ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം

(സംശോധിതപ്പതിപ്പ്)

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

മഞ്ജു സി.

മലയാളവിഭാഗം,

ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്

തൃശൂർ

സെപ്തംബർ 2019

INFLUENCE OF FOLK DRAMAS ON MODERN THEATRE

(Corrected Copy)

Thesis submitted to the University of Calicut for the Degree of Doctor of Philosophy

MANJU C.

Research Centre
Department of Malayalam
Sree Kerala Varma College Thrissur

September 2019

ഡോ. കെ. കൃഷ്ണകുമാരി

മാർഗ്ഗദർശി

മലയാള വിഭാഗം

ശ്രീകേരളവർമ്മ കോളേജ്,

തൃശൂർ – 680011

സാക്ഷ്യപത്രം

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന ''**ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം**'' എന്ന പ്രബന്ധം ശ്രീമതി. മഞ്ജു.സി. എന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ.കെ.കൃഷ്ണകുമാരി

തൃശൂർ

30.09.2019

സത്യപ്രസ്താവന

കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി *ബിരുദത്തിനുവേണ്ടി സമർപ്പിക്കുന്ന* ***"ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം"*** എന്ന പ്രബന്ധം ഇതിനുമുമ്പ് ഏതെങ്കിലും ബിരുദത്തിനോ, ഫെല്ലോഷിപ്പിനോ, അംഗീകാരത്തിനോ വേണ്ടി എഴുതപ്പെട്ടതല്ല എന്ന് ഇതിനാൽ ബോധിപ്പിക്കുന്നു.

മഞ്ജു സി.

തൃശൂർ

30.09.2019

കൃതജ്ഞത

ഗവേഷണത്തിൽ ക്രിയാത്മകമായ ഇടപെടലുകളും നിർദ്ദേശങ്ങളും നടത്തി ആദ്യന്തം കൈത്താങ്ങായി നിന്ന എന്റെ മാർഗ്ഗദർശി ഡോ.കെ.കൃഷ്ണകുമാരി ടീച്ചർക്ക് അകമഴിഞ്ഞ നന്ദി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

ആശയപരമായി നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകി സഹായിച്ച ഡോ.പി.വി.കൃഷ്ണൻനായർ, നാടോടി നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് കാഴ്ച്ചപ്പാടുണ്ടാക്കിയെടുക്കാൻ സഹായിച്ച ഡോ.ഏ.കെ.നമ്പ്യാർ, സ്വന്തം നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും, തനതു നാടകവേദിയെക്കുറിച്ചും, ആധികാരികമായ അറിവു നൽകിയ, മൺമറഞ്ഞ പ്രിയ ഗുരുനാഥൻ കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, പ്രബന്ധരചനാസംബന്ധമായ അറിവുകൾ നൽകിയ ഡോ.എൻ.അനിൽകുമാർ, ഡോ.സെബാസ്റ്റ്യൻ പോൾ, ഡോ.ഷാൻ, ഫോക്‌ലോർ സംബന്ധമായ സംശയങ്ങൾ നിവാരണം ചെയ്ത ഡോ.സി.ആർ.രാജഗോപാൽ, എല്ലായ്പ്പോഴും കൂടെ നിന്ന വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള സാറിന്റെ സഹധർമ്മിണി വത്സല ടീച്ചർ, വയലാ കൾച്ചറൽ സെന്റർ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, സംഗീതനാടകഅക്കാദമി, തുടങ്ങി കേരളത്തിലെ വിവിധ ലൈബ്രറികളിലെ അംഗങ്ങൾ, എന്റെ ഗവേഷണ കേന്ദ്രമായ ശ്രീ. കേരളവർമ്മയിലെ പ്രിൻസിപ്പാൾ, അധ്യാപക സുഹൃത്തുക്കൾ, പ്രത്യേകിച്ച് ഗവേഷണത്തിന് ആത്മവിശ്വാസം നൽകിയ മലയാള വിഭാഗം വകുപ്പധ്യക്ഷന്മാർ, എല്ലാത്തിനുമുപരി സ്നേഹസമ്മർദ്ദത്തിലൂടെ മുന്നോട്ടു നയിച്ച ഗുരുഭൂതർ, കുടുംബാംഗങ്ങൾ, സഹപാഠികൾ, സുഹൃത്തുക്കൾ, ശിഷ്യഗണങ്ങൾ, ഈ പ്രബന്ധം ഡി.ടി.പി ചെയ്ത് സഹായിച്ച ടോറസ് ക്രീയേറ്റീവ് ഹബ്ബിലെ അംഗങ്ങൾ എന്നിവരെയും ഞാൻ നന്ദിയോടെ സ്മരിക്കുന്നു.

പാർട്ട്ടൈം ഗവേഷണത്തിന് അനുമതി നൽകിയ കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയ്ക്കും, തൃശ്ശൂർ വിദ്യാഭ്യാസ ഉപഡയറക്ടർമാർക്കും, ജി.എം.വി.എച്ച്.എസ്.തൃശ്ശൂർ, ജി.എച്ച്.എസ്.എസ്.വില്ലടം, ജി.എച്ച്.എസ്.എസ്. മരത്തംകോട് എന്നീ വിദ്യാലയങ്ങളിലെ പ്രധാനാധ്യാപകർ, സഹപ്രവർത്തകർ, എന്നിവർക്കും, കേരള സർക്കാരിനും ഞാൻ നന്ദി പറയുന്നു.

മഞ്ജു സി.

ഗവേഷക

തൃശ്ശൂർ

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം

അധ്യായം ഒന്ന്

ആധുനിക നാടകവേദി -വളർച്ചയും വികാസവും 11

ഗ്രീക്ക് നാടകവേദി 11

ഷേക്സ്പിയർ നാടകവേദി 14

ഇബ്സന്റെ നാടകദർശനം 15

അന്റോണിയൻ അർത്താഡ് 16

ഗ്രോട്ടോവ്സ്കി 18

എപിക് തിയറ്റർ 18

അയുക്തിക നാടകവേദി 20

റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നർ 20

മേയർഗോൾഡ് 21

ജപ്പാനിലെ പാരമ്പര്യ നാടകവേദി 22

നോ 22

കബൂക്കി 23

ചൈനീസ് ഓപ്പറ 25

ഫ്രഞ്ച് നാടകവേദി 25

ഭാരതീയ നാടകവേദി 26

നാട്യശാസ്ത്രം 27

നാടകത്തിന്റെ ഉല്പത്തി 29

ദശരൂപകങ്ങൾ 30

ഉപരൂപകങ്ങൾ 30

അഭിനയരീതികൾ 31

അഭിനയകലയുടെ ഘടകങ്ങൾ 33

ദേശീയ നാടകവേദി 35

ബംഗാൾ നാടകവേദി 36

ഇപ്റ്റ 38

ഹിന്ദി നാടകവേദി 39

കർണ്ണാടക നാടകവേദി 40

മലയാള നാടക ചരിത്രം 43

ഭാഷശാകുന്തളം ഗദ്യം 44

സംഗീതനാടകങ്ങൾ 45

പ്രഹസനങ്ങൾ 47
മറിയാമ്മ നാടകം 49
സാമൂഹികനാടകങ്ങൾ 50
എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ള 52
സി.ജെ.തോമസ് 53
തോപ്പിൽഭാസി 54

അധ്യായം രണ്ട്

തനതുനാടകവേദി 58
തനതുനാടകങ്ങൾ 58
നാടകക്കളരികൾ 60
സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായർ - കലി 63
മിത്ത് 64
ഇതിവൃത്തം 65
സംവിധായകന്റെ കല 66
സാമൂഹികമാനം 67
കഥാപാത്ര സവിശേഷത 68
നാടകഘടന 70
കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ - അവനവൻകടമ്പ 71
മിത്ത് 75
ഇതിവൃത്തം 76
സംവിധായകന്റെ കല 77
സാമൂഹികമാനം 78
കഥാപാത്ര സവിശേഷത 79
നാടകഘടന 79
ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള - മൂധേവിത്തെയ്യം 81
മിത്ത് 82
ഇതിവൃത്തം 83
സംവിധായകന്റെ കല 84
സാമൂഹികമാനം 85
കഥാപാത്ര സവിശേഷത 87
നാടകഘടന 87

വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള - അഗ്നി 90
മിത്ത് 93
ഇതിവൃത്തം 93
സംവിധായകന്റെ കല 95
സാമൂഹികമാനം 95
കഥാപാത്ര സവിശേഷത 96
നാടകഘടന 97
കെ.ജെ.ബേബി - നാടുഗദ്ദിക 101
മിത്ത് 101
ഇതിവൃത്തം 103
സംവിധായകന്റെ കല 104
സാമൂഹികമാനം 104
കഥാപാത്ര സവിശേഷത 106
നാടകഘടന 106
നരേന്ദ്രപ്രസാദ് - സൗപർണ്ണിക 107
മിത്ത് 109
ഇതിവൃത്തം 110
സംവിധായകന്റെ കല 112
സാമൂഹികമാനം 113
കഥാപാത്ര സവിശേഷതകൾ 113
നാടകഘടന 114
എൻ പ്രഭാകരൻ - പുലിജന്മം 116
മിത്ത് 118
ഇതിവൃത്തം 118
സംവിധായകന്റെ കല 120
സാമൂഹികമാനം 121
കഥാപാത്ര സവിശേഷത 124
നാടകഘടന 125
തെരുവുനാടകം 127

അധ്യായം മൂന്ന്

നാടോടിനാടകങ്ങൾ നാടിന്റെ ഉറവകൾ
നാടൻകലകൾ 131

ജൈവസംവേദനം 132

അനുഷ്ഠാന - അനുഷ്ഠാനേതരകലകൾ 133

തെയ്യം 134

പടയണി 140

മുടിയേറ്റ് 144

പൊറാട്ട് നാടകം 149

കാക്കരിശ്ശിനാടകം 153

ഗദ്ദിക 158

വെള്ളരി നാടകം 160

കോതാമൂരിയാട്ടം 160

കുറത്തിയാട്ടം 161

സീതക്കളി 161

ചിമ്മാനക്കളി 162

ഇന്ത്യൻ നാടോടിനാടകങ്ങൾ 162

തെരുക്കൂത്ത് 163

മാച്ച് 165

യക്ഷഗാനം 166

ചൗ 168

സാൻഗ് 169

രാസലീല 170

ഭവായ് 171

തമാശ 172

ജാത്ര 174

നൗടാങ്കി 176

അധ്യായം നാല്

ആധുനിക മലയാളനാടകങ്ങളിലെ നാടോടി സവിശേഷതകൾ 185

പ്രേക്ഷകൻ 187

കലി 187

അവനവൻ കടമ്പ 188

മൂധേവിത്തെയ്യം 189

അഗ്നി 189

നാടുഗദ്ദിക 190

സൗപർണ്ണിക 191

പുലിജന്മം 192

ജൈവപരിസരം 192

കലി 193

അവനവൻ കടമ്പ 194

മൂധേവിത്തെയ്യം 195

അഗ്നി 196

നാടുഗദ്ദിക 197

സൗപർണ്ണിക 198

പുലിജന്മം 199

ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ട് 199

കലി 200

അവനവൻകടമ്പ 201

മൂധേവിത്തെയ്യം 203

അഗ്നി 205

നാടുഗദ്ദിക 206

സൗപർണ്ണിക 208

പുലിജന്മം 210

അനുഷ്ഠാനാംശം 212

കലി 214

അവനവൻ കടമ്പ 215

മൂധേവിത്തെയ്യം 216

അഗ്നി 218

നാടുഗദ്ദിക 218

സൗപർണ്ണിക 220

പുലിജന്മം 223

ഭാഷ 223

സംവിധായകൻ 224

മനോധർമ്മാഭിനയം 226

സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ 226

ഉപദർശനം 229

അനുബന്ധം - 1

അവതരണപാഠം 239

കലി 241

അവനവൻ കടമ്പ 243

മൂധേവിത്തെയ്യം 245

അഗ്നി	246
നാടുഗദ്ദിക	247
സൗപർണ്ണിക	248
പുലിജന്മം	250
അനുബന്ധം - 2	
അഭിമുഖങ്ങൾ	253 –278
അനുബന്ധം - 3	
ആവേദകർ	280
വിവരണശേഖരണം നടത്തിയ അറിവിടങ്ങൾ	281
അനുബന്ധം - 4	
ചിത്രങ്ങൾ	283–289
ഗ്രന്ഥസൂചി	291–300

ആമുഖം

മഹത്തായ ഒരു രംഗകലയാണ് നാടകം. സർഗ്ഗാത്മകരചനയിൽ നിന്നും അത് രംഗവേദിയിലൂടെ ജീവശ്വാസം നേടുന്നു. ഒരു സംഘം നടീനടന്മാരിലൂടെ രംഗവേദിയിൽ നാടകം പ്രകടനാത്മകമാകുന്നു. നാടിന്റെ അകങ്ങളിൽ നിന്നും രൂപം കൊണ്ട നാടകത്തെ ജനപ്രിയമാക്കിയത് പരിശീലനം നേടിയ കലാകാരന്മാരാണ്. നാടകരചന, രംഗവേദി, പ്രേക്ഷകൻ എന്നിവരുടെ സമന്വയത്തിൽ നിന്നുമാണ് നല്ല നാടകങ്ങൾ രൂപം കൊണ്ടത്. നാടകം രംഗവേദിയിൽ നടിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ് എന്ന ചിന്ത ആധുനികകാലത്ത് വലിയ മാറ്റങ്ങൾക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചു. സർഗ്ഗാത്മകമായ രൂപപ്പെടുത്തലിലൂടെ നടൻ എന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ നാടകം പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ആ സഞ്ചാരത്തിന് വേഗത കൂട്ടിയത് പ്രാദേശികമായ ചില കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളാണ്. ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ തനതുദർശനങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടത് ഈ അവസരത്തിലാണ്. പാശ്ചാത്യസംസ്കാരത്തേയും ഭാരതീയദർശനങ്ങളേയും സ്വാംശീകരിച്ച മലയാളനാടകങ്ങൾ സ്വന്തം അസ്തിത്വം തേടിയുള്ള പരീക്ഷണങ്ങളുടെ വേദിയായിമാറി. 1960കളുടെ അന്ത്യത്തോടെയാണ് നാടിന്റെ വേരുകൾ തേടാനുള്ള ആദ്യശ്രമം മലയാളനാടകങ്ങളിൽ നടന്നത്. അധിനിവേശ സംസ്കാരത്തെ മാറ്റി നിർത്തികൊണ്ട് പാരമ്പര്യത്തെ അന്വേഷിക്കുന്നതിനുള്ള സംഘടിത ശ്രമത്തിന്റെ ഫലമായി കേരളത്തിൽ നാടകക്കളരികൾ രൂപം കൊണ്ടു. എന്താണ് നമ്മുടെ നാടകവേദി എന്ന ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരത്തിനായി സംസ്കാരത്തിന്റെ അടിത്തട്ടു തേടി അന്വേഷണം ആരംഭിച്ചു. അത് പരമ്പരാഗതമായ ചില നാടോടി രൂപങ്ങളിലേയ്ക്കാണ് ചെന്നെത്തിയത്.

മണ്ണിന്റേയും മനുഷ്യന്റേയും മണമുള്ള അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലൂടെ കരുത്തു നേടിയ കലാപ്രകടനങ്ങൾ ആധുനിക നാടകവേദിയ്ക്ക് ഊർജ്ജം പകർന്നു. നാടോടി നാടകങ്ങൾ

എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഈ കലാരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട് തനതുനാടകവേദി രൂപം കൊണ്ടു. തെയ്യം, തിറ, മുടിയേറ്റ്, പടയണി, കാക്കരിശ്ശി പൊറാട്ട് എന്നിങ്ങനെയുള്ള നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ എത്രത്തോളമുണ്ട് എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പ്രബന്ധം.

പാശ്ചാത്യ നാടകവേദിയിലെ രൂപ സമ്പ്രദായത്തിൽ നിന്നും മോചനം നേടുകയായിരുന്നു ആധുനിക നാടകങ്ങൾ. നാടോടി കലാരൂപങ്ങളുടെ അംശങ്ങൾ സന്നിവേശിപ്പിച്ചതോടെ രൂപപരമായ ഒരു പരിണാമം നാടകങ്ങളിൽ ഉണ്ടാക്കാൻ നാടകകൃത്തുക്കൾക്ക് കഴിഞ്ഞു.

നാടകത്തിന്റെ ആത്മരൂപത്തെ നടനിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിലെത്തിക്കുന്നതിനുള്ള അന്വേഷണത്തിന്റെ വിജയപൂർത്തിയായി ഇതിനെ കണക്കാക്കാം. കേരളീയമായ ചുറ്റുപാടുകളെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് മലയാളത്തിന്റേതായ നാടകം രൂപപ്പെട്ടത് തനതു നാടകങ്ങളിലൂടെയാണ്. കേരളത്തിൽ മാത്രമല്ല ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയിലാകെ നവോത്ഥാനത്തിന്റേയും പാശ്ചാത്യനിരാകരണത്തിന്റെയും ഫലമായി പരീക്ഷണ നാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാകാൻ തുടങ്ങി. ബി.വി കാരന്ത്, ചന്ദ്രശേഖര കമ്പർ, ഗിരീഷ് കർണ്ണാട്, ഇബ്രാഹിം അൽക്കാസി, എസ് രാമാനുജം, വിജയ് ടെണ്ടുൽക്കർ എന്നിവരുടെ നാടകങ്ങളിൽ ദേശീയമുന്നേറ്റങ്ങൾ പ്രതിഫലിക്കാൻ തുടങ്ങി. കൊളോണിയൽ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ പിടിയിൽ നിന്നുമുണ്ടായ മോചനം ഇന്ത്യയിലാകെ പരീക്ഷണ നാടകവേദികളുടെ ഉദയത്തിന് കാരണമായി.

ആധുനിക മലയാളനാടകകൃത്തുക്കളായ കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ,ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, സി.എൻ ശ്രീണ്ഠൻ നായർ, വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള, കെ.ജെ ബേബി, ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, എൻ. പ്രഭാകരൻ എന്നിവർ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ അംശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് നാടകരചന നടത്തി. തെയ്യം, മുടിയേറ്റ്, പൊറാട്ട്, പടയണി, കാക്കരിശ്ശി എന്നിവയുടെ പ്രകടനാംശങ്ങളെ തനതുനാടകങ്ങളുമായി സമന്വയിപ്പിച്ചു.

ലോകനാടകവേദിയിലെ തിയറ്റർ പരീക്ഷണങ്ങൾ നേരിൽ കണ്ട് ആസ്വദിച്ച ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയും കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരും, വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ളയും മലയാള നാടകവേദിയ്ക്ക് പുതിയ രൂപഭാവങ്ങൾ നൽകി. ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങളോടെയാണ്

പാശ്ചാത്യ നാടകവേദിയിൽ ആധുനികതയുടെ തുടക്കമെങ്കിലും പരീക്ഷണാത്മകമായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചത് 1960 കളുടെ അന്ത്യത്തോടെയാണ്. പാശ്ചാത്യ നാടകവേദിയിൽ ആഭിചാരക്രിയയും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും നാടകവേദിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ക്രിയാത്മകമായി ചിന്തിച്ച വ്യക്തിയാണ് അന്റോണിയൻ അർത്താഡ്. സാഹിത്യത്തിന്റെ മേധാവിത്വത്തിൽ നിന്നും നാടകത്തെ ഉയർത്തിയെടുക്കേണ്ടതാണെന്ന അർത്താഡിന്റെ ചിന്താഗതിയേയും ആധുനിക മലയാള നാടകങ്ങൾ സ്വാഗതം ചെയ്തു. നടന് സവിശേഷ പ്രാധാന്യം നൽകിയ തിയറ്റർ ഓഫ് പോവർട്ടിയും മാറ്റത്തിന്റെ പാത തുറന്നു. അതികഠിനമായ ശരീരത്തിന്റെ ഏതുഭാഗം കൊണ്ടും അഭിനയിക്കാൻ കഴിയുന്ന മെയ്‌വഴക്കം നടനുണ്ടെന്നതായിരുന്നു ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ തത്ത്വം. നടൻ എന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ ചലനത്തിലൂടെ നാടകങ്ങൾക്ക് പുതിയ ക്രിയാംശങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുമെന്നദ്ദേഹം സ്ഥാപിച്ചു. അതിനു വേണ്ടി നടീനടന്മാർക്ക് പ്രത്യക്ഷാനുഭവം സാധ്യമാക്കുന്ന അഭ്യാസക്രമങ്ങൾ നൽകി. അവരെ മികച്ച കലാകാരന്മാരാക്കി. പാരമ്പര്യ സ്രോതസ്സുകൾ അന്വേഷിച്ചിറങ്ങിയ തനതു നാടകകൃത്തുക്കൾ ഈ ക്രിയാരീതിയും രംഗാവതരണത്തിന് സ്വീകരിച്ചു.

അനുകരണത്തിന്റെ കലയായി വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ട നാടകം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ മാറ്റത്തിനു വിധേയമായി. ദേശത്തിനതീതമായി, ഭാഷയ്ക്കതീതമായി സമാനതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രംഗവേദികൾ ലോക നാടകവേദിയിലും ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയിലും മലയാള നാടകവേദിയിലും ഉണ്ടായി. പാശ്ചാത്യനാടകഭ്രമവും അനുകരണവും ഉണ്ടാക്കിയ കടമ്പകൾ മറികടക്കുന്നതിനായി മലയാള നാടകങ്ങൾ പ്രാദേശിക രംഗവേദിയൊരുക്കി നാടകക്കളരികൾ സൃഷ്ടിച്ചു. നാടകത്തിൽ പുതിയ ഉണർവ്വു സൃഷ്ടിച്ച ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ നാടകവേദിയേയാണ് ആധുനിക നാടകവേദി എന്ന നിലയിൽ പഠനത്തിനായി സ്വീകരിച്ചത്.

ആധുനിക നാടകവേദിയിലെ നാടോടി അംശങ്ങളെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുമ്പോൾ രംഗവേദി, രചനാസവിശേഷതകൾ, സംവിധായകന്റെ സ്ഥാനം, നാടകത്തിലെ സാമൂഹികമാനം, പാരിസ്ഥിതികാവബോധം, അനുഷ്ഠാനതലം, ഭാഷാപരമായ പ്രത്യേകതകൾ, ആട്ടം, പാട്ട്, കൊട്ട് എന്നിവയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനം, പ്രേക്ഷകൻ എന്നിങ്ങനെ ഒരു നാടകത്തെ തനതു നാടകമാക്കി മാറ്റിയെടുക്കുന്നതിനു സ്വീകരിക്കുന്ന എല്ലാ നാടോടി

അംശങ്ങളും പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. നാടകത്തെ സവിശേഷമാക്കുന്ന എല്ലാ ഘടകങ്ങളും ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. നാടോടിനാടകങ്ങൾ ആധുനിക നാടകവേദിയെ എപ്രകാരമാണ് സ്വാധീനിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്.

പഠനമേഖല

മലയാളനാടകങ്ങളിൽ ആധുനികതയുടെ ഉദയം കാലങ്ങൾക്കു മുമ്പേ ദൃശ്യമായിരുന്നെങ്കിലും 1967 നു ശേഷമാണ് അനിവാര്യമായ ഒരു മാറ്റം കണ്ടു തുടങ്ങിയത്. പ്രാദേശികമായ സംസ്കാരത്തിൽ നിന്നും കരുത്തുനേടി നാടകവേദിയെ പുനരുജ്ജീവിപ്പിച്ചത് ഈ കാലഘട്ടത്തിലാണ്. നാടകക്കളരികളുടെ നേതൃത്വത്തിൽ വളർന്ന നവീനമായ നാടകചിന്തകൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് പുത്തൻ ഉണർവ്വു നൽകി. അതിനാൽ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ രചിച്ച നാടകങ്ങളെയാണ് പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്.തനതു പാരമ്പര്യം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് രചിച്ച ഏഴു നാടകങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി പഠനം നടത്തുന്നു. സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ കലി, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ അവനവൻ കടമ്പ, കെ.ജെ ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദിക, വയലാവാസുദേവൻപിള്ളയുടെ അഗ്നി, ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സൗപർണ്ണിക, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ മൂധേവിത്തെയ്യം, എൻ പ്രഭാകരന്റെ പുലിജന്മം എന്നീ നാടകങ്ങളെയാണ് വിശദ പഠനത്തിനായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ നാടകങ്ങളിൽ നാടോടി നാടകങ്ങളായ തെയ്യം, മുടിയേറ്റ്, പടയണി, കാക്കരിശ്ശി, പൊറാട്ട്, ഗദ്ദിക എന്നിവയുടെ സ്വാധീനത്തെ പ്രത്യേകമായി പരിഗണിക്കുന്നു.

പഠനലക്ഷ്യങ്ങൾ

ആധുനികനാടകവേദിയുടെ ചരിത്രത്തിൽ നാടോടി നാടകങ്ങൾ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനതകൾ കണ്ടെത്തുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഇതിനായി ആധുനിക നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രം തിരയുകയും, അതിൽ നാടോടി നാടകങ്ങൾ പരിചരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് പരിശോധിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. വൈദേശിക സ്വാധീനത്തിൽ നിന്നും മോചിതരായ ഇന്ത്യൻ ജനതയ്ക്ക് കലാപരമായി സ്വന്തം പൈതൃകമുണ്ട് എന്ന തിരിച്ചറിവിന് കാരണമായത് സ്വന്തം ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വളർച്ചയാണ്. അരങ്ങും പ്രേക്ഷകരും തമ്മിൽ ഉണ്ടായ അഭേദ്യമായ ബന്ധവും സ്വതന്ത്രമായ അവതരണങ്ങളും ദേശീയമായ നാടകവേദിയുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് കാരണമായി. ആധുനിക

നാടകവേദിയുടെ വളർച്ചയുടെ കാലഘട്ടത്തിൽ തനതു നാടകങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടു. ആധുനിക നാടകങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ച പുതിയ രീതികൾക്ക് നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ അംശങ്ങളുമായി ബന്ധമുണ്ട്. അരങ്ങ്, പ്രേക്ഷകൻ, രംഗവേദി, കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ആധുനിക നാടകങ്ങളിലുണ്ടായ പ്രാദേശികമായ സമന്വയങ്ങൾ വിലയിരുത്തുകയും നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ അനുഷ്ഠാനതലം, പുരാവൃത്തഘടന, സംഗീതോപകരണങ്ങളുടെ ഉപയോഗം എന്നിവ തനതു നാടകങ്ങളിൽ പുനർവിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത് എപ്രകാരമാണെന്ന് അപഗ്രഥിക്കുകയുമാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. സ്വന്തം മണ്ണിൽ വേരൂന്നിയ നാടോടി നാടകങ്ങൾ മലയാളനാടകവേദിയെ ഏതെല്ലാം തരത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും പ്രബന്ധത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്നു.

പൂർവ്വപഠനങ്ങൾ

പാശ്ചാത്യരും പൗരസ്ത്യരുമായ നിരവധി പേർ ആധുനിക നാടകങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ആധുനികനാടകങ്ങളിലെ നാടോടി സ്വാധീനത്തെക്കുറിച്ച് മലയാളത്തിലും പഠനങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഡോ.കെ.ജോയ് പോളിന്റെ ധ്വനിപാഠം ആധുനിക മലയാള നാടകത്തിൽ (2002) എന്ന പഠനഗ്രന്ഥം നാടകകൃതിയുടെ രംഗാവതരണ ത്തിനാധാരമായ ധ്വനിപാഠങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. ഡോ.വത്സലാബേബിയുടെ നാടകത്തിന്റെ കഥ (2007) ഡോ.രാജാവാര്യരുടെ കേരളത്തിലെ തിയേറ്ററും കാവാലം നാടകങ്ങളും (2008) ഡോ.തോമസ് പാറയ്ക്കലിന്റെ കലിയുടെ വെളിപാടുകൾ (2002) ടി.എം.എബ്രഹാമിന്റെ അഭിനയകല ഒരാമുഖം (2008) ഡോ.സി.ആർ.രാജഗോപാലിന്റെ തെയ്യം, കുമ്മാട്ടി, തിറപ്പൂതം, കൃഷ്ണനാട്ടം എന്നിവയിലെ പൊയ്മുഖങ്ങളിൽ രംഗസംബന്ധിയായ ഘടകങ്ങളുടെ പഠനവും ആധുനികരംഗക്രിയയിൽ അവയുടെ സാംഗത്യവും (1993). സി.എസ്. ബിജുവിന്റെ ആദിപ്രരൂപങ്ങൾ നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ (2002) എന്നിങ്ങനെ വിവിധങ്ങളായ പഠനങ്ങൾ ഈ മേഖലയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നടന്നിട്ടുണ്ട്.

പഠനരീതി

ആധുനിക നാടകവേദിയുടെ വികാസപരിണാമം പരിശോധിക്കുന്നതിനായി ലോക നാടകവേദിയേയും ഭാരതീയ നാടകവേദിയേയും മലയാള നാടകവേദിയേയും അപഗ്രഥിക്കുന്നു. ഈ നാടകവേദികളുടെ ചരിത്രം പശ്ചാത്തലമാക്കി ആധുനിക

നാടകങ്ങളിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന നാടോടി സ്വാധീനം വിവരണാത്മകമായി പരിശോധിക്കുകയാണ് ഇതിന്റെ പഠനരീതി. മലയാള നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രം പരിശോധിക്കുന്നതിന് മുന്നോടിയായി ഗ്രീക്കു നാടകങ്ങളുടെയും എലിസബത്തൻ തിയറ്ററുകളുടേയും സ്വാധീനവും നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രത്യേകതതയും അപഗ്രഥിക്കുന്നു.

ആധുനിക നാടകവേദിയിലെ തനതുനാടകങ്ങളായ കലി, അവനവൻകടമ്പ, മൂധേവിത്തെയ്യം, സൗപർണ്ണിക, അഗ്നി, പുലിജന്മം, നാടുഗദ്ദിക, എന്നീ നാടകങ്ങളെയാണ് പഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. ഈ നാടകങ്ങളിലെ അരങ്ങ്, പ്രേക്ഷകൻ, നടൻ, കഥാപാത്രങ്ങൾ, മിത്ത് എന്നിങ്ങനെ നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ പ്രധാന അംശങ്ങളെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം നടത്തുന്ന രീതിയാണ് ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാടകസംഭാഷണം, വേഷഭൂഷാദികൾ, സംഗീതം, ദൃശ്യവിസ്മയം എന്നിവയിൽ നാടകകൃത്തുക്കൾ ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന പ്രത്യേകതകളും സംവിധായകന്റെ കലയും വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. വിവരങ്ങൾ ശേഖരിക്കുന്നതിനായി വിവിധകലാകാരന്മാരുമായി അഭിമുഖം നടത്തി. പഠനവിധേയമാക്കിയ നാടകങ്ങൾ, കലാരൂപങ്ങൾ എന്നിവ നേരിൽ കാണുകയും നിഗമനങ്ങളിലെത്തുകയും ചെയ്തു. കണ്ട നാടകങ്ങളുടെ അവതരണപാഠവും ചിത്രങ്ങളും ദൃശ്യങ്ങളും അനുബന്ധമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

പഠനപ്രസക്തി

അധിനിവേശസംസ്ക്കാരത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തിൽ നിന്നും വ്യതിചലിച്ചുകൊണ്ട് സ്വന്തം അസ്തിത്വത്തിൽ നിന്നും മലയാളനാടകവേദി എങ്ങനെയാണ് രൂപംകൊണ്ടത് എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനം. വൈദേശിക സ്വാധീനത്തിന്റെ ഫലമായി മലയാളത്തിൽ നിരവധി നാടകവേദികൾ ഉണ്ടായി. എന്നാൽ ദേശീയമായ നാടകവേദിയുടെ ഉദയത്തോടെ സ്വന്തം പാരമ്പര്യത്തേയും സംസ്കൃതിയേയും കണ്ടെത്താൻ നാടകകൃത്തുക്കൾ ശ്രമിച്ചു തുടങ്ങി. നമ്മുടെ നാടകവേദിയുടെ വേരുകൾ പാശ്ചാത്യസംസ്കാരത്തിൽ നിന്നാണെന്ന ധാരണയുടെ ശരി കണ്ടെത്തേണ്ടത് ഒരു അനിവാര്യതയാണ്. മലയാളനാടകവേദിയുടെ ചരിത്രം സമഗ്രമാകണമെങ്കിൽ നാടോടി പഴങ്കഥകളും മിത്തുകളും നാടോടിപാരമ്പര്യവും സമന്വയിക്കുന്ന നാടോടി നാടകങ്ങളെ എപ്രകാരമാണ് ആധുനിക നാടകങ്ങൾ നോക്കി കണ്ടത് എന്ന് അന്വേഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതിനായി പഠനവിധേയമാക്കിയ നാടകങ്ങളേയും

അത് നാടകവേദിയിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തേയും അന്വേഷണത്വരയോടെ സമീപിക്കുകയും കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്തു. നാടകങ്ങളെ ജനപ്രിയമാക്കിയ തനതു നാടകവേദിയുടെ പ്രത്യേകതകൾ വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കി. കഥ, കവിത, നോവൽ എന്നീ മേഖലകളിൽ ഈ സ്വത്വാന്വേഷണം സമഗ്രമായി നടന്നിട്ടുണ്ട്. നമ്മുടെ നാടിന്റെ ദൃശ്യപാരമ്പര്യമുപയോഗിച്ച് നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ വൈവിധ്യവും തനിമയും നിലനിർത്തിയതെങ്ങനെയാണ് കണ്ടെത്തുകയാണ് ഈ പഠനംകൊണ്ട് സാധ്യമാക്കിയത്. കാലങ്ങൾക്കുശേഷവും ഈ നാടകങ്ങളൊക്കെ രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതും പ്രേക്ഷകർ താല്പര്യത്തോടെ സ്വീകരിക്കുന്നു എന്നതുമായ കണ്ടെത്തൽ ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ പ്രസക്തി വർദ്ധപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾക്ക് ഇന്നത്തെ നാടകവേദിയിലുള്ള സ്ഥാനമെന്തെന്ന് അറിയാനുള്ള അന്വേഷണമായും ഈ പഠനം വികസിച്ചിട്ടുണ്ട്.

പ്രബന്ധഘടന

ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം എന്ന ഈ പ്രബന്ധം നാല് അധ്യായങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. ആധുനിക നാടകവേദി-വളർച്ചയും വികാസവും എന്ന ആദ്യ അധ്യായത്തിൽ നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രം അന്വേഷിക്കുന്നു. ലോകനാടകങ്ങളുടെയും ഇന്ത്യൻ നാടകങ്ങളുടെയും വളർച്ചയുടെ വഴികൾ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പം വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന ചില നാടകവേദികളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. ആദ്യകാല മലയാള നാടകങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തികൊണ്ടാണ് ആധുനിക നാടക പരീക്ഷണങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. മലയാള നാടകങ്ങളിലെ സ്വതന്ത്ര നാടകങ്ങളെയും നാടക വിവർത്തനങ്ങളെയും കുറിച്ച് ഈ അധ്യായത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നു.

തനതുനാടകവേദി എന്ന രണ്ടാം അധ്യായത്തിൽ മലയാള നാടകവേദിയുടെ പുതിയ മുഖമാണ് പരിചയപ്പെടുന്നത്. മലയാളനാടകവേദിയിലെ ആധുനികതയെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കുമ്പോൾ കേരളത്തിന്റെ തനത് അംശങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടകങ്ങളെ കണ്ടെത്തുന്നു. പാശ്ചാത്യ സംസ്കാരത്തിൽ നിന്നും വിടുതൽ നേടി പ്രാദേശികതയിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ചു വളർന്ന നാടകങ്ങളെയാണ് ഇവിടെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. കേരളത്തിൽ 1967 കാലഘട്ടത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടു വന്ന നാടകക്കളരികളിലൂടെയുണ്ടായ മാറ്റം ഇവിടെ

നിരീക്ഷിക്കുന്നു. കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, സി. എൻ ശ്രീകണ്ഠൻനായർ, വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള, കെ.ജെ ബേബി, എൻ. പ്രഭാകരൻ, നരേന്ദ്രപ്രസാദ് എന്നിവരുടെ നാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകൾ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ഇവരുടെ നാടകങ്ങളിലെ തനതുസാന്നിധ്യം അപഗ്രഥിക്കുന്നു. തനതുനാടകങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവങ്ങൾ ഏതെല്ലാം എന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. ആദ്യകാല നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ നാടകവേദിയിലെ സംവിധായകന്റെ രംഗപ്രവേശം, മിത്ത് സ്വീകരണം, കഥാപാത്ര സവിശേഷതകൾ, സാമൂഹികമാനം, ഇതിവൃത്തം, നാടകഘടന എന്നിവ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

നാടോടി നാടകങ്ങൾ നാടിന്റെ ഉറവകൾ എന്ന മൂന്നാം അധ്യായത്തിൽ കേരളത്തിലേയും ഇന്ത്യയിലേയും നാടോടി നാടകങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകൾ. അവയിലെ അനുഷ്ഠാനപരമായ അംശങ്ങൾ എന്നിവ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ഇന്ത്യയിലെ വിവിധ സംസ്ഥാനങ്ങളിലെ നാടോടി നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയുടെ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ചും അപഗ്രഥിക്കുന്നു. എല്ലാ ദേശങ്ങൾക്കും അവരുടെ സംസ്കൃതിയെയും പാരമ്പര്യത്തെയും പ്രകടമാക്കുന്ന നിരവധി കലാരൂപങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നും അവ പിന്നീട് ആ നാടിന്റെ സാംസ്ക്കാരിക വളർച്ചയ്ക്ക് കാരണമായി എന്നും കണ്ടെത്തുന്നു. കേരളത്തിലെ തെയ്യം, മുടിയേറ്റ്, പടയണി, പൊറാട്ട്, കാക്കരിശ്ശി, എന്നീ കലാരൂപങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പം ഇതര സംസ്ഥാനങ്ങളിലെ യക്ഷഗാനം തെരുകൂത്ത്, തമാശ എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിവിധ നാടോടി നാടകങ്ങളെയും പഠനത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെയും മറ്റു നാടുകളിലെയും നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ പൊതുഘടകങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. രംഗാവതരണം, രംഗവേദി, തൗര്യത്രികം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പ്രേക്ഷകൻ എന്നിവയിലുള്ള എകതാനത അപഗ്രഥിക്കുന്നു.

ആധുനിക മലയാളനാടകങ്ങളിലെ നാടോടി സവിശേഷതകൾ എന്ന നാലാം അധ്യായത്തിൽ സി. എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ കലി, കാവാലത്തിന്റെ അവനവൻ കടമ്പ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ മൂധേവിത്തെയ്യം, വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ അഗ്നി, നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സൗപർണ്ണിക, കെ.ജെ ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദിക, എൻ പ്രഭാകരന്റെ പുലിജന്മം എന്നിങ്ങനെ പഠന വിധേയമാക്കിയ നാടകങ്ങളിൽ പ്രകടമാകുന്ന നാടോടി

സവിശേഷതകൾ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. തെയ്യം, പടയണി, മുടിയേറ്റ്, പൊറാട്ട്, കാക്കിരിശ്ശി, ഗദ്ദിക എന്നീ നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് ഏതെല്ലാം അംശങ്ങളായാണ് ഈ നാടകങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് അപഗ്രഥിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം പ്രേക്ഷകന്റെ സ്വാധീനം, ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ടിന്റെ സ്വീകരണം, ജൈവപരിസരസ്വീകരണം, അനുഷ്ഠാനപരമായ പ്രത്യേകതൾ എന്നിങ്ങനെ പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും നാടോടി നാടകങ്ങളിൽനിന്നും വന്നു ചേർന്നിട്ടുള്ള സ്വാധീനങ്ങളെ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. നാടകങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്ത സ്വീകരണവും അരങ്ങിലെ ആവിഷ്കാരവും പ്രേക്ഷകന്റെ പങ്കാളിത്തവും ഈ അധ്യായത്തിൽ പഠന വിധേയമാക്കുന്നു.

ആധുനിക നാടകങ്ങളെ നാടോടി നാടകങ്ങളിലൂടെ പഠന വിധേയമാക്കിയപ്പോൾ എത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനങ്ങളും നിർദ്ദേശങ്ങളുമാണ് ഉപദർശനങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ ക്രോഡീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനുബന്ധത്തിൽ കലാകാരന്മാരുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖങ്ങളും നാടകങ്ങളുടെ അവതരണപാഠവും ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. ഒപ്പം വിവരശേഖരണം നടത്തിയ അറിവിടങ്ങളുടേയും, ആവേദകരുടെയും പേരുകൾ, പഠനവിധയമാക്കിയ നാടകങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങൾ, നാടകങ്ങളുടെ വീഡിയോ സി.ഡി. എന്നിവയും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

അധ്യായം – 1

ആധുനിക നാടകവേദി – വളർച്ചയും വികാസവും

ആധുനിക നാടകവേദി - വളർച്ചയും വികാസവും

ഗ്രീക്ക് നാടകവേദി

പാശ്ചാത്യ നാടകത്തിന്റെ ഉത്ഭവസ്ഥാനം ഗ്രീസാണ്. നഗര രാജ്യമായ ആഥൻസാണ് നാടകങ്ങളുടെ ഈറ്റില്ലം. ബി.സി അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന പ്രശസ്തരായ ഗ്രീക്കുനാടകകൃത്തുക്കളാണ് ഈസ്ക്കിലസും സോഫോക്ലിസും യൂറിപ്പിഡസും അരിസ്റ്റോഫനീസും. നാടകത്രയ സമ്പ്രദായം ആദ്യമായി അവതരിപ്പിച്ചു എന്ന പ്രശസ്തി ഈസ്ക്കിലസിനാണ്. നാടകപ്രബോധനവും കാവ്യസംസ്കാരവും അസാധാരണമായ അളവിൽ ഇവരുടെ നാടകങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിച്ചിരുന്നു. ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ നാടകകൃത്ത് എന്ന പ്രകീർത്തി സോഫോക്ലിസിനാണ്. തീക്ഷ്ണമായ ജീവിതാവ ബോധവും പക്വമായ ഒരു ശൈലിയും ഉദാത്തമായ നാടകസങ്കല്പവും സോഫോക്ലിസ് കൃതികളിലുടനീളം കാണാം. മാതൃകാദുരന്ത നാടകമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ട ഈഡിപ്പസ് രാജാവ് എന്ന കൃതി മനുഷ്യന്റെ ധാർമ്മിക ചോദനയ്ക്കുള്ള ഉത്തരം കൂടിയാണ്. ആന്റിഗണിയിൽ നിന്ന് ഈഡിപ്പസ് രാജാവിലേയ്ക്കും അവിടെ നിന്ന് ഈഡിപ്പസ് കൊളോണസിലേയ്ക്കും കടക്കുമ്പോൾ നാടകബോധം കൂടുതൽ ആന്തരികമായിത്തീരുന്നു. സോഫോക്ലിസിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ മനുഷ്യനാണ് സർവ്വപ്രധാനം. അജാക്സിന്റെ ആത്മാഭിമാനവും ആന്റിഗണിയുടെ സഹോദരസ്നേഹവും ക്രിയോണിന്റെ കർത്തവ്യനിഷ്ഠയും ഇലക്ട്രയുടെയും ഫിലോക്ടെറ്റസ്സിന്റെയും പ്രതീകവാഞ്ചയും ഡൈനീരിയയുടെ ഭർത്തൃ സ്നേഹവും എല്ലാം ഈ വീക്ഷണ വിശേഷം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

ഏറ്റവും വലിയ ദുരന്തകവിയെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിൽ വിശേഷിപ്പിച്ച യൂറിപ്പിഡസ് ദുരന്തനാടകകൃത്തുക്കളിൽ മൂന്നാമനാണ്. സലാമസ് ദ്വീപിലെ ഒരു ഗുഹയിൽ കുറെയേറെ

പുസ്തകങ്ങളുമായി കഴിഞ്ഞുകൂടിയ, എല്ലാ സമയവും ചിന്തിക്കുകയും എഴുതുകയും ചെയ്യുന്ന നാടകകൃത്തായി ഗോയ്ഥെ യൂറിപ്പിഡസിനെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. ഓളിമ്പസ് പർവ്വതങ്ങളിൽ നിന്ന് നാടകത്തെ ഈ ഭൂമിയുടെ സമതലങ്ങളിലേക്കാനയിച്ചത് യൂറിപ്പിഡസ് ആയിരുന്നു. അമാനുഷികതയിൽ മാത്രം കുടുങ്ങിക്കിടന്ന നാടകങ്ങളെ സാധാരണക്കാരായ കഥാപാത്രങ്ങളിലൊതുക്കി നാടകവേദിയിലെത്തിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞു. ദൈവങ്ങളിൽ നിന്നടർത്തിയ നാടകത്തെ മനുഷ്യരുടെതാക്കി തീർത്തതും അതിന്റെ മുൻ വ്യവസ്ഥകളിൽ നിന്നും മോചിപ്പിച്ചതും യൂറോപ്പിഡസ് ആണ്.

ഗ്രീക്കു നാടകകൃത്തുക്കളിൽ ഹാസ്യാത്മകരചന നിർവ്വഹിച്ച നാടകകൃത്താണ് അരിസ്റ്റോഫനീസ്. രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധയൂന്നികൊണ്ട് അദ്ദേഹം എഴുതിയ പതിനൊന്നു നാടകങ്ങളും ആസ്വാദകരെ ആനന്ദിപ്പിച്ചവയാണ്. തവളകൾ, മേഘങ്ങൾ, സ്ത്രീകളുടെ ഉത്സവം, വനദേവത എന്നിവ സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നവയും യോദ്ധാക്കൾ, സമാധാനം, കടന്നലുകൾ, പെൺ പാർലമെന്റ് എന്നിവ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളുമാണ്.

അരങ്ങ്-അവതരണം

ആഥൻസിലെ നാടകവേദിയിൽ പകൽ വെളിച്ചത്തിലാണ് നാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറിയിരുന്നത്. ദൈവാരാധനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഉത്സവങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഗ്രീക്കിൽ നാടകാവതരണം നടന്നിരുന്നത്. മഹാദേവനായ ഡയനീഷ്യസുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഉത്സവങ്ങൾ വർഷത്തിൽ രണ്ടു തവണ വിപുലമായ ആഘോഷ പരിപാടികളിലൂടെ നടത്തപ്പെട്ടിരുന്നു. മത്സര രൂപത്തിലുള്ള അവതരണമാണ് നടന്നിരുന്നത്. ഏറ്റവും നല്ല മൂന്നു നാടകങ്ങൾക്ക് സമ്മാനം നൽകിയിരുന്നു. അതിനാൽ തന്നെ ഒട്ടേറെ നാടകങ്ങൾ അവിടെ അരങ്ങേറിയിരുന്നുവെന്ന് അനുമാനിക്കാം.

സദസ്സ്

പതിനായിരം മുതൽ മുപ്പതിനായിരം വരെ ആളുകൾ ഉൾപ്പെടുന്ന വമ്പിച്ച സദസ്സാണ് നാടകം കാണാനെത്തിയിരുന്നത്. ആസ്വാദകവൃന്ദത്തിൽ മുതിർന്ന പൗരന്മാരെയാണ് കൂടുതലായി കാണപ്പെട്ടത്. യവന ദേശത്തിന്റെ ഇതര പ്രദേശങ്ങളിൽ നിന്നുള്ളവരും

വിദേശികളും ആണ് ഇവിടെ എത്തപ്പെട്ടത് നാടകങ്ങളുടെ മേന്മ അറിഞ്ഞുകൊണ്ട് തന്നെയായിരിക്കണം. ദേവാലയങ്ങളും പൊതുസ്ഥാപനങ്ങളും അവയെ ചൂഴുന്ന കോട്ടയും കൊണ്ട് മകുടം ചാർത്തിയ ഒരു കുന്നായിരുന്നു ആഥൻസിന്റെ ഹൃദയസ്ഥാനം. ഇതിന്റെ ഒരു ചരിവിലായിരുന്നു അർദ്ധചന്ദ്രാകൃതിയിലുള്ള നാടകശാല. ഏറ്റവും താഴെ കുന്നിന് അഭിമുഖമായി നടന്മാർക്കുള്ള രംഗമഞ്ചം. അതിനു മുമ്പിൽ ഗായകസംഘത്തിനുള്ള വിശാലമായ നൃത്തവേദി, ഇതിന് അഭിമുഖമായി കുന്നിൽ ചെരുവിൽ സദസ്യർക്കു വിപുലമായ ശാല. ഈ മാതൃകയിലാണ് നാടകശാലകൾ രൂപം കൊണ്ടത്. ഒന്നിനും മേൽക്കൂര ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ബി.സി 465 ലാണ് രംഗമഞ്ചത്തിന്റെ പിറകിൽ മധ്യഭാഗത്ത് ഒരു ചെറിയ എടുപ്പ് രൂപം കൊണ്ടത്. സ്ക്രീൻ എന്നു പേരുള്ള ഇത് പിന്നീട് രണ്ടു മൂന്ന് നിലകളും പ്രവേശനദ്വാരങ്ങളും ഉള്ള ഒരു കെട്ടിടമായി വളർന്നു. പിന്നീടത് സ്റ്റേജിന്റെ ഭാഗമായി വളർന്നു (കേളി, ഏപ്രിൽ 2017 : 11).

കാണികൾക്ക് നാടകം കാണുന്നതിനുള്ള വലിയ സംവിധാനം ഇവിടെ ഒരുക്കിയിരുന്നു. നടന്റെ കലയായി നാടകം മാറിയതോടെ പ്രതിഫലം പറ്റുന്നതിനുള്ള വ്യഗ്രതയിൽ നാടകത്തിന്റെ ജനകീയത നഷ്ടപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. അഭിനയവും ചമയവും കൊണ്ട് രംഗവേദികൾ കീഴടക്കിയ നാടകങ്ങൾ പ്രതിഫലം വാങ്ങുന്നതിനു മാത്രമായി അവസരമൊരുക്കി, കേവല വിനോദത്തിലേക്ക് ഒതുങ്ങിയതോടെ ഗ്രീക്കുനാടകവേദിയ്ക്ക് അപചയമുണ്ടായി.

കോറസ്

ഗ്രീക്കു നാടകങ്ങളിലെ ഗായകസംഘം കോറസ് നാടകാവതരണത്തിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചിരുന്നു. നടന്മാരും സദസ്യരും തമ്മിലുള്ള കണ്ണിയായാണ് കോറസ് പ്രവർത്തിച്ചു വന്നിരുന്നത്. ഗ്രീക്കു നാടകവേദിയുടെ പ്രധാന ഘടകങ്ങൾ വമ്പിച്ച സദസ്സ്, കാവ്യരൂപം, ഗായകസംഘം എന്നിവയായിരുന്നു. നടന്മാർ മുഖം മൂടി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ വേർത്തിരിച്ചു കാണിക്കുന്നതിനാണ് ഇവ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്.

ഷേക്സ്പിയർ നാടകവേദി

നിരവധി കാവ്യനാടകങ്ങളും ഗീതകങ്ങളും രചിച്ച ഷേക്സ്പിയർ ലോക നാടകങ്ങളിലെ വിസ്മയമായിരുന്നു. ചരിത്രനാടകം, പ്രഹസനാത്മകമായ കോമഡി, ട്രാജഡി, റൊമാൻസ് എന്നീ വിഷയങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ച് വിവിധതരം നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചു. ഷേക്സ്പിയർ തിയറ്ററുകളെ വളർത്തുന്നതിൽ പ്രമുഖസ്ഥാനം എലിസബത്തൻ തിയറ്ററുകൾക്കായിരുന്നു. തിരശ്ശീലയില്ലാത്ത സ്റ്റേജിൽ മൂന്നുപുറവും കാണികളാൽ നിറഞ്ഞ ചെറു നാടകശാലകളാണ് ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളെ വളർത്തിയെടുത്തത്. പകൽ മൂന്നു മണിയോടെ തുടങ്ങുന്ന നാടകങ്ങൾക്ക് രണ്ടരമണിക്കൂറിന്റെ ദൈർഘ്യമുണ്ടാകും. സ്ത്രീവേഷം കെട്ടിയിരുന്നത് ആൺകുട്ടികളാണ്.

കവി കൂടിയായതിനാലാകണം ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങൾ സംഭാഷണത്തിലും രചനാവൈഭവത്തിലും മികവു പുലർത്തി. (ജി.പി.ദേശ്പാണ്ഡേ 2000: 22) എലിസബത്ത് രാജ്ഞിയുടെ കാലഘട്ടത്തിൽ (ഏ ഡി. 1500) ഇംഗ്ലണ്ടിൽ രൂപംകൊണ്ട എലിസബത്തൻ നാടകവേദി ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളിലൂടെ ജനശ്രദ്ധ നേടി.

സീനറികൾ സ്റ്റേജിൽ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നില്ല. രംഗാവതരണത്തിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദ്യതയെ വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ ധാരാളം അവസരങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു.

ഓപ്പൺ എയർ തിയേറ്റുകളായ പബ്ലിക് തിയേറ്ററുകളും, അടച്ചുകെട്ടുള്ള പ്രൈവറ്റ് തിയേറ്ററുകളും ആ കാലഘട്ടത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു. ഓരേസമിതി തന്നെ വേനൽക്കാലത്ത് പബ്ലിക് തിയേറ്ററിലും മഞ്ഞുകാലത്ത് പ്രൈവറ്റ് തിയേറ്ററുകളിലും നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. പബ്ലിക് തിയേറ്ററുകൾ സാധാരണക്കാർക്കും, പ്രൈവറ്റ് തിയേറ്ററുകൾ ആഢ്യന്മാർക്കുമായി കരുതപ്പെട്ടിരുന്നു.

ഇംഗ്ലണ്ട് ചരിത്രത്തിൽ ആദ്യമായി ജെയിംസ് ബാർബേജ് എന്ന നടൻ ദി തിയറ്റർ എന്ന പേരിൽ ഒരു സ്ഥിരം നാടകക്കൊട്ടകശാല പണികഴിപ്പിച്ചു. അതേ തുടർന്ന് ദി കർട്ടൻ, ദി റോസ്, ദി സ്വാൻ, ദി ഫോർച്യൂൺ, ദി റെഡ് ബുൾബുൾ എന്നീ തിയറ്ററുകൾ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു.

ഇബ്സന്റെ നാടകദർശനം

യഥാതഥ നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവെന്ന് ഗണിക്കപ്പെടുന്ന ഹെൻട്രിക് ഇബ്സൻ വിശ്വനാടകവേദിയിൽ അജയ്യനായി നിലകൊള്ളുന്നു. 1849–ൽ നോർവിജിയൻ നാടകവീഥിയിൽ 'കാറ്റലിന' എന്ന കൃതിയുമായാണ് അദ്ദേഹം രംഗപ്രവേശം ചെയ്തത്. പരമ്പരാഗത വിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്നുമാറി ജീവിത പ്രശ്നങ്ങളെ രംഗവേദിയിലെത്തിച്ചത് ഇബ്സന്റെ നാടകവേദിയായിരുന്നു.

1849 മുതൽ 1899 വരെയുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ ഇബ്സൻ രൂപപ്പെടുത്തിയ നാടകങ്ങളിലൂടെ സമകാലിക നാടകസാഹിത്യത്തിലും നാടകവേദിയിലും അടിസ്ഥാനപരമായ പരിണാമങ്ങൾ വരുത്തുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. മാന്യതയുടെ പൊയ്മുഖങ്ങളും അർഥശൂന്യമായ സദാചാര സംഹിതകളും അന്തസാരവിഹീനങ്ങളായ ആദർശ പ്രഖ്യാപനങ്ങളും സ്ത്രീപുരുഷ ബന്ധത്തിലെ യാഥാസ്ഥിതിക സങ്കൽപങ്ങളും കാലഹരണം പ്രാപിച്ച വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളും ഇഴചേർന്ന് രൂപംകൊള്ളുന്ന സമൂഹസംഘർഷത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൃഷ്ടികൾ. കഥയുടെ ഒരു നിർണായകഘട്ടത്തിൽ നാടകത്തിനു തുടക്കം കുറിക്കുക, പൂർവകഥയുടെ പുനരാഖ്യാനത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷക മനസ്സിൽ സംഭവശ്രേണികൾ തറപ്പിക്കുക തുടങ്ങിയ രീതികളിലൂടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ജനഹൃദയങ്ങളിൽ പ്രതിഷ്ഠിതമായി. പരിമിതകഥാപാത്രങ്ങൾ, ചടുല സംഭാഷണങ്ങൾ, ഏകാഗ്രവും ദൃഢബദ്ധവുമായ രൂപസൃഷ്ടി എന്നിവയിലൂടെ അദ്ദേഹം പാശ്ചാത്യനാടകരംഗത്ത് ഒരു പുതിയ വഴിത്താര വെട്ടിത്തെളിച്ചു.

അരനൂറ്റാണ്ടിനുള്ളിൽ ഇദ്ദേഹം രചിച്ച 26 കൃതികളെ പൊതുവെ കാവ്യ നാടകങ്ങൾ, യഥാർത്ഥ നാടകങ്ങൾ, സിമ്പോളിക് നാടകങ്ങൾ എന്നീ മുന്നൂ തലങ്ങളിലായി വിഭജിക്കാവുന്നതാണ്. ആദ്യകാല കൃതികളായ കാറ്റലിന, ബ്രാൻസ്, പിയർജിന്റ്. ചക്രവർത്തിയും ഗലിലീയേയും തുടങ്ങിയ സൃഷ്ടികൾ കാവ്യ വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഇവയൊക്കെ ചരിത്രത്തിന്റെയും ഇതിഹാസത്തിന്റെയും അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയും കാൽപ്പനിക സ്വഭാവവും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന കൃതികളാണ്.

സമുദായത്തിന്റെ നെടുംതൂണുകൾ, പാവക്കൂട്, പ്രേതങ്ങൾ, ജനശത്രു തുടങ്ങിയ കൃതികൾ യഥാതഥ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ അലിഞ്ഞു ചേർന്നിരിക്കുന്ന പൊരുത്തക്കേടുകളും സ്വാതന്ത്ര്യദാഹവും ഈ കൃതികളിലൂടെ ഇബ്സൻ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. പാരതന്ത്ര്യത്തിൽ നിന്നും മോചനത്തിനായി കുടുംബമെന്ന പാവക്കൂട്ട് പൊളിച്ചെറിഞ്ഞ് പുറത്തു ചാടുന്ന നോറയുടെ കഥ പാവക്കൂടിലും, കാലഹരണം പ്രാപിച്ച വിശ്വാസ പ്രമാണങ്ങളും ചെയ്തുപോയ പാപകർമങ്ങളും ഭൂതങ്ങളായി അവതരിച്ച് മനുഷ്യമനസിനെ വേട്ടയാടുന്ന ആന്തരികഭാവതലം പ്രേതങ്ങളിലും അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. സമൂഹത്തിൽനിന്നും ഒരാദർശവാദിക്ക് അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന തിക്താനുഭവങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണമാണ് ജനശത്രു.

റോസ്മർഷോം, സാഗരകന്യക, രാജശിൽപി, മൃതാത്മാക്കൾ ഉണരുമ്പോൾ തുടങ്ങിയ കൃതികൾ സിമ്പോളിക് വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യന്റെ മാനസികതലത്തിലേക്കുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ കൃതികളിലൂടെ ഇബ്സൻ നടത്തുന്നത്.

അന്റോണിയൻ അർത്താഡ്

മെക്സിക്കൻ സംസ്കാരത്തിന്റെയും പൗരസ്ത്യ നാടകവേദിയുടെയും ചൈതന്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടക സമീപനമാണ് അന്റോണിയൻ അർത്താഡിന്റേത്. മെക്സിക്കൻ സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായ ബാലി നൃത്തപ്രകടനങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ നാടകസങ്കല്പത്തെ നിരസിക്കുന്ന രീതിയണ് അർത്താഡ് കൈകൊണ്ടത്. നാടകത്തിന്റെ കഥാതന്തുവിനേക്കാളും ഭാഷാപരമായ പ്രത്യേകതകളെക്കാളും പ്രാധാന്യം നൃത്തത്തിനും താളത്തിനുമാണ് അദ്ദേഹം നൽകിയത്. തെയ്യം മുടിയേറ്റ് പടയണി എന്നിവയിൽ കാണുന്ന അനുഷ്ഠാന രീതികളോട് അർത്താഡിന്റെ രംഗവേദി അഭേദ്യമായ ബന്ധം പുലർത്തുന്നു. മതാനുഷ്ഠാനവും അതിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന മിത്തും. നാടകവേദിയെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. മനുഷ്യൻ തന്റെ ജീവിതത്തിൽ സമ്പദ് സമൃദ്ധിയും ഐശ്വര്യവും ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നതിനായി ഇത്തരം അനുഷ്ഠാനങ്ങളോട് ബന്ധം പുലർത്തുന്നു. വൈകാരികമായ ഒരു ഉണർവ്വിലേക്ക് നയിക്കുന്നതിന് അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ പുതിയ നാടകസങ്കല്പം രൂപം കൊള്ളുന്നു. ലോകത്തെ മുഴുവൻ പരിവർത്തനത്തിന് വിധേയമാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന ഒരു ചാലക ശക്തിയായി ഇത്തരം

നാടകവേദികൾ മാറി. മനുഷ്യസമൂഹം ക്രൂരതയിൽപ്പെട്ട് തകർന്നടിയുന്ന ദാരുണ രംഗബിംബങ്ങളിലൂടെ ഇന്നത്തെ അവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രേക്ഷകരെ ആനയിക്കുകയാണ് അന്റോണിയൻ അർത്താഡിന്റെ തിയേറ്റർ ഓഫ് ക്രൂവൽറ്റി. ജെറ്റ് ഓഫ് ദി ബ്ലഡ്, ദി സെൻസ് എന്നിവയാണ് അർത്താഡിന്റെ സുപ്രധാന സൃഷ്ടികൾ. തിയേറ്റർ ആന്റ് ഇറ്റ്സ് ഡബിൾ എന്ന പ്രസിദ്ധ നാടകദർശന ഗ്രന്ഥവും അദ്ദേഹം നാടകലോകത്തിനു സംഭാവന നൽകിയിട്ടുണ്ട്.

ക്രൂരതാ നാടകവേദി

അന്റോണിയൻ അർത്താഡ് നാടക സാഹിത്യത്തെ രണ്ടായി വിഭജിക്കുന്നു. സൗരനാടകങ്ങൾ (Solarplay) ചന്ദ്രനാടകങ്ങൾ (Lunar play) എന്നിവ സംഭവങ്ങളുടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഊർജ്ജ പ്രസരണ ശക്തികൊണ്ട് മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നവയും ചലനാത്മകമായതും സൗരനാടകങ്ങളായും ചന്ദ്രനെപ്പോലെ പരപ്രേരണയാൽ പ്രശോഭിക്കുന്നവയെ ചാന്ദ്രനാടകങ്ങളായും വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2009 : 92). നാടകത്തിന്റെ സത്ത ഉൾകൊണ്ട് രൂപപ്പെടുന്ന രംഗാവതരണത്തിൽ തനതു സംസ്ക്കാരത്തിലെ ദൃശ്യകാവ്യ ബിംബങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. നടൻ അനുഷ്ഠാന പ്രക്രിയയിലേയ്ക്ക് മനസ്സും ശരീരവും ലയിപ്പിക്കുന്നതോടെ പ്രേക്ഷകരുടെ ബോധ അബോധ തലങ്ങളിലേയ്ക്ക് കടന്നു ചെല്ലാനുള്ള വഴിതുറക്കുന്നു. ഒരു ആഭിചാര കർമ്മത്തിലേയ്ക്കെന്ന പോലെ നടനെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടു പോകാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിൽ രംഗവേദിയും ഭാഷയും ചലനങ്ങളും ഒത്തുചേരുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ വികാര വിരേചനം പോലെ പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ കിടക്കുന്ന ചോദനകളെ തട്ടിയുണർത്തി പുറത്തേയ്ക്ക് വിടുന്നതോടെ മനസ്സ് ശുദ്ധമാകുന്നു. ഈ പ്രക്രിയയാണ് അർത്താഡിന്റെ ക്രൂരതാ നാടകവേദിയുടെ അടിസ്ഥാന സമീപനം (അന്റോണിയൻ അർത്താഡ് 1958 : 67)

അന്റോണിയൻ അർത്താഡിന്റെ ക്രൂരതാനാടകവേദിയിൽ അരങ്ങ് നടന് ശക്തി പകരുന്ന ഊർജ്ജ സ്രോതസ്സായാണ് വർത്തിക്കുന്നത്. ആചാരങ്ങളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും വഴി സ്വന്തം മണ്ണിൽ വേരുറച്ച സാംസ്ക്കാരിക ചോദനകളിലേയ്ക്ക് എത്താൻ നടനു കഴിയണം. ഇതിൽ നിന്നും ശക്തി സ്വീകരിച്ച് രംഗാവതരണം നടത്തുന്ന നടനിൽ അമാനുഷികമായ ശക്തി വിശേഷം കൈവരുന്നു. മനസ്സും ശരീരവും ശബ്ദവിന്ന്യാസങ്ങളും ആംഗ്യവിക്ഷേപങ്ങളും ചേർന്ന നടൻ തനതു സംസ്കാരത്തെ സ്വാംശീകരിച്ചിരിക്കും.

ഗ്രോട്ടോവ്സ്കി

ആംഗ്യങ്ങളുടെയും മുദ്രകളുടെയും കാര്യത്തിൽ ഗ്രാട്ടോവ്സ്കി ഇന്ത്യൻ നാടകപാരമ്പര്യത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നു. നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിൽ സന്ധിക്കുന്നതിനുള്ള മേഖലയായി നാടകവേദിയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. 'നടൻ' എന്ന സങ്കല്പം 'നിത്യ ജീവിതത്തിൽ പരാധീനതകളെ തരണം ചെയ്യുന്നതിനും ശരീരവും ആത്മാവും തമ്മിലും ബുദ്ധിയും വികാരവും തമ്മിലും ശാരീരികാഹ്ലാദങ്ങളും ആത്മീയ ദാഹങ്ങളും തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യങ്ങളെ അകറ്റാനുതകുന്ന തരത്തിലായിരിക്കും ഒരു നടന്റെ ചേരുവകൾ'. എന്ന് ഗ്രോട്ടോവ്സ്കി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ ശിഷ്യനായ പീറ്റർ ബ്രുക്കിന്റെ ഡെഡ്ലി തിയറ്റർ പ്രശസ്തമാണ് ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളെ രംഗത്തെത്തിക്കാൻ അദ്ദേഹം സംവിധായകന്റെ വേഷമണിഞ്ഞു.

ദാരിദ്ര്യ നാടകവേദി

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ നടനെ പരിശീലിപ്പിക്കുന്നതിനായി ഗ്രോട്ടോവ്സ്കി സൃഷ്ടിച്ച പുതിയ നാടകവേദിയാണ് ദാരിദ്ര്യ നാടകവേദി. നടൻ എന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെയാണ് ഗ്രോട്ടോവ്സ്കി തന്റെ ആശയങ്ങളെ വികസിപ്പിച്ചത്. ശരീരത്തിന്റെ എല്ലാഭാഗങ്ങൾകൊണ്ടും അഭിനയിക്കാൻ കഴിയുന്ന മെയ് വഴക്കം നടനിൽ സാധ്യമാകേണ്ടതുണ്ടെന്ന ചിന്താരീതിക്ക് പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചത് ദാരിദ്ര്യ നാടകവേദിയിലൂടെയാണ്.

എപ്പിക് തിയറ്റർ

ലോക നാടകവേദിയ്ക്ക് തന്റേതായ സിദ്ധാന്തവും ആവിഷ്ക്കരണ മാർഗ്ഗവും നൽകിയ ജർമ്മൻ നാടകകൃത്താണ് ബ്രഹ്ത്ത്. പ്രേക്ഷകനെ ദുർബലനാക്കാതെ മനുഷ്യനിൽ ചിന്താശക്തിയും വിമർശനശേഷിയും കുറയ്ക്കാതെ ശക്തനാക്കുന്നതിനു വേണ്ടി സൃഷ്ടിച്ചതാണ് എപ്പിക് നാടകം. നാടകരചനയിൽ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നതോടെ ഘടനയിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തെ ചെറിയ ഭാഗങ്ങളായി തരംതിരിച്ചുകൊണ്ടാണ് രംഗാവതരണം. സൂത്രധാരനോ കോറസോ പ്രവേശിച്ച് നാടകത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന കാര്യത്തെക്കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തും. ഓരോ സന്ധികളും ശൃംഖലയായി ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കഥാപരാമർശം നടത്തുന്നു. 'ഏകദേശം

ഒരു ട്രെയിനിന്റെ സ്വതന്ത്രവും എന്നാൽ പരസ്പര ബന്ധിതമായ ബോഗികൾ പോലെയാണ് എപ്പിക് നാടകഘടനയെന്ന് തോന്നാറുണ്ട്. (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2009 : 90).

എപ്പിക് നാടകങ്ങളുടെ രംഗാവതരണം പുതുമയുള്ളതും വിമർശനാത്മകവുമാണ്. രംഗവേദിയിൽ എല്ലാ വസ്തുതകളേയും വ്യക്തമായി കാണപ്പെടുന്ന രീതിയിലുള്ള രംഗസംവിധാനമാണ് ഒരുക്കുന്നത്. പഴയ നാടകങ്ങളിൽ നടീനടന്മാർ രംഗാവതരണത്തോടെ കഥാപാത്രവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കണമെന്നാണ് വിവക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ എപ്പിക് നാടകങ്ങളിൽ താദാന്മ്യം പ്രാപിക്കാതിരിക്കാനുള്ള അവസരങ്ങളൊരുക്കുന്നു. അതിനായി പ്രേക്ഷകനെ രംഗസംഭവങ്ങളിൽ മുഴുകി പോകാൻ അനുവദിക്കാതെ അകറ്റി നിർത്തി ആലോചിക്കാൻ ശീലിപ്പിക്കുന്ന അന്യവൽക്കരണം (എലിഗേഷൻ എഫക്ടും) എപ്പിക് തിയറ്ററിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. അരങ്ങിലേയ്ക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഇടയിലേക്ക് സൂത്രധാരനോ സംവിധായകനോ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. നടൻ ഭാവാത്മകമായി അഭിനയിക്കുന്നു. ക്ലാസ്സ് എടുക്കുന്ന അധ്യാപകനെ പോലെയാണ് നടൻ പെരുമാറേണ്ടത്. ബോധനം ഇവിടെ പ്രധാന ലക്ഷ്യമാണ്.

ജർമൻ നാടകകൃത്തായ ബെർടോൾട് ബ്രെഹ്റ്റത്തിലൂടെ 1920ൽ രൂപംകൊണ്ട ഈ നാടകരീതി വ്യവസ്ഥാപിത നാടകവേദിക്കതീതമായ ഒരു നാടക സങ്കൽപമാണ് ചരിത്രവൽക്കരണം, ഇതിഹാസം, അന്യവൽക്കരണം (എലിയനേഷൻ) എന്നിവയിലൂടെ ഈ തിയേറ്റർ സങ്കൽപ്പം ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ചരിത്ര വസ്തുതകൾ സംഭവിച്ച രീതിയിലേ രംഗാവതരണം ആകാവൂ എന്ന തത്ത്വത്തെ എപ്പിക് തിയേറ്റർ തിരസ്കരിക്കുന്നു. രംഗത്തു നടക്കുന്ന സംഭവ വികാസങ്ങൾ യഥാർത്ഥമല്ല അഭിനയമാണെന്ന ബോധം പ്രേക്ഷകരിൽ വളർത്തുകയും, കാണികളെ മയക്കുകയല്ല ഉണർത്തുകയാണെന്ന് ഈ നാടകവേദി ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു (ബെർടോൾട് ബ്രെഹ്ത്ത്, 1964 : 146).

സാമ്രാജ്യ മുതലാളിത്ത ഭരണകൂടത്തെ എതിർത്തു തോൽപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ആയുധമായി നാടകത്തെ മാറ്റിയത് ബ്രഹ്ത്ത് ആയിരുന്നു. എപ്പിക് തിയറ്റർ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും ലക്ഷ്യത്തിലും പോയറ്റിക്സിന് വിരുദ്ധമാണ്. സ്വയം പൂർണ്ണമായ രംഗസംഭവങ്ങൾ, ചുവരെഴുത്തുകൾ, പ്ലക്കാർഡുകൾ, ബാനറുകൾ, സംഗീതം, സൗണ്ട് എഫക്ടുകൾ, നടന്റെ അഭിനയ വൈചിത്ര്യം എന്നിവയ്ക്ക് എപ്പിക് തിയറ്ററിൽ പ്രാധാന്യം കൈവന്നു പ്രേക്ഷകനെ നാടകസംഭവങ്ങളിൽ വിശ്വസിപ്പിക്കാതിരിക്കലാണ് ബ്രഹ്ത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

അയുക്തിക നാടകവേദി

മൗലികമായ സൃഷ്ടിയ്ക്കുവേണ്ടി വാദിക്കുന്ന ഒരു കൂട്ടം എഴുത്തുകാർ ചേർന്ന് സൃഷ്ടിച്ചതാണ് അയുക്തികനാടകവേദി. ഭാവനയുടെ നിയമങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുവാനാണ് ഈ നാടകകൃത്തുകൾ താല്പര്യം പ്രകടിപ്പിച്ചത്. അതിശയോക്തിയും വികാരവിചാരങ്ങളെ പെരുപ്പിച്ചു കാട്ടലിനുമെതിരെ ഇവർ ശബ്ദമുയർത്തി. ഓരോ മനുഷ്യന്റേയും സ്വത്വം തേടിയുള്ള അന്വേഷണത്തിൽ ജീവിതത്തിന്റെ നിരർത്ഥകത ബോധ്യപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് അയുക്തിക നാടകവേദിയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. ഏകാന്തതയിൽ ഉഴലുന്ന മനുഷ്യജീവിതങ്ങൾ, മരണത്തിന്റെ അനിവാര്യത, അനാഥത്വത്തിന്റെ ഭയനകത എന്നിങ്ങനെ നിരവധി ദാർശനിക പ്രശ്നങ്ങളെ ദൃശ്യബിബംങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു അബ്സേഡ് നാടകവേദി. സമുവൽ ബക്കറ്റ് യൂജിൻ അനസ്കോ, ഷെനെ, ഹാരോൾഡ് പിൻടർ, ഗുന്തർഗ്രാസ് എന്നിവർ ഈ നാടകവേദിയുടെ വക്താക്കളാണ്.മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ ആത്യന്തികമായ പൊരുളില്ലായ്മ ആവിഷ്കരി ക്കുകയാണ് അബ്സേർഡ് തിയേറ്റർ ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികമായ അർഥശൂന്യതയുടെ കേന്ദ്രീകരണവും നിരന്തര വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ സമന്വയവുമാണ് ഓരോ അബ്സേർഡ് നാടകവും. രണ്ടാം ലോക മഹായുദ്ധത്തിനുശേഷമുള്ള പാശ്ചാത്യ നാടകവേദിയുടെ ഒരു സവിശേഷമുഖം ഈ നാടകദർശനത്തിൽ ഒളിമിന്നുന്നു.

സാമുവൽ ബെക്കറ്റിന്റെ ഗോദേയെക്കാത്ത്, ഹാപ്പിഡെയ്സ് തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ ഈ ശാഖയിലെ പ്രമുഖകൃതികളായി നിലകൊള്ളുന്നു. ഫ്രഞ്ച് നാടകകൃത്തായ ആൽഫ്രെഡ് ജാറിയുടെ ഉബ്റോയ് (1896) എന്ന കൃതിയിലൂടെ ഈ സങ്കേതത്തിനു തുടക്കം കുറിച്ചു.

റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നർ

എഴുത്തുകാരനും സംവിധായകനും ന്യൂയോർക്ക് പെർഫോർമൻസ് ഗ്രൂപ്പിന്റെ സ്ഥാപകനുമായ ഷെഗ്നർ പാരിസ്ഥിതിക രംഗവേദി എന്ന ആശയം നാടകവേദിയിൽ പ്രചരിപ്പിച്ചു. പ്രകടനാത്മക കലാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തിയതും റിച്ചാർഡ് ഷെഗ്നർ ആണ്. പരിസ്ഥിതിയുമായി മനുഷ്യനുബന്ധമുണ്ടെന്നും അതിന്റെ പ്രയോഗത്തിലൂടെ മനുഷ്യൻ കലയുമായി അടുപ്പം സ്ഥാപിക്കുന്നുവെന്നുമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തം.

നരവംശ ശാസ്ത്രം, സാമൂഹിക മനശ്ശാസ്ത്രം, മനോ വിശ്ലേഷണം, ഗെസ്റ്റാർട്ട് ചികിത്സ തുടങ്ങിയവയിലെ എന്റെ വായനകൊണ്ട് ഞാനെത്തിച്ചേർന്ന നിഗമനം, പ്രകടനാത്മകതാ സിദ്ധാന്തം എന്നത് സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഒരു ഉപവിഭാഗമല്ലെന്നും അത് തനിയെ ഒരു സാമൂഹിക ശാസ്ത്രമാണെന്നുമാണ്. ഞാൻ സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രത്തെ കൈയ്യൊഴിയുകയാണ് (അന്റോണിയൻ അർത്താഡ്, 1958 : 112).

വെളിമ്പ്രദേശത്തെ ഉപയോഗം, പ്രേക്ഷകരുടെ സജീവ പങ്കാളിത്തം, പ്രേതാർച്ചകപൂജാരിയുടെ പങ്ക്, ചികിത്സാനുഭവമെന്ന നിലയിൽ നാടകത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം സാമൂഹിക പ്രവർത്തനം എന്നിവ ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ് നാടകത്തെ അർത്താഡ് അവതരിപ്പിച്ചത്. ഇന്ത്യൻ അനുഷ്ഠാന വേദിയും ഇതും തമ്മിൽ ബന്ധമുണ്ട്. തങ്ങളുടെ മാനസിക വിഷമതകളിൽ നിന്നും സമ്മർദ്ദങ്ങളിൽ നിന്നും ആശ്വാസം നേടാൻ ഈ രീതിക്ക് കഴിയുന്നു. പരമ്പരാഗത ഭാരതീയ നാടകവേദിയുമായി പാശ്ചാത്യ നാടകവേദികൾക്കുള്ള സമാനതകൾ ഇവിടെ കാണാം.

മേയർഗോൾഡ്

സാഹിത്യത്തിന്റെ ആശ്രയമില്ലാതെ തന്നെ അതാതു സന്ദർഭത്തിനനുയോജ്യമായി നാടകീയ ക്രിയകളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും വ്യവസ്ഥാപൂർവ്വം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി. നാടകവേദിയിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചത് മേയർ ഗോൾഡാണ്. ക്ലാസ്സിക്കൽ ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയിലും നാടോടി നാടകവേദിയിലും കാണപ്പെടുന്ന നടന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രകൃതി വാദത്തോടുള്ള അടുപ്പം – 'പൗരസ്ത്യ നാടകവേദിയിലെ താളാത്മകമായ ചലനങ്ങളും പശ്ചാത്തലത്തിലെ ദ്വിമാന തിരശ്ശീലയ്ക്കെതിരെ നടന്റെ ത്രിമാനരൂപം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ആന്തരിക വൈരുദ്ധ്യവും മായാവാദസങ്കേതങ്ങളോടുള്ള അയഞ്ഞ സമീപനവും ഭാരതീയ നാടകവേദിയും മേയർഗോൾഡ് നാടകസങ്കല്പവും തമ്മിലുള്ള സമാന്തരത ചൂണ്ടികാണിക്കുന്നു. (അയ്യപ്പപണിക്കർ കെ, 1990 : 22) നിലവിലുള്ള രംഗഭാഷയെ അദ്ദേഹം പരിഷ്ക്കരിച്ചു. ബയോമെക്കാനിക്സ് എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഒരു പരിശീലന സമ്പ്രദായവും അദ്ദേഹം ആവിഷ്ക്കരിച്ചു.

തികച്ചും കൃത്രിമമായ രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തി യാഥാർത്ഥ്യ മേഖലയെ മറച്ച് പിടിച്ച് രംഗാവതരണമൊരുക്കുകയാണ് റഷ്യൻ നാടക സംവിധായകൻ മേയർഗോൾഡ്

ആവിഷ്കരിച്ച കൺസ്ട്രക്ടീവ് റഷ്യൻ തിയേറ്റർ. പച്ചയായ ജീവിതം പകർത്തുകയല്ല നാടക ലക്ഷ്യമെന്ന് ഈ രീതി കരുതുന്നു. മുൻകർട്ടൻ ഉപേക്ഷിച്ചും ദീപവിതാനത്തിനുള്ള ഉപകരണങ്ങൾ മനഃപൂർവ്വം പ്രേക്ഷക ദൃഷ്ടിയിൽവച്ചും കൃത്രിമരംഗ സജ്ജീകരണങ്ങൾ ഒരുക്കിയും ഒക്കെ മേയർ ഹോൾഡ് രംഗാവതരണത്തെ സമൂലമായി വ്യതിചലിപ്പിച്ചു.

തങ്ങൾ കാണുന്നത് നാടകമാണെന്ന ബോധം പ്രേക്ഷകരിൽ ഉണർത്തുകയും ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് വിമർശനാത്മകമായി ചിന്തിപ്പിക്കുകയും ജീവിത വ്യാപനത്തിൽ വ്യാപൃതരാക്കാനുള്ള പ്രേരണയും പ്രചോദനവും സംജാതമാക്കുകയുമാണ് ഈ നാടക വേദിയുടെ ലക്ഷ്യം. യാഥാർത്ഥ്യം മനസ്സിലാക്കാൻ യഥാർത്ഥാനുകരണമല്ല രൂപപ്പെടുത്തേണ്ടതെന്ന് മേയർ ഹോൾഡ് സിദ്ധാന്തിക്കുന്നു.

ജപ്പാനിലെ പാരമ്പര്യ നാടകവേദി

ഏഷ്യൻ നാടകരംഗത്ത് സജീവ പരിഗണന അർഹിക്കുന്ന നാടക വേദിയാണ് ജപ്പാനിലെ പാരമ്പര്യ നാടകവേദി. പൂർവ്വേഷ്യയിലേയും ഭാരതത്തിലേയും പ്രാചീന നാടകരീതിയുടെ സ്വാധീനതയിൽ രൂപംകൊണ്ട ജപ്പാനിലെ 'നോ', 'കബുകി' എന്നീ നാടക രൂപങ്ങൾ ഇന്ന് ലോകമെമ്പാടും ചർച്ചാ വിഷയമാണ്.

നോ

ജപ്പാനിൽ ഉടലെടുത്തതും പ്രചാരത്തിലിരുന്നതുമായ നാടകസങ്കേതമാണ് നോ. പാരമ്പര്യമായ മുദ്രകളും ആംഗിക ചലനങ്ങളുമാണ് ഇത്തരം നാടകങ്ങളുടെ അഭിനയത്തിന് ആധാരം. അമിതമായ മേയ്ക്കപ്പ്, പ്രവേശന ഗാനത്തോടെ രംഗാവതരണം, താളാത്മകമായ അവതരണം എന്നിവയാണ് ഇതിന്റെ പ്രത്യേകത. പ്രാചീന കാലത്ത് ജപ്പാനിൽ പരക്കെ പ്രചാരത്തിലിരുന്ന തയ്ഹെയ്കി ഇതിഹാസ ഗാനങ്ങളിലാണ് നോ നാടകങ്ങളുടെ പിതൃത്വം കല്പിക്കുന്നത്. ഗ്രീസിലെ ഡയണീഷ്യൻ ഉത്സവങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ഡിത്തിറാംബി പോലെയാണ് ജപ്പാനിലെ തായ്ഹെയ്കി. നോ നാടകങ്ങൾക്കിടയിൽ ഇന്റർല്യൂഡ് എന്ന രീതിയിൽ ക്യോഗൻ എന്നു പേരുള്ള ചെറിയ ഹാസ്യനാടകങ്ങളേയും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. (ആർത്തർ വാലീ, 1957 : 19).

സങ്കേതജടിലവും അതിദീർഘവുമാണ് നോ നാടകങ്ങൾ. സമൂഹത്തിലെ ആഢ്യന്മാരാണ് ഇത് പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചിരുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ പാരമ്പര്യ നാടകരൂപമായ

കൂടിയാട്ടവുമായി ഏറെ സമാനതകളും വൈജാത്യങ്ങളുമുള്ള 'നോ' നാടകരൂപം 1650 ന് അടുത്ത് വികസ്വര ദശയിലെത്തി. 14 ഉം 15 ഉം നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന കിയോത്സുഗു, മൊട്ടോ കിയോ എന്നീ നാടകകാരൻമാർ 'നോ' നാടകരംഗത്ത് ഏറെ പ്രസിദ്ധരാണ്.

15-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ക്വനാമി, സെയാമി എന്നീ നാട്യാചര്യന്മാരിലൂടെ 'നോ' നാടകം ഏറെ പരിഷ്കൃതവും സുന്ദരവുമായ കലാസൃഷ്ടിയായി പരിണമിച്ചു. ആത്മീയതയിലും ആധ്യാത്മികതയിലും അധിഷ്ഠിതമായ ഈ കലാരൂപം ശൈലീ വൽകൃതവും പ്രതീകാത്മകവുമാണ്. ജപ്പാൻ, ചൈന എന്നീ രാജ്യങ്ങളിലെ പുരാണേതിഹാസങ്ങളിൽ നിന്നും പ്രാചീനചരിത്രവസ്തുതകളിൽ നിന്നും കഥകൾ സ്വാംശീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'നോ' നാടകരൂപത്തിൽ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസ്സിക വികാസത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകമായ പുനഃസൃഷ്ടിക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു.

കബൂക്കി

അഭിനേതാക്കൾക്ക് അഭ്യാസപാടവം ആവശ്യമായ നാടകരീതിയാണ് കബൂക്കി. ഈ നാടകം നടത്തുന്ന സ്റ്റേജിന്റെ രണ്ടറ്റത്തുനിന്നും തുടങ്ങി പ്രേക്ഷകർ ഇരിക്കുന്ന വശങ്ങളിലൂടെ രണ്ടു കൈവഴികൾ ഉണ്ട്. പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങൾ പുഷ്പാലങ്കൃതമായ ഈ വഴിയിലൂടെ രംഗത്തു വരികയും പോവുകയും ചെയ്യും. വഴികളവസാനിക്കുന്നിടത്ത് വാതിലിലൂടെ അവർ അപ്രത്യക്ഷരാകും. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഈ വഴികൾ നാടകരംഗമാകും. ഫാന്റസിയും സിംബലിസവും കൂടിച്ചേർന്ന ശൈലിയും, പാട്ടും സംഭാഷണവും ചേർന്ന സംസാരരീതിയും, താളത്തിനനുസരിച്ചുള്ള ചലനങ്ങളും ഇതിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്.

'വിചിത്രവും വിസ്മയാവഹവുമായ ആഹാര്യാഡംബരത്തിൽ നവ നവോന്മേഷശാലിയായ ഭാവനാവിലാസത്തിൽ കാവ്യാത്മകമായി അലങ്കരിക്കപ്പെട്ട രംഗസജ്ജീകരണത്തിൽ അതിഭാവുകത്തിന്റെ അതീത മേഖലകളിൽ അനായസമായി വ്യവഹരിക്കുന്ന അനവദ്യസുന്ദരമായ അഭിനയപാടവത്തിൽ ജപ്പാനിലെ കബൂക്കി നാടകവേദിയോട് കിടപിടിക്കുന്ന മറ്റൊരു തിയറ്റർ മാതൃക ഈ ഭൂമുഖത്തില്ല. മറ്റേതൊരു മേഖലയിൽ എന്നപോലെ നിഘൺ ജനതയുടെ നിർമ്മാണ ചാതുരിയ്ക്ക് മകുടോ ദാഹരണമാണ് കബൂക്കി (പിള്ള എൻ.എൻ, 1983 : 88).

അപഥ സഞ്ചാരണംകൊണ്ട് ഭ്രഷ്ട് കല്പ്പിക്കപ്പെട്ട 'ഓ-കണി' എന്ന ദേവദാസി 17-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ കുറെ നർത്തകികളെ സംഘടിപ്പിച്ച് ആരംഭിച്ചതാണ് കബൂക്കി. പക്ഷേ വളരെക്കാലം കഴിയുന്നതിനു മുമ്പു തന്നെ സദാചാരത്തിന്റെ പേരിൽ സ്ത്രീകളെ നാടകവേദിയിൽനിന്നും ബഹിഷ്കരിച്ചു. (ഓർബ്രേ ഏന്റ് ഗ്ലോവാന ഹാൾഫോർഡ് 1956:57) തുടർന്ന് പ്രഗത്ഭരായ കുറേ നടന്മാർ കബൂക്കിയുടെ ഉടമകളായി. പരമ്പരയായി നടനം കുലവൃത്തിയായി സ്വീകരിച്ച ഇവർ അച്ഛനിൽ നിന്നും മകനിലേയ്ക്കും ഗുരുവിൽ നിന്ന് ശിഷ്യനിലേയ്ക്കും തങ്ങളുടെ അഭ്യാസ വൈഭവങ്ങൾ തലമുറകളിലൂടെ സംക്രമിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. വയലറ്റ്, പച്ച, കറുപ്പ്- മൂന്നു നിറങ്ങളിൽ അടിമുടി നീളത്തിൽ സിൽക്കു തുണികൾ ഉപയോഗിച്ച് തുന്നിയ യവനിക കബൂക്കിയുടെ സവിശേഷതയാണ്.

അരങ്ങത്ത് പ്രേക്ഷകരുടെ മുന്നിൽ വെച്ച് ഒരു സിസേറിയൻ ഓപ്പറേഷനും കബൂക്കിയിൽ നടത്തിയതായി പറയുന്നു. ട്രാജഡിയും കോമഡിയും മെലോഡ്രാമയും കുത്തും വെട്ടും വയറുകീറിചാകലും കൊലപാതകവുമെല്ലാം അഹമഹമിഹയാ തള്ളിക്കയറ്റി ഉരുണ്ടുമറിയുന്നതാണ് കബൂക്കി. അന്യാപദേശം, ദൃഷ്ടാന്ത കഥകൾ, ജന്തുകഥകൾ, ഐതിഹ്യം, പ്രേതകഥകൾ, ഭീകര കഥകൾ തുടങ്ങി മനുഷ്യന്റെ വിചിത്രഭാവനയ്ക്ക് എത്തിപെടാവുന്നതെന്തും കബൂക്കിയിൽ കാണാം (പിള്ള എൻ.എൻ, 1983 : 90).

പ്രേക്ഷകരുടെ ഇടംവലമായി രംഗവേദിയിൽ നിന്നും തിയേറ്ററിന്റെ പിൻ നിരവരെ പോകുന്ന ഹാനാമിച്ചി പൂവഴിത്താരയും - വർണ്ണോജ്ജ്വലമായ രംഗവേദിയും നാട്യധർമ്മിയായ അഭിനയപാടവുമാണ് ഈ നാടകങ്ങളെ മറ്റു നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും മാറ്റിനിർത്തുന്നത്. അനുഷ്ഠാനമെന്ന നിലയ്ക്കു പാരമ്പര്യത്തോടുള്ള അമിത വിധേയത്വവും ഇതിൽ കാണാം. നായിക – നായകൻ – പ്രതിനായകൻ – എന്നിവർക്ക് തുല്യ പ്രാധാന്യം നാടകത്തിൽ ഉണ്ട്. ഇതിലെ വധരംഗങ്ങൾ ഉദ്വേഗജനകങ്ങളാണ്.

ഫാന്റസി, മെലോഡ്രാമ, വയലൻസ്, സിംബലിസം എന്നിവയുടെ മൂർത്തി ഭാവമായ കബൂക്കിയിൽ റിയലിസത്തിന് സ്ഥാനമില്ല. മുഖാഭിനയത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ടെങ്കിലും 'നോ' യിലെ പ്രധാന നടൻ മുഖം മൂടിയണിഞ്ഞ് മുഖാഭിനയത്തെ പാടേ നിരാകരിക്കുന്നു. ജപ്പാനിലെ പ്രധാന ദേശീയനാടകമായ 'കബുകി'യിൽ കഥകളിയിലെപ്പോലെ ചിട്ടയായ ചമയവും അനേകം മണിക്കൂർ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന അഭിനയവും അണിചേരുന്നു.

ചൈനീസ് ഓപ്പറ

പരമ്പരാഗതമായ ചൈനീസ് ഓപ്പറയ്ക്ക് വിശ്വനാടകവേദിയിൽ സുപ്രധാനമായ ഒരു സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സംഗീതം, നൃത്തം, മെയ്യഭ്യാസം, യുദ്ധരംഗങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ഇതിന്റെ കാതലായ അംശങ്ങളാണ്. പ്രതീകാത്മകത ഓപ്പറയുടെ മുഖമുദ്രയായി നിലകൊള്ളുന്നു. ചൈനയിലെ ജനകീയ കലാരൂപമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഈ നാടകരൂപത്തിൽ ഏതാണ്ട് 300-ൽ പരം ഇനങ്ങളുണ്ട്. പണ്ട് ബെക്കിംഗ് ഓപ്പറ എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ഇന്നത്തെ ബീജീംഗ് ഓപ്പറയും കുംങ ഓപ്പറയും ഇതിലെ പ്രധാന കണ്ണികളാണ്.

ബുദ്ധമതത്തിന് ഓപ്പറ എന്ന കലാരൂപത്തിന് ചെലുത്താൻ കഴിഞ്ഞ സ്വാധീനം വളരെ പ്രധാനമാണ്. ഓപ്പറയിലെ മിലാൻഫാഗ് (Meilanfag) എന്ന സ്ത്രീവേഷക്കാരനായ നടനാണ് ബ്രഹ്ത്തിന്റെ എപ്പിക് തിയേറ്റർ, എലിനേഷൻ തീയേറ്റർ എന്നീ നാടകസങ്കേതങ്ങൾക്ക് പ്രചോദനമരുളിയത് എന്ന വസ്തുത ഇന്ന് അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഏഷ്യൻ നാടക സിദ്ധാന്തങ്ങളുമായും പ്രയോഗങ്ങളുമായും പാശ്ചാത്യ നാടകവേദിക്കുള്ള കടപ്പാടിന്റെ ഒരു മുഖ്യകണ്ണിയാണ് ബീജിംഗ് ഓപ്പറ.

കൊറിയ, ജപ്പാൻ എന്നീ രാജ്യങ്ങളിലേക്ക് ഈ നാടക സങ്കൽപ്പത്തിന്റെ അലയൊലി കടന്നു ചെന്നതിന്റെ ഫലമായി അവിടെയെല്ലാം അതാത് രാജ്യങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യത്തിനനുസൃതമായ നാടകവേദികൾ ജന്മം കൊണ്ടുകഴിഞ്ഞുവെന്ന വസ്തുത ശ്രദ്ധേയമാണ്. ജപ്പാനിലെ 'നോ' നാടകവും കബുകിയും ക്യോകനും, കൊറിയയിലെ ചാങ്കേയും, വിയറ്റ്നാമിലെ കോങ് നാടകവും, 'കോ' നാടകവും ഒക്കെ ചൈനീസ് ഓപ്പറയുടെ പരിണതഫലങ്ങളാണ്. ഇന്ത്യയടക്കം ഏഷ്യയിലാകെയുള്ള നാടക പാരമ്പര്യങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന സമാനതകൾ ഈ രൂപങ്ങളിലെല്ലാം പ്രകടമാണ്.

ഫ്രഞ്ച് നാടകവേദി

വിശ്വനാടകവേദിയുടെ വികാസ പരിണാമത്തിൽ പരോക്ഷ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുള്ള സുപ്രധാന നാടകവേദിയാണ് ഫ്രഞ്ച് നാടകവേദി. ലൂയിപതിനാലാമന്റെ കാലം ഫ്രഞ്ച് നാടകവേദിയുടെ സുവർണ്ണ ദശ ആയിരുന്നു. കോർണീലി, റേസിൻ എന്നീ

പ്രതിഭകളുടെ ട്രാജഡികൾ ഫ്രഞ്ച് നാടകവേദിയിൽ ശക്തമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തി. കോർണിലിയുടെ എൽസിഡ്, റേസിന്റെ ആൻഡ്രോമാക്കി, ഫെഡ്രാ, അതാലിയ, ബിറിനിഡ്, ബ്രിടാനിക്കസ്, ഇഫ്ജീനിയ തുടങ്ങിയ കൃതികൾ ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

വിശ്വപ്രസിദ്ധനാടകകാരനും നടനുമായ മോളിയേയുടെ ഹാസ്യ നാടകങ്ങളും ഫ്രാൻസിലെ അരങ്ങ് സമ്പന്നമാക്കി. ടാർട്ടുഫ്, സങ്കല്പരോഗി, മനുഷ്യദ്രോഹി, ഡോൺജൂവാൻ, മാന്യനാകാം തുടങ്ങിയ പ്രസിദ്ധനാടകങ്ങൾ മോളിയേയുടെ രചനാവൈഭവത്തിനു നിദർശനമായി ഇന്നും നമ്മെ ആകർഷിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിലെ അല്പന്മാരെയും പൊങ്ങച്ചക്കാരെയും ശക്തമായ ഭാഷയിൽ പരിഹസിക്കുകയാണ് തന്റെ ഹാസ്യകൃതികളിലൂടെ മോളിയേ ചെയ്തത്.

ഇറ്റലിയിൽ ആരംഭം കുറിച്ച കോമേഡിയാഡെൽ ആർട്ട് എന്ന നാടകരൂപം മോളിയേയിൽ നല്ല സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിരുന്നു. ഇന്ന് പല നാടകങ്ങളിലും അനുവർത്തിച്ചുവരുന്ന ഭൃത്യൻ എന്ന കഥാപാത്രം ആദ്യമായി രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചത് മോളിയേയുടെ അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിച്ച നാടകക്കാരനാണ്.

ലോകനാടകവേദിയിലുണ്ടായ പരീക്ഷണങ്ങളുടെ തുടർച്ച ഭാരതീയ രംഗവേദിയിലും കാണാം. 'മാനസിക പ്രവണതകളിലൂന്നി പാശ്ചാത്യവേദി നിലകൊള്ളുമ്പോൾ പൗരസ്ത്യ നാടകവേദി നിലനിൽക്കുന്നത് സങ്കീർണ്ണമായ ചിഹ്ന ആംഗ്യ സ്വര വിന്യാസത്തിലൂടെ കാവ്യാനുഭൂതിയോടെ നിർമ്മിക്കുന്ന ബോധാതീതമായ ഒരു ഇന്ദ്രിയ രംഗഭാഷയെ കേന്ദ്രീകൃതമാക്കിയാണ്. ഇന്ദ്രിയ ബോധത്തിനതീതമായ ഇതിനെ ഭൗതികാതീതമായ ഒരു കർമ്മം എന്ന് വിളിക്കാം (അന്റോണിയൻ അർത്താഡ് 1958 : 44).

ഭാരതീയ നാടകവേദി

വളരെ പ്രാചീനമായ ഒരു രംഗാവതരണ പാരമ്പര്യം ഭാരതത്തിനുണ്ട്. ഭാരതത്തിന്റെ രംഗാവിഷ്ക്കാരത്തിന്റെ ആദിമ രൂപങ്ങൾ സിന്ധു നാഗരിക സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങളിൽ കാണാം. അവിടെ കാണുന്ന നർത്തനമുദ്രകളും ആടയാഭരണങ്ങളും ഒരുക്കങ്ങളും ദൃശ്യവിസ്മയത്തിന്റെ നേർ സൂചനകളാണ്. വൈദിക കാലഘട്ടത്തിലെ സംവാദസൂക്തങ്ങളിൽ ഒന്നിലധികം അംഗങ്ങളുടെ ക്രവിക്രയങ്ങളേയും വ്യവഹാരങ്ങളേയും

കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ നൽകുന്നു. രാമായണ മഹാഭാരത കാവ്യങ്ങളിലും ഗീതനൃത്തനാട്യങ്ങളുടെ സൂചനകളുണ്ട്. (ലവകുശന്മാർ യാഗവേദിയിൽ രാമായണ കഥ പാടുന്നു).

നാട്യശാസ്ത്രം

ബി.സി അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പാണിനി നാടകത്തിന് സൂത്രം രചിച്ച രണ്ട് ആചാരന്മാരെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു. നാട്യത്തെ സംബന്ധിച്ച് സമ്പൂർണ്ണമായ ഒരു ഗ്രന്ഥം ഉണ്ടായത് ബി.സി രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ കർത്താവ് ഭരതമുനിയാണ്. ഭരതൻ എന്ന പദത്തിന് നടൻ എന്നാണ് അർത്ഥം. അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന ഒരു നട പരമ്പരയുടെ നായകനായിരിക്കണം അദ്ദേഹം. പലയിടത്തായി ചിതറിക്കിടന്നിരുന്ന രംഗ വേദിയുടെ ആശയങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുകയാണ് ഭരതമുനി ചെയ്തത്.

മൂന്നഭിനയങ്ങളും (ആംഗികം, വാചികം, സാത്വികം) ഗീതവും വാദ്യവും എന്നിങ്ങനെ അഞ്ചംഗങ്ങളാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിനുള്ളത്. പിന്നീട് അതിൽ ആഹാര്യത്തെക്കൂടി ചേർത്തു പറയുന്നുണ്ട്. നാട്യവിദ്യയെ സംബന്ധിച്ച് ഭാരതീയർക്കു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥമാണ് നാട്യശാസ്ത്രം.

നാട്യത്തിൽ ശരീരം വാക്കാണ്. ആംഗികം, ആഹാര്യം, സാത്വികം എന്നീ മൂന്നുവിധം അഭിനയങ്ങളും വാക്കിന്റെ അർത്ഥത്തെയാണല്ലോ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്. നാട്യ ശാസ്ത്രത്തിലെ ശ്ലോകങ്ങളിൽ അഭിനയത്തിൽ വാക്കിനുള്ള പരമപ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. വാക്കുകൾ കൊണ്ട് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ശാസ്ത്രങ്ങൾ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതും വാക്കുകളിൽത്തന്നെയാണ്. വാക്കിനുമീതെ ഒന്നുമില്ലെന്നും സർവ്വകാര്യങ്ങളുടേയും കാരണം വാക്കാണെന്നും ഭരതമുനി വ്യക്തമാക്കുന്നു. (ചന്ദ്രശേഖർ കമ്പർ, 2000 : 11).

നാട്യോല്പത്തിയെക്കുറിച്ച് നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രഥമദ്ധ്യായത്തിൽപറയുന്നുണ്ട്. ബ്രഹ്മാവ് വേദങ്ങളിൽനിന്നും നാട്യത്തിനുവേണ്ട ഉപാദാനങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ടു. ഋഗ്വേദ ത്തിൽനിന്നു കഥാവസ്തുവും സാമവേദത്തിൽ നിന്നു ഗീതവും യജുർവേദത്തിൽ നിന്ന് അഭിനയവും അഥർവവേദത്തിൽ നിന്ന് രസവും സ്വീകരിച്ചു. വേദങ്ങൾ നാലും കേൾക്കാൻ ശൂദ്രർക്ക് അവകാശമില്ലാത്തതുകൊണ്ട് ഇപ്രകാരമൊരു നൂതനസൃഷ്ടി അനിവാര്യമായി.

ദേവന്മാരുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് ഋഷിമാർക്ക് ഇതിൽ ജ്ഞാനമുണ്ടാകാനായി ബ്രഹ്മാവ് ഈ വിദ്യ ഭരതമുനിയെ പഠിപ്പിച്ചു. അദ്ദേഹം തന്റെ നൂറു പുത്രന്മാരെയും പഠിപ്പിച്ചശേഷം ബ്രഹ്മാവിന്റെ മുമ്പിൽ നാട്യം അവതരിപ്പിച്ചു കാണിച്ചു. അതിന്റെ ശാസ്ത്രപൂർണ്ണതയ്ക്കായി കൈശികീവൃത്തി കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും അതിന്റെ പ്രയോഗത്തിന് അപ്സരസ്സുകളെ സൃഷ്ടിക്കയും ചെയ്തു. ഇന്ദ്രധ്വജമഹോത്സവത്തോട് അനുബന്ധിച്ചു അഭിനയിച്ച ദേവാസുരസംഗ്രാമത്തിൽ ദേവന്മാർ അസുരന്മാരുടെമേൽ വിജയം വരിക്കുന്ന ദൃശ്യം ആടേണ്ടി വന്നു. ഇത് അസുരന്മാരെ കുപിതരാക്കി. അവർ അഭിനയത്തിനു തടസ്സം സൃഷ്ടിക്കാൻ തുടങ്ങി. ഏതു തന്ത്രം സ്വീകരിച്ചിട്ടും അവർ ശാന്തരായില്ല. അപ്പോഴാണ് നാട്യത്തിന്റെ രക്ഷയ്ക്കായി നാട്യഗൃഹത്തിന്റെ ആവശ്യം അനുഭവപ്പെട്ടത്. അനന്തരം വിശ്വകർമ്മാവ് നാട്യഗൃഹം നിർമ്മിച്ചു. രംഗപൂജ നടത്താനും പ്രവേശനകവാടത്തിൽ രക്ഷാപുരുഷന്മാരായി ദേവഗണത്തെ നിയോഗിക്കാനും അതു സഹായകമായി. ഭരതനവതരിപ്പിച്ച അമൃത മഥനം സമവാകാരവും ത്രിപുരദാഹം ഡിമവും കണ്ട് പ്രസന്നത പൂണ്ട ശിവൻ പൂർവ്വരംഗവിധിയിൽ താണ്ഡവം യോജിപ്പിക്കണമെന്നു നിർദ്ദേശിച്ചു. താണ്ഡുവിന്റെ സഹായത്തോടെ ഭരതമുനി അതു മനസ്സിലാക്കി പൂർവ്വരംഗത്തിൽ നിവേശിപ്പിക്കയുണ്ടായി. സുകുമാരവും ശൃംഗാര പ്രധാനവുമായ ലാസ്യം നാട്യത്തിൽ യോജിപ്പിച്ചതു പാർവ്വതിയാണ്. വിഷ്ണു നാട്യവൃത്തികൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചു നാട്യത്തിനു സമ്മാനിച്ചു.

നാടകമെഴുതാൻ കവിക്കും രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കാൻ നടനും നൽകുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങളാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിലുള്ളത്. ഭരതന്റെ ശിഷ്യന്മാർ അഞ്ചു ചോദ്യങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തോടു ചോദിച്ചു. നാട്യവേദം ഉണ്ടായതെങ്ങനെ? ആർക്കുവേണ്ടി? നാട്യത്തിന്റെ അംഗങ്ങൾ എന്തെല്ലാം? ഇതിന്റെ ആധികാരികത എന്ത്? രംഗത്ത് പ്രയോഗിക്കേണ്ടതെങ്ങനെ? ഈ അഞ്ചു ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള മറുപടിയാണ് ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രം.

പഞ്ചമവേദിയായി ബ്രഹ്മാവ് സൃഷ്ടിച്ചതാണ് നാട്യം. നാലുവേദങ്ങളുടെയും ലക്ഷ്യം ധർമ്മപ്രബോധനമായിരുന്നു. അതു ഫലപ്രദമല്ലെന്നു കണ്ട് ഋഗ്വേദത്തിൽനിന്ന് സാഹിത്യവും യജുർവേദത്തിൽ നിന്ന് അഭിനയവും സാമവേദത്തിൽ നിന്ന് ഗാനവും അഥർവവേദത്തിൽ നിന്ന് രസവും സ്വീകരിച്ച് എല്ലാ വേദങ്ങളുടെയുംസത്തയുൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു വേദം സൃഷ്ടിച്ച് ധർമ്മപ്രബേധനം സാധ്യമാക്കുകയായിരുന്നു ബ്രഹ്മലക്ഷ്യം. വിനോദത്തിലൂടെ വിജ്ഞാനം പകരാൻ കഴിയുമെന്ന് ദേവന്മാരെ അദ്ദേഹം ധരിപ്പിച്ചു.

നാടകത്തിന്റെ ഉല്പത്തി

ഭാരതീയ നാടകത്തിന്റെ ഉല്പത്തിയെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചിട്ടുള്ളവർ ഭാരതത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന മതാചാര അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലേയ്ക്കാണ് ആദ്യം കടന്നു ചെല്ലേണ്ടത്. ഋഗ്വേദത്തിലെ സംഭാഷണരൂപമായ മന്ത്രങ്ങളിൽലാണ് നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാകൃതരൂപം കാണുന്നത്. ആദിമ മനുഷ്യൻ തന്റെ വീരപരാക്രമങ്ങൾ മറ്റുള്ളവരെ അറിയിക്കുന്നതിനായി ആംഗ്യഭാഷയിൽ നടത്തിയ ചില അഭ്യാസപ്രകടനങ്ങൾ, ചില ശബ്ദപ്രകടനങ്ങൾ ഇതെല്ലാം ആദ്യകാലനാടകങ്ങളുടെ രൂപം കൊള്ളലിന് ഇടയായി. നായാട്ടിന് പോയ മനുഷ്യൻ ഒരു സിംഹത്തെ നേരിട്ട ആവേശ ജനകമായ കഥ മറ്റുള്ള ശബ്ദഭാഷകൊണ്ടു ഗ്രഹിപ്പിച്ചതോടെ സാഹിത്യത്തിലെ കഥ വരകളിൽ കൂടി ഗ്രഹിപ്പിച്ചപ്പോൾ ചിത്രകലയും താൻ ഹിംസിച്ച സിംഹത്തിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾ താൻ തന്നെ അനുകരിച്ചു കാണിച്ചപ്പോൾ അഭിനയകലയും സംജാതമായി .ഭാരതീയ നാട്യസമ്പ്രദായത്തിൽ വാചികത്തിന്, ആംഗിക സാത്വിക ആഹാര്യങ്ങളെപ്പോലുള്ള ഒരു ഘടകം എന്നുള്ള സ്ഥാനം മാത്രമേയുള്ളൂ. കഥകളിയിൽ വാചികാഭിനയം ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. കൂടിയാട്ടമടക്കമുള്ള കേരളീയ കലാരൂപങ്ങളിലെല്ലാം ആംഗിക സാത്വിക ആഹാര്യ അഭിനയരീതികൾ വളരെ സൂക്ഷ്മതയോടെ വികസിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. യഥാതഥ രീതിയിലുള്ള നാടകാഭിനയം ലോകവ്യവഹാരങ്ങളുടെ അനുകരണമാകുമ്പോൾ ഭാരതീയ അഭിനയരീതി ലോകവ്യവഹാരത്തിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ്. ആസ്വാദകമനസ്സിൽ രസാനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുകയെന്നതാണ് അതിന്റെ ലക്ഷ്യം.

പ്രഖ്യാതവസ്തുവിഷയം
പ്രഖ്യാതോദാത്തനായകം ചൈവ
രാജർഷിവംശ്യചരിതം
തഥൈവ ദിവ്യാശ്രയോപേതം
നാനാവിഭൂതിഭിര്യുത-
മൃദ്ധിവിലാസാദിഭിർഗുണൈശ്ചൈവ
അങ്കപ്രവേശകാഢ്യം
ഭവതി ഹി തന്നാടകം നാമ. (നാരായണപിഷാരടി പി.കെ, 2014 : 13)

ദശരൂപകങ്ങൾ

ദൃശ്യരൂപകങ്ങളെ രൂപകം എന്നാണ് സംസ്കൃതത്തിൽ വിളിക്കുന്നത്. കാണാൻ കഴിയുന്നത് എന്നർത്ഥം. അനുകരണരൂപകങ്ങളാണ് ഇവ. വസ്തു, നായകൻ, രസം എന്നിവയിലുള്ള ഭേദമനുസരിച്ച് രൂപകങ്ങളെ പത്തായി വിഭജിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഡിമം, സമവാകാരം, ഈഹാമൃഗം, വ്യായോഗം, അങ്കം, നാടകം, ഭാണം, വീഥി, പ്രഹസനം, പ്രകരണം. ആദ്യത്തെ ആറെണ്ണത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം ഇതിഹാസങ്ങളിൽ നിന്നും സ്വീകരിച്ചതാണ്. രണ്ടാമത്തെ നാലുരൂപകങ്ങളും സാമൂഹികാശം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയും സാധാരണ ജനങ്ങളുടെ ജീവിതത്തോടടുത്തു നിൽക്കുന്നവയുമാണ്. ഇവയിലധികവും നാടോടിക്കഥകളാണ്. പരിഹാസത്തിനും വിമർശനത്തിനും ഇവയിൽ ധാരാളം ഇടമുണ്ട്. രംഗവേദിയുടെ വളർച്ച ഇതിലൊന്നുമൊതുങ്ങാത്തതിനാൽ പിൻകാലത്ത് ഉപരൂപകങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ ഒട്ടേറെ രംഗരൂപകങ്ങൾ ഉണ്ടായി.

എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളിലും നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രേരണയുണ്ടായിയെന്നനുമാനിക്കുന്ന ശ്രീ കാട്ടുമാടം നാരായണന്റെ അഭിപ്രായം ഇതോടൊപ്പം ചേർക്കുന്നു.

‘അതായത് ഭരതമുനിയുടെ ദശരൂപക വിവരണം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്ത് നിലവിലിരുന്ന പത്തുരൂപക വിശേഷണങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ളതാവാമെന്ന് സമ്മതിച്ചിട്ടുതന്നെ ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. ആ രൂപകവിശേഷണങ്ങളിൽ അത്യുത്തമമെന്നു വിശേഷിപ്പിയ്ക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നാടകം അതിന്റെ അന്നത്തെ രൂപം നേടിയെടുത്ത കഥയുടെ പത്തധ്യായങ്ങളും കൂടിയാണെന്ന് ഒന്നുകൂടി വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ നാടകമെന്ന രൂപക വിശേഷണത്തിലെത്തിച്ചേർന്ന നാട്യത്തിന്റെ വികാസപരിണാമ ചരിത്രത്തിലെ പത്തവസ്ഥകളായി അവയെ സമീപിച്ചാൽ ഭാരതീയ നാട്യവേദിയുടെ വ്യക്തമായൊരു ചരിത്രം നെയ്തെടുക്കാൻ കഴിയും. (നാരായണൻ കാട്ടുമാടം 1990: 28).

ഉപരൂപകങ്ങൾ

ഭാരതീയ രംഗവേദിയുടെ ജനകീയ മുഖങ്ങളാണ് ഉപരൂപകങ്ങൾ. നാട്യശാസ്ത്രനിയമങ്ങൾ കർശനമായി പാലിക്കുകയോ സംസന്ധ്യംഗ ഘടനകളില്ലാതിരിക്കുകയോ കഥാപാത്രങ്ങൾ താഴ്ന്നവിഭാഗത്തിലുള്ളവരോ സാധാരണക്കാരോ

ആയിരിക്കുകയോ ആണ് ഇതിന്റെ രീതി. നൃത്തത്തിനും ഗീതത്തിനും ആണ് ഇവിടെ പ്രാധാന്യം. ദശരൂപകങ്ങൾ നാട്യഭേദങ്ങളും ഉപരൂപകങ്ങൾ നൃത്യരൂപങ്ങളുമാണ്. വാക്യാർത്ഥാഭിനയം നാട്യത്തിന്, പദാർത്ഥാഭിനയം നൃത്യത്തിന് എന്നതാണ് രീതി.

ഉപരൂപകങ്ങൾ ഉടലെടുത്ത പ്രദേശത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ കണക്കിലെടുക്കുന്നു. അവ 'ദേശി' എന്ന വിഭാഗത്തിൽപെടുന്നു. ദശരൂപകങ്ങൾ 'മാർഗി'യാണ്. പ്രാദേശിക ഭാഷകളുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് ദേശികൾ വഴിയൊരുക്കി. ഈ വളർച്ച സംസ്കൃതരംഗ വേദിയുടെ തളർച്ചയ്ക്ക് കാരണമായി. മഹാഭാരതത്തിൽ നിന്നും രാമായണത്തിൽ നിന്നും ഇതിവൃത്തം സ്വീകരിച്ച് ധാരാളം നാടകങ്ങളുണ്ടായി. ഭാസൻ, കാളിദാസൻ, ശൂദ്രകൻ, ശ്രീഹർഷൻ, ഭവഭൂതി എന്നിവരുടെ നാടകങ്ങൾ അതിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്. കേരളീയ സംസ്കൃത നാടകങ്ങളായി ശക്തിഭദ്രൻ രവിവർമ്മകുലശേഖരൻ, കാക്കശ്ശേരി ഭട്ടതിരി എന്നിവരുടെ നാടകങ്ങളുമുണ്ടായി.

അഭിനയരീതികൾ

ലോകധമ്മീ നാട്യധർമ്മീ

ധർമ്മീതി ദ്വിവിധഃ സ്മൃതഃ (നാരായണപിഷാരടി പി.കെ, 2014 : 258)

ലോകധർമ്മി-നാട്യധർമ്മി എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു രീതികളെക്കുറിച്ച് നാട്യ ശാസ്ത്രത്തിൽ പറയുന്നു. ലൗകികമായ അംഗവിക്ഷേപമാണ് ലോകധർമ്മി ശൈലീകൃതമാകുമ്പോൾ നാട്യധർമ്മി. സാത്വികവും ശൈലീകൃതവുമായ അഭിനയത്തിനാണ് ഭരതൻ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്.

ചതുർവിധാഭിനയം

ഏതെങ്കിലും ഒരു സംഭവത്തെയോ ഭാവത്തെയോ അതിന്റെ താദാത്മ്യ ബോധമുണ്ടാകത്തക്കവണ്ണം ഒരാൾ തന്നിലൂടെ തന്നെ മറ്റൊരാളിലേയ്ക്കു പകർന്നു കൊടുക്കുന്നതാണ് അഭിനയം. ഈ അഭിനയം നയം ബോധിക്കേണ്ടത് ആംഗികം, വാചികം, ആഹാര്യം, സാത്വികം എന്നിവയിലൂടെയാണ്.

ആംഗികോ വാചികശ്ചൈവ

ഹ്യാഹാര്യഃ സാത്ത്വികസ്തഥാ

ചത്വാരോഭിമയാ ഹേ്യതേ

വിജ്ഞേയാ നാട്യസംശ്രയാഃ. (നാരായണപിഷാരടി പി.കെ, 2014 : 258)

സംസ്കൃത നാടക പാരമ്പര്യപ്രകാരം നാടകം എന്നത് ദൃശ്യകാവ്യമാണ്. യഥാർത്ഥ നാടകാവതരണങ്ങളിലെല്ലാം വാചികാഭിനയത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. മറ്റ് മൂന്ന് രീതികളും വാചികാഭിനയത്തെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്ന ഘടകങ്ങൾ മാത്രമാണ്. ഭരതന്റെ രസസൂത്രവും നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ അഭിനയ നിർദ്ദേശങ്ങളും വായിച്ചാൽ പ്രാചീന സംസ്കൃത നാടകാഭിനയത്തിലും ആംഗിക സാത്വികങ്ങൾക്കായിരുന്നു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഭാരതീയ അഭിനയ പാരമ്പര്യം വെച്ച് നാട്യത്തിന് ആധാരമായ സാഹിത്യ കൃതിയിലെ പ്രതിപാദ്യം അംഗവിന്യാസങ്ങളിലൂടെ അരങ്ങത്ത് പുനരാവിഷ്കരി ക്കുന്നതിനെയാണ് ആംഗികാഭിനയം എന്നു പറയുന്നത്. നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിൽ പരസ്പരം പങ്കിടുന്ന ആഴത്തിലുള്ള ആത്മീയാനുഭവം തന്നെയാണ് പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവുമായ അഭിനയ രീതികൾ ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത്. ഈ ചതുർവിധാഭിനയങ്ങളിൽ ആഹാര്യം നൃത്തത്തിനും നൃത്യത്തിനും നാട്യത്തിനും ഒഴിച്ചുകൂടാത്തതാണ്. നൃത്തത്തിൽ ആഹാര്യവും ആംഗികവും സാത്വികവും നിർബന്ധമാണ്. നാട്യത്തിൽ നാലും വേണം. നാട്യകലയിലാണ് ചതുർവിധാഭിനയ കല പൂർണ്ണമായുള്ളത്.

കവിത എഴുതുന്നത് വാക്കുകൾ കൊണ്ടും ഭാവങ്ങൾ കൊണ്ടും ആണെന്ന് പറയുന്നത് നാടകത്തിനും നന്നായി ഇണങ്ങുംപക്ഷം കവിതയിലേയും നാടകത്തിലേയും വാക്കുകൾ തമ്മിൽ ഭാവങ്ങൾ തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. രണ്ടിടത്തും ശബ്ദഭാവങ്ങൾ ധ്വന്യാത്മകമായിരുന്നേ തീരൂ എന്ന പൊതുധർമ്മം കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെയുള്ളത് വ്യത്യാസങ്ങളാണ്. നാടകത്തിൽ വാക്കുകൾ ഏറെ ശക്തമായ ആവിഷ്ക്കരണ ഉപായമാണ്. ആംഗികസാത്വികആഹാര്യങ്ങൾ മറ്റ് ഉപായങ്ങളായി കൂടെവേണം. ആ ഉപായങ്ങളുടെ പ്രയോഗത്തെ തടയാതെയും അവയെ അനുപദം സഹായിച്ചും നാടകത്തിൽ പദവാക്യങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുക്കണം (എൻ. കൃഷ്ണപ്പിള്ള, 1983 : 33).

നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഒന്നാമദ്ധ്യായത്തിൽ നാട്യവേദത്തിന്റെ ഉദ്ഭവത്തെക്കുറിച്ചും പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ബ്രഹ്മാവിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം വാക്കിനു പ്രാധാന്യമുള്ള ഭാരതിവൃത്തിയും രസഭാവപ്രകാശത്തിനു സ്ഥാനമുള്ള സാത്വകിവൃത്തിയും ഓട്ടം, ചാട്ടം,

യുദ്ധം മുതലായ ശാരീരികാദ്ധ്വാനം ആവശ്യമുള്ള ആരഭടിവൃത്തിയും ചേർത്താണ് നാട്യവേദം സൃഷ്ടിച്ചത്. എന്നാൽ ശൃംഗാരരസ പ്രാധാന്യവും അലങ്കാരഭംഗിയും അംഗചലനസൗകുമാര്യവുമുള്ള കൈശികവൃത്തി കൂടി ഇതിനോടുകൂടി ചേർത്ത് ബ്രഹ്മാവ് ഈ വേദത്തെ പരിഷ്കരിച്ചു. ധർമ്മാർത്ഥകാമവും കളിയും കാര്യവും യുദ്ധവും വധവും എല്ലാം ഈ നാട്യത്തിലുണ്ട്. വിജ്ഞാനവും വിനോദവും ആശ്വാസവും നൽകുന്നതാണ് ഈ നാട്യം..

അഭിനയകലയുടെ ഘടകങ്ങൾ

നാട്യം, നൃത്യം, നൃത്തം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു ഘടകങ്ങൾ അഭിനയ കലയ്ക്കുണ്ട്.

ഇഹാനുശ്രുയതേ ബ്രഹ്മഃ
ശക്രേണാഭ്യർത്ഥിതഃ പുരാ
ച കാരാ കൃഷ്യാ വേദോഭ്യോ
നാട്യവേദച്ഛ പഞ്ചമം
ഭരതയദാ ഭൗ പൂർവ്വം നാട്യവേദം ചതുർമുഖാഃ
സ നാട്യ-നൃത്യ-നൃത്യാനി ശഭോ ര ഗ്രേ പ്രയുക്തവാൻ (ശർമ്മ വി.എസ്, 1980 : 26).

സംഗീതദാമോദരത്തിൽ വി.എസ്.ശർമ്മ നാട്യനൃത്യാദികളുടെ ഉല്പത്തിയെപ്പറ്റി രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

സമർത്ഥരായ നടന്മാർ സംഗീതത്തിന്റേയും നൃത്തത്തിന്റേയും സഹായത്തോടെ രൂപകങ്ങളവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ സവിശേഷമായ ഒരാനന്ദമുളവാക്കുന്നു. സ്ഥലം, കാലം, വ്യക്തി എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള വ്യതിരിക്തതയല്ല അവിടെയുണ്ടാകുന്നത്. ആനന്ദത്തിൽ മനസ്സുമുഴുകിപ്പോകുന്നു. ഇതുതന്നെയാണ് ദശരൂപകങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യവും.

നൃത്യം

പദാർത്ഥാഭിനയപ്രധാനമാണ് നൃത്യം. ഹസ്തമുദ്രകളാലുള്ള അഭിനയത്തിനാണ് ഇതിൽ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്. കൈമുദ്രകൾകൊണ്ട് ആശയങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയും സൂചിപ്പിക്കുകയും, കണ്ണ്, പുരികം, ചുണ്ട് മുതലായ മുഖാവയവങ്ങളെക്കൊണ്ട് ഭാവങ്ങളെ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നൃത്യത്തിൽ മനോഭാവത്തിന്റെ സജീവ ആവിഷ്ക്കരണമാണ് സാധിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വികാരപ്രകടനങ്ങളും അംഗചലനങ്ങളും ഭാവാനു

സ്പർശിയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് നൃത്യം. നൃത്തത്തിന്റെയും നാട്യത്തിന്റെയും ഏതാനും അംശങ്ങൾ കൂടിചേർന്നാൽ അത് നൃത്യമായി.

നാട്യം

വാക്യാർത്ഥാഭിനയമാണ് നാട്യം. പദാർത്ഥാഭിനയമായ നൃത്യത്തേക്കാൾ ഉയർന്നാണ് വാക്യാർത്ഥാഭിനയം. നാട്യത്തിൽ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളുടെ ഒരു പരമ്പര ഉണ്ടായിരിക്കും. നാട്യം പലർ ചേർന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്നതും രസാവിഷ്ക്കാരം ലക്ഷ്യമാക്കി സ്വീകരിക്കുന്നതുമായിരിക്കും (നാരായണപിഷാരടി കെ.പി, 2014 : 184) പല വാക്യാർത്ഥം കൊണ്ട് കേവലപദാർത്ഥത്തിൽ നിന്നും വ്യതിരിക്തമായ ആശയപ്രകാശനമാണ് നടക്കുന്നത്. നൃത്യം ഓരോ പദാർത്ഥത്തിനും ഓരോ മുദ്ര കാണിച്ച് ചാരിതാർത്ഥമാവുമ്പോൾ നാട്യം ആശയങ്ങളേയും അവയിൽ ഉൾച്ചേർന്ന രസഭാവാദികളേയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു.

നാട്യം രസാഭിനയമാണ്. അനുകരണ പ്രധാനമായ ഒരു കലകൂടിയാണിത്. നാട്യം നാട്യമായിത്തീരുന്നത് നാട്യധർമ്മിയായ അഭിനയത്തിന്റെ ഉൽക്കർഷത്താലാണ്. നാട്യപ്രദർശനങ്ങളെ രസാപേക്ഷയനുസരിച്ച് പത്തായി വിഭജിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയാണ് ദശരൂപകങ്ങൾ. ഇവയിൽ പത്താമത്തേയാണ് നാടകം. രൂപത്തെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഇവയെ രൂപകമെന്നു വിളിക്കുന്നു.

നൃത്തം

നൃത്തത്തിന്റെ വികസിത രൂപമായാണ് നാട്യകലയെ കണക്കാക്കുന്നത്. നാട്യനൃത്യങ്ങളെയപേക്ഷിച്ച് ഏറ്റവും പ്രചാരത്തിലുള്ള ഒരു കലാവിശേഷമാണിത്. മനുഷ്യമനസ്സിനെ ആർദ്രവും ആകർഷകവുമാക്കുവാനുള്ള ശ്രേഷ്ഠകർമ്മമാണിത്. നാട്യശാസ്ത്ര'ത്തിൽ നൃത്തോല്പത്തിയെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. താണ്ഡുവിൽനിന്ന് താണ്ഡവനൃത്തവും ഉമയിൽനിന്ന് ലാസ്യവും പിറവിയെടുത്തതായി ഈ ഗ്രന്ഥം വിശദീകരിക്കുന്നു. രസഭാവാദികളൊന്നും വ്യഞ്ജിപ്പിക്കാത്തതും വെറും ശോഭാകാരിയുമായ ഒരു വിനോദമാണ് നൃത്തം. പ്രത്യേകമായ ഒരർത്ഥത്തെ ബോധിപ്പിക്കാതെതന്നെ ആനന്ദത്തെ നൽകുവാനുള്ള ശക്തി ഇതിനുണ്ട്. താളവും ലയവും

ഇതിലെ പ്രധാനാംശങ്ങളാണ്. പ്രത്യേകമായ ആശയം ആവിഷ്കരിക്കാതെ മനോഹരമായ അംഗങ്ങൾ ചലിപ്പിക്കുന്നതാണ് നൃത്തം. ആശയാവിഷ്ക്കാരവും ഭാവോന്മീലനവും നൃത്തത്തിൽ ചേരുമ്പോൾ അത് നൃത്യമായി മാറുന്നു. നൃത്തത്തിൽ ദേശിയെന്നും മാർഗ്ഗിയെന്നും രണ്ടു വിഭാഗമുണ്ട്.

നാട്യശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങൾ ഭാരതീയ കലാരൂപങ്ങളിൽ പ്രകടമായ സ്വാധീനം സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്. അഭിനയ കലകളുടെ ആധികാരിക ഗ്രന്ഥമായ നാട്യശാസ്ത്രം പിന്നീടുണ്ടായ എല്ലാ ചിന്താപദ്ധതികളുടേയും ആധാരശിലയായി കണക്കാക്കാം. ഭാരതീയ നാടകങ്ങൾ പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളെ അനുകരിച്ച് നാടകരചന നടത്തിയിട്ടുണ്ടെന്ന് പല പണ്ഡിതന്മാരും സമർത്ഥിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിന്റെ വേരുകൾ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ തന്നെയാണ് എന്ന് കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നു. ഭാരതീയ നാട്യസങ്കല്പത്തിൽ കാലത്തിനും സ്ഥലത്തിനും കഥാപുരോഗതിയ്ക്കും പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നില്ല. പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങളെല്ലാം സ്ഥലകാലക്രിയാ ഐക്യത്തെ കൃത്യമായി നിഷ്കർഷിക്കുന്നവയാണ്. ഭാരതീയ നടനപാരമ്പര്യത്തിലെ ബാക്കിപത്രങ്ങളായാണ് നാടകങ്ങളെ വിലയിരുത്തേണ്ടത്. ഭക്തിപ്രസ്ഥാനവും ദേശീയ മുന്നേറ്റങ്ങളും അതുവഴിയുണ്ടായ നാടൻകലകളുടെ വ്യാപനവുമെല്ലാം നാടകത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കി. വിദേശസ്വാധീനത്തിൽ അടിമപ്പെട്ട് ഒരുവിഭാഗം അതിന്റെ അനുകരണമാതൃകകൾ സൃഷ്ടിച്ചെങ്കിലും മറ്റൊരു വിഭാഗം സ്വന്തം പൈതൃകമന്വേഷിച്ച് നാടകസൃഷ്ടി നടത്തിയെന്നതിന്റെ കണ്ടെത്തലുകളാണ് ഇതിൽ നിന്നും ബോധ്യമാകുന്നത്.

ദേശീയ നാടകവേദി

വിദേശ ശക്തികളുടെ കീഴിയിൽ അടിമത്തം അനുഭവിച്ചിരുന്ന ഇന്ത്യൻ ജനതയ്ക്ക് അവരുടെ കലാപാരമ്പര്യത്തേയും കൈനീട്ടി സ്വീകരിക്കേണ്ടിവന്നു. ഇന്ത്യൻ തിയറ്ററുകളിൽ വിദേശ തിയറ്ററുകളുടെ പ്രകടമായ സ്വാധീനം കാണപ്പെട്ടു. ഇംഗ്ലണ്ടിൽ നിന്നും കച്ചവടത്തിനായി വന്നവർ ആവിഷ്ക്കരിച്ച വിക്ടോറിയൻ നാടകങ്ങൾ ഭാരതീയ നാടകവേദിയെ കീഴടക്കി. നമ്മുടെ ദൃശ്യകലാ സംസ്ക്കാരത്തിൽ കൈകടത്തലുകൾ നടത്തി ഈ വൈദേശിക നാടകങ്ങൾ അരങ്ങിലവതരിപ്പിച്ചു. വിക്ടോറിയൻ നാടകങ്ങളുടെ വികൃതമായ അനുകരണങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഇന്ത്യയിലെ എല്ലാ സംസ്ഥാനങ്ങളും നാടകവേദികൾ ഒരുക്കിയിരുന്നു.

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യകാലഘട്ടമായപ്പോഴേയ്ക്കും പല പ്രാദേശിക ഭാഷകളിലും സ്വതന്ത്രമായ നാടകവേദികൾ രൂപപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. ഇതിഹാസ കഥാപാത്രങ്ങളേയും അതിലെ ഇതിവൃത്തങ്ങളും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് നാടകരചനകൾ ഉണ്ടായി. സ്വാതന്ത്ര്യസമര കാലഘട്ടത്തിൽ ദേശീയ ധാരകൾ വളർന്നു വികസിച്ചതോടെ രൂപഘടനയിലും രംഗരചനയിലും മാറ്റങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് ആധുനിക നാടകവേദികൾ രൂപം കൊണ്ടു. വിക്ടോറിയൻ അവതരണ മാർഗ്ഗങ്ങളെ ഭാഗികമായി ചേർത്തുവെച്ച് അതാത് പ്രദേശങ്ങളിലെ നാടോടി ദൃശ്യകലാവതരണ സമ്പ്രദായങ്ങളെ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായത്. രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്ക്കാരികവുമായ കൂട്ടായ്മകൾ ഇത്തരം നാടകങ്ങളെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചു. ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമരം തീവ്രമായി ജനമനസ്സുകളെ കീഴടക്കിയ കാലഘട്ടത്തിൽ അധിനിവേശത്തിന്റെ എല്ലാ തടവറകളും പൊട്ടിച്ചെറിഞ്ഞ് സ്വതന്ത്രമായ ദേശീയത്തനമിയുള്ള നാടകങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കാൻ നാടകകൃത്തുകൾ കരുത്തു നേടി. പാശ്ചാത്യരുടെ ചുവടുപിടിച്ചു ഭാരതീയ നാടകവേദിയിലും അർത്ഥപൂർണ്ണമായ ചില അന്വേഷണങ്ങൾ നടക്കുകയുണ്ടായി. ഇപ്റ്റയുടെ ആദ്യകാല രംഗാവതരണങ്ങളിൽ രംഗകല കൊളോണിയലിസത്തിനെതിരെയുള്ള സമരത്തിൽ ജനങ്ങളെ അണിനിർത്തുന്നതിനു വേണ്ടിയുള്ള മാധ്യമമായാണ് ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടത്.

നാടോടി കലാപാരമ്പര്യങ്ങൾക്ക് രംഗാവിഷ്ക്കാരം തയ്യാറാക്കുകയും ഉത്സവ പ്രതീതിയോടെ ജനങ്ങൾ അവയെ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്തത് ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തിന് ഊർജ്ജം പകരാനായി നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാൻ ഇപ്റ്റയുടെ പ്രവർത്തകരെ പ്രചോദിപ്പിച്ചത് പഴയ നാടകരീതിയിൽ നിന്നും പുതിയ നാടകരീതിയിലേക്കുള്ള മാറ്റമായിരുന്നു. പിന്നീടത് കർഷകരുടെയും തൊഴിലാളികളുടേയും പ്രശ്നങ്ങൾ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചു കൊണ്ട് നവോത്ഥാനം സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളായി. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാശയങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകിയിട്ടുള്ള പ്രമേയങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലേയ്ക്ക് നാടകവേദി വികാസം പ്രാപിച്ചു.

ബംഗാൾ നാടകവേദി

തനതുപാരമ്പര്യ കലാരൂപങ്ങളാൽ സമ്പന്നമായ സംസ്ഥാനമാണ് ബംഗാൾ. മുഗൾരാജാക്കന്മാരുടെ അവഗണനയ്ക്കും ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണാധികാരികളുടെ എതിർപ്പിനും

വിധേയമായി ബംഗാളിലെ പല നാടൻ കലാരൂപങ്ങളും നശിച്ചുവെങ്കിലും തങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യ കലകളെ സംരക്ഷിക്കുവാനും നവനാടകസങ്കൽപ്പങ്ങൾ കണ്ടെത്തുവാനും ഒരുകൂട്ടം നാടകപ്രവർത്തകർ തയ്യാറായി.

ബംഗാളിലെ അവാന്ത്ഗാർഡ് തിയേറ്ററുകൾക്ക് സാഹസികതയുടേയും സർഗാത്മകതയുടേയും ചരിത്രമാണുള്ളത്. ഈ പ്രസ്ഥാനം ബഹുരുപി, ലിറ്റിൽ തിയേറ്റർ, ഷൊവാനിക്, കൽക്കട്ടാ തിയേറ്റർ, രൂപകാർ, ചലാചൽ, പദാതിക്, നന്ദികർ, തിയേറ്റർ വർക്ക്ഷോപ്പ് തുടങ്ങിയ നാടകസംഘങ്ങൾക്ക് രൂപം നൽകി. ബിജൻഭട്ടാചാര്യ, ബാദൽ സർക്കാർ, ഉത്പൽദത്ത്, മോഹിത് ചാറ്റർജി, മനോജ് മിത്ര, ശംഭുമിത്ര തുടങ്ങിയ ശ്രദ്ധേയരായ നാടകകാരന്മാർ ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സന്തതികളാണ് (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1980 : 192).

സോഫോക്ലിസ്, ബ്രെഹ്ത് തുടങ്ങിയ വിശ്വനാടകകാരന്മാരെ ബംഗാൾ നാടകവേദിക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തിയതും, രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിനെ നാടകരംഗത്തെ ഉദാത്ത പ്രതിഭയാക്കി ഉയർത്തിയതും 'അവാന്ത് ഗാർഡ്' തിയേറ്ററുകളാണ്. ഇവർ സംഘടിപ്പിച്ച നാടകക്കളരികൾ ഭാരതത്തിലെ ഇതരനാടകവേദികൾക്ക് മാതൃകയായി. എന്നാൽ ഈ രംഗത്ത് പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന പലരും രംഗത്തു നിന്നു വിരമിച്ചതോടെ ശ്രദ്ധേയമായ 'അവാന്ത് ഗാർഡ്' തിയേറ്ററുകളുടെ തളർച്ച ആരംഭിച്ചു. നാടകത്തെ ഗൗരവപൂർവം വീക്ഷിച്ചിരുന്ന 'അവാന്ത് ഗാർഡ്' തിയേറ്ററുകളുടെ സ്ഥാനം പന്നീട് ജാത്ര എന്ന കച്ചവട നാടകരംഗം കയ്യടക്കി. മഹാരാഷ്ട്രയിലെ 'തമാശ' (ഒരു നാടകരൂപം) പോലെ എളുപ്പം അഭനയിക്കാവുന്നതും ആസ്വദിക്കാവുന്നതുമായ നാടക രൂപമാണ് ജാത്ര.

നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന നാടകധാരണകളേയും ആവിഷ്ക്കാര സമ്പ്രദായങ്ങളേയും മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിച്ച നാടകകൃത്താണ് ടഗോർ. ലോകം ടാഗോറിനെ അംഗീകരിക്കുന്നതും അറിയുന്നതും കവിയായിട്ടാണെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ സമ്പന്നമായ ദൃശ്യ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സൂചനകളാണ്. ടാഗോർ നാടകങ്ങളിൽ പലതിലും ഫോക്‌ലോറിന്റെ സ്വാധീനം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ബലി, മുക്തധാര എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. നരബലിക്കു പകരം വെയ്ക്കുന്ന മൃഗബലിയെ ആധാരമാക്കിയാണ് ബലിയിലെ ക്രിയാംശം പുരോഗമിക്കുന്നത്. പ്രകൃതിയും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ശക്തമായ ആവിഷ്ക്കാരമാണ് ബലി. പ്രകൃതിയുടെ മേലുള്ള മനുഷ്യന്റെ കടന്നുകയറ്റത്തിന്റെ പ്രകടിത

രൂപമാണ് മുക്തധാര. മുക്തധാരാനദിയെ സ്വന്തം അമ്മയായി കാണുന്ന അഭിജിത്ത് എന്ന നടൻ പെരുവെള്ളപ്പാച്ചിലിൽ ഞാനെന്റെ തായ് മൊഴി കേൾക്കുന്നുവെന്ന് ഒരു വെളിപാടുപോലെ പറയുന്നുണ്ട്. ആദിവാസികളും നാഗരിക സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ പ്രതീകങ്ങൾ എന്ന നിലയിലാണ്. ടാഗോറിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾ നില നില്ക്കുന്നത്. അവർ പ്രകൃതിയുടെ വക്താക്കളാണ്.

ഭൈരവക്ഷേത്രത്തിലെ ശംഖനാദവും ജന ഭൈരവ, ജയശങ്കരശങ്കരശങ്കര എന്നു തുടങ്ങുന്ന സങ്കീർത്തനാലാപനങ്ങളും നാടൻ അന്തരീക്ഷം ഈ നാടകത്തിൽ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മാനം മുട്ടെ ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന ഭൈരവക്ഷേത്രത്തെക്കാളും ഉയരത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന അണക്കെട്ട് പ്രകൃതിയുടെ മേൽ മനുഷ്യൻ ഏർപ്പെടുത്തിയ ബന്ധമെന്ന നിലയിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുക്തധാരാനദിയുടെ ഉത്ഭവ സ്ഥാനത്തുനിന്ന് ഉത്തരക്കൂടരാജാവിന് ലഭിച്ച നാടോടി ആയിരുന്നു അഭിജിത്ത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെയാണ് അമ്മയോടുള്ള കടം വീട്ടുന്നതിനായി അണക്കെട്ട് തകർത്ത് ആ പെരുവെള്ളപ്പാച്ചിലിൽ അയാൾ സ്വയം ലയിക്കുന്നത്. തുറന്ന ആകാശത്തിൻ കീഴിൽ ബാഹ്യമായ യാതൊരു ആഡംബരങ്ങളുമില്ലാതെ തന്നെ നാടകത്തെ സമസ്ത ചൈതന്യത്തോടും ആവിഷ്ക്കരിച്ചു കാണാനാവുമെന്ന് പ്രയോഗികമായി തെളിയിക്കാനും ടാഗോറിന് കഴിഞ്ഞു (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1980 : 154). രവീന്ദ്ര സംഗീതത്തിന്റെ സ്രോതസ്സ് ബംഗാളിലെ നാടോടി സംഗീതത്തിൽ നിന്നാണ് കണ്ടെത്തിയത്.

ഇപ്റ്റ

1940 ൽ ഇന്ത്യൻ പീപ്പിൾ തിയേറ്റർ അസോസിയേഷൻ രൂപംകൊണ്ടു. ദേശീയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിനുവേണ്ടി ജീവൻ ബലിയർപ്പിക്കാൻ തയ്യാറായ കലാകാരന്മാരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ഇപ്റ്റ വികസിച്ചു നാടകവേദിയിൽ സർഗ്ഗാത്മകത വളർത്തി വിപ്ലവാത്മക മായ മാറ്റങ്ങൾക്കു തുടക്കം കുറിക്കുന്നതിനായി ഇപ്റ്റയ്ക്കു കഴിഞ്ഞു. മന്മഥ്റായ്, ശംഭുമി ത്ര, ഋഥിക്ഘട്ടക്, കെ.എ.അബ്ബാസ്, ശാന്തിവർദ്ധൻ, ബാൽരാജ് സാഹ്നി, ഉൽപ്പൽദത്ത്, ഷീലഭാട്ടിയ, ഹബീബ് തൻവീർ എന്നിവരുടെ നേതൃത്വം ഇപ്റ്റയെ ഇന്ത്യൻ നാടകവേദി യുടെ നെടുന്തൂണാക്കി മാറി. ആവേശകരമായ ഒരു തിയറ്റർ വിപ്ലവത്തിന് തുടക്കം കുറി ക്കാൻ ഇപ്റ്റയിലൂടെ സാധിച്ചു.

സമകാലിക ഭാരതീയ നാടകകൃത്തുകളിൽ നാടോടി പാരമ്പര്യമുൾക്കൊണ്ടു കൊണ്ട് രചന നിർവ്വഹിച്ച പ്രമുഖരാണ് ഹബീബ് തൻവീർ, ഗിരീഷ് കർണ്ണാട്, വിജയ് ടെണ്ടുൽക്കർ, ചന്ദ്രശേഖര കമ്പർ എന്നിവർ.

ഹിന്ദി നാടകവേദി

ഇന്ത്യയിലെ ഏറ്റവും മികച്ച നാടക സംവിധായകരുടെ സജീവ സാന്നിധ്യംകൊണ്ട് സമ്പന്നമാണ് ഹിന്ദി നാടകവേദി.

അറുപതുകളിലെ ശ്രദ്ധേയമായ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെ ഇബ്രാഹിം അൽക്കാസി (ഡൽഹി), ശ്യാമാനന്ദ് ജലാൻ (കൽക്കട്ട), സത്യദേവ്ദുബേ (ബോംബെ) എന്നിവരും ഹിന്ദി നാടകവേദിയിൽ ശാശ്വത പ്രതിഷ്ഠ നേടിയവരാണ്. മനശ്ശാസ്ത്ര റിയലിസത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം, രംഗസജ്ജീകരണം, ദൃശ്യഘടന, ആഹാര്യം, ദീപവിതാനം തുടങ്ങിയവ അസാധാരണമായ സൗന്ദര്യ ദീപ്തിയോടെ അൽക്കാസി ഹിന്ദി നാടകവേദിയിൽ കാഴ്ചവച്ചു.

ഭാഷയ്ക്കും അതിന്റെ നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾക്കുമാണ് സത്യദേവ്ദുബെ പ്രാധാന്യം നൽകിയത്. നാടകപഠനത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യം നൽകിയാണ് ശ്യാമാനന്ദ ജലാൻ തന്റെ പ്രയോഗ ചാതുരി ഹിന്ദി നാടകരംഗത്ത് തെളിയിച്ചത്. ലാളിത്യത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകുവാനാണ് രാജീന്ദ്രനാഥ് ശ്രമിച്ചത്.

ശാന്താഗാന്ധി, ബി.വി.കാരന്ത്, ബെൻസികൗൾ, എം.കെ.റയ്ന, രഞ്ജിത്കപൂർ, ബാരിജോൺ, ഭാനുഭാരതി, അമൽഎല്ലാന, കുമാരവർമ, മോഹൻമഹർഷി, ബാദൽസർക്കാർ, രുദ്രപ്രസാദ്സെൻഗുപ്ത, പ്രൊബീർഗുഹ തുടങ്ങി ശ്രദ്ധേയരായ പലരും ഹിന്ദി നാടകവേദിയുടെ വികാസ ചരിത്രത്തിലെ സുപ്രധാന കണ്ണികളാണ്. ഇവരുടെ ശ്രദ്ധേയമായ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങൾ ജർമനി, അമേരിക്ക, ജപ്പാൻ തുടങ്ങിയ വൈദേശിക നാടുകളിലെ മികച്ച സംവിധായകരെ ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയിലേക്ക് ആകർഷിക്കുവാനും അവരുടെ മികച്ച സംഭാവനകൾ ഏറ്റുവാങ്ങി ലോകശ്രദ്ധയിലേക്ക് ഹിന്ദി നാടകവേദിയെ ഉയർത്തുവാനും കഴിഞ്ഞു. ഇവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കൂടുതലും നടന്നത് ഡൽഹി നാഷണൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ്.

കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ (കേരളം), രത്തൻകുമാർ തിയ്യം (മണിപ്പൂർ), ശിവരാമകാരന്ത്, കെ.വി. സുബ്ബണ്ണ (കർണാടകം) തുടങ്ങിയ പ്രമുഖ നാടക സംവിധായകരുടെ ശിക്ഷണത്തിൽ വിവിധ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുവാനും ഹിന്ദി നാടകവേദിക്കു കഴിഞ്ഞു ഇവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങളും ഹിന്ദി നാടകവേദിയുടെ വളർച്ചയിലെ നിർണായക ഘടകങ്ങളാണ്.

എഴുപതുകളുടെ അവസാനം ഇന്ത്യയിലുടനീളം പ്രദർശിപ്പിച്ച ഹബീബ് തൻവീറിന്റെ ചരൺദാസ്ചോർ ഗോത്രസംസ്കൃതിയുടെ ആത്മസത്ത സ്വാംശീകരിച്ച് ശ്രദ്ധേയമായ നാടകാവതരണമായിരുന്നു. ആദിവാസികളുടെ സമകാലിക ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായ വംശീയ സംഗീതം ഈ നാടകത്തിൽ ഹബീബ് തൻവീർ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിക്കുകയുണ്ടായി. ഛത്തീസ്ഘട്ടിലെ ആദിവാസികളെ ചേർത്ത് ഹബീബ് തൻവീർ നയാനാട്യരംഗ് എന്ന നാടകവേദിയുണ്ടാക്കി. ഇത് നാടകവേദിയിൽ വലിയ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. ആഗ്രബസാർ (1956) ചരൺദാസ് ചോർ (1974) എന്നിവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖ്യരചനകൾ. ചത്തീസ്ഘട്ടിലെ ആദിവാസികൾ തന്നെയാണ് ഈ നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കൾ. അൻപതുകളിൽ ഹബീബ്തമ്പീർ രംഗഭാഷയൊരുക്കിയ 'ആഗ്രാബസാർ' പോലുള്ള നാടകങ്ങളുടെ രംഗാവതരണത്തോടെ ഹിന്ദി നാടകവേദിയുടെ ആധുനിക വളർച്ച ആരംഭിച്ചു. ഇതിഹാസങ്ങളുടെ രൂപഘടനയും സംഗീതത്തിന്റെ കൗതുകകരമായ ആവിഷ്കാരവും തമ്പീർ നാടകങ്ങളെ ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാക്കി. നാടോടി നാടക സംസ്കാരത്തിന്റെ അംശങ്ങൾ സ്വാംശീകരിച്ച് ഒരു ലിറിക് തിയേറ്ററിന്റെ രൂപഭദ്രത കൈവരിക്കാനും തമ്പീർ നാടങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു.

നാൽപ്പതുകളിൽ അവഗണിക്കപ്പെട്ടു കിടന്ന ഹിന്ദി നാടകവേദിക്ക് ഇന്ന് ചലനാത്മകത്വവും കലാപരമായ പ്രസക്തിയും കൈവന്നിരിക്കുന്നു. വിവിധ രാജ്യങ്ങളിലെ മികച്ച സംവിധായകർ ഒന്നു ചേർന്നു വർത്തിക്കുന്ന ഹിന്ദി നാടകവേദി ഏറെ നവീന പരീക്ഷണങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുവാനും തയ്യാറാകുന്നു. അടുത്തകാലത്ത് സംസ്കൃത നാടക വിവർത്തനങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുവാനും ഹിന്ദി നാടക പ്രവർത്തകർ രംഗത്തു വന്നു.

കർണ്ണാടക നാടകവേദി

കർണ്ണാടകത്തിൽ ആദ്യരംഗാചാര്യയുടെ ജനമേജയ ശ്രദ്ധിക്കൂ എന്ന നാടകം (1960)

ജനശ്രദ്ധയാകർഷിച്ച നാടകമാണ്. ഗിരീഷ് കർണ്ണാടിന്റെ പ്രധാന നാടകങ്ങൾ യയാതി (1961) തുഗ്ലക് (1964) ഹയവദന (19710 നാഗമണ്ഡല (1988) തലേദന്ദ (1990) ടിപ്പുസുൽത്താൻ (1990) എന്നിവയാണ്. ഗിരീഷ് കർണ്ണാടിന്റെ നാഗമണ്ഡല, അഗ്നിയും വർഷവും, ഹയവദന എന്നീ നാടകങ്ങളിലും പ്രകടമായ ഫോക്‌ലോർ സ്വാധീനം കാണാം. ഈ നാടകങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടൻ പുരാവൃത്തം, വിശ്വാസങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ആദിയായവ നാടൻ അന്തരീക്ഷം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പുരാണവും മിത്തും കെട്ടുകഥകളുമെല്ലാം സമ്മിശ്രമായി ചേർത്തുകൊണ്ട് നാടകരചന നടത്തിയ ഗിരീഷ് കർണ്ണാട് ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ പുതിയ മാറ്റങ്ങൾ കൊണ്ടുവന്ന നാടകകൃത്താണ്.

സമ്പന്നമായ ഒരു നാടകവേദിയുണ്ട് മഹാരാഷ്ട്രയ്ക്ക്. ജി.പി.ദേശ്പാണ്ഡെയുടേയും വിജയ് ടെണ്ടുൽക്കറിന്റെയും നാടകങ്ങളിലൂടെയാണ് മഹാരാഷ്ട്രയുടെ നാടക വികാസം സാധ്യമാകുന്നത്. ചാണക്യവിഷ്ണു ഗുപ്ത, മാധവി എന്നിവയാണ് ജി.പി.ദേശ്പാണ്ഡെയുടെ നാടകങ്ങൾ. കിരലോസ്ക്കർ മുതൽ സി.ടി. ഖാനോൽക്കർവരെയുള്ള മറാത്തിനാടകകൃത്തുക്കളുടെ പരമ്പരയിൽ വിജയ് ടെണ്ടുൽക്കർക്ക് പ്രമുഖസ്ഥാനമുണ്ട്. ആധുനിക നാടകലോകത്തിൽ പുതിയ സങ്കേതങ്ങളുടെ സ്രഷ്ടാവു കൂടിയാണ് അദ്ദേഹം. കഥാപാത്രങ്ങളെ അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ വെളിവാക്കിത്തരുന്നതിൽ അത്ഭുതവഹമായ പാടവം പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്ന നാടകകൃത്താണ് വിജയ് ടെണ്ടുൽക്കർ. പാത്രസ്വാഭാവത്തെ ബലികഴിക്കുന്ന വാക്കുകളോ പരിഷ്കൃതഭാഷയോ നാടകത്തിൽ അദ്ദേഹം ഉപയോഗിച്ചിരുന്നില്ല. വ്യക്തിയെ ഒറ്റപ്പെടുത്തുന്ന ശാന്തത കോർട്ട് ചാലു ആഹെ, നിശ്ശബ്ദം, കോടതി കൂടിയിരിക്കുകയാണ്, ഖാസിറാം കൊത്വാൾ, കമല എന്നിവയാണ് പ്രധാനകൃതികൾ. വിജയ് ടെണ്ടുൽക്കറിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ പൊതുവെ നാടോടി അംശങ്ങൾ കുറവാണെങ്കിലും 'ശാന്തത കോർട്ട് ചാലു ആ ഹെ' 'ഗാസിറാം കോത്ത്വാൾ തുടങ്ങിവയിൽ അവയുടെ സ്ഫുരണങ്ങൾ കാണാം.

ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അമ്പതുകൾക്കു ശേഷമാണ് ഭാരത്തിലെ തിയറ്ററിൽ ദർശനികമായും ചെയ്‌വനാപരമായും പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വഴിയൊരുങ്ങിയത്. വൈദേശിക ചട്ടക്കൂടു നാടകവേദിയുടെ വ്യാകരണങ്ങളിലും നിബന്ധനകളിലും നിലകൊണ്ടിരുന്ന അവതരണ മാർഗ്ഗങ്ങളെ അതിവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് നമ്മുടെ പ്രാക്തനവും പരമ്പരാഗതവുമായ രംഗകലാ

രൂപങ്ങളുടെ പ്രകടമാർഗ്ഗങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ട് സ്വത്വത്തെ തിരിച്ചറിയാനുള്ള പ്രവണത കേരളത്തിലുമുണ്ടായി (ഭാനുപ്രകാശ്, 2012 : 258).

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്ത് ഹിന്ദിയിലുണ്ടായ ഏറ്റവും ശക്തമായ നാടകം ധർമ്മവീർ ഭാരതിയുടെ അന്ധയുഗമാണ് (1954) മോഹൻ രാകേഷിന്റെ ആഷാഡ്കി ഏക്ദിൻ (1958) എന്ന നാടകം സാമൂഹിക പ്രസക്തിയുള്ള നാടകമാണ്. അലകളിലെ രാജഹംസം (1967) പകുതിയല്ല മുഴുവനുമല്ല - ആധേ അധുരേ (1969) എന്നീ നാടകങ്ങളും മോഹൻ രാകേഷിന്റേതാണ്.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്ത് കൽക്കത്തയിലുണ്ടായ നാടകാവതരണങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ബറോപിഷിമ (വലിയമ്മായി 1959) ഇന്ദ്രജിത്ത് (1962) സ്പാർട്ടക്കാർ (1972) എന്നിവയാണ് ബാദൽ സർക്കാറിന്റെ നാടകങ്ങൾ. കല്ലോൽ (1965) സൂര്യശിക്കാർ (1971) ബാരിക്കേഡ് (1972) എന്നിവ ഉൽപൽദത്തിന്റെ പ്രധാന നാടകങ്ങളാണ്.

അനുഷ്ഠാനതലത്തിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരുന്ന സംസ്കൃതിയിൽ നിന്ന് ചൈതന്യപൂർണ്ണമായ നാടകകൃതികളേയും രംഗവേദിയേയും സജ്ജീകരിക്കുകയെന്നത് വിഷമമേറിയ കാര്യമാണ്. നാടിന്റെ പഴമയിലേയ്ക്കുള്ള തിരിച്ചുപോക്ക് എല്ലാവർക്കും താല്പര്യം ജനിപ്പിക്കുന്നതാണെങ്കിലും പുതിയ രീതികളുമായി സമന്വയിപ്പിക്കുമ്പോൾ കെട്ടുകാഴ്ചകൾ മാത്രമായി മാറരുത് എന്ന നിർബന്ധം ഈ നാടകകൃത്തുക്കൾക്കുണ്ടായിരുന്നു.

നാട്യശൈലിയിലും നാടോടിശൈലിയിലുമുള്ള വിവിധ നാടകങ്ങൾ കലാപരമായി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഈ നാടകവേദികൾ തയ്യാറാകുന്നു. അടുത്തകാലത്ത് 'ചെറുകഥയുടെ തിയേറ്റർ' എന്ന സങ്കേതം പരീക്ഷിക്കുവാനും ഹിന്ദിനാടകവേദി തയ്യാറായി, ദേവേന്ദ്രരാജ് അങ്കൂർ ആണ് ഈ പരീക്ഷണത്തിന്റെ ജനയിതാവ്. ചെറുകഥയും നോവലെറ്റും അതേ രീതിയിൽ രംഗാവതരണം നടത്തുകയാണ് ചെറുകഥയുടെ തിയേറ്ററിന്റെ സവിശേഷത. അമേച്ചർ സ്വഭാവത്തിൽ കലാമൂല്യമുള്ള നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഹിന്ദി നാടകവേദി മറ്റ് നാടകവേദികൾക്ക് ഒരു മാതൃകയാണ്.

കലയേക്കാൾ കച്ചവടത്തിനു പ്രധാന്യം നല്കി 1880-ൽ രൂപംകൊണ്ട കന്നട നാടക സംഘങ്ങളെ മോഡേൺ തിയേറ്റർ (പ്രൊഫഷണൽ തിയേറ്റർ) എന്നറിയപ്പെടുന്നു.

വ്യാവസായിക വിപ്ലവത്തിന്റെ ഫലമായി രൂപപ്പെട്ട മധ്യവർഗവും കലാപൈതൃകം ഉൾക്കൊള്ളാത്തവരുമായ ഒരു ജനവിഭാഗമാണ് മോഡേൺ തിയേറ്ററിന്റെ വക്താക്കൾ. പാശ്ചാത്യ നാടകത്തിന്റെ സ്വാധീനമാണ് ഈ തിയ്യറ്ററിന്റെ അടിത്തറ.

മോഡേൺ തിയേറ്റർ വക്താക്കളെ അപലപിച്ചുകൊണ്ട് രൂപംകൊണ്ട കന്നടയിലെ 'അമേറ്റർ നാടകസംഘങ്ങൾ' നാടകത്തെ ഗൗരവപൂർവ്വം വീക്ഷിക്കുന്നു. രസിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി മാത്രമുള്ളതല്ല നാടകവേദിയെന്നും, പ്രേക്ഷക ബുദ്ധി ഉണർത്തേണ്ടതും, വിമർശന ബുദ്ധിയോടു കൂടി സാമൂഹിക പ്രതിഭാസങ്ങളെ വീക്ഷിക്കാൻ പഠിപ്പിക്കേണ്ടതും നാടകമാണെന്ന് കന്നട അമേറ്റർ തിയേറ്റർ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. ശിവറാംകാരന്ത്, കൈലാസം, ശ്രീരംഗം, സംസ, കുവേമ്പുബേന്ദ്രേ, പുത്തിന, മാസ്ഥി, കുർത്തകോട്ടി, ജഡഭരത, പർവതവാണി തുടങ്ങിയവർ കന്നട അമേറ്റർ നാടകവേദിയെ പരിപോഷിപ്പിച്ച കണ്ണികളാണ്. ബയലാട്ടയും, മോഡേൺ തിയേറ്ററും അമേറ്റർ തിയ്യേറ്ററും തുല്യപ്രാധാന്യത്തോടെ ഇന്ന് കന്നടയിൽ കർമനിരതമാണ്. നവോത്ഥാനവും ദേശീയസമര പ്രസ്ഥാനങ്ങളും ദേശീയ നാടകവേദിയിൽ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. ഇതിന്റെ പിന്തുടർച്ച മലയാള നാടകവേദിയിലും ദൃശ്യമായി.

മലയാള നാടക ചരിത്രം

പുതിയ രീതിയിലുള്ള സാമൂഹിക ജീവിതക്രമവും പാശ്ചാത്യ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ പ്രചാരവും ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യവുമായുള്ള പരിചയവും മതനിരപേക്ഷമായ ഒരു സാഹിത്യദർശനവും മലയാളത്തിൽ നവീന രീതിയിലുള്ള നാടകപ്രസ്ഥാനം രൂപം കൊള്ളുന്നതിന് ഇടയാക്കി. കൂടിയാട്ടത്തിലെ വിദൂഷകനും കൂത്തുപറയുന്ന ചാക്യാരും സമകാലിക പരാമർശങ്ങൾ നടത്തുകയും ഉപകഥകളിൽ സാമൂഹികാംശം കലർത്തുകയും ചില സന്ദർഭങ്ങൾ നാടകീകരിച്ച് സംഭാഷണം മലയാളത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തുപോന്നിരുന്നുവെങ്കിലും മലയാള നാടകത്തിന്റെ വളർച്ചക്ക് അവയ്ക്കൊന്നും വേണ്ടപോലെ വഴിയൊരുക്കാനായില്ല. നാടകപ്രസ്ഥാനം മലയാളത്തിൽ ആവിർഭവിച്ചതിന് പ്രേരകമായിത്തീർന്ന ഘടകങ്ങളിൽ നാടൻപാരമ്പര്യത്തിന് പ്രത്യക്ഷമായ പ്രാധാന്യം കാണുന്നില്ല. ഗദ്യ സാഹിത്യത്തിന്റെ വളർച്ച, അച്ചടിയുടെ പ്രചാരം, പത്രപ്രവർത്തനത്തിന്റെ ആവിർഭാവം എന്നിവയോടൊപ്പം പാശ്ചാത്യപൗരസ്ത്യ നാടകങ്ങളുമായുള്ള അടുത്ത ബന്ധം മലയാളനാടകം ഒരു പ്രസ്ഥാനമായി വളർത്തുന്നതിനുള്ള അടിത്തറയിട്ടു.

ആദ്യകാലവിവർത്തനങ്ങൾ

1866ൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട ആൾമാറാട്ടം ആണ് പുസ്തകരൂപത്തിൽ ഇറങ്ങിയ ആദ്യത്തെ നാടകവിവർത്തനം. ഷേക്സ്പിയറുടെ എ കോമഡി ഓഫ് എറേഴ്സ് ആണ് ഇതിന്റെ മൂലം. ആൾമാറാട്ടം – ഒരു നല്ല കേളി സല്ലാപം – കല്ലൂർ ഉമ്മൻ ഫിലിപ്പോസ് ഇതിനെ ഗദ്യമാക്കി. ഇത് സ്വതന്ത്രവിവർത്തനമല്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരും സ്ഥലനാമങ്ങളും മൂലകൃതിയിലെപ്പോലെത്തന്നെ രംഗാവതണഭാഗ്യം ലഭിക്കാത്തതുകൊണ്ടോ എന്തോ ഈ കൃതിക്ക് മലയാളനാടക പ്രസ്ഥാനത്തിനു ബീജാവാപം ചെയ്യാനുള്ള പരിതസ്ഥിതി 1886 കാലത്ത് കിട്ടിയില്ല. (ജോർജ്ജ് കെ.എം, 1999 : 310).

ഭാഷശാകുന്തളം ഗദ്യം

ആയില്യം തിരുനാൾ ഭാഷാശാകുന്തളം ഗദ്യം രചിച്ചെങ്കിലും അതിന് അവതരണ ഭാഗ്യമുണ്ടായില്ല. എന്നാൽ 1882 ൽ കേരളവർമ്മ വലിയ കോയിത്തമ്പുരാൻ രചിച്ച കേരളീയ ഭാഷാശാകുന്തളത്തിനാണ് അരങ്ങത്ത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാനും ഒരു പ്രസ്ഥാനത്തിനു ജന്മം നൽകാനും ഭാഗ്യം സിദ്ധിച്ചത്. ഈ കൃതി കേരളത്തിലാകെ അഭിനയിക്കപ്പെട്ടു. തിരുവട്ടാർ നാരായണപ്പിള്ള തുടങ്ങിയവരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ഇതിലെ സംസ്കൃത പദബാഹുല്യം കുറയ്ക്കുന്നതിനുവേണ്ട പരിഷ്കാരം വരുത്തി മണിപ്രവാള ശാകുന്തളം എന്ന പേരിൽ പിന്നീട് പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയുണ്ടായി. തിരുവട്ടാർ നാരായണപ്പിള്ള എന്ന പ്രഗത്ഭനായ നടന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ മനോമോഹനം നാടകകമ്പനി ഈ നാടകം രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ മലയാളത്തിൽ ഒരു നാടകവേദിയും പിറന്നു. (അപ്പുക്കുട്ടൻ പി, 2000 : 314) ഈ രണ്ട് വിവർത്തനമാതൃകകളും പിൽക്കാലത്ത് ധാരാളം നാടക വിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വഴികാട്ടിയായി.

ആൾമാറാട്ടത്തെത്തുടർന്ന് ദി മേർച്ചന്റ് ഓഫ് വെനീസിന് പോർഷ്യസ്വയംവരം എന്ന വിവർത്തനം ചെമ്പകരാമൻ വേലായുധൻ തയ്യാറാക്കി. 1893ൽ ടെമിംങ്ങ് ഓഫ് ദി ഷ്രൂ കലഹിനി ദമനകം എന്ന പേരിൽ കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിള വിവർത്തനം ചെയ്തു. കാളിദാസന്റെ നാടകങ്ങളായ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം മാളവികാഗ്നിമിത്രം, വിക്രമോർവ്വശീയം എന്നിവയും ഭവഭൂതിയുടെ ഉത്തരരാമചരിതം, മാലതീമാധവം, ഭാസന്റെ ചാരുദത്തം, സ്വപ്നവാസവദത്തം, പഞ്ചരാത്രം, അഭിഷേകനാടകം, അവിരാമം,

മധ്യമവ്യായോഗം ഭട്ടനാരായണന്റെ വേണീസംഹാരം, ജയദേവന്റെ മൃച്ഛകടികം ഹർഷന്റെ രത്നാവലി, നാഗാനന്ദം എന്നിവ സംസ്കൃത കൃതികൾക്ക് മലയാളത്തിൽ വിവർത്തനങ്ങൾ ഉണ്ടായി. ചാത്തുകുട്ടി മന്നാടിയാരുടെ ജാനകീ പരിണയവും (1889) കൊട്ടാരത്തിൽ ശങ്കുണ്ണിയുടെ വിക്രമോർവ്വശീയവും (1892) കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണിയും (1898) ഏ.ആർ.രാജരാജവർമ്മയുടെ മാളവികാഗ്നി മിത്രവും (1916) പ്രശ്സതങ്ങളായ വിവർത്തനകൃതികളാണ്.

സംഗീതനാടകങ്ങൾ

മുംബെയിൽ കച്ചവടത്തിനെത്തിയ പാഴ്സികളിൽ നിന്നും പ്രചേദനമുൾക്കൊണ്ട് രൂപപ്പെട്ടവയാണ് സംഗീതനാടകങ്ങൾ. തമിഴ് നാടകങ്ങളുടെ പ്രദർശനവിജയം മലയാളികളെ ഭ്രമിപ്പിച്ചു. അതിനാൽ ആദ്യം തമിഴ്നാടകങ്ങൾ മലയാളലിപിയിൽ എഴുതി പഠിച്ച് അവതരിപ്പിക്കാൻ മലയാളികൾ ഒരുങ്ങി. ആര്യമാലനാടകം, കോവലൻ ചരിതം, വള്ളിയമ്മാൾനാടകം തുടങ്ങിയവ ഇങ്ങനെ അരങ്ങേറിയ നാടകങ്ങളാണ്. പിന്നീടാണ് സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടാകാൻ തുടങ്ങിയത്..

1903ൽ കെ.സി.കേശവപ്പിള്ളയുടെ സദാരാമയാണ് ജനശ്രദ്ധയാകർഷിച്ച സംഗീതനാടകം. ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപഘടനയും ശില്പവും സ്വീകരിച്ച ഇത്തരം സംഗീതനാടകങ്ങൾ തമിഴ് നാടക സാഹിത്യത്തിന്റെ പിന്തുടർച്ചയാണ്. തമിഴ് രീതിയുടെ അന്ധമായ അനുകരണമല്ല സദാരാമ. ഗാനങ്ങളും ശ്ലോകങ്ങളും ഗദ്യഭാഷണങ്ങളും ഉണ്ടെങ്കിലും നാടകത്തിന്റെ രൂപഘടനയിൽ പ്രധാനവ്യത്യാസം കാണാം. പുരാണകഥ, ബന്ധം, പ്രസ്താവന, വിഷ്ക്കംഭം തുടങ്ങിയ രംഗഭാഗങ്ങൾ, സൂത്രധാരൻ, നടൻ, വിദൂഷകൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള പാത്രസംവിധാനം ഇവയെല്ലാം സംഗീതനാടകങ്ങൾക്ക് സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുമായുള്ളബന്ധത്തെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നവയാണ്. പുരാണകഥകളിൽ നിന്നുള്ള വിമുക്തി, മതേതര ഇതിവൃത്തങ്ങളുടെ ഉപയോഗം, പദ്യത്തിനൊപ്പം ഗദ്യത്തിനു കൊടുക്കുന്ന പ്രാധാന്യം, സമകാലീകജീവിത്തിൽനിന്നും അകന്ന മായികാന്തരീക്ഷം ഇവയൊക്കെയും തമിഴ് വഴി സംഗീതനാടകത്തിൽ വന്നുചേർന്ന പ്രബലമായ ഘടകങ്ങളാണ്. ഇവ ജനപ്രീതി നേടിയതിന്റെ പ്രധാനകാരണം പാത്രസ്വഭാവ ആവിഷ്കാരത്തിനോ മുഖ്യപ്രമേയത്തിനോ ഇതിവൃത്തത്തിനോ കൊടുക്കുന്നതിനേക്കാൾ ശ്രദ്ധ അവയിലെ ഗാനങ്ങൾക്കു നൽകിയതാണ്.

ദിവാൻ ബഹദൂർ എ ഗോവിന്ദപ്പിള്ള 1893ൽ ലിയർ നാടകവും 1902ൽ വെനീസിലെ വ്യാപാരിയും പരിഭാഷപ്പെടുത്തി. അദ്ദേഹം മാക്ബത്ത്, ഹാംലെറ്റ്, ഒഥെല്ലോ എന്നീ ഷേക്സ്പിയർ കൃതികളും സോഫോക്ലീസിന്റെ ഈഡിപ്പസ് രാജാവും വിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. 1894ൽ ഡി. ഗോവിന്ദൻ ഏളേടം ഷേക്സ്പിയറുടെ ടെംപസ്റ്റ് സുനന്ദാസരവീരം എന്ന പേരിൽ വിവർത്തനം ചെയ്തു. 1896ൽ കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞുക്കുട്ടൻതമ്പുരാന്റെ ഹാംലെറ്റും ഒഥെല്ലോ ഒന്നും രണ്ടും അങ്കങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകൃതമായി. 1905ൽ ചുനക്കര ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണവാരിയർ എ മിഡ് സമ്മർ നൈറ്റ്സ് ഡ്രീംസ് വാസന്തികാസ്വപ്നം എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു.

ടി.സി.അച്യുതമേനോന്റെ സംഗീതനൈഷധവും എരുവായിൽ ചക്രപാണിയുടെ ഹരിശ്ചന്ദ്രചരിതവും ശ്രദ്ധേയമായ സംഗീതനാടകങ്ങളാണ്. സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ തമിഴ്ശൈലി തന്നെയാണ് മലയാളവും സ്വീകരിച്ചത്. ഇവ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനായി ചില നാടകക്കമ്പനികൾ രൂപംകൊണ്ടു. സെറ്റ് എന്ന പേരിലാണവ അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. കല്ല്യാണരാമയ്യൻ സെറ്റ്, ശാമി അയ്യർ സെറ്റ് ബബ്ബലൻ കുട്ടിശ്വരൻ സെറ്റ് എന്നീ പേരിൽ സെറ്റുകൾ കേരളത്തിൽ പ്രചരിച്ചിരുന്നു. അരങ്ങാവിഷ്ക്കാരത്തിന് പ്രത്യേകതകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. ബോംബെയിലെ പാഴ്സി തിയറ്ററിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന വലിയ പടുത അരങ്ങിൽ പിൻകർട്ടനായി തൂക്കിയിടും. അതിൽ വീഥി, കൊട്ടാരം, ഉദ്യാനം തുടങ്ങിയ പശ്ചാത്തലങ്ങൾ ആലേഖനം ചെയ്തിരിക്കും. സ്റ്റേജിൽ ഏറ്റവും മുന്നിൽ ഇരുഭാഗത്തും ഓരോഹാർമോണിയം ഉണ്ടായിരിക്കും (വത്സലബേബി, 2007 : 24).

നടീനടന്മാർ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നതോടെ വേദിയിൽ കീർത്തനങ്ങൾ പാടുന്ന പതിവുണ്ട്. അതിശയോക്തി കലർന്ന രീതിയിൽ ഓരോ രംഗങ്ങളും ഇവർ പാടി അഭിനയിക്കും. അവർ നടത്തുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ പലതും നിർത്തലില്ലാത്ത നീണ്ട വാകൃങ്ങൾ ആണ്. ആട്ടവും പാട്ടും നൃത്തവും എല്ലാം ചേർന്ന് പ്രേക്ഷകരെ പൊട്ടിച്ചിരിപ്പിച്ചും കരയിപ്പിച്ചും സംഗീതനാടകങ്ങൾ അരങ്ങു കൊഴുപ്പിച്ചു. പാഴ്സി തിയറ്ററുകളോട് സാമ്യമുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും കേരളത്തിലെ നാടോടി ദൃശ്യഘടകങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിക്കാനുള്ള ആദ്യശ്രമം സംഗീതനാടകങ്ങളിൽ നടന്നിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം.

1930 ൽ ശ്രീ.ബ്രഹ്മവ്രതൻ ആശാന്റെ കരുണയ്ക്ക് നാടകരൂപം നൽകി. സെബാസ്റ്റ്യൻ കുഞ്ഞുകുഞ്ഞുഭാഗവതരും ഓച്ചിറ വേലുക്കുട്ടിയും ചേർന്ന് അത് രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചു. സംഗീതനാടകത്തിന്റെ ആർഭാടരീതിയെ പൊളിച്ചെഴുതിക്കൊണ്ടാണ് ഈ നാടകം അരങ്ങേറിയത്. 'കോവലൻ പോലും രാജപ്പാർട്ടായായി മിനുങ്ങുന്ന വേഷത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടുള്ള മലയാള നാടകവേദിയിൽ മുണ്ഡനം ചെയ്ത് മഞ്ഞമുണ്ടും കയ്യിൽ മരയോട്ടിയും ധരിച്ച ഒരു നായകനെ അവതരിപ്പിച്ച ഒരു വിചിത്രനാടകമാണിതെന്നതുതന്നെ ഒരു കാരണം' (സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ, 1978 : 162). നാടകവേദിയിലുണ്ടായ മാറ്റത്തെ സ്വാമിബ്രഹ്മവ്രതൻ ഇങ്ങനെയാണ് വിലയിരുത്തുന്നത്.

തമിഴ്സംഗീത നാടകങ്ങൾക്കു പിന്നാലെ ഉണ്ടായ സ്വതന്ത്രനാടകങ്ങൾ മലയാള നാടകവേദിയിൽ മാറ്റത്തിന്റെ സൂചനകൾ നൽകുന്നവയാണ്. കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ ലക്ഷണാസംഗമം (1981) തൊട്ടെയ്ക്കാട്ട് മാധവിയമ്മയുടെ സുഭദ്രാധനഞ്ജയം (1891) കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ ചന്ദ്രിക (1892) നടുവത്തച്ഛൻ നമ്പൂതിരിയുടെ ഭഗവദ്ദൂത് (1892) സി.കെ.കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ മറിയാമ്മാനാടകം (1892) കൊടുങ്ങല്ലൂർ കൊച്ചുണ്ണിത്തമ്പുരാന്റെ കല്ല്യാണിനാടകം (1892) ഉമാവിവാഹം (1892) കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിളയുടെ എബ്രായിക്കുട്ടി (1893) എന്നീ നാടകങ്ങൾ നാടകചരിത്രത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട നാടകങ്ങളാണ്.

പ്രഹസനങ്ങൾ

നാടകവേദിയും നാടകസാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യമായ ബന്ധത്തിന്റെ ആദ്യചുവടുവെപ്പാണ് പ്രഹസനങ്ങൾ. സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടെ പതിനൊന്നു പ്രഹസനങ്ങൾ ഏറെ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായി. ആദ്യത്തെ രണ്ടു പ്രഹസനങ്ങൾ ചന്ദ്രമുഖി വിലാസം - മത്തവിലാസം എന്നിവ അച്ചടിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. സാമൂഹീകാനാചാരങ്ങളെ രൂക്ഷമായ പരിഹാസത്തിനു വിധേയമാക്കുന്ന ഇതിവൃത്തത്തിലാണ് ഇവ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. പരമ്പരാഗത നാട്യസമ്പ്രദായങ്ങളുടെ ഭാഷാവിധാനം ഷേക്സ്പിയറുടെ ഫാഴ്സുകളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രൂപഘടന എന്നിവയാണിതിന്റെ പ്രത്യേകത. തിരുവനന്തപുരത്തെ തിരുനാളാഘോഷങ്ങൾക്കും രാജകീയ കലാലയത്തിലെ ആഘോഷങ്ങൾക്കും വേണ്ടിയാണ് സി.വി.രാമൻപിള്ള പ്രഹസനങ്ങൾ എഴുതിയത്.

ലഭ്യമായ ആദ്യ സി.വി. പ്രഹസനം 1909ൽ രചിച്ച കുറുപ്പില്ലാക്കളരിയാണ്. പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിന്റേയും ചിന്തയുടേയും സ്വാധീനത ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രീതിയിൽ പാശ്ചാത്യാനുകരണഭ്രമത്തെയാണ് ഈ കൃതിയിലൂടെ ഹാസ്യാത്മകമാക്കുന്നത്. തെന്തനാംകോട്ട് ഹരിശ്ചലൻ, കയ്മളശ്ശന്റെ കടശ്ശിക്കൈ, ഡോക്ടർക്ക് കിട്ടിയമിച്ചം, ചെറുതേൻകൊളംബസ് പണ്ടത്തെ പാച്ചൻ, പാപി ചെല്ലുന്നിടം പാതാളം, കുറുപ്പിന്റെ തരിപ്പ്, ബട്ട്ളർപപ്പർ എന്നീ നാടകങ്ങൾ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. സാമൂഹികവിമർശനത്തോടൊപ്പം നാടകത്തിന്റെ ആത്മാവിഷ്കാരവും ദർശിക്കാവുന്ന കൃതികളാണിവ. സമകാലീന ജീവിതാവതരണബോധത്തോടൊപ്പം ശുദ്ധമായ നർമ്മരീതിയും അനുഗ്രഹിച്ച സി.വി.കൃതികൾ ഇംഗ്ലീഷ് പ്രഹസനങ്ങളിൽ നിന്നും ശുഭാന്തനാടകങ്ങളിൽ നിന്നും സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ നിന്നും സി.വി. സ്വരൂപിച്ചെടുത്ത് ഭാഷയ്ക്കു നൽകിയ സംഭാവനയായി കണക്കാക്കാം. അരങ്ങിലെ നാടകം ഒരു വിനോദോപാധിയായി കണ്ടിരുന്ന കാലം – പാട്ടും നൃത്തവും ദൃശ്യചമത്കാരവും ആകർഷകമായ രംഗസജ്ജീകരണവും വേഷവിധാനങ്ങളും അരങ്ങും നാടകത്തിന്റെ അനിവാര്യഘടകങ്ങളായി മാറി. പ്രഹസനങ്ങളല്ലാതിരുന്ന ചില ദൃശ്യനാടകങ്ങൾ കൂടി ആ കാലഘട്ടത്തിലുണ്ടായി. സി.വി. രാമൻപിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ച് ഇ.വി. കൃഷ്ണപിള്ള രചിച്ച ചരിത്രനാടകങ്ങൾ ഗൗരവം പുലർത്തിയവയാണ്. 1926ൽ സീതാലക്ഷ്മിയും 1927ൽ രാജാകേശവദാസനും അവതരിപ്പിച്ചു. തുടർന്ന് രാമരാജാഭിഷേകവും (1931) ഇരവിക്കുട്ടിപ്പിള്ള (1933) യും ചരിത്രം സൃഷ്ടിച്ചു. ഇ.വി.യുടെ രണ്ടു നാടകവഴികൾ കേരളത്തിൽ പടർന്നു പിടിച്ചു. ഒന്ന് ചരിത്രനാടകങ്ങളും രണ്ട് പ്രഹസനങ്ങളും, കള്ളപ്രമാണം, കുറുപ്പിന്റെ ഡെയ്ലി, മന്നൻകുമാരു, ഉദ്ദണ്ഡൻ എം.എൽ.വി, പ്രണയക്കമ്മീഷൻ, വിസ്മൃതി എന്നിവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാന പ്രഹസനങ്ങൾ. പ്രാദേശിക രീതികളിൽ പാശ്ചാത്യനാടകഘടനയെ കൂട്ടിചേർത്ത് ഹാസ്യാത്മക വിമർശനത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ് പ്രഹസനങ്ങൾ. 'സരസ സംഭാഷണം, അയുക്തികമായ സംഭവങ്ങളുടെ കുലുക്കിക്കുത്ത്, ഹാസ്യാത്മകമായ വിമർശനം എന്നിവമൂലം ശ്രദ്ധേയമായ ഈ ശൈലി ഇ.വി.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയും എൻ.പി.ചെല്ലപ്പൻ നായരും മറ്റും വിപുലപ്പെടുത്തി മുന്നോട്ടാനയിച്ചു.' (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ 2003:117).

ഇ.വി.കൃഷ്ണപിള്ള ആഴത്തിലുള്ള ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ കൂട്ടിചേർത്താണ് പ്രഹസനരചന നിർവ്വഹിച്ചത്. ഹാസ്യത്തിനു കാരണങ്ങളായ ഘടകങ്ങളും ഇതിവൃത്തങ്ങളും തമ്മിൽ പൊരുത്തക്കേടുകളില്ലാതെ സംയോജിപ്പിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. ടി.എൻ.ഗോപിനാഥൻ നായരും ജഗതി എൻ.കെ.ആചാരിയും പ്രഹസനത്തിന്റെ പാത പിന്തുടരുന്നവരാണ്.

മറിയാമ്മ നാടകം

തമിഴ് സംഗീത നാടകങ്ങളുടെ പിടിയിലകപ്പെട്ട മലയാള നാടകവേദിയിൽ വ്യത്യസ്തമായ ഒരു അവതരണം നടന്നത് മറിയാമ്മ നാടകത്തിലൂടെയാണ്. നാടകരചനയും അവതരണവും നേരമ്പോക്കിനു മാത്രമാണെന്ന് ധരിച്ചിരുന്ന മലയാളി മനസ്സ് പുതിയ രംഗാവതരണത്തെ ഹർഷാരവത്തോടെ സ്വാഗതം ചെയ്തു.

മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലെ ക്രിസ്ത്യൻ സമൂഹത്തിലെ അനാചാരങ്ങൾ പ്രത്യേകിച്ചും അമ്മായിയമ്മപ്പോരാണ് ഇതിലെ പ്രധാന ഇതിവൃത്തം. കഥാഗതിയിലെ ഔചിത്യവും പാത്രസൃഷ്ടിയിലെ ഏകാഗ്രതയുമായിരുന്നു നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ധനമോഹവും വസൂരി ചികിത്സകരുടെ മനുഷ്യത്വഹീനമായ ദുർനടപടികളും ജ്യേഷ്ഠാനുജന്മാർ തമ്മിലുള്ള കുടുംബവഴക്കും പുതിയ കാലഘട്ടത്തിന്റെ നാടകമെന്ന രീതിയിൽ ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മറിയാമ്മ നാടകത്തിന്റെ ആമുഖപഠനത്തിൽ പ്രൊഫ.സി.ജെ.മണ്ണുമൂട് പറയുന്നു. 'നമ്മുടെ നാടകമെഴുത്തുകാരും നിരൂപകരും റിയലിസത്തെകുറിച്ചു ചിന്തിച്ചു തുടങ്ങുന്നതിന് എത്രയോ മുമ്പുതന്നെ യഥാർത്ഥമായ മട്ടിൽ ഒരു ക്രൈസ്തവ കുടുംബകഥ കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ മലയാളത്തിലവസരിപ്പിച്ചു'. (മണ്ണുമൂട് സി.ജെ, 1926 : 11).

പോളച്ചിറയ്ക്കൽ കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ മറിയാമ്മ സാമൂഹ്യ പരിഷ്കരണോന്മുഖമായ ആദ്യത്തെ സ്വതന്ത്രഗദ്യനാടകം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാം. ക്രിസ്ത്യൻ സമുദായത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന അമ്മായിയമ്മ പോരിന്റെ നാടകീയാവിഷ്ക്കരണമാണ് ഈ കൃതി. അജ്ഞമാരും അതിലുബ്ധമാരും അപരിഷ്കൃതരുമായ ധനികന്മാരുടേയും അറിവില്ലാത്ത അമ്മായിഅമ്മയുടേയും മദ്യപന്മാരായ മസൂരിചികിത്സകന്മാരുടേയും മറ്റും കുത്സിത പ്രവൃത്തികളെ നാടകത്തിൽ ആക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്നു.

കഥാപാത്ര ചിത്രീകരണത്തിലും സംഭാഷണരചനയിലും എല്ലാം ദേശ്യമായ അംശങ്ങൾ സമ്പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊള്ളൻ ശ്രമിച്ചതാണ് ആ നാടകം. മാത്രമല്ല അതിലെ ശ്ലോകങ്ങൾക്കുപോലും ആ സ്വഭാവമുണ്ട് താനും. നാടകത്തിൽ നിന്നും വേറിട്ട കാവ്യാത്മകത്വം തുളുമ്പുന്ന ശ്ലോകങ്ങൾ രചിക്കുവാനല്ല, മറിച്ച് നാടകത്തിന്റെ പൊതുശൈലിയോട് ഇണങ്ങിപ്പോവുന്ന വിധം പദ്യം ഉപയോഗിക്കുവാനാണ് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ശ്രമം (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1980 : 28).

ആളു കൂടുന്നിടത്തൊക്കെ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയെക്കൊണ്ട് നാടകങ്ങളുണ്ടായി. കളിയാക്കി ആക്ഷേപഹാസ്യരൂപത്തിൽ ഭാഷാനാടകത്തിന്റെ ഒഴുക്കിനെ പരാമർശിച്ചുകൊണ്ട് മലയാള നാടക വേദിയിലുണ്ടായ രണ്ടു നാടകങ്ങളാണ് മുൻഷിരാമക്കുറുപ്പിന്റെ ചക്കീചങ്കരവും ശീവൊള്ളിയുടെ ദുസ്പർശാനാടകവും.

മലയാളനാടകസാഹിത്യം കേവല വിവർത്തനങ്ങളുടേയും സംഗീത നാടകങ്ങളുടെയും പ്രഭാവത്തിൽ നിന്നു സ്വതന്ത്രമായി ഗദ്യനാടകങ്ങളിലേയ്ക്ക് മാറിയതിന്റെ സൂചനയാണിത്. കുമാരനാശാന്റെ കരുണയെ ആധാരമാക്കി സ്വാമി ബ്രഹ്മവ്രതൻ രചിച്ച നാടകവും മുഗൾഭരണകാലം പശ്ചാത്തലമാക്കി രചിച്ച അനാർക്കലിയും ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സംഭാവനകളാണ്.

സാമൂഹികനാടകങ്ങൾ

കാലഘട്ടത്തിന്റെ മാറ്റങ്ങൾ നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലും സാരമായ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കി. വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക് (1920) എം.ആർ. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ മറയ്ക്കുടക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം (1930) എം.പി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ ഋതുമതി എന്നീ നാടകങ്ങൾ നമ്പൂതിരിയെ മനുഷ്യനാക്കുന്നതിനുള്ള യത്നത്തിന്റെ ഫലങ്ങളാണ്. തലക്കെട്ടിലൂടെതന്നെ അർത്ഥം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഈ നാടകങ്ങളെല്ലാം സോദ്ദേശ്യനാടകങ്ങളാണ്. സാമൂഹികപരിവർത്തനം ലക്ഷ്യമാക്കി രചിച്ച നാടകങ്ങൾ പ്രമേയ ഗൗരവത്തോടൊപ്പം മാനുഷികമായ ഒരു അവതരണരീതിയും മുന്നോട്ടുവെച്ചു.

നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ മലീമസമായ ജീവിതത്തെ ശുദ്ധീകരിക്കുകയായിരുന്നു വി.ടി.യുടെ ലക്ഷ്യം. സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യം, നവീന വിദ്യാഭ്യാസം തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ

പുരോഗമനാത്മകമായ സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങൾ സമർത്ഥമായവതരിപ്പിച്ച് സദസ്സിനെക്കൊണ്ട് അംഗീകരിപ്പിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. അന്തർജനങ്ങളുടെ അടുക്കളയിൽ തുടങ്ങിയ ഈ കലാപം കേരളീയ സമൂഹത്തെയാകമാനം പ്രബുദ്ധമാക്കുന്നതിന് സഹായകമായി. മെലോഡ്രാമയ്ക്കും അതിഭാവുകത്വത്തിനും പകരം ദൈനംദിനജീവിത സന്ദർഭങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ഭാഷയും വേഷവും പെരുമാറ്റവും കാര്യമായി കരുതപ്പെട്ടു. പ്രചരണലക്ഷ്യം നേടുന്നതിന് ഉചിതമായ അവതരണശൈലിയും അവലംബിച്ചു. നിവർത്തന പ്രക്ഷോഭത്തിന്റേയും കർഷകസമരങ്ങളുടേയും അന്തരീക്ഷത്തിൽ അയിത്തം തുടങ്ങിയ അനാചാരങ്ങൾക്കും അസമത്വത്തിനും എതിരായ പ്രക്ഷോഭങ്ങളോടു ബന്ധപ്പെട്ടു പുതിയൊരു നാടകസംസ്കാരം ഉടലെടുത്തു.

വിപ്ലവാവേശങ്ങൾക്ക് പിന്തുണപ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് സാമൂഹ്യ നവോത്ഥാനങ്ങൾക്കു വേണ്ടി പോരാടിയ നിരവധി നാടകകൃത്തുക്കൾ മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. നമ്പൂതിരിയോഗക്ഷേമസഭയുടെ 22-ാം വാർഷികയോഗത്തിൽ എടക്കുന്നി വെച്ചാണ് വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക്' എന്ന നാടകം ആദ്യം അരങ്ങേറിയത്. സമൂഹത്തോട് പറയാനുദ്ദേശിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ നാടകീയതയുടെ അംശങ്ങൾ ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് വി.ടി. ചെയ്തത്. ഇതിവൃത്തത്തെ മജ്ജയും മാംസവുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണ് വി.ടി.അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഴിയുന്നത്ര വൃഥാസ്ഥൂലത ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഏകസൂത്ര നിർമ്മിതമാണ് ഇതിവൃത്തഘടന (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ 2006:45) യോഗക്ഷേമസഭയുടെ സ്ഥാപനവും നമ്പൂതിരി യുവജനസമാജവും എല്ലാം ചേർന്ന് അന്തർജനങ്ങളെ വിദ്യാലയത്തിലയയ്ക്കാനും അവരെ മറ നീക്കി സമൂഹത്തിന്റെ മുന്നിലെത്തിക്കാനുമുള്ള തീരുമാനമെടുത്തു.

കേരള ഗാന്ധിയായ കേളപ്പൻ വി.ടി.യുടെ നാടകത്തെ അന്നത്തെ നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ നെറുകയിൽ പതിച്ച ബോംബെന്നാണ് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. 'ഈ നാടകത്തിലെ സമുദായ ചിത്രീകരണം അതിശയോക്തി കലർന്നതല്ല. തെറ്റും ശരിയും മനുഷ്യസഹജമാണെന്നു യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ തെറ്റിൽ നിന്നും മനുഷ്യനു സ്വയം വിമോചിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്നും വി.ടി.പ്രേക്ഷകനെ വിശ്വസിപ്പിക്കുന്ന നമ്പൂതിരി സമുദായത്തെ ബാധിച്ച വ്യാധിക്കു ഒരു വിദഗ്ധവൈദ്യനെപ്പോലെയാണ് വി.ടി.ചികിത്സ വിധിച്ചത്. ആ സേവനങ്ങൾ എത്ര പ്രകീർത്തിച്ചാലും അധികമാവില്ല. പാറപോലെ

ഉറച്ചുകിടന്നു ഇഴുകിപ്പിടിച്ച ആചാരങ്ങളാകുന്ന വൻഭിത്തികൾകൊണ്ട് രക്ഷിച്ചുപോന്ന യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തെ പുറമെ നിന്ന് ആക്രമിച്ചു മാറ്റുക സാധ്യമായിരുന്നില്ല. അതിനുള്ളിൽ നിന്നുള്ള പൊട്ടിത്തെറിയാണ് ആ കോട്ടയെ ഭേദിച്ചത്. അതിന് നേതൃത്വം വഹിച്ചതും വി.ടി.യാണ്. അതിനുപയോഗിച്ച ബോംബാണ് അടുക്കളയിൽ നിന്നും അരങ്ങത്തേയ്ക്ക് (വി.ടി.ഭട്ടതിരിപ്പാട് 1997:345).

വി.ടി. തുറന്നിട്ട വഴി പിന്തുടർന്നവരാണ് എം.ആർ.ബിയും പ്രേംജിയും. 1930 ൽ 'ഉണ്ണി നമ്പൂതിരി'യിൽ ചെറുകഥയിലെഴുതിയ ഇതിവൃത്തം വികസിച്ച് നാടകമായതാണ്, എം.ആർ.ബിയുടെ മറക്കുടയ്ക്കുള്ളിലെ മഹാനരകം. 1938 ൽ പ്രേംജി രചിച്ച ഋതുമതിയെന്ന നാടകം വിലക്കു മാറ്റി സമൂഹത്തിന്റെ മുന്നിലേയ്ക്ക് കടന്നുവരാനുള്ള സ്ത്രീകളോടുള്ള ആഹ്വാനമാണ്. സാമൂഹികമായ ഉണർവ്വ് ലക്ഷ്യമാക്കി കെ.ദാമോദരന്റെ പാട്ടബാക്കി (1938) രചിച്ചു. പൊന്നാനി കർഷക സമ്മേളനത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ വേണ്ടി രചിച്ച നാടകം യാതനകളും വേദനകളും നിറഞ്ഞ കർഷകരുടെ ജീവിതചിത്രമായിരുന്നു. കഥാഘടനയുടെ ലാളിത്യവും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സത്യാവസ്ഥയും പാട്ടബാക്കിയെ മലയാളത്തിന്റെ ഏറ്റവും വിജയകരമായ രാഷ്ട്രീയനാടകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു (തോമസ് സി.ജെ, 2000 : 36).

എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ള

ജീവിതത്തിലെ പ്രശ്ന സങ്കീർണ്ണമായ അവസ്ഥകളെ സമഗ്രമായി വിശകലനം ചെയ്ത് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അരങ്ങിനെ ത്രസിപ്പിച്ച ഇബ്സൻ നാടകങ്ങളെ ഗൗരവത്തോടെയാണ് എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ള സമീപിച്ചത്. ബിംബങ്ങളുടെ അവതരണവും ധ്വന്യാത്മകമായ സംഭാഷണങ്ങളും ചേർത്ത് അദ്ദേഹം നാടകത്തെ സമ്പന്നമാക്കി. നാടകലക്ഷ്യത്തെ ചേർത്തു നിർത്തുന്ന രചനാരീതിയും അരങ്ങവതരണവുമായിരുന്നു ഈ നാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകത.

1930കളിൽ പാശ്ചാത്യനാടകാചാര്യനായ ഹെന്റിക് ഇബ്സന്റെ കൃതികളുടെ വിവർത്തനങ്ങളും ആശയാനുവാദങ്ങളും അനുകരണനങ്ങളും മലയാളികളിൽ പുത്തനുണർവ്വുണ്ടാക്കി. കേസരി ബാലകൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടേയും ഏ.കെ. ഗോപാലകൃഷ്ണ പിള്ളയുടേയും നാടകമായ പ്രേതങ്ങൾ (ഇബ്സന്റെ ഗോസ്റ്റ്) സി.നാരായണപിള്ളയുടെ

മുല്ലയ്ക്കൽ ഭവനം (റോസ്മർഷോം) എന്നിവയിലൂടെ ഒരു ഇബ്സൻ തരംഗം മലയാളനാടകവേദിയിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായി.

എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ ഭഗ്നഭവനം, കന്യക, ബലാബലം അനുരഞ്ജനം, മുടക്കുമുതൽ, അഴിമുഖത്തേക്ക് മുതലായ നാടകങ്ങൾ പുതിയ കാലഘട്ടത്തിന്റെ അനിവാര്യതയായി രൂപം കൊണ്ടവയാണ്. രൂപശില്പത്തിന് ഇബ്സന്റെ സാമൂഹ്യ പ്രധാനങ്ങളായ കൃതികളോട് തുല്യമായ രീതി അവതരിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. 'ഇബ്സന്റെ ഒരു പ്രത്യേക കാലഘട്ടത്തിലുള്ള നാടകങ്ങളും ഒരു അതിരുവരെ സ്ടിൽബർഗിന്റെ ആദ്യകാല യഥാർത്ഥ നാടകങ്ങളും ആണ് അദ്ദേഹത്തെ സ്വാധീനിച്ചത്. ഇബ്സൻ തന്റെ മറ്റു നാടകങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ പ്രകടമാക്കിയിട്ടുള്ള പ്രതീകാത്മകരൂപവും കാവ്യഭംഗിയും യഥാതഥ്യത്തിനപ്പുറമുള്ള മാനങ്ങളും മലയാളനാടകത്തിലെ ഇബ്സനിസ്റ്റ് ആവിഷ്ക്കാരത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതെ തന്നെ നിന്നു (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 2004 : 24).

മലയാള നാടകവേദിയിൽ സവിശേഷമായ സമത്വവാദി എന്ന നാടകത്തിന്റെ രചനയാണ് പുളിമാന പരമേശ്വരൻനായരെ ശ്രദ്ധേയനാക്കിയത്. നാടകക്കളരി പ്രസ്ഥാനം സജീവമായതോടെ സമത്വവാദി മലയാളത്തിന്റെ അരങ്ങിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. 'ബാഹ്യതല യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾക്കപ്പുറം വംശീയ സത്യത്തെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന ഭാവതലത്തെ അടിവേരുകളോടെ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന രചനാസങ്കേതമാണ് ഭാവാത്മകപ്രസ്ഥാനം യഥാർത്ഥമായ സ്ഥലനാമങ്ങളോ പേരുകളോ ഇവിടെ യോജിക്കുകയില്ലല്ലോ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രഭു, മൂത്തമകൾ, ഇളയമകൾ സമത്വവാദി, ബാരിസ്റ്റർ, കാമുകൻ എന്നിങ്ങനെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവസൂചന നൽകിയിട്ടുള്ളത്. (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ 2005:68) ഔചിത്യപൂർണ്ണമായ കാവ്യാത്മകതയും നാടകീയതയും സമന്വയിച്ച സമത്വവാദി എന്ന ഒറ്റ നാടകംകൊണ്ടുതന്നെ മലയാള നാടകവേദിയിൽ പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ള സ്മരണീയനായി.'

സി.ജെ.തോമസ്

ബൈബിൾ സംസ്ക്കാരത്തിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം നേടി നാടകരംഗത്തേയ്ക്കു വന്ന എഴുത്തുകാരനാണ് സി.ജെ.തോമസ്.ഗ്രീക്കുനാടകവേദിയുമായുള്ള ബന്ധമാണ്

സി.ജെ.തോമസ്സിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. നാടകവേദിയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന പഴഞ്ചൻ ചിട്ടകളേയും അരങ്ങുകളേയും രോഷത്തിന്റേയും പരിഹാസത്തിന്റേയും ഭാഷയിൽ വിമർശിക്കുകയായിരുന്നു ഈ നാടകകൃത്ത്. അവൻ വീണ്ടു വരുന്നു 1128 ൽ ക്രൈം 27 ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ എന്നീ നാടകങ്ങൾ കലയെപ്പറ്റി ആഴത്തിൽ ചിന്തിച്ച നാടകകൃത്തിന്റെ നാടകദർശനങ്ങളായിരുന്നു. ആരോടും അധമർണ്ണ്യത്തിൽ അടിമപ്പെടാതെ വേണ്ടതു സ്വീകരിച്ച് വേണ്ടാത്തതിനെ തകർത്ത് കുതിച്ചുപായുന്ന ഒരുനിഷേധിയുടെ അനാടകം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന കൃതിയാണ് 1128 ൽ ക്രൈം 27 (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2006 : 70) നാടകക്കളരിയുടെ ഭാഗമായി ഈ നാടകങ്ങളെല്ലാം അരങ്ങേറ്റം നടന്നിട്ടുണ്ട്.

കച്ചവട നാടകവേദിക്ക് അന്യമായ ഒരു നാടക സംസ്കാരമുണ്ടെന്ന് മലയാള നാടകവേദിയെ ബോധ്യപ്പെടുത്തിയ നാടകകൃത്താണ് സി.ജെ. തോമസ്. പാശ്ചാത്യ നാടകാവബോധത്തിന്റെ പിൻബലത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട നാടകങ്ങളെല്ലാം തന്നെ പുതിയ കാലത്തിന്റെ യഥാതഥ അവതരണങ്ങളായിരുന്നു. രംഗാവിഷ്ക്കാരത്തിൽ പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങളുടെ തുടക്കക്കാരനായിരുന്നു അദ്ദേഹം. മനുഷ്യ ജീവിതത്തിന്റെ നിരർത്ഥകതയുടെ അർത്ഥപൂർണ്ണമായ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളാണ് അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു എന്ന നാടകം. 1128–ക്രൈം 27 എന്ന നാടകം അസാധാരണമായ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകമായ ആവിഷ്ക്കാരമാണ്. മരണത്തെ ഒരു ഫലിതമായി ഈ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ എന്ന നാടകം ദാവിദ് രാജാവിന്റെ ജീവിതത്തിലേറ്റ ശാപവചസ്സിന്റേയും തുടർന്നുണ്ടായ പാപബോധത്തിന്റേയും രംഗാവതരണമാണ്. സോഫോക്ലിയൻ ദുരന്ത സങ്കല്പമാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം. പാശ്ചാത്യ നാടകങ്ങളുമായുള്ള അഗാധമായ ബന്ധമാണ് ഈ കൃതികൾക്കെല്ലാം ആധാരം.

തോപ്പിൽഭാസി

ലോകമാകെ അധ്വാനിക്കുന്നവന് ആശ്വാസകരമാകുന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾകൊണ്ട് ശക്തി നേടിയ നാടകവേദിയാണ് തോപ്പിൽ ഭാസിയുടേത്. മുടിയനായപുത്രൻ, സർവ്വേക്കല്ല്, അശ്വമേധം, ശരശയ്യ, ഒളിവിലെ ഓർമ്മകൾ തുടങ്ങി നിരവധി നാടകങ്ങൾ തോപ്പിൽ ഭാസി കെ.പി.എ.സിയ്ക്കു വേണ്ടി രചിച്ചതാണ്.

1940 കളിൽ ഇന്ത്യൻ പീപ്പിൾസ് തിയേറ്റർ അസോസിയേഷൻ (IPTA) നവോത്ഥാനചിന്താഗതി വളർത്തുന്ന നാടകങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ തുടങ്ങി. നാടകവേദിയിൽ മാനവികവും പുരോഗമനോന്മുഖവുമായ ദേശീയ പ്രവണതയ്ക്കും വ്യക്തിവികാസത്തിനും പ്രേരണ നൽകുന്നതിനായാണ് IPTA ശ്രമിച്ചത്. 'ഹബീബ് തൻവീർ ഉൽപൽദത്ത്, ശംഭുമിത്ര, ബൽരാജ് സാഹ്നി തുടങ്ങിയ അനേകം പ്രഗല്ഭരുടെ സർഗ്ഗസംഗമം മൂലം സമ്പന്നമായിരുന്നു ഇപ്റ്റ. അതിന്റെ ഊഷ്മാവിൽ കിളിർത്ത കേരള പീപ്പിൾസ് തിയറ്റർ ആർട്സ് ക്ലബ്ബ് (KPAC) നമ്മുടെ രംഗവേദിക്ക് സവിശേഷമായ സംഭാവന നൽകിയിട്ടുണ്ട്.' (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2005 : 71) ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ മികച്ച നാടകകൃത്തായിരുന്നു തോപ്പിൽ ഭാസി. സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധതയിലൂന്നികൊണ്ട് രാഷ്ട്രീയ മാനം കണ്ടെത്തുന്ന നാടകങ്ങളായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. നാടക രൂപഘടനയിൽ തന്നെ മാറ്റം വരുത്തിയ നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി എന്ന നാടകം ചിന്തോദ്ദീപകമായ വേദി സൃഷ്ടിച്ചു മുന്നേറി. മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ ദുഃഖത്തിൽ നിന്നും ഉയരുന്ന ആശയങ്ങൾ വൈകാരിക തീവ്രതയോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞു. ഫലിത പ്രയോഗങ്ങളും നർമ്മ സൂചനകളും ഗാനങ്ങളും ചേർത്ത് സാധാരണക്കാരായ പ്രേക്ഷകരെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതിനും ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതിനുമുള്ള എല്ലാ അംശങ്ങളും തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ നാടകങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു.

'സ്റ്റേജിൽ വന്നപ്പോൾ പുസ്തകത്തിൽ നിന്ന് കൂടുതലായി പല രംഗങ്ങളും വന്നു. പുസ്തകത്തിലെ പല രംഗങ്ങളും വെട്ടിക്കുറച്ചു എന്നു മാത്രമല്ല ഞാൻ അണിയറയ്ക്കുള്ളിൽ നിർത്തിയിരുന്ന ഒരു കഥപാത്രത്തെ വിദഗ്ദമായിത്തന്നെ രംഗത്തുകൊണ്ടുവന്നു. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഞാനുണ്ടാക്കിയ ഒരു ചട്ടക്കൂടിൽ ഒട്ടനവധി ആളുകൾ സംഭാവന ചെയ്തുണ്ടാക്കിയ ഒരു നാടകമാണ് ഇന്ന് സ്റ്റേജിൽ കാണുന്ന നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി (തോപ്പിൽ ഭാസി, 2009 : 13).

അരങ്ങിൽ പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയ കെ.ടി.മുഹമ്മദ്ദിന്റെ ചുവന്നഘടികാരം മുതൽ സൃഷ്ടിസ്ഥിതി സംഹാരം വരെയുള്ള രചനകൾ ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സംഭാവനയാണ്. പി.ജെ.ആന്റണി, എസ്.എൽ.പുരം സദാനന്ദൻ, ചെറുകാട്, എൻ.എൻ.പിള്ള എന്നിവർ ആധുനികനാടകവേദിയിൽ പരീക്ഷണ നാടകങ്ങളെ കൊണ്ടെത്തിച്ചവരാണ്. നാടകക്കളരിയുടെ ഭാഗമായി ഈ നാടകങ്ങളെല്ലാം അരങ്ങേറ്റം നടന്നിട്ടുണ്ട്. ഇടശ്ശേരി

ഗോവിന്ദൻനായരുടെ കൂട്ടുക്കൃഷി എം ഗോവിന്ദന്റെ നീ മനുഷ്യനെ കൊല്ലരുത് എന്നീ നാടകങ്ങളും ഈ കൂട്ടത്തിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്.

ആധുനിക നാടകങ്ങളിൽ ഘടനാപരമായ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിക്കൊണ്ട് രംഗാവിഷ്ക്കാരം നേടുന്നതിന് മേൽ സൂചിപ്പിച്ച എല്ലാ നാടകങ്ങൾക്കും പങ്കാളിത്തമുണ്ട്. എന്നാൽ വ്യവസ്ഥാപിതമായ ഒരു ശൈലിയിൽ നിന്നും നാടകങ്ങളെ മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിനുള്ള ശരിയായ ശ്രമങ്ങൾ നാടകവേദിയിലുണ്ടായത് പിന്നീടാണ്. പുതിയ നാടകാവതരണ സമ്പ്രദായത്തെ സ്വാഗതം ചെയ്യാൻ മലയാള നാടകവേദിയിലെ ചില നാടക കൃത്തുക്കൾ ശ്രമിച്ചു. ആ ശ്രമത്തിന്റെ ഫലമായി സാമൂഹിക - രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങൾക്കതീതമായ ഒരു ദാർശനിക തലം നാടകവേദിയിൽ ഉദയം ചെയ്തു. നമ്മുടെ പാരമ്പര്യത്തേയും സ്വത്വത്തേയും തിരിച്ചറിയാനുള്ള നാടകവേദി മലയാള നടക ചരിത്രത്തിന്റെ മാറ്റത്തിന് വഴിയൊരുക്കി.

ഗ്രീക്കുനാടകവേദിയിൽ തുടങ്ങി ആധുനിക മലയാള നാടകവേദിയിലെത്തി നിൽക്കുന്ന നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ ഒരു ചരിത്രാന്വേഷണമാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ നടന്നത്. ചരിത്രസമസ്യകളുടെ പൂരണത്തിലൂടെ നാടകവേദിയിലുണ്ടായ അനുക്രമ വളർച്ച പരിശോധിക്കുന്നു. ലോകനാടകങ്ങളിലും ഇന്ത്യൻ നാടകങ്ങളിലും മലയാളനാടകങ്ങളിലും ഉണ്ടായ മാറ്റങ്ങൾ സമാനസ്വഭാവമുള്ളവയാണ്. അവതരണ രീതിയിലെ നവീനതകൾ നാടകവേദിയിൽ മാറ്റങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചു. രംഗകലയിൽ നൈപുണ്യം നേടിയവർ നാടകകലയ്ക്ക് പുതിയ ജീവൻ നൽകി. ആധുനിക നാടകവേദിയിലുണ്ടായ ഈ നവജീവന്റെ പിന്തുടർച്ചയായാണ് തനതു നാടകവേദി രൂപംകൊണ്ടത്. നാടകക്കളരിയുടെ രൂപപ്പെടലും തനതു നാടകങ്ങളുടെ വളർച്ചയുമാണ് അടുത്ത അദ്ധ്യായത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അധ്യായം – 2

തനതുനാടകവേദി

തനതുനാടകവേദി

തനതുനാടകങ്ങൾ

1967 ലെ ശാസ്താംകോട്ട കളരിയിൽ വെച്ചാണ് ആദ്യമായി തനതു നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച ആരംഭിക്കുന്നത്. എം.ഗോവിന്ദൻ മുന്നോട്ടുവെച്ച ആശയത്തെ തനതുനാടക സങ്കല്പമെന്ന രീതിയിൽ നിർവ്വചിച്ചതും വിശദീകരിച്ചതും സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻ നായരാണ്. പിന്നീട് ആ സങ്കല്പത്തെ പലഘട്ടങ്ങളിലും ചർച്ചാവിഷയമാക്കി മാറ്റികൊണ്ട് അതിനെ വിപുലപ്പെടുത്തി ഒരു ചട്ടക്കൂടിലൊതുക്കാനുള്ള ശ്രമം നാടകക്കളരികളിൽ നടന്നു. 1968 ൽ കൂത്താട്ടുകുളത്തുവെച്ചു നടന്ന നാടകക്കളരിയിലും അതിന്റെ സമാപനമായി നടന്ന സി.ജെ.സ്മാരക സിമ്പോസിയത്തിലും സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ തനതു നാടകത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിച്ചു. സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ അവതരിപ്പിച്ച പ്രബന്ധത്തിന്റെ പേരുതന്നെ തനതുനാടക വേദി എന്നതായിരുന്നു. തനത് എന്ന വാക്കിനർത്ഥം സ്വന്തമെന്നാണ്. തനതു നാടകവേദിയെന്നാൽ സ്വന്തം നാടിന്റെ സംസ്ക്കാരവും പാരമ്പര്യവും തനിമയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടകവേദി എന്നർത്ഥം. കേരളത്തിന്റെ തനതുകലാരൂപങ്ങളായ തെയ്യം, തിറ, മുടിയേറ്റ്, പടയണി, കാക്കരിശ്ശി തുടങ്ങിയവയുടെ സ്വാധീനമുൾക്കൊണ്ട് രൂപപ്പെടുത്തിയതാണ് ഈ നാടകവേദി.

ലോകത്തിലെ മിക്ക രാജ്യങ്ങളിലേയും നാടകവേദി വളർന്നുവന്നത്. അതാത് നാട്ടിലെ രംഗകലാപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നാണെന്നും എന്നാൽ ഇതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി തികച്ചും വൈദേശികമായ സ്വാധീനമാണ് കേരളത്തിലെ നാടകവേദിയെ നിയന്ത്രിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്നുമുള്ള അറിവാണ് പാരമ്പര്യകലകളെക്കുറിച്ച് അന്വേഷിക്കാൻ ഇവരെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. കേരളത്തിന്റെ സംസ്കാരത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു നാടകവേദി

രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയായിരുന്നു തനതുനാടകവേദി. നാടിന്റെ തനതായ രംഗഭാഷ തിരിച്ചുകൊണ്ടു വരാനുള്ള ആത്മാർത്ഥമായ ഒരു ശ്രമമാണ് ഇതുകൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ തിയറ്ററിൽ അരങ്ങിന്റെ ശക്തിക്ക് മിഴിവും തികവും ലഭ്യമാക്കുന്നത് പാരമ്പര്യകലകളാണ്. അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ അടിയൊഴുക്കായി വർത്തിക്കുന്ന മിത്തുകളുടെ പിൻബലമുള്ള നാടൻകലകളുടെ സംസ്കാരമാണ് ഇതിന്റെ കേന്ദ്രം. ഭാരതത്തിലെ അങ്ങോളമിങ്ങോളമുള്ള നാടൻകലാവിഭവങ്ങളുടെ ഒരു കലാദർശനമുണ്ടാക്കുന്നതിനും അതിലൂടെ പാരമ്പര്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു അരങ്ങ് ഉണ്ടാക്കുന്നതിനുള്ള പരിശ്രമവും തനതു നാടകാവതരണത്തിലൂടെ ഉണ്ടായി. അനുഷ്ഠാനം, കളി, നൃത്തം എന്നിവ കളിയിടങ്ങളിലേയ്ക്ക് സമന്വയിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി തനതവതരണങ്ങൾ നാട്ടിലാകെ പ്രചരിക്കാൻ തുടങ്ങി. രംഗപാഠത്തേക്കാൾ രംഗാവതരണങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൈവന്നു. അവതരണമാണ് നാടകത്തിന്റെ ജീവൻ എന്ന തത്ത്വം അംഗീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. സവിശേഷമായ താളവിന്യാസത്തിൽ ഒരുക്കിയിട്ടുള്ള ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്ക് വളരെയധികം പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ലോകത്തിലും ഇന്ത്യയിലും ശ്രദ്ധയാകർഷിച്ച തനതിന്റെ അവതരണം സ്വന്തം നാടിന്റെ സ്വത്വമന്വേഷിച്ചുള്ള അവതരണങ്ങൾ എന്ന് വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങി (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ 2005 : 103).

മലയാള നാടകവേദിയിലെ തനതന്വേഷണങ്ങൾ കേരളത്തിലെ ഗ്രാമശരീരത്തിന്റെ ചൈതന്യമായിരുന്നു. നാടൻകലകളുടേയും അനുഷ്ഠാനകലകളുടേയും സൗന്ദര്യങ്ങളെ തേടി കലാകാരന്മാർ യാത്ര തുടങ്ങി. പാരമ്പര്യകലകളിൽ നിന്നുമാർജ്ജിച്ച ചിട്ടയും രീതിയും നാടകവേദിക്ക് ഒരു തനതുരൂപം നൽകി. സാംസ്കാരിക നവോത്ഥാനത്തിന്റേയും ആഗോള വ്യാവസായിക മാറ്റത്തിന്റേയും അധിനിവേശത്തകർച്ചയുടേയും ഫലമായി സാഹിത്യമേഖലയിലുണ്ടായ മാറ്റങ്ങൾക്കു പിന്തുടർച്ച പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ടാണ് അഭിനയമേഖലയിലും മാറ്റങ്ങളുണ്ടായത്. മിത്തുകളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും എല്ലാം തേടിയുള്ള യാത്രയിൽ നാടകവേദിയ്ക്ക് പുതിയ മാനം കൈവരുകയായിരുന്നു. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന നാടകരീതികളെ മാറ്റിയെടുത്ത് തനി നാടോടി സംസ്കാരത്തിലൂന്നിയ ചില അഭിനയതന്ത്രങ്ങൾ തനതു നാടകവേദിയിൽ സൃഷ്ടിക്കാൻ തുടങ്ങി. നമ്മുടെ രംഗകലാപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്ന ഒരു തനതുനാടകവേദിയെ സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സ്വപ്നം കണ്ടു. സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ കലി,

ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ കിരാതം എന്നിവ തനതു നാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉദ്ഘാടനം കുറിച്ചു. ദൈവത്താർ, അവനവൻ കടമ്പ എന്നീ കാവാലത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ കേരളത്തിലുടനീളം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയതോടുകൂടിയാണ് ഒരു പ്രസ്ഥാനമെന്ന നിലയിൽ തനതുനാടകവേദി അറിയപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയത്.

കാവാലത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള കൂത്തമ്പലത്തിന്റേയും തിരുവരങ്ങിന്റേയും സോപാനത്തിന്റേയും രംഗാവതരണത്തോടുകൂടിയ മലയാള നാടകങ്ങൾ മണ്ണിന്റെ മണമുള്ളവയായി മാറി. എഴുപതുകളുടെ നാടകശൈലിയ്ക്ക് തീർത്തും വിഭിന്നമായ മുഖാവരണവുമായി വന്ന ഈ മലയാളനാടകങ്ങൾ പുതിയ നാടകവേദിക്ക് രൂപഭാവങ്ങൾ നൽകി (തോമസ്കുട്ടി എൽ, 2006 : 110).

കലി (സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ), അവനവൻ കടമ്പ, കരിങ്കുട്ടി (കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ), കനലാട്ടം, കുടുക്ക, പെരുമ്പറ (പി.എം. താജ്), കറുത്ത ദൈവത്തെ തേടി, മൂധേവിത്തെയ്യം (ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള), സൗപർണ്ണിക, വെള്ളിയാഴ്ച (നരേന്ദ്രപ്രസാദ്), പെരുന്തച്ചൻ (ടി.എം. ഇബ്രാഹിം), പുലിജന്മം (എൻ. പ്രഭാകരൻ), ചാവേർപ്പട (അസീസ്), നാടുഗദ്ദിക (കെ.ജെ.ബേബി), അഗ്നി (വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള), ദക്ഷിണായനം ആയഞ്ചേരി വല്ല്യച്ചൻ, ദൗത്യം (ടി.പി.സുകുമാരൻ), മകുടി (പി.ബാലചന്ദ്രൻ), കറുത്തപക്ഷിയുടെ പാട്ട് (സതീഷ് കെ. സതീഷ്), കലിഗുല, പടയണി (മധുമാസ്റ്റർ) എന്നിവ ഇക്കൂട്ടത്തിൽ എടുത്തു പറയേണ്ട കൃതികളാണ്.

നാടകക്കളരികൾ

'കളരി' എന്ന വാക്കിന് പരിശീലനം നൽകുന്ന സ്ഥലം എന്ന അർത്ഥമാണുള്ളത്. പ്രാചീനകാലം മുതൽ നമ്മുടെ നാട്ടിൽ കളരികളും കളരിയാശാന്മാരും ഉണ്ടായിരുന്നു. വിദ്യ അഭ്യസിക്കുന്നതിനായി രൂപംകൊണ്ട കളരികളിൽ ചിട്ടയായ പരിശീലനത്തിലൂടെ അറിവു നൽകുന്ന സമ്പ്രദായമാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. വിവിധ കലകൾ അഭ്യസിക്കുന്നതിനായി ഗുരുക്കന്മാരുടെ വീട്ടിൽ താല്ക്കാലികമായി കളരികൾ കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയിരുന്നു. പരിശീലനത്തിലൂടെയല്ലാതെ കഴിവുകൾ വർദ്ധിപ്പിക്കാനാവില്ലെന്ന വിശ്വാസം അക്കാലത്ത് നിലനിന്നിരുന്നു.

നാടകത്തെക്കുറിച്ച് സമഗ്രമായ ഒരറിവുണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നതിനായാണ് നാടകക്കളരികൾ രൂപം കൊണ്ടത്. ചെറിയ കാലയളവിലൂടെയുള്ള പരിശീലന ശില്പശാലകളും വലിയ പരിശീലന കളരികളും ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ രൂപം കൊണ്ടു. നാടകാവതരണമെന്നത് ഒരു കേവല ക്രിയയിലൊതുക്കാതെ അതിനെ ഗൗരവപൂർണ്ണമായി സമീപിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും സർഗ്ഗപരമായ മാറ്റങ്ങളുണ്ടാകേണ്ടതുണ്ടെന്നും ബോധ്യപ്പെടുത്തിയത് ഇത്തരം നാടകക്കളരികളായിരുന്നു. പരീക്ഷണാത്മകമായ അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് വഴിയൊരുക്കുക യായിരുന്നു കളരികളുടെ ലക്ഷ്യം. അതിനായി നടനിലും നാടകകൃത്തിലും രംഗവേദിയിലും വലിയ മാറ്റങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന പരിശീലന രീതികൾ കളരികളിൽ ഒരുക്കി (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ 1993:170).

നാടകകലയുടെ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളെ സംബന്ധിക്കുന്ന നാടകവേദിയിലുണ്ടായ മാറ്റങ്ങൾ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള ആദ്യശ്രമങ്ങൾ കളരിയിൽ നടന്നു. നാടകക്കളരി നാടകപഠനക്യാമ്പായും നാടകശിബിരമായും നാടകശില്പശാലയായും നാടക ചർച്ചയായുമൊക്കെ രൂപമാറ്റം സംഭവിച്ചു. പരിശീലനത്തിനെത്തുന്നവർക്ക് ഒരു കൂട്ടായ്മയുണ്ടാക്കുവാനും അവരുടെ നാടകാവബോധം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനും ഈ കളരികൾ സഹായകമായി. അരങ്ങിലവതരിപ്പിക്കേണ്ട നാടകകലയുടെ സമർത്ഥമായ പ്രയോഗങ്ങൾ പരിശീലകർ നേടിയത് നാടകക്കളരികളിൽ നിന്നാണ്. അഭിനയകലയെ കച്ചവടതന്ത്രമാക്കി മാറ്റിയെടുക്കുന്ന ചിലർ സ്വതസിദ്ധമായി രൂപംകൊണ്ട ഇത്തരം കളരികളെ നശിപ്പിക്കുന്നതിനായുള്ള പ്രചരണങ്ങൾ നടത്തിയെങ്കിലും നാടകക്കളരി കേരളത്തിൽ വേരുപിടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി 1980:157).

മലയാള നാടകങ്ങളിലെ വിനോദപരമായ അംശങ്ങൾ മാത്രം മുന്നിൽ കണ്ട് അമേച്ചർ നാടകവേദി വളർന്നു വന്നിരുന്ന ഒരു കാലം കേരളത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. നാടകം എന്നത് ജനപ്രിയ കലാരൂപമാകയാൽ അതിന് പ്രത്യേക അഭ്യാസമോ പരിശീലമോ വേണ്ടെന്ന് അന്ന് ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടു. പാശ്ചാത്യ രംഗവേദിയിലെ അനുകരണങ്ങൾ ഏറ്റുപിടിച്ച് നിലവിലുള്ള പരിമിത ധാരണകൾ കൊണ്ട് രംഗവേദി സൃഷ്ടിക്കാനായിരുന്നു പലർക്കും താല്പര്യം.

ഇന്ത്യയിൽ നവോത്ഥാന പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടതോടെ വൈദേശികമായ

അടിമത്തത്തിൽ നിന്നുള്ള മോചനമെന്നോണം കലാ അവതരണങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നതിനു കാരണമായി. ഈ വിപ്ലവകരമായ മാറ്റത്തിൽ പുരാണ കഥാപാത്രങ്ങളെയും രാജാക്കന്മാരേയും ദൈവങ്ങളേയും മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ട് അരങ്ങിൽ സാധാരണക്കാരന്റെ അനുഭവങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. മലയാള നാടകവേദി ഈ അവസ്ഥകളോട് ആദ്യം മുഖം തിരിഞ്ഞു നിന്നെങ്കിലും പിന്നീട് ചർച്ചകളിലൂടെയും സെമിനാറുകളിലൂടെയും സ്വന്തമായ നാടകവേദിയെക്കുറിച്ച് അന്വേഷണമാരംഭിച്ചു. ഇതിന് മുൻപന്തിയിൽ നിന്നവർ സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായരും ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുമാണ്. നാടകങ്ങളുടെ രംഗപ്രയോഗ സാധ്യതകളെക്കുറിച്ചും നാടകാവതരണത്തിന്റെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ചും കളരികളിൽ ചർച്ചകൾ നടന്നു. കൂട്ടത്തിൽ ചില നാടകപാരായണവും ഉണ്ടായി. വിശ്വനാടകവേദിയെക്കുറിച്ചും ഇന്ത്യൻ നാടക വേദിയെക്കുറിച്ചും പഠനങ്ങൾ നടന്നു. സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ കീഴിൽ നവരംഗ് എന്ന സംഘടന കോട്ടയത്ത് രൂപം കൊണ്ടു. ഇതിനെത്തുടർന്ന് വിദഗ്ദരായ നാടകകൃത്തുക്കളെയും നാടകപ്രേമികളെയും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ചിറയിൻ കീഴ് പ്രസാധന ലിറ്റിൽ തിയറ്ററും രൂപം കൊണ്ടു. ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയിൽ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളെയാണ് ഈ തിയറ്ററുകൾ അന്വേഷിച്ചത്.

ഹബീബ് തൻവീറിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ നടന്ന ഒരു നാടകശില്പശാലയിൽ നിന്നും ലഭിച്ച പ്രചോദനമാണ് ശങ്കരപ്പിള്ളയെ ഈ വഴിത്തിരിവിന് പ്രേരിപ്പിച്ചത്. (വേണുകുട്ടൻ നായർ പി.കെ, 2011 : 32). ഇതിലൂടെ മലയാള നാടകവേദിയിൽ സംവിധാന കലയ്ക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചു. 'പൂജാമുറി' എന്ന നാടകത്തിന്റെ അർത്ഥപൂർണ്ണമായ രംഗാവതരണമാണ് പ്രസാധന ലിറ്റിൽ തിയറ്റേഴ്സിലൂടെ ആദ്യം അരങ്ങേറിയത്.

നാടകകലയെ എങ്ങനെയാണ് ഗൗരവമായി സമീപിക്കേണ്ടത് എന്ന ബോധം വളർത്തിയെടുക്കലായിരുന്നു കളരിയുടെ ആത്യന്തിക ലക്ഷ്യം. ഏഴുദിവസം നിണ്ടുനിന്ന ശാസ്താംകോട്ടയിലെ കളരിയിൽ നിന്നും നാടകവേദിയെക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ രൂപം കൊണ്ടു. തുടർന്ന് 1968 ൽ സി.ജെ സ്മാരക സമിതിയുടെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ കൂത്താട്ടുകുളത്തു വെച്ച് 10 ദിവസത്തെ നാടകക്കളരി നടന്നു. ഒന്നാമത്തെ കളരിയിലാണ് സി.ജെ തോമസിന്റെ 1128 ൽ ക്രൈം 27 എന്ന നാടകം അരങ്ങേറിയത്. രണ്ടാമത്തേതിൽ ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെയും അരങ്ങേറി.

സ്വത്വാന്വേഷണത്തിന്റേയും പാരമ്പര്യാന്വേഷത്തന്റേയും ഫലമായി രൂപംകൊണ്ട തനതു നാടകങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ ഇനി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ കലി, കാവാലം നാരായപ്പണിക്കരുടെ അവനവൻകടമ്പ, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ മൂധേവിത്തെയ്യം, വയലാർ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ അഗ്നി, കെ.ജെ.ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദിക, ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സൗപർണ്ണിക, എൻ.പ്രഭാകരന്റെ പുലിജന്മം എന്നി നാടകങ്ങളാണ് ഇതിനായി അപഗ്രഥിക്കുന്നത്.

സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായർ - കലി

മലയാളത്തിലെ രംഗ കലാ പാരമ്പര്യത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള നാടകാവതരണം സാധ്യമാക്കുക എന്ന കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നാടകകലാകാരന്മാർക്ക് ഇടയിൽ നടന്ന ചർച്ചയുടെയും സംവാദത്തിന്റെയും ഫലമായാണ് തനതുനാടകവേദി രൂപം കൊണ്ടത്. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ നെടുംതൂണായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന ഒരു നാടകമെന്ന സങ്കൽപം യാഥാർത്ഥ്യമാക്കാൻ ശ്രമിച്ചവരിൽ പ്രധാനി ശ്രീകണ്ഠൻനായരാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആദ്യകാല നാടകങ്ങൾ സാമൂഹിക - ജീവിത പ്രശ്നങ്ങളുടെ രംഗാവിഷ്ക്കാരങ്ങളായിരുന്നു. നഷ്ടക്കച്ചവടം, മാന്യതയുടെ മറ, ഏട്ടിലെ പശു, ആ കനി തിന്നരുത്, സ്നേഹം, ഭക്തി എന്നിവ അതിന്റെ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരെ നാടകകൃത്തെന്ന നിലയിൽ പ്രശസ്തനാക്കിയത് നഷ്ടക്കച്ചവടവും രാമായണനാടകങ്ങളുമാണ്. കാഞ്ചന സീതയോടു കൂടിയാണ് രാമായണ നാടകങ്ങളുടെ തുടക്കം അതിന്റെ തുടർച്ചയാണ് സാകേതവും ലങ്കാലക്ഷ്മിയും. കാഞ്ചന സീതയിലെ കഥാ സന്ദർഭം രാമാശ്വമേധമാണ്. സീതാ പരിത്യാഗം നടന്നതിനാൽ അശ്വമേധത്തിന് കാഞ്ചന സീതയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും യാഗത്തിനൊടുവിൽ വാല്മീകിയുടെ ആശ്രമത്തിൽ വെച്ച് സീതയെ കണ്ടുമുട്ടുന്നതും സീത തിരസ്ക്കരിക്കുന്നതുമാണ് കാഞ്ചന സീതയിലെ ഇതിവൃത്തം. രാമാഭിഷേകത്തിന് കൈകേയി തടസ്സം നിൽക്കുന്നതും രാമലക്ഷ്മണന്മാരുടേയും സീതയുടേയും വനവാസവും ദശരഥന്റെ മരണവുമാണ് സാകേതത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം. ലങ്കാലക്ഷ്മി എന്ന നാടകത്തിൽ ലങ്കയുടെ അധിപനായ രാവണന്റെ വാശിയും പരാജയവുമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഉൽക്കൃഷ്ടനായ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ഉടമയായ രാവണന്റെ മറ്റൊരു മുഖം കൂടി ലങ്കാലക്ഷ്മിയിലൂടെ സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായർ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിഹാസങ്ങളെ

ഉപജീവിച്ച് മലയാളത്തിലുണ്ടായ ഏറ്റവും നല്ല നാടകങ്ങളെന്ന് രാമായണ നാടകങ്ങളെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു.

മലയാളത്തിലെ തനതു നാടക പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ആദ്യ സംരംഭമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന നാടകമാണ് കലി ഇതുവരെ മലയാള നാടകവേദി കണ്ട നാടകങ്ങളിൽ നിന്നെല്ലാം വ്യത്യസ്തമാണ് ഈ നാടകം. 1967 ഡിസംബറിൽ കോട്ടയത്താണ് ഈ നാടകം ആദ്യമായി അരങ്ങേറിയത്. മോഹങ്ങളും സ്വപ്നങ്ങളും നെഞ്ചേറ്റി ലാളിച്ച് ജീവിതത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലേയ്ക്കിറങ്ങി വരുന്ന മനുഷ്യന്റെ കഥയില്ലായ്മയാണ് കലി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 8). രംഗവേദി, അഭിനയം, അവതരണം, സംവിധാനം എന്നീ അംശങ്ങളിൽ വ്യക്തമായ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന ഈ നാടകം മറ്റു നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും ഏറെ ഭിന്നമായി നിൽക്കുന്നു. മാറി വന്ന ഈ നാടകസങ്കല്പത്തിന്റെ തുടക്കം എന്ന നിലയിലാണ് കലി തുടങ്ങിയത്. നാടകം അരങ്ങേറിയപ്പോൾ ഉണ്ടായ അനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് നിങ്ങൾക്കു കലി ഞങ്ങൾക്കു കളി എന്ന പേരിൽ അദ്ദേഹം കലി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചപ്പോൾ അതിനോടൊപ്പം ഒരു കുറിപ്പ് ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. കൽക്കി എന്ന മിത്തും നാട്യധർമ്മിയായ അവതരണവും കലിയുടെ പ്രത്യേകതയായിരുന്നു.

മിത്ത്

പ്രാദേശികമായി പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്ന നാടോടിക്കഥയാണ് മിത്ത്. എല്ലാ ദേശങ്ങളിലും അവരുടെ വിശ്വാസങ്ങളും ആചാരങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു മിത്ത് സങ്കല്പം ഉണ്ടാകും. ഏതോ ഒരു കാലത്തു നടന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ് ഈ കഥ എന്ന് വിശ്വസിച്ചു വരുന്നു. അതാതു സമൂഹത്തിന്റെ സംസ്കാരത്തിൽ, കൂട്ടി നെയ്തെടുത്തതാണിതിന്റെ ഊടും പാവും. (പയ്യനാട് രാഘവൻ, 1986 : 16) തനതു നാടകങ്ങളിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന പ്രമേയത്തിന് ഒരു മിത്തിന്റേയോ ഐതിഹ്യത്തിന്റേയോ കടങ്കഥയുടേയോ പശ്ചാത്തലം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു.

വിഷ്ണുവിന്റെ പത്താം അവതാരമായ കൽക്കിയിൽ നിന്നും രൂപംകൊള്ളുന്ന ഒരു സങ്കല്പമായാണ് ഈ നാടകത്തിൽ കലി എന്ന മിത്തിനെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വിപ്ലവകാരിയുടെ വാക്കുകളിലൂടെ നാടകത്തിന്റെ മിത്ത്സങ്കൽപ്പത്തെ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

വിപ്ലവകാരി: മനുഷ്യരെ പ്രിയപ്പെട്ട മനുഷ്യരെ, ഇങ്ങനെ വിളിക്കാൻ നിങ്ങൾ എന്നെ അനുവദിക്കണം. ഇന്നല്ലെങ്കിൽ നാളെ നമുക്ക് മനുഷ്യരായേ തീരൂ എന്നാൽ ഇന്ന് മുതൽ നമുക്ക് മനുഷ്യനാകാം എന്നെയും നിങ്ങളെയും മനുഷ്യരാക്കി മാറ്റുന്ന മഹാശക്തി വന്നെത്തി ഇനി നമുക്ക് ദുഃഖമില്ല ദേഷ്യമില്ല കലഹമില്ല യുദ്ധമില്ല ഇന്ന് ഉദിച്ച സൂര്യൻ പുതിയ വെളിച്ചം ഭൂമിക്ക് നൽകുന്നു നിങ്ങളുടെ മുഖത്ത് ആ വെളിച്ചം എനിക്ക് കാണാം. നിങ്ങൾ കാണുന്നില്ലേ ആ വെളിച്ചം? നോക്കൂ ഭൂമിയുടെ നിറം മാറിയിരിക്കുന്നു രാജ്യങ്ങളും സാമ്രാജ്യങ്ങളും പട്ടുവീണ മണ്ണിൽ ആണ് നാം നിൽക്കുന്നത്. നന്നാക്കാൻ വന്ന മതങ്ങളും വിണ്ണിൽ എത്തിക്കാൻ വന്ന ദർശനങ്ങളും പാവം മനുഷ്യനെ വെട്ടി കണ്ടിച്ചു. ഇത് മുറിവേറ്റ സമുദായമാണ് നമ്മുടെ കയ്യും കാലും മനസ്സും നൊന്തു പിടയുന്നു. എന്നാൽ ഇന്ന് ഇന്നത്തെ ഉദയത്തിൽ ചരിത്രത്തിന്റെ ഈ മുഹൂർത്തത്തിൽ തകരാത്ത സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ വാതിൽ പടികളിൽ നാം എത്തിയിരിക്കുന്നു. അവസാനത്തെ അവതാരമാണ് കലി. അവസാനത്തെ നബിയും കലിയത്രേ. കലിതന്നെയാണ് അന്തിക്രിസ്തുവും പ്ലാറ്റോയുടെ റിപ്പബ്ലിക്കും തോമസ് മൂറിന്റെ യുടോപ്യയും ഗാന്ധിയുടെ രാമരാജ്യവും കമ്മ്യൂണിസവും കലി സാക്ഷാത്കരിച്ചിരിക്കുന്നു (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ. സി.എൻ, 1977 : 45).

കൽക്കി ഇവിടെ വിഗ്രഹമായാണ് അവതരിക്കപ്പെടുന്നത്. അവസാനത്തെ നബിയും അന്തിക്രിസ്തുവും പ്ലേറ്റോയുടെ റിപ്പബ്ലിക്കും തോമസ് മൂറിന്റെ ഉടോപ്യയും ഗാന്ധിയുടെ രാമരാജ്യവും മാർക്സിന്റെ കമ്മ്യൂണിസവും കലിയിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത്. മനുഷ്യമനസ്സിലേയ്ക്ക് അന്ധവിശ്വാസം പകർത്തിയ കലിയെന്ന വിഗ്രഹത്തെ തച്ചുടയ്ക്കുന്നതാണ് നാടകാവസാനത്തിൽ കാണുന്നത്. ഇവിടെ കലിയെന്നത് മനുഷ്യമനസ്സിനെ ബാധിച്ച കലിയായും സമൂഹത്തെ ബാധിച്ച കലിയായും ഒക്കെ വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്നതാണ്.

ഇതിവൃത്തം

പേടിയുള്ള സകല വസ്തുക്കളെയും നാം പൂജിക്കും എന്നും അതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ് ഈശ്വരനെയും രാജാവിനെയും ഹിറ്റ്ലറേയും സ്റ്റാലിനേയും പൂജിക്കുന്നതെന്നും വിലാസിനി പറയുമ്പോൾ പുതിയ കാലഘട്ടത്തിലെ വെളിച്ചപ്പാടിനെയും കലിയേയും പൂജിക്കാൻ മനുഷ്യർ നിർബന്ധിതരാകുന്നു. കൈക്കൂലി വാങ്ങിക്കുന്ന ദൈവത്തിന്റെ പുതിയ

മുഖം വ്യാപാരി തുറന്നു കാണിക്കുന്നു. ഞാനെങ്ങനെ ബലിമനുഷ്യനാകും കലിയുടെ ചിത്രങ്ങളും പ്രതിമകളും ഞാനല്ലേ വിൽക്കുന്നത്? ഞാനീ മഹാസ്ഥാപനത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ. സി.എൻ,1977:60) കൈക്കൂലി കൊടുത്ത് കൽപ്പന മാറ്റുന്ന ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ പുതിയമുഖം വർത്തമാന കാലഘട്ടത്തിലെ കാപട്യത്തിന്റെ വാതിലുകളാണ്. പണമുണ്ടെങ്കിൽ എന്തിനേയും, ദൈവത്തെപോലും കീഴ്പ്പെടുത്താം എന്ന വ്യാപാരിയുടെ ബൂർഷ്വാ മുഖം ഇവിടെ കാണുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ നന്മയ്ക്ക് വേണ്ടിയാണ് കലി ചോര കുടിക്കുന്നത് എന്ന് ദൈവത്തിന്റെ പ്രവാചകനായ വ്യാപാരിയ്ക്ക് അറിയാം. മനുഷ്യവർഗ്ഗ പുരോഗതിക്കും ഏക നഗരസൃഷ്ടിക്കും കരുത്തു നൽകുകയാണ് കലി എന്ന അവ താരത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

സംവിധായകന്റെ കല

നാടകം സൃഷ്ടിക്കുക മാത്രമല്ല നല്ലൊരു അരങ്ങും നടീനടന്മാരും സദസ്സും ഉണ്ടാക്കിയെടുത്താൽ മാത്രേമേ നാടക പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് പൂർണ്ണത കൈവരൂ എന്ന തിരിച്ചറിവിലേക്ക് തനതു നാടകവേദിയെ എത്തിച്ചത് കലി എന്ന നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണമാണ്. പ്രശസ്ത സംവിധായകനും ചിത്രകാരനുമായ ജി. അരവിന്ദനാണ് കലി സംവിധാനം ചെയ്തത്. സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായർ കലിയുടെ മൂന്നാം അംഗം എഴുതു മ്പോഴേക്കും പരീക്ഷണ നാടകമെന്ന നിലയിൽ കലിയെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ എല്ലാ വർക്കും വ്യഗ്രതയായിരുന്നു. എന്നാൽ ആദ്യപരീക്ഷണ നാടകമായ കലിയ്ക്ക് പരാജയ മേറ്റു വാങ്ങേണ്ടിവന്നു. കലിയെന്ന നാടകത്തിന്റെ പരാജയത്തെക്കുറിച്ച് നാടകകൃത്ത് തുറന്നു സമ്മതിക്കുന്നു. 'കലി ഇന്നും ആ ഡിസംബർ രാത്രിയിലെ കൂക്കുവിളിയുടെ ശാപഭാരം പേറി നിൽക്കുകയാണ്. കലിയ്ക്കു ശാപമോക്ഷം നൽകാൻ ഒരു നടനും സംവിധായകനും മുന്നോട്ടുവന്നില്ല. നടനും സംവിധായകനും കേരളത്തിൽ ഉണ്ടാകാഞ്ഞിട്ടാണെന്ന് സമാധാനിക്കുക അവിനയം ആകും. എന്റെ നാടകം സംവിധാനം ചെയ്യാനുള്ള മനസ്സാന്നിധ്യം എനിക്ക് ഇല്ലാത്തതിനാൽ ഞാൻ നേരിട്ട് ആ സാഹസത്തിന് തുനിയുന്നില്ല ഒരു സംവിധായകൻ ഉണ്ടായില്ല എന്ന് പറഞ്ഞാൽ കഴിഞ്ഞല്ലോ. എന്നാൽ പരാജയം സമ്മതിക്കാൻ ഞാനൊരുക്കമല്ല. കിട്ടുന്ന സന്ദർങ്ങളിൽ സുഹൃത്തുക്കളെ വായിച്ചുകേൾപ്പിച്ചു കേൾപ്പിച്ച് അതിൽ നിന്നും കിട്ടാവുന്ന സംതൃപ്തി നേടുന്നു. ചെറിയ

സഹൃദയ സദസ്സിൽ നടത്തുന്ന ഈ വായനയിൽ എന്നിലുള്ള നാടകകൃത്ത് സാഫല്യമടയാറുണ്ട് (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 24).

സാമൂഹികമാനം

വാളെടുക്കുന്നവൻ വാളാൽ എന്ന പഴഞ്ചൊല്ലിന്റെ പൂർത്തിയാണ് കലിയെന്ന നാടകം. ബലിയർപ്പിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ സങ്കടം നാടകം ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കലിയുഗത്തിന്റെ ശാസ്ത്രം മരണാസൂത്രണത്തിന് മരുന്നു കണ്ടെത്തും എന്ന പ്രഖ്യാപനവും ഇതിനോട് ചേർത്തു വായിക്കാം. കലിയുഗത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാക്കളെന്ന വമ്പോടെ ജീവിതം ആസ്വദിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കേളൻ, പരികർമ്മിയുടെ ഭാര്യയായാൽ ബലിക്കല്ലിൽ തലവെക്കേണ്ടി വരില്ലെന്നറിയിച്ചാണ് രമയെ സ്വന്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. 'ഗോള വീഥികളിൽ പെണ്ണുങ്ങൾ റോക്കറ്റ് അടിക്കുന്ന കാലമാണിതെ'ന്ന് പറഞ്ഞ് അവളെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാനും കേളൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്, എല്ലാവരേയും പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വിലാസിനിയും സാവിത്രിയെന്ന പതിവ്രതയായി അഭിനയിക്കുന്ന രമയും രണ്ടു ധ്രുവങ്ങളിലേക്കാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ഒടുവിൽ വെളിച്ചപ്പാടുപോലും വിലാസിനിയെ തന്റെ അവസാന ഓർമ്മകളിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നു. വിപ്ലവകാരി എന്ന പട്ടം വിലാസിനിക്ക് നൽകിക്കൊണ്ടാണ് വെളിച്ചപ്പാട് ബലിയായി മാറുന്നത്.

> കല്ലും കഥയും ചരിത്രവുമല്ലെടോ
> ശക്തിപ്പൊരുളിൻ രഹസ്യവൃത്താന്തം
> നീയുഗ്രസത്യം ജ്വലിക്കുന്ന ബിംബം
> നിന്നിലെല്ലാമുണ്ടു നീ താൻ സമസ്തം
> നീ ചിരിക്കുമ്പോൾ ചിനയ്ക്കുന്നു പൂമരം
> നീയലറുമ്പോഴലയ്ക്കുന്നു സാഗരം
> നീ നടനമാടുമ്പോഴണ്ഡകടാഹം
> നൊന്തു നുറുങ്ങിയടർന്നു വീഴുന്നു. (1977 : 47)

കിറുക്കന്റെ പാട്ട് പ്രകൃതിയെക്കുറിച്ചാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ സത്യത്തെക്കുറിച്ചാണ് പക്ഷേ വിപ്ലവകാരിയുടെ മുദ്രാമന്ത്രത്തിൽ ഈ പാട്ട് മുങ്ങിപ്പോകുന്നു. അടിച്ചമർത്ത പ്പെടുന്നവനും അധികാരിയും തമ്മിലുള്ള സമസ്യ ഇവിടെ പൂരണം തേടുന്നു.

കല്ലിനെ ദൈവമാക്കിമാറ്റുന്ന വൈകൃതത്തെ പയ്യൻ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവനെയും പരികർമ്മിയുടെയും വെളിച്ചപ്പാടിന്റെയും തലത്തിലേക്ക് ഉയരുന്നതിനായി അവസരം ഒരുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. തനിക്കു നൽകേണ്ട ആദ്യ ബലിയായി കുമാരനേയും രണ്ടാം ബലിയായി കിറുക്കനേയും മൂന്നാം ബലിയായി കേളനേയും ഒരുക്കുകയാണ് വെളിച്ചപ്പാട്. കലിയുഗത്തിലെ വഞ്ചകൻ എന്നുപറഞ്ഞാണ് കേളന് വെളിച്ചപ്പാട് ശിക്ഷ വിധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഒടുവിൽ എല്ലാത്തിനും കാരണക്കാരനായ വെളിച്ചപ്പാടിനെ തന്നെ എല്ലാവരും ബലിയായി നൽകുന്നു. കലി ആവശ്യപ്പെടുന്നത് വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ ചോരയാണെന്നും അമ്മ പ്രവചിക്കുന്നു. സത്യത്തിന്റെ മുഖം മറ നീക്കി പുറത്തു വരുന്ന അവസാന രംഗത്ത് കലിവിഗ്രഹം വെറും ഉടയുന്ന കല്ലാണ് എന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് കാർക്കിച്ചു തുപ്പുകയും ചവിട്ടുകയും ചെയ്യുന്നതും അമ്മയാണ്. വിഗ്രഹം തച്ചുടയ്ക്കുന്നതോടെ പുതിയൊരു കാലത്തെ വരവേൽക്കുകയാണ് ജനം.

കഥാപാത്ര സവിശേഷത

കലിയെന്ന നാടകത്തിലെ സ്ത്രീ സ്വത്വ ചിത്രീകരണം പ്രത്യേക തരത്തിലാണ് നാടകകൃത്ത് നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. വിലാസിനി എന്ന നായികാ കഥാപാത്രത്തെ ഒരു ബിംബമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാ പുരുഷന്മാരെയും തന്നിലേക്ക് ആകർഷിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു കൊണ്ട് നടക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീയെ സമൂഹത്തോടുള്ള പ്രതിഷേധത്തിന്റെ പ്രതീകമായിട്ടാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ ലോകത്തിൽ ഞാനാണ് വിപ്ലവകാരി എന്ന് പറയുന്നതിലൂടെ പുരുഷന്റെ കാപട്യത്തെ മറനീക്കി പുറത്തേക്കു കൊണ്ടുവരാൻ വിലാസിനി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പുരോഗമന വീക്ഷണം പുരുഷന്മാരുടെ ചിന്തയിൽ മാത്രമേയുള്ളൂ ഉള്ളൂ എന്ന അഭിപ്രായത്തിനെതിരെ വാളും പരിചയയുമേന്തി യുദ്ധം പ്രഖ്യാപിക്കുകയാണ് അവൾ. ഗർഭധാരണവും പ്രസവവും സ്ത്രീകളെ കുടുക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധികൾ ആണെന്നും അതിൽനിന്നും മുക്തയായി സ്വന്തം ഇഷ്ടത്തിനും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും അനുസരിച്ച് ജീവിക്കും എന്നും വിലാസിനി പറയുന്നതിലൂടെ ജീവിതത്തെ കുറിച്ചുള്ള ഒരു പുതിയ കാഴ്ചപ്പാട് വ്യക്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത്. സ്ത്രീകളുടെ പ്രതിഷേധാർഹമായ അഭിപ്രായത്തെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമം ഇവിടെ നടക്കുന്നു. കുലീനകളായ സ്ത്രീകളെ മാത്രം

സൃഷ്ടിച്ച് സാഹിത്യം പുരോഗമിക്കുമ്പോഴാണ് വിലാസിനിയുടെ പ്രതികാര സ്വരം നാടക വേദിയിലാകെ മുഴങ്ങിയത്. ഈ കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലൂടെ രംഗവേദിയിൽ ആകമാനം ഒരു ഇളക്കം സൃഷ്ടിക്കാൻ നാടകകൃത്തിനു കഴിഞ്ഞു. സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്ന നീച പ്രവർത്തികൾക്കു നേരെ മുഖം തിരിക്കാതെ ചോദ്യശരങ്ങൾ എറിയുകയാണ് വിലാസിനി. വെളിച്ചപ്പാടും വ്യാപാരിയും കേളനും എല്ലാം അവളുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം പറയാനാവാതെ കുഴങ്ങുന്ന കാഴ്ചയാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. ഭൂമി കൂടുതൽ കുടിച്ചത് ചോരയോ നീരോ എന്ന ചോദ്യത്തിന് ഭൂമിക്ക് ഇഷ്ടം ചോരയാണെന്ന് വിലാസിനി മറുപടി പറയുന്നു. ആ ചോരകൊണ്ട് പൊട്ടു തൊടുമ്പോൾ വിലാസിനി പ്രകൃതിയായി മാറുന്നു. കലിയിൽ നാം കാത്തു സൂക്ഷിക്കുന്ന മൂല്യങ്ങളുടെയും ആദർശങ്ങളുടേയും നാശം ദൃശ്യമാകുന്നു. ഇന്നലെ സൂക്ഷിച്ചിരുന്ന സത്യവും ധർമ്മവും ഇന്ന് നാശത്തി ലെത്തിയിരിക്കുന്നു ഈ സത്യത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ് കലി എന്ന നാടകം. അതുകൊണ്ടാണ് നാടകകൃത്ത് ഗാന്ധിയെ വ്യാപാരിയാക്കുന്നതും മാർക്സിനെ വെളിച്ചപ്പാടാക്കുന്നതും. ഒപ്പം ലെനിനും മാവോ സേതുങ്ങും പരികർമ്മികളുമാകുന്നു രക്തദാഹിയായ കലി എന്ന വിഗ്രഹം ബലി ആവശ്യപ്പെടുമ്പോൾ ഞാൻ മരിച്ചാൽ മകന് ആരുണ്ട് എന്ന് വിലപിച്ച അമ്മ തന്നെ മനസ്സാക്ഷിക്കു മാറ്റം വരുത്തികൊണ്ട് മകൻ മരിച്ചു കൊള്ളട്ടെ എന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നു.

വളരെയധികം സ്നേഹിച്ച കുമാരനെ കൈവിട്ടുകൊണ്ട് കേളുവിനോട് ചേരാൻ രമ താല്പര്യം കാണിക്കുന്ന സാഹചര്യം നാടകത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. അധികാര വർഗ്ഗത്തിന്റെ ക്രൂരതയ്ക്ക് ഇവിടെ അവസാനം ഉണ്ടാകുന്നു. മകനെ ബലിയർപ്പിച്ച അമ്മയിൽ നിന്നും ഉയരുന്ന ശാപം രക്തദാഹിയായ വിഗ്രഹത്തെ നാടകത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ അടിച്ചുടയ്ക്കപ്പെടുന്നതിൽ എത്തി നിൽക്കുന്നു. നാടകകൃത്ത് ജീവിതത്തെ ആസ്വദിക്കുന്ന വിലാസിനിയിലൂടെ നാടകത്തെ കാഴ്ചക്കാരിൽ എത്തിക്കുന്നു. ക്രൂരതയുടെ നാടകവേദിയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകം പ്രേക്ഷകർക്ക് മുന്നിലെത്തിക്കുന്നത് കാണികൾക്ക് പുതിയ അനുഭവമാണിത്. കിറുക്കൻ ബലിമൃഗം ആകുന്നതോടെ ഒരു ദുരന്ത ഛായ നാടകം കൈവരിക്കുന്നുണ്ട്. ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ പുതിയ മുഖമാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത് (തോമസ് പാറയ്ക്കൽ, 2002 : 94).

ഇവിടെ മാരക ശക്തികളുടെ ഗൂഢമായ ആഭിചാരവൃത്തികളെ അതിജീവിക്കുന്ന പ്രകൃതിയുടെ പ്രാക്തനചേതനയായി ചോദനയായി സൗന്ദര്യമായി മാധുര്യമായി പ്രാർത്ഥനയായി വേദനയായി ലളിത ഭൈരവിയായി വിലാസിനിയെ അവരോധിക്കുന്നു. ജീവിതം വീണ്ടും നെടുവീർപ്പിട്ടു നിതാന്തമായ ദൈനംദിന വൃത്തിയിലേക്ക് ഋതുചക്രപരിക്രമണത്തിലേക്ക് മടങ്ങിയെത്തുന്നു .വിലാസിനിയുടെ പൂക്കാലനൃത്തം മനുഷ്യന് കൈവിടാൻ കഴിയാത്ത ശുഭാപ്തി വിശ്വാസത്തിന്റെ അമൃതഗാനത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 16) ആദ്യ തനതു നാടകമായ കലി രംഗാവതരണത്തിനു കയറിയ നിമിഷത്തെക്കുറിച്ചു നാടകകൃത്ത് ഇങ്ങനെ പറയുന്നു 'ചില നിശ്ചയങ്ങൾ ശബ്ദങ്ങൾ കൊടുങ്കാറ്റിന്റെ വേഗത്തിൽ എന്റെ മനസ്സിൽ കൂടി കടന്നു പോയി ഏതോ അസാധാരണത്വം ആ നിമിഷങ്ങളിൽ എന്നെ ആവേശിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു നാടകം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ എന്റെ മനസ്സ് നിശ്ചലമായി. ആക്രമിക്കപ്പെട്ട ഗ്രാമം പോലെ നാടകശാല ഒഴിഞ്ഞു കിടന്നു. സ്നേഹിതന്മാർ എന്നോട് വളരെ പ്രിയമുള്ളവർ എന്റെ അരികിലെത്തി, ചാക്കാലയ്ക്കു വന്ന ബന്ധുക്കളെപോലെ ആശ്വാസവാക്കുകൾ പറഞ്ഞു. അവരിൽ ഒരാൾ അല്പം പ്രശംസിച്ചു നോക്കി. ഞാൻ ഒന്നും മറുപടി പറഞ്ഞില്ല. അത്ഭുതം എന്ന് പറയട്ടെ അധിക്ഷേപവും പ്രശംസയും എളുപ്പത്തിൽ ഏശാത്ത ഒരു പ്രത്യേകതരം ആത്മവിശ്വാസത്തിന്റെ കോട്ട അപ്പോഴേക്കും കെട്ടിപ്പൊക്കിയിരുന്നു. കൂക്കുവിളി ഇരമ്പി തകർക്കുമ്പോഴാണ് ആ കോട്ട തുടങ്ങിയതെന്ന് എനിക്കറിയാം' (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977:18) നാടക രചനയെന്ന തന്റെ സ്വകാര്യതയെ ആവോളം ആസ്വദിച്ച നാടകകൃത്തിന്റെ വാക്കുകളായി ഇതിനെ പരിഗണിക്കാം. മാറി വന്ന നാടക സങ്കല്പത്തിന്റെ തുടക്കക്കാരനെന്ന നിലയിൽ സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ പിന്നീടുള്ള വളർച്ചയ്ക്ക് വളമാവുകയായിരുന്നു കലി എന്ന നാടകം.

നാടകഘടന

ആറുമുറികളും വരാന്തയും മുൻവശത്തു മുറ്റവുമുള്ള സത്രത്തിലാണ് നാടകം നടക്കുന്നത്. വിശാലമായ ലോകത്തിന്റെ ഹ്രസ്വരൂപമാണ് സത്രം. നിലവിലുള്ള നാടക സമ്പ്രദായങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതി കൊണ്ട് മലയാള നാടകവേദിക്ക് പുതിയ രൂപ സമ്പ്രദായം നൽകിയ കൃതിയാണ് കലി. വെളിപ്പാടിനെ ബലി കൊടുക്കുന്നതിലൂടെ അധികാര

ചിഹ്നങ്ങളെ തകർത്തെറിയാൻ കഴിയുന്നു. ഒരു ക്രൂരതയുടെ രംഗവേദിയാണ് കലിയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. വാചികാഭിനയത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറച്ചുകൊണ്ട് ക്രിയാംശത്തിന്റെ പ്രാധാന്യത്തെ കൂട്ടിയാണ് ഈ നാടകരചന നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. കളരിയിലൂടെയും നാടക ശില്പശാലകളിലൂടെയും നടത്തിയ ചർച്ചകൾക്ക് മറുപടിയായിട്ടാണ് ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ തന്റെ ആദ്യ പരീക്ഷണ നാടകം രചിച്ചത്. അതിൽ നാട്യ സങ്കല്പങ്ങളും നാടോടി അംശങ്ങളും ചേർത്തിണക്കി അരങ്ങിനെ പുനരാവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഉണ്ടായത്. ഇവിടെ അഭിനയത്തിനും സംവിധാനത്തിനും പ്രേക്ഷക പങ്കാളിത്തത്തിനും പുതിയ മാനം നൽകിയാണ് രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചത്. മാറിവരുന്ന നാടക സങ്കല്പത്തിന്റെ തുടക്കം എന്ന നിലയിൽ നാടകവേദിയും നാടകകൃത്തുമായി ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ട ബന്ധത്തെ കുറിച്ചുള്ള ചില ബോധ്യപ്പെടുത്തലുകൾ ഈ നാടകം നൽകുന്നു. ഇതിലൂടെ ഭൂതകാലത്തിന്റെ ചാക്കാലയായി വിപ്ലവത്തെ പരീക്ഷിക്കാൻ കലിയെന്ന നാടകകൃത്തിന്റെ തൂലികയ്ക്കു മാത്രമേ കഴിയൂ എന്ന് ബോധ്യപ്പെടുന്നു.

തെയ്യവും തിറയും പടയണിയും മറ്റു കേരളീയ നാടൻ ദൃശ്യ കലകളും കണ്ടുശീലിച്ച മനസ്സിന്റെ പുതിയ രംഗാവിഷ്കാരമായി കലിയെ പരിചയപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ഒരു തനതുജീവിത ദർശനമാണ് കലി എന്ന നാടകത്തിലൂടെ സി എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ - അവനവൻകടമ്പ

കേരളത്തിൽ തനതുനാടകങ്ങൾ ഒരു പ്രസ്ഥാനസ്വഭാവമാർജ്ജിക്കുന്നത് കാവാലത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള തിയറ്ററുകളുടെ രംഗാവതരണങ്ങളോടു കൂടിയാണ്. മിത്തുകളുടേയും ബിംബങ്ങളുടേയും പ്രതീകങ്ങളുടേയും അംശങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകിയാണ് രംഗാവതരണങ്ങൾ നടന്നത്. ഇവിടെ സദസ്സും അവതാരകരും ഒന്നായിത്തീരുന്നു. ഉത്സവാഘോഷങ്ങളുടേയും അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടേയും കൂടപ്പിറപ്പാണ് നൃത്താഭിമുഖ്യപ്രചാരങ്ങളായ നാടോടി നാടകങ്ങളെന്ന് ഫ്രെയിസറെപോലുള്ള പണ്ഡിതന്മാർ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓരോ കൂട്ടായ്മയുടേയും സ്വത്വത്തിൽ നിന്നും രൂപം കൊള്ളുന്ന ഹൃദയതാളമാണ് നാടോടിനാടകത്തിന്റേത് (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 2003 : 159).

പുതിയൊരു രംഗരൂപം ഉണ്ടാക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ അവതരണങ്ങളുടെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രത്യേകത. നാടോടി നാടകവഴക്കങ്ങളെ അരങ്ങിലെത്തിക്കുകയും ഉറച്ചുപോയ പാശ്ചാത്യനാടക മാതൃകകളെ നിരസിക്കുകയും ചെയ്ത വ്യക്തിയാണ് കാവാലം നാരായണപണിക്കർ. രംഗവേദിയെക്കുറിച്ചും ആഖ്യാന ആവിഷ്കാരവിധിയെക്കുറിച്ചും പുതുമയാർന്ന ഒരു സമീപനം അദ്ദേഹം കൈകൊണ്ടു. അവനവൻകടമ്പയിലെ കഥാതന്തുവും മാന്ത്രികമായ സന്ദർഭങ്ങളും അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളുടെ രംഗപ്രയോഗവും നാടോടിതാളവും ഭാഷയുമൊക്കെ പുതിയൊരു രംഗവേദിയ്ക്കായി സ്വാംശീകരിച്ചു. കേരളീയ രംഗകലകളായ കാക്കരശ്ശിയും പടയണിയും കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ നാടകങ്ങളിലൂടെ പുനർജനിച്ചു. പ്രകൃതിയിൽ അരങ്ങൊരുക്കം നടത്താൻ പോന്നവയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ.

പാശ്ചാത്യനാടകകൃത്തുക്കളായ അന്റോണിയൻ അർത്താഡ്, ലോർക്ക, ബ്രൂക്ക്, യൂജിനോബാർബ എന്നിവരുടെ രംഗപരീക്ഷണങ്ങളും, ഹബ്ബീബ് തൻവീർ, ഗിരീഷ് കർണാട്, രത്തൻതെയ്യം എന്നിവരുടെ നാട്യാന്വേഷണവും നൽകിയ സ്വാധീനവും കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർക്ക് കേരളീയ തനതുവേദിയെ സൃഷ്ടിക്കാൻ ആവേശം നൽകി (സാനു എം.കെ, 2016 : 96).

കേരളത്തിന്റെ നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഒരു തിയറ്റർ സംസ്ക്കാരം നാടകവേദിയിൽ ഉദയംകൊണ്ടത് തനതു നാടകങ്ങളിലൂടെയാണ്. അരങ്ങിലെ സർഗ്ഗപ്രക്രിയകളിലേയ്ക്ക് അനുഷ്ഠാനക്രിയകളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ഈ നാടകങ്ങൾ രംഗാവതരണത്തിലെത്തിയത്. ഭാരതീയ നാട്യരീതിയുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ അവഗണിക്കാതെ നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള സംയോജനം സാധ്യമാക്കുന്നതാണ് തനതു നാടകങ്ങളുടെ സവിശേഷത.

കേരളത്തിലെ അരങ്ങിന്റെ ശക്തിക്ക് മിഴിവും തികവും ലഭ്യമാക്കുന്നത് അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ അടിയൊഴുക്കായി വർത്തിക്കുന്ന മിത്തുകളുടെ പിൻബലമുള്ള നാടൻ കലകളുടെ സംസ്ക്കാരമാണ്. ഭാരതത്തിൽ അങ്ങോളമിങ്ങോളമുള്ള നാടൻ കലാവിഭവങ്ങൾ ഒരു കലാദർശനമുണ്ടാക്കുന്നതിനും അതിലൂടെ പാരമ്പര്യാധിഷ്ഠിതമായ രംഗഭാഷ ഉണ്ടാക്കിക്കൊണ്ട് സമകാലീനതയുടെ അനുരണനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും

സഹായകമാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ശ്രമങ്ങളെ സങ്കുചിതമായ ദേശസ്നേഹമായോ കേവലമായ സംസ്കൃതീകരണമായോ മതപരമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങളോടുള്ള ചേർന്നു നിൽക്കലായോ ദുർവ്യാഖ്യാനം ചെയ്യേണ്ടതില്ല (ഡോ. രാജവാര്യർ 2008 : 127).

നാടകഘടനയിലും രംഗാവതരണത്തിലും ആസ്വാദനത്തിലും പ്രകടമായ മാറ്റം വരുത്തുകയെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് തനതുനാടകവേദി ഉയർന്നുവന്നത്. കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ സാക്ഷി, അവനവൻകടമ്പ, ദൈവത്താർ, കരിങ്കുട്ടി എന്നീ രചനകളിൽ തനതിന്റെ ദർശന പാരമ്പര്യമുണ്ട്. സാക്ഷി മുതൽ മായാസീതാങ്കം വരെയുള്ള നാടകാവതരണങ്ങളിൽ ഭാരതീയവും കേരളീയവുമായ കലാദർശനത്തെയാണ് കാവാലം സ്വീകരിച്ചത്. ഗീതവാദ്യനൃത്തങ്ങളിലൂന്നിയ കാവ്യനാടകങ്ങൾ എന്നാണ് കാവാലം നാടകങ്ങൾ അറിയപ്പെട്ടത് (ജോർജ്ജ് കെ.എം, 1999 : 245). ഗ്രാമീണമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ നാടോടി കലാരൂപങ്ങളെ ലയിപ്പിച്ച് അനുഷ്ഠാനങ്ങളേയും മിത്ത് സങ്കല്പങ്ങളേയും ഒരുമിപ്പിച്ച് രചിച്ച നാടകങ്ങളാണ് അവനവൻകടമ്പയും തെയ്യത്തെയ്യവും സൂര്യത്താനവും ഒറ്റയാനുമെല്ലാം.

ഭാസനാടകങ്ങൾ പതിമൂന്നെണ്ണവും പുനഃപ്രകാശനം ചെയ്യുകയും അവയിൽ മിക്കതും അസൂയാവഹമായ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തതു ഭാരതീയ സാഹിത്യത്തിനും അരങ്ങിനും അദ്ദേഹം കാഴ്ചവെച്ച അവിൽ പൊതിയാണ്. ഊരുഭംഗം, കർണ്ണഭാരം, മധ്യമവ്യായോഗം എന്നിവയ്ക്കു നൽകിയ നവീനരംഗപാഠങ്ങൾ നാടകഗവേഷകർക്ക് അമൂല്യങ്ങളാണ്. കാളിദാസ ശാകുന്തളത്തിന് കാവാലം കണ്ടെത്തിയ ധ്വനി പാഠവും സ്തുത്യർഹമാണ്. സാർത്രീന്റെ ട്രോജൻവിമൻ, ഷേക്സ്പിയറുടെ ടെമ്പസ്റ്റ് എന്നിവയും കാവാലത്തിന്റെ കൈകളിൽ മലയാളഭാഷയ്ക്കിണങ്ങുന്ന വാങ്മയങ്ങളായി (വാസുദേവൻപ്പിള്ള വയലാ, 2006 : 128).

നാടകരചന മാത്രമല്ല നാടകസംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ചുകൊണ്ട് നാടകവേദിയെ സമ്പന്നമാക്കുവാൻ കാവാലത്തിനു കഴിഞ്ഞു. നൃത്തനാടകങ്ങൾ, ഗദ്യനാടകങ്ങൾ, കാവ്യനാടകങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ വിവിധരീതിയിലുള്ള നാടകങ്ങൾ അവതരണത്തിലെ

പുതുമകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകരെ ആനന്ദിപ്പിച്ചു. സാക്ഷിയെന്ന കാവ്യനാടകത്തെ അരങ്ങിൽ ആവിഷ്ക്കരിച്ചതോടെ നാടോടി നാടകത്തിന്റെ ഘടനപരമായ സവിശേഷതകൾ രംഗാവതരണത്തിലെത്തിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. കാവ്യനാടകത്തിന്റെ ഗണത്തിൽ തന്നെയാണ് തിരുവാഴിത്താർ എന്ന നാടകത്തേയും ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. മറ്റുള്ളവരെ ഉപദ്രവിക്കുന്നതിനും വേദനിപ്പിക്കുന്നതിനും ആത്മ നിർവൃതികൊള്ളുന്ന ചിരഞ്ജീവിയായ തിരുവാഴിത്താരുടെ കഥയാണ് ഈ നാടകം. അരങ്ങിലെ അവതരണത്തിനെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ട് രചന നിർവ്വഹിച്ച നാടകം കൂടിയാണ് തിരുവാഴിത്താർ, അവതരണപാഠമുണ്ടായതിനുശേഷം രംഗപാഠമുണ്ടായ കൃതി എന്ന വിശേഷണമുള്ള നാടകമാണ് ദൈവത്താർ. പ്രേക്ഷകർക്കിടയിലൂടെ മുടിയേറ്റിലെ കൂളിയെപ്പോലെ കോമാളി നൃത്തം ചെയ്ത് രംഗപ്രവേശം ചെയ്തതും ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. പാരമ്പര്യനാടകവേദിയിലെ പകർന്നാട്ടം എന്ന സാങ്കേതികരീതിയുടെ സാധ്യതകളെ ഫലപ്രദമായി പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയ നാടകമാണ് ഒറ്റയാൻ. കൂടിയാട്ടത്തിലെ വിദൂഷകന്റെ അഭിനയമികവാണ് ഒറ്റയാനിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിനുള്ളത്.

ഉത്തരകേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്ന തെയ്യം എന്ന കലാരൂപത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രചിച്ച നാടകമാണ് തെയ്യതെയ്യം. കലിയെന്ന ഭാവം ബാധിക്കുന്ന നടനെ കഥാപാത്രമാക്കികൊണ്ട് രചിച്ച നാടകമാണ് കലിവേഷം. കഥാപാത്രവും കലിഭാവവും തമ്മിൽ ഏകീകരണമുണ്ടാക്കുന്ന ക്രിയയാണ് നാടകത്തിൽ നടക്കുന്നത്.

കേരളത്തിലെ തനത് സങ്കല്പത്തിന്റെ നേർച്ചിത്രമായി പരിഗണിക്കുന്ന കാവാലത്തിന്റെ നാടകമാണ് അവനവൻകടമ്പ. വാലടിക്കാവിലെ ഉത്സവത്തിനുപോകുന്ന ആട്ടപ്പണ്ടാരവും പാട്ടുപരിഷയും അവനവൻ കടമ്പയിൽ വീഴുന്നതും അവനവൻ തന്നെ കടമ്പയായി മാറുന്നതും മനസ്സിലെ ദുഷ്ച്ചിന്തകൾ മാറുന്നതോടെ കടമ്പകടക്കാനാകുന്നതുമാണ് നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം.

പുതിയൊരു രംഗരൂപം ഉണ്ടാക്കാനുള്ള സാധ്യത കാവാലത്തിന്റെ അവതരണങ്ങളിൽ ഉണ്ടെന്നുള്ളതാണ് അതിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രത്യേകത. നമ്മുടെ രംഗപാരമ്പര്യത്തിൽ വേരൂന്നിയ അതിന്റെ എല്ലാ നല്ല അംശങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു ആധുനിക രംഗപദ്ധതി ഉരുത്തിരിയുന്നതിന്റെ സാധ്യത വളരെ പ്രബലമായി കാവാലത്തിന്റെ പരീക്ഷണങ്ങളിൽ

കാണുന്നു. പാശ്ചാത്യരുടെ ഓപ്പറയുമായി സാധർമ്മ്യം കാവാലത്തിന്റെ രംഗാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾക്കു കൈവരുന്നതായി കാണുന്നു. സ്ഥൂലാംശത്തിലല്ല സൂക്ഷ്മാംശത്തിൽ കേരളത്തിലെ കാക്കരിശ്ശി നാടകവുമായിട്ടും ശില്പത്തിൽ സാമ്യം കണ്ടെത്താം. (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം 1978 : 22).

മിത്ത്

കടമ്പയെന്ന മിത്തിനെയാണ് നാടകത്തിലൂടെ കാവാലം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിൽ ഓരോ മനുഷ്യരും അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്ന കടമ്പകളും സ്വയം കണ്ടെത്തുന്ന പരിഹാരവുമാണ് അവനവൻ കടമ്പയിലെ കഥാതന്തു. സ്വാർത്ഥത നിറഞ്ഞ മനുഷ്യൻ എത്ര പരിശ്രമിച്ചാലും കടന്നു നീങ്ങാനാവാത്ത കടമ്പ ഒരു കൂട്ടായ്മയിലൂടെ നല്ല പ്രവർത്തികളിലൂടെ സ്വന്തമാക്കാൻ കഴിയുന്ന തിരിച്ചറിവാണ് അവനവൻ കടമ്പ എന്ന നാടകം.

തൂവി തിന്തുവി തിത്തെയ്
ആണ്ടെ കലി വന്നേ
വന്നേ കലി, വന്നേകലി
വട്ടിപ്പണക്കാരന്റെ കലി വന്നേ
തെറ്റിപ്പോയി താളം ആണ്ടേ
തിത്തിത്തൈ എന്നു കലി വന്നേ
ചത്തോന്റെ കലിവന്നേ
ഒറ്റയ്ക്കും തറ്റയ്ക്കും
ചത്തോന്റെ കലി വന്നേ
അവനവൻ കടമ്പക്കൽ
ചത്തവൻ ചെന്നേ
വട്ടി പണക്കാരന്റെ
തെയ്യം ചെന്നേ
കലിവന്നു കലി വന്നു
പൊത്തോ പൊത്തോ
ഇന്തത്ധുടിനോം (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 : 71)

എന്ന് പറഞ്ഞുകൊണ്ട് അവനവൻ കടമ്പയിലെ മുള്ളുവേലിയിൽ മാറു കീറി മരിക്കുവാൻ തയ്യാറാകുന്ന പാട്ടുപരീഷയെയാണ് ആണ് കാവാലം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വടിവേലവന്റെ കഴുത്തുകണ്ടിച്ചിടുന്ന പൂങ്കത്തിയുമായാണ് പാട്ടുപരിഷകൾ കാത്തിരിക്കുന്നത്, പാട്ടുപരിഷകളും എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കിയും ന്യായപാലകനായ ദേശത്തുടയോനും കടമ്പ കടക്കാനാവാതെ വീണുപോകുന്നു, ഒടുവിൽ പൂങ്കത്തി കടമ്പയിൽ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതിലൂടെയാണ് എല്ലാവർക്കും വാലടിക്കാവിലേയ്ക്ക് പോകാൻ കഴിയുന്നത്. ഇവിടെ മിത്തായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന കടമ്പയിലൂടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ തുടക്കവും ഒടുക്കവും ഒന്നിക്കുന്നത്.

അവനവൻ തന്നെ കടമ്പയായി സ്വയം അനുഭവിക്കുന്ന പ്രയാസങ്ങളും അതിനെ നീക്കേണ്ടതാണെന്ന തിരിച്ചറിവുമാണ് നാടകത്തെ നയിക്കുന്നത്. കൂട്ടായ്മയുടെ ശക്തിയിലൂടെയാണ് കടമ്പ മറികടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. സ്വന്തം സ്വത്വം അപ്പോഴാണ് തിരിച്ചറിയുക. കൂട്ടായ്മ വീണ്ടെടുത്ത് വാലടിക്കാവിലെത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശം.

ഉടയോനും കൊലയാളിയും പ്രണയിനിയും ആഭിചാരവുമെല്ലാം ഒരേ താളത്തിന്റെ രംഗരൂപമാർജ്ജിക്കുന്നു. താൻ പോരിമയും കെടുതികളും ത്യജിച്ച് ഹിംസയിൽ നിന്നും സ്നേഹത്തിലേയ്ക്കും ശവതാളത്തിൽ നിന്ന് ജീവതാളത്തിലേയ്ക്കും സഞ്ചരിക്കുന്നു. കിഴക്കേ ദിക്കിലെ ഉത്സവോദയം അപ്പോഴാണ് അവർക്ക് ഗമ്യമാവുക. (തോമസ്കുട്ടി എൽ, 2011 : 24).

ഇതിവൃത്തം

വാലടിക്കാവിലെ ഉത്സവത്തിന് പോകാനെത്തുന്ന ആട്ടപ്പണ്ടാരങ്ങളുടെയും പാട്ടുപരിഷയുടേയും സംസാരത്തിലൂടെയും അഭിനയത്തിലൂടെയുമാണ് കഥ വികസിക്കുന്നത്. കടമ്പയിൽ വീണുപോകുന്ന മുഹൂർത്തങ്ങളും രക്ഷ നേടുന്ന അവസാന രംഗവും മനോഹരമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കൊലയാളിയും ന്യായമറിയുന്നവനും എല്ലാവരും ഭയക്കുന്നവനുമായ എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കിയുടെ പതനമാണ് അടുത്തത്. നാടിന്റെ വിധിനിർണ്ണയിക്കുന്ന ദേശത്തുടയോനുപോലും കടമ്പ കടക്കാൻ കഴിയാതെ വരുന്നു.

പൂങ്കത്തി കടമ്പയിൽ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതോടെയാണ് അവർക്ക് കടമ്പ കടക്കാനും ലക്ഷ്യത്തിലെത്താനും കഴിയുന്നത്. പരസ്പര ശത്രുത ഉപേക്ഷിച്ച് എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും ഐക്യത്തോടെ ലക്ഷ്യത്തിലേയ്ക്കെത്തുമ്പോഴാണ് നാടകത്തിന്റെ ഘടന പൂർണ്ണമാകുന്നത്.

സംവിധായകന്റെ കല

നാടകകൃത്തിന്റെ സങ്കല്പത്തെ ശരിയായി വ്യാഖ്യാനിച്ചെടുക്കുന്നതാണ് സംവിധായകന്റെ കല. അവനവൻ കടമ്പയെന്ന നാടകം സംവിധാനം ചെയ്ത ജി. അരവിന്ദൻ ആ പ്രക്രിയയിൽ വിജയിച്ചു. അവനവൻ കടമ്പയെ ഒരു ദൃശ്യശില്പമാക്കി പാകപ്പെടുത്തുന്നതിന് അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. നടന്റെ സ്വന്തമായ സംഭാവനകൾക്ക് അവസരം നൽകിക്കൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ മേന്മയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുവാൻ സഹായിയായി വർത്തിക്കുകയായിരുന്നു സംവിധായകൻ. സർഗ്ഗാത്മകമായ ഇടപെടലുകൾ നടത്തി കഥാപാത്രങ്ങളെ പരിവർത്തനപ്പെടുത്താനുള്ള സംവിധായകന്റെ ചാതുരി സവിശേഷ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നു. നടീ നടന്മാരുടെ ചെയ്തികളിൽ അതൃപ്തി കാണിക്കാതെ അവരുടെ മനോധർമ്മാഭിനയത്തെ പരമപ്രധാനമായി കാണുകയായിരുന്നു നാടകത്തിന്റെ രീതി. പാശ്ചാത്യ അനുകരണങ്ങളിൽ വശംവദനാകാതെ നമ്മുടെ അനുഷ്ഠാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നാടോടി ദൃശ്യകലകളുമായി സമന്വയിപ്പിക്കാൻ നാടകകൃത്തിനോടൊപ്പം നിൽക്കുന്ന വ്യക്തിയായി സംവിധായകൻ മാറി. നാടകത്തെ നയിക്കാൻ നല്ലൊരു സംവിധായകൻ ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്ന ബോധ്യപ്പെടുത്തൽ കൂടിയാണ് അവനവൻ കടമ്പയെന്ന നാടകം.

സംവിധായകൻ കഴിയുന്നത്ര പിന്നിൽ മാത്രം വർത്തിക്കുക എന്ന ആശയമായിരുന്നു ജി. അരവിന്ദനുണ്ടായിരുന്നത്. നടനു പരിപൂർണ്ണ സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകുന്ന മനോധർമ്മാഭിനയരീതിയും നടന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിൽ കടിഞ്ഞാണിടുന്ന സംവിധായകന്റെ ധർമ്മവും അവനവൻ കടമ്പയുടെ ആമുഖചർച്ചയ്ക്ക് വിഷയമാകുന്നുണ്ട്. അരവിന്ദൻ സ്വീകരിച്ച ശൈലിയെക്കുറിച്ച് നെടുമുടി വേണു ഇപ്രകാരം പറയുന്നു 'നടന്റെ കഴിവു കണ്ടറിഞ്ഞ് കഥാപാത്രത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള അവകാശം കുറെ ഏറെ അളവിൽ നടനു വിട്ടു കൊടുത്തു. പക്ഷേ അപ്പോഴും നടന്റെ ഏതെങ്കിലും ഒരു ചലനം നാടകത്തിന്റെ പൂർണ്ണമായ വ്യാഖ്യാനത്തിനു വിപരീതമായി വരുമ്പോഴെല്ലാം സംവിധായകൻ അതിനെ നിയന്ത്രിക്കുകയും തിരുത്തുകയും ചെയ്തു. (നാരായണപ്പണിക്കർ, കാവാലം 1978 : 24)

നടന്റെ മുൻവിധികൾ മാറ്റി കഥാപാത്രവുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നതിന് അയാളെ സഹായിക്കലാണ് സംവിധായകന്റെ മേന്മ. നാടകകൃത്തിന്റെ സങ്കല്പങ്ങളെ ശരിയായി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ കഥാപാത്രങ്ങളെ സഹായിക്കുന്നതും സംവിധായകനാണ്. ദൃശ്യശില്പത്തെ പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കാനുള്ള കഴിവാണ് അവനവൻ കടമ്പയിലെ സംവിധായകനായ അരവിന്ദൻ അതിന്റെ അവതരണത്തിലൂടെ നേടിയെടുത്തത്.

സാമൂഹികമാനം

നാടകത്തിന്റെ അന്തർധാര ഒരു സാമൂഹികമായ പ്രശ്നത്തെ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അധികാര മോഹികളായ വ്യക്തികളും അവർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങളും നാടകത്തിൽ വിഷയീഭവിക്കുന്നു. അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്നവൻ ബലിവസ്തുവോ കുരുതി വസ്തുവോ ആയി മാറുന്നു. പമ്പയാറ്റിലൂടെ ഒഴുകി വരുന്ന വട്ടിപ്പണക്കാരന്റെ തലയില്ലാശവം അധികാരി വർഗ്ഗത്തിന്റെ അനീതിയുടെ ചിഹ്നമാണ്. ദേശത്തുടയോന്റെ ഭരണത്തിനെതിരെ എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കി കലാപമുയർത്തുന്നുണ്ട്. ഈ കലാപം ഉയർത്തുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതഗതിയ്ക്കു തന്നെ തടസ്സം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അധികാരത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നവരൊക്കെ തലയില്ലാശവങ്ങളായി മാറിയ കാലത്തെ ഈ നാടകം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. ദേശത്തുടയോന്റെയും എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കിയുടേയും സംഘട്ടനം ഉണ്ടാക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങൾ സാധാരണക്കാരിലുണ്ടാക്കുന്ന നടുക്കം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ജനങ്ങൾ ഇവിടെ നിസ്സഹായരാണ്. കൂറുമാറുന്ന അധികാരികളുടെ അവസ്ഥകളേയും ഇതിൽ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. പക്കി കൊലചെയ്യുന്ന വടിവേലവൻ തന്റെ മകളായ ചിത്തിരയുടെ ഇഷ്ടക്കാരനാവുന്നത് കഥയിലെ വൈരുദ്ധ്യമാണ്. താൻ ചെയ്യുന്ന ഹിംസയുടെ ഫലമനുഭവിക്കുന്നത് തന്റെ മകളായി മാറുന്ന രംഗം വിഷമാവസ്ഥ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. നാടകത്തിനൊടുവിൽ ഹിംസയുടെ പൂങ്കത്തി അവനവൻ കടമ്പയിൽ വെച്ച് വാലടിക്കാവിലേയ്ക്കു നയിക്കാൻ ദേശത്തുടയോന്റെ സഹായമാവശ്യപ്പെടുന്നതോടെ നാടകത്തിനു പരിസമാപ്തി കൈവരുന്നു. ഭയപ്പാടുകളില്ലാത്ത കടമ്പ കടന്ന് വാലടിക്കാവിലേയ്ക്കുള്ള ജൈത്രയാത്ര പുതിയ കാലഘട്ടത്തിലേയ്ക്കുള്ള യാത്രയുടെ തുടക്കമാണ്.

കഥാപാത്ര സവിശേഷത

പാട്ടു പരിഷയും ആട്ടപ്പണ്ടാരങ്ങളും വാലടിക്കാവിലേയ്ക്ക് പോകുന്ന രംഗമാണ് നാടകത്തിന്റെ തുടക്കം. നാടകത്തിന്റെ കഥാഗതിയെ നയിക്കുന്നതും നിയന്ത്രിക്കുന്നതും ഇക്കൂട്ടരാണ്. തെറ്റുകൾ ചെയ്ത സമൂഹത്തിന് കടമ്പകടക്കാൻ കഴിയാതാവുന്ന സന്ദർഭമാണ് നാടകത്തിന്റെ ഭാവശില്പം. പക്കിയുടേയും ദേശത്തുടയോന്റെയും കഥാപാത്ര സൃഷ്ടി വളരെ ഔചിത്യത്തോടെയാണ് നാടകൃത്ത് നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. പാട്ടുപരിഷ ഒന്നാമനെ മൂന്നു കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ആദ്യമെത്തുന്നത് ഒരു തസ്ക്കരനായിട്ടാണ്. അതായത് ജനസാമാന്യത്തിലൊരാൾ. പിന്നീട് രൂപമാറ്റം വന്ന് വടിവേലവന്റെ സാങ്കല്പികവധം സൃഷ്ടിച്ച് ചിത്തിരപ്പെണ്ണിനെ മനംമാറ്റം വരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന കാമുകനായി അവതരിക്കുന്നു. മൂന്നാമത് കാണുന്നത് ദേശത്തുടയോന്റെ കൂടെ മുഖംമൂടി ധരിച്ചെത്തുന്ന അകമ്പടിക്കാരനായാണ്. ഇവിടെ ഒരു സൂത്രധാരന്റെ സ്ഥാനം പാട്ടുപരിഷയ്ക്ക് കല്പിച്ചു കൊടുക്കാം. പ്രത്യേക പരിശീലനം നേടിയ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് നാടകത്തെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ വിജയിച്ചത്. അധികാര മോഹിയായ ദേശത്തുടയോന്റെ മകൻ വടിവേലനും അക്രമത്തിന്റെ വക്താവായ പക്കിയുടെ മകൾ ചിത്തിരപ്പെണ്ണും തമ്മിലുള്ള പ്രേമത്തിന്റെ പരിസമാപ്തി മനുഷ്യന്റെ ആന്തരിക വികാരതലമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാവരും ഹിംസയുടെ തലം വിട്ട് പുറത്തുകടക്കുമ്പോൾ കടമ്പ കടക്കാനാവുന്നതാണ് നാടകത്തിന്റെ അന്ത്യം. നടന്റെ വേദിയായി തനതു നാടകവേദിയെ മാറ്റിയെടുത്തതാണ് അവനവൻ കടമ്പയെന്ന നാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. നായകകഥാപാത്രം എന്ന തലത്തിൽ നിന്നും മാറി പങ്കെടുക്കുന്ന എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളേയും ഈ നാടകം സവിശേഷ പദവിയിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നു.

നാടകഘടന

മൂന്നു രംഗങ്ങളിലായാണ് അവനവൻ കടമ്പയുടെ ക്രിയാംശത്തെ കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത്. ഗ്രാമീണമായ പശ്ചാത്തലമാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രതലം. അതിനുതകുന്ന അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി ഒന്നാം രംഗത്തിൽ തന്നെ ഒരുക്കുന്നു. നാടോടി കലകളിലെ കൂട്ടായ്മയുടെ പ്രതീകമായി ആട്ടപ്പണ്ടാരങ്ങളേയും പാട്ടുപരിഷകളേയും അരങ്ങിലെത്തിക്കുന്നു ഇവരുടെ പ്രകടനം വിനോദാംശം നൽകുന്നു. പ്രേക്ഷക ഗൃഹത്തിനു പിന്നിലൂടെ പ്രവേശിക്കുന്ന ആട്ടപ്പണ്ടാരങ്ങളുടേയും

പാട്ടുപരിഷകളുടേയും നർമ്മഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും ചടുലമായ നൃത്തചുവടുകളിലൂടേയും നാടകം വികസിക്കുന്നു. വാലടിക്കാവിലേയ്ക്കുള്ള യാത്രയിൽ പല വിശേഷങ്ങളും അവർ പങ്കുവെയ്ക്കുന്നു. പമ്പയാറിലൂടെയൊഴുകുന്ന തലയില്ലാശവത്തെക്കുറിച്ചും, അതിനു കാരണക്കാരനായ എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കിയെക്കുറിച്ചും ചെറുമോഷണ ശ്രമങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവർ സംസാരിക്കുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് ശവതാളം മുറുകുമ്പോൾ അതിനെതിരെ ക്ഷോഭിച്ചുകൊണ്ട് കട്ടപിടിച്ച ചോര പിടിച്ച പൂങ്കത്തിയുമായാണ് എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കി അരങ്ങിലെത്തുന്നത്. 'ചത്തത് കീചകനെങ്കിൽ കൊന്നത് എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കിയെന്ന ചൊല്ലി ലൂടെ താനാണ് കുറ്റം ചെയ്തതെന്ന് പക്കി ഏറ്റുപറയുന്നു. ഇനിയൊരു കൊലപാതകം കൂടി താൻ ചെയ്യുമെന്നും ചിത്തിരപ്പെണ്ണിനെ പ്രണയിച്ച ദേശത്തുടയോന്റെ മോൻ വടിവേലനെയാണ് കൊല്ലാൻ പോകുന്നതെന്നും അയാൾ പറയുന്നുണ്ട്.

ആഭിചാരക്രിയകളാണ് രണ്ടാം രംഗത്തിൽ നടക്കുന്നത്. പാട്ടുപരിഷ ഒന്നാമന്റെ പാട്ടിലാരംഭിക്കുന്ന ഈ രംഗത്തിൽ പൂങ്കത്തിയും കഥാപാത്രത്തെപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പാട്ടുപരിഷയുടെ താളത്തിൽ തുള്ളിയെത്തുന്ന ചിത്തിരപ്പെണ്ണും വടിവേലനും രംഗത്തുണ്ട്. കാമുകീ കാമുകന്മാരുടെ പ്രണയവും പാട്ടുപരിഷ ഒന്നാമൻ ചിത്തിരപെണ്ണിനെ വശീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും ഇവിടെ കാണാം. ആഭിചാരപ്രക്രിയയിലൂടെ വടിവേലന്റെ മനസ്സുകലക്കി ചിത്തിരയിൽ നിന്നും അയാളെ അകറ്റുകയാണ് പാട്ടുപരിഷ. കൊലയാളിയുടെ മകളെ എനിക്കിഷ്ടമേയല്ല' എന്ന് വടിവേലനെക്കൊണ്ട് പറയിപ്പിക്കുന്നതോടെ അയാളുടെ ജീവൻ പാട്ടുപരിഷ ആവാഹിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നാട്ടിൽ നടന്ന കൊലപാതകങ്ങളെ ക്കുറിച്ചുള്ള തെളിവെടുപ്പിനും വിധി തീർപ്പിനുമായി ദേശത്തുടയോൻ എത്തുന്നതാണ് മൂന്നാംരംഗം. 'കടമ്പ കടക്കുക ഗൗരവമുള്ള കാര്യമായതിനാലാണ് താനിവിടെ യെത്തിയതെന്നും കടമ്പ മറികടക്കാൻ സഹായിക്കാമെന്നും ദേശത്തുടയോൻ പറയുന്നുണ്ട്.

തന്റെ കളിക്കൂട്ടുകാരനും ഇപ്പോൾ കൊലപാതകിയുമായ പക്കിക്ക് വധശിക്ഷ വിധിക്കുകയാണ് ദേശത്തുടയോൻ. എന്നാൽ വാലടിക്കാവിലേക്ക് ജനങ്ങളെ നയിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഉടയോന്റെ ശിക്ഷയെ എല്ലാവരും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. പൂങ്കത്തി കടമ്പയിൽ ഉപേക്ഷിക്കുന്നതോടെ മുഖംമൂടിമാറ്റി ആട്ടക്കാർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും ചിത്തിരയും വടിവേലനും ഒന്നിക്കുകയും എല്ലാവരും കടമ്പ കടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. (തോമസ്കുട്ടി

എൽ, 2011 : 34) പല താളത്തിലും മേളത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങളൊരുമിച്ച് കളിയരങ്ങിൽ ആടികളിക്കുന്നതോടെ നാടകം പൂർത്തിയാകുന്നു.

പരസ്പര ഐക്യവും സാമാധാനാന്തരീക്ഷവും സൃഷ്ടിച്ചാൽ എല്ലാ വിജയവും കൈവരിക്കാനാവുമെന്ന ബോധ്യപ്പെടുത്തൽ പ്രേക്ഷകർക്കു നൽകി നാടകം അവസാനിക്കുന്നു.

ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള – മൂധേവിത്തെയ്യം

ജീവിതം മുഴുവൻ നാടകത്തിനുവേണ്ടി ഉഴിഞ്ഞുവെച്ച നാടകകൃത്താണ് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള. 1956ൽ രചിച്ച സ്നേഹദൂതനായിരുന്നു ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ ആദ്യനാടകം. ഗൗതമബുദ്ധന്റെ ജീവിതത്തെ ആസ്പദമാക്കി രചിച്ച ഈ നാടകം അസാധാരണ രചനാവൈഭവം പുലത്തിയ കൃതിയായിരുന്നു. ഫലിതോക്തി നിറഞ്ഞ ചില നാടകങ്ങളും അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. അമ്മാവൻ ആളുവീരനാ, വിവാഹം സ്വർഗ്ഗത്തിൽ നടക്കുന്നു, പേപിടിച്ച ലോകം, തിരുമ്പിവന്താൻ തമ്പി എന്നിവ ഈ വിഭാഗത്തിൽപെടുന്നു. ഗൗരവമേറിയ വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതിനുള്ള കഴിവു പ്രകടപ്പിച്ച നാടകങ്ങളാണ് ശരശയനം, പൊയ്മുഖങ്ങൾ, മൃഗതൃഷ്ണ, ഭരതവാക്യം, ബന്ദി, കാവൽ എന്നിവ. പുരാണകൃതികളെയും ദാർശനികതലങ്ങളേയും ആസ്പദമാക്കി ധർമ്മക്ഷേത്രേ കുരുക്ഷേത്ര, കറുത്ത ദൈവത്തെതേടി, ഭരതവാക്യം എന്നീ നാടകങ്ങളും അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാധാരണ മനുഷ്യന്റെ സാമൂഹികാവസ്ഥകളുടെ ദുരന്തം പേറുന്ന പൂജാമുറിയും, ഇടാൻ മറന്ന ഇഴയും, റെയിൽപാളങ്ങളും പുതുമതേടുന്ന നാടകങ്ങളായിരുന്നു. നാടകത്തിൽ ബിംബങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന രീതി ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. പൂജാമുറിയിലെ വിഗ്രഹവും കറുത്തദൈവത്തെ തേടിയിലെ ഊമ ചുമക്കുന്ന ഭാരവും ബന്ദിയിലെ കിളിക്കൂടും ഭരതവാക്യത്തിലെ അപഹരിച്ചമാലയും സബർമതി ദൂരെയാണ് എന്നതിലെ റാന്തൽ വിളക്കും ബിംബസൂചനകളാണ്. ഏകാങ്കനാടകങ്ങളിലൂടെ പുതിയൊരു അവതരണരീതി അദ്ദേഹം കൊണ്ടുവന്നു (ജോർജ്ജ് കെ.എം, 1998 : 343).

ഒരു അങ്കത്തിൽ തന്നെ വളർന്നു വികസിച്ച് നിർവ്വഹണത്തിലെത്തുന്ന നാടകങ്ങൾ അതീവ ശ്രദ്ധയോടെയാണ് അദ്ദേഹം കൈകാര്യം ചെയ്തത്. അഭയാർത്ഥികൾ, ദീപം,

കസേരക്കളി, രാപക്ഷികൾ, സബർമതി ദൂരെയാണ് എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. കുട്ടികളുടെ നാടകങ്ങളാണ് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു തലം. ഗുരുദക്ഷിണ, ഉമ്മാക്കി, മദ്ദളങ്ങൾ, നിഴൽ, വേനലിൽ വിരിഞ്ഞ വസന്തം എന്നിവ ഈ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നു. കുട്ടികൾക്കായി രംഗപ്രഭാത് എന്ന പേരിൽ ഒരു നാട്യഗൃഹവും അദ്ദേഹം നിർമ്മിച്ചു. ഭാരതീയവും കേരളീയവുമായ ദർശനത്തിന്റെ ഭാവരൂപങ്ങൾ സ്വാംശീകരിച്ചു രചിച്ച ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ അർത്ഥപൂർണ്ണമായ നാടകത്തിന്റെ നേരറിവുകളായിരുന്നു.

മിത്ത്

തെയ്യക്കോലങ്ങളുടെ പുരാവൃത്തങ്ങളിൽ നിന്നും സൃഷ്ടിച്ച ഒരു മിത്തിന്റെ ദർശനമാണ് മൂധേവിത്തെയ്യം. അനുഷ്ഠാനവും മിത്തും പരസ്പര ബന്ധിതമാണ് ഒരു അനുഷ്ഠാനത്തിന് അടിസ്ഥാനമുണ്ടാക്കുകയാണ് മിത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ആശയ വിനിമയത്തിനുള്ള ഒരു പ്രത്യേക ഭാഷയാണ് പുരാവൃത്തം (ലെവിസ്ട്രാസ്, 1977: 208) സങ്കീർണ്ണമായ പുതിയ മിത്തിന്റെ ഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുവാനാണ് നാടകകൃത്ത് ശ്രമിക്കുന്നത്. തെയ്യത്തിന്റെ ഘടനയിൽ നിന്നും മറ്റൊരു തെയ്യത്തെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന രീതിയാണ് മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റേത്.

തെയ്യപ്പുറപ്പാട്, തോറ്റം, സർപ്പപൂജ, മന്ത്രവാദവിധികൾ, ഉറയൽ, വിഭ്രാന്തി എന്നീ നാടോടി നാടകത്തിലെ ചില അംശങ്ങൾ നാടകത്തിൽ കടന്നുവരുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നും മാന്ത്രീകാന്തരീക്ഷത്തിലേയ്ക്കുള്ള സഞ്ചാരം വഴിപോക്കനിൽ മാനസിക വിഭ്രാന്തിയുണ്ടാകുന്നു. മൂധേവിത്തെയ്യത്തിൽ ചീതപ്പെണ്ണ് തെയ്യമായി മാറുന്നതും മായികാന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയാണ്. തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിന്നിലാണ് തെയ്യത്തിന്റെ വിളയാട്ടം നടക്കുന്നത്.

ഈ നാടകത്തിനാധാരം നിലവിലുള്ള ഒരു തെയ്യത്തിന്റെ മിത്തല്ല. ഒരു നാടോടിക്കഥയാണ് നാടകത്തിന്റെ ആധാരബീജം. എന്നാൽ ആ കഥയിൽ ഒരു തെയ്യത്തിന്റെ മിത്ത് ശരിക്കും ഉള്ളടങ്ങിയിട്ടുണ്ടെന്നും അതിൽനിന്നും ഒരു തെയ്യത്തെ തോറ്റി എടുക്കാമെന്നും എനിക്കു തോന്നി. ആധുനിക സമൂഹവും തെയ്യസങ്കല്പവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം എന്താണ് എന്നു സൂചിപ്പിക്കാനും ഇതിൽ ഞാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ട്

വ്യക്തമായും പറയട്ടെ – തെയ്യത്തിന്റെ ബാഹ്യവിധികളേക്കാൾ ഇവിടെ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനെല്ലാം ആധാരമായ ഒരു മിത്തിനെ അനുകരിക്കുവാനാണ് (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1986 : 27).

ഇതിവൃത്തം

മൂധേവിത്തെയ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ചീത നാടകത്തിൽ തനിക്കുപറ്റിയ ചതിയുടെ ചരിത്രം പറയുകയാണ്. അധികാരം കയ്യിൽ കിട്ടാൻ പെണ്ണിനെ നശിപ്പിച്ച നാടുവാഴിയാണ് നാടിന്റെ അധിപൻ. സമൂഹത്തിൽ പീഢനമനുഭവിക്കുന്ന എല്ലാ സ്ത്രീകളുടേയും പ്രതീകമാണ് ചീത. ഉഴവുചാലിൽ സ്വയംഭൂവാകുന്നതും വള്ളിയൂഞ്ഞാലിൽ നേരും നെറിയും വിളിച്ചു പറയുന്നതും സർപ്പങ്ങൾക്കു കൂട്ടാവുന്നതും കഥാഗതിയുടെ തീവ്രഭാവങ്ങളാണ്. സ്ത്രീകളിൽ നല്ലവളായ സീത ദേവിയിൽ നിന്നും മൂധേവിയായി പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ട് ചീതപെണ്ണാകുന്ന സ്ത്രീയുടെ രൂപമാറ്റമാണ് ഈ നാടകം.

പട്ടണത്തിന്റെ ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളിൽ നിന്ന് വഴിപോക്കന്റെ മുന്നിൽ വെളിപാടുപോലെ തെയ്യക്കോലം കടന്നുവരുന്നു. ഇരുളിൽ നിന്നും വരുന്ന തെയ്യത്തിന്റെ രംഗപ്രവേശം കഥകളിയിലെ പുറപ്പാടിനു തുല്യമാണ്. വേഷങ്ങൾ അഴിച്ചുകളഞ്ഞു നോക്കിയാൽ കാവിലമ്മയെ വിളിച്ച് മനസ്സിന്റെ ഉള്ളറകളിലേയ്ക്കു നോക്കിയാൽ തെയ്യത്തെ കാണാമെന്ന് അന്ധൻ വഴിപോക്കനോട് പറയുന്നുണ്ട്. ആത്മീയമായ ഉണർവ്വാണ് ഇവിടെ ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത്. ഇവിടെ അന്ധൻ ഒരു പ്രതീകമാണ്. മേലാളർകാവിലെ മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ തോറ്റംപാട്ട് നാടകത്തിൽ അനുഷ്ഠാനാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തോറ്റത്തിന്റെ മാന്ത്രിക സ്വരം നാടകത്തിൽ ആദ്യാവസാനം കേൾക്കാം. ഒരുരംഗ പശ്ചാത്തലം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് അനുഷാഠാനത്തെ നാടകത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മന്ത്രവിധികൾ, ഉറഞ്ഞു തുള്ളൽ, തോറ്റംപാട്ട് എന്നിവ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യന്റെ വിശ്വാസതലങ്ങളെ ഉണർത്തുവാൻ ഈ നാടകത്തിലെ ദൃശ്യപരത പ്രാപ്തി നേടുന്നു. നാടുവാഴിയും കൂട്ടരും സത്യത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമായ ചീതപെണ്ണിന്റെ മുന്നിൽ പരാജയമേറ്റു വാങ്ങേണ്ടിവരുന്നു.

സംവിധായകന്റെ കല

എസ്. രാമാനുജത്തിന്റെ സംവിധാനത്തിലാണ് മൂധേവിത്തെത്തിന്റെ രംഗാവതരണം നടന്നത്. സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതാനുള്ള മാധ്യമമായി നാടകത്തെ രംഗത്തവതരിപ്പിച്ച സംവിധായകനാണ് എസ്. രാമാനുജം. അദ്ദേഹം നാട്യധർമ്മിയായ അഭിനയത്തിനാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. വഴിപോക്കന്റെ ഭാവവും ചെയ്തിയും അന്ധനുമേൽ അധികാരം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതിന്റെ സൂചനയാണ്. പരസ്പരം ചേർന്നു നിൽക്കാത്ത ഇയാളുടെ വാക്കുകൾ, ആകാശത്തു വച്ചേ വറ്റിപ്പോകുന്ന ഒറ്റത്തുള്ളികളാണ് എന്നും എളുപ്പം സ്ഥാപിക്കാൻ അന്ധവൃദ്ധനു കഴിയുന്നു. അധീശസ്ഥാനത്തു നിന്ന വഴിപോക്കന്റെ രംഗാധിപത്യത്തെ വളരെ സരളമായി അട്ടിമറിക്കുന്നതാണ് ഈ പൂർവ്വരംഗത്തിന്റെ കാതൽ. അധീശക്രമത്തിന്റെ നിരാസവും അട്ടിമറിയുമാണ് പുറംകാഴ്ചകളുടെ ആടകൾ ഉരിഞ്ഞ്, കൂടുതൽ ആഴത്തിലും ഉള്ളിലുമുള്ള കാഴ്ചകളിലേക്ക് നിറയുന്ന ആ പ്രവേശകത്തിലുള്ളത്. അധീശക്രമത്തിന്റെ നിരാസവും അട്ടിമറിയും തുറന്നുവെക്കലുമാണ് ആ നാടകത്തിന്റെ സാമൂഹ്യബന്ധത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. തലതിരിഞ്ഞുപോയ സാമൂഹ്യക്രമത്തിന്റെ നേരുകേടുകളിലേക്കാണ് നാടകം നിറയുന്നത് (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1986 : 18).

മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ കാഴ്ചയെയും അനുഭവത്തെയും തോറ്റിയുണർത്തണമെങ്കിൽ അഹന്തയുടെ പുറംമോടികളും കുപ്പായവും പാപ്പാസും ഊരിമാറ്റി ഒരൊറ്റമുണ്ടിന്റെ ലാളിത്യത്തിൽ തൊഴുകൈകളുമായി അവനവന്റെ ഉള്ളിലേക്ക്, അവനവനിലേക്ക്, നിറകണ്ണിലേക്ക് നിവർന്നു നിൽക്കണ്ടതുണ്ട്. സംവിധായകന്റെ കലാവിരുത് ഇവിടെയാണ് ദർശിക്കേണ്ടത്. വർണ്ണപ്രപഞ്ചവും നാദപ്രകർഷവുമായി, ചലിക്കുകയും മറഞ്ഞുമാറുകയും വിടർന്നു വരുകയും അഴിഞ്ഞില്ലാതാവുകയും ചെയ്യുന്ന മൂധേവിത്തെയ്യം ബാഹ്യമായ അന്ധതയെ അതിജീവിച്ച്, അപ്പോഴാണ് വെളിച്ചപ്പെടുക. നിറങ്ങളുടെ ശബളിമയിൽനിന്ന് കാഴ്ച, ചൂട്ടുകറ്റയുയർത്തുന്ന അഗ്നിപ്രകാശമായി പൊള്ളുന്ന നേരുകളായി പകർന്നുമാറുകയാണ് വഴിപോക്കനും പ്രേക്ഷകനും മുന്നിൽ, ഇനിയങ്ങോട്ട് (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1986 : 24).

സാമൂഹികമാനം

ചീത ഉടയോന്മാർ അഞ്ചുപേർക്കും പുരാവൃത്ത സൂചനകൾ നൽകുന്നുണ്ട്. ഈ കഥകളോരോന്നും നമ്മുടെ തെയ്യക്കോലങ്ങളുടെ പുരാവൃത്തങ്ങളിലാകെ പരന്നു കിടക്കുന്ന അടിയാള ജീവിതത്തെ ഓരോ അടരുകളെ സ്പർശിക്കുന്നവയാണ്. സമൂഹത്തിൽ നിന്നും വലിച്ചെറിയപ്പെട്ട ചീത മേലാളർക്കാവിലെ സർപ്പങ്ങളോടൊപ്പം, പാമ്പും പാഷാണവും കൂടപ്പിറപ്പായവളായി മാറുന്നു. കോലത്തുംവീട്ടിലെ ചീതക്കുട്ടി, ഉഴവുചാലിൽ ജനിച്ചവളാണ് ഇവിടെ ഭൂമി പുത്രിയായ സീതയുടെ പരാമർശമുണ്ട്. അവൾ കാവിൽ കഴിയുന്നു. കാവിലെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിൽ നേരും നെറിയും വിളിച്ചു പറഞ്ഞ്, അധികാരികളുടെ വഴിതടഞ്ഞ്, സത്യം വിളിച്ചുപറയുന്നു. പൂക്കൾ പറിച്ച് സർപ്പവിഗ്രഹത്തിലർപ്പിച്ചും, പിന്നെ കുറ്റിക്കാടിന്റെ മറവിലും ഒളിവിലും വച്ച് ഒരുപാടൊരുപാട് പാപം ചെയ്തു കഴിഞ്ഞ ചീത ആധുനികതയുടെ പ്രതീകമാണ്.

"കൊല്ലിനും കൊലയ്ക്കും അധികാരം തരുന്ന വെഞ്ചാമരം കൈയ്യിൽ കിട്ടാൻ.... കമുങ്ങിൻ പൂങ്കൊല പോലെ ഒരു പെണ്ണിന്റെ ചാരിത്ര്യം വിലയ്ക്കുമേടിച്ചു ബലിയിട്ട രാത്രി.. ആക്രമണഭീതികൊണ്ട് അവൾ ഉറക്കെയുറക്കെ കരഞ്ഞപ്പോൾ, പുറത്തെ കഥകളിച്ചെണ്ടയുടെ മേളം മുറുക്കാൻ കൽപ്പിച്ച രാത്രി....ഓർമ്മയുണ്ടോ പേന്നങ്ങുന്നേ..." (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1986 : 63).

ഒരുപെണ്ണിനെ സമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ രൂപമാറ്റം വരുത്തുകയാണ് ഈ നാടകം. സീതയുടെ പരിവർത്തനം ഇവിടെ നടക്കുന്നു. ഉഴവുചാലിന്റെ പൊടിമണ്ണിൽ സ്വയംഭൂവായ, അഗ്നിപരീക്ഷയുടെ അനാഥത്വത്തിലേക്കു വലിച്ചെറിയപ്പെട്ട ഇതിഹാസസീതയിൽ നിന്നും ചീതയിലേക്ക് ഏറെ അകലമില്ലായെന്നും നാടകം സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ചീതയെന്നാൽ ചീത്തയാണ് എന്നും അവൾ സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവിയിൽ നിന്ന് മൂധേവിയിലേക്കുള്ള അകലം തന്നെയാണിത്.

'അലൗകികവും ദയാപൂർണ്ണവും പ്രാർത്ഥനാഭരിതവും വിഷാദസ്ഫുരിതവുമായ' മുഖവുമായി, തൊഴുകൈയ്യുമായി, കാഞ്ഞിരത്തിൽ കുടിയിരിക്കുന്ന അമ്മയെ പ്രാപിക്കുന്ന ചീതപ്പെണ്ണ്. രാമനാൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട് ഭൂമിദേവിയിൽ വിലയം പ്രാപിക്കുന്ന സീതയുടെ പുനസൃഷ്ടിയാണ്.

ചീത കാഞ്ഞിരത്തിൽ പിടിച്ചതും, തീവ്രശക്തിയുള്ള ഒരു കാറ്റിന്റെ മുഴക്കത്തിൽ അവളുടെ മുടിയഴിഞ്ഞുലയുന്നു. ചീതയുടെ അനാഥത്വത്തിൽനിന്ന് മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ ഉരുവംകൊള്ളലിലേക്ക്, സ്ഥല-കാലങ്ങളുടെ മായികമായ ലയനത്തിലേക്ക്, ഇതുവരെ തോറ്റിയെടുത്ത അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ തീവ്രമായ ഉച്ചാവസ്ഥയിലേക്ക്, ഉഗ്രമൂർത്തിയുടെ ദയാരഹിതമായ ഉറഞ്ഞുതുള്ളലിലേക്ക്, നാടകം പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

പാപികളുടെ കൂട്ടത്തെ വേദനിപ്പിക്കുന്ന, ക്രൂരമായി അപഹസിക്കുന്ന വിനോദങ്ങളുമായെത്തുന്ന ഘണ്ടാകർണ്ണന്മാരുടെ ഇളകിയാട്ടം. നാടകത്തിൽ രസകരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. സാവകാശം അവരുടെ രൂപം മാറുകയാണ്. കാലൻതെയ്യത്തിന്റെ പുറപ്പാടും ക്രൂരമൂർത്തികളുടെ പെരുങ്കളിയാട്ടവുമായി അത് വീണ്ടും മാറുന്നു. ഇരുളിൽ നിന്നും വെളിച്ചം പരക്കുമ്പോൾ ഉഗ്രമൂർത്തിയായി മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ വെളിച്ചപ്പെടലുണ്ടാവുന്നു.

നാടകത്തിനൊടുവിൽ മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്ന് ഓടിയൊളിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വഴിപോക്കനെയാണ് കാണുന്നത്. അയാൾ മൂധേവിത്തെയ്യത്തിൽ നിന്നും നഗരത്തിന്റെ ഭ്രമങ്ങളിലേക്ക് പാലായനം ചെയ്യുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഉദാരമായ അനുഷ്ഠാനമുഹൂർത്തങ്ങളെ, ചോരയിൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്ന പ്രാക്തനസ്മൃതികളെ, 'മൊസെയ്ക് ഫ്ളോറിലെ പോപ് സംഗീതത്തിലും സുന്ദരിമാരുടെ നഖമുനകളിലെ ക്യൂട്ടെക്സിലും മറക്കാമെന്ന വഴിപോക്കന്റെ സ്വപ്നത്തിനു മേൽ ചീതയുടെ ആഴവും ആർദ്രതയുമുള്ള വാക്കുകൾ പതിക്കുന്നു.

ദേശത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാനയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽ നിന്നും ചീതയിൽനിന്നും കാണിക്കും വഴിപോക്കനും സ്ഥായിയായ മോചനം ഇല്ല എന്ന ഓർമ്മപ്പെടുത്തലിലാണ് മൂധേവിത്തെയ്യം അവസാനിക്കുന്നത്. അമർത്തി വയ്ക്കപ്പെട്ട തിന്മകൾ മൂടിയണിഞ്ഞ് തെയ്യക്കോലമായി വർത്തമാനത്തിലും തുടരാം എന്നും അത് ചരിത്രത്തെ നിർണ്ണയിക്കും എന്നും നാടകം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ ഓരോ പെൺകുട്ടിയും ചീതയ്ക്കു സമാനമായ രൂപഭാവങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അവളുടെ വേദനകളും ചേതനകളും സാമൂഹ്യ ശക്തികൾക്കു മുന്നിൽ നീതിക്കു വേണ്ടി ചോദ്യങ്ങളുതിർക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാപാത്ര സവിശേഷത

പാശ്ചാത്യ അനുകരണത്തിന് വിധേയമായി വേഷഭൂഷാദികൾ ധരിച്ച വഴിപോക്കനും അന്ധനും ആണ് നാടകത്തിൽ ആദ്യമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ. അഹന്തയുടെ കിരീടം വലിച്ചെറിഞ്ഞു യാഥാർത്ഥത്തിലേയ്ക്കു വഴിപോക്കനെ കൊണ്ടുവരുന്നത് അന്ധനാണ്. അപ്പോഴാണ് അയാൾക്കു മുന്നിൽ മേലാളർക്കാവിലെ മൂധേവിത്തെയ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. കച്ചോടം ചെയ്യാനോ സായിപ്പിനു കൈമാറാനോ തെയ്യത്തിനെ തരില്ലെന്ന അന്ധന്റെ വാചകം കലയെ കച്ചവടച്ചരക്കാക്കുന്ന പുതിയ തലമുറയോടുള്ള വിദ്വേഷമാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. തന്റേടമുള്ള സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമായാണ് നാടകത്തിൽ ചീത പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. വഴിപോക്കനോട് തന്റെ ജന്മകഥ പറയുന്നതിലൂടെയാണ് ചീതയാരെന്ന വ്യക്തമായ ബോധ്യപ്പെടൽ നടക്കുന്നത്. അധികാരവർഗ്ഗപ്രതിനിധികളാണ് ധിമനും അധികാരിയും ആഢ്യനും. സർപ്പകോപത്തിന്റെ കാരണം തിരയുകയും പ്രതിവിധി നിശ്ചയിക്കാൻ ഒത്തുകൂടുകയും ചെയ്തവരുടെ വിധി കേൾക്കാൻ ജനം കാത്തുനിൽക്കുകയാണ്. അമാവാസി നാളിൽ കാഞ്ഞിരത്തിൽ പോയി തൊട്ടാൽ പാപി ഒറ്റപ്പെടുമെന്നു വിധി ഇവിടെ കല്പനയാകുന്നു. ചീത മൂധേവിത്തെയ്യമായി മാറുന്നത് ഈ അവസരത്തിലാണ്. അപവാദംകൊണ്ട് ഒരു സമൂഹം കാട്ടിലേയ്ക്കെറിഞ്ഞ ചീതയെ അമാനുഷിക പരിവേഷത്തിന്റെ പിന്തുണയോടെയാണ് രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആക്രമണകാരികളായ നാടുവാഴികൂട്ടങ്ങളെ കീഴടക്കുന്നതിനായി ഖണ്ഡകർണ്ണന്മാർ എന്ന വികൃതരൂപങ്ങളും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ചേർച്ചയാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ വിജയം. പുതിയ സമൂഹത്തിന്റെയുള്ളിൽ മറഞ്ഞുകിടക്കുന്ന നന്മയുടെ പ്രതീകത്തെ ഉണർത്തിയെടുക്കുകയാണ് ഈ നാടകം.

നാടകഘടന

പൂർവ്വരംഗം, പരിശേഷം എന്നിങ്ങനെയുള്ള രണ്ട് രംഗങ്ങൾക്കിടയിൽ രണ്ട് അങ്കങ്ങളിലായി നാലു രംഗങ്ങളിലാണ് മൂധേവിത്തെയ്യം എന്ന നാടകത്തെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാടകത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശികയാണ് പൂർവ്വരംഗം എങ്കിൽ, നാടകത്തിന്റെ അർത്ഥതലത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സിദ്ധാന്തമാണ് പരിശേഷം. മേലാളർകാവിലെ മൂധേവിത്തെയ്യത്തെകാണാനും അറിയാനുമെത്തുന്ന – പരിഷ്ക്കാരിയായ

വഴിപോക്കനും, അയാൾക്ക് മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ കാഴ്ച തെളിയിച്ചു കൊടുക്കുന്ന അന്ധനുമാണ് പൂർവ്വരംഗത്തിൽ അവതരിക്കുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഭൗതികതയെ വിശ്വാസത്തിന്റെ അതിഭൗതികയിലേക്കു പകരുന്ന രീതിയാണ് നാടകത്തിന്റെ ഘടന. മനുഷ്യന്റെ ഉപബോധമനസ്സിലേക്കുള്ള ഒരു സഞ്ചാരവും ഇതിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. സ്വാഭാവികമായ രീതിയിലാണ് ഇതിന്റെ പാശ്ചത്തല ക്രമീകരണം.

തിരശ്ശീലയുടെ മുന്നിൽ, വെറും മണ്ണിൽ കിടന്നുറങ്ങുന്ന അന്ധവൃദ്ധനെ അപേക്ഷിച്ച്, പരിഷ്കാരത്തിന്റെയും പാണ്ഡിത്യത്തിന്റെയും അഹന്തയുടെയും ഭാണ്ഡവുമായെത്തുന്ന വഴിപോക്കന് പ്രൗഢിയും പ്രതാപവും കൂടുതലുണ്ട് എന്ന് സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകം തുടങ്ങുന്നത്. ആധുനിക ലോകത്തിന്റെ ആഢംബരത്തിന്റെയും പൊങ്ങച്ചത്തിന്റെയും പ്രതീകമാണ് നാടകത്തിലെ വഴിപോക്കൻ. അയാൾ തനിക്കുണ്ടെന്ന് സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പാണ്ഡിത്യപ്രകടനം മൂഢത്വമാണ്. അന്ധവൃദ്ധനെ പരിഹസിക്കാനും തന്റെ അധികാരസ്ഥാനം സ്ഥാപിക്കാനും ഉള്ള വഴിപോക്കന്റെ ശ്രമമാണ് പൂർവ്വരംഗം. ആധുനികതയുടെ പൊള്ളയായ മുഖമാണ് വഴിപോക്കന്റേത്. എന്തും ചെയ്യാൻ തയ്യാറായി നിൽക്കുന്ന അക്രമത്തിന്റെ പ്രതീകമായാണ് ഇയാളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

മൂധേവിത്തെയ്യത്തിനെ തോറ്റിയുണർത്തുന്ന തോറ്റംപാട്ടിൽ 'നാടും നാടുവാഴിയും കോലത്തുംവീട്ടിലെ സന്തതിയും പൊലിക' എന്നു ആവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ച് പാടുന്നു. അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ ഐശ്വര്യത്തിനുവേണ്ടി പാടുകയാണ് അടിയാളർ. കാലമെത്ര മാറിയാലും അതിൽ നിന്നും അവർക്ക് മോചനമില്ല.

ഒന്നാമങ്കത്തിന്റെ ആദ്യരംഗത്തിൽ അധികാരിയെയും ചീതപ്പെണ്ണിനെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകകൃത്ത്. അധികാരചിഹ്നവും അകമ്പടിയുമായി, നാട്ടുവഴിയിൽ നിന്നും വഴിപോക്കരെ ആട്ടിയകറ്റിക്കൊണ്ടാണ് അധികാരിയുടെ എഴുന്നള്ളത്തിനെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നത്. ചീതയുടെ വരവോടെ അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ കാപട്യം മറനീക്കി പുറത്തു വരുന്നു. അധികാരഭ്രംശവും അട്ടിമറിയും നാടകത്തിൽ ഉടനീളം കാണാം. ഈ തുടർച്ചയ്ക്ക് ശക്തി പകരുന്നത് അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ അകമ്പടിയും അമാനുഷികതയും ആണ്. അധികാരത്തിന്റെ തകർന്നുവീഴലിൽ വരത്തനായ വഴിപോക്കൻ വെറും കാണിയും സാന്നിധ്യവും മാത്രമാകുന്നു. ചീത മൂധേവിത്തെയ്യമായി പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

ദേശത്തുടയോന്മരായ അഞ്ചുപേർ, (അധികാരി, ആശാൻ, ധിമ്മൻ, ആഢ്യൻ നമ്പൂതിരി, പിന്നെ ഒരു പാവം കഴകക്കാരനും) നാടിനുണ്ടായ സർപ്പകോപത്തിനു പരിഹാരം കണ്ടെത്തുന്നതിനുവേണ്ടി മേലാളർക്കാവിൽ കൂടിയിരിക്കുന്നു. ചാതുർവ്വർണ്യവും ഫ്യൂഡൽ വ്യവസ്ഥയും നിർമ്മിച്ച അധികാരകേന്ദ്രങ്ങളുടെ പ്രതിനിധികളായാണ് ഇവർ അഞ്ചു പേരെയും നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1986 : 63).

ഓർക്കാപ്പുറത്ത് പാമ്പിറങ്ങി മനുഷ്യനെ കൊത്തുന്ന ദുരന്തകാലം കണ്ടിട്ടും! 'കെടക്ക നിവർത്തുമ്പോളും നിലത്തും പത്തായത്തിലും കൊടത്തിലും കൊട്ടയ്ക്കടിയിലും പാമ്പുകൾ' എത്തുമ്പോഴും ഈ ദുർവിധിക്കു പരിഹാരം കണ്ടെത്തുന്നതിനു പകരം അധികാരികൾ അഞ്ചുപേരും പ്രൗഢിയിലും, പൊങ്ങച്ചത്തിലും മയങ്ങി രസിക്കുകയാണ്. ഈ സമയത്ത് നാട്ടുകൂട്ടം മേലാർക്കാവിന് പുറത്ത് പരിഹാരം കേൾക്കാൻ കാത്തുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതിനെ ഗൗനിക്കാതെ ദേശത്തുടയോന്മാരുടെ തമ്മിൽതല്ലും മിടുക്കുപറച്ചിലും നടക്കുന്നു. ഒരു പൊറാട്ടുനാടകംപോലെ മൂധേവിത്തെയ്യത്തിൽ ഈ സന്ദർഭം അരങ്ങേറുന്നു. ഈ സമയത്താണ് ചീതയുടെ ഇടപെടൽ. ആരൊക്കെയോ ചെയ്ത പാപപരിഹാരത്തിന് ഏക പോംവഴി സർപ്പപൂജയാണ് എന്നവൾ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു.

മേലാളർക്കാവും നാട്ടിലിഴഞ്ഞു നടക്കുന്ന സർപ്പകോപവും ദംശനമേറ്റ് ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്ന പെൺകിടാങ്ങളുടെ സൂചനയും ഒക്കെ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെയും ആചാരങ്ങളുടെയും അവതരണമാണ് നൽകുന്നത്. വിസ്തൃതമായ വയലേലകൾക്ക് അക്കരെ, ഇടതൂർന്ന പച്ചമരങ്ങൾ നിറഞ്ഞ മേലാളർക്കാവും പച്ചമരങ്ങൾക്കിടയിൽ ഉയർന്നുനിൽക്കുന്ന കാഞ്ഞിരത്തിന്റെ ഉണക്കക്കൊമ്പും, സർപ്പപരദേവതയുടെ ആവാസസ്ഥലവും, കത്തിനിൽക്കുന്ന കെടാവിളക്കും, തൂങ്ങികിടക്കുന്ന ഊഞ്ഞാൽ വള്ളികളും പാരിസ്ഥിതിക രംഗവേദി സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള ഇരുളും നിലാവും പരന്നുകിടക്കുന്ന പരിസരത്തിലാണ് സർപ്പപൂജയുടെ ഉറയലും വായ്ത്താരികളും മന്ത്രവാദവിധികളും നടക്കുന്നത്.

'അമാവാസി നാളിൽ, രാത്രിയുടെ മധ്യയാമത്തിൽ, കാറ്റടങ്ങുമ്പോൾ, ഒരു ചീവീടുപോലും കരയാത്ത നിശ്ശബ്ദത ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുമ്പോൾ, തെളിഞ്ഞ ആകാശത്തിൽ ഒരു തുണ്ടു കാർമേഘം പോലുമില്ലാതെ, മിന്നലും ഇടിയും ഒരൊറ്റത്തവണ

മിന്നിപ്പൊലിയുമ്പോൾ, സ്ഥാനികളോരോരുത്തരായി അവിടെ നിൽക്കുന്ന ഉണക്കക്കാഞ്ഞിരത്തിൽ പോയി തൊടണമെന്നാണ് സർപ്പകോപത്തിനു പരിഹാരമായി അന്ധനായ പൂജാരി കല്പിക്കുന്ന പ്രതിവിധി. അപ്പോൾ പാപി ഒറ്റപ്പെടുകയും നിർദ്ദാക്ഷിണ്യമായ ദൈവനീതി നിശിതമായി പതിക്കേണ്ടിടത്ത് പതിക്കുകയും ചെയ്യും! (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1986 : 38).

ദേശത്തുടയോനോടുള്ള ചീതയുടെ ചോദ്യം ചെയ്യലിലാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ സത്ത വെളിപ്പെടുന്നത്. ചീതയുടെ ചോദ്യങ്ങളും ദേശത്തുടയോന്മാരുടെ മറുപടിയുമാണ് നാട്ടിലെ ഫ്യൂഡൽ വ്യവസ്ഥിതിയേയും ജാതി ചിന്തയേയും കാപട്യത്തെയും തുറന്നുകാണിക്കുന്നത്. അധികാരവർഗ്ഗത്തിന്റെ കൈപ്പിടിയിൽ ഒതുങ്ങാനുള്ളതല്ല പെണ്ണ് എന്ന സൂചന നാടകത്തിൽ കാണാം. അതിനാലാണ് പീച്ചിചിന്തിയ നാടുവാഴിവർഗ്ഗത്തിനു നേരെ ചീത പ്രതിഷേധത്തിന്റെ ഓർമ്മപ്പെടത്തലുകൾ നടത്തുന്നത്.

വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള - അഗ്നി

ജീവിതമൂല്യങ്ങൾ തകർച്ചയിലേയ്ക്കു പോയിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ മനുഷ്യൻ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വേരുകൾ തേടി യാത്ര തുടങ്ങി. അറ്റുപോയ തായ്‌വേരുകളിൽ നിന്നും പഴമയുടെ താളവാദ്യങ്ങൾ കേട്ടുതുടങ്ങി. ജീവിതത്തെ ആദർശവത്ക്കരിക്കുന്നതിന് അനുഷ്ഠാനങ്ങളും പാരമ്പര്യകലകളും സഹായിക്കുമെന്ന വിശ്വാസത്തിൽ അവയുമായി ആത്മബന്ധം സ്ഥാപിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഉണ്ടായി. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ എല്ലാ സാഹിത്യവിഭാഗങ്ങളിലും പാരമ്പര്യത്തിലേയ്ക്കുള്ള തിരിച്ചുപോക്ക് ഉണ്ടായെങ്കിലും ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു മാറ്റത്തിനു തുടക്കം കുറിച്ചത് നാടകങ്ങളാണ്. സ്വന്തം പൈതൃകവും സംസ്ക്കാരവും തേടിയുള്ള അന്വേഷണം നാടകങ്ങളുടെ രൂപമാറ്റത്തിന് വഴിയൊരുക്കി. ദൃശ്യവിന്ന്യാസങ്ങളിലൂടെ ഇത് തെളിയിച്ചെടുക്കുന്നതിനായി തനതുനാടകവേദികൾ രൂപംകൊണ്ടു. നാടകക്കളരിയിലൂടെ മുളച്ച തനതു നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ ആധുനിക നാടകവേദി ഏറെ പരിലാളനകളോടെയാണ് സ്വീകരിച്ചത്. അതിലൂടെ സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരും കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരും ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും തെളിയിച്ച കൈത്തിരി അണയാതെ സൂക്ഷിക്കാൻ പിൻതലമുറക്കാർ ശ്രമിച്ചു. അങ്ങിനെ മലയാള നാടകവേദിയിൽ തെളിഞ്ഞ വിളക്കാണ് വലയാവാസുദേവൻ

പിള്ളയുടെ അഗ്നി എന്ന നാടകം. ആത്മീയമായ ഒരു ഉണർവ്വിലേയ്ക്ക് മനുഷ്യനെ നയിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യമാണ് ഈ നാടകത്തിനുണ്ടായിരുന്നത്. സാമൂഹിക പരിവർത്തനങ്ങൾക്കു തുടക്കം കുറിക്കുന്നതിന് നാടകമെന്ന മാധ്യമം വളരെയധികം സഹായിക്കുമെന്ന് കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ തെളിയിച്ച നാടകവേദിയിൽ പുതിയൊരു ഉൾക്കരുത്തുമായാണ് അഗ്നിയെന്ന നാടകം പിറന്നത്.

വിശദമായി പറഞ്ഞാൽ മലയാള നാടകവേദിയിലും മലയാള നാടക സാഹിത്യത്തിലും എൻ കൃഷ്ണപ്പിള്ള തുടങ്ങിവെച്ച ഒരു വിപ്ലവത്തിന്റെ പിൻഗാമികളായി വന്ന ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയും സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരും ചരിച്ച വഴിയിലൂടെ തന്നെ ചരിച്ച് അടുത്തഘട്ടത്തിലേയ്ക്ക് നമ്മുടെ നാടകവേദിയെ ഉയർത്തികൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇപ്പോഴത്തെ പരമ്പരയിലെ ശക്തനായ നാടകകൃത്താണ് വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2012 : 100).

വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ പ്രസിദ്ധീകൃതമായ ആദ്യകൃതി (1975) വിശ്വദർശനം എന്ന നാടകമാണ്. പിന്നീട് തുളസീവനം, വരവേല്പ്, കുചേലഗാഥ, പക്ഷിക്കുഞ്ഞിന്റെ മരണം, അകത്താരോ, ആണ്ടുബലി എന്നീ നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചു. കുഞ്ഞിച്ചിറകുകൾ, സ്വർണ്ണകൊക്കുകൾ എന്നീ കുട്ടികളുടെ നാടകങ്ങളും ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. നാടകരചനയോടൊപ്പം വിവിധ നാടകങ്ങളുടെ സംവിധായകവേഷവും അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചിരുന്നു. കാവാലത്തിന്റെ ദൈവത്താർ പുളിമാന പരമേശ്വരൻപിള്ളയുടെ സമത്വവാദി എന്നിവ അക്കൂട്ടത്തിൽപെടുന്നു.

ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തിൽ ബിരുദാനന്തര ബിരുദവും റോം സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്ന് ആധുനിക കലയിൽ ബിരുദാനന്തരബിരുദ ഡിപ്ലോമയും രംഗകലകളിൽ പി.എച്ച്.ഡി.യും നേടിയ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള അമേരിക്കയുടെ പോസ്റ്റ് ഡോക്ടർ ഫുൾബ്രൈറ്റ് ഫെലോഷിപ്പിന് അർഹനായിരുന്നു. ടോക്കിയോയിലെ മെയ്ജി സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്നും ജാപ്പനീസ് തിയ്യറ്ററിൽ പരിശീലനം നേടിയ അദ്ദേഹം ന്യൂയോർക്ക് സർവ്വകലാശാലയിലും രംഗകലയെക്കുറിച്ച് ഗവേഷണം നടത്തി. പാരീസ് സർവ്വകലാശാലയിൽ സാമുവൽ ബക്കറ്റിന്റെ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഏഥൻസ് സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്ന് ഗ്രീക്ക് ക്ലാസ്സിക്കൽ തിയറ്ററിനെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം പഠനം

നടത്തി. ഈ അറിവുകളെല്ലാം തന്റെ നാടകസങ്കല്പങ്ങളുടെ വഴി വെളിച്ചമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകവേദി.

മനുഷ്യനും പ്രകൃതിയുമായുള്ള ജൈവബന്ധത്തിന്റെയും ബുദ്ധഗാന്ധി ദർശനങ്ങളുടെയും ഒത്തുചേരലാണ് വയലാ നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ' മനുഷ്യൻ തനിക്കു ചുറ്റുമുള്ളതിനേയെല്ലാം മനുഷ്യനാക്കി തീർക്കുന്നുവെന്ന സോഷ്യലിസ്റ്റ് ആദർശത്തിന്റെ നിലപാട് തറയിൽ നിന്നാണ് അദ്ദേഹം മലയാള നാടക പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് ദിശാബോധം നൽകിയത് (ഭാനുപ്രകാശ്, 2013 : 163).

അധിനിവേശത്തിന്റെ ആധിപത്യത്തിൽ ഇല്ലാതായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ദേശീയ സംസ്കൃതികളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞുകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകന്റെ വിലാപങ്ങൾ തീർക്കാൻ വയലാനാടകങ്ങൾ കരുത്തു നേടി. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വേരുകളേയും തനിമകളേയും സമകാലിക നാടകവേദിയുടെ മഹത്തായ ചൈതന്യമാക്കി രംഗവേദിയിൽ സാമൂഹിക പരിവർത്തനം സൃഷ്ടിച്ചു.

മഹായുദ്ധങ്ങൾക്കും ആണവയുദ്ധങ്ങൾക്കും ശേഷം അതിജീവനം സാധിക്കേണ്ടി വന്ന കലുഷിത മനസ്സുകളെ പേറുന്ന മനുഷ്യരാശിയുടെ പ്രശ്നങ്ങൾ ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും വിഷയമാകുന്ന ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ ലോകത്ത് ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഏകാകിതയിൽ വിലയം പ്രാപിച്ചുപോയ ഒറ്റപ്പെട്ട മനുഷ്യന്റെ വിലാപം അസംബന്ധ നാടകങ്ങളിലും അസ്തിത്വവാദ നാടകങ്ങളിലുമൊക്കെ നാം തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ കുടുംബത്തിലായാലും സമൂഹത്തിലായാലും സാമൂഹികതയുടെ മതിൽക്കെട്ടുകൾ തകർത്തെറിഞ്ഞ ആധുനിക ദുരന്താന്തരീക്ഷത്തിലായാലും വ്യഥയനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്ന മനുഷ്യന്റെ ഏകാന്ത യാമങ്ങളിലെ അശാബ്ദികമായ തേങ്ങൽ വയലായുടെ നാടകങ്ങളിലെ വരികളിൽ വായിച്ചെടുക്കാം. ഉപ്പുരസം നിറഞ്ഞ കണ്ണീർച്ചാലുകൾ വരികൾക്കിടയിലെ ആന്തരികപാഠത്തിൽ തിരിച്ചറിയാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകത്തിലെ വരികളോരോന്നും ധ്വനി സാന്ദ്രവും പ്രതീകാത്മകവും അതുകൊണ്ടുതന്നെ കാവ്യാത്മകവുമാണ്. ഇക്കാരണങ്ങൾ കൊണ്ടുതന്നെ ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ അവയിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. യഥാർത്ഥ നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും തികച്ചും ഭിന്നമാണവ. അക്കാരണത്താൽ തന്നെ ശൈലീകൃതമായ രംഗപ്രയോഗങ്ങൾ അവയ്ക്ക് അനിവാര്യമാണു താനും (ഭാനുപ്രകാശ്, 2013 : 252).

"വിവിധ രാജ്യങ്ങളിലുള്ള നാടകവേദികളിലും മൂല്യങ്ങൾക്കായുള്ള അന്വേഷണം നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയിലും അത്തരം ചില ആവേശപൂർണ്ണമായ ചലനങ്ങൾ അങ്ങിങ്ങു കാണുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ ഈ പ്രവണതയുടെ വക്താക്കളിൽ ഒരാളാണ് വയലാവാസുദേവൻ പിള്ള എന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അടുത്തകാലത്തു നടന്ന ചില രംഗപ്രയോഗങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2012 : 97).

മിത്ത്

ഗാന്ധിയൻ ദർശനങ്ങളെ മുൻനിർത്തി സാത്വികമായ ആശയങ്ങളെ ജീവിതത്തിലേയ്ക്ക് സ്വാംശീകരിച്ച നാടകകൃത്താണ് വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള. അഗ്നിയെന്ന മിത്തിനെയാണ് നാടകത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

'എനിക്ക് ആ ചിതയ്ക്കരുകിൽ
ഒരു നിമിഷം നിന്നു കരയണം
എന്നിട്ടുടനെ മടങ്ങണം
ഗംഗയിലേയ്ക്ക് അതിനു മുകളിൽ
ഓളങ്ങളിൽ ഓടം തുഴഞ്ഞു പോകാൻ
തീർത്ഥാടകരെ അക്കയെയാക്കാൻ' (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2012 : 104)

വിശുദ്ധിയുടെ പര്യായമായി കണക്കാക്കുന്ന അഗ്നിയാണ് നാടകത്തിന്റെ ശീർഷകമായി വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദുർബലരായവരെ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള ഊർജ്ജം ലഭിക്കുന്നത് അഗ്നിയിൽ നിന്നാണ്. നായക കഥാപാത്രമായ ഉണ്ണി അമ്മയുടെ മരണാനന്തരക്രിയ ചെയ്യുന്നതിനായി എത്തുന്നതോടെ മറ്റു സഹോദരങ്ങളുമായി ഒന്നിക്കുന്നു. ഗ്രീക്ക് മിത്തോളജിയിലെ പ്രോമിത്ത്യൂസ് എന്ന കഥാപാത്രത്തെ ഓർമ്മിച്ചുകൊണ്ടാണ് അഗ്നിയിലെ ഉണ്ണിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അഗ്നിയെ കൂടാതെ കണ്ണകിയെന്ന മിത്തിനെ കൂടി ദേവിയെന്ന സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഓർമ്മിക്കുന്നു.

ഇതിവൃത്തം

ജ്യേഷ്ഠന്മാരാൽ നാടുകടത്തപ്പെട്ട ഉണ്ണി ഗംഗയിൽ തോണിക്കാരനായി വരുന്നതാണ് നാടകത്തിന്റെ ആദ്യരംഗം- തീർത്ഥാടകരെ അക്കരെയാക്കുന്നതായി അരങ്ങത്ത് കാണിക്കുന്നു.

അന്തരീക്ഷ സൂചനയ്ക്ക് കവിത മാനദണ്ഡമാകുന്നു.

ഒഴുകും ജീവൽ ഗംഗയിലർത്ഥം
തേടിവരും തീർത്ഥാടകരേ
വരൂ, വരൂ നീലനിലാവിനോള
ത്തോണിയിലേറാനായ്
കളിയും ചിരിയും ചതിയും ചുഴിയും
കണ്ടകയങ്ങളിൽ നാം
കതിരോൻ കാമിച്ചെന്നുമുണർത്തും
താമരമുകുളങ്ങൾ
തീർത്ഥലസം വീണു മയങ്ങും
തീർത്ഥാടകരേ നാം
തിരകളെയാഞ്ഞു മുറിച്ചു കടക്കുക
മറുകര പൂകാനായ് (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2012 : 87)

ഈ കാവ്യാലാപനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുന്നരങ്ങിന്റെ ഒരു കോണിൽ ഉയർന്ന തലത്തിൽ ഉണ്ണി തോണി തുഴയുമ്പോൾ തന്നെ കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തെ കാണിക്കുന്നു. ഇവിടെ മരണം നടന്നതായും എല്ലാവരും ചേർന്ന് ചിത ഒരുക്കുന്നതായും കാണിക്കുന്നു. അഗ്നിജ്വാലകൾ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന അംഗചേഷ്ടകളോടെ ബന്ധുക്കൾ കുമ്പിട്ടിരുന്ന് മന്ത്രം ചൊല്ലുന്നു. അതിനുശേഷം ഓരോരുത്തരും കഥാപാത്രങ്ങളായി മാറുന്നു. കോറസ്സായി അവർ വീണ്ടും നടീ നടന്മാരായി എത്തുന്നു. അതിൽ നിന്നും ഓരോരുത്തരും കഥാപാത്രങ്ങളായി രൂപമാറ്റം ചെയ്യുന്നു.

സ്വന്തം ഗ്രാമത്തെ സ്നേഹിക്കുകയും അവരാൽ സ്നേഹിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിൽ പുതിയ സ്വപ്നങ്ങൾ നെയ്യാനാഗ്രഹിച്ച ഒരു യുവമനസ്സിന്റെ തഥ്യയും മിഥ്യയും ഇടകലർന്ന അനുഭവങ്ങളാണ് അഗ്നിയ്ക്കാധാരം. (എബ്രഹാം ടി.എം, 2012 : 89) 1977 ൽ കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമിയുടെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ അന്നത്തെ ചെയർമാനായ ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള നടത്തിയ നാടകകൃത്തുക്കളുടെ ക്യാമ്പിൽ എല്ലാവർക്കുമായി നാടക രചനയ്ക്കൊരു പ്രമേയം നിർദ്ദേശിച്ചു. 'വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം സ്വന്തം ഭവനത്തിലേയ്ക്ക്

മടങ്ങി വരുന്ന യുവാവ്'. വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളുടെ മനസ്സിൽ വീണ ആ കഥാബീജം 1981 നവംബറിലാണ് വളർച്ചയെത്തി നാടകരൂപത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. അതാണ് അഗ്നി എന്ന നാടകം.

സംവിധായകന്റെ കല

പ്രതീകാത്മകമായ ഭാവതലങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അഗ്നിയെന്ന നാടകത്തിന്റെ സംവിധാനകർമ്മം നടന്നിട്ടുള്ളത്. നാടകകൃത്തായ വയലാവാസുദേവൻ പിള്ളയാണ് അഗ്നി ആദ്യം സംവിധാനം ചെയ്തത്. പിന്നീട് സാംകുട്ടിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ നാടകം അരങ്ങേറിയിട്ടുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ അടിയൊഴുക്കിലേയ്ക്കും സങ്കീർണ്ണതയിലേക്കും പ്രേക്ഷകനെ നയിക്കുന്ന അനുഭൂതി പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന രീതിയിലാണ് നാടകത്തിന്റെ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത്. അതിനാൽ അഗ്നിയെ വിവിധ അർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് സമന്വയിപ്പിക്കുന്നു. പെറ്റമ്മയുടെ ചിതാഗ്നിയായും മനുഷ്യരുടെ അന്തരംഗങ്ങളിൽ ആളിക്കത്തുന്ന കോപാഗ്നിയായുമൊക്കെ അഗ്നിക്ക് രൂപമാറ്റം സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിന് അറിവിന്റെ വെളിച്ചമായും അഗ്നി ജ്വലിക്കുന്നു. പവിത്രമായ അഗ്നിജ്വാലകളെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നത് നടീനടന്മാരുടെ ചലനങ്ങളിലൂടെയാണ്. നൃത്തതാള സംഗീതസമന്വയമാണ് നാടകത്തിന്റെ സവിശേഷത. ആർഭാടമൊട്ടുമില്ലാത്ത അരങ്ങൊരുക്കവും നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്.

സാമൂഹികമാനം

അഗ്നി എന്ന മിത്തിനെ നാടകത്തിൽ വിവിധ അർത്ഥതലങ്ങളിലാണ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. നായകകഥാപാത്രമായ ഉണ്ണിയുടെ പെറ്റമ്മയുടെ ചിതാഗ്നിയാണ് അതിന്റെ ക്രിയാതലം. അറിവിന്റെ ദീപം തെളിച്ചവനാണ് ഉണ്ണി. അതിനാൽ കൂട്ടുകാർക്കും നാട്ടുകാർക്കും ഉണ്ണിയുടെ വരവ് കരുത്തു നൽകുന്നു. ഭാവികാലത്തേയ്ക്കുള്ള ശാന്തിയുടെ വെളിച്ചമായി ഉണ്ണിയെന്ന കഥാപാത്രം നിലനിൽക്കുന്നു. പവിത്രമായ തറവാട്ടു സ്വത്ത് പൊതുസ്വത്താക്കണമെന്നാവശ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ സഹോദരന്മാരുടെ ഇടയിൽ വളർന്നുവന്ന, ജീവനെപോലും നശിപ്പിക്കാൻ പ്രാപ്തമായ കോപാഗ്നി ഈ നാടകത്തിൽ ആളിക്കത്തുന്നുണ്ട്. ഗ്രാമീണർക്ക് അധികാരചിഹ്നമായ അഗ്നി നൽകുന്നതിലൂടെ അറിവില്ലായ്മയാകുന്ന അന്ധകാരത്തിലേയ്ക്കുള്ള വെളിച്ചം നൽകുന്ന പ്രോമിത്യൂസിന്റെ

അഗ്നിയും നാടകത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ചിതയ്ക്കരികിൽ തേങ്ങിക്കരയുന്ന കാമുകിയായ ദേവിയുടെ കണ്ണീരിനെ പൗർണ്ണമിനാളിൽ തെളിഞ്ഞൊഴുകുന്ന ഗംഗാജലത്തോടാണ് ഉണ്ണി ഉപമിക്കുന്നത്. ഗംഗയിലെ തോണിക്കാരനായ ഉണ്ണി തീർത്ഥാടകരെ അക്കരയെത്തിക്കുന്ന പുണ്യത്തിന്റെ പ്രതിബിംബമാണ്. ചില നിഗൂഢതകളുമായി ഹിമാലയസാനുക്കളിൽ നിന്നും കറുത്തിരുണ്ട് കുലം കുത്തിയൊഴുകുന്ന ഗംഗയിലേയ്ക്കും ഉണ്ണിയുടെ തോണിയിറങ്ങും. അമ്മയുടെ കർമ്മങ്ങൾ ചെയ്തു തീരും മുമ്പ് ബന്ധങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ ഉണ്ണിയെ തിരിച്ചയയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ചേട്ടന്മാർ ആധുനികതയുടെ സ്വാർത്ഥമുഖങ്ങളാണ്.

ഏഴുദിവസമായി അണയാത്ത തീക്കുണ്ഡമണയണമെങ്കിൽ കഴിഞ്ഞതെല്ലാം മറന്ന് ഉണ്ണിയും ചേട്ടന്മാരും കൂട്ടുകാരാകണം. എങ്കിൽ മാത്രമേ അമ്മയ്ക്ക് ശാന്തി ലഭിക്കൂ എന്ന അമ്മാവന്റെ വാക്കുകൾ അമ്മയുടെ ആത്മാവിന്റെ ധ്വനികളാണ്. ഇതുകേട്ട് എല്ലാം മറന്ന് ഒരമ്മയുടെ മക്കളാണെന്നു തിരിച്ചറിയാനുള്ള കരുത്തു നേടുകയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. കുടുംബസ്വത്ത് കയ്യടക്കി സുഖലോലുപതയിൽ ജീവിക്കാനാഗ്രഹിച്ച ചേട്ടന്മാരും എല്ലാ സ്വത്തും ഒന്നുമില്ലാത്ത നാട്ടുകാർക്ക് പൊതുസ്വത്തായി നൽകണമെന്നാഗ്രഹിച്ച ഉണ്ണിയും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലാണ് അഗ്നിയുടെ കഥാംശം. ഉണ്ണിക്കു കൂട്ടായി നിൽക്കുന്നത് കളിക്കൂട്ടുകാരിയായ ദേവിയും അമ്മാവനും മാത്രമാണ്. കളിക്കിടയിൽ ദേവലോകത്തുനിന്നും അഗ്നി മോഷ്ടിച്ച് താഴെത്തട്ടിലുള്ളവർക്ക് പുതിയ വെളിച്ചം നൽകിയ പ്രൊമിത്യൂസിന്റെ കേസുവിസ്താരം കളിയാക്കി മാറ്റാമെന്ന് എല്ലാവരും തീരുമാനിക്കുന്നു.

കഥാപാത്ര സവിശേഷത

ആത്മപ്രകാശനത്തിന്റെ ദാർശനികമായ തലം സൃഷ്ടിക്കുന്ന നാടകമാണ് അഗ്നി. അഗ്നിയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം ഉണ്ണിയാണ്. ആധുനിക മനുഷ്യനിൽ നിന്നൂറ്റിയെടുത്ത കഥാപാത്രമാണയാൾ. എന്നാൽ ഒരു സംസ്കാരത്തിന്റേയും പൈതൃകത്തിന്റേയും പ്രതീകമായാണ് അയാളെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം നാടകത്തിൽ സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് രൂപമാറ്റം നടത്തുന്നവരാണ്. ഉണ്ണിയെ തോണിക്കാരനായും നാടോടിയായും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കാമുകിയായ ദേവി ഭർത്താവിനെ തേടിയലയുന്ന കാക്കാത്തിയായി മാറുന്നു. സ്വാർത്ഥതയുടെ പര്യായമായ ജ്യേഷ്ഠനാണ് നാടുവാഴിയായി അരങ്ങിലെത്തുന്നത്. ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും സൃഷ്ടിയിൽ

സമൂഹത്തെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള ധാരാളം അർത്ഥധ്വനികളെ ഒളിപ്പിച്ചുവെച്ചിട്ടുണ്ട്. അവരുടെ രൂപഭാവങ്ങളും ചേഷ്ടകളും സൂക്ഷ്മതയോടെ നോക്കിയാൽ മാത്രം പ്രകടമാകുന്ന ഈ അഭിനയമികവ് നാടകത്തിന്റെ വിജയമാകുന്നു.

നാടകഘടന

നാടകത്തിനുള്ളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഒരു അന്തർനാടകഘടനയാണ് അഗ്നിയെന്ന നാടകത്തിനുള്ളത്. പ്രൊമിത്യൂസിന്റെ ആദിരൂപമായ നാടോടിയായി ഉണ്ണിയും പ്രൊമിത്യൂസിനെ വിചാരണയ്ക്കെത്തിക്കുന്ന നാടുവാഴിയായി ചേട്ടനും നാടോടിയെത്തേടുന്ന കാക്കാത്തിയായി ദേവിയും രൂപമാറ്റം നേടുന്നു. ഇവിടെ നാടകത്തിനുള്ളിൽ നാടകം അരങ്ങേറുന്നു. നാട്ടുക്കാർക്ക് വെളിച്ചം പകർന്നു കൊടുക്കുന്ന മുത്ത് മുക്കുത്തിമലയിൽ നിന്നും കവർന്നെടുത്ത് നാടുവാഴിയും അതിനുപകരമായ അധികാരചിഹ്നമായ അഗ്നിയെടുത്ത് കുടിലുകളിൽ വിതരണം ചെയ്ത നാടോടിയും തമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടുന്നു.

വെളിച്ചം നൽകുന്ന മലമുകളിലെ മുത്ത് തൊട്ടുതൊഴുതാണ് ഓരോ ദിവസവും ഗ്രാമീണർ വേലയ്ക്കു പോകുന്നത്. കാവൽക്കാരനെ പാട്ടിന്റെ ഈണത്തിൽ മയക്കികൊണ്ട് ആരോ ആ മുത്ത് മോഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. മുത്തു കാണാതെ വിഷമിക്കുന്ന കാവൽക്കാരന് മോഷ്ടിച്ചവന്റെ അടയാളം നൽകുന്നത് നാടോടിയാണ്. നാടുവാഴിയുടെ പൊന്നോമന മകളുടെ പുന്നാരമാറിലായിരിക്കും ആ മുത്തുമയങ്ങുന്നതെന്ന് നാടോടി അനുമാനിക്കുന്നത് ചില അടയാളങ്ങളിലൂടെയാണ്.

നനവുള്ള മണ്ണിൽ പതിഞ്ഞിരിക്കുന്ന പെരുങ്കാലിന്റെ ഉടമ- നാടുവാഴിയാണ്. കാരണം പെരുങ്കാലിനുള്ള ഭാഗ്യം ഈ നാട്ടിൽ ഒരേ ഒരാൾക്കു മാത്രമേയുള്ളൂ അത് കാവൽക്കാരനു ബോധ്യമുണ്ട്. പെരുങ്കാലൻ രാജാവ് കൂരിരുട്ടിൽ മയങ്ങാതെ മുത്തു മോഷ്ടിക്കാനെത്തിയതായി കാണികൾക്ക് ബോധ്യപ്പെടുന്നു.

നാട്ടുകുടയോൻ വന്നാൽപ്പിന്നെ
നാടോടിക്കിനി മരണം തന്നെ- (വാസുദേവൻപിള്ള വലയാ, 2012 : 116)

ഇവിടെ നാടുവാഴിയുടെ കൊലക്കയർ തന്റെ കഴുത്തിൽ പതിയുമെന്ന് നാടോടിക്ക് ഉറപ്പാണ്. ഒരു കളവിനു പ്രതിവിധി മറ്റൊരു കളവായി മാറുന്ന സന്ദർഭം വളരെ രസകരമായി നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

കൊട്ടാരത്തിനു മുന്നിൽ നാടുവാഴിയുടെ അധികാരചിഹ്നമായി മാറിയ 'അഗ്നിശലാക'കളവു പോയിരിക്കുന്നു. നാടുവാഴിക്ക് നാട്ടുകാരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ വെളിച്ചം നഷ്ടപ്പെട്ടതിനേക്കാൾ പ്രാധാന്യം അഗ്നിശലാകയുടെ നഷ്ടമാണ്.

നാടോടിയെ ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് പുഴ കടത്തി വിട്ടത് തോണിക്കാരനാണ്. ഇവിടെ സത്യത്തിന്റെ വഴിതെളിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഉണ്ണിയെന്ന തോണിക്കാരനെ വ്യംഗ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ നാടകകൃത്തിന് കഴിയുന്നു. നന്മയുടെ വെളിച്ചം നിറയ്ക്കുന്ന തോണിക്കാരനായാണ് ആദ്യം ഉണ്ണിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ കളിയ്ക്കിടയിൽ നാടോടിയെക്കൊണ്ട് നന്മ ചെയ്യിപ്പിക്കുന്ന തോണിക്കാരന്റെ അദൃശ്യമായ തേജസ്സിനെ കാണിക്കുന്നു.

നാടോടി കയ്യിലിരുന്ന പൂവ് രാജകുമാരിയ്ക്കു കൊടുത്തുകൊണ്ട് അവളെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേയ്ക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നുണ്ട്. അവൾ കൂടു പൊളിച്ചുയരാൻ മോഹിക്കുന്ന കിളിയാണെന്നും നാടോടി നാടുവാഴിയെ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. അറിയാതെ പറഞ്ഞു പോകുന്ന സത്യത്തിലേയ്ക്ക് നാടുവാഴിയെ നയിക്കാൻ നാടോടിയുടെ സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് കഴിവുണ്ട്.

നാടുവാഴി : എന്ത്? നമ്മുടെ പൊന്നോമന അന്തഃപുരം തകർത്തിട്ട് എന്തു സ്വാതന്ത്ര്യം നേടാൻ? അവൾ മോഹിച്ച അമ്പിളി അമ്മാവനേയും നാം പിടിച്ചു കൊടുത്തല്ലോ! അപ്രാപ്യമായ മുത്തും പവിഴവുമെല്ലാം...!

നാടോടി : (പൊട്ടിച്ചിരിച്ച്) അതേ. മാലോകർക്ക് മലമുകളിൽ വെളിച്ചം നൽകുന്ന മുത്തും. (മറ്റുള്ളവർ പകച്ചു നോക്കുന്നു) (വാസുദേവൻപിള്ള വലയാ, 2012 : 120).

അധികാരി ചെയ്ത തെറ്റിനെ മറയ്ക്കുവാനാണ് പിന്നീട് ശ്രമിക്കുന്നത്. തന്റെ ആശ്രിതരും നല്ലവരുമായ പ്രജകൾ ഒരിക്കലും തന്നെ സംശയിക്കരുതെന്ന പ്രഖ്യാപനത്തിൽ ഭരണകൂടത്തിന്റെ വർത്തമാനകാല തന്ത്രങ്ങൾ മെനയുന്ന സൂത്രക്കാരനായി നാടുവാഴി മാറുന്നു. നിങ്ങൾക്കുവേണ്ടി അധികാരത്തിന്റെ അഗ്നി സൂക്ഷിക്കുന്നവനാണു താനെന്ന മിഥ്യബോധം പ്രജകളിലുണ്ടാക്കുന്ന പുതിയ കാലത്തിന്റെ ഭരണാധികാരിയാണ് നാടുവാഴി. സ്വാർത്ഥതയുടെ മൂർത്തഭാവങ്ങളായ ചില അധികാര ചിഹ്നങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴു തേണ്ടതുണ്ടെന്ന ഒരു ഓർമ്മപ്പെടുത്തൽ കൂടിയാണ് നാടകകൃത്ത് ഈ സംഭാഷണത്തിലൂടെ നമുക്ക് പകർന്നു തരുന്നത്. കുന്നിൻ മുകളിൽ പന്തം കൊളുത്തി നൃത്തം ചെയ്തതും

അണഞ്ഞ പന്തം കത്തിയ്ക്കാനായോടി നടന്നു തളർന്നു മരിച്ചതും കുടിലുകളിൽ പന്തം നൽകി പാഞ്ഞതും നാടോടിയാണ് എന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ് അയാളെ ബന്ധനസ്ഥനാക്കി ജയിലലടയ്ക്കുന്നു. ഒടുവിൽ കൊല്ലാൻ വിധിക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകുന്നവനും അറിവു നൽകുന്നവനും ബലിയാടാകേണ്ടി വരുന്നുവെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്കാണ് ഈ രംഗം കാണികളെ നയിക്കുന്നത്.

ഇരുളിലിഴഞ്ഞു കളിച്ച കരുമാടിക്കുട്ടന്മാർക്ക് തീയിൽ നിന്നും ദീപം കൊളുത്തി നൽകിയപ്പോൾ അവർ ആഹ്ലാദ നൃത്തമാടുന്നതും മുത്തു മോഷ്ടിച്ചു കൊണ്ടോടിയ രാജാവിന്റെ പെരുങ്കാൽപ്പാട് തെളിയുന്നതും നാടോടി കാണുന്നു. അടിച്ചമർത്തലിൽ നിന്നുമുള്ള ഉണർവ്വാണ് കരുമാടിക്കുട്ടന്മാർക്ക് വെളിച്ചത്തിൽ നിന്നും നേടാനായതെങ്കിൽ അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ കാപട്യം നിറഞ്ഞ മോഷ്ടാവിന്റെ മുഖമാണ് നാടോടിയ്ക്ക് അഗ്നി കാണിച്ചു കൊടുത്തത്.

കാൽച്ചിലങ്കയിലെ മണിപോലെ പാടി നടന്ന ഭർത്താവിനെ തേടിയണയുന്ന കാക്കാത്തിയേയും അധികാര വർഗ്ഗത്തിന്റെ പിടിയിലമർത്തി നാടുവാഴി സ്വന്തമാക്കുന്നു.

കളിയുടെ അവസാന ഘട്ടത്തിലെത്തുമ്പോൾ കളി – കേവലം തുടങ്ങുന്നു. കാലം കളി തുടങ്ങുന്നുവെന്നു പറഞ്ഞ്, കളിചിരിയോടെ നാടോടിയെ എല്ലാവരും ചേർന്ന് കല്ലെറിയുന്ന രംഗമാണ്. നാടോടിയെ പിന്തുടർന്ന് എല്ലാവരും ഏറു തുടരുന്നു. ഓട്ടത്തിനിടയിൽ കൈകളിലെ കെട്ടുപൊട്ടിച്ച് നാടോടി സ്വതന്ത്രനാകുന്നു. “അമ്മേ” എന്നു വിളിച്ച് തളർന്നിരിക്കുന്ന നാടോടി ഉണ്ണിയായി മാറുന്ന രൂപാന്തരണ പ്രക്രിയ ഇവിടെ നടക്കുന്നു. കളിയന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്നും മാറി അകലെ കാണുന്ന ചിതാഗ്നിയ്ക്കു മുന്നിൽ നിൽക്കുകയാണ് ഉണ്ണി. ജന്മജന്മാന്തരങ്ങളുടെ പുണ്യമായ അഗ്നിയായി ഇവിടെ അമ്മയെ മാറ്റുമ്പോൾ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും പഴയ അവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചെത്തുന്നുണ്ട്. ഏറുകൊണ്ട് നിശ്ചലനായി കിടക്കുന്ന ഉണ്ണിയെ ഉണർത്താൻ എല്ലാവരും ശ്രമിക്കുന്നെങ്കിലും ഉണ്ണിയുടെ മരണം സംഭവിച്ചിരുന്നു.

ഉണ്ണിപോയല്ലോ നാട്ടി–
ന്നുണ്ണി പോയല്ലോ
കൂടെപ്പിറന്നോനെ

കൂടെ പഠിച്ചോനെ

ദീപം തെളിച്ചോനെ – നാട്ടിനു

ദീപം തെളിച്ചോനേ –

ഉണ്ണിപോയല്ലോ – നാട്ടി

ന്നുണ്ണി പോയല്ലോ (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2012 : 125)

എന്ന വിലാപ ഗാനം എല്ലാവരും ചേർന്നു പാടുന്നു.

ഉണ്ണിയുടെ ചേട്ടന്മാർ ദുഃഖിതരാണ് എങ്കിലും പരസ്പരം പലതും പറഞ്ഞുറപ്പിച്ചാണ് അവർ തങ്ങളുടെ മുറിയിലേയ്ക്ക് പിൻവാങ്ങുന്നത്. എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ടവളായ ദേവി തന്റെ നഷ്ടങ്ങളുടെ വേദനയിൽ എല്ലാവരേയും ശപിക്കുന്നു.

എന്റെ വനദേവതമാരേ! എന്നെയും ഈ നാടിനെയും അനാഥമാക്കിയ ഈ നാടുവാഴിയും കൂട്ടുകാരും... ശിലകളായിത്തീരട്ടെ... എന്ന് ശപിച്ച് ദേവി ഭദ്രകാളിയെപ്പോലാകുന്നു. പെട്ടെന്ന് ചേട്ടന്മാർ മന്ദബുദ്ധികളായി അംഗവൈകല്യം സംഭവിച്ചവരെപ്പോലെ ചലിക്കുന്നു. ക്രമേണ ശിലകളായി മാറുന്നു (വാസുദേവൻപിള്ള വലയാ, 2012 : 127). ചലനാത്മകമായ അവസ്ഥയിൽ നിന്നും നിശ്ചലാവസ്ഥയിലേയ്ക്കുള്ള മാറ്റം ആധുനികന്റെ നിർവ്വികാരമായ മുഖമാണ് കാണിച്ചു തരുന്നത്.

ഗംഗയുടെ ഓളങ്ങളിൽ ഓടംതുഴഞ്ഞ് തിർത്ഥാടകരെ അക്കരെയാക്കാനുള്ള കഴിവ് തനിക്കു കിട്ടിയെങ്കിൽ എന്നു പറഞ്ഞ് ദേവി കൈക്കൂപ്പി നിൽക്കുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. മറ്റുള്ളവർക്ക് സഹായിയായി വർത്തിച്ച തോണിക്കാരന്റെ ജന്മത്തിന്റെ പൂർത്തിയായി ദേവിയുടെ വാക്കുകളെ കേൾക്കാം. രംഗാദ്യത്തിൽ കേട്ട അതേ മന്ത്രധ്വനിയോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്.

നാടകത്തിന്റെ അന്തർനാടകാവതരണം അഗ്നിയ്ക്ക് പുതിയൊരു ശക്തി നൽകുന്നു. ക്രിയാംശത്തെ കൃത്രിമത്വമേല്പിക്കാത്ത രീതിയിൽ വളർത്തി വികസിപ്പിക്കാൻ ഈ അന്തർ നാടകത്തിലൂടെ നാടകകൃത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പ്രതീക കല്പനകളുടെ ഒരു കൂട്ടം തന്നെ നാടകത്തിൽ ജ്വലിച്ചു നിൽക്കുന്നു. അമ്മയുടെ ചിതാഗ്നി, പ്രോമിത്യൂസിന്റെ അഗ്നി, നാടുവാഴിയുടെ അഗ്നിശലാക, മലമുകളിലെ വെളിച്ചത്തിന്റെ മുത്ത്, എന്നിവയ്ക്കൊക്കെ ഒരു ധ്വന്യാത്മകതലം നാടകത്തിൽ കൈവരുന്നു.

മാനസികമായ ഒരു രൂപാന്തര പ്രക്രിയയിലേയ്ക്ക് ആത്മീയമായ ഉണർവ്വു നൽകി ആസ്വാദകനെ എത്തിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യം അഗ്നി നിറവേറ്റുന്നു. അമ്മയുടെ മരണം ഏല്പിച്ച നോവിനെ പലതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്ത് ശാന്തമായ ഒരു അന്ത്യത്തിലേയ്ക്ക് നാടകത്തെ സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ നാടകൃത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്.

കെ.ജെ.ബേബി - നാടുഗദ്ദിക

അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരുടെ ദു:ഖങ്ങൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് അവരെ സമരസജ്ജരാക്കുകയെന്ന ദൗത്യമാണ് നാടുഗദ്ദികയെന്ന നാടകത്തിലൂടെ കെ.ജെ. ബേബിയെന്ന നാടകകൃത്ത് ഏറ്റെടുത്തത്. കണ്ണൂർ ജില്ലയിലെ മാവിലായിൽ ജനിച്ച അദ്ദേഹം 1973 ഓടെ കുടുംബസമേതം വയനാട്ടിലെത്തുകയും ചീങ്ങോട് എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ കനവ് എന്ന പേരിൽ ഒരു ഗുരുകുലാശ്രമം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്തു. സാക്ഷരതാ പ്രവർത്തനമായിരുന്നു കനവിന്റെ ലക്ഷ്യം. ആദിവാസികളെ ബോധവത്ക്കരിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി കനവ് വിദ്യാലയത്തിൽ പാട്ടും ആട്ടവും നാടകവുമൊക്കെ അരങ്ങേറി. അവരുടെ ദു:ഖങ്ങളും ആഗ്രഹങ്ങളും കോർത്തിണക്കി നിർമ്മിച്ച ആദ്യ നാടകം അപൂർണ്ണയായിരുന്നു. അപൂർണ്ണയെന്ന നാടകത്തിലെ അഭിനേതാക്കൾ ആദിവാസികൾ തന്നെയായിരുന്നു. അതിൽ നിന്ന് പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട് അതിന്റെ പൂർണ്ണതയെന്ന നിലയിൽ എഴുതിയ നാടകമാണ് നാടുഗദ്ദിക. നിലവിലുള്ള നാടക സംഹിതകളുടെ രീതി ശാസ്ത്രത്തെ മാറ്റി മറിച്ച നാടകമായിരുന്നു ഇത്. ഗോത്രജനവിഭാഗങ്ങൾ അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന യാതനകളുടെ നേർ സാക്ഷ്യമായി ഈ നാടകം മാറി. ആർഭാടങ്ങളോ അരങ്ങൊരുക്കങ്ങളോ വർണ്ണപ്പൊലിമയോ ഇല്ലാതെ ഈ നാടകം വയനാടൻ ഗ്രാമങ്ങൾ കീഴടക്കി. ഇതുകൂടാതെ ആദിവാസി വിഭാഗത്തിൽപെട്ട മലയരുടെ ജീവിതം പ്രമേയമാക്കി മാവേലിമന്റം എന്ന നോവലും അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. മലബാറിലേക്ക് കുടിയേറിയ ജീവിതങ്ങളുടെ കഥപറയുന്ന ബസ്തൂർക്കാന എന്ന നോവൽ മണ്ണിനോട് സമരം ചെയ്ത കർഷകന്റെ കഥയാണ്. മലബാറിന്റെ സവിശേഷമായ ചരിത്രസംഭവങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഗുഡ്ബൈ മലബാർ എന്ന നോവൽ 2019ൽ പുറത്തിറങ്ങി.

മിത്ത്

മനുഷ്യജീവിതവും നഷ്ടപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വേരും തമ്മിൽ കൂട്ടിയിണക്കുന്ന കണ്ണിയാണ് മിത്ത്. മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കുന്ന ചില ദർശനങ്ങളുടെ നേർ ചിത്രമായി മിത്തിനെ കല്പിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയോടുള്ള ആദരം, സഹജീവികളുമായുള്ള ബന്ധം, ഭക്തി, ദയ, പ്രണയം, രതി, ത്യാഗം എന്നിങ്ങനെ നിത്യജീവിതത്തിൽ മനുഷ്യന്റെ

നിലനില്പിനാധാരമായ എല്ലാ മൗലിക വികാരങ്ങളേയും മിത്തുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു – ആധുനിക നാടകത്തിൽ മറ്റുള്ളവരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തേണ്ട ജീവിതദർശനത്തെ ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് മിത്തിനെ ആശ്രയിക്കേണ്ടി വരുന്നു. മിത്തിന്റെ തലത്തിലുള്ള നാടകത്തിന്റെ ഭാഷ കാവ്യാത്മകമാകുന്നു. തനതു നാടകങ്ങളിൽ ഈ കാവ്യപരതയെ ഹൃദയത്തോട് ചേർത്തു നിർത്തുകയാണ് പ്രേക്ഷകൻ.

അനേകം മിത്തുകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്താണ് നാടുഗദ്ദികയെന്ന നാടകത്തെ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നത്. കിയോരുത്തിയും മേലോരച്ചനും കരിപ്പൂർ കോട്ടയിൽ നിന്നും ഓടി രക്ഷപ്പെട്ട അടിയോരുടെ കാരണോന്മാരായിരുന്നു. പാക്കത്തപ്പൻ ഇവരെ അടിമകളാക്കിയെങ്കിലും അവിടെ നിന്ന് രക്ഷപ്പെട്ടോടി സ്വസ്ഥമായിരുന്ന് കാരുമണല് കളിക്കുന്ന നേരത്ത് മാളി അവിടേയ്ക്ക് ഓടിയെത്തി പേടിപ്പിച്ച് പാക്കത്ത് കോട്ടയിലേയ്ക്ക് തിരിച്ചോടിച്ചു. സന്തുഷ്ടനായ പാക്കത്തപ്പൻ അടിയോരു പോകുന്ന വഴിയിലെല്ലാം മാളിയെ കാവൽനിർത്തി. ചിരിച്ച് കുടിക്കാൻ പൂവങ്കോഴി, കൊത്തിക്കുടിക്കാൻ ഇളനീർ എന്നിവ നൽകി മാളിയെ ശക്തിപ്പെടുത്തിയതോടെ മേലോരച്ചനും കീയോരുത്തിയ്ക്കും കോട്ട കടക്കാൻ കഴിയാതെ വരുന്നു. കോട്ടയിൽ താമസിച്ച ഇവർക്ക് പിന്നീട് പ്രകൃതിയോടിണങ്ങാൻ കഴിയാതായി. കാട്ടിലെ കുളത്തിൽ വെള്ളം കുടിക്കാനെത്തിയ കീയോരുത്തിയെ വെള്ളം മൂടുന്നു. അവളുടെ മുടി മാത്രമാണ് മോലോരച്ചന് കിട്ടുന്നത്. ഭൂമിയിലേയ്ക്ക് വലിച്ചെറിഞ്ഞ മുടി മാനിപ്പുല്ലായി മാറിയെന്ന് പറയുന്നു (ബേബി.കെ.ജെ, നാടുഗദ്ദിക 2003 : 14). ഇങ്ങനെ പൂർവ്വികരെയെല്ലാം ബന്ധനസ്ഥരാക്കിയ തമ്പ്രാക്കളുടെ ബന്ധനത്തിലാണ് ഇന്നത്തെ തലമുറയിലെ അടിയാളരും എന്ന് നാടകം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

നാട്ടിൽ നാടുഗദ്ദിക നടത്തുന്ന കലാകാരൻ ചിട്ടയായ പരിശീലനത്തോടെയാണ് നാടുഗദ്ദികയുടെ അവതരണത്തിനായി ഒരുങ്ങുന്നത്. അഭിനയതന്ത്രങ്ങളെകുറിച്ചോ പാട്ടുരീതികളെ കുറിച്ചോ അറിവോ പ്രാഗത്ഭ്യമോ ഇല്ലാത്തവരാണ് ആദിവാസികൾ എങ്കിലും ഒരു അനുഷ്ഠാന കർമ്മം എന്ന നിലയിൽ ഭക്ത്യാദരപൂർവ്വം ആണ് ഈ ചടങ്ങ് നടത്തപ്പെടുന്നത്. മനസ്സിനെ വിമലീകരിക്കുകയും അടുത്ത ഒരു ആണ്ടുവരെ തങ്ങളെ വ്യാധിയിൽ നിന്നും ദൈവം മോചിപ്പിക്കുമെന്നും ഈ ജനത വിശ്വസിക്കുന്നു. മാനസികവും ശാരീരികവുമായ തയ്യാറെടുപ്പു നടത്തി ദൈവത്തിന്റെ അവതാരപുരുഷനായി ഗദ്ദികാകാരൻ

മാറുന്നു. തങ്ങളെ ഈശ്വരനിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നതിനുള്ള പകർന്നാട്ടക്കാരനായാണ് ഗദ്ദികാകാരനെ ജനങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നത്.

ഇതിവൃത്തം

നാടകകൃത്തായ കെ.ജെ. ബേബി തിരുനെല്ലിയിൽ വെച്ച് അടിയോരുടെ നാടുഗദ്ദിക എന്ന അനുഷ്ഠാനം കാണാനിടയായി. തിരുനെല്ലി അമ്പലത്തിന്റെ താഴെയുള്ള ആൽത്തറയിൽ നിന്നുമാണ് നാടുഗദ്ദിക തുടങ്ങുന്നത്. നാട്ടിലെ മൊത്തം രോഗം മാറ്റാനായി ഞാനും ഗദ്ദികാക്കാരോടൊപ്പം അടിയോരുടെ വീടുകളിൽ കയറിയിറങ്ങി. അവർ ഓരോ വീടുകളിൽ നിന്നും രോഗങ്ങൾ ആവാഹിച്ച് നേർച്ചകൾ വാങ്ങി. ഉറഞ്ഞ് രോഗകാരണങ്ങൾ പറഞ്ഞു. ഇതെല്ലാം കണ്ടും കേട്ടും നടക്കുന്നതിനിടയിൽ തിരുനെല്ലിയിലെ കൃഷ്ണൻ എന്ന യുവാവ് എന്നോട് ചോദിച്ചു. ബേബിയണ്ണനിതേപോലെ ഒരു നാടകമുണ്ടാക്കിക്കൂടേന്ന്. ആ ചോദ്യം നാടുഗദ്ദികയെ വേറൊരു രീതിയിൽ നോക്കികാണാൻ സഹായിച്ചു. അങ്ങനെ നാടുഗദ്ദിക – എന്ന ഈ നാടകമുണ്ടായി (ബേബി കെ.ജെ, 2000 : 25).

തങ്ങളുടെ സംസ്ക്കാരത്തെക്കുറിച്ച് വയനാട്ടിലെ അടിയാളർ പറയുന്ന ഒരു കഥയുണ്ട്. ഉയർന്ന വിചാരശേഷിയും സംസ്ക്കാരവും പ്രകടിപ്പിച്ചിരുന്ന ജനതയാണെന്ന് ഇവർ വിശ്വസിക്കുന്നു. മാവേലിമൺവത്തെയ്യത്തിന്റെ കാലം ചൂണ്ടികാട്ടിയാണ് ഈ വസ്തുത സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നത്. ആകാശത്തുനിന്നെത്തിയ മൂന്നു തമ്പുരാക്കന്മാർ മാവേലി സൂക്ഷിച്ചുവെച്ചിരുന്ന മണ്ണ് കട്ടെടുത്തു. ചുണ്ണാമ്പുപാത്രംകൊണ്ട് മൂക്കിനിടിച്ച് മാവേലിയെബോധം കെടുത്തി. കരഞ്ഞുകൊണ്ടോടിവന്ന മാവേലിയുടെ മക്കൾ തുമ്പപ്പൂക്കളുടെ നീരു മണപ്പിച്ച് മാവേലിയെ ഉണർത്താൻ നോക്കി. ബോധമുണർന്നോ? അറിയില്ല. പിന്നെ, മാവേലി കാർണോന്മാരുടെ പാട്ടിനും കഥയ്ക്കും അപ്പുറത്തേയ്ക്ക് കടന്നു പോയിട്ടുണ്ടാവണം. (ബേബി കെ.ജെ, 2000 : 12) മാവേലി മണ്വത്തെയ്യം പോയിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ തമ്പുരാക്കൾ മണ്ണ് പുറത്തെടുത്തു മനുഷ്യരെ വേർത്തിരിച്ചു. അതിൽ നിന്നും കറുത്തമനുഷ്യനേയും ചുമന്ന മനുഷ്യനേയും വെളുത്ത മനുഷ്യനേയും ഉണ്ടാക്കി. അനുസരണക്കേടു കാട്ടിയ മനുഷ്യരെ വശത്താക്കാൻ മാളിയെന്ന ദൈവത്തെയും സൃഷ്ടിച്ചു. ഭീകരരൂപത്തോടെ രൗദ്രഭാവത്തിലെത്തിയ മാളി പേടിപ്പെടുത്തുന്ന ശബ്ദത്തോടെ അവരെ അനുസരണ പഠിപ്പിച്ചു. മണ്ണ് വേർത്തിരിച്ച് ജാതിയും വർഗ്ഗവുമാക്കി മനുഷ്യരെ

പലത്തട്ടിലാക്കി മാറ്റി. ദൈവത്തെകാട്ടി ഭയപ്പെടുത്തി മനസ്സിനെ കീഴടക്കുന്ന തന്ത്രമാണ് തമ്പ്രാക്കന്മാർ പയറ്റിയത്. രക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവരെയൊക്കെ പിന്നാലെ ചെന്ന് പിടിച്ച് കൊണ്ട് വന്ന് തമ്പ്രാക്കന്മാരുടെ അടിമകളാക്കി. തമ്പ്രാക്കളുടെ കീഴ്പ്പെടുത്തൽ ഇപ്പോഴും തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ആദിവാസികളെ ചൂഷണം ചെയ്ത് അവരുടെ ഭൂമിയും കാരണോന്മാരെയും സ്വന്തമാക്കി ഒരു നേരത്തെ ആഹാരത്തിന് ഗതിയില്ലാതാക്കിമാറ്റുന്നു. ഗദ്ദികാകാരനായ നാടകകൃത്ത് ജന്മിത്തത്തിൽ നിന്നും കരകയറാനുള്ള ഔഷധമായാണ് ഗദ്ദികയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

സംവിധായകന്റെ കല

തെരുവുനാടകവേദിയുടെതനതു തറയിൽ നിന്നും രൂപം കൊണ്ട നാടകമാണ് നാടുഗദ്ദിക. ജനകീയ സാംസ്കാരികവേദിയുടെ കൂട്ടായ്മയുടെ ഭാഗമായാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ അവതരണം നടന്നത്. നിലവിലുള്ള സാംസ്കാരിക പരിതസ്ഥിതിയോട് കലഹിക്കുന്ന രീതിയിൽ എഴുതപ്പെട്ട കെ.ജെ. ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദികയുടെ സംവിധായകനും അദ്ദേഹം തന്നെയായിരുന്നു. അടിയോരുടെവിമോചനത്തിന്റെ ആയുധമായി കലയെ മാറ്റിയെടുക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തെ പൂർത്തിയിലെത്തിക്കുന്നതിനു ചിതമായ രീതിയിലാണ് നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണം നടന്നത്. ആദിവാസികളേയും ദളിതരേയും കുറിച്ച് സാഹിത്യം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയ കാലമായിരുന്നെങ്കിലും പ്രമേയത്തിലും അവതരണത്തിലും പൂർണ്ണമായി അവരുടെ പങ്കാളിത്തം ഉറപ്പു വരുത്തിയ നാടകമെന്ന രീതിയിൽ പ്രശ്സ്തി നേടിയത് നാടുഗദ്ദികയാണ്. ആദിവാസികളുടെ കനവുമലയിലേയ്ക്കുള്ള ചലനമാണ് കെ.ജെ. ബേബിയിലൂടെ അരങ്ങൊരുക്കമായി മാറിയത്. നാടകത്തിന്റെ ധർമ്മം എന്താണെന്നു തിരിച്ചറിഞ്ഞ് ആർഭാടമില്ലാത്ത അരങ്ങൊരുക്കം നടത്തി ആദിവാസികളുടെ നാടോടിസത്തയെ പുനക്രമീകരിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാടകത്തിന്റെ സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ചത്. ആശയപ്രചാരണമെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ രചിച്ച നാടകം അവതരണത്തിലൂടെ ഒരു പ്രബോധനത്തിന്റെ രീതി കൈവരിച്ചു.

സാമൂഹികമാനം

സാമൂഹികമായ ഒരു വിപ്ലവത്തിനു തുടക്കം കുറിച്ച നാടകമാണ് നാടുഗദ്ദിക. സങ്കീർണ്ണമായ അവരുടെ ജിവത പ്രശ്നങ്ങളെ പുറംലോകത്തിനു കാട്ടികൊടുക്കുന്ന

രീതിയിലും അവർക്കുതന്നെ ബോധ്യം വരുത്തുന്ന രീതിയിലുമാണ് ഇതിന്റെ അവതരണം നിർവ്വഹിച്ചത്. ഭരണകൂടത്തിന്റെ അഴിമതിയ്ക്കും അടിച്ചമർത്തലിനുമെതിരെയുള്ള നിശ്ശബ്ദ നിലവിളികളിൽ നിന്നും കരളലിയിക്കുന്ന ഉള്ളുറഞ്ഞ നിലവിളികളിലേയ്ക്കുള്ള പര്യടനമാണ് നാടുഗദ്ദിക. കാടു വെട്ടിത്തെളിക്കുമ്പോൾ, അധികാരി വർഗ്ഗത്തിന്റെ പീഢനത്തിനിരയാകുമ്പോൾ കാട്ടിൽ നിന്നും നാട്ടിലേയ്ക്കോടിയെത്തുന്ന ആദിവാസിക്കുട്ടികളുടെ നിലവിളികൾ ഗ്രാമങ്ങളിലാകെ മാറ്റൊലി കൊണ്ടു. വയനാട്ടിലെ തിരുനെല്ലിയിലെ അടിയോരുടെ അനുഷ്ഠാനമായ നാടുഗദ്ദികയ്ക്ക് രംഗഭാഷ ഒരുക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്തത്. തുടി അടിച്ചും ചീനി ഊതിയും വീടുകൾ തോറും കയറിയിറങ്ങി രോഗം മാറ്റുന്ന ഗദ്ദികാകാരന്റെ രൂപം സാമൂഹിക പരിവർത്തനത്തിനുള്ള ഉപാധിയാക്കി മാറ്റുകയായിരുന്നു. കുടിയേറ്റക്കാരുടെ വരവോടെ കാട് വെട്ടിത്തെളിച്ച് നാടാക്കിയ ജനങ്ങൾക്കു മുന്നിൽ വഴിമുട്ടിയ അവസ്ഥയിൽ നിൽക്കുന്ന നിസ്സഹായരായ അടിയോന്മാരാണ് ഇതിലെ ഓരോ കഥാപാത്രത്തേയും പുനർജ്ജനിപ്പിച്ചത്. മാറിവരുന്ന സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതിയോട് ലയിച്ചു ചേർന്ന അധികാരവർഗ്ഗത്തിന്റെ ചൂഷണമാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിന്ദു. ചൂഷണത്തിനു വിധേയരായ അടിമകൾക്കു മാത്രം കാലത്തിന്റെ കണക്കുപുസ്തകത്തിൽ മാറ്റം കല്പിക്കാനാവുന്നില്ല.

ആദിവാസിജനതയുടെ മനസ്സ് തൊട്ടറിയുന്നതിനാണ് ഗദ്ദിക എന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിലൂടെ കെ.ജെ.ബേബി ശ്രമിച്ചത്. ഭൂതപ്രേതബാധകൾ ഒഴിവാക്കാൻ നടത്തപ്പെടുന്ന ആഭിചാരക്രിയയായി ഗദ്ദികയെ നാട്ടുകാർ കരുതുന്നു. ഗദ്ദികാകാരൻമാർ പാപനാശിനിയിൽ കുളിച്ച് തിരുനെല്ലി ക്ഷേത്രത്തിന്റെ താഴെ നടയിലുള്ള തുളസിത്തറയിൽ വച്ച് വേഷഭൂഷാദികൾ ധരിച്ച് ഗ്രാമം മുഴുവൻ പൂജക്കായി നടന്നു നീങ്ങുന്നു. സമൂഹത്തെ മുഴുവൻ ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന അധികാരികൾ എന്ന ഭൂതപ്രേതബാധയെ ഒഴിവാക്കാനായാണ് കെ.ജെ.ബേബി തന്റെ നാട്ടുഗദ്ദിക അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൈക്കീഞ്ചോ (വിശക്കുന്നു) എന്ന ആദിവാസികളുടെ വിലാപമാണ് നാടകത്തിലുടനീളം മുഴങ്ങി കേൾക്കുന്നത്. പൈതൃകമായി കിട്ടിയ അവരുടെ മാവേലി തെയ്യത്തേയും കാരണവൻമാരേയും മണ്ണിനേയും സ്വന്തമാക്കുന്നതിനായും ജീവിതം തന്നെ നശിപ്പിക്കുന്നതിനായും ശ്രമിക്കുന്ന ഉടയോൻമാരുടെ മുന്നിലേക്കാണ് നാട്ടുഗദ്ദിക പിറവിക്കൊള്ളുന്നത്. നാടകത്തിലെ

കഥാപാത്രങ്ങൾ ഓരോരുത്തരും തങ്ങളുടെ പൈതൃകങ്ങളെ തിരഞ്ഞ്കൊണ്ട് ഉറഞ്ഞു തുള്ളുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ ഒരു അനുഷ്ഠാനകലയ്ക്ക് സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നതുപോലെ ഇളകിമറിയുന്നു.

കഥാപാത്ര സവിശേഷത

തമ്പുരാന്റെ അധികാരത്തെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതിനായി യാചനെ വലിച്ചിഴച്ച് രംഗത്തേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നതോടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ തുടക്കം. തുടർന്ന് വെള്ളയേയും ലക്ഷ്മണനേയും വലിച്ചിഴച്ച് അരങ്ങിലെത്തിക്കുന്നു. തമ്പുരാൻ ദൈവത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണെന്ന് തെളിയിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ അയാൾതന്നെ നാടകത്തില വതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയാണ് ലോകം സൃഷ്ടിച്ചതെന്നാണ് തമ്പുരാന്റെ അഹങ്കാരധ്വനി. നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ തങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിക്കു കാരണക്കാരായ ദൈവത്തിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനു തുല്യമായാണ് ഈ രംഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

വെള്ളിയെന്ന കഥാപാത്രം നാടകത്തിലുടനീളം 'പയിക്കിന്റ്റോ' എന്ന വിളിയോടെ അലയുന്നു. അടിയോരുടെ ഈ നിലവിളിയാണ് കഥാഗതിയെ പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത്. ഗദ്ദികക്കാരൻ എന്ന കഥാപാത്രം അടിയോരുടെ സങ്കടങ്ങളെ മറനീക്കി പുറത്തുകാണാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. ഗദ്ദികക്കാരൻ നടത്തുന്ന ഗദ്ദികയാട്ടം ഒരു സാമൂഹിക പരിവർത്തനം സൃഷ്ടിക്കാൻ ഉതകുന്ന പ്രക്രിയയാണ്. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട കീഴാളർ തങ്ങളുടെ വേദന പങ്കുവെക്കുന്നത് ഗദ്ദികക്കാരനുമായിട്ടാണ്. അത് പ്രേക്ഷകരിലേയ്ക്ക് എത്തിക്കുകയെന്ന കടമ ഗദ്ദികക്കാരൻ നിർവ്വഹിക്കുന്നു. ലക്ഷ്മണൻ പുതിയ ലോകത്തിന്റെ ആർഭാടങ്ങളിൽ മയങ്ങി പരിഷ്ക്കാരത്തിലേയ്ക്കു കുതിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവനാണ്. തമ്പുരാൻ മാറുന്ന കാലത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ്. അതിനാൽ അയാൾ പഴശ്ശിയോടൊപ്പവും ബ്രിട്ടീഷുകാരോടൊപ്പവും ഗാന്ധിയോടൊപ്പവും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരനോടൊപ്പവും ഭാവം മാറി കളിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു മാറ്റവുമില്ലാത്തവരായി എന്നും നിലനിൽക്കുന്നത് അധ്വാനത്തിന്റെ പ്രതീകങ്ങളായ ആദിവാസികൾ മാത്രമാണ്.

നാടകഘടന

അനുഷ്ഠാന കലകളുടേയും ആഭിചാരവൃത്തിയുടേയും ദൃശ്യസാധ്യതകളെ

രംഗാവിഷ്ക്കാരത്തിലാക്കുന്ന നാടകഘടനയാണ് നാടുഗദ്ദികയുടേത്. അനുഷ്ഠാന കലകളുടെ രംഗസാധ്യതകൾ നാടകത്തിലാക്കുമ്പോൾ പ്രയാസം നേരിടുന്ന അവസ്ഥ ഉണ്ടാകാറുണ്ടെങ്കിലും ഈ നാടകത്തിൽ അരങ്ങിലെത്തുന്നത് അവരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ നേരറിവുകളായ ഗദ്ദികയെന്ന അനുഷ്ഠാന കലാരൂപമാണ്. ക്രൗര്യത്തിന്റേയും ആത്മവിശകലനത്തിന്റേയും സ്വാർത്ഥയുടേയും പര്യായങ്ങളായ മനുഷ്യജന്മങ്ങളെ പുഃനർസൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് നാടിനെ പിടികൂടിയ ബാധയെ മാറ്റുകയാണ് നാടകകൃത്ത്. ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തീർന്ന ഒരു രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പിന്തുടർച്ചപോലെ ചില കഥാപാത്രങ്ങളെ നാടകഘടനയിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രതികരിക്കുന്നവരുടെ ശബ്ദമാണ് നാടകമെന്ന വിധിയെഴുത്താണ് ഈ നാടകം സാധ്യമാക്കുന്നത്. നാടകത്തെ കൂട്ടായ്മയുടെ അനുഭവമാക്കി മാറ്റുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണ് നാടുഗദ്ദിക എന്ന നാടകം നടപ്പിലാക്കുന്നത്.

നരേന്ദ്രപ്രസാദ് - സൗപർണ്ണിക

തനതിന്റെ സർവ്വവ്യാപിയായ അംശങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് രംഗവേദി സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത നാടകകൃത്താണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദ്. മാനവിക വിഷയങ്ങളെ കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന നാടകങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ കോളേജധ്യാപകർക്കായുള്ള നാടക പരിശീലനക്യാമ്പിൽ പങ്കെടുത്തപ്പോൾ ലഭിച്ച തനതറിവുകളെയാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദ് നാടകപരീക്ഷണങ്ങളാക്കി മാറ്റിയത്. രംഗവേദിയ്ക്കിണങ്ങുന്ന ഒരു നാടകദർശനം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയാണ് നാടകത്തിന്റെ ധർമ്മമെന്ന് തെളിയിക്കുന്നവയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓരോ നാടകങ്ങളും.

സ്ഥലകാല ക്രിയാത്രയങ്ങളെ അഭിമതമായ രംഗസങ്കല്പത്തോടിണക്കിച്ചേർത്ത് യഥേഷ്ടം പ്രയോഗിക്കുന്നതിനാവശ്യമായ നാടകശില്പകൗശലം നാടകകൃത്ത് നേടിയിട്ടുണ്ടെന്ന് പി.കെ.വേണുകുട്ടൻ നായർ പറയുന്നു (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1982 : 10).

അധിനിവേശത്തിന്റെ അഭൗമതലങ്ങൾ കൂട്ടിയിണക്കിയ ദുബായ്, കാവ്യാത്മക ഭാവതലം സൃഷ്ടിക്കുന്ന മഴ, നാടോടി വിജ്ഞാനത്തിന്റെ പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നും ഊർജ്ജമുൾക്കൊണ്ട് രചിച്ച രക്ഷക്കല്ല്, ഏകാധിപതിയുടെ വ്യഥകളവതരിപ്പിക്കുന്ന

മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എങ്ങനെ രക്ഷപ്പെട്ടു, വിപ്ലവത്തിൽ ഒറ്റപ്പെടുമ്പോൾ, കുരിശിന്റെ വഴി ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന അവസാനത്തെ അത്താഴം, സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളിലെ വൈചിത്രങ്ങളും നിഗൂഢതകളുമവതരിപ്പിക്കുന്ന താലപ്പൊലി എന്നി നാടകങ്ങളിൽ മറ്റു നാടകകൃത്തുക്കളിൽ നിന്നും വിഭിന്നമായ ശൈലിയാണ് അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്നത്.

ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ ശക്തമായ ദൃശ്യവേദിയൊരുക്കിയ മൂന്നു പ്രഭുക്കന്മാർ, ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ ശമിക്കാത്ത ആർത്തിയെ വിഷയമാക്കിയ സ്വർണ്ണസിംഹാസനം ചെകുത്താനെന്ന പാവക്കളിക്കാരന്റെ ചരടിൽ പിടയുന്ന മനുഷ്യപുത്രനെ സൃഷ്ടിച്ച വെള്ളിയാഴ്ച, മരങ്ങൾ വെട്ടി കാടിനെ നശിപ്പിച്ച് നാടാക്കിമാറ്റുന്ന മനുഷ്യന്റെ ആർത്തിയുടെ നേർച്ചിത്രമവതരിപ്പിക്കുന്ന മരങ്ങൾ, എന്നീ നാടകങ്ങൾ ശക്തമായ സാമൂഹിക വിമർശനത്തിന്റെ സൂചനകളാണ്.

ഓണനാളിൽ കേട്ട പൂവിളിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ജീവിതത്തെ കുരുക്കിലാക്കുന്ന പൂവിളിയെന്ന നാടകത്തിൽ തെയ്യക്കോലങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. രണ്ടുവർഷ ത്തിലേറെയായി പിണങ്ങിയിരുന്ന കുമാരൻ അച്ഛനെ കാണാൻ വരുന്നതാണ് കുമാരൻ വരുന്നില്ല എന്ന നാടകം. മരണാനന്തര പിതൃകർമ്മത്തിന്റെ സമയത്താണ് ഈ വരവ് എന്നതിനാൽ ഗതി കിട്ടാതലയുന്ന പ്രേതങ്ങൾ പകവീട്ടാൻ വരുന്നു. അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലെ ബലിതർപ്പണത്തിലേയ്ക്കും ജൈവപരിണാമത്തിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളിലേയ്ക്കും ഈ നാടകം കാണികളെ നയിക്കുന്നു. മനുഷ്യാതീതമായ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളിലേയ്ക്ക് കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു തന്ത്രമാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ രചനകളുടെ വിജയം.

'ഇര' മുതൽ 'കുമാരൻ വരുന്നില്ല' എന്നതു വരെയുള്ള നാടകങ്ങളെല്ലാം ആത്മീയമായ ഒരു വെളിച്ചപ്പെടുത്തലിന്റെ അവതരണങ്ങളാണ്. തനതു നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കുന്നതിന് ഈ നാടകങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളും സദസ്സും തമ്മിൽ ഒരു കൂട്ടിച്ചേരൽ നടക്കുന്നു. ആസ്വാദ്യതലത്തിലേയ്ക്കുയരുന്ന അഭിനയ സങ്കേതങ്ങളാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ഇതിനായി പരീക്ഷിച്ചിരുന്നത്.

അരങ്ങും ജീവിതവും നടനും കഥാപാത്രവും ഭൂമിയും പരലോകങ്ങളും ആണും പെണ്ണും കളിക്കാരനും പാവകളും ആസക്തിയും അനാസക്തിയും ദൈവവും പിശാച്ചും മരണവും ജീവിതവും ഇരുളും വെളിച്ചവും തുടങ്ങിയ സകലദ്വന്ദ്വങ്ങളും പരസ്പരം ഇണചേർന്നു അയഞ്ഞും മുറുകിയും താളത്തിൽ ചാലിച്ച് മത്സരിച്ച് തോല്പിച്ച് അന്ത്യത്തിൽ രണ്ടിനും അസ്തിത്വനിരാസം സംഭവിച്ച് മഹാകാശത്തിന്റെ വിശാലശൂന്യതയിൽ ഒറ്റയ്ക്കാവുന്ന പ്രേക്ഷകന് ഒടുവിൽ ഒരു തുള്ളി വെളിച്ചം നൽകുന്ന രംഗദർശനമാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങൾ (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2006 : 137).

നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ രചനാവൈഭവം തെളിയിച്ച ശ്രദ്ധേയമായ നാടകമാണ് സൗപർണ്ണിക. തനതുനാടകസങ്കല്പങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് രംഗപാഠവും രചിതപാഠവും ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നുവെന്നതാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ സവിശേഷത. മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് എത്തിച്ചേരുന്നതിനായി പാരമ്പര്യത്തേയും സംസ്ക്കാരത്തേയും സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതിന് ഈ നാടകത്തിലൂടെ നാടകകൃത്തിന് കഴിഞ്ഞു.

മിത്ത്

ആദിമകാലം മുതൽ മനുഷ്യരുടെ വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളിൽ കുടിയേറിയ ഒരു രൂപ മാണ് മിത്ത്. എല്ലാ നാടോടി നാടകങ്ങളിലും ഒരു മിത്തിന്റെ പുനർനിർമ്മാണ പ്രക്രിയ സാധ്യമാകുന്നുണ്ട്. കഥയിലും കവിതയിലും എന്നല്ല എല്ലാ സാഹിത്യ വിഭാഗങ്ങളിലും മനുഷ്യന്റെ മനോവ്യാപാരങ്ങളിലേയ്ക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ട ഒരു മിത്താണ് യക്ഷി. ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ യക്ഷി സങ്കല്പം മറ്റു യക്ഷി സങ്കല്പങ്ങളിൽ നിന്നും വിഭിന്നമാണ്. പ്രണയദാഹിയായ, മനുഷ്യജന്മം മോഹിക്കുന്ന, മാതൃത്വം ചുരത്തുന്ന യക്ഷിയുടെ പ്രതീ കമാകാനാണ് സൗപർണ്ണിക എന്ന യക്ഷി ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. വെണ്മണിയോട് ചേരുന്നതി നുമുമ്പ് സൗപർണ്ണികയും പുരുഷന്മാരുടെ രക്തം കുടിക്കുന്ന ഭീകരരൂപിണിയായിരു ന്നെന്നാണ് ആദ്യരംഗം സൂചന നൽകുന്നത്.

മറ്റൊരു യക്ഷിക്കഥയായി കാലടി നമ്പൂതിരിയുടെ കഥയും നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഭീകരരൂപിണിയായ സൗപർണ്ണികയെ ബന്ധിക്കാൻ മാന്ത്രികനായ കാലടിയെത്തുന്നതും വഴിവക്കിൽ കണ്ട സുന്ദരിയിൽ ആസക്തനായി പല്ലും നഖവും പനച്ചുവട്ടിൽ അവശേഷിപ്പിച്ച് സൗപർണ്ണികയ്ക്ക് അടിമപ്പെടുന്നതായും ഇവിടെ

പറയുന്നു. അച്ഛനെ കൊന്നതിൽ പ്രതികാരദാഹിയായി എത്തുന്ന കാലടിയുടെ മകനായ സൂര്യകാലടിയും യക്ഷിയും തമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടുന്ന കഥയും നാടകത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. സൗപർണ്ണികയെ ഹോമിക്കാനായി സൂര്യനിൽ നിന്ന് ഒരു ഗ്രന്ഥം നേടിയാണ് സൂര്യകാല ടിയെത്തുന്നത്. ഗന്ധർവ്വശാപമേറ്റ സൂര്യകാലടി പന്ത്രണ്ടാം ദിവസം മൂത്രം മുട്ടി മരിക്കുന്ന സ്ഥിതി വിശേഷം പരിഹാസത്തോടെ നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ആരാലും ബന്ധിക്കാൻ കഴിയാത്ത യക്ഷിയായി സൗപർണ്ണിക വിലസുന്ന സന്ദർഭ ത്തിലാണ് വെണ്മണിയിലേയ്ക്കുള്ള ക്ഷണം കേൾക്കുന്നത്. അവളുമായുള്ള സമ്പർക്ക ത്തോടെയാണ് വിഡ്ഢിയായ വെണ്മണി വിദ്വാനാകുന്നത്. സ്വരൂപമായ മനുഷ്യന്റെ ആസ ക്തിയെത്തന്നെയാണ് നാടകകൃത്ത് യക്ഷിയെന്ന സങ്കല്പത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഇതിവൃത്തം

മനുഷ്യാവസ്ഥകളുടെ സങ്കീർണ്ണതകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകമാണ് സൗപർണ്ണിക. ജീവിതാവസ്ഥകളിൽ വ്യക്തികൾ നേരിടുന്ന അന്ത:സംഘർഷമാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയം. ജാതി വർണ്ണ വ്യവസ്ഥകൾക്കതീതമായ മനുഷ്യന്റെ ആത്മദാഹത്തെ യക്ഷിയെന്ന മിത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെയാണ് നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വെണ്മണിയെന്ന വിഡ്ഢി വിദ്വാനായി പരിണമിക്കുന്നതിൽ നിന്നാണ് നാടകത്തിന്റെ ഘടന വികാസം പ്രാപിക്കുന്നത്. അനാര്യയായ യക്ഷിയുമായുള്ള അടുപ്പമാണ് വെണ്മണിയെ വിദ്വാനാക്കി മാറ്റുന്നത്. വെണ്മണിയുടെയും യക്ഷിയുടേയും പ്രണയമെന്നതി നേക്കാളുപരി ഈ അവസ്ഥയ്ക്ക് ആര്യദ്രാവിഡ സമന്വയം എന്ന അർത്ഥതലം നൽകാം. മനുഷ്യകർമ്മത്തെ പൂർണ്ണമാക്കുന്നത് മർത്ത്യ സങ്കല്പങ്ങളാണെന്നും അതിലൂടെ നടത്തുന്ന സ്വപ്ന സഞ്ചാരമാണ് ജീവിതത്തിൽ തേൻ പകരുന്നതെന്നും നാടകം ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. വിജന ഭൂമികളിലും വനങ്ങളിലും സഞ്ചരിച്ചിരുന്ന സൗപർണ്ണികയെന്ന യക്ഷി വെണ്മണിയുടെ മനസ്സിലേക്ക് കുടിയേറ്റം നടത്തുന്നു. വെണ്മണിയുടെ മകനെ സ്വന്തം മകനായി പ്രതിഷ്ഠിച്ച് ഉപനയനത്തിനെത്തുന്ന സൗപർണ്ണികയ്ക്ക് ആര്യബ്രാഹ്മണരിൽ നിന്നും ഏൽക്കേണ്ടി വരുന്ന അപമാനം അസഹനീയമാണ്. ഇവിടെയും സ്ഥാനമില്ലെന്ന് പറഞ്ഞ് ഭൂമുഖത്തു നിന്നും അപ്രത്യക്ഷയാകുന്ന സൗപർണ്ണികയ്ക്കൊപ്പം സന്തതി പരമ്പരകളില്ലാത്ത കുലത്തിന്റെ ശാപത്തിലേയ്ക്ക് വെണ്മണിയുടെ കുടുംബവും ഇല്ലാതാകുന്നു.

നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള യക്ഷിക്കഥയാണ് സൗപർണ്ണികയുടെ ഇതിവൃത്തം. സൗപർണ്ണികയായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന യക്ഷി അമാനുഷികതലത്തിൽ നിന്ന് സാധാരണതലത്തിലേയ്ക്ക് സന്നിവേശിക്കാൻ പരിശ്രമിക്കുകയാണ്. ജാതിമത ചിന്തകൾക്കപ്പുറം സഞ്ചരിക്കുന്ന ഒരു വിചിത്ര പ്രണയമാണ്, സൗപർണ്ണികയ്ക്കും വെണ്മണിയ്ക്കും തമ്മിലുള്ളത്. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ സൗപർണ്ണിക എന്ന യക്ഷി ഒരു സ്വപ്നമാണെന്ന തോന്നൽ ഉണ്ടാകുന്നു. എല്ലാ മനുഷ്യന്റേയും ഉപബോധമനസ്സിന്റെ നേരറിവായി ഈ സ്വപ്നത്തെ നിർവ്വചിക്കാം. സ്വപ്നത്തിനു പിറകേയുള്ള വെണ്മണിയുടെ യാത്രയാണ് ഗന്ധർവ്വനാകാനുള്ള ആഗ്രഹമായി നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഉന്നതകുലജാതരും കീഴ്ജാതിക്കാരും നമ്പൂതിരിയും ചെറുമനും കുലസ്ത്രീകളും നീചസ്ത്രീകളും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ഈ നാടകത്തിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. തൊട്ടശുദ്ധമാക്കിയാൽ കുലം മുടിയുമെന്നും വിശ്വസിക്കുന്ന പഴയതലമുറയും അതിനെതിരെ വിപ്ലവവീര്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന പുതിയ തലമുറയും തമ്മിലുള്ള അകൽച്ചയും ഈ നാടകത്തിലെ പ്രമേയമാണ്. ആചാരങ്ങളുടെ കെട്ടുപാടിൽ പെട്ടുപോയ വെണ്മണി ആ വിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്നും മോചിതനാകുവാൻ ഒരു സ്വപ്നത്തെയോ ആദർശത്തെയോ അന്വേഷിക്കുന്നു. അതിന്റെ പൂർണ്ണതയാണ് സൗപർണ്ണികയെന്ന യക്ഷി.

വ്യവസ്ഥാപിതമായ സ്ഥാപിത താല്പര്യങ്ങളിൽ നിന്നും രക്ഷനേടുവാനാണ് വെണ്മണി സൗപർണ്ണികയെന്ന യക്ഷിയിൽ അഭയം പ്രാപിക്കുന്നത്. 'വൈദികാഭ്യസനം, ജാതിബോധം, കുടുംബധർമ്മം എന്നീ സ്ഥാപിത മൂല്യങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഈ സ്വപ്നസഞ്ചാരം' (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1991 : 77). മനുഷ്യന്റെ ആത്മജ്ഞാന അന്വേഷണമാണ് ഈ നാടകത്തിലൂടെ നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ജാതിയും ആഢ്യത്വവും എനിക്കില്ലായിരിക്കാം. എങ്കിൽ എനിക്ക് അപമാന ദുഃഖമുണ്ട്. (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984 : 62) എന്ന് സൗപർണ്ണികയെകൊണ്ട് പറയിക്കുന്നതിലൂടെ സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ ശക്തി പ്രകടിപ്പിക്കാൻ നാടകകൃത്ത് ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ജന്മദുഃഖത്തിന്റെ ഉമിത്തീയിൽ നിന്നും തന്നെ മോചിപ്പിക്കാനായി വെണ്മണി വളരെ നിസ്സഹായനായി സൗപർണ്ണികയോട് പറയുന്നുണ്ട്.

മൂന്നു തലമുറയിൽപ്പെട്ടവർക്ക് മൂന്നുതരത്തിലുള്ള വിശ്വാസ പ്രമാണങ്ങളാണുള്ളതെന്ന് ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു. അച്ഛൻ, മുത്തച്ഛൻ, വെണ്മണി എന്നിവർക്ക് കഥാന്ത്യത്തിൽ മരണത്തെ പുൽകേണ്ടിവരുന്നു. മൂന്നുതലമുറയ്ക്കുശേഷം കുലത്തിൽ ഉണ്ണികൾ ഉണ്ടാകാതെ പോകട്ടെയെന്ന സൗപർണ്ണികയുടെ ശാപമാണ് ആ കുടുംബത്തിലെ ജീവനുകളെ മരണത്തിലെത്തിക്കുന്നത്.

യക്ഷി അധഃകൃത വർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതീകമായാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ഉന്നതകുലജാതരുടെ പരിഹാസമേറ്റ് ആ കുലത്തെ മുഴുവൻ മുടിക്കുന്നതിനുള്ള തപശക്തി സൗപർണ്ണിക എന്ന യക്ഷിക്ക് കൈവരുന്നു.

ഇടശ്ശേരി ഗോവിന്ദൻ നായരുടെ പൂതപ്പാട്ടിലെ പൂതത്തിന് തോന്നിയതുപോലെ

"പൂതത്തിൻ മാറത്തുകോരിത്തരിച്ചു

പൂതമൊരോമന പെൺകിടാവായി" (ഇടശ്ശേരി, 1996 : 108)

ഇവിടെ വെണ്മണിയുടെ ഉണ്ണിയുടെ അമ്മയാകുന്നതിനുള്ള ആഗ്രഹമാണ് സൗപർണ്ണികയെന്ന യക്ഷി പ്രകടിപ്പിച്ചത്.

'അങ്ങ് ഗന്ധർവ്വനാകാൻ മോഹിക്കുന്നു

ഞാൻ ഒരു മനുഷ്യസ്ത്രീയാകാനും' (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984 : 62)

എന്നു പറയുന്നിടത്ത് മനുഷ്യജന്മത്തിന്റെ മഹനീയത പ്രകടമാകുന്നു.

സംവിധായകന്റെ കല

നാടകവേദിയിൽ ഒരു ഭാവാത്മകവിനിമയരീതി ആവിഷ്ക്കരിച്ച നാടകമാണ് സൗപർണ്ണിക. നടീ നടന്മാരുടെ അഭിനയത്തെ സന്ദർഭോചിതമായി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന കലയാണ് ഇതിന്റെ സംവിധായകൻ നിർവ്വഹിച്ചത്. നാടകകൃത്തായ നരേന്ദ്രപ്രസാദ് തന്നെയാണ് സൗപർണ്ണികയുടെ സംവിധാനവും നിർവ്വഹിച്ചത്. അഭിനയ പരിശീലനത്തെ നാടകപ്രവർത്തനത്തിന്റെ മുഖ്യാംശമായി കണ്ട സംവിധായകൻ ഒരു വർഷത്തെ പാകപ്പെടുത്തലിനുശേഷമാണ് നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണം നടത്തിയത്. തുറന്ന വേദിയിലും പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജിലും അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധ്യമായ രീതിയിലാണ് നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങു സംവിധാനം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത്. വാച്യമായ പ്രകടനത്തേക്കാൾ ദൃശ്യപരതയ്ക്കാണ് നാടകത്തിൽ പ്രധാന്യം നൽകിയത്. സൗപർണ്ണികയെന്ന യക്ഷിയെ

മോഹിനിയാട്ടവേഷധാരിയായി അവതരിപ്പിച്ചതും ആര്യദ്രാവിഡ സംഘർഷം ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിച്ചതും നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയായി നിലനിൽക്കുന്നു. നടന്മാർക്ക് മനോധർമ്മാഭിനയത്തിനുള്ള അവസരം സംവിധായകൻ നൽകിയിരുന്നു. എങ്കിലും നാടകത്തിനു പുറത്തുനിന്നുകൊണ്ട് നാടകത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന ആളായല്ല, നാടകത്തിന്റെ ഓരോ ചലനങ്ങളും ഒപ്പിയെടുത്ത സംവിധായകനായാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദ് അറിയപ്പെടുന്നത്.

സാമൂഹികമാനം

വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിലേയ്ക്കാണ് ഈ നാടകം വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. വേളി കുടുംബത്തിന്റെ കാര്യമാണ് വ്യക്തിയുടേതല്ല എന്നും പറയുന്നിടത്തും വേളീല് ആചാരമാണ് വലുത്. സ്വന്തം വേളിയെ ആരെങ്കിലും സ്നേഹിക്കുമോ എന്ന് പറയുന്നിടത്തും ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ഇടുങ്ങിയ ചിന്താഗതിയിലേയ്ക്കുള്ള ചലനം ദൃശ്യമാകുന്നു. ആത്മസുഖം ആചാരങ്ങൾക്കുള്ളിലേ ആകാവൂ എന്നും ഇന്ദ്രീയങ്ങൾ ഭ്രാന്തൻ കുതിരകളാണ് എന്ന് മുത്തച്ഛൻ പറയുന്നിടത്തും ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ ചങ്ങലക്കെട്ടുകളാൽ ബന്ധിതനാണ് മനുഷ്യൻ എന്ന് വെളിപ്പെടുന്നു. ആര്യദ്രാവിഡ സംഘട്ടനം നാടകത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്. വർണ്ണവർഗ്ഗവ്യത്യാസത്തിന്റെ പ്രതീകങ്ങളാണ് വെണ്മണിയും സൗപർണ്ണികയും.

യക്ഷി പനമുകളിൽ കൊണ്ടുവച്ചതിനുശേഷം പിറ്റേന്നു രാവിലെ താഴേയ്ക്കിറങ്ങാൻ നോക്കുന്ന വിദ്വാൻ 'ങ്ങടെ തോളിൽ ചവുട്ടി ഞാനിറങ്ങിക്കോളാം. ആപത്തുസമയത്ത് തൊട്ടശുദ്ധമായാലും സാരല്യ' എന്ന് (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984- : 26) പറയുന്നതിടത്ത് ജാതിയുടെ മേൽക്കെട്ട് അഴിഞ്ഞു വീഴുന്നു. കളിക്കാനുപയോഗിക്കുന്ന ചതുരംഗപ്പലകയെ തറവാടാക്കി ചിത്രീകരിക്കുന്ന മുത്തച്ഛന്റെ ധ്വനി ആത്മസ്പർശനത്തിന്റേതാണ്.

കഥാപാത്ര സവിശേഷതകൾ

സൂത്രധാരനെ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിക്കുന്നതിലൂടെ സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിലെ ഒരു പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നെങ്കിലും 'ഈ കറുകറുത്ത ഞാനേ!' എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ ഗോത്രസംസ്കൃതിയുടെ പ്രതീകമായാണ് ഈ രംഗപ്രവേശമെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ആഢ്യനും ആര്യനുമായി പാരമ്പര്യങ്ങളേറ്റു പാടിയ സൂത്രധാരനെ കുലമഹിമയില്ലാത്ത, ജാതിമേന്മയില്ലാത്ത പാമരനായാണ് പ്രവേശിപ്പിക്കുന്നത്. നടിയെ ആദ്യം ആര്യയെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നെങ്കിലും പിന്നീട് യക്ഷിയെക്കുറിച്ചുള്ള നാടകാവതരണമായതുകൊണ്ട് നടി അനാര്യതന്നെയാകുന്നതാണ് ഉചിതമെന്ന് സൂത്രധാരൻ സ്വയം അനുമാനിക്കുന്നു. നടി യക്ഷിയായി രൂപാന്തരം ചെയ്യുമ്പോൾ 'സ്വരൂപമായ ആസക്തി തന്നെയല്ലേ യക്ഷിയായി സങ്കല്പിക്കുന്നതെന്ന ചോദ്യത്തിന് മറുപടി തിരയുന്നു.

വെണ്മണിയെന്ന വിഡ്ഢിയുടെ വിദ്വാനാകുന്ന പരിണാമം ദൃശ്യവിഷ്ക്കാരത്തിലൂടെ രസകരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മാതംഗലീല പെണ്ണിന്റെ പേരാണെന്നും മഹാഭാരത മെഴുതിയത് മുത്തച്ഛനാണെന്നും പറയുന്ന വിഡ്ഢിയായ വെണ്മണി യക്ഷിയായ സൗപർണ്ണികയെ കൂട്ടുകാരുടെ പരിഹാസത്തിനു പാത്രമായി വിളിച്ചുവരുത്തുമ്പോൾ മറ്റൊരു വ്യക്തിത്വത്തിലേയ്ക്ക് പറിച്ചു നടപ്പെടുന്നു.

മണ്ടനിൽനിന്നും ജ്ഞാനിയായ പണ്ഡിതനിലേയ്ക്കുള്ള രൂപമാറ്റമാണിവിടെ സംഭവിക്കുന്നത്.

'ആരെങ്കിലും വന്നു വിളിച്ചെന്നാകിൽ മാത്രം
പോയിടും ഞാനെന്നവളാണയിട്ടുപോലും' (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984 : 29)

എന്ന് പറയുന്ന യക്ഷിയിൽ നിഷ്ക്കളങ്കഭാവമാണ് കാണുന്നത്. വിജനഭൂമികളിലും വനങ്ങളിലും ഉല്ലസിച്ചിരുന്ന അവളുടെ കഴിവുകൾ മനുഷ്യനുമായുള്ള സമ്പർക്കത്തോടെ നഷ്ടമാകുന്നു. സ്വർഗ്ഗവും നരകവും ഈ ഭൂമിയിലാണെന്നു കരുതിയ അവൾക്ക് ഇവിടവും തുണയില്ല എന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നതോടെ മരണത്തിലൂടെ ആത്മസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിന്റെ നിർവൃതിയിലേയ്ക്ക് പരിണമിക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ സ്വാർത്ഥബോധത്തിന്റെ പകർപ്പാണ് സൗപർണ്ണിക. വെണ്മണിയോടുള്ള തീവ്രപ്രണയത്തിലൂടെ കാമാസക്തിയിൽ നിന്ന് മനുഷ്യരൂപിണിയായിത്തീരാൻ അവൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. വീണ്ടും അവൾ ഒരു കുടുംബിനിയിലേയ്ക്കും ഒടുവിൽ മാതൃത്വത്തിന്റെ വിശാലമായ അർത്ഥതലങ്ങളിലേയ്ക്കും പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

നാടകഘടന

മൂന്നു രംഗങ്ങളും ഇരുപത്തൊന്ന് ഉപരംഗങ്ങളുമായാണ് സൗപർണ്ണികയെന്ന നാടകത്തിന്റെ ഘടനയെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. മൂന്നു തലമുറകളിൽപ്പെട്ടവരാണ്

ഇതിലെ വെൺമണിയും അച്ഛനും മുത്തച്ഛനും. നാലാം തലമുറക്കാരനാണ് ഉപനയനത്തിനൊരുങ്ങുന്ന വെണ്മണിയുടെ ഉണ്ണി. ഇവരുടെ വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളുടെ പൊരുത്തക്കേടുകളാണ് നാടകത്തിന്റെ സവിശേഷത. ജന്മിത്ത വ്യവസ്ഥിതിയുടെ അടയാളമാണ് അച്ഛൻ നമ്പൂതിരി. മുതലാളി വർഗ്ഗത്തിനെതിരെ പ്രതികരിക്കാനാവാതെ നിസ്സഹായരായി നിൽക്കുന്ന അധസ്ഥിത വർഗ്ഗത്തിന്റെ ശാപവാക്കുകൾ തലമുറകളിലേയ്ക്ക് വ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. ആര്യനും അനാര്യനും തമ്മിലുള്ള കൂടിച്ചേരൽ കുലത്തിന്റെ നാശത്തിനു കാരണമാകുമെന്നു സങ്കൽപിക്കുന്ന പഴയതലമുറയും അത് കുലത്തിന്റെ കരുത്താകുമെന്നു സങ്കല്പിക്കുന്ന പുതിയ തലമുറയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം നാടകത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്ക് സ്വപ്നാത്മകതയെ ലയിപ്പിച്ചു ചേർത്തുള്ള അവതരണം പ്രേക്ഷകനിൽ ഔത്സുക്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. വ്യക്തിയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടിന്റെ വ്യക്തമായ ചിത്രവും നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു.

'മരണത്രയ'ത്തെയാണ് നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്

മുത്തച്ഛൻ: കുലനാശം തീർച്ചയായി. നാശത്തിനു തൊട്ടുമുമ്പ് നെയ്ത്തിരി ആളിക്കത്തും അടുത്ത രണ്ടു തലമുറയിൽ ദിവ്യന്മാരായ ഉണ്ണികൾ പിറക്കും. പക്ഷേ, എല്ലാവരുടേയും ചുമലിൽ നാശത്തിന്റെ നുകമുണ്ടാകും നമുക്ക് ഈ ശാപം അനുഭവിച്ചുതീർത്തേപറ്റൂ... (മരിക്കുന്നു).

അല്പനേരം അച്ഛൻ നമ്പൂതിരി മകന്റെ തോളിൽ പിടിക്കുന്നു.

അച്ഛൻ: ഇതെല്ലാം കൂട്ടിവെച്ചതെന്തിന്? അല്ലെങ്കിൽ എല്ലാറ്റിനും പിന്നിൽ എന്തോ ചില നിയമങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കാം...... (മരിക്കുന്നു)

വെണ്മണി: സൗപർണ്ണികാ... (മരിക്കുന്നു) (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984 : 63)

മൂന്നുമരണത്തേയും ഒരേ രംഗത്തു തന്നെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. സൗപർണ്ണികയുടെ ശാപം ഏറ്റു വാങ്ങി തലമുറ അന്യം നിന്നുപോകുമെന്ന വ്യഥയാലാണ് അച്ഛനും മുത്തച്ഛനും മരിക്കുന്നത് എങ്കിൽ വെണ്മണിയുടെ മരണത്തിനു കാരണം സൗപർണ്ണികയുടെ വിയോഗമാണ്.

എൻ പ്രഭാകരൻ - പുലിജന്മം

കഥാകൃത്ത് എന്ന നിലയിൽ മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ ശോഭിച്ചു നിന്ന വ്യക്തിത്വമാണ് എൻ. പ്രഭാകരൻ. തോറ്റം പാട്ടിലെ കഥാംശത്തിൽ നിന്നും ക്രിയാംശം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് എൻ. പ്രഭാകരൻ രചിച്ച നാടകമാണ് പുലിജന്മം. മാടായി പ്രദേശത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ എന്ന തെയ്യക്കോലം കാണാനിടയായപ്പോൾ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെട്ടു വന്ന കഥാഘടനയെ പുലിജന്മം എന്ന പേരിൽ അദ്ദേഹം നാടകമാക്കി മാറ്റി. പുലിജന്മം കൂടാതെ മരണക്കിണർ എന്ന ഒരു നാടകവും അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. രംഗപാരമ്പര്യത്തിന്റെയും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെയും സത്തയെ നവീന മനുഷ്യാവസ്ഥയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ നാടകകൃത്തിനു കഴിഞ്ഞു (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2006 : 157).

തെയ്യത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാനഭാഷയ്ക്കും ദൃശ്യഭാഷയ്ക്കും തമ്മിലുള്ള സമന്വയത്തിന്റെ രൂപമാണ് പുലിജന്മം എന്ന നാടകം. പുലയരുടെ പുലി മറഞ്ഞകൊണ്ടച്ചൻ എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ പുരാവൃത്തത്തിനുള്ളിലെ ശക്തമായ മാനുഷികഭാവത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് പുലിജന്മം എന്ന നാടകം. എല്ലാവരാലും ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന കാരിഗുരുക്കളുടെ ദുഃഖകരമായ അന്ത്യം തെയ്യത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാനപരതയോടെ നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. മന്ത്രവാദം, കലി, പന്തങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനവൃത്തം, പൊയ്മുഖധാരണം, രൂപാന്തരണം, ഭൂതാവേശം തുടങ്ങി അനുഷ്ഠാനകലയുടെ ആന്തരീകവും ദൃശ്യാത്മകവുമായ ഘടന പുലിജന്മത്തിനുണ്ട്. എന്നാൽ അനുഷ്ഠാനരംഗകലയിലെ ചിഹ്നഭാഷയ്ക്ക് ഊന്നൽ കൊടുക്കുന്നതിനു പകരം മനുഷ്യന്റെ ഉള്ളിലെ ആത്മനാശത്തെച്ചൊല്ലിയുള്ള രോഷതാപങ്ങൾ അതീന്ദ്രിയമായ അനുഭവമേഖലയാക്കി മാറ്റുവാനാണ് നാടകകൃത്ത് ശ്രമിച്ചത് (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1989 : 39).

തെയ്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന താളത്തിലെ ഏകകങ്ങളെ ആവാഹിച്ച് നവീനരംഗവേദിയെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനാണ് സംവിധായകൻ ശ്രമിച്ചത്. കൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠത്തേയാണ് അരങ്ങത്ത് പൊലിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിലും പഴയരീതിയിലുള്ള അരങ്ങിന്റെ സങ്കല്പം ഈ നാടകത്തിനുണ്ടായിരുന്നു. തെയ്യത്തിന്റെ അംശങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നതിനു പകരം തെയ്യത്തെത്തന്നെ നാടകമാക്കി മാറ്റി.

പൊട്ടൻ, കുറത്തി, ഗുളികൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങളുടെ രംഗപ്രവേശം ഈ നാടകത്തിലുണ്ട് കാരിഗുരുക്കളുടെ മനസ്സിന്റെ പ്രതിബിംബങ്ങളാണ് പൊട്ടനും കുറത്തിയും ഗുളികനാകട്ടെ ബാഹ്യശക്തികളുടെ പ്രതീകവും (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1989 : 43).

പൊട്ടൻ കുറത്തി ഗുളികൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങളുടെ രംഗപ്രവേശത്തോടെ നാടകം അനുഷ്ഠാനപരത കൈവരിക്കുന്നു. അവസാനരംഗങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ചുവപ്പ് അന്തരീക്ഷത്തിൽ രൗദ്രഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പുലി മറയുന്ന ഭാഗത്ത് അനുഷ്ഠാന ഘടനയിലെ രൂപാന്തരീകണത്തിന്റെ തത്ത്വങ്ങളെ രംഗക്രിയയായി വിന്യസിപ്പിക്കുന്നു. തെയ്യക്കലാശം, വർണ്ണങ്ങൾ, ദൃശ്യപ്പൊലിമ എന്നിവ മാന്ത്രികമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ നേർ അവതരണമാകുന്നു.

ഉത്തരകേരളത്തിലെ പുലയരുടെ വീരപുരുഷനാണ് കാരിഗുരിക്കൾ. അവിടങ്ങളിൽ അരങ്ങേറുന്ന തെയ്യക്കോലങ്ങളിൽ പ്രധാനിയാണ് പുലിമറഞ്ഞതൊണ്ടച്ചൻ. കറുമ്പന്റേയും കുറിഞ്ഞിയുടേയും മകനായ പുലിമറഞ്ഞതൊണ്ടച്ചൻ കളരിയാഭ്യാസത്തിലൂടെയും ഒടിവിദ്യയിലൂടെയും ജ്ഞാനസിദ്ധികളിലൂടെയും സ്വയം ഗുരിക്കളായി അവതരിക്കുന്നു. അങ്ങനെയാണ് പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ കാരിഗുരിക്കളായി മാറുന്നത്. ഗുരിക്കളുടെ ജീവിതകഥ വികസിപ്പിച്ചെടുത്താണ് എൻ.പ്രഭാകരൻ പുലിജന്മം എന്ന നാടകരചന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. മലയാള നാടകങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠാനകലകളെ പ്രയോജന പ്പെടുത്തുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി തെയ്യക്കോലങ്ങളിലൊന്നിനെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് എൻ.പ്രഭാകരൻ പരീക്ഷിക്കുന്നത്. തനതു നാടകവേദിയുടെ രംഗാവതരണ പ്രക്രിയകളിൽ പുതിയ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് പുലിജന്മം എന്ന നാടകം പിറവിയെടുത്തത്. ഗ്രാമീണ നാടക പാരമ്പര്യത്തിന്റേയും നാടോടികലകളുടേയും സമ്മിശ്രപ്രകടനമായ പുലിജന്മം എന്ന നാടകം ഏറെ ആസ്വാദ്യതയോടെയാണ് രംഗവേദി കീഴടക്കിയത്. ചലനത്തിലും താളത്തിലും പാട്ടിലും താളവാദ്യങ്ങളിലും ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്ന നമ്മുടെ ചില പാരമ്പര്യകലകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന രംഗതന്ത്രങ്ങളെ നാടകാവതരണത്തിലേയ്ക്ക് കൂട്ടിച്ചേർക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് പുലിജന്മം എന്ന നാടകത്തിലൂടെയുണ്ടായത്.

നമ്മുടെ നാടിന്റെ തനിമയ്ക്ക് യോജിക്കാത്ത പല നാടകേതരഘടകങ്ങളും അരങ്ങിൽ കൊടിക്കൂത്തി വാണപ്പോൾ നാടകം സത്യസന്ധവും തനതുമാകണം എന്ന് കരുതി നാടകരചന നിർവ്വഹിച്ച കാവാലനാടകങ്ങളുടെ പിന്തുടർച്ചതന്നെയാണ് പുലിജന്മം.

മിത്ത്

തെയ്യത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളെ നടനിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ പുലിജന്മത്തിലൂടെ കഴിയുന്നുണ്ട്. പലപ്പോഴും ദേവൻമാരേയും ദേവതകളെയും അനുഷ്ഠാനകോലങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന തെയ്യങ്ങൾ അതിൽനിന്നും മാറി പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടനച്ചനെന്ന വീരകഥാപാത്രത്തെയാണ് തെയ്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തെയ്യക്കോലം കെട്ടുന്ന കലാകാരന് കൃത്യമായ പരിശീലനം ആവശ്യമാണ്. നാടകത്തിൽ നടൻ തെയ്യമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അനുഷാഠാന കലാരൂപമായ തെയ്യത്തിന്റെ എല്ലാ അംശങ്ങളും കണ്ടും കേട്ടും പരിചയിച്ചുമാണ് നാടകവേദിയിൽ നടൻ പ്രകടനം നടത്തുന്നത്. നാടോടിനാടകമായ തെയ്യത്തെ രംഗാവിഷ്ക്കരണത്തിന് വിധേയമാക്കുമ്പോൾ അതിലെ അനുഷ്ഠാന അംശത്തെ കൂടെ ഉൾപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കാരിഗുരിക്കളെ കൂടാതെ പൊട്ടനും കുറത്തിയും ഗുളികനുമെല്ലാം അനുഷ്ഠാനകലയുടെ ഭാഗങ്ങളാണ്. പൊട്ടൻ ഗുളികൻ എന്നിവരെ ആദ്യം മുഖംമൂടി കെട്ടി അവതരിപ്പിച്ചെങ്കിലും പിന്നീട് മുഖപ്രകടനത്തെ കൂടുതൽ സാധ്യമാക്കുന്നതിനായി അത് മാറ്റി. കുറത്തിക്ക് കൂക്കിവിളിയും ഗുളികന് അലർച്ചയും പൊട്ടന് ചിരിയുമാണ് ഭാവപ്രകടനത്തിനായി നാടകകൃത്ത് നൽകിയത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണത്തിൽ തെയ്യഭാഷണത്തിന്റെ ഈണം ചേർക്കുകയും കുറത്തി പൊട്ടൻ ഗുളികൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്ത സ്വഭാവങ്ങളെ അതിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. സാധാരണ നാടകളിലെ പതിവു ചിട്ടകളും രീതികളും ഈ നാടകത്തിൽ നിന്ന് ഒഴിവാക്കണമെന്ന് ആദ്യമേ ഞാൻ തീരുമാനിച്ചിരുന്നു. നാടകാവതരണത്തിന്റെ പതിവു ക്ലിഷേകളേ ഒഴിവാക്കി ഇതിലെ പുലിമറയുന്ന ഭാഗം എങ്ങിനെ ആവിഷ്ക്കരിക്കും എന്നത് റിഹേഴ്സലിന്റെ ആദ്യനാളുകളിൽ മനസ്സിന്റെ ഭാരമായിരുന്നു. പതിവു സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ഭംഗിയായി രംഗാവിഷ്ക്കരണം സാധിക്കുന്ന പ്രസ്തുതഭാഗം അനുഷ്ഠാനകലകളിലെ അംശങ്ങളെ മാത്രം ആശ്രയിച്ച് എങ്ങിനെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുമെന്ന രീതി ആദ്യാവതരണത്തിന് ഏതാനും ദീവസം മുമ്പു വരെയും നിലനിന്നിരുന്നു (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987 : 40).

ഇതിവൃത്തം

എൻ.പ്രഭാകരൻ രചിച്ച പുലിജന്മം എന്ന നാടകം മലയാള നാടകവേദിയിൽ മാറ്റത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുകയായിരുന്നു. തെയ്യം അവതരണത്തിന്റെ സ്വാധീനം

ഉൾക്കൊണ്ടാണ് എൻ.പ്രഭാകരൻ പുലിജന്മത്തിന്റെ രചന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളെ നാടകവേദിയിൽ സൃഷ്ടിക്കുക എന്നതിനേക്കാൾ ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ മാനസിക സംഘർഷങ്ങളെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളുമായി ചേർത്ത് രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുക എന്നതാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ അവതരണ ലക്ഷ്യം. കാരിഗുരിക്കൾ എന്ന വ്യക്തിയുടെ ജീവിതസംഘർഷങ്ങളാണ് നാടകത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞിമംഗലം എന്ന പ്രശസ്ത തറവാട്ടിലെ അടിമപുലയരാണ് കറുമ്പനും കുറത്തിയും. ഇവരുടെ പുത്രനായാണ് കാരിയുടെ ജനനം. ചെറുപ്പം മുതൽ അമാനുഷികസിദ്ധികൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനാൽ വിവിധ ഗുരുക്കളുടെ അടുത്തുപോയി പലവിധ കളരി അഭ്യാസങ്ങളും പഠിച്ചു. അങ്ങനെ പലവിദ്യകളും നേടിയ കാരി സ്വയം ഗുരുവായി മാറി, ഇതാണ് കാരിഗുരിക്കൾ. ആലംനാട്ടിലെ രാജാവ് പ്രേതബാധയേറ്റ് വിഷമത്തിലായതിനാൽ പല മന്ത്രവാദികളെയും ബാധയെ മാറ്റുന്നതിനായി നാട്ടിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നു. ആർക്കും ബാധയൊഴിപ്പിക്കാൻ കഴിയാതിരുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് രാജാവ് കാരിഗുരിക്കളെ പറ്റി കേട്ടത്. ആദ്യം ഈ അഭ്യർത്ഥന നിരസിച്ചെങ്കിലും പിന്നിട് രാജ്യത്തിന്റെ പാതി നൽകാമെന്ന് പറഞ്ഞപ്പോൾ കാരിഗുരിക്കൾ ബാധയൊഴിപ്പിക്കാൻ സമ്മതിച്ചു. തന്റെ മാന്ത്രികശക്തിയിൽ പലതിനേയും ജയിച്ചുകൊണ്ട് കാരിഗുരിക്കൾ ബാധോച്ചാടനത്തിനായി എത്തി. പൊട്ടൻതെയ്യം കുറത്തിതെയ്യം ഗുളികൻതെയ്യം എന്നി ദൈവങ്ങൾ പല സൂത്രങ്ങളുമായി കാരിഗുരിക്കളുടെ വഴി തടയാൻ എത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും തന്റെ ലക്ഷ്യത്തിൽ നിന്നും പിൻമാറാൻ ഗുരിക്കൾ തയ്യാറായില്ല. രാജാവിന്റെ ബാധയൊഴിക്കുന്നതിനിടയിൽ കാരിഗുരുക്കളെ ഒരു പാഠം പഠിപ്പിക്കുന്നതിനായി ഉഗ്രശക്തികൾ ശ്രമിച്ചു. പുലിപാൽ വേണമെന്നാവശ്യപ്പെട്ട് പരീക്ഷിക്കാനായിരുന്നു അവരുടെ തീരുമാനം. പുലിയൂർ കുന്നിൻപോയി വാഴുന്നോരുടെ പ്രാന്തും നാട്ടാരുടെ ആതിം മാറ്റാൻ പുലിജടേം പുലിവാലും കൊണ്ടുവരണമെന്നും നാടകത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. ഒടിവിദ്യകൾ അറിയാവുന്ന കാരിഗുരുക്കൾ അതും സമ്മതിച്ചു. പുലിരൂപത്തിൽ കാട്ടിലേക്ക് പോകാനൊരുങ്ങുന്ന കാരിഗുരിക്കൾ പുലിപ്പാലുകൊണ്ടുവന്നു കഴിഞ്ഞാൽ തനിക്ക് പഴയ മനുഷ്യരൂപം പ്രാപിക്കാൻ ആവുമെന്നും അതിനായി കാടിവെള്ളം തെളിക്കണമെന്നും ഭാര്യയായ വെള്ളച്ചിയോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. പ്രതിജ്ഞ നിറവേറ്റി തിരിച്ചുവന്ന കാരിഗുരിക്കളെ കണ്ട് അത് ശരിയായ പുലിയാണെന്ന് ധരിച്ച ഭാര്യ കാടിവെള്ളം തെളിക്കാതെ ഓടിപോകുന്നു.

പല തന്ത്രങ്ങൾ ചെയ്തെങ്കിലും ഒന്നിലും വിജയിക്കാതെ കാരിഗുരിക്കൾ അസ്വസ്ഥനാകുന്നു. ഒടുവിൽ തന്റെ ഭാര്യയെ ആക്രമിച്ച് കൊണ്ട് കാട്ടിലേക്ക് അപ്രത്യക്ഷനായി. കുറച്ചുനാൾ കഴിഞ്ഞ് ആലും നാട്ടിലെ രാജാവിന് വീണ്ടും പ്രേതബാധയുണ്ടായി. രാശി വച്ച് നോക്കിയപ്പോൾ ആ ബാധ ഗുരിക്കളുടെയാണെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞു. അന്നുമുതൽ ഗുരിക്കളെ ആരാധിക്കാനായി തുടങ്ങി. അങ്ങനെ വീരപുരുഷനായ കാരിഗുരിക്കൾ പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചനെന്ന തെയ്യമായി അവതരിച്ചു. എല്ലാവർഷവും ഈ തെയ്യക്കോലം അരങ്ങേറുന്നു. ജനങ്ങളെ കാരിഗുരിക്കളെന്ന വീരപുരുഷന്റെ ഓർമ്മയിലേക്ക് നയിക്കുന്നു.

പുലിജന്മം എന്ന നാടകത്തിൽ പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടനച്ചനായി മാറിയ പുലിജന്മത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആധുനിക മനുഷ്യനിൽ കാരിഗുരിക്കളെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പഴയൊരു മിത്തിനെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയാണ്. കാരിഗുരിക്കൾ പുതിയ കാലഘട്ടത്തിലെ രാഷ്ട്രീയതത്ത്വദർശനത്തിന്റെ പ്രതീകമായാണ് രംഗാവതരണം നടത്തുന്നത്. തനതുനാടകങ്ങളിൽ പലരും ആവിഷ്ക്കരിച്ച മിത്ത് എന്ന ദർശനം പുലിജന്മത്തിലും കാണാം.

സംവിധായകന്റെ കല

കെ.പി.ഗോപാലന്റെ സംവിധാനത്തിൽ അരങ്ങേറിയ നാടകമാണ് പുലിജന്മം. അഭിനേതാക്കൾ പലരും നാടിന്റെ സ്പന്ദനമറിഞ്ഞവരാകയാൽ പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ രൂപം നടീനടന്മാക്ക് പെട്ടെന്ന് ഉൾക്കൊള്ളാനായി. തെയ്യക്കോലങ്ങളുടെ നാടായ മാടായിയിലെ കലാകാരന്മാർ കൃത്യമായ പരിശീലനത്തിലൂടെയാണ് നാടകാവതരണം നടത്തിയത്. വൈകാരികതലങ്ങളെ പ്രകടമാക്കുന്ന പൊട്ടനും കുറത്തിയും ആന്തരികസംഘർഷങ്ങളുടെ പ്രതീകമാക്കിയവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ കാണികളെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതിന് അല്പം പ്രയാസം നേരിട്ടതായി സംവിധായകൻ പറയുന്നു. (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987 : 43) കഥ പറയുന്നവർക്ക് കഥയ്ക്കുമേലെ യാതൊരധികാരവുമില്ല എന്ന് പറയുന്നതിലൂടെ സംവിധായകന്റെ കലയായി നാടകം മാറുന്നുവെന്ന വ്യംഗ്യാർത്ഥം ധ്വനിക്കുന്നുണ്ട്. കാരിഗുരിക്കളെ നാടകത്തിൽ നിന്ന് മാറ്റണമെന്ന ആവശ്യം ആരോ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതായി മൂന്നാംരംഗത്തിൽ പ്രേക്ഷകരെ അറിയിക്കുന്നു. അതിനായി നിരത്തുന്ന കാരണങ്ങൾ രസകരമായാണവർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

കാരിഗുരിക്കളുടെ അഹന്തയുടെ നിശ്ചയദാർഢ്യവും ആദർശവും ഏകാകിതയും തെളിവുറ്റ തീർപ്പുമൊന്നും സഹിക്കാനാവാത്തതിനാൽ ഈ മാറ്റം അനിവാര്യമാണെന്ന് കോമാളികളെക്കൊണ്ട് നാടകകൃത്ത് പറയിക്കുന്നു. ഒരു നടന്റെ വൈഭവത്തെക്കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തലാണ് ഇതിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നത്.

നാടകം ഇടയിൽ നിർത്തിയാലോ എന്ന് കോമാളികൾ പരസ്പരം ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശത്തെ തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞാൽ അവസാനിപ്പിക്കാനാവില്ലെന്ന് അവർ തന്നെ മറുപടിയും കണ്ടെത്തുന്നു.

കഥ തുടരണ്ണെ.......... തീരും വരെ തുടരണ്ണെ

കഥ .... കഥ....... (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987 : 28.)

തനതു നാടകങ്ങളിൽ സംവിധായകനെ അരങ്ങിൽ കയറ്റാൻ കഴിയാറില്ല. എന്നാലും ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ക്രിയാംശങ്ങളിൽ മാറ്റം വരുത്തുവാൻ ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത് കാണികളോടു ചോദിച്ചുകൊണ്ടാണ്. പുലിജന്മത്തിൽ കാരിഗുരിക്കളെ അഭിനയത്തിൽ നിന്നും മാറ്റിയാലോ എന്ന് ചോദിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തെ ഇവിടെ ഓർക്കാം. നാടകകൃത്തിന്റെ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെട്ട ക്രിയാംശം സംവിധായകന്റെ ചിട്ടയ്ക്കനുസരിച്ച് രംഗാവതരണത്തിനെത്തുമ്പോൾ, വിഷയത്തിനോ ആവിഷ്ക്കാരത്തിനോ ഘടനയ്ക്കോ മാറ്റം വരുത്താൻ നടനു സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിക്കാറില്ല. മനോധർമ്മാഭിനയം നടത്തുന്നതിനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടെന്ന് പല നടന്മാരും പറയുന്നെങ്കിലും അത് പ്രകടമായ സ്വാതന്ത്ര്യ പൂർത്തിയായി പറയാനാവില്ല. പുലിജന്മം എന്ന നാടകം കൃത്യമായ സംവിധാനത്തിൽ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെട്ട നാടകമാണ്. ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ചിട്ടയായ ക്രമീകരണം നൽകിയാണ് സംവിധായകൻ അവതരണപാഠം പൂർത്തിയാക്കുന്നത്.

സാമൂഹികമാനം

പുലിജന്മമെന്ന നാടകത്തിൽ കുഞ്ഞാമനേയും കുഞ്ഞാണനേയും വാഴുന്നോരുടെ കയ്യാളന്മാരായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. വാഴുന്നോരുടെ ഗർഭംപേറിയ പെണ്ണിനെ മംഗലം കഴിപ്പിക്കുന്നതിനും ജന്മീടെ കുടിക്കാരനെ കൊല്ലുന്നതിനും അയൽപക്കക്കാരനു മാരണം വെയ്ക്കുന്നതിനുമാണ് ഇവരുടെ നിയോഗം. എല്ലാം കഴിഞ്ഞ് സങ്കടം മറക്കുന്നതിന്

കള്ളുകുടി തുടങ്ങും. വെളുക്കു മുമ്പ് കുടിയടങ്ങി അടുത്ത പണിയിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കും. കാരിഗുരുക്കളുടെ കാര്യസാധ്യത്തിന് എളുപ്പവഴി പറഞ്ഞു കൊടുക്കാനും പൊട്ടനെ നിയോഗിക്കുന്നു.

പൊട്ടൻ: എന്നാലെന്റെ ഗുരിക്കളേ വിദ്യ മറ്റൊന്നുണ്ട്. പുലിജ്ജട കൊണ്ടുവന്നെന്ന് പറഞ്ഞാൽ മതി. വമ്പ് നടിച്ചാൽ മതി. അതിലപ്പുറമൊന്നും വേണ്ട. അതാണ് ഗുരിക്കളേ നാട്ടുനടപ്പ്. അതാണ് ഗുരിക്കളേ ബുദ്ധി (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987 : 18). പൊട്ടന്റെ വാക്കുകളുടെ മുന്നിൽ തോറ്റു കൊടുക്കാതെ യാത്ര തുടരുന്ന ഗുരിക്കളെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഒന്നാം രംഗം അവസാനിക്കുന്നത്. രണ്ടാംരംഗത്തിൽ കോമാളികളുടെ അഭിനയപ്രകടനമാണ്.

പൊട്ടനെ ജയിച്ച് വഴി തുടർന്നു ഗുരിക്കൾക്ക് പിന്നെയും വഴി പിഴച്ചു. വഴിപിഴച്ച് വഴി പിഴച്ച് പിന്നെയും ഇവിടെ ഈ ആൽച്ചുവട്ടിൽ തന്നെ എത്തി (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987 : 20).

ഒരു സ്വപ്ന സദൃശ്യമായ അന്തരീക്ഷമാണ് പിന്നീട് രംഗവേദിയിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് കാരിഗുരിക്കളുടെ മാനസിക സംഘർഷം മുഴുവൻ അതിൽ തെളിയുന്നു. വഴിമുടക്കിയായെത്തുന്ന കുറത്തി കാരിഗുരിക്കളെ പുനംകൃഷിയ്ക്കു പോകാൻ നിർബന്ധിക്കുന്നു. വീട്ടിലുള്ള വെള്ളച്ചിയെക്കുറിച്ചോർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. എങ്കിലും വഴി തടയാനാർക്കും കഴിയുന്നില്ല. കൃത്യമായ ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് കാരിഗുരിക്കളുടെ സഞ്ചാരം വാഴ്ന്നോരുടെ പ്രാന്ത് മാറാനുള്ള മരുന്നു തേടുന്നത് എന്തിനാണെന്നും ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഗുരിക്കൾ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. മലമേലെ നെല്ല് വിളയണമെങ്കിൽ വാഴുന്നോരുടെ പ്രാന്ത് മാറണം. അഥവാ നെല്ല് വിളഞ്ഞാൽ തന്നെ അത് എളകൊത്തിപ്പോകും അല്ലെങ്കിൽ കാട്ടാനയോ കാട്ടുപന്നിയോ കുത്തിക്കിളച്ച് പോകും. ഇവിടെ ഒരു ജനതയുടെ മുഴുവൻ ദാരിദ്രത്തിന് കാരണക്കാരനായ വാഴുന്നോരുടെ ഭീതിതമായ ചിത്രം പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിലെത്തുന്നുണ്ട്.

കുളിതെറ്റിയ വാർത്ത ചൊല്ലാൻ കാത്തിരിക്കുന്ന വെള്ളച്ചിയെപ്പോലും ചിന്തിക്കാതെ പുലിജ്ജടയും പുലിവാലും കൊണ്ടുവരാൻ വേറൊരാളില്ലെന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ട് നടന്നു നീങ്ങുന്ന കാരിഗുരിക്കളെയാണ് മൂന്നാം രംഗത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ കാണുന്നത്.

വെള്ളച്ചിയുടെ വീട്ടിൽ പ്രത്യക്ഷയാകുന്ന കുറത്തിയമ്മ തന്റെ വരവിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം അവളെ അറിയിക്കുന്നുണ്ട്. കുറത്തിയ്ക്ക് ചാളയെന്നും മനയെന്നും തീയ്യകുടിയെന്നും നായരുവീടെന്നും ഭേദമില്ലെന്നു പറയുമ്പോൾ ആ കാലഘട്ടത്തിലെ ജാതിവ്യവസ്ഥയെ ക്കുറിച്ചുള്ള ചെറിയ സൂചനയും നാടകകൃത്ത് നൽകുന്നുണ്ട്. പൊട്ടനും താനും വഴി തടഞ്ഞിട്ടും പുലിയൂര് കുന്നിലേയ്ക്ക് പോകാൻ തുടങ്ങുന്ന കാരിഗുരിക്കളെ വെള്ളച്ചിയെക്കൊണ്ട് തടഞ്ഞു നിർത്താനാണ് കുറത്തിയമ്മ ശ്രമിക്കുന്നത്.

വാഴുന്നോരുടെ പ്രാന്ത് മാറ്റുന്നതിനും മറ്റുള്ളോരുടെ ആധി മാറ്റുന്നതിനും പുലിജ്ജടേം പുലിവാലും കൊണ്ടുവരാൻ പുറപ്പെടുന്ന കാരിഗുരിക്കൾക്കു മുന്നിൽ കുറത്തിയെത്തുന്ന രംഗത്ത് പാരിസ്ഥിതിക രംഗവേദി ഉയരുന്നുണ്ട്. അകക്കണ്ണ് തുറക്കാനും കനിവൊന്ന് കാണാനും വേണ്ടി കുറത്തി കാരിഗുരിക്കളെ ക്ഷണിക്കുന്നു.

ഗ്രാമീണരുടെ ചിമ്മാനക്കളിപ്പാട്ടിന്റെ രംഗാവതരണം നാടകത്തിലുണ്ട്. കാരിഗുരിക്കളും വെള്ളച്ചിയും മറ്റുള്ളവരും ചേർന്ന് കാടും പടലും കൊത്തിനീക്കി മല കിളച്ചുമറിച്ച് പുനംകൃഷിക്ക് നിലമൊരുക്കുന്ന രംഗം. കണ്ണിനു കുളിർമ്മ നൽകുന്നു. വിത്ത് വിതയ്ക്കൽ, ചാലുകീറി പുഴവെള്ളമെത്തിക്കൽ, വളം ചേർക്കൽ, കളപറിക്കൽ, ആദ്യ കതിരുകൾ കണ്ടാനന്ദിക്കൽ, ഏളയെ തെളിയ്ക്കൽ തുടങ്ങി കൃഷിയുടെ ഓരോഘട്ടവും താളപൂർണ്ണമായ ചലനങ്ങളിലൂടെ വിശദമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. പഴം പാട്ടുകളും നർമ്മ ഭാഷണങ്ങളുംകൊണ്ട് ആനന്ദമയമാണ് (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987 : 21). ഈ പ്രവർത്തികൾ. ചിമ്മാനക്കളിയിലെ കൃഷിയുടെ ദൃശ്യവിവരണം ഇതിനായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതായി നാടകകൃത്ത് പറയുന്നു.

പൊട്ടനും കുറത്തിയും വഴിതടഞ്ഞിട്ടും യാത്ര തുടരുന്ന ഗുരിക്കളുടെ വഴിതടയാൻ അടുത്തതായെത്തുന്നത് ഗുളികനാണ്. പുലിജ്ജടേം പുലിവാലും കൊണ്ടുവന്ന് പ്രാന്ത് മാറ്റിയാൽ വാഴുന്നോർക്കും ആതി മാറ്റിയാൽ മറ്റുള്ളോർക്കും മുന്നിൽ പുലിയായി മാറുമെന്ന് ഭീതിപ്പെടുത്തുകയാണ് ഗുളികൻ. മല്ലുപിടുത്തത്തിലൂടെ വഴി തടയുന്ന ഗുളികനെ തള്ളി വീഴ്ത്തി ഗുരിക്കൾ വീണ്ടും യാത്ര തുടങ്ങുന്നു.

വന്യമായ അനേകം ശബ്ദങ്ങൾ അണിയറയിൽ കേൾപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കാടിന്റെ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നത്. ചൂട്ടുകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ചോരയിറ്റു വീഴുന്ന പുലിജടയും

പുലിവാലും കടിച്ചുപിടിച്ച് പുലി രൂപത്തിൽ കാരിഗുരിക്കൾ നാലുകാലിൽ ചാടി അരങ്ങത്തെത്തുന്നു. രംഗത്തു വന്ന് പുലിജ്ജടയും പുലിവാലും ഒരു മൂലയിലേയ്ക്ക് ഉപേക്ഷിക്കുമ്പോൾ കാരിഗുരിക്കൾ പുലിജന്മത്തെ പേറുകയാണ്. പുലിരൂപത്തിൽ വെള്ളച്ചിയുടെ നേർക്കോടിയടുക്കുന്ന കാരിഗുരിക്കളെ മനസ്സിലാക്കാനാവാതെ അവൾ കയ്യിലുള്ള മാച്ചിയും മൺകലവും താഴെയിട്ട് ഓടി മറയുന്നു.

സമൂഹത്തിന്റെ നന്മ തേടിയലഞ്ഞ കാരിഗുരിക്കൾ ഒറ്റയാനാവുന്നു. ചോരയിറ്റുന്ന നാവും നീട്ടി അലറിയോടി വിളിച്ചുകൊണ്ട് നടക്കുന്ന കാരിഗുരിക്കൾ ഒരു നിലവിളിയായി പ്രേക്ഷകരിലേയ്ക്ക് സന്നിവേശിക്കുന്നു. കലകളുടെ സംവേദനശീലങ്ങളിലേയ്ക്കുള്ള വ്യതിയാനങ്ങളെ മുൻകൂട്ടി കണ്ടുകൊണ്ടാണ് എൻ പ്രഭാകരൻ പുലിജന്മം എന്ന നാടകത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. നാം കണ്ടെത്താത്ത അർത്ഥതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് ആസ്വാദകനെ കൊണ്ടുപോകാനുള്ള ശക്തമായ ശ്രമമാണ് പുലിജന്മത്തിൽ കാണുന്നത്.

കഥാപാത്ര സവിശേഷത

ജ്യേഷ്ഠാനുജന്മാരായ കോമാളികളെ അലങ്കാരങ്ങളില്ലാത്ത അരങ്ങിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകാരംഭം. സാധാരണ രീതിയിൽ നിന്നും വിഭിന്നമായി ഗംഭീരസന്ദേശങ്ങളോ മധുര മധുര വികാരങ്ങളോ ഉണർത്തുന്നതായിരിക്കണം നാടകം. എന്നാൽ ഈ നാടകത്തിൽ നിന്ന് ഈ വക യാതൊന്നും പ്രതീക്ഷിക്കരുത് എന്ന് കാണികൾക്കു മുന്നറിയിപ്പു കൊടുത്തുകൊണ്ടാണ് ഒന്നാം ദൃശ്യം അവസാനിക്കുന്നത്.

വേദനാപൂർണ്ണമായ ഒരു ദീർഘയാത്രയുടെ പ്രതീതി സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് രംഗത്തെത്തുന്ന കാരി ഗുരിക്കൾ തന്റെ ചലനങ്ങളിലൂടെ എല്ലാ കണ്ണുകളേയും തന്നിലേയ്ക്കാവാഹിക്കുന്നു.

എഴുത്തിനും പൊയ്ത്തിനും മന്ത്രത്തിനും ഞാൻ ഗുരുക്കൾ എന്ന് അഹങ്കാരത്തോടെയാണ് കാരി ഗുരിക്കൾ പറയുന്നത്. വാഴ്ന്നോരുടെ പ്രാന്തും മറ്റുള്ളോരുടെ ആതീം മാറ്റുന്നതിന് പുലിജ്ജടേം പുലിവാലുംകൊണ്ട് നാടിനെ ഉഴിഞ്ഞെടുക്കാനാണ് കാരിഗുരിക്കളുടെ നിയോഗം.

വാഴ്ചയെ തന്നെ ഒരു പ്രാന്തായി പൊട്ടൻ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു. അധികാരം മനുഷ്യനെ ഉന്മത്തനാക്കുന്നു. അത് നമ്മുടെ നാട്ടിലും മറുനാട്ടിലും എല്ലാ നാട്ടിലും സംഭവിക്കുന്നു. വാഴ്ചയാകുന്ന ഭ്രാന്ത് ബാധിച്ച അധികാരികളും അതിന്റെ ക്രൂരതയനുഭവിച്ച് ആതി പിടിച്ച് നീങ്ങുന്ന ജനങ്ങളും എല്ലാ കാലഘട്ടത്തിന്റേയും യാഥാർത്ഥ്യ സൂചനകളാണ്.

ജീവിതത്തിന്റെ സുഖലോലുപതയിലേയ്ക്ക് മനുഷ്യനെ നയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് പൊട്ടൻ വർണ്ണിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്

പൊട്ടൻ: പിന്ന്യെന്റെ ഗുരിക്കളേ, വാഴുന്നോർക്ക് പ്രാന്ത്. മറ്റുള്ളോർക്കൊക്കെ ആതി ഒക്കെയൊരു തോന്നലല്ലെ ഗുരിക്കളേ? പ്രാന്തിന്റെ കാര്യമത് പോട്ടെ. ആർക്കാ ഇവിടെ ആതി? പകലന്തിയോളം പണിത്തിരക്കല്ലേ? കുടിക്കാനാക്കൊണ്ട് കടുംകള്ളില്ലേ? പിന്നെ, തെയ്യോം തെറേം കൂക്കിവിളിമില്ലേ? അതു കഴിഞ്ഞാ തന്റെയൊരു പെണ്ണിനെ അല്ലെങ്കിലാരാന്റെയൊരു പെണ്ണിനെ പൊത്തിപ്പിടിച്ചൊരു കെടത്തമല്ലേ? ആർക്കാ പിന്നെ ആതി? (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987 : 15).

ഈ ചോദ്യത്തിനുത്തരം പ്രേക്ഷകർ കണ്ടെത്താനുള്ളതാണ്. ആധുനിക ലോകത്ത് മനുഷ്യർ സ്വാർത്ഥനാകുന്നു. അന്യന്റെ ദുഃഖങ്ങളോ വേദനകളോ അവന്റെ ചിന്തകളെ ഒട്ടും ബാധിക്കുന്നില്ലെന്നും തന്റെ സുഖങ്ങളാണ് ഏറ്റവും വലുതെന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതിന് പൊട്ടന്റെ വാക്കുകൾക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്.

നാടകഘടന

ഒരു നാടകക്കമ്പനി നാടകം കളിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. കളിയരങ്ങ് കാരിഗുരിക്കളുടെ മനസ്സിലെ വിവിധ തലങ്ങളായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്വപ്നസങ്കല്പങ്ങൾ മാറിമറിയുന്ന രീതിയിൽ കാരിഗുരിക്കളുടെ ചിന്തയേയും പ്രവർത്തിയേയും ഒന്നിപ്പിക്കുന്നു. തിരക്കുപിടിച്ച ആധുനികസമൂഹത്തിന്റെ ചലന വേഗതയെ അരങ്ങിൽ സൃഷ്ടിക്കാൻ നാടകഘടന സഹായിക്കുന്നുണ്ട്.

തെയ്യഭാഷണരീതി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സാധാരണ സംഭാഷണം അതിന്റെ പ്രകടനങ്ങളും നാടകത്തിന്റെ കരുത്തു വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കാരിഗുരിക്കളുടെ പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചനിലേക്കുള്ള രൂപമാറ്റം നാടകക്രിയാംശത്തിന്റെ വളർച്ചയാണ്. ഈ വേഷപകർച്ച

ആന്തരികക്രിയാംശത്തെ ബാഹ്യവത്ക്കരിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമാണ്. സംഭാഷണങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെയും മുഖാഭിനയത്തിലൂടെയുമാണ് ഈ മാറ്റം സൃഷ്ടിച്ചത്. നാടകത്തിലെ ആദ്യരംഗങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് അന്ത്യരംഗം അരങ്ങിന് വഴങ്ങാൻ കഴിയാത്ത രീതി സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും സംഗീതവും വർണ്ണവും വെളിച്ചവും ശാരീരിക പ്രകടനവും സ്വീകരിച്ചാണ് ഈ രംഗം തന്മയത്വമുള്ളതാക്കി തീർക്കുന്നത്. പഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങളെ കൂടാതെ തനതുനാടകങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ പ്രകടമാക്കുന്ന ചില നാടകങ്ങളെ കൂടി ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

സ്വന്തം മണ്ണിൽ വേരുറച്ചു നിൽക്കുന്ന രംഗപാരമ്പര്യത്തെ നാടകവേദിയിൽ പരിചയപ്പെടുത്തിയ നാടകകൃത്താണ് പി.എം.താജ്. ഒരു നാടോടി ബീജത്തിൽ നിന്നു രൂപം കൊണ്ട പി.എം.താജിന്റെ കുടുക്കയെന്ന നാടകം മലയാളി കണ്ട ഏറ്റവും നല്ല തനതുനാടകമാണ്. മനോഹരമായ ഒരു നാടോടിപ്പാട്ടുപോലെ കുടുക്കയുടെ വേദാന്തം മലയാള നാടകവേദിയെ പിന്തുടരുന്നു. ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥമന്വേഷിച്ചുള്ള ഒരു യാത്രയുടെ സൃഷ്ടിയാണ് താജിന്റെ പെരുമ്പറ എന്ന നാടകം. മിത്തുകളും ഐതിഹ്യങ്ങളും കൂട്ടികലർത്തിയ നാടകഘടനയാണ് പെരുമ്പറയുടേത്. പി.എം. താജിന്റെ കനലാട്ടം എന്ന നാടകം അടിയാളരുടെ ശക്തിയെ പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഔഷധമാണ്. പൂർവ്വികരുടെ ശക്തി നേടി ഉയർത്തെഴുന്നേറ്റുവരുന്ന ചന്തുവാണ് കനലാട്ടത്തിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം. അസീസിന്റെ ചാവേർപ്പട എന്ന നാടകം തനതുനാടകങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. കൊന്നും വെന്നും അധികാരം കൈയ്യാളിയിരുന്ന അധികാരി വർഗ്ഗത്തിന്റെ ജീർണ്ണിച്ച മുഖമാണ് ഈ നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാടിനുവേണ്ടി സ്വന്തം ജീവൻ ബലിയർപ്പിക്കാൻ തയ്യാറായി നിന്നിരുന്ന ചാവേറിനുപകരം ചൂഷണത്തിനു വിധേയരായ പുതിയ തലമുറയുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ.

ജീവിതത്തേയും അരങ്ങിനേയും ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന നാടോടി ദർശനങ്ങളെ നാടകത്തിലാവിഷ്ക്കരിച്ച നാടകകൃത്താണ് ടി.എം.എബ്രഹാം. മനുഷ്യന്റെ സ്വാർത്ഥമോഹങ്ങളെ ജീവിതഗന്ധിയായ രംഗഭാഷയിലവതരിപ്പിച്ച അദ്ദേഹത്തിന്റെ തനതു നാടകമാണ് പെരുന്തച്ചൻ.

നാടോടി സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ മാന്ത്രികതാളവും രംഗവിദ്യകളും നാടത്തിലാവിഷ്ക്കരിച്ച പി.ബാലചന്ദ്രന്റെ. മകുടി എന്ന നാടകം തനതുനാടകശൈലിയുടെ നിദർശനമാണ്. തനതിന്റെ അവതരണശൈലിയിൽ ടി.പി.സുകുമാരൻ രചിച്ച നാടകങ്ങളാണ് ദക്ഷിണായനം, ആയഞ്ചേരി വല്ല്യച്ചൻ, ദൗത്യം എന്നിവ താളത്തെപ്പറ്റി സൂക്ഷ്മജ്ഞാനവും സിദ്ധിയുമുള്ള ഒരു നാടകകൃത്തിന്റെ നാടകങ്ങളാണ്. കേരളീയമായ രംഗകലാപാരമ്പര്യങ്ങളിലെ താളവിന്യാസത്തെ അരങ്ങിന്റെ ശക്തിയാക്കി മാറ്റാൻ കഴിഞ്ഞതിന്റെ തെളിവാണ് ദക്ഷിണായനം (വാസുദേവൻപിള്ള വലയാ, 2006 : 157). 1980 കളിൽ നാടകവേദിയിൽ ഊർജ്ജം പകർന്ന മധുമാസ്റ്ററുടെ കലിഗുല, പടയണി എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ തനതിന്റെ ചില വേഷപ്പകർച്ചകൾ കാണാം.

കാവ്യാത്മകവും ഭാവസാന്ദ്രവുമായ ഒരു അന്തർമണ്ഡലം സൃഷ്ടിച്ച് നാടകലോകത്തെ നയിച്ച നാടകകൃത്താണ് സതീഷ് കെ. സതീഷ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കറുത്തപക്ഷിയുടെ പാട്ട് എന്ന നാടകം തനതിന്റെ ഭാവപ്രകടനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ അന്തഃസംഘർഷങ്ങളിലേയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകനെ ആനയിക്കുന്ന പല ഘടകങ്ങളും ഈ നാടകത്തിലുണ്ട്. ഇവിടെ പരാമർശിക്കപ്പെട്ട നാടകങ്ങളെ കൂടാതെ തനതു നാടകങ്ങളുടെ പരിധിയിൽപ്പെടുത്താവുന്ന അനേകം നാടകങ്ങൾ മലയാള നാടകവേദിയിലുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇന്നും നാടകകൃത്തുക്കൾക്കിടയിൽ ആ പരിശ്രമം തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള തനതു നാടകങ്ങളുടെ പിന്തുടർച്ചയായാണ് തെരുവു നാടകങ്ങളെ സമീപിക്കേണ്ടത്.

തെരുവുനാടകം

തെരുവിൽ നടക്കുന്ന നാടകമാണ് തെരുവുനാടകം. പതിവു നാടകരീതിയിൽ നിന്നും വിഭിന്നമായി പെട്ടെന്ന് നടത്തുന്ന അരങ്ങൊരുക്കത്തിലൂടെ ജനങ്ങൾ കൂടുന്നയിടത്ത് നടത്തുന്ന ഒരു ബോധവൽക്കരണം കൂടിയാണ് തെരുവു നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങൾ വർത്തമാന സാഹചര്യത്തിൽ മനുഷ്യനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്ന ക്രിയാംശത്തിലൊതുക്കിയെടുക്കുന്ന രീതിയാണ് തെരുവുനാടകം പിന്തുടരുന്നത്. നിത്യജീവിതത്തിൽ മനുഷ്യനെ അലട്ടുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ കണ്ടെത്തി അതിനു പരിഹാരവുമായാണ് തെരുവുനാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്നത്. ആളു കൂടുന്നിടമൊക്കെ ഇതിന്റെ

അരങ്ങായി മാറും. കെ.ജെ.ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദികയെന്ന നാടകത്തിന് തെരുവു നാടകത്തിന്റെ ഒരു രീതിയുണ്ട്. കഥാവസ്തു സ്വീകരണത്തിൽ യാതൊരുനിഷ്ഠയും തെരുവുനാടകങ്ങൾ പാലിക്കാറില്ല. രാഷ്ട്രീയ പ്രശ്നങ്ങൾ, സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങൾ, വൈകാരിക പ്രശ്നങ്ങൾ, നാടിനെ നടുക്കുന്ന വിപത്തുകൾ, വിലക്കയറ്റം, പരിസ്ഥിതി പ്രശ്നങ്ങൾ എല്ലാം ഇതിന്റെ കഥാതന്തുവാകുന്നു. പ്രേക്ഷകരുമായി എളുപ്പം സംവദിക്കാവുന്ന രീതിയിൽ അവരിൽ നിന്നുതന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന രീതിയിലാണ് തെരുവു നാടകങ്ങളുടെ അവതരണം. കാണികളുണ്ടോ ഇല്ലേ എന്നത് നാടത്തിന്റെ അവതാരകർക്ക് ഒരു പ്രശ്നമേയല്ല. നാടകം അവതരിപ്പിച്ചു തുടങ്ങുമ്പോൾ ആളു കൂടുന്ന രീതിയാണ് ഇതിന്റെ പ്രത്യേകത, താളമേളവും സംഗീതവുമൊക്കെ ഇതിന് കൊഴുപ്പു കൂട്ടാറുണ്ട്. വേഷഭൂഷാദികളിൽ പ്രത്യേകനിഷ്ക്കർഷ കല്പിക്കാറില്ല. നാലുവശവും പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇരിക്കാനോ നിൽക്കാനോ അവസരമൊരുക്കികൊണ്ട് തെരുവിന്റെ മധ്യത്തിലായിരിക്കും ഇതിന്റെ അവതരണമൊരുങ്ങുന്നത്.

തെരുവുനാടകത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രയോക്താവ് സഫ്ദർ ഹാഷ്മി ആയിരുന്നു. ജനനാട്യമഞ്ച് അവതരിപ്പിച്ച അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ് ബംഗാളിൽ ബാദൽ സർക്കാറിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നിരവധി തെരുവുനാടകങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. സ്പാർട്ടക്കസ്, ഭോമ തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. (വാസുദേവൻപിള്ള വലയാ 2006: 169) ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടേയും എസ് രാമാനുജത്തിന്റേയും നേതൃത്വത്തിൽ കേരളത്തിൽ പെരുവണ്ണാമൂഴിയിൽ തെരുവുനാടക ക്യാമ്പ് സംഘടിപ്പിച്ചിരുന്നു. കരിവെള്ളൂർ മുരളിയുടെ പടയോട്ടം, തത്തമ്മേ പൂച്ച പൂച്ച വിഷം തുടങ്ങിയവയും ജോൺ എബ്രഹാമിന്റെ നായ്ക്കളും തെരുവു നാടകത്തിന്റെ കൂട്ടത്തിൽപ്പെട്ടവയാണ്.

ആധുനിക നാടകവേദിയിലെ ചില തനതു നാടകങ്ങളെയാണ്, ഈ അധ്യായത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കിയത്. തനതിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്ന നാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകൾ ഏതെല്ലാമെന്നാണ് ഇവിടെ പരിശോധിച്ചത്. നാടകം എന്നത് നാടിന്റെ ഉത്സവമായി മാറുന്ന അവസ്ഥ ആധുനിക കാലത്ത് പ്രകടമാണ്. നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ ചില അംശങ്ങളെ സ്വായത്താമാക്കുമ്പോഴാണ് അതിന് തനതുരൂപം കൈവരുന്നത്. തെരഞ്ഞെടുത്ത

നാടകങ്ങളിൽ മിത്ത്, ഇതിവൃത്തം, സംവിധായകന്റെ കല, സാമൂഹികമാനം, കഥാപാത്രസവിശേഷത, നാടകഘടന എന്നീ നാടോടി നാടക അംശങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ടോയെന്ന് പരിശോധിക്കുന്നു. പ്രാദേശികമായ വിശ്വാസങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന കൂട്ടായ്മയുടെ ഉത്സവങ്ങളാണ് നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ. കേരളത്തിലെ നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ സ്വീകാര്യത തനതുനാടകങ്ങളിൽ എത്രത്തോളമുണ്ടെന്ന് പരിശോധിക്കുന്നതിനായി നാടോടി നാടകങ്ങളെയും അവയുടെ ചടങ്ങുകളേയും അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് അടുത്ത അധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്.

അധ്യായം - 3

നാടോടിനാടകങ്ങൾ നാടിന്റെ ഉറവകൾ

നാടോടിനാടകങ്ങൾ നാടിന്റെ ഉറവകൾ

നാടൻകലകൾ

സാമൂഹിക ജീവിയായ മനുഷ്യനെ സ്വാധീനിക്കുന്ന പ്രധാനഘടകങ്ങളിലൊന്നാണ് കലാനിർവ്വഹണം. സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതരീതിയും പ്രകൃതിയും അതിലെ ഓരോ അംശത്തിന്റെയും നാദ-നൃത്ത-വർണ്ണരൂപബോധത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. കലാരൂപങ്ങൾ ഈ രൂപബോധത്താൽ സമൂഹത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. ജനനം മുതൽ മരണം വരെയുള്ള മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ വിവിധഘട്ടങ്ങളുമായി നാടൻകലകളെ ബന്ധിപ്പിക്കാം. പ്രാകൃത മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ അനുഭവങ്ങളും നാടൻ കലകളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു. ഇത് പലപ്പോഴും ജാതിവർഗ്ഗാടിസ്ഥാനത്തിൽ കുലത്തൊഴിലുമായും കലാപ്രകടനങ്ങളുമായും ബന്ധപ്പെട്ടതുമാണ്.

സമൂഹത്തിന്റെ വിശ്വാസങ്ങളും ചിട്ടവട്ടങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടൻ കലകൾ മനുഷ്യാധ്വാനത്തിന്റേയും സൗന്ദര്യബോധത്തിന്റെയും സമന്വയമാണ്. സമൂഹത്തിലെ പൊതുവായ സംഭവഗതികൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുക വഴി നാടൻ കലകൾ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ചിന്തകൾ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് ഏണെസ്റ്റ് ഫിഷർ (Earnest fisher) ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. (ഏണസ്റ്റ് ഫിഷർ, 1963 : 63) ഇവയിലെ നൃത്തങ്ങളും പാട്ടും രൂപങ്ങളും വർണ്ണങ്ങളും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് വ്യക്തിയിലൂടെയല്ല സമൂഹത്തിന്റെ അറിവുകളുടെ കാലാനുകൂലമായ കൈമാറ്റത്തിലൂടെയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പരിശീലനത്തിലൂടെയല്ലാതെ ഓരോ വ്യക്തിക്കും ആസ്വാദിക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ് നാടൻകലകളുടെ അവതരണം. ഇവ ആസ്വദിക്കാൻ ഗ്രാമീണന് പ്രത്യേക പരിശീലനം ആവശ്യമില്ല. വികാരത്തിന്റെ ബാഹ്യപ്രകടനങ്ങളായ കലാരൂപം ഓരോ സമൂഹത്തിലും വിഭിന്നങ്ങളായിരിക്കും. ശാരീരിക ചലനങ്ങൾകൊണ്ട് നടത്തുന്ന പ്രകടനങ്ങളായാണ് ഇവ അറിയപ്പെടുന്നത്. നാടോടി

കലാരൂപങ്ങളിൽ യഥാർത്ഥ രൂപങ്ങളും ഭ്രമകല്പനകളും കെട്ടുപിണഞ്ഞു കിടക്കുന്നു. മിക്ക കലാരൂപങ്ങളും ദൈവികതലത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുകയും അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിഹാസകഥകളും വീരപുരുഷകഥകളും അജ്ഞാത കലാകാരന്മാരുടെ ഭാവനയിലുണർന്ന പുരാവൃത്തങ്ങളും നാടൻ കലകളുടെ അടിസ്ഥാനമാകുന്നു. ഇവ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ സമൂഹത്തിലെ വിവിധ മതവിഭാഗങ്ങൾ ഒത്തുചേരുകയും തന്മൂലം സമൂഹത്തിന്റെ കെട്ടുറപ്പ് ഭദ്രമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. നാടൻ കലകൾ സമൂഹത്തിന് കേവലം വിനോദോപാധി മാത്രമല്ല അവരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ അനിവാര്യഘടകവും സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ സുപ്രധാന ഭാഗവുമാണ്.

നാടോടി കലാരൂപങ്ങളെ അനുഷ്ഠാനം എന്നും അനുഷ്ഠാനേതരമെന്നും രണ്ടായി വിഭജിക്കാം. കലാരൂപത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് വിശ്വാസസംബന്ധിയായ അംശമാണെങ്കിൽ അത് അനുഷ്ഠാനപരമെന്നും വിനോദസംബന്ധിയായ അംശമാണെങ്കിൽ അത് അനുഷ്ഠാനേതരമെന്നും പറയാം. തെയ്യം, പടയണി, മുടിയേറ്റ് എന്നിവയെല്ലാം അനുഷ്ഠാനപരവും കാക്കരിശ്ശിനാടകവും പൊറാട്ടും മറ്റും അനുഷ്ഠാനേതരവുമായി കണക്കാക്കാം. തെയ്യം മുടിയേറ്റ് മുതലായ അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങളിൽ കാണികളെ രസിപ്പിക്കുന്നതിനായി ചില പൊറാട്ടുകൾ അവതരിക്കാറുണ്ട്. തെയ്യത്തിലെ പനിയൻ, മുടിയേറ്റിലെ കൂളി എന്നിവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇത്തരം പൊറാട്ടുകളുടെ ഉദ്ദേശം പരിഹാസമാണ്. രൂക്ഷഫലിതവും സാമൂഹിക വിമർശനവും ഈ പൊറാട്ടുകളിലൂടെ സാധിക്കാറുണ്ട്. അനുഷ്ഠാന നാടകങ്ങളിൽ ദൈവിക കഥാപാത്രങ്ങളാണ് രംഗാവതരണത്തിനെത്തുന്നത്. (ശിവൻ, പാർവ്വതി, കാളി, നാരദൻ) അനുഷ്ഠാനേതര നാടകങ്ങളിൽ ജീവിതഗന്ധിയായ കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. (കുറത്തി, കുറവൻ, മണ്ണാൻ മണ്ണാത്തി, കാക്കാലൻ കാക്കാത്തി) അനുഷ്ഠാനേതരമെങ്കിലും ഇവയിലും ദൈവിക കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുണ്ട്.

ജൈവസംവേദനം

നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും ക്രിയാംശം സ്വീകരിച്ചു മുന്നേറിയ തനതു നാടകങ്ങൾ ഒരു ജൈവ സംവേദനക്രിയ സാധ്യമാക്കുന്നുണ്ട്.

അതാത് പ്രദേശങ്ങളിലെ നാടോടി കലാരൂപങ്ങളുടെ വേരുകളിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടിന്റെ നാടകവേദികൾ വികസിച്ചുവന്നത്. ബംഗാളിലെ ജാത്ര,

ആന്ധ്രയിലെ ബുറാക്കഥ, ഗുജറാത്തിലെ ഭവായ്, മഹാരാഷ്ട്രയിലെ തമാശ, തമിഴ്നാട്ടിലെ തെരുക്കൂത്ത് കർണ്ണാടകയിലെ യക്ഷഗാനം തുടങ്ങിയ പാരമ്പര്യകലാരൂപങ്ങൾ അതാതു പ്രദേശത്തെ നാടക വേദിയെ സർഗ്ഗാത്മകമാക്കുകയുണ്ടായി. ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയുടെ സമ്പന്നത ഇവിടെയാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. കേരളത്തിലെ നാടകവേദികൾക്കും ഇങ്ങനെ പ്രാദേശിക കലാരൂപങ്ങളുടെ സ്വാധീനം അവകാശപ്പെടാവുന്നതാണ്. തനതു നാടകങ്ങളിലാണ് ഇവരുടെ ക്രിയാംശങ്ങളെ പരീക്ഷണ വിധേയമാക്കിയത്.

അനുഷ്ഠാന - അനുഷ്ഠാനേതരകലകൾ

സാമൂഹിക വികാരങ്ങൾ പങ്കുവെച്ചുകൊണ്ടുള്ള നിശ്ചിത ജീവിത മാർഗ്ഗത്തിലൂടെയുള്ള സഞ്ചാരത്തിലാണ് അനുഷ്ഠാനങ്ങളും സംസ്ക്കാരകർമ്മങ്ങളും രൂപംകൊള്ളുന്നത്. ആവർത്തനങ്ങളിലൂടെ അവ രൂഢമൂലമായിത്തീരുന്നു. (വിഷ്ണു നമ്പൂതിരി എം.വി, 2007 : 124) കേരളത്തിലെ അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങളായ തെയ്യത്തിന്റെയും മുടിയേറ്റിന്റെയും പടയണിയുടെയും വേരുകൾ ഇത്തരം പ്രാചീന ഗോത്ര സംസ്കൃതിയിൽ നിന്നും ആർജ്ജിച്ചെടുത്തതാണ്. ഭാഷ അനുഷ്ഠാനം വേഷം, താളം എന്നിവയിൽ ആഴ്ന്നിറങ്ങിയിരിക്കുന്ന ചില പ്രാകൃത വിഭാഗത്തിന്റെ വിനോദതലങ്ങൾ അവയിൽ കാണാം. തെയ്യം ഉത്തരകേരളത്തിലും പടയണി മധ്യതിരുവിതാംകൂറിലും നിലനിൽക്കുന്നു. നാടകപൂർവ്വങ്ങളായ നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ അംശങ്ങൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. സാധാരണ ജനങ്ങളുടെ വിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ച് പടർന്നു കയറിയതാണ് നാടോടി നാടകങ്ങൾ. പ്രകൃതിയുമായുള്ള മനുഷ്യന്റെ ബന്ധത്തിന്റെ ആഴം അളക്കുന്ന ചില അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലൂടെ അവ വളർന്നു വികസിച്ചു. മനുഷ്യൻ തന്റെ വേരു തേടി അന്വേഷണം ആരംഭിച്ചതോടെ അവന്റെ അസ്തിത്വം തിരിച്ചറിയുകയും അത് നിലനിർത്തുന്നതിന് ആരാധനയും പൂജയുമൊക്കെ അനിവാര്യമെന്നു കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്തു. അജ്ഞാതവും ഏകാന്തവുമായ വഴികൾ തേടിയുള്ള ചില അന്വേഷണങ്ങൾ ആകാംഷയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കേവലമായ ആചാരമായി മാറിയിരുന്ന ഇത്തരം അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ കാലം കഴിയുംതോറും വിശ്വാസങ്ങളിലൂന്നികൊണ്ട് ജനങ്ങളെ മുഴുവൻ ഏകീകരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന കലാരൂപമായി വളർന്നു വികസിച്ചു. പിന്നീട് സംസ്കാരങ്ങളെ ഏകീകരിക്കുന്ന സവിശേഷ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നാടകത്തിലേയ്ക്ക്

സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ആധുനിക നാടകങ്ങൾ വളർച്ച പ്രാപിക്കുന്നതിനായി ജൈവപരമായ സന്ദേശവാഹകനായി അനുഷ്ഠാന നാടകങ്ങൾ പ്രവർത്തിച്ചു തുടങ്ങി. കേവലമായ വിനോദങ്ങളിലല്ല, അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലാണ് നാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത് എന്ന് കാണാം.

അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങൾ ഒരു പുരാണ പരാമർശത്തിലൂന്നിക്കൊണ്ടുള്ളതും ദൃശ്യവിസ്മയം തീർക്കുന്നവയും സംഭവബഹുലവുമാണ്. അനുഷ്ഠാനേതര കലാരൂപങ്ങൾ ജീവിതസംബന്ധിയും വിനോദപരവും ഫലിത പരിഹാസം നിറഞ്ഞതുമാണ്.

തെയ്യം

തെയ്യം എന്നു പറഞ്ഞാൽ 'ദൈവം' എന്നാണ് അർത്ഥം. നൃത്തം ചെയ്യുകയും വർത്തമാനം പറയുകയുമൊക്കെ ചെയ്യുന്ന ദൈവത്തെയാണ് തെയ്യമെന്ന കലാരൂപത്തിൽ നാം കാണുന്നത്. അതായത് മനുഷ്യൻ ദൈവമായി അവരോധിക്കപ്പെടുന്നു. തെയ്യത്തിൽ ചതുർവിധാഭിനയത്തിന്റെ സമ്മേളനം കാണാം. കണ്ണൂർ, പയ്യന്നൂർ ദേശങ്ങളിൽ ദേവതാരൂപം ധരിച്ച് ആടുന്ന കോലങ്ങളാണ് തെയ്യങ്ങൾ.

തെയ്യങ്ങളുടെ അരങ്ങ് കാവുകളാണ്. ക്ഷേത്രങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒട്ടേറെ കലാരൂപങ്ങൾ കേരളത്തിലുണ്ട്. തെയ്യം ക്ഷേത്രകലയല്ല. ക്ഷേത്രത്തിനു പുറത്തും തറവാട്ടു മുറ്റങ്ങളിലും തെയ്യം കെട്ടി ആടാറുണ്ട്. പാട്ടും, കൊട്ടും നൃത്തച്ചുവടുകളുമൊക്കെയുള്ള ഒരു കലാരൂപമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദേശത്തെ ജനങ്ങൾക്ക് ഇത് ഒരു അനുഷ്ഠാനമാണ്. അനുഷ്ഠാനം എന്നു പറഞ്ഞാൽ ദേവീദേവന്മാരെ സന്തോഷിപ്പിക്കാനായി ഭക്ത്യാദരപൂർവ്വം ചെയ്യുന്ന പൂജയായി പരിഗണിക്കാം.

തെയ്യത്തിന്റെ ചടങ്ങുകൾ

തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ തലേദിവസം കോലക്കാരൻ ചെണ്ടകൊട്ടി പാട്ടുപാടുന്നതാണ് തോറ്റംപാട്ട്. ഇതിനായി ഒരുങ്ങി തയ്യാറാകുന്ന വേഷക്കാരനെയാണ് 'തോറ്റം' എന്നു പറയുന്നത്. ദേവതയുടെ ഉത്ഭവം, മാഹാത്മ്യം, രൂപവിശേഷം തുടങ്ങിയവയാണ് തോറ്റംപാട്ടുകളിൽ വർണ്ണിക്കുന്നത്.

വീരപുരുഷന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്ന തെയ്യങ്ങൾക്ക് 'വെള്ളാട്ടം' എന്ന ചടങ്ങുണ്ടാകും. തെയ്യത്തിന്റെ മുടിക്കുപകരം ചെറിയ കിരീടം മാത്രം അണിഞ്ഞു

കൊണ്ടുവന്ന് പല അഭ്യാസങ്ങളും നൃത്തമുറകളും കാണിക്കുന്നതാണ് വെള്ളാട്ടം. തോറ്റംപാട്ടും വെള്ളാട്ടവും ഉണ്ടെങ്കിൽ അവയ്ക്കുശേഷമാണ് തെയ്യം കെട്ടിയൊരുങ്ങുന്നത്. തോറ്റം പാടിയശേഷം അല്പനേരം ഉറയുന്നു. കോലക്കാരന്റെ ശരീരത്തിൽ ദൈവം കുടികൊള്ളുന്നതിനാണ് 'ഉറയൽ' എന്നു പറയുന്നത്. തെയ്യാട്ടം നടത്തുന്നതിന് തലേദിവസം തന്നെ കോലക്കാരൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലത്തുവന്ന് ചടങ്ങുകൾ ആരംഭിക്കും. ഇതിന് 'തെയ്യം കൂടൽ' എന്നാണ് പറയുന്നത്. തെയ്യം തുടങ്ങുന്ന രാത്രിയിൽ കതിനാ വെടികൾ മുഴക്കി 'ചെണ്ടവേല' തുടങ്ങുകയായി. വേലയ്ക്കു ശേഷമാണ് കോലങ്ങൾ കളത്തിൽവന്ന് തോറ്റംചൊല്ലി വെളിച്ചപ്പെടുന്നത്.

രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും സങ്കല്പത്തിലുമൊക്കെ വൈവിധ്യമാർന്ന തെയ്യങ്ങളുണ്ട്. മലവാസികളും മന്ത്രവാദികളുമായിരുന്ന മലയർ പല പ്രാകൃത നൃത്തങ്ങളും നടത്തിവന്നിരുന്നു. മലയരെ നാട്ടിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുവന്ന് അവർക്ക് പ്രോത്സാഹനം നൽകിയാണ് കോലത്തിരി തെയ്യത്തെ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത്. വീടുകൾ തോറും സഞ്ചരിക്കുന്ന 'നാട്ടുദൈവങ്ങ'ളായിരുന്നു ആദ്യത്തെ തെയ്യം. അത് പിന്നീട് കളിയാട്ടമായി വികസിച്ചു. തുടർന്ന് ഇതിഹാസ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കോലങ്ങൾ കെട്ടുവാൻ തുടങ്ങി. സാമുദായിക കഥകളെ പശ്ചാത്തലമാക്കി വീരപുരുഷന്മാരുടെ കോലങ്ങൾ കെട്ടിയാടാറുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ദൈവികവും മാനുഷികവുമായ സങ്കല്പങ്ങളും ആശയങ്ങളും അനുഭവങ്ങളും തെയ്യമെന്ന കലയിലൂടെ മനുഷ്യരുടെ ഇടയിലേക്ക് പകർന്നാട്ടം നടത്തി.

ദേവീദേവന്മാരുടെ മാത്രമല്ല, യക്ഷഗന്ധർവ്വന്മാരുടെയും ഭൂതങ്ങളുടെയും മരിച്ചുപോയ കാരണവന്മാരുടെയും മൺമറഞ്ഞ വീര പരാക്രമികളുടെയുമൊക്കെ തെയ്യം കെട്ടി ആടാറുണ്ട് ഇതിന് 'തിറയാട്ടം' എന്നുപേരുണ്ട്. സംസാരിക്കുന്ന ദൈവങ്ങളാണ് തെയ്യങ്ങൾ. തെയ്യത്തിന്റെ മുമ്പിൽ ഭക്തജനങ്ങൾ തങ്ങളുടെ വിഷമതകൾ ഉണർത്തിക്കുന്നു. തെയ്യങ്ങൾ പോംവഴി നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. അനുഗ്രഹിക്കാൻ ശക്തിയുള്ളവരാണ് തെയ്യങ്ങൾ എന്നാണ് സങ്കല്പം. പണ്ടുകാലത്ത് പകർച്ചവ്യാധികൾ ഇല്ലാതാക്കുന്നതിനും ഇഷ്ടമുള്ള കാര്യങ്ങൾ നേടിയെടുക്കുന്നതിനുമൊക്കെ ആളുകൾ നേർച്ചയായി തെയ്യം കെട്ടിയാടുമായിരുന്നു. ഇങ്ങനെ കാവുകളിലും തറവാടുകളിലും വർഷാവർഷം തെയ്യം കഴിപ്പിക്കുന്നതിന് 'കളിയാട്ടം' എന്നാണ് പറയുന്നത്. വളരെക്കാലം കൂടി കളിയാട്ടം കഴിപ്പിക്കുന്നതിനെ 'പെരുംകളിയാട്ടം' എന്നു പറയുന്നു (പയ്യനാട് രാഘവൻ, 1986 : 338).

തെയ്യങ്ങൾ അരങ്ങിൽ വന്ന് പീഠത്തിൽക്കയറി നൃത്തംചെയ്യും. നൃത്തത്തിനൊടുവിൽ അരുളപ്പാട് ഉണ്ടാവുകയും ഭക്തരെ അനുഗ്രഹിക്കുകയു ചെയ്യും. പിന്നെയാണ് 'മുടിവെപ്പ്' എന്ന ചടങ്ങ്. സന്തോഷം അറിയിച്ചുകൊണ്ടും ഭക്തജനങ്ങളെ അനുഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ടും അരുളപ്പാടുകൾ നടത്തിയശേഷം മുടി അഴിക്കും. ശേഷം അരി നിവേദ്യവും മറ്റും ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. പിന്നെ, വേഷം അവസാനിപ്പിച്ച് തൊഴുത് കളമൊഴിയുന്നു. ഇങ്ങനെ ഓരോരോ തെയ്യങ്ങളായി രംഗത്തെത്തുന്നു.

കുരുതി തർപ്പണം തെയ്യാട്ടത്തിലെ ഒരു പ്രധാന ചടങ്ങാണ്. ആട്, കോഴി എന്നിവയെ അറുത്താണ് കുരുതി നടത്തുന്നത്. തെയ്യം കെട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്ന സമയത്താണ് കുരുതി കൊടുക്കുന്നത്. കർമ്മി കുരുതിയൊരുക്കി അരിവാരിയെറിഞ്ഞാൽ മാത്രമേ തെയ്യം ഉറഞ്ഞു തുള്ളുകയുള്ളൂ. തെയ്യത്തിനു മുന്നിൽഇതിന്റെ കാണികളായ ആരാധകർ വിവിധങ്ങളായ നേർച്ചകൾ നൽകാറുണ്ട്. ആൾ, കണ്ണ്, ചെവി, കൈ, കാൽ, തല, മൂക്ക് തുടങ്ങിയവയുടെ സ്വർണ്ണംകൊണ്ടും വെള്ളികൊണ്ടുമുള്ള രൂപങ്ങളും പക്ഷികളുടെയും മൃഗങ്ങളുടെയും പ്രതിമകളുമൊക്കെ നേർച്ചയായി നൽകാറുണ്ട്. കോഴി, ആട്, പണം മുതലായവയും നേർച്ചയായി കൊടുക്കാറുണ്ട്.

ശില്പം, വാദ്യം, ചിത്രം തുടങ്ങിയ മറ്റുകലകളുമായും തെയ്യത്തിനു ബന്ധമുണ്ട്. തെയ്യത്തിന്റെ തലയിലണിയുന്ന മുടി, വളകൾ തുടങ്ങിയ ആഭരണവിശേഷങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത് ശില്പവൈദഗ്ദ്ധ്യം നേടിയ ആളുകളാണ്. ചെണ്ട, ഇലത്താളം, ശ്രുതി, കുഴൽ തുടങ്ങിയ വാദ്യങ്ങൾ തെയ്യത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

അരങ്ങ്

കാവുകളിലാണ് തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്നത്. മലയാളമാസം തുലാം മുതൽ ഇടവം വരെയാണ് തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണകാലം. രാത്രികാലത്തു മാത്രമല്ല, പകൽസമയത്തും തെയ്യം അരങ്ങേറാറുണ്ട്. രാത്രിയിൽ വെളിച്ചത്തിനായി ഓലച്ചൂട്ടോ പന്തങ്ങളോ ഉപയോഗിക്കും. ചില തെയ്യങ്ങളുടെ അരയിലും മുടിയിലും പന്തങ്ങൾ കത്തിച്ചു വച്ചിരിക്കും. തെയ്യക്കോലങ്ങളുടെ മുഖത്ത് വിരിയുന്ന ഭാവപ്രകടനങ്ങൾ വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കാൻ ഇത് സഹായിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ ഒഴിവാക്കിയാൽ ചതുർവിധാഭിനയം

തെയ്യത്തിലുമുണ്ട്. അധികാരി വർഗ്ഗത്തിനെതിരായി പോരാടിയ പ്രേതാത്മാക്കളുടെ ദുരന്തകഥകളുമാണ് തെയ്യങ്ങൾ. ഓരോ സമുദായവും വ്യത്യസ്ത തെയ്യങ്ങളെ കെട്ടിയാടുന്നു. വണ്ണാൻ, മലയൻ, വേലൻ, പുലയൻ, മയിലൻ, മൂന്നുറ്റോൻ, കോപ്പാളൻ ഇവർക്ക് തെയ്യം കെട്ടിയാടാനുള്ള ചെറുജന്മാവകാശം സിദ്ധിച്ചവരാണ്. (രാഘവൻ പയ്യനാട് 1998 : 30) ഇവരാണ് കാലകാലങ്ങളായി തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്നത്. ദൈവം എന്ന പദത്തിന്റെ രൂപാന്തരമാണ് തെയ്യം. പകർന്നാട്ടമാണ് തെയ്യത്തിന്റെ നാടകീയതയുടെ കാതൽ. ഭക്തിയും വിശ്വാസവും ജനിപ്പിക്കുന്ന ഈ കലാരൂപം വിനോദത്തിനുള്ള ഉപാധികൂടിയാണ്. ഇതിലെ പൊട്ടനും ഗുളികനും കരിമ്പൂതവും പനിയന്മാരും കാണികളെ ചിരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

തെയ്യാട്ടത്തിനായി പ്രത്യേകം തയ്യാറാക്കിയിട്ടുള്ള തറയെ പ്രദക്ഷിണം വച്ചുകൊണ്ടാണ് ചടങ്ങുകൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ രംഗപൂജയെ വരെ ഈ ചടങ്ങ് അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാ തെയ്യങ്ങൾക്കും വരവിളിയെന്ന ഒരു അനുഷ്ഠാനമുണ്ട്. കാവിന്റെ മുന്നിൽ വെച്ച് കോലക്കാരൻ ശക്തിയെ വിളിച്ചു വരുത്തുന്ന ചടങ്ങാണിത്.

ഹരീവർദ്ധിക്ക് ആണ്ടുനാളും ശ്രീയും സമ്പത്തുംപോലെ
വാഴ്കതാനും കുളിക്കതാനും
പരദേവതയ്ക്കു തിരുവുള്ളം തെളിയമൃതാകിൽ

സമ്പത്തും മുഹൂർത്തം ഫലം വർദ്ധിക്ക എന്നതാണ് വരവിളിയുടെ ചൊല്ല് (രാഘവൻ പയ്യനാട്, 1998 : 35).

വേഷാവിധാനങ്ങൾ

കൃഷി ചെയ്ത് വിളവെടുത്തുകഴിഞ്ഞ് വീണ്ടും വിളവിറക്കാൻ വേണ്ടി കൃഷി ചെയ്യുന്നതിന് ഇടയിലുള്ള കാലത്താണ് തെയ്യം നടത്തുന്നത്. തെയ്യം കെട്ടുന്ന ആളിനെ കോലക്കാരൻ എന്നാണ് പറയുന്നത്. കോലക്കാരനിൽ ഒട്ടേറെ ചമയഭംഗികൾ കെട്ടിക്കുന്നു.

പ്രകൃതി വസ്തുക്കളിൽ നിന്നാണ് തെയ്യത്തിന്റെ വേഷഭൂഷാദികൾ ഒരുക്കുന്നത്. മഞ്ഞൾ ഉരലിലിടിച്ച് ഉലക്കയിലും ഉരലിലും പറ്റുന്ന മഞ്ഞളെണ്ണയിൽ ചെറുനാരങ്ങ നീരും പൊൻകാരവും ചേർത്തു വെയിലത്ത് ഉണക്കിയിട്ട് അതിൽ കോലരക്കും വട്ടരക്കും ചേർത്ത്

കിഴിയുണ്ടാക്കുന്നു. പഴുപ്പിച്ച മൺച്ചട്ടിയിൽ വെച്ച് ചൂടാക്കിയ ഈയത്തകിടിൽ ഈ കിഴി ഉരയ്ക്കുമ്പോൾ തകിടിൽ മഞ്ഞച്ചായം പതിഞ്ഞു കിട്ടുന്നു. ചായില്യവും മെഴുകും സമമായി ചേർത്ത് ചൂടാക്കി അഭ്രത്തിന്റെ ഒരു വശത്ത് കണ്ണാടിയിൽ രസം പൂശും പോലെ പൂശിയെടുക്കുമ്പോൾ തിളങ്ങുന്ന ചുവപ്പുനിറം കിട്ടുന്നു. തകിടും അഭ്രവും നാടൻ മെഴുകും ചേർത്തരച്ച് മുടിയിൽ പതിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മൺചട്ടിയിൽ എണ്ണതേച്ച് അതിൽ എണ്ണത്തിരിയുടെ പുക പിടിപ്പിക്കുമ്പോൾ കിട്ടുന്ന കരിയിൽ മെഴുകു ചേർത്ത് ചൂടാക്കി കറുപ്പു നിറം ഉണ്ടാക്കുന്നു.

തെയ്യങ്ങൾക്ക് തലയിൽ വെച്ചുകെട്ടുന്ന വലിയ കിരീടങ്ങൾ ഉണ്ട്. ഇതിനെ ‘മുടി’ എന്നാണ് പറയുക. ഓരോ തെയ്യത്തിന്റെയും മുഖത്ത് പ്രത്യേകമായ നിറങ്ങളും വരകളുംകൊണ്ട് നിറച്ചിരിക്കും. ഇതിനെ ‘മുഖത്തെഴുത്ത്’ എന്നാണ് പറയുന്നത്. മുടിക്കും മുഖത്തെഴുത്തിനും ആഭരണങ്ങൾക്കും തെയ്യം ഉപയോഗിക്കുന്ന ആയുധങ്ങൾക്കുമൊക്കെ സാധാരണയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ രൂപവും നിറവുമൊക്കെയാണുണ്ടാവുക. മന്ത്രതന്ത്രങ്ങൾ, ബലിപൂജാദികൾ, നൃത്തപ്രകടനങ്ങൾ, വെളിച്ചപ്പെടൽ, ആയുധപ്രയോഗങ്ങൾ തുടങ്ങിയ പലതും ഈ ആരാധനാ പ്രകടനത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു.

മുഖത്തെഴുത്ത്, ചിത്രപ്പണികളോടു കൂടിയവയാണ്. ചമയത്തിന് പ്രകൃതി യിലെത്തന്നെ വിഭവങ്ങളാണ് ഉപയോഗിക്കുക. മനയോല, ചായില്യം, മഷി എന്നിവയെല്ലാം ഈർക്കിൽക്കൊണ്ട് ബ്രഷുണ്ടാക്കി മുഖത്തെഴുതുന്നു. ചായം കൂട്ടുന്നതിന് വെളിച്ചെണ്ണയും പച്ചവെള്ളവും ചേർക്കുന്നു. മുഖത്തെഴുത്ത്, തലയിൽമുടി, വളകൾ, മാലകൾ, ഞൊറിവച്ച പട്ടുടുപ്പുകൾ, കുരുത്തോലച്ചുറ്റ് എന്നിവയാണ് തെയ്യങ്ങളുടെ പൊതുവേഷം. ഓരോ തെയ്യത്തിനും വേഷ വ്യത്യാസമുണ്ട്. പൊട്ടൻ, ഗുളികൻ എന്നിവയ്ക്കു പാളകൾ മുഖംമൂടിയായി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

തെയ്യത്തിലെ ദേവതകൾക്ക് മനുഷ്യരുടെമേലും പ്രകൃതിയുടെമേലും ഏറെ സ്വാധീനതയുണ്ട് എന്ന് പുരാവൃത്തങ്ങളിൽ നിന്നു തെളിയും. മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഗതിവിഗതികളെ നിയന്ത്രിക്കാൻ ദേവതയ്ക്കു സാധിക്കും. കൂടാതെ ഉച്ചയെ അന്തിയാക്കാം. കന്നുകാലി പൈതങ്ങളെ നശിപ്പിക്കാം. പനയെ കുമ്പിടുവിക്കാം. ഈ കാര്യങ്ങൾ തോറ്റം

പാട്ടിൽ നിന്നു തെളിയും ഈ വിധം കഴിവുകളാണ് ദേവതയെ സ്വീകാര്യമാക്കുന്നത്. ദേവതയെ സ്ഥാനം കൊടുത്ത് അനുഷ്ഠാനം നിശ്ചയിക്കാൻ ഇടയാക്കുന്നത് (രാഘവൻ പയ്യനാട്, 1998 : 210).

തെയ്യത്തിനെ നാടകത്തോടടുപ്പിക്കുന്നത് അതിന്റെ പകർന്നാട്ടമാണ്. നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ ഭാവോജ്ജ്വലത, ആഹാര്യശോഭ, ആംഗികാഭിനയം, പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം, പരിസരാഭിനയം എന്നീ ഘടകങ്ങൾ ഒത്തിണങ്ങുമ്പോൾ തെയ്യത്തിലെ നാടകീയത ദൃശ്യമാകും. പകർന്നാട്ടത്തിലായാലും സംഘട്ടനത്തിലായാലും നർത്തകന്റെ ശാരീരിക ചലനങ്ങൾ ദൃശ്യത്തിന് ആലങ്കാരികത നൽകുന്നുണ്ട്. മാത്രവുമല്ല ശില്പപരമായ മാതൃകകൾ വാർത്തെടുക്കുവാനും നാടകത്തിന്റെ ശരീരഭാഷ സൃഷ്ടിക്കുവാനും സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. അപ്രകാരം അനുഷ്ഠാനം ആവിഷ്കരണോപാധിയായി മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ നാടകീയതയുൾക്കൊള്ളുന്ന അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങൾ ഗ്രാമീണ മനസ്സിന്റെ ആസ്വാദനക്ഷമതയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തി.

ആദ്യകാലങ്ങളിൽ തെയ്യങ്ങൾക്ക് മുഖപ്പാളകളാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീട് മുഖത്തെഴുത്തു സംവിധാനം വന്നതോടെ രൂപങ്ങൾ വർണ്ണ ചിത്രങ്ങളായി തെളിയാൻ തുടങ്ങി. നാടകത്തിന്റെ സ്ഥായി ഭാവത്തിനു യോജിച്ച അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയാണ് നാടോടി നാടകത്തിനാവശ്യം. നടന്റെ അഭിനയത്തിലൂടെ രംഗവേദിയിൽ സ്ഥലകാലബോധവും സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. ഈ അടിസ്ഥാന വസ്തുതകൾ നാടോടി നാടകങ്ങൾക്ക് സഹായകമായ രീതിയിൽ ഭാവപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന സൂചക വസ്തുക്കൾ ആയി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

നടനെ പ്രേക്ഷകനിൽ നിന്നും വേർത്തിരിക്കുന്ന ദീപ സംവിധാനം നാടോടി നാടകത്തിന് അനുയോജ്യമല്ല. നിലവിളക്ക്, പന്തം, തീവെട്ടി മുതലായവയെ രംഗത്ത് ഉപയോഗിക്കാം. നാടകാന്തരീക്ഷത്തിനും രംഗവേദിയുടെ സ്വഭാവത്തിനും അനുയോജ്യമല്ലാത്ത പ്രകാശസംവിധാനങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് ആസ്വാദനത്തിനും ഭംഗം വരുത്തും.

പടയണി

എല്ലാ അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങളെയുംപോലെ ദേവീ ക്ഷേത്രങ്ങളിലാണ് പടയണി ആഘോഷിക്കുന്നത്. കാളിയുടെയും ദാരികന്റെയും യുദ്ധമാണ് ഇതിന്റെ ഐതിഹ്യം. യുദ്ധത്തിൽ ദാരികനെ വധിച്ചിട്ടും കലി അടങ്ങാത്ത കാളിയെ സമാധാനിപ്പിക്കാനായി ശ്രീപരമേശ്വരനും ദേവന്മാരും കോലംകെട്ടി തുള്ളിയാടിയതിന്റെ ഓർമ്മയ്ക്കായിട്ടാണ് പടയണി അരങ്ങേറുന്നത്. കൃഷിചെയ്ത് ജീവിച്ചിരുന്നവരാണ് കേരളീയർ. വിളവെടുപ്പിന്റെ ഒരു ഭാഗം ദൈവങ്ങൾക്കും കൊടുത്ത്, സന്തോഷിക്കുന്ന സമയമാണ് പടയണിയുടെ ഉത്സവകാലം.

പത്തനംതിട്ട, ആലപ്പുഴ ജില്ലകളിലെ മലയോരപ്രദേശത്താണ് പടയണി ആഘോഷം നടക്കാറുള്ളത്. പടയണി അരങ്ങേറുന്നത് നവംബർ മുതൽ മെയ് വരെയുള്ള കാലത്താണ്. പടയണി നടത്തുന്നത് കാവുകളിലാണ്. ഇന്ന് കാവുകളൊക്കെയും ക്ഷേത്രങ്ങളായി മാറിയിരിക്കുന്നു. ഇരുപത്തിയെട്ട് ദിവസങ്ങൾവരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന പടയണി ആഘോഷം പണ്ട് ഉണ്ടായിരുന്നു. ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ തിരക്കു പ്രമാണിച്ച് അത് ചുരുങ്ങി ഏഴ് ദിവസങ്ങളിലൊതുക്കി. കൃത്യമായ അടുക്കും ചിട്ടയും പാലിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് പടയണിയുടെ അവതരണം.

പടയണിയുടെ ചടങ്ങുകൾ

അനുഷ്ഠാനപരമായ ചടങ്ങുകളാൽ സമൃദ്ധമാണ് പടയണി. പടയണിയുടെ തുടക്കത്തിൽ ചെണ്ടമേളവും കതിനാവെടിയുമുണ്ടാകും. ഇതിനുശേഷം ആദ്യചടങ്ങായ 'ഊരാളി തുള്ളൽ ആരംഭിക്കുകയായി. വില്ലും അമ്പും ഏന്തിയ ഊരാളി ക്ഷേത്രനടയിൽ ഉറഞ്ഞുതുള്ളും. പരമ്പരാഗതമായി ഊരായ്മ സിദ്ധിച്ച കുറുവനാണ് ഊരാളിയായി വരുന്നത്. കാവിനും നാടിനും അതിരുകളായി കാവൽ നിൽക്കുന്ന മലദൈവങ്ങൾ കാഞ്ഞിരപ്പാറമല, തലപ്പാറമല, നടുവത്തുപാറമല, കോട്ടപ്പാറമല എന്നിവയാണ്. ഈ മലകളിൽ കുടിയിരിക്കുന്ന മലവില്ലന്മാരിൽ പ്രധാനിയായ കാഞ്ഞിരപ്പാറവില്ലന്റെ വില്ല് സൂക്ഷിക്കുന്നവനാണ് ഈ ഊരാളി എന്നാണ് സങ്കല്പം. 'ഊരാളിതുള്ളലോടെ പുറപ്പാട്' എന്ന ചടങ്ങിന് തുടക്കം കുറിക്കും. അമ്മദൈവത്തെ ആവാഹിച്ച ക്ഷേത്രത്തിലെ തിടമ്പ് പുറത്തേക്ക് കൊണ്ടുവരും. ഈ സമയത്താണ് കാവിലമ്മ നാടുചുറ്റാനിറങ്ങുന്നത്. ഊരു

ചുറ്റാനിറങ്ങുമ്പോൾ ഭക്തർക്ക് കാവിലമ്മ അനുഗ്രഹം ചൊരിയും. വീട്ടുമുറ്റങ്ങളിലെത്തി പൂവും, നെല്ലും, പൂക്കുലയും ഒക്കെ ഒരുക്കിയ തറയിൽ പറയിടുന്നു. അതിനുശേഷം 'അമ്പൊലി' 'ബന്ധുക്കാരനോട്ടം' 'തിരിച്ചെഴുന്നള്ളത്ത്', 'കൊട്ടിയറീക്കൽ', 'നൂറ്റൊന്നുകലം', ഒരുക്കെടുപ്പ്' തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ ചടങ്ങുകളുണ്ട്. ഈ ചടങ്ങുകൾക്കുശേഷം നാടിനെ ശുദ്ധീകരിക്കുന്നതിനായി ഊരാളി തുള്ളുന്നു. ഇതോടെ പടയണിയുടെ അവതരണത്തിനുള്ള സമയമായി.

പടയണി കാണാൻ 'അമ്മ'യെ വിളിച്ചിറക്കിക്കൊണ്ടു വരണം ഇതിനെ 'കൊട്ടിവിളക്കൽ' എന്നാണ് പറയുന്നത്. അമ്മ വരുന്നതിനുമുമ്പ് ഫലമറിയാനായി 'തേങ്ങാമുറിക്കൽ' നടത്തും. ഇതിൽ ഗണകൻ രാശിവെച്ച് ഫലം പറയും. പടയണി അവതരണത്തിന് അരങ്ങിലെത്തുന്ന വേഷങ്ങളെ കോലങ്ങൾ എന്നാണ് പറയുന്നത്. കോലങ്ങളിൽ ഏറ്റവും വലുത് 'ഭൈരവി'യും കാഞ്ഞിരമാല'യുമാണ്. ഈ രണ്ട് കോലങ്ങളും മുമ്പിൽ നിൽക്കുകയും ഇവയ്ക്കു പിന്നിൽ മറ്റ് കോലങ്ങളൊക്കെയും നിരന്നുനിൽക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള ആദ്യാവതരണമാണ് 'നിരത്തിത്തുള്ളൽ'. കോലൻകോലം, യക്ഷികോലങ്ങൾ, മാടൻകോലം, മറുതാകോലങ്ങൾ, ഗണപതിക്കോലം, കുതിരക്കോലം എന്നിവരെയും വീരപുരുഷന്മാരായ മനുഷ്യകഥാപാത്രങ്ങളെയും നിരത്തിതുള്ളലിൽ കാണാം. കോലങ്ങൾ കാവിനുചുറ്റും വലംവെയ്ക്കുന്നു. നാട്ടുകാരും മേളക്കാരുമൊക്കെ കോലങ്ങളോടൊപ്പമുണ്ടാകും. ഇതിനെ 'ചുറ്റുവലത്ത്' എന്നാണ് പറയുന്നത്. ചുറ്റിനുശേഷം കളത്തിലെത്തുന്ന കോലങ്ങളെ ഇറക്കി ഓരോ സ്ഥാനങ്ങളിൽ വെയ്ക്കുന്നു. പിന്നീട് 'കാപ്പൊലി' എന്ന ചടങ്ങ് തുടങ്ങും. പടയണിയാശാൻ നീട്ടിവിളിക്കുമ്പോൾ കൂടിനിൽക്കുന്ന ജനങ്ങളൊക്കെയും അത് ഏറ്റുവിളിക്കും, പച്ചിലത്തൂപ്പുകൾ അരയിലും തലയിലും കെട്ടിയ കുട്ടികളും മുതിർന്നവരുമൊക്കെ കാവിനു പിന്നിൽനിന്നും കളത്തിലേക്ക് ഓടിവരുകയും കതിനാവെടി മുഴങ്ങുമ്പോൾ അവർ ഓടിമറയുകയും ചെയ്യും. ഇതാണ് 'തൂപ്പുകാലപ്പൊലി' എന്ന ചടങ്ങ്. പിന്നീട് 'ഇളന്തേം പടേം' 'വെളിച്ചപ്പാട്' തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഓരോരുത്തരായി വന്ന് പ്രകടനം നടത്തുന്നു. അതിനുശേഷമാണ് 'താവടി' എന്ന താളത്തിനു അനുസരിച്ചുള്ള ചുവടുവെയ്പ്.

പടയണിയിലെ വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു ചടങ്ങാണ് 'അടവി' പക്ഷികളും മൃഗങ്ങളുമൊക്കെ പടയണിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്നു. മൃഗക്കോലങ്ങളിലുള്ള

'കുതിരക്കോല'ത്തിന്റെ തുള്ളൽ അടവിയുടെ മുന്നോടിയായി വരുന്നതാണ്. 'പറയത്തി' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ 'ശീതങ്കൻ പുറപ്പാട്', 'കുറത്തിയുടെ മുടിയാട്ടം എന്നിവയും അടവിയ്ക്ക് മുന്നോടിയായി വരുന്നു. ദാരികാസുരന്റെ വധത്തെ സ്തുതിക്കുന്ന 'പുലവൃത്തം തുള്ളൽ' അടവിയിലുണ്ട്. വിശ്വാസങ്ങളും ആചാരങ്ങളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും അടങ്ങിയ അടവിയിൽ വേലന്റെ 'ചാറ്റുപാട്ടും' പ്രസിദ്ധമാണ്. ഇനി ആഴിയടിക്കൽ എന്ന ചടങ്ങാണ്. അടവിയിൽ കാവിലമ്മയുടെ ഭസ്മ പ്രസാദമായി വാങ്ങിയ വ്രതക്കാർ ചൂരൽ ക്കാടുകളിൽപ്പോയി നീളമുള്ള ചൂരലുകൾ പിഴുതുകൊണ്ടുവരും. ആഴിക്കളത്തിലെ തീയിൽ കരിമ്പന, കവുങ്ങ്. മാവ്, മുള, വാഴ മുതലായവയുമായി ആളുകൾവന്ന് അടുക്കുന്ന ഒരു ചടങ്ങ് പടയണിയിലുണ്ട്. വൃക്ഷങ്ങൾ അടവിക്കളത്തിൽ ഉയർത്തി നിർത്തുമ്പോൾ ഒരു വനത്തിന്റെ പ്രതീതിയാണുണ്ടാവുക. നേരം പുലരുന്നതിനു മുമ്പായി ഇത് അവസാനിപ്പിക്കും. ഒരു പ്രകൃതിയുടെ ഒരുക്കമാണ് ഈ ചടങ്ങിൽ കാണുന്നത്.

കാളിയുടെ മുഴുവൻ കലിയും മാറണമെങ്കിൽ 'അമ്മ'യെ ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന ദുർബാധകളെ മാറ്റണമെന്നാണ് ജനങ്ങളുടെ വിശ്വാസം. അതിനായി അമ്മയെ ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന പിശാച്, മറുത, യക്ഷി തുടങ്ങിയ ദേവതകളെ നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യണം. ഇതിനായി പാളക്കോലങ്ങളിൽ വേഷങ്ങൾ കെട്ടിയുള്ള കോലംതുള്ളൽ നടത്തുന്നു. പടയണിയുടെ ഏറ്റവും ഭാവതീവ്രതയുള്ള ഭാഗം ഇതാണ്. ഗണപതി, പിശാച്, മറുതാ, കാലൻ, അന്തരയക്ഷി, സുന്ദരയക്ഷി, അരക്കിയ യക്ഷി, അംബരയക്ഷി, എരിനാഗയക്ഷി, അയലിയക്ഷി, മായയക്ഷി, കാലയക്ഷി, നിണഭൈരവി, ഭൈരവി, കാഞ്ഞിരമാല തുടങ്ങിയ പാളക്കോലങ്ങളും പക്ഷിക്കോലത്തിലെ പക്ഷിയും കോലംതുള്ളലിൽ അണിനിരക്കുന്നു (പയ്യനാട് രാഘവൻ, 1980 : 99).

പടയണിയിലെ വളരെ നാടകീയത നിറഞ്ഞ ഒരു ഭാഗമാണ് 'നായാട്ട്' പന്നി, പട്ടി തുടങ്ങിയ ജീവികളുടെ പാളകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ മുഖാവരണവും ധരിച്ചുകൊണ്ട്, പുല്ലും പച്ചിലത്തൂപ്പുകളുംകൊണ്ട് ശരീരം മുഴുവൻ മറച്ച്, കോലക്കാർ കളത്തിൽ മൃഗങ്ങളുടെ രൂപത്തിൽ വരുന്നു. അവർ അടിപിടി കൂടുന്നതായി കാണിക്കും. ജനങ്ങൾ ഭയക്കും. രാത്രികാലങ്ങളിൽ വീടും കൃഷിയിടവുമൊക്കെ നശിപ്പിക്കാനിറങ്ങുന്ന വന്യമൃഗങ്ങളെ ഓടിച്ചുവിടുന്നതിനെ നാടകീയമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് നായാട്ട്. കരടി, പന്നി

തുടങ്ങിയ മൃഗങ്ങൾ കളത്തിൽ വരികയും മൃഗങ്ങളും മനുഷ്യരും തമ്മിൽ പോരിടുകയും ഒടുവിൽ മൃഗങ്ങൾ ഓടിയൊളിക്കുകയും ചെയ്യും. ഈ ഭാഗത്താണ് അതിന്റെ വിനോദാംശം നിലനില്ക്കുന്നത്. കാണുന്നവർക്ക് കൂട്ടച്ചിരിക്ക് ഈ അവതരണം വക നൽകുന്നു.

വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വെളിപ്പെടലാണ് പടയണിയിലെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത. വലിയ പടയണിദിവസം വലിയ കോലങ്ങളായ ഭൈരവിയും കാഞ്ഞിരമാലയും മനുഷ്യ കഥാപാത്രങ്ങളായ 'കോണൻ', 'വെളിച്ചപ്പാട്' എന്നിവയും അരങ്ങേറും. 'അമ്മ'യുടെ പൂർണ്ണസന്തോഷത്തിനായി 'പൂപ്പട' കഴിക്കണമെന്ന് 'വെളിച്ചപ്പാട്' ആവശ്യപ്പെടും. പ്രത്യേകമായ ഒരുക്കങ്ങളും രീതികളുമുള്ള പുഷ്പാർച്ചനയാണ് പൂപ്പട. തമാശകലർന്ന ഒരു രീതിയാണ് ഇതിലുമുള്ളത്. ഒരാൾ തലയിൽ മുണ്ടുമൂടി ഇരിക്കുന്നു. അയാളുടെ കയ്യിൽ പച്ചിലത്തൂപ്പ് ഉണ്ടാകും. ജനങ്ങൾ ചുറ്റും നിൽക്കും. പാട്ടുകാർ ഉടുക്കും ഇലത്താളവും മുട്ടി 'മാരൻപാട്ട്' പാടും. യഥാർത്ഥ പൂവിനുപകരം കുരുത്തോലകളും പച്ചിലകളും അരിഞ്ഞതാണ് പൂപ്പടയ്ക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇരിക്കുന്ന ആളിനെ 'പിണിയാൾ' എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്. അയാൾ ചെറുതായി ഉറഞ്ഞുതുള്ളി തുടങ്ങുമ്പോൾ ആളുകൾ ആർപ്പും കുരവയും ഇടും. പെട്ടെന്ന് അയാൾ തുള്ളൽ നിറുത്തുകയും തുള്ളൽ നിർത്തിയതെന്താണെന്നു ചോദിച്ചുകൊണ്ട് 'കണിയാൻ' അവിടേക്കു വരികയും ചെയ്യും. പിന്നെ, അവർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണമാണ്. ഒടുവിൽ പിണിയാൾ തുള്ളാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ കതിനാവെടി മുഴക്കുകയും പൂക്കൾ വാരി മുകളിലേക്ക് എറിയുകയും ചെയ്യുന്നു.

പൂപ്പടയ്ക്ക് ശേഷം നാട്ടുകാർ കാവിലമ്മയുടെ നടയ്ക്ക് ഇരുവശത്തുമായി അണിനിരക്കുന്നു. ഒരു വലിയ ചുണ്ടൻവളത്തിന്റെ ആകൃതിയിലാണ് അണിനിരക്കുന്നത്. വഞ്ചിപ്പാട്ടിന്റെ രീതിയിൽ അവർ പാടുകയും വള്ളംകളിക്കാരെ പ്പോലെ ശരീരം ചലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇതിനെ 'കരവഞ്ചി' എന്നാണ് പറയുന്നത്.

വേഷവിധാനങ്ങൾ

പച്ചപ്പാളയിൽ എഴുതിയ മുഖംമൂടികളും കോലങ്ങളും ആണ് പടയണിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പച്ചപാളയിൽ മഞ്ഞൾ, കരി എന്നീ മൂന്നു നിറങ്ങളിൽ സർപ്പക്കെട്ടുകളും മുഖംമൂടികളും ഏതാനും വിചിത്രരൂപങ്ങളും വരച്ചു ചേർക്കുന്നു. തുണിച്ചുറ്റി എണ്ണയിൽ മുക്കിയ പന്തങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ നടനിൽ ഭാവം വരുത്തുവാൻ ഈ വർണ്ണ സംവിധാനം

സഹായിക്കുന്നു. പടയണിയിലെ മാർച്ചട്ടയിലും അരത്താലിയിലും പലതരം സർപ്പങ്ങളുടെ രൂപങ്ങൾ വരച്ചുണ്ടാക്കുന്നു. തൊലി ചീകികളയാത്ത പച്ചപ്പാളകൊണ്ടാണ് മാർച്ചട്ടകളിൽ സ്തനങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത്.

മുടിയേറ്റ്

ഒരു നാടോടി നാടകമാണ് മുടിയേറ്റ്. സംഘട്ടനമാണ് ഇതിലെ പ്രധാന നാടകാംശം. ദാരിക വധമാണ് മുടിയേറ്റിലെ കഥാവിഷയം. ക്ഷേത്രമുറ്റമോ, കാവുകളോ ആണ് ഇതിന്റെ അരങ്ങ്. തുറന്ന വേദിയിലാണ് മുടിയേറ്റ് നടക്കുന്നത്. 'കുറുപ്പന്മാർ' എന്ന വിഭാഗക്കാരാണ് മുടിയേറ്റിലെ നടന്മാർ. മാരാന്മാരും മുടിയേറ്റ് അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. മുടിയേറ്റിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ കാളിയും ദാരികനുമാണ്. കാളിയുടെയും ദാരികന്റെയും യുദ്ധമാണ് കഥ. കാളിയെ കൂടാതെ നാരദൻ, ശിവൻ, കോയിമ്പടാർ, കൂളി, ദാനവേന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളും മുടിയേറ്റിൽ ഉണ്ട്. അരങ്ങിനുപിന്നിൽ അണിയറ. കളിവിളക്ക്, നെയ്യ്, നാളികേരം തുടങ്ങിയവ വച്ചശേഷം ആദ്യം അരങ്ങുകേളിയും അരങ്ങ് വാഴ്ത്തലും നടത്തുന്നു. ചെണ്ട, വീക്കൻ, ഇലത്താളം, എന്നിവയാണ് ഇതിനുപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യങ്ങൾ.

തിരുവിതാംകൂർ, കൊച്ചി എന്നീ പ്രദേശങ്ങളിലെ ചില ഭദ്രകാളീക്ഷേത്രങ്ങളിലാണ് മുടിയേറ്റ് നടന്നിരുന്നത്. മുടിയേറ്റിനെ 'മുടിയെടുപ്പ്' എന്നും പറഞ്ഞു വരുന്നു. ഇതിവൃത്തം, പാത്രസൂചി, രംഗവൈവിദ്ധ്യം, ചതുർവിധാഭിനയം എന്നിവയെല്ലാം മുടിയേറ്റിൽ ഒത്തുചേർന്നിരിക്കുന്നതു കാണാം. ആദിമദ്ധ്യാന്തക്രമങ്ങളുള്ളതും ക്രമാനുഗതമായി വികസിക്കുന്നതുമാണ് ഇതിലെ ഇതിവൃത്തം. ശിവനാരദ സംവാദം, ദാരികന്റെ പുറപ്പാട്, കാളിയുടെ വരവ്, കോയിമ്പടാരുടെ പ്രവേശം, കൂളിയുടെ പുറപ്പാട്, കാളിയും ദാരികനുമായുള്ള യുദ്ധം, മുടിയെടുക്കൽ, മുടിയൊഴിച്ചിൽ എന്നിവയാണ് ഇതിലെ ചടങ്ങുകൾ. അനുഷ്ഠാനാംശത്തോടൊപ്പം നാടകീയതയ്ക്കു സ്ഥാനമുള്ള ഒരു നാടോടി നാടകമാണ് മുടിയേറ്റ്.

ഐതിഹ്യം

ഭദ്രകാളിക്ഷേത്രത്തിൽ അമ്പലവാസികളായ കുറുപ്പന്മാരാണ് ഇതു നടത്തുന്നത്. കൊടുങ്ങല്ലൂർ ദേവിയെ ഭക്തിയോടെ ഉപാസിച്ച കൊരട്ടി സ്വദേശിയായ ഒരു കുറുപ്പിന്

ദേവീ ഭീകരരൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് ദാരികാവധം അഭിനയിച്ച് ആളുകളെ കാണിക്കണമെന്ന് അരുളിചെയ്തതായും ആ രൂപമാണ് മുടിയേറ്റിലെ ഭദ്രകാളി വേഷമെന്നും വിശ്വസിച്ചു പോരുന്നു.

കാളിയുടെയും ദാരികന്റെയും യുദ്ധത്തിന് ഒരു കാരണമുണ്ട്. ബ്രഹ്മാവിന്റെ വരം വാങ്ങിയ അസുരനാണ് ദാരികൻ. ഒരു സ്ത്രീയുടെ കൈകൊണ്ടുമാത്രമേ തനിക്ക് മരണമുണ്ടാവുകയുള്ളൂവെന്നും തന്റെ ശരീരത്തിൽനിന്നും ഒരു തുള്ളി ചോരയെങ്കിലും ഭൂമിയിൽ വീഴാനിടയായാൽ തന്നെപ്പോലെ ആയിരംപേർ ആ രക്തത്തിൽനിന്നും ജനിക്കുമെന്നുമാണ് ദാരികൻ വരം നേടിയത്. വരം കിട്ടിയ ദാരികൻ അഹങ്കാരത്തോടെ ലോകം നശിപ്പിക്കാൻ ഇറങ്ങിത്തിരിച്ചു. ഇതറിഞ്ഞ നാരദമഹർഷി ഭൂമിയിലെത്തി. ദാരികൻ ഭൂമിയിലുണ്ടാക്കിയ ദുരിതങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കിയ നാരദൻ വിവരം പരമശിവനെ അറിയിച്ചു. ദാരികനെ കൊല്ലാനായി ശിവൻ തന്റെ തൃക്കണ്ണിൽനിന്നും സൃഷ്ടിച്ചതാണ് കാളീദേവി. അസുരനായ ദാരികനുമായി ദേവി യുദ്ധം പ്രഖ്യാപിച്ചു. സഹായത്തിനായി ദേവിയോടൊപ്പം രണ്ടുപേർകൂടി ഉണ്ടായിരുന്നു. പരമശിവന്റെ പഞ്ചഭൂതങ്ങളിൽ പ്രധാനിയായ കൂളിയും നന്ദികേശ്വരനുമായിരുന്നു അവർ. കോപാകുലയായ ദേവിയെ ഭയന്ന് അസുരന്മാരൊക്കെയും പാതാളത്തിൽ ഒളിച്ചു. മറ്റു പ്രജകളൊക്കെയും ഓടിമറഞ്ഞു. കാളീദേവിയുടെ കോപം അടക്കുന്നതിനായി നന്ദികേശ്വരൻ ദേവിയുടെ കിരീടം പിഴുതെടുക്കുകയും ആയുധം കത്തിക്കുകയും ചെയ്തു.

പാതാളത്തിൽ ഒളിച്ചുതാമസിച്ചിരുന്ന അസുരന്മാരെ കണ്ടുപിടിച്ച് കാളി വീണ്ടും യുദ്ധം ചെയ്തു. ദാരികനുമായി യുദ്ധം ചെയ്ത കാളി ഒടുവിൽ ദാരികന്റെ തലയറുത്തെടുത്തു. സന്തോഷം പൂണ്ട പ്രജകൾ കാളിദേവീയെ വാഴ്ത്തി സ്തുതിച്ചു. പ്രജകൾക്ക് അനുഗ്രഹം ചൊരിഞ്ഞ് കാളിദേവി തിരിച്ചുപോയി. ഇതാണ് കാളി ദാരികയുദ്ധത്തിന്റെ കഥാപശ്ചാത്തലം.

കഥാപാത്രങ്ങളോടൊപ്പം മേളക്കാരും, പാട്ടുകാരും രംഗത്തുണ്ടായിരിക്കും ഗായകർ പ്രസക്ത കഥാഭാഗം പാടുമ്പോൾ നടന്മാർ മുദ്രകളും, ആംഗ്യങ്ങളും കാണിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നു. ഭദ്രകാളീ പൂജാപരമായ ഈ നൃത്തനാടകം കേരള പ്രാചീന നൃത്തഗാനമാതൃക വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ഗദ്യവും പദ്യവും ചേർന്ന ഗാനശകലങ്ങളാൽ പാട്ടുകൾ അവതരിപ്പിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്ക് ദാരികവധത്തെക്കുറിച്ച് അർത്ഥപൂർണ്ണത

വരുത്തുകയാണ് പാട്ടുകാർ. കൂട്ടത്തിൽ മേളവും ഉണ്ടായിരിക്കും. കഥാസംവേദനവും സംഭാഷണാവിഷ്കാരവും പാട്ടിലൂടെയാണ് സാധ്യമാകുന്നത്. രംഗസജ്ജീകരണം, പീഠം, തിരശ്ശീല പിടിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പുറപ്പാട് എന്നിവ മുടിയേറ്റിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്.

ചടങ്ങുകൾ

എല്ലാ അനുഷ്ഠാനകലകളെയുംപോലെ മുടിയേറ്റിനും ഒട്ടേറെ ചടങ്ങുകളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളുമുണ്ട്. കളമെഴുത്ത്, പ്രതിഷ്ഠാപൂജ, തിരിയുഴിച്ചിൽ, താലപ്പൊലി, കളംമായ്ക്കൽ എന്നീ ചടങ്ങുകൾ മുടിയേറ്റിന് മുന്നോടിയായി വരുന്നു. ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിനകത്തുള്ള ഭദ്രകാളിയുടെ പടം പഞ്ചവർണ്ണപൊടി കൊണ്ട് വരയ്ക്കുന്നതാണ് ആദ്യചടങ്ങ്. അതിനുശേഷം കൊട്ടിയിറക്കലാണ് ദേശവാസികളെ മുടിയേറ്റ് നടത്തുന്നുവെന്നറിയിക്കുന്നു. ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിനുവെളിയിൽ മധ്യഭാഗത്തുള്ള പീഠത്തിൽ വിളക്കുവെച്ച് കളത്തിലെ വിളക്കിലെ കത്തിച്ച തിരികൊണ്ട് വിളക്കു കൊളുത്തുന്നു. നെല്ല്, അരി, തേങ്ങ എന്നിവകൊണ്ട് പൂജകൾ നടത്തും. അലങ്കരിച്ച പന്തലിൽ അഞ്ച് നിറത്തിലുള്ള പൊടികൾകൊണ്ട് ഭദ്രകാളിയുടെരൂപം വരച്ചുണ്ടാക്കും. ദാരികന്റെ തല കയ്യിൽ തൂക്കിപ്പിടിച്ച കാളി, വേതാളത്തിന്റെ പുറത്തു കയറിവരുന്ന രൂപമാണ് ഇവിടെ വരയ്ക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ സുദർശനചക്രവും വരയ്ക്കും. ഇങ്ങനെ വരയ്ക്കുന്നതിനെ 'കളമെഴുത്ത്' എന്നാണ് പറയുന്നത്. കാളിയുടെ ഭീകരമായ കിരീടം (മുടി) തടികൊണ്ടോ ലോഹം കൊണ്ടോ ഉണ്ടാക്കിയതാണ്. തുടർന്ന് കളംപൂജ നടത്തുന്നു. കളം പൂജയോടൊപ്പം കളംപാട്ട് ഉണ്ടാകും. കന്യകമാരുടെ താലപ്പൊലിയും ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. ഇത്രയും കഴിഞ്ഞതിനുശേഷമാണ് തിരിയുഴിച്ചിൽ എന്ന ചടങ്ങ്. തിരിയെന്നു പറഞ്ഞാൽ പന്തമാണ്. ബാധകളുടെയും മറ്റും ഉപദ്രവം നീക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് തിരിയുഴിയുന്നത് എന്നാണ് സങ്കല്പം. തിരിയുഴിച്ചിൽ കഴിഞ്ഞാൽ വരച്ചുണ്ടാക്കിയ കളം മായ്ക്കും. (വിഷ്ണു നാരായണൻ നമ്പൂതിരി എം.വി, 2004 : 160) തിരിയുഴിയുന്നതോടെ രോഗങ്ങളിൽ നിന്നും ബാധകളിൽ നിന്നും മോചനമുണ്ടാകുമെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നു.

നാലുതൂണുകൾ നാട്ടി, പന്തലിടുന്നതാണ് മുടിയേറ്റിന്റെ അരങ്ങ്. പ്രകാശത്തിനായി നിലവിളക്കാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കാളി വരുന്ന സമയത്ത് പന്തങ്ങൾ കത്തിച്ചു പിടിക്കുകയും തെള്ളിപ്പൊടി എറിയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു തിരശ്ശീല പിടിച്ചതിന്റെ മറവിലായിരിക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുന്നത്.

ശിവനും നാരദനും രംഗത്ത് വരുന്നതോടെയാണ് മുടിയേറ്റിന്റെ ആരംഭം. ശേഷം, ദാരികന്റെ പുറപ്പാടായി. പിന്നെ കാളിയും കൂളിയും പുറപ്പെടുന്നു. കാളിയും ദാരികനുമായുള്ള പോർവിളി വളരെ നാടകീയമാണ്. കാളിയും ദാരികനും തമ്മിലുള്ള യുദ്ധരംഗമാണ് മുടിയേറ്റിലെ ഏറ്റവും നാടകീയമായ രംഗം. യുദ്ധത്തിനൊടുവിൽ ദാരികന്റെ അറുത്തെടുത്ത തലയെന്ന് സങ്കല്പിച്ചുകൊണ്ട്, ദാരികന്റെ മുടിയുമായി (കിരീടം) കാളി അരങ്ങിൽ പ്രകടനം നടത്തുന്നു. ദാരികന്റെ തല കാളി അറുത്തെടുക്കുന്ന വേളയിൽ ആടിനെയും കോഴിയെയും കുരുതി കഴിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം മുമ്പുകാലത്ത് ഉണ്ടായിരുന്നു. കാളിയുടെ വാളിൽ ചോര പുരളണമെന്നാണ് സങ്കല്പം. ഇതിനായി ഇപ്പോൾ ചെയ്യുന്നത് കുമ്പളങ്ങ വെട്ടുകയാണ്. തേൻ, കള്ളി, കുരുത്തോല, ചുണ്ണാമ്പ്, മഞ്ഞൾ, ശർക്കര എന്നിവ കലക്കി കുരുതി അർപ്പിക്കുന്നു. മുടിയേറ്റിലെ ഏറ്റവും അവസാന ചടങ്ങാണ് കുരുതി. ഇതിനിടയിൽ കോയിമ്പിടാരുടെ വരവുണ്ട്. കാണികളെ രസിപ്പിക്കാൻ കൂളിയുമെത്തുന്നു. പിന്നെയാണ് കാളിയും ദാരികനുമായുള്ള യുദ്ധം. യുദ്ധത്തിനൊടുവിൽ ദാരികന്റെ തലയുമായി കാളി അരങ്ങിലെത്തുകയും ശിവസ്തുതിപാടി മുടിയേറ്റ് അവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

മുടിയേറ്റിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ എല്ലാവരും ചേർന്ന് ഇങ്ങനെ ശിവസ്തുതി പാടുന്നു

സുരനുടെ വൈരിയാകും
ശൂരനാം ദാരികന്റെ
ശിരസതു പൊരുതെറിഞ്ഞ്
ദേവകൾ ചൂഴമേന്തി
ശിവശിവ കാഴ്ചയിന്നു
തിരുമുൻപിലിഹ കൊണ്ടുവന്നേൻ
കരുതിന കൂളിമാരും
കണങ്ങളുമിണങ്ങി വന്നു
കരുതിന വരമെല്ലാവർക്കു
മരുളുകയഖിനാഥാ (രാജഗോപാൽ സി.ആർ, &
കീഴില്ലം ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, 2002 : 58)

വേഷവിധാനം

മുഖത്ത് വസൂരിക്കലകളും തലയിൽ കേശഭാരവും, കുരുത്തോലക്കൊണ്ടുള്ള മുടിയും, കിരീടവും വെച്ചുകൊണ്ടാണ് ഭദ്രകാളി രംഗത്തവതരിക്കുന്നത്. നാരദൻ, ദാനവേന്ദ്രൻ, കോയിമ്പിടാർ, ശിവൻ, നന്ദികേശ്വരൻ, കൂളി, വേതാളം എന്നിവരുടെ വേഷങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാണ്. തലയിൽ മുടിയും വെള്ള വസ്ത്രവും ധരിക്കുന്ന നാരദന് വെളുത്ത താടിയുണ്ട്. നാരദൻ കയ്യിൽ ഒരു ഓല ഗ്രന്ഥം പിടിച്ചിരിക്കും. ദാനവേന്ദ്രന്റെ വേഷം പച്ചയാണ്. ചുവന്ന താടിയും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ശിവന് കണ്ണെഴുത്തും ഗോപിക്കുറിയും മുടിയുമാണുള്ളത്. നന്ദികേശ്വരന്റെ മുഖത്ത് പച്ച തേച്ചതിനുമുകളിൽ കരികൊണ്ട് മീശയും മറ്റും വരച്ചിരിക്കും. കൂളിയുടെ മുഖത്ത് കരിയാണ് അണിയുന്നത്. ദേഹത്ത് ചപ്പുചവറുകളും ധരിച്ചിരിക്കും. വേതാളത്തിന്റെ മുഖത്ത് കരിതേച്ചതിനുമുകളിൽ പല നിറങ്ങൾകൊണ്ട് പുള്ളികുത്തും. കുരുത്തോല, പൂക്കുല, മാലകൾ എന്നിവ കൊണ്ട് അലങ്കരിച്ച പലനിറങ്ങളിലുള്ള വസ്ത്രമാണ് വേതാളത്തിന്റേത്.

കാളിയുടെ ഭാരമേറിയ കിരീടം കുരുത്തോലകൊണ്ട് അലങ്കരിച്ചിരിക്കും. പുരാണങ്ങളിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്ന ഭദ്രകാളിയുടെ കുണ്ഡലങ്ങളുടേതുമാതിരി കാളിയുടെ കിരീടത്തിലെ ഒരു ചെവിയിൽ സിംഹത്തേയും മറ്റേ ചെവിയിൽ ആനയേയും ചുവന്ന ചെത്തിപ്പൂവ് കൊണ്ട് മാലകോർത്ത് തൂക്കിയിരിക്കും. കാളിയുടെ മുഖം മുഴുവൻ കറുത്തനിറം പൂശിയതാണ്. എണ്ണത്തിരി കത്തിച്ച് കറുത്ത പൊടിയുണ്ടാക്കി, അത് വെളിച്ചെണ്ണയിൽ ചാലിച്ചെടുത്തതാണ് മുഖത്ത് തേക്കുന്നത്. കറുപ്പിന് മുകളിൽ അരിമാവും ചുണ്ണാമ്പും കൂടി അരച്ചതുകൊണ്ട് പുള്ളികുത്തുന്നു. കുരുത്തോല വളച്ച് ചെത്തി യെടുത്തതിനെ വായിൽ ദംഷ്ട്രയായി പിടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.

മുടിയേറ്റിലെ 'കോയിമ്പിടാർ' തമാശനിറഞ്ഞ ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. നേരമ്പോക്കു പറഞ്ഞ് അയാൾ കാണികളെ രസിപ്പിക്കും. 'വേലകളി' എന്നൊരു കലാരൂപം കേരളത്തിന്റെ ഗ്രാമപ്രദേശങ്ങളിലുണ്ട്. അതിലെ വേഷമാണ് കോയിമ്പിടാരുടേത്. വെള്ള വസ്ത്രവും തലയിൽ വട്ടക്കെട്ടും നെറ്റിയിൽ ഗോപിക്കുറിയും കയ്യിൽ കട്ടത്താലയും പരിചയുമൊക്കെ ചേർന്നതാണ് കോയിമ്പിടാരുടെ വേഷം. കാളിക്ക് കരിവേഷമാണെങ്കിൽ ദാരികന് 'കത്തി' വേഷമാണ്. ചുവപ്പ്, പച്ച, നീല, മഞ്ഞ, കറുപ്പ് എന്നീ അഞ്ചുനിറങ്ങൾ ചേർത്താണ് കീരിടം

നിർമ്മിക്കുന്നത്. കിരീടത്തിന്റെ അരിക് ചുവന്ന പട്ടുകൊണ്ട് പൊതിഞ്ഞതാണ്. ധാരാളം മുത്തുകൾ കിരീടത്തിൽ പതിപ്പിച്ചിരിക്കും. ദാരികന്റെ മുടി ചാമരം കൊണ്ടുള്ളതാണ്. കാളിയുടെ കിരീടത്തെ അപേക്ഷിച്ച് വലിപ്പം കുറഞ്ഞതാണ് ദാരികന്റെ കിരീടം.

കാളിയും ദാരികനും ആയുധങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. വളഞ്ഞ ഒരു വാളാണ് കാളിയുടെ ആയുധം. ദാരികനുമായുള്ള യുദ്ധസമയത്ത് കാളി, ഇരുമ്പിൻ തകിടു കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ അറ്റം വളഞ്ഞ കട്ടത്താലയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മുടിയാട്ട സമയത്ത് മറ്റ് ആയുധങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നു. ദാരികൻ രണ്ടുകൈകളിലും ചുരികകൾ പിടിച്ചിട്ടുണ്ടാകും. മുടിയേറ്റിന് പാടുന്ന പാട്ടുകൾക്കും തെയ്യത്തിന്റേതുപോലെ തോറ്റം എന്നാണ് പറയുന്നത്. സംഭാഷണത്തിന്റെ രൂപത്തിലുള്ളവയാണ് മുടിയേറ്റിലെ പാട്ടുകൾ. രൗദ്രഭാവവും ഹാസ്യഭാവവും ഇവയിൽ ഒരുപോലെ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. നാടകീയത നിറഞ്ഞ ഒരുപാട് സന്ദർഭങ്ങൾ മുടിയേറ്റിലുണ്ട്.

പൊറാട്ട് നാടകം

കേരളത്തിലെ വിനോദപ്രധാനമായ നാടോടി നാടകമാണ് പൊറാട്ട് നാടകം. സാമൂഹ്യവിമർശനം ശക്തമായി പ്രതിഫലിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് പൊറാട്ടിന്റെ അവതരണം. പാലക്കാട് ജില്ലയിലാണ് പൊറാട്ട് കൂടുതലായുള്ളത്. കൊയ്ത്തുകഴിഞ്ഞ പാടങ്ങളും, തുറസ്സായ വെളിപ്രദേശങ്ങളും ഇതിന്റെ വേദിയാകാറുണ്ട്. ചിരിപ്പിക്കുകയെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെയുള്ള പല പാട്ടുകളും സംഭാഷണങ്ങളും പൊറാട്ടിലുണ്ട്. വിവിധ സമുദായങ്ങളെ കളിയാക്കിക്കൊണ്ട് പൊറാട്ടു വേഷങ്ങളെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുകയും ഇതിവൃത്തം മെനഞ്ഞെടുക്കുകയും ചെയ്യുകയാണ് ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ രീതി. ഇതിൽ പരിഹാസത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. കവറച്ചി, ചെട്ടിയാൻ, ചെട്ടിച്ചി, ചെറുമൻ, മണ്ണാൻ, മണ്ണാത്തി, പൂക്കാരി, കുറവൻ, കുറത്തി, കള്ളൻ എന്നിവയാണ് പ്രധാനവേഷങ്ങൾ. പൊറാട്ട് എന്ന പദത്തിന് നേരംപോക്ക് എന്ന് അർത്ഥമുണ്ട്. അപ്രധാനമായ ആട്ടം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ (പൊറം + ആട്ടം) പൊറാട്ട് പ്രയോഗിക്കുന്നതാണ്. നൃത്തത്തിനും സംഗീതത്തിനും പ്രാധാന്യമുള്ള ഈ കലാരൂപം പാണസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവരാണ് കളിക്കുന്നത്. കൊയ്ത്തു കഴിഞ്ഞ പാടത്തും തുറസ്സായ സ്ഥലങ്ങളിലുമാണ് പൊറാട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കളിക്കാനായി നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന ഇടം അല്പമൊന്ന് ഉയർത്തിക്കെട്ടും. ഈ

അവതരണത്തറയ്ക്ക് പിന്നിലാണ് അഭിനേതാക്കൾക്ക് വേഷവും ചമയവുമൊക്കെ അണിയാനുള്ള അണിയറ. ഓലകൊണ്ട് ചെറുതായി മറച്ചെടുക്കുന്നതാണ് അണിയറ. മുളംകാലുകൾ നാട്ടിയ കളിയരങ്ങിൽ ഏറ്റവും ലളിതമായ രീതിയിലാണ് പൊറാട്ട് നടത്തുന്നത്. ചെണ്ട, മദ്ദളം, ഇലത്താളം, ഹാർമ്മോണിയം എന്നിവയാണ് സംഗീതോ പകരണങ്ങൾ. രാത്രികാലത്താണ് പൊറാട്ട് കളിച്ചിരുന്നത്. പന്തവും മറ്റുമാണ് പ്രകാശത്തിനായി ഉണ്ടായിരുന്നത്.

വേഷവിധാനം

കഥാപാത്രങ്ങൾ കഴുത്തിൽ കല്ലുമാലയണിഞ്ഞ്, മേൽമുണ്ട് ഏറാപ്പുകെട്ടിയാണ് രംഗത്തുവരുന്നത്. ചെറുമൻ തലയിലൊരു പാളത്തൊപ്പി മാത്രം ധരിക്കും. ചെറുമി തലയിൽ കൊണ്ടകെട്ടി, പൂ ചൂടി, കൈയിൽ കരിവളയണിഞ്ഞ്, കാലിൽ കച്ചമണി കെട്ടിവരുന്നു. നല്ല താളബോധവും താളപ്രയോഗചാതുരിയും ഉള്ളവരാണ് നമ്മുടെ നാട്ടിൻപുറത്തെ പൊറാട്ടു കളിക്കാർ.

ചായവും ചമയകോപ്പുകളും ലളിതമായിട്ടാണ് പൊറാട്ടിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. നിത്യജിവിതത്തിലെ വ്യവഹാരങ്ങളെയും ചലനങ്ങളെയും താളാത്മകമായി ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ചാക്യാരെപ്പോലെ ഇതിലെ കളിയാശാനും ഭാഷണ പ്രയോഗത്തിൽ ഒരു പ്രത്യേക ചാതുരിയുണ്ട്. കളിയാശാന്റെ പാട്ടിനൊത്തുള്ള നൃത്താനുസാരിയായ ചലനം ഇതിലുണ്ട്.

ചടങ്ങുകൾ

പൊറാട്ടിലെ ആദ്യചടങ്ങ് കേളികൊട്ടാണ്. വാദ്യങ്ങൾകൊണ്ടുള്ള കേളികൊട്ട്, ചുറ്റുപാടുമുള്ളവരെ പൊറാട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന വിവരം അറിയിക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ളതാണ്. കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിലെപോലെ പാട്ടുകാരിലെ പ്രധാന പാട്ടുകാരൻ ചോദ്യക്കാരൻ എന്ന കഥാപാത്രം കൂടിയാണ്. അരങ്ങിലെ കഥാപാത്രങ്ങളോട് ചോദ്യക്കാരൻ ചില ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കും. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ ചോദ്യങ്ങളുടെ മറുപടി പറയും. പൊറാട്ട് നാടകത്തിലെ പാട്ടുകാർ, കഥയുടെ ഗതിയെ നയിക്കുകയും, അഭിനയിക്കുന്നവരെ നിയന്ത്രിക്കുകയും, അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളെ യഥാവിധി നയിക്കുംവിധത്തിൽ ചോദ്യങ്ങൾ

പാകപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യും. പാട്ടും നൃത്തച്ചുവടുകളുമൊക്കെ ക്രമത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നതും അഭിനയിക്കുന്നവരെ സമയാസമയത്ത് അരങ്ങിലേക്ക് നയിക്കുന്നതും ഇവരാണ്.

മംഗളം പാടലാണ് അടുത്ത ചടങ്ങ്. പ്രധാന പാട്ടുകാരനാണ് മംഗളം പാടുന്നത്. അയാൾ പ്രധാന പാട്ടുകാരനാണെങ്കിലും മംഗളം പാടുന്ന സമയത്ത് അയാൾ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ പേരുപറഞ്ഞ്, ആ കഥാപാത്രമായിട്ടാണ് മംഗളം പാടുന്നത്. മംഗളത്തിനുശേഷം ആദ്യകഥാപാത്രം പ്രവേശിക്കുന്നു. ദാസിയാണ് ആദ്യകഥാപാത്രം. ഇത് സ്ത്രീവേഷമാണ്. ഇവരുടെ പ്രവേശത്തോടെ സുബ്രഹ്മണ്യനെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വിരുത്തം പാടുന്നു. വിരുത്തതിനുശേഷം വേലായുധൻ എന്ന കഥാപാത്രം ദാസിയോട് ചില ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കും. തമിഴും മലയാളവും ഇടകലർന്ന ഭാഷയിലാണ് ഇവരുടെ സംഭാഷണം. പാട്ടും സംഭാഷണവും ഇടകലർത്തിയാണ് ഇവർ അഭിനയിക്കുന്നത് (പ്രഭാകരൻ കരാട്ട്, 2014 : 184).

വണ്ണാനും വണ്ണാത്തിയും ചേർന്ന് വന്ദനഗാനത്തോടെ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. തമിഴ് കലർന്ന സംഭാഷണത്തിൽ പാട്ടുകാരനും വണ്ണാത്തിയും, വണ്ണാനും തമ്മിൽ ആശയ വിനിമയം നടത്തുന്നു. തൊഴിൽപരമായ കാര്യങ്ങൾ പറഞ്ഞിട്ട് വണ്ണാൻ കൊടുങ്ങല്ലൂർ ഭരണിക്ക് പോയതിനെപ്പറ്റിയും അവിടെകണ്ട വിശേഷങ്ങളെപ്പറ്റിയും പാട്ടുപാടും. പാട്ടിനൊടുവിൽ വണ്ണാൻ വേലായുധനോട് വണ്ണാന്റെ ഭാര്യ ചോപ്പത്തിയെ ആവശ്യപ്പെടും. അപ്പോൾ വണ്ണാത്തി അരങ്ങിലെത്തുകയും വണ്ണാനെ പഴിപറയുന്ന രൂപത്തിൽ, പാട്ടിന്റെ മട്ടിൽ കാര്യങ്ങളൊക്കെ പറയുകയും ചെയ്യുന്നു.

പൂക്കാരിയുടെ പ്രവേശമാണ് അടുത്തത്. പൂക്കുടയുമായി അരങ്ങിലെത്തുന്ന പൂക്കാരി നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. നൃത്തത്തിനൊടുവിൽ വേലായുധൻ അവളോട് ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുകയും അവൾ അവയ്ക്ക് മറുപടി പറയുകയും ചെയ്യും. കുറത്തിയുടെ പ്രവേശവും വിരുത്തം പാടലും ഉണ്ട്. അന്തിപ്പാതിരാനേരത്ത് വന്നതാരാണെന്ന് വേലായുധന്റെ ചോദ്യത്തിന് തെക്കുരാജ്യമായ തിരുവനന്തപുരത്തുനിന്നും വന്നതാണെന്നാണ് കുറത്തി പറയുന്നു. കുറവനുമായി തൃശൂർപൂരത്തിനുപോയ കുറത്തിക്ക് പൂരപ്പറമ്പിൽവെച്ച് തന്റെ കുറവനെ നഷ്ടപ്പെട്ട കഥയും പാട്ടുരൂപത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്നു.

പാട്ടുകാരൻ പാടുന്നതിനൊടുവിൽ നാണു പ്രവേശിക്കുന്നു. ചോദ്യക്കാരന്റെ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് മറുപടിയായി നാണു അയാൾകണ്ട സ്ഥലങ്ങളെപ്പറ്റി വിവരിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ തന്റെകൂടെ ഒരു കുറവൻ ഉണ്ടായിരുന്നെന്നും അയാളെ ഒന്നു വിളിച്ചു കൊടുക്കണമെന്നും പാട്ടുകാരനോട് പറയുന്നു. പാട്ടുകാരൻ വിളിക്കുമ്പോൾ കുറവൻ പ്രവേശിക്കും. താൻ തിരുവനന്തപുരത്തുകാരനാണെന്നും തന്റെ ഭാര്യയെ വഴിയിൽവെച്ച് നഷ്ടപ്പെട്ടുവെന്നും കുറവൻ പറയുമ്പോൾ കുറത്തിയെ വിളിച്ചു വരുത്തിക്കൊടുക്കാമെന്ന് ചോദ്യക്കാരനായ വേലായുധൻ പറയുന്നു.

കുറത്തിയെ വിളിച്ചുവരുത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽപ്പിന്നെ കുറവനും കുറത്തിയും തമ്മിൽ പിരിഞ്ഞതിനെപ്പറ്റിയുള്ള സംസാരവും പിണക്കുമൊക്കെയാണ്. ഒടുവിൽ, പിണക്കമൊക്കെ മാറി, സ്വന്തം നാടായ തിരുവനന്തപുരത്തേക്ക് പോകുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞ് കുറവനും കുറത്തിയും അരങ്ങിൽനിന്നും പോകുന്നു.

അടുത്ത രംഗത്തിൽ ചെറുമനും ചെറുമിയും പ്രവേശിക്കും. പഴമുറവും കൊണ്ടാണ് ചെറുമിയുടെ പ്രവേശം. ചെറുമൻ ഒറ്റമുണ്ടുടുത്ത് തലയിൽ ഒരു കെട്ടും കെട്ടിയിരിക്കും. കൂടാതെ, അയാളുടെ അരയിൽ ഒരു നീണ്ട കത്തിയുമുണ്ട്. ഇവരുടെ രംഗം കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ ചക്കിലിയനും ചക്കിലിച്ചിയും ചെരുപ്പുകുത്തിയുമാണ്. ചക്കിലന്റെയും ചക്കിലിച്ചിയുടെയും ഗാനരൂപത്തിലുള്ള സംഭാഷണത്തിനു ശേഷം പിന്നെയുള്ള കുറെ ഭാഗത്തിന് ഒറ്റ പൊറാട്ട് എന്നാണ് പറയുന്നത്. അതായത് ഒറ്റവേഷമേ കാണുകയുള്ളൂ. ചക്കിലന്റെയും ചക്കിലിച്ചിയുടെയും വാദത്തിനൊടുവിൽ ആ രംഗവും അവസാനിക്കുന്നു. അടുത്തരംഗം നൃത്തപ്രധാനമാണ്. സുന്ദരിയായ മാതേച്ചി, അണിയറയിലെ പാട്ടിനൊപ്പം നൃത്തം ചെയ്തുകൊണ്ട് പ്രവേശിക്കുന്നു. ചെറുപ്പക്കാരിയായ മാതേച്ചിയുടെ വേഷം വെള്ളമുണ്ടും ജാക്കറ്റുമാണ്. മംഗളം പാടി മാതേച്ചി പോകുന്നതോടെ രംഗാവസാനമായി. അടുത്ത രംഗത്തിൽ കുറത്തിയാണ് പ്രവേശിക്കുന്നത്. വേലായുധനും ആശാനും അരങ്ങിൽത്തന്നെയുണ്ടാകും. അവരുടെ വളരെ തമാശനിറഞ്ഞ സംഭാഷണത്തോടെ പൊറാട്ട് നാടകത്തിന് പരിസമാപ്തി ഉണ്ടാകും.

സാമൂഹിക വിമർശനവും, ഫലിതോക്തിയും നിറഞ്ഞ രീതിയിലാണ് പൊറാട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്ത്രീവേഷം പുരുഷന്മാരാണ് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. ആധുനിക

കാലത്ത് പുരാണപരാമർശത്തോടൊപ്പം സമകാലിക പ്രശ്നങ്ങളും പൊറാട്ടിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. രസകരമായ പാട്ടുകളും താളത്തിനനുസരിച്ചുള്ള നൃത്തച്ചുവടുകളും വിദൂഷകന്റെ കോമാളിത്തം കലർന്ന നർമ്മസംഭാഷണങ്ങളുമൊക്കെച്ചേർന്ന പൊറാട്ട് ഉത്സവപ്പറമ്പിലെ പ്രധാന ഇനമാണ്.

കർണ്ണാടകത്തിലും ആന്ധ്രയിലും തമിഴ്നാട്ടിലും പ്രചാരമുള്ള വീഥിനാടകങ്ങളും തെരുക്കൂത്തും നമ്മുടെ പൊറാട്ടുനാടകത്തിന്റെ സമാനരൂപങ്ങളാണ്.

ഗണപതി നായകനേ

താനനേ തന്നനേ താനന്നേ തന്നനേ

മാണിക്യ കല്ലിനെ

മറക്കില്ല ഞാനിന്ന്

മറക്കണ്ട നീയെന്നെ

മരിക്കോളം നോക്കണേ (വാമൊഴി)

സഭ്യേതര പദങ്ങൾക്ക് ഇതിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതിനാൽ ഈ കലാരൂപം കാണുവാൻ ആഢ്യസമൂഹം തയ്യാറായിരുന്നില്ല. കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ ദൃശ്യകലകൾക്കൊപ്പം ആവിർഭവിച്ച ഈ കലാരൂപം താഴെക്കിടയിലുള്ളവരെ മാത്രം തൃപ്തിപ്പെടുത്തിപ്പോന്നു. ആക്ഷേപഹാസ്യം സാമൂഹ്യവിമർശനം എന്നിവ പൊറാട്ട് നാടകങ്ങളിലെ പ്രധാന ഘടകങ്ങളാണ്, സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിന് മാധ്യമങ്ങൾ കുറവായിരുന്ന അക്കാലത്ത് കലാപ്രകടനങ്ങളിലൂടെ വിമർശനം സാദ്ധ്യമാക്കുകയാണ് പൊറാട്ടിന്റെ രീതി. സമൂഹത്തിലെ ഉന്നതവർഗ്ഗങ്ങൾക്കിടയിൽ ക്ഷേത്രകലാരൂപങ്ങൾ വളർന്നു വികസിച്ചപ്പോൾ സാധാരണക്കാരായ ജനവിഭാഗങ്ങളെ നാടൻ കലാരൂപങ്ങൾ തൃപ്തിപ്പെടുത്തി. പൊറാട്ട് അതിന്റെ ഏറ്റവും നല്ല ഉദാഹരണമാണ്.

കാക്കരിശ്ശിനാടകം

കേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള വിനോദോപാധികളായ കലകളിൽപ്പെടുന്ന നാടോടി നാടകമാണ് കാക്കരിശ്ശിനാടകം. മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിലാണ് ഈ കലാരൂപം അധികം കാണപ്പെട്ടിരുന്നത്. കക്കാരുകളി, കാക്കച്ചി നാടകം, കാക്കരത്തി നാടകം, കാക്കാല നാടകം എന്നിങ്ങനെ പല പേരുകളിൽ അറിയപ്പെട്ട കാക്കിരിശ്ശി നാടകം ഒരു അനുഷ്ഠാനേതര

കലയായിരുന്നു. കേവലമായ ഒരു നാടോടികല എന്ന രീതിയാലാണ് ഇത് പ്രചരിച്ചിരുന്നത്. ഇതിലെ അഭിനേതാക്കൾ കാക്കാല കുറവർ അഥവാ കാക്കാകുറവന്മാർ എന്ന പേരിലാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. അവരുടെ സ്ത്രീകളെ കാക്കാരത്തി അഥവാ കാക്കാലത്തി, കുറത്തി എന്നീ പേരുകളിൽ വിളിച്ചുപോന്നു.

ഐതിഹ്യം

കാക്കാരിശ്ശി നാടകാവതരണത്തിന് നിരവധി ഐതിഹ്യകഥകൾ പറഞ്ഞു കേൾക്കുന്നു. ശ്രീപരമേശ്വരനും ശ്രീപാർവ്വതിയും ഒരിക്കൽ കുറവനും കുറത്തിയുമായി വേഷം മാറി നാടുചുറ്റി നടക്കുകയുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അതിന്റെ ഓർമ്മ പുതുക്കലാണ് കാക്കിരിശ്ശി നാടാകാവതരണം. ശ്രീ മഹാവിഷ്ണുവിന്റെ വാഹനമായ ഗരുഡൻ ഒരിക്കൽ വിശപ്പു സഹിക്കവയ്യാതെ അമ്മയോട് എന്തെങ്കിലും ഭക്ഷിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ അമ്മ മകനോടു നിഷാദാലയത്തിൽ ചെന്ന് മതിവരുവോളം നിഷാദന്മാരെ പിടിച്ചു തിന്നുകൊള്ളാൻ പറഞ്ഞു. യാതൊരു കാരണവശാലും നിഷാദന്മാർ അല്ലാത്തവർ അതിൽപെട്ടു പോകരുതെന്നു നിഷ്കർഷിച്ചു. ആർത്തിയോടെ തിന്നുന്നതിനിടയിൽ നിഷാദ വർഗ്ഗത്തിൽപ്പെടാത്ത ചിലർ അകപ്പെട്ടുപോയി. അതു മനസ്സിലാക്കിയ ഗരുഡൻ അതെല്ലാം ഛർദ്ദിച്ചു പുറന്തള്ളി. അങ്ങനെ ഗരുഡൻ കക്കിയവരും അവരുടെ അനന്തര തലമുറക്കാരും കാക്കാലന്മാരായി എന്ന് പറയപ്പെടുന്നു. ഒരിക്കൽ ശിവനും പാർവ്വതിയും കുറവന്റെയും കുറത്തിയുടെയും വേഷത്തിൽ ഭൂമിയിൽ വന്ന് സഞ്ചരിക്കുകയുണ്ടായി. പാർഥന് പാശുപതാസ്ത്രം നൽകുന്നതിന് മുമ്പ് അർജ്ജുനനെ പരീക്ഷിക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയാണ് മഹാദേവനും ദേവിയും ഭൂമിയിലെത്തിയത്. അങ്ങനെ ഇവർ ഭൂമിയിൽ ചുറ്റി സഞ്ചരിക്കുന്ന കാലത്ത് അവർക്കു ജനിച്ച സന്തതി പരമ്പരകളാണ് കാക്കാലർ എന്നു പറയപ്പെടുന്നു. കാക്കാലസമുദായത്തിന്റെ ഉത്ഭവം, വളർച്ച സമൂഹത്തിൽ അവർക്കുള്ള സ്ഥാനം, സമുദായക്കാരുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ എന്നിവയൊക്കെയാണ് ഈ നാടകത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാക്കയെ തിന്നുന്നതുകൊണ്ടാണ് അങ്ങനെയൊരു പേര് സിദ്ധിച്ചതെന്നും അതല്ല ആ പേര് സമുദായത്തിൽ പെട്ട എല്ലാവരും കറുത്ത നിറമായതിനാൽ വന്നു ചേർന്നതാണെന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഓണം, വിഷു, ശിവരാത്രി, വിളവെടുപ്പ് തുടങ്ങിയ വിശേഷാവസരത്തിലാണ് നാട്ടിൽ കാക്കാരിശ്ശി നാടകങ്ങൾ കളിക്കുന്നത് (രാജവാര്യർ, 2008 : 84).

ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുകയും അവയ്ക്കു ഹാസ്യാത്മകമായ രീതിയിൽ മറുപടി പറയുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളായി തമ്പുരാൻ, സുന്ദരൻ കാക്കാലൻ, രണ്ടു കാക്കാലസ്ത്രീകൾ, പാട്ടുകാരൻ, കോമാളി ശ്രീപരമേശ്വരൻ, ശ്രീ പാർവ്വതി കൗശിക ലാട ഗുരു, രാജാസ്, മന്ത്രി തുടങ്ങിയവർ രംഗത്തു വരുന്നു. പലതരം വേഷങ്ങളാണ് പ്രാദേശിക വ്യത്യാസങ്ങളനുസരിച്ച് രംഗത്തുവരാറുള്ളത്. സുന്ദരൻ കാക്കാലനാണ് പ്രധാന വേഷക്കാരൻ. പുരുഷൻ തന്നെയാണു സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടുന്നത്. സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങൾ ഹാസ്യാത്മകരീതിയിൽ ധരിപ്പിക്കുകയാണ് അയാളുടെ ചുമതല. എല്ലാ വിദ്യകളും അറിയുന്ന ആളായിരിക്കണം കാക്കലൻ. വ്യക്തിഗതമായ കഥകളും മറ്റും മുഖം നോക്കാതെ ഉറക്കെ അയാൾ വിളിച്ചു പറയാറുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ വേഷം കെട്ടുന്ന ആൾ ഒരു സകല കലാവല്ലഭൻ ആയിരിക്കണം. എല്ലാകഥാപാത്രങ്ങളും പാട്ടു പാടാറുണ്ട്. അവരുടെ പാട്ടുകളെല്ലാം ഒരു പ്രത്യേക രീതിയിലാണ്. ഈ പാട്ടു രീതി കുറത്തിപ്പാട്ടു രീതി എന്നു പറയുന്നു. പാട്ടുകാരനാണ് ഇതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം. ഇയാളുടെ ചോദ്യങ്ങളിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങൾ നൽകുന്ന ഉത്തരങ്ങളിലൂടെയുമാണ് കഥ നീങ്ങുന്നത്. സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിലെ സൂത്രധാരനു തുല്യമായ സ്ഥാനമാണു ഇയാൾക്കുള്ളത്.

സ്ത്രീകൾ പല നിറങ്ങളുള്ള സാരിയും രണ്ടാം മുണ്ടുമൊക്കെ ധരിക്കാറുണ്ട്. പുരുഷന്മാർ മുണ്ടും രണ്ടാം മുണ്ടും ധരിച്ച് മുണ്ട് തറ്റുടുത്തു മുന്നോട്ട് വലിച്ചു കുത്താറുണ്ട്. സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും കണ്ണെഴുതി പൊട്ടുതൊട്ട് തോളിൽ രണ്ടാം മുണ്ടും മടക്കിയിട്ട് വലിയ പ്രൗഢിയിലാണ് നടക്കാറുള്ളത്. ഇത്തരത്തിൽ വേഷം കെട്ടി ഇവരുടെ ജീവിതചര്യകൾ ഭാവാഭിനയത്തിലൂടെ പാടിയാടി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് കാക്കരിശ്ശി നാടകം (പ്രഭാകരൻ കരാട്ട്, 2014 : 234). കാക്കാത്തി വിളിക്കുമ്പോൾ കാക്കാലൻ തമ്പ്രാക്കളോടു കൂടി കാണികളുടെ ഇടയിൽ നിന്നും വരും. സംഭാഷണങ്ങളും പാട്ടുകളും എല്ലാം ഹാസ്യ പ്രധാനമായതിനാൽ കാണികൾക്ക് ആസ്വദിക്കുന്നതിനുള്ള ധാരാളം അവസരങ്ങൾ കാക്കാരിശ്ശിനാടകത്തിൽ ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. ഭാവാഭിനയങ്ങളോടൊപ്പം നൃത്ത പരിപാടികളും അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. കാക്കാൻ പാട്ടുകാരനോട് തന്റെ കാക്കാത്തിമാർക്കുള്ള ഗുണവിശേഷങ്ങൾ രസകരമായാണ് പറയുന്നത്.

പാട്ടുകാരൻ	-	ഇവളുമാർക്ക് വല്ല തിരുവാതിരകളിയോ മറ്റോ അറിയാമോടാ?
കാക്കാൻ	-	അതുകൊള്ളാം തമ്പുരാനേ, ഇവളുമാരുടെ ഉച്ചി മുതൽ പെരുവിരൽ വരെയിരിക്കുന്നത് വിദ്യകളാണേ അടിയൻ പറയുവാൻ തുടങ്ങുവാന്നേ – ഒന്നു കേട്ടോണ്ണെ തിരുവാതിര, പുണർതം, പൂയം, ആയില്യം, കൈനോട്ടം, കുമ്മി എന്നു വേണ്ട ഇരുപത്തൊൻപത് നാളിലും ഇവളുമാര് കളിക്കുമേ. കൂടാതെ തെക്കൻ തിരുവാതിരയ്ക്ക് കാല് വെച്ചാൽ വടക്കൽ തിരുവാതിര ചെന്നായിരിക്കും കയറുന്നത് (ഭാർഗ്ഗവൻപിള്ള, 2009 : 41).

ചടങ്ങുകൾ

ഗണപതിയെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കളിത്തട്ടേൽ പുറപ്പാടാണ് കാക്കരിശ്ശി നാടകത്തിന്റെ ആദ്യ ചടങ്ങ്. സ്തുതി പാടികൊണ്ട് കാക്കാൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. കാക്കാലന്റെ ജന്മനാട്, എന്തു തൊഴിൽ, എന്തിനു വന്നു ഇത്യാദി പാട്ടുകാരുടെ ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള മറുപടിയായിട്ടാണ് കാക്കാലൻ കഥ പറയുന്നത്. ശിവനും പാർവ്വതിയും കുറവന്റെയും കുറത്തിയുടെയും വേഷമണിഞ്ഞാണ് രംഗത്തെത്തുന്നത്. ശിവ പാർവ്വതിമാരുടെ കഥയാണ് ഇവർ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകത്തിനൊടുവിൽ വിദൂഷക വേഷം രംഗത്തു വന്ന് ശ്രീ പരമേശ്വരൻ കാക്കാല സമുദായക്കാരെ ശപിച്ചു വിട്ട കഥയും പറയാറുണ്ട്. കാക്കാത്തിമാരുടെ കുലത്തൊഴിലാണ് കൈനോട്ടം ഗദ്യം തന്നെ പ്രത്യേക ഈണത്തിലാണ് അവർ പാടുന്നത് ഭാഗ്യമുള്ള മഹാലക്ഷ്മി താമസിക്കുന്ന, വീടല്ലേ, ഇത് ഐശ്വര്യദേവതവിളയാടുന്ന ഭവനമല്ലോ ഇത് സന്താന സൗഭാഗ്യങ്ങളുണ്ടാകുന്നതിന് എന്തെങ്കിലും തരണമേ അമ്മാ എന്ന് വിടുവീടാന്തിരം കയറി ഇവർ ഈണത്തിൽ പറയും. (ഭാർഗ്ഗവൻപിള്ള ജി, 2009 : 18) പാട്ടിനോടൊപ്പം തിരുവാതിരക്കളികൾ, കൈനോട്ടം, പൊലിപ്പാട്ട്, മായാജാലം എന്നിവ ഇവർ രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

താളത്തിനൊത്തു ചുവടു വയ്ക്കാനും നൃത്തം ചെയ്യാനുമുള്ള മെയ് വഴക്കവും അഭ്യാസവും ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുണ്ടായിരിക്കണം. ഹാർമ്മോണിയം. മൃദംഗം, ഗഞ്ചിറ, കൈമണി എന്നിവയാണ് താളത്തിനുള്ള വാദ്യോപകരണങ്ങൾ. സാമൂഹിക വിമർശനം ലക്ഷ്യമാക്കിയുള്ള നിരവധി സംഭാഷണങ്ങൾ, കഥാപാത്രങ്ങൾ

ഫലിതപരിഹാസത്തോടെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നു. സംഗീതം, സംഭാഷണം, നൃത്തം, ആംഗികാഭിനയം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങൾ ഈ കലാരൂപത്തിലുണ്ട്. പരിഹസിക്കുക, രസിക്കുക, ആടുക, പറയുക, അഭിനയിക്കുക എന്നിവയിലൂടെയാണ് സാമൂഹിക വിമർശനം നടത്തുന്നത്. നാടകവതരിപ്പിക്കാൻ തറനിരപ്പിൽനിന്നും അല്പമുയർന്ന ഒരു സ്റ്റേജ് കെട്ടിയുണ്ടാക്കുന്നു. ഓണത്തിനോ ശിവരാത്രിയ്ക്കോ, അമ്പലപ്പറമ്പിലോ മറ്റു പൊതുസ്ഥലങ്ങളിലോ വച്ചാണ് ഇതരങ്ങേറുന്നത്. മറ്റു നാടൻ കലകളെപ്പോലെത്തന്നെ ഈ കലാഭ്യസനത്തിനും ആശാന്മാരുണ്ട്. ഓട്ടൻത്തുള്ളലിന്റെ അനുകരണവും നളചരിത ആട്ടക്കഥയിലെ ചില പദങ്ങളും ഇതിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്.

തികിതക തക

തക്കൊടുതുമിന്തിമി തളാങ്കിതോ

തരികൊടുതിനിന്തിമി തരി കൊടുതിമിതിമി

താകതെയ്യത്താം

തൊങ്കത്തക്ക തരി കിണതോം (ഭാർഗ്ഗവൻപിള്ള ജി 2009:29)

കാക്കാലന്മാർ പൊതുവെ സഞ്ചാരികളാണ്. ഒരിടത്തും സ്ഥിരമായി താമസിക്കാറില്ല. ഊരു ചുറ്റലാണ് ഇഷ്ട വിനോദം. തമിഴ്, മലയാളം, തെലുങ്ക് എന്നിവ കൂട്ടിക്കലർന്ന് ഒരു പ്രത്യേകതരം ഭാഷയാണ് ഇവർ ഉപയോഗിച്ചു പോന്നത്. കൈനോട്ടം മുഖലക്ഷണം പറയൽ, പക്ഷിശാസ്ത്രം, കുരങ്ങനേയും പാമ്പിനേയും കളിപ്പിക്കൽ എന്നീ തൊഴിലുകളാണ് ഇവർക്കുണ്ടായിരുന്നത്. മുടി നീട്ടി വളർത്തി ഒതുക്കി മിനുക്കി ഭംഗിയായി കെട്ടിവെച്ച് ദേഹത്ത് പച്ച കുത്തി വെറ്റില മുറുക്കി വില കുറഞ്ഞ മുത്തുമാലകൾ അണിഞ്ഞ് മൂക്കുത്തിയും വലിയ വളകളും അണിഞ്ഞ് നിൽക്കുന്ന ഇവരെ കാണാൻ ചന്തമുള്ളവരായിരുന്നില്ല. പുരുഷന്മാരും സ്ത്രീകളും കാതുകുത്തി കർണ്ണാഭരണങ്ങൾ അണിഞ്ഞിരുന്നു.

അഭിനയരീതി

വയറൊട്ടിയ കാക്കാൻ കുറിയ മുണ്ടുടുത്ത് ഒരു വടിയുടെ അറ്റത്ത് ഭാണ്ഡം കെട്ടിത്തൂക്കി സദസ്സിന്റെ മദ്ധ്യത്തിൽ വന്നുനിന്ന് പാട്ടുക്കാരന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് ഭാര്യമാരായ കാളി, നീലി, ശൃംഗാരമഞ്ജരി എന്നീ പേരുകളുള്ള കാക്കാത്തിമാരെ

നീട്ടിവിളിക്കുന്നു. അവർ പല ദിക്കിൽ നിന്നും സദസ്യരുടെ ഇടയിൽ നിന്ന് കയറിവരും. തുടർന്ന് കാക്കാനും കാക്കാത്തിമാരും കൂടിയുള്ള നൃത്തമാണ്. നൃത്തം കഴിഞ്ഞ് ഒരിടവേളക്കുവേണ്ടി കാക്കാത്തിമാർ പിരിഞ്ഞുപോകുന്നു. അടുത്തരംഗം - രണ്ടു കാക്കാത്തിമാർ വന്ന് ലക്ഷ്മിയായും പാർവ്വതിയായും നടിച്ചുകൊണ്ട് പാട്ടിലൂടെ തർക്കിക്കുന്നു. കലഹം മൂർദ്ധന്യത്തിലെത്തുമ്പോൾ കാക്കാൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും കാക്കാത്തിമാർ പിരിഞ്ഞു പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. അടുത്തരംഗം കാക്കാത്തിയും കാക്കാനും തമ്മിലുള്ള സംവാദമാണ്. കാക്കാത്തി ജാരസംസ്സർഗ്ഗത്തിലേർപ്പെട്ടുവെന്ന് കാക്കാൻ സംശയിക്കുന്നു. അവളുടെ വസ്ത്രം ഉടഞ്ഞതിന്റേയും മൂക്കുത്തി നഷ്ടപ്പെട്ടതിന്റേയും കാരണങ്ങൾ അവൻ കുമ്മിപ്പാട്ടിന്റെ രീതിയിൽ ചോദിക്കുന്നു. കാക്കാത്തിയുടെ മറുപടിയും പാട്ടിൽത്തന്നെ. അതിനുശേഷം, കാക്കാൻ പാമ്പിനെ പിടിക്കുവാനും കാക്കാത്തിമാർ ചുള്ളിയൊടിക്കുവാനും വനത്തിലേക്ക് പോകുന്നു. അല്പം കഴിഞ്ഞ കാക്കാനെ പാമ്പ് കൊത്തിയതായി വിളിച്ച് പറയുന്നു. ഗാനരൂപത്തിൽ കാക്കാൻ കാക്കാത്തിമാരെ വിളിച്ച് കരയുന്നു. കാക്കാത്തിമാർ ഓടിയെത്തി പച്ചമരുന്ന് വെച്ച് വിഷബാധയകറ്റുന്നു. തുടർന്ന് എല്ലാവരും പാട്ടുപാടി നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. നൃത്തം നടക്കുമ്പോൾത്തന്നെ നാടക പ്രവർത്തകർ പിരിവിനായി സദസ്സിലേക്കിറങ്ങുന്നു. അഭിനയം, മെയ്യഭ്യാസം, പ്രേക്ഷക പങ്കാളിത്തം, നാടോടി ഗാനസൗന്ദര്യം, ഹാസ്യം എന്നിവ ഒത്തിണങ്ങിയ ഈ കലാരൂപത്തെ നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ ഗണത്തിൽപ്പെടുത്താം (പ്രഭാകരൻ കരാട്ട്, 2014 : 238). കാക്കാരിശ്ശി നാടകം പുതിയ രൂപത്തിൽ ഇപ്പോൾ അരങ്ങേറാറുണ്ട്. സമകാലിക പ്രശ്നങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ട് പാരഡി ഗാനങ്ങൾ ചേർത്ത് ഉത്സവപ്പറമ്പിൽ കാണികളെ ഇപ്പോഴും രസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

ഗദ്ദിക

വയനാട്ടിലെ അടിയാന്മാരുടെ ഇടയിലുള്ള അനുഷ്ഠാനപരമായ ആചാരമാണ് ഗദ്ദിക. ഗ്രാമത്തിന്റെ മുഴുവൻ ജനങ്ങളുടേയും ഇടയിലെ ബാധ ഒഴിപ്പിക്കുന്നതിനായി ആണ്ടിലൊരിക്കൽ കൊയ്ത്തിനുശേഷം നടത്തുന്നതാണ് നാടുഗദ്ദിക. നാടിനേയും കുലത്തേയും ഗൃഹത്തേയും വ്യക്തികളേയും ബാധിക്കുന്ന ഭൂതപ്രേതാദികളേയും പിശാചുകളേയും ഒഴിവാക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് നാടുഗദ്ദിക നടത്തപ്പെടുന്നത് നാട്ടുമൂപ്പൻ ചെമ്മാരി എന്നിവരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ വീട്ടുകാരുടെ ആവശ്യമനുസരിച്ച് നാട്ടുകാർ ബാധനിവാരണത്തിനായി വീടുകളിലെത്തുന്നു.

സാധാരണയായി പകൽ സമയത്ത് നടത്തപ്പെടുന്ന ഗദ്ദികയ്ക്കുള്ള പൂജാവസ്തുക്കൾ പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും തന്നെയാണ് ശേഖരിക്കുന്നത്. അത് വീട്ടുകാർ ഗദ്ദികാകാരന് നൽകുന്നു. ആഹാരസാധനങ്ങളായി അരി, തേങ്ങ, കോഴി, ഇളനീര് മുതലായവ ഗദ്ദികാകാരന്മാർ ഭക്ഷണമായി സ്വീകരിക്കുന്നു. മറ്റുള്ള അനുഷ്ഠാനരൂപങ്ങളെപ്പോലെ ഇതൊരു പാരമ്പര്യകലാരൂപമല്ല. ഏറ്റവും നന്നായി പാടുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ് ഗദ്ദികാകാരനായി വളരുന്നത്.

തിരുനെല്ലിയിലെ അടിയാന്മാർക്കിടയിൽ പ്രേതബാധയെ ഒഴിവാക്കുന്നതിനായി നടത്തപ്പെടുന്ന ആഭിചാരകർമ്മമാണ് ഗദ്ദിക. ആണ്ടുതോറും നടക്കപ്പെടുന്ന ഈ അനുഷ്ഠാനത്തിൽ നാടും നാട്ടുക്കാരും ഭക്ത്യാദരവോടെ പങ്കാളികളാകുന്നു. ഒരു വർഷത്തേയ്ക്ക് രുദ്രശക്തികളിൽ നിന്നും മോചനം നേടുമെന്നാണ് നാട്ടുകാരുടെ വിശ്വാസം. വീടുകൾതോറും കയറിയിറങ്ങി ബാധകളെ ഉച്ചാടനം ചെയ്യുന്നരീതിയാണ് ഗദ്ദിക. പാപനാശിനിയിൽ കുളിച്ച് പാപവിമുക്തി നേടിയാണ് ഗദ്ദികാകാരൻ അനുഷ്ഠാനത്തിനു തയ്യാറെടുക്കുന്നത്. തിരുനെല്ലി ക്ഷേത്രത്തിലെ തുളസിത്തറയിൽ വെച്ചാണ് ഒരുക്കങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. വാമൊഴിയായി കൈമാറപ്പെടുന്ന ഗോത്ര സാംസ്ക്കാരിക ആചാരമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാം. കൂട്ടായ്മയുടെ അനുഷ്ഠാനം കൂടിയാണിത്.

മനുഷ്യനേയും പ്രകൃതിയേയും ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന താളമാണ് ഗദ്ദിക. മൂന്നുവിധത്തിലുള്ള ഗദ്ദികയിൽ ഒന്ന് രോഗ ശമനത്തിനു വേണ്ടി നടത്തുന്നതാണ്. കൂലി ചോദിക്കാതെ ഗദ്ദികാകാരൻ വീട്ടിൽ വന്ന് രോഗനിവൃത്തിയ്ക്കായി പൂജ ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാംഘട്ടം പൂജഗദ്ദിക. രോഗം ശമിച്ചതിനുശേഷം രോഗവിമുക്തി നേടാൻ സഹായിച്ച ദേവഗണങ്ങൾക്കായി ചെയ്യുന്ന പൂജ. മൂന്നാമത്തേത് നാടുഗദ്ദിക. ശിവന്റെ ഭൂതഗണങ്ങൾ പ്രകൃതിയിൽ നടത്തുന്ന വിളയാട്ടം അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിനായി കാളിയെ സ്തുതിക്കുന്ന പൂജാരീതിയാണ് നാടുഗദ്ദികയിലുള്ളത്. സംഘം ചേർന്ന് എത്തുന്ന ഇവരുടെ കയ്യിൽ വാളും വാഴപ്പോളകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ക്ഷേത്രവും തുടിതാളങ്ങളും ഉണ്ടാകും. ഓരോ വീട്ടിലും കയറിയിറങ്ങി തുടിയടിച്ച് ചീനയൂതി ഗദ്ദികാകാരൻ ആചാരകർമ്മങ്ങൾ ചെയ്യുന്നു. അപ്പം, അരി, കോഴി, നാളികേരം, നിലവിളക്ക്, ചുമന്നപട്ട് എന്നിവയൊരുക്കി കുടുംബങ്ങൾ കാത്തിരിക്കുന്നു. ഈ സംഘങ്ങൾ വീട്ടിലെത്തുമ്പോൾ പ്രേതബാധിതർ ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്നു.

ഒടുവിൽ എല്ലാവീട്ടിലേയും നേർച്ച സ്വീകരിച്ച് മാരിയമ്മൻ തറയിലെത്തുമ്പോൾ നാടു മുഴുവൻ ഇവരോടൊപ്പമുണ്ടാകും. അവിടെവെച്ചാണ് നാടുഗദ്ദിക നടത്തുന്നത്. നാടിന്റെ ഉത്സവമാണ് ഗദ്ദിക.

വെള്ളരി നാടകം

ഉത്തരകേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള ഒരു നാടോടി നാടകമാണ് വെള്ളരിനാടകം. പുഞ്ചകൃഷിയുടെ രണ്ടാം വിളവെടുപ്പ് കഴിഞ്ഞാൽ പാടം തരിശിടാതെ ഇടവിളയായി വെള്ളരി നടുന്ന പതിവുണ്ട്. വെള്ളരി വള്ളികളിൽ ചെറിയ കായ്കൾ ഉണ്ടാകുന്നതോടെ രാത്രികാലങ്ങളിൽ കുറുക്കനും പന്നിയും മറ്റും വന്ന് അത് നശിപ്പിക്കും. അതിനാൽ ജനങ്ങൾ കൂട്ടമായി വന്ന് വയലുകൾ കേന്ദ്രീകരിച്ച് ഉറക്കമൊളിച്ച് ഇവയ്ക്ക് കാവൽ നിൽക്കും. നേരം പോക്കിനുവേണ്ടി അവർ പല വിനോദങ്ങളിലും ഏർപ്പെടും. ഈ വിനോദങ്ങളിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ നടത്താറുള്ളത് നാടകാവതരണമാണ്. വെള്ളരിക്ക പറിച്ചെടുക്കാറാകുമ്പോഴേയ്ക്കും നാടക പരിശീലനം കഴിയും. ഒടുവിൽ ആ നാടിനു മുന്നിൽ ഈ നാടകം അരങ്ങേറും. പാനീസിന്റേയോ ഗ്യാസ് ലൈറ്റിന്റേയോ പ്രകാശത്തിലായിരിക്കും നാടകാവതരണം. ഭാഷാസംഗീത നാടകങ്ങളുടെ കെട്ടും മട്ടും അഭിനയവും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇതിന്റെ അവതരണം നടത്തുന്നത്. സംഭാഷണവും പാട്ടും സമ്മിശ്രമായി അവതരിപ്പിക്കും. പ്രാകൃതമായ അഭിനയരീതികളും സംവിധാന ക്രമവുമൊക്കെയായിരിക്കും ഇവർ അരങ്ങിൽ കാഴ്ച വെയ്ക്കുന്നത്. അഭിനേതാക്കൾക്ക് അഭിനയപാടവമൊന്നുമില്ലെങ്കിലും സാമൂഹികമായ പ്രശ്നങ്ങളേയും തങ്ങളുടെ ജീവിത പ്രാരാബ്ധങ്ങളേയും വെള്ളരി നാടകങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഇന്ന് ആ നാടകങ്ങളുടെ പേരിൽ ഒരു ശൈലിപോലും രൂപം കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അഭിനയവും അവതരണവും നന്നാവാത്ത നാടകങ്ങളെ വെള്ളരി നാടകങ്ങൾ എന്നു പറഞ്ഞ് പരിഹസിക്കുന്നു.

കോതാമൂരിയാട്ടം

അനുഷ്ഠാനാംശം അധികമില്ലാത്ത ഒരു നാടോടി നാടകമാണ് കോതാമൂരിയാട്ടം. പശുപൂജയിൽ നിന്നും രൂപംകൊണ്ട കലാരൂപമാണിത്. കന്നിക്കൊയ്ത്തിനുശേഷം ഗോദാവരി പശുവിന്റെ കോലവും കെട്ടി ഗുരിക്കൾ, പെടച്ചി ഗുരിക്കൾ, പനിയന്മാർ വീടുകൾ തോറും കയറിയിറങ്ങി കലാപ്രകടനം നടത്തുന്നു. കൃഷിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാകയാൽ ഇതിനെ ഉർവ്വരതാനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുത്തുന്നു.

ആര്യറ് നാട്ടിൽനിന്നും കോലത്തുനാട്ടിലെത്തിയ ചെറുകുന്നത്തമ്മ എന്ന അന്നപൂർണ്ണേശ്വരിയുടെയും ഗോദാവരിപ്പശുവിന്റെയും പുരാവൃത്താഖ്യാനമാണ് ഇതിൽ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. (നമ്പ്യാർ ഏ.കെ, 1989 : 68).

പനിയന്മാരും ഗുരിക്കളും ഗൃഹനാഥനോടും കുടുംബാംഗങ്ങളോടും സംഭാഷണം നടത്തുന്നു. ഇവിടെ പ്രേക്ഷക പങ്കാളിത്തത്തിന് പ്രാധാന്യമുണ്ട്. വടക്കേ മലബാറിൽ കോതാമൂരിയാട്ടം ഇന്നും അവശേഷിക്കുന്ന ചുരുക്കം ഉർവ്വര നാടകങ്ങളിൽ ഒന്നാണെന്നും പറയപ്പെടുന്നു. (രാഘവൻ എം.ഡി, 1984 : 31) മനോധർമ്മാഭിനയത്തിന് ധാരാളം സന്ദർഭങ്ങൾ നൽകുന്ന ഒരു നാടോടി നാടകമാണ് കോതമൂരിയാട്ടം.

കുറത്തിയാട്ടം

ഉത്സവപ്പറമ്പുകളിൽ സാധാരണയായി നടത്തിവരുന്ന നാടോടി നാടകമാണ് കുറത്തിയാട്ടം. തൃശ്ശൂർപ്പൂരം കാണാൻപോയ കുറവനും കുറത്തിയും വലിയ തിരക്കിൽപ്പെടുന്നതും പരസ്പരം കാണാൻ കഴിയാതെ വേർപ്പെടുന്നതുമാണ് ഇതിലെ കഥാതന്തു. കുറെകാലങ്ങൾക്കുശേഷം അവർ കണ്ടെത്തുന്നതും വേർപ്പിരിഞ്ഞ കാലഘട്ടത്തിൽ തങ്ങൾക്കുണ്ടായ അനുഭവങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുന്നതുമാണ് ഇതിവൃത്തം. ഇത് വടക്കൻകുറത്തിയാട്ടത്തിന്റെ രീതിയാണ്. തെക്കൻ കുറത്തിയാട്ടത്തിൽ വിഷ്ണുവിന്റേയും ശിവന്റേയും ഭാര്യമാർ അവരുടെ ബുദ്ധിയേയും സൗന്ദര്യത്തെയും സാമർത്ഥ്യത്തെയും ചൊല്ലി കലഹിക്കുന്നതും ഒടുവിൽ കുറത്തി വന്ന് അവരുടെ വഴക്കവസാനിപ്പിച്ച് രമ്യതയിലാക്കുന്നതുമാണ് ഇതിവൃത്തം. ഇതിൽ സാമൂഹിക വിമർശനങ്ങൾക്കും ഫലിത പരിഹാസത്തിനും ധാരാളം അവസരങ്ങൾ ഒരുക്കാറുണ്ട്.

സീതക്കളി

ഗിരിവർഗ്ഗക്കാരായ കരിമ്പാലരുടെ ഇടയിൽ കാണപ്പെടുന്ന ഒരു നാടോടി നാടകമാണ് സീതക്കളി. ഇത് ഒരു ഉർവ്വരതാനാടകമാണ്. കന്നിക്കൊയ്ത്തിനുശേഷം പൊട്ടൻ, പൈനാൻ സീത എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷമണിഞ്ഞ് പാട്ടുപാടി നൃത്തച്ചുവടുകൾ വെച്ച് വീടുകൾ തോറും കയറിയിറങ്ങുന്ന നാടകമാണ് ഇത്. രാമായണത്തിലെ സീതയുടെ അവതരണമല്ല ഇവിടെ കാണുന്നത്. ഇടീലമ്മയ്ക്കും ഇടീലപ്പനും ആറ്റു നോറ്റുണ്ടായ സന്താനമായാണ് സീതയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അവളുടെ ദുഃഖജനകമായ

ജീവിതകഥയാണ് സീതക്കളിയുടെ ഇതിവൃത്തം. കാണികളെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതിനായി ഫലിതവും പരിഹാസവും ഈ കഥയിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്.

ചിമ്മാനക്കളി

വടക്കേ മലബാറിലെ ബാധോച്ചാടനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു കലാരൂപമാണ് ചിമ്മാനക്കളി. പുലയജാതിയിൽപെട്ടവരുടെ കൊന്ത്രോൻ പാട്ടിന്റെ ഭാഗമായാണ് ചിമ്മാനക്കളി അരങ്ങേറുന്നത്. ഇത് പൊറാട്ടു നാടകത്തിന്റെ ഒരു രൂപഭേദം തന്നെയാണ്. ആദിവാസികളായ ഗിരിവർഗ്ഗക്കാരുടെ വേഷവിധാനങ്ങളാണ് ചിമ്മാനക്കളിക്കാർ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അരയിലും കൈയ്യിലും തലയിലും മരച്ചില്ലകൾ ധരിച്ചുകൊണ്ട് പന്ത്രണ്ടോളം പേർ വട്ടത്തിൽ നൃത്തം വെയ്ക്കുന്നു. മായിലോൻ കണ്ണനും ലോത്തിയും കാടുവെട്ടിത്തെളിച്ച് പുനംകൃഷി ചെയ്യുന്നതു മുതൽ വല്ലി അളക്കുന്നതു വരെയുള്ള ഭാഗം ഇവർ അഭിനയിക്കുന്നു. (നമ്പ്യാർ ഏ. കെ, 1989 : 78).

അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആളുകളും കാണികളും തമ്മിൽ ഇവിടെ ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നു. കാണികൾക്ക് ചോദ്യം ചെയ്യാനുള്ള അവസരമുണ്ട്. നർമ്മ രസത്തിലുള്ള ചോദ്യോത്തരങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും പാട്ടും കളിയും താളവുമൊക്കെ ചേർന്നതാണ് ചിമ്മാനക്കളി. പുനംകൃഷിയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ ഇവർ പാടിയും പറഞ്ഞും അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്നു. മനോധർമ്മത്തിനനുസരിച്ച് സംഭാഷണം വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാൻ കഴിവുള്ള കലാകാരനാണ് ചിമ്മാനക്കളിയിൽ അവതാരകരാവുന്നത്.

ഇന്ത്യൻ നാടോടിനാടകങ്ങൾ

കേരളത്തിലെ പാരമ്പര്യവും അനുഷ്ഠാനവുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് പ്രചരിച്ചിരുന്ന കലാരൂപങ്ങൾപോലെ ഇന്ത്യയിലുടനീളം തനതുസംസ്ക്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കലാരൂപങ്ങൾ വളർന്നു വന്നിരുന്നു. ആധുനിക നാടകകൃത്തുക്കൾ സ്വന്തം പ്രദേശത്തിന്റെ ചരിത്രവും, സംസ്കാരവും തേടിയപ്പോൾ ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങൾ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെട്ടു. ആധുനിക നാടകവേദിയുടെ വളർച്ചക്ക് ഈ കലാരൂപങ്ങൾ ജീവനും, ഓജസ്സും നൽകി.

തെരുക്കൂത്ത്

തമിഴ് തെരുവുനാടകമാണ് തെരുക്കൂത്ത്. കാലപ്പഴക്കമുള്ള ഈ കലാരൂപത്തെ തെരുവുനാടകമെന്നു വിളിക്കാവുന്നതാണ് തെരുവിലാണ് ഇത് അരങ്ങേറുന്നത്. തമിഴ്പദമായ തെരു (street) കൂത്ത് (theatre) എന്നിവ ചേർന്നാണ് ഈ പദം ഉണ്ടായത്. തെരുക്കൂത്തിനെ തമിഴ് ഇതിഹാസമായ ചിലപ്പതികാരത്തോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. പദ്യരൂപത്തിൽ പാടി ഗദ്യരൂപത്തിൽ തർജ്ജമ നടത്തിയാണ് ഇത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചിലപ്പതികാരത്തിലും തെരുക്കൂത്തിലും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഗുണഗണങ്ങളെയും ശക്തിയേയും വിലമതിക്കപ്പെടുന്നതായി കാണുന്നു. ആദ്യകാല സിംഹള നാടകങ്ങൾ തെരുക്കൂത്തിന്റെ രീതിയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. മാരിയമ്മൻ ഉത്സവങ്ങളിലും ദേശീയ ഉത്സവങ്ങളിലും തുറന്ന വേദിയിൽ തെരുക്കൂത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

പതിനാലടി ചതുരത്തിലുള്ള രംഗവേദിക്കു മൂന്നുവശങ്ങളും പ്രേക്ഷകർക്കുള്ള സ്ഥാനമാണ്. നാലാമത്തെ വശം പിൻപാട്ടുകാർക്കുള്ളതാണ്. കുറുങ്കുഴൽ, മദ്ദളം, ഡ്രംസ്, സിംമ്പൽ, ഹാർമോണിയം, താലം തുടങ്ങിയ വാദ്യോപകരണങ്ങളാണ് ഇതിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. തെരുക്കൂത്ത് അവതരണത്തിന് പല വിഷയങ്ങളെയും അവംലംബിക്കാറുണ്ട്. ഒന്ന് ഹിന്ദുക്കളുടെ ഇതിഹാസമായ മഹാഭാരതത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളതാണ്. ദ്രൌപദിയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ കേന്ദ്രമാക്കിയാണ് ഇതിന്റെ അവതരണം (ശ്രീനിവാസ് സ്മൃതി 2004 : 23) ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ തെരൂക്കൂത്ത് കഥൈക്കൂത്ത് എന്ന പേരിലും അറിയപ്പെടുന്നു.

ദ്രൌപദികല്ല്യാണം, സുഭദ്രാകല്ല്യാണം, അർജ്ജുനതപസ്, കൃഷ്ണദൗത്യം, എന്നിങ്ങനെ പലകഥകളും അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ഗണേശസ്തുതിയോടെയാണ് കളിയാരംഭിക്കുന്നത്. ഇതിൽ ഒരു കഥാപാത്രം ഗണേശനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുമാറ് ആനത്തലയോടുകൂടിയ പൊയ്മുഖമണിഞ്ഞ് പാട്ടിനനുസരിച്ച് ചുവടുകൾ വയ്ക്കുന്നു. തുടർന്ന് സരസ്വതി, ത്രിമൂർത്തികൾ തുടങ്ങിയവരെ പ്രകീർത്തിച്ചുള്ള ഗാനം കോറസ് പാടുന്നു. നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ 'രംഗപൂജ'യെയും 'പൂർവ്വരംഗ'ത്തെയും ഈ ചടങ്ങുകൾ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. പിന്നീട് 'കട്ടിയക്കാരൻ' (സ്റ്റേജ് മാനേജർ) തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിന്നിൽ നിന്നു പാടുന്നു. അടുത്തു രംഗപ്രവേശം ചെയ്യാൻ

പോകുന്ന കഥാപാത്രത്തെക്കുറിച്ചാണ് പാടുന്നത്. തുടർന്ന് രാജാവ് എഴുന്നള്ളുന്നുണ്ടെന്നും നിശബ്ദമായിരിക്കുവാനും വാദ്യക്കാർക്കു നിർദ്ദേശം കൊടുക്കുന്നു. അടുത്തത് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യാനുള്ള രാജാവിനെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണമാണ്. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലെ സൂത്രധാരനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് കട്ടിയക്കാരൻ.

പാട്ടുകാരെയും നൃത്തക്കാരെയും ഒരുക്കുവാൻ സൂത്രധാരനോട് രാജാവ് ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. അണിയറയിലേക്കു തിരിഞ്ഞ് രാജാവിൽ നിന്നു കിട്ടിയ നിർദ്ദേശങ്ങൾ സൂത്രധാരൻ പാട്ടുകാർക്കും നൃത്തക്കാർക്കും നൽകുന്നു. തുടർന്ന് കോമാളിയുടെ രംഗപ്രവേശമാണ്. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലെ വിദൂഷകനെയും നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ കാളിയേയും അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണിത്. അതോടെ കട്ടിയക്കാരന്റെ ജോലി വിദൂഷകൻ ഏറ്റെടുക്കുന്നു. കോമാളിയോട് കട്ടിയക്കാരൻ ചോദ്യങ്ങളുന്നയിക്കുന്നു. ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുന്നതിലൂടെയും ഉത്തരങ്ങൾ നൽകുന്നതിലൂടെയുമാണ് കഥാവസ്തു വെളിപ്പെടുന്നത്.

തെരുക്കൂത്തിൽ തിരശ്ശീലപിടിക്കുന്ന രീതി ഉണ്ട്. ഓരോ കഥാപാത്രവും തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിന്നിൽ നിന്നും പാടിക്കൊണ്ടാണ് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. തെരുക്കൂത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ മൂന്നാമതൊരാളോടു തങ്ങളെപ്പറ്റി വിവരിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. തെരുക്കൂത്തിലെ പാട്ടുകളിൽ വിരുത്തങ്ങളാണുപയോഗിക്കുന്നത്. മദ്ദളക്കാരനും താലക്കാരനും ഇതിൽ പങ്കുചേരുന്നു. ഓരോ രംഗത്തിലേയ്ക്കും പ്രവേശിക്കുന്നതു വിരുത്തം പാടിക്കൊണ്ടാണ്. സംഗീതത്തിനു പ്രാധാന്യമുള്ള ഈ കലാരൂപം തമിഴ്സംഗീത നാടകങ്ങളുടെ പൂർവ്വരൂപമാണ്.

മഹാഭാരതത്തിലേതുപോലെയുള്ള പുരാണകഥകളാണ് ഇതിലെ പ്രതിപാദ്യ വിഷയം. കൂടാതെ കഥകളിയിലെപോലെ കീചകവധവും ഹിരണ്യകശിപുവധവും മറ്റും അഭിനയിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അനിയന്ത്രിത വികാരങ്ങൾക്കാണ് ഇവിടെ സ്ഥാനമുള്ളത്. മദ്ദളത്തിന്റെ ഉച്ചസ്ഥായിയിലുള്ള സ്വരത്താൽ ഈ വികാരങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. 'വള്ളി കല്ല്യാണം', 'മീനാക്ഷി അമ്മായ്' നാടകം തുടങ്ങിയവ തെരുക്കൂത്തിൽ പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ചിട്ടുള്ള കഥകളാണ്.

വർണ്ണങ്ങൾ നിറഞ്ഞ മിനുങ്ങുന്ന ചെറിയ കണ്ണാടികൾ പതിപ്പിച്ച, ഉയരം കൂടിയ കിരീടങ്ങളാണ് ദുര്യോധനൻ, ധർമ്മപുത്രർ, ഭീമൻ, ഹിരണ്യകശിപു തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളണിയുക. മിനുക്കമുള്ള ആഭരണങ്ങൾ മാറിലും കൈയിലും അണിഞ്ഞിരിക്കും. കണ്ണുകളുടെ മുകളിൽ ചുമപ്പും കറുപ്പും നിറങ്ങളെകൊണ്ട് വരയുണ്ടാകും. നൃത്തത്തിന് തയ്യാറായിട്ടുള്ള രീതിയിൽ കാൽച്ചിലങ്കകൾ അണിഞ്ഞിരിക്കും. കാക്കരിശ്ശി നാടകംപോലെ സംഭാഷണങ്ങളുടെ ആവർത്തനമാണ് ഇതിന്റെ പ്രത്യേകത. ആദ്യം കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെ പാടുന്നു. കോറസ്സ് അതേറ്റുപാടുന്നു. തുടർന്നു കട്ടിയക്കാരനോടോ കോമാളിയോടോ അതേകാര്യം ഗദ്യത്തിലാവർത്തിച്ചു പറയുന്നു. തെരുക്കൂത്തിൽ കാണികളെ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള അവതരണമാണ് നടത്തുന്നത്.

മാച്ച്

ഇന്ത്യയിലെ മധ്യപ്രദേശിലെ മാൽവ ദേശത്തെ നാടോടിനാടകമാണ് മാച്ച്. രാജസ്ഥാനിലെ ഖിയാൽ (ഭാവന) നാടകരൂപത്തിൽ നിന്നാണ് മാച്ച് ഉത്ഭവിച്ചത്. ഉത്തർപ്രദേശിലെ നൗടാങ്കിയുമായും ഹരിയാനയിലെ സാൻഗുമായും ഇത് ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നു ഹിന്ദിപദമായ മഞ്ചിൽ നിന്നാണ് മാച്ച് ഉത്ഭവിച്ചത്. ഇതിനർത്ഥം സ്റ്റേജ് എന്നാണ്. (ഹെൻസൺ കത്ത്റിൻ, 1992 : 65) ചരിത്രപരവും ദേശപരവും ആയ അംശങ്ങൾ ആണ് കഥാഗതിക്കായി ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. ചക്രവർത്തിമാരുടെയും ധീരദേശാഭിമാനികളുടേയും ചരിത്രം പുരാണപരാമർശത്തിലൂടെയും മറ്റും അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് അവർ സ്വീകരിക്കുന്നത്. നളദമയന്തിമാർ പ്രഹ്ലാദൻ എന്നിവരെ മാച്ചിൽ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കുന്നു. സമകാലിക പ്രശ്നങ്ങളേയും ഭൂമിയില്ലാത്ത പണിക്കാരേയും അവരുടെ വിദ്യാഭ്യാസ ത്തേയുമൊക്കെ ഇതിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നു.

സംഗീത ഉപകരണങ്ങളായ സാരംഗ്, ഡോൾ, ഹാർമോണിയം എന്നിവ രംഗാവതരണത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഹിന്ദുസ്ഥാനി രാഗത്തിലാണ് സംഗീതം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഹോളി ആഘോഷ സമയത്ത് ഉയർത്തിക്കെട്ടിയ സ്റ്റേജിലാണ് നാടകാവതരണം നടക്കുന്നത് സൂര്യസ്തമയത്തിനുശേഷം നടക്കുന്ന അവതരണം പുലരും വരെ തുടരും. സ്ത്രീ വേഷങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്നത് പുരുഷന്മാർ തന്നെയാണ്.

യക്ഷഗാനം

കഥകളിയോട് ഏറെ ബന്ധം പുലർത്തുന്ന കർണ്ണാടകത്തിന്റെ കലാരൂപമാണ് യക്ഷഗാനം. രാമായണഭാരത കഥകളുടെ ഉപാഖ്യാനമായാണ് ഈ കലാരൂപം അറിയപ്പെടുന്നത്. നാട്യപ്രധാനമായ ഈ കല അതിന്റെ ഇതിവൃത്ത സ്വഭാവംകൊണ്ടും വേഷവിധാനത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൊണ്ടും കഥകളിയോട് ഏറ്റവുമടുത്തു നിൽക്കുന്നു. യക്ഷഗാനത്തിൽ പ്രാചീന ഓപ്പറയെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന പാരമ്പര്യവും ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ മഹത്വമാർന്ന വളർച്ചയും പ്രത്യേക പാട്ടുരീതിയും വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട് (കൃഷ്ണ കൈമൾ അയ്മനം, 1986 : 100) തെക്കൻ കർണ്ണാടകത്തിൽ ഇതിനെ 'ബലയാട്ടം' (വയലാട്ടം) എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിക്കാറുള്ളത്. ശാന്തവീരദേശികനെന്ന ഒരു കർണ്ണാടക കവി കൊല്ലവർഷം 825-ാംമാണ്ടിനിടയ്ക്കു 'സൗന്ദരേശ്വര യക്ഷഗാനം' എന്ന ഒരു ഗീതപ്രബന്ധം ചമച്ചിരുന്നു വെന്നും അതാണ് യക്ഷഗാനത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ആദ്യസാഹിത്യമെന്നും കരുതപ്പെടുന്നുണ്ട് 'പാർത്ഥിസുബ്ബൻ' എന്ന തുളു, കന്നഡകവി തെയ്യം, കഥകളി തുടങ്ങിയ കലകളിൽ നിന്ന് പ്രചോദനമുൾകൊണ്ട് ഏകദേശം ഇരുന്നൂറു വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പ് ഈ കലാരൂപം ആവിഷ്കരിച്ചിരുന്നു എന്ന കഥയാണ് കർണ്ണാടകത്തിൽ പ്രചരിക്കുന്നത്.

യക്ഷഗാനത്തിനും തെങ്കുതിട്ടു (തെക്കൻരീതി), ബടഗുതിട്ടു (വടക്കൻരീതി), എന്നിങ്ങനെയുള്ള സമ്പ്രദായ ഭേദങ്ങളുണ്ട്. ദ്രാവിഡ നാടകസങ്കൽപ്പത്തിലധിഷ്ഠിതമായ 'ബയലാട്ട'യാണ് കന്നടയിലെ പ്രഥമ നാടക രൂപമായി കരുതപ്പെടുന്നത്. അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങളിൽ നിന്നാണ് 'ബയലാട്ട'യുടെ ഉദ്ഭവം. അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങളിൽ അനുവർത്തിച്ചു വരുന്ന ആരാധനയോടു കൂടിയ ആരംഭവും യാത്രയയപ്പോടു കൂടിയ പരിസമാപ്തിയും ഈ നാടകരൂപവും പിൻതുടരുന്നു. എഴുതിച്ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ സംഭാഷണങ്ങളോ രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളോ ഈ നാടകരൂപത്തിനില്ല എന്നതാണ് മറ്റൊരു സവിശേഷത. ഗാനങ്ങളിലൂടെ നാടകഗാത്രത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തഘടന രൂപം കൊള്ളുന്നു. സംഗീതത്തിനൊപ്പമുള്ള അംഗചലനങ്ങളും നടീനടന്മാരുടെ മനോധർമ്മ അഭിനയവും ഒന്നു ചേർന്ന് കഥാഖ്യാനം നിർവഹിക്കുന്നു.

ഭാഗവതരുടെ ആലാപനത്തിൽ ചെണ്ടയും മൃദംഗവും പശ്ചാത്തല വാദ്യങ്ങളായി അണിചേരുന്നു പാട്ടിനൊപ്പം നടന്മാരുടെ നൃത്തവും അഭിനയവും മനോധർമ്മ

വിലസിതമായ സംഭാഷണങ്ങളും ഒന്നു ചേർന്നാണ് ബയലാട്ട രൂപം കൊള്ളുന്നത്. കാവ്യം പോലെ വായിക്കാവുന്നതും നാടകമായി അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതുമാണ് ബയലോട്ട യുടെ സാഹിത്യരൂപം. ഇതിലെ പിന്നണിഗായകർ തിരശീലയ്ക്ക് പിന്നിലായിരിയ്ക്കും നിലകൊള്ളുക. മുന്നണി ഗായകർ പാടിയപാട്ട് ഏറ്റുപാടുകയോ അവർ പാടിനിർത്തിയ അവസാനവരി ഏറ്റുപാടുകയോ ആണ് പിന്നണി ഗായകരുടെ ധർമം.

കാസർഗോഡു മുതൽ ദക്ഷിണ കർണ്ണാടകത്തിലെ ഉഡുപ്പിവരെയുള്ള പ്രദേശങ്ങളിലാണ് യക്ഷഗാനത്തിനു കൂടുതൽ പ്രചാരമുള്ളത്. വിളവെടുപ്പ് കഴിഞ്ഞപാടത്ത് തീവെട്ടികളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ നടത്തിവരുന്ന ഈ കലാരൂപത്തിന് പ്രത്യേകം കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ സ്റ്റേജിന്റെ ആവശ്യമില്ല. നാലുതൂണുകളിൽ കെട്ടിയുയർത്തിയ തറയിലാണ് ഇത് നടത്തുക. ഇതിനു ചുറ്റം പ്രേക്ഷകർക്ക് ഇരിക്കാവുന്നതാണ്. കെട്ടിയുയർത്തിയ തറയുടെ ഒരറ്റത്ത് ഭാഗവതർ ഇരിക്കും. അരങ്ങിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന ഓരോ കഥാപാത്രവും പ്രേക്ഷകർക്കു പിന്തിരിഞ്ഞുനിന്നുകൊണ്ട് സ്റ്റേജിലെ ഭാഗവതരെ വണങ്ങിക്കൊണ്ടാണ് രംഗപ്രവേശം നടത്തുന്നത്. പുരാണകഥകളും ചരിത്രകഥകളും അവതരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. രാവണൻ, ഖരൻ മുതലായ അസുര കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പൊയ്മുഖം വെയ്ക്കുന്നു (ശിവദാസ് പി.കെ, 1999 : 32).

കളി തുടങ്ങുന്നതിനു മുമ്പ് രംഗപൂജ ഉണ്ടാകും. അണിയറയിൽ ഗണേശ സ്തുതി നടക്കുന്നു. കളിയിൽ പങ്കെടുക്കുന്ന എല്ലാവരും തന്നെ രംഗപൂജയിൽ പങ്കാളികളാകുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് ഭാഗവതരും വാദ്യോപകരണക്കാരും സ്റ്റേജിൽ വന്നു സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നു. ചേങ്ങില, ഇലത്താളം, മൃദംഗം, ചെണ്ട തുടങ്ങിയ വാദ്യങ്ങളാണ് ഇതിലുപയോഗിക്കുന്നത്. ഇതിലെ ഭാഗവതർ പുരാണേതിഹാസ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പാണ്ഡിത്യമുള്ളവനും നാട്യശാസ്ത്ര തത്ത്വങ്ങൾ ഗ്രഹിച്ചിട്ടുള്ളവനുമായിരിക്കും. സംസ്കൃത നാടകത്തിലെ സൂത്രധാരനു സമമായ പങ്കാണ് യക്ഷഗാനത്തിൽ ഭാഗവതർക്കുള്ളത്. ചേങ്ങിലയുടെ താളത്തിൽ ഭാഗവതർ പാടുന്നു. കളി തുടങ്ങുന്നതിനുമുമ്പ് തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിന്നിൽ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രവേശിക്കുമ്പോഴും അവരെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത് ഭാഗവതരാണ്. തുടർന്ന് ആദ്യരംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടേണ്ട കഥാപാത്രത്തെയൊഴികെ ബാക്കിയെല്ലാവരും വേദിയിൽ നിന്ന് മറയുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ തങ്ങളുടെ സംസാരരീതിയ്ക്കു ചേരുന്നവിധം

ലഘുവായ മുദ്രകൾ കാണുക്കുകയും കലാശമെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. യക്ഷഗാനത്തിലെ ഹാസ്യ കഥാപാത്രമാണ് കോടാങ്കി. പ്രേക്ഷകരെ ചിരിപ്പിക്കുകയെന്നതാണ് കോടാങ്കിയുടെ ജോലി. മുടിയേറ്റിലെ കൂളിക്കു സമാനമായ കഥാപാത്രമാണ് കോടാങ്കി. യക്ഷഗാനത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രത്തെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുന്നതും ഒരു രംഗത്തെ മറ്റൊരു രംഗവുമായി കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുന്നതും, സന്ദേശം പ്രേക്ഷകരിലേയ്ക്ക് പകരുന്നതും ഈ കഥാപാത്രമാണ്. ഭാഗവതരും കോടാങ്കിയും കൂടിയാണ് ഇതിന്റെ രംഗാവതരണത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്.

സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ലാസ്യവും പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ താണ്ഡവ നൃത്തവുമാണ് കളിക്കുന്നത്. യക്ഷഗാനത്തിൽ സ്ത്രീവേഷമിടുക പുരുഷൻമാർ തന്നെയാണ്. വർണ്ണാഭമായ മേക്കപ്പും വേഷഭൂഷകളും ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. കിരീടവും മാറിലെ ആഭരണങ്ങളും വളകളും പച്ച, നീല, ചുവന്ന നിറത്തിലുള്ള വസ്ത്രങ്ങളും ഈ കലയ്ക്കു വർണ്ണപ്പകിട്ടേകുന്നു.

ചൗ

'ചൗ' എന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥം മുഖംമൂടി (പൊയ്മുഖം) എന്നാണ്. കഥകളിയിലെയും തെരുക്കൂത്തിലെയും മറ്റും വർണ്ണാഭമായ ചായങ്ങൾ മുഖത്തു ചെയ്യുന്നതിനുപകരം മുഖംമൂടിയാണ് ഈ കലാരൂപത്തിലുപയോഗിക്കുന്നത്. മൃഗം, പക്ഷി, മരം, തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ മുഖംമൂടിവെച്ച് രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ചൈത്രപൗർണ്ണമി ഉത്സവത്തോടനുബന്ധിച്ച് ഏപ്രിൽ മാസത്തിലാണ് ഇത് അരങ്ങേറുക. കാളിയോടുള്ള ബഹുമാനാർത്ഥം നടത്തുന്ന ഈ കളിയിൽ അർദ്ധനാരീശ്വര മഹിമയും വാഴ്ത്തപ്പെടുന്നു.

മയൂര ബഞ്ച്, പുരുളിയ ചൗ, സെരയ്ക്കല ചൗ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു ചൗ കലാരൂപങ്ങൾ ഉണ്ട്. മയൂരബഞ്ചിൽ മുഖംമൂടി ഉപയോഗിയ്ക്കുന്നില്ല. പുരുഷന്മാർ മാത്രമേ ഇതിലഭിനയിക്കുന്നുള്ളൂ. കഥാപാത്രങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കേണ്ട രസങ്ങൾ മുഖാഭിനയ ത്തിലൂടെയല്ലാതെ ശാരീരികചലനങ്ങളിലൂടെയാണ് ഈ കലാരൂപത്തിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്. മുഖത്തു പൊയ്മുഖമണിയുമ്പോൾ താൻ തന്നെയല്ലാതെയായിത്തീരുന്ന അനുഭവമാണു ണ്ടാകുന്നതെന്ന് വേഷക്കാർ തന്നെ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. വികാരങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിക്കുവാൻ ശാരീരികചലനങ്ങൾകൊണ്ട് സാധിക്കുമെന്നതിന് ഈ കലാരൂപം തെളിവാണ്. (ബെൽവെന്ത് ഗാർഗ്ഗി 1991 : 176). ഹരി - വിഷ്ണു, മദന - ഗോപാല, കൃഷ്ണ - ബലരാം

തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ഇതിവൃത്തമാണ് ഇതിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. വാൾപയറ്റിൽ പ്രാവീണ്യം നേടിയിട്ടുള്ളവരാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. കഥകളിയേതുപ്പോലെ ഓരോ വേഷക്കാരന്റെയും ചുവടുകൾക്ക് ആംഗ്യഭാഷയുണ്ട്. അയാൾ മദ്ദളധ്വനിയ്ക്കനുസരിച്ചാണ് ചുവടുകൾ വെയ്ക്കുന്നത്. ശരീരത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഭാഗത്തിനല്ല ഇത് ചടുലത നൽകുന്നത്, മറിച്ച് ശരീരം മുഴുവനും ഈ ധ്വനിയെ ഏറ്റു വാങ്ങി വികാരങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെ വേലക്കളി, തെയ്യം എന്നീ കലാരൂപങ്ങളോട് ചൗ സ്വാധീനം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ഇരുപതടിചുറ്റളവിലാണ് ഇതിന്റെ രംഗവേദി. അരങ്ങിലെ വെളിച്ചത്തിന് മണ്ണെണ്ണവിളക്കോ പെട്രോമാക്സോ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. കളരിപ്പയറ്റുപോലെ ആയോധന പാരമ്പര്യത്തിലുൾപ്പെടുത്താവുന്ന ഒരു കലാരൂപമാണിത്. തുറസ്സായ അരങ്ങിലാണ് ചൗവിന്റെ അവതരണം.

പാട്ടുകാരന്റേയും ചെണ്ടക്കാരന്റെയും രംഗ പ്രവേശത്തോടെയാണ് ഈ നൃത്തനാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. ഗണേശന്റെ പൊയ്മുഖമണിഞ്ഞുകൊണ്ട് ഒരു കഥാപാത്രം പാട്ടിനനുസരിച്ച് നൃത്തച്ചുവടുകൾ വെയ്ക്കും. കൃത്രിമമായി രണ്ടുകൈകളും കൂടി ഈ കഥാപാത്രത്തിനുണ്ടായിരിക്കും. തുടർന്ന് ഓരോ കഥാപാത്രവും രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുമ്പോൾ പാട്ടുകാരൻ അവരെ പാട്ടിലൂടെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കും.

സാൻഗ്

രാജസ്ഥാനി, ഹരിയാന, ഉത്തർപ്രദേശ്, മധ്യപ്രദേശിലെ മാൽവ എന്നിവിടങ്ങളിൽ പ്രശസ്തമായ നാടോടിനാടകമാണ് സാൻഗ്. തുടക്കം (initiation) എന്ന അർത്ഥമാണ് സാൻഗ് എന്ന വാക്കിനുള്ളത്. പാട്ടും സംഭാഷണവുമടങ്ങിയ ആംഗ്യാഭിനയവും നാടകവും സാൻഗ് ആയി അരങ്ങേറുന്നു. പത്തോ പന്ത്രണ്ടോ അംഗങ്ങൾ ചേർന്ന് മതപരമായ കഥകളോ നാടൻകഥകളോ തുറസ്സായ വേദിയിൽ കാണികൾക്കു നടുവിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇതിന്റെ രീതി. ഒരു പുരുഷനും ഒരു സ്ത്രീയും ചേർന്നാണ് ഇതിന്റെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു സാൻഗ് കലാകാരനും ഒരു ഡോലക് കലാകാരനും ഇതിന്റെ അവതരണത്തിൽ അവരോടൊപ്പം ചേരുന്നു.

ഓപ്പറ പ്രകടനത്തിന് സമാനമായ അവതരണമാണ് സാൻഗ്. മൂന്നരമീറ്ററോളം നീളമുള്ള വൃത്താകൃതിയിലുള്ള തുറന്ന തടിപ്ലാറ്റ് ഫോമാണ് ഇതിനുവേണ്ടി

തയ്യാറാക്കുന്നത്. ഉച്ചഭാഷിണികളോ മൈക്രോഫോണോ ഉപയോഗിക്കാറില്ല. കർട്ടനുകളോ ഗ്രീൻ റൂമുകളും ഉണ്ടായിരിക്കില്ല. ഷോയ്ക്ക് അരമണിക്കൂർ മുമ്പ് സംഗീതജ്ഞർ നാടകത്തിന് അനുയോജ്യമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനായി മതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഗാനങ്ങൾ ആലപിക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഗുരു പ്രത്യക്ഷപ്പെടും. കലാകാരന്മാർ ഗുരുവിന്റെ കാൽ തൊട്ട് അനുഗ്രഹം തേടുന്നു. അറിവിന്റെ ദേവിയെ സ്തുതിക്കുന്നതോടെ നാടകം ആരംഭിക്കുന്നു. പഴഞ്ചൊല്ലുകളും പാട്ടുകളും ചേർത്ത് അഭിനേതാക്കൾ തമ്മിലുള്ള നീണ്ട ചോദ്യോത്തരങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു. കൂടെ താളത്തിനൊത്ത നൃത്തവുമുണ്ട്. രംഗത്ത് എപ്പോഴും ഒരു കോമാളി കഥാപാത്രമുണ്ട്. കാണികളെ ചിരിപ്പിക്കുകയാണ് അയാളുടെ ധർമ്മം. സാംഗ് തിയറ്റർ പരമ്പരാഗതമായി പുരുഷന്മാർക്കു മാത്രം പരിമിതപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീകൾ ഇതുകാണാൻ വരാറില്ല. സ്ത്രീവേഷങ്ങൾ പുരുഷന്മാരാണ് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. ധർമ്മബോധമുണർത്തുന്ന പ്രമേയത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നാടോടികഥകൾ, ഇന്ത്യൻ പുരാണങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിവയും നാടകങ്ങൾക്ക് വിഷയമാകാറുണ്ട്.

രാസലീല

കൃഷ്ണൻ രാധയോടും സഖിമാരോടും ഒപ്പം നടത്തുന്ന നൃത്തം ആണ് രാസലീല. ഭാഗവതപുരാണത്തിലും ഗീതാപുരാണത്തിലും പരാമർശിക്കുന്ന കൃഷ്ണരാധാ സങ്കല്പമാണ് രാസലീല. ഇന്ത്യൻ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തമായ കഥക്കിൽ രാസലീലയുടെ സ്വാധീനം കാണാം. രാസ - സൗന്ദര്യം (aesthetic) ലീല (act) നടനം. സൗന്ദര്യനടനം എന്നർത്ഥം. രാധാകൃഷ്ണന്മാരുടെ ദിവ്യപ്രണയമാണ് കഥാവിഷയം. കൃഷ്ണന്റെ വേണുഗാനം കേട്ട് വൃന്ദാവനത്തിലെ ഗോപികമാർ ഒരു രാത്രിയിൽ എല്ലാമുപേക്ഷിച്ച് കൃഷ്ണനോടൊപ്പം നർത്തനം ചെയ്യുന്നു. ഭൗതികലോകത്തിൽ കാല്പനിക പ്രണയത്തെ കാണിച്ചു ആത്മീയ നിർവൃതിയിലെത്തിക്കുന്നതാണ് ഇതിന്റെ രീതി. ഉത്തർപ്രദേശിലും, മധുരയിലും ഈ കലാരൂപം അരങ്ങേറുന്നു.

കൃഷ്ണ ജന്മാഷ്ടമിയ്ക്കും ഹോളിയ്ക്കുമാണ് ഇത് അരങ്ങിലെത്തുന്നത്. ഇതേ രീതിയിൽ രാസമഹോത്സവമെന്ന പേരിൽ ആസാമിലും വിശിഷ്ട ഉത്സവങ്ങളായി നടത്തിവരുന്നു. ഭരതനാട്യം, ഒഡിസി, വിഷ്ണു പ്രിയ മണിപ്പൂരിയിലും ഇതിന്റെ അംശങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഭവായ്

ഗുജറാത്തിലെ ഒരു നാടൻ കലാരൂപമാണ് ഭവായ്. സമുദായത്തിലെ താഴ്ന്ന ജീവിത സാഹചര്യമുള്ളവരുടെ ഇടയിലാണ് ഇത് പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ചത്. പാട്ടിനും നൃത്തത്തിനും പ്രാധാന്യമുള്ള ഈ കല നവരാത്രിയാഘോഷത്തോടനുബന്ധിച്ചാണ് നടത്തിയിരുന്നത്. ഇത് ദൈവസാന്നിധ്യമുള്ള കലാപ്രകടനമാണെന്നാണ് കലാകാരന്മാർ അവകാശപ്പെടുന്നത്. ഭവായ് എന്ന വാക്കിന് ധാരാളം അർത്ഥങ്ങളുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ ഭാവിയെന്നും വികാരങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമാണെന്നും ജീവിതത്തിലെ ഡയറിയെന്നും ഇത് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട് (ബെൽവെന്ത് ഗാർഗ്ഗി, 1991 : 51).

ഓരോ വ്യക്തിയും കഥാപാത്രങ്ങളായി പകർന്നാടുമ്പോൾ ശക്തിയുടെ പ്രതിരൂപമായി മാറുന്ന അവസ്ഥയാണ് ഭവായിയിൽ പ്രകടമാകുന്നത്. കേരളത്തിലെ തെയ്യം പോലെയുള്ള അനുഷ്ഠാനങ്ങളെപ്പോലെ ദേവനും ദേവിയുമൊക്കെയായി കഥാപാത്രങ്ങൾ പകർന്നാടുക തന്നെയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ദൈവിക ബോധത്തിലധിഷ്ഠിതമായ കലാരൂപമാണെങ്കിലും അധഃകൃതരുടെ നാടോടി സംസ്കൃതിയിൽ ഇതിനെ ലയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. പർദ്ദയുടെയും സാരിയുടെയും തലപ്പുകൊണ്ട് മുഖം മറച്ച സ്ത്രീ ജനങ്ങളെയാണ് പണ്ടുകാലത്ത് സംസ്കാരമുള്ളവരായി കരുതിയിരുന്നത്. അതിനാൽ സ്ത്രീ വേഷം പുരുഷന്മാരാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. സ്ത്രീകളെ അന്നത്തെ സമൂഹം എങ്ങനെയാണ് പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നതെന്ന് ഈ വേഷംകെട്ടൽ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ത്രിശൂലത്തെ വണങ്ങിക്കൊണ്ടാണ് കഥാപാത്രങ്ങളോരുത്തരും രംഗത്തേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നത്. അതിനുശേഷമാണ് രംഗാവതരണം. മേയ്ക്കപ്പിട്ടു കഴിഞ്ഞാൽ ദൈവത്തെ ഉണർത്തുന്ന രീതിയിൽ ഗീതമാലപിച്ച കഥാപാത്രങ്ങൾ നൃത്തചുവടുകൾ വച്ച് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. രംഗവേദിയിൽ നായക് എന്ന കഥാപാത്രം ഉണ്ടായിരിക്കും. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പിന്തുടർച്ചയായി നായക് ദേവി സ്തുതി ആലപിക്കുന്നു. എല്ലാവരും ഇത് ഏറ്റു പാടുന്നു. തുറന്ന സ്റ്റേജിലാണ് ഭവായ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതിന്റെ നാലുചുറ്റിലും പ്രേക്ഷകരിരിക്കുന്നുണ്ടാകും. പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ നിന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗത്ത് പ്രവേശിക്കാറുണ്ട്.

കൂടിയാട്ടത്തിലെ വിദൂഷക കഥാപാത്രത്തെപോലെ രംഗ് ലോ എന്ന കഥാപാത്രവും രംഗവേദിയിലെത്തുന്നു. വർത്തമാനത്തിലുള്ളതും ഭാവിയിലുള്ളതുമായ കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്ക് സദുപദേശങ്ങൾ നൽകുന്നതിനും അവരെ ചിരിപ്പിക്കുന്നതിനും രംഗ് ലോ ശ്രമിക്കുന്നു. സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത് കൻകാലിയ (Kancaliya) എന്ന നൃത്തമാടിക്കൊണ്ടാണ്. സ്ത്രീ വേഷം കെട്ടിയ പുരുഷൻ നായ്കിനെയും വാദ്യക്കാരെയും വണങ്ങിക്കൊണ്ട് അഭിനയമാരംഭിക്കുന്നു. മുട്ടിന്മേൽ ഇരുന്നുകൊണ്ട് ചെണ്ടയുടെ താളത്തിനനുസരിച്ച് കാണികളെ ആസ്വദിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പാട്ട് പാടുന്നു. പാട്ടുകാരൻ അതേറ്റു പാടികൊണ്ട് മൂകാഭിനയം നടത്തുന്നു. കാണികളെ രസിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ നാണിച്ച് വികാരവതിയായാണ് നർത്തകി നൃത്ത ചുവടുകൾ വെയ്ക്കുന്നത്. ക്ലാസിക്കൽ ഗാനങ്ങളും നാടൻപാട്ടുകളും ഇതിലുപയോഗിക്കും. ഗസലുകളും, നാടൻപാട്ടുകളും, കീർത്തനങ്ങളും ഇതിനായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. വേഷാഭൂഷാദികളിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്താൻ ഇതിൽ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. രാജാക്കന്മാർക്ക് വർണ്ണാഭമായ വസ്ത്രങ്ങളും ബ്രാഹ്മണ കഥാപാത്രങ്ങൾ ദോത്തിയും പൂണൂലും തോളിൽ ഒരു മുണ്ടും അണിയുന്നു. സ്ത്രീ കഥാപാത്രം ഗുജറാത്തി മോഡൽ സാരി അണിഞ്ഞിരിക്കും. നൃത്തത്തിനിടയ്ക്ക് വിദൂഷകൻ വന്ന് കഥാഗതി വർണ്ണിക്കും. ഗുജറാത്തി സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ പാരമ്പര്യത്തിലൂന്നിയ നേരറിവുകളാണ് ഈ നാടോടി നൃത്തം ജനങ്ങളുമായി പങ്കുവെക്കുന്നത്.

തമാശ

മഹാരാഷ്ട്രയിലെ നാടൻ ഓപ്പറേയാണ് തമാശ. തമാശ എന്നത് പേർഷ്യൻ വാക്കാണ്. അമ്പേദ്കർ കുലജാതരാണെന്ന് അഭിമാനിക്കുന്ന ജനവിഭാഗമാണ് തമാശ അഭിനയിക്കുന്നത്. 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിൽ ബ്രാഹ്മണ കുലത്തിൽപ്പെട്ട മൂന്നു വ്യക്തികൾ- ആനന്ദ് ഫാന്റി, റാം ജോഷ്, പ്രഭാകർ എന്നിവർ ഈ കലാരൂപം നിർമ്മിക്കുകയുണ്ടായി. സൈനികരുടെ വിനോദത്തിനായി അവരുടെ യുദ്ധവീര്യമുണർത്തുന്നതിനുമായാണ് ഈ കലാരൂപം ആദ്യം അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്.

അവസാനത്തെ തമാശ കംപോസർ എന്ന പേര് പത്തേബാപ്പുവിന് സ്വന്തമാണ്. ഇതിൽ അഭിനയിച്ചിരുന്ന പ്രധാന നായിക പവാലയാണ്. ഇപ്പോൾ 800 ൽ പരം തമാശ

ട്രൂപ്പുകളുണ്ട്. നാല്പതിനായിരം ജനങ്ങൾ ഈ കലാരൂപത്തിലൂടെ ജീവിതമാർഗ്ഗം നേടിയെടുക്കുന്നു (കപില വാത്സ്യായനൻ, 1980 : 170). മൂന്നു വശങ്ങളിലും പ്രേക്ഷകരാൽ ചുറ്റപ്പെട്ട ഒരു ചെറിയ തുറസ്സായ രംഗവേദിയിലാണ് തമാശ നടക്കുന്നത്. യക്ഷഗാനത്തിലെയും കഥകളിയിലേയുംപോലെ രണ്ടു വാദ്യക്കാർ ചെണ്ടയും ചേങ്ങിലയും പിടിച്ച് പ്രവേശിക്കും. ഒപ്പം ഗായകനും പ്രവേശിക്കും. കളി തുടങ്ങുന്ന കാര്യം പുറപ്പാട് അറിയിക്കുംപോലെ വിളിച്ചറിയിക്കുന്നു. തുടർന്ന് പ്രധാന പാട്ടുകാരൻ വന്ന് ഗണേശസ്തുതിയോ, ശിവപാർവ്വതിസ്തുതിയോ പാടുന്നു. പിന്നീടാണ് വിദൂഷകന്റെ രംഗപ്രവേശം. ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രധാന സവിശേഷത സ്ത്രീകൾ തന്നെയാണ് സ്ത്രീവേഷമിടുന്നത് എന്നതാണ്. സൂത്രധാരനോടൊപ്പം സ്ത്രീകഥാപാത്രവും ഡയലോഗുകൾ പറയുന്നു. കാണികളുടെ ആകാംക്ഷയെ വളർത്തുമാറ് നാടകീയമായാണ് നടിയുടെ രംഗപ്രവേശം. സാരിയുടെ തലപ്പിനാൽ മുഖം മറിച്ച് പിൻഭാഗം കാണികളെ കാണിച്ചുകൊണ്ട് സ്റ്റേജിൽ ഒരാവർത്തി ചുറ്റി നടന്നതിനു ശേഷമാണ് മുഖം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. അത്രയുംനേരം വരുന്നതാരാണെന്ന ആകാംഷ ജനിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ഈ ചുറ്റിക്കറക്കം.

പ്രേക്ഷകരെ സന്മാർഗത്തിലേക്കു നയിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ രീതിയിൽ സൂത്രധാരനും, നടിയും, വിദൂഷകനും, ശിങ്കിടികളും തമ്മിൽ സംഭാഷണങ്ങൾ നടത്തുന്നു. സൂത്രധാരൻ ഇതിലഭിനയിക്കുന്ന എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളെയും രംഗത്തുവന്ന് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ തങ്ങളുടെ വേഷത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ എന്താണെന്ന് പ്രേക്ഷകരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. അടുത്തത് ആനന്ദനൃത്തമാണ്. നായികയുടെയും കൂടെയുള്ള സ്ത്രീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും താളമേള സമന്വയമായ നൃത്താവതരണമാണ് ഇത്. നാടൻശീലുകളിൽ ആലപിക്കുന്ന പാട്ടുകൾക്കൊത്താണ് ഇവർ നൃത്തച്ചുവടുകൾ വെയ്ക്കുന്നത്.

പാട്ടുകാരും മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളും കുർത്തയാണ് അണിയുന്നത്. അരയിൽ ചുവന്ന തുണികൊണ്ടൊരു കെട്ടും തലപ്പാവും ഉണ്ടായിരിക്കും. സ്ത്രീകൾ മഹാരാഷ്ട്ര ശൈലിയിൽ സാരി അണിയുന്നു. സാധാരണ രീതിയിൽ മേയ്ക്കപ്പ് ധരിച്ച് മുഖംമൂടി ഉപയോഗിക്കാതെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗത്തെത്തുന്നത്. സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിലെ വേഷപകർച്ചകൾ

ഇതിലവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സൂത്രധാരനെപ്പോലെയുള്ള സർദാർ, വിദൂഷകനെപ്പോലെയുള്ള സോങ്ങ്ഗാഡിയ, സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ, ഗദ്യവും പദ്യവും ഇടകലർന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ, പാട്ടിന്റെയും നൃത്തത്തിന്റെയും സംയോജനം എന്നീ ഘടകങ്ങളെല്ലാം സംസ്കൃത നാടകങ്ങളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. നാട്യധർമ്മിയും ലോകധർമ്മിയുമായുള്ള അവതരണം ഈ നാടോടി നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ഇന്ന് ഈ കലാരൂപം തിയ്യറ്ററിന്റെ രീതിയിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ബ്രിട്ടീഷുക്കാരുടെ വരവോടെ ഈ കലാരൂപം അശ്ലീലപ്രകടനമായി അധഃപതിച്ചു. എന്നാൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുശേഷം നവോത്ഥാന രീതിയിൽ വീണ്ടും പഴയരൂപത്തിലേക്ക് ചില കലാകാരന്മാർ ഇതിനെ പുനരുജ്ജീവിപ്പിച്ചു. ശ്യംസെനഗൽ, ഹബീബ് തൻവീർ എന്നിവർ സാമൂഹിക പരിഷ്കരണത്തിന്നുള്ള മാധ്യമായി ഇതിനെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി.

ഗുണപരമായ മാറ്റങ്ങൾ തമാശയിൽ വരുത്തിക്കൊണ്ട് വിഷ്ണുഭാവേ മറാത്തി തിയ്യേറ്റർ എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിലേക്ക് ഈ കലാരൂപത്തെ ഉയർത്തി. ക്ലാസ്സിക്കൽ രാഗങ്ങളും ശാകുന്തളം പോലെയുള്ള സംസ്കൃതം നാടകങ്ങളും ഇതിനായി ഉപയോഗിച്ചു. വെങ്കിടേശ് മാൽ ഗുൽക്കർ, പി.എൽ ദേശ്പാണ്ഡെ തുടങ്ങിയവർ മാറാത്തി തിയറ്ററിൽ തമാശ രൂപത്തിനു ജനപ്രീതി നേടിക്കൊടുത്തു (കപില വാത്സ്യായനൻ, 1980 : 170).

ജാത്ര

പാട്ടും ആട്ടവും കലർന്ന ഓപ്പറയുടെ ഛായയിലാണ് ജാത്രയുടെ അവതരണം. ബംഗാളിലും ഒറീസയിലുമായിട്ടാണ് ഈ കലാരൂപം കാണപ്പെടുന്നത്. ജയദേവരുടെ ഗീതാഗോവിന്ദത്തിലൂടെയാണ് ഈ കലാരൂപം നാടകീയാവിഷ്കാരം നേടിയത്. ടാഗോറിനെ ഏറ്റവും സ്വാധീനിച്ച കലാരൂപമായിരുന്നു ജാത്ര. ജാത്രയുടെ പുരാതന ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് ധാരാളം ഐതിഹ്യങ്ങൾ നില നിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നത്. ഭഗവാൻ കൃഷ്ണന്റെ ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. കൃഷ്ണലീലയാണ് ഇതിന്റെ ഇതിവൃത്തം. ഗോകുലത്തെ ഉപേക്ഷിച്ച് കൃഷ്ണൻ മഥുരയിലേക്ക് യാത്ര പോകുന്നതും ഗോകുലം മുഴുവൻ കൃഷ്ണന്റെ വേർപാട് നൽകുന്ന ദുഃഖത്തിലാഴുന്നതും ആ വേദന എഴുത്തുക്കാർക്ക് സാഹിത്യവിഷയമാകുന്നതുമാണ് ഇതിന്റെ കഥ. ഈ കഥയെ നാടോടിനാടകമായി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നു.

രണ്ടരയടി ഉയരത്തിൽ കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ പതിനാറടി ചതുരത്തിലുള്ള തറയാണ് ഇതിന്റെ സ്റ്റേജ്. സ്റ്റേജിന്റെ ഇരുവശങ്ങളിലുമായി വാദ്യക്കാർ ഇരിക്കുന്നു. ഓരോ മൂലയിലും നാലു ബൾബുകൾ വശങ്ങളിലേക്കു വെളിച്ചം പകരുന്ന രീതിയിൽ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കും. അരങ്ങിൽ ഒരു കസേര മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ. ഈ കസേരത്തന്നെ പലരംഗങ്ങളിലും അനേകം വസ്തുക്കളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്റ്റേജിന്റെ പിന്നിൽ അണിയറ വേർതിരിച്ചിട്ടുണ്ടാവും കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇതിലെയാണ് പ്രവേശിക്കുക. പ്രേക്ഷകരുടെ ഇടയിലേക്ക് നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ഇരുവശവും അലങ്കരിച്ച വഴിയും ഇതിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. ഈ കവാടം ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ജപ്പാനിലെ കബൂക്കി തിയ്യേറ്ററിലെ 'ഹാനാമിഞ്ചി'യെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (ബെൽവെന്ത് ഗാർഗ്ഗി, 1991 : 17). ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ അഭിനയ വേദിയായും, തെരുവായും, അമ്പലമായും ഇതിനെ കണക്കാക്കുന്നു.

ഭക്തിപ്രസ്ഥാനം ബംഗാളിൽ ശക്തിപ്പെട്ടപ്പോൾ ഇതിനോട് സമാനത പുലർത്തികൊണ്ട് ഒരു പ്രത്യേക സമൂഹം ആടിയും പാടിയും ജാഥയായി പോവുക പതിവായിരുന്നു. അമ്പലപരിസരത്തുള്ള ഗ്രാമങ്ങളിലും മറ്റുമാണ് ഇവർ പാടി നടന്നത്. ഇതിൽ നാടകീയാംശം കലർത്തി കൊണ്ട് പിന്നീട് ജാത്രയായി രൂപാന്തരപ്പെടുകയായിരുന്നു. ഭക്തിയുടെ മേഖലയിലേക്കു പ്രേക്ഷകനെ നയിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായിരുന്ന ഈ കലാരൂപങ്ങൾ ഭാരതത്തിലുടനീളം പടർത്തിയത് ഹിന്ദുമതാദർശങ്ങളാണ്. കേരളത്തിലെ അഷ്ടപദിയും കൃഷ്ണനാട്ടവും ഈ കലാരൂപങ്ങളുടെ മാതൃകകൾ തന്നെയാണ്. കൃഷ്ണകഥയാണ് ഈ കലാരൂപങ്ങളും ആടിയിരിക്കുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യസമരകാലഘട്ടത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷുകാർക്കെതിരെ ജനങ്ങളെ അണിനിരത്തുന്നതിന് കലാകാരന്മാർ ജാത്രയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. നാടിന്റെ പ്രദേശികമായ സംസ്കാരം ഈ കലാരൂപങ്ങളിൽ പ്രകടമായിരുന്നു. 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഈ സംസ്കാരാധിപത്യം കൃതികളിൽ പുലർത്തികൊണ്ട് ജാത്ര എന്ന കലാരൂപത്തിനു പുതിയ ഭാവം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ധാരാളം പ്രതിഭകൾക്കു സാധിച്ചു. പരമാനന്ദ സെൻ, ഭാരത് ചന്ദ്ര ശ്രീധൻഭാസ്, സുബോൽ ദാസ്, ബാദൽ അധികാരി, ശിശുറാം അധികാരി എന്നിവർ ഇതിൽ പ്രധാനികളാണ് (കപില വാത്സ്യായനൻ, 1980 : 140).

സാധാരണ കൃഷിക്കാരിൽ നിന്നും തൊഴിലാളികളിൽ നിന്നുമാണ് 'ജാത്ര' യിലെ നേതാക്കളെയും ഗായകരെയും നർത്തകരെയും കണ്ടെത്തുന്നത്. ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണകാലം 'ജാത്ര'യുടെ തിക്തമായ കാലഘട്ടമായിരുന്നു. ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണാധികാരികളും

ബ്രഹ്മസമാജക്കാരും ക്രിസ്ത്യൻ മിഷനറിമാരും ഈ നാടകരൂപത്തെ വെറുത്തിരുന്നു. ജാത്രയ്ക്കു സംരക്ഷണം നൽകിയിരുന്ന ഗ്രാമാധിപന്മാർ നഗരങ്ങളിലേക്ക് നീങ്ങിയതോടെ അതിന്റെ സംരക്ഷണവും നഷ്ടമായി. ഇത് ജാത്രയുടെ തളർച്ചയ്ക്ക് കാരണമായി.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരം ജാത്ര വീണ്ടും തളിർത്തു. കച്ചവടക്കണ്ണോടെ ഈ രംഗത്ത് പണമിറക്കാൻ പലരും മുന്നോട്ടുവന്നു.1959-ൽ ആണ് ജാത്രയുടെ ടിക്കറ്റ് പ്രോഗ്രാം ആദ്യമായി നടന്നത്. 1961-ൽ ജാത്ര പ്രദർശനോൽസവവും സംഘടിപ്പിച്ചു. അറുപതുകളുടെ മധ്യത്തോടെ ജാത്ര അതിന്റെ പഴയ പ്രതാപം വീണ്ടെടുത്തു. ചരിത്രപരവും ഐതിഹാസികവുമായ കഥകളാണ് 1950 വരെ ഈ നാടകരൂപം ഇതിവൃത്തമാക്കിയിരുന്നത്. തുടർന്ന് സാമൂഹിക വിഷയങ്ങളും എഴുപതുകളിൽ കാറൽ മാക്സ്, ലെനിൻ, ഹിറ്റ്ലർ, തുടങ്ങിയ നേതാക്കളുടെ ഇതിവൃത്തങ്ങളും സ്വീകരിച്ചു. പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനം സുഭാഷ്ചന്ദ്രബോസ്, രാജാറാം മോഹൻറോയ്, വിദ്യാസാഗർ തുടങ്ങിയവർ കയ്യടക്കി. എൺപതുകളുടെ ആരംഭത്തിൽ പൗരാണിക കഥകളിലേക്ക് ജാത്ര തിരിഞ്ഞു.

രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ, ബിജൻഭട്ടാചാര്യ, ബാദൽ സർക്കാർ, ഉത്പൽദത്ത്, മോഹിത് ചാറ്റർജി, മനോജ്മിത്ര, ശംഭുമിത്ര, തുടങ്ങി പ്രസിദ്ധരായ നാടകകാരന്മാരെ വളർത്തിയെടുത്ത ബംഗാൾ ഇന്ന് 'ജാത്ര'യെന്ന കച്ചവട നാടക സങ്കേതത്തിന്റെ കൈകളിലാണ്.

നൗടാങ്കി

ഉത്തർപ്രദേശ്, പഞ്ചാബ്, രാജസ്ഥാൻ എന്നിവിടങ്ങളിലെ നാടോടി നാടകമാണ് നൗടാങ്കി. പാശ്ചാത്യ ഓപ്പറയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് ഇതിന്റെ രംഗാവതരണം. പണ്ടുകാലത്ത് ഈ കളി കാണുന്നതിന് ഒമ്പതു നാണയങ്ങൾ (Nou Taakas) വേണമായിരുന്നു. അതിനെ അന്വർത്ഥമാക്കുന്നതാണ് നൗടാങ്കി എന്ന പേര്. പാട്ടിനും ആട്ടത്തിനും അകമ്പടിയായുള്ള ഈണങ്ങൾ ചേർത്തുകൊണ്ട് സാധാരണക്കാർക്ക് പരിചിതമായ സംഗീതരൂപങ്ങളായാണ് ഈ കലാരൂപം അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്.

തെരുവോ വീടുകളോ ഇതിന്റെ കളിസ്ഥലമാകും. പാട്ടുകാരന്റെ രംഗപ്രവേശ ത്തോടെയാണ് കളി ആരംഭിക്കുന്നത്. ക്ലാരനെറ്റ്, സാരംഗി, നാഗര, ഹാർമോണിയം തുടങ്ങി സംഗീതോപകരണങ്ങൾ ഇതിന്റെ അവതരണത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നു. വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ

സഹായത്താൽ കൃഷ്ണൻ, ശിവൻ, സരസ്വതി, ഗുരു ഇവരിലായെങ്കിലും സ്തുതിച്ചു കൊണ്ടാണ് നൗടാങ്കിയുടെ ആരംഭം. തുടർന്ന് രംഗ് പാട്ടിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രവേശിച്ച് നാലു വശങ്ങളിൽ നിന്നു പാട്ടിന്റെ ഈരടികൾ ആവർത്തിച്ചു പാടികൊണ്ട് നൃത്തം ചവിട്ടുന്നു. ആംഗികാഭിനയത്തിലൂടെ കാണികൾക്ക് കഥാവസ്തുവിനെക്കുറിച്ച് ബോധ്യപ്പെടുത്തികൊടുക്കുന്നു. മുൻഷിയാണ് ഇതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം. മുൻഷി കോട്ട് ധരിച്ച് തുർക്കി രീതിയിൽ തൊപ്പിയണിഞ്ഞ് രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. വിദൂഷകനെപ്പോലെ പ്രേക്ഷകരെ ചിരിപ്പിക്കുകയെന്നതാണ് ഇയാളുടെ ധർമ്മം. ഈ കലാരൂപത്തിൽ ആകൃഷ്ടരായ ഹബീബ് തൻവീറിനെപ്പോലെയുള്ള നാടക കൃത്തുക്കൾ 'മൃച്ഛകടികം' പോലെയുള്ള സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ നൗടാങ്കി രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് (കപില വാത്സ്യായനൻ, 1980 : 165). ഇതിഹാസങ്ങളിലെ നന്മ തിന്മ സംഘട്ടനമോ ചരിത്രപുരുഷന്മാരുടെ വീരകൃത്യങ്ങളോ നൗടാങ്കിക്ക് വിഷയമാകാറുണ്ട്. സ്വാതന്ത്ര്യസമരനായകമാരുടെ വീരകഥങ്ങളും കഥാവതരണത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഭഗത് സിംഗിനെപ്പോലുള്ളവരുടെ വീരകഥകളും അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്.

നൗടാങ്കിയിൽ തുടക്കത്തിലുള്ള മംഗളാചരണം സംസ്കൃതത്തിലാണ്. ബാക്കിയുള്ള എല്ലാ പാട്ടുകളും ഉറുദുവിലാണ്. കൂടാതെ എഴുത്തുകാർ ഹിന്ദി, നാടൻ ഉറുദു വാക്കുകൾ രാജസ്ഥാനി തുടങ്ങിയ ഭാഷയും ഇതിൽ കൂട്ടിക്കലർത്തുകയുണ്ടായി. തത്ഫലമായി ഗ്രാമങ്ങളിലാണ് ഈ കലാരൂപം അധികവും അരങ്ങേറിയത്. സ്ത്രീവേഷം പുരുഷനാണ് ആടുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കാര്യമായ ചമയങ്ങളൊന്നുമില്ല. സിനിമപ്പോലുള്ള ആധുനിക മാധ്യമങ്ങളുടെ സ്വാധീനം നൗടാങ്കിയുടെ മൗലികമായ കലാത്മകതയിലും പ്രകടനരീതിയിലും മാറ്റം വരുത്തി. നഗരത്തിലെ സാധുക്കൾക്ക് കാണാൻ വേണ്ടി മാത്രമായി അരങ്ങേറുന്ന നൃത്തരൂപമായി നൗടാങ്കി ഇന്നും ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ കാണാം.

ദുഷിച്ച സ്വാധീനത്തിൽപ്പെട്ട് പഴയ നാടോടിത്വം നഷ്ടപ്പെട്ട് അത് അശ്ലീലമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. നഗര എന്ന വാദ്യം പണ്ടത്തെപ്പോലെ ഇന്നും അതിന് അകമ്പടിയായി ഉണ്ട്. പക്ഷേ ഹാർമോണിയവും, തബലയും കടന്നു വന്ന് നഗരയെ ശ്വാസം മുട്ടിക്കുന്നു. (പി.കെ. ശിവദാസ് ഭാരത്തിലെ നൃത്തങ്ങൾ പുറം 39).

കേരളത്തിനകത്തും പുറത്തും നിലനിന്നിരുന്ന നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ രൂപഭാവങ്ങളിൽ സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നവയാണ്. ജനകീയമായ ഉത്സവങ്ങളായി ആഘോഷിച്ചിരുന്ന കലാരൂപങ്ങളെല്ലാം നാടിന്റെ ഏകീകരണമാണ് ലക്ഷ്യമാക്കിയിരുന്നത്. ചില ഘടകങ്ങളിൽ സമാനതയും മറ്റു ചില ഘടകങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തതയും പുലർത്തുന്നവയാണ് ഈ നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ.

പ്രകൃതിയുമായുള്ള ബന്ധം

നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും സ്വീകരിച്ച വിവിധ വസ്തുക്കൾ ചമയത്തിനും വേഷത്തിനും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ആരാധന ചടങ്ങിന് ഒരു തവണ ഉപയോഗിച്ചത് വീണ്ടും ഉപയോഗിക്കാറില്ല എന്നതിനാൽ ഇവയുടെ പുതുമ ഒരിക്കലും നഷ്ടപ്പെടാറില്ല. കുരുത്തോലയ്ക്കും കമുകിൻ പാളയ്ക്കും പ്രകൃതിദത്തമായ മറ്റു പദാർത്ഥങ്ങൾക്കും കൃത്രിമ വസ്തുക്കളേക്കാൾ ലാളിത്യവും പുതുമയും ഉണ്ട്.

മയിൽപ്പീലിത്തുണ്ട്, കുപ്പിച്ചില്ല്, വർണ്ണങ്ങൾ തുടങ്ങിയ സാധാരണ വസ്തുക്കൾ കൊണ്ടാണ് പാളക്കിരീടങ്ങൾ തയ്യാറാക്കുന്നത്. നിറങ്ങളിൽ പച്ചയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നത് പ്രകൃതിയോടുള്ള പ്രാമുഖ്യംകൊണ്ടാണ്. ഇത്തരം പ്രകൃതിവസ്തുക്കളെ ആധുനിക നാടകവേദിയിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്.

അനുഷ്ഠാനപരത

സാധാരണ ജീവിതത്തിലെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വേഷങ്ങളാണ് നാടൻ കലാരൂപങ്ങളിൽ കൂടുതലായി കാണുന്നത്. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വേഷ മാതൃക ചുവന്നപട്ട്, വാള്, ചിലമ്പ് എന്നിവയാണ്. എന്നാൽ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിലാകുമ്പോൾ അതിന് ഒരു പകിട്ട് കൈവരുത്താൻ ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. വിവിധ വർണ്ണങ്ങൾ കൂട്ടിചേർത്ത് പാളയും കുരുത്തോലയും പ്രത്യേകരീതിയിൽ കൂട്ടിക്കെട്ടി രൂപപ്പൊലിമ വരുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. നടന്റെ ആകൃതി മറച്ചുവെച്ചുകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്ന ഉടുത്തുകെട്ടിലൂടെയും വേഷപകർച്ചയിലൂടെയും ഒരു ഐതിഹാസിക പശ്ചാത്തലം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കാൻ കഴിയുന്നു.

ദീപസംവിധാനം, നടപ്രേക്ഷക സംബന്ധം, ഭാവാഭിനയങ്ങൾ നേരിൽ ആസ്വദിക്കൽ എന്നിവയ്ക്ക് പൊക്കി കെട്ടിയ രംഗവേദി സഹായകമാകുന്നില്ല. കാണികൾക്കിട

യിലേയ്ക്കുള്ള നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ സഞ്ചാരപാതയിലൂടെ നടന്റെ ഉടുത്തുകെട്ടിന്റെ മനോഹാരിത ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയും. തനതുനാടകങ്ങളിൽ ഇതെല്ലാം പരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

കേരളത്തിനകത്തും പുറത്തും പ്രചാരത്തിലിരുന്ന നാടോടി നാടകങ്ങൾ ഭാരതീയ നാടകവേദിയുടെ വികാസത്തിന് സഹായകമായി വർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഏതെങ്കിലും പുരാവൃത്തങ്ങളേയും മിത്തുകളേയും കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് ഇവയുടെ കഥാംശം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇവ ആധുനികനാടകവേദിയിൽ നാടകകൃത്തുക്കൾ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ജനകീയത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനും ജനങ്ങളിൽ ഭക്തിയും വിശ്വാസ്യതയും വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനുമുതകുന്ന രീതിയിലാണ് നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ മിത്തുകളെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

രംഗവേദി പരിണാമം

കേരളത്തിന്റെ നാടോടി പൈതൃകം അതിന്റെ ഭൂപ്രകൃതിപോലെ വൈവിധ്യ പൂർണ്ണവും വിശാലവും സമ്പന്നവുമാണ്. നിരവധി ആചാരങ്ങളും പ്രകടനകലകളും പുരാതനകാലം മുതൽ കേരളത്തിൽ കണ്ടുവരുന്നു. പല ആചാരങ്ങളും ഇന്ന് അന്യം നിന്ന് തുടങ്ങിയെങ്കിലും ദൈവികമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്ന ഗ്രാമങ്ങളിൽ യാതൊരു മാറ്റങ്ങളുമില്ലാതെ ഇന്നും അവയെ ആഘോഷിക്കുന്നു.

മാതൃദേവാരാധനയ്ക്കാണ് ഇതിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നത്. ആരാധനാലയങ്ങളിലോ ക്ഷേത്രങ്ങളിലോ നടക്കുന്ന മാന്ത്രികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ് ഇത്തരം അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ. വർഷംതോറും ഉത്സവവേളകളിൽ നടത്തപ്പെടുന്ന ഈ അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങൾ വ്യക്തിയുടേയും സമൂഹത്തിന്റേയും ഐശ്വര്യം പ്രദാനം ചെയ്യുമെന്നതാണ് വിശ്വാസം. നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ ഈ വിശ്വാസങ്ങളെ ആധുനിക നാടകവേദി കടമെടുക്കുകയുണ്ടായി. രംഗത്തവതരിക്കപ്പെടേണ്ടതാണ് നാടകം. നാടകവേദിക്കുവേണ്ടി നടൻ എന്ന മാധ്യമത്തിൽ കൂടി പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്ക് വിന്യസിക്കപ്പെടുക എന്നതാണ് നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഇതിന്റെ പൂർത്തിക്ക് മാതൃകയായി മാറിയത് നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ നടന്റെ പ്രകടനങ്ങളാണ്. നാടകം ജീവനുള്ള സർഗ്ഗാത്മകമായ ഒരു കലാസൃഷ്ടിയായി മാറുന്നത് രംഗവേദിയിലാണ്.

കൂട്ടായക്രിയയുടെ പ്രകടനമാണ് നാടോടിനാടകങ്ങളിൽ ഉള്ളത്. പ്രേക്ഷകസദസ്സിന്റെ മുമ്പാകെ ഒരു സംഘം നടീനടന്മാർ ചേർന്നവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രകടനമാണ് നാടകം എന്ന രീതിയിൽ പരിഗണിക്കാൻ തുടങ്ങിയത് ആധുനികകാലത്താണ്. നടന്റെ അഭിനയം പ്രേക്ഷകർ കണ്ട് നിർവ്വികാരം കൊള്ളുന്നതിനുപകരം നടനും പ്രേക്ഷകനും ഒപ്പം ക്രിയാത്മകമായി ഇടപെടുന്നു. ഒരേസമയത്ത് പ്രകടനത്തിനെത്തുന്ന ഈ കലാരൂപങ്ങളെ ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥലത്ത് ഒതുക്കി നിർത്തുന്നതിന് കഴിയുകയില്ല.

നാടകങ്ങളിലെ രംഗവേദിയ്ക്ക് തുടക്കം കുറിക്കുന്ന ആദ്യ രീതി മുടിയേറ്റിലാണ് കാണുന്നത്. എന്നാൽ ഇവിടേയും രംഗവേദിയിൽ നിന്നും അഭിനയം വേദിയ്ക്കു വെളിയിലേക്ക് വ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. വേദി സദസ്സിലേക്കും സദസ്സ് വേദിയിലേക്കും കയറി ചെല്ലുന്നു. താല്ക്കാലികമായി എവിടേയും പ്രയാസം കൂടാതെ തയ്യാറാക്കാവുന്ന രംഗവേദിയായിരുന്നു, ആദ്യകാലങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠാന നാടോടി സ്വഭാവമുള്ളവയുമായ കലാരൂപങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നത്.

പ്രകൃതി പശ്ചാത്തലം

പ്രകൃതി പശ്ചാത്തലം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നതിനായി നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ ഒരേ നിരപ്പിലുള്ള രംഗവേദിയാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. നടന്മാർ അഭിനയത്തിനിടയിൽ പ്രേക്ഷകരോടു സമ്പർക്കം പുലർത്തുകയും നാടകം മറ്റൊരിടത്തു വെച്ചു നടക്കുന്നതാണെന്നെ പ്രതീതി ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്യണമെങ്കിൽ കർട്ടൻ സംവിധാനം ആവശ്യമില്ല. മറയില്ലാതെ നടൻ പ്രേക്ഷകരുടെ മുന്നിലോ പിന്നിലോ ഇടയിലോ കൂടി രംഗപ്രവേശം നടത്താം.

പ്രേക്ഷകരുടെ പങ്കാളിത്തം

പ്രേക്ഷക പങ്കാളിത്തം, ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ നിന്നുള്ള പ്രതികരണങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം കൂടാതെ ഒരു കലാകാരന്റെ കല വിശദമായി കാണിക്കാൻ പ്രയാസമാണ്. എന്നാൽ തെയ്യത്തിലാകട്ടെ വേഷക്കാർ സ്വയമേവ പലതും അനുഷ്ഠിക്കുന്നു. അത് ആരുടേയും മുന്നിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുകയല്ല. പ്രദർശന സ്വഭാവം വന്നാൽ അത് സാധാരണ കലയായി മാറും. അത് പ്രേക്ഷകന് വ്യക്തിയെന്ന നിലയിൽ കണ്ടാസ്വദിക്കാനുള്ളതല്ല. അത് പ്രകടനത്തിലൂടെ സമൂഹത്തിന്റെ തന്നെ ഭാഗമാകുന്നു. തെയ്യക്കാരൻ ബോധപൂർവ്വമായ

അഭിനയം വിട്ട് ചിലപ്പോൾ ആവേശഭരിതനാകും. അപ്പോൾ അത് അഭിനയത്തിന്റെ പരിധിയ്ക്കു പുറത്തുപോകും. അതിനാൽ പ്രത്യേകം കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ രംഗവേദിയില്ല ഇത് ആൾക്കൂട്ടത്തിന്റെ മുന്നിൽ തന്നെ നടത്തണം.

പൊക്കികെട്ടിയ രംഗവേദിയും നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അകൽച്ചയും നമ്മുടെ നാടകസങ്കല്പത്തിന് യോജിച്ചവയല്ല. അത് നടനേയും പ്രേക്ഷകനേയും വേർതിരിക്കുന്നു. പുതിയ ദീപ സംവിധാനത്തിൽ നടന്റെ ഭാവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകനെയും പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതികരണങ്ങൾ നടനിലെ കലാകാരനെയും ആവേശഭരിതനാക്കുന്നുണ്ട്. നിശ്ചലമായ വെളിച്ചത്തിൽ നടന്റെ ഭാവാഭിനയ പ്രഭാവം കുറഞ്ഞുപോകുന്നു. ദീപനാളത്തിന്റെ ചലിക്കുന്ന വെളിച്ചം നടന്റെ അഭിനയത്തിന് മാറ്റു കൂട്ടുന്നു. പ്രേക്ഷകന്റെയും നടന്റേയും ശ്രദ്ധയെ ഏകാഗ്രമാക്കുന്നതിന് ഈ ദീപനാളങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. മനയോലകൊണ്ടുള്ള തേയ്പ്പിന്റെ നടവിൽ കണ്ണുകളാൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന നടന്റെ ഭാവങ്ങൾ നിലവിളക്കിന്റെ ചുവന്ന വെളിച്ചത്തിൽ കൂടുതൽ ഭാവദീപ്തമാകുന്നു.

ആക്ഷേപഹാസ്യം

ഭാരതീയ കലാരൂപങ്ങൾ സംഗീത നൃത്തതാളമേളങ്ങളുടെ സമന്വയങ്ങളാണ്. മണ്ണിന്റേയും മനുഷ്യന്റേയും മനസ്സിൽ പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന താളങ്ങളേയാണ് ഇവർ രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്; ഇവയിലെല്ലാം തന്നെ ഒരു സാമൂഹികവികാസം പ്രാപ്തമാക്കാൻ പോന്ന കഥാതന്തുവിനെ കലാകാരന്മാർ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തിരുന്നു. പ്രേക്ഷകനെ ഇരുത്തിച്ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള പലകാര്യങ്ങളും ഫലിതരൂപേണ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. ആക്ഷേപഹാസ്യം ഈ കലാരൂപങ്ങളുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയാണ്. ഔഷധ കണികകൾ പാലിൽ ചാലിച്ച് നൽകുന്ന വൈദ്യരുടെ നയമാണിവിടെ കാണുന്നത്. സദുപദേശം കേൾക്കാൻ ആരും തയ്യാറല്ലാതിരുന്ന കാലത്ത് അവരെ വിനോദത്തിലൂടെയും ഫലിതത്തിലൂടെയും സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങൾ ബോധ്യപ്പെടുത്തുകയെന്ന നയം ഇവർ സ്വീകരിച്ചിരുന്നു.

ശുഭപര്യവസായി

തെയ്യത്തിലും മുടിയേറ്റിലും കാണുന്ന ദുഷ്ടനിഗ്രഹം സമൂഹത്തിലെ ദുഷ്ശക്തികളെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുന്നതിനും ചെറുത്തുനിൽക്കുന്നതിനുമുള്ള പാഠമാണ് പ്രേക്ഷകർക്കു

നൽകിയത്. നാടോടി വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ഭാരതീയ കലാരൂപങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ശുഭപര്യവസായിയാണ്. എന്തൊക്കെ പ്രശ്നങ്ങളുണ്ടായാലും അവയെയെല്ലാം നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്ത് കരുത്തോടെ ജീവിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രേരണകൾ ഇവ നൽകിയിരുന്നു.

ജനങ്ങളുടെ കൂട്ടായ്മയാണ് ഇവയുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത. ജാതി വർണ്ണം സ്ത്രീ പുരുഷ വ്യത്യാസങ്ങളില്ലാതെ പ്രേക്ഷകർ ഇതു കാണാനെത്തിയിരുന്നു. അവിടെ ജനകീയ കൂട്ടായ്മ സൃഷ്ടിക്കാൻ ഈ കലാരൂപങ്ങൾക്കു കഴിയുന്നു. പല കലകളും പുരാണങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതിനാൽ ആശയം ഗ്രഹിക്കുന്നതിനും ഒട്ടും പ്രയാസം അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. ഉത്സവങ്ങളോടനുബന്ധിച്ചു നടക്കുന്ന ഇത്തരം കലാരൂപങ്ങൾ നാടിന്റെ ഉയർത്തെഴുന്നേല്പിനു കാരണമായിട്ടുണ്ട്.

ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിനകത്ത് നടത്തപ്പെടുന്ന ആഢ്യകലകളേക്കാൾ ജനസമിതി ഈ നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നു. തുറന്ന അരങ്ങിലും പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കാവുകളിലും നടത്തിയിരുന്നതിനാൽ എല്ലാ ജനവിഭാഗങ്ങളും ഈ കലകളുടെ ആസ്വാദകരായി മാറി.

പാട്ടുകാരൻ, സൂത്രധാരൻ, വിദൂഷകൻ, ഗദ്ദികക്കാരൻ എന്നിങ്ങനെ ഈ കലാപ്രകടനങ്ങളുടെ സ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരണത്തിൽ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തിയിരുന്നു. ഇയാളിലൂടെയാണ് രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകൻ മനസ്സിലാക്കുന്നത്.

കേരളത്തിനകത്തും പുറത്തും പ്രചരിച്ചു വന്നിരുന്ന കലാരൂപങ്ങളെല്ലാം ആധുനിക നാടകങ്ങളുടെ വളർച്ചയ്ക്ക് പ്രേരണാശക്തിയായി വർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഥാവസ്തുവിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും, ഇതിവൃത്തസ്വീകരണത്തിലും, മിത്തുകളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പിലും, സാമൂഹികമായ അവസ്ഥകളെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലും, കഥാപാത്ര സ്വീകരണത്തിലും, നാടകഘടനയിലും ഈ സ്വീകാര്യത തെളിഞ്ഞു കാണുന്നു. മിക്ക കലാരൂപങ്ങളും ചിട്ടയായ അഭ്യാസത്തോടെയും മുൻതലമുറക്കാരുടെ സഹായത്തോടെയുമാണ്

രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. ആധുനിക നാടകങ്ങളിൽ അതിന്റെ സ്ഥാനം സംവിധായകൻ ഏറ്റെടുത്തു എന്നു പറയാം.

പ്രേക്ഷകൻ, ജൈവപരിസരം, ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ട്, അനുഷ്ഠാനം എന്നിവയിൽ നാടോടി കലാരൂപങ്ങളുടെ സ്വീകരണം വിലയിരുത്തുന്നതാണ് അടുത്ത അദ്ധ്യായം. തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട നാടകങ്ങളിലെ ഇവയുടെ സ്വീകാര്യത ഉദാഹരണങ്ങളോടെ അവലോകനം ചെയ്യുന്നു.

അധ്യായം - 4

ആധുനിക മലയാളനാടകങ്ങളിലെ നാടോടി സവിശേഷതകൾ

ആധുനിക മലയാളനാടകങ്ങളിലെ നാടോടി സവിശേഷതകൾ

ഓരോ ദേശത്തിന്റെയും നാടകവേദി രൂപംകൊണ്ടത് ആ നാടിന്റെ നാടൻ കലകളിൽ നിന്നാണ് കേരളത്തിനകത്തും പുറത്തും നിലനിന്നിരുന്ന ദേശത്തനിമയുള്ള നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ നാടിന്റെ അകങ്ങളിലേയ്ക്ക് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. അത് നാടകമായി രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചു. ക്ഷേത്രങ്ങളിലോ കാവുകളിലോ ഉത്സവമായി ബന്ധപ്പെട്ടും അല്ലാതെയും ആരാധനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടും ചില കലാരൂപങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ഇവയ്ക്ക് അനുഷ്ഠാനവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. അതിനോടൊപ്പം വിനോദത്തിന്റെ ചേരുവ കൂടി ചേർത്തു ആളുകളെ രസിപ്പിക്കുന്നരീതിയിലുള്ള കലാപ്രകടനങ്ങൾ ഉണ്ടായിത്തുടങ്ങി.

കാർഷിക സംസ്ക്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു വളർന്നു വന്നതാണ് ഓരോ നാട്ടിലേയും ഗ്രാമീണജീവിതം. ഫ്യൂഡൽ സമ്പ്രദായത്തെ പൊളിച്ചെഴുതുന്നതിനായി കലാകാരന്മാർ തങ്ങളാലാവുംവിധം നാടിന്റെ വിവിധഭാഗങ്ങളിലായി കലാപ്രകടനങ്ങൾ നടത്തിത്തുടങ്ങി. വരേണ്യവിഭാഗത്തിന്റെ കലകളേക്കാൾ ജനകീയത വർദ്ധിച്ചത് ഇത്തരം കലാ പ്രകടനങ്ങൾക്കാണ്. കെട്ടിയാടുന്നവനും കാണികളുമെല്ലാം സാധാരണ ജനജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ്. സാമൂഹിക ജീവിതവും ഋതുചക്രവും ആയി ഗാഢബന്ധം പുലർത്തുന്നവയാണ് ഈ കലാരൂപങ്ങളെല്ലാം എന്നതാണ് അതിന്റെ കാരണം. പാരമ്പര്യകലകൾ നാമാവശേഷമാകാതെ നിലനിർത്തുന്നതിന് ഇവ തലമുറകളിലൂടെ കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇത്തരം നാടോടികലാരൂപങ്ങൾ ഭാരതത്തിലുനീളം പ്രചരിച്ചുവന്നു. എല്ലാ കലാരൂപങ്ങളിലും പുരാണത്തിന്റേയോ മിത്തിന്റേയോ സ്വാധീനം കലർന്നിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. ജനങ്ങൾ ഭക്തിയേയും വിശ്വാസത്തേയും ചോദ്യം ചെയ്യാതെ സ്വീകരിക്കുമെന്നതിനാലാകണം ഇത്തരത്തിലുള്ള കലാരൂപങ്ങളിൽ പുരാണ കഥാപാത്രങ്ങളെ പുനരവതരിപ്പിച്ചത്.

'നാടോടി വഴക്കം' കൊണ്ട് നാടൻപാട്ടുകളെ മാത്രമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്ന ഒരുകാലം നമുക്കുണ്ടായിരുന്നു. നിരന്തരമായ അന്വേഷണത്തിലൂടെ രംഗകലയും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും നാടൻമൊഴികളും കടങ്കഥകളുമൊക്കെ അതിനോടൊപ്പം ചേർന്നു. ഇതിന്റെ ഫലമായി നാടിന്റെ തഴക്കവും വഴക്കവും പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാത്തിനേയും നാടോടിയുടെ ഗണത്തിൽപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു. നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനം ഉൾക്കൊണ്ടു മാത്രമാണ് നമ്മുടെ രംഗകലകൾ ഉണ്ടായത് എന്ന വിശ്വാസത്തെ ചോദ്യം ചെയ്ത് തെയ്യവും തിറയും മുടിയേറ്റും പടയണിയും മുന്നിലേയ്ക്ക് വന്നു. പ്രാദേശിക സംസ്കൃതിയിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ട് നിലനിന്നിരുന്ന ഈ കലാരൂപങ്ങൾ പിൽക്കാല നാടകങ്ങൾക്ക് കരുത്തു നൽകിയിരുന്നു എന്ന് ബോധ്യപ്പെടുന്നു. ഇവ ജൈവാംശം നൽകികൊണ്ട് നാടകവേദിയെ സമ്പന്നമാക്കുകയായിരുന്നു.

പ്രേക്ഷകൻ, ജൈവപരിസരം, അനുഷ്ഠാനാംശം, ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ട് എന്നിവയുടെ സ്വീകാര്യതയിൽ ഓരോ നാടകങ്ങളും നാടോടി നാടകങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പുലർത്തുന്നു. മിത്തും അനുഷ്ഠാനവും തമ്മിലുള്ള ജന്യജനകബന്ധത്തെ ഒരിക്കലും വേർപ്പെടുത്താൻ കഴിയില്ല. പുതിയ സങ്കേതങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ട് പഴയതിനെ ചേർക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അവയുടെ തനിമ നഷ്ടപ്പെടുന്നു. അതു നഷ്ടപ്പെടുത്താതെ ജന്മം കൊടുത്ത നാട്ടിടത്തിന്റെ നാഡികളും ഞരമ്പുകളുമായി കെട്ടുപിണഞ്ഞ സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ സന്തതിയായി നാടോടി നാടകം വളർന്നു. അവിടെ ആടുന്നവൻ ആട്ടക്കാരനല്ല. ദൈവമാവാം ദൈവസാന്നിധ്യമുള്ള വെളിച്ചപ്പാടോ പിണിയാളോ കോലമോ ഒക്കെ ആവാം.

രചന നടത്തിക്കഴിഞ്ഞതുകൊണ്ടു മാത്രം നാടകം അർത്ഥപൂർത്തിയിലെത്തുന്നില്ല. നാട്യഗൃഹത്തിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പിൽ വിളക്കത്ത് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ തെളിയുക എന്നതാണ് നാടകത്തിന്റെ ജന്മോദ്ദേശം. വേഡ്സ്വർത്ത് പറയുംപോലെ പ്രശാന്തതയിൽ അനുസ്മരിക്കുന്ന വികാരങ്ങളുടെ പ്രവാഹമാണ് കവിത എന്നതിനു ഗുണമായി ഏതെങ്കിലും പാഠ്യരചനയുടെ ധന്യമായ ധ്യാനഘട്ടത്തിൽ നാടകകൃത്തിന് സ്വയംഭൂവായും സ്വകീയനായും തന്റെ ഉള്ളറകളിൽ ഇരുന്നേ മതിയാകൂ. തന്റെ വിചാരങ്ങൾക്കും വികാരങ്ങൾക്കും വിശ്വാസങ്ങൾക്കും സമഗ്രത നൽകുവാൻ ഏതു സാഹിത്യരൂപത്തിലുമെന്നതുപോലെ നാടകത്തിലും സ്രഷ്ടാവിനുള്ള അവകാശം അനിഷേധ്യമാണെന്ന് കാവാലം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 : 29).

മറ്റു സാഹിത്യരൂപങ്ങളിൽ നിന്നും വിഭിന്നമായി നാടകത്തിനു കണ്ടെത്തുന്ന സവിശേഷതകൾ ഇങ്ങനെ ക്രോഡീകരിക്കാം. നാടകം പല സർഗ്ഗക്രിയകളുടെ കൂട്ടായ്മയിൽ പ്രകാശിതമാകേണ്ടതാണ്. നാടകകൃത്ത്, സംവിധായകൻ, നടീനടന്മാർ എന്നിവരുടെ സർഗ്ഗക്രിയ നാടകത്തെ സമ്പന്നമാക്കുന്നു. സമൂഹ മനസ്സിനെ തൊട്ടുമുന്നിൽ പ്രേക്ഷകരായി കണ്ടുകൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ സംവേദനം ക്രമപ്പെടുത്തണം. സാമൂഹികമായ ഇടപെടലുകൾ കൊണ്ട് തന്റെ ജീവിതവുമായി ബന്ധമുള്ള കാര്യങ്ങളാണ് രംഗവേദിയിൽ നടക്കുന്നത് എന്ന് പ്രേക്ഷകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തണം. ഭൂതഭാവികളെപ്പോലും വർത്തമാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഒരു സ്ഥലകാല ക്രിയാഐക്യം സ്ഥാപിക്കുന്നതിനും പ്രേക്ഷകൻ, അനുഷ്ഠാനം, ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ട്, ജൈവപരിസരം എന്നിവയ്ക്ക് സവിശേഷ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതിനും നാടകങ്ങൾക്ക് കഴിയണം.

പ്രേക്ഷകൻ

കാണികളിലേക്ക് അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളെ സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ കഴിയുക എന്നത് തനത് നാടകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. വാച്യാർത്ഥത്തേക്കാൾ വ്യഗ്യാർത്ഥധ്വനിയുള്ള പ്രകടനങ്ങളാണ് ഇതിനാവശ്യം. മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ ദുഃഖപൂർണ്ണമായ അംശങ്ങളെ കാണികളുടെ ഇടയിലേക്ക് ബോധപൂർവ്വമായി ലയിപ്പിക്കുന്ന അവതരണരീതിയാണ് ആധുനികനാടകങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാടകകൃത്തിന്റെ ആശയങ്ങളെ അതേരീതിയിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിന് കാണികൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ പ്രേക്ഷകൻ അനുഗ്രഹവചസ്സുകൾക്കായി കലാരൂപങ്ങളെ ആകാംക്ഷയോടെ നോക്കികാണുന്നു. ഭക്തിയുടെ പൂർണ്ണതയാണ് ഇതിന്റെ പ്രത്യേകത. ആധുനികനാടകങ്ങൾ കാണുന്ന പ്രേക്ഷകന് അറിവും വിനോദവും ലഭിക്കുന്നു. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകൻ കഥാപാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുമ്പോൾ ഇത് നാടകമാണെന്ന ബോധ്യപ്പെടുത്തലുണ്ടാക്കുന്നതിന് കഥാപാത്രങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നു.

കലി

തികച്ചും ഭ്രമാത്മകമായ ഇതിവൃത്തമായിരുന്നു കലിയെന്ന നാടകത്തിന്റേത്. യാഥാർത്ഥ്യമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലേയ്ക്ക് മാറ്റിയെടുക്കാൻ ഒരു ശ്രമം നടന്നെങ്കിലും അത് വിജയിച്ചില്ല. വിപ്ലവത്തെ ഒരു ഭ്രമം മാത്രമായി കൊണ്ടു നടന്നിരുന്ന

ജന സമൂഹത്തോട് നാടകകൃത്തിനുണ്ടായ പരിഹാസ ധ്വനിയാണ് നാടകത്തിലുടനീളം പ്രകടമാകുന്നത്. അതിനാൽതന്നെ വിപ്ലവരക്തം കുടിച്ച് വളർന്നുവരുന്ന വിഗ്രഹങ്ങളെ തച്ചുടയ്ക്കാനുള്ള ശ്രമം നാടകത്തിൽ നടക്കുന്നു. മനുഷ്യരക്തം കുടിച്ച് വളരുന്ന വിഗ്രഹം ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ മനുഷ്യനെ പിടിച്ചുലയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളോ മതതീവ്രവാദമോ സാമൂഹിക വക്താക്കളോ ഒക്കെ ആകാം. കലിയുടെ വിഗ്രഹം മരച്ചുവട്ടിലും മരുഭൂമിയിലും കാലിത്തൊഴുത്തിലും വായനശാലയിലും ഒക്കെ പ്രതിഷ്ഠ നേടാം. നാം അതിനെ ആരാധനയുടെ മൂർത്തിയായി സംരക്ഷിച്ചു പരിപാലിക്കും. അതിനെ പൊളിച്ചെഴുതാനുള്ള ശ്രമത്തെ പ്രേക്ഷകന് ഉൾക്കൊള്ളാനായില്ല. ഇതിലെ ദുരന്തവും ആക്ഷേപ ഹാസ്യവും പ്രേക്ഷകൻ സ്വീകരിച്ചില്ല. മാറ്റത്തിന്റെ ത്വര നാടകകൃത്തിനു-ണ്ടായെങ്കിലും പ്രേക്ഷകനിലുണ്ടായില്ല. അത് നാടകകൃത്തിന്റെ മനസ്സിൽ തറയ്ക്കുന്ന കൂകി വിളിയിലാണവസാനിച്ചത്. പുതിയ അരങ്ങും പുതിയ വേഷക്കാരും പുതിയ പ്രേക്ഷകനും ഉണ്ടാകുവാൻ സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ കലിയെന്ന നാടകത്തിന് വീണ്ടും കാത്തിരിക്കേണ്ടി വന്നു. കാലാതിവർത്തിയായ നാടകമായതിനാൽ ഇന്നിന്റെ പ്രേക്ഷകൻ സമകാലിക സംഭവങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനത്തിൽ നാടകത്തെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നു. അഭിനയത്തിലും സംവിധാനത്തിലും പ്രേക്ഷക പങ്കാളിത്തത്തിലും സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ വിഭാവനം ചെയ്ത മാറ്റം ഇവിടെയാണ് യാഥാർത്ഥ്യത്തിലെത്തുന്നത്.

അവനവൻ കടമ്പ

കേരളത്തിന്റെ നാടോടി പാരമ്പര്യത്തെ അന്വേഷിച്ച് അതിലെ നാടകീയതയെ സ്വാംശീകരിച്ചു പുതിയ അരങ്ങൊരുക്കം സൃഷ്ടിച്ച കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ നാടകങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ സ്ഥാനം പ്രഥമഗണനീയമാണ്. രചനാശില്പത്തിൽ സ്വീകരിച്ച നാടകീയതയെ പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുവാൻ അവനവൻ കടമ്പയിലൂടെ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞു. ഗ്രാമീണ നാടകത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം പ്രേക്ഷകന് നാടകവുമായി ഇഴുകിച്ചേരുന്നതിനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകി. നാടോടി നാടകങ്ങളായ തെയ്യത്തിലേയും മുടിയേറ്റിലേയും കാണികൾക്ക് സമാനമായ അനുഭവതലം പ്രേക്ഷകനിൽ സംജാതമായി. നടന്റെ അഭിനയത്തിൽ പങ്കാളിയായി മാറുകയെന്ന സൗഭാഗ്യം പ്രേക്ഷകൻ അനുഭവിച്ചു തുടങ്ങിയത് ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയായി വിലയിരുത്താം. കവുങ്ങിൻ പാളയിൽ

വർണ്ണങ്ങൾ ചേർത്തുവെച്ച കോലങ്ങൾ, കത്തിച്ചു പിടിച്ച പന്തത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിലൂടെ നടന്നു നീങ്ങുന്നത് പ്രേക്ഷകന് നവ്യാനുഭൂതി പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. മുടിയേറ്റിലും തെയ്യത്തിലും ഈ ദൃശ്യവിസ്മയം കാണാറുണ്ട്. നാടകീയതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന പ്രാചീന കേരളീയ ദൃശ്യകലകളേയും സംസ്കാരത്തേയും നാടകാവതരണത്തിന് സ്വീകരിച്ചത് പ്രേക്ഷകനെ ഏറെ ആനന്ദിപ്പിച്ചു. നാടകത്തിലുണ്ടായ ഗുണപരമായ മാറ്റത്തെ പ്രേക്ഷകൻ സ്വാഗതം ചെയ്തു. പുതിയ കാലഘട്ടത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും സംവിധായകനും അഭിനേതാക്കൾക്കും മാറ്റമുണ്ടാകുന്നെങ്കിലും പ്രേക്ഷകന്റെ സ്വീകാര്യതയിൽ മാറ്റമൊന്നും സംഭവിക്കുന്നില്ല.

മൂധേവിത്തെയ്യം

പ്രേക്ഷകനെ മൂധേവിത്തെയ്യത്തെ തോറ്റിയുണർത്തുന്ന തോറ്റം പാട്ടിന്റെ ഭാഗമാക്കുവാൻ നാടകകൃത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. പ്രകൃതി പരിസരങ്ങളിൽ ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്ന അനുഷ്ഠാനക്കോലങ്ങൾ പ്രേക്ഷകന്റെ ഹൃദയത്തിൽ ഭക്തിയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. നാഗത്താനെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുന്നതിനായി സർപ്പപൂജ നടത്തി മുടിയഴിച്ചാടി പൂക്കുല വെച്ചുതുള്ളുന്ന പെൺകുട്ടികൾ യഥാർത്ഥ സർപ്പപൂജയുടെ അന്തരീക്ഷം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. തോറ്റംപാട്ടിന്റെ പൊലിപ്പിച്ചു പാടൽ ഗ്രാമാന്തരീക്ഷത്തിൽ സർവ്വസാധാരണമായി കേൾക്കാറുള്ളതാണ്. ചീതയുടെ അന്തഃസംഘർഷങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർ ഏറ്റുവാങ്ങുന്നുണ്ട്. പുരാണത്തിലെ സീതയുടെ ദുഃഖവും മൂധേവിത്തെയ്യത്തിലെ ചീതയുടെ ദുഃഖവും തമ്മിൽ താരതമ്യപ്പെടുത്താനുള്ള അവസരം പ്രേക്ഷകനിട്ടുകൊടുക്കയാണ് നാടകകൃത്ത്. ചീതയുടേയും സീതയുടേയും നേരിനെ പിച്ചിചീന്തിയ സമൂഹത്തിന്റെ കാപട്യങ്ങളോട് കലഹിക്കുവാൻ മൂധേവിത്തെയ്യത്തിലെ പ്രേക്ഷകനെ പര്യാപ്തനാക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്.

അഗ്നി

മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ തീവ്രമായ ഇടപെടലാണ് അഗ്നിയെന്ന നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. സാമൂഹ്യജീവിയായ മനുഷ്യൻ ഒറ്റയാനാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നതോടെ എല്ലാ ബന്ധങ്ങളും തകർന്നു വീഴുന്നു. ഹിംസാത്മകമായ ഭാവം മനുഷ്യന്റെ ഉള്ളറകളെ പിടിച്ചു കുലുക്കുന്നു. ഈ അനുഭവമാണ് അഗ്നി പ്രേക്ഷകർക്കു സമ്മാനിച്ചത്. നാടകത്തിലെ

കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെ കാണികളായി മാറുന്ന രീതി നാടകത്തിലുണ്ട്. നാടകത്തിനുള്ളിൽ അരങ്ങേറുന്ന അന്തർനാടകം ഇതിനുള്ള അവസരം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ മനോഭാവങ്ങളിലേക്കും അവരുടെ വികാരവിചാരങ്ങളിലേക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെ ചെന്നെത്തുന്ന അപൂർവ്വമായ രീതി ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. വാചികപ്രകടനത്തേക്കാൾ ധ്വന്യാത്മകമായ ഒട്ടേറെ അർത്ഥതലങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതിന് അഗ്നിയെന്ന നാടകത്തിനു കഴിയുന്നു. അതിനാൽതന്നെ പ്രേക്ഷകനെ സൈദ്ധാന്തികമായ ദാർശനികതലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്ന നാടകമായി അഗ്നി വികസിക്കുന്നു. നാടുവാഴിയും നാടോടിയുമൊക്കെ വേഷഭൂഷാദികളിൽ നാടോടി കലാരൂപങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നു.

നാടുഗദ്ദിക

മലയാള നാടകവേദിയിൽ മാറ്റി നിർത്തപ്പെടേണ്ടവന്റെ സ്വരം ശക്തമായി കേൾപ്പിച്ച നാടകമാണ് നാടുഗദ്ദിക. ഗോത്രവർഗ്ഗത്തിന്റെ പോരാട്ടം അനാവരണം ചെയ്ത് അരങ്ങിൽ വിപ്ലവം കുറിച്ച കൃതിയാണിത്. അധികാരി വർഗ്ഗത്തിന്റെ കരുത്തിനു നേരെ പടപൊരുതാൻ ആദിവാസികളെ സംഘടിപ്പിക്കലായിരുന്നു ഇതിന്റെ രചനാലക്ഷ്യം. മാറി മാറി വരുന്ന സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥയുടെ കയ്യാളുകളായി രൂപമാറ്റം നടത്തുന്ന അധികാരവർഗ്ഗം അടിമകളുടെ നേർക്കു നടത്തിയ ക്രൂരമായ ചെയ്തികൾ പ്രേക്ഷകർ സ്വന്തം അനുഭവമായി സ്വീകരിച്ചു. ഈ ചരിത്രത്തെ നാടോടി കലാരൂപമായ ഗദ്ദികയിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

നാടുഗദ്ദികയെന്ന നാടോടി കലാരൂപം പ്രേക്ഷകനുമായി അഭേദ്യമായ ബന്ധം പുലർത്തുന്നു. പ്രേക്ഷകരിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ചാണ് ഗദ്ദികാകാരൻ തന്റെ പ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. ശക്തമായ അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളെ ഗദ്ദികാകാരൻ പ്രേക്ഷകനിലെത്തിക്കുന്നു. ഭക്ത്യാദരവോടു കൂടിയാണ് ഈ ക്രിയാംശങ്ങളെ പ്രേക്ഷകർ നോക്കി കാണുന്നത്. അനുഷ്ഠാനം നടത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ പ്രേക്ഷകരും ആ പ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമാകുന്നുണ്ട്. അസുഖബാധിതനായവനെപോലെ നാടുഗദ്ദിക കാണാനെത്തുന്ന ഓരോരുത്തരിലും ഐശ്വര്യം നിറയുന്നതായി കാണികൾ വിശ്വസിക്കുന്നു. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ആദിവാസികൾ മാത്രമാണ് ഇതിൽ പങ്കാളികളായിരുന്നത് പിന്നീട് നാട്ടിലെ എല്ലാ ജനങ്ങളും ഇതിനോടൊപ്പം പങ്കുചേരുന്ന അവസ്ഥയുണ്ടായി. ഊരുമുഴുവൻ

ഉത്സവമായി മാറിയ നാടുഗദ്ദികയെന്ന കലാരൂപവും നാടിന്റെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പിന്റെ കാഹളം മുഴക്കിയ നാടുഗദ്ദികയെന്ന നാടകവും പ്രേക്ഷകനിൽ സംതൃപ്തി നിറയ്ക്കുന്നു.

സൗപർണ്ണിക

ക്ഷേത്ര പരിസരമെന്നു തോന്നുന്ന രംഗവേദിയിലാണ് സൗപർണ്ണികയുടെ അവതരണം നടക്കുന്നത്. നാടകം കളിക്കാൻ തീരെ താല്പര്യമില്ലാത്ത രീതിയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സൂത്രധാരനാണ് നാടകത്തിന്റെ അവതാരക പ്രക്രിയ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കറുകറുത്ത കുലമഹിമയില്ലാത്ത അനാര്യനായ സൂത്രധാരൻ പ്രേക്ഷകരുമായി സംവദിക്കുന്നതിനുള്ള അവസരമൊരുക്കുന്നു. നടന്മാരുടെയും പ്രേക്ഷകരുടേയും അനുഗ്രഹമാണ് തന്റെ സങ്കല്പ സൃഷ്ടിയുടെ വിജയമെന്ന് നാടകകൃത്ത് സൂത്രധാരനെക്കൊണ്ട് പറയിക്കുന്നുണ്ട്. സഹൃദയരായ പ്രേക്ഷകരുടെ സജീവ സാന്നിധ്യമാണ് നാടകത്തിനാവശ്യം എന്ന ധാരണയുടെ ഉറപ്പിക്കലാണ് ഈ വാചകങ്ങളിലൂടെ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. പരിപാവനമായ ക്ഷേത്രമുറ്റത്ത് വെച്ച് നടക്കുന്ന നാടകത്തിൽ യക്ഷിയായി അഭിനയിക്കാനെത്തിയ അനാര്യയ്ക്ക് മദമിളകിയാൽ ഔചിത്യഭംഗം എന്ന കാവ്യദോഷം നാടകത്തിനുണ്ടാവുമെന്ന ഭയവും സൂത്രധാരനുണ്ട്. താൻ രംഗവതരിപ്പിക്കുന്നതെല്ലാം പ്രേക്ഷകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തി കൊടുക്കുന്ന കാക്കാരിശ്ശി നാടകത്തിന്റെ രീതി ഈ നാടകത്തിലുണ്ട്.

ഭീകര രൂപിണിയായി മാറേണ്ട സൗപർണ്ണികയെന്ന യക്ഷിയെ സൗമ്യ രൂപിണിയായാണ് നാടകത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകരുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന തന്മയീഭാവത്തിന്റെ ഉടമയായി സൗപർണ്ണിക പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. തിരശ്ശീല മാറ്റി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സൗപർണ്ണികയുടെ സൗന്ദര്യം കണ്ട് പ്രേക്ഷകൻ മതിമറക്കുന്ന രീതിയിലേയ്ക്ക് നാടകകൃത്ത് ഈ രംഗത്തെ മാറ്റുന്നുണ്ട്. സൗപർണ്ണികയെന്ന നാടകത്തിന്റെ ഭരതവാക്യമായി എന്ന് പ്രേക്ഷകരോട് പറയുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. ഇതോടെ പ്രേക്ഷകനെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടവതരിപ്പിച്ച നാടകമായി സൗപർണ്ണിക മാറുന്നു. തങ്ങൾ നാടകമാണവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നും നിങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരാണെന്നും നിങ്ങളുടെ സമ്മതത്തോടെയെ ഇവിടെ എന്തും നടക്കുകയുള്ളൂ എന്നും സൂത്രധാരൻ പറയുന്നത് കാക്കാലന്റെ രീതിയിലാണ്.

പുലിജന്മം

നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠത്തെ രംഗഭാഷയാക്കി മാറ്റുമ്പോൾ ഏറ്റവുമധികം ശ്രദ്ധ നൽകേണ്ടത് പ്രേക്ഷകന്റെ ആസ്വാദനതലത്തിനാണ്, പ്രേക്ഷകന് തികച്ചും പുതുമയുള്ള അവതരണമായാണ് പുലിജന്മം എന്ന നാടകം അവതരിപ്പിച്ചത്. അനുഷ്ഠാനകലയായ തെയ്യത്തെ ഭക്തിനിർഭരമായ ഉൾക്കാഴ്ചയോടെയാണ് പ്രേക്ഷകർ സ്വാഗതം ചെയ്തത്. തെയ്യത്തിന്റെ മാനുഷികഭാവങ്ങളെ മികവുറ്റ രീതിയിലാണ് നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. നാടകത്തിന്റെ അലങ്കാരങ്ങളും ഭാവങ്ങളുമായി ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന നാടകശരീരത്തേയും അതിന്റെ ജീവനേയും പ്രേക്ഷകർ നന്നായി ആസ്വദിച്ചു. പൊട്ടന്റെ നർമ്മവും കുറത്തിയുടെ കരുണാർദ്രമായ ഭാവവും ഗുളികന്റെ ഇടപെടലും പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിനകത്തു നടക്കുന്ന പ്രക്രിയയായി തോന്നിപ്പിച്ചു. മനുഷ്യന്റെ ഹൃദയദൗർബല്യങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന രീതിയിലുള്ള നാടകം പ്രേക്ഷകരുമായി ഏറെ നേരം സംവദിക്കുന്നതിനുള്ള അവസരം സൃഷ്ടിച്ചു. കാരിഗുരുക്കളുടെ നിലവിളി ഓരോ പ്രേക്ഷകനും ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന അവസ്ഥയാണ് നാടകാന്ത്യത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. പുലി മറഞ്ഞ തൊങ്ങച്ചൻ എന്ന തെയ്യം ഒരു കലാരൂപം മാത്രമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട രീതിയിൽ നിന്നും മാറി നാടകാവതരണത്തിൽ അത് കാണികളുടെ പ്രതിരൂപമായി മാറുകയായിരുന്നു.

ജൈവപരിസരം

മൂന്ന് ഭാഗവും മറച്ചും ഒരു ഭാഗം മാത്രം കാണികൾക്കഭിമുഖമായി തുറന്നും ഒരുക്കിയിരുന്ന അരങ്ങുകളായിരുന്നു നാടകങ്ങൾക്ക് സാധാരണയായി കണ്ടുവന്നിരുന്നത്. എന്നാൽ തനതു നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗവേദി നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ അരങ്ങിനു തുല്യമായാണ് ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. കലാകാരന് സ്വന്തം സൗകര്യത്തിന് അനുസരിച്ച് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയെടുക്കാവുന്ന അരങ്ങിലേയ്ക്ക് നാടകം വളരുകയാണുണ്ടായത്. മുൻവശത്തിനുമാത്രമുണ്ടായിരുന്ന പ്രസക്തിയിൽ നിന്നും നാലുവശങ്ങളിലേയ്ക്കും കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സഞ്ചാരസ്വാതന്ത്ര്യം അനുവദിച്ചു. അനുഷ്ഠാനപരമായ എന്തെങ്കിലും രംഗങ്ങൾ അരങ്ങിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നെങ്കിൽ മാത്രമേ നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ യവനിക ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. ഈ രീതി തനതു നാടകങ്ങളിലും സ്വീകരിച്ചു.

നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ മാറ്റം കാണിക്കുന്നതിനായി താളവാദ്യങ്ങൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. അതുവരെ ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന വാദ്യങ്ങൾക്കോ സംഗീതത്തിനോ പകരം മറ്റു വാദ്യസംഗീതങ്ങളുപയോഗിക്കുകയും ചലനങ്ങൾക്ക് മാറ്റം വരുത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു.

അരങ്ങിന് സ്ഥാനമാറ്റം വരുത്തുവാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം നാടോടികലാകാരനുമുണ്ട്. ഒരു നാടോടി നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിനിടയ്ക്കു തന്നെ രംഗവേദി മാറ്റുന്നതിനുള്ള അവസരവും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. വടക്കേ മലബാറിലെ വിഷ്ണുമൂർത്തി എന്ന ഒരു തെയ്യമുണ്ട്. ഇത് നരസിംഹാവതാരത്തെ ഉദ്ദേശിച്ചുള്ളതാണ്. അവതാരകഥയിലെ വിവിധ സംഭവങ്ങൾ പല സന്ദർഭങ്ങളിലായി അവിടവിടെ അഭിനയിച്ചു കാണപ്പെടുന്നു. നരസിംഹം ഹിരണ്യകശിപുവിനെ കൊല്ലുന്ന ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നത് പ്രത്യേകം കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ 'പതി'ക്കു മുമ്പിൽവെച്ചാണ്. പിന്നീട് മേലേയിൽ വീഴുന്നത് മറ്റേതെങ്കിലും കോണിൽ വെച്ചായിരിക്കും. ഇവിടെയൊക്കെ അരങ്ങിന്റെ സ്ഥാനം മാറുന്നതനുസരിച്ച് കാണികളും ഒരിടത്തു നിന്ന് മറ്റൊരിടത്തേയ്ക്ക് മാറുന്നു (രാഘവൻ പയ്യനാട്, 1997 : 330).

ഇത്തരത്തിലുള്ള അരങ്ങു മാറ്റവും കാണികളെ തലതിരിച്ചിരുത്തുന്ന രീതിയും തനതു നാടകങ്ങളിൽ പരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കലി

കലിയുടെ രംഗാവതരണം നടക്കുന്നത് പ്രൊസീനിയം രംഗവേദിയിലാണ്. നാടകത്തിലെ എല്ലാ ക്രിയാംശങ്ങളും ഗ്രാമീണ പരിസരത്തിലാക്കുകയും രംഗവേദി നാഗരികതയുടെ പശ്ചാത്തലമുള്ള സത്രമുറിയാക്കി മാറ്റിയതും നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള മനുഷ്യഗന്ധിയായ ജീവിതാവതരണമാണ് കലിയിൽ സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ സ്വീകരിച്ചത്. അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ കലിയെന്ന നാടകത്തിന്റെ അഭിമുഖത്തിൽ ഇപ്രകാരം പറയുന്നു. 'സ്വന്തമായ ഒരു മിത്തു സൃഷ്ടിച്ച് നാടകമെഴുതിയ കാലത്തെ ഭാരതീയരും കേരളീയവുമായ ജീവിതത്തെപ്പറ്റി തനിക്കുള്ള അവബോധം ആ മിത്തുകൊണ്ട് പ്രതീകവത്ക്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമം നമുക്കിവിടെ കാണാം' കഥാബീജം- മിത്ത് അവതരണം, നാട്യധർമ്മി, പാത്രരചന, ശൈലീബന്ധം, സംഭാഷണം ക്രിയാംശ നിയന്ത്രണം ഇതാണ് കലി

(ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 9). ഇവിടെ ജൈവപരിസരത്തെക്കുറിച്ച് മാത്രം പരാമർശം കാണുന്നില്ല. പാരിസ്ഥിതിക രംഗവേദിയുടെ ചിത്രീകരണം സാധ്യമാക്കിയിരുന്നെങ്കിൽ കലിയ്ക്ക് ഘടനാപരമായ ഒരുമാറ്റം വരുമായിരുന്നു. നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ ജൈവപരിസരം സ്വീകരിക്കാൻ കലിയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല.

അവനവൻ കടമ്പ

പ്രേക്ഷകനുമായി കൃത്രിമമായ അകൽച്ച സൃഷ്ടിക്കാത്ത രംഗവേദിയാണ് അവനവൻ കടമ്പയുടെ പ്രത്യേകത. വാലടിക്കാവിലേയ്ക്കുള്ള യാത്രയായതിനാൽ നാടകത്തിൽ പ്രകൃതിയുടെ സ്വതസിദ്ധമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ഇവിടെ കടമ്പയെന്നത് ഒരു പ്രതീകമാണ്. അതിനാൽ തന്നെ തുറന്ന രംഗവേദിയാണ് അവനവൻ കടമ്പയ്ക്കായി സ്വീകരിച്ചത്. ഗ്രാമീണ നാടകത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം ഗ്രാമ്യ ജീവിതവുമായും പ്രകൃതിയുമായും ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കേണ്ടതല്ലേ? പ്രകൃതിയിലെ പച്ചപ്പും നീലാകാശത്തിന്റെ തുണ്ടും വൃക്ഷശിഖിരങ്ങളും ഒക്കെ ചേർന്ന് പ്രേക്ഷകനിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മാനസികാവസ്ഥ നാടകബാഹ്യമാണെന്നു തോന്നാമെങ്കിലും അതിന്റെ അനിവാര്യഘടകമാണെന്നതാണ് സത്യം (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം 1978:16) പ്രൊസീനിയം രംഗവേദിയെ ഉപേക്ഷിച്ച് തുറന്ന മണ്ണിലെ അവതരണത്തിനു പാകമായ തുറസ്സായ രംഗവേദിയും ക്രമപ്പെടുത്തിയ ക്രിയാംശവും നടന്റെ വൈഭവവും സംവിധായകന്റെ കലയും തമ്മിലുള്ള ഒത്തുചേരലാണ് അവനവൻ കടമ്പ. വൃക്ഷത്തലപ്പിൽ നിന്നും ചാടി വരുന്ന എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കിയുടെ പ്രവേശനം നാടകത്തിന് ചലനാത്മകത നൽകുന്നു. രംഗത്തിനു പിന്നിൽ നിൽക്കുന്ന വൃക്ഷത്തിന്റെ മറവിൽനിന്നും താളം ചവിട്ടിവരുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവേശനരംഗം മനോഹരമായ കാഴ്ചയാണ്. ജീവനുള്ളവയ്ക്കു താങ്ങായി ജീവനുള്ളവ തന്നെ വന്നെത്തുക എന്നത് അരങ്ങിലെ അപൂർവ്വാനുഭവമാണെന്ന് നടൻ ഗോപി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 :19). ഇലകളും വീശുന്ന കാറ്റും ഇരുട്ടും നിലാവിന്റെ വെളിച്ചവും കടമ്പയിലെ പരിസരാഭിനയത്തിന് പ്രാധാന്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു.

'അട്ടക്കുളങ്ങര വിദ്യാലയമുറ്റത്തെ ചെരിഞ്ഞും ചാഞ്ഞും കിടന്ന ചീലാന്തിയും പാലക്കാട് വിക്ടോറിയ കോളേജിന്റെ വിശാലമായ മൈതാനത്ത് ഒറ്റയാനായി നിൽക്കുന്ന കൊന്നമരവും കോഴിക്കോട് തളി സ്കൂളിന്റെ അങ്കണത്തിലെ തണൽമരവും കാര്യവട്ടം

യൂണിവേഴ്സിറ്റി ക്യാമ്പസിലെ പടർന്നു പന്തലിച്ച പറങ്കിമാവും, നാടകത്തിന് ഒരു തിയേറ്റർ ലഭിക്കുവാൻ സാധ്യമല്ലാത്ത അന്തരീക്ഷം ഉണ്ടാക്കിത്തന്നു. മുന്നിലും പിന്നിലും കാണികളുള്ള അരീന തിയറ്റർ. തിയറ്റർ ഇൻ റൗണ്ടിനെപ്പോലെ ത്രിമാനതയുള്ള വേദി മരത്തിന്റെ മണമറിഞ്ഞ് ആകാശവും വായുവുമൊത്ത് മേളിക്കുന്ന സചേതന ക്രിയയാണിവിടെ നാടകം (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 : 22).

പാരമ്പര്യ നാടകങ്ങളിൽ തൗര്യത്രികം കെട്ടിനിർത്തുകയെന്ന ധർമ്മമാണ് സാഹിത്യത്തിനുള്ളത്. കഥാഖ്യാനത്തേക്കാൾ അവതരണപാടവമാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ സവിശേഷത. നാടോടിരംഗകലകൾക്ക് മനോധർമ്മാഭിനയത്തിനുള്ള സാധ്യത കൂടുതലാണ് ആ സാധ്യത പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയാണ് അവനവൻ കടമ്പയിലൂടെ കാവാലം നാരായണപണിക്കർ ചെയ്യുന്നത്.

അവതരണപ്രയോഗങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയും അരങ്ങൊരുക്കവും താളഭാഷയും നാട കത്തെ അതിമനോഹരമാക്കി. നാടക ശില്പത്തിലെ അവതരണാംശങ്ങളുടെ പ്രയോഗവും താളഭാഷയും നാടകശില്പവും അരങ്ങിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു. അഭിനേതാക്കളുടെ മുഖാഭിനയം കാണാൻ കഴിയുന്ന അരങ്ങ് മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയാണ്. എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കിയും പാട്ടുപരിഷയും കാണികൾക്കിടയിലൂടെ നടന്നു നീങ്ങുന്നു. നാടോടികലകൾ കാണാനെത്തുന്ന പ്രേക്ഷകന്റെ അതേ മനോഭാവമാണ് ഈ നാടകം കാണികൾക്ക് പ്രദാനം ചെയ്തത്.

മൂധേവിത്തെയ്യം

മുടിയേറ്റും തെയ്യവുമൊക്കെ നടക്കുന്ന പ്രകൃതിയുടെ അരങ്ങുതന്നെയാണ് മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റേയും രംഗവേദി. ഒരു തുറന്ന കാവിന്റെ പരിസരത്തിലാണ് മൂധേവിത്തെയ്യം അരങ്ങേറിയത്. വിസ്തൃതമായ വയലിന്റെ അക്കരെ ഇടതൂർന്ന പച്ചമരങ്ങൾ നിറഞ്ഞ മേലാളർ കാവാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ വേദി. പച്ച മരങ്ങൾക്കിടയിൽ കാഞ്ഞിരത്തിന്റെ ഉണക്കക്കൊമ്പുണ്ട്. സർപ്പദേവതയുടെ ആവാസസ്ഥലമായ രംഗം ഇതിനിടയിൽ കാണാം. വെളിച്ചം പകർന്നുകൊണ്ട് ഒരു കെടാവിളക്ക് തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്നു. പ്രകൃതിയിൽ നിന്നും പടർന്നു കിടക്കുന്ന ഊഞ്ഞാൽ വള്ളികൾ. നിലാവു പടർന്ന പരിസരത്തിലാണ് സർപ്പപൂജയുടെ ക്രിയാവിധികൾ നടക്കുന്നത്. എല്ലാം ചേരുമ്പോൾ

പ്രകൃതിയൊരുക്കിയ കളിയിടമായി ഈ അരങ്ങ് ശോഭിക്കുന്നു. അഭിനേതാക്കളും കാണികളും ഒന്നായിത്തീരുന്ന ജൈവപരിസരമായി ഈ അന്തരീക്ഷം മാറുന്നു.

തുറന്ന അരങ്ങിലാണ് മൂധേവിത്തെയ്യം അരങ്ങേറിയത്. സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയിലെ പ്രകൃതി, പരിസരാഭിനയത്തിന് യോജിച്ചതായിരുന്നു. കാവിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തിലാണ് നാടകം മുന്നോട്ടു പോകുന്നത്. കാവിനു മുറ്റത്തെ ആലോചനായോഗത്തിന്റെ സമയത്ത് പ്രേക്ഷകരാണ് നാട്ടുകൂട്ടം. ആഢ്യൻ, ആശാൻ, ധിമ്മൻ തുടങ്ങിയ നാട്ടുപ്രമാണിമാരെ നാട്ടുകൂട്ടത്തിനു മുന്നിൽ വച്ച് ചീതയെ വിചാരണ ചെയ്യുന്നു. കാണികളുടെ വികാര പ്രകടനങ്ങൾക്ക് ഇവിടെ സ്ഥാനമുണ്ട്. വിചാരണയുടെ പിൻപശ്ചാത്തലത്തിൽ മൂധേവിത്തെയ്യം കാലൻ തെയ്യം എന്നിവർ ഭീകരമായ ഒരു അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. (അന്തോണിയൻ അർത്താഡിന്റെ ക്രൂരതയുടെ നാടകവേദിയുമായി ഇതിന് ബന്ധമുണ്ട്.)

നാടകാവസാനത്തിൽ 'മൂധേവിത്തെയ്യം നിന്റെ ഒരംശമാണ്' എന്ന് ചീത പറയുന്നിടത്ത് വഴിപോക്കന്റെ ഉള്ളിലെ അമ്മ ദൈവം ഉണരുന്നു. (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1986 : 70) വഴിപോക്കൻ തന്റെ സ്മൃതിയേയും പാരമ്പര്യത്തേയും സ്വത്വത്തേയും അന്വേഷിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു പ്രേരണ ജനിപ്പിച്ചിട്ടാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. നാഗരികനിലും ഗ്രാമീണനും പ്രകൃതിയുടെ ദൈവമായ 'അമ്മ കുടികൊള്ളുന്നു എന്ന ബോധ്യമാണ് ഇവിടെ ഉണ്ടാകുന്നത്. സ്ത്രീയും പ്രകൃതിയും തമ്മിലുള്ള ലയനമാണ് ഇവിടെ സാധ്യമാകുന്നത്.

അഗ്നി

ഒന്നിലധികം രംഗതലങ്ങൾ ഒരേസമയത്ത് വേദിയിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതിന് പര്യാപ്തമായ സ്റ്റേജ് സംവിധാനമാണ് അഗ്നിയുടേത്. കോമ്പസിറ്റ് സ്റ്റേജ് എന്ന വിശേഷണമാണ് ഈ സ്റ്റേജിനു ചേരുന്നത്. ജൈവപരിസരമാണെന്ന് തോന്നിക്കുന്ന രീതിയിൽ പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജിലാണ് നാടകാവതരണം നടക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിംബമായ അഗ്നി, പോഷകബിംബങ്ങളായ ഗംഗ, അമ്മ എന്നിവയെ ആദ്യാവസാനം വരെ ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നു.

അന്തരീക്ഷസൂചനയ്ക്ക് തുടക്കത്തിൽ ഒരു കവിത അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്

ഒഴുകും ജീവൻ ഗംഗയിലർത്ഥം

തേടിവരും തീർത്ഥാടകരേ

വരൂ നീല നിലാവിനോള
ത്തോണിയിലേറാനായ്
കളിയും ചിരിയും ചതിയും ചുഴിയും
കണ്ട കയങ്ങളിൽ നാം
കതിരോൻ കാമിച്ചെന്നുമുണർത്തും
താമരമുകുളങ്ങൾ
തീർത്തലസം വീണുമയങ്ങും
തീർത്ഥാടകരേ നാം
തിരകളെയാഞ്ഞുമുറിച്ചുകടക്കുക
മറുകരപുകാനായ്

കാവ്യലാപനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സ്റ്റേജിൽ ഉണ്ണി തോണി തുഴയുമ്പോൾ തന്നെ കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തിൽ അമ്മയുടെ മരണം നടക്കുന്നതായും ചിതയൊരുക്കുന്നതായും കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അംഗചേഷ്ടകളിലൂടെയാണ് അഗ്നിജ്വാലകളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ സ്റ്റേജ് തന്നെ നാടോടിയുടെ വിചാരണവേദിയായും എല്ലാവരുടേയും കളിയിടമായും പരിണമിക്കുന്നുണ്ട്.

നാടുഗദ്ദിക

പന്തങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ കാണികളുടെ നടുവിൽ വൃത്താകാരമായ അരങ്ങു സൃഷ്ടിച്ചാണ് നാടുഗദ്ദിക അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നേരം ഇരുളുന്നതോടെയാണ് നാടകം കാണാൻ എല്ലാവരും എത്തുന്നത്. നാടുഗദ്ദിക എന്ന അനുഷ്ഠാനം അരങ്ങേറുമ്പോൾ നടക്കുന്ന സംഘപൂജയുടെ അരങ്ങൊരുക്കവുമായി ഇതിനെ ബന്ധിപ്പിക്കാം. പ്രകൃതിയുടെ അന്തരീക്ഷം അനുഷ്ഠാനകർമ്മകളുടെ പ്രസക്തി വർദ്ധിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിൽ വെളി ച്ചപ്പാടും തെയ്യവും ഒക്കെ കാണികൾക്കു മുന്നിലെത്തുന്നത് ജൈവപരിസരത്തുവെച്ചാണ്.

ഉത്സവം നടക്കുന്ന പ്രതീതി സൃഷ്ടിച്ച് കാണികളെ അരങ്ങിനടുത്തേയ്ക്ക് ആനയിക്കുന്നതാണ് ആദ്യഘട്ടം. ഗ്രാമങ്ങളിലെ ജനവിഭാഗങ്ങളെ നാടകം നടക്കുന്നുണ്ടെന്ന് മുൻകൂട്ടി അറിയിക്കുന്നു. സംഘമായി എത്തിയ നാടകക്കാർ 'ഞങ്ങൾ ഒരു നാടകമവത രിപ്പിക്കാനായി എത്തിച്ചേർന്ന കലാകാരന്മാരാണ്. അതേ, ഇന്നുതന്നെ ദാ ഇപ്പോൾ ഈ

വയലിൽ വെച്ച് നിങ്ങളുടെയെല്ലാം നടുവിൽ, തുറന്ന ആകാശത്തിനു കീഴിൽ പന്തത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ. വരൂ തുടി കൊട്ടി ചീനിയൂതി പാട്ടുപാടി നമുക്കെല്ലാ വീടുകളിലും കയറിയിറങ്ങാം. എല്ലാവരേയും നാടകം കാണാൻ ക്ഷണിക്കാം. അവസാനത്തെ വീട്ടിലെ ത്തുമ്പോഴേയ്ക്കും അവർ ആ കുന്നിലെ മുഴുവൻ പേരെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വലിയ സംഘമായി മാറിയിരിക്കുന്നു. (ബേബി കെ.ജെ:68). നാടകം കഴിഞ്ഞാലും കാണികൾ പിരിഞ്ഞു പോകില്ല. നാടകം കഴിഞ്ഞ് കലാകാരന്മാർ അടുത്ത ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ തങ്ങളുടെ വീടുകളിലേയ്ക്ക് കൊണ്ടുപോയി കലാകാരന്മാരെ ബസ്സ്റ്റോപ്പുവരെ ഇവർ യാത്രയാക്കുന്നു. നാടിന്റെ ജീവൻ നെഞ്ചിലേറ്റി അവർ മടങ്ങുന്നു. ഇവിടെ അരങ്ങിന്റെ സഞ്ചാരമാണ്, നാടുതോറും സഞ്ചരിക്കുന്ന നാടുഗദ്ദികയുടെ അരങ്ങാവിഷ്ക്കാരം.

സൗപർണ്ണിക

സൗപർണ്ണികയെന്ന നാടകം പ്രൊസീനിയം രംഗവേദിയിലും തുറസ്സായ രംഗവേദിയിലും അരങ്ങേറിയിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രപരിസരമെന്നു തോന്നുന്ന ഇടത്തിലാണ് നാടകത്തിന്റെ രംഗസജ്ജീകരണമൊരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. അലങ്കാരതോരണങ്ങൾ രംഗവേദിയ്ക്ക് മാറ്റുകൂട്ടുന്നുണ്ട്. തെയ്യത്തിനും മുടിയേറ്റിനുമൊക്കെ സ്വീകരിക്കുന്ന പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലമാണ് സൗപർണ്ണികയുടെ അരങ്ങിന് ഏറ്റവും യോജിച്ചതെന്ന് നടിനടന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാരണം യക്ഷിയുടെ സങ്കേതം യക്ഷിത്തറയും, പാലച്ചുവടും നിലാവും പനയുമൊക്കെയാണ് സന്ധ്യാനേരവും ക്ഷേത്രവീഥിയുമൊക്കെ നിലവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിലാണ് ദൃശ്യമാകുന്നത്. വൃക്ഷലതാദികൾക്കിടയിലൂടെ അഴിച്ചിട്ട നീണ്ട മുടിയുമായി നടന്നടുക്കുന്ന യക്ഷിയുടെ രൂപം കാണികളിൽ ചലനം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. മറച്ചു പിടിച്ച തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിന്നിൽ പതിയിരിക്കുന്ന സുന്ദരിയായ യക്ഷി തിരശ്ശീല നീക്കുമ്പോൾ ആസ്വാദകരുടെ മനസ്സിൽ സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നു. അരങ്ങിൽ സൗപർണ്ണിക പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ നിറകുടമായിട്ടാണ്. സൗപർണ്ണികയുടേയും വെൺമണിയുടേയും സംഗമസ്ഥലം പാലച്ചുവടാണ്. പാലച്ചുവട് പ്രകൃതിയൊരുക്കിയ സംഗമദേശമായി നാടകത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു.

പുലിജന്മം

തുറന്ന അരങ്ങിലും പ്രൊസീനിയം നാടകവേദിയിലും പുലിജന്മം അരങ്ങേറി. എന്നാൽ തുറന്ന അരങ്ങിൽ കാണികൾക്കിടയിൽ പൂർണ്ണമായ സമത്വവും സജീവതയും അനുവദിക്കപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങളിലാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ അവതരണം യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ ഫലപ്രദമാവുന്നത്. (പ്രഭാകരൻ എൻ: 45) എന്ന് നാടക സംവിധായകനായ കെ. പി ഗോപാലൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. നാട്ടിൻപുറത്തെ വയലേലകളിൽ മണ്ണിന്റെ മണത്തിൽ കുളിച്ച് ഈ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രകൃതി കഥാപാത്രങ്ങളുമായി സംവദിക്കുന്നു. തേങ്ങാമുറികളിൽ കത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നെയ്ത്തിരികളുടെ പ്രകാശത്തിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയം പ്രേക്ഷകർ കണ്ടിരുന്നത്. കെട്ടിപ്പൊക്കിയ രംഗവേദിയിൽ ഈ അഭിനയ മികവ് ശരിയായ രീതിയിൽ ആസ്വദിക്കാനാവില്ല. ഗ്രാമീണാന്തരീക്ഷത്തിൽ ആർഭാടമൊട്ടുമില്ലാതെ അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ പ്രേക്ഷകർ തങ്ങളുടെ നാടിന്റെ കലാരൂപമെന്ന രീതിയിൽ നാടകത്തെ നന്നായി ആസ്വദിച്ചു. പുലിജടയ്ക്കും പുലിവാലിനുമായി കാടുകയറുന്ന കാരിഗുരുക്കൾ പ്രകൃതിയുടെ പരിസരമൊരുക്കിയാണ് മറയുന്നത്. പുനംകൃഷി നടത്തുമ്പോൾ നടക്കുന്ന ചിമ്മാനക്കളി പാട്ടും അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഉത്സവപ്രതീതി നൽകുന്നു.

ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ട്

നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്ന ഗീതം, നൃത്യം, വാദ്യം എന്നിവയാണ് ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ട് എന്നതുകൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ ജീവാംശം ഈ തൗര്യത്രികമാണ്. ഈ നടനപാരമ്പര്യത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ് തനതു നാടകങ്ങൾ. 1955–56 കാലങ്ങളിൽ ചില നൃത്തക്കാരുമായി സഹകരിച്ച് ഏതാനും നാടകശില്പങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കാൻ ഞാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ഭാഗീകമായി അതൊക്കെ വിജയിക്കുകയും ചെയ്തു. തൗര്യത്രികത്തിലൂടെ ഏതോസാഫല്യം കണ്ടെത്താൻ കഴിയുമെന്നുള്ള വളരെ വ്യക്തമല്ലാത്ത ആശയം എനിക്കു പണ്ടു തന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നു (നാരായണപണിക്കർ കാവാലം, 1976 : 17). നാടകത്തേയും പ്രേക്ഷകനേയും തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഘടകമായി ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ട് വികസിച്ചു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ താളാത്മക ചലനങ്ങളും അതിനുയോജിച്ച പിൻപാട്ടുകളും സംഗീതോപകരണങ്ങളുടെ ഉപയോഗവും പ്രേക്ഷകർ നന്നായി ആസ്വാദിച്ചു. നാടോടി നാടകങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരിൽ ഉത്സവപ്രതീതി ഉണ്ടാക്കുന്നതിനായി ഇവയെ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ആധുനിക നാടകങ്ങളിൽ പാട്ടിലൂടെയും, കൊട്ടിലൂടെയും, ആട്ടത്തിലൂടെയും ചില കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ ചടുലമായി അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു.

കലി

നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശത്തെ പ്രേക്ഷകരിലേയ്ക്ക് സംവേദനം ചെയ്യുന്ന ഏറ്റവും പ്രധാന കഥാപാത്രമാണ് കിറുക്കൻ. കിറുക്കന്റെ പാട്ടിലൂടെയാണ് നാട്ടിലെ സംഭവങ്ങളുടെ സത്യസ്ഥിതി പ്രേക്ഷകന് ബോധ്യമാകുന്നത്.

വിശ്വാസമണൽക്കാട്ടിൽ ജീവിതത്തെ നട്ടൂഞാൻ
നിശ്ശേഷം പട്ടൂ, വിഷമെന്നിനി വരുംതായേ
ഇരുളിൽ പുളയ്ക്കുന്നു കൊള്ളിയാനാ വിള്ളലിൽ
മുളകൾ വിരിയട്ടെ, പാരിടം തളിർക്കട്ടെ. (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 38)

മനുഷ്യ സ്നേഹത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരണം രമയുടേയും കുമാരന്റേയും പ്രണയത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഭൂമിയുടെ മോഹവും ഇവിടെ പ്രകടമാണ്.

ഓം കലി ഫ്രിം ക്രിം ആവേമറിയ
ലാ ഇലാഹൂ സിന്ദാബാദ് സ്വാഹാ ! - (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 38)

കലിയുടെ പ്രതിഷ്ഠയോടെ വിപ്ലവകാരി വെളിച്ചപ്പാടായി മാറുന്നു. മുദ്രാവാക്യത്തിനു തുല്യമായ രീതിയിൽ മന്ത്രധ്വനികളോടെയാണ് ഇതിന്റെ ആലാപനം. പരിഹാസ രീതിയിൽ നാടോടിനാടകങ്ങളിലെ കാക്കാന്റെ ആലാപനത്തിനു തുല്യമായ രീതിയിലാണ് ഇതിന്റെ അവതരണം. ആക്ഷേപ ഹാസ്യത്തിന്റെ രീതിയാണിവിടെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ മന്ത്രവും കിറുക്കന്റെ പാട്ടും മറ്റുള്ളവരുടെ ആക്രോശങ്ങളും ചേർന്നുള്ള ശബ്ദമേളനം തൗര്യത്രിക പ്രയോഗ സാധ്യത വെളിപ്പെടുത്തുന്നതാണ്.

വിലാസിനിയുടെ പൂക്കാല നൃത്തം കാവ്യാത്മകമായ വരികളുടെ സമന്വയമാണ്.

കാമദേവൻ വരവായി താലവൃന്തം തയ്യാറായി
താമരപ്പൂ വിടർന്നീടാൻ സമയമായി
നീലമൂടുപടം ചൂടി എഴുന്നള്ളൂ കന്യകയാൾ
നീളവേ തൂവെളിച്ചം വിരിക്കയായി (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 48)

വിലാസിനി നടന്നു പോകുമ്പോൾ ഇടയ്ക്കയുടെ അസാധാരണമായ താളവാദ്യം കേൾക്കുന്നു.

ധീം ധിമി ധിമിധിമിം

ധിം ധിമി ധിമി ധിമിം (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 41)

എന്ന് കിറുക്കൻ വായ്ത്താരി പാടുന്നു. നാടകാന്ത്യത്തിൽ മുഖം മൂടി ധരിച്ച് കയ്യിൽ വടിയുമായി ചെയ്യുന്ന നൃത്തത്തിന്റെ ചലനത്തിന് അസുരമേളത്തിന്റെ പിന്തുണയുണ്ട്.

അവനവൻകടമ്പ

പ്രേക്ഷക ഗൃഹത്തിൽ നിന്നും താളത്തിൽ നൃത്തം ചവിട്ടികൊണ്ട് ഒരു ആട്ട പണ്ടാരം കളി സ്ഥലത്തേക്ക് നടന്നു വരുന്നതോടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ ആരംഭം. നൃത്തത്തിന് താളം കൊടുത്തുകൊണ്ട് നാലഞ്ച് പാട്ടു പരീഷകൾ പിന്നിൽനിന്നും പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ട്. അരയിൽ കൊച്ചുമദ്ദളം കൊട്ടിയും മറ്റൊരാൾ കൈമണി കൊട്ടിയും വേറൊരാൾ കയ്യിലുള്ള മുറിച്ചാൺ കൊണ്ട് താളംകൊട്ടിയും പിന്നെയുള്ളവർ കൈവെള്ളയിൽ താളംകൊട്ടിയുമാണ് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. താളത്തിന് ചേരുന്ന വായ്ത്താരിയും രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

തെയ്യതേ-തെയ്യൂതേത്തേ

തെയ്യുതേ-തത്തെത്തെയ്യ്

താരിക്കിടതകി തക്കത്തോം ക

തരികിട കിടതകി ജാം ജക്കോ

ധൃതക്കു തരികിടത്തക്കത്തോം ക

ജഞ്ഞണ്ണേക്കു ജഞ്ഞണ്ണേക്കു ധോം (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978:65)

എന്നിങ്ങനെ ചടുലതാളത്തിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചുവടുവെയ്പ്

ഇവിടെ ക്രിയാംശത്തിന്റെ ഗതി വിഗതികൾക്കനുസരിച്ച് താളം അയയുകയും മുറുകുകയും ചെയ്യുന്നു. കാക്കരിശ്ശിയിലേയും വേലകളിയിലേയും കുത്തിയോട്ടത്തിലേയുമൊക്കെ താളങ്ങളെ അനുഗുണമായി പരിവർത്തിപ്പിച്ചെടുത്തതാണ് ഇതിലെ താള ചെയ്വന (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 : 25).

ആവർത്തന സ്വഭാവമുള്ള ക്രിയാംശങ്ങളുടെ അവതരണം താളങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിന്റെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയാണ്. കാക്കരിശ്ശി നാടകത്തിലെ

കാക്കാലന്റെയും കാക്കാത്തിയുടെയും സംഭാഷണത്തിലെ ആവർത്തന രീതി ഇവിടെ പിന്തുടരുന്നു. കഥാംശത്തിന്റെ അവതരണത്തോക്കാൾ ഈ ആവർത്തനപരതയുടെ സൗന്ദര്യം കാണികൾ വളരെയധികം ആസ്വദിക്കുന്നു. നൃത്തച്ചുവടുകൾ വെച്ച് താളലയ വിന്യാസത്തോടെയുള്ള ചിത്തിര പെണ്ണിന്റെ വരവിന് ആനന്ദ താളമാണൊരു ക്കിയിരിക്കുന്നത്.

പക്കിമകൾ ചിത്തിരപ്പെണ്ണേ

പത്തിരുപതെത്തിയെ പെണ്ണേ

വാ പെണ്ണേ കളത്തിൽ ത്തെളിഞ്ഞിരുന്നാടെടീ

പെണ്ണേ

വാടാതെ പുണ്ണിയമുള്ളൊരു

വമ്പത്തിപ്പെണ്ണേ (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 : 79)

കറങ്ങിത്തിരിഞ്ഞ് നൃത്തത്തിനൊടുവിലാണ് അവൾ ചോരപ്പൂങ്കത്തി കണ്ട് ഞെട്ടുന്നത് അവളുടെ ഞെട്ടൽപോലും താളാത്മകമാണ്. ആട്ടപ്പണ്ടാരങ്ങൾ അവനവൻ കടമ്പയിൽ വീഴുന്ന രംഗത്ത് പാട്ടും താളവും ദ്രുതഗതിയിലാകുന്നു

അവനവൻ കടമ്പയ്ക്കൽ

പൊത്തോ പൊത്തോ

വാലടിക്കാവിലെയുത്സവമുറ്റത്തു

കീശയിൽ പണമിട്ടു മുറുക്കി ചുവപ്പിച്ചും

കഥകളിത്തിരുമുറ്റത്തുറക്കം തൂങ്ങിയും

ക്നാക്കണ്ടു കഴിക്കും പാവത്താന്മാരേ

നിങ്ങടെ കീശയിൽക്കയ്യിടാൻ

കൊതിച്ചോരീ

ആട്ടപ്പണ്ടാരങ്ങളവനവൻ

കടമ്പയ്ക്കലിന്തത്ധുടിനോം (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 : 66)

ഈ താളങ്ങൾക്ക് പലതിനും നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ താളവുമായി ബന്ധമുണ്ട്.

കാക്കാത്തിം അരക്കാത്തിം ഒന്നും വേണ്ടെന്നു പറഞ്ഞ് കൈരേഖ നോക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പാട്ടു പരിഷയുടെ താളം കാക്കാത്തി പാട്ട് തന്നെയാണ്.

ചിത്തിര പെണ്ണേ മുറ്റത്തെ ത്തുമ്പയിൽ

ഇത്തിരിപ്പൂവുമുളച്ചപോലെ

ആരാണ് പെണ്ണേ നിന്റെ മനസ്സിലെ

താരമ്പൻ കൂരമ്പൻ അയ്യമ്പൻ

ഞാനാണോ പെണ്ണേ നിന്റെ അയ്യമ്പൻ   (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 : 81)

കോലം തുള്ളലിലെ പാളക്കോലം വെച്ചു കെട്ടി താളത്തിൽ ചെണ്ടവാദ്യം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ദേശത്തുടയോൻ കളിത്തട്ടിലെത്തുന്നു. കോലങ്ങൾ രംഗത്തു നിന്നു പിൻവാങ്ങുന്നതു വരെ ചൊല്ലുകളുടേയും താളത്തിന്റെയും പിന്നണി കാണാം. പക്കിയും ദേശത്തുടയോനും തമ്മിലുള്ള കളി താളത്തിനനുസരിച്ചാണ് തുടങ്ങുന്നത്. ആദ്യം സ്നേഹത്തിൽ കളി തുടങ്ങി പിന്നീടത് ഗൗരവമുള്ള വഴക്കായി മാറുന്നു.

മൂധേവിത്തെയ്യം

വർണ്ണപ്രപഞ്ചം കാണാനും താളപ്രവാഹത്തിൽ ഒഴുകിനടക്കാനും മോഹിക്കുന്ന വഴിപോക്കനെ നാഗകളത്തിലേയ്ക്ക് അന്ധൻ ആനയിക്കുമ്പോൾ താരാട്ടിന്റെ ഈണം കേൾക്കാം. ചീത തന്റെ രക്തത്തിന്റെ അംശമാണ്. തന്റെ അമ്മയുടെ താരാട്ടിന്റെ സ്വരമാണെന്നും വഴിപോക്കനോട് അന്ധൻ പറയുന്നുണ്ട്.

മേലാളർക്കാവിലെ തമ്പുരാട്ടി

മാളോർക്കു പേടി വളർത്തും കുട്ടി

മൂധേവിത്തെയ്യമായ് നാടുണർത്തി

കോലത്തും വീട്ടിലെ ചീതക്കുട്ടി.....

എന്റെ ചീതക്കുട്ടി!... ആരാ അവൾ?...ആരാ?

മൂധേവിത്തെയ്യമായ് നാടുണർത്തീ

കോലോത്തും വീട്ടിലെ ചീതക്കുട്ടി

കോലോത്തും വീട്ടിലെ ചീതക്കുട്ടി.

പൊലികാ, പൊലികാഭഗവതിയേ പൊലികാ ഭഗവതിയേ (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി. 2013:36)

ഭഗവതിതോറ്റംപാട്ടിലെ ഈരടികൾ ഈ പാട്ടിൽ ചേരുന്നുണ്ട്.

പുതിയ കാലഘട്ടത്തിന്റെ കാപട്യത്തിന്റെ വിളിയായി സഹോദരീ എന്ന വഴിപോക്കന്റെ വിളി മുഴങ്ങുന്നു.

ചീത : ആ വിളിയുടെ കാപട്യമെല്ലാം അറിഞ്ഞവളാ ഞാന്. അമ്മേ, പെങ്ങളേ....എന്തരുമയായ മുദ്രാവാക്യങ്ങൾ....മ്! അതുപോട്ടെ.... ഈ ദേശത്തിന്റെ കാര്യം ഞങ്ങളുടേതു മാത്രം.... അതിലൊന്നും അനാവശ്യമായി വരുത്തർക്കു തലയിടേണ്ട കാര്യമില്ല. പൊയ്ക്കോളൂ എന്ന് പറയുന്നതിലെ വ്യംഗ്യാർത്ഥം സമൂഹത്തിനു മുന്നിലേയ്ക്ക് ഒരായിരം ചോദ്യശരങ്ങൾ ഉതിർക്കുന്നു

തമ്പുരാന്റെ മതിലകത്ത് ഒരു-
നാഗത്താൻ ഉണർന്നിട്ടൊണ്ട്-
നാഗത്താൻ ഉണർന്നിട്ടൊണ്ട്-
തമ്പുരാന്റെ മതിലകത്ത്
പിച്ചിപ്പൂവെതം കൊള്ളാനൊരു-
നാഗത്താനൊണർന്നിട്ടൊണ്ട്.... (ശങ്കരപ്പിള്ള, ജി. 2013:51)

സർപ്പപൂജയുടെ ഒടുവിൽ കളത്തിലിരിക്കുന്ന പെൺകുട്ടി ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്നു. സർപ്പത്തിന്റെ ചലനങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ചേഷ്ടാചലനങ്ങൾ അവൾ കാണിക്കുന്നു. അന്ധൻ ഏതോ മന്ത്രബന്ധമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തിൽ സ്വയം ഉണർന്നതുപോല കാണപ്പെടുന്നു. വാദ്യങ്ങൾ മുഴങ്ങുമ്പോൾ പെൺകുട്ടിയുടെ നൃത്തം ചടുലമാകുന്നു. അവൾ തന്റേതല്ലാത്ത ഒരു ശബ്ദത്തിൽ വിളിച്ചുപറയുന്നു.

പാപം...പാപം...അമ്മേടെ കോപം കൊടും വേനൽ പോല പതിക്കും, ഉരുതിയുരുകി വീഴുന്ന അഗ്നിപർവ്വതം! വിളവു തിന്നുന്ന വേലിയോ? പെൺമയറിയാ പ്രമാണിത്തമോ?...ഫൂ!... ഫൂ!...എങ്ങും... എവിടേയും... മഴ.... മഴ... വരും... തീമഴ... മഴ!... മഴ!... (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 2013: 52) വർത്തമാനകാലഘട്ടത്തിൽ സ്ത്രീ അനുഭവിക്കുന്ന ചൂഷണത്തിന്റെ പ്രത്യാഘാതങ്ങളായി പെൺകുട്ടിയുടെ വാക്കുകൾ പ്രതിധ്വനിക്കുന്നു.

പ്രകൃതി തന്റെ വീടാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്ന ചീത മനുഷ്യനോട് പ്രകൃതിയെ സ്നേഹിക്കാനാവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ പഞ്ചാരമണലിലാണ് ചീത വളർന്നത്.

കാട്ടുവള്ളികൾകൊണ്ടൂഞ്ഞാൽ കെട്ടിയാടിക്കളിച്ചും ഈ പൂക്കൾ പറിച്ചും സർപ്പവിഗ്രഹത്തലർപ്പിച്ചുമാണ് അവൾ സർപ്പക്കാവിൽ കഴിച്ചുകൂട്ടിയത്. ഈ കുറ്റിക്കാട്ടിന്റെ മറവിലും ഒളിവിലും വച്ച് അവൾ ഒരുപാടൊരുപാടു പാപങ്ങൾ ചെയ്തു.

> എന്റെ കാവിലമ്മേ! ചീത.... അവിടത്തെ സീത.... ഇതാ ... ഇതാ വരുന്നു.. മനസ്സറിയാതെ, ആരേയും കവർന്നിട്ടില്ല. അനാഥയായ ഈ പെണ്ണിന് ഇന്നുവരെ കാരുണ്യത്തിന്റെ ഒരു കണികയും കിട്ടിയിട്ടില്ലമ്മേ! വലിയ വില കൊടുത്തു ജീവിച്ചു. ജീവിക്കേണ്ടി വന്നു. മാന്യന്മാർ രഹസ്യമായി കൊതിച്ചു. പരസ്യമായി പുച്ഛിച്ചു അങ്ങനെ ചീത ജീവിച്ചു.. ഇവൾക്ക് രഹസ്യങ്ങളില്ലമ്മേ. ഒരു മനവും നോവിച്ച പാരമ്പര്യമില്ല. അതുകൊണ്ട്.. ഇവളെ ഈ നാട്ടിനു വേണ്ടെങ്കിൽ, അമ്മതന്നെ തിരിച്ചെടുത്തു കൊൾക. എന്റെ ജീവിതത്തിന് ഞാനാരോടും കണക്കു പറയേണ്ടതില്ല. (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 2013 : 78).

എന്നു പറഞ്ഞ് ചീത നടന്ന് കാഞ്ഞിരത്തിടുത്തെത്തുന്നു. സംഭാഷണത്തിൽ കാവ്യാത്മകത നിഴലിക്കുന്നു. അവളുടെ മുടിയഴിഞ്ഞു വീണ് കാറ്റിൽ പാറുന്നുണ്ട്. അവൾ പ്രകൃതിയെ അമ്മയിൽ വിലയം കൊള്ളുന്ന രംഗമാണിത്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ തുടിതാളവും ചെണ്ടമേളവും കേൾക്കുന്നുണ്ട്.

അഗ്നി

ഉണ്ണിയുടെ അമ്മയുടെ മരണചിതയിൽ അഗ്നിജ്വാലകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ചലനങ്ങളുമായി നടീനടന്മാർ താളാത്മകമായി പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ ഒരു ബലിക്രിയയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന മന്ത്രോച്ചാരണവും കേൾക്കുന്നു. ഒരു വിഷാദ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുകയാണിവിടെ നാടകകൃത്ത് ചെയ്യുന്നത്.

കാക്കാത്തിഞാൻ കാക്കാത്തി
സുന്ദരനെത്തേടും കാക്കാത്തി (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2012 : 112)

എന്നു പറഞ്ഞ് അന്തർനാടകത്തിനായി രൂപമാറ്റത്തിനൊരുങ്ങുന്ന ദേവിയിൽ കാക്കാരിശ്ശിയിലെ കാക്കാത്തിപ്പാട്ടും സംസാരരീതിയും കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്.

ഊരുചുറ്റി കാടുചുറ്റി
ക്കടലുതാണ്ടി പടലുതാങ്ങി

പാരിലെങ്ങും കൂരയില്ല

രാജ്യമെങ്ങും സ്വന്തമാക്കി

പാടിയോടി തേടി നിന്നെ (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2012 : 112)

കാക്കാക്കി എൻ കാക്കാത്തി- എന്നു വിളിച്ച് ഉണ്ണി കാക്കാലനിലേയ്ക്കും രൂപംമാറ്റം നടത്തുന്നു.

പശിയടക്കാൻ നറുമണിയ്ക്കായ്

പടതുടങ്ങാൻ കുടിലിലെല്ലാം

നീ കൊളുത്തിത്താളമോടെ

തകൃതതകതെയ് തകൃതതകതെയ്യ് (വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, 2012 : 121)

നാടൻ വായ്ത്തിരിയിൽ പാടുന്ന പാട്ടിന് എല്ലാവരും പിന്നണിപാടുന്നു. അഗ്നി പൊതുസമൂഹത്തിലേയ്ക്ക് കൈമാറുമ്പോൾ ദീപവുമായാണ് എല്ലാവരും താളം ചവിടുന്നത്.

പുല്ലാങ്കുഴൽ പാട്ടും ചെണ്ടയും വാദ്യങ്ങളായുപയോഗിക്കുന്നു. നാടകത്തിലുടനീളം ചിട്ടയായി അഭ്യസിച്ചെടുത്ത ചലനങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സംഗീതവും ചലനവും താളമേളങ്ങളും കൊണ്ട് തയ്യാറാക്കിയ ഒരു ഭാവശില്പത്തിന്റെ പ്രതീതി അഗ്നിയെന്ന നാടകത്തിനുണ്ട്.

നാടുഗദ്ദിക

ഗദ്ദികത്തുടികൊട്ടിന്റെ ഈണത്തിൽ വെള്ളിയുടെ 'പയിക്കിന്റോ' എന്ന നിലവിളിയാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ താളം. ഗദ്ദികാകാരാണ് വെള്ളിയുടെ നിലവിളിയ്ക്കുള്ള ഉത്തരം തേടി വെള്ളയേയും യാചനേയും ലക്ഷ്മണനേയുമൊക്കെ കണ്ടുപിടിക്കുന്നത്. ഗദ്ദികക്കാരൻ ഗദ്ദികയാട്ടമാടിക്കൊണ്ടാണ് വെള്ളിയെ ചുറ്റുവെയ്ക്കുന്നത്. വെള്ളയെ നാട്ടുപ്രമാണി സ്വന്തമാക്കുന്നതിനു മുമ്പ് വെള്ളിയുടെ മുമ്പിലെത്തിച്ച് അവളേയും തുടിത്താളത്തിലാടാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതും ഗദ്ദികാകാരനാണ്.

ഗദ്ദികയാട്ടത്തിനു നേരെ ഇഷ്ടക്കേടോടെ തലതിരിക്കുന്ന ലക്ഷ്മണൻ പാശ്ചാത്യ നൃത്തരീതിയിലാണ് തുടികേട്ട് നൃത്തം ചെയ്യുന്നത്. ലക്ഷ്മണൻ മാറ്റത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്.

പണിചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന തമ്പ്രാന്റെ മുമ്പിലവതരിപ്പിക്കുന്ന അടിമപ്പാട്ടിന് ആവർത്തനത്തിന്റെ താളമാണ്.

ആഞ്ഞുവലിയെട ഐലസാ

മലനിരക്കട്ടെ ഐലസാ

കുന്നുനിരക്കട്ടെ ഐലസാ

കാടുതെളിയട്ടെ ഐലസാ (ബേബി. കെ.ജെ, 2000: 37)

അധ്വാനത്തിന്റെ താളമാണ് ഈ പാട്ടുകൾക്ക്. കാടുതെളിയിക്കനായി പോവുന്നവർക്ക് പിന്നിൽ ഒരു കുഴലൂത്തു കേൾക്കാം. വെള്ളക്കാരെ സന്തോഷിപ്പിക്കാൻ പഴശ്ശിയെ കുടുക്കാൻ പറയുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ നാട്ടുപ്രമാണി അടിമകളോട് ആടിപ്പാടാൻ പറയുന്നുണ്ട്.

കുരവയൂതടാ, കുഴലൂതടാ

ചെണ്ടമേള തുടിതകർക്കടാ

എണ്ണമുക്കിയ തിരി ഒരക്കടാ

പൊലി ഒരുക്കടാ താലപ്പൊലിയൊരുക്കടാ (ബേബി. കെ.ജെ, 2000: 42)

തമ്പുരാന്റെ ഒക്കൽ കളത്തിലെത്തുമ്പോൾ പാടുന്ന ഒക്കൽപ്പാട്ടും നാടകത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ഹൊലിയേ ഹൊലിയേ

ഹൊലിയേ ഹൊലിയേ

ന്മേഗനടീ എർതേ ബേഗനടീ

നീർ കുടിപ്പലേ നേരിലാത്ത് എർതേ

ബേഗനടി എർതേ

നങ്കക്ക് ഹോഗലെ നേറാലത്ത് (ബേബി. കെ.ജെ, 2000: 49)

മരണാനന്തരം പെല നടക്കുന്ന പുരയിൽ പെലപ്പാട്ടും പെലതുടിയും കേൾപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിലുടനീളം മുഴങ്ങികേൾക്കുന്ന തുടിയും കുഴലും കാരണോന്മാർ നൽകിയ സമ്പാദ്യമാണെന്ന് അവർ വിശ്വസിക്കുന്നു. അടിമത്തത്തിനിടയിലും

ആദിവാസികൾക്ക് സന്തോഷം തന്നത് ഈ തുടിതാളങ്ങളാണെന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ട് തമ്പുരാനെയുമെടുത്ത് ഗദ്ദികയാട്ടമാടി തുടിതാളത്തിലിളക്കി പാടുന്നതോടെയാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്. നാടുഗദ്ദികയെന്ന കലാരൂപത്തിലുപയോഗിക്കുന്ന എല്ലാ താളവാദ്യങ്ങളും നാടകത്തിലുപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

സൗപർണ്ണിക

വാദ്യക്കാരോട് വാദ്യം നടത്താനാവശ്യപ്പെട്ട് അനുഷ്ഠാനപരമായ ചില ചലനങ്ങൾക്കു ചുവടുവെച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സൂത്രധാരൻ അംഗവിക്ഷേപ ങ്ങളിലൂടെയാണ് പലകാര്യങ്ങളും പ്രേക്ഷകരെ ധരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾക്ക് കാക്കാലന്റെ ശൈലിയുമായി സാമ്യമുണ്ട്. പാട്ടവതരിപ്പിക്കാനെത്തുന്ന ഗായകസംഘം നാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയാണ്.

ക്ഷേത്രമുറ്റത്തെത്തുന്ന ചിത്രകാരൻ പ്രണയഭാവത്തോടെ ചിത്രം വരയ്ക്കുമ്പോൾ പിന്നണിയിൽ ഗായകസംഘത്തിന്റെ പാട്ടുണ്ട്.

അവന്റെ ചേതനയേതോ മധുര
ക്കിനാവിലലിയുന്നു
അവന്റെ കണ്ണുകൾ ലാവണ്യത്തിൽ
ലയം തിരക്കുന്നു
ഉള്ളിന്നുറവകൾ നിറമായ് പകരുന്നു
മുള്ളിൻ മുനയിൽ മാനസരേഖകൾ
പിടഞ്ഞു പായുന്നു (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ,1984 : 24)

മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ ആർദ്രഭാവങ്ങളാണ് ഈ പാട്ടിലൂടെ തെളിയുന്നത്, പാട്ടിന്നൊടുവിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന യക്ഷി ചിത്രകാരന്റെ രക്തം കുടിച്ച് സന്തുഷ്ടയാവുന്നു. ആവർത്തന സ്വഭാവമുള്ള ചില വരികൾ നാടകത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു.

പെണ്ണുങ്ങൾ തലതല്ലി വിളിച്ചു
കൊല്ലല്ലേ സുന്ദരയക്ഷീ
ആണുങ്ങളെ
കൊല്ലല്ലേ സുന്ദരയക്ഷീ (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ,1984 : 29)

ഗായക സംഘം ഏറ്റുപാടി പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ പതിയുന്ന വരികളാണിവ. മോഹിനിയാട്ട വേഷധാരിയായെത്തുന്ന സൗപർണ്ണികയുടെ ചലനങ്ങൾ മനോഹരമാണ്. മുദ്രകളിലൂടെയും ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെയും അർത്ഥധ്വനികൾ സമന്വയിപ്പിക്കാൻ സൗപർണ്ണികയ്ക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്. രൗദ്രരൂപിണിയാകുമ്പോൾ കഥകളിയിലെ കലാശത്തിന്റെ മട്ടും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ഓടക്കുഴലിന്റെ മധുരനാദമാണ് സൗപർണ്ണികയെ വരവേൽക്കുന്ന സമയത്ത് കേൾക്കുന്നത്. ചെണ്ടവാദ്യംപോലും പതിഞ്ഞ താളത്തിലാണ് നാടകത്തില വതരിപ്പിക്കുന്നത്. നൃത്തവും സംഗീതവും താളവും ചേർന്ന് പ്രത്യേകാന്തരീക്ഷം നാടകത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

സൗപർണ്ണികയുടെ രംഗപ്രവേശവും ചടുലമായ നൃത്ത പ്രകടനത്തിലൂടെയാണ് ശുദ്ധമായ നൃത്തചലനങ്ങൾക്ക് കാവ്യാത്മക ലയനവുമുണ്ട്.

സൗപർണ്ണിക ഞാൻ
വന്യമാം ആസക്തിയാൽ
വിണ്ണിൽ നിന്നും അകന്ന
വെണ്ണിലാവു ഞാൻ
സൗപർണ്ണിക ഞാൻ (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984: 25)

ചിത്രകാരൻ സ്വപ്നത്തിലെന്നപോലെ സൗപർണ്ണികയെ നോക്കുകയും സൗപർണ്ണികയുടെ പിടി വീഴുന്നതോടെ മയങ്ങി വീഴുകയും ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ താളം മുറുകുന്നു. സൗപർണ്ണിക ഉഗ്രരൂപിണിയാവുകയും ചിത്രകാരന്റെ രക്തം കുടിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭം ദാരികന്റെ രക്തം ഊറ്റികുടിക്കുന്ന മുടിയേറ്റിലെ കാളിയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

സൂത്രധാരന്റെയും നായകന്റെയും ചലനങ്ങൾ താളാത്മകമാണ്. മനോധർമ്മാ ഭിനയത്തിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത ചലനങ്ങളായി ഇവയെ പരിഗണിക്കുന്നു. ധാരാളം നാടൻപാട്ടുകളും വായ്ത്താരികളും ശീലുകളും നാടകത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

തെയ്യാരെ തെയ്യാരെത്താരെ

തെയ്യാരെതാരെ - എന്നൊരു വായ്ത്താരി രംഗക്രിയകളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ച് കാണുന്നു.

രംഗത്ത് സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട് താളം ചവിട്ടി ആടിപ്പാടി ആവർത്തിച്ചു പാടുന്ന രീതിയാണ് ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പടയണിപ്പാട്ടിലെ നാടോടി കലാംശങ്ങൾ ഇവിടെ കാണുന്നു.

കൊച്ചുകാലു വളര് വളര്

കൊച്ചുകൈ വളര് വളര്

കൊച്ചു കണ്ണ് വളര് വളര്

കൊച്ചു തല വളര് വളര്   (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984: 57)

താരാട്ടുപാട്ടിന്റെ വായ്ത്താരിച്ചേർത്താണ് ഈ ഗാനാലാപനം നടക്കുന്നത്. സമൃദ്ധിയുടെയും ആഹ്ലാദത്തിന്റെയും അന്തരീക്ഷം ജനിപ്പിക്കാൻ ഈ ഗാനാലാപനം സഹായിക്കുന്നു.

പുലിജന്മം

പുലിജന്മം നാടകം തുടങ്ങുമ്പോൾ മന്ദം മന്ദമായി ആരംഭിക്കുന്ന തുടിക്കൊട്ട് ഉച്ചസ്ഥായിയിലെത്തുന്നത് കാരിഗുരിക്കളുടെ വരവോടെയാണ്. ഇത് പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിലേയ്ക്ക് ഭയാനക അന്തരീക്ഷം ഉണർത്തുന്നു. കാരിഗുരിക്കളുടെ വരവിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനും ഉച്ചത്തിലുള്ള കിതപ്പിന്റേയും ഉയർന്ന ഹൃദയമിടിപ്പുകളുടേയും ശബ്ദം ആസ്വദിക്കുന്നതിനും ഇതിലൂടെ കഴിയുന്നു. വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ സംഗീതം മന്ദഗതിയിലാക്കിയും ഉച്ചസ്ഥായിയിലാക്കിയുമാണ് രംഗവേദിയിൽ ഈ അന്തരീക്ഷം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നത് ഒപ്പം ചേങ്ങിലയുടെ ശബ്ദവും ഉയർന്നമരുന്നുണ്ട്.

കാരിഗുരിക്കൾ അനുഭവിക്കുന്ന ശക്തമായ മാനസിക സംഘർഷത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാൻ വായ്ത്താരികൾക്കും താളങ്ങൾക്കും അംഗചലനങ്ങൾക്കും കഴിയുന്നുണ്ട്.

ചേറ്റുമണം ചുരന്ന പഴം പായയിൽ

വയൽച്ചെടിയുടെ മണമുണ്ട് ഞാൻ വളർന്നു

എഴുത്തും പൊയ്ത്തും ഒടിവിദ്യയും കൊണ്ട്

ഞാൻ മനം നിറച്ചു

കളരികളിൽ വിദ്യകൾ വിളയുന്നു

വിളഞ്ഞവ പിന്നെയും വിളയുന്നു
അവകൊണ്ടെന്റെ പൈദാഹമടയുന്നില്ല
അവകൊണ്ടെന്റെ ആതികളകലുന്നില്ല
ഗുരുത്തറയിൽ കണ്ണറിയാത്ത കിടാങ്ങളുണ്ട്
വെയിലറിയാത്ത മെഴുനിലങ്ങളിൽ
മരണത്തിന്റെ മൂടലുണ്ട്.
കാട്ടുകൊല്ലികളെന്നെ വിളിക്കുന്നു
പുലി പാതാളത്തിലെന്റെ ജന്മത്തിന്റെ
പൊരുൾ പൊടിച്ചെഴുന്നു വളരുന്നു (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987:21)

കാരിഗുരിക്കളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ പൊരുൾ തേടിയുള്ള സഞ്ചാരമാണ് വരികളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. പുനംകൃഷിയ്ക്ക് നിലമൊരുക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലേയ്ക്ക് കുറത്തി കാരിഗുരുക്കളുടെ അകക്കണ്ണ് തുറന്നു കൊണ്ടുപോകുന്നത് നാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷരംഗമാണ്. ചിമ്മാനക്കളിയിലെ കൃഷിയുടെ ദൃശ്യവിവരണത്തിനു സമാനമായാണിതിന്റെ അവതരണം. കിനാവിൽ നിന്നും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്ക് കാരിഗുരിക്കൾ തിരിച്ചെത്തുന്നത് ആത്മഗതത്തിലൂടെയാണ്.

'എവിടെയാണെവിടെയാണ്?
കിനാവിന്റെ ഈറ്റുപുരകളെവിടെയാണ്
പോയ കാലത്തിന്റെ പെരും പരപ്പിലൊ
വരും കാലത്തിന്റെ നിറനിരവകളിലൊ
എവിടെയാണവിടെയാണ്?' (പ്രഭാകരൻ എൻ, 1987 : 24)

സംഗീതസാന്ദ്രമായ ഓടക്കുഴൽ നാദമാണ് ഈ രംഗത്തിന് മധുരിമ നൽകുന്നത്. പുലിയൂര് കുന്നിലെത്തുന്ന അന്തരീക്ഷം ഭീതിതമായാണ് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. മുകളിൽ രാപക്ഷിയുടെ ചിറകടിയും അകന്നകന്നു പോകുന്ന നിലവിളിയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ കേൾക്കാം.

ഇവിടെ മാന്ത്രികമായ ഒരന്തരീക്ഷമാണുള്ളത്. കളരിയഭ്യാസിയെപ്പോലെ ഗുരിക്കൾ ചുണ്ട് പുറകോട്ടുവെച്ച് പുറം തിരിഞ്ഞ് മുട്ടുകുത്തി ഇരുന്ന് കൂപ്പുകൈ മേലോട്ടുയർത്തുന്നു. മാന്ത്രികമായ പശ്ചാത്തലത്തിനുചിതമായ പശ്ചാത്തലതാളവുമുണ്ട്. അതിദ്രുത

ശരീരചലനങ്ങളിൽ മെയ്യഭ്യാസം സിദ്ധിച്ച കാരിഗുരിക്കൾ പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ ആടിത്തിമിർക്കുന്നു.

കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ കാണികളിലേയ്ക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കാവുന്ന ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ കൈമാറ്റമാണ് നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ നടക്കുന്നത്. ഈ സംക്രമണം തനതു നാടകങ്ങളിലും ദൃശ്യമാണ്. ഇതിനുവേണ്ടി അരങ്ങിനെയും, കഥാപാത്രങ്ങളെയും കാണികളേയും സംവിധായകൻ ഒരു ചട്ടക്കൂടിലൊതുക്കുന്നു. ഇവ തമ്മിൽ ഒരു പരസ്പര ഐക്യം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശം മുന്നേറുന്നത്.

അനുഷ്ഠാനാംശം

അനുഷ്ഠാനപരമായ ആഘോഷപരിപാടികളുടെ ഭാഗമായി കേരളത്തിലെ ഗ്രാമപ്രദേശങ്ങളിൽ വിവിധ നാടൻ കലാരൂപങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്നു. ചിലത് വിശ്വാസങ്ങളിൽ മാത്രം ഊന്നൽ നൽകുന്നതും മറ്റു ചിലത് വിനോദോപാധി എന്ന നിലയിൽ സ്വീകരിക്കുന്നതുമാണ്. ഓരോ ജനതയുടേയും സാമൂഹിക വികാരം അനുഷ്ഠാന നാടോടി കലകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളിലെ ക്രിയാത്മകതയെയാണ് തനതു നാടകം സ്വീകരിക്കുന്നത്. തങ്ങളുടെ ദേശപാരമ്പര്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ചില പാരമ്പര്യങ്ങളിൽ അടിയുറച്ചു വിശ്വസിച്ചുകൊണ്ടാണ് അനുഷ്ഠാനപ്രകടനങ്ങൾ കാണുവാൻ ജനങ്ങളെത്തുന്നത്. ഭക്തിയും വിശ്വാസവുമാണ് ഈ കാഴ്ചയിലേയ്ക്ക് അവരെ നയിക്കുന്നത്. ചോദ്യം ചെയ്യാനിഷ്ടപ്പെടാത്ത ചില വിശ്വാസങ്ങളിലാണ് ഓരോ ഗ്രാമീണനും ജീവിക്കുന്നത്. പ്രപഞ്ചശക്തികളോടുള്ള വിശ്വാസവും ആധിവ്യാധികളിൽ നിന്നുള്ള മോചനവും നിഗൂഢമായ മാന്ത്രികശക്തിയോടുള്ള ഭയവുമെല്ലാം അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ ദർശനങ്ങൾക്ക് സാധാരണക്കാരെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. ആരാധനയുടെ ഭാഗമായി ദൈവത്തോട് സംവദിക്കുന്നതിന് അവയുടെ പ്രതിനിധിയായി ഈശ്വരാവതാരങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. വെളിച്ചപ്പാടും തെയ്യക്കോലങ്ങളും കാളിയുമൊക്കെ ഇത്തരം പ്രതീകങ്ങളാണ്.

ജനങ്ങളുമായി സമ്പർക്കത്തിലാകുന്നതിന് ഇത്തരം അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളേയാണ് തനതുനാടകങ്ങൾ നാടാകാംശങ്ങളിലേയ്ക്ക് സ്വീകരിച്ചത്.

പ്രാചീനകാലം മുതൽ നാടകത്തിൽ അനുഷ്ഠാന സ്വഭാവം ലയിച്ചു ചേർന്നിരിക്കുന്നു. ജീവിതത്തിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മൂല്യത്തകർച്ചയ്ക്കുള്ള

മറുപടിയായി അനുഷ്ഠാനങ്ങളെ മനുഷ്യർ ലാളിക്കുന്നു. ആത്മ നിർവൃതി ലക്ഷ്യമാക്കികൊണ്ടാണ് അവ നിത്യജീവിതത്തിലേയ്ക്ക് അനുഷ്ഠാനങ്ങളെ കൊണ്ടുവരുന്നത്. അവിടെ ആത്മബലിയും സമൂഹബലിയും മാനദണ്ഡങ്ങളാകുന്നു. ഈ ബലി സങ്കല്പത്തേയാണ് നിത്യജീവിതത്തിൽ നിന്നും രംഗശില്പത്തിലേയ്ക്കും പിന്നീട് അരങ്ങിലേയ്ക്കും സംക്രമിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് കാണുന്ന പ്രേക്ഷകന് ആഴത്തിൽ അനുഭവവേദ്യമാകുന്ന ജീവിതദർശനം പ്രവചനാതീതമാണ്. കലയും ജീവിതവും തമ്മിലുള്ള കൂടിച്ചേരലാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്.

'ഈ ഉദ്യമത്തിൽ പ്രാചീന ദൃശ്യകലകളുടെ അവതരണാംശങ്ങൾ സഹായം നൽകി എന്നുവരാം. പാവക്കൂത്തും നൃത്തവും ശില്പകലയും എല്ലാം ചേർന്ന ആധുനിക നാടകം, യഥാർത്ഥ നാടകവേദിക്കപ്രാപ്യമായ അനുഭൂതി മേഖലകളിലേയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകനെ വിരുന്നൊരുക്കി വിളിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്നത് ബാഹ്യവും ആഭ്യന്തരവുമായ രചനാപരവും രംഗപ്രയോഗപരവുമായ ഇത്തരം രീതികരണങ്ങളിലാണ് (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1990 : 151,152).

'ദേവതയായി ആടുന്ന നർത്തകന്റെ മുമ്പിൽ ജനങ്ങൾ അവരുടെ ദുഃഖങ്ങളും ദുരിതങ്ങളും വേദനകളും ആവശ്യങ്ങളും നിവേദനം ചെയ്യുന്നു. നർത്തകൻ ദേവതയുടെ പ്രതിനിധിയായി പരിഹാര നിർദ്ദേശങ്ങൾ മൊഴിയുന്നു. കുറി നൽകി അനുഗ്രഹവൃഷ്ടി ചെയ്യുന്നു. തികച്ചും നാടകീയമായ അന്തരീക്ഷമാണ് അവിടെ സംജാതമാകുന്നത്. പൊതുജന വികാരം അവയിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു.' (വിഷ്ണു നാരായണൻ നമ്പൂതിരി എം.വി, 2007: 150).

അനുഷ്ഠാന നാടകങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യം അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്കാണ്. നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ ബോധപൂർവ്വമല്ലാതെ വന്നു ചേരുന്നുവെന്നേയുള്ളൂ. എന്നാൽ തനതു നാടകങ്ങളിൽ നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾക്കും ക്രിയാംശങ്ങൾക്കുമാണ് പ്രാധാന്യം. അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങൾ ബോധപൂർവ്വം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുന്നവയാണ്. നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ കഥാംശങ്ങൾ പൂർവ്വാപരബന്ധത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കണമെന്ന വ്യവസ്ഥയില്ല. കഥാംശ ഗ്രാഹ്യത്തേക്കാൾ ഭക്തി വർദ്ധിപ്പിക്കലാണ് ഇവയുടെ ലക്ഷ്യം. മറ്റുള്ള നാടോടി നാടകങ്ങളേക്കാൾ മുടിയേറ്റിൽ ക്രിയാംശത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി കാണുന്നുണ്ട്. ഇവിടേയും ആസ്വാദനത്തേക്കാൾ

ആഗ്രഹപൂർത്തിയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം. പൊറാട്ടിലും കാക്കരിശ്ശിയിലും സാമൂഹിക വിമർശനമാണ് നടക്കുന്നത്. കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ കലാകാരന്മാരുടെ ഇഷ്ടങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് മനോധർമ്മാഭിനയം നടത്തുന്നതിനുള്ള അവസരമുണ്ട്. തനതു നാടകങ്ങളിലെ ഒരംശം മാത്രമാണ് സാമൂഹിക വിമർശനം. പരിഹാസത്തിനും വിനോദത്തിനുമുപരിയായി ഒരു ക്രിയാംശത്തെ ആസ്വാദകനിലെത്തിക്കുന്നതിനായാണ് തനതു നാടകങ്ങൾ ശ്രമിക്കുന്നത്.

കലി

നാഗരിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വെളിച്ചപ്പാട് കലിയിൽ അനുഷ്ഠാനാംശം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സ്വയംഭൂവായ കലിയുടെ ലീലാവിലാസങ്ങളിലും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ക്രിയകൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നു. വിഷ്ണുവല്ലേ, ശിവനല്ലേ, നാഗരാജവല്ലേ എന്നു സംശയിച്ചുകൊണ്ട് വിഗ്രഹത്തെ വലംവെയ്ക്കുന്ന രീതി ആചാരക്രിയയുടെ പൂർത്തിയാണ്. വെളിച്ചപ്പാട് ദൈവത്തിന്റെ പ്രതിപുരുഷനാണ്. അയാൾ പറയുന്നതെല്ലാം വിശ്വസിക്കുന്നവരാണ് ജനങ്ങൾ, അതിനാലാണ് വിഗ്രഹം വളർന്ന കാഴ്ച്ച വെളിച്ചപ്പാടിനു മാത്രം ദൃശ്യമായത്.

നാടകത്തിൽ ഇടയ്ക്കിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന മന്ത്രധ്വനിയും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ പരിഹാസപ്രക്രിയയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഓം കലി ഹ്രീം ക്രീം ആവേ മരിയ
ലാ ഇലാഹൂ സിന്ദാബാദ് സ്വാഹാ (ശ്രീകണ്ഠൻനായർ സി.എൻ, 1977 : 47)

എന്നിങ്ങനെ മുദ്രാമന്ത്രം ഒരേ സ്വരത്തിൽ വിളിക്കുന്നതും വെളിച്ചപ്പാട് ഉറഞ്ഞു തുള്ളുന്നതും തെറ്റിപ്പൂക്കൾ കൈയ്യിലെടുക്കുന്നതും അനുഷ്ഠാന സൂചനയായി കണക്കാക്കാം. നാടകത്തിൽ നടക്കുന്ന ബലിക്രിയ നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ കുരുതിയുമായി സാമ്യമുണ്ട്.

അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഭീതിതമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതു ബലിയാണ്. കാളിയുടെ വാളിൽ ചോര പുരളുമെന്ന മുടിയേറ്റിന്റെ സങ്കല്പത്തെ കലിയിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നു. കലി ചോരപൂക്കൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നത് ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. മുടിയേറ്റിലെ കുരുതിയാണ് ഇവിടെ രംഗാവിഷ്ക്കാരമാകുന്നത്. വെളിച്ചപ്പാട് തുള്ളി അലറി മനുഷ്യന്റെ ചോര ആവശ്യപ്പെടുന്നത് ഒരു ഭീകരാന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്.

നാടകത്തിന്റെ അവസാനരംഗത്ത് വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ കഴുത്തിൽ വെട്ടി സമൂഹ നന്മയ്ക്കായി കുരുതി ആവശ്യപ്പെടുകയാണ് ജനങ്ങൾ. വെളിച്ചപ്പാടിന്റെ വധം തിരശ്ശീലയുടെ മുകളിൽ കൂടി കാണാം. ജനം അലറി നൃത്തം ചവിട്ടുകയും അസുരമേളവും മുദ്രാമന്ത്രവും കേൾപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു ബലിയുടെ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരം രംഗാവതരണത്തിൽ സാധ്യമാക്കുന്നതിന് നാടകകൃത്ത് ശ്രമിക്കുന്നു. കാണികളിൽ ഭയാനകത സൃഷ്ടിക്കാൻ ഈ ദൃശ്യത്തിനു കഴിയുന്നു.

അവനവൻ കടമ്പ

വാലടിക്കാവ് എന്ന പേരിൽ അമ്മ ദൈവങ്ങളുടെ കാവ് സങ്കല്പം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. തെയ്യവും മുടിയേറ്റുമെല്ലാം അരങ്ങേറുന്നത് കാവിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. മന്ത്രവാദവും കളംവയ്ക്കലും പന്തം കത്തിച്ചുള്ള പ്രകടനങ്ങളുമെല്ലാം അനുഷ്ഠാനക്രിയാംശം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. വിനോദാംശം കലർത്തുന്നതിനായി കൈനോക്കി ഫലം പറയുന്ന കാക്കാത്തിയെ ചിത്തിരപെണ്ണിന്റെ കൈനോക്കാൻ വിളിക്കാമെന്നു പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും കാക്കാലന്റെ മട്ടിൽ കൈനോട്ടം നടത്തുന്നത് പാട്ടുപരിഷയാണ്. വടിവേലവനെ മഷിയിട്ടു വരുത്താനായി നടത്തുന്ന കളം വരയ്ക്കലും മഷി ചാലിക്കലും ഒരു പ്രതീകാത്മക ക്രിയയാണ്. അതിന്റെ അവതരണരീതിയിൽ ഫലിത പരിഹാസങ്ങൾ ദൃശ്യമാകുന്നു. പിന്തുണയായി പാട്ടുപരിഷ ഒരു മന്ത്രവും ചൊല്ലുന്നുണ്ട്.

കൈത്തിരി കോൽത്തിരി ആൾത്തിരി
ഒരുതിരി ഇരുതിരി മുത്തിരി
തയ്ത്തിരി, എഴുതിരി എഴുന്തിരി
ഉണർന്നിരി ചിത്തിരപെണ്ണേ (നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം, 1978 : 82)

പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധമുള്ള വേഷവിധാനങ്ങളാണ് നാടകത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്നത്. പാട്ടുപരിഷകളും ആട്ടപണ്ടാരങ്ങളും കുരുത്തോലകൊണ്ടുള്ള പാവാട അണിയുന്നു. ദേശത്തുടയോന്റെ പുറപ്പാടിൽ തെയ്യക്കോലങ്ങൾക്കു സമാനമായ വേഷമാണ് ധരിക്കുന്നത്.

കാക്കരിശ്ശിയുടേയും പൊറാട്ടിന്റേയും മുടിയേറ്റിന്റേയും ഇതിവൃത്തത്തോടു ചേർത്തു വെയ്ക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള അവതരണമാണ് അവനവൻ കടമ്പയിലുള്ളത്. ആവർത്തനസ്വഭാവമുള്ള സംഭാഷണവും ഗാനവും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ കാക്കാത്തി

നാടകത്തിന്റെ ശൈലി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കക്കാലനും കാക്കാത്തിയും മണ്ണാനും മണ്ണാത്തിയും കുറവനും കുറത്തിയുമൊക്കെ പറയുന്നതും ആടുന്നതും ആവർത്തനങ്ങളാണ്. കേൾവിക്കാർക്ക് സൗന്ദര്യം പകരുന്നതിന് ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന അവതരണങ്ങൾ സഹായിക്കുന്നു. മനുഷ്യരിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ഹിംസ വാസനയെ ത്യജിക്കാനായി പ്രണയം, കടമ്പ, ഉത്സവം എന്നിവയിലൂടെ നാടകം സഞ്ചരിക്കുന്നു. താള ഭാഷയിലൂടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ സംവേദനം സാധ്യമാകുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവസവിശേഷത, ചലനാത്മകത, ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ടിന്റെ ഉപയോഗം തുടങ്ങിയവ നാടകത്തെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്തുന്നു. നാടൻഭാഷാപ്രയോഗങ്ങൾ, സാധാരണ ഭാഷണങ്ങളിൽ കടന്നുവരാത്ത പ്രാദേശിക ഭാഷാരീതിയിൽ ഇവിടെ പ്രയോഗിക്കുന്നു. പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ തിരിച്ചും മറിച്ചും പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ഫലിതോക്തിയും കാവാലം നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്.

മൂധേവിത്തെയ്യം

ഒരു നാടോടിക്കഥയിൽ നിന്നും മിത്തിനെ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത നാടകമാണ് മൂധേവിത്തെയ്യം. അനുഷ്ഠാനനാടകങ്ങളുടെ തീവ്രവും ആദിമവുമായ ഈ തീക്ഷ്ണതയെ, ആഖ്യാന നാടകവേദിയുടെ (Narrative Theatre) അയവും അനൗപചാരികതയും കലരുന്ന പൊറാട്ടിന്റെ ഘടനയിലേക്ക് ലയിപ്പിക്കുന്ന രചനാതന്ത്രം നാടകകൃത്ത് സ്വീകരിച്ചിരുക്കുന്നു. മുടിയേറ്റിലും മറ്റും കാളി-ദാരികയുദ്ധത്തിന്റെ അതിയാഥാർത്ഥ്യത്തെ (Metareality) സാധാരണ മർത്ത്യജീവിതത്തിന്റെ സാധാരണത്വത്തിലേക്ക് പിടിച്ചു നിർത്തുന്നത് കൂളിയുടെ സാന്നിധ്യവും ഇടപെടലുകളുമാണല്ലോ. ഇതിന് സമാനമാണ് ഒരു പാട്ടുകഥയുടെ അയവിലേക്ക് തന്റെ രചനയുടെ താളത്തെ നിബന്ധിക്കുകവഴി ശങ്കരപ്പിള്ള ചെയ്യുന്നത്. നാടകത്തിലവിടവിടെ ആഖ്യാനം മാത്രമല്ല, പാട്ടുകഥയുടെ അയഞ്ഞ ഘടന ഈ കൃതിക്ക് നൽകുന്നത്. കരനാഥന്മാരുടെ മേനിപറച്ചിലും അസംബന്ധമായ മൂപ്പിള തർക്കങ്ങളുടെ വങ്കത്തവും ഒക്കെ ഒരു പൊറാട്ടുകളിയുടെ അന്തരീക്ഷമാണുണ്ടാക്കുന്നത്. (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1986 : 22).

അനുഷ്ഠാനങ്ങളും മിത്തുകളും ഐതിഹ്യങ്ങളും മൂധേവിത്തെയ്യത്തെ സമ്പുഷ്ടമാക്കുന്നു. എന്നാൽ അതിരു കവിഞ്ഞ അനുഷ്ഠാനഭ്രമത്തെ അദ്ദേഹം കളിയാക്കുന്നു.

ഈ നാടകം അരങ്ങേറാൻ അഭിലഷിക്കുന്ന സുഹൃത്തുക്കൾ അടിസ്ഥാനപരമായ നാടകകൃത്തിനോട് ഒരു സൗമനസ്യം കാണിക്കണം– മറ്റൊന്നുമല്ല മൂധേവിത്തെയ്യത്തെ വേഷം കെട്ടി അരങ്ങിൽ ഒരു കളിയാട്ടം ഒരുക്കി കളയരുത് (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1980 : 26) തെയ്യച്ചിട്ടയുടെ പ്രാധാന്യം കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ട് രചിച്ച നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങൊരുക്കത്തിലും അഭ്യാസത്തിലും നടന്മാർ തെയ്യം കലാകാരന്മാരുടെ മെയ് വഴക്കം നേടിയിരുന്നു. മേലാളർക്കാവും നാട്ടിലിഴഞ്ഞു നടക്കുന്ന സർപ്പദംശനമേറ്റ് ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്ന പെൺകുട്ടിയുടെ അവതരണവും സർപ്പകോപവുമെല്ലാം അനുഷ്ഠാന സൂചനകൾ നൽകുന്നവയാണ്. ചീതപെണ്ണ് മൂധേവിത്തെയ്യമായി മാറുന്നതും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ പൂർണ്ണാവിഷ്ക്കാരമാണ്. പാപികളുടെ കൂട്ടത്തെ വേദനിപ്പിക്കുന്ന ഘണ്ടാകർണ്ണന്മാരുടെ ഇളകിയാട്ടം, കാലൻ തെയ്യങ്ങളുടെ പുറപ്പാട്, ക്രൂരമൂർത്തികളുടെ പെരുങ്കളിയാട്ടം ഉഗ്രമൂർത്തിയായ മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ വരവ് എന്നിവയെല്ലാം അനുഷ്ഠാനപരത വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യങ്ങളാണ്.

ഭഗവതിപൊലിക, ഭഗവതിയുടെ തിരുനാൾ പൊലികാ.
വെച്ചരിയുന്നനന്ത്യാർവിളക്ക്പൊലികാ ഭഗവതിയേ
ഇട്ടാരാധിച്ചപൂവൊടുപുഷ്പംപൊലിക ഭഗവതിയേ
നാടുപൊലിക ഭഗവതിയേ സ്വരൂപം പൊലിക ഭഗവതിയേ
നാടോടീവ ജന്മഭൂമിപൊലിക ഭഗവതിയേ
ഇന്നാടുംവാഴും കർത്താക്കന്മാർ പൊലിക ഭഗവതിയേ
കോലത്തുംവീട്ടിലെ സന്തതിപൊലിക ഭഗവതിയേ (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 2013 : 37)
തോറ്റംപാട്ടിലെ പൊലിപ്പാട്ടിനു സമാനമായാണ് ഈ വരികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ആഢ്യന്മാരുടെ മുന്നിൽ രണ്ടു വികൃതരൂപങ്ങൾ–ഖണ്ഡ, കർണ്ണന്മാർ – എത്തുമ്പോൾ അവർ വിനോദനൃത്തം ചെയ്യുന്നു. ഭയം കലർന്ന ഒരു നർമ്മരസത്തോടെ എല്ലാവരും കൂടെ ചേരുന്നുണ്ട്. ഖണ്ഡാകർണ്ണന്മാർ നാടുവാഴികൂട്ടത്തെ സ്വൈരം നല്കാതെ ഓരോരുത്തരേയും ചുറ്റിക്കുന്നു. പിന്നീടാണ് 'കാലൻ തെയ്യ'ത്തിന്റെ പുറപ്പാട്. കാലൻ തെയ്യം പുറപ്പെട്ടുനിൽക്കെ, അതുവരെ വിനോദങ്ങൾ കാട്ടിയിരുന്ന ഖണ്ഡാകർണ്ണന്മാർ ക്രൂരമൂർത്തികളായി മാറുന്നു. ചെന്നായ്ക്കൾ ചാടിവീഴുന്നതുപോലെ കൂട്ടത്തിന്റെമേൽ ആക്രമണം തുടങ്ങുന്നു. അവരതിന് കീഴടങ്ങുന്നു. കാലൻതെയ്യവും ഖണ്ഡാകർണ്ണന്മാരും നൃത്തം ചെയ്തു മറയുന്നു– ദുഷിച്ച

ശക്തികളെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുന്ന തെയ്യങ്ങളെയാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കാളിദാരിക യുദ്ധം പോലെ ഒരന്തരീക്ഷം ഇവിടെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. മൂധേവിത്തെയ്യത്തെ പരിചരിക്കുകയും വഴിപാടു കൊടുക്കുകയും ചെയ്ത് 'മൂധേവി' 'മൂധേവി' എന്ന് വിളിച്ച് അനുഗ്രഹത്തിനായി കാത്തുനിൽക്കുന്നതായും കാണിക്കുന്നുണ്ട്.

അഗ്നി

കേരളത്തിന്റെ തനത്പാരമ്പര്യത്തേയും ത്യാഗോജ്വലമനോഭാവത്തേയും സൗന്ദര്യാത്മക ദൃഷ്ടിയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് അഗ്നിയെന്ന നാടകം. പടയണിയിലേയും കൂടിയാട്ടത്തിലേയും കഥകളിയിലേയും അംശങ്ങൾ ചേർത്ത് വച്ചുകൊണ്ടാണ് അഗ്നിയിലെ നായകകഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. അഭിനേതാവിന് കളരി, കൂടിയാട്ടം, യോഗ, തെയ്യം, മുടിയേറ്റ് എന്നിവയിലേ പ്രകടനാംശങ്ങളുമായി ബന്ധം പുലർത്താൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. നടന് മാനസികമായും ശാരീരികമായും ശബ്ദപരമായും ഉള്ള അഭ്യാസം നൽകുന്നതിന് നാടകകൃത്ത് കളരികളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അനുഷ്ഠാനങ്ങളെ അതേപടി രംഗാവതരണത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന രീതി ഈ നാടകത്തിലില്ല. അമ്മയുടെ മരണാനന്തരക്രിയകൾ അനുഷ്ഠാനക്രിയാംശ ത്തിലൊരുക്കിയിട്ടുണ്ട്. കൂടാതെ കളിയായിട്ടാണെങ്കിൽ കൂടി എല്ലാവരും കൂടി കല്ലെറിഞ്ഞു കൊല്ലുന്ന ഉണ്ണി പുതിയ കാലഘട്ടത്തിന്റെ ബലിരൂപമാണ്.

നാടുഗദ്ദിക

വയനാട്ടിലെ അടിയാൻ എന്ന വിഭാഗത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാന കലാരൂപമാണ് ഗദ്ദിക. സമൂഹത്തിനും വ്യക്തികൾക്കും ഉണ്ടാകുന്ന അസുഖങ്ങളിൽ നിന്നും മോചനം നേടുന്നതിനായി നാട്ടിൽ നടത്തുന്ന ഒരു അനുഷ്ഠാനക്രിയയാണ് ഗദ്ദിക. ഒരു കൂട്ടായ്മയുടെ ആഘോഷമാണ് ഗദ്ദികയിലൂടെ നടക്കുന്നത്. അസുഖബാധിതനായ ആളോ കുടുംബമോ തങ്ങൾക്കുണ്ടായ വ്യാധിയിൽ നിന്നും മോചനം നേടിയാൽ ഗദ്ദിക നടത്തിക്കോളാം എന്ന് നേർച്ച നേരുന്നു. ഇപ്രകാരം അസുഖം മാറുന്ന സമയത്ത് ഗദ്ദിക നടത്തുന്ന ആളുകൾ വീട്ടിലെത്തി രോഗബാധിതനുവേണ്ടി പൂജ നടത്തുന്നു. പാട്ടുകൾ പാടി ശിവനേയും കാളിയമ്മയേയും പൂജിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഗദ്ദിക നടത്തപ്പെടുന്നത്. വർഷത്തിലൊരിക്കലാണ് നാടുകൾതോറും ഗദ്ദിക നടത്തപ്പെടുന്നത്. ഗദ്ദികാകാരൻമാർ നേർച്ച നേർന്ന എല്ലാ

കുടംബങ്ങളിലും ചെന്ന് ഈശ്വരസാന്നിധ്യം അറിയിക്കുന്നു. തുടികൊട്ടി പാട്ടുപാടി താളത്തിൽ നൃത്തം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ഓരോ വീടിന്റെയും പടിക്കൽ ഇവരെത്തുന്നത്. മൂപ്പന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ഗദ്ദിക അവതരിപ്പിക്കാൻ ഒരു കൂട്ടം ആളുകൾ ഉണ്ടെങ്കിലും നടന്നു വരുന്ന വഴിയിലെല്ലാം ഉള്ള നാട്ടുകാർ ഇവരോടൊപ്പം ചേർന്ന് ഗദ്ദികയെ ഒരു നാടിന്റെ ഉത്സവമാക്കി മാറ്റുന്നു. പകൽ സമയത്താണ് ഗദ്ദിക നടത്തുന്നത്. നേർച്ച നേർന്ന കുടുംബത്തിൽ നിന്നും അരി, നാളികേരം, കോഴി മുതലായവയെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഇവർ മുന്നേറുന്നു.

വയനാട്ടിലെ അടിമകളുടെ ജീവിതം അവരുടെ അനുഷ്ഠാന കലാരൂപങ്ങളായ നാടു ഗദ്ദികയിലൂന്നികൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് കെ.ജെ.ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദിക എന്ന നാടകം. ഭൂതപ്രേതാദികളെ ഒഴിവാക്കാനായി ചെയ്യുന്ന ആഭിചാരക്രിയയായ ഗദ്ദിക അടിയാരുടെ വിശ്വാസ സംഹിതയാണ്. ഇതിഹാസങ്ങളുടേയും ചരിത്രസംഭവങ്ങളുടേയും കരുത്താർന്ന ഭൂമിയായ വയനാടിന്റെ ഗ്രാമപ്രദേശങ്ങളിൽ വർഷാവർഷം ആഘോഷിക്കുന്ന ഗദ്ദികയെന്ന ആചാരം നാടകവുമായി സംയോജിപ്പിച്ചു. പാപനാശിനിയിൽ കുളിച്ച് ഗദ്ദികക്കാരന്മാർ തിരുനെല്ലി ക്ഷേത്രപരിസരത്തെത്തി വേഷം മാറി വീടുകൾതോറും ബാധയൊഴിപ്പിക്കുന്ന തിനുള്ള യാത്ര ആരംഭിക്കും. വാഴപ്പോളകൊണ്ടുള്ള ക്ഷേത്രവും വാളും പൂജാ വസ്തുക്കളുംകൊണ്ടാണ് ഇവർ യാത്രയാരംഭിക്കുന്നത്. രോഗബാധിതരുടെ വീട്ടിൽ കയറിയിറങ്ങി ബധോച്ചാടനം നടത്തും. ഗദ്ദികാസംഘം ചെന്ന് പൂജ നടത്തുമ്പോൾ രോഗ ബാധിതർ ഉറഞ്ഞുതള്ളും പൂജവിധികൾക്കൊടുവിൽ രോഗശാന്തി നേടി ജൈവപ്രീതി യോടെ ഇവർ സാധാരണഗതിയിലെത്തും. ഓരോ വീട്ടിലേയും നേർച്ച കഴിയുമ്പോൾ ആ വീട്ടുക്കാരും ഗദ്ദികക്കാരന്മാരോടൊപ്പം കൂടിച്ചേരും. അവസാനം വലിയൊരു സംഘമായി മാരിയമ്മൻ തറയിലെത്തി നാടിന്റെ മുഴുവൻ ബാധ തീർക്കുന്നതിനായി സംഘപൂജ നടത്തും. ഇവിടെ വ്യക്തിയിൽ നിന്നും സമൂഹത്തിലേയ്ക്കുള്ള പരിവർത്തനം സാധ്യമാകുന്നു.

ഈ അനുഷ്ഠാനക്രിയയുടെ ആശയതലത്തേയാണ് നാടകകൃത്ത് നാടുഗദ്ദിക എന്ന പേരിൽ നാമകരണം ചെയ്തത്. സാമൂഹികമായും രാഷ്ട്രീയമായും മതപരമായും ഗ്രാമീണർക്കേൽക്കേണ്ടി വന്ന പ്രേതബാധയെ നാടകത്തിലൂടെ ഒഴിപ്പിക്കലാണ് നാടുഗദ്ദി കയെന്ന നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം. ആദിമ സംസ്കൃതി തേടിയുള്ള മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ സഞ്ചാരമാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ പൂർണ്ണത.

ഇവിടെ നാടിനേയും നാട്ടുകാരേയും പിടികൂടിയ അധികാരിവർഗ്ഗത്തെയാണ് ഒഴിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് നാടകത്തിൽ നടക്കുന്നത്. എവിടെ ഞങ്ങളെ മാവേലിത്തെയ്യം, എവിടെ ഞങ്ങടെ ആദികാരണോന്മാരായ മേലോരച്ഛനും കീയോത്തിയും ഞങ്ങടെ മണ്ണെവിടെ കോട്ടയെവിടെ, ഓലയെവിടെ എന്ന് നാടകത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉറഞ്ഞുതുള്ളുമ്പോൾ സദസ്യരായി നാടകം കണ്ടിരിക്കുന്നവരെല്ലാം തങ്ങളുടെ പൈതൃകത്തെ അന്വേഷിച്ച് ബാധോച്ചാടനത്തിലെന്നപോലെ ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്നു.

സൗപർണ്ണിക

മന്ത്രവാദ അനുഷ്ഠാനകർമ്മങ്ങൾ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി സൗപർണ്ണികയിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കാലടി നമ്പൂതിരിയെ കൊല്ലാനായി യക്ഷിയെത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ നമ്പൂതിരിയുടെ കൂട്ടുകാരൻ ദേവി ഭാഗവതസ്ത്രോത്ര വായന നടത്തുന്നുണ്ട്. ദേവി സ്തുതി പാടിയാൽ യക്ഷിയ്ക്ക് അടുത്തെത്താനോ ആക്രമിക്കാനോ ആവില്ലെന്ന വിശ്വാസമുണ്ട്. ആ വിശ്വാസത്തെ മുറുകെ പിടിക്കുന്നതിനാൽ അയാൾ വായന നിർത്തുന്നില്ല. കാലടി നമ്പൂതിരിയുടെ പല്ലും നഖങ്ങളും പനച്ചുവട്ടിൽ കിടക്കുമ്പോൾ ദേവിസ്തുതി പാടിയ നമ്പൂതിരി പനയുടെ മുകളിൽ യക്ഷിയെ ഭയന്ന് താഴേയ്ക്കിറങ്ങാനാവാതെ നിൽക്കുന്ന കാഴ്ച്ച കാണുന്നുണ്ട്.

സൗപർണ്ണികയിലെ പാട്ടുകൾക്ക് തോറ്റം, പടയണി, മുടിയേറ്റ് എന്നിവയുടെ പാട്ടുകളുമായി സാമ്യമുണ്ട്. ആര്യദ്രാവിഡ സംഘർഷത്തിന്റെ ചില സൂചനകൾ നാടകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും ആ സംഘർഷം പുറത്തു കാണിക്കാനാവാതെ ഫ്യൂഡൽ പ്രഭുത്വത്തിനു കീഴടങ്ങുന്ന ദ്രാവിഡവക്താവായാണ് നാടകത്തിൽ സൂത്രധാരനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഉണ്ണിയുടെ ഉപനയനച്ചടങ്ങ് ബ്രാഹ്മണ വിഭാഗത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാനപ്രക്രിയയാണ്. ഓലക്കുടകൊണ്ട് മുഖം മറച്ചിരിക്കുന്ന അന്തർജനങ്ങളും ഫ്യൂഡൽ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ജീർണ്ണിച്ച മുഖങ്ങളാണ്. ആര്യമാരായ അന്തർജനങ്ങളും അനാര്യയായ സൗപർണ്ണികയും നാടകത്തിന്റെ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ചിഹ്നശാസ്ത്രങ്ങളിലേയ്ക്ക് പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ടവരാണ്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോവ്യാപാരം ബാഹ്യവൽക്കരിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം, സ്ഥലകാല സൂചന, സന്ദർഭങ്ങളുടെ പ്രതീകവത്ക്കരണം എന്നിവ നടക്കുന്നതിനും രംഗവസ്തുക്കൾ ആവശ്യമായി വരും. രംഗവസ്തുക്കൾ സവിശേഷമായ സന്ദർഭങ്ങളിൽ നടന്മാരുടെ ശരീര മനസ്സുകളുടെ നിഴലായി മാറുന്നു. തിയറ്ററിലെ കാവ്യബിംബങ്ങളാണ് രംഗവസ്തുക്കൾ (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984 : 82).

വെണ്മണിയുടെ മകന്റെ ഉപനയന സമയത്ത് ഒരു നിർമ്മലമായ കർമ്മം നടക്കുന്നതിന്റെ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കാൻ നിലവിളക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഓതിക്കൻ നിലവിളക്കിനു മുന്നിലിരുന്നാണ് ക്രിയ ചെയ്യുന്നത്. മന്ത്രമുഖരിതമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് ധർമ്മശാസ്ത്ര വിധിപ്രകാരമുള്ള ഒരു ആർഷജീവിതത്തിലേക്ക് ഓതിക്കന്മാർ ഉണ്ണിയെ ആനയിച്ചുകൊണ്ടുവരികയാണ് ആ മന്ത്രധ്വനിയിൽ ആഢ്യത്വത്തിന്റെയും പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും ബ്രഹ്മരഹസ്യങ്ങളടങ്ങിയ പരിപാവന ശബ്ദങ്ങളുണ്ട്. ഇവിടെ നിലവിളക്ക് പവിത്രതയുടെ പ്രതീകമായി കത്തി ജ്വലിച്ചു നിൽക്കുന്നു. എന്നാൽ ഉണ്ണിക്കു ഭിക്ഷയിടാനായി വന്ന സൗപർണ്ണിക ആഗ്രഹഭംഗം വന്നതിലൂടെ ശാപധ്വനി മുഴക്കുമ്പോൾ നിലവിളക്ക് ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയുടെ നാശത്തിന്റെ പ്രതീകമായി മാറുന്നു. 'ഞാൻ ഈ കുലത്തെ ശപിക്കുന്നുവെന്നും മൂന്നുതലമുറയ്ക്കു ശേഷം ഈ തറവാട്ടിൽ ഉണ്ണികൾ ഉണ്ടാകാതെ പോകട്ടെ എന്നും സൗപർണ്ണിക പറയുമ്പോൾ ഗായക സംഘം വന്ന് വിളക്കൂതി കെടുത്തുന്നു. കരിന്തിരി കത്തുന്ന വിളക്ക് സന്തതി പരമ്പരകളില്ലാത്തതിന്റെ സൂചനയും പുകയുന്ന വിളക്ക് അച്ഛന്റെയും മുത്തച്ഛന്റേയും വെണ്മണിയുടെയും മരണത്തെയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. കുലനാശം തീർച്ചയായി നാശത്തിനു തൊട്ടുമുമ്പ് നെയ്ത്തിരി ആളിക്കത്തും എന്ന് മുത്തച്ഛൻ വ്യംഗ്യാർത്ഥധ്വനിയോടെ പറയുന്നു.

ഓലക്കുട ഒരു യഥാർത്ഥക്കുടയായി വേളി സന്ദർഭത്തിൽ അന്തർജനം കൊണ്ടുവരുന്നു. പിന്നീട് സൂത്രധാരൻ കുടകളുമായി പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ അത് ജാതിയമായ ആഢ്യത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. ഒടുവിൽ കുട നിലത്തിട്ട് അതിനെ നോക്കി പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്ന സൂത്രധാരൻ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയത്തെ രംഗവസ്തു ഉപയോഗിച്ച് അർത്ഥവത്താക്കുന്നു. ഓലക്കുടകൊണ്ട് മുഖം മറച്ചിരിക്കുന്ന അന്തർജനങ്ങൾ ഉണ്ണിയുടെ ഉപനയനത്തനായി രംഗപ്രവേശം നടത്തുന്നു.

ആൾക്കൂട്ട പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതിന് ഈ കുടകൾക്ക് കഴിയുന്നു. സൗപർണ്ണികയെന്ന യക്ഷി ഓലക്കുടയുമായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ഒരു വേഷം മാറ്റ പ്രതീതി ജനിക്കുന്നു. ഒരു കുടയുടെ പ്രയോഗത്തിലൂടെ യക്ഷി അന്തർജ്ജനമായതായി പ്രേക്ഷകനെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ക്ഷേത്ര പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതിന് കൊടിതോരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് നാടോടി നാടകങ്ങളിലേതുപോലെയാണ്. മാളികയെ സൂചിപ്പിക്കാൻ കറുത്ത തുണിയും കുഞ്ഞിനെ പ്രതീകവത്കരിച്ചുകൊണ്ട് ചുവന്ന തുണിയും ഉപയോഗിക്കുന്നു.

'അമ്പിളിയുടെ വരവായീ, രാത്രി
മുല്ലകൾ പൂത്ത മണം വരവായി
അമ്പല ദീപമണഞ്ഞൂ നിദ്രയിൽ
മന്നിടമാകെ മയങ്ങി' (നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ, 1984 : 24)

രാത്രിയുടെ നിശബ്ദത സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടാണ് സൗപർണ്ണികയെന്ന യക്ഷി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. തന്നെ വരച്ച ചിത്രകാരനെ തൊട്ടുണർത്തി പിടിയമർത്തി മയക്കുമ്പോൾ സൗപർണ്ണിക ഉഗ്രരൂപണിയായി മാറുന്നു. യക്ഷിയിൽ ഭീകരത സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകരെ ഭയസംഘർഷത്തിലെത്തിക്കുന്നു. മൂന്നാം രംഗത്ത് ഉണ്ണിയ്ക്ക് ഭിക്ഷ കൊടുക്കാൻ സാധിക്കാതെ അപമാനിതയാകുമ്പോൾ സൗപർണ്ണിക വീണ്ടും ഉഗ്രരൂപിണിയാകുന്നു. തന്റെ പുണ്യം വെൺമണിയുടേയും സന്തതികളുടെയും മേൽവർഷിക്കും എന്ന് വെണ്മണിയെ നോക്കി സൗപർണ്ണിക പറയുമ്പോൾ അവൾ വീണ്ടും ശാന്തതയിലെത്തുന്നു. ഒടുവിൽ പെയ്തു തീരുന്ന മേഘംപോലെ... കൂട്ടുകാരാ ഞാൻ ഇല്ലാതെയാവട്ടെ എന്നു പറഞ്ഞ് ശാന്തതയിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്നു.

യോഗാഗ്നി ഉണരുക എന്നു പറഞ്ഞ് അഗ്നി... അഗ്നി... അഗ്നി എന്നു വിളിച്ചുകൊണ്ട് യോഗാഗ്നിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന രംഗം നാടകത്തെ അനുഷ്ഠാനതലത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നുണ്ട്. അഗ്നിയിലേക്ക് ശുദ്ധികലശം നടത്തുന്ന മനുഷ്യ മനസിന്റെ നിർവൃതി ഈ രംഗത്തിലൂടെ കഥാകൃത്ത് പ്രേക്ഷകനിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു.

പുലിജന്മം

തെയ്യത്തിൽ നിന്നും സ്വീകരിച്ച അനുഷ്ഠാനാംശമാണ് പുലിജന്മം എന്ന നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശം. ഉത്തര കേരളത്തിൽ പ്രചരിച്ചിരുന്ന പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ എന്ന കീഴാള വിഭാഗക്കാരുടെ തെയ്യത്തിൽ നിന്നാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ വളർച്ച. മറ്റു പല തെയ്യങ്ങളേയും പോലെയുള്ള ഒരു തെയ്യമല്ല പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ. ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ മറ്റു തെയ്യങ്ങളെപോലെ ഈ തെയ്യത്തിന് സ്വീകര്യതയില്ല. അപൂർവ്വം ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് ഇതിന് പ്രചാരണപരത നേടാനായത്. ദൈവിക സാന്നിധ്യമുള്ള തെയ്യത്തിൽ നിന്നും മാറി സാധാരണക്കാരനായ മനുഷ്യൻ തെയ്യത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ വീരപുരുഷനായി മാറുന്നു. വാഴുന്നോരുടെ പ്രാന്തും നാട്ടാരുടെ ആതിം മാറ്റുന്നതിന് പുലിയൂർ കുന്നിൽപോയി വിജയിച്ചു വരുന്ന കാരിഗുരിക്കൾക്ക് പുലിജന്മത്തിൽ നിന്നും മോചനം നേടാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഇത്തരത്തിലൊരു സൃഷ്ടി കേരളത്തിലല്ലാതെ ലോകത്തിലെവിടേയും പ്രശസ്തി നേടിയിട്ടില്ല. മനുഷ്യനു സംഭവിക്കുന്ന രൂപമാറ്റം ആധുനികകാലത്തിൽ അനിമേഷൻ ചിത്രങ്ങളുടെ വർണ്ണസൃഷ്ടിയായി നിലനിൽക്കുമ്പോഴാണ് കാലങ്ങൾക്കു മുമ്പ് അത്തരമൊരു രൂപമാറ്റം എൻ.പ്രഭാകരൻ എന്ന നാടകകൃത്ത് പുലിജന്മത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചത്.

ഭാഷ

വാചിക പ്രധാനമാണ് നാടകം എന്ന ധാരണയ്ക്ക് മാറ്റമുണ്ടായതോടെ അനവധി തുല്യ പ്രാധാന്യമുള്ള ഘടകങ്ങളിൽ ഒന്നുമാത്രമായി വാചകങ്ങൾ ചുരുങ്ങി. ധ്വന്യാത്മകമായ അർത്ഥതലങ്ങൾ സംവേദനം ചെയ്യുവാൻ ഈ നാടകങ്ങൾക്കെല്ലാം കഴിഞ്ഞു. അവ വാചികത്തിനപ്പുറം സംവേദനക്ഷമമായ ഭാഷ പ്രധാനം ചെയ്തു. സാമാന്യങ്ങളായ ബിംബങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതിനോടൊപ്പം മനുഷ്യന്റെ ആഭ്യന്തരസങ്കീർണ്ണതകളെ തുറന്നു കാണിക്കുന്ന ജീവിതത്തോടുള്ള പുതിയ കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ പ്രകടനമായി ഭാഷ മാറുന്നു. നാടകകൃത്തിന്റെ ഔചിത്യം രംഗകലകൾക്കിണങ്ങുന്ന ക്രിയാശില്പം എന്നിവ സംഘർഷാത്മകമായ ദൃശ്യവത്ക്കരണത്തിലൂടെ സാധ്യമാക്കുന്നതിന് നാടകങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു.

കലിയെന്ന നാടകത്തിൽ വിപ്ലവകാരിയുടേയും വെളിച്ചപ്പാടിന്റേയും സംഭാഷണത്തിൽ ഏകീകരണം സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാഷാപരമായി മികച്ചു നിൽക്കുന്നത് വിലാസിനിയുടെ സംഭാഷണങ്ങളാണ്. ധ്വന്യാത്മകതലം സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സാമൂഹികപരിഹാസം, ഫ്യൂഡൽ സമ്പ്രദായത്തിന്റെ ഭാഷാരീതി എന്നിവ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് മൂധേവിത്തെയ്യത്തിലെ തമ്പുരാന്മാർ സമൂഹത്തെ അടിച്ചമർത്തുന്നത്. ചീതയുടെ ചോദ്യശരങ്ങൾ അവരുടെ നേർക്കുതറയ്ക്കുന്ന കൂർത്തശരങ്ങളാണ്. പുലിജന്മത്തിൽ തെയ്യത്തിന്റേയും തോറ്റത്തിന്റേയും ഭാഷയാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കുറുക്കിയും നീട്ടിയും ധ്വനിതലം വ്യക്തമാക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ ഈ നാടകത്തിലുണ്ട്.

സൗപർണ്ണികയിലും അഗ്നിയിലും നാടകകൃത്തുക്കൾ വാചികപ്രകടനങ്ങളേക്കാൾ ദൃശ്യപരതയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയിട്ടുള്ളത്. അവനവൻകടമ്പയിലെ ഭാഷ ഫലിതപരിഹാസങ്ങൾ നിറഞ്ഞതാണ്. പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ പല പ്രശ്നങ്ങളും ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആസ്വാദകനിലേയ്ക്ക് രസകരമായ താളഭാവങ്ങൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതാണ് ഇതിലെ ഭാഷ. നാടുഗദ്ദികയിൽ അടിയോര് സംസാരിക്കുന്ന ഗോത്രഭാഷയാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. നാടോടി തനിമ നഷ്ടപ്പെടാത്ത ഭാഷാ പ്രത്യേകതകൾ ഓരോ നാടകത്തിലും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

സംവിധായകൻ

നാടോടി നാടകം പരിശീലിപ്പിക്കുന്നതിന് ഓരോ കലയിലും നൈപുണി നേടിയ മുൻതലമുറക്കാരുണ്ടാകും. ഇവരെ ആശാന്മാരായി കണക്കാക്കുന്നു. തലമുറകളിലൂടെ കൈമാറി വരുന്ന നാടോടി വഴക്കങ്ങളെ കാലത്തിനനുസരിച്ച് ചെറിയ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിക്കൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് നാടോടി കലാകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നത്. പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സ് മുൻകൂട്ടി കണ്ട് കൊണ്ട് തയ്യാറാക്കുന്ന കലാപ്രകടനത്തിൽ ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ മാറ്റങ്ങളുണ്ടാക്കുവാൻ ആശാൻമാർക്ക് കഴിയുന്നു. അരങ്ങിൽ കയറിയിറങ്ങാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം ഈ ആശാന്മാർക്കുണ്ട്. നടന്റെ വൈഭവം മനസ്സിലാക്കി അരങ്ങിന്റെ ഗതി മാറ്റി മറിക്കാനുള്ള നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകാനും അരങ്ങിൽ കയറാനും ആശാന്മാർക്ക് കഴിയും.

രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതെ അരങ്ങിലുണ്ടാക്കിയെടുക്കേണ്ട രൂപക്രമത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തി തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിന്നിൽ നിന്നുകൊണ്ട് നാടകത്തെ മുഴുവൻ നിയന്ത്രിക്കുന്ന

സംവിധായകന്റെ കലയാണ് ആധുനികനാടകം. കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളും അവരുടെ പരസ്പര ഐക്യവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റരീതിയും സംവിധായകന്റെ മുൻകൂട്ടിയുള്ള ക്രമീകരണത്തിലൂടെയാണ് അരങ്ങിൽ ദൃശ്യമാകുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ മർമ്മമറിഞ്ഞ് പെരുമാറേണ്ടവനാണ് നാടകത്തിന്റെ സംവിധായകൻ. നാടകരചയിതാവിന്റെ കരവിരുതിൽ പ്രകടനാംശങ്ങൾ കൂട്ടിക്കലർത്തുകയാണ് സംവിധായകന്റെ ധർമ്മം. അരങ്ങത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാംശത്തെ നടൻ ഇപ്രകാരമഭിനയിച്ചാൽ കാണികളിലേയ്ക്ക് എളുപ്പം സംവേദനം നടക്കുമെന്ന് മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ചുകൊണ്ടാണ് സംവിധായകൻ അരങ്ങൊരുക്കം നടത്തുന്നത്.

അഭിനേതാവ് മികവുറ്റ രീതിയിൽ അഭിനയിക്കുമെങ്കിലും അതിനുപരിധി നിശ്ചയിക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ് പരിശീലനത്തിലൂടെ തള്ളേണ്ടത് തള്ളിയും കൊള്ളേണ്ടത് ഉൾക്കൊണ്ടും കഥാപാത്രവും നാടകവുമായി ബന്ധം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്നതിന് സംവിധായകൻ നടനെ സഹായിക്കുന്നു.

തനതുനാടകങ്ങളുടെ സംവിധായകർ നാടകത്തിന്റെ സാമൂഹികാംശത്തെ കൂടി കണക്കിലെടുത്തികൊണ്ടാണ് നാടകസംവിധാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. വെയക്തിക ഭാവങ്ങളേക്കാൾ സാമൂഹികഘടകങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൈവരുമ്പോൾ പ്രകൃതിയും പ്രേക്ഷകനും കഥാപാത്രങ്ങളും തമ്മിൽ ലയനം നടക്കുന്നു. സംസ്ക്കാരത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കാവശ്യമായ നാടോടി ഘടകങ്ങളെ ഉൾച്ചേർക്കുന്നതിനുള്ള പാടവവും സംവിധായകൻ നേടുന്നു. ഗൗരവസന്ദർഭങ്ങൾക്കൊപ്പം ലളിതമായും ആക്ഷേപഫലിത ഹാസ്യങ്ങൾ ചേർന്നും രംഗാവതരണം സാധ്യമാക്കേണ്ടിവരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ കഥാവസ്തു പ്രശസ്തമോ അപ്രശസ്തമോ ആയ ഒരു കഥയായിരിക്കും. അതിനെ നാടോടിത്തനിമയോടെ ജനകീയ സ്വഭാവം കൈവരുത്താൻ പ്രേരണ ചെലുത്തുന്നത് സംവിധായകനാണ്.

കേരളത്തിലെ ദൃശ്യകലാ സംസ്കൃതിയുടെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളിൽ അടങ്ങിയ ഒരുശൈലീയാണ് തനതു നാടകങ്ങളിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. നാടകപാരമ്പര്യങ്ങളെ അവഗണിക്കാതെ അവയിൽ അന്തർലീനമായ നാടകാംശങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കുന്ന കരവിരുതും സംവിധായകൻ സ്വന്തമാക്കിയിരുന്നു.

മനോധർമ്മാഭിനയം

മുൻകൂട്ടി തയ്യാറാക്കിയ ക്രിയാംശങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കലല്ല മനോധർമ്മാഭിനയം. ഒരു സംഭവത്തേയോ ആശയത്തേയോ തന്റെ ഭാവനയ്ക്കനുസരിച്ച് മനോധർമ്മ ത്തിലൂടഭിനയിച്ച് നാടകരൂപം നിർമ്മിക്കലാണ് ആധുനിക നാടകവേദിയുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത. ഇവിടെ എഴുതി തയ്യാറാക്കിയ സ്ക്രിപ്റ്റോ പരിശീലകരോ ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ലാ. ക്ഷണനേരം കൊണ്ട് തന്റെ സിദ്ധിക്കനുസരിച്ച് രംഗാവതരണം സാധ്യമാക്കുന്നതാണ് ഇതിന്റെ രീതി. ഒരു കഥാപാത്രത്തിനുണ്ടായിരിക്കേണ്ട ഏറ്റവും വലിയ സിദ്ധിയാണ് ഇത്. ലോകമംഗീകരിച്ച ചില നടന്മാരിൽ പലരും മനോധർമ്മാഭിനയത്തിലൂടെ സ്വന്തം പ്രതിഭ തെളിയിച്ചവരാണ്. ഇങ്ങനെ മനോധർമ്മാഭിനയം നടത്തുമ്പോൾ നടൻ വിലക്കുകളിൽ നിന്നും മനോഭാവങ്ങളിൽ നിന്നും മുൻവിധികളിൽ നിന്നും മോചിതനാകുന്നു.

എഴുതപ്പെട്ട കൃതിയെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് ശില്പശാലയിലൂടെ നാടകം രൂപപ്പെടുത്തി പിന്നീട് അതിന്റെ രചന നിർവ്വഹിക്കുന്ന നൂതന തന്ത്രം ഇന്ന് പല നാടക സംവിധായകരും പരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ചെയ്യുമ്പോൾ അഭിനയത്തിന് യാഥാർത്ഥ്യവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നതിനു കഴിയുന്നു. കെട്ടിയുണ്ടാക്കിയ ചിട്ടവട്ടങ്ങളെ പൊളിച്ചെഴുതി കൊണ്ട് നടനും സംവിധായകനും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ മാനങ്ങളിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു. കാഴ്ചക്കാരെ രസിപ്പിക്കുക എന്നതിനോടൊപ്പം കൂടെ അഭിനയിക്കുന്ന വരെ ശ്രദ്ധിക്കുക, അവരുടെ ഭാവങ്ങളും, പെരുമാറ്റങ്ങളും അനുനിമിഷം ശ്രദ്ധിച്ച് പരിസമാപ്തിയിൽ എത്തിക്കുകയെന്നതും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

തനതുനാടകങ്ങളിലെല്ലാം തന്നെ മനോധർമ്മാഭിനയത്തിന് പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അഭ്യാസവും പരിശീലനവും നേടിയ കലാകാരന്മാരാണെങ്കിൽപോലും സ്വാതന്ത്ര്യമായി അഭിനയിക്കാനുള്ള അവസരം നൽകുകയെന്നത് നാടകത്തിന്റെ വിജയമാണ്. മേൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ട എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും അങ്ങനെയൊരവസരം സംജാതമാകുന്നുണ്ട്.

സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ

നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ കാളിയും കാക്കാത്തിയും ഒക്കെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ

ആണെങ്കിൽ അത് രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നത് പുരുഷന്മാരാണ്. ദാരികന്റെ തലയറുത്ത് നാടിനെ സംരക്ഷിക്കുന്ന കാളിയും സാമൂഹിക പരിഹാസത്തിലൂടെ നാടിന്റെ സ്ഥിതിയെക്കുറിച്ച് അവബോധമുണ്ടാക്കുന്ന കാക്കാത്തിയും തനതു നാടകങ്ങളിൽ പുനപ്രതിഷ്ഠ നേടുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീകൾക്ക് ലജ്ജ പാടില്ലെന്നാണ് ആചാര്യശാസനം എന്നും ഫ്യൂഡൽ വികാരത്തിന്റെ പുളിച്ചു തേട്ടലാണ് ലജ്ജയെന്നും കേളൻ വിലാസിനിയോട് പറയുന്നതും സാമൂഹികമായ ഉണർവ്വിന്റെ സൂചനയാണ്.

ആദ്യകാല നാടകങ്ങളിൽ പലപ്പോഴും സ്ത്രീവേഷം കെട്ടുന്നത് പുരുഷന്മാർ തന്നെയാണ് പിന്നീട് സാമൂഹികപരിസ്ഥിതിയിലുണ്ടായ മാറ്റം സ്ത്രീകളേയും നാടകലോകത്ത് കരുത്തരാക്കി. ശക്തരായ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് ഈ നാടകങ്ങളിലൊക്കെ കാണുന്നത്. കലിയിലെ വിലാസിനിയും മൂധേവിത്തെയ്യത്തിലെ ചീതയും അവനവൻകടമ്പയിലെ ചിത്തിരപെണ്ണും സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ ശക്തിതെളിയിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. സൗപർണ്ണികയിലെ യക്ഷിയും അഗ്നിയിലെ ദേവിയും നാടകത്തിൽ ശക്തമായ സ്വാധീനം പ്രദാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നാടകഘടനയെ മാറ്റി മറിച്ച കഥാപാത്രമാണ് പുലിജന്മത്തിലെ വെള്ളച്ചി. നാടുഗദ്ദികയിലെ യാചന്റെ മകളായ വെള്ള നിസ്സഹായതയുടെ പ്രതീകമാണ്. ചൂഷണത്തിൽ നിന്നും തലനാരിഴയ്ക്കാണ് ഗദ്ദികക്കാരൻ അവളെ മോചിപ്പിക്കുന്നത്. ആധുനികകാലഘട്ടത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളിലേയ്ക്ക് വികാസം പ്രാപിക്കുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് ഈ നാടകങ്ങളെല്ലാം തുറന്നവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

നാടോടിനാടകങ്ങളുമായി ആധുനിക നാടകങ്ങൾക്കുള്ളബന്ധം ഇതിലൂടെ ബോധ്യപ്പെടുന്നു. പ്രേക്ഷകൻ, ജൈവപരിസരം, ആട്ടുകൊട്ടുപാട്ട്, അനുഷ്ഠാനം, എന്നി അംശങ്ങൾ നാടോടി നാടകങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് ആധുനിക നാടകങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നും സംസ്ക്കാരത്തിൽ നിന്നും അബോധപൂർവ്വമായി രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്ന നാടകാംശങ്ങളെ മാത്രമേ ആധുനികകാലത്തെ പ്രേക്ഷകൻ ശരിയായി ആസ്വദിക്കുകയുള്ളൂ. ഏച്ചുകെട്ടലുകളായി മാറിയ നാടോടിത്തനിമയുടെ സ്വീകര്യത നാടകവേദിയിൽ ഒരു പരാജയമായി മാറുമെന്ന് ഈ പഠനത്തിലൂടെ ബോധ്യപ്പെടുന്നു. മാത്രമല്ല തനത് എന്ന ഒരു കേവലസംജ്ഞയായി സൂചിപ്പിക്കേണ്ട പദമല്ല. അതിന് ജീവിതവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ

ജീവനാധാരമായ എല്ലാ അംശങ്ങളേയും തനതായി വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്നതാണ്. അതിനാൽ കുരുത്തോലയും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ് തനതുനാടകങ്ങൾ എന്ന ചിന്താഗതിയ്ക്ക് മാറ്റം വരേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. മണ്ണിന്റെയും മനുഷ്യന്റെയും പ്രകൃതിയുടെയും അംശങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു തനത് സ്വീകരണം തന്നെയാണ്. മലയാള നാടകവേദിയിൽ പ്രേക്ഷകനെ ഉണർത്തുന്നതിനാവശ്യമായ ഗൗരവതരമായ തനത് രചനകളും രംഗാവതരണങ്ങളും ഇനിയുമുണ്ടാകും. ദേശീയവും പ്രാദേശികവുമായ കാലഘട്ടത്തിന്റെ മാറ്റങ്ങൾ അതിനു പിന്തുണയായി മാറും.

ഉപദർശനം

പാശ്ചാത്യനാടകസമ്പ്രദായങ്ങളെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ട് ദേശീയ കലാരൂപങ്ങളും പ്രയോഗരീതികളും കണ്ടറിഞ്ഞ് ഭാരതീയ നാടകവേദി വളർന്നു. അതിൽനിന്നും സ്വാംശീകരിച്ച കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെ അടിത്തറയിൽ സൈദ്ധാന്തികമായ സമീപനങ്ങളോടെ മലയാളനാടകവേദി രൂപംകൊണ്ടു. പാശ്ചാത്യ ആശയങ്ങളെ കടംകൊള്ളുകയാണ് ആധുനികത എന്ന രീതിയിൽ മാറ്റമുണ്ടായി. സൂക്ഷ്മമായ നാടകദർശനങ്ങൾക്കും പരീക്ഷണങ്ങൾക്കുമൊടുവിൽ മലയാള നാടകവേദി പാരമ്പര്യ നാടോടി അംശങ്ങളെ രംഗാവതരണത്തിനൊരുക്കി. ആ ഒരുക്കത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് തനതു നാടകങ്ങൾ. പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നും കാലഗണയ്ക്കനുസൃതമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ വരുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ഈ നാടകങ്ങൾ വികാസം പ്രാപിച്ചത്. ദേശത്തിന്റെ സംസ്കാരിക പൈതൃകത്തിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഈ നാടകങ്ങൾ കാലാതിവർത്തിയായി വളർന്നു. ദേശീയമുന്നേറ്റങ്ങളും നവോത്ഥാന ചിന്താഗതിയും ഇതിന്റെ വളർച്ചയെ സഹായിച്ചു.

നാടിന്റെ കലാരൂപങ്ങളായ തെയ്യം മുടിയേറ്റ്, പടിയണി, കാക്കരിശ്ശി, പൊറാട്ട്, ഗദ്ദിക എന്നിവയിലെ നാടകാംശങ്ങളെ കണ്ടറിഞ്ഞ് അതിനെ തനതു നാടകങ്ങളിലേയ്ക്ക് പകർത്താനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമം നാടകകൃത്തുക്കളിലും സംവിധായകരിലുമുണ്ടായി. ആ ചേർച്ച നാടകങ്ങളിലുണ്ടാക്കിയ മാറ്റങ്ങൾ അനവധിയാണ്.

തനതു നാടകങ്ങൾ നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ വിശ്വാസങ്ങൾ, പാരമ്പര്യം, മൂല്യം, പുരാവൃത്തങ്ങൾ എന്നിവയെ സ്വാംശീകരിക്കുന്നതിന് അവസരം സൃഷ്ടിച്ചു. ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ നാടോടി നാടകങ്ങളെ നേരിട്ടു കാണുന്നതിനുള്ള അവസരങ്ങൾ കുറവായതിനാൽ അതിനെ രംഗാവിഷ്ക്കാരത്തിലൂടെ ജനങ്ങളിലെത്തിക്കാൻ തനതു നാടക പ്രകടനങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. നടന്റെ രീതികളൊന്നുമറിയാതെ തന്നെ മഹാനടന്മാരായാണ് ഓരോ നാടോടി കലാകാരന്മാരും തങ്ങളുടെ അവതരണ പ്രക്രിയ പൂർത്തികരിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നത്.

നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ പ്രേക്ഷക പ്രാതിനിധ്യത്തെ അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് തനതു നാടകങ്ങൾ രംഗവേദി ഒരുക്കിയത്. കേവലം കാണികൾ എന്ന തലത്തിൽ നിന്നും പങ്കാളികൾ എന്ന അവസ്ഥയിലേയ്ക്കുണ്ടായ പരിവർത്തനം നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനതയിൽ നിന്നും കൈവരിച്ചതാണ്. കയ്യടിക്കുകയും ചിരിക്കുകയും വിഷമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാണികൾക്കിടയിൽ നിന്നും കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ആധുനിക നാടകങ്ങൾ തയ്യാറായത് നാടോടി നാടകവുമായുള്ള ബന്ധത്തിലൂടെയാണ്. മതപരമായ ചടങ്ങുകൾ എന്നതിനപ്പുറത്തേയ്ക്ക് കലയെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമങ്ങളുടെ ഫലമായി തനതുനാടകവേദിയിൽ നാടോടി അംശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു. സാമൂഹികമായ മൂല്യങ്ങളെ പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്കെത്തിക്കുവാൻ അനുഷ്ഠാനങ്ങളെ കൂട്ടുപിടിച്ച് ജൈവികമായ ഒരു സിദ്ധി കൈവരുത്തുകയായിരുന്നു നാടകകൃത്തുക്കളുടെ ലക്ഷ്യം. അതിനായി കഥാപാത്രങ്ങളെ ഒരുക്കി. രംഗവേദിയിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിനും സങ്കല്പത്തിനുമിടയിലേയ്ക്ക് പ്രേക്ഷകരെ കൊണ്ടുചെന്നെത്തിക്കുവാനും ആധുനിക നാടകങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു.

അനുഷ്ഠാനപരതയുള്ള നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ ദൈവിക സാന്നിധ്യമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് നാം കാണുന്നത്. തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്നവനും മുടിയേറ്റിലെ അവതാരകരും പടയണിക്കോലം കെട്ടുന്നവരും ഒരു പ്രത്യേകസന്ദർഭത്തിൽ ദൈവത്തിന്റെ അംശങ്ങളാകുന്നു. ഇവിടെ ഭക്തിയാണ് അവരെ നയിക്കുന്ന ഘടകം. എന്നാൽ ഇത്തരം അനുഷ്ഠാനരൂപങ്ങളെ നാടകങ്ങളിലേയ്ക്ക് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആ ദൈവികത നിലനിർത്താൻ സാധിക്കുന്നില്ല. നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളായി അവർക്ക് രൂപമാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. ഭക്തിയുടെ പരിസരം ഇവിടെ നഷ്ടപ്പെടുന്നു. പകരം വിനോദ പരിസരം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

ചിട്ടയായി ക്രമപ്പെടുത്തിയെടുത്ത വ്രതാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ പാലിച്ചുകൊണ്ടാണ് അനുഷ്ഠാന കലകളായ തെയ്യം, പടയണി, മുടിയേറ്റ് എന്നിവ നടത്തുന്നത്. രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും മാറ്റമുൾക്കൊണ്ട് ക്രിയാംശങ്ങളുമായി സംവദിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഓരോ കലാകാരനും അവതരണത്തിനായി തയ്യാറെടുക്കുന്നത്. പുല, അടിയന്തിരം മുതലായവയൊക്കെ കുടുംബത്തുണ്ടായാൽ ചടങ്ങിൽ നിന്നും അവരെ മാറ്റി നിർത്തുന്നു.

കുടുംബപരമായി കിട്ടിയ സിദ്ധിയായാണ് ഓരോ കലാകാരനും ഈ അനുഷ്ഠാനങ്ങളെ കണ്ടിരുന്നത്. അഭ്യാസം നേടിയ കളരിയിൽ നിന്നും രൂപംകൊള്ളുന്നതാണെങ്കിൽപോലും കൃത്യമായ ചിട്ടപാലിക്കാൻ തനതു നാടകങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയാറില്ല. എങ്കിലും തെയ്യം, മുടിയേറ്റ്, പടയണി മുതലായ കലാരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ ബോധ്യമുള്ളവരാണ് നാടകത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. അനുഷ്ഠാന ക്രിയകളിൽ ചിലത് രംഗത്തവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോൾ അതിന്റെ അനുകരണം സാധ്യമാക്കുന്നതിന് കലാകാരന്മാർ ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. തനതു നാടകവേദി ചില അനുഷ്ഠാനങ്ങളെ കടംകൊണ്ട് രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. പലപ്പോഴും ഫലിത പരിഹാസത്തിലൂടെയും സാമൂഹിക വിമർശനത്തിലൂടെയും സമൂഹത്തെ ബോധവാന്മാരാക്കുന്നതിനാണ് ഇത്തരം രംഗാവിഷ്ക്കാരങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്.

സമൂഹം കാലാകാലങ്ങളായി മനസ്സിൽകൊണ്ടു നടക്കുന്ന ചില മിത്തുകളെ പുനസൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമം കൂടി തനതു നാടക പരീക്ഷണത്തിൽ കാണാം. നാടോടി നാടകങ്ങളെല്ലാം ചില ഐതിഹ്യങ്ങളിൽ നിന്നും രൂപപ്പെട്ടു വന്നവയാണ്. കാളി, ദാരികൻ, ശിവപാർവ്വതിമാർ, അമ്മ ദൈവം എന്നിങ്ങനെ വിവിധങ്ങളായ ഈശ്വര സങ്കല്പങ്ങളെ പുനസൃഷ്ടിക്കുകയാണ് നാടോടി നാടകങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത്. അങ്ങനെ ചില സങ്കല്പങ്ങളെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് തനതു നാടകങ്ങളും ശ്രമിക്കുന്നു. കലിയെന്ന നാടകത്തിലെ വിഷ്ണുവിന്റെ പത്താം അവതാരമായ കൽക്കിയും, മൂധേവിത്തെയ്യത്തിലെ സീതയുമൊക്കെ അതിന്റെ തനിയാവർത്തനങ്ങളാണ്.

പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധമുള്ള ഒരു പരിസരമാണ് നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ അവതരണത്തിനായി സാധാരണ സ്വീകരിക്കാറുള്ളത്. കാവും പരിസരവും വൃക്ഷലതാദികളും ഈ അവതരണത്തിന്റെ വേഷപ്പകർച്ചയ്ക്ക് മാറ്റു കൂട്ടുന്നതിന് സഹായിക്കുന്നു. തനതു നാടകങ്ങളും കെട്ടിയുയർത്തിയ പ്രൊസീനിയം രംഗവേദി വിട്ട് തുറസ്സായ രംഗവേദി അവതരണത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുത്തു. കാണികളിലേയ്ക്ക് കലാപ്രകടനത്തിന്റെ ആസ്വാദ്യത പെട്ടെന്ന് എത്തിക്കുന്നതിനായും അവരുമായി അഭേദ്യമായ ബന്ധം സ്ഥാപിക്കുന്നതിനായും ഇത്തരം രംഗവേദികൾ വളരെയധികം സഹായകമായി.

തലമുറകളായി കൈമാറി പോരുന്ന പൈതൃക സൃഷ്ടിയാണ് അനുഷ്ഠാന കലകളെങ്കിൽ സ്വതന്ത്രമായും അയഞ്ഞ ചിട്ടയോടു കൂടിയും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന

പ്രകടനങ്ങളാണ് തനതു നാടകങ്ങൾ. മനോധർമ്മാഭിനയത്തിന് നാടോടി നാടകങ്ങളിലും തനതു നാടകങ്ങളിലും സ്ഥാനമുണ്ട്. എങ്കിലും സംവിധായകന്റെ സ്വാധീനമാണ് തനതുനാടകങ്ങളിലെ പ്രേരണശക്തി. നാടകകൃത്തിന്റെ രചിതപാഠം രംഗപാഠത്തിലേയ്ക്ക് വികസിക്കുമ്പോൾ സംവിധായകൻ നാടകത്തിന്റെ സൂത്രധാരനായി മാറുന്നു. അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്ക് റിഹേഴ്സൽ പതിവില്ല കാരണം ജന്മനാ കണ്ടും കേട്ടും നേടിയെടുക്കുന്ന സിദ്ധിയാണ് കലാകാരന്റെ വൈഭവം. എന്നാൽ അവനവൻ കടമ്പപോലുള്ള നാടകങ്ങൾ തൊണ്ണൂറുദിവസത്തോളം നടത്തിയ റിഹേഴ്സലിൽ നിന്നാണ് രൂപംകൊണ്ടത്. വേദമന്ത്ര തന്ത്രങ്ങൾ കാലങ്ങളിലൂടെ സ്വായത്തമാക്കിയ അനുഷ്ഠാനകലാകാരനും സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് അഭ്യാസംകൊണ്ട് നേടിയെടുത്ത തനതുനാടക കഥാപാത്രത്തിനും തമ്മിൽ വലിയ ബന്ധമൊന്നും കല്പിക്കാനാവില്ല. എങ്കിലും കലകളോട് നീതി പുലർത്താൻ നടൻമാർ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കലകളെല്ലാം കച്ചവടമാകുന്ന പുതിയ കാലഘട്ടത്തിൽ അനുഷ്ഠാന നാടകങ്ങളും തനതു നാടകങ്ങളും തമ്മിൽ ചില കൊടുക്കൽ വാങ്ങൽ പ്രക്രിയകൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. ചില പരിഷ്ക്കാരങ്ങൾ വരുത്തികൊണ്ടും സാങ്കേതികവിദ്യകൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടും പുതിയ രംഗവേദികൾ കീഴടക്കാൻ അനുഷ്ഠാന കലകൾ ശ്രമിക്കുന്നു. വലിയ മുന്നൊരുക്കമോ പരിചയങ്ങളോ ഇല്ലാതെ കൃത്രിമമായ ചമയങ്ങളും വേഷഭൂഷാദികളും ചലനങ്ങളും പ്രദാനം ചെയ്ത് പുതിയ തലമുറയെ ആനന്ദിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ളശ്രമം അനുഷ്ഠാനകലകൾ നടത്തുന്നു. ഇവിടെ ദൈവത്തിന്റെ പ്രതിപുരുഷനെന്ന പദവിയിൽ നിന്നും മോചിതനായി വെറും കലാകാരനായി വേഷപ്രകടനം നടത്തുകയാണ് നാടോടി കലാകാരൻ ചെയ്യുന്നത്.

കാക്കരിശ്ശി, പൊറാട്ട് മുതലായ വിനോദകലകൾ ശരിയായ രീതിയിൽ തന്നെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ തനതു നാടക കലാകാരന്മാർക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അവയുടെ വിനോദ അംശങ്ങൾ പരിഹാസത്തിനും ആക്ഷേപത്തിനും ഉപകരിക്കാറുണ്ട്. ഇതിൽ നിന്നും സ്വീകരിച്ച വേഷവിധാനങ്ങളും ചലനങ്ങളും തനതു നാടകങ്ങളെ കൂടുതൽ മനോഹരമാക്കുന്നു. തനതു നാടകങ്ങളിലെ ചില ക്രിയാംശങ്ങളെ കടമെടുത്തുകൊണ്ട് ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാക്കരിശ്ശി നാടകങ്ങൾ സാമൂഹിക പ്രസക്തിയുള്ള വിഷയങ്ങളെ കൂടി ഇതിൽ ഉൾച്ചേർക്കുന്നു. കാലത്തിനനുസരിച്ചുള്ള മാറ്റങ്ങളെ രണ്ടും കൈയ്യും നീട്ടി സ്വീകരിക്കുന്നതിന് കലാരൂപങ്ങൾ തയ്യാറാവുന്നതിന്റെ സൂചനയായി ഇതിനെ കണക്കാക്കാം.

1967 നു ശേഷമുള്ള ആധുനിക നാടകങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ഈ പഠനം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. തനതു നാടക സ്പർശമുള്ള ഏഴു നാടകങ്ങളെയാണ് ഇതിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ കലി, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ അവനവൻകടമ്പ, വലയാവാസുദേവൻപിള്ളയുടെ അഗ്നി, കെ.ജെ.ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദിക, നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സൗപർണ്ണിക, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ മൂധേവിത്തെയ്യം, എൻ.പ്രഭാകരന്റെ പുലിജന്മം എന്നീ നാടകങ്ങളിലെ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനങ്ങളെ അന്വേഷിച്ചു കണ്ടെത്തിയ ഈ പഠനത്തിന്റെ നിഗമനങ്ങളെ ഇവിടെ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

1. ആധുനിക നാടകങ്ങളിലെ നാടോടി സ്വാധീനം തിരിച്ചറിയുന്നത് അതിന്റെ പ്രകടപരമായ അംശങ്ങളെ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടാണ്.

2. ആധുനിക നാടകങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ അംശങ്ങൾ പല തലങ്ങളിലും കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, അരങ്ങ്, പ്രേക്ഷകൻ, സംഗീതം, നൃത്തം, താളം എന്നിവയെല്ലാം ഇതിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്നു. പാശ്ചാത്യ അനുകരണങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ രീതികൾ നാടകങ്ങളിൽ പരീക്ഷിച്ചു തുടങ്ങിയത് നാടിന്റെ കലകളെ ഉൾകൊണ്ടിട്ടാണ്.

3. നടനത്തിലൂടെ അർത്ഥപൂർണ്ണമാകുന്ന നാടകമെന്ന സാഹിത്യരൂപം നടനിലും, അരങ്ങിലും, പ്രേക്ഷകനിലും അധിഷ്ഠിതമായാണ് സാക്ഷാത്ക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. നാട്യസിദ്ധാന്തത്തിലൂന്നിയ ഈ ദർശനത്തെ രംഗാവിഷ്ക്കാരത്തിലെത്തിക്കാൻ തനതു നാടകങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു.

4. നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ നടനാണ് പ്രജാപതി. നടന്റെ ശാരീരിക ഭംഗികളേക്കാൾ നടനവൈഭവത്തിനാണ് ഇവിടെ പ്രാധാന്യം. നാടോടി കലാകാരൻ പരിശീലനത്തിലൂടെ നേടിയ മെയ്വഴക്കം തനതു നാടകങ്ങളിലെ നടൻ നേടിയെടുത്തത് നാടകക്കളരികളിലൂടെയാണ്. പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിലെത്തുന്നതിനു മുമ്പ് കഥാപാത്രത്തിനാവശ്യമായ സിദ്ധി നടൻ നേടിയെടുത്തിരുന്നു. നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ നടന് ലഭിക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യം തനതുനാടകവേദിയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹചര്യത്തിനനുസരിച്ച് സംഭാഷണത്തിലും

ക്രിയയിലും മാറ്റം വരുത്തുന്നതിന് കഴിയുന്നു. മനോധർമ്മാഭിനയം നാടോടി നാടകങ്ങളുടേയും തനതുനാടകങ്ങളുടേയും മുഖമുദ്രയാണ്. ചിലപ്പോൾ കാണികളെ തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കുന്ന രീതിയും സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്.

5. പ്രേക്ഷനിൽ നിന്നും അകന്നുമാറി കെട്ടിപ്പൊക്കിയ അരങ്ങുസംവിധാനത്തെ മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കാൻ നാടകങ്ങൾക്ക് പ്രേരണയായി മാറിയത് നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ അരങ്ങുരീതികളാണ്. ആർഭാടത്തിൽ നിന്നും മോചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് പ്രകൃതി സംവിധാനത്തിൽ ജൈവപരിസരമൊരുക്കാൻ നാടകങ്ങളെ പ്രേരിപ്പിച്ചതും നാടോടി നാടകങ്ങളാണ്. തങ്ങളുമായി യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത ഏതോ നാടിന്റെ ഏതോ കഥകൾ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ നിന്നും നാടകത്തെ മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കാൻ സഹായിച്ചത് നാടോടി നാടകങ്ങളാണ്. തങ്ങളുടെ ജൈവപരിസരവുമായി ബന്ധമുള്ള നാടകങ്ങൾ രംഗത്താവിഷ്ക്കരിക്കാൻ നാടകകൃത്തുക്കൾക്ക് പ്രേരണയായത് നാടോടി നാടകങ്ങളിലെ പരിസര സൃഷ്ടിയാണ്. കാവുകളിലും നാട്ടരങ്ങുകളിലും അരങ്ങേറിയ നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ പിന്തുടർച്ചയാണ് ഈ നാടകങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. നാടിന്റെ തനിമയും സംസ്ക്കാരവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന അരങ്ങുകൾ ആധുനികനാടകങ്ങൾ കണ്ടെത്തിത്തുടങ്ങി.

6. വാചിക പ്രധാനമായ നാടകാവതരണത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് നിന്നും ദൃശ്യപരതയ്ക്കും ക്രിയാതന്ത്രങ്ങൾക്കും ശാരീരിക ചലനങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചത് നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനഫലമായാണ്. വ്യംഗ്യമായ ചില ധ്വനികൾ, ആംഗ്യങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം കൈവന്നു.

7. നടന്റെ അഭിനയവൈഭവം പൂർണ്ണമായും ദൃശ്യപൂർത്തിയിലെത്തിക്കുന്നതിന് സഹായകമായ അരങ്ങൊരുക്കം നാടകങ്ങളിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന സവിശേഷതയാണ്. കൃത്രിമമായ ദീപസംവിധാനത്തിനല്ല തനതു നാടകങ്ങൾ പ്രാധാന്യം നൽകിയത്. പ്രകൃതിയോടിണങ്ങിച്ചേരുന്ന പന്തങ്ങളും നിലവിളക്കും അനുഷ്ഠാനകലകളുടെ ഇവയുടെ പ്രത്യേകതകളാണ്. തെയ്യം, മുടിയേറ്റ് മുതലായ കലാരൂപങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചിരുന്ന ദീപസംവിധാനത്തെ അരങ്ങൊരുക്കത്തിനു സ്വീകരിച്ചതിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്ക് നടന്റെ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങൾ കൃത്യതയോടെ എത്തിക്കാൻ തനതു നാടകങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞു.

8. നടന്റെ ശാരീരിക ചലനങ്ങളെ പൂർണ്ണതയിലെത്തിക്കുന്നത് അതിനോടൊപ്പം അവതരിപ്പിക്കുന്ന താളം, നൃത്തം, സംഗീതം എന്നിവയുടെ സമ്മേളനമാണ്. നാടകത്തിന്റെ ആന്തരഘടനയും ബാഹ്യഘടനയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന നൃത്തസംഗീതതാളമേളങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ രംഗം കൊഴുപ്പിക്കുന്നു. നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ കണ്ടുവരുന്ന നൃത്തച്ചുവടുകളും വായ്ത്താരികളും താളവാദ്യങ്ങളും തനതുനാടകങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നു. പ്രേക്ഷകരെ നാടകക്രിയയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിന് ഏറെ സഹായകമാണ് ഇവയുടെ പ്രയോഗം.

9. പൗരസ്ത്യ സങ്കല്പങ്ങളെ ഉപജീവിച്ചുകൊണ്ട് പ്രേക്ഷകനെ പരമപ്രധാനമായി കണക്കാക്കുന്നരീതി ഈ നാടകങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്. പ്രേക്ഷകനെ നാടകക്രിയയുമായി കൂടുതൽ അടുപ്പിക്കുകയെന്നതായിരുന്നു തനതു നാടകങ്ങളുടെ രീതി. പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ നിന്നും കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും പ്രേക്ഷകരോട് ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിച്ച് മറുപടികൾക്കായി കാതോർക്കുകയും അവർ പറയുന്ന രീതിയ്ക്കനുസരിച്ച് നാടകം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തതും ഈ നാടകങ്ങളുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയാണ്. നാടോടി നാടകങ്ങളിൽ പലതിലും ഈ രീതി പ്രകടമാണ്. അനുഷ്ഠാനകലകൾ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകന്റെ വികാരവിചാരങ്ങളെ ഉണർത്തുന്നതിനും ദൈവ പ്രീതിയിലൂടെ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരം കണ്ടെത്തുന്നതിനും കഴിയാറുണ്ട്. ഈശ്വരാ വതാരങ്ങളായാണ് പ്രേക്ഷകർ ഈ കലാകാരന്മാരെ കാണുന്നത്. അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങളെ നാടകത്തിലേയ്ക്കു സ്വീകരിക്കുന്നതിലൂടെ അത്തരമൊരു അവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് കാണികളെ എത്തിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടക്കുന്നു. വികാരംകൊള്ളി പ്പിക്കുന്നതിനേക്കാളുപരിയായി വിചാരധാരകളിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്ന ക്രിയാംശത്തെയാണ് നാടകകൃത്ത് വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നത്. നാട്യപ്രധാനങ്ങളായ അവതരണങ്ങളിലൂടെ സാമൂഹികമായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് വഴിയൊരുക്കുന്നതിനും ആധുനിക നാടകങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു.

10. പ്രാദേശിക സംസ്ക്കാരത്തിൽ നിന്നും ഉറവയെടുത്ത മിത്തുകളുടെ സ്വീകരണമാണ് മറ്റൊരു പ്രത്യേകത. അനുഷ്ഠാനകലാരൂപങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ചില അലൗകിക കഥാപാത്രങ്ങളെ ആധുനിക നാടകങ്ങളിൽ സ്വീകരിക്കുന്നു. നാടുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംസ്ക്കാരത്തെ ജനങ്ങൾ നാടകത്തിലൂടെ സ്വീകരിക്കുന്നു.

ആധുനിക നാടകവേദിയുടെ ആധുനികമായ അവതരണ സാധ്യത നാടോടി നാടകങ്ങളിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നു. നാടകകൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠത്തിൽ നിന്നും സംവിധായകൻ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തതാണ് ഈ നാടോടി അംശങ്ങൾ. നാടകീയമായ അവതരണത്തിൽ നാടകകൃത്ത് എഴുതിയ അംശങ്ങളെ സംവിധായകനും സ്വാംശീകരിക്കാൻ കഴിയുന്നു. തനതു നാടകവേദിയിലൂടെ ഈ നാടോടി അംശങ്ങളുടെ സ്വീകാര്യത തെരുവു നാടകവേദികളിലേയ്ക്കും കുട്ടികളുടെ നാടകങ്ങളിലേയ്ക്കും സംക്രമിക്കപ്പെടുന്നു.

പാരമ്പര്യത്തെയും സംസ്ക്കാരത്തെയും സ്വീകരിക്കുന്ന രീതി പാശ്ചാത്യ പൗരസ്ത്യ നാടക പ്രവർത്തകർ ഒരേ മനസ്സോടെ സ്വാഗതം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്വന്തം അസ്തിത്വത്തിൽ ഊന്നിക്കൊള്ളുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തെ നാടകവേദി ഇരുകൈയും നീട്ടി സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ തന്നെയാണ് തനതു നാടകങ്ങൾ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നത്. 1967 ൽ സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ ആശയ സംഹിതയിൽ നിന്നും രൂപം കൊണ്ട തനതു നാടകങ്ങൾ അത്യധികം മിഴിവോടെ പുതുയുഗപ്പിറവിയുടെ ആവിഷ്ക്കാരങ്ങളായി രംഗവേദിയിലെത്തുന്നു. നടീനടന്മാരും സംവിധായകരും മാറുന്നു എന്നുമാത്രം. സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായരുടെ കലി, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ അവനവൻകടമ്പ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ മൂധേവിത്തെയ്യം, ആർ നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സൗപർണ്ണിക, കെ.ജെ ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദിക, എൻ പ്രഭാകരന്റെ പുലിജന്മം വലയാവാസുദേവൻപിള്ളയുടെ അഗ്നി എന്നീ നാടകങ്ങൾ ഇന്നും അരങ്ങിനെ ഉണർത്തുന്നു. ആശയതലത്തിലും ദൃശ്യവിസ്മയത്തിലും രംഗാവിഷ്ക്കാരത്തിലും കഥാഗതിയിലും ചെറിയ മാറ്റങ്ങൾ വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും നാടകകൃത്തുക്കൾ സ്വീകരിച്ച നാടകഘടനയെ പുതിയ സംവിധായകർ മാറ്റിമറിക്കുന്നില്ല. സാമൂഹികമായ ഉയർന്നെഴുന്നേൽപ്പിന്റെ ഭാവതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് ആ നാടകങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമം നടക്കുന്നുവെന്നത് പുതിയ കാലഘട്ടത്തിലെ നാടകാസ്വാദകർക്ക് ഒരു തിരിച്ചറിവാണ്.

നിർദ്ദേശങ്ങൾ

ഓരോ പ്രദേശത്തിന്റേയും കലാപരമായ പാരമ്പര്യം ഉറപ്പുവരുത്തുന്ന രീതിയിൽ എല്ലാ നാടുകളിലും പുതിയ നാടകവേദികൾ ഉണ്ടാകേണ്ടതുണ്ട്. ദേശീയ സമര പ്രസ്ഥാനങ്ങളും നവോത്ഥാനചിന്തകളും ഇന്ത്യൻ ജനതയുടെ കരുത്തായി മാറിയതോടെയാണ്

കലാസാഹിത്യവിഭാഗത്തിലും ഉണർവ്വുണ്ടായത്. ഒറ്റദേശം ഒറ്റ ജനത എന്ന രീതിയിൽ പാശ്ചാത്യസമ്പ്രദായങ്ങളെ തിരസ്ക്കരിക്കാൻ കാണിച്ച വ്യഗ്രത എല്ലാ മേഖലകളിലുള്ള അവഗണനകൾക്ക് കാരണമായി. മനുഷ്യർക്കിടയിൽ സാംസ്ക്കാരികമായ കൊടുക്കൽ വാങ്ങൽ പ്രക്രിയ നടക്കേണ്ടത് സ്വന്തം സംസ്ക്കാരത്തിലൂന്നികൊണ്ടാവണമെന്ന് സാംസ്ക്കാരികനായകർ നിശ്ചയിച്ചുറപ്പിച്ചു. അതിന്റെ ഭാഗമായാണ് പ്രാദേശിക നാടകവേദികളുടെ ഉത്ഭവം. നാടോടികലാരൂപങ്ങളെ സ്വാധീനിച്ചുകൊണ്ടുണ്ടായ തനതുനാടകങ്ങളിൽ ഈ സ്വീകാര്യത ദൃശ്യമാകുന്നു. എന്നാൽ ഇന്ന് കലാപരമായ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പങ്കാളിത്തം ഉറപ്പുവരുത്തുന്ന ഒരു സ്ഥിതിവിശേഷം നാടകവേദിയിൽ കുറഞ്ഞുവന്നിരിക്കുന്നു. ദേശീയമായ മുന്നേറ്റങ്ങൾ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് നാടകവേദിയെ പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ഇനിയും നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. നാടകരചയിതാക്കളേയും സംവിധായകരേയും പ്രേക്ഷകരേയും ഒരുക്കുന്നതിനായി നൂതനരീതികൾ ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കണം. ക്രിയാത്മകമായ രംഗാവതരണങ്ങൾ സാങ്കേതികവിദ്യയുപയോഗിച്ച് നാടക ശേഖരങ്ങളൊരുക്കണം. സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ, സംഗീതനാടക അക്കാദമി എന്നീ സ്ഥാപനങ്ങൾക്ക് ഇതിനുള്ള അവസരങ്ങൾ ഒരുക്കാൻ കഴിയും. നാടകക്കളരിപോലുള്ള കൂട്ടായ്മകൾ സംഘടിപ്പിക്കുകയും നാടിന്റെ താളം ധ്വനിക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും അതിനെ സമൂഹത്തിന്റെ ഉയർത്തെഴുന്നേല്പിനായി പ്രയോഗിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. കുട്ടികളുടെ നാടകവേദികൾ പ്രത്യേകിച്ച് യുവജനോത്സവ വേദികൾ നമ്മുടെ നാടിനെ തൊട്ടറിയുന്ന നാടകങ്ങളുടെ കളിയരങ്ങായി മാറണം. പണം വാരിയെറിഞ്ഞ് രംഗവേദി സൃഷ്ടിക്കുന്നരീതി ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് അവയെ ജൈവപരിസരങ്ങളിലേക്ക് തിരിച്ചുകൊണ്ടു വരണം. അങ്ങനെയെങ്കിൽ അനവധി ദൃശ്യവിസ്മയങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സിനിമപോലുള്ള ജനകീയ കലാരൂപങ്ങളേക്കാൾ, നടന്റെ അഭിനയവൈഭവവും അരങ്ങു സംവിധാനവും കണ്ടും കേട്ടും തൊട്ടും അറിയുന്ന നാടകവേദികൾ ജനങ്ങൾ നെഞ്ചിലേറ്റും. മണ്ണിന്റെ മണമുള്ള പ്രകൃതിയെ തൊട്ടറിയുന്ന നാടകങ്ങൾ നമ്മുടെ നാട്ടിൽ ഇനിയും ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരിക്കും.

അനുബന്ധം – 1

അവതരണപാഠം

അവതരണപാഠം

നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ചില വസ്തുതകൾ അവതരണപാഠമായി ഇവിടെ ചേർക്കുന്നു. പഠനപുരോഗതിയ്ക്കായി തെരഞ്ഞെടുത്ത കലാരൂപങ്ങളും നാടകങ്ങളും നേരിട്ടു കാണുകയും കാണാൻ കഴിയാത്തവയെക്കുറിച്ച് നാടകകൃത്തുക്കളുമായും കലാകാരന്മാരുമായും അഭിമുഖം നടത്തുകയുമുണ്ടായി. 1967 ൽ അരങ്ങേറിയ കലിയിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി ഇന്ന് വരെയുള്ള നാടകസപര്യയുടെ രംഗാവതരണ സാധ്യതകളെയാണ് അവതരണപാഠത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

രചിതപാഠത്തിൽ നിന്നും അവതരണപാഠത്തിലേയ്ക്കുള്ള വളർച്ച നോക്കുമ്പോൾ നാടകം മുന്നേറ്റത്തിന്റെ പാതയിലാണ് എന്ന് ബോധ്യമാകുന്നു. എല്ലാ സാഹിത്യവിഭാഗങ്ങളേയുംപോലെ അനുകൂലമായ ഒരു സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിൽ ആധുനികനാടകം പിറവികൊള്ളുകയായിരുന്നു. കലാസാഹിത്യ പ്രവണതകളുടെയെല്ലാം വികാസകാലമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ട നവോത്ഥാനകാലഘട്ടത്തിൽ നാടകങ്ങളുടെ വളർച്ച ആരംഭിച്ചു. നാടകസാഹിത്യം, നാടകാവതരണം, നാടകാസ്വാദനം എന്നീ മൂന്നു ഘടകങ്ങളുടേയും ശാസ്ത്രീയമായ വളർച്ചയാണ് നാടകവേദിയുടെ വളർച്ചയായി വിലയിരുത്തേണ്ടത്. എന്നാൽ ഇവ മൂന്നിനേയും ശരിയായ രീതിയിൽ ബന്ധിപ്പിക്കാൻ പലർക്കും കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല എന്ന യാഥാർത്ഥ്യം ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കട്ടെ. അതിനു കഴിഞ്ഞ അപൂർവ്വം ചില നാടകങ്ങളാകട്ടെ അവശേഷിപ്പുകളൊന്നുമില്ലാതെ നാടകലോകത്തു നിന്നും അപ്രത്യക്ഷമായി.

തനതുനാടകം എന്ന വാക്ക് കാലങ്ങളിലൂടെ വളർന്ന് വികസിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇന്ന് നാം നാടകവേദിയിൽ കാണുന്ന നാടകങ്ങളിലെല്ലാം തന്നെ തനതിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾ നിഴലിച്ചു നിൽക്കുന്നു. ഒരു പ്രസ്ഥാനമെന്നതിനേക്കാൾ നാടിന്റെ സ്വത്വസ്വീകരണം എന്ന തലത്തിലേയ്ക്ക് തനത് വളർച്ച പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നു.

ചരിത്രത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിവെയ്ക്കാത്ത ചില നാടകങ്ങളിൽ തനതിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾ കാണാൻ സാധിക്കുന്നു. കേവലമൊരു സംജ്ഞ എന്ന നിലയിൽ നിന്നും അതിന്റെ വളർച്ചയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കാൻ അത്യാധുനികരായ നാടകകൃത്തുക്കൾ ശ്രമം നടത്തുന്നുണ്ട്.

രചിത പാഠത്തിന്റെ പൂർത്തി രംഗാവതരണത്തിലാകുമ്പോൾ നാടകം വായിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം അതിന്റെ ദൃശ്യചാരുതയും കാണുന്നതിനുള്ള അവസരമുണ്ടാകണം. അതിനാൽ പഠനത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങളുടെ അവതരണപാഠവും കൂടി ഇതോടൊപ്പം ചേർക്കുന്നു.

കലിയുടെ അവതരണപാഠം

അവനവൻകടമ്പയുടെ അവതരണപാഠം

മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണപാഠം

അഗ്നിയുടെ അവതരണപാഠം

നാടുഗദ്ദികയുടെ അവതരണപാഠം

സൗപർണ്ണികയുടെ അവതരണപാഠം

പുലിജന്മത്തിന്റെ അവതരണപാഠം

അവതരണപാഠം

കലി

മലയാളത്തിലെ ഒരു പരീക്ഷണനാടകമെന്ന രീതിയിൽ കലി ഒരു പുതുയുഗത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്. നാടകവേദിയിലെ ഒരു സംക്രമണകാലഘട്ടത്തിന് തുടക്കം കുറിച്ച കൃതി എന്ന് കലിയെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. പുതിയ അരങ്ങും പ്രേക്ഷകരും വേഷക്കാരുമുണ്ടാവാൻ തന്നാലായത് ചെയ്യുമെന്ന സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ മനോഭാവത്തിന്റെ ആദ്യപിറവിയാണ് കലി. നവരംഗ് കോട്ടയത്തിന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ 1967 ഡിസംബർ 23 നാണ് കലിയുടെ രംഗാവതരണമുണ്ടായത്. മാമൻമാപ്പിള ഹാളിൽ ടിക്കറ്റ് വെച്ചാണ് നാടകാവതരണം നടത്തിയത്. ജി.അരവിന്ദൻ ആയിരുന്നു നാടകത്തിന്റെ സംവിധായകൻ. എന്നാൽ ആ നാടകം സമ്മാനിച്ച വേദനകൾ സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻനായർ ജീവിതകാലം മുഴുവൻ ഓർത്തുവെച്ചിരുന്നു. കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൾ കൊണ്ടോ പരീക്ഷണാംശങ്ങളുടെ പുതുമകൊണ്ടോ ഈ നാടകത്തെ പ്രേക്ഷകർ കയ്യടിച്ചു സ്വീകരിച്ചില്ല. ഒരു വലിയ പരാജയമായി നാടകം അരങ്ങിൽ നിന്നും വിടവാങ്ങി.

നാടകത്തിലെ മിത്തും വെളിച്ചപ്പാടുമൊക്കെ തനതിന്റെ സ്വീകാര്യത വർദ്ധിപ്പിച്ചെങ്കിലും സത്രത്തിലെ മുറികൾ രംഗസ്ഥലമാക്കിയതാണ് അതിന്റെ പരാജയത്തിന്റെ ഹേതുവെന്ന് പലരും അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. വെളിച്ചപ്പാടും വിഗ്രഹങ്ങളുമൊക്കെ ഗ്രാമീണതയുടെ പ്രതീകങ്ങളാകുമ്പോൾ നാഗരിക പശ്ചാത്തലം നാടകഘടനയെ പ്രതികൂലമായി ബാധിച്ചു.

2004 നവംബർ 3-ാം തിയ്യതി കലിയെന്ന നാടകം കെ.വി.ഗണേഷ് എന്ന സംവിധായകൻ മലയാളപഠന ഗവേഷണകേന്ദ്രത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ തൃശ്ശൂർ റിജിയണൽ തിയ്യറ്ററിൽ വീണ്ടും ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. കാലഘട്ടത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെന്ന രീതിയിൽ നിറഞ്ഞ സദസ്സിൽ കയ്യടികളോടെയാണ് ആ നാടകത്തെ പ്രേക്ഷകർ അംഗീകരിച്ചതെന്ന് സംവിധായകൻ പറയുന്നു. നാടകകൃത്ത് എഴുതിവെച്ച് പോയ പലതും സമകാലിക പ്രസക്തിയോടെ പുനർജ്ജനിപ്പിക്കാനായത് ആ നാടകത്തോടുള്ള ആദരമാണ്. കേരളീയ നാട്യപാരമ്പര്യത്തോടുള്ള അഭിനിവേശമാണ് സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ തനതുദർശനത്തിന്റെ കാതൽ എന്ന് ഈ നാടകാവതരണം തെളിയിക്കുന്നു. മലയാളത്തിന്റെ നാടകകൃത്തുക്കൾ നാടകം രചിച്ചാൽ പോര അത് അരങ്ങത്തവതരിപ്പിക്കുക കൂടി

വേണമെന്ന സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ വാചകങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യമാക്കിയ നാടകമായി കലി ഇന്ന് പ്രേക്ഷക മനസ്സിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു.

എന്നാൽ കെ.വി.ഗണേഷിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ സത്രത്തിലെ മുറികളോരൊന്നും മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ ഉള്ളറകളാണ്. മറ്റുള്ളവരുടെ സ്വകാര്യതകളിലേയ്ക്കുള്ള ഒളിഞ്ഞു നോട്ടത്തിന് പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന കളിയിടമായി അദ്ദേഹം അരങ്ങിനെ വികസിപ്പിച്ചു.

അവതരണപാഠം

അവനവൻ കടമ്പ

കാവാലം നാരായണപണിക്കർ രചിച്ച അവനവൻ കടമ്പയെന്ന നാടകം സംവിധാന ചെയ്തത് ജി. അരവിന്ദനാണ്. തിരുവരങ്ങ് നാട്യഗൃഹത്തിന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ തുറന്ന വേദിയിൽ വൃക്ഷപ്പടർപ്പുകൾക്കിടയിലാണ് അവനവൻ കടമ്പയുടെ അരങ്ങ് സൃഷ്ടിച്ചത്. ഇതിലെ പാട്ടുപരിഷയിൽ പ്രധാനിയായി എത്തുന്നത് നെടുമുടി വേണുവാണ്. അവനവൻ കടമ്പയെന്ന നാടകം വാച്യമായ അനുഭൂതിയേക്കാൾ ദൃശ്യാനുഭൂതിയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന നാടകമാണ്. അവനവൻകടമ്പയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശം, പമ്പയാറിനെപ്പറ്റിയുള്ള പരാമർശം, ഉത്സവരംഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ എന്നിവയെല്ലാം പ്രതീകാത്മക രീതിയുള്ള അവതരണത്തിലൂടെയാണ് സാധ്യമാകുന്നത്. എട്ടരക്കണ്ണൻ പക്കിയെന്ന കഥാപാത്രം വൃക്ഷത്തലപ്പുകൾക്കിടയിൽ നിന്നും ചാടി വരുന്ന രംഗം യാഥാർത്ഥ അനുഭൂതി സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. നായികാനായകന്മാരുടെ പ്രാധാന്യത്തോടൊപ്പം രംഗത്തവതരിക്കുന്ന എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും നാടകത്തിൽ തുല്യപ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നു. കൂട്ടായ അഭിനയത്തിന്റെ മികവാണ് അവനവൻ കടമ്പയെന്ന നാടകത്തിന്റെ വിജയം. സംവിധായകന്റെ കലാസൃഷ്ടിയായി പിറന്ന നാടകം നാടോടി അംശങ്ങളെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ വിജയിച്ചു. കളംവരയും മന്ത്രവാദവും പന്തങ്ങളുടെ വെളിച്ചവും അനുഷ്ഠാനപരമായ ചേഷ്ടകളായി നാടകത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കവുങ്ങിൻ പാളയിലെഴുതിയ കോലങ്ങൾ ധരിച്ചാണ് ദേശത്തുടയോൻ പുറപ്പെട്ടുവരുന്നത്. കാവ്യാത്മകമായ ബിംബകല്പനകൾ ഭാവത്മകമായി ആവിഷ്കരിച്ച നാടകമാണ് അവനവൻ കടമ്പ.

അവനവൻകടമ്പയുടെ ഒരു പുതിയ അവതരണപാഠം ഇവിടെ ചേർക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ ഒന്നാം രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് വാലടികാവ് എന്ന സ്ഥലത്താണ്. ഇത് ഒരു നാട്ടുവഴിയാണ്. കൃത്രിമമായ രൂപ സംവിധാനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ആ കാവിലെ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നത്. അരങ്ങിനു പുറകിലായി ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ കൃത്രിമ രൂപം സ്ഥാപിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിന്റെ പുറകിൽ ഉള്ള സ്ക്രീനിലേക്ക് പ്രൊജക്റ്ററിന്റെ സഹായത്തോടെ ഒരു കുഞ്ഞരുവി

ഒഴുകുന്ന ദൃശ്യം കാണാം. സ്ക്രീനിൽ നിന്നും ഒഴുകുന്ന ജലം പോകാൻ പ്രേക്ഷകർക്കും അരങ്ങിനുമിടയിൽ ഒരു കൈത്തോട് നിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതിലൂടെ ജലം ഒഴുക്കി വിടുന്നു. അരങ്ങിനു പിറകിൽ പാടത്തിന്റേയും പുൽത്തകിടിയുടേയും ചിത്രം പതിപ്പിച്ച തിരശ്ശീല തൂക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഒരുവശത്തു നിന്നും വലിച്ച് മാറ്റാനും തിരിച്ചു കൊണ്ടുവരുവാനും തിരശ്ശീലയ്ക്ക് കഴിയും. തിരശ്ശീലയുടെ ഒന്നിനു പുറകിൽ ഒന്നായി ഓരോ സന്ദർഭത്തിനും രംഗത്തിനും ആവശ്യമായ പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കിയിട്ടുണ്ട്. പച്ചനിറത്തിലുള്ള വിരിപ്പ് വിരിച്ചുകൊണ്ട് പുൽത്തകിടിയുടെ പ്രതീതി ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ചില ഭാഗങ്ങൾ നടന്നു പോകുന്ന വഴി എന്നു തോന്നിക്കുംവിധം വിരിപ്പ് മാറ്റിയിട്ടുണ്ട്. ഈ വഴിയിൽ കൂടിയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുന്നതും പോകുന്നതും. അരങ്ങിൽ വലതുഭാഗത്ത് വൃക്ഷത്തിന്റെ ചുവട്ടിൽ നിന്ന് അല്പം മാറി ബോർഡ് പതിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. വാലടി കാവിലേക്ക് സ്വാഗതം എന്ന് എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. മറുഭാഗത്ത് കാവിലെ ക്ഷേത്രം എന്ന ബോർഡും പോകേണ്ട വഴിയിലേക്കുള്ള അടയാളവും കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ആ വഴിക്ക് കുറുകെ ഒരു കുഞ്ഞുവേലി പണിതിട്ടുണ്ട്. വേലി കടന്നാൽ എത്തുന്നത് പ്രേക്ഷകർക്കിടയിൽ ആണ്. ആധുനികസങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചാണ് ഇവിടെ അവനവൻകടമ്പയെന്ന നാടകത്തിന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരം സാധ്യമാക്കിയിട്ടുള്ളത്.

അവതരണപാഠം

മൂധേവിത്തെയ്യം

സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ എസ്. രാമാനുജം സംവിധാനം ചെയ്ത ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകമാണ് മൂധേവിത്തെയ്യം. റേഡിയോ നാടകമായ മുത്തശ്ശിക്കഥയാണ് മൂധേവിത്തെയ്യമെന്ന നാടകമായി പരിണമിച്ചത്. സമൂഹത്തിൽ ഭ്രഷ്ടുകല്പിച്ച സംഭവകഥയാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ രചനയ്ക്ക് ആധാരമായി വർത്തിച്ചത്. ഇത് ഒരു നാടോടിക്കഥയാണ്. അതിൽ നിന്നും മൂധേവിത്തെയ്യം എന്ന മിത്തിനെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു നാടകകൃത്തിന്റെ ദൗത്യം. തോറ്റവും വടക്കൻപാട്ടുമെല്ലാം നാടകത്തിന്റെ ആസ്വാദ്യത വർദ്ധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. സർപ്പപൂജയും കളംപാട്ടും അനുഷ്ഠാന രീതിയിൽ നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. നാഗവിഗ്രഹങ്ങൾ മഞ്ഞൾപൂശി വിഗ്രഹാരാധന നടത്തി അതിനു മുന്നിൽ ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്ന പെൺകുട്ടികൾ യഥാർത്ഥ സർപ്പാരാധനയുടെ ഭാഗമെന്ന രീതിയിൽ രംഗത്ത് അവതരിക്കുന്നു. പൊറാട്ടിന്റെ ഘടനയ്ക്കു സമാനമായ രീതിയിൽ നാടകത്തെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നു. ചീതപെണ്ണിന്റെ വഴിതടഞ്ഞുള്ള ചോദ്യം ചെയ്യലും ദേശത്തുടയോന്മാരുടെ പ്രതികരണവുമാണ് നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാംശം. സമൂഹത്തിൽ നടമാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അനീതിയോടുള്ള പടപൊരുതലായി നാടകമെന്ന ഉപാധിയെ നാടകകൃത്ത് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

എല്ലാവരാലും ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട ചീതപെണ്ണ് കാഞ്ഞിരത്തിൽ കുടിയിരിക്കുന്ന അമ്മയിലേക്ക് ലയിക്കുമ്പോൾ മുടിയഴിഞ്ഞുലഞ്ഞ മൂധേവിത്തെയ്യമായി മാറുന്നു. മൂധേവിത്തെയ്യം നിലവിലുള്ള ഒരു മിത്തല്ല. അത് ഒരു സങ്കല്പമാണ് ഇനി ഭാവിയിൽ തെയ്യമായി അവതരിക്കാൻ ഇടയുള്ള ഒരു മിത്താണ് മൂധേവിത്തെയ്യം. അതിനാൽ നാടകാവതരണത്തിൽ തെയ്യത്തിന്റെ ബാഹ്യഘടനയേക്കാൾ അതിനാധാരമായ മിത്തിനെ അനുകരിക്കാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇതിഹാസത്തിലവതരിക്കുന്ന സീതയിൽ നിന്നും നായികയായ ചീതയിലേയ്ക്കുള്ള മാറ്റം നാടകത്തിലുണ്ട്. ലൗകീക ജീവിതത്തിൽ നിന്നും പ്രകൃതിയായ അമ്മയിലേയ്ക്ക് വിലയം കൊള്ളുന്ന സീതയും കാഞ്ഞിരത്തിൽ കുടിയിരിക്കുന്ന അമ്മയിലേയ്ക്ക് ലയിക്കുന്ന ചീതയും നാടകത്തിൽ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവിയായി നിലകൊള്ളുന്ന സീതയിൽ നിന്നും മൂധേവിയായി മാറുന്ന ചീതയിലേയ്ക്ക് ഉള്ള പ്രയാണവും നാടകത്തിൽ ദർശിക്കാം.

അവതരണപാഠം

അഗ്നി

വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള രചിച്ച അഗ്നി എന്ന നാടകം ആദ്യം സംവിധാനം ചെയ്തത് നാടകകൃത്ത് തന്നെയായിരുന്നു. പിന്നീട് സാംകുട്ടിയുടെ സംവിധാനത്തിൽ പുതിയ രൂപത്തിലും അത് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

'ഓം പൂർണമിതഃ പൂർണമതഃ
പൂർണ്ണാത് പൂർണ്ണമുദച്യതേ
പൂർണ്ണസ്യ പൂർണ്ണമാദായ
പൂർണ്ണമേവാവശിഷ്യതേ'

എന്ന മന്ത്രോച്ചാരണത്തിലൂടെയാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നത്. നാടിന് നന്മ പരത്തുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഉണ്ണി. നാടിനെ നന്മയുടെ ദീപം തെളിച്ച് ശുദ്ധീകരിക്കുവാൻ ഉണ്ണിക്കു കഴിയുമെന്നാണ് വിശ്വാസം. കാരണം കുടുംബസ്വത്തിനെ പൊതുസ്വത്താക്കി മാറ്റാനാണ് ഉണ്ണി ശ്രമിക്കുന്നത്. അമ്മയുടെ ചിതാഗ്നിയിൽ നിന്നും നാടകം ആരംഭിക്കുന്നു. ഇവിടെ അഗ്നിജ്വാലകളെ പ്രതീകാത്മകമായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതോടൊപ്പം പ്രോമിത്യൂസിന്റെ പുരാവൃത്തത്തേയും നാടകത്തിലേക്ക് ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. ദുഃഖസാന്ദ്രമായ നിമിഷങ്ങളിൽ നിന്നും കുട്ടിക്കളിയിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനവും നാടകത്തിൽ സാധ്യമാകുന്നുണ്ട്. പല്ലക്കു ചുമക്കുന്നവരുടെ രംഗക്രിയയും നെറ്റിപ്പട്ടത്തിന്റെ പ്രൗഢിയും നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ പ്രതീകങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. പ്രോമിത്യൂസിൽ നിന്ന് നാടോടിയിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനം ഭാരതീയമായ കാഴ്ച്ചപ്പാടിന്റെ അവതരണമാണ് നൽകുന്നത്. അഗ്നി ചെറുതിരികളായി നാട്ടുകാർക്ക് വിതരണം ചെയ്ത നാടോടി നാടകത്തിന്റെ ജീവശ്വാസമാണ്.

കാക്കാത്തിയുടെ അവതരണവും വായ്ത്താരിയും പാട്ടുകളുമെല്ലാം നാടകത്തിന് നാടോടിത്തനിമയൊരുക്കുന്നു. തോണിക്കാരന്റെ പാട്ടും വായ്ത്താരിയും അന്തരീക്ഷത്തിന് ശാന്തത നൽകുന്നു. ചിതാഗ്നിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കൈകളുടെ ചലനങ്ങളിലൂടെയാണ്. മെയ് വഴക്കമുള്ള നടീനടന്മാരുടെ ചടുലമായ ചലനങ്ങൾ നാടകത്തിന് ദൃശ്യപ്പൊലിമ നൽകി. ഏതെങ്കിലും ഒരു കലാരൂപത്തിന്റെ വലയത്തിൽ പെട്ടുകിടക്കുന്ന നാടകമായല്ല അഗ്നിയെ വ്യഖ്യാനിക്കേണ്ടത്. ഗ്രാമീണജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു എല്ലാ ക്രിയകളുടേയും അടിസ്ഥാനമെന്നതിനെ വ്യഖ്യാനിക്കാം.

അവതരണപാഠം

നാടുഗദ്ദിക

യുവകലാസാഹിതിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ അരങ്ങേറിയ കെ.ജെ. ബേബിയുടെ നാടുഗദ്ദിക ഒരു ആദിവാസിനാടകമായാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. വയനാട്ടിലെ ആദിവാസി വിഭാഗമായ അടിയോരുടെ അനുഷ്ഠാനമായ ഗദ്ദികയെ സാമൂഹികമായി ഉയർത്തെഴു ന്നേൽപ്പിക്കാനുള്ള മാധ്യമമായി വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് നാടകകൃത്ത് ചെയ്തത്. ഈ നാടകമവതരിപ്പിച്ചതിന്റെ പേരിൽ അതിന്റെ പിന്നണികൾക്ക് സംഘർഷഭരിതമായ നിമിഷങ്ങളിലൂടെ കടന്നു പോകേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ട്. ചെറിയ ഇടവേളയ്ക്കുശേഷം മഞ്ഞുമലൈ മക്കളുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ഈ നാടകം വീണ്ടും ആദിവാസി ഗ്രാമങ്ങളിൽ അരങ്ങേറിത്തുടങ്ങി. രണ്ടാമത്തെ അവതരണത്തിനുശേഷം 1981 ഓടെയാണ് ഈ നാടകം പുസ്തകരൂപമായി മാറിയത്.

ആദ്യ അവതരണപാഠത്തിൽ ഗദ്ദികാകാരൻ അടിയോരെ അനീതിക്കെതിരെ ബോധവാനാക്കിയതിന്റെ പേരിൽ മരിച്ചു വീഴുന്നു. അടിയോർ വീണ്ടും അടിമകളായി മാറികൊണ്ടിരുന്നു. എന്നാൽ ഒരു പ്രത്യേക ഘട്ടത്തിൽ അടിയോർ മരിച്ചുപോയ ഗദ്ദികാകാരനെ ആവാഹിച്ച് ജന്മിയെ അടിമപ്പെടുത്തുന്നതായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രണ്ടാമതുണ്ടായ അവതരണത്തിൽ മരിച്ചുപോയ ഗദ്ദികാകാരന്റെ ഉടയാടയണിഞ്ഞ് പുതിയ ഗദ്ദികാകാരൻ രംഗത്തെത്തുന്നതും അടിയോർ ഉടയോന്റെ ഊറ്റം കളയിച്ച് തങ്ങളുടെ വാഗ്ദത്ത ഭൂമിയായ കനവുമലയിലേക്ക് പ്രസ്ഥാനമായി പോകുന്നതുമായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

ആധുനിക കാലത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയായി വീണ്ടും ഈ നാടകം രംഗവേദിയിൽ അരങ്ങേറികൊണ്ടിരിക്കുന്നു. സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയ്ക്കുവേണ്ടി അശ്വത്ഥ് സംവിധാനം ചെയ്ത നാടുഗദ്ദികയെന്ന നാടകം പുതിയ കാലഘട്ടത്തിന്റെ നേരറിവുകളുടെ സാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. എല്ലാ അവതരണങ്ങളിലും ഒരു പോലെ മുഴങ്ങികേൾക്കുന്നത് ആദിവാസികളുടെ 'പൈക്കിന്റോ' (വിശക്കുന്നേ) എന്ന നിലവിളിയാണ്. വർത്തമാനകാല ഘട്ടത്തിൽ വിശന്നുവലഞ്ഞ് ഒരു നേരത്തെ ആഹാരം മോഷ്ടിച്ചതിന്റെ പേരിൽ നാട്ടുകാർ തല്ലിക്കൊന്ന മധുവും നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇന്നും അവരെ ചൂഷണം ചെയ്യാനും അവരുടെ ആവാസവ്യവസ്ഥിതിയെ തകിടം മറിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്ന ആധുനിക മനുഷ്യന്റെ വികൃതമായ മുഖം പുതിയ നാടകങ്ങൾ പൊളിച്ചു മാറ്റുന്നു.

അവതരണപാഠം

സൗപർണ്ണിക

മനുഷ്യന്റെ ആന്തരിക ചോദനകൾ തേടിയുള്ള അന്വേഷണത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണമാണ് സൗപർണ്ണിക എന്ന നാടകം. തന്റെ പാരമ്പര്യത്തേയും വ്യക്തിത്വത്തേയും കണ്ണിചേർക്കാനുള്ള ഇടം തേടി അലയുന്ന വെണ്മണിയും അമാനുഷിക വൈഭവങ്ങളുടെ ഉറവിടമായ യക്ഷിയും തമ്മിലുള്ള ദിവ്യമായ ഒരു ബന്ധത്തിന്റെ പൂരണം എന്ന് സൗപർണ്ണിക എന്ന നാടകത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. 1981 ൽ ആണ് സൗപർണ്ണികയുടെ രംഗാവതരണം നടന്നത്. നാടകകൃത്തായ ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ യക്ഷിയായി ലീലാപണിക്കരും വെണ്മണിയായി എം.കെ ഗോപാലകൃഷ്ണനും വേഷ പ്രകടനം നടത്തി. കോട്ടയം ആസ്ഥാനമാക്കി പ്രവർത്തിക്കുന്ന നാട്യഗൃഹത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ അരങ്ങേറിയ നാടകത്തിന് 1982 ഫെബ്രുവരി 26 ന് തൃശ്ശൂരിൽ വെച്ചു നടന്ന സംഗീത നാടക അക്കാദമിയുടെ മത്സരത്തിൽ താഴെ പറയുന്ന അവാർഡുകൾ ലഭിച്ചു.

നല്ല അവതരണം - നാട്യഗൃഹം (ഒന്നാംസ്ഥാനം)

നല്ല രചന - ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദ് (ഒന്നാം സ്ഥാനം)

നല്ല സംവിധാനം - ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദ് (ഒന്നാം സ്ഥാനം)

നല്ല നടി - ലീലാ പണിക്കർ (ഒന്നാം സ്ഥാനം)

നല്ല നടൻ - എം. കെ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ (ഒന്നാം സ്ഥാനം)

സന്ദർഭത്തിനനുസരിച്ച് വേഷപ്പകർച്ച നടത്തുന്ന കഥാപാത്ര സംവിധാനം സൗപർണ്ണികയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. ചലനക്രമങ്ങൾക്കും അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾക്കും കഥാഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കാൻ കഴിയുന്ന രീതിയിലാണ്. നാടകഘടന നിശ്ചയിച്ചിട്ടുള്ളത്. മോഹിനിയാട്ട വേഷധാരിയായിയെത്തുന്ന യക്ഷിയ്ക്ക് ലാസ്യഭാവമാണ് നാടകകൃത്ത് കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചെറിയ രണ്ടു കൈവിളക്കുകളുടെ കൂടിച്ചേരൽ കാണിച്ചുകൊണ്ട് വെണ്മണിയുടെയും സൗപർണ്ണികയുടേയും സമാഗമം നടക്കുന്ന രംഗം അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ വേറിട്ട അവതരണത്തിന്റെ തെളിവാണ്. വാച്യത്തിനേക്കാൾ വ്യംഗ്യമായ പലതും നാടകാവതരണത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്.

2016 ൽ എം. കെ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ സംവിധാനം ചെയ്ത് സൗപർണ്ണിക വീണ്ടും അരങ്ങേറി. വെണ്മണിയായി വിഷ്ണുവിജയും സൗപർണ്ണികയായി അശ്വതിയും രംഗാവതരണം നടത്തി. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ തൂലികയിൽ വിടർന്ന സൗപർണ്ണിക എന്ന നാടകം ഇന്നും ജനഹൃദയങ്ങൾ നെഞ്ചേറ്റി ലാളിക്കുന്നു. ഉടുത്തുകെട്ടിലും വേഷഭൂഷാദികളിലും പാരമ്പര്യത്തിന്റെ രീതി പിന്തുടർന്നുള്ള അവതരണം തന്നെയാണ് പുതിയ നാടകത്തിലുമുണ്ടായത്. പാട്ടും നൃത്തവും ചലനങ്ങളും കൊണ്ട് നാടോടി സംസ്കൃതിയുടെ പല അംശങ്ങളേയും നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിനായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

അവതരണപാഠം

പുലിജന്മം

'പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ' എന്ന തെയ്യത്തിൽ നിന്നും രൂപം കൊണ്ട നാടകമാണ് പുലിജന്മം. എൻ. പ്രഭാകരൻ രചിച്ച നാടകം സംവിധാനം ചെയ്ത് രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചത് കെ. വി ഗോപാലനാണ്. 1986 ൽ രംഗാവതരണം നടത്തിയ നാടകത്തിൽ കാരിഗുരുക്കളുടെ വേഷം അവതരിപ്പിച്ചത് ബാലൻ കരിവെള്ളൂർ ആണ്. തോറ്റംപാട്ടിൽ പൊട്ടനും കുറത്തിയും ഗുളികനും കാരിഗുരിക്കളെ വഴിതടയുന്നതിനായി പാടുന്ന കുറച്ചു വരികളിൽ നിന്നും രൂപം കൊണ്ടതാണ് പുലിജന്മം എന്ന നാടകം. 1986 ൽ തൃശ്ശൂരിൽ സംഗീതനാടക അക്കാദമിയുടെ മത്സരത്തിൽ മികച്ച നാടകത്തിനും നടനുമുള്ള അവാർഡ് ഈ നാടകം നേടി.

രംഗാവിഷ്ക്കാരത്തിൽ പൂർണ്ണമായും നാടോടി അംശങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ നാടകത്തിൽ നടന്നതായി കാണാം. തുറന്ന വയലേലകളിൽ ജനസാമാന്യത്തെ ആകർഷിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ആദ്യം നാടകം അരങ്ങേറിയത്. പുലിവേഷം കെട്ടിയ നടൻ മുഖാവരണം ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. കാരിഗുരിക്കൾ ഉടുത്തു കെട്ടിൽ കളരിഗുരുക്കളുടെ വേഷവിധാനമാണ് സ്വീകരിക്കുന്നത്. ആയോധന കലകളുടെ അഭ്യാസവും മെയ്വഴക്കവും ചിട്ടയായ പരിശീലനവും നേടിയവരായിരുന്നു കഥാപാത്രങ്ങൾ. ചിമ്മാനക്കളിപ്പാട്ടിന്റെ അവതരണവും നാടകത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

തേങ്ങാമുറികളിൽ കത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന നെയ്ത്തിരികളാണ് രംഗത്തിന് സ്ഥിരമായ പ്രകാശം നൽകിയത്. ഉത്തര കേരളത്തിലെ ഹരിജനങ്ങളുടെ കലാരൂപമായ ചിമ്മാനകളിയുടെ രൂപം സ്വീകരിച്ചാണ് വെള്ളച്ചിയുടെ സ്വപ്നം ആവിഷ്ക്കരിച്ചത്. കാരിഗുരിക്കളുടെ മനസ്സിന്റെ തലങ്ങളായ പൊട്ടനും കുറത്തിയും അയാളുടെ നിഴലിൽ നിന്നും രൂപംകൊള്ളുന്ന അവസ്ഥയിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്. നാടോടി കലാരൂപങ്ങളുമായുള്ള സമന്വയം നാടകത്തിലുടനീളം കാണാം. പുലിജന്മം എന്ന നാടകം സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ 2018 ൽ കെ.ബിനീഷിന്റെ സംവിധാനത്തിൽ രംഗാവതരണം നടത്തി.

നാടകത്തിൽ ചില പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുകയുണ്ടായി. ക്രിയാംശം പഴയതു തന്നെയായിരുന്നെങ്കിലും പുതിയ കാലഘട്ടത്തിൽ സമൂഹം അനുഭവിക്കുന്ന ചില

പ്രശ്നങ്ങളെ കൂടി ഈ നാടകം ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കളരിയഭ്യാസം നേടിയ നടന്മാരാണ് കഥാപാത്രങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രംഗവസ്തുക്കൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ സംവിധായകൻ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. രംഗത്തിന്റെ ഭാവങ്ങൾക്കിണങ്ങിയ വർണ്ണങ്ങൾ വെളിച്ചങ്ങളിലൂടെ വെളിവാക്കുന്ന രീതി ഈ നാടകം പരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കാരിഗുരിക്കൾ പുലിവേഷം കെട്ടിയെത്തുന്ന സന്ദർഭം ഭയാനകമായ താളമേളക്കൊഴുപ്പോടെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചത്. പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചന്റെ നിലവിളി കാതിൽ തറയുന്നതോടൊപ്പം വെള്ളച്ചിയുടെ നിലവിളിയും കേൾക്കാം. ബാഹ്യശക്തിയുടെ ഇടപെടലുകളാണ് തന്റെ കയ്യിലെ കാടിവെള്ളം തട്ടിക്കളഞ്ഞതെന്ന് അവൾ ഉറപ്പിച്ച് പറയുന്നു. ഫ്യൂഡൽ പ്രഭുത്വത്തിന്റെ കൈപിടിയിൽ നിന്നും ഇനിയും മോചനം നേടാതെ അനേകം വെള്ളച്ചിമാരുടെ നിലവിളിയിലാണ് നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്.

അനുബന്ധം – 2

അഭിമുഖങ്ങൾ

അഭിമുഖം – 1

നാടകകൃത്ത് ശ്രീ കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

ചോദ്യം : നാടോടി കലാരൂപങ്ങളെ ഏകീകരിക്കുന്ന തനതുശൈലിയാണ് താങ്കളുടെ നാടകത്തിലുള്ളത്. ആസ്വാദക മനസ്സിലേക്ക് ഈ സ്വാധീനം എത്തിക്കാൻ കഴിയുന്നത് എങ്ങനെയാണ് ?

ഉത്തരം : ഞാൻ എഴുതിയ കഥയും കഥാപാത്രങ്ങളും ഈ ശൈലിയോട് ഇണങ്ങിച്ചേരുന്നു. ബോധപൂർവ്വമായ ഒരു പ്രക്രിയയല്ല അത്. എങ്ങനെയോ വന്നു ചേരുന്നതാണ്. ദൈവത്താറും അവനവൻ കടമ്പയും ഇതിന് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. എനിക്ക് കേരളീയ കലാരൂപങ്ങളോടുള്ള സ്നേഹബഹുമാനങ്ങൾ കേരളത്തെ നിലനിർത്തുന്ന നാടകങ്ങളിൽ പുനർജനിക്കുന്നു. നാം നമ്മുടെ തനിമ നമ്മുടെ ചിത്രത്തിൽ കണ്ടെത്തുന്നതുപോലെ ഒരു പ്രക്രിയ. കലയുടെ പുനർനിർമ്മാണപ്രക്രിയ നടക്കുന്നു. ദൈവം ഉണ്ടാക്കുന്ന കല കലാകാരൻ അപനിർമ്മാണം ചെയ്ത് പുനർനിർമ്മിക്കുന്നു. കഥകളി നടൻ തന്റെ മുദ്രകളിലൂടെ മല കാണിക്കുന്നു. ഈശ്വരനിർമ്മിതമായ വസ്തുക്കളെ മഹാകലാകാരനായ മനുഷ്യൻ പുനർനിർമ്മാണം നടത്തുന്നു.

നമ്മുടെ സംസ്കാരവും പാരമ്പര്യവും പുനർനിർമ്മിക്കുന്ന മറ്റൊരു രാജ്യത്തിന്റെ തനതിനെ നമ്മുടെ സംസ്കാരവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കാം. സാർത്രിന്റെ ട്രോജൻ വിമൻ, ഷേക്സ്പിയറിന്റെ ടെംപസ്റ്റ് എന്നിവയെ മലയാളീകരിച്ച് നാടോടി അംശങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് അവതരിപ്പിച്ചു. പുനസൃഷ്ടിക്കുവേണ്ടി അസംസ്കൃത വസ്തുക്കളെ പുടപാകം ചെയ്ത് വ്യാഖ്യാനിക്കാം.

ചോദ്യം : കേരളീയ സംഗീതവും താളവും നാടോടി ക്ലാസ്സിക് കലകളുടെ ക്രിയാംശവും നാടകങ്ങളിൽ സമന്വയിപ്പിച്ചതെങ്ങനെയാണ്?

ഉത്തരം : ഭാരതീയ പൈതൃകത്തിലൂന്നിനിന്നുകൊണ്ടാണ് ഞാൻ കേരളീയത്തനിമ അന്വേഷിച്ചത്. കേരളത്തിലെ പ്രാദേശികമായ കലാരൂപങ്ങളിലെ

വൈവിധ്യം എന്നെ ഏറെ ആകർഷിച്ചിരുന്നു. അവ കാണുന്നതിനും അവയിലുള്ള സാമ്യവ്യത്യാസങ്ങൾ കണ്ടെത്താനും ഓരോ ദേശങ്ങളിലും ഞാൻ പോയി. അങ്ങനെ മുടിയേറ്റും തെയ്യവും തിറയും പടയണിയും എനിക്ക് പരിചിതമായി. അനുഷ്ഠാനപരതയിൽ എല്ലാം സാമ്യമുണ്ടെങ്കിലും അവതരണരീതിയിൽ വ്യത്യസ്തത ദൃശ്യമായി. ഇതിലെ നാടകീയ അംശങ്ങൾ എന്നെ ഏറെ സ്വാധീനിച്ചു. മുടിയേറ്റിൽ കാളിയും ദാരികനും തമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനത്തിന് നാടകീയതയുണ്ട്. തെയ്യത്തിൽ ദേവതയായി പകർന്നാടുകയാണ്. പടയണിയിൽ സുന്ദരയക്ഷിയും സുകുമാരയക്ഷിയും ഭൈരവിക്കോലവുമൊക്കെ നാടകീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കാക്കരിശ്ശി ഇന്ത്യൻ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ നേർചിത്രമാണ്.

ചോദ്യം : കഥകളി, കൂടിയാട്ടം എന്നിവയെ സ്വന്തം നാടകങ്ങളിൽ വിലയിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് എങ്ങനെയാണ് ?

ഉത്തരം : പണ്ട് കാലങ്ങളിൽ ക്ഷേത്രങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഇത്തരം പാരമ്പര്യ കലാരൂപങ്ങൾക്ക് ഏറെ പ്രസക്തിയുണ്ടായിരുന്നു. ക്ഷേത്രാചാരങ്ങളും മര്യാദകളും പാലിച്ചുകൊണ്ട് ക്ഷേത്രത്തിനകത്ത് വേഷം കെട്ടിയിരുന്ന കലാരൂപങ്ങൾ നാടോടിസംസ്കൃതിയിൽ നിന്നും പലതും കടംകൊണ്ടു. പാടത്ത് പണിയെടുക്കുന്നവരുടെ പാട്ട് സോപാനത്തിൽ ഭക്തി ചാലിച്ച് ക്ഷേത്രസംഗീത സംസ്കാരമുണ്ടായി. കർഷക പ്പാട്ടുകളുമായി ഇവയ്ക്ക് നാഭീനാളബന്ധമുണ്ട്. ഇത്തരം കലാസംസ്കൃതികളുടെ അന്യോന്യതയാണ് എന്റെ നാടകങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നത്. ക്ഷേത്രനടയ്ക്കൽ കൊട്ടിപ്പാടുന്നത് നാടിന്റേയും നാട്ടാരുടേയും സംഗീതമായിരുന്നു. അത് ദ്രാവിഡ സംഗീതത്തിന്റെ വിവിധ ഭേദങ്ങളായിരുന്നു. അതിനെ വിസ്മൃതി യിലാഴ്ത്തികൊണ്ട് നാം നമ്മുടെ നാടിനുവെളിയിലെ സംഗീതത്തെ ആരാധിച്ചു. നാടിന്റെ സംസ്കാരം നാം കാത്തു സൂക്ഷിച്ചില്ല. ദേശിയില്ലാതെ മാർഗ്ഗിയും മാർഗ്ഗിയില്ലാതെ ദേശിയും നിലനിൽക്കില്ല. ദേശിയിലെ മാർഗ്ഗിയാണ് കൂടിയാട്ടം. ഒരു ദേശി സംസ്കൃതിയിലെ

വൈവിധ്യം കൊണ്ടാണ് അമ്മന്നൂർ, പൈങ്കുളം, മാണി ശൈലിയൊക്കെ വരുന്നത്. അത് ദേശീയതയിലെ പ്രാദേശികതയാണ്. ഇത് കൂടിയാട്ടത്തിന് ഗുണമായി വന്നു. ദേശസംസ്കൃതിയുടെ ക്രമാനുഗതമായ വളർച്ചയുടെ പരിണാമത്തെ കുറിക്കുന്ന കലയാണ് കഥകളി. മുടിയേറ്റ് മുതൽ തുടങ്ങുന്ന ആവിഷ്ക്കാരസമ്പ്രദായത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടുവന്ന ഒരു പാരമ്പര്യം കഥകളിയിൽ കാണാം. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലെ യവനനും കഥകളിയിലെ സ്ത്രീവേഷങ്ങളും അന്യസംസ്കൃതിയുടെ അടയാളങ്ങളായും വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ബാഹ്യസ്വാധീനം കൊണ്ട് നമ്മുടെ സംസ്കൃതിയ്ക്ക് പരിണാമം സംഭവിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ കഥകളിയിൽ ഉടുത്തുകെട്ട് വിരിഞ്ഞ് വലുതാകുന്നുണ്ട്. ഇത്രയ്ക്കും വേണമോ? അതൊരു അഭംഗിയല്ലേ?

ചോദ്യം : ആധുനിക മലയാള നാടകത്തിലെ കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർ എന്ന് താങ്കളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടല്ലോ?

ഉത്തരം : നമ്പ്യാർ അവതരിപ്പിച്ച താളക്രമക്കണക്കുകൾ എന്നെ അമ്പരപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവം തന്നെ താളമാണ്. നാട്ടുമൊഴികളും നാടൻപാട്ടും നമ്മെ ഏറെ ആകർഷിക്കുന്നില്ലേ? നാടകത്തിൽ പാട്ടുചേർത്ത് താളം ചേർത്ത് പരിഹാസത്തിന്റെ മേമ്പൊടി ചേർത്തതിനാലാവണം അങ്ങനെയൊരു വിശേഷണം. നമ്പ്യാരെവിടെ? ഞാനെവിടെ ?

ചോദ്യം : തനതുനാടകവേദിയ്ക്ക് നാടകലോകത്തിൽ അധികം നിലനില്പുണ്ടായില്ല എന്നു പറയപ്പെടുന്നു. എന്താണ് ഇപ്പോൾ അതിന്റെ സ്ഥിതി?

ഉത്തരം : തനതിന്റെ പ്രസക്തി നഷ്ടപ്പെട്ടിട്ടൊന്നുമില്ല, കണ്ടുമടുത്തവയെ പുനരാവിഷ്കരിക്കാൻ കലാകാരന് കഴിയും. നേരത്തെ പറഞ്ഞല്ലോ കല ഒരു പുനരാവിഷ്ക്കാരമാണ്. പുനർനിർമ്മിതിയിലെ ആസ്വദിക്കാനുള്ള ശേഷി സാധാരണക്കാരന് നഷ്ടപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ജീവിത സന്ദർഭങ്ങളെ പൊലിപ്പിക്കാൻ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ

അവയിൽ സംഗീതവും താളവും ചേർത്തുനൽകും. അവിടെ തന്മയത്വഭാവം കൈവരും. നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ സാധാരണീകരണം എന്ന തത്ത്വം ഇവിടെ ഓർമ്മ വരുന്നു. രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രവുമായി തന്മയത്വഭാവം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇത്തരം അവതരണങ്ങൾ എല്ലാ കാലത്തും നിലനിൽക്കും.

ചോദ്യം : എല്ലാ സാഹിത്യകാരന്മാരിലും സ്ഥലനാമങ്ങൾ ഏറെ സ്വാധീനം ചെലുത്താറുണ്ട്. അങ്ങയുടെ ജീവിതവുമായി സ്ഥലനാമത്തിനുള്ള ബന്ധം എന്താണ്?

ഉത്തരം : ദേശം നൽകിയ ഊർജ്ജമാണ് എന്നിൽ ഇപ്പോഴും ഉള്ളത്. ഒരു അന്വേഷണത്വര എന്നിൽ വളർത്തിയത് എന്റെ ദേശമായ കാവാലം തന്നെയാണ്. കാവാലം എന്ന് എന്നെ വിശേഷിപ്പിക്കുമ്പോൾ എനിക്ക് എന്തെന്നില്ലാത്ത സന്തോഷം തോന്നാറുണ്ട്. ഏതു സ്ഥലം കാണുമ്പോഴും എനിക്ക് എന്റെ ദേശസംസ്കൃതിയെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മവരും. അതുമായി ഞാൻ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കും. എന്നെ കലാകാരനാക്കിയത് എന്റെ ഗ്രാമത്തിലെ കറുത്ത ചെളിയാണ്.

അഭിമുഖം – 2

നാടുഗദ്ദികയുടെ നാടകകൃത്തായ കെ.ജെ.ബേബിയുമായി നടന്ന അഭിമുഖം

ചോദ്യം : എന്താണ് നാടുഗദ്ദിക?

ഉത്തരം : അടിയോരുടെ ആചാരമാണ് നാടുഗദ്ദിക നാട്ടിലെ മൊത്തം രോഗം മാറ്റാൻ ഗദ്ദികാകാരന്മാരെല്ലാം കൂടിയിറങ്ങും. ഗദ്ദികക്കാർ വേഷം കെട്ടി തിരുനെല്ലി അമ്പലത്തിന്റെ ചോട്ടിൽ നിന്നിറങ്ങി കളിച്ച് കളിച്ച് വീടുവീടാന്തരം കയറിയിറങ്ങി എല്ലാവീട്ടിൽ നിന്നും രോഗങ്ങൾ ആവാഹിച്ച് പോത്തുംമൂല എന്ന സ്ഥലത്ത് കടൽ തീരത്ത് കൊണ്ടുപോയി മഴക്കാലത്തിനുമുമ്പ് സമർപ്പിക്കുന്നു. ഈ രോഗങ്ങളെ ആവാഹിച്ച് ജനങ്ങളെ സുരക്ഷിതരാക്കുന്നു. അവരെ പിടികൂടിയ ബാധയെ ആവാഹിച്ച് ജനങ്ങളെ സുരക്ഷിതരാക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനം നടത്തി സമൂഹത്തെ രക്ഷിക്കുന്ന കർമ്മമാണ് ഇത്.

ചോദ്യം : നാടകത്തിന് നാടുഗദ്ദിക എന്ന പേര് സ്വീകരിക്കാൻ കാരണം എന്താണ്?

ഉത്തരം : വീടുവീടാന്തരം കയറിയിറങ്ങി രോഗങ്ങൾ സ്വാംശീകരിച്ച ഗദ്ദികാകാരന്മാർക്കു പകരം ഞാൻ ചരിത്രത്തിലൂടെ നടന്ന് സമൂഹത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ രോഗം കണ്ടെത്തുന്നു. അത് ജനങ്ങളിൽ നിന്നും സ്വാംശീകരിച്ച് അതിനെ ആവാഹിച്ച് അവർക്ക് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. അവരെ ചില സാമൂഹിക ബാധകളിൽ നിന്നും രക്ഷപ്പെടുത്തിയെടുക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു എന്റേത്. ഒരു പരിധിവരെ അത് വിജയിച്ചു എന്ന് പറയാം.

ചോദ്യം : നാടകത്തിനു സ്വീകരിച്ച ജൈവപരിസരം എന്തായിരുന്നു?

ഉത്തരം : പ്രകൃതിയാണ് ഇതിന്റെ അന്തരീക്ഷം. ഗ്രാമത്തിൽ വെളിച്ചപ്പാടും തെയ്യവും ഒക്കെ വരുന്നതുപോലെ ജനങ്ങളെ വിളിച്ചറിയിച്ച് ആളെ കൂട്ടി അവരുടെ മുന്നിൽ നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതിൽ അവർ പങ്കാളികളാകും. അവരുടെ തന്നെ കഥയായി അതിനെ ഏറ്റെടുക്കും. തെരുവുനാടകത്തിന്റെ രീതിയാണ് ഞാൻ സ്വീകരിച്ചത്. ആ കാലഘട്ടത്തിൽ തെരുവു

നാടകങ്ങളൊന്നും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. അതിനാൽ തന്നെ ആ ഗ്രാമത്തിലെ തെരുവായിരുന്നു എന്റെ പരിസരം. അത് പ്രകൃതിയുമായി ബന്ധം പുലർത്തിയിരുന്നു

ചോദ്യം : 'നാടുഗദ്ദിക' എന്ന നാടകത്തിന്റെ ചരിത്രം എന്താണ്?

ഉത്തരം : വയനാട്ടിൽ സാക്ഷരത ക്ലാസ്സിന്റെ ഭാഗമായി 1976 കാലഘട്ടത്തിൽ സീറോ ആർട്ട് ക്ലബ്ബ് എന്ന പേരിൽ ഒരു ഗ്രൂപ്പുണ്ടാക്കി. ആദ്യം അവിടെ ഒരു നഴ്സറി തുടങ്ങി. പിന്നീടത് സാക്ഷരത ക്ലാസ്സുകളായി വളർന്നു. അതിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ അപൂർണ്ണ എന്ന ഒരു നാടകം അരങ്ങേറി. വളരെ ബുദ്ധി മുട്ടി ക്ലേശങ്ങൾ സഹിച്ച് അവതരിപ്പിച്ച നാടകം ആണ് അപൂർണ്ണ. അതിന്റെ തുടർച്ചയാണ് നാടുഗദ്ദിക. ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ അടിച്ചമർത്തലുകൾക്ക് വിധേയമായ നാടകം ഒരുപാട് പീഡനങ്ങളനുഭവിച്ചെങ്കിലും പിന്നീട് അംഗീകാരം നേടി. യൂണിവേഴ്സിറ്റികളിലും മറ്റും ആ നാടകം ഇന്നും പഠനവിഷയമാക്കിയിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ അഭിനേതാക്കളിൽ ചിലർ ഇപ്പോഴും ജീവിച്ചിരിക്കുന്നു. പലരും മരിച്ചിരിക്കുന്നു. നാട്ടുഗദ്ദികയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രമായ ഗദ്ദികക്കാരന്റെ റോൾ ഞാൻ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. നാട കരചനയും സംവിധാനവും ഞാൻ തന്നെയാണ് ചെയ്തത്.

ചോദ്യം : നാടുഗദ്ദിക എന്ന നാടകം അവതരണത്തിനു നേരിട്ട പ്രതിസന്ധി എന്തായിരുന്നു?

ഉത്തരം : ഒരു തീവ്രവാദ നാടകം എന്ന പേരിലറിയപ്പെട്ട ഒരു നാടകമായിരുന്നു നാടുഗദ്ദിക. ഈ നാടകം ആദ്യകാലത്ത് അരങ്ങേറുമ്പോൾ നക്സൽ നാടകം വരുന്നുവെന്ന് മുൻകൂട്ടി ജനങ്ങൾക്ക് അറിയിപ്പു കിട്ടിയിരുന്നു. ജനങ്ങളെ ഭയപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു രീതി ഈ നാടകത്തിനു മുമ്പ് പ്രചരിച്ചി രുന്നു. അതിനാൽ തന്നെ സ്ത്രീകളൊക്കെ ഈ നാടകം കാണാൻ വരാൻ ഭയപ്പെട്ടിരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ അവതരണം ഇഷ്ടപ്പെട്ടപ്പോൾ ഭയപ്പാടില്ലാതെ ജനങ്ങൾ നാടകം കാണാനെത്തി. ഗ്രാമത്തിലെ നാടൻ നൃത്തങ്ങൾ അവരുടെ പാട്ടുകൾ, ആദിവാസികളുടെയും കർഷകരുടെയും പാട്ടുകൾ എല്ലാം ചേർന്ന് ഈ നാടകം പൂർണ്ണതയിലെത്തി നിൽക്കുന്നു.

ചോദ്യം : നാടുഗദ്ദിക എന്ന നാടകം ഉണ്ടാകാൻ ഇടയായ സാഹചര്യം എന്താണ്?

ഉത്തരം : വയനാട്ടിൽ ഞാൻ തുടങ്ങിയ സാക്ഷരതാ ക്ലാസ്സുകൾ ഒരു കൂട്ടായ്മയായി വളർന്നു. ആദിവാസികൾ സാക്ഷരരാകാൻ കാത്തിരിക്കുന്നു എന്നായിരുന്നു എന്റെ വിശ്വാസം. അക്ഷരങ്ങളോട് താല്പര്യമില്ലാത്ത ആദിവാസികളെ ഇപ്പോൾ മാറ്റിക്കളയാമെന്ന ധാരണയോടെയാണ് ഞാൻ അവിടെ എത്തിയത്. അതിനുകാരണം അവർക്ക് സ്വന്തമായ ഒരു ഭാഷയുണ്ട്. അവരുടെ ഭാഷയ്ക്ക് അവർ വലിയ മഹത്വം കല്പിക്കുന്നു. നമ്മുടെ മലയാളം അവർ ഉടയോരുടെ ഭാഷയായിട്ടാണ് കണക്കാക്കുന്നത്. അതിനാൽ എളുപ്പത്തിലൊന്നും അവർ അതിനെ സ്വീകരിച്ചില്ല. അതോടെ ആദിവാസികളെ സാക്ഷരരാക്കി മാറ്റാമെന്ന എന്റെ വിശ്വാസം അബദ്ധമാണെന്നു ഞാൻ മനസ്സിലാക്കി. പിന്നീട് അവരെ പാട്ടുകളെഴുതി പഠിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. വർഷങ്ങളുടെ ശ്രമഫലമായി ഒന്നു രണ്ടു പാട്ടുകൾ വിജയകരമായി പൂർത്തിയാക്കി. പലരുടെയുമിടയിൽ നിന്നും അംഗീകാരം ലഭിച്ചപ്പോൾ അവർ അപൂർണ്ണ എന്ന നാടകം കളിക്കാൻ തയ്യാറായി. ഗോത്രവിഭാഗക്കാരുടെ പ്രശ്നങ്ങളായിരുന്നു അതിന്റെ അവതരണത്തിന് പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഗോത്രവിഭാഗത്തിലെ പെൺകുട്ടികൾക്ക് നേരിടേണ്ടി വരുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾ, ആരോഗ്യമുള്ള ആദിവാസിയ്ക്കുണ്ടായ പ്രശ്നങ്ങൾ, വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ ആദിവാസിക്കുണ്ടായ പ്രശ്നങ്ങൾ എന്നിവയാണ് അപൂർണ്ണ എന്ന നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. അപൂർണ്ണയുടെ അന്ത്യത്തിൽ നിന്നും തുടങ്ങിയ നാടകമാണ് നാടുഗദ്ദിക. അപൂർണ്ണയുടെ പൂർണ്ണതയാണ് നാടുഗദ്ദിക.

ചോദ്യം : സ്ത്രീകൾ നാടകത്തിൽ പങ്കെടുത്തിരുന്നോ?

ഉത്തരം : ആദിവാസി സ്ത്രീകളെയും നാടകത്തിൽ പങ്കെടുപ്പിച്ചിരുന്നു. അവരിൽ വിശ്വാസം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ലക്ഷ്യം. എന്റെ വീടിന്റെ മുറിയിൽ തന്നെയാണ് ഇതിന്റെ റിഹേഴ്സൽ നടന്നിരുന്നത്. കാടിന്റേയും നാടിന്റേയും ഇടയിലുള്ള ഗ്രാമത്തിലാണ് നാടകം അരങ്ങേറിയത്.

വള്ളിയൂർ കാവിനടുത്താണ് ഈ ഗ്രാമം സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. നാടകത്തിൽ ആദിവാസികളെ പങ്കെടുപ്പിക്കുന്നതിന് വ്യഗ്രത കാട്ടിയപ്പോൾ സമൂഹത്തിന്റെ ഇടയിൽ നിന്ന് മാറി നടക്കുന്നവൻ എന്ന അപഖ്യാതി എനിക്ക് കേൾക്കേണ്ടി വന്നു.

ചോദ്യം : ട്രൈബൽ തിയറ്റർ എന്ന വിശേഷണം നാടുഗദ്ദികയ്ക്ക് ലഭ്യമായതെങ്ങനെ?

ഉത്തരം : ഞങ്ങളുടെ ഗ്രാമത്തിൽ അഞ്ചുവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ആദിവാസിഭാഷകളുണ്ട്. അഞ്ചുവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവർക്കും അഞ്ചുഭാഷയാണ്. വയനാട് ആദിവാസികളുടെ ഇടയിൽ 14ൽ പരം ആദിവാസി വിഭാഗങ്ങളുടെ ഭാഷകളുണ്ട്. പഴശ്ശിയുടെ കൂടെ യുദ്ധത്തിനു പോയിരുന്ന കുറിച്യരും മറ്റും ആദിവാസികൾക്കിടയിലെ സവർണ്ണരാണ്. പൊതുസമൂഹത്തിനിടയിൽ ഇവർ തരംതാഴ്ന്നവരെന്നു ഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ആദിവാസികളുടെ ഇടയിൽ ഏറ്റവും താഴെ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവരാണ് പണിയർ. പണിയരെ കണ്ടാൽ നൂറ്റിപത്തുതവണ മുങ്ങിയാൽ മാത്രമേ കുറിച്യർക്ക് ശുദ്ധം വന്നിരുന്നുള്ളൂ.ഒരു ആദിവാസി വിഭാഗം മറ്റുവിഭാഗങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടാറില്ല. അവർക്ക് പരസ്പരം വിവാഹം കഴിക്കാനോ വിശേഷങ്ങളിൽ കൂട്ടുകൂടാനോ കഴിയില്ലായിരുന്നു. വിശ്വാസപ്രകാരം മറ്റുവിഭാഗങ്ങളുമായി ഇടപെടലുകൾ നടത്തിയാൽ രോഗബാധ യുണ്ടാകുമെന്ന് ഇവർ കരുതിയിരുന്നു. ആദിവാസികളുടെ ഇടയിൽ നായ്ക്കർ എന്ന ഒരു വിഭാഗം ഉണ്ട്. അവരുടെ ഉള്ളിൽ തന്നെ അവാന്തരഭാഷകൾ ഉണ്ട്. തൃശ്ശൂരിൽ തന്നെ കുന്ദംകുളത്തുകാരൻ സംസാരിക്കുന്ന രീതിയിലല്ല കൊടുങ്ങല്ലൂക്കാരൻ സംസാരിക്കുന്നത്. ആദിവാസി ഗോത്രത്തിൽ അടിയാന്മാരുടെ ഇടയിൽ ധാരാളം മന്റങ്ങൾ ഉണ്ട്. ശക്തമായ ഒരു ഗോത്രഘടനയാണ് മന്റങ്ങളിലുള്ളത്. ഓരോ മന്റത്തിനും ഓരോ മൂപ്പനുണ്ടാകും. ആ കാലത്തെ ഗോത്രഘടനയ്ക്കപ്പുറം ആദിവാസികൾക്ക് വേറെ ലോകമില്ല. അടിയോർ എന്ന ആദിവാസികളുടെ ഇടയിൽ അവരുടെ ആചാരമായ നാടുഗദ്ദികയിലൂടെ നാടകം അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ അതൊരു ട്രൈബൽ നാടകമായി മാറിയിരിക്കാം.

ചോദ്യം : അടിയാരുടെ ഇപ്പോഴത്തെ അവസ്ഥ എന്താണ്?

ഉത്തരം : ഇപ്പോൾ അവരുടെ ഗോത്രത്തനിമ നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. എല്ലാ രാഷ്ട്രീയ പാർട്ടികളുടെയും, ജാതിയമായ തരംതിരിവുകളുടെയും സ്വാധീനം മൂലം ഇപ്പോൾ അവർക്കിടയിൽ ഒരുപാട് മാറ്റങ്ങൾ വന്നിരിക്കുന്നു. ഫാൻസ് അസോസിയേഷൻ വരെ ഇന്നവിടെയുണ്ട്. അവരുടെ ഗോത്രത്തനിമ വീടിനകത്ത് മാത്രമേയുള്ളൂ. പുറമെ കണ്ടാൽ ആദിവാസികൾ ആണെന്ന് തിരിച്ചറിയുകയില്ല. പുറം ലോകവുമായുള്ള ബന്ധം മൂലം അവർ മാനകഭാഷ സംസാരിച്ചു തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. എന്നാലും വീടിനകത്ത് അവർ ഗോത്രത്തനിമ നിലനിർത്തികൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വിദ്യാഭ്യാസം നേടുന്നവരുണ്ടെങ്കിലും ഒരുപാടാളുകൾക്ക് വലിയ ഉയരത്തിലെത്താൻ കഴിയാറില്ല. ഇപ്പോഴും വിദ്യാലയത്തിൽ നിന്നും പഠനത്തിനായെത്തിയ കുട്ടികൾ കൊഴിഞ്ഞുപോയ്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കേരള ജനതയ്ക്കുണ്ടായ എല്ലാ വ്യത്യാസങ്ങളും ഇവിടത്തെ ആദിവാസികളിലുമുണ്ടായി. മൊബൈൽ ഉപയോഗവും ആധുനിക രീതിയുള്ള വസ്ത്ര ധാരണവുമൊക്കെ ഇവർ സ്വീകരിച്ചു തുടങ്ങി. ഇനിയും പുരോഗതിയിലേക്ക് അവരെ എത്തിക്കേണ്ട ചുമതല ഓരോ കേരളീയനും ഉണ്ട്.

അഭിമുഖം – 3

പുലിജന്മത്തിന്റെ നാടകകൃത്ത് എൻ.പ്രഭാകരനുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

ചോദ്യം : നാടകത്തിന് പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചന്റെ കഥ തെരഞ്ഞെടുക്കാനുണ്ടായ കാരണം എന്തായിരുന്നു?

ഉത്തരം : എന്റെ സ്ഥലം മാടായിയാണ്. മാടായിയാണ് പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചന്റെ അമ്മ വീട്. ഇവരെ വയലിൽ പണിയെടുക്കാനായി ജന്മി അയൽ ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്ക് വിലയ്ക്കു വാങ്ങുകയും തുടർന്ന് അവിടത്തെ പണിക്കാരൻ വിവാഹം കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിലുണ്ടായ മകനാണ് കാരിഗുരിക്കൾ. എല്ലാ കളരിയിലും പോയി എല്ലാ അഭ്യാസവും നേടി മിടുക്കനായി സ്വയം കാരിഗുരിക്കളായി മാറിയവനാണ് ഇയാൾ. വളരെ അപൂർവ്വതയുള്ള കഥയാണിത്. ഒരു മനുഷ്യൻ പുലിയായി മാറി തിരിച്ച് സ്വന്തം രൂപത്തിലെത്താൻ കഴിയാത്ത നിലവിളിയാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ ജീവൻ. അതുകൊണ്ടാണ് ഈ കഥ തെരഞ്ഞെടുത്തത്. വളർപ്പട്ടണം മുതൽ പെരുമ്പത്തൂർ വരെയുള്ള സ്ഥലമാണ് തെയ്യം അരങ്ങേറുന്ന സ്ഥലമായി കേൾവിപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അതിന്റെ ഇടയിലെ പ്രധാന കേന്ദ്രസ്ഥാനമാണ് മാടായി. ഇവിടെയാണ് പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ അരങ്ങേറുന്നത്.

ചോദ്യം : പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചന്റെ രംഗാവിഷ്ക്കാരം എങ്ങനെയായിരുന്നു?

ഉത്തരം : മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും ചെറിയ നാടകമാണ് പുലിജന്മം. ആ നാടകത്തെ ഒന്നരമണിക്കൂർ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരത്തിലെത്തിക്കാൻ സംവിധായകന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മാടായിയിൽ തന്നെയാണ് ഈ നാടകം ആദ്യമായി അരങ്ങേറിയത്. നാട്ടുകാർക്ക് പലർക്കും തെയ്യമറിയാം. അതിനാൽ തന്നെ അവർക്കിടയിൽ നിന്നും തന്നെയാണ് കഥപാത്രങ്ങൾ വളർന്നു വന്നത്. നടന്മാർ നിരവധി നാളുകളിലെ അഭ്യാസംകൊണ്ടാണ് തെയ്യ ക്കോലങ്ങളായി മാറിയത്. സമൃദ്ധമായ ചലനങ്ങളാണ് നാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത.

ചോദ്യം : നാടകത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ പൗരാണിക കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെന്തിനാണ്?

ഉത്തരം : രണ്ട് പൗരാണിക രൂപങ്ങൾ വേദിയിലെത്തി സംസാരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകം തുടങ്ങുന്നത്. മാരിത്തെയ്യങ്ങളാണ് ഈ രൂപങ്ങൾ. മാരിത്തെയ്യം എന്നു പറയുന്ന തെയ്യം – ഹരിജനങ്ങളുടെ തെയ്യമാണ്. കാരിഗുരിക്കൾ ഗൗരവമുള്ള കഥാപാത്രമാണെങ്കിൽ ഒരു കോമാളിത്തെയ്യമാണ് മാരിത്തെയ്യം. നാടകാവസാനത്തിൽ ഇവർ വീണ്ടും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് കാരിഗുരിക്കളെ ദൈവീകതലത്തിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തുന്നുണ്ട്. പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ ദേശങ്ങളിൽ അരങ്ങേറുന്നുള്ളൂ. ഹരിജനങ്ങൾ ഇതിനെ തെയ്യമായി കണക്കാക്കുന്നില്ല. അവർ തങ്ങളുടെ ആദികാരണവരായിട്ടാണ് പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചനെ കണക്കാക്കുന്നത്. അധികം വർണ്ണപൊലിമയില്ലാത്ത തെയ്യമാണ് പുലിമറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ. എന്നാൽ ധർമ്മദൈവങ്ങൾക്ക് വർണ്ണപൊലിമയുണ്ട്. ധർമ്മദൈവമുള്ള അപൂർവ്വം ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ കൂടെ പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചനുമുണ്ടാകും. എല്ലാ വർഷങ്ങളിലും ഈ തെയ്യം കൃത്യമായി അരങ്ങേറുന്നില്ല. ചിലയിടങ്ങളിൽ മാത്രം ഇപ്പോഴും കാണാം.

ചോദ്യം : പൊട്ടനേയും കുറത്തിയേയും ഗുളികനേയും നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്ങനെയാണ്?

ഉത്തരം : കാരിഗുരിക്കളെ ഗുളികനും കുറത്തിയും പൊട്ടനും വഴി തടയുന്ന സന്ദർഭം തോറ്റം പാട്ടിലെ വരികളിലുണ്ട്. ആ വരികൾ വിപുലപ്പെടുത്തി യെടുക്കുന്നതാണ് നാടകത്തിന്റെ കഥ. മൂന്നു തെയ്യക്കോലങ്ങളെ കാരിഗുരിക്കളുടെ വഴിതടയാൻ അയയ്ക്കുന്നുണ്ട്. പൊട്ടൻ, ഗുളികൻ, കുറത്തി എന്നിവരാണ് ആ തെയ്യങ്ങൾ. പൊട്ടൻ കളി കളിക്കുന്ന പൊട്ടൻ തെയ്യം മനുഷ്യഗണത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. കാരിഗുരിക്കളുടെ മനസ്സിന്റെ വൈകാരികതലമാണ് കുറത്തി പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. ഗുളികൻ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യശക്തിയുടെ പ്രതീകമാണ്. പൊട്ടനും കുറത്തിയും

ഗുളികനും തെയ്യക്കോലങ്ങളാണ്. മനുഷ്യന്റെ ആന്തരിക സംഘർഷവും പ്രേരണയുമൊക്കെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനാണ് പൊട്ടനും കുറത്തിയും അകത്തുണ്ട് എന്ന് പറയുന്നത്. ബാഹ്യമായ ഇടപെടലാണ് ഗുളികന്റേത്. അത് സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയ നേതാക്കളുടെ സ്വഭാവപരിഗണനയിലാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്.

ചോദ്യം : കാരിഗുരിക്കൾ തോൽവിയാണോ ജയമാണോ ഏറ്റുവാങ്ങിയത്?

ഉത്തരം : ബാഹ്യശക്തിയ്ക്കും ആന്തരികശക്തിയ്ക്കും തോല്പിക്കാനാവാത്ത കഥാപാത്രമാണ് കാരിഗുരിക്കൾ. പുലിജന്മം എന്ന നാടകത്തിനൊടുവിൽ ഗതികിട്ടാതലയുന്ന വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമായി കാരിഗുരിക്കൾ ഒടുങ്ങുന്നെങ്കിലും പുലിജടയും പുലിത്തോലുമായി പുലിവേഷം കെട്ടിയെത്തുന്ന കാരിഗുരിക്കൾ വിജയശ്രീലാളിതനാണ്. വെള്ളച്ചി സാധാരണ ഗ്രാമീണ സ്ത്രീയുടെ പ്രതീകമാണ്. വെള്ളച്ചി തോറ്റം പാട്ടിലെ കഥാപാത്രമാണ്. ഹരിജനങ്ങൾക്കിടയിൽ കുട്ടി കറുത്തതായാൽ കാരിച്ചി എന്നും വെളുത്തതായാൽ വെള്ളച്ചി എന്നും പേരു നൽകുന്ന രീതിയുണ്ട്. ഇവിടെ സുന്ദരിയായ വെള്ളച്ചിയാണ് കാരിഗുരിക്കളുടെ ഭാര്യ.

ചോദ്യം : നാടോടി അരങ്ങ് എങ്ങനെയാണ് സൃഷ്ടിച്ചത്?

ഉത്തരം : പൊട്ടനും കുറത്തിയും ഗുളികനും തെയ്യരൂപങ്ങളാണ്. ആദ്യകാല ഘട്ടത്തിൽ കുരുത്തോലയും മറ്റും ഉപയോഗിച്ചാണ് തെയ്യക്കോലങ്ങളെ വേഷം കെട്ടിച്ചിരുന്നത്. പുതിയ നാടകങ്ങളിൽ ജനശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നതിനായി അനാവശ്യ ശബ്ദാഡംബരങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്താറുണ്ട്. അതല്ല നാടോടി രീതി. കാണികളിൽ തങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ, ദേശത്തിന്റെ തനിമ നാടകത്തിലുണ്ടെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തി കൊടുക്കലാണ് അതിന്റെ രീതി. അത് നഷ്ടപ്പെടുത്തരുത്. കാരിഗുരിക്കൾ എന്ന കഥാപാത്രം കളരി അഭ്യാസം നേടിയ നടനാണ്. മിതമായ ഭാവപ്രകടനമാണ് എങ്കിലും സമൃദ്ധമായ ചലനം നാടകത്തിലുടനീളമുണ്ട്. ലളിതമായ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരമാണ് അരങ്ങൊരുക്കത്തിൽ സ്വീകരിച്ചത്. സംഗീതനാടക

അക്കാദമിയിൽ പ്രൊസീനിയം സ്റ്റേജിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1986 ൽ ഏറ്റവും നല്ല നാടകം ഏറ്റവും നല്ല അഭിനേതാവ് എന്നി പുരസ്ക്കാരം സംഗീതനാടക അക്കാദമിയിൽ നിന്നും ഈ നാടകം ഏറ്റുവാങ്ങി. ബാലൻ കരിവെള്ളൂരാണ് കാരിഗുരിക്കളെ അവതരിപ്പിച്ചത്. കെ.പി.ഗോപാലനാണ് പുലിജന്മം സംവിധാനം ചെയ്തത്.

ചോദ്യം : തെയ്യത്തെ കൂടാതെ ഏതെല്ലാം നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ പുലിജന്മത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്?

ഉത്തരം : വയനാട്ടിലെ ചിമ്മാനക്കളിപ്പാട്ടിൽ നിന്നാണ് ഇതിലെ പാട്ട് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിലെ ചലനങ്ങളും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. പ്രിയനന്ദനൻ സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ ഈ ചിമ്മാനക്കളിപ്പാട്ടിന്റെ താളവും ചലനവും അതേ രീതിയിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മുഖം മൂടി ഉപയോഗിച്ചാണ് പുലിവരുന്നത്. പുലി പാതാളത്തിലെത്തുന്ന രംഗം, പാറക്കെട്ടിനിടയിൽ നിന്നും പുലി വരുന്ന രംഗം, പുലിയുടെ നിലവിളി എന്നിവ ഭയാനകമായ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. വെള്ളച്ചി കാരിഗുരിക്കളെ തിരസ്ക്കരിക്കുന്നു. ചൂല് കൊണ്ടടിക്കാനും അരിക്കാടി വെള്ളം തെളിക്കാനും വെള്ളച്ചിയോട് കാരിഗുരിക്കൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ പുലിജന്മം കണ്ടപ്പോൾ ഭയന്ന് വെള്ളച്ചിയുടെ കയ്യിൽനിന്നും അരിക്കാടി വെള്ളം നിറച്ച ചട്ടി താഴെ വീഴുന്നു.

ചോദ്യം : നാടകത്തിൽ ഏതെല്ലാം വാദ്യോപകരങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്?

ഉത്തരം : നാടോടി വാദ്യങ്ങളായ പുല്ലാങ്കുഴൽ, ചെണ്ട, തുടി മുതലായ വാദ്യങ്ങൾ നാടകത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. കാരിഗുരിക്കളുടെ ആത്മഗതം പറയുമ്പോൾ പുല്ലാങ്കുഴൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. തെയ്യം വരുമ്പോൾ ചെണ്ട ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ചോദ്യം : പുലിജന്മം എന്ന നാടകത്തിന്റെ അന്ത്യം നൽകുന്ന സൂചനകൾ എന്തെല്ലാം?

ഉത്തരം : മനുഷ്യജന്മം കിട്ടില്ലെന്നറിയുമ്പോൾ സ്റ്റേജിൽ പുലിരൂപത്തിൽ കാരിഗുരിക്കൾ ഓടി നടക്കുന്നു. ഒടുവിൽ പൗരാണിക രൂപങ്ങൾ വന്ന് വീണു കിടക്കുന്ന കാരിഗുരിക്കളുടെ കാൽക്കലും തലയ്ക്കലും മൺവിളക്ക് കൊളുത്തിവെയ്ക്കുന്നതോടെയാണ് നാടകത്തിന്റെ അവസാനം. ഒരു വൈകാരികതലം സൃഷ്ടിക്കാൻ നാടകത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നു. കാരിഗുരിക്കൾ പിന്നീട് ദൈവികരൂപമായി മാറുന്നതിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനാണ് നെയ് വിളക്കുകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തലയ്ക്കലും കാൽക്കലും വെയ്ക്കുന്നത്. പ്രേക്ഷകസമൂഹം അവർക്കന്യമല്ലാത്ത ചിലത് ഈ പഴയ കഥയിലൂടെ അനുഭവിച്ചറിയുന്നത് ഞാൻ നേരിൽ കണ്ടു. ആ അറിവ് നൽകിയ ആത്മവിശ്വാസമാണ് എഴുത്തിന്റെ ജീവൻ, നാടകത്തിന്റേയും.

അഭിമുഖം -4

പുലിജന്മം സിനിമ സംവിധാനം ചെയ്ത പ്രിയനന്ദനുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം

ചോദ്യം : എൻ.പ്രഭാകരന്റെ പുലിജന്മം സിനിമയാക്കാനുണ്ടായ കാരണം എന്തായിരുന്നു?

ഉത്തരം : പുലിജന്മം നാടകം ഞാൻ കണ്ടിട്ടുണ്ട്. വല്ലച്ചിറയിൽ ആ നാടകം അരങ്ങേറിയപ്പോൾ ഞാൻ ചെറുതാണ്. പിന്നീട് ആ നാടകത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം അറിഞ്ഞപ്പോൾ അത് സിനിമയാക്കണമെന്നു തോന്നി. കണ്ണൂർ ഭാഗത്ത് തെയ്യക്കോലം കെട്ടിയാടുന്ന പുലി മറഞ്ഞതൊണ്ടച്ചൻ സിനിമയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായി.

ചോദ്യം : ഇതിഹാസ കഥാപാത്രങ്ങളേയും വീരകഥാപാത്രങ്ങളേയും പലരും സിനിമയാക്കാറുണ്ട്. പക്ഷേ അവർ അതിനെ പേരു മാറ്റിയാണ് അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളത്. എന്തുകൊണ്ടാണ് അതേ പേരുതന്നെ സ്വീകരിച്ചത്?

ഉത്തരം : പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ എന്ന പേരിൽ തെയ്യമായി അവതരിച്ചത് കാരിഗുരിക്കൾ എന്ന പേരിലറിയപ്പെടുന്ന ഹരിജനങ്ങളുടെ കാരണവരാണ്. എൻ പ്രഭാകരൻ നാടകത്തിനിട്ട ആ പേരിനേക്കാൾ അനുയോജ്യമായ മറ്റൊരു പേര് സിനിമയ്ക്ക് ഇടാൻ കഴിയില്ല. മനുഷ്യൻ പുലിയായി രൂപാന്തരം സംഭവിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് നാടകത്തിലവതരിപ്പിച്ചത്. സിനിമയാക്കിയപ്പോൾ സമകാലിക സംഭവങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കി കഥയ്ക്ക് പുതിയൊരു മാനം നൽകാൻ ശ്രമിച്ചു എന്ന് മാത്രം.

ചോദ്യം : പുലിജന്മം സിനിമയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രങ്ങൾ ആരായിരുന്നു?

ഉത്തരം : കാരിഗുരിക്കളായി ഭരത് മുരളിയാണ് അഭിനയിച്ചത്. പ്രകാശൻ എന്ന കഥാപാത്രം പുലിജന്മം എന്ന നാടകം സംവിധാനം ചെയ്ത വതരിപ്പിക്കുന്ന നായകകഥാപാത്രമാണ്. നാടകം സംവിധാനം ചെയ്ത്

അവതരിപ്പിക്കുന്ന നായകകഥാപാത്രമാണ് മുരളി. ഷഹനാസായും വെള്ളച്ചിയായും വേഷമിടുന്നത് സിന്ധുമേനോൻ എന്ന നായികയാണ്.

ചോദ്യം : നായികാകഥാപാത്രമായ വെള്ളച്ചിയും ഷഹനാസും തമ്മിലുള്ള സാമ്യം സിനിമയിൽ എങ്ങനെയാണവതരിപ്പിക്കുന്നത്?

ഉത്തരം : 'പുലിജന്മം' എന്ന നാടകത്തിൽ വെള്ളച്ചിയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കാൻ വരുന്ന നായികയാണ് ഷഹനാസ്. വിവാഹം കഴിഞ്ഞ് ഒരു വർഷത്തിനുള്ളിൽ വിവാഹം ബന്ധം വേർപ്പെടുത്തേണ്ടി വന്ന ഷഹനാസിന് കലാലോകത്ത് എത്തുമ്പോഴും പ്രതിസന്ധിയേറ്റു വാങ്ങേണ്ടിവരുന്നു. പ്രകാശനും ഷഹനാസും തമ്മിലുള്ള സ്നേഹം അതിശയോക്തി ഒന്നുമില്ലാതെയാണ് സിനിമയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകത്തിൽ കാരിഗുരിക്കളുടെ ഭാര്യയായി മാറിയ വെള്ളച്ചി കാടിവെള്ളം തളിക്കാനാവാതെ, ചൂലുകൊണ്ടടിക്കാനാവാതെ ഭയന്ന് പിന്മാറുന്നതു പോലെ നായികയായ തന്നെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നതിൽ നിന്ന് ഷഹനാസ് പ്രകാശനെ പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നു. വിവാഹിതരായാൽ ഒരു വർഗ്ഗീയ ലഹളതന്നെ ഉണ്ടാകുമെന്ന് ഷഹനാസിന് ഉറപ്പാണ്. പക്ഷേ കാരിഗുരിക്കൾ വെള്ളച്ചി തന്നെ സ്വീകരിച്ച് പുലിജന്മം മാറ്റി മനുഷ്യനാക്കുമെന്ന് വിശ്വസിച്ചതുപോലെ സാമുദായിക പ്രശ്നങ്ങളെ അതിജീവിക്കാനുള്ള കരുത്ത് നേടാൻ ഷഹനാസ് തന്നോടൊപ്പം നിൽക്കുമെന്നായിരുന്നു പ്രകാശന്റെ വിശ്വാസം.

ചോദ്യം : എവിടെയാണ് പുലിജന്മത്തിന്റെ ഷൂട്ടിങ്ങ് ഏരിയ?

ഉത്തരം : മാടായിക്ക് അടുത്തുള്ള ഒരു കാവാണ് ഈ സിനിമയുടെ ഷൂട്ടിങ്ങിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തത്. പതിനാലുദിവസത്തെ തീവ്രമായ അഭിനയ പ്രകടനങ്ങൾ ആ സിനിമയ്ക്ക് ജീവൻ നൽകി. കാരിഗുരിക്കളെ വഴി തടയാനെത്തുന്ന പൊട്ടന്റേയും ഗുളികന്റേയും കുറത്തിയുടേയും സഞ്ചാരവീഥി കാടുതന്നെയാണ്.

ചോദ്യം : പുലിജന്മം എന്ന സിനിമയ്ക്ക് കിട്ടിയ അംഗീകാരങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണ്.

ഉത്തരം : അസാമാന്യ പ്രതിഭയായ ഭരത് മുരളിയ്ക്ക് ദേശീയ പുരസ്കാരം നേടിക്കൊടുത്ത സിനിമയാണ് പുലിജന്മം. ഏറ്റവും മികച്ച സിനിമയ്ക്കുള്ള പുരസ്ക്കാരവും പുലിജന്മത്തിന് നേടാൻ കഴിഞ്ഞു. പിന്നീട് ജോൺ എബ്രഹാം പുരസ്ക്കാരവും ഈ സിനിമയ്ക്ക് ലഭിച്ചു. നെയ്ത്തുകാരൻ എന്ന സിനിമയിലെ അഭിനയത്തിനൊപ്പം നിൽക്കുന്ന ഭരത് മുരളിയുടെ കഥാപാത്രമാണ് പുലിജന്മത്തിലെ കാരിഗുരിക്കളുടേത്.

ചോദ്യം : പൊട്ടൻ, ഗുളികൻ, കുറത്തി എന്നീ തെയ്യങ്ങളെ സിനിമയിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയത് എങ്ങനെ?

ഉത്തരം : തോറ്റംപാട്ടിൽ കാരിഗുരിക്കളുടെ വഴിതടയാനെത്തുന്നവരാണ് പൊട്ടനും കുറത്തിയും ഗുളികനും. പുലിജന്മം എന്ന നാടകത്തിൽ ഇവയെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന രീതിയിൽ തന്നെയാണ് സിനിമയിലും ഇവയെ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കിയത്. പുലിയൂര് കുന്നിൽ ചെന്ന് പുലിജടേം പുലിവാലുംകൊണ്ട് വന്നാൽ വാഴ്ന്നോരുടെ പ്രാന്തും മറ്റുള്ളോരുടെ ആതിം മാറും എന്ന വിശ്വാസമാണ് കാരിഗുരിക്കളെ ഈ സാഹസികപ്രവർത്തി ചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിനു പിന്നിലുള്ള ചതി മനസ്സിലാക്കിയാണ് പൊട്ടനും കുറത്തിയും ഗുളികനും കാരിഗുരിക്കളെ പിന്തിരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ ശക്തികളുടെ പ്രതീകങ്ങളായാണ് സിനിമയിൽ ഇവർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. മനുഷ്യന്റെ ചോദനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന ചില ഇടപെടലുകളായി ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം. എന്നാൽ ഈ ഇടപെടലുകളിലൊന്നും വീഴാതെ തന്റെ ലക്ഷ്യത്തിലേയ്ക്ക് നടന്നു നീങ്ങുകയാണ് കാരിഗുരിക്കൾ.

ചോദ്യം : പുലിയായി വേഷം മാറുമ്പോൾ നടന് എന്തൊക്കെ ചമയങ്ങളാണു ഉണ്ടായിരുന്നത്?

ഉത്തരം : പുലിജന്മം എന്ന നാടകത്തിൽ പുലിയായി മാറിയപ്പോൾ നടൻ

പൊയ്മുഖം ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. എന്നാൽ സിനിമയിൽ വേഷപ്പകർച്ചകൾ ഭാവാഭിനയത്തിലൂടെത്തന്നെ പ്രകടിപ്പിക്കണമെന്നു കരുതി മുഖം മൂടി ധരിച്ചിരുന്നില്ല. ദേഹം മുഴുവൻ പുലിയുടെ വരകൾകൊണ്ട് ചമയം തീർത്തിരുന്നു. പുലിയായി അഭിനയിച്ചപ്പോൾ നടൻ പുലിയുടെ ചലനങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ ശ്രദ്ധ പുലർത്തിയിരുന്നു. സിനിമയുടെ അന്ത്യത്തിൽ രൂപമാറ്റം വരുത്താൻ കഴിയാതെ ജീവിതകാലം മുഴുവൻ പുലിയായി മാറേണ്ടിവരുന്ന കാരിഗുരിക്കളുടെ നിസ്സഹായമായ നിലവിളി കേൾക്കാം.

ചോദ്യം : ഷഹനാസ് എന്ന നായിക ബാഹ്യശക്തികളുടെ ഇടപെടലുകൊണ്ടാണ് പ്രകാശനെ തിരസ്ക്കരിക്കുന്നത്. വെള്ളച്ചിയും അങ്ങനെ ഒരു സ്വാധീനത്തിന്റെ പ്രതീകമാണോ?

ഉത്തരം : അങ്ങനെയൊരു സംശയമുണ്ടാകാം. കാരണം നാടുവാഴിയുടെ വ്യാധി മാറ്റുന്നതിനായി പുലിജടയും പുലിവാലുമായി മടങ്ങിവരാൻ കാടുകയറുന്ന കാരിഗുരിക്കൾ വെള്ളച്ചിയോട് താൻ തിരിച്ചുവരുമ്പോൾ കാടിവെള്ളം തളിച്ച് തന്നെ പഴയരൂപത്തിലാക്കണമെന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ പുലിരൂപത്തിൽ കാരിഗുരിക്കളെത്തുമ്പോൾ വെള്ളച്ചി ഭയന്നോടുന്നു. അതിനിടയിൽ കാടിവെള്ളം നിലത്ത് വീഴുന്നു. ഒരുപക്ഷേ നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ പ്രേരകശക്തികൾ പ്രബലനായ കാരിഗുരിക്കളെ ഇല്ലായ്മ ചെയ്യാൻ വെള്ളച്ചിയെകൊണ്ട് ഇത്തരമൊരു ക്രിയ ചെയിച്ചതാവാം. സാമൂഹിക പ്രശ്നങ്ങളിലേയ്ക്ക് വിരൽ ചുണ്ടുന്ന ഒരുപാട് ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള മറുപടിയായാണ് പുലിജന്മം എന്ന നാടകം പിറന്നത്. അത്തരത്തിലുള്ള മറ്റൊരു പ്രക്രിയയുടെ പുനർനിർമ്മാണമാണ് സിനിമയിലൂടെ ഞാൻ നിർവ്വഹിച്ചത്. കഥാഗതിയെ എങ്ങനെ വേണമെങ്കിലും വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാമല്ലോ?

ചോദ്യം : പുലിജന്മം സിനിമയിൽ ഏതൊക്കെ നാടോടി അംശങ്ങളെ സ്വീകരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ഉത്തരം : തുടികൊട്ടിന്റേയും ചെണ്ടയുടേയും താളം കാരിഗുരിക്കളുടെ അവതരണത്തിൽ കേൾക്കാം. ചടുലമായ ചലന പ്രക്രിയയാണ് കാരിഗുരിക്കൾക്കുള്ളത്. ഉടുത്തുകെട്ടിലും മറ്റും കളരിയഭ്യാസിയുടെ രീതിയിലാണ് കാരിഗുരിക്കളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൊട്ടന്റേയും കുറത്തിയുടേയും ഗുളികന്റേയും വേഷവിധാനത്തിൽ കുരുത്തോല കൊണ്ടുള്ള അലങ്കാരവും തെയ്യക്കോലങ്ങളുടെ ഉടുത്തുകെട്ടുമെല്ലാം നാടോടി സ്വാധീനം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്.

ചോദ്യം : പുലിജന്മം എന്ന സിനിമയുടെ സംവിധായകൻ എന്ന നിലയിൽ ഉണ്ടായ അനുഭവം എന്തായിരുന്നു.

ഉത്തരം : എന്റെ ഏറ്റവും നല്ല സിനിമയെന്ന് പുലിജന്മത്തെ നിർവച്ചിക്കാം. എൻ.പ്രഭാകരൻ എന്ന നാടകകൃത്തിനോട് വലിയ കടപ്പാടുണ്ട്. മാനസികമായ ഒരു സംതൃപ്തി ആ സിനിമ നേടിത്തന്നു. സിനിമയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളും അണിയറ ശില്പികളുമൊക്കെ വളരെ നല്ല ഇടപെടലുകളിലൂടെയാണ് സിനിമയെ സമീപിച്ചത്. സിനിമാ ലോകത്ത് വേറിട്ടൊരു ഒരു വഴിതെളിയിച്ച സിനിമയായി പുലിജന്മം എന്ന സിനിമയെ വിലയിരുത്താം.

അഭിമുഖം –5

സൗപർണ്ണിക എന്ന നാടകത്തിൽ യക്ഷിയായി അഭിനയിച്ച ലീലാപണിക്കരുമായി നടന്ന അഭിമുഖം

ചോദ്യം : സൗപർണ്ണികയെന്ന നാടകം കേരളീയ നാടകവേദിയിയുണ്ടാക്കിയ ചലനങ്ങൾ എന്തൊക്കെയായിരുന്നു?

ഉത്തരം : കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ നാടകങ്ങളിലും എൻ.എൻ പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിലുമൊക്കെ അഭിനയിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സമയത്താണ് എനിക്ക് സൗപർണികയിലേക്കുള്ള വിളി വന്നത്. അതുവരെ നാടകലോകം നാടകങ്ങളുടെ ആർഭാടത്തിനും വർണപ്പകിട്ടിനും പ്രാധാന്യം കൽപ്പി ച്ചിരുന്ന കാലമായിരുന്നു. അതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ അവതരണ രീതിയുടെ തുടർച്ചയായിരുന്നു നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങൾ. ലളിത മായ വേഷഭൂഷാദികളും അരങ്ങുമൊക്കെ സൗപർണ്ണികയുടെ പ്രത്യേക തയായിരുന്നു. പ്രേക്ഷകർ കാത്തിരുന്ന നാടകമായിരുന്നതുകൊണ്ട് സൗപർണ്ണികയ്ക്ക് അരങ്ങ് കീഴടക്കാനായി.

ചോദ്യം : സൗപർണ്ണിക എന്ന നാടകത്തിന്റെ ശൈലി എങ്ങനെയായിരുന്നു?

ഉത്തരം : തനതു നാട്യശൈലിയാണ് നാടകാവതരണത്തിന് നരേന്ദ്രപ്രസാദ് സ്വീകരിച്ചത്. പുരാതന പാരമ്പര്യ ദേശ്യരൂപങ്ങളെ അതേ പടി സ്വീകരി ക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള അവതരണമാണ് ആദ്യകാല തനതു നാടകങ്ങൾ. എന്നാൽ നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും ശൈലീകൃത നാടകമല്ല. സൗപർണ്ണികയുടെ ആദ്യഭാഗം ശൈലീകൃതമാണെങ്കിലും രണ്ടാംരംഗം യഥാതഥ അവതരണമാണ്. രണ്ടും ചേർന്ന ഒരവതരണ മായിരുന്നു സൗപർണ്ണിക.

ചോദ്യം : സംവിധായകന്റെ സ്വാധീനം ഈ നാടകത്തിൽ പ്രകടമായത് എങ്ങനെ?

ഉത്തരം : വെണ്മണിയും സൗപർണ്ണികയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം അതി മനോഹരമായ രീതിയിലാണ് നാടകത്തിൽ

അവതരിപ്പിച്ചിക്കുന്നത്. നാടകം വായിച്ചപ്പോൾ ഈ ദൃശ്യം എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കും എന്ന സംശയമായിരുന്നു എനിക്ക്. അത്ര അധികം ഇഴുകിച്ചേർന്ന് അഭിനയിക്കേണ്ട ദൃശ്യമായിരുന്നു അത്. ആ ബുദ്ധിമുട്ട് നരേന്ദ്രപ്രസാദിനോട് പറഞ്ഞപ്പോൾ നിങ്ങൾ വിചാരിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള അവതരണമല്ല ഇത്, മറ്റൊരു രീതിയിലായിരിക്കും എന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. അത് ശരിയായിരുന്നു. രണ്ട് കൈവിളക്കുകൾ തമ്മിൽ ചേർത്തുവച്ച് ചലനാത്മകമായി നൃത്തം ചവിട്ടി ആ വിളക്കുകൾ തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച സൗപർണ്ണികയുടേയും വെണ്മണിയുടേയും സംഗമമായി ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. ഇത്രയധികം ധ്വന്യാത്മകമായി ആ ഭാഗം രംഗാവതരണം നടത്തിയത് നാടകത്തിന്റെ വിജയം തന്നെയായിരുന്നു.

ചോദ്യം : സൗപർണ്ണിക എന്ന നാടകത്തെ പ്രേക്ഷകർ സ്വീകരിച്ചത് എങ്ങനെയാണ്?

ഉത്തരം : സൗപർണ്ണികയിൽ അഭിനയിച്ചതിനു ശേഷം എനിക്ക് വന്ന കത്തുകൾക്ക് കണക്കില്ല. കാരണം അത്ര മനോഹരമായിരുന്നു അതിന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരം. അഭിനയത്തിന് ശേഷം മാനസികമായി വളരെയധികം സംതൃപ്തി അനുഭവിച്ച നാടകമായിരുന്നു സൗപർണ്ണിക. ഒരു യക്ഷിക്ക് മനുഷ്യഭാവം നൽകി അവതരിപ്പിച്ചത് അതിന്റെ വിജയമായിരുന്നു. മാതൃത്വം എന്ന വികാരം യക്ഷിയിൽ ഉണ്ടാക്കിയ ചലനങ്ങളെയാണ് നാടകത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചത്. എന്റെ കരിയറിൽ എനിക്കു കിട്ടിയ ഏറ്റവും നല്ല വേഷം എന്നാണ് സൗപർണ്ണികയെക്കുറിച്ച് പറയാനുള്ളത്.

ചോദ്യം : നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങൊരുക്കം എങ്ങനെയായിരുന്നു? സൗപർണ്ണിക തുറന്ന വേദിയിലും കെട്ടിയൊരുക്കിയ അരങ്ങിലും അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു.

ഉത്തരം : തിരശ്ശീലയുടെ മറവിൽ നിന്നാണ് സൗപർണ്ണിക പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. മോഹിനിയാട്ട വേഷധാരിയായാണ് സൗപർണ്ണികയെ രംഗത്തവരിപ്പിക്കുന്നത്. മോഹിനിയാട്ടത്തിലെ മുദ്രകൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് ലാസ്യഭാവത്തിലാണ് യക്ഷിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കഥകളിയിലെ കലാശവും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തികച്ചും നമ്മുടെ പാരമ്പര്യവും സംസ്കാരവും ദൃശ്യവത്ക്കരിക്കുന്നതിന് സൗപർണ്ണികയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഉണ്ണിയുടെ

ഉപനയനത്തിനെത്തുമ്പോൾ അന്തർജനത്തെപ്പോലെ ഓലക്കുട മറച്ചാണ് സൗപർണ്ണിക വരുന്നത്. ആ ചടങ്ങിൽ തിരസ്കൃതയാകുമ്പോൾ മുടി മുന്നോട്ടിട്ട് അറ്റം കൈകൊണ്ട് പിടിച്ച് രൗദ്രരൂപിണിയായി അവൾ മാറുന്നു. മുഖത്തും ചലനങ്ങളിലും ഭാവമാറ്റം നടത്തിയാണ് രൗദ്ര രൂപിണിയായി മാറുന്നത്. അല്ലാതെ വേഷപ്പകർച്ച നടത്തിയല്ല.

ചോദ്യം : ആട്ടവും പാട്ടും കൊട്ടും ഈ നാടകത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് എങ്ങനെ?

ഉത്തരം : തംബുരുനാദത്തിന്റെ പിന്നണിയിലാണ് യക്ഷി രംഗത്തവതരിക്കുന്നത്. വലിയ ശബ്ദകോലാഹലങ്ങളൊന്നും ഇവിടെ കാണുന്നില്ല. കൈ വിളക്കിന്റെ സഹായത്താലാണ് സൗപർണ്ണികയുടെ മുഖം പ്രേക്ഷകർ കാണുന്നത്. ഓടക്കുഴലിന്റെ മധുരനാദം വെണ്മണിയുടെയും സൗപർണിക യുടെയും പ്രണയത്തിന് കൂടുതൽ മാധുര്യം നൽകുന്നു. സൂര്യനമ്പൂതിരി യുടെയും സൂര്യകാലടിയുടെയുമൊക്കെ കഥാപാത്ര സൃഷ്ടിയിൽ അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ സ്വാധീനമുണ്ട്. അവരുടെ മന്ത്രവും പൂജയുമൊക്കെ രംഗത്തിന് മിഴിവ് നൽകുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത കൃത്യമായ സമയനിഷ്ഠയാണ്.

ചോദ്യം : സൗപർണ്ണിക എന്ന നാടകത്തിൽ കൂടെ അഭിനയിച്ചവർ ആരെല്ലാമായിരുന്നു?

ഉത്തരം : മുരളി, അലിയാർ, കൈതപ്രം എന്നിങ്ങനെ പ്രഗത്ഭരായ ആർട്ടിസ്റ്റുകളോ ടൊപ്പം അഭിനയിക്കാൻ കഴിഞ്ഞത് ഭാഗ്യമായി കരുതുന്നു. സൂത്രധാര നായും സൂര്യകാലടിയായും മുരളിയാണ് അഭിനയിച്ചത്. കോറസിനിടയിൽ അലിയാർ ഉണ്ടായിരുന്നു. സംഗീതം ചെയ്തത് കൈതപ്രം ആയിരുന്നു. എം.ആർ. ഗോപകുമാർ കാര്യസ്ഥനായും എം.കെ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ വെണ്മണിയായും അഭിനയിച്ചു. ഒരു വർഷത്തെ റിഹേഴ്സലിനു ശേഷമാണ് നാടകം രംഗാവതരണത്തിന് സജ്ജമായത്. നൃത്തവും പാട്ടും താളമേളങ്ങളുമൊക്കെയായി മനോഹരമായ ഒരു നാടകമായിരുന്നു സൗപർണ്ണിക. നാട്യഗൃഹത്തിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ അരങ്ങേറിയ ഈ നാടക ത്തിൽ അഭിനയിച്ച എല്ലാവരും ഏറെ പ്രശസ്തരായ വ്യക്തിത്വങ്ങളാണ്.

അഭിമുഖം -6

കലിയെന്ന നാടകം സംവിധാനം ചെയ്ത കെ.വി.ഗണേഷുമായി നടന്ന അഭിമുഖം

ചോദ്യം : കലിയെന്ന നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകത എന്ത് ?

ഉത്തരം : നിലവിലുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ പ്രയോക്താക്കളെ വിമർശിക്കുന്ന രീതിയാണ് കലിയെന്ന നാടകത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ചരിത്രത്തിന്റെ പിൻബ ലത്തോടു കൂടിയാണ് കഥാപാത്രങ്ങളും മുഹൂർത്തങ്ങളും നാടകത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ചരിത്രത്തിന്റെ ഇടങ്ങളിൽ നിന്നും ഇവർ അവതാര കരാകുന്നു. നാടകം എഴുതിയ കാലത്തെ ചരിത്രം ഈ നാടകത്തിൽ കാണാം. കാലാതിവർത്തിയായി ഈ നാടകം നിലനിൽക്കുന്നു. എല്ലാകാലത്തെ വായനയിലും പുതുമ അവകാശപ്പെടാവുന്ന നാടകം എന്നതാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രത്യേകത.

ചോദ്യം : പ്രകൃതിയുടെ പശ്ചാത്തലം എങ്ങനെയാണ് കലി എന്ന നാടകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്?

ഉത്തരം : പ്രകൃതിയുടെയും സാധാരണക്കാരനായ മനുഷ്യന്റെയും പക്ഷംപിടിച്ചു നിൽക്കുന്ന ഒരു കൃതിയാണിത്. കാലങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ നാട കത്തിന്റെ ശക്തികൂടിവരുന്നു.ഇതിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ കിറുക്കൻ പാടുന്നത് പ്രകൃതിയ്ക്കു വേണ്ടിയാണ്. പഴങ്കഥകളിലെ പല കഥകളോടും കിറുക്കന്റെ പാട്ടിനെ കൂട്ടിവയ്ക്കാം . മണ്ണിനും മരത്തിനും മഴയ്ക്കും വേണ്ടി പാടുകയാണ് കിറുക്കൻ. വികസനത്തിന്റെ ഭാഗമായി എല്ലാം കത്തിച്ചാ മ്പലാക്കുന്ന ചാരമാണ് അന്നും ഇന്നും എന്നും അധികാരികൾ മോഹി ക്കുന്നത്. കിറുക്കൻ നേരു കാണുന്നവനാണ്, വിലാസിനിയും നേരു കാണുന്നവളാണ് എന്നാൽ നേരു കാണുന്നതിനെ ചെറുത്തുതോല്പി ക്കാൻ അധികാരവാദികൾ മോഹിക്കുന്നു. അടിസ്ഥാന ജനവിഭാഗമായ കിറുക്കനും വിലാസിനിയും ഒന്നിക്കുന്നതും അതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ് ഈശ്വരനെ കാണുകയാണെങ്കിൽ നിങ്ങൾ ഈശ്വരനോട് മണ്ണിന്റെ വിലാപത്തെക്കുറിച്ച് പറയണമെന്ന് കിറുക്കൻ പാടുന്നത്.

ചോദ്യം : വെളിച്ചപ്പാട്, വിലാസിനി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളെ എങ്ങനെ നിർവ്വചിക്കാം?

ഉത്തരം : ഇവിടെ പകർന്നാട്ടം നടത്തുന്നവനാണ് വെളിച്ചപ്പാട്. വെളിച്ചപ്പാട് വെളിച്ചപ്പെടുന്നവനാണ്. അധികാരിയാണ് അയാൾ. മറ്റുള്ളവർക്ക് വേണ്ടി ദൈവങ്ങളുടെ കയ്യാളായി മാറുന്നവൻ അവസരം ലഭിക്കുമ്പോൾ ദൈവം തന്നെയായി മാറുന്നു. ഒരു മനുഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥ സ്വഭാവമറിയണ മെങ്കിൽ മനുഷ്യൻ അധികാര സ്ഥാനത്തെത്തണം. അധികാരസ്ഥാനത്തി ലേക്ക് സ്വമേധയാ നടന്നടുക്കുകയും തികച്ചും ജനവിരോധിയായി മാറുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമാണ് വെളിച്ചപ്പാട്. എല്ലാവരും അതി നോടൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുന്നു. തുടർച്ചയായ ഒരു ചാക്രിക പ്രക്രിയ ഇവിടെ നടക്കുന്നു. അന്ധവിശ്വാസങ്ങളിൽ നിന്നും ഉണ്ടായ ഒരു തുടർച്ചയാണ് നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാരീതി. ബലി നൽകൽ പ്രക്രിയ നാടകത്തിൽ നടക്കു ന്നുണ്ട്. അന്ധവിശ്വാസത്തിന്റെ മൂർത്തഭാവമാണ് ബലി. പ്രതികരണശേ ഷിയില്ലാത്ത സമൂഹമാണ് ബലിയ്ക്ക് വിധേയനാകുന്നത്. ഭയമുള്ളവരെ യൊക്കെ നാം പൂജിക്കും. ഇടിമിന്നലിനെയും പാമ്പിനേയും സർപ്പത്തേയും പൂജിക്കുന്നത് പോലെ പ്രതാപശാലിയായ അധികാരിയെ നാം പൂജിക്കും. കാലങ്ങളിലൂടെ വികസിക്കുന്ന നാടകമാണ് കലി. വിലാസിനി എന്ന നായിക കഥാപാത്രത്തെ വേശ്യയായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പക്ഷേ അവൾ കൃത്യതയുള്ള ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. ഏറ്റവും വലിയ വിപ്ലവം പ്രസ വമാണെന്ന് പറയുന്നതാണ് നാടകകൃത്ത് അവളിലൂടെ സ്ഥാപിക്കുന്ന സത്യം. വിപ്ലവകാരി രക്തം ചൊരിയുന്നതിനുമപ്പുറത്തേയ്ക്ക് സഞ്ചരി ക്കുന്ന സത്യമാണ് പ്രസവത്തിലൂടെ നടക്കുന്നത് എന്ന് വിലാസിനി സ്ഥാപിക്കുന്നു.

ചോദ്യം : കലിയെന്ന പേര് നാടകത്തിന് എത്രത്തോളം ഉചിതമാണ് ?

ഉത്തരം : കലിയെന്നു പറയുന്നത് ഒരു മിത്താണ്. ആ മിത്തിനെ പുനസൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇനി വരാനിരിക്കുന്ന കൽക്കിയെന്ന അവതാരം ഇനിയൊരു നല്ല കാല ത്തിന്റെ പ്രതീക്ഷയാണെന്നാണ് ഓരോരുത്തരുടേയും വിശ്വാസം. പക്ഷേ അവസരവാദ രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയായാണ് കലിയെ

നാടകത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആധുനിക കാലഘട്ടത്തിലെ അധികാര രാഷ്ട്രീയത്തോടുള്ള ചോദ്യം ചെയ്യൽ കൂടിയായാണ് കലിയുടെ അവതാരം. നമ്മുടെ ആചാര അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ച് മനുഷ്യൻ ചുറ്റിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇത് ഒരു ദുരന്തക്കാഴ്ചയാണ്. പലയിടങ്ങളിലും പലർക്കും തിരിച്ചറിവുണ്ടാകുന്നെങ്കിലും ഒരു മനുഷ്യനും ഈ അന്ധമായ വിശ്വാസത്തിൽ നിന്നും മോചനമില്ലയെന്ന തിരിച്ചറിവുകൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അധികാരവും സമ്പത്തും എങ്ങനെ ഫാസിസ്റ്റുകളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്ന് നാടകകൃത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ചോദ്യം : നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങൊരുക്കം എങ്ങനെയാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്?

ഉത്തരം : സിനിക് ഡിസൈനിംഗ് എന്നാണ് ഇതിന്റെ അരങ്ങൊരുക്കത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. ഉള്ളകം കാണുന്ന രീതിയിലുള്ള സെറ്റ് ഡിസൈൻ ചെയ്തു. മറ്റുള്ളവരുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു രീതി മനുഷ്യസഹജമാണ്. ഒരു ലോഡ്ജിലെ താമസക്കാരാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ. അവർ പരസ്പരം മറ്റുള്ളവരുടെ മുറിയിലേക്ക് ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നു. നാടകകൃത്ത് പറയുന്നതിനപ്പുറത്തേക്ക് എത്തിനോക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാടകം അവതരിപ്പിച്ചത്. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതത്തിലേയ്ക്കും ഒളിഞ്ഞുനോക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സമൂഹത്തിലേയ്ക്കുള്ള കാണാക്കാഴ്ചകളാണ് കലിയെന്ന നാടകത്തിന്റെ ഒളിഞ്ഞുനോട്ടം.

ചോദ്യം : സംവിധായകന്റെ കലയാണ് നാടകം ശരിയാണോ?

ഉത്തരം : സംവിധായകനും നടനും പ്രേക്ഷകനും വലിയ ഇടപെടലുകൾ നടത്താവുന്ന നാടകമാണിത്. പാൽപ്പായസം പോലെ നാടകങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കുകയും ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാലമായിരുന്നു ആദ്യനാടക കാലം. വെറും ആസ്വാദ്യതമാത്രമായിരുന്ന നാടകരീതിയിൽ നിന്നും മാറി ചിന്തിക്കാനുള്ള ഇടം നൽകിയ നാടകമാണ് കലി. ധ്വനിയുടെ അപാരമായ തലം ഈ നാടകം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

ചോദ്യം : നാടകത്തിന് എങ്ങനെയാണ് ഒരു നാടോടി സ്വാധീനം കടന്നുവരുന്നത്?

ഉത്തരം : നാടകത്തിലെ പാട്ടുകാരൻ കളരിമുറകളിലൂടെയാണ് രംഗത്തവതരിക്കുന്നത്. കവിതകൾ പാടി നൃത്തം ചവിട്ടി മുന്നേറുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. പാട്ടുകാരൻ, ഒരു മിത്തിന്റെ സ്വാധീനം ഇതിൽ പ്രകടമാണ്. ഒരു പുനരാവിഷ്കാരത്തിന്റെ മിത്താണെന്ന് മാത്രം. കലിയെന്നത് വിഷ്ണുവിന്റെ പത്താം അവതാരമായ കൽക്കിയാണ്.

ചോദ്യം : ആദ്യമായി കലിയെന്ന നാടകം അവതരിപ്പിച്ചപ്പോഴുണ്ടായ ദുരനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ പറയുന്നുണ്ട്. അരങ്ങിലവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ താങ്കൾക്ക് ഉണ്ടായ അനുഭവങ്ങൾ എന്തായിരുന്നു?

ഉത്തരം : പല പഠനങ്ങളും കണ്ടെത്തലുകളും മൂലം കേരളത്തിന്റെ നാടകത്തിലും അരങ്ങിലും മാറ്റം ഉണ്ടായിരിക്കുന്നു. ഇന്ന് ലോകനാടകവേദിയിൽ വലിയ മാറ്റം സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. 2004 ൽ നവംബർ 3 ന് റീജിയണൽ തീയറ്ററിലെ നിറഞ്ഞ സദസ്സിൽ ആണ് ഈ നാടകം അരങ്ങേറിയത്. സി.എൻ ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ എഴുതിയ കലിയെന്ന നാടകത്തിന്റെ ആദ്യ അവതരണത്തിൽ കേട്ട കൂവലുകളൊക്കെ ഇന്ന് മാഞ്ഞു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ ഭാവവും മാറിയിട്ടുണ്ട്. നാടകകൃത്തിനോടൊപ്പം എത്താൻ കഴിയാത്ത പ്രേക്ഷകവൃന്ദമായിരിക്കാം പുതുമ നിറഞ്ഞ ഈ നാടകത്തെ കൂവി വിളിച്ചത്. ഇന്ന് എല്ലാവരും കയ്യടിയോടെയാണ് ഈ നാടകത്തെ സ്വീകരിച്ചത്.

ചോദ്യം : കാലത്തെ അതിജീവിക്കുന്ന കൃതി എന്ന് കലിയെ വിശേഷിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമോ ?

ഉത്തരം : തീർച്ചയായും അധികാരികൾക്കുവേണ്ടി പക്ഷം ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന സാധാരണക്കാരൻ സത്യം തിരിച്ചറിയും. സാധാരണ മനുഷ്യർക്കിടയിൽ ഉറവ വറ്റാതെ നിലനിൽക്കുന്നതാണ് സ്നേഹം. സമ്പത്തിന്റെ കാവൽക്കാരായി നിൽക്കുന്നവർ പരസ്പരം കലഹിക്കുന്നവരാണ്. തന്റെ ഒപ്പം നിൽക്കുന്നവനെ അവസരവാദിയാക്കുന്നതിന് അവർ ശ്രമിക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ പക്ഷം പിടിച്ചുനിൽക്കുന്ന ശരിയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം നിർമ്മിച്ചെടുക്കലാണ് നാടകത്തിന്റെ രീതി. അതിൽ നാടകകൃത്ത് വിജയിക്കുന്നു.

അനുബന്ധം - 3

ആവേദകർ

വിവരണശേഖരണം നടത്തിയ അറിവിടങ്ങൾ

ആവേദകർ

1. ശ്രീ. നെടുമുടിവേണു- അഭിനേതാവ്, അവനവൻ കടമ്പ
2. ശ്രീ. എം. ആർ ഗോപകുമാർ- അഭിനേതാവ്, സൗപർണ്ണിക
3. ശ്രീ. അലിയാർ - അഭിനേതാവ്, സൗപർണ്ണിക
4. ശ്രീമതി. ലീലാ പണിക്കർ - അഭിനേത്രി സൗപർണ്ണിക നാടകം
5. ശ്രീ. ജി. ഗംഗാധരൻ നായർ - നാടകകൃത്ത്
6. ശ്രീ. നരിപ്പറ്റ രാജു - നാടകകൃത്ത്
7. ശ്രീ. ജോൺ വേക്കൻ - നാടകകൃത്ത്
8. ശ്രീ. ശ്രീജിത്ത് രമണൻ - സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ
9. ശ്രീ. ബിനീഷ് കെ. - പുലിജന്മം- സംവിധാനം
10. ശ്രീ. അശ്വത്ഥ് - നാടുഗദ്ദിക - സംവിധാനം
11. ശ്രീ. സാംകുട്ടി അഗ്നി - സംവിധായകൻ
12. ശ്രീ. കെ. പി ഗോപാലൻ - പുലിജന്മം സംവിധായകൻ
13. ശ്രീമതി. വത്സല വാസുദേവൻപിള്ള
14. ശ്രീ. സിവിക് ചന്ദ്രൻ - അവതാരിക, നാടുഗദ്ദിക
15. ശ്രീ. ഇ.ഡി. ഡേവിസ് - കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി
16. ശ്രീ. വർഗ്ഗീസ് രംഗചേതന - നാടകകൃത്ത്
17. ശ്രീമതി. ഷൈലജ ജെ - നാടകകൃത്ത്
18. ശ്രീമതി. ശ്രീജ ആറങ്ങോട്ടുകര - നാടകകൃത്ത്
19. ശ്രീ. ജോയ് പോൾ - മലയാള ഗവേഷണ കേന്ദ്രം
20. ശ്രീ. രാജവാര്യർ - എഴുത്തുകാരൻ
21. ശ്രീ. പി.വി ശിവൻ - നാട്യഗൃഹം കോട്ടയം
22. ശ്രീമതി. ഗീത- രംഗപ്രഭാത്
23. ശ്രീ.കീഴില്ലം ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ- മുടിയേറ്റ് കലാകാരൻ
24. ശ്രീ.പി.കെ.കരിയൻ- ഗദ്ദിക കലാകാരൻ
25. ശ്രീ.അശോക്കുമാർ- കാളിയൂട്ട് കലാകാരൻ
26. ശ്രീ.പി.പി.കുഞ്ഞുരാമൻ പെരുവണ്ണാൻ- തെയ്യം കലാകാരൻ
27. ശ്രീ.പ്രബലകുമാരി- കാക്കരിശ്ശി കലാകാരി
28. ശ്രീ.സുദർശനൻ- കാക്കരിശ്ശി കലാകാരൻ

വിവരണശേഖരണം നടത്തിയ അറിവിടങ്ങൾ

1. വയലാ കൾച്ചറൽ സെന്റർ, അയ്യന്തോൾ (തൃശ്ശൂർ)
2. സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ, അരണാട്ടുകര (തൃശ്ശൂർ)
3. രംഗപ്രഭാത്, ജി ശങ്കരപ്പിള്ള നാടക കേന്ദ്രം (വെഞ്ഞാറമൂട്)
4. സോപാനം (തിരുവനന്തപുരം)
5. നാട്യഗൃഹം (കോട്ടയം)
6. സംഗീത നാടക അക്കാദമി (തൃശ്ശൂർ)
7. ഫോക്‌ലാർ അക്കാദമി (കണ്ണൂർ)
8. കനവ് (വയനാട്)

അനുബന്ധം - 4

ചിത്രങ്ങൾ

അവനവൻകടമ്പ

മൂധേവിത്തെയ്യം

അഗ്നി

നാടുഗദ്ദിക

സൗപർണ്ണിക

പുലിജന്മം

പുലിജന്മം സിനിമ

ഗ്രന്ഥസൂചി

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ കെ., രംഗാവതരണം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1997.
2. ——————., ബ്രഹ്ത്ത് - കലയും ജീവിതവും, 1988.
3. ——————., ജി ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ, സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും, ഡി.സി.ബുക്സ്, 1992.
4. അശോകൻ കെ., നാടകാസ്വാദനം, പ്രഭാത് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1978.
5. അസീസ്., ദ, ദ, ദ നാടകം, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1992.
6. അഴകേശൻ., എപ്പിക് തിയ്യേറ്റർ കേരളത്തനിമയിൽ, സി.ഐ.സി.സി. ബുക്ക് ഹൗസ്, എറണാകുളം, 1996.
7. ഇളയത് എൻ. എൻ., നാടകപാഠം ഒന്നാംപാഠം, മലയാള നാടകവേദി, തിരുവനന്തപുരം, 2005.
8. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ കല്ലിൽ., ക്ഷോഭിക്കുന്നവന്റെ പടപ്പുറപ്പാട്, രചന ബുക്സ്, 2006.
9. ഉഷാകുമാരി ടി.എ., (എഡി) തൊഴിൽ കേന്ദ്രത്തിലേക്ക് നാടകം - ചരിത്രരേഖപഠനം, സമത, തൃശ്ശൂർ, 2014.
10. എബ്രഹാം ടി.എം., തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2012.
11. എരുമേലി പരമേശ്വരൻപിള്ള., മലയാള സാഹിത്യം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ, പ്രതിഭ ബുക്സ്, മാവേലിക്കര, 2010.
12. കാമ്പിശ്ശേരി., അഭിനയചിന്തകൾ, പ്രഭാതം പ്രിന്റിംഗ് ആൻഡ് പബ്ലിഷിംഗ് കമ്പനി ലിമിറ്റഡ്, തിരുവനന്തപുരം, 1972.
13. കാട്ടുമാടം നാരായണൻ., മലയാളനാടക പ്രസ്ഥാനം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1990.
14. കുഞ്ഞൻപിള്ള ഇളംകുളം., ഭാഷയും സാഹിത്യവും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1956.
15. ——————., ശൂരനാട്ട്, സാഹിത്യപ്രവേശിക വാല്യം 1, എൻ.ബി.എസ്, കോട്ടയം, 1931.
16. കുട്ടികൃഷ്ണമേനോൻ വി.എം., കേരളത്തിലെ നാടൻകല, മംഗളോദയം, തൃശൂർ, 1957.
17. കിരൺമയ് രാഹ., ബംഗാളി നാടകവേദി, നാഷണൽ ബുക്ക് ട്രസ്റ്റ്, ഇന്ത്യ, 1978.
18. കെ. കെ. എൻ കുറുപ്പ്., ബ്രെഹ്ത് കലയും ജീവിതവും, കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി, 2001.

19. കേരളവർമ്മ അമ്മാവൻ തമ്പുരാൻ ബി.എ., കേരളത്തിലെ നാട്യകല, ബി.എൽ. സമസ്ത കേരള സാഹിത്യ പരിഷത്ത്, ത്രൈമാസികം, 1110 ചിങ്ങം ലക്കം 1.

20. കൃഷ്ണപിള്ള എൻ., കൈരളിയുടെ കഥ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1974.

21. ഗോപിനാഥ്., വെള്ളായ്ക്കൽ, നാടകകൃത്തിന്റെ പണിപ്പുര, സാഹിത്യ സഹകരണ പ്രവർത്തകസംഘം, കോട്ടയം, 1972.

22. ഗോവിന്ദൻനായർ ഇടശ്ശേരി., ഇടശ്ശേരി കവിതകൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, 1996.

23. ഗ്രാമപ്രകാശ് എൻ. ആർ., പ്രത്യയശാസ്ത്രവും നാടകവും, രംഗചേതന തൃശ്ശൂർ, 2008.

24. —————., പ്രേക്ഷകരുടെ അരങ്ങ്, ഹരിത പുസ്തക കേന്ദ്രം തൃശൂർ, 1994.

25. —————., നാടകം പ്രയോഗവും പാഠവും, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 2009.

26. ചന്ദ്രഹാസൻ കെ.എ., പടയണി, മുടിയേറ്റ്, തീയാട്ട്, ഇംപാക്ട്, തൃപ്പൂണിത്തുറ, 1989.

27. ചന്ദ്രശേഖരൻ വൈക്കം., രംഗപ്രവേശം, സംഗീതനാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1981.

28. ചുമ്മാർചൂണ്ടൽ., കാളിത്തെയ്യം, പൊറാട്ട്, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1986.

29. —————., മുടിയേറ്റ്, കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1981.

30. —————., കറുത്ത കലകൾ, കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1991.

31. ജോയ് മാത്യു., ആധുനിക നാടകങ്ങൾ ബോധി പബ്ലിഷിംങ്ങ് ഹൗസ്, 1996.

32. ജോസ് സി. എൽ., എന്റെ നാടക ജീവിതം, ഗ്രിൻ ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2015.

33. —————., നാടകരചന എന്ത്, എങ്ങനെ? സാഹിത്യസഹകരണ പ്രവർത്തക സംഘം, 2012.

34. ജോസഫ് പി. എം., അഭിനയത്തിന്റെ ഹരിശ്രീ, കേരള ശാസ്ത്രസാഹിത്യ പരിഷത്ത്, 1990.

35. താജ് പി.എം., ഓർമ്മയും തിരിച്ചറിവും, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2005.

36. —————., പെരുമ്പറ, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2013.

37. തിക്കോടിയൻ., അരങ്ങു കാണാത്ത നടൻ, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1991.

38. തോപ്പിൽഭാസി., നിങ്ങൾ എന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി, 2019.

39. തോമസ്കുട്ടി എൻ., ജൈവനാടകവേദി, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2011.

40. തോമസ് സി. ജെ., നാടകങ്ങൾ, ലിറ്റിൽ പ്രിൻസ് പതിപ്പ്, കോട്ടയം. 1984.

41. —————., ഉയരുന്ന യവനിക, എൻ.ബി.എസ്, 1950.

42. തോമസ് പാറയ്ക്കൽ., കലിയുടെ വെളിപാടുകൾ, രചയിതാവ്, 2002.

43. നമ്പ്യാർ ഏ.കെ., കേരളത്തിലെ നാടൻകലകൾ, രചയിതാവ്, 1989.

44. നമ്പ്യാർ ജി.കെ., അനുഷ്ഠാന കലോപാസകർ, മനു പ്രിന്റേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2008.
45. നമ്പൂതിരി എ.പി.പി., നാടകത്തിലേയ്ക്ക് ഒരു നടപ്പാത, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1967.
46. ——————., നാടകദർശനം, മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1988.
47. നാടകക്കളരി, സി.ജെ.സ്മാരക പ്രസംഗ സമിതി കൂത്താട്ടുകുളം, 1983.
48. നായർ എസ്.കെ., (ഡോ) കേരളത്തിലെ നാടോടി നാടകങ്ങൾ, മദിരാശി സർവ്വകലാശാല, മദ്രാസ്, 1955.
49. നാരായണൻ കാട്ടുമാടം., മലയാളനാടക പ്രസ്ഥാനം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1990.
50. ——————., മലയാള നാടകങ്ങളിലൂടെ, ഉദയ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, പാലക്കാട്.
51. ——————., നാടകരൂപ ചർച്ച, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1972.
52. നാരായണപ്പണിക്കർ കാവാലം., കേരളത്തിലെ നാടോടി സംസ്കാരം, നാഷണൽ ബുക്ക് ട്രസ്റ്റ് ഇന്ത്യ, 1991.
53. ——————., അവനവൻകടമ്പ, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 1978.
54. ——————., കാവാലം നാടകങ്ങൾ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013.
55. നാരായണൻപണിക്കർ കാവാലം., കേരളത്തിലെ നാടോടി സംസ്കാരം നാഷ്ണൽ ബുക്ക് ട്രസ്റ്റ് ഇന്ത്യ, ന്യൂ ഡൽഹി, 1991.
56. നരേന്ദ്രപ്രസാദ് ആർ., സൗപർണിക, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1984.
57. ——————., അരങ്ങും പൊരുളും, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1991.
58. നാരായണപിഷാരടി കെ.പി., നാട്യശാസ്ത്രപരിഭാഷ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1987.
59. പന്മനരാമചന്ദ്രൻ., സമ്പൂർണ്ണ മലയാള സാഹിത്യ ചരിത്രം, പി.കെ.പരമേശ്വരൻ നായർ സ്മാരക ട്രസ്റ്റ്, 2008.
60. പരമേശ്വരൻ പിള്ള എരുമേലി., നാടകത്തിലേയ്ക്കൊരു കൈത്തിരി, വിദ്യാർത്ഥി മിത്രം ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1971.
61. പിള്ള എൻ. എൻ., നാടകദർപ്പണം, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1981.
62. ——————., കർട്ടൻ, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1983.
63. ——————., നാടക ദർപ്പണം, എൻ.ബി.എസ്, കോട്ടയം, 1977.
64. പ്രഭാകരൻ എൻ., പുലിജന്മം, മർബറി ബുക്സ്, കാലിക്കറ്റ്, 1987.
65. പ്രഭാകര വാരിയർ കെ.എം., കലാകേളി – എസ്.കെ.നായർ സ്മരണിക, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1985.

66. പ്രഭാകരൻ കരാട്ട്., നമ്മുടെ അനുഷ്ഠാന കലകൾ, എച്ച്. ആന്റ് സി പബ്ലിഷിംഗ് ഹൗസ്, 2014.

67. പിഷാരടി കെ.ആർ., നമ്മുടെ ദൃശ്യകല, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 1960.

68. പോൾ കാട്ടൂക്കാരൻ., നാട്യശാസ്ത്രം കലയുടെ പൊരുൾ, ഇൻഡിഗോ ഇമേജസ്, തൃശ്ശൂർ, 2008.

69. പൗലോസ് കെ. ജി., ഭാവശില്പം, ഗ്രീൻ ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2011.

70. ബേബി കെ.ജെ., നാടുഗദ്ദിക, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 2000.

71. ഭാർഗ്ഗവൻപിള്ള ജി., കാക്കാരിശ്ശിനാടകം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2009.

72. ഭാർഗവൻ ആര്യാട്ട്., നാടക വിജ്ഞാനകോശം, വേൾഡ് ഡ്രമാറ്റിക് സ്റ്റഡി സെന്റർ, ആലപ്പുഴ, 2006.

73. ഭാനുപ്രകാശ്., (എഡി) വയലാജീവിതം ദർശനം നാടകം, വയലാ കൾച്ചറൽ സെന്റർ, തൃശൂർ, 2013.

74. ഭാസി മടവൂർ., മലയാള നാടകസർവ്വസ്വം, ചൈതന്യ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 1990.

75. ——————., മലയാള നാടകവേദിയുടെ കഥ, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1996.

76. ഭാസ്കരൻ ടി., ഭാരതീയ കാവ്യശാസ്ത്രം, കാവ്യമീമാംസ കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1989.

77. മാത്തൻ തരകൻ പുത്തൻകാവ്., പൗരസ്ത്യ നാടകദർശനം, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1970.

78. ——————.,പൗരസ്ത്യനാടക ദർശനം എൻ.ബി.എസ്.കോട്ടയം, 1978.

79. മണ്ണുംമൂട് സി.ജെ., മറിയാമ്മ നാടകം, എൻ.ബി.എസ്, 1926.

80. രാഘവൻ പയ്യനാട്., ഫോക്‌ലോർ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1986.

81. ——————., തെയ്യവും തോറ്റംപാട്ടും, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 1979.

82. രാഘവൻ നമ്പ്യാർ കെ.എം., അരങ്ങിന്റെ സമരഭാഷ, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1998.

83. രാഘവവാര്യർ & രാജൻ ഗുരുക്കൾ., മിത്തും സമൂഹവും, ജാലകം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1994.

84. രാമചന്ദ്രൻനായർ പന്മന., നാടക പഠനങ്ങൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

85. രവീന്ദ്രൻ വി., ഹിന്ദി ഏകാങ്കങ്ങൾ, നാഷണൽ ബുക്ക് ട്രസ്റ്റ്, ഇന്ത്യ, 1976.

86. രാജഗോപാലൻ സി. ആർ., കാവേറ്റം കേരള സർക്കാരിന്റെ സാംസ്ക്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണ വകുപ്പ്, 2004.

87. രാജഗോപാലൻ സി. ആർ., കീഴില്ലം ഉണ്ണിക്കൃഷ്ണൻ, മുടിയേറ്റ്, കീഴില്ലം, 2003.

88. രാജാ വാര്യർ., നാടക കൗതുകം, പ്രൊഡിജി ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2008.

89. ——————., കേരളത്തിലെ തിയറ്ററും കാവാലം നാടകങ്ങളും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2015.

90. ——————., സംസ്കൃതിയുടെ ലാവണ്യരൂപകങ്ങൾ, റെയ്ൻബോ ബുക്ക് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

91. ——————., അരങ്ങൊരുക്കത്തിലെ വിചാരധാരകൾ, പെന്റ് ഒ ഗ്രാഫ് പബ്ലിക്കേഷൻ, തിരുവനന്തപുരം, 2017.

92. ——————., നടനഭൂമികയിലെ നടന നവഭാവുകത്വം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ കോട്ടയം, 2009

93. രാജേന്ദ്രൻ സി., രംഗപാഠം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2009.

94. രംഗചേതന, ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള സ്മാരക പ്രഭാഷണങ്ങൾ, രംഗചേതന, തൃശൂർ, 1993.

95. രംഗാവതരണം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1979.

96. വത്സല ബേബി., നാടകത്തിന്റെ കഥ ദേശാഭിമാനി ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

97. വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള., അരങ്ങിന്റെ അർത്ഥതലങ്ങൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, ഡിസംബർ, 1998.

98. ——————., മലയാള നാടകസാഹിത്യചരിത്രം, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2006.

99. ——————., ഒരു നാടകം ജനിക്കുന്നു, ദേശാഭിമാനി, 2009.

100. ——————., രംഗഭാഷ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1984.

101. ——————., സൂത്രധാരാ, ഏതിലേ.... ഏതിലേ....? കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1993.

102. വാസുദേവൻ പിള്ള കടമ്മനിട്ട., പടേനി, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1993.

103. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി എം.വി., തെയ്യം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998, പുറം 5.

104. ——————., കേരളത്തിലെ നാടൻ കലകൾ ചില മൗലിക ചിന്തകൾ, കേരളസംഗീത നാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2017.

105. ——————., നാടോടി വിജ്ഞാനീയം, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2007.

106. ——————., കാളിസങ്കല്പം കേരള പരിസരത്തിൽ, കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ, 2004.

107. വർഗ്ഗീസ് ഇ. ടി., ഏകാങ്കങ്ങൾ 96, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള സ്മാരക നാടക പഠനകേന്ദ്രം, തൃശ്ശൂർ, 1997.

108. വിജയൻ എം.എൻ., നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം വാല്യം 1,2, കേരള സാഹിത്യം അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2000.

109. വിജയൻ നായർ കെ., നാടക നിഘണ്ടു, സ്കൈ ബുക് പബ്ലിഷേഴ്സ്, പുതിയക്കാവ്, 2005.

110. ശങ്കരപ്പിള്ള ജി., സംവിധായക സങ്കല്പം, സി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1991.

111. ——————., തെരഞ്ഞെടുത്ത ഏകാങ്കങ്ങൾ, കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2013.

112. ——————., നാടകദർശനം, ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1990.

113. ——————., മലയാള നാടക സാഹിത്യ ചരിത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2005.

114. ——————., മൂധേവിത്തെയ്യം, കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2013.

115. ——————., ബെർതോൾറ്റ് ബ്രെഹ്ത്, ബോധി പ്രസാധനം, തൃശ്ശൂർ, 1996.

116. ——————., നാടകത്തിന്റെ നാനാർത്ഥം, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1992.

117. ——————., ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള സ്മാരക പ്രഭാഷണങ്ങൾ, രംഗചേതന, തൃശ്ശൂർ, 1993.

118. ——————., ഇബ്സന്റെ നാടകശില്പം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2004.

119. ശങ്കുണ്ണി നായർ എം. പി., നാടകീയാനുഭവം എന്ന രസം, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1989.

120. ശർമ്മ വി.എസ്., സംഗീതിക, എൻ ബി എസ്, കോട്ടയം, 1980.

121. ശിവദാസ് പി.കെ., ഭാരതത്തിലെ നൃത്തങ്ങൾ, പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1999.

122. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ സി. എൻ., നാടകത്രയം, ഡി. സി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2001.

123. ——————., കലി, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 1977.

124. ശ്രീകുമാർ കെ., ഒരു മുഖം ജനപ്രിയ നാടകവേദിയുടെ മിടിപ്പുകൾ, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2005.

125. ശ്രീവത്സൻ സി.എൻ., വെള്ളരിനാടകം, പാപ്കോസ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, വടകര, 1983.

126. സതീഷ് കെ. സതീഷ്., തിയറ്റർ ടെക്സ്റ്റ് നാടക പുസ്തകം, മെഗാ ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്ട്, 2003.

127. സാനു എം. കെ., ദുരന്തനാടകം, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 2016.

128. ——————., നാടകവിചാരം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2016.

129. സാവിത്രി ലക്ഷ്മണൻ., നാടകത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ ഇരുപത്തിയെട്ട്, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2014.

130. സി.ജെ.സ്മാരക പ്രസംഗസമിതി, നാടകം ഒരു പഠനം, മാളൂബിയൻ പബ്ലിക്കേഷൻ, തിരുവനന്തപുരം, 2010.

131. റാവൽ എ. എം., ഗുജറാത്തി ഏകാങ്കങ്ങൾ, കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1974.

REFERENCES

1. Adya Rangacharya., The Indian Theatre, National Book Trust, Delhi, 1971.
2. Atiya Begum Fyzee., The Music of India, Rahamiu Ashok Publications Chandigrah, 1987.
3. Aurbreys & Glovannam., Halford Charles & Tattle Company, Tokyo, 1956.
4. Arthur Waley., The No Plays of Japan Grove Press, INC. Newyork, 1957.
5. Bandyopadhyaya S., The Orgin of Raga- Second Editor Munshiram, Mahohaslal Publishers P.vt. Ltd, Newdelhi, 1977.
6. Belwendh Garggi., Folk Theatre of Indian Theatre, Rupa & Co., Delhi 1991.
7. Brecht Bertolt (Fr. John Willet)., Brecht on Theatre, Hill & Wang, Newyork, 1964.
8. Chandrasekhar Kambar., Modern Indian Plays. National School of Drama, New Delhi, 2000.
9. Deshpande G.P., Modern Indian Drama Sahithya Acadami, New Delhi, 2000.
10. Enakshi Bhavanai., The Dance of India, Taraporevala's Treasure House of Books, Bombay, 1984.
11. Ethel Rosenthal., The Story of Indian Music and its Instruments, Oriental Books, New Delhi, 1980.
12. Hansen Kathryn., Ground for Play the Nautanki Theatre of North Indian, 1992.
13. Kapila Vatsyayan., Traditional Indian Theatre, National Book Trust, Delhi, 1980.
14. Levistras, Structural Anthropology, England Penguin Books, 1977.
15. Nandi Bhatia., (ed) Modern Indian Theatre Oxford University Press, New Delhi, 2009.
16. Nellie MC Caslin., (ed) Theatre for young Audiences. Library of Congress Cata Longing in Publication Data, Newyork, 1978.
17. Sisirkumar Dasan., The English writings of Rabindanath Tagore, Sahithya Acadami, New Delhi, 1996.

19. Srinivas smriti., Land Scape of Urban Memory Orient Logman, 2004.

20. Tian Benxiang., (ed) Modern Chinese Drama Culture & Art Publishing House, 1999.

21. Varad Pande M.L., Traditions of Indian Theatre, Shakti Malik, Abhinav Publications, New Delhi, 1979.

22. Varadpande Manohar Laxman., History of Indian Theatre Abhinav Publication, 1990.

23. Varad Pande M., Tradition of India Theatre, Abinave Publication, 1979.

24. Vedprakash Vatak., Studies in India Folk Tradition, Munshi Ram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 1979.

25. Walimbe Y.S., Abhinava Gupta on Indian Aestlatics, Ajantha Publications, 1980.

ആനുകാലികങ്ങൾ

1. അനന്തകൃഷ്ണൻ സി., അഭിനയം നാടൻകലകളിൽ ദർശി സിനിമാപ്പതിപ്പ്, ജനുവരി – മാർച്ച്, 1997.
2. അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ., പാഠവും പാരായണവും, സാഹിത്യലോകം മെയ് – ജൂൺ, 1999.
3. അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ കെ., നാടോടി സാഹിത്യത്തിന്റെ ലാവണ്യദർശനം, ഭാഷാപോഷിണി, ആഗസ്റ്റ് – 1997.
4. എബ്രഹാം ടി.എം., തനതുസമ്പത്തിന്റെ അപൂർവ്വതാളം, കേളി ജൂൺ – ജൂലൈ, 2016.
5. കൃഷ്ണൻനായർ പി.വി., ലോകം നാടകവേദിയിലൂടെ, കേളി, ഏപ്രിൽ – 2017.
6. കുട്ടമ്മത്ത് ശ്രീധരൻ ഏ., 'ആദിരൂപങ്ങൾ തെയ്യത്തിൽ' കേസരി വാർഷികപതിപ്പ്, 2005.
7. ജാൻസി വിബിൻ., ഋതുമതി, പരിവർത്തനത്തിന്റെ ശംഖനാദം, ഒക്ടോബർ – നവംബർ, 2008.
8. ജയചന്ദ്രൻ നായർ എസ്., അരങ്ങിതാ നിശ്ചലമായിരിക്കുന്നു. മാതൃഭൂമി ജൂലൈ – 2016.
9. ചന്ദ്രദാസൻ., കോയ്മകളെ അട്ടിമറിച്ച്, കേളി, ജൂലൈ – ആഗസ്റ്റ്, 1990.
10. ചന്ദ്രദാസൻ., ഇബ്രാഹിം അൽക്കാസിക്കപ്പുറത്തേയ്ക്കു നീളുന്ന ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയുടെ വഴികൾ, കേളി ജൂൺ – ജൂലൈ, 2003.
11. പ്രദീപ് പനങ്ങാട്., അരങ്ങുകാക്കും മലയൊന്ന്, മലയാളം, ജൂലൈ – 2016.
12. പ്രഭാകരൻ പഴശ്ശി., ഏഷ്യൻതിയറ്ററിന്റെ മുഖപടങ്ങൾ, കേളി, ആഗസ്റ്റ് – സെപ്തംബർ, 2008.
13. ഭാർഗ്ഗവൻ പിള്ള ജി., ചില നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ ഉല്പത്തി തേടി, സംസ്ക്കാര കേരളം ലക്കം 3, 1995.
14. നാരായണപിഷാരടി കെ.പി., ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രം, കേളി, നവംബർ– 1981.
15. നമ്പ്യാർ എ.കെ., 'അനുഷ്ഠാനകലകൾ: പശ്ചാത്തലവും പരിണാമവും' സാഹിത്യലോകം, ജൂലായ് – ഡിസംബർ, 1985.
16. നമ്പ്യാർ എ.കെ., കേരളത്തിലെ നാടോടിനാടകവേദി, കേളി സംഗീതനാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1982.

17. രാഘവൻ നമ്പ്യാർ കെ.എം., പ്രേക്ഷകരെ തേടുന്ന നാടകങ്ങൾ, ഡിസംബർ - മാർച്ച്, 2004-2005.

18. വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ., നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങൾ- തനതിന്റെ മാത്രകൾ, കേളി, ജിസംബർ- മാർച്ച്, 2007-2008.

19. വാസുദേവപിള്ള വയലാ., (1998) നാടോടി രംഗവേദി നാട്ടറിവിന്റെ നിനവ്, തൃശ്ശൂർ ജില്ലാ പഞ്ചായത്ത്, 1998.

20. വടക്കുംകൂർ രാജരാജവർമ്മ., 'നാടകാന്തം കവിത്വം' സമസ്ത കേരള സാഹിത്യ പരിഷത്ത് വര ത്രൈമാസികം, പുസ്തകം 3, വൃശ്ചികം,1110.

21. വിജയരാഘവൻ., 'പ്രേക്ഷക സ്വാധീനം എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടക ചിന്തകളിൽ', സാഹിത്യലോകം, 2001 മെയ് -ജൂൺ, പുസ്തകം 26.

22. വിജയൻ നായക് കെ., നാടകത്തിൽ പുതിയശബ്ദം, സാഹിത്യലോകം, ജൂലൈ - ആഗസ്റ്റ്, 1990.

23. Badal Sikdar., 'Moghal Tamasha Its Innovative Features', Art Land Vol. XIV, No. 6-8, June- Aug, 2005.

24. Hanne M.De Brain., 'Teaching & Transmission of India Performing Arts' Indian Flok Life, Serial No. 20 July 2005.

25. Maya Pandit., A Dark Continent Modernity & Genter Perception in Modern In Theatre, Theatre India National School of Drama's Theatre Journal, No, 7, May 2003.

26. Patnaik D.N., The Chhau Dance of Mayurbhanj:II', Sangeetha Natak 127-128, 1998.

27. Rustom Bharucha., 'Culture & Power', Sangeeth Natak, 127-128, 1998.

28. Vemu G., Sustaining Traditional Training in Koodiyatam, India Folk Life, Series No. 20, July, 2005.