറുന്ന കാഴ്ച

Summarised Overview

വിശദപഠനത്തിനായി മൂന്നു ലേഖനങ്ങളാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. കെ.സി.നാരായണന്റെ മലയാളിയുടെ രാത്രികൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ കഥകളിയുടെ സ്വാധീനതയുള്ള സാഹിത്യകൃതികളെയും സാഹിത്യകാരന്മാരെയും പറ്റി വിശദീകരിക്കുന്നു. കുഞ്ഞിരാമൻ നായരുടെ കവിതകളിൽ കഥകളി വലിയൊരനുഭവമായി മാറി. വില്ലന്മാരായ പ്രതിനായകന്മാർ മാനിക്കപ്പെടുന്ന നിലയാണ് കഥകളിയിലുള്ളത്. സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ ലങ്കാലക്ഷ്മിയിലെ രാവണൻ അദ്ദേഹത്തിന് സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞ ഏറ്റവും വലിയ കഥാപാത്രമാണ്. ഉത്തരരാമായണത്തിൽ എന്നപോലെ തന്റെ വംശത്തെ പാതാളത്തിൽ നിന്നുയർത്തി രാക്ഷസ സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ ചക്രവർത്തി പദത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ച രാവണൻ ലങ്കാലക്ഷ്മിയിലും വംശോദ്ധാരണത്തിന്റെ ദൗത്യമാണ് പൂർത്തിയാക്കുന്നത്. ഉത്തരരാമായണത്തിന്റെ വംശകഥ മുഴുവൻ ആവാഹിച്ചു നിർമിച്ചതാണ് സി.എന്നിന്റെ രാവണവിഗ്രഹം. കഥകളിവേഷങ്ങളുടെ മൂശയിലാണ് സി.വി. രാമൻ പിള്ള തന്റെ മനുഷ്യരൂപങ്ങളെ വാർത്തെടുക്കുന്നത്. ഈ കൃതികളിലെല്ലാം പ്രതിനായകന്മാർ, നായകരായി, ആരാധ്യപുരുഷന്മാരായി മാറുന്ന കാഴ്ചയാണ് ലേഖകൻ അപഗ്രഥിക്കുന്നത്.

വിശദപഠനം 2

വീണപൂവും കഥകളിയും

ആർ. വിശ്വനാഥൻ

ആർ. വിശ്വനാഥൻ സാഹിത്യസാംസ്കാരിക നിരൂപൻ, ഭാഷാ പണ്ഡിതൻ, കവി എന്നീ നിലകളിൽ തനതായ മുദ്രപതിപ്പിച്ച വ്യക്തിത്വത്തിനുടമയായിരുന്നു. അന്വയം (1992ലെ കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി പുരസ്കാരം നേടിയ കൃതി), അവസ്ഥയും ആഖ്യാനവും, അനന്വയം എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ രചയിതാവ്. ആധുനികോത്തര ലോകവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ രൂപംകൊണ്ടവയാണ് സാംസ്കാരികവിമർശകനും കവിയുമായ ആർ.വിശ്വനാഥന്റെ ലേഖനങ്ങൾ. അധിനിവേശാനന്തര കാലഘട്ടത്തിൽ അനിവാര്യമായ ഒരു സമഗ്ര സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സാധ്യതകളെപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികൾ. ആഴമേറിയ ദാർശനിക ഉൾക്കാഴ്ചയും തികഞ്ഞ സഹൃദയത്വത്തിന്റെ സൗന്ദര്യദീപ്തിയും സമന്വയിക്കുന്ന സംസ്കാരപഠനങ്ങളാണ് ഓരോ ലേഖനവും.

> ആധുനികോത്തര ലോകവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ രൂപംകൊണ്ട ലേഖനങ്ങൾ

വീണപൂവ് ഒരു പ്രതീകമാണ്. പച്ചയായി തഴച്ചുനിൽക്കുന്ന ഒരു ചെടിയിൽ ഹരിതവ്യവസ്ഥയെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന ഒരു നിറത്തിനും നിലനില്പില്ലെന്നും ചെമന്ന വർണം വഹിക്കുന്ന പൂവ് നിലംപതിക്കുന്നത് ദുരന്തനായകനോ/നായികയ്ക്കോ സംഭവിക്കുന്ന പതനമാണെന്നും ആർ. വിശ്വനാഥൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. വർണങ്ങളുടെ സംഘടനത്തിലൂടെ പ്രകൃതി കാഴ്ചവയ്ക്കുന്ന ദുരന്തനാടകമാണിതെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്. കർഷകരുടെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലും കലകളിലും ഇത്തരം സംഘടനങ്ങളുടെ വേറിട്ട ദൃശ്യങ്ങളാണുള്ളത്. പച്ചതാഴ്വരകളുടെയും മലകളുടെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉത്സവപ്പറമ്പുകളിൽ വന്ന് മറഞ്ഞുപോകുന്ന തെയ്യങ്ങളും പൂതങ്ങളും ചെമപ്പിന്റ വർണവ്യവസ്ഥതന്നെയാണ് പ്രകടമാക്കുന്നത്. പ്രകൃതിയിലെ ഇത്തരം ഹരിത-രുധിര സംഘർഷം കഥകളിയിൽ മിഴിവുറ്റ നാടകീയദൃശ്യമായി പ്രേക്ഷകന് അനുഭവപ്പെടുന്നു. കഥകളി, പച്ചയുടെ ആത്യന്തികവിജയത്തെ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ഉപജീവനത്തിനും ഐശ്വര്യത്തിനും സാമ്പത്തിക ഭദ്രതയ്ക്കും വയലേലകളെയും വാഴത്തോപ്പുകളെയും തെങ്ങിൻപറമ്പുകളെയും ആശ്രയിക്കുന്ന കർഷക സമൂഹമനസ് പച്ചവർണത്തെ ആദർശവൽക്കരിച്ച് കാണുന്നത് സ്വാഭാവികം തന്നെ. സഹ്യനെ കിരീടമായും പച്ചവയലുകളെ കവിളിലെ മനയോലയായും കടൽത്തീരത്തെ പൂഴിമണലിനെ മുടിയായും കണ്ട് കേരളത്തെ പച്ചവേഷമാക്കിയ കവിത വൈലോപ്പിള്ളിയുടേതായിട്ടുണ്ട്.

> കഥകളി, പച്ചയുടെ ആത്യന്തിക വിജയത്തെ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു

കഥകളിയുടെ പിറവിക്ക് നൂറ്റാണ്ടിന് മുമ്പുതന്നെ അഭിമന്യുവിന്റെ വേഷം പച്ചയാണെന്ന് എഴുത്തച്ഛൻ മഹാഭാരതം കിളിപ്പാട്ടിൽ പറഞ്ഞുവച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതിവൃത്തം എന്തായാലും 'പച്ച'യുടെ വിജയത്തോടെയാണ് കഥകളി അവസാനിക്കുന്നത്. എന്തൊക്കെ പ്രകൃതിദുരന്തങ്ങൾ നേരിടേണ്ടി വന്നാലും, പച്ച അവയെല്ലാം അതിജീവിച്ച് തഴച്ചെത്തുമെന്ന ശുഭാപ്തിവിശ്വാസമാണ് ഇത് പ്രകടമാക്കുന്നത്. കത്തിവേഷ

വും ചുവന്ന താടിയും ഏറിയ പങ്കും വധത്തിനു വിധിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പച്ച അനന്തമായി ആട്ടം തുടരുകയാണ്. പച്ചവേഷത്തിന്റെ മരണം അത്യപൂർവമാണ്. കർഷക സംസ്കാരം രൂപപ്പെടുത്തിയ കലയായി കഥകളിയെ പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നത് വാസ്തവത്തിന് നിരക്കുന്നതല്ല. സംസ്കൃതപാരമ്പര്യം വഹിക്കുന്ന കൂടിയാട്ടത്തിലൂടെയും തുടർന്ന് കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലൂടെയുമാണത് വികസിതമായത്. പ്രഭുക്കൻമാരുടെയും രാജാക്കൻമാരുടെയും പരിപോഷണത്തിലൂടെ വളർന്ന ഈ കലയിൽ, അവരുടെ താല്പര്യങ്ങളും കാഴ്ചപ്പാടുകളും അതിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളെയും ചമയങ്ങളെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. കേരളം പച്ചപ്പിൽ നിമഗ്നമായിരുന്ന കാലത്തെ, മഹാബലിയുടെ ഐതിഹ്യത്തിലൂടെ നൽകിയിരിക്കുന്ന വേഷം കത്തിയാണ്. അസുരവർഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയായതിനാലാകാം പച്ച മഹാബലിക്ക് നിഷിദ്ധമായത്. സ്വന്തം ജ്യേഷ്ഠനെ ഒറ്റിക്കൊടുത്തിട്ടും, രാമദാസനായിത്തീർന്നതിനാലാകാം വിഭീഷണൻ പച്ചയ്ക്ക് അർഹനായത്. ഈ വിഭീഷണൻ ലങ്കാധിപനായിത്തീർന്നശേഷം ശ്രീരാമപട്ടാഭിഷേകത്തിന് എഴുന്നള്ളുന്നത് കത്തി വേഷത്തിലാണ്. ദുശ്ശാസനന് ചുവന്നതാടി, ദുര്യോധനന് കത്തി, ഭീമനുപച്ച എന്നിങ്ങനെയാണ് വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. വരേണ്യവർഗത്തിന്റെ സ്ഥാപിതതാല്പര്യങ്ങളാണ് ഇതിനടിത്തറയെന്ന് സാമാന്യമായിപ്പറയാം.

> വരേണ്യവർഗത്തിന്റെ സ്ഥാപിതതാല്പര്യങ്ങൾ കഥകളിയിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നു

കേരളത്തിന്റെ ഹരിതാഭയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലല്ല കഥകളിയിലെ പച്ച നിലകൊള്ളുന്നത്. ഫ്യൂഡലിസവ്യവസ്ഥിതിയുടെ മൂല്യങ്ങളെയാണ് പച്ച പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതന്ന് കാണാം. പച്ചയുടെ വിജയം ജന്മിത്തത്തിന്റെ വിജയമാണെങ്കിലും സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുവായ ആവശ്യമാണ്. വധം കഥകളിയിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന പ്രമേയമായിത്തീർന്നത് വിജയം ഉറപ്പിക്കാനുള്ള മാർഗം ശത്രുസംഹാരമായതുകൊണ്ടാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ കൂട്ടായ അനുഷ്ഠാനമായ കുരുതി കൊടുക്കലായാണ് അത് അരങ്ങേറുന്നത്. പുലർച്ച പച്ചയും ചുവപ്പും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനം താളമേളാകമ്പടിയോടെ അരങ്ങിൽനിന്നും പറമ്പിന്റെയോ പാടത്തിന്റെയോ മദ്ധ്യേ നീങ്ങി കാണികളുടെ സാന്നിധ്യത്തിൽ വധം നടത്തുന്നത് ചില ആട്ടക്കഥകളിൽ ചുവന്ന താടിയല്ല, കാമവാസനയും ഹിംസാഭിരതിയുമുള്ള കത്തിവേഷമാണ്. കത്തിപക്ഷത്ത് സഹായിയായി ചുവന്നതാടി പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ട്. ഉദാഹരണം: ദുര്യോധനവധത്തിൽ ദുശാസനസംഹാരത്തിനാണ് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകിക്കാണുന്നത്. ആ വധത്തോടെ മിക്കവാറും കളി അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യും.

> കേരളപ്രകൃതിയുടെ സവിശേഷതകൾ മുൻനിർത്തി അജയ്യമായി നിലകൊള്ളുന്ന പച്ചയുടെ മേൽക്കോയ്മ

പച്ച അന്തിമവിജയം നേടേണ്ടത് സമൂഹത്തിന്റെ മുഴുവൻ ആഗ്രഹമാണ്. ഇതോടൊപ്പം നിലവിലുള്ള വ്യവസ്ഥിതിയെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന കത്തിയോടും ചുവന്ന താടിയോടുമുള്ള ആകർഷണവും മറുവശത്തുണ്ട്. രാവണന്റെ പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ രാമായണകർത്തക്കളും സാത്താന്റെ ചിത്രീകരണത്തിൽ മിൽട്ടണും ഇത്തരം സമീപനമാണ് പുലർത്തിയത്. മലയാളിയുടെ സംവേദന ക്ഷമതയിൽ ചുവപ്പിനോടും വിപ്ലവവീര്യത്താൽ ചുവക്കുന്ന പ്രതിനായകൻമാരോടുമുള്ള പ്രത്യേക ആഭിമുഖ്യത്തെ വെളിവാക്കുന്ന ചിന്തകൾ അടുത്തകാലത്ത് ചില ലേഖനങ്ങളിൽ കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. കെ.സി. നാരായണന്റെ ചുവപ്പിനോടും വിപ്ലവവീര്യത്താൽ ചുവക്കുന്ന പ്രതിനായകൻമാരോടുമുള്ള പ്രത്യേക

ആഭിമുഖ്യത്തെ വെളിവാകുന്ന ചിന്തകൾ അടുത്തകാലത്ത് ചില ലേഖനങ്ങളിൽ കടന്നുവന്നിട്ടുണ്ട്. അതിനുദാഹരണമാണ് എം.എൻ. കാരശ്ശേരിയുടെ 'ചുവന്ന കേരളം, വിശകലനം', കെ.സി. നാരായണന്റെ 'മലയാളിയുടെ രാത്രികൾ' എന്നിവ. ഇത്തരത്തിൽ കേരളീയന്റെ കലാകൗതുകം പച്ചയിൽ മാത്രമായി സാഫല്യമടയുന്നില്ലെന്നും ചുവപ്പിനോടും പ്രതിപത്തിയാണെന്നതും തെളിയുന്നുണ്ട്. ഗതകാലസൃഷ്ടിയായും ഓണപ്പൂക്കളമായുമൊക്കെ മലയാളി ഈ ഹർഷോൻമാദം നെഞ്ചിലേറ്റുന്നു. രാത്രിയുടെ അവസാനയാമത്തിൽ അട്ടഹസിച്ച് കാണികളുടെ ഇടയിലൂടെവന്ന് അരങ്ങിനെ ഉലയ്ക്കുന്ന ചുവന്നതാടിയെ ഭയത്തോടും ഒപ്പം വ്യാമുഗ്ദ്ധതയോടും നിന്ന് അവർ ആസ്വദിക്കുകയാണ്. അപ്പോഴും പച്ചയുടെ വിജയഭേരി ചെണ്ടയുടെ ചടുലതാളമായി മലയാളി മനസ്സിൽ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുകയും ചെയ്യും.

- മലയാളിയുടെ സംവേദനക്ഷമതയിൽ ചുവപ്പിനോടുള്ള ആഭിമുഖ്യം

Summarised Overview

വീണപൂവും കഥകളിയും - എന്ന ആർ. വിശ്വനാഥന്റെ ലേഖനത്തിൽ ലേഖകൻ വീണപൂവിനെ ഒരു പ്രത്യേക വീക്ഷണകോണിൽ നോക്കി കാണുന്നു. പച്ചയായി തഴച്ചുനിൽക്കുന്ന ഒരു ചെടിയിൽ ഹരിതവ്യവസ്ഥയെ വെല്ലുവിളിക്കുന്ന ഒരു നിറത്തിനും നിലനില്പില്ലെന്നും ചെമന്ന വർണം വഹിക്കുന്ന പൂവ് നിലംപതിക്കുന്നത് ദുരന്തനായകനോ/നായികയ്ക്കോ സംഭവിക്കുന്ന പതനമാണെന്നും ആർ. വിശ്വനാഥൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. വീണപൂവ് ഒരു പ്രതീകമാണ്. വർണങ്ങളുടെ സംഘട്ടനത്തിലൂടെ പ്രകൃതി കാഴ്ചവയ്ക്കുന്ന ദുരന്തനാടകമാണിതെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്. വരേണ്യവർഗത്തിന്റെ സ്ഥാപിതതാല്പര്യങ്ങൾ കഥകളിയിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നു കേരള പ്രകൃതിയുടെ സവിശേഷതകൾ മുൻനിർത്തി അജയ്യമായി നിലകൊള്ളുന്ന പച്ചയുടെ മേൽക്കോയ്മയും മലയാളിയുടെ സംവേദനക്ഷമതയിൽ ചുവപ്പിനോടുള്ള ആഭിമുഖ്യവും ലേഖനത്തിൽ ചൂണ്ടി കാട്ടുന്നു.

വിശദപഠനം 3

കുടിയാട്ടത്തിലെ സാമൂഹിക- ചരിത്ര സന്ദർഭങ്ങൾ

എം.വി. നാരായണൻ

1961-ൽ ജനനം. എറണാകുളം മഹാരാജാസ് കോളജ്, കേരള സർവകലാശാല ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് ഇംഗ്ലീഷ് എന്നീ കലാലയങ്ങളിൽനിന്നും ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തിൽ ബി.എ., എം. എ. ബിരുദങ്ങൾ. ബ്രിട്ടനിലെ എക്സ്സറ്റർ സർവകലാശാലയിൽനിന്നും നാടകപഠനത്തിൽ പി.എച്ച്.ഡി. കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയുടെ എജുക്കേഷണൽ മൾട്ടി മീഡിയ റിസർച്ച് സെന്ററിന്റെ ഡയറക്ടർ, ഇംഗ്ലീഷ് വിഭാഗം തലവൻ, ജപ്പാനിലെ മിയാസാക്കി ഇന്റർനാഷണൽ കോളേജിലെ ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റ് ഓഫ് ലിറ്ററേച്ചർ ആൻഡ് കൾച്ചർ വിഭാഗം പ്രൊഫസർ, യു. എ. ഇയിലെ യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഓഫ് ഷാർജ, യു.കെയിലെ യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഓഫ് എക്സെറ്റർ, തൃശൂർ സെന്റ് തോമസ് കോളജ് എന്നിവിടങ്ങളിൽ ഇംഗ്ലീഷ് വിഭാഗം ലക്ചററായി പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓർമയുടെ ഉത്ഭവം സംസ്കാര അവതരണപഠനങ്ങൾ, ഇടം അവതരണം കാഴ്ച വഴികൾ എന്നിവയാണ് പ്രധാന കൃതികൾ. സ്കൂൾ ഓഫ് ലാംഗ്വേജസ് ഡയറക്ടറായി പ്രവർത്തിച്ചു. ഇന്ത്യൻ എക്സ്പ്രസ് ദിനപത്രത്തിന്റെ കൊച്ചി എഡിഷനിൽ സബ് എഡിറ്ററായിരുന്നു. കണ്ണൂർ, ഹൈദരാബാദ് സർവകലാശാലകളിൽ വിസിറ്റിംഗ് പ്രൊഫസർ, യു ജി സിയുടെ അഡ്ജൻക്ട് പ്രൊഫസർ എന്നീ നിലകളിലും പ്രവർത്തിച്ചു. തൃശൂർ സെന്റ് തോമസ് കോളജ്, കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല, യു.എ.ഇ. യിലെ ഷാർജാ യൂണിവേഴ്സിറ്റി, ജപ്പാനിലെ മിയാസാക്കി ഇന്റർനാഷണൽ യൂണിവേഴ്സിറ്റി എന്നിവിടങ്ങളിൽ അദ്ധ്യാപകൻ. കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാലയിൽ ഇംഗ്ലീഷ് വിഭാഗം പ്രൊഫസർ, കാലടി ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാലയുടെ വൈസ് ചാൻസലർ എന്നീ നിലകളിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാലയുടെ ഫോറിൻ ലാംഗ്വേജസ് വിഭാഗം ഡീനും അക്കാദമിക് കൗൺസിൽ അംഗവുമായിരുന്നു. ഇംഗ്ലീഷിലും മലയാളത്തിലുമായി അറുപതിലധികം ലേഖനങ്ങളും ഏഴ് ഗ്രന്ഥങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ദേശീയ അന്തർദേശീയ ജേർണലുകളിലും സമാഹാരങ്ങളിലും സംസ്കാരപഠനം, അവതരണപഠനം, തീയറ്റർ പഠനം എന്നീ മേഖലകളിൽ നിരവധി പ്രബന്ധങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

> ○ സംസ്കൃത സർവകലാശാലയുടെ വി.സി., സ്കൂൾ ഓഫ് ലാംഗ്വേജസ് ഡയറക്ടർ, ഫോറിൻ ലാംഗ്വേജസ് വിഭാഗം ഡീനും അക്കാദമിക് കൗൺസിൽ അംഗം

വിശദീകരണവും വിപുലീകരണവും കൊണ്ട് അതിബൃഹത്താണ് കൂടിയാട്ടം എന്ന കലാരൂപം. അവതരണത്തിനായിട്ടുള്ള ഓരോ സന്ദർഭവും വ്യഖ്യാനങ്ങളാലും വിസ്താരണത്താലും ബന്ധപ്പെട്ട് നിൽക്കുന്ന ഓരോ അംശങ്ങളാലും അത് പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. വിശദാംശങ്ങളിലുള്ള അതീവ ശ്രദ്ധ നിമിത്തം സൂക്ഷ്മമായവയെല്ലാം ബഹുത്വമായി പരിണമിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ, സംഭവങ്ങൾ, പാഠം, രൂപകങ്ങൾ, കാവ്യകല്പനകൾ, സ്ഥല സന്ദർഭവിവരണങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ എല്ലാ ഘടകങ്ങളെയും വിപുലീകരിക്കുകയും. വിസ്തരിക്കുകയും വ്യഖ്യാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഈ കലാരൂപം. തത് ഫലമായി കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണദൈർഘ്യവും ഗതിവേഗ

വും ഏറിയിരിക്കും. നാടകരൂപത്തിലുള്ള ഇതിന്റെ അവതരണത്തിന്റെ ആദിയിലും, അന്ത്യത്തിലുമുള്ള അനുഷ്ഠാനങ്ങളും പ്രാഥമിക അവതരണച്ചടങ്ങുകളും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പൂർവകഥകളും വിശദവും വ്യാഖ്യാനാത്മകവുമായ സവിശേഷതകളുമൊക്കെച്ചേർന്ന് സമ്പൂർണമായി രംഗാവതരണം നടത്താൻ മാസങ്ങൾ വേണം. ഏതെങ്കിലുമൊരു അങ്കത്തിന്റെ അവതരണം നടത്താനേ തൻമൂലം കഴിയൂ. അതാകട്ടെ പൂർത്തിയാക്കണമെങ്കിൽ അഞ്ചോ ആറോ രാത്രികൾ വേണ്ടി വരും. ഒറ്റയ്ക്ക് നിൽക്കാൻ ശേഷിയുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യവും സ്വയം പര്യാപ്തവുമാണ് ഓരോ അവതരണ ഖണ്ഡത്തിലുമുള്ള നാട്യാഖ്യാനം. നാടകത്തിന്റെയോ പേര് പരാമർശിക്കാതെ ഓരോ ദിവസത്തെ അവതരണത്തിലെയും പ്രധാന ഭാഗത്തെ പരാമർശിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പത്താം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രേഖപ്പെടുത്തിയ ചരിത്രമാണ്, സംസ്കൃത നാടകവേദിയുടെ ഇന്ന് നിലവിലുള്ള ഓരേയൊരു രൂപമായ കൂടിയാട്ടത്തിനുള്ളത്.

- കൂടിയാട്ടം വിശദീകരണവും വിപുലീകരണവും കൊണ്ട് അതിബൃഹത്താണ്

കേരളത്തിൽ രൂപംകൊണ്ട ഈ സംസ്കൃത നാടകാവതരണ പാരമ്പര്യം ഭാരതത്തിലെ ഇതര മേഖലകളിൽ നിന്നും വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ശക്തിഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണി, കുലശേഖരവർമ്മയുടെ സുഭദ്രാധനഞ്ജയം, തപതീസംവരണം എന്നിവയൊഴിച്ച് കൂടിയാട്ടത്തിനുള്ള മറ്റു നാടകങ്ങൾ ഭാസൻ, ഹർഷൻ, ശക്തിഭദ്രൻ, മഹേന്ദ്രവർമ്മൻ എന്നിവരുടേതാണ്. ഇവയെല്ലാം ഭാരതത്തിന്റെ വിവിധ ഇടങ്ങളിൽ ജൻമം കൊണ്ടതും പ്രശസ്തവുമാണ്. നാട്യശാസ്ത്രം പോലുള്ള പ്രാമാണിക സൈദ്ധാന്തിക ഗ്രന്ഥത്തെ അവതരണക്രമത്തിലോ യാതൊന്നിലുമോ അനുസരിക്കുന്ന ഒരു കലാരൂപമല്ല കൂടിയാട്ടം. ലോകത്തിലെ മറ്റേതൊരു കലാഅവതരണ പാരമ്പര്യവുമായും ഇതിന് സമാന്തരത ഇല്ലെന്നു പറയാം.

- വിപുലമായ അവതരണ സന്ദർഭങ്ങളും സാധ്യതകളും

കൂടിയാട്ടത്തിലെ നിർവഹണത്തിൽ ഒരങ്കത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ നാടകരംഗത്തിന്റെ അവതരണത്തിനു മുമ്പ് തങ്ങളുടെ പൂർവ ചരിത്രം സൂക്ഷ്മമായും അതിവിശദമായും അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഏകാഹാര്യ അഭിനയം കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണ ദൈർഘ്യം ഏറിയതിനുള്ള ഒരു കാരണമാണ്. കേരളത്തിലെ ചില പ്രധാന ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ കൂത്തമ്പലത്തിൽ മാത്രമാണ് കൂടിയാട്ടം അരങ്ങേറുന്നത്, ചാക്യാർ, നമ്പ്യാർ എന്നീ വിഭാഗക്കാരാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ പങ്കു ചേർന്നിരുന്നത്. അനുഷ്ഠാനക്രമവുമായുള്ള ബന്ധം, ക്ഷേത്രസംബന്ധിയായ സവിശേഷ തൊഴിൽ, ജാതിവ്യവസ്ഥ, സാമ്പത്തികം എന്നിവയുമൊക്കെ ബന്ധപ്പെട്ട് ഹൈന്ദവക്ഷേത്രങ്ങളുടെ സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക നിലകളാൽ നിർണയിക്കപ്പെട്ട സ്ഥിതിയിലാണ് കൂടിയാട്ടം രൂപം കൊണ്ടത്. 15-ാം നൂറ്റാണ്ടു മുതൽ കൂടിയാട്ടം കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ മാത്രമായി അവതരിക്കപ്പെട്ട് തുടങ്ങിയിരുന്നു. അനിവാര്യഭാഗങ്ങളായി കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഇന്ന് അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു വരുന്ന പലതും ആ കാലഘട്ടത്തിൽ തന്നെ പ്രാധാന്യമുറ്റവയായിരുന്നു. പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായതും അജ്ഞാത കർതൃകവുമായ 'നടാങ്കുശം' കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ വർത്തമാനകാലവസ്ഥയോട് സാദൃശ്യപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന അവതരണസംസ്കാരമാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. നിർഒഹണം പോലുള്ള രീതികൾ, നാടകപാഠത്തി

ലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ അരങ്ങത്തു വരാതിരിക്കുകയും, പകർന്നാട്ടം കേട്ടാൽ തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങളിലൂടെ അത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണം നടത്തുന്നരീതികൾ, പാഠത്തിൽ സാന്ദർഭികമായി വരുന്ന രംഗങ്ങളുടെയും കാഴ്ചകളുടെയും സൂക്ഷ്മമായ വിവരണം, സമ്പൂർണനാടകത്തിനു പകരം ഒരു രംഗമോ ഖണ്ഡങ്ങളോ മാത്രമായ അവതരണം തുടങ്ങിയവയെ 'നടാങ്കുശം' വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. അനുഷ്ഠാനപരമായ ശാരീരിക'ക്രിയ'കൾ അവതരണ മദ്ധ്യേ പ്രയോഗിക്കും നടാങ്കുശം നിഷേധമനോഭാവത്തോടെയാണ് കാണുന്നത്. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണ സംസ്കാരം പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടോടെ നിലവിൽ വന്നിരുന്നു എന്ന് നടാങ്കുശം തെളിവ് നൽകുന്നു.

- 'നടാങ്കുശം' കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ വർത്തമാനകാലവസ്ഥയോട് സാദൃശ്യമുള്ള അവതരണസംസ്കാരം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു

കൂടിയാട്ടം

പതിനഞ്ചാം ശതകത്തിന് മുമ്പ് കുലശേഖരന്റെ ഭരണകാലമായ പത്തും പതിനൊന്നും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ കൂത്തമ്പലങ്ങളിലെ അവതരണസംബന്ധിയായ സൂചനകൾ ലഭ്യമല്ലെങ്കിലും ഇത്തരം ഇടങ്ങളിൽ അവതരണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നതിനെപ്പറ്റി വ്യക്തമായ പരമാർശങ്ങളുണ്ട്. കുലശേഖരന്റെ സുഭദ്രാ ധനഞ്ജയം, തപതീസംവരണം എന്നീ നാടകങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനമായ വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യയിൽ ക്ഷേത്രോൽസവങ്ങളെ കുറിച്ചുള്ള പരമാർശങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും ക്ഷേത്രമായി ബന്ധപ്പെട്ട നാടകാവതരണങ്ങളെക്കുറിച്ചോ അവതരണവേദികളെക്കുറിച്ചോ അതിൽ സൂചനകളില്ല. എന്നാൽ ക്ഷേത്രത്തിനു പുറത്തുള്ള അവതരണശാലയെന്ന് കരുതാവെന്ന പ്രതിമാഗൃഹത്തെക്കുറിച്ച് അതിൽ പരമാർശമുണ്ട്. രാജാവ്, ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വേഷമണിഞ്ഞ് വ്യത്യസ്ത അർഥതലങ്ങളുള്ള അഭിനയസമ്പ്രദായങ്ങൾ മന്ത്രശാലയിൽ വച്ച് അഭിനയിച്ച് കാണിച്ചതായി ഈ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ പറയുന്നു. ഇതു കൂടാതെ സൗന്ദര്യാത്മകവും ആസ്വാദനപരവുമായ ലക്ഷ്യംവച്ച് പൊതു അരങ്ങിൽ അവതരിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ് നാടകം എന്ന് വ്യക്തമാക്കപ്പെടാൻ പോന്ന ധാരാളം പ്രമേയങ്ങളും ഇതിൽ ഉണ്ട്. ഉദാഹരണമായി പ്രേക്ഷകരെന്നും നാനാ ജനങ്ങളെന്നുമുള്ള രണ്ടുതരം ആസ്വാദകരെയും അവർക്ക് ആഹ്ലാദം നൽകുന്ന അവതരണരീതികളെയും വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യയിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വ്യാഖ്യാ

നത്തിന്റെ രചനാവേളയിൽ കൊട്ടാരസഭാംഗങ്ങളും സാമാന്യജനങ്ങളും വ്യത്യസ്തരീതിയിൽ ആസ്വദിച്ചു പോന്ന അവതരണ സമ്പ്രദായം നിലനിന്നിരുന്നു എന്ന് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കൂടിയാട്ടം അവതരണത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലും അവസാനത്തിലുമുള്ള അനുഷ്ഠാനഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഈ വ്യഖ്യാനത്തിൽ പറയുന്നില്ല. അതായത് കൂടിയാട്ടം കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന വേളയിൽ നടാങ്കുശകാരൻ അഭിപ്രായവ്യത്യാസം രേഖപ്പെടുത്തിയ അവതരണ ഘടകങ്ങൾ വ്യംഗ്യവ്യാഖയിൽ പരമാർശിക്കപ്പെടുന്നതേയില്ല. ക്ഷേത്രത്തിന് പുറത്തും ക്ഷേത്രങ്ങൾക്കുള്ളിലും അവതരണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കാമെങ്കിലും കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ രൂപത്തെയും ഘടനയായും നിർണയിക്കാൻ പോന്ന പ്രാധാന്യമുള്ളവയായി അവഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ലായിരിക്കാം.

> കൂടിയാട്ടത്തിലെ നിലവിലെ അവതരണസംസ്കാരം പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടോടെ നിലവിൽവന്നു

പ്രാചീനകാലത്തു തന്നെ തമിഴകത്തിന് വികസിതമായ അവതരണ പാരമ്പര്യമുണ്ടായിരുന്നു. ചിലപ്പതികാരത്തിൽ പല പ്രകാരത്തിലുള്ള അവതരണകലകളെപ്പറ്റി ധാരാളം സൂചനകളുണ്ട്. ഇന്ദ്രോൽസവത്തിന് അരങ്ങേറിയിരുന്ന പതിനൊന്നുതരം കൂത്തുകളെപ്പറ്റിയും മറ്റനേകം കലാരൂപങ്ങളെ പറ്റിയും, ചിലപ്പതികാരത്തിൽ വിവരണമുണ്ട്. സംസ്കൃത നാടകാഭിനയത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന 'ആരിയകൂത്ത്' അതിലൊന്നാണ്. ചിലപ്പതികാരത്തിന്റെ മൂന്നാം അദ്ധ്യായമായ 'അരങ്ങേറ്റഗാഥ'യിൽ രംഗവേദി, രംഗാലങ്കാരങ്ങൾ, സംഗീതനൃത്തങ്ങളുടെ പങ്ക് എന്നിങ്ങനെ പലതിനെപ്പറ്റിയും വിശദവിവരങ്ങളുണ്ട്. കൂടിയാട്ടം അഭിനയിക്കുന്നവരുടെ ജാതിപ്പേരായ ചാക്യാർ എന്ന വാക്കിന്റെ പ്രാചീന തമിഴ്രൂപമായ 'ചാക്കൈയൻ' എന്ന പദം ചിലപ്പതികാരത്തിലുണ്ട്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഏട്ട് ഭാവങ്ങളോട് ഒത്തു പോകുന്ന എട്ടു മെയ് പാട്ടുകളെപ്പറ്റി തൊൽകാപ്പിയത്തിൽ സൂചനയുണ്ട്. അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഉണ്ടായ ഈ കൃതി തമിഴ് ഭാഷയിലെ ഏറ്റവും പഴയ കൃതിയാണ്. തൊൽക്കാപ്പിയം വിവരിക്കുന്ന കവിത നാടകീയ സ്വാഗാതാഖ്യാനരൂപത്തിലുള്ളതാണ്. അക്കാലത്തെ ഭാവനാവ്യാപാരം പ്രാഥമികമായും നാടകപ്രകൃതിയുള്ളതാവാമെന്ന സാധ്യതയാണ് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. "കേരളത്തിൽ ആദ്യകാലത്ത് കുടിയേറിയ ബുദ്ധമതക്കാർ മതപ്രചാരണത്തിനുള്ള ശക്തമായ ഉപകരണമായി നാടകത്തെ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നുവെന്നും നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടിരുന്ന സമുദായത്തെ ശാക്യർ എന്നു വിളിച്ചിരുന്നുവെന്നും വാദിക്കാവുന്നതാണെന്ന്'' സി. രാജേന്ദ്രന്റെ 'The Traditional Sanskrit Theatre of Kerala' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തെ ആസ്പദമാക്കി എം.വി. നാരായണൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഏഴാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ശ്രീ ഹർഷൻ എഴുതിയ നാഗാനന്ദം എന്ന ബൗദ്ധനാടകത്തിന് കൂടിയാട്ടവേദിയിലുള്ള പ്രാധാന്യം ഈ വാദത്തെ ബലപ്പെടുത്തുന്നു.

> ബുദ്ധമതക്കാർ മതപ്രചാരണത്തിനുള്ള ഉപകരണമായി നാടകത്തെ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു

ബുദ്ധമതത്തിനെതിരായ ബൗദ്ധികവാദങ്ങൾക്കും പരിഹാസങ്ങൾക്കും നാടകാവതരണങ്ങൾ വേദിയൊരുക്കിയിരുന്നുവെന്ന് ഒൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ട മഹേന്ദ്രവിക്രമന്റെ മത്തവിലാസം, ബോധായനന്റെ ഭഗവദജ്ജുകീയം എന്നീ പ്രഹസനങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു. അക്കാലത്ത് ചാക്യാൻമാർ സ്ഥിരമായി നാടകാവതരണത്തിൽ പങ്കെടുത്തിരുന്നു എന്നതിന് ശാസനങ്ങളും പുരാരേഖപരമായ തെളിവുകളുമുണ്ട്. തഞ്ചാവൂരിലെ തിരുവാടു തുറൈയിലുള്ള ഗോമുക്തേശ്വര ക്ഷേത്രത്തി

ലെ ശാസനമാണ് ഇവയിൽ പ്രധാനം. "നമ്മൂർ ചാക്കൈ കാണി ഉടൈ വയ്ക്ക്''(നമ്മുടെ ഗ്രാമത്തിൽ നിന്ന് ചാക്കൈയ്ക്ക് പതിച്ചു നൽകിയ ഭൂമി അനുഭവിക്കുന്നയാൾ) നിബന്ധം നൽകി എന്നതാണ് ആദ്യത്തെ പരമാർശം. അവതരിപ്പിച്ച ആരിയക്കൂത്ത്/നാടകം ഏഴ് അങ്കത്തോടു കൂടിയതാണെന്നതാണ് അടുത്ത പരമാർശം. അവതരിപ്പിക്കുന്നവ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളാണെന്നു മാത്രമല്ല, അതിന്റെ പ്രമാണ പാഠങ്ങളെ അംഗീകരിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ചോളകാലഘട്ടത്തിൽ തമിഴകത്ത് സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറിയിരുന്നതിന് രേഖകൾ ലഭ്യമാണ്. രാജേന്ദ്രചോഴൻ ഒന്നാമന്റെ ഭരണകാലത്ത് ഉള്ളതും തഞ്ചാവൂർ ജില്ലയിലെ ശിവലോകനാഥക്ഷേത്രത്തിൽ സൂക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളതുമായ രണ്ട് രേഖകളുണ്ട്. മരുതൂർ ചാക്കൈ എന്ന പരമേശ്വരൻ ശ്രീ കണ്ണന് ഉത്സവകാലങ്ങളിൽ നാടകങ്ങളിൽ അഭിനയിക്കുന്നതിന് ഭൂമി ദാനം ചെയ്യുന്ന രേഖയാണ് ഒന്ന്. ദിവസം പത്ത് കലം എന്ന തോതിൽ വർഷം തോറും എഴുപത് കലം നെല്ല് അദ്ദേഹത്തിന് കൊടുക്കണമെന്നും രേഖയിലുണ്ട്. നാടകാഭിനയം ഏഴ് ദിവസം നീണ്ടു നിന്നിരുന്നു എന്നതിന് വ്യക്തമായ തെളിവാണത്. അഞ്ച് അങ്കങ്ങളും ചാക്കൈ കൂത്ത് നാടകത്തിന്, രാജേന്ദ്രചോഴന്റെ ഒന്നാമത്തെ പട്ടമഹിഷി കല്യാണ മഹാദേവി നിർദ്ദേശിക്കുന്ന രേഖയാണ് രണ്ടാമത്തേത്. പരകേസരി വർമ്മന്റെ നാലാം ഭരണ വർഷത്തിലെ ഒരു ശാസനം തിരുവിടൈമരുതൂരിലെ മഹാലിംഗ സ്വാമിക്ഷേത്രത്തിന്റെ ശ്രീ കോവിൽ ചുമരിലുണ്ട്. ക്ഷേത്രദേവതയ്ക്കു പൂജയായി ഏഴു ദിവസത്തെ ആരിയക്കൂത്തു നടത്തുന്നതിന് നിർദ്ദേശിക്കുന്ന രേഖാണത്. അഞ്ച്, ഏഴ് എന്നിങ്ങനെ അങ്കങ്ങളെയും ദിനങ്ങളെയും നിഷ്കർഷിക്കുന്നതിനാൽ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ അവതരണമാണ് ഈ രേഖകളിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നതെന്ന് എം.വി. നാരായണൻ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

- ചാക്യാൻമാർ നാടകാവതരണത്തിൽ പങ്കെടുത്തിരുന്നു എന്നതിന് ശാസനങ്ങൾ തെളിവാകുന്നു

ചോഴനാട്ടിൽ നിന്നു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ശാസനതെളിവുകൾക്കു പുറമേ കേരളമുൾപ്പെടുന്ന തമിഴകഭൂഭാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ നാടകാഭിനയത്തെപ്പറ്റിയും അവയുടെ സംരക്ഷകത്വത്തെപ്പറ്റിയും തെളിവുകൾ ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്. ചങ്ങനാശ്ശേരി തൃക്കൊടിത്താനം വിഷ്ണു ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ചുമരിലുള്ള രേഖയിൽ ക്ഷേത്രത്തിലെ ഉത്സവമായ ഉത്രവിഴയ്ക്ക് പത്തു ദിവസത്തെ കൂത്തു നടത്തിയതായി, രാജൻ ഗുരുക്കളും രാഘവവാര്യരും ചേർന്നെഴുതിയ 'History of Kerala: Pre historie to the Present' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ പരമാർശിക്കുന്നത് ലേഖകൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്. തിരുവല്ല വിഷ്ണുക്ഷേത്രത്തിലെ ചെപ്പേടിൽ ആണ്ടുതോറും എഴുപത്തിയഞ്ച് പറ നെല്ല് കിട്ടുന്ന നിലം ദാനം ചെയ്യുന്നത് പായസനിവേദ്യത്തിനും കൂത്തിന്റെ ചെലവുകൾക്കുമായാണെന്നും വൃശ്ചികത്തിലെ രോഹിണിനാളിൽ കാളിയാങ്കം കൂത്ത് നടത്തണമെന്നും കൂത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നവർക്ക് കൊടുക്കേണ്ട പ്രതിഫലം ഇരുപത്തിയഞ്ചു പറ നെല്ലാണെന്നും രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഈ രേഖകൾ വച്ച് ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ നാടകാവതരണവും അതിന് സാമ്പത്തിക സഹായവും ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന് വ്യക്തമാണെങ്കിലും ക്ഷേത്രത്തിനു വെളിയിലും ഇവ നടന്നിരിക്കാമെന്നത് തള്ളിക്കളയാനുമാകില്ല. അതിനായി സാഹിത്യം, ഐതിഹ്യങ്ങൾ, അവതരണച്ചിട്ടകൾ മുതലായവയിൽ നിന്നും ഒരു പക്ഷേ തെളിവുകൾ കിട്ടിയേക്കാം.

- തമിഴകത്ത് സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറിയിരുന്നതിന്റെ രേഖകൾ

പത്ത്-പതിനൊന്ന് നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ സംസ്കൃത നാടകം അഭിജാതർക്കും സാധാരണക്കാർക്കുമായി വ്യത്യസ്ത അഭിനയ സമ്പ്രദായങ്ങളോടെ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്ന് "വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യ''യിൽ സൂചനകളുണ്ട്. ശക്തിഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണിയിലെ അംഗുലീയാങ്കത്തിൽ ഓരോ രംഗത്തിന്റെ രത്ന ചുരുക്കം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ നിന്നും പണ്ഡിതരും സാധാരണക്കാരും ഇടകലർന്ന സദസാണുള്ളതെന്നതിന് മറ്റൊരു തെളിവാണ്. ഈ വിവരണത്തിന്റെ ഭാഷയും ഘടനയും 13-ാം ശതകത്തിലേതാണ്. നസ്യം തമിഴിലാണ് രംഗക്രിയകളുടെ വിശദീകരണം വെളിവാക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ വെളിച്ചത്തിലാണ് വിദൂഷകന്റെ മലയാളത്തെ കാണാൻ. സമ്മിശ്രസദസ്സുകളും പൊതു അവതരണസ്ഥലങ്ങളും ഉണ്ടായിരുന്നതിന് തെളിവാണ് വിദൂഷകന്റെ സംഭാഷണം. സംസ്കൃതത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ട് മലയാളത്തിൽ വിശദമായ വ്യാഖ്യാനവും ഫലിതസമ്മിശ്രമായ വക്രീകരണവും അടങ്ങിയതാണത്. മലയാളത്തിലുള്ള ഹാസ്യരസപ്രധാനമായ പ്രസംഗങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം സംസ്കൃതമറിയാത്ത സാധാരണക്കാർക്കു കൂടി അഭിഗമ്യമാക്കുകയാണ് വിദൂഷകൻ ചെയ്യുന്നത്. 14-ാം നൂറ്റാണ്ടാകുമ്പോഴേക്കും സംസ്കൃതനാടകം അരങ്ങേറുന്ന പൊതു അവതരണസ്ഥലത്തിന്റെ സൂചന ദാമോദരചാക്യരുടെ ഉണ്ണിയാടീചരിതത്തിൽ ഉണ്ട്. ക്ഷേത്രത്തിനുള്ളിൽ സംസ്കൃത നാടകം അരങ്ങേറിയിരുന്നതിനെപ്പറ്റിയും 14-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശത്തിലുണ്ട്. നായകൻ നായികയോട് പറയുന്നു "നമ്മളൊന്നിച്ച് തളിക്ഷേത്രത്തിൽ പണ്ടൊരിക്കൽ ഒരു കൂത്ത് കണ്ടില്ലേ? തപതിയുടെ വേഷം ചെയ്ത ഒരു ഭാഗ്യംകെട്ട നങ്ങ്യാർ പരസ്ത്രീബന്ധത്തെപ്പറ്റി കോപത്തോടെ പ്രാകൃതത്തിൽ ചൊല്ലി.'' (ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശം ഉത്തരഭാഗം ശ്ലോകം 95) കുലശേഖരന്റെ തപതീസംവരണത്തെയാണിത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിൽ നിന്നും പതിനാലാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ പോലും ക്ഷേത്രത്തിനത്തും പുറത്തും സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുക പതിവായിരുന്നുവെന്ന് വ്യക്തം.

- വിദൂഷകൻ മലയാളത്തിലുള്ള ഹാസ്യ രസപ്രധാനമായ പ്രസംഗങ്ങളിലൂടെ സംസ്കൃതമറിയാത്ത സാധാരണക്കാർക്കു കൂടി അഭിഗമ്യമാക്കി

10-ാം നൂറ്റാണ്ടിനും 14-ാം നൂറ്റാണ്ടിനും ഇടയിൽ കേരളത്തിലെ സംസ്കൃത നാടകാവതരണത്തിന് മൂന്നുതരം വേദികളാണുണ്ടായിരുന്നത്; ക്ഷേത്രങ്ങളും രാജകൊട്ടാരങ്ങളും പൊതുസ്ഥലങ്ങളും സംസ്കൃത നാടകങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എല്ലായിടത്തും നടന്മാർ ചാക്യാൻമാരായിരുന്നു. ആദ്യത്തെ രണ്ട് അവതരണസ്ഥലങ്ങളിലും പണ്ഡിതരായ പ്രേക്ഷകരാണ്, മൂന്നാമതേതിൽ സാധാരണജനങ്ങളും. ഇങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത സദസ്സുകളിലും കാണികളെ രസിപ്പിക്കാൻ നടൻമാർക്ക് വ്യത്യസ്ത അഭിനയതന്ത്രങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കേണ്ടി വരും. മൂന്നുതരത്തിലുള്ള സംരക്ഷകരും ഇവയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നു. ആദ്യത്തേത് രാജകീയ സംരക്ഷകത്വമാണ്. സ്ഥിരമായി ഭൂമിയും അവതരണങ്ങൾക്ക് നെല്ലും മറ്റു വസ്തുക്കളും ദാനം ചെയ്തിരുന്നു. അടുത്തത് ക്ഷേത്രസംരക്ഷകത്വമാണ്. ഉത്സവങ്ങൾക്കും മറ്റ് വിശേഷ ദിവസങ്ങളിലും കൂത്തു നടത്താനുള്ള അവകാശവും അതിനായി ഭൂമിയും നൽകപ്പെട്ടിരുന്നു. മൂന്നാമത്തേത് പൊതുജനങ്ങളിൽ നിന്നുള്ളതാണ്. തിരുവല്ലാചെപ്പേടിൽ കാണുന്നതുപോലെ കൂത്തു നടത്തുന്നതിനായി ചാക്യാൻമാർക്കു നെല്ലും മറ്റു വസ്തുക്കളും നൽകുന്നതിനായി അവർ ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് ഭൂമി ദാനം ചെയ്തിരുന്നു. കൂത്തിന്റെ രാജകീയ

സംരക്ഷണം പലപ്പോഴും ക്ഷേത്രസംരക്ഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. കൂത്തിന്റെ അരങ്ങ് പ്രധാനമായും ക്ഷേത്രത്തിൽത്തന്നെയായിരുന്നു. സംസ്കൃത നാടകാവതരണങ്ങൾക്ക് വിവിധങ്ങളായ അരങ്ങുകളും വ്യത്യസ്തങ്ങളായ സംരക്ഷണകത്വ വുമുണ്ടായിരുന്നുവെങ്കിലും അക്കാലത്ത് നാടകാവതരണത്തിന്റെ വേദിയെന്ന നിലയിലും സംരക്ഷകരെന്ന നിലയിലും ക്ഷേത്രങ്ങൾക്ക് പരമപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുണ്ടായിരുന്നത്. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ മറ്റ് വേദികളും സംരക്ഷകരും ക്രമേണ കുറഞ്ഞു വരുകയും കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണം ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ മാത്രം സംരക്ഷകത്വം രാഷ്ട്രീയവും സാമ്പത്തികവുമായ ഘടനകളോട് ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. തൻമൂലം 12 മുതൽ 15 വരെ നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ കേരളത്തിന്റെ സാമ്പത്തികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ മേഖലകളിൽ സംഭവിച്ച മാറ്റങ്ങളാണ് കൂടിയാട്ടം ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിതം മാത്രമായി നിയന്ത്രിക്കപ്പെടാൻ കാരണം.

- ക്ഷേത്രസംരക്ഷകത്വത്തിൽ വളർന്ന കൂടിയാട്ടമെന്ന ദൃശ്യകലാരൂപം
- സംസ്കൃത നാടകാവതരണത്തിന് പ്രാചീന കാലത്ത് കേരളത്തിൽ മൂന്നുതരം വേദികൾ

കൂടിയാട്ടം എങ്ങനെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ മാത്രമായി ഒതുക്കപ്പെട്ടു എന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനകാരണങ്ങളിലേക്കാണ് തുടർന്ന് ലേഖകൻ കടന്നു പോകുന്നത്. 9, 10, 11 ശതകങ്ങളിൽ മഹോദയപുരം തലസ്ഥാനമാക്കി രണ്ടാം ചേരസാമ്രാജ്യം കേരളത്തിൽ ആധിപത്യം ഉറപ്പിച്ചിരുന്നു. കലയിലും സാഹിത്യത്തിലും, വിദ്യാഭ്യാസത്തിലുമെല്ലാം പ്രകടമായ പുരോഗതിയുടെ കാലമായിരുന്നു അത്. ചേരഭരണകാലം കേരളം ബ്രാഹ്മണവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട കാലമായിരുന്നു. ആന്ധ്ര, തമിഴ്നാട്, കർണാടകം എന്നിവിടങ്ങളിൽ നിന്ന് വൻതോതിൽ ബ്രാഹ്മണ കുടിയേറ്റം കേരളത്തിലേക്കുണ്ടായി. തത്ഫലമായി മുപ്പത്തിരണ്ട് ഗ്രാമങ്ങൾ സ്ഥാപിക്കുകയും അത് ഉപഗ്രാമങ്ങളായി വ്യാപിച്ച് ബ്രാഹ്മണാധിപത്യത്തിലുള്ളതും ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിതവുമായ കാർഷികഗ്രാമങ്ങളായി പരിണമിക്കുകയും ചെയ്തു. അവിടത്തെ തൊഴിൽക്കൂട്ടങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത ജാതികളായി തീരുകയും ഉച്ചനീച ബന്ധങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമായ കാർഷികസമൂഹമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. ബ്രാഹ്മണ ജൻമിമാരുടെ പ്രഭു ഭരണത്തിന് വിധേയവുമായിരുന്നു ആ കാർഷിക സമൂഹം. ബ്രാഹ്മണപ്രഭുത്വമാണ് ചേരരാജാധികാരത്തെ താങ്ങി നിർത്തിയിരുന്നത്. മതപരവും സാംസ്കാരികവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ സിരാകേന്ദ്രം ക്ഷേത്രങ്ങളായിരുന്നു. രാജാധികാരം ക്ഷേത്രങ്ങൾക്ക് കൈയയച്ച് സഹായം നൽകിയതിനൊപ്പം ജനങ്ങളും കൂടി. രാജകീയ സംരക്ഷണത്വത്തിൽ ബ്രാഹ്മണസ്വാധീനത്തോടെ ക്ഷേത്രങ്ങളിലുള്ള അവതരണങ്ങളും വളർന്നു വന്നു. നൂറ്റാണ്ടുയുദ്ധമെന്ന ചേര-ചോള യുദ്ധത്തിന്റെ ഫലമായി 11-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പകുതിയോടെ കുലശേഖരഭരണം തകരുകയും സാംസ്കാരികമായും സാമ്പത്തികമായും അപചയം നേരിടുകയും ചെയ്തു. ചേരസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ പതനം ബ്രാഹ്മണാധിപത്യത്തിന്റെ ഉയർച്ചയ്ക്കും ക്ഷേത്രാധികാരികളുടെ രാഷ്ട്രീയ നിർണായക ശക്തിയ്ക്കും ഇടയാക്കി. ആചാരപരവും സാമൂഹികവുമായി മേൽക്കോയ്മയെ സാധൂകരിക്കുന്ന വിധം ജാതിവ്യവസ്ഥ സമൂഹത്തിൽ ഉറച്ചു പോവുകയും ചെയ്തു. കലകളുടെ സംരക്ഷത്വം ഏറ്റെടുക്കും വിധം അധികാര കേന്ദ്രമായി മാറിയ ക്ഷേത്രങ്ങൾ, അവതരണസ്ഥലമായി തീർന്നു. ഈയൊരു സാഹചര്യത്തിൽ കൂടിയാട്ടം കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ മാത്രമായി പരിമിതപ്പെട്ടു.

- കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണകേന്ദ്രവും സംരക്ഷണകേന്ദ്രവും ക്ഷേത്രങ്ങളായി പരിമിതപ്പെട്ടതിന്റെ സാഹചര്യങ്ങൾ

മറ്റൊരു വസ്തുത 1341-ലെ വെള്ളപൊക്കമാണ്. ചേരസാമ്രാജ്യ

തലസ്ഥാനമായ മഹോദയപുരം പ്രളയത്തിലാഴ്ന്ന് തുടച്ചു നീക്കപ്പെടുകയും പൊതുസ്ഥലങ്ങളിലും രാജകൊട്ടാരങ്ങളിലും കൂടിയാട്ടം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള സാഹചര്യങ്ങൾ ഇല്ലാതാകുകയും ചെയ്തു. സംരക്ഷകരെന്ന നിലയിൽ ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ അധികാര സ്വാധീനം വർദ്ധിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ് പിന്നീട് സംഭവിക്കുന്നത്. അവതരണത്തിന്റെ ആദ്യാവസാനങ്ങളിൽ ചടങ്ങുകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തതും ക്ഷേത്രത്തിന്റെ വാർഷിക പരിപാടികളിൽ ചില പ്രത്യേക ദിവസങ്ങളിൽ നീക്കി വെച്ചും ചാക്യാൻമാർക്ക് ക്ഷേത്രസ്ഥലത്തിൽ അവകാശവും ക്ഷേത്രോപജീവികളെന്ന പദവിയും നൽകി കൂടിയാട്ടം ക്ഷേത്ര അരങ്ങുകളിൽ മാത്രമായി ഒതുക്കി നിർത്തി. 15-ാം നൂറ്റാണ്ടോടെ പൂർണമായും കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ തന്നെയായിരുന്നു ഈ കലാരൂപം അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. 12-14 നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കിടയിൽ സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയും കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണ സംസ്കാരത്തിൽപോലും അത് ഉളവാകുകയും ചെയ്തു. ഈ കാലയളവിലാണ് മലയാളം തമിഴിൽനിന്ന് വേർപെട്ട് ഒരു സ്വതന്ത്രഭാഷയായിത്തീർന്നത്. അന്നത് മലയാളമെന്ന് വിളിക്കപ്പെടാതെ തമിഴെന്നോ ഭാഷയെന്നോ ആണ് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. വാമൊഴികളിലൂടെയും പാട്ട്, ചമ്പു, സന്ദേശകാവ്യം തുടങ്ങിയവയിലൂടെയുമാണ് മലയാളം ക്രമേണ സ്വതന്ത്രവ്യക്തിത്വത്തിലേക്ക് വന്നത്. പൊതു അരങ്ങുകളിലെ സമ്മിശ്ര സദസിനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താനാകണം നമ്പ്യാതമിഴും, വിദൂഷകന്റെ മലയാളഭാഷണവുമൊക്കെ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. കേരളത്തിലെ അവതരണങ്ങൾ മലയാള സ്വീകരണം കൊണ്ട് പഴയ പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നു വേർപെട്ട വേളയിലാകണം 'കൂടിയാട്ടം' എന്ന പേര് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. കൂടി, ആട്ടം എന്നീ ഘടകങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മലയാളപദമാണ് കൂടിയാട്ടം. ഒന്നിലേറെ അഭിനേതാക്കൾ പങ്കെടുക്കുന്ന നാടകാവതരണമാണിതെന്നേ പേര് കൊണ്ട് വ്യക്തമാണ്. പക്ഷെ വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യായിലെ പഴയകാല രേഖകളിലോ ഒന്നുതന്നെ ഈ വാക്ക് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുമില്ല. കൂത്ത് എന്ന തമിഴ് വാക്കോ നാടകമെന്ന സംസ്കൃതവാക്കോ മാത്രമേ അവയിലെല്ലാം പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളൂ.

> കൂടി, ആട്ടം എന്നീ ഘടകങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മലയാളപദമാണ് കൂടിയാട്ടം

എം.വി. നാരായണന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ കുലശേഖരന്റെ കാലത്ത് കൂടിയാട്ടം ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നും തമിഴകത്ത് നിലനിന്നിരുന്ന അവതരണച്ചിട്ടകളോടെയുള്ള സംസ്കൃത നാടകാവതരണമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളു എന്നുമാണ്. ഇത്തരം നാടകാവതരണങ്ങളിലേക്ക് അദ്ദേഹം ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വനിസിദ്ധാന്തം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് പൊതുഅരങ്ങിന്റെ ആവശ്യമായ, പരിഷ്ക്കാരങ്ങളും ചേർത്ത് കൂടിയാട്ടം രൂപപ്പെടുത്തി. സംസ്കൃതനാടകത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തതയുള്ള ആ പ്രാദേശിക രൂപം പിന്നീട് ക്ഷേത്രങ്ങളിൽമാത്രമായി അവതരണം വ്യവസ്ഥപ്പെട്ടതോടെ കൂടിയാട്ടമെന്ന് വ്യവഹരിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയെന്ന് പറയാമെന്നാണ് ലേഖകന്റെ നിരീക്ഷണം. കൂത്തമ്പലത്തിനുള്ളിൽ ഈ കലയ്ക്ക് സംഭവിച്ച മാറ്റങ്ങൾ കൂത്തമ്പലത്തിന്റെ സ്ഥലാത്മകതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

> രാജകീയ സംരക്ഷകത്വത്തിന്റെ പതനവും തുടർന്നുണ്ടായ പരിവർത്തനങ്ങളും

Summarised Overview

എം.വി. നാരായണന്റെ കുടിയാട്ടത്തിലെ സാമൂഹിക-ചരിത്ര സന്ദർഭങ്ങൾ-എന്ന ലേഖനത്തിൽ ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ സംസ്കൃത നാടകത്തിന്റെ പ്രാചീന ചരിത്രമാണ് വരച്ചു കാട്ടുന്നത്. കൂടിയാട്ടം ഒരു സവിശേഷഘട്ടം വരെ ക്ഷേത്രത്തിന് പുറത്തുള്ള വേദികളിൽ നടത്തപ്പെടുകയും പിന്നീട് ക്ഷേത്ര പ്രവേശനം കൈവന്ന് അവിടെ മാത്രമായി ചുരുക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത അവതരണമാണോ എന്ന ചോദ്യം ഉന്നയിക്കുന്ന ലേഖകൻ, കുറച്ചുകൂടി പിന്നിലേക്ക് പോയി ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ സംസ്കൃത നാടകാവതരണത്തിന്റെയും അതിന്റെ അവതരണ ഇടത്തിന്റെയും അതിനു ലഭ്യമായ രക്ഷാകർതൃത്വത്തിന്റെയും ചരിത്രത്തിലേക്ക് നോക്കേണ്ടി വരുമെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. അതിനായി പ്രാചീന തമിഴകത്തെ പൊതുവായും കേരളമുൾപ്പെടുന്ന പ്രദേശത്തെ പ്രത്യേകമായും പരിശോധിച്ച് അവയുടെ മാറിവരുന്ന സഞ്ചാരപഥങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും എം.വി. നാരായണൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തെ വിമർശന വിധേയമാക്കുന്ന ‘നടാങ്കുശം’ ‘വ്യംഗ്യവ്യാഖ’ എന്നിവയുടെ പ്രാധാന്യവും വിശദമാക്കുന്നു.

Summarised Overview

പ്രാക്തനജനതയുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ചുറ്റുപാടുകളിൽനിന്നും, വൈകാരികവും വൈചാരികവുമായി പിറവികൊണ്ട ചേഷ്ടാവിശേഷങ്ങളുടെയും നാദഭേദങ്ങളുടെയും സമൃക്കായ പ്രകാശനമാണ് ക്ലാസിക് കലകൾ. അത് ക്രമാനുഗതമായി വികസിതവും നിയതമായ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്കും വിധേയമായി ശാസ്ത്രീയ രൂപം കൈകൊണ്ടതുമാണ്. സമൂഹത്തെ നിയന്ത്രിച്ചിരുന്ന ശക്തിവിശേഷമായിരുന്നു ആ കാലഘട്ടത്തിലെ ക്ഷേത്രങ്ങൾ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അന്നുദയംകൊണ്ടതും പ്രചാരത്തിലായതുമായ കലകളെല്ലാം ഈശ്വരാർപ്പണത്തിനായിരുന്നു മുൻതൂക്കം നൽകിയത്. ക്ഷേത്രങ്ങളോടനുബന്ധമായി അതിനെ പിൻപറ്റി നിലനിന്നുപോന്ന നിരവധി രംഗകലകളുണ്ടായിരുന്നതിൽ പ്രാചീനമായത് കൂത്തും കൂടിയാട്ടവുമാണ്. പിൽക്കാല രംഗകലകൾക്ക് ശാസ്ത്രീയാടിത്തറ പകർന്നതും ഇവയാണ്. ഇത്തരം കലകൾക്കെല്ലാം ആധാരമായി പോഷക സാഹിത്യവുമുണ്ടായിരുന്നു. അഭിനയത്തിനും സംഗീതത്തിനും അത് ഉപോദ്ബലകവുമായിരുന്നു. യഥാക്രമം കഥകളിക്കും തുള്ളലിനും ആട്ടക്കഥകളും തുള്ളൽ പാട്ടുകളും കൂടിയാട്ടത്തിനും മറ്റും സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെ അവതരണത്തിനനുയോജ്യമായവിധം രൂപപ്പെടുത്തിയുമാണ് സ്വീകരിച്ചത്. ദൃശ്യകാവ്യത്തിന് രംഗവേദിയും രംഗപ്രയോഗത്തിനനുയോജ്യമായ സാഹിത്യകൃതികളും വേണം. ഇതിവൃത്തവും കഥാപാത്രങ്ങളും, സംഭാഷണവും രംഗകർമവും ശ്രദ്ധാപൂർവം ക്രമീകരിക്കുകയും വേണം. ശാസ്ത്ര-അർഥനിഷ്ഠമായ ഫലിതത്തിലൂടെ ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയുള്ള സൻമാർഗോപദേശമാണ് ചാക്യാർകൂത്ത്. ഫലിതപരിഹാസങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി നമ്പ്യാൻമാർ നടത്തുന്ന പുരാണകഥാകഥനമായ പാഠകവും പുരുഷാർഥചതുഷ്ടയം സാധിക്കുന്ന വിധത്തിൽ കാര്യങ്ങൾ സരസമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന, സംസ്കൃതനാടകാവതരണ പാരമ്പര്യങ്ങളിൽനിന്നു വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന കൂടിയാട്ടവും ക്ലാസിക്കൽകലാരംഗത്തെ മുതൽക്കൂട്ടാണ്.

ആശയപ്രകാശനത്തിനുള്ള ശക്തമായ മാധ്യമമായി മുഖാഭിനയവും കൈമുദ്രകളും ചേർത്ത് ആംഗ്യഭാഷയിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്ന കഥകളി, രാമനാട്ടത്തിലൂടെ വളർന്ന് പരിണമിച്ച കലയാണ്. ശരീരഭാഷ പൂർണമായും വിനിയോഗിക്കപ്പെടുന്ന നാട്യകലയാണിത്. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന പലവിധ നാടൻ നൃത്തരീതികൾ പരിഷ്കരിച്ച് ക്ലാസിക്കൽ-ഫോക് പാരമ്പര്യങ്ങൾ ഇഴുകിച്ചേർന്ന് വളർന്ന ജനകീയ കലാരൂപമാണ് തുള്ളൽ. തുള്ളൽ മൂന്നായി തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനം തുള്ളൽ വൃത്തങ്ങളിലും വേഷത്തിലുമുള്ള വ്യത്യാസങ്ങളാണ്. കേരളത്തനിമകൊണ്ട് ജനഹൃദയങ്ങളെ ആകർഷിക്കുന്ന മറ്റൊരു കലാരൂപമായ മോഹിനിയാട്ടം ശാസ്ത്രീയകലയാണെങ്കിലും പലവിധ പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി കേവലം നൃത്യവിശേഷമായി നിലകൊള്ളുന്നു. ക്ഷേത്രസംസ്കാരത്തിൽനിന്നും പൊതുഇടത്തിലേക്ക് മാറിയ ഇത്തരം കലകളുടെ നിയമങ്ങളിലും ചിട്ടവട്ടങ്ങളിലും മാറ്റം വന്നു. കുലത്തൊഴിൽ എന്ന ലേബലിൽനിന്നും മാറി കലാരൂപത്തിന്റെ പ്രസക്തിയ്ക്ക് പ്രാമുഖ്യം കൊടുക്കുന്ന സർവതോൻമുഖമായ പരിവർത്തനമാണ് ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങളിൽ വർത്തമാനകാലത്ത് സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

Assignments

1. പാഠകം, ചാക്യാർകൂത്ത് എന്നിവയുടെ സവിശേഷതകൾ എന്താണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുക.
2. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ വേഷവിധാനങ്ങളും അഭിനയരീതികളും വിവരിക്കുക.
3. തുള്ളലിന്റെ ബഹുസ്വരതയും ഉത്സവീകരണവും വകഭേദങ്ങളും വിശദീകരിക്കുക.
4. കഥകളിയുടെ സവിശേഷതകൾ വ്യക്തമാക്കുക.
5. മോഹിനിയാട്ട സ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ച് വിശദമാക്കുക.
6. ക്ലാസിക്കൽ അരങ്ങിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണ്?
7. ക്ലാസിക്കൽ കലകളും സമൂഹവും തമ്മിൽ പരസ്പരവും ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എപ്രകാരം?
8. പ്രതിനായകൻമാരും കത്തിവേഷവും ആണ് കഥകളിയിൽ പ്രൗഢിയോടെ നിലകൊള്ളുന്നതെന്ന് 'മലയാളിയുടെ രാത്രികൾ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ കെ.സി.നാരായണൻ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് എപ്രകാരമാണ്? വിശദമാക്കുക.
9. "കഥകളിയും അതിന്റെ സംസ്കാരവും സ്വാംശീകരിച്ച എഴുത്തുകാരനാണ് സി.വി. രാമൻ പിള്ള'' എന്നുപറയാനുള്ള കാരണം വ്യക്തമാക്കുക.
10. ഓരോ കഥകളിയും ഓരോ ഓണമാണെന്ന് പറയാനുള്ള കാരണമെന്ത്?
11. സംസ്കാരപഠനത്തിന്റെ പരിധിയിൽപ്പെടുന്ന സർഗാത്മകവും മൗലികവുമായ നിരീക്ഷണമാണ് 'വീണപൂവും കഥകളിയും' - വിലയിരുത്തുക.
12. ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ സംസ്കൃതനാടകത്തിന്റെ പ്രാചീന ചരിത്രം വിശദമാക്കുക.
13. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ സംരക്ഷണകേന്ദ്രവും അവതരണകേന്ദ്രവും ക്ഷേത്രങ്ങളായി പരിമിതപ്പെട്ടതിന്റെ സാഹചര്യങ്ങളും കാരണങ്ങളും സംഗ്രഹിക്കുക.
14. പാരമ്പര്യവും പാരസ്പര്യവും ക്ഷേത്രകലകളിലും അനുഷ്ഠാനകലകളിലും വെളിവാകുന്നതെങ്ങനെയെന്നു വിലയിരുത്തുക
15. തുള്ളൽക്കൃതികളിലെ പാഠാന്തരബന്ധങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുക.

Suggested Reading

1. കലാമണ്ഡലം കല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ, മോഹിനിയാട്ടം - ചരിത്രവും ആട്ടപ്രകാരവും, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1992.
2. വട്ടപ്പറമ്പിൽ ഗോപിനാഥപിള്ള, കഥകളി പ്രവേശിക, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2002.
3. കെ.എം. ജോർജ്, (എഡി.), സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം,1973.

4. കെ.പി.എസ്. മേനോൻ, കഥകളിരംഗം, മാതൃഭൂമി പ്രിന്റിംഗ് ആന്റ് പബ്ലിഷിംഗ്, കോഴിക്കോട്, 1986.
5. വി.എസ്. ശർമ്മ, കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളും, എസ്.പി.എസ്.എസ്., കോട്ടയം, 1982.
6. Bharati Sivaji, The Art of Mohiniyattam, New Delhi: Lancer International, 1986
7. കെ.പി. നാരായണപിഷാരടി കലാലോകം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1989.

Reference

1. കേരളവർമ്മ അമ്മാമൻ തമ്പുരാൻ, കൂത്തും കൂടിയാട്ടവും, മാതൃഭൂമി പ്രിന്റിംഗ് & പബ്ലിഷിംഗ് കമ്പനി, കോഴിക്കോട്,1989.
2. എ.എൻ.പി. ഉമ്മർകുട്ടി, (ജന. എഡി.), രംഗാവതരണം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം,1979.
3. അയ്മനം കൃഷ്ണക്കൈമൾ, ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം,1993.
4. എം.കെ.കെ. നായർ, കഥകളി, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1990.
5. മടവൂർ ഭാസി, മലയാള നാടകവേദിയുടെ കഥ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, കോട്ടയം,1996.
6. ആർ. രവീന്ദ്രനാഥ്. ചിത്രകല ഒരു സമഗ്രപഠനം, രബീന്ദ്രകലാലയ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, പള്ളിത്തോട്ടം, 2000.
7. ക്ലാരി ശശിധരൻ, കേരളീയ കലാനിഘണ്ടു, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2000.
8. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, ഫോക് ലോർ നിഘണ്ടു, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1989.
9. സുനിൽ പി. ഇളയിടം, കേരളീയ രംഗകല ചരിത്രം വിചാരം വിമർശം, കൈരളി ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, 2020.
10. അയ്മനം കൃഷ്ണക്കൈമൾ, കഥകളി വിജ്ഞാനകോശം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1986.
11. ജെ. ഉണ്ണികൃഷ്ണപിള്ള, ക്ഷേത്രകലാസാഹിത്യം, അരങ്ങും പാഠവും, ക്രൈവസ്തവ കലാക്ഷേത്രം, റാന്നി, 2012.
12. കെ.ജി. പൗലോസ്, കൂടിയാട്ടം അഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയും വളർച്ചയും, ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം, തൃപ്പൂണിത്തുറ, 2001.
13. കെ.എൻ. ഗണേഷ്., കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാർ വാക്കും സമൂഹവും, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1996.

14. അയ്മനം കൃഷ്ണക്കൈമൾ, അഭിനയ സാഹിത്യം, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം, 1989.
15. അയ്മനം കൃഷ്ണക്കൈമൾ, കഥകളി പ്രഭാവം സാഹിത്യകൃതികളിൽ, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം.
16. രാമവർമ്മ അമ്പലപ്പുഴ, കഥകളി നിരൂപണം, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം, 1969.
17. മാങ്കൊമ്പ് ശിവശങ്കരപിള്ള സി.കെ. ശിവരാമപിള്ള, കഥകളി സ്വരൂപം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2006.
18. എം.ആർ. തമ്പാൻ (എഡി.), അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ രംഗകലാപഠനങ്ങൾ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

Space for Learner Engagement for Objective Questions

Learners are encouraged to develop objective questions based on the content in the paragraph as a sign of their comprehension of the content. The Learners may reflect on the recap bullets and relate their understanding with the narrative in order to frame objective questions from the given text. The University expects that 1 - 2 questions are developed for each paragraph. The space given below can be used for listing the questions.

SGOU

SGOU

നാടകം

BLOCK-03

Unit 1

നാടകം

Learning Outcomes

- നാടകത്തിന്റെ ഉത്ഭവ-വികാസ പരിണാമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അവബോധം നേടുന്നു
- നാടകകലയുടെ വിഭിന്നഘട്ടങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുന്നു
- ആദ്യകാല നാടകങ്ങളുടെ പ്രമേയവും ഘടനാപരമായ സവിശേഷതകളും മനസിലാക്കുന്നു
- സാമൂഹിക ജീവിതം നാടകങ്ങളിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് അന്വേഷിക്കുന്നു
- മലയാള നാടകത്തിന്റെ ആധുനികീകരണത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത തലങ്ങൾ തിരിച്ചറിയുന്നു
- നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീപ്രശ്നങ്ങളെ മനസിലാക്കുന്നു
- ആധുനിക നാടകത്തിലെ കലാസൗന്ദര്യത്തെ തിരിച്ചറിയുന്നു
- നാടകകലയിലൂടെ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയെ മനസിലാക്കുന്നു

Background

ഏറ്റവും മഹത്തായ കലയാണ് നാടകം എന്നു ഭരതമുനി നാടകകലയെ കുറിച്ച് പറയുന്നു. അതിൽ പ്രയോഗിക്കാത്ത ജ്ഞാനമോ കർമമോ കലയോ ഈ പ്രപഞ്ചത്തിലില്ല എന്നാണതിന് കാരണമായി ഭരതമുനി പറയുന്നത്.നമ്മുടെ ദൃശ്യകലാസാഹിത്യത്തിന്റെ ഈടുവയ്പ്പുകളാണ് നാടകസാഹിത്യം. മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക പരിണാമത്തിന്റെ ദിശാസൂചിയെ വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് രംഗകലകളുടെ പിറവി. അതിൽ സവിശേഷ മനുഷ്യാവസ്ഥയുടെ സമൂർത്ത വ്യാഖ്യാനമാണ് നാടകം എന്ന കലാരൂപം. പ്രാക്തനമായ കൂട്ടായ്മയിൽ നിന്നും രൂപംകൊണ്ടതും സാംസ്കാരികവും സാമൂഹികവും മാനസികവുമായ വളർച്ചയുടെ പ്രതിഫലനമാണ് നാടകം. ജീവിതത്തെ അനുകരിക്കുന്നതിലൂടെ മികച്ച സംവേദനോപാധിയായി നിന്നുകൊണ്ട് മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളെയും അഭിസംബോധനചെയ്യാൻ നാടകത്തിന് കഴിയുന്നു.ജീവിതത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായിരുക്കുന്നതോടൊപ്പം തന്നെ ജീവിതത്തോടതിനു സാദൃശ്യവുമുണ്ട്. മനുഷ്യജീവിതത്തോട് ഏറ്റവും അടുത്തുനിൽക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് നാടകമെന്ന് വരുന്നു. സാംസ്കാരികമായ മാറ്റത്തിനനുസരിച്ച് നാടകകലയിലും മാറ്റങ്ങൾ വന്നു. മഹത്തായ നാടകം ഭൂതകാലത്തിന്റെ ഉണ്മയും വർത്തമാന കാലത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനവും ഭാവിയുടെ ഉൾക്കാഴ്ചയും നൽകനാവുമെന്ന് ഡോ.വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.റിയലിസ്റ്റിക് നാടകം മാത്രമല്ല അസംബന്ധ നാടകങ്ങളും കാവ്യനാടകങ്ങളും തെരുവുനാടകങ്ങളും സ്ത്രീ നാടകങ്ങളുമെല്ലാം സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ പരിണാമങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായി നിരന്തരം നവീകരിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ട് വർത്തമാനകാലത്തും ശക്തമായി നിലകൊള്ളുന്നു. ചലനാത്മക കലയായ നാടകത്തിനൊപ്പം കാണികൾ സഞ്ചരിച്ചാൽ മാത്രമേ നാടകമെന്ന പ്രസ്ഥാനത്തിന് വിജയം നേടാനാകൂ. പ്രേക്ഷകന്റെ ബുദ്ധിയെ ഉണർത്തുകയും സാമൂഹ്യമായ അവസ്ഥ ബോധ്യപ്പെടുത്തുകയും സൗന്ദര്യപരമായി ഉത്തേജിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴേ ഒരു നാടകം ഉത്തമകലാസൃഷ്ടി ആവുകയുള്ളൂ.

മലയാള നാടകത്തിന്റെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത് സംസ്കൃത നാടക വിവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ്. തമിഴ്-മലയാള സംഗീത നാടകങ്ങളുടെ കാലമായിരുന്നു പിന്നീടുള്ളത്. നാടകം ജനകീയമായ ഒരു കാലം കൂടിയായിരുന്നു അത്. തുടർന്ന് വന്ന സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകങ്ങളും പരീക്ഷണാത്മക നാടകങ്ങളും ആധുനിക നാടക സമ്പ്രദായങ്ങളും മലയാള നാടകവേദിയെ സജീവമാക്കി. 'A theatre, a literature, an artistic expression that does not speak for its own time hs no relevance" - Dario Fo യുടെ നിർവചനം അതിന്റെ സമകാല പ്രസക്തിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു."നാടകം ഒരേ സമയം പ്രതിഷേധത്തിന്റെയും പ്രതിരോധത്തിന്റെയും സ്നേഹത്തിന്റെയും കലയാണ്. അത് ഒരു വീണ്ടെടുപ്പിനായുള്ള ഊർജപ്രവാഹമായി നാം ഓരോരുത്തരും ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ജീവന്റെ കലയായ നാടകത്തിലൂടെയാവണം ഈ അനന്തമായ കാലത്തെ നാം ചലനാത്മകമാക്കേണ്ടത്'' (തിയേറ്റർ സ്പെയ്സ് - ആമുഖം)

Keywords

സംഗീതനാടകം-പ്രഹസനം-രാഷ്ട്രീയനാടകം-പ്രശ്നനാടകം-തെരുവു നാടകം-പരീക്ഷണ നാടകം-അനുഭവാവിഷ്കരണവാദം-അസംബന്ധവാദം-മെറ്റാതിയറ്റർ

Discussion

മലയാള നാടകത്തിന്റെ ആരംഭം

19-ാംനൂറ്റാണ്ടോടുകൂടിയാണ് മലയാളനാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നത്. 1882-ൽ കേരളവർമ വലിയകോയിത്തമ്പുരാൻ മണിപ്രവാളശാകുന്തളം എന്ന പേരിൽ കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം വിവർത്തനം ചെയ്ത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത് മലയാളത്തിൽ നാടകമുണ്ടാകുന്നതിന് വഴിയൊരുക്കി. മനോമോഹനം നാടകക്കമ്പനി, തിരുവട്ടാർ നാരായണപിള്ള എന്ന പ്രഗത്ഭ നടന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ശാകുന്തളം രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചതോടെ ഇവിടെയൊരു നാടകവേദിയും പിറന്നു. ഭാരതത്തിലെ മറ്റു പ്രദേശങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് നാടകം കേരളത്തിലെത്താൻ വൈകിയതിനു കാരണം കഥകളി തുടങ്ങിയ ആഢ്യകലകളും തെയ്യം, മുടിയേറ്റ്, പടയണി കാക്കരശ്ശി നാടകം തുടങ്ങിയ നാടോടിയും അനുഷ്ഠാനപരവുമായ കലകൾ കേരളീയ അരങ്ങുകളിൽ സജീവമായതാണ്. നാടകം പെട്ടന്നുതന്നെ ജനപ്രീതിയാർജിച്ച കലാരൂപമായി തീർന്നു. കേരളവർമ വലിയകോയിത്തമ്പുരാനെ പിന്തുടർന്ന് ധാരാളം സംസ്കൃത നാടക വിവർത്തനങ്ങൾ മലയാളത്തിലുണ്ടായി. ചാത്തുക്കുട്ടി മന്നാടിയാരുടെ ജാനകീപരിണയം, ഉത്തരരാമചരിതം, കെ. നാരായണമേനോന്റെ മാളവികാഗ്നിമിത്രം, കൊട്ടാരത്തിൽ ശങ്കുണ്ണിയുടെ വിക്രമോർവ്വശീയം, കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണി, പന്തളം കേരളവർമയുടെ വേണീസംഹാരം എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. എ. ആർ. രാജരാജവർമ തർജ്ജമ ചെയ്ത അഭിജ്ഞാന ശാകുന്തളം, മാളവികാഗ്നിമിത്രം, സ്വപ്നവാസവദത്തം, ചാരുദത്തൻ എന്നിവയും വിഖ്യാതങ്ങളാണ്. ഇത്തരത്തിൽ സംസ്കൃതനാടക തർജ്ജമകളുടേയും സംസ്കൃത കാവ്യപാരമ്പര്യമനുസരിച്ച് രചിച്ചിരുന്ന ഭാഷാനാടകങ്ങളുടെയും ആധിക്യമുണ്ടായെങ്കിലും ഇതിൽ ഏറിയപങ്കും സാഹിത്യാസ്വാദകരെയാണ്

തൃപ്തിപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. രംഗപ്രയോഗക്ഷമമായിരുന്നില്ല. ഈ നാടകങ്ങൾ കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ ചന്ദ്രിക, കൊടുങ്ങല്ലൂർ കൊച്ചുണ്ണിതമ്പുരാന്റെ കല്യാണി നാടകം, കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ മറിയാമ്മ നാടകം തുടങ്ങിയവരുടെ രചനകൾ ഭാഷാനാടക പ്രസ്ഥാനത്തിനു മുതൽക്കൂട്ടാണ്. ഈ കാലയളവിലുണ്ടായ നാടകങ്ങളിൽ ഏറിയപങ്കും പുരാണങ്ങളെയും ചരിത്രസംഭവങ്ങളെയും ആസ്പദമാക്കി എഴുതിയിട്ടുള്ളവയാണ് മലയാളത്തിലെ ആദ്യ സ്വതന്ത്ര സാമൂഹിക നാടകം, കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ 'മറിയാമ്മ' നാടകമാണ്. എന്നാൽ സംസ്കൃത നാടക രീതിയൽ സമകാലിക സാമൂഹിക ജീവിതം ചിത്രീകരിച്ച ആദ്യനാടകം കൊച്ചുണ്ണി തമ്പുരാന്റെ കല്യാണി നാടകമാണ്.

- സംസ്കൃത നാടക വിവർത്തനങ്ങളുടെ ബാഹുല്യം

നാടകാവതരണത്തിൽ തമിഴ് നാടക സംഘങ്ങളുടെ സ്വാധീനം ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ്. തമിഴ് നാടകസംഘങ്ങളെ ഉപജീവിച്ചാണ് കേരളത്തിൽ ആധുനിക നാടകവേദി പിറവികൊള്ളുന്നത്. തമിഴ് നാടകസംഘങ്ങളുടേത് വർണശബളമായ വേഷവിധാനങ്ങളോടുകൂടിയ പാഴ്സി നാടകത്തിന്റെ അനുകരണങ്ങളായിരുന്നു. കല്യാണരാമൻ സെറ്റ്, ബബ്ബുലൻ കുട്ടീശ്വരൻ സെറ്റ് തുടങ്ങിയവ അക്കാലത്തെ പ്രസിദ്ധനാടകസംഘങ്ങളായിരുന്നു. ഇവയെ കണ്ടറിഞ്ഞാണ് കേരളത്തിൽ സ്വതന്ത്രനാടക സമിതികൾ ഉണ്ടായത്. തിരുവട്ടാർ നാരായണപിള്ളയുടെ 'മനോമോഹനം കമ്പനി', സി. പി. അച്യുതമേനോന്റെ 'വിനോദചിന്താമണി', ചാത്തുക്കുട്ടി മന്നാടിയാരുടെ 'രസികരഞ്ജിനി', പി.എസ്. വാര്യരുടെ 'പരമശിവവിലാസം കമ്പനി' തുടങ്ങിയവയാണ് ഈ സമിതികൾ. പിന്നീട് ഒട്ടേറെ നാടകസമിതികൾ കേരളത്തിൽ രൂപം കൊണ്ടു. മലയാളികളുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാറിയ നാടകം, സജീവമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഭാഷാനാടകങ്ങളാണ് ഇപ്രകാരം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. നാടകത്തിന്റെ ജനപ്രീതി കണ്ട് ധാരാളം പേർ നാടകരചനയിൽ ആകൃഷ്ടരായി. തത്ഫലമായി തികച്ചും വികൃതമായ രചനകൾ ഉണ്ടാകുകയും ഇത്തരക്കാരെ വിമർശിച്ച് മുൻഷി രാമക്കുറുപ്പ് 1893-ൽ 'ചക്കീചങ്കരം' രചിക്കുകയും ചെയ്തു. കെ. സി. നമ്പ്യാരുടെ 'വടക്കൻ ചക്കീചങ്കര'വും ശീവൊള്ളി നാരായണൻ നമ്പൂതിരിയുടെ 'ദുസ്പർശ നാടക'വും ഇത്തരത്തിലുള്ള വിമർശനാത്മക രചനകളാണ്.

- സ്വതന്ത്രനാടക സമിതികളും വിമർശനാത്മക രചനകളും

നാടക കലയുടെ വളർച്ച

പാശ്ചാത്യപൗരസ്ത്യ സാഹിത്യകൃതികളുടെ തർജമയിലൂടെയാണ് നാടകസാഹിത്യവും മലയാളത്തിലേക്ക് കടന്നുവന്നത്. ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളുടെ വിവർത്തനം, സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ വിവർത്തനം എന്നിവ നമ്മുടെ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തെ വളർച്ചയിലേക്ക് നയിക്കുന്നതിൽ ഏറെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഷേക്സ്പിയറുടെ 'The merchant of venice', പോർഷ്യാസ്വയംവരം എന്ന പേരിൽ ചെമ്പകരാമൻ വേലായുധൻ വിവർത്തനം ചെയ്തു. എ. ഗോവിന്ദപിള്ള കിങ്ലിയർനാടകം, വെനീസിലെ വ്യാപാരി എന്നിവ തർജമ ചെയ്തു. ഇത്തരത്തിൽ നിരവധി ഷേക്സ്പിയർ കൃതികൾ തർജ്ജ രൂപത്തിൽ പുറത്തുവന്നു. ആയില്യം തിരുനാൾ ഭാഷാ ശാകുന്തളം ഗദ്യം 1853- ൽ തയ്യാറാക്കി. കേരളവർമ്മ വലിയകോയിത്തമ്പുരാന്റെ 'കേരളീയ ഭാഷാ ശാകുന്തളം

(1882) അരങ്ങത്ത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട നാടകമാണ്. തുടർന്ന് ഇതിലെ സംസ്കൃത പദബാഹുല്യം കുറച്ചുകൊണ്ട് 'മണിപ്രവാള ശാകുന്തളം' 1912-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഇവയൊക്കെ പിൽകാലത്തുണ്ടായ നാടക വിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വഴികാട്ടിയായി. ധാരാളം സംസ്കൃത വിവർത്തന നാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായതിനു പിന്നാലെ സംഗീത നടകങ്ങളുടെ വരവായി. തമിഴ് സംഗീത നാടകങ്ങളും തുടർന്ന് മലയാള സംഗീത നാടകങ്ങളും പിറവിയെടുത്തു. ആര്യമാല നാടകവും കോവലൻ ചരിത്രവുമൊക്കെ മലയാളലിപിയിലെഴുതിയ സംഗീത നാടകങ്ങളാണ്. കെ.സി. കേശവപിള്ളയുടെ സദാരാമ 1903-ൽ രചിക്കപ്പെട്ടു. പല നാടക സംഘങ്ങളും സദാരാമ രംഗത്താവതരിപ്പിച്ചു. 1906-ൽ ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പത്മനാഭപിള്ള തമിഴ് നാടകങ്ങളെ അനുകരിച്ചെഴുതിയ 'മദനകാമരാജൻ' നാടകം പലയിടങ്ങളിലും അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. പുരാണകഥകളുടെ വിവർത്തനങ്ങളും സ്വതന്ത്രാവിഷ്കാരങ്ങളുമാണ് തുടർന്നുണ്ടാകുന്നത്. കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ നളചരിതം, സന്താനഗോപാലം, തോട്ടയ്ക്കാട്ട് ഇക്കാവമ്മയുടെ സുഭദ്രാർജ്ജുനം, കുട്ടികുഞ്ഞു തങ്കച്ചിയുടെ അജ്ഞാതവാസം തുടങ്ങിയവ ഇത്തരത്തിൽ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടവയാണ്.

- സംഗീത നാടകങ്ങളുടെ അവതരണങ്ങൾ

ഇപ്രകാരമുള്ള രംഗാവതരണങ്ങൾക്കു ശേഷം പുരാണത്തിൽ നിന്നൊക്കെ വിമോചിതവും സ്വതന്ത്രവുമായ നാടകങ്ങൾ വിരചിതമായി. സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടെ ചന്ദ്രമുഖീവിലാസം, ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പത്മനാഭപിള്ളയുടെ കനകലതാ സ്വയംവരം, കൊടുങ്ങല്ലൂർ കൊച്ചുണ്ണിത്തമ്പുരാന്റെ 'കല്യാണീ നാടകം', കണ്ടത്തിൽ വറുഗീസ് മാപ്പിള ബൈബിളിൽ നിന്ന് ഇതിവൃത്തം സ്വീകരിച്ച് രചിച്ച 'എബ്രായകുട്ടി' തുടങ്ങിയവ ഇത്തരത്തിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്. സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെയും ഇ. വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെയും പ്രഹസനങ്ങൾ കേവലം വിനോദത്തിനും ആഹ്ലാദത്തിനും വക നൽകുന്ന ശുഭാന്തനാടകങ്ങളായിരുന്നു. എങ്കിലും സാമൂഹിക വിമർശനവും അവിടവിടെ കാണാമായിരുന്നു. സി.വി യുടെ മത്തവിലാസം, കുറുപ്പില്ലാക്കളരി, തെന്തനാംകോട്ട് ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ, ഇ.വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'പെണ്ണരശുനാട്' 'കുറുപ്പിന്റെ ഡെയിലി' തുടങ്ങിയവ ഇവയ്ക്ക് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. സാമൂഹിക പരിഷ്കരണ ലക്ഷ്യത്തോടെ രചിക്കപ്പെട്ട സാമൂഹിക നാടകങ്ങളുടെ വരവാണ് പിന്നീടുണ്ടാകുന്നത്. കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ 'മറിയാമ്മ നാടകം' ഉദാഹരണം. മറിയാമ്മ നാടകത്തിനുശേഷം രണ്ടരപതിറ്റാണ്ട് കഴിഞ്ഞാണ് നമ്പൂതിരി നവോത്ഥാന നാടകങ്ങളുണ്ടാകുന്നത്. ഇതിനിടയിൽ ചരിത്രനോവലുകളിൽ നിന്നും പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട് ചരിത്രനാടകങ്ങളും പിറവിയെടുത്തു. ഇ.വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ സീതാലക്ഷ്മിയാണ് മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ചരിത്ര നാടകം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ തന്നെ രാമരാജ്യാഭിഷേകം, ഇരവിക്കുട്ടിപിള്ള, രാജാകേശവദാസൻ തുടങ്ങിയവയും എൻ.പി. ചെല്ലപ്പൻ നായരുടെ കർണ്ണൻ തുടങ്ങിയ ചരിത്രനാടകങ്ങളും കേവലം ചരിത്രാവിഷ്കാരങ്ങൾ മാത്രമായിരുന്നില്ല മറിച്ച് കാലഘട്ടത്തിനനുസൃതമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട രചനകളായിരുന്നു.

- സാമൂഹിക നാടകങ്ങൾ

നമ്പൂതിരി നവോത്ഥാന നാടകങ്ങളിലൂടെ സാമൂഹിക പരിഷ്കരണത്തിന് നാടകത്തെ ആയുധമാക്കുകയായിരുന്നു നാടകകൃത്തുക്കൾ.

വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്നും അരങ്ങത്തേക്ക്', എം. ആർ. ബി യുടെ 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം' പ്രേംജി എഴുതിയ 'ഋതുമതി' എന്നീ നാടകങ്ങൾ നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ യാഥാസ്ഥിതിക മനോഭാവത്തിനും അനാചാരങ്ങൾക്കുമെതിരെയുള്ള ശക്തമായ പ്രതിരോധശബ്ദമായിരുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ പ്രചാരണ നാടകമായി 1938 – ൽ കെ. ദാമോദരൻ രചിച്ച പാട്ടബാക്കി തുടർന്നുണ്ടായ ചെറുകാടിന്റെ 'നമ്മളൊന്ന്' എന്നിങ്ങനെയുള്ള രചനകൾ മാറുന്ന നാടകത്തിന്റെ മുഖമാണ് പ്രതിഫലിപ്പിച്ചത്. മലയാള നാടകവേദിയുടെ നാഴികക്കല്ലായി പരിഗണിക്കാവുന്ന കെ.പി.എ.സിയുടെ വളർച്ചയും തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ രചനകളും മലയാളനാടകത്തിന്റെ പരിവർത്തനഘട്ടത്തിന്റെ സൂചനകളാണ് നൽകുന്നത്. കെ.ടി മുഹമ്മദ്, എൻ. എൻ. പിള്ള തുടങ്ങിയവരുടെ നാടകപരിശ്രമങ്ങൾ മലയാള നാടകവേദിയെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. പരീക്ഷണനാടകങ്ങളുമായി പുളിമാനയും സി.ജെ. തോമസും, സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരും, ജി. ശങ്കരപിള്ളയും, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുമൊക്കെ പരമ്പരാഗത നാടകത്തിന്റെ കെട്ടുപാടുകളിൽ നിന്ന് നാടകമെന്ന മാധ്യമത്തെ മോചിപ്പിച്ചവരാണ്. ഇത്തരത്തിൽ ക്രമാനുഗതമായ വളർച്ചയിലൂടെ തെരുവുനാടകങ്ങളും കുട്ടികളുടെ നാടകവേദിയും സ്ത്രീ നാടകവേദിയും പിന്നിട്ട് പുരോഗതിയുടെ പാതയിലേക്കുള്ള യാത്രയിലാണ് മലയാള നാടകലോകം.

❍ സാമൂഹിക നവോത്ഥാനം നാടകങ്ങളിലൂടെ

സംസ്കൃത നാടക വിവർത്തനങ്ങൾ

സംസ്കൃത ഭാഷയിലാണ് നാടകം എന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ പൂർണ വളർച്ചയെത്തിയ രൂപം കാണാൻ കഴിയുന്നത്,. കാളിദാസൻ, ഭാസൻ തുടങ്ങിയ കവിവര്യന്മാരുടെ സർഗ സമ്പത്തിനെ മലയാളികൾക്ക് ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് അവരുടെ നാടകങ്ങൾ തർജമ ചെയ്യപ്പെട്ടത്. ആയില്യം തിരുനാളിന്റെ 'ഭാഷാശാകുന്തളം ഗദ്യം' 1880–ൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടു. പക്ഷെ ഇത് രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. 1882–ൽ കേരളവർമ വലിയകോയിത്തമ്പുരാൻ 'അഭിജ്ഞാന ശാകുന്തളം' എന്ന പേരിൽ ശാകുന്തളം തർജമ ചെയ്തു. ഇതിന്റെ ഭാഷ സുഗ്രാഹ്യമല്ലന്ന് സ്വയം ബോധ്യപ്പെട്ടതിനാൽ 1912–ൽ കൃതിയിലെ സംസ്കൃതപദബാഹുല്യം കുറച്ചുകൊണ്ട് 'മണിപ്രവാള ശാകുന്തളം' എന്ന പേരിൽ വിവർത്തനം തയ്യാറാക്കി. കേരളവർമ വലിയകോയിത്തമ്പുരാന്റെ ഈ രണ്ട് നാടകങ്ങളും അരങ്ങത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാർഗം പിന്തുടർന്ന് പലരും അരങ്ങിൽ അഭിനയിക്കാനല്ലാതെ തന്നെ സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ വിവർത്തനം ചെയ്യുകയുമുണ്ടായി. കാളിദാസൻ, ഭാസൻ, ഭവഭൂതി, ശുക്രകൻ, ശക്തിഭദ്രൻ തുടങ്ങിയവരുടെ നാടകങ്ങൾക്ക് നിരവധി തർജമകളാണ് ഉണ്ടായത്. 1889–ൽ ചാത്തുക്കുട്ടി മന്നാടിയാർ, രാമഭദ്രദീക്ഷിതരുടെ ജാനകീപരിണയം, ഭവഭൂതിയുടെ ഉത്തരരാമചരിതം (1892) കെ. നാരായണമേനോൻ കാളിദാസന്റെ മാളവികാഗ്നിമിത്രം (1890), കൊട്ടാരത്തിൽ ശങ്കുണ്ണിയും കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാനും കാളിദാസന്റെ വിക്രമോർവ്വശീയം (1892) കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ ശക്തിഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണി (1893) എന്നീ വിവർത്തനങ്ങളും തയ്യാറാക്കുകയുണ്ടായി. കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാനശകുന്തളത്തിന് എ.ആർ. രാജരാജവർമ രചിച്ച

സംസ്കൃത നാടക വിവർത്തനങ്ങൾ

മലയാളപരിഭാഷയാണ് 'മലയാള ശാകുന്തളം'. ഭാസന്റെ സ്വപ്നവാസവദത്തം, ചാരുദത്തം, കാളിദാസന്റെ മാളവികാഗ്നിമിത്രം തുടങ്ങിയ സംസ്കൃത നാടകങ്ങളും എ. ആറിന്റെ തർജമയ്ക്ക് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. അഭിനയത്തിന്റെ ആവശ്യത്തിനല്ലാതെ തന്നെ നിരവധി സംസ്കൃത തർജമകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

ആധുനിക കാലത്ത് സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾക്ക് പുതിയ രംഗഭാഷയും രംഗാവതരണവും സൃഷ്ടിച്ചത് കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കാരാണ്. മധ്യമവ്യായോഗം, ഊരുഭംഗം, ഭഗവദജ്ജുകം, ശാകുന്തളം തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളൊക്കെ അദ്ദേഹം സംസ്കൃതത്തിൽ തന്നെയാണ് അരങ്ങിലെത്തിച്ചത്. ശക്തിഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണി, കുലശേഖരന്റെ സുഭദ്രാധനഞ്ജയം, തപതീസംവരണം, മഹേന്ദ്രവർമന്റെ ഭഗവദ്ജ്ജുകം തുടങ്ങിയവയും വ്യാപകമായി അവതരിപ്പിച്ചുപോന്ന സംസ്കൃത നാടകങ്ങളാണ് ഭാസന്റെ നാടകങ്ങളായ സ്വപ്നവാസവദത്തം, അഭിഷേകനാടകം, പ്രതിമാനാടകം, പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണം, ബാലചരിതം, അവിമാരകം, മധ്യമവ്യായോഗം, ദൂതവാക്യം, കർണ്ണഭാരം, ഊരുഭംഗം, ചാരുദത്തം എന്നിവ കേരളത്തിൽ കൂടിയാട്ടരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചുവന്ന നാടകങ്ങളാണ്. ഇവകൂടാതെ ശ്രീ ഹർഷന്റെ നാഗാനന്ദം നാടകം, ബോധായനന്റെ മത്തവിലാസം തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളും എല്ലായിടവും അവതരിപ്പിച്ചുവന്നവയാണ്. രണ്ടായിരത്തിലധികം വർഷത്തെ പഴക്കമുള്ള 'കൂടിയാട്ടം' എന്ന ക്ലാസിക്കൽ നാടകാവതരണം സംസ്കൃതനാടക പാരമ്പര്യത്തിൽ തന്നെയാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിലുള്ള അവതരണങ്ങൾ ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠാനരൂപത്തിലാണ് നടന്നത്. ഇരിങ്ങാലക്കുട കൂടൽമാണിക്യ ക്ഷേത്രത്തിലും തൃശൂർ വടക്കുംനാഥ ക്ഷേത്രത്തിലുമാണ് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ഇപ്പോഴും അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നിരവധി സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ തർജമയിലൂടെ ജനങ്ങളുടെ അടുത്ത് എത്തിയെങ്കിലും വളരെക്കുറച്ച് എണ്ണമേ ജനമനസുകളിൽ പതിയാനും സ്ഥാനം നേടാനും പ്രാപ്തമായുള്ളൂ. എന്നിരുന്നാലും തർജമകളുടെ ബാഹുല്യം സ്വതന്ത്ര കൃതികളുടെ സൃഷ്ടിക്ക് വഴിതെളിച്ചു എന്നത് ശ്ലാഘനീയമാണ്.

സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾക്ക് പുതിയ രംഗഭാഷയും അവതരണവും സാധ്യമായി

സംഗീതനാടകങ്ങൾ

സ്വാതിതിരുനാളിന്റെ കാലത്താണ് സംഗീതനാടകങ്ങൾ തമിഴകത്തുനിന്നും കേരളത്തിലേക്ക് വന്നത്. തമിഴ് സംഗീത നാടക സെറ്റുകൾ മലയാളനാടകവേദി അടക്കി വാണപ്പോൾ മലയാളസംഗീത നാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാകേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത കേരളീയർ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. കല്യാണരാമയ്യൻ സെറ്റ്, രാമഡുസെറ്റ്, ശാമി അയ്യർസെറ്റ്, തുടങ്ങിയ തമിഴ് നാടക കമ്പനികൾ ഗുലേബക്കാവലി, പാഴ്സിലളിതാംഗി, കോവിലൻചരിതം, നല്ലതങ്കാൾചരിതം, മുതലായ നാടകങ്ങൾ കേരളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. വർണ്ണപ്പകിട്ടേറിയ വേഷവും ചമയവും കണ്ണഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന രംഗസംവിധാനവും മനോഹരമായ ആലാപനവുമൊക്കെ തമിഴ് നാടകങ്ങളുടെ ജനപ്രീതിയ്ക്ക് കാരണമായി. ഇവയുടെ പ്രദർശനവിജയം നിമിത്തം ആദ്യം തമിഴ് നാടകങ്ങൾ മലയാളലിപിയിൽ എഴുതിപഠിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാൻ മലയാളികൾ ശ്രമിച്ചു. ആര്യമാലാ നാടകം, കോവിലൻ ചരിതം, വള്ളിയമ്മാൾ നാടകം, തുടങ്ങിയവ

അത്തരത്തിൽ അരങ്ങിൽ വന്ന നാടകങ്ങളാണ്. പിന്നീട് അവയുടെ അനുകരണമായി സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങൾ പിറവിയെടുത്തു. 47 മലയാള സംഗീതനാടകങ്ങൾ രചിച്ച് സംഗീതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തെ സമ്പന്നമാക്കിയ വി.എസ്. ആൻഡ്രൂസ് നേരെ കഥയിലേക്ക് കടന്ന് ആസ്വാദകരുമായി നേരിട്ടു സംവദിക്കുന്ന രീതിയാണ് നാടകത്തിൽ പുലർത്തിയത്. കേരളത്തിലുണ്ടായ സ്വതന്ത്ര സംഗീതനാടകാനുകരണങ്ങളിൽ സാഹിത്യ-സംഗീത ഭംഗികൾ ഒത്തിണങ്ങി വിജയം നേടിയത് കെ.സി. കേശവപിള്ളയുടെ 'സദാരാമ'യാണ്. ചരിത്രപരമായി ആദ്യത്തെ മലയാള സംഗീത നാടകം ടി.സി. അച്യുതമേനോന്റെ 'സംഗീതനൈഷധം' ആണ്. സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിലെ നാന്ദി, ശ്ലോകം, ഭരതവാക്യം തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങൾ അദ്ദേഹം ഈ നാടകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി. 'സദാരാം' എന്നതമിഴ് നാടകത്തെ യുക്തിപൂർവം പുനഃസൃഷ്ടിച്ചാണ് കെ.സി. കേശവപിള്ള സദാരാമ രചിച്ചത്. സദാരാമയുടെ വിജയം ഈ മേഖലയിലെ തമിഴ് നാടകസെറ്റുകളുടെ പ്രാമുഖ്യം കുറയാൻ ഇടവരുത്തി. വിജയം നേടിയ മറ്റൊരു നാടകമാണ് ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പത്മനാഭപിള്ളയുടെ 'മദനകാമരാജൻ'. ടി.സി. അച്യുതമേനോന്റെ 'സംഗീതനൈഷധം' കേരളത്തിൽ വ്യാപകമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട നാടകമായിരുന്നു. സദാരാമയിലെപ്പോലെ സംഗീതനൈഷധത്തിലും ഭാഷാനാടകങ്ങളുടെയും സംഗീതനാടകങ്ങളുടെയും രീതികൾ കോർത്തിണക്കിയുള്ള ശില്പഘടനയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. അൻപത്തിയൊന്നു വിഭിന്നരാഗങ്ങളിൽ നൂറ്റിനാല്പത്തിയൊന്നു ഗാനങ്ങൾ സംഗീതനൈഷധത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങൾ ധാരാളമുള്ള ഇതിവൃത്തങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച് എരുവയിൽ ചക്രപാണി വാര്യർ രചിച്ച ഹരിശ്ചന്ദ്രചരിതം അരങ്ങിനെ സജീവമാക്കിയ സംഗീതനാടകമായിരുന്നു. കോട്ടയ്ക്കൽ പി.എസ്. വാര്യർ പതിനഞ്ച് സംഗീത നാടകങ്ങൾ രചിച്ച് രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചു.

- സംഗീതനൈഷധം മലയാളത്തിലെ ആദ്യ സംഗീത നാടകം
- തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ നിന്നു മലയാളസംഗീതനാടകത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം

സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ വാണിജ്യപ്രാധാന്യം മനസിലാക്കി ധാരാളം നാടകസമിതികൾ ഈ കാലയളവിൽ കേരളത്തിൽ ജന്മംകൊണ്ടിരുന്നു. ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടി, കുഴിയിൽ നാണുപിള്ള എന്നിവരുടെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള ഓച്ചിറ പരബ്രഹ്മോദയ സംഗീതനടനസഭ, ടി.സി. അച്യുതമേനോന്റെ വിനോദചിന്താമണി നാടകസമിതി, തിരുവട്ടാർ നാരായണപിള്ളയുടെ മനോമോഹനം കമ്പനി, ചാത്തുക്കുട്ടി മന്നാടിയാരുടെ രസികരഞ്ജിനി, കോട്ടയ്ക്കൽ പി.എസ്. വാര്യരുടെ പരമശിവവിലാസം നാടക കമ്പനി, പി. എം. അനന്തന്റെ പറശ്ശിനിക്കടവ് ശ്രീമുത്തപ്പൻ ദൈവവിലാസം നാടകസംഘം, വിദ്വാൻ പി. കേളുനായരുടെ വെള്ളിക്കോത്ത് വിജ്ഞാനദായിനി സംഗീതനാടകസമിതി, സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞു ഭാഗവതരുടെ കൈരളികുസുമം നാടകവേദി എന്നിവ ഇവയിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നവയാണ്. സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ രാജാപാർട്ടും സ്ത്രീപാർട്ടും പ്രധാനമായിരുന്നു. സംസ്കൃത നാടക ലക്ഷണപ്രകാരമുള്ള നായകസങ്കല്പത്തോട് ഏറെക്കുറെ ഇണങ്ങുന്നതായിരുന്നു രാജാപ്പാർട്ടുകൾ. നായികാപ്രാധാന്യമുള്ള സംഗീതനാടകങ്ങൾ ആയിരുന്നാലും രാജാപാർട്ട് ഉണ്ടാകും. പ്രശസ്തനടന്മാരാണ് രാജാപാർട്ട് എടുക്കുക. നാടകവിജയത്തിലും രാജാപാർട്ടിന് പങ്കുണ്ടായിരുന്നു. നായിക അടക്കമുള്ള സ്ത്രീ

കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് സ്ത്രീപാർട്ട് എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. അക്കാലത്ത് സ്ത്രീപാർട്ടുകൾ അധികവും എടുത്തിരുന്നത് പുരുഷന്മാർ തന്നെയായിരുന്നു. പിൽകാലത്താണ് സ്ത്രീകൾ രംഗത്തുവരാൻ തുടങ്ങിയത്. സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ 'ബഫൂൺ' പാർട്ടിന് ഇതിവൃത്തവുമായി ബന്ധമുണ്ടാകേണ്ടതില്ല. പ്രേക്ഷകരെ ചിരിപ്പിക്കുകയാണ് ഇവരുടെ ധർമം. അതിനായി സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെ, നാടകകൃത്ത് എഴുതാത്ത സംഭാഷണം പോലും പറയാനുള്ള ശേഷി ഇവർക്കുണ്ടായിരുന്നു. തൊപ്പിയും കാൽശരായിയുമായിരുന്നു ബഫൂണിന്റെ വേഷം. ആറ്റിങ്ങൽ നാണുപിള്ള, തിരുവമ്പാടി പാച്ചുപിള്ള, തുടങ്ങിയവർ അക്കാലത്തെ വിഖ്യാത ബഫൂണുകളായിരുന്നു. നാടകത്തിലെ രംഗങ്ങളും പാട്ടുകളും പ്രേക്ഷകർക്കിഷ്ടപ്പെട്ടാൽ അവർ 'വൺസ്മോർ' വിളിക്കുകയും ഇവ വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യും. മരണരംഗങ്ങൾ പോലും ഇപ്രകാരം ആവർത്തിച്ചിരുന്നു. സംഗീതനാടകങ്ങൾ മിക്കവാറും പ്രശസ്ത നടന്മാരുടെ പേരിലാണ് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടി, തിരുവട്ടാർ നാരായണപിള്ള, കുയിൽനാദം വേലു നായർ തുടങ്ങിയവരിൽ ആരെങ്കിലും ഉണ്ടെങ്കിലേ കാണികൾക്ക് തൃപ്തിവരുമായിരുന്നുള്ളൂ. ഇവർ മഹൽസെറ്റ് എന്നാണറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഇവർ ഉണ്ടെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ ആധിക്യം നാടകത്തിനുണ്ടാകും.

- സംഗീത നാടകങ്ങളിൽ രാജാപാർട്ടും സ്ത്രീപാർട്ടും പ്രധാനം

നാടകകലയെ ജനകീയമാക്കുന്നതിൽ സംഗീതനാടകങ്ങൾ വഹിച്ച പങ്ക് നിസ്തുലമാണ്. നാടോടി ദൃശ്യകലകളുടെയെല്ലാം ആകർഷകങ്ങളായ ദൃശ്യഘടകങ്ങൾ ചേർത്തിണക്കിയാണ് സംഗീതനാടകം സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിനാൽ തന്നെ ജനങ്ങൾക്ക് സംഗീതനാടകങ്ങളെ വളരെ വേഗത്തിൽ സ്വീകരിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞു. അനുഷ്ഠാനകലകളുടെ രംഗവേദി മാത്രം പരിചിതരായിരുന്ന മലയാളികൾക്ക് ഒരു നാടകവേദി ഉണ്ടാകാൻ കാരണം സംഗീതനാടകങ്ങളാണ്. പ്രേക്ഷകൻ എന്ന ഘടകത്തിന് പരമപ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്ന നാടകവേദിയായിരുന്നു സംഗീതനാടകത്തിന്റേത്. എഴുത്തുകാരന്റെ നാടകം എന്നതിൽ നിന്നും പ്രേക്ഷകന്റെ നാടകത്തിലേക്കുള്ള വളർച്ച സംഗീതനാടകങ്ങൾ പ്രകടമാക്കുന്നു.

- സംഗീതനാടകം ജനകീയ കലയെന്ന നിലയിൽ

സാമൂഹിക നാടകങ്ങൾ

ഗൗരവതരവും ജീവിതഗന്ധിയുമായ വിഷയം ആവിഷ്കരിക്കാനുതകും വിധത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളും സ്ഥലകാലങ്ങളും ഏകാഗ്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് സാമൂഹിക നാടകം. ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ സമൂഹത്തെ അതുൾക്കൊള്ളുന്ന പ്രശ്നത്തോടൊപ്പം യഥാതഥമായാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സാമൂഹിക ജീവിതത്തിലെ അസമത്വങ്ങളും തടുക്കാനാകാത്ത ദുരിതങ്ങളും നിലനിന്ന വേളയിൽ മാനവികമായ ഒരുണർവ് നേടേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയിൽ നിന്നാണ് സാമൂഹികനാടകങ്ങളുടെ പിറവിയ്ക്ക് പ്രചോദനമുണ്ടാകുന്നത്. രാഷ്ട്രീയവും സാമൂഹികവുമായ പലവിധ സംഭവങ്ങളും ഇതിനുപിന്നിലുണ്ട്. പ്രമേയത്തിൽ പുതുമയോ ഉൽകൃഷ്ടതയോ പുലർത്താത്ത നാടകങ്ങൾ വാർന്നുവീണുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഘട്ടവുമായിരുന്നു അന്ന്. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന അന്തസാരശൂന്യമായ നാടക സമ്പ്രദായത്തോടുള്ള വൈമുഖ്യമാണ് ഇത്തരം നാടകസൃഷ്ടിയ്ക്ക് പ്രേരണയായത്. ജീവിതകാഴ്ചകളെ, അനുഭവങ്ങളെ, സാഹച

- അതിശയോക്തി കൂടാതെ രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുക

ര്യങ്ങളെ അതിശയോക്തി കൂടാതെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് സാമൂഹിക നാടകങ്ങളിലുള്ളത്.

കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ 'മറിയാമ്മ' നാടകമാണ് മലയാളത്തിൽ വിരചിതമായ ആദ്യ സാമൂഹിക നാടകം. ക്രിസ്ത്യാനികളുടെ ഇടയിൽ നടമാടിയിരുന്ന സാമൂഹിക-കുടുംബവിപത്തായിരുന്ന അമ്മായിയമ്മ പോരിനെ വിമർശിച്ച് എഴുതിയ അഭിനയയോഗ്യമായ നാടകമാണിത്. 1878-ൽ ഇതിന്റെ രചന നടന്നുവെങ്കിലും 1903-ലാണ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണത്തിലും സംഭാഷണരചനയിലുമെല്ലാം ദേശ്യമായ അംശങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ള ഈ നാടകം ഭാഷാനാടകങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നതും ജനപ്രീതി ഏറെ ആകർഷിച്ചിട്ടുള്ളതുമാണ്. 'അജ്ഞന്മാരും' അതിലുബ്ധൻമാരും അപരിഷ്കൃതരുമായ ധനികന്മാരുടെയും അറിവില്ലാത്ത അമ്മാമ്മമാരുടെയും മദ്യപന്മാരായ വസൂരികാചികിത്സകന്മാരുടെയും മറ്റും കുത്സിത പ്രവർത്തികളെ നാടകത്തിൽ നല്ലപോലെ ആക്ഷേപിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതല്ലാതെ പറയത്തക്ക പ്ലോട്ട് ഇതിനില്ല എന്ന് നാടകകൃത്ത് തന്നെ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹിക പരിഷ്കരണ ഉദ്യമത്തിനായി രചിക്കപ്പെട്ട 'മറിയാമ്മ' നാടകത്തിന്റെ വിജയം കണ്ട് സാമൂഹിക വിഷയങ്ങളെ നാടകേതിവൃത്തമായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് മറ്റു ചില നാടകങ്ങൾ ഉടലെടുത്തെങ്കിലും ഇത്രമാത്രം അവ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായില്ല. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ നവോഥാനം ലക്ഷ്യം വച്ചുകൊണ്ട് പ്രമേയത്തിലും അവതരണരീതിയിലും പരിവർത്തനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് യോഗക്ഷേമസഭയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ നാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറിയത്. വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' (1930) എം.ആർ. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനഗരം' (1931), എം.പി ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'ഋതുമതി' (1938) എന്നീ നാടകങ്ങൾ സോദ്ദേശ്യനാടകങ്ങളാണ്. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ ദുരിതജീവിതവും അസ്വാതന്ത്ര്യവും യഥാതഥമായി അനാവരണം ചെയ്ത ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ തന്നെ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും അനാചാരങ്ങളും തുറന്നുകാട്ടുകയും ചെയ്തു. മലയാളനാടകവേദിയെ അതിശക്തമായ പ്രതികരണ-പ്രചാരണോപാധിയാക്കാനും ഇവർക്ക് കഴിഞ്ഞു. 1937-ൽ പൊന്നാനിയിൽ വച്ച് നടന്ന കർഷക സമ്മേളനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനായി കെ. ദാമോദരൻ രചിച്ച പാട്ടബാക്കി, തൊഴിൽ മേഖലയിലെ പ്രത്യേകിച്ചും കാർഷികരംഗത്ത് തൊഴിലാളികൾ അനുഭവിക്കുന്ന അനീതിക്കും ചൂഷണത്തിനുമെതിരെയുള്ള ശബ്ദമായിരുന്നു. കർഷകസംഘടനകളുടെ ശക്തമായ സ്വാധീനവും ഇത്തരം അവകാശബോധമുണർത്തുന്ന പ്രചാരണോപാധിയാക്കി നാടകത്തെ മാറ്റി. മലയാളത്തിലെ പ്രഥമ രാഷ്ട്രീയ നാടകമായി പാട്ടബാക്കി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു.

> ❍ സാമൂഹിക പരിവർത്തനത്തിനുള്ള പ്രചാരണോപാധിയായി നാടകം മാറുന്നു

നാടകം എന്ന ദൃശ്യകലാരൂപത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി അതിന്റെ സാമൂഹിക തലങ്ങളെ വെളിവാക്കാനുള്ള ശേഷി തീർത്തും പ്രയോജനപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി'. പരിമിതമായ രംഗങ്ങൾ ഭാവസാന്ദ്രമായി ദീർഘസംഭാഷണങ്ങളും വിവരണങ്ങളും ഒഴിവാക്കി അനുയോജ്യ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയാ

യിരുന്നു. നാടകകലയെ ജനകീയമാക്കുന്നതിലും ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ അദ്വിതീയമായ പങ്കാണ് വഹിച്ചത്. വൈവിധ്യമാർന്ന പ്രമേയങ്ങളുമായി ചെറുകാട് സൃഷ്ടിച്ച നാടകങ്ങൾ സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ രംഗങ്ങളിൽ പരിവർത്തനം വരുത്താൻ പ്രേരകമായിത്തീർന്നു. 'നമ്മളൊന്ന്' അത്തരത്തിലുള്ള നാടകത്തിന് നിദർശനമാണ്. സാമൂഹിക പ്രശ്നത്തെയും ഗാർഹികപ്രശ്നത്തെയും ഒരുപോലെ കലാത്മകമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ ദത്ത ശ്രദ്ധനായിരുന്നു കെ.ടി. മുഹമ്മദ്. മുസ്ലിം സമുദായത്തിലെ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും അനാചാരങ്ങളും തുറന്നുകാട്ടുന്ന 'ഇതുഭൂമിയാണ്' സാമൂഹികാവബോധം പ്രകടമാക്കുന്ന രചനയാണ്. സാമൂഹിക നാടകങ്ങളുടെ ലോകത്ത് ചിരപ്രതിഷ്ഠിതനായ നാടകകൃത്താണ് എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദൻ. മാനവികതയിൽ വിശ്വസിച്ചുകൊണ്ട് സാമൂഹിക സമത്വത്തിന് വേണ്ടിയുള്ള പരിശ്രമങ്ങളായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ. സാമൂഹിക പ്രമേയ പ്രധാനമായ കൃതിയാണ് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'ഭഗ്നഭവനം'. അതിഭാവുകത്വത്തിന്റെ നിറപ്പകിട്ടുകളില്ലാതെ അവരവർ ജീവിക്കുന്ന ചുറ്റുപാടുകളെ സ്വഭാഷയിലൂടെ, വേഷസജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെ മാനുഷികതയ്ക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യം നൽകിയാണ് സാമൂഹിക നാടകങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഇത്തരം ചിരപരിചിത സാഹചര്യങ്ങൾ പ്രചാരണലക്ഷ്യം നേടാൻ സഹായിക്കുകയും ചെയ്തു. സാമൂഹിക പരിതോവസ്ഥകൾ നാടകമെന്ന സർഗപ്രക്രിയയിലൂടെ അനാവൃതമായപ്പോൾ മലയാളത്തിലെ ഈ ദൃശ്യമാധ്യമരംഗം ഗൗരവതരമായ പരിവർത്തനഘട്ടത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുകയായിരുന്നു.

> ❍ സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങളെയും ഗാർഹികപ്രശ്നങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

പ്രഹസനങ്ങൾ

ദശരൂപങ്ങളിലൊന്നാണ് പ്രഹസനം. ഹാസ്യരസ പ്രധാനമായ നാടകങ്ങളാണിവ. സംഗീതനാടകങ്ങളോടുള്ള വിപ്രതിപത്തിയിൽ നിന്നുമാണ് പ്രഹസനങ്ങളുടെ പിറവി. പാശ്ചാത്യവിദ്യാഭ്യാസവും പാശ്ചാത്യസാഹിത്യവുമായുള്ള സമ്പർക്കവും സിദ്ധിച്ച വ്യക്തികൾക്ക്, സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ ലോകത്തിൽ നിന്നും മോചനം നേടണമെന്ന ആഗ്രഹമായിരുന്നു ഇതിന്റെ അടിത്തറ. 1885-ൽ സി. വി. രാമൻപിള്ള എഴുതിയ 'ചന്ദ്രമുഖീ വിലാസം' ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ആദ്യ കൃതിയാണ്. 1887-ൽ തിരുവനന്തപുരം മഹാരാജാസ് കോളേജിൽ ഇത് അരങ്ങേറി. സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും സംഗീത നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ രംഗാവതരണമായിരുന്നു പ്രഹസനത്തിനുണ്ടായിരുന്നത്. സമകാലികമായ വിഷയം പരിഹാസരൂപേണ അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ഇതിൽ. ഉപരിതലസ്പർശിയായാണ് അത് പ്രത്യക്ഷമായത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളിലെ വികലതകൾ ഉയർത്തിക്കാട്ടി ഹാസ്യംജനിപ്പിക്കൽ, സമകാലിക സംഭവങ്ങളിലെ പോരായ്മകളിൽ നിന്നും ഉയരുന്ന ചിരി, സംഭാഷണത്തിലൂടെ സംജാതമാകുന്ന ഹാസ്യം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ പ്രഹസനങ്ങളുടെ പൊതുവായ സവിശേഷതകളാണ്. യുക്തിക്ക് ഇവിടെ സ്ഥാനമില്ല. ജനങ്ങളെ ചിരിപ്പിക്കുക എന്നതിനാണ് പ്രാധാന്യം. സംഗീതത്തിന്റെ അകമ്പടിയില്ലാതെ ഹൃദ്യമായ സംഭാഷണത്തിലൂടെ രംഗാവതരണം നടത്തിയ പ്രഹസനങ്ങൾ നമ്മുടെ നാടകവേദിയിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. കുറുപ്പില്ലാക്കളരി, പണ്ടത്തെ പാച്ചൻ, ചെറുതേൻ, കൊളംബസ്, തെന്തനാംകോട്ട് ഹരിചന്ദ്രൻ, കൈമളശ്ശന്റെ കടശ്ശിക്കൈ എന്നിങ്ങനെ ഒൻപത് പ്രഹസ

ങ്ങൾ പൊതുവേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കാനായി സി.വി. രാമൻപിള്ള തയ്യാറാക്കി. ഫലിതവും പരിഹാസവും ഇടകലർത്തി സാമൂഹിക വിമർശനം നടത്തുക എന്നതായിരുന്നു സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെ ലക്ഷ്യം. പാശ്ചാത്യരെ അനുകരിക്കുന്നതിൽ സായൂജ്യം കണ്ടെത്തുന്ന പച്ചപരിഷ്കാരികളെ കളിയാക്കുകയാണ് കുറുപ്പില്ലാകളരിയിൽ. ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന വ്യക്തികളായിരുന്നു ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെന്നതിനാൽ സി. വിയ്ക്ക് പലരുടെയും ശത്രുത ഏറ്റുവാങ്ങേണ്ടി വന്നു. ഇത്തരം പ്രഹസനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച ചലനാത്മകതയിൽ ആകൃഷ്ടരായി ഇ.വി. കൃഷ്ണപിള്ള, എൻ.പി. ചെല്ലപ്പൻ നായർ, ടി. എൻ. ഗോപിനാഥൻ നായർ, എം.ജി. കേശവപിള്ള എന്നിവരൊക്ക പിന്നീട് പ്രഹസനങ്ങളുമായി അരങ്ങിലെത്തി. കേരളത്തിലെ അമേച്വർ നാടകവേദിക്കാർ ഈ പ്രഹസനങ്ങൾ അരങ്ങിലെത്തിച്ചു. സി. വിയെ പിന്തുടർന്നെത്തിയവരിൽ ശ്രദ്ധേയനായിരുന്നത് ഇ.വി. കൃഷ്ണപിള്ളയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ബി.എ. മായാവി' ജനശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ച പ്രഹസനമായിരുന്നു. തിരുവനന്തപുരത്തെ ഉന്നത ഉദ്യോഗസ്ഥർ തങ്ങളുടെ പെണ്മക്കൾക്കായി ഭർത്താക്കന്മാരെ കണ്ടെത്തുന്നതും അവർ അനുഭവിയ്ക്കുന്ന ദുരിതങ്ങളും ഏറെ സരസമായി ബി.എ. മായാവിയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. ഹാസ്യകഥാപാത്രങ്ങളെ രംഗത്തവതരിപ്പിച്ച് 'കുറുപ്പിന്റെ ഡെയ്‌ലി', 'കള്ള പ്രമാണം', തുടങ്ങിയ അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളും ജനശ്രദ്ധയാകർഷിച്ചവയാണ്. ദുഷിച്ച സാമൂഹിക പ്രവണതകൾ തുറന്നുകാട്ടി പുതിയ പ്രേക്ഷകസമൂഹത്തെ സൃഷ്ടിച്ചതും കച്ചവടാധിഷ്ഠിതമായ സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ നിന്നും മോചനം നൽകിയതും ഗദ്യത്തെ നാടകവേദിയിലേക്കാനയിച്ചതും പ്രഹസനകളായിരുന്നു. പാശ്ചാത്യപ്രഹസനങ്ങളിൽ നിന്നും ദശരൂപകങ്ങളിലെ പ്രഹസനത്തിൽ നിന്നും ഏറെ അകന്നു നിൽക്കുന്നതായിരുന്നു മലയാളത്തിലെ പ്രഹസങ്ങൾ.

- രസിപ്പിക്കൽ പ്രഹസനങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം
- സന്ദർഭവൈകൃതം കൊണ്ട് ഹാസ്യമുണർത്തൽ

രാഷ്ട്രീയ നാടകം

പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പൂർവാർധത്തിൽ ദേശിയപ്രസ്ഥാനം വളർച്ചനേടിയ വേളയിൽ കർഷകതൊഴിലാളി പ്രസ്ഥാനങ്ങളും ഉദയം കൊണ്ടു. സംഘടിത കർഷകപ്രസ്ഥാനം 1935 ലാണ് രൂപം കൊണ്ടത്. ജാതീയമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങളും ചൂഷണങ്ങൾക്കും ജന്മിത്വത്തിനുമെതിരെ കർഷകപ്രസ്ഥാനം ശക്തമായി പ്രതികരിക്കുകയും പ്രക്ഷോഭങ്ങൾ നടത്തുകയും ചെയ്തു. തൊഴിലാളി പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടത് ജനങ്ങളുടെ സാമ്പത്തിക സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനായിരുന്നു. ഇത്തരം പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ നവീനാശയങ്ങൾ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. കേരളത്തിലെ നവോത്ഥാന മുന്നേറ്റങ്ങളുടെയും 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' തുടങ്ങിയ നമ്പൂതിരി നവോത്ഥാന നാടകങ്ങളുടെയും തുടർച്ചയിൽ നിന്നാണ് മലയാളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ ഉരുവം കൊണ്ടത്. ഇതോടൊപ്പം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ കർഷക-തൊഴിലാളി വർഗങ്ങളുടെ സാമ്പത്തികവും ജാതീയവുമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധപതിപ്പിച്ചു.മലയാളത്തിലെ ആദ്യ രാഷ്ട്രീയ നാടകമായി കണക്കാക്കുന്നത് കെ.ദാമോദരന്റെ 'പാട്ടബാക്കി'യാണ്(1938) ജന്മി-കുടിയാൻ സംഘർഷത്തിന്റെ ആഴം വർദ്ധിച്ചവേളയിലാണ് പാട്ടബാക്കി പിറവിയെടുക്കുന്നത്. കർഷക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്

ഇതിന്റെ കഥ നടക്കുന്നത്. ആദർശാധിഷ്ഠിതമായ ജീവിതത്തിനായി സമൂഹത്തിൽ നിലനിന്നു പോന്ന ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്ക് മാറ്റം വരണമെന്ന ആശയം പാട്ടബാക്കിയിൽ പ്രകടമാണ്. പ്രത്യയ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പിൻബലത്തിൽ കർഷകരുടെ വൈകാരിക പ്രശ്നങ്ങൾ സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങളാണെന്നും അതിന് രാഷ്ട്രീയവും സാമ്പത്തികവുമായ അടിത്തറയുണ്ടെന്നുമുള്ള ആശയത്തെ അനാവരണം ചെയ്യുന്ന ആദ്യനാടകമായിരുന്നു 'പാട്ടബാക്കി'. സർഗപ്രക്രിയയിലൂടെ സാഹചര്യങ്ങളെ പരിവർത്തനപ്പെടുത്താൻ കഴിയുമെന്ന് പാട്ടബാക്കി തെളിയിച്ചു. ഇടതുപക്ഷ രാഷ്ട്രീയത്തിന് അടിത്തറയുണ്ടാകാനും കർഷകപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ഉണർവിനും ഇത് സഹായകമായി.

- ആദ്യ രാഷ്ട്രീയ നാടകം പാട്ടബാക്കി

1935-ൽ ഇന്ത്യൻ പുരോഗമന സാഹിത്യസംഘടന രൂപംകൊള്ളുകയും അതിനുപിന്നാലെ കേരളത്തിൽ 1937-ൽ ജീവൽ സാഹിത്യസംഘം സ്ഥാപിതമാകുകയും ചെയ്തു. ഇതിൽപ്പെട്ട എഴുത്തുകാർ സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധതയിൽ വിശ്വസിച്ചു. ഇടശ്ശേരി, ചെറുകാട്, തോപ്പിൽ ഭാസി എന്നിവർ രാഷ്ട്രീയ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന് അടിത്തറപാകുകയും ചെയ്തു. ഇടശ്ശേരി 1949-ൽ കൂട്ടുകൃഷി എന്ന രാഷ്ട്രീയ പ്രചാരണ നാടകം രചിച്ചു. ഗ്രാമീണ ചുറ്റുപാടിൽ ഒരു സാമൂഹിക പ്രശ്നത്തെ അവരുടെ ഭാഷയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നാടകമായിരുന്നു ഇത്. തനിക്കുചുറ്റുമുള്ള പച്ച മനുഷ്യർ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരം ആരായുകയായിരുന്നു ഈ കൃതിയിലൂടെ ഇടശ്ശേരി. ജന്മിത്തത്തിനെതിരെയുള്ള കർഷക കലാപമാണ് ചെറുകാട് 'നമ്മളൊന്ന്' എന്ന നാടകത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചത്. ജന്മിത്ത -മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥിതികളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന 'നമ്മൾ ഒന്ന്' (1949) കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി ദേശാഭിമാനി മേളയിൽ അവതരിപ്പിക്കാനായി എഴുതിയ നാടകമാണ്. കർഷക ഐക്യം കൊണ്ടേ ജന്മിത്തം തകരൂ എന്ന വിശ്വാസമാണ് ഈ നാടകത്തിലുള്ളത്. 'സ്വതന്ത്ര വിശുദ്ധ നുണ', 'ഈ മണ്ണ് മനുഷ്യന്റേതാണ്' തുടങ്ങിയ രചനകളിലൂടെ നാടകത്തെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹിക പരിവർത്തനത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കുകയായിരുന്നു ചെറുകാട്. രാഷ്ട്രീയം പ്രമേയമാക്കി രചിച്ച നാടകങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയം തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' ആണ്. ഏറ്റവും കൂടുതൽ അരങ്ങിൽ കളിച്ച നാടകവുമിതാണ്.

- പുരോഗമന സാഹിത്യസംഘടനയും രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളും

കെ.പി.എ.സി എന്ന സംഘടന കേരളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക മണ്ഡലങ്ങളിൽ നിർണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയ പ്രചാരണ നാടകത്തിൽ കെ.പി.എ.സിയുടെ 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' സുപ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. തോപ്പിൽ ഭാസി ബോധപൂർവം രാഷ്ട്രീയ പ്രചാരണത്തിന് നാടകത്തെ ഉപാധിയാക്കുകയാണുണ്ടായത്. ഇടതുപക്ഷ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ വളർച്ചയിൽ ഈ നാടകത്തിന് ഗണ്യമായ പങ്കുണ്ട്. സാമൂഹിക ജീവിത സ്പന്ദനങ്ങൾ സാമാന്യ ജനത്തിന് ഉൾക്കൊള്ളാനാകും വിധം ഈ നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. തനിക്ക് ചുറ്റും തനിക്കൊപ്പവും ജീവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മനുഷ്യരെ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കിയാണ് ജനഹൃദയങ്ങളിലേക്ക് രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ കടന്നുചെന്നത്. പിൽകാലത്ത് രാഷ്ട്രീയ ദർശനത്തിൽ മാറ്റം വരുത്താനും ഇവയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞു. കെ.ജെ. ബേബിയുടെ 'നാട്ടുഗദ്ദിക' ഇത്തരത്തിലുള്ളതാണ്. 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാ

ക്കി എന്നതിനെതിരെ സിവിക് ചന്ദ്രൻ 'നിങ്ങളാരെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' എന്ന നാടകം രചിച്ചു. ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ കേരളത്തിന്റെ കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ വ്യവസ്ഥയെ രൂപീകരിക്കാനും നവീകരിക്കാനും ഇടയാക്കി. പ്രതിരോധ സമരകാഹളമായും നീതിരാഹിത്യത്തിനെതിരെയുള്ള സംവേദനമായും ഈ നാടകീയആവിഷ്കാരങ്ങൾ പരിണമിച്ചു. പി.എം. താജ് മിത്തുകളിൽ നിന്നും ഐതിഹ്യങ്ങളിൽ നിന്നും സ്വീകരിച്ച ബിംബങ്ങളിലൂടെ തന്റെ രാഷ്ട്രീയ ആശയങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തും വിധം നാടകത്തെ രൂപപ്പെടുത്തി. സാമൂഹിക വാദത്തിലൂന്നി കാലിക പ്രശ്നങ്ങളെ പിരപ്പൻകോട് മുരളിയും കേശവദേവും കരിവള്ളൂർ മുരളിയുമെല്ലാം ശക്തമായ ഈ മാധ്യമത്തിലൂടെ ജനസമക്ഷം എത്തിച്ചു. അധ്വാനവർഗത്തിന്റെ മോചനവും ജീവിത പ്രശ്നങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ഉദ്ബോധവും വെളിപ്പെടുത്തുന്നവയായിരുന്നു ഇത്തരം രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ.

- രാഷ്ട്രീയ വ്യവസ്ഥയെ രൂപീകരിക്കാനും നവീകരിക്കാനും രാഷ്ട്രീയ നാടകത്തിന് കഴിഞ്ഞു

പരീക്ഷണ നാടകം

നിലവിലിരുന്ന നാടക സങ്കേതങ്ങളിൽ നിന്ന് മോചനം നേടി, നൂതന മാർഗങ്ങളിലൂടെ ആശയ സംവേദനത്തിന് ഇടനൽകിയ സർഗകർമമാണ് പരീക്ഷണ നാടകം. രംഗ വൈചിത്ര്യങ്ങളും ആശയ സങ്കീർണതകളും ഇത്തരം നാടകങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു. സാർവദോർദാലിയാണ് പരീക്ഷണ നാടകവേദിയുടെ ഉപജ്ഞാതാവ്. ജീവിതത്തെ അതിന്റെ എല്ലാ പ്രകാരത്തിലുമുള്ള സങ്കീർണതകളോടും വൈചിത്ര്യത്തോടും കൂടി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന പരീക്ഷണ നാടകം എഴുപതുകളുടെ ആദ്യമാണ് മലയാളത്തിൽ അരങ്ങേറുന്നത്. അരങ്ങിലും അഭിനയ രീതികളിലും വേറിട്ട സംവേദനമാണ് പരീക്ഷണ നാടകകാരന്മാർ പുലർത്തിയത്. ദൃശ്യഭാഷയുടെ സാധ്യതകൾ ഫലവത്തായി വിനിയോഗിച്ചുകൊണ്ടും വാചികഭാഷയെ പരിമിതപ്പെടുത്തിയും പരീക്ഷണനാടക വേദി നവചിന്തകളെ മലയാളത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നു. അതീവ സൂക്ഷ്മമായ ആശയ സമ്പന്നതയും രാഷ്ട്രീയ വിവക്ഷകളും കൊണ്ട് നാടകകലയുടെ സർഗാത്മകതയിൽ നവീനമായൊരു സംസ്കാരമാണ് ഇത്തരം നാടകകർത്താക്കൾ കൈവരുത്തിയത്. 1944-ൽ പുളിമാന പരമേശ്വരൻ പിള്ള തന്റെ 'സമത്വവാദി' എന്ന നാടകം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഇത് എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് ശൈലിയിലാണ് രചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. 20-ാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യ ദശയിൽ ജർമനിയിൽ ആരംഭിച്ച് കലാരംഗത്ത് സ്ഥാനമുറപ്പിച്ച പ്രസ്ഥാനമാണ് എക്സ്പ്രഷനിസം അഥവാ അനുഭവാവിഷ്കരണ വാദം.

- എക്സ്പ്രഷനിസം അഥവാ അനുഭവാവിഷ്കരണവാദം

വസ്തുക്കളെയും സംഭവങ്ങളെയും അനുഭാവാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഇതിൽ. കഥാപാത്രങ്ങൾ യഥാർഥ പേരുകളിലല്ല അച്ഛൻ, അമ്മ, കാമുകൻ തുടങ്ങിയ പേരുകളിലായിരിക്കും പറയപ്പെടുക. ആശയങ്ങൾക്ക് മൂർത്താവിഷ്കാരം നൽകുകയാണ് 'സമത്വവാദി' എന്ന നാടകത്തിൽ. ഉദാത്ത ഭാവനയും ക്രാന്തദർശിത്വവും ഈ നാടകത്തിൽ കാണുന്നു. പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട കാലത്തു മാത്രമല്ല ഇന്നും വ്യത്യസ്തത പുലർത്തി നിലകൊള്ളുന്ന കൃതിയാണിത്. ഏത് ഭാവാത്മക നാടകത്തിലെയും പോലെ ഒന്നിലധികം തലങ്ങളാണ് ഇതിനുള്ളത്. നാടകത്തിലെ സംഘട്ടനം ആശയങ്ങൾ തമ്മിലോ വ്യ

ക്തിത്വത്തിലെ ആഭ്യന്തര ഘടകങ്ങൾ തമ്മിലോ ആകാം എന്നാണ് ഈ നാടകം നമ്മെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. കാവ്യാത്മകതയും നാടകീയതയും കൂട്ടിയിണക്കപ്പെട്ട നാടകമാണിത്. ജീവിതത്തിന്റെ ആന്തരികാനുഭവങ്ങൾ ഈ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് നാടകത്തിൽ പ്രകടമാകുന്നു. ഒന്നിലധികം തലങ്ങളിലേക്ക്, ഭാവസങ്കല്പങ്ങളിലേക്ക് നാടകം നമ്മെ നയിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളിൽ അവയിൽ അഭിവ്യഞ്ജിച്ചുവരുന്ന അന്തിമലക്ഷ്യത്തിൽ ഓരോ തലവും സ്വയം പൂർണവും മറ്റൊന്നിനെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതുമാണ്. വെളിച്ചവും സംഗീതവും മാത്രമല്ല അഭിനേതാക്കളുടെ രംഗ സഞ്ചാരനിയന്ത്രണം നിജപ്പെടുത്തിയും രംഗവേദിക്ക് വിവിധതലങ്ങൾ കൽപിച്ചും അരങ്ങിന്റെ എല്ലാ ഘടകങ്ങളിലൂടേയും എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് നാടകാന്തരീക്ഷം 'സമത്വവാദി'യിൽ സാധ്യമാകുന്നു. ബാഹ്യമായ സകലതിനെയും തിരസ്കരിക്കുന്ന രീതിയാണ് സാധാരണ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് നാടകകാരന്മാർ പുലർത്തുന്നത്. എന്നാൽ ബാഹ്യസത്യങ്ങളെ സ്വീകരിച്ച് അന്തർനാടകങ്ങളെ ആവിഷ്കരിച്ച് മൂലകാരണങ്ങളിലേക്ക് എത്തപ്പെട്ട് സാർവജനീന സത്യങ്ങളിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുകയാണ് പുളിമാന പരമേശ്വരൻ പിള്ള. പ്രേക്ഷകലോകത്തെ ചിന്തിപ്പിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഈ നാടകത്തിലെ ഭാഷാരീതിയും പുതുമയുള്ളതാണ്. വാക്കുകൾ വഹിക്കുന്ന അർഥസംവേദനശക്തി വളരെ വലുതാണ്. പറഞ്ഞതിന്റെ പത്തിരട്ടി ഗ്രഹിക്കാനുള്ള സംഭാഷണമാണ് സമത്വവാദിയിലേതെന്ന് സി.ജെ.തോമസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

- സമത്വവാദി എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് നാടകം

പരീക്ഷണ നാടകങ്ങളിൽ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് നാടകമായ സമത്വവാദി കഴിഞ്ഞാൽ ശ്രദ്ധേയമായത് അസംബന്ധവാദത്തിലധിഷ്ഠിതമായി സി.ജെ. തോമസ് രചിച്ച '1128-ൽ ക്രൈം 27' (1954) ആണ്. ജീവിതത്തിന്റെ ദാർശനികമായ നിരർഥകതയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിൽപ്പെടുന്ന രചനയാണിത്. നാടകനിർമിതിയിലെ ശില്പസംബന്ധിയായി നിലനിന്നുപോന്ന വിശ്വാസസംഹിതകളെ ഈ നാടകം ഭഞ്ജിച്ചുകളഞ്ഞു. പ്രേക്ഷകനിൽ യാഥാർഥ്യബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്ന യാഥാസ്ഥിതിക സങ്കല്പത്തെ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ തകർത്തുകളയുന്നു. സി.ജെ.യുടെ ആദ്യനാടകമായ 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു' സാഹിത്യത്തിൽ മാത്രമൊതുങ്ങാതെ അരങ്ങുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നവീനതയുമായാണ് നാടകം രചിച്ചത്. '1128-ൽ ക്രൈം 27' മെറ്റാതീയേറ്റർ (നാടകത്തിനുള്ളിൽ നാടകം) നാടകമാണ്. നാടകത്തിനുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിന് പുറത്തേക്കുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന നാടകമാണിത്. നാടകമെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ അതിർവരമ്പുകളും കുറവുകളും വ്യക്തമാക്കുകയാണ്. മരണം ഫലിതമാണെന്ന വസ്തുതയാണ് ഇതിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. സി.ജെയുടെ ഏറ്റവും മഹത്തായ സൃഷ്ടിയെന്ന് അറിയപ്പെടുന്ന 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ' ഉൾപ്പെടെ (ദാവീദിന്റെ ദുരന്തം ധ്വനിപൂർവം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്) രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കാൻ ബുദ്ധിമുട്ടാകുന്നത് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾക്ക് രംഗാവിഷ്കരണം നടത്താനുള്ള സാമർഥ്യക്കുറവ് കൊണ്ടാകാം.

- 1128-ൽ ക്രൈം 27 മെറ്റാതീയേറ്റർ നാടകം

സി.ജെ. തോമസിനെക്കൂടാതെ സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, പി.എം. താജ് തുടങ്ങിയവർ തങ്ങളുടെ വൈകാരിക തലത്തിലൂടെ

നാടകവേദിയിൽ പുതുമസൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അത്തരം നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിലെ അരങ്ങുകളെ പുനർനിർമിച്ചു. ധ്വന്യാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തെ അനുഭവമാക്കിമാറ്റുകയായിരുന്നു പരീക്ഷണനാടക കർത്താക്കൾ. സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ രാമായണത്രയത്തിൽ, ഘടനയിലും പൗരാണികേതിവൃത്തത്തെ വർത്തമാന കാലവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി വ്യാഖ്യാനിച്ചതിലും രംഗാവിഷ്കരണ സങ്കേതത്തിലും നവീനത സൃഷ്ടിച്ചു. കൂടാതെ ഭാഷയിലും ഭാഷണത്തിലും അംഗചലനങ്ങളിലും നാടകീയത വരുത്തി. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ 'കലി'യും ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'കിരാതവും' ഇത്തരത്തിലുള്ള രചനകളാണ്. നാടകത്തിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ള വളർച്ചയ്ക്ക് അരങ്ങിലും രംഗാവതരണത്തിലും മാറ്റം വരുത്തണമെന്ന ആശയമാണ് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവച്ചത്. പരീക്ഷണ നാടകങ്ങളുടെ പ്രധാന സവിശേഷത അതിലെ ആദ്ധ്യാത്മകതയിലൂന്നിയ ധർമ സങ്കടമായിരുന്നു. ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകാവതരണത്തിലെ പരീക്ഷണ കൗതുകം ആദ്യ നാടകമായ 'സ്നേഹദൂത'നിൽ പ്രകടമാണ്. ഈ പരീക്ഷണ കൗതുകം അനേകം നാടകങ്ങളുടെ രചനയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കിയാതായി എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള പറയുന്നു. ഭരതവാക്യം, പൊയ്മുഖങ്ങൾ, ബന്ദി, കറുത്തദൈവത്തെത്തേടി, കാവൽ തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളിൽ ഏറിയും കുറഞ്ഞും പരീക്ഷണാത്മകത കാണാം. രചനയിലെന്നപോലെ അരങ്ങിനും അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധകല്പിച്ചിരുന്നു.

- ധ്വന്യാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തെ അനുഭവമാക്കി മാറ്റുന്നു

20-ാംനൂറ്റാണ്ടിൽ പരീക്ഷണകൗതുകം പുലർത്തിയിരുന്നവരിൽ ഏറ്റവും നിഷ്ണാതനായ നാടകകാരൻ കാവാലം ആണ്. കേരളീയ കലകളിലും സംഗീത നാട്യനൃത്തവിശേഷങ്ങളിലും ഉള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാസനയും അഗാധജ്ഞാനവും മലയാള നാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ എന്താണെന്ന് കണ്ടെത്താൻ അദ്ദേഹത്തിന് സഹായകമായി. നമ്മുടെ രംഗകലാ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ അടിത്തറയിലാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ഉയിർകൊണ്ടത്. നൃത്തഗീത വാദ്യങ്ങളും രംഗപാഠവും സമന്വയിക്കുന്നതാണ് കാവാലം നാടകം. ഭാവാവിഷ്കരണത്തിൽ കാവ്യാത്മകതയുടെ നവീനത പരീക്ഷിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് കാവാലത്തിന്റെ കാവ്യനാടക സങ്കൽപം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. കാവാലത്തിന്റെ സാക്ഷി ഇത്തരത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. നാടകത്തെ കാവ്യാത്മകമാക്കി മാറ്റുന്നത് പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും ബിംബങ്ങളിലൂടെയുമുള്ള ധ്വനിപ്പിക്കലാണ്. ഭാരതീയവും പാശ്ചാത്യവുമായ നാടകപാരമ്പര്യത്തിന്റെ സംലയനമാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ രചനയിലുള്ളത്. സൗപർണിക, ഇര തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളിൽ സവിശേഷ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്നതും മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ ആന്തരിക ചലനങ്ങളെ ഒപ്പിയെടുക്കും വിധം അവതരിപ്പിക്കുന്നതുമാണ്. പി.എം. താജ്, സമകാലിക സാമൂഹിക - രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങൾ പുതിയ നാടകസങ്കേതങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ച് പരുക്കൻ ജീവിത യാഥാർഥ്യങ്ങളുടെ ആഴങ്ങളിലേക്ക് കാണികളെ കൊണ്ടുപോകുന്നവയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റ 'കുടുക്ക അഥവാ വിശക്കുന്നവന്റെ വേദാന്തം', 'രാവുണ്ണി', 'പെരുമ്പറ' തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ ഇത്തരത്തിലുള്ളവയാണ്. ഇനിയും അരങ്ങ് കാണാത്ത പുതുമയുടെ ലോകവുമായി, ആധുനിക ജീവിത സമസ്യകളുമായി നവീനമായൊരു രംഗബോധം ഉയർന്നുവരിക തന്നെ ചെയ്യുമെന്ന് ഇത്രയും നാളത്തെ നാടകപാഠങ്ങൾ

- നൃത്തഗീതവാദ്യങ്ങളും രംഗപാഠവും സമന്വയിക്കുന്ന കാവാലം നാടകങ്ങൾ

നമ്മെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

പ്രശ്നനാടകം

1930കളിൽ സാംസ്കാരികവും സാമൂഹികവുമായ നിരവധി പരിവർത്തനങ്ങൾ നമ്മുടെ സാമൂഹിക ജീവിതത്തിൽ സംഭവിച്ചു. സ്വാതന്ത്ര്യ സമരം, മാർക്സിസം, സോഷ്യലിസം ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പുതു കണ്ടുപിടിത്തങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയും അതിന് ആക്കം കൂട്ടി. ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ മലയാളിയുടെ ചിന്താപദ്ധതികളിലും സർഗകർമത്തിലും സ്വാധീനം ചെലുത്തി; നാടകകലയും ഇതിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായിരുന്നില്ല. മനുഷ്യന്റെ മാനസികവും സാമൂഹികവുമായ പ്രശ്നങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യമായി. ഭൂരിപക്ഷം ജനസാമാന്യത്തിന്റെയും അനുഭവങ്ങളോടും സാദൃശ്യമുള്ള അരങ്ങിലെ കാഴ്ചകൾ കാണികളെ ചിന്തിപ്പിക്കാനും ചർച്ച ചെയ്യാനും പ്രേരിപ്പിച്ചു. ഇത്തരം പ്രശ്നങ്ങൾ ഇതിവൃത്തമായി വികസിപ്പിച്ച് കാണികൾക്ക് പ്രശ്ന ഗൗരവം ബോധ്യമാക്കുംവിധം അനുയോജ്യ കാഥാപാത്രങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും നിബന്ധിച്ച് സൃഷ്ടിച്ച സുഘടിത ദൃശ്യ സാഹിത്യരൂപമാണ് പ്രശ്നനാടകം. അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന പ്രശ്നം വിമർശന ബുദ്ധ്യാ വിശദീകരിക്കപ്പെടുകയും ജനങ്ങളെ പ്രശ്ന പരിഹാരത്തിന് ഉത്തേജിപ്പിക്കുകയും വേണം. നോർവീജിയൻ നാടകകൃത്തായ ഹെൻട്രിക് ഇബ്സന്റെ കൃതികളിലൂടെയാണ് പ്രശ്ന നാടകം പൂർണത കൈവരിച്ചത്. ഇബ്സന്റെ നാടക സങ്കൽപം മലയാളത്തിലും തരംഗമായി. കേസരി.എ.ബാലകൃഷ്ണ പിള്ള 'പ്രേതങ്ങൾ' എന്ന പേരിൽ ഇബ്സന്റെ 'ഗോസ്റ്റ്' മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്തു. മലയാളത്തിൽ ആദ്യ പ്രശ്നനാടകങ്ങൾ രചിക്കുന്നത് എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യ നാടകം 'ഭഗ്നഭവനം' 1942-ൽ രചിക്കപ്പെട്ടു. തുടർന്ന് വിരചിതമായ 'കന്യക'(1943) മലയാളത്തിലെ ആദ്യ പ്രശ്നനാടകമാണ്.

- ഇബ്സന്റെ സ്വാധീനം

മലയാളനാടകവേദിയെ ഗൗരവപൂർവം സമീപിച്ച ആദ്യ നാടക സാഹിത്യകാരനാണ് പ്രൊഫ.എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള.ജീവിതത്തിലെ മൗലികമായ പ്രശ്നത്തെ യാഥാർഥ്യ ബോധത്തോടെ കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും സ്ഥലകാലങ്ങളും മിതവും ഏകാഗ്രവുമായ സംഭാഷണങ്ങളുമായി സംയോജിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലായിരുന്നു ഈ നാടകത്തിന്റെ നിർമാണം. ഏക ലക്ഷ്യാധിഷ്ഠിതമായ ക്രിയയിലൂടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ മുന്നോട്ടുള്ള പോക്ക്. എല്ലാ നാടകത്തിലും പ്രശ്നമുണ്ടെങ്കിലും പ്രശ്നത്തെക്കാൾ സാധാരണയായി പ്രാധാന്യത്തോടെ ഉയർന്നുനിൽക്കുന്നത് കഥാപാത്രങ്ങളും അവരിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളുമാണ്. പ്രശ്ന നാടകങ്ങളിലെ പ്രശ്നം അഭിവ്യഞ്ജിക്കപ്പെടുന്നതാകണം. പ്രശ്നം പരമ പ്രധാനമായി നിലകൊള്ളുന്നതുമാകണം. കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രശ്നത്തെ നാടകീയമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. പ്രശ്ന നാടകത്തിൽ പ്രശ്നമെന്തെന്ന് നാടകാന്തത്തിൽ മനസിലാക്കാനായില്ലെങ്കിൽ വരാൻ പോകുന്ന ഭവിഷ്യത്ത് കൂടി സൂചിപ്പിക്കുക പ്രശ്ന നാടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്. അപ്പോഴാണ് ഇത്തരം നാടകം യഥാർഥ്യമല്ലാതാവുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന് ഇബ്സന്റെ 'ഡോൾസ് ഹൗസ്' (പാവ വീട്) എടുത്താൽ, യൂറോപ്പിലെന്നല്ല എവിടെയും സ്ത്രീ വ്യക്തിത്വത്തെ അംഗീകരിക്കാതെ വെറും കളിപ്പാവയായി മാത്രം

ഃ പ്രശ്നം അഭിവ്യഞ്ജിക്കപ്പെടുന്നതാകണം

കണ്ടാൽ കുടുംബം ഉപേക്ഷിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വിഹായസിലേയ്ക്ക് അവൾ പോകും; നാടകത്തിലെ നോറയെപ്പോലെ നാടകത്തിന്റെ അയാഥാർഥ്യം പ്രാമുഖ്യം നേടുന്നത് ഇത്തരത്തിലാണ്.

ഇബ്സന്റെ അനുകർത്താവല്ല താനെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്ന എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള ആദ്യ നാടകമായ 'ഭഗ്നഭവന'ത്തിനടിസ്ഥാനം യൂറോപ്യൻ നാടകത്തിന്റെ പ്രേരണയല്ലെന്നും തനിക്ക് സുപരിചിതനായ ഒരു സുഹൃത്തിന്റെ യാതനാ പൂർണമായ കുടുംബ ജീവിതമാണെന്നും വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. (പി.വി.വേലായുധൻപ്പിള്ള (എഡി.) 'എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയും ഭാരതീയ നാടകവേദി, പുറം.29) സാമൂഹിക യാഥാർഥ്യ ധിഷ്ഠിതവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ വിഷയമായതിനാൽ അത്തരം പ്രതിപാദ്യങ്ങളുടെ ശില്പം ഒരു പക്ഷേ തനിക്ക് മാതൃകയായിട്ടുണ്ടാകാമെങ്കിലും ഭഗ്നഭവനത്തിൽ അതില്ലെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ 'കന്യക'യിൽ ഇബ്സന്റെ സുഘടിത നാടകത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾ തികവോടെ പ്രകടമാകുന്നു. സുഘടിത നാടകത്തിൽ മൂർധന്യ ദശയിലാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. പൂർവ കഥകൾ കാണികളിൽ വൈരസ്യം ഉളവാകാത്തവിധം കൂട്ടിയിണക്കി, വ്യക്തിയുടെ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾ, ആദർശങ്ങൾ എന്നിവ തമ്മിലുള്ള ആന്തരികമായ സംഘടനത്തിലൂടെ ധ്വന്യാത്മകമായ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാകണം നിർവഹിക്കേണ്ടത്. കൂടാതെ കഥാപാത്ര സൃഷ്ടിയിൽ മിതത്വവും ഔചിത്യവും പാലിച്ചുകൊണ്ട് രംഗസവിധാനത്തിൽ ശ്രദ്ധിച്ചു കൊണ്ടുവേണം സുഘടിത നാടകസൃഷ്ടി. ഇബ്സന്റെ സുഘടിത നാടക സങ്കൽപം ഇതാണ്. 'കന്യക' മുതലാണ് ഈ സുഘടിതത്വം എൻ.കൃഷ്ണപിള്ളയിൽ കാണുന്നത്. സമൂഹത്തെയാകെ സ്വാധീനിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളിലേക്കല്ല കൃഷ്ണപിള്ള ലക്ഷ്യംവച്ചത്; മറിച്ച് കുടുബമെന്ന അടുത്തറയിലെ മാനുഷിക പ്രശ്നങ്ങളെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യാനാകൂ എന്നദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചു. തിരുവനന്തപുരത്തെ നായർ സമുദായത്തിൽപ്പെട്ട കുടുംബത്തിലെ മാനുഷിക പ്രശ്നങ്ങളെ സ്വന്തം നിലയിൽ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രശ്ന നാടകസങ്കല്പത്തിന് നവ്യമായ ഒരടിത്തറ അദ്ദേഹം പാകി. തന്മൂലം പ്രശ്നനാടക സങ്കല്പത്തെ സാധൂകരിക്കുന്ന നാടകമാണ് 'കന്യക' എന്നു വരുന്നു. അഭ്യസ്തവിദ്യരും അവിവാഹിതരുമായ ഉദ്യോഗസ്ഥകളെ ചൂഷണം ചെയ്ത കുടുബം പുലർത്തുന്ന വ്യവസ്ഥയോടുള്ള കലാപമാണ് കന്യക. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസിക നില കൃത്യമായി വെളിപ്പെടും വിധമുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും അതിനെ ലംഘിക്കുന്ന മറുഭാഗവും ചേർന്ന് സംഘർഷം സ്വാഭാവികമായി ഉടലെടുക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ് 'കന്യക'യിലുള്ളത്.

ഃ ഇബ്സന്റെ സുഘടിത നാടക സ്വഭാവങ്ങൾ കന്യകയിലുണ്ട്.

1930 ന് ശേഷം പ്രശ്നനാടകങ്ങളെ സ്ഫുരിക്കുന്ന ധാരാളം നാടകങ്ങൾ രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്നുവെങ്കിലും അതിന് വേണ്ടത്ര ഗൗരവമുണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്നാൽ നമ്പൂതിരി യോഗക്ഷേമസഭ അവരുടെ സമുദായ പ്രശ്ങ്ങളെ വിമർശിച്ച് നാടകമെഴുതി. വി.ടി.ഭട്ടതിരിയുടെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക്' (1929)അതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. വി.ടി.യുടെ ഈ നാടകം അക്കാലത്ത് ഒരു ആറ്റംബോംബായിരുന്നു എന്ന് കെ.കേളപ്പൻ വിലയിരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. എം.ആർ.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം' (1930) എം.പി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ (പ്രേംജി) ഋതുമതി (1935), ലളിതാംബികാ അന്തർജനത്തിന്റെ 'സാവി

ത്രി അഥവാ വിധവാ വിവാഹം' (ഇത് 1990-ലാണ് കണ്ടുകിട്ടിയത്) എന്നീ നാല് നാടകങ്ങളുടെ അവതരണത്തിലൂടെ നമ്പൂതിരി സ്ത്രീകളുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ ആഴത്തിൽ വെളിവാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. വി.ടി.തന്റെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക്' എന്ന രചനയിൽ വൃദ്ധരായ പുരുഷന്മാരും ബാലികമാരുമായുള്ള വിവാഹബന്ധത്തിന്റെ പൊരുത്തക്കേടിനെയാണ് വിമർശിക്കുന്നത്. ഭാര്യഭർതൃ ബന്ധത്തിന്റെ പവിത്രത കെടുത്തുന്ന സംബന്ധഏർപ്പാടിനെതിരെ ഉയർന്ന ശബ്ദമാണ് എം.ആർ.ബി.യുടെ 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരക'ത്തിൽ കേൾക്കാനായത്. എം.പി.ഭട്ടതിരിപ്പാടാകട്ടെ ഋതുമതിയായ പെൺകുട്ടികൾക്ക് വിദ്യാഭ്യാസം നിഷിദ്ധമാണെന്ന ചിന്താഗതിയെ തകർത്തു. വൃദ്ധനമ്പൂതിരിമാരുടെ വേളി ബാല വിധവകളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനെതിരെയുള്ള നാടകമായിരുന്നു 'സാവിത്രി അഥവാ വിധവാ വിവാഹം'. ഇത്തരത്തിൽ മാനുഷിക പ്രശ്നങ്ങളെ നാടകീകരിച്ച് സമൂഹത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങളും പ്രശ്നങ്ങളും ജനങ്ങളിലേയ്ക്ക് അനായാസം എത്തിക്കാനുള്ള മാർഗമായി ഇത്തരം നാടകങ്ങളെ എഴുത്തുകാരും ആസ്വാദകരും കണ്ടു.

- യോഗക്ഷേമ സഭാ നാടകങ്ങൾ സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീപ്രശ്നങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ചു

ഇടശ്ശേരിയുടെ 'കൂട്ടുകൃഷി' ചെറുകാടിന്റെ 'നമ്മളൊന്ന്'എന്നീ നാടകങ്ങൾ പിറവിയെടുക്കുന്നതിനും തൊഴിലാളികളുടെ സംഘടിത ശക്തിയെ ഉണർത്താനും കെ.ദാമോദരന്റെ 1938-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട 'പാട്ടബാക്കി', 1939-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച രക്തപാനം എന്നീ നാടകങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. സർവകാലിക പ്രസക്തിയുള്ള മിശ്ര വിവാഹം, സഹകരണാടിസ്ഥാനത്തിൽ നിർവഹിക്കപ്പെടുന്ന കൂട്ടുകൃഷി എന്നിവയിലൂടെ സാമൂഹിക സാമ്പത്തിക പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കാനാകുമെന്ന് 'കൂട്ടുകൃഷി' വിശ്വസിച്ചു. ഈ നാടകങ്ങളെല്ലാം പ്രചാരണ നാടകങ്ങളും സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച് പരിഹാരം നേടുന്നവയുമായിരുന്നു. പ്രശ്നനാടകം എന്ന സങ്കല്പം പൂർണമായും ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ ഈ നാടകങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. സാമൂഹികം, വൈയക്തികം തുടങ്ങിയവ വിഭജനങ്ങൾ പ്രശ്നങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനെ ആസ്പദമാക്കി നടത്താമെങ്കിലും പ്രശനങ്ങൾ പൂർണമായും ഇതിവൃത്തമാക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നത് കൂടാതെ അതിനനുസൃതമായി നാടകത്തിലെ മറ്റു ഘടകങ്ങളും ഏകാഗ്രമായി ഒപ്പം നിൽക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇപ്പറഞ്ഞ വസ്തുതകൾ അനുഗുണമായി കാണപ്പെടാത്തതിനാലാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ നാടകങ്ങൾ പൂർണമായും പ്രശ്ന നാടകമെന്ന് പറയാൻ കഴിയാത്തത്.

- തൊഴിൽകേന്ദ്രങ്ങളിലേക്ക് സ്ത്രീകൂട്ടായ്മയുടെനാടകാവതരണം
- പാട്ടബാക്കി, നമ്മളൊന്ന്, കൂട്ടുകൃഷി തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ പ്രശ്നനാടക സങ്കല്പത്തെ പൂർണമായും സാധൂകരിക്കുന്നില്ല

തനതു നാടകവേദി

തനതുനാടകവേദിയെപ്പറ്റി കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ പറയുന്നു: "നാടകവേദിയുടെ സാധാരണ സങ്കല്പങ്ങളിൽനിന്ന് വിട്ടകന്ന്, ജനതയുടെ മൗലിക പ്രാഥമിക നാട്യനൃത്ത സങ്കല്പങ്ങളെ ചൂഴ്ന്ന് പ്രാചീന വായ്ത്താരി കരുവാക്കി പഴയമയിൽ വേരൂന്നി വളരുന്ന ഒരു പുതിയ നാടകവേദിയാണ് തനതുനാടകവേദി '. സമ്പന്നമായ ഒരു ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം മലയാളത്തിന് ഉണ്ടെങ്കിലും സ്വന്തമായ ഒരു നാടകരൂപം എന്തുകൊണ്ടില്ല എന്ന ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരമായിരുന്നു തനതു നാടകവേദി. 1967 സെപ്റ്റംബറിൽ ശാസ്താംകോട്ടയിൽ

വച്ച് ഒന്നാമത്തെ നാടകക്കളരി നടക്കുന്ന വേളയിൽ അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, എം. ഗോവിന്ദൻ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, സി. എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ തുടങ്ങിയ നാടകകൃത്തുക്കളും കവികളും വിമർശകരുമൊക്കെ ചേർന്ന് അവനവന്റേതായ സത്ത മലയാള നാടകത്തിൽ കൊണ്ടുവരേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ച് സംസാരിച്ചു. സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ നമ്മുടെ നാടകവേദി താനതാക്കണം എന്നഭിപ്രായപ്പെട്ടു. 1968 മെയ് മാസത്തിൽ കൂത്താട്ടുകുളത്ത് വെച്ച് രണ്ടാംനാടകക്കളരിയും സി.ജെ.സ്മാരക സിമ്പോസിയവും നടന്നപ്പോൾ സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ 'തനതു നാടകം' എന്ന പ്രബന്ധം അവതരിപ്പിച്ചു. ഗീത, നൃത്ത, വാദ്യ (തൗര്യത്രികം) ത്തിലൂടെ ഈ ആശയം സാഫല്യത്തിലെത്തിക്കാമെന്ന് അദ്ദേഹം വിശ്വസിച്ചു. അതിന് പ്രായോഗിക രൂപം കണ്ടെത്താനുള്ള ശ്രമഫലമായി 'കലി' എന്ന നാടകം 1967-ൽ തന്നെ അദ്ദേഹം രചിച്ചിരുന്നു. നിയതവും താളബന്ധവുമായ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ചലനമാണ് രംഗപദ്ധതിയിൽ വേണ്ടതെന്ന് സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ വിശ്വസിച്ചു മാത്രമല്ല താളം മറ്റു ദേശങ്ങളിൽ കലകൾക്ക് അകമ്പടിയായി നിലകൊണ്ടപ്പോൾ കേരളത്തിൽ അത് പ്രത്യേക കലയായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു.

- തൗര്യത്രികത്തിൽ അധിഷ്ഠിതം

നൃത്തനൃത്യഗീതാദികളെക്കൊണ്ട് പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുന്ന അഭിനയരീതിയായ നാട്യധർമിത്വമാണ് നമ്മുടെ രംഗകലാപാരമ്പര്യം വെളിവാക്കുന്നത്. ആഹാര്യാഭിനയത്തിനാണ് ഇതിൽ പ്രാധാന്യമുള്ളതും. ഈ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ അടിത്തറയിലാണ് നമ്മുടെ നാടകവേദി വളർന്നു വരേണ്ടത്. ഈ രീതിയിൽ വികസിതമായെങ്കിലേ മലയാളരംഗവേദി ആധികാരികമാവുകയുള്ളൂ എന്ന് എം.ഗോവിന്ദനും അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. പക്ഷേ പതിവ് നാടകരീതിയിൽ നിന്ന് വേറിട്ട 'കലി'യുടെ അവതരണം ഉൾക്കൊള്ളാൻ പ്രേക്ഷകർക്കായില്ല. ശരിയായ മാർഗത്തിലൂടെയാണ് തൻ സഞ്ചരിക്കുന്നതെന്ന ആത്മവിശ്വാസം കലിയുടെ രചയിതാവിനുണ്ടായിരുന്നു. ഇതേ വേളയിലാണ് കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, നാടകപ്രണയിനികളെ പങ്കെടുപ്പിച്ച് വിപുല ചർച്ചകൾ നടത്തി അരങ്ങത്ത് നാടകം പരീക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. ദൈവത്താറും ഭഗവദജ്ജുകവും അവനവൻകടമ്പയുമെല്ലാം ഇപ്രകാരം ഉടലെടുത്ത കാവാലത്തിന്റെ നാടകങ്ങളാണ്. പാശ്ചാത്യനാടകമാതൃകകളെ പിന്തുടരുന്നതും റിയലിസ്റ്റിക്ക് നാടകങ്ങളുടെ സ്ഥിരം പ്രകടനങ്ങളും വാചിക പ്രധാനമായി നാടകങ്ങൾ മാറുന്നതുമൊക്കെ തനതു നാടകവക്താക്കൾക്ക് അരോചകമായി. ജീവിതത്തെ അതിന്റെ പൂർണതയിൽ ആവിഷ്കരിക്കരിക്കാൻ രംഗത്ത് കാതലായ മാറ്റങ്ങൾ വേണമെന്നും അവർ ആഗ്രഹിച്ചു. അതിനായി രംഗപാഠത്തിനവർ പ്രാമുഖ്യം നൽകി. അതിലൂടെ പുതിയ സംവേദന മാർഗങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. നാടോടിയായ രംഗകലകളിൽ നിന്ന് ആവിഷ്ക്കാരതന്ത്രങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാനും അവർ മടിച്ചില്ല. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ കരുത്ത് സ്വീകരിച്ചതിലൂടെ തനിമയുള്ള തനത് നാടകങ്ങൾ പിറവിയെടുത്തു. നാടോടിയും ക്ലാസിക്കലുമായ നമ്മുടെ പ്രാചീന കലകളിലെ അംശങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കിയാണത് സാധ്യമാക്കിയത്. പടയണി, കുത്തിയോട്ടം, വേലകളി, തിറ തുടങ്ങിയ കലകളുടെയൊക്കെ അംശങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർത്തും കൂട്ടിക്കലർത്തിയുമാണ് കാവാലം തന്റെ തനതു നാടകങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചത്. 'സാക്ഷി'യിലെ ഗായകർക്ക് വേലകളിയിലെ വേഷമാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. 'തിരു

നാടോടിയായ കല കളോടുള്ള ആധർമ ണ്യം

വഴിത്താ'നിലെ മുഖംമൂടികൾ പടയണിയിലെ കോലങ്ങളുടേതാണ്. 'അവനവൻ കടമ്പ'യിലും കോലങ്ങൾ ധാരാളമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രാചീനമായ കലയുടെ ദ്രഷ്ടാക്കളുടേതിന് സമാനമായ അന്തരീക്ഷമാണ് ഉടലെടുക്കുന്നത്.

രംഗവേദി, അവതരണം അഭിനയം, സംഗീതം, താളം, വാദ്യോപകരണങ്ങൾ എന്നിവയിൽ തനതു നാടകവേദി വേറിട്ടുനിന്നു. തനതു നാടകങ്ങൾ സ്ഥലകാല സംബന്ധിയായി നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ രീതിയാണ് പിന്തുടരുന്നത്. പ്രേക്ഷകരുമായി താദാത്മ്യപ്പെട്ട് തുറസായ സ്ഥലത്താണ് ഇത് അരങ്ങേറുന്നത്. തനതു നാടകങ്ങൾ ശൂന്യമായ ഇടങ്ങളിൽ പ്രതീകാത്മകത ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് മുൻപോട്ടു പോകുന്നത്. പ്രേക്ഷന്റെ ഉള്ളിലെ ഭാവനാശക്തിയെ ഉണർത്തുന്ന ആവിഷ്കാര രീതിയാണ് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾക്കുള്ളത്. ഉദാഹരണത്തിന് കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ 'അവനവൻ കടമ്പ'യിൽ ഒരു കടമ്പ വേദിയിലില്ല. ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥലത്ത് കടമ്പയുണ്ടെന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുകയാണ്. ഗീത, നൃത്ത, വാദ്യങ്ങൾ ചേർന്ന് അരങ്ങിനെ കൊഴുപ്പിക്കുന്ന പ്രകടനമാണ് തനതു നാടകങ്ങളിൽ കാണാനാകുന്നത്. തനതു നാടകങ്ങൾക്കുള്ളത് നാടോടിഘടനയാണ്. തന്മൂലം സാധാരണ നാടകങ്ങൾക്കുള്ളതുപോലെ ഇതിവൃത്തമോ സംഘർഷമോ ഇതിലില്ല. സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ 'കലി'യെക്കാൾ കാവാലത്തിന്റെ തനതു നാടകങ്ങൾ ഉയർന്ന രംഗപാഠമുണ്ടാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. എങ്കിലും ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ജനങ്ങളെ ഹൃദയസ്പൃക്കായി സ്വീകരിക്കാൻ അനുവദിച്ചില്ല. കലാബോധവും താളബോധവും സംഗീതജ്ഞാനവുമുള്ള കാവാലത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾക്ക് ജനങ്ങളെ ആകർഷിക്കാനായെങ്കിലും നാടൻ കലകളെ ആനുപാതികമല്ലാതെ, കലാനൈപുണിയില്ലാതെ പലരും തനതു നാടകമെന്ന ലേബലിൽ കൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിച്ചത് ഇത്തരം നാടകങ്ങളുടെ അപചയത്തിന് കളമൊരുക്കി.

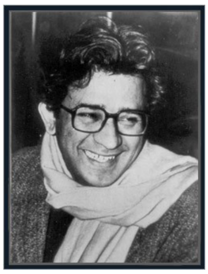
ശൂന്യമായ ഇടങ്ങളിൽ പ്രതീകാത്മകത ജനിപ്പിക്കുന്നു

തനതു നാടകവേദി സൃഷ്ടിച്ച പ്രശ്നങ്ങളെ ക്രിയാത്മകമായി കണ്ടുകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകരുടെ അഭിരുചി തിരിച്ചറിഞ്ഞ് കാലിക പ്രസക്തിയുള്ള വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്ത് ഈ രംഗത്തേയ്ക്ക് കടന്നുവന്ന നാടകക്കാരനാണ് പി.എം.താജ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'പെരുമ്പറ'യും 'കനലാട്ട'വും തനതു നാടകസരണിയിൽ നില്ക്കുന്നവയാണ്. എൻ.പ്രഭാകരന്റെ 'പുലിജന്മം' തെയ്യവുമായിബന്ധപ്പെട്ട മിത്തിനെയാണ് ഇതിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. നാടകമെന്ന മാധ്യമത്തെ സാമൂഹിക പ്രതിബന്ധതയുള്ളതാക്കുകയും വേദിയെ നവീകരിക്കുകയും ചെയ്ത എൻ.പ്രഭാകരൻ തനതു നാടകവേദിയിലെ ശ്രദ്ധേയരായ നാടകകൃത്തുകളിൽ ഒരാളാണ്. തനതു നാടകവേദി, അരങ്ങിലെ വാചിക പ്രാധാന്യത്തെ കുറച്ചതും ദൃശ്യപരതയ്ക്ക് ഏറെ പ്രാമുഖ്യം നൽകിയതും അത്തരം നാടകങ്ങളെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാധാരണ പ്രേക്ഷകന് ഉൾക്കൊള്ളാനാകാത്ത തരത്തിലുള്ള ജീവിത വ്യാഖ്യാനങ്ങളുടെ ബൗദ്ധികതലം തനതു നാടകത്തെ ഒരു പരിധിയോളം അവരിൽ നിന്നകറ്റി. തനതു നാടകത്തെ പ്രസ്ഥാനമാക്കി വളർത്തിക്കൊണ്ടുവരാനും നിലനിർത്താനും പിൽക്കാല നാടകക്കാരൻമാരിൽ വിരലിലെണ്ണാവുന്നവർ ഒഴികെ മറ്റാരും

- പുലിജന്മം തെയ്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മിത്ത്

ശ്രമിച്ചതുമില്ല. തനതുനാടകം ഒടുവിൽ തനതുജാഡയായി മാറിയെന്ന് നരേന്ദ്രപ്രസാദ് അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. ഏതൊരു നാടകാവതരണവും അതിന്റെ അകകാമ്പിൽ ഒരു സാമൂഹിക പരിവർത്തനമാണ് എന്ന് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

തെരുവുനാടകം



ഇന്ത്യയിൽ തെരുവുനാടകത്തിന് ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രചാരം സിദ്ധിച്ചത് സഫ്ദർ ഹശ്മിയിലൂടെയാണ്. സുഖകരമായ ജീവിത സാഹചര്യങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച് തെരുവുനാടകക്കാരന്റെ അപകടകരമായ പരുക്കൻ ജീവിതം തെരഞ്ഞെടുത്ത വ്യക്തിയാണദ്ദേഹം. 'ജനനാട്യമഞ്ച് ' എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടക സംഘത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ അധികാര സമൂഹത്തിന് വളരെയേറെ അസ്വസ്ഥതയുണ്ടാക്കി. ഡി റ്റി സി യുടെ കൊലച്ചതി എന്ന നാടകം ഡൽഹി ട്രാൻസ്പോർട്ട് കോർപ്പറേഷന്റെ ബസ് ചാർജ്ജ് വർധനവിനെതിരെയായിരുന്നു.ഒരുഅവതരണത്തിടയിൽ അദ്ദേഹം വധിക്കപ്പെട്ടു. സ്ത്രീയന്ത്രം, കൊലപാതകികൾ, സാമാട്ട്, രാജാവിന്റെ ചെണ്ട തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ പ്രധാനപ്പെട്ടവയാണ്.

തെരുവുനാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ നാടോടി പാരമ്പര്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ജനജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണിതിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. ജനങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന ദുരവസ്ഥയ്ക്കും ചൂഷണത്തിനും അടിച്ചമർത്തലുകൾക്കുമെതിരെയുള്ള പ്രസ്ഥാനമാണ് തെരുവുനാടകം. പരുഷയാഥാർഥ്യങ്ങളെ തുറന്ന്, ഒളിമറകൂടാതെ തെരുവുകളിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണിതിൽ. സമകാല സംഭവങ്ങളെ യുക്തിപൂർവം അപഗ്രഥിച്ച് കാണികളുടെ മുൻപിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ജനകീയ കലാരൂപമാണ് തെരുവുനാടകം. ജനങ്ങളുടെ അവസ്ഥയും അനുഭവങ്ങളും ഈ കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ സൂക്ഷ്മമായി വെളിവാക്കാനാകുന്നു. ജനാധിപത്യപരമായ ഇത്തരം മാധ്യമത്തിലൂടെ അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്നവരുടെ ശബ്ദത്തിന് പ്രത്യക്ഷവൽക്കരണം നല്കാൻ ഉപയോഗപ്പെടുന്ന വിധം മൂർച്ഛയേറിയതും ആഴത്തിലും പരപ്പിലുമുള്ള സംവേദനമാണ് നടക്കുന്നത്. സംവിധായകനും അഭിനേതാക്കളും മാത്രമുള്ള ഇത്തരം നാടകങ്ങളിലെ പ്രവർത്തകർ, പ്രതിഭയും ആത്മസംയമനമുള്ളവരുമാകണം, കാരണം കാണികളിൽ നിന്നോ കാണികളെന്നു നടിക്കുന്നവരിൽ നിന്നോ പ്രകോപനമോ ആക്രമണമോ ഉണ്ടായാൽ അവർ വൈകാരികമായി പ്രതികരിക്കാൻ പാടില്ല. അതിനുള്ള വൈകാരിക പരിശീലനം അവർക്ക് സിദ്ധിച്ചിരിക്കണം. ജനങ്ങളോടുള്ള പ്രതിബന്ധതയാണ് നാടകപ്രവർത്തകരിൽ മുൻപിട്ടു നിൽക്കുന്നത്. അരങ്ങിൽ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെക്കാൾ ദൃശ്യത പ്രസക്ത തെരുവുനാടകാവതരണത്തിന് വേണം. പുറമേ നിന്ന് നോക്കുമ്പോൾ ഈ നാടകരൂപം അതീവ ലളിതമെന്ന് തോന്നാമെങ്കിലും സങ്കീർണമാണത്. പ്രത്യേക രംഗസജ്ജീകരണവും വെളിച്ചത്തിന്റെ വിന്യാസവുമൊന്നും ഇവിടെ പ്രസക്തമല്ല. വാചികാഭിനയത്തിനാണ് ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ശ്രദ്ധ നൽകുന്നത്. പ്രേക്ഷകർക്ക് നാടകാവതരണം നൈസർഗികവും ആകർഷകവുമായി അനുഭവപ്പെടണം. അവതരണസ്ഥലം ജനങ്ങൾക്ക് എളുപ്പം എത്തിച്ചേരാവുന്നതും അഭിനയിക്കാനും കാണാനുമുള്ള സൗകര്യമുള്ളതുമാകണം. കുറഞ്ഞ

- വാചികാഭിനയത്തിന് പ്രാധാന്യം.
- ആശയ പ്രകാശനമാണ് ലക്ഷ്യം.

സമയംക്കൊണ്ട് പ്രേക്ഷകരിൽ ഏറെ സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ കഴിയണം. നാടകം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവിടേക്കുള്ള ജനങ്ങളുടെ സഹകരണം അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. പെട്ടെന്ന് ഒരാശയം ജനങ്ങളിലെത്തിക്കാൻ ഏറ്റവും ഫലപ്രദമായ കലാരൂപമാണ് തെരുവുനാടകം. ആശയപരമായി അനീതിയെ എതിർക്കുകയാണ് ലക്ഷ്യം. ഉറച്ചതും വ്യക്തവുമായ ഒരു കാര്യം ജനങ്ങളോട് പറയാനുണ്ടായിരിക്കും.

- വിമർശനവും പരിഹാരവും ഇഴചേർന്നിരിക്കുന്നു
- രചനയിലും രംഗാവതരണത്തിലും തെരുവുനാടകം വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു

തെരുവുനാടകം കാണാനെത്തുന്ന ജനങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, ഭാഷ, ചുറ്റുപാടുകൾ, ജീവിത രീതി ഇവയൊക്കെ മുൻകൂട്ടി അറിഞ്ഞാലേ നാടകാവതരണത്തിൽ അവരുടെ ഹൃദയം കീഴടക്കാനാകൂ. അവരെ ചിന്തിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു വേണം പ്രായോഗികതലത്തിലേക്ക് ഈ മാധ്യമത്തിലൂടെ കടക്കാൻ. അതാതിടത്തെ ജനങ്ങളുടെ അവസ്ഥയും വിഷയവും ഭാഷയും ഇതിലേക്ക് അവരെ ആകർഷിക്കാൻ സഹായകമാകും. കലാകാരന്മാർ ജനങ്ങളിലേക്ക് ഇറങ്ങിചെല്ലുകയാണ്. പ്രമേയത്തിനും അരങ്ങിലെ ഭാഷയിലും തെരുവ് നാടകങ്ങൾ വെളിവാക്കുന്ന നൈതികബോധം, ജീവിത പരിഹാരം നേടുന്നതും ശക്തമായ പ്രതിരോധബോധം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമാണ്. ചൂഷണ വിരുദ്ധമാണത്. കേരളത്തിന്റെ ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യവും ഭരണകൂടത്തിന്റെ നെറികേടുകൾക്കെതിരെയുള്ള ശക്തവും തീവ്രവുമായ പ്രക്ഷോഭവാസനയും വിമർശനവും പരിഹാരം തേടലുമൊക്കെ ഇഴചേർന്നതാണ് തെരുവുനാടകത്തിന്റെ സത്ത. ആന്തരിക ഉണർവ് സൃഷ്ടിക്കാനും കർമോന്മുഖമാക്കാനും സാമൂഹികപരിവർത്തനത്തിനുള്ള ശക്തമായ ഉപാധിയാക്കാനും തെരുവുനാടകത്തിന് അനായാസം കഴിയുന്നു.

ഗൂഡല്ലൂരിൽ, മലയാളികളായ കർഷകർ കുടിയിറക്കപ്പെട്ട് ഇവിടെയെത്തിയപ്പോൾ 'ഡ്രോപ്പ് ' എന്ന നാടകസംഘം കേരളത്തിലെ ആദ്യ തെരുവുനാടകം കോഴിക്കോട് അവതരിപ്പിച്ചു. 'ജനനാട്യമഞ്ച്' എന്ന തെരുവുനാടക സംഘത്തിനുമേൽ ഉണ്ടായ ആക്രമണവും സഫ് ദർഹാശ്മിയുടെ രക്തസാക്ഷിത്വവും തെരുവുനാടകം ശക്തമായ വിനിമയ മാധ്യമമെന്ന ബോധ്യം ഉളവാക്കി. കേരളത്തിൽ കെ.ജെ. ബേബിയുടെ 'നാടുഗദ്ദിക' പൂർണമായ നാടകാനുഭവം സൃഷ്ടിച്ച തെരുവുനാടകമാണ്. ഏറിയപങ്കും ആദിവാസികൾ തന്നെയായിരുന്നു അഭിനേതാക്കൾ. തങ്ങളുടെ ചൂഷിതാവസ്ഥയെ ജനമധ്യത്തിൽ യഥാർഥ്യബോധത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ച് വ്യവസ്ഥാപിത സാംസ്കാരിക ബോധത്തെ ഞെട്ടിച്ചത്. ഈ നാടകം ആക്രമിക്കപ്പെടുകയും ആദിവാസികളിൽ മിക്കപേരും മൂന്ന് മാസക്കാലം ജയിൽവാസം അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്തു. നാടിന്റെയും നാട്ടുകാരുടെയും രീതിബാധകൾ ഉച്ചാടനം ചെയ്യുന്ന 'ഗദ്ദിക' ആദിവാസികളുടെ ഒരു അനുഷ്ഠാനമാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം ആദിവാസികൾ ഉൾപ്പെടെയുള്ള അധഃസ്ഥിതവിഭാഗം ചൂഷണത്തിനും മർദനത്തിനും വിധേയമായതിനാൽ അധികാരി വർഗത്തെ ഒഴിപ്പിക്കാൻ 'ഗദ്ദിക' അനുഷ്ഠിക്കണമെന്ന് ശക്തമായ വിമർശനം തൊടുത്തുവിടുന്നതായിരുന്നു ഈ തെരുവുനാടകം. തെരുവിന്റെ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയ നാടകങ്ങളാണ് 'കരിവെള്ളൂർ മുരളിയുടെ 'പടയോട്ടം, തത്തമ്മേ പൂച്ച പൂച്ച,' ജോസ് ചിറമ്മലിന്റെ 'കുരിഴിന്റെ വഴി'. വി.കെ. പ്രഭാകരന്റെ 'സൂക്ഷിക്കുക ജീവൻ വിലയേറിയതാണ്' തുടങ്ങിയവ അറിയപ്പെടുന്ന തെരുവുനാടകങ്ങളാണ്.. സ്ത്രീധനപീഡനം, വിലക്കയറ്റം, പാരിസ്ഥിതിക പ്രശ്നങ്ങൾ, വർഗീയത, ഉദ്യോഗസ്ഥ ദു

ഷ്പ്രഭുത്വം എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രശ്നങ്ങളാണ് തെരുവുനാടകങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. തെരുവുനാടക രംഗത്ത് ശാസ്ത്ര സാഹിത്യ പരിഷത്ത് തന്റേതായ സംഭാവനകൾ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. ആരോഗ്യപ്രശ്നങ്ങളും വിദ്യാഭ്യാസമേഖലയിലെ അപചയങ്ങളുമൊക്കെ പ്രമേയമാക്കി ജനങ്ങളെ ബോധവൽക്കരിക്കാൻ പരിഷത്ത് ശ്രമിച്ചു. ഇതനുസരിച്ച് രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികൾ, വിദ്യാർഥി സംഘടനകൾ, കലാശാല യൂണിയനുകൾ തുടങ്ങിയവയും തെരുവുനാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച് തങ്ങളുടെ ആശയപ്രചരണം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ തെരുവുനാടകങ്ങളെ ഫലപ്രദമായി വിനിയോഗിച്ച്, ജനജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ച് ബോധവാന്മാരാക്കുന്നതിൽ വിജയിച്ചിട്ടുമുണ്ട്.

- ശക്തമായ വിനിമയ മാധ്യമം
- ജനങ്ങളെ ബോധവൽക്കരിക്കുന്നു

സ്ത്രീനാടകവേദി

പത്തൊൻപതാം ശതകത്തിന്റെ അവസാനം, സ്ത്രീ സംബന്ധിയായി കാലാകാലങ്ങളായി നിലനിന്ന അലിഖിത കർക്കശരീതികൾക്ക് അയവ് വരുത്താൻ അന്നത്തെ സാമൂഹിക നിയമങ്ങൾ ഒരുപരിധിയോളം ഇടവരുത്തി. ഇതിനെത്തുടർന്ന് സർഗാത്മകതയെ വെളിപ്പെടുത്താനും പങ്കുചേരാനും ഭാഗമാകാനും സ്ത്രീകൾ മുന്നോട്ടു വന്നു. നാടകലോകത്തും ഇതിന്റെ അലയൊലികൾ മുഴങ്ങി. തത്ഫലമായി കുട്ടിക്കുഞ്ഞു തങ്കച്ചി, 1890-ൽ 'അജ്ഞാതവാസം' എന്ന പേരിൽ സംസ്കൃത നാടകങ്ങളെ അനുകരിച്ച് ഒരു നാടകം രചിച്ചു. ഒരു സ്ത്രീ ആദ്യമെഴുതിയ നാടകരചനയായാണ് ഇതിനെ പരിഗണിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് 1891-ൽ തോട്ടയ്ക്കാട്ട് ഇക്കാവമ്മ 'സുഭദ്രാർജ്ജുനം' എന്ന സ്വാതന്ത്ര്യഭാഷാനാടകം എഴുതുകയും അത് രംഗത്തും അഭിനയത്തിനും മാർഗനിർദ്ദേശം നൽകുന്നതും ആയിരുന്നു. തന്റെ സഹോദരീപുത്രനായ ടി.സി. അച്യുതമേനോന്റെ 'സംഗീത നൈഷധം' നാടകത്തിൽ 1892-ൽ തൃശൂരിൽ വെച്ച് ഇക്കാവമ്മ നളനായി അഭിനയിച്ച് മലയാളനാടകത്തിലഭിനയിക്കുന്ന ആദ്യ സ്ത്രീയുമായി. അവർ തുടക്കം കുറിച്ച നാടകാഭിനയം തുടരാൻ അക്കാലഘട്ടത്തിലെ സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങൾ സ്ത്രീകളെ അനുവദിച്ചിരുന്നില്ല. ക്രമേണ പുതിയ രംഗഭാഷ രൂപപ്പെടുകയും ധാരാളം സ്ത്രീകൾ നാടകരംഗത്ത് തങ്ങളുടെ കഴിവുകൾ പ്രകടമാക്കുകയും ചെയ്തു.

- ഇക്കാവമ്മ മലയാള നാടകത്തിൽഅഭിനയിച്ച ആദ്യ സ്ത്രീ

വർക്കല അമ്മുക്കുട്ടി, മാവേലിക്കര കമലം, സീതാലക്ഷ്മി, മാവേലിക്കര പൊന്നമ്മ തുടങ്ങിയവർ ഈ രംഗത്തെ ആദ്യകാല നടിമാരായിരുന്നു. സ്ത്രീകളെ വീട്ടിനുള്ളിൽ ഒതുക്കുന്നതിനെതിരെയുള്ള പ്രവർത്തനത്തിന്റെ ഭാഗമായി അന്നാചാണ്ടിയെപ്പോലുള്ളവർ നേതൃത്വം നൽകി, ശ്രീ ചിത്തിര തിരുനാൾ ലൈബ്രറിയിൽ നടന്ന നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളിലെ സ്ത്രീ സാന്നിധ്യം ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ദയനീയ ജീവിതാവസ്ഥകളെ അവതരിപ്പിച്ച, കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ 'മറിയാമ്മ നാടകം' സ്ത്രീകളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യബോധം ഉണർത്തുന്ന വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക്, സ്ത്രീ വിദ്യാഭ്യാസം സ്ത്രീയിൽ സൃഷ്ടിച്ച പുതിയ ജീവിതാവബോധവും ഉയർത്തെഴുന്നേൽപ്പുകളും വ്യക്തമാക്കുന്ന പ്രേംജിയുടെ 'ഋതുമതിയും' എം.ആർ.ബിയുടെ 'മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകവും' സ്ത്രീപക്ഷ സമീപനങ്ങളിലുണ്ടായ സമൂഹത്തിന്റെ പരിവർത്തനത്തിന്റെ നേരിയ പ്രതിഫലനങ്ങളായിരുന്നു. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ ഉള്

പതിഷ്ണുക്കൾക്ക് സമീപിക്കാൻ കഴിഞ്ഞതിലും ശക്തമായി 'സാവിത്രി അഥവാ വിധവാ വിവാഹം' എന്ന നാടകത്തിലൂടെ ലളിതാംബിക അന്തർജ്ജനം വിധവാവിവാഹത്തെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രശ്നങ്ങൾ ആഴത്തിൽ വെളിവാക്കുന്നതായിരുന്നു ഈ നാടകം. 1940-കളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട 'തൊഴിൽ കേന്ദ്രത്തിലേക്ക്' എന്ന നാടകത്തിന്റെ സ്ത്രീകൾ അരങ്ങിന്റെ ഭാഗമാകുകയും കേരളത്തിൽ 1948വരെയുണ്ടായിരുന്ന ആദ്യകാല സ്ത്രീപക്ഷചിന്തകളുടെ ശക്തമായ സ്വാധീനവും കാണാനാകും. സ്ത്രീ തന്റെ സ്വാതന്ത്രത്തെ തകർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഇടങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതും സ്ത്രീകളുടെ മാനസിക വ്യഥകളും സ്ത്രീ സംബന്ധിയായ വർഗപരവും ലിംഗപരമായ വസ്തുതകളും നമ്പൂതിരി സ്ത്രീകൾ ചേർന്ന് എഴുതിയവർ തന്നെ അഭിനയിച്ച് തങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം വെളിവാക്കിയ നാടകമെന്നനിലയിലും 'തൊഴിൽ കേന്ദ്രത്തിലേക്ക്' ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന ഒന്നായിതീർന്നു.

- നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീ പ്രശ്നങ്ങൾ

കേരളത്തിലെ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ സ്ത്രീ സ്വത്വനിർമിതിയിൽ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക്, 1948 മെയ് 25ന് സ്ഥാപിതമായ ഇപ്റ്റ (ഇന്ത്യൻ പീപ്പിൾസ് തീയേറ്റർ അസോസിയേഷൻ) വലിയ പിന്തുണയാണ് നൽകിയത്. തുടർന്ന് കെ.പി.എ.സി എന്ന സംഘടന രൂപം കൊണ്ടു. രാഷ്ട്രീയ പ്രചാരണത്തിനായി നിലകൊണ്ട നാടകങ്ങൾ, സ്ത്രീസത്ത പാരമ്പര്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായി രൂപം കൊണ്ട പരിവർത്തനത്തിലൂടെ സ്വാതന്ത്ര്യം സ്ത്രീയിലേയ്ക്ക് പരിണമിക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ് നൽകിയത്. കെ.പി.എ.സി.തിരുവിതാകൂറിൽ നിലകൊണ്ടതിന് സമാനമായി ഉത്തരകേരളത്തിൽ 'മലബാർ കേന്ദ്ര കലാസമിതി' രൂപം കൊണ്ടു. ഈ സമിതിയുടെ നാടകത്തിലൂടെയാണ് നിലമ്പൂർ ആയിഷ രംഗപ്രവേശം ചെയുന്നത്. ക്രമേണ നാടകവേദികൾ തൊഴിലിടമായി മാറുകയും അതോടൊപ്പം ആത്മപ്രകാശനത്തിനുള്ള ഉപാധിയാവുകയും ചെയ്തു. ഇതേ സമയം അരങ്ങിലെത്തുന്ന സ്ത്രീയുടെ അവസ്ഥ മിക്കവാറും ദയനീയവുമായിരുന്നു.

- സ്ത്രീയുടെതൊഴിലിടങ്ങൾ നാടകവേദിയായി

സ്ത്രീകളുടെ മാത്രമായ പ്രശ്നങ്ങളെ സ്ത്രീകൾതന്നെ നേരിടുന്ന വിധത്തിൽ സ്ത്രീനാടകവേദി പിറവികൊണ്ടു. വിഷയം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതും അവതരണരീതി രൂപപ്പെടുന്നതും സ്ത്രീയുടെ സ്വത്വം സാധ്യമാക്കും വിധമാണ്. രംഗഭാഷയ്ക്കും ശരീരഭാഷയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകിയാണ് ഇതിൽ അവതരണം നിർവഹിക്കപ്പെടുന്നത്. സ്ത്രീപക്ഷ നാടകവേദിയുടെ അടിത്തറയിൽ നിന്ന് പഴയ കൃതികളെ സ്ത്രീയുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ പുനർവായനയാൽ പുനഃസൃഷ്ടി നടത്താൻ ശ്രമിച്ചതോടൊപ്പം ആൺകോയ്മ മാറ്റി നിർത്തി തങ്ങളുടെ സ്ഥാനം നിലനിർത്താനും സ്ത്രീകൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. 1986-ൽ സ്ത്രീ വിമോചന സംഘടനയായ 'മാനുഷി' സാറാജോസഫിന്റെ രചനയിൽ, ഇരുപത് പേരടങ്ങുന്ന സ്ത്രീകൾ ചേർന്ന് തെരുവുനാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. 1987-ൽ 'സമത'നടത്തിയ കലാജാഥയിൽ സമകാലിക സ്ത്രീ പ്രശ്നങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയും അത് സമൂഹത്തിന് മുന്നിൽ സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന യാതനകൾ ശക്തമായി അനുഭവപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. ഇതോടൊപ്പം ശാസ്ത്ര സാഹിത്യ പരിഷത്തും വീട്ടിലും പുറത്തും ചൂ

ഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സ്ത്രീത്വത്തെ തങ്ങളുടെ കലാജാഥകളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചു. സ്ത്രീ ആഗ്രഹിക്കുന്ന സ്ത്രീ സമത്വവാദം അത്തരം ജാഥകളിൽ കലാപരമായി ആവിഷ്കരിച്ചു. കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമിയുടെ മേൽനോട്ടത്തിൽ 1998 ഡിസംബർ മാസത്തിൽ സ്ത്രീ നാടകപണിപ്പുര നടക്കുകയും അതിലൂടെ പ്രസിദ്ധരായ സ്ത്രീ നാടകഗ്രൂപ്പുകളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി അടുത്ത് ഇടപഴകാനും ഇവിടത്തെ സ്ത്രീനാടക പ്രവർത്തങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. സ്ത്രീപക്ഷ നാടകവേദി ലക്ഷ്യവയ്ക്കുന്നത്, സ്ത്രീ തന്റെ സ്വത്വം തിരിച്ചറിഞ്ഞ് സമൂഹത്തെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുക എന്നുള്ളതാണ്. സി.എസ്. ചന്ദ്രിക, പാർവതി.ടി, സി.വി. സുധി, ശ്രീലത, അന്നപൂർണ്ണ, ഇ.രാജരാജേശ്വരി, സജിത മഠത്തിൽ, കെ.വി. ശ്രീജ തുടങ്ങിയവരൊക്കെ സ്ത്രീ നാടക വേദിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രവർത്തിക്കുന്നവരാണ്. പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതമായ നാടകത്തിൽ നിന്ന് വിഭിന്നമായ സ്ത്രീ കൂട്ടായ്മയുടെ സർഗാത്മകതയിൽ നിന്നും ഉയിരെടുത്തതാണ് സ്ത്രീ നാടകവേദി. സ്ത്രീ വ്യക്തിത്വംനിലനിർത്തി നവീനചിന്തകളും ആശയങ്ങളും സംഘർഷങ്ങളും സ്വാതന്ത്ര്യമായ സാഹചര്യത്തിലേക്ക് വളരുന്ന വിധത്തിൽ നാടകം വളർന്നതിൽ സ്ത്രീ നാടകവേദിക്ക് നിസ്തുലമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്.

- രംഗഭാഷയ്ക്കും ശരീര ഭാഷയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകി

വിശദപഠനം 1

മലയാള നാടക പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ

സി.ജെ. തോമസ് (1918-1960)

കൂത്താട്ടുകുളത്ത് സിറിയൻ ഓർത്തഡോക്സ് വൈദികനായ യോഹന്നാൻ മാർ എപ്പിസ്കോപ്പയുടെയും അന്നമ്മയുടെയും മകനായി ജനിച്ച സി.ജെ. തോമസ് ആദ്യം തിരഞ്ഞെടുത്തത് പിതാവിന്റെ പാതയായിരുന്നു. കോട്ടയം സി.എം.എസ്. കോളേജിലും ആലുവയൂണിയൻ ക്രിസ്ത്യൻ കോളേജിലുമായി ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസം പൂർത്തിയാക്കിയ സി.ജെ. തന്റെ വൈദികപഠനം ഉപേക്ഷിച്ച് അധ്യാപകനായി ജോലി ആരംഭിച്ചു. സ്വാതന്ത്ര്യസമര പ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ ആകൃഷ്ടനാക്കുകയും അധ്യാപക ജോലി ഉപേക്ഷിക്കുകയും മുഴുവൻ സമയ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രവർത്തകനായി മാറുകയുമാണുണ്ടായത്.മലയാളത്തിലെ പ്രക്ഷോഭകാരിയായ എഴുത്തുകാരനായാണ് സി.ജെ.തോമസ് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. അധ്യാപകൻ, നിരൂപകൻ, പത്രപ്രവർത്തകൻ, പരിഭാഷകൻ, നാടകകൃത്ത് എന്നീ നിലകളിൽ അറിയപ്പെടുന്ന കുറച്ചു കാലം തിരുവനന്തപുരം ആകാശവാണിയിൽ പ്രൊഡ്യൂസറായി ജോലി ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യനാടക വേദിയിലെ പുതിയപരീക്ഷണങ്ങൾമലയാളനാടകവേദിക്ക്പരിചയപ്പെടുത്തി.നാടകശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിരൂപണങ്ങൾ, വിദേശ നാടക തർജമകൾ, സ്വതന്ത്ര നാടകങ്ങൾ എന്നിവയിലൂടെ മലയാള നാടകവേദിക്ക് അമൂല്യ സംഭാവനകൾ നൽകി. നാടക നിരൂപണ കൃതികളിൽ ശ്രദ്ധേയമായ 'ഉയരുന്ന യവനിക' മലയാള നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രവും രംഗാവതരണവും വിശദമാക്കുന്ന നാടകചരിത്രഗ്രന്ഥമാണ് ആന്റിഗണി, ഭൂതം, കീടജന്മം, ഈഡിപ്പസ്, തുടങ്ങിയ നാടക തർജമകൾ, 1128-ൽ ക്രൈം 27 എന്ന പരീക്ഷണ നാടകം, ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ, അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു, വിഷ വൃക്ഷം, പിശുക്കന്റെ കല്യാണം തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ, ഇവനെന്റെ പ്രിയ പുത്രൻ, ധിക്കാരിയുടെ കാതൽ, വിലയിരുത്തൽ തുടങ്ങിയ ലേഖനങ്ങൾ, ശലോമി എന്ന റേഡിയോ നാടകം എന്നിവ സി.ജെ. തോമസിന്റെ പ്രധാന രചനകളാണ്.

> ❍ ഉയരുന്നയവനിക നാടകചരിത്ര ഗ്രന്ഥം

ജനകീയ കലയായ നാടകം രചിക്കുന്നവർക്കും വായിക്കുന്നവർക്കും അഭിനയിക്കുന്നവർക്കും കണ്ട് ആസ്വദിക്കുന്നവർക്കും പ്രയോജനപ്പെടുന്ന വിവരങ്ങളാണ് 'മലയാള നാടക പ്രസ്ഥാത്തിന്റെ വേരുകളിൽ' സി.ജെ. തോമസ് സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനേകം കൈവഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചാണ് ഇന്നത്തെ മലയാള നാടകവേദി രൂപീകൃതമായിരിക്കുന്നത്. ഇതര കലകളുമായി ഇഴചേർന്നവളർന്ന്, പിൽക്കാലത്ത് മാറ്റങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി മൗലിക സ്ഥാനം നേടിയിരിക്കുകയാണ് ഈകല. മലയാള നാടകത്തിന്റെ പിറവി സംബന്ധിച്ചുള്ള അന്വേഷണം പലപ്പോഴും തെറ്റായ വഴിയിലേക്കാണ് പോയിട്ടുള്ളത്. ഉദാഹരണത്തിന്, കഥകളിയിൽ നിന്നും അതല്ല ചാക്യാർകൂത്തിൽ നിന്നും ജന്മം കൊണ്ടതാണ് ഈ കലാരൂപമെന്ന വാദഗതിനിലവിലുണ്ട്. ഈ കലാരൂപങ്ങളും നാടകവും തമ്മിൽ അടിസ്ഥാനപരമായി വ്യത്യാസമാണുള്ളത്. നാടകത്തിന്റെ പ്രധാന ഘടകങ്ങളെ അവലംബമാക്കി അവ

എപ്രകാരം മലയാള നാടകത്തിൽ എത്തപ്പെട്ടുവെന്ന് സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. കഥകളി, നൃത്തവും നാടകം അഭിനയവുമാണെന്നതാണ് പൊതുവായ വ്യത്യാസം. എന്നാൽ നൃത്തവും അഭിനയവും തമ്മിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ നമുക്ക് ബന്ധം കണ്ടെത്താനുമാകും. നടൻമാർ, കഥാപാത്രമായിത്തീർന്ന് വേഷവിധാനത്തോടെ നൃത്തം പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയാണ് പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്നത്. നാടകം യാഥാർഥ്യ ബോധം സൃഷ്ടിച്ചത് ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തുന്നതുമാണ്. സംഘടനാത്മകമായകഥ നാടകത്തിനു വേണം. സ്ഥല കാല സംഭവപ്പൊരുത്തവും ഒപ്പം കഥാരംഗങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ നൃത്തത്തിനാവശ്യമില്ല. കഥപറയുന്ന രീതിയും വ്യത്യസ്തമാണ്. ആശയപ്രതീകങ്ങളായ മുദ്രകളിലൂടെ കാല്പനിക ചിത്രീകരണം നടത്തുകയാണവിടെ. കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം വെറു മനുഷ്യരാണ്. വേഷവിധാനം പോലും അതിനനുസൃതമാണ്. സംഗീതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം നൃത്തത്തിലാണുള്ളത്. ഇത്തരം വസ്തുതകൾ ആസ്പദമാക്കി നോക്കുമ്പോൾ കഥകളി, മലയാള നാടകത്തിന്റെ പ്രാചീന രൂപമല്ലെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു.

- നാടകം ജനകീയ കല
- നാടകത്തിന് സ്ഥല കാല സംഭവപ്പൊരുത്തം വേണം

ചാക്യാർകൂത്തിൽ നിന്നും ജന്മം കൊണ്ടതല്ല നാടകമെന്നതിനും തെളിവുകൾ നിരത്താനാകും. കൂത്ത് പൂർണതയുള്ള ഒരു കലാരൂപമാണ്. ഒരാൾ വന്ന് കഥ സരസമായി പറയുകയാണ്. കഥ അവിടെ അഭിനയിക്കുന്നില്ല. നങ്ങ്യാർ വരുന്നതാകട്ടെ ചാക്യാരുടെ സഹായി എന്ന നിലയിലാണ്; മറിച്ച് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവത്തിലല്ല. ചാക്യാൻമാർ ഏതാനും സംസ്കൃത നാടകങ്ങളെ അവലംബമാക്കി കഥകൾ പറഞ്ഞിരുന്നു എന്നൊരു പൊരുത്തമേ ഇവ തങ്ങളിലുള്ളു.

- കൂത്ത് പൂർണതയുള്ള ഒരു കലാരൂപം

യാത്രകളി (സംഘക്കളി) നാടകത്തിന്റെ ആദിമ രൂപമാണെന്ന അഭിപ്രായത്തിന്റെ സാംഗത്യമാണ് അടുത്തതായി പരിശോധിക്കപ്പെടുന്നത്. അഭിനയരീതി വച്ച് നോക്കിയാൽ സംഘക്കളി നാടകത്തെ അനുകരിക്കുന്നതായി കാണാവുന്നതാണ്. എന്നാലത് ബ്രാഹ്മണ സമുദായത്തിന്റെ ആചാരം മാത്രമാണ്; കലാരൂപമല്ല. ഇതിൽ മത്സ്യഗന്ധിയുടെ ഒരു കഥ അഭിനയത്തിൽ പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിന് നാടക രൂപവുമായി ഒരു ബന്ധവുമില്ല. ഫലിതവും അഭ്യാസവും ആട്ടവും പാട്ടുമൊക്കെ സംഘക്കളിയിലുണ്ട്. സംഘക്കളിയുടെ ഉത്ഭവത്തെ സംബന്ധിച്ച് യുക്തി പൂർവമായ ഒരു വിശ്വാസമുണ്ട്. അതാകട്ടെ നമ്പൂതിരിമാർക്ക് നായർ മാടമ്പിമാരോട് ഏറ്റുമുട്ടാനായി രഹസ്യമായി കളരിപ്പയറ്റ് അഭ്യസിക്കുന്നതിന് സൃഷ്ടിച്ച കലാരുപമാണിതെന്നാണ്. ഇത്തരത്തിൽ മലയാള നാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ കേരളത്തിലെ പ്രാചീന കലാരൂപങ്ങളിൽ നിന്ന് കണ്ടെത്താനാകില്ലെന്നും അന്യനാടുകളിൽ നിന്ന് പറിച്ച് നടപ്പെട്ട കലാരൂപമാണിതെന്നും സി.ജെ. തോമസ് യുക്തി പൂർവസമർഥിക്കുന്നു.

- ഫലിതം, അഭ്യാസം, പാട്ട്, ആട്ടം ഇവ സംഘക്കളിയിൽ ഉണ്ട്

സംസ്കൃതം, തമിഴ്, ഇംഗ്ലീഷ് തുടങ്ങിയ ഭാഷകളിൽ നിന്നുമാണ് മലയാള നാടക സാഹിത്യവും നാടകവേദിയും ഉത്ഭവിച്ചതെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് സി.ജെ. യ്ക്കുള്ളത്. ഈ ഭാഷകളിൽ നിന്നും പല അംശങ്ങളും മലയാളത്തിലേക്ക് സ്വീകരിക്കപ്പെടുകയും പതുക്കെ പതുക്കെ മലയാളത്തിന് സ്വന്തമായി ഒരു നാടക പ്രസ്ഥാനം ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്തു. സംസ്കൃത വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഫലമായി സംസ്കൃത നാടക

പ്രസ്ഥാനമായി പരിചയപ്പെടാനും ഭാസന്റെയും കാളിദാസന്റെയും നാടകകൃതികളിൽ വായിച്ചു രസിക്കാനും മലയാളികൾക്ക് ആദ്യകാലത്തേ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഒരു ദൃശ്യകലയെന്ന നിലയിലല്ല മാതൃഭാഷയായ സംസ്കൃതത്തിലെ നാടകങ്ങളെ മലയാളികൾ ആസ്വദിച്ചത്. തികച്ചും ശൂന്യമായ അവസ്ഥയിൽ നാടകമെന്ന കലാരൂപം കേരളത്തിൽ ഉദയം കൊള്ളാൻ ഇടയായതിൽ സംസ്കൃത നാടക സാഹിത്യത്തിന് അനിഷേധ്യമായ പങ്കുണ്ട്. എങ്കിലും വ്യത്യസ്ഥമായ ദേശകാല സാഹചര്യത്തിൽ വിരചിതമായ നാടകശാസ്ത്ര ഗ്രന്ഥത്തിലൂടെ നാടകത്തെയും അഭിനയത്തെയും അറിയാനായെങ്കിലും കേരളീയ നാടക വേദിക്കത് പ്രയോജനപ്പെട്ടില്ലെന്നാണ് സി.ജെ. യുടെ കണ്ടെത്തൽ

- സംസ്കൃത നാടകപ്രസ്ഥാനവുമായുള്ള പരിചയപ്പെടലൽ

പോർച്ചുഗീസുകാരാൽ കേരളത്തിൽ മിശ്രവിവാഹത്താൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ജനതയാണ് ഇവിടെ ഒരു നാടവേദി ഉടലെടുക്കാൻ കാരണമായതെന്നാണ് സി.ജെ. യുടെ വിലയിരുത്തൽ. അക്കാലത്ത് യൂറോപ്പിൽ നിന്നും കടംകൊണ്ട് പലനാടകങ്ങളും കേരളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച് പ്രസിദ്ധിയാർജിച്ചിട്ടുണ്ട്. റോമൻ ചക്രവർത്തിയുടെ അപദാനങ്ങളെ കീർത്തിക്കുന്ന 'ജനോവ' നാടകം ഉദ്ദാഹരണമാണ്. നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിനു വേണ്ട വ്യക്തവും സംഘടനാത്മകവുമായ കഥപാത്ര സൃഷ്ടി, സ്വാഭാവിക അഭിനയം, രസകരമായ സംഭാഷണം തുടങ്ങിയയെല്ലാം ഈ നാടകത്തിൽ പ്രകടമായിരുന്നു. രംഗം, സംവിധാനം, വേഷഭൂഷാദികൾ, കർട്ടൻ, മുഖമൂടി തുടങ്ങിയവ നാടകത്തിനനുയോജ്യമാം വിധം ആദ്യമുപയോഗിച്ചത് ഈ നാടകത്തിലായിരുന്നു. ഗ്രീസിൽ നിന്നും റോമിലൂടെ പോർച്ചുഗൽ വഴി കേരളത്തിലെത്തിയതാണ് നാടകമെന്നാണ് സി.ജെ. വിശ്വസിക്കുന്നത്. ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങളിലെ 'കോറസ്' പോലെ സംഭവങ്ങളെ ഹാസ്യാത്മകമായി വിമർശനം നടത്തുന്ന വിദൂഷകനും നാടകത്തിലുണ്ടായിരുന്നു. മറ്റ് ക്രിസ്ത്യൻ വിഭാഗങ്ങളും ഹിന്ദുമതത്തിലെ താഴ്ന്ന വിഭാഗക്കാരും ഇതിന്റെ ആസ്വാദകരായിത്തീർന്ന്. ഫ്യൂഡൽ വ്യവസ്ഥിതി നില നിന്ന സാഹചര്യത്തിൽ ഉയർന്ന വർഗക്കാർ കഥകളിയുടെ ആസ്വാദകരായ വേളയിൽ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ജനകീയതയുടെ മുഖമുദ്രയായി മാറി. ഷാർലിമെയിൻ ചക്രവർത്തിയുടെ സേനാനിയായിരുന്ന റോളങ്ങ് സ്പെയിനിൽ പോയി യുദ്ധം ചെയത് വീരചരമം പ്രാപിച്ച കഥയാണ് 'കാറൽമാൻ ചരിതത്തിൽ പറയുന്നത്. 11 ദിവസം കൊണ്ടു മാത്രം അഭിനയിച്ച പൂർത്തികരിക്കാനാകുന്ന നാടകമായിരുന്നു നെപ്പോളിയൻ ചരിത്രം'.

- ഹാസ്യാത്മകമായി വിമർശനം നടത്തുന്നു.
- ജനകീയതയുടെ മുഖമുദ്ര

ബൈബിൾ കഥകൾ ഇതിവൃത്തമാക്കി നാടകങ്ങൾ ദൃശ്യരൂപം കൊണ്ടതിനു ശേഷമാണ് സാമൂഹിക നാടകങ്ങളുടെ പിറവി. നാടകത്തിന് ജനങ്ങളലുള്ള സ്വാധീനം മനസിലാക്കി സാമൂഹിക പരിഷ്കരണത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കി ഇതിനെ മാറ്റാമെന്ന വിശ്വാസം ഉടലെടുത്തു. അമ്മായിയമ്മപ്പോരിനെ വിമർശിക്കുന്ന 'മറിയാമ്മ നാടകം' മലയാളത്തിലെ ആദ്യസാമൂഹിക നാടകമാണ്. പാട്ടുകൾ പ്രാകൃതമെങ്കിലും സംസാര ഭാഷയിലാണ് ഇതിന്റെ രചന. തുടർന്നുവന്ന സാമൂഹിക നാടകങ്ങൾ മിക്കതും നിലവാരമില്ലാത്തതായിരുന്നു. ഈ വേളയിലാണ് തമിഴ് സംഗീതനാടകത്തിന്റെ വരവ്. സംഗീതത്തിലും അഭിനയകലയിലും അവ ഉയർന്ന നിലവാരത്തിലായിരുന്നു. നന്നായി സജ്ജീകരിക്കപ്പെട്ട വേഷവിധാനവും കർട്ടനുമൊക്കെ ഇതിന്റെ സവിശേഷ

തകളായിരുന്നു. കരുണവീരരൗദ്രരസങ്ങൾ സമർഥമായി തമിഴർ അഭിനയിച്ചു. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ അപരിഷ്കൃതമെന്ന് തോന്നുമെങ്കിലും 'ജനോവ' നാടകത്തിൽ നിന്നും 'കോവിലനി'ലേക്കുള്ള വളർച്ച ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു. സ്ത്രീകൾ രംഗത്തു വന്ന് അഭിനയിക്കുന്ന രീതിയും തമിഴർ നടപ്പാക്കി. നാടക കലയിൽ നിന്നും അകന്നു നിന്നിരുന്ന ജനവിഭാഗങ്ങളെ തമിഴ് നാടകങ്ങൾ തങ്ങളിലേക്ക് ആകർഷിച്ചു നിർത്തി. മലയാള സംഗീതനാടക സംഘങ്ങൾ രൂപീകൃതമായെങ്കിലും അവർ അഭിനയിച്ചതും തമിഴ് നാടകങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു. പിന്നീട് മലയാള സംഗീതനാടകങ്ങൾ ജന്മം കൊണ്ടു. കെ.സി. കേശവപിള്ളയുടെ 'സദാരാമ' സംഗീതനാടകം മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിലെ നാഴികക്കല്ലായി മാറി. തമിഴ് കഥയാണ് ഇതിന്റേത്. കാലാന്തരത്തിൽ കരുണ, ശാകുന്തളം, അനാർക്കലി തുടങ്ങിയ കഥകളിലൂടെ കടന്ന് സാമൂഹിക നാടകങ്ങളിലെത്തി. മലയാള സംഗീത നാടകങ്ങളെല്ലാം തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ അച്ചിൽ വാർക്കപ്പെട്ടവയാണെന്നു പറയാം. സി.ജെ.യുടെ വീക്ഷണത്തിൽ മലയാള നാടകവേദി പരിഷ്കൃതമാകാൻ സഹായിച്ചതിൽ തമിഴ് സംഗീത നാടകത്തിനുള്ള സ്വാധീനം ഏറെയാണെന്നതാണ്. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ചവർ ഇംഗ്ലീഷ് നാടകങ്ങൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തി രംഗത്തെത്തിച്ചതും വിജയകരമായില്ല. വളർച്ചയെത്തിയ ഒരു നാടകപ്രസ്ഥാനത്തെ മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാൻ സാധ്യമല്ലെന്ന ചിന്താഗതി ഉണ്ടായി. അനുകരണങ്ങളുടെ വരവായിരുന്നു അടുത്ത ഘട്ടം. അതായത് പ്രഹസനങ്ങൾ. സി.വി.യുടെ പ്രഹസങ്ങൾ ഉണ്ടായത് അങ്ങനെയാണ്. ഈ.വി. കൃഷ്ണപിള്ളയും പ്രഹസനങ്ങൾ എഴുതി. പിന്നീടദ്ദേഹം ഷേക്സ്പിയറെ അനുകരിച്ച് സീതാലക്ഷ്മി, രാജാകേശവദാസൻ തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളെഴുതി. വേലുത്തമ്പിദളവാ, ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ, കാൽവരിയിലെ കല്പപാദപം തുടങ്ങിയ രചനകളും ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ പിറവി കൊണ്ടു.

- 'മറിയാമ്മ' ആദ്യസാമൂഹികനാടകം
- 'സദാരാമ'സംഗീത നാടകം

സി.ജെ. തോമസിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആധുനിക മലയാള നാടകത്തിൽ സ്വാധീന ശക്തിയായി നിലകൊള്ളുന്നത് ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങളാണ്. അവയിൽ ഏറിയ പങ്കും മലയാളത്തിലേക്ക് തർജജമ ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇബൻസൻ നാടകങ്ങളുടെ സാങ്കേതിക രീതി അനുസരിച്ച് എഴുതപ്പെട്ടവയാണ് എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ വൈദേശിക ഭാഷകളുടെ സമ്പർക്കത്താൽ മലയാളത്തിന് സ്വന്തമായൊരു നാടക പ്രസ്ഥാനമുണ്ടെങ്കിലും വൈപുല്യമാർന്ന നാടക സാഹിത്യം ഇല്ലെന്നും സി.ജെ. നിരീക്ഷിക്കുന്നു. എന്തിരുന്നാലും മലയാള നാടകത്തിന്റെ ഗതി മുന്നോട്ടാണെന്നും സി.ജെ. വിശ്വസിക്കുന്നു.

- ഇബ്സൻ നാടക സ്വാധീനം മലയാള നാടകത്തിൽ
- മലയാള നാടകരംഗം വളർച്ചയുടെ പടവിലേക്ക്

Summarised Overview

മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ എന്ന ലേഖനത്തിൽ ജനകീയ കലയായ നാടകം രചിക്കുന്നവർക്കും വായിക്കുന്നവർക്കും അഭിനയിക്കുന്നവർക്കും എങ്ങനെയാണ് പ്രയോജനപ്പെടുന്നതിനെകുറിച്ചാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. അനേകം കൈവഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചാണ് മലയാള നാടകവേദി ഇന്നത്തെ രീതിയിൽ എത്തപ്പെട്ടത്. നാടകത്തിലെ പ്രധാന ഘടകങ്ങളെ അവലംബമാക്കി അവ എപ്രകാരം മലയാള നാടകത്തിൽ എത്തപ്പെട്ടു എന്ന് സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുകയാണിതിൽ.

വിശദപഠനം 2

കലാ സൗന്ദര്യ സമീപനം ആധുനിക നാടകത്തിൽ

ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള (1930-1989)

തിരുവനന്തപുരത്ത് ചിറയിൻകീഴ് താലൂക്കിൽ നാലുതട്ടുവിളവിൽ ഒറ്റവീട്ടിൽ ഗോപാലപിള്ളയുടെയും കമലാക്ഷിയമ്മയുടെയും മകനായി ജനിച്ചു. സംഗീത നാടകങ്ങളും കച്ചവട നാടകങ്ങളും അരങ്ങുവാഴും കാലത്ത് നാടകക്കളരി പ്രസ്ഥാനത്തിലൂടെ മലയാള നാടകവേദിയുടെ വഴി തിരിച്ചുവിട്ട വ്യക്തിയാണദ്ദേഹം. നാടകകൃത്ത്, സംവിധായകൻ എന്നീ നിലകളിൽ പ്രശസ്തൻ. പരീക്ഷണ നാടകത്തിന്റെ വക്താവ്. 1960 കളിൽ മലയാളനാടകവേദിയുടെ പരീക്ഷണത്തിനായി നിരവധി സെമിനാറുകളും ചർച്ചകളും നടത്തി. 1977-ൽ കോഴിക്കോട് സർവകലാശാലയിൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ സ്ഥാപിച്ചു. പ്രധാന നാടകങ്ങൾ - 'പൂജാമുറി, സ്നേഹദൂതൻ', 'ഭാരതവാക്യം, 'ബന്ദി' 'കറുത്തദൈവത്തെ തേടി, ''സബർമതി ദൂരെയാണ്' തുടങ്ങിയവ. 'മലയാളനാടക സാഹിത്യ ചരിത്രത്തിന്റെ രചയിതാവ്. കേന്ദ്രസാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡ്, കേന്ദ്ര സംഗീത നാടക അക്കാദമി അവാർഡ് എന്നിവ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്.

> പരീക്ഷണ നാടകത്തിന്റെ വക്താവ്

ഏത് കലാസൃഷ്ടിയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര സങ്കല്പങ്ങളും അത് പിറവിയെടുക്കുന്ന കാലദേശങ്ങളോടും അവിടത്തെ സംസ്കാരത്തോടും ദർശനത്തോടും കാഴ്ചപ്പാടുകളോടും അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ദുരന്തനാടകങ്ങൾ സംസ്കൃതത്തിൽ ഇല്ലാതെ പോയതിന് ഭാരതത്തിന്റെ ദാർശനിക കാഴ്ചപ്പാടുകളാണ് അടിസ്ഥാനമായി നിലകൊണ്ടത്. ദുരന്തനാടക സങ്കല്പത്തിലേക്ക് ഗ്രീക്കുകാരെ നയിച്ചത് അവരുടെ ജീവിതാ ദർശങ്ങളിലുമുള്ള കാഴ്ചപ്പാടുകളായിരുന്നു. എത്ര ഉദാത്തനായ വീരകഥാപാത്രവും വിധിയുടെ ദാക്ഷിണ്യമില്ലായ്മയിൽപ്പെട്ട് ഞെരിയുന്ന കാഴ്ചപ്പാട് ഗ്രീക്കു ട്രാജഡികളുടെ ഭാവ-രൂപ ശില്പങ്ങളെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രേക്ഷകരുടെ ഉള്ളിലെ കരുണരസത്തെ ഉദ്ദീപിപ്പിച്ച് അത്തരം കഥാപാത്രത്തോട് അഗാധമായ സഹാനുഭൂതിയും കാരുണ്യവും ജനിപ്പിച്ച് മനസ്സ് ശുദ്ധീകരിക്കപ്പെടുകയാണ്. ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള ഇത്രയും ആമുഖമായി പറഞ്ഞു കൊണ്ട് ആധുനികനാടകങ്ങളുടെ കലാസൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തയ്ക്ക് ആധാരം ആധുനിക ജീവിതഗതികളും വീക്ഷണവുമൊക്കെയാണെന്ന് സ്വമതം സ്ഥാപിക്കുന്നു.

> ജീവിതദർശനത്തിലെ കാഴ്ചപ്പാട് ദുരന്ത സങ്കല്പത്തിനാധാരം

ആധുനികവും സമകാലികവും വ്യത്യസ്ത സംജ്ഞകളായാണ് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കാലത്തിന്റെ പ്രസക്തിയാണ് സമകാലികത്തിനുള്ളതെങ്കിൽ ആധുനികവും അതിനുപരിയായി കാലം ആവശ്യപ്പെടുന്ന പ്രത്യേക വീക്ഷണഗതികളും സമീപനങ്ങളും ഉള്ളതാണെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. മാത്രവുമല്ല സമകാലികരെല്ലാം ആധുനികരായികൊള്ളണമെന്നുമില്ല. ആധുനിക കലാകാരൻ, സമകാലിക ജീവിതത്തിൽ നിന്നും ഉൾകാഴ്ചകൾ സഞ്ചയിച്ചു കൊണ്ട് പുതിയകാല സൗന്ദര്യസങ്കല്പം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്താരാർധത്തിലാണ് നാടകത്തിന്റെ ഭാവരൂപത്തെക്കുറിച്ചും അത്

പ്രേക്ഷകരിൽ ജനിപ്പിക്കുന്ന പ്രതികരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വതന്ത്രമായ കാഴ്ചപ്പാടുണ്ടാക്കുന്നത്. ആധുനിക നാടകത്തിന്റെ പിതാവായി ഇബ്സനെ അംഗീകരിച്ചവർ അദ്ദേഹം റിയലിസത്തിനുള്ളിൽ പ്രകടമാക്കിയ വിപ്ലവാശയത്തിൽ ആകൃഷ്ടരായവരാണ്. രചനയിൽ മാത്രമല്ല രംഗാലങ്കാരണത്തിലും അവതരണത്തിലുംമൊക്കെ ഇബ്സൻ മാറ്റങ്ങൾ കൊണ്ടു വന്നു. അതുവരെയും റിയലിസത്തിനന്യമായിരുന്നു ഇതൊക്കെ. അവതരണത്തിലും രചനയിലുമൊക്കെ റിയലിസത്തിൽ കാണാത്ത രീതികൾ സ്വീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമം ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഉണ്ടായി. 'നിശ്ചലനാടകം' എന്നു വിളിക്കാൻ തോന്നലുളവാക്കുന്ന ചെക്കോവ് നാടകങ്ങൾ, ബ്രെഹ്തിന്റെ മുൻഗാമിയെന്നവകാശപ്പെടാവുന്ന ഇർവിൻ പീസ് കേറ്ററുടെ നാടകസംരംഭങ്ങൾ, അൻറ്റോയിൻ, ഗോർഡൻ ക്രെയ്ഗ്, അപ്പെയാ, സ്റ്റാനിസ്ലാവസ്കി തുടങ്ങിയവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളൊക്കെ നാടകകലയിൽ വരാനിരുന്ന ശക്തമായ പരിവർത്തനത്തിന്റെ സൂചനകളായിരുന്നു.

- ഇബ്സൻ ആധുനികനാടകത്തിന്റെ പിതാവ്

റോബർട്ട് ബ്രൂസ്റ്റിന്റെ 'തിയേറ്റർ ഓഫ് റിവോൾട്ട്' എന്നഗ്രന്ഥത്തിൽ നാടകവേദിയിലെ പരിവർത്തനോദ്യമത്തെ അദ്ദേഹം മൂന്നായി തരംതിരിച്ചിരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സമഗ്രവളർച്ചയിൽ അനുക്രമമായി സംഭവിക്കുന്ന മെസ്സ്യാനിക് റിവോൾട്ട്, സോഷ്യൽ റിവോൾട്ട്, എക്സിസ്റ്റൻഷ്യൽ റിവോൾട്ട് എന്നിവയാണ് അവ. പൂർണവളർച്ച നേടിയ ഏതു നാടകകാരനിലും ഇത് കാണാനാകുമെന്നും അതിനായി ഇബ്സൻ ചെക്കോവ്, പിരാൻഡലോ തുടങ്ങിയവരെ നിരീക്ഷിച്ച് തന്റെ അഭിപ്രായം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആദിഭൗതിക ശക്തികളും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അന്വേഷിക്കുന്ന ഗ്രീക്ക് നാടക സങ്കല്പം മുതലുള്ള കൃതികൾ 'മെസ്സ്യാനിക് റിവോൾട്ടിലാണ് ബ്രൂസ്റ്റിൻ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള വ്യാപക ബന്ധത്തെ പരിശോധിക്കുന്നവ രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലും അവനവനിലേക്ക് നോക്കി സ്വന്തം അസ്തിത്വത്തെയും അതിന്റെ വിന്യാസങ്ങളെയും തിരയുന്ന കൃതികൾ മൂന്നാം വിഭാഗത്തിലും അദ്ദേഹം ചേർത്തിരിക്കുന്നു. നാടകകൃതിയിലെ ഭാവനാംശത്തെ രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ നാടകകൃത്ത് സ്വീകരിക്കുന്ന അഭിവീക്ഷണത്തെ ആധാരമാക്കി മാത്രമാണ് നാടകവേദിയിലെ പരിവർത്തനത്തെ ബ്രൂസ്റ്റിൻ അപഗ്രഥിച്ചത്. ഇത് നിരാകരിച്ചു കൊണ്ട് സ്വമതം സ്ഥാപിക്കുന്ന ജി. ശങ്കരപിള്ള, വളർച്ചച്ചെന്ന ഒരു നാടകവേദിയിൽ നാടകകൃതിക്കുമാത്രമായി മാറ്റം സംഭവിക്കില്ലെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. കൃതി, അവതരണം, പ്രേക്ഷകൻ, എന്നീ നാടക ത്രിത്വം ഒരു പോലെ പരിവർത്തനവിധേയമാകേണ്ടതുണ്ട്. ഈ കാലയിളവിൽ പ്രചാരമാർന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ റിയലിസ സമ്പ്രദായങ്ങളുമായുള്ള മത്സരം, നാടകം ഉപേക്ഷിച്ചു തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ദേശകാല വിശാലമായ വളർച്ച നേടാനുള്ള സങ്കേതങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ ഫലമായി പുതിയ ആവിഷ്കരണ സമ്പ്രദായങ്ങൾ ഉടലെടുക്കുകയാണ്. പ്രേക്ഷകന് നാടകത്തോടുള്ള ബന്ധം എന്താണെന്ന പ്രസക്തമായ ചോദ്യം ഉയർന്നു വരികയും തൻമീയഭവിക്കലാണോ പ്രേക്ഷകന്റെ ലക്ഷ്യമെന്ന അടിസ്ഥാനാശയത്തെ ജർമ്മൻ വേദിയിലെ പ്രമുഖർ ചോദ്യം ചെയ്തതും ലേഖകൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.

- 'തീയേറ്റർ ഓഫ് റിവോൾട്ട്' നാടകരംഗത്തെ പരിവർത്തനത്തെ ലക്ഷ്യമാക്കുന്നു

19-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഒടുവിൽ നാടക ലോകത്ത് ഉയർന്നു വന്ന വാ

ദഗതികൾ, 20-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ധാരാളം പ്രസ്ഥാനങ്ങളും വിശ്വാസപ്ര മാണങ്ങളും നാടക മേഖലയിൽ സൃഷ്ടിച്ചു. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജീവിതമൂല്യങ്ങൾക്കുണ്ടായ സമൂലമാറ്റങ്ങളും അതിനിടയാക്കിയ ഭൗതിക സാഹചര്യങ്ങളും നാടക സമീപത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ ഉളവാക്കി. കാര്യകാരണ ബന്ധിതമായ റിയലിസത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണ രീതിക്ക് പരിവർത്തനം സംഭവിച്ചു. കാര്യകാരണ സമന്വയങ്ങൾക്കപ്പുറമുണ്ടായ യാഥാർഥ്യത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ പ്രത്യക്ഷവും വ്യക്തവുമായ ബന്ധമവിടെ ഇല്ലെന്നും ഇത്തരം കൂട്ടിച്ചേർക്കൽ ഉണ്ടാകാനുള്ള ശ്രമം യഥാർഥമാണെന്നും സർ- റിയലിസ്റ്റുകൾ വാദിച്ചു. നന്മ, തിന്മ, ധർമാ ധർമം എന്നിവയെപ്പറ്റി സമൂഹത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന വിശ്വാസങ്ങൾക്ക് ഭംഗം വന്നു. ശാശ്വതം എന്ന വാക്കിന് പോലും പരമ്പരാഗതമായു ണ്ടായിരുന്ന അർഥം തകരും വിധം പ്രസ്ഥാനങ്ങളും വിശ്വാസങ്ങളും ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടു. നാടകത്തിന്റെ ഭാവരൂപശില്പങ്ങളിലും ഇവ ആഴത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. ബെക്കറ്റിന്റെയും ബ്രെഹ്തിന്റെയും ലോർക്കയുടെയും നാടകങ്ങളിൽ വ്യക്തമായിത് കാണാം. ബെക്കറ്റി ന്റെ 'വെയിറ്റിംഗ് ഫോർ ഗോദോ', 'എൻഡ് ഗൈം' എന്നീ നാടകങ്ങളും ബ്രെഹ്തിന്റെ 'മദർകറേജ്', 'ഗലീലിയോ, ''കാക്കേഷ്യൻചാക്ക് സർ ക്കിൾ'എന്നിവയും ലോർക്കാ നാടകങ്ങളായ 'ബ്ളസ് വെഡ്ഡിംഗ്, 'ഹൗ സ് ഓഫ് ബർണാഡആൽബാ' തുടങ്ങിയവയും നാടകത്തിൽ വന്ന ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ പരിവർത്തനങ്ങളെ എടുത്തുകാട്ടുന്നു. നാടകത്തി ന്റെ ശില്പഘടനയിൽ തങ്ങൾക്കു തൊട്ടു മുമ്പ് ഇവർ സ്വീകരിച്ചിരുന്ന സുഘടിത നാടക സങ്കല്പം അവർ പാടേ നിരാകരിച്ചു. നാടകത്തി ന് അനുയോജ്യമല്ലെന്നു കരുതിയിരുന്ന ഇതിവൃത്തങ്ങളും ശില്പരീ തിയും സ്വതന്ത്രമായി സ്വീകരിച്ചു കൊണ്ട്, അംഗീകരിക്കപ്പെട്ട നിയ മങ്ങളെ പൂർണമായും ഒഴിവാക്കി. ആ കാലഘട്ടത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട അയഥാർഥ നാടകത്തിൽ മാത്രമല്ല അപൂർവമായി യഥാർഥ നാടക ങ്ങളിലും ഇത് പ്രത്യക്ഷീഭവിച്ചു. ശില്പപരമായ ഇത്തരം സ്വീകരണ ങ്ങൾ നിലവിലിരുന്ന നാടകസങ്കേതങ്ങളെ ഉടച്ചു വാർത്തു. സുഘടിത നാടകം ഉപേക്ഷിച്ച പലതും പുതിയ സംവേദനത്തിന് അർഥപൂർണ മായി നാടകകൃത്തുക്കൾ സ്വീകരിച്ചു. പിരിമുറുക്കമില്ലായ്മയും ലാ ളിത്യവും അയവും നാടകത്തിന്റെ ആത്മാവിനെ നശിപ്പിക്കില്ലെന്നും വന്നു. റിയലിസ്റ്റ് നാടകകൃത്തായ ആർതർ മില്ലറുടെ കൃതികളിൽപ്പോ ലും ഇത് കാണാതായി. സമ്പൂർണമായുംദുരന്ത- ശുഭാന്തനാടകങ്ങൾ ക്ക് പ്രസക്തിയില്ലാതായി എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഗ്രീക്ക് സങ്കല്പ പ്രകാരമുള്ള ദുരന്ത നായകർ പിന്നീട് ഉണ്ടായില്ല. ഈഡിപ്പിസിനും ഡെത്ത് ഓഫ് എ സെയിൽസ്മാനും ഉള്ള അന്തരം നോക്കിയാൽ ഇത് വ്യക്തമാകും. 'ആധുനികയുഗത്തിലെ ദുരന്ത നാടകം', 'ഇടത്ത രക്കാരന്റെ ദുരന്ത നാടകം' എന്നൊക്കെ അറിയപ്പെടുന്ന 'ഡെത്ത് ഓ ഫ് എ സെയിൽസ്മാനിൽ' വില്ലിലോമൻ ഒരു വർഗത്തിന്റെ ദുരന്ത പ്രാതിനിധ്യം മാത്രമാണ് വഹിക്കുന്നത്. ചിരിയുടെയും കരച്ചിലിന്റെ യും അതിർവരമ്പുകൾ ഇല്ലാതെ സംഭവങ്ങളും ജീവിതാനുഭവങ്ങളും ഇടകലരുകയാണ് അവിടെ. യാഥാർഥ്യവും ഭാവനയും ഇഴചേരുന്നത് യഥാർഥനാടകങ്ങളിൽപോലും ഇന്ന് കാണാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. പുതിയ ശില്പ സങ്കല്പം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ പഴയ സങ്കേതങ്ങളും സമ്പ്ര ദായങ്ങളെയും നവ്യമായ ഉൾകാഴ്ചയോടെ സമീപിക്കുവാൻ നാടക

- ദുരന്ത ശുഭാന്ത അം ശങ്ങളുടെ ഇഴചേ രൽ
- പാരമ്പര്യങ്ങളി ലുള്ള അന്വേഷണം

രചയിതാക്കൾ ഒരുങ്ങി. തത്ഫലമായി ഗ്രീക്ക് കോറസിനെ പുതിയ ധർമം നൽകി ആനയിക്കാനും, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ നറേ റ്ററെ കൊണ്ടുവരാനും ആത്മഗതം സ്വീകരിക്കാനും ശ്രമം നടന്നു. ഇതോടാപ്പം കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെ നേരിട്ട് സദസിനോട് സംവദിക്കാ നും, സ്റ്റേജ് മാനേജരെ സൂത്രധാരന്റെ സ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിക്കാനും തുടങ്ങി. ശില്പഘടനയിൽ സവിശേഷതകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഇവയെ ക്കൊണ്ട് സാധിക്കാനും കഴിഞ്ഞു. ഇപ്രകാരമുള്ള പ്രത്യക്ഷ ശില്പന വീകരണത്തിൽ മാത്രമായി അത് ഒതുങ്ങിപ്പോയതുമില്ല.

ആധുനിക നാടക പ്രവർത്തനത്തെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ള നാടക ദാർശനികൻമാർ ശ്രദ്ധേയരാണ് അന്റോയിൻ അർത്താഡും, ബ്രഹ്തും-.ഏഷ്യയിലും മെക്സിക്കോവിലെയും നാടോടിയും ആഭി ചാരപരവുമായ നാടോടി- അനുഷ്ഠാനനാടകങ്ങൾ രണ്ടുപേരെയും ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. പഴയ ആഭിചാര സമ്പ്രദായങ്ങളുടെ ഭാവതീവ്രത നാടകത്തിലുണ്ടാകണമെന്നു മാത്രമല്ല ഓരോ നാടകാവതരണവും ഓരോ ആഭിചാരക്രിയയാകണമെന്നും അർത്താഡ് ആഗ്രഹിച്ചു. 'തി യേറ്റർ ഓഫ് ക്രൂവൽറ്റി'എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ സങ്കല്പം ഇന്നും ലോ കനാടകരംഗത്തുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിന്റെ സങ്കല്പം ഇന്നും ലോകനാട കരംഗത്തുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിന്റെ ഉപശാഖയെന്ന ലേബലിൽ നിന്നും നാടകത്തെ മോചിപ്പിക്കാനും അനാവശ്യമായ അലങ്കാരങ്ങളിൽ നിന്ന് മുക്തമാക്കാനും. അർട്ടോഡിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞു. ബ്രഹ് താകട്ടെ നാടകാസ്വാദനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന സങ്കല്പത്തെത്തന്നെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും അതിപ്രാചീന നാടകം നൽകിയ പ്രേരണകളെ തന്റെ നാടകശില്പത്തിൽ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. നാടകീയ നാട കത്തിന്റെ സങ്കേതങ്ങളെ നിരാകരിച്ച ബ്രെഹ്ത് 'എപ്പിക് തിയേറ്റർ'സ ങ്കല്പം കൊണ്ടു വന്നു. പ്രേക്ഷകനെ ചിന്തിപ്പിക്കാൻ വൈപുല്യമാർന്ന ജീവിതമുഖങ്ങളെ അവർക്കുമുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കാനായിരുന്നു അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചത്. കഥാപാത്രത്തോട് തന്മയീഭവിക്കാതിരിക്കാനും ആദർശവൽക്കരണവും അതിനാടകീയതയും ഒഴിവാക്കാനും ബ്രെഹ് ത് ബോധപൂർവം ശ്രമിച്ചു. നാടകീയതയെക്കാൾ എപ്പിക് ഗുണങ്ങളോ ടു നാടകഘടന ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്ന അർഥത്തിലാണ് 'എപ്പിക് തിയേറ്റർ' എന്ന പേര് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഏഷ്യൻ നാടോടി നാട കങ്ങൾ എപ്പിക് തിയേറ്ററിന് ക്രിയാത്മക സഹായം നൽകിയിട്ടുണ്ടെ ന്ന് ബ്രെഹ്ത് വിശ്വസിക്കുന്നു.

- അന്റോണിയൻ അർട്ടോസ്-തിയേറ്റർ ഓഫ് ക്രുവൽറ്റി
- ബ്രെഹ്ത്-എപ്പിക് തിയേറ്റർ

വാചികാഭിനയം മാത്രമല്ല നടന്റെ ധർമം; ധ്വന്യാത്മ ചലനങ്ങൾ ക്കും മൂകാഭിനയത്തിനും വാക്കുകൾക്ക് തുല്യമായ ഭാവ വ്യഞ്ജ കകത്വമുണ്ട്. എന്നാൽ സംവിധാനസങ്കല്പം വളർന്നതനുസരിച്ച് നാടകകൃത്ത് എല്ലാം എഴുതിവയ്ക്കേണ്ടതില്ലെന്ന രീതി വന്നു. ബെ ക്കറ്റിന്റെയും പിന്ററുടെയും നാടകരചനകൾ വാക്കുകളുടെ പരിമിതി നാടകത്തിന് ശക്തിയാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നതെന്ന് തെളിയിച്ചു. നാട കത്തിൽ അനാവശ്യമായ അലങ്കാരങ്ങൾ ആവശ്യമില്ലെന്നു വന്നു. നാട കം സംഘാഭിനയത്തിന്റെ കലയാണെന്നും എല്ലാ ഘടകങ്ങൾക്കും തുല്യപ്രാധാന്യമാണുള്ളതെന്നും നാടകകൃത്തുക്കളെപ്പോലെ സംവി ധായകരും വിശ്വസിച്ചു. നാടകകൃതിയിലെ സംഭാഷണങ്ങളെ, വിരാമ ങ്ങളെ, നിശബ്ദതകളെ അർഥപൂർണമാക്കുന്ന എഴുതാത്ത രംഗപാഠം

പ്രത്യക്ഷ പാഠത്തിനു സമാന്തരമായുണ്ടെന്നും അതിന്റെ അർഥം സംവിധായകൻ ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണെന്നും സംവിധാനകലയിൽ അദ്വിതീയനായ സ്റ്റാ നിസ്ലാവ്സ്കി അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ രചനാശില്പത്തിൽ വന്ന മാറ്റങ്ങൾ രംഗാവതരണവേദിയിലും സംഭവിച്ചു. ഒരു ഭാഗത്ത് എപ്പിക് തിയേറ്റർ ശൈലി വേറിട്ട് നിന്നപ്പോൾ മറുഭാഗത്ത് മാർക്സ്, റെയിൻഹാർട്ട് തുടങ്ങിയവരാൽ പരിപോഷിക്കപ്പെട്ട 'ടോട്ടൽ തിയേറ്റർ' വളർന്നു വന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെ തന്മയീഭാവത്തിനു പുതിയ ഉപാധി കണ്ടെത്തുക മാത്രമായിരുന്നില്ല ടോട്ടേൽ തിയേറ്ററിന്റെ ലക്ഷ്യം പ്രേക്ഷകനെ പൂർണമായും നാടകീയാനുഭൂതിയിൽ ലയിപ്പിക്കാനും അവർ ശ്രമിക്കുന്നു. രംഗാവതരണത്തിന്റെ എല്ലാ വശങ്ങളും കൂടിച്ചേർന്നുള്ള ദൃശ്യാനുഭൂതിയാണ് ടോട്ടൽ തിയേറ്റർ ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകരും അരങ്ങും ഒന്നായിത്തീരുന്ന ആത്മലയത്തിന്റെ അനുഭവമാണിവിടെ ജനിക്കുന്നത്. ദേശകാലങ്ങളുടെ പരിമിതികൾ മറികടക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് അവതരണ രംഗത്ത് ആധുനിക നാടകം സൃഷ്ടിച്ച മറ്റൊരു പരിവർത്തനം. റിയലിസ്റ്റിക് നാടകത്തിന്റെ ദേശകാല സങ്കല്പങ്ങൾ തകരുകയും അരങ്ങിനെ അർഥശൂന്യമാക്കി എൻവയൺമെന്റൽ തിയേറ്റർ എന്ന സങ്കല്പം വളരുകയും ചെയ്തു. അതിന്റെ ആചാര്യൻ റിച്ചാർഡ് ഷെഹനറായിരുന്നു. അരങ്ങും സഭാതലവും ഒന്നായിത്തീർന്ന് ഒരു സംഭവത്തിന്റെ വേദിയായിത്തീരുകയും പ്രേക്ഷകർ സാക്ഷികളും പങ്കാളികളുമായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

- രംഗാവതരണവേദിയിലെ മാറ്റങ്ങൾ
- പ്രേക്ഷകരും അരങ്ങും ഒന്നായിത്തീരുന്ന നൂതന സംവിധാനം

ഗ്രൊട്ടോവ്സ്കി, ബാർബ തുടങ്ങിയവർ നാടകത്തിന്റെ ആത്മാംശം മുഴുവൻ സ്വാംശീകരിച്ച് അവതരണരീതികളുടെ നവീനകാഴ്ചപ്പാടുകളുമായിയെത്തിയ സംവിധായകരാണ്. നാടകാവതരണ മേഖലയിൽ വന്നു ചേർന്ന നവീനമായ പല സമ്പ്രദായങ്ങൾക്കും ചിത്ര-ശില്പകലകളിലെ പരിവർത്തങ്ങളോട് കടപ്പാടുണ്ട്. കെയ്ഗിനെപ്പോലുള്ള ആദ്യകാല സംവിധായകർ ചിത്രകാരന്മാരായിരുന്നു. പുതിയ ജീവിതാവബോധം പുതിയ നാടകസങ്കല്പങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും അത് പുതിയ ആവിഷ്കരണ രീതികളിലേയ്ക്ക് നയിക്കുകയും ചെയ്തു. ആധുനിക നാടകം പ്രേക്ഷക ശ്രദ്ധ ഇടതടവില്ലാതെ ആവശ്യപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ്. പ്രേക്ഷകനെ അസ്വസ്ഥനാക്കി കാണാത്തതുകാണാൻ അത് ശക്തമായ പ്രേരണ നൽകുന്നു.ബഹിർമുഖം കണ്ട് വികാരവിരേചനം എളുപ്പത്തിൽ സാധ്യമാക്കാതെ താനും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ആന്തരാത്മാവിൽ കാണുകയാണ് അവൻ. ഇത്തരം സംവേദനശീലം സ്വായത്തമാക്കുന്നതിലൂടെ മാത്രമേ ആധുനിക നാടകത്തിന്റെ പ്രേഷകനാകാൻ ഒരുവന് കഴിയൂ. ബ്രെഹ്തിയൻ നാടകത്തിൽ പ്രേക്ഷകൻ പൂർണമായും അന്യവത്കരിക്കപ്പെട്ടവനാണ്. വിമർശനബുദ്ധ്യാ അരങ്ങിൽ ബോധപൂർവം കാണികൾക്കായി ചിലതൊക്കെ കാണിക്കുകയാണെന്നും തിരിച്ചറിയേണ്ടവനാണ് ഇത്തരം പ്രേക്ഷകൻ. ഈ ബോധം ഉടനീളം നിലനിർത്തിയാണ് നാടകശില്പം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നതും അവതരിപ്പിക്കുന്നതും. ഈ രീതി നമ്മുടെ പഴയ നാടോടി നാടകസങ്കല്പത്തിലുമുണ്ട്. പക്ഷേ അവിടെ നൈസർഗ്ഗികമായ അവതരണ സങ്കേതങ്ങളിലെ അപ്രധാന സ്ഥാനത്തു മാത്രമേ അത് നിലനിൽക്കുന്നുള്ളൂ. പ്രേഷകരുടെ മുൻപിൽ വച്ച് നടൻ കഥാപാത്രമാകുകയും കഥാപാത്രം നടനാകുകയും ചെയ്യുന്നത് കാണാനാകുന്നു. ഇത് രംഗ പ്രയോഗ ശൈലിയായോ സാങ്കേതിക വിദ്യയായോ മനഃ

- ആധുനിക നാടകാവതരണം
- പ്രേഷകനെന്ന ഘടകം
- നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള ജൈവബന്ധം
- അരങ്ങിലെ പുതിയ കാഴ്ചപ്പാട്

പൂർവം സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നതല്ല. പക്ഷെ ബ്രെഹ്ത് പഴയ നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് എലിയനേഷൻ എന്ന അംശം സ്വീകരിച്ച് സൗന്ദര്യാത്മകതയുടെ ഭാഗമാക്കി, നാടകശില്പത്തിന്റെ പ്രധാന ഘടകമാക്കി മാറ്റി. ആധുനിക ജീവിതത്തിന്റെയും അതിൽ നിന്ന് ലഭ്യമാകുന്ന അവബോധത്തിന്റെയും അടിത്തറയിലാണ് ആധുനിക നാടകത്തിലെ വ്യത്യസ്ത ശില്പ സമ്പ്രദായങ്ങളും അവതരണ രീതികളും നിലകൊള്ളുന്നത്. പഴയ നാടകരചനയുടെയോ അവതരണത്തിന്റെയോ പിന്നിലുള്ള കലാബോധ സങ്കല്പമല്ല ഇന്നത്തെ നാടകകൃത്തിനും സംവിധായകനുമുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് പുതിയ നാടകത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തിന് പുതിയ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ സമീപനരീതി ആവശ്യമായി വരുന്നു. പഴയ കാല സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം കൊണ്ട് ഇന്നിന്റെ നാടകത്തിന്റെ മാറ്റുരയ്ക്കാനാവില്ല.

Summarised Overview

ആധുനികനാടകത്തിൽ ആധുനികവും സമകാലിക വ്യത്യസ്തവുമായ സംജ്ഞകളാണ് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകന് നാടകത്തോടുള്ള ബന്ധം എന്താണെന്നപ്രസക്തമായ ചോദ്യത്തെക്കുറിച്ച് തന്മയീഭവിക്കലാണോ പ്രേക്ഷകന്റെ ലക്ഷ്യം എന്ന അടിസ്ഥാന ആശയത്തെ ജർമൻ വേദിയിലെ പ്രമുഖർചോദ്യം ചെയ്തതും അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.

വിശദപഠനം 3

അമ്പതു വർഷത്തെ പ്രേഷകരുടെ പരിണാമ ചരിത്രം:

ഇ.പി. രാജഗോപാലൻ (1962)

കാസർഗോഡ് ജില്ലയിൽ 1962-ൽ ജനനം സാഹിത്യ നിരൂപകൻ, നാടകപ്രവർത്തകൻ. മലയാള നിരൂപണത്തിൽ ആധുനികതയുടെ കാലത്തിനു ശേഷം കടന്നു വന്ന ചരിത്രാത്മകമായ വിമർശനരീതിയുടെ ഊർജ്ജസ്വലനായ പ്രയോക്താവാണദ്ദേഹം. നവമാർക്സിസ്റ്റു ചിന്തയുടെ യാന്ത്രികമല്ലാത്ത സ്വാധീനം സാമാന്യമായി പ്രകടമാക്കുന്ന നിരൂപണ പഠനങ്ങൾ ഇദ്ദേഹത്തെ ശ്രദ്ധേയനാക്കി. നിരൂപണത്തെ പുതിയ നിരീക്ഷണങ്ങൾ കൊണ്ട് വ്യത്യസ്തവും സർഗാത്മകവുമാക്കുന്ന എഴുത്തു രീതിയാണ് രാജഗോപാൽ സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്. എഴുതുന്ന വ്യക്തിയെ കുറിച്ച് കാര്യമായി ചിന്തിക്കാതെ എഴുത്തിൽ മായ്ക്കാനാവുന്ന ചരിത്രത്തെയും ജീവിതത്തെയുമാണ് രാജഗോപാൽ ശ്രദ്ധിക്കാറുള്ളത്. ഫോക് ലോർ, നാടകം, ചിത്രകഥ, ചലച്ചിത്രം, ഫോട്ടോഗ്രഫി, വിദ്യാഭ്യാസചിന്ത, മറ്റ് പൊതു ജീവിതരംഗങ്ങൾ, അനൗപചാരികമായ വസ്തുതകൾ, സ്ഥാപനവത്കൃതമാവാത്ത അറിവുകൾ,, പ്രാദേശികമായ ഇനങ്ങൾ എന്നിവയും ഇദ്ദേഹത്തേ ആകർഷിച്ചിരുന്നു. കവിതയുടെ ഗ്രാമങ്ങൾ, കഥയും ആത്മകഥയും, സ്വപ്നവും ചരിത്രവും, സംസ്കാരത്തിന്റെ കുടിലുകൾ, ലോകത്തിന്റെ വാക്ക് എന്നിവ പ്രധാന കൃതികൾ.എൻ. ശശിധരനുമായി ചേർന്ന് കേളു, ഉടമ്പടിക്കോലം എന്നീ നാടകങ്ങൾ എഴുതി. കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി അവാർഡ്, തായാട്ട് അവാർഡ്, പ്രൊഫ.ഗുപ്തൻനായർ അവാർഡ് തുടങ്ങിയ പുരസ്കാരങ്ങൾ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്.

നാടോടി കലാരൂപങ്ങളുടെ അവതരണ വേളയിൽ കാണികളും കളിക്കാരും ഒന്നാണ്. കാരണം ഓരോ നാടോടി കലാരൂപവും അത് ജന്മം കൊള്ളുന്ന ദേശത്തെ മാത്രവും ഏറെക്കുറെ അനുഷ്ഠാനപരമാകുമ്പോൾ നാടോടിക്കലയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നവർ തന്നെ കാണികളും കളിക്കാരുമാകും.ക്ഷേത്രകലകളെ അവയുടെ പാരമ്പര്യരീതിയിൽ അനുഭവിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കാർ ഭക്തരാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് ഗുരുവായൂർ അമ്പലത്തിൽ കൃഷ്ണാട്ടം വഴിപാടായിട്ടാണ് നടത്തുന്നത്. 'സ്വർഗ്ഗാരോഹണം' കളിപ്പിക്കുന്നവർ കൃഷ്ണപ്പിറവിയും വഴിപാടാക്കണം' എന്ന ബോർഡിൽ നിന്നുമിത് വ്യക്തമാണ്. ഇത്തരം കലാകാരന്മാരും കലയെക്കാൾ അനുഷ്ഠാനത്തിനാണ് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്നത്.പ്രേക്ഷകർ ഇതിൽ നിന്ന് മോചിതരാവുന്ന കാഴ്ച നവോത്ഥാന കാലഘട്ടം നൽകിയ കലാരൂപങ്ങളിലൂടെയാകണം. ഉദാ.സംഗീത നാടകങ്ങൾ. അത് പൊതുവായ പ്രേക്ഷക സങ്കല്പത്തെ രൂപപ്പെടുത്തി.ക്ഷേത്രകലകൾക്കും നാടോടികലകൾക്കും ഇത്തരമൊരു മതേതര ജനാധിപത്യത്തിലൂന്നിയ കൂട്ടായ്മയുടെ പ്രേക്ഷക സമൂഹമില്ലായിരുന്നു. സ്വന്തം ഗ്രാമത്തിന്റേതല്ലാത്ത കഥകളും സ്വപ്നങ്ങളുമായിരുന്നെങ്കിലും വെറും രസനീയമായതിനെക്കാണാതെ ഗൗരവതരമായി സമീപിക്കുകയായിരുന്നു കാണികൾ. നാടോടി കലകളിൽ നിന്നും ക്ഷേത്രകലകളിൽ നിന്നും വേറിട്ടു നിന്ന ഇത്തരം നാടകാവതരണങ്ങൾ കണ്ട് ഊർജ്ജ

- കലയെക്കാൾ അനുഷ്ഠാനത്തിന് പ്രാധാന്യം
- കലാനുഭവം സാമൂഹികാനുഭവമായി മാറുന്നു

നേടി സ്വന്തമായി നാടകമുണ്ടാക്കി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാനുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളിലും അവർ ഏർപ്പെട്ടു. സംഗീത നാടകങ്ങളിൽ സ്വാതന്ത്ര്യ സമരവീര്യം കലർന്നതിന്റെ ഫലമായി കാലിക പ്രസക്തിയുള്ളതായി അത് മാറുകയും ചെയ്തു. കാണികളുടെ സ്വത്വബോധത്തെയും അഭിമാനത്തെയും ഉണർത്തുകയും വളർത്തുകയും ചെയ്ത സ്വതന്ത്ര ലോകമായിരുന്നു അത്. കലാനുഭവം, സാമൂഹികാനുഭവമായി മാറുന്ന കാഴ്ചയാണ് അവിടെ സംഭവിച്ചത്.

ജന്മി നാടുവാഴിത്തങ്ങളെ കലയിലൂടെ തുടച്ചുനീക്കാനുള്ള പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ ഇച്ഛയ്ക്ക് സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ സമരങ്ങൾ കരുത്തുപകർന്നു. 'പാട്ടബാക്കി'യുടെ കാണികൾ ഈ ശക്തിയും കരുത്തും ഏറ്റുവാങ്ങിയവരായിരുന്നു. സ്വന്തം നാട്ടിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ, എന്നും കാണുന്നുവെന്ന തോന്നലുളവാക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, നാട്ടുഭാഷയിൽ ശത്രുവിനെ ചോദ്യം ചെയ്ത പരിഹാരം നിർദ്ദേശിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ പൂർണമായും മാറുകയായിരുന്നു. 'നമ്മളൊന്ന്' എന്ന നാടകവും ഇതിൽ നിന്ന് വേറിട്ടതായിരുന്നില്ല. എല്ലാ കാണികളും മണ്ണിലിരുന്നാണ് അന്ന് നാടകം കണ്ടിരുന്നത്. അധ്വാനിക്കുന്നിടവും അരങ്ങും ഒന്നായിത്തീരുന്ന കാഴ്ചയുടെ അനുഭവലോകമായിരുന്നു അത്. 'പാട്ടബാക്കി'യുടെയും നമ്മൊളൊന്നിന്റെയും തുടർച്ചയെന്നോണം വന്ന 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' കാണികളെ തുറസ്സിൽ നിന്നും കൊട്ടകയ്ക്കുള്ളിലേക്ക് വരുത്തി. തുടർന്ന് വന്ന കെ.പി.എ.സി. നാടകങ്ങളെല്ലാം ഇത്തരത്തിലായിരുന്നു. നാടകക്കമ്പനിയെന്ന സംഘടനയുടെ ലേബലിൽ വന്ന നാടകാവതരണത്തിന് വൈദ്യുതിവെളിച്ചവും ഉച്ചഭാഷിണിയും വന്നതു കൂടാതെ പണം കൊടുത്ത് ടിക്കറ്റും എടുക്കേണ്ടതായിരുന്നു. മിക്കപ്പോഴും ഏതെങ്കിലും ആവശ്യാർഥമുള്ള (ധനശേഖരണം) നാടകമാണെങ്കിൽ പണമുള്ളവർ മുമ്പിൽ നല്ല കസേരകളിലും ചെറിയ കാശുകൊടുത്തവർ പിൻ കസേരകളിലുമായിരിക്കും. എന്നാൽ ഉത്സവപ്പറമ്പുകളിലും പാർട്ടിയോഗങ്ങളിലും അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഈ വേർതിരിവ് നഷ്ടപ്പെടുകയാണ്. രണ്ടിടത്തും വൻജനാവലിയുടെ സാന്നിധ്യം പൊതുവെ കാണപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

- സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതിയെ കലയിലൂടെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമം

അക്കാദമിക് രംഗരചനകളായ പരീക്ഷണ നാടകങ്ങൾ വൈദഗ്ധ്യം പുലർത്തുന്ന ചെറുകൂട്ടത്തിന് മുൻപിലായിരുന്നു അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. പക്ഷേ നാടകത്തിന്റെ ജനകീയത ഇവിടെ നഷ്ടമാകുന്ന കാഴ്ചയാണുണ്ടായത്. നവോത്ഥാനപ്രക്രിയയിൽ രൂപപ്പെട്ട മതേതര ജനാധിപത്യ അരങ്ങുകൾക്കു പകരം ഫ്യൂഡൽ കാലത്തെ സമീപസ്ഥ വേദി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. അതിലൂടെ ഉന്നതകലയായി നാടകത്തെ കാണുകയും ധൈഷണികതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കാഴ്ചക്കാർ പരിമിതരാകുകയും ചെയ്തു. നാടകനിർമാണത്തിലെ വൈദഗ്ധ്യം പ്രേക്ഷകർക്ക് വേണമെന്ന അലിഖിത നിയമം നടപ്പായി. ജനാധിപത്യ പ്രേക്ഷക സമൂഹത്തിന്റെ വലിയൊരു വിഭാഗം ഇവിടെ ഉത്ഭവംകൊണ്ട നാടകാനുഭവത്തിൽ നിന്ന് പുറന്തള്ളപ്പെട്ടു. സമകാലിക സമൂഹത്തെ യഥാതഥമായി ഉൾക്കൊള്ളാത്ത ഇത്തരം വേദികളിലെ ദാർശനികവും ലാവണ്യാത്മകവുമായ അംശങ്ങളെ ധൈഷണിക നാട്യത്താൽ പിന്തുണച്ച കാണികളും ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇടതുപക്ഷ ആധുനിക വാദത്തിന്റെ

ധൈഷണികതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കാഴ്ചക്കാർ പരിമിതമായി

പുതിയ രംഗാനുഭവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് പല കാരണങ്ങളാൽ സ്വീകരിക്കാനായില്ല. അതിൽ ആദ്യകാരണം നവ്യമായ പ്രേക്ഷകാനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനായില്ല എന്നുള്ളതാണ്. നടന്ന പ്രവർത്തനങ്ങൾ ആകട്ടെ യാന്ത്രികമായിരുന്നു എന്നതാണ് അടുത്തത്. രൂപപരമായല്ലാതെ ഉള്ളുകൊണ്ട് രാഷ്ട്രീയാധുനികമാകാനുള്ള ശ്രമം നടന്നില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമായിരുന്നു. തുടർച്ചയോ വളർച്ചയോ ഇത്തരം നാടകങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടാകാത്തതും ഒരു കാരണമായിരുന്നു.

അടിയന്തരാവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ച പുതിയ രാഷ്ട്രീയ ബോധം 1978-ലെ എറണാകുളത്തെ നാടകോത്സവത്തിൽ പ്രതിഫലിച്ചു. അതാകട്ടെ ആധുനികതാ വാദത്തിന്റെ രംഗാവതരണത്തിന് എത്തുമായിരുന്നു. ജനകീയ നാടകത്തിന്റെ പുതിയ മുഖം എങ്ങനെയായിരിക്കണം എന്ന് വെളിവാക്കുന്നതരത്തിലായിരുന്നു പ്രേഷകസമീപനം. അടിയന്തിരാവസ്ഥയിൽ അധികാരവിരുദ്ധ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടത്തിയവരും അതിന്റെ പേരിൽ ഭരണകൂടം പിടികൂടിയവരുമൊക്കെച്ചേർന്നതായിരുന്നു പ്രേക്ഷകർ. 'അവനവൻ കടമ്പ', 1128-ൽ ക്രൈം 27 എന്നീ നാടകങ്ങളൊഴികെ ഈ കാലയളവിൽ ജനങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച നാടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ ലളിതവും പ്രാദേശികവുമായ രംഗശൈലിയായിരുന്നു. ഇതോടൊപ്പം കാണികൾക്ക് മനസിലാവുന്നതരത്തിലുള്ള, വാണിജ്യ പ്രക്രീയയുടെ ഭാഗമായ നാടകവേദികളും ധൈഷണികതയുടെ രംഗവേദികളും പ്രവർത്തിച്ചു. കാർഷിക മേഖല പിന്നാക്ക പോകുകയും കേവലം ഉപഭോകൃത സംസ്ഥാനമായി കേരളം മാറുകയും ചെയ്യുന്ന കാഴ്ചയാണ് തുടർന്ന് വരുന്നത്. വെറും വിനോദോപാധിയായി നാടകത്തെ കാണുന്ന പ്രവണത കാണികൾ ഉപേക്ഷിക്കുന്ന വേള കൂടിയായിരുന്നു ഇത്. തെരുവുനാടകങ്ങൾ കാണികളെ തേടിചെല്ലുന്ന സാഹചര്യമാണ് അന്തരമുണ്ടായത്. ഇതുവരെ അരങ്ങിന് മുന്നിലേക്ക് പോയിരുന്ന പ്രേക്ഷക സമക്ഷത്തിലേക്ക് അവരെത്തേടി നാടകം ചെല്ലുകയാണ്. അതിനുമുൻപ് വരെയുണ്ടായിരുന്ന രീതി നാടകം കാണാനായി മുൻകൂട്ടി തയ്യാറാക്കലാണ്. എന്നാൽ തെരുവ് അരങ്ങിൽ സംഭവിക്കുന്നത് ഇതിന് വിപരീതമാണ്. നാടകക്കാഴ്ച്ചയ്ക്കായുള്ള സമയം, സജ്ജീകരണം എവിടെ ആവശ്യമില്ല. ഈ മുന്നൊരുക്കത്തിലൊന്നും ഇവിടെ പ്രസക്തിയില്ല. നാടോടികല, ക്ഷേത്രകല, നവോത്ഥാന നാടകം, ക്ലാസ്സിക്കൽ കല, അക്കാദമി നാടകം എന്നീ ഘടകങ്ങളേക്കാൾ ഏറെ, തെരുവു മാന്ത്രികന്റെയും മരുന്ന് വില്പനക്കാരന്റെയും തെരുവിലെ സർക്കസ്സുകാരന്റെയും സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയാണ്. തെരുവരങ്ങ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

മുന്നൊരുക്കത്തിന് പ്രസക്തിയില്ല

വിശദമായി പറയുകയാണെങ്കിൽ ഇപ്പറഞ്ഞ മൂന്നു വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നവരുടെയും പ്രകടനം എങ്ങനെയെന്ന് ജനങ്ങൾക്ക് മുൻകൂട്ടി അറിവുണ്ട് ; അവർ അഗാധ അനുഭവങ്ങൾ പകരാനല്ല അവിടെ വരുന്നതെന്നും ജനങ്ങൾക്കറിയാം. തെരുവരങ്ങ് വ്യവസ്ഥകൾക്ക് വിധേയമല്ല. അവിടെയുള്ള പ്രേക്ഷകർ നിരന്തരം പരിണാമത്തിന് വിധേയരാണ്. എങ്ങനെയെന്നാൽ കാണികൾ നിൽക്കുന്നിടം മാറാം, പിരിഞ്ഞുപോകാം പകരം ആൾക്കാർ വരാം, ചിലർകെട്ടിടങ്ങളുടെ മുകളിൽ നിന്ന് കാണാൻ ശ്രമിക്കാം. തെരുവിൽ അവതരണം നടക്കുമ്പോൾ ഇതെല്ലാം മുൻകൂട്ടി കാണേണ്ടതുണ്ട്. എന്നാൽ ചിട്ടപ്പെടുത്താനും പാടില്ല. കാ

ണികൾക്ക് തെരുവരങ്ങിൽ ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്; അവരുമായി നേരിട്ട് സംവാദിക്കുകയാണ് നാടകം. എന്നാലത് ആസ്വാദനപരമെന്ന് പറയാനുമില്ല. ചിന്തിക്കുകയും പ്രയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാണികളെയാണ് തെരുവരങ്ങ് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്. നാടകം ജനാധിപത്യപരമായ ഉല്പന്നമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നിമിഷങ്ങളാണ് തെരുവരങ്ങിൽ. സദസ്യരെന്നോ പ്രേക്ഷകരെന്നോ രസികർ എന്നോ വിദഗ്ധ പ്രേക്ഷകർ എന്നോ ഉള്ള വിഭജനം കൂടാതെ ജനങ്ങളെത്തന്നെ അവരുടെ വർഗ്ഗ വൈരുദ്ധ്യത്തോടെ തെരുവരങ്ങ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഇവിടെയാണ് തെരുവരങ്ങ്, പ്രയോഗം എന്ന ജനകീയ സങ്കല്പമാകുന്നത് . എന്നാൽ ഈ സാധ്യത പിന്നീട് വികസിത രൂപം പ്രാപിച്ചില്ല.

- തെരുവരങ്ങിൽകാണികൾക്ക് പ്രാധാന്യം

സാങ്കുചിതമായ അനുഭവലോകത്തിലും നിസ്സാരമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളിലും അഭിരമിക്കുന്ന കച്ചവടസിനിമകളുടെയും പരസ്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായി ജീവിതം നെയ്തു കൂട്ടുന്ന ടെലിവിഷന്റെയും രീതിയിലാണ് ഏറെക്കുറെ നാടകങ്ങളും ഇന്ന് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. അതിന്റെ കാണികളാകട്ടെ കാഴ്ചയുടെ ഉപഭോക്താക്കളുമാണ്. ധൈഷണിക സ്വഭാവമുള്ള അക്കാദമിക നാടകങ്ങൾ വളരെ ചുരുക്കമായാണ് ഉണ്ടാവുന്നതെങ്കിലും അവയിൽ ഏകതാനതയാണ്. പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരുടെ (മർദ്ദിതരുടെ) നാടകവേദിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ബ്രസീലിയൻ നാടകപരിശീലകനും നാടകസൈദ്ധാന്തികനുമായ 'അഗസ്തോബോൾ'രൂപകല്പന ചെയ്ത സമ്പ്രദായത്തെ സ്വീകരിച്ച് അമേരിക്കൻ ടെലിവിഷൻ വ്യവസായം സൃഷ്ടിച്ച രൂപമാണ് കേരളത്തിലെ ചാനലുകളിൽ കാണുന്ന 'തരികിട'തുടങ്ങിയ റിയാലിറ്റി ഷോകൾ. വിമോചിതരായ കാണികൾ എന്ന സങ്കല്പം ഇവിടെ തകരുകയാണ്. എന്തിനെയും ഉപഭോഗത്തിലധിഷ്ഠിതമായ കാഴ്ചയാകുന്ന രീതിയാണിവിടെ കാണുന്നത്. ഇതിന്റെ കാണികൾ കേവലം ബാലിശമായവയിൽ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്. ഈ അവസ്ഥയെ മറികടക്കുന്ന നാടകങ്ങളാണ് വർത്തമാനകാലത്തെ നാടകസംരംഭങ്ങളെങ്കിലും അവ വിരലിലെണ്ണാവുന്നവയേ ഉള്ളൂ. വർഗ വ്യത്യാസം വർധിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകം ആനന്ദോപാധിയല്ല എന്നാണ് ഇ.പി. രാജഗോപാലന്റെ നിരീക്ഷണം. ലൈംഗികതൊഴിലാളികൾ, സ്ത്രീകൾ, ഹിജഡകൾ, കുട്ടികൾ, ആദിവാസികൾ തുടങ്ങിയവർ സ്വത്വപ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ ഭാഗമായി നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവർ തന്നെയാണ് ഇവരുടെ ആദ്യകാണികളും. നാടകത്തെ വിമോചനത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കുകയാണിവിടെ. വിരളമായിട്ടാണെങ്കിലും ഉണ്ടാകുന്ന ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ അവഗണിക്കാനാകാത്ത വിധം ശ്രദ്ധേയങ്ങളുമാണ്. അയഥാർഥവും അധ്വാന സംസ്കാരത്തെ അവഗണിക്കുന്നതും കലയുടെ പ്രസക്തി കേവലം വിനോദം മാത്രമാണെന്ന് ഉറപ്പിക്കുന്നതുമായ ടെലിവിഷൻ അനുഭവത്തെ പുനർനിർമിക്കുന്ന നാടക സംരംഭങ്ങളാണ് ഏറിയ പങ്കും ഇന്ന് സമകാലകേരളത്തിൽ പ്രസക്തമായിരിക്കുന്നത്. സാമൂഹിക ഗൗരവമുള്ള വിഷയങ്ങളാകണം കാണികൾക്ക് മാതൃകയാകേണ്ടത്. ഒരു കാലത്ത് സാമൂഹിക നവോത്ഥാനത്തിനും ജീവസ്സുറ്റ സാമൂഹികാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കാൻ നമ്മുടെ നാടകവേദികൾക്ക് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഇന്ന് കേരളീയ സമൂഹം ഉപഭോഗത്തിലധിഷ്ഠിതമായി ജീവിതായോധനത്തെ

- എന്തിനെയും ഉപഭോഗത്തിലധിഷ്ഠിതമായ കാഴ്ച ആക്കുന്നു
- നാടകത്തെ വിമോചനത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കി

മാറ്റിയെടുത്തിരിക്കുകയാണ്. നിഷ്ക്രിയതയുടെയും മരവിപ്പിന്റെയും ജീവിത ദുരന്ത സ്വീകരണങ്ങളുടെയും കലവറയായി അത് മാറിയിരിക്കുന്നു. ആരാണ് 21-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ മനുഷ്യർ? എന്ന ചോദ്യത്തിന്, "പണിമുടക്ക് കൊണ്ട് ശൂന്യമായിപ്പോയ ടെലി സ്ക്രീനിലേക്ക് വിഷാദത്തോടെ നോക്കിയിരിക്കുന്ന ആൾ'' എന്ന ബ്രോദിലയറുടെ ഉത്തരത്തെ ഇ.പി. രാജഗോപാലൻ അർഥവത്തായി ഇവിടെ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുകയാണ്. കൂടാതെ ഇങ്ങനെയല്ലാതെ നിലകൊള്ളാനാകുന്ന ഒരു മനുഷ്യനെ പ്രത്യാശാ ഭരിതനായി പ്രതീക്ഷിക്കുകയാണ്.

Summarised Overview

പുതിയ നാടക ആസ്വാദനത്തിന് പുതിയ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായസമീപനരീതിയാണ് ആവശ്യം. നവോത്ഥാന പ്രകിയയിൽ രൂപപെട്ട മതേതര ജനാധിപത്യ അരങ്ങുകൾക്കുപകരം ഫ്യൂഡൽ കാലത്തെ സമീപസ്ഥവേദി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടതിലൂടെ നാടകത്തെ ഉന്നത കലയായി കാണുകയും വൈഷണികതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കാഴ്ചക്കാർ പരിമിതമായി പോകുന്നു എന്നുമാണ് ലേഖനത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. വർഗവ്യത്യാസം വർധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകം വിനോദോപാധിയല്ല എന്നതാണ് ലേഖകന്റെ നിരീക്ഷണം.

Summarised Overview

മലയാള നാടകമെന്ന കലാ രൂപത്തിന്റെ-സഹിത്യത്തിന്റെ ഉത്ഭവ-വികാസ-പരിണാമ ചരിത്രങ്ങളും നാടകത്തിന്റെ ആശയസങ്കല്പത്തിൽ വന്ന വ്യതിയാനങ്ങളും പഠനവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ദൃശ്യഭാഷയ്ക്കും ദൃശ്യ സംസ്കാരത്തിനും ഏറെ പ്രാധാന്യമുള്ള വർത്തമാനകാലത്ത് സംവേദനത്തിന്റെ നവ്യരൂപങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാനാകുന്ന നാടകത്തെ ശ്രേഷ്ഠമായൊരുപാധിയാക്കിമാറ്റാനാകും. ആംഗല നാടക വിവർത്തനത്തിന്റെ പാതയിലൂടെ വന്ന് കാളിദാസാദി കവിവര്യൻമാരുടെ സംസ്കൃത കൃതികളെ മൊഴി മാറ്റം നടത്തി അരങ്ങിലെത്തിച്ചെങ്കിലും അതിൽ നിന്നും ഗൗരവാഹമായ നാടകീയാനുഭവം സഞ്ചയിക്കാൻ മലയാളികൾക്കായില്ല. തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ അരങ്ങ് വാഴൽ, മലയാളത്തിന്റെ നാടകവേദികളെ ദൃശ്യപ്പൊലിമയുടെയും പ്രകടനപരതയുടെയും അനൗചിത്യ കേരളീരംഗങ്ങളാക്കി മാറ്റി. മലയാള സംഗീത നാടകങ്ങളുടെ അടിത്തറയായി മാറി, നാടകവേദിയിൽ മാറ്റം കൊണ്ടുവരാൻ കെ.സി. കേശവപിള്ളയുടെ 'സംഗീത നാടകമായ, സദാരമ'യ്ക്ക് കഴിഞ്ഞു. അതിലൂടെ കച്ചവട നാടകവേദിക്ക് ആരംഭം കുറിയ്ക്കാനും മലയാളിയുടെ ആസ്വാദന ശീലത്തിൽ മാറ്റം വരുത്താനും കഴിഞ്ഞു. തുടർന്നു വരുന്നത് പ്രഹസനങ്ങളുടെ കാലമാണ്. മനുഷ്യജീവിതത്തെ ബാധിക്കുന്ന സമകാല പ്രശ്നങ്ങളെ പരസ്യമായി അവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ടു നേർവഴിയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഇത്തരം രചനകളിൽ നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ കുറവെങ്കിലും അവ ഗദ്യനാടകത്തിന്റെ വളർച്ചയിലേക്കാണ് നയിച്ചത്. അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾ, അനാചാരങ്ങൾ, വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവുമായ അസമത്വങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്കെതിരെയുള്ള ആയുധമായി സാമൂഹിക നാടകങ്ങൾ പിറവി കൊള്ളുന്ന വേളയാണ് പിന്നീട് സംജാതമായത്. മലയാള നാടകത്തിന്റെ സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധത യോഗക്ഷേമ സഭയുടെ നമ്പൂതിരി നവോത്ഥാന നാടകങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിച്ചു. രാഷ്ട്രീയമായ നവീന ബോധം, തൊഴിലിടങ്ങളിലെ ചൂഷണത്തിനും അനീതിയ്ക്കുമെതിരെയും ജന്മിത്തത്തിനെതിരെയുള്ള പ്രക്ഷോഭമായി മാറുന്നത് രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിച്ചു അങ്ങനെ നാടകം, സാമൂഹിക പരിവർത്തത്തിനുള്ള ശക്തമായ മാധ്യമമായി മാറുന്ന കാഴ്ച മലയാള നാടകലോകത്ത് അനാവൃതമായി. നാടകത്തിന്റെ സാഹിത്യത്തിലും അവതരണത്തിലും മാറ്റങ്ങൾ ഉളവാക്കിക്കൊണ്ട്, ഇബ്സന്റെ സ്വാധീനം എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെയും മാറ്റം സർഗലോകത്തിലൂടെ ഇവിടേയ്ക്ക് കടന്നുവന്നു. പ്രശ്നനാടകത്തിന്റെ സവിശേഷതകളും സുഘടിതത്വവുമൊക്കെ അങ്ങനെ മലയാള നാടകലോകത്തും ലബ്ധ പ്രതിഷ്ഠമായി. നാടകത്തിന്റെ രൂപശില്പത്തിലും ആന്തരികതലത്തിലും പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ പിറന്നു. പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ജനതയുടെ വിമോചന സ്വപ്നങ്ങളെ പുരോഗമന്മേമുഖതയോടെ, പ്രയോഗതീക്ഷണതയോടെ തുറന്നുകാട്ടി ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്ന തെരുവുനാടകങ്ങളും മലയാള നാടകവേദിയുടെ ഭാഗമായി. നാടോടി കലാപാരമ്പര്യവും ക്ലാസിക്കൽ കലാപാരമ്പര്യവും ഇഴച്ചേർന്ന നവീന നാടകാശയങ്ങളുമായി തനതുനാടകങ്ങളും മലയാള അരങ്ങിനെ ചൈതന്യവത്താക്കി. അരങ്ങ്, വിമോചനത്തിന്റെയും പ്രത്യാശയുടെയും ഇടമെന്ന നിലയിൽ സ്ത്രീ മുന്നേറ്റത്തിന്റെ നൂതന ചരിത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കാഴ്ചകളും മലയാള നാടകവേദിയ്ക്ക് സ്വന്തമായി അരങ്ങ് സങ്കല്പത്തിലും അവതരണത്തിലും അഭിനയത്തിലും സംഭവിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നിരന്തര പരിവർത്തനങ്ങളുടെ സമഗ്രതയാണ് മലയാള നാടകവും രംഗവേദിയുമെന്ന് പറയാം IPTA, KPAC തിരുവരങ്ങ്, സോപാനം, പ്രസാധന ലിറ്റിൽ തിയേറ്റർ, കലാവേദി, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള സ്മാരക നാടക പഠനകേന്ദ്രം, രംഗപ്രഭാത്, നിരീക്ഷ (സ്ത്രീനാടക സംഘം) തുടങ്ങിയ നാടക സംഘങ്ങൾ നവീനനാടകവേദിയുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് ഏറെ സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. അമേചർ നാടകവേദി എഴുപതുകളിൽ സജീവമായി. റേഡിയോ നാടകങ്ങൾ ഇക്കാലയളവിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു.

Assignments

1. മലയാളത്തിലുണ്ടായ സംസ്കൃതനാടകവിവർത്തനങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുക.
2. സാമൂഹിക നാടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ സംഗ്രഹിക്കുക.
3. നമ്പൂതിരി നവോത്ഥാന നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുക.
4. പ്രഹസനങ്ങൾ എന്താണെന്ന് വിശദമാക്കുക.
5. രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ സമൂഹത്തിലുണ്ടാക്കിയ ചലനങ്ങൾ വിവരിക്കുക.
6. പരീക്ഷണ നാടകത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ക്രോഡീകരിക്കുക.
7. പ്രശ്നനാടകം എന്താണ്? അതിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ ഉദാ.സഹിതം വ്യക്തമാക്കുക.
8. എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള മലയാള നാടകലോകത്തിന് നൽകിയ സംഭാവന എന്ത്?
9. തനതു നാടകത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളും സവിശേഷതകളും വിവരിക്കുക.
10. തെരുവു നാടകങ്ങളെ, ശക്തമായ വിനിമയ മാധ്യമമെന്ന നിലയിൽ വിലയിരുത്തുക.
11. മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേരുകൾ എവിടെയൊക്കെ കണ്ടെത്താനാകുമെന്നാണ് സി.ജെ. തോമസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നത്? വിശദമാക്കുക.
12. ആധുനിക നാടകകൃത്തുക്കൾ നാടകത്തിന്റെ ഭാവരൂപ ശില്പങ്ങളിൽ വരുത്തിയ വ്യതിയാനങ്ങൾ എന്തെല്ലാം?
13. "അമ്പതു വർഷത്തെ നാടകവേദിയും നാടകവും പരിശോധിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകരുടെ പരിണാമത്തെ എപ്രകാരം വിലയിരുത്താനാകും''- അപഗ്രഥിക്കുക.

Suggested Reading

1. എം. തോമസ് മാത്യു (എഡി.), നാടക സമീക്ഷ, മാളുബൻ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം.
2. ജി. ശങ്കരപിള്ള, മലയാള നാടക സാഹിത്യചരിത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1980.
3. എം.എൻ. വിജയൻ (ജനറൽ എഡിറ്റർ) നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം 1901-2000, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ.
4. ഡോ.കെ.ശ്രീകുമാർ, ഒരു മുഖം - ജനപ്രിയ നാടകവേദിയുടെ മിടിപ്പുകൾ
5. ഡോ. കെ.ശ്രീകുമാർ, അരങ്ങ് (212 നാടക പ്രതിഭകളുടെ ജീവിതരേഖകൾ), ജി.വി. ബുക്സ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.
6. കാട്ടുമാടം നാരായണൻ, മലയാള നാടക പ്രസ്ഥാനം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1950.

Reference

1. സി.ജെ. തോമസ്, ഉയരുന്ന യവനിക, മാളൂബൻ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.
2. മടവൂർ ഭാസി, മലയാളനാടകവേദിയുടെ കഥ, ചൈതന്യ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 1996.
3. വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള, മലയാളനാടക സാഹിത്യ ചരിത്രം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2005.
4. വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള, രംഗഭാഷ, ഡി.സി. ബുക്ക്സ് കോട്ടയം, 1984.
5. എൻ. ശശിധരൻ (എഡി), കാഴ്ചയും കാഴ്ചപ്പാടും, വിദ്യാർഥി പബ്ലിക്കേഷൻ, കോഴിക്കോട്, 2017.
6. ജി. ശങ്കരപിള്ള, നാടകദർശനം, ഡി.സി. ബുക്ക്സ്, കോട്ടയം, 1980.
7. കെ. ശ്രീകുമാർ, മലയാളസംഗീത നാടക ചരിത്രം, കറന്റ് ബുക്ക്സ് തൃശ്ശൂർ, 2002.
8. സജിത മഠത്തിൽ, മലയാള നാടക സ്ത്രീചരിത്രം, മാതൃഭൂമി, 2010.
9. റസ്സലുദ്ദീൻ (സമ്പാ.) സി.ജെ. വിചാരവും വീക്ഷണവും, ഡി.സി. ബുക്ക്സ്, കോട്ടയം.
10. രാജൻ തിരുവോത്ത്, നാടകം ചരിത്രത്തിന്റെ കണ്ണിൽ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
11. ടി.എം. എബ്രഹാം, നവീന നാടക ചിന്തകൾ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ 2018.
12. ഡോ. കെ. ജോയ് പോൾ, ധ്വനിപാഠം, ആധുനിക മലയാള നാടകത്തിൽ, മലയാള പഠനഗവേഷണകേന്ദ്രം, തൃശൂർ, 2002
13. ഏറ്റുമാനൂർ രാജരാജവർമ്മ, എൻ.കൃഷ്ണപിള്ള വ്യക്തിയും സാഹിത്യകാരനും, കേന്ദ്ര സാഹിത്യ അക്കാദമി, 2018.
14. ഡോ.പി.കെ. കുശലകുമാരി (എഡി.), ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ തെരുവുനാടകങ്ങൾ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള സ്മാരക നാടക പഠനകേന്ദ്രം, തൃശൂർ.
15. എം.കെ. സാനു, നാടകവിചാരം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.
16. ഡോ.കെ.ശ്രീകുമാർ, അടുത്ത ബെൽ - മലയാള പ്രൊഫഷണൽ നാടകവേദിയുടെ കുതിപ്പും കിതപ്പും, ഡി.സി. ബുക്ക്സ്
17. ഷാജി വലിയാട്ടിൽ (എഡി.), രംഗസംവാദങ്ങൾ, പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2020.
18. സതീഷ് കെ. സതീഷ് (എഡി.) തിയറ്റർ സ്പെയ്സ്, നാടക പുസ്തകം, ഗ്രീൻറൂം പബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസ്, കോഴിക്കോട്, 2021.

Space for Learner Engagement for Objective Questions

Learners are encouraged to develop objective questions based on the content in the paragraph as a sign of their comprehension of the content. The Learners may reflect on the recap bullets and relate their understanding with the narrative in order to frame objective questions from the given text. The University expects that 1 - 2 questions are developed for each paragraph. The space given below can be used for listing the questions.

SGOU

ദൃശ്യവും സമകാലവും

BLOCK-04

SGOU

Unit 1

ദൃശ്യവും സമകാലവും

Learning Outcomes

- ദൃശ്യരൂപകൽപ്പനകളുടെ അടിസ്ഥാന ആശയങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുന്നു
- ദൃശ്യഭാഷയെ വൈദഗ്ധ്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കാനും സംവേദനക്ഷമത വർധിപ്പിക്കാനുമുള്ള പരിശീലനം നേടുന്നു
- സിനിമ എന്ന ദൃശ്യകലയുടെയും ആശയ വിനിമയമാധ്യമത്തിന്റെയും സാധ്യതകളെ മനസിലാക്കുന്നു
- മലയാളസിനിമയുടെ വളർച്ചയെക്കുറിച്ചും പരിണാമഘട്ടങ്ങളെക്കുറിച്ചും അറിവ് നേടുന്നു
- അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ജനകീയകല എന്ന ലേഖനത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു

Background

വാക്കുകളേക്കാൾ വേഗത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് സംവദിക്കാൻ കഴിയും. നമ്മൾ ഇന്ന് മാധ്യമസാന്ദ്രതയുള്ള ഒരു സമൂഹത്തിലാണ് ജീവിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ മാധ്യമലോകം ആധിക്യത്തിന്റേതായ ഒരു വർത്തമാനത്തിലും ഒപ്പം വർത്തമാനത്തിന്റെ ആധിക്യത്തിലുമാണ്. ദൃശ്യങ്ങളുടെയും വിവരങ്ങളുടെയും ആധിക്യം ഉള്ളപ്പോൾ തന്നെ അവ പൂർണമായും വർത്തമാനകാലത്തെ മാത്രം സംബന്ധിക്കുന്നവയുമാണ്. ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങളുടെ കുത്തൊഴുക്കിൽ ചരിത്രവും ഭൂതകാലവും ചിലപ്പോൾ മാത്രം കടന്നുവരുന്ന ഒന്നായി മാറുന്നു.

ഒരു സാമൂഹികലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കലാരൂപം എന്ന നിലയിൽ സിനിമ ഏറ്റവും വൈവിധ്യപൂർണമായ വ്യവഹാര ഇടമാണ്. ആദ്യകാലത്ത് പ്രമേയത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും സിനിമയ്ക്ക് സാഹിത്യവുമായി അഭേദ്യബന്ധമുണ്ടായിരുന്നതിനാൽ അക്കാലത്തെ സാഹിത്യത്തിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ഭാവുകത്വപരിണാമങ്ങൾ ഏറെക്കുറെ സിനിമയിലും ഉണ്ടായി. സോഷ്യൽ റിയലിസത്തിന്റെ സ്വാധീനം അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന സാഹിത്യത്തിൽനിന്നും, പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ട ജനതയെ, അവരുടെ ജീവിതസംഘർഷങ്ങളെ സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും ഭാഗമാക്കി. കലകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും ഒടുവിൽ രൂപംകൊണ്ട കലാരൂപമാണ് സിനിമ. ഒരു നൂറ്റാണ്ടുകാലം കൊണ്ട് ഇത്രയധികം സമ്പത്തും അംഗീകാരവും വളർച്ചയും നേടിയ മറ്റൊരു കലാരൂപമില്ല. മറ്റു കലാരൂപങ്ങളിൽനിന്നും അംശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച്, തനിമയാർജിച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രഖ്യാപിച്ച ദൃശ്യകലയാണ് സിനിമ. ഇന്ന് ഈ നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഭാഷയും കവിതയും കലയും വിനോദവും വ്യവസായവും ആശയവിനിമയ മാധ്യമവും സാംസ്കാരിക ശക്തിയുമായി സിനിമ അനുസ്യൂതം വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ശാസ്ത്ര-സാങ്കേതികരംഗങ്ങളിൽ ഈ നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായ അത്ഭുതാവഹമായ മുന്നേറ്റത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ് സിനിമ. ഇത്

സൗന്ദര്യബോധത്തിന്റെ ഉത്തേജിതമായ സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനം ആകുന്നതോടെ ക്രമേണ അവഗണിക്കാനാകാത്ത ബോധനമാധ്യമമായി മാറുന്നു.

1970-കളിൽ ഈ രീതിക്ക് മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിച്ചു. സാഹിത്യത്തിൽ ആധുനികതയുടെയും സിനിമയിൽ നവതരംഗത്തിന്റെയും സ്വാധീനം അതുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന പ്രമേയങ്ങളെയും ജനതയെയും വീണ്ടും അരികുകളിലേയ്ക്ക് തള്ളിനീക്കി. മധ്യവർഗസമൂഹമായിരുന്നു അക്കാലത്തെ കേന്ദ്രപ്രമേയം. സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങളെ കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്ന കഥകളിൽനിന്നും വ്യക്തിപരമായ വിഹ്വലതകൾക്കും ആത്മസംഘർഷങ്ങൾക്കും ആണ് എഴുപതുകൾക്ക് ശേഷമുള്ള സിനിമ പ്രാധാന്യം നൽകിയത്. സിനിമ ഒരു വ്യവസായം എന്ന നിലയ്ക്ക് വികാസം പ്രാപിച്ചതും അക്കാലത്താണ്. 90-കളുടെ തുടക്കത്തിൽ ടെലിവിഷൻ നമ്മുടെ ജീവിതത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നുവന്നതോടെ സിനിമാരംഗത്ത് മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിച്ചുതുടങ്ങി. ദൃശ്യകല പലവിധത്തിൽ വിഭജിക്കാറുണ്ട്. കഥാചിത്രങ്ങൾ, ഡോക്യുമെന്ററി, ന്യൂസ് റീൽ, ഹ്രസ്വചിത്രം, കാർട്ടൂൺ തുടങ്ങി ആ വിഭജനം നീണ്ടുപോകുന്നു.

യന്ത്രങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനവും റെക്കോർഡിങ്, ഛായാഗ്രഹണം എന്നിവയും സിനിമയുടെ അവിഭാജ്യഘടകങ്ങളാണ്. ശാസ്ത്ര-സാങ്കേതികരംഗത്തുണ്ടാകുന്ന പുത്തൻ ഉണർവുകൾ മറ്റേതൊരു വ്യവഹാരങ്ങളെടത്തെയും സ്വാധീനിക്കുന്നതുപോലെ രംഗത്തെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിശ്ശബ്ദസിനിമകളിൽനിന്ന് ശബ്ദചിത്രങ്ങളിലേയ്ക്കും പിന്നീട് വർണചിത്രങ്ങളിലേയ്ക്കും സിനിമ പ്രയാണം ചെയ്തു. ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങളിലൂടെ മുന്നേറിയ ചലച്ചിത്രരംഗം ഇന്ന് ദൈർഘ്യമേറിയ ചിത്രങ്ങളും ബിഗ്ബജറ്റ് ചിത്രങ്ങളും നിർമിച്ചുതുടങ്ങി. സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ കണ്ടുപിടിത്തം സിനിമയെ വിശാലവും അനന്തവുമായ സാധ്യതകളിലേയ്ക്ക് നയിച്ചു. പ്രമേയത്തിലും ആഖ്യാനശൈലിയിലും പുതുമ തേടിക്കൊണ്ട് സിനിമ അതിന്റെ ജൈത്രയാത്ര തുടരുകയാണ്.

"Today, film and literature not only feed on one author but also complete each other"- David Cronenberg

Keywords

ഡോക്യുമെന്ററി-കഥാചിത്രങ്ങൾ-ഫോട്ടോഗ്രഫി-കാർട്ടൂൺ-സീരിയൽ-വെബ്സീരീസ് -ദൃശ്യസംസ്കാരം-തിരക്കഥ-മലയാളസിനിമ

Discussion

യാന്ത്രികകലകൾ

- അച്ചടിയും വായനയും

യൂറോപ്പിന്റെ ബൗദ്ധികമായ മുന്നേറ്റത്തിന് നിർണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തിയത് അച്ചടിയുടെ കണ്ടുപിടിത്തമായിരുന്നു. അച്ചടിയുടെ കണ്ടുപിടിത്തം വായനയെ ജനപ്രിയമാക്കുകയും വിജ്ഞാനത്തിന്റെ വെളിച്ചം യൂറോപ്പിലാകെ പടർത്തുകയും ചെയ്തു. നവോത്ഥാനകാലത്ത് യൂറോപ്പിലുണ്ടായ മറ്റൊരു സവിശേഷത യന്ത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ഡാവിഞ്ചി നടത്തിയ വ്യോമയാന പഠനങ്ങളാണ്. പിന്നീട് ഗലീലിയോ ദൂരദർശിനി ഉപയോഗിച്ച് ചന്ദ്രനെയും വ്യാഴത്തിന്റെ ഉപഗ്രഹങ്ങളെയും ശുക്രന്റെ വൃദ്ധിക്ഷയങ്ങളെയും നിരീക്ഷിച്ചു.

മധ്യകാലത്ത് ഒരു യാന്ത്രികകലയായാണ് വാസ്തുവിദ്യ കരുതപ്പെട്ടിരുന്നത്. എന്നാൽ നവോത്ഥാനകാലത്തോടെ വാസ്തുവിദ്യയ്ക്ക് സുകുമാരകല എന്ന പരിഗണന ലഭിച്ചു. ഇന്ന് യന്ത്രങ്ങളുടെ സഹായത്താൽ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന എല്ലാ കലകളെയും യാന്ത്രികകലകൾ എന്ന പേരിലാണ് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. മനുഷ്യന്റെയും ജന്തുക്കളുടെയും ചലനങ്ങൾ പകർത്തുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് എഡിസൺ കൈനെറ്റോസ്കോപ്പ് എന്ന യന്ത്രം വികസിപ്പിച്ചത്. അത് ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തിന് കാരണമായി. ക്യാമറ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് അഭിനയരംഗങ്ങൾ ഷൂട്ട് ചെയ്യാം എന്നത് സിനിമാലോകത്തെ ഏറ്റവും വലിയ വിപ്ലവമായിരുന്നു. ശബ്ദവും ചിത്രവും റെക്കോർഡ് ചെയ്ത് പിന്നീടവ എഡിറ്റുചെയ്ത സിനിമയുടെ രൂപത്തിലാക്കുന്നതിനും യന്ത്രസഹായങ്ങൾ ആവശ്യമാണ്. ശബ്ദവും ചിത്രസന്നിവേശവും ഉൾച്ചേർന്ന സിനിമ വെള്ളിത്തിരയിൽ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവവേദ്യമാകുന്നത് പ്രൊജക്ടറിന്റെ സഹായത്താലാണ്. അച്ചടി-ദൃശ്യശ്രാവ്യമാധ്യമരംഗങ്ങളിലും സിനിമപോലെയുള്ള കലാരംഗങ്ങളിലും യന്ത്രങ്ങളുടെ സഹായം അനിവാര്യമായ ഒരു ഘടകമാണ്. യാന്ത്രികരംഗത്ത് മനുഷ്യർക്ക് സഹായകമായ സാങ്കേതികവിദ്യകളും ഉപകരണങ്ങളും നിർമിക്കുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കലകളുടെയും ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും പ്രായോഗിക അറിവുകളുടെയും എൻജിനീയറിംഗിന്റെയും സംയോജനമാണ് യാന്ത്രികകലകൾ എന്ന് പറയാം.

- സാങ്കേതിവിദ്യയുടെയും ഉപകരണങ്ങളുടെയും കലകളുടെയും ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സംയോജനം

റെക്കോർഡിങ് കലകൾ

റെക്കോർഡിങ് കലകൾ എന്നത് ശബ്ദം, വീഡിയോ, സംഗീതം എന്നിവയുടെ റെക്കോർഡിങ്, എഡിറ്റിംഗ്, മിക്സിംഗ്, മാസ്റ്ററിങ് എന്നിവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിദ്യയാണ്. ഇതിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങളും സാങ്കേതികതയും വിശകലനം ചെയ്യുകയും മെച്ചപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്റ്റുഡിയോ, ലൈവ് സോണുകൾ എന്നിവയിൽ വസ്തുക്കൾ എങ്ങനെ റെക്കോർഡ് ചെയ്യാമെന്നതിന്റെ വൈവിധ്യമാർന്ന രീതികൾ ഈ വിദ്യയിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ആദ്യകാലത്ത് സിനിമയെ മറ്റ് കലാരൂപങ്ങളിൽനിന്ന് വേർതിരിച്ചിരുന്ന ഒരു ഘടകം അത് റെക്കോർഡ് ചെയ്ത് സൂക്ഷിയ്ക്കാം എന്നുള്ളതായിരുന്നു. ഇന്ന് കലാരൂപങ്ങൾ മാത്രമല്ല; റെക്കോർഡിങ് സാങ്കേതികതയുടെ വളർച്ച വിദ്യാഭ്യാസരംഗത്തും ഏറെ പ്രയോജനപ്രദമാണ്.

- റെക്കോർഡിങ്, എഡിറ്റിങ്, മിക്സിംഗ്, മാസ്റ്ററിങ്

ഫോട്ടോഗ്രാഫി (ഛായാഗ്രഹണം)

'പ്രകാശം കൊണ്ടുള്ള വര' എന്നർഥം വരുന്ന ഫോസ്ഗ്രാഫിസ് എന്ന ഗ്രീക്ക് പദത്തിൽനിന്നാണ് ഫോട്ടോഗ്രാഫി എന്ന പദത്തിന്റെ ഉൽപ്പത്തി. ഒരു വസ്തുവിൽനിന്നും പ്രതിഫലിക്കുന്ന പ്രകാശരശ്മികളെ സിൽവർ ഹാലൈഡ് സംയുക്തമടങ്ങിയ ഒരു ഫിലിമിലേയ്ക്കോ പ്രകാശഗ്രഹണശേഷിയുള്ള ഒരു ഇലക്ട്രോണിക് സർക്യൂട്ടിലേയ്ക്കോ നിശ്ചിതമായ സമയപരിധിയിൽ ഒരു ലെൻസിലൂടെ പതിപ്പിച്ചാണ് ചിത്രം എടുക്കുന്നത്. ചിത്രം കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നതിന് ഫോ

ട്ടോ എടുക്കുന്ന സമയത്ത് ഫ്ളാഷ് ലൈറ്റ് ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്.

തിരക്കഥയിൽ പറഞ്ഞതോ സംവിധായകന് അപ്പപ്പോൾ തോന്നുന്നതോ ആയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ, ദൃശ്യങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ക്യാമറ ഉപയോഗിച്ച് ഫിലിമിൽ ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന കലയാണ് ഛായാഗ്രഹണം അഥവാ ഫോട്ടോഗ്രഫി. ക്യാമറയുടെ സാധ്യതകളുപയോഗിച്ച് വസ്തുക്കളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും അടുത്തുനിന്നും അകലെനിന്നുമൊക്കെ ചിത്രീകരിക്കാൻ കഴിയും. ക്യമാറ ഏത് തലത്തിൽനിന്ന്, ഏത് ദിശയിൽനിന്ന് നോക്കുന്നു എന്നതിനനുസരിച്ച് ദൃശ്യങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോൺ മാറി വരും. ഇവയ്ക്കെല്ലാം വ്യത്യസ്ത അർഥങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കാനുള്ള ശേഷിയുണ്ട്.

- ഫോസ് ഗ്രാഫിസ് -ഫോട്ടോഗ്രാഫി

കഥാസിനിമ

വ്യക്തമായ ഒരു കഥയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നിർമിക്കപ്പെട്ടവയാണ് കഥാസിനിമകൾ. ഇവയിൽ ഏറിയ പങ്കും വിനോദത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളവയാണ്. കഥാസിനിമകൾക്ക് വളരെ വേഗത്തിൽ ജനങ്ങളെ സ്വാധീനിയ്ക്കാൻ കഴിയും എന്നത് ഇത്തരം സിനിമകളുടെ സവിശേഷതയാണ്. ഇന്ത്യൻ കഥാസിനിമ ക്രിസ്തുചരിതത്തോടാണ് കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. കാണുന്നതും കേൾക്കുന്നതുമായതെന്തും കഥയാക്കുക എന്നത് ഇന്ത്യാക്കാരുടെ സ്വഭാവമാണ്. കഥകളുടെ ചെറിയ പാരമ്പര്യം വികസിച്ച് മഹാഖ്യാനങ്ങളായി തീർന്നതിന് മഹാഭാരതവും കഥാസരിത് സാഗരവുമെല്ലാം ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

- കഥയാണ് അടിസ്ഥാനം

1913-ൽ ദാദാസാഹേബ് ഫാൽകെ നിർമിച്ച രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രയാണ് ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ കഥാസിനിമ. ലൂമിയർ സഹോദരന്മാരുടെ ക്രിസ്തുചരിതമാണ് കൃഷ്ണനെയും ഹരിശ്ചന്ദ്രനെയും സത്യവാനെയുമൊക്കെ തിരശീലയിൽ ഭാവനചെയ്യാൻ ഫാൽക്കെയെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഇന്ത്യൻ മിത്തോളജിയുടെ യാന്ത്രികമായ പുനരുൽപാദനത്തിന് വഴിയൊരുക്കിയവയാണ് ഫാൽക്കെയുടെ കഥാനുവർത്തനങ്ങൾ. മലയാളത്തിലെ ആദ്യസിനിമയായ 1928-ൽ ജെ.സി. ഡാനിയേൽ സംവിധാനം ചെയ്ത വിഗതകുമാരൻ തന്നെയാണ് നമ്മുടെ ആദ്യത്തെ കഥാസിനിമയും. രണ്ടാമത്തെ നിശബ്ദചിത്രമായ മാർത്താണ്ഡവർമ, തെക്കേ ഇന്ത്യയുടേതായി ഇന്ന് അവശേഷിക്കുന്ന ചുരുക്കം കഥാസിനിമകളിലൊന്നാണ്.

- രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രയും വിഗതകുമാരനും

ഡോക്യുമെന്ററി

'യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠവും സത്യസന്ധവുമായ ആവിഷ്കാരമാണ് ഡോക്യുമെന്ററി.' ഡോക്യുമെന്ററി നിർമാതാവും സംവിധായകനും ഗ്രന്ഥകാരനുമായ ജോൺ ഗ്രിയേഴ്സൻ ഡോക്യുമെന്ററിയെ നിർവചിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. ' A good documentary film is the creative treatment of actuality" . ഈ നിർവചനപ്രകാരം സംവിധായകൻ activity യെ അറിയണം. അതായത് അയാൾ ചിത്രീകരിക്കാൻപോകുന്ന വസ്തുവിൽ അല്ലെങ്കിൽ പ്രമേയത്തിൽ അടങ്ങിയിട്ടുള്ള സത്യത്തെ യഥാർഥമായി അറിഞ്ഞിരിക്കണം. കൂടാതെ ക്രിയേറ്റീവ് ട്രീറ്റ്മെൻറും ശരിയായിരിക്കണം.

- യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠവും സത്യസന്ധവുമായ ആവിഷ്കാരം

കഥാചിത്രങ്ങളെന്നപോലെ ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തിൽ ഏറെ പ്രാധാന്യം കൈവരിച്ചവയാണ് ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രങ്ങൾ. ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധത്തെത്തുടർന്ന് ടൂറിസം വികസനത്തിന്റെ ഭാഗമായി ധാരാളം ലഘുചിത്രങ്ങൾ യൂറോപ്പിൽ പ്രചരിക്കുകയുണ്ടായി. ഫിലിം സ്റ്റുഡിയോകളുടെ കൃത്രിമ വലയങ്ങളെ ഭേദിച്ച് പ്രകൃതിയിലേയ്ക്ക് ക്യാമറയുമായി ഇറങ്ങിയ ഒരു കൂട്ടം ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകരുടെ ശ്രമഫലങ്ങളാണ് ഈ ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങൾ. ഡോക്യുമെന്റയർ എന്നാണ് ആ ലഘുചിത്രങ്ങൾ അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. രേഖാചിത്രങ്ങളെന്നും അവ വിളിക്കപ്പെടുന്നു. 'ഡോക്യുമെന്റയർ' എന്ന ഫ്രഞ്ചുപദത്തിൽനിന്നാണ് ഡോക്യുമെന്ററി എന്ന പദം രൂപംകൊണ്ടത്. 1922-ൽ റോബർട്ട് ഫ്ളാഹർട്ടി സംവിധാനം ചെയ്ത 'നാനൂക്ക് ഓഫ് ദ നോർത്ത്' ആണ് ഡോക്യുമെന്ററി പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ആദ്യചിത്രം.

- ലഘുചിത്രങ്ങൾ
- 'നാനൂക്ക് ഓഫ് ദ നോർത്ത്'

ഒരു രാജ്യത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക നിലവാരം നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽ ആ രാജ്യത്തെ ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമകളുടെ നിർമാണത്തിലും പങ്കുണ്ട്. അതിനാൽ സർക്കാരിന്റെ അധീനതയിലുള്ള ഫിലിം സൊസൈറ്റികളും മറ്റ് ഏജൻസികളുമാണ് ഇന്ത്യയിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഡോക്യുമെന്ററികൾ നിർമിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം ഡോക്യുമെന്ററികൾ നിർമിച്ചിട്ടുള്ളത് കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്രവികസന കോർപ്പറേഷനാണ്.

- ഡോക്യുമെന്ററി സിനിമകളുടെ നിർമാണവും ഏജൻസികളും

മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ഡോക്യുമെന്ററി, വിഗതകുമാരനിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കളരിപ്പയറ്റിനെക്കുറിച്ചുള്ള രംഗങ്ങളാണ്. രണ്ടാമത്തെ ചിത്രമായ മാർത്താണ്ഡവർമയിൽ കഥയാരംഭിക്കുന്നതിന് മുമ്പ് പത്മനാഭസ്വാമിക്ഷേത്രത്തിലെ ആറാട്ടിനെക്കുറിച്ചുള്ള ഡോക്യുമെന്ററി പ്രത്യേകമായുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട സിനിമാ സംവിധായകരിൽ പലരും ഡോക്യുമെന്ററി ചിത്രങ്ങളും സംവിധാനം ചെയ്തവരാണ്. ഇവരിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഡോക്യുമെന്ററി സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനാണ്. അരവിന്ദൻ, കെ. ആർ. മോഹനൻ, ശിവൻ എന്നിവരാണ് ഡോക്യുമെന്ററികൾ ധാരാളമായി ചെയ്തിട്ടുള്ള മറ്റ് സിനിമാസംവിധായകർ. സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കാൻ സന്നദ്ധത കാട്ടുന്ന ഡോക്യുമെന്ററികൾ അപൂർവമാണ്. അലി അക്ബറിന്റെ റാബിയ ചലിക്കുന്നു, ഒ.കെ. ജോണിയുടെ സൈലൻറ് സ്ക്രീംസ്, എ വില്ലേജ് ക്രോണിക്കിൾ തുടങ്ങിയവയാണ് ഈ മേഖലയിലെ ശ്രദ്ധേയമായവ.

- ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങൾ, രേഖാചിത്രങ്ങൾ
- മലയാളത്തിലെ പ്രധാന ഡോക്യുമെന്ററികൾ

ആനിമേഷൻ

ചലനങ്ങളുടെ ദ്വിമാനമോ ത്രിമാനമോ ആയ ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതാണ് ആനിമേഷൻ. ചിത്രങ്ങളെ ജീവനുള്ളതാക്കി കാണിക്കുന്ന ഒരു പ്രക്രിയയാണിത്. ഇത് ഒരു പരമ്പരയായി കാണിക്കുമ്പോൾ, അവ സ്റ്റാറ്റിക് ഇമേജുകളെടെയോ ഫ്രെയിമുകളുടെയോ ക്രമം വേഗത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച് ചലനത്തിന്റെയും മാറ്റത്തിന്റെയും മിഥ്യാധാരണ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഓരോ ഫ്രെയിമും അതിന് മുമ്പുള്ളതിൽ നിന്ന് അൽപം വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. പെട്ടെന്നുള്ളതും തുടർച്ചയാ

യതുമായ കളികൾ ചലനത്തിന്റെ പ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നു. സിനിമകൾ, കാർട്ടൂണുകൾ, വീഡിയോ ഗെയിമുകൾ, പരസ്യങ്ങൾ എന്നിവയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും രംഗങ്ങളെയും ജീവസുറ്റതാക്കാൻ ആനിമേഷൻ എന്ന രീതി വിവിധ രൂപങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. Traditional hand drawn animation, Computer generated animation, Stop motion animation എന്നീ രീതികളെല്ലാം കേരളത്തിൽ ആനിമേഷൻ പ്രക്രിയ നടപ്പിലാക്കിയിട്ടുണ്ട്. എഡിസൺ ആണ് ആനിമേഷൻ എന്ന വിദ്യക്ക് തുടക്കമിട്ടത്. വാൾട്ട് ഡിസ്നി, വില്യംഹന്ന, ജോസഫ് ബാർബറ തുടങ്ങിയവരും ആനിമേഷൻ രംഗത്ത് പ്രാഗല്ഭ്യം തെളിയിച്ചവരാണ്. ഒക്ടോബർ 28 അന്താരാഷ്ട്ര ആനിമേഷൻ ദിനമായി ഇന്റർനാഷണൽ ആനിമേറ്റഡ് ഫിലിം അസ്സോസിയേഷൻ ആചരിക്കുന്നു. 2022 മുതലാണ് ഈ ദിനം ആചരിക്കാൻ തുടങ്ങിയത്.

❍ ചലനങ്ങളുടെ ദ്വിമാനമോ ത്രിമാനമോ ആയ ചിത്രങ്ങൾ

കാർട്ടൂൺ സിനിമ

കാർട്ടൂൺ ഒരു ചിത്രമാണ്. പ്രതിനിധീകരിക്കപ്പെട്ടതോ സിംബോളിക്കലോ ആയതും ഫലിതമോ തമാശയോ സറ്റയറോ ഹാസ്യാത്മകരീതിയിൽ പുറത്തുകാട്ടുന്നതുമായ ഒരു ചിത്രം. കാർട്ടൂൺ എന്ന പദം ഇറ്റാലിയൻ വാക്കായ Cartone (പേപ്പർ) എന്നതിൽനിന്നാണ് ഉണ്ടായത്. ഇതൊരു പ്രാഥമിക സ്കെച്ച് ആണ്. കാർട്ടൂണിന് ലോകത്തിൽ വലിയ സ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നത് 1841-ൽ പഞ്ച് എന്ന മാസികയുടെ പ്രസിദ്ധീകരണം മുതലാണ്.

❍ കാർട്ടൂണിന്റെ ഉത്പത്തി ചരിത്രം

കമ്പ്യൂട്ടർ ഗ്രാഫിക്സ് ഉപയോഗിച്ച് സൃഷ്ടിച്ച കഥകളോ ചിത്രങ്ങളോ ആണ് കാർട്ടൂൺ അല്ലെങ്കിൽ ആനിമേഷൻ സിനിമകളുടെ പരിധിയിൽ വരുന്നത്. ഇത്തരം സിനിമകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് മികച്ച ദൃശ്യാനുഭവവും മനോഹരമായ കഥകളുമാണ് നൽകുന്നത്. ഓരോന്നും വ്യത്യസ്തമായ അതിസാഹസികതകളും പ്രണയവും കുടുംബബന്ധങ്ങളും പ്രമേയങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. The Lion king (1994), Toy story (1995), Frozen (2013), Finding Nemo (2003), Shrek (2001) എന്നിവ പ്രശസ്തങ്ങളായ കാർട്ടൂൺ സിനിമകളാണ്.

കാർട്ടൂൺ ഒരു ആനിമേറ്റഡ് ചിത്രമാണ്, സാധാരണയായി ഒരു ഹാസ്യചിത്രം, അതിശയോക്തി കലർന്ന ദൃശ്യശൈലി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അത് സാധാരണ ഗതിയിൽ വരച്ചതും പതിവായി ആനിമേറ്റു ചെയ്തതും അയഥാർഥമോ അർദ്ധ-റിയലിസ്റ്റിക് ശൈലിയിലോ ആണ്. ആക്ഷേപഹാസ്യം, കാരിക്കേച്ചർ, നർമം എന്നിവയ്ക്കായി ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ഇമേജ് അല്ലെങ്കിൽ ചിത്രങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണ് കാർട്ടൂൺ സിനിമ. ആനിമേഷനുവേണ്ടി ചിത്രീകരണങ്ങളുടെ ഒരു ശ്രേണിയെ ആശ്രയിക്കുന്ന ഒരു ചലനചിത്രം കൂടിയാണത്. ഈ ആശയം മധ്യകാലഘട്ടത്തിലാണ് ഉത്ഭവിച്ചത്.

❍ ആനിമേറ്റഡ് ചിത്രമാണ് കാർട്ടൂൺ

ടെലിവിഷൻ കാഴ്ച

ജോൺ എൽ ബയേർഡാണ് ടെലിവിഷൻ കണ്ടുപിടിച്ചത്. ഒരു ചിത്രത്തെ വിശകലനം ചെയ്ത് വീണ്ടും സംയോജിപ്പിക്കുകയാണ് ടെലിവിഷനിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഒരു ചലച്ചിത്രത്തേക്കാൾ ആഴത്തിലുള്ള

ഇഴുകിച്ചേരൽ സാധ്യമാക്കുന്ന മാധ്യമമാണ് ടെലിവിഷൻ. ഒരു സിനിമ കാണുമ്പോൾ തിയറ്ററിലെ ബാഹ്യമായ ഇരുട്ടിൽ വെള്ളിത്തിരയിൽ പ്രകാശമാനമാകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുമായി പ്രേക്ഷകൻ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. എന്നാൽ ബാഹ്യമായ വെളിച്ചത്തിലും കാണാവുന്ന ഒന്നാണ് ടെലിവിഷൻ. അത് പ്രേക്ഷകനെ അയാളായിത്തന്നെ നില നിർത്തുന്നു. ഒരു സിനിമ കാണുന്ന നേരത്ത്, ഒരു ക്യാമറയുടെ സ്ഥാനമാണ് കാണികൾക്കുള്ളതെങ്കിൽ, ഒരു ടി.വി. കാണുന്ന സമയത്ത് അയാൾ അതിന്റെ സ്ക്രീൻ തന്നെയായി മാറുന്നു. അതിലെ കാഴ്ചകൾ കാണുന്നവനിലേയ്ക്ക്, അവന്റെ ബോധങ്ങളിലേയ്ക്ക് കടന്നുവരുന്നു. ടെലിവിഷൻ കാഴ്ച ആഴത്തിലുള്ള അനുഭവമായിത്തീരുന്നു.

- ജോൺ എൽ ബയേർഡ്

ടെലിവിഷന്റെ കണ്ടുപിടിത്തം

1884 പ്രൊഫസർ നിഷ്കോവ് കണ്ടുപിടിച്ച ഡിസ്ക് സ്കാനർ ടെലിവിഷന്റെ ആദ്യ രൂപം ആയിരുന്നു. 1931-ൽ അമേരിക്കക്കാരനായ ജോൺ ലോഗി ബയേർഡിന്റെ നേരിട്ടുള്ള സംപ്രേഷണം ആയിരുന്നു പുതിയ പരീക്ഷണം. അതിലും വിജയിച്ചതോടെ 1932-ൽ ബയേർഡിന്റെ സംവിധാനം ഉപയോഗിച്ച് ബിബിസി ദിവസേനയുള്ള സംപ്രേഷണം ആരംഭിച്ചു. 1907-ൽ ലി ഡി ഫോറസ്റ്റ് ഇലക്ട്രോൺ വാൽവ് പ്രവർധകങ്ങൾ (amplifiers) നിർമിച്ചത് ടെലിവിഷൻ നിർമാണത്തിലേക്കുള്ള പാത സുഗമമാക്കി. 1923-ൽ അമേരിക്കയിൽ നിന്നുള്ള സി എഫ് ജൻകിന്സുമായി കൂട്ടുചേർന്ന് ഡിസ്ക് സ്കാനിങ് സിസ്റ്റം വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത് ഇംഗ്ലീഷുകാരനായിരുന്ന ജോൺ ലോഗി ബയേർഡായിരുന്നു. ലണ്ടനിലെ ഒരു കടയുടെ മുന്നിൽ ബയേർഡ് ഇമേജ് പ്രതിഫലിക്കുന്ന കുറേ കണ്ണാടിച്ചില്ലുകൾ അടങ്ങിയ വലിയൊരു ഡിസ്ക് പ്രദർശിപ്പിച്ചു. ഈ ഉപകരണത്തെ ബയേർഡ് ടെലിവൈസർ എന്നാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്.

ടെലിവിഷൻ എന്ന പദം ആദ്യം ഉപയോഗിച്ചത് സയന്റിഫിക് അമേരിക്കൻ എന്ന പ്രശസ്ത ജേർണലിന്റെ 1907 ജൂൺ ലക്കത്തിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ ഒരു ലേഖനത്തിലാണ്. അതിനുമുമ്പ് പ്രതിച്ഛായകൾ പ്രേഷണം ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയയുടെ ഫലത്തിന് കൊടുക്കുന്ന പേരുകൾ വയർലെസ്സ് പിക്ചേർസ്, വിഷൽ വയർലെസ്സ്, വിഷൽ റേഡിയോ, ഇലക്ട്രിക് വിഷൻ എന്നൊക്കെ ആയിരുന്നു. ടെലിവിഷന്റെ അർഥം ദൂരത്തിൽ കാഴ്ച' എന്നാണ്. ഗ്രീക്കിൽ ടെല് (ele) എന്നാൽ 'ദൂരെ' എന്നാണ്. ഇതേപദം ഉപസർഗമായി പല വാക്കുകളിൽ ഉണ്ടല്ലോ. ടെലിഗ്രാഫ്, ടെലിഫോൺ, ടെലിപ്രിന്റർ, ടെലക്സ്, ടെലിക്സ്റ്, ടെലിമാറ്റിക്സ്, ടെലിടി, ടെലിസ്കോപ്, ടെലികമ്യൂണിക്കേഷൻ ടെലികോൺഫറൻസിങ് എന്നിങ്ങനെ കമ്പികളുടെ സഹായം കൂടാതെ ചിത്രങ്ങളും ശബ്ദവും ഒരിടത്തുനിന്ന് മറ്റൊരിടത്തേക്ക് അയയ്ക്കുക എന്നതാണ് ടെലിവിഷന്റെ അടിസ്ഥാനതത്വം. ഉപരിപ്ലവമായ രീതിയിൽ ടെലിവിഷൻ റേഡിയോയും സിനിമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നെന്ന് പറയാം.

സിനിമയിൽ പ്രതിച്ഛായകളും ശബ്ദവും ഫിലിം സ്റ്റോക്കിൽ പതിപ്പിച്ചിട്ട് ഫിലിം സ്ക്രീനിലേക്ക് പ്രൊജക്ട് ചെയ്യുന്നു. ടെലിവിഷനിൽ ഒരേസമയം ചിത്രങ്ങളുടെയും ശബ്ദത്തിന്റെയും സിഗ്നലുകൾ അതിദൂരം യാത്രചെയ്ത് നിർദിഷ്ടസ്ഥാനത്തെത്തുമ്പോൾ ആ സിഗ്നൽ തരംഗങ്ങൾ തിരിച്ച് ചിത്രങ്ങളും ശബ്ദവുമാക്കി മാറ്റി ടെലിവിഷൻ സ്വീകരണിയിലൂടെ ടെലിവിഷൻ സെറ്റിന്റെ സ്ക്രീനിലെത്തുന്നു. ദർശകർ സ്വിച്ചമർത്തിയാൽ

മാത്രം മതി. ബാക്കി കാര്യങ്ങളൊക്കെ അങ്ങ് ദൂരെയുള്ള പ്രേഷണികളിലും വീട്ടിലുള്ള സെറ്റിലെ സ്വീകരണിയിലും നടക്കുന്നു. ടെലിവിഷൻ സ്ക്രീനിൽ വരുന്ന പരിപാടികൾ വീഡിയോ കാസറ്റ് റിക്കോർഡറിൽ (VCR) കടത്തിയ ടേപ്പിലേക്ക് പിടിച്ചെടുക്കാം. വീണ്ടും ടേപ്പിലെ ശബ്ദവും ചിത്രങ്ങളും VCR- ലൂടെ TV മോണിറ്ററിൽ കാണിക്കാം. ടെലിവിഷൻ, റേഡിയോ എന്നിവയിൽ ഇലക്ട്രോണുകളാണ് അതിവേഗത്തിൽ സഞ്ചരിച്ച് ശബ്ദതരംഗങ്ങളും ചിത്രതരംഗങ്ങളും നിർദിഷ്ടസ്ഥാനത്ത് എത്തിക്കുന്നത്. ടെലിഫോണിലും ടെലിഗ്രാഫിലും വൈദ്യുതീനോദനമാണുണ്ടാവുക.

ടെലിവിഷന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് ആക്കം കൂട്ടിയത് അമേരിക്കയിലെ വ്യവസായ പ്രമുഖരുടെ ഇടപെടലുകൾ ആയിരുന്നു. 1930-ൽ ഡേവിഡ് സർ നോഫ് എന്ന യുഎസിലെ ഉദ്യോഗസ്ഥൻ ടെലിവിഷന്റെ വികാസത്തിന് വലിയ സംഭാവനകൾ നൽകി. അമേരിക്കയിലെ റേഡിയോ കോർപ്പറേഷന്റെ ഉയർന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥൻ ആയിരുന്നു അദ്ദേഹം. 1916-ൽ റേഡിയോയുടെ സങ്കേതത്തിലൂടെ നടത്തിയ പരീക്ഷണങ്ങൾ തന്നെയാണ് ടെലിവിഷൻ കണ്ടുപിടിത്തത്തിന് വഴിതെളിച്ചത്. അനേകം കേബിളുകളും ട്യൂബുകളും ക്യാമറകളും റിസീവറുകളും സംപ്രേഷണ സംവിധാനങ്ങളുമൊക്കെ ടെലിവിഷൻ പ്രവർത്തനത്തിന് ആവശ്യമായിരുന്നു.

ടെലിവിഷന്റെ ഉദ്ഭവത്തിനുശേഷം മൂന്നു ദശകങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാണ് (1959 സെപ്തംബർ 15) അത് ഇന്ത്യയിൽ എത്തുന്നത്. 1959-ലാണ് ഇന്ത്യയിൽ ടെലിവിഷൻ സംപ്രേഷണമാരംഭിച്ചത്. ആഴ്ചയിൽ രണ്ടുതവണ വീതമുള്ള ഒരു മണിക്കൂർ സംപ്രേഷണം ആയിരുന്നു ബ്ലാക്ക് ആൻഡ് വൈറ്റിൽ സംപ്രേഷണം ചെയ്തത് ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ട് ആയപ്പോഴേക്കും 200 ഓളം ചാനലുകൾ കാണാൻ കഴിയുന്ന തരത്തിലേക്ക് ടെലിവിഷൻ വളർന്നുകഴിഞ്ഞു. ഡൽഹിയിലെ ആകാശവാണി കേന്ദ്രത്തിലായിരുന്നു ആദ്യ സംപ്രേഷണം. അതാണ് ദൂരദർശന്റെ തുടക്കം. ഡൽഹിക്കു പുറത്തേക്ക് ദൂരദർശൻ കടന്നുവരാൻ പിന്നെയും സമയമെടുത്തു. എഴുപതുകളിൽ, തിരഞ്ഞെടുത്ത സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ ദൂർദർശൻ സംപ്രേഷണം ആരംഭിച്ചു. 1976-ലാണ്, അതുവരെ ആകാശവാണിയുടെ ഭാഗമായിരുന്ന ദൂരദർശൻ സ്വതന്ത്രമായി പ്രവർത്തനം ആരംഭിക്കുന്നത്. ആദ്യകാലത്ത് കറുപ്പും വെളുപ്പും മാത്രം ദൃശ്യമാകുന്ന ബ്ലാക്ക് ആന്റ് വൈറ്റ് ടി.വി. കളായിരുന്നു പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നത്. 1982 ഓടെ ബഹുവർണചിത്രങ്ങൾ ലഭ്യമായിത്തുടങ്ങി. ഭൂതലസംപ്രേഷണികൾ വഴിയായിരുന്നു സംപ്രേഷണം. തൊണ്ണൂറുകളിൽ ഉപഗ്രഹനിലയങ്ങൾ കടന്നു വന്നത് ഈ രംഗത്തെ മറ്റൊരു നാഴികക്കല്ലായിരുന്നു.

കേരളത്തിൽ 1982-ൽ തിരുവനന്തപുരത്തുനിന്ന് ആദ്യമായി ടെലിവിഷൻ സംപ്രേഷണം ചെയ്തത് കെൽട്രോണിന്റെ നേതൃത്വത്തിലായിരുന്നു. പിന്നീടാണ് ദൂരദർശൻ സംപ്രേഷണം ആരംഭിക്കുന്നത്. 1985-ൽ ആദ്യമായി മലയാള ഭാഷയിൽ പരിപാടികൾ ആരംഭിച്ചു. 1990 കളോടെ ടെലിവിഷൻ സംപ്രേഷണരംഗത്തേക്ക് സ്വകാര്യചാനലുകൾ കടന്നുവന്നു.

ടെലിവിഷന്റെ സ്വാധീനം

പ്രേക്ഷകന്റെ ഭാഗത്തുനിന്ന് കൂടുതൽ പങ്കാളിത്തം ആവശ്യപ്പെടുന്നതാണ് ടെലിവിഷൻ. ടി.വി. എന്ന മാധ്യമം സമൂഹത്തിലുളവാക്കുന്ന സ്വാധീനം ഏറെയാണ്. ആധുനിക സാംസ്കാരിക ജീവിതത്തിൽ ആധിപത്യം പുലർത്താനുള്ള കഴിവ് ടെലിവിഷനുണ്ട്. വീടുകളിൽ, ഓഫീസുമുറികളിൽ, ഫാക്ടറികളിൽ, ആശുപത്രികളിൽ, ഹോട്ടൽ മുറികളിൽ, മദ്യശാലകളിൽ തുടങ്ങി എല്ലായിടത്തും ടെലിവിഷൻ കാണാം. പട്ടണങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല; ഗ്രാമീണജീവിതത്തിലും ടി.വി. ഒരവിഭാജ്യഘടകമായി നിലനിൽക്കുന്നു.

ടെലിവിഷൻ എന്ന വാർത്താമാധ്യമം

നമ്മുടെ കാലഘട്ടത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട വാർത്താമാധ്യമമാണ് ടെലിവിഷൻ. നമ്മെ രസിപ്പിക്കുന്ന, ചിന്തിപ്പിക്കുന്ന, പഠിപ്പിക്കുന്ന ശക്തമായ മാധ്യമം. രാഷ്ട്രീയസംവാദങ്ങളുടെ അജണ്ട നിശ്ചയിക്കുന്നതും ജനങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹികവീക്ഷണങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നതും ഇന്ന് കുറെയൊക്കെ ടെലിവിഷനാണ്. നമ്മുടെ ജീവിതത്തിൽ അനുകരിക്കാൻ പറ്റുന്ന റോൾമോഡലുകളെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നമ്മുടെ സ്വഭാവരൂപീകരണത്തിലും ടി.വി. കൈകടത്തുന്നു. നമുക്ക് നമ്മെത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കാൻ പറ്റിയ ഏറ്റവും നല്ല മാർഗവും ടി.വി. തന്നെയാണ്.

ടെലിവിഷൻ കാഴ്ചകൾ

നമ്മുടെ സ്വീകരണമുറിയിൽ, അല്ലെങ്കിൽ ഒന്നിലേറെ മുറികളിൽ പ്രധാന സ്ഥാനമലങ്കരിക്കുന്ന ഒന്നായി ടെലിവിഷൻ മാറിയിരിക്കുന്നു. ചായയും കാപ്പിയും കഴിക്കുന്നതുപോലെ, പത്രവായനപോലെ ഒഴിച്ചുകൂടാനാകാത്ത ഒരു ശീലമായി ടെലിവിഷൻ കാണുന്നത് മാറിയിരിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞകാലത്തിന്റെ നല്ല ഓർമകളും നഷ്ടസ്വപ്നങ്ങളും അയവിറക്കുകയും പരമ്പരകളിലെ വൈകാരിസന്ദർഭങ്ങളിൽ അഭയംപ്രാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രായം ചെന്നവർ, അതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ തേങ്ങലുകളിലും ചിരികളിലും അലിഞ്ഞുചേരുന്ന വീട്ടമ്മമാർ, അടിപൊളി സംഗീതത്തിന്റെയും നൃത്തത്തിന്റെയും പ്രണയത്തിന്റെയും കാഴ്ചകളിൽ സായൂജ്യമടയുന്ന യുവജനത; ഇവരെല്ലാം ടെലിവിഷൻ കാഴ്ചയുടെ പ്രണേതാക്കൾ തന്നെയാണ്. നിത്യജീവിതത്തിലെ പരുക്കനായ യാഥാർഥ്യങ്ങളെ നേരിടാൻ കഴിയാതെ മുഖം തിരിക്കുന്നവരുടെ ഒടുവിലത്തെ അത്താണിയാണ് ടെലിവിഷൻ എന്നു പറയാം.

ടെലിവിഷന്റെ ബഹുമുഖം

എന്നാൽ ടെലിവിഷൻ വിനോദം മാത്രമല്ല പങ്കുവയ്ക്കുന്നത്. ടെലിവിഷൻ ഒരു എന്റർടെയ്നർ (entertainer) ആണെന്നും അതിലൂടെ ലഭിക്കുന്നത് എന്റർടെയ്മെന്റ് (entertainment) ആണെന്നും മാധ്യമവിദഗ്ധർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എന്റർടെയ്മെന്റ് (Entertainment) എന്ന വാക്കിന് വിനോദം (Pleasure) എന്ന അർഥം മാത്രമല്ല ഉള്ളത്. രക്ഷനേടൽ (escape), ചങ്ങാത്തം (Companionship), വിജ്ഞാനം (Information) എന്നീ അർഥവ്യാപ്തി കൂടിയുണ്ട്. എന്റർടെയിൻമെന്റ് ഇൻഫർമേഷനും കൂടിച്ചേർന്ന് ഇൻഫോടെയ്മെന്റ് (Infotainment) എന്ന പദം പിറവിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. ടെലിവിഷനെ വെറുമൊരു നേരമ്പോക്കായി കാണുന്നവർ അതിന്റെ ബഹുമുഖത്വത്തെ കണ്ടില്ലെന്ന് നടിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഉപഗ്രഹങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ നമ്മുടെ വീടിനുള്ളിലെത്തുന്ന ടെലിവിഷൻ അറിവിന്റെ ലോകമാണ് തുറന്നിടുന്നത്.

ടെലിവിഷൻ ഒരു ചിത്രത്തെ വിശകലനം ചെയ്ത് വീണ്ടും സംയോജിപ്പിക്കുകയാണ് ടെലിവിഷൻ ചെയ്യുന്നത്. പ്രേക്ഷകനുമായി ആഴത്തിലുള്ള സംവേദനം ടെലിവിഷൻ സാധ്യമാക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മറ്റേതൊരു മാധ്യമത്തേക്കാളും ജനസ്വാധീനം ടെലിവിഷനുണ്ട്. ടെലിവിഷൻ ഒരു എന്റർടെയിനർ (entertainer) ആണ്.

എന്റർടെയിൻമെന്റ് എന്നാൽ വിനോദം മാത്രമല്ല, മറ്റെല്ലാത്തിൽനിന്നുള്ള രക്ഷപ്പെടലും ചങ്ങാത്തവും വിജ്ഞാനം പകരലുമാണ്.

സീരിയൽ

ടെലിവിഷനിലോ റേഡിയോവിലോ നിരവധി എപ്പിസോഡുകളായി പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്ന ഒരു കഥയെയാണ് സീരിയൽ എന്നു പറയുന്നത്. ഇതിൽ സീരിയൽ നമ്പർപോലെ തുടർച്ചയായ ക്രമം കാണാം. ഓരോ എപ്പിസോഡും മുൻപത്തെ കഥയുടെ തുടർച്ചയോ അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതോ ആയിരിക്കും. തുടർച്ചയായ കഥ, ധാരാളം കഥാപാത്രങ്ങൾ, പല സീനുകൾ, വലിയ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ, എപ്പിസോഡുകളായുള്ള പ്രക്ഷേപണം എന്നിവ സീരിയലിന്റെ പ്രത്യേകതകളാണ്.

- ടിവിയിലോ റോഡിയോവിലോ നിരവധി എപ്പിസോഡുകളിലായി പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന കഥയാണ് സീരിയൽ

സീരിയലിന്റെ ഓരോ എപ്പിസോഡും അതിന്റെ മുൻ എപ്പിസോഡിന്റെ തുടർച്ചയായിരിക്കും. അതുകൊണ്ടാണ് കഥ പുരോഗമിക്കുന്നത്. ധാരാളം പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളും ഉപകഥാപാത്രങ്ങളും ഉള്ളതാണ് സീരിയലുകൾ. ഇവരുടെയെല്ലാം ജീവിതവും കഥകളും പരസ്പരബന്ധിതമായിരിക്കും. ചില സീരിയലുകൾ മുന്നൂറിലേറെ എപ്പിസോഡുകളിലായിട്ടായിരിക്കും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒരു വർഷത്തിലേറെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന അത്തരം സീരിയലുകളിൽ പ്രേക്ഷകനെ ആകർഷിക്കുവാനുള്ള കഥാതന്ത്രുക്കൾ നിറച്ചിരിക്കും. ഒരു ചെറിയ കഥയിൽ ഒതുക്കാൻ കഴിയുന്നതല്ല സീരിയലുകളുടെ പ്രമേയം. നിരവധി കഥാസന്ദർഭങ്ങളും ടിസ്റ്റുകളും സീരിയൽ പ്രമേയങ്ങളിൽ കടന്നുവരാറുണ്ട്.

- ജനപ്രിയത

ഒരു സീരിയൽ പല എപ്പിസോഡുകളായിട്ടാണ് സംപ്രേക്ഷണം ചെയ്യുന്നത്. സാധാരണയായി ആഴ്ചയിൽ അഞ്ച് ദിവസം എന്ന രീതിയിലാണ് അവയുടെ പ്രക്ഷേപണം നടക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ ആഴ്ചയിൽ ഒരു ദിവസമാകാം. അത്തരത്തിലുള്ളവ ആഴ്ചയിൽ ഒരേ ദിവസങ്ങളിലായിരിക്കും. പ്രായം ചെന്നവരുടെയും വീട്ടമ്മമാരുടെയുമൊക്കെ ചങ്ങാതികളായി സീരിയലിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മാറുന്നു. അവരെല്ലാം നമ്മുടെ കുടുംബാംഗങ്ങളാണ് എന്ന പ്രീതിയാണ് ഉളവാക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷനിൽ പ്രതീക്ഷകളും ഉദ്വേഗങ്ങളും നിറച്ചുകൊണ്ടാണ് ഓരോ എപ്പിസോഡും മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. ജനപ്രിയവാരികകളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന നോവൽ തുടർച്ചകളുടെ പാരമ്പര്യമാണ് ഇന്ന് സീരിയലുകൾ നിർവഹിക്കുന്നത്.

കഥയുടെ തുടർച്ച, ധാരാളം കഥാപാത്രങ്ങൾ, നിരവധി എപ്പിസോഡുകൾ, വലിയ കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ, കാലത്തിന്റെ തുടർച്ച എന്നിവ സീരിയലുകളുടെ സവിശേഷതകളാണ്. ഓരോ എപ്പിസോഡും മുൻ എപ്പിസോഡിന്റെ തുടർച്ചയായിരിക്കും. നിശ്ചിതമായ ഒരു പ്രമേയത്തിലോ കഥയിലോ ഒതുക്കാൻ കഴിയുന്നതല്ല ഒരു സീരിയൽ. ജനപ്രിയ വാരികകളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്ന തുടർനോവലുകളുടെ പാരമ്പര്യമാണ് ഇന്ന് സീരിയലുകൾക്കുള്ളത്.

വെബ് സീരീസ്

- ഒരു ഇന്റർനെറ്റ് പ്ലാറ്റ്ഫോമിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണാനായി നിർമിക്കുന്ന ടി.വി. സീരീസുകൾ ആണ് വെബ് സീരീസുകൾ

ഒരു ഇന്റർനെറ്റ് പ്ലാറ്റ്ഫോമിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണാനാകും വിധം നിർമിക്കുന്ന ടി.വി.സീരീസുകൾ ആണ് വെബ് സീരീസുകൾ. ഇവ സാധാരണയായി എപ്പിസോഡുകളായിട്ടാണ് ക്രമീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. നോൺ-സ്ക്രിപ്റ്റഡ് ഓൺലൈൻ വീഡിയോകളുടെ പരമ്പരയാണ് വെബ് സീരീസുകൾ എന്ന് പറയാം. 1990-കളുടെ അവസാനത്തിൽ ഉയർന്നുവരികയും 2000-ത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം മർഹിക്കുകയും ചെയ്തവയാണ് ഇവ. ഒരു വെബ് സീരീസിന്റെ ഒരു ഭാഗത്തെ വെബിസോഡ് എന്ന് വിളിക്കുന്നു. ഒരു സാധാരണ വെബിസോഡിന് (എപ്പിസോഡിന്) മൂന്നു മുതൽ പതിനഞ്ച് മിനിറ്റ് വരെ ദൈർഘ്യമുണ്ടാകാം.. You Tube, Vimeo പോലുള്ള വെബ്സൈറ്റുകളിലും ഡെസ്ക്ടോപ്പ്, ലാപ്ടോപ്പ്, ടാബ്ലെറ്റ്, സ്മാർട്ട്ഫോൺ തുടങ്ങിയ ഉപകരണങ്ങളിലും ഇന്റർനെറ്റ് ബന്ധിപ്പിച്ച ടെലിവിഷൻ സെറ്റുകൾ, സോഷ്യൽ മീഡിയ പ്ലാറ്റ്ഫോമുകൾ എന്നിവയിലും വെബ് സീരിസുകൾ റിലീസ് ചെയ്യാം. നവമാധ്യമങ്ങൾ എന്ന രീതിയിലും വെബ്സീരീസുകൾ മാറിയിട്ടുണ്ട്.

- നെറ്റ് ഫ്ളിക്സ്, ആമസോൺ പ്രൈം വീഡിയോ, ഹോട്ട്സ്റ്റാർ തുടങ്ങിയ പ്ലാറ്റ്ഫോമുകൾ

നെറ്റ് ഫ്ളിക്സ്, ആമസോൺ പ്രൈം വീഡിയോ, ഹോട്ട്സ്റ്റാർ തുടങ്ങിയ പ്ലാറ്റ്ഫോമുകളിൽ കാണുന്നതിനുവേണ്ടി നിർമിച്ചിട്ടുള്ളവ ആയതുകൊണ്ട് സാധാരണ ടെലിവിഷൻ പരമ്പരകളിൽനിന്നും ഇവ വ്യത്യസ്തമാണ്. മികച്ച വെബ് സീരിസുകളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിനുവേണ്ടി സ്ട്രീമിസ്, വെബ്ബിസ്, ഐഎഡബ്ല്യു ടിവി, ഇൻഡി സീരീസ് തുടങ്ങിയ അവാർഡുകൾ ഏർപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

- അഭിപ്രായങ്ങൾ ഓൺലൈനിൽ പോസ്റ്റ് ചെയ്യുന്നതിനും ക്ലിപ്പുകൾ ലിങ്ക് ടാഗ് ചെയ്യുന്നതിനും കഴിയുന്നു

അതുപോലെ നിരവധി വെബ് സീരീസുകൾ അവയുടെ നിർമാതാവിന്റെ വെബ്സൈറ്റുകളിലോ മറ്റ് ഓൺലൈൻ ഫോറങ്ങളിലോ വെബ് 2.0 സവിശേഷതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഈ സവിശേഷത കാഴ്ചക്കാരെയും ആരാധകരെയും എപ്പിസോഡുകളെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായങ്ങൾ ഓൺലൈനിൽ പോസ്റ്റ് ചെയ്യുന്നതിനും പ്രിയപ്പെട്ട ഷോകൾ, എപ്പിസോഡുകൾ അല്ലെങ്കിൽ വീഡിയോ ക്ലിപ്പുകളുടെ ലിങ്ക് ടാഗ് ചെയ്യുന്നതിനും പ്രാപ്തരാക്കുന്നു. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഒരു വെബ് സീരിസിന് വേഗത്തിലും സമർത്ഥമായും നിർമിച്ച ഒരു വീഡിയോയിലൂടെ അന്താരാഷ്ട്രതലത്തിലുള്ള പ്രേക്ഷകരിലേയ്ക്ക് എത്തിച്ചേരാനാകും.

മലയാളം, തമിഴ്, ഹിന്ദി, ഇംഗ്ലീഷ് തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്ത ഭാഷക

മലയാളം, തമിഴ്, ഹിന്ദി, ഇംഗ്ലീഷ് തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്ത ഭാഷകളിൽ വെബ് സീരീസുകൾ

ളിൽ വെബ് സീരീസുകൾ നിർമിക്കപ്പെടുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ രുചികൾക്കും താൽപര്യങ്ങൾക്കും അനുയോജ്യമായ വൈവിധ്യമാർന്ന പ്രമേയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുവെന്നത് വെബ് സീരീസുകളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. വെബ് സീരീസുകൾക്ക് സാധാരണയായി ഉയർന്ന നിലവാരമുള്ള പ്രൊഡക്ഷൻ മൂല്യങ്ങളുണ്ട്. ചെറുപ്പക്കാർ മുതൽ പ്രായംചെന്നവരടക്കം ഉള്ളടങ്ങുന്ന ഒരു പ്രേക്ഷകവർഗം വെബ് സീരീസുകൾക്കുണ്ട് എന്നത് ഇവയുടെ പ്രധാന സവിശേഷതയാണ്.

വെബ് സീരീസിന്റെ ഒരു ഭാഗത്തെ എപ്പിസോഡ് അല്ലെങ്കിൽ വെബിസോഡ് എന്ന് പറയുന്നു. ഇന്ന് വെബ് സീരീസുകൾ നവമാധ്യമങ്ങൾ എന്ന നിലയിലേയ്ക്ക് മാറിയിട്ടുണ്ട്. സ്ട്രീമിസ്, വെബ്ബിസ്, ഐ.എ.ഡബ്ല്യു.ടി.വി, ഇൻഡിസീരീസ് എന്നിവ മികച്ച വെബ് സീരീസുകൾക്ക് നൽകുന്ന അവാർഡുകൾ ആണ്. പ്രേക്ഷകരുടെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ അഭിരുചികൾക്കും താൽപര്യങ്ങൾക്കും അനുയോജ്യവും വൈവിധ്യമാർന്നതുമായ പ്രമേയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു.

ദൃശ്യസംസ്കാരം-സമകാലപഠനങ്ങൾ

ദൃശ്യസംസ്കാരം

ദൃശ്യസംസ്കാരം പൊതുവെ ചിത്രങ്ങൾ, ദൃശ്യങ്ങൾ, മാധ്യമങ്ങൾ എന്നിവയുടെ പഠനത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ചലച്ചിത്രം, ടെലിവിഷൻ, ഫോട്ടോഗ്രാഫി, ഓൺലൈൻ മീഡിയ, പരസ്യങ്ങൾ തുടങ്ങിയ വിവിധതരത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളെയും ഇവയുടെ സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ പങ്കിനെയും സംബന്ധിക്കുന്നതാണ് ദൃശ്യസംസ്കാരം എന്ന് പറയാം. ഇന്ന് സിനിമ, ടെലിവിഷൻ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെയാണ് ചിത്രങ്ങളും പരസ്യങ്ങളും നമ്മെ ആകർഷിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് നമ്മളിന്ന് ഏറ്റവുമധികം മാധ്യമസാന്ദ്രതയുള്ള ഒരു സമൂഹത്തിലാണ് ജീവിക്കുന്നത് എന്ന് പറയാം. ലോകത്തിന്റെ നാനാഭാഗത്തുനിന്നുള്ള ദൃശ്യങ്ങളും വിവരങ്ങളും നമ്മിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നു. ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ നമ്മൾ നേടിയെടുക്കുന്ന ഒരു സംസ്കാരം, പലപ്പോഴും ബോധപൂർവമല്ലാതെ നമുക്കുചുറ്റും വലയം പ്രാപിക്കുന്നു. കുടുംബം, വിദ്യാഭ്യാസസ്ഥാപനങ്ങൾ, ആത്മീയപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയപാർട്ടികൾ തുടങ്ങി ഇന്ന് നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന മറ്റ് സ്ഥാപനങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് നമ്മെ ഏറ്റവും ആഴത്തിലും സ്വാധീനിക്കുന്നവയാണ് ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ.

1990-കളോടെ വിവരവിനിമയ രംഗത്തെ ഉദാരവൽക്കരണത്തോടെയാണ് ടെലിവിഷൻ നമുക്കിടയിലേയ്ക്ക് കടന്നുവന്നത്. അതിനെത്തുടർന്നുണ്ടായ നവമാധ്യമ വിപ്ലവം നമ്മുടെ ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിൽ വലിയ മാറ്റങ്ങളുളവാക്കി. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയിലൂടെ സുഗമമായും വേഗത്തിലും ചെലവില്ലാതെയും ആർക്കും ചെയ്യാവുന്നതു

മായ രീതിയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കാനും വിതരണം ചെയ്യാനും വിനിമയത്തിനും ആസ്വാദനത്തിനും ഇത് വഴിയൊരുക്കി.

- വിവരവിനിമയ രംഗത്തെ ഉദാരവൽക്കരണം

മുമ്പ് ഉപഭോക്താക്കൾ മാത്രമായിരുന്ന ജനത ഇന്ന് ഉല്പാദകരും പങ്കാളിയുമാണ്. ദൃശ്യോൽപ്പന്നങ്ങളുടെ രൂപഭാവത്തെയും ഉള്ളടക്കത്തെയും രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന് പ്രേക്ഷകന് വലിയ പങ്കുണ്ട്. വായനക്കാരുടെ കത്തുകളിൽനിന്ന്, ടെലിവിഷനിലെ പത്രപ്രവർത്തനവും റിയാലിറ്റിഷോകളും എസ്.എം.എസ്. സന്ദേശങ്ങളും യൂട്യൂബും ബ്ലോഗുകളും വെബ് 2.0 ഇവയെല്ലാമായി നമ്മുടെ ദൃശ്യസംസ്കാരം വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ടെലിവിഷൻ, മൊബൈൽ ഫോൺ, ഐപോഡ്, ഇന്റർനെറ്റ്, ഡി.വി.ഡി/വി.സി.ഡി തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ വിനോദവിവര മാധ്യമങ്ങൾ പ്രചരിക്കുന്നതോടൊപ്പം ഉപഭോക്താവിന്റെ ഇടപെടൽ തോതിനും വർധന സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്.

- പ്രേക്ഷകനും പങ്കുണ്ട്

ടെലിവിഷൻ വരുന്നതിനുമുമ്പ് ദൃശ്യങ്ങളുടെ ദൗർലഭ്യം അച്ചടിക്കപ്പെട്ട വാക്കിനും പത്രങ്ങൾക്കും പ്രാമാണ്യം നൽകിയിരുന്നു. അന്ന് പ്രേക്ഷകന്റെ കൺമുന്നിലെത്തുന്ന ദൃശ്യത്തിന് സവിശേഷമായ ഒരു മൂല്യവും സത്തയും ഉണ്ടായിരുന്നു. ദൃശ്യം സത്യവും തെളിവുമായിരുന്നു. എന്നാൽ ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വരവോടെ ദൃശ്യങ്ങളുടെ മൂല്യത്തിന് ശോഷണം സംഭവിച്ചു. ഇന്ന് ഓരോ ദൃശ്യവും പ്രേക്ഷകരുടെ ശ്രദ്ധ പിടിച്ചു പറ്റാനും നിലനിർത്താനും പരസ്പരം മത്സരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഏതു ദൃശ്യവും വെറുമൊരു ദൃശ്യം മാത്രമാണ് നമുക്ക്. അതായത് ദൃശ്യങ്ങൾക്ക് മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന പ്രകോപനപരത നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. മുമ്പ് സാധാരണക്കാരുടെ കാഴ്ചകളിൽ പെടാതിരുന്ന ഉപരിവർഗ ആഡംബരങ്ങൾ, ഉപഭോഗാനുഭവങ്ങൾ, വസ്തുക്കൾ, സൗകര്യങ്ങൾ, ജീവിതശൈലികൾ-ഇവയെല്ലാം ടെലിവിഷന്റെ വരവോടെ നിരന്തരമായ പൊതുകാഴ്ചകൾക്ക് വിധേയമായി. വിദേശ ടെലിവിഷൻ ചാനലുകളും പരമ്പരകളും പരസ്യങ്ങളുമെല്ലാം ഇത്തരം അനുഭവങ്ങളെ ദൃശ്യതലത്തിലും അതിസാധാരണമാക്കിയിരിക്കുന്നു. അതുപോലെ തന്നെയാണ് ഹിംസയുടെയും അനീതിയുടെയും കാര്യങ്ങളും. കാണാവുന്നതിന്റെയും കാണിക്കാവുന്നതിന്റെയും പരിധികളെ നമ്മുടെ ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങൾ-ടെലിവിഷൻ, വെബ്, മൊബൈൽ ഫോൺ-നിരന്തരം ലംഘിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

- ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയും ദൃശ്യത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും

ഇന്നത്തെ ദൃശ്യഭാഷ ദൃശ്യബിംബത്തെയും വാക്കുകളെയും ശബ്ദത്തെയും പുതിയ രീതികളിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു ടെലിവിഷൻ ദൃശ്യം വിവിധതരം വിവരങ്ങൾ-കാലാവസ്ഥ, സമയം, ഓഹരിവിപണിനിരക്കുകൾ, തത്സമയവാർത്തകൾ, പരസ്യങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ സദാ വിനിമയം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

- ദൃശ്യഭാഷയുടെ നവസവിശേഷതകൾ

സിനിമ, ടെലിവിഷൻ, ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽ ഫോൺ എന്നിവയിലൂടെ വികസിച്ചു വരുന്ന ഒരു സാംസ്കാരിക മണ്ഡലത്തിലാണ് നാമിന്ന് ജീവിക്കുന്നത്. ഇത്തരം മാധ്യമങ്ങളിലൂടെ നമ്മിലേയ്ക്ക് എത്തിച്ചേരുന്ന വിവരങ്ങൾ നിരവധിമേഖലകളെ സംബന്ധിച്ചുള്ളവയാണ്. സമകാലിക ദൃശ്യസംസ്കാരപഠനങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന പ്രധാന വിഷയങ്ങൾ.

- സമകാലിക ദൃശ്യസംസ്കാരപഠനങ്ങൾ

- **മാധ്യമങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം** : പുതിയ സാങ്കേതികവിദ്യകളും പ്ലാറ്റ്ഫോമുകളും ദൃശ്യങ്ങളുടെയും സന്ദേശങ്ങളുടെയും നിർമിതിയിൽ എങ്ങനെയാണ് മാറ്റം വരുത്തുന്നത് എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ കാതൽ.
- **വിഷ്വൽ പൊളിറ്റിക്സ്** : ദൃശ്യങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് അധികാരം, ഐഡന്റിറ്റി, പ്രാതിനിധ്യം എന്നിവയെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണിത്.
- **ഗ്ലോബലൈസേഷൻ** : ആഗോളദൃശ്യങ്ങൾ, അവ നിലനിൽക്കുന്ന സാമൂഹികസാംസ്കാരിക വ്യവസ്ഥകൾ, വിതരണ മാർഗങ്ങൾ എന്നിവയുടെ വിനിമയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം.
- **പോപ്പ് സംസ്കാരം** : സംഗീതം, ഫാഷൻ, സിനിമ, സോഷ്യൽ മീഡിയ തുടങ്ങിയ ജനപ്രിയ കലാരൂപങ്ങൾ എങ്ങനെ ദൃശ്യസംസ്കാരത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു എന്നതിന്റെ പഠനം.
- **ശാരീരികതയും ലിംഗവും** : ലിംഗവും ലൈംഗികതയും എങ്ങനെയാണ് ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് എന്നും ശരീരത്തിന്റെ ദൃശ്യപരമായ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ എങ്ങനെയെല്ലാം വ്യത്യസ്തമാകുന്നു എന്നതുമാണ് ഈ പഠനംകൊണ്ട് അർഥമാക്കുന്നത്.

ഭിന്ന മേഖലകൾ

ഈ മേഖലയിൽ വൈവിധ്യമേറിയതും ആഴമുള്ളതുമായ പഠനങ്ങൾ നടന്നുവരുന്നു. ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിലൂടെ നവീകരിക്കപ്പെട്ട പദവികളും ആശയങ്ങളും അതതുസമയത്ത് വികസിച്ചുവരികയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ചിത്രങ്ങൾ, ദൃശ്യങ്ങൾ, മാധ്യമങ്ങൾ എന്നിവയുടെ പഠനത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ് ദൃശ്യസംസ്കാരം. ദൃശ്യമാധ്യമരംഗങ്ങളിലൂടെ പ്രേക്ഷകരിൽ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളിലുള്ള വിവരങ്ങൾ എത്തുന്നു. പ്രേക്ഷകർ നിർമാതാവായി മാറുന്ന കാഴ്ച ഇന്നത്തെ ദൃശ്യമാധ്യമലോകത്ത് കാണാനാകും. മാധ്യമങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം, വിഷ്വൽ പൊളിറ്റിക്സ്, ഗ്ലോബലൈസേഷൻ, പോപ്പ് സംസ്കാരം, ശാരീരികതയും ലിംഗവും തുടങ്ങിയവ ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിന്റെ പഠനവിഷയങ്ങളാണ്.

ചലച്ചിത്രം, ടെലിവിഷൻ, ഇന്റർനെറ്റ്, മൊബൈൽ ഫോൺ, ipod, DVD/VCD എന്നീ ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിലെത്തുന്ന ദൃശ്യങ്ങളെയും അവയുടെ സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയ പരിതോവസ്ഥകളെയും വിചിന്തനം ചെയ്യുന്നതാണ് ദൃശ്യസംസ്കാരം. വിവരസാങ്കേതികരംഗത്ത് അച്ചടിക്കപ്പെട്ട വാക്കുകൾക്കും ദൃശ്യങ്ങൾക്കും മൂല്യമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകനെ ഒരു മായികലോകത്തേക്കാണ് ആനയിച്ചത്. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയിലൂടെ മാധ്യമരംഗത്തെത്തിയ ടെലിവിഷൻ കാഴ്ചാപരിധികളുടെ ദൂരം കുറച്ചു. തങ്ങൾ നിർമിക്കുന്ന ഉൽപ്പന്നങ്ങൾ വിറ്റഴിയ്ക്കാനുള്ള കമ്പോളങ്ങളായി ദൃശ്യമാധ്യമരംഗങ്ങൾ മാറി. ഏറ്റവും ചുരുങ്ങിയ ചെലവിൽ തങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ, പ്രേക്ഷകനെ അബോധമായി ആകർ

ഷിക്കാനും സ്വാധീനിക്കാനും ഉള്ള എല്ലാ ചേരുവകളും ഉൾച്ചേർത്ത് ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളിലൂടെ വിറ്റഴിക്കാമെന്ന് അവയുടെ നിർമാതാക്കൾക്ക് ബോധ്യമായി. ഉപഭോക്താവുതന്നെ നിർമാതാവാകുന്ന കാഴ്ചയാണ് ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഉരുത്തിരിഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. കാഴ്ചകൾ സ്വാഭാവികമായി നമ്മിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നു. നിരവധി കാഴ്ചകൾ സമ്മാനിക്കുന്ന അനുഭവലോകം ദൃശ്യങ്ങളുടെ യാഥാർഥ്യത്തിലേയ്ക്കോ മൂല്യത്തിലേയ്ക്കോ പ്രേക്ഷകനെ എത്തിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ് വസ്തുത. പാടേ മാറിയിരിക്കുന്ന ഒരു ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിന്റെ ലോകത്തിലാണ് നമ്മളിന്ന് ജീവിക്കുന്നത്.

- ദൃശ്യസംസ്കാരത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം

തിരക്കഥ

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനദശകത്തിൽ കൗതുകമുണർത്തുന്ന ഒരു മായക്കാഴ്ചയെന്ന നിലയിൽ പിറവിയെടുത്തതാണ് സിനിമ. ഒരു നൂറ്റാണ്ടിനിടയ്ക്ക് ഇത്രയധികം സമ്പത്തും അംഗീകാരവും വളർച്ചയും നേടിയ മറ്റൊരു കലാരൂപവും നിലവിലില്ല. പ്രചാരത്തിന്റെയും കലയെന്ന നിലയിലുള്ള സർഗശേഷിയുടെയും ആശയപ്രകാശനക്ഷമതയുടെയുമൊക്കെ കാര്യത്തിൽ മറ്റു കലാരൂപങ്ങളെ ബഹുദൂരം പിന്നിലാക്കിക്കൊണ്ടാണ് സിനിമയുടെ പ്രയാണം. ഇന്നത് ഏറ്റവും ജനകീയമായ കലയായും ആസ്വാദനത്തിനുള്ള ഉപാധിയായും വലിയൊരു വ്യവസായവുമായൊക്കെ വളർന്നു കഴിഞ്ഞു. സംഗീതം, ചിത്രകല, നൃത്തം, സാഹിത്യം, നാടകം, നാടൻ കലാരൂപങ്ങൾ തുടങ്ങിയ മറ്റ് കലാരൂപങ്ങളുമായി താരതമ്യം ചെയ്താൽ ഏറ്റവും ഒടുവിൽ രൂപംകൊണ്ട കലയായി സിനിമ വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നു.

- തിരക്കഥയെയാണ് സ്ക്രീൻ പ്ലേ, സെനേറിയോ, സ്ക്രിപ്റ്റ് എന്നീ പദങ്ങൾകൊണ്ട് വ്യവഹരിക്കുന്നത്

ചലിയ്ക്കുന്ന ചിത്രമാണ് ചലച്ചിത്രം അഥവാ സിനിമ. ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകമാണ് തിരക്കഥ. ചലച്ചിത്രം ഉപജീവിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തമാണ് കഥ. ഇത് മുമ്പ് എഴുതപ്പെട്ട ഒരു സാഹിത്യകൃതിയാകാം; അല്ലെങ്കിൽ ചലച്ചിത്രത്തിനുവേണ്ടി ഉണ്ടാക്കിയ രചനയാകാം. ഈ കഥയെ അവലംബിച്ചാണ് തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രനിർമിതിക്കുവേണ്ട ആദ്യ അസംസ്കൃതവസ്തുവാണ് തിരക്കഥ.(Screen play, Scenario, Script).

- ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിനുള്ള ആദ്യ അസംസ്കൃതവസ്തുവും ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകവുമാണ് തിരക്കഥ

'Screen play' എന്നതിന് മലയാളത്തിൽ തിരക്കഥ എന്നാണ് വ്യവഹരിച്ചുവരുന്നത്. Scenario മൂന്ന് തരത്തിൽ ആകാം. (1) ചിത്രത്തിന്റെ കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും അടങ്ങുന്ന ഒരു ചെറിയ രൂപരേഖ. (2) കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും സീക്വൻസുകളും അടങ്ങുന്ന കുറേക്കൂടെ വിസ്തരിച്ചുള്ള പ്രതിപാദനം (3) പൂർണമായ തിരക്കഥ. Script എന്ന പദംകൊണ്ട് എഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന തിരക്കഥയുടെ ഏത് ഘട്ടത്തെയും വിശേഷിപ്പിക്കാം. പൂർത്തിയായ തിരക്കഥയെയും സ്ക്രിപ്റ്റ് എന്ന് വിളിയ്ക്കാം.

- സ്ക്രിപ്റ്റ്

ഒരു കെട്ടിടത്തിന്റെ നിർമാണത്തിന് ഒരു രൂപരഖ ആവശ്യമുള്ളതുപോലെ ചലച്ചിത്രത്തിനും വിശദമായ ഒരു രൂപരേഖ അഥവാ ബ്ലൂപ്രിൻറ് ആവശ്യമാണ്. തിരക്കഥയ്ക്ക് ലോകവ്യാപകമായി അം

ഗീകരിച്ചിട്ടുള്ള നിർവചനം: The Script that is used as a blueprint for the production of a movie എന്നാണ്. 'ഒരു കഥയെ ചിത്രങ്ങൾകൊണ്ട് പറയുന്നതാണ് തിരക്കഥ' എന്ന് പ്രശസ്ത തിരക്കഥാ സൈദ്ധാന്തികനായ സെയിദ് ഫീൽഡ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഇതരകൃതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി വസ്തുതകളെ ദൃശ്യാത്മകമായി ഒരു സിനിമയിലെന്നതുപോലെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തിരക്കഥയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതയാണ് ഈ നിർവചനത്തിൽ വ്യക്തമാകുന്നത്. ചുരുക്കത്തിൽ 'തിരശീലയുടെ സവിശേഷതകളെ പൂർണമായും ഉൾക്കൊണ്ട് ഒരു വിഷയത്തെ അല്ലെങ്കിൽ കഥയെ സവിശേഷമായ രീതിയിൽ എഴുതുന്ന സർഗാത്മകമായ നിർമാണ പ്രവർത്തനത്തിന്റെ പൂർണരൂപമാണ് തിരക്കഥ' എന്ന് പറയാം.

- തിരശ്ശീലയുടെ സവിശേഷതകളെ പൂർണമായും ഉൾക്കൊള്ളുന്നരീതിയിൽ എഴുതുന്നു

ഏത് ചലച്ചിത്രത്തിനും ഒരു കഥ ആവശ്യമാണ്. ആ കഥയെ ചലച്ചിത്രത്തിനുവേണ്ടി പാകപ്പെടുത്തുന്ന അല്ലെങ്കിൽ മാറ്റിപ്പറയുന്ന പ്രക്രിയയാണ് തിരക്കഥ. ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിന്റെ എല്ലാ സവിശേഷതകളും ഉൾക്കൊണ്ടാണ് തിരക്കഥ രചിക്കുന്നത്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ബ്ലൂപ്രിന്റാണ് തിരക്കഥ. സംവിധായകന്റെ ഭാവന വികസിപ്പിക്കുവാനുള്ള രൂപരേഖയാണിത്. ലോകപ്രസിദ്ധങ്ങളായ സിനിമകളെല്ലാം മികച്ച തിരക്കഥകളെ അവലംബിച്ച് നിർമിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. അരങ്ങിലെ നാടകത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപമായ നാടകകൃതികൾക്കും കഥകളിയുടെ സാഹിത്യമായ ആട്ടക്കഥയ്ക്കും സമാനമായി ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപമായ തിരക്കഥയെ വിലയിരുത്താവുന്നതാണ്. സാഹിത്യമെന്നതിന് അടിസ്ഥാന ലിഖിതരൂപമെന്ന അർഥമാണുള്ളത്. സിനിമാസാഹിത്യം രണ്ടു തരത്തിലുണ്ട്. ഒന്ന് തിരക്കഥ, മറ്റൊന്ന് സിനിമയെപ്പറ്റിയുള്ള രചനകൾ. തിരക്കഥ വായിക്കുന്നതും സിനിമ കാണുന്നതും രണ്ടാണ്. തിരക്കഥ, സിനിമയുടെ സാഹിത്യരൂപമാണെങ്കിലും അവയിൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ അംശം തീരെ കുറവാണെന്ന് പല ചലച്ചിത്രകാരാരും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും തിരക്കഥകളും ഗ്രന്ഥരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പുസ്തകങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഒരു നവവിഭാഗമായി തിരക്കഥാഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഇന്ന് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒരു പരിധിവരെ അവയ്ക്ക് സ്വതന്ത്രമായ അസ്തിത്വവുമുണ്ട്.

- തിരക്കഥയുടെ ഗ്രന്ഥരൂപം

1895-ൽ ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ, ആദ്യമായി ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചപ്പോൾ എഴുതപ്പെട്ടൊരു തിരക്കഥ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്നാൽ എന്താണ് ചിത്രീകരിക്കേണ്ടത് എന്ന് അവർ മനസിൽ എഴുതിയിട്ടിരുന്നു. ഇതും ഒരർഥത്തിൽ തിരക്കഥ തന്നെയാണ്. മനസിൽ അപ്പപ്പോൾ തോന്നുന്നത് ചിത്രീകരിക്കുക എന്ന രീതിയിൽനിന്ന് ചിട്ടയായി എഴുതിയ തിരക്കഥപ്രകാരം സിനിമ നിർമിക്കുകയെന്ന പതിവിലേയ്ക്ക് മാറിയത് ചിത്രീകരണ സൗകര്യത്തിനുള്ള സെറ്റുകൾ നിലവിൽ വന്നതോടെയാണ്.

- സെറ്റുകളുടെ വരവ്

സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ സാങ്കേതിക വശങ്ങളുമായി ബന്ധമില്ലാത്തയാളാണ് തിരക്കഥാകൃത്തെങ്കിൽ, സംവിധായകന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം തിരക്കഥ മാറ്റിയെഴുതേണ്ടി വരും. കഥയിലെ ഓരോ ദൃശ്യവും ചിത്രീകരിക്കാൻ പാകത്തിൽ വിഭജിക്കുകയും പുനഃക്രമീകരിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടിവരും. ആശയം (തീം), ദൃശ്യം (ട്രീറ്റ്മെന്റ്), അഭിനയ നിർദ്ദേശങ്ങൾ എന്നീ മൂന്ന് കാര്യങ്ങൾ സിനിമ ചിത്രീകരി

ക്കുന്ന വേളയിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത് അത്യാവശ്യമാണ്. ഒരു ചിത്രകാരൻ ആദ്യം ക്യാൻവാസിലിടുന്ന സ്കെച്ചാണ് തിരക്കഥയെങ്കിൽ; പെയിന്റു ചെയ്ത് കഴിഞ്ഞ ചിത്രമാണ് സിനിമ. ഒരു സിനിമയിൽ ആദ്യന്തം വർത്തിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ താൽപര്യപ്രകാരം തിരക്കഥാരചനയിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തേണ്ടി വരുന്നത്.

- തിരക്കഥാകൃത്തും സംവിധായകനും

1895-ൽ ആദ്യമായി ചലച്ചിത്രം നിർമിച്ചപ്പോൾ എഴുതപ്പെട്ട തിരക്കഥ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എഴുതിയ തിരക്കഥപ്രകാരം സിനിമ നിർമിക്കാൻ തുടങ്ങിയത് ചിത്രീകരണത്തിനുള്ള സെറ്റുകൾ നിലവിൽ വന്നതോടെയാണ്. സിനിമയുടെ സാങ്കേതികവശങ്ങളെക്കുറിച്ച് അറിവില്ലാത്തയാളാണ് തിരക്കഥാകൃത്തെങ്കിൽ സംവിധായകന്റെ ഇഷ്ടാനുസരണം തിരക്കഥ മാറ്റിയെഴുതേണ്ടി വരും. ആശയം, ദൃശ്യം, അഭിനയ നിർദ്ദേശങ്ങൾ എന്നീ മൂന്നു കാര്യങ്ങൾ സിനിമാചിത്രീകരണവേളയിൽ ശ്രദ്ധിക്കണം.

ആദ്യകാല തിരക്കഥകൾക്ക് സുഘടിതമായ ഒരു രൂപം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. സീനുകളുടെ വിവരണം മാത്രമായിരുന്നു അവ. സാവധാനം സിനിമയുടെ വികാസത്തിനൊപ്പം തിരക്കഥാരചനയിലും അവയുടെ ഘടനയിലും മാറ്റങ്ങൾ വന്നു. സിനിമാനിർമാണത്തിന് വിശദമായ ഒരു തിരക്കഥ വേണമെന്ന ആശയം കൊണ്ടുവന്നത് തോമസ് എച്ച്. ഇൻസ് ആണ്. ഹോളിവുഡിലെ ആദ്യത്തെ ക്രിയേറ്റീവ് പ്രൊഡ്യൂസർ, നിശ്ശബ്ദസിനിമയിലെ റിയലിസ്റ്റ് എന്നീ നിലകളിൽ അറിയപ്പെടുന്ന ആളാണ് ഇൻസ്. ആദ്യം ഹോളിവുഡിലാണ് വിശദമായ തിരക്കഥ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്.

- ആദ്യകാല തിരക്കഥകൾക്ക് സുഘടിതമായ ഒരു രൂപം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല

തിരക്കഥാകൃത്തായി പല സംവിധായകരുടെയും കൂടെ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന ഡേവിഡ് ഗ്രിഫിത്ത് തന്റെ സിനിമകൾക്കുവേണ്ടി ഒരിക്കലും വിശദമായ സ്ക്രിപ്റ്റ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദ ബർത്ത് ഓഫ് എ നാഷൺ, ഇൻടോളറൻസ്, ബ്രോക്കൺ ബ്ലോസംസ് തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾക്കുപോലും വിശദമായ സ്ക്രിപ്റ്റ് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. തിരക്കഥയുടെ ചട്ടക്കൂടുകൾ അനുസരിക്കാതെ തിരക്കഥയെഴുതിയ ചലച്ചിത്രകാരനാണ് ബർഗ്മാൻ. ദ സെവൻത് സീൽ, വൈൽഡ് സ്ട്രോബറീസ്, ദ സൈലൻസ് തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾക്കൊന്നും വിശദമായ തിരക്കഥ ഇല്ലായിരുന്നു. ചിത്രീകരിക്കേണ്ട വസ്തുതകൾ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ് ബർഗ്മാൻ ചെയ്തിരുന്നത്. എന്നാൽ താളം രൂപം, മനോനിലകൾ, അന്തരീക്ഷം, പിരിമുറുക്കം, ഗന്ധം, ശൈലി എന്നിവയെല്ലാം മനസ്സിലാക്കാവുന്ന തരത്തിൽ കുറിച്ചിടുകയും ചെയ്യും. 'ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഏറ്റവും അപൂർണവും അവിദഗ്ദ്ധവുമായ സാങ്കേതിക അടിത്തറ മാത്രമാണ് സ്ക്രിപ്റ്റ്' എന്ന് ബർഗ്മാൻ പറയുന്നു.

- ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ഏറ്റവും അപൂർണവും അവിദഗ്ദ്ധവുമായ സാങ്കേതിക അടിത്തറ

ബാറ്റിൽഷിപ്പ് പൊടെംകിന്റെ നിർമാതാവായ സെർജി മിഖായിലോവിച്ച് ഐസൻസ്റ്റീൻ തന്റെ തിരക്കഥകളിൽ ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മമായ അംശങ്ങൾപോലും കുറിച്ചിടുമായിരുന്നു. അതോടൊപ്പം ചിത്രീകരണത്തിനിടയിൽ മനസ്സിൽ കടന്നുവരുന്ന ആശയങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുകയും ചെയ്യും. ഒരു കഥയ്ക്കു തന്നെ മൂന്നോ നാലോ തിരക്കഥാകൃത്തുകളെക്കൊണ്ട് സ്ക്രിപ്റ്റ് എഴുതിച്ച് ഏറ്റവും നല്ല രംഗങ്ങൾ മാത്രം തിരഞ്ഞെടുത്ത് സിനിമ നിർമിക്കുന്ന രീതിയാണ് ജാപ്പനീസ് സംവിധായകനായ അകിരാ കുറോസോവ ചെയ്തിരുന്നത്. എന്നാൽ അദ്ദേഹം തന്നെയെഴുതിയ റാഷമോണിന്റെ തിരക്കഥ സീനുകളായി വേർതിരിക്കപ്പെടാത്തതാണ്. എത്ര സീൻ വേണം, എങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കണം തുടങ്ങിയ വിശദാംശങ്ങളൊന്നും റാഷമോണിന്റെ തിരക്കഥയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല.

- അതിരാ കുറോസോവ

സംവിധായകൻ തന്നെ സ്ക്രിപ്റ്റ് എഴുതുന്നതാണ് നല്ലതെന്ന് കരുതുന്ന ആളാണ് ബംഗാളി സംവിധായകനായ സത്യജിത് റായ്. അദ്ദേഹം, തന്റെ എല്ലാ ചിത്രങ്ങൾക്കും ചിത്രീകരണത്തിനു മുമ്പ്, സ്വയം, വിശദമായ തിരക്കഥ എഴുതുമായിരുന്നു. സംവിധായകരല്ലാത്ത തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ രണ്ടുവിധത്തിൽ തിരക്കഥ എഴുതാറുണ്ട്. ചിലർ ക്രിയകളും സംഭാഷണങ്ങളും ക്രമാനുഗതമായി എഴുതുകയും വിശദാംശങ്ങൾ സംവിധായകന് വിട്ടുകൊടുക്കുകയും ചെയ്യും. മറ്റു ചിലരാകട്ടെ, ചിത്രീകരണ കോണുകൾ പോലും വിശദമായി നിർദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടായിരിക്കും തിരക്കഥ രചിക്കുന്നത്.

എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ, പി. പത്മരാജൻ തുടങ്ങിയവരുടെ തിരക്കഥകൾ സീനുകളായി വിഭജിച്ച്, അക്കമിട്ടിട്ടുള്ളവയാണ്. എന്നാൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ തിരക്കഥകൾ ചലച്ചിത്രം നിർമിക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിച്ചവയല്ല. അവ സിനിമയിൽനിന്ന് പിന്നീട് രൂപപ്പെടുത്തിയവയാണ്. ഓരോ ദൃശ്യവുമാണ് അടൂർ അക്കമിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റേതുൾപ്പെടെ ഇന്ന് ലഭ്യമായിട്ടുള്ള പല തിരക്കഥകളും ചിത്രീകരണത്തിനുവേണ്ടി എഴുതപ്പെട്ടവയല്ല. സിനിമ പുറത്തിറങ്ങിയ ശേഷം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുവാൻവേണ്ടി മാറ്റിയെഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ്.

- സെർഗി ഐസൻസ്റ്റീൻ, സത്യജിത് റായ് എന്നീ സംവിധായകൻ സൂക്ഷ്മമായ അംശങ്ങൾപോലും തിരക്കഥയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു

തിരക്കഥയുടെ ഘടന

തിരക്കഥയ്ക്ക് നിയതമായ ചട്ടക്കൂടുകളൊന്നും നിലവിലില്ല. തിരക്കഥാ ശില്പശാലകളിലും പഠനകോഴ്സുകളിലും നിർദ്ദേശിക്കുന്ന പൊതുവായ ചിട്ടവട്ടങ്ങളൊന്നും പ്രായോഗികതലത്തിൽ പ്രയോഗിക്കാൻ സാധിക്കുകയുമില്ല. തിരക്കഥാകൃത്ത്, വെള്ളിത്തിരയിൽ കാണാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് തന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഒരു സിനിമ ചിത്രീകരിക്കാൻ ഉതകുന്ന തരത്തിലാക്കുക എന്നതാണ് തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെ ജോലി. ഒരു ചിത്രത്തെ സംവിധായകന് ഭാവനയിൽ ദർശിക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ ദൃശ്യഭാവങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ എഴുതി വെച്ചിരിക്കണം. ഓരോ ഭാഗത്തിന്റെയും വൈവിധ്യമാർന്ന വശങ്ങൾ വിശദമായി എഴുതണം. ചിത്രസംയോജന രീതികളും തിരക്കഥയിലുണ്ടാകണം.

- ദൃശ്യഭാവങ്ങളുടെ എഴുത്ത്
- നിയതമായ ചട്ടക്കൂടുകളൊന്നും നിലവിലില്ല

- സീനുകൾ കൂടിച്ചേർന്നതുമായ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളാണ് സീക്വൻസുകൾ.

അതായത്, തിരശീലയിൽ അവതരിപ്പിക്കാനുദ്ദേശിക്കുന്ന കഥയെ ചെറിയ ഖണ്ഡങ്ങളാക്കി വേർതിരിച്ചാണ് തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കുന്നത് എന്നർഥം. ഒരൊറ്റ ആശയംകൊണ്ട് സംയോജിതവും കുറെ സീനുകൾ കൂടിച്ചേർന്നതുമായ ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളെ സീക്വൻസ് എന്ന് പറയുന്നു. സീക്വൻസുകൾ കൂടിച്ചേർന്നതാണ് തിരക്കഥ. സീനുകൾകൊണ്ട് നിർമിക്കപ്പെട്ടതാണ് സീക്വൻസ്. സീനുകളാകട്ടെ ഒന്നോ അതിലധികമോ ഷോട്ടുകളാൽ നിർമിതവും. സാധാരണ രണ്ടുമണിക്കൂർ ചിത്രത്തിൽ അറുപതു മുതൽ നൂറുവരെ സീനുകൾ ഉണ്ടാകും.

ഓരോ സീനും എങ്ങനെ ചിത്രീകരിക്കണം, ക്യാമറ ഏത് കോണിൽ വെക്കണം, ഏത് സമയം ആയിരിക്കണം, പശ്ചാത്തലത്തിൽ ശബ്ദങ്ങളോ സംഗീതമോ വേണമോ തുടങ്ങിയ വിശദാംശങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ ഉണ്ടായിരിക്കും. സംവിധായകൻ തന്നെയാണ് തിരക്കഥ എഴുതുന്നതെങ്കിൽ സാങ്കേതികമായ എല്ലാ നിബന്ധനകളും സ്ക്രിപ്റ്റിൽ എഴുതിവെച്ചെന്ന് വരില്ല. വിശദാംശങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സിലുണ്ടാകും. ആശയം ഓർമവരാൻ ചില സൂചനകളേ സ്ക്രിപ്റ്റിൽ എഴുതുകയുള്ളു. പ്രമേയം-ഇതിവൃത്തം-ട്രീറ്റ്മെൻറ്-തിരക്കഥ എന്നിങ്ങനെയാണ് തിരക്കഥയുടെ രചന മുന്നേറുന്നത്. പ്രമേയത്തിനനുസൃതമായ ഇതിവൃത്തം കണ്ടെത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽ ചുരുങ്ങിയ വാക്കുകളിൽ ട്രീറ്റ്മെൻറ് തയ്യാറാക്കും. തിരക്കഥയുടെ രൂപരേഖയാണ് ട്രീറ്റ്മെൻറ്. ഇതിവൃത്തത്തിനും തിരക്കഥയ്ക്കുമിടയിലുള്ള ഘട്ടമാണ് ഇത്. കഥാദ്യം, വികാസം, കഥാന്ത്യം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പ്രധാന സംഭവങ്ങൾ എന്നിവ ക്രമത്തിൽ ഇതിലെഴുതിയിരിക്കും. ട്രീറ്റ്മെൻറിൽനിന്ന് തിരക്കഥയിലേയ്ക്കുള്ള വികാസം പ്രമേയത്തിൽനിന്ന് നേരിട്ട് തിരക്കഥയിലേയ്ക്കുള്ള വികാസത്തേക്കാൾ എളുപ്പമായിരിക്കും.

- തിരക്കഥാരചനയുടെ വികാസം: പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, ട്രീറ്റ്മെന്റ്, തിരക്കഥ.
- തിരക്കഥയുടെ രൂപരേഖയാണ് ട്രീറ്റ്മെൻറ്.

ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ-ചിത്രങ്ങളിലൂടെ-കഥ പറയുന്നതാണ് തിരക്കഥയുടെ രീതിയെന്ന് തിരക്കഥാസൈദ്ധാന്തികരിൽ പ്രമുഖനായ സയിദ് ഫീൽഡ് പറയുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആന്തരികസംഘർഷങ്ങൾ തിരക്കഥയിൽ എഴുതിവെയ്ക്കുന്നതിനുപരി, അവ ബാഹ്യമായ വിശദാംശങ്ങളിലൂടെ വ്യക്തമാക്കണം. മിടിക്കുന്ന ഒരു ക്ലോക്ക്, തീരത്തേക്ക് അടിച്ചുകയറുന്ന തിരമാലകൾ, പറന്നുപോകുന്ന പക്ഷികൾ എന്നിങ്ങനെ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ, നാടകീയമായ ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെ, കഥ പറയുകയാണ് തിരക്കഥയുടെ രീതി. കഥയും ആംഗിളും കഥാതന്തുവും തീരുമാനിച്ചുറപ്പിച്ചതിനുശേഷം, അതിന് ജീവൻപകരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളും വസ്തുതകളും സംഭാഷണങ്ങളും നിർമിക്കുകയാണ് തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെ ജോലി.

- സയിദ് ഫീൽഡ്

തിരക്കഥാരചനയിലെ ഘട്ടങ്ങൾ

മനുഷ്യജീവിത കഥാവ്യാനമാണെങ്കിലും സാങ്കേതികത്വം ഏറെ ആവശ്യമുള്ള കലാസൃഷ്ടി എന്നനിലയിൽ ടെലിഫിലിമുകളും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു. സാധാരണ തിരക്കഥയ്ക്ക് അഞ്ച്ഘട്ടങ്ങൾ ഉണ്ടാവും. മനുഷ്യജീവിത കഥാവ്യാനമാണെങ്കിലും സാങ്കേതികത്വം ഏറെ ആവശ്യമുള്ള കലാസൃഷ്ടിയാണ് ടെലിഫിലിമുകൾ. ജീവിതകഥയുടെ ക്രിയാപരവും നാടകീയവുമായ വികസനമാണ് അതിന്റെ ചൈതന്യം.

ഏതൊരു ടെലിഫിലിമിന്റെ സാഹിത്യരൂപമായ തിരക്കഥയ്ക്കും രചനാപരമായി ചില തലങ്ങൾ മറികടക്കേണ്ടതുണ്ട്. പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, രൂപരേഖ, തിരക്കഥ, ഷൂട്ടിംഗ്സ്ക്രിപ്റ്റ് എന്നിവയാണ് അവ.

സാധാരണ തിരക്കഥയ്ക്ക് അഞ്ച്ഘട്ടങ്ങൾ ഉണ്ടാവും. പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, രൂപരേഖ, തിരക്കഥ, ഷൂട്ടിംഗ്സ്ക്രിപ്റ്റ് എന്നിവയാണ് അവ.

1. പ്രമേയം

- പ്രമേയ രൂപീകരണമാണ് ആദ്യ ഘട്ടം

സംവിധായകന്റെയോ, തിരക്കഥാകൃത്തിന്റെയോ മനസിൽ നടക്കുന്ന പ്രമേയ രൂപീകരണമാണ് ആദ്യഘട്ടം. കാഴ്ചക്കാരന് പലകോണിൽനിന്ന് ആലോചിക്കാൻ അവസരം കിട്ടുന്ന കഥാവസ്തുവാണ് പ്രമേയം. 'എന്താണ് ഈ കഥയുടെ അർഥം', എന്താണ് ഈ ടെലിഫിലിമിലെ കഥയുടെ കേന്ദ്ര ആശയം എന്നീ ചോദ്യങ്ങളുടെ ഉത്തരം കുറച്ചുവാക്യങ്ങളിൽ പറയാൻ കഴിയുന്നതാണ് തിരക്കഥയുടെ പ്രമേയം. സാഹിത്യകൃതിയുടെ പ്രമേയത്തിൽനിന്ന് തിരക്കഥയുടെ പ്രമേയത്തിൽ വരുമ്പോൾ മാറ്റംവരാം. കഥയിലെ കാഴ്ചപ്പാടുകളിലുള്ള, ഊന്നലുകളിലുള്ള വ്യതിയാനമാണ് അവിടെ പ്രതിഫലിക്കുക.

2. ഇതിവൃത്തം

- കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും സ്ഥലകാല സന്ദർഭങ്ങളെയും യുക്തിഭദ്രമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്നു

പ്രമേയ രൂപീകരണത്തിനുശേഷം, അതിനുവേണ്ട കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും സ്ഥലകാല സന്ദർഭങ്ങളെയും യുക്തിഭദ്രമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്ന ഇതിവൃത്തമാണ് രണ്ടാംഘട്ടം. സാഹിത്യകൃതിയുടെ നിർമാണത്തിന്റെ രണ്ടാംഘട്ടവും ഏതാണ്ട് ഇതുതന്നെയാണ്. അതായത്, ഇതിവൃത്തരചനവരെ അത് കഥയേ ആകുന്നുള്ളൂ എന്നർഥം.

3. രൂപരേഖ (treatment)

- രംഗംതിരിച്ച് സംഭവങ്ങളെ ദൃശ്യങ്ങളായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ആദ്യരൂപം തയ്യാറാക്കുന്നു

മൂന്നാംഘട്ടം ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്ന് ടെലിഫിലിം മാധ്യമത്തിനിണങ്ങുന്നവിധം, രംഗംതിരിച്ച് സംഭവങ്ങളെ ദൃശ്യങ്ങളായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ആദ്യരൂപം തയ്യാറാക്കലാണ്. തിരക്കഥയുടെ രൂപരേഖ എന്നാണിതിന് പറയുക. സാഹിത്യകൃതിയെ ദൃശ്യകൃതിയാക്കി രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുന്ന പ്രവർത്തനഘട്ടമാണിത്. തിരക്കഥ എഴുതുന്നതിനുവേണ്ടി തയ്യാറാക്കുന്ന ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത കഥാപാത്രവിവരണങ്ങളും സ്ഥലകാലങ്ങളും സംഭവങ്ങളുമടങ്ങുന്ന കുറിപ്പുകളാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. ടെലിഫിലിമിന് ഇണങ്ങുന്നവിധത്തിൽ സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലകാലപരമായ വിശദീകരണങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യചലനങ്ങളുടെ (ഇതിവൃത്തത്തിലെ സംഭവങ്ങളുടെ) വിശദീകരണങ്ങളും ഉണ്ടാവും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത ചിലസംഭാഷണങ്ങളും എഴുതാറുണ്ട്.

4. തിരക്കഥ

തിരക്കഥയ്ക്ക് വേണ്ടി തയ്യാറാക്കുന്ന കുറിപ്പുകളടങ്ങിയ അപൂർണമായ രൂപരേഖയുണ്ടല്ലോ. അതിൽനിന്ന് വികസിപ്പിച്ച് പൂർണതവരുത്തുന്ന രൂപമാണ് തിരക്കഥയെന്നർഥം. ടെലിഫിലിം നിർമിക്കാൻ തയ്യാറാക്കുന്ന ദൃശ്യ- ശ്രാവ്യരൂപങ്ങളുടെ ഭാഷാനിർമിതിയാണ് തിരക്കഥ. ടെലിഫിലിമിൽ പ്രേക്ഷകൻ കാണുന്ന ഓരോദൃശ്യവും രംഗങ്ങൾതിരിച്ചു തിരക്കഥയിൽ എഴുതിയതാണ്. ടെലിഫിലിമിലെ ഒരു സംഭവം എടുക്കുക. തിരക്കഥയിൽ അതിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ കാണും. ഏതുസ്ഥലത്ത്, ഏതുപശ്ചാത്തലത്തിൽ, എപ്പോൾ, ഏതെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾ പങ്കെടുക്കുന്ന സംഭവമാണത്? സംഭാഷണങ്ങൾ ഉണ്ടോ? എങ്കിൽ ആരൊക്കെ തമ്മിൽ? എന്തൊക്കെയാണ് സംഭാഷണങ്ങൾ? അവിടെ ഉണ്ടാവേണ്ട സ്വാഭാവികശബ്ദങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ സൂചന, സൗണ്ട് ഇഫക്ട് തുടങ്ങി ദൃശ്യവും ശ്രാവ്യവുമായ എല്ലാ അംശങ്ങളും സംഭവത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത രംഗചിത്രീകരണത്തിലൂടെ വെളിവാക്കപ്പെടുന്നു. ടെലിഫിലിമിൽ തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കംവരെ പ്രേക്ഷകൻ കാണുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടുന്ന ദൃശ്യചിഹ്നങ്ങളുടെയും ശബ്ദചിഹ്നങ്ങളുടെയും ഭാഷാരൂപമാണ് തിരക്കഥ എന്നർഥം. ടെലിഫിലിം ആകെക്കൂടി ആദ്യന്തം ക്യാമറയിലേക്ക് ദൃശ്യമാക്കാൻ പാകത്തിന് എഴുതി തയ്യാറാക്കുന്നതിനെയാണ് തിരക്കഥ എന്നു പറയുന്നത്.

- പൂർണതവരുത്തുന്ന രൂപം

5. ഷൂട്ടിംഗ് സ്ക്രിപ്റ്റ്

തിരക്കഥയുടെ അഞ്ചാംഘട്ടം ഷൂട്ടിംഗ് സ്ക്രിപ്റ്റാണ്. തിരക്കഥയിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഓരോ ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യാംശവും രംഗംതിരിച്ച് എങ്ങനെ സാങ്കേതികമായി ചിത്രീകരിക്കാം എന്ന വിവരണം കൂടി എഴുതിച്ചേർക്കുന്നതാണ് ഷൂട്ടിംഗ് സ്ക്രിപ്റ്റിലുള്ളത്. ദൃശ്യചിത്രീകരണത്തിനുവേണ്ട എല്ലാനിർദ്ദേശങ്ങളും വ്യക്തവും വിശദവുമായി തയ്യാറാക്കുന്നതാണ് ഷൂട്ടിംഗ്സ്ക്രിപ്റ്റ്. തിരക്കഥയിൽ പറയുന്ന ഓരോ രംഗചിത്രീകരണത്തിലും ക്യാമറയുടെ പൊസിഷൻ, ക്യാമറയുടെ ആംഗിൾ, തുടങ്ങി, തിരക്കഥയിലെ ഓരോ രംഗത്തെയും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിന് ആവശ്യമായ സജ്ജീകരണത്തിന്റെ നിർദ്ദേശങ്ങൾ എല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർത്ത് തയ്യാറാക്കപ്പെടുന്ന രൂപമാണ് ഷൂട്ടിംഗ് സ്ക്രിപ്റ്റ്. എന്നിരുന്നാലും നിർമാണം പൂർത്തിയാവുമ്പോൾ തിരക്കഥയിൽനിന്നും വ്യത്യാസങ്ങൾ സിനിമയിൽ വന്നുചേരും.

- രംഗംതിരിച്ച് എങ്ങനെ സാങ്കേതികമായി ചിത്രീകരിക്കാം എന്ന വിവരണം

6. സ്റ്റോറി ബോർഡ്

ചില നിർമാതാക്കളും സംവിധായകരും തിരക്കഥയെ സ്റ്റോറി ബോർഡ് ആയി രൂപാന്തരപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമാണത്തിനു മുമ്പേതന്നെ അതിലെ സീക്വൻസുക(സംഭവങ്ങ)ളെ ക്യാമറയിൽ പകർത്തേണ്ടുന്നവിധം പ്രാധാന്യം നല്കി, ദൃശ്യരൂപത്തിൽ അനിമേഷനിലൂടെയോ, ഗ്രാഫിക്കുകളിലൂടെയോ വരച്ചുണ്ടാക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണത്. ചലച്ചിത്രം ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ എപ്രകാരമായിരിക്കുമെന്ന് മുൻകൂട്ടിക്കാണാനും ആവശ്യമായ മാറ്റങ്ങൾ മുൻപേതന്നെ വരുത്താനും സ്റ്റോറി ബോർഡ് വരച്ചുണ്ടാക്കുന്നതിലൂടെ കഴിയും.

- ക്യാമറയിൽ പകർത്തേണ്ടുന്നവിധം

ഒരു ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ നിർമാണത്തിനു മുമ്പേതന്നെ തിരക്കഥയെ മുൻ നിർത്തി, അതിലെ സംഭവങ്ങളെ ക്യാമറയിൽ പകർത്തേണ്ടവിധം, ദൃശ്യ രൂപത്തിൽ അനിമേഷനിലൂടെയോ, ഗ്രാഫിക്കുകളിലൂടെയോ വരച്ചുണ്ടാക്ക ലാണ് സ്റ്റോറി ബോർഡ്.

- അനിമേഷൻ സ്റ്റുഡി യോകളും ഇത്ത രത്തിൽ സ്റ്റോറി ബോർഡ് നിർമിച്ച് നല്കാറുണ്ട്

പല അനിമേഷൻ സ്റ്റുഡിയോകളും ഇത്തരത്തിൽ സ്റ്റോറി ബോർഡ് നിർമിച്ച് നല്കാറുണ്ട്. 1930-കൾ മുതൽ വാൾട്ട് ഡിസ്നി പ്രൊഡക്ഷൻസ് (Walt Dinsey Productions) അവരുടെ സിനിമകൾക്കായി സ്റ്റോറി ബോർഡ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. 1933-ലെ ത്രീ ലിറ്റിൽ പിഗ്സിൽ സ്റ്റോറി ബോർഡ് ഉപയോഗിച്ചു. സീനുകളായിത്തിരിച്ച കഥയെ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകമായി ചിത്രകാരന്മാരെക്കൊണ്ട് വരപ്പിച്ച് ആദ്യം സ്റ്റോറി ബോർഡ് നിർമിച്ചിരുന്നു. വലിയ മുതൽമുടക്കുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് സ്റ്റോറി ബോർഡ് ഉപയോഗപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ആദ്യമായി സ്റ്റോറി ബോർഡ് തന്റെ ചലച്ചിത്രത്തിന് ഉപയോഗിച്ചത് ഫ്രഞ്ചുകാരനായ ജോർജസ് മിലേയാണ്.

സിനിമാനിരൂപണം

- സിനിമ പരിണാമിയാണ്

ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന് തൊട്ടുമുമ്പ് പിറക്കുകയും ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിനൊപ്പം വളരുകയും ചെയ്ത കലാരൂപമാണ് സിനിമ. നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ ഈ സംക്രമണം സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിന് ഒരു പരീക്ഷണഘട്ടമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. നിലനില്പിനുവേണ്ടി പുതിയ മാർഗങ്ങൾ തേടുകയാണ് ഇന്ന് സിനിമാമേഖല. മറ്റൊരു കലാരൂപവും ഇത്രമേൽ പരിണാമി ആയിട്ടില്ല. തിരയ്ക്കു പിമ്പേ തിര എന്ന മട്ടിലാണ് സിനിമയിൽ മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നത്. അതിശീഘ്രം അതിന്റെ രൂപവും ഭാവവും മാറിക്കൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. മറ്റ് കലാരൂപങ്ങളിൽ പല നൂറ്റാണ്ടുകൾകൊണ്ട് ആവിർഭവിക്കുകയും സ്വാധീനം ചെലുത്തുകയും ചെയ്ത ഓരോ പ്രസ്ഥാനങ്ങളും അതിവേഗത്തിലാണ് സിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവന്നത്. നൂറുവർഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ സിനിമയുടെ ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ രൂപഭാവങ്ങൾ അതിശയിപ്പിക്കുംവിധത്തിൽ പരിണാമങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി. എല്ലാ കാലഘട്ടങ്ങളിലെയും നാനാതരം കലകളുടെ സ്വഭാവവിഭിന്നതകൾ മുഴുവൻ സിനിമ സ്വാംശീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഏതൊരു കലാരൂപവും വിജയിക്കുന്നത് പ്രേക്ഷകരിലൂടെയാണ്. സിനിമയുടെ കാര്യവും വിഭിന്നമല്ല. ചലനമായിരുന്നു സിനിമയുടെ ആദ്യനാളുകളിൽ പ്രേക്ഷകനെ ആകർഷിച്ചിരുന്ന ഘടകം. ലൂമിയർ സഹോദരാർ പ്രദർശിപ്പിച്ച സ്റ്റേഷനിൽ വന്നുനിൽക്കുന്ന തീവണ്ടിയും,

ജോലി കഴിഞ്ഞുപോകുന്ന തൊഴിലാളികളും കാഴ്ചക്കാരെ അത്ഭുതപരതന്ത്രരാക്കുകയാണുണ്ടായത്. യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ ജീവൻ തുടിക്കുന്ന പകർപ്പുകൾ സിനിമയെ ഒരു കൗതുകവസ്തുവായി കാണാനാണ് പ്രേക്ഷകനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഉദ്വേഗചിത്രങ്ങളിലെ കാറോട്ടമത്സരങ്ങളും കോമഡി ചിത്രങ്ങളിലെ പരക്കം പാച്ചിലുകളും ഇന്നും കാണികളിൽ കൗതകമുണർത്തുന്ന കാര്യങ്ങളാണ്. നിത്യപരിചിതമായ കാര്യങ്ങൾ സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുമ്പോൾ നിത്യനൂതനങ്ങളായി മാറുന്ന പ്രതീതിയാണ് പ്രേക്ഷകനിൽ ഉളവാകുന്നത്. കലാസ്വാദനത്തിൽ കൗതുകമെന്ന മനോഭാവത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവും സങ്കീർണവുമായ പല ഘടകങ്ങളും സിനിമ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്.

- നാനാതരം കലകളുടെ വിഭിന്ന സ്വഭാവങ്ങൾ സിനിമ സ്വാംശീകരിക്കുന്നു

ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട വിനോദോപാധിയായിട്ടാണ് സിനിമ ഇന്ന് വീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രേക്ഷകന് കാര്യമായി പങ്കില്ലാത്ത, അവനെ ബാധിക്കാത്ത, നിരുപദ്രവകരമായ ഒരു കളിയായിട്ടാണ് സിനിമയെന്ന മാധ്യമം വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ സിനിമ വെറും വിനോദം മാത്രമല്ല പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. വിജ്ഞാനം നൽകുന്നതോടൊപ്പം സാംസ്കാരികവിനിമയവും അത് സാധ്യമാക്കുന്നു. സിനിമയുടെ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാൽ ആദ്യ ദശകങ്ങൾ കലയുമായി സിനിമ അഭേദ്യബന്ധം പുലർത്തിയിരുന്നതായി മനസ്സിലാക്കാം. കൂടുതൽ ജനപ്രിയത നേടുകയായിരുന്നു അന്നത്തെ ലക്ഷ്യം. സിനിമയുടെ ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ടതായ് വഴി ജനപ്രിയരൂപമായ കോമിക് സ്ട്രിപ്പുകളായിരുന്നു. സിനിമ ഒരു വ്യവസായമെന്ന നിലയിൽ വളർത്തിയെടുക്കുവാൻ വിനോദമെന്ന ഘടകത്തിന് കഴിയുമെന്ന് മനസ്സിലാക്കിയതോടെയാണ് അയഥാർഥമായ ലോകത്തോട് അഭിരമിക്കാനുള്ള മനുഷ്യന്റെ വാഞ്ചയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ ഉതകുന്ന രീതിയിൽ വിനോദോപാധി എന്ന നിലയിൽ സിനിമ വളരാൻ തുടങ്ങിയത്.

- സിനിമയുടെ തുടക്കത്തിൽ ചലനമാണ് പ്രേക്ഷകനെ ആകർഷിച്ചത്

മറ്റേതൊരു കലാരൂപത്തേക്കാളും ചൂഷണസാധ്യത ഏറെയുള്ള മേഖലയാണ് സിനിമ. സ്വപ്നവുമായി സിനിമയ്ക്കുള്ള സാമ്യം ഇതിന് വളരെ സഹായകരമാണ്. സ്വപ്നങ്ങൾ നിർമിച്ച് വില്പന നടത്തുകയാണ് തങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതെന്ന് പല സിനിമാനിർമാതാക്കളും അഭിപ്രായപ്പെടാറുണ്ട്. സ്വപ്നത്തിൽ രണ്ടു കാര്യങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. ഒന്ന്, അത് നമ്മുടെ ആഗ്രഹങ്ങളെ സഫലീകരിക്കുന്നു. രണ്ടാമതായി അത് നമ്മുടെ മനസ്സിന്റെ അഗാധതലങ്ങളെ സ്പർശിക്കുകയും ഭാവിയിലേയ്ക്ക് വേണ്ടി വൈകാരികമായ ഊർജ്ജം സംഭരിയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു വ്യക്തിയുടെ മാത്രം ഓർമകളും സ്വപ്നങ്ങളും മൊത്തം ലോകത്തിന്റെ അനുഭവമാക്കി മാറ്റാൻ സിനിമയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നു എന്നതാണ് സിനിമയെ ഒരു ചൂഷണോപാധി എന്ന നിലയ്ക്ക് കാണാൻ നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. സിനിമയെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തകളിൽ ഏറ്റവും കൂടുതലായി ഉപയോഗിക്കുന്ന പദമാണ് യാഥാർഥ്യം. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും രൂപത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും സിനിമ യാഥാർഥ്യവുമായി പലവിധത്തിൽ അടുത്തുനിൽക്കുന്നതായി സൈദ്ധാന്തികർ വിലയിരുത്തുന്നു. 'സിനിമയുടെ ധർമം തന്നെ ഭൗതികയാഥാർഥ്യത്തിന്റെ വിമോചനമായിരുന്നു'വെന്ന് ക്രോക്കർ അഭിപ്രായപ്പെടു

ന്നു. ‘യാഥാർഥ്യത്തോടുള്ള ചലച്ചിത്രകാരന്റെ ആദരവും മമതയുമാണ് ചലച്ചിത്രത്തെ മഹത്തരമാക്കുന്നത്‘ എന്ന് ബാസിൻ പറയുന്നു. സിനിമയിലെ കാലം എപ്പോഴും വർത്തമാന കാലമാണ്. ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് രംഗംപോലും തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ വർത്തമാനകാല പ്രതീതിയാണ് പ്രേക്ഷകനിൽ ഉണ്ടാകുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ പ്രതീതി ഏറ്റവും ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാധ്യമമാണ് സിനിമയെന്ന് പറയാം. വർത്തമാനകാലത്തിലുള്ള അനുഭവത്തിന്റെ സ്വഭാവവും താദാത്മ്യത്തിനുള്ള സാദ്ധ്യതകളും ജനപ്രിയകാലരൂപങ്ങളുമായുള്ള അടുപ്പവും സിനിമയെ ഏറ്റവും പ്രചാരമുള്ള മാധ്യമമാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നു.

- വിനോദോപാധിയായിട്ടാണ് ഇന്ന് സിനിമ വീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്

- യാഥാർഥ്യത്തിന്റെ പ്രതീതി സിനിമ ഉളവാക്കുന്നു

സമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക നിലവാരം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണാടികളാണ് കലകൾ. മറ്റേതൊരു കലാരൂപത്തേക്കാളും ആസ്വാദകന്റെ മനസിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ കഴിവുള്ള ദൃശ്യരൂപമാണ് സിനിമ. ഏറ്റവും പ്രായം കുറഞ്ഞ കലയാണെങ്കിലും ഏറ്റവും കൂടുതൽ മനുഷ്യരുമായി സംവദിക്കുന്ന കലയാണിത്. സിനിമ ഒരു വ്യാവസായികോൽപ്പന്നം എന്ന നിലയ്ക്ക് മനസ്സിലാക്കുകയാണെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകൻ ഉപഭോക്താവും കലാരൂപമെന്ന നിലയ്ക്കാണെങ്കിൽ ആസ്വാദകനും അനുഷ്ഠാനമെന്ന നിലയ്ക്ക് പങ്കാളിയുമാണ്. ആദിമധ്യാന്തങ്ങളുള്ള ഒരു പൂർണത സിനിമയുടെ ഘടനാസവിശേഷതയാണ്. സമയസ്ഥലികളുടെ പരിമിതികളെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് ദൃശ്യങ്ങളുടെ പുനരാവിഷ്കാരം ഈ ഘടന സാധ്യമാക്കുന്നു. എന്നിരുന്നാലും സിനിമയോടുള്ള നമ്മുടെ വീക്ഷണങ്ങൾക്ക് സ്ഥലകാലഭേദമനുസരിച്ച് പല മാറ്റങ്ങളും സംഭവിക്കുന്നു. സിനിമയും നിത്യപരിണാമിയാണ്. എന്നാൽ ഈ മാറ്റങ്ങൾ അത്ര പ്രകടമാകണമെന്നില്ല. പ്രകടമായ മാറ്റങ്ങളാകട്ടെ അത്രമാത്രം സ്ഥായിയായ മാറ്റങ്ങളാകണമെന്നുമില്ല.

മലയാളസിനിമ: വളർച്ചയുടെ നാഴികക്കല്ലുകൾ

- സിനിമ പദനിഷ്പത്തി

കിനിമാറ്റ് (Kinemat) എന്ന ഗ്രീക്ക് പദത്തിൽ നിന്നാണ് സിനിമ എന്ന നാമം നിഷ്പന്നമാകുന്നത്. ചലനത്തെ സംബന്ധിക്കുന്നത് എന്നർഥം വരുന്ന പദത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി, വസ്തുക്കളുടെ ചലനത്തെക്കുറിച്ച് പഠനം നടത്തുന്ന ശാസ്ത്രശാഖയെ കൈനറ്റിക്സ് എന്ന് വിളിക്കുന്നു. കിനിമാറ്റിൽ നിന്നാണ് കിനിമ എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് പദമുണ്ടായത്. കിനിമ ഫ്രഞ്ച് ഭാഷയിൽ സിനിമയായിത്തീർന്നു. ഈ പേര് ചലച്ചിത്രത്തിന് നൽകിയത് ലൂമിയർ സഹോദരാരാണ്.

- ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ

1895 ഡിസംബർ 28-നാണ് ലൂമിയർ സഹോദരാർ ലോകത്തിലെ ആദ്യത്തെ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനം നടത്തിയത്. പാരീസിലെ ഗ്രാന്റ് കഫേയുടെ ബേസ്മെൻറിലായിരുന്നു ആദ്യ പ്രദർശനം. കലാകാരാരുടെയും ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരുടെയും ചിരകാല സ്വപ്നമായിരുന്നു അത്. പത്ത് ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങളാണ് അവിടെ ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർ പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. ഒരു സ്റ്റേഷനിൽ ട്രെയിൻ വന്നുനിൽക്കുന്നതും, തൊഴിലാളികൾ കൂട്ടമായി നടന്നുപോകുന്നതും മറ്റുമായിരുന്നു ആ ചിത്രങ്ങൾ.

എന്നാൽ ചലിയ്ക്കുന്ന ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ചതിന്റെ പേരിൽ സ്വന്തം നാടായ ഫ്രാൻസിൽനിന്നും ലൂമിയർ സഹോദരന്മാർക്ക് ഒളിച്ചോടേണ്ടി വന്നു. അവർ 1896 ജൂലൈയിൽ ബോംബെയിലെത്തി. ലണ്ടനിൽ അവരുടെ ചിത്രം കണ്ട ബ്രിട്ടീഷുകാരാണ് ലൂമിയർ സഹോദരന്മാരെ ബോംബെയിൽ കൊണ്ടുവന്നത്. 1896 ജൂലൈ 7-ന് ബോംബെയിലെ വാട്സൺ ഹോട്ടലിലെ ഊണുമുറിയിലാണ് ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ സിനിമാപ്രദർശനം നടന്നത്. 1897-ൽ കൽക്കത്തയിലായിരുന്നു ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ ചിത്രം ചിത്രീകരിച്ചത്. ജയിംസ് ടീൻ എന്ന ഇംഗ്ലീഷുകാരനായിരുന്നു അതിന്റെ നിർമാതാവും സംവിധായകനും.

- ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ സിനിമ പ്രദർശനം

ദന്തിരാജ് ഗോവിന്ദ് ഫാൽകെ (ദാദാ സാഹിബ് ഫാൽകെ) ആണ് ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പിതാവ്. ലൂമിയർ സഹോദരന്മാരുടെ 'ക്രിസ്തുവിന്റെ ചരിത്രം' എന്ന ചിത്രം ബോംബെയിൽവച്ച് അദ്ദേഹം കാണുവാനിടയായി. അന്നുമുതൽ ഒരു സിനിമ നിർമിക്കണമെന്ന് അദ്ദേഹം ആഗ്രഹിച്ചു. അതിനായി ജർമനിയിൽ പോയി ചലച്ചിത്രനിർമാണത്തിന്റെ വിവിധ വശങ്ങളെക്കുറിച്ച് പഠിച്ചു. നിശ്ശബ്ദസിനിമയായ രാജാഹരിശ്ചന്ദ്രയുടെ നിർമാണം 1912-ൽ തുടങ്ങുകയും 1913-ൽ പൂർത്തിയാവുകയും ചെയ്തു. ശ്രീകൃഷ്ണജ, ഭസ്മാസുരമോഹിനി, സാവിത്രി, സേതുബന്ധൻ തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ അദ്ദേഹം നിർമിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്മരണാർഥമാണ് 1969-ൽ കേന്ദ്രസർക്കാർ ദാദാസാഹേബ് ഫാൽകെ അവാർഡ് ഏർപ്പെടുത്തിയത്.

- ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പിതാവ്

തിരുച്ചിറപ്പള്ളിയിലെ ഒരു റെയിൽവേ ഉദ്യോഗസ്ഥനായിരുന്ന പോൾ വിൻസെന്റ് ആണ് ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ ആദ്യ ചലച്ചിത്രപ്രദർശകൻ എന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. ഫ്രഞ്ചുകാരനായ ഒരു ചലച്ചിത്രപ്രദർശകനിൽനിന്നും വിലയ്ക്കുവാങ്ങിയ ബയോസ്കോപ്പ് ഉപകരണങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം പ്രദർശനം നടത്തിയിരുന്നത്. ദക്ഷിണേന്ത്യയിലാകെ ചുറ്റിക്കറങ്ങിക്കൊണ്ടായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രദർശനം.

- ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സിനിമ

1906-ൽ പോൾ വിൻസെന്റ് കോഴിക്കോട്ടെത്തി. അവിടത്തെ പ്രദർശനത്തിനുശേഷം തൃശൂരിലും. തൃശൂരിലെ വാറുണ്ണി ജോസഫ് സിനിമാപ്രദർശനത്തിൽ ആകൃഷ്ടനാവുകയും ബയോസ്കോപ്പ് പ്രൊജക്റ്ററും ഫിലിമുകളും വിലയ്ക്കു വാങ്ങുകയും 1907-ൽ തൃശൂർപൂരത്തോടനുബന്ധിച്ച് 'ജോസ് ബയോസ്കോപ്പ്' എന്ന പേരിൽ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനം നടത്തുകയും ചെയ്തു. കഷ്ടിച്ച് നൂറുപേർക്ക് തറയിൽ ഇരിക്കാവുന്ന താൽക്കാലിക കൂടാരങ്ങളിലാണ് വാറുണ്ണി ജോസഫ് സിനിമാപ്രദർശനങ്ങൾ സംഘടിപ്പിച്ചിരുന്നത്. വൈദ്യുതി ലഭ്യമല്ലാത്ത കാലമായിരുന്നതിനാൽ കൈകൊണ്ട് കറക്കിയാണ് അന്ന് പ്രൊജക്റ്റർ പ്രവർത്തിപ്പിച്ചിരുന്നത്. രാത്രി, കൂടാരത്തിലെ പെട്രോമാക്സ് ഒരു കാലി വീപ്പയിൽ ഇറക്കിവെച്ച് സൃഷ്ടിച്ച ഇരുട്ടിലാണ് ചലച്ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നത്. തിരശീലയിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ തെളിയുന്നതോടെ കഥ വിവരിക്കുന്നയാളുടെ വിവരണം തുടങ്ങും. നിശ്ശബ്ദ സിനിമകളുടെ ആദ്യകാലത്ത് ലോകത്തുടനീളം ചലച്ചിത്രപ്രദർശനങ്ങളിൽ സരസമായി കഥ വിസ്തരിക്കുന്ന വിവരണക്കാരുടെ സേവനം ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരുന്നു.

- പോൾവിൻസെന്റ്

1912-ൽ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനങ്ങൾക്കായി വാറുണ്ണി ജോസഫ് ഒരു ജനറേറ്റർ വാങ്ങി. ജോസ് ബയോസ്കോപ്പ് എന്ന പേര് മാറ്റി ജോസ് ഇലക്ട്രിക് ബയോസ്കോപ്പ് എന്നാക്കി. 'എഡിപോളോ', 'കിംഗ് ഓഫ് ദ സർക്കസ്' തുടങ്ങിയ ഇംഗ്ലീഷ് സിനിമകളും 'കാളിയമർദ്ദനം', 'ഹരിശ്ചന്ദ്ര' തുടങ്ങിയ ഇന്ത്യൻ സിനിമകളും ഈ പ്രദർശനങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നു. തന്റെ പ്രദർശനസംരംഭം വിപുലമാക്കുന്നതിനായി ജോസഫ് രണ്ടുപേരെ കൂടെകൂട്ടി 'റോയൽ എക്സിബിറ്റേഴ്സ്' എന്നൊരു പുതിയ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനകമ്പനി ആരംഭിച്ചു. ഇതാണ് മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ചലച്ചിത്രപ്രദർശന കമ്പനി. പിൽക്കാലത്ത് വാറുണ്ണി ജോസഫിന്റെ ചലച്ചിത്രതാല്പര്യങ്ങൾ മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോയ മകൻ ദേവസിയാണ് കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ സ്ഥിരം സിനിമാ തിയറ്ററുകളിലൊന്നായ ജോസ് തിയറ്റർ തൃശ്ശൂരിൽ സ്ഥാപിച്ചത്. ഒരിടത്ത്നിന്ന് മറ്റൊരിടത്തേയ്ക്ക് പ്രദർശനസാമഗ്രികളും കാൻവാസ് കൂടാരവുമായി യാത്ര ചെയ്ത്, തമ്പടിച്ച് പ്രദർശനം നടത്തിയിരുന്ന പ്രദർശന കമ്പനികൾ ടൂറിങ് ടാക്കീസുകൾ എന്നാണ് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. സഞ്ചരിക്കുന്ന ഇത്തരം സിനിമാടാക്കീസുകൾ ക്രമേണ സ്ഥിരം സിനിമാശാലകൾക്ക് വഴിമാറി തുടങ്ങി. 1920-കൾക്കുശേഷമാണ് കേരളത്തിൽ സ്ഥിരം സിനിമാശാലകൾ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയത്. 1920-കളുടെ തുടക്കത്തിൽ ആരംഭിച്ച കാപ്പിറ്റോൾ തിയ്യറ്ററടക്കം 1935-ൽ തിരുവനന്തപുരത്ത് മൂന്ന് തിയറ്ററുകൾ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു. തിരുവനന്തപുരം ന്യൂ തിയറ്റർ, ആലപ്പുഴയിലെ ഇംപീരിയൽ ടാക്കീസ്, തൃശ്ശൂരിലെ ജോസ് തിയറ്റർ, കോഴിക്കോട് കൊറോണേഷൻ ടാക്കീസ് എന്നിവ 1930-കളിൽ കേരളത്തിൽ നിലവിൽ വന്ന സിനിമാശാലകളാണ്.

1920-കൾക്കുശേഷമാണ് കേരളത്തിൽ സ്ഥിരം സിനിമാശാലകൾ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയത്

സിനിമ എന്ന പദത്തിന്റെ നിഷ്പത്തി കിനിമാറ്റ് എന്ന ഗ്രീക്ക് പദത്തിൽനിന്നാണ്. സിനിമ എന്ന പേര് ചലച്ചിത്രത്തിന് നൽകിയത് ലൂമിയർ സഹോദരാരാണ്. ലോകത്തിലെ ആദ്യത്തെ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനം നടന്നത് 1895 ഡിസംബർ 28-നാണ്. 1897-ൽ കൽക്കത്തയിലാണ് ഇന്ത്യയിൽ ആദ്യത്തെ ചിത്രം ചിത്രീകരിച്ചത്. ജയിംസ് ടീൻ ആയിരുന്നു ആദ്യചിത്രത്തിന്റെ നിർമാതാവും സംവിധായകനും. ദന്തിരാജ് ഗോവിന്ദഫാൽകെ (ദാദാസാഹേബ് ഫാൽകെ) ആണ് ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ പിതാവ്. നിശ്ശബ്ദസിനിമയായ രാജാ ഹരിശ്ചന്ദ്രയാണ് ഫാൽകെയുടെ ആദ്യസിനിമ. 1969-ൽ ആണ് ദാദാസാഹേബ് ഫാൽകെ അവാർഡ് ഏർപ്പെടുത്തിയത്. പോൾ വിൻസെന്റാണ് ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ ആദ്യ ചലച്ചിത്രപ്രദർശകൻ. 1906-ൽ പോൾ വിൻസന്റ് കോഴിക്കോട്ടും പിന്നീട് തൃശ്ശൂരിലും സിനിമാ പ്രദർശനങ്ങൾ നടത്തി. തൃശ്ശൂർകാരനായ വാറുണ്ണി ജോസഫ് 1907-ൽ തൃശ്ശൂർപൂരത്തോടനുബന്ധിച്ച് ജോസ് ബയോസ്കോപ്പ് എന്ന പേരിൽ ചലച്ചിത്രപ്രദർശനം ആരംഭിച്ചു. 1912-ൽ ജോസ് ബയോസ്കോപ്പ് എന്നത് ജോസ് ഇലക്ട്രിക്ക് ബയോസ്കോപ്പ് എന്നാക്കി. മലയാളത്തിലെ ആദ്യചലച്ചിത്രകമ്പനി വാറുണ്ണി ജോസഫ് ആരംഭിച്ച റോയൽ എക്സിബിറ്റേഴ്സ് ആണ്. ഒരിടത്ത്നിന്നും മറ്റൊരിടത്തേക്ക് യാത്രചെയ്ത്, തമ്പടിച്ച് ചലച്ചിത്രപ്രദർശനം നടത്തിയിരുന്ന കമ്പനികളെ ടൂറിങ് ടാക്കീസുകൾ എന്നാണ് വിളിച്ചിരുന്നത്. 1920-കൾക്കുശേഷമാണ് കേരളത്തിൽ സ്ഥിരം സിനിമാശാലകൾ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയത്.

1920-കളിൽ തമിഴ്നാട്ടിൽനിന്നും മറ്റും കൊണ്ടുവന്നിരുന്ന ചലച്ചിത്രങ്ങളാണ് കേരളത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നത്. 1928-ലാണ് മലയാളത്തിൽ ആദ്യമായി ഒരു ചിത്രം നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. കന്യാകുമാരി ജില്ലയിലെ അഗസ്തീശ്വരം ഗ്രാമത്തിലെ ദന്തവൈദ്യനായിരുന്നു ജെ. സി. ഡാനിയേൽ. അദ്ദേഹമാണ് മലയാളത്തിലെ ആദ്യ നിശ്ശബ്ദസിനിമയായ വിഗതകുമാരൻ നിർമിച്ചത്. അങ്ങനെ വിഗതകുമാരൻ മലയാളത്തിലെ ആദ്യസിനിമയും ജെ.സി. ഡാനിയേൽ മലയാളസിനിമയുടെ പിതാവും ആയി മാറി. ജെ.സി. ഡാനിയേൽ വിഗതകുമാരന്റെ നിർമാതാവ് മാത്രമായിരുന്നില്ല. സംവിധായകനും തിരക്കഥാകൃത്തും ക്യാമറാമാനും എല്ലാം അദ്ദേഹം തന്നെയായിരുന്നു. തിരുവനന്തപുരത്തെ പട്ടത്ത് 'ദ ട്രാവൻകൂർ നാഷണൽ പിക്ചേഴ്സ്' എന്ന സ്റ്റുഡിയോ താൽക്കാലികമായി കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയാണ് വിഗതകുമാരന്റെ നിർമാണം ആരംഭിച്ചത്. ഈ സ്റ്റുഡിയോ ആണ് കേരളത്തിൽ സ്റ്റുഡിയോ എന്ന ആശയത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ചത്.

- ആദ്യത്തെ നിശബ്ദ സിനിമ

അച്ഛനമ്മമാരെ വേർപ്പെട്ടുപോയ ഒരു ബാലന്റെ കഥയാണ് വിഗതകുമാരൻ. ബാലനെ അവതരിപ്പിച്ചത് ഡാനിയേലിന്റെ മകനായ സുന്ദറായിരുന്നു. പി.കെ. റോസിയായിരുന്നു അതിലെ നായിക. മലയാളസിനിമയിലെ ആദ്യനായിക എന്ന പദവി അങ്ങനെ റോസിക്ക് ലഭിച്ചു. തിരുവനന്തപുരത്തെ ക്യാപിറ്റോൾ തിയറ്ററിൽ 1928 നവംബർ 7-ന് വിഗതകുമാരന്റെ ആദ്യപ്രദർശനം നടന്നു. ഒരു ദളിത് യുവതി റോസാപ്പൂ ചൂടി അരങ്ങിലെത്തിയപ്പോൾ അതിൽ അസഹിഷ്ണുത പൂണ്ട സവർണരായ ആൾക്കാർ രോഷാകുലരായി. അവർ തിയറ്റർ കത്തിക്കുകയും അക്രമങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യസിനിമയായ വിഗതകുമാരന്റെ പ്രദർശനം നിലയ്ക്കുകയും ആദ്യനായികയായ റോസിക്ക് ജീവരക്ഷാർഥം നാടുവിടേണ്ടി വരികയും ചെയ്തു.

- വിഗതകുമാരൻ - ജെ. സി. ഡാനിയേൽ

1931-ലാണ് മലയാളത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ ചിത്രമായ മാർത്താണ്ഡവർമ പുറത്തുവന്നത്. അതും നിശ്ശബ്ദചിത്രമായിരുന്നു. ആ സമയത്തുതന്നെയാണ് ഇന്ത്യയുടെ ആദ്യ ശബ്ദചിത്രമായ ആലം ആര പ്രദർശനത്തിനെത്തിയത്. മാർത്താണ്ഡവർമയുടെ നിർമാണം നാഗർകോവിലുകാരനായ സുന്ദർരാജും സംവിധാനം പി.വി. റാവുവുമാണ് നിർവഹിച്ചത്. രാജരാജേശ്വരി ഫിലിംസിന്റെ ബാനറിലാണ് ചിത്രം നിർമിച്ചത്. മാർത്താണ്ഡവർമയായി തലശ്ശേരിക്കാരനായ ആണ്ടിയും സുഭദ്രയായി പട്ടമ്മാളുമാണ് അഭിനയിച്ചത്. തിരുവനന്തപുരത്തെ ക്യാപിറ്റോൾ തിയറ്ററിലാണ് ഈ ചിത്രവും ആദ്യമായി പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടെ ചരിത്രാഖ്യായികയായ മാർത്താണ്ഡവർമ്മയുടെ ചലച്ചിത്രരൂപമായിരുന്നു ഈ സിനിമ. തിരുവനന്തപുരത്തെ കമലാലയ ബുക്ക് ഡിപ്പോ ആയിരുന്നു നോവലിന്റെ പ്രസാധകർ. പ്രസാധകരിൽനിന്നും നോവലിന്റെ ചലച്ചിത്രാവകാശം സുന്ദർരാജ് വാങ്ങിയിരുന്നില്ല. കമലാലയ ബുക്ക് ഡിപ്പോ നൽകിയ അന്യായത്തിൽ പ്രദർശനം നിർത്തിവെയ്ക്കാനും പ്രിന്റ് പിടിച്ചെടുക്കാനും കോടതി ഉത്തരവിട്ടു. കമലാലയക്കെതിരെ സുന്ദർരാജ് കേസ് നടത്തിയെങ്കിലും വിജയിച്ചില്ല. അങ്ങനെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യ രണ്ടുചിത്രങ്ങളും പരാജയത്തിൽ കലാശിച്ചു.

- 1931-ലാണ് മാർത്താണ്ഡവർമ പ്രദർശിപ്പിച്ചത്.

ബാലൻ – ആദ്യ ശബ്ദ സിനിമ

1938-ൽ മലയാളത്തിലെ ആദ്യശബ്ദചിത്രമായ ബാലൻ പ്രദർശനത്തിനെത്തി. ബാലന്റെ നിർമാതാവ് ടി.ആർ. സുന്ദരവും സംവിധായകൻ എസ്. നൊട്ടാണിയുമായിരുന്നു. കെ.കെ. അരൂരാണ് ബാലനിലെ നായകൻ. നായിക എം.കെ. കമലം ആയിരുന്നു. മുതുകുളം രാഘവൻപിള്ളയാണ് ബാലന്റെ തിരക്കഥ രചിച്ചത്. അതിലെ ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചതും അദ്ദേഹം തന്നെയാണ്. 'ഹലോ മിസ്റ്റർ' എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് വാക്കുകൾ ഉച്ചരിച്ചുകൊണ്ട് ആലപ്പി വിൻസൻറ് മലയാളസിനിമാ ചരിത്രത്തിൽ ഒരിടം നേടി.

പ്ലേ ബാക്ക് സമ്പ്രദായം മലയാളത്തിൽ

1948-ൽ പി.ജെ. ചെറിയാൻ നിർമിച്ച് പി.വി. കൃഷ്ണയ്യർ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമായ നിർമലയിലൂടെ മലയാളസിനിമയിൽ പ്ലേ ബാക്ക് സമ്പ്രദായം ആരംഭിച്ചു. അതുവരെ നടീനടന്മാർതന്നെ പാടി അഭിനയിക്കുകയായിരുന്നു പതിവ്. ചിത്രീകരണവേളയിൽ ഗാനങ്ങൾ റെക്കോഡ് ചെയ്യേണ്ടിയിരുന്നതിനാൽ ഓർക്കസ്ട്രാസംഘത്തെയും ഗാനചിത്രീകരണവേളയിൽ കൂടെ കൂട്ടിയിരുന്നു. അഭിനേതാക്കൾക്കോ ഓർക്കസ്ട്രാസംഘത്തിനോ എന്തെങ്കിലും തെറ്റുകൾ സംഭവിച്ചാൽ റീടേക്ക് ആവശ്യമായിരുന്നു. എന്നാൽ പ്ലേ ബാക്ക് സമ്പ്രദായത്തിലൂടെ ഗാനങ്ങൾ പിന്നണി ഗായകരെയും ഓർക്കസ്ട്രാ സംഘത്തെയും ഉപയോഗിച്ച് സ്റ്റുഡിയോയിൽവച്ച് റെക്കോഡ് ചെയ്യാം എന്ന നില വന്നു.

സരോജിനിയാണ് മലയാളസിനിമയിലെ ആദ്യ പിന്നണി ഗായിക

ജി.ശങ്കരക്കുറിപ്പ് രചിച്ച് പി.എസ്. ദിവാകർ, ഇ.കെ.വാര്യർ എന്നിവർ ഈണം നൽകിയ ഗാനങ്ങൾ പാടിക്കൊണ്ടാണ് മലയാളസിനിമ പിന്നണി സംഗീതത്തിന്റെ കാലഘട്ടത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നത്. നിർമലയ്ക്കുവേണ്ടി ആദ്യം റെക്കോഡുചെയ്തത് 'കരുണാകര നീലാംബരി...' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഭക്തിഗാനമാണ്. ഈ ഗാനം പാടിയ സരോജിനിയാണ് മലയാളസിനിമയിലെ ആദ്യത്തെ പിന്നണി ഗായിക.

1948-ൽ ഉദയ സ്റ്റുഡിയോ സ്ഥാപിതമായി

ശബ്ദസിനിമകളുടെ കടന്നുവരവോടെ, കേരളത്തിൽ 1948-ലാണ് എല്ലാ പൂർണതയോടും കൂടെ ഒരു സ്റ്റുഡിയോ സ്ഥാപിതമാകുന്നത്. കുഞ്ചാക്കോ ആലപ്പുഴയിൽ സ്ഥാപിച്ച ഉദയാ സ്റ്റുഡിയോ ആണത്. 1949-ൽ പുറത്തുവന്ന 'വെള്ളിനക്ഷത്ര'മാണ് ഉദയായുടെ ആദ്യചിത്രം. ഈ ചിത്രത്തിലൂടെ അഭയദേവ് ഗാനരചയിതാവെന്ന നിലയിൽ മലയാളസിനിമാരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്നു. മിസ്. കുമാരിയായിരുന്നു വെള്ളിനക്ഷത്രത്തിലെ നായിക.

മലയാളസിനിമ മറ്റ് ഭാഷാചിത്രങ്ങളോട് മത്സരിക്കാൻ ശേഷി നേടുന്നത് 1950-കളിലാണ്. ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രമേയവും ആഖ്യാനവും വിപണിക്ക് അനുസൃതമായി തയ്യാറാക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ തുടക്കവും ഈ കാലഘട്ടം മുതലാണ്. ജനപ്രിയതയെ ലക്ഷ്യമാക്കിയുള്ള പ്രയാണമാണ് 1950-കളിൽ മലയാളസിനിമാരംഗത്ത് കാണുന്നത്. 1950-ൽ പി.വി. കൃഷ്ണൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'നല്ല തങ്ക' എന്ന സിനിമയിലൂടെ എസ്.പി. പിള്ളയും കൈലാസ് പിക്ചേഴ്സിന്റെ 'ശശിധരനി'ലൂടെ കൊട്ടാരക്കര ശ്രീധരൻനായരും സിനിമാരംഗത്തെത്തി. തിരുവിതാംകൂർ സഹോദരിമാർ എന്നറിയപ്പെടുന്ന ലളിത, പത്മിനി, രാഗിണിമാർ ആദ്യമായി അഭിനയിച്ച 'പ്രസന്ന' റിലീസാകുന്നതും ഇതേ വർഷമാണ്. മലയാളത്തിലാദ്യമായി ഒരു നാടകത്തെ അവലംബിച്ച് ഒരു സിനിമ നിർമിക്കപ്പെടുന്നതും 1950-ലാണ്. തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻനായർ

- മലയാളത്തിലാദ്യമായി ഒരു നാടകത്തെ (സ്ത്രീ) അവലംബിച്ച് സിനിമ നിർമിക്കപ്പെട്ടത് 1950-ലാണ്

രചിച്ച 'സ്ത്രീ' എന്ന നാടകത്തെ അതേ പേരിൽ സിനിമയാക്കി. ആർ. വേലപ്പൻനായർ സംവിധാനം ചെയ്ത ഈ ചിത്രത്തിന് സംഭാഷണങ്ങളും ഗാനങ്ങളും രചിച്ചുകൊണ്ടാണ് തിക്കുറിശ്ശി ചലച്ചിത്രരംഗത്ത് വന്നത്. ഇതേ വർഷം തന്നെയാണ് പി. ഭാസ്കരൻ ചന്ദ്രികയെന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ ഗാനരചയിതാവെന്ന നിലയിൽ സിനിമയിലെത്തിയത്.

- ജനപ്രിയതയെ ലക്ഷ്യമാക്കിയാണ് 1950-കൾക്കുശേഷം സിനിമാരംഗം മുന്നേറിയത്

മലയാളചലച്ചിത്രരംഗത്ത് പുത്തൻ ഉണർവേകിയ വർഷമാണ് 1951. അക്കാലം വരെ മലയാളസിനിമ മുഖം തിരിച്ചുനിന്ന കേരളീയ രാഷ്ട്രീയ ജീവിതത്തെ ചിത്രീകരിച്ച നവലോകം, വിപണി വിജയത്തിന്റെ സൂത്രവാക്യങ്ങൾ സമർഥമായി ഉപയോഗിച്ച ജീവിതനൗക എന്നീ സിനിമകൾ ഒരു മാറ്റത്തിന് കാരണമായവയാണ്. 1951-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ നവലോകം ഒരു രാഷ്ട്രീയ ചിത്രമായാണ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. പൊൻകുന്നം വർക്കിയുടെ കഥയും തിരക്കഥയും നവലോകത്തിന്റെ പിന്നണിയിൽ ഉള്ളതുമാത്രമല്ല അതിന് കാരണം. ജന്മിത്തത്തിനെതിരായ ജനമുന്നേറ്റം, വർഗപരമായി വിഭജിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങൾ, ചൂഷിതരുടെ സംഘബലത്തിന് മുന്നിൽ മുട്ടുകുത്തുന്ന ചൂഷകനായ മുതലാളി തുടങ്ങി ഇടതുപക്ഷ രാഷ്ട്രീയസിനിമയുടെ ചില അടയാളപ്പെടുത്തലുകളും നവലോകത്തിലുണ്ട്.

- ജീവിതനൗക, നവലോകം

മലയാളത്തിൽ അന്നോളമുണ്ടായിരുന്ന ബോക്സോഫീസ് റെക്കോഡുകൾ മുഴുവൻ തകർത്ത് മുന്നേറിയ സിനിമയാണ് ജീവിതനൗക. തിരുവനന്തപുരം നഗരത്തിൽ മാത്രം തുടർച്ചയായി 287 ദിവസങ്ങൾ ജീവിതനൗക പ്രദർശിപ്പിച്ചു. മലയാളത്തിൽ ഒരേ സമയം അമ്പത് കേന്ദ്രങ്ങളിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ച ആദ്യചിത്രവും ഇതായിരുന്നു. കെ. വെമ്പു സംവിധാനം ചെയ്ത ജീവിതനൗകയിൽ ബി.എസ്. സരോജവും തിക്കുറിശ്ശി സുകുമാരൻനായരുമായിരുന്നു നായികാനായകാർ.

- 1952-ൽ മെരിലാൻറ് സ്റ്റുഡിയോ തിരുവനന്തപുരത്ത് സ്ഥാപിതമായി

മലയാളസിനിമയെ നിർണായകമായി സ്വാധീനിച്ച രണ്ടു താരങ്ങൾ സ്ക്രീനിലെത്തിയ വർഷമാണ് 1952. 'മരുമകൾ' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ പ്രേം നസീറും 'ആത്മസഖി'യിലൂടെ സത്യനും - അഭിനയജീവിതത്തിന് തുടക്കംകുറിച്ചു. ഒരു ഫിലിം സ്റ്റുഡിയോ കൂടി കേരളത്തിൽ ആവിർഭവിച്ചു എന്നതാണ് 1952-ന്റെ പ്രത്യേകത. പി. സുബ്രഹ്മണ്യം തിരുവനന്തപുരത്ത് സ്ഥാപിച്ച മെരിലാൻഡാണ് ഇത്. തിരക്കഥയും ഗാനങ്ങളും രചിച്ച് തിക്കുറിശ്ശി ആദ്യമായി സംവിധാനം ചെയ്ത 'ശരിയോ തെറ്റോ' 1953-ൽ പുറത്തിറങ്ങി. ഒരു വ്യക്തി സിനിമയിലെ വിവിധ മേഖലകളിൽ ഒരേ സമയം വ്യാപരിക്കുന്നതിന്റെ അപൂർവ മാതൃകയായിരുന്നു 'ശരിയോ തെറ്റോ' എന്ന സിനിമ.

മലയാളസിനിമാചരിത്രത്തിലെ നാഴികക്കല്ലായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന നീലക്കുയിലാണ് അമ്പതുകളിലെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായ ചിത്രം. 1954-ൽ റിലീസ് ചെയ്യപ്പെട്ട നീലക്കുയിൽ മലയാളസിനിമയിൽ മാറ്റങ്ങൾക്ക് തുടക്കിട്ടു. ഉറൂബിന്റെ കഥയും തിരക്കഥയും, രാമുകാര്യാട്ടും പി. ഭാസ്കരനും ചേർന്നുള്ള സംവിധാനം, പി. ഭാസ്കരന്റെ ഗാനങ്ങൾ, കോഴിക്കോട് അബ്ദുൾഖാദർ, മെഹബൂബ്, ജാനമ്മ ഡേവിഡ്, ശാന്ത പി. നായർ തുടങ്ങിയ പിന്നണി ഗായകർ, സത്യനും മിസ് കുമാരിയും, പി. ഭാസ്കരനുമടക്കമുള്ള അഭിനേതാക്കൾ, നിരവധി സവിശേഷതക

ുള്ള ഒരു പുത്തൻ പ്രമേയത്തെ സിനിമയാക്കാൻ ധൈര്യം കാണിച്ച ടി.കെ. പരീക്കുട്ടി-ഇങ്ങനെ പ്രതിഭാശാലികളായ ഒരു സംഘത്തിന്റെ സർഗാത്മകമായ കയ്യൊപ്പു പതിഞ്ഞ ചിത്രമായി നീലക്കുയിൽ മാറി. പ്രമേയത്തിലെ പുരോഗമന സ്വഭാവം കൊണ്ടും ചലച്ചിത്രപരിചരണത്തിലെ നവീനതക്കൊപ്പം ചിത്രത്തിൽ ഉടനീളം നിറഞ്ഞുനിന്ന കേരളീയാന്തരീക്ഷത്താലും മലയാളസിനിമയുടെ നവോത്ഥാനശ്രമങ്ങൾക്ക് തുടക്കമിട്ട സിനിമയായി നീലക്കുയിൽ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ഇന്ത്യൻ പ്രസിഡണ്ടിന്റെ ആദ്യ വെള്ളി മെഡൽ നേടിയ ചിത്രമാണ് നീലക്കുയിൽ. മലയാളസിനിമ ദേശീയതലത്തിൽ ആദ്യമായി പുരസ്കാരത്തിനർഹമാകുന്നത് നീലക്കുയിലിലൂടെയാണ്.

- നീലക്കുയിൽ വെള്ളിമെഡൽ
- ഉറൂബിന്റെ തിരക്കഥ

1955-ൽ മലയാളസിനിമ നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ചട്ടക്കൂടുകളെ പൊളിച്ച് പുറത്തുചാടി. തൃശ്ശൂരിലെ വിദ്യാർഥികളുടെ കലാസംഘടനയായ ആദർശ് കലാമന്ദിറിന്റെ ബാനറിൽ പി. രാമദാസ് സംവിധാനം ചെയ്ത 'ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയി'യിലൂടെ ആണ് ഇത് സാധ്യമായത്. ചിത്രത്തിന്റെ കഥയും തിരക്കഥയും രാമദാസ് തന്നെയാണ് നിർവഹിച്ചത്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ റിയലിസ്റ്റ് സിനിമയാണ് ന്യൂസ്പേപ്പർ ബോയ്. പരമ്പരാഗതമായ ഇതിവൃത്തത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു സിനിമയാണ് 1956-ൽ പുറത്തുവന്ന 'രാരിച്ചൻ എന്ന പൗരൻ'. ഉറൂബിന്റെ കഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പി. ഭാസ്കരൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ചിത്രമാണിത്. ഈ ചിത്രത്തിൽ ഒരു വൃദ്ധന്റെ വേഷം ചെയ്തു കൊണ്ട് കെ.പി. ഉമ്മർ മലയാളസിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവന്നു. 1957-ൽ പുറത്തുവന്ന രാമുകാര്യാട്ട് സംവിധാനം ചെയ്ത 'മിന്നാമിനുങ്ങി'ലൂടെയാണ് സംഗീതസംവിധായകനെന്ന നിലയിൽ ബാബുരാജ് ചലച്ചിത്രരംഗത്തെത്തിയത്. ഇവ കൂടാതെ മുട്ടത്തുവർക്കിയുടെ ജനപ്രിയ നോവലായ പാടാത്ത പൈങ്കിളിയുടെ അതേ പേരിലുള്ള സിനിമ (1957), തകഴിയുടെ പ്രശസ്ത നോവലായ രണ്ടിടങ്ങഴിയെ ആധാരമാക്കി പി. സുബ്രഹ്മണ്യം സംവിധാനം ചെയ്ത രണ്ടിടങ്ങഴി (1957) എന്നിവയാണ് അമ്പതുകളിൽ റിലീസ് ചെയ്ത ചിത്രങ്ങൾ.

- മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ റിയലിസ്റ്റ് സിനിമയാണ് ന്യൂസ് പേപ്പർ ബോയ്

വിനോദ വ്യവസായമെന്ന നിലയിൽ മലയാള ചലച്ചിത്രവിപണി വലിയ വികാസം നേടിയ കാലഘട്ടമാണ് 1960-കൾ. കച്ചവട താല്പര്യാർഥം വൈവിധ്യമുള്ള സിനിമകൾ ഇക്കാലത്ത് നിർമിക്കപ്പെട്ടു. അതുപോലെ സാഹിത്യവും എഴുത്തുകാരും മലയാളസിനിമയിൽ സൃഷ്ടിച്ച സ്വാധീനം ഇത്രമാത്രം ആഴത്തിലും പരപ്പിലും മറ്റൊരു കാലഘട്ടത്തിലും ഉണ്ടായിട്ടില്ല. പുരാണങ്ങൾ, വടക്കൻപാട്ടുകൾ, കുറ്റന്വേഷണകഥകൾ, കോമഡികൾ എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പ്രമേയങ്ങൾ മലയാളസിനിമയുടെ ഭാഗങ്ങളായി.

- വിനോദവ്യവസായമെന്ന നിലയിൽ മലയാളചലച്ചിത്ര വിപണി വികാസം നേടിയ കാലം

1961-ൽ മുട്ടത്തുവർക്കിയുടെ കഥയെ ആസ്പദമാക്കി ജ്ഞാനസുന്ദരി എന്ന ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് സേതുമാധവൻ മലയാളസിനിമയിലേയ്ക്ക് രംഗപ്രവേശം ചെയ്തു. ടി.ആർ. സുന്ദരം സംവിധാനം ചെയ്ത 'കണ്ടംബച്ച കോട്ട്' അതേ വർഷം പ്രദർശനത്തിനെത്തി. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ കളർചിത്രമാണ് കണ്ടംബച്ച കോട്ട്. 1962-ൽ പി. ഭാസ്കരന്റെ സംവിധാനത്തിൽ 'ഭാഗ്യജാതകം' എന്ന സിനിമ റിലീസിനെത്തി. ഷീല ഈ ചിത്രത്തിലൂടെയാണ് സിനിമയി

- വൈവിധ്യമാർന്ന പ്രമേയങ്ങളും ആഖ്യാനങ്ങളുമാണ് അറുപതുകളിലെ സിനിമകളുടെ സവിശേഷത
- മലയാളത്തിലെ ആദ്യ കളർച്ചിത്രം - കണ്ടംബെച്ച കോട്ട്

ലെത്തിയത്. വൈക്കം മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ നീലവെളിച്ചം എന്ന കഥയെ ആധാരമാക്കി 1964-ൽ 'ഭാർഗ്ഗവീനിലയം' വിൻസെന്റ് സംവിധാനം ചെയ്തു. ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥയും ബഷീർ തന്നെയാണ് രചിച്ചത്. 1965-ൽ എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ ചലച്ചിത്രരംഗത്തേക്ക് വന്നു. വിൻസന്റിന്റെ മുറപ്പെണ്ണാണ് ചിത്രം. കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ഇണപ്രാവുകളിലൂടെ' ശാരദ മലയാളത്തിലേയ്ക്ക് വന്നതും അതേ വർഷമാണ്.

- സ്വർണമെഡൽ നേടിയ ആദ്യത്തെ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ ചിത്രമാണ് ചെമ്മീൻ

രാഷ്ട്രപതിയുടെ സ്വർണമെഡൽ നേടിയ ആദ്യ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ ചിത്രമാണ് ചെമ്മീൻ. തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'ചെമ്മീൻ' എന്ന നോവലിനെ ആധാരമാക്കി രാമു കാര്യാട്ട് തിരക്കഥയും സംവിധാനവും നിർവഹിച്ച ഈ ചിത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണങ്ങൾ എസ്.എൽ.പുരം സദാനന്ദന്റേതാണ്. ചെമ്മീനിന്റെ ഛായാഗ്രഹണം മാർക്കസ് ബാർട്ട്ലിയും ചിത്രസന്നിവേശം ഋഷികേശ് മുഖർജിയുമാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. 1966-ലാണ് ചെമ്മീൻ പ്രദർശനത്തിനെത്തിയത്. 1967-ൽ അഗ്നിപുത്രി എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ എസ്.എൽ.പുരം സദാനന്ദൻ ഏറ്റവും മികച്ച തിരക്കഥാകൃത്തിനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് നേടി. 1968-ൽ 'തുലാഭാര'ത്തിലൂടെയും 1972-ൽ 'സ്വയംവര'ത്തിലൂടെയും ശാരദ മികച്ച നടിക്കുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് നേടി. 1969-ൽ കേരള സർക്കാർ മലയാളസിനിമയ്ക്ക് അവാർഡ് ഏർപ്പെടുത്തി. 'കുമാരസംഭവം' ആണ് ആ വർഷത്തെ ഏറ്റവും മികച്ച ചിത്രമായി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടത്. 'നദി' എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധായകനായ വിൻസന്റ് ആയിരുന്നു മികച്ച സംവിധായകൻ. 'കടൽപ്പാല'ത്തിലൂടെ സത്യൻ മികച്ച നടനായും 'കള്ളിച്ചെല്ലമ്മ'യിലൂടെ ഷീല മികച്ച നടിയായും തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടു. 'മൂലധന'ത്തിന്റെ തിരക്കഥ രചിച്ച തോപ്പിൽ ഭാസി മികച്ച തിരക്കഥാകൃത്തായി.

- പരമ്പരാഗത രീതികളെ ഉപേക്ഷിച്ച് സിനിമാരംഗത്ത് ഒരു മാറ്റത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ച കാലഘട്ടമാണ് എഴുപതുകൾ

1970-കൾ മലയാളിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവിസ്മരണീയമായ ഒരു കാലഘട്ടമാണ്. രാഷ്ട്രീയത്തിലും സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും സാമൂഹ്യജീവിതത്തിലും വിപ്ലവകരമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടായി. രാഷ്ട്രീയത്തിലും എഴുത്തിലും മലയാളിയുടെ പൊതുജീവിതത്തിൽ സംഭവിച്ച മാറ്റങ്ങൾ മലയാളസിനിമയിലും അനിതരസാധാരണമായ സർഗാത്മക സംഘർഷങ്ങൾക്ക് വഴിവച്ചു. എഴുപതുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ വിപണിയധിഷ്ഠിതമായ പരമ്പരാഗത ചലച്ചിത്രസങ്കല്പങ്ങൾക്ക് മാറ്റങ്ങളുണ്ടായി. 1970-കൾ വരെ നാടകത്തെ ഓർമിപ്പിക്കും വിധമാണ് മലയാളസിനിമയിൽ ഷോട്ടുകൾ രൂപപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്. പലപ്പോഴും സംഭാഷണമുരുവിടാനായി സ്റ്റേജിലെന്നതുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിരന്നുനിൽക്കും. അവരുടെ ഒരു മീഡിയം ഷോട്ടിൽ ദൃശ്യം പകർത്തിയെടുക്കുകയായിരുന്നു പതിവ്. ഇടമുറിയാത്ത സംഭാഷണങ്ങളും അവിരാമമായ പശ്ചാത്തലസംഗീതവുമായിരുന്നു അക്കാലത്തെ ചലച്ചിത്രങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിരുന്നത്. ഈ രീതികളെയെല്ലാം ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു ഭാവുകത്വപരിണാമത്തിന് വഴിതെളിയിച്ച ചിത്രമാണ് 1970-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ഓളവും തീരവും.' പി.എ. ബക്കർ നിർമിച്ച ഓളവും തീരവും എന്ന സിനിമയുടെ സംവിധായകൻ പി.എൻ. മേനോനാണ്.

1970-ൽ മധു 'പ്രിയ' എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധായകനായി. 1971-ൽ 'വിദ്യാർഥികളേ ഇതിലേ ഇതിലേ' സംവിധാനം ചെയ്തു കൊണ്ട് ജോൺ എബ്രഹാം സ്വതന്ത്രസംവിധായകനായി. ബാലൻ കെ. നായർ അതേ വർഷത്തിൽ പി.എൻ. മേനോൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'മാപ്പുസാക്ഷി'യിലൂടെ മലയാളസിനിമയിൽ ഒരു നടനായി കടന്നുവന്നു. 1980-ൽ കെ.എസ്. സതുമാധവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ഓപ്പോൾ' എന്ന ചിത്രത്തിലെ അഭിനയത്തിന് ആ വർഷത്തെ മികച്ച നടനുള്ള ദേശീയ അവാർഡിന് ബാലൻ കെ. നായർ അർഹനായി.

- ഇന്ത്യയിലെ മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള രാഷ്ട്രപതിയുടെ സ്വർണമെഡലിന് സ്വയംവരം (1972) അർഹത നേടി

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'സ്വയംവരം' 1972-ൽ റിലീസായി. പി.എൻ. മേനോന്റെ 'ഓളവും തീരവും' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ മലയാളസിനിമയിൽ പ്രതിഫലിച്ച മാറ്റങ്ങൾ സ്വയംവരത്തിൽ അതിന്റെ പൂർണതയിലെത്തി. ഇന്ത്യയിലെ മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള രാഷ്ട്രപതിയുടെ സ്വർണമെഡലിന് ഈ ചിത്രം അർഹത നേടി. മികച്ച നടി, മികച്ച സംവിധാനം, മികച്ച ഛായഗ്രഹണം എന്നിവയും ഈ ചിത്രത്തിന് ലഭിച്ചു.

- ദേശീയ - അന്തർ ദേശീയ തലത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന സിനിമകൾ

'സ്വയംവര'ത്തിലൂടെ അടൂർ തുടങ്ങിവെച്ച നവസിനിമാപ്രസ്ഥാനത്തിന് എഴുപതുകളിലുടനീളം തുടർച്ചകളുണ്ടായി. അരവിന്ദൻ, എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ, പി.എ. ബക്കർ, കെ.പി. കുമാരൻ, ജോൺ എബ്രഹാം, കെ.ജി. ജോർജ്ജ്, പവിത്രൻ, പത്മരാജൻ, ഭരതൻ തുടങ്ങിയ സംവിധായകർ സർഗാത്മകമായ പ്രക്രിയയായി സിനിമയെ കാണുകയും കമ്പോളകേന്ദ്രിതമായ മാതൃകകളെ തള്ളിക്കളയുകയും ചെയ്തു. മലയാളസിനിമയെ ദേശീയ തലത്തിലും അന്തർദേശീയതലത്തിലും അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന നിരവധി സിനിമകൾ എഴുപതുകളിൽ ഉണ്ടായി.

- നിർമ്മാല്യം

സ്വയംവരം മികച്ച സിനിമയ്ക്കുള്ള ദേശീയപുരസ്കാരം നേടിയതിന്റെ തൊട്ടടുത്ത വർഷം (1973) എം.ടി. സംവിധാനം ചെയ്ത നിർമാല്യം അതേ പുരസ്കാരത്തിന് അർഹമായി. എം.ടി.യുടെ തന്നെ പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലമ്പും എന്ന ചെറുകഥയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് നിർമ്മാല്യം നിർമിച്ചത്. ഈ സിനിമയിൽ വെളിച്ചപ്പാടായി അഭിനയിച്ച പി.ജെ. ആന്റണി മികച്ച നടനുള്ള ദേശീയ അവാർഡിന് അർഹനായി.

അടൂരിനു പുറകെ മലയാളസിനിമയെ അന്തർദേശീയ തലത്തിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തിയ സംവിധായകനാണ് അരവിന്ദൻ. ചലച്ചിത്രമേഖലയിൽ കാര്യമായ അനുഭവങ്ങളൊന്നും ഇല്ലാതിരുന്നിട്ടും അരവിന്ദന്റെ ആദ്യചിത്രമായ ഉത്തരായനം (1974) മൗലികപ്രതിഭയുള്ള ഒരു ചലച്ചിത്രകാരന്റെ കയ്യൊപ്പുള്ളതായിരുന്നു. ഉത്തരായനത്തിലൂടെ മികച്ച സംവിധായകനുള്ള പുരസ്കാരം അരവിന്ദൻ നേടി. കാഞ്ചനസീത (1977), തമ്പ് (1978), കുമ്മാട്ടി (1979), എസ്തപ്പാൻ (1979) എന്നീ ചിത്രങ്ങളും എഴുപതുകളിൽ അരവിന്ദന്റെ സംവിധാനത്തിലുണ്ടായി. അടൂർ സംവിധാനം ചെയ്ത കൊടിയേറ്റത്തിലൂടെ (1979) ഗോപി നായകനായി. കൊടിയേറ്റത്തിലെ അഭിനയത്തിന് ഗോപിയ്ക്ക് ഭരത് അവാർഡ് ലഭിച്ചു. കുഞ്ചാക്കോ സംവിധാനം ചെയ്ത് 1972-ൽ പുറത്തുവന്ന 'പോസ്റ്റ്മാനെ കാണാനില്ല' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെയാണ് ജയൻ ചലച്ചിത്രരംഗത്തേക്ക് വന്നത്. 1974-ൽ സ്വയംവരത്തിന്റെ സഹരചയിതാവായ കെ.പി. കുമാരൻ 'അതിഥി' എന്ന ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തു. ഈ

❍ ഉത്തരായനം എന്ന സിനിമയിലൂടെ (1974) അരവിന്ദൻ മികച്ച സംവിധായക നുള്ള അവാർഡിനർ ഹനായി

ചിത്രത്തിലൂടെ മലയാളത്തിൽ ഭ്രമാത്മകതയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ചല ച്ചിത്ര സമ്പ്രദായത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ചു. ഒരിക്കൽ പോലും പ്രത്യക്ഷ പ്പെടുന്നില്ലെങ്കിലും അതിഥിയിലെ അതിഥി അദൃശ്യമായ തന്റെ സാ ന്നിധ്യംകൊണ്ട് വെള്ളിത്തിരയിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു.

1975-ലാണ് കേരളത്തിൽ സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര കോർപ്പറേഷൻ നിലവിൽ വന്നത്. അതേ വർഷത്തിലാണ് നവോദയ എന്ന സ്റ്റുഡി യോ കൊച്ചിയിൽ കാക്കനാട് സ്ഥാപിതമായത്. 1984 ജനുവരി 27-ന് ചലച്ചിത്ര കോർപ്പറേഷന്റെ ആസ്ഥാനമന്ദിരമായി വഴുതക്കാട് കലാ ഭവൻ നിലവിൽവന്നു. ഉത്സവം എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ ഐ.വി. ശശി യും സ്വപ്നാടനം എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ കെ.ജി. ജോർജ്ജും 1975-ൽ സംവിധായകരായി. ഭ്രമാത്മകസിനിമയുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ച ചിത്രമായിരുന്നു സ്വപ്നാടനം. 1976-ൽ പുറത്തുവന്ന ബക്കറിന്റെ മണിമുഴക്കത്തിൽ ഒരു നടനായി സിനിമാരംഗത്തേക്കു വന്ന ശ്രീനി വാസൻ, 1986-ൽ മോഹൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ഒരു കഥ ഒരു നുണ ക്കഥ' എന്ന ചിത്രത്തിന് തിരക്കഥ രചിച്ചു. 1989-ൽ 'വടക്കുനോക്കി യന്ത്ര'ത്തിലൂടെ സംവിധായകനായി.

❍ സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര കോർപ്പറേഷൻ

നവോദയായുടെ ബാനറിൽ അപ്പച്ചൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'തച്ചോ ളി അമ്പു'വിലൂടെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യ സിനിമാ സ്കോപ്പ് ചിത്രം പുറത്തുവന്നത് 1978-ലാണ്. പുതുമുഖങ്ങളെ അണി നിരത്തി 1978-ൽ പുറത്തുവന്ന സിനിമയാണ് ടൈഗർ സലീം. സമകാലിക മലയാളസി നിമയിലെ ശ്രദ്ധേയനായ ജോഷിയാണ് ടൈഗർ സലീമിന്റെ സംവി ധായകൻ. ഇതേവർഷത്തിൽ അരവിന്ദൻ സംവിധാനം ചെയ്ത തമ്പ് എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ നെടുമുടിവേണുവും ജലജയും അഭിനയരംഗ ത്തെത്തി. പെരുവഴിയമ്പലം എന്ന സ്വന്തം നോവലിന് അതേ പേരിൽ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനം തയ്യാറാക്കിക്കൊണ്ട് 1979-ൽ പത്മരാജൻ സംവിധാ യകനായി.

❍ മലയാളത്തിലെ ആദ്യ സിനിമാസ് കോപ്പ് ചിത്രമാണ് തച്ചോളി അമ്പു (1978)

വിനോദവ്യവസായമെന്ന നിലയിലും കലാരൂപമെന്ന നിലയിലും വലിയ വികാസങ്ങൾ മലയാളസിനിമ കൈവരിച്ച ദശകമാണ് 1980-കൾ. അടൂരിനെയും അരവിന്ദനെയും പോലുള്ള കലാസിനിമയുടെ വക്താക്കളും ഭരതനും പത്മരാജനുമടക്കമുള്ള മധ്യവർത്തി സംവി ധായകരും സത്യൻ അന്തിക്കാട്, ഹരിഹരൻ, പ്രിയദർശൻ, ഫാസിൽ പോലുള്ള ജനപ്രിയ സിനിമാക്കാരും എൺപതുകളിലെ മലയാളസി നിമയിൽ ഒരേപോലെ നിലയുറപ്പിച്ചു. സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീതലങ്ങളിൽ പരിണമിച്ചു കൊണ്ടിരുന്ന കേരളീയ ജീവിതം ആ കാലഘട്ടത്തിലെ ജനപ്രിയ സിനിമയിലും സമാന്തരസിനിമയിലും മധ്യവർത്തി സിനിമയിലും ഒരുപോലെ ആവിഷ്കാരം നേടി.

മലയാള സിനിമയ്ക്ക് നെടുംതൂണുകളായ രണ്ടു താരങ്ങളെ സം ഭാവന നൽകിയ വർഷമാണ് 1980. എം.ടി. യുടെ തിരക്കഥയിൽ എം. ആസാദ് സംവിധാനം ചെയ്ത 'വിൽക്കാനുണ്ട് സ്വപ്നങ്ങൾ' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ വന്ന്, അതേ വർഷം തന്നെ കെ.ജി. ജോർജ്ജ് സംവി ധാനം ചെയ്ത മേളയിലൂടെ ശ്രദ്ധേയനായ മമ്മൂട്ടിയും തന്റെ ആദ്യചി ത്രമായ മഞ്ഞിൽ വിരിഞ്ഞ പൂക്കളിലൂടെ ഫാസിൽ അവതരിപ്പിച്ച മോ

ഹൻലാലുമായിരുന്നു ആ താരങ്ങൾ. 1981-ൽ ഭരത്ഗോപി സംവിധാനം ചെയ്ത 'കാറ്റടി'യിലൂടെ മുരളി അഭിനയരംഗത്തെത്തി. ഇതേ വർഷം തന്നെ പുറത്തുവന്ന സേതുമാധവന്റെ ഓപ്പോൾ മൂന്ന് ദേശീയ അവാർഡുകൾ കരസ്ഥമാക്കി. മികച്ച രണ്ടാമത്തെ ചിത്രത്തിനുള്ള അവാർഡിനൊപ്പം ബാലൻ കെ. നായർക്ക് മികച്ച നടനുള്ള അവാർഡും എസ്. ജാനകിക്ക് മികച്ച ഗായികക്കുള്ള അവാർഡുമാണ് ലഭിച്ചത്.

- എൺപതുകളിലെ മലയാളസിനിമ

1981-ൽ 'ആമ്പൽപ്പൂവ്' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ ഹരികുമാറും 'വേനൽ' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ ലെനിൻ രാജേന്ദ്രനും സംവിധായകരായി. 1982-ൽ 'കുറുക്കന്റെ കല്യാണം' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ സത്യൻ അന്തിക്കാട് സംവിധായകനായി. 1975-ൽ പി. ബാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ലൗ ലെറ്റർ' എന്ന ചിത്രത്തിന് ഗാനങ്ങൾ രചിച്ചുകൊണ്ടാണ് സത്യൻ അന്തിക്കാട് ചലച്ചിത്രരംഗത്തേക്ക് പ്രവേശിച്ചത്. നവോദയയുടെ ബാനറിൽ 1982-ൽ ജിജോ സംവിധാനം ചെയ്ത 'പടയോട്ട'ത്തിലൂടെ മലയാളത്തിലെ ആദ്യ 70 എം.എം. ചലച്ചിത്രം പുറത്തുവന്നു. ഈ ചിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് പ്രിയദർശന്റെ സിനിമാജീവിതം തുടങ്ങുന്നത്. 1984-ൽ ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യ ത്രീഡിചിത്രമായ 'മൈഡിയർ കുട്ടിച്ചാത്തൻ' റിലീസായി. നവോദയ അപ്പച്ചൻ നിർമിച്ച ഈ ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധായകൻ ജിജോയാണ്. 1985 മാർച്ച് 27-ന് കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ പൊതുമേഖലാ തിയേറ്ററായ കലാഭവൻ തിരുവനന്തപുരത്ത് വഴുതക്കാട് ഉദ്ഘാടനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. കമൽ 1986-ൽ മിഴിനീർപ്പൂവുകളിലൂടെ സംവിധായകനായി. 1987-ൽ തനിയാവർത്തനം എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥ രചിച്ചുകൊണ്ടാണ് ലോഹിതദാസ് സിനിമാരംഗത്തെത്തിയത്. ഛായാഗ്രാഹകനായിരുന്ന ഷാജി എൻ. കരുൺ 1988-ൽ 'പിറവി'യിലൂടെ ചലച്ചിത്രസംവിധായകനാവുകയും അന്തർദ്ദേശീയ പ്രശസ്തി നേടുകയും ചെയ്തു. ആർ. സുകുമാരൻ 'പാദമുദ്ര' എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ സംവിധായകനെന്ന നിലയിലും പത്മരാജന്റെ അപരനിലൂടെ ജയറാം ഒരു നടൻ എന്ന നിലയിലും സിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവന്നതും ഇതേ വർഷമാണ്. കൂടാതെ രാജീവ്കുമാർ (ചാണക്യൻ), ഷാജി കൈലാസ് (ന്യൂസ്), സിദ്ദിക്ക്-ലാൽ (റാംജിറാവു സ്പീക്കിങ്ങ്) എന്നിവർ സംവിധായകരായതും ഇതേ വർഷമാണ്.

- മലയാളത്തിലെ ആദ്യ 70 എം.എം. ചിത്രമായ പടയോട്ടം
- ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യ 3ഡി ചിത്രമായ മൈഡിയർ കുട്ടിച്ചാത്തൻ

അഭിനേതാക്കൾക്കൊപ്പം കാർട്ടൂൺ കഥാപാത്രത്തെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിയ ആദ്യത്തെ മലയാളചിത്രമെന്ന നിലയിൽ ശ്രീക്കുട്ടൻ സംവിധാനം ചെയ്ത 'ഓ ഫാബി' 1992-ൽ പുറത്തുവന്നു. 1993-ൽ മഗ്രിബ് എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ പി.ടി. കുഞ്ഞുമുഹമ്മദും ഒരു മറവത്തൂർ കനവിലൂടെ 1998-ൽ ലാൽ ജോസും സംവിധായകരായി. മുരളീനായർ (മരണസിംഹാസനം-1999), ആർ. ശരത്ത് (സായാഹ്നം-2000), പ്രിയനന്ദൻ (നെയ്ത്തുകാർ-2001), ബ്ലസി (കാഴ്ച-2004), റോഷൻ ആൻഡ്രൂസ് (ഉദയനാണ് താരം-2005), മധുപാൽ (തലപ്പാവ്-2007), എം.ജി. ശശി (അടയാളം-2007) എന്നിവർ സംവിധാനരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്നു. മേജർ രവി കീർത്തിചക്രയിലൂടെ (2006) മലയാളസിനിമയിൽ പട്ടാളക്കഥകൾക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചു. 2010-ൽ പുറത്തുവന്ന മേജർ രവിയുടെ കാണ്ഡഹാർ എന്ന ചിത്രത്തിലൂടെ അമിതാഭ് ബച്ചൻ മലയാളസിനിമയിൽ അഭിനയിച്ചു.

- ഓ ഫാബി എന്ന ചലച്ചിത്രം

ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതിക വിദ്യ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് പ്രദർശി

പ്പിച്ച ആദ്യ മലയാളചലച്ചിത്രമാണ് അനന്തഭദ്രം. ഛായാഗ്രാഹകനായ സന്തോഷ് ശിവൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ആദ്യ മലയാളചിത്രം കൂടിയാണ് അനന്തഭദ്രം. നിർമാണത്തിലും പ്രദർശനത്തിലും ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയെ പൂർണമായും സ്വീകരിച്ച ആദ്യ മലയാള ചിത്രം വി.കെ. പ്രകാശിന്റെ മൂന്നാമതൊരാൾ ആണ്. 2006 ആഗസ്റ്റ് 18-നാണ് ആ ചിത്രം റിലീസ് ചെയ്തത്. ഇരുപത്തിയൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം ദശകം മലയാളസിനിമയിൽ മാറ്റങ്ങളുടെ കാലമാണ്. മലയാളസിനിമയുടെ നിർമാണം, വിതരണം, നിർവഹണം, ഭാവുകത്വം, താരവ്യവസ്ഥ, പ്രമേയം, പരിചരണം എന്നിവയിലെല്ലാം ശ്രദ്ധേയമായ മാറ്റങ്ങളുണ്ടായി. ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യ ദൃശ്യമാധ്യമരംഗത്തെ ഉല്പാദനത്തെയും വിതരണത്തെയും പ്രദർശനരീതികളെയും അഴിച്ചുപണിതു. ഭൂതകാലമോ ആസന്നഭൂതകാലമോ ആയിരുന്നു നമ്മുടെ സിനിമയിലെ കാലം. ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകൾ കാലത്തെ ഭാവന ചെയ്യുന്നതിൽ വ്യത്യസ്തമായ നിലപാടുകൾ കൈകൊണ്ടു. പൊതുവെ വർത്തമാനകാലത്തിന് ആധിപത്യമുള്ള രീതിയിലാണ് പുതിയ സിനിമകളുടെ പിറവി. തൊണ്ടിമുതലും ദൃക്സാക്ഷിയും (2017), വരത്തൻ (2018), ഈ മ യൗ (2018), ജല്ലിക്കെട്ട് (2019) തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലൊക്കെ വർത്തമാനകാലത്തെ ആലേഖനം ചെയ്യുന്നതുകാണാം.

- ഡിജിറ്റൽ സാങ്കേതികവിദ്യയും പുതുസിനിമയും

ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകളിൽ അസ്തിത്വമുള്ള നായികമാർ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. തണ്ണീർമത്തൻ ദിനങ്ങൾ, ഇഷ്ക്, ഉയരെ, കെയർ ഓഫ് സൈറാബാനു, 22 ഫീമെയിൽ കോട്ടയം, മായാനദി, തമാശ, ജൂൺ, അനുരാഗ കരിക്കിൻ വെള്ളം തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലെ നായികമാർ പുതിയ കാലത്തെ മലയാളിസ്ത്രീയുടെ ആത്മവിശ്വാസമുള്ള, കൃത്യമായ രാഷ്ട്രീയ നിലപാടുകളുള്ള വ്യക്തികളാണെന്ന് കാണാം. ഞാൻ മേരിക്കുട്ടി (2018) പോലെയുള്ള ഭിന്നലൈംഗികസ്വത്വത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സിനിമകളും ഈ നൂറ്റാണ്ടിൽ ജനപ്രിയധാരയിലുണ്ടായി.

- അസ്തിത്വമുള്ള നായികമാർ

കീഴാളരും പാർശ്വവൽകൃതരും സിനിമകളിൽ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങളായി. കീഴാളസമൂഹം ആദ്യകാല സിനിമകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതുപോലെയല്ല പുതിയ സിനിമകളിൽ കടന്നുവന്നത്. ദളിതരും പാർശ്വവൽകൃതരും അനുഭവിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെ ഗൗരവത്തോടെ ചിത്രീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടന്നു. കുമ്പളങ്ങി നൈറ്റ്സ് (2019), കമ്മട്ടിപ്പാടം (2016), ആറടി (2017), കള (2021), പട (2022), പുഴു (2022) തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലെല്ലാം ഈ പ്രവണത കാണാം. സ്ത്രീ/ദളിത്/ന്യൂനപക്ഷങ്ങളുടെ സ്വത്വ പ്രതിസന്ധി, സ്വവർഗാനുരാഗത്തെയും ലൈംഗികതയെയും സംബന്ധിക്കുന്ന സ്വതന്ത്രമായ നിലപാട്, പാരിസ്ഥിതിക-രാഷ്ട്രീയബോധ്യം, ഫാസിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ സമീപനം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തി പുതിയ സിനിമകൾ നിർമിക്കുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഇക്കാലത്ത് നടക്കുന്നുണ്ട്. എഴുപതുകളിൽ രൂപപ്പെട്ട് വികസിച്ച സമാന്തരസിനിമകളുടെ പാരമ്പര്യത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുതന്നെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ പുതുവഴികൾ നിർമിച്ചെടുക്കാനും പുതിയ തലമുറയിലെ സംവിധായകർ ധൈര്യം കാണിച്ചു. സമാന്തര ധാരയിൽ ഇത്രയധികം വൈവിധ്യമേറിയ സിനിമകൾ നിർമിക്കപ്പെടുകയും പ്രേക്ഷകരിൽ എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്നത് മലയാളസിനിമയെ സംബന്ധിച്ച് ആശാവഹമായ വസ്തുതയാണ്.

- പ്രമേയത്തിൽ വന്ന മാറ്റം

വിശദപഠനം 1

ജനകീയകല

അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ

ഇന്ത്യയിലെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയനായ ചലച്ചിത്രനിർമാതാവും സംവിധായകനും തിരക്കഥാകൃത്തുമാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ. ഇദ്ദേഹം സംവിധാനം ചെയ്ത എല്ലാ ചിത്രങ്ങളും അന്താരാഷ്ട്രതലത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പാരമ്പര്യമായി ലഭിച്ച സാംസ്കാരിക സാഹചര്യങ്ങളാണ് അടൂരിന്റെ കലാബോധത്തെയും സർഗാത്മക വാസനകളെയും രൂപപ്പെടുത്തിയതെന്ന് പറയാം. കഥകളി, ചിത്രകല, സാഹിത്യരചന, വിദ്യാഭ്യാസം തുടങ്ങിയ പല മേഖലകളെ അടുത്തറിയാൻ അടൂർ വളർന്നു വന്ന ചുറ്റുപാടുകൾ അദ്ദേഹത്തെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകവായനയും പുസ്തകപാരായണവുമൊക്കെനിറഞ്ഞതായിരുന്നു അടൂരിന്റെ ബാല്യകാലം. "വാസ്തവത്തിൽ എന്റെ കുടുംബത്തിലെ ഭൂരിഭാഗം പേരും നല്ല വായനക്കാരായിരുന്നു. ഒരു പുസ്തകവുമായി വീടിന്റെ ഏതെങ്കിലും മൂലയിലേക്ക് ഞങ്ങൾ ഓരോരുത്തരും ഒതുങ്ങി കൂടുന്ന ഒരു കാലമുണ്ടായിരുന്നു. അവിടേയ്ക്ക് കയറി വരുന്നവർ കരുതുക അതൊരു വീടല്ല. വായനശാലയാണെന്നാണ്' എന്ന അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ വാക്കുകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ജീവിതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് (ഗൗതമൻ ഭാസ്കരൻ, 2011:33). ഗാന്ധിഗ്രാമിലെ പഠനകാലയളവിൽ അടൂർ നാടകരചനയെ ഗൗരവമായി കാണുകയും, ക്ലാസ്സിക് സിനിമകളെക്കുറിച്ച് അറിവുകൾ നേടുകയും ചെയ്തു. 1962 – ൽ പൂനെ ഫിലിം ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽ തിരക്കഥാരചനയിലും സംവിധാനത്തിനുള്ള കോഴ്സിന് ചേർന്ന അദ്ദേഹം ചെറുസിനിമകളിലൂടെയും ഡോക്യുമെന്ററികളിലൂടെയും തന്റെ സർഗാത്മക ജീവിതം ആരംഭിച്ചു.

ചിത്രലേഖയെന്ന ഫിലിം സൊസൈറ്റി സ്ഥാപിക്കുവാൻ മുൻകൈയെടുത്തുകൊണ്ട് നവീനമായ ചലച്ചിത്രസംസ്കാരത്തിന് മലയാളത്തിൽ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ തുടക്കം കുറിച്ചു. "ഇവിടെ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന പാട്ടും നൃത്തവും മാത്രമുള്ള സിനിമയെക്കാളുപരി ലോകത്ത് പലയിടത്തും മറ്റ് തരത്തിലുള്ള സിനിമകൾ നിർമിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട് എന്ന് പ്രേക്ഷകരോട് പറയാൻ കൂടിയാണ് ഞങ്ങൾ ഫിലിം സൊസൈറ്റി സ്ഥാപിച്ചതെന്ന് അടൂർ പറയുന്നുണ്ട് (ഗൗതമൻ ഭാസ്കരൻ, 2011:86). സാഹിത്യകൃതികൾ ധാരാളമായി അനുകല്പനം ചെയ്യപ്പെട്ട ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അറുപതുകളിലാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ മലയാളചലച്ചിത്ര ലോകത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. ഇതിവൃത്ത കേന്ദ്രീകൃതമായ കഥനരീതിയാണ് അറുപതുകളിൽ മലയാളസിനിമയിൽ നിലനിന്നിരുന്നത്. ഈ സന്ദർഭത്തെക്കുറിച്ച് വിജയകൃഷ്ണൻ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു :"സിനിമയുടെ ഭാഷ അപ്പോഴും കണ്ടെത്തിയിരുന്നില്ല. പ്രധാനമായും നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവം പുലർത്തുന്നൊരു ഭാഷയായിരുന്നു അക്കാലത്തെ മലയാളി സംവിധായകർ

കയ്യാളിയിരുന്നത്. സിനിമയിലെ കലാപരത സിനിമയിലൂടെ മാത്രം ഉപലബ്ധമാകുന്ന ഒന്നാണെന്ന ബോധം അവർക്കുണ്ടായില്ല. സാഹിത്യാദികലകളുടെ പ്രതിഫലനമെന്ന നിലയ്ക്കാണ് അവരുടെ സിനിമകളിൽ കലയുടെ സാന്നിധ്യമുണ്ടായത്''(1989: 69). ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് സ്വയംവരമെന്ന (1972) ചിത്രത്തിന്റെ സംവിധാനത്തിലൂടെ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ മലയാള സിനിമയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. ദേശീയവും അന്തർദേശീയവുമായ അംഗീകാരം നേടിയ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ വാണിജ്യസിനിമകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തായി സമാന്തര സിനിമകളാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. അടൂരിന്റെ ആദ്യചിത്രമായ സ്വയംവരം മലയാളത്തിലെ നവതരംഗ സിനിമയ്ക്ക് തുടക്കംകുറിച്ചു.

- ചലച്ചിത്രനിർമാതാവ്, സംവിധായകൻ, തിരക്കഥാകൃത്ത്
- സമാന്തരസിനിമകളുടെ വക്താവ്

സ്വയംവരത്തിന് മുമ്പ് ധാരാളം ഹ്രസ്വചിത്രങ്ങൾ അടൂർ സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഇരുപത്തഞ്ചോളം ഡോക്യൂമെന്ററികളും അദ്ദേഹത്തിന്റേതായിട്ടുണ്ട്. 1972-ലാണ് ആദ്യസിനിമയായ സ്വയംവരം നിർമിച്ചത്. ബ്ലാക്ക് ആൻഡ് വൈറ്റിലൊരുക്കിയ ഈ ചിത്രത്തിന് അക്കൊല്ലത്തെ മികച്ച സംവിധായകനും മികച്ച ചിത്രത്തിനും മികച്ച നടിക്കുമുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് ലഭിച്ചു. അഞ്ചു വർഷത്തിനുശേഷം ഗോപിയെ നായകനാക്കി കൊടിയേറ്റം സംവിധാനം ചെയ്തു. മികച്ച നടനും മികച്ച പ്രാദേശികചിത്രത്തിനുമുള്ള ദേശീയ അവാർഡുകൾ കൊടിയേറ്റം നേടി. മലയാളത്തിൽ ദാദാസാഹേബ് ഫാൽക്കെ അവാർഡ് ലഭിച്ച ഏക ചലച്ചിത്രപ്രവർത്തകൻ അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണനാണ്. 2007-ലെ മികച്ച സംവിധായകനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് നാലു പെണ്ണുങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം കരസ്ഥമാക്കി. 2008-ൽ മികച്ച സംവിധായകനുള്ള ദേശീയ അവാർഡും സംസ്ഥാന അവാർഡും മികച്ച തിരക്കഥാകൃത്തിനുള്ള സംസ്ഥാന അവാർഡും ലഭിച്ചു. 1995-ൽ കഥാപുരുഷന് മികച്ച ചിത്രത്തിനുള്ള ദേശീയ അവാർഡ് ലഭിച്ചു. എലിപ്പത്തായം, മുഖാമുഖം, അനന്തരം, മതിലുകൾ, വിധേയൻ, നിഴൽക്കുത്ത്, നാലു പെണ്ണുങ്ങൾ, ഒരു പെണ്ണും രണ്ടാണും എന്നീ ചിത്രങ്ങളും അടൂർ സംവിധാനം ചെയ്തു.

- സ്വയംവരം - ആദ്യ സിനിമ

എലിപ്പത്തായം, മുഖാമുഖം, മതിലുകൾ, വിധേയൻ, നിഴൽക്കുത്ത് എന്നീ ചിത്രങ്ങൾ മികച്ച പ്രാദേശികചിത്രങ്ങൾക്കുള്ള ബഹുമതി കരസ്ഥമാക്കി മതിലുകളിലെയും വിധേയനിലെയും അഭിനയത്തിന് മമ്മൂട്ടി രണ്ടുതവണ മികച്ച നടനുള്ള ദേശീയ അവാർഡിന് അർഹനായി. 2016-ൽ ജെ.സി. ഡാനിയേൽ പുരസ്കാരം ലഭിച്ചു. സമഗ്രസംഭാവനകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഇന്ത്യ ഗവൺമെന്റ് പത്മശ്രീ നൽകി ആദരിച്ചു. 2024-ലെ ഏറ്റവും മികച്ച തിരക്കഥാകൃത്തിനുള്ള പി. കേശവ്ദേവ് പുരസ്കാരം നേടിയതും അടൂരാണ്.

- എലിപ്പത്തായം, മുഖാമുഖം, മതിലുകൾ, വിധേയൻ, നിഴൽക്കുത്ത് തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങൾ

ജനകീയ കല

സംവിധായകന്റെ കല, സിനിമാ സാഹിത്യം, സിനിമാപ്രക്ഷേപണം കലയും കച്ചവടവും, സമാന്തരസിനിമ, ഫിലിംസൊസൈറ്റികൾ, ചിത്രസന്നിവേശം, ശബ്ദപഥം, അഭിനയത്തിന്റെ അതിരുകൾ എന്നു തുടങ്ങി സിനിമയുടെ എല്ലാ വശങ്ങളെയും പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന പുസ്തക

മാണ് അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ സിനിമയുടെ ലോകം. ഈ കൃതിയിൽ നിന്നും എടുത്ത ഒരു ഭാഗമാണ് 'ജനകീയ കല'. സിനിമ എന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ ജനകീയതയെക്കുറിച്ചുള്ള അടൂരിന്റെ വീക്ഷണമാണ് ഈ ലേഖനത്തിലുള്ളത്. ഒരു കൗതുകസംരംഭം എന്ന നിലയിൽ തുടങ്ങിയ സിനിമ വിനോദവ്യവസായത്തിലേയ്ക്കും പിന്നീട് കച്ചവട സാധ്യതകൾ തേടിയുള്ള പ്രയാണത്തിലേയ്ക്കും സഞ്ചരിക്കുന്ന കാഴ്ച അദ്ദേഹം ഈ ലേഖനത്തിൽ അവലോകനം ചെയ്യുന്നു.

- വിനോദ വ്യവസായവും കച്ചവട സാധ്യതകളും

യന്ത്രങ്ങളുടെയും ജന്തുക്കളുടെയും ചലനം എങ്ങനെയാണ് രേഖപ്പെടുത്തുക എന്ന ശാസ്ത്രകാരന്മാരുടെ അന്വേഷണപരീക്ഷണങ്ങളാണ് ചലച്ചിത്രം എന്ന പ്രതിഭാസം രൂപംകൊള്ളാനുള്ള കാരണം. തുടക്കം മുതൽതന്നെ ചലച്ചിത്രത്തിന് രണ്ട് ഉപയോഗങ്ങളാണ് കൽപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ഒന്ന്, പകർപ്പെടുക്കൽ; രണ്ട്, സിനിമ എടുക്കൽ. ഏറ്റവും പ്രായം കുറഞ്ഞ കലാരൂപമായ സിനിമ മറ്റെല്ലാ കലാരൂപങ്ങളുടെയും പകർപ്പുകളാണ്. നാടകങ്ങളുടെയും നോവലുകളുടെയും ചെറുകഥകളുടെയും ചലച്ചിത്രരൂപങ്ങൾ ഇന്ന് വിൽപ്പനക്കുണ്ട്. ഇത്തരം പകർപ്പുകൾക്ക് ജനസമ്മതി നേടാൻ കഴിയുന്നത്. സിനിമയുടെ പിറവി മുതലിങ്ങോട്ട് ഇടനിലക്കാരും ദല്ലാളാരും നടത്തിവരുന്ന കച്ചവടശ്രമങ്ങളാലാണ് എന്ന് അടൂർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

- പകർപ്പെടുക്കൽ, സിനിമ എടുക്കൽ

ഒരു കൗതുകം എന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശനം നടത്തുവാനാണ് എഡിസൺ കൈനെറ്റോസ്കോപ്പ് മെഷീൻ നിർമിച്ചത്. അതിനുശേഷം ചലച്ചിത്രാസ്വാദനത്തിലേയ്ക്ക് കടന്നുവന്ന ആരാധകരെ കണ്ടപ്പോൾ ഇത്തരം മെഷീനുകൾ ധാരാളം നിർമിച്ച് എഡിസനും കൂട്ടുകാരും അമേരിക്കയിലും മറ്റ് യൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങളിലും വിപണനം നടത്തി. കൈനെറ്റോ സ്കോപ്പിന്റെയും അതിന്റെ അനുകരണമോഡലുകളുടെയും പുതുമ നശിക്കാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ ദൈർഘ്യമേറിയ ചിത്രങ്ങളുടെ പ്രദർശനത്തിനായി പുതിയ സാങ്കേതികവിദ്യകൾ കണ്ടുപിടിച്ചു. ആസ്വാദകരുടെ എണ്ണം കൂടിയതനുസരിച്ച് ആദായവും വർദ്ധിച്ചു. കെട്ടുകഥകൾ മുതൽ ചരിത്രം വരെയും സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങളും സയൻസും എല്ലാം ചലച്ചിത്രനിർമിതിക്കുള്ള അസംസ്കൃതവസ്തുവായി മാറി. അതിനിടയിൽ സിനിമയ്ക്ക് സ്വന്തമായ ഒരു ഭാഷയും വ്യാകരണവും ഉണ്ടായി. തനതായ പ്രയോഗ പ്രത്യേകതകളും വ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു വ്യാകരണശൈലിയും രൂപംകൊണ്ടു. പഴമയുടെയോ പാരമ്പര്യത്തിന്റെയോ കെട്ടുപാടുകൾ സിനിമ എന്ന നവമാധ്യമത്തിന് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. സാങ്കേതികശാസ്ത്രത്തിന്റെ കൈപിടിച്ചുകൊണ്ട് സിനിമ അതിന്റെ അതിരുകൾ വിശാലമാക്കി. അവൻഗാഡ്, നിയോറിയലിസം, ന്യൂവേവ്, ഫ്രീ സിനിമ, ഡയറക്റ്റ് സിനിമ, അണ്ടർഗ്രൗണ്ട്, ആന്റി സിനിമ എന്നിങ്ങനെ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ അത് മുന്നോട്ടുപോയി.

- അവൻഗാഡ്, നിയോറിയലിസം, ന്യൂവേവ്, ഫ്രീ സിനിമ, ഡയറക്റ്റ് സിനിമ, അണ്ടർഗ്രൗണ്ട്, ആൻറി സിനിമ

എന്നാൽ എന്താണ് സിനിമയെന്ന് ആസ്വാദകർക്ക് ഇന്നും അജ്ഞാതമാണ്. പരമ്പരാഗതകലകളുടെ സമന്വയമാണ് സിനിമയെന്നും അതാണ് അതിന്റെ കർമമെന്നും വിശ്വസിക്കുന്നവരാണ് സഹൃദയരിൽ ഏറിയ പങ്കും. മെലിസ്, ഗ്രിഫിത്ത്, ഐസൻസ്റ്റൈൻ എന്നിവർ സിനിമയുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയ്ക്ക് നൽകിയ സംഭാവനകൾ കച്ചവടസിനിമക

ളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത് ഇത്തരം ധാരണകൾക്ക് കാരണമായിട്ടുണ്ട്. ഒരു വ്യവസായമെന്ന നിലയിലേയ്ക്ക് മാറിയ സിനിമ അതിന്റെ സാമ്പത്തികഭദ്രത ഉറപ്പുവരുത്താൻ കൂടുതൽ ആസ്വാദകരെ സൃഷ്ടിക്കേണ്ടത് എങ്ങനെയാണെന്ന ചിന്തകളിലേയ്ക്കും ശ്രമങ്ങളിലേയ്ക്കും തിരിഞ്ഞു. ആയിരക്കണക്കിനു വർഷങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യം അവകാശപ്പെടുന്നവയാണ് നമ്മുടെ സാഹിത്യവും മറ്റു കലാരൂപങ്ങളും. അവയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു കഥനരീതി അവലംബിക്കുന്ന സിനിമ ആസ്വാദകരെ പ്രദർശനശാലകളിൽനിന്നും അകറ്റിനിർത്തുമോ എന്ന ഭയം സിനിമാനിർമാതാക്കളിലുണ്ടായി. ജനങ്ങളെ തിയേറ്ററിൽ എത്തിക്കാനുള്ള പല ഘടകങ്ങളും അവർ സിനിമയുടെ ഭാഗമാക്കി. ഗാനങ്ങൾ, സംഘട്ടനങ്ങൾ, പ്രണയം, രതി തുടങ്ങിയവ സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി. വ്യവസായം എന്ന നിലയിൽ വളർന്ന സിനിമ കച്ചവടം എന്ന രീതിയിലേയ്ക്ക് തരം താഴ്ന്നു.

- സിനിമയ്ക്ക് തനതായ പ്രയോഗശൈലിയും വ്യക്തിത്വമുള്ള ഒരു വ്യാകരണവും രൂപം കൊണ്ടു.

സിനിമ ലക്ഷണയുക്തമായ ഒരു ജനകീയ കലയാണെന്ന് പലരും ചിന്തിക്കുന്നു. സാർവലൗകിമാണ് സിനിമയെന്നും അതിന് എല്ലാവരെയും രസിപ്പിക്കുവാനുള്ള കഴിവുണ്ടെന്നും ഇത്രമേൽ ആസ്വാദകർ മറ്റൊരു കലാരൂപത്തിനും ഇല്ലെന്നും ഇത്തരക്കാർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഇന്ന് ഏറ്റവുമധികം ലാഭമുള്ള ഒരു കച്ചവടമായി സിനിമാമേഖല മാറിയിരിക്കുന്നതാണ് ഇതിനു കാരണം. കാലഘട്ടത്തിനനുസരിച്ച്, ജനങ്ങളുടെ അഭിരുചികൾക്കനുസരിച്ച്, കച്ചവട സാധ്യതകളെ മുന്നിൽ കണ്ടുക്കൊണ്ട്, ചേരുവകളിൽ മാറ്റം വരുത്തിയാണ് സിനിമാ വ്യവസായം ഇന്ന് വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

- ജനകീയതയുടെ ഘടകങ്ങളും സിനിമാ വ്യവസായവും

ഒരു ദൃശ്യകല എന്ന നിലയ്ക്ക് മറ്റ് കലാസാഹിത്യരൂപങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ആസ്വാദകനിൽ ചെലുത്താവുന്ന സ്വാധീനത്തിന്റെ അളവ് കൂടും. കാഴ്ചയിലൂടെയുണ്ടാകുന്ന അനുഭവത്തിന് സ്ഥാനമേറെയാണ്. സിനിമയുടെ ഈ സ്വഭാവസവിശേഷത കാഴ്ചക്കാരനെ വിശ്വാസികൂടിയാക്കുന്നു. എന്നാൽ ജനങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിവുള്ള ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് അവയുടെ പ്രേക്ഷകരോട് എന്തെങ്കിലും കടപ്പാടുകൾ ഉണ്ടോ എന്ന് അടൂർ സംശയം ഉന്നയിക്കുന്നു. ഒരു സമൂഹത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്താൻ ചലച്ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയുമോ എന്ന സംശയത്തിന് ഉത്തരമായി അടൂർ ഇറ്റാലിയൻ ചലച്ചിത്രസംവിധായകനായ ഫ്രെഡറിക്കോ ഫെല്ലിനിയുടെ ഒരനുഭവം വിവരിക്കുന്നു. ഒരു സിനിമയുടെ ചിത്രീകരണവേളയിൽ ഫെല്ലിനിയോട് ചെറുപ്പക്കാരായ ആരാധകസംഘം കുറച്ചുകാര്യങ്ങൾ ചോദിച്ചു. ഇറ്റലിയിലെ പ്രശ്നങ്ങളും അവയ്ക്കുള്ള പരിഹാരങ്ങളും തന്റെ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഫെല്ലിനി തയ്യാറാകുമോ എന്നതായിരുന്നു അവരുടെ ചോദ്യം. ഒരു വ്യക്തി എന്ന നിലയിൽ ഇനിയും ഉത്തരം കിട്ടിയിട്ടില്ലാത്ത ധാരാളം സ്വകാര്യപ്രശ്നങ്ങൾ തനിക്കുണ്ടെന്നും സ്വന്തം പ്രശ്നങ്ങൾപോലും പരിഹരിക്കാൻ സാധിക്കാത്ത തനിക്ക് എങ്ങനെയാണ് ഒരു രാജ്യത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ പരിഹരിക്കാൻ സാധിക്കുക എന്നുമായിരുന്നു ഫെല്ലിനിയുടെ മറുപടി.

- ഒരു വ്യവസായമെന്ന നിലയിലേക്ക് മാറിയ സിനിമ ആസ്വാദകരെ സൃഷ്ടിക്കാൻ പല വിധത്തിലുമുള്ള ചേരുവകൾ ഉൾപ്പെടുത്തി

സാമൂഹ്യപരിഷ്കർത്താക്കളെന്ന് സ്വയം അവരോധിക്കുന്ന നമ്മുടെ സമൂഹത്തിന് ഫെല്ലിനിയുടെ ഈ മറുപടി അരോചകമാകാം. ഫെല്ലി

നി സമൂഹത്തിന്റെ സത്ത വ്യക്തിയെന്ന ബിന്ദുവിലൊതുക്കി സിനിമയെന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ ആത്മാവിഷ്കാരം നടത്തുമ്പോൾ നമ്മുടെ സിനിമക്കാർ സമൂഹത്തിന്റെ ക്ഷുദ്രവാസനകൾക്ക് വളംവെക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള വിഭവങ്ങൾക്കുവേണ്ടി അന്വേഷണം നടത്തുന്നു. സിനിമേതരമായ സ്വാധീനങ്ങളുടെ പിടിയിൽ അമർന്നുകഴിഞ്ഞ ഒരു ചലച്ചിത്രപാരമ്പര്യമാണ് നമുക്കുള്ളത്. എന്നാൽ കച്ചവടസിനിമയുടെ നിർമാതാക്കൾക്ക് അവരുടെ സുഖലാഭ താല്പര്യങ്ങൾ നിറവേറ്റാനുള്ള മാധ്യമമാണ് സിനിമ. തങ്ങളുടെ വികൃതമായ വാസനാസൃഷ്ടികൾ വിറ്റഴിക്കാനുള്ള കമ്പോളമായി അവർ സമൂഹത്തെ കാണുന്നു. എളുപ്പം വിറ്റഴിക്കുന്നതെല്ലാം ഉത്തമങ്ങളാണെന്ന് അവർ കരുതുന്നു. സംഘട്ടനങ്ങളും ആഭാസങ്ങളും സെൻറിമെൻറലിസവുമെല്ലാം കാഴ്ചക്കാരന്റെ ചപലവാസനകൾക്ക് വിരുന്നൂട്ടാനുള്ള ഉല്പന്നങ്ങളായി അവർ കരുതുന്നു. പ്രതിബദ്ധതയില്ലാത്ത ഒരു സമൂഹത്തിനു മാത്രമാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള അവഹേളനങ്ങൾ കണ്ടിരിക്കാൻ സാധിക്കൂ.

- സമൂഹവും സിനിമയും

സമൂഹത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക നിലവാരം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണാടികളാണ് കലകൾ. അതുകൊണ്ട് സിനിമയ്ക്ക് സമൂഹത്തോടു നിർവഹിക്കുവാനുള്ള ഏറ്റവും വലിയ കടമ അതിന്റെ സൃഷ്ടികളെ ശക്തവും പ്രസക്തവും സത്യസന്ധവും ആക്കുക എന്നുള്ളതാണ്. സിനിമ എന്ന നവമാധ്യമത്തിന്റെ ലക്ഷ്യവും പ്രയാണവും ഇന്നത്തെ പരിതോവസ്ഥകളും വിചിന്തനം ചെയ്യുന്ന ലേഖനമാണ് ജനകീയ കല. ചലനങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്താനായി നിർമിച്ചെടുത്ത കൈനെറ്റോസ്കോപ്പ് ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളെ പകർത്താൻ തുടങ്ങുകയും ഒരു കൗതുകത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി മാറുകയും ചെയ്തു. കൗതുകസംരംഭമായി തുടങ്ങിയ ചലച്ചിത്രനിർമാണം വിനോദവ്യവസായമെന്ന രീതിയിലും പിന്നീട് തികച്ചും കച്ചവട കേന്ദ്രിതമായ കമ്പോളവൽക്കരണത്തിലേയ്ക്ക് ചുവടുവെക്കുകയും ചെയ്തു. ലാഭോന്മുഖമായ വ്യവസായം എന്ന രീതിയിൽ ജനങ്ങളെ ആകർഷിക്കുന്നതിന് വേണ്ടി പല തരത്തിലുമുള്ള ചേരുവകൾ സിനിമയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി. ഏറ്റവും ജനസ്വാധീനമുള്ള കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ സിനിമ സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധമായിരിക്കേണ്ടത് അത്യാവശ്യമാണ്. അത്തരം സാമൂഹികധർമങ്ങൾ നിർവഹിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി സിനിമ എന്ന മാധ്യമം ശക്തവും പ്രസക്തവും സത്യസന്ധവും ആയിരിക്കേണ്ടത് അത്യാവശ്യമാണ്.

- ജനങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കാൻ കഴിവുള്ള ശക്തമായ മാധ്യമമെന്ന നിലയ്ക്ക് സിനിമ സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധമാകേണ്ടത് അത്യാവശ്യമാണ്

Summarised Overview

മലയാളസിനിമയുടെ വളർച്ചയുടെ വിവിധ ഘട്ടങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ, നീലക്കുയിലിന് തൊട്ടു മുമ്പു വരെയുള്ള ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ഉത്സവപ്പറമ്പുകളിൽ എത്തിയിരുന്ന സാധാരണ പ്രേക്ഷകരെ മുന്നിൽകണ്ട് നിർമിച്ച ചിത്രങ്ങളായിരുന്നു പുറത്തുവന്നത്. അതിനുശേഷം സാമൂഹികയാഥാർഥ്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ട ആഖ്യാനങ്ങൾ നീലക്കുയിൽ മുതൽ മലയാളസിനിമയിൽ ദൃശ്യമായി തുടങ്ങി. സ്വയംവരത്തിനു തൊട്ടുമുമ്പുവരെയുള്ള ഈ ഘട്ടത്തിൽ നല്ല ചിത്രങ്ങളായി പരിഗണിച്ചിരുന്നത് നല്ല കഥകളെയാണ്. സ്വയംവരത്തിലൂടെ ചലച്ചിത്രസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ചിത്രങ്ങളുണ്ടായി. ഇതോടെ മലയാള സിനിമ രണ്ടു കൈവഴികളിലൂടെ ഒഴുകാൻ തുടങ്ങി. ആർട്ടെന്നും കൊമേഴ്സ്യലെന്നും തരംതിരിച്ച ഈ ധാരകളിലൂടെ നല്ലതും ചീത്തയുമായി ധാരാളം ചിത്രങ്ങൾ നിർമിക്കപ്പെട്ടു. വിനോദവ്യവസായം എന്ന രീതിയിൽ മുന്നോട്ടുപോയ മലയാളസിനിമാരംഗം പുതിയ വിപണികൾ തേടാനും സമകാലികമായ രൂപങ്ങൾ അന്വേഷിക്കാനും ശ്രമിച്ചു. സാമ്പ്രദായികമായ കഥ പറച്ചിൽ രീതികളെ തിരുത്തിക്കൊണ്ട് നിരവധി കഥകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ടുള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾ പുതിയ കാലഘട്ടത്തിലുണ്ടായി. അടൂരിന്റെ നാലുപെണ്ണുങ്ങൾ, ഒരു പെണ്ണും രണ്ടാണും, രഞ്ജിത്തിന്റെ കേരളകഫേ, ടി.വി. ചന്ദ്രന്റെ ഭൂമിമലയാളം, വിജയകൃഷ്ണന്റെ ദലമർമരങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ പരമ്പരാഗതമായ കഥനരീതികൾക്കപ്പുറം പോകാനുള്ള ചില ശ്രമങ്ങളാണ്. അതുപോലെ മലയാളവിപണിയുടെ പരിമിതികളെ മറികടന്ന് മലയാളസിനിമയ്ക്ക് ഒരു ദേശീയ ആഗോളവിപണി സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് പഴശ്ശിരാജ പോലെയുള്ള വലിയ ചിത്രങ്ങൾ.

എന്നാൽ വർത്തമാനകാലത്ത് കലാ സിനിമ വാണിജ്യ സിനിമ എന്ന വേർതിരിവ് ഒരു പരിധിവരെ മാറ്റപ്പെടുന്നതായി കാണാം. സിനിമയുടെ നവ ഭാവുകത്വം തന്നെ ഇതിന് കാരണം.

വിശദപഠനം 2

നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണവും സിനിമയും

ഐ. ഷൺമുഖദാസ്

പ്രമുഖ ചലച്ചിത്രനിരൂപകനും എഴുത്തുകാരനുമാണ് ഐ. ഷൺമുഖദാസ്. വിദ്യാർഥിജീവിതകാലം മുതൽ ഫിലിം സൊസൈറ്റിയിൽ അംഗമാവുകയും പിന്നീട് ഫിലിം സൊസൈറ്റി പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഭാഗമാകുകയും ചെയ്തു. എഴുപതുകളുടെ അവസാനം മുതൽ ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ ലേഖനങ്ങൾ എഴുതാൻ തുടങ്ങി. ദൃശ്യകലാപഠനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പുസ്തകങ്ങളുംലേഖനങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1999-ൽ മികച്ച ചലച്ചിത്രനിരൂപകനുള്ള ദേശീയപുരസ്കാരത്തിന് അർഹനായി. സത്യജിത് റായ് യുടെ ചലച്ചിത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പുസ്തകത്തിന് (സഞ്ചാരിയുടെ വീട്) 1996-ലെ മികച്ച ചലച്ചിത്ര കൃതിക്കുള്ള കേരള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്രപുരസ്കാരം ലഭിച്ചു. എം.ടി. വാസുദേവൻനായരുടെ നിർമ്മാല്യത്തിനെ കുറിച്ചെഴുതിയ 'ദൈവനർത്തകന്റെ ക്രോധം' എന്ന ലേഖനത്തിന് 2013-ലെ മികച്ച ചലച്ചിത്രസംബന്ധിയായ ലേഖനത്തിനുള്ള സംസ്ഥാന ചലച്ചിത്രപുരസ്കാരം ലഭിച്ചു. 2022-ൽ ഫിപ്രസി ഇന്ത്യ (International Federation of film Critics) ഏർപ്പെടുത്തിയ സത്യജിത് റായ് മെമ്മോറിയൽ അവാർഡിന് അർഹനായി. പ്രധാന കൃതികൾ: മലകളിൽ മഞ്ഞ് പെയ്യുന്നു, സിനിമയുടെ വഴിയിൽ, സഞ്ചാരിയുടെ വീട്, ആരാണ് ബുദ്ധനല്ലാത്തത്, ഗോദാർഡ്: കോളയ്ക്കും മാർക്സിനും നടുവിൽ, സിനിമയും ചില സംവിധായകരും, ശരീരം നാഡി നക്ഷത്രം.

നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണവും സിനിമയും

ഐ. ഷൺമുഖദാസിന്റെ 'സിനിമയുടെ വഴിയിൽ'എന്ന കൃതിയിലെ മൂന്നാമത്തെ അധ്യായമാണ് നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണവും സിനിമയും എന്നത്. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണം ഒരു സിനിമയായി വികസിക്കുന്നതോടെ ദൃശ്യകലകളുടെ ലോകത്ത് വലിയൊരു മാറ്റമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. മനുഷ്യന്റെ മൊത്തം കലാനുഭവങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടായിരിക്കണം ഈ മാറ്റങ്ങളെ വിലയിരുത്തേണ്ടത്. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി ചലച്ചിത്രകലയെ മനസിലാക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ധാരാളം ഘടകങ്ങളുണ്ട്. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണവും സിനിമയും എന്ന അധ്യായത്തെ താദാത്മ്യവൽക്കരണം, പാതയും യാത്രയും, ചലച്ചിത്രവും എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു ഭാഗങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു.

- നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണം സിനിമയിൽ

താദാത്മ്യവൽക്കരണം

നിശ്ചലഛായാചിത്രവും ചലച്ചിത്രവും തമ്മിലുള്ള പ്രകടമായ വ്യത്യാസം ചലനമാണെങ്കിലും പ്രധാനപ്പെട്ട മറ്റു ചില വ്യത്യാസങ്ങളുമുണ്ട്. നിശ്ചലഛായാചിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകത ചുറ്റുമുള്ള വെളിച്ചമാണ്. ഒരു ചിത്രത്തെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിലാക്കുന്നത് ഈ വെളിച്ചത്തിന്റെ ലോകമാണ്. എന്നാൽ സിനിമയിലെ സ്ഥിതി വ്യത്യസ്തമാണ്. വെള്ളി

ത്തിരയുടെ ചുറ്റുമുള്ള ഇരുട്ടിന്റെ ഫ്രെയിം സിനിമയുടെ നിലനില്പിന് ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്തതാണ്. പുറത്തുനിന്നും വന്നെത്തുന്ന വെളിച്ചം നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ മിഴിവേകുമ്പോൾ ചലച്ചിത്രദൃശ്യങ്ങളെ അവ മായ്ച്ചുകളയുന്നു. സിനിമയുടെ ഈ സവിശേഷതയാണ് അതിനെ ടെലിവിഷനിൽനിന്നും മാറ്റി നിർത്തുന്നത്. വെളിച്ചത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ദൃശ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാവുന്ന അവസ്ഥ നിലനിൽക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് ടെലിവിഷൻ പലപ്പോഴും ഒരു വാർത്താമാധ്യമമായി ചുരുങ്ങിപോകുന്നത്.

- ചലച്ചിത്രം ചലനാത്മകമാണ്

നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണം വെളിച്ചത്തിന്റെ അനുഭവലോകത്തായതുകൊണ്ട് താദാത്മ്യവൽക്കരണത്തിനുള്ള സാധ്യത കുറയുന്നു. എന്നാൽ സിനിമയാകട്ടെ ഇരുട്ടിന്റെ ലോകത്തിലാണ്. അതുകൊണ്ട് ചലനവും ചുറ്റുമുള്ള ഇരുട്ടും ചേർന്നുകൊണ്ട് സിനിമയെ താദാത്മ്യവൽക്കരണത്തിന്റെ കലാരൂപമാക്കി മാറ്റുന്നു. ഒരു നിശ്ചലമായ ഛായാചിത്രമോ, ടെലിവിഷനോ കാണുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ ഇരുട്ടിലാകുന്നില്ല. സിനിമ കാണുമ്പോഴാകട്ടെ വെള്ളിത്തിരയിലെ വെളിച്ചത്തിന് അനുസൃതമായി തന്റെ ചുറ്റും അന്ധകാരത്തിലാകുന്നത് പ്രേക്ഷകൻ അറിയുന്നതുപോലുമില്ല. വെള്ളിത്തിരയിലെ മായികലോകമാണ് അയാൾക്കപ്പോൾ യാഥാർഥ്യലോകമായി മാറുന്നത്. സിനിമയിൽ സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നായകനും നായികയുമായി പ്രേക്ഷകൻ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു.

- വെളിച്ചമാണ് നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ പ്രത്യേകത

മാർക്സിസ്റ്റ് ചലച്ചിത്രസൈദ്ധാന്തികനായ ബേലാബാലസ് ചലച്ചിത്രകലയ്ക്ക് ആറു സവിശേഷതകളുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. അതിൽ ആറാമത്തെ സവിശേഷതയാണ് താദാത്മ്യവൽക്കരണം. ഇത് ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നതാണെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഈയൊരു സവിശേഷതയെക്കുറിച്ച് ആദ്യം ചർച്ച ചെയ്യുന്നതും ബേലാബാലസ് ആയിരിക്കണം. സിനിമയെക്കുറിച്ച് പിന്നീട് നടന്നിട്ടുള്ള പല ചർച്ചകളിലും താദാത്മ്യവൽക്കരണം അടിസ്ഥാനസങ്കല്പമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. മറ്റെല്ലാ കലകളിൽനിന്നും സിനിമയെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നതും താദാത്മ്യവൽക്കരണമാണെന്ന് ബാലസ് കരുതുന്നു. സിനിമയെ പ്രതിലോമകരമാക്കുന്നത് ഈ സവിശേഷതയാണെന്ന് ഗൊദാർദും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് സിനിമയെന്ന് ആന്ദ്രേബാസിനും സീഗ്ഫ്രീഡ് കോക്കനും വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണവുമായി സിനിമയെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഇത്തരമൊരു ബന്ധത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന നിരവധി സിനിമകളുണ്ട്. അന്റോണിയോയുടെ 'ബ്ലോ അപ്പ്', ബസ്റ്റർ കീറ്റന്റെ 'ദ ക്യാമറാമാൻ' എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. നിശ്ചലഛായാഗ്രാഹകൻ പ്രധാന കഥാപാത്രമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഒരു ഇന്ത്യൻ സിനിമ മൃണാൾസെന്നിന്റെ 'ഖണ്ഡഹാർ' ആണ്.

- മൃണാൾസെന്നിന്റെ ഖാണ്ഡഹാർ.

പാതയും യാത്രയും

ഭൂതകാലത്തിൽനിന്നും കണ്ടെടുക്കപ്പെടുന്ന ചരിത്രാവശിഷ്ടമാണ് നിശ്ചലഛായാചിത്രം. ഭൂതകാലനിബന്ധിതമായ ഒരു ദൃശ്യരേഖയാണത്. ഗൃഹാതുരതയുടെ പരിവേഷം എപ്പോഴും നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്. ഭൂതകാലയാഥാർഥ്യത്തെ ഓർമപ്പെടുത്തു

ന്നവയാണ് അവ. നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ വർണചിത്രങ്ങളായപ്പോൾ അവയ്ക്ക് പഴയ ഛായാചിത്രങ്ങളുടെ ചില സവിശേഷതകൾ നഷ്ടപ്പെട്ടു. ഭൂതകാലത്തിൽ നിന്നും വർത്തമാനകാലത്തിലേയ്ക്ക് അവ അടുത്തിട്ടുണ്ട്. സിനിമയിലെ അനുഭവം വർത്തമാനകാലനിബന്ധിതമാണ്. താദാത്മ്യവൽക്കരണത്തിന് സിനിമയിൽ സാധ്യത വർധിക്കുന്നതിനുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു കാരണം അതിന്റെ വർത്തമാനകാല സ്വഭാവമാണ്. ഒരു സിനിമ കാണുമ്പോൾ യാഥാർഥ്യമാണ് താൻ കാണുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകർ കരുതുന്നു. ഓർമകളും സ്വപ്നങ്ങളും പോലും വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങളായി സിനിമയിൽ മാറുന്നു. ചലനവും ചുറ്റുമുള്ള ഇരുട്ടും വർത്തമാനകാല പ്രതീതിയും സിനിമയെ കൂടുതൽ യാഥാർഥ്യസ്വഭാവമുള്ളതാക്കി അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു.

- ഭൂതകാലയാഥാർഥ്യത്തെ ഓർമപ്പെടുത്തുന്നു.

ആവർത്തിച്ചു പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതും ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടതുമായ ദൃശ്യബിംബം സിനിമയിൽ പാതയുടേതാണ്. ഊടുവഴികളും ഇടവഴികളും രാജപാതകളും തീവണ്ടിപ്പാതകളുമായി സിനിമയിലാകെ പാതകൾ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. സിനിമയിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന രൂപമാണ് യാത്ര. യാത്രയുടെ പ്രമേയം കൂടുതലായി സിനിമയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. പാതയുടെ രൂപകം ചലച്ചിത്രകലയെ സാർവലൗകികമാക്കിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് പറയാം. കച്ചവടതാൽപര്യങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന ചിത്രങ്ങളിലും പാത ഒരു നിർണായക ഘടകമായി കാണുന്നുണ്ട്. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം യാത്ര ചെയ്യുകയാണ് പ്രേക്ഷകൻ. സിനിമയ്ക്ക് ടിക്കറ്റ് എടുക്കുമ്പോൾ ഒരു കണ്ടക്ടഡ് ടൂറിനോ, ഒരു സൈറ്റ് സീയിങ് ടൂറിനോ ചുരുങ്ങിയ ചെലവിൽ പോകാനുള്ള തയ്യാറെടുപ്പാണ് പ്രേക്ഷകൻ നടത്തുന്നത്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ കളർചിത്രമായ കണ്ടംബെച്ച കോട്ടിൽ ഒരു ഗ്രാമത്തിൽനിന്ന് കോഴിക്കോട് നഗരത്തിലേക്കുള്ള കാർ യാത്ര കാണാം. സിനിമയിലെ യാത്രകൾ വാരണാസിയിലേയ്ക്കോ ബോംബയിലേയ്ക്കോ വത്തിക്കാനിലേയ്ക്കോ കോഴിക്കോട്ടേയ്ക്കോ മാത്രമാകണമെന്നില്ല. സിനിമയുടെ ആദ്യകാലത്ത് ജോർജ് മിലി നിർമിച്ച ഒരു ചിത്രത്തിന്റെ പേര് 'ചന്ദ്രനിലേയ്ക്ക് ഒരു യാത്ര' എന്നായിരുന്നു. സ്റ്റാൻലികുബ്രിക്കിന്റെ '2001: എ സ്പേസ് ഒഡിസി' എന്ന ചിത്രം വന്നപ്പോൾ പ്രേക്ഷകരെ സംവിധായകൻ ക്ഷണിച്ചത് ബാഹ്യാകാശത്തിലൂടെയുള്ള ഒരു യാത്രയ്ക്കായിരുന്നു.

- പാത എന്ന രൂപകം

നിശ്ചലഛായഗ്രഹണചിത്രങ്ങൾ വർത്തമാനപത്രം പോലെയാണ്. വാർത്തകളും അനുഭവങ്ങളും അവ വീട്ടിലെത്തിക്കുന്നു. എന്നാൽ സിനിമ മായികമായ യാത്രാനുഭവങ്ങളിലൂടെ ദൂരസ്ഥലങ്ങളിലേയ്ക്ക് നമ്മെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്നു. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ അതിന് സിനിമയെ അപേക്ഷിച്ച് സ്ഥിരത ഉണ്ടെന്നതാണ്. നമ്മുടെ തന്നെ ഏറ്റവും സുന്ദരമായ ചിത്രം നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണം നൽകുന്നു. വീട്ടിലെ വെളുത്ത ചുമരിൽ നമ്മുടെ ഛായാചിത്രം തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്നത്, നമ്മൾ മരിക്കുന്നതുവരെ ഒരുപക്ഷേ മരണശേഷവും അവിടെ കിടന്നേക്കാം. കൂടുതൽ സ്ഥിരവും യഥാർഥവുമായി നമ്മുടെ ഭൂതകാലത്തെ ആ ചിത്രം ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ സിനിമയിൽ നായികാനായകന്മാരുടെ മായികസ്വഭാവങ്ങളോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാൻ ബോധപൂർവമോ അബോധപൂർവമോ ആയ ശ്രമം നടക്കുന്നു.

- നിശ്ചലഛായഗ്രഹണചിത്രങ്ങൾക്ക് സ്ഥിരതയുണ്ട്

പക്ഷേ സിനിമ തീരുമ്പോൾ ആ മായികപ്രപഞ്ചത്തിൽനിന്നും നമ്മൾ പുറത്തുകടന്നേ മതിയാകൂ.

ചലനം സിനിമയുടെ ഒരു പ്രധാനപ്പെട്ട സവിശേഷതയാണ്. സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിനു പറ്റിയ ഏറ്റവും നല്ല ആവിഷ്കാര മാധ്യമമാണ് ചലനം. ഒരു ചിത്രം ഒരു മനുഷ്യൻ എന്ത് ചിന്തിക്കുന്നു, എന്ത് വികാരം കൊള്ളുന്നു എന്നത് ആവിഷ്കരിച്ചേക്കാം. എന്നാൽ ചലനം, ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെ, ശാരീരികചലനങ്ങളിലൂടെ, പ്രവൃത്തിയിൽ അയാൾ എന്തെന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. സംഭവങ്ങളും വസ്തുക്കളും വികാരങ്ങളും നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെയും വിഷയങ്ങളാണ്. വസ്തുക്കളുടെ ലോകത്തിലൂടെ യാഥാർഥ്യത്തെ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഇവിടെയും നടക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇത് കാലത്തിൽനിന്നും നാം പിടിച്ചെടുത്ത് സ്വന്തമാക്കുന്ന ഒരു നിമിഷം മാത്രമാണ്. ഭൂതകാലത്തോടും ഗൃഹാതുരതയോടും സ്മരണകളോടും മരണത്തോടും ജൈവബന്ധം പുലർത്തുന്ന ഒരു കലയാണത്. യാത്രയുടെ അനുഭവത്തിനായി നാമിപ്പോൾ സിനിമയിലേയ്ക്ക് ചെല്ലുന്നു. യാത്രയിൽ നിശ്ചലഛായചിത്രങ്ങളും സിനിമയിൽ യാത്രാനുഭവങ്ങളും അന്വേഷിക്കുന്ന അവസ്ഥ നിരന്തരം തുടർന്നുകൊണ്ടേയിരിക്കും.

- ചലനം സിനിമയുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട സവിശേഷത

ചലച്ചിത്രവും നിശ്ചലചിത്രങ്ങളും

സിനിമയിൽ നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ കടന്നുവരാറുണ്ട്. പലപ്പോഴും ഇത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഗ്രൂപ്പ് ഫോട്ടോകളെന്ന നിലയ്ക്കോ വിവാഹഫോട്ടോകളെന്ന നിലയ്ക്കോ മുഖഭാഗചിത്രങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്കോ ആകാം. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ ഇത്തരം നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തോടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ട്. സ്വയംവരം, മുഖാമുഖം, എലിപ്പത്തായം, കൊടിയേറ്റം തുടങ്ങിയ സിനിമകളിൽ ഏറെ പ്രാധാന്യത്തോടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതാണ് അവയിലെ നിശ്ചലഛായചിത്രങ്ങളും. കളർസിനിമയിൽ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലുമുള്ള നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ ഇടയ്ക്കിടെ ചേർക്കുമ്പോൾ അവയ്ക്ക് കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റാൻ കഴിയാറുണ്ട്. നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ സിനിമയിൽ ഉപയോഗിക്കുമ്പോഴെല്ലാം മരണം, ഓർമ്മ, ഗൃഹാതുരത്വം, ചരിത്രം, ഭൂതകാലം തുടങ്ങിയ പ്രമേയങ്ങളുമായി അവ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നുവെന്ന് കാണാനാകും. ഗൊദാർദിന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ നിശ്ചലചിത്രങ്ങളുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് തികച്ചും ആധുനികവും വ്യത്യസ്തവുമായ രീതിയിലാണ്. സിനിമയുടെ മായികസ്വഭാവത്തെ, മിഥ്യ യാഥാർഥ്യമാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്ന സ്വഭാവത്തെ, ടൂറിസ്റ്റ് യാത്രാനുഭവങ്ങളെ, ദൃശ്യങ്ങൾ സ്വന്തമാക്കുക വഴി വസ്തുക്കളെ സ്വന്തമാക്കാമെന്നുള്ള വ്യാമോഹത്തെ കളിയാക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ഗൊദാർദ് നിശ്ചലചിത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കുറോസോവയുടെ 'ഇകിറു' എന്ന ചിത്രത്തിലും നായകന്റെ നിശ്ചലചിത്രം ഒരു യാഥാർഥ്യംപോലെ നിലകൊള്ളുന്നു.

- സിനിമയിലെ നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ

ആരാധനാവിഗ്രഹം പോലെയാണ് ഒരു നല്ല നിശ്ചലഛായാചിത്രം കാണികളുടെ മുന്നിൽ നിലകൊള്ളുന്നത്. സിനിമയാകട്ടെ, ബാഹ്യ

മായ ചലനത്തിനും 'കൈനസിസ്' എന്ന ആസ്വാദന സ്വഭാവത്തിനും കൂടുതൽ ഊന്നൽ നൽകുന്നു. ഇതിന് വിരുദ്ധമായ ദിശയിലേയ്ക്ക് സിനിമയെ കൊണ്ടുപോകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സംവിധായകരുണ്ട്. ആന്തരികാനുഭവങ്ങൾക്കും ആത്മനിഷ്ഠതയ്ക്കും ആത്മീയതയ്ക്കും കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന സംവിധായകരും സിനിമയിലുണ്ട്. ചലനത്തിന്റെ വേഗത കുറച്ചുകൊണ്ടുവരാനാണ് അവർ ശ്രമിക്കുന്നത്. ചലനവേഗത കുറച്ച് ചലച്ചിത്രത്തെ വീണ്ടും നിശ്ചലതയോട് അടുപ്പിക്കാനാണ് അവരുടെ ശ്രമം. ചിത്രത്തിൽനിന്നും ചിത്രത്തിലേയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകന്റെ കണ്ണുകൾ വേഗത്തിൽ നീങ്ങുന്നതിനു പകരം ഒരേ ദൃശ്യതലത്തിൽ തന്നെ ചുറ്റിപ്പറ്റിനില്ക്കുന്നു. മണികൗളും ബ്രെസ്സനും അരവിന്ദനും കാൾഡ്രെയറും കുമാർസാഹ്നിയും തർക്കോവ്സ്കിയും ഇത്തരമൊരു സിനിമയുടെ ആദർശമാണ് പിന്തുടരുന്നത്. ഒരു നടൻ തിരിഞ്ഞുനോക്കുന്ന രംഗത്തിൽ സ്വാഭാവികമായ ചലനത്തിനു പകരം തലയുടെ സാവകാശമായ ചലനമാണ് ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ശരീരത്തിന്റെയും കൈകാലുകളുടെയും ചലനങ്ങളെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ നിശ്ചലതയോട് അടുത്ത് നിൽക്കുന്ന രീതിയിലാകുമ്പോൾ വളരെ വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകനുണ്ടാകുന്നത്. എപ്പോഴും മുന്നോട്ടുനീങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അനുഭവമാണ് സിനിമ പ്രേക്ഷകന് നൽകുന്നത്. എന്നാൽ നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരമാണ്. അതുപോലെ വർത്തമാനകാല സ്വഭാവമാണ് കോമഡിസിനിമകൾക്കുള്ളത്. ദുരന്തത്തിന് എപ്പോഴും ഭൂതകാലവുമായാണ് ബന്ധം. അതുകൊണ്ട് നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന് കോമഡി അവതരിപ്പിക്കാനാകില്ല എന്ന് റൊളാങ് ബാർത് അവകാശപ്പെടുന്നു. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവം വിഷാദത്തിന്റേതാണെന്ന് സൊണ്ടാഗും പറയുന്നു. ഇതെല്ലാം നിലനിൽക്കുമ്പോഴും വർത്തമാനത്തിന്റെ കലയായിരിക്കെത്തന്നെ സിനിമയിൽ ട്രാജഡിയും കോമഡിയും സാധ്യമാകുന്നുണ്ട് എന്ന് പറയാതിരിക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ല.

- നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരമാണ്
- കോമഡി സിനിമകൾക്ക് വർത്തമാനകാലവുമായാണ് ബന്ധം

Summarised Overview

മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖ ചലച്ചിത്രനിരൂപകനും എഴുത്തുകാരനുമാണ് ഐ.ഷൺമുഖദാസ്. സിനിമയുടെ വഴിയിൽ എന്ന കൃതിയിൽ നിന്ന് എടുത്തിട്ടുള്ളതാണ് നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണവും സിനിമയും എന്ന ലേഖനം. ഈ അധ്യായത്തെ താദാത്മ്യവൽക്കരണം, പാതയും യാത്രയും, ചലച്ചിത്രവും നിശ്ചലചിത്രങ്ങളും എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് ഭാഗങ്ങളായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണവും ചലച്ചിത്രവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുകയാണ് താദാത്മ്യവൽക്കരണം എന്ന ഒന്നാം ഭാഗത്തിൽ. നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് ചലച്ചിത്രം. അവ തമ്മിലുള്ള പ്രകടമായ വ്യത്യാസം ചലനമാണ്. ഒരു ചിത്രത്തെ ഫ്രെയിമിനുള്ളിലാക്കാൻ സഹായിക്കുന്ന വെളിച്ചത്തിന്റെ ലോകമാണ് നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണം. എന്നാൽ സിനിമയാകട്ടെ, ബാഹ്യമായ ഇരുട്ടിൽ, വെള്ളിത്തിരയിൽ മാത്രം പ്രകാശമാനമാകുന്ന ദൃശ്യങ്ങളിലൂടെയാണ് മുന്നോട്ടുപോകുന്നത്. തന്റെ ചുറ്റും പരക്കുന്ന ഇരുട്ട് പ്രേക്ഷകനെ വെള്ളിത്തിരയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന മായികബോധത്തിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്നു.

നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സിനിമയിൽ നിരന്തരം കടന്നുവരുന്ന ബിംബങ്ങളാണ് പാതയും യാത്രയും. സിനിമയിൽ പാതകളെ വ്യത്യസ്തമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. സിനിമയിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന രൂപകങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് യാത്ര. സങ്കല്പവായു വിമാനത്തിലേറി, പ്രീതരായ് സഞ്ചാരം ചെയ്യാം നമുക്കല്പം' എന്നതുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കൂടെ എവിടേയ്ക്കു വേണമെങ്കിലും സഞ്ചരിക്കാൻ സിനിമ പ്രേക്ഷകന് അവസരം നൽകുന്നു. ഗൃഹാതുരതയെ ഉണർത്താൻ നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾക്കാകും. ഒരു യാത്രയെ ഓർമിപ്പിക്കാനേ നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയൂ. എന്നാൽ യാത്രാനുഭവം പ്രദാനം ചെയ്യാൻ സിനിമയ്ക്ക് സാധിക്കുന്നു. നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ സ്ഥിരതയുണ്ട്. അവ സ്ഥിരവും യഥാർഥവുമായി നമ്മുടെ ഭൂതകാലത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്നു. സിനിമയാകട്ടെ ഒരു മായികലോകത്തിലേക്ക് പ്രേക്ഷകനെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സിനിമയെ അപേക്ഷിച്ച് സ്ഥിരത ഉണ്ടെന്നതാണ് നിശ്ചലഛായാഗ്രഹണത്തിന്റെ സവിശേഷത.

ചലച്ചിത്രവും നിശ്ചലഛായാചിത്രവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ചലനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ചലച്ചിത്രം വർത്തമാനകാലസംബന്ധിയാണെങ്കിൽ നിശ്ചലഛായാചിത്രങ്ങൾ ഭൂതകാലത്തിന്റെ ഓർമകളുണർത്തുന്നവയാണ്. ഒരു സിനിമ കാണുമ്പോൾ യാഥാർഥ്യമാണ് താൻ കാണുന്നതെന്ന് പ്രേക്ഷകൻ വിചാരിക്കുന്നു. ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ ചലനവേഗത കുറച്ചുകൊണ്ട് നിശ്ചലതയോട്, അവയുടെ യാഥാർഥ്യത്തോട് അടുപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ സിനിമകൾ നിർമിക്കുന്ന സംവിധായകർ ധാരാളമുണ്ട്. ഇത് വളരെ വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവമാണ് പ്രേക്ഷകന് നൽകുന്നത്.

വിശദപഠനം 3

പ്രതിഷ്ഠയും പ്രതിഷ്ഠാപനവും

കവിത ബാലകൃഷ്ണൻ

മലയാളത്തിലെ ശ്രദ്ധേയയായ ചിത്രകാരിയും കവിയും കലാനിരൂപകയും കലാചരിത്രകാരിയുമാണ് കവിത ബാലകൃഷ്ണൻ. കലാചരിത്രത്തിലും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലും ബിരുദാനന്തര ബിരുദം നേടിയതിനുശേഷം ആനുകാലികങ്ങളുടെ ദൃശ്യപരതയിൽ രേഖാചിത്രീകരണത്തിന്റെ പ്രവർത്തനത്തെക്കുറിച്ച് ഗവേഷണം നടത്തി. മലയാളത്തിലെ ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലെ ഇല്ലസ്ട്രേഷനെപ്പറ്റിയും സ്ത്രീചിത്രകാരികളെപ്പറ്റിയും കോമിക് ചിത്രീകരണത്തെപ്പറ്റിയും ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മമായ മൗലികനിരീക്ഷണങ്ങൾകൊണ്ട് സമൃദ്ധമായ 'കേരളത്തിലെ ചിത്രകലയുടെ വർത്തമാനം' എന്ന കലാപഠനഗ്രന്ഥത്തിന് മികച്ച കലാഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള കേരള ലളിത കലാ അക്കാദമിയുടെ അവാർഡ് 2007-ൽ ലഭിച്ചു.ആർത്തെക്ക് അനുഭവങ്ങൾ (യാത്രാവിവരണം), കേരളത്തിലെ ചിത്രകലയുടെ വർത്തമാനം (പഠന ലേഖനങ്ങൾ), അങ്കവാലുള്ള പക്ഷി (കവിതാസമാഹാരം), ഞാൻ ഹാജരുണ്ട് (കവിതാസമാഹാരം), കവിതയുടെ കവിതകൾ (കവിതാസമാഹാരം), ആധുനിക കേരളത്തിന്റെ ചിത്രകല: ആശയം പ്രയോഗം വ്യവഹാരം, കലാകാരി: ദൃശ്യകലയിലെ ജെൻഡർ രാഷ്ട്രീയം ,വായനാമനുഷ്യന്റെ കലാചരിത്രം, പൂ എന്ന പെൺകുട്ടി എന്നിവയാണ് പ്രധാന കൃതികൾ.

പ്രതിഷ്ഠയും പ്രതിഷ്ഠാപനവും

> ○ ഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠകളിലെ കലാപരത

കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ മുന്നേറ്റങ്ങളെ സക്രിയമായി ചലിപ്പിച്ച ഒന്നാണ് ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠകൾ. അവ കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹിക ജീവിതത്തിൽ വിപ്ലവകരമായ മാറ്റങ്ങളാണ് സൃഷ്ടിച്ചത്. കലയും രാഷ്ട്രീയവും അവയുടെ സങ്കുചിതമായ പരിധികൾ ലംഘിച്ച് പരസ്പരം ഒന്നായിത്തീരുന്ന അപൂർവമായ ഒരനുഭവം ഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠകളിൽ കാണാം. പ്രതിഷ്ഠാപനകലയുടെ പിൽക്കാല സന്ദർഭങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠകളിലെ കലാപരത എന്താണെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്ന ലേഖനമാണ് കവിത ബാലകൃഷ്ണന്റെ പ്രതിഷ്ഠയും പ്രതിഷ്ഠാപനവും.

കലയും രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനവും മുതലാളിത്തത്തോട് അനുകൂലമായ നിലപാടുകളാണ് കൈക്കൊള്ളുന്നത്. ഇന്ന് രാഷ്ട്രീയ പ്രവൃത്തികളെന്ന് അറിയപ്പെടുന്നവയുടെ കാര്യത്തിൽ, അത് കർഷകസമരമാകട്ടെ, ആദിവാസി നിൽപുസമരമാകട്ടെ, പൗരത്വബില്ലിനെതിരെയുള്ള പ്രക്ഷോഭമാകട്ടെ, അവയിലെല്ലാം കലാത്മകതയുടെ അദൃശ്യമായ ഒരു സമ്മർദമുണ്ട്. വിർചൽ വിനിമയങ്ങളും അവയുടെ സാങ്കേതിക തകരാറുകളും ഒരുമിച്ച് വാഴുന്ന കോവിഡാനന്തര ജീവിതമാണ് ഇന്നത്തേത്. കൃത്യമായി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന രൂപങ്ങളിലേയ്ക്ക് വ്യവസ്ഥ ചെയ്യാനും ദൃശ്യപ്പെടുത്താനും അധികാരകേന്ദ്രങ്ങളിലേയ്ക്ക് അവയെ പരുവപ്പെടുത്താനും കഴിയുമെന്ന് ഉറപ്പുള്ള വസ്തുക്ക

ളും ഇടങ്ങളുമാണ് കലയുടെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും മണ്ഡലങ്ങളിൽ പൊതുവെ എഴുതപ്പെടുന്നത്.

- കലയുടെ രാഷ്ട്രീയം

ലോകത്ത് ആശയങ്ങൾ കൂടുതലും ജീവിക്കുന്നത് അനുഭൂതിയുടെ മണ്ഡലത്തിലാണ്. എന്നാൽ കൃത്യമായി വ്യവസ്ഥ ചെയ്യപ്പെടാൻ അനുവദിക്കാത്ത വസ്തുക്കളും ഇടങ്ങളുമാണ് അനുഭൂതിയുടെ മണ്ഡലങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കാൻ സാധ്യത നൽകുന്നത്. ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ ബദൽ പ്രതിഷ്ഠകൾ അത്തരം ചില മൗലിക സന്ദർഭങ്ങൾക്ക് പശ്ചാത്തലം സൃഷ്ടിച്ചു. പക്ഷേ അവയെല്ലാം പ്രതിഷ്ഠാപനകലയെന്ന് വ്യവഹരിക്കപ്പെടാറില്ല. മറിച്ച് ജാതിരാഷ്ട്രീയ പ്രവർത്തനത്തിലേയ്ക്ക് ഉപയുക്തമാകുന്ന വിധം ഒരു വ്യവഹാരമുണ്ടാക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. കലയിലും രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനത്തിലും സമൂഹത്തെ ചൂഷണം ചെയ്യാൻ ഉപയുക്തമായ രീതിയിൽ ഒരേ ഘടകങ്ങൾ വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അവയെ വിമർശിക്കാനുള്ള മുഹൂർത്തങ്ങളായി ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപന പ്രക്രിയകളെ കാണാൻ കഴിയും. എന്നാൽ ഇത്തരം പ്രതിഷ്ഠാപന കർമങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന വിധത്തിൽ നമ്മുടെ കലാചരിത്രബോധം വികസിച്ചിട്ടില്ല. അതിനാൽ ഇവിടത്തെ കലാകാരന്മാർക്ക് യൂറോപ്പിലെ ആശയകലയുടെയും ഇൻസ്റ്റലേഷന്റെയും സന്ദർഭങ്ങളെ തങ്ങളുടേതാക്കാൻ ശ്രമിക്കേണ്ടി വന്നു. രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനമാകട്ടെ ഒരു ദാർശനികാന്വേഷണധാരയുടെ ശേഷി നേടാതെയും പോയി.

- പ്രതിഷ്ഠാപന പ്രക്രിയയെ വിമർശനമാധ്യമമാക്കുന്നു

ലേഖനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് രാജാരവിവർമയുടെ ജീവിത കലാസപര്യകളെയും ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപന കർമങ്ങളെയും ലേഖിക താരതമ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഒരു വസ്തുവിനോ ആശയത്തിനോ പകരം അതിന്റെ പകർപ്പുകൾ മതിയെന്നും അതിന്റെ യാഥാർഥ്യം ഈ പകർപ്പുകൾക്ക് അപ്പുറമല്ലെന്നും തോന്നിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു ചിത്രഭാഷയാണ് യൂറോപ്പിൽ വികസിച്ചു വന്ന നാച്വറലിസം. ഇതേ നാച്വറലിസമാണ് രവിവർമ തന്റെ ചിത്രങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിച്ചത്. ഒറ്റമുണ്ടിൽ, ഏറിയാൽ രണ്ടാംമുണ്ടിലും, ജീവിച്ച മനുഷ്യർക്കിടയിൽ ഇരുന്നുകൊണ്ടാണ് രവിവർമ ചിത്രങ്ങൾ വരച്ചത്. എന്നിട്ടും ആ ചിത്രങ്ങളിൽ വസ്ത്രാഡംബരവിഭൂഷിതകളായ സ്ത്രീരൂപങ്ങളെയാണ് കാണാനാകുക. ആ ചിത്രങ്ങളിൽ വായനക്കാരനും പിശുക്കനും തെരുവുഗായകരും തടവറയിലെ സ്ത്രീയും തൊഴിലാളി സ്ത്രീയുമുണ്ട്. പക്ഷേ യഥാർഥമായ സമൂഹത്തെ വരച്ചുകാട്ടുകയായിരുന്നില്ല ഓരോ രവിവർമച്ചിത്രങ്ങളും. ചിത്രഭാഷയിൽ സമാനമായ എണ്ണമറ്റ കലണ്ടർ സിനിമാപോസ്റ്റർ ബിംബങ്ങളും ഇന്നുവരെ നിലനിന്നതും ആ വിധത്തിലാണ്. ഉടൽ, വസ്ത്രം, ആഭരണം, പണം, സ്ഥാവരജംഗമ വസ്തുക്കൾ തുടങ്ങിയവയിലൂടെ പ്രതിഫലിക്കുന്ന വ്യാവസായിക ബന്ധങ്ങളിലാണ് അവയെല്ലാം പ്രവർത്തിച്ചത്. ഇന്നത്തെ ഉപഭോക്തൃ സമൂഹത്തിൽ ചിത്രങ്ങളിൽ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന മനുഷ്യശരീരങ്ങളും വസ്തുക്കളുമെല്ലാം കാമനകൾക്കുള്ള വസ്തുക്കളായി മാറുന്നു.

- രവിവർമ ചിത്രങ്ങൾ നാച്വറലിസത്തിൽ പ്പെടുന്നവ

വസ്തുക്കളുമായി കാമനാബന്ധങ്ങൾക്കപ്പുറം പോകാവുന്ന സം

വാദബന്ധങ്ങൾ അക്കാലത്ത് സാധ്യമായിരുന്നു. ഒരേസമയം ആധ്യാത്മികജ്ഞാനത്തിന്റെയും ലൗകികമായ പ്രശ്നപരിഹാരങ്ങളുടെയും മാർഗമാണത്. ബ്രാഹ്മണാചാരങ്ങൾക്ക് എതിർ നിൽക്കുന്ന കീഴ്ജാതി പരിസരങ്ങളിൽനിന്നുള്ള തമിഴ് സിദ്ധപാരമ്പര്യങ്ങളും ശൈവസിദ്ധാന്തങ്ങളും പ്രതിഫലിക്കുന്ന പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ പ്രാദേശികമായ ആത്മീയ ചിന്താധാരകളുടെയും സമ്മിശ്രമായ ഒരു പരിസരത്തിലാണ് നാരായണഗുരുവിന്റെ എഴുത്തുകൾ നിൽക്കുന്നത്. ഭ്രമിപ്പിക്കുന്ന പകർപ്പുബിംബങ്ങളിൽനിന്നും വേറിട്ട് സ്വന്തം അനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ആർജിച്ചെടുക്കുന്ന യോഗാത്മകമായ സാധ്യതകൾ നമ്മുടെ സമൂഹത്തിൽ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നു. അവിടെ വിഗ്രഹവസ്തുക്കളല്ല, അതിന്റെ വിമോചനപ്രക്രിയകളാണ് പ്രധാനം. നാരായണഗുരു നടത്തിയ പ്രതിഷ്ഠകളെല്ലാം ഈ വിമോചനത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. മുലക്കരം പിരിക്കാൻ വന്ന കങ്കാണിമാർക്ക് മുലയരിഞ്ഞ് കൊടുത്തതായി കേൾക്കുന്ന ചിരുതയുടെ കഥയും, പന്തിഭോജനം നടത്തിയ സഹോദരൻ അയ്യപ്പനും, ഉപ്പുകുറുക്കി ജനങ്ങളെ സംഘടിപ്പിച്ച് പദയാത്ര നടത്തിയ ഗാന്ധിയും കലയുടെ പ്രവൃത്തി തന്നെയാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. നവോത്ഥാനകാലം ഇത്തരത്തിൽ കലയും രാഷ്ട്രീയവും ഒന്നുതന്നെയാകുന്ന അനവധി മുഹൂർത്തങ്ങൾ സംഭാവന ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

- ആധ്യാത്മികജ്ഞാനത്തിന്റെയും ലൗകികമായ പ്രശ്നപരിഹാരങ്ങളുടെയും മാർഗം

മനുഷ്യനെന്ന ആത്മബോധത്തിന്റെ പ്രയോഗം കൊണ്ട് പരിവർത്തിപ്പിക്കാവുന്ന അർഥങ്ങളാണ് ഉടലുകൾക്കും വസ്തുക്കൾക്കും ഉള്ളത്. ഈ തിരിച്ചറിവിനു വേണ്ടിയാണ് ഗുരു കല്ല്, കണ്ണാടി, വിളക്ക് തുടങ്ങിയ ചില ആശയരൂപങ്ങളായ പ്രതിഷ്ഠകൾ നടത്തിയത്.നമ്മുടെ ശരീരം നശ്വരമായ ഒരു വസ്തുവാണെങ്കിലും അറിവിനെയും കാലത്തെയും തിരിച്ചറിയുന്ന ഒരു പ്രക്രിയയിൽ ഉടലടയാളങ്ങളെല്ലാം അറിവിന്റെ അമൂർത്തമായ രൂപത്തിലേയ്ക്ക് പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ വസ്തുക്കൾ അറിവ് എന്ന പ്രക്രിയയിൽ ഒരു മൂല്യവത്തായ മുഹൂർത്തമായി മാറുന്നു.കല്ലും കണ്ണാടിയും മലയാളികൾക്ക് അവരുടെ ഓർമകളിലുള്ള ആരാധനാവസ്തുക്കളാണ്. കല്ലിൽ ഒരു വിഗ്രഹം മാത്രമല്ല; ഓർമയും പരേതരുടെ ജീവിതത്തുടർച്ചയും പണിയാം. എന്നാൽ, നാരായണഗുരുവിന്റെ, പ്രതിഷ്ഠാപനത്തിൽ കല്ലും കണ്ണാടിയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സങ്കല്പം വെറുമൊരു വിഗ്രഹത്തിന്റേതല്ല; മറിച്ച് സദ്ദേവതകളെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ടു നടത്തിയ അനിശ്ചിതവും യാദൃച്ഛികവും ചരിത്രപരവുമായ പരീക്ഷണങ്ങളാണ്. കാളി, മാടൻ തുടങ്ങിയ ദേവതകളും മൃഗബലിയുമെല്ലാം അടങ്ങുന്ന ഈഴവരടക്കമുള്ള കീഴ്ജാതിയുടെ ദൈവബിംബ പരിസരങ്ങളുടെ അടിത്തറയിളക്കുന്നതായിരുന്നു ഗുരുവിന്റെ ഇത്തരം പ്രതിഷ്ഠാപനങ്ങൾ. യഥാർഥത്തിൽ ഗുരുവിന്റെ പ്രവൃത്തിയിൽ ആരാധനാവിഗ്രഹങ്ങളും ബിംബങ്ങളും നീതിയുടെയും സൗന്ദര്യത്തിന്റെയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെയും ആധ്യാത്മികപരിസരത്തിൽ, ഒരു പരീക്ഷണമായി നിൽക്കുകയാണ് ഉണ്ടായത്. ജാതിയുടെ ക്ഷേത്രരൂപങ്ങളിലൊന്നിലും ഉൾക്കൊള്ളാനാകാത്ത മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ അമൂർത്തമായ ബോധമാണ് കല്ലും കണ്ണാടിയും കൊണ്ടുള്ള സൂചനയായത്.

- വസ്തുക്കൾ അറിവ് എന്ന പ്രക്രിയയിൽ മൂല്യവത്തായ മുഹൂർത്തമായി മാറുന്നു

ഈ പ്രതിഷ്ഠാപനം പിൽക്കാലത്ത് പ്രതിഷ്ഠാപകനായ നാരായണ

ഗുരുവിന്റെ വിഗ്രഹവൽക്കരണത്തിലേയ്ക്കും ജാതിയിലേയ്ക്കുമുള്ള തിരിച്ചുപോക്കിലേയ്ക്കുമാണ് വഴിവെച്ചത്. സ്ഥാപനവിരുദ്ധമായ പ്രതിഷ്ഠാപനപ്രക്രിയകൾ, തിരിച്ച് സ്ഥാപിതരൂപം പ്രാപിക്കുന്നത് പ്രതിഷ്ഠ എന്ന ദാർശനിക പ്രക്രിയയുടെ ഇരട്ടമുഖമാണ്. വസ്തുക്കളുടെ നിർമാണത്തിനും അതിലെ അധ്വാനത്തിനും ഉള്ളതിനേക്കാൾ മൂല്യം അത് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സങ്കല്പത്തിന് കൊടുക്കുമ്പോഴാണ് ഒരു വസ്തു 'പ്രതിഷ്ഠ' ആകുന്നത്. പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്ന ഏതിടത്തിനെയും പ്രതിഷ്ഠ അതിന്റെ സങ്കല്പത്തിന് വിധേയമാക്കും. പക്ഷേ ഒരു വസ്തുനിൽക്കുന്ന ഇടം, അതിനെ ഒരു സ്വയംപൂർണമായ വിഗ്രഹമാക്കാതെ, അതിന്റെ വസ്തുപരതയെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനാവിഷയമാക്കുമ്പോൾ അത് 'പ്രതിഷ്ഠാപനം' ആയി മാറുന്നു. ഒരു ചരിത്രപരവും മൂർത്തവുമായ ഒരു രാഷ്ട്രീയപ്രശ്നം എന്ന നിലയിൽ തുടർന്നുള്ള തലമുറകൾക്ക് സജീവമാകാനുള്ള ആലോചനാവിഷയമാണ് നാരായണദർശനത്തിലും പ്രതിഷ്ഠാപനത്തിലും ഉണ്ടായിരുന്നത്.

- പ്രതിഷ്ഠ, പ്രതിഷ്ഠാപനം

നാരായണഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠയും നാരായണദർശനത്തിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപനവും തമ്മിലുള്ള അന്തരം വിലയിരുത്തപ്പെടേണ്ട ഒന്നാണ്. ദാർശനികന്റെ വ്യക്തിപ്രഭാവവും അയാളുടെ ദാർശനികതയെ ചരിത്രപരമായി നിലനിർത്തുന്ന രീതിയും രണ്ടാണ്. കല്ലിലോ, ഗുരുവിലോ അല്ല, ഒരു സംഭവം ആയി പ്രതിഷ്ഠ നടക്കുന്നതിന്റെ പ്രക്രിയപരമായ (പ്രതിഷ്ഠാപനപരമായ) ലക്ഷ്യങ്ങളിലാണ് നാരായണദർശനത്തിന്റെ പൊരുൾ അടങ്ങിയിട്ടുള്ളത്. ആധുനികാർഥത്തിലുള്ള കലാസന്ദർഭങ്ങളിലും സമാനമായ വഴികളുണ്ട്. ഒരു വസ്തു അതിന്റെ വസ്തുത വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഏത് സ്ഥാനങ്ങളും പുതിയ ചില സ്ഥാനങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നു. തങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യത്തിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്ത ലോകത്തിന്റെ ഒരു പുതുക്കൽ ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിലെ ആധുനികകലയുടെ പാശ്ചാത്യപാരമ്പര്യത്തിലുമുണ്ട്. പക്ഷേ അവ കലയുടെയും ജീവിതത്തിന്റെയും പകർപ്പുബിംബങ്ങളായാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. കലയുടെ പേരിലുള്ള മൂലധനവിപണിക്ക് അനുയോജ്യമായ രീതിയിലാണ് അവ നിർമിക്കപ്പെട്ടതും. എന്നാൽ അവയിൽനിന്ന് മോചനം നേടുന്ന രീതിയിൽ ചിന്തകൊണ്ടും പ്രവൃത്തികൊണ്ടും മൂല്യാധിഷ്ഠിതമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കാഴ്ചവെച്ച ദാദായിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ സൂറിച്ചിലും ന്യൂയോർക്കിലുമൊക്കെ ഉദയംകൊണ്ടു. അക്കാലത്ത് നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന അധികാര കേന്ദ്രിതങ്ങളായ മധ്യവർഗ ബൂർഷ്വാമൂല്യങ്ങളെ നിരസിക്കുകയാണ് ദാദായിസ്റ്റുകൾ ചെയ്തത്.

- പ്രതിഷ്ഠാപനപരമായ ലക്ഷ്യങ്ങളിലാണ് നാരായണ ദർശനത്തിന്റെ പൊരുൾ

പാശ്ചാത്യ ആധുനിക കല ദാദായിസ്റ്റുകൾ തുറന്ന വഴിയേ ഏറെ ദൂരം മുന്നോട്ടുപോയി. കലാപ്രതിഭ, കലാകാരൻ, മൗലികസൃഷ്ടി തുടങ്ങിയ മധ്യവർഗ ബൂർഷ്വാ ആശയങ്ങൾക്കെതിരായ ആത്മനിഷേധസ്ഥാനങ്ങൾ ഉയർന്നുവന്നു. വസ്തുക്കളുടെയും ഇടങ്ങളുടെയും ബന്ധങ്ങളുടെ യാദൃച്ഛികത ഉളവാക്കിയ അത്തരം സ്ഥാനങ്ങൾ കലകളിലും ഒരു പ്രമേയമായി മാറി. കല എന്നത് സാങ്കേതികവൈദഗ്ധ്യത്തോടെ നിർമിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു പകർപ്പുബിംബമല്ല. വസ്തുവിന്റെ വാസ്തവികതയെ കടന്നുപോകുന്ന ചിന്താകുലമായ പ്രവൃത്തികൾ

- കലാകാരൻ എന്ന പേരിന് അർഹനാണ് ഗുരു

കൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കുന്ന സംവാദാത്മകമായ ബന്ധമാണത്. ചിന്തകൊണ്ട് മോചിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ വീണ്ടെടുപ്പ് സാധ്യമാക്കുന്ന ഏതൊരാളും കലാകാരൻ എന്ന പേരിന് അർഹനാണ്. ശ്രീനാരായണ ഗുരുവും ആധുനിക കലയുടെ മലയാളപരിതസ്ഥിതികളിൽ അങ്ങനെ നിന്നിരുന്ന ഒരാളാണ്.

Summarised Overview

പ്രതിഷ്ഠാപനകലയുടെ പിൽക്കാല സന്ദർഭങ്ങളെ മുൻ നിർത്തി ഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠകളിലെ കലാപരത എന്താണെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്ന ലേഖനമാണ് കവിത ബാലകൃഷ്ണന്റെ പ്രതിഷ്ഠയും പ്രതിഷ്ഠാപനവും.ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠകൾ കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ വിപ്ലവകരമായ ചില മൗലികസന്ദർഭങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചു. കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ മുന്നേറ്റങ്ങളെ അവ സക്രിയമായി ചലിപ്പിച്ചു. കലയും രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനവും അവയുടെ സങ്കുചിതമായ പരിധികൾ ലംഘിച്ച് പരസ്പരം ഒന്നായിത്തീരുന്ന അപൂർവമായ ഒരനുഭവം ഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠകളിൽ കാണാം.കലയും രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനവും ചൂഷണാത്മകമായ ഉല്പാദന വിനിമയബന്ധങ്ങളുടെ വിമർശനസ്ഥാനമാകുന്നതിന്റെ മുഹൂർത്തങ്ങളായി നാരായണഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപന പ്രക്രിയകളെ കാണാവുന്നതാണ്. ആത്മബോധത്തിന്റെ പ്രയോഗം കൊണ്ട് പരിവർത്തിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുന്ന അർഥങ്ങളാണ് ഉടലുകൾക്കും വസ്തുക്കൾക്കും വിശ്വാസങ്ങൾക്കും ഉള്ളതെന്ന് തിരിച്ചറിയാനാണ് കല്ല്, കണ്ണാടി, വിളക്ക് തുടങ്ങിയ ആശയപരമായ പ്രതിഷ്ഠാപനങ്ങൾ ഗുരു നടത്തിയത്. പ്രതിഷ്ഠാപനം വിമർശിക്കാനുള്ള മുഹൂർത്തങ്ങളായി മാറുന്നു. എന്നാൽ ഇതിനെ മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള കലാബോധം ഇവിടെ വികസിച്ചിട്ടില്ല.

രവിവർമ ചിത്രങ്ങളെയും ഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപന കർമങ്ങളെയും ലേഖിക താരതമ്യം ചെയ്യുന്നു. രവിവർമയുടെ നാച്ചുറലിസ്റ്റിക് ചിത്രരചനാരീതിയാണ്. വിഗ്രഹ വസ്തുക്കളല്ല വിമോചന പ്രക്രിയയ്ക്കാണ് ഗുരുവിന്റെ കർമങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യം. ഗുരുവിന്റെ എല്ലാ പ്രതിഷ്ഠകളും വിമോചനത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് ലേഖിക നിരീക്ഷിക്കുന്നു. മലയാളികളുടെ സഞ്ചിതമായ ഓർമകളിൽ ഘനീഭവിച്ചുകിടക്കുന്നതാണ് കല്ല്. അതൊരു വിഗ്രഹം മാത്രമല്ല; മറിച്ച് ഓർമയും പരേതരുടെ ജീവിതത്തുടർച്ചയുമാണ്. ഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠകളായ കല്ലും കണ്ണാടിയും വിഗ്രഹമെന്നതിനുമപ്പുറത്തേക്ക് മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ അമൂർത്തമായ ആത്മബോധത്തെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. ചിന്തകൊണ്ട് വിമോചിതമാകുന്ന സാമൂഹികസന്ദർഭങ്ങളുടെ വീണ്ടെടുപ്പ് നടത്തുന്ന ഏതൊരാളും കലാകാരൻ എന്ന പദവിക്ക് അർഹനാണ്. അത്തരത്തിൽ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ ശ്രീനാരായണഗുരുവും ആധുനികകലയുടെ വക്താവായി നിലകൊണ്ടിരുന്നുവെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം.

Assignments

1. മലയാളികളുടെ മാറുന്ന ദൃശ്യസംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു ഉപന്യാസം തയ്യാറാക്കുക.
2. മലയാളസിനിമയുടെ വികാസചരിത്രത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുക.
3. നിശ്ചല ഛായാചിത്രവും ചലച്ചിത്രവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ച് ലേഖകന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഉപന്യസിക്കുക.
4. ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാപനങ്ങൾ കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ നാഴിക കല്ലുകളായി പരിണമിച്ചത് ഏതെല്ലാം രീതികളിലാണ് ചർച്ച ചെയ്യുക.

Suggested Reading

1. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, സിനിമയുടെ ലോകം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവ നന്തപുരം.
2. ടി.കെ. രാമചന്ദ്രൻ 'കാഴ്ചയുടെ കോയ്മ', മാതൃഭൂമി, 2006.
3. എ.എൻ. അജികുമാർ, ചലച്ചിത്രജാലകം,പരിധിപബ്ലിക്കേഷൻ, തിരുവനന്തപുരം.
4. സി.എസ്. വെങ്കിടേശ്വരൻ, മലയാള സിനിമാപഠനങ്ങൾ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
5. വിജയകൃഷ്ണൻ, മലയാളസിനിമയുടെ കഥ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.
6. ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ,കഥയും തിരക്കഥയും, ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻ, തിരുവനന്തപുരം.
7. മധു ഇറവങ്കര, മലയാള സിനിമയും സാഹിത്യവും, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
8. ഡോ.ജോസ് കെ. മാനുവൽ, സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വികലനവും വീക്ഷണവും, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ.
9. കെ.കെ. ചന്ദ്രൻ, ഒരു സിനിമ എങ്ങനെയുണ്ടാകുന്നു, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്ത പുരം.

Reference

1. കവിത ബാലകൃഷ്ണൻ, 'പ്രതിഷ്ഠയും പ്രതിഷ്ഠാപനവും', മാതൃഭൂമി, സെപ്തംബർ 26, 2021.
2. ഐ. ഷൺമുഖദാസ്,സിനിമയുടെ വഴിയിൽ, കറൻറ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ.
3. ഗോപു. എസ്. & സജ്ഞയ്. എസ് (എഡി.); ചലച്ചിത്ര വിജ്ഞാനം, ഇൻസൈറ്റ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്.
4. കെ.കുഞ്ഞികൃഷ്ണൻ,'ടെലിവിഷൻ', ഭാഷാപോഷിണി, ജൂൺ-ജൂലൈ, 1985.
5. വിജയകൃഷ്ണൻ, 'മലയാളസിനിമ വാക്കുകളിൽ നിന്ന് ബിംബങ്ങളിലേയ്ക്ക്', ഭാഷാപോഷിണി, ജൂൺ-ജൂലൈ, 1985.
6. ഷാജി ജേക്കബ്, 'ടെലിവിഷൻ : പ്രസക്തിയും സാധ്യതകളും', ഭാഷാപോഷിണി, നവംബർ, 2001.
7. ഷാജി ജേക്കബ്, സമകാലിക മലയാളം വാരിക, 'ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ 100 വർഷം', മെയ് 31, 2013.
8. കോഴിക്കോടൻ, ചലച്ചിത്രജാലകം, മാതൃഭൂമി, 1985.
9. പി.എസ്. രാധാകൃഷ്ണൻ, ചരിത്രവും ചലച്ചിത്രവും ദേശ്യഭാവനയുടെ ഹർഷമൂല്യങ്ങൾ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
10. വിജയകൃഷ്ണൻ, മറക്കാനാവാത്ത മലയാള സിനിമകൾ, ചിന്ത, തിരുവനന്തപുരം.
11. ഒ.കെ. ജോണി,സിനിമയുടെ വർത്തമാനം, പാപ്പിയോൺ, കോഴിക്കോട്.
12. പി.വി. ഷാജു, മാധ്യമപഠനത്തിന് ഒരാമുഖം, കാലിക്കറ്റ് സർവകലാശാല പ്രസിദ്ധീകരണം.കോഴിക്കോട്.
13. പി.കെ. രാജശേഖരൻ, സിനിമാ സന്ദർഭങ്ങൾ-സിനിമാശാലയും കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലവും, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

Space for Learner Engagement for Objective Questions

Learners are encouraged to develop objective questions based on the content in the paragraph as a sign of their comprehension of the content. The Learners may reflect on the recap bullets and relate their understanding with the narrative in order to frame objective questions from the given text. The University expects that 1 - 2 questions are developed for each paragraph. The space given below can be used for listing the questions.

SGOU

സർവ്വകലാശാലാഗീതം

വിദ്യയാൽ സ്വതന്ത്രരാകണം
വിശ്വപൗരരായി മാറണം
ഗ്രഹപ്രസാദമായ് വിളങ്ങണം
ഗുരുപ്രകാശമേ നയിക്കണേ

കൂരിരുട്ടിൽ നിന്നു ഞങ്ങളെ
സൂര്യവീഥിയിൽ തെളിക്കണം
സ്നേഹദീപ്തിയായ് വിളങ്ങണം
നീതിവൈജയന്തി പാറണം

ശാസ്ത്രവ്യാപ്തിയെന്നുമേകണം
ജാതിഭേദമാകെ മാറണം
ബോധരശ്മിയിൽ തിളങ്ങുവാൻ
ജ്ഞാനകേന്ദ്രമേ ജ്വലിക്കണേ

കുരീപ്പുഴ ശ്രീകുമാർ

SREENARAYANAGURU OPEN UNIVERSITY

Regional Centres

Kozhikode
Govt. Arts and Science College
Meenchantha, Kozhikode,
Kerala, Pin: 673002
Ph: 04952920228
email: rckdirector@sgou.ac.in

Thalassery
Govt. Brennen College
Dharmadam, Thalassery,
Kannur, Pin: 670106
Ph: 04902990494
email: rctdirector@sgou.ac.in

Tripunithura
Govt. College
Tripunithura, Ernakulam,
Kerala, Pin: 682301
Ph: 04842927436
email: rcedirector@sgou.ac.in

Pattambi
Sree Neelakanta Govt. Sanskrit College
Pattambi, Palakkad,
Kerala, Pin: 679303
Ph: 04662912009
email: rcpdirector@sgou.ac.in

ദൃശ്യകലാസാഹിത്യം

COURSE CODE: M21ML11DC

SGOU

Sreenarayanaguru Open University
Kollam, Kerala Pin- 691601, email: info@sgou.ac.in, www.sgou.ac.in Ph: +91 474 2966841

ISBN 978-81-973709-6-0