ആഖ്യാനകലയുടെ ഘടനാവിശേഷം: സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിലെ മലയാള–കേരളപഠനവിഭാഗത്തിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

ഷംന എൻ.എം.

മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
2019

THE ART OF NARRATION AND IT'S STRUCTURAL FEATURES IN SHORT STORIES OF C.V. SREERAMAN

Thesis submitted to the
Department of Malayalam and Kerala Studies, University of Calicut
for the Degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

SHAMNA N.M.

DEPARTMENT OF MALAYALAM AND KERALA STUDIES
UNIVERSITY OF CALICUT

2019

സത്യപ്രസ്താവന

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന '**ആഖ്യാനകലയുടെ ഘടനാവിശേഷം : സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ**' എന്ന ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധം ഇതിനുമുൻപ് ഏതെങ്കിലും പരീക്ഷക്കോ അസോസിയേറ്റ്ഷിപ്പിനോ ഫെലോഷിപ്പിനോ മറ്റേതെങ്കിലും അംഗീകാരത്തിനോ വേണ്ടി എഴുതപ്പെട്ടതല്ലെന്ന് ഇതിനാൽ സത്യമായി ബോധിപ്പിക്കുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
തിയ്യതി: **ഷംന എൻ.എം.**

ഡോ. കെ.വി. തോമസ്
വിസിറ്റിംഗ് പ്രൊഫസർ
മലയാള വിഭാഗം
സെന്റ് ജോസഫ്സ് കോളേജ്
ദേവഗിരി, കോഴിക്കോട് - 673 008

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല മലയാള-കേരളപഠനവിഭാഗത്തിൽ പിഎച്ച്.ഡി ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന '**ആഖ്യാനകലയുടെ ഘടനാവിശേഷം: സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ**' എന്ന ഈ പ്രബന്ധം **ഷംന എൻ.എം.** എന്റെ മാർഗ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
തിയ്യതി: **ഡോ. കെ.വി. തോമസ്**

നന്ദി

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി തയ്യാറാക്കിയ ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ രചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകിയതിനോടൊപ്പം ഗവേഷണ വഴികളിൽ ആദ്യന്തം സ്വതന്ത്രമായ അന്വേഷണങ്ങൾക്കും കണ്ടെത്തലുകൾക്കും അനുമതി നൽകുകയും ചെയ്ത എന്റെ ഗവേഷണമാർഗ്ഗദർശിയും പ്രിയ ഗുരുനാഥനുമായ കെ.വി. തോമസ് മാഷിന് നിസ്സീമമായ നന്ദിയും കടപ്പാടും രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. പരന്നൊഴുകിപോയ ഗവേഷണത്തെ കൃത്യമായൊരു ദിശയിലേക്ക് ഒതുക്കിത്തന്ന മലയാളവിഭാഗം മുൻമേധാവി ഉമർ തറമേൽ മാഷിനോടും പ്രബന്ധം പരിശോധിച്ച് ആവശ്യമായ തിരുത്തലുകൾ നിർദ്ദേശിച്ച സി.ജെ. ജോർജ്ജ് മാഷിനോടും പ്രതികൂലസാഹചര്യങ്ങൾ കൊണ്ടു മുടങ്ങിപോകേണ്ടിയിരുന്ന ഗവേഷണത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ കൈത്താങ്ങ് നൽകിയ വള്ളത്തോൾ മാഷിനോടും അശ്വഘോഷ് സാറിനോടുമുള്ള നന്ദി വാക്കുകൾക്കതീതമാണ്. ഗവേഷണഘട്ടത്തിൽ അവശ്യം വേണ്ടുന്ന നിർദ്ദേശങ്ങളും മറ്റു സഹായസഹകരണങ്ങളും പലപ്പോഴായി നൽകിയ കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലാ മലയാളവിഭാഗം മേധാവി ഡോ. എൽ. തോമസുകുട്ടി, ഡോ. ആർ.വി.എം. ദിവാകരൻ, ഡോ. സോമനാഥൻ പി, എന്നീ അദ്ധ്യാപകർക്കും ഗുരു എന്ന പദത്തിന് സ്നേഹം, കരുതൽ എന്നീ അർത്ഥങ്ങൾ കൂടെയുണ്ടെന്ന് സ്വപ്രവർത്തിയിലൂടെ തെളിയിച്ചു തന്ന കേരളസർവ്വകലാശാലയിലെ ശശിമാഷിനും ഈ അവസരത്തിൽ എന്റെ കടപ്പാട് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

ദത്തശേഖരണത്തിനായി സൗകര്യങ്ങൾ ചെയ്തുതന്ന കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല മലയാളവിഭാഗം ലൈബ്രറി, സി.എച്ച് മുഹമ്മദ്കോയ ലൈബ്രറി, കോഴിക്കോട് സെൻട്രൽ ലൈബ്രറി, കേരള സർവ്വകലാശാല മലയാളവിഭാഗം ലൈബ്രറി, കണ്ണൂർ സർവ്വകലാശാല മലയാളവിഭാഗം ലൈബ്രറി എന്നിവിടങ്ങളിലെ ജീവനക്കാർക്കും സമയബന്ധിതമായി പ്രബന്ധം ഡി.ടി.പി. ചെയ്തുതന്ന ബിന ഫോട്ടോസ്റ്റാറ്റിലെ ജീവനക്കാർക്കും നന്ദി സമർപ്പിക്കുന്നു.

ഷംന എൻ.എം.

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം			1 – 4
അധ്യായം 1		ആഖ്യാനകല : ഘടനയും സിദ്ധാന്തവും	5 – 58
	1.1	ആഖ്യാനം	5
	1.2	ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രാഗ്‌രൂപം	6
	1.3	ആഖ്യാനശാസ്ത്രം - ഒരാമുഖം	13
	1.4	റഷ്യൻ ഫോർമലിസവും ഘടനാവാദവും	15
	1.5	ആഖ്യാനശാസ്ത്രം	19
	1.6	ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികാ ചാര്യൻമാർ	20
	1.7	ആഖ്യാനലക്ഷണങ്ങൾ	28
	1.8	ആഖ്യാനകലയും ഘടനാവിശേഷവും	35
	1.9	ആഖ്യാനരീതി	39
	1.10	ആഖ്യാനതന്ത്രം	40
	1.11	പാത്രസൃഷ്ടി	41
	1.12	ഭാഷയും ശൈലിയും	44
	1.13	ശൈലീവിജ്ഞാനീയം	47
	1.14	ആഖ്യാനപഠനം - പുതിയ നിലപാടുകൾ	51
അധ്യായം 2		സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകം	59 – 120
	2.1	മലയാളചെറുകഥയുടെ ആഖ്യാനവഴികൾ	60
	2.2	സി.വി.ശ്രീരാമൻ - സമാനതകളില്ലാത്ത കാഥികപ്രതിഭ	63
	2.3	പ്രമേയവൈവിധ്യം	65
	2.4	രൂപഘടനയും ശൈലീവിശേഷവും	100
	2.5	ഭാഷാവൈചിത്ര്യം	100
	2.6	ആഖ്യാനസവിശേഷതയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും	109

	2.7	ആഖ്യാനതന്ത്രവൈവിധ്യം	111
	2.8	ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ	114
	2.9	സമാനപ്രമേയത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാന സാധ്യതകൾ	115
അധ്യായം 3	**ആഖ്യാനകല - സവിശേഷ സാധ്യതകൾ**		121 – 246
	3.1	ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം	121
	3.2	വാസ്തുഹാര	138
	3.3	ചിദംബരം	170
	3.4	പൊന്തൻമാട	188
	3.5	സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ	209
	3.6.	തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ	225
അധ്യായം 4	**ആഖ്യാനകലയുടെ വിഭിന്നമുഖങ്ങൾ**		247 – 334
	4.1	മീശ	247
	4.2	ചില്ലകൾ	259
	4.3	വക്കീൽ ഫീസ് സ്വർണ്ണമായി	277
	4.4	ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ	285
	4.5	മേലെ താമസിക്കുന്നവർ	309
	4.6	കല്ലൻ മൂപ്പൻ	316
ഉപസംഹാരം			335 – 341
തുടർപഠന സാദ്ധ്യതകൾ			341 - 342
സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ			343 – 355

ആമുഖം

വൈവിധ്യപൂർണ്ണമായ മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ആവിഷ്കാരത്തിലൂടെ മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ തന്റേതായ ഒരിടം നേടിയെടുത്ത കാഥികനാണ്, സി.വി. ശ്രീരാമൻ. കാല്പനിക-യഥാതഥ പാരമ്പര്യവും ആധുനികതാവാദവും മുൻപോട്ട് വെച്ച ഭാവുകത്വ പരിസരങ്ങളെ മറികടന്ന് മലയാള ചെറുകഥ ആധുനികോത്തരതയിൽ എത്തി നിൽക്കുമ്പോൾ ഇതിലൊന്നും കൃത്യമായ അടയാളപ്പെടുത്തൽ സാധ്യമല്ലാത്ത എഴുത്തുകാരനായി സി.വി. ശ്രീരാമൻ മാറിനിൽക്കുന്നതായാണ് കാണാനാവുക. ശ്രീരാമന്റെ കൃതികൾ ഏറെയും ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള 'കഥ'യുടെ സാന്നിധ്യംകൊണ്ടും സങ്കേതത്തിന് വേണ്ടിയുള്ള സങ്കേതപ്രയോഗത്തിന്റെ നിരാസംകൊണ്ടും സമകാല രചനകളിൽ നിന്ന് വേറിട്ടുനിന്നിരുന്നു എന്നത് കൊണ്ടുതന്നെ അവയെ ആധുനികതയുടെ കാലത്തെ യഥാതഥ കൃതികൾ എന്ന നിലയിലാണ് വായനക്കാരും നിരൂപകരും നോക്കിക്കണ്ടത്. എങ്കിലും ഋജുവും ലളിതവും യഥാതഥവുമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന ബാഹ്യതലത്തിന് അപ്പുറം ഏറെക്കുറെ ആധുനികവും ചിലപ്പോൾ ആധുനികോത്തരമെന്ന് പോലും വ്യവച്ഛേദിക്കാവുന്ന അവബോധത്തെയും സംഘർഷാത്മകവും സങ്കീർണ്ണവുമായ ഒട്ടേറെ തലങ്ങളെയും ആന്തരികഘടനയിൽ കാത്തു സൂക്ഷിക്കുന്നവയാണ് പ്രസ്തുത കഥകളെന്ന് കാണാം. ഇത്തരത്തിലുള്ള സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ ആഖ്യാന വിശകലനത്തിലൂടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ ബാഹ്യവും ആന്തരിക വുമായ സവിശേഷതകളെ കണ്ടെത്താനാണ് 'ആഖ്യാനകലയുടെ ഘടനാവിശേഷം - സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ' എന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിലൂടെ ശ്രമിക്കുന്നത്.

പഠനലക്ഷ്യം

പ്രമേയവൈവിധ്യത്താലും ആവിഷ്കരണത്തിലെ ആർജ്ജവത്താലും ശ്രദ്ധേയമായ ഒട്ടേറെ കഥകൾ രചിച്ചുകൊണ്ട് അനുവാചകശ്രദ്ധ നേടിയെടുത്ത ഒരു എഴുത്തുകാരനാണ് സി.വി. ശ്രീരാമൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളുടെ ആഖ്യാന വിശകലനം നടത്തി അതിലൂടെ ആഖ്യാനകലയുടെ സവിശേഷതകളെ കണ്ടെത്തുക എന്നതാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

പഠനപ്രസക്തി

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെക്കുറിച്ച് സാമാന്യമായ പഠനങ്ങൾ ഏറെ നടന്നിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളുടെ ആഖ്യാനപഠനത്തിലൂടെ

ആഖ്യാനകലയുടെ സവിശേഷതകളെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്തെടുക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള പഠനങ്ങൾ ഒന്നും ഇതുവരെ നടന്നിട്ടില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാലോകത്തിന്റെ സാമാന്യവലോകനത്തിലൂടെയും തിരഞ്ഞെടുത്ത കഥകളുടെ ആഖ്യാന വിശകലനത്തിലൂടെയും ആഖ്യാനകലയെ കണ്ടെത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ പ്രസക്തി.

പഠനരീതി

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ പ്രധാനമായും ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് അപഗ്രഥനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ശൈലീവിജ്ഞാനത്തിലെ സങ്കല്പനങ്ങളെയും സാന്ദർഭികമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

ഉപാദാനങ്ങൾ

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ നിന്നും തിരഞ്ഞെടുത്ത പന്ത്രണ്ട് കഥകളായ 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം', 'വാസ്തുഹാര', 'മീശ', 'ചിദംബരം', 'ചില്ലകൾ', 'പൊന്തൻമാട', 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ', 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ', 'തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ', 'വക്കീൽ ഫീസ് സ്വർണ്ണമായി', 'മേലെ താമസിക്കുന്നവർ', 'കല്ലൻമൂപ്പൻ' എന്നിവയെയാണ് ഈ പഠനത്തിൽ മുഖ്യ ഉപദാനങ്ങളായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം ശ്രീരാമന്റെ ഇതര കഥകളും ലേഖനങ്ങളും അഭിമുഖങ്ങളും സാന്ദർഭികമായി ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

പൂർവ്വ പഠനങ്ങൾ

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെക്കുറിച്ച് ഒട്ടേറെ നിരൂപണപഠനങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചുവന്നിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ ചിലതിനെ സമാഹരിച്ചുകൊണ്ടും ശ്രീരാമനെ പറ്റിയുള്ള ഇതര എഴുത്തുകാരുടെ സ്മരണകളെ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും പി. സലീംരാജ് എഡിറ്റ് ചെയ്ത് കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി പുറത്തിറക്കിയ *ചിദംബരങ്ങൾ*, കെ.വി. സുമംഗല രചിച്ച് കൈരളി ബുക്സ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *ലിംഗ ബന്ധങ്ങളുടെ ആഖ്യാനശാസ്ത്രം-സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ* എന്നിവയാണ് ഇതുവരെ പുറത്തുവന്നിട്ടുള്ള പ്രധാന പഠനങ്ങൾ. വത്സലൻ വാതുശ്ശേരി രചിച്ച് ഡിസി ബുക്സ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *കഥയുടെ ന്യൂക്ലിയസ്* എന്ന ലേഖന സമാഹാരത്തിലെ 'ചെറുകഥയുടെ ഇതിഹാസം' (വാസ്തുഹാര എന്ന കഥയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം), ഇ.വി. രാജഗോപാൽ രചിച്ച് കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *ആഖ്യാനത്തിന്റെ ജീവിതം* എന്ന ലേഖന സമാഹാരത്തിലെ 'വീണ്ടുവിചാരം', *നിശബ്ദതയും നിർമ്മാണവും - ചെറുകഥ*

യുടെ കേരള ചരിത്രത്തിലൂടെ എന്ന ലേഖന സമാഹാരത്തിലെ 'വാസ്തുഹാര - സ്ഥലങ്ങളുടെ സ്ഥലം', ബോബി തോമസ് എഡിറ്റ് ചെയ്ത് സൈൻബുക്സ് പുറത്തിറക്കിയ *ദളിത് പാഠകൾ* എന്ന ലേഖനസമാഹാരത്തിലെ പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന് രചിച്ച *ജാതി തന്നെ പ്രതി* എന്നീ ലേഖനങ്ങളിൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ ആഖ്യാനപരമായ പ്രത്യേകതകളെക്കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുവാൻ ശ്രമി ച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇവയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ സാമാന്യമായും ചില കഥകളെ വേർതിരിച്ചെടുത്ത് സൂക്ഷ്മമായും വിശകലനം ചെയ്ത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനകലാസവിശേഷതകളെ കണ്ടെത്തു വാനാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

പ്രബന്ധ സ്വരൂപം

ആമുഖവും ഉപസംഹാരവും കൂടാതെ നാല് അധ്യായങ്ങളായാണ് ഈ പ്രബന്ധം ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഒന്നാമത്തെ അധ്യായം 'ആഖ്യാനകല : ഘടനയും സിദ്ധാന്തവും' എന്ന താണ്. ആഖ്യാനം എന്ന പദംകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെന്തെന്ന് വ്യക്തമാക്കിയ ശേഷം ആഖ്യാനകലയെ അതിന്റെ സവിശേഷ ഘടനയേയും പ്രത്യേകതകളെയും മുൻനിർത്തി ആഖ്യാനശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ അപഗ്രഥി ക്കുവാനാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. പൗരസ്ത്യവും പാശ്ചാത്യ വുമായ സാഹിത്യമീമാംസകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ പ്രാഗ്രൂപത്തെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമാക്കിയശേഷം ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചും സൈദ്ധാന്തികാചാര്യന്മാരുടെ സംഭാവനകളെക്കുറിച്ചും വിശദമായി പ്രതിപാദി ക്കുന്നു. ഇതിൽ ജെറാർഡ് ജെനറ്റ് രൂപീകരിച്ച ആഖ്യാന സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കും നിരീക്ഷണങ്ങൾക്കും കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. ആഖ്യാതാവ്, ആഖ്യാനത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങളുടെ വൈവിധ്യവും ഫലപ്രാപ്തിയുമാണ് ആഖ്യാനകലയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ ആഖ്യാനതന്ത്രം, ആഖ്യാന പഠനത്തിൽ ഗ്രന്ഥകാരനുള്ള പ്രാധാന്യം എന്നിവയെക്കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുന്നു. അതോടൊപ്പം ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭാഷാശൈലിയെ വിശകലന വിധേയമാക്കാ നായി ശൈലീവിജ്ഞാനീയ സങ്കല്പങ്ങളെയും പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. തുടർന്ന് ആഖ്യാനപഠനത്തിലെ പുതിയ നിലപാടുകളെയും അനുബന്ധപഠനമേഖല കളെയും കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

രണ്ടാമത്തെ അധ്യായം 'ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകം' എന്നതാണ്. ഈ അധ്യായത്തിൽ മലയാള ചെറുകഥയുടെ ആഖ്യാനവഴികളെക്കുറിച്ച് ഒരു

സാമാന്യാവലോകനം നടത്തിയശേഷം സി.വി. ശ്രീരാമൻ എന്ന എഴുത്തുകാരന്റെ മലയാളകഥാസാഹിത്യത്തിലേക്കുള്ള കടന്നുവരവിനെക്കുറിച്ചും രചനാനിലപാടുകളെക്കുറിച്ചും വിശദമാക്കുന്നു. തുടർന്ന് പ്രസ്തുത കഥകളിലെ പ്രമേയ വൈവിധ്യത്തെ കഥാകാരന്റെ അനുഭവലോകവുമായി ചേർത്തുവെച്ച് വായിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പ്രമേയപരമായും ഘടനാപരമായും ബാഹ്യതലത്തിൽ സാജാത്യങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും ആന്തരികഘടനയിൽ പലവിതാനങ്ങളിലായി സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങൾ പുലർത്തുന്നവയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ എന്നതുകൊണ്ട് തെരഞ്ഞെടുത്ത ഏതാനും കഥകളുടെ മാത്രം വിശകലനം ആ ആഖ്യാനകലയുടെ സവിശേഷതകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുവാൻ പര്യാപ്തമാവുകയില്ല എന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. അതുകൊണ്ട് തന്നെ കഥകളിലെ പ്രമേയ വൈവിധ്യം, രൂപഘടന, ശൈലീവിശേഷം, ഭാഷാവൈചിത്ര്യം, ആഖ്യാനതന്ത്ര വൈവിധ്യം, ഇതര സ്വഭാവ സവിശേഷതകൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് സാമാന്യമായൊരു അവലോകനം നടത്തുവാനും ഈ അധ്യായത്തിൽ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

മൂന്നാം അധ്യായം 'ആഖ്യാനകല - സവിശേഷ സാധ്യതകൾ' എന്നതാണ്. ഈ അധ്യായത്തിൽ 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം', 'വാസ്തുഹാര', 'ചിദംബരം', 'പൊന്തൻമാട', 'തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ', 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ' എന്നീ കഥകളെ വീക്ഷണസ്ഥാനം, സ്ഥല-കാല വിന്യാസം, പാത്രാവിഷ്കാരം, സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം, ഭാഷയും ശൈലിയും എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്ത് ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ സവിശേഷതകളെ കണ്ടെത്തുന്നു.

നാലാം അധ്യായം 'ആഖ്യാനകലയുടെ വിഭിന്ന മുഖങ്ങൾ' എന്നതാണ്. ഈ അധ്യായത്തിൽ 'മീശ', 'ചില്ലകൾ', 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ', 'വക്കീൽ ഫീസ് സ്വർണ്ണമായി', 'മേലെ താമസിക്കുന്നവർ', 'കല്ലൻമൂപ്പൻ' എന്നീ കഥകളെ വീക്ഷണസ്ഥാനം, സ്ഥല-കാലവിന്യാസം, പാത്രാവിഷ്കാരം, സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം, ഭാഷയും ശൈലിയും എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്ത് ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ ഗുണവിശേഷങ്ങൾക്കൊപ്പം വ്യതിരിക്തതകളെയും കണ്ടെത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

ഈ പഠനത്തിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നിട്ടുള്ള നിഗമനങ്ങൾ ഉപസംഹാരത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

അധ്യായം 1

ആഖ്യാനകല: ഘടനയും സിദ്ധാന്തവും

കഥപറയാനും ശ്രവിക്കുവാനുമുള്ള താല്പര്യം മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയായിരുന്നതിനാൽ അവ പറയുന്ന രീതികളുടെ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്ത പ്രാചീനകാലത്തുതന്നെ ആരംഭിച്ചിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം ഒരു പ്രത്യേക കാലഘട്ടത്തിലോ പ്രദേശത്തിലോ മാത്രമായി ഒതുങ്ങുന്നില്ല. കഥയുടെ വാമൊഴി പാരമ്പര്യത്തിനും ഇതിൽ നിർണായകമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. കഥപറച്ചിലിലെ തന്ത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങളും രൂപാധിഷ്ഠിതമായ പരീക്ഷണങ്ങളും പൗരസ്ത്യ-പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ നിരന്തരം നടന്നിരുന്നുവെന്ന് തന്നെയാണ് പുരാതനകൃതികൾ തെളിയിക്കുന്നത്.

'ആഖ്യാനം' എന്ന പദം കൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെന്തെന്ന് വ്യക്തമാക്കിയ ശേഷം ആഖ്യാനകലയെ അതിന്റെ സവിശേഷഘടനയേയും പ്രത്യേകതകളെയും മുൻനിർത്തി ആഖ്യാനശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ അപഗ്രഥിക്കാനാണ് ആഖ്യാനകല-ഘടനയും സിദ്ധാന്തവും എന്ന ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം ശൈലീവിജ്ഞാനീയതത്വങ്ങളെയും പ്രസ്തുത പഠനപൂരണത്തിനായി ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

1.1 ആഖ്യാനം

സാമാന്യമായി കഥ പറയുകയെന്ന പ്രവൃത്തിയെ കുറിക്കാനാണ് ആഖ്യാനം (narrating) എന്ന പദം ഉപയോഗിക്കുന്നതെങ്കിലും കഥ പറച്ചിലിലൂടെ ജന്മമെടുക്കുന്ന ഭാഷാരൂപത്തേയും ആഖ്യാനം (narration) എന്നു പറയാം. 'കഥപറച്ചിലെന്ന' പ്രവൃത്തിയെ മുൻനിർത്തി പത്രവാർത്തയും ചരിത്രപ്രതിപാദനവുമൊക്കെ 'ആഖ്യാന'മെന്ന നിലയിൽ വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്ന സമീപകാലത്ത് പ്രസ്തുത പദത്തിന്റെ അർത്ഥവ്യാപ്തി വളരെ വലുതായിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. എങ്കിലും 'കഥാഖ്യാന'മെന്ന പരിനിഷ്ഠിതാർത്ഥത്തിലാണ് ആഖ്യാനമെന്ന പദത്തെ ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അതുപോലെ ഘടന (structure) എന്ന പദത്തിന്റെ ആർത്ഥികപരിധിയേയും ഇവിടെ പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഘടനയെപ്പറ്റിയുള്ള ധാരണ പലപ്പോഴും അപൂർണ്ണമായിരിക്കും. അതങ്ങനെ എളുപ്പത്തിൽ വ്യാഖ്യാനത്തിന് വഴങ്ങുന്ന ഒന്ന

ല്ല. ഭാഷയുടെ ഘടന എന്നുപറഞ്ഞാൽ ഭാഷ സംസാരിക്കുകയും മനസ്സിലാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന് ആധാരമായ വ്യത്യസ്തഭാഷാതത്വങ്ങളുടെ ആന്തരികബന്ധമാണെന്നു പറയാം. ഇത് ഘടനാവാദത്തിൽ നിന്ന് സിദ്ധിക്കുന്ന ഘടനാസങ്കല്പമാണ്. സ്വരൂപത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ അമൂർത്തമായതും ചേർച്ചയുടെയും വൈരുദ്ധ്യത്തിന്റെയും ധർമത്തെ വഹിക്കുന്നതും അർത്ഥസ്ഥാപനത്തിന് കാരണമായതുമായ ബന്ധങ്ങളുടെ തന്ത്രത്തെയാണ് 'ഘടന'[1] എന്നു വിളിക്കുന്നത്. അതുപോലെ ആഖ്യാനകലയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന വിഭിന്നഘടകങ്ങളുടെയും ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ തലങ്ങളുടെയും സംയോജനത്തിലൂടെ സാധ്യമാകുന്ന ബന്ധതന്ത്രങ്ങളുടെ മൂർത്തരൂപം എന്ന അർഥത്തിലാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ 'ഘടന' എന്ന പദത്തെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

1.2 ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രാഗ്രൂപം

പ്രാചീനകാലം തൊട്ടേ കഥപറച്ചിൽ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായി കാണാം. ഭാഷയിലൂടെ ആശയവിനിമയശേഷി ആർജ്ജിച്ച ജനസമൂഹം സ്വന്തമായൊരു കഥാസഞ്ചയം രൂപപ്പെടുത്തി തലമുറകളിലൂടെ പകർന്നുവെന്നുവേണം കരുതാൻ. വിനോദോപാധിയെന്ന നിലയിലും അനുഭവചിത്രണമെന്ന നിലയിലും വംശചരിത്ര സൂചികകളെന്ന നിലയിലും കാലഘട്ടത്തിലൂടെ കൈമാറിവന്ന കഥകൾ, ഭാഷകൾക്ക് ലിപിരൂപം സിദ്ധമായതോടെ ചെറുകഥയെന്നും നോവലെന്നുമൊക്കെ പല വകഭേദങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച് ശക്തിയാർജ്ജിക്കുകയായിരുന്നു. ഏതു പ്രായത്തിലും മനുഷ്യൻ ആസ്വദിക്കുന്ന ഒന്നാണ് കഥ. 'കഥ പറഞ്ഞുതരൂ'എന്ന് പറഞ്ഞു കൊഞ്ചുന്ന കുഞ്ഞിൽ മനുഷ്യകുലത്തെ മൊത്തം ദർശിക്കാനാവും. സമൂഹചേതനയിൽ രൂഢമായി കിടക്കുന്ന കഥാമോഹമാണ് അതിന്റെ വ്യത്യസ്തമായ ആഖ്യാനവഴികളിലേക്ക് മനുഷ്യരെ നയിച്ചത്. അനുഭവങ്ങളെ അല്പസ്വല്പം ഭാവന ചേർത്ത് കെട്ടിയൊരുക്കിപ്പറയുന്നതിൽനിന്നും സാധ്യമാകുന്ന ആത്മനിർവൃതിയും അതിന് ശ്രമിക്കുന്ന അപരന് ലഭ്യമാകുന്ന ആനന്ദവും ആകണം, കഥാഖ്യാനത്തിലേക്ക് ജനസമൂഹത്തെ ആകർഷിച്ചത്. 'ആഖ്യാനം' എന്ന പദം 'ചൊല്ലുക', 'പറയുക' എന്നീ അർത്ഥങ്ങളുള്ള 'ഖ്യാ' എന്ന ധാതുവിൽനിന്നാണ് രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. കഥാകഥനത്തിന്റെ ചരിത്രം അതിപുരാതനകാലത്തോളം നീങ്ങുന്നതായി കാണാം. വേദങ്ങളിലും കഥയുടെ സാന്നിധ്യം കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്.

ഋഗ്വേദം ഒന്നാം അഷ്ടകം ഒന്നാം അധ്യായം ഒന്നാം മണ്ഡലം ഒന്നാം അനുവാകം ഒന്നാം സൂക്തം സ്തുതിയുടെ രൂപത്തിൽ അഗ്നിയുടെ മഹത്വം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന കഥയുമായാണ് ഋഗ്വേദം ആരംഭിക്കുന്നതെന്ന് അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്[2]

'ഓം സ്തുതിപ്പൂ ഞാൻ യജ്ഞ പുരോഹിത നാമാഗ്നിദേവനെ
ഋത്വിക്കാകിയ ഹോതാവെ, സ്സുതരാം രത്നധാരിയെ
സ്തുത്യനഗ്നി പുരാണർഷിമാർക്കും പുതിയവർക്കുമേ;
ദേവവൃന്ദത്തെയിവിടെയ്ക്കാവഹിക്കട്ടെ നേർക്കവൻ.
അഗ്നിയെക്കൊണ്ടു നേടുന്നൂ നാൾതോറും പെരുകുന്നതായ്
പുകഴ്ചയും വീരജനപ്പരപ്പും ചേർന്നതാം ധനം
അഗ്നേ, യാതൊരു യജ്ഞത്തിനു ചുറ്റും മേവുന്നു നീളെ നീ
തീർച്ചയായ ധ്വരമതു ചെന്നു ചേരുന്നു ദേവരിൽ!'

അതുപോലെ വംശപരമായ ഐതിഹ്യകഥകൾ, മൃഗകഥകൾ, പ്രശ്നകഥകൾ, സാരോപദേശകഥകൾ എന്നിങ്ങനെ പലവിധത്തിലുമുള്ള കഥനമാതൃകകൾ വേദങ്ങളിൽ കാണുന്നുണ്ട്. 'ബ്രാഹ്മണങ്ങളി'ലെ ഗാഥാ-നാരാശംസീ ഭാഗങ്ങളിൽ ഹരിശ്ചന്ദ്രകഥ (ഐതരേയ ബ്രാഹ്മണം), ആദിപ്രളയമത്സ്യകഥ, ശകുന്തളാകഥ, ജനകോപാഖ്യാനം, വിക്രമോർവ്വശീയകഥ (ശതപഥബ്രാഹ്മണം) തുടങ്ങിയ കഥകളെ ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. (ബ്രാഹ്മണം, ആരണ്യകം, ഉപനിഷത്ത്, ഇതിഹാസം, പുരാണം, കല്പം, ഗാഥ, നാരാശംസി എന്നിങ്ങനെ എട്ടുരൂപങ്ങളെയും ബ്രാഹ്മണമെന്ന് പൊതുവായി വിളിക്കുന്നുണ്ട്).

ബൈബിൾ പഴയനിയമം ഉല്പത്തിപുസ്തകവും വിശുദ്ധഖുർആന്റെ ആദ്യമിറങ്ങിയ അധ്യായവും സമാനമായി മനുഷ്യകഥയെ പരാമർശിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആരംഭിക്കുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കഥാകഥനത്തിന്റെ വൈവിധ്യത്തിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ ചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്നതെന്ന് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. സോമദേവന്റെ 'കഥാസരിത് സാഗരവും', പേർഷ്യൻ കഥയായ 'ആയിരത്തൊന്നു രാവുകളും'(അലിഫ് ലൈലാ വി-ലൈലാ) കഥയുടെ ആദിമാതൃകയായി നിലകൊള്ളുന്നതോടൊപ്പം കഥയെ (ആഖ്യാനത്തെ)കുറിച്ചുള്ള ചില പ്രധാന വസ്തുതകൾ മുൻപോട്ടുവെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

'പന്തയത്തിൽ തോറ്റ് സംസ്കൃതവും പ്രാകൃതവും ദേശഭാഷകളുമൊന്നും ഉപയോഗിക്കാനാവാതായി കാട്ടിൽ മൗനവ്രതനായി തപസ്സിൽ മുഴുകിയ ഗുണാഢ്യൻ പൈശാചിഭാഷയിൽ എഴുതിയ ബൃഹത് കഥയിൽനിന്നു തുടങ്ങുന്നു, ഇന്ത്യൻ കഥാഖ്യാനത്തിന്റെ ആദിശൈശവം'[3]

എന്ന് നിരൂപകനായ രാജശേഖരൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പാർവ്വതിയുടെ പ്രണയപൂജകളിൽ സംപ്രീതനായ ശിവൻ ദേവിയ്ക്ക് ഒരു കഥ പറഞ്ഞുകൊടുക്കുകയും അത് ഒളിഞ്ഞുകേട്ട ഭൃത്യനായ പുഷ്പദന്തൻ അത് തന്റെ ഭാര്യ ജയയെ പറഞ്ഞ് കേൾപ്പിക്കുകയുമുണ്ടായി. ജയ അത് പാർവ്വതിയോടു പറഞ്ഞു. തങ്ങളുടെ

പ്രണയസമാഗമത്തെ ഒളിഞ്ഞുനോക്കിയ പുഷ്പദന്തനേയും സുഹൃത്തായ മാല്യവാനേയും പാർവ്വതി ഭൂമിയിൽ മനുഷ്യരായി പിറക്കാൻ ശപിക്കുകയും പുഷ്പദന്തൻ വരരുചിയായും മാല്യവാൻ ഗുണാഢ്യനായും ഭൂമിയിൽ പിറക്കുകയും ചെയ്തു. വിന്ധ്യാവനത്തിൽവെച്ച് പുഷ്പദന്തൻ ശാപഗ്രസ്തനായ കാണഭൂതിയെന്ന യക്ഷനെ കണ്ടുമുട്ടുകയും അയാളോട് ശിവകഥ പറഞ്ഞതോടെ പുഷ്പദന്തന് ശാപമോക്ഷം കിട്ടുകയും കാണഭൂതിയിൽനിന്ന് ആ കഥകൾ കേട്ട ഗുണാഢ്യൻ ബൃഹത്കഥ രചിക്കുകയും ഉണ്ടായി. അതു കേൾപ്പിക്കാൻ ചെന്ന സാതവാഹനരാജാവിനാൽ തിരസ്കരിക്കപ്പെട്ട ഗുണാഢ്യൻ തന്റെ പുസ്തകം തീക്കുണ്ഡമൊരുക്കി ദഹിപ്പിക്കാനൊരുങ്ങവെ, മാനസാന്തരം വന്ന് ഓടിയെത്തിയ രാജാവ് അവശേഷിക്കുന്ന ഒരു ലക്ഷം ശ്ലോകങ്ങളുള്ള ഏഴാംഭാഗം സംരക്ഷിക്കുകയും അത് സോമദേവൻ 'കഥാസരിത് സാഗര'മാക്കി മാറ്റിയെന്നുമാണ് ഐതിഹ്യം.

അതുപോലെ 'ഹസാർ അഫ്സാന' (ആയിരം പുരാണകഥകൾ) എന്ന പേർഷ്യൻ കൃതിയിൽനിന്ന് അനവധി കഥകൾ ഒന്നുചേർന്ന് രൂപമെടുത്ത 'ആയിരത്തൊന്നുരാവുകൾ,' ഇന്ത്യയ്ക്കും ചൈനയ്ക്കും ഇടയിലുള്ള ഒരു പ്രദേശത്തെ രാജാവായ ഷാഹര്യാർ ആദ്യഭാര്യയുടെ വഞ്ചനയെ തുടർന്ന് കന്യകമാരെ വിവാഹംചെയ്ത് പിറ്റേന്ന് അവരെ വധിക്കാനാരംഭിച്ചപ്പോൾ മന്ത്രിപുത്രിയായ ഷഹ്റസാദ് രാജപത്നീപദം ഏറ്റെടുത്ത് രാജാവിൽ ഉത്കണ്ഠ ജനിപ്പിക്കുംവിധം പറഞ്ഞുപോയ കഥകളുടെ സമാഹാരമാണ് എന്നുകാണാം. രാത്രിയിൽ ആരംഭിക്കുന്ന കഥപറച്ചിൽ പുലരിക്കുമുമ്പേ ഉദ്വേഗജനകമായ ഒരു ബിന്ദുവിൽ നിർത്തിവെയ്ക്കുകയും അടുത്തദിവസം രാത്രി തുടരുകയും ചെയ്ത ഷഹ്റസാദ്, കഥാന്ത്യത്തിന്റെ നീട്ടിവയ്ക്കലുകളിലൂടെ തന്റേയും രാജ്യത്തെ അനേകം കന്യകമാരുടേയും ജീവിതം രക്ഷിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. വായനക്കാരിൽ ആകാംക്ഷ ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സാരാംശഗ്രഹണത്തിന് വിഘ്നംവരുത്തി നടത്തുന്ന നീട്ടിവെപ്പുകളാണ് കഥയുടെ മർമ്മം എന്ന വസ്തുതയെ അടിവരയിട്ടു പ്രഖ്യാപിച്ച 'ആയിരത്തൊന്നു രാവുകൾ' ആഖ്യാനത്തിന്റെ അനവധി ഘടകങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താൻ പര്യാപ്തമായൊരു കഥാസമുച്ചയമായിരുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ വാമൊഴിയിലൂടെ ധാരാളം കഥകൾ പ്രചരിക്കുകയുണ്ടായി. തലമുറകളിലൂടെ കൈമാറ്റം ചെയ്തുവന്ന വിജ്ഞാനശ്രേണികളിൽ കഥയും അതിന്റെ ആവിഷ്കാരസാധ്യതകളും ഉണ്ടായിരുന്നു. ബുദ്ധമതദർശനങ്ങളെ ആധാരമാക്കി പക്ഷിമൃഗാദികൾ കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്ന പഞ്ചതന്ത്രം കഥകളെ പോലുള്ളവ കഥയുടെ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളുടെയും (ഫ്രെയിംസ്റ്റോറി) സ്വയം സൂചിതത്വത്തിന്റേയും പരസ്പര ബന്ധിതാവസ്ഥയുടെ ദാർഢ്യത്തിന്റെയും വൈവിധ്യമാർന്ന ആഖ്യാനഘടനകളുടെയും മാതൃകകളെ കാഴ്ചവെച്ചവയാണ്. ഹിറഡോട്ടസിന്റെ യുദ്ധകഥകൾ, ഈസോപ്പുകഥകൾ,

കാന്റർബെറി കഥകൾ, ഡെക്കാമറൺ കഥകൾ തുടങ്ങിയവ വൈചിത്ര്യപൂർണ്ണമായ കഥനരീതികളെ പിന്തുടർന്ന് ആഖ്യാനത്തെ പുഷ്ടിപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഭാരതീയേതിഹാസങ്ങളായ രാമായണവും മഹാഭാരതവും ദ്രാവിഡ സംസ്കൃതിയുടെ ഈടുവെപ്പുകളായി. സംഘകാലസാഹിത്യത്തിലെ അകം കവിതകളും പുറം കവിതകളുമൊക്കെ ഈ ശ്രേണിയിലെ മകുടോദാഹരണങ്ങളായി വേണം കണക്കാക്കാൻ.

അനേകം സംഭവങ്ങൾ ചേർത്തുവെച്ചാൽ അത് ഒരാഖ്യാനമാവുകയില്ല. സംഭവങ്ങളെ അവയുടെ കാലക്രമത്തിൽ ഉചിതമായ തരത്തിൽ വിന്യസിക്കുമ്പോഴാണ് അത് ഒരു ആഖ്യാനമായിത്തീരുന്നത്.

'കാലനിബന്ധമായി കോർത്തിണക്കപ്പെടുന്ന യഥാർഥമോ കല്പിതമോ ആയ സംഭവങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനമാണ് ആഖ്യാനം'[4]

എന്ന് ആഖ്യാനശാസ്ത്രജ്ഞനായ ജെറാൾഡ് പ്രിൻസ് പറയുന്നു. ഇതുപോലെ സംഭവങ്ങളുടെ യഥാക്രമമുള്ള വിതരണരീതിയായും ആഖ്യയെ ആഖ്യാനത്തോട് ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ക്രിയയായും സംഭവങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും ക്രിയയും അടങ്ങുന്ന പദ്യത്തിലോ ഗദ്യത്തിലോ ഉള്ള വിവരണമായും ആദിമധ്യാന്തരൂപങ്ങളോട് കൂടിയ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രവാഹം തന്നെയായും ആഖ്യാനത്തെ നിർവ്വചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഒരു സംഭവത്തിന്റെയോ സംഭവശൃംഖലയുടെയോ വാചികമോ എഴുതപ്പെട്ടതോ ആയ വ്യവഹാരമായാണ് ജെറാൾഡ് ജെനറ്റ്[4] ആഖ്യാനത്തെ കാണുന്നതെങ്കിൽ പറയപ്പെട്ടതോ ലിഖിതമായതോ ആയ പാഠമെന്ന വ്യവഹാരത്തിന്റെ വക്താവോ എഴുത്തുകാരനോ ആയ വ്യക്തിയുടെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയയായാണ് റിമ്മൽ കോനൺ[5] അതിനെ കാണുന്നത്. ഇത്തരത്തിലുള്ള പാഠത്തെ ആസ്പദമാക്കി ആഖ്യാതാവ് നടത്തുന്ന ഭാഷാപരമായ ഒരു പ്രതിഭാസമോ ഭാഷണക്രിയയോ ആയും ആഖ്യാനം നിർവചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[6] ക്രിയകളുടെയും സംഭവങ്ങളുടെയും ക്രമീകൃതരൂപമാണ് കഥയെങ്കിൽ കഥയുടെ കഥനം അഥവാ ആഖ്യാനം ഒരു വ്യവഹാരമായിത്തീരുന്നത് 'കഥാകഥനം' സംഭവിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണെന്ന ജോനാഥൻ കുള്ളറുടെ[7] പ്രസ്താവനയും ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. ഇവയിൽ, 'ക്രമീകൃതവും പരസ്പരബന്ധിതവുമായിട്ടുള്ള സംഭവങ്ങളുടെ ഗോചരമായ ശ്രേണി' എന്ന 'റൊളാങ്ബർത്തി'ന്റെ നിർവചനം[8] സവിശേഷ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു. സംഭവങ്ങളുടെയും അവയ്ക്ക് ആസ്പദമായിട്ടുള്ള ക്രിയകളുടെയും ക്രമീകൃതരൂപമാണ് 'ആഖ്യാനം' എന്നുവരുന്നു. അതിനാൽ സംഭവങ്ങളെയും സന്ദർഭങ്ങളെയും സാഹചര്യങ്ങളെയും അവയുടെ കാര്യകാരണബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സ്ഥലം, കാലം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഭാഷ തുടങ്ങിയ ആഖ്യാനാംശങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ

ആകർഷകമാംവിധം ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ കഴിവാണ് ആഖ്യാനത്തെ സവിശേഷമാക്കിത്തീർക്കുന്നത് എന്നുപറയാം.

ആഖ്യാനത്തെ അപഗ്രഥിക്കാനുള്ള ധാരാളം ശ്രമങ്ങൾ പാശ്ചാത്യമായും പൗരസ്ത്യമായും നടന്നിട്ടുണ്ട്. അതിന്റെ പരിണതഫലമായിട്ടാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം (narratology) ഉടലെടുക്കുന്നത്. 'ആഖ്യാന'ത്തെ വളരയേറെ കൃത്യതയോടുകൂടി നിർവചിക്കാനും അതിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെ വേർതിരിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യാനും ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് കഴിഞ്ഞു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രസ്തുതശാസ്ത്ര മേഖല രൂപപ്പെടുന്നതിനു മുൻപ് അതിന്റെ നിർമ്മിതിക്ക് സഹായകമായിത്തീർന്ന സാഹചര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചും സിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ചും അറിയേണ്ടതുണ്ട്.

ഗ്രീക്ക് ചിന്തകനായ പ്ലേറ്റോ 'ദ റിപ്പബ്ലിക്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ആഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 'തനി ആഖ്യാനകവും', 'രംഗാനുകരണവും' എന്ന നിലയിൽ പ്ലേറ്റോ കഥപറച്ചിലിനെ രണ്ടായി തരംതിരിക്കുന്നു. തനി ആഖ്യാനകത്തിൽ എഴുത്തുകാരൻ സ്വയം ആഖ്യാതാവാണെങ്കിൽ മറ്റേതിൽ അയാളുടെ സംഭാഷണത്തെ വേറൊരു വ്യക്തിയുടേതുപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. അതുപോലെ പ്ലേറ്റോയുടെ ശിഷ്യനും തത്വചിന്തകനുമായ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ 'ദ പൊയറ്റിക്സ്' എന്ന കൃതിയിൽ മൂന്നുതലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള അനുകരണത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ചിത്രമെഴുത്ത്, ഭാഷ ഇത്യാദി മാധ്യമത്തിലൂടെയുള്ള അനുകരണം, മനുഷ്യന് അനുകരണം സാധ്യമാക്കുന്ന വസ്തു, സംഭവമോ ക്രിയയോ അനുകരിക്കപ്പെടുന്നതെങ്ങനെ എന്ന് സ്പഷ്ടമാക്കുന്ന അനുകരണമാർഗ്ഗം തുടങ്ങിയവയാണവ. ഇതിലൂടെ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ രണ്ടു പ്രധാന സങ്കല്പങ്ങളെ അബോധാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അമേരിക്കൻ സൈദ്ധാന്തികനായ ഡേവിഡ് ബ്രോഡ്വെൽ കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്.[9] കഥാകാരൻ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സംസാരിക്കുന്ന വിധവും കഥാപാത്രങ്ങൾ സ്വയം കഥനം നടത്തുന്ന വിധവുമാണിത്. ആഖ്യാനത്തിൽ വ്യവഹാരഭാഷയുടെ വിതരണരീതിയുടെ പ്രാമുഖ്യത്തെ അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ അനുകരണസിദ്ധാന്തം ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതുപോലെ ദുരന്തനാടക ചർച്ചയിലും അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ആഖ്യാനപരാമർശം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

'ഗൗരവപൂർണ്ണവും സ്വയം പൂർത്തീകരണം നേടിയതും നിശ്ചിത ദൈർഘ്യമുള്ളതുമായ ഒരു ക്രിയയുടെ അനുകരണമാണ് ദുരന്തനാടകം; നാടകത്തിന്റെ എല്ലാ ഭാഗങ്ങളും വ്യത്യസ്തതരത്തിൽ സവിശേഷമായ അലങ്കാരങ്ങളാൽ ചമത്കരിക്കപ്പെട്ട ഭാഷയിലായിരിക്കണം ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടത്. അത് *ക്രിയാരൂപത്തിലാക*

ണം, ആഖ്യാനരൂപത്തിലാകരുത്. കരുണത്തിലൂടെയും ഭയത്തിലൂടെയും ഇത്തരത്തിലുള്ള വികാരങ്ങളുടെ കഥാർസിസ് സാധ്യമാക്കണം'[10]

നാടകാവിഷ്കാരം 'ആഖ്യാനരൂപത്തിലാകരുത്' എന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ആഹ്വാനം എന്താണ് 'ആഖ്യാനം' അഥവാ 'ആഖ്യാനരൂപം' എന്ന ചോദ്യത്തിലേക്ക് വഴിതെളിയിക്കുന്നു. ദുരന്തനാടകങ്ങളിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകങ്ങൾ, ഇതിവൃത്തം (plot), കഥാപാത്രം (character), കാവ്യാത്മകമായ സംഭാഷണം (diction), ചിന്തയും വിചാരവും(thought), പ്രേക്ഷകർ (spectacle), ഗാനം (song) തുടങ്ങി ആറെണ്ണമാണെന്ന് കണ്ടെത്തിയ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ അവയെ സസൂക്ഷ്മം വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ഇവയിൽ പലതും 'ആഖ്യാനത്തിലും' പ്രസക്തമാണ്. നാടകം സംഭവങ്ങളുടെ നേരിട്ടുള്ള അവതരണമാണെങ്കിൽ കഥയ്ക്കും വായനക്കാരനുമിടയിൽ 'ഒരാഖ്യാതാവിന്റെ' സ്ഥാനം സദാസന്നിഹിതമാണ്. പ്രസ്തുത വിഷയത്തെക്കുറിച്ച് നിരൂപകനായ സോമനാഥന്റെ അഭിപ്രായം ഇവിടെ പരാമർശിക്കാവുന്നതാണ്.

> കഥയ്ക്കും വായനക്കാരനും ഇടയിൽ കവിയെന്ന ഒരാളെങ്കിലും അവിടെ സദാസന്നിഹിതനായുണ്ട് അഥവാ ആഖ്യാനമുണ്ട്. അത്തരമൊരു മധ്യസ്ഥനില്ലാത്തതുകൊണ്ട് നാടകം ജീവിതമാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിച്ചുപോകരുത്. യഥാർഥ ജീവിതമല്ല ജീവിതത്തിന്റെ പുനരവതരണമാണ് എന്ന് അദ്ദേഹം എടുത്തുപറയുന്നത് വെറുതെയല്ല. ജീവിതകഥാവിഷ്കാരങ്ങളായ നാടകത്തെയും കാവ്യാദികളായ മറ്റാവിഷ്കാരങ്ങളെയും വേർതിരിക്കുന്നത് ആഖ്യാനമെന്ന മധ്യസ്ഥതയുടെ സാന്നിധ്യമോ അഭാവമോ ആണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കാലത്തുതന്നെ ബോധ്യപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നതാണ് ഇവിടെ പ്രസക്തമായ കാര്യം. അദ്ദേഹം വിവരിച്ച ഇതിവൃത്തമെന്ന സങ്കല്പനം ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനസങ്കൽപ്പനങ്ങൾക്കുകൂടി ഇണങ്ങുന്നതാണ് എന്ന് ആ മണ്ഡലത്തിലുണ്ടായ പിൽക്കാലചർച്ചകൾ തെളിയിക്കുന്നു.[8]

പൗരസ്ത്യകാവ്യശാസ്ത്രത്തിലും ആഖ്യാനത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട ചർച്ചകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ധ്വന്യാലോകത്തിന്റെ മൂന്നാം ഉദ്യോതത്തിൽ ആനന്ദവർദ്ധനൻ

> 'വക്താഭിപ്രായസ്യ വ്യംഗ്യത്വേന/അഭ്യൂഹഗമാത് തത് പ്രകാശേന
> ശബ്ദാനാം ലിംഗത്വ മേവേതി/തദേതത്'

(വക്താവിന്റെ വിവക്ഷിതം വ്യംഗമാർഗ്ഗമായി ധരിക്കയാൽ അത് വെളിവാകുന്നത് ലിംഗത്വം കൊണ്ടുതന്നെയാണ്)[9] എന്നു തുടങ്ങുന്ന ശ്ലോകത്തിലൂടെ അനുമേയം, പ്രതിപാദ്യം എന്നീ ശബ്ദവിഷയങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയുകയും വക്താവിന്റെ സാന്നി

ധ്യത്തിലെ സ്ഥിതിവിശേഷങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു അതു പോലെ ക്ഷേമേന്ദ്രന്റെ 'ഔചിത്യവിചാര ചർച്ച'യിലെ ദേശകാലഔചിത്യ നിർദ്ദേശ ങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷവും ഭാഷണരീ തിയും ആചാരോപചാരങ്ങളുമെല്ലാം ദേശത്തിനും (സ്ഥലത്തിനും) കാലത്തിനും അനുയോജ്യമാവുമ്പോഴാണ് ഒരു കഥയുടെ ആഖ്യാനം ഫലപ്രദമായിത്തീരുന്നത്. ദണ്ഡിയുടെ ഗുണരീതി വിവേചനത്തെ അടിസ്ഥാനമായി നിർമ്മിച്ച വാമനന്റെ 'രീതിസിദ്ധാന്ത'വും പതിനൊന്നാം ശതകത്തിൽ കുന്തകൻ അവതരിപ്പിച്ച 'വക്രോക്തി സിദ്ധാന്ത'വുമെല്ലാം ആധുനികശൈലീവിജ്ഞാനത്തിന്റേയും ഘടനാ വാദത്തിന്റേയും സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സത്തയെ മുൻകൂട്ടി ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയും അതിനാൽത്തന്നെ പ്രസ്തുത സിദ്ധാന്തങ്ങളുമായി അഭേദ്യമായ തരത്തിൽ ബന്ധ പ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന ആഖ്യാനപഠനത്തിന്റെ പ്രാഗ്‌രൂപമായി നിലകൊള്ളുന്നവയുമാണ്.

കാവ്യത്തെ പ്രധാനമായും ദൃശ്യകാവ്യം, ശ്രവ്യകാവ്യം എന്നീ രണ്ടു വിഭാഗ ങ്ങളായാണ്, ഭാരതീയകാവ്യാലങ്കാരികന്മാർ തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കണ്ടുരസിക്കേണ്ട തായ രൂപകങ്ങളും ഉപരൂപകങ്ങളും ദൃശ്യകാവ്യങ്ങളായും കേട്ട് രസിക്കേണ്ടതായ മഹാകാവ്യാദികളെ ശ്രവ്യകാവ്യങ്ങളായുമാണ് വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ അരി സ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമല്ലാത്തതും ആഖ്യാനാത്മകമായും എന്ന തരത്തി ലുള്ള വിഭജനത്തിന്റെ ഛായ കാണാം. ഭാരതീയാലങ്കാരികർ ഇതിവൃത്തത്തിന് സർവ്വോന്നത പ്രാധാന്യം നൽകിയില്ലെങ്കിലും പഞ്ചസന്ധിയാൽ സമന്വയം നേടു ന്നതാകണം നാടകേതിവൃത്തം എന്ന പൗരസ്ത്യ മതം ആഖ്യാനപഠനത്തിലും പ്രസക്തമാണ് എന്നു വരുന്നു. മുഖം, പ്രതിമുഖം, ഗർഭം, വിമർശം, നിർവ്വഹണം എന്നീ പഞ്ചസന്ധികളുടെ രീതിയിൽ നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ ആമുഖം, ഉദ്വേ ഗം, പ്രതീക്ഷ, വിമോചനം, നിർവഹണം എന്നിങ്ങനെ എം.പി.പോൾ വിഭജിച്ചിരി ക്കുന്നത് കാണാം.

'നോവലും നാടകവും തമ്മിലുള്ള പ്രധാന സാമ്യം കഥാഘടനയിലായതിനാൽ നാടകത്തിലുള്ള പഞ്ചസന്ധികൾപോലെത്തന്നെ നോവലിലും അഞ്ചു അവയവ ങ്ങൾ നമുക്ക് വേർതിരിക്കാം'[10]

എന്നതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിലപാട്.

ഒരു കഥയ്ക്കുള്ളിലെ സംഭവങ്ങളെ പരസ്പരം ഘടിപ്പിച്ച് കഥയെ കഥ യാക്കിത്തീർക്കുന്നതാണ് സന്ധി. നാടകത്തിന്റെ ആരംഭമാണ് മുഖസന്ധി. സംഭവ ങ്ങളുടെ തുടക്കം ഇവിടെയാണ്. രസോല്പാദനവും ഇതിലാണ് ആരംഭിക്കുക. പ്രതിമുഖസന്ധിയിൽ ഫലോപാധിയായി മുഖസന്ധിയിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരി

ക്കുന്ന കാര്യം വളർച്ച പ്രാപിക്കുകയും എന്നാൽ ഗർഭസന്ധിയിൽ ഇവയെ അപ്ര ത്യക്ഷീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിമർശനസന്ധിയിലാകട്ടെ, ഫലസിദ്ധിയിൽ വിഘ്നങ്ങൾ വന്നുചേർന്ന് കഥാന്ത്യം നീട്ടിവെയ്ക്കപ്പെടുകയും ഒടുവിൽ നിർവ്വഹ ണസന്ധിയിൽ ഇവയ്ക്ക് സംയോജനം സംഭവിച്ച് ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു നാടകത്തിലെ കഥാവസ്തു ഫലപ്രാപ്തിയിലെത്താൻ അഞ്ചു അർഥപ്രകൃതികളും (ബീജം, ബിന്ദു, പതാക, പ്രകരി, കാര്യം തുടങ്ങിയവ) കാര്യ ത്തിലെത്താൻ അഞ്ചവസ്ഥകളും (ആരംഭം, യത്നം, പ്രാപ്ത്യാശ, നിയതാപ്തി, ഫലാഗമം) ഉണ്ടായിരിക്കും. ബീജവും ആരംഭവും യഥോചിതം ചേർന്നതാണ് 'മുഖസന്ധി'. ബിന്ദുവും യത്നവും ചേരുമ്പോൾ 'പ്രതിമുഖ'മായി. പതാകയും പ്രാപ്ത്യാശയും ചേർന്ന് 'ഗർഭ'വും പ്രകരി, നിയതാപ്തി എന്നിവ ചേർന്ന് 'വിമർശ'വും ഉണ്ടാകുന്നു. കാര്യവും ഫലാഗമവും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ നിർവ്വഹണ (ഉപസംവൃതി)വും സംഭവിക്കുന്നു.[11]

ഭോജന്റെ 'ശൃംഗാരപ്രകാശ'ത്തിൽ വിവിധതരം ആഖ്യാനമാതൃകകളെക്കു റിച്ച് പറയുന്നതായും അതിൽ രാജാക്കന്മാരുടെയും മറ്റു പ്രഖ്യാതവ്യക്തികളു ടേയും കഥ പറയുന്നതിന് വൈദികകാലം മുതൽ ആഖ്യാനമെന്ന് പറഞ്ഞുവന്നിരു ന്നതായും'ആഖ്യാനം' പദ്യമെന്ന അർഥത്തിലും 'ആഖ്യായിക' ഗദ്യമെന്ന അർഥ ത്തിലുമാണ് വ്യവഹരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നതെന്നുമുള്ള സൂചനകളുള്ളതായി അയ്യപ്പപ്പണി ക്കർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.[12] പൗരസ്ത്യാലങ്കാരി കന്മാരിൽ 'ആഖ്യാന'ത്തെക്കുറിച്ച് ചില ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾ നിലനിന്നിരുന്നു എന്ന വസ്തുതയാണ് ഇവിടെ വെളിവാകുന്നത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെയാവണം, ആഖ്യാനഭേദങ്ങളുടേയും ഘടനയുടേയും സൂക്ഷ്മാംശത്തിലുള്ള പഠനത്തിലേക്ക് പൗരസ്ത്യരുടെ ശ്രദ്ധ തിരിയാതിരുന്നതും കാവ്യാദികളുടെ മേഖലയിൽ നടന്നതു പോലെയുള്ള അപഗ്രഥനാത്മകമായൊരു സമീപനം 'ആഖ്യാന'രംഗത്ത് ലഭ്യമാ കാതെ പോയതും.

1.3 ആഖ്യാനശാസ്ത്രം-ഒരാമുഖം

ആഖ്യാനപരമായ പ്രത്യേകതകളെയും ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ സവിശേ ഷമായ വിന്യാസരീതികളെയും അഴിച്ചെടുത്ത് പരിശോധിച്ച് ആഖ്യാനതന്ത്രമെ ന്തെന്ന് കണ്ടെത്തുന്ന പഠനമേഖലയെയാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം എന്നുപറയുന്ന ത്. ചിഹ്നശാസ്ത്രം, ഭാഷാശാസ്ത്രം, റഷ്യൻ ഫോർമലിസം, ഘടനാവാദം എന്നിവ യുടെ സൈദ്ധാന്തികതലത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടുകൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം രൂപ മെടുത്തിരിക്കുന്നത്. എല്ലാവിധത്തിലുള്ള ആശയവിനിമയങ്ങളും ചിഹ്നങ്ങളാണ് എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രധാന ആശയവിനിമോപാധിയായ ഭാഷയേയും ഒരു

ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയായി പരിഗണിക്കാം. വാചികവും വാചികേതരവുമായ ചിഹ്നവ്യവഹാരങ്ങളെ വിശകലനംചെയ്യുന്ന ചിഹ്നശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഒരു ഉപഗണമായിട്ടാണ് ഫെർഡിനന്റ്-ഡി. സൊസ്സ്യൂർ ഭാഷാശാസ്ത്രത്തെ കണ്ടിരുന്നത്. സൂചനകളിലേക്ക് നയിക്കാൻ പ്രാപ്തവും മൂർത്തവുമായ ഏതൊരു അടയാളത്തെയും ചിഹ്നമായി പരിഗണിക്കാവുന്നതിനാൽ എല്ലാ വിജ്ഞാനശാഖകളുടെയും പ്രാഥമികമായ വിശകലനം ചിഹ്നങ്ങളിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. അനേകം ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകളുള്ളതിൽ സാർവ്വലൗകികതകൊണ്ടും സംഘടനാവൈഭവംകൊണ്ടും സങ്കീർണ്ണസ്വഭാവം കൊണ്ടും മുൻനിരയിൽ നിൽക്കുന്നത് ഭാഷയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ചിഹ്നവിജ്ഞാനപരമായ പ്രശ്നങ്ങളെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്യാനായി സൊസ്സ്യൂർ ഭാഷയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയത്.

ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളെ വിശകലനം ചെയ്യാനാണ് സൊസ്സ്യൂർ ചിഹ്നവിജ്ഞാനമെന്ന സങ്കല്പനത്തെ മുൻപോട്ടു വയ്ക്കുന്നത്. സൂചകം (signifier), സൂചിതം (signified) എന്നിങ്ങനെയുള്ള രണ്ടു ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയമാണ് ചിഹ്നങ്ങൾ എന്ന് അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തി. ഇന്ദ്രിയാനുഭൂതിയുണ്ടാക്കുന്ന ശബ്ദബിംബമാണ്, സൂചകം; സൂചിതം, അവയിൽനിന്ന് ലഭ്യമാകുന്ന ആശയബിംബവും. ശബ്ദാനുകൃതപദങ്ങളെ അവഗണിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും സൂചക-സൂചിത ബന്ധം സ്വേച്ഛാപരമാണെന്നാണ് സൊസ്സ്യൂറിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്. ഒരു ഭാഷണസമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന ധാരണയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് സൂചകവും സൂചിതവും തമ്മിലുള്ള ആർത്ഥികബന്ധം നിലനിൽക്കുന്നത്. ചിഹ്നം, ഭാഷാവ്യവസ്ഥയുടെ ഭാഗമായി നിന്നുകൊണ്ട് മൂല്യം കൈവരിക്കുകയും അവയ്ക്ക് മറ്റ് അംശങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധം മുൻനിർത്തി നിർവ്വചിക്കപ്പെടുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഒരു ചിഹ്നം ഭാഷാവ്യവസ്ഥയിൽ പ്രവർത്തനക്ഷമമാവുന്നത് മറ്റു ചിഹ്നങ്ങളോട് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വ്യാവർത്തനസ്വഭാവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണെന്ന് സൊസ്സ്യൂർ വിലയിരുത്തി.

സൂചകം/ സൂചിതം എന്ന സങ്കല്പനത്തോടൊപ്പം ഏകകാലം/ബഹുകാലികം (synchronic/ diachronic), ഭാഷ/ ഭാഷണം (langue/Parole), ലംബതലം/ തിരശ്ചീനതലം (paradigmatic/ syntagmatic) എന്നീ നിലകളിലും അദ്ദേഹം ഭാഷയെ അപഗ്രഥിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ ചരിത്രാധിഷ്ഠിതമായ ബഹുകാലിക പഠനരീതിയേക്കാൾ ഏകകാലികമായ (ഒരു ഭാഷയുടെ ഒരു നിശ്ചിതകാലത്തിലുള്ള ഘടനാസ്വഭാവങ്ങളെ വിശകലനവധേയമാക്കുന്നു) പഠനമേഖലയിലേക്ക് ഭാഷാശാസ്ത്രം ശ്രദ്ധയൂന്നേണ്ടുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചാണ് സൊസ്സ്യൂർ ബദ്ധശ്രദ്ധനായത്.

ചിഹ്നത്തിന്റെ മൂല്യത്തെ നിർണ്ണയിക്കാൻ അത് പരസ്പരബന്ധിതമായി പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്ന ഘടനയെ പഠനവസ്തുവായി സ്വീകരിക്കണം എന്ന പരികല്പനയാണ് സൊസ്സ്യൂറിയൽ ഘടനാവാദത്തിലേക്കുള്ള പ്രാരംഭകം.

'ചിഹ്നം ഘടകങ്ങളുടെ സമവായമാണെന്നും അത് നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്നത് ചിഹ്നങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയാണെന്നുമുള്ള വീക്ഷണമാണ് ഘടനാവാദം സാമാന്യമായി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത്'

എന്ന് സി.ജെ.ജോർജ്ജ് ചിഹ്നശാസ്ത്രവും ഘടനാവാദവും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യബന്ധത്തെപ്പറ്റി വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[13]

1.4 റഷ്യൻഫോർമലിസവും ഘടനാവാദവും

ഘടനാവാദത്തിന്റെയും ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സൈദ്ധാന്തികാടിത്തറ രൂപപ്പെടുത്തിയതിൽ റഷ്യൻ ഫോർമലിസത്തിന് സുപ്രധാനമായ പങ്കാണുള്ളത്. 1910-നും 1930-നും ഇടയിലാണ്, റഷ്യൻ ഫോർമലിസമെന്ന വിശകലനപദ്ധതി പ്രചാരം നേടുന്നത്. റഷ്യൻ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞനായ ഫിലിപ്പ് ഫെഡറോവിച്ച് (Fortunatov, Filipp Fedorovich) സ്ഥാപിച്ച് റോമൻ യാക്കോബ്സന്നിന്റെ (Russian-American Linquist) പോലുള്ള സൈദ്ധാന്തികർ ഉൾപ്പെട്ട മോസ്കോ ലിംഗ്വിസ്റ്റിക് സർക്കിളും (1915) എയ്ഖൽബാം, വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കി, യൂറിടിന്യോനോവ് തുടങ്ങിയ സാഹിത്യചിന്തകന്മാരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ഉടലെടുത്ത 'പീറ്റേഴ്സ് ബർഗിൽ' കാവ്യഭാഷാപഠനത്തിനായുള്ള സൊസൈറ്റി അഥവാ ഒപേജസും (OPAJAS-1916) മുൻപോട്ടുവെച്ച ആശയങ്ങൾ ഒന്നുചേർന്നാണ് 'റഷ്യൻ ഫോർമലിസം' എന്ന് വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്നത്. സാഹിത്യത്തെ അതിന്റെ സാമൂഹിക പരിസരത്തിൽനിന്നും എഴുത്തുകാരന്റെ ദാർശനികഭാരങ്ങളിൽനിന്നും മോചിപ്പിച്ച് രൂപപരമായി അപഗ്രഥിക്കാനാണ് ഫോർമലിസ്റ്റുകൾ ശ്രമിച്ചത്. സാഹിത്യകൃതിയുടെ ഉള്ളിലേക്ക് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് അതിന്റെ രൂപഘടനയെ സാധ്യമാക്കിയ ഉപാധികളെ വിശകലനം ചെയ്യാനാണ് അവർ ശ്രമിച്ചത്.ഈ രംഗത്ത് വ്ളാദിമിർ പ്രോപ്പും വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കിയും റൊളാങ്ബാർത്തും നൽകിയ വിലപ്പെട്ട സംഭാവനകളാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് സൈദ്ധാന്തികമായ അടിത്തറ നിർമ്മിച്ചത്. നൂറ് റഷ്യൻ നാടോടിക്കഥകളെ വിശകലനംചെയ്ത് പ്രോപ്പ് നടത്തിയ ഉദ്യമത്തെ ആഖ്യാനപഠനത്തിന്റെ ആദിമാതൃകയായാണ് കരുതുന്നത് ; റഷ്യൻ ഫോർമലിസത്തിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ സംഭാവനയായും.

1917-ൽ എഴുതിയ 'ആർട് ആസ് എ ടെക്നിക്'എന്ന പ്രബന്ധരൂപത്തിലൂടെയാണ് തന്റെ രൂപാധിഷ്ഠിതമായ സാഹിത്യപഠനങ്ങളെ വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കി മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. കലയുടെ നിർമ്മാണതത്വങ്ങളെ അതിസൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് അതിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിനും ആസ്വാദ്യതയ്ക്കും പ്രധാന കാരണമായിട്ടുള്ളത് 'അപരിചിതത്വം' (defamiliarization) എന്ന സങ്കല്പനമാണെന്ന് അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തുന്നു. പരിചിതത്വംകൊണ്ട് പുതുമയും ആകർഷണവും നഷ്ടപ്പെട്ടവയെ അങ്ങനെയല്ലാതാക്കി മാറ്റുന്നത് പ്രസ്തുത സങ്കല്പനത്തിലൂടെയാണ്. കലയുടെ അസംസ്കൃതവസ്തുക്കളെ അതിന്റെ സ്വാഭാവികപരിസരങ്ങളിൽനിന്ന് വേർപെടുത്തുന്നതോടൊപ്പം പലതരത്തിലുള്ള സങ്കേതങ്ങൾകൊണ്ട് വൈചിത്ര്യം വരുത്തി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനെ 'അപരിചിതവത്ക്കരണം'എന്നു പറയാം.[15] ഇതിലൂടെ കലയുടെ നിർമ്മാണതന്ത്രങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കേണ്ടുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്ക് സാഹിത്യപഠിതാക്കളുടെ ശ്രദ്ധതിരിക്കാൻ വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കിയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞു. അതുപോലെ ഉള്ളടക്കത്തെ രൂപത്തിന്റെ ഒരംശംമാത്രമായി ചുരുക്കിക്കളഞ്ഞ പൂർവ്വഫോർമലിസ്റ്റ് നിരൂപണത്തെ പിന്തള്ളാൻ അദ്ദേഹത്തിന് വളരെ പെട്ടെന്നുതന്നെ സാധിക്കുകയുമുണ്ടായി. കലാചിഹ്നത്തിന്റെ നാനാവിധമായ ആർത്ഥികമേഖലകളെ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കാൻ ശ്രമിച്ച പ്രാഗ്സ്കൂളുകാരുടെ ഫോർമലിസ്റ്റ് സമീപനം അദ്ദേഹത്തിന് പ്രസ്തുതവിഷയത്തിൽ പ്രചോദനമായി മാറി.

കാവ്യാത്മകധർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുന്ന, ഭാഷാടിസ്ഥിതമായ ഒരു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയാണ് സാഹിത്യം എന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് പ്രാഗ്സ്കൂളുകാർ മുൻപോട്ടുവെച്ചത്. 1928-ൽ റോമൻ യാക്കോബ്സണും യൂറിടിന്യാനോവും ചേർന്നെഴുതിയ 'പ്ലോബ്ലംസ് ഇൻ ദി സറ്റഡി ഓഫ് ലാംഗ്വേജ് ആന്റ് ലിറ്ററേച്ചർ' എന്ന പ്രബന്ധം, (ഘടനാവാദത്തിന്റെ മാനിഫെസ്റ്റോ ആയി അറിയപ്പെടുന്നു) കൃതിയുടെ ആസ്വാദ്യതയും നൈസർഗ്ഗികതയും അതിന്റെ ആന്തരികനിയമങ്ങളിൽനിന്ന് സാധ്യമാകുന്നതും അവ ബാഹ്യഘടകങ്ങളോട് അഭേദ്യമായവിധത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നതാണെന്നുമുള്ള ആശയത്തെ മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. പ്രാഗ്സ്കൂളിലെ പ്രമുഖ അംഗമായ മുകറോവ്സ്കിയും ആദ്യകാലത്ത് ഫോർമലിസ്റ്റ് വീക്ഷണം വെച്ചുപുലർത്തിയ സൈദ്ധാന്തികനായിരുന്നു. തുടർന്ന് സംഭവിച്ചത് ഘടനാവാദത്തിലേക്കുള്ള സുശക്തമായ ചുവടുവെയ്പാണ്.

ഫെർഡിനാന്റ് ഡി സൊസ്സ്യൂർ തന്റെ അധ്യാപനകാലത്ത് തയ്യാറാക്കിയ നോട്ടുകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിഷ്യന്മാരായ ആൽബർട്ട് സെഷെ, ചാൾസ് ബാലി എന്നിവർ *കോഴ്സ് ഇൻ ജനറൽ ലിംഗ്വിസ്റ്റിക്* (1916) എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധീകരി

ച്ചതോടെയാണ് ഘടനാവാദമെന്ന വിചാരപദ്ധതിക്ക് പ്രചാരം സിദ്ധിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഘടനാവാദത്തിന്റെ പ്രോദ്ഘാടകനായാണ് അദ്ദേഹം അറിയപ്പെടുന്നത്. ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ നിയമങ്ങളും സാധ്യതകളും കണ്ടെത്താമെന്നതു പോലെ സാഹിത്യത്തിലും ആകാമെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഘടനാവാദത്തിന് ജന്മം നൽകിയത്. സർവ്വവും ഭാഷാനിർമ്മിതമാണെന്ന ആശയത്തെ മുൻപോട്ടുവെച്ച ഘടനാവാദം, ഭാഷയിൽ രൂപംകൊണ്ട സാഹിത്യത്തോടൊപ്പം നരവംശശാസ്ത്രം, മനശ്ശാസ്ത്രം, ഫോക്‌ലോർ പഠനം എന്നീ മേഖലകളെയും പഠനവിധേയമാക്കുകയുണ്ടായി. കർതൃത്വപ്രാധാന്യത്തെ സാഹിത്യത്തിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കുകയും വ്യത്യസ്തഘടകങ്ങളാൽ രൂപീകൃതമായതും സ്വയംപര്യാപ്തമായതുമായ ഒരു വ്യവസ്ഥയുടെ ആന്തരികഘടനയിൽനിന്നാണ് അർത്ഥോല്പാദനം സാധ്യമാകുന്നതെന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്തതോടെ ഘടനാവാദം ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് സൈദ്ധാന്തികമായൊരു അടിത്തറ നിർമ്മിച്ചുനൽകുകയായിരുന്നു. ഫോർമലിസത്തെ ഘടനാവാദത്തോട് സമന്വയിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ച റോമൻ യാക്കോബ്സണും നരവംശശാസ്ത്രരംഗത്ത് ഘടനാപഗ്രഥനം സാധ്യമാക്കിയ ക്ലോഡ് ലെവിസ്ട്രോസും (ഫ്രഞ്ച് നരവംശശാസ്ത്രജ്ഞൻ) ചേർന്ന് നടത്തിയ പ്രവർത്തനങ്ങൾ എടുത്തു പറയേണ്ടവയാണ്.

ഭാഷാപഗ്രഥനത്തിൽ സൊസ്സ്യൂർ മുൻപോട്ടുവെച്ച 'വിന്യാസാത്മക-സാദൃശ്യാത്മക'ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പനം ഘടനാവാദത്തിന് ശക്തമായ അടിപ്പടവൊരുക്കിയ ഒന്നാണ്. മിത്തുകൾ, കഥകൾ തുടങ്ങിയവയുടെ ഘടനാപഗ്രഥനത്തിൽ വാക്യഘടനയുടെ ചട്ടക്കൂടിനെ മാതൃകയായെടുത്ത് അവയിലെ ആന്തരിക ഘടകങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള വിന്യസനാത്മകവും സാദൃശ്യാത്മകവുമായ ബന്ധത്തെ വിശകലനവിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട് ഘടനയെ കണ്ടെത്താനും അപഗ്രഥിക്കാനുമാണ് ഘടനാവാദികൾ ശ്രമിച്ചത്.

'സൊസ്സ്യൂറി'ന്റെ അടിസ്ഥാനപരികല്പനകളെ ചട്ടക്കൂടായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് എല്ലാ സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളെയും ഭാഷയെന്നോണം അപഗ്രഥിച്ച് അവയിലെ അന്തർലീനനിയമങ്ങളെ കണ്ടെത്താനുള്ള ഒരു ബൃഹത്തായ അന്വേഷണപ്രക്രിയയ്ക്കാണ് സൊസ്സ്യൂറിന് ശേഷമുള്ള ഘടനാവാദികൾ തുടക്കം കുറിച്ചത് എന്ന് 'സൊസ്സ്യൂർ-ഘടനാവാദത്തിന്റെ ആചാര്യൻ' എന്ന കൃതിയിൽ സി.രാജേന്ദ്രൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നു.[16]

അതുപോലെ ഭാഷയെ ലാങ്/പരോൾ എന്നീ വിരുദ്ധദ്വന്ദങ്ങളായി വിഭജിച്ചതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് റഷ്യൻഫോർമലിസ്റ്റുകൾ കഥയെ ഫാബുല (fabula)/ സുഷെ (suzhet) എന്ന് രണ്ടായി തിരിച്ചത്. കഥയുടെ ലാങ്/പരോൾ

എന്ന നിലയിൽത്തന്നെയാണ് ഇവ വ്യവഹരിക്കപ്പെട്ടത്. എല്ലാതരത്തിലുള്ള പാഠഭേദങ്ങളെയും ഉൾക്കൊള്ളാൻ പാകത്തിലുള്ള കഥയുടെ ഒരടിപ്പടവായാണ് ഫാബുലയെ (കഥാജനകം) പരിഗണിക്കുന്നത്. എല്ലാവിധ ഭാഷാഭേദങ്ങളെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു പരികല്പനയാണ് ലാങ് എന്നതുപോലെ ഫാബുലയിൽനിന്ന് രൂപപ്പെടാവുന്നതും മൂർത്തമായതുമായ ഓരോ കഥയെയും സുഷെ (കഥാജനിതം) എന്നുപറയാം. റഷ്യൻ ഫോർമലിസ്റ്റായ തോമസേവ്സ്കിയാണ് കഥയെ ആദ്യമായി ഫാബുലെ/സുഷെ എന്ന് അടയാളപ്പെടുത്തിയത്. അസംസ്കൃതവസ്തുവായ (സംഭവങ്ങളുടെ കേവലസമുച്ചയം) ഫാബുലയിൽ ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ (ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണസ്ഥാനം, ഭാഷയുടെ സ്വരഘടന, ക്രമം, സ്ഥലകാലപശ്ചാത്തലം തുടങ്ങിയവ) ഉചിതാനുപാതത്തിൽ ക്രമീകരിച്ച് നിർമ്മിതമാകുന്ന സുഷെയെയും ചേർന്നതാണ് 'കഥ' എന്ന കണ്ടെത്തൽ തന്നെ ആഖ്യാനപഠനരംഗത്തേക്കുള്ള സവിശേഷമായ ഒരു ചുവടുവെയ്പായിരുന്നു.

വാക്യവിശകലനത്തിൽ, നോംചോംസ്കി മുൻപോട്ടുവെച്ച കോംപിറ്റൻസ് -പെർഫോമൻസ് എന്ന പരികല്പനയിലൂടെയും 'ഘടന'യെന്ന സങ്കല്പനത്തെ അപഗ്രഥിക്കാമെന്ന് ഘടനാവാദികൾ കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. സൊസ്സ്യൂറിന്റെ ലാങിന് കോംപീറ്റൻസുമായും പരോളിന് പെർഫോമൻസുമായും ബന്ധമില്ലാതില്ല. ഫ്രഞ്ച് ഘടനാവാദത്തെ ആംഗ്ലോ-അമേരിക്കൻ വിമർശനത്തോട് ബന്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഘടനാവാദിയായ ജൊനാഥൻ കുള്ളർ നടത്തിയ പ്രവർത്തനങ്ങളും വിലപ്പെട്ടതാണ്. കലാസൃഷ്ടിയുടെ അർഥഗ്രഹണത്തിൽ ഊന്നിയ കുള്ളർ, പാഠത്തിൽ അന്തർഗതമായിരിക്കുന്ന കേവലഘടനയെ ശ്രദ്ധിക്കാതെ,വായനക്കാരൻ പാഠത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയെന്ന പ്രവൃത്തിയിലൂടെ ഉരുത്തിരിയുന്ന സവിശേഷഘടനയ്ക്കും അതിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിനും സിദ്ധാന്തീകരണത്തിനുമാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയത്. കൃതിയുടെ സാഹിത്യപരത, രൂപം, ഘടനകൾ എന്നിവയിൽ ഊന്നുന്ന ഘടനാവാദം ആഖ്യാനവിശകലനത്തിന് അനുയോജ്യമായ ഒരു ഉപാധിയായിരുന്നെങ്കിലും ഒരു കലാസൃഷ്ടി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചരിത്ര-സാമൂഹികസാംസ്കാരിക മാനങ്ങളും അതിന് കാതലേകുന്ന കർത്താവിന്റെ ദാർശനികസമീപനവും തിരസ്കരിക്കപ്പെട്ടതോടെ, ഭാഷകൊണ്ട് നിർമ്മിതമായിരിക്കുന്ന, അഴിച്ചെടുക്കാവുന്ന ഘടനകളുടെ ഒരു സംയുക്തം മാത്രമായി സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾ മാറുകയും അതിന്റെ മാനവിക മുഖവും ആസ്വാദനലക്ഷ്യവും തിരസ്കരിക്കപ്പെടുകയുമുണ്ടായ സാഹചര്യത്തിലാണ് കുള്ളറുടെ നിലപാട് പ്രസക്തമായി മാറുന്നത്.

1.5 ആഖ്യാനശാസ്ത്രം (Narratology)

ആഖ്യാനശാസ്ത്രം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ 'Narratologie'എന്ന ഫ്രഞ്ചുപദം ആദ്യമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്, ഫ്രഞ്ചുസൈദ്ധാന്തികനായ സ്വേദാൻ തോദറോവാണ്. 'Grammar du Dacuamaron' എന്നപേരിൽ ഇറ്റാലിയൻ എഴുത്തുകാരനായ ബൊക്കാച്ചിയോയുടെ 'ഡെക്കാമറോൺ' എന്ന കൃതിയെ അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ട്, 1969-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ വിമർശനഗ്രന്ഥത്തിലാണ്, അതുവരെ നിലവിൽ വന്നിട്ടില്ലാത്ത 'ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശാസ്ത്രത്തെ' പ്രതിപാദിക്കുന്നതാണ് പ്രസ്തുതകൃതിയെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്.[16] ഫാബുലെ/സുഷെ എന്നിവയ്ക്കുപകരം ഫ്രഞ്ചുപദങ്ങളായ ഹിസ്റ്റോയിർ (histoire)/ഡിസ്കോഴ്സ് (discourse) എന്നിവയെ മുൻപോട്ടുവെച്ചതും അദ്ദേഹംതന്നെയാണ്. സെയ്മൂർ ചാറ്റ്മാൻ ഇതിനെ കഥ (story)/ വ്യവഹാരം (discourse) എന്നാണ് വേർതിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചാറ്റ്മാൻ 'സ്റ്റോറി' എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് സംഭവങ്ങളെയാണ്. സംഭവങ്ങളെ സവിശേഷമായി ക്രമീകരിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് 'ഡിസ്കോഴ്സ്'. അതിനെ സ്വതസിദ്ധമായ ശൈലിയിൽ വ്യാഖ്യാനിച്ചാണ് 'സ്റ്റോറി'യിലെത്തുന്നത്. ഒരു കഥയ്ക്ക് അനവധി 'ഡിസ്കോഴ്സുകൾ' സാധ്യമാണെന്നാണ് ചാറ്റ്മാന്റെ കണ്ടെത്തൽ.[17] ജറാൾഡ് ജനറ്റ്, കഥ (story) കൃതി (narrative) ആഖ്യാനം (narration) എന്നിവയ്ക്ക് ഹിസ്റ്റോയിർ (historie) റെസിറ്റ് (recit), നറേറ്റിംഗ് (narrating) എന്നീ പേരുകളാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.[18] റിമ്മൽകേനൻ ഇവയെ യഥാക്രമം കഥ (story) കൃതി (text) ആഖ്യാനം (narration) എന്നും വിളിക്കുന്നു.[19]

മൈക്-ബാൽ, ആഖ്യാനത്തെ പാഠം (text), കഥ (story), കഥാജനകം (narrative text) എന്നിങ്ങനെയാണ് വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നത്. അനുവാചകന് കയ്യിൽ കിട്ടുന്ന ഭാഷാസൃഷ്ടിയാണ് പാഠം എന്നു സാരം. ഒരു പാഠം ആഖ്യാനാത്മകമാകണമെങ്കിൽ അതിനകത്ത് ആഖ്യാനത്തെ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു മധ്യസ്ഥൻ (ഏജന്റ്) അല്ലെങ്കിൽ ഒളിഞ്ഞോ തെളിഞ്ഞോ ഉള്ള 'കഥപറച്ചിലുകാരൻ' ഉണ്ടായിരിക്കണം. ഒരു കഥ, ഭാഷ, ബിംബകല്പന, ശബ്ദം, നിർമ്മാണകല, വൈദഗ്ദ്യം തുടങ്ങിയവയാൽ പ്രത്യേകരീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഫാബുലയാണ്. ഫാബുല, യുക്തിപരമായും കാലക്രമത്താലും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ചില സംഭവങ്ങളുടെ പരമ്പരയാണ്. ആ സംഭവങ്ങൾ ഒരു നായകൻ അല്ലെങ്കിൽ അഭിനേതാവ് സ്വയം അഭിനയിച്ചതോ ആ വ്യക്തി നിമിത്തം സംഭവിച്ചതോ ആയിരിക്കണം.[20]

പ്രധാന കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത ഒട്ടനവധി സംഭവങ്ങൾ ഉണ്ടാകാമെങ്കിലും കഥയുടെ ഫാബുലയിൽ അവയെ ഉൾപ്പെടുത്താറില്ല. സംഭവങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് പ്രസക്തമാവുന്നത് ഇവിടെയാണ്. ഭാഷാധിഷ്ഠിതമായി നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല, ഫാബുല. അതിൽ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമാധ്യമത്തെയും പരിഗണിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ കഥയുടെയും ആഖ്യാനപാഠത്തിന്റെയും അവസ്ഥ ഇതിൽനിന്ന് വിഭിന്നമാണ്. വായനക്കാരൻ അനുഭവിക്കുന്ന വസ്തുവാണ് പാഠം. അതിന്റെ ഘടനയെ അപഗ്രഥിച്ച് എത്തിച്ചേരുന്നതാണ് കഥയും ആഖ്യാനപാഠവും. കഥ സമാനമാണെങ്കിലും വായനക്കാരന്റെ പ്രതികരണങ്ങൾക്ക് അനുസരിച്ച് ആഖ്യാനപാഠം വ്യത്യസ്തമായി മാറാം. ഇത്തരത്തിലുള്ള വർഗ്ഗീകരണങ്ങൾ പലതരത്തിലുള്ള ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾക്കും ഇടവെച്ചിട്ടുണ്ട്. റഷ്യൻഭാഷയിലെ ഫാബുലയും ഫ്രഞ്ചുഭാഷയിലെ ഹിസ്റ്റോയിറും ഇംഗ്ലീഷിലെ സ്റ്റോറിയും മലയാളത്തിലെ കഥയുമൊക്കെ തുല്യാർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കാവുന്നതല്ല. ഡിസ്കോഴ്സും ആഖ്യാനപാഠവും സുഷെയുമൊക്കെ ആശയപരമായി അല്പസ്വൽപം വ്യതിയാനങ്ങൾ ഉള്ളവയാണ്. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ കഥയെയും ഡിസ്കോഴ്സിനെയും വിരുദ്ധദ്വന്ദങ്ങളായി പരിഗണിക്കുകയും സുഷെയും ആഖ്യാനപാഠവും ഉൾപ്പെട്ട മൂർത്തമായ ഒരു ഭാഷാചിഹ്നാനുഭവമായി 'ഡിസ്കോഴ്സി'നെ പരിഗണിക്കുകയും അതിൽനിന്ന് ഘടനാപരമായ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ എത്തിച്ചേരാവുന്ന ഫാബുലയുടെ സംയുക്തമായി 'കഥ'യെ പരിഗണിക്കുകയുമാണ് ഉചിതം.

1.6 ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികാചാര്യന്മാർ

ആഖ്യാനശാസ്ത്രമേഖലയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട സൈദ്ധാന്തികർ എല്ലാംതന്നെ ആദ്യകാലങ്ങളിൽ രൂപവാദികളും ഘടനാവാദികളുമായിരുന്നു. അവരുടെ പ്രസ്തുതരംഗത്തെ പഠനങ്ങളിലൂടെയാണ്, ആഖ്യാനശാസ്ത്രം ഒരു സാഹിത്യപഠനമേഖലയായി രൂപാന്തരപ്പെട്ടതും. ഇവയിൽ പ്രാഥമികമായി പരിഗണിക്കാവുന്ന സൈദ്ധാന്തികാചാര്യനാണ്, റഷ്യൻ ഫോർമലിസ്റ്റായ വ്ളാഡിമിർ പ്രോപ്പ്. ഘടനാവാദാചാര്യന്മാരായ ക്ലോഡ് ലെവിസ്ട്രോസിനെയും റൊളാങ് ബാർത്തിനെയും ശക്തമായി സ്വാധീനിക്കാൻ പ്രോപ്പിന്റെ നാടോടിക്കഥാവിശകലനത്തിന് കഴിയുകയും അത് ആഖ്യാനപഠനത്തിന് സുശക്തമായ അടിത്തറപാകിയ ഒരു അപഗ്രഥനസരണിയ്ക്ക് വഴിതെളിയിക്കുകയും ചെയ്തു. ഫീനിഷ് വിമർശകനായ ആന്റി-ആൺ (Antri-Arne) 1910-ൽ കഥാരൂപത്തെ ടൈപ്പുകളായി വിഭജിക്കുകയും യക്ഷിക്കഥകളെ നാലായി തരംതിരിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. എന്നാൽ ഇത് കേവലം വിഷയനിബന്ധമായ ഒരു വർഗ്ഗീകരണം മാത്രമായിരുന്നു. ഡബ്ല്യൂ-വുണ്ട് എന്ന ജർമ്മൻ പണ്ഡിതൻ പുരാണകഥകൾ, കെട്ടുകഥകൾ, ജീവജാലകഥ

കൾ, യക്ഷിക്കഥകൾ, ജന്തുകഥകൾ, ഉൽപ്പത്തിക്കഥകൾ, നർമ്മകഥകൾ, കെട്ടുകഥകൾ, ഗുണപാഠകഥകൾ എന്നിങ്ങനെ ലോകത്തെ ഏതുകഥയേയും ഈ ഏഴ് വിഭാഗത്തിനുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടുത്താമെന്ന് കണ്ടെത്തി. ആർ.എം.വൊള്ക്കോവ് കഥകളെ വിഷയാസ്പദമാക്കി ആറായാണ് വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നത്. നിഷ്കളങ്കർ പീഢനമനുഭവിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള കഥകൾ, മടയനായ നായകനെക്കുറിച്ചുള്ള കഥകൾ, മൂന്നു സഹോദരന്മാരുടെ കഥകൾ, നാഗങ്ങളുമായി ഏറ്റുമുട്ടുന്നവരുടെ കഥകൾ, വധുവിനെ അന്വേഷിച്ചലയുന്നവരുടെ കഥകൾ, വിനയാന്വിതയായ പെൺകുട്ടിയുടെ കഥ എന്നിവയാണ് അവ. എന്നാൽ പ്രോപ്പ് ഇവരിൽനിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു നിലപാടാണ് കൈക്കൊണ്ടത് എന്നു കാണാം.

1.6.1 വ്ളാഡിമിർ പ്രോപ്പിന്റെ നിലപാടുകൾ

കഥാവർഗ്ഗീകരണത്തിലെ വിഷയാധിഷ്ഠിത സമീപനത്തെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രോപ്പ് നാടോടിക്കഥാവിശകലനത്തിലേക്ക് വന്നുചേർന്നത്. പ്രസ്തുതസമീപനം കലയുടെ ആന്തരികഘടനയിലെ സാജാത്യവൈജാത്യങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്താനോ ചരിത്രപരവും സ്ഥലപരവുമായ നിലപാടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ജനസമൂഹത്തിന്റെ സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക സവിശേഷതകളെ വേർതിരിച്ചെടുക്കാനോ സാധിക്കുന്നവയല്ലെന്നും അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാട്ടി. 1928-ൽ പ്രോപ്പ് നടത്തിയ നാടോടിക്കഥാപഠനം (റഷ്യൻ ഭാഷയിൽ) 1958ൽ *മോർഫോളജി ഓഫ് ദി ഫോക്ടെയിൽ* എന്ന പേരിൽ ഇംഗ്ലീഷിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. കഥയുടെ വിശ്ലേഷണരംഗത്തേക്കുള്ള ആധികാരികമായ ചുവടുവെപ്പായിരുന്നു ഇത്. റഷ്യയിലെ യക്ഷിക്കഥകളെയാണ് അദ്ദേഹം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കിയത്. കഥകളിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന അംശങ്ങളെ സുസ്ഥിരാംഗങ്ങൾ (constants) എന്നും ആവർത്തിക്കപ്പെടാത്ത അംശങ്ങളെ അസ്ഥിരാരംഗങ്ങൾ (variables) എന്നും അദ്ദേഹം വേർതിരിച്ചു. ഒരു കഥയുടെ സ്വഭാവവും ഘടനയും കാണിച്ചുതരുന്ന അടിസ്ഥാനഘടകമാണ് ധർമ്മം (function). ഒരു കഥയിലെ ക്രിയകളും അതിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതയുമാണ് കഥയുടെ പാത്രധർമ്മം വ്യക്തമാക്കുന്നത്. നൂറ്റിപ്പതിനഞ്ച് നാടോടിക്കഥകളിൽനിന്ന് മുപ്പത്തിയൊന്ന് ധർമ്മങ്ങളെ പ്രോപ്പ് വേർതിരിച്ചെടുത്തു.[21] ഈ ധർമ്മങ്ങൾ സ്ഥിരമാണെന്നും ആയതിനാൽ കഥാഘടനയിൽ അവ വീണ്ടും വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുമെന്നും അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തി. ധർമ്മങ്ങളുടെ അനുക്രമമായ സ്ഥാപനമാണ്, കഥയുടെ ഘടനയെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നതെന്ന നിഗമനത്തിൽ എത്തിച്ചേർന്ന പ്രോപ്പ്, ചില ധർമ്മങ്ങൾ എപ്പോഴും ജോഡിയായാണ് നിലകൊള്ളുന്നതെന്നും മനസ്സിലാക്കുകയുണ്ടായി. (ഉദാ: വിലക്കും (prohibition)

അതിന്റെ ലംഘനവും (violation). പ്രമേയതലത്തിൽ തിരഞ്ഞെടുത്ത ഒരു കൂട്ടം യക്ഷിക്കഥകളെ പരിശോധിച്ച് പ്രോപ്പ് എത്തിച്ചേർന്നത് രൂപാധിഷ്ഠിത നിഗമനങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് എന്നത് പ്രസ്തുതവിശകലനത്തിന്റെ ഒരു പോരായ്മയായിരുന്നെങ്കിലും ഘടനാപരമായ സമീപനത്തിന്റെ ആദ്യപരിശ്രമങ്ങളിലൊന്ന് എന്ന നിലയിലും ആഖ്യാനപഠനത്തിലെ ശ്രദ്ധേയമായ പ്രാരംഭകർമ്മം എന്ന നിലയിലും പ്രോപ്പിന്റെ സംഭാവന പ്രസക്തി അർഹിക്കുന്നു എന്നുപറയാം.

1.6.2 തോമസേവ്സ്കിയും ക്ലോഡ് ബ്രെമണ്ടും

കഥയേയും ഇതിവൃത്തത്തേയും പ്രമേയപരമായി പരിശോധിക്കുന്ന സമീപനമാണ് തോമസേവ്സ്കി (Boris Thomashevsky) പുലർത്തിയത്. തീം, മോട്ടിഫ് എന്നീ ഘടകങ്ങളെ അഴിച്ചെടുക്കുന്ന രീതിയാണ് അദ്ദേഹം നടത്തിയ പഠനങ്ങളിൽ കാണാനാവുക. കഥയിലെ വാചികവസ്തുക്കളുടെ ഏകീകൃതമായ ഏറ്റവും ചുരുങ്ങിയ അംശത്തെയാണ് 'തീം' എന്നതുകൊണ്ട് അർഥമാക്കുന്നത്. ഒരു തീം ചെറിയ തീമാറ്റിക് അംശങ്ങളുടെ കൂട്ടമാണ്. ഇവയിൽ ചുരുക്കാൻ കഴിയാത്ത തീമാറ്റിക് അംശമാണ് മോട്ടിഫ്. പരസ്പരബന്ധിയായ മോട്ടിഫുകളുടെ സമഗ്രരൂപമാണ് 'കഥ'യെന്ന് തോമസേവ്സ്കി കണ്ടെത്തുന്നു. വടക്കേ അമേരിക്കൻ നാടോടിക്കഥകളെ അപഗ്രഥിച്ച് 'അലൻഡൻസസ്' എന്ന സൈദ്ധാന്തികനാണ് 'മോട്ടിഫ്' എന്ന സങ്കല്പനത്തെ ആദ്യമായി മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. അഭാവം (lack), കാപട്യം (deceit), വഞ്ചന (deception), അഭാവപരിഹാരം (lack iquidated) എന്നിങ്ങനെയുള്ള ധർമ്മങ്ങളിലേക്ക് നാടോടിക്കഥയുടെ ഘടനയെ അദ്ദേഹം ചുരുക്കിയെടുത്ത് അപഗ്രഥിച്ചിട്ടുണ്ട്.

പ്രോപ്പിന്റെ ആഖ്യാനാപഗ്രഥനത്തെ ചോദ്യം ചെയ്ത നിരൂപകനാണ് ക്ലോഡ് ബ്രെമണ്ട്. ഏതൊരു ആഖ്യാനത്തിനും മൂന്നു തലങ്ങളുണ്ടാകാം എന്നദ്ദേഹം കണ്ടെത്തുന്നു. (1) ഒരു സാധ്യതയെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു സാഹചര്യം (2) ഒരു സാധ്യതയുടെ സാക്ഷാത്കാരമോ സാക്ഷാത്കാരമില്ലായ്മയോ (3) നേട്ടമോ അഥവാ നേട്ടമില്ലായ്മയോ എന്നിങ്ങനെ ഇവയോടൊപ്പം ധർമ്മത്രയവും (നീചത്വം, നായകന്റെ ഇടപെടൽ, വിജയം) ചേർന്നാണ് ആഖ്യാനം രൂപപ്പെടുന്നത് എന്ന നിഗമനത്തിലാണ് ബ്രെമണ്ട് എത്തിച്ചേർന്നത്.

1.6.3 ക്ലോഡ് ലെവിസ്ട്രോസും മിത്തുകളുടെ അപഗ്രഥനവും

പ്രോപ്പിന്റെ പാത പിന്തുടരുകയും എന്നാൽ നൂതനമായൊരു സമീപനരീതിയും അപഗ്രഥനപാടവവും പുലർത്തിക്കൊണ്ട്, പുരാവൃത്തപഠനത്തിലൂടെ

ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് വിലയേറിയ സംഭാവനകൾ നൽകിയ നരവംശശാസ്ത്രജ്ഞനാണ്, ക്ലോഡ് ലെവിസ്ട്രോസ്. 1955-ൽ, അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ച 'ദ സ്ട്രക്ചറൽ സ്റ്റഡി ഓഫ് മിത്ത്' എന്ന പ്രബന്ധം ആഖ്യാനപഠനത്തിന് ഒരു പുതിയ ദിശാബോധം നൽകി. സാർവലൗകികമായ മിത്തുകളെ പഠനത്തിനായി അവലംബിച്ച ലെവിസ്ട്രോസ്, അവയിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന പ്രധാന സംഭവങ്ങളെയും സവിശേഷ ലക്ഷണങ്ങളെയും വേർതിരിച്ച് ഒരു പട്ടികയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തി അപഗ്രഥനം നടത്തുകയാണ് ചെയ്തത്. ആഖ്യാനാപഗ്രഥനത്തിന് ശ്രമിക്കുന്നവർ ബാഹ്യതലത്തിന് അപ്പുറം ഗഹനതലത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഒരു ആന്തരികഘടന കണ്ടെത്തേണ്ടതിനെക്കുറിച്ച് ലെവിസ്ട്രോസ് അസന്നിഗ്ധമായി പ്രഖ്യാപിക്കുകയുണ്ടായി. കഥയുടെ സംഭവക്രമത്തിന് അപ്പുറം ആവർത്തനങ്ങളുടെ യുക്തിയിലും അർഥത്തിലും ശ്രദ്ധചെലുത്തിയ ലെവിസ്ട്രോസ് പ്രത്യക്ഷാംശങ്ങളുടെ (gross constituents) വേർതിരിച്ചെടുക്കലിലൂടെ അർഥതലത്തെ കൂടെ പരിഗണിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. എങ്കിലും പുരാവൃത്താഖ്യാനത്തിലല്ല, പുരാവൃത്തചിന്തയിലാണ് ലെവിസ്ട്രോസ് ശ്രദ്ധയൂന്നിയിരുന്നത് എന്നതുകൊണ്ട്തന്നെ ആഖ്യാനപഠനത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായൊരു കൃത്യതയും വൈരുദ്ധ്യരാഹിത്യവും ലെവിസ്ട്രോസിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയില്ല. ആഖ്യാനത്തിലെ സംഭവങ്ങളുടെ സംവിധാനവും പുരാവൃത്തങ്ങളുടെ അർഥവും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുന്നില്ല. പുരാവൃത്തവിശ്ലേഷണത്തിലൂടെ സംവിധാനാപഗ്രഥനം നടത്തിയും, വൈരുദ്ധ്യങ്ങളോട് അനുരഞ്ജനം സാധ്യമാക്കിയും കണ്ടെത്തേണ്ടതാണ് അതിന്റെ ഘടനയും അർഥവുമെന്ന് 'ഈഡിപ്പസ്' എന്ന മിത്തിനെ വിശകലനം ചെയ്ത് ലെവിസ്ട്രോസ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

1.6.4 സ്വേദൻ തോദറോവിന്റെ ആഖ്യാനവ്യാകരണം

വ്യാകരണയുക്തിയെ ആധാരമാക്കി ആഖ്യാനഘടനയെ വിശദീകരിക്കാമെന്ന് ഫ്രഞ്ചുസൈദ്ധാന്തികനായ സ്വേദൻ തോദറോവ് കണ്ടെത്തി. മൂന്നു മാനങ്ങളിൽ ആഖ്യാനത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാമെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു.

1. ആഖ്യാനമാത്രകളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നവയെ സംബന്ധിച്ചത്
2. ആഖ്യാനത്തിലെ ലോകവും ആഖ്യാനം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന ലോകവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം കേന്ദ്രീകരിച്ചത്.
3. വാക്യങ്ങൾ ചേർന്ന് പാഠമാകുന്ന ഭാഷാപരമായത്

അതോടൊപ്പം സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാനപ്രസ്താവനകളെയും അവ ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുന്ന ശ്രേണിയെയും ലഘു ആഖ്യാനങ്ങളെന്നും പ്രസ്തുത

ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സംയുക്തത്തെ ബൃഹദാഖ്യാനങ്ങൾ എന്നും വിളിക്കാമെന്ന് തോദറോവ് അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഗുണങ്ങൾ, ക്രിയകൾ എന്നിവ യാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ എന്ന് അദ്ദേഹം വിലയിരുത്തി. കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സഹജഗുണങ്ങളില്ലാത്തതിനാൽ അവ ധർമ്മങ്ങളുമായും അവ സ്ഥകളുമായും (ഉദാ:സുഖം, ദുഃഖം) രൂപങ്ങളുമായും (ഉദാ: ആൺ, പെൺ) ഗുണ ങ്ങളുമായും (ഉദാ: നന്മ, തിന്മ) ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതായി മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. ആഖ്യാനത്തിന്റെ വാക്യഘടനയെ (syntax) അപഗ്രഥിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വിശകലന രീതി സ്വീകരിച്ച തോദറോവ് ഭാഷയും ആഖ്യാനവും തമ്മിൽ സമാനതയുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്തുകയും വ്യാകരണവ്യവസ്ഥയെ സ്വാംശീകരിച്ച് കഥാപാത്രത്തെ നാമ മായും അവയുടെ പ്രവർത്തനത്തെ ക്രിയയായും പരിഗണിച്ച് അപഗ്രഥിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. അതുപോലെ ആഖ്യാനപ്രശ്നങ്ങളെ ആഖ്യാനകാലികത (tense) ആഖ്യാ നപരിപ്രേക്ഷ്യം (aspect) ആഖ്യാനബഹുലകം (mode) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നുതലങ്ങ ളിലായി തിരിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നുള്ളതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. തോദറോവിന്റെ ആഖ്യാനവ്യാ കരണ സങ്കല്പനം, ബൊക്കോച്ചിയോയുടെ ചില കഥകളിൽ പ്രായോഗികമായില്ലെ ങ്കിലും ഭാഷ വ്യാകരണരീതിയിൽ ആഖ്യാനത്തിനും ഒരു വ്യാകരണം സാധ്യമാ ണെന്ന കണ്ടെത്തൽ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തെ പുതിയ വികാസമേഖലകളിലേക്ക് നയിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ഒന്നായിരുന്നു എന്നിടത്താണ് തോദറോവിന്റെ പ്രസ ക്തി.

1.6.5 എ.ജെ. ഗ്രെയ്മാസും ആഖ്യാനത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥാതലങ്ങളും

പ്രോപ്പിന്റെ ആഖ്യാന അപഗ്രഥനരീതികളിൽ ആകൃഷ്ടനായാണ് ഗ്രെയ്മാസ് ഘടനാവിശകലനരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. 1986-ൽ പുറത്തുവന്ന സ്ട്രക്ചറൽ സെമാന്റിക്സ് എന്നകൃതി അദ്ദേഹം ഘടനാവാദത്തിന് നൽകിയ മികച്ച സംഭാവനയാണ്. ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായി വാക്യത്തെ ശബ്ദതലം, ധ്വനിസ്വ രൂപതലം, വ്യാകരണതലം, സാന്ദർഭികതലം എന്നിങ്ങനെ അപഗ്രഥിക്കാവുന്നതു പോലെ ആഖ്യാനത്തെയും ഇങ്ങനെ വ്യവസ്ഥാതലങ്ങളിൽ വേർതിരിച്ച് പഠിക്കാ വുന്നതാണെന്ന് മോപ്പസാങിന്റെ കഥയെ അപഗ്രഥന വിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട് അദ്ദേഹം സമർഥിച്ചു. സമാനമൂല്യമുള്ള പദങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിച്ച് ഉന്നതതലത്തി ലുള്ള ഒരു വ്യവഹാരം നിർമ്മിക്കുമ്പോൾ ഒരേ തലത്തിലുള്ളതിനെ വിതരണാ ത്മകം എന്നും ഉയർന്നതലത്തിലേക്ക് ഉയരുന്നതിനെ 'ഏകോപനാത്മകം'എന്നും വിളിക്കാം. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ആഖ്യാനകങ്ങളുടെ വിതരണാത്മക-ഏകോപനാ

ത്മകതലത്തിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ പഠനമാണ്, ആഖ്യാനശാസ്ത്രം എന്നതായിരുന്നു[22] ഗ്രെയ്മാസിന്റെ നിലപാട്.

1.6.6 ബാർത്തും ആഖ്യാനകങ്ങളുടെ ഘടനാവിശകലനവും

ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് ശ്രദ്ധേയമായ സംഭാവനകൾ നൽകിയ ഫ്രഞ്ച് ഘടനാവാദിയാണ്, റൊളാങ്ബാർത്ത്. ഭാഷാശാസ്ത്രം, ഘടനാവാദം, നരവംശശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയവയുടെ സൈദ്ധാന്തികതലത്തെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ബാർത്ത് ആഖ്യാനവിശ്ലേഷണം നടത്തിയത്. സൊസ്സ്യൂറിന്റെ ചിഹ്നസിദ്ധാന്തം (Theory of signification) ആണ് ബാർത്തിനെ ആഖ്യാനശാസ്ത്രമേഖലയിലെ പഠനങ്ങളിലേക്ക് നയിച്ചത്. എന്നാൽ ആഖ്യാനത്തെ ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായി സമീപിച്ച് യാന്ത്രികവും വിരസവുമാക്കാതിരിക്കാനും അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലെവിസ്ട്രോസ്, മിത്തുകളുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ അവയുടെ ഘടനയെ അഴിച്ചെടുക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചതെങ്കിൽ പാഠങ്ങൾക്കുള്ളിലെ സാംസ്കാരികമായ ആർത്ഥികതലങ്ങളെ വേർതിരിച്ചെടുക്കാനായിരുന്നു ബാർത്തിന്റെ ശ്രമം. ആദ്യകൃതിയായ *റൈറ്റിംഗ് ഡിഗ്രി സീറോ* (1953) ഇതിന് ഒരു തെളിവാണ്. വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ ഭാഗമായിനിന്ന് യാഥാർഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന മിഥ്യാത്മകാഖ്യാനങ്ങളെയാണ് ബാർത്ത്'മിത്ത്' എന്നു വിളിച്ചതെന്ന് 1957-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *മിത്തോളജീസ്* എന്ന കൃതി വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതേത്തുടർന്ന് 1966-ൽ പുറത്തുവന്ന 'ആഖ്യാനകങ്ങളുടെ ഘടനാവിശകലനത്തിന് ഒരു ആമുഖം' എന്ന പ്രബന്ധത്തിലൂടെ, ഭാഷാശാസ്ത്രത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ആഖ്യാനവിശകലനത്തിന് പര്യാപ്തമായ ഒരു ശാസ്ത്രീയമാതൃകയ്ക്ക് ബാർത്ത് രൂപം നൽകുകയുണ്ടായി. ഭാഷയ്ക്ക് വ്യാകരണഘടനയുള്ളതുപോലെ ആഖ്യാനങ്ങൾക്കും വിശ്ലേഷണം സാധ്യമായ ഒരു ആന്തരിക ഘടന ഉണ്ടായിരിക്കുമെന്നും പദങ്ങൾ ചേർന്ന് വാക്യം രൂപപ്പെടുന്നതിന് തുല്യമായി 'ഫങ്ഷൻസ്' എന്നു വിളിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ കൂടിചേർന്ന് ആഖ്യാനം രൂപമെടുക്കുമെന്നും ബാർത്ത് വിശദീകരിച്ചിട്ടുള്ളതിന്റെ പിറകിൽ പ്രോപ്പ്, തോദറോവ്, ഗ്രെയ്മാസ് തുടങ്ങിയവരുടെ ആഖ്യാനസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സ്വാധീനമുണ്ടെന്ന് കാണാം. ആഖ്യാനം അതിന്റെ നിയോജകഘടകങ്ങളുടെ സമഞ്ജസമായ സംയോഗത്തിന്റെ പരിണിതഫലമാണെന്ന് സിദ്ധാന്തിച്ച ബാർത്ത് അവ, ധർമം (functions) ക്രിയ (action) ആഖ്യാനം (narration) എന്നിവയാണെന്ന് കണ്ടെത്തി. ഇതിൽ ധർമ്മങ്ങളും ക്രിയയും കഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നു. ധർമ്മങ്ങൾ വിതരണാത്മകമാണ്. (വിവിധ സംഭവങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയും ഒരേ തരത്തിൽ വിതരണം ചെയ്യുന്നു). അവയിൽ ഉൾച്ചേർന്നുകിടക്കുന്ന സൂചികകൾ (indices) ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ ആഖ്യാനശരീരത്തിലൊന്നാകെ

വ്യാപിപ്പിച്ച് ഏകോപനാത്മക തലത്തിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. (കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ മാനസികഭാവത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനായി കഥാകൃത്ത് നടത്തുന്ന ഇട പെടലുകളാണ്, സൂചികകൾ). ഓരോ കഥാപാത്രവും കഥയിലിടപെടുന്നത് ക്രിയാ ധിഷ്ഠിതമായാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്തു ചെയ്യുന്നുവെന്നതാണ് പ്രധാനം. 'ആഖ്യാനം' (narration) 'കഥന'വുമായാണ് ബന്ധപ്പെടുന്നത്; അത് വ്യക്തിപരമാ കാം, അല്ലാതിരിക്കാം.

S/Z എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ ബൽസാക്കിന്റെ 'സരാസിൻ' എന്ന കൃതിയെ അഞ്ചു സവിശേഷ കോഡുകളിലാക്കി (ഹെർമന്യൂട്ടിക് കോഡ്, പ്രോയെറെറ്റിക് കോഡ്, സെമാന്റിക് കോഡ്, സിംബോളിക് കോഡ്, റഫറൻഷ്യൽ/കൾച്ചറൽ കോഡ്)[23] അപഗ്രഥിച്ച് സങ്കേതാധിഷ്ഠിതാപഗ്രന്ഥനത്തിന് ഒരു പുതുമാതൃക സൃഷ്ടിച്ചു എന്നത് എടുത്തു പറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്.

1.6.7 മിഖായേൽ ബാക്തിനും എഫ്.കെ.സ്റ്റാൻസലും

ഘടനാവാദസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ ആഖ്യാനപഠനങ്ങൾ നിർവ്വ ഹിച്ച റഷ്യൻ സൈദ്ധാന്തികനാണ്, മിഖായേൽ ബാക്തിൻ. നോവൽ എന്ന സാഹി ത്യരൂപത്തിന്റെ ആഖ്യാനസവിശേഷതകളിൽ ഊന്നൽ നൽകിയ ബാക്തിൻ, വ്യവ ഹാരങ്ങളുടെ സങ്കേതമായ നോവലിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകമാണ് സംഭാഷണ മെന്നും അത് എങ്ങനെയാണ് ആഖ്യാനഘടനയുടെ ഏകതാനസ്വരത്തെ തകർത്ത് ബഹുസ്വരതയെ സ്ഥാപിക്കുന്നതെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളിലെ വൈവിധ്യത്തെയും ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തിൽ അവ വരുത്തുന്ന പുതുമകളെയും കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പം സാഹിത്യസൃഷ്ടിയുടെ ആന്തരികഘടനയിലെ സാമൂഹിക സവിശേഷതകളെയും അത് എഴുത്തിനെ എങ്ങനെ ബഹുസ്വരമാക്കി ത്തീർക്കുന്നുവെന്നും കണ്ടെത്തുന്നു. ഘടനാവാദത്തിന്റെ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയമാ നങ്ങളുടെ അഭാവത്തെ സ്വീകരിക്കാതെ, പ്രസ്തുത ഘടകങ്ങളിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ട് തന്നെ ഘടനാവാദത്തിന്റെ ഉൾക്കാഴ്ച്ചകളെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനപ ഠനം നിർവ്വഹിക്കാനാണ് ബാക്തിൻ ശ്രമിച്ചതെന്ന് കാണാം.

ഓസ്ട്രിയൻ ആഖ്യാനശാസ്ത്രജ്ഞനായ എഫ്.കെ.സ്റ്റാൻസൽ (ഫ്രാൻസ് കാൾ സ്റ്റാൻസൽ) നെറേറ്റീവ് സിറ്റ്വേഷൻ ഇൻ ദി നോവൽ (1955) എന്ന തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിലൂടെ ബ്രിട്ടീഷ്-അമേരിക്കൻ നോവലുകളെ പഠനവിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട് പുരുഷൻ (Person) പരിപ്രേക്ഷ്യം (perspective) ബഹുലകം (mode) എന്നീ മൂന്നു നിയോജകങ്ങൾ ചേർന്ന മാധ്യമത (mediacy) യാണ് സാഹിത്യരൂപങ്ങളുടെ

വേർതിരിവിന് ആധാരം എന്ന് കണ്ടെത്തി. ഓരോ ആഖ്യാനമാധ്യമവും അതിന്റെ ആഖ്യാനഘടനയിലും നിലയിലും വ്യക്തമായ അപഗ്രഥനം ആവശ്യപ്പെടുന്നു വെന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

1.6.8 പ്രമുഖ സൈദ്ധാന്തികർ

സെയ്മൂർ ചാറ്റ്മാൻ, ജെറാൾഡ് പ്രിൻസ്, ജെറാൾഡ് ജെനറ്റ്, മിക്കി ബാൽ തുടങ്ങിയവർ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് കനത്ത സംഭാവനകൾ നൽകിയ ആഖ്യാന സൈദ്ധാന്തികാചാര്യന്മാരാണ്. 'ആഖ്യാനകങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, രൂപം, ധർമ്മം എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം'[24] എന്ന് വളരെ വ്യക്ത മായി നിർവചിക്കാൻ അവർക്ക് കഴിഞ്ഞു. ആഖ്യാനാപഗ്രഥനത്തെ കുറിച്ചുള്ള സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര ചിന്തകളാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പഠനമേഖല എന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞതിനോടൊപ്പം ആഖ്യാനപഠനത്തെ 'ആഖ്യാനവ്യവഹാര'പഠനം കൂടി യാക്കി മാറ്റുകയും ചെയ്തു. 'ആഖ്യാനിക്കുക' എന്ന പ്രവൃത്തിയെയാണ് 'ആഖ്യാ നവ്യവഹാരം' (narrative discourse) എന്ന പദംകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തെ ആഖ്യാനമാക്കി പരിണമിപ്പിക്കുന്നതിലെ നിയമങ്ങളെയും പ്രയോഗ ങ്ങളെയും വ്യക്തമാക്കുന്ന ആഖ്യാനവ്യാകരണപഠനം എങ്ങനെ നിർവ്വഹിക്കാം എന്നതിനായി ഒരു സൈദ്ധാന്തികസമീപനം *എ ഡിക്ഷണറി ഓഫ് നെറേറ്റോളജി, എ ഗ്രാമർ ഓഫ് സ്റ്റോറീസ്* എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലൂടെ ജെറാൾഡ് പ്രിൻഡ് രൂപപ്പെടു ത്തിയെടുത്തിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ പ്രത്യേകം എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്. സംരചനാ നിയോജകഘടകം, യുക്തിനിഷ്ഠനിയോജകഘടകം, ആഖ്യാന നിയോ ജകഘടകം, ആവിഷ്കാര ഘടകം എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിയോജകഘടകങ്ങളുടെ പഠനത്തിലൂടെ ആഖ്യാനവ്യാകരണപഠനം സാധ്യമാകുമെന്ന് അദ്ദേഹം സമർത്ഥി ക്കുന്നു.

ഫ്രഞ്ചു സാഹിത്യ സൈദ്ധാന്തികനായ ജെറാൾഡ് ജെനെറ്റ് പ്രധാനമായും തോദറോവിന്റെ ആഖ്യാനപ്രശ്നങ്ങളെ വിശദീകരിക്കാനാണ് ശ്രമിച്ചത്. ജെനറ്റിന്റെ 'നെറേറ്റീവ് ഡിസ്കോഴ്സ്' എന്ന ഗ്രന്ഥം ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ഏറ്റവും വലിയ മുതൽക്കൂട്ടാണ്. ജെനറ്റ്, ആഖ്യാനം, ഡിസ്കോഴ്സ്, കഥ എന്നീ തലങ്ങളെ ക്രമം (order), കാലദൈർഘ്യം (duration), ആവൃത്തി (frequency) മനോഭാവം (mood) സ്വരം (voice) എന്നിങ്ങനെ അഞ്ചായി തിരിച്ചിരിക്കുന്നു. റസി റ്റ്, കഥയെന്ന നിലയിലും ഡിസ്കോഴ്സ് വ്യവഹാരമെന്ന നിലയിലും ഉള്ള സങ്കീർണ്ണവും ശ്രദ്ധേയവുമായ പരസ്പരബന്ധത്തെ അപഗ്രഥിക്കാൻ ശ്രമിച്ച തായും കാണാം. ആഖ്യാനാത്മകങ്ങളായ പാഠങ്ങളുടെ സമാഹാരത്തെയാണ്

ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിലൂടെ അപഗ്രഥിക്കേണ്ടതെന്ന സമീപനം കൈക്കൊണ്ട ഡച്ച് സൈദ്ധാന്തികയാണ്, മൈക് ബാൽ. സംസ്കാരപഠനത്തിൽ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധചെലുത്തിയ മൈക് ബാലിന്റെ *നെറേറ്റോളജി - ഇൻട്രോഡക്ഷൻ ടു ദി തിയറി ഓഫ് നെറേറ്റീവ്* എന്ന ഗ്രന്ഥം ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തെ സാംസ്കാരികമായൊരു മാനത്തിലൂടെയും നോക്കികാണാൻ ശ്രമിച്ച കൃതിയാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ളൊരു വായന തുടർപ്പതിപ്പുകളിൽ കൂട്ടിചേർത്തിട്ടുള്ളതാണെന്നത് ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികപരിസരം നേടിയെടുത്ത വളർച്ചയേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അമേരിക്കൻ സിനിമ-സാഹിത്യവിമർശകനായ സെയ്റ്റൂർചാറ്റ്മാന്റെ *സ്റ്റോറി ആൻഡ് ഡിസ്കോഴ്സ്'-നെറേറ്റീവ് സ്ട്രക്ച്ചർ ഇൻ ഫിക്ഷൻ ആൻഡ് ഫിലിം* എന്ന ഗ്രന്ഥവും ആഖ്യാനത്തെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായൊരു പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ സമീപിച്ചതുകൊണ്ടും ആഖ്യാനപഠനത്തെ സാഹിത്യത്തിനപ്പുറത്തെ 'ഫിലിം' എന്ന ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയിലേക്ക് വ്യാപിപ്പിച്ചതുകൊണ്ടും പ്രത്യേകം പരാമർശിക്കേണ്ട ഒന്നാണ്.

1.7 ആഖ്യാനലക്ഷണങ്ങൾ

ആഖ്യാനപഠനത്തിൽ വെളിപ്പെടുന്ന ഒരു പ്രധാന വസ്തുത, ആഖ്യാനത്തിന് മൗലികമായ ചില ലക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നതാണ്. കേവല സംഭവങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തെ പരസ്പരബന്ധിതവും സുഘടിതവുമായ ഒരു ശ്രേണിയിൽ ക്രമീകരിച്ച് ആഖ്യാനമാക്കി മാറ്റുന്നതെങ്ങനെ എന്ന ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരമാണ് ഈ ലക്ഷണങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനത്തിലൂടെ സിദ്ധിക്കുക. ആഖ്യാനമെന്ന നിലയിൽ ഒരു കൃതിയെ പഠനവിധേയമാക്കുക എന്നതിനർത്ഥം ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൗലികലക്ഷണങ്ങൾ കൃതിയിൽ അന്വേഷിക്കുക എന്നുതന്നെയാണ്. ആഖ്യാനത (narrativity) മാധ്യമത (mediacy) കാലികത (temporality) സ്ഥലികത (spatiality) എന്നിങ്ങനെ ആഖ്യാനപഠനത്തിലെ പ്രധാന അളവുകോലുകളെയെല്ലാം ഈ ചതുർലക്ഷണങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുത്താനാകും എന്നത് ഈ വർഗ്ഗീകരണത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ എടുത്തുകാട്ടുന്ന വസ്തുതയാണ്.

1.7.1 ആഖ്യാനത (Narrativity)

ആഖ്യാനത്തിൽ സർവ്വാംഗം വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന ഒന്നാണ്, ആഖ്യാനത. ആഖ്യാനത്തെ അന്യാഖ്യാനമാക്കുന്നതിൽനിന്ന് വ്യവച്ഛേദിച്ചുനിർത്തുന്ന, രൂപപരവും സാന്ദർഭികവുമായ സവിശേഷതകളെ എല്ലാം കൂട്ടിച്ചേർത്ത് 'ആഖ്യാനത' എന്നു വ്യവഹരിക്കാവുന്നതാണ്. കലാസൃഷ്ടിയുടെ മർമ്മമായും 'ആഖ്യാനത'യെ പരിഗണിക്കാം. ആഖ്യാനത്തിന്റെ സാമൂഹികവും സംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവു

മായ തലങ്ങളിൽപോലും വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന ആഖ്യാനതയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ അനുവാചകന്റെ അനുഭവങ്ങൾക്കും കഥാരൂപസങ്കല്പനത്തിനുമൊക്കെ നിർണ്ണായക സ്വാധീനം ചെലുത്താനാകും. കഥയിലെ നിയോജക ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയത്താൽ പരസ്പരം പൊരുത്തമുള്ളതാകുന്ന സംഭവശൃംഖലയെ, ആഖ്യാനത്തിലൂടെ കഥാനിർമ്മാണ പ്രക്രിയയിലേക്ക് നയിക്കുന്ന സ്ഥിതിവിശേഷത്തിന്റെ ബോധ്യപ്പെടലാണ് ആഖ്യാനതയിൽ വായനക്കാരന് സാധ്യമാകുന്നത്. അതിനാൽ അത് അനുവാചകസൃഷ്ടി കൂടിയാണെന്ന് പറയാം.

സംഭവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള കാര്യകാരണബന്ധം, ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശൃംഖലാസ്വഭാവം, പാഠങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധം തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് 'ആഖ്യാനത' സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത് എന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് സെയ്മൂർ ചാറ്റ്മാനെ പോലെയുള്ളവർ വെച്ചുപുലർത്തുന്നത്.[25] എന്നാൽ ഉത്തരാധുനികപരിസരത്തിൽ, സുവ്യക്തമായ ആദിമധ്യാന്തപൊരുത്തമുള്ളൊരു കഥ എന്ന സങ്കല്പം അപ്രത്യക്ഷമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനാൽ ഒരാഖ്യാനത്തിലെ സവിശേഷതന്ത്രങ്ങളും മറ്റു ഘടകങ്ങളും കൂടിച്ചേർന്ന് രൂപപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനയുക്തിയിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനത സാധ്യമാകുന്നത്. സംഭവങ്ങളെ ശിഥിലമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും അനുവാചകന്റെ യുക്തിബോധത്തെ പൂരിതമാക്കാൻ ഒരു കൃതിക്ക് സാധിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതിന് 'ആഖ്യാനത' ഉണ്ടെന്നു പറയാം. എന്നിരിക്കിലും ആഖ്യാനരീതികളെയും വാക്യവിന്യാസയുക്തിയെയും ആശ്രയിക്കുകയും നിയോജക ഘടകങ്ങളുടെ വൈരുദ്ധ്യരഹിതമായ അവസ്ഥയാൽ രൂപീകൃതമാകുന്ന ആഖ്യാനതയുടെ യുക്തിയെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് പുതിയ ആഖ്യാനപാഠങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നത്. അതിനാൽ സംഭവ്യസാധ്യതയും ഒരാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യവും മാത്രമാണ് ആധുനികോത്തരകാലത്തെ ആഖ്യാനങ്ങളെ ആഖ്യാനമാക്കുന്നത് എന്നു വരുന്നു.

1.7.2 മാധ്യമത (Mediacy)

ആഖ്യാനത്തേയും അന്വാഖ്യാനത്തേയും തമ്മിൽ വേർതിരിക്കുന്നതെന്തോ അതാണ് 'മാധ്യമത' എന്നത്കൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഓസ്ട്രിയൻ സൈദ്ധാന്തികനായ എഫ്.കെ.സ്റ്റാൻസലിന്റെ 'നെറേറ്റീവ് സിറ്റ്വേഷൻസ് ഇൻ ദി നോവൽ' (1955) എന്ന കൃതിയിലാണ് ആദ്യമായി 'മാധ്യമത' എന്ന സങ്കല്പം കടന്നുവരുന്നത്. 'വിറ്റൽ ബാർക്കിറ്റ്' എന്ന ജർമ്മൻ പദത്തിന് പകരമായി ഇംഗ്ലീഷിൽ ഉപയോഗിച്ച പദമാണ്, 'മീഡിയസി'. എഴുത്തുകാരനും അനുവാചകനും ഇടയിൽ സ്ഥിതി

ചെയ്യുന്ന 'മധ്യസ്ഥനെ'യാണ് ഇത് കുറിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ മൗലികതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് മാധ്യമതയാണ് എന്നു പറയാം.

കഥയിലെ വീക്ഷണകോണിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് മധ്യസ്ഥനെ അഥവാ ആഖ്യാതാവിനെ കണ്ടെത്താനാവുക. ആരാണ് സംഭവങ്ങളെ/കാഴ്ചകളെ തെരഞ്ഞെടുത്ത് അനുവാചകനു മുൻപിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് എന്ന ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരമായിരിക്കും ആ ആഖ്യാനത്തിലെ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ചില ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ആഖ്യാതാവിനെ തികച്ചും പ്രത്യക്ഷനായി കാണാം. അതാണ് പ്രത്യക്ഷാഖ്യതാവ് (overt narrator). ബോധപൂർവ്വമായ ഒരു കഥ പറച്ചിലിലാണ്, ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനം വിവൃതമായിരിക്കുക. എന്നാൽ മറ്റു ചില ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ആഖ്യാതാവ് സദാ സന്നിഹിതനാണെങ്കിലും ആ സാന്നിധ്യം പരോക്ഷമായിരിക്കും (വായനക്കാരന് അനുഭവവേദ്യമാകാത്ത തരത്തിൽ) ഇത്തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാതാവിനെ പരോക്ഷാഖ്യാതാവ് (covert narrator) എന്നു പറയുന്നു. പലപ്പോഴും ഉത്തമപുരുഷന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ നടക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം തെളിഞ്ഞു കാണില്ല. അതുപോലെ പ്രസ്തുതപുരുഷനിലുള്ള ആഖ്യാതാവ് പൂർണ്ണമായും വിശ്വസനീയനായല്ലാതെ മാറാറുമുണ്ട്. വെയ്ൻ-സി-ബൂത്ത്, 'അൺ റിലയബിൾ നെറ്റേറ്റർ' എന്നൊരു സങ്കല്പം മുൻപോട്ടു വെച്ചിട്ടുള്ളത് ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്.[26] ആഖ്യാതാവിന്റെ അവിശ്വാസ്യത കഥാവസാനത്തിൽ മാത്രം വിവൃതമാക്കി അനുവാചകാസ്വാദനത്തെ സംഘർഷാത്മകമാക്കി നില നിർത്തുന്ന ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രം കൂടിയായി ഇത്തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. സാഹിത്യത്തേക്കാൾ ഉപരി ടെലിവിഷനിലും സിനിമയിലുമാണ് ഇത്തരം ആഖ്യാതാക്കളെ ഉപയോഗിക്കാൻ സൗകര്യം എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വില്യം റിഗ്ഗാൺ എന്ന അമേരിക്കൻ സൈദ്ധാന്തികൻ ഉത്തമപുരുഷനിലുള്ള 'അൺറിലയബിൾ നെറേറ്ററെ'ക്കുറിച്ചും അതിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകളെക്കുറിച്ചും വിശദമായി പഠനം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്.[27]

പ്രധാനമായും മൂന്നുതരത്തിലുള്ള വ്യക്തികളാണ് വിശ്വാസയോഗ്യനല്ലാത്ത ആഖ്യാതാവായി മാറുന്നത്. 1. പികാറോ (The Picaro): അതിശയോക്തിക്കാരനും പൊങ്ങച്ചക്കാരനുമായ ആൾ. 2. ഭ്രാന്തൻ (The Madman) മാനസികമായി പാകപ്പിഴകൾ ഉള്ളയാൾ 3. വിദൂഷകൻ (The clawn) - ആഖ്യാനത്തെ അർഹമായ പ്രാധാന്യത്തോടെ കാണാതെ ബോധപൂർവ്വം വായനക്കാരുടെ പ്രതീക്ഷകളെയും നാട്ടുനടപ്പുകളെയും യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും അട്ടിമറിക്കുന്നയാൾ. അതുപോലെ മനപ്പൂർവ്വം

നുണപറയുന്നവനും (The liar) പക്വതയെത്താത്തതിനാൽ അതിനിഷ്കളങ്കനു മായ വ്യക്തിയും (The naif) 'അവിശ്വസനീയ ആഖ്യാതാവാ'യി മാറാവുന്നതാണ്. ചില ആഖ്യാനങ്ങളിൽ പ്രഥമപുരുഷനിലുള്ള ആഖ്യാതാവും അവിശ്വസനീയനായി കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്.

കഥപറയുന്ന വ്യക്തിയുടേയും കേൾവിക്കാരന്റേയും വീക്ഷണകോണുകൾ ഒരുപോലെ പ്രധാനമാണ്. പരസ്പരപൂരകമായ ഈ പ്രവൃത്തിയിലൂടെ അപരിമിത മായ വ്യാഖ്യാനസാധ്യതകളും രൂപപ്പെടുന്നു. കഥയിലെ ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നി ധ്യത്തെ പലതരത്തിൽ വർഗ്ഗീകരിക്കാൻ ആഖ്യാനശാസ്ത്രജ്ഞർ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. എ.ഫ്.കെ.സ്റ്റാൻസൽ, ആഖ്യാതാവിന്റെ മൂന്നുതരത്തിലുള്ള അവസ്ഥാ വിശേ ഷത്തെ കണ്ടെത്തുന്നു. ഒന്ന്, കഥയ്ക്ക് അകത്തു സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത് (internal narrator) ആണെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേത് കഥയ്ക്ക് പുറത്ത് സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ആഖ്യാ താവാണ്. (external narrator) അടുത്തത് ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രത്യക്ഷസാന്നിധ്യമി ല്ലാതെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനോനിലയിലൂടെ സംഭവങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന രീതിയാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാന ത്തിൽ കഥയെ ഒരു കണ്ണാടിയിലെന്നപോലെ അനുവാചകന് നോക്കിക്കാണാൻ സാധിക്കുന്നു. ജെറാർഡ് ജെനറ്റ് 'വോയ്സ്' (ആഖ്യാനസ്വരം) എന്നാണ് ആഖ്യാ താവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

'ഓരോ ആഖ്യാനത്തിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനത്തെ ആഖ്യാനനില യോട് ചേർത്തും കഥയോട് ആഖ്യാതാവിനുള്ള ബന്ധത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയും നാലുതരത്തിൽ വിവരിക്കാവുന്നതാണ്' എന്ന് ജെറാൾഡ് ജെനറ്റ് അഭിപ്രായപ്പെട്ടി ട്ടുണ്ട്.[28]

1. എക്സ്ട്രാ ഡയജറ്റിക് - ഹെറ്ററോ ഡയജറ്റിക് പാരഡൈം
2. എക്സ്ട്രാ ഡയജറ്റിക് - ഹോമോ ഡയജറ്റിക് പാരഡൈം
3. ഇൻട്രോ ഡയജറ്റിക് - ഹെറ്ററോ ഡയജറ്റിക് പാരഡൈം
4. ഇൻട്രോ ഡയജറ്റിക് - ഹോമോ ഡയജറ്റിക് പാരഡൈം

എന്നിങ്ങനെയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലയെ ജെനറ്റ് നിർണ്ണയിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയ്ക്കകത്തെ ആഖ്യാതാവാണ് 'ഇൻട്രോ ഡയ ജറ്റിക്'; പുറത്തുനിൽക്കുന്നത്, എക്സ്ട്രാ ഡയജറ്റിക്കും. കഥയിലെ ക്രിയാംശ ത്തിൽ പങ്കില്ലാത്ത ആഖ്യാതാവാണ് 'ഹെറ്ററോ ഡയജറ്റിക്'; ക്രിയാംശത്തിൽ പങ്കുള്ള ആഖ്യാതാവ് ഹോമോഡയജറ്റിക്കും. ഇവയെ പരസ്പരം ജോഡിചേർത്ത്

നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്ന മാതൃകയായാണ് ജെനറ്റ് 'മാധ്യമത'യെ അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

സെയ്മോർ ചാറ്റ്മാന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിൽ ആറു ഘടകങ്ങളാണുള്ളത്. 1) ഗ്രന്ഥകാരൻ (Real author) 2. അന്തഃസ്ഥിത ഗ്രന്ഥകാരൻ (implied author) 3. ആഖ്യാതാവ് (narrator) 4. ശ്രോതാവ് (narratee) 5. അന്തഃസ്ഥിത വായനക്കാരൻ (implied reader) 6. വായനക്കാരൻ (Real reader)[29] ഇതിൽ അന്തഃസ്ഥിതനായ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ സ്ഥാനത്തെയാണ് ജെറാൾഡ് ജെനറ്റ് 'ഹെറ്ററോഡയജറ്റിക്' എന്നും 'ഹോമോഡയജറ്റിക്' എന്നും വേർതിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാതാവും അന്തഃസ്ഥിതനായ ഗ്രന്ഥകാരനും ഒരാളാവുകയോ വ്യത്യസ്തരാവുകയോ ചെയ്യാം എന്ന് ജെനറ്റിന്റെ വിഭജനം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

'മാധ്യമത'യെക്കുറിച്ചുള്ള നിഗമനങ്ങൾ ക്രോഡീകരിച്ചാൽ ആഖ്യാതാവിന് മൂന്നു നിയോജക ഘടകങ്ങളാണ് ഉള്ളതെന്നും അവ, പുരുഷൻ (person), പരിപ്രേക്ഷ്യം (perspective), ബഹുലകം (Mode) എന്നിങ്ങനെയാണെന്നും കാണാം. ആഖ്യാനത്തിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ സാന്നിധ്യത്തെ 'പുരുഷനാ'യി കാണാമെങ്കിൽ അവയെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് തന്നെ വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയെ സ്ഥലകാലങ്ങളിലേക്ക് ആഖ്യാതാവ് വളർത്തിയെടുത്തതനുസരിച്ച് പരിപ്രേക്ഷ്യം നിശ്ചയിക്കാം. ഒരേ സമയം ആഖ്യാതാവിന്റേയും ആഖ്യാതാവല്ലാത്ത കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിലൂടെയും ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ആഖ്യാനബഹുലകം രൂപപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാതാവും പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവും (Reflective narrator) അടങ്ങുന്ന ദ്വൈതപ്രതിയോഗമാണ് ബഹുലകം (mode) എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ആഖ്യാതാവും പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവും ആഖ്യാനത്തിലെ രണ്ടറ്റങ്ങളാണെങ്കിൽ അതിനുള്ളിലെ അനന്തസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി വിടവിനെ പൂരിപ്പിക്കുന്നവനാണ്, അനുവാചകൻ എന്നു പറയാം.

ജെറാർഡ് ജെനറ്റിന്റെ 'മൂഡി'ൽ (മനോഭാവം) ഫോക്കലൈസേഷൻ അഥവാ കേന്ദ്രീകരണം എന്നൊരു സങ്കല്പനത്തെയും കാണുന്നുണ്ട്.[30] ആഖ്യാനിക്കുന്നതിന് അവലംബിക്കുന്ന പരിപ്രേക്ഷ്യമാണ്, വക്താവും ശ്രോതാവും തമ്മിലുള്ള സാമീപ്യത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതും സ്ഥലകാല വിദൂരതയെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതും. സ്ഥലപരമായി പരസ്പരബന്ധമുള്ള ഘടകങ്ങളെ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കുന്നതിലൂടെ ഒരു വിഷയിയുടെ (കഥാപാത്രം) യഥാർത്ഥഭാവം അറിയാനാ

കും. ഒരു കഥാപാത്രം സവിശേഷമായ അതിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ എല്ലാ തലത്തിലും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു എന്നതിനർത്ഥം 'കേന്ദ്രീകരണം' സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നാണ്. അഭിവിന്യാസകന് കഥാപാത്രത്തോടൊപ്പമോ അതിനപ്പുറത്തോ സ്ഥിതിചെയ്യാം. പ്രധാനകഥാപാത്രമായി വരുന്ന അഭിവിന്യാസകന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് കഥയിൽ വളരെ പ്രധാനമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തിയെ മാത്രം നേരിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെ ബാഹ്യകേന്ദ്രീകരണം (external focalization) എന്നു പറയാം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിന്തകളിലേക്കും വികാരങ്ങളിലേക്കും വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന വിധത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെ 'ആന്തരിക കേന്ദ്രീകരണം (internal focalization) എന്നും പറയാം. ഇത്തരം അഭിവിന്യാസകനെ ബാഹ്യവീക്ഷകൻ/ആന്തരികവീക്ഷകൻ എന്ന് സംബോധന ചെയ്യാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും കഥാഗതിയിൽ നിർണ്ണായകസ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നവരാകണമെന്നില്ല. ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒട്ടും അഭിവിന്യാസം നടത്തില്ല; കഥയിലും അത് സംഭവിക്കുകയില്ല. ജെറാർഡ് ജെനറ്റ് അതിനെ 'സീറോ ഫോക്കലൈസേഷൻ' എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.[31] ക്ലാസിക്കലായ ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സ്വഭാവമാണ് 'അഭിവിന്യാസനിരാസ'മെന്നു കാണാം.

1.7.3 സ്ഥലികതയും കാലികതയും

ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥലവും കാലവും പരസ്പരബന്ധിതമായി കിടക്കുന്നതായതിനാൽ ഈ രണ്ടു ലക്ഷണങ്ങളെയും ഒന്നിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഉചിതം. സംഭവം, കാലത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നതാണെങ്കിൽ വസ്തുക്കൾ സ്ഥലത്തിലാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. അതിനാൽ സ്ഥലികകാലിക സങ്കല്പം (Chronotope) എന്നത് ആഖ്യാനസംഭവങ്ങളുടെ കാലത്തെ സ്ഥലത്തിൽ സാക്ഷാത്കരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള സമൂർത്തമായ ആവിഷ്കാരമാണ്. മിഖായേൽ ബാക്തിൽ നോവലുകളുടെ ആഖ്യാനഘടനാപഗ്രഥനത്തിലാണ്, ക്രോണോടോപ്പ് എന്ന പരികല്പനയെ മുൻപോട്ട് വെച്ചിരിക്കുന്നത്.[32]

സ്ഥലികത, കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലത്തെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെങ്കിലും കഥാജനക സ്ഥലം, കഥാജനിതസ്ഥലം എന്നിങ്ങനെ അവയെ വിഭജിക്കാവുന്നതാണ്. കഥാജനകത്തിന്റെയും കഥാജനിതത്തിന്റെയും ആഖ്യാനസ്ഥലം വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. ഒരു കഥ, യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്ന, സംഭവങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സ്ഥലമാണ് 'കഥാജനക'ത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്ഥലം (narrative place). എന്നാൽ അത് കഥാ ജനിതത്തിലെത്തുമ്പോൾ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഭാവനാസൃഷ്ടിയായി മാറുന്നു. അത് അനുവാചകനിൽ എത്തിച്ചേരു

മ്പോഴാകട്ടെ, അയാളുടെ അനുഭവത്തിലെ സ്ഥലമായി പിന്നെയും രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കും. അതുപോലെ ആഖ്യാതാവ് അത് ഏതു സ്ഥലത്തുനിന്നാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് എന്ന വസ്തുതയും ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. എല്ലാ ആഖ്യാനവും സ്ഥലികമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന കഥാംശങ്ങളാണെന്ന് സാരം. ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥലാവിഷ്കാരം പ്രധാനമായും രണ്ടു തരത്തിലാണ് കാണാനാവുക; ഒന്ന് പരിപ്രേക്ഷീകൃത സ്ഥലാവിഷ്കാരമുള്ള പാഠങ്ങളാണ്. അതായത് ആഖ്യാതാവിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠ വിവരണത്തിലൂടെയാണ് സ്ഥലം കൃതിയിൽ അടയാളപ്പെടുന്നത്. മറ്റേത്, കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബോധമനസ്സിൽ സംഭവങ്ങൾ പ്രതിഫലിക്കുമ്പോൾ, പ്രതിബിംബരൂപേണ അനുവാചകന് ലഭ്യമാകുന്ന സ്ഥലികാവബോധമാണ്. അതിനെ 'പരിപ്രേക്ഷ്യരഹിത സ്ഥലികാവിഷ്കാരം ഉള്ള പാഠങ്ങൾ' എന്നു പറയാം.

കഥയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിന് അനിവാര്യമായ കാലസങ്കല്പത്തെയാണ്, 'കാലികത' എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. പ്രധാനമായും ആഖ്യാനത്തിൽ കാലഘടനയ്ക്ക് രണ്ട് തലങ്ങളാണുള്ളത്. ആദ്യത്തേത് ഇതിവൃത്തത്തിലെ സംഭവങ്ങളുടെ കാലക്രമമാണ്. അതിനെ കഥാകാല(story time)മെന്ന് പറയാം. അടുത്തത് ഇവയുടെ അവതരണത്തിലെ കാലക്രമമാണ്, ഇതിനെ പാഠകാലം (text time) അഥവാ 'ഡിസ്കോഴ്സിന്റെ കാലം' എന്നും വിളിക്കുന്നു. കഥയിലെ കാലം രേഖീയമാണെങ്കിലും അവതരണകാലത്തിൽ അങ്ങനെയൊരു ഋജുവായ പ്രയാണം കണ്ടുകൊള്ളണമെന്നില്ല. പലതരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളിലൂടെയാണ്, കാലത്തിന്റെ രേഖീയ സ്വഭാവത്തെ ശിഥിലീകരിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനയുക്തിയെ എഴുത്തുകാരൻ നിലനിർത്തുന്നത്. 'ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്', (ഭൂതകാലത്തെ ആവിഷ്കരിക്കാനുപയോഗിക്കുന്ന ഉപാധി) 'ഫ്ളാഷ് ഫോർവാർഡ്' (മനസ്സിലൂടെയും സ്വപ്നത്തിലൂടെയും മറ്റും ഭാവികാലത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു), 'ഗതിമാന്ദ്യം' (retardation)[33] തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളാണ്.

ക്രമം (order) കാലദൈർഘ്യം (duration), ആവൃത്തി (frequency) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നുതരത്തിൽ കാലത്തെ പഠനവിധേയമാക്കാമെന്ന് കാലികാപഗ്രഥനത്തിൽ ജെറാൾഡ് ജെനറ്റ് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. 'നെറേറ്റീവ് ഡിസ്കോഴ്സ്' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ മൂന്ന് അധ്യായങ്ങളായാണ് ഇവയെ പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നത് ആഖ്യാനശാസ്ത്രജ്ഞർ 'കാലികത'യ്ക്ക് നൽകിയ പ്രാധാന്യത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. കഥയിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥ ക്രമവും എന്നാൽ കഥയിൽ അടുക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ക്രമവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെയാണ് ക്രമം

(order) എന്ന അധ്യായത്തിൽ പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. കഥയിൽ ഭൂത കാലം ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനെ ഭൂതാഖ്യാനം (analepsis) എന്നും ഭാവികാലം ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനെ ഭാവികഥനം (prolepsis) എന്നുമാണ് ജെനററ് വിശേഷി പ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.[34] ഭൂതാഖ്യാന (analepsis)ത്തിൽ പാഠകാലത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ വിവരിച്ചശേഷം കഥയിൽ മുമ്പ് നടന്ന സംഭവങ്ങൾ ആഖ്യാതാവ് നേരിട്ടോ കഥാ പാത്രങ്ങൾ മുഖേന അവരുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെയോ സംഭാഷണത്തിലൂടെയോ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുന്നു. ഭാവികഥനം(Prolepsis), പാഠകാല ത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ഭാവിയിൽ നടക്കാനിടയുള്ള സംഭവങ്ങളെ പ്രവചനം വഴിയോ സ്വപ്നം വഴിയോ ആഖ്യാനത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന രീതിയാണ്. കഥാജനകത്തിലെ സംഭവങ്ങളുടെ കാലദൈർഘ്യവും അവതരണത്തിൽ പുലർ ത്തുന്ന ദൈർഘ്യവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം 'കാലദൈർഘ്യ' (duration) ത്തിലും കഥാജനകത്തിലും കഥാജനിതത്തിലും ഒരു സംഭവം എത്രതവണ ആവർത്തിച്ചിരി ക്കുന്നു എന്നതിനെ ആവൃത്തി (frequency) യിലും പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കു ന്നു.[35] (ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന അധ്യായങ്ങളിൽ ഇവയെ കൂടു തൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്). ആഖ്യാനലോപം (ellipsis), സംക്ഷേപം (summary), വ്യാപ്തി (stretch), വിരാമം (pause) തുടങ്ങിയ തന്ത്രങ്ങൾ (ഇവയിൽ യഥാക്രമം കഥയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ചിലതിനെ വിട്ടുകളഞ്ഞു ചിലതിനെ ചുരുക്കിയും വിസ്തൃതപ്പെടുത്തിയും)[36] ഉപയോഗിച്ചാണ് ക്രമവും കാല ദൈർഘ്യവും ആവൃത്തിയും സാധ്യമാക്കി ആഖ്യാനത്തെ യുക്തിജനകവും വൈവിധ്യപൂർണ്ണവും അനന്യവുമാക്കിത്തീർക്കുന്നതെന്നാണ്, ജെനററിന്റെ കണ്ടെ ത്തൽ. സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ കാലികാപഗ്രഥനത്തിൽ ഇവയെ സവി സ്തരം പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ടെന്നതിനാൽ പ്രസ്തുത തന്ത്രങ്ങളെ ഇവിടെ വിശദീക രിക്കുന്നില്ല.

1.8. ആഖ്യാനകലയും ഘടനാവിശേഷവും

തിരഞ്ഞെടുത്ത ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ കലാപരമായി ആവിഷ്കരിക്കാനായി ഓരോ എഴുത്തുകാരനും വ്യത്യസ്തമായ മാർഗ്ഗങ്ങളാണ് സ്വീകരിക്കുക. ആഖ്യാ താവ്, ആഖ്യാനത്തിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങളുടെ വൈവിധ്യവും ഫലപ്രാപ്തി യുമാണ് ആഖ്യാനകലയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട്തന്നെ പ്രമേയാനുസൃ തമായ ആഖ്യാനശില്പം മെനെഞ്ഞെടുക്കാനുള്ള എഴുത്തുകാരന്റെ വൈഭവമാണ് ആഖ്യാനകലയ്ക്ക് നിദാനം. രൂപഭാവങ്ങളുടെ ഐക്യം, ആഖ്യാതാവിന്റെ സർഗ്ഗ

ശേഷിയുടെ തോതിനെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ അതിനെ സാധ്യമാക്കുന്ന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ചേരുവയിൽ ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ ആഖ്യാനകല ഒളിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന് പറയാം. കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലും ഇത് പ്രകടമാവും. ഒരേ പ്രമേയത്തെ പല എഴുത്തുകാർ കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ചിലത് ഉത്തമസൃഷ്ടിയായി മാറുകയും മറ്റു ചിലവ ഗുണനിലവാരം കുറഞ്ഞതായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നതിന് പിറകിലെ പ്രധാന കാരണം ഇതാണ്. അത്കൊണ്ട് തന്നെ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റേതായ വസ്തുനിഷ്ഠസമീപനം ആഖ്യാനകലയുടെ അപഗ്രഥനത്തിൽ പൂർണ്ണമായും സാധ്യമല്ലാതെ വരുന്നു. ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രതിഭയും നൈപുണ്യവും ദർശനവുമൊക്കെ ആഖ്യാനകലയുടെ അപഗ്രഥനത്തിൽ പ്രധാനപങ്ക് വഹിക്കുന്നവയാണ്. ആഖ്യാനപഠനത്തിൽനിന്ന് ആഖ്യാനകലാപഠനം വ്യതിരിക്തമായിത്തീരുന്നത് ഇവിടെയാണ്. എന്നാൽ ആഖ്യാനകലയിലെ ബോധാബോധപ്രേരണകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ എഴുത്തുകാരൻ നടത്തുന്ന സൃഷ്ടിയെ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കി മാറ്റുമ്പോൾ അത് ആഖ്യാനശാസ്ത്ര പഠനമാകുന്നു എന്നതിനാൽ ഇവ പരസ്പരം അനുപൂരകങ്ങളാണു താനും.

എഴുത്തുകാർ, വസ്തുനിഷ്ഠമായ ഒരു സംഭവത്തെ അഥവാ സന്ദർഭത്തെ സ്ഥലികമായും കാലികമായും കോർത്തിണക്കി അനുയോജ്യമായ ഭാഷയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ, ആശയവിനിമയ ലക്ഷ്യത്തിൽനിന്നും മനുഷ്യൻ ബൗദ്ധികമായി സഞ്ചരിച്ചു തീർത്ത ദൂരവും മനുഷ്യരാശി നേടിയ പുരോഗതിയ്ക്ക് അനുസൃതമായി സംഭവിച്ച ആഖ്യാനകലയുടെ വളർച്ചയുടെ തോതും സവിശേഷ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നുണ്ട്.

> 'ആഖ്യാനകല മനുഷ്യമനസ്സിലുള്ള സങ്കല്പങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന കലയുടെ പഠനമാണ്'[37]

എന്ന ഡി.രാധാകൃഷ്ണൻ നായരുടെ അഭിപ്രായം ഇവിടെയാണ് പ്രസക്തമാകുന്നത്. എന്നാൽ ആസ്വാദകന്റെ അനുഭവമായി ചേർന്നുനിൽക്കുകയും ആവിഷ്കാരരീതിയുടെ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളെ പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴും ശാസ്ത്രത്തിന്റെ കർശനയുക്തികളെ അവലംബിച്ചുകൊണ്ട് സാഹിത്യപാഠത്തിലെ ഘടനയെ കീറിമുറിച്ച് പഠനവിധേയമാക്കുന്ന ആഖ്യാനശാസ്ത്രം, സൃഷ്ടിപ്രതിഭയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ അവഗണിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത് എന്നതും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആഖ്യാനകലയും ആഖ്യാനശാസ്ത്രവും ആഖ്യാനത്തെ കുറിച്ചുള്ള സമഗ്ര പഠനങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന 'ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം' എന്ന വിജ്ഞാനശാഖയുടെ പ്രസക്തി ഇവിടെയാണ് ബോധ്യപ്പെടുക. ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ സമീപ

നങ്ങളെ അയവുള്ളതാക്കുകയും ഭാഷയ്ക്ക് സവിശേഷമായ ശക്തിവിശേഷവും സ്വേച്ഛാധികാരങ്ങളും ഉള്ളതുപോലെ കഥയ്ക്കും (ആഖ്യാനത്തിനും) എഴുത്തുകാരനിൽനിന്ന് വേറിട്ട് ഒരസ്തിത്വം ഉണ്ടെന്നുള്ള യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അംഗീകരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ആഖ്യാനകലാപഠനം കൃതിയുടെ ഘടനാപരമായ വിശകലനത്തിലൂടെ സാധ്യമായിത്തീരും. ഇവിടെ കൃതിയാണ് എഴുത്തുകാരനെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് എന്നു വരുന്നു. ആഖ്യാതാവിന്റെ കയ്യിൽനിന്ന് വഴുതിമാറി സ്വയം മുൻപോട്ടു നീങ്ങാനും രചയിതാവിനെ നിയന്ത്രിക്കുവാനുമുള്ള കഴിവ് അതിനുണ്ട്. അതീവശ്രദ്ധയോടെ നിർമ്മിച്ചൊരുക്കാവുന്ന ഒരുപകരണമല്ല കഥയെന്നും ആഖ്യാനകലയുടെ വൈശിഷ്ട്യത്താൽ ആഖ്യാതാവ് കഥയ്ക്ക് അനുവദിച്ചു നൽകുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യം കൊണ്ട് പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുന്നവയാണ് ഉത്തമസൃഷ്ടിയായി മാറുന്നതെന്നും എഴുത്തുകാർ തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആഖ്യാനകല-സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും എന്ന ലേഖനത്തിൽ കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് നോക്കുക.

> കഥാകാരനാൽ പൂർണ്ണമായും നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്ന കഥ നിർജ്ജീവവസ്തുവായി പരിണമിക്കും. കഥാകൃത്തിനെയും കൊണ്ട് ഓടിപ്പോകാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ കഥാകൃത്തിനു നിയന്ത്രിക്കേണ്ടിവരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ടാവാം. ഷേക്സ്പിയർക്ക് ഫോൾസ്റ്റാഫിനെ വകവരുത്തേണ്ടിവന്നു. പക്ഷേ കഥയുടെ ഗതിയിൽ ആവശ്യത്തിലധികം കടിഞ്ഞാൺ മുറുക്കം ഒഴിവാക്കുന്നതാവും നല്ലത്. പുരാണകഥയുടെ പുനരാഖ്യാനത്തിലും നവീന കഥകളുടെ പുരാണകഥയുടെ പുനരാഖ്യാനത്തിലും നവീന കഥകളുടെ പുരാണമാതൃകയിലുള്ള ആഖ്യാനത്തിലും കടിഞ്ഞാൽ 'അയച്ചുമുറുക്കി'പ്പിടിക്കുന്നതാണ് ഉത്തമം; കടിഞ്ഞാൺ അധികം മുറുക്കുന്നത് മധ്യമം, തീരെ അയഞ്ഞാൽ അധമം: അതിശൈഥില്യം വായനയ്ക്ക് തടസ്സമാകും, അതികാർക്കശ്യം അരോചകവും[38].

ആഖ്യാനത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന വീക്ഷണകോണിന്റെയും പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റേയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ, ആഖ്യാനകലയിൽ പ്രധാനമായും രണ്ടു മാർഗ്ഗങ്ങളാണുള്ളത്. ഒന്ന് - അനുകരണാധിഷ്ഠിതമാണ്; മറ്റേത് അന്വാഖ്യാനാധിഷ്ഠിതവും. ബാക്കിയെല്ലാം ഇവയുടെ അവാന്തരവിഭാഗങ്ങൾ മാത്രമാണ്. ആഖ്യാതാവിന്റെ നേർസാന്നിധ്യം പ്രകടമാകാത്ത വിധത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി സംഭവങ്ങളെയും ക്രിയകളെ അനുവാചകന് അനുഭവവേദ്യമാക്കിക്കൊടുക്കുകയാണ് ആദ്യത്തിലേതെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തേതിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം വ്യക്തമായി അനുഭവപ്പെടും. എന്നാൽ ഗ്രന്ഥകർത്താവും ആഖ്യാതാവും ഒന്നല്ല. കഥയിലെ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഇടപെടലാണ് വായനക്കാരനെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ ആദർശങ്ങൾക്കും മനോഭാവങ്ങൾക്കും നേർവിപരീതമായ നിലപാടിലും

ആഖ്യാതാവിന് സ്ഥിതി ചെയ്യാനാകും. പൂർണ്ണമായും വാച്യമായി സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാതെ, വായനക്കാരന് വ്യംഗ്യപാഠം കണ്ടെത്താനും പൂരിപ്പിക്കാനും അവസരമൊരുക്കിക്കൊണ്ട് ആസ്വാദകപങ്കാളിത്തം ഉറപ്പുവരുത്തുന്ന ഒരാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ് ആഖ്യാനത്തെ ഒരു മികച്ച കലാസൃഷ്ടിയാക്കി മാറ്റുന്നത്. അതുപോലെ ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ സർവ്വജ്ഞവീക്ഷണത്തിൽനിന്ന് ഭാഷയുടെ സ്വേച്ഛാപരമായ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ട് കുതറിമാറുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകമായ പ്രവൃത്തികളാണ് ആഖ്യാനകലയെ ലാവണ്യാത്മകവും മഹത്തരവുമാക്കിത്തീർക്കുന്നതെന്നും കാണാം. എങ്കിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ സൃഷ്ടിയിലും രചയിതാവിന്റെ വിജ്ഞാനവും സംസ്കാരവും ജീവിതാവബോധവും മനോഭാവവും ഭാഷാസിദ്ധിയും ദർശനവുമെല്ലാം നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുണ്ടെന്ന സത്യം അവഗണിക്കുക സാധ്യമല്ല. കഥയിലെ ആഖ്യാതാവിന്റെ നീക്കങ്ങൾക്ക് അപ്പുറം കടന്നുവരുന്ന വിവരണവും വർണ്ണനയും സംഭാഷണവുമൊക്കെ ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ തീരുമാനങ്ങളനുസരിച്ചാണ് സംഭവിക്കുക എന്നതും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥയുടെ വിവിധഘടകങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കുന്ന ഒരു കലാതന്ത്രമാണ് ആഖ്യാനമെന്നതിനാൽ ഒരു കഥാകൃത്തിന്റെ കല സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്, അയാളുടെ ആഖ്യാനകലാതന്ത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ വിന്യാസത്തിലും ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയിപ്പിക്കലിലുമാണ്. വീക്ഷണസ്ഥാനം, ആഖ്യാനരീതി, ഭാഷാശൈലി, കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം, സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സന്നിവേശം, ദർശനം തുടങ്ങിയവ ആഖ്യാനത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകങ്ങളാണ് എന്നു പറയാം. വസ്തുനിഷ്ഠമായ സംഭവങ്ങളെയും സ്വാനുഭവങ്ങളെയും സങ്കല്പങ്ങളെയും അനുവാചകന്റെ വൈയക്തികാനുഭവമാക്കി സ്ഥാനാന്തരം ചെയ്യിക്കുന്ന രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള സിദ്ധിയാണ്, ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ ആഖ്യാനകലയെ അനന്യമാക്കിതീർക്കുന്നത്.

എഴുത്തുകാരൻ ജീവിതത്തെ അതേപടി പകർത്തിവെച്ചതാണെന്ന് തോന്നിക്കുന്ന കഥകളിലും അവയുടെ ഘടനയ്ക്ക് അകത്ത് സവിശേഷമായ വക്രതകളും ആസ്വാദകരുടെ മാനസികപ്രവർത്തനം ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിനായി കാത്തുവെച്ചിരിക്കുന്ന ചില വിടവുകളും ഉണ്ടായിരിക്കും. അതോടൊപ്പം പ്രധാനമായും അവയ്ക്ക് മിഴിവേകുന്ന ഉപകഥകളും സൂചനകളും സമന്വയിച്ച് സംജാതമാകുന്ന സങ്കീർണ്ണമായ ഒരു ആന്തരികഘടനയും സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതായി കാണാം. സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ ഇത്തരത്തിലുള്ളവയാണ്. സൂക്ഷ്മവും സ്ഥൂലവുമായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെ ഉചിതാനുപാതത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് സുഘടിതമായൊരു കഥാശില്പം നിർമ്മിച്ചൊരുക്കുന്നതിലാണ് എഴുത്തുകാരന്റെ കല പ്രകടമാകുന്നത് എന്നു തെളി

യിക്കാൻ ബാഹ്യതലത്തിൽ സരളഘടന പുലർത്തുന്ന സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥക ളുടെ അപഗ്രഥനം ധാരാളമാണ്.

ഉചിതമായ വാക്യങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്, ശൈലീപ്രയോഗം, സവിശേഷ മായ വാക്യഘടന, അനുയോജ്യമായ താളം, പ്രതിമാനകല്പന തുടങ്ങിയവയി ലെല്ലാം എഴുത്തുകാരന്റെ വ്യക്തിത്വം ലയിച്ചുകിടപ്പുണ്ട്. പ്രമേയത്തിന് ചേർന്ന രൂപശില്പത്തെ പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ എഴുത്തുകാരന്റെ ആന്തരികചോ ദനകൾക്കുള്ള പങ്ക് അനിഷേധ്യമാണെന്നതിനാൽ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ മരണം (death of the author) എന്ന ബാർത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് ആഖ്യാനകലാപഠനത്തിൽ അപ്രസ ക്തമാണ് എന്നു കാണാം. സാഹിത്യസൃഷ്ടിയെ ഒരു യന്ത്രസാമഗ്രിയെപ്പോലെ അഴിച്ചെടുത്ത് പഠിക്കുക എന്ന ഘടനാവാദനിലപാടിനെ ആഖ്യാനപഠനം പൂർണ്ണ മായും പിന്തുടരുന്നില്ല. ഒരു കുഞ്ഞിന്റെ ജനിതകഘടനയിൽനിന്ന് അതിന്റെ പിതൃ ത്വത്തെ അവഗണിക്കുക സാധ്യമല്ലെന്ന തിരിച്ചറിവിൽ സാഹിത്യസൃഷ്ടിയുടെ ഘടനാപരമായ ഏകോപനത്തിന് പിന്നിലെ സാന്നിധ്യത്തെ സവിശേഷമായി നില നിർത്താനുള്ള ഒരു ശ്രമം ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയത്തിൽ ഉള്ളടക്കം ചെയ്യപ്പെട്ടു കിടപ്പുണ്ട്. (വളരെ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുകയാണെങ്കിൽ ആഖ്യാശാസ്ത്ര വും ആഖ്യാനകലാപഠനവും ഒന്നുചേർന്നതാണ് ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം എന്നു പറയാം). അതായത് പരമ്പരാഗത സാഹിത്യപഠന മാതൃകയെ പിന്തുടരുന്നുവെന്ന അപഖ്യാതിയെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് തന്നെ സ്രഷ്ടാവിലും സൃഷ്ടി പ്രക്രിയയിലും ശ്രദ്ധയൂന്നിയാണ് ആഖ്യാനകലാപഠനം മുൻപോട്ട് പോകുന്നതെന്ന് സാരം.

1.9. ആഖ്യാനരീതി (Narrative Methods)

കഥാവിഷ്കാരത്തിന് തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന മാർഗ്ഗങ്ങളെയാണ് ആഖ്യാനരീതി കൾ എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. നൈസർഗ്ഗിക പ്രതിഭയും ഇതരകൃതിക ളുടെ വായനയിലൂടെ സമ്പാദിക്കുന്ന കലാശില്പവൈദഗ്ധ്യവും കൊണ്ടാണ് ഒരെ ഴുത്തുകാരൻ വൈവിധ്യമാർന്ന ആഖ്യാനരീതികളെ പിന്തുടരാൻ പര്യാപ്തനാകു ന്നത്. ഭാവനയോ യാഥാർത്ഥ്യമോ എന്തുമാകട്ടെ, അവയെ തീവ്രാനുഭൂതിപകരും വിധം ആവിഷ്കരിക്കാൻ രചയിതാവിനെ സഹായിക്കുന്നത് സവിശേഷമായ ആഖ്യാനരീതികളാണ്. ആഖ്യാനതന്ത്രവുമായി അഭേദ്യമായ തരത്തിൽ ബന്ധപ്പെ ട്ടുകിടക്കുന്ന ഇവ എഴുത്തുകാരന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ മൂർത്തമായ ദൃഷ്ടാന്തമാ ണ്. ആവിഷ്കൃത ഭാവത്തിന് അനുയോജ്യമായ ആഖ്യാനഘടകങ്ങൾ കണ്ടെത്തി ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴാണ് ഉചിതമായ ആഖ്യാനരീതി രൂപപ്പെട്ടുവരിക. 'വർണ്ണനം (description) വിവരണം (report), ഭാഷണം (speech) വ്യാഖ്യാനം (comment)

എന്നിങ്ങനെ നാലു സുപ്രധാന ആഖ്യാനഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് ജർമ്മൻ വൈയാകര ണനായ ഹെൽമുട്ട് ബോണിം പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.[39]

എല്ലാ ആഖ്യാനത്തിലും 'വർണ്ണന' യിൽ സാധിച്ചെടുക്കുന്ന ഒരു രംഗ സൃഷ്ടി ഉണ്ടായിരിക്കും. സ്ഥലികമായി ആഖ്യാനത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത് ഇവിടെയാണ്. അതിനോട് അനുബന്ധമായി കാലികമായി സജ്ജീകരിക്കപ്പെട്ട ഒരു 'ക്രിയാ' വിവരണവും കാണാം. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷമോ പരോക്ഷമോ ആയ 'ഭാഷണവും' അതിലൂടെ മുൻപോട്ടു നീങ്ങുന്ന ആഖ്യാനത്തിൽ ആഖ്യാതാ വിന്റേതായ ഒരു 'വ്യാഖ്യാന'വും ഉണ്ടാകും. കേന്ദ്രാഖ്യാനത്തിൽ മാത്രമല്ല, ഉപാ ഖ്യാനത്തിൽപോലും ഈ നാലു ആഖ്യാനഘടകങ്ങളും സമന്വയിച്ചിരിക്കും.

1.10. ആഖ്യാനതന്ത്രം

എഴുത്തുകാരന്റെ അന്തർഭാവത്തെ കൃതിയായി പരിണമിപ്പിക്കാനായി ഉപ യോഗിക്കുന്ന ഉപാധികളെ എല്ലാം തന്നെ 'ആഖ്യാനതന്ത്രം' എന്ന നിലയിൽ വ്യവ ഹരിക്കാവുന്നതാണ്. പ്രമേയങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്, ഇതിവൃത്തനിർമിതി, പരിപ്രേ ക്ഷ്യം, ശൈലി, കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം തുടങ്ങി ആഖ്യാനത്തിന് അനുയോജ്യമായ രംഗ/പശ്ചാത്തലങ്ങളുടെ ഒരുക്കത്തിൽവരെ ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ സാഹിത്യമൂലകങ്ങളും (literary elements) സാഹി ത്യതന്ത്രങ്ങളും (literary techniques or narrative techniques) ഒന്നല്ല. പ്രമേയം, ഇതിവൃത്തം, ഭാവം, സ്വരം തുടങ്ങിയവ സാഹിത്യമൂലകങ്ങളാണെങ്കിൽ അവയെ വൈവിധ്യപൂർണ്ണവും ഉദ്ദേശ്യാധിഷ്ഠിതവുമാക്കാനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ആലങ്കാ രികഭാഷ, ഐറണി, ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്, പാസ്റ്റിഷ്, പാരഡി, ഘടനാക്രമീകരണം തുട ങ്ങിയവയെയാണ് സാഹിത്യതന്ത്രങ്ങൾ അഥവാ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളായി പരിഗണി ക്കുന്നത്. ഇൻ മീഡിയാസ് റെസ്, ഫ്ളാഷ് ബാക്ക്, ഐറണി തുടങ്ങിയ തന്ത്രങ്ങൾ സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ മുഖമുദ്രതന്നെയായി തീർന്നവയാണ്. തുടർന്നുവ രുന്ന അധ്യായങ്ങളിൽ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്ന, അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളുടെ വിശകല നത്തിൽ പ്രസ്തുത ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാളസാഹിത്യപഠനങ്ങളിൽ ആഖ്യാനതന്ത്രവിശകലനം കാര്യമായി നട ന്നിട്ടില്ല. ആഖ്യാനശൈലിയെ പ്രതിപാദ്യവിഷയമായി സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ സാന്ദർഭികമായി പരാമർശിച്ചു പോകേണ്ട ഒന്നായി മാത്രമാണ് അതിനെ കണ്ടിരു ന്നത്. കൃതിയുടെ പ്രത്യേകതകൾ ചൂണ്ടികാണിക്കുക എന്നല്ലാതെ ഒരു തന്ത്രമെന്ന നിലയിൽ അപഗ്രഥിക്കാനോ ആഖ്യാനകലയിൽ അതെന്തു സവിശേഷതയാണ്

വരുത്തിതീർക്കുന്നതെന്നോ പഠിക്കാൻ ഉള്ള ശ്രമങ്ങൾ നടന്നിട്ടില്ല. കഥാശില്പ നിർമ്മിതിയിൽ രചയിതാവ് പുലർത്തുന്ന ക്രാഫ്റ്റിനെ വിശകലനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾപോലും ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്, ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ ഉചിതമായ സമന്വയത്തിലും ആശയസംവേദന വൈചിത്ര്യത്തിലും ഏതുവിധത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നുവെന്ന തരത്തിലുള്ള അന്വേഷണത്തിന് തുനിയാറില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം. ഓരോ എഴുത്തുകാരന്റെയും ആഖ്യാനരീതികളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നതിൽ അയാളുടെ ആർജ്ജിതവാസനകൾക്കും സ്വീകരിക്കുന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾക്കും നിർണ്ണായകമായ പങ്കാണുള്ളത്. അതുകൊണ്ട്തന്നെ വീക്ഷണകോണിന്റെ ഉചിതമായ ക്രമീകരണം തൊട്ട് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സർവ്വാംഗത്തിലും സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ കെല്പാർന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ എഴുത്തുകാരൻ പുലർത്തുന്ന സൂക്ഷ്മതയും വൈദഗ്ധ്യവും തന്നെയാണ് അയാളുടെ ആഖ്യാനകലയെ വിവരിക്കാൻ സ്വീകരിക്കേണ്ട പ്രധാന ഉപാധി എന്ന് പറയാം.

> 'അനുവാചകനിൽ വൈകാരികമോ ഭാവനാത്മകമോ ആയ പ്രതികരണങ്ങൾ ത്വരിപ്പിക്കാനായി എഴുത്തുകാരൻ ബോധപൂർവ്വമായോ അല്ലാതെയോ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഏതു രീതിയേയും ആഖ്യാനതന്ത്രമായി കരുതാം'[40]

എന്ന് വിർജിൽ സ്കോട് അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഉചിതമായ ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ്, പ്രതിപാദ്യവസ്തുവിനെ അർത്ഥപൂർണ്ണമാക്കി ആസ്വാദകന് പ്രാപ്യമാക്കിമാറ്റുന്നത്. ഇതിവൃത്തഘടനാ വൈചിത്ര്യങ്ങൾ, കഥാബന്ധത്തെ പൂർത്തിയാക്കുക, പൂർത്തിയാക്കാതെ വിടുക, ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ വിടവുകളെ പൂരിപ്പിക്കാതെ നിലനിർത്തുക എന്നിവയെപ്പോലും റൊളാങ് ബാർത്ത് 'ആഖ്യാനകങ്ങളുടെ ഘടനാവിശകലനത്തിന് ഒരു മുഖവുര' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ സവിശേഷമായ ആഖ്യനതന്ത്രങ്ങളായി സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട്തന്നെ സാമാന്യമായി പറയുകയാണെങ്കിൽ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ ധർമ്മം. അതിലൂടെ ആഖ്യാനകലാപഗ്രഥനവും സാധ്യമാകുന്നു.

1.11. പാത്രസൃഷ്ടി

എഴുത്തുകാരന്റെ പാത്രരചനാവൈഭവത്തിന് ആഖ്യാനകലയിൽ സവിശേഷമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. ആഖ്യാതാവിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലേക്ക് അനുവാചകരെ കൊണ്ടെത്തിക്കേണ്ട കടമ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഉള്ളതിനാൽ അതീവശ്രദ്ധയോടെ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടുന്ന ഒന്നാണ് പാത്രനിർമ്മിതി എന്നു വരുന്നു. നാടകമടക്കമുള്ള ആഖ്യാനപ്രധാനമായ സാഹിത്യരൂപങ്ങളിൽ അനിവാര്യമായ ഒരു ഘടകമാണ്

കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിരിക്കിലും അവയുടെ മൂർത്തരൂപാവിഷ്കാര സാധ്യതകളിൽ പലപ്പോഴും ഏറ്റക്കുറച്ചിൽ സംഭവിക്കും. ഒരു പ്രത്യേക ഭാവത്തിലോ പ്രമേയത്തിലോ ഊന്നി രചന നിർവ്വഹിക്കുന്ന 'ചെറുകഥ'യിൽ കഥാപാത്രചിത്രണത്തിൽ സവിശേഷമായ ശ്രദ്ധപുലർത്തേണ്ടത് അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. ഉചിതമായി ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്ന അനവധി സംഭവങ്ങളിലൂടെയും അതിനോടുള്ള പ്രതികരണങ്ങളിലൂടെയുമേ ഒരു കഥാപാത്രത്തെ വളർത്തിയെടുക്കാനും അനുവാചകസമക്ഷം മൂർത്തമായി അവതരിപ്പിക്കാനും കഴിയുകയുള്ളൂ. ഇത് നോവലിലോ നാടകത്തിലോ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നതുപോലെ ചെറുകഥയുടെ പരിമിതാന്തരീക്ഷത്തിൽ സാധ്യമാവുകയില്ല. ആയതിനാൽ പലപ്പോഴും സവിശേഷ പരിചരണം നൽകാനാകാതെ മിഴിവു നഷ്ടമായിപ്പോകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് ചെറുകഥാലോകത്ത് കണ്ടെത്താനാവുക. ഉറൂബിന്റെ 'രാച്ചിയമ്മ'യെപ്പോലെയും ടി.പത്മനാഭന്റെ 'ഗൗരി'യെപ്പോലെയും രാജലക്ഷ്മിയുടെ 'മകളി'ലെ ശാരദയെപ്പോലെയുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ വളരെ വിരളമാണ്. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനപ്രപഞ്ചം വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്. ഏതൊരു ചെറിയ കഥാപാത്രത്തേയും സവിശേഷമാക്കി അവതരിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹം സദാ ബദ്ധശ്രദ്ധനാണ്. തന്റെ കലാത്മകവും ജീവിതഗന്ധിയുമായ ദർശനം സഹൃദയരിലെത്തണമെങ്കിൽ സുദൃഢവും സ്വാഭാവികത ജനിപ്പിക്കുന്നതുമായൊരു വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ അനിവാര്യതയെക്കുറിച്ച് ശക്തമായ അവബോധം പുലർത്തിയ എഴുത്തുകാരനായിരുന്നു, സി.വി.ശ്രീരാമൻ. ഘടനവാദികളായ ആഖ്യാനശാസ്ത്രജ്ഞർ, കഥാപാത്രങ്ങളെ ഇതിവൃത്തപരമായ ധർമ്മങ്ങൾ പൂർത്തീകരിക്കുന്ന ഗണങ്ങളായി മാത്രമാണ് കണ്ടത്. അവർ കഥാപാത്രങ്ങളെ സന്ദേശവാഹകൻ, സ്വീകർത്താവ്, സഹായി, എതിരാളി എന്നിങ്ങനെ ഉചിതമായ നാമങ്ങൾ നൽകി വർഗ്ഗീകരിക്കുകയുണ്ടായി.

എന്നാൽ ആധുനികോത്തരരായ ആഖ്യാനസൈദ്ധാന്തികർ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ആഖ്യാനത്തിൽ സവിശേഷമായ പങ്ക് വഹിക്കുവാനുണ്ടെന്ന് സ്ഥാപിച്ചു. കഥാപാത്രങ്ങൾ സമൂഹത്തിലെ വ്യക്തികളോട് സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നവരോ സംഭവ്യതയുള്ളവരോ ആയിരിക്കും. കഥാഗതിയിൽ വിവിധങ്ങളായ ധർമ്മങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുവാനായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നവരാണ് ഇവർ എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ ധാർമ്മികവും രാഷ്ട്രീയവും തത്വചിന്താപരവുമായ മാനങ്ങളെ കൂടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുവാനും പ്രസ്തുതപാത്രവിന്യാസത്തിലൂടെ സാധ്യമായിത്തീരുന്നതായി ആഖ്യാനപഠനം വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.[41] ഇതിനെ അന്വർത്ഥമാക്കും വിധത്തിലാണ് ശ്രീരാമൻ തന്റെ കഥാപാത്രസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

സാഹിത്യവിമർശകർ കഥാപാത്രങ്ങളെ വിവിധ വിഭാഗങ്ങളായി വർഗ്ഗീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചിലപ്പോൾ കഥാകൃത്ത് നേരിട്ട് കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപസ്വഭാവങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുന്നു. മറ്റു ചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെയും പ്രവൃത്തികളിലൂടെയും പാത്രസ്വഭാവം വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതിനുപുറമെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബോധധാരയിലൂടെ സ്വഭാവത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയുമുണ്ട്. ഇ.എം.ഫോസ്റ്റർ, കഥാപാത്രത്തെ പരന്നത് (flat) ഉരുണ്ടത് (round) എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായാണ് തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്.[42] ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ കടന്നുവരുന്ന സംഭവങ്ങളിൽ ഭാഗവാക്കാകുകയും അനുഭവങ്ങളിലൂടെ വികസിച്ച് പൂർണ്ണത നേടുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രത്തെയാണ് 'ഉരുണ്ടത്' (round) എന്നതുകൊണ്ട് ഇ.എം.ഫോസ്റ്റർ അർത്ഥമാക്കുന്നത്. യാതൊരുവിധ മാറ്റവും കൂടാതെ ആദ്യന്തം കഥയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമാണ്, 'പരന്ന'തെന്ന സ്വഭാവവിശേഷത്തിന് അർഹൻ. ആദ്യത്തേത് സങ്കീർണ്ണപ്രകൃതിയും ത്രിമാനത്വമുള്ളതുമാണ്. രണ്ടാമത്തേത് ലളിതപ്രകൃതിയുള്ളതും ദ്വിമാനത്വം വഹിക്കുന്നതുമാണ്. കഥാഘടനയിൽ വ്യത്യസ്തമായ ക്രിയമാർഗ്ഗങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കുകയും അവയെ ഫലപ്രദമായി ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് പ്രവർത്തനനിരതമാവുകയും (ഉചിതമാർഗ്ഗം തെരഞ്ഞെടുത്തശേഷം) കഥാന്ത്യത്തിൽ നിർണ്ണായക പങ്കുവഹിക്കുകയും (ഇതൊക്കെയും അനുവാചകർക്ക് വിശ്വസനീയമായി അനുഭവപ്പെടുകയും വേണം) ചെയ്യുന്ന സങ്കീർണ്ണ പ്രകൃതിയുള്ള കഥാപാത്രത്തെ സൃഷ്ടിക്കാനാണ് പ്രയാസം.

മാൻഫ്രഡ് ജാൻ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവരുടെ സ്വഭാവ സവിശേഷതകളെ ആധാരമാക്കി, ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രം (narrational character) - കല്പിതകഥാപാത്രം (figural character), പ്രകട കഥാപാത്രം (explicit character) - സൂചിത കഥാപാത്രം (implicit character), ആത്മകഥാപാത്രവത്കരണം (self characterisation) - അന്യകഥാ പാത്രവത്കരണം (altero characterisation) എന്നിങ്ങനെ വർഗ്ഗീകരിക്കാവുന്നതാണെന്ന് അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[43] (ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ വിശകലനം ചെയ്യുന്ന അധ്യായങ്ങളിൽ ഇവയെ കൂടുതൽ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്). അതോടൊപ്പം ആഖ്യാനത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ അനുഷ്ഠിക്കുന്ന ധർമ്മത്തെ ആധാരമാക്കി വിശ്വസ്തകഥാപാത്രങ്ങൾ (confident characterisation), വൈരുദ്ധ്യാത്മക കഥാപാത്രങ്ങൾ (foil characters), ഏകോപനകഥാപാത്രങ്ങൾ (chorus characters) എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിഭജനവും സാധ്യമാണെന്ന് മാൻഫ്രഡ് ജാൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. കഥയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ വിശ്വസ്ഥനും സന്തതസഹചാരിയുമാണ് വിശ്വസ്തകഥാപാത്രമെങ്കിൽ വൈരുദ്ധ്യാത്മക

കഥാപാത്രം കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കിക്കൊടുക്കുന്നത് അവയ്ക്ക് വൈരുദ്ധ്യാത്മകത പുലർത്തുന്ന സ്വന്തം വ്യക്തിത്വത്തിലൂടെയായിരിക്കും. എന്നാൽ ഏകോപന കഥാപാത്രങ്ങളാകട്ടെ കഥയ്ക്ക് പുറത്തുനിന്നുകൊണ്ട് കഥയ്ക്ക് ആധാരമായ സംഭവങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുകയും തത്വചിന്താപരമായും നീതിയുക്തമായും ഹാസ്യാത്മകമായും കാര്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ്.

ജെയിംസ് ഫാലെൻ, പീറ്റർ ജെ. റാബിനോവിറ്റ്സ് എന്നിവർ ചേർന്ന് കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലെ പ്രധാന ചേരുവകളെക്കുറിച്ച് പഠനം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. അനുകരണം അഥവാ യഥാർത്ഥം (mimetic), ആശയപരം (thematic), ഔപചാരികം അഥവാ കൃത്രിമം (synthetic), എന്നീ ഘടകങ്ങളെ വ്യത്യസ്താനുപാതത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്താണ് ഓരോ കഥാപാത്രത്തെയും വിഭിന്നരാക്കുന്നതെന്ന് അവർ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്.[44]

ചെറുകഥയുടെ ഘടനാശില്പം പലപ്പോഴും ഇത്തരത്തിലുള്ള പാത്രസൃഷ്ടിയെ പിന്തുണക്കാറില്ല. കഥാപാത്രം ഏതുതരത്തിലുള്ളതായാലും കഥാഗതിയിൽ അവ ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനത്തെ വ്യക്തമാക്കി കാണിക്കാനും സ്വാഭാവികമായൊരു പ്രകടനം കാഴ്ചവെപ്പിക്കാനും എഴുത്തുകാരന് സാധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ കഥാപാത്രാവിഷ്കാരത്തിലുള്ള വൈദഗ്ധ്യത്തെയും ആഖ്യാനകലയുടെ ഉരകല്ലായി ആഖ്യാനപഠനം മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നുവെന്ന് പറയാം.

1.12. ഭാഷയും ശൈലിയും

എഴുത്തുകാരന്റെ കയ്യിലെ ഏറ്റവും വലിയ ഉപകരണമാണ് ഭാഷ. ഭാഷയുടെ അനേകസാധ്യതകളെ സർഗ്ഗാത്മകമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതിലാണ് ആഖ്യാതാവിന്റെ മിടുക്ക് എന്നു പറയാം. മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ തരത്തിലുള്ള ജീവിതാവസ്ഥകളെയും പ്രകടിപ്പിക്കാൻ ശക്തമായ വ്യാച്യചിഹ്നങ്ങളായി ഭാഷയെ മാറ്റാൻ കഴിയുമ്പോഴാണ് എഴുത്തുകാരന്റെ ആഖ്യാനകല ഉന്നതിയെ പ്രാപിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിലെ അടിസ്ഥാനഘടകമാണ്, വാക്ക്. കഥയുടെ ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ ഘടനയെ നിശ്ചയിക്കുന്നതിൽ അതിന് വലിയ പങ്കാണുള്ളത്. ഭാഷയുടെ ഭാവരൂപതലങ്ങളിലും വാക്യഘടനാതലങ്ങളിലും നടത്തുന്ന തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള ഊന്നലും ആവർത്തനവും, വാക്യരചനാവിശേഷം തുടങ്ങിയവയാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരിക സംഘർഷങ്ങളെയും സാഹചര്യങ്ങളെയും അനുവാചകരിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കാൻ സാധ്യമാകുന്നിടത്ത്

കേവലമായ 'കഥ പറച്ചിൽ'പോലും കഥാനുഭവമായി പരിണമിക്കുന്നു. സി.വി.ശ്രീ രാമന്റെ കഥകളിലെ ഭാഷ ഇതിന് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വരം (narrative tone)നിർണ്ണയിക്കുന്നതിലും ഭാഷയ്ക്ക് ശ്രദ്ധേയമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. ഒരു ആഖ്യാനവ്യവഹാരത്തിൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനം ഭാഷകന്റേതാണ്. ശ്രോതാവുമായി അയാൾ ഭാഷയിലൂടെയാണ്, അല്ലെങ്കിൽ സ്വരത്തിലൂടെയാണ് ബന്ധപ്പെടുന്നത്. സ്വരവിതാനത്തിലെ വ്യതിയാനങ്ങളിലും ആഖ്യാതാവും ശ്രോതാവും തമ്മിലുള്ള ക്രിയാധിഷ്ഠിതബന്ധങ്ങളിലും ഊന്നിയാണ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവം നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്.ചിലപ്പോൾ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്വരവും ഗ്രന്ഥകാരന്റെ സ്വരവും തമ്മിൽ സാമ്യമുണ്ടാകും. ഇവ പരസ്പരം വ്യക്തമായ വ്യത്യാസം പുലർത്തുന്ന സാഹചര്യങ്ങളും ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. അതിനാൽ ആഖ്യാനഭാഷയും സ്വരവിതാനവും അഭേദ്യമായ തരത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ജെനറ്റ് ആഖ്യാനത്തിലെ ഒരു സുപ്രധാന ഘടകമായാണ് ഭാഷയെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ഒരു കൃതിയിലെ ഭാഷ ഉച്ചരിതവും(uttered) ആന്തരികവും(Inner) ആയ കഥാപാത്രഭാഷണം ഉൾച്ചേർന്നതാണെന്നതിനാൽ ജെനറ്റ് അതിനെ ആഖ്യാനഭാഷണം (narrated speech) എന്നും പരിവർത്തിതഭാഷണം (transposed speech) എന്നും രണ്ടായി തിരിക്കുന്നു.[45]

1. ആഖ്യാനഭാഷണം (narrated speech)

ഇത് ആഖ്യാതാവ് സ്വന്തം വാക്കുകൾ ഉപയോഗിച്ച് കൊണ്ട് നടത്തുന്ന ഭാഷണമാണ്. ഇത് സാഹിത്യത്തിൽ സാധാരണയായി പിൻതുടർന്നുവരുന്ന ഒരു ഭാഷണരീതിയാണ്. ഇതിൽ കഥാപാത്രഭാഷണവും സംഭവവിവരണവുമൊക്കെ അന്വാഖ്യാനരൂപത്തിൽ (diagetic) ആവിഷ്കൃതമാവുന്നു.

2. പരിവർത്തിതഭാഷണം (transposed speech)

ആഖ്യാനഭാഷണത്തോടൊപ്പം ആത്മഗതവും സംഭാഷണ(അനുകരണരീതിയിൽ)വും ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഭാഷണരീതി അവലംബിക്കുമ്പോൾ അതിനെ പരിവർത്തിതഭാഷണം എന്നു പറയുന്നു. ആഖ്യാനഭാഷണത്തോടൊപ്പം ആത്മഗതവും സംഭാഷണവും തനിച്ചോ രണ്ടും ഒന്നു ചേർന്നോ കടന്നുവരാം. കഥാപാത്രഭാഷണം അനുകരണരീതിയിലുള്ളതാവുമ്പോൾ അത് ഇരട്ട ഉദ്ധരണിക്കുള്ളിൽ ആണ് ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുക എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ആഖ്യാന

ഭാഷണത്തെ അപേക്ഷിച്ച് കൂടുതൽ വിശ്വാസ്യതയുള്ളതായി ജെനറ്റ് കാണുന്നത് പ്രസ്തുത ഭാഷണസമ്പ്രദായത്തെയാണ്.[46]

തന്റെ അന്തർഭാവത്തെ അന്യനിലേക്ക് ഉചിതമായ തരത്തിൽ സംക്രമിപ്പിക്കാൻ വ്യക്തതയും കൃത്യതയും ഉള്ള ഒരു ഭാഷയും അതിലൂടെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന രൂപകവും[47] (metaphor) പ്രതിമാനകല്പനകളും (imagery)[48] ആഖ്യാതാവിന് അത്യാവശ്യമായി വരുന്നു. ശബ്ദാലങ്കാരങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തിലൂടെയും പദാവർത്തനത്തിലൂടെയും വർണ്ണങ്ങളുടെ ധ്വനിമൂല്യക്രമീകരണത്തിലൂടെയും കഥയിലെ ഗദ്യത്തിനും ഭാവത്തിന് അനുയോജ്യമായ ഒരു ആന്തരിക താളത്തെ എഴുത്തുകാരന് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാൻ സാധിക്കും. സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ പല കഥകളും ഇതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണങ്ങളാണ് എന്നു പറയാം. അതുപോലെ ആഖ്യാതാവിനെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും സ്ഥലികവും കാലികവുമായി ആഖ്യാനത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്താനും ഗ്രന്ഥകർത്താവ് ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഭാഷയേയാണ്. പ്രാദേശികവും സാമൂഹികവുമായ വ്യക്തിഭാഷ, ലിംഗഭാഷ, വരമൊഴി-വാമൊഴി സംയുക്തം തുടങ്ങിയ ഭാഷാഭേദങ്ങളെകൊണ്ടാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ തുടക്കം തൊട്ട് ഒടുക്കംവരെ ഭാഷ അലംഘനീയമായൊരു മേധാവിത്വം പുലർത്തുന്നുണ്ടെന്ന് കാണാം. അതിന്റെ സ്വേച്ഛാപരമായ സ്വഭാവവിശേഷംകൊണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങൾക്കുള്ളിൽനിന്ന് എതിർപാഠങ്ങളും ഉല്പാദിതമാകാറുണ്ട്.

ആഖ്യാനം ചെയ്യാനായി ഗ്രന്ഥകാരൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഭാഷയ്ക്ക് അയാളുടെ മാനസികഘടനയോടും അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ടായിരിക്കും. എഴുത്തുകാരന്റെ വ്യക്തിത്വമുദ്രകൾ പേറാതെ നിലനിൽക്കാൻ ആഖ്യാനഭാഷയ്ക്ക് സാധ്യമല്ല. ഈ അവസ്ഥാവിശേഷമാണ് 'ശൈലി' എന്ന സങ്കല്പനത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നത്. സവിശേഷതരത്തിൽ അർത്ഥോല്പാദനശേഷി സാധ്യമായിട്ടുള്ള വാങ്മയകലയാണ് ശൈലി എന്നു പറയാം. വ്യവസ്ഥാപിതമായ ഭാഷയിൽ പുതുമ വരുത്തി അവതരിപ്പിക്കാൻ എഴുത്തുകാരൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ അത് അയാളുടെ ശൈലിയായി രൂപപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഒരു എഴുത്തുകാരൻ തന്റെ രചനകളിൽ എല്ലാം തന്നെ ഒരേ തരത്തിലുള്ള ശൈലി പിന്തുടരണമെന്നുമില്ല. ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടുന്ന രൂപഭാവങ്ങൾക്ക് അനുസരിച്ച് ശൈലീഭേദങ്ങൾ വരാവുന്നതാണ്. എഴുത്തുകാരന്റെ സ്വത്വപ്രകാശനമാണ് ശൈലിയെന്ന് പറയാമെങ്കിലും ഒരേ മട്ടിലുള്ള ശൈലി വായനക്കാരനിൽ വിരസത സൃഷ്ടിക്കുമെന്നതിനാൽ ഇത്തരം ഭേദങ്ങൾ ആവശ്യമുണ്ട്. ഇതേകുറിച്ച് എൻ.വി.കൃഷ്ണവാര്യർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് നോക്കുക;

'ശൈലി, മനുഷ്യന്റെ വിരലടയാളം പോലെ, ശാശ്വതമായ ഒന്നല്ല. വളരുകയും മാറുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നാണ് ശൈലി; ഒരു സങ്കേതമെന്നപോലെ വീക്ഷണരീതി കൂടിയാണിത്. ഈ നിലയിൽ സാഹിത്യകാരന്റെ മാനസികമായ വികാസം ശൈലിയിൽ നിഴലിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം'.[49]

'ശൈലി എഴുത്തിന്റെ ലയനാതീതമായൊരു ഗുണമല്ല. അത് എഴുത്തുതന്നെയാണ്'[50]

എന്ന് മിഡിൾടെൺ മെറി അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ഇതിനാലാണ്.

ഭാഷയുടെ അർത്ഥപ്രകടനരീതിയെ പൊതുവായി ഭാഷാശൈലിയെന്ന് വിളിക്കാം. ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളിലെ വ്യതിയാനങ്ങളാണ് ഭാഷാശൈലിയ്ക്ക് ആധാരം. അംഗീകൃതമായ ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളിൽ നടത്തുന്ന വക്രീകരണമാണ് സാഹിത്യഭാഷയെ മനോഹരവും വൈചിത്ര്യപൂർണ്ണവുമാക്കുന്നതെന്ന് കാണാം.

1.13. ശൈലീവിജ്ഞാനീയം

ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് ശൈലീവിജ്ഞാനീയം രൂപംകൊണ്ടത്. ഭാഷയുടെ അർത്ഥബോധനതന്ത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വസ്തുനിഷ്ഠമായ വിശകലനത്തിലൂടെ ഒരെഴുത്തുകാരന്റെ രചനാതന്ത്രത്തെ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കാമെന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് പ്രസ്തുതശാസ്ത്രം മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലെ അർത്ഥബോധനോപാധികളെ ഭാഷാശാസ്ത്രസങ്കേതമുപയോഗിച്ച് വിശദീകരിക്കാൻ സാധ്യമാണെന്ന് സിദ്ധാന്തീകരിക്കുമ്പോഴും ശൈലീവിജ്ഞാനീയം ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠവും യാന്ത്രികവുമായ വിശകലനരീതി തന്നെയാണ് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. എങ്കിലും സാഹിത്യവിമർശനത്തിന്റെ ആസ്വാദനപരവും ഭാവനിഷ്ഠപരവുമായൊരു പഠനരീതിയെ ഏറെക്കുറെ സാംശീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ശൈലീവിജ്ഞാനീയം നിലകൊള്ളുന്നത്.

എഴുത്തുകാരന് തന്റെ വികാരവിചാരങ്ങളെ തുല്യതയോടെ സംവേദനം ചെയ്യാൻ പ്രാപ്തമായ ഭാഷയെ സൃഷ്ടിക്കാൻ സാധ്യമാകുമ്പോഴാണ് വിശിഷ്ടമായ ശൈലി രൂപപ്പെടുന്നത് എന്ന് സാരം. മറ്റൊരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ ശൈലിയും ഭാവവും തമ്മിലുള്ള അവിഭാജ്യമായ ഐക്യത്തിലാണ് സൃഷ്ടിയുടെ കല സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. പാശ്ചാത്യ സൈദ്ധാന്തികർ അധികവും ശൈലിയുടെ വ്യക്തിനിഷ്ഠസ്വഭാവത്തിലാണ് ഊന്നൽ നൽകുന്നതെങ്കിലും അതോടൊപ്പം അവൈയക്തികതയും പ്രധാനമാണെന്ന് വാദിച്ചവരുണ്ട്.

ഭാഷ എന്തെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയും അതിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളെ വിശദമാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ശാസ്ത്രമാണ്, ഭാഷാശാസ്ത്രം. സാഹിത്യഭാഷയുടെ സവി

ശേഷപ്രയോഗങ്ങളിൽ പ്രത്യേകശ്രദ്ധ ചെലുത്തി ഭാഷാവ്യതിയാനങ്ങളിൽ ഏകാഗ്രത പുലർത്തുന്ന ഭാഷാശാസ്ത്രശാഖയാണ് ശൈലീവിജ്ഞാനീയമെന്ന്, ജി. ഡബ്ല്യൂ ടർണർ, *സ്റ്റൈലിസ്റ്റിക്സ്* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിൽനിന്നുള്ള ശൈലീവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ വ്യതിരിക്തതയെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[51] 'സ്റ്റൈലിസ്റ്റിക്' എന്ന പദത്തിന്റെ ആദ്യപ്രയോക്താവായ ചാൾസ് എംബല്ലി ഭാഷയുടെ അർത്ഥബോധന ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണ് ശൈലീവിജ്ഞാനം എന്ന് ആധികാരികമായി പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അത് സാഹിത്യപഠനങ്ങൾക്ക് ഉപയുക്തമാക്കാമെന്ന് അദ്ദേഹം വിവക്ഷിച്ചിരുന്നില്ല.

'സ്റ്റൈൽ' എന്ന പദത്തിന് വ്യക്തിപരമായ പ്രയോഗവൈചിത്ര്യം, ഭാവാഷ്കാരത്തിലെ സാങ്കേതികത്വം, സാഹിത്യത്തിലെ ഉന്നതമായ സിദ്ധി എന്നീ മൂന്നർത്ഥങ്ങളാണ് ശൈലീപണ്ഡിതനായ എൻക്വിസ്റ്റ് കല്പിച്ചുനൽകിയിരിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്[52]. അതുകൊണ്ട്തന്നെ ശൈലീവിജ്ഞാനീയത്തെ പരിനിഷ്ഠിതാർത്ഥത്തിൽ 'സാഹിത്യശൈലീവിജ്ഞാനീയം' എന്നു പറയുകയാണ് ഉചിതം. ഭാഷാകേന്ദ്രിതമായി നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു കലാസൃഷ്ടിയാണ് സാഹിത്യം എന്ന് അംഗീകരിക്കുന്ന ശൈലീവിജ്ഞാനീയർ, അതിനെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതിൽ രചയിതാവു വഹിക്കുന്ന പങ്കിനെക്കുറിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ അയാൾ സ്വന്തം കൃതിയിൽ പതിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന വ്യക്തിമുദ്രകളെ കണ്ടെത്താനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്.ഭാഷയിലെ അർത്ഥബോധനതന്ത്രങ്ങളെയും (expressive resources) ശൈലീവിഭവങ്ങളെയും (stylystics) ഒന്നിച്ചോ വേർതിരിച്ചോ പഠനവിധേയമാക്കാം. അതുപോലെ ഇവ എഴുത്തുകാർ എങ്ങനെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നും ശൈലീപഠനത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. രണ്ടിലും ശബ്ദാർത്ഥ വിന്യാസത്തിലെ സവിശേഷതകളാണ് പഠനവിധേയമാക്കുന്നത് എന്ന് പറയാം. ഒരു സാഹിത്യകൃതിയിലെ വാക്യഘടന, പദഘടന, ശബ്ദഘടന, ബിംബയോജന തുടങ്ങിയവയെ ഓരോന്നായി വിശകലനം നടത്തിയാൽ മാത്രമേ ശൈലീപഠനം പൂർണ്ണമാകൂ.

ശൈലീവിജ്ഞാനീയം, ഒരു പാശ്ചാത്യ സൈദ്ധാന്തികസൃഷ്ടി മാത്രമല്ല. ഭാരതീയ കാവ്യമീമാംസയിൽ അതിന്റെ പൂർവ്വമാതൃകകൾ കാണാനുണ്ട്. രീതിസങ്കല്പം ഇത്തരത്തിലുള്ളതാണ്. വൈദർഭി (ദക്ഷിണദേശം), ഗൗഡി (വടക്കുകിഴക്കു ദേശം) എന്നീ രീതികൾ ദേശാടിസ്ഥാനത്തിലാണ് സങ്കല്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. മധുരവും സുകുമാരവുമായിരുന്ന വൈദർഭിയ്ക്ക് നേർവിപരീതമാണ് ഗൗഡി. ഇവയെ സാഹിത്യമീംമാംസകനായ ദണ്ഡി, ശ്ലേഷം, പ്രസാദം, സമത, മാധുര്യം, സുകുമാരത, അർത്ഥവ്യക്തി, ഉദാരത്വം, ഓജസ്സ്, കാന്തി, സമാധി എന്നീ പത്തു ഗുണങ്ങളുമായി കൂട്ടിചേർത്ത് രീതിസങ്കല്പത്തിന് കൂടുതൽ വ്യക്തത വരുത്തി.

രീതിയെക്കുറിക്കാൻ മാർഗ്ഗം, പദ്ധതി, പന്ഥാവ് തുടങ്ങിയ പദങ്ങളാണ് ദണ്ഡി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഗുണങ്ങളെ ശബ്ദഗതവും അർത്ഥഗതവുമെന്ന തലങ്ങളിൽ വേർതിരിച്ച വാമനാചാര്യൻ രീതിയെ 'കാവ്യത്തിന്റെ ആത്മാവായി' കാണുകയും 'പാഞ്ചാലി' എന്നൊരു രീതിയെ കൂടെ ഉൾപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. മാധുര്യവും സൗകുമാര്യവും ഏറിയിരിക്കുന്ന, ഓജസ്സും കാന്തിയും ഇല്ലാതിരിക്കുന്ന, സൗമ്യമായ പദങ്ങളും അസമാസഘടനയുമുള്ള രീതിയാണ് പാഞ്ചാലി. ഗുണത്തിനു പകരം സമാസത്തെ അടിസ്ഥാനതത്വമാക്കി രുദ്രടൻ 'ലാടീയ' എന്നൊരു രീതിയെ കൂട്ടിച്ചേർത്തതും എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്. ആനന്ദവർദ്ധനനും സമാസത്തെയാണ് രീതിയുടെ അടിസ്ഥാനമായി സ്വീകരിച്ചത്. അസമാസ, മധ്യസമാസ, ദീർഘസമാസ എന്നിങ്ങനെ സംഘടനയെ മൂന്നായി തിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും രസങ്ങളെ വ്യജ്ഞിപ്പിക്കുന്ന 'സംഘടന' ഗുണാശ്രിതങ്ങളാണെന്നും ഗുണങ്ങൾ രസധർമ്മങ്ങളാണെന്നും അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. കവി സ്വഭാവത്തെ രീതിയുടെ അടിസ്ഥാനമായി കരുതുന്ന 'വക്രോക്തിദർശന' ത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവായ കുന്തകാചാര്യനാണ് പാശ്ചാത്യരുടെ ശൈലി സങ്കല്പത്തോട് കൂടുതൽ അടുത്തു നിൽക്കുന്നത്.

'കവികളുടെ സ്വഭാവഭേദത്തെ (ആന്തരികപ്രകൃതിയിലുള്ള) അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി കാവ്യരീതികൾ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.' (കവിസ്വഭാവഭേദനിബന്ധത്വേന കാവ്യ പ്രസ്ഥാനഭേദ സമഞ്ജസതാം ഗാഹതേ)[53]

സുകുമാരം, വിചിത്രം, മധ്യമം (ഉഭയാത്മകം) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നുവിധത്തിൽ രീതിയെ (മാർഗ്ഗം) വിഭജിക്കുന്നു. സുകുമാരസ്വഭാവിയായ കവിയുടേത് സുകുമാരമാർഗ്ഗവും വിചിത്രസ്വഭാവക്കാരനായ കവിയുടേത് വിചിത്രമാർഗ്ഗവും ഉഭയസ്വഭാവിയായ കവിയുടേത് മാധ്യമമാർഗ്ഗവും ആണെന്ന് ആചാര്യർ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നു. രീതിയെ ഉപനാഗരിക, പരുഷ, കോമള എന്നീ വൃത്തികളായി പരിണമിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിച്ച മമ്മടഭട്ടന്റെ മതവും ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. വർണ്ണാധിഷ്ഠിതവും രസവിഷയാനുയോജ്യവുമായ ഒന്നായാണ് വൃത്തിയെ അദ്ദേഹം കാണുന്നത്. ഉപനാഗരിക മാധുര്യവ്യഞ്ജകമായ വർണ്ണത്തോട് ചേർന്നതാണെങ്കിൽ വ്യഞ്ജകവർണ്ണാധിഷ്ഠിതമാണ്, പരുഷ. കോമളയാകട്ടെ ഓജോമാധുര്യ വ്യഞ്ജകാധിഷ്ഠിതവും. ഇങ്ങനെയൊക്കെയുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഭാരതീയസാഹിത്യമീമാംസയിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അവയ്ക്ക് ശൈലീവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ കൃത്യതയും ശാസ്ത്രീയ മാനദണ്ഡവും അവകാശപ്പെടാനില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം.

ശൈലീവിദഗ്ധനായ 'ഫ്രീമാൻ' ശൈലിപരമായ മൂന്നു സിദ്ധാന്തങ്ങളെ എടുത്തുകാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിൽ ആദ്യത്തേതും പ്രമുഖമായതും 'വ്യാകരണമാന കങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള വ്യതിചലനമാണ് ശൈലി' എന്ന തത്വമാണ്.

'വ്യവഹാരഭാഷാപ്രയോഗത്തിൽനിന്നുള്ള വ്യതിയാനമാണ് (deviation from the norm) ശൈലിയെന്ന് മുഖറോവ്സ്കി പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധിക്കുക[54] പുരഃക്ഷേപണം (foregrounding) ഉപയോഗിച്ചാണ് ഈ വ്യതിയാനം സാധ്യമാക്കു ന്നത് എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മതം. വർണ്ണം, പദം, വാക്യം തുടങ്ങിയ ഭാഷാഘട കങ്ങളിൽനിന്നും ബിംബം, വൃത്തം എന്നീ കാവ്യസൗന്ദര്യത്തിന് ആധാരമായ ഘട കങ്ങളിൽനിന്നും ഉചിതമായ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് നടത്തിയും പുതിയവ സൃഷ്ടിച്ചും കീഴ്വഴക്കങ്ങൾ ലംഘിച്ചും പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദാർത്ഥങ്ങൾക്ക് സവിശേ ഷത സിദ്ധിക്കുന്നതിനെ 'പുരഃക്ഷേപം' എന്നുപറയാം. 'ഹാലിഡെ' ഇതിനെ പ്രാമുഖ്യം (prominance) എന്നാണ് സംബോധന ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. പാഠാഭിരചന യുടെ കേന്ദ്രോന്മുഖത്വമാണ് ശൈലിയ്ക്ക് ആധാരമെന്ന റോമൻ യാക്കോബ്സ ൺന്റെ നിരീക്ഷണത്തെ ആധാരമാക്കിയുള്ളതാണ് രണ്ടാമത്തെ സിദ്ധാന്തം ശൈലീപരത, ഭാവാവിഷ്കാരത്തിനായി തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന അംഗോപാംഗങ്ങളുടെ തുല്യതയോടെയുള്ള സംയോജന വൈദഗ്ധ്യവും ശൈലിയെ വ്യത്യസ്തമാക്കും. വ്യാകരണ സാധ്യതകളിൽനിന്ന് നടത്തുന്ന ഉചിതമായ തിരഞ്ഞെടുപ്പിനെയാണ് മൂന്നാമത്തെ സിദ്ധാന്തം ആശ്രയിക്കുന്നത്. ശൈലിയെ വ്യാകരണ സാധ്യതക ളിൽനിന്നും തിരഞ്ഞെടുപ്പായി കാണുന്നതിന് ഭാഷാവിചക്ഷണനായ നോംചോംസ്കി രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്ത രചനാന്തരവ്യാകരണ സങ്കല്പവുമായി അഭേദ്യബന്ധമാണുള്ളത്.

സാഹിത്യത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി അപഗ്രഥിച്ച് രൂപഘടനയുടെ (formal structure) സൂക്ഷ്മസംവേദനക്ഷമത വ്യക്തമാക്കുന്നതിലാണ് ശൈലീവിജ്ഞാനം ശ്രദ്ധിക്കുന്നതെന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിന് ആഖ്യാനപഠനവുമായി പരസ്പരപൂര കമായൊരു ബന്ധമാണുള്ളത്. ശൈലീവിജ്ഞാനീയത്തിലെ ആത്മനിഷ്ഠതയു ടെയും ആസ്വാദനപ്രാമുഖ്യത്തിന്റെയും തോത് ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിൽ വളരെയേറെ കുറവാണെന്ന ഒരു വ്യത്യാസമേ രണ്ടും തമ്മിലുള്ളൂ. അതിനാൽ സാഹിത്യകലയുടെ സുപ്രധാനരൂപീകരണ തത്വങ്ങളായി ശൈലീവിജ്ഞാനീയം എടുത്തുകാട്ടുന്ന 'പ്രാമുഖ്യം' (prominance), 'ഐക്യം' (unity) 'താളം' (rythm) തുടങ്ങിയവയെ വിശകലനവിധേയമാക്കാതെ ആഖ്യാനകലാപഗ്രഥനം പൂർണ്ണമാ കില്ല എന്നു കാണാം. അർത്ഥങ്ങൾക്കുള്ള പരസ്പരബന്ധമായ സംസക്തി, പ്രതി

മാനകല്പന തുടങ്ങിയവയൊക്കെ 'പ്രാമുഖ്യം' സിദ്ധിക്കാനുള്ള ഉപാധികളാണെ ങ്കിൽ സമാന്തരതയിലൂടെയും മറ്റും സാധിച്ചെടുക്കുന്ന ദ്വന്ദ്വീകരണത്തിലൂടെ 'ഐക്യ'വും 'താള'വും ആഖ്യാന ഭാഷയ്ക്ക് സിദ്ധിക്കുന്നു. ഇവയെ സ്വനിമതല ത്തിലും രൂപിമതലത്തിലും പഠനവിധേയമാക്കണം. വാക്യഘടനയേയും പ്രതിമാന കല്പനയെ സവിശേഷമായും അപഗ്രഥനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു സമീപനത്തിലൂടെ എഴുത്തുകാരന്റെ ആഖ്യാനശൈലിയെ വ്യക്തമായി നിർവ്വചി ക്കാൻ സാധിക്കും.

1.14 ആഖ്യാനപഠനം - പുതിയ നിലപാടുകൾ

ഉത്തരഘടനാവാദ (post-structuralism) ത്തിന്റെ ഉദയത്തോടെ നിലവിലെ ആഖ്യാനശാസ്ത്രധാരണകൾ തിരുത്തികുറിക്കപ്പെട്ടു. ഒരു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയെന്ന നിലയിൽ കഥയുടെ മേൽത്തട്ടിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് അടിപ്പടവിൽ സജീവമായി നിൽക്കുന്ന അമൂർത്ത ഘടനയാണെന്ന ഘടനാവാദത്തിന്റെയും ആഖ്യാനശാസ്ത്ര ത്തിന്റെയും കാഴ്ചപ്പാടിനെ നിരാകരിക്കുകയും 'സുഷെ'യുടെ അസംസ്കൃത വസ്തുവായ 'ഫാബുല' വായനക്കാരൻ കഥയിൽനിന്ന് നിർമ്മിച്ചെടു ക്കുന്നതാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ഉത്തരഘടനാവാദികൾ മുൻപോട്ടുവന്നത്. മിഖായേൽ ബാക്തിനും യാക്-ദറീദയുമൊക്കെ ഫാബുല/ സുഷെ എന്നീ വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വസ്ഥാപനത്തെ കഠിനമായി വിമർശിച്ചുകൊണ്ട് രംഗത്ത് വരികയുണ്ടായി. എങ്കിലും കഥയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന 'ആഖ്യാന'മെന്ന പ്രക്രി യയ്ക്ക് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം നൽകിയ പ്രാധാന്യത്തിന് ഇളക്കം സംഭവിച്ചില്ല.

ഒരു കൃതിയുടെയോ കലാരൂപത്തിന്റേയോ ആഖ്യാനത്തിന് ഉപയോഗി ക്കുന്ന ഏറ്റവും ചെറിയ ഘടകമായ 'ആഖ്യാനക' (narrative) ങ്ങളുടെ സിദ്ധാന്ത മാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം എന്ന നിലപാടാണ് പുതിയ സൈദ്ധാന്തികർ സ്വീകരി ച്ചത്. സംഭവശൃംഖലകളെ സ്ഥലികമായും കാലികമായും അർത്ഥപൂർണ്ണമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന, ചിഹ്നതലത്തിലുള്ള പ്രതിനിധീകരണമാണ് ഓരോ 'ആഖ്യാ നക'വും എന്നു കാണാം. വീക്ഷണകോണിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ്, സൂചിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുവിന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യം, വിഷയിയുടെ ദൃഷ്ടിഗോചരതയും പ്രസക്തിയും, സൈദ്ധാന്തികമാനങ്ങൾ എന്നിവയേയും അത് ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ആഖ്യാനപഠനം, ചരിത്രം, ശൈലീവിജ്ഞാനം, ആദിപ്രരൂപം, അപ നിർമ്മാണം തുടങ്ങിയ ധൈഷണികമേഖലകളെ കൂടെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ പര്യാപ്ത മാണ്. ആഖ്യാനകങ്ങൾ അവയോട് ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെയാണ് പ്രധാനമായും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ അവയുടെ വിന്യസന

ക്രമവും വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. കാലത്തിന്റെയും ക്രിയയുടെയും നേർരേഖാഘടനയുള്ള ഈ സംഭവശൃംഖലയുടെ അപഗ്രഥനമാണ് ആഖ്യാനവിശ്ലേഷണത്തിൽ നടക്കുന്നത്. ലംബതലത്തിലും തിരശ്ചീനതലത്തിലും ആഖ്യാനകത്തെ അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കാവുന്നതാണ്. തിരശ്ചീനതലാപഗ്രഥനത്തിൽ സംഭവശൃംഖലയുടെ ആദിമധ്യാന്തഘടനയെയാണ് വിശകലനം ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ ലംബതലാപഗ്രഥനത്തിൽ ആഖ്യാനകത്തെ ഒരു ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രതിനിധീകരണമെന്ന തലത്തിൽ കാണുന്നതോടൊപ്പം അത് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സംഭവങ്ങളെയും ആ പ്രതിനിധാനത്തിന്റെ ഘടനയായി അപഗ്രഥിക്കുന്നു.

ഉത്തരാധുനികതയുടെ ആവിർഭാവത്തോടെ ആഖ്യാനകം (narrative) സാഹിത്യവുമായി മാത്രം ബന്ധപ്പെട്ടതാണെന്ന നിലപാടിന് മാറ്റം സംഭവിച്ചു. സിനിമ, സംഗീതം, പരസ്യം, ടെലിവിഷൻ, പത്രപ്രവർത്തനം, ചിത്രകല, ഇന്റർനെറ്റ്, ചാറ്റിംഗ്, ട്വിറ്റർ, ഫേസ്ബുക്ക്, വാട്സ്-ആപ്പ് പോലുള്ള സോഷ്യൽമീഡിയ, ഇമെയിൽ തുടങ്ങിയവയിലെല്ലാം ആഖ്യാനകം അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു എന്നുവന്നു. അതോടൊപ്പം ചരിത്രാത്മകത (historicity) പാഠാന്തരാത്മകത (intertextuality) മാധ്യമാന്തരത (intermediality) സാന്ദർഭികത (contextuality) തുടങ്ങിയവയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന വിശാലമണ്ഡലമായി ആഖ്യാനപഠനം മാറുകയും ചെയ്തു. ജീവിതത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട ജ്ഞാനമീമാംസപരവും (epistemological) ധൈഷണികവുമായ ക്രിയകളെകൂടി വിശദീകരിക്കാനും അത് പ്രാപ്തിനേടി. ഫോർമലിസ്റ്റ് ആശയങ്ങൾ ചരിത്രപാഠത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടു വികസിക്കുകയും അവ ആഖ്യാനകത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രം എങ്ങനെയാണ് സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നത് എന്ന് വിശകലനം ചെയ്യാൻ പര്യാപ്തമാകുകയും ചെയ്തു. റെയ്മണ്ട് വില്യംസ്, മിഷേൽഫൂക്കോ, ഴാക്ദെറിദ തുടങ്ങിയവർ ആഖ്യാനകങ്ങളെ വലയം ചെയ്തുനിന്നിരുന്ന ഭൂതകാലത്തിൽനിന്ന് പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനത്തെ തിരിച്ചറിയേണ്ടുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയെ തിരിച്ചറിയുകയും അതിനായി വാദിക്കുകയും ചെയ്തവരാണ്. ഒരു ആഖ്യാനക്രിയ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ക്രിയകളെയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്നതിനാൽ അവ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സാംസ്കാരികസന്ദർഭങ്ങളും വളരെ പ്രധാനമാണ്. ആഖ്യാനകങ്ങളുടെ സൈദ്ധാന്തിക നിലപാടുകളിൽനിന്ന് ചരിത്രത്തെയും സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തെയും മാറ്റി നിർത്താനാവില്ലായെന്നും മൈക്ക്-ബാൽ *നെറോറ്റളജി-ഇൻട്രോഡക്ഷൻ ടു ദി തിയറി ഓഫ് നെറേറ്റീവ്* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ മൂന്നാം പതിപ്പിനെഴുതിയ മുഖവുരയിൽ അലംഘിതമായി പ്രസ്താവിച്ചിരിക്കുന്നത് ആഖ്യാനപഠനത്തിൽ വന്നുചേരുന്ന നിലപാടു മാറ്റങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.[55]

ലിംഗഭേദപഠനങ്ങൾ (gender studies) മനോവിശ്ലേഷണ പഠനങ്ങൾ (psycho-analytical study), വായനാപ്രതികരണപഠനങ്ങൾ (reader-response studies) തുടങ്ങിയ ചില പഠനമേഖലകളും ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിന് അനുബന്ധ മായി ഉടലെടുത്തിട്ടുണ്ട്. മോണിക ഫ്ളുഡർനിക് അവതരിപ്പിച്ച 'നാചറൽ നരേ റ്റോളജി' എന്ന സങ്കല്പം അനുഭവപരത (experientiality)യിൽ ഊന്നുന്ന ഒന്നാണ്. സൂസൻ എസ്. ലാൻസർ, ജൂഡിഥ് റൂത്ത് എന്നിവർ സ്ത്രീവാദത്തെ ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തോട് ചേർത്ത് വായിക്കുകയും അത് ലിംഗഭേദപഠനങ്ങൾക്ക് വഴിതെളിയിക്കുകയും ചെയ്തു. ആൻഡ്രു ഗിബ്സൺ ഉത്തരാധുനികതയുമായി ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തെ ബന്ധപ്പെടുത്തി പഠിച്ചിട്ടുള്ളതും എടുത്തുപറയേണ്ടതായ ഒരു നൂതന സമീപനമാണ്. സമകാലിക ആഖ്യാനശാസ്ത്രത്തിൽ പരിവർത്തനവി ഷയമായി ഇടപെടുന്നവ കേന്ദ്രവിച്ഛിത്തി, അപനിർമ്മാണം, രാഷ്ട്രീയവത്കരണം എന്നിവയാണ്. ഇവ മൂന്നും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ട് ഒരു ത്രികോണനിർമ്മിതി നട ത്തുന്നു.[56] പല തലങ്ങളിൽ ഒരേസമയം ഉല്പന്നത്തിന്റെ ലഭ്യത ഉറപ്പുവരുത്തുക യെന്ന വിപണനതന്ത്രത്തെയാണ് 'കേന്ദ്രവിച്ഛിത്തി' എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കു ന്നത്. ഉത്തരാധുനികപരിസരത്തിൽ ഓരോ ആഖ്യാനവും വിഭിന്നമായ മാധ്യമസ വിശേഷതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയാണ് ആസ്വാദകനു മുൻപിൽ അവതരിപ്പി ക്കുന്നത് എന്നത് ഈ തന്ത്രത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഗോപിചന്ദ് നാരംഗ്, *ഘടനാവാദവും ഉത്തര-ഘടനാവാദവും പൗരസ്ത്യ കാവ്യശാസ്ത്രവും,* കൃഷ്ണൻ.പി. (വിവ.), സാഹിത്യഅക്കാദമി, 2013, പു.16.
2. കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ. ഡോ, 'ആഖ്യാനകല-സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും', *ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം-പ്രസക്തിയും സാധ്യതയും*, കേരളസർവ്വകലാശാല, 1993, പു.158.
3. പി.കെ.രാജശേഖരൻ, 'കഥാനിർമ്മാണവൃത്താന്തം: വീണ്ടെടുപ്പ്, മാറ്റിയെഴുത്ത്, അഭിലാഷം', *കഥാന്തരങ്ങൾ*, മാതൃഭൂമി, 2007, പു.7
4. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, 1989, p.36 (Narrative is the representation of real and fictive events in a time sequence)
5. Roland Barthes, 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives', *New Literary History 6*, Johns Hopikins University Press, 1975, p.46. (A perceived sequence of non randomly connected events)
6. David Bordwell, *Narration in the Fiction film*, Methuen, London, 1985, p.4-5
7. S.H.Butcher, *Aristotles's Theory of Poetry and Fine Art,* MacMillan, (4th ed.), 1922, p.45 "Tragedy, then, is an imitation of an Action that is serious, complete, and of a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play, in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions"
8. സോമനാഥൻ.പി, *കഥ ആഖ്യാനം ആഖ്യാനശാസ്ത്രം*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 2016, പു.35.
9. ആനന്ദവർദ്ധനൻ, *ധ്വന്യാലോകം,* സി.വി.വാസുദേവഭട്ടതിരി (വ്യാഖ്യാ.), കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1983, പു.184-206.
10. എം.പി.പോൾ, *നോവൽ സാഹിത്യം,* സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, 1930, പു.54.
11. ടി.ഭാസ്കരൻ, 'കാവ്യവിഭജനം', *ഭാരതീയ കാവ്യശാസ്ത്രം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് (നാലാം പതിപ്പ്), 2004, പു.172-175.
12. കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ.ഡോ, 'ആഖ്യാനശാസ്ത്രം', *ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം-പ്രസക്തിയും സാധ്യതയും*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1999, പു. 193 -194.

13. സി.ജെ.ജോർജ്ജ്, *നവസിദ്ധാന്തങ്ങൾ: ചിഹ്നശാസ്ത്രവും ഘടനാവാദവും*, ഡി.സി.ബുക്സ്, 2001, പു.23.

14. Victor Schlovisky, 'On the Connection between Devices of Syuzhet Construction and general Stylistic devices', Twentith Centuary Studies, p.54-61.

15. സി.രാജേന്ദ്രൻ, *സൊസ്യൂർ - ഘടനാവാദത്തിന്റെ ആചാര്യൻ,* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2000, പു.

16. Tzvetan Todorov, *Gramair du Decamoron*, Cornell University Press, 1990, p.10.

17. Saymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative structure in fiction and film,* Cornerll University Press, Ithaco and London, 1998, p.42-95.

18. Gerard Genette, *Narrative Discourse - An Essay in Method,* Jane. E. Levin (Trans), Cornell University Press, 198, p.27.

19. Rimmon Kennan Sholmith, *Narrative fiction - Contemporary Peotics,* Methuen, 1983, p.3.

20. Mieke-Bal, *An Introduction to the theory of Narrative*, University of Toronto Press (3rd ed.), 2009, p. 5.

21. 1. വിട്ടുപോകൽ (absentation) 2. നായകനെ വിലക്കൽ (interdiction) 3. വിലക്കിനെ ലംഘിക്കൽ (violation) 4. വില്ലന്റെ ചാരനിരീക്ഷണം (reconnaissance) 5. ഇരയുടെ വിവരം കിട്ടൽ (delivary) 6. പറ്റിക്കൽ (trickery) 7. ചട്ടുകമാകൽ (complicity) 8. വില്ലത്തം കാണിക്കൽ (villainy) 8. നഷ്ടപ്പെടൽ/ആഗ്രഹിക്കൽ (lack) 9. ദൗത്യമേറ്റെടുക്കൽ, ചേർത്തുവെക്കുന്ന സംഭവം (mediation, the connective incident) 10. തിരിച്ചടിതുടങ്ങൽ (beginning countser action) 11. വിട കൊള്ളൽ (departure) 12. പരീക്ഷിക്കൽ, സഹായിയുടെ ആദ്യ ഇടപെടൽ (the first function of the donor) 13. പ്രതികരിക്കൽ (the hero's reaction) 14. മാന്ത്രിക സഹായം കിട്ടൽ (provision or receipt of a mafical agent) 15. രാജ്യം കടക്കൽ, വഴി കാട്ടൽ (transference between kingdoms, guidance) 16. ഏറ്റുമുട്ടൽ (struggle) 17. അടയാളം വെക്കൽ (branding) 18. ജയിക്കൽ (victory) 19. ഒന്നാമത്തെ ദൗർഭാഗ്യം/അഭാവം പരിഹരിക്കൽ (lack iquidated) 20. (നായകൻ) തിരിച്ചുവരൽ (return) 21. പിന്തുടരൽ (pursuit, chase) 22. രക്ഷപ്പെടൽ (rescue) 23. തിരിച്ചറിയാത്ത തിരിച്ചെത്തൽ (unrecognised arrival) 24.

അടിസ്ഥാനരഹിതമായ വാദഗതി (unfounded claims) 25. ദുഷ്കരമായ കർത്തവ്യം (difficult task) 26. കർത്തവ്യം പൂർത്തിയാക്കൽ (solution) 27. തിരിച്ചറിയൽ (recognition) 28. വെളിവാകൽ (exposure) 29. രൂപമാറ്റം (transfiguration) 30. ശിക്ഷിക്കപ്പെടൽ (punishment) 31. കല്യാണം (Wedding)

22. A.J.Greimas, *The Narrative Reader,* Martin Mcquillen (ed.), Routledge, 2000, p.85-83.

23. 1) ഹെർമന്യൂട്ടിക് കോഡ്, പാഠത്തിലെ അവ്യക്ത ഘടകങ്ങൾ, പരിണാമഗുപ്തികൾ, നിഗൂഢതകൾ ഇവയെ വിശദമായി അപഗ്രഥിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. 2) പ്രോയറെറ്റിക് കോഡ്, ക്രിയകളുടെ ഫലാനുവൃത്തിയെ കുറിക്കുന്നു. തെരഞ്ഞെടുക്കൽ 'പ്രക്രിയ' എന്നാണ് 'പ്രോയറ്റിക്' എന്ന ഗ്രീക്കുപദത്തിന്റെ അർത്ഥം. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഭാഗമായി വരുന്ന ക്രിയാസമുച്ചയത്തിൽനിന്ന് എന്തെങ്കിലും ഒന്നിനെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. 3) സെമാന്റിക് കോഡ്, സവിശേഷമായ വ്യക്തികൾ, സ്ഥലങ്ങൾ, വസ്തുക്കൾ എന്നിവയുടെ അപഗ്രഥനത്തിന് ആർത്ഥികതലത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നു. 4) സിംബോളിക് കോഡ്, സെമാന്റിക് കോഡിനോട് വളരെ സാമ്യമുള്ളത്, പക്ഷേ വിശാലമായ തലത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. അർത്ഥതലങ്ങളെ വ്യാപ്തിയേറിയതും ആഴമേറിയതുമായ ഘടനയിലേക്ക് ക്രമീകരിക്കുന്നു. വൈരുദ്ധ്യപൂർണ്ണമായ ആശയങ്ങളിൽനിന്ന് നവ്യാർത്ഥതലങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു. 5) റഫറൻഷ്യൽ/കൾച്ചറൽ കോഡ്, പാഠം പരാമർശിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ അറിവിന്റെയും വിജ്ഞാനത്തിന്റേയും സാംസ്കാരികമായൊരു തലത്തെ കുറിക്കുന്നു.

24. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebarska Press, 1987, p.65.

25. Story and Discourse : *Narrative structure in fiction and film,* p.42-95.

26. Wayne-C. Booth, *The Rhetoric Fiction,* Chicago University Press, 1983, p.188-159

27. William Riggan, *Picaros, Madman, Naifs and Clowns*, University of Oklahama press, 1982, p.II

28. Gerard Genette, *Narrative Discourse - An essay in Method*, p. 60.

29. Story and Discourse : *Narrative structure in fiction and film*, p.15.

30. *Narrative Discourse* - An essay in Method, p.188.

31. Ibid, p.189.

(The first type in general represented by the classical narrative as non focal narrative, or narrative with zerofocolization).

32. Pam Morris (ed), *The Bakthin Reader, Selected writing of Bakthin, medvediv, Voloshinov,* Bloonshwry Academic, 2009, p.134.

33. വിക്ടർ ഷ്ക്ലോവ്സ്കി, ഗോവണിപ്പടി നിർമ്മിതി (Steir step construction) എന്നു പേരിട്ടു വിളിച്ച ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ്, ഗതിമാന്ദ്യം (Retardation). കഥയുടെ രേഖീയമായ സഞ്ചാരത്തെ മന്ദീഭവിപ്പിക്കുകയും ഗതി തിരിച്ചു വിട്ട് പുറകിലേക്ക് സ്ഥാനചലനം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ തന്ത്രം, ചല ച്ചിത്രത്തിലെ 'ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് എന്ന സങ്കേതത്തിന് ഏറെക്കുറെ തുല്യമാ ണ്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആസ്വാദ്യത വർദ്ധിപ്പിക്കുകയാണ് പ്രസ്തുത തന്ത്ര ത്തിലൂടെ ലക്ഷ്യമിടുന്നത്.

34. *Narrative Discourse - An essay in Method,* pp.48 - 67.

35. *Ibid.*,p.

36. Micke Bal, *Narratology - Introduction to the theory of narrative*, pp. 98 - 108.

37. ഡി.രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ, ആഖ്യാനവിജ്ഞാനം, p.18

38. കെ.അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം - പ്രസക്തിയും സാധ്യ തയും, പു.188.

39. Helmut Bonheim, *The narrative modes – Techniques of Short story,* Boydell & Brewer, 1982, p.14.

40. Virgil Schott C, David Madden, *Studies in the Short Story*, p.132.

41. James Phelan and Peter J. Rabinowitz, 'Character', *Narrative Theory Core Concepts and Crtiical Debates*, David Herman,James Phelan, Peter J. Rabonowitz, Brain Richardson, Robyna Warhol (Eds), The Ohio State University Press, Columbus, 2012, p. 111.

42. E.M.Foster, *The Aspects of Novel*, Harmonds Worth, Penguin Books, 1977, p.36.

43. Manfred Jahn, *Narratology - A guide to the theory of Narrative*, University of Cologne, 2005, n. 7.7.

44. James Phelan and Peter J Rabinowitz, Character, p. 113.

45. Narrative discourse, An Essay in Method, p. 171.
(Narratized or narrated speech is obviously the most distant and generally, as we have just seen, the most reduced).

46. *Ibid.,* pp. 171-172.

(Transposed speech, in indirect style : "I told my mother that I absolutely had to marry Albertine" (uttered speech)," I thought that I absolutely had to marry Albertine" (inner speech). Although a little more mimetic than narrated speech, and in principle capable of exhaustiveness, this form never gives the reader any guarantee - or above all any feeling - of literal fidelity to the word " really" uttered : the narrator's presence is still too perceptible in the very syntax of the sentence for the speech to impose itself with the documentary autonomy of a quotation."

47. രൂപകം: ഭാഷയിലെ ഒരു ലാക്ഷണിക പ്രയോഗം (Metaphor). ചില രൂപകങ്ങൾ ബിംബമായും മാറും.

48. പ്രതിമാനകല്പനം: എഴുത്തുകാരന്റെ മാനസികാനുഭവങ്ങളുടെ വാങ്മയരൂപമാണ്, പ്രതിമാനം അഥവാ ബിംബം. ഭാഷയുടെ സവിശേഷ രീതിയിലുള്ള വക്രീകരണത്തിലൂടെയാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കുന്നത്. ദൃശ്യാത്മകത്വമാണ് പ്രതിമാന കല്പനയിലെ സുപ്രധാന ഘടകം.

49. എൻ.വി.കൃഷ്ണവാര്യർ, വള്ളത്തോളിന്റെ കാവ്യശില്പം,കേരള സർവ്വകലാശാല, 1977, പു.48.

50. Middleton J, Murry, *The Problem of Style,* Oxford University Press, 1922, p.32. (Style is not an soluble quality of writing, it is writing itself)

51. G.W.Turner, *Stystics*, Penguin Books, 1973, p.5.

52. N.E Enkuist, John Spencer, Michael Gregory, *Linguistics and Style : On Defining Style An essay in Applied Linguistics,* Oxford University Press, 1964, p.12.

53. രാജാനക കുന്തകൻ, *വക്രോക്തി ജീവിതം,* ചാത്തനാത്ത് അത്യുതനുണ്ണി (വ്യാഖ്യാ), വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, 2009, പു.140.

54. Jan Mukarovsky, 'Standard Language and Poetic language', *Linguistics and Literary Style,* Freeman Donald (ed.), Hold, Rinehard and Wintson, Inc., 1970, pp.43-55.

55. Mieke-Bal - *An introduction to the theory of Narrative*, p.12.

56. ടി.ജിതേഷ്, ഡോ, *ആഖ്യാനശാസ്ത്രം*, ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2017, p.121.

അധ്യായം 2

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകം

മലയാള സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ ദ്രുതഗതിയിൽ വളരുകയും വികാസം പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്ത ആഖ്യാനവിഭാഗമാണ്, ചെറുകഥ. കവിതയുടെ ശക്തമായ പ്രാമാണിത്വത്തെ തകർക്കാനും മലയാളിയുടെ സാഹിത്യാഭിരുചിയെ തിരുത്തിക്കുറിക്കാനും പ്രസ്തുത സാഹിത്യരൂപത്തിന് എളുപ്പത്തിൽ കഴിഞ്ഞു. സവിശേഷമായ ആഖ്യാനരീതിയും വ്യക്തമായ രൂപഘടനയും ആവശ്യപ്പെട്ട ചെറുകഥ, കേരളീയ പരിസരത്തിലെത്തിയപ്പോൾ സൈദ്ധാന്തിക ശാഠ്യങ്ങളേതുമില്ലാതെ സമകാലിക സാമൂഹികാവസ്ഥയുടെ ശക്തമായ പ്രതിഫലനമായി രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുകയും ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീയപരവുമായ സ്ഥിതിവികാസങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു മാപിനിയായി സ്വത്വമാർജ്ജിക്കുകയും ചെയ്തു. കാല്പനിക യഥാതഥ പാരമ്പര്യവും ആധുനികതാവാദവും മുൻപോട്ട് വെച്ച ഭാവുകത്വപരിസരങ്ങളെ മറികടന്ന് മലയാളചെറുകഥ ആധുനികോത്തരതയിലെത്തി നിൽക്കുമ്പോൾ ഇതിലൊന്നും കൃത്യമായ അടയാളപ്പെടുത്തൽ സാധ്യമല്ലാത്ത കഥാകൃത്തായി സി.വി.ശ്രീരാമൻ മാറി നിൽക്കുന്നതായാണ് കാണാനാവുക.

> 'എഴുത്തിൽ ദിശാബോധം നൽകുന്ന വഴികാട്ടികൾ ഒന്നും നാട്ടിനിർത്താതെ എഴുതിയ കഥാകൃത്താണ്'[1]

സി.വി.ശ്രീരാമനെന്ന് എൻ.എസ്.മാധവൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ഇതുകൊണ്ടാണ്.

മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ മൂർത്തമായ ആവിഷ്കാരവും വിഭിന്ന സംസ്കാരങ്ങളുടെയും പശ്ചാത്തലങ്ങളുടെയും സാന്നിധ്യവും കൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായ ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ, അവയിലെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള 'കഥ'യുടെ സാന്നിധ്യം കൊണ്ടും കൃത്രിമ സങ്കേതരാഹിത്യം കൊണ്ടും ആധുനികതയുടെ കാലത്തെ റിയലിസ്റ്റിക് കൃതികൾ എന്ന് നിലയിൽ വ്യഹരിക്കപ്പെടാനിടയായിട്ടുണ്ട്.

> 'ഞാൻ രണ്ടാമത്' എഴുതിത്തുടങ്ങുന്നത് ആധുനികതയുടെ കാലത്താണ്. ആധുനികത, അത്യന്താധുനികതയൊക്കെ വന്ന് കഥകളെ മുച്ചൂടാക്കിയ കാലമായിരുന്നു അത്. ഞാൻ ആധുനികതയെ അനുകരിച്ച് എഴുതിയിരുന്നെങ്കിൽ ഒരു കഥ പോലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടില്ലായിരുന്നു. മറിച്ച് പഴേ ശൈലിയിൽ, വായനക്കാരന് മനസ്സിലാകണം എന്ന ആഗ്രഹം വെച്ചുകൊണ്ടാണ് എഴുതിയിട്ടുള്ളത്.'[2]

എന്ന് ശ്രീരാമൻ തന്നെ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

എങ്കിലും ഋജുവും ലളിതവും യഥാതഥവുമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന ബാഹ്യ തലത്തിന് അപ്പുറം ആധുനികവും ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആധുനികോത്തരമെന്ന് പോലും വ്യവച്ഛേദിക്കാവുന്ന ഒരു ആന്തരഘടനയെ കാത്തു സൂക്ഷിക്കുന്നവയാണ് പ്രസ്തുത കഥകളെന്നു കാണാം. രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും പുലർത്തുന്ന വൈചിത്ര്യം അവയെ സമകാലിക കൃതികളുടെ ഭാവുകത്വ പരിസരത്തിൽ നിന്ന് വേറിട്ടു നിർത്തുന്നു.

2.1 മലയാള ചെറുകഥയുടെ ആഖ്യാനവഴികൾ

പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യത്തിന്റെ സ്വാധീനത്താൽ മലയാളത്തിൽ ഉടലെടുത്ത ഒരു സാഹിത്യരൂപമാണ്, ചെറുകഥ. മനുഷ്യജീവിതാഷ്കാര പ്രാമുഖ്യവും ബന്ധ ങ്ങൾക്കുള്ളിലെ ദുർഗ്രഹതകളെയും വൈകാരിക സങ്കീർണ്ണതകളെയും നിഷ്പ്ര യാസം ആഖ്യാനം ചെയ്യാനുള്ള പര്യാപ്തതയും കൊണ്ട് ത്വരിതഗതിയിലുള്ളൊരു വളർച്ചയും ജനസമ്മിതിയും ആർജ്ജിക്കാൻ ചെറുകഥയ്ക്ക് കഴിയുകയുണ്ടായി. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ ആരംഭിച്ച് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടോടെ മല യാള സാഹിത്യത്തിൽ അനിഷേധ്യമായൊരു സ്ഥാനം സ്വന്തമാക്കാൻ ചെറുക ഥയ്ക്ക് നിഷ്പ്രയാസം സാധിച്ചു. അനേകജീവിത സന്ദർഭങ്ങളിൽനിന്നും വിശേഷ പ്പെട്ട ഒരു സന്ദർഭത്തിന്റെയോ വൈകാരിക നിമിഷത്തിന്റെയോ ആഖ്യാനം എന്നർത്ഥത്തിലുള്ള രൂപഭാവപരമായ ഘടനയെ പിന്തുടരുന്നവയായിരുന്നില്ല, മല യാളത്തിലെ ആദ്യകാല ചെറുകഥകൾ. മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ ചെറുകഥ യെന്ന് വ്യവഹരിക്കപ്പെട്ടുവരുന്ന വാസനാവികൃതി (1891) തൊട്ട് ഒന്നിലേറെ സംഭ വങ്ങളെയും അനുഭവങ്ങളെയും ആഖ്യാനം ചെയ്യാനാണ് കഥാകൃത്തുക്കൾ ശ്രമി ച്ചുവന്നത് എന്നു കാണാം.

ഏകകഥാപാത്രം, ഏകസംഭവം, ഏകഭാവം ഇവയാണ് ചെറുകഥയുടെ അടിസ്ഥാനതത്വം എന്ന് ബ്രാണ്ടർ മാത്യൂസ് 'ദി ഫിലോസഫി ഓഫ് ദി ഷോർട്ട് സ്റ്റോറി' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അലംഘനീയമായി വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്.[3] എഡ്ഗാർ അല്ലൻപോ അടക്കമുള്ള ചെറുകഥയുടെ ആദ്യകാല വക്താക്കളേറെയും അതിന്റെ പ്രഭവസമഗ്രത (unity of effect) യിൽ ഊന്നിയവരാ യിരുന്നു. ഏകാഗ്രമായൊരു രൂപഭാവശില്പചിന്തയിൽ സ്ഥിതിചെയ്തിരുന്ന ചെറു കഥയുടെ നിയമാവലികളെ പിന്തുടരാൻ സ്ഥൂലമായ വർണ്ണനകളും അലങ്കാരപ്ര യോഗങ്ങളും നിറഞ്ഞ ആദ്യകാല മലയാള കഥകൾക്ക് കഴിയുകയുണ്ടായില്ല. കോടതി വ്യവഹാരം, കുറ്റാന്വേഷണം, പ്രണയം, വിവാഹം, അമളി, കൂട്ടുകുടുംബ ത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങൾ തുടങ്ങിയ പ്രമേയങ്ങളിൽ മാത്രം ചുറ്റിത്തിരിഞ്ഞ് ആവിഷ്കൃ

തമായ പ്രസ്തുതകഥകളുടെ ഇതിവൃത്തം നോവലിന്റേതിനു തുല്യമായിരുന്നു. മറ്റൊരുതരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ നോവലിന്റെ ചുരുക്കിയ രൂപമാണ് ചെറുകഥ എന്ന ഇതിവൃത്താധിഷ്ഠിതമനോഭാവമാണ് പ്രസ്തുത കഥാകൃത്തുക്കൾ ചെറുകഥാ ആഖ്യാനത്തിൽ പുലർത്തിയിരുന്നത് എന്നുകാണാം. ഈ കഥകൾക്ക് ജീവിത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളോടുള്ള ബന്ധം വളരെയേറെ കുറവായിരുന്നു. കഥാഘടനയിലെ പരിണാമഗുപ്തിയിലും കഥാന്ത്യത്തിലെ അദ്ഭുത പ്രകടനത്തിലും ഹാസോല്പ ത്തിയിലുമാണ് രചയിതാക്കൾ ഏറെ ശ്രദ്ധ പുലർത്തിയിരുന്നത് എന്നത് വളരെ യേറെ വ്യക്തമാണ്.

1925 ന് ശേഷം മലയാള ചെറുകഥയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയം പൂർണ്ണമായും സാമൂഹ്യപരവും ബോധനാത്മകവുമായി തീരുകയും അതിന്റെ രൂപപരമായ ഘട നാവിശേഷങ്ങളെ കഥാകൃത്തുക്കൾ അവഗണിക്കുകയുമാണ് ചെയ്തതെങ്കിൽ ഉറൂ ബ്, ബഷീർ, കാരൂർ, എസ്.കെ.പൊറ്റെക്കാട് തുടങ്ങിയവരിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ധ്വനന സാധ്യതകളിലേക്കും മുറുക്കമുള്ള കഥാശില്പത്തിലേക്കും മലയാള ചെറു കഥ സ്ഥാനാന്തരം ചെയ്തു. 'രാച്ചിയമ്മ' (ഉറൂബ്)യും 'പൂവമ്പഴ'വും (കാരൂർ) 'ഒരു മനുഷ്യനും'(ബഷീർ) 'വെള്ളപ്പൊക്കത്തിലും' (തകഴി) 'നദീതീരത്തും' (പൊ റ്റെക്കാട്) ഒക്കെ ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ മലയാള ചെറുകഥയുടെ ആഖ്യാനപര മായ വളർച്ചയെ വിളിച്ചോതുന്ന കഥകളാണ്. ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ സംക്രമണശേ ഷിയോടുകൂടി സരസവും ലളിതവുമായ ഭാഷയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ പ്രസ്തുത കാഥികർക്ക് കഴിഞ്ഞു. അൻപതുകളോടെ മലയാള ചെറുകഥ അനുഭവാധിഷ്ഠിതാ ഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകളിലേക്ക് കടക്കുകയും ഭാവകേ ന്ദ്രിതവും ശില്പദാർഢ്യവുമാർന്നൊരു ഘടനയെ സ്വന്തമാക്കുകയും ചെയ്തു. ആഖ്യാനത്തിൽ നവ്യമായ സാധ്യതകളെ ആരായുന്നതിലും പ്രയോഗവത്ക്കരിക്കു ന്നതിലും എം.ടി.യും ടി.പത്മനാഭനും മാധവിക്കുട്ടിയും രാജലക്ഷ്മിയുമൊക്കെ നട ത്തിയ അശാന്തപരിശ്രമങ്ങളാണ് മലയാള ചെറുകഥയ്ക്ക് മുതൽക്കൂട്ടായി മാറിയത് എന്ന് സാഹിത്യചരിത്രം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ചെറുകഥയെക്കുറിച്ചുള്ള പാശ്ചാത്യ സങ്കല്പങ്ങളെ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗത്തിൽ വരുത്തിയത് ഇവരായിരുന്നു എന്നു കാണാം. 'ഗൗരി'യും (ടി.പത്മനാഭൻ) 'കല്പാന്ത'വും (എം.ടി) 'നെയ്പ്പായ സ'വും (മാധവിക്കുട്ടി) ഒക്കെ ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനങ്ങ ളാണ്. പാറപ്പുറം, നന്തനാർ, കോവിലൻ തുടങ്ങിയവർ കാല്പനികതയെ ഏറെ ക്കുറെ പിന്തുടരുന്നുവെങ്കിലും അതോടൊപ്പം പരുഷമായൊരു ഭാഷയെയും വികാ രരാഹിത്യത്തെയും കൂട്ടിക്കലർത്തിയ വ്യത്യസ്തമായ ചില സമീപനങ്ങൾ കൊണ്ട് നവ്യമായ ആഖ്യാനമാർഗ്ഗങ്ങളെ മുൻപോട്ടുവെച്ചവരാണ്.

തുടർന്ന് രൂപപ്പെട്ട ആഖ്യാന നിശ്ചലതയേയും അനുകരണ ശൃംഖല യെയും ഭേദിച്ചുകൊണ്ട് ഒ.വി.വിജയനും കാക്കനാടനും മുകുന്ദനും സക്കറിയയും പുനത്തിൽ കുഞ്ഞബ്ദുള്ളയുമൊക്കെ ആധുനികതയുടേതായ ഒരു നവീനഭാവുക ത്വത്തെ ചെറുകഥയുടെ ബാഹ്യാഭ്യന്തര ഘടനയിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തെ യാഥാർത്ഥ്യവും ഭ്രമകല്പനയും തമ്മിലുള്ള സൗന്ദര്യാത്മകമാ യൊരു മിശ്രണത്തിലൂടെ നൂതനവും ആകർഷകവുമായ വഴികളിലേക്ക് സ്ഥാനച ലനം ചെയ്യിക്കുകയുമുണ്ടായി. അസ്തിത്വവാദവും സ്വത്വസംഘർഷങ്ങളും കഥ യുടെ പ്രമേയത്തെ നവീകരിക്കുന്നതോടൊപ്പം രൂപഘടനയെയും അഴിച്ചു പണിയു കയുണ്ടായി. സാമ്പ്രദായികമായ രചനാസങ്കേതങ്ങളെ ഒഴിവാക്കി ഭാഷയിൽ പുതുമ കൈവരുത്താനും ചെറുകഥയെ തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായൊരു ഭാവമണ്ഡല ത്തിലേക്ക് മാറ്റി മറിക്കാനും ആധുനിക മലയാള ചെറുകഥയക്ക് എളുപ്പത്തിൽ സാധിച്ചു. അമൂർത്തമായ ആന്തരിക സംഘർഷങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ച തോടെ ചെറുകഥയുടെ ആഖ്യാനഘടന നിരന്തരം മാറിക്കൊണ്ടിരുന്നു. പക്ഷേ സൂക്ഷ്മവും സങ്കീർണ്ണവും സാന്ദ്രവുമായ ഒരു ഭാഷാനുഭവം എന്ന നിലയിൽനിന്ന് പതിയെ അത് സംവേദന ദുർഗ്രഹതയിലേക്കും ആഖ്യാനവൈവിധ്യ സൃഷ്ടി യിലെ അമിതാവേശവും പരീക്ഷണോത്സുകതയും കൊണ്ട് കലുഷിതാവസ്ഥയി ലേക്കും എത്തിപ്പെടുകയുണ്ടായി.

എന്നാൽ ഉത്തരാധുനികതയുടെ കടന്നുവരവോടെ ബാഹ്യമോടികളെയും സങ്കേത ജടിലതയേയും ഉപേക്ഷിച്ച് ആഖ്യാനം കരുത്താർജ്ജിക്കുകയും പാരി സ്ഥിതികവും ദളിത്-സ്ത്രീവാദപരവുമായ ഒട്ടേറെ ഭാവുകത്വസമന്വയത്താൽ ബഹുസ്വരമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളും തികച്ചും വൈവിധ്യ പൂർണ്ണമായി മാറി. പാരഡി, പാഠാന്തരബന്ധം, അതികഥ, പലതരം ആഖ്യാനശൈ ലികൾ ചേർത്തുള്ള മിശ്രരചന, വിരുദ്ധോക്തി, കറുത്ത നർമ്മം തുടങ്ങിയവ ആഖ്യാനത്തെ സവിശേഷമാക്കി മാറ്റി. വി.പി.ശിവകുമാറിന്റെ കഥകളിലാണ് ഈ പ്രവണതകൾ ആദ്യമായി കണ്ടുതുടങ്ങിയതെങ്കിലും 1991-ൽ പുറത്തുവന്ന എൻ.എ സ്. മാധവന്റെ 'ഹിഗ്വിറ്റ'യാണ് മലയാള ചെറുകഥാസങ്കല്പങ്ങളെ അഴിച്ചു പണി തത് എന്ന് കാണാം. ഫുട്ബോൾ കളിയുടെ സങ്കേതവും ബൈബിൾ പശ്ചാത്ത ലവും പല അടരുകളിലൂടെയുള്ള ആഖ്യാനവും ചേർന്ന് സങ്കീർണ്ണമെങ്കിലും പ്രസ്തുത കഥ, പുതുമയാർന്നതും സൗന്ദര്യപൂർണ്ണമായതുമായ ഒരു രചനാവിശേ ഷമായി ഉത്തരാധുനിക മലയാള ചെറുകഥയ്ക്ക് മാർഗ്ഗദർശനം നൽകുകയുണ്ടാ യി. സൈബർ ലോകത്തെയും ഇതരനൂതന സാങ്കേതിക വിദ്യയേയും പ്രമേയപര മായും ഘടനാപരമായും ഉൾക്കൊണ്ട് സമീപകാല കഥകൾ അത്യന്തം വൈവിധ്യ പൂർണ്ണവും ആകർഷകാജനകവുമായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്ന കാഴ്ചയാണ് എൻ.എസ്.

മാധവനിലൂടെയും സേതുവിലൂടേയും തുടങ്ങി സന്തോഷ് എച്ചിക്കാനത്തിലും കെ. ആർ. മീരയിലും സുഭാഷ്ചന്ദ്രനിലും ബി.മുരളിയിലും മറ്റനേകം നവകഥാകൃത്തു ക്കളും എത്തിനിൽക്കുന്ന മലയാള ചെറുകഥാ സാഹിത്യം മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്.

2.2 സി.വി.ശ്രീരാമൻ-സമാനതകളില്ലാത്ത കാഥികപ്രതിഭ

മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ വൻസ്വാധീനം ചെലുത്തിയ ആധുനികതാവാദ ത്തിന്റെ ശക്തമായ പ്രഭാവം മങ്ങിത്തുടങ്ങിയ കാലഘട്ടത്തിലാണ് സി.വി.ശ്രീരാമൻ ചെറുകഥാരംഗത്തേക്കു കടന്നുവരുന്നത്. 1973-ൽ പുറത്തുവന്ന 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം' എന്ന ആദ്യകഥയ്ക്കു മുൻപ് പഠനകാലത്ത് 'ഒരു പുതിയ സമരരൂപം' എന്നൊരുക ഥയും അദ്ദേഹം എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ഒരു അധ്യാപകനെ രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനത്തിന്റെ പേരിൽ പുറത്താക്കുകയും പോലീസുകാർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വീട് റെയ്ഡ് നടത്തു കയും ചെയ്യുമ്പോൾ നൂതനമായ ഒരു സമരമുറ എന്ന രീതിയിൽ, മറ്റു അധ്യാപകർ കോളേജിൽ എത്തുന്നതിനു മുൻപ് ക്ലാസിൽ പോയി പഠിപ്പിക്കാൻ പാർട്ടി നിർദ്ദേ ശിക്കുന്നതുമാണ് കഥയിലെ പ്രതിപാദ്യം. അത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു വന്ന റിപ്പബ്ലിക് പത്രം രാജ്യദ്രോഹകുറ്റത്തിന്റെ പേരിൽ നിരോധിക്കുകയും ചെയ്തു. അതിന് ശേഷം ഇരുപത്തിയഞ്ചു വർഷത്തിന്റെ നീണ്ട ഇടവേളയ്ക്ക് ശേഷമാണ് സി.വി. ശ്രീരാമൻ വീണ്ടും കഥാരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. ഈ കാലമത്രയും കഥയെ ക്കുറിച്ചുമാത്രം ആലോചിക്കുകയും ധാരാളം കഥകൾ വായിച്ച് സ്വതസിദ്ധമാ യൊരു ആഖ്യാനരീതി രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയും ചെയ്ത ശേഷമാണ് എഴുത്തി ലേക്ക് തിരിച്ചുവന്നതെന്ന സൂചന അദ്ദേഹം നൽകിയിട്ടുണ്ട്.[4]

കഥ വിജയിച്ചാൽ ക്രാഫ്റ്റ് വിജയിച്ചു എന്ന വിശ്വാസമാണ് കഥാലോകത്ത് അദ്ദേഹത്തെ മുൻപോട്ടു നയിച്ചത്. താൻ അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ ജീവിതത്തിൽ അല്പ സ്വല്പം ഭാവന കലർത്തി കഥമെനയാൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്ന ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ അദ്ദേഹം പിന്നിട്ട പടവുകളുടെ വ്യക്തമായ ഒരു മാർഗ്ഗരേ ഖയെ ദർശിക്കാൻ സാധിക്കും. അതുകൊണ്ട് തന്നെ സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥക ളിലെ പ്രമേയ വൈചിത്ര്യങ്ങളെ കഥാകാരന്റെ അനുഭവലോകവുമായി ചേർത്തുവ ച്ചുകൊണ്ടുള്ള സാമ്പ്രദായിക വായന തന്നെയാണ് കൂടുതൽ ഫലപ്രദമായിത്തീരു ക. അപ്പോഴും ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ പൂർണ്ണമായും ആത്മനിഷ്ഠങ്ങളുമല്ല എന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ദ്വീപസമൂഹം പശ്ചാത്തലമാകുന്ന കഥകൾ പലപ്പോഴും വൈയക്തികാനുഭവങ്ങളോട് കൂടുതൽ ചേർന്നു നിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മറ്റു കഥ കളിൽ വ്യക്തിജീവിതത്തിലെ പ്രശ്നങ്ങളിലേക്കും നിഗൂഢമായ വേദനകളി ലേക്കും ഇറങ്ങിച്ചെല്ലുന്നതിന് പകരം താൻ സാക്ഷിയോ ശ്രോതാവോ ചിലപ്പോൾ മാത്രം പങ്കാളിയുമോ ആയ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിലെ സംഘർഷങ്ങളെയും ജീവിത

പ്രശ്നങ്ങളുടെ സങ്കീർണ്ണതകളെയും സ്വാനുഭവപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കും വിധം ആവിഷ്ക്കരിക്കാനാണ് അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചത്.

'ചിദംബരം' എന്ന കഥാസമാഹാരത്തിനെഴുതിയ അവതാരികയിൽ രവീന്ദ്രൻ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് നോക്കുക;

> 'പരിസരജീവിതവും സ്വാനുഭവ പ്രതീതികളും തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന ഒരുതരം ഇഴച്ചേർച്ചയാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ മാനവികമായ സത്ത. അന്യജീവിതം ഒരിക്കലും തികച്ചും അന്യമാവുന്നില്ലെന്നും സാക്ഷിയായും ചിലപ്പോൾ പങ്കാളിയായിത്തന്നെയും പരാനുഭവങ്ങളുമായി സ്വജീവിതം പ്രതിപ്രവർത്തിക്കുന്നുവെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിലെ മാനവികബോധം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.'[5]

സ്വന്തം വിവാഹജീവിതവും മറ്റു കുടുംബപ്രശ്നങ്ങളും കഥയ്ക്ക് വിഷയമായിത്തീർന്നില്ലെങ്കിലും ഒരു തരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു തരത്തിൽ എല്ലാ കഥകളും ശ്രീരാമന്റെ ജീവിതപശ്ചാത്തലങ്ങളോടും അനുഭവപരിസരങ്ങളോടും അഭേദ്യമായ വിധത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നവയാണ്. വ്യക്തിജീവിതത്തിൽ പിന്നിട്ട യാത്രകളും ബന്ധപ്പെട്ട മനുഷ്യരും കഥാപാത്രങ്ങളായും സംഭവങ്ങളായും ആ കഥാലോകത്ത് ഇടം പിടിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ആധുനികതയുടെ അന്തർമുഖ പ്രവണതകളിലും ആത്മശൈഥില്യത്തിന്റെ ഇരുണ്ട ചിത്രണങ്ങളിലും അസ്തിത്വദു:ഖത്തിന്റെ വ്യർത്ഥബോധങ്ങളിലും അകപ്പെടാതെ, ഏറെക്കുറെ യഥാതഥകഥകളെ അനുസ്മരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, വിശാലമായൊരു മാനവികതയിൽ ഊന്നുകയും ലളിതമായ രൂപഘടനയും വൈവിധ്യപൂർണമായ ഭാവഘടനയും കരഗതമാക്കിക്കൊണ്ട് സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ മലയാള ചെറുകഥാസാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ തികച്ചും അനന്യമായ ഒരിടം സ്വന്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

മലയാള ചെറുകഥാ രംഗത്ത് ശ്രീരാമനെ അടയാളപ്പെടുത്തിയ കഥ 'വാസ്തുഹാര'യാണ്. നിലവിലെ ഭാവുകത്വപരിസരത്തിലേക്ക് വളരെ വിഭിന്നമായ രൂപഭാവഘടനയോടെയാണ് വാസ്തുഹാര കടന്നുചെന്നത്. കൃത്രിമ സങ്കേതങ്ങളും ഭാഷാസങ്കീർണ്ണതകളും കൊണ്ട് കലുഷിതവും ദുർഗ്രഹവുമായിരുന്ന ആഖ്യാന സമ്പ്രദായം നിലവിലിരുന്ന പ്രസ്തുത കാലഘട്ടത്തിൽ, ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള ഒരു കഥയുടെ സാന്നിധ്യം കൊണ്ടും മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സത്യസന്ധമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമായതും വൈവിധ്യപൂർണ്ണവും തീവ്രസംവേദനസാധ്യമാർന്നതുമായ ആവിഷ്കാരം കൊണ്ടും ശ്രീരാമന്റെ പിന്നീട് പുറത്തുവന്ന കഥകളും വളരെയേറെ വേറിട്ടുനിന്നു. മുപ്പത്തിനാലുവർഷം നീണ്ടുനിന്ന സാഹിത്യ സപര്യയ്ക്കിടയിൽ സാഹിത്യരംഗത്തു കടന്നുവരികയും പോയിമ

റയുകയും ചെയ്ത ഭാവുകത്വങ്ങൾക്കോ പ്രവണതകൾക്കോ പരീക്ഷണങ്ങൾക്കോ ശ്രീരാമനെന്ന എഴുത്തുകാരനിൽ യാതൊരുവിധ സ്വാധീനവും ചെല്ലുത്താനായില്ല. ആയിരത്തി എഴുപത്തിമൂന്നിനും രണ്ടായിരത്തി ഏഴിനും ഇടയിൽ പുറത്തുവന്ന കഥകളിൽനിന്ന് രചനാപരമായ കാലമുദ്രകളെ കണ്ടെത്തുകയും പ്രയാസകരമാണ്. ആധുനികാനന്തര കാലത്തെ രചനകൾ നവോത്ഥാനകാലത്തെ റിയലിസ്റ്റിക് കഥകളോട് രൂപഭാവപരമായി സാദൃശ്യം പുലർത്തുകയും ആധുനികകാലത്ത് എഴുതിയ ഉത്തരാധുനികമെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന രചനാഘടകങ്ങളെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുകയും തികച്ചും നൂതനമായ പ്രമേയങ്ങളെ പഴയരൂപശില്പത്തിൽ ഉള്ളടക്കം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന വിസ്മയാർഹമായ ഒരു അനുഭവത്തെയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. പ്രമേയപരമായും ഘടനാപരമായും ബാഹ്യതലത്തിൽ സാജാത്യങ്ങൾ കാണാമെങ്കിലും പല വിതാനങ്ങളിലായി അത്യന്തം വൈജാത്യങ്ങളും സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളും പുലർത്തുന്നവയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ എന്നതിനാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനകലയെ അപഗ്രഥിക്കാൻ ഏതെങ്കിലും കുറച്ച് കഥകൾ തെരഞ്ഞെടുത്തു നടത്തുന്ന വിശകലനം ഏറെക്കുറെ അപര്യാപ്തമായിത്തീരും. രചനാപരമായും ശൈലീപരമായും ഏകതാനത പുലർത്താൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന പ്രസ്തുത കഥകളുടെ സ്വഭാവവിശേഷത്തെക്കുറിച്ച് സാമാന്യമായൊരു അവലോകനം അത്യന്താപേക്ഷിതമായിത്തീരുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തേയും പ്രമേയപരമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പുകളെയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിയും കഥകളുടെ രൂപപരമായ പ്രത്യേകതകളും ശൈലീവിശേഷങ്ങളും സാമാന്യമായി നോക്കിക്കണ്ടുമുള്ളൊരു അടയാളപ്പെടുത്തൽ പ്രസ്തുത കഥാപ്രപഞ്ചത്തിന്റെ വൈവിധ്യവൈചിത്ര്യങ്ങളെ ഏറെക്കുറെ അനാവൃതമാക്കാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരും.

2.3 പ്രമേയ വൈചിത്ര്യം

ആത്യന്തികമായി മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെയും ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെയും തീക്ഷ്ണമായൊരു ആഖ്യാനകേന്ദ്രമാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾക്കുണ്ടായിരുന്നതെങ്കിലും അവ വിഭിന്ന പശ്ചാത്തലങ്ങളിൽ ആവിഷ്കാര പൂർണ്ണത നേടിയതിലൂടെയും അവിഭക്തമായൊരു കാലാനുഭവത്തെ സാക്ഷാത്ക്കരിച്ചതിലൂടെയും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായൊരു ആഖ്യാനലോകത്തെ അനുവാചകർക്ക് മുൻപിൽ കാഴ്ചവയ്ക്കുവാൻ കഴിവുറ്റതായിത്തീർന്നു. സി.വി.ശ്രീരാമൻ എന്ന എഴുത്തുകാരന്റെ വ്യക്തിപരമായ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ സ്വാധീനം തന്നെയാണ് ഇതിന് പ്രധാന കാരണം എന്നു പറയാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിൽ കേരളീയ പശ്ചാത്തലത്തിനപ്പുറം തികച്ചും വിശാലമായൊരു ലോകം സ്ഥലികമായും കാലി

കമായും ഭാഷാപരമായും ദർശനപരമായും സ്ഥാനം നേടിയതിന്റെ കാരണങ്ങൾ, സിലോണിലെ റയിൽവേ ഉദ്യോഗസ്ഥനായിരുന്ന പിതാവിനോടൊപ്പം യൂറോപ്യൻ ചിട്ടയിൽ ചെലവിട്ട അദ്ദേഹത്തിന്റെ ബാല്യകാലത്തുനിന്നും പിൽക്കാല ജീവിതത്തിൽ നിന്നുമാണ് കണ്ടെടുക്കാനാവുക. സിലോണിലെ സ്കൂളിൽനിന്നും ലഭിച്ച വളരെ ഉന്നതമായ 'സോഫിസ്റ്റിക്കേറ്റഡ് ഇംഗ്ലീഷ് മീഡിയം' വിദ്യാഭ്യാസം തനിക്ക് ഒരു 'ഇന്റർ നാഷണൽ ഔട്ട് ലുക്ക്' സമ്മാനിച്ചതായി ശ്രീരാമൻ തന്നെ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.[6] ക്യേൻസൽ, ലിക്വോർ, ഗ്വേങ്, ഏറ്റിറ്റ്യൂഡ് എന്നിങ്ങനെ ആർ.പി (received pronunciations) എന്ന് വിളിക്കാവുന്ന മൗലിക ഉച്ചാരണത്തിലുള്ള ഇംഗ്ലീഷ് പദങ്ങളുടെ ഒരു വൻനിര ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്തുനിന്നും കണ്ടെടുക്കാനാവുമെന്നതിന്റെ കാരണവും മറ്റൊന്നുമല്ല.

സിലോണിലെ 'അനുരാധപുര' എന്ന സ്ഥലത്തായിരുന്നു, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്കൂൾ സ്ഥിതി ചെയ്തിരുന്നത്. ബുദ്ധന്റെ പല്ല് സൂക്ഷിച്ചിരുന്ന ബൗദ്ധതീർത്ഥാടന കേന്ദ്രവും ഈ സ്ഥലത്തുതന്നെയായിരുന്നു. ബൗദ്ധപശ്ചാത്തലമുള്ള സ്കൂൾ വിദ്യാഭ്യാസകാലഘട്ടം തന്റെ ജീവിതത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയതായി ശ്രീരാമൻ തന്നെ പലയിടത്തും അനുസ്മരിക്കുന്നുണ്ട്. ബൗദ്ധദർശനാഭിമുഖ്യവും സന്യാസത്തോടുള്ള അഭിനിവേശവും അദ്ദേഹത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നത് ഈ കാലയളവിലാണ്. ബുദ്ധമതവും ബുദ്ധൻ ലോകത്തിന് നൽകിയ അതുല്യമായ ചിന്താപദ്ധതിയും അദ്ദേഹത്തെ രൂഢമൂലമായി സ്വാധീനിച്ചിരുന്നതിനാൽ ആ കഥകളുടെ ആഭ്യന്തരഘടന ബൗദ്ധദർശനങ്ങളുടെ സവിശേഷമായൊരു സാന്നിധ്യം കൊണ്ട് ജീവസ്സുറ്റതായി തീരുന്നു. മനുഷ്യൻ അനുഭവിച്ചു തീർക്കാൻ വിധിക്കപ്പെടുന്ന അനാദിയായ ദു:ഖങ്ങളുടെ അനന്തശ്രേണിയിലൂടെ ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ നിരന്തരം സഞ്ചരിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നതായി കാണാവുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. ദു:ഖനിവാരണം തേടിയലയുന്ന മനുഷ്യരുടെ ചരിത്രസംഹിത കൂടിയാണ് പ്രസ്തുതകഥകൾ എന്നു കാണാം. അതുപോലെ ബാല്യകാലത്ത് അമ്മയിൽ നിന്നു പകർന്നുകിട്ടിയ ഭാരതേതിഹാസകഥകളോടും പുരാണങ്ങളോടും സംസ്കൃതഭാഷയോടുമുള്ള ആഭിമുഖ്യവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളുടെ ദിശാഗതിയെ നിർണ്ണയിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം. തുടർന്ന് മംഗലാപുരത്തും മദിരാശിയിലും കൊൽക്കത്തയിലുമൊക്കെയായി നടത്തിയ പ്രവാസജീവിതത്തിന്റെ സാക്ഷ്യപത്രമെന്നോണം വിശാലമായ ഭൂമികയിലെ ആഖ്യാനങ്ങളായാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകൾ രൂപപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഭാഷയുടെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും പ്രാദേശികമായ അതിർത്തികളെ ഒന്നടങ്കം ഭേദിച്ച് ബഹുസ്വരതയാർന്നൊരു ആഖ്യാനഘടനയെ മിക്ക കഥകളും കാത്തുവയ്ക്കുന്നതായി കാണാം. ആൻഡമാൻ-നിക്കോബർ ദ്വീപസമൂഹത്തിലെ കോളനൈസേഷൻ ഓഫീസറായി വളരെ

കാലം സേവനമനുഷ്ഠിച്ച ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്തിൽ വലിയൊരു ഭാഗവും പ്രസ്തുത പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. തുടർന്ന് ജോലി രാജിവെച്ച് ചാവക്കാട്ടെ കോടതിയിൽ വക്കീലായി പ്രാക്ടീസ് ആരംഭിക്കുകയും സജീവ ഇടതുപക്ഷ പ്രവർത്തകനായും ഗ്രാമപഞ്ചായത്ത് പ്രസിഡന്റായും സേവനമനുഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്തു. അതിനിടയിൽ നിരന്തരം യാത്രകൾ ചെയ്തു. രാമേശ്വരം, കാശി, കുടജാദ്രി, പൊള്ളാച്ചി, ആന്ധ്രാപ്രദേശ്, കാശ്മീർ തുടങ്ങി ഇന്ത്യയിലുടനീളം യാത്രകൾ നടത്തി. വിഭിന്നമായ കർമ്മരംഗങ്ങളും നിരന്തരം നടത്തിയ യാത്രകളും കഥകളിലും ഇടം തേടാതെ പോയില്ല.

ഒരു പ്രത്യേക സ്ഥലമോ കഥാപാത്രമോ സാഹചര്യമോ ഗുണമോ ഉൾപ്പെടെ ഒരു കൃതിയിൽ നിന്ന് ഉരുത്തിരിയുന്ന കേന്ദ്രാശയം എന്ന് പ്രമേയത്തെ നിർവ്വചിക്കാവുന്നതാണ്.[7] പലപ്പോഴും കേന്ദ്രാശയം ഏതെന്ന് സംശയം ജനിപ്പിക്കുംവിധം ഒന്നിലധികം പ്രമേയങ്ങൾ ഉൾച്ചേരുന്ന ആഖ്യാനഘടനയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടേത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. യാതൊരുവിധ വർഗ്ഗീകരണത്തിനും വഴങ്ങാത്ത പ്രമേയവൈചിത്ര്യവും സമാനപ്രമേയത്തിൽ സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളും പുലർത്തുന്നവയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകം എന്ന് പറയാം. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകലയെ നിർണ്ണയിക്കണമെങ്കിൽ ഇതിനെ സാമാന്യമായെങ്കിലും അവലോകനവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട് എന്നു വരുന്നു. ആയതിനാൽ ബംഗാൾ വിഭജനാനന്തരമുണ്ടായ അഭയാർത്ഥിത്വത്തേയും ഖിലാഫത്ത് സമരത്തോട് അനുബന്ധിച്ചുണ്ടായ നാടുകടത്തലിനേയും പ്രശ്നീകരിച്ചുകൊണ്ട് ആൻഡമാൻ - നിക്കോബാർ ദ്വീപുകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലുണ്ടായ 'ദ്വീപുകഥകൾ', കോടതി വ്യവഹാരത്തിന്റെയും നിയമപ്രശ്നങ്ങളുടെയും സാന്നിധ്യമുള്ള 'കോടതിക്കഥകൾ', ആദ്ധ്യാത്മിക സാഹചര്യങ്ങളിലും ആത്മീയ സൂചനകളാലും രൂപപ്പെട്ട കഥകൾ, കാർഷിക-കീഴാളാഖ്യാനങ്ങൾ, ചരിത്രമിത്തിക്കലാഖ്യാനങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ പശ്ചാത്തലടിസ്ഥാനത്തിലും വിഷയാടിസ്ഥാനത്തിലും പ്രസ്തുത കഥകളെ വർഗ്ഗീകരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്.

2.3.1 ദ്വീപുകഥകൾ

ആൻഡമാൻ-നിക്കോബാർ ദ്വീപുകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട കഥകളെ മാത്രമല്ല ദ്വീപുകഥകൾ എന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്നത്. പ്രവാസവും അഭയാർത്ഥിത്വവും ഉൾച്ചേരുന്നു കഥകളിൽ വിഭജനത്തിന്റെ മുറിവ് ഇന്ത്യൻ മനസ്സിൽ ഏല്പിച്ച ആഘാതം, അഭയാർത്ഥികളായ മനുഷ്യർ ജീവിതം തിരിച്ചുപിടിക്കാൻ നടത്തുന്ന പോരാട്ടങ്ങൾ, ചരിത്രം ഒറ്റപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു ജനത അതിൽനിന്നു തന്നെ ഊർജ്ജമാവാഹിച്ച് സ്വയം പ്രതിരോധസജ്ജരാകേണ്ടുന്നതിന്റെ ആവശ്യ

കത അവരുടെ അതിജീവനതന്ത്രങ്ങൾ എന്നീ ഘടകങ്ങൾ പ്രശ്നീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഒട്ടും വൈകാരികമല്ലാത്ത ആഖ്യാനഭാഷ കഥയുടെ ബാഹ്യഘടനയെ സംയമനത്തോടെ നിലനിർത്തുമ്പോൾ തന്നെ സംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയ-ചരിത്രപരവുമായ അനവധി തലങ്ങളാൽ സങ്കീർണ്ണമായ ഒരു ആന്തരികഘടനയാണ് പ്രസ്തുതകഥകൾക്കുള്ളതെന്ന് കാണാം. വാസ്തുഹാര, ബോൺഫ്രീ, ഒട്ടുചെടി, വെളുത്ത പക്ഷിയെകാത്ത്, ഷഹീദ് സ്വരാജ് എന്ന ദ്വീപിൽ, നിമ്പുത്തലയിലെ ഗൗരി, പലരും പറഞ്ഞ കഥ, കലർപ്പില്ലാതെ, സ്നേഹത്തിന്റെ നെല്ലിക്ക ചിദംബരം, ബേട്ടാപുരം റെസ്റ്റ് ഹൗസ്, അസമയത്ത് ഒരു അതിഥി, ഓർമ്മകളുടെ ചിതയിൽ, രാമചന്ദ്രനഗർ, ബിനിയാഡാസിയിലെ തഹസിൽ ഓഫീസ്, മിഥ്യയിലെ സത്യം, നിദ്രാടനം, കുഞ്ഞാലൻ മൗലവി തുടങ്ങി ആ കഥകളുടെ ശ്രേണി വളരെ വലുതാണ്.

അഭയാർത്ഥിത്വത്തിന്റെ മുറിവുകളെ സ്വയം ഉണക്കിയെടുത്ത്, പ്രതികൂലാവസ്ഥകളോട് പടവെട്ടി വിജയം വരിച്ച കുറെ പച്ച മനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തെ തികഞ്ഞ യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെയും അവ അർഹിക്കുന്ന തീവ്രതയോടെയും ആവിഷ്ക്കരിക്കാനും ഭാഷയിൽ പുലർത്തിയ അസാമാന്യമായ സംയമനം കൊണ്ട് വൈകാരിക സംഘർഷം ഒട്ടും ചേർന്നുപോകാതെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കാനും ശ്രീരാമന് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കൃത്രിമ സങ്കേതങ്ങളുടെയോ മറ്റു വെച്ചുകെട്ടുകളുടെയോ സഹായം കൂടാതെ അനിയന്ത്രിതവും നിർവ്വചനാതീതവുമായ ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ തീക്ഷ്ണതകൊണ്ടുമാത്രം മനോഹരവും ഹൃദയാവർജ്ജകവുമായിരിക്കുന്ന പ്രസ്തുതാഖ്യാനങ്ങളിൽ മുൻപന്തിയിൽ നിൽക്കുന്ന ഒരു കഥയാണ് ‘ഒട്ടുചെടി’. ആൻഡമാൻ - നിക്കോബാർ ദ്വീപസമൂഹത്തിലെ കോളനൈസേഷൻ ഓഫീസറായിരുന്ന നായകൻ അഭയാർത്ഥികളെ ദ്വീപിൽ കൊണ്ടുവന്ന് താമസിപ്പിക്കുകയും ഏറെ കഴിഞ്ഞ് ജോലി വേണ്ടെന്ന് വെച്ച് നാട്ടിലേക്ക് മടങ്ങുകയും ചെയ്ത് ഇരുപത്തിനാലു വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം പഴയ ഓർമ്മകൾ പുതുക്കാനായി ദ്വീപിൽ സന്ദർശനത്തിന് വരുന്നിടത്താണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ദ്വീപസമൂഹത്തിന്റെ പഴയ അവസ്ഥയും അഭയാർത്ഥികളുടെ ആഗമനത്തോടെ വന്നുചേർന്ന പുരോഗതിയും സസൂക്ഷ്മം കഥയിൽ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്.

> ‘ബക്കുൾതല വിട്ടാൽ തെളിഞ്ഞ സ്ഥലങ്ങളാണ്. ഇവിടെ പണ്ട് ഒരു കാട് ഉണ്ടായിരുന്നു എന്ന് പറഞ്ഞാൽ ഈ തലമുറ വിശ്വസിച്ചെന്നു തന്നെ വരില്ല. ബംഗാളിലെ ഗ്രാമങ്ങളുടെ മാതൃകയിൽ ഇവിടെയും ഗ്രാമങ്ങൾ നെയ്തെടുത്തിരിക്കുന്നു. എട്ടുകാലിക്ക് കൂടു കെട്ടാനറിയാം. നന്നായി കൂടുകെട്ടും. പക്ഷേ ഒരേ മാതൃകയിൽ എന്നു മാത്രം. ഒരു ദ്വീപസമൂഹത്തിൽ കുടിയേറിപ്പാർത്ത് ഓരോ ജനവിഭാഗവും സ്വന്തം മാതൃകയിൽ ഗ്രാമങ്ങൾ നെയ്തെടുത്തിരിക്കുന്നു. ഈ ദ്വീപുസമൂ

ഹത്തിൽ ബർമ്മക്കാർ വളരെ കുടിയേറിപ്പാർത്തിട്ടുണ്ട്. കരേൻ ബർമ്മക്കാർ....ക രേൻ ഗ്രാമങ്ങൾ. . .[8]

പഴയ ഈസ്റ്റ് പാക്കിസ്ഥാനും വെസ്റ്റ് ബംഗാളിന്റെ അതിർത്തി പ്രദേശങ്ങളും അഭയാർത്ഥി ക്യാമ്പുകളുമൊക്കെ ഓർമ്മകളിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ദ്വീപുകഥകളുടെ സ്ഥലികതയിൽ കുടിയേറ്റവും അഭയാർത്ഥിത്വവും നാടുകടത്തൽ അഥവാ നിർബന്ധിത പ്രവാസവുമൊക്കെ സവിശേഷമായൊരു ഇടപെടൽ നടത്തുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം. കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് മൈഥിലി പരമാണിക്കും ബിശ്വേശ്വർ ഗരാമിയും. തോളിൽ ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കുഞ്ഞുമായി റിഹാബിലിറ്റേഷൻ ഓഫീസിൽ വന്നു കയറി കരഞ്ഞുനിന്ന മൈഥിലി പരമാണിക്കിനെ ആഖ്യാതാവ് ഓർത്തെടുക്കുകയാണ്. ഭർത്താവില്ലാത്തതുകാരണം ഫാമിലി എന്ന നിലയിൽ റിക്രൂട്ട് ചെയ്യാനായി അവളെ അഭയാർത്ഥികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ചേർക്കാൻ സാധ്യമല്ലായിരുന്നു. എന്നാൽ അവളുടെ ദയനീയസ്ഥിതി കണ്ട് മനസ്സലിഞ്ഞ അയാൾ അതുപോലെ ഭാര്യയില്ലാതെ ഒരു പെൺകുഞ്ഞുമായി അലഞ്ഞു നടക്കുന്ന, ഭാര്യയെ കൊന്നവനെന്ന് അപഖ്യാതി കേട്ട, ബിശ്വേശ്വർ ഗരാമിയെ അവളുടെ ഭർത്താവിന്റെ പേരിന്റെ സ്ഥാനത്ത് ചേർത്ത് റിഹാബിലിറ്റേഷൻ ബോണ്ട് തയ്യാറാക്കി ദ്വീപിലെത്തിക്കുന്നു. ബംഗാളിമേലുദ്യോഗസ്ഥന്റെ താക്കീതു കാരണം അവരെ ഔദ്യോഗികമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന ചടങ്ങൊന്നും നടത്താൻ അയാൾക്കു കഴിയുന്നില്ല. 'പഞ്ചവടി' എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ ബിശ്വേശ്വർ ഗരാമിക്കും കുടുംബത്തിനും അഞ്ച് ഏക്കർ വയലും ഒരു വീടും അയാൾ നറുക്കിട്ടെടുത്തു കൊടുത്തിരുന്നു. വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം ദ്വീപിൽ വീണ്ടുമെത്തിയപ്പോൾ ഇരുധ്രുവങ്ങളിൽ നിന്നിരുന്ന രണ്ടുപേരെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത ഓർമ്മ ബേട്ടാപുരത്തേക്ക് ടിക്കറ്റെടുത്ത അയാളെ പഞ്ചവടിയിൽ ബസ്സിറക്കുന്നു. പിന്നീട് കഥാകാലവും ആഖ്യാനകാലവും ഒരുമിച്ചാണ് മുൻപോട്ട് നീങ്ങുന്നത്.

ബിശ്വേശ്വർ ഗരാമിയേയും കുടുംബത്തെയും ഒന്നിപ്പിച്ചതിലും പതിന്മടങ്ങ് സന്തോഷത്തോടെയാണ് അവരെ ആഖ്യാതാവിന് കാണാൻ കഴിഞ്ഞത്. ചടച്ചു ക്ഷീണിച്ച മൈഥിലി ആനന്ദപൂർണ്ണമായ കുടുംബജീവിതത്തെ മുഖത്തു പ്രതിഫലിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് തടിച്ചു കൊഴുത്തുകാണപ്പെട്ടു. അളന്നു കൊടുത്ത തരിശുനിലമത്രയും വലിയ കൃഷിത്തോട്ടങ്ങളായി മാറിയിരുന്നു. വർദ്ധിച്ച ആദരവോടെയും സന്തോഷത്തേയും ആ കുടുംബം അയാളെ എതിരേറ്റു സത്ക്കരിക്കുന്നു. വളരെയേറെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷവും അയാൾ ബംഗ്ലഭാഷ സംസാരിക്കുന്നത് കണ്ട് നിങ്ങളുടെ നാട്ടിലും ബംഗാളികളുണ്ടോ എന്ന മൈഥിലിയുടെ ചോദ്യത്തിന് കഥാനായകൻ നൽകുന്ന മറുപടി ഇപ്രകാരമാണ്.

> “നിങ്ങളൊക്കെ അല്ലേ എന്നെ ബംഗ്ലഭാഷ പഠിപ്പിച്ചത്. നിങ്ങളുടെ ദു:ഖത്തിലൂടെയല്ലേ ഞാൻ ആ ഭാഷ പഠിച്ചത്. അത് ദു:ഖത്തിന്റെ ഭാഷയാണ്.”[9]

തുടർന്ന് മൈഥിലിയുടെ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ ആദ്യഭർത്താവ് തിരിച്ചുവന്നിരുന്നുവെന്നും തന്റെ ദുരിതം പിടിച്ച നാളുകളിൽ ദൈവം പോലെയുള്ള മദ്രാസി ബാബു നൽകിയ ജീവിതം മതിയെന്ന് മൈഥിലി തീർത്തു പറഞ്ഞതായും ബിശ്വേശ്വർ ഗരാമിയിൽ നിന്ന് അറിഞ്ഞ കഥാനായകന്റെ കണ്ണുകൾ താൻ പിടിപ്പിച്ച ഒട്ടു ചെടിയുടെ വീറിനെക്കുറിച്ചോർത്ത് നിറയുന്നിടത്താണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്.

ഒരുമിച്ച് ചേർത്ത് മണിക്കൂറുകൾക്ക് അകം ഒരു കുടുംബംപോലെ ഇണങ്ങിച്ചേർന്ന ബിശ്വേശ്വർ ഗരാമിയെയും മൈഥിലി പരമാണിക്കിനെയും കണ്ട് ആഖ്യാതാവിന്റെ സുഹൃത്തായ ദാസ്ഗുപ്തബാബു പറഞ്ഞ വാക്കുകൾ കഥാവസാനവും മുഴങ്ങിനിൽക്കുന്ന ഒരനുഭവമാണ് കഥ സമ്മാനിക്കുക.

> ‘ഹ്യൂമൺ ബീയിംഗ്സ് യൂ കേൻ എക്സ്പ്ലെയിൻ - ബട്ട് നോട്ട് ഹ്യൂമൺ ലൈഫ്”.[10]

ശ്രീരാമന്റെ എല്ലാ ദ്വീപുകഥകളും അവ്യാഖ്യേയമായ ഇത്തരം മനുഷ്യജീവിതങ്ങളെ വിശദീകരിക്കാനും ആവിഷ്ക്കരിക്കാനുമാണ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു കാണാം. ‘രാമചന്ദ്രനഗറും’ ‘ഓർമ്മകളുടെ ചിതയിലും’ ‘ബേട്ടാപുരം റെസ്റ്റ് ഹൗസും’ ‘സത്യം ശോഷിക്കുന്നുവുമൊക്കെ ദ്വീപസമൂഹത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമനോഹാരിതയ്ക്കപ്പുറം മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മതലങ്ങളെയും ബന്ധവൈചിത്ര്യങ്ങളെയും സവിശേഷമായ രീതിയിൽ ഉൾച്ചേർത്ത് ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ്.

2.3.2 കോടതിക്കഥകൾ

തന്റെ മുപ്പത്തിനാലാം വയസ്സിൽ ആരംഭിച്ച വക്കീൽ ജീവിതം മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ വലിയൊരു സമ്പത്തുതന്നെ ശ്രീരാമന് നൽകിയിരുന്നു. കോടതിയും കക്ഷികളും അവരുടെ നാനാവിധത്തിലുള്ള പ്രശ്നങ്ങളും ചേർന്നൊരു ലോകത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന വലിയൊരു വിഭാഗം കഥകളെ കോടതിക്കഥകൾ എന്ന രീതിയിൽ വർഗ്ഗീകരിക്കാവുന്നതാണ്. നേരിട്ടു കണ്ടറിയാത്ത ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളായതുകൊണ്ടും ആഖ്യാനത്തിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള ചെറിയ ചില പാളിച്ചകൾകൊണ്ടും വലിയ രീതിയിൽ മിഴിവു ലഭിക്കാതെ പോയവയാണ് പ്രസ്തുതവിഭാഗത്തിലെ കഥകൾ. ദു:ഖത്തിന്റെ നിറം വെളുപ്പ്, വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും, പുത്തൂരാൻമാടിലേക്ക് വീണ്ടും, പന്തയം, വിന വിതയ്ക്കുന്നമുഖം, നിർമ്മലമായ പ്രഭാതം,

തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട കഥകളാണെങ്കിൽ പഴയ നിയമം, നിയമമിഥ്യ കൾ, വക്കീൽ ഫീസ് സ്വർണ്ണമായി , ലൂയിപതിനാറാമൻ, വെളിച്ചം, സെവൻ-ദ-ക്ലോക്ക്, ഒരു ചെറിയ കേസിലെ വലിയ സംഭവം, നിഴലും നിലാവും കലർന്ന സ്വപ്നം തുടങ്ങിയ കഥകൾ കേവലം അനുഭവാഖ്യാനമെന്നതിലുപരി നിലവാരം പുലർത്താതെ പോയവയാണ്.

ആഖ്യാനപരമായ പ്രത്യേകതകൾക്കപ്പുറം ആവിഷ്കൃതപ്രമേയത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയും പ്രാധാന്യവും കൊണ്ട് സവിശേഷ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന കഥക ളാണ് സാക്ഷി, ഇനി? എന്നിവ. 'സാക്ഷി'യിൽ ഇതര കോടതിക്കഥകളെപ്പോലെ കോടതി സ്ഥലികമായി അടയാളപ്പെടുന്നില്ല. എന്നാൽ ന്യായാധിപനും പ്രതികളും വക്കീലും ന്യായവാദങ്ങളും ഒത്തുചേരുന്ന ക്രിയാപരമായ ഒരിടമായി മാറുന്നില്ലെ ങ്കിലും പരോക്ഷമായി കോടതിയുടെ സ്ഥാനം കഥയിലുണ്ടുതാനും. കോടതിവ്യവ ഹാരത്തിന്റെ നൂലാമാലകളിൽ അകപ്പെട്ട് നീതി നിഷേധിക്കപ്പെടുന്നവളാണ് 'സാക്ഷി'യിലെ നായിക. ന്യായത്തിന്റെയും നീതിയുടെയും നടത്തിപ്പുസ്ഥാപന മായ കോടതി തെളിവുകളുടെ അഭാവത്തിൽ അതിന്റെ പ്രത്യക്ഷ നിരാസകേന്ദ്രം കൂടിയായി മാറുന്ന വിരോധാഭാസമാണ് കഥ പ്രശ്നീകരിക്കുന്നത്. രജിസ്ട്രാർ ഓഫീസിൽനിന്ന് വിവാഹം രജിസ്റ്റർ ചെയ്ത ഏട് അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നതും വിവാ ഹസർട്ടിഫിക്കറ്റ് ഹാജരാക്കി താൻ സുമംഗലിയാണെന്ന് കോടതിയിൽ സ്ഥാപി ക്കാനാകാതെ പ്രസ്തുത ഓഫീസിൽ കയറിയിറങ്ങി നരകിക്കുന്ന നായികയുടെ കടുത്ത നിസ്സാഹായവസ്ഥയിലാണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്. പണവും സ്വാധീ നവും ഉള്ളവന് വിലക്ക് വാങ്ങാവുന്ന ഒന്നായി നിയമം മാറുന്ന അതിദാരുണമാ യൊരു സ്ഥിതിവിശേഷത്തെയും ആഖ്യാനം നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

പന്ത്രണ്ടുവർഷം ഒരുമിച്ച് ജീവിച്ചശേഷം അകാരണമായി മൊഴിചൊല്ലി ഭർത്താവും വിവാഹബന്ധം വേർപ്പെടുത്തിയ ഭാര്യയ്ക്ക് ജീവനാംശം നിഷേധിച്ച് ഭരണകൂടവും നിയമവ്യവസ്ഥയും നിർദ്ദയം നിരാലംബയാക്കിക്കളഞ്ഞ ഒരു മുസ്ലിം സ്ത്രീയുടെ കഥയാണ്, 'ഇനി?.....'. എല്ലാ വിധത്തിലുമുള്ള അധികാരസ്ഥാപന ത്താലും അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട് നിന്ദിതയും അഗതിയുമായിപ്പോയ ഒരുവൾ. ആ യുവ തിയുടെ കേസു നടത്തി പരാജയപ്പെട്ട വക്കീലിന്റെ വീക്ഷണകോണിലാണ് കഥ യുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനഭാഷയുടെ തീവ്രതയും ആഖ്യാനസ്വരത്തിലെ ആത്മാർത്ഥതയും കൊണ്ട് മികച്ച സ്ത്രീപക്ഷകഥയായി മാറുന്ന 'ഇനി ?'...യിൽ മാനുഷിക സമസ്യകളെ ദുരീകരിക്കുന്നതിന് പകരം അവയെ കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണമാക്കിത്തീർത്ത്, മനുഷ്യരെ നിരാലംബരും ഏകാകി കളുമാക്കിത്തീർക്കുന്ന നിയമവ്യവസ്ഥയിലെ പൊള്ളത്തരങ്ങൾ അനാവൃതമാകുന്ന

തോടൊപ്പം 'കോടതി' എങ്ങനെയാണ് പ്രതിസ്ഥാനത്ത് എത്തിപ്പെട്ടത് എന്നതിന്റെ തെളിവും ഹാജരാക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കോടതിഭാഷയുടെ പരുക്കൻസ്വഭാവം ഒഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ പ്രത്യക്ഷത്തിലെ നീതി പലപ്പോഴും പരോക്ഷമായ അനീതിയും അന്യായവുമായി മാറുന്നതിലെ സംഘർഷങ്ങളാണ് ശ്രീരാമന്റ 'കോടതിക്കഥകളുടെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രം' എന്നു പറയാം.

എന്നാൽ കെട്ടിച്ചമച്ച തെളിവുകൾക്കൊക്കെ അപ്പുറം കോടതി സത്യം കണ്ടെത്തുന്നതും നിരപരാധിയായ പ്രതിയെ മോചിപ്പിക്കുന്നതുമായ കഥകളും ഇല്ലാതില്ല. അടിമുടി ഒരു കോടതിക്കഥയായ 'ഒരു ചെറിയ കേസിലെ വലിയ സംഭവം' അതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്. കഥയുടെ പകുതിയിലേറെയും കോടതിയുടെ ഭാഷയെക്കുറിച്ചും വ്യവഹാരരീതിയെക്കുറിച്ചുമാണ് വിവരണം നടത്തിയിരിക്കുന്നത് എന്നുകാണാം.

> 'കേസുകളുടെ വിധി രണ്ടർത്ഥത്തിലാകാം. ജഡ്ജ്മെന്റ് എന്ന വിധി. ഫെയ്റ്റ് എന്ന വേദാന്തവിധിയും. പ്രോസിക്യൂഷൻ സ്റ്റോറിയിലേക്ക് കടക്കുന്നതിന് മുൻപ് അല്പം ശാഖാചംക്രമണം'.[11]

പിന്നീട് വിവിധരാജ്യങ്ങളിലെ കോടതിയുടെ നടത്തിപ്പുവ്യവസ്ഥയും മറ്റും താരതമ്യത്തിന് വിധേയമാകുന്നതാണ് കാണുക. ഒടുവിൽ പ്രാഥമിക ആരോഗ്യകേന്ദ്രത്തിലെ മിഡ് വൈഫ് മാനഭംഗത്തിനിരയായ കേസ് കോടതിയിലെത്തിയതിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് കഥ എത്തുചേരുന്നു. ഒരു പ്രസവമെടുക്കാൻ വിളിച്ചുകൊണ്ടുപോയ വ്യക്തിയാണ് മാനഭംഗത്തിന് ശ്രമിച്ചത് എന്നായിരുന്നു പരാതി. സാക്ഷമൊഴികളും തെളിവുകളുമൊക്കെ പ്രതിയ്ക്ക് എതിരായിരുന്നു. എന്നാൽ കഥാന്ത്യത്തിൽ വിധവയായ വാദിഭാഗം സ്ത്രീ കേസിന് ആസ്പദമായ സംഭവം നടന്ന് ആറുമാസം തികയുമ്പോഴേക്കും പ്രസവിച്ചത് പരിഗണിച്ച് ജില്ലാ മജിസ്ട്രേറ്റ് പ്രതിയെ കുറ്റവിമുക്തനാക്കുന്നു.

> 'പുരുഷനാണ് ആരോപകനെങ്കിൽ ഇംഗ്ലീഷിൽ പറയുക പ്രോസിക്യൂട്ടർ എന്നാണ്. സ്ത്രീയാണെങ്കിൽ പ്രോസിക്യൂടിക്സ്. ഇത്തരം കേസുകളിൽ പ്രോസിക്യൂടിക്സിന്റെ സ്വഭാവം സുപ്രധാനമാണല്ലോ'[12]

എന്നാണ് കഥാന്ത്യത്തിൽ ആഖ്യാതാവ് നേരിട്ട് പ്രസ്താവിക്കുന്നത്. 'വിധവയും പതിമൂന്ന് വയസ്സുള്ള മകളോടൊത്ത് 'തനിച്ച്' താമസിക്കുന്നവളുമായ സ്ത്രീയാണ് വാദി എന്നും അവർ കേസിന് മുൻപേ തന്നെ ഗർഭിണിയായിരുന്നു എന്നതും കോടതി വാദിയുടെ സ്വഭാവദൂഷ്യത്തിനുള്ള പരോക്ഷമായ തെളിവായി സ്വയം കണ്ടെത്തി എന്നുസാരം.

2.3.4 ആത്മീയ കഥകൾ

ആദ്ധ്യാത്മിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ 'ആത്മീയ' കഥകൾ എന്ന പേരിലാണ്, പൊതുവെ തരംതിരിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കഥയുടെ ബാഹ്യതലത്തിൽ പ്രസ്തുത സൂചകങ്ങളും സ്ഥലികചിത്രണവും കാണാമെങ്കിലും കപടമായ ആദ്ധ്യാത്മികതയ്ക്ക് എതിരെയുള്ള ആക്ഷേപഹാസ്യമാണ് ഈ കഥകളുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയം എന്നു കാണാം. ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ല, ക്ഷുരസ്യധാര, ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം, ഒളിച്ചോട്ടം, ചതുർത്ഥി, കെട്ടുപിണഞ്ഞ കദംബം, ചുഴലിയിൽ, ശയനപ്രദക്ഷിണം അനായാസേനമരണം, സൂനിമാ തുടങ്ങിയ കഥകളെല്ലാം തന്നെ ഇതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഹരിദ്വാർ, കുടജാദ്രി, പളനി തുടങ്ങിയ ഹൈന്ദവതീർത്ഥാടന കേന്ദ്രങ്ങൾ, ഭഗവത്ഗീത, രാമായണം, മഹാഭാരതം, ഭാഗവതം, ഉപനിഷത്തുക്കൾ തുടങ്ങിയ മതഗ്രന്ഥ സൂചനകൾ, വിഷ്ണുപദക്ഷേത്രം, ചിദംബരം, മൂകാംബിക തുടങ്ങിയ ക്ഷേത്രങ്ങൾ, ആശ്രമങ്ങൾ എന്നിവ ഇത്തരം കഥകളുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഇടം പിടിക്കുന്നു. പാപം/പുണ്യം, കാമം/മോക്ഷം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വങ്ങൾ തീർക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനം മുൻപോട്ടുനീങ്ങുന്നത്. വിശ്വാസങ്ങളുടെയും ആചാരങ്ങളുടെയും പൊള്ളത്തരങ്ങളെ മറനീക്കികാണിക്കാനും സന്ന്യാസ ജീവിതത്തിലെ ആന്തരികവൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താനും സർവ്വോപരി ലൗകികമായ ആസക്തികൾക്ക് കീഴ്പ്പെടുന്ന മനുഷ്യജീവിയുടെ നിസ്സാഹയതയെ അനുതാപപൂർവ്വം ആവിഷ്കാരം ചെയ്യാനുമാണ് 'ആത്മീയ കഥകൾ' എന്ന ലേബൽ വീണ പ്രസ്തുത കഥകളിൽ ശ്രീരാമൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ദൈവ വിശ്വാസിയായ നായികയ്ക്ക് പതനവും അവിശ്വാസിയായ അവരുടെ സുഹൃത്തിന് ജീവിതോന്നമനവും മാത്രം സംഭവിക്കുന്ന 'ഒളിച്ചോട്ടം' എന്ന കഥ എന്താണ് ആത്മീയത എന്ന ചോദ്യത്തെ മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. വിശ്വാസത്തിന്റെ യുക്തി ഇവിടെ പ്രശ്നീകരിക്കപ്പെടുന്നു. കണ്ണകി, അനായാസേനമരണം തുടങ്ങിയ കഥകളും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തന്നെ മതാത്മകതയേയും ഭക്തിയുടെ അപഹാസ്യതയേയും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നവയാണ്. നിശിതമായ പരിഹാസത്തിൽ അടിയുറപ്പിക്കപ്പെട്ട ആഖ്യാനഘടനയാണ് പ്രസ്തുത കഥകൾക്കുള്ളതെന്ന് കാണാം.

മതാത്മകപശ്ചാത്തലത്തിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്ന ആത്മീയതയെയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നത്. അനുഷ്ഠാനധിഷ്ഠിതമായ മതത്തിന് പൂരകമായി വർത്തിക്കുന്ന ആത്മീയതയുടെ കപടമുഖത്തെ വിവൃതമാക്കുന്നതിൽ ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങൾ ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നു. 'അഹം' എന്ന ബോധം ഇല്ലാതായി താനും പ്രപഞ്ചവും ഒന്നാണെന്ന ബോധത്തിൽ ഒരു വ്യക്തി എത്തപ്പെടുന്ന അവ

സ്ഥയാണ് യഥാർത്ഥ 'ആത്മീയത'യെങ്കിലും അത്തരം ഒരു തലം തികച്ചും അന്യം തന്നെയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾക്ക് എന്നു തീർത്തുപറയാവുന്നതാണ്.

'കപട ആദ്ധ്യാത്മികതയ്ക്ക് മേൽ വന്നുവീഴുന്ന ഏറുപടക്കങ്ങൾ'[13]

എന്ന വിശേഷണം തന്നെയാണ് പ്രസ്തുത കഥകൾക്ക് ഏറെ ചേരുന്നത്.

അതുപോലെ ആദ്ധ്യാത്മിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്ന കഥകളിലെ ആഖ്യാതാക്കൾക്കെല്ലാം സമാന സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളാണ് ഉള്ളത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. വ്രതങ്ങൾ ആരംഭിക്കാനല്ലാതെ പൂർണ്ണതയിൽ എത്തിക്കാനാകാതെ, മദ്യത്തിലും സ്ത്രീ ശരീരത്തിലും മുഴുകി ശാന്തി നഷ്ടപ്പെട്ട മനസ്സുമായി, കാവിചുറ്റി ആശ്രമങ്ങളിലും പുണ്യതീർത്ഥങ്ങളിലും മോക്ഷം തേടിയലയുന്നവരാണ്, ചിദംബരം, ക്ഷുരസ്യധാര, സൂനിമാ, ഇനിഋഷികേശിലേക്കില്ല തുടങ്ങിയ കഥകളിലെയെല്ലാം നായകൻമാർ.

അമരേശ്വരിയിലും നർമ്മദയിലും പ്രയാഗിലും മുങ്ങിയ ഓർമ്മകളോടെ സൗപർണ്ണികാതീർത്ഥത്തിൽ മുങ്ങിനിവരുമ്പോൾ സൂനിമായിലെ ആഖ്യാതാവ് സ്വയം ചോദിക്കുന്നു;

'ഈ സഞ്ചാരത്തിന് എന്തെങ്കിലുമൊരർത്ഥം എന്നെങ്കിലും കല്പിക്കാനാവുമോ'.[14]

ഇവിടെ ആഖ്യാതാവും കഥാകൃത്തും ഒന്നായി മാറുന്നുവോ എന്നൊരു സംശയം സ്വാഭാവികമായും അനുവാചകനിൽ ഉടലെടുക്കും.

അദ്വൈതദാർശനികനായിത്തന്നെ അസമത്വത്തിനെതിരായും സമുദായപരിഷ്കാരങ്ങൾക്കുമായി നിലകൊണ്ട ശ്രീനാരായണ ഗുരുവിലാണ് സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ ആത്മീയതയുടെ വേരുകൾ തേടേണ്ടതെന്നും ദൈവസങ്കല്പം ഇല്ലാത്ത, മോഹബന്ധങ്ങളിൽനിന്നുള്ള വിമുക്തിയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന് ആത്മീയതയെന്നുമുള്ള എൻ.എസ്. മാധവന്റെ നിഗമനം ഇവിടെ അനുസ്മരിക്കാവുന്നതാണ്.[15] തികച്ചും പുരോഗമനാത്മകമായ നാരായണഗുരുവിന്റെ ആത്മീയ ചിന്തയോട് ശ്രീരാമന്റെ നിലപാടുകൾക്ക് സാമ്യമുണ്ടെങ്കിലും ദൈവവിശ്വാസത്തിൽനിന്നും പൂർണ്ണമായി വിടുതി നേടിയ ഒരു യുക്തിവാദിയായിരുന്നു അദ്ദേഹമെന്ന് കരുതുവാൻ പ്രയാസമാണ്. എന്തിനും ഭാഗവതത്തിൽ അഭയം തേടുന്ന 'വാമനൻ' എന്ന കഥയിലെ ഗിരിജൻ മേനോൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെ തന്നെ ഇതിന് തെളിവായി കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. വിശ്വാസിയുടെ അധ:പതനമെന്ന ബാഹ്യതല സമീപനത്തിനപ്പുറം പ്രസ്തുത കഥാപാത്രഘടന ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ ശക്തമായൊരു പ്രതിപ്ര

വർത്തനം നടത്തി ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യത്തിന് വിപരീതമായൊരു ധ്വനിയെ സൂക്ഷ്മമായി കാത്തുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ തീക്ഷ്ണതയ്ക്ക് മുൻപിൽ ഭഗവാന്റെ വാക്കുകളുടെ തേജസ്സ് മങ്ങുന്നതായി അദ്ഭുതപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും അച ഞ്ചലമായ ഭക്തിയുടെ അന്തർധാര അയാളിൽ കഥാന്ത്യം വരെ സ്ഥായിയായി തുട രുന്നുണ്ടെന്ന യാഥാർത്ഥ്യം കഥയുടെ പുനർപാരായണങ്ങളിൽനിന്ന് തെളിഞ്ഞുവ രുന്നത് ഇതുകൊണ്ടാണ്.

മാർക്സിയൻ ആശയങ്ങൾ വെച്ചുപുലർത്തിയിട്ടും പാരമ്പര്യത്തിൻ നിന്ന് കുതറിമാറാൻ ആകാതെ പോവുകയും സന്ന്യാസമോഹങ്ങൾ പുലർത്തിക്കൊണ്ട് തന്നെ കഥയ്ക്കുള്ളിൽ അതിനെ അങ്ങേയറ്റം വിമർശന വിധേയമാക്കുകയും യാത്രകൾക്കായി ആദ്ധ്യാത്മികയിടങ്ങൾ ആന്തരികചോദനയാൽ തെരഞ്ഞെടുത്ത് അവയെ തുടർച്ചയായി കഥകളിൽ പശ്ചാത്തലമായി സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്തു പോകുന്നൊരു സ്ഥിതിവിശേഷം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിലെ ആദ്ധ്യത്മികമായ നിലപാടിനെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. വിശ്വാസ നഷ്ടങ്ങളെ അവ തരിപ്പിക്കുന്ന 'കണ്ണകി', 'ഒളിച്ചോട്ടം', അനായാസേനമരണം എന്നീ കഥകളുടെ മറുരൂപമെന്നോണം വിശ്വാസത്തെ അതിന്റെ പരമോന്നതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന കഥകളും ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്തുനിന്ന് കണ്ടെത്താനാവുന്നത് അതുകൊണ്ടാ ണ്. ഇത്തരം കഥകളിൽ ദൈവശിക്ഷയെ പറ്റിയുള്ള ഭീതിയെ ഉള്ളടക്കം ചെയ്തി രിക്കുന്നതായി കാണാം. 'സുകേശന്റെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ' എന്ന കഥയിലെ നായക നായ സുകേശൻ ഗൾഫിൽ പോയി ജോലിചെയ്ത് പുത്തൻപണക്കാരനായി തിരി ച്ചെത്തിയപ്പോൾ അമ്പലനടയ്ക്കരികിൽ കൊടിമരത്തേക്കാൾ ഉയരത്തിൽ പത്തു നില കെട്ടിയം പണിയാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. പക്ഷേ ടൗൺഷിപ്പിൽ അതിന് അനു മതി കിട്ടാതെ എട്ടുനിലയിൽ ഒരുക്കേണ്ടിവരികയും അതിന്റെ പണി തീരുന്നതിനു മുൻപ് തന്നെ സുകേശൻ അകാലനിര്യാണമടയുകയും കെട്ടിടപ്പണി നിന്നുപോവു കയും ചെയ്യുന്നു. സുകേശന്റെ മരണം ദൈവശിക്ഷയാലാണെന്നൊരു ധ്വനി ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. പണി തീരാതെ ഇടിഞ്ഞു പൊളിഞ്ഞ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന കെട്ടിടം ആളുകളിൽ ദൈവശിക്ഷയുടെ ഓർമ്മകളു ണർത്തിക്കൊണ്ടേയിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

> 'സുകേശന് കൊടിമരത്തേക്കാൾ ഉയരണമെന്നുണ്ടായിരുന്നു. ഭഗവാനുണ്ടോ അത് പൊറുക്കുന്നു'.[16]

ആഖ്യാതാവിന്റെ ആത്മഗതം തികച്ചും ധന്യാത്മകമാണെന്ന് കാണാം. വൈഷ്ണവാശ്രമ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ട 'പൊള്ളലേല്ക്കുന്നു' എന്ന കഥയും 'മുകളിൽ എല്ലാം കാണുന്നയാൾ നൽകുന്ന ശിക്ഷയിൽ' ആണ്

ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. 'തെക്കുംമുറിയിലെ തീർത്ഥാടക'രിൽ യുക്തിവാദിയായ ജഡ്ജിപോലും കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ ശിക്ഷയ്ക്ക് മുൻപിൽ വഴിപ്പെടുന്നു. 'തീർത്ഥക്കാവടി'യിലെ വരലക്ഷ്മിയും 'ബേട്ടാപുരം റെസ്റ്റ് ഹൗസി'ലെ ബർമ്മക്കാരിയും ഏറ്റുവാങ്ങുന്ന ദുരന്തങ്ങൾക്ക് പിറകിൽ ദൈവശിക്ഷയുടെ നിശബ്ദസാന്നിധ്യമുണ്ട്. ആഖ്യാനത്തിലെ ഈ വൈരുദ്ധ്യത്തെ ഏറ്റവും മൂർത്തമായി ദർശിക്കാനാവുക, 'തേവരുടെ തുമ്പി' എന്ന കഥയിലാണ്. വിശ്വാസവും വിശ്വാസരാഹിത്യവും ഒരുപോലെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഇഴചേരുന്നു. കടുത്തയുക്തിവാദിയായ കഥാനായികയെ വിശ്വാസത്തിലേക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന കഥയിൽ പുറമേ യുക്തിവാദിയായ ആഖ്യാതാവ് ഉദാത്തമായൊരു പാരിസ്ഥിതിക സ്നേഹത്തിന്റെയും ഭൂതദയയുടെയും മുഖംമൂടിയണിഞ്ഞ് ആന്തരികമായൊരു ദൈവവിശ്വാസത്തെ സംരക്ഷിച്ചു പിടിക്കുന്നിടത്താണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്. വിശ്വാസവും ഭയവും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യബന്ധവും ആന്തരികമായ പാരമ്പര്യബോധത്തിന്റെ ശക്തിതീവ്രതയും ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രശ്നീകരിക്കുന്നുണ്ടെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ ആദ്ധ്യാത്മിക നിലപാടുകളുടെ വൈരുദ്ധ്യാത്മകതയ്ക്കുള്ള തൃപ്തികരമായൊരു മറുപടി കൂടിയാണ് പ്രസ്തുത കഥ എന്നു പറയാം.

2.3.5 കാർഷിക-കീഴാളാഖ്യാനങ്ങൾ

കേരളത്തിന്റെ കാർഷിക വ്യവസ്ഥ കീഴാള വിഭാഗവുമായി അഭേദ്യമായ തരത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നത് കൊണ്ട് സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കാർഷിക പശ്ചാത്തലത്തിലെഴുതിയ മിക്കകഥകളും ശക്തമായ കീഴാളാഖ്യാനങ്ങൾ കൂടിയാണ്. കൊയ്ത്തിന്റെയും മെതിയുടെയും ഈണവും ചേറിന്റെ മണവും വയലേലകളുടെ ദൃശ്യമനോഹാരിതയും സമന്വയിക്കുന്ന 'പൊന്തൻമാട', 'മോസ്കോ റോഡിന്റെ ഓർമ്മകൾ', 'ദു:ഖിതരുടെ ദു:ഖം', 'ചാക്കരി', 'അമ്മ അറിഞ്ഞിരുന്നു', 'നന്തുണി' തുടങ്ങിയ കഥകളിലെല്ലാം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത് കീഴാളരായ കർഷകരും അവരുടെ പച്ചയായ ജീവിതവും തന്നെയാണ്. പല കീഴാള കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും പ്രവൃത്തികളെപ്പോലും കാർഷിക പശ്ചാത്തലത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട ക്രിയാപദങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് എന്നു കാണാം. 'പഷ്ണി കിടക്കാന്ന് പറഞ്ഞാൽ' എന്ന കഥയിൽ പഴയ കൊയ്ത്തുകാലത്തെയും മറ്റും ഓർത്ത് കണ്ണീർ '*വടിക്കുന്ന*' അച്ഛമ്മയും കണ്ടാൽ പാടത്ത് പണിക്കുപോണതിനെപ്പോലെയുണ്ടെന്ന, കർഷകതൊഴിലാളിയായ അമ്മൂട്ടിയെപ്പറ്റിയുള്ള കൂട്ടുകാരന്റെ പരാമർശത്തെ ബുദ്ധിയിലിട്ട് '*ചേറുന്ന*', 'കുരുതിയിലെ' അപ്പുവുമൊക്കെ ഇതിന് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്.

'അന്ന് ആ നഗരശാലയ്ക്ക് ചേറ്റുമണ്ണിന്റെ മണമുണ്ടായിരുന്നു. ആ നഗരശാലയ്ക്ക് പുഞ്ചപ്പാടത്തിന്റെ കുളിർമ്മയുണ്ടായിരുന്നു.'[17]

ആദ്യമായി കർഷകത്തൊഴിലാളി പെൻഷൻ വാങ്ങിക്കുവാൻ എത്തുന്ന ചേമ്പാലയുടെ കഥപറയുന്ന മോസ്കോ റോഡിന്റെ ഓർമ്മകൾ ആരംഭിക്കുന്നത് തന്നെ ഇങ്ങനെയാണ്. കേരളത്തിന്റെ തകർന്നടിഞ്ഞു തുടങ്ങിയ കാർഷിക വ്യവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ആകുലതകളും പ്രസ്തുത കഥ പങ്കുവയ്ക്കുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം. ഭൂപരിഷ്കരണ നിയമത്തിൽ സംഭവിച്ച പാളിച്ചകളെ പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ എടുത്തു പറയുന്ന പൊന്തൻമാടയും നിലം നികത്തി മൾട്ടിനാഷണൽ എന്റർപ്രൈസസ് വരുന്നതിനുമുൻപ് കുട്ടികളെ പാടത്തുകൊണ്ടുവന്ന് അവശേഷിക്കുന്ന 'പാഡിപ്ലാന്റ്സിനെ' (നെൽച്ചെടിയെ) കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നവരുടെ കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന 'ചാക്കരി'യും സമാനമായ ആശങ്കയെ പങ്കുവയ്ക്കുന്നതോടൊപ്പം വ്യവസായസംസ്കാരത്തിന്റെ ദുഷിച്ച സ്വാധീനത്താൽ അധമവൃത്തിയായി മാറിപ്പോയ 'കൃഷി'യെന്ന തൊഴിലിന്റെ അധ:പതനത്തിലുള്ള ധാർമ്മികരോഷത്തെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

സ്വകീയമായൊരു ശൈലികൊണ്ടും തനിമകൊണ്ടും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നവയാണ്, ശ്രീരാമന്റെ കീഴാളപക്ഷകഥകൾ. ചൂഷണത്തിനും പാർശ്വവത്ക്കരണത്തിനും വിധേയമാകുന്ന കീഴാളന്റെ (ദളിതന്റെ) നിസ്സഹായതയേയും പ്രതിരോധശ്രമങ്ങളെയും വളരെ കൃത്യമായി പ്രസ്തുതകഥകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തി വെയ്ക്കുവാൻ കഥാകൃത്ത് മറക്കുന്നില്ല. വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും, നന്തുണി, ഞങ്ങളെ തൊട്ടാൽ. ദു:ഖിതരുടെ ദു:ഖം, കുരുതി, മങ്ക്റ, പുത്തൂരാൻ മാടിലേക്ക് വീണ്ടും തുടങ്ങിയവയൊക്കെ കീഴാള ജീവിതങ്ങളെ കേന്ദ്രപ്രമേയമായി സ്വീകരിച്ച കഥകളാണ്. 'ഞങ്ങളെ തൊട്ടാൽ' എന്ന കഥ ഇവയിൽ പ്രഥമസ്ഥാനത്തുനിൽക്കുന്നു. ഒരു ദളിത് സ്ത്രീയുടെ ശക്തമായ പ്രതിരോധത്തിന്റെ കഥ പറയുന്ന പ്രസ്തുത കഥ, മലയാള ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിൽ തന്നെ സമാന വിഷയത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള അപൂർവ്വ കഥകളിൽ മുൻപന്തിയിലാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. തനിയ്ക്കു നേരെ നടന്ന അതിക്രമങ്ങളെ മനക്കരുത്തുകൊണ്ടും ശാരീരികക്ഷമതകൊണ്ടും ഫലപ്രദമായി ചെറുത്തു തോല്പിച്ചാണ് 'കറുമ്പ' 'കുറുമ്പി'യായി മാറിയത്.

'കുറുമ്പി തിളയ്ക്കുന്നു. പഴയ തുടുത്ത മുഖം വീണ്ടെടുക്കുന്നു. പുലയ മഹാസമ്മേളനത്തിൽ വർഷങ്ങൾക്ക് മുമ്പ് മുദ്രാവാക്യം വിളിച്ച് മുന്നേറുന്ന മുഖം. അവളും ആയിരക്കണക്കിനു യുവതികളും ഠാണാവിൽ നിന്നാരംഭിച്ച ജാഥ. ആദ്യമാദ്യം വിളിച്ച മുദ്രവാക്യങ്ങൾ അപേക്ഷയുടേതായിരുന്നു. സമ്മേളനപന്ത

ലിലേക്ക് കയറുമ്പോൾ അപേക്ഷാസ്വരം മാറി. മുദ്രാവാക്യം യുവതികൾ തിരുത്തി. ഞങ്ങളെ തൊട്ടാൽ ഞങ്ങള് കൊല്ലും'.[18]

ഇത്തരത്തിൽ ആഖ്യാനസ്വരത്തിന്റെ തനിമയും തീവ്രതയും കൊണ്ട് കരുത്തുറ്റ കീഴാളാഖ്യാനങ്ങളായി പ്രസ്തുതകഥകൾ സ്ഥിതിചെയ്യുമ്പോഴും സവർണ്ണാരോപിത കീഴാളമുദ്രകളെ (ശരീരത്തിന്റെ കറുപ്പുനിറം, ഭക്ഷ്യവസ്തുവായ ഞവഞ്ഞിയുടെ ഉപയോഗം, അപരിഷ്കൃതമനോഭാവം, നിഷ്കളങ്കമായ സ്നേഹാധിക്യം എന്നിങ്ങനെ) കഥാഘടനയിൽ കാത്തുസൂക്ഷിക്കാനുള്ള വ്യഗ്രതയാലും കീഴാള വരേണ്യതയെന്ന സാങ്കല്പിക പ്രത്യയശാസ്ത്ര സ്ഥാപനത്താലും ഇവയിൽ മിക്കകഥകളും കീഴാള വിരുദ്ധപാഠങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് എന്നത് എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്. 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയെ മാത്രമായി നോക്കുമ്പോൾ 'കീഴാള വരേണ്യത'യെന്ന ഒരു സാധ്യതയെ - കീഴാളാനായാലും മേലാളനായാലും അധികാരത്തിന് എന്നും ഒരു മുഖം മാത്രമേയുള്ളൂവെന്ന ആത്യന്തിക സത്യത്തെ, നിഷ്പക്ഷനും തികഞ്ഞ മാനവികവാദിയുമായ കഥാകൃത്ത് പ്രമേയമായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നേ വരികയുള്ളൂ. എന്നാൽ 'വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും', 'നന്തുണി', 'ദു:ഖിതരുടെ ദു:ഖം', 'പൂത്തൂരാൻമാടിലേക്ക് വീണ്ടും', 'പന്തിഭോജനം', 'കുരുതി', 'മൾട്ടിമോഹങ്ങൾ', 'പഷ്ണി കിടക്കാന്ന് പറഞ്ഞാൽ' തുടങ്ങിയ കഥകളിലും കീഴാളർക്ക് ലഭിക്കുന്ന ആനുകൂല്യങ്ങൾ കൈപറ്റി വിദ്യാഭ്യാസപരമായും സാമ്പത്തികമായും ഉന്നതി പ്രാപിച്ച പുതിയ തലമുറ സവർണ്ണമൂല്യങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കാനും കീഴാളചിഹ്നങ്ങളെ ഉപേക്ഷിച്ച് അധീശവർഗ്ഗമായി പരിണമിക്കാനും നടത്തുന്ന ശ്രമങ്ങളെയാണ് പ്രശ്നീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം. അതിന് കൂടുതൽ മിഴിവു നൽകാനായി വംശമുദ്രകളെയും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളെയും തൊഴിൽമാഹാത്മ്യത്തെയും ജന്മിസ്നേഹത്തെയും ആന്തരാത്മാവിൽ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്ന പഴയതലമുറയുടെ നിസ്സഹായതയെയും മറുപക്ഷത്ത് നിർത്തി ആഖ്യാനഘടനയെ സംഘർഷാത്മകമാക്കിയിരിക്കുന്നു. പ്രസ്തുത കഥകളോട് ചേർത്തുവെച്ച് 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥ പുനർപാരായണത്തിന് വിധേയമാക്കുമ്പോഴാണ് അബോധചേതനയിൽ സവർണ്ണ പ്രത്യയശാസ്ത്രമൂല്യങ്ങൾ സ്വാംശീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കർതൃസ്വത്വം വിവൃതമായിത്തീരുന്നത്.

2.3.6 ചരിത്രം, ദേശീയത, മിത്ത്

കഥയേയും ചരിത്രത്തേയും ഭാവന/യാഥാർത്ഥ്യം എന്ന വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വങ്ങളിലായി വർഗ്ഗീകരിച്ചു നിർത്തേണ്ടതില്ലെന്ന് സ്വന്തം കഥകളിലൂടെ തെളിയിച്ച എഴുത്തുകാരനാണ്, സി.വി.ശ്രീരാമൻ. കേവലം വ്യക്തിബന്ധങ്ങളുടെ ആഖ്യാനം

പോലും ചരിത്രത്തിന്റെ അടിത്തറയിലാണ് സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ചരിത്രത്തിന്റെ നേരാഖ്യാന ത്തിൽനിന്ന് വ്യതിചലിച്ച് അതിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിലും പൂരണത്തിലും ശ്രദ്ധചെലു ത്തുന്ന പ്രസ്തുതകഥകൾ, സമൂഹം നേരിടുന്ന ചരിത്രശൂന്യതയെ പരിശോധി ക്കാനും അധിനിവേശചരിത്രനിർമ്മിതിയിലെ പൊള്ളത്തരങ്ങളെ തുറന്നുകാട്ടാനും ശ്രമിക്കുന്നിടത്താണ് അവയുടെ സാമൂഹികധർമ്മത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നത്. ചരി ത്രത്തിന്റെ ഋജുവും രേഖീയവുമായ നിലപാടുകളെയും സങ്കല്പങ്ങളെയും അട്ടിമ റിക്കുകയും ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വർത്തമാനകാലാഖ്യാനമായി ചരിത്രത്തെ മാറ്റുകയും ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പം വർത്തമാനകാലവും ഭൂതകാലവും തമ്മിലുള്ള സംവാദമാണ് ചരിത്രമെന്ന ആധുനികവീക്ഷണത്തെ സാധൂകരിക്കാനും ശ്രീരാ മന്റെ കഥകൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. ആവിഷ്കാരപശ്ചാത്തലമായി വിഭിന്നസംസ്കാര ങ്ങളെയും ദേശങ്ങളെയും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന കഥകളിൽ ലോകമഹായുദ്ധങ്ങളും കോളനീകരണവും അധിനിവേശാനന്തര ദുരിതങ്ങളും തുടങ്ങി കേരളത്തിലെ ഫ്യൂഡൽവ്യവസ്ഥിതിയുടെ തകർച്ചയും നവമുതലാളിത്തത്തിന്റെ വ്യാപനവും പുത്തൻ കമ്പോളാധിപത്യത്തിന്റെ ഉദയവും പ്രമേയപരമായി സ്ഥാനം പിടിക്കു കയും കാലികമായ ഒരടുക്കലിൽ ആ കഥകൾ ബൃഹദ്ചരിത്രാഖ്യാനമായി മാറു കയും ചെയ്യുന്നു. അതോടൊപ്പം ചരിത്രപരമായ അബദ്ധങ്ങളെ രേഖപ്പെടുത്താനും ചരിത്രത്തിന്റെ അധികാരസ്വഭാവത്തെ വെല്ലുവിളിക്കാനും ആർജ്ജവം പുലർ ത്തുന്ന കഥാകൃത്ത് നിർമ്മിതചരിത്രത്തിനുള്ളിലെ വിടവുകളെ പൂരിപ്പിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

ചരിത്രത്തോടുള്ള തന്റെ അഭിനിവേശത്തെക്കുറിച്ച് സി.വി.ശ്രീരാമൻതന്നെ പലപ്പോഴും വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

> 'ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിന്റെ കഥകൾ കേട്ടാണ് ഞാൻ വളർന്നത്. എന്റെ അച്ഛൻ ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിൽ പട്ടാളക്കാരനായിരുന്നു. ആഫ്രിക്കൻ രാജ്യങ്ങൾ മുഴുവൻ ചുറ്റിയിട്ടുണ്ട്. എന്റെ ഒരമ്മാവൻ കല്ലായിൽ അയ്യപ്പക്കുട്ടി ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധത്തിൽ മിഡിൽ ഈസ്റ്റ് മുഴുവൻ സഞ്ചരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അച്ഛനും അമ്മാവനും പറഞ്ഞ ദേശാന്തരകഥകൾ വിതച്ച വിസ്മയം ബാല്യകൗമാ രത്തിൽ കൈവിടാതെ കൊണ്ടുനടന്നു.'[19]

'വെളുത്ത പക്ഷിയെകാത്ത്', 'ഷഹീദ് സ്വരാജ് എന്ന ദ്വീപിൽ' തുടങ്ങിയ കഥകളുടെ യുദ്ധാനന്തര പശ്ചാത്തല ചിത്രണത്തിന്റെ പ്രത്യേകത കഥാകൃത്തിന്റെ പ്രസ്തുതവിഷയത്തിലെ സവിശേഷതല്പരതയെ അനാവരണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മല ബാർ കലാപവും അതിന് അനന്തരമുണ്ടായ നാടുകടത്തലും ചർച്ചചെയ്യുന്ന മിഥ്യ

യിലെ സത്യം, കലർപ്പില്ലാതെ തുടങ്ങിയ കഥകളും ഇവയുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഉൾപ്പെടു ത്താവുന്നതാണ്. ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമരവും കേരളത്തിലെ അതിന്റെ അലയൊലി കളും മറ്റൊരു ധാരയായി ഇത്തരം കഥകളിൽ കേന്ദ്രപ്രമേയത്തോട് കൂടിച്ചേരുന്നു.

'വാസ്തുഹാര'യിലും ഇതുതന്നെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. 1947-ലെ ഇന്ത്യാ വിഭജനത്തെത്തുടർന്ന് കിഴക്കൻ ബംഗാളിൽനിന്ന് ഇന്ത്യയിലേക്കുണ്ടായ അഭ യാർത്ഥിപ്രവാഹത്തിന്റെയും 1971-ലെ ബംഗ്ലാദേശ് യുദ്ധകാലത്ത് ബംഗ്ലാദേ ശിൽനിന്ന് ഇന്ത്യയിലേക്ക് പാലായനം ചെയ്യേണ്ടിവന്നവരുടെയും പുനരധിവാസപ ശ്ചാത്തലത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട കഥയാണ്, വാസ്തുഹാര. എങ്കിലും കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന മരുമക്കത്തായ വ്യവസ്ഥിതിയും കൂട്ടുകുടുംബസമ്പ്രദായവും ഫ്യൂഡൽപാരമ്പര്യവും ചേർന്നൊരു സമാന്തരധാരയും കഥയുടെ ആഖ്യാനഘടന യിൽ ഉൾച്ചേരുന്നു. അഭയാർത്ഥിത്വമെന്ന ചരിത്രദുരന്തത്തെയും ഇന്ത്യാചരിത്ര ത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ മുറിവായി അവശേഷിക്കുന്ന ബംഗാൾ വിഭജനത്തെയും അതിസൂക്ഷ്മമായിത്തന്നെ കഥയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. വസ്തുക്കൾ ഹരിക്കപ്പെട്ട്, അഭയാർത്ഥികളായി മാറേണ്ടിവന്ന ഒരു ജനതയുടെ നിസ്സഹായചരി ത്രവും അവരെ സൃഷ്ടിച്ച രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ കുത്സിതതാല്പര്യങ്ങളും മതാന്ധ തയുടെ വിഷതീവ്രതയും പരോക്ഷമായി കഥയിൽ വിമർശനവിധേയമാകുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചരിത്രത്തെ കേവലമൊരു സാഹിത്യസാമഗ്രിയാക്കുകയായി രുന്നില്ല, 'വാസ്തുഹാര' എന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. 'നിമ്പുത്തലയിലെ ഗൗരി', 'രാമച ന്ദ്രനഗർ', 'ഓർമ്മകളുടെ ചിതയിൽ' തുടങ്ങിയ ദ്വീപുകഥകളെല്ലാം തന്നെ അഭ യാർത്ഥിത്വചരിത്രത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നവയാണ്.

അതുപോലെ കേരളീയപശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപീകൃതമായ ശ്രീരാമന്റെ കഥ കളൊക്കെയും ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ ചരിത്രബന്ധങ്ങളെ ആന്തരികഘടനയിൽ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നവയാണ്. കാർഷികാധിഷ്ഠിത നാട്ടുവാഴിത്തഘട്ടവും വ്യവ സായാധിഷ്ഠിത മുതലാളിത്തഘട്ടവും തമ്മിലുള്ള ചരിത്രദൂരത്തെ ആഖ്യാനംചെ യ്യാനാണ് പ്രസ്തുത കഥകളിലേറെയും അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളെ ചരിത്രവത്കരിക്കാനും ചരിത്രത്തെ അനുഭവാധിഷ്ഠിതമാ ക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമായി ഈ കഥകൾ മാറിയിരിക്കുന്നു. ഇവ യിൽ മോസ്കോറോഡിന്റെ ഓർമ്മകൾ, പൊന്തൻമാട, ഒരല്പം ചരിത്രചിന്ത, തോൽവിയറിയാതെ, കുട്ടേട്ടൻ മുതലാളി, കൗസല്യമുത്തമ്മ, നന്നേ ചെറിയ കാര്യം, അവിൽപ്പൊതി തുടങ്ങിയ കഥകൾ എടുത്തുപറയേണ്ടവയാണ്. 1946-ൽ നടന്ന പുന്നപ്ര-വയലാർ സമരത്തിന്റെ സാന്ദർഭികസൂചനകൾ വഹിക്കുന്ന 'ബാക്കിപത്രവും'എന്ന കഥ സമരാഖ്യാനത്തിലല്ല ഊന്നുന്നത്. മറിച്ച് പുന്നപ്രയിൽ വെടിയേറ്റ് മരിച്ചവരെ കത്തിച്ചുകളഞ്ഞത് മഴ പെയ്യുന്ന വേളയിലായിരുന്നതിനാൽ

കരിയാതെ അവശേഷിച്ച മാംസം ഭക്ഷിച്ച് നരഭോജികളായി മാറിയ നായകളുടെ ആക്രമണത്തിൽ വലഞ്ഞ് ഭയചകിതരായി മാറിയ ഒരു ജനസമൂഹത്തിന്റെ വിഭ്രാന്തി, ജനിതകരോഗം പോലെ പകർന്നുകിട്ടിയ പിൻതലമുറയുടെ ദയനീയാവസ്ഥയിൽ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിലൂടെ കഥയുടെ അടരുകളിൽ 'ചരിത്രത്തിന്റെ ഫോസിലു'കളെ നിക്ഷിപ്തമാക്കി വയ്ക്കാനാണ് ശ്രീരാമൻ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം.

2.3.7 ദേശീയത-ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ മുഖമുദ്ര

നാനാതരത്തിലുള്ള ഭാഷ, ജാതി, മതം, വേഷം, സംസ്കാരം എന്നിവ സമന്വയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഇന്ത്യയുടെ നാനാത്വത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഏകത്വം തന്നെയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾക്കും അവകാശപ്പെടാനുള്ളത്. തമിഴ്, ബംഗാളി, ഉറുദ്, ഹിന്ദി, തെലുങ്ക് തുടങ്ങിയ ഭാഷകൾ (മലയാളം, സംസ്കൃതം, ഇംഗ്ലീഷ് എന്നിവയ്ക്കു പുറമെ) കേരളം, തമിഴ്നാട് തൊട്ട് കാശ്മീർ വരെ വ്യാപിച്ചു കിടക്കുന്ന ദേശങ്ങൾ, വിഭിന്ന മതസ്ഥർ എല്ലാം അടങ്ങുന്ന സാംസ്കാരിക ബഹുസ്വരതയിൽ ഊന്നുന്ന ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകം അവിഭാജ്യമായൊരു ദേശീയതയെ മുന്നോട്ടു വെയ്ക്കുന്നു. വിഭജനത്തിന്റെ മുറിവുകളെ വളരെയേറെ തീവ്രമായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന 'വാസ്തുഹാര'യുടെ ആഖ്യാനഘടന മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന പ്രധാന ആശയം ദേശീയതയാണെന്നു കാണാം. എന്നാൽ സങ്കുചിതമായൊരു ദേശീയതാസങ്കല്പമല്ല ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ ഉള്ളതെന്ന് എടുത്തുപറയേണ്ടതുണ്ട്. അത് മാനവികതാബോധത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ്. സാർവ്വദേശീയതയുടേതായൊരു വിശാലലോകത്തെ ശ്രീരാമന്റെ മിക്കകഥകളും ഉള്ളടക്കം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ബർമ്മക്കാരും ശ്രീലങ്കക്കാരും തൊട്ട് മറ്റനേകം ദേശക്കാർ ഒരുമിച്ച് കുടിയേറിയ ദ്വീപുകളുടെ കഥയാണ് ശ്രീരാമൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. ദേശാതിർത്തികൾക്കപ്പുറം പരിധികളില്ലാത്ത മനുഷ്യസ്നേഹത്തിലും കരുതലിലുമാണ് പ്രസ്തുത ആഖ്യാനങ്ങൾ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ദേശീയത, ഹിംസാത്മകവും മതാത്മകവുമായിത്തീർന്ന സമകാലിക ഇന്ത്യൻ പരിസരത്തിൽ മതനിരപേക്ഷവും ബഹുസ്വരാത്മകവും സർവ്വോപരി മാനവിക മൂല്യാധിഷ്ഠിതവുമായൊരു ദേശീയതയെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ വളരെയേറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നുണ്ട്.

2.3.8 മിത്തും ആഖ്യാനവും

ചരിത്രവും മിത്തും സത്യവും മിഥ്യയുംപോലെ വേർതിരിഞ്ഞുനിൽക്കുമ്പോഴും പരസ്പരബന്ധിതമാണെന്നു കാണാം. ദേശചരിത്രമെന്ന രൂപേണയാണ്

പല മിത്തുകളും രൂപപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നതാണ് കാരണം. അതിനുമപ്പുറം മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ നാനാവിധ ഭാവങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനത്തിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധനായിരിക്കുന്ന ശ്രീരാമനെപ്പോലെ ഒരു എഴുത്തുകാരന് മനുഷ്യചേതനയുടെ സ്വർഗ്ഗവൈഭവത്തിന് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമായ മിത്തിനെ അവഗണിക്കുക സാധ്യമല്ല എന്നുകാണാം.

> 'സത്താജ്ഞാനത്തിന്റെ പുരാതനരൂപവും സാർവ്വലൗകികവുമായ ആശയത്തിന്റെ പ്രാഥമികസൃഷ്ടിയുമാണ് മിത്ത്'[20]

എന്നാണ് സൂസേൻ.കെ.ലാംഗേർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്'.

എന്നിരിക്കിലും മനുഷ്യന്റെ സഞ്ചിതാവബോധത്തിൽ ലയിച്ചുകിടക്കുന്ന മിത്തുകളുടെ കേവല പുനരവതരണം മാത്രമല്ല ശ്രീരാമൻ തന്റെ കഥകളിലൂടെ നടത്തുന്നത്. സമകാലികാവസ്ഥയിൽ അവ എങ്ങനെ മനുഷ്യജീവിതങ്ങളിൽ ഇടപെടുന്നു എന്നതിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലാണ് ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധചെലുത്തുന്നത്. പുരാവൃത്തങ്ങളുടെയും ആദിപ്രരൂപങ്ങളുടെയും സാന്നിധ്യം ശ്രീരാമന്റെ മിക്ക കഥകളിലുമുണ്ടെങ്കിലും അവ കഥകളുടെ ആഖ്യാന ഘടനയ്ക്ക് സവിശേഷ ചാരുത നല്കുന്നതും സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക രാഷ്ട്രീയ തലങ്ങളെ ഉൾച്ചേർക്കുന്നതും അവചപുരാവൃത്താഖ്യാനത്തിലാണ്. പുരാവൃത്തത്തെ ഉച്ചപുരവൃത്തമെന്നും (classical or higher myth) അവചപുരാവൃത്തമെന്നും (lower myth) രണ്ടായി തിരിക്കാം. ഇവയിൽ ഒരു ജനതയുടെ സംസ്കൃതിയെ പ്രാദേശികമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അവചമിത്തുകൾ അഥവാ നാടോടി പുരാവൃത്തങ്ങളാണ് മുമ്പിൽ നിൽക്കുന്നത്. സാമൂഹിക പുരോഗതിക്കുതകുന്നതും പ്രാദേശിക ജന്മസംസ്കൃതിയുടെ മുദ്ര വഹിക്കുന്നതുമാണ് അവചപുരാവൃത്തങ്ങൾ.[21]

അവചമിത്തുകളുടെ പുന:സൃഷ്ടി നടത്തുന്നതിന് പകരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തോടും കഥാസന്ദർഭത്തോടും പുരാവൃത്താംശങ്ങളെ ഇണക്കിച്ചേർത്ത് അവയുടെ ചരിത്രബന്ധത്തെയും സാംസ്കാരിക വിനിമയത്തേയും കഥാഘടനയിൽ ദമനം ചെയ്തുവെയ്ക്കാനാണ് ശ്രീരാമൻ താല്പര്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. പഴയ/പുതുമ, ഗ്രാമം/നഗരം, മനുഷ്യൻ/പ്രകൃതി എന്നീ വിരുദ്ധദ്വന്ദങ്ങൾ തമ്മിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സംഘർഷത്തെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രമാക്കുന്നതിൽ പുരാവൃത്ത ബന്ധങ്ങൾ വിജയിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ പാരമ്പര്യവും നവീനതയും തമ്മിലുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലിൽ നിന്ന് ഉരുത്തിരിയുന്ന പാഠാവലികളാണ് കഥകളുടെ ആഖ്യാനഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. വേരുകൾ പുതിയതും പഴ

യതും, കുരുതി, സത്യം ശോഷിക്കുന്നു, കല്ലൻമൂപ്പൻ, വെളുത്തപക്ഷിയെകാത്ത്, തേവരുടെ തുമ്പി തുടങ്ങിയ കഥകൾ ഇവയ്ക്ക് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും, കുരുതി എന്നീ കഥകളിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് ഒരേ മിത്തു തന്നെയാണ്. ഇവയിലെ 'അന്ത്യാളൻ മൂപ്പൻ' ഒരു വംശോല്പത്തി പുരാവൃത്തമാണ്. ചെറുങ്ങോരനും അപ്പുവിന്റെ അച്ഛനും 'അന്ത്യാളൻ മൂപ്പ'ന്റെ വംശാവലിയിൽപ്പെട്ടവരാണ്. പന്ത്രണ്ട് ദേശത്തിനും നാഥനും അമാനുഷികനുമായ അന്ത്യാളൻ മൂപ്പൻ തങ്ങളുടെ തലമുതിർന്ന കാരണവരാണെന്ന സങ്കല്പം കാലങ്ങളായി അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടു കിടന്നിരുന്ന ഒരു ജനവിഭാഗത്തിന്റെ പ്രതിരോധത്തിനും അതിജീവനത്തിനുമുള്ള തീവ്രവാഞ്ഛയെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ജന്മി കള്ളകേസിൽ കുടുക്കി നിരന്തരം പീഡിപ്പിക്കുമ്പോഴും ജീവിതത്തിന്റെ നല്ലൊരു ഭാഗം കോടതിയിലും ജയിലിലുമായി കഴിയുമ്പോഴും അതിനെ തൃണവത്കരിക്കാനും ഏക മകനെ പഠിപ്പിച്ച് ഡോക്ടറാക്കാനുള്ള ശക്തിയും പ്രാപ്തിയും ചെറുങ്ങോരന് ലഭിച്ചത് എവിടെനിന്ന് എന്നുള്ള ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരമായാണ് 'അന്ത്യാളൻ മൂപ്പ'നെന്ന സാക്ഷാൽ അവചമിത്തിനെ കഥാഘടനയിൽ കൊളുത്തിവെച്ചിരിക്കുന്നത്. നിരന്തരമായി പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചവിട്ടി താഴ്ത്തപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന കീഴാള ജനത എവിടെനിന്നാണ് വീര്യമാർജിക്കേണ്ടതെന്നും എങ്ങിനെയാണ് തങ്ങൾക്കെതിരെ നടക്കുന്ന അനീതികൾക്കും അതിക്രമങ്ങൾക്കുമെതിരെ പ്രതിരോധ സജ്ജരാകാൻ ആവേശമുൾക്കൊള്ളേണ്ടതെന്നും പ്രസ്തുത കഥകൾ കാണിച്ചുതരുന്നു.

മനുഷ്യസമൂഹങ്ങളുടെ മാറ്റത്തിനായുള്ള വ്യഗ്രതാബലവും (mode of transformation) അതിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനമെന്നോണം പാരമ്പര്യത്തെ കാത്തുസൂക്ഷിക്കാനുള്ള ബലവും (mode of resortation) തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തെ മുമ്പോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന 'തേവരുടെ തുമ്പി'യും വ്യവസ്ഥാപിതമായ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കാനായി ദേവിയുടെ തമോഭാവമായ 'കാളി' എന്ന അപരസത്തയിലേക്ക് (അവചമിത്തിലേക്ക്) സ്ഥാനാന്തരം നടത്തുന്ന 'മലഞ്ചു' വെന്ന സ്ത്രീയുടെ കഥ പറയുന്ന 'സത്യം ശോഷിക്കുന്നു'വും ശക്തമായ മിത്തിക്കലാഖ്യാനങ്ങളാണ്. സാംസ്കാരിക പരിണാമങ്ങൾ സംഭവിക്കുമ്പോഴും സമൂഹചേതനയിൽ അവശേഷിക്കുന്ന അടിസ്ഥാന സൂചകങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ ലെവിസ്ട്രോസ് മിത്തുകളെ പഠനവിധേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. അവയുടെ ആന്തരികഘടനയിൽ ഒരു ഭ്രമാത്മകതലമുണ്ടെന്നും അത് അയുക്തികവും വികാരപൂരണോന്മുഖവുമാണെന്ന് മന:ശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളും വെളിപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ആന്തരിക കാമനകളുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനായി കാളിയുടെ രൂപത്തെ ആവേശിച്ച് അഭികാമ്യനല്ലാത്ത ഭർത്താവിനെ

കൊല ചെയ്ത് കാമുകനെ സ്വന്തമാക്കാൻ വ്യാമോഹിക്കുന്ന മലഞ്ചുവിലൂടെ പുരാവൃത്തത്തിൽ ലീനമായി കിടക്കുന്ന ഋണാത്മക തലങ്ങളേയും ആഖ്യാന ത്തിന്റെ അബോധഘടനയിൽ ശ്രീരാമൻ സ്ഥാപിച്ചുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. 'വെളുത്ത പക്ഷിയെ കാത്ത്' എന്ന കഥയിലെ 'ധീരാദീദിയും' മലഞ്ചുവിന്റെ മറ്റൊരു മുഖ ത്തെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്.

'വെളുത്ത പക്ഷിയെ കാത്ത്' എന്ന കഥ ചരിത്രവും ദേശീയതയും മിത്തും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സവിശേഷമായൊരു സൃഷ്ടിയാണ്. ഇന്ത്യ യിലെ വടക്കു പടിഞ്ഞാറൻ പ്രവിശ്യയിൽ നിന്ന് വംശവൈരാർത്ഥം നടത്തിയ കൊലപാതകകുറ്റത്തിന് ശിക്ഷിക്കപ്പെട്ട് കാലാപാനിയിലെ സെല്ലുലാർ ജയിലിൽ എത്തിപ്പെട്ട 'ധീരാദീദി'യെന്ന ഗോത്രവനിതയുടെ ജീവിതാവിഷ്കാരമാണിത്. ഖിലാഫത്ത് സമരാനുബന്ധമായുള്ള നാടുകടത്തലും രണ്ടാം ലോകമഹായുദ്ധ ത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട് ദ്വീപിൽ നടന്ന ജപ്പാൻ അധിനിവേശവുമൊക്കെ ചരിത്രഖണ്ഡ ങ്ങളും കാലസൂചകങ്ങളുമായി ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒപ്പം ധീരാദീദിയുടെ ജന്മസ്ഥലമായ ഉത്തരേന്ത്യൻ ഗ്രാമവും പ്രസ്തുത സ്ഥലരാ ശിയോട് ബന്ധപ്പെട്ട് കുലവൈരത്തിന്റെയും രക്തദാഹത്തിന്റെയും പ്രതീകമായ 'വെളുത്ത പക്ഷി'യെന്ന മിത്തും ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഇടംതേടുന്നു. കഥയിലെ ചരിത്രത്തേയും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈയക്തികമായ സ്വപ്നങ്ങളെയും നിർണ്ണയി ക്കാനും തിരുത്തിക്കുറിക്കാനും ശക്തമാണ് പ്രസ്തുതമിത്ത് എന്നിടത്താണ് അത് സ്ഥലികമായി വേർതിരിഞ്ഞുനിന്ന് കുടിപ്പകയും വംശവൈരവുമൊക്കെ അന്യമായ കേരളീയപരിസരത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ഒരാഖ്യാനമെന്ന നിലയിൽ സംഘർഷം ജനിപ്പിക്കുന്നത്.

2.3.9 മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ വിവിധമുഖങ്ങൾ

യഥാർത്ഥത്തിൽ സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ എല്ലാകഥകളും മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ കഥ തന്നെയാണ് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. വികാരവിക്ഷുബ്ധമായ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധ ങ്ങളെപ്പോലും തികഞ്ഞ സംയമനത്തോടെയും ഒട്ടൊരു നിസ്സംഗതയോടെയുമാണ് ശ്രീരാമൻ ആഖ്യാനംചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന വസ്തുത പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതിവൈകാരികതകൊണ്ട് മടുപ്പുളവാകാത്ത ഭാഷയിൽ കഥ പറയണമെന്നും എന്നാൽ മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾക്കിടയിൽ രൂപപ്പെടുന്ന സമസ്യകളെ അതേപോലെ അനുവാചകരിൽ എത്തിക്കണമെന്നുള്ള ഒരു നിർബന്ധബുദ്ധി യാണ് ഇതിനു പിറകിലെന്നുകാണാം. കപടമായ സദാചാരബോധത്തിന്റെയും ഊട്ടിയുറപ്പിക്കപ്പെട്ട സങ്കല്പങ്ങളുടെയും യാഥാസ്ഥിതികമായ കാഴ്ചപ്പാടുകളു ടെയും യാതൊരുവിധത്തിലുള്ള കെട്ടുപാടുകൾക്കും വിധേയനാകാത്ത, സ്വതന്ത്ര

വീക്ഷണവും ആർജ്ജവം നിറഞ്ഞ മനോഭാവവും പുലർത്തുന്ന ഒരു കഥാകൃത്തി നെയാണ് പ്രസ്തുതകഥകൾ മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. 'ഒട്ടുചെടി'യിൽ പ്രതിപാദി തമാകുന്ന 'അവ്യാഖ്യേയമായ ജീവിതം' എന്ന ആശയം ശ്രീരാമന്റെ മിക്കകഥക ളിലും ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന മാനുഷികബന്ധങ്ങളുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥായി യായി ചേർന്നുകിടപ്പുണ്ട്.

'വാസ്തുഹാര'എന്ന കഥയിലെ കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കരുടെ ആദ്യഭാര്യയായ ഭവാനിയമ്മയേയും രണ്ടാം ഭാര്യയും ബംഗാളിസ്ത്രീയുമായ ആരതിപ്പണിക്ക രെയും നോക്കുക. സപത്നിമാരെങ്കിലും ഒരിക്കലും നേരിട്ടു കണ്ടിട്ടില്ലാത്തവർ. പക്ഷേ അവർക്കിടയിൽ അസൂയയും പകയും കൂടിക്കലർന്നൊരു ഹൃദയബന്ധം നിലനിൽക്കുന്നു. 'അറ്റ കൈക്ക് ഉപ്പുതേയ്ക്കാത്ത'വളും പരുക്കയുമായ ഭവാനി, തന്റെ ഭർത്താവിന്മേൽ ആധിപത്യം പുലർത്തിയവളാണ് ആരതി എന്നിരിക്കിലും അവളോട് ഉദാരമനോഭാവം കാണിക്കുന്നു. അഭിമാനിയായ ആരതി ഭവാനിയുടെ ഔദാര്യത്തെ കൈപ്പറ്റാൻ വിമുഖത പ്രകടിക്കുമ്പോഴും കുശുമ്പു കലർന്നൊരു കൗതുകം ഹൃദയത്തിൽ സൂക്ഷിക്കുന്നതായി കാണാം. അസാമാന്യമായ പ്രതിഭാ വിശേഷമുള്ള ഒരു കാഥികന്റെ സാന്നിധ്യം പ്രസ്തുതകഥയുടെ ബന്ധാഖ്യാനത്തി നുള്ളിൽ പ്രകടമാണ്. അതുപോലെ 'സ്വതന്ത്ര' എന്ന കഥയിൽ വേശ്യയായ നായിക തന്റെ മുൻപോട്ടുള്ള സ്വതന്ത്രമായ ജീവിതത്തിന് വിഘാതമായി നിൽക്കുന്ന കുഞ്ഞിനെ ഉപേക്ഷിക്കാൻ തീവ്രമായി ആഗ്രഹിക്കുന്നതും ഒടുവിൽ ആരുടെയോ കാറിടിച്ചു കുഞ്ഞ് മരണപ്പെട്ട് അവളുടെ തീവ്രാഭിലാഷം പൂരിതമാകു കയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ കഥയിവിടെ തീരുന്നില്ല. കുഞ്ഞിന്റെ അപകടമരണ ത്തിന് കാറുകാരനിൽനിന്ന് വിലപേശി കരസ്ഥമാക്കിയ പണംകൊണ്ട് ആർത്തി യോടെ ഭക്ഷണം കഴിക്കാനാരംഭിക്കുമ്പോൾ വിശന്നുവലഞ്ഞു കരയാറുണ്ടായി രുന്ന കുഞ്ഞിന്റെ മുഖം ഓർമ്മയിൽ തെളിയുകയും ഒരു ഭ്രാന്തിയെപ്പോലെ ആർത്തലച്ചുകരഞ്ഞ് അവൾ പുറത്തേക്കോടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ കഥയിൽ മാതൃത്വത്തിന്റെ മഹത്വത്തെ വാഴ്ത്തുകയല്ല ശ്രീരാമന്റെ ഉദ്ദേശ്യം എന്നുകാണാം. അങ്ങനെയെങ്കിൽ പുതിയ ഭർത്താവുമൊത്തുള്ള ലൈംഗികബന്ധത്തിനുശേഷം അതുവരെ ഹൃദയത്തോടു ചേർത്തിരിക്കുന്ന മകനെ ഉപേക്ഷിച്ച് സ്വന്തം സുഖം തേടി ഭർത്താവിനൊപ്പം തനിയെ വിദേശത്തേക്കുപോകാൻ കരളുറപ്പുതേടുന്ന ഒര മ്മയുടെ കഥപറയുന്ന 'മനസ്സിൽ ഉരുക്കുപരക്കുന്നു' എന്ന കഥ അദ്ദേഹം രചിക്കു മായിരുന്നില്ല. ഏതു ബന്ധത്തിന്റെയും അവ്യാഖ്യേയവും അനിർവ്വചനീയവുമായ തലങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലാണ് ശ്രീരാമൻ ബദ്ധശ്രദ്ധനായിരിക്കുന്നത്. അമ്മ അറിഞ്ഞിരുന്നു, മൂത്തമകൻ കർണ്ണൻ, അവിൽപ്പൊതി തുടങ്ങിയവയൊക്കെ മാതൃത്വത്തിന്റെ വിഭിന്നമുഖങ്ങളെ അനാവരണം ചെയ്യുന്ന കഥകളാണ്.

‘പൊന്തൻമാട’യും ‘ശീമത്തമ്പുരാനും’ ഉടമയും അടിമയും തമ്മിലുള്ള അസാധാരണമായ സ്നേഹബന്ധത്തിലാണ് ഊന്നുന്നതെങ്കിൽ ‘ആമം’ എന്ന കഥ ഛർദ്ദിച്ച് അവശനായിരിക്കുന്ന പോലീസുകാരന്റെ പുറം, വിലങ്ങിട്ട കൈകൾകൊണ്ട് അനുതാപത്തോടെ തടവിക്കൊടുക്കുന്ന കുറ്റവാളിയിൽ അഥവാ യാതൊന്നിനും വേലി കെട്ടിത്തിരിച്ചു നിർത്താനാവാത്ത മാനുഷികബന്ധവൈചിത്ര്യത്തിൽ ആണ് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്.

2.3.10 ലിംഗബന്ധങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയം

സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളേറെയും വ്യക്തവും കൃത്യവുമായ കള്ളികളിൽ ഒതുക്കിനിർത്താനാകാത്തതും നിയമവ്യവസ്ഥകളെ തെല്ലും വകവെക്കാത്തതുമായ സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധങ്ങളെ ആഖ്യാനംചെയ്യുന്നവയാണ്. ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം, ചിദംബരം, ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ല, കൂട്ടിവായിക്കരുത്, ബേട്ടാപുരം റെസ്റ്റ്ഹൗസ്, ഒരു സ്വപ്നത്തിന്റെ അന്ത്യം, പൊള്ളലേൽക്കുന്നു, സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ, അഭിമുഖം, സത്യം ശോഷിക്കുന്നു എന്നിങ്ങനെ ദാമ്പത്യേതരബന്ധങ്ങളിൽ അഭിരമിക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തെ ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്ന കഥകളുടെ ശ്രേണി വളരെ വലുതാണ്. മനുഷ്യസഹജമായ ചാപല്യങ്ങളെ അനുതാപപൂർവ്വം വീക്ഷിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവ് പ്രസ്തുതകഥകളിൽ ന്യായാധിപവേഷം എടുത്തണിഞ്ഞ് കുറ്റവിചാരണ നടത്തുന്നില്ല എന്നത് പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുതയാണ്.ഇവയിലെ ആഖ്യാനസ്വരം എപ്പോഴും നിഷ്പക്ഷമായിത്തന്നെ നിലകൊള്ളുന്നു. ബന്ധരൂപീകരണത്തിലെ സൂക്ഷ്മമാത്രകളിൽ ശ്രദ്ധയൂന്നുന്ന ആഖ്യാനത്തിൽ ലൈംഗീകതയുടെ സവിശേഷമായൊരു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നുണ്ട്. തീക്ഷ്ണമായ തലങ്ങളും പാരസ്പര്യത്തിന്റെയും പ്രണയത്തിന്റെയും ആന്തരികലയങ്ങളും സമന്വയിച്ചുകൊണ്ട് ഉടലെടുക്കുന്ന ബന്ധങ്ങളുടെ വിചിത്രമായ ഭൂമികയിലാണ് ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. അടിച്ചമർത്തപ്പെടേണ്ട ഒരു ജന്മവാസനയായോ ഇക്കിളിപ്പെടുത്തുന്ന അശ്ലീലമായോ ലൈംഗികത ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ മാറുന്നില്ല എന്നതുതന്നെയാണ് പ്രസ്തുതകഥകൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയം.

> ‘മനുഷ്യനെ ഒരു കാരണവശാലും ചങ്ങലക്കിടാൻ പാടില്ല. മാനസികമായോ ശാരീരികമായോ ഒരുതരത്തിലുള്ള ബന്ധനവും മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ വരാൻ പാടില്ല. അങ്ങനെയുണ്ടായാൽ, അതിനെ എതിർക്കാനുള്ള ശീലം വളർത്തിയെടുക്കണം. അതാണ് ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള എന്റെ ഫിലോസഫി.’[22]

എന്ന് ശ്രീരാമൻ നിസ്സംശയം പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുള്ളത് പ്രസ്തുത കഥകളുടെ ലിംഗബന്ധസ്വാതന്ത്ര്യത്തോട് കൂട്ടിവായിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

റെയിൽപ്പാളങ്ങൾ, ഓർമ്മച്ചെപ്പ്, ചുഴലിയിൽ, പടക്കുതിരകൾ, വിശിഷ്ടാതിഥി, ഇന്നത്തെ സന്ദർശനം, മരണം ഗഡുക്കളായി, ഡ്രിഫ്റ്റ് വുഡ്, ഒരു സ്വപ്നത്തിന്റെ അന്ത്യം തുടങ്ങിയ കഥകളിൽ ലൈംഗികതയ്ക്കും പ്രണയത്തിനുമൊക്കെ അപ്പുറം ഉദാത്തവും അവ്യാഖ്യേയവുമായ സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധങ്ങളുടെ വൈചിത്ര്യപൂർണ്ണമായ അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങൾ അനാവൃതമാകുന്നു. ശ്രീരാമന്റെ കഥയിലെ ലിംഗബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദപഠനം നടത്തിയ കെ.വി.സുമംഗല അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് നോക്കുക.

> 'പ്രത്യേകമായ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളിലേക്കോ അവയവവിവരണങ്ങളിലേക്കോ പോകാതെ സാഹചര്യങ്ങളുടെ സാധ്യതകളിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികനിർണ്ണയങ്ങളിലും അവിസ്മരണീയങ്ങളാകുന്ന ലിംഗബന്ധങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാരീതിയിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. പ്രകൃതിയും ബാഹ്യപരിസരങ്ങളും ഉടലിലേക്കും മനസ്സിലേക്കും സൗന്ദര്യാത്മകതയൊരുക്കുന്ന അനന്യമായ രീതിയാണത്. ശരീരത്തിന്റെ വർണ്ണനകളില്ലാതെത്തന്നെ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ അവയൊക്കെ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നു. അത്തരം ബന്ധങ്ങളാകട്ടെ അയവില്ലാത്ത സദാചാരനിഷ്ഠകൾക്കും നിയമങ്ങൾക്കുമൊക്കെ അതീതമാണെന്ന പ്രതീതിയും ഒപ്പം ജനിപ്പിക്കുന്നു'[22]

ഇതിനു വിരുദ്ധമായി ലൈംഗികബന്ധത്തെ മറ്റു പലതരത്തിലുള്ള അഭിലാഷപൂരണത്തിനുള്ള ഉപാധിയായി സ്വീകരിക്കുന്ന ബന്ധങ്ങളെയും ശ്രീരാമൻ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉടൽവല, വിചിന്തനം, മുറിവുകൾ ഉണങ്ങുന്നു, ഇമ്മീഡിയറ്റ് ഡീസന്റ് മാര്യേജ്, വൃന്ദയുടെ ഭർത്താവ്, രോഗികൾ തുടങ്ങിയ കഥകളിൽ ബന്ധങ്ങളിലെ ഒരു വശത്തെ കാപട്യവും മറുവശത്തെ ആത്മാർത്ഥതയും കൂടിച്ചേർന്ന് സംഘർഷം സൃഷ്ടിക്കുകയോ കമ്പോളത്തിലെ സവിശേഷമൂല്യമുള്ള വില്പനചരക്കായി ലൈംഗികത അധഃപതിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. പ്രസ്തുത ആഖ്യാനങ്ങൾ ഇരുണ്ടനർമ്മത്തെ ഉൾച്ചേർത്ത് ലൈംഗികതയുടെ തീക്ഷ്ണമായൊരു സാന്നിധ്യത്തെ പ്രകടമായിത്തന്നെ അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നു.

2.3.11 ഏകാകിതയും ഉന്മാദവും

ബന്ധങ്ങൾ സമ്മാനിച്ച വ്യഥ താങ്ങാനാവാതെ ജീവിതത്തിൽനിന്ന് ഒറ്റപ്പെട്ടുപോയ ഒട്ടേറെ മനുഷ്യരുടെ കഥകളും ശ്രീരാമൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ആത്മാവിൽ കടുത്ത ഏകാകിത അനുഭവിക്കുമ്പോഴും സമൂഹത്തിൽനിന്ന് അവർ അന്യരായിത്തീർന്നിരുന്നില്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. പൊന്തൻമാട (പൊന്തൻമാട) ശീമത്തമ്പുരാൻ, അമ്മ (ശീമത്തമ്പുരാൻ), തമ്പാൻ (ഇന്നലെകളിൽ ഉറങ്ങുന്നവർ), ചിറകാളി (ദുഃഖിതരുടെ ദുഃഖം) കൗസല്യമൂത്തമ്മ (കൗസല്യമൂത്തമ്മ) എന്റോസിവ

ല്യമ്മ (എന്റോസിവല്യമ്മ), മലേഷ്യേളാമ്മ (ജോഹാർമെൻഷൻ) തങ്കചെറ്യേമ (സ്വർണ്ണക്കൂടുകളിൽ), വാർഡൻ (ഒഴുക്കിനെതിരെ) തുടങ്ങി ആ നിര നീണ്ടുപോകുന്നു. പ്രണയിച്ചവരെ നഷ്ടപ്പെടുന്നതാണ് പലരെയും ഏകാകികളും ഉന്മാദികളുമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. ഭാര്യയായ കാർത്തുവിന്റെ നിരാസം കാരണം ജീവിതകാലം മുഴുവൻ ഏകാകിയായി കഴിയാൻ വിധിക്കപ്പെടുന്നവനാണ് പൊന്തൻമാട. എങ്കിലും മണ്ണിനോടും കൃഷിയോടും യജമാനനോടുമുള്ള അഭിനിവേശം മാടയെ ഭ്രാന്തനാക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ വിദേശത്തുള്ള പ്രാണപ്രേയസിയെ എന്നെന്നേക്കുമായി പിരിഞ്ഞ് കടുത്ത ഏകാന്തതയിൽ നാട്ടിൽ ജീവിതം തള്ളിനീക്കേണ്ടിവന്ന ശീമത്തമ്പുരാന് മണ്ണിൽ വേരുകളാഴ്ത്താൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ഏകാകിത അദ്ദേഹത്തെ മരണത്തിലേക്കാണ് തള്ളിയിട്ടതെങ്കിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അമ്മയെ പുത്രനഷ്ടവും വാർദ്ധക്യകാല ഏകാന്തതയും നിർദ്ദയം ഭ്രാന്തിലെത്തിക്കുന്നു.

> 'മാട അപ്പോഴും ശീമത്തമ്പുരാന്റെ അമ്മയെ കൺമുന്നിൽ കാണുകയായിരുന്നു. ആ വീട്ടിൽനിന്നും ഒറ്റപ്പെട്ടുപോയ ഒരു സ്ത്രീ...'[23]

'ദുഃഖിതരുടെ ദുഃഖ'ത്തിലെ ചിറകാളിയും 'അവിൽപ്പൊതി'യിലെ നാരായണിയുമൊക്കെ ഇക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നവരാണ്. സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ക്രൗര്യവും അവരനുഭവിക്കുന്ന ഏകാകിതയ്ക്കും ഉന്മാദത്തിനും കാരണീഭൂതങ്ങളാണെന്നുമാത്രം. സ്വന്തം നിലത്തെ ഒരു കുഞ്ഞിനെപ്പോലെ സ്നേഹിച്ച എന്റോസിവല്യമ്മ അനന്തിരവന് വിദേശത്തുപോകാനുള്ള പണത്തിനായി അത് വിൽക്കാൻ നൽകുന്നുവെങ്കിലും ആ ഭൂനഷ്ടം അവരെ തകർത്തുകളയുന്നു. ചെറുപ്പത്തിലേ സംഭവിച്ച വൈധവ്യത്തേയും മറ്റു രണ്ടു വിവാഹത്തകർച്ചയേയും അവർ പ്രതിരോധിച്ചത് തനിക്കു ഭാഗത്തിൽ കിട്ടിയ നിലം പണിതും നെല്ലുകച്ചവടം നടത്തിയുമായിരുന്നു. തികഞ്ഞ തന്റേടിയായിട്ടും ആ നിലം തന്റേതല്ലാതായി മാറിയത് അവരെ സമൂലം തകർത്തുകളയുകയും പതിയെ പതിയെ ഉന്മാദത്തിന്റെ തീവ്രതകളിലേക്ക് തെന്നി വീഴ്ത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭൂസ്വത്തിനോട് അഥവാ നിലത്തിനോട് അമിതാസക്തി വെച്ചുപുലർത്തുന്ന ഒട്ടേറെ കഥാപാത്രങ്ങളെ ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്ത് കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. 'വാസ്തുഹാര', 'ചതുർത്ഥി' 'നന്തുണി' തുടങ്ങിയ കഥകളിലൊക്കെയും നായകന്മാരുടെ അമ്മമാരും ഇതിൽപ്പെടുന്നു. നെൽകൃഷിയും അത് നൽകുന്ന ആദായവും ഐശ്വര്യവുമൊക്കെ പ്രത്യക്ഷത്തിലെ കാരണങ്ങൾ മാത്രമാണെങ്കിൽ ഭർത്താവിന്റെ അഭാവത്തിലും മുതിർന്ന മക്കൾ തന്നിൽനിന്നും അകന്നുപോയെന്ന തോന്നലിനാലും ആന്തരികമായി ഏകാകിത അനുഭവിക്കുന്ന പ്രസ്തുത തറവാട്ടമ്മമാർ നിലവുമായി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന പ്രത്യേകതരം ആത്മബന്ധത്തിലൂടെയാണ് അതില്ലായ്മ

ചെയ്യുന്നതെന്ന് പ്രസ്തുത കഥകളുടെ ആഖ്യാനഘടനയിൽനിന്നും വെളിപ്പെടു ന്നുണ്ട്.

കൗമാരത്തിലെ പ്രണയനഷ്ടത്തിന്റെ ആഘാതത്തിൽ ജീവിതാന്തം ഏകാ കിത വരിച്ച കൗസല്യമൂത്തമ്മയും പ്രണയമെന്ന് പൂർണ്ണമായും വ്യവച്ഛേദിക്കാനാ കാത്തൊരു ഹൃദയബന്ധത്തിന്റെ നഷ്ടവ്യഥയിൽ ഉന്മാദത്തിലെത്തപ്പെട്ട സിന്ദു റാണി ബൽഗോത്രയും (ഒരു സ്വപ്നത്തിന്റെ അന്ത്യം) ലൈംഗികതയ്ക്കപ്പുറം നീണ്ടുപോയൊരു സ്നേഹബന്ധത്തിന്റെ പേരിൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്ത ബർമ്മക്കാ രിയും (ബേട്ടാപുരം റെസ്റ്റ് ഹൗസ്) പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ലളിതസൂത്രവാക്യങ്ങളിലൊ തുക്കാവുന്ന മനുഷ്യബന്ധങ്ങളുടെ ആന്തരികഘടനയിലെ സങ്കീർണ്ണതകളെ വെളി പ്പെടുത്തുന്നവരാണ്. അനുവാചകർക്ക് പൂരിപ്പിക്കാൻ സാധ്യമാകാത്തൊരു സമസ്യ യായി ഇത്തരം ബന്ധങ്ങൾ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ അവശേഷിക്കുന്നതാണ് കാണാനാ വുക.

2.3.12 നവമുതലാളിത്തവും രാഷ്ട്രീയവും

ആധുനികതയുടെ കടന്നുവരവോടെ ആരംഭിച്ച നഗരവത്കരണം, നവമുത ലാളിത്തവ്യാപനം, കമ്പോളാധിപത്യത്തിന്റെ കുതന്ത്രങ്ങൾ എന്നിവ സി.വി.ശ്രീരാ മന്റെ അവസാനഘട്ടത്തിലെ കഥകളിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന പ്രമേയങ്ങളാണെന്ന് പറയാം. ആധുനികതയും ഉത്തരാധുനികതയും കഥയുടെ രൂപഭാവഘടനയിൽ കഥാകൃത്തുപോലും അറിയാതെ അടയാളപ്പെട്ട കഥകളായി വേണം ഇവയെ കാണാൻ. ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെയും ഇരുണ്ടനർമ്മത്തിന്റെയും ഉപയോഗം കൂടു തലാവുകയും രൂപപരമായി കൂടുതൽ കുറുകിവരികയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. മാനവികത യിലടിയുറച്ച സാമൂഹികജാഗ്രതയോടെ സമകാലികജീവിതപരിസരത്തെ നോക്കി ക്കാണുകയും അവയെ കഥകളിൽ പ്രശ്നീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാകൃത്ത്, കേരളത്തിന്റെ കാർഷികാടിത്തറ തകർന്നതിന്റെയും വ്യവസായവത്കൃതസമൂഹ ത്തിലേക്കും പ്രവാസജീവിതത്തിലേക്കുമുള്ള മലയാളിയുടെ സ്ഥാനാന്തരത്തി ന്റെയും സുവ്യക്തചരിത്രരേഖകളായി പ്രസ്തുതകഥകളെ മാറ്റിത്തീർത്തിരിക്കുന്നു. ആഗോളവിപണിയുടെ മുൻപിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയും സംസ്കൃതീമുദ്രകളെയും അടിയറവുവെച്ച് സാമ്പത്തികതാല്പര്യങ്ങൾ പൂർത്തീകരിക്കാനും പാശ്ചാത്യജീവി താനുകരണത്തിൽ മുഴുകാനും വെമ്പുന്നൊരു ജനതയുടെ ദയനീയചിത്രം ഒരു കൊളാഷുപോലെ ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വിവരസാങ്കേതിക വിദ്യയുടെ കടന്നുകയറ്റത്തിൽ മാനുഷികബന്ധങ്ങളുടെ ദാർഢ്യത്തിനു നേരിടുന്ന ശൈഥില്യവും സാമ്പത്തികപുരോഗതിയെ ആധാരമാക്കി രൂപപ്പെട്ട ടൂറിസത്തിന്റെ വികാസപ്രാപ്തിയോടെ കേരളത്തിന്റെ തനത്കലാരൂപങ്ങളും പൈതൃകസ്രോത

സ്സുകളും വില്പനച്ചരക്കായി മാറുന്ന സമകാലികാവസ്ഥയും 'വിപണികൾ പൂക്കുന്നു', 'ഇൻവെസ്റ്റ്മെന്റ്', 'ഓണം ടോയ്സ്', 'വസ്ത്രം മാറി', 'മൾട്ടിമോഹങ്ങൾ', 'പിന്നെയും പുരസ്കാരം', 'മേലെ താമസിക്കുന്നവർ' തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ കഥകളിൽ വിശകലനവിധേയമാകുന്നുണ്ട്. ആഗോളീകരണത്തിന്റെയും ഉദാരവത്കരണത്തിന്റെയും നിറപ്പകിട്ടിൽ മയങ്ങി ചൂഷണവിധേയരാകാൻ കച്ചകെട്ടിയിറങ്ങിയ ആധുനികമനുഷ്യന്റെ ജീവിതാവസ്ഥയുടെ പൊതുചിത്രമായും പ്രസ്തുത കഥകളെ സ്ഥാനപ്പെടുത്താൻ കഴിയും.

വിവരസാങ്കേതികവളർച്ചയുടെ കുതിപ്പിൽ പുതിയ തരംഗങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചവയാണ് ഇന്റർനെറ്റും മൊബൈൽഫോണും. സൈബർലോകത്തെ തന്റെ കഥകളിൽ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രീരാമൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും പുത്തൻസാങ്കേതികവിദ്യയുടെ മികച്ച ഉല്പന്നമായ മൊബൈൽഫോണിനെ ഒട്ടേറെ കഥകളിൽ കേന്ദ്രപ്രമേയമായിത്തന്നെ ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. മലയാള ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിൽ ആദ്യമായി 'മൊബൈൽ ഫോണി'നെക്കുറിച്ച് അതേ ശീർഷകത്തിൽ ഒരു കഥ രചിക്കുന്നത് സി.വി.ശ്രീരാമനാണ്. 'മൊബൈൽ ഫോൺ എന്ന മുക്തി' എന്നായിരുന്നു കഥയുടെ പേര്. മൊബൈൽഫോൺ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ലഹരിയെക്കുറിച്ചും വ്യക്തിയുടെ സ്വകാര്യതയുടെ ഇടങ്ങളിലേക്കുള്ള അതിന്റെ കടന്നാക്രമണത്തെക്കുറിച്ചും പ്രസ്തുതകഥയിൽ ശ്രീരാമൻ ആശങ്ക പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. 'ആനക്കാര്യത്തിനിടയിൽ ചേനക്കാര്യം', 'മൊബൈൽബന്ധങ്ങൾ', 'മൊബൈൽ' എന്നിങ്ങനെയുള്ള കഥകളിൽ 'മൊബൈൽ' വ്യക്തിയുടെ സാമൂഹികാംഗീകാരത്തിന്റേയും പൊങ്ങച്ചത്തിന്റെയും ചിഹ്നമായിത്തീരുന്നതും വ്യക്തികൾക്കിടയിലെ ദൂരം കുറയ്ക്കാനായി കണ്ടുപിടിച്ച പ്രസ്തുത ഉപകരണം ബന്ധങ്ങളെ ശൈഥില്യത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നതും എങ്ങനെയാണെന്ന് വിശകലനം ചെയ്യുന്നത് കാണാം. വ്യക്തിയെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിൽനിന്നും അടർത്തിമാറ്റുന്നതിൽ മൊബൈൽ ഫോൺ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്ന സമകാലീനാവസ്ഥയിൽ ശ്രീരാമന്റെ മൊബൈൽകഥകളുടെ പ്രസക്തി വളരെയേറെയാണ്.

2.3.13 കഥാഘടനയിലെ രാഷ്ട്രീയമാനങ്ങൾ

ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾക്ക് സവിശേഷമായൊരു രാഷ്ട്രീയമുണ്ട്. അത് കാഥികന്റെ വ്യക്തിജീവിതത്തിലെ കക്ഷിരാഷ്ട്രീയത്തിൽ നിന്നും വിഭിന്നമാണ്. ആത്മീയത, ലൈംഗികത, ആധുനികത, ദേശീയത, നിയമവ്യവസ്ഥ, കൊളോണിയലിസം, ചരിത്രം എന്നിവയോട് കഥകളിൽ സ്വീകരിച്ച നിലപാട്ത്തന്നെയാണ് ആ കഥകൾ മുൻപോട്ടു വയ്ക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയം എന്നു പറയാം. പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ പലനിലാപാടുകളെയും എതിർക്കുന്നതായൊരു സമീപനത്തെ മിക്ക കഥകളുടെയും

ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിന്നും കണ്ടെടുക്കാനാകുന്നത് ഇതുകൊണ്ടാണ്. കടുത്ത ഇടതുപക്ഷാനുഭാവിയായിരുന്നിട്ടും പൊന്തൻമാട, അവിൽപ്പൊതി, ഒരല്പം ചരിത്ര ചിന്ത പോലുള്ള കഥകളെഴുതാൻ ശ്രീരാമൻ ഒട്ടും മടിച്ചില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. മനുഷ്യനന്മയ്ക്കും രാഷ്ട്രീയ പുരോഗതിയ്ക്കുമായി രൂപപ്പെട്ട രാഷ്ട്രീയ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ ബഹിഷ്കരിച്ചും അവ മുൻപോട്ടുവെച്ച ആശയസംഹിതകളെയും പ്രത്യാശകളെയും കാറ്റിൽപറത്തിയും കക്ഷിരാഷ്ട്രീയത്തിലേക്കും സ്വാർത്ഥതാല്പര്യ സംരക്ഷണത്തിലേക്കും ചുരുങ്ങിയൊടുങ്ങിയതിന്റെ വ്യക്തമായ ചിത്രം ഇത്തരം കഥകളിൽ നിന്നും ലഭിക്കുന്നതാണ്. സാധാരണക്കാരന്റെ ഭൗതികജീവിതനിലവാരത്തെക്കുറിച്ചും അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങളെക്കുറിച്ചും അജ്ഞരായ നേതൃനിരയുടെ കാപട്യങ്ങളിലേക്കും അധികാര സ്ഥാനങ്ങളിലെത്തുമ്പോൾ ചവിട്ടിക്കയറിയ പടവുകളെ നിഷ്കരുണം നിരാകരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയക്കാരുടെ നന്ദികേടിലേക്കും 'സാധാരണക്കാരനെ അറിയും', 'അവിൽപ്പൊതി', 'ഒരല്പം ചരിത്രചിന്ത'പോലുള്ള കഥകൾ വിരൽചൂണ്ടുന്നുണ്ട്. ഇവ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽനിന്ന് പിൻതള്ളപ്പെട്ടവരുടെയും നിർദ്ദയം തഴയപ്പെട്ടവരുടെയും ആഖ്യാനം കൂടിയാണ്.

കിട്ടാതെപോയ വോട്ട്, മോസ്കോറോഡിന്റെ ഓർമ്മകൾ, അളമുട്ടിയാൽ, യാത്രകളുടെ തലമുറ, മീശ, പുതുമയില്ലാത്തവരുടെ നഗരം, അണിമുറിയാതെ, വിജയസ്തംഭം മഹാശ്ചര്യം, കടലാസ് പെരുമാൾ തുടങ്ങിയ കഥകൾ എഴുത്തുകാരന്റെ വ്യക്തിപരമായ രാഷ്ട്രീയചായ്വുകളുടെ ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്. ഇവയിൽ 'കിട്ടാതെ പോയ വോട്ട്' എന്ന കഥ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഇടുങ്ങിയ പരിസരത്തിൽനിന്നും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നതും വോട്ടുരാഷ്ട്രീയത്തെ തള്ളിക്കളയുന്നതും ആണ്. ആഖ്യാനഭാഷയുടെ നിശിതത്വംകൊണ്ടും പ്രമേയാവിഷ്കാരത്തിലെ സൂക്ഷ്മതകൊണ്ടും സവിശേഷമായൊരു ആഖ്യാനമായി പ്രസ്തുത കഥകൾക്കിടയിൽ ഒറ്റതിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. സ്വാർത്ഥതയിൽ പുതഞ്ഞുപോയ സമകാലിക പാർട്ടിരാഷ്ട്രീയത്തിൽ മനുഷ്യത്വം മരവിച്ചിട്ടില്ലാത്തവർ ഇനിയും അവശേഷിക്കുന്നുണ്ടെന്ന വിളംബരം കൂടിയാണ് ഈ കഥയിലൂടെ തികഞ്ഞ മാനവികതാവാദിയായ ശ്രീരാമൻ നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

2.3.14 കൊളോണിയലിസവും ബ്യൂറോക്രസിയും

കൊളോണിയൽ സമീപനങ്ങൾക്ക് നേരെയുള്ള വ്യക്തമായ കലാപങ്ങളായി ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ കാണാവുന്നതാണ്. 'വസ്തുഹാര'തൊട്ട് ആരംഭിക്കുന്ന പ്രസ്തുതസംഘർഷം ആ കഥാലോകത്തിലുടനീളം കാണാവുന്നുണ്ട്. കൊളോണിയൽ ഇന്ത്യയുടെയും ആൻഡമാൻ-നിക്കോബാർ ദ്വീപസമൂഹത്തി

ന്റെയും വ്യക്തമായൊരു ചരിത്രത്തിന്റെ കൃത്യമായ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിൽ സവിശേഷശ്രദ്ധതന്നെ ശ്രീരാമൻ പുലർത്തിയിരുന്നതായി വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. ഇന്ത്യയുടെ ദേശീയബോധം കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധതയിൽ ഊന്നിയാണ് രൂപപ്പെട്ടതെങ്കിലും ബ്രിട്ടീഷുകാർ മുൻപോട്ടുവെച്ച നൂതനശാസ്ത്രസാങ്കേതികവിദ്യയോടും നിയമസംവിധാനത്തോടും സർവ്വോപരി ആംഗലേയഭാഷയോടും കടുത്ത ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തിയിരുന്ന ഒരു മേൽത്തട്ടുജനവിഭാഗവും ഉണ്ടായിരുന്നതായി ശ്രീരാമൻ തന്റെ കഥകളിൽ രേഖപ്പെടുത്താൻ മറന്നിട്ടില്ല.

'ഇന്നലെയിൽ ഉറങ്ങുന്നവർ' എന്ന കഥയിലെ തമ്പാന്റെ വാക്കുകൾ നോക്കുക.

> ''എന്റെ ഫാദറിന്റെ കാലമായപ്പോഴേക്കും ഞങ്ങളൊക്കെ കംപ്ലീറ്റ്ലി വെസ്റ്റർണൈസ്ഡ് ആയി. എന്റെ ഫാദർ മരിക്കുന്ന സമയത്ത് ഗോഡിനെ പ്രെയ് ചെയ്തതുപോലും ഇംഗ്ലീഷിലായിരുന്നു. എന്റെ ഫാദർ എങ്ങനെയാണ് മരിച്ചതെന്നറിയാമോ? പണ്ടൊരു മലബാർ കളക്ടർ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലേ, ഇംഗ്ലണ്ടിൽ സെയിൽസ് ആയ ഒരു ഇറ്റാലിയൻ, ഒരു ഐ.സി.എസ്.മാൻ. എന്റെ മെറ്റേർണൽ ഗ്രാന്റ് മദറിന് പഴയ മലബാർ ബോർഡർ ഏരിയായിൽ കുറേ സ്ഥലമുണ്ടായിരുന്നു. അവിടെ ആ മലബാർ കളക്ടറും എന്റെ ഫാദറും കൂടി ഒരു ഗോൾഫ് ലിങ്ക് ഉണ്ടാക്കുന്ന ശ്രമത്തിലായിരുന്നു. അപ്പോൾ കാലിൽ ഒരു കാട്ടുമുള്ളു തറച്ചു. സെപ്റ്റിക്കായി; അതുകൊണ്ട് എന്തുപറ്റി? കേരളത്തിന് ഒരു പ്രോസ്പെക്റ്റിസ് ഗോൾഫ് ലിങ്ക്സ് നഷ്ടപ്പെട്ടു''[23]

'ഇനി ഋഷികശിലേക്കില്ല', 'മെക്കിൻടോഷ് സായിപ്പിന്റെ പെരാമ്പുലേറ്റർ', 'വേഷംമാറി' എന്നിങ്ങനെയുള്ള കഥകൾ കൊളോണിയൽ കാലഘട്ടത്തിന്റെ അവശേഷിപ്പുകളെ ആരാധനയോടെ സൂക്ഷിക്കാൻ വെമ്പുന്നവരുടെ ജീവിതചിത്രങ്ങളാണ്. അവയിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനസ്വരം ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റേതാണെന്ന് മാത്രം.

കൊളോണിയൽ അധികാരഘടനയ്ക്ക് കീഴിൽ വലിയൊരു കാലയളവിൽ ഉദ്യോഗം നിർവ്വഹിച്ച ശ്രീരാമനിൽ കൊളോണിയൽ അനുകൂലമനോഭാവവും വിധേയത്വവും രൂഢമൂലമായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതായി കാണാം. എന്നാൽ അതോടൊപ്പം ഉദ്യോഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതിനു മുൻപ് നാട്ടിൽവെച്ച് സ്വാതന്ത്ര്യസമരാനുബന്ധമായി രാഷ്ട്രീയപ്രവർത്തനത്തിൽ ഏർപ്പെടുകയും ഉദ്യോഗം രാജിവെച്ചശേഷം അതിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചുവരികയും ചെയ്തിരുന്നതിനാൽ പ്രബലമായിരുന്ന കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധസമീപനവും ദേശീയോന്മുഖതയും സമ്മിശ്രമായി അന്തർലീനമായിരുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പല കഥകളും തെളിയിക്കു

ന്നുണ്ട്. ബ്രിട്ടീഷ് കൊളോണിയൽ അധിനിവേശഫലമായി വിഭജിക്കപ്പെട്ട രാഷ്ട്ര സങ്കല്പത്തേയും ദേശീയതയിൽ സംഭവിച്ച പിളർപ്പിനേയും പ്രശ്നീകരിക്കുന്ന 'വാസ്തുഹാര', കൊളോണിയലിസം ഇന്ത്യൻ മനസ്സിൽ സൃഷ്ടിച്ച ആഘാതങ്ങളെ സസൂക്ഷ്മം ആലേഖനംചെയ്ത കഥയാണെങ്കിലും മറ്റു പല ദ്വീപുകഥകളും സമാനമായ അനുഭവത്തെയല്ല മുൻപോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. കൊളോണിയൽ ഓർമ്മകളെ ഗൃഹാതുരത്വത്തോടെ തഴുകുന്ന ഒരു കോളനൈസേഷൻ ഓഫീസർ തന്നെയാണ് ഈ കഥകളിൽ എല്ലാം ഒരേ സമയം ആഖ്യാതാവും കഥാനായകനുമായി കടന്നു വരുന്നത് എന്നുകാണാം.

> 'തുറമുഖത്തിന്റെ പ്രകൃതിരമണീയത, കുറച്ചുകാലം മുമ്പുവരെ അവിടെ അടുത്തിരുന്ന ഗ്രീക്ക് ചരക്കുകപ്പലുകൾ, യൂറോപ്പിൽ റെയിൽവേ സ്ലീപ്പുകൾക്ക് ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന ഗർജൻ, പഡാക് മരങ്ങൾ, ഗേജ്വേയിൽ ഇരുന്ന് പേർഷ്യൻ ജഗ്ഗിൽ ബിയർ മുക്കിക്കുടിച്ച് കരുവാളിച്ച ബ്രെഡ് കടിച്ചുതിന്നുന്ന കപ്പിത്താന്മാർ-എസ്. കെ. പൊറ്റെക്കാടിന്റെ യാത്രാവിവരണങ്ങളിൽ വായിച്ചുമറന്ന പലരും, ഒരുപക്ഷേ കൂടുതൽ മിഴിവോടെ, ഈ വിവരണത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ആന്തമാൻ നിക്കോബാർ ദ്വീപുകളുടെ വർണ്ണശബളമായ കൊളോണിയൽ ഭൂതകാലത്തിന്റെ വിഷാദസ്മരണകളായി.'[26]

'കലർപ്പില്ലാതെ' എന്ന കഥയെ വ്യാഖ്യാനിച്ചുകൊണ്ട് കെ.എം.ഷെരീഫ് അഭിപ്രായപ്പെട്ടതാണിത്. പ്രത്യക്ഷഘടനയിൽ ഏറനാടൻ മാപ്പിളസ്ത്രീയുടെ വംശത്തനിമയുടെ സംരക്ഷണവ്യഗ്രതയിൽ ഊന്നുന്നതാണ് കഥയെങ്കിലും പശ്ചാത്തലവർണ്ണനയുടെ ഗൃഹാതുരത്വം കലർന്ന ആധിക്യവും മേയോവധത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിലെ പ്രതിലോമഘടകങ്ങളും ചേർന്ന് തികച്ചും വിരുദ്ധമായൊരു ധ്വനിയെ പ്രസ്തുതകഥയുടെ അബോധഘടന ദമനംചെയ്തു വെച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം.

'കഥയ്ക്കു പിന്നിൽ' എന്നൊരു ലേഖനത്തിൽ തന്നെ കോളനൈസേഷൻ അസിസ്റ്റന്റ് ഓഫീസറായി നിയമിച്ച ഒരു ഐ.സി.എസ് ഉദ്യോഗസ്ഥന്റെ ഭാര്യയെക്കുറിച്ച് വളരെ ആദരവോടെയും സ്നേഹാതിരേകത്തോടെയും ശ്രീരാമൻ വാചാലനാവുന്നുണ്ട്. 'ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ല' എന്ന കഥയിലെ മിസിസ് ക്ഷിതീഷ് ചന്ദ്ര സന്യാലും 'ഒരു സ്വപ്നത്തിന്റെ അന്ത്യ'ത്തിലെ സിന്ദുറാണി ബൽഗോത്രയും പ്രസ്തുത 'മേഡ'ത്തിന്റെ പ്രതിച്ഛായകളാണ്. അധികാരത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ഭാവങ്ങളും ഈ കഥകൾ മുൻപോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ സ്ത്രീ തന്റെ അധികാരത്തെ ലൈംഗികസംതൃപ്തിയ്ക്കായി വിനിയോഗിക്കുന്നു. കോളനൈസേഷൻ ഓഫീസറായ കഥാനായകൻ തന്റെ കീഴിലുള്ള സ്ത്രീകൾക്കുമീതെ തന്റെ അധി

കാരമുപയോഗിക്കുകയും അവരെ ലൈംഗികമായി വിധേയരാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അഥവാ ആ അധികാരം സ്വമേധയാ അവരെ വിധേയരാക്കി മാറ്റുന്നു എന്നും പറയാം. ബോട്ടാപുരം റെസ്റ്റ് ഹൗസ്, രാമചന്ദ്രനഗർ, ഈശ്വരൻ കോവി ലിലെ പശുപതി ഉത്സവം, ഓർമ്മകളുടെ ചിതയിൽ, ഒട്ടുചെടി, വിരുന്ന് തുടങ്ങിയ കഥകളിലെല്ലാം അധികാരത്തിന്റെ മേൽവിലാസത്തിൽ ലഭിച്ച ആദരവ്, പരിഗ ണന തുടങ്ങിയവയുടെ സുഖവും സംതൃപ്തിയും വീണ്ടും ലഭിക്കാനാണ് ആഖ്യാ താവായ കഥാനായകൻ പുനഃസന്ദർശനം നടത്തുന്നത് എന്നൊരു ആന്തരിക സത്യം അവയുടെ പരോക്ഷഘടനയിൽ മറഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്.

'രാമചന്ദ്രനഗർ' എന്ന കഥയിൽ ഇരുപത്തിരണ്ട് വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ദ്വീപു സന്ദർശിക്കാനെത്തിയ കഥാനായകൻ ആത്മഗതം ചെയ്യുകയാണ്. (ഇതിൽ സർവ്വജ്ഞനായ ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യവും കാണാം)

> 'ആരും ഇന്ന് തന്നെക്കാണാൻ വരാൻ ഇടയില്ല. എന്തിന്? രക്ഷിക്കാനോ ശിക്ഷിക്കാനോ ഇന്ന് അയാളുടെ കൈവശം സർക്കാർ സീൽ ഇല്ലല്ലോ'[27]

'ഒട്ടുചെടി'യിലും 'ബിനിയാഡിയിലെ തഹസിൽ ഓഫീസി'ലും 'ബേട്ടാ പുരം റെസ്റ്റ് ഹൗസി'ലും നഷ്ടപ്പെട്ട അധികാരത്തിന്റെ ലഹരി വീണ്ടും നുണ യാനും ലഭിക്കുന്ന ബഹുമാനത്തിലും വിധേയഭാവപ്രകടനങ്ങളിലും അഭിരമി ക്കാനും ആർത്തിപൂണ്ടൊരു മനസ്സിന്റെ സാന്നിധ്യം ആഖ്യാതാവിൽ കണ്ടെത്താനാ കും. 'ഈശ്വരൻ കോവിലിലെ പശുപതി ഉത്സവം' എന്ന കഥയിൽ ഈ അധികാര പ്രമത്തത മറനീക്കി പുറത്തുവരുന്നുണ്ട്. അധികാരത്തിൽനിന്ന് ഉത്ഭവിച്ച അഹന്ത മൂലം യഥാർത്ഥകുറ്റവാളിയെ സംരക്ഷിക്കുന്നതിലേക്കും വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം അത് തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ കുറ്റബോധത്തിലേക്കും ആഖ്യാതാവ് ചെന്നെത്തുന്നതു കാണാം.

ശ്രീരാമന്റെ പലകഥകളും ഈ അധികാരപ്രമത്തതയെ അല്ലെങ്കിൽ ഉദ്യോഗ സ്ഥകോയ്മയെ (ബ്യൂറോക്രസി) പ്രമേയമായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളവയാണെന്നു കാണാം. 'വാസ്തുഹാര'യിലെ തമിഴ് ഉദ്യോഗസ്ഥനിൽ തുടങ്ങി 'വെളിച്ച'ത്തിലെ ജഡ്ജിയിൽ വരെ അത് ചെന്നെത്തിനിൽക്കുന്നതായി കാണാം. 'പന്തിഭോജന'വും 'കല്ലെറിയുന്നവരും' 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോഴും' ഉദ്യോഗസ്ഥകോയ്മ യെയും അധികാരദുരുപയോഗങ്ങളെയും ഇഴവിടർത്തി അപഗ്രഥിക്കുന്ന കഥകളാ ണ്. 'ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ല', 'വാമനൻ' തുടങ്ങിയ കഥകൾ അധികാരത്തിന്റെ ശ്രേണീബന്ധങ്ങളിലെ ഔന്നത്യത്തെയും താഴ്ചകളെയും വിശകലനം ചെയ്യു മ്പോൾ മങ്ക്റ, സാക്ഷി തുടങ്ങിയ കഥകൾ ഉദ്യോഗസ്ഥകോയ്മ സൃഷ്ടിക്കുന്ന

രക്തസാക്ഷികളുടെ ചരിത്രാഖ്യാനങ്ങളാണ്. ഇവയുടെ ആഖ്യാനഘടനയെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണസ്പർശത്താൽ സവിശേഷമാക്കാൻ ശ്രീരാമൻ മറക്കുന്നില്ല. 'മീശ' അധികാരധൂർത്തിനെ അന്യാപദേശത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച കഥയാണ്. അധികാരാസ്വാദനത്തിന്റെ ആന്തരികതലത്തിനപ്പുറം ബ്യൂറോക്രസിയെ തികഞ്ഞ അവജ്ഞതയോടെ കണ്ടിരുന്നൊരു ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം പ്രസ്തുതകഥകളിലൊക്കെയും പ്രകടമാണെന്ന് എടുത്തുപറയേണ്ടതുണ്ട്.കമ്പോളീകരണം കൊടികുത്തിവാഴുന്ന പുതിയ കാലത്തിൽ വിപണിയുക്തിയുടെ തന്ത്രങ്ങൾക്കും സാമ്പത്തികശക്തികളുടെ പ്രലോഭനങ്ങൾക്കും വശംവദരാകുന്ന മേധാശക്തി നഷ്ടപ്പെട്ട ഉദ്യോഗസ്ഥവൃന്ദങ്ങളെ ധാരാളമായി തന്റെ കഥകളിൽ ശ്രീരാമൻ ആലേഖനം ചെയ്തുവെച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം. അധികാരദുരുപയോഗത്തെയും അഴിമതിയെയും കുറിച്ച് വ്യക്തമായ അവബോധം പുലർത്തുന്ന കാഥികനെ പ്രസ്തുതകഥകളിൽ കണ്ടെത്താനാകും.

2.3.15 പ്രകൃതിരമണീയതയും പാരിസ്ഥിതികാവബോധവും

മനോഹരമായ പ്രകൃതിവർണ്ണനകൾകൊണ്ട് സമ്പന്നമാണ്, ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ. പല കഥകളും യാത്രകളുടേതായതുകൊണ്ട് പ്രകൃതിരമണീയമായ ഭൂവിഭാഗങ്ങളൊക്കെയും ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥലികമായി ഇടംപിടിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയും മനുഷ്യനും സമാന്തരമായി നീങ്ങി ഏകത്വം കൈവരിക്കുന്ന നവ്യമായ കാഴ്ചയാണ് ഈ കഥകൾ മുൻപോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. കേരളീയപ്രകൃതിയെ അടയാളപ്പെടുത്തിയ കഥകൾ താരതമ്യേന കുറവാണെന്നു കാണാം. പൊന്തൻമാട, ദൊഡ്ഡി ദിയെ ബാന്ധലാം, ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ, ഒളിച്ചോട്ടം, ഒരു ഫിലോസഫി മരിക്കുന്നു, ചില്ലകൾ തുടങ്ങി അവ വിരലിലെണ്ണാവുന്നതേയുള്ളൂ.

> 'ഈ യുഗാരംഭത്തിലെവിടെയോ ചെമ്മണ്ണാൽ നിർമ്മിച്ച് നീലച്ചായം തേച്ചുനിറുത്തിയ നീലമലകൾ. ഇറങ്ങിവരുന്ന വെള്ളിമേഘങ്ങൾ പലപ്പോഴും അവയിലെ നേർത്തവരകൾ മായ്ച്ചുകളയും. ശിരസ്സ് മുണ്ഡനം ചെയ്തിട്ടും കൊടക്കടുക്കനണിഞ്ഞ കരിമ്പനക്കാടുകൾ.'[28]

അവയിലും ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങൾ അപൂർവ്വമായി മാത്രമാണ് കടന്നുവരുന്നത്. എന്നാൽ 'വസന്തത്തിലെ ചിറകുകൾ','ഡ്രിഫ്റ്റ്‌വുഡ്', 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ' തുടങ്ങിയ കഥകളിൽ ആഖ്യാനം കേരളത്തിൽനിന്നും പുറത്തേക്കുനീങ്ങുകയും പ്രകൃതിയുടെ സവിശേഷമായ ആലേഖനം കഥയുടെ ആഖ്യാനഘടനയിലേക്ക് കഥാതന്തുവിനെ കൊരുത്തുവയ്ക്കാനുള്ള ഉപാധിയായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. ചിദംബരം, സൂനിമാ, ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ല, തീർത്ഥക്കാവടി തുടങ്ങിയ കഥകൾ തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രാനുബന്ധമായി സ്വച്ഛവും രമണീയവുമായൊരു പ്രകൃതിയെ

പശ്ചാത്തലമായി കഥയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയവയാണ്. ശാന്തമായ പ്രകൃതി പ്രസ്തുതകഥകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികസംഘർഷത്തെ വെളുപ്പിൽ തെളിയുന്ന കറുത്ത ചിത്രങ്ങളെപ്പോലെ കൂടുതൽ മിഴിവുള്ളതാക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു.

കാടും മലകളും കടലും കടലിടുക്കും സമ്മിശ്രമായ ആൻഡമാൻ നിക്കോബാർ ദ്വീപസമൂഹം പശ്ചാത്തലമാവുന്ന 'ദ്വീപുകഥ'കളിലാണ് ഏറ്റവും ഹൃദ്യമായ പ്രകൃതിചിത്രണം സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇത്തരം കഥകളിൽ പ്രകൃതി കേന്ദ്രപ്രമേയത്തോളം പ്രാധാന്യം കൈവരിക്കുന്നതായി കാണാം. 'ഒരു സ്വപ്നത്തിന്റെ അന്ത്യം', 'രാമചന്ദ്രനഗർ', 'ഓർമ്മകളുടെ ചിതയിൽ', 'കലർപ്പില്ലാതെ', 'ബേട്ടാപുരം റെസ്റ്റ് ഹൗസ്', 'ഒട്ടുചെടി' എന്നിങ്ങനെ ആ കഥകളുടെ നിര നീണ്ടുപോകുന്നു. 'ബോൺഫ്രീ', 'അസമയത്ത് ഒരു അതിഥി', 'മങ്കറ' തുടങ്ങിയ കഥകൾ വന്യമായ പ്രകൃതിയെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾവഹിച്ച് ഇതിവൃത്തഘടനയെ സുശക്തമാക്കിത്തീർത്തവയാണ്. കഥയിൽ പ്രതിപാദിതമാകുന്ന ജീവിതവുമായി അഭേദ്യമായ വിധത്തിൽ പ്രസ്തുതപ്രകൃതി കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്ന സവിശേഷമായൊരു അനുഭവത്തെ ശ്രീരാമന്റെ ദ്വീപുകഥകൾ എല്ലാംതന്നെ പങ്കുവെക്കുന്നു എന്നത് എടുത്തുപറയേണ്ടതും പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നതുമായ വസ്തുതയാണ്.

മനുഷ്യപ്രകൃതിയും ഭൂപ്രകൃതിയും തമ്മിലുള്ള അഭേദ്യമായ ബന്ധത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്ന കഥയാണ് 'പുറംകാഴ്ചകൾ' തന്റെ ഔദ്യോഗികജീവിതത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട് മഞ്ഞണിഞ്ഞ വനപ്രകൃതിയുടെ സ്വഭാവത്തിലേക്ക് സ്ഥാനചലനംചെയ്യുന്ന നായികയെ ആഖ്യാതാവ് പ്രസ്തുത ഭൂവിഭാഗത്തോട് ചേർത്തുവെച്ച് വായിച്ചാണ് മനസ്സിലാക്കുന്നത്. ആ പ്രദേശംപോലെ പ്രണയനഷ്ടത്താൽ തണുത്തുറഞ്ഞുപോയ അവളെക്കുറിച്ച് അയാൾ ഓർക്കുന്നു.

> 'ഒരിക്കലും വളരാൻ ആഗ്രഹമില്ലാത്ത മരത്തിൽ ഒരു പാഴ്വല്ലി കണക്കെ അവൾ ഒതുങ്ങിനിന്നില്ല. അത്രതന്നെ. ഈ വനഭൂമിയാണ് അവൾക്ക് അതിന് കരുത്തു നൽകിയത്.'[29]

പ്രകൃതിനാശത്തിനും ചൂഷണത്തിനുമെതിരെ ജാഗ്രതയോടെ കണ്ണുകൾ തുറന്നുവെച്ച ഒരു ക്രാന്തദർശിയായ എഴുത്തുകാരനെയും ഈ കഥയിൽ കാണാം.

> 'ഇടതൂർന്ന ഈറ്റക്കാടുകളിൽ ഉരസിക്കൊണ്ട് ബസ്സ് നീങ്ങുന്നു. തടിലോറികളുമായി നിരന്തരം ഏറ്റുമുട്ടിയതുകൊണ്ടാവാം റോഡരികിലെ ഈറ്റകളിൽ നെടുനീളത്തിൽ ഒരു പച്ചവര കാണാമായിരുന്നു. ചിലേടത്ത് ഈറ്റകൾ ചിറകൊടിഞ്ഞ്

തൂങ്ങുന്നു. വനാപഹരണത്തെ തടയാൻ ചെന്ന ജടായുവാണോ ഈ ഈറ്റ ക്കാടും?[30]

പ്രകൃതിയെ സംരക്ഷിച്ച് നിർത്തുന്ന വനവിഭാഗത്തിന് മനുഷ്യനിൽനിന്ന് നേരിടേണ്ടിവരുന്ന കനത്ത ഭീഷണിയെ 'ജടായു' എന്ന ഒരൊറ്റ ധൈഷണിക ബിംബത്തിലൂടെ തീവ്രമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രീരാമന് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു എന്നുകാണാം. 'ബേട്ടാപുരം റെസ്റ്റ് ഹൗസ്' എന്ന കഥയിലും സമാനമായ ഒരു ഭാഗമുണ്ട്. കാട്ടരുവിയുടെ ഇരുവശത്തുമുള്ള ചൂരൽകാടുകളെ പഴയതലമുറ സംര ക്ഷിച്ചു നിലനിർത്തിയിരുന്നുവെങ്കിൽ പുതിയ തലമുറ അതിനെ അവഗണിച്ചുകള ഞ്ഞതിന്റെ ഫലമായി കാട്ടരുവി വറ്റിക്കിടക്കുന്നതായാണ്, വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ഓർമ്മകൾ പുതുക്കാനായി ദ്വീപിലെത്തിയ ആഖ്യാതാവ് കാണുന്നത്. ഒരിക്കൽ പച്ചച്ചുനിന്നിരുന്ന ഭൂവിഭാഗങ്ങളിലേക്ക് നടത്തുന്ന പുനഃസന്ദർശനങ്ങളിൽ അവിടം നേരിടുന്ന ശോഷണങ്ങളെ ശക്തമായ ഭാഷയിൽ അപലപിക്കാൻ വ്യഗ്രതപ്പെടുന്ന കാഥികനെയാണ് പ്രസ്തുത കഥകളിൽ കാണാനാവുക. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ പ്രകൃതിയെക്കുറിച്ച് പഠനം നടത്തിയിട്ടുള്ള ജി.മധുസൂദനന്റെ വാക്കുകൾ ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്;

> 'മനുഷ്യചരിത്രം എഴുതപ്പെടുന്നത് പ്രകൃതിയിലാണ്. ഭൂഖണ്ഡങ്ങളിലാണ് ചരിത്ര ത്തിന്റെ വിഫലതകളെയും നീതിക്കുവേണ്ടിയുള്ള പ്രയാണങ്ങളെയും പ്രകൃതി യുടെ താളങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുമ്പോൾ സർഗ്ഗസൃഷ്ടിക്ക് ഒരു പുതിയ ലയം കൈവരുന്നു. മനുഷ്യപ്പോരാട്ടങ്ങളുടെ ഗാഥകളെ ചിലിയുടെ പ്രകൃതിചരിത്ര ത്തിൽ ചാലിച്ചെഴുതിയ നെരൂദയുടെ കവിതകളെപ്പോലെ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളും ഈ മഹത്തായ സർഗ്ഗസങ്കല്പനത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങളാണ്.'[31]

2.3.16 ഓർമ്മ, യാത്ര

ഓർമ്മ ഒരേസമയം പ്രമേയവും ആഖ്യാനതന്ത്രവുമായാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥ കളിൽ കടന്നുവരുന്നത്. യാത്ര പ്രമേയമാകുന്നതോടൊപ്പം രൂപകമായി ആഖ്യാന ഘടനയിൽ ഇടംനേടുന്നു. ശ്രീരാമന്റെ പലകഥകളും ഓർമ്മകളിലൂടെയുള്ള യാത്ര കളും യാത്രകളിലൂടെയുള്ള ഓർമ്മകളുമായതിനാൽ ഇവയ്ക്ക് പരസ്പരം അവിഭാ ജ്യമായൊരു ബന്ധമാണുള്ളത്.

> 'ഇരുപത്തിയേഴു വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം പോർട്ട് ബ്ലെയർ പട്ടണത്തിൽ ഉന്മാദ ത്തോടെ കാലുകുത്തിയതാണ്. ഓർമ്മകളുടെ ചിത ചികയാൻ വേണ്ടിമാത്രം.'[32] (ഓർമ്മകളുടെ ചിതയിൽ)

'ഈ റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനിൽ ഇരിക്കുമ്പോൾ ഇന്ന് ഓർത്തുപോകുന്നു (വിനവിതയ്ക്കുന്ന മുഖം)'[33]

'ഇരുപത്തിനാലു വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ഒരു സന്ദർശകനായി മഴക്കാടുകൾ നിറഞ്ഞ ഈ വനഭൂമിയിൽ വീണ്ടും എത്തിയിരിക്കുകയാണ്.'[34] (നിദ്രാടനം)

തിരിച്ചുപോകാൻ കാലത്ത് ഊട്ടിയിൽ ബസ്സ് കാത്തുനിൽക്കുമ്പോഴൊക്കെ ഉണ്ണി ഓർക്കും.

ഇനി ഒരിക്കലും ഇവിടെ വരില്ല.... ഒരിക്കലും. (കൂട്ടത്തോടെ രാജി)[35]

ഇങ്ങനെ പല കഥകളും ആരംഭിക്കുന്നത് ഓർമ്മകളിലേക്കാണ്. ആ ഓർമ്മ കൾ വീണ്ടെടുക്കാനോ പുതുക്കാനോ നടത്തുന്ന യാത്രകൾ അവയോട് ചേരുന്നു. 'ഈശ്വരൻ കോവിലിലെ പശുപതി ഉത്സവം' എന്ന കഥയിൽ പാതിവഴിയിൽ ബസ്സിറങ്ങി സമീപത്തെ ലോഡ്ജിൽ എത്തുന്ന ആഖ്യാതാവിനോട് രജിസ്റ്റർ തുറ ന്നുവെച്ച് കൗണ്ടറിലെ പയ്യൻ ചോദിക്കുന്നു.

''പർപ്പസ് ഓഫ് വിസിറ്റ്''
''പർപ്പസ് ഓഫ് വിസിറ്റ്?'' അയാളുടെ മനസ്സും അതുതന്നെ ഉരുവിട്ടു. മനസ്സിൽ ഒരു മറുപടി ഉരുണ്ടുകൂടി.
ടു ഫോൺഡിൽ സെർട്ടൻ മെമ്മറീസ്
അതെഴുതാൻ കഴിഞ്ഞെങ്കിൽ അയാൾ ആശിച്ചു.[36]

ഇത്തരത്തിൽ വിസ്മയജനകമാംവിധം 'ഓർമ്മ' ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ ആവർത്തിതപ്രമേയമായിത്തീരുകയും യാത്രകൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന വൈവിധ്യ ത്താൽ ആകർഷകവും വൈചിത്ര്യപൂർണ്ണവുമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. ആഖ്യാ നഘടനയിൽ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളിലായി വിന്യസിക്കപ്പെടുന്ന ഓർമ്മകൾ കൂടി ച്ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷം സവിശേഷമായൊരു ധ്വന്യാത്മകതയും മുറു ക്കവും കഥാശില്പത്തിന് നൽകുന്നുണ്ട്. പ്രമേയാനുസൃതമായി രൂപപ്പെടുന്ന കഥാ ശില്പത്തിൽ 'ഓർമ്മ'യുടെ ഘടനാപരമായ ശൈഥില്യവും ദർശിക്കാമെങ്കിലും സ്ഥലികവും കാലികവുമായൊരു സമന്വയത്തിൽ അവയ്ക്ക് ആന്തരികമായൊരു ക്രമം രൂപപ്പെടുകയും പ്രസ്തുതകഥകൾ ചെറുകഥയുടെ ശില്പഭദ്രതയെ കാത്തു സൂക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

'സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകം ഓർമ്മകളിരമ്പുന്ന ഒരു മഹാസമുദ്രമാണ്. മറവി പോലും ശ്രീരാമന്റെ ലോകത്ത് ഇരിപ്പുറപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് ഓർമ്മയുടെ മറുപുറമായി ട്ടാണ്. അത്രമേലത് അടിമുടി ഓർമ്മയുടെ, ഇരമ്പുന്ന അശാന്തവും അതോടൊപ്പം അഗാധവുമായ, ഒരു യഥാർത്ഥലോകമാണ്.'[37]

എന്ന് 'സ്മരണകളുടെ ബലതന്ത്രം' എന്നപേരിൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ വിശകലന വിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട് നടത്തിയ പഠനത്തിൽ കെ.ഇ.എൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ പ്രസ്താവ്യമാണ്.

താൻ അനുഭവിച്ച ലോകത്തെ ഓർമ്മകളുടെ സവിശേഷമായൊരു കൂട്ടിച്ചേർപ്പിലൂടെ അനുവാചകരിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കാനുള്ള ഒരുപാധിയായാണ് ശ്രീരാമൻ ആഖ്യാനത്തെ കാണുന്നത്. ഓർമ്മയും മറവിയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷാത്മകതയാണ് പല കഥകളുടെയും ആഖ്യാനകേന്ദ്രമായി നിലനിൽക്കുന്നത്. നവകോളനീകരണത്തിന്റെയും കമ്പോളീകരണത്തിന്റെയും പുത്തൻലോകത്ത് തനതുസംസ്കൃതിയേയും മൂല്യസംഹിതയേയും മറവിയിലേക്ക് വലിച്ചെറിയുന്ന പുതുതലമുറയും അവയെ ഓർമ്മയിൽ നിലനിർത്തി പ്രതിരോധം തീർക്കുന്ന പഴയതലമുറയും തമ്മിലുള്ള ഉരസലിലാണ് ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നത്. 'ദുഃഖിതരുടെ ദുഃഖം', 'ഉർളോസ്', 'വേരുകൾ പഴയതും പുതിയതും' 'വെളുത്തപക്ഷിയെ കാത്ത്', 'വേരുകൾ വില്പനയ്ക്ക്', 'കലർപ്പില്ലാതെ' തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ കഥകൾ ഇവയ്ക്ക് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. തങ്ങളുടെ സമകാലികദുരിതങ്ങൾക്കും നീറുന്ന ഏകാകിതയ്ക്കുമെതിരെയുള്ള ഒരു സമരരൂപം കൂടിയാണ് ഓർമ്മകളെന്നും അവ കേവലം ഭൂതാഭിരതിയ്ക്കുള്ള ഉപാധിയല്ലെന്നുമാണ് നാരായണിയും (ഉർളോസ്) ചിറകാളിയും (ദുഃഖിതരുടെ ദുഃഖം) കൗസല്യമൂത്തമ്മയും (കൗസല്യമൂത്തമ്മ) ഒക്കെ വിളിച്ചുപറയുന്നത്.

ഓർമ്മകളിലേക്കുള്ള മടക്കയാത്രകളെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ പുതിയ കാഴ്ചകളും അനുഭവങ്ങളും പല കഥകളുടെയും ആഖ്യാനഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. ചിദംബരം, ഇനിയും ഋഷികേശിലേക്കില്ല, സൂനിമാ, ബാക്കിപത്രവും, തീർത്ഥക്കാവടി, ഒരല്പം ചരിത്രചിന്ത, അശ്വതി, ഉറക്കം തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ കഥകൾ അക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നു. 'തിരിച്ചുപോക്ക്', 'പുറംകാഴ്ചകൾ', 'കെട്ടുപിണഞ്ഞ കദംബം' തുടങ്ങിയ കഥകൾ 'യാത്ര' എന്ന പ്രമേയത്തിന് സവിശേഷമായ മാനങ്ങൾ നൽകുന്നുണ്ട്. സ്ഥലികമായി സംഭവിക്കുന്ന സ്ഥാനാന്തരങ്ങൾ ആഖ്യാനഘടനയിൽകൂടി യാത്രയെ അനുഭവവേദ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്ന 'പുറംകാഴ്ചകൾ' ഇതിൽ എടുത്തുപറയേണ്ട കഥയാണ്. യാത്രയ്ക്ക് വേണ്ടിയുള്ള യാത്ര; ഓർമ്മകൾ പുതുക്കാനും അയവിറക്കാനും വേണ്ടി മാത്രമുള്ളത്. ഒടുവിൽ പുതുക്കിയ ഓർമ്മകളിലേക്ക് തിരിച്ചുമടങ്ങാതെ ഹൃദയാവർജ്ജകമായ ഒരു നവ്യാനുഭവത്തിലേക്ക് യാത്ര തുടരുകയാണ്. കഥയിൽ തീവണ്ടിയിലും താരതമ്യേന എളുപ്പമുള്ള സമതലത്തിലൂടെയുള്ള ബസ്സിലും യാത്രചെയ്യാമെന്നിരിക്കെ ഓർമ്മകൾ അയവിറക്കാനായി മാത്രം ഇടുങ്ങിയതും ദുർഘടം പിടിച്ചതും ലക്ഷ്യസ്ഥാനത്തെത്താൻ ധാരാളം സമ

യമെടുക്കുന്നതുമായ കാട്ടുപാതയിലൂടെയുള്ള ബസ്സ് യാത്രയാണ് കഥാനായകൻ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിൽ യാത്രയെ അനുഭവവേദ്യമാക്കുന്ന ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യബിംബങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ ഓർമ്മകളുടെ മുറിഞ്ഞുപോകുന്ന തനത് ഘടനയെ കഥാശിൽപത്തിൽ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ട് മുൻപോട്ടുനീങ്ങുന്ന ചടുലമായ ആഖ്യാനാവേഗത്തെ സ്വീകരിക്കുന്ന പ്രസ്തുതകഥ, പ്രണയം, മരണം എന്നീ സമാന്തരപ്രമേയങ്ങളെ ഒരുമിച്ച് കഥാശരീരത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്തും ഓർമ്മയ്ക്കും യാത്രയ്ക്കും പുതിയ അർഥതലങ്ങൾ നൽകിക്കൊണ്ടും, ഒരേസമയം പുറംകാഴ്ചകളിലേക്കും അതേസമയം വ്യക്തികളുടെ ഉൾക്കാഴ്ചകളിലേക്കും തുറന്നുവെച്ചൊരു ദൃഷ്ടിദ്വയമായി നിലകൊള്ളുന്നു.

2.4 രൂപഘടനയും ശൈലീവിശേഷവും

മലയാളചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിൽ 'കഥ പറച്ചിലുകാരൻ'എന്നൊരു വിശേഷണമാണ് സി.വി. ശ്രീരാമന് പൊതുവായി ചാർത്തിനൽകിയിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത കഥകളുടെ പ്രത്യക്ഷമായ ആഖ്യാനഘടന ഇതിനെ ശരിവെയ്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ തരത്തിലുള്ള ജീവിതാവസ്ഥകളെയും പ്രകടിപ്പിക്കാൻ ശക്തമായ വാച്യചിഹ്നങ്ങളായി ഭാഷ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ രൂപന്തരം പ്രാപിക്കുന്നതാണ് കാണാൻ കഴിയുക. ഉചിതപദങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പും ഊന്നലുകളും ആവർത്തനവുംകൊണ്ട് നേടിയെടുക്കുന്ന വാക്യരചനാവിശേഷത്താൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയും സന്ദർഭങ്ങളുടെയും വൈചാരിക-വൈകാരികസംഘർഷങ്ങളെ അനുവാചകനിലേക്ക് സംക്രമിപ്പിക്കുമ്പോൾ കേവലമായ 'കഥപറച്ചിൽ' കഥാനുഭവമായി പരിണമിക്കുന്നു. പ്രഥമ പുരുഷന്റെ വീക്ഷണകോണിലും ഏറെക്കുറെ സർവ്വജ്ഞനായ ഒരാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തിലും ആഖ്യാനം നിർവഹിക്കപ്പെടുന്ന പ്രസ്തുത കഥകൾക്ക് ഓർമ്മകളുടെ അടരുകളും മുൻപോട്ടും പിൻപോട്ടും ചലിക്കുന്ന കാലാനുഭവമുള്ള ഒരു ബാഹ്യഘടനയാണുള്ളത്. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ മുഖമുദ്രയും ഘടനാപരമായ ഈ സവിശേഷതയാണ്. അതിൽക്കൂടുതൽ സമാനതയുള്ള ഘടകങ്ങളെ കണ്ടെത്താൻ പ്രയാസകരമായ ഒരു ആഖ്യാനലോകമാണ് സി.വി.യുടേത്. ഏതാനും കഥകളെടുത്ത് ഇതാണ് ശ്രീരാമന്റ ആഖ്യാനശൈലി എന്ന് സാമാന്യമായി നിർവ്വചിക്കാനാകാത്തൊരു സ്ഥിതിവിശേഷത്തെയാണ് ഇത് മുൻപോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്.

2.5 ഭാഷാവൈചിത്ര്യം

തമിഴ്, ഹിന്ദി, ഉറുദു, ഇംഗ്ലീഷ്, ബംഗള, ശിംഹള, സംസ്കൃതം തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ ഭാഷകളുടെ സാന്നിധ്യം കൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ. ഇവ

യിൽ സംസ്കൃതത്തിനും ഇംഗ്ലീഷിനും അനിഷേധ്യമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. മലയാളിയുടെ വാമൊഴി പ്രയോഗത്തിൽ കടന്നുവരാറില്ലാത്ത കടുകട്ടിസംസ്കൃതപദങ്ങൾ സംഘടിക്കുന്ന 'വാമനൻ', 'ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ല', 'ക്ഷുരസ്യധാര', 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' തുടങ്ങിയ കഥകൾ അവയുടെ പ്രാഥമികവായനയിൽ സാരാംശഗ്രഹണത്തിന് വഴങ്ങുന്നവയല്ല.

'വാക്ശരങ്ങളേറ്റു മരിച്ചുവീണ പ്രതിയോഗിയുടെ ജഡം ഇതിനകം തണുത്തുവെറങ്ങലിച്ചിരുന്നു. എന്നിട്ടും ധനുർധര ആവനാഴിയിൽ തപ്പുകയായിരുന്നു.'[37]

'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥ അവസാനിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. 'ശരങ്ങൾ നിറച്ച ആവനാഴിയുമായി വില്ലേന്തി നിൽക്കുന്ന ഭൂമിദേവി' എന്നൊരു സങ്കല്പത്തിലേക്ക് കഥാനായികയെ സ്ഥാനാന്തരം ചെയ്തെടുക്കാൻ ഒരു സാധാരണ വായനക്കാരന് സാധ്യമല്ലെന്നുതന്നെ പറയാം. സരളമായ മലയാളപദങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടും അത്രയൊന്നും ലളിതമല്ലാത്ത സംസ്കൃതപദങ്ങളെ വാക്യഘടനയിൽ ഘടിപ്പിക്കുകവഴി ശ്രീരാമൻ കഠിനസംസ്കൃതപ്രിയനായ ഉള്ളൂരിനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

യാതൊരു വ്യാഖ്യാനവും അടിക്കുറിപ്പായിപ്പോലും ചേർക്കാതെ സങ്കീർണ്ണമായ ഇംഗ്ലീഷ് വാക്യങ്ങൾ പരന്നൊഴുകുന്ന കഥകളും ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്ത് ധാരാളം കാണാവുന്നതാണ്. 'മഹാനഗരിയിൽ മഞ്ഞുപെയ്യുന്നു', 'ഉയരങ്ങളിൽ തുടങ്ങിയ കഥകൾ ഇക്കൂട്ടത്തിൽ എടുത്തുപറയേണ്ടവയാണ്. വാസ്തുഹാരയിലെ കഥാനായകന്റെ അളിയന്റെ ഒരു സംഭാഷണശകലം ശ്രദ്ധിക്കുക.

> ''സപ്പോസിംഗ് ഇന്ന് കുഞ്ഞുണ്ണി അമ്മാമൻ ഈസ് എലൈവ് ആണെന്നു വിചാരിക്കുക. നേച്ചുറലി അദ്ദേഹം ആ ബംഗാളിവുമന്റെ ക്ലച്ചസിൽ ആയിരിക്കും.''[39]

ഇംഗ്ലീഷും സംസ്കൃതവും ഒഴിച്ചുള്ള ഭാഷകളുടെ വാമൊഴി പ്രയോഗം കഥയുടെ ബഹുസ്വരതയാർന്ന സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലത്തിന് അനുയോജ്യമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാണ്. അതുപോലെ ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് കാലത്തിൽ അഭിരമിച്ചുകൊണ്ട് വർത്തമാനകാല വിമുഖത പുലർത്തുന്ന ഒരു വിഭാഗം ജനതയെ അടയാളപ്പെടുത്തുക കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ മടങ്ങിവരവിനെ സൂചിപ്പിക്കുക, പാശ്ചാത്യസംസ്കൃതിയോട് അതിരറ്റ അനുകരണവാസന പുലർത്തുന്ന മലയാളി മനോഭാവത്തെ രൂക്ഷമായി വിമർശിക്കുക എന്നിവ ലക്ഷ്യമിട്ടാണ് സംസ്കൃതം, ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷകളെ അമിതമായി ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. എന്നാൽ ഭാരതോതിഹാസങ്ങൾ, പുരാണോപനിഷത്തുക്കൾ എന്നിവയിലേയും പാശ്ചാത്യകൃതികളിലേയും ഉദ്ധരണികളുടെ ധാരാളിത്തം കഥാകൃത്തിന്റെ

പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥങ്ങളോടുള്ള കടുത്ത അഭിനിവേശത്തെ മാത്രമാണ് കുറിക്കുന്നത് എന്ന് എടുത്തുപറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. 'സൂനിമാ' എന്ന കഥയിൽ ബുദ്ധസംഘത്തിൽ സ്ത്രീകളെ ചേർക്കാതിരിക്കാനുള്ള കാരണത്തെക്കുറിച്ച് ശിഷ്യനായ ആനന്ദൻ ചോദിച്ചപ്പോൾ ശ്രീബുദ്ധൻ പറയുന്ന മറുപടി രണ്ടു ഖണ്ഡികയോളം ഇംഗ്ലീഷ് ലിപിയിൽ തന്നെ പകർത്തിവെച്ചിട്ടുള്ളത് അതുകൊണ്ടാണെന്നു കാണാം. എന്നാൽ ഇത്തരത്തിൽപ്പെട്ട കഥകളെ എടുത്ത് ഇതാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ പൊതുസ്വഭാവം എന്നു പറയാനും സാധ്യമല്ല.

പൊന്തൻമാട, ഉർളോസ്, ദുഃഖിതരുടെ ദുഃഖം തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ കഥകൾ തെളിഞ്ഞ മലയാളഭാഷയുടെ ചാരുതയിൽ പിറന്നുവീണവയാണ്. പ്രാദേശികവും പ്രാചീനതയെ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നതുമായ വാക്കുകളുടെ സംഭരണികൂടിയാണ് പ്രസ്തുതകഥകൾ എന്നത് എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്. വയ്യാവേലി, അവലക്ഷണം, പുലിവാലാകുക, അറ്റ കൈക്ക് ഉപ്പുതേക്കാതിരിക്കുക, തലപോയ തെങ്ങുപോലെ, ഗോപി വരയ്ക്കുക എന്നിങ്ങനെയുള്ള നാടൻ ശൈലിയിലേക്കും പഴഞ്ചൊല്ലുകളിലേക്കുമൊക്കെ ആഖ്യാനഭാഷ നീങ്ങുന്ന കാഴ്ച ചേതോഹരമാണ്. മയ്പ്പ്, കരിപ്പ്, മോന്തി, കന്നുപൂട്ട്, കാവൽമാടം, ഈറ്റ് വെള്ളം, കാസർട്ട്, കോൾനെലം, പുഞ്ചപ്പാടം, ഏത്തം, പൊട്ടിച്ചൂട്ട്, കരിപ്പാളി, മകരപ്പാളി എന്നിങ്ങനെ കാർഷികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതും അല്ലാത്തതുമായ നാടൻപദങ്ങളും അണിനിരക്കുന്നു. അതുപോലെ കോടതിയും ക്ഷേത്രവുമൊക്കെ പശ്ചാത്തലമാകുമ്പോൾ തെഫ്റ്റ്, കേസ്, റോബറി, അന്യായം, പെറ്റീഷൻ, ടിയാൻ എന്നിങ്ങനെ നിയമവ്യവസ്ഥയോടു ബന്ധപ്പെട്ട പദങ്ങളും സ്നാൻഘട്ട്, നിർമ്മാല്യം, ഗോപുരം, മോക്ഷം, സന്യാസം, ആശ്രമം എന്നിങ്ങനെ ആദ്ധ്യാത്മികപരിസരത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ട സൂചകങ്ങളും ഭാഷയിൽ നിറയുന്നു. ബ്യൂറോക്രസി പ്രമേയമാകുന്ന കഥകളിൽ റവന്യൂ റിക്കവറി, ഫയൽ, ചുവപ്പുനാട, സാങ്ഷൻ, കണ്ടിജൻസി, ബോണ്ട്, എൻക്വയറി കോൺഫിഡൻഷ്യൽ കവർ എന്നിങ്ങനെയുള്ള പദാവലികൾ അണിനിരക്കുന്നു.

അതേസമയം കഥയിലെ ഭാഷണം പലപ്പോഴും വ്യവസ്ഥാപിതമായ വ്യാകരണത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂട്ടിൽ ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്നതായാണ് കാണുന്നത്. വാമൊഴിയിൽ ആലേഖനം ചെയ്യേണ്ടുന്ന സംഭാഷണശകലങ്ങളിൽ കൃത്രിമത്വം കലരുന്ന അനുഭവം വിരളമല്ല. വാമൊഴിയിൽത്തന്നെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള 'പിന്നെയും പുരസ്കാരം', 'പോണ്ടൻപായി പറഞ്ഞത്', 'കല്ലൻമൂപ്പൻ' എന്നീ കഥകളെ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ അഭ്യസ്ഥവിദ്യരല്ലാത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾപോലും ഏറെക്കുറെ 'മാനകഭാഷ' സംസാരിക്കുന്നവരാണ്. 'ഞങ്ങളെ തൊട്ടാൽ' എന്ന കഥ ഇതിന് ഉത്തമോദാഹരണമാണ്. ശക്തമായ ഒരു ദളിതാഖ്യാ

നമെന്ന് പറയാവുന്ന പ്രസ്തുതകഥയുടെ ആഖ്യാനഭാഷ പ്രമേയത്തോട് ഒട്ടും നീതിപുലർത്തുന്ന ഒന്നല്ല. വലിയ വിദ്യാഭ്യാസമൊന്നും സിദ്ധിച്ചിട്ടില്ലാത്ത, പഴയതലമുറയിൽപ്പെട്ട കുറുമ്പിയുടെ വാക്കുകൾ നോക്കുക.

> ''ഇപ്പോഴല്ല ദാസേട്ടന്റെ ആവശ്യം വരാനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. അപ്പോ അറിയിച്ചാൽ ഓടിവരണേ.''[40]

ഇത്തരം സംഭാഷണങ്ങളിൽ പദങ്ങളുടെ ധ്വനിമൂല്യങ്ങളിൽപോലും വ്യതിയാനം വരുത്താൻ ആ കഥാകൃത്ത് ശ്രമിക്കുന്നില്ലെന്നത് അത്യന്തം ഖേദകരമാണ്.

അതോടൊപ്പം ഭാഷണതലത്തിൽ ചരിത്രപരമായൊരു അബദ്ധവും ശ്രീരാമനു പിണഞ്ഞതായി കാണാം. കുറുമ്പിയുടെ മകളായ കുഞ്ഞുമോളെ ഒരു മുതലാളിച്ചെറുക്കൻ ബലാത്കാരം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും അതിനെതിരെ കേസിനു പോകാനിരിക്കുന്ന കുഞ്ഞുമോളെയും കുറുമ്പിയേയും അവരുടെ തന്നെ മൂത്തമകളുടെ ഭർത്താവും മുതലാളിമാരുടെ 'പിണിയാളു'മായ വിജയൻ ഒത്തുതീർപ്പു വ്യവസ്ഥയ്ക്കു പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതുമാണ് സന്ദർഭം.ബലാൽസംഗത്തിന് ഇരയായ പെൺകുട്ടിക്ക് അയ്യായിരം രൂപ ആനുകൂല്യം നൽകുന്ന വ്യവസ്ഥ പുതിയ ഗവണ്മെന്റ് വരുന്നതോടെ ഇനിയും നടപ്പാകുമെന്ന വിജയന്റെ പ്രസ്ഥാവന കേട്ട് ആർത്തുചിരിച്ചുകൊണ്ട് കുറുമ്പി പറയുകയാണ്;

> ''വല്ലോനും വല്ലോളേം പുലയാടാൻ ചെന്നാൽ സർക്കാർ വക ഒരയ്യായിരം''[41]

കഥാശരീരത്തിൽ കുറുമ്പിയുടെ ദളിത് സ്വത്വത്തെ പുലയജാതി ശബ്ദം കൊണ്ട് കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ശ്രീരാമൻ അതേ നായികയെക്കൊണ്ട് വ്യഭിചാരാർത്ഥം ഉറച്ചുപോയ 'പുലയാടുക' എന്ന ക്രിയയെ പ്രയോഗിപ്പിക്കാൻ പാടില്ലാത്തതാണ്. 'പുലം' എന്നാൽ പാടം എന്നാണർത്ഥം. പുലയൻ പാടത്തു പണിയെടുക്കുന്നവനാണ്. ഇതുകൂടാതെ പുലയ്ക്ക് മരണസംബന്ധമായ 'പുല' എന്ന അർത്ഥം മാത്രമേയുള്ളൂ. 'പുലയാടി'യ്ക്ക് വ്യഭിചാരം, വ്യഭിചാരിണി എന്ന അർത്ഥം തന്നെയാണ്, കോളിൻസിന്റെയും ഗുണ്ടർട്ടിന്റെയുമൊക്കെ നിഘണ്ടുവിലും കാണാനാവുക. തുടർന്ന് വന്ന ശബ്ദതാരാവലിയും അതുതന്നെ പിൻതുടരുന്നത്, പുലയരുടെ ജീവിതം സദാചാരവിരുദ്ധവും സംസ്കാരരഹിതവുമാണെന്ന സവർണ്ണയുക്തിയിൽനിന്നും പിറവിയെടുത്ത ഒരു പദത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ, സാമൂഹ്യബോധത്തിൽ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കാനുള്ള അബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ്. ഇവിടെ പ്രസ്തുത പദത്തിന്റെ നിരുക്തിസാധ്യതയെക്കുറിച്ച് യാതൊരു അന്വേഷണവും കൂടാതെ ഒരു പുലയസ്ത്രീയെക്കൊണ്ട് തന്നെ അതുച്ചരിപ്പിച്ച് സ്വജാതിസ്വത്വത്തെ ആക്ഷേപിക്കുന്ന നിലയിലെത്തിക്കുമ്പോൾ

ശ്രീരാമനും സവർണ്ണപ്രത്യയശാസ്ത്രം സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ പൊതുസാമൂഹ്യ ബോധത്തിന്റെ ഇരയായി മാറുന്നുവെന്ന് പറയാം.'കുടിയൊഴിക്കൽ' എന്ന കവിതയിൽ 'ദുഷ്പ്രഭുപ്പുലയാടികൾ പാർക്കു/മിപ്പുരയ്ക്കിടിവെട്ടുകൊള്ളട്ടെ' എന്ന് പുലയനായ തൊഴിലാളിയെക്കൊണ്ട് പാടിച്ച വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ ആഖ്യാനത്തിന് പിറകിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നത് സമാനബോധമാണെന്ന് കാണാമെങ്കിലും കഥാസന്ദർഭത്തിന്റെ സാധുത്വമെങ്കിലും അതിനുണ്ടായിരുന്നു. ആയതിനാൽ 'ഞങ്ങളെ തൊട്ടാൽ' എന്ന സുശക്തമായ ദളിത്പക്ഷകഥ ഭാഷാതലത്തിൽ പരാജയപ്പെട്ടു പോകുന്നൊരു കാഴ്ചയെ അവഗണിക്കുക സാധ്യമല്ല.

ധ്വന്യാത്മകമായ ഭാഷയും അതിനുള്ളിൽ നൈസർഗ്ഗികമായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന താളവും അവയെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്ന ഉചിതമായ ബിംബപ്രതീകങ്ങളും ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ സവിശേഷമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. കഥ പരത്തിപ്പറയാതെ സൂചനകൾകൊണ്ട് ധ്വനിപ്പിച്ച് ആശയസംവേദനം സാധ്യമാക്കുന്നതാണ് ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനഭാഷയുടെ പ്രധാന സവിശേഷത. ഒരു കഥയിൽ കേന്ദ്രകഥയോടൊപ്പം മറ്റു ഉപകഥകൾ അണിനിരക്കുമ്പോഴും ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ ശില്പപരമായ ദാർഢ്യവും ഏകാഗ്രതാഭംഗമില്ലായ്മയും നിലനിർത്താനുള്ള ഒരേയൊരു കാരണവും കാഥികന്റെ ആഖ്യാനഭാഷയുടെ സംക്ഷിപ്തതയും മിതത്വവും ധ്വന്യാത്മകതയുമാണ്. ശ്രീരാമൻ തന്റെ അതിസാധാരണമായ വാക്യരചനാവിശേഷം കൊണ്ട് സുപരിചിതമായ ഒരു ലോകത്തെ മൗനത്തിനും വാക്കുകൾക്കുമിടയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുമ്പോൾ അത് തികച്ചും നവ്യവും വിശിഷ്ടവുമായ ഒരു സൗന്ദര്യാനുഭവമായി മാറുന്നു. ധ്വനി കാഴ്ചവയ്ക്കുന്ന സൗന്ദര്യത്തിന്റെ സമഗ്രതയെ അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കിത്തരികയും ചെയ്യുന്നു.

സങ്കീർണ്ണവാക്യങ്ങൾ അധികം ഉപയോഗിക്കാത്ത ശൈലിയാണ് ശ്രീരാമന്റേത്. അവശ്യസന്ദർഭങ്ങളിലും വികാരവിക്ഷുബ്ധതയെ പ്രകടമാക്കുന്നതിലും മാത്രമേ ആ കഥകളിൽ നീണ്ടുപോകുന്ന വാക്യഘടനയെ കാണാനാവുകയുള്ളു. ചെറിയ വാക്യങ്ങളിൽ ഒതുക്കുന്ന ആശയത്തിന്റെ സമഗ്രതയേയും ധ്വനനശേഷിയേയും കുറിച്ച് വളരെയേറെ കരുതൽ പുലർത്തുന്നതായി കാണാം. ഒരു വാക്യത്തിൽ കഴിവതും ഒന്നിലേറെ ആശയങ്ങളെ കുത്തിനിറയ്ക്കാതെ ഏകാഗ്രത കാത്തുസൂക്ഷിക്കാനും കഥാസന്ദർഭമനുസരിച്ച് ഔചിത്യത്തോടെ വാക്കുകൾ സംവിധാനം ചെയ്യാനും ബന്ധദാർഢ്യത്തോടെ പദങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് കലാപരമായി വാക്യങ്ങളെ വിന്യസിക്കാനും കഥാകൃത്ത് ബദ്ധശ്രദ്ധനാണ്. പ്രമേയത്തിന്റെ ഭാവാനുസൃതമായ ശക്തിയും സൗന്ദര്യവും കാത്തുസൂക്ഷിക്കാനും വാക്യങ്ങളെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നു. കർത്താവ്, കർമ്മം, ക്രിയ എന്ന വാക്യഘടനാമാതൃകയുടെ ലംഘനം, കർമ്മണി പ്രയോഗങ്ങളുടെ ഉപയോഗം തുടങ്ങിയവയൊന്നും ശ്രീരാ

മന്റെ ആഖ്യാനഭാഷയിൽ വളരെ അപൂർവ്വമായേ കാണുകയുള്ളൂ. നാമ-ക്രിയാപദങ്ങളുടെ ഉചിതമായ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, സമാന്തരപ്രയോഗം, വാക്കുകളുടെയും വാക്യങ്ങളുടെയും ആവർത്തനം എന്നിവയിലൂടെ ആഖ്യാനഭാഷയെ വൈചിത്ര്യപൂർണ്ണമാക്കാനും ശ്രീരാമൻ ശ്രമിക്കുന്നതായി ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

> 'സാമാന്യഭാഷയുടെ പൂർണ്ണമായ പുരഃക്ഷേപത്തിലാണ് കാവ്യഭാഷാധർമ്മം കുടികൊള്ളുന്നത്. അത് സ്വയം പ്രവർത്തനത്തിന് നേർവിപരീതവുമാണ്'[42]

എന്ന മുഖറോവ്സ്കിയുടെ അഭിപ്രായത്തെ ശ്രീരാമന്റെ ഓരോ കഥയും ശരിവയ്ക്കുന്നതായാണ് അനുവാചകർക്ക് അനുഭവപ്പെടുക.

ഉദാ: 'വാക്കുകൾകൊണ്ട് കുറ്റബോധം കഴുകിക്കളയുന്നു' (അശ്വതി)[43].

ഇവിടെ കുറ്റബോധത്തെ ഒരഴുക്കായി സങ്കല്പിച്ച് ജലധർമ്മത്തെ വാക്കുകളിൽ ആരോപിച്ച് ക്രിയയെ സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ഉചിതപദതിരഞ്ഞെടുപ്പാലും വിപരീതധർമ്മാരോപത്താലും സവിശേഷമാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ മിക്ക വാക്യങ്ങളും എന്നുകാണാം. ക്രിയാചടുലതയ്ക്കൊത്ത് ആഖ്യാനത്തിൽ ചലനം സൃഷ്ടിക്കാനും പതിഞ്ഞ ക്രിയകളാൽ സ്തംഭനം സൃഷ്ടിക്കാനുമൊക്കെ ഭാഷകൊണ്ട് തന്നെ ശ്രീരാമന് കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളതായി കാണാം.

> "കാലത്തിന്റെ മങ്ങിയതും മിഴിവുള്ളതുമായ ഒട്ടേറെ ചിത്രങ്ങൾ ഒട്ടിച്ച ഒരു പുസ്തകത്തിന്റെ ഏടുകൾ ഇടത്തുനിന്ന് വലത്തോട്ട് കൊടുങ്കാറ്റിന്റെ വേഗതയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൺമുമ്പിൽ പാറിപാറി പോകുമ്പോൾ." (വാമനൻ)[44].

ക, ട, റ കാര ആവർത്തനം ഒരു ദ്രുതചലനപ്രതീതി സൃഷ്ടിച്ച് കഥാനായകന്റെ അനുഭവത്തെ അനുവാചകർക്ക് പ്രതീതമാക്കിത്തരുന്നു.

കവിതയ്ക്ക് മാത്രമല്ല ഗദ്യത്തിനും ആന്തരികമായ താളമാകാമെന്ന് തെളിയിക്കുന്നവയാണ്, ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ, ശബ്ദാലങ്കാരങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തിലൂടെയും പദാവർത്തനത്തിലൂടെയും വർണ്ണങ്ങളുടെ ധ്വനിമൂല്യത്തിൽ വരുത്തുന്ന ഉചിതമായ വ്യതിയാനങ്ങളിലൂടെയും ആ കഥകൾ നൈസർഗ്ഗികമായൊരു താളത്തെ കാത്തുവയ്ക്കുന്നു. അർത്ഥതാളത്തിനുള്ള ഉപാധികൾ നാലാണെന്ന് 'ചാത്തനാണ് അച്യുതനുണ്ണി' ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്.

1. 'ഒരു വാദഗതി (യുക്തിപൂർവ്വം പടുത്തുയർത്തൽ)
2. ആശയങ്ങൾക്ക് ഊന്നൽ കൊടുത്ത് പരിപോഷിപ്പിക്കൽ
3. ഉചിതമായ അലങ്കാരങ്ങളുടെ പ്രയോഗം
4. സംസക്തിയും ദ്വന്ദീകരണവും.'[45]

ഈ നാലു ഘടകങ്ങളെയും ഏറെക്കുറെ ഒരുപോലെയും മറ്റുചിലപ്പോൾ ചെറിയ ചില വ്യതാസങ്ങളോടെയും ശ്രീരാമൻ തന്റെ കഥകളിൽ വിന്യസിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സ്ഥായിയായി സുന്ദരവും അഭംഗുരവുമായ ഒരു പ്രതിപാദ്യതാളത്തെ ആ കഥകൾ നിലനിർത്തിപ്പോരുന്നു.

'വാമനൻ' എന്ന കഥയിൽ ഗിരിജൻ മേനോന്റെ കീഴിൽ ജോലിചെയ്തിരുന്ന അച്ചൻകുഞ്ഞ് വൻകിട കച്ചവടപ്രമാണിയായി മാറി തന്നെ ജോലിയിൽനിന്നു പിരിച്ചുവിട്ട അയാളോട് 'ഏറെക്കുറെ' പ്രതികാരം ചെയ്യാനെന്നോണം രംഗത്തെത്തുന്ന ഒരു സന്ദർഭമുണ്ട്.

> 'ഗിരിജൻ മേനോൻ നോക്കിയിരിക്കെ തന്റെ മുൻപിലിരിക്കുന്ന ഹ്രസ്വകായനായ മനുഷ്യൻ വടുരൂപനാകുന്നു. വളർന്നുവളർന്നു വരുന്നു. അനുക്രമം, അനുക്ഷണം, ബഹുകൃതരൂപിയായി മുച്ചടിപ്രദേശത്തിന് കാലുകൾ ചക്രവാകസീമയ്ക്കപ്പുറത്തെവിടെയോ അപ്രത്യക്ഷമാകുന്നു. ആ പാദം ഇതാ നീളുന്നു. തന്റെ സമ്മതമാരായാതെ തന്നെ തന്റെ ശിരസ്സിലമരുന്നു. സ്വിമ്മിംഗ്പൂളിന്റെ സ്വച്ഛസ്ഫടികജലനിരപ്പിലൂടെ അദ്ദേഹം താഴ്ന്നുപോകുന്നു. മൈനാകപർവ്വതത്തിന്റെ പക്ഷങ്ങളിലിറങ്ങി നാഗദേശത്തേക്കെവിടെയോ....'[46]

തന്റെ സ്വത്തപഹരിച്ച് പൂർവ്വവൈരാഗ്യം തീർക്കാനായി കാത്തിരിക്കുന്ന അച്ചൻകുഞ്ഞിന്റെ പ്രവേശത്തെ വാമനാവതാരത്തോട് സാമ്യപ്പെടുത്തി ചിന്തിക്കുകയാണ്, ഇവിടെ ഗിരിജൻ മേനോൻ. എതിരാളിയെ വാമനരൂപമായും സ്വയം മഹാബലിയായും സങ്കല്പിച്ച് പാതാളഗമനത്തെ അനുക്രമം ഗിരിജൻമേനോൻ അനുഭവിച്ചറിയുകയാണ്. ആഖ്യാനം തികച്ചും ചടുലമാണിവിടെ. സ്വഭാവോക്തി, ഉദാത്തം, പര്യായോക്തം തുടങ്ങിയ ആർത്ഥികാലങ്കാരങ്ങളും അനുപ്രാസാദിശബ്ദാലങ്കാരങ്ങളും പദവാക്യഘടനയിലെ ക്രിയാസമാനതകളും അനുക്രമം, അനുക്ഷണം എന്നീ അവ്യയീഭാവസമാസങ്ങളുടെ അടുത്തടുത്ത പ്രയോഗത്തിലൂടെ സിദ്ധിക്കുന്ന സ്വഭാവോക്തിയും മറ്റും ചേർന്ന് സവിശേഷമായൊരു ആർത്ഥികതലവും, സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. ശബ്ദതാളത്തിന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിലെ ഒട്ടുമിക്ക വാക്യങ്ങളേയും ഉദാഹരണമായി എടുക്കാവുന്നതാണ്.

മറുകരയിൽ പാഴ്മരങ്ങളുടെ നിരയൊത്ത പടലം[47]

(സൂനിമാ)

സീമന്തസരണിയിൽ സിന്ദൂരരേഖയില്ല[48]

(വാസ്തുഹാര)

നാടൻപെണ്ണിന്റെ നേർത്തനാണം[49]

(തീർത്ഥക്കാവടി)

ചില സവിശേഷതാളങ്ങളിലേക്ക് കഥാശില്പത്തെ മൊത്തം കൊരുത്തുവെയ്ക്കുന്ന കഥകളുമുണ്ട്. ദുഃഖിതരുടെ ദുഃഖത്തിൽ 'മഴ'യുടെയും ഒളിച്ചോട്ടത്തിൽ 'പുഴ'യുടേയും ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ലയിൽ 'സംഗീത'ത്തിന്റെയും പുറംകാഴ്ചയിൽ 'യാത്ര'യുടെയും താളം ആസകലം അനുഭവപ്പെടുന്നത് ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

ബിംബപ്രതീകങ്ങളുടെ ഉചിതസംവിധാനത്തിലും ശ്രീരാമൻ വളരെയേറെ ശ്രദ്ധവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഭാഷയെ സവിശേഷരീതിയിൽ വക്രീകരിച്ച് സൗന്ദര്യം പ്രദാനംചെയ്യാനുള്ള ഇവയുടെ വിരുതിനെ അവഗണിക്കുക സാധ്യമല്ലെന്ന് അദ്ദേഹം തിരിച്ചറിയുന്നുവെങ്കിലും അനാവശ്യമായി ബിംബങ്ങളുടെയും പ്രതീകങ്ങളെയും ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥാപിച്ചുവെയ്ക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നില്ല എന്നതും എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്.

> 'പദങ്ങൾ ആശയങ്ങളുടെ ബുദ്ധിപരമായ പ്രതീകമാകുന്നതുപോലെ ബിംബങ്ങൾ വികാരത്തിന്റെ സമർത്ഥമായ പ്രതീകമാണ്'[50]

എന്നുള്ള ഫർബാങ്കിന്റെ അഭിപ്രായത്തെ സ്ഥിതീകരിക്കാൻ ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ പര്യാപ്തമാണ്.

ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിൽക്കുന്നത് ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ്. എന്നാൽ ലഘുദൃശ്യബിംബങ്ങൾക്കുപരി മൂർത്തവും അമൂർത്തവുമായ വാങ്മയചിത്രങ്ങളുടെ ശൃംഖലയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ കാണാനാവുക.അനന്തമായ അർഥസാധ്യതകളെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഒതുക്കിവയ്ക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണിവ.

> 'ചരിത്രത്തിന്റെ ഏതോ കോണിൽനിന്ന് ചങ്ങല പൊട്ടിച്ചുകൊണ്ടോടി എത്തിയ ഭീമാകാരൻ അടിമയെ അനുസ്മരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ചെറുങ്ങോരൻ നിവർന്നപ്പോൾ, അയാളുടെ മുറിയിലെ നാലുചുമരും തട്ടിമുട്ടിനിന്നു.'[51]
>
> (വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും)
>
> 'തിയ്യ് തിന്ന് തിന്ന് ഒടുവിൽ തിയ്യ് തന്നെയായിത്തീർന്ന ദേവയാനി ആളിക്കത്തുന്നു.'
>
> അവളുടെ നാക്കിലും കണ്ണിലും പാറുന്ന കനത്ത തീപ്പൊരികൾ.'[52]
>
> (അണി മുറിയാതെ)

ഇത്തരം സർറിയലിസ്റ്റിക് ദൃശ്യങ്ങളും 'ഇനി'? എന്ന കഥയിലെപ്പോലെ;

> 'തെരുവിന്റെ കണ്ണെത്താവുന്ന ദൂരംതൊട്ട് ഇങ്ങോട്ട് ഏറ്റവും മുന്നിലായി ഒരു പറ്റം മാടുകൾ. മുൻസിപ്പാലിറ്റി സീല് ഏറ്റുവാങ്ങിയ മാടുകൾ അതിന്റെ പിറകിൽ

അവയെ തെളിയിക്കുന്നവർ. അതിന്റെ പിറകിലായി അവൾ നടന്നുപോകുന്നു. ഒരു ചത്ത കുഞ്ഞിനെയെന്നപോലെ കേസുകെട്ട് മാറത്തടക്കിപ്പിടിച്ച്.....'[53]

ഹൃദയഭേദകമായ ഒരു രംഗത്തെ അനേകം ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ സമന്വയ ത്തോടെ രൂപീകൃതമായ വാങ്മയചിത്ര ആവിഷ്കാരങ്ങളും അത്യന്തം ശ്രദ്ധേയങ്ങ ളാണ്. ദൃശ്യബിംബം, ശ്രാവ്യബിംബം, ചലനബിംബം, വൈകാരികബിംബം എന്നി വയുടെ ഒരു മേളനമായി വേണം ഇത്തരം ദൃശ്യങ്ങളെ കാണാൻ. ചലനാത്മകമാ യൊരു ദൃശ്യപരമ്പരയായും ഇവ ചിലപ്പോൾ രൂപപ്പെടാറുണ്ട്.

അതുപോലെ 'വാദ്യസ്വരംപോലെ തോന്നിക്കുന്ന ചക്രങ്ങളുടെ ഇരമ്പം', 'ഓർമ്മകൾക്ക് താന്നാരം പാടുന്ന മഴ', 'തീവണ്ടി താളമുതിർക്കുന്ന ദുഃഖമർമ്മരം' തുടങ്ങി ഒട്ടനവധി ശ്രാവ്യബിംബങ്ങൾ അണിനിരക്കുന്ന ശ്രീരാമകഥകളിൽ സമ്മി ശ്രശബ്ദങ്ങൾ വിന്യസിച്ച് ഒരു വലിയ ശബ്ദബിംബത്തിന്റെ സമഗ്രത പ്രാപിക്കുന്ന 'കുരുതി' എന്ന കഥ ഇവിടെ പ്രത്യേകം പരാമർശിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

> 'അപ്പുവിന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾ ആവർത്തനവിരസങ്ങളാണ്. സ്വപ്നങ്ങൾക്ക് താളമുണ്ട്. ഒരേതാളവും ഉറഞ്ഞുറഞ്ഞു തുള്ളിത്തകർക്കുന്ന അരച്ചെട്ടും മണിയുടെ ഘോരമു ഴക്കം'[54]

ഇങ്ങനെയാണ് കുരുതി ആരംഭിക്കുന്നത്. താൻ കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഭൂതകാല ത്തോട് കാണിക്കുന്ന നന്ദികേടാണ്, ഒരു പുരാവൃത്തസങ്കല്പത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഈ ശബ്ദം നായകനെ വേട്ടയാടിക്കുന്നതിൽ എത്തിക്കുന്നത്.

> 'ദൂരത്തെവിടെയോ ഒരു കാക്ക കരഞ്ഞു. ആ സ്വരം മറ്റു കാക്കകൾ ഏറ്റുപറയു ന്നു. കാക്കകളുടെ കരച്ചിലും അപ്പുവിന്റെ മനസ്സിലെ ആർത്തനാദമാണ്. കാക്ക ത്തുരുത്തിനെപ്പറ്റി ഓർത്തുപോകുന്നു.'[55]

തുടർന്ന് ബോൾട്ടുരയുന്ന ശബ്ദം, കവടികൾ വീഴുന്നതിന്റെയും തായം രാശിയുടെയും ശബ്ദം, ഫോൺനാദം, ഫോൺമുരൾച്ച, കോളിംഗ്ബെൽ മുഴ ങ്ങുന്ന ശബ്ദം എന്നിങ്ങനെ 'കുരുതി' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനഘടന ശബ്ദങ്ങ ളിൽ അധിഷ്ഠിതമാക്കി കെട്ടിപ്പടുത്തൊരു ആഖ്യാനശില്പമായി മാറുന്നു. ഘ്രാണ ബിംബങ്ങളും (മുത്തശ്ശിയുടെ മരണം, മരണത്തിന്റെ ഗന്ധം തുടങ്ങിയവ) രസന ബിംബങ്ങളും (റെയിൽപ്പാളകൾ, ആവണി അവിട്ടം നാളിൽ തുടങ്ങിയവ) സ്പർശ ബിംബങ്ങളും (ചിദംബരം, വിശിഷ്ടാതിഥി) ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്ത് നിന്ന് കണ്ടെടുക്കാനാകും. അവയിൽ പലതും കഥാഗതിയെ നിയന്ത്രിക്കാനും ആഖ്യാന ഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കാനും പര്യാപ്തമാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ആവർത്തനംകൊണ്ടും ആർത്ഥികവിശാലതകൊണ്ടും വൈയക്തികപ്രതീക ങ്ങളിലേക്ക് സ്ഥാനം മാറ്റിയെടുക്കുന്ന ചില ബിംബങ്ങളുണ്ട്. അതിലൊന്നാണ് 'തണുപ്പ്'. അത് വിരഹത്തിന്റേയും ഏകാന്തതയുടേയും ഭീതിയുടേയുമൊക്കെ പ്രതീകമായി മിക്ക കഥകളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അതുപോലെ 'ഉർളോസ്' എന്ന കഥയിലെ 'ഉർളോസ്' (വാച്ച്) നാരായണിയോടുള്ള ഭർത്താവിന്റെ സ്നേഹ ത്തിന്റെയും കരുതലിന്റെയും പ്രതീകമാണെങ്കിൽ 'ഇനി' എന്ന കഥയിലെ 'മുനിസി പ്പാലിറ്റി ഏറ്റുവാങ്ങിയ മാടുകൾ' ജീവിക്കാനുള്ള അർഹത നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ, നീതിനിഷേധിക്കപ്പെട്ട് നിരാലംബയായിപ്പോയ കഥാനായികയുടെത്തന്നെ വൈയ ക്തികപ്രതീകമാണ്.

മിത്ത് അഥവാ പുരാവൃത്തം ഒരു സവിശേഷ ഭാഷതന്നെയായതുകൊണ്ടും ആന്തരികമായി സംഗീതസാന്ദ്രമായിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടും സ്വന്തം കഥകളിലെ താളപ്രാപ്തിക്കായി ശ്രീരാമൻ അവയെയും യഥോചിതം ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടു ണ്ട്. പരസ്പരഗതി, പദാവർത്തനം അഥവാ അമ്രാദേശമാതൃക, അനുപ്രാസം തുടങ്ങി ആശയാവിഷ്കരണത്തെ ശക്തമാക്കാനുള്ള അസാധാരണക്രമങ്ങളെ പിന്തുടർന്നുകൊണ്ട് മിത്തിന്റെ സംഗീതാത്മകതയെയും സ്വയം ആഖ്യാനം ചെയ്യാ നുള്ള ആന്തരികശക്തിയേയും കഥാകൃത്ത് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു. 'വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും' എന്ന കഥയിലെ മിത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം നോക്കുക;

> 'ആരായിരുന്നു അന്ത്യാളൻ മൂപ്പൻ ? പന്ത്രണ്ടു ദേശത്തേക്കും നാഥനായിരുന്നു. പന്ത്രണ്ടുദേശത്തും ഒരു മലങ്കുറത്തിത്തറയുണ്ടായിരുന്നു. ഓരോ ദേശത്തും കലശം നടത്തിയിരുന്നത് അന്ത്യാളൻ മൂപ്പനായിരുന്നു. ഓരോ ദേശത്തും അന്ത്യാ ളൻ മൂപ്പന് ഒരു ചിറ്റം ഉണ്ടായിരുന്നു.
>
> കടും മയ്പ് നേരത്ത് പട്ടുടുത്ത്, വാള് തോളോടുചാരി, ചിലമ്പ് കോർത്ത കൈ മാറത്തടക്കി, ചമ്രം പടിഞ്ഞിരുന്ന് അന്ത്യാളൻ മൂപ്പൻ മരിച്ചു.'[56]

ഇത്തരത്തിൽ പുരാവൃത്താഖ്യാനം ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന കഥകൾ ഭ്രമാത്മ കവും സൗന്ദര്യപൂർണ്ണവുമായ ആഖ്യാനഭാഷയുടെ സാന്നിധ്യത്താൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്ത് വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു.

2.6 ആഖ്യാനസവിശേഷതയും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും

പ്രമേയപരമായ സാമ്യം പുലർത്തുമ്പോൾപോലും ആഖ്യാനഘടനയിൽ കൈവരുത്തുന്ന സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങൾകൊണ്ട് സവിശേഷസ്വത്വാർജ്ജനം നട ത്തുന്നവയാണ് സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ ഓരോ കഥയും എന്നുകാണാം. അതുപോലെ പരസ്പരവിരുദ്ധമായ സമീപനങ്ങളുടെ ആകെത്തുകകൂടിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ

കഥാലോകമെന്നതും വാസ്തവമാണ്. 'പാമ്പൻപാലത്തിനുമുൻപ്', 'ഒരു ചെറിയ കേസിലെ വലിയ സംഭവം' പോലെ റിപ്പോർട്ടർ ശൈലിയിലുള്ള കഥാഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ച ശ്രീരാമൻ തന്നെയാണ് 'ചിദംബരം', 'കുരുതി'പോലെ അസാ മാന്യമായ ധ്വനനസാധ്യയാർന്ന രചനാശില്പമുള്ള കഥകളും രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാസന്ദർഭങ്ങളുടെയും സ്ഥലരാശിയുടെയും ബൃഹദാഖ്യാനങ്ങളും പ്രസ്തുത അടരുകളുടെ അസാമാന്യമായ സമന്വയം സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുന്നതുമായ 'വസ്തു ഹാര', 'വെളുത്തപക്ഷിയെ കാത്ത്', 'വസന്തത്തിലെ ചിറകുകൾ' തുടങ്ങിയ കഥ കളും ഒരു പ്രത്യേകഭാവത്തിൽ ആഖ്യാനകേന്ദ്രമൊരുക്കി അതീവസംഘർഷാത്മക മായി കഥപറയുന്ന 'അഭിമുഖം', 'ചില്ലകൾ'പോലുള്ള കഥകളും പ്രസ്തുത കഥാ ലോകത്ത് കാണാൻ സാധിക്കും. ശ്രീരാമന്റെ മിക്ക കഥകളും ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരു ത്തമുള്ളതും വ്യാഖ്യേയവിധേയവുമാണെങ്കിൽ വ്യക്തമായൊരു അന്ത്യമോ കഥാസാരഗ്രാഹ്യതയോ സാധ്യമാകാത്ത കഥകളും ഇല്ലാതില്ല. 'വെളുത്തപക്ഷിയെ കാത്ത്', 'ഡ്രിഫ്റ്റ്‌വുഡ്', 'ചുഴലിയിൽ', 'ദുഃഖത്തിന്റെ നിറം വെളുപ്പ്', 'സ്വപ്ന ത്തിൽ ഒരു വീട്' തുടങ്ങിയ കഥകൾ അക്കൂട്ടത്തിൽപ്പെടുന്നു. 'വിപുലാചാ പൃഥി', 'സത്യംവദ', 'നന്നേ ചെറിയ കാര്യം' തുടങ്ങിയവ നേരെ സന്ദേശം പകരുന്ന രീതി യിലാണ് സംവിധാനപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ അപ്രതീക്ഷിതമായ ട്വിസ്റ്റുകളും അസാധാരണമായ അന്ത്യവും മുൻപോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന 'ക്ഷുരസ്യധാര', 'സ്വതന്ത്ര', 'ഒട്ടുചെടി', 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം', 'പുറം കാഴ്ചകൾ' പോലുള്ള കഥകളും ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്ത് സുലഭമാണ്.

അതുപോലെ ലളിതമായ ഘടനയും ആശയസംവേദനം സാധ്യമാക്കുന്നതു മായ 'സാധാരണക്കാരനെ അറിയും', 'ദുഃഖിതരുടെ ദുഃഖം', 'ഉർളോസ്' പോലെ യുള്ള ഒട്ടേറെ കഥകൾക്കൊപ്പം കഥയുടെ അന്തഃസാരത്തെ ഗ്രഹിക്കാനായി പുനർപാരായണം ആവശ്യപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളും കാണാവുന്നതാണ്. കഥയിൽ എവിടെയെങ്കിലും അലക്ഷ്യമായി നിക്ഷേപിച്ചുവയ്ക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും ഒരു വാക്കോ വാക്യമോ കണ്ടെത്തിമാത്രം അർത്ഥഗ്രഹണം പൂർത്തിയാക്കുവാൻ സാധ്യമായിട്ടുള്ള കഥകളാണ്, 'ദുഃഖത്തിന്റെ നിറം വെളുപ്പ്', 'സുഖം മോഷ്ടിക്കു ന്നവർ', 'ഈശ്വരൻ കോവിലിലെ പശുപതിഉത്സവം' തുടങ്ങിയവ. ഗൾഫുകാരന്റെ ഭാര്യയും കാർഡ്രൈവറും തമ്മിലുള്ള വഴിവിട്ട ബന്ധത്തെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന 'കൂട്ടിവായിക്കരുത്' എന്ന ഒരു കഥതന്നെ ശ്രീരാമൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ടെന്നത് ഇവിടെ എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്. ഭർത്താവിന്റെ കൂട്ടുകാരനായ ആഖ്യാതാവ് ആ അവിശുദ്ധബന്ധത്തെ പലതലങ്ങളിൽനിന്ന് കൂട്ടിവായിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്; കഥയിൽ അനുവാചകനും. ഇങ്ങനെ കണ്ടെത്തേണ്ട സൂചകങ്ങളു ടേയും താക്കോൽ വാക്യങ്ങളുടേയും അവയിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കാവുന്ന കൂട്ടിവായി

ക്കലുകളുടേതുമായ ഒരു ബൗദ്ധികവ്യായാമവും ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്, ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകല.

2.7 ആഖ്യാനതന്ത്രവൈവിധ്യം

പ്രമേയങ്ങളുടെ വൈചിത്ര്യത്തിന് അപ്പുറം ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളുടെ വൈപുല്യമൊന്നും ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ കണ്ടെത്താനാവുകയില്ല. ചില തന്ത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ആവർത്തനത്തിലൂടെയാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ കഥകളുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രഥമപുരുഷന്റെ ഓർമ്മകളിലൂടെയും യാത്രകളിലൂടെയും മുൻപോട്ടുപോകുന്ന ആഖ്യാനഘടനയെ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നവയാണ്, ശ്രീരാമന്റെ ഒട്ടുമിക്ക കഥകളും. പ്രസ്തുത ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ കാഥികന്റെ മറ്റു പല ആഖ്യാനസവിശേഷതകളോട് ചേർന്ന് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളാണ് ആ കഥകളെ വ്യത്യസ്തമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. പ്രഥമപുരുഷന്റെ വീക്ഷണകോണിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്ന കഥകളിലേറെയും വ്യക്തമായി പേരില്ലാത്ത 'അയാൾ'തന്നെയാണ് ആഖ്യാതാവ്. അയാളുടെ 'ഓർമ്മകൾ', 'ഫ്ളാഷ്ബാക്ക്', 'ഫ്ളാഷ് ഫോർവേഡ്, എന്നീ സങ്കേതങ്ങളുടെ മിശ്രമാണ്. എന്നാൽ ഇങ്ങനെയൊരു വർഗ്ഗീകരണത്തെ ശ്രീരാമൻ അനുകൂലിക്കുന്നില്ല. ഓർമ്മയെന്ന ആവർത്തിത സങ്കേതത്തിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കാനും ഒരുക്കമല്ല. ശ്രീരാമന്റെ വാക്കുകൾ നോക്കുക.

> 'സിനിമയിലാണ് ഫ്ളാഷ് ബാക്ക് ഉള്ളത്. ഇതിന് ഓർമ്മകൾ എന്നാണ് പറയേണ്ടത്. പെട്ടെന്ന് കഥ വളരെ പഴമയിലേക്ക് പോകുന്നു. വീണ്ടും തിരിച്ചുവരുന്നു. ഇത്തരം വിമർശനം ഉണ്ടെങ്കിലും എന്റെ സങ്കേതം മാറ്റാൻ ഞാൻ തയ്യാറല്ല. അതിന്റെ ആവശ്യമില്ല.'[57]

'ഓർമ്മ' എന്ന സങ്കേതംകൊണ്ടുതന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഒട്ടനവധി വൈവിധ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാമെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ എഴുത്തുകാരനായിരുന്നു ശ്രീരാമൻ എന്നതാണ് ഈ നിലപാട് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ മാത്രം ആവർത്തനവിരസത അനുഭവപ്പെട്ടേക്കാമെങ്കിലും 'ഐറണി'യുടെ വ്യത്യസ്തതലങ്ങളെ ഉപയുക്തമാക്കി ഓർമ്മകളോടും യാത്രകളോടും സമന്വയിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാനം അത്യധികം സവിശേഷമായിത്തീരുന്നു. ഓർമ്മ/മറവി, പഴമ/പുതുമ, നഗരം/ഗ്രാമം, ആത്മാർത്ഥത/കാപട്യം, ജീവിതം/മരണം, ഭക്തി/വിഭക്തി തുടങ്ങിയ വിരുദ്ധദ്വന്ദങ്ങളോരോന്നും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അടരുകളിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടുകയും ആന്തരികഘടനയെ സംഘർഷാത്മകമാക്കി നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ഇരുകാലങ്ങൾ തമ്മിലും വ്യവസ്ഥിതികൾ തമ്മിലും മൂല്യങ്ങൾ തമ്മിലും സംഭവിക്കുന്ന വിപര്യയം മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾക്കിടയിലും വ്യക്തിയുടെ ആന്തരികമ

നസ്സിലും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷമാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ ഘനകേന്ദ്രം. മരണോത്സുകനായിട്ടും ചിരകാലം കാത്തിരുന്നിട്ടും ഭക്തന് ലഭിക്കാത്ത മരണമെന്ന അനുഗ്രഹം നിരീശ്വരവാദിയും അസന്മാർഗ്ഗിയുമായ ഒരുവന് എളുപ്പത്തിൽ കരഗതമാകുന്ന 'അനായാസേന മരണം', പ്രത്യയശാസ്ത്രസങ്കല്പനവും അതിന്റെ അപചയവും ഏറ്റുമുട്ടുന്ന 'യതീന്ദ്രദാസിന്റെ ആത്മാവ്', ഉദാത്തമായൊരു മൂല്യവ്യവസ്ഥയും കൊളോണിയൽ ആധുനികയുടെ ചൂഷണാധിഷ്ഠിതമായ മൂല്യരഹിതവ്യവസ്ഥയും അനാവൃതമാകുന്ന 'വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും' തുടങ്ങിയ കഥകളിൽ ഈ വൈപരീത്യത്തെ വളരെ വ്യക്തമായി ശ്രീരാമൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് 'പന്തിഭോജനം' എന്ന കഥയുടെ അന്ത്യഭാഗം നോക്കുക;

> 'ഉണ്ണി ദു:ഖത്തോടെ ഓർത്തു.
>
> ഒരു വ്യവസ്ഥ പിടിച്ച പിടിയാലേ കീഴ്മേൽ മറിച്ചിട്ടു. ഫലമോ.... പിന്നെയും പന്തികളുണ്ടാക്കുന്നു. പന്തിഭോജനം പിന്നെയും വിലക്കപ്പെടുന്നു.'[58]

ആദ്യകാലത്ത് ജാതീയമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങളാണ് മനുഷ്യരെ പരസ്പരം വേർതിരിച്ചുനിർത്തിയിരുന്നതെങ്കിൽ സമകാലികാവസ്ഥയിൽ അത് സമ്പത്തിന്റേയും ഔദ്യോഗികമായ ഉന്നതശ്രേണീബന്ധങ്ങളുടേയും അടിസ്ഥാനത്തിലായി മാറിയിരിക്കുന്നതായി പ്രസ്തുതകഥ വ്യക്തമാക്കുന്നു. വ്യവസ്ഥിതികൾക്കു വന്നു ചേർന്ന ഐറണി(വിരുദ്ധോക്തി)യിലൂടെ ആഖ്യാനം സവിശേഷമായിത്തീരുന്നു. സവിശേഷമായൊരു സാഹിത്യസങ്കേതമാണ്, ഐറണി. ബാഹ്യതലത്തിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതിന് നേർവിപരീതമായി സംഭവിക്കുന്നതിനെയാണ് ഐറണി എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. നർമ്മത്തെ ജനിപ്പിക്കാനോ, അനുതാപപൂർവ്വമായ ഒരു അന്തരീക്ഷനിർമ്മിതി നടത്താനോ ആണ് സാധാരണഗതിയിൽ ഐറണി എന്ന സങ്കേതത്തെ സാഹിത്യത്തിൽ ഉപയുക്തമാക്കുന്നത്.

> 'പലതരത്തിലുള്ള ഐറണിയാണ് ശ്രീരാമൻ വിസ്മയകരമായ കരവിരുതോടെ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. കനിവിന്റെ നനവുള്ള ഐറണി, പുച്ഛത്തിന്റെ പുഞ്ചിരി അണിയുന്ന ഐറണി, രോഷത്തിന്റെ തീപ്പൊരി ചിതറുന്ന ഐറണി എന്നിങ്ങനെ സന്ദർഭോചിതമായ ഐറണിപ്രയോഗം കൊണ്ട് സവിശേഷമായ ഒരു സൗഭാഗ്യമാണ് ശ്രീരാമൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.'[59]

എന്ന് ശ്രീരാമന്റെ തെരഞ്ഞടുത്ത കഥകൾക്കെഴുതിയ അവതാരികയിൽ കെ.അരവിന്ദാക്ഷൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഐറണിയോടുകൂടി ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്ന ആക്ഷേപഹാസ്യവും ഇരുണ്ടനർമ്മവും ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. 'സൗമിനിയേച്ചിയുടെ

മാർക്സിസ്റ്റ് വീക്ഷണം', 'ക്ഷുരസ്യധാര', 'ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ല', 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ', 'അനായാസേന മരണം', 'കൂട്ടിവായിക്കരുത്' തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെകഥകൾ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ട വയാണ്. അതേപോലെ 'രണ്ടുവലിയ ശവപ്പെട്ടികൾ വാങ്ങുമ്പോൾ', 'മെക്കിൻടോഷ് സായിപ്പിന്റെ പെരാമ്പുലേറ്റർ', 'മുത്തശ്ശിയുടെ മരണം', 'അവിൽപ്പൊതി', 'ശാന്തി നഷ്ടപ്പെട്ടവരുടെ സൗഹൃദം' തുടങ്ങിയവ ഇരുണ്ടനർമ്മ ത്തിന്റെ വിസ്ഫോടനാത്മകമായൊരു തലത്തെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്വാംശീകരി ച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ളവയാണെന്നും കാണാം.

അന്യാപദേശം[60] സങ്കേതമായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള കഥകളാണ് 'മീശ', 'പുതുമ യില്ലാത്തവരുടെ നഗരം', 'കടലാസ് പെരുമാൾ', 'വേഷം മാറി' എന്നിവ. കലാപര മായി വലിയ മികവ് അവകാശപ്പെടാനില്ലെങ്കിലും പ്രസ്തുത കഥകളിലെ പ്രമേയാ വിഷ്കാരത്തിൽ നിഗൂഢനം ചെയ്തിരിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയ-ചരിത്രസന്ധികൾ ആഖ്യാനസവിശേഷതകൾക്കും വൈശിഷ്ട്യങ്ങൾക്കുമപ്പുറം അവയെ ശ്രദ്ധേയ മാക്കി നിലനിർത്തുന്നു. പാഠാന്തരത[61]സങ്കേതമായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ (ദുരവസ്ഥ-കുമാരനാശാൻ), പുത്തൂരാൻ മാടിലേക്കു വീണ്ടും (കുടിയൊഴിക്കൽ-വൈലോപ്പിള്ളി ശ്രീധരമേനോൻ) എന്നീ കഥകൾ ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്ത് വേറിട്ടൊരു സങ്കേതസ്വീകാര്യതകൊണ്ട് എടുത്തുപറ യേണ്ടവയാണ്.

> 'വലിയ സൈദ്ധാന്തികതയൊന്നുമില്ല തന്ത്രങ്ങളും ഉപയോഗിക്കാറില്ല. കുറച്ചൊന്ന് പിന്നിലോട്ട് പോയി കഥപറയുന്ന രീതിയാണ് പൊതുവെ ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്'[62]

എന്ന് ശ്രീരാമൻതന്നെ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും ആധുനികമായ കൃത്രിമതന്ത്രങ്ങളുടെയും ആഖ്യാനഘടനയെ ദുർഗ്രഹമാക്കുന്ന സങ്കേതാവലിക ളെയുമാണ് അദ്ദേഹം വർജ്ജിച്ചത് എന്നുപറയാം. അദ്ദേഹം പറഞ്ഞതുപോലെ 'ഇൻ മീഡിയാസ് റെസ്' അഥവാ 'കഥയുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്നു ആഖ്യാനം ആരം ഭിക്കുന്ന സങ്കേതം' മിക്ക കഥകളിലും ആവർത്തിച്ചുവരുന്ന ആഖ്യാനസമ്പ്രദായമാ ണെന്ന് കാണാം. എന്നാൽ കഥാന്ത്യത്തിലെ വൈവിധ്യങ്ങളും ട്വിസ്റ്റുകളുടെ ഉപ യോഗവും നിരാസവുമൊക്കെ പ്രസ്തുത ആഖ്യാനങ്ങളെ വൈവിധ്യപൂർണ്ണമാക്കി നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുൻപുള്ള സംഭ വങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഓർമ്മ, വിവരണം, സംഭാഷണം തുടങ്ങിയവയിലൂടെയാണ് അനു വാചകർക്ക് വ്യക്തമാക്കിക്കൊടുക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചില വസ്തുതകളെ അവസാ നം വരെ വിവൃതമാക്കാതെ നീട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി വിസ്ഫോടജനകമായ കഥാന്ത്യ നിർമ്മിതി സാധ്യമാക്കാൻ ഈ സങ്കേതം സഹായിക്കുന്നു. പ്രസ്തുത വസ്തുക്ക

ളുടെ അനാവൃതാവസ്ഥയും സംവൃതാവസ്ഥയുമൊക്കെ സമാനസങ്കേതം ഉപയുക്തമാക്കുമ്പോഴും ആഖ്യാനഘടനയെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു. പുറംകാഴ്ചകൾ, ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം, ക്ഷുരസ്യധാര, ഇഷ്ടദാനം, ഉർളോസ് തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ കഥകൾ ഇത്തരത്തിൽപ്പെട്ടവയാണ്. 'കാണികൾക്ക് അറിയാം' എന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കേതവും ഇവയോട് ചേർത്ത് പലകഥകളിലും ശ്രീരാമൻ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. കഥാഗതിയെക്കുറിച്ചും ചില സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചും ആഖ്യാതാവ് അനുവാചകർക്ക് സൂചന നൽകുകയും അവയിൽ ഭാഗവാക്കാവുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അത് അവ്യക്തമായിത്തന്നെ തുടരുകയും ചെയ്യും എന്നതാണ് പ്രസ്തുത തന്ത്രത്തിന്റെ കാതൽ. 'ഇനി...?', 'തേവരുടെ തുമ്പി', 'അമ്മുവിന്റെ ആട്ടിൻകുട്ടി' എന്നീ കഥകളൊക്കെ ഇതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

2.8 ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ

ആഖ്യാനഘടനയ്ക്കുള്ളിലെ സംഘർഷാത്മകത, ധ്വന്യാത്മകത തുടങ്ങിയവയ്ക്കൊപ്പം ചരിത്രസന്ദർഭങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനാത്മകമായും മറ്റു ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളെ അപഗ്രഥനപരമായും സമീപിക്കുന്നത്, ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ പൊതുസവിശേഷതയാണ്. അതുപോലെ കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ മൂർത്തമായ വാങ്മയചിത്രങ്ങളായി ആലേഖനം ചെയ്തുവെക്കുന്നതും പ്രസ്തുത കഥകളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. എന്നാൽ അതിനെ 'ദൃശ്യപരത' എന്നതരത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കേണ്ടതില്ല. പ്രസ്തുത ഗുണമാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിലേക്ക് എളുപ്പത്തിൽ സ്ഥാനാന്തരം ചെയ്യാൻ യോഗ്യമാക്കിത്തീർത്തതെന്നു പറയാൻ സാധ്യമല്ല. അനാവശ്യമായ വർണ്ണനകളോ വിശേഷണങ്ങളോ കൊണ്ട് പൊലിപ്പിക്കാതെ, യുക്തമായ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആഖ്യാനം നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നു എന്നതും സംഭവങ്ങളുടെ കേവലവിവരണത്തിൽ അഭിരമിക്കാതെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും ക്രിയകളെയും സന്ദർഭോചിതമായ വാങ്മയചിത്രങ്ങളായി രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു എന്നതും അബോധാത്മകമായെങ്കിലും ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുടെ സവിശേഷോപയോഗം നടത്തിയിരിക്കുന്നുവെന്നതുമാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളെ ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നത് സുഗമമാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്നത്.

> 'സ്നേഹം, വിവാഹം, ജാതി, അഭിമാനം തുടങ്ങിയ അധികാരരൂപങ്ങളെ തുറന്നുകാട്ടുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനങ്ങളാണ് ആ കഥകളിലെ ദൃശ്യപരത. സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുഭൂമികയിൽ അദൃശ്യമായിരിക്കുന്ന ഈ 'ദൃശ്യപരത' പ്രതിബദ്ധസിനിമ ലക്ഷ്യമിടുന്ന സ്വതന്ത്രബോധത്തിലേക്കുള്ള മാർഗ്ഗത്തിന് ഊർജ്ജം പകർന്നുനൽകുന്നുമുണ്ട്'[63]

എന്നുള്ള ജി.പി.രാമചന്ദ്രന്റെ നിരീക്ഷണം വളരെയേറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. കേവലം സ്ഥലപശ്ചാത്തല വിവരണത്തിന്റെ സമൃദ്ധിയെ 'ദൃശ്യപരത' എന്നു വ്യവ ഹരിക്കാതെ അമൂർത്തമായ മനുഷ്യജീവിത സന്ദർഭങ്ങളെയും ബന്ധങ്ങളെയും അവയുടെ അതിസൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളെയും വാക്കുകൾകൊണ്ട് ദൃശ്യാത്മക മാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നു എന്നതുതന്നെയാണ് പ്രസ്തുതകഥകളുടെ സുപ്രധാന സ്വഭാവവിശേഷമെന്ന് പറയാവുന്നതാണ്.

2.9 സമാനപ്രമേയത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനസാധ്യതകൾ

ഒരേ പ്രമേയത്തെ ആഖ്യാനഘടകങ്ങളുടെ ചേരുവയിൽ വ്യത്യാസം വരുത്തി വിഭിന്നങ്ങളായ കഥകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും ഒരു കഥയുടെ പൂരണമായി മറ്റൊരു കഥയെ സംവിധാനം ചെയ്യുന്നതും ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്തുനിന്നും ധാരാളമായി കണ്ടെത്താനാകും. 'പൊന്തൻമാട' എന്ന കഥ നോക്കുക. 'ശീമത്തമ്പു രാൻ' എന്ന കഥയുടെ തുടർച്ചയോ അല്ലെങ്കിൽ പ്രസ്തുത കഥ കൂടെ ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു വലിയ കഥയോ ആണ്, പൊന്തൻമാട. എന്നാൽ ആഖ്യാനഘടനയിൽ അത്യന്തം വൈജാത്യം പുലർത്തുന്നവയാണ് ഇരു കഥകളും എന്നുകാണാം. 'ഇൻ മീഡിയാറെസ്'ും 'ഓർമ്മ'യും ആഖ്യാനതന്ത്രമായി സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ശീമത്ത മ്പുരാനും പൊന്തൻമാടയും ആന്തരികമായി വിരുദ്ധതലങ്ങളിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടി ട്ടുള്ള കഥകളാണ്. പൊന്തൻമാടയോടൊപ്പം അവൻ ജീവിച്ചുതീർത്ത കാലമത്രയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചരിത്രവും രാഷ്ട്രീയധ്വനികളും ഒട്ടേറെ മനുഷ്യജീവിതങ്ങളും ഇഴചേർന്ന് കിടക്കുന്ന വിശാലമായൊരു ലോകത്തെയാണ് പ്രസ്തുത കഥയുടെ ആഖ്യാനം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെങ്കിൽ വൈയക്തികബന്ധങ്ങളുടെ ചില സൂക്ഷ്മതലങ്ങളിലേക്ക് മാത്രം ശ്രദ്ധയൂന്നുന്നതും അപ്രതീക്ഷിതമായൊരു അന്ത്യത്തെ കാത്തുവയ്ക്കുന്നതും അത്യന്തം മുറുക്കമാർന്നൊരു ആഖ്യാനശി ല്പത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമായ കഥയാണ് 'ശീമത്തമ്പുരാൻ' എന്നുകാണാം.

'കുരുതി' എന്ന കഥയുടെ തുടർച്ചയായി വായിച്ചെടുക്കാവുന്ന കഥയാണ് 'വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും.' കഥാപാത്രങ്ങളും ആഖ്യാനഘടനയെ പൂരിപ്പി ക്കുന്ന 'അന്ത്യാളൻ പുണ്യാള'ന്റെ മിത്തും പൈതൃകമൂല്യനിരാകരണവും സമാന മായിരിക്കുമ്പോഴും വീക്ഷണകോണിൽ സംഭവിക്കുന്ന വ്യതിയാനവും (ആദ്യകഥ യിൽ കഥാനായകൻ തന്നെയാണ് ആഖ്യാതാവെങ്കിൽ രണ്ടാമത്തെ കഥയിൽ അയാൾ പ്രതിനായകനായിത്തീരുകയും കേസുനടത്തുന്ന വക്കീലിലേക്ക് പരി പ്രേക്ഷ്യം മാറിമറയുകയും ചെയ്യുന്നു) നഗരം/ഗ്രാമം എന്ന വിരുദ്ധസംഘർഷം, പഴയ/പുതുമ എന്ന മൂല്യവിപര്യത്തിലേക്കു നീങ്ങുന്നതും ഇരുകഥകളേയും വ്യത്യസ്ത ആഖ്യാനഘടന പുലർത്തുന്ന രചനാശില്പങ്ങളായി നിലനിർത്തുന്നു.

അപ്പോഴും ബാഹ്യതലത്തിൽ ഒന്നു മറ്റേതിന്റെ പൂരണമാവാതിരിക്കുന്നില്ല. അതുപോലെ 'മനസ്സിൽ ഉരുക്കുപരക്കുന്നു' എന്ന കഥയുടെ തുടർച്ചയാണ് 'മൂത്തമകൻ കർണ്ണൻ', 'വിചിന്തനം', 'മുറിവുകൾ ഉണങ്ങുന്ന'തിന്റെയും, 'പന്തയം' 'മുഖങ്ങള്'ുടേയും 'വർഗ്ഗവിഷം' 'ആമേൻ പറമ്പി'ന്റേയും പൂരണങ്ങളാണ്. 'മനക്കോട്ടകൾ', 'സുകേശന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾ' എന്നിവ ഇതിവൃത്തപരമായ ചില സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങൾ കൊണ്ടുമാത്രം വ്യത്യസ്ത കഥകളായിത്തീർന്നവയാണ്.

'ഫംഗസ്', 'ഒളിച്ചോട്ടം', 'ചക്രവർത്തിനി' എന്നീ കഥകൾ പ്രമേയപരമായി ചില സാമ്യതകൾ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തികച്ചും വിഭിന്നങ്ങളാണ്. എന്നാൽ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളുടെ സാമ്യത തൊട്ട് ആന്തരികഘടനയിൽ മൂന്നു കഥകളും പരസ്പരബന്ധിതവും സദൃശപരവുമാണ്. ഈ കഥകൾ തമ്മിലുള്ള പ്രമേയസാമ്യത 'വിവാഹപൂർവ്വബന്ധത്തിന്റെ ഭീഷണിയിൽ നിൽക്കുന്നവരുടെ ജീവിതാഖ്യാനം' എന്നതുമാത്രമാണ്. ശ്രീരാമന്റെതന്നെ ഭാഷയിൽ അവർക്ക് 'ഒരു സ്വീറ്റ്ഹോം' വിവാഹാനന്തരം ലഭ്യമായിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഭീഷണാവസ്ഥയുടെ രൂക്ഷതയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരിക്കലും കരഗതമാവില്ലെന്ന് നിനച്ച സന്തുഷ്ടകുടുംബപ്രാപ്തിയാണ് ഒരു കാലത്തെ സ്വർഗ്ഗതുല്യമായ പ്രണയശേഷിപ്പുകളെ ഭീതിയോടെ നോക്കിക്കാണുന്നതിൽ നായികമാരെ എത്തിക്കുന്നത് എന്ന് പറയാം. 'ചക്രവർത്തിനി'യിൽ ജഡ്ജിയായ നായികയുടെ ഔദ്യോഗികജീവിതത്തിന് കൂടെ പ്രസ്തുത ബന്ധം ആഘാതമേൽപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നു. 'ഫംഗസി'ലെയും 'ചക്രവർത്തിനി'യിലെയും ആഖ്യാതാക്കൾ വ്യത്യസ്തരാണെങ്കിലും നായികാപാത്രഘടന ഒന്നുതന്നെയാണ്. ഇവയിൽ ആഖ്യാതാക്കളുടെ ഭിന്നാവസ്ഥ ലിംഗപരമാണെങ്കിൽ 'ഒളിച്ചോട്ട'ത്തിലെ ആഖ്യാതാവും 'ചക്രവർത്തിനിയി'ലെ ആഖ്യാതാവും തമ്മിൽ അങ്ങനെയൊരു വ്യത്യാസം ഇല്ല. എന്നാൽ നായികാപാത്രചിത്രണത്തിൽ 'ചക്രവർത്തിനി'യും 'ഫംഗസും' സാമ്യം പുലർത്തുകയും 'ഒളിച്ചോട്ടം' വേറിട്ടുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

'ചക്രവർത്തിനി'യിൽ പ്രധാനകഥാപാത്രമായ ശാരദയുടെ പഴയ ക്ലാസ്മേറ്റും അതീവസുന്ദരിയുമായിരുന്ന മൃണാളിനിയുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനം മുൻപോട്ടുനീങ്ങുന്നത്. മൃണാളിനി ഓർക്കുന്നു;

> 'വികൃതമായ ശരീരം. മൂപ്പെത്താതെ കരിഞ്ഞുപോയ കുലയിലെ അല്ലികൾ കണക്കെ വിരലുകൾകൊണ്ട് ചോറുകുഴയ്ക്കുന്നു. പരിചയപ്പെടാൻ ആഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ട് ശാരദ അവളുടെ മുഖത്തേക്ക് നോക്കിയപ്പോൾ മൃണാളിനി അറപ്പോടെ മുഖംതിരിച്ചുകളഞ്ഞു.'[64]

ഇങ്ങനെ കറുത്ത കോലാടിന്റെ മുഖവും മറ്റനേകം വൈരൂപ്യങ്ങളും ഒത്തിണങ്ങിയ ശാരദയെപ്പോലെത്തന്നെയായിരുന്നു, 'ഫംഗസി'ലെ നായികയായ 'പങ്കജ'വും. എന്നാൽ ഇത് ഇരുവരുടെയും ഭൂതകാലചിത്രങ്ങളാണ്. നിലവിൽ സാമ്പത്തികമായും ഔദ്യോഗികമായും ഔന്നത്യത്തിൽ നിൽക്കുകയാണ് രണ്ടു നായികമാരും. അത് അവരുടെ രൂപഭാവങ്ങളിലും പ്രകടമാണ്. സൗന്ദര്യംകൊണ്ട് അഹങ്കരിച്ച മൃണാളിനിയും (ചക്രവർത്തിനി), നന്മകൊണ്ടും വിശുദ്ധികൊണ്ടും മുന്നിട്ടുനിന്ന ഭാരതിയും (ഒളിച്ചോട്ടം) ജീവിതത്തിൽ തഴയപ്പെട്ടവരായി ആഖ്യാനഘടനയിൽ നേരെ വിപരീതസ്ഥാനത്ത് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ 'ഫംഗസി'ൽ കഥാനായികയായ പങ്കജത്തിന്റെയും കാമുകനായ ഹേമചന്ദ്രന്റെയും കൂട്ടുകാരനായ 'ആഖ്യാതാവ്' മൃണാളിനിയുടേയോ ഭാരതിയുടേയോ നിലയിലല്ല കഥാഘടനയിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. പങ്കജവും ഹേമചന്ദ്രനും തമ്മിലുള്ള പ്രണയത്തിലെ മദ്ധ്യസ്ഥനെന്ന നിലയിൽ പ്രസ്തുത കഥയിൽ പങ്കാളിയെങ്കിലും ഒരു സാക്ഷിയുടെ ധർമ്മമാണ് അയാൾക്കേറെയുള്ളത്. ഇത്തരം വൈജാത്യങ്ങൾക്കപ്പുറം കൂട്ടുകാർ തമ്മിലുള്ള പുനഃസന്ദർശനവും ഓർമ്മകളിലൂടെ അനാവൃതമാകുന്ന കഥാഘടനയുമൊക്കെ മൂന്ന് കഥകളിലും തുല്യമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളെ വിന്യസിച്ച് നിർത്തിയിരിക്കുന്നതിലും 'ഇൻ മീഡിയാ റെസി'ലൂടെയുള്ള ആഖ്യാനത്തിലും പ്രഥമപുരുഷനിലുള്ള വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിലുമൊക്കെ സമാനത പ്രകടമാണ്. അപ്പോഴും പ്രത്യക്ഷതലത്തിൽ വ്യത്യസ്താനുഭവം പങ്കുവെയ്ക്കാൻ മൂന്ന് കഥകൾക്കും ആവുന്നുമുണ്ട്. 'ഫംഗസ്' ഭൂതകാല പ്രണയം അവശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഭീഷണിയിലും വഞ്ചനയിലുമാണ് ഊന്നുന്നതെങ്കിൽ 'ചക്രവർത്തിനി'യെന്ന കഥ സ്വന്തം പരിമിതികളെ ചെറുത്തുതോൽപ്പിച്ച ഒരുവളുടെ പതനത്തിന് കാരണമായിത്തീരുന്ന മുൻ പ്രണയവാഞ്ഛയിലും സൗന്ദര്യം/വൈരൂപ്യം എന്നീ വിരുദ്ധദ്വന്ദങ്ങൾക്ക് നേരിടേണ്ടി വരുന്ന ജയപരാജയ വൈപരീത്യത്തിലുമാണ് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. 'ഒളിച്ചോട്ടം' വിശ്വാസത്തിൽനിന്ന് വിശ്വാസനഷ്ടത്തിലേക്കും വിശ്വാസരാഹിത്യത്തിൽനിന്ന് വിശ്വാസത്തിലേക്കുമുള്ള വിരുദ്ധധ്രുവങ്ങളുടെ സമാന്തരമായൊരു യാത്രയെ പ്രശ്നീകരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സമാനപ്രമേയം സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിലും ഘടനാതലത്തിലും സമാനത പുലർത്തുമ്പോഴും ശ്രീരാമന്റെ ഓരോ കഥയും വേറിട്ടൊരു അസ്തിത്വം സ്വന്തമാക്കി നിലകൊള്ളുന്നതായി കാണാം. സ്വഭാവ സവിശേഷതകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ തിരഞ്ഞെടുത്ത അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളെ, അപഗ്രഥനവിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട് പ്രസ്തുത സ്ഥിതിവിശേഷത്തെ കൂടുതൽ വിശദമായി പരിശോധിക്കാനാണ് തുടർന്നുള്ള അധ്യായങ്ങളിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

കുറിപ്പുകൾ

1. എൻ. എസ്. മാധവൻ, 'യാത്രിയുടെ അകവും പുറവും', *ചിദംബരങ്ങൾ,* പി. സലീം രാജ് (എഡി.) കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 2010, പു. 405.
2. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, *തുമ്പും തുരാലും*, എച്ച്& സി. ബുക്സ്, 2010, പു. 55.
3. Brander Mathews, *The philosophy of the short story,* The University of California, Longmans, Green and Company, 1971, p.15.
4. *തുമ്പും തുരാലും*, പു. 56.
5. രവീന്ദ്രൻ, 'അവതാരിക', *സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ ചിദംബരം*, ഡി.സി.ബുക്സ്, 1987, പു. 11
6. *തുമ്പും തുരാലും,* പു. 24.
7. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, ഒട്ടു ചെടി, *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു.12.
8. R.F. Dietrich, Roger H Sandell (eds.), *The art of fiction*, Rinbort & Winston (3rd ed.), 1978,p. 45.
   (The subject of a work may be a place, a character, a situation or a quality of life the theme would be what the author has to say about them)
9. ഒട്ടു ചെടി, പു. 320
10. Ibid. പു. 315.
11. സി. വി. ശ്രീരാമൻ,'ഒരു ചെറിയ കേസിലെ വലിയ സംഭവം', *പാമ്പൻ പാല ത്തിന് മുമ്പ്,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2001, പു. 53.
12. ടി. പു. 55.
13. കടത്തനാട്ട് നാരായണൻ, 'വിശ്വാസത്തിന്റെ കാണാപുറങ്ങൾ', *ചിദംബര ങ്ങൾ,* സലീം രാജ് (എഡി.) കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 2010, പു. 320.
14. 'സുകേശന്റെ സ്വപ്നങ്ങളിൽ', *പാമ്പൻപാലത്തിനും മുമ്പ്,* ഡി.സി. ബുക്സ്, 2000, പു. 72.
15. 'യാത്രിയുടെ അകവും പുറവും',പു. 412.
16. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'മോസ്കോ റോഡിന്റെ ഓർമ്മകൾ', *ശ്രീരാമന്റെ കഥ കൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 127.
17. ഞങ്ങളെ തൊട്ടാൽ, *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* പു. 460.
18. ടി. പു. 9.
19. സി.വി. ശ്രീരാമ*ൻ, ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. IX.
20. Susanne, K. Langer, *Philosophy in New Key*, Mass Cambridge, 1942. p.201.
21. Malinoswki, Bronislaw, 'Myth in primitive psychology', Newyork, Garden city, 1954, p. 33.

22. *തുമ്പും തുരാലും*, പു. 79.
23. കെ. വി. സുമഗംല, *ലിംഗബന്ധങ്ങളുടെ ആഖ്യാനശാസ്ത്രം*, കൈരളി ബുക്സ്, 2011, പു. 11.
24. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'ശീമത്തമ്പുരാൻ', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 352.
25. *ഇന്നലെയിൽ ഉറങ്ങുന്നവർ*, പു. 89.
26. കെ. എം. ഷറീഫ്, കലർപ്പില്ലാത്ത പഴയ ശാഠ്യങ്ങൾ, *ചിദംബരങ്ങൾ,* പി. സലീം രാജ് (എഡി.) പു. 23.
27. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'രാമചന്ദ്രനഗർ', *ചിദംബരം*, ഡി.സി.ബുക്സ്, 1987, പു. 90.
28. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'ഒളിച്ചോട്ടം'. *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ്ബുക്സ്, 2012, പു. 65.
29. പുറം കാഴ്ചകൾ, പു. 315.
30. ടി. പു. 323.
31. ജി. മധുസൂദനൻ, 'ചരിത്രവും ഭൂമിയും ഒത്തുചേരുമ്പോൾ', *ചിദംബരങ്ങൾ,* പി. സലീം രാജ് (എഡി.) 2010, പു. 270.
32. സി. വി.ശ്രീരാമൻ, 'ഓർമ്മകളുടെ ചിതയിൽ', *ചിദംബരം*, ഡി.സി. ബുക്സ്, 1987, പു. 36.
33. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'വിന വിതയ്ക്കുന്ന മുഖം', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 283.
34. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'നിദ്രാടനം', *കഥകൾ : സി. വി. ശ്രീരാമൻ,* കറന്റ് ബുക്സ്, പു. 195.
35. കൂട്ടത്തോടെ രാജി, പു. 204.
36. ഈശ്വരൻ കോവിലിലെ പശുപതി ഉത്സവം, പു. 441.
37. കെ.ഇ.എൻ. 'സ്മരണകളുടെ ബലതന്ത്രം', *ചിദംബരങ്ങൾ*, പി. സലീം രാജ് (എഡി.), കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, പു. 285.
38. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012. പു. 126.
39. വാസ്തുഹാര, പു. 29.
40. ഞങ്ങളെ തൊട്ടാൽ, പു. 460.
41. ടി. പു. 459.
42. Jan Mukarovsky, 'Standard Language and Poetic Language', *Linguistics and Literary style*, Freeman Donald, (ed.), Hold, Rinehard and Winston, Inc., 1970, p.43.
43. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'അശ്വതി', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 259.
44. വാമനൻ, പു. 60.
45. ചാത്തനാത്ത് അച്യുതനുണ്ണി, എം. ആർ. രാഘവവാര്യർ, (പ്രസാ.) *ശൈലീവിജ്ഞാനം- സമകാലപഠനങ്ങൾ,* വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, 1984, പു. 12.

46. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'വാമനൻ', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 61.
47. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'സൂനിമ', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 290.
48. ടി. പു. 23.
49. ടി. പു. 381.
50. P.N. Furbank, *Reflection on the world Image,* Seeker and Warbury, London, 1970. p.32.
51. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, പു.141.
52. അണിമുറിയാതെ, പു. 215.
53. ഇനി....? പു. 43.
54. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'കുരുതി', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 367.
55. ടി. പു. 367.
56. വേരുകൾ പുതിയതും പഴയതും, പു. 155.
57. തുമ്പും തുരാലും, പു. 57.
58. സി. വി. ശ്രീരാമൻ, 'പന്തിഭോജനം', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 195.
59. കെ. അരവിന്ദാക്ഷൻ, അവതാരിക, *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ* (അവതാരിക), കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 195
60. അന്യാപദേശം, (അലിഗറി) - പ്രകൃതാർത്ഥസൂചനയ്ക്ക് പകരമായി അപ്രകൃതമായ ഒരു വസ്തുത പറഞ്ഞ് അതിലൂടെ പ്രകൃതാർത്ഥത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നതാണ് 'അന്യാപദേശം' എന്നു പറയാം. യാഥാർത്ഥ്യം മറച്ചുവെച്ച് വേറൊന്ന് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഈ സങ്കേതത്തെ 'അപ്രസ്തുതപ്രശംസ' എന്ന അർത്ഥാലങ്കാരത്തിന്റെ വകഭേദമായി കാണാവുന്നതാണ്.
61. പാഠാന്തരത (ഇന്റർടെക്സ്റ്റുവാലിറ്റി) - ഒരു കൃതിക്ക് ഇതരകൃതികളുമായോ കലാരൂപങ്ങളുമായോ ഉള്ള ബന്ധത്തിനാണ് പാഠാന്തരത എന്നു പറയുന്നത്. പാഠാന്തരബന്ധങ്ങൾ കൃതിക്ക് സവിശേഷമായ അർത്ഥതലങ്ങളെ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ മാനങ്ങൾ ഇതിൽ എടുത്തുപറയേണ്ടതുണ്ട്.
62. സി.വി.ശ്രീരാമൻ, സി.വി.ശ്രീരാമനും കാലവും (എഡി.ടി.ഡി.രാമകൃഷ്ണൻ) ഡി.സി. ബുക്സ്, 2011, പു. 24.
63. ജി.പി. രാമചന്ദ്രൻ, ശരീരവും ആത്മാവും - ബന്ധങ്ങളുടെ ഭൂമധ്യരേഖകൾ, ചിദംബരങ്ങൾ (എഡി. പി. സലിംരാജ്) കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, പു. 255.
64. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, ചക്രവർത്തിനി, ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, 2010, പു. 87.

അധ്യായം 3

ആഖ്യാനകല – സവിശേഷ സാധ്യതകൾ

അസാധാരണമായ പ്രമേയവൈവിധ്യം കൊണ്ടും ആവിഷ്കാരവൈചിത്ര്യം കൊണ്ടും അനന്യമായി നിൽക്കുന്നവയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ.

> 'ഒരിടത്തും പാളിപ്പോകാത്ത ആഖ്യാനം ഈ കലാകാരന്റെ രചനാപരമായ സവ ശേഷതയാണ്'.[1]

എന്ന് ഖണ്ഡനവിമർശത്തിന് ഏറെ പ്രാധാന്യം നൽകിയിട്ടുള്ള എം. കൃഷ്ണൻ നായർ സി.വി.ശ്രീരാമനെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഭാവനാധിഷ്ഠിതമായ സംഭവങ്ങളെ വാസ്തവിക പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കും വിധം പരിണാമവിധേയമാക്കി ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കാനുള്ള കഴിവാണ് ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകലയെ അത്യന്തം ആകർഷകമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. ബാഹ്യഘടനയിൽ അതിലാളിത്യം പുലർത്തിക്കൊണ്ട് സരളമായൊരു പാരായണസാധ്യതയെ വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നു എന്നതിന് അപ്പുറം നിരവധി കഥാതന്തുക്കൾ ഇഴചേർത്ത് നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്നതും അത്യന്തം സംഘർഷാത്മകമായി ആന്തരികഘടനയെ നില നിർത്തിയിരിക്കുന്നതുമാണ് ശ്രീരാമന്റെ മിക്ക കഥകളും എന്നു പറയാം. ഇവയിൽ ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ സവിശേഷതകളെ നിർണയിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ചില കഥകളെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് വിശകലന വിധേയമാക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം, വാസ്തുഹാര, ചിദംബരം, തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ, പൊന്തൻമാട, സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ എന്നീ കഥകൾ ആഖ്യാനപരമായ പ്രത്യേകതകൾകൊണ്ട് ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്ത് വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നവയാണ്.

3.1. ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം

സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ വളരെയേറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ഒരു കഥയാണ് ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം. ആസക്തിയും മോചനവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷത്തിന്റെ കഥയാണിത്. ഇതിവൃത്തത്തെയും കഥാപാത്രചിത്രണത്തെയും അപേക്ഷിച്ച് ക്രിയോന്മുഖതക്കാണ് പ്രസ്തുതകൃതിയിൽ സുപ്രധാനസ്ഥാനമുള്ളതെന്ന് കാണാം. കഥാന്തരീക്ഷം ആദ്യന്തം ചലനാത്മകമായി നിൽക്കുന്നതും അതുകൊണ്ടാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏതൊക്കെയാണ് എന്നതിന് അപ്പുറം അവരുടെ പ്രവൃത്തികൾ അഥവാ ക്രിയകൾ എന്തൊക്കെയാണ് എന്നതിനാണ് പ്രധാന്യം കൊടുക്കേണ്ടത് എന്ന എ.

ജെ. ഗ്രെയ്മാസിന്റെ നിലപാട് പ്രസ്തുതകഥയുടെ ആഖ്യാനവിശകലനത്തിൽ വള രെയേറെ പ്രസക്തമാണ്.[2]

'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡ'ത്തെ ആസ്പദമാക്കി കെ.ആർ. മോഹനനൻ തിരക്കഥയെ ഴുതി സംവിധാനം ചെയ്ത ചലച്ചിത്രമാണ് 'പുരുഷാർത്ഥം'. മൂലകഥയിൽ സാര മായ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിക്കൊണ്ടാണ് 'പുരുഷാർത്ഥം' ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഗയ യുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ട 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡ'ത്തെ രാമേശ്വര ത്തേക്കു മാറ്റുമ്പോൾ ആസക്തിയിൽ ആണ്ടുപോകുന്ന മനുഷ്യന്റെ മോചനവ്യഗ്ര തയെന്ന കഥയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയത്തിന് തന്നെ മാറ്റം സംഭവിക്കുകയാണ്. കുറ്റ ബോധംകൊണ്ട് നീറുന്ന സ്ത്രൈണചേതനയുടെ സമഗ്രാവിഷ്കാരത്തിലാണ് ചല ച്ചിത്രാഖ്യാനം ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. അപ്പോഴും 'പുരുഷാർത്ഥം' ഒരു പരാജയ സൃഷ്ടി ആയി മാറുന്നില്ല. അനുവാദനത്തിന്റെ പരിധികളെ ഉല്ലംഘിച്ച് അത്യന്തം കലാത്മകമായ ഒരു ആഖ്യാനവിശേഷമായിതന്നെ നിലനിൽക്കുന്നു.

3.1.1 ഇതിവൃത്തം

ബുദ്ധന് ജ്ഞാനോദയം സിദ്ധിച്ച ഗയയിലെ ഫാൽഗു നദീതീരത്ത് ശ്രാദ്ധം കഴിക്കാനെത്തിയ കഥാകൃത്തിന്റെ മുൻപിലേയ്ക്ക് ഏഴെട്ടു വയസ്സു തോന്നിക്കുന്ന ഒരാൺകുട്ടിയും പരിഷ്കാരിയായ ഒരു സ്ത്രീയും പുരുഷനും പിണ്ഡം നടത്താ നായി വന്നെത്തുന്നതോടെയാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ആഖ്യാതാവ് അവരെ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിക്കുന്നതിൽനിന്നും കുട്ടിയുടെ അപമൃത്യു സംഭവിച്ച അച്ഛ നാണ് പിണ്ഡം വയ്ക്കേണ്ടതെന്നും കൂടെയുള്ളത് അമ്മയും കാമുകനുമാണെന്നും വ്യക്തമാകുന്നു.

കൊൽക്കത്താനിവാസിയായ മിസിസ്സ് പാണിഗ്രാഹി തന്റെ കീഴിൽ ജോലി നോക്കുന്ന നൈനാനുമായി അവിഹിതബന്ധം പുലർത്തിയതിന്റെ പേരിലാണ് അവരുടെ ഭർത്താവായ പാണിഗ്രാഹി സ്വയം ഹത്യാമാർഗ്ഗം തിരഞ്ഞെടുത്തത്. ഏഴു വയസ്സായ ചിത്തരഞ്ജൻ പാണിഗ്രാഹിയ്ക്ക് അതോടെ അച്ഛനെ നഷ്ടപ്പെ ടുന്നു. ഭർത്താവിന്റെ പിണ്ഡകർമ്മങ്ങൾ നടത്തുന്നതിൽ മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി വലിയ താല്പര്യം പൂലർത്തുന്നില്ല. അവർക്ക് നൈനാനുമായി രതിസംഭാഷണ ത്തിലേർപ്പെടാനും എത്രയും പെട്ടെന്ന് അവിടെനിന്നും മടങ്ങിപ്പോകുവാനുമാണ് താല്പര്യം. എന്നാൽ പിണ്ഡകർമ്മത്തിന് നേതൃത്വം കൊടുക്കുന്ന പാണ്ഡയോ ടൊപ്പം മന്ത്രോച്ചാരണം നടത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന കുട്ടിയിൽ ആരും പ്രതീക്ഷിക്കാത്ത മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. തന്റെ അച്ഛന് സംഭവിച്ചത് അപമൃത്യവാണെന്നും അതിന് കാരണം കൂടെവന്ന അങ്കിളാണെന്നും അവൻ തനിയെ തിരിച്ചറിയുന്നു.

പിണ്ഡകർമ്മങ്ങൾ സമാപ്തമായതിന് ശേഷം കുട്ടിയുടെ ഭാവമാറ്റത്തിൽ വിഹ്വല രായി അവർ തിരിച്ചുപോകുന്നിടത്ത് കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

3.1.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

ഉത്തമപുരുഷവീക്ഷണകോണിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്ന കഥയാണ്, ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം. കഥയിൽ ആഖ്യാതാവ് ഒരു കഥാപാത്രമായിരിക്കുകയും എന്നാൽ പ്രധാനകഥയുടെ ക്രിയാംശത്തിൽ പങ്കാളിയല്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനത്തെ ജെനറ്റ് ഹെറ്ററോഡയജെറ്റിക് എന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.[3] പ്രസ്തുത കഥയിൽ കഥാകൃത്തിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന 'ഞാൻ' എന്ന കഥാപാത്രം പ്രധാന സംഭവങ്ങളുടെ സാക്ഷിയാണ്. 'പാർശ്വവീക്ഷണരീതി' (peripheral point of view)യെന്ന വിശേഷണം ഇതിന് വളരെ ഉചിതമാണ്. കഥയിൽ പങ്കാളിയല്ലാതിരിക്കുമ്പോഴും സംഭവങ്ങളെ ഉചിതവും നീതിയുക്തവുമായ വിധത്തിൽ വിശദീകരിക്കുവാനും സവിശേഷമായി കഥാപാത്രചിത്രീകരണം നടത്തുവാനും പ്രസ്തുതരീതിയിലൂടെ കഴിയും. ഇരിക്കപ്പിണ്ഡത്തിൽ ഈ ആഖ്യാനപരിപ്രേക്ഷ്യം വളരെ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുവാൻ കഥാകൃത്തിന് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നതായി കാണാം. അതുപോലെ കഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്നതിലും ഇത് വളരെയേറെ സഹായകരമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

സിദ്ധാർത്ഥരാജകുമാരൻ എല്ലാം ത്യജിച്ച് അഭയം തേടിയെത്തിയത് ഗയയിലെ പുരാതനക്ഷേത്രമായ വിഷ്ണുപാദക്ഷേത്രത്തിലാണെന്നുള്ള പ്രസ്താവനയോടെയാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ആഖ്യാതാവിന്റെ സുഹൃത്തായ അഖിലേഷ് കുമാർ സിൻഹയാണ് പ്രസ്തുത പ്രസ്താവന നടത്തുന്നത്. ഗയയുടെ കൈവഴിയായ ഫാൽഗുനദിയുടെ തീരത്ത് കൂടെ വളരെയേറെ നടന്നാണ് ബുദ്ധൻ ബോധിവൃക്ഷത്തണലിൽ എത്തിച്ചേർന്ന് ബോധോദയം നേടിയതെന്ന് അയാൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ശ്രാദ്ധത്തിനായി എത്തിയ ആഖ്യാതാവിന് കാർമ്മികത്വനിർവ്വഹണം നടത്തേണ്ടുന്ന ഹരൺപാണ്ഡയെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്ത് സിൻഹ യാത്രയാവുന്നു. എന്നാൽ പിണ്ഡം വയ്ക്കുവാൻ പുതുതായി ഒരു സമ്പന്നകുടുംബം എത്തിയപ്പോൾ പാണ്ഡെ തിടുക്കത്തിൽ അങ്ങോട്ട് ഓടുകയും അവർക്ക് നടത്തേണ്ടുന്ന ശ്രാദ്ധകർമത്തിന്റെ നേതൃത്വം ഏറ്റെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് ആഖ്യാതാവ് അവിടെ നടക്കുന്ന ചടങ്ങിന്റെ തത്സമയ വിവരണവും വ്യാഖ്യാനവും നടത്തുന്ന രീതിയിലാണ് ആഖ്യാനം മുൻപോട്ടു പോകുന്നത്. എന്നാൽ പ്രധാന കഥയിലേക്ക് കടക്കുന്നതോടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനം പ്രകട

മായി അനുഭവപ്പെടുകയില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികളും സംഭാഷണങ്ങളും അനുവാചകർക്ക് നേരിട്ട് അനുവേദ്യമാക്കുന്ന തരത്തിലാണ് പിന്നീട് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്.

> 'മുഖച്ഛായയോ, അത്ഭുതപ്പെട്ടു. കറുത്തനിറം, വളരെ ചെറിയ മുഖം, വീതികുറഞ്ഞ നെറ്റി കുറിയ കണ്ണുകൾ. എന്തുകൊണ്ടാണ് മുഖച്ഛായ ഉണ്ടെന്ന് പാണ്ഡ പറഞ്ഞത്.'[4]

'യുഗങ്ങളായി അവർ ജീവിച്ചതങ്ങനെയാണെന്ന് തോന്നും' എന്നിങ്ങനെ കഥാഗതിയിൽ അപൂർവ്വമായി മാത്രം നടക്കുന്ന ഇടപെടലുകളാണ് സംഭവങ്ങൾക്കും തങ്ങൾക്കും ഇടയിലുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ അനുവാചകർക്ക് ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നതും കഥയെ ഒരു ആഖ്യാനാനുഭവമായി മാറ്റിത്തീർക്കുന്നതും എന്നു കാണാം. ചിത്തരഞ്ജൻ പാണിഗ്രാഹി, മിസിസ്സ് പാണിഗ്രാഹി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വീക്ഷണകോണിൽ നിന്നുകൊണ്ട് കഥാസംഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ കഥയ്ക്ക് പൂർണ്ണത കൈവരില്ലായിരുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ കഥാകൃത്ത് ഉത്തമപുരുഷവീക്ഷണസ്ഥാനത്തുനിന്ന് കൊണ്ട് നിർവഹിക്കുന്ന ആഖ്യാനം കഥാപശ്ചാത്തലത്തെയും സംഭവങ്ങളെയും ഏറെക്കുറെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി അനുവാചകർക്ക് മുൻപിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

3.1.3 സ്ഥല-കാലവിന്യാസം

ഗയയിലെ വിഷ്ണുപാദക്ഷേത്രത്തിന് സമീപമുള്ള ഫാൽഗുനദീതീരവും സമീപത്തുള്ള ശ്മശാൻ ഘട്ടുമാണ് കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങൾക്ക് ആധാരമായ സ്ഥലങ്ങൾ. തന്റെ മനസ്സിലുദിച്ച ആയിരക്കണക്കിന് ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം തേടി സിദ്ധാർത്ഥ രാജകുമാരൻ എത്തിച്ചേർന്ന അതേ ഗയയിലേക്കാണ് ശ്രാദ്ധകർമ്മങ്ങൾ നടത്താനായി മലയാളിയായ ആഖ്യാതാവും ഒഡിഷയിലെ കട്ടക് നഗരത്തിൽ നിന്നെത്തുന്ന മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയും ചിത്തരഞ്ജനും കോട്ടയംകാരനായ നൈനാനും വന്നെത്തിയിരിക്കുന്നത്. വിഭിന്ന സംസ്കാരത്തെ പ്രതിനിധീകരിച്ചുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്തസ്ഥലങ്ങളിൽ നിന്ന് എത്തിപ്പെട്ടവർ. മിസിസ്സ് പാണിഗ്രാഹിയ്ക്കും കമ്പനിസ്റ്റാഫ് ആയ നൈനാനും അവിടെനിന്നും കൊൽക്കത്തയിലേക്ക് പേകേണ്ടതിനാൽ എളുപ്പത്തിൽ ശ്രാദ്ധകർമ്മങ്ങൾ നടത്തുവാനായി അവർ തിരക്ക് കൂട്ടുന്നു. നദിയുടെ മറുകരയിൽ നന്ദിഗ്രാമം, രംഗയ, സീതാകുണ്ഡ് എന്നീ സ്ഥലങ്ങളാണുള്ളത്. സീതാകുണ്ഡിൽ വെച്ചാണ് രാമലക്ഷ്മണൻമാർ ദശരഥ മഹാരാജാവിന് പിണ്ഡം വെച്ചത് എന്ന് ഹരൺപാണ്ഡ ആഖ്യാതാവിനോട് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. കഥായിടത്തിൽ മിസ് പാണിഗ്രാഹിയും ഭർത്താവും മകനും ജീവിച്ച

കട്ടക് നഗരവും മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയും ജാരനായ നൈനാനും സംഗമിച്ച കൊൽക്കത്തയും സ്ഥലികമായി അടയാളപ്പെടുന്നു. കട്ടക് നഗരത്തിന്റെ ഹൃദയഭാഗത്തായിരുന്നു പാണിഗ്രാഹിയുടെ വീട് എങ്കിലും ചികിത്സാർത്ഥം വെറും മുപ്പത് മൈൽ അകലെയുള്ള കട്ടക്ക് മെഡിക്കൽകോളേജിൽ പോകാതെ ദൂരെയുള്ള ലോക്കൽ ഡിസ്പെൻസറിയിലേക്ക് ചെന്ന് അയാൾ മരണത്തെ സ്വയം വരിക്കുകായായിരുന്നു എന്ന് മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി നൈനാനോട് നടത്തുന്ന സംഭാഷണത്തിൽനിന്നും വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. പാണിഗ്രാഹിയുടെ മരണം സംഭവിക്കുന്ന രാത്രിയിൽ അവർ വീട്ടിലുണ്ടായിരുന്നില്ല. പാണിഗ്രാഹിയുടെ മനസ്സിൽനിന്നും അയാളുടെ ശരീരം സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന 'കട്ടാക്കി'ൽ നിന്നും മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി ഒരുപോലെ നടത്തിയ സ്ഥാനാന്തരമാണ് അയാളെ മരണത്തിലേക്ക് തള്ളിവിടുന്നതെന്ന സൂചന ആഖ്യാനഘടനയെ സംഘർഷാത്മകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

ആഖ്യാനയിടമായ ഫാൽഗുനദിതീരം കഥയ്ക്ക് ചില സവിശേഷമാനങ്ങൾ നൽകുവാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. ഹരിബോൽ വിളികളോടെ കടന്നെത്തുന്ന ശവമഞ്ചവും ആളിക്കത്തുന്ന മൃതദേഹവും നൈമിഷികമായ ഐഹികജീവിതത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന സൂചകങ്ങളായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽ ഹരൺപാണ്ഡെയും ആഖ്യാതാവും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംഭാഷണം വളരെയേറെ പ്രസക്തമായ ഒന്നാണ്.

> ''ബാബൂ . . ഞാനൊന്ന് ചോദിക്കട്ടെ. വിഷമം തോന്നരുത്. ഇതിനുവേണ്ടി മാത്രമാണോ ഗയയിൽ വന്നത്?
> ''മാത്രം''
> ''ബാബുവിന്റെ നാട്ടിൽനിന്ന് ഇവിടേക്ക് എത്രദൂരമുണ്ട്?
> ''രണ്ടായിരത്തോളം''. .
> ''ഗൃഥാധരെ . . ഹരീ, പുണ്ഠരീകാക്ഷാ . . '' പാണ്ഡ സ്വയം പറഞ്ഞു.
> ''സിദ്ധാർത്ഥരാജകുമാരൻ ജ്ഞാനത്തിനുവേണ്ടി, ബോധത്തിനുവേണ്ടി തന്നിലുദിച്ച സഹസ്രം ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം കിട്ടാൻ എത്തിയതിവിടെയാണ്''[5]

ഹൈന്ദവമായൊരു മരണാനന്തരചടങ്ങിനെ ബുദ്ധനുമായും ബോധാദയവുമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്നതിന് പിറകിൽ വ്യക്തമായ ഉദ്ദേശ്യമുണ്ടെന്ന് ആഖ്യാനത്തിൽ പിന്നീട് കോർത്തിണക്കപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. കഥയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുവാൻ പോകുന്ന മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയ്ക്കും കാമുകനായ നൈനാനു അവരുടെ മാറിമറയാൻ പോകുന്ന ജീവിതാവസ്ഥയ്ക്കുമുള്ള രംഗസജ്ജീകരണമാണിത്.

വളരെ ആഹ്ലാദവാനായി കടന്നെത്തുകയും കൗതുകത്തോടെ അച്ഛന്റെ പിണ്ഡകർമ്മങ്ങളിൽ പങ്കെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ചിത്തരഞ്ജനിൽ പതിയെ ഭാവ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. പ്രസ്തുതാന്തരീക്ഷവും മന്ത്രോച്ചാരണവും കുട്ടിയിൽ ആവേശിക്കപ്പെടുകയും സ്വന്തം പിതാവിന് സംഭവിച്ചത് അപമൃത്യുവാണെന്നൊരു ബോധോദയം അവനിൽ സംഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുവരെ അവൻ ആദര വോടെയും സ്നേഹത്തോടെയും കണ്ടിരുന്ന അമ്മയും നൈനാൻ അങ്കിളുമാണ് തന്റെ അച്ഛന്റെ അകാലമരണത്തിന് കാരണമെന്ന തിരിച്ചറിവ്, സിദ്ധാർത്ഥരാജകു മാരന് സിദ്ധമായ ബോധോദയം പോലെ അവനിൽ പൊടുന്നനെ സംഭവിക്കുകയാ ണ്. 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം', 'പുരുഷാർത്ഥം' എന്ന ചലച്ചിത്രമാകുമ്പോൾ സംഭവിച്ച കഥയുടെ അന്തർഭാവത്തിന് ഉണ്ടാകുന്ന മാറ്റം പ്രസ്തുതസംഭവങ്ങൾ അരങ്ങേ റുന്ന പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ എടുത്തുകാണിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. രാമേശ്വര ത്തിലെ കടൽക്കര ഗയയിലെ ഫാൽഗുനദീതരിത്തിനു പകരം വയ്ക്കുമ്പോൾ ചിത്തരഞ്ജൻ എന്ന കുട്ടിയ്ക്ക് സംഭവിക്കുന്ന ആന്തരികപരിവർത്തനത്തിന് തനിമ നഷ്ടപ്പെടുന്നു. നദിയുടെ ശാന്തതയിൽ നിന്ന് കടലിന്റെ പ്രക്ഷുബ്ധതയി ലേക്കുള്ള മാറ്റം ശ്രദ്ധേയാണ്. തുടക്കത്തിൽ ശാന്തമായ മനസ്സോടെ പിണ്ഡാർപ്പണം ആരംഭിക്കുന്ന കുട്ടിയുടെ മാനസികാവസ്ഥയെ പ്രതിനിധീകരി ക്കാൻ വരണ്ട് നിശ്ചലമായിക്കിടക്കുന്ന നദീതീരത്തിന് കഴിയുന്നു. എന്നാൽ പുരു ഷാർത്ഥത്തിലെ കടൽക്കരയ്ക്ക് അങ്ങനെയൊരു ഭാവമാറ്റത്തെ ചിത്രീകരിക്കാനാ വുന്നില്ല. ആദ്യന്തം ആഭ്യന്തരമാനസികസംഘർഷങ്ങൾ അനുഭവിക്കുന്ന ചിത്തര ഞ്ജനെയാണ് ചലച്ചിത്രത്തിൽ കാണാനാവുന്നത്.

ഇരിക്കപ്പിണ്ഡത്തിലെ പാഠകാലം (text time) ഏതാനും മണിക്കൂറുകൾ മാത്രമാണ്. കഥ ആരംഭിക്കുന്ന സമയത്തെക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ സൂചന ആഖ്യാ താവ് നൽകുന്നുണ്ട്.

> 'സമയം എട്ടുമണിയേ ആയിട്ടുള്ളുവങ്കിലും നദിയുടെ നടുവിൽ വരണ്ട മണലിൽ ഉച്ചക്കുടം തുളുമ്പുന്നു'.[6]

രാവിലെ എട്ടുമണിയ്ക്ക് ശേഷമാണ് മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയും കുടും ബവും ബലികർമ്മങ്ങൾക്കായി എത്തുന്നത്. ഒരു മണിക്കൂറെടുക്കേണ്ട പ്രസ്തുത ചടങ്ങിനെ അവരുടെ തിരക്കുകാരണം പത്തുമിനിറ്റാക്കി പാണ്ഡ കുറച്ചു നൽകുക യാമുണ്ടായത്. അത് കഴിഞ്ഞ് അവർ മടങ്ങിപ്പോകുകയും മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി ദക്ഷിണ നൽകി ഏർപ്പെടുത്തിയ മൂന്നു ബ്രാഹ്മണർ വിഷ്ണു സഹസ്രനാമം ചൊല്ലുവാൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ കഥ അവസാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾക്ക് ആധാരമായ കാലം കുറേ കൂടെ വിസ്തൃതമാണ്.

സിദ്ധാർത്ഥരാജകുമാരന് ഗയയിലെത്തി ബോധോദയം സിദ്ധിച്ച കാലഘട്ടത്തെക്കൂടാതെ ദശരഥമഹാരാജാവിന് മക്കൾ പിണ്ഡംവെച്ച പൗരാണികകാലം വരെ കഥയിൽ പരാമർശിതമാകുന്നുണ്ട്. മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയുടെ കമ്പനിയിൽ നൈനാൻ സ്റ്റാഫ് ആയി വന്നത്, പാണിഗ്രാഹിയുടെയും ഭാര്യയുടെയും ജീവിതത്തിൽ പ്രശ്നങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നത്, പാണിഗ്രാഹി മരിക്കുന്നത്, മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി മകനോടും നൈനാനോടും ഒന്നിച്ച് അപമൃത്യു സംഭവിച്ച ഭർത്താവിന് പിണ്ഡം വയ്ക്കുവാനായി ഫാൽഗു തീരത്തെത്തുന്നത് തുടങ്ങിയ പ്രധാനസംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്നത് ഏഴു വർഷങ്ങൾക്കുള്ളിലാണ്. ഈ സംഭവങ്ങളുടെ അവരോഹണക്രമമാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ പിൻതുടർന്നിരിക്കുന്നത് എന്ന് കാണാം. നൈനാനും മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയും തമ്മിലുള്ള അവിഹിതബന്ധസ്ഥാപനം, ലൈംഗികവേഴ്ച, പാണിഗ്രാഹിയുടെ അപമൃത്യു തുടങ്ങിയ സംഭവങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഭൂതകാലം കഥാപാത്രസംഭാഷണങ്ങിലൂടെ സംക്ഷേപിച്ച് (summary) ചേർത്തിരിക്കുന്നു. ഭൂതാഖ്യാനം (analepsis) സംഭവങ്ങളുടെ സാദൃശ്യാത്മക (paradigmatic)[8]മായ ബന്ധത്തെയാണ് പിന്തുടരുന്നത്.

ഹരൺ പാണ്ഡയുടെ കാർമ്മികത്വത്തിൽ ചിത്തരഞ്ജൻ നിർവ്വഹിക്കുന്ന പിണ്ഡമർപ്പിക്കൽ വളരെ വ്യാപ്തി[9] (stretch)പ്പെടുത്തിയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ആഖ്യാനം ഇഴഞ്ഞുനീങ്ങുന്ന അനുഭവം പ്രതീതമാകുന്നുമില്ല. മറിച്ച് ക്രിയാചടുലതക്കാണ് പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ പ്രാമുഖ്യം ലഭിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരു സംഭവത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യവേഗം കുറച്ചോ കൂട്ടിയോ അല്ലാതെ ആവിഷ്കരിക്കാനാവുകയില്ല എന്ന് ജെനറ്റ് നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്[10].

വർത്തമാനകാലത്തിനും ഭൂതകാലത്തിനും പുറമെ ഭാവികാലസ്പർശമുള്ള ഭ്രമാത്കമായൊരു കാലത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരവും ഇരിക്കപ്പിണ്ഡത്തിന്റെ കാലഘടനയിൽ കാണാനാവുന്നുണ്ട്.

പിണ്ഡാർപ്പണ വേളയിൽ ചിത്തരഞ്ജനിൽ പെട്ടെന്നു സംഭവിക്കുന്ന ഭാവമാറ്റങ്ങൾ കണ്ട് കർമ്മങ്ങൾ നിർത്തിവയ്ക്കുവാൻ മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അത് സാധ്യമാവുന്നില്ല. തന്നാൽ വഞ്ചിക്കപ്പെട്ട ഭർത്താവിന്റെ ആത്മാവ് വിശന്നും വലഞ്ഞും താൻ നിൽക്കുന്ന പടവിൽ എത്തിപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്ന അറിവ് അവളെ വിഹ്വലയാക്കുന്നു.

'അവൾ അമ്പരപ്പോടെ എല്ലാം നോക്കി നിന്നും. തന്റെ ആജ്ഞ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു പിണ്ഡം നടക്കുന്നു. നിസ്സഹായതയോടെ നോക്കി നിൽക്കുന്നു. തന്റെ തന്നെ പിണ്ഡം'[11].

ഭീതികൊണ്ട് വലയുന്ന അവൾ, തന്നിൽ കേന്ദ്രീകൃതമായിരുന്ന അധികാരം മകന്റെ കൈകളിൽ നിക്ഷിപ്തമായിത്തീരുന്നതറിയുന്നു. അതുവരെ അവളുടെ നില മരിച്ചുപോയ ഭർത്താവിനും മകനും ജാരനും മീതെയായിരുന്നതിനാൽ അവർ അവളുടെ ആജ്ഞകൾക്ക് വിധേയരായാണ് നിലകൊണ്ടിരുന്നത്. ആ അധികാരം അവസാനിച്ചുകഴിഞ്ഞുവെന്ന തിരിച്ചറിവ് അവളെ ഭ്രമാത്മകമായ ഒരു അവസ്ഥയിൽ എത്തിക്കുന്നു. അതോടെ വർത്തമാനകാലവും ഭൂതകാലവും ഉൾപ്പെടുന്ന ഘടികാരകാലത്തിൽ നിന്ന് ആഖ്യാനം വ്യതിചലിക്കുന്നു. മനുഷ്യകാലത്തിൽ മാത്രം വ്യാഖ്യാനവിധേയമാകുന്ന ഭാവിസൂചകമായ ഭ്രമാത്മകമകാലം ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നു. കഥാന്ത്യത്തിൽ തല ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് ചിത്തരഞ്ജൻ പാണിഗ്രാഹി മുൻപിൽ നടന്നു പോകുന്ന ദൃശ്യം നൈമിഷികമായി ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവന്ന പ്രസ്തുതകാലവിശേഷത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നു.

കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിലെ കാലികത പൗരാണികകാലത്തോളം ഉയരുന്നുവെങ്കിൽ കഥാന്ത്യത്തിൽ അത് കല്പാന്തത്തിലേക്ക് നീളുന്നു. 'കല്പാന്തം' എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത് പ്രളയകാലം അഥവാ സൃഷ്ടിയുടെ കാലം എന്നതാണ്. ബ്രഹ്മാവിന്റെ ഒരു ദിവസം കഴിയുമ്പോൾ കല്പാന്തപ്രളയംകൊണ്ട് സകലതും നശിച്ച് ബ്രഹ്മാവ് വീണ്ടും സൃഷ്ടി ആരംഭിക്കും എന്നാണ് സങ്കല്പം.[12]

'ആ ശബ്ദം ഗയയുടെ പടവിൽ നിലയ്ക്കാതെ നീണ്ടുപോകുന്നു. കല്പാന്തം വരേയ്ക്കും. നിലയ്ക്കാതെ ദൃഢതയോടെ വിജ്ഞാനത്തിന്റെ ദാഹം കലർന്ന്'.[13]

''നീണ്ടുപോകും' എന്ന് പറയാതെ 'പോകുന്നു' എന്ന വർത്തമാനകാലക്രിയാരോപത്തിലൂടെ ത്രികാലങ്ങളിലൂടെയുള്ള അതിന്റെ നിശ്ചിതമായ ആവർത്തനത്തെയാണ് സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് കാണാം.

3.1.4 പാത്രസൃഷ്ടി

ക്രിയകൾക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ളതുകൊണ്ട് തന്നെ കഥാപാത്രനിഷ്ഠമായ കഥയാണ്, ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം. കഥയിൽ ഉത്തമപുരുഷരൂപത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ആഖ്യാതാവിന് അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി നടത്തുകയും സാക്ഷിവിവരണം നടത്തുകയും ചെയ്യുക എന്ന ധർമ്മം മാത്രമേ നിർവ്വഹിക്കുവാനുള്ളൂ. ചിത്തരഞ്ജൻ

പാണിഗ്രാഹിയും മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയുമാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നൈനാൻ ഒരു അനുബന്ധ കഥാപാത്രമാണെ ങ്കിലും അമ്മയുടെയും മകന്റെയും നിലവിലെ ജീവിതാവസ്ഥകൾക്ക് കാരണീഭൂത നായിത്തീരുന്നത് അയാളാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> 'പൂക്കൂടപോലെ' കാമറ കഴുത്തിൽ കെട്ടിത്തൂക്കി തുള്ളിച്ചാടി വരുന്ന ഒരാൺകു ട്ടി. ഏഴോ എട്ടോ വയസ്സ് കാണും. പിന്നിൽ ഒരു സ്ത്രീ, ചെറുപ്പമാണ്. നല്ല നിറം. തെളിഞ്ഞ കണ്ണുകൾ. സ്വല്പം വീതി കൂടിയ നെറ്റി. തലമുടിയുടെ ഉള്ള് സ്വല്പം കുറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതൊഴിച്ചാൽ നല്ല മുഖം വാർച്ച. കടഞ്ഞെടുത്തപോ ലെത്തെ ശരീരം. തല ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച നടത്തം. അതിൽ സ്വല്പം പുരുഷല ക്ഷണം സ്ഫുരിച്ചിരുന്നു. തലയിൽ കെട്ടിയിരുന്ന സ്കാർഫ് അഴിച്ച് കഴുത്തി ലേക്ക് നീക്കിയിട്ടിരിക്കുന്നു. സ്കൗട്ടുകാരുടെ മാതിരി. സ്കാർഫ് അമർത്തിക്കെ ട്ടിയിരിക്കുന്നത് കൊണ്ടായിരിക്കും. നെറ്റിയിലും കവിളിലും ചുവന്ന വരകൾ. കൂടെ സാമാന്യത്തിൽക്കവിഞ്ഞ ഉയരം തോന്നിക്കുന്ന ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ പേന്റും ഷർട്ടും ടൈയും ധരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാലുകൾ മാത്രം നഗ്നമാണ്. ഷൂസ് അമ്പലത്തിന്റെ പുറത്ത് ചൊക്രകളെ ഏല്പിച്ചിരിക്കണം. ക്രീമോ, വാസിലിനോ പുരട്ടി ചീകിയ അയാളുടെ തലമുടി ഇളവെയിൽ തട്ടി തിളങ്ങിയിരുന്നു'.[14]

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യപ്രകൃതത്തെക്കുറിച്ച് ഇത്രയും ദീർഘമായ വിവ രണം ശ്രീരാമന്റെ മറ്റൊരു കഥയിലും കാണാനാവുകയില്ല. കഥാപാത്രകേന്ദ്രിത മായ കഥയാണ് 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം' എന്നതുകൊണ്ട് തുടർന്നുവരുന്ന സംഭവവികാ സങ്ങൾക്ക് സുശക്തമായ ഒരു അടിത്തറ ഒരുക്കുകയാണ് ഈ വിശദമായ വർണ്ണന യിലൂടെ ആഖ്യാതാവ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തം. 'തുള്ളിച്ചാടി' കടന്നു വരുന്ന കുട്ടിയിൽ അവൻ നിലവിൽ അനുഭവിക്കുന്ന സന്തോഷപ്രദമായ മാനസികാവസ്ഥ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. അതിൽ അവന്റെ കുട്ടിത്തഭാവവും കുസൃതിയും ഉള്ളടക്കം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കുട്ടിയുടെ തെറ്റുകൂടാത്ത ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷാ ഉച്ചാരണം അവൻ ഏതോ പബ്ലിക് സ്കൂളിൽ പഠിക്കുകയാണെന്ന സൂചന നൽകുന്നു. താൻ അച്ഛന്റെ ശ്രാദ്ധത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നതിന്റെ ഫോട്ടോ എടുക്കുവാനായി ക്യാമറ നൈനാൻ അങ്കിളിനെ ഏല്പിക്കുകയും അയാൾ കൈകൊട്ടുന്നതിന് അനുസരിച്ച് 'അപ് അപ്' എന്ന് പറഞ്ഞ് രണ്ടു പടവുകൾ ഒന്നിച്ചു ചാടുകയും ചെയ്യുന്ന കുട്ടി പ്രസ്തുതയാത്രയെ ഒരു വിനോദയാത്രയായി കണ്ട് ആഘോഷിക്കുകയാണെന്ന് വ്യക്തം. ഹരൺപാണ്ഡ ചൊല്ലിക്കുന്ന മന്ത്രം 'പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു'കൊണ്ടാണ് കുട്ടി ഏറ്റു ചൊല്ലുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. പക്ഷേ, പതിയെ കുട്ടിയുടെ തൊണ്ടയി ടറുന്നു. ശബ്ദം വ്യക്തമാകാതെ നിന്നുപോകുകയും അണപൊട്ടുന്ന പോലൊരു കരച്ചിലിൽ അമരുകയും ചെയ്യുന്നു.

'കണ്ണിന്റെ കൃഷ്ണമണികളിൽ ഉരുണ്ടുകൂടിയ ഒരു കണ്ണീർക്കണം പിളർന്ന് രണ്ടി മകളിൽ തങ്ങിനിന്നു. പിന്നെ തെറിച്ച് കവിളിൽ വീണു. പിന്നെയും പിന്നെയും കവിളിലേക്ക് കണ്ണുനീർ കുത്തിയൊലിക്കുന്നു.'[15]

ഇങ്ങനെ കുട്ടിയുടെ വളർച്ച ദ്രുതഗതിയിലാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ അട യാളപ്പെടുന്നതെന്ന് കാണാം. അച്ഛന്റെ പിണ്ഡം നദിയിലൊഴുക്കുമ്പോൾ നൈമിഷി കമായെങ്കിലും താൻ അദൃശ്യമായി അനുഭവിച്ച പിതൃസാന്നിധ്യത്തിന്റെ എന്നെ ന്നേക്കുമായുള്ള നഷ്ടത്തെ തൊട്ടറിഞ്ഞതുപോലെ അവൻ പൊട്ടിക്കരഞ്ഞു കൊണ്ട് പാണ്ഡെയുടെ കയ്യിലേക്ക് കുഴഞ്ഞുവീഴുന്നു. കുട്ടിക്കളിയുമായി വന്ന് പതിയെ ഒരു മുതിർന്ന വ്യക്തിയിലേക്ക് ആന്തരികപരിവർത്തനം സ്പഷ്ടമാ ക്കുംവിധം വിവർണ്ണമായ മുഖത്തോടെയെങ്കിലും തല ഉയർത്തിപ്പിടിച്ച് ചിത്തര ഞ്ജൻ, അമ്മയ്ക്കും അങ്കിളിനും മുൻപിലായി നടന്നുനീങ്ങുന്നു.

മാരിയോ ക്ലാററുടെ കഥാപാത്രവർഗ്ഗീകരണത്തിലെ നാടകീയകഥാപാത്ര (Dramatic character)[16] ത്തോട് സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നതാണ് ചിത്തരഞ്ജന്റെ പാത്രസൃഷ്ടി എന്നു പറയാം. തുടക്കത്തിൽ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപ സവിശേഷതകൾ ആഖ്യാതാവിന്റെ വാക്കുകളിലൂടെ വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും 'ചിത്തരഞ്ജൻ' നേടുന്ന ആന്തരികമായ വളർച്ചയും പ്രകൃതമാറ്റവും പ്രസ്തുത പാത്രത്തിന്റെ ക്രിയകളിലൂടെയും ഭാഷണത്തിലൂടെയുമാണ് അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമായിത്തീരുന്നത്. അപ്പോഴും അനുവാചകരുടെ ഭാവനാത്മകമായ പങ്കാളിത്തത്തെ ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിനായി ചില സൂക്ഷ്മവിടവുകൾ പാത്രവളർച്ച യുടെ ഘട്ടത്തിൽ ആഖ്യാതാവ് നിക്ഷേപിച്ചുവയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

രൂപംകൊണ്ട് പരിഷ്കാരിയും സുന്ദരിയുമായ കഥാപാത്രമാണ് മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി. അവരുടെ ചങ്കൂറ്റം സ്ഫുരിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള അവരുടെ തല ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചുള്ള നടപ്പും ധാർഷ്ട്യം നിറഞ്ഞ പെരുമാറ്റരീതികളും കഥാപാത്ര പ്രകൃതത്തെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ നൽകാൻ പര്യാപ്തമാണ്. താൻ മറ്റുള്ളവർക്ക് 'അധിപ'യാണെന്ന ഭാവം പ്രസ്തുതകഥാപാത്രത്തിൽ പ്രകടമാണ്. ഹരൺപാണ്ഡെയോടും ബ്രാഹ്മണരോടുമുള്ള മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയുടെ സമീ പനം അവരിലെ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ അധികാരഗർവ്വിനെ പ്രകാശിപ്പിക്കു ന്നു. പിണ്ഡാർപ്പണചടങ്ങുകൾക്ക് മുൻപ് അതെത്രയും പെട്ടെന്ന് അവസാനിപ്പിച്ചു കിട്ടാനായി കാണിക്കുന്ന വ്യഗ്രതയും ധൃതിയും മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയിലെ സ്വാർത്ഥമനോഭാവത്തെയും താൻ മൂലം അപമൃത്യു സംഭവിച്ച ഭർത്താവിന്റെ ആത്മാവിനോടുള്ള അവഹേളനത്തെയും വിവൃതമാക്കുന്നു. പാണിഗ്രാഹി ജീവി

ച്ചിരിക്കുമ്പോൾ അയാൾക്ക് അനുവദിക്കാൻ അവർ തയ്യാറാകാതിരുന്ന തന്റെ സമയം മരണാനന്തരവും അയാൾക്ക് നൽകുവാൻ തയ്യാറല്ല എന്ന് മിസിസ് പാണി ഗ്രാഹിയുടെ പ്രവൃത്തികൾ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ഭർത്താവിന്റെ പിണ്ഡകർമ്മം നട ക്കുന്ന പടവിൽ കാമുകനോട് ചേർന്നിരുന്ന് ഏഴുവർഷത്തിനിടയിൽ അവർക്കിട യിൽ സംഭവിച്ച ലൈംഗികബന്ധത്തിന്റെ കണക്കെടുപ്പ് നടത്തുന്ന മിസിസ് പാണി ഗ്രാഹി എന്ന കഥാപാത്രം അനുവാചകരിൽ കടുത്ത അമർഷവും പുച്ഛവും നിറ യ്ക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ വിധത്തിലാണ് കഥാകൃത്ത് ആഖ്യാനഘടനയിൽ കൊരുത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് കാണാം. എന്നാൽ പ്രസ്തുത കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ ഇത്തരം പ്രവൃത്തികളെ വ്യാഖ്യാനിക്കുവാനോ അതിലെ അധാർമ്മികവ ശങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുവാനോ ആഖ്യാതാവ് തയ്യാറാകുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാ ണ്. 'പുരുഷാർത്ഥ'ത്തിൽ ഇങ്ങനെയൊരു സന്ദർഭത്തെ കാണുവാനാവുകയില്ല. കേരളീയരുടെ കടുത്ത സദാചാരബോധത്തെ മുറിവേല്പിക്കാതിരിക്കാനുള്ള സംവിധായകന്റെ ശ്രമമായി വേണം അതിനെ കാണുവാൻ. എന്നാൽ പാത്രസൃ ഷ്ടിയുടെ പൂർണ്ണതയ്ക്കും കേന്ദ്രപ്രമേയത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തികവിനും പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ശ്രീരാമൻ അങ്ങനെയുള്ള യാതൊരുവിധ വിട്ടുവീഴ്ചയ്ക്കും തയ്യാറല്ല എന്നിവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു.

സ്വാർത്ഥതാല്പര്യങ്ങളുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനായി ഏതു വിധത്തിലുള്ള കൊള്ളരുതായ്മയും ചെയ്യുവാൻ തയ്യാറായ 'കുടിലത' നിറഞ്ഞ ഒരു കഥാപാത്ര മാണ് നൈനാന്റേത്. നൈനാന്റെ താല്പര്യം മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയിലല്ല മറിച്ച് കമ്പനിയിൽ അവരിലൂടെ കരഗതമായേക്കാവുന്ന ഉന്നതസ്ഥാനമാനങ്ങളിലാണ്. ഭാര്യയെ മാനസികാശുപത്രിയിൽ പ്രവേശിപ്പിച്ചതേ ദിവസം മറ്റൊരു പുരുഷന്റെ ഭാര്യയും അയാളുടെ കുഞ്ഞിന്റെ അമ്മയുമായ മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയുമായി ശാരീരികബന്ധത്തിലേർപ്പെടുവാൻ നൈനാന് യാതൊരുവിധ മനസ്സാക്ഷിക്കുത്തും അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല എന്നത് അയാളിലെ സ്വാർത്ഥചിന്തയുടെ ആധിക്യത്തെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

> 'കുട്ടിയുടെ യഥാർത്ഥ അച്ഛന് അവന്റെ അമ്മയുടെ ജാരൻതന്നെ ആയിരിക്കാം എന്ന വിപരീതം കഥയിലെ സംഭവത്തിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്'.[17]

എന്ന തരത്തിൽ ചിത്തരഞ്ജന്റെ പിതൃത്വം നൈനാനിൽ ആരോപിക്കുന്ന ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ അഭിപ്രായത്തെ പൂർണ്ണമായും ഖണ്ഡിക്കാനാവുന്ന പരാമർശനങ്ങൾ 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡ'ത്തിന്റെ പാഠത്തിൽനിന്ന് കണ്ടെത്താനാവും. നല്ല സൗന്ദര്യവും വെളുത്ത നിറവുമുള്ള മിസിസ് പാണിഗ്രാ

ഹിയുടെയോ നൈനാന്റെയോ രൂപസാദൃശ്യം ഒട്ടുംതന്നെ ചിത്തരഞ്ജനില്ലെന്ന സൂചന ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

> 'കറുത്ത നിറം, വളരെ ചെറിയ മുഖം, വീതികുറഞ്ഞ നെറ്റി, കുറുകിയ കണ്ണു കൾ'[18]

ഇങ്ങനെയാണ് ആഖ്യാതാവ് കുട്ടിയുടെ രൂപത്തെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നത്. കുട്ടി, പിണ്ഡകർമ്മത്തിനിടെ നൈനാനോട് 'യു ഗോ എവേ' എന്ന് അലറുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ 'ഒരുപാട് കണ്ടു മടുത്ത മുഖത്തേക്ക് നോക്കുന്ന പോലെ' മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി ഇമവെട്ടാതെ നോക്കുമ്പോൾ ഭർത്താവിന്റെ സാന്നിധ്യമാണ് അവൾ ആ നിമിഷത്തിൽ അനുഭവിച്ചറിയുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാണ്. നൈനാന്റെ മുഖം അവൾക്ക് കണ്ടു മടുത്തിട്ടില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല അയാൾ നോക്കുമ്പോഴൊക്കെ ലജ്ജ കൊണ്ട് ചുവന്നുതുടുത്ത് കണ്ണുകൾ പിൻവലിച്ചുപോകുംവിധം അവൾ അയാൾ അനുരക്തയാണ് എന്നതിന് കല്പടവിൽവെച്ച് അവർ തമ്മിൽ സംസാരിച്ചിരിക്കുന്ന സന്ദർഭം തെളിവ് നൽകുന്നുമുണ്ട്.

തൃഷ്ണയാണ് ജീവിതദുഃഖങ്ങൾക്ക് നിദാനമെന്നും അതിനെ വെടിയുകായാണ് ദുഃഖനിവാരണത്തിനായി ചെയ്യേണ്ടത് എന്നുമുള്ള മഹത്ദർശനത്തെ മുൻപോട്ട് വെച്ച ബുദ്ധൻ, 'ബോധോദയം' നേടിയ അതേ മണ്ണിൽ കിടന്ന് ആസക്തികളുടെ പിടിയിൽപെട്ട് നട്ടം തിരിയുന്ന രണ്ടു മനുഷ്യജീവികളായാണ് പ്രസ്തുതകഥാപാത്രങ്ങളെ ആഖ്യാതാവ് രൂപകല്പന ചെയ്തിരിക്കുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. മനുഷ്യന്റെ അനന്തമായ ജീവിതാസക്തികളുടെ പ്രതിനിധീകരണമാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നത് എന്നു പറയാം. പൊട്ടിക്കരഞ്ഞുകൊണ്ട് നൈനാന്റെ മുഖത്തേക്ക് ബലിച്ചോറ് വലിച്ചെറിയുകയും അയാളെ ആട്ടിയകറ്റുകയും ചെയ്യുന്ന മകന്റെ പ്രവൃത്തികളും തന്റെ ആജ്ഞ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് അവന്റെ ഇച്ഛയ്ക്കൊത്ത് തുടരുന്ന പിണ്ഡാർപ്പണ ചടങ്ങുകളും കാണുമ്പോൾ മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിക്ക് താൻ ആണ്ടുകിടക്കുന്ന ആസക്തിയുടെയും കുറ്റബോധത്തിന്റെയും ആധിക്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ബോധോദയം സിദ്ധമായി തീരുന്നു. അതുപോലെ മുഖത്ത് പതിച്ച ബലിച്ചോറ് കോപലേശമെന്യേ നിസ്സഹായതയോടെ തുടച്ചു നീക്കുന്ന നൈനാനിലും ഭീതിയിൽ അധിഷ്ഠിതമായൊരു മാനസാന്തരം വ്യക്തമായും ദർശിക്കാനാവും. ചിത്തരഞ്ജൻ പാണി ബാല്യചാപല്യങ്ങളിൽനിന്ന് വിടുതി നേടി, പിതാവിന്റെ മൃത്യുവിന് കാരണക്കാരായവരോട് വിധേയത്വം അവസാനിപ്പിക്കുവാൻ തക്കവണ്ണം കെല്പാർന്ന ഒരു വ്യക്തിത്വത്തിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്നു. മരിച്ചുപോയ ഭർത്താവിന്റെ പ്രേതശല്യം ഉണ്ടാകാതിരിക്കാനായി മാത്രം പിണ്ഡമർപ്പിക്കുവാനെത്തി തൃഷ്ണകൾക്ക് വശംവ

ദയായിപ്പോയ തനിക്ക് സംഭവിച്ച തെറ്റുകളെക്കുറിച്ചുള്ള തിരിച്ചറിവുമായി മടങ്ങുന്ന മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയിൽ അപ്പോഴും ഗൂഢമായിക്കിടക്കുന്ന ആസക്തിയുടെ മറ്റൊരു വശത്തെകൂടി എടുത്തു കാണിച്ചശേഷമാണ് ആഖ്യാതാവ് അവരെ കഥാപശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന് പറഞ്ഞയക്കുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഭർത്താവിന്റെ ആത്മശാന്തിക്കായി സഹസ്രനാമം ചൊല്ലുവാൻ ബ്രാഹ്മണർക്ക് നൽകേണ്ടുന്ന തുകയിൽ വില പേശുകയും നോട്ടുകൾ 'വീണ്ടും വീണ്ടും' എണ്ണിത്തിട്ടപ്പെടുത്തി നൽകുകയും ചെയ്യുന്ന മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ കഥാകൃത്ത് മനുഷ്യന്റെ ഒരിക്കലും ഒടുങ്ങാത്ത ആസക്തിയെ പ്രത്യക്ഷവത്കരിക്കുകയാണ് എന്ന് കാണാം. അനുതാപപൂർണ്ണമായൊരു ആഖ്യാനസ്വരം പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ വളരെ വ്യക്തമായി പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ സമ്പന്നയെന്ന് തോന്നുന്ന മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയുടെ ഭർത്താവിന് ബലിതർപ്പണം നടത്തുക എന്ന ദൗത്യത്തെ അവർക്ക് മുൻപ് ശ്രാദ്ധകർമ്മങ്ങൾ നടത്തുവാനായി തന്നെ സമീപിച്ച വ്യക്തിയെ കാത്തുനിൽപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഏറ്റെടുക്കുന്ന പാണ്ഡയും ഇതേ ആസക്തിയുടെ പ്രതിനിധീകരണമാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നതെങ്കിലും ദാരിദ്രസൂചകമായ അയാളുടെ വേഷം അതിനെ ന്യായീകരിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന് പറയാം. ചിത്തരഞ്ജനോട് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം പുലർത്തുന്ന 'അലിവ്' നിറഞ്ഞ സമീപനവും ശ്രദ്ധാർഹമാണ്.

സഹസ്രനാമം ചൊല്ലുവാൻ ഏല്പിക്കപ്പെടുന്ന ബ്രാഹ്മണകഥാപാത്രങ്ങളും ആഖ്യാനത്തിൽ അവരുടേതായ ധർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ട്. വൃദ്ധനായ ബ്രാഹ്മണന് ധനാസക്തി ആണുള്ളതെങ്കിൽ മദ്ധ്യവയസ്കന് ലഹരിയോടാണ് ആർത്തി. എന്നാൽ യുവാവായ മൂന്നാമത്തെ ബ്രാഹ്മണൻ ഇവയിലൊന്നും ആസക്തിയില്ലാത്തവനും കർമ്മനിരതനുമാണ്. ആഖ്യാതാവ് ആഖ്യാനത്തിലൂടെ സംവേദനം ചെയ്യുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ആശയത്തിന്റെ മൂർത്തീകരിച്ച രൂപങ്ങളായാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നത്. ധർമ്മാനുഷ്ഠാനത്തിലൂടെ അന്തിമപുരുഷാർത്ഥമായ മോക്ഷത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുവാൻ ദൃഢനിശ്ചയം കൈക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന യുവബ്രാഹ്മണനും പുതിയൊരു സ്വത്വബോധം നേടിയെടുത്ത് തന്റെ കടമയെ നിർവ്വഹിച്ച് മടങ്ങിപ്പോകുന്ന ചിത്തരഞ്ജനും കർമ്മോന്മുഖമായ പുതുതലമുറയെക്കുറിച്ചുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രതീക്ഷയെ പൂരിതമാക്കുന്ന കഥാപാത്രാവിഷ്കാരങ്ങളാണ്.

3.1.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

ഉചിതക്രിയകളുടെ സന്നിവേശത്തിലൂടെ അനുക്രമം വളർത്തിയെടുക്കുന്ന സംഘർഷാത്മകതയാണ്, 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡ'ത്തിലെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാന

തന്ത്രം. വീക്ഷണകോണിലെ തിരഞ്ഞെടുപ്പും സ്ഥലകാല ആവിഷ്കാരത്തിന് നൽകുന്ന വിശേഷപരിചരണവുമൊക്കെ അതിന് അനുബന്ധമായാണ് വരുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ധർമ്മം, അർത്ഥം, കാമം, മോക്ഷം എന്നീ നാലു പുരുഷാർത്ഥങ്ങളും കഥയിൽ അണിനിരക്കുന്നു. 'അർത്ഥ'ത്തിലും 'കാമ'ത്തിലും ആസക്തരായി ധർമ്മവും മോക്ഷവും അന്യമായി നിൽക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ ജീവിതാവസ്ഥയിലാണ് ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. ഇരിക്കപ്പിണ്ഡത്തേക്കാൾ 'പുരുഷാർത്ഥം' എന്ന പേര് കഥയ്ക്ക് യോജിക്കുമെന്ന് അതിന്റെ അനുവാദനമായ ചലച്ചിത്രനാമധേയം തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്.

സിദ്ധാർത്ഥ രാജകുമാരൻ അർത്ഥവും കാമവും വെടിഞ്ഞ് ധർമ്മത്തിന്റെ പാത പിന്തുടർന്ന് അഭയം തേടിയ സ്ഥലമാണ് ആഖ്യാനയിടമായി കഥയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ഭാരതത്തിലെ ഏറ്റവും പുരാതനക്ഷേത്രമായ വിഷ്ണുപാദ ക്ഷേത്രം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത് ഗയയിലാണ്. ബുദ്ധൻ ആദ്യമായി എത്തിയതും അവിടെത്തന്നെ. അതിന് ശേഷമാണ് ബോധി വൃക്ഷത്തണലിൽ അഭയംതേടുന്നത്.

> 'നാനാഭാഷക്കാരും വിവിധ വസ്ത്രങ്ങളിൽ പൊതിഞ്ഞ ദേഹങ്ങളുമായി സ്വന്തം വാക്കുകളിൽ ഉണർത്തുന്നു.
> സ്വന്തം ആവശ്യങ്ങൾ ദുഃഖങ്ങൾ.....'[19]

കാലാന്തരങ്ങളായി ജനങ്ങൾ തങ്ങളുടെ ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണത്തിനും ദുഃഖപരിഹാരത്തിനുമായി പലക്ഷേത്രസന്നിധികളിലും അലഞ്ഞുതിരിയുകയാണ് എന്ന സൂചന കഥാരംഭത്തിൽത്തന്നെ കൊരുത്തുവയ്ക്കാൻ ആഖ്യാതാവ് വിസ്മരിക്കുന്നില്ല.

ശ്രാദ്ധം ആത്മാവിന് അഥവാ മരിച്ചുപോയ മനുഷ്യർക്ക് മോക്ഷം നൽകാനായി നടത്തുന്ന കർമ്മമാണ്. ജീവിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ നാനാതരത്തിലുള്ള ആസക്തികൾക്കും ദുഃഖങ്ങൾക്കും അടിപ്പെട്ടവർക്ക് മരണാനന്തരം മോക്ഷം നേടിക്കൊടുക്കാനായി ബന്ധുജനങ്ങൾ ഉദ്യമിക്കുന്നു. എന്നാൽ ആ വരുന്നവരും അന്തമില്ലാത്ത ജീവിതതൃഷ്ണകളുടെ പിടിയിലാണ്. ശ്മശാൻ ഘട്ടിലേക്ക് ശവമഞ്ചം 'ഏറ്റി'വരുന്നവരും മൃതദേഹം കത്തിത്തീർന്നുകിട്ടിയിട്ട് യാത്രയാവാൻ ധൃതികാട്ടുന്നവരും ഭർത്താവിന്റെ പിണ്ഡകർമ്മചടങ്ങുകൾ പൂർത്തിയാവാൻ ആവശ്യമായ ഒരു മണിക്കൂറിനെ പത്തുമിനിറ്റായി കുറയ്ക്കാൻ കർമ്മിയെ നിർബന്ധിക്കുന്ന മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയും അക്കൂട്ടത്തിൽ പെടുന്നു.

'തുള്ളിച്ചാടി' ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന കുട്ടിയുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിലെ പ്രവൃത്തികളത്രയും സന്തോഷ സൂചകങ്ങളും ഉത്സാഹഭാവത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നവയും ആണ്. പിണ്ഡകർമ്മങ്ങളുടെ ഫോട്ടോ എടുക്കുവാൻ അവർ നൈനാനെ നിർബന്ധിക്കുന്നു. 'പൊട്ടിച്ചിരിച്ചു' കൊണ്ട് മന്ത്രങ്ങൾ ഏറ്റു ചൊല്ലുന്നു. ഇങ്ങനെ കഥയിലെ സംഘർഷം ക്രിയോന്മുഖമായാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയും നൈനാനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ തീവ്രത ചേർന്നിരിക്കുക, മുഖംചുവക്കുക തുടങ്ങി ക്രിയകളിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ വിവൃതമായി തീരുന്നത്.

അതുവരെ ഇഴഞ്ഞുനീങ്ങുന്ന ആഖ്യാനം പെട്ടെന്ന് ചലനാത്മകത കൈവരിക്കുന്നു. പാണ്ഡ ചൊല്ലിക്കൊടുക്കുന്ന മന്ത്രങ്ങൾ ഒരു വിനോദമെന്ന നിലയിൽ ചൊല്ലിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കുട്ടിയിൽ ത്സടുതിയിൽ ചില ഭാവമാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. അവന്റെ തൊണ്ടയിടറുന്നു. അണപൊട്ടുന്നപോലെ 'കരയുക'യും പിണ്ഡകർമ്മം നിർത്തിവയ്ക്കുവാൻ 'ആജ്ഞാപിക്കുന്ന' അമ്മയെ അവഗണിക്കുകയും ആശ്വസിപ്പിക്കുവാനെത്തുന്ന നൈനാൻ അങ്കിളിന്റെ മുഖത്തേക്ക് പിണ്ഡത്തിനായി ഉരുട്ടിയ ഗോതമ്പ് ഉരുള 'എറിഞ്ഞ്' അകറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്വാഭാവികമായി കടന്നുവരുന്ന ക്രിയാസംഘാതം ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തെ സംഘർഷത്തിന്റെ മൂർദ്ധന്യത്തിൽ എത്തിക്കുന്നു. തുടർന്ന് മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയുടെ അന്തഃസംഘർഷത്തിലേക്കാണ് ആഖ്യാനം ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. തനിക്ക് വിനീതവിധേയനായി ജീവിച്ചിരുന്ന മകന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വരുന്ന മാറ്റം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഉത്കണ്ഠ, ഭർത്താവിന്റെ മരണത്തിന് താനാണ് ഉത്തരവാദിയെന്ന തിരിച്ചറിവ് നൽകുന്ന കുറ്റബോധം, തന്നിൽ കേന്ദ്രീകൃതമായിരുന്ന അധികാരം നഷ്ടപ്പെടുകയാണെന്ന ചിന്തയിൽനിന്ന് ഉളവാക്കുന്ന ആശങ്ക എന്നിവ മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയെ കീഴടക്കിക്കളയുന്നു.

3.1.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

ഇരിക്കപ്പിണ്ഡത്തിലെ ആഖ്യാനഭാഷണം അല്പം വാചാലമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയകളിലുടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയുമാണ് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ മുറുക്കമാർന്നൊരു ഭാഷാശില്പത്തെ നിലനിർത്തുവാൻ പ്രസ്തുത കഥയ്ക്ക് സാധ്യമല്ല എന്നുവരുന്നു. ഹിന്ദി, ഒറിയ, ഇംഗ്ലീഷ്, സംസ്കൃതം എന്നിങ്ങനെ വിവിധഭാഷകളുടെ സങ്കലനം കഥയിൽ കാണാം. അതോടൊപ്പം പൗരാണിക സൂചനകളും മന്ത്രോച്ചാരണങ്ങളും ആഖ്യാനഘടനയെ സവിശേഷമാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

അതുപോലെ,

> 'പിണ്ഡം കൊത്താൻ ബലിക്കാക്ക ഇളകുന്നതുപോലെ ഒരുപറ്റം പാണ്ഡമാർ ഓടിക്കൂടി'[20].

എന്നിങ്ങനെ കഥയുടെ ഭാവശില്പത്തിന് അനുയോജ്യമായ വിധത്തിൽ ഭാഷയെ ആലങ്കാരികമാക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം,

> 'കണ്ണിന്റെ കൃഷ്ണമണിയിൽ ഉരുണ്ട്കൂടിയ ഒരു കണ്ണീർക്കണം പിളർന്ന് രണ്ടിമകളിലും തങ്ങിനിന്നു. പിന്നെ തെറിച്ച് കവിളിൽ വീണു.'[21]

എന്നിങ്ങനെ സൂക്ഷ്മദൃശ്യങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ മാത്രം ഭാഷ കണിശമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതുപോലെയുള്ള ദൃശ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ ക്ലോസ് അപ് (കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുഖം വ്യക്തമാകും വിധം സമീപത്തുനിന്ന് ക്യാമറ വഴി ഒപ്പിയെടുക്കുന്ന ദൃശ്യം) എന്ന സങ്കേതത്തെ പിന്തുടരുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ലഘുവായ ക്രിയാവാചകങ്ങളാണ് 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡ'ത്തിലെ ആഖ്യാനഭാഷണത്തെ കൂടുതൽ സംവേദനക്ഷമവും ആകർഷകവുമാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്നത്. തന്നോട് വിധേയത്വവും ബഹുമാനവും പുലർത്തിയിരുന്ന മകന്റെ ധിക്കാരപൂർണ്ണമായ സമീപനം മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയെ തളർത്തുന്ന സന്ദർഭത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം ഇതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്. ദുർമരണപ്പെട്ട ഭർത്താവിന്റെ ആത്മാവ് വിശന്നും വലഞ്ഞും താൻ നിൽക്കുന്ന കല്പടവിൽ എത്തിയിരിക്കുന്നവെന്നുകൂടെ അറിയുമ്പോൾ അവൾ കൂടുതൽ വിവശയാകുന്നു.

> 'അവൾ നടന്നു. കടലാസ് വിരിച്ചിടത്ത് അയാളുടെ അടുക്കലേക്ക് ഇരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ ഒന്നു ഞെട്ടി. മുട്ടുവളഞ്ഞില്ല. ഇരുന്നില്ല. നടന്ന് അമ്പലത്തിന്റെ മതിൽക്കെട്ടിന്റെ അടുക്കൽ അത്തിമരച്ചുവട്ടിൽ എല്ലാം ഉറ്റുനോക്കിക്കൊണ്ട് നിന്നു'.[22]

മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി ബ്രാഹ്മണർക്ക് ദക്ഷിണ നൽകുന്ന ഭാഗം പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പാഠ(text)ത്തിന്റെ സ്ഥൂലതയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നാണെന്നു തോന്നാമെങ്കിലും മനുഷ്യന്റെ ഒരിക്കലും അടക്കാനാകാത്ത അർത്ഥാർത്തിയെ ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ ഈ സംഭവിവരണം പര്യാപ്തമാണ് എന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. അത് ആസക്തിയും മോചനവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമെന്ന കേന്ദ്രപ്രമേയത്തിന് കൂടുതൽ മിഴിവേറ്റുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മിസിസ് പാണിഗ്രാഹിയിൽ സംഭവിച്ച ഭാവമാറ്റ

ങ്ങൾ നൈമിഷികമാണെന്നും ആന്തരികഛോദനയിൽ നിന്നുള്ള മുക്തി അത്ര എളുപ്പം സാധിക്കുന്ന ഒന്നല്ലെന്നും തെളിയുന്നു.

> 'അവൾ ബേഗ് തുറന്നു. ഒറ്റനോട്ടിന്റെ ഒരട്ടി പുറത്തെടുത്തു. തലമുടിയിൽനിന്ന് ഒരു സ്റ്റീലിന്റെ ഹെയർപിന്ന് ഊരിയെടുത്തു. നോട്ട് കെട്ടിന്റെ കമ്പി കുത്തി ഉയർത്തി. ബേഗിൽ നിന്ന് നെയിൽക്കട്ടറെടുത്ത് കമ്പി ഇരുവശത്തേക്കും വളച്ചു. കുറെ ഒറ്റ രൂപ നോട്ടുകൾ ഊരിയെടുത്തു. വീണ്ടും വീണ്ടും എണ്ണി. ഓരോരുത്തർക്കും മൂന്നു രൂപ വീതം കൊടുത്തു.'[23]

താൻ മൂലം മരണത്തെ സ്വയം സ്വീകരിക്കേണ്ടി വന്ന ഭർത്താവിന്റെ ആത്മ ശാന്തിക്കായി ഒരു ഭാര്യ ചെയ്യേണ്ട ഉത്തരവാദിത്വത്തെ സമയമില്ലായ്മയുടെ കാരണം പറഞ്ഞ് മറ്റുള്ളവരെ ഏല്പിക്കുകയും ഉയർന്ന സാമ്പത്തികശേഷിയുണ്ടായിരുന്നിട്ടുകൂടി ദക്ഷിണയുടെ കാര്യത്തിൽ പിശുക്കു കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രസ്തുത പ്രവൃത്തിയുടെ സൂക്ഷ്മവിവരണം മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികഘടനയെ അനുവാചകർക്ക് മുൻപിൽ അനാവൃതമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം അനേകം ക്രിയകളുടെ സംഘാടനവും ചില വർണ്ണങ്ങളുടെ ആവർത്തനവും കൊണ്ട് ഗദ്യഭാഷയെയും താളാത്മകമാക്കിത്തീർക്കാമെന്ന് പ്രസ്തുതസന്ദർഭം സമർത്ഥിക്കുന്നുണ്ട്.

കഥാന്ത്യത്തിൽ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്ന മൂന്നു ബ്രാഹ്മണരുടെ സഹസ്രനാമ കീർത്തനം അത്യന്തം ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. അവരുടെ പ്രവൃത്തികളെ അത്യന്തം സൂക്ഷ്മമായാണ് കഥാകൃത്ത് ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ക്രിയാപദങ്ങളുടെ നീണ്ട നിര തന്നെ പ്രസ്തുത സന്ദർഭാഖ്യാനത്തിന് ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കഥാഗതിയോട് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ബന്ധമൊന്നും തോന്നിക്കാത്ത ഒരു സംഭവത്തെ സശ്രദ്ധം ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നതെന്തിനാണെന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ്. അത് വായനക്കാർ സ്വയം കണ്ടെത്തി പൂരിപ്പിക്കേണ്ട ഒന്നായി ആഖ്യാനഘടനയിൽ കൊളുത്തിവെച്ച് അനുവാചകപങ്കാളിത്തത്തെ ഉറപ്പുവരുത്തുകയാണ് ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

ആഖ്യാനഭാഷണത്തിലും മിമറ്റിക് രീതിയിലുള്ള കഥാപാത്രഭാഷണത്തിലും ആഖ്യാതാവ് പുലർത്തുന്ന അവധാനത ഇവിടെ വ്യക്തമാകുന്നു. ബ്രാഹ്മണരുടെ ഭാഷണരീതി അവരുടെ മനോഭാവത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുവാൻ പൂർണമായും പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നതുപോലെ മിസിസ് പാണിഗ്രാഹി, ചിത്തരഞ്ജൻ പാണിഗ്രാഹി, നൈനാൻ തുടങ്ങിയവരുടെ ഉച്ചാരണശുദ്ധി പുലർത്തുന്ന ആംഗലേയ ഭാഷണം അവരുടെ ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസനിലവാരത്തെയും നാഗരികസ്വത്വത്തെയും പരിഷ്കാരപ്രിയത്തെയും അനാവൃതമാക്കുന്നു.

3.2. വാസ്തുഹാര

സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട കഥയാണ്, വാസ്തുഹാര. മലയാളസാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ ഒരു കഥാകൃത്തെന്ന നിലയിൽ ശ്രീരാമനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചതും പ്രസ്തുത കഥയാണെന്ന് പറയാം. റഫ്യൂജി ഓഫീസറായ വേണു എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെ അനാവൃതമാകുന്ന ഒരു കൂട്ടം അഭയാർത്ഥികളായ മനുഷ്യരുടെ കഥ എന്നനിലയിൽ 'വാസ്തുഹാര'യുടെ പ്രത്യക്ഷഘടന ലളിതമാണ്. കഥാവായനയിൽ പറയത്തക്ക വിഘ്നങ്ങളോ ക്ലിഷ്ടതയോ സംഭവിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ ഒട്ടേറെ പാരായണസാധ്യതകളെ ഉള്ളടക്കംചെയ്തിട്ടുള്ള ഒരു ആന്തരഘടനയാണ് പ്രസ്തുത കഥയ്ക്കുള്ളതെന്നാണ് ആഖ്യാനവിശകലനത്തിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. 'വാസ്തുഹാര'യെക്കുറിച്ച് വത്സലൻ വാതുശ്ശേരി അഭിപ്രായപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.

> 'ഇതിഹാസങ്ങൾ രചിക്കുന്ന വലിയ കാൻവാസിലാണ് ശ്രീരാമൻ വസ്തുഹാര എന്ന ചെറുകഥ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു കാണാം. ചരിത്രത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും പശ്ചാത്തലം ഈ കഥയാണ്. ഐതിഹാസികമായ വിസ്തൃതി ഒരുക്കിക്കൊടുക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്. സാർവ്വകാലികവും സാർവ്വദേശീയവുമായ ചില മനുഷ്യാവസ്ഥകളെ കഥാകൃത്ത് സൂക്ഷ്മമായി രേഖപ്പെടുത്തിവെക്കുന്നു. ഇതിഹാസങ്ങളിലെന്നതുപോലെ മുഖ്യകഥയുടെ ഭാഗമായി ഉപകഥകളും ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളും വൈകാരികവും ദാർശനികവുമായ സൂചനകളും കഥയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു'[24]

'വാസ്തുഹാര'യെ അതേപേരിൽത്തന്നെ ജി.അരവിന്ദൻ ചലച്ചിത്രമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കഥയിലെ പല ഭാഗങ്ങൾക്കും വ്യക്തതയും മിഴിവും നൽകിയാണ് അരവിന്ദൻ തിരക്കഥയൊരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളുടെ വൈപുല്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ അത് പര്യപ്തമായിത്തീർന്നില്ല എന്ന് കാണാം. എന്നാൽ,

> 'വലിയ കാൻവാസിൽ ഒരു ജനതയുടെ കഥയാണ് ശ്രീരാമൻ പറഞ്ഞതെങ്കിൽ അരവിന്ദന്റെ സിനിമ റിഹാബിലിറ്റേഷൻ ഓഫീസറായ രവിയും അയാളുടെ വകയിലെ ഒരമ്മായി ആത്തിപ്പണിക്കരും അവരുടെ മകളുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ 'O' വട്ടത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങിപ്പോയി'[25]

എന്ന എൻ.എസ്.മാധവന്റെ നിരീക്ഷണം ഏറെക്കുറെ വസ്തുതാവിരുദ്ധമാണ്. കഥയിൽ വിശദമായി വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത അഭയാർത്ഥിപ്രവാഹത്തെ പ്രത്യ

ക്ഷീകരിക്കുവാനും നിരവധി ചലച്ചിത്ര സങ്കേതങ്ങൾകൊണ്ട് കഥയുടെ ചരിത്ര-രാഷ്ട്രീയപരമായ മാനങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആന്തരികതലങ്ങളെ കൂടുതൽ തെളിവേകുംവിധം ചലച്ചിത്രത്തിൽ വിലയിപ്പിച്ചുചേർക്കുവാനും അരവിന്ദൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നത് വ്യക്തമാണ്. അതുപോലെ സാഹിത്യത്തിന്റെ അനന്തസാദ്ധ്യതകളെ ഉപയുക്തമാക്കി രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള 'വാസ്തുഹാര'പോലെ സങ്കീർണ്ണ ഘടനയുള്ള ഒരു കഥയെ ചലച്ചിത്രമെന്ന ദൃശ്യമാധ്യമത്തിലേക്ക് വലിയ പോരായ്മകളില്ലാതെ രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്നതും വലിയൊരു നേട്ടമാണ്.

3.2.1 ഇതിവൃത്തം

ഒരു ബംഗാളിസ്ത്രീ വേണു എന്ന മലയാളി റെഫ്യൂജി ഓഫീസറെ തേടി അയാൾ താമസിക്കുന്ന ഹോട്ടലിൽ എത്തുകയും താനും ഒരു വാസ്തുഹാര (വസ്തു നഷ്ടപ്പെട്ടവൻ/ൾ) ആയതിനാൽ ആന്തമാൻ ദ്വീപിലേക്ക് പുനരധിവസിപ്പിക്കാനായി കൊണ്ടുപോകുന്ന റെഫ്യൂജികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഓഫീസർ തന്നെയും ഉൾപ്പെടുത്തണമെന്ന് അപേക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെയാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കീഴ്ജാതിക്കാരായ കർഷകർക്കുമാത്രമേ പ്രസ്തുത പുനരധിവാസത്തിന് അർഹതയുള്ളൂ എന്നതിനാൽ അയാൾക്ക് ഉന്നതകുലജാതയായ അവരുടെ അഭ്യർത്ഥനയെ നിരസിച്ച് തിരിച്ചയക്കേണ്ടിവരുന്നു. പക്ഷേ ആരതിപ്പണിക്കർ എന്ന അവരുടെ പേര് വേണുവിൽ സവിശേഷമായൊരു കൗതുകത്തെ ജനിപ്പിക്കുകയും അത് അവരെ വീട്ടിൽ ചെന്നുകാണുന്നതിലേക്ക് അയാളെ എത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അവിടെവെച്ചാണ് അവർ തന്റെ മരിച്ചുപോയ അമ്മാവനായ കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കരുടെ ഭാര്യയാണെന്ന് വേണു മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അമ്മാവന്റെ മരണാനന്തരം അമ്മായിയും മക്കളും വളരെ കഷ്ടപ്പെട്ടാണ് കൊൽക്കത്തയിൽ ജീവിക്കുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്ന അയാൾ അമ്മാവന് അവകാശപ്പെട്ട സ്വത്ത് അവർക്ക് വാങ്ങിച്ചുകൊടുക്കണമെന്ന് തീരുമാനിക്കുകയും പ്രസ്തുതവിവരം തിരക്കി തറവാട്ടിലേക്ക് അയച്ച കത്തിന് പ്രതികൂലമറുപടി ലഭിച്ചതിനെത്തുടർന്ന് നാട്ടിലേക്ക് യാത്രതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കരുടെ പറമ്പ് കൈവശപ്പെടുത്തി വെച്ചിരിക്കുന്ന വേണുവിന്റെ അമ്മ അത് ആരതിപ്പണിക്കർക്ക് വിട്ടുനൽകുവാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നുവെങ്കിലും അമ്മാവന്റെ ആദ്യഭാര്യയായ ഭവാനി അവരുടെ പക്ഷമുള്ള നിലംകൊടുക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നു. ഒരേസമയം കുഞ്ഞുണ്ണിയേയും അയാളുടെ സഹോദരനായ അനന്തനെയും പ്രണയിക്കുകയും ഒടുവിൽ അനന്തനെ തഴഞ്ഞ് കുഞ്ഞുണ്ണിയെ വിവാഹം ചെയ്തവളുമാണ്, ഭവാനി. സ്നേഹിച്ച പെണ്ണിന്റെ വഞ്ചനയിൽ മനംനൊന്ത് അനന്തൻ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുകയായിരുന്നു. അനന്തനുമായുള്ള ബന്ധം വിവാഹശേഷവും തുടരുവാൻ ലക്ഷ്യമിട്ടുകൊണ്ടാണ്

ഭവാനി കുഞ്ഞുണ്ണിയെ ധാക്കയിലേക്ക് ജോലിക്ക് അയക്കുന്നത്. അവിടെവെച്ച് കുഞ്ഞുണ്ണി ആരതിയെ കണ്ടുമുട്ടുകയും വിവാഹം കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുടും ബവുമായി നാട്ടിലെത്തിയ കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കരെ യാഥാസ്ഥിതികരായ വീട്ടുകാർ ആട്ടിപ്പായിക്കുന്നു. അവർ ധാക്കയിൽ തിരിച്ചെത്തുമ്പോഴേക്ക് ഒരു പ്രളയത്തിൽ ഉറ്റവർ നഷ്ടപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. തുടർന്ന് അവർ തനിയെ ജീവിതം കരുപ്പിടിപ്പി ക്കുവാൻ ആരംഭിക്കവേയാണ് ബംഗാൾ വിഭജനം സംഭവിക്കുന്നത്. അതോടെ ആ കുടുംബം അഭയാർത്ഥികളായി കൊൽക്കത്തയിലെത്തുകയും അവിടെ ക്യാമ്പിൽ വെച്ച് കോളറ പിടിപെട്ട് കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കർ മരണപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭവാ നിഅമ്മായിൽനിന്നും അനുകൂലമായ മറുപടി ലഭിച്ചതോടെ വേണു കൊൽക്കത്ത യിലേക്ക് തിരിക്കുകയും ആരതിയമ്മായിയുടെ വീട്ടിലെത്തി വിവരമറിയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അഭിമാനിയായ ആരതിപ്പണിക്കർ സ്വത്ത് സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നി ല്ലെങ്കിലും ഭർത്താവിന്റെ അനന്തിരവൻ എന്ന പരിഗണനയും ബഹുമാനവും അയാൾക്ക് നൽകുകയും സൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുവരെ അയാളെ ശത്രുവിനെപ്പോലെ നോക്കിക്കണ്ടിരുന്ന വിപ്ലവകാരിയായ ദമയന്തി (ആരതിയുടെ മകൾ) അയാളെ സഹോദരനായി കരുതുകയും അവർ തമ്മിൽ ഒരു ആത്മബന്ധം ഉടലെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ അമ്മായിയുടേയോ കുടുംബത്തിന്റെയോ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരമൊന്നും കാണാനാകാതെ തന്നെ വേണുവിന് അഭ യാർത്ഥികളുമായി കപ്പലിൽ ദ്വീപിലേക്ക് യാത്ര തിരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. വിതുമ്പുന്ന മനസ്സോടെ നിസ്സഹായരായി ആരതിപ്പണിക്കരും മകളും കപ്പൽ അകലുന്നതും നോക്കിനിൽക്കുന്നിടത്ത് കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

3.2.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രഥമപുരുഷ വീക്ഷണകോണിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ട കഥയാണ്, വസ്തുഹാര. റഫ്യൂജി ഓഫീസറായ 'വേണു' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചയി ലൂടെയാണ് ആഖ്യാനം മുൻപോട്ട് നീങ്ങുന്നത്. അയാളുടെ അനുഭവങ്ങളി ലൂടെയും ഓർമ്മകളിലൂടെയുമാണ് കഥയിലെ സംഭവങ്ങളൊക്കെയും ആവിഷ്കരി ക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിലും സർവ്വജ്ഞനായൊരു ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനം കഥയിൽ പ്രകടമാണ്.

> 'ബൗഡിക് സ്ട്രീററിലെ സർദാജി ഹോട്ടലിലാണ് അയാൾ താമസിച്ചിരുന്നത്. അന്നു വേഗം മടങ്ങിയെത്തിയതുകൊണ്ടോ മറ്റൊന്നും ചെയ്യാനില്ലാത്തതു കൊണ്ടോ അയാൾക്ക് തോന്നി മെട്രോവിന്റെ അടുക്കലുള്ള മദ്രാസിഹോട്ടലിൽ നിന്ന് ഊണുകഴിക്കണമെന്ന്'[26]

ഇങ്ങനെ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ വീക്ഷണത്തിലാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. അനാവശ്യമായ വർണ്ണനകളോ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയ്ക്കുള്ള പ്രത്യേക ഒരുക്കങ്ങളോ ഇല്ലാതെ വളരെ വസ്തുനിഷ്ഠമായാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ജനറ്റിന്റെ വീക്ഷണത്തിലുള്ള 'ഹെറ്ററോ ഡയജററിക്' (hetero diagetic) ആഖ്യാനം ഇതുതന്നെയാണ്[27].

പിന്നീട് വേണു എന്ന കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനം മാറുന്നു. ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചേഷ്ടകളും കാഴ്ചകളും സ്മരണകളുമൊക്കെ അയാളുടെതന്നെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. സർവജ്ഞ വീക്ഷണ(omniscient point of view)ത്തിൽനിന്ന് ആഖ്യാനം നിയന്ത്രിതവീക്ഷണത്തിലേക്കും(limited point of view) നേരെ തിരിച്ചും മാറിമറിയുന്നു. എന്നാൽ ഭവാനിയമ്മയുടെ വീട്ടിലെത്തുന്ന വേണുവിനോട് അവർ ആരതിയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങൾ തിരക്കിയശേഷം അയാളെ വിളിച്ചുവരുത്തിയതെന്തിനാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനത്തിന് നൈമിഷികമായ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്.

> ' "നിന്റെ അമ്മയ്ക്ക് കത്തയച്ച വിവരം അറിഞ്ഞു. കുഞ്ഞുണ്ണിയേട്ടന്റെ നിലം എന്റെ കയ്യിലാണ്. ഞാൻ പറയുന്നത് നീ നല്ലവണ്ണം ശ്രദ്ധിക്കണം."
> ഞാൻ ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ലെന്ന് തോന്നാൻ കാരണമൊന്നുമില്ല.'[28]

ഇവിടെ അടിവരയിട്ട വാക്യം കഥാപാത്രാവസ്ഥയുടെ സൂചനയാണ്. പക്ഷേ അതിലെ കർത്താവിന്റെ സ്ഥാനം 'ഞാൻ' എന്ന ഉത്തമപുരുഷനിലേക്ക് മാറി ആഖ്യാതാവിന് ഗ്രന്ഥകാര സ്വരം കൈവരുന്നു. 'ഞാൻ' എന്നതിന് പകരം 'താൻ' എന്നായിരുന്നെങ്കിൽ അത് വേണുവെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികപരിപ്രേക്ഷ്യമോ 'ഞാൻ' എന്നതിനു പകരം 'അയാൾ'എന്നായിരുന്നെങ്കിൽ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ ബാഹ്യമായ ഒരിടപെടലായോ അത് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്വാഭാവികമായി നിലകൊള്ളുമായിരുന്നു.

തുടർന്ന് കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കരുടെ നിലം തന്റെ കയ്യിലായിരുന്നുവെന്നും അത് പാട്ടനിലമായിരുന്നതിനാൽ മനയ്ക്കൽനിന്ന് ജന്മാവകാശം കാശുകൊടുത്തു വാങ്ങിച്ചുവെന്നും എല്ലാ രേഖകളും സ്വന്തം പേരിലുള്ള പ്രസ്തുത സ്ഥലത്തിന് വർഷങ്ങളായി നികുതി അടയ്ക്കുന്നതുപോലും താനാണെന്നും ഭവാനി അയാളെ അറിയിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രസ്തുത സ്ഥലം നിയമപ്രകാരം വിട്ടുകൊടുക്കേണ്ട ആവശ്യമുണ്ടോയെന്ന് ഭവാനി അമ്മായി വേണുവിനോട് തിരക്കുന്നു. ഈ

സന്ദർഭത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിലും കഥയുടെ സ്വാഭാവികഗതിയ്ക്ക് വിഘ്നം സംഭവിക്കുന്ന ഒരു വാക്യം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതായി പാഠ(text)ത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്.

'അയാൾ ഒന്നും മിണ്ടിയില്ല
''എന്നാൽ ഞാൻ പറയാം. ഞാൻ വിട്ടുകൊടുക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല''.
ഇത്രയും പറഞ്ഞിട്ട് പിന്നെ അവരുടെ മുഖത്ത് എന്തു മാറ്റമാണ് നിഴലിച്ചിരുന്നതെന്ന് വർണ്ണിക്കാനാവില്ല'.[29]

ഇവിടെ ആഖ്യാനത്തിൽ നിഗൂഹനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ വക്താവിന്റെ സാന്നിധ്യം വെളിയിൽ വരുന്നു. അയാൾ അന്തഃസ്ഥിതനായ ഒരു വായനക്കാരനെ (implied reader) മുൻപിൽ കാണുന്നുണ്ടെന്ന വസ്തുതയും വിവൃതമായിത്തീരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളും സംഭവങ്ങളും നേരിട്ട് അനുവാചകർക്ക് മുൻപിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്ന മിമറ്റിക് (അനുകരണാധിഷ്ഠിതം) രീതിയിലുള്ള ആഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വാഭാവികതയ്ക്ക് പെട്ടെന്ന് ഭംഗം സംഭവിക്കുകയാണ്. പ്രസ്തുത വാക്യം തങ്ങൾക്കും കഥാസംഭവങ്ങൾക്കും ഇടയിലുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ അനുവാചകർക്ക് ഓർമ്മപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് സംഭവങ്ങളുടെ യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതിയ്ക്ക് വിഘ്നം വരുത്തുന്നു.

പിന്നീട് ആഖ്യാനം പതിവുപോലെ വേണുവെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയും സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഇടപെടലിലൂടെയും മുൻപോട്ടുപോകുന്നു. കഥയിലുടനീളം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനസ്വരം പ്രായോഗികവാദിയും നയതന്ത്രജ്ഞനുമായ വേണുവിന്റേതാണ്. അത് ഗ്രന്ഥകാരസ്വരത്തോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിലകൊള്ളുന്നത്. എന്നാൽ വിപ്ലവകാരിയായ ദമയന്തിയുമായുള്ള സമ്പർക്കം മിതവാദിയായ വേണുവിന്റെ സ്വരത്തിൽ വ്യക്തമായ മാറ്റം വരുത്തുന്നുണ്ട്. കഥാന്ത്യത്തിൽ അത് വളരെ വ്യക്തമായി പ്രകടമാവുന്നു. മെഡിക്കൽ പരിശോധന നടക്കുന്നതിനിടയിൽ റെഫ്യൂജികളും കപ്പൽ ജീവനക്കാരും തമ്മിൽ വഴക്ക് നടക്കുന്നതാണ് സന്ദർഭം. കപ്പലിൽ കയറിയ യാത്രക്കാർ തമ്മിലും കലഹം ആരംഭിച്ചതോടെ വേണു വിഹ്വലനാകുന്നു. അവരെ ഒരുവിധം സമാധാനപ്പെടുത്തിയശേഷം മേലുദ്യോഗസ്ഥന്റെ അരികിലെത്തിയപ്പോൾ അയാൾ തമിഴ് വാരികയായ ആനന്ദവികടനും വായിച്ചിരിക്കുന്നതാണ് വേണു കാണുന്നത്. ഉടനെ ഓഫീസർ പറയുന്നു;

''ഐസേ സോ സം റഫ്യൂജി ബ്ളൈട്ടേഴ്സ് ലർക്കിങ്ങ് എറൗണ്ട് മൈകേബിൻ......
ഇങ്കെ ആരെയും അണപ്പാത് . . . യൂ മേനേജ്.''

എല്ലാം ഇട്ടെറിഞ്ഞ് കൽക്കത്തയിലെ റഫ്യൂജികേമ്പുകളിലും ദണ്ഡകാരണ്യ ത്തിലും മദ്ധ്യപ്രദേശിലും മറ്റനേകം അഭയാർത്ഥികേമ്പുകളിലും അടിഞ്ഞുടഞ്ഞ് അവസാനം പ്രപഞ്ചാരംഭം തൊട്ട് ഇന്നുവരെ മനുഷ്യപ്പാർപ്പ് ഉണ്ടായിട്ടില്ലാത്ത കിഴക്കൻ ദ്വീപുകളിൽ ജീവിതത്തിലെ അവശേഷിച്ച ഭാഗം കരുപ്പിടിപ്പിക്കുവാൻ പോകുന്നു.

''ഒൺ റെക്കോർഡ്സ് എറ്റ് ലീസ്റ്റ് യു ആർ ദെയർ ഓഫീസർ ..... ദെ മസ്റ്റ് കം ടു യൂ.....''

അയാളുടെ സ്വരം ഉയർന്നത് കുറച്ചു കവിഞ്ഞുപോയി. ദമയന്തിയുടെ സ്വര മാണോ അയാളുടെ തൊണ്ടയിലൂടെ ഒഴുകിയത്?[30]

വിനീതവിധേയനായ കീഴുദ്യോഗസ്ഥന്റെ സ്വരമാറ്റം ഓഫീസറിൽ ഞെട്ടലു ളവാക്കുന്നു. തെക്കേ ഇന്ത്യക്കാർ മൊത്തം അവസരവാദികളും സ്വാർത്ഥരുമാ ണെന്ന ദമയന്തിയുടെ നിരീക്ഷണത്തെ പിൻതാങ്ങുംവിധമാണ് ഓഫീസറും ഭാര്യയും പെരുമാറുന്നതെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നിടത്താണ് വേണുവിൽ ഭാവപ്പകർച്ച സംഭവിക്കുന്നത്. വേണുവെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികമായ വളർച്ചയും വിപ്ല വാത്മകമായ കാഴ്ചപ്പാടിലേക്കുള്ള സ്ഥാനമാറ്റവും വ്യക്തമാക്കാനാണ് സർവ്വജ്ഞ നായ ആഖ്യാതാവ് ഈ സ്വരവ്യതിയാനത്തിലൂടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് നിയ ന്ത്രിതവീക്ഷണത്തോട് സമന്വയിച്ചുനിൽക്കുന്ന സർവ്വജ്ഞവീക്ഷണത്തിലൂടെ ത്തന്നെ ആഖ്യാനം മുൻപോട്ടുപോവുകയും അവസാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

3.2.3 സ്ഥല-കാലവിന്യാസം

സ്ഥലവും അതുമായി അഭേദ്യമാംവിധം ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന കാലവും 'വാസ്തുഹാര' യുടെ ആഖ്യാനഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന സുപ്രധാനഘടകങ്ങ ളാണ്. വിഭിന്നസ്ഥലങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തകാലങ്ങളിലുമായി നിലകൊള്ളുന്ന ഒട്ടേറെ സംഭവങ്ങളെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് സുഘടിതമായി ചേർത്തുവെച്ച് ഏകാഗ്രമായൊരു രചനാശില്പമായി 'വാസ്തുഹാര'യെ മെനഞ്ഞെടുത്തിരി ക്കുന്നതിലൂടെ തന്നെ ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ ശ്രേഷ്ഠത അനാവൃതമായി ത്തീരുന്നുണ്ട്. കഥയുടെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിനുള്ളിലെ സ്ഥലരാശി സൃഷ്ടിക്കുന്ന രണ്ടുതരം പ്രതീതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

'യഥാർഥ ഭൗതികലോകത്തെ വസ്തുക്കളും സംഭവങ്ങളും സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഭൗതികസ്ഥലത്തെ സംബന്ധിച്ചതാണ് ഒന്നാമത്തെ പ്രതീതി. വസ്തുക്കളും സംഭ വങ്ങളും കഥാപാത്രങ്ങളും മനസ്സിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുത്തുന്ന കഥകളുമുണ്ട്. അത്തരം കഥകളിൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിൽ സ്ഥിതിചെ യ്യുന്നതാണ് രണ്ടാമത്തെ പ്രതീതി'.[31]

സ്ഥലപരമായുള്ള ഈ രണ്ടുതരം പ്രതീതികളെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കഥയാണ് 'വാസ്തുഹാര'.

> 'ബനഡിക് സ്ട്രീറ്റിലെ സർദാജി ഹോട്ടലിലാണ് അയാൾ താമസിച്ചിരുന്നത്. അന്നു വേഗം മടങ്ങിയെത്തിയതുകൊണ്ടോ മറ്റൊന്നും ചെയ്യാനില്ലാത്തതുകൊണ്ടോ അയാൾക്കു തോന്നി മെട്രോവിന്റെ അടുക്കലുള്ള മദ്രാസി ഹോട്ടലിൽനിന്ന് ഊണുകഴിക്കണമെന്ന്'.[32]

കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ വേണു താമസിക്കുന്ന 'കൊൽക്കത്ത' എന്ന സ്ഥലത്തെ വ്യക്തമായി സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. സർദാജി ഹോട്ടലും മദ്രാസി ഹോട്ടലും രണ്ട് വ്യത്യസ്ത സംസ്കാരത്തിന്റെ സൂചകങ്ങളാണ്. സർദാജി ഹോട്ടൽ ഉത്തരേന്ത്യയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു; മദ്രാസി ഹോട്ടൽ ദക്ഷിണേന്ത്യയേയും. ജോലിയ്ക്കായി വന്നുപെട്ട സ്ഥലത്തെ പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊള്ളാനാകാതെ സ്വന്തം നാടിന്റെ രുചിയെയും ഓർമ്മയെയും ഹൃദയത്തിൽ സൂക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് ജീവിക്കുന്നയാളാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം എന്ന വസ്തുതയെ ധ്വനിപ്പിക്കാനും ഏകസ്ഥലകേന്ദ്രിതമല്ല ആഖ്യാനയിടം (narrative space) എന്നൊരു സൂചന പ്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ നൽകുവാനും ഈ സൂചകങ്ങൾ സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. പൊതുവായി ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ കാണാറുള്ള കഥായിടങ്ങളുടെ (story space)ബഹുലത ആഖ്യാനയിടങ്ങളിൽ ഉണ്ടാകാറില്ല എന്നതുകൊണ്ട് 'വാസ്തുഹാര'യിലെ സ്ഥലികത കൂടുതൽ ശ്രദ്ധേയമായിത്തീരുന്നു.

'ഹൽദിബുനിയ' ഗ്രാമത്തിൽ ജനിച്ച്, ഡാക്കയിൽ വളർന്ന് ഇന്ത്യൻ വിഭജനത്തിനുശേഷം കൊൽക്കത്തയിൽ അഭയാർത്ഥിയായി എത്തിപ്പെട്ട സ്ത്രീയാണ് ആരതിപ്പണിക്കർ. സ്ഥലികമായി ഒട്ടേറെ സ്ഥാനാന്തരങ്ങൾ സംഭവിച്ച ഒരു കഥാപാത്രമെന്നനിലയിൽ ആഖ്യാനഘടനയിലെ അവരുടെ സ്ഥാനം ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. കഥയുടെ ആഖ്യാനയിടത്തെ കൊൽക്കത്തയിൽനിന്ന് കേരളത്തിലേക്ക് സ്ഥാനചലനം ചെയ്യിക്കുവാൻ കാരണമായിത്തീരുന്നത് പ്രസ്തുതകഥാപാത്രമാണ്. കൊൽക്കത്തയും പരിസരപ്രദേശങ്ങളും ആദ്യന്തം ഭൗതികസ്ഥലമായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നതെങ്കിൽ കേരളത്തിലെ മലബാറിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കരുടെ തറവാടും സമീപപ്രദേശങ്ങളും ആരതിയുടെ മാനസിക സ്ഥലം എന്നനിലയിലാണ് തുടക്കത്തിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നത്.

കൊൽക്കത്തയിൽ ബനഡിക് സ്ട്രീറ്റിലെ സർദാർജി ഹോട്ടൽ, സിത്തിപ്പൂർ പേപ്പർ മിൽസിലേക്ക് പോകുംവഴി ഢംഢം ഏരിയയിലുള്ള ആരതിപ്പണിക്കരുടെ വീട്, മലബാറിലെ വേണുവിന്റെ വീട്, സമീപമുള്ള ഭവാനി അമ്മായിയുടെ വീട്,

ആൻഡമാൻ ദ്വീപിലേക്കുള്ള കുടിയേറ്റക്കാരെ താമസിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന അഭയാർത്ഥി ക്യാമ്പ്, കപ്പൽ ബാരക്ക് തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങളാണ് ആഖ്യാനയിടങ്ങളായി പാഠ(text)ത്തിലുള്ളത്. എന്നാൽ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന കഥാപാത്ര ങ്ങളേറെയും ഒരു നിശ്ചിതസ്ഥലത്ത് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നവരല്ല. വേണു കേരള ത്തിൽനിന്ന് ജോലിനേടി കൊൽക്കത്തയിലെത്തുന്നു. അയാളുടെ അമ്മാവന്മാ രിലൊരാളായ അനന്തൻ മെസപ്പൊട്ടോമിയയിലേക്കും മറ്റേ അമ്മാവനായ കുഞ്ഞുണ്ണി ഡാക്കയിലേക്കും യാത്ര തിരിച്ചവരാണ്. അവരുടെ മരണംപോലും ജന്മസ്ഥലത്തോ ജോലിസ്ഥലത്തോ വെച്ചല്ല സംഭവിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാ ണ്. മുറപ്പെണ്ണായ ഭവാനി സഹോദരപത്നിയായിത്തീർന്നതിന്റെ വ്യഥ സഹിക്കാ നാവാതെ നാടുവിടുന്ന അനന്തൻ മധുരയിലുള്ള ഒരു സത്രത്തിൽവെച്ചാണ് ആത്മ ഹത്യ ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ കുഞ്ഞുണ്ണി ബംഗാൾ വിഭജനാനന്തരം ഡാക്കയിൽനിന്നും കൊൽക്കത്തയിലേക്ക് അഭയാർഥിയായി എത്തി 'റാണാഘട്ടി'ലെ റെഫ്യൂജി ക്യാമ്പിൽവച്ച് കോളറ പിടിപെട്ടാണ് മരണത്തിനു കീഴടങ്ങുന്നത്. ഭവാനി ശരീരം കൊണ്ട് മലബാറിലെ ഒരു ഉൾഗ്രാമത്തിലാണ് ജീവിച്ചിരുന്നതെങ്കിലും ഉയർന്ന വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ സിദ്ധിച്ച പാശ്ചാത്യഭാഷാപരിജ്ഞാനത്തിലൂടെ കരഗതമാ ക്കിയ വിശാലമായ വായനാനുഭവവും ഉദ്യോഗസ്ഥപദവിയിലൂടെ ലഭിച്ച പുറംലോ കബന്ധവും നിമിത്തം മാനസികമായി പ്രസ്തുത പ്രദേശത്തിന്റെ സീമയ്ക്കുള്ളിൽ തളയ്ക്കപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നവളല്ല. അവർ സ്ഥിരമായി വായിക്കുന്ന അമേരിക്കക്കാരി യായ പേൾ എസ് ബക്കിന്റെ നോവലുകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നതും ഇതുതന്നെയാണ്. എന്നാൽ വേണുവിന്റെ അമ്മ ശാരീരികമായും മാനസികമായും താൻ ജീവിക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ ഇടുക്കത്തിൽ സ്വയം അകപ്പെടുത്തി വെച്ചിരിക്കുന്നതായാണ് കാണാനാവുക. അവർ ചികിത്സയ്ക്ക് പോകാനാഗ്രഹിക്കുന്ന 'വെല്ലൂരി'ലെ ആശു പത്രി മകനോട് കാശിനായി കലഹിക്കാനുള്ള ഒരുപാധി മാത്രമാണ്. ആരതിയും മകളും മറ്റനേകം അഭയാർത്ഥികളും സ്വന്തം ഇടങ്ങളും വസ്തുവകകളും ഹരിക്ക പ്പെട്ട് സ്ഥലികമായി എവിടെയും രേഖപ്പെടുത്താനാകാതെ നിൽക്കുന്നവരാണ്.

ഇന്ത്യൻ വിഭജനാനന്തരവും ബംഗ്ലാദേശ് രൂപീകരണാനന്തരവും സംഭവിച്ച അഭയാർത്ഥിത്വം, പാലായനം, പ്രവാസം, കുടിയേറ്റം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ചരിത്ര-രാ ഷ്ട്രീയഖണ്ഡങ്ങൾ നിശ്ചയിക്കുന്ന വാസ്തുഹാരയിലെ സ്ഥലികതയെക്കുറിച്ച് വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ അവയോട് അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ആവിഷ്കൃതമാ കുന്ന കാലത്തെ മാറ്റിനിർത്തുക സാധ്യമല്ല. ഇന്ത്യാവിഭജന[33]ത്തിന് തൊട്ടു മുൻപാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്.

പൂർവ്വബംഗാളിലെ ഡാക്കയിൽ (ബംഗ്ലാദേശിന്റെ തലസ്ഥാനം) ജീവിച്ചി രുന്ന ആരതിപ്പണിക്കരും കുടുംബവും വിഭജനാനന്തരം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെട്ട ലഹളയി

ലാണ് സ്വന്തം നാടുപേക്ഷിച്ച് പശ്ചിമബംഗാളിലെ കൊൽക്കത്തയിൽ എത്തിപ്പെടുന്നത് എന്നതിന് പാഠ (text) ത്തിൽ വ്യക്തമായ സൂചനയുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ 1920-കളിലോ മുപ്പതുകളിലോ ആണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ആഖ്യാനത്തിൽ ഉള്ളടക്കം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ കാലികമായ ബന്ധത്തെ മാത്രം അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി ക്രമീകരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

I. ഭവാനിയുടെ സ്കൂൾ കാലഘട്ടം

II. കൗമാരക്കാരിയായ ഭവാനി തന്റെ മുറച്ചെറുക്കന്മാരായ അനന്തനും കുഞ്ഞുണ്ണിക്കും അവരുടെ ഭാഗിനേയനായ വേണു മുഖാന്തിരം ഒരേസമയം പ്രണയലേഖനം കൈമാറുന്നു.

III. ഭവാനി അനന്തനെ തഴഞ്ഞ് കുഞ്ഞുണ്ണിയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു.

IV. കുഞ്ഞുണ്ണി വിവാഹശേഷം നാട്ടിലെ ജോലി ഉപേക്ഷിച്ച് ബംഗാളിലേക്ക് പോകുന്നു.

V. മെസപ്പൊട്ടോമിയയിലായിരുന്ന അനന്തൻ നാട്ടിലെത്തുകയും വിഷമം സഹിക്കാനാവാതെ മധുരയിലെ ഒരു സത്രത്തിൽവെച്ച് ആത്മഹത്യ ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു.

VI. ഡാക്കയിലെ യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ പഠിക്കുന്ന ആരതിപ്പണിക്കർ വിപ്ലവ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുകയും പിക്കറ്റിംഗ് പോലെയുള്ള സമരങ്ങളിൽ പങ്കാളിയാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

VII. ഡാക്ക യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിൽ ക്ലാർക്കായി ജോലിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണി ആരതിയെ കണ്ടുമുട്ടുകയും പ്രണയിക്കുകയും വിവാഹം കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

VIII. കുഞ്ഞുണ്ണി ആരതിയുമായി മലബാറിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന തന്റെ തറവാട്ടിലെത്തുന്നു. വീട്ടുകാരാൽ ആട്ടിപ്പുറത്താക്കപ്പെടുന്നു.

IX. ഡാക്കയിൽ തിരിച്ചെത്തുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണിയും ആരതിയും പ്രളയത്തിൽ അവിടുത്തെ കുടുംബാംഗങ്ങളൊന്നാകെ നഷ്ടപ്പെട്ടതായറിയുകയും ജീവിതം തിരിച്ചുപിടിക്കുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

X. പഠനം തുടർന്ന് വിവിധ പരീക്ഷകളിൽ വിജയം നേടുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണി കോളേജിൽ അധ്യാപകനായി ജോലിയിൽ പ്രവേശിക്കാനൊരുങ്ങുന്നു.

XI. 1947-ലെ ഇന്ത്യൻസ്വാതന്ത്ര്യനിയമപ്രകാരം മതാടിസ്ഥാനത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷ് ഇന്ത്യ വിഭജിക്കപ്പെടുകയും ഹിന്ദുമതസ്ഥരായ കുഞ്ഞുണ്ണിക്കും കുടും

ബത്തിനും ഇന്ത്യയിലേക്ക് പാലായനം നടത്തേണ്ടി വരികയും ചെയ്യുന്നു.

XII. അഭയാർത്ഥിക്യാമ്പിൽ വെച്ച് കുഞ്ഞുണ്ണി കോളറ പിടിപെട്ട് മരിക്കുന്നു.

XIII. ആരതിപ്പണിക്കർ ഭർത്താവ് മരിച്ച വിവരത്തിന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാട്ടിലേക്ക് കമ്പിയയക്കുകയും ഭവാനിയൊഴികെ മറ്റാരും പ്രതികരിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

XIV. കൊൽക്കത്തയിലെ തെരുവുകളിൽ പല പണികളും ചെയ്ത് ആരതി കുടുംബം പോറ്റുന്നു.

XV. ആരതിയുടെ മകളായ ദമയന്തി എം.എ.വരെ പഠിക്കുന്നു; മകൻ പോളിടെക്നിക്കൽ കോഴ്സും.

XVI. യൗവ്വനത്തിലെത്തുന്ന ദമയന്തിയും അനുജനും വിപ്ലവകാരികളായിത്തീരുകയും ധാരാളം കേസുകളിൽ അകപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ജയിലിലാവുന്ന ദമയന്തി പരോളിലിറങ്ങിയെങ്കിലും അനുജൻ ഒളിവു ജീവിതം തുടരുന്നു.

XVII. 1971-ലെ ബംഗ്ലാദേശ് യുദ്ധകാലത്ത് ഇന്ത്യയിലേക്ക് വീണ്ടും അഭയാർഥി പ്രവാഹമുണ്ടാവുകയും അവരിലെ കൃഷിക്കാരായ ശൂദ്രവർഗ്ഗക്കാരെ ആൻഡമാൻ ദ്വീപുകളിലേക്ക് കൊണ്ടുപോയി ഭൂമിയും മറ്റു ജീവിതസൗകര്യങ്ങളും ഒരുക്കി സംരക്ഷിക്കാൻ ഇന്ത്യാഗവണ്മെന്റ് തയ്യാറാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനായി ഓഫീസർമാരെ നിയമിക്കുന്നു.

XVIII. ആരതിപ്പണിക്കർ നിരാലംബയും വാസ്തുഹാരയുമായ തനിക്കും ഗവൺമെന്റ് നൽകുന്ന ആനുകൂല്യം അനുവദിക്കണമെന്ന ആവശ്യവുമായി റെഫ്യൂജി ഓഫീസറായ വേണുവിനെ കാണുവാൻ അയാൾ താമസിക്കുന്ന ഹോട്ടലിലെത്തുന്നു.

XIX. ആരതിപ്പണിക്കരും വേണുവും സംഭാഷണത്തിൽ ഏർപ്പെടുകയും അവരോട് തോന്നുന്ന പ്രത്യേക കൗതുകം കാരണം പിന്നീട് അവരെ ചെന്ന് കാണുകയും ചെയ്യുന്നു.

XX. ആരതിപ്പണിക്കർ തന്റെ അമ്മാവനായ കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ ഭാര്യയാണെന്നും ദമയന്തി മകളാണെന്നും വേണു തിരിച്ചറിയുന്നു.

XXI. ആരതി അമ്മായിയുടെയും കുടുംബത്തിന്റെയും ദയനീയാവസ്ഥ തിരിച്ചറിയുന്ന വേണു കുഞ്ഞുണ്ണി അമ്മാവന്റെ സ്വത്തുവിവരം തിരക്കി നാട്ടിലേക്ക് കത്തയക്കുന്നു.

XXII. പ്രതികൂലമറുപടി ലഭിച്ചതു നിമിത്തം വേണു നാട്ടിലേക്ക് തിരിക്കുന്നു.

XXIII. തന്റെ കൈവശമിരിക്കുന്ന ഭൂസ്വത്ത് വിട്ടുനൽകാനാവില്ലെന്ന് വേണുവിന്റെ അമ്മ തീർത്തുപറയുന്നു.

XXIV. ഭവാനിയമ്മായി ക്ഷണിച്ചതനുസരിച്ച് അവരുടെ വീട്ടിൽ ചെല്ലുന്ന വേണുവിനോട് അവർ നിലം വിട്ടുനൽകാൻ തയ്യാറാണെന്ന് അറിയിക്കുന്നു.

XXV. തറവാട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തുന്ന വേണുവുമായി അമ്മ കലഹമുണ്ടാക്കുന്നു.

XXVI. അമ്മയുമായുള്ള വാഗ്വാദങ്ങൾക്കുശേഷം വേണു കൊൽക്കത്തയിലേക്ക് മടങ്ങുകയും റഫ്യൂജി കേമ്പിലെ ജോലികളിൽ പ്രവർത്തന നിരതനാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

XXVII. ആരതി അമ്മായിയുടെ വീട്ടിലെത്തുന്ന വേണു താനാരാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുകയും ഭവാനിയമ്മ നൽകിയ ആരതിയുടെ ഫോട്ടോ നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു.

XXVIII. സ്വത്ത് വിട്ടു നൽകാമെന്ന ഭവാനിയുടെ ഔദാര്യം കൈക്കൊള്ളാൻ തയ്യാറാവുന്നില്ലെങ്കിലും ആരതി തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ ഭാഗിനേയനെ സൽക്കരിച്ച് ആദരിക്കുന്നു.

XXIX. ദമയന്തി തുടക്കത്തിൽ വേണുവിനോട് കലഹിക്കുന്നുവെങ്കിലും അച്ഛന്റെ പെങ്ങളുടെ മകൻ ആണെന്നറിയുന്നതോടെ അയാളെ സഹോദരനായി കണ്ട് സ്നേഹിക്കുവാൻ ആരംഭിക്കുന്നു.

XXX. റെഫ്യൂജികളെ ദ്വീപിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നതിന് മുൻപ് ചെയ്തു തീർക്കേണ്ട കാര്യങ്ങളിൽ വേണു വ്യാപൃതനാകുന്നു.

XXXI. അഭയാർത്ഥികളുമായി കപ്പൽ ദ്വീപിലേക്ക് യാത്ര തിരിക്കുന്ന ദിവസം ആരതിയും ദമയന്തിയും വേണുവിനെ കാണാനെത്തുമ്പോൾ വൃദ്ധയായ അമ്മയ്ക്ക് സംരക്ഷണം നൽകേണ്ടുന്നതിന്റെ അനിവാര്യതയെപ്പറ്റി വേണു ദമയന്തിയെ ഉപദേശിക്കുന്നു.

XXXII. കപ്പൽബാരക്കിൽ വെച്ച് അഭയാർത്ഥികളും ജീവനക്കാരും തമ്മിൽ കലാപമുണ്ടാകുന്നു.

XXXIII. കലാപത്തിൽ നിസ്സംഗത പുലർത്തുന്ന ഉന്നതോദ്യോഗസ്ഥനോട് വേണു മുഷിഞ്ഞു സംസാരിക്കുകയും അദ്ദേഹം വേണുവിനെ സമാധാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

XXXIV. ആരതിയമ്മായിയോടും ദമയന്തിയോടും വാക്കുകൾകൊണ്ട് യാത്ര പറയുന്നതിനു മുൻപ് കപ്പൽ അകലുന്നു. ആരതിയും ദമയന്തിയും കരയിൽനിന്ന് കൈവീശുന്നു.

ഇത് കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ സഹസംബന്ധാത്മകമായ[34] (syntagmatic) ബന്ധമാണ്. എന്നാൽ പാഠ (text) ത്തിൽ ഇവയെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് സാദൃശാത്മക (paradigmatic) ബന്ധത്തെ കൂടെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്.

XIX, XIII, XVI, XX, XVI, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, i, II, III, XXVI, III, IV, V, XXVIII, VII, IX, X, VI, VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV, XXIX, XVIII, XXX, XXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV

ഈ വിധത്തിലാണ് 'പാഠ'ത്തിൽ സംഭവങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത്. ഇവയിൽ വേണുവും ആരതിയമ്മായിയും ഹോട്ടലിൽവെച്ചുള്ള കണ്ടുമുട്ടൽ, വേണുവിന്റെ ഗൃഹസന്ദർശനം (ആരതിപ്പണിക്കരുടെ), വേണുവിന്റെ നാട്ടിൽപോക്ക്, ആരതിയമ്മായിയുടെ വീട്ടിലെ പുനഃസന്ദർശനം, ദ്വീപിലേക്കുള്ള യാത്രാരംഭം എന്നിവ സഹസംബന്ധാത്മകമായ കാലക്രമത്തിൽ തന്നെയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത്. മറ്റുള്ളവ സാദൃശ്യാത്മകമായി അവയിലേക്ക് കൊരുത്തുവെയ്ക്കുകയാണ്. ഇവയെ വീണ്ടും ഇംഗ്ലീഷ് അക്ഷരമാല ക്രമത്തിലോ മറ്റോ വർഗ്ഗീകരിക്കാവുന്നതാണ്. പാഠത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ കാലികമായ അടയാളപ്പെടുത്തലിൽ അനുവാചകർക്ക് ഊഹിച്ച് പൂരിപ്പിക്കാനായി കഥാകൃത്ത് വിട്ടുവെച്ച ചില സംഭവങ്ങളുമുണ്ട്. ഇവിടെ പാഠത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ കഥാകാലത്തിൽ ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ട് അവ തമ്മിലുള്ള വിടവിനെ ഭാവനയിലൂടെ നികത്തിയെടുക്കുക അനുവാചകരുടെ ഉത്തരവാദിത്വമാണ്. ഇതിൽനിന്നും സഹസംബന്ധാത്മകമായ കഥാകാലത്തെ സാദൃശ്യാത്മകമാക്കി ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ട് കാല (order) ക്രമത്തിൽ വരുത്തുന്ന വ്യതിയാനങ്ങളാണ് കഥയെ ഒരു മികച്ച ആഖ്യാനാനുഭവമാക്കി മാറ്റുന്നതെന്ന് പറയാം.

ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുമുൻപ് തുടങ്ങി ബംഗ്ലാദേശ് യുദ്ധത്തിനുശേഷം ഇന്ത്യയിലേക്കുണ്ടാകുന്ന അഭയാർത്ഥി പ്രവാഹം വരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന പ്രമേയാനുസൃതമായ കാലമാണ് 'വാസ്തുഹാര'യ്ക്കുള്ളത്. ഇതിൽനിന്നും ഏകദേശം അൻപത് വർഷങ്ങളോളം നീണ്ടുകിടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളാണ് കഥയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് വാഴ്ച, കൊളോണിയലിസ്റ്റ് ആധിപത്യം, ബരിസാലിലെ കർഷകസമരം,

ബ്രിട്ടീഷ് ഇന്ത്യയുടെ വിഭജനവും അഭയാർത്ഥിപ്രവാഹവും, ബംഗ്ലാദേശ് രൂപീകര ണാനുബന്ധകലാപവും അഭയാർത്ഥിപ്രവാഹവും തുടങ്ങിയ ചരിത്രസംഭവങ്ങൾ പ്രമേയാനുസൃതമായ കാലത്തെ വിവൃതമാക്കുന്ന സൂചികകളായാണ് ആഖ്യാന ഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്.

വാസ്തുഹാര കേവലം ഒരു ചരിത്രാഖ്യാനമല്ല. ചരിത്രവും രാഷ്ട്രീയവും അതിന്റെ പശ്ചാത്തലസൃഷ്ടിയായി മാത്രവുമല്ല നിലകൊള്ളുന്നത്. തികച്ചും സാധാരണക്കാരായ ഒരു കൂട്ടം മനുഷ്യരുടെ ജീവിതത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് ചരിത്രത്തെ സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അതിനെ വ്യാഖ്യാന വിധേയമാക്കുന്ന നവ്യമായ ഒരു ആഖ്യാനാനുഭവമാണ് 'വാസ്തുഹാര' മുൻപോട്ടു വയ്ക്കുന്നത്. കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് വ്യവസ്ഥിതിയുടെയും ജാതീയചിന്തയുടെയും സങ്കുചിതാവസ്ഥ ആരതിപ്പണിക്കരിലൂടെ വിമർശിക്കപ്പെടു ന്നു. മലയാളിയടക്കമുള്ള ദക്ഷിണേന്ത്യക്കാരുടെയും ബംഗാളികളുടെയും രാഷ്ട്രീ യനിലപാടുകളെയും സാംസ്കാരികവ്യത്യാസങ്ങളെയും പറ്റി ദമയന്തി വ്യക്തമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. വിഭജനവും കലാപവും ഒന്നുചേർന്ന് സ്വത്തും സ്വത്വവും നഷ്ടമാക്കിയ അഭയാർത്ഥികളുടെ ദയനീയജീവിതത്തെ പ്രമേ യമായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ചരിത്രത്തെയും രാഷ്ട്രീയകാപട്യത്തെയും ആന്തരിക മായൊരു വിചാരണയ്ക്ക് പര്യാപ്തമാക്കിത്തീർക്കുന്ന ആഖ്യാനഘടനയാണ് വാസ്തുഹാരയ്ക്കുള്ളത്.

കഥയുടെ പാഠകാലം (text time) മൂന്നാഴ്ചയാണ്. വേണുവും ആരതിപ്പണി ക്കരും തമ്മിൽ നടന്ന ആദ്യകൂടിക്കാഴ്ചയിൽ ഇത് പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ സൂചിപ്പി ക്കുന്നുണ്ട്. വേണു ദ്വീപിലേക്ക് മടങ്ങിപ്പോകുന്നത് എപ്പോഴാണെന്നുള്ള ആരതി യുടെ ചോദ്യത്തിന് 'മൂന്നാഴ്ച'കൂടി കൊൽക്കത്തയിൽ ഉണ്ടാകും എന്ന ഉത്തര മാണ് അയാൾ നൽകുന്നത്. കഥ ആരംഭിക്കുന്നത് വർത്തമാനകാലത്തിലാണ്. വേണുവിന്റെ ജീവിതത്തിൽ മൂന്നാഴ്ചയ്ക്കുള്ളിൽ നടക്കുന്ന ചില പ്രധാന സംഭവ ങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നു. അതിനുശേഷം അയാൾ അഭയാർത്ഥികളുമായി ദ്വീപി ലേക്ക് പുറപ്പെടുന്ന സന്ദർഭാവിഷ്കാരത്തോടെ വർത്തമാനകാലത്തിൽ വെച്ചു തന്നെ കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

കഥാകാലത്തിന് ക്രമഭംഗം വരുത്തി ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുക എന്നത് വായനക്കാരിൽ ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കാൻ ഉതകുന്ന ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്ര മാണ്. കഥയിൽ മുൻപ് നടന്ന സംഭവങ്ങളെ ആവശ്യാനുസരണം പിന്നീട് ആവി ഷ്കരിക്കുന്നതിനെയാണ് ഭൂതാഖ്യാനം (analepsis) എന്ന് ജെനറ്റ് വിളിച്ചിട്ടുള്ളത്.

പ്രധാനകഥയുടെ തുടക്കത്തിന് മുമ്പ് ആരംഭിച്ചുകൊണ്ട് കഥയിൽ ഇടക്കിടെ കൂട്ടി ച്ചേർക്കൽ നടത്തി അവസാനിക്കുന്ന മിശ്രഭൂതാഖ്യാനമാണ് (mixed analepsis)[35] 'വാസ്തുഹാര'യിൽ ഭൂതകാലം ആഖ്യാനം ചെയ്യാനായി ആഖ്യാതാവ് ഉപയുക്ത മാക്കിയിരിക്കുന്നത്. കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങൾ നടന്ന് ഏറെ വർഷങ്ങൾ കഴി ഞ്ഞശേഷമാണ് റെഫ്യൂജി ഓഫീസറായ വേണുവും അയാളുടെ അമ്മാവന്റെ ഭാര്യ യായ ആരതിയും കണ്ടുമുട്ടുന്നത്. അവിടെവെച്ചാണ് പാഠകാലം (text time) ആരം ഭിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് കഥാപാത്രങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് ഭൂത കാലസംഭവങ്ങൾ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ഇവിടെ ഭൂതാഖ്യാനം (analepsis) രേഖീയമായല്ല സംഭവിക്കുന്നത്. വർത്തമാനകാല സംഭവങ്ങൾക്കു ള്ളിൽ സാദൃശ്യാത്മകമായി ഭൂതാഖ്യാനത്തെ കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയാണ്. ആരതി മൂന്നു ഘട്ടങ്ങളായാണ് തങ്ങളുടെ കഴിഞ്ഞകാലജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ വേണു വിന് മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭവാനിയ്ക്ക് കുഞ്ഞുണ്ണിയോടും അനന്ത നോടും ഉണ്ടായിരുന്ന പ്രണയവും അതിന്റെ അനന്തരഫലങ്ങളും വേണുവിന്റെ സ്മരണയിലൂടെയും അയാളുടെ അമ്മയുടെ ആത്മഗതരൂപേണയുള്ള ഭാഷണത്തി ലൂടെയും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നു.

അതുപോലെ കാലയളവിന്റെ (duration) ആവിഷ്കാരത്തിന് വാസ്തുഹാര യിൽ വളരെയേറെ പ്രസക്തിയുണ്ട്. കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥകാലവും അവയെ പാഠത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന കാലവും തമ്മിലുള്ള ദൈർഘ്യ ത്തിലെ സാമ്യവും വ്യത്യാസവും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ അത് എങ്ങനെ ആഖ്യാനത്തെ മെച്ചപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു എന്ന് കണ്ടെത്താൻ സാധിക്കുന്നു.

> "ദൈർഘ്യം (speed) എന്നത്കൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് സ്ഥലകാലങ്ങൾക്ക് പര സ്പരമുള്ള ബന്ധം തന്നെയാണ്. ഒരു ആഖ്യാനത്തിന്റെ ദൈർഘ്യത്തെ കാലയ ളവും (സെക്കന്റുകൾ, മിനിറ്റുകൾ, മണിക്കൂറുകൾ, ദിവസങ്ങൾ, മാസങ്ങൾ, വർഷ ങ്ങൾ എന്നിവകൊണ്ട് കഥയിൽ അളക്കപ്പെടുന്നത്) നീളവും (വരികൾ, പുറങ്ങൾ എന്നിവകൊണ്ട് പാഠത്തിൽ കണക്കാക്കാവുന്നതും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലൂടെ നിർവചിക്കാവുന്നതാണ്."[36]

ജെറാർഡ് ജെനറ്റിന്റെ നിരീക്ഷണത്തെ പിൻതുടർന്നുകൊണ്ട് 'വാസ്തു ഹാര'യിലെ കാലാവിഷ്കാരത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാനാവും. കഥാകാലത്തിലെ സംഭവങ്ങളിൽ ചിലതിനെ ചുരുക്കിയും ചിലതിനെ പരത്തിയും മറ്റുചിലവയെ വിട്ടുകളഞ്ഞുമൊക്കെയാണ് പാഠത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇതിൽ വേണു രണ്ടാമത്തെ തവണ ആരതിയുടെ വീട്ടിൽ ചെല്ലുന്ന സന്ദർഭം എടുത്തുപറയേണ്ട

ഒന്നാണ്. പാഠത്തിലെ പകുതിഭാഗവും (വരികളാൽ തീർക്കുന്ന പുറവിസ്തൃതി) പ്രസ്തുത സംഭവത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിനാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞുണ്ണി അമ്മാവന്റെ ഭാഗിനേയനാണ് താനെന്നുള്ള വേണുവിന്റെ വെളി പ്പെടുത്തൽ, ഭവാനി നൽകിയ ഫോട്ടോ കൈമാറ്റം, ഭവാനിയെക്കുറിച്ചുള്ള കുശലാ ന്വേഷണം, കുഞ്ഞുണ്ണിയോടൊപ്പമുള്ള ആരതിയുടെ മലബാർ സന്ദർശനം, ആര തിയുടെയും കുടുംബത്തിന്റെയും ഡാക്കയിലെ താമസം, കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ മരണം, വിധവയായ ആരതിയുടെയും മക്കളുടെയും കൊൽക്കത്തയിലെ ജീവിതം, ദമയന്തി യുടെ ആഗമനം, വേണുവും ദമയന്തിയും തമ്മിലുള്ള സംവാദം, ആരതിയുടെ ഊണുനൽകിയുള്ള സൽക്കാരം, എല്ലാവരും ഒരുമിച്ച് ബസ്സ്റ്റോപ്പിലേക്ക് നടത്തുന്ന യാത്ര എന്നീ സംഭവങ്ങളെ പ്രസ്തുത സന്ദർഭാഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കു ന്നു. മൂന്നാഴ്ചയോളം നീളുന്ന പാഠകാല(text time)ത്തിൽ പ്രസ്തുത ദിവസത്തി നാണ് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം സിദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നത്. എല്ലാതരത്തിലുമുള്ള വിഭജന ങ്ങളും കലാപങ്ങളും മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന തീരാദുരിതങ്ങളും മുറി വുകളും വൈകാരികതീവ്രതയോടെ അനുവാചകരിലേക്കെത്തുന്നത് ഈ സന്ദർഭ ത്തിലൂടെയാണ്. അതോടൊപ്പം ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റെ അധീശമനോഭാവവും ജാതീ യചിന്തയുടെ സങ്കുചിതത്വവും സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. എല്ലാറ്റിലുമുപരി മനുഷ്യഹൃ ദയങ്ങൾക്കുള്ളിലെ ആർദ്രതയും സ്നേഹകാംക്ഷയും ബന്ധരൂപീകരണത്തിലെ ആകസ്മികതയും അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമായിത്തീരുന്നു. ഇത് തന്നെ യാണ് 'വാസ്തുഹാര'യുടെ ആഖ്യാനത്തിലൂടെ ആഖ്യാതാവ് ലക്ഷ്യമിട്ടിരിക്കു ന്നത് എന്നതിനാൽ അതിനെ സാധ്യമാക്കുന്ന പ്രസ്തുതദിവസത്തിലെ സംഭവ ങ്ങളെ വ്യാപ്തി (stretch) വർദ്ധിപ്പിച്ചു ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നതിലെ സാംഗ ത്യം ഇവിടെ വെളിപ്പെടുന്നു.

കഥയിലെ പ്രധാനകഥാതന്തുവാണ് വസ്തുക്കൾ ഹരിക്കപ്പെട്ട് നിരാലംബ രായിത്തീർന്ന അഭയാർത്ഥികളുടെ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെങ്കിലും അത് വളരെ സംക്ഷേപിച്ചാണ് കഥയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ അനാവശ്യവിവര ണങ്ങളുടെ നിരാസത്തിലൂടെയും ലഘുവാക്യങ്ങളെ മാത്രം പിന്തുടരുന്ന രചനാ ശൈലിയുടെ ലംഘനത്തിലൂടെയും ഇവയെ കൂടുതൽ മിഴിവാർന്ന രീതിയിൽ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കാൻ ശ്രീരാമന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

> 'എല്ലാം ഇട്ടെറിഞ്ഞ് കൽക്കത്തയിലെ റഫ്യൂജി കേമ്പുകളിലും ദണ്ഡകാരണ്യ ത്തിലും മദ്ധ്യപ്രദേശിലും മറ്റനേകം അഭയാർത്ഥികേമ്പുകളിലും അടിഞ്ഞുടഞ്ഞ് അവസാനം പ്രപഞ്ചാരംഭം തൊട്ട് ഇന്നുവരെ മനുഷ്യപ്പാർപ്പ് ഉണ്ടായിട്ടില്ലാത്ത

കിഴക്കൻ ദ്വീപുകളിൽ ജീവിതത്തിലെ അവശേഷിച്ച ഭാഗം കരുപ്പിടിപ്പിക്കുവാൻ പോകുന്നു.'[37]

ഈ ഒരു സങ്കീർണ്ണ വാക്യത്തിൽ കഥയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയത്തെ അടക്കംചെയ്യുവാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്നത് ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ മികവിനെയാണ് അനാവൃതമാക്കുന്നത്.

അതുപോലെ ആഖ്യാനത്തിലെ താല്കാലികമായ വിരാമ(pause)[38]ത്തിലൂടെ അനുവാചകരിൽ ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കുന്ന തന്ത്രത്തെയും 'വാസ്തുഹാര'യിൽ വളരെ ഫലപ്രദമായി പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. റെഫ്യൂജി ഓഫീസറായ വേണു ആരതിപ്പണിക്കരെന്ന വിധവയുടെ വീട്ടിൽ സന്ദർശനത്തിനെത്തിയപ്പോൾ അവരുടെ ഭർത്താവ് മലബാറുകാരനായിരുന്നുവെന്നും പേര് കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കർ എന്നായിരുന്നുവെന്നും അറിയുന്നതാണ് സന്ദർഭം. ഇനിയൊന്നും ചോദിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലെന്ന് ബോദ്ധ്യമായെന്ന പ്രസ്താവനയോടെ അയാൾ ആ സ്ത്രീയുടെ വീട്ടിൽനിന്ന് ഇറങ്ങിനടക്കുന്നു. ബസ്സ്റ്റോപ്പ്‌വരെയുള്ള അവരുടെ അനുഗമനവേളയിലോ തുടർന്ന് അയാൾ നാട്ടിലേക്ക് കത്തെഴുതുമ്പോഴോ ഒന്നും കാരണം വിശദീകരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ഒടുവിൽ ദിവസങ്ങൾക്കുശേഷം മറുപടിക്കത്തുകൾ വന്നശേഷമാണ് അയാളുടെ സ്വന്തം അമ്മാവനായ കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ ബംഗാളിലുള്ള രണ്ടാം ഭാര്യയാണ് ആരതിയെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നത്. കഥാഗതിയിൽ ആകാംക്ഷ ജനിപ്പിക്കുവാനാണ് ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിലെ ഈ താല്കാലികമായ നിർത്തിവയ്പ്പി(pause)ലൂടെ ആഖ്യാതാവ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു.

കഥയിലെ ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു വസ്തുത 'നടന്നു' എന്ന ക്രിയാപദത്തിന്റെ ആവർത്തനമാണ്. പാഠത്തിൽ എട്ടോളം തവണയാണ് പ്രസ്തുതക്രിയ ആവർത്തിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലികവും കാലികവുമായ അന്തരങ്ങളെ കുറച്ചുകൊണ്ട് കഥയുടെ ഏകാഗ്രതയെ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ ഉപായം എന്നനിലയിലാണ് ഈ 'ആവൃത്തി' (frequency) പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നത്. 'നടന്നു' എന്ന പ്രവൃത്തിയുടെ ഫലം സ്ഥാനാന്തരമാണെന്നതിനാൽ പ്രസ്തുതക്രിയ ഒരേസമയം കാലത്തോടും സ്ഥലത്തോടും ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്.

> 'ആ ദിവസമത്രയും അയാളാവരികളിൽ മാത്രം സഞ്ചരിച്ചു. ഇരിക്കപ്പൊറുതിയില്ലാതായപ്പോൾ അയാൾ എണീറ്റു*നടന്നു*. അയാൾ വീട്ടിൽ എത്തേണ്ടതാമസം എല്ലാവരും ഓടിയെത്തിയിരിക്കുന്നു.'[39]

ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് 'നടന്നു' എന്ന ഒരു ക്രിയാപദത്തിന്റെ പ്രയോഗത്തിലൂടെയാണ് വേണുവെന്ന കഥാപാത്രത്തെ കൊൽക്കത്തയിൽനിന്നും വളരെയേറെ അകലെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കേരളത്തിൽ എത്തിക്കുന്നത്. റെയിൽവേസ്റ്റേഷനിലേക്കുള്ള പുറപ്പാട്, ട്രെയിൻയാത്ര, നാട്ടിലേക്കുള്ള ബസ്സുപിടുത്തം തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ സംഭവങ്ങൾക്ക് ആഖ്യാനലോപം (ellipsis)[40] വരുത്തിയിരിക്കുന്നു. പ്രസ്തുത വാക്യങ്ങൾക്കിടയിൽ ഈ സംഭവങ്ങളെ നിഗൂഹനം ചെയ്തുവെച്ച് ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായും ഭാഷാപരമായും സാംസ്കാരികമായും വളരെയേറെ അകലം പുലർത്തുന്ന ഇരുസ്ഥലങ്ങളെ നിഷ്പ്രയാസം ആഖ്യാനത്തിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നു. കൊൽക്കത്തയിലെ റെഫ്യൂജി കേമ്പിൽനിന്ന് ആരതിപ്പണിക്കരുടെ വീട്ടിലേക്കും കേരളത്തിലെ തറവാട്ടുവീട്ടിൽനിന്ന് ഭവാനിയുടെ വീട്ടിലേക്കും അവിടെനിന്ന് തിരിച്ചുമൊക്കെയുള്ള അകലങ്ങളെ വേണു 'നടന്നു'തന്നെയാണ് തീർക്കുന്നത്. ഭാരതവിഭജനത്തിലൂടെ ലഭിച്ച അഭയാർത്ഥി ജീവിതത്തെ വർഷങ്ങളോളം കൊൽക്കത്തയുടെ തെരുവുകളിലൂടെ 'നടന്നു' തീർത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ആരതിയും ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് അധീശത്വത്തിന്റെ നിർദ്ദാക്ഷിണ്യ മനോഭാവത്തിൽനിന്നും മാനുഷികമായ കരുതലിലേക്ക് 'നടക്കു'വാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വേണുവും 'ഓപ്പർച്യൂണിസ്റ്റും കേരിയറിസ്റ്റും' ആയി സ്വയം തളച്ചിടാതെ വിപ്ലവവഴികളിലൂടെ 'നടന്ന്' സമത്വസുന്ദരവും സ്വതന്ത്രവുമായ ഇന്ത്യയെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുവാൻ വെമ്പുന്ന ദമയന്തിയും ആഖ്യാനഘടനയിലെ എല്ലാതരത്തിലുമുള്ള അന്തരങ്ങളെയും നികത്തിയെടുക്കുന്നത് പ്രസ്തുതക്രിയയിലൂടെയാണ്.

> 'ഇന്ത്യ ചരിത്രത്തിലെയും കേരളചരിത്രത്തിലെയും പ്രഖ്യാതമായ ചില നീക്കങ്ങൾ, ചരിത്രപ്രസിദ്ധരല്ലാത്ത സാധാരണമനുഷ്യരുടെ ജീവിതസ്ഥലകാലങ്ങളിൽ ആരോപിക്കുകയാണ് ഈ ചെറുകഥ'[41]

എന്ന് വസ്തുഹാരയെക്കുറിച്ച് ഇ.പി.രാജഗോപാലൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമായിത്തീരുന്നു. ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഒട്ടേറെ മാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് വാസ്തുഹാരയെ ബഹുസ്വരമാക്കി നിലനിർത്തുന്നതിൽ സ്ഥല-കാലങ്ങളുടെ വിന്യാസം സുപ്രധാനമായ പങ്ക് തന്നെയാണ് വഹിക്കുന്നത്.

3.2.4 പാത്രസൃഷ്ടി

കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വളരെയേറെ പ്രാധാന്യമുള്ള കഥയാണ് 'വാസ്തുഹാര'. ആഖ്യാനവിശകലനപ്രകാരം ചില ഗുണങ്ങളുടെയോ അവസ്ഥകളുടെയോ പ്രതിനിധീകരണമായി മാത്രം പരിഗണിക്കുവാൻ സാധ്യമല്ലാത്തവിധം വിഭിന്നമാന

ങ്ങളുള്ള പാത്രാവിഷ്കാരമാണ് 'വാസ്തുഹാര'യിലുള്ളത്. ആഖ്യാനത്തിൽ ക്രിയാത്മകമായ പങ്കുവഹിച്ച് വാഹകർ (agents) എന്ന നിലയിൽനിന്നുകൊണ്ട് കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്തുകയും അവയിൽ ഇടപെടുകയും ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പം സവിശേഷമായ ചില പ്രത്യേകതകൾ കൂടെ പ്രസ്തുതകഥാപാത്രങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. മനഃശാസ്ത്രപരമായി വളരെയേറെ സങ്കീർണ്ണമായ ഭാവസങ്കലനമാണ് ഈ പാത്രനിർമ്മിതിയിൽ കാണാനാവുക.

> 'കഥാപാത്രത്തിന്റെ സവിശേഷത പ്രമേയത്തിനും ഇതിവൃത്ത സാഹചര്യത്തിനും അനുസൃതമായാണ് നിർണ്ണയിക്കാനാവുക. പാത്രാവിഷ്കാരത്തിലെ വിജയം അത് പരന്നതോ ഉരുണ്ടതോ മാതൃകാപരമോ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടതോ എന്നതിനെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് അത് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെയും പ്രമേയത്തിന്റെയും ലക്ഷ്യങ്ങളെ എത്രത്തോളം പൂർത്തീകരിക്കുന്നു എന്നതിലാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്'.[42]

എന്ന നിരീക്ഷണം 'വാസ്തുഹാര'യുടെ കാര്യത്തിൽ അത്യന്തം ഉചിതമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

കൊൽക്കത്തയിലെ റെഫ്യൂജി ഓഫീസറായ 'വേണു' എന്ന പ്രകടകഥാപാത്ര (explicit character)ത്തിലൂടെയാണ് കഥയിലെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ ഭാഗമായി കടന്നുവരുന്ന പാത്രങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് പ്രകടകഥാപാത്രത്തിന്റെ ധർമ്മം. ആരതി, ഭവാനി, ദമയന്തി തുടങ്ങിയ സവിശേഷകഥാപാത്രങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിച്ച് ആഖ്യാനത്തെ സാധ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നത് ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനത്ത് നിലകൊള്ളുന്ന 'വേണു' എന്ന കഥാപാത്രമാണ്. അതുകൊണ്ട്തന്നെ വേണു ഒരു ഏകോപനകഥാപാത്രം (chorus character) കൂടിയാണ്. കേരളത്തിലെ ഒരു ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് തറവാട്ടിലാണ് ജനിച്ചുവളർന്നതെങ്കിലും വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെയും ലോകപരിചയത്തിലൂടെയും സിദ്ധിച്ച അറിവും മാനവികബോധവുമാണ് 'വേണു'വിനെ ഒരു മികച്ച മനുഷ്യനാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. അനുതാപം, ആർജ്ജവം എന്നീ അവസ്ഥകളെ പ്രതിനിധീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ആരതി സ്വന്തം അമ്മാവന്റെ ഭാര്യയായിരുന്നുവെങ്കിലും ജീവിതത്തിൽ ആദ്യമായാണ് വേണു അവരെ കാണുന്നത്. എന്നിട്ടും അവരുടെ ദയനീയമായ ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുവാനും തിരക്കിട്ട ഔദ്യോഗികനിർവ്വഹണത്തിനിടയിലും സമയം കണ്ടെത്തി, നാട്ടിൽ ചെന്ന്, അമ്മാവന്റെ സ്വത്തിനായി അമ്മയുൾപ്പെടെയുള്ള കുടുംബാംഗങ്ങളോട് തർക്കിക്കാനും അനുകൂലമായ മറുപടി നേടിയെടുക്കാനും അയാൾ തയ്യാറാവുന്നു. ആരതിയുടെ മകളായ ദമ

യന്തിയെ സ്വന്തം സഹോദരിയായി അംഗീകരിക്കുകയും അവളുടെ നന്മയ്ക്കായി ആത്മാർത്ഥമായി ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വേണു എന്ന കഥാപാത്രം സ്വന്ത ബന്ധങ്ങൾക്ക് മുൻപിൽ മാത്രമല്ല ആർദ്രനാവുന്നത് എന്നുകാണാം. മലബാറിൽനിന്നും കൊൽക്കത്തയിൽ തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ അവിടെ പുതുമഴ പെയ്യുന്നതുകണ്ട് വിഹ്വലനാവുകയും ഇനി റെഫ്യൂജി ക്യാമ്പുകളിൽ പകർച്ചവ്യാധികൾ പടർന്നുപിടിക്കുമല്ലോ എന്ന് ആശങ്കപ്പെട്ടുകൊണ്ട് യാത്രാക്ഷീണത്തെ അവഗണിച്ച് റെഫ്യൂജികളുടെ ക്ഷേമപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ വ്യാപൃതനാവുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കിഴക്കൻദ്വീപിലേക്ക് രണ്ടുതവണ കുടിയേറി, സർക്കാറിന്റെ 'ആർത്തവൃത്തി' തീരുമ്പോൾ തിരിച്ചുവന്ന ബിബാദ് ഭജ്ഞൻ വിശ്വാസ്സാധുവിനെ അയാളുടെ യാചന മാനിച്ച് വീണ്ടും റെഫ്യൂജിയായി ദ്വീപിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകാനും 'വേണു' കരുണ കാണിക്കുന്നു. ഇവിടെ 'അപര'ത്തെയും ആത്മ(self)മായി കാണുവാൻ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന് കഴിയുന്നുവെന്ന് സാരം.

എന്നാൽ 'വേണു' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നേർ വിപരീതതലത്തിലാണ് അയാളുടെ അമ്മയായ 'ദേവകി' എന്ന കഥാപാത്രം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. സ്വാർത്ഥത, ദുഷ്ടത എന്നീ ഗുണവിപര്യയങ്ങളെയാണ് പ്രസ്തുത പാത്രസൃഷ്ടി പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നത്. ഭൂസ്വത്തിനോടുള്ള അടങ്ങാത്ത ത്വരയുടെ പ്രതീകമായി ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിലകൊള്ളുന്ന ദേവകി അവകാശപ്പെട്ടവർക്കുപോലും ഒന്നും വിട്ടുകൊടുക്കാൻ തയ്യാറല്ല. സഹോദരപത്നിമാരെ അത്യന്തം ദുഷിച്ച വാക്കുകൾ ഉപയോഗിച്ച് മാത്രം സംബോധന ചെയ്യുകയും സ്വന്തം മകനോട് പോലും സ്നേഹം പ്രകടിപ്പിക്കാതെ തന്റെ കാര്യസാധ്യത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തെ നന്മ-തിന്മകളെ സമതുലനം ചെയ്യാനായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നുപറയാം.

'ദേവകി' എന്ന കഥാപാത്രത്തോട് ബാഹ്യതലത്തിൽ ഏറെക്കുറെ സാമ്യത പുലർത്തുന്ന പാത്രസൃഷ്ടിയാണ്, ഭവാനിയുടേത്. ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് അധീശത്വമനോഭാവത്തിൽനിന്ന് വ്യതിചലിക്കുവാൻ തയ്യാറാവാത്ത പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ധാർഷ്ട്യം, താൻപോരിമ, ഗാംഭീര്യം എന്നിവയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. തന്റെ രണ്ട് മുറച്ചെറുക്കന്മാരെ ഒരേസമയം പ്രണയത്തിലകപ്പെടുത്തി വലയ്ക്കുകയും അതിൽ ഒരാളെ വിവാഹം ചെയ്ത് മറ്റേ ആളെ നിഷ്കരുണം തഴയുകയും ചെയ്യുവാൻ അവർ ഒട്ടും മടിക്കുന്നില്ല. മറ്റുള്ളവരുടെ ആക്ഷേപമോ പരിഹാസമോ തെല്ലും വകവയ്ക്കാതിരിക്കുവാൻ മാത്രം തന്റേടിയായ ഒരു സ്ത്രീകഥാപാത്രമായാണ് ഭവാനിയെ കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഭർത്താവിന്റെ ഭാഗിനേയനായ വേണു വളർന്ന് വലിയ ഉദ്യോഗസ്ഥനായിട്ടുകൂടി വീട്ടിൽവന്ന അയാളോട്

കയറിയിരിക്കുവാൻ പറയാനോ കുടിക്കുവാൻ പച്ചവെള്ളമെങ്കിലും നൽകുവാനോ ഉള്ള ആതിഥ്യമര്യാദയോ ദാക്ഷിണ്യമോ കാണിക്കുവാൻ തയ്യാറാവാത്ത ഭവാനി, കാലങ്ങളായി താൻ കരമൊടുക്കുന്ന, തനിക്ക് കൂടെ അവകാശപ്പെട്ട ഭർത്താവിന്റെ നിലം അദ്ദേഹത്തിന്റെ രണ്ടാംഭാര്യയ്ക്ക് വിട്ടുകൊടുക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നു. ഇവിടെയാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവഘടന സങ്കീർണ്ണമായിത്തീരുന്നത്.

കുഞ്ഞുണ്ണിപ്പണിക്കരുടെ ആദ്യഭാര്യ എന്ന നിലയിലും മറ്റുള്ളവരോടുള്ള പെരുമാറ്റരീതികളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലും നോക്കുകയാണെങ്കിൽ തന്റെ ഭർത്താവിനെ തട്ടിയെടുത്തവളായ ആരതിയോട് ഭവാനിയ്ക്ക് കടുത്ത വിദ്വേഷം മാത്രമാണ് ഉണ്ടാകേണ്ടത്. അവിടെ സഹതാപത്തിനോ സ്നേഹത്തിനോ പ്രസക്തിയില്ല. എന്നാൽ ഭവാനിയ്ക്ക് ആരതിയോടുള്ള മനോഭാവം തികച്ചും വൈരുദ്ധ്യാത്മകമാണ്. ആരതിയ്ക്ക് തന്നേക്കാളും പ്രായം തോന്നുന്നുണ്ടോ എന്നതാണ് സപത്നിയെ നേരിൽ കണ്ടുവെന്ന് അവകാശപ്പെടുന്ന വേണുവിനോടുള്ള ഭവാനിയുടെ ആദ്യചോദ്യം 'ഏറെക്കുറെ' എന്ന വേണുവിന്റെ മറുപടിയിൽ തൃപ്തയാകാതെ അവൾക്ക് തന്നേക്കാളും പ്രായം കുറവാണെന്ന് അവർ അയാളെ അറിയിക്കുന്നു. യഥാർഥത്തിൽ അത് ഒരു ആത്മഗതമാണ്. തന്റെ ഭർത്താവിനെ കവർന്നെടുത്തവൾ തന്നേക്കാൾ ചെറുപ്പമെങ്കിലും ആയിരിക്കണമെന്ന ഒരു ശാഠ്യം അവരുടെ ഇദ്ദിൽ (id)[43] അവക്ഷിപ്തമായി കിടക്കുന്നുണ്ടെന്നതാണ് ഈ ചോദ്യത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുന്നത്. സ്വന്തം സൗന്ദര്യത്തിലും വശ്യതയിലും അഭിമാനം കൊള്ളുന്ന അവൾ പ്രായവർദ്ധനവിനെ ഒരു അനിഷേധ്യവസ്തുതയായി കാണുകയും മറ്റൊന്നുകൊണ്ടും തന്റെ ഭർത്താവിനെ ഒരന്യസ്ത്രീയ്ക്ക് കരഗതമാക്കുവാനാവുകയില്ല എന്ന തീർച്ചകൊണ്ട് 'ഈഗോ'(igo)[44]യെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഭവാനി, ആരതിയുടെ വളരെ പഴയ ഒരു ഫോട്ടോ ഭദ്രമായി സൂക്ഷിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് വത്സലൻ വാതുശ്ശേരി അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്..

> 'എല്ലാ അസഹിഷ്ണുതകൾക്കും ഇടയ്ക്ക് ആരതിയോട് തോന്നുന്ന അവ്യാഖ്യേയമായ ഒരടുപ്പം, തന്റേതെന്ന ഈ പ്രവൃത്തിയിൽ മറഞ്ഞിരിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ പരുഷപ്രകൃതിയായ ഭവാനിയുടെ ലോലമായ ആന്തരികപ്രകൃതത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു ഈ സന്ദർഭം'[45]

യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ ചിത്രസൂക്ഷിപ്പിനെ ഒരു കൗതുകത്തിന് അപ്പുറം സ്നേഹമെന്നോ മാനസികമായ അടുപ്പമെന്നോ നിർവ്വചിക്കുവാൻ ആവുകയില്ല. തന്നെ ഒരേപോലെ കാമിച്ച രണ്ടുപേരിൽ നിന്ന് കൂടുതൽ മെച്ചപ്പെട്ടയാൾ എന്ന

നിലയിലാണ് ഭവാനി കുഞ്ഞുണ്ണിയെ തെരഞ്ഞെടുത്തത്. അതോടൊപ്പം കാമുക സ്ഥാനത്ത് ബാക്കിയുണ്ടായിരുന്ന അനന്തനെ അവൾക്ക് പ്രസ്തുതനീക്കത്തിന്റെ പേരിൽ നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെയുള്ള തന്റെ ഭർത്താവിനെ മറ്റൊരു സ്ത്രീ സ്വന്തമാക്കിയെന്നത് ഭവാനിയ്ക്ക് സഹ്യമാകുന്ന ഒരു വസ്തുതയല്ല. കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ മരണശേഷവും സപത്നിയുടെ ചിത്രം ഭദ്രമായി സൂക്ഷിക്കുവാൻ ഭവാനി ശ്രമിക്കുന്നു എന്നത് ഭർത്താവിന്റെ പുനർവിവാഹം അവരുടെ അബോധ ത്തിൽ ഏൽപ്പിച്ച ആഘാതം അത്രയും വലുതായിരുന്നുവെന്നാണ് തെളിയിക്കുന്ന ത്. അഹംബോധത്തിന്റെ ആധിക്യമുള്ള ഒരു പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ ഇത്തരം ഒരു സമീപനം അത്യന്തം ഉചിതവുമാണ്.

എന്നാൽ പുറമേ കർക്കശപ്രകൃതവും വിജയീഭാവവും കാത്തുസൂക്ഷി ക്കുന്ന ഭവാനി ആന്തരികമായി തോറ്റുപോയവളാണ്. വിധിയാൽ നിഷേധിക്കപ്പെട്ട മാതൃത്വമാണ് അവളെ പരാജയപ്പെടുത്തിക്കളഞ്ഞതെന്ന് വ്യക്തം.

ഭവാനി വേണുവിനോട് ചോദിക്കുന്ന ചില ചോദ്യങ്ങൾ ശ്രദ്ധാർഹമാണ്.

> ''ആരതിയ്ക്ക് രണ്ടു കുട്ടികളല്ലേ?''
> ''അതെ''
> ''നീ മക്കളെ കണ്ടുവോ?''
> ''മകളെ കണ്ടു''
> ''എങ്ങനെ മകൾ വെളുത്തിട്ടാണോ?''
> ''അതെ''
> ''നല്ല നിറമുണ്ടോ? കുഞ്ഞുണ്ണി ഏട്ടന്റെ നിറം?''
> ''അത്രയുമല്ല''
> ''തലമുടി ചുരുണ്ടതാണോ? കുഞ്ഞുണ്ണി ഏട്ടന്റെ സ്പ്രിങ്ങ് സ്പ്രിങ്ങ് പോലുള്ള ചുരുണ്ട മുടി....''[46]

വേണുവിന്റെ താല്പര്യം സ്ഫുരിക്കാത്ത മറുപടികൾ അവരുടെ ചോദ്യപ്ര വാഹത്തിന് വിഘ്നം സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല എന്ന് കാണാം. ഭർത്താവിനെപ്പോലെ വെളുത്ത് ചുരുണ്ടമുടിയുള്ളൊരു കുഞ്ഞ് അവരുടെ നടക്കാതെ പോയ സ്വപ്നമാ യിരുന്നുവെന്നത് പ്രസ്തുത സംഭാഷണശകലത്തിൽ വ്യംഗ്യമായികിടക്കുന്ന ഒരു വസ്തുതയാണ്. ഭർത്തൃസ്വത്തെന്ന നിലയിലും നിയമാനുസൃതമായ കൈവശാവ കാശം സിദ്ധിച്ചതിനാലും തനിക്ക് അർഹതപ്പെട്ട നിലം ആരതിയ്ക്ക് കൈമാറേണ്ട ബാധ്യത ഇല്ലാതിരുന്നിട്ടുകൂടി അത് ആരതിയ്ക്ക് നല്കുവാൻ ഭവാനി എന്തു കൊണ്ട് തയ്യാറായി എന്നതിന്റെ ഉത്തരവും ഇതിൽ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. അവർ യഥാർഥത്തിൽ നിലം നൽകുവാൻ തയ്യാറാവുന്നത് തനിക്ക് പിറക്കാതെ പോയ

കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ മക്കൾക്കാണ്. അതോടൊപ്പം താൻ മത്സര്യബോധവും വൈരാഗ്യവും പുലർത്തുന്ന സപത്നിയുടെ ദാരിദ്ര്യത്തിലേക്ക് സഹായഹസ്തം നീട്ടി ഔന്നത്യം നേടാനുള്ള ഒരു ഗൂഢലക്ഷ്യവും ഇതിനു പിറകിലുണ്ട്. സ്വത്ത് വിട്ടു നൽകാതെ ഭർതൃസ്വത്തിന് മീതെ നടത്താവുന്ന അധികാരസ്ഥാപനത്തെ മാതൃത്വത്തിന്റെ അലിവാർന്ന ഭാവം ചെറുത്തുതോല്പിക്കുമ്പോൾ വിട്ടുകൊടുക്കലിലൂടെ സാധ്യമാകുന്ന മധുരപ്രതികാരം ഭവാനിയ്ക്ക് അഭിലഷണീയമായിത്തീരുന്നു. പരസ്പരവിരുദ്ധമായ രണ്ടുതരം സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നടത്തിയ പാത്രാവിഷ്കാരമാണ് ഭവാനിയുടേതെന്ന് ഇവിടെ സ്പഷ്ടമാകുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ 'വാസ്തുഹാര'യെന്ന കഥയെ അനന്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നതിൽ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം നിർണ്ണായകമായ പങ്കാണ് വഹിക്കുന്നതെന്ന് പറയാവുന്നതാണ്.

എന്നാൽ 'ആരതിപ്പണിക്കർ' എന്ന കഥാപാത്രം ഒരു സാധാരണ പാത്രസൃഷ്ടിയാണ്. ആത്മാഭിമാനം, ആദർശം, സ്നേഹം എന്നീ ധനാത്മകാവസ്ഥകളുടെ പ്രതിനിധീകരണമായാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. ഭർത്താവിന്റെ മരണശേഷം അതേ സ്ഥലത്ത് നല്ലനിലയിൽ ജീവിക്കുന്ന സ്വന്തം ജ്യേഷ്ഠന്റെ അടുത്തുപോലും സഹായമഭ്യർത്ഥിച്ച് ചെല്ലുവാൻ തുനിയാതെ, സ്വയം അദ്ധ്വാനിച്ച് മക്കളെ പഠിപ്പിച്ച് വലുതാക്കിയ ആരതി എല്ലാറ്റിനും ഉപരിയായി ആത്മാഭിമാനത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വാർദ്ധക്യത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നതിന്റെ അവശതയും യൗവ്വനത്തിലെത്തിയ മക്കൾ വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പിറകെ പോയി ചുമതലകളോട് വിമുഖത പുലർത്തുന്നതിലെ ആശങ്കയും അലട്ടുമ്പോൾപോലും തന്നെയും ഭർത്താവിനെയും ആട്ടിപ്പുറത്താക്കിയവർ നൽകുന്ന യാതൊരു സ്വത്തും തനിക്കു വേണ്ടെന്ന നിലപാടിൽ അവർ ഉറച്ചുനിൽക്കുന്നു. എങ്കിലും ഭർത്താവിന്റെ വംശജനെന്നനിലയിൽ അവർ വേണുവിനെ സൽക്കരിച്ച് ആദരിച്ച് മര്യാദ നിർവ്വഹിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ഭവാനിയുടെ കാര്യത്തിൽ ആരതി പുലർത്തുന്ന അസൂയയും കൗതുകവും പ്രസ്തുത പാത്രസൃഷ്ടിക്ക് യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതി നൽകുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഭവാനി ആരതിയുടെ പ്രായത്തെക്കുറിച്ച് മാത്രമാണ് വേണുവിനോട് തിരക്കുന്നതെങ്കിൽ ആരതി സപത്നിയുടെ നിലവിലെ സൗന്ദര്യത്തെപ്പറ്റി അയാളിൽനിന്ന് ചോദിച്ചറിയുന്നു. ഭർത്താവിന്റെ വായയിൽ നിന്നുതന്നെ ഭവാനിയെപ്പറ്റി 'വളരെ വളരെ' പറഞ്ഞുകേട്ടിട്ടുണ്ട് എന്നുള്ള അവരുടെ തുറന്നുപറച്ചിൽ സാധാരണക്കാരിയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ കുശുമ്പു കലർന്ന നോവിനെ അനുവാചകർക്ക് മുൻപിൽ അനാവൃതമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ഭാര്യയുടെ നൈസർഗ്ഗികമായ ഭാവപ്രകടന

മെന്ന നിലയിൽ ഇത് ധനാത്മകതയുടെ ആധിക്യമേറിയ ഒരു പാത്രസൃഷ്ടിയെ തുലനം ചെയ്തുനിർത്തുവാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നു. കുഞ്ഞുണ്ണിയെ സുന്ദരി യായ മറ്റൊരു സ്ത്രീയിൽനിന്ന് നേടിയെടുക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞവളാണ് താനെ ന്നുള്ള യാഥാർഥ്യത്തെ ഒരു അഹങ്കാരമായിത്തന്നെ ആരതി മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കു ന്നുണ്ടെന്നത് വ്യക്തമാണ്. നിലവിലെ ഊഷരമായ ജീവിതത്തിൽ പിടിച്ചുനിൽക്കു വാൻ ആ അഹങ്കാരത്തെ പോറലേൽക്കാതെ സംരക്ഷിക്കേണ്ടത് ഒരു അനിവാര്യത യായി അവർ തിരിച്ചറിയുന്നുമുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് ഭവാനി നീട്ടിത്തരുന്ന ഭിക്ഷ താൻ സ്വീകരിക്കില്ലെന്ന് പറഞ്ഞ് ആരതി കണ്ണീരൊഴുക്കുന്നത്.

ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രസാദാത്മകമായ ഒരു അന്തരീക്ഷത്തെ സൃഷ്ടിക്കുക എന്ന ധർമ്മമാണ് 'ദമയന്തി' എന്ന കഥാപാത്രം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. അസാമാന്യ മായ ധൈര്യവും തന്റേടവും കൈമുതലായുള്ള ദമയന്തി, തീവ്രസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ആധുനികയുവത്വത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. സ്വന്തം ആദർശങ്ങളിലും വിപ്ലവത്തിന്റെ വിജയസാധ്യതകളിലും അടിയുറച്ച് വിശ്വസിക്കുന്ന അവൾ സമത്വ സുന്ദരവും സ്വതന്ത്രവുമായ ഒരു ഇന്ത്യയ്ക്കുവേണ്ടി സകലതും നഷ്ടപ്പെടുത്തു വാൻ സർവ്വസന്നദ്ധയാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഇതിൽനിന്നും വിഭിന്നനിലപാട് പുലർത്തുന്ന കേരളീയരെ ഭീരുക്കളെന്നും അവസരവാദികളെന്നും സംബോധന ചെയ്യുവാൻ ദമയന്തി മടിക്കുന്നില്ല.

വസ്തുഹാരയുടെ ആഖ്യാനഘടനയെ കൂടുതൽ സംവാദാത്മകമാക്കി ത്തീർക്കുക എന്ന വ്യക്തമായ ലക്ഷ്യം ദമയന്തി എന്ന പാത്രസൃഷ്ടിയ്ക്ക് പുറ കിൽ ആഖ്യാതാവിനുണ്ടെന്ന് ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു. ഏറെക്കുറെ 'കേരിയറിസ്റ്റ്' എന്ന നിലയിലുള്ള മലയാളി മനോഭാവത്തെ തിരുത്തിക്കുറിക്കു വാൻ നിസ്വാർത്ഥമായ ബംഗാളി യുവത്വത്തിന് കഴിഞ്ഞു എന്നതിന്റെ വ്യക്തമായ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് അഭയാർത്ഥികളും കപ്പൽ ജീവനക്കാരും തമ്മിലുള്ള തർക്കത്തിൽ ഇടപെടാതെ വായനയിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്ന മേലുദ്യോഗസ്ഥനോട് വേണു ക്ഷോഭിക്കുകയും ഡ്യൂട്ടിയെപ്പറ്റി ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാന്ത്യത്തിലെ സന്ദർഭം എന്നുകാണാം. ബാഹ്യഘടനയിൽ രണ്ട് വിഭിന്നസംസ്കാരങ്ങളുടെ വിശ കലനവും രാഷ്ട്രീയപരമായ സംവാദവും ഉയർത്തുവാൻ സാധ്യമാകുന്ന ഒരു കഥാപാത്രം എന്ന നിലയിലാണ് 'ദമയന്തി' നിലകൊള്ളുന്നതെങ്കിലും കഥയുടെ ആന്തരികരാഷ്ട്രീയത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം വഹിക്കുന്നത്.

'ദമയന്തി' കഥാരംഭത്തിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായി മാനസിക വളർച്ച നേടുന്ന ഒരു ചലന കഥാപാത്രം (dynamic character) കൂടിയാണ്. വേണുവിനെ പരിചയ

പ്പെടുന്ന വേളയിൽ ഒരു 'മലയാളി'യെന്ന നിലയിൽ അയാളോട് കടുത്ത ശത്രുത മനോഭാവമാണ് അവൾ പുലർത്തുന്നത്. തങ്ങളെ നിഷ്കരുണം തള്ളിക്കളഞ്ഞ അച്ഛന്റെ കുടുംബത്തോടുള്ള പ്രതിഷേധംകൂടിയാണ് അവളുടെ മലയാളിവിരോധ ത്തിന് പിറകിലെന്നുകാണാം. എങ്കിലും അയാൾ തന്റെ അച്ഛന്റെ സ്വന്തം ഭാഗിനേ യനാണെന്ന തിരിച്ചറിവിൽ അവളുടെ ക്രോധവും കർക്കശപ്രകൃതിയും മാറിമറയു ന്നു. വളരെ ചെറുപ്പത്തിൽത്തന്നെ അച്ഛനെ നഷ്ടപ്പെട്ട് അനാഥത്വം ഉള്ളിൽ പേറിയ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ ഹൃദയവ്യഥയാണ് അവളിൽ ധിക്കാരമനോഭാവം ജനിപ്പിച്ചതെന്ന് സ്ഥാപിക്കുംവിധം കണ്ണീർ ഉതിർത്തുകൊണ്ട് വേണുവിന്റെ കാലു തൊട്ട് വന്ദിക്കുന്നു. പിടിവാശിക്കാരിയും ആദർശചിന്തകൊണ്ട് അമ്മയോടുള്ള കട മകൾ മറന്നുപോയവളുമായ ദമയന്തി വേണുവിനെ ജ്യേഷ്ഠസ്ഥാനീയനായി മന സ്സുകൊണ്ട് അംഗീകരിക്കുന്നതും വൃദ്ധയും അവശയുമായ അമ്മയ്ക്ക് താങ്ങാകണ മെന്നുള്ള അയാളുടെ ഉപദേശത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നതുമായാണ് കാണാനാവുക. കഥാന്ത്യത്തിൽ തന്റെ മനസ്സിനെ ദാദ പരാജയപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞ് ദമയന്തി പൊട്ടിക്കരയുന്നത് ഈ മാറ്റത്തെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

3.2.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

സർവ്വജ്ഞരീതിയിലുള്ള പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണകോണിന്റെ ഉപയോഗവും യുക്തമായ സ്ഥലകാല വിന്യാസവും തന്നെയാണ് 'വാസ്തുഹാര' എന്ന കഥ യിലെ സുപ്രധാനമായ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ. ഓർമ്മ, യാത്ര എന്നിവയും സങ്കേത ങ്ങളായി ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. 'ഓർമ്മ' എന്നത് ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിന് സഹാ യിക്കുന്ന ഒരു കേവലസങ്കേതം മാത്രമായാണ് 'വാസുതുഹാര'യിൽ നിലനിൽക്കു ന്നതെങ്കിൽ 'യാത്ര' ആഖ്യാനഘടനയെ നിർണയിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ ആഖ്യാ നതന്ത്രവും പ്രമേയവും കൂടിയാണ്. സ്വത്തും സ്വത്വവും നഷ്ടപ്പെട്ട മനുഷ്യരുടെ പുതുജീവിതം തേടിയുള്ള യാത്രതന്നെയാണ് 'വാസ്തുഹാര'യുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയം എന്നു പറയാം.

> 'നിസ്സംഗതയും കാമനയും ഉണർത്തുന്ന അത്ഭുതപ്രതിഭാസമാണ് യാത്ര. അതുകൊണ്ടുതന്നെ എക്കാലത്തെയും ആഖ്യാനങ്ങളിൽ യാത്ര ഒരു മുഖ്യ കഥാംശമായി കടന്നുവരുന്നു' എന്ന നിരീക്ഷണം വളരെയേറെ അർത്ഥവ ത്താണ്.'[47]

കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ വേണുവടക്കം മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങളും പ്രവാസികളാണ്. വേണു ജോലിസംബന്ധമായാണ് ഡൽഹിയിലെത്തിയതെങ്കിൽ കുഞ്ഞുണ്ണി ഡാക്കയിലേക്കും അനന്തൻ മെസപ്പൊട്ടോമിയയിലേക്കും യാത്ര തിരി

ക്കുന്നത് തൊഴിൽ തേടി മാത്രമല്ല പ്രണയനഷ്ടം, വിപ്ലവം തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ ഘടകങ്ങൾ അതിൽ അന്തർലീനമായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുണ്ട്. മെസപ്പൊട്ടോമിയയിൽനിന്ന് മടങ്ങിവരുന്ന അനന്തൻ മധുരയിലേക്ക് യാത്രതിരിക്കുന്നത് 'മരണ'ത്തെ സ്വയം വരിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. 1947-ലെ ഇന്ത്യാവിഭജനത്തോടെ ആരതിപ്പണിക്കരെയും കുടുംബത്തെയും പോലെ ഒട്ടേറെ പേർ ജീവരക്ഷാർത്ഥം പാലായനം ചെയ്യുന്നു. 1971-ൽ ബംഗ്ലാദേശ് യുദ്ധത്തോടെ ഇത് വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുകയാണ്. റെഫ്യൂജി ക്യാമ്പുകളിൽ നിന്ന് പുതിയൊരു ജീവിതം തേടി ആന്തമാൻ ദ്വീപിലേക്ക് കുടിയേറാനായി അഭയാർത്ഥികൾ നടത്തുന്ന യാത്ര മനുഷ്യന്റെ അതിജീവനത്തിനായുള്ള നിലയ്ക്കാത്ത ത്വരയെ പ്രതിബിംബിപ്പിക്കുന്നു.

കഥയിലെ ഒരു ശ്രദ്ധേയ കഥാപാത്രമായ ദമയന്തി നടത്തുന്നതൊക്കെയും മടക്കയാത്രകളാണെന്നത് പ്രസക്തമാണ്. വേണുവും ആരതിപ്പണിക്കരും അടങ്ങുന്ന സംഭാഷണ സന്ദർഭങ്ങളിലേക്ക് അവൾ പുറത്തുനിന്ന് വന്നുകയറുകയാണ്. ചെരുപ്പിന്റെ ശബ്ദമായാണ് അവളുടെ തിരിച്ചുവരവുകൾ ആഖ്യാനത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യം നിഷേധിക്കപ്പെട്ട് ജയിലറയ്ക്കുള്ളിൽ സ്ഥലികമായി തളയ്ക്കപ്പെടുവാൻ പോകുന്നതിന്റെ മുന്നൊരുക്കമായി വേണം ഇതിനെ കാണുവാൻ. റഫ്യൂജി ക്യാമ്പിൽ വേണുവിനെ സന്ദർശിക്കാനെത്തുന്ന ദമയന്തി, ദക്ഷിണാഫ്രിക്കയുമായി വാണിജ്യബന്ധം വിച്ഛേദിക്കുന്നതിനു തൊട്ടുമുമ്പ് കെട്ടിക്കിടക്കാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ചണച്ചാക്കുകളിൽ മുഖമമർത്തി കരയുന്നതായുള്ള ദൃശ്യം പ്രത്യക്ഷതലത്തിൽ കേവലം സാന്ദർഭികം മാത്രമാണ്. എന്നാൽ രാഷ്ട്രീയ കുതന്ത്രങ്ങളും അഴിമതികളും ഇല്ലാതെ കളങ്കരഹിതമായതും ജാതി, മതം, സമ്പത്ത് തുടങ്ങിയ എല്ലാവിധ അടിച്ചമർത്തലുകളിൽനിന്നും വിഭാഗീയതകളിൽനിന്നും മുക്തിനേടിയതും സമത്വസുന്ദരവും സ്വതന്ത്രവുമായതുമായ ഒരു ഇന്ത്യാനിർമ്മിതിയ്ക്കായി വിപ്ലവവഴികളിലൂടെ യാത്രതിരിക്കുവാൻ ആഗ്രഹിച്ച ദമയന്തി ബന്ധങ്ങളുടെയും കടമകളുടെയും ചട്ടക്കൂടുകൾക്കുള്ളിൽ വൈകാരികമായി അകപ്പെടുന്നതിന്റെ സൂചനയാണ് പ്രസ്തുത ദൃശ്യത്തിന് ആഖ്യാനത്തിൽ വഹിക്കുവാനുള്ളതെന്ന് വ്യക്തമാണ്. ആന്തമാൻ ദ്വീപിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്ന അഭയാർത്ഥികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ തന്റെ കുടുംബത്തെയും ഉൾപ്പെടുത്തണമെന്ന അപേക്ഷയുമായി ആരതിപ്പണിക്കർ 'വേണു'വെന്ന റഫ്യൂജി ഓഫീസറുടെ അരികിലേക്ക് നടത്തുന്ന 'യാത്ര'യാണ് കഥയെ സാധ്യമാക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കു വഹിക്കുന്നത്. വേണു തിരിച്ച് അവരുടെ വീട്ടിലേക്കും നാട്ടിലേക്കും നടത്തുന്ന യാത്രകൾ ഒരു ത്രികോണ പ്രണയത്തിന്റെയും അതിന്റെ അനന്തഫലങ്ങളുടെയും ചുരുൾ വിടർത്തുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ 'യാത്ര' എന്ന സങ്കേതത്തിന്റെ സവിശേഷ

മായ ഉപയോഗത്തിലൂടെയാണ് 'വാസ്തുഹാര'യുടെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥല-കാലവിന്യാസം നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. അതിസാധാരണമായ ഒരു കുടുംബകഥയാകേണ്ടിയിരുന്ന 'വസ്തുഹാര'യെ യുദ്ധം, അഭയാർത്ഥിത്വം, ഫ്യൂഡലിസം തുടങ്ങിയ ചരിത്രപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഒട്ടേറെ ഘടകങ്ങളെ പ്രശ്നീകരിച്ചുകൊണ്ടും പശ്ചാത്തല വൈവിധ്യത്തെ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ടും സവിശേഷമായൊരു ആഖ്യാനമാക്കി മാറ്റിത്തീർത്തിരിക്കുന്നു. പ്രഥമപുരുഷ വീക്ഷണ കോണിലുള്ള സർവ്വജ്ഞരീതിയും ഇതിൽ സുപ്രധാനമായ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിഭിന്നമായ സ്ഥലങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അയത്നലളിതമായി ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിച്ചുവയ്ക്കുവാനും ഒട്ടേറെ കഥാതന്തുക്കളെയും ഭാഷകൊണ്ടും സംസ്കാരംകൊണ്ടും സ്വഭാവസവിശേഷതകൾകൊണ്ടും അത്യന്തം വ്യത്യസ്തരായ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സുഘടിതമായി ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊരുത്തുവയ്ക്കുവാനും ശ്രീരാമന് കഴിഞ്ഞത് പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണം ആഖ്യാനത്തിൽ അനുവദിക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ഫലപ്രദമായി ഉപയുക്തമാക്കുക വഴിയാണ്. അതിൽ തന്നെ 'വേണു' എന്ന കഥാപാത്രത്തെ പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവാക്കിയും ഇടയ്ക്ക് ആഖ്യാനം സർവ്വജ്ഞവീക്ഷണത്തിലേക്ക് മാറ്റി മറിച്ചുമൊക്കെ മനുഷ്യബന്ധങ്ങൾക്കിടയിലെ വൈകാരികതലങ്ങളെ അതിസൂക്ഷ്മമായി ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തുവയ്ക്കുവാൻ സഹായകരമായിത്തീർന്ന നീക്കങ്ങളാണെന്ന് കാണാം.

വത്സലൻ വാതുശ്ശേരി 'വാസ്തുഹാര'യെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പഠനത്തിൽ പ്രസ്തുത കഥയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന കഥാവസ്തുക്കളെ പതിനാറായി എണ്ണിത്തിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[51] പാഠത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിൽ മാത്രം വെളിപ്പെടുന്നതാണ് ഈ കഥാവസ്തുക്കൾ എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കഥയുടെ പ്രത്യക്ഷഘടന ഇത്തരം അടരുകളെയൊന്നും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നില്ല. സ്ഥലികവും കാലികവുമായ അസാമാന്യപൊരുത്തത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉചിത ധർമ്മനിർവ്വഹണത്തിലൂടെയും സുഘടിത ആഖ്യാനഘടനയാണ് 'വാസ്തുഹാര'യ്ക്ക് ഉള്ളത്. കഥയിലെ വിഭിന്ന ഘടകങ്ങളെ പരസ്പരബന്ധിതമായി ചേർത്തുനിർത്തുന്നതിൽ സവിശേഷമായ ഭാഷാസംവിധാനവും സുപ്രധാനമായ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാഷയുടെ സസൂക്ഷ്മമായ പ്രയോഗവും ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രമായി 'വാസ്തുഹാര'യിൽ മാറുന്നതായാണ് കാണാനാവുക.

3.2.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

കഥയെ ഒരു മികച്ച കലാസൃഷ്ടിയാക്കുന്നതിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്ന ഭാഷയ്ക്ക് സുപ്രധാന പങ്കാണുള്ളത്. കേവലം പ്രമേയാനുസൃതമായി മാത്രം രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന ഒന്നല്ല 'വാസ്തുഹാര'

യിലെ ഭാഷ. മറിച്ച് ലളിതമായ പ്രത്യക്ഷഘടനയ്ക്കും സങ്കീർണ്ണമായ ആന്തരഘട നയ്ക്കും അനുയോജ്യമായ വിധത്തിൽ അതീവശ്രദ്ധയോടെ സംവിധാനം ചെയ്തെടുത്ത ഒന്നാണ് പ്രസ്തുതകഥയിലെ ഭാഷാശില്പം എന്നുകാണാം. കഥ യുടെ വാക്യഘടനപോലും ആവിഷ്കൃതമാവേണ്ടുന്ന ഭാവത്തോട് അഭേദ്യമായ വിധത്തിൽ ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. കുഞ്ഞുണ്ണി അമ്മാവന് അവകാശപ്പെട്ട സ്വത്ത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരണാനന്തരം നിരാലംബയാ യിത്തീർന്ന ഭാര്യയ്ക്ക് നേടിക്കൊടുക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെ അനന്തരവനായ വേണു തങ്ങളുടെ തറവാട്ടിൽ എത്തിയ സന്ദർഭത്തിന്റെ ആഖ്യാനം ഇതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്. തന്റെ കൈവശമിരിക്കുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ പറമ്പ് ആർക്കും വിട്ടുകൊടുക്കുവാൻ തയ്യാറല്ല എന്ന് മൂത്ത പെങ്ങളായ ദേവകി (വേണുവിന്റെ അമ്മ) പ്രഖ്യാപിച്ചപ്പോൾ വേണു ആകെ ധർമ്മസങ്കടത്തിലാകുന്നു. ആ സമയ ത്താണ് നിലം കയ്യടക്കിവെച്ചിരിക്കുന്ന ഭവാനി (കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ ആദ്യഭാര്യ) വേണുവിനെ ആളയച്ച് തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് വിളിപ്പിക്കുന്നത്.

> 'അയാൾ ഒന്നും ശ്രദ്ധിച്ചില്ല. ഇറങ്ങി വേഗം നടന്നു. പടിപ്പുര കടന്ന് നേരെ ചെന്നു.'[49]

ഇങ്ങനെയുള്ള കൊച്ചുവാക്യങ്ങളെ അടുക്കി ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നതിലൂടെ വേണുവിന്റെ ആകാംക്ഷാധിക്യത്തെയും ധൃതിയെയും വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ ആഖ്യാതാവിന് സാധ്യമാവുന്നുണ്ട്.

എന്നാൽ ഭവാനിയിൽനിന്ന് അനുകൂലമായ മറുപടി ലഭിച്ചുകൊണ്ട് മട ങ്ങവേ വേണുവിന്റെ മനസ്സിന് വളരെയേറെ അയവ് കൈവരുന്നു. തുടർന്നുള്ള വാക്യങ്ങളിൽ അത് പ്രതിഫലിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

> 'പാടത്തിറങ്ങി വലിയ വരമ്പത്തുകൂടി നടന്നു. കമ്പിപ്പാലം കടക്കുമ്പോൾ വീണ്ടും ഭവാനി അമ്മായിയുടെ ചിന്ത എവിടെനിന്നോ പാഞ്ഞെത്തി. ഭവാനി അമ്മായി അയാളുടെ അമ്മാവന്റെ മകളായിരുന്നു. വളരെ പ്രായം ചെന്നിട്ടും പ്രായത്തേ ക്കാളും കൂടുതൽ ശരീരം വളർന്നിട്ടും അവർ അന്നെല്ലാം പാവാടയാണ് ഉടുത്തിരു ന്നത്. മഞ്ഞനിറത്തിൽ നീലവരകളുള്ള നീലവരയിൽ നേരിയ കസവുനാര് പാകിയ പാവാടയും അതേനിറത്തിലുള്ള ബ്ലൗസും ധരിച്ച് ഒരമുള്ള തലമുടി അഴി ച്ചിട്ട് രണ്ടുഭാഗത്തും എന്നും കുറച്ച് ഇഴകൾ മാത്രമെടുത്ത് മെടഞ്ഞ് മദ്ധ്യത്തിൽ കെട്ടി, നന്ത്യാർവട്ടപ്പൂവ് ഇലയും തണ്ടും ചേർത്ത് മുടിയിൽ ചൂടി ഇലക്കുറി വര ച്ച്,.. നിത്യം അതിലെ പോകും'.[50]

വാക്യങ്ങളുടെ നീളം പതിയെ പതിയെ വർദ്ധിച്ചുവരികയും ഘടന സങ്കീർ ണ്ണമാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇവിടെ പദതലത്തിലും ഭാഷയുടെ സാധ്യതകളെ പരമാവധി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുവാൻ ആഖ്യാതാവ് മറന്നിട്ടില്ല. കഥയുടെ തുടക്കംതന്നെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. റെഫ്യൂജി ഓഫീസറായ വേണുവിനെ കാണുവാൻ ആരതിപ്പണിക്കർ എത്തുമ്പോൾ അയാൾ താമസിച്ചിരുന്ന ഹോട്ടലിലെ വെയിറ്ററാണ് ആ വിവരം അറിയിക്കുന്നത്.

> 'അയാൾ വേഗം വാതിൽ തുറന്നു. വെയിറ്റർ, 'സാബ്, ആപ് സെ മിൽനേ കേ ഏക് ഔരത്ത് ഖടീ ഹെ'. കാണാൻ ഒരു സ്ത്രീ വന്നിരിക്കുന്നു. നടക്കാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ വെയിറ്റർ കൂട്ടിച്ചേർത്തു. "ഏക് ബംഗാളി ഔരത്ത് ഹൈ" ഒരു ബംഗാളി സ്ത്രീ. അയാൾ ബംഗാളി മേംസാഹിബ് എന്നല്ല പറഞ്ഞത്. ഔരത്ത്. രണ്ടിന്റെയും അർത്ഥം ഒന്നാണെങ്കിലും വെയിറ്ററെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ പദങ്ങൾ തമ്മിൽ സമുദ്രങ്ങളുടെ അന്തരമുണ്ട്.'[51]

മേം സാഹിബ് എന്ന പദം സമൂഹത്തിലെ ഉന്നതശ്രേണിയിലുള്ള (അധികാരവും സമ്പത്തുമുള്ള) സ്ത്രീയെ സംബോധനചെയ്യുവാനാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഔരത്തിന് സ്ത്രീ എന്ന അർത്ഥം മാത്രമേ ഉള്ളൂ. വെയിറ്റർ അത് വീണ്ടും എടുത്തു പറയുമ്പോൾ ബംഗാളിയായ ഒരു സാധാരണ സ്ത്രീ എന്ന സൂക്ഷ്മാർത്ഥം അതിന് കൈവരുന്നുണ്ട്. വന്നിരിക്കുന്ന അതിഥിയെകൊണ്ട് വലിയ ഗുണമൊന്നും ഉണ്ടാകാനിടയില്ലെന്നും അതിനാൽ ധൃതിപിടിച്ചൊന്നും വരേണ്ടതില്ല എന്നുമുള്ളൊരു സൂചനയാണ് പ്രസ്തുത പദാവർത്തനത്തിലൂടെ വെയിറ്റർ നൽകുന്നത്. ഒരു ഭാഷയിൽ തന്നെ ഒരേ അർത്ഥമുള്ള രണ്ടുപദങ്ങളുടെ സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായ വിഭിന്ന നിലകളെ എടുത്തു കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഭാഷയുടെ സൂക്ഷ്മമായ ഉപയോഗം അനന്ത സാധ്യതകളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണെന്ന് ശ്രീരാമൻ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. അതോടൊപ്പം സാംസ്കാരികവും ഭാഷാപരവുമായി ഒട്ടേറെ വൈവിധ്യങ്ങൾ പുലർത്തുന്ന കഥാപശ്ചാത്തലത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാനുള്ള മുന്നൊരുക്കം കൂടിയാണ് ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് നടത്തിയിട്ടുള്ളതെന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം

ആഖ്യാനഭാഷണവും സംഭാഷണവും ആത്മഗതവും ഒന്നുചേരുന്ന പരിവർത്തിതഭാഷണ (transposed speech) മാണ് 'വാസ്തുഹാര'യിൽ ശ്രീരാമൻ ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്ന ഭാഷണരീതി എന്നു കാണാം. അത് കഥയെ കൂടുതൽ നാടകീയമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. മിമറ്റിക് രീതിയിലുള്ള സംഭാഷണ ശകലങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം അനുവാചകരിൽ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കും വിധമാണ് നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. വേണുവും ആരതിയും തമ്മിലുള്ളതും ദമയന്തിയും വേണുവും തമ്മിലുള്ളതുമായ സംഭാഷണങ്ങൾ കഥയുടെ സ്വാഭാവികത വർദ്ധിപ്പി

ക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാനമായ പങ്കാണ് വഹിക്കുന്നത്. ബംഗള, ഹിന്ദി, ഇംഗ്ലീഷ് എന്നീ ഭാഷകളുടെ മേളനം കൂടിയാണ് പ്രസ്തുതസംഭാഷണ സന്ദർഭങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ബംഗാളിയായ ആരതി ഇംഗ്ലീഷ് സംസാരിക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന ഉച്ചാരണവൈകല്യം വേണുവിനെ അസ്വസ്ഥനാക്കുന്നു. ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിലെ മൗലിക ഉച്ചാരണത്തെ (received pronouciation) ആഖ്യാനഭാഷണത്തിലും സശ്രദ്ധം പിന്തുടരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രതിച്ഛായ ഇവിടെ വേണുവിൽ ദർശിക്കാവുന്നതാണ്.

കേരിയറിസ്റ്റ്, നേച്ചുറലി, ഹേൻഡ് കേമറ, കേമ്പ്, സ്നേപ്പ്, എറ്റ്ലീസ്റ്റ്, വേലിഡിറ്റി, എബ്സേർഡ് എന്നിങ്ങനെ പ്രസ്തുത ഉച്ചാരണം പിന്തുടരുന്നവയാണ് വാസ്തുഹാരയിലെ ആഖ്യാനഭാഷണം എന്നുകാണാം. ഇതിനെ ശ്രീരാമൻ എന്ന എഴുത്തുകാരന്റെ ശൈലീമുദ്രകളിൽ ഒന്നായി കാണാവുന്നതാണ്.

അത്യന്തം താളാത്മകവും ധ്വന്യാത്മകവുമായ ആഖ്യാനഭാഷണമാണ് വാസ്തുഹാരയിൽ കാണാനാവുന്നത്. ഉചിതപദങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിലൂടെയും സവിശേഷപദങ്ങളുടെ വിന്യാസത്തിലൂടെയുമാണ് ഇത് സാധ്യമാക്കിയിരിക്കുന്നത്.

> സീമന്ത സരണിയിൽ സിന്ദൂര രേഖയില്ല[52]
> തീക്ഷ്ണമായ രണ്ടു കണ്ണുകൾ[53]
> തുരുമ്പ് കാർന്നുതിന്നുന്ന തകരത്തിന്റെ ഗെയിറ്റ്[54]
> അമ്മയിരുന്ന് ഉരുകുന്നു[55]
> തീക്കുടക്കയ്ക്കാവരണം തുഷാരബിന്ദുക്കളോ[56]

എന്നിങ്ങനെ വർണ്ണങ്ങളുടെ ആവർത്തനം കൊണ്ടും ഉച്ചാരണസാമ്യം ജനിപ്പിക്കുന്ന പദങ്ങളുടെ യുക്തമായ ഉപയോഗം കൊണ്ടും സമാന്തരത (Parallelism)[57] ജനിപ്പിക്കുന്ന പ്രയോഗങ്ങൾ കൊണ്ടും 'വാസ്തുഹാര'യിലെ ആഖ്യാനഭാഷണം ആകർഷകമായി നിലകൊള്ളുന്നു. ദുഃഖത്തിന്റെ ഇരുട്ട്, കഴുവിലേറുന്ന ചിന്തകൾ, ചിന്തയുടെ പെരുമ്പറ തുടങ്ങിയ ബിംബകല്പനകൾ പാത്രങ്ങളുടെ അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങളെ അതേ തീവ്രതയോടെ അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കി നൽകുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്. 'തുരുമ്പ് കാർന്നുതിന്ന തകരത്തിന്റെ ഗെയിറ്റ്' ആരതിയുടെ ദാരിദ്ര്യാവസ്ഥയെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നുവെങ്കിൽ ഫോട്ടോയിൽ പൂപ്പൽ കൊണ്ട് എഴുതപ്പെട്ട അനേകം ചിത്രങ്ങൾ അനന്തമ്മാവന്റെ ഫോട്ടോയുടെ പഴക്കത്തെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളുടെ ഒരു നീണ്ട നിര തന്നെ 'വാസ്തുഹാര'യിൽ കണ്ടെത്താനാകും. അതുപോലെ വേണു ആരതിപ്പണിക്കരുടെ മുഖത്തേക്ക് ഉറ്റുനോക്കുമ്പോൾ 'ഒരിറ്റ് കണ്ണീർ കവിളിലൂടെ ഇറങ്ങി ചെറുവി

രലിൽ തടഞ്ഞു ചുണ്ടിന്മേൽ ചെന്നവസാനിക്കുന്ന'തായി കാണുന്നതുപോലെ ഭവാനിയമ്മായി, ദമയന്തി തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്ന പല ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ആവിഷ്കാരം ചലച്ചിത്രത്തിലെ സമീപദൃശ്യ (closeup)ത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ഓർമ്മ അഥവാ ഫ്ളാഷ് ബാക്കിൽ നിന്ന് പാഠകാല (text time)ത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്ന പല ദൃശ്യങ്ങളും ചലച്ചിത്രസങ്കേത മായ 'ഫെയ്ഡ് ഔട്ടി'നെ (ഒരു ദൃശ്യം മാറി മറ്റൊന്ന് തെളിയുന്നത്) പിന്തുടരുന്നവ യാണ്. കഥാന്ത്യത്തിൽ അഭയാർത്ഥികളെ വഹിക്കുന്ന കപ്പൽ അകന്നുപോകുന്ന രംഗം വിദൂരദൃശ്യ(longshort) ചിത്രീകരണത്തിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമായി പറയാ വുന്നതാണ്. ഇങ്ങനെ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ ദൃശ്യപരതയിൽ ബിംബങ്ങൾക്കും ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങൾക്കും സവിശേഷപ്രധാന്യമുണ്ടെന്ന് ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാകു ന്നു. അതോടൊപ്പം പാഠത്തിലെ ഒന്നുരണ്ടു സന്ദർഭങ്ങൾ കൂടെ എടുത്തു പറയേ ണ്ടതുണ്ട്.

1. 'അവളുടെ ചെറിയ മുഖം ചുവന്നു. എന്തോ പറയുന്നതിന് ചുണ്ടുകൾ വിറച്ചു. ശരീരം ഒന്നിളകി. പിന്നെ വേഗം വേഗം നടന്ന് കാലിൽ തൊട്ട് പ്രണാം ചെയ്യാൻ ശിരസ്സ് കുനിച്ചു. അയാൾ കാലു പിൻവലിച്ചു. അവളുടെ മുഖം പിടിച്ച് ഉയർത്തുവാൻ ശ്രമിച്ചു. കടുകെണ്ണയുടെ മണം കലർന്ന തലമുടി പിൻവ ലിച്ച കാലിന്റെ ഷൂവിന്മേൽ ഒരിറ്റ് കണ്ണീര് ഉരുണ്ടുകൂടി. അത് താഴത്തേക്ക് ഒഴുകി.'[58]

2. 'അവരുടെ വാക്കുകൾ അമ്മായിയുടെ മനസ്സിൽ എവിടെയോ ഇടിമിന്നൽ പായിച്ചു. ആ വൈദ്യുതാഘാതമേറ്റ് അവരുടെ മുഖം കരുവാളിച്ചു'[59].

ഇതിൽ ഒന്നാമത്തെ ഖണ്ഡികയിൽ, പുറമേ ധീരയും തന്റേടിയുമെങ്കിലും അമ്മയൊഴിച്ച് മറ്റു കുടുംബാംഗങ്ങളുടെ സാമീപ്യമില്ലാതെ ആന്തരികമായി ഒരു തരം അരക്ഷിതാവസ്ഥ അനുഭവിക്കേണ്ടി വന്ന ദമയന്തി എന്ന പെൺകുട്ടിയ്ക്ക് ഒരു സഹോദരനെ (അച്ഛന്റെ പെങ്ങളുടെ മകൻ) ലഭിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന തിരിച്ചറി വിൽ സംഭവിക്കുന്ന ഭാവഭേദങ്ങളെയാണ് സൂക്ഷ്മമമായി പ്രസ്തുത വരികളിൽ കഥാകൃത്ത് അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇതിൽ ദൃശ്യം, ശ്രാവ്യം, സ്പർശം, ഘ്രാണം എന്നീ ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങളെയും ചലനാത്മകമായി ഇണക്കിച്ചേർത്തിരി ക്കുന്നു. അവളുടെ ദ്രുതഗതിയിലുള്ള ഭാവമാറ്റത്തെ ചടുലമായി ക്രമീകരിച്ചിരി ക്കുന്ന ക്രിയാസംഘാതത്തിലൂടെ കൃത്യമായി ധ്വനിപ്പിക്കുവാനും ആഖ്യാതാവിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതുവരെ തന്നോട് ധിക്കാരത്തോടെ മാത്രം പെരുമാറിയിരുന്ന പെൺകുട്ടി സ്നേഹാർദ്രയും വിധേയയുമായിത്തീർന്നതിലെ വിസ്മയവും ആന ന്ദവും വേണുവിന്റെ പ്രവൃത്തികളിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ജ്വലനദൃശ്യമായും

തപ്തസ്പർശമായും അനുഭവവേദ്യമാകുന്ന തീപ്പൊരി പെൺകുട്ടിയിൽ നിന്നും വേണുവിന്റെ അനുജത്തി എന്ന നിലയിലേക്കുള്ള ദമയന്തിയുടെ മാറ്റത്തെ കണ്ണീരിന്റെ ദ്രവാവസ്ഥയിലും നനവാർന്ന സ്പർശാവസ്ഥയിലുമാണ് വേണുവും അനുവാചകരും അനുഭവിച്ചറിയുന്നത്.

രണ്ടാമത്തെ ഖണ്ഡിക ദമയന്തിയുടെ വാക്കുകളുടെ ശക്ത്യാധിക്യത്തെയാണ് സ്പഷ്ടമാക്കുന്നത്. ഇടിമിന്നലെന്ന ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യബിംബത്തിലൂടെ പ്രസ്തുത വാക്കുകളുടെ വേഗതീവ്രതയേയും സ്പർശാഘാതത്തെയും വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ അനന്തരഫലം ആരതിയുടെ മുഖത്തെ കരുവാളിപ്പായിരുന്നു. ഇവിടെ ദമയന്തി പ്രസ്തുതവാക്കുകൾ വേണുവിനോട് പറയാനുണ്ടായ കാരണം അതീവ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. കേരളവും ബംഗാളും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ സാജാത്യ വൈജാത്യങ്ങൾ വാസ്തുഹാരയുടെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിർണ്ണായക സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുള്ളവയാണ്. കേരളത്തിൽ അമ്മാവന്റെ മകൾ മുറപ്പെണ്ണ് (വിവാഹം കഴിക്കാൻ സാധ്യമായ സ്ത്രീ) ആണെങ്കിൽ ബംഗാളിൽ അവൾ സഹോദരി (വിവാഹ ബന്ധം നിഷിദ്ധമായ സ്ത്രീ) ആണ്. ഇന്ത്യയുടെ രണ്ട് വിഭിന്നദേശങ്ങളിലെ സാംസ്കാരികാന്തരത്തെ ഇതിൽനിന്ന് ദർശിക്കാനാവും. എന്നാൽ ഇവയെ അതിവർത്തിച്ച് കൊണ്ട് മനുഷ്യർ തമ്മിൽ ഒന്നുചേരുന്ന ബന്ധങ്ങളുടെ അവ്യാഖ്യേയാവസ്ഥയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലാണ് ആഖ്യാതാവ് ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ പ്രാദേശികതയെ മായ്ച്ചുകളഞ്ഞ് ഭാഷ, ജാതി, സംസ്കാരം തുടങ്ങിയ എല്ലാ വിധത്തിലുമുള്ള വൈവിധ്യങ്ങളെയും വൈചിത്ര്യങ്ങളെയും ഏകോപിച്ച് കൊണ്ടാണ് 'വാസ്തുഹാര' എന്ന കഥ ഒരു 'ദേശീയാഖ്യാനം' ആയി മാറുന്നത് എന്ന് കാണാം.

ദമയന്തി കേരളീയാചാരപ്രകാരം തന്റെ മുറപ്പെണ്ണാണെന്നുള്ള വേണുവിന്റെ വെളിപ്പെടുത്തൽ ദമയന്തിയെ ശുണ്ഠിപിടിപ്പിക്കുന്നു. പെണ്ണിന് ഇഷ്ടമല്ലെങ്കിൽ എങ്ങനെ മുറച്ചെറുക്കനെ വിവാഹം കഴിക്കുമെന്ന ചോദ്യത്തിന് അതൊരു അലംഘനീയമായ ഏർപ്പാടാണെന്ന് വേണു മറുപടി പറയുന്നു. പ്രാകൃതവും യുക്തിഹീനവുമാണ് ഈ രീതിയെന്ന് പറയുന്ന ദമയന്തി ഒരു മുറപ്പെണ്ണിന് ഒന്നിലധികം മുറച്ചെറുക്കന്മാരുണ്ടെങ്കിൽ എല്ലാവരെയും വിവാഹം കഴിക്കേണ്ടി വരില്ലേ എന്ന മറുചോദ്യം വേണുവിന് നേരെ ഉയർത്തുന്നു. ഈ ചോദ്യം ഭവാനിയുടേയും അവളുടെ മുറച്ചെറുക്കന്മാരുടേയും ഓർമ്മകൾ ആരതിയിൽ ഉണർത്തുവാൻ കാരണമായി ഭവിക്കുന്നു. പ്രസ്തുതസമ്പ്രദായം അവർക്കിടയിൽ സൃഷ്ടിച്ച ദുരന്തം ആരതിയുടെ മനസ്സിലെത്തുന്നു. അതാണ് അവരുടെ മുഖത്തെ കരുവാളിപ്പിക്കുന്നത്. കൂടാതെ കേരളീയാചാരത്തെ പിന്തുടർന്ന് മുറച്ചെറുക്കനായ വേണു ബംഗാളിയുവ

തിയായ ദമയന്തിക്ക് ഒരു ജീവിതം നൽകിയിരുന്നെങ്കിൽ എന്നുള്ള വൃദ്ധയും ആലംബഹീനയുമായ ആരതിയിലെ അമ്മ മനസ്സ് ആഗ്രഹിക്കുകയും അതിന് എതിരെയുള്ള മകളുടെ സംസാരം അവരെ നിരാശപ്പെടുത്തിയതായിരിക്കുകയും ചെയ്യുവാൻ സാധ്യതയുണ്ട്. എന്നാൽ ആരതി എന്ന ആദർശാത്മക കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടി അതിനെ ന്യായീകരിക്കുവാൻ വിമുഖത പ്രകടിപ്പിക്കും വിധമാണ് നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

വാസ്തുഹാരയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഭാഷ സ്ഥലസൂചകമായും പ്രവർത്തിക്കുന്നതായി കാണുന്നുണ്ട്. റെഫ്യൂജി ഓഫീസറായ വേണുവിന്റെ മനസ്സിൽ ആരതിപണിക്കർ സഹതാപാർഹയായ ഒരു ബംഗാളി സ്ത്രീ മാത്രമായി അവശേഷിക്കാതിരുന്നതിലേക്കും അവർ തന്റെ അമ്മാവന്റെ പത്നിയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നതിലേക്കും നയിച്ചത് അയാൾ അവർക്ക് മേൽവിലാസം എഴുതുവാനായി നൽകിയ 'മലയാള പത്ര'മാണ്. ആ പത്രം, ആരതിയുടെ ഭർത്താവിന്റെ കേരളബന്ധത്തെ വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് വേണുവിൽ അവരെപ്പറ്റി കൂടുതൽ അറിയാനുള്ള ജിജ്ഞാസ ജനിപ്പിക്കുകയും കഥയെ മൻപോട്ട് നയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുപോലെ തമിഴ് മാസികയായ 'ആനന്ദവികടൻ' ആണ് വേണുവിന്റെ മേലുദ്യോഗസ്ഥനായ വ്യക്തിയുടെ തമിഴ്നാട്ടുകാരൻ എന്ന പ്രാദേശികസ്വത്വത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ഉയർന്ന പാശ്ചാത്യവിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ചിട്ടും ഇംഗ്ലീഷിനൊപ്പം തമിഴും അയാളുടെ ഭാഷണത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ബംഗാളി, ഇംഗ്ലീഷ്, ഹിന്ദി എന്നീ ഭാഷകൾക്കൊപ്പം തമിഴും മലയാളലിപിയിൽ 'പാഠ'ത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു.

> 'ആ ഭാവപ്പകർച്ച കണ്ടിട്ടാണോ ഓഫീസർ ഞെട്ടിയെഴുന്നേറ്റു. അയാളുടെ പുറത്ത് തടവിക്കൊണ്ട് പറഞ്ഞു:
>
> ''നീ അപ്പടി ഒരാള്. ഇതുക്കൊള്ള കോപിച്ചാലോ.. . . ഡോൺഡ് ഗെറ്റ് ആങ്കറീ... പ്ലീസ്സ്.... പ്ലീസ്സ്.... യു നോ മൈ വൈഫ് ഇസ് സ്കേയർഡ് ഓഫ് റെഫ്യൂജീസ്'' ഇതെല്ലാം കേട്ടുനിന്ന ഓഫീസറുടെ ഭാര്യ പറഞ്ഞു.
>
> ''ബംഗാളിക്കാരൻ....ഡെയിഞ്ചറസ് ഫെല്ലോസ്...ഗും എൻഡ്ര് പേശാമെവന്ത് ബോംബ് കീംബ് തുക്കി പോട്ടാക്കാൽ''
>
> ഭീതി കലർന്ന വിസ്മയത്തോടെ അവർ പറഞ്ഞു.'[60]

മദ്രാസികളായ ഓഫീസറുടെയും ഭാര്യയുടെയും സങ്കുചിത പ്രാദേശിക നിലപാടുകളെ ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് വിമർശന വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ റെഫ്യൂജികളോട് ആത്മാർത്ഥമായ അലിവും കരുണയും വെച്ച് പുലർത്തുന്ന

വേണുവിന് അവരോട് ഓഫീസർ കാണിക്കുന്ന നിരുത്തരവാദിത്വപരമായ നിലപാടിനോടാണ് അനിഷ്ടവും ദേഷ്യവും തോന്നുന്നത്. മേലുദ്യോഗസ്ഥന്റെ കർമ്മവിമുഖതയ്ക്ക് എതിരെയാണ് വേണു പ്രതികരിക്കുന്നതന്നതും വ്യക്തമാണ്. എന്നാൽ വാസ്തുഹാര ഒരു സവർണ്ണാനുകൂല കഥയായി പാരായണം ചെയ്ത ഒരു ലേഖകൻ ഇതേപറ്റി അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ഇങ്ങനെയാണ്.

> 'ഭാഷാ-സംസ്കാരപരമായി തായ്കുലബന്ധമുള്ള തമിഴരെ തഴഞ്ഞും ഇകഴ്ത്തിയും വംഗനായകരുമായി നേരിട്ട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുകയാണ് ശ്രീരാമ നായകനായ മലയാള കുലീന കഥാപുരുഷൻ. ഭരണഘടനാ ജനായത്തത്തിൽ നിഷേധിക്കപ്പെടുന്ന സ്വാഭാവികനീതിയുടെ വലിയ ചോദ്യചിഹ്നമായി കായസ്ഥ അമ്മായിയും മകളും തുറമുഖത്ത് കണ്ണീരൊഴുക്കി നിൽക്കുന്നു. ഇവരാണ് യഥാർത്ഥ വാസ്തുഹാരകളെന്ന് കഥനം അലമുറയിടുന്നു'.[61]

യഥാർത്ഥത്തിൽ 'വാസ്തുഹാര'യുടെ ആഖ്യാനഭാഷണം ഇങ്ങനെ ഒരു പ്രതിലോമപാഠത്തെയും ഉല്പാദിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമല്ല. ശ്രീരാമന്റെ കീഴാളോന്മുഖ കഥകളിൽ അങ്ങനെയൊരു സാധ്യത ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും 'വാസ്തുഹാര' അതിൽനിന്ന് വിഭിന്നമാണ്. സുശ്രദ്ധമായ പ്രസ്തുത ഭാഷാശില്പത്തിൽ പ്രതിവായനകൾക്കുള്ള പഴുതുകളൊന്നും തന്നെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നില്ല. രേഖകളിൽ കൃത്രിമത്വം കാണിച്ച് സ്വന്തം അമ്മായിക്കും കുടുംബത്തിനും അധഃസ്ഥിതവിഭാഗത്തിന് അനുവദിക്കപ്പെട്ട ആനുകൂല്യം നേടിക്കൊടുക്കാൻ പര്യാപ്തമായ അധികാരം കൈവശമുണ്ടായിട്ടും വേണു അതിനൊന്നും ഉദ്യമിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് അവർക്ക് അവകാശപ്പെട്ട സ്വത്ത് സ്വന്തം തറവാട്ടിൽ നിന്ന് തന്നെ നേടിയെടുത്ത് കൊടുക്കുവാനാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ശ്രമിക്കുന്നത്. അമ്മായിയോടും കുടുംബത്തോടുമുള്ള മമതാബന്ധത്തെക്കാളും അയാൾ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത് സർവ്വവും നഷ്ടപ്പെട്ട അഭയാർത്ഥികളുടെ സംരക്ഷണചുമതല സത്യസന്ധവും ആത്മാർത്ഥമായും നിർവഹിക്കുന്നതിലാണ് എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒട്ടേറെ സംഭവങ്ങൾ കഥയിൽ കണ്ടെത്താനാകുന്നുമുണ്ട്.

3.3. ചിദംബരം

സി.വി ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ വളരെയേറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട ഒരു കഥയാണ് ചിദംബരം. ജി.അരവിന്ദൻ പ്രസ്തുത കഥയെ അതേപേരിൽ ചലച്ചിത്രമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. മൂലകഥയിൽ സാരമായ വ്യതിയാനം വരുത്തിയിട്ടില്ലെങ്കിലും ചില കഥാപാത്രങ്ങളെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് സംഭവങ്ങളെ വിപുലീകരിച്ചു കൊണ്ടാണ് ചിദംബരത്തിന്റെ തിരക്കഥയൊരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. കുറ്റബോധം, ഭയം, ഓർമ്മ, യാത്ര, അവിഹിതബന്ധം എന്നിങ്ങനെ ഒട്ടേറെ പ്രമേയങ്ങളുടെ സമന്വയമാണ് 'ചിദം

ബരം' എന്ന കഥയിൽ ശ്രീരാമൻ നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചലച്ചിത്രത്തിൽ നിന്ന് പ്രതിധ്വനിക്കുന്ന തീവ്രമായ 'പാപബോധ'ത്തെ കഥാഘടനയിൽ കണ്ടെത്താനാവുകയില്ല. പശ്ചാത്തലസംഗീതമായി കടന്നുവരുന്ന നന്തനാർ കീർത്തനങ്ങളും മറ്റേനേകം ആദ്ധ്യാത്മിക സൂചനകളും മതാധിഷ്ഠിതമായ പാപപുണ്യദ്വന്ദങ്ങളുടെ പ്രശ്നീകരണമായി ചലച്ചിത്രത്തെ മാറ്റിത്തീർക്കുന്നു. കേരളീയ സംസ്കാരത്തിൽ ഉള്ളടക്കം ചെയ്ത് കിടക്കുന്ന സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധത്തിലെ സങ്കുചിതാവസ്ഥകളെ തന്റെ കഥകളിൽ ഉൾപ്പെടുത്താൻ ശ്രീരാമൻ തയ്യാറായിരുന്നില്ല എന്ന വസ്തുതയെയാണ് കഥയും ചലച്ചിത്രവും മുൻപോട്ട് വയ്ക്കുന്ന ദർശനവ്യത്യാസം വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

> 'കേരളീയർക്ക് അപരിചിതമായ ഭൂവിഭാഗങ്ങളിലെ മനുഷ്യരെ സാമ്പ്രദായികതകളുടെ കെട്ടുകളഴിച്ച് എല്ലുറപ്പുള്ള ഒരു ഭാഷയിൽ, പരുക്കൻ സൗന്ദര്യത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ച സി.വി ശ്രീരാമന്, അക്കാരണം കൊണ്ടുതന്നെ മലയാള ചെറുകഥാലോകത്ത് പൂർവ്വമാതൃകകളില്ല'[62]

എന്ന നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നു.

3.3.1 ഇതിവൃത്തം

കുറ്റബോധത്താലും ശാരീരികവ്യാധികളാലും നിരന്തരം വേട്ടയാടപ്പെട്ട് ചികിത്സിക്കുന്ന ഡോക്ടറുടെ ഉപദേശപ്രകാരം പുണ്യസ്ഥലങ്ങൾ സന്ദർശിക്കാനായി ഇറങ്ങിപുറപ്പെട്ട ഒരു മനുഷ്യന്റെ കഥയാണിത്. മനസ്സിനേറ്റ മുറിവുകളെ ഉണക്കുവാനായി മദ്യത്തിൽ അഭയം തേടിയ അയാൾക്ക് അത് കരൾരോഗം വരുത്തി വയ്ക്കുകയും അനിയന്ത്രിതമായ മദ്യാസക്തിയിൽ നിന്ന് മോചനം നേടാനാവാതെ വരികയും ചെയ്യുന്നു. ഡോക്ടറുടെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് വിശുദ്ധഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും മറ്റും വായനയിലൂടെ മനസ്സിനെ നിയന്ത്രിതമാക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചുവെങ്കിലും അത് പരാജയപ്പെട്ടപ്പോഴാണ് തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രങ്ങൾ സന്ദർശിക്കുവാൻ അയാൾ തീരുമാനിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ ചിദംബരം ക്ഷേത്രം സന്ദർശിക്കുവാനായി ആരംഭിക്കുന്ന യാത്ര അയാളിൽ പഴയൊരു അവിഹിതബന്ധത്തിന്റെ ഓർമ്മകളുയർത്തുകയും അത് മനസ്സിൽ കൂടുതൽ അസ്വസ്ഥത പടർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. പണ്ട് ആൻഡമാൻ ദ്വീപിൽ താൻ ജോലി നോക്കിയിരുന്ന പോർട്ട്ബ്ളെയർ പട്ടണവും കീഴ്ജീവനക്കാരനായിരുന്ന വെച്ചാപുരിയുടെ ഭാര്യയായ അഖിലാണ്ഡാമ്മാളുമായുണ്ടായ അവിശുദ്ധബന്ധവും അതിന്റെ പരിണിതഫലമെന്നോണം വെച്ചാപുരിയിൽ നിന്നുയർന്ന വധഭീഷണിയും അവിടെ നിന്നുള്ള പാലായനവുമൊക്കെ അയാളുടെ ഓർമ്മയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു. അഖിലാണ്ഡമ്മാൾ എന്ന പാപ്പയുടെ

ജന്മദേശം ചിദംബരത്തിന് സമീപമായിരുന്നുവെന്ന ചിന്ത അവിടെ വെച്ചുകണ്ട ചെരുപ്പു സൂക്ഷിപ്പുകാരിയായ തമിഴ്സ്ത്രീയിൽ പൂർവ്വകാമുകിയെ തിരയുവാൻ അയാളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ അയാളുടെ സംശയദുരീകരണത്തിന് ഇട നൽകാതെ അവർ അയാളെ ആട്ടിയകറ്റുന്നിടത്ത് കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

3.3.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രഥമപുരുഷ വീക്ഷണകോണിൽ (third person point of view) ആവിഷ്കൃതമായിരിക്കുന്ന കഥയാണ് ചിദംബരം. സർവ്വജ്ഞവീക്ഷണവും (omniscient point of view) നിയന്ത്രിതവീക്ഷണവും (limited point of view) സമന്വയിപ്പിച്ചു കൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. പേര് എടുത്തു പറഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത 'അയാൾ' കഥയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രവും പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവും (reflector) ആണ്. ആരംഭത്തിൽ ബാഹ്യകേന്ദ്രീകരണ(External Focalization) മാണ് സംഭവിക്കുന്നതെങ്കിലും ആഖ്യാനം ആന്തരികകേന്ദ്രീകരണ(Internal Focalization) ത്തിലേക്ക് പിന്നീട് പതിയെ മാറുന്നു. ആഖ്യാനം, ആഖ്യാതാവിന്റെ/കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചിന്തകൾ, വികാരങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ആന്തരികപ്രക്രിയയിലേക്ക് ശ്രദ്ധ ഊന്നുന്നതിനെയാണ് ജെനറ്റ് ആന്തരികകേന്ദ്രീകരണം എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കിയിരിക്കുന്നത്.[63]

> 'ഗോപുരനടയിലൂടെ അകത്തേക്ക് നടന്നപ്പോൾ അയാൾക്ക് അയ്യപ്പദീക്ഷിതരുടെ വരികൾ ഓർമ്മവന്നു. 'ചിദംബരം പ്രഥമിതമേവ പുണ്യസ്ഥലം' അയാൾ ചുറ്റും കണ്ണോടിച്ചു'.[64]

ഇങ്ങനെയാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. പിന്നീട് ആഖ്യാനം പ്രധാനകഥാപാത്രമായ അയാളുടെ സ്മരണകളിലൂടെയും ആത്മഗതത്തിലൂടെയുമാണ് മുൻപോട്ട് പോകുന്നു.

> 'അവിടുത്തെ ഏകാന്തതയാണ് അവരെ തമ്മിലടുപ്പിക്കുന്നത്'.[65]
>
> 'അയാൾ കുളത്തിന്റെ പടവിൽ നിന്നും എഴുന്നേറ്റു.'[66]

എന്നിങ്ങനെ ഇടക്കിടെയുള്ള സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഇടപെടലുകളാണ് ആഖ്യാനത്തെ പരോക്ഷസ്വഗതമാക്കി (interior monolouge) നില നിർത്തുന്നത്[67].

കഥാന്തരീക്ഷത്തെ അതിവൈകാരികമാക്കിത്തീർക്കാതെ സംയമനത്തോടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കാനായി എന്നതൊഴിച്ചാൽ പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണസ്ഥാനം തിരഞ്ഞെടുത്തത് കൊണ്ട് 'ചിദംബര'ത്തിന് കാര്യമായ മെച്ചമൊന്നും സംഭവിക്കു

ന്നില്ല. സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് ഉത്തമ പുരുഷ വീക്ഷണ(first person point of view)ത്തിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുകയാണെങ്കിൽ ആഖ്യാനഘടന കൂടുതൽ മുറുക്കമുള്ളതാക്കാമായിരുന്നു എന്നൊരു സാധ്യതയും പ്രസ്തുത കഥയുടെ ആഖ്യാനവിശകലനത്തിൽ തെളിഞ്ഞു വരുന്നുണ്ട്.

3.3.3 സ്ഥല-കാല വിന്യാസം

'സ്ഥല'ത്തിന് സവിശേഷമായ സ്ഥാനം സിദ്ധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കഥയാണ് 'ചിദംബരം'. ചിദംബരമെന്ന പുണ്യസ്ഥലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അയ്യപ്പദീക്ഷിതരുടെ വരികളെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നതെന്നത് പ്രസ്തുത സ്ഥലത്തിന് ആഖ്യാനത്തിലുള്ള പ്രാധാന്യത്തെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ചിദംബരം എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം 'ബുദ്ധിയുടെ അന്തരീക്ഷം' എന്നതാണ്. ചിത്രമ്പലം അഥവാ ചിതമ്പലം എന്ന തമിഴ്പദത്തിൽ നിന്നാണ് ഇത് രൂപം കൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. ചിത് എന്നതിന് ബുദ്ധി, ബോധം, അറിവ് എന്നിങ്ങനെ പല അർത്ഥങ്ങളുണ്ട്. അമ്പലം എന്നത് അന്തരീക്ഷത്തെ അഥവാ സ്റ്റേജിനെ കുറിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെ നടരാജന്റെ ആനന്ദനടനത്തിനുള്ള വേദിയായും ഇതിനെ സങ്കല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ശൈവരുടെ വിശ്വാസപ്രകാരം ചിദംബരസന്ദർശനം മോക്ഷദായകമായ ഒന്നാണ്. അതുപോലെ മനസ്സാകുന്ന ആകാശം എന്നോ ആകാശംപോലെ വിശാലമായ ഹൃദയം എന്നോ ഉള്ള അർത്ഥവും 'ചിദംബരം' (ചിത്+അംബരം) എന്ന സംസ്കൃത പദത്തിനുണ്ട്. ഈ രണ്ട് തലത്തിലുള്ള അർത്ഥങ്ങളും പ്രസ്തുതകഥയ്ക്ക് അനുയോജ്യമാണ് എന്നിടത്താണ് ചിദംബരം എന്ന ശീർഷകം നൽകിയതിന്റെ ഔചിത്യം വ്യക്തമായി തീരുന്നത്.

> 'അയാൾക്ക് ചുറ്റും കണ്ണോടിച്ചു. അമ്പരിപ്പിക്കുന്ന ആകാരഭീകരത. അംബരചുംബികളായ നാല് ഗോപുരങ്ങൾ. കാഴ്ചയിൽ സമാനമെങ്കിലും ഭിന്നസ്തമായ ശിലാശില്പങ്ങൾ. ഗോപുരങ്ങളെ നാലിനെയും കോർത്തിണക്കുന്ന സംഖ്യയുടെ അറകളും നടപ്പുരകളും കോർത്തിണക്കുന്ന സംഖ്യയറ്റ അറകളും നടപ്പുരകളും ക്ഷേത്രത്തേക്കാളേറെ ദുർഗ്ഗ സദൃശ്യമായിത്തോന്നി.'[68]

ഇങ്ങനെയാണ് കഥാരംഭത്തിൽ ചിദംബരക്ഷേത്രവും പശ്ചാത്താലവും വിവരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉള്ളിലെ കുറ്റബോധവും ആത്മനിന്ദയും അകറ്റുവാനും ശാരീരിക വ്യാധികളിൽ നിന്ന് മോചനം നേടുവാനും വേണ്ടിയാണ് അയാൾ ചിദംബരത്ത് എത്തുന്നത്. ആഖ്യാനസ്ഥലം (narrative space) ചിദംബരക്ഷേത്രപരിസരമാണെങ്കിൽ കഥയിലെ പ്രധാനസംഭവങ്ങൾ നടന്ന ഇടം ആൻഡമാൻ-നിക്കോബാർ

ദ്വീപുകളുടെ തലസ്ഥാനമായ 'പോർട്ട്ബ്ലെയർ പട്ടണ'ത്തിലെ 'ഹെഡോ' എന്ന സ്ഥലമാണ്. അവിടെ കോളനൈസേഷൻ ഓഫീസറായിരുന്ന അയാൾ താമസിക്കുന്ന വീടിന്റെ മറുവശത്തെ മുറിയിലേക്ക് ചാത്തം ദ്വീപിലെ സർക്കാർ സോമില്ലിൽ ജോലിക്കാരനായ വെച്ചാപുരിയും ഭാര്യയും താമസത്തിന് എത്തുന്നതാണ് അയാളുടെ ജീവിതത്തെ മാറ്റി മറിച്ചുകളയുന്നത്. തമിഴ്നാട്ടിലെ മണലൂർഗ്രാമക്കാരിയായ അഖിലാണ്ഡമ്മാൾ 'ഹെഡോ'യിലേക്ക് നടത്തുന്ന സ്ഥാനാന്തരമാണ് കഥാഹേതുവായി തീരുന്നതെന്ന് സാരം.

സെല്ലുലാർ ജയിലിനും പോർട്ട്ബ്ലെയർ പട്ടണത്തിനും 'കാലാപാനി' എന്ന പേര് വന്നത് കറുത്തനിറമുള്ള കടലിനോട് അതിർത്തി പങ്കുവയ്ക്കുന്നത് കൊണ്ടാണ്. ഹെഡോയിലുള്ള കുന്നിൻ ചെരുവുകളും കറുത്ത് നുരയുന്ന കടലും ആണ് അയാളിലും അഖിലാണ്ഡാമ്മാളിലും വിഷാദം നിറയ്ക്കുന്നത്. സ്ഥലപരമായ പ്രത്യേകതകൊണ്ട് അനുഭവപ്പെട്ട സവിശേഷമായ മാനസികാവസ്ഥയാണ് ഏകാകികളായ അവരെ പരസ്പരം അടുപ്പിക്കുന്നത് എന്ന് പറയാം. അവിടുത്തെ ലേബർബാരക്കും മലയാളി ഹോട്ടലും ആശുപത്രിയും കാർബൺസ്കോ കടലോരവും അറ്റ്ലാന്റാബെയിലെ സെറ്റിൽമെന്റുമൊക്കെ സ്ഥലികമായി കഥയിൽ അടയാളപ്പെടുന്നുണ്ട്. കഥാന്തരീക്ഷത്തെ പ്രസാദാത്മകവും ഉദ്വേഗജനകവുമായി നിലനിർത്തുന്നതിൽ വൈവിധ്യമാർന്ന സ്ഥലചിത്രണം നിർണ്ണായക പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. കഥയിലെ ഓരോ സംഭവത്തിനും നിദാനം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സ്ഥലികമായി സംഭവിക്കുന്ന സ്ഥാനാന്തരമാണെന്നത് ആഖ്യാനഘടനയിൽ 'സ്ഥല'ത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

തനിക്ക് ഉപേക്ഷിച്ച് പോരേണ്ടിവന്ന തമിഴ്നാട്ടിലെ സ്വന്തം ഗ്രാമത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മകളാണ് അഖിലാണ്ഡാമ്മാളിനെ കൂടുതൽ വിഷാദാകുലയാക്കുന്നത്. നാട്ടിലേക്ക് ഇടക്കിടെ കത്തുകളെഴുതി അതിനെ മറികടക്കുവാൻ അവൾ ശ്രമിക്കുന്നു. നാട്ടിലെ മേൽവിലാസം കുറിക്കുവാൻ അവൾ ഇടക്കിടെ 'അയാളെ' സമീപിച്ചതാണ് അവർക്കിടയിലെ ബന്ധത്തെ വളർത്തുന്നത്.

> 'വഴിവക്കിൽ മണലൂർ ഗ്രാമത്തിന്റെ ബോർഡ് കണ്ടപ്പോൾ ഓർക്കാതെ ഉരുവിട്ടു പോയി.
>
> സർപ്പണ്ണൻ ശെങ്കോടൻ കോനാർ
> ചുണ്ണാമ്പുകാർ തെരൂ
> പോസ്റ്റ് മണലൂർ, വയാ ചിദംബരം
>
> അന്നൊക്കെ അഖിലാണ്ഡമ്മാൾ എഴുതിക്കൊണ്ടിരുന്ന ഇൻലന്റിൽ അയാൾ ഈ മേൽവിലാസം കുറിക്കും'.[69]

ഈ മേൽവിലാസത്തിന്റെ ഓർമ്മയാണ് വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം 'ചിദംബര' ക്ഷേത്രത്തെ തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രമായി തിരഞ്ഞെടുക്കുവാൻ അയാളെ പ്രേരിതനാക്കിയതെന്ന സൂചന ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുണ്ട്.

അഖിലാണ്ഡമ്മാൾ വെച്ചാപുരിയോടൊപ്പം ലേബർബാരക്കിലേക്ക് താമസം മാറുന്നതോടെയാണ് പ്രശ്നങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നത്. അവൾ പഴയവീട്ടിലേക്ക് അയാളെ കാണുവാൻ വന്നതോടെ വെച്ചാപുരിയ്ക്ക് രാത്രി ജോലിയുള്ള ദിവസങ്ങളിൽ അയാളും ലേബർബാരക്കിലെത്തി അവളെ സന്ധിക്കുക പതിവാക്കി. ഇതാണ് വെച്ചാപുരിയിൽ സംശയം ജനിപ്പിക്കുന്നത്. അത് മേലുദ്യോഗസ്ഥനെ കൊല്ലുവാനുള്ള ശ്രമത്തിലും ഭാര്യയെ വെട്ടിനുറുക്കുന്നതിലും സ്വയം ഹത്യ നടത്തുന്നതിലുമാണ് വെല്ലാപുരിയെ കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. തന്റെ ഭാര്യയുടെയും മേലുദ്യോഗസ്ഥന്റെയും അടുപ്പത്തിന് കാരണമായി ഭവിച്ച അതേ കറുത്ത കടലിനെ സാക്ഷിയാക്കിയെന്നോണമാണ് പ്രസ്തുതതീരത്തെ മേൻഗോവ് മരക്കൊമ്പിൽ കെട്ടിത്തൂങ്ങി വെല്ലാപുരി ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നതെന്നത് ആഖ്യാനത്തെ ധ്വന്യാത്മകമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. 'ചിദംബര'ത്തിന്റെ ചലച്ചിത്രാഖ്യാനത്തിൽ കഥായിടത്തെ മാട്ടുപെട്ടിയിലേക്ക് മാറ്റിസ്ഥാപിച്ചപ്പോൾ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയത് ഇത്തരം ധ്വനനസാധ്യതകളാണ്.

ചിദംബരം ക്ഷേത്രത്തിലെ ചെരിപ്പുനോട്ടക്കാരിയായ സ്ത്രീയിൽ അഖിലാണ്ഡമ്മാളെ തിരയുവാൻ അയാളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതും അവർ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന സ്ഥലപരമായ സവിശേഷതയാണ്. അവരുടെ രൂപസാദൃശ്യത്തെക്കാളേറെ പഴയ പ്രണയിനിയുടെ നാട്ടിലാണ് താൻ എത്തിപ്പെട്ടതെന്ന ചിന്തയാണ് അത്തരമൊരു മാനസികാവസ്ഥയിൽ അയാളെ കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. അയാൾ ചെരുപ്പു സൂക്ഷിപ്പുകാരിയുടെ പേര് തിരക്കുമ്പോൾ അവർ നിഷ്കരുണം അയാളെ ആട്ടിയകറ്റുവാൻ കാരണമായിത്തീരുന്നതും സ്ഥലപരമായ സവിശേഷത തന്നെയാണ്. 'ചിദംബര'ത്തിന്റെ ആദ്ധ്യാത്മിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ മോക്ഷചിന്തയ്ക്ക് മാത്രമേ പ്രസക്തിയുള്ളൂവെന്നും ഇഹലോകാസക്തികൾക്ക് പ്രാധാന്യമില്ലെന്നും അവർ തന്റെ മറുപടിയിലൂടെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നു.

പ്രധാനകഥാപാത്രമായ 'അയാൾ' ചിദംബരക്ഷേത്രത്തിൽ എത്തുന്നത് തൊട്ട് മടങ്ങുന്നത് വരെയുള്ള ചുരുങ്ങിയ സമയം മാത്രമാണ് 'പാഠ'കാല (text time) മായിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കഥാകാലം (story time) അഥവാ സംഭവങ്ങൾക്ക് ആധാരമായ കാലം വളരെയേറെ വിസ്തൃതമണ്. അയാൾ ജോലി ചെയ്യുന്ന പോർട്ട് ബ്ലെയർ നഗരത്തിലെ ഹെഡോയിലേക്ക് വെച്ചാപുരിയും ഭാര്യ അഖിലാ

ണ്ഡമ്മാളും വരുന്നത്, അഖിലാണ്ഡമ്മാൾ അയാളെ കാണുവാൻ വീട്ടിലെത്തുന്നത്, അയാൾ ലേബർബാരക്കിൽ ചെന്ന് അഖിലാണ്ഡമ്മാളെ കാണുന്നത്, വെച്ചാപുരി സ്വന്തം താമസസ്ഥലത്തെത്തുന്ന അയാളെ കയ്യോടെ പിടികൂടുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്, അയാൾ മലയാളി ഹോട്ടലിൽ അഭയം തേടുന്നത്, വെച്ചാപുരി ഭാര്യയെ വെട്ടിനുറുക്കി കൊലപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ച ശേഷം ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നത്, അഖിലാണ്ഡമ്മാൾ മരണത്തോട് മല്ലിട്ട് ആശുപത്രിയിൽ കഴിയുന്നത്. അയാൾ സ്ഥലം മാറ്റം നേടി ഹെഡോയിൽ നിന്നും പോകുന്നത്, നാട്ടിലെത്തി മദ്യപാനത്തിൽ മുഴുകി ജീവിതം തള്ളി നീക്കുന്നത്, രോഗശമനത്തിനായി ഡോക്ടറുടെ നിർദ്ദേശാർത്ഥം തീർത്ഥാടനത്തിന് പുറപ്പെടുന്നത് തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ സംഭവങ്ങൾ 'കഥാകാല'ത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇവ നടന്ന വർഷങ്ങളുടെ കൃത്യമായ കണക്കൊന്നും 'പാഠ'(text)ത്തിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ മധ്യഭാഗത്ത് വെച്ചാണ് ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നത് (in medias res). ചിദംബരക്ഷേത്രസന്ദർശനത്തിന് എത്തുന്ന 'അയാളെ' യാത്രാമദ്ധ്യേ പിന്നിട്ട മണലൂർ ഗ്രാമവും (കാമുകിയായിരുന്ന അഖിലാണ്ഡമ്മാളുടെ ഗ്രാമം) തെക്കേഗോപുരനടയിൽ ഇരുന്ന ചെരുപ്പുസൂക്ഷിപ്പുകാരിയും ഭൂതകാലസ്മരണകളിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നു. ഭൂതാഖ്യാനത്തിന് (Analepsis) രേഖീയമായ ഘടനയാണുള്ളത്. സഹസംബന്ധാത്മകമായാണ്(syntagmatic) ഓരോ സംഭവങ്ങളും ഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ ഊർജ്ജസ്വലരും ദൃഢഗാത്രരുമായ സന്യാസിമാർ സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെടുന്ന സന്ദർഭവും അയാൾ തന്റെ കരൾവ്യാധിയെ ചികിത്സിക്കുന്ന ഡോക്ടറുമായി നടത്തുന്ന കൂടിക്കാഴ്ചകളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം സാദൃശ്യാത്മകമാണ് (paradigmatic) എന്ന് കാണാം.

അയാൾ ചിദംബരം ക്ഷേത്രസന്ദർശനം നടത്തിയ ദിവസത്തെ സംഭവങ്ങളാണ് പാഠ(text)ത്തിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ സ്ഥലമെടുത്ത് ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഗോപുരനടയിലൂടെ ക്ഷേത്രത്തിനുള്ളിലേക്ക് നടക്കുന്നത്, കുളപ്പടവിൽ ഇരിക്കുന്നത്, വേദാന്തിയും ശ്രോതാവും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം, പാശ്ചാത്യൻ അമ്പലഊരാളനുമായി നടത്തുന്ന വിലപേശൽ, ചെരുപ്പു സൂക്ഷിപ്പുകാരിയായ സ്ത്രീയോട് നടത്തുന്ന കുശലാന്വേഷണം എന്നിങ്ങനെ ആഖ്യാനകാലത്തിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കാണ് കൂടുതൽ പ്രാമുഖ്യം ലഭിച്ചിരിക്കുന്നത്. ജെനറ്റിന്റെ നിരീക്ഷണപ്രകാരം പ്രതിപാദ്യസംഭവങ്ങളുടെ വേഗം കുറയ്ക്കലാണ് ഇവിടെ നടക്കുന്നത്. കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ ചുരുക്കി ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ പ്രതിപാദ്യവേഗം വർദ്ധിക്കുന്നു. അതിനെ ത്വരിതപ്രതിപാദനം(acceleration) എന്നു

പറയാം. എന്നാൽ കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെ വിശദീകരിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാനവേഗം കുറയുന്നു. ഇതിനെ അപത്വരിതപ്രതിപാദനം (deceleration) എന്നു വിശദീകരിക്കാവുന്നതാണ്.[70] വെച്ചാപുരി തന്റെ ഭാര്യയുമായി അവിഹിത ത്തിലേർപ്പെട്ട അയാളെ വകവരുത്തുവാൻ ഉദ്ദേശിച്ച് പിന്തുടരുന്നതും അയാൾ പ്രാണരക്ഷാർത്ഥം ഓടി മലയാളിഹോട്ടലിൽ അഭയം പ്രാപിക്കുന്നതുമായ സംഭ വത്തെ വളരെ വ്യാപ്തി (stretch) വർദ്ധിപ്പിച്ചാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. അതിനുമുമ്പ് അഖിലാണ്ഡമ്മാളുമായി മാനസികമായി രൂപപ്പെടുന്ന അടുപ്പം ശാരീ രികബന്ധമായി തീരുന്നതും മറ്റുമായ സംഭവങ്ങൾ വളരെ സംക്ഷേപിച്ചാണ് (summary) ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. കഥാരംഭത്തിൽ അയാൾ മണ ലൂർ ഗ്രാമം പിന്നിട്ടപ്പോൾ അഖിലാണ്ഡാമ്മാൾക്ക് മേൽവിലാസം എഴുതിക്കൊടു ത്തത് ഓർക്കുന്നതായി പരാമർശമുണ്ടെങ്കിലും അതിന് ശേഷം ക്ഷേത്രപരിസ രത്തെ കാഴ്ചകളിലേക്കും അയാളുടെ രോഗത്തിന് ഡോക്ടർ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ചികിത്സാവിധികളുടെ ഓർമ്മകളിലേക്കുമാണ് ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്ന ത്. അതായത് ഇവിടെ പ്രധാന സംഭവാഖ്യാനത്തിന് താൽക്കാലികമായ ഒരു വിരാമം (pause) നൽകിയിരിക്കുകയാണ്. അതിലൂടെ അഖിലാണ്ഡമ്മാൾ ആരാ ണെന്നറിയുവാനുള്ള ആകാംക്ഷ അനുവാചകരിൽ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിൽ കഥാ കൃത്ത് വിജയിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സവിശേഷമായാണ് കഥാകാലസംഭവങ്ങളും പാഠകാലത്തിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന സംഭവങ്ങളും തമ്മിലുള്ള കാലയളവിനെ (duration) ആഖ്യാതാവ് സമരസപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് എന്ന് കാണാം.

തെക്കെ ഗോപുരനടയിലൂടെ കയറിയ പ്രവൃത്തി ഒരു തവണയേ കഥയിൽ സംഭവിക്കുന്നുള്ളൂ എങ്കിലും അത് ആഖ്യാനത്തിൽ വീണ്ടും വീണ്ടും കടന്നു വരു ന്നു. കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ പാഠത്തിൽ ആവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാന ത്തിൽ ജെനറ്റ് ആവൃത്തിയെ ഏകാത്മക ആവൃത്തി (singulative frequency) എന്നും ആവർത്തനാത്മക ആവൃത്തി (repetative frequency) എന്നിങ്ങനെ തരം തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഥയിൽ ഒരു തവണ കടന്നുവരുന്ന സംഭവം പാഠത്തിൽ ഒന്നിലേറെ തവണ ആവർത്തിക്കാം. അതുപോലെ കഥയിൽ നിരവധി തവണ ആവർത്തി ക്കുന്ന സംഭവം പാഠത്തിൽ ഒരു തവണ മാത്രമേ പരാമർശിതമാവുന്നുള്ളൂ എന്ന് പറയാം.[71]

ചിദംബരത്തിലെ തെക്കെ ഗോപുരനടയിൽ വെച്ച് ചെരുപ്പ് സൂക്ഷിക്കുവാൻ നൽകിയ ചെരുപ്പുസൂക്ഷിപ്പുകാരി സ്വരസാമ്യതകൊണ്ട് അഖിലാണ്ഡാമ്മാളുടെ ഓർമ്മ അയാളിൽ ഉണർത്തിയിരുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിന് ഉള്ളിൽ ചിലവഴിച്ച സമയ

ത്തൊക്കെയും ആ സ്ത്രീയുടെ ഓർമ്മ അയാളിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നു. എന്നാൽ അനുവാചകരുടെ ആകാംക്ഷയെ നീട്ടിവെച്ചുകൊണ്ട് തെക്കേഗോപുരനടയിൽ വെച്ച് എന്താണ് സംഭവിച്ചതെന്നതിന്റെ വിശദീകരണം കഥാന്ത്യത്തിൽ മാത്ര മാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്. പ്രസ്തുതപ്രവൃത്തിയുടെ ആവൃത്തിയിലൂടെ അഖിലാണ്ഡാ മ്മാളും അയാളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധാഖ്യാനത്തിന് ഉചിതമായ ഭൂമിക സൃഷ്ടിക്കുക യാണ് ശ്രീരാമൻ ചെയ്തത് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

3.3.4 പാത്രസൃഷ്ടി

സംഭവപ്രധാനമായ കഥയാണ് ചിദംബരം. എങ്കിലും സുഘടിതമായൊരു ഇതിവൃത്തരൂപീകരണത്തേക്കാൾ പാത്രങ്ങളുടെ ഭാവാവിഷ്കാരത്തിനാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ മിഴിവേറിയിരിക്കുന്നത്. ഒരിടത്തും പേരെടുത്തു പറഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത 'അയാൾ' ആണ് ചിദംബരത്തിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രം. 'അയാൾ' എന്ന പാത്ര സൃഷ്ടി ആത്മകഥാപാത്രവത്ക്കരണ (self characterisation)ത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടു ത്താനാവുക. 'അയാളുടെ' ബാഹ്യരൂപത്തെക്കുറിച്ച് യാതൊരു സൂചനയും പാഠ ത്തിൽ കാണാനാവുകയില്ല. അയാളുടെ പ്രവൃത്തിയിലൂടെയും ആത്മഗതത്തിലൂ ടെയുമാണ് സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ വിവൃതമായിത്തീരുന്നത്. അഖിലാണ്ഡാമ്മാൾ, വെച്ചാപുരി തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നതും 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രം തന്നെയാണ്.

പോർട്ട്ബ്ളെയർ പട്ടണത്തിൽ താമസിച്ചിരുന്ന കാലത്ത് 'അയാൾ' തന്റെ കീഴ്ജീവനക്കാരനായ വെച്ചാപുരിയുടെ ഭാര്യയായ അഖിലാണ്ഡാമ്മാളുമായി അടുപ്പം സ്ഥാപിക്കുന്നു. ആ ബന്ധം വെച്ചാപുരി കണ്ടുപിടിക്കുന്നതോടെ പ്രാണ രക്ഷാർത്ഥം അവിടെനിന്ന് ഒളിച്ചോടുകയും അഖിലാണ്ഡാമ്മാളെ ഭർത്താവ് വെട്ടി നുറുക്കിയെന്നറിഞ്ഞിട്ടും അവളെ ഉപേക്ഷിച്ച് സ്ഥലം മാറ്റം വാങ്ങി അപവാദപ്രചര ണത്തിൽനിന്നും രക്ഷ നേടുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ സ്വാർത്ഥനും ഭീരുവുമായ അയാൾക്ക് പിന്നീട് കുറ്റബോധത്തിൽനിന്നും രക്ഷ നേടാനാവുന്നില്ല. അത് മദ്യ പാനത്തിലും മറ്റും മുഴുകി സ്വന്തം ശരീരത്തെയും മനസ്സിനെയും നശിപ്പിക്കുന്നതി ലേക്കാണ് അയാളെ എത്തിക്കുന്നത്. ഈഗോ(Ego)യും ഇദ്ദും(id) തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് ഇവിടെ നടക്കുന്നത്. സുഖതത്വത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഇദ്ദിലെ ജന്മ വാസനക്ക് വിധേയനായിപോയെങ്കിലും സമൂഹം നിർമ്മിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന സാന്മാർഗ്ഗികതത്വത്തെ ഉലംഘിച്ചു എന്ന ചിന്ത അയാളിൽ ആത്മസംഘർഷം നിറ ക്കുന്നു. വെച്ചാപുരിയുടെ ആത്മഹത്യ അയാളിൽ കടുത്ത കുറ്റബോധമാണ് ഉള വാക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം തന്റെ ഭീരുത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തിരിച്ചറിവ് ആത്മനിന്ദ

സമ്മാനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വെച്ചാപുരിയെന്ന പാവപ്പെട്ട മനുഷ്യനോടും അഖിലാണ്ഡാമ്മാളിനോടും കടുത്ത അനീതി കാണിച്ചിട്ടും അയാൾ ഒരു ഋണാത്മക കഥാപാത്രമായി മാറാത്തത് അയാൾ അനുഭവിക്കുന്ന ആത്മസംഘർഷം തീവ്രമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടാണ്.

> 'മനസ്സിന് സ്വസ്ഥതയോ, അയാൾ പിന്നേയും ചിരിച്ചു. ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾക്കൊത്ത് വളച്ചൊടിച്ചപ്പോഴൊക്കെ മനസ്സ് എന്ന ഒന്നിനെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചിട്ടുണ്ടോ, മോക്ഷമോ, തനിക്ക് വേണ്ടി പാപം പങ്കിടാൻ വന്ന ആരുടെയെങ്കിലും മോക്ഷത്തിന് താൻ ഇന്നുവരെ പ്രാർത്ഥിച്ചിട്ടുണ്ടോ?[72]

അതുവരെ അനുഭവിച്ചു തീർത്ത ജീവിതത്തോടുള്ള ശക്തമായ വെറുപ്പ് അയാൾ നേടിയ സ്വയാവബോധത്തിന്റെ തെളിവാണ്. കാമശമനാർത്ഥവും ഏകാകിതാനിവാരണാർത്ഥവും രൂപം കൊണ്ട ഒരടുപ്പം മാത്രമേ അയാൾക്ക് അഖിലാണ്ഡമ്മാളെ പിരിയുന്നത് വരെ ഉണ്ടായിരുന്നതെങ്കിൽ പിന്നീട് അത് പതിയെ പതിയെ തീവ്രമായൊരു പ്രണയമായി പരിണമിക്കുന്നു. അവളുടെ നാട്ടിലെ മേൽവിലാസം അണുകിട തെറ്റാതെ മനസ്സിൽ സൂക്ഷിച്ചുവയ്ക്കുവാനും വീണ്ടും കണ്ടുമുട്ടിയേക്കാമെന്ന പ്രത്യാശയിൽ ചിദംബരം സന്ദർശിക്കുവാനും അയാളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുത കുറ്റബോധം മാത്രമല്ലെന്ന് വ്യക്തം.

> 'നരച്ച തലമുടിക്കുള്ളിൽ, ചീർത്ത മടക്കുകൾ വീണ കവിൾത്തടങ്ങളിൽ അവൾ എവിടെയെങ്കിലും തന്റെ പാപ്പയെ ഒളിച്ച് പിടിക്കുന്നുണ്ടോ?[73]

വർഷങ്ങൾക്കിപ്പുറവും തന്റെ പഴയകാല അവിഹിതബന്ധത്തിലെ പങ്കാളിയെ 'തന്റെ പാപ്പ' എന്ന് അയാൾക്ക് സംബോധന ചെയ്യുവാൻ പറ്റുന്നു എന്നത് പ്രസ്തുത ബന്ധത്തിന്റെ കാലാന്തരത്തിൽ സംഭവിച്ച ധനാത്മകമായൊരു പരിണാമത്തെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

അഖിലാണ്ഡാമ്മാളുടെ പാത്രസൃഷ്ടി അന്യകഥാപാത്രവൽക്കരണത്തെയാണ് പിൻതുടർന്നിരിക്കുന്നത്. 'അയാൾ' എന്ന ആഖ്യാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നത്. തുടക്കത്തിൽ അവൾ നിസ്സാഹയത, ഏകാകിക, തുടങ്ങിയ അവസ്ഥകളെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെങ്കിലും പിന്നീട് സ്വേച്ഛാതല്പരയും തന്റേടിയുമായി രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുന്നു.

> 'ഒരു വൻ ചുമട് തലമുടിയുണ്ടെന്നതൊഴിച്ചാൽ ആകർഷിക്കത്തക്കതൊന്നും അവളിൽ ഇല്ലായിരുന്നു. യുവതി എന്നു പറയുന്നതിലും ഭേദം ഒരു വലിയ പെൺകുട്ടിയെന്നതായിരിക്കും.'[74]

ഇങ്ങനെയാണ് ആഖ്യാതാവിന് അവളെ ആദ്യം കണ്ടപ്പോൾ തോന്നിയത്. എന്നാൽ ഭർത്താവിനോടൊപ്പം ലേബർ ബാരക്കിലേക്ക് താമസം മാറിയശേഷം അയാൾ ക്ഷണിക്കാതെ തന്നെ അർദ്ധരാത്രി അയാളുടെ വീട്ടിൽ എത്തുന്ന തിലൂടെ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ഒരു മുതിർന്ന യുവതിയിലേക്കുള്ള തന്റെ മാറ്റ ത്തെയാണ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. ഭർത്താവിനാൽ പൂരിതമാക്കാനാകാതെ പോയ ശാരീരികവും മാനസികവുമായ തൃഷ്ണകൾ അവളെ അസ്വസ്ഥയാക്കുന്നു. കുറ്റബോധം ഏതുമില്ലാതെ സമൂഹം കല്പിച്ച സദാചാരസീമകളെ നിർഭയം ലംഘിച്ച് തന്റെ സ്ത്രൈണകാമനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ അവൾ തയ്യാറാവുന്നു. ഭർത്താവ് വെട്ടിനുറുക്കിയിട്ടും അയാളെ നിർദ്ദയം ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടും അഖിലാ ണ്ഡാമ്മാൾ മരണത്തിന് കീഴടങ്ങാതെ പിടിച്ചുനിൽക്കുന്നു. അവളുടെ ചങ്കൂറ്റത്തി ന്റെയും അതിജീവനത്വരയുടെയും സാക്ഷ്യപത്രം എന്ന നിലയിലാണ് കഥാ ന്ത്യത്തെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

'അയാൾ' അഖിലാണ്ഡാമ്മാളിനെയാണ് ചിദംബരത്തെ തെക്കേ ഗോപുരന ടയിൽ വെച്ച് കണ്ടുമുട്ടുന്നതെന്നതിൽ വ്യക്തത വരുത്തുവാൻ ആഖ്യാതാവ് തയ്യാ റാവുന്നില്ല. എന്നാൽ അങ്ങനെ സ്ഥിരീകരിക്കുവാൻ വക നൽകുന്ന സൂചകങ്ങൾ ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിക്ഷേപിച്ചുവയ്ക്കുവാനും വിസ്മരിക്കുന്നില്ല. സ്വരസാമ്യത കൊണ്ടും സരസതകൊണ്ടും മാത്രമല്ല ആ സ്ത്രീ അയാളുടെ പാപ്പയാണെന്ന സംശയം ജനിപ്പിക്കുന്നത്. കഴുത്തിൽ മഫ്ളേർ ചുറ്റി, കൈ കെട്ടിയാണ് അവരുടെ ഇരിപ്പെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതിനോട് വെച്ചാപുരിയുടെ വെട്ടേറ്റ് അഖിലാണ്ഡാ മ്മാളുടെ കഴുത്തിൽ ഗുരുതരമായ മുറിവുണ്ടായെന്നും കയ്യിലെ രണ്ട് വിരലുകൾ നിശ്ശേഷം അറ്റുപോയെന്നുമുള്ള മുൻവിവരണത്തെ കൂട്ടിവായിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരി ക്കൽ തനിക്ക് അഭികാമ്യനായിരുന്ന പുരുഷനെ വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം കണ്ടപ്പോൾ സ്വന്തം സ്വത്വത്തെ വെളിപ്പെടുത്താൻ പോലും തയ്യാറാകാതെ നിഷ്കരുണം ആട്ടി യകറ്റുവാൻ അവളെ പര്യാപ്തയാക്കിത്തീർന്നത് മരണത്തോടും ഏകാകിതയോടും മല്ലിട്ട് നേടിയെടുത്ത ആന്തരികകരുത്താണെന്നു വ്യക്തം.

ചെരുപ്പുകുത്തിയുടെ രൂപത്തിൽ അഖിലാണ്ഡാമ്മാൾ കഥയിലേക്ക് നടത്തുന്ന പുനഃപ്രവേശം ആഖ്യാനഘടനയെ സംവാദാത്മകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. സ്ത്രീയെ ഉപഭോഗവസ്തുവാക്കി മാറ്റിയ സാമൂഹികാനീതിക്കെതിരെയും പുരുഷ കേന്ദ്രീകൃതവ്യവസ്ഥയുടെ സ്വാർത്ഥ താല്പര്യങ്ങൾക്കെതിരെയും മൂകമെങ്കിലും സുശക്തമായ ചോദ്യങ്ങൾ ഉയർത്തുവാൻ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന് സാധ്യ മാകുന്നുണ്ട്. അതിലൂടെ ചിദംബരം എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനലക്ഷ്യത്തെ സ്ഫുടീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് എന്ന് പറയാം. അറക്കമില്ലിലെ തൊഴിലാ

ളിയും അഖിലാണ്ഡാമ്മാളുടെ ഭർത്താവുമായ 'വെച്ചാപുരി' കഥയിലെ ഒരു നിർണ്ണായകകഥാപാത്രം തന്നെയാണ്. കഥയിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ ഗതി നിർണ്ണയിക്കുന്നത് പ്രസ്തുതകഥാപാത്രമാണ്. വെച്ചാപുരി അഖിലാണ്ഡാമ്മാളിനെ വിവാഹം കഴിച്ച് നാട്ടിൽനിന്ന് പോർട്ട്ബ്ളയറിലേക്ക് കൊണ്ട് വരുന്നതാണ് കഥാജനകമായിത്തീരുന്ന യഥാർത്ഥ സംഭവം എന്നു കാണാം. അയാളും അവളും കണ്ടുമുട്ടുന്നതും അവിഹിതബന്ധത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നതും വെച്ചാപുരിയ്ക്ക് ഭാര്യയെ വെട്ടിക്കൊന്ന് ആത്മഹത്യചെയ്യേണ്ടി വരുന്നതുമൊക്കെ അതുകൊണ്ടാണ്. സ്വന്തം നാടിനെയും വീട്ടുകാരെയും ഉപേക്ഷിച്ചു വന്ന അഖിലാണ്ഡാമ്മാളുടെ വിരഹവേദനയെ ശമിപ്പിക്കുവാനോ പുതിയ ജീവിതത്തിൽ വേരുറപ്പിക്കുവാൻ അവളെ പ്രാപ്തയാക്കുവാനോ വെച്ചാപുരി ശ്രമിക്കുന്നില്ല. ഭർത്താവിന്റെ നിസ്സംഗ്ഗതയും കരുതലില്ലായ്മയുമാണ് അവളെ ഏകാകിയാക്കിത്തീർക്കുന്നതും അന്യപുരുഷനിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുന്നതും. ഭാര്യയെ ലൈംഗികമായി തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതിലും പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം പരാജിതനായിത്തീരുന്നതിന്റെ സൂചനയാണ് അവൾ അർദ്ധരാത്രിയിൽ പൂർവ്വകാമുകനെ തേടിപ്പോകുന്നതിൽനിന്നും ലഭിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഭാര്യയുടെ ജാരനെ കണ്ട മാത്രയിൽ അയാളെ കൊല്ലുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന വെച്ചാപുരി അയാൾ ഉന്നതോദ്യോഗസ്ഥനാണെന്ന വസ്തുതയെ പരിഗണിക്കുന്നേയില്ല. വിധിയെന്ന് സമാധാനിക്കാനോ നിവൃത്തികേടിനാൽ മൗനസമ്മതം പുലർത്തുവാനോ വെച്ചാപുരി തയ്യാറായില്ലെന്ന് സാരം. തന്റെയും ഭാര്യയുടെയും ഇടയിലേക്ക് കയറി വന്ന അധികാരത്തെ അംഗീകരിക്കുവാൻ വെച്ചാപുരി ഒരുക്കമല്ലായിരുന്നു. കഥാഘടനയിൽ പ്രധാനകഥാപാത്രത്തെ പ്രതിരോധിക്കുന്ന കഥാപാത്രം (Antogonisit) എന്ന നിലയിലാണ് 'വെച്ചാപുരി' യുടെ സ്ഥാനം എന്നു കാണാം. സ്വപത്നിയിൽ നിന്ന് നേരിട്ട വഞ്ചനയെ ചെറുക്കാനാവാതെ അവളെ വെട്ടിക്കൊലപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന വെച്ചാപുരി അയാളിലെ ആത്മാഭിമാനത്തിന്റെ ഉയർന്ന തോതിനെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. എന്നാൽ പ്രസ്തുത പ്രവൃത്തിയിൽ മനം നൊന്ത് സ്വയം ജീവനൊടുക്കുവാനുള്ള വെച്ചാപുരിയുടെ തീരുമാനം ഭാര്യയോടുള്ള നിസ്സീമമായ സ്നേഹത്തെയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ നിസ്സഹായമായ മനുഷ്യാവസ്ഥയെ പ്രതിനിധീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് വെച്ചാപുരി എന്ന കഥാപാത്രം ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത് എന്ന് കാണാം. വെച്ചാപുരിയുടെ പ്രസ്തുത പ്രവൃത്തികൾ 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പിൽക്കാലജീവിതദുരന്തത്തിനും കാരണമായി മാറുന്നു. അതുപോലെ ആഖ്യാതാവിനെ പുണ്യസ്ഥലസന്ദർശനങ്ങൾക്ക് പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഡോക്ടറും ചിദംബരസന്നിധിയിലെ ഘനഗാത്രനായ സ്വാമിയും അറ്റ്ലാന്റേബേയി

ലേക്ക് പുതിയ ജോലി തരപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്ന അയാളുടെ മേലുദ്യോഗസ്ഥനും നിർണായകമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെയാണ്.

3.3.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

യാത്ര, ഓർമ്മ എന്നീ സങ്കേതങ്ങളെയാണ് ചിദംബരത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിനായി സി.വി. ശ്രീരാമൻ ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. വേദനിപ്പിക്കുന്ന ഓർമ്മകളിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടാനായി മദ്യപാനത്തിൽ അഭയം പ്രാപിക്കുകയും അത് സമ്മാനിച്ച ശാരീരികവും മാനസികവുമായ വ്യാധികളിൽനിന്ന് മോചനം നേടാനായി അയാൾ കാലത്തിലൂടെ മുൻപോട്ടു നടത്തുന്ന യാത്രയാണ് 'ചിദംബരം' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തെ സാധ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നതെങ്കിൽ 'ചിദംബര'ത്തിലെ അമ്പലക്കുളപ്പടവിലിരുന്ന് അയാൾ ഓർമ്മകളിലൂടെ പിന്നോട്ടു നടത്തുന്ന യാത്രയാണ് ആഖ്യാനഘടനയെ അർത്ഥവത്താക്കി മാറ്റുന്നതെന്ന് കാണാം. കഥയ്ക്ക് ആസ്പദമായ സംഭവങ്ങളിലൊക്കെയും വഴിത്തിരിവുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് 'യാത്ര'കളാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അഖിലാണ്ഡാമ്മാൾ, ഭർത്താവിനൊപ്പം നാട്ടിൽനിന്നും പോർട്ട്ബ്ളയർ പട്ടണത്തിലെ ഹെഡോവിലേക്ക് നടത്തുന്ന യാത്രയ്ക്കും വിധവയായി നാട്ടിലേക്ക് തിരിച്ചു നടത്തുന്ന യാത്രയ്ക്കും ഇടയിലാണ് അവളുടെയും ആഖ്യാതാവിന്റെയും ജീവിതത്തിലെ സുപ്രധാനസംഭവങ്ങളൊക്കെയും നടക്കുന്നത്. അവർ പരസ്പരം താമസയിടങ്ങളിലേക്ക് നടത്തുന്ന അഗമ്യഗമനവും ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ നിർണ്ണായകമാണ്. ഒടുവിൽ ആഖ്യാതാവ് നടത്തുന്ന ചിദംബരം യാത്രയാകട്ടെ അവരുടെ പുനഃസമാഗമത്തിന് കാരണമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. യാത്ര എന്നത് രതിയുടെയും മൃതിയുടെയും പ്രതീകമായിരിക്കുന്നതോടൊപ്പം സവിശേഷമായൊരു സങ്കേതമായിത്തന്നെ ആഖ്യാനഘടനയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നതായാണ് ചിദംബരത്തിൽ കാണുവാൻ സാധിക്കുന്നത്. ഒരു സ്ഥലത്ത് നിന്ന് മറ്റൊരു സ്ഥലത്തിലേക്ക് കാലത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്ന സ്ഥാനാന്തരമാണ് 'യാത്ര' എന്നതിനാൽ പ്രസ്തുത ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥലികതയെയും കാലികതയെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ 'യാത്ര' എന്ന സങ്കേതം സുപ്രധാന പങ്കു വഹിക്കുന്നുവെന്ന് പറയാം.

കഥാകാല(sotry time)ത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളെ പാഠകാല(text time)ത്തേക്ക് പരിവർത്തിപ്പിക്കുവാനുള്ള ഒരു പ്രധാന ആഖ്യാനതന്ത്രമായാണ് 'ഓർമ്മ' ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ കടന്നുവരുന്നത്.

> 'തെക്കെ ഗോപുരനടയിലൂടെ കയറി വന്നപ്പോൾ തോന്നിയ ചിന്തകൾ അയാളുടെ മനസ്സിൽ നിന്നും സ്ഥലമൊഴിയുന്നില്ല. മറക്കാൻ ശ്രമിക്കുതോറും നാനാമുഖ മായി ചിന്താവ്യൂഹങ്ങൾ ആക്രമിച്ചുകയറുന്നു.'[75]

ഇങ്ങനെയാണ് 'ചിദംബരത്തിലെ ഭൂതാഖ്യാനം (Analepsis) ആരംഭിക്കുന്ന ത്. ആഖ്യാതാവിന്റെ യാത്ര ഭൂതകാലം സമ്മാനിച്ച ആധികളെ ശമിപ്പിക്കുവാ നാണോ അതോ ത്വരിപ്പിക്കുവാനാണോ എന്ന സന്ദേഹത്തെ ജനിപ്പിക്കുവാനും പ്രസ്തുത സങ്കേതത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവ ങ്ങളുടെ മധ്യഭാഗത്തുനിന്ന് ആരംഭിക്കുന്ന ഇൻ മീഡിയാസ് റെസ് (കഥാമധ്യാരം ഭം) സങ്കേതവും അനുവാചകന്റെ ആകാംക്ഷയെ ത്വരിപ്പിക്കുവാനായി ശ്രീരാമൻ ചിദംബരത്തിൽ ഫലപ്രദമായി ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

അതുപോലെ കഥാന്ത്യത്തിൽ കാണുന്ന ചെരിപ്പു സൂക്ഷിപ്പുകാരി അഖിലാ ണ്ഡമ്മാളാണോ അല്ലയോ എന്നതിൽ അവ്യക്തത സൃഷ്ടിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നതും ഒരു സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ്. ഇത് അനുവാചകർക്കായി ആഖ്യാന ത്തിൽ അനുവദിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു വിടവ് ആണ്. അതിനെ 'പാഠ'(text)ത്തിൽ നിന്ന് സൂചികകൾ (indices)[76] കണ്ടെത്തി പൂരിപ്പിച്ചെടുക്കേണ്ട ഉത്തരവാദിത്വം അനുവാചകനിൽ നിക്ഷിപ്തമായിത്തീരുന്നു. കഥയിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംവേദന വിഘ്നം അനുവാചകപങ്കാളിത്തത്തെ ഉറപ്പുവരുത്തുവാനുള്ള ഒരു ഉപാധിയാ ണെന്ന് സാരം.

3.3.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

കഥയുടെ സുദൃഢമായ ഇതിവൃത്തഘടനയ്ക്ക് അനുയോജ്യമായ വിധ ത്തിൽ സംക്ഷിപ്തവും ധ്വനനസാധ്യതയുള്ളതുമായ ഭാഷയാണ് ശ്രീരാമൻ 'ചിദം ബര'ത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രമായ അയാളുടെ വ്യാധിയും ആധിയും അകറ്റുവാനുള്ള ഉപാധി എന്ന നിലയിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രസന്ദർശനത്തിന് 'ചിദംബരം' തന്നെ തിരഞ്ഞെടുത്തതിന്റെ പ്രസ ക്തിയെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ അയ്യപ്പദീക്ഷിതരുടെ വരികളെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് കഥയി ലേക്ക് പ്രവേശകം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിലൂടെ നിസ്സാരമായി ശ്രീരാമന് സാധിച്ചിരി ക്കുന്നു എന്നതുതന്നെ പ്രസ്തുത കഥയുടെ ശില്പമികവിനെയാണ് കുറിക്കുന്നത്. അതുപോലെ കഥാശീർഷകവും ദ്വയാർത്ഥസൂചകമാണ്. തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രം എന്നതിനോടൊപ്പം ആഖ്യാതാവിന്റെ 'ചിത്താകാശ'മെന്ന അർത്ഥതലത്തെ കൂടെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പ്രസ്തുതശീർഷകം ആഖ്യാനയിടത്തെ കൂടെ വ്യഞ്ജിപ്പിച്ചുകൊ ണ്ടാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. കഥയുടെ അന്തർഭാവത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ അത്യ

ന്തം യുക്തമായി ഉപയോഗപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനഭാഷതന്നെയാണ് 'ചിദംബര'മെന്ന കഥയെ സുഘടിതവും ഏകാഗ്രവുമായൊരു രചനശില്പമാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നത്. 'പാഠ'(text)ത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന ഓരോ വാക്യവും വ്യഞ്ജകത്വശേഷിയുള്ള താണ്.

'വെയിൽ തളർന്നിട്ടില്ല. വാടാൻ തുടങ്ങിയതേയുള്ളൂ'.[77]

കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയ്ക്കായി ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ സൂചിക 'അയാൾ' എന്ന പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ അവസ്ഥാവിശേഷത്തെ കൂടി വ്യംഗമായി പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നുണ്ട് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. വർണ്ണാവർത്തനം കൊണ്ട് താളാത്മകമായിരിക്കുന്ന പ്രസ്തുത സൂചിക പാഠകാലത്തെ (text time) സ്പഷ്ടമാക്കുന്നതിന് ഒപ്പം കരൾവ്യാധികൊണ്ടും കുറ്റബോധം, ആത്മനിന്ദ എന്നിവകൊണ്ടും ശരീരവും മനസ്സും ഒന്നിച്ച് വാടിപ്പോയ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഉള്ളിലെ തളർച്ച ബാധിക്കാതെ പ്രണയോന്മാദത്തെയും ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ അഖിലാണ്ഡാമ്മാളുടെ അവസ്ഥയെ ആലേഖനം ചെയ്യുന്ന 'പറിച്ചു നട്ട ചെടിയുടെ വാട്ടം' ആ മുഖത്തുണ്ടായിരുന്നു എന്ന വാക്യത്തിലൂടെ അവൾക്ക് സ്വന്തം ഗ്രാമത്തെയും വീട്ടുകാരെയും പിരിഞ്ഞ് അന്യനാട്ടിലെത്തപ്പെട്ടതിലുള്ള വിഷമാധിക്യത്തെ സ്ഫുരിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം പുതിയ മണ്ണിൽ വേരുകളാഴ്ത്തി ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചുവരുവാൻ അവളെ പ്രാപ്തയാക്കുവാനുള്ള നവവരന്റെ കടമയേയും വ്യംഗിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രീരാമന് കഴിയുന്നുണ്ട്. വെച്ചാപുരി പ്രസ്തുത കടമയെ നിറവേറ്റുവാൻ ശ്രമിക്കാതെ പോയതാണ് പിന്നീട് അവരുടെ സംഭവിച്ച എല്ലാ ദുരന്തങ്ങൾക്കും കാരണമായി ഭവിക്കുന്നത്.

> 'ഇന്ന് പോർട്ട് ബ്ലെയർ പട്ടണവും അറ്റ്ലാന്റോബെയിലെ സെറ്റിൽമെന്റ് സ്ഥലങ്ങളും നോക്കിയിരിക്കെ, ശീഘ്രതരമായി അകന്നുപോയ ശരത്കാല മേഘപാളികൾ പോലെ തോന്നുന്നു.'[78]

മൃദു, ഘോഷം, കമ്പിതം, അനുനാസികം എന്നീ വർണ്ണങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ആവർത്തനത്തിലൂടെ ചടുലമായ ആഖ്യാനവേഗത്തെ അനുവാചകകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കി നൽകുവാൻ ആഖ്യാതാവിന് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഭൂതകാലദൃശ്യങ്ങളെ അനായാസകരമായി ആഖ്യാനകാലത്തിലേക്ക് കൊരുത്തുവയ്ക്കുവാൻ സവിശേഷമായ ചലനബിംബാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ ഇവിടെ സാധ്യമായിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ 'ശീഘ്രതരമായി അകന്നുപോയ ശരത്കാല മേഘപാളികൾ' എന്ന പ്രയോഗത്തെ കഥാശീർഷകത്തോട് ചേർത്ത് വെച്ച് വായിക്കുമ്പോഴാണ് ആഖ്യാനത്തിന് കൂടുതൽ മൂർത്തത സംഭവിക്കുന്നത് എന്ന് കാണാം.

സവിശേഷമായ ബിംബകല്പനകൾക്കൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായ കഥയാണ് 'ചിദംബരം'. വാക്കുകളിലൂടെ എത്ര വർണ്ണിച്ചാലും പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത വിധം സൂക്ഷ്മമമായി നിൽക്കുന്ന കഥയുടെ അന്തർഭാവത്തെ ഉചിത ബിംബങ്ങളുടെ സംക്ഷിപ്തതകൊണ്ടാണ് ശ്രീരാമൻ ആവിഷ്കാരവിധേയമാക്കി യിരിക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ ഭാഷയ്ക്ക് ഒതുക്കവും ധ്വനനശേഷിയും തീക്ഷ്ണ തയും നൽകുന്ന ബിംബങ്ങളെ സെമിനൽ ഇമേജ് (seminal image) എന്ന് വിളി ക്കാമെന്ന് സ്പെൻഡർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[79]

'അയാളും' അഖിലാണ്ഡാമ്മാളും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ അനുക്രമമായ വളർച്ചയെയും ഗാഢതയെയും അനുവാചകർക്ക് സ്പഷ്ടമാകുംവിധം എങ്ങനെ യാണ് ശ്രീരാമൻ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നതിൽ നിന്ന് തന്നെ അദ്ദേഹ ത്തിന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ വൈശിഷ്ട്യം അനാവൃതമായിത്തീരുന്നുണ്ട് എന്നു കാണാം.

> 'ആദ്യമൊക്കെ അയാൾ അവളെ അഖിലാണ്ഡാമ്മാൾ എന്നു വിളിച്ചു. പിന്നെ അഖിലാമ്മാൾ എന്നും. ഒടുവിൽ അവൾ നിർബന്ധിച്ചപ്പോൾ പാപ്പാ എന്നും . . . ചുണ്ടുകൾ കവിളിൽ ഓടി നടന്നപ്പോൾ അറിയാതെ തന്നെ വിളിച്ചുപോയി . . എന്റെ പാപ്പാ . . .[80]

ശക്തവും തീവ്രവുമായ ലൈംഗികതയെ അതേ ഗാഢതയോടെ അനുവാച കന് അനുഭവവേദ്യമാക്കിക്കൊടുക്കുവാൻ പ്രസ്തുത സ്പർശബിംബത്തിന് സാധ്യ മാവുന്നുണ്ട്. 'പാഠ'(text)ത്തിൽ വരികളിലും പുറങ്ങളിലുമായി പരത്തിപ്പറഞ്ഞാലും വ്യക്തമാകാനിടയില്ലാത്ത ഒരു സങ്കീർണ്ണബന്ധത്തിന്റെ ആരംഭത്തെയും വളർച്ചയെ യുമാണ് രണ്ടോ മൂന്നോ വാക്യങ്ങളിലായി ശ്രീരാമൻ നിഷ്പ്രയാസം ഒതുക്കി അവ തരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.പരപുരുഷന്റെ ഭാര്യയെന്ന അകൽച്ചയും ആദരവും 'അഖിലാ ണ്ഡാമ്മാളി'ൽ സ്ഫുരിക്കുമ്പോൾ പ്രസ്തുത പേരിന്റെ കുറഞ്ഞുവരുന്ന ദൈർഘ്യം വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന അടുപ്പത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. 'പാപ്പ'യെന്ന ഓമന പ്പേര് വിളിക്കുവാൻ അയാളെ നിർബന്ധിക്കുവാൻ മാത്രം സ്വാതന്ത്ര്യവും ഇണ ക്കവും അവൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് ദൃഢത പൂണ്ടുവരുന്ന ബന്ധത്തെ സൂചിപ്പിക്കു ന്നു. അതിന്റെ കൂടെ 'എന്റെ' എന്ന് കൂടെ അയാൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ ശാരീരി കവും മാനസികവുമായി ലയനം സിദ്ധിച്ച ഒരു സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിന്റെ പ്രകാ ശനം സാധ്യമായിത്തീരുകയാണ്.

അതുപോലെ വെച്ചാപുരി 'അയാളുടെയും' അഖിലാണ്ഡാമ്മാളിന്റെയും അവിഹിതബന്ധം കണ്ടുപിടിക്കുന്ന രാത്രിയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാനവും

അത്യന്തം സവിശേഷമായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. അറക്കപ്പൊടിയുടെയും വിയർപ്പിന്റെയും ഗന്ധമായാണ് വെച്ചാപുരി ആദ്യമായി ആഖ്യാനത്തിൽ അടയാളപ്പെടുന്നത്. ഇവിടെ വെച്ചാപുരിയുടെ തൊഴിലാളിസ്വത്വമാണ് പ്രസ്തുത ഘ്രാണബിംബത്തിലൂടെ വിവൃതമായിത്തീരുന്നത്. വിയർപ്പിന്റെ ഗന്ധത്തിന് പകരം പെർഫ്യൂം സുഗന്ധവമായി മറുവശത്ത് നിൽക്കുന്ന ഉയർന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥനാണ് ജാരൻ എന്നത് ഇവിടെ വ്യംഗ്യമാക്കപ്പെടുന്നു.

സമൂഹത്തിലെ ഉന്നതശ്രേണിയും കീഴ്ശ്രേണിയും തമ്മിലും ധർമ്മവും അധർമ്മവും തമ്മിലും ഉള്ള സംഘർഷം ഇതിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുകയാണ്. വെച്ചാപുരിയുടെ കാലടിശബ്ദത്തെ മരണത്തിന്റെ കുളമ്പടിയായി രൂപണം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ കഥാന്തരീക്ഷത്തിലേക്ക് ശക്തമായ ഭീതിയെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുവാൻ ആഖ്യാതാവിന് സാധ്യമായിട്ടുണ്ട്. വെച്ചാപുരി ആത്മഹത്യ ചെയ്ത വാർത്ത വിളറിയതും തണുത്തതും സദാ പിന്തുടരുന്നതുമായ ഒരു ഭീതിയായാണ് അയാളിൽ ആവേശിക്കുന്നത്. 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അമൂർത്തമായ മാനസികാവസ്ഥ പ്രസ്തുത ദൃശ്യ, ശ്രാവ്യ, സ്പർശബിംബങ്ങളിലൂടെ സംവേദനസാധ്യമായിത്തീരുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായി ഭാഷയെ സൂക്ഷ്മവ്യതിയാനങ്ങളോടെയാണ് 'ചിദംബര'ത്തിലുടനീളം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചിദംബരക്ഷേത്ര പരിസരമെന്ന ആദ്ധ്യാത്മികപശ്ചാത്തലമാണ് ആഖ്യാനയിട (narrative space)മായി കടന്നുവരുന്നത് എന്നതിനാൽ അപ്പയ്യദീക്ഷിതരുടെ വരികൾക്കൊപ്പം ഹൈന്ദവാദ്ധ്യാത്മകസൂചകങ്ങളായ പുരാണേതിഹാസ ശ്ലോകങ്ങൾകൊണ്ടും മറ്റു സംസ്കൃതപദങ്ങൾകൊണ്ടും ആഖ്യാനഭാഷണം വ്യതിരിക്തമായി നിൽക്കുന്നു.

> 'കാമ്യാനം കർമ്മണാം ന്യാസം
> സംന്യാസം കവയോ വിദുഃ'[81]

സർവ്വകർമ്മണാ ഫലത്യാഗം / പ്രാഹുസ്ത്യാഗം വിവക്ഷണാഃ എന്നാണ് ഈ ശ്ലോകത്തിന്റെ പൂർണ്ണരൂപം. പകൽവെളിച്ചത്തിൽ സ്വന്തം കാവിക്കുപ്പായത്തിലും കാവി പൈജാമയിലും കണ്ണുകൾ പതിഞ്ഞപ്പോൾ 'അയാൾ'ക്ക് അവജ്ഞയേക്കാളേറെ ലജ്ജ തോന്നിയ സന്ദർഭത്തിൽ ഉരുവിടുന്ന ശ്ലോകമാണിത്.

അഭിലഷണീയമായ പ്രവൃത്തികളിൽ നിന്ന് വിട്ടുനിൽക്കുന്നതും ഫലചിന്തയോടെയുള്ള കർമ്മങ്ങളെ ത്യജിക്കുന്നതുമാണ് സന്യാസം എന്ന് വിദുഷികളായ

കവികൾ അഥവാ സത്യദർശികൾ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട് എന്നാണ് ഈ ഗീതാശ്ലോകം അർത്ഥമാക്കുന്നത്. കേവലം ബാഹ്യാലങ്കാരങ്ങൾകൊണ്ട് മനുഷ്യമനസ്സിനെ മറച്ചുപിടിച്ച് സ്വായത്തമാക്കാവുന്ന ഒന്നല്ല സന്യാസം എന്ന് ആഖ്യാതാവ് സ്വയം ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ്. കാഷായവേഷം ധരിച്ച് പുണ്യസ്ഥലസന്ദർശനങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടും പഴയകാല ഓർമ്മകളെ വിസ്മൃതിയിൽ ആഴ്ത്താനാവാതെ കൂടുതൽ 'വികല്പങ്ങൾ'ക്ക് അടിപ്പെട്ട് പിന്നെയും വിനാശത്തിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്താനൊരുങ്ങുന്ന ഒരു മനുഷ്യജീവിയുടെ നിസ്സഹായാവസ്ഥയുടെ ലിഖിതമായ ആവിഷ്കാരമാണ് 'ചിദംബരം' എന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ ഈ ശ്ലോകവിശകലത്തിന്റെ ഉദ്ധാരണം കൊണ്ട് സാധ്യമായിരിക്കുന്നു. ഇതുപോലെ ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന മിക്ക മതാത്മകസൂചകങ്ങളും ആദ്ധ്യാത്മകലോകത്തെ കാപട്യത്തെ പ്രശ്നീകരിക്കുവാനാണ് ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുള്ളതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> 'ആത്മീയതയുടെ സംരക്ഷകരും വിതരണക്കാരുമായി സ്വയം സങ്കല്പിക്കുന്നവരെ അപഹസിക്കുന്നുവെങ്കിലും ആത്മീയതയെ ജീവിതത്തെ ചൂഴ്ന്നുനിൽക്കുന്ന അജ്ഞതയേയും അരക്ഷയേയും ഭേദിച്ച് ശാന്തിപഥത്തിലെത്താനുള്ള മനുഷ്യാത്മാവിന്റെ തൃഷ്ണയെ ഈ കഥാകൃത്ത് മാനിക്കുന്നുണ്ട്'[82]

എന്ന എൻ.പ്രഭാകരന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

ഭൗതികകാമനകൾ സമ്മാനിച്ച ആകുലചിന്തയെ ശമിപ്പിച്ച് സമാധാനപൂർണ്ണമായ മനസ്സും ലൗകികജീവിതവും കരസ്ഥമാക്കുവാനാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളേറെയും ആത്മീയതയിൽ അഭയം പ്രാപിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ബ്രാഹ്മാനുഭവം കരസ്ഥമാക്കി ജ്ഞാനം കൊണ്ട് കർമ്മത്തെ ശുദ്ധീകരിക്കുക എന്ന സന്ന്യാസലക്ഷ്യത്തേക്കാളുപരി അസ്വസ്ഥമായ മനസ്സിന്റെ താല്ക്കാലിക ശാന്തതയെയാണ് അവർ ലക്ഷ്യമിടുന്നതെന്ന് 'ചിദംബര'ത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്.

ആഖ്യാതാവിനെ ചികിത്സിക്കുന്ന ആലോപ്പതി ഡോക്ടർ കടന്നുവരുന്ന സംഭവവിവരണത്തിൽ മാനക ഉച്ചാരണം (received pronounciation) പിന്തുടരുന്ന ആംഗലേയ പദങ്ങളും വാക്യങ്ങളും നിറയുന്നതായി കാണാം. അതുപോലെ തമിഴ്നാട്ടിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ചിദംബരക്ഷേത്രത്തിലെ കരിങ്കൽ സ്തൂപങ്ങളിലെ തമിഴ് വാക്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് 'പാഠ'(text)ത്തിൽ സൂചനയുണ്ടെങ്കിലും കഥാന്ത്യത്തിൽ തമിഴ് സ്ത്രീയായ ചെരുപ്പുസൂക്ഷിപ്പുകാരിയുടെ ഭാഷണത്തെ (മിമറ്റിക് രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന) മലയാളത്തിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റം നടത്തിയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനഭാഷണവും ആത്മഗതവുമടങ്ങുന്ന പരി

വർത്തിത ഭാഷണ (transposed speech) രീതി പിന്തുടരുന്ന ചിദംബരത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിൽ പാഠകാല(text time)ത്തിൽ നടക്കുന്ന ഏകസംഭവമാണ് ചെരുപ്പുസൂക്ഷിപ്പുകാരിയും അയാളും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംവാദം എന്നുകാണാം. അനുവാചകസംവേദനത്തെ തമിഴ് ഭാഷാ പ്രയോഗംകൊണ്ട് ക്ലിഷ്ടമാക്കാതിരിക്കുവാനുള്ള ശ്രമമെന്നത് ഉപരിപ്ലവമായ ഒരു നിരീക്ഷണം മാത്രമേ ആവുകയുള്ളൂ. മലയാളിയായ ആഖ്യാതാവുമായി ദീർഘനാൾ സഹവാസം പുലർത്തിയ അഖിലാണ്ഡാമ്മാൾ തന്നെയാണ് ചെരുപ്പുസൂക്ഷിപ്പുകാരി എന്നതിനെ സമർത്ഥിക്കാൻ അവരുടെ മലയാള ഭാഷണം സഹായകരമാണെങ്കിലും അതിന് വരമൊഴിയുടെ വടിവാണുള്ളതെന്നത് ആഖ്യാനപരമായി സംഭവിച്ച പാളിച്ചയെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

3.4 പൊന്തൻമാട

സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഭാഷാസാരള്യംകൊണ്ടും ആഖ്യാനസവിശേഷത കൊണ്ടും ശ്രദ്ധേയമായ കഥയാണ് 'പൊന്തൻമാട'. ഒരു കർഷകന്റെ ജീവിതചരിതം പറഞ്ഞുപോകുന്ന കഥയെന്ന നിലയിലുള്ള പ്രാഥമികവായനയ്ക്ക് അപ്പുറം കേരളത്തിന്റെ ചരിത്രവും സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഒട്ടേറെ ഖണ്ഡങ്ങളെ ചേർത്തു വെച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു സമാന്തരധാരയും ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഉണ്ടെന്ന് പ്രസ്തുതകഥയുടെ ആഖ്യാനവിശകലനം വ്യക്തമാക്കുന്നു. 'പൊന്തൻമാട' കീഴാളജീവിതാവിഷ്കാരമായിരിക്കെ തന്നെ തികച്ചും വ്യതിരിക്തമായ ഒരു ജന്മി-കുടിയാൻ ബന്ധത്തിന്റെ ഹൃദയാവർജ്ജകമായ ആഖ്യാനം കൂടിയാണ്. അതോടൊപ്പം മലയാള ഭാഷയുടെ ചാരുതയേയും കേരളത്തിന്റെ കാർഷിക പാരമ്പര്യത്തെയും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന കഥയുമാണ്. ടി.വി.ചന്ദ്രൻ എന്ന സംവിധായകനാണ് പൊന്തൻമാടയെ അതേ പേരിൽ തന്നെ ചലച്ചിത്രമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. പൊന്തൻമാടയും ജന്മിയായ ശീമത്തമ്പുരാനും തമ്മിലുള്ള ഹൃദയബന്ധത്തെ കേന്ദ്രപ്രമേയമാക്കി ശ്രീരാമൻ രചിച്ചിട്ടുള്ള 'ശീമത്തമ്പുരാൻ' എന്ന കഥയെ 'പൊന്തൻമാട'യോട് സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രസ്തുത ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ തിരക്കഥ തയ്യാറാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ അനുവാദനമെന്ന നിലയിൽ ചലച്ചിത്രം പൂർണ്ണമായി വിജയിച്ചു എന്നു പറയാനാവില്ല. തിരക്കഥ ഇരുകഥകളിലേയും പ്രമേയങ്ങളെയും കഥാപാത്രങ്ങളെയും പശ്ചാത്തലങ്ങളെയും അതുപോലെ തന്നെ പിന്തുടരുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ കഥകളുടെ ആന്തരികഘടനയിലുള്ള ബഹുസ്വരതയെ ചലച്ചിത്രത്തിലേക്ക് ഉൾച്ചേർക്കുവാൻ സംവിധായകന് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ശീമത്തമ്പുരാനും പൊന്തൻമാടയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മവശങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാനും കാർത്തു പൊന്തൻമാടയിൽ നിന്ന് അകന്നുപോകുവാനുണ്ടായ കാരണങ്ങളെ തിരയുവാനും

ശ്രമിച്ചു എന്നതിന് അപ്പുറം അത് കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായ ചരിത്രബന്ധങ്ങളെയും അതുയർത്തുന്ന സംവാദാത്മകതയെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിൽ ദയനീയ പരാജയമായിത്തീരുകയാണുണ്ടായത്.

3.4.1 ഇതിവൃത്തം

പടവ് സംഘം ഓഫീസിൽ നടക്കുന്ന കൃഷിസംബന്ധമായ ചർച്ചയ്ക്ക് കാതോർത്ത് കൊണ്ട് സമീപത്തെ വെട്ടുവഴിയിൽ ഓരം ചാരിയിരിക്കുന്ന പൊന്തൻമാടയെന്ന വൃദ്ധനെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. യോഗം പിരിഞ്ഞിറങ്ങി വരുന്ന ഗോപിത്തമ്പ്രാനോടും ഇല്ലത്തെ കാര്യസ്ഥനായ അപ്പു മേലാനോടും അത്തവണ കൃഷിയിറക്കുന്നതിൽ തീരുമാനമുണ്ടായോ എന്ന് അന്വേഷിക്കുന്ന മാടയ്ക്ക് നിരാശാജനകമായ മറുപടിയാണ് ലഭിക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ കാർഷിക മേഖലയെ തകർത്തുകളഞ്ഞ ഭൂപരിഷ്കരണ നിയമത്തിലെ പൊള്ളത്തരങ്ങളെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടി ഗോപിത്തമ്പ്രാൻ പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്നു. താൻ ഒരുപാട് കാലം പണിത കോൾനിലം തരിശിടുവാൻ പോകുകയാണെന്ന അറിവ് മാടയെ വല്ലാതെ വേദനിപ്പിക്കുന്നു. അയാൾ അവിടെനിന്നും നേരെ പുഞ്ചപ്പാടത്തിന് അരികെയുള്ള കാരമരച്ചുവട്ടിൽ ചെന്നിരുന്ന് ഗതകാലസ്മരണങ്ങൾ അയവിറക്കുന്നു. മാമ്പരുവീട്ടിലെ വല്ലി ആളായിരുന്ന മാട മാണ്ട്യാരുടെ നിർദ്ദേശാർത്ഥം നീർനായയുടെ വിസർജ്ജ്യം തേടി (മാമ്പരുടെ കുടിനിർത്താനുള്ള കുറുങ്കൗശലം) ചുള്ളിത്തുരുത്തിലേക്ക് പോകുംവഴിയാണ് തവളക്കുഴിപ്പാടത്തിന്റെ ജന്മിയായ ശീമത്തമ്പുരാനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നതും അവിടുത്തെ അടിയാനായി മാറുന്നതും. ഇണയായി കടന്നുവന്ന കാർത്തുവും ഉടയോനായി കൂടെ നിന്ന ശീമത്തമ്പുരാനും അയാളുടെ ജീവിതത്തിൽ നിന്നിറങ്ങിപ്പോവുന്നതോടെ മാട തനിച്ചാവുന്നു.പുഞ്ചപ്പാടത്ത് വിതയ്ക്കുകയും മെതിയ്ക്കുകയും ചെയ്ത സുവർണ്ണകാലത്തെ കുറിച്ചോർക്കുമ്പോൾ മാടയുടെ ചെവിയിൽ ചക്രം ചവിട്ടിന്റെ താളം പ്രതിധ്വനിക്കുന്നു. ഓർമ്മകളിൽ സ്വയം നഷ്ടപ്പെട്ട് ചക്രം ചവിട്ടിയിരുന്ന മാടയെ നമ്പുണ്ണി ആശാരി വിളിച്ചുണർത്തുന്നു. അവർക്കിടയിലേക്ക് അപ്പുമേലാൻ കൂടെ വന്നുചേരുന്നു. മൂന്നു വൃദ്ധരും അസന്ദിഗ്ധമായ ഭാവിയെക്കുറിച്ചോർത്ത് അനന്തതയിലേക്ക് കണ്ണുനട്ടു നിൽക്കുമ്പോൾ കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

3.4.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

ഒട്ടേറെ കഥാതന്തുക്കൾ കൊണ്ട് സങ്കീർണ്ണമായിരിക്കുമ്പോഴും ഒരു ചെറുകഥയുടെ ഒതുക്കവും മുറുക്കവും പൊന്തൻമാടയുടെ ആഖ്യാനഘടന കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നത് വീക്ഷണസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉചിതമായ തിരഞ്ഞെടുപ്പുനിമിത്തമാണ്.

കഥയുടെ രൂപഭാവഘടനയെയും ഭാഷാശില്പത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രസ്തുത വീക്ഷണകോണിന് സുപ്രധാനമായ പങ്കാണ് വഹിക്കുവാനുള്ളത്. 'പൊന്തൻമാട' എന്ന പ്രധാനകഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തി കഥ പറയുന്ന പ്രഥമപുരുഷ വീക്ഷണരീതി (third person point of view)യാണ് ഈ കഥയിൽ ശ്രീരാമൻ ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്.

പൊന്തൻമാടയുടെ ചിന്തകളിലൂടെയുള്ള ബോധധാരാഖ്യാനം (Stream of consciousness)[83] കഥയെ ശക്തമായ ഒരു വൈകാരികാനുഭവമാക്കി മാറ്റുന്നു.

'പൊന്തൻമാട'യിലുള്ളത് പ്രത്യക്ഷ സ്വഗതം[84] (direct interior monologue) അല്ല. മറിച്ച് ഒരു ബാഹ്യവീക്ഷകന്റെ സ്ഥാനം അനുഭവപ്പെടുന്ന പരോക്ഷസ്വഗതം (indirect interior monologue) ആണ് ഉള്ളതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ചിലസന്ദർഭങ്ങളിൽ ആത്മഗതവും (soliloquy) കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥ അനുവാചകർക്ക് നേരിട്ടു മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുക്കുക എന്ന ഉദ്ദേശ്യമാണ് ആത്മഗതത്തെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുന്നതിന് പിറകിലുള്ളത്.

> 'പൊന്തൻമാട' വെട്ടുവഴിയിൽ ഓരം ചാരിയിരുന്നു. അന്ന് പതിവിലേറെ ആളുകൾ കൂടിയിരുന്നു. പടവ് സംഘം ആപ്പീസിൽ നിന്ന് ചിരിയും കളിയും കേട്ടിരുന്നു. ഓട്ടോറിക്ഷയും ഒരു ട്രാക്ടറും സംഘം ആപ്പീസിന്റെ മുന്നിൽ കിടന്നിരുന്നു.'[85]

ഇങ്ങനെ സർവ്വജ്ഞനായ ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ വിവരണത്തോടെയാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് ഗോപിത്തമ്പ്രാനും അപ്പുമേലാനും സംഘം ആപ്പീസിൽ നിന്നുള്ള ഇറങ്ങിവരുന്നതും മൂവരും തമ്മിൽ സംഭാഷണത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നതുമായ സംഭവങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നു.

> 'ഗോപിത്തമ്പ്രാനെ ഇന്ന് കാണുമ്പോഴൊക്കെ പൊന്തൻമാട ആ പഴയ കാര്യം ഓർത്തുപോകാറുണ്ട്.'[86]

ഇങ്ങനെ സംഭാഷണത്തിന് ഇടയിൽ തന്നെ കഥ ആന്തരികകേന്ദ്രീകരണത്തിലേക്ക് (internal focalization) മാറുന്നുണ്ട്.

> 'പൊന്തൻമാടയുടെ കണ്ണിൽ വെള്ളം നിറഞ്ഞു. പീളയും വെള്ളവും ആ വൃദ്ധന്റെ കണ്ണുകളിൽ എന്നും കാണുന്നതാണെന്ന് കരുതിയാവാം പൊന്തൻമാടയുടെ കണ്ണീർ ആരുടെയും ശ്രദ്ധയിൽ പെട്ടതേയില്ല.'[87]

'മാട അന്ന് ചെക്കനാണെങ്കിലും മാമ്പര് വീട്ടിലെ വല്ലി ആളാണെങ്കിലും തീണ്ടാപ്പാട് അകലം അറിയാമായിരുന്നു'.[88]

'പൊന്തൻമാടയുടെ കണ്ണിന് ഇന്നും കാഴ്ച കുറവില്ല. ഈ ഇരുന്ന ഇരുപ്പിൽ തവളക്കുഴി കോൾപ്പാടം മുഴുവൻ നോട്ടം പായ്ച്ച് എത്തിച്ചു.'[89]

എന്നിങ്ങനെ മാടയുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ആഖ്യാനത്തിൽ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഇടപെടലുകൾ കടന്നുവന്ന് അതിനെ പരോക്ഷ സ്വഗതാഖ്യാനമായി (interior monologue) ആയി നിലനിർത്തുന്നു. മാടയുടെ ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ഓർമ്മകളെ പരസ്പരബന്ധിതമാക്കുവാനും ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തോട് ചേർത്തുനിർത്തുവാനും ഇത് സഹായകരമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. 'പൊന്തൻമാട' എന്ന വൃദ്ധന്റെ ദീർഘമായ ജീവിതകാലയളവിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ കടന്നുവരാനിടയുള്ള സ്ഥൂലതയെയും വൈരസ്യത്തെയും ഇല്ലായ്മ ചെയ്യുവാനുതകുന്ന ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രമെന്ന നിലയിൽ കൂടിയുമാണ് പ്രഥമപുരുഷാഖ്യാനത്തിലെ നിയന്ത്രിത വീക്ഷണത്തെ (limited point of view) കൂടുതലായി 'പൊന്തൻമാട'യിൽ ഉപയുക്തമായിരിക്കുന്നത്.

3.4.3 സ്ഥല-കാല വിന്യാസം

തവളക്കുഴി കോൾനിലവും സമീപപരിസരങ്ങളും ഉൾപ്പെട്ടതാണ് 'പൊന്തൻമാട'യിലെ സ്ഥലരാശി എന്നുപറയാം. നെൽക്കർഷകനായ മാടയ്ക്ക് അയാൾ യൗവനം തൊട്ട് വാർദ്ധക്യം വരെ കൃഷിപ്പണി ചെയ്ത പുഞ്ചപ്പാടം സ്വന്തം ജീവിതത്തേക്കാൾ വിലപിടിപ്പുള്ളതായിരുന്നു. അതിന് വേണ്ടി ഭാര്യയായ കാർത്തുവിനെ എന്നെന്നേക്കുമായി ജീവിതത്തിൽനിന്നും നഷ്ടപ്പെടുത്തുവാൻ അയാൾ തയ്യാറാവുന്നുണ്ട് എന്നിടത്താണ് 'പൊന്തൻമാട'യുടെ ജീവിതാവിഷ്കാരമായ പ്രസ്തുതകഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ 'സ്ഥലം' ഒരു നിർണ്ണായക സ്ഥാനം നേടിയെടുക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

' ''എന്റെ കൂടെ പോരണം. ഞാൻ നെല്ല്യാമ്പതി മലേല് തോട്ടപ്പണിക്കു പൂവ്വാണ്. രണ്ട് പേർക്കും സുഖമായി ജീവിക്കാം. അവിടെ ചെന്നാൽ ആരേം പേടിക്കേണ്ടല്ലോ. എന്റെ ആശ ആണ്. തട്ടരുത്''.

പൊന്തൻമാട അന്നു കരിപ്പിടിയിൽ മുഖം അമർത്തി ഒരു നിമിഷം നിന്നു. പിന്നെ മുട്ട്യേങ്കോല് കൊണ്ട് പോത്തിനെ അടിച്ചിട്ട് ദേഷ്യം മാറ്റി. അവളോടുള്ള കറമാത്രമായിരുന്നില്ല. പൊന്തൻമാടയക്ക് 'മല' എന്ന് കേട്ടപ്പോൾ തൊട്ട് കലി കയറി.'[90]

ഇവിടെ നിലത്തിന് വിപരീതമായാണ് മല നിൽക്കുന്നത്. നിലം, തോടു കളും ആമ്പലും കണ്ണീർ പോലത്തെ കായൽ വെള്ളവും കൂടെ ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു ഭൂപ്രകൃതിയായാണ് 'പൊന്തൻമാട'യുടെ മനസ്സിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. മലയുടെ ഊഷരഭാവത്തെ മാടയ്ക്ക് ഒട്ടും ഉൾക്കൊള്ളാനാവുന്നില്ല. അതിന് മറ്റൊരു കാരണം കൂടിയുണ്ട്. മാമ്പര് വീട്ടിലെ വല്ലി ആളായിരുന്ന മാട ചുള്ളിത്തുരുത്തി ലേക്ക് പോകുംവഴിയാണ് ശീമത്തമ്പുരാനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നതും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉടമ സ്ഥതയിലുള്ള തവളക്കുഴി കോൾനിലത്തെ പണിക്കാനാവുന്നതും. പ്രസ്തുത സ്ഥലത്തിൽ എന്നെന്നേക്കുമായി മാട തളയ്ക്കപ്പെടുകയാണെങ്കിലും അയാൾ ആ ഇടത്തെ ഇഷ്ടപ്പെടുവാൻ തുടങ്ങുകയും സ്വന്തമായി കരുതുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിൽ ശീമത്തമ്പുരാൻ എന്ന ജന്മിയോടുള്ള അളവറ്റ സ്നേഹവും വിധേയ ത്വവും കൂടി ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട് എന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. വയലേലകളും നെൽകൃ ഷിയുമുള്ള നാട്ടിൽ നിന്ന് 'നെല്ലിയാമ്പതി മല'യിലേക്ക് സ്ഥാനാന്തരം ചെയ്യുവാൻ കൊതിക്കുന്ന കാർത്തു 'കുടിയേറ്റം' എന്ന ചരിത്രഖണ്ഡത്തെ കൂടിയാണ് ആഖ്യാ നത്തിൽ ഉൾചേർക്കുന്നത്.

അതുപോലെ ശീമയിൽ അഥവാ യൂറോപ്പിൽ പോയി തിരിച്ചുവന്ന തമ്പു രാൻ എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ശീമത്തമ്പുരാന് പ്രസ്തുത പേര് വീണിരിക്കുന്നത്. നീർനായയുടെ വിസർജ്ജനത്തിൽ ചെയ്യുന്ന കുറുങ്കൗശലത്താൽ മദ്യപാനം നിർത്തുവാൻ സാധ്യമാണെങ്കിൽ അത് കുറേയെടുത്ത് 'ബിലാത്തിയ്ക്ക്' (ഇംഗ്ലണ്ട്) കയറ്റിയയക്കണമെന്ന് പറഞ്ഞ് ശീമത്തമ്പുരാൻ വളരെയേറെ അകന്നുകിടക്കുന്ന രണ്ട് ഭൂവിഭാഗങ്ങളെ സരസമായി ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. കേരളീ യചരിത്രത്തിലെ ജോലിതേടിയുള്ള ദേശാന്തര പ്രവാസ(ഇന്ത്യക്ക് പുറത്തേക്കുനട ത്തുന്ന പ്രവാസം) ത്തെ കൂടെ ഇവിടെ അടയാളപ്പെടുത്തുവാൻ ശ്രീരാമന് കഴിയു ന്നുണ്ട്.

ഇംഗ്ലണ്ട്, നെല്ല്യാമ്പതിമല (പാലക്കാട് ജില്ല), ചുള്ളിത്തുരുത്ത്, കല്ലൂർമ്മ തുടങ്ങിയ സ്ഥലങ്ങളൊക്കെ 'പാഠ'(text)ഭാഗത്ത് പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾക്ക് ആധാരമായ സ്ഥലവും ആഖ്യാനസ്ഥല(narrative space)വും ഏതാണ്ട് ഒന്നുതന്നെയാണ്. പടവ് സംഘം ആപ്പീസിന് അരികെയുള്ള വെട്ടുവഴി, തവളക്കുഴി പുഞ്ചപ്പാടത്തിന് അരികിലുള്ള പൊന്നെത്തെടുവഴിയിലെ കാരച്ചുവട് എന്നിവയാണ് ആഖ്യാനസ്ഥലങ്ങളായി കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഇവ ഒരേ സമയം ഭൗതികസ്ഥലങ്ങളും മാനസികസ്ഥലങ്ങളും കൂടിയാണ്. കാരണം 'പൊന്തൻമാട' എന്ന കേന്ദ്രകഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിലാണ് കഥയിലെ പല സംഭവങ്ങളും പുനരാവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. അങ്ങാടിക്കാരന്റെ വീടും

ശീമത്തമ്പുരാന്റെ തറവാടും മാത്രമാണ് ആഖ്യാനസ്ഥലത്ത് ഉൾപ്പെടാത്ത കഥായി ടങ്ങളായി (story space) നിലകൊള്ളുന്നത്. വയലേലകളും കായലും നിറഞ്ഞ സ്ഥലപ്രകൃതി കഥയുടെ അന്തർഭാവത്തെ ത്വരിപ്പിക്കുവാനും ആഖ്യാനഭാഷ ണത്തെ നാട്ടുഭാഷാതനിമയുള്ളതാക്കി നിലനിർത്തുവാനും സഹായിക്കുന്നുണ്ട്.

അതുപോലെ ചെറുകഥയുടെ ഏകാഗ്രതയ്ക്ക് ഭംഗം സൃഷ്ടിക്കാതെ 'പൊന്തൻമാട'യെ സുഘടിതമായൊരു ആഖ്യാനമാക്കി മാറ്റുന്നതിൽ സ്ഥലത്തോ ടൊപ്പം കാലത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവിന്യാസവും വളരെയേറെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. പൊന്തൻമാടയിലെ പാഠകാലം(text time) വളരെ ഹ്രസ്വമാണ്. പടവ്സംഘം ആപ്പീസിന്റെ മുൻപിലുള്ള വെട്ടുവഴിയിൽ മാട ഓരം ചാരിയിരിക്കുന്നത് തൊട്ട് കാരമരച്ചുവട്ടിൽ ഓർമ്മകളിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്ന അയാളുടെ അരികിലേക്ക് നമ്പുണ്ണി ആശാരിയും അപ്പു മേലാനും വന്നു ചേരുന്നത് വരെയുള്ള ഏതാനും മണിക്കൂറുകളാണ് പാഠകാലം (text time) ആയിരിക്കുന്നത്. ഉച്ചയ്ക്ക് ശേഷം ആരം ഭിക്കുന്ന കഥ ഇരുളായതിന് ശേഷമാണ് അവസാനിക്കുന്നത് എന്നൊരു സൂചന ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. തന്റെ അരികിലേക്ക് നടന്നുവരുന്ന നമ്പുണ്ണി ആശാരിയോട് 'ഈ നേരത്ത് ഇവിടെ ഒക്കെ എന്തിനാ നടക്കുന്നെ' എന്ന് ചോദി ക്കുന്നതിൽ നിന്നും ഇത് വ്യക്തമാണ്. കാഴ്ച മങ്ങിത്തുടങ്ങിയ ഒരു വൃദ്ധന് രാത്രി തീർച്ചയായും നടക്കാൻ പ്രയാസമുള്ള 'നേരം' തന്നെയാണ്.

'പൊന്തൻമാട'യിലെ കഥാകാലം (story time) പ്രമേയാനുസൃതമായ കാലം കൂടിയാണ്. കഥയ്ക്ക് ആസ്പദമായിത്തീർന്ന സംഭവങ്ങളെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മാട ശീമത്തമ്പുരാനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നത് ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധം അവസാനിച്ചതിന് ശേഷമാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

> 'പുതിയ തമ്പ്രാനെ നന്നെ പിടിച്ചു. ശ്രീമ തമ്പ്രാൻ യുദ്ധത്തിൽ ചേർന്ന് ശീമയി ലൊക്കെ പോയി മടങ്ങിവരും കാലം ആദ്യത്തെ യുദ്ധത്തിൽ യംണ്ടൻ കപ്പൽ വന്ന യുദ്ധത്തിൽ.'[91]

യൂറോപ്പിനെ കേന്ദ്രമാക്കിക്കൊണ്ട് വിവിധ ലോകരാജ്യങ്ങൾ രണ്ടു വിരുദ്ധചേരികളിലായി അണിനിരന്ന ഒന്നാം ലോകമഹായുദ്ധം 1914 ജൂലൈ 28 ന് ആരംഭിച്ച് 1918 നവംബർ 11 ന് ആണ് അവസാനിക്കുന്നത്. ജർമ്മൻ നേവിയുടെ യുദ്ധക്കപ്പലായ എംഡൻ ആണിവിടെ 'യമണ്ടൻ' ആയി പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നത്. 1914 സെപ്റ്റംബർ 22-ാം തീയ്യതി എംഡൻ ചെന്നൈ തുറമുഖത്തെത്തുകയും പീരങ്കി ആക്രമണം നടത്തി മദ്രാസ് തുറമുഖത്തിന് വമ്പിച്ച നാശനഷ്ടം വരുത്തി വയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. അതോടെ ദക്ഷിണേന്ത്യക്കാർക്കിടയിൽ 'എംഡൻ' യമ

ണ്ടൻ എന്ന പേരിൽ പ്രചാരം നേടുകയും കേരളത്തിൽ പ്രസ്തുതകപ്പലിന്റെ ഭീകാ രാകാരത്തെയും കാര്യക്ഷമതയെയും ആധാരമാക്കി 'ശക്തമായ' എന്ന അർത്ഥ ത്തിൽ പ്രസ്തുത പദം സ്ഥാനമുറപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. കഥയിലെ മറ്റൊരു നിർണ്ണായകമായ കാലസൂചന മാടയുടെ ഭാര്യയും ഈഴവസ്ത്രീയുമായിരുന്ന കാർത്തുവിന്റെ 'മാർക്കം കൂടലും' (ക്രിസ്തുമതസ്വീകരണം) നെല്ല്യാമ്പതി മലയി ലേക്കുള്ള കുടിയേറ്റ ശ്രമവും ആണ്. മലബാർ മലനിരകളിലേക്കുള്ള നസ്രാണി കുടിയേറ്റം കേരളീയചരിത്രത്തിലെ ഒരു നിർണ്ണായക അധ്യായമാണ്.[92]

1940 കളിൽ മാട ശീമത്തമ്പുരാന്റെ കീഴിൽ ജോലിക്കാരനായതിനുശേഷം ഇരുപതോളം വർഷങ്ങൾ കടന്നുപോയതിന്റെ അടയാളപ്പെടുത്തലായാണ് 'കാർത്തുവിന്റെ കുടിയേറ്റക്ഷണം' ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. തകാവ് അപ്പുട്ടന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം ഒളിവുപുള്ളിയായ ഒരു സഖാവിനെ മാട അർദ്ധരാത്രിയിൽ വഞ്ചി തുഴഞ്ഞ് കല്ലൂർമ്മ വരെ എത്തിച്ച് കൊടുക്കുന്ന സംഭവം കേരളത്തിലെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചയേയും വിപ്ലവസമരങ്ങ ളെയും കുറിക്കുന്നു. ഇന്ത്യ സ്വതന്ത്രമായതിന് ശേഷം ഐക്യകേരളം രൂപീകരി ക്കപ്പെടുകയും ആദ്യകമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് മന്ത്രിസഭ അധികാരത്തിലേറുകയും ചെയ്ത തിന്റെ പരോക്ഷ സൂചനകൾ 'പാഠ'ത്തിലുണ്ട്. പാട്ടക്കുടിയാന്മാർ വ്യവഹാരം നടത്തി ഇല്ലത്തെ ഭൂസ്വത്തു മുഴുവൻ കൈവശപ്പെടുത്തിയതും, ശീമത്തമ്പുരാന്റെ തറവാട് ക്ഷയിച്ചതുമായ വിവരണം വിവിധഭേദഗതികളോടെ 1969-ൽ പാസ്സായ ഭൂപരിഷ്ക്കരണബിൽ നിയമമായി നടപ്പിൽ വന്നതിനെയും അത് കേരളീയ സമൂഹ ത്തിൽ ഉണ്ടാക്കിയ അനന്തരഫലങ്ങളെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

> ''ഇമ്പടെ നെലോ തനിക്കുണ്ടടൊ നെലം. ഇവിടെ നേമങ്ങളൊക്കം ഇതുവരേ വന്നുള്ളൂ. വീട്ടിൽ കിടന്ന് ഉറങ്ങികഴിഞ്ഞു കൂടിയവന്റെ നെലം എടുത്ത് വരമ്പത്ത് നടന്നവന് കൊടുത്തു. കണ്ടത്തിൽ ഇറങ്ങി പണിയെടുത്തവന് എന്തെങ്കിലും നിലം കിട്ടിയൊ. അവനും അവന്റെ മക്കളും പോയതോ ടാക്സി ഓടിക്കാനും ലോറി ഓടിക്കാനും ഓട്ടോറിക്ഷ ഓടിക്കാനും ബുക്ക് ബൈണ്ടിങ്ങിനും. ഒരു ജീവിതം മുഴുവൻ പായലിലും വെള്ളത്തിലും ഇഴഞ്ഞ ഈ ജലജീവി പൊന്തൻമാ ടയ്ക്ക് എന്തേ സർക്കാര് ഒരു പത്ത് പറക്ക് നെലം കൊടുക്കാതിരുന്നത്.''[93]

ഗോപി തമ്പ്രാന്റെ ഈ വാക്കുകൾ ഭൂപരിഷ്കരണ നിയമത്തിലെ പാളിച്ച കൾക്കൊപ്പം കഥയുടെ പ്രമേയാനുസൃതകാലത്തെയും വ്യക്തമാക്കുന്നവയാണ്. കർഷക തൊഴിലാളി പെൻഷന്റെ വിതരണം ഇടതുപക്ഷസർക്കാർ മാറിയതോടെ നിലച്ചതായുള്ള മാടയുടെ ആത്മഗതം ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യദശകങ്ങളെ യാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാരംഭത്തിൽ സംഘം ആപ്പീസിന്റെ മുൻപിൽ കിട

ക്കുന്ന വാഹനങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിലെ 'ട്രാക്ടർ' ആധുനികവത്കരണം കടന്നുവന്ന കാർഷിക കേരളത്തിന്റെ സൂചകമായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതെന്ന് കാണാം. ഇതിൽനിന്നും കഥാകാലം അറുപതിലേറെ വർഷങ്ങളിലായി നീണ്ടുകിടക്കുന്നതാണെന്നു വ്യക്തമാകുന്നു.

കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ കാലക്രമം ഇങ്ങനെയാണ്. ശീമയിൽനിന്നും നാട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തുന്ന ശീമത്തമ്പുരാൻ മാമ്പര് വീട്ടിലെ വല്ലി ആളായിരുന്ന മാടയെ കണ്ടുമുട്ടുന്നു - തന്റെ അടിയാനാക്കുന്നു - തവളക്കുഴി കോൾനിലത്തിൽ മാട പണിക്കിറങ്ങുന്നു - കാർത്തുവിനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നു - ഒന്നിച്ച് ജീവിതം ആരംഭിക്കുന്നു - വൈശ്ശേരി അങ്ങാടിക്കാരൻ മുതലാളിയുടെ വീട്ടിൽ ജോലിക്കുപോയ കാർത്തുവിനെ തിരിച്ചുവിളിക്കുവാൻ ചെന്ന മാടയോടൊപ്പം വരുവാൻ കൂട്ടാക്കാത്തതിനാൽ നിരാശനായി മടങ്ങുന്നു - മാർഗ്ഗം കൂടി മലയിലേക്ക് കുടിയേറാനൊരുങ്ങിയ കാർത്തു മാടയെയും കൂടെ ക്ഷണിക്കുന്നു - മാട നിരസിക്കുന്നു - ശീമത്തമ്പുരാന്റെ മരണശേഷം മാട തനിച്ചാകുന്നു - പാട്ടക്കുടിയാന്മാർ പടിക്കലെ നിലം വ്യവഹാരം കൂടി വാങ്ങിച്ചെടുക്കുന്നു - തറവാട് ക്ഷയിക്കുന്നു - ശീമത്തമ്പുരാന്റെ അനന്തരവനായ ഗോപി തമ്പ്രാന് ഭ്രാന്ത് പിടിക്കുന്നു - പടവ് സംഘം ഓഫീസിൽ നടന്ന ചർച്ചയിൽ കൃഷിയിറക്കാതിരിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു - മാടയും നമ്പുണ്ണി ആശാരിയും അപ്പു മേലാനും അനിശ്ചിതമായ ഭാവികാലത്തെക്കുറിച്ചോർത്ത് ആധി പൂണ്ട് പുഞ്ചപ്പാടത്ത് നിൽക്കുന്നു. സഹസംബന്ധാത്മകമായ (syntagmatic) ബന്ധം പുലർത്തിക്കൊണ്ടുമാത്രമേ കഥാകാലത്തിലെ സംഭവങ്ങൾക്ക് നിലനിൽപ്പുള്ളൂവെങ്കിൽ പാഠകാലത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ സാദൃശ്യാത്മക(paradigmatic)മായും ക്രമീകരിക്കാൻ സാധ്യമാണ്. 'പൊന്തൻമാട' യുടെ ആരംഭത്തിലുള്ള ചില സംഭവങ്ങൾ സഹസംബന്ധാത്മകമായും മാടയുടെ സ്മരണകളിലൂടെ അനാവൃതമാകുന്ന സംഭവങ്ങൾ സാദൃശ്യാത്മകമായും ആണ് ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത്.

A_1 മാട പടവുസംഘം ആപ്പീസിന് മുൻപിൽ ഇരിക്കുന്നത്.

B_1 ഗോപിത്തമ്പുരാനും അപ്പുമേലാനും മാടയും ചേർന്നുള്ള സംഭാഷണം

C_1 മാട കാരമരച്ചുവട്ടിൽ ഇരിക്കുന്നത്.

D_1 നമ്പുണ്ണി ആശാരി മാടയുടെ സമീപം എത്തുന്നത്.

F_1 പണിക്കാരെ വിട്ട് പറയും പെട്ടിയുമെടുപ്പിച്ചുവരുന്ന അപ്പുമേലാൻ മാടയുടേയും നമ്പുണ്ണി ആശാരിയുടെയും ചർച്ചയിൽ പങ്കാളിയാവുന്നത്.

A_2 മാടയും ശീമത്തമ്പുരാനും തമ്മിലുള്ള കണ്ടുമുട്ടൽ

B_2 മാടയുടെ ആദ്യത്തെ കാളപ്പൂട്ട്.

L_2 പുഞ്ചപ്പാടത്തെ മട പൊട്ടുന്നത്.

D_2 മാട കാർത്തുവിനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നത്.

E_2 ശീമത്തമ്പുരാന്റെ അനുഗ്രഹത്തോടെ മാടയും കാർത്തുവും ഒരുമിച്ച് ജീവിതം ആരംഭിക്കുന്നത്.

F_2 വൈശ്ശേരി അങ്ങാടിക്കാരൻ മുതലാളിയുടെ ആഗമനം.

G_2 മാടയുടെ അനുമതിയില്ലാതെ കാർത്തു മുതലാളിയുടെ കൂടെ പോകുന്നത്.

H_2 മാടയുടെ കൂടെ തിരിച്ചുവരുവാൻ കാർത്തു വിസമ്മതിക്കുന്നത്.

I_2 മാർഗ്ഗംകൂടി മലയിലേക്ക് തോട്ടപ്പണിക്ക് പോകാനുള്ള കാർത്തുവിന്റെ ക്ഷണം മാട നിരസിക്കുന്നത്.

J_2 മാട ജീവിതത്തിൽ തനിച്ചാവുന്നത്.

ഇവിടെ A_1തൊട്ട് F_1 വരെയും A_2 തൊട്ട് J_2വരെയും ഉള്ള സംഭവങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം സഹസംബന്ധാത്മകമാണ്.

a ഗോപിത്തമ്പുരാന്റെ ജനനം

b പാട്ടക്കുടിയാന്മാർ വ്യവഹാരത്തിന് പോയത്

c പടിക്കലെ നിലം കൈവിട്ട് പോയത്

d തറവാടിന് സംഭവിക്കുന്ന ക്ഷയം

e ഗോപിത്തമ്പുരാന്റെ ഭ്രാന്തിന്റെ ആരംഭം

f മാട രാത്രി ഒരു സഖാവിനെ ഒളിച്ചുകടത്തുന്നത്

g കാർഷിക പെൻഷന്റെ വിതരണം

h കോൾനിലം പണിയാതിരിക്കാനുള്ള തീരുമാനം

i ചക്രം ചവിട്ട്

തുടങ്ങിയ സംഭവങ്ങൾ (a തൊട്ട് e വരെ സഹസംബന്ധാത്മകമായ ബന്ധം പുലർത്തുന്നുണ്ട്) സാദൃശ്യാത്മകമായാണ് പാഠകാലത്തിൽ നിബന്ധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കഥാകാലത്തിലെ അവസാന സംഭവങ്ങളാണ് പാഠകാലത്തിൽ ആദ്യം കടന്നുവരുന്നതെന്നതും പിന്നീട് സംഭവങ്ങളുടെ കാലികക്രമത്തെ ഒന്നാകെ അട്ടിമറിച്ചാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

വർത്തമാനകാലത്തിൽ ആരംഭിക്കുന്ന കഥ ഭൂതകാലത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് വർത്തമാനകാലത്തിൽ തന്നെ തിരിച്ചെത്തി അവസാനിക്കുന്നു. ഭൂതാഖ്യാനത്തിനായി (analepsis) പ്രധാനകഥാപാത്രമായ മാടയുടെ സ്മരണകളെയും ആത്മഗതങ്ങളെയുമാണ് ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. കഥാകാലത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ പാഠത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന 'കാലയളവ്' (duration) കണക്കിലെടുക്കുകയാണെങ്കിൽ താരതമ്യേന വലിയ അന്തരം കണ്ടെത്താനാവും. അറുപതിലേറെ വർഷങ്ങൾ കൊണ്ട് നടന്ന സംഭവങ്ങളെ ഏതാനും മണിക്കൂറിലേക്ക് ചുരുക്കിയാണ് ആഖ്യാനം നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നതിനാൽ പ്രതിപാദ്യവേഗം കൂട്ടുന്ന തന്ത്രമാണ് ഇവിടെ കഥാകൃത്ത് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തം.

മാട കണ്ടുമുട്ടുന്നതും കൂടെ ജീവിക്കുവാൻ ആരംഭിക്കുന്നതും അവൾ അയാളെ ഉപേക്ഷിച്ചുപോകുന്നതുമായ സംഭവങ്ങളെ മാത്രമാണ് പ്രതിപാദ്യവേഗം കുറച്ച് ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

'ഇന്ന്' എന്ന കാലവാചിപ്രയോഗം പാഠത്തിൽ നിരന്തരമായി ആവർത്തിക്കുന്നതായി കാണാനാവുന്നുണ്ട്. അത് കഴിഞ്ഞ കാലസംഭവങ്ങളെ പരസ്പരം ഘടിപ്പിക്കാനായി ഉപയോഗിച്ച ഒരു ഉപാധിയാണെങ്കിലും ഘടികാര കാലബോധത്തെ മനസ്സിൽ ഉൾകൊള്ളാത്ത മാടയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികമായ രണ്ടു കാലതലങ്ങളുടെ രേഖപ്പെടുത്തൽ കൂടിയാണ് എന്നു കാണാം.

> 'ഇന്നും കാർത്തുവിനോടുള്ള കറ ഇടനെഞ്ചിലുണ്ട്
> ഇനിയെന്തിന് ആ കറയൊക്കെ....
> അമ്പതുകൊല്ലം കഴിഞ്ഞു കാണുമോ.
> ആർക്കറിയാം കൊല്ലത്തിന്റെ കണക്കൊക്കെ....'[94]

> 'മാട ഓർക്കുന്നു. അന്നും ഈ കാരമരം ഇതുപോലെ തന്നെയുണ്ട്. ഈ വഴി മാത്രം മാറിയിട്ടുണ്ട്. വീതി കൂടിയിട്ടുണ്ട്. ട്രാക്ടർ ഇറക്കാൻ പഞ്ചായത്തുകാർ ഒരു റേമ്പ് കെട്ടിയിട്ടുണ്ട്'[95].

ഇവിടെ 'ഇന്ന്' അന്നിന്റെ വിപരീതദ്വന്ദ്വമല്ല. മറിച്ച് അത് 'അന്നി'ന്റെ പലതരത്തിലുള്ള ആവർത്തനങ്ങളെ സാധ്യമാക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ഭൗതികകാലത്തെ അപേക്ഷിച്ച് മാനസികമായ കാലത്തിൽ ജീവിക്കുന്ന മാടയ്ക്ക് 'അന്ന്' എന്ന് പറഞ്ഞാൽ തന്റെ ഉടയോനായിരുന്ന, ശീമത്തമ്പുരാൻ ഉണ്ടായിരുന്ന സുവർണ്ണകാലവും 'ഇന്ന്' എന്ന് പറഞ്ഞാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭാവം കൊണ്ട് ദുഃഖഭരിതമായി ത്തീർന്ന കാലവുമാണ്. കാർത്തുവുമായി നടന്ന അവസാനകൂടിക്കാഴ്ചയെ 'ശീമത്തമ്പുരാൻ ജീവനോടെയുള്ള കാലം' എന്ന നിലയിലാണ് മാട കാലികമായി അട

യാളപ്പെടുത്തുന്നത് എന്നതിൽനിന്ന് ഇത് കൂടുതൽ വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. തവള ക്കുഴി കോൾനിലം പാട്ടക്കുടിയാന്മാരുടേതായിട്ടും 'ഇമ്പടെ കോൾ നെലം' എന്ന് ചിന്തിക്കാൻ മാടയെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതും ഈ ആന്തരിക കാലാനുഭവമാണ്.

കഥാന്ത്യത്തിൽ മാട ചക്രം ചവിട്ടുന്ന സന്ദർഭം ആഖ്യാനകാലത്തിലാണു ള്ളതെങ്കിലും പ്രാതിഭാസികമായ ഒരു കാലവിന്യാസമാണ് അവിടെ ആഖ്യാതാവ് നടത്തിയിരിക്കുന്നത് എന്ന് കാണാം.

> 'നിറകണ്ണുകളോടെ ഇപ്പോൾ പൊന്തൻമാട പുഞ്ചപ്പാടത്തേക്ക് നോക്കി.
> ധനുവിലെ തിരുവാതിരയും കഴിഞ്ഞല്ലോ ഒടേമ്പ്രാനേ......
> മകരപ്പുളിക്കു മുമ്പെ വെള്ളം മുഴുവനും വറ്റിച്ചു തീർക്കണല്ലോ....പൊന്തൻമാട ചക്രം ചവിട്ടിനു മാറ്റക്കാരെ കണ്ടെത്തി'[96]

മലയാള മാസമായ ധനുവിലെ രണ്ടാംവാരമാണ് പാഠകാല(text time)മെന്ന് 'ഇപ്പോൾ' എന്ന വർത്തമാനകാലപ്രയോഗം തെളിയിക്കുന്നു. എന്നാൽ ചക്രം ചവിട്ടിനു മാറ്റക്കാരെ കണ്ടെത്തുന്നതും കൂടെ ചവിട്ടുന്നതും മാടയുടെ വിഭ്രാത്മാ കാവസ്ഥയെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അത്തവണ കൃഷിയിറക്കുന്നില്ല എന്നത് സുനിശ്ചിതമായതിനാൽ ഈ വിഭ്രമത്തെ ഭാവികഥനം (prolepsis) ആയി കാണു വാൻ സാധ്യവുമല്ല. എന്നാൽ ആശങ്ക നിറഞ്ഞൊരു ഭാവികാലത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം ആഖ്യാനത്തിൽ ഉടനീളം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. കഥാന്ത്യത്തിൽ അപ്പുമേലാ നും നമ്പുണ്ണി ആശാരിയും മാടയും അനിശ്ചിതമായ നാളെകളിലേക്ക് നോക്കി നിൽക്കുന്നതായാണ് കാണാനാവുക.

പ്രധാന കഥായിടമായ തവളക്കുഴികോൾനിലത്തിനും സമീപപരിസര ത്തിനും അപ്പുറം മറ്റൊരു ലോകത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാനാവാത്ത വിധത്തിൽ താൻ ജീവിച്ചുതീർത്ത കാലഘട്ടത്തിലെ നിർണ്ണായകസംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചൊന്നും യാതൊരുവിധ അവബോധവുമില്ലാതെ അവയെ ശീമത്തമ്പുരാന്റെ കാലം, വിളവിറ ക്കുകയും കൊയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന കാലം എന്നിങ്ങനെ മാത്രം കാലത്തെ അനുഭവി ച്ചറിയുന്ന തരത്തിലും മാനസികമായി സങ്കുചിച്ചുപോയൊരു വൃദ്ധന്റെ കഥകൂടി യാണ്, 'പൊന്തൻമാട'. പ്രസ്തുത മനുഷ്യാവസ്ഥയെ ശക്തമായി പ്രതിഫലിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നിടത്താണ് ഈ ആഖ്യാനം ഒരു മികച്ച കലാനുഭവമായിത്തീരുന്നത്.

3.4.4 പാത്രസൃഷ്ടി

കഥയുടെ ശീർഷകമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് പ്രധാനകഥാപാത്രമായ 'പൊന്തൻമാട'യുടെ നാമമാണെങ്കിലും സംഭവാധിഷ്ഠിതമായ കഥയാണിത്. മാട

എന്ന കഥാപാത്രത്തിനുള്ളതിലും ഏറെ പ്രാധാന്യം അയാൾ കൂടെ ഭാഗമാക്കാവുന്ന കഥാസംഭവങ്ങൾക്കാണ് എന്ന് കാണാം. ഭൂപരിഷ്കരണനിയമം നിലവിൽ വന്നതോടെ തകർച്ച നേരിട്ട ജന്മിത്വവ്യവസ്ഥിതിയും കേരളീയ കാർഷികമേഖലയുമാണ് കഥയിൽ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. അതോടൊപ്പം 'മാട'യെന്ന കീഴാളകഥാപാത്രത്തിന് തന്റെ ജന്മിയോടുണ്ടായിരുന്ന ഹൃദയബന്ധത്തിന്റെയും നിലത്തിനോടും നെൽകൃഷിയോടുമുണ്ടായിരുന്ന അഭിനിവേശത്തിന്റെയും ആവിഷ്കരണവും ആഖ്യാനലക്ഷ്യമായി വരുന്നുണ്ട് എന്ന് മാത്രം. മാടയെ കൂടാതെ ശീമത്തമ്പുരാൻ, കാർത്തു, ഗോപിത്തമ്പുരാൻ, അപ്പുണ്ണിമേലാൻ, നമ്പുണ്ണി ആശാരി തുടങ്ങിയ പാത്രസൃഷ്ടികളും കഥാഗതിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്നവയാണ്.

വിധേയത്വം, നിസ്സഹായത, അതിനിഷ്കളങ്കത, സ്നേഹാടിമത്തം, അധ്വാനതല്പരത തുടങ്ങിയ അവസ്ഥകളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്, മാട. ശീമത്തമ്പുരാനോടുള്ള അയാളുടെ സ്നേഹവും ഭക്തിയും നിരുപാധികമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഉറ്റവരും ഉടയവരും തിരക്കി വന്നിട്ടും തമ്പ്രാന്റെ അടുക്കൽനിന്ന് മാട തിരിച്ചുപോകാതിരുന്നത്. അദ്ദേഹം തനിക്ക് മുഖം വടിക്കാൻ കരുവാൻ ഏരെച്ചനെക്കൊണ്ട് കത്തിയുണ്ടാക്കിച്ചുതന്നതും കാർത്തുവിനെയും കൂട്ടി 'പടിക്കൽ' ചെന്നപ്പോൾ ഒന്നിച്ചുജീവിക്കാനുള്ള അനുമതിയും കുടിലുവയ്ക്കുവാനുള്ള ഇടവും തന്നതും മാട നിധിപോലെ ഓർത്തുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. മാമ്പര് വീട്ടിലെ വല്ലി ആളായിരുന്നിട്ടും ആ ശീമത്തമ്പുരാൻ സ്വന്തം ദേശത്ത് നിൽക്കുവാൻ നിർദ്ദേശിച്ചപ്പോൾ തെല്ലും ആലോചിക്കാതെ തന്നെ മാട അതിനു തയ്യാറായി എന്നത് അയാളുടെ സ്വഭാവപ്രകൃതത്തിൽ അലിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന 'വിധേയത്വ'ത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. 'ചെക്കനാണെങ്കിലും മാമ്പര് വീട്ടിലെ വല്ലി ആളാണെങ്കിലും തീണ്ടാപ്പാട് അകലം അറിയാമായിരുന്നു' എന്ന സൂചിക ഈ വിധേയത്വം മാടയുടെ ജാതീയസ്വത്വത്തിൽനിന്നും ഉരുവം കൊണ്ടതാണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഈഴവ സ്ത്രീയായ കാർത്തുവിന്റെ ലൈംഗികമായ 'ആക്രമണ'ത്തേയോ നസ്രാണിയായ വൈശ്ശേരി അങ്ങാടിക്കാരൻ മുതലാളിയുടെ സഹായാഭ്യർത്ഥനയോ നിഷേധിക്കാനുള്ള തന്റേടം മാടയിൽ ഉണ്ടാക്കാതിരിക്കുന്നതിനു പിന്നിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നത് 'മൊളയൻ' എന്ന അധഃസ്ഥിതിവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവനാണ് താനെന്ന ആന്തരിക ബോധത്തിൽ നിന്ന് സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന ഈ വിധേയത്വഭാവം തന്നെയാണ്. ജന്മിത്വവ്യവസ്ഥിതി തകർന്നിട്ടും ജാതീയപരമായ തൊട്ടുകൂടായ്മകൾ അവസാനിച്ചിട്ടും ഗോപിത്തമ്പുരാനോടും അപ്പുമേലാനോടും എന്തിന് നമ്പുണ്ണി ആശാരിയോട് പോലും പുലർത്തുന്ന ആദരവും വിധേയത്വവും സൂചിപ്പിക്കുന്നത് പാരമ്പര്യമായി അടിച്ചേല്പിപ്പിക്കപ്പെട്ട അടിമത്തമനോഭാവത്തെയാണ്.

ഇങ്ങനെയൊക്കെ ആയിരിക്കുമ്പോഴും പൊന്തൻമാടയുടെ അബോധത്തിൽ (unconsciousness) അധീശത്വം പുലർത്തുവാനുള്ള അഭിനിവേശം ദമനം ചെയ്തു കിടക്കുന്നുണ്ടെന്ന സൂചന കഥയിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ആദ്യമായി കൃഷിയിട ത്തിൽ പണിക്കിറങ്ങിയപ്പോൾ ചെയ്ത കന്നുപൂട്ട് മാടയെ വളരെയേറെ ഹരം പിടി പ്പിച്ചു. കാരണം അതുവരെ മറ്റുള്ളവരുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്ക് മാത്രം വിധേയനായ ജീവിച്ച മാടക്ക് പോത്തിന് മുകളിൽ അധികാരം പ്രയോഗിക്കാൻ ലഭിച്ച അവസര മാണ്. അത് അവൻ വളരെയേറെ ആസ്വദിക്കുന്നു.

'പോത്തുകൾ തലയുയർത്തി മൂക്കിന്റെ ദ്വാരങ്ങൾ മാത്രം പുറത്തുകാട്ടി നുകത്തിലൊതുങ്ങി പണിയെടുക്കുമ്പോൾ' താൻ അവറ്റകളുടെയെങ്കിലും മേലാധി കാരിയാണെന്ന ചിന്തയാണ് മാടയെ പ്രസ്തുതപ്രവൃത്തിയിൽ ആവേശഭരിതനാ ക്കിത്തീർക്കുന്നത് എന്നു കാണാം. അതുകൊണ്ട് തന്നെ തന്റെ പൗരുഷത്തെ ചോദ്യം ചെയ്തുകൊണ്ടിറങ്ങിപ്പോയ കാർത്തു തിരികെവന്ന് വിളിച്ചപ്പോൾ മാട യുടെ ഈഗോ(ego) പ്രവർത്തനിരതമാവുന്നു. ജൈവികമായ ആനന്ദപൂർത്തീകര ണത്തെ ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്ന ഇദ്ദിന്റെ(id) ആഗ്രഹപൂർത്തീകരണമാണ് ഈഗോ (ego) ലക്ഷ്യമിടുന്നത് എന്നതിനാൽ ഇദ്ദി(id)ൽ സ്ഥിതിചെയ്ത അധീശത്വമോഹ ത്തിന് ഭംഗം സൃഷ്ടിച്ച കാർത്തുവിനോടുള്ള പ്രതികാരമാണ് മാട അവൾക്ക് തിരിച്ച് നൽകുന്ന നിരാസം എന്നു കാണാം. ഇത് കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നത് ആന്തരിക വ്യഥയിൽനിന്ന് രൂപം കൊള്ളുന്ന കോപം മിണ്ടാപ്രാണിയായ പോത്തി നുമുകളിൽ നിക്ഷേപിക്കുന്നതിലൂടെയാണ്. 'മുട്ട്യേങ്കോല് കൊണ്ട് പോത്തിനെ അടിച്ച് കലി തീർക്കുന്ന' മാട തന്നിൽ സമൂഹം നിക്ഷേപിച്ചുവെച്ച ജാതീയമായ അധഃസ്ഥിതാവസ്ഥകൊണ്ട് കാർത്തുവിന് മുകളിൽ പ്രകടിപ്പിക്കാനാവാതെപോയ അധികാരത്തെ തനിക്ക് കീഴിൽ നിൽക്കുന്ന പോത്തിനുമുകളിൽ സ്ഥാപിച്ച് സംതൃപ്തി നേടുന്നു.

മാടയുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെ മാത്രം കടന്നുവരുന്ന ഒരു പ്രകടകഥാപാത്ര മാണ് (explicit character) ശീമത്തമ്പുരാൻ. ആഖ്യാനഘടനയിൽ സവിശേഷമായി വിന്യസിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു പാത്രസൃഷ്ടി കൂടിയാണ് ഇത്. മാടയെ പടിക്കലെ ജോലി ക്കാരനാക്കുന്നതിനൊപ്പം ഒരു ഉടയോൻ അടിയാനോട് പുലർത്താറില്ലാത്ത പരിഗ ണനയും കരുതലും അവന് നൽകുന്നു. ഒപ്പം മുളയനായ മാടയ്ക്ക് ഈഴവപ്പെ ണ്ണായ കാർത്തുവിനെ കൂടെ പൊറുപ്പിക്കാനുള്ള വിപ്ലവകരമായ അനുമതിയും നൽകുന്നു. ഇങ്ങനെ കഥാഗതിയിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ശീമത്തമ്പുരാന്റേത്. പുരോഗമനാത്മകചിന്താഗതിയും അധീശമ

നോഭാവവും സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന പ്രസ്തുത കഥാ പാത്രം പൊന്തന്മാടയുമായി സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന ആത്മബന്ധത്തിലൂടെ ജന്മി-കുടി യാൻ ബന്ധത്തിൽ സാർവ്വത്രികമായി കണ്ടുവരുന്ന അധികാരഭാവത്തെ അസാധാ രണമായൊരു സ്നേഹവിശേഷം കൊണ്ട് നവ്യമാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്നു.

'കാർത്തു' എന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടി ഒട്ടും സരളമല്ല. ലൈംഗികത, പ്രതികാരം, സ്വാർത്ഥത, നിസ്സാഹയത എന്നീ അവസ്ഥകളെ സമന്വി തമാക്കുന്ന പാത്രാവിഷ്കാരമാണ് 'കാർത്തു'വിന്റേത്. അകാരണമായി ഭർത്താവി നാൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട കാർത്തുവിൽ ദമനം ചെയ്യപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന ലൈംഗിക ദാഹമാണ് മാടയെന്ന മുളയനെ ജാതീയമായ അതിർവരമ്പുകളെ മറികടന്നു കൊണ്ട് പ്രാപിക്കുവാൻ അവളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. മാടയുമായി നിസ്സങ്കോചം ഇണചേരുവാൻ തയ്യാറാവുന്ന കാർത്തു, തന്നെ കാരണമെന്യേ ഉപേക്ഷിച്ചു കളഞ്ഞ ഭർത്താവിനോടും അതിനെ ചോദ്യം ചെയ്യുവാൻ തയ്യാറാകാതിരുന്ന സ്വസമുദായത്തോടുമുള്ള പ്രതികാരപൂർത്തീകരണമെന്ന നിലയിലാണ് 'മാട'യുടെ കൂടെ ജീവിതമാരംഭിക്കുവാൻ തീരുമാനിക്കുന്നത് എന്ന് കാണാം എന്നാൽ മാട യുടെ കുടിലിലുള്ള പൊറുതി അവൾക്ക് എളുപ്പം മടുക്കുന്നു. വൈശ്ശേരി അങ്ങാടി ക്കാരൻ മുതലാളിയുടെ വീട്ടുസഹായത്തിന് മാടയുടെ അനുവാദമില്ലാതെ തന്നെ ഇറങ്ങിപ്പോവുകയും പിന്നീട് തിരിച്ചുവരാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കാർത്തുവിന്റെ പ്രവൃത്തി അവളിൽ മാടയാൽ ശമിപ്പിക്കപ്പെടാനാകാതെ കിടന്ന ലൈംഗികതൃ ഷ്ണയെയും സുഖസൗകര്യങ്ങളോടുള്ള ആസക്തിയേയുമാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കു ന്നത്. മാട കാർത്തുവിനെ തിരിച്ചുവിളിച്ചുകൊണ്ടുവരുവാൻ പോയ സന്ദർഭത്തിന്റെ ആഖ്യാനം 'കാർത്തു' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികഘട നയെ അനാവൃതമാക്കാൻ പര്യാപ്തമാകുംവിധത്തിലാണ് ശ്രീരാമൻ നിർവ്വഹിച്ചിരി ക്കുന്നത്.

> 'കാർത്തു വെളുത്തിരിക്കുന്നു. അങ്ങാടിപ്പയ്യിനെപ്പോലെ കൊഴുത്തിരിക്കുന്നു. കൊഞ്ചാനും മയിറ്റാനും പഠിച്ചിരിക്കുന്നു. പര്യേമ്പ്രത്ത് ഇരുന്ന് കോഴിയെ നുറു ക്കുന്നു. മാടയെ കണ്ടപ്പോൾ പറഞ്ഞു.
> ''ഈ ചാത്തൻ കോഴി മൂത്ത് മുതുമുത്തപ്പനായിരിക്കുന്നു. മാട ആ കർമ്മസ് മര ത്തിൽ കയറി ഒരു കർമ്മസും കായ പൊട്ടിച്ചെ...''
> മാട കർമ്മസ്സും കായ പൊട്ടിച്ചു കൊണ്ടുവന്നു. അവിടെത്തന്നെ അവളെയും നോക്കിനിന്നു. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞു.
> ''ഞാൻ വിളിച്ചുകൊണ്ട് പോവാൻ വന്നതാണ്''
> ''വിളിച്ച ഉടനെ അങ്ങ്ട് വരാൻ എന്നേ നിന്നേം മുട്ടിപ്പലകമേൽ ഇരുത്തി ഇണ ങ്ങനും മൂന്നാമനും കാൺകെ ബന്ധം വരിത്തീട്ടൊന്നും ഇല്ലല്ലോ''[97]

പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതവ്യവസ്ഥ സ്ത്രീയുടെ മേൽ പുലർത്തിയ അധീശത്വ ത്തെ തെല്ലും വകവയ്ക്കാതെ സ്വന്തം ഇച്ഛകളുടെ സഫലീകരണത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന കാർത്തു 'വിധേയത്വം' മുഖമുദ്രയായ 'മാട'യെന്ന പാത്രസൃ ഷ്ടിയുടെ വിരുദ്ധതലത്തിലാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതെന്ന് കാണാം. കാർത്തു ഒരു ചലനാത്മക കഥാപാത്ര(dynamic character)മാണ്. കഥയുടെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും രൂപഭാവപരമായി പ്രസ്തുതപാത്രം പരിണമിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. ക്രിസ്തുമ തത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ട്, മുണ്ടും ചട്ടയുമണിഞ്ഞ്, നെല്ലിയമ്പതിമല യിലേക്ക് കുടിയേറ്റം നടത്തുവാനുള്ള ക്ഷണവുമായി മാടയെ കാണാനെത്തുന്ന കാർത്തുവിൽ വ്യക്തമായ അഹന്താനഷ്ടവും ആശ്രിതമനോഭാവവും സ്ഫുരിക്കു ന്നുണ്ട്. അന്യനാട്ടിൽ ഒരു ആൺതുണയെന്ന പ്രായോഗികചിന്തയെ കാർത്തു വിന്റെ വരവ് പരോക്ഷമായി കുറിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ പോലും മാടയുയെ മനഃപ്പൂർവ്വ മുള്ള അവഗണനയെ കാര്യമാക്കാതെ സന്ധ്യവരെ ക്ഷമയോടെ കാത്തുനിൽക്കുന്ന കാർത്തു അനുവാചകനിൽ സഹതാപമുണർത്താൻ പര്യാപ്തമാകുന്ന ഒരു കഥാ പാത്രമായി സ്ഥാനാന്തരം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. നിലം/മല അല്ലെങ്കിൽ ധാന്യവിള/നാണ്യ വിള എന്ന വിരുദ്ധദ്വന്ദത്തെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കുവാനും ശീമത്തമ്പു രാന് മാടയോടുള്ള താല്പര്യത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുവാനും മാട സ്വജീവിതത്തിനു മപ്പുറം ശീമത്തമ്പുരാന് നല്കുന്ന പ്രാമുഖ്യത്തെ വ്യക്തമാക്കുവാനും സഹായക മായിത്തീരുന്നത് 'കാർത്തു' എന്ന കഥാപാത്രമാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ വാഹ കത്വം കൂടുതലുള്ള പാത്രസൃഷ്ടിയാണ് 'കാർത്തു'വിന്റേത് എന്ന് വ്യക്തം.

കഥയുടെ കേന്ദ്രപ്രമേയത്തെ ഉദ്ദീപ്തമാക്കുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്ക് വഹി ക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഗോപിത്തമ്പുരാൻ. മണ്ണിനോടും കൃഷിയോടും ആത്മാർത്ഥത പ്രകടപ്പിക്കുന്ന പ്രസ്തുതകഥാപാത്രം വിദ്യാഭ്യാസസമ്പന്നനും സമ ത്വചിന്താവാദിയുമാണ്. മറ്റ് ഉന്നതകുലജാതരുടെ സങ്കുചിതസ്വഭാവവും അധീശമ നോഭാവവും അനുതാപരാഹിത്യവും പുലർത്താത്തതുകൊണ്ട് കൂടിയാണ് ഗോപി ത്തമ്പുരാന് ഭ്രാന്തുള്ളതായി മറ്റുള്ളവർക്ക് തോന്നുന്നത്. ഗോപിത്തമ്പുരാന്റെ ജാതകദോഷം കൊണ്ട് തറവാടിന് ക്ഷയം സംഭവിക്കാതിരിക്കാനായി അയാൾ ജനിച്ചയുടനെ മച്ചിനകത്ത് കുടിവെച്ച ഭഗവതിയുടെ പ്രതിഷ്ഠ (വ്യവഹാരത്തിൽ തോൽവി സംഭവിച്ച് സകലസ്വത്തും നഷ്ടമായി ഒടുവിൽ തറവാടു പൊളിച്ചു വിൽക്കുന്നതിലെത്തിയപ്പോൾ) ഗോപിതമ്പുരാൻ വലിച്ചെറിഞ്ഞ ദിവസമാണ് അയാൾക്ക് ഭ്രാന്തുണ്ടെന്ന് മറ്റുള്ളവർ ആദ്യമായി സ്ഥിതീകരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഗോപിത്തമ്പുരാന്റെ ചെയ്തിക്ക് പിറകിലെ യുക്തി മറ്റുള്ളവർക്ക് വ്യക്തമാകുന്നില്ല. ഭൂപരിഷ്കരണനിയമം നടപ്പിലാക്കിയപ്പോൾ സംഭവിച്ച പാളിച്ചകളെയും അത് കേരളത്തിന്റെ കാർഷികമേഖലയിൽ വരുത്തിത്തീർത്ത പരിണാമങ്ങളെയും

പ്രശ്നീകരിക്കുക എന്ന ആഖ്യാനലക്ഷ്യത്തെ പൂർത്തീകരിക്കാനായി ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്ത പാത്രസൃഷ്ടിയാണ് ഗോപിത്തമ്പുരാന്റേതെന്ന് മാടയുടെ 'ഇമ്പടെ കോൾനെലം' എന്ന പ്രസ്താവനയെ ഖണ്ഡിച്ചു നടത്തുന്നവാദത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്. മാറുന്ന കാലത്തിന്റെ ആധികളെ നെഞ്ചിലേറ്റാൻ മാടയോടൊപ്പം ചേരുന്ന നമ്പുണ്ണി ആശാരിയും അപ്പുമേലാനും ആഖ്യാനത്തിന്റെ അന്തർഭാവത്തെ ത്വരിപ്പിക്കാനായി നിയോഗിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രങ്ങളെന്ന നിലയിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നവരാണ്.

3.4.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണകോണും സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ ഉചിതസന്നിവേശവും 'പൊന്തൻമാട'യിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളാണെങ്കിലും 'ഓർമ്മ' എന്ന സങ്കേതത്തിന്റെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗമാണ് കഥയെ ഒരു മികച്ച ആഖ്യാനാനുഭവമാക്കി മാറ്റുന്നത്. കേവലം 'ഫ്ളാഷ് ബാക്ക്' എന്ന സങ്കേതമായല്ല 'ഓർമ്മ' പ്രസ്തുതകഥയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പലകാലങ്ങളിലായി ചിതറിക്കിടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ ഏറെക്കുറെ യുക്തമായ രീതിയിൽ തന്നെ കോർത്തിണക്കി സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. സ്മരണയിലൂടെ ആവിഷ്കൃതമാവുന്ന സംഭവങ്ങൾ ഒരിക്കലും കാലികക്രമം പിന്തുടരുകയില്ല. സാദൃശ്യാത്മകമായ (paradigmatic) ബന്ധങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഓരോ സംഭവവും ഓർമ്മയിലേക്ക് കടന്നുവരിക എന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അതേപോലെ ആഖ്യാനം ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. അത് കഥാകാലത്തെ പാഠകാലവുമായി സമരസപ്പെടുത്തി കഥയുടെ ഘടനാപരമായ ഏകാഗ്രതയെ ഭഞ്ജിക്കാതെ നിലനിർത്തുന്നു.

പടവ് സംഘം ആപ്പീസിൽ നിന്നിറങ്ങിവന്ന ഗോപിത്തമ്പുരാന്റെ എടുത്തടിച്ച പോലുള്ള സംസാരം ശ്രവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെയാണ് മാട ആദ്യമായി ഓർമ്മകളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നത്.

> 'ഗോപിതമ്പ്രാനെ ഇന്നുകാണുമ്പോഴൊക്കെ പൊന്തൻമാട ആ പഴയകാര്യം ഓർത്തുപോകാറുണ്ട്'.[98]

തുടർന്ന് ഗോപിത്തമ്പുരാന്റെ ജനനവും ജാതകവശാലുള്ള പ്രശ്നം തീർപ്പും പടിക്കലെ തറവാടിന്റെ ക്ഷയവും തവളക്കുഴി കോൾനിലത്തിന്റെ നഷ്ടവും മാടയുടെ സ്മരണകളിലൂടെ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഭൂരഹിതനായ മാടയുടെ അടിസ്ഥാനരഹിതമായ ചോദ്യങ്ങളിൽ അസഹ്യത പ്രകടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഭൂപരിഷ്കരണ നിയമം നടപ്പാക്കിയതിൽ സംഭവിച്ച പാളിച്ചകളെക്കുറിച്ച് ഗോപി

ത്തമ്പുരാൻ പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്നത് കണ്ടുനിന്നപ്പോഴാണ് അദ്ദേഹത്തിൽ ആദ്യമായി ഭ്രാന്തിന്റെ ലക്ഷണം കണ്ട ദിവസത്തെക്കുറിച്ച് മാട ഓർക്കുന്നത്. പിന്നീട് അത്തവണ കൃഷിയിറക്കുന്നില്ലെന്ന സത്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാനാവാതെ, ദുഃഖനിമഗ്നനായ മാട താൻ പതിവായി ചെന്നിരിക്കാനുള്ള കാരമരച്ചുവട്ടിൽ എത്തുന്നു. പ്രസ്തുതസ്ഥലവും മാടയുടെ ഓർമ്മകളും തമ്മിൽ സുദൃഢമായൊരു ബന്ധമാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിലെ വിഷമഘട്ടങ്ങളിലൊക്കെയും മാട ചെന്നിരുന്ന് കണ്ണീർപൊഴിച്ചിരുന്നത് അവിടെയാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ആ പരിസരം മാടയിലേക്ക് ഓർമ്മകളെ ആവേശിപ്പിക്കുന്നു. മാട തവളക്കുഴി ദേശത്ത് ആദ്യമായി എത്തിപ്പെട്ടതു മുതലുള്ള സംഭവങ്ങൾ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്മരണകളിലൂടെ ഏറെക്കുറെ ക്രമികമായിത്തന്നെ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു. എന്നാൽ,

'പാട്ടക്കാരുടെ കണ്ണീരിനെപ്പറ്റി ഓർത്തപ്പോൾ മാടയുടെ കൺമുന്നിൽ ആ ചെയ്തി തെളിഞ്ഞുവരുന്നു' എന്ന വാക്യത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ കടന്നുവരുന്ന ഭാഗം പാട്ടക്കുടിയാന്മാരുടെ ദുരിതങ്ങളോ ജന്മിയുടെ ദ്രോഹങ്ങളോ ഉള്ളടക്കം ചെയ്തവ ആയിരിക്കേണ്ടതാണ്. എങ്കിലും സ്വാതന്ത്ര്യസമരകാലത്ത് ഒരു വിപ്ലവ നേതാവിനെ അർദ്ധരാത്രിയിൽ കല്ലൂർമ്മ വരെ വഞ്ചിയിൽ എത്തിച്ചു കൊടുക്കുവാൻ മാട നിയോഗിതനാവുന്ന സന്ദർഭമാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. പ്രത്യക്ഷസ്വഗതം (direct interior monologue) അല്ലാത്തതുകൊണ്ട് തന്നെ ശ്രീരാമന് സംഭവിച്ച ആഖ്യാനപരമായ ഒരു പാളിച്ചയായി വേണം ഈ ഭാഗത്തെ കാണുവാൻ. തുടർന്ന് കർഷകപ്പെൻഷൻ വാങ്ങിക്കുവാൻ ചെന്ന സ്റ്റേജിൽ വെച്ച് മാട അദ്ദേഹത്തെ വീണ്ടും കണ്ടുമുട്ടുന്നതായും മറ്റുമുള്ള രംഗങ്ങൾ തികച്ചും സ്വാഭാവികമായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

പതിറ്റാണ്ടുകളായി കൃഷി ചെയ്തുവന്ന പുഞ്ചപ്പാടം തരിശിടുവാൻ പോകുകയാണെന്ന യാഥാർത്ഥ്യം മാടയെ വളരെയേറെ ആകുലനാക്കുന്നു. പടിക്കലെ കോൾനിലം മുഴുവൻ വ്യവഹാരം നടത്തി സ്വന്തമാക്കിയ പാട്ടക്കുടിയാന്മാർ ഇതര ജോലികളിൽ വ്യാപൃതരാവുകയും കാലങ്ങളായി അന്നം നൽകിയ കാർഷികവൃത്തിയെ പൂർണ്ണമായും അവഗണിക്കുകയുമാണുണ്ടായത്. നിലത്തെയും കൃഷിയെയും ആത്മാർത്ഥമായി സ്നേഹിക്കുകയും അതിന് സ്വന്തം ജീവിതത്തേക്കാൾ വില കല്പിക്കുകയും ചെയ്ത മാടയ്ക്ക് നിലം പണിയുന്നില്ലെന്ന തീരുമാനത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാനാവുന്നില്ല. അതിനെ ഭൂതകാലത്തിലെ ചക്രം ചവിട്ടിന്റെയും തേക്കുപാട്ടിന്റെയും സുവർണ്ണമായ ഓർമ്മക്കൊണ്ടാണ് പ്രസ്തുതകഥാപാത്രം പ്രതിരോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഡിസ്സോൾവ് (ഒരു ദൃശ്യം മങ്ങി മങ്ങി അതിനുമുകളിൽ മറ്റൊരു ദൃശ്യം തെളിഞ്ഞുവരുന്നത്) എന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കേതം വഴിയാണ് മാട

യുടെ ഓർമ്മയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്ന മിക്ക സംഭവങ്ങളെയും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

3.4.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ ഭാഷാപരമായ സവിശേഷതകൾ കൊണ്ട് ഏറെ ശ്രദ്ധേയമായ കഥയാണ് 'പൊന്തൻമാട'. നാട്ടുഭാഷയുടെ സാരള്യവും ചൈതന്യവും കൊണ്ട് അനന്യമായി നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ് പ്രസ്തുതകഥയുടെ ഭാഷാശില്പം എന്നു പറയാം.

> 'കന്നുപൂട്ടിന്റെയും ചക്രംചവിട്ടിന്റെയും മുഴങ്ങുന്ന മാറ്റൊലികൾ. നാടിന്റെയും നനയുടെയും കൊയ്ത്തിന്റെയും മെതിയുടെയും ഈണങ്ങൾ. മണ്ണിന്റെയും ചാണകത്തിന്റെയും മണം. വയലിലും വരമ്പിലും കളത്തിലും തൊഴുത്തിലും പിറവികൊണ്ട തനി നാടൻമലയാളത്തിൽ ഇതെല്ലാം നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. ഇതാണ് പൊന്തൻമാടയുടെ മലയാളം. അതിന്റെ അകപ്പൊരുളും താളലയവുമാണ് 'പൊന്തൻമാട'യുടെ ശൈലിയെ ഭരിക്കുന്നത്.'[99]

ഇങ്ങനെയാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾക്കെഴുതിയ അവതാരികയിൽ വി. അരവിന്ദാക്ഷൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

ജീവിതത്തിലെ നല്ല നാളുകൾ മുഴുവൻ കർഷകവൃത്തിയ്ക്കായി ചെലവിട്ട് വാർദ്ധകൃത്തിലെത്തിയ ഏകാകിയായ ഒരു മനുഷ്യന്റെ ഹൃദയവ്യഥകളുടെ ആവിഷ്കാരം എന്ന നിലയിൽ കഥയുടെ ഭാവശില്പത്തോട് അസാമാന്യമാം വിധം ഇഴുകിച്ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന ഒരു ഭാഷാശൈലിയാണ് പൊന്തൻമാടയിൽ ശ്രീരാമൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. നെൽപ്പാടവും തോടും കായലും നിറഞ്ഞ ഒരുൾനാടൻ ഗ്രാമത്തിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിന് അനുയോജ്യമായ വിധത്തിൽ ലളിതവും ഇമ്പമുള്ളതുമായ നാട്ടുഭാഷയാണ് പ്രസ്തുതകഥയിലുള്ളത്. ആഖ്യാനഭാഷണം പലപ്പോഴും വാമൊഴിയുടെ സ്വച്ഛതയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഉദാ:

> 'എങ്കിലും അപ്പുമേലാന്റെ മുമ്പിൽനിന്ന് പറയുമ്പോൾ അപ്പുമേലാൻ പറയിപ്പിച്ചതാണെന്ന് കേൾക്കണോര് ധരിച്ചാലോ. അതുകൊണ്ടാണ് ഒന്നുപതുക്കെ പറയാൻ അപ്പുമേലാൻ ആംഗ്യം കാണിക്കുന്നതെന്ന് പൊന്തൻമാടയ്ക്ക് മനസ്സിലായി'[100]

കാർഷികരംഗവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നാടൻപദങ്ങളുടെ ഒരു ബൃഹത്ശേഖരം തന്നെ പ്രസ്തുത ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾചേർത്തു വെച്ചിട്ടുണ്ട്. പല്ലുമുട്ടി, പൊണ യൻചണ്ടി, പോളപ്പുല്ല്, ചെല്ലി, കന്നുപൂട്ട്, പൂപ്പൽ, ഊറ്റ് വെള്ളം, കയറ്റുട്ട, ചാഴിക്ക് വിലക്കൽ, കരിപ്പിടി, കരിപ്പാളി, മകരപ്പുളി എന്നിങ്ങനെ ആ പദാവലി നീളുന്നു. കഥാന്ത്യത്തിൽ ചക്രംചവിട്ടിന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തോടൊപ്പം തേക്കുപാട്ടിന്റെ ഈണത്തെയും സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്ന സന്ദർഭ ത്തിന്റെ ആഖ്യാനം അത്യന്തം സവിശേഷമാണ്.

> ‘ചക്രം ചവിട്ടുകാർ നിരന്നു. ചക്രത്തിന്റെ അടിമുട്ടിൽ പൊന്തൻമാട. നാക്കിന് ഇരി ക്കുന്നത് അപ്പൻതറയിൽ അമ്മതാപ്ള, എടമരുത്തിൽ തലപ്പിള്ളി ഉണിക്കോത മുറിനാക്കിന് ചേര്യേങ്ങൻ, തലമോളിൽ പിലാപറമ്പിൽ ശങ്കു. പറവളുപ്പൻ മുത ലാളി മത്സരച്ചരടുകെട്ടുന്നു. വെള്ളം ചരടിനുമീതെ എട്ടുവിരൽ എകരത്തിൽ മറി യണം. അപ്പൻ തറയിൽ അമ്മതാപ്ള നാക്കിന് ഇരുന്ന് താളം ചൊല്ലുന്നു....
>
> അയ്യയ്യേ അയ്യയ്യേ...
> ....
> താളൊരുതാളെ.....താളൊരു താളെ....
> അയ്യമ്പേ......അയ്യമ്പേ.....’[101]

സുവർണ്ണഭൂതകാലസ്മരണകളെ അയവിറക്കിക്കൊണ്ടിരുന്ന മാട, ‘അടിമൂ ട്ടിലെ കൂളാ കൂ കൂ’ എന്നിങ്ങനെ സ്ഥലകാലബോധമില്ലാതെ ചക്രം ചവിട്ടുകാരെ അനുമോദിച്ച് കൂവിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ദൃശ്യാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ മണ്ണിനെയും കൃഷിയെയും മനസ്സറിഞ്ഞ് സ്നേഹിക്കുകയും അതിനെ ജീവതുല്യമായി കാണു കയും ചെയ്ത നിസ്സഹായനായൊരു കർഷകന്റെ ഹൃദയവേദനയെ അതിവൈകാ രികതയുളവാകാതെ തന്നെ അനുവാചകരിലേക്കു സംക്രമിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രീരാമൻ ആഖ്യാനകലയ്ക്ക് കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്ന് കാണാം.

വർണ്ണങ്ങളുടെയും ക്രിയാപദങ്ങളുടെയും സവിശേഷമായ ആവർത്തനത്തി ലൂടെ ആഖ്യാനഭാഷണത്തിൽ ആദ്യന്തം താളാത്മകതയെ നിലനിർത്തുവാൻ കഥാ കൃത്ത് ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഥയുടെ ആരംഭം തന്നെ ഇതിന് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

> ‘പൊന്തൻമാട വെട്ടുവഴിയിൽ ഓരം ചാരിയിരുന്നു. അന്ന് പതിവിലേറെ ആളു കൾ കൂടിയിരുന്നു. പടവ്സംഘം ആപ്പീസിൽ നിന്ന് ചിരിയും കളിയും കേട്ടിരു ന്നു. ഓട്ടോറിക്ഷകളും ടാക്സികാറുകളും ഒരു ട്രാക്ടറും സംഘം ആപ്പീസിന്റെ മുമ്പിൽ കിടന്നിരുന്നു.’[102]

ഈ ഖണ്ഡികയിലെ ആദ്യവരി തന്നെ 'വ, ര' എന്നീ വർണ്ണങ്ങളുടെ ആവർത്തനം കൊണ്ട് താളസിദ്ധമാണ്. ഇതിലെ 'ഇരുന്നു' എന്ന പൂർണ്ണക്രിയയ്ക്ക് സമാനമായി മറ്റുള്ള വാക്യാന്തങ്ങളിലും 'ഇരി' എന്ന കാലാനുപ്രയോഗത്തെ[103] ഉപയോഗിച്ച് താളാത്മകമാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഇതുപോലുള്ള ധാരാളം ഖണ്ഡികകൾ പാഠത്തിൽ കാണാവുന്നുണ്ട്. 'കട്ടളപ്പടിയിലെ പിച്ചളക്കെട്ട്' 'കണ്ണീർപോലത്തെ കായൽ വെള്ളം', 'പുഞ്ചപ്പാടത്തെ പായൽപരപ്പ്' തുടങ്ങിയ പ്രയോഗങ്ങളൊക്കെ സശ്രദ്ധമായ വർണ്ണാവർത്തനത്തിലൂടെ ശബ്ദപരമായ സമാനത സൃഷ്ടിച്ച് പൊന്തൻമാടയുടെ ഭാഷാശില്പത്തെ താളസുന്ദരമാക്കുവാൻ നിബന്ധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ് എന്ന് കാണാം.

പൊന്തൻമാടയിൽ ആവിഷ്കൃതമായിട്ടുള്ള ബിംബകല്പനകൾ അതീവ ശ്രദ്ധേയമാണ്. കാർത്തു വൈശ്ശേരി അങ്ങാടിക്കാരൻ മുതലാളിയുടെ വീട്ടിലേക്ക് പോയതിന് ശേഷമുള്ള മാടയുടെ വിരഹത്തെ 'ചീരനെല്ല്' എന്ന ദൃശ്യബിംബത്തിലൂടെയാണ് ആഖ്യാതാവ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാറ്റാടിപ്രായത്തിൽ നിന്ന് നെരക്കതിരായി മാറുന്ന ചീരനെല്ലിന്റെ വളർച്ചയിൽ നിന്ന് പ്രസ്തുത കാലയളവ് കൃത്യമായി അനുവാചകർക്ക് ലഭ്യമായിത്തീരുന്നു. അതോടൊപ്പം മാടയുടെ വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന വിരഹാധിക്യവും അനുഭവവേദ്യമായിത്തീരുന്നു. മൂത്ത ചാത്തൻ കോഴിയെ മൃദുവാക്കാനായി കാർത്തു മാടയെക്കൊണ്ട് പറിച്ചെടുപ്പിക്കുന്ന കർമ്മൂസുകായ മറ്റൊരു സുപ്രധാന ബിംബമാണ്. വൈശ്ശേരി അങ്ങാടിക്കാരൻ മുതലാളിയുടെ മുരടത്തത്തെയും പ്രായാധിക്യത്തെയും ലഘൂകരിക്കാൻ സമർത്ഥമായിത്തീർന്ന കാർത്തുവിന്റെ വശ്യഭാവത്തെയും ലൈംഗികപ്രാവീണ്യത്തെയുമാണ് ഇത് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. കഥാന്ത്യത്തിൽ കാർഷിക സാംസ്കാരത്തിന്റെ സൂചകങ്ങളായ 'പെട്ടിയും പറയും' കൊണ്ട് നമ്പുണ്ണി ആശാരി തീർക്കാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന പുതിയ പണിത്തരമായ 'മഞ്ചപ്പെട്ടി' തകർന്നു തുടങ്ങുന്ന കാർഷിക വ്യവസ്ഥയെ അടക്കം ചെയ്യാനുള്ളതാണെന്നുള്ള ധ്വനിപാഠത്തെയാണ് ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത് എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ആഖ്യാനഭാഷണവും ആത്മഗതവും സംഭാഷണവും ഉൾച്ചേരുന്ന പരിവർത്തിതഭാഷണ(transposed speech)മാണ് 'പൊന്തൻമാട'യിൽ ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. പ്രമേയാനുസൃതമായി ആഖ്യാനഭാഷണത്തെയും കഥാപാത്രസംഭാഷണത്തെയും ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം. ജാതി, വിദ്യാഭ്യാസം എന്നിവയെ ആധാരമാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഭാഷണശൈലിയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ പിൻതുടരുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആത്മഗതം ആഖ്യാനഭാഷണത്തോട് ചേരുമ്പോൾ കഥയുടെ ഭാവമണ്ഡലത്തിന് ജീവസ്സേകുന്ന ഒരു ഭാഷാശില്പം രൂപീകൃതമായിത്തീരുന്നു.

'ഇപ്പോൾ പെൻഷൻ അമ്പെ നിർത്തീന്നും അല്ല ചെലർക്കൊക്കെ കിട്ടണ് ണ്ടെന്നും കേൾക്കണ്ണ്ട്. മൂന്നുകൊല്ലം മുമ്പു നടന്ന ഓട്ടിനുശേഷം പൊന്തൻമാ ടയ്ക്ക് പെൻഷൻ കിട്ടാറില്ല.'[104]

ശീമത്തമ്പുരാൻ, ഗോപിത്തമ്പുരാൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ പാശ്ചാത്യവി ദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ചവരും പുരോഗമനവാദികളും ആണെങ്കിലും അവരുടെ വാമൊ ഴിയിൽ ജാതീയവും പ്രാദേശികവുമായ പദപ്രയോഗങ്ങളും ഈണവും കടന്നുവരു ന്നുണ്ട്. 'ഏതെടാ കെടേശ്ശ്' പോലെ ഒരു പൊന്തൻ ചെക്കൻ ഇങ്ങ്ട വാടാ' എന്നു വിളിക്കുന്ന ശീമത്തമ്പുരാനും 'ഇവറ്റങ്ങളൊക്കെ എന്നാ കൃഷിക്കാരായത്' എന്ന് രോഷം കൊള്ളുന്ന ഗോപിത്തമ്പുരാനും നാട്ടുഭാഷയെ വാമൊഴിയിൽ ഉൾക്കൊണ്ട വരാണ്. ഈഴവ സ്ത്രീയായ കാർത്തുവിന്റെ ഭാഷണം ജാതീയമായ ആചാര ങ്ങളും ശൈലീഭേദങ്ങളും ഉൾക്കൊണ്ട് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വത്വ പ്രകാശനത്തെ സുഗമമാക്കുന്ന നിലയിലാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കു ന്നത്.

'വിളിച്ച ഉടനെ അങ്ങ്ട് വരാൻ എന്നേം നിന്നേം മുട്ടിപ്പലകമേൽ ഇരുത്തി ഇണ ങ്ങനും മൂന്നാമനും കാൺകെ ബന്ധം വരുത്തീട്ടൊന്നും ഇല്ലല്ലോ'.[105]

നമ്പുണ്ണി ആശാരിയുടേത് പ്രദേശികവും കുലപരവും തൊഴിൽപരവുമായ ഘടകങ്ങൾ കൊണ്ട് വ്യതിരിക്തമായ വാമൊഴിയാണ്.

''അതു കേട്ടപ്പോ എന്റെ കരളിൽ ഒരു തിരുളി ആരോ തിരുകേതുപോലെ തോന്നി. ഇരിക്കപ്പൊറുങ്ങ് ഇല്ല്യാണ്ടായപ്പോഴാണ് ഒന്ന് നടക്കാൻ ഇറങ്ങിയത്''.[106]

എന്നാൽ പൊന്തൻമാടയുടെ കീഴാള ഭാഷാവതരണം വേണ്ടത്ര ഫല പ്രാപ്തി നേടുന്നില്ല. യാതൊരുവിധ വിദ്യാഭ്യാസവും സിദ്ധിച്ചിട്ടില്ലാത്ത മാടയുടെ ഭാഷണശൈലി പരിഷ്കൃതനായ ശീമത്തമ്പുരാന്റെ സമ്പർക്കംകൊണ്ട് മെച്ച പ്പെട്ടതാകാം എന്നൊരു സാധ്യത മാത്രമേ പ്രസ്തുത പാളിച്ചയെ ന്യായീകരിക്കു വാനുള്ളൂ.

''അപ്പു മേലാനെ എന്താ തീരുമാനം ഇണ്ടായെ?''[107]
''ഞാൻ വിളിച്ചുകൊണ്ട് പോവാൻ വന്നതാണ്''[108]

മാട പലപ്പോഴും നിശ്ശബ്ദനാണ്. മറ്റുള്ളവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിൽ പങ്കാ ളിയാകുമ്പോഴും സ്വന്തം ശബ്ദംകൊണ്ട് തന്റെ സാന്നിധ്യമറിയിക്കുവാൻ മാടയ്ക്ക് കഴിയുന്നില്ല. കാർത്തുവും മാടയും ഒന്നിച്ചുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിലൊക്കെയും കാർത്തു വിന്റെ ശബ്ദമാണ് മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നത്. കഥാന്ത്യത്തിൽ നമ്പുണ്ണി ആശാരിയും

അപ്പുമേലാനും മാടയോടൊപ്പം കൂടിച്ചേരുന്ന സന്ദർഭത്തിലും മാടയുടെ ഒരു വിങ്ങിപ്പൊട്ടൽ മാത്രമേ അയാളുടെ സംഭാവനയായി പാഠ(text)ത്തിൽ നിന്ന് കണ്ടെത്താനാവുകയുള്ളൂ. ജാതീയമായും തൊഴിൽപരമായും താൻ സമൂഹത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിലാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതെന്ന ചിന്ത അബോധത്തിൽ പേറുന്നതാണ് മാടയെ ഒരു ദമിതകർതൃത്വമാക്കി മാറ്റുന്നത്. സംഘം ആപ്പീസിലെ ചർച്ചയ്ക്ക് ശേഷം എന്താണ് തീരുമാനമുണ്ടായതെന്നറിയാൻ ഉദ്വേഗത്തോടെ കാത്തുനിൽക്കുന്ന മാടയോട് ഇത്തരം കാര്യങ്ങൾ എന്തിനാണ് അറിയുന്നതെന്നും കൊള്ളിക്കിഴങ്ങു വാങ്ങാൻ ഒരുറുപ്പിക തരാമെന്നും പറഞ്ഞ് അപ്പു മേലാൻ വായടപ്പിച്ചു കളയുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ അപ്പു മേലാനെയും ഗോപിത്തമ്പുരാനെയും അപേക്ഷിച്ച് പ്രസ്തുത തീരുമാനം അറിയാനുള്ള അർഹത ആജീവനാന്തം കാർഷികവൃത്തിയിൽ മുഴുകി ജീവിച്ച മാടയ്ക്ക് തന്നെയാണ്. സമൂഹത്തിലെ കേന്ദ്രസ്ഥാനീയരായവർ അത് അംഗീകരിക്കുവാൻ ഒരുക്കമല്ല. വയറിന്റെ വിശപ്പടക്കുവാൻ വല്ലതും നൽകി കീഴാളരുടെ നാവിനെ അടക്കി നിർത്തിയ ശീലം മേൽത്തട്ടു ജനത തലമുറകളിലായി പകർന്നെടുത്തതിന്റെ വ്യക്തമായ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തിന്റെ ആഖ്യാനം മുൻപോട്ട് വെക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. ഇവിടെ 'ഭാഷണ'ത്തിന്റെ അഭാവത്തിലൂടെ അധഃസ്ഥിതനായ ഒരു വ്യക്തിയുടെ സ്വത്വനഷ്ടത്തെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്താൻ ആഖ്യാനം പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നിടത്താണ് കാഥികന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ വൈശിഷ്ട്യം വെളിപ്പെടുന്നത്.

3.5. സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ

പ്രമേയപുതുമ അവകാശപ്പെടാനില്ലെങ്കിലും ആഖ്യാനപരമായ സവിശേഷതകൾ കൊണ്ട് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന ഒരു കഥയാണ് 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ'. യാത്ര, അവിഹിതബന്ധം എന്നിവ പ്രധാന പ്രമേയങ്ങളായിവരുന്ന കഥയുടെ പശ്ചാത്തലത്തെ സ്വഭാവികമാക്കുവാൻ കൂട്ടിച്ചേർത്ത ചില സംഭവങ്ങളും വാചാലമായ അന്തരീക്ഷവർണ്ണനയും ഒഴിച്ചാൽ മുറുക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ള ആഖ്യാനഘടനയാണ് പ്രസ്തുത കഥയ്ക്കുള്ളത്. പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്ത ഒട്ടേറെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യവും വ്യത്യസ്തമായ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ വിന്യാസവും നിമിത്തം ആഖ്യാനഘടന വളരെയേറെ സങ്കീർണ്ണമാണെന്ന് പറയാം. എങ്കിലും കഥാശീർഷകത്തെ അന്വർത്ഥമാക്കുന്നതിലേക്ക് സദിശമായാണ് കഥയിലെ സംഭവങ്ങളത്രയും ഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് എന്നതിനാൽ കഥയുടെ ഏകാഗ്രതയ്ക്ക് ശൈഥില്യം സംഭവിക്കുന്നുമില്ല.

3.5.1 ഇതിവൃത്തം

കാശ്മീർ ജില്ലയിലെ ഗുൽമാർഗിലേക്ക് കുറേയേറെ സഞ്ചാരികൾ ബസ്സിൽ യാത്ര തിരിച്ചിരിക്കുകയാണ്. അയാൾ യാത്ര വളരെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന ഒരു മനുഷ്യ നാണ്. ഏറെ ദിവസത്തെ യാത്രയ്ക്കുശേഷം ബസ്സ് ഗുൽമാർഗിനോട് അടുത്തു കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴാണ് അയാൾ മറ്റുയാത്രക്കാരെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്. ഒരു സായിപ്പും മദാമ്മപ്പെണ്ണും, കട്ടിക്കണ്ണടക്കാരനായ മദ്ധ്യവയസ്കനും ബൊമ്മപ്പെണ്ണും, ഇന്ദീവ രവും ഗോരോചനവും പോലുള്ള ഒരു വൃദ്ധനും വൃദ്ധയും - ഈ മൂന്നുജോഡിക ളാണ് അയാളെ പ്രധാനമായും ആകർഷിച്ചത്. വൃദ്ധദമ്പതിമാരൊഴിച്ച് മറ്റുള്ളവർ ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാരല്ലെന്ന് അയാൾ തിരിച്ചറിയുന്നു. ഗുൽമാർഗിലെത്തി എല്ലാ വരും ഉല്ലാസത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്ന വേളയിൽ വൃദ്ധദമ്പതിമാർ തമ്മിൽ കലഹം ആരംഭിക്കുന്നു. മുൻ സബ്കലക്ടറായിരുന്ന വൃദ്ധനെ അയാളുടെ കീഴിൽ സ്റ്റെനോഗ്രാഫറായി ജോലി നോക്കിയിരുന്ന വൃദ്ധ കെണിവെച്ചു പിടിച്ച് വിവാഹം കഴിക്കുകയായിരുന്നു എന്ന് അയാൾ ഉറക്കെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. വൃദ്ധയും അതിനെ തിരെ പ്രതികരിക്കുന്നതോടെ രംഗം വഷളാകുന്നു. ഇന്ന് ഗുൽമാർഗിലേക്ക് സുഖം മോഷ്ടിക്കുവാൻ എത്തുന്നവർക്ക് നാളെ അവിടം നരകമായി തോന്നു മെന്ന് വൃദ്ധൻ അനിഷേധ്യമായി പ്രഖ്യാപിക്കുമ്പോൾ അവിശുദ്ധബന്ധം പുലർത്തുന്ന യാത്രികരിൽ ചിലർക്ക് ആ വാക്കുകൾ കടുത്ത ആഘാതമായി മാറു ന്നു.

3.5.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രഥമ പുരുഷ വീക്ഷണകോണിൽ 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാഴ്ച്ചകളിലൂടെയാണ് 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അയാളുടെ വ്യക്തിപരമായ അനുഭവങ്ങൾക്ക് കഥ യിൽ പ്രാധാന്യം സിദ്ധിക്കുന്നില്ല. തന്റെ ദൃശ്യപരിധിയിൽ വരുന്ന കാര്യങ്ങൾ വിവ രണ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് പ്രസ്തുതകഥാപാത്രം ചെയ്യുന്നത്. അതു കൊണ്ട് തന്നെ വസ്തുനിഷ്ഠരീതി (objective point of view) യ്ക്ക് കഥയിൽ പ്രാമുഖ്യം സിദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്.

> 'ഇന്നലെ ഒമ്പതുമണിക്കൂർ സഞ്ചരിച്ചിട്ടും കണ്ടത് മുഴുവൻ മലകൾ തന്നെയായി രുന്നു. തലയ്ക്കു മുകളിലും കാൽക്കീഴിലും മേഘങ്ങൾ സഞ്ചരിക്കുന്ന നീലമല കൾ
>
> ഇന്ന് ഗുൽമാർഗിലേക്കുള്ള പാതയും വ്യത്യസ്തമല്ല. എങ്ങും മലകൾ തന്നെ.[109]

ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം പ്രകടമാക്കാതെ തന്നെ സ്ഥല-കാല സൂചനയോടുകൂടി കഥ ആരംഭിക്കുന്നു. ഇവിടെ ഗ്രന്ഥകാരൻ തന്നെയാണ് ആഖ്യാതാവ് എന്നൊരു തോന്നൽ അനുവാചകനിൽ ജനിക്കുന്നു. എന്നാൽ, 'അയാൾ ആ വിദേശിയെ നല്ലവണ്ണം ശ്രദ്ധിച്ചു' എന്ന വാക്യത്തിലൂടെ സർവ്വജ്ഞ നായ ആഖ്യാതാവ് പ്രത്യക്ഷനാകുന്നു. പിന്നീട് കഥ കഥാപാത്രകേന്ദ്രിതമായി ത്തീരുന്നു. 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രം തന്റെ കാഴ്ചകളെയും വിവരിക്കുകയും അനുമാനങ്ങളെ പങ്കുവയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ദേശം, ഭാഷ, സംസ്കാരം, മതം, പ്രായം എന്നിങ്ങനെ ഒട്ടേറെ തലങ്ങളിൽ വിഭിന്നരായ കഥാപാത്രങ്ങളെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തോട് ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നതിൽ ഉചിതമായ വീക്ഷണകോണിന്റെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് അത്യന്തം ഫലപ്രദമായാണ് പ്ര വർത്തിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം. 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് പിറികിലി രുന്ന് ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളെ ഒരു ചരടിൽ കൂട്ടിക്കെട്ടുന്ന സർവ്വജ്ഞനായ ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രവൃത്തികൾ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമ ല്ലെങ്കിലും ആഖ്യാനവിശകലനത്തിലൂടെ വ്യക്തമായിത്തീരുന്നവയാണ്.

കഥയിലെ ആഖ്യാതാവായ 'അയാൾ' അടുത്ത സീറ്റിലിരിക്കുന്ന വിദേശി യെയും മദാമ്മപ്പെണ്ണിനെയും അനുവാചകർക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തുകയും അവരെ സാക്ഷിയാക്കി സംഭാഷണം ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കട്ടിക്കണ്ണടക്കാര നായ മദ്ധ്യവയസ്കനെയും അയാളുടെ സഹചാരിണിയായ ബൊമ്മപ്പെണ്ണിനെയും സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവാണ് കഥാപ്രവേശം ചെയ്യിക്കുന്നത്.

> 'തൊട്ടു വലതുഭാഗം സീറ്റിലിരിക്കുന്ന മാന്യനും അയാളുടെ മറുപടിയിൽ തല്പര നാണെന്ന് തോന്നി. ആ മാന്യനും മറുപടി കാത്തിരിക്കുന്നു.'[110]

ഇവിടെ ഒരു ബാഹ്യവീക്ഷകന്റെ (external focalizer) സാന്നിധ്യം കഥയിൽ പ്രകടമായിത്തീരുന്നു. പിന്നീട് അവരുടെ രൂപഭാവപരമായ സവിശേഷതകളെ വിവരിക്കുന്നത് 'അയാള്'ാണ്. പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ വികാരവിചാരങ്ങളി ലൂടെ പുറം ദൃശ്യങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു.

> 'ഹിമാലയൻ താഴ്വരയിൽ കഴിഞ്ഞ പത്തുദിവസമായി താമസിക്കുന്നു. അമർനാ ഥുവരെ നടന്നെത്തിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഇതുപോലെ ഒരു കാലാവസ്ഥ എങ്ങും അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞില്ല. ഗുൽമാർഗ് സഞ്ചാരികളുടെ സ്വപ്നഭൂമിയാണ്. കാശ്മീർ താഴ്വരകളിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ മഞ്ഞ് വീഴുന്ന ഭൂതലങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്. മഞ്ഞു കാലങ്ങളിൽ ഒന്നുവരാൻ കഴിഞ്ഞെങ്കിൽ!'[111]

ഇങ്ങനെ ആന്തരിക കേന്ദ്രീകരണവും (internal focalization) ബാഹ്യകേന്ദ്രീകരണവും (external focalization) മാറിമാറി വരുന്നതായാണ് കാണാനാവുക. അയാളുടെ ശ്രാവ്യാനുഭവമായാണ് മൂന്നാമത്തെ ജോഡികളായ വൃദ്ധദമ്പതിമാർ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. ഈ മല ചുറ്റിയാൽ പിന്നെ ഗുൽമാർഗിലേക്ക് അധികം ദൂരമില്ല എന്ന് വൃദ്ധ ഉറക്കെ പറയുമ്പോഴാണ് മുൻസീറ്റിലിരിക്കുന്ന പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളിലേക്ക് അയാളുടെ ശ്രദ്ധ തിരിയുന്നത്. അവരുടെ ബാഹ്യവർണ്ണന നടത്തുന്നത് സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവാണ്. 'അയാളെ' കേവലം മറയായി നിർത്തിക്കൊണ്ട് ഭാരതേതിഹാസങ്ങളിലും പുരാണങ്ങളിലും തല്പരനായ ഗ്രന്ഥകാരൻ കാളിദാസകാവ്യമായ രഘുവംശത്തിലുള്ള ഇന്ദുമതി സ്വയംവരത്തിലെ ശ്ലോകം ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് വൃദ്ധനെ ഇന്ദീവരമെന്നും വൃദ്ധയെ ഗോരോചനമെന്നും നാമകരണം ചെയ്യുന്നു. പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളെയും അവരുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലങ്ങളെയും യാതൊരു അസ്വഭാവികതയും അനുഭവപ്പെടാത്തവിധം ആഖ്യാനഘടനയിൽ ക്രമീകരിച്ചുവയ്ക്കുവാൻ ഈ ആഖ്യാനബഹുലകം (narrative mode) സഹായകമായിത്തീരുന്നു.

3.5.3 സ്ഥല-കാലവിന്യാസം

'സ്ഥല'ത്തിന് വളരെയേറെ പ്രാധാന്യം സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ള കഥയാണ്, 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ'. ജമ്മുകാശ്മീരിലെ ബാരമുള്ള ജില്ലയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഒരു സുപ്രധാന സുഖവാസ കേന്ദ്രമായ 'ഗുൽമാർഗ്' എന്ന സ്ഥലമാണ് പ്രധാനമായും കഥായിടവും ആഖ്യാനയിടവുമായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ഗുൽമാർഗിലേക്കുള്ള പാതയിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന ബസ്സിൽ വെച്ചാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ബസ് യാത്രക്കാരനും കണ്ടക്ടറും തമ്മിലുള്ള തർക്കം, ആഖ്യാതാവും ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം എന്നിവ നടക്കുന്നത് ബസ്സിനുള്ളിലായതിനാൽ അതും ആഖ്യാനയിടത്തിൽ (Narrative space) ഉൾപ്പെടുന്നു. 'റോസാപ്പൂക്കളുടെ സ്ഥലം' എന്നാണ് 'ഗുൽമാർഗ്' എന്ന പദം കൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. 'പാഠ'ത്തിന്റെ പകുതിഭാഗവും പശ്ചാത്തലവർണ്ണനയ്ക്കാണ് ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത് എന്നത്. കഥയ്ക്കാവശ്യമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയെ ഒരുക്കുന്നതിന് പുറമേ 'ഗുൽമാർഗി'ന്റെ സൗന്ദര്യത്തെ വളരെ വിശദമായി തന്നെ ആവിഷ്കരിക്കുകയെന്നൊരു ലക്ഷ്യവും കഥാകൃത്തിനുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്. ഒരു ക്യാമറ ഉപയോഗിച്ച് ഒപ്പിയെടുക്കുന്ന വിദൂരദൃശ്യം (long shot), ഉയർന്ന കോണിലെ ദൃശ്യം (high angle shot) എന്നിങ്ങനെ പല സങ്കേതങ്ങളെയും സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് പ്രസ്തുത കാഴ്ചകളെ ശ്രീരാമൻ ദൃശ്യവത്കരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

'പലപ്പോഴും ബസ് മലയിറങ്ങിയാൽ ചെന്നെത്തുന്നത് നെൽപ്പാടങ്ങളിലേക്കായിരുന്നു. വിളഞ്ഞുമഞ്ഞച്ചു കിടക്കുന്ന പാടങ്ങൾ. അത്തരം പ്രദേശങ്ങളിലൊക്കെ റോഡിന്നിരുവശവും വരിവരിയായി വില്ലോപ് മരങ്ങൾ കാണാമായിരുന്നു. കൂട്ടത്തിൽ ചിനാർമരങ്ങളും. ആ സംസ്ഥാനത്തിന്റെ വനസമ്പത്തായ ചിനാർമരങ്ങൾ. ചിനാർമരങ്ങൾ മുറിക്കുന്നത് സർക്കാർ നിയന്ത്രിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ചെറിയകുടിലുകളുടെ മുറ്റത്തുപോലും ആപ്പിൾമരങ്ങൾ കായ്ച്ചുകിടക്കുന്നു.'[112]

ഗുൽമാർഗിലേക്കുള്ള പാതയെപ്പോലും സവിസ്തരം ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കാൻ ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതായി ഈ വിശദവർണ്ണനയിൽ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

'ഗുൽമാർഗ്' ,
വാഹനങ്ങളുടെ ഒരു ചന്ത. ഭാരതത്തിന്റെ വിവിധ സംസ്ഥാനങ്ങളുടേയും വാഹനങ്ങൾ. വിദേശീയരും ദേശീയരും ചേർന്ന ഒരു വലിയ ജനക്കൂട്ടം. ഒരു ഉത്സവപ്പറമ്പിന്റെ വർണ്ണം'.[113]

ഇതോടൊപ്പം പൈൻമരങ്ങൾ ഇടതിങ്ങിയ കാടുകളും മഞ്ഞണിഞ്ഞ താഴ്വരകളും റോപ് ചെയറും കുതിരസവാരിയുമൊക്കെ വർണ്ണനകളിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നതായി കാണാം. ഇത് അനുവാചകരിൽ ഗുൽമാർഗ് നേരിട്ട് കാണുന്ന തരത്തിലുള്ള ഒരു പ്രതീതി അനുവാചകരിൽ ജനിപ്പിക്കുവാൻ സഹായകരമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളൊക്കെയും ഗുൽമാർഗ് സന്ദർശനമെന്ന ലക്ഷ്യത്താലാണ് പരസ്പരബന്ധിതരായിതീരുന്നത് എന്നതിനാൽ പ്രസ്തുത സ്ഥലം ആഖ്യാനത്തെ നിർണ്ണയിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ ഒരു സുപ്രധാനഘടകമായി മാറുന്നു. 'അയാൾ' മാത്രമാണ് ഏകാകിയായ സഞ്ചാരി എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. മറ്റുള്ളവർ അവരുടെ ഇണകളോടൊപ്പം സുഖം തേടി വന്നവരാണ്. അതിൽ വൃദ്ധദമ്പതികളുടേത് പുനഃസന്ദർശനമാണെന്നതും ആഗമനോദ്ദേശ്യം വ്യത്യസ്തമാണെന്നതും എടുത്തു പറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്. കാരണം പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തിയാണ് കഥാഗതിയെ നിയന്ത്രിച്ച് 'പരകോടി'യിലെത്തിക്കുന്നത്. അവർ യൗവനാരംഭകാലത്ത് മറ്റുള്ളവരെ പോലെ ഗുൽമാർഗ് സന്ദർശിച്ച് സുഖം നേടിയവരും വിവാഹമെന്ന ബന്ധനത്തിൽ നിർബന്ധിതമായി അകപ്പെട്ടവരുമാണ്. കഴിഞ്ഞകാലജീവിതത്തിൽ ഖിന്നനായി ജീവിച്ചു മാനസികാസ്വാസ്ഥ്യത്തിലെത്തിച്ചേർന്ന വൃദ്ധന്റെ രോഗശമനാർത്ഥമാണ് അവർ ഗുൽമാർഗ് സന്ദർശനത്തിന് വീണ്ടും ഒരുങ്ങിയതെന്ന് കാണാം.

എന്നാൽ ഭർത്താവിനെ സുഖപ്പെടുത്തുവാനായി വൃദ്ധ നടത്തുന്ന പ്രസ്തുത ഉദ്യമം വിപരീതഫലമാണ് ഉണ്ടാക്കുന്നതെന്ന് പിന്നീട് നടന്ന സംഭവങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. തന്റെ പേര് എം.എസ്.മൂർത്തിയാണെന്നും ബ്രാഹ്മണനും സബ് കളക്ടറുമായിരുന്ന തന്റെ കീഴിൽ സ്റ്റെനോഗ്രാഫറായിരുന്നു നിലവിൽ ഭാര്യയായി കൂടെയുള്ള സ്ത്രീയെന്നും അവരാണ് തന്നെ മാംസാഹാരിയും മദ്യപാനിയും കൈക്കൂലിക്കാരനുമാക്കി ജോലിരഹിതനും കുലമഹിമ ഇല്ലാത്തവനുമാക്കിയതെന്നും ഗുൽമാർഗ് തങ്ങൾ അവിഹിതബന്ധം പുലർത്താൻ തിരഞ്ഞെടുത്ത സ്ഥലമായിരുന്നുവെന്നും അയാൾ ഉറക്കെ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. ഇന്ന് സുഖം മോഷ്ടിക്കാനെത്തിയവർക്ക് തന്നെപ്പോലെ പിന്നീട് ഗുൽമാർഗ് ഒരു നരകമായി അനുഭവപ്പെടും എന്ന് വൃദ്ധൻ അസന്ദിഗ്ധമായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ അയാൾക്ക് പൂർവ്വകാലത്തിൽ സംഭവിച്ച തെറ്റ് തങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലും ആവർത്തിക്കാനായി അവിടെയെത്തിച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന സഞ്ചാരികൾ അത്യധികം വിഷണ്ണരായിത്തീരുന്നിടത്ത് കഥ അവസാനിക്കുന്നു. അവർ തങ്ങളുടെ ഭാവികാലത്തെ വൃദ്ധന്റെ വാക്കുകളിൽ ദർശിക്കുമ്പോൾ അതുവരെ സുഖദായകമായി അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ ഗുൽമാർഗ് എന്ന സ്വപ്നഭൂമിക്ക് ഭാവപരമായ രൂപാന്തരണം സംഭവിക്കുകയാണ്.

ഒരേ സ്ഥലം കാലികമായ പ്രയാണത്തിന്റെ ഇരുഘട്ടങ്ങളിൽപ്പെട്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനസ്സിൽ പരസ്പരഭിന്നമായ അവസ്ഥയെ പ്രാപിക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്ന് കാണിച്ചുതരുവാൻ പ്രസ്തുതകഥയ്ക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. 'ഗുൽമാർഗ് ഞങ്ങൾക്കു വളരെ പ്രിയങ്കരമായ സ്ഥലമാണ്' എന്ന് മിസിസ് മൂർത്തി പറയുമ്പോൾ, 'ഗുൽമാർഗ്, എന്റെ നരകം...നരകം... ഇവിടെവെച്ചാണ് ഇവൾ എന്നെ കെണിവെച്ചു പിടിച്ചത്' എന്ന് പറഞ്ഞ് എം.എസ്. മൂർത്തി അതിനെ നിഷേധിക്കുകയാണ്. സ്വർഗ്ഗഭൂമിയായി ഒരിക്കൽ അനുഭവപ്പെട്ട ഗുൽമാർഗ് വൃദ്ധന്റെ മനസ്സിൽ ഇപ്പോൾ 'നരക'മായാണ് നിലകൊള്ളുന്നത് എന്ന് ഇതിൽനിന്നും വ്യക്തമാവുന്നു. ഇത് ശ്രവിക്കുന്ന ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളിലും ഗുൽമാർഗ് സ്വപ്നതുല്യമായ അതിന്റെ പ്രത്യക്ഷാവസ്ഥയിൽ നിന്ന് സ്ഥാനചലനം ചെയ്യപ്പെടുകയാണ്.

കാലം സ്ഥലാനുഭവത്തിൽ വരുത്തുന്ന മാറ്റമാണ് പ്രസ്തുത ആഖ്യാനത്തെ സാധ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ പ്രസ്തുതകഥയുടെ കാലികത (temporality) സവിശേഷ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. കഥയ്ക്കുള്ളിൽ കാലം രണ്ട് തലങ്ങളിലായാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത് എന്ന് കാണാം. ഒന്ന് ആഖ്യാതാവായ 'അയാളുടെ' അനുഭവത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്.

> 'ഹിമവാൻ താഴ്‌വരയിൽ കഴിഞ്ഞ പത്തുദിവസമായി താമസിക്കുന്നു. അമർനാഥു വരെ നടന്നെത്തിക്കഴിഞ്ഞു.'[114]

പ്രസ്തുതവാക്യം കഥാകാലം ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽനിന്ന് പത്തു ദിവസത്തോളം പുറകിലോട്ട് സഞ്ചരിക്കുന്നതായി വ്യക്തമാക്കുന്നു. അയാൾ യാത്ര ആരംഭിച്ച് പതിനൊന്നാം ദിവസമാണ് ഗുൽമാർഗിലെത്തിച്ചേർന്നതെന്നും ആ ദിവസം തൊട്ടാണ് പാഠകാലം (text time) ആരംഭിക്കുന്നതെന്നും വ്യക്തമാകുന്നു.

രണ്ടാമത്തേത് വൃദ്ധ ദമ്പതിമാരുടെ അനുഭവത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അവർ ഗുൽമാർഗിൽ ആദ്യമായി എത്തിപ്പെട്ടത് ഇരുപത്തിഅഞ്ചു വർഷങ്ങൾക്ക് മുൻപാണ് എന്നതിന് വ്യക്തമായ സൂചന 'പാഠ' (text) ത്തിലുണ്ട്. ആഖ്യാതാവിന്റെ സുഹൃത്തിന്റെ മകനായ സുഭാഷ് താൻ താമസിക്കുന്ന കെട്ടിടത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു.

> "ഒരു കാലത്ത് ഈ കെട്ടിടത്തിന്റെ റൂഫും മരം കൊണ്ടായിരുന്നത്രെ. ഈ കെട്ടിടം 1901-ൽ പണിതതാണത്രെ. അന്നൊക്കെ ഈ കെട്ടിടത്തിന്റെ മുറ്റത്തു പോലും ഇന്ത്യക്കാരെ കയറ്റിയിരുന്നില്ല. ഒരു ഇരുപത്തിഅഞ്ചു വർഷം മുൻപ് ഇവിടത്തെ ഏറ്റവും പോഷ് ഹോട്ടൽ ഇതായിരുന്നുവത്രെ"[115]

പ്രസ്തുത കെട്ടിടം ഹോട്ടലായിരുന്ന കാലത്താണ് എം.എസ്. മൂർത്തിയും ഭാര്യയും ഗുൽമാർഗിലെത്തിയതെന്നും അവിടെയാണ് താമസിച്ചതെന്നും അവരവിടെ മുറി തിരക്കി എത്തുന്നതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഇതിലൂടെ അവരുടെ പുനസന്ദർശനം ഇരുപത്തിയഞ്ചിലേറെ വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷമാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. ഈ കാലഘട്ടത്തിനുള്ളിലാണ് എം.എസ്. മൂർത്തി തന്റെ സ്റ്റെനോഗ്രാഫറെ വിവാഹം കഴിക്കുവാൻ നിർബന്ധിതനായിത്തീരുന്നതും ബ്രാഹ്മണ്യവും ജോലിയും ആരോഗ്യവും നഷ്ടപ്പെട്ട് അയാളുടെ ജീവിതം നാശോന്മുഖമായിത്തീരുന്നതെന്നും കാണാം. അതുപോലെ ആ കെട്ടിടവും അതിന് എതിർവശത്തെ ഗോൾഫ് ലിങ്ക്സും കൊളോണിയൽ കാലഘട്ടത്തിന്റെയും പാശ്ചാത്യമായൊരു സംസ്കാരത്തിന്റെയും സൂചകങ്ങളായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഏതാണ്ട് ഇരുപത്തിയഞ്ചിലേറെ വർഷങ്ങൾക്ക് പിറകിലേക്ക് നീണ്ട് കിടക്കുന്ന കഥാകാലത്തെ ഏതാനും മണിക്കൂറുകളിലേക്ക് ചുരുക്കിയാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ കാലക്രമ (order) ത്തിൽ സാരമായ വ്യതിയാനം ദർശിക്കാനാവും. സബ് കളക്ടറായ എം.എസ്. മൂർത്തിയും സ്റ്റെനോഗ്രാഫറായ മിസിസ് മൂർത്തിയും അവിഹിതബന്ധം ആരംഭിക്കുന്നത്, ഗുൽമാർഗിലെത്തി സുഖം പങ്കിടുന്നത്, വിവാഹിതരാകുന്നത്, എം.എസ്. മൂർത്തിയ്ക്ക് കൈക്കൂലിക്കേസിൽ അകപ്പെട്ട് ജോലി നഷ്ടപ്പെടുന്നത്, മദ്യപനും മനോരോഗിയു

മാകുന്നത്, രോഗശമനാർത്ഥം ഗുൽമാർഗ് സന്ദർശിക്കാൻ പുറപ്പെടുന്നത്, 'അയാൾ' ഹിമവാൻ താഴ്വരയിൽ എത്തുന്നത്, അവിടെനിന്ന് ഗുൽമാർഗിലേക്ക് ഇതരയാത്രികരോടൊപ്പം ബസ്സിൽ യാത്ര തിരിക്കുന്നത്, ഗുൽമാർഗിലെത്തി സഞ്ചാരികൾക്കൊപ്പം റോപ്ചെയറിൽ കയറി മലമുകളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നതിൽ ഏർപ്പെടുന്നത്, ഇതരയാത്രികർ റെസ്റ്റോറന്റിൽ ഒന്നുചേരുന്നത്, എം.എസ്, മൂർത്തി തന്റെ പഴയകാല ജീവിതാനുഭവം ഇതരസഞ്ചാരികളോട് പങ്കുവയ്ക്കു ന്നത് എന്നീ സംഭവങ്ങളാണ് കഥാകാല (story time) ത്തിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നത്. ഇതിൽ സഞ്ചാരികൾ ഗുൽമാർഗിലേക്ക് ബസ്സിൽ യാത്രതിരിക്കുന്ന സംഭവമാണ് 'പാഠ'(text)ത്തിൽ ആദ്യം കടന്നുവരുന്നത്. വൃദ്ധന്റെ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് ഭൂതാഖ്യാനം (analepis) നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇരുപത്തഞ്ചിലേറെ വർഷങ്ങളിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന അയാളുടെ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ ഏതാനും വാക്യങ്ങളിലായി സംക്ഷേപിച്ച് (summary) ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. സഞ്ചാരികൾ ഗുൽമാർഗിൽ എത്തുന്നതിനുശേഷമുള്ള സംഭവങ്ങൾ വളരെ വ്യാപ്തി (stretch)പ്പെടുത്തിയാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ഇവിടെ ആഖ്യാനവേഗം കുറയുന്നു എന്നുള്ളത് പ്രസ്തുത സംഭവങ്ങൾക്ക് സിദ്ധിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രാധാന്യ ത്തെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. തങ്ങളുടെ അവിഹിതബന്ധം ആഘോഷിക്കാനായി ഗുൽമാർഗിലെത്തുന്ന സഞ്ചാരികളുടെ ആനന്ദത്തിലാണ് ഇവിടെ ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത്. കാരണം അവർ നാട്ടുകാരുടെയും ബന്ധുക്കളുടേയും കൺവെട്ടത്തുനിന്ന് രക്ഷ നേടി അവിശുദ്ധബന്ധത്തിലെ സുഖം ഒളിച്ചു നുണയാ നായി ഗുൽമാർഗ് എന്ന സ്വർഗ്ഗഭൂമിയിൽ എത്തിയവരാണ്. വൃദ്ധന്റെ വാക്കുകളിൽ 'സുഖം മോഷ്ടിക്കു'വാൻ വന്നണഞ്ഞവർ. പ്രസ്തുത മോഷണത്തിൽനിന്നും ലഭിക്കുന്ന സുഖത്തിന്റെ ആധിക്യം കൂടുന്തോറും ഭാവിയിൽ സംഭവിക്കാൻ പോകുന്ന നരകജീവിതം സമ്മാനിക്കുന്ന ആഘാതത്തിന്റെ തോതും കൂടു മെന്നൊരു ബോധം അനുവാചകരിൽ ജനിപ്പിക്കുവാനാണ് ആഖ്യാതാവ് വിസ്ത രിച്ച് നടത്തിയിരിക്കുന്ന പ്രസ്തുത സംഭവാഖ്യാനത്തിലൂടെ ലക്ഷ്യമിട്ടിരിക്കുന്ന തെന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള കാലയളവിന്റെ (duration) സവിശേഷ പരിചരണം ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തെ വ്യക്തമാക്കുവാനായി കഥാകൃത്ത് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രമാണെന്നു കാണാം.

3.5.4 പാത്രസൃഷ്ടി

സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ മറ്റുചെറുകഥകളെ അപേക്ഷിച്ച് സവിസ്തരമായ പാത്ര വർണ്ണനയാൽ സമ്പുഷ്ടമായ കഥയാണ്, സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ. കഥയിലെ

പ്രധാനകഥാപാത്രമായ 'അയാളു'ടെ ബാഹ്യരൂപാവിഷ്കാരമില്ലെങ്കിലും ആഖ്യാന സ്വരം പ്രസ്തുത പാത്രത്തിന്റെ നിലപാടുകളെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ ഉതകുന്ന നില യിലാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. യാത്രയെ സ്നേഹിക്കുകയും പ്രകൃതിരമണീയതയെ ആവോളം ആസ്വദിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു കഥാപാത്ര മാണ് 'അയാൾ'. ആഖ്യാനകഥാപാത്രമെന്ന നിലയിൽ അയാളിലെ സഹജീവി സ്നേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് കഥയിലെ അവസാനഭാഗം എന്നു കാണാം. വൃദ്ധനാൽ അപമാനിതയായി തലകുനിച്ചിരിക്കുന്ന വൃദ്ധയുടെ പക്ഷത്താണ് അയാൾ നിലയുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് വൃദ്ധന്റെ വാക്കുകൾ സായിപ്പ് ശ്വാസമടക്കി കേൾക്കുന്നു എന്ന് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തേണ്ടിടത്ത് 'വാക്കുകൾ' എന്നതിനുപകരം 'വിവരക്കേടുകൾ' എന്നെടുത്ത് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത പ്രയോഗം കാമപൂരണത്തിനായി ഉപയോഗിച്ച സ്ത്രീയെ നിഷ്കരുണം ഉപേക്ഷിക്കുവാനും സ്വന്തം ആദർശങ്ങളിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കാതെ ചഞ്ചലചിത്തനായി വ്യവഹരിച്ച് തനിക്ക് വിലപ്പെട്ടതെല്ലാം നഷ്ടപ്പെടുത്താനും തുനിഞ്ഞ എം.എസ്. മൂർത്തി സ്വന്തം തെറ്റുകളെ തിരിച്ചറിയാൻ തയ്യാറാകാതെ അതിന്റെ പഴി മുഴുവൻ പഴയ സ്റ്റെനോഗ്രഫറും നിലവിലെ ഭാര്യയുമായ സ്ത്രീയിൽ ചുമത്തുവാൻ ശ്രമി ക്കുന്നത് തികച്ചും അപലപനീയമാണെന്ന 'അയാളു'ടെ നിലപാടിനെ സ്ഫുടീകരി ക്കുന്നു. എങ്കിലും ആഖ്യാനകഥാപാത്രമായ അയാളുടേത് തന്നെയാണോ ഇവിടെ ധ്വനിക്കുന്ന ആഖ്യാനസ്വരം എന്ന കാര്യത്തിൽ അവ്യക്തത നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അന്തഃസ്ഥിതനായ ഒരു ഗ്രന്ഥകാരന്റെ (implied author) സാന്നിധ്യത്തെക്കുറിച്ച് അനുവാചകനിൽ അവബോധമുളവാകുന്നു. വായനക്കാരൻ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്ന് പുനരുല്പാദിപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന ഒന്നാണ് അന്തഃസ്ഥിതനായ ഗ്രന്ഥകാരൻ എന്ന് കാണാം. അയാൾ ഒരു ആഖ്യാതാവല്ല. അയാളുടേതായ പ്രത്യക്ഷ ഭാഷണം പാഠ(text)ത്തിൽ കാണാനാവുകയില്ല. പ്രസ്തുത സാന്നിധ്യം ആഖ്യാതാവി ലൂടെയോ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയോ നിശബ്ദമായി തങ്ങളോട് സംവദിക്കു ന്നതായി അനുവാചകന് അനുഭവവേദ്യമായിത്തീരുകയാണ് ഉണ്ടാകുന്നത്.[116] യഥാർത്ഥ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ദ്വന്ദ്വസ്വത്വം(second self)എന്ന കാതലിൻ ടിൽസൺന്റെ നിരീക്ഷണത്തിൽ നിന്നാണ് വെയ്ൻ ബൂത്ത് അന്തഃസ്ഥിതനായ ഗ്രന്ഥകാരൻ (implied author) എന്ന സങ്കല്പനം സൃഷ്ടിച്ചെടുത്തത്.[117] മിക്കി ബാൽ ഇതിനെ ശക്തിയുക്തം ഖണ്ഡിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും[118] ഇവിടെ അന്തഃസ്ഥിതനായ ഗ്രന്ഥകാരൻ എന്നത് അനിഷേധ്യമായ ഒരു സാധ്യത തന്നെയാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. വൃദ്ധന്റെ ജല്പനം 'വിവരക്കേടുകൾ' ആണെന്ന് വായനക്കാരെ ഗ്രഹിപ്പിക്കുവാൻ തക്കവണ്ണം ബോധപൂർവ്വമായ ഒരു ശ്രമം ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർന്നു കിടപ്പുണ്ടെന്ന് അനുവാചകർക്ക് വ്യക്തമായും തിരിച്ചറിയാൻ ഉതകും

വിധത്തിലാണ് ഇതിനെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിക്ഷേപിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നത്. മിസ്സിസ് മൂർത്തിയുടെ നിരപരാധിത്വത്തെക്കുറിച്ച് വേണ്ടത്ര ബോധ്യമില്ലാത്ത 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തെക്കൊണ്ട് എം.എസ്.മൂർത്തിയുടെ പ്രസ്താവനകളെ വിവരദോഷത്തിന്റെ അനന്തരഫലമെന്ന രീതിയിൽ വ്യാഖ്യാനിപ്പിക്കുന്നത് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ദ്വന്ദ്വസ്വത്വം (second self) തന്നെയാണെന്ന് തെളിയുന്നു

വിദേശി, മദാമ്മപ്പെണ്ണ്, കട്ടിക്കണ്ണടക്കാരൻ, ബൊമ്മപ്പെണ്ണ്, എം.എസ്. മൂർത്തി, മിസിസ് മൂർത്തി എന്നിവർ പ്രകടകഥാപാത്രങ്ങളാണ്. 'അയാൾ' എന്ന ആഖ്യാന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് അവരുടെ രൂപഭാവസവിശേഷതകൾ അനുവാചകർക്ക് മുൻപിൽ അനാവൃതമായിത്തീരുന്നത്. വളരെ കണിശക്കാരനായാണ് 'വിദേശി' എന്ന കഥാപാത്രം ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെങ്കിലും അയാളുടെ പകുതിപ്രായം മാത്രമുള്ള മദാമപ്പെണ്ണ് രൂപംകൊണ്ടും ഭാവം കൊണ്ടും അനുവാചകശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുംവിധം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. കടുത്ത ചമയങ്ങളൊന്നും അണിയാതെ, തലയിൽ പൂക്കളുള്ളൊരു തൊപ്പി ധരിച്ച്, കയ്യിലൊരു ആമ്പൽപ്പൂവിനെ താലോലിച്ച് നടക്കുന്ന മദാമപ്പെണ്ണിന്റെ പല പ്രവൃത്തികളും അവളിൽനിന്നും പൂർണ്ണമായി നഷ്ടപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത കുട്ടിത്തത്തെ അനാവൃതമാക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്. 'ആമ്പൽപ്പൂവിനെ താലോലിക്കുക' എന്ന മദാമപ്പെണ്ണിന്റെ പ്രവൃത്തി കഥയിൽ പലയിടത്തായി ആവർത്തിക്കുന്നത് അവളിലെ 'കുട്ടിത്ത'ത്തെ ഉറപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാണെന്ന് വ്യക്തം. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതിബിംബ നിർമ്മിതിയെ സുഗമമാക്കിത്തീർക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്ന ഒരു തത്വമാണ് പുനരാവൃത്തി (repetation) എന്ന മിക്കി ബാലിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.[119] ഒരു കഥാപാത്രത്തെ ആദ്യതവണ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുമ്പോൾ പ്രസ്തുത പാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷണങ്ങളെക്കുറിച്ച് വലിയ ധാരണയൊന്നും അനുവാചകന് ലഭ്യമാവുകയില്ല. എന്നാൽ ആഖ്യാതാവ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ രൂപഭാവപരമായ പ്രത്യേകതകളെ വായനക്കാരന് ബോധ്യമാകണമെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ട് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചേഷ്ടകളെയും പ്രവർത്തികളെയും ആവർത്തിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നു. അത് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ രൂപത്തെക്കുറിച്ചും ആഖ്യാനഘടനയിൽ പൂർത്തീകരിക്കേണ്ടുന്ന ധർമ്മത്തെക്കുറിച്ചും സ്പഷ്ടത നൽകുന്നു.

വൃദ്ധനാൽ സമൂഹമധ്യത്തിൽ വെച്ച് അപമാനിതയായതിൽ ഖിന്നയായിരിക്കുന്ന മിസിസ് മൂർത്തിയെ ആശ്വസിപ്പിക്കുവാനുള്ള ഭാഷ വശമില്ലാതെ ആർദ്രത

യോടെ തലോടി നിൽക്കുന്ന മദാമപ്പെണ്ണ് ദേശഭാഷകൾക്കതീതമായ 'സഹാനുഭൂതി'യെന്ന മാനുഷികമൂല്യത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

'മദാമ്മപ്പെണ്ണി'ന്റെ കഥാപാത്രത്തെ അപേക്ഷിച്ച് കൂടുൽ വാഹകത്വം ഉള്ള കഥാപാത്രം ബൊമ്മപ്പെണ്ണിന്റേതാണ്. യാത്രയുടെ തുടക്കത്തിൽ ഉയർന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥന്റെ ഭാവഹാദികളുമായി ഗൗരവം പ്രകടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന മദ്ധ്യവസ്കനായ കട്ടിക്കണ്ണടക്കാരനെക്കൊണ്ട് തന്നെ കെട്ടിപ്പിടിച്ച് ഉമ്മവയ്പ്പിക്കുവാൻ മാത്രം ധൈര്യവും വിധേയത്വവും ഉള്ളവനാക്കി അദ്ദേഹത്തെ മാറ്റുവാൻ മാത്രം വശ്യതയും സാമർത്ഥ്യവും പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. കട്ടിക്കണ്ണടക്കാരന് കീഴിലെ സ്റ്റെനോഗ്രാഫറായ അവൾ മിസിസ് മൂർത്തിയുടെ തന്നെ പ്രതിരൂപമാണെന്ന് കഥാന്ത്യത്തിൽ തെളിയുന്നുണ്ട്.

എം.എസ്.മൂർത്തിയും ഭാര്യയും കഥയിലെ കേന്ദ്രസംഭവങ്ങളിൽ പങ്കാളിത്തമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. അവരുടെ പരസ്പരവിരുദ്ധമായ ജീവിതാവസ്ഥയേയും സ്വഭാവവിശേഷത്തേയും ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിന്റെ മുന്നോടിയായാണ് അവർ തമ്മിൽ നില നിൽക്കുന്ന ശാരീരിക വൈരുദ്ധ്യത്തെ കഥാകൃത്ത് വിശദമായി പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. രഘുവംശം ആറാം സർഗ്ഗത്തിലെ 64 -ാം ശ്ലോകമാണ് ആഖ്യാതാവ് ഇതിനായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> ''ഇന്ദീവര ശ്യാമതനുർ നൃപോസൗ
> ത്വം ഗോരോചനാ ഗൗരശരീരയഷ്ടി:
> അന്യോന്യ ശോഭാപരിവൃദ്ധയോ വാം
> യോഗസന്ധിത്തോയദ യോരി വസ്തു:''

> ഈ രാജാവ് കരിങ്കൂവളപ്പൂവുപോലെ കറുത്ത ശരീരത്തോട് കൂടിയവനാണ്. നീ ഗോരോചനം പോലെ പൊൻനിറമുള്ള ഉടലോടുകൂടിയവളാണ്. നിങ്ങളുടെ ചേർച്ച, മിന്നൽ കാറുകളുടേതുപോലെ, പരസ്പരം ഒളിവളർത്തുമാറാകട്ടെ.[120]

ഈ വാക്കുകൾ, ഇന്ദുമതി സ്വയംവരത്തിൽ തോഴിയായ സുനന്ദ പാണ്ഡ്യരാജാവിനെ ഏറെ വർണ്ണിച്ചശേഷം അവസാനമായി ഇന്ദുമതിയോട് പറഞ്ഞതാണ്.

അറുപത്തഞ്ച് വയസ്സിന് മീതെ പ്രായവും കറുത്ത നിറമുള്ള ഒരു മനുഷ്യനാണ് എം.എസ്. മൂർത്തി. മിസിസ് മൂർത്തിയാകട്ടെ ശോണിമയില്ലാത്ത വെളുത്ത നിറമുള്ള സുന്ദരിയും. കഥ വർണ്ണപ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രകാരമുള്ള കറുപ്പ്/വെളുപ്പ് എന്നീ വിരുദ്ധദ്വന്ദങ്ങളിൽ ഊന്നുന്നില്ലെങ്കിലും അവർ പരസ്പരം കാർമേഘവും മിന്നലും പോലെ ഒന്നുചേരുന്നില്ല എന്ന വ്യംഗ്യത്തെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് ഇത്രയും കാലം ഒന്നിച്ചുകഴിഞ്ഞിട്ടും ആശയവിനിമയത്തിനായി

ഇംഗ്ലീഷ് അല്ലാതെ ഒരു പ്രാദേശികഭാഷ അവർക്ക് ലഭിച്ചില്ലേ എന്ന ആശങ്കയെ ആഖ്യാതാവ് അനുവാചകരുമായി പങ്കുവയ്ക്കുന്നത്.

മുൻ സബ്കലക്ടറും ബ്രാഹ്മണനുമായ എം.എസ്. മൂർത്തി, തന്റെ ജോലിയിലും സർവ്വോപരി ഉന്നതശ്രേണിയിലുള്ള ജാതിയിലും അമിതമായ ഗർവ്വ് വെച്ച് പുലർത്തുന്ന ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. തെക്കേ ഇന്ത്യക്കാരൻ ബ്രാഹ്മണൻ എന്നതിനുമുൻപ്, 'അതീവകുലീന'നായ എന്നും സർക്കാർ ജോലിക്കുമുൻപ് 'ശ്രേഷ്ഠമായ' എന്നുമുള്ള വിശേഷണങ്ങൾ ചേർക്കുവാൻ മദ്യലഹരിയിലും അയാൾ വിട്ടുപോകുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. തന്റെ കീഴിൽ സ്റ്റെനോഗ്രാഫറായിരുന്ന പെൺകുട്ടിയെ കാമാഭിലാഷപൂരണത്തിനായി ഉപയുക്തമാക്കിയശേഷം നിർദ്ദയം വലിച്ചെറിഞ്ഞുകളയുവാൻ തുനിയുന്ന അയാളെ അതിന് അനുവദിക്കാതെ ആ സ്ത്രീ തന്റെ ഭാര്യാപദം കരസ്ഥമാക്കിയതിൽ അതീവഖിന്നനും തനിക്ക് ജീവിതത്തിൽ പിണഞ്ഞ സർവ്വ അബദ്ധങ്ങളും അവരുടെ ചുമലിൽ നിക്ഷേപിക്കുന്നതിൽ തല്പരനുമാണ്. ഒരിക്കൽ സ്വർഗ്ഗമായി കണ്ട് ആവോളം സുഖം കരഗതമാക്കിയ 'ഗുൽമാർഗി'നെ നരകമായും ഭാര്യയെ കെണിവെച്ച് പിടിച്ച യക്ഷിയായും സംബോധനചെയ്യുന്നതിൽനിന്ന് വൃദ്ധന്റെ കപടവ്യക്തിത്വം വിവൃതമായിത്തീരുന്നു.

പൂർവ്വകാലത്തിൽ തന്റേടിയും കൗശലക്കാരിയുമായ സ്ത്രീയായിരുന്നു മിസിസ് മൂർത്തി എന്ന് 'പാഠ'(text)ത്തിൽ സൂചനയുണ്ടെങ്കിലും വർത്തമാനകാലത്തിൽ അതിഭിന്നമായ ഭാവഘടനയോട് കൂടിയാണ് പ്രസ്തുതകഥാപാത്രം നിലകൊള്ളുന്നത്. ഭർത്താവിന്റെ മാനസികമായ അസ്വാസ്ഥ്യത്തെ ദുരീകരിക്കാൻ അവർ ആത്മാർത്ഥമായി കാംക്ഷിക്കുന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് ഭർത്താവുമായി ഗുൽമാർഗിലേക്ക് നടത്തുന്ന പുനഃസന്ദർശനം എന്ന് കാണാം.

> "ഈ സ്ഥലം ഓർമ്മയില്ലേ? ഒരിക്കൽ ഇവിടെ വെച്ച് ബസ്സ് ബ്രെയിക് ഡൗൺ ആയി. നന്നാക്കുന്നതുവരെ കാത്തുനില്ക്കാൻ ക്ഷമയില്ലാതെ നമ്മൾ ഗുൽമാർഗിലേക്ക് നടന്നുപോയി".[121]

പ്രസ്തുതകഥാപാത്രത്തിന്റെ വാക്കുകളിലെ 'ക്ഷമയില്ലാതെ' എന്ന പ്രയോഗം ഒരു കാലത്ത് അവർ തമ്മിലുണ്ടായിരുന്ന പ്രണയത്തെയും പരസ്പരകാംക്ഷയെയും അയാളെ ഓർമ്മപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഭർത്താവിന്റെ പരസ്യമായ അവഹേളനത്തിന് വിധേയയായി തലകുനിച്ചിരിക്കുന്നത് അയാളോടുള്ള അനുതാപവും സ്നേഹവും സർവ്വോപരി അവരുടെ സാമൂഹികമര്യാദയും കൊണ്ടാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. അയാൾ തന്റെ സ്ത്രൈണതയ്ക്ക് നേരെ വിമർശനം തൊടുക്കുമ്പോൾ അവർ ശക്തമായി പ്രതിഷേധിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും

ഭർത്താവിന്റെ ആത്മാഭിമാനത്തെ വ്രണിതപ്പെടുത്താതിരിക്കാനുള്ള ആത്മാർത്ഥ മായ ആഗ്രഹം കൊണ്ട് അവർ പാതിയിൽ നിർത്തിക്കളയുന്നു എന്നിടത്ത് പ്രസ്തു തകഥാപാത്രത്തിന് കാലാന്തരത്തിൽ സംഭവിച്ച പരിണാമം പ്രകടമാവുന്നു. ഭൂത കാലത്തിലെ തെറ്റുകളെ സഹനംകൊണ്ടും സ്നേഹംകൊണ്ടും തിരുത്തിക്കുറിച്ചു കൊണ്ടാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിലകൊള്ളുന്നതെന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

'അയാളു'ടെ സുഹൃത്തിന്റെ മകനായ 'സുഭാഷ്' എന്ന കഥാപാത്രം കഥ യിൽ പ്രധാനകഥാപാത്രത്തിന് യാത്രാസൗകര്യങ്ങൾ ഒരുക്കിക്കൊണ്ടും കുതിര ക്കാരൻ കഥാപശ്ചാത്തലത്തിന് യഥാർത്ഥപ്രതീതി ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും ആഖ്യാന ത്തിൽ അപ്രധാനമല്ലാത്ത പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

3.5.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

യാത്രയെ ഒരേസമയം പ്രമേയവും ആഖ്യാനതന്ത്രവുമാക്കിയ കഥയാണ് 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ'. പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ യാത്ര പ്രത്യക്ഷത്തിൽ 'ഗുൽമാർഗ്' എന്ന് സ്വർഗ്ഗഭൂമിയിലേക്ക് സുഖം തേടിയുള്ളതാണെങ്കിൽ ആന്തരിക മായി സുഖമോഹം കൊണ്ട് ആന്ധ്യം ബാധിച്ച ഒരു പറ്റം മനുഷ്യരുടെ തിരിച്ചറിവു കളിലേക്കുള്ളതുകൂടിയാണെന്നത് ആഖ്യാനത്തെ സവിശേഷമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. വിഭിന്ന സംസ്കാരങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്ന ഒരു കൂട്ടം മനുഷ്യർ ഒരേ ലക്ഷ്യബിന്ദുവി ലേക്ക് യാത്ര തിരിക്കുകയും തുടർന്നുള്ള സംഭവങ്ങളിൽ ഒരേ സമയം സാക്ഷി കളും പങ്കാളികളുമായിത്തീരുന്ന നവ്യമായൊരു ആഖ്യാനാനുഭവമാണ് കഥ മുൻപോട്ട് വയ്ക്കുന്നത്. ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ ലളിതമെങ്കിലും വ്യത്യസ്ത കഥാപാത്ര ങ്ങളെ അതീവശ്രദ്ധയോടെ 'ഗുൽമാർഗ്' എന്ന സ്ഥലികകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊരു ത്തുവെച്ച് നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു സങ്കീർണ്ണഘടനയാണ് 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയ്ക്ക് ഉള്ളത്. 'ഗുൽമാർഗ്' എന്ന വിനോദസഞ്ചാരകേന്ദ്രം ഒരു ബഹുത ലരൂപകം (metalepsis)[122] ആയാണിവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ഇത് കഥയിലെ വിവിധതലങ്ങളെ കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുകയും കഥാഘടനയെ ദൃഢതയോടെ നില നിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആഖ്യാതാവും ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്ന ഗുൽമാർഗ്യാത്ര കഥയുടെ ആദ്യതലവും വൃദ്ധദമ്പതിമാരുടെ മുൻഗുർമാർഗ് സന്ദർശനവും അനന്തരസംഭവങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഭാഗം ദ്വിതീയ തലവുമാണ്. ഇവ തമ്മിൽ വേർതിരിക്കാനാകാത്തവിധം സമന്വയിപ്പിക്കുന്നത് ഈ ബഹുതലരൂ പകമാണ്. ഭൂതകാലത്തിൽ സ്വർഗ്ഗതുല്യമായിരുന്നത് വർത്തമാനകാലത്തിൽ നര കമായിത്തീരുന്നതിലെ ഐറണിയും ആഖ്യാനത്തെ ധ്വനനാത്മകമാക്കിത്തീർക്കു ന്നുണ്ട്.

'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയെ വ്യതിരിക്തമായി നിലനിർത്തുന്ന ഒരു സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം കൂടെ പ്രസ്തുതകഥാഖ്യാനത്തിൽ ശ്രീരാമൻ ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കഥാന്ത്യത്തിന് അല്പം മുൻപ് വരെ സുഗമമായി മുൻപോട്ടുപോകുന്ന ആഖ്യാനം പതിയെ ദുർഗ്രഹമായിത്തീരുന്നു. വൃദ്ധന്റെ ജല്പനങ്ങൾ കേട്ട് കട്ടിക്കണ്ണടവെച്ച ഗൗരവക്കാരനും ബൊമ്മപ്പെണ്ണുമാണ് ഏറെ വിവശരാകുന്നത്. ബൊമ്മപ്പെണ്ണിന്റെ പെരുമാറ്റത്തിൽ പെട്ടെന്ന് സംഭവിക്കുന്ന വ്യതിയാനങ്ങൾ അനുവാചകരിൽ അങ്കാലാപ്പു സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്. പ്രസ്തുതകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആശ്ചര്യം ജനിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ഭാവമാറ്റത്തിന്റെ കാരണഗ്രഹണത്തിലേ പാരായണം പൂർത്തിയാകൂ എന്നതിനാൽ കഥയിലേക്ക് ഒരു തിരിച്ചുപോക്ക് നിർബന്ധിതമായിത്തീരുന്നു. ബൊമ്മപ്പെണ്ണ് യാത്രയുടെ തുടക്കത്തിൽ, അവരുടെ അവിഹിതബന്ധത്തെ വ്യംഗ്യമായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്ന 'പ്രിക്വേഷൻ വസ്തു'വിനെ തിരയുന്ന സംഭവത്തിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കേണ്ടിവരികയും അവൾ സഞ്ചിയിൽ നിന്ന് മടിയിൽ എടുത്തുവെച്ചിരിക്കുന്ന ചീപ്പ്, കണ്ണട, കമ്പിളിനൂലുകൾ എന്നിവയുടെ കൂട്ടത്തിൽ നിന്ന് 'ഡിക്ടേഷൻ പകർത്തിയെടുക്കുന്ന നോട്ടുബുക്ക്' കണ്ടുപിടിക്കേണ്ടിയിരിക്കുകയും വേണ്ടിവരുന്നു. പ്രസ്തുത വസ്തു 'സ്റ്റെനോഗ്രാഫറെ'ന്ന അവളുടെ ഒദ്യോഗികപദവിയെ വ്യക്തമാക്കാനും ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വിഭ്രമത്തിന്റെയും വൃദ്ധന്റെ വാക്കുകൾ കട്ടിക്കണ്ണടക്കാരനേൽപ്പിച്ച ആഘാതത്തിന്റെയും പൂട്ടുതുറക്കുവാനും സഹായിക്കുന്ന സൂചകമായിത്തീരുന്നു. സ്റ്റെനോഗ്രാഫറായിരുന്നുകൊണ്ട് മേലുദ്യോഗസ്ഥനുമായി സ്ഥാപിച്ച അവിഹിതബന്ധം നിലനിർത്തുന്ന ബൊമ്മപ്പെണ്ണ് കഥാന്ത്യത്തിൽ മിസിസ് മൂർത്തിയുയെ സ്ഥാനത്തു തന്നെത്തന്നെ അവരോധിച്ചാണ് ഭയചകിതയായിത്തീരുന്നതെന്ന് കാണാം. അതുപോലെ എം.എസ്.മൂർത്തിയുടെ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ ശ്രവിക്കുന്ന കട്ടിക്കണ്ണടക്കാരന്റെ ഗൗരവമുള്ള മുഖം അയാളുടെ ഓരോ വാക്കുകളും ഏറ്റ് ചുമുക്കുകയും പിന്നെ വളരെ നേരം വിളറിനിൽക്കുകയും ചെയ്തത് വൃദ്ധന്റെ സ്ഥാനത്ത് തന്നെ കാണുകയും ഭാവിയെ ഓർത്ത് അതീവവിഹ്വലനായിത്തീരുകയും ചെയ്തതിനാലാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

3.5.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

സാമാന്യം വാചാലമായ ആഖ്യാനഭാഷയാണ് 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയിൽ ശ്രീരാമൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗുൽമാർഗിന്റെ ഭൂപ്രകൃതിയെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യപ്രകൃതിയേയും വിസ്തരിച്ചുതന്നെ വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആലങ്കാരികപ്രയോഗങ്ങളും താളാത്മകമായ പദാവലികളും കൊണ്ട് സമ്പുഷ്ടമാണ് പ്രസ്തുതകഥയുടെ ഭാഷാശില്പം എന്നുപറയാം. കഥയിലെ സഞ്ചാരികളിൽ ഒരാളായ മദാമപ്പെണ്ണിനെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.

'അവൾ ചുണ്ടുകൾ ചുമപ്പിച്ചിരുന്നില്ല. പക്ഷേ കൺപോളകളിൽ നേരിയ പച്ച ഛായം തേച്ചിരുന്നു. തലയിൽ തുണിത്തൊപ്പി ധരിച്ചിരുന്നു. കടുംചുവപ്പിൽ വെളുത്ത പൂക്കളുള്ള തുണിത്തൊപ്പി!'[123]

'ച', 'പ', 'ത'എന്നീ ഖരവർണ്ണങ്ങളുടെ ആവർത്തനം ശബ്ദതാളത്തെ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ വാക്യഘടനയിലെ സമാന്തരത അർത്ഥതാളത്തെ സാധ്യമാക്കി ത്തീർക്കുന്നു.

'ജനാലയ്ക്കരികെ വെച്ചു കൈത്തണ്ടയിൽ കാറ്റടിച്ചപ്പോൾ ഒരു ഹിമകണം ആരോ കൈത്തണ്ടയിലിട്ടു തിരുപ്പിടിപ്പിച്ചതുപോലെ തോന്നി.'[124]

(സ്പർശബിംബം)

തൊലിയിളകി ശാഖകൾ അറ്റുപോയ പൈൻമരങ്ങൾക്ക് ഏതോ പൂർവ്വകാലജന്തു വിന്റെ അവശിഷ്ടത്തിന്റെ ഓർമ്മകളുണർത്താൻ കഴിയുന്നു.[125]

(ദൃശ്യബിംബം)

ഒട്ടും ചാരം പുരളാത്ത ഒരു കനൽക്കണം പോലിരിക്കുന്നു ഈ പ്രായത്തിലും അവരുടെ മുഖം.[126]

(ദൃശ്യബിംബം)

എന്നിങ്ങനെ ഉചിതമായ ബിംബയോജനകളിലൂടെ ആഖ്യാനത്തെ അത്യന്തം സംവേദനക്ഷമമാക്കി നിലനിർത്തുവാൻ ആഖ്യാതാവ് കഥയിലുടനീളം ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം. 'കനത്ത കരിമ്പച്ച പുൽപ്പരപ്പിലൂടെ ഉണങ്ങിയ തെങ്ങോലയുടെ നിറമുള്ള റോഡ്'പോലുള്ള സവിശേഷ പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെ അസാധാരണമായൊരു ദൃശ്യാനുഭവമാണ് 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥ നൽകുന്നത്.

ആഖ്യാനഭാഷണം, ആത്മഗതം, സംഭാഷണം എന്നിവ ഉൾച്ചേരുന്ന പരി വർത്തിത ഭാഷണമാണ് (transposed speech), ശ്രീരാമൻ 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവ രി'ൽ പിന്തുടർന്നിരിക്കുന്ന ഭാഷണരീതി. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറ്റു കഥകളെ അപേക്ഷിച്ച് സംഭാഷണത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ ചെറിയൊരു വ്യത്യാസം കാണുവാനുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷയെ മൊഴിമാറ്റം നടത്താതെ തന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുക എന്ന പതിവ് ശൈലിക്ക് പ്രസ്തുത കഥയിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. മലയാളികളായ 'അയാളും' 'സുഭാഷും' തമ്മിലുള്ള സംഭാ ഷണം മാത്രമാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ മലയാളഭാഷയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. കഥ യിലെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ ഹിന്ദിയിലും ഇംഗ്ലീഷിലുമൊക്കെയാണ് സംസാരിക്കു ന്നതെങ്കിലും അവയെ ഭാഷാന്തരീകരണം നടത്തിയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. 'അയാളൊഴിച്ച്' മറ്റുകഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്ന ആത്മഗ

തങ്ങളും പ്രസ്തുതരീതിയിൽ തന്നെയാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ആഖ്യാതാവിന് 'ആത്മഗതമെന്നോണം' എന്ന് കൂട്ടിച്ചേർക്കേണ്ടിവരുന്നു.

അതുപോലെ രഘുവംശ ശ്ലോകസൂചനയിലൂടെ വൃദ്ധനെയും ഭാര്യയേയും ഇന്ദീവരവും (കരിങ്കൂവളപ്പൂ) ഗോരോചനവും (പൊൻനിറമുള്ള ഒരു ഔഷധം) ആയി നാമകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നതിലൂടെ പ്രസ്തുത ദമ്പതിമാരുടെ രൂപഭാവ വൈരുദ്ധ്യത്തെ ഒരുപോലെ ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ ആഖ്യാതാവിന് സാധ്യമായിരിക്കുന്നു. പുരാണേതിഹാസങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള കൃതികളിൽ നിന്നുള്ള ശ്ലോകോദ്ധാരണം ശ്രീരാമന്റെ ശൈലീമുദ്രകളിൽപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ് എന്നു കാണാം. കഥാന്ത്യത്തെ അത്യന്തം നാടകീയമാക്കിത്തീർക്കുന്നതിലും ശ്രീരാമന്റെ വാക്യരചനാവിശേഷം സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഇന്ന് സ്വർഗ്ഗമായി തോന്നുന്ന ഗുൽമാർഗിൽ സുഖം മോഷ്ടിക്കുവാൻ എത്തിയവർക്ക് ഇവിടം നാളെ നരകമായിത്തോന്നുമെന്ന വൃദ്ധന്റെ പ്രസ്താവന സഞ്ചാരികളായ മിഥുനങ്ങളെ വിഷണ്ണരാക്കിത്തീർക്കുന്നു. അർഹതപ്പെടാത്തത് സ്വന്തമാക്കുന്നതിനെയാണ് 'മോഷ്ടിക്കുക' എന്ന ക്രിയകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നതെന്നതിനാൽ അവിഹിതമായ ബന്ധം ആഘോഷിക്കാനെത്തിയവരാണ് പ്രസ്തുത സഞ്ചാരികളിലേറെയും എന്ന ഒരു ധ്വനി കഥാശീർഷകം ഉള്ളടക്കം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. യാത്രികരിൽ സ്റ്റെനോഗ്രാഫറുമായി അവിഹിതവേഴ്ച്ചയ്ക്ക് ഗുൽമാർഗിൽ എത്തിച്ചേർന്ന കട്ടിക്കണ്ണടക്കാരനിലാണ് വൃദ്ധന്റെ വെളിപ്പെടുത്തൽ കടുത്ത ആഘാതം ഏല്പിക്കുന്നത്.

> 'കട്ടികൂടിയ കണ്ണട വെച്ച ആ മനുഷ്യന്റെ ഗൗരവമുള്ള മുഖം ഓരോ വാക്കും ഏറ്റുചുമക്കുന്നു. പിന്നെ ആ മുഖം വളരെ നേരം വിളറി നിന്നു.'[127]

ഇവിടെ വൃദ്ധന്റെ വാക്കുകൾ ചാട്ടവാറായി രൂപാന്തരപ്പെട്ട് 'അടിക്കുക' എന്ന ധർമ്മത്തെ നിർവ്വഹിക്കുകയാണ്. അയാളുടെ മുഖത്ത് വന്നചേരുന്ന ചുമപ്പ് അതിന്റെ ഫലമാണ്. 'ചുമക്കുക' എന്നതിന്റെ നേർ വിപരീതമായ 'വിളറുക' എന്ന ക്രിയയിലേക്കുള്ള സ്ഥാനാന്തരം അയാൾ എത്തിച്ചേർന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായ അവസ്ഥയെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. വർത്തമാനകാലത്തിലെ സ്വർഗ്ഗം ഭാവികാലത്തിലെ നരകമായി മാറിയേക്കാം എന്ന തിരിച്ചറിവ് അയാളിൽ സൃഷ്ടിച്ച നിസ്സഹായതയേയും ഭീതിയേയും അതിതീവ്രതയോടെ തന്നെ അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമായിത്തീരുന്നു എന്നിടത്ത് ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ വൈശിഷ്ട്യവും അനാവൃതമാക്കപ്പെടുന്നു.

3.6. തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ

സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥയിൽ വേണ്ടത്ര വായിക്കപ്പെടാതെ പോയ ഒരു കഥയാണ് 'തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ'. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ലളിതമായ രൂപഘടനയും ഋജുവായ ആഖ്യാനവും കൊണ്ട് അതിസാധാരണത്വം പുലർത്തുന്ന ഒരു കഥയാണെങ്കിലും ആശയഗരിമകൊണ്ട് അനന്യമായ ഒരു രചനയായി പ്രസ്തുത കഥ ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്തിൽ വേറിട്ടുനിൽക്കുന്ന ഒരു സ്ഥിതിവിശേഷണാണ് മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. അത്യുദാത്തമായൊരു സന്ദേശത്തെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ കൊളുത്തിവയ്ക്കുക വഴി കല കലയ്ക്കുവേണ്ടി മാത്രമല്ല ജീവിതത്തിന് വേണ്ടി കൂടിയുള്ളതാണെന്ന് ശ്രീരാമൻ അലംഘനീയമായി പ്രസ്താവിക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരന്റെ ദർശനത്തെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് അഴിച്ചെടുത്ത് പഠിക്കാവുന്ന ഘടകങ്ങളുടെ സമന്വയം മാത്രമല്ല ഒരു കലാസൃഷ്ടി എന്നത് പ്രസ്തുതകഥയുടെ ആഖ്യാനവിശകലനത്തിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്ന അനിഷേധ്യമായ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമാണ്.

3.6.1 ഇതിവൃത്തം

ഗവൺമെന്റ് ഉദ്യോഗസ്ഥനായ 'അയാൾ' തികച്ചും സത്യസന്ധമായ ഒരു ഔദ്യോഗികജീവിതം നയിച്ചുവരികെയാണ് ഹൃദ്രോഗിയായിത്തീരുന്നത്. ഹൃദയമായ ശസ്ത്രക്രിയ നടത്തിയാൽ മാത്രമേ രക്ഷപ്പെടൂ എന്ന ഘട്ടം വന്നപ്പോൾ സാമ്പത്തിക ഭദ്രതയില്ലായ്മ ഒരു പ്രശ്നമായിത്തീരുകയും അതോടെ അയാൾ കൈക്കൂലിക്കാരനായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. ഓപ്പറേഷനും അനന്തരമുള്ള വിശ്രമജീവിതത്തിനും ആവശ്യമായ പണത്തിന്വേണ്ടി ഉപഭോക്താക്കളെ പിഴിയുവാൻ തുടങ്ങി. താമസിയാതെ കൈക്കൂലി കേസിൽ സസ്പെൻഷൻ ലഭിക്കുകയും അയാളുടെ നില കൂടുതൽ പരുങ്ങലിലാവുകയും ചെയ്തു. അവിവാഹിതയായ മകൾ ജോലി ശരിയാകാതെ അപേക്ഷകളയച്ച് മടുത്തു വീട്ടിലിരിക്കുന്നു. താൻ മരിച്ചുപോയാൽ ആശ്രിതനിയമനമെന്ന നിലയിൽ മകൾക്ക് ജോലി കിട്ടുകയും അവൾ രക്ഷപ്പെടുകയും ചെയ്യുമെന്ന് ചിന്തിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അമിതമായ ജീവിതാസക്തിയും മരണഭയവും അയാളെ വേട്ടയാടുന്നു. ഒടുവിൽ ഗത്യന്തരമില്ലാതെ അയാൾ ഓപ്പറേഷന് തിയ്യതി കുറിക്കുവാനായി ഹൃദ്രോഗാശുപത്രിയിലേക്ക് തിരിക്കുന്നു. ട്രെയിനിറിങ്ങിയ ശേഷം ഡോക്ടർ അനുവദിച്ച സന്ദർശനസമയമാകുവാനായി റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനിലെ ബെഞ്ചിലിരുന്ന് സമയം തള്ളിനീക്കവേയാണ് ഹൃദ്രോഗിയായ ഒരു സ്ത്രീ അയാളുടെ സമീപം വന്നിരിക്കുന്നത്. മരണാസന്നയെങ്കിലും അവരുടെ നിറഞ്ഞ ചിരിയും പരോപകാരതല്പരതയും അയാളെ ധനാത്മകമായി സ്വാധീനിക്കുന്നു. അയാളുടെ ധർമ്മസങ്കടങ്ങൾക്ക് സ്വന്തം പ്രവൃത്തിക

ളാൽ അറുതിവരുത്തിക്കൊണ്ടും ഉറച്ച ഒരു തീരുമാനത്തിലേക്ക് എത്തിപ്പെടാൻ അയാളെ സ്വയം അറിയാതെ തന്നെ പ്രാപ്തനാക്കിക്കൊണ്ടും വടക്കോട്ടേക്കുള്ള വണ്ടിയിൽ കയറി അവർ തിരിച്ചുപോകുന്നു.

3.6.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണകോണിൽ 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് 'തെക്കോട്ടേയ്ക്കുള്ള യാത്ര'യ്ക്കിടയിൽ എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവ് (reflector) ആണെങ്കിലും സർവ്വജ്ഞനായ ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ (omniscient narrator) സാന്നിധ്യം കഥയിൽ പ്രകടമാണ്. കഥയിലെ മറ്റൊരു പ്രധാന കഥാപാത്രമായ 'യാത്രക്കാരി'യുടെ സംഭാഷണവും പ്രവൃത്തികളുമൊക്കെ 'അയാളുടെ' പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലൂടെയാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ ഇതിനെ നിശ്ചിതകേന്ദ്രീകരണം (fixed characteristation)[128] എന്ന് പറയുന്നതാണ് ഉത്തമം.

> 'ഇന്ന് അതൊരു ശീലമായി വളർന്നിരിക്കുന്നു. തീവണ്ടി നിന്നാൽ തിരക്കൊഴിയാൻ കാത്തുനിൽക്കും. പിന്നെ പതുക്കെ ഇറങ്ങി റെയിൽ മുറിച്ചുകടക്കും. ഓവർബ്രിഡ്ജിലൊക്കെ കയറാനുള്ള ധൈര്യം ക്ഷയിച്ചിട്ട് നാളുകളെത്രയായി. റെയിൽ മുറിച്ച് കടന്ന് പുറംവാതിലിലേക്ക് നടക്കുന്നതിനിടയിൽ കിതയ്ക്കാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. അയാൾ ചുറ്റും നോക്കി.'[129].

ഇങ്ങനെ 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രം ട്രെയിനിറങ്ങി റെയിൽവേസ്റ്റേഷനിലെ സിമന്റ് ബെഞ്ചിൽ ഇരിപ്പുറപ്പിക്കുന്നതുവരെയുള്ള ആഖ്യാനത്തിൽ കഥയ്ക്ക് പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവും ഇടപെടൽ നടത്തുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആഖ്യാനം പതിയെ ആഖ്യാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരിക പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലേക്ക് മാറുന്നു. അയാൾ ഹൃദ്രോഗിയാണെന്നും അതിന് പ്രത്യേക ചികിത്സ ലഭിക്കുന്ന ആശുപത്രിയിലേക്ക് പോകുകയാണ് അയാളെന്നും മൂന്നു മണിക്കൂറിന് ശേഷമാണ് ഡോക്ടർ അയാൾക്ക് അനുവദിച്ച സന്ദർശനസമയമെന്നതിനാൽ അതുവരെ ആ ബെഞ്ചിൽ ഇരുന്ന് കഴിച്ചുകൂട്ടുവാനാണ് അയാളുടെ തീരുമാനമെന്നും വ്യക്തമാക്കപ്പെടുന്നു.

കഥയിൽ, പേരെടുത്ത് പറഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത 'യാത്രക്കാരി' അയാൾക്ക് അരികിൽ വന്നിരിക്കുന്നതോടെ ആഖ്യാനം മിമിറ്റിക് രീതിയും (അനുകരണം) ഡയജറ്റിക് രീതിയും (അന്വാഖ്യാനം) സമന്വിതമായ തലത്തിലേക്ക് മാറുന്നു. അവർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം മിമറ്റിക് രീതിയിലാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിലും

യാത്രക്കാരിയുടെ ചേഷ്ടകളെ ആഖ്യാതാവ് വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഡിജറ്റിക് രീതിയും ഉപയുക്തമാക്കപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രസ്തുത സ്ത്രീയുടെ വീക്ഷണവും അവലോകനവും അവരുടെ ഭാഷണശകലങ്ങളിലൂടെയാണ് അനുവാചകർക്ക് മുമ്പിൽ അനാവൃതമാകുന്നത്. ശ്രോതാവിനെ ആവശ്യമില്ലാത്ത ഒരു ആഖ്യാതാവിന്റെ നില അവർ ഏറ്റെടുക്കുന്നത് ആഖ്യാനഘടനയെ സംഘർഷാത്മകമാക്കുന്നു.

> 'ആ സ്ത്രീ ആരോടെന്നില്ലാതെ പറയുന്നു. ഒരഭ്യർത്ഥനയും ഉന്നയിക്കുന്ന വാക്കുകളായിരുന്നില്ല'[130]

> 'മനസ്സിലുള്ളതെല്ലാം പറയുന്നു. കേൾവിക്കാരൻ ആരെങ്കിലുമാവട്ടെ. ഒരുപക്ഷേ കേൾവിക്കാരൻ ഇല്ലെങ്കിലും പറഞ്ഞുകൊണ്ടേ ഇരിക്കും'[131]

ഇങ്ങനെ കഥയ്ക്കുള്ളിൽ തന്നെ ഒരു കഥാപാത്രം ശ്രോതാവിന്റെ സ്ഥാനത്തെ അവശ്യഘടകമല്ലാതാക്കിത്തീർക്കുന്നു. 'യാത്രക്കാരി' പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള ശ്രോതാവിനെ (narrattee) തള്ളിക്കളഞ്ഞ് അന്തഃസ്ഥിതനായ വായനക്കാരനെ (implied reader) ലക്ഷ്യമിടുമ്പോൾ അവർ 'ജീവിത'ത്തെത്തന്നെ ഒരു ആഖ്യാനം (narration) ആയി മാറ്റുകയാണ്.

> 'അവർ പറയുന്നതെന്തും കേൾക്കാൻ താല്പര്യം ജനിക്കുന്നു'[132]

ഇവിടെ കഥയിലെ ആഖ്യാതാവിന്റെ നില ശ്രോതാവിലേക്ക് മാറ്റിമറിക്കപ്പെടുന്നു. 'അയാൾ' അനുവാചകപക്ഷം ചേരുമ്പോൾ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മുകളിൽ വ്യക്തമായ നിയന്ത്രണം പുലർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിന് പുറത്ത് നിലയുറപ്പിച്ച് ആഖ്യാനത്തിൽ മാധ്യമികത (Mediacy)യ്ക്കുള്ള സ്ഥാനത്തെ അനിഷേധ്യമാക്കി നിലനിർത്തുന്നു. എങ്കിലും ആഖ്യാനകഥാപാത്രമായ അയാളുടെ ആന്തരികപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽത്തന്നെയാണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> 'തെക്കോട്ടേയ്ക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ അവർ കയറുന്നു, വടക്കോട്ടേയ്ക്കുള്ള വണ്ടിയിൽ. തനിക്ക് അല്പസമയംകൊണ്ട് ഇത്രയും തേനും വയമ്പും പകർന്നു തന്ന്....'[133]

3.6.3 സ്ഥലകാലവിന്യാസം

നാനാതരത്തിലുള്ള ആളുകൾ സമയബന്ധിതമായി പരസ്പരം കണ്ടുമുട്ടാനിടയുള്ള 'റെയിൽവേസ്റ്റേഷൻ പരിസരം' ആണ് കഥയുടെ പശ്ചാത്തലമായി ശ്രീരാമൻ തിരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത ആഖ്യാനയിടം ഒരു ക്രോണോ

ടോപ്പ് (സ്ഥല-കാലസംയുക്തം) ആയാണ് നിലകൊള്ളുന്നത് എന്നു കാണാം. കഥയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെ പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്താൻ കാരണമായ സ്ഥലം 'ഹൃദയരോഗാശുപത്രി'യാണ്. അയാൾ ആശുപത്രി സന്ദർശിക്കാനെത്തിയതാണെങ്കിൽ യാത്രക്കാരിയായ സ്ത്രീ അവിടം സന്ദർശിച്ച് മടങ്ങിപ്പോവാനിരിക്കുകയാണ്. പ്രധാന സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന ആഖ്യാനയിടത്തെ (narrative space) ക്കുറിച്ച് വ്യക്തമായ സൂചന 'പാഠ' (text) ത്തിലുണ്ട്.

> 'സെൻട്രൽ സ്റ്റേഷൻ വീണ്ടും തളിർക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞ തവണ വന്നപ്പോഴൊന്നും കാണാതിരുന്ന ഒരു നിര മുന്നിൽ. ബ്രീഫ്കേസും തൂക്കി തലയെടുപ്പോടെ നടന്ന കലുന്ന ഒറ്റയാനും ചുറ്റും ആൾക്കൂട്ടവും. പിന്നെയും അതുപോലെയുള്ള അനേകം പറ്റങ്ങൾ. കെട്ടുകാഴ്ചയും കരക്കാരുംപോലെ നടന്നുപോകുന്നു. തലസ്ഥാനനഗരിയിലേക്ക് കാര്യംകാണാൻ വന്ന ആൾക്കൂട്ടവും തിരിച്ചുപോവുകയാണ്'[134]

'തിരുവനന്തപുരം സെൻട്രൽ സ്റ്റേഷനി'ൽ വെച്ചാണ് 'അയാളും' യാത്രക്കാരിയും കണ്ടുമുട്ടുന്നതെന്ന് ഇതിൽനിന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. തനിക്ക് തിരിച്ചുപോകേണ്ടത് ഷൊർണ്ണൂരിൽനിന്ന് കുറച്ചേറെ ഉള്ളോട്ടു സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഒരു ഗ്രാമത്തിലേക്കാണെന്ന് ആ സ്ത്രീ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

> 'ഉൾനാടൻ സ്ത്രീയുടെ ഉൾക്കാമ്പു തുളുമ്പുന്നു'[135]

പ്രസ്തുത സൂചിക(indices)യിലൂടെ അദൃശ്യമായൊരു സ്ഥലചേതനയെയാണ് ആഖ്യാതാവ് പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നത്. സ്ഥലം എന്നത് ഭൂഗോളത്തിലെ ഒരു സ്ഥാനം (geographical location) മാത്രമല്ല മറിച്ച് അദൃശ്യവും ഗോചരവുമായ ഒട്ടേറെ ഘടകങ്ങൾ സമന്വയിച്ചുകിടക്കുന്ന ഒരു സാംസ്കാരിക നിർമ്മിതി (cultural construction)യുമാണെന്ന വസ്തുത ഇവിടെ അനാവൃതമായിത്തീരുന്നു.[136] നാഗരികമായ അപമാനവീകരണത്തിന്റെ വിരുദ്ധനിലയിലാണ് ഇവിടെ നാട്ടിൻപുറത്തുകാരിയായ സ്ത്രീ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. അവരുടെ ത്യാഗസന്നദ്ധതയ്ക്കും മനുഷ്യത്വപൂർണ്ണമായ നിലപാടിനും പ്രസ്തുത സ്ഥലവും അതുൾക്കൊള്ളുന്ന സംസ്കാരവും ഹേതുവായിത്തീരുന്നുണ്ടെന്നത് എടുത്തു പറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്.

സ്ഥലപ്പേര് വ്യക്തമാക്കുന്നില്ലെങ്കിലും അയാളും ഒരു വടക്കൻ ജില്ലക്കാരനാണെന്ന സൂചന ആഖ്യാനത്തിലുണ്ട്. അയാളുടെ കേസ് നടത്തുന്ന വക്കീലിന്റെ ഓഫീസും കഥായിടം (story space) മായി കടന്നുവരുന്നുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

പ്രസ്തുതയിടമാണ് അയാളുടെ മനസ്സിനെ അസ്വസ്ഥാജനകമാക്കിത്തീർക്കുന്നതിൽ മുഖ്യ പങ്കുവഹിക്കുന്നത്. സസ്പെൻഷനിൽ കഴിയുന്ന അയാൾക്ക് അതുസംബന്ധമായ കേസിനുവേണ്ടി ഒട്ടേറെ പണം ചെലവാകുന്നുണ്ട്. ഓപ്പറേഷന് മുൻപു തന്നെ മുഴുവൻ വക്കീൽ ഫീസും കൊടുത്തുതീർക്കേണ്ടിവരുന്നു. കൂടാതെ കേസു നടന്നാലും ജയിൽശിക്ഷയിൽനിന്ന് ഒഴിവാകുകയല്ലാതെ ജോലി തിരിച്ചുകിട്ടാൻ പോകുന്നില്ലെന്ന് അയാൾക്ക് മനസ്സിലാകുന്നത് വക്കീൽ ഓഫീസിൽവെച്ചാണ്. അത് അയാളുടെ മനസ്സിനെ കൂടുതൽ സംഘർഷാത്മകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

'തെക്കോട്ടേയ്ക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ' എന്ന കഥാശീർഷകം തന്നെ ദിക്സൂചനയുള്ളതാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഹിന്ദുസമുദായത്തിൽ അന്ത്യശേഷം ചിതയൊരുക്കുന്നത് വീടിന്റെ തെക്കുവശത്തായതിനാൽ 'തെക്കോട്ടെടുക്കുക' എന്ന പ്രയോഗം മരണസൂചകമായാണ് വ്യവഹാരം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. മൃതിയെ മുൻപിൽ കണ്ടുകൊണ്ട് കൂസലെന്യേ ജീവിക്കുന്ന 'യാത്രക്കാരി' വടക്കൻജില്ലയിലുള്ള തന്റെ വീട്ടിലേക്കാണ് പോകുന്നതെങ്കിലും ഹൃദയശസ്ത്രക്രിയ വേണ്ട എന്ന തീരുമാനത്തിലൂടെ 'തെക്കോട്ടേയ്ക്കുള്ള' (മരണത്തിലേക്ക്) യാത്ര ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ് എന്ന് ആഖ്യാതാവ് പ്രസ്തുത ശീർഷകത്തിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വടക്കും തെക്കും കേവലം എതിർദിശകളായല്ല ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെന്നു സാരം. അത് ജീവിതത്തിൽനിന്നും മരണത്തിലേക്കുള്ള ദൂരത്തെയാണ് സാങ്കല്പികമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. അതളക്കപ്പെടുന്നത് കാലികമാണെന്നതിനാൽ ഇവിടെ സ്ഥലകാലങ്ങൾ സമന്വയിക്കപ്പെടുന്നു. കഥാനായിക അയാളുടെ ജീവിതത്തിലെ സുപ്രധാനമായ ഒരു തീരുമാനത്തിന് ഹേതുവായി ഭവിച്ചു എന്നതുകൊണ്ട്തന്നെ അവരെ അപരിചിതനായ അയാൾ കണ്ടുമുട്ടാനിടയായ പ്രസ്തുത സ്ഥലം ആഖ്യാനത്തിൽ നിർണ്ണായകമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

വളരെ ചുരുങ്ങിയ പാഠകാലം ഉള്ള കഥയാണ്, 'തെക്കോട്ടേയ്ക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ'. പ്രധാന കഥാപാത്രമായ അയാൾ റെയിൽവേസ്റ്റേഷനിൽ വന്നിറങ്ങുന്നതുതൊട്ട് അവിടെവെച്ച് പരിചയപ്പെട്ട യാത്രക്കാരി പിരിഞ്ഞുപോകുംവരെയുള്ള ഏതാനും മിനിറ്റുകൾ മാത്രമാണ് പാഠകാലം (text time) ആയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കഥാകാലം അല്പംകൂടെ വിസ്തൃതമാണ്. രോഗനിർണ്ണയത്തിനായി അയാൾ ആശുപത്രികൾ മാറി മാറി കയറിയിറങ്ങുന്നത്, തിരുവനന്തപുരത്തെ ഹൃദ്രോഗാശുപത്രിയിൽവെച്ച് പിടിപെട്ട രോഗത്തിന്റെ രൂക്ഷത തിരിച്ചറിയുന്നത്, ഓപ്പറേഷൻ നിർബന്ധിതമായിത്തീരുന്നത്, അയാൾ കൈക്കൂലിക്കാരനായി മാറുന്നത്, കള്ളപ്പട്ടയം ഉണ്ടാക്കിയതിന് കേസുവരുന്നത്, വക്കീലാപ്പീസ് കയറിയിറങ്ങി

നടക്കുന്നത്, ഓപ്പറേഷൻ തിയ്യതി കുറിക്കാനായി യാത്ര തിരിക്കുന്നത്, റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനിൽ വെച്ച് സമാനരോഗം ബാധിച്ച സ്ത്രീയെ കണ്ടുമുട്ടുന്നത്, ഓപ്പറേഷൻ നടത്തി പണം കളയാതെ അത് അനുജത്തിയുടെ മകൾക്ക് നൽകി അവൾക്കൊരു ജീവിതം ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കാനായി തീരുമാനിക്കുന്നത്, അക്ഷരാഭ്യാസം നടത്താനായി വർണ്ണചിത്ര പാഠപുസ്തകം വാങ്ങി അവർ വടക്കോട്ടുള്ള വണ്ടിയിൽ മടങ്ങുന്നത്, അയാൾക്ക് മനഃപരിവർത്തനം സംഭവിക്കുന്നത് എന്നീ സംഭവങ്ങളാണ് 'കഥാകാല' (story time) അടങ്ങിയിരിക്കുന്നത്. ഇതിൽ അയാൾ റെയിൽവേസ്റ്റേഷനിലെ ബെഞ്ചിൽ ഇരിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നിടത്തുനിന്ന് ആ സ്ത്രീ വണ്ടിയിൽ കയറിപ്പോകുന്നത് വരെയുള്ള സംഭവങ്ങൾ മാത്രമാണ് പാഠകാല (text time) ത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. കഥാജനകമായ സംഭവങ്ങൾ അയാൾ അവർ വരുന്നതിനുമുമ്പ് ബെഞ്ചിലിരുന്ന് രേഖീയമായിത്തന്നെ ഓർത്തെടുക്കുന്നു. അയാളുടെ പഴയകാല സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള 'ഭൂതാഖ്യാനം' (analepsis) സ്മരണകളിലൂടെയാണ് ആവിഷ്കൃതമാകുന്നതെങ്കിൽ സ്ത്രീയുടെ ഭൂതകാലസംഭവങ്ങൾ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ഇങ്ങനെയാണ് കഥാകാലവും പാഠകാലവും തമ്മിലുള്ള ക്രമം (order) തുല്യപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

കഥയ്ക്ക് ആസ്പദമായ സംഭവങ്ങളുടെ കാലവും പാഠകാലവും തമ്മിൽ ഏകദേശം മൂന്നു വർഷത്തിലേറെ അന്തരമുണ്ട്.

> 'പണ്ടൊക്കെ ഇവിടെ വന്നിറങ്ങിയാൽ ആദ്യം കണ്ട ലോഡ്ജിലാണ് കയറിക്കൂടുക. സുഖക്കേട് എന്താണെന്നറിഞ്ഞു കിട്ടാൻ ഈ ആശുപത്രിയുടെ വരാന്തയിൽ മണിക്കൂറുകൾ ഇരുന്നിട്ടുണ്ട്. അതിനുമുമ്പ് അനേകം ആശുപത്രികളുടെ മുമ്പിലും. ഒടുവിൽ ഇവിടെനിന്നാണ് രോഗത്തിന്റെ ആഴമറിയുന്നത്. മൂന്നുവർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് '[137]

ഇങ്ങനെ കഥാകാലദൈർഘ്യം (duration) വ്യക്തമായിത്തന്നെ സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പ്രസ്തുത കാലയളവിനെ അത്യന്തം സംക്ഷേപിച്ചാണ് (summary) ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ആഖ്യാനാവേഗം (acceleration) വളരെ കൂടുതലാണെന്ന് സാരം. യാത്രക്കാരിയും അയാളും തമ്മിൽ കണ്ടുമുട്ടി പിരിയുന്നത് വരെയുള്ള സംഭവങ്ങളിലാണ് ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് എന്നതിനാൽ ഇവ പ്രതിപാദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നതിലെ വേഗത കുറയുകയും (deceleration) വളരെ വ്യാപ്തിപ്പെടുത്തി ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. യാത്രക്കാരിയുടെ സംഭാഷണം, ചേഷ്ടകൾ, പ്രവൃത്തികൾ എന്നിവ സസൂക്ഷ്മം

ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നു. അതുപോലെ യാത്രക്കാരിയ്ക്ക് ഓപ്പറേഷൻ നടത്തിയില്ലെങ്കിൽ അവശേഷിക്കുന്നത് 'എട്ടൊൻപതുമാസം.....' ആണെന്ന വസ്തുത കഥയിൽ പലയിടത്തായി ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ കാലയളവിന്റെ ആവർത്തിത പരാമർശം അയാളുടെ മാനസാന്തരമെന്ന ലക്ഷ്യത്തിന് ഉന്മുഖമായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത് എന്നുകാണാം. ജീവിതത്തിൽ ഇനി എട്ടൊൻപതുമാസമേ ഉള്ളല്ലോ എന്ന ആധിയ്ക്കുപകരം ഇനിയും എട്ടൊൻപതുമാസം ഉണ്ടല്ലോ എന്ന സന്തോഷമാണ് ആ സ്ത്രീയെ പ്രസാദവതിയാക്കിത്തീർക്കുന്നതെന്ന തിരിച്ചറിവ് അയാളിലെ ഋണാത്മകചിന്തകളെ മായ്ച്ചുകളയാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നു. പ്രസ്തുത ഭാവികാലപരാമർശംപോലെ മരണഭീതിതനായ 'അയാളി'ൽ കടന്നുവരുന്ന വിഹ്വലമായ സ്വപ്നങ്ങൾ പ്രാതിഭാസികമായൊരു കാലത്തെയും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുന്നുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

3.6.4 പാത്രസൃഷ്ടി

പ്രധാനമായും രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളാണ് 'തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ' എന്ന കഥയിലുള്ളത്. ആഖ്യാതാവും ആത്മകഥാപാത്രവുമായ 'അയാൾ' ഒടുങ്ങാത്ത ജീവിതതൃഷ്ണയെ പ്രതിനിധീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെങ്കിൽ ത്യാഗത്തിലൂടെയും കർമ്മത്തിലൂടെയും എങ്ങനെ ആനന്ദലബ്ധിയെ പ്രാപിക്കാം എന്നതിന്റെ ഉത്തരമായാണ് 'യാത്രക്കാരി' എന്ന കഥാപാത്രം ആഖ്യാനത്തിൽ അടയാളപ്പെടുന്നത്. ജീവിതത്തിലെ പരസ്പരവിരുദ്ധമായ രണ്ടവസ്ഥകളെ മൂർത്തവത്കരിക്കുവാനാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയിലൂടെ ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം.

'അയാൾ' ജീവിക്കുവാനുള്ള അത്യാർത്തി നിമിത്തം അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്ന കടുത്ത മരണഭയത്താൽ വളരെയേറെ ദുഃഖിതരും അവശനുമാണ്. അയാളെ പിന്തുടരുന്ന ഭീതിതമായ സ്വപ്നങ്ങൾ ജീവിതരതിയിൽ മുഴുകിപ്പോയ മനുഷ്യജീവിയുടെ നിസ്സഹായതയെ കുറിക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ യഥാർഥ പ്രകൃതത്തെയും പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ നശ്വരസ്വഭാവത്തെയും കുറിച്ചുള്ള അജ്ഞതയാണ് ഇത്തരം ദുഃഖപീഢകളിലേക്ക് മനുഷ്യജീവിയെ നയിക്കുന്നത്. ഈ ലോകത്ത് ഒന്നും ശാശ്വതമായി നിലനിൽക്കുന്നില്ലെന്നും മരണം ഒരനിവാര്യതയാണെന്നും ഉള്ള തിരിച്ചറിവുണ്ടാകാതെ വരുമ്പോൾ അതേചൊല്ലി ഭയം ഉടലെടുക്കുകയും അതൊരു മനുഷ്യനെ അവന്റെ ജീവിതകാലയളവിൽത്തന്നെ ഒരുപാട് തവണ മരണപീഢ അനുഭവിപ്പിച്ച് വിവശനാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നശ്വരമായ സ്വന്തം ശരീരത്തോടുള്ള സ്നേഹവും ലൗകികവസ്തുക്കളോടുള്ള അഭിനിവേശവും ഇല്ലാതാകുമ്പോഴോ ജന്മജന്മാന്തര ദുഃഖത്തിൽനിന്ന് മനുഷ്യന് മോചനം ലഭിക്കൂ എന്ന ബുദ്ധ

തത്വം ധ്വനിപ്പിക്കുംവിധമാണ് ശ്രീരാമൻ പ്രസ്തുതകഥാപാത്രസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം.

'യാത്രക്കാരി'യായ 'സ്ത്രീ'യുടെ കഥാപാത്രത്തെ 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നേർവിപരീതനിലയിലാണ് വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. അയാളെപ്പോലെ ആ സ്ത്രീയും ഹൃദ്രോഗിയാണെങ്കിലും പുഷ്ടിയുള്ള ശരീരവും പ്രസരിപ്പാർന്ന ഭാവവും കൊണ്ട് അരോഗദൃഢഗാത്രയായ ഒരു മധ്യവയസ്കയെന്ന തോന്നലാണ് അവർ മറ്റുള്ളവരിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ആഖ്യാതാവ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. രോഗിയെന്ന ചിന്തയിൽ ആധിപൂണ്ട് ഉന്മേഷരഹിതയായിരിക്കാതെ നാല്പത്തിയൊമ്പതാം വയസ്സിലും പാടത്തിറങ്ങി കഠിനാധ്വാനം ചെയ്യുന്നതാണ് ആ ചുറുചുറുക്കിന് നിദാനമെന്ന് അവരുടെ സംഭാഷണത്തിലൂടെ അനുവാചകർക്ക് വ്യക്തമായിത്തീരുന്നു. ഓപ്പറേഷൻ കഴിഞ്ഞാൽ ഒരു വർഷത്തോളം വിശ്രമം വേണമെന്നും തുടർന്നും ഭാരമുള്ള ജോലികൾ ചെയ്യരുതെന്നും ഉള്ള ഡോക്ടറുടെ നിർദ്ദേശം കർമ്മോന്മുഖമായ ഒരു ജീവിതം നയിച്ചിരുന്ന അവർക്ക് സ്വീകാര്യമായിത്തീരുന്നില്ല. അങ്ങനെ കഷ്ടപ്പെട്ട് ജീവിതത്തെ വലിച്ചുനീട്ടുന്നതിലും ഭേദം ഓപ്പറേഷനുള്ള പണത്തിനായി വിൽക്കാനിട്ടിരിക്കുന്ന വീടുവളപ്പ് ദരിദ്രയായ ജ്യേഷ്ഠത്തിയുടെ കോളേജിൽ പഠിക്കുന്ന മകൾക്ക് എഴുതി നൽകുന്നതാണെന്ന് വിശാലമനസ്കയായ അവർ കണ്ടെത്തുന്നു. ഓപ്പറേഷൻ നടത്തിയില്ലെങ്കിലും അവശേഷിക്കാവുന്ന എട്ടൊൻപതുമാസം ആനന്ദത്തോടെ ജീവിച്ചുതീർക്കുവാൻ തീരുമാനിക്കുന്ന അവർ അതുവഴി കടന്നുപോയ പുസ്തക വില്പനക്കാരിൽനിന്ന് ഒരു ചിത്രബാലപാഠം വാങ്ങിയശേഷം ബാക്കിയുള്ള ദിനങ്ങൾ താൻ സാക്ഷരത നേടി സ്വന്തമായി പത്രം വായിക്കുമെന്ന ലക്ഷ്യത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുവാൻ പോകുകയാണെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുമ്പോൾ 'ധനാത്മകത'യുടെ മൂർത്തരൂപമായി പ്രസ്തുത പാത്രസൃഷ്ടി മാറുന്നു. അത്യന്തം ഋണാത്മകവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന അയാളുടെ നിലപാടുകളിൽ മാറ്റം വരുത്തുവാൻ പ്രചോദനമായിത്തീരുകയും അതിലൂടെ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രധർമ്മം പൂർത്തീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാൾക്ക് ത്യാഗത്തിന്റെ മഹത്വത്തെക്കുറിച്ച് പൂർണ്ണബോധ്യം സിദ്ധിക്കുകയും ഇല്ലാത്തതിനെക്കുറിച്ചോർക്കാതെ ഉള്ളതിനെക്കുറിച്ചോർക്കുമ്പോഴാണ് ജീവിതം ആനന്ദപൂർണ്ണമായിത്തീരുന്നതെന്ന തിരിച്ചറിവ് കരഗതമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. അസന്നിഗ്ധമായിരുന്ന അയാളുടെ ജീവിതാവസ്ഥയ്ക്ക് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിലൂടെ വെളിച്ചം കൈവരുന്നു. ഇതിൽനിന്നും 'ജീവിത'ത്തെത്തന്നെയാണ് സമൂഹത്തിന് സന്ദേശമാക്കി നൽകേണ്ടതെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ഉല്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് 'യാത്രക്കാരി'യെന്ന കഥാപാത്രം ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു.

കാപ്പിക്കച്ചവടക്കാരൻ റെയിൽവേ പരിസരമെന്ന കഥാപശ്ചാത്തലത്തിന് സ്വാഭാവികത ജനിപ്പിക്കുവാൻ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രമാണ്. 'പുസ്തകക്കച്ചവടക്കാരൻ' എന്ന കഥാപാത്രവും ഇതേ ലക്ഷ്യത്താൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണെങ്കിലും 'യാത്രക്കാരി' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ധനാത്മകചിന്തയെയും കർമ്മോന്മുഖതയെയും ത്വരിപ്പിച്ച് അനുവാചകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കിത്തീർക്കുക എന്ന ധർമ്മത്തെ കൂടെ വഹിക്കുകയും പൂർത്തീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

3.6.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ ഇതരകഥകളോട് സമാനത പുലർത്തുന്ന പ്രത്യക്ഷഘടനയാണ് 'തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രയ്ക്കിടയിൽ' എന്ന കഥയ്ക്കും ഉള്ളത്. പേരെടുത്തുപറയാത്ത 'അയാൾ' എന്ന ആഖ്യാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ യാത്ര, ഓർമ്മ എന്നിവയിലൂടെ കഥ ആവിഷ്കൃതമായിത്തീരുന്നു. യാത്രാമദ്ധ്യേ കണ്ടുമുട്ടുന്നതോ ഓർമ്മയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നതോ ആയ ഏതെങ്കിലും ഒരു കഥാപാത്രം ആഖ്യാനത്തിൽ സുപ്രധാനമായ വഴിത്തിരിവുണ്ടാക്കുന്നിടത്ത് കഥ അവസാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ പ്രസ്തുത കഥയുടെ ആന്തരഘടനയെ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ സവിശേഷമായി പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രം വിവൃതമായിത്തീരുന്നു. ഇവിടെ രണ്ടു പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഒന്നിനെ മറ്റൊന്നിന്റെ അപരരൂപമായാണ് സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നുകാണാം. കറുപ്പ് എന്ന വർണ്ണത്തെ വെളുപ്പ് എന്ന വർണ്ണത്തിൽ നിന്ന് വ്യവച്ഛേദിക്കാൻ സാധ്യമാവുക രണ്ടിനേയും സമീപസ്ഥമായി വിന്യസിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് എന്ന യുക്തിയേയാണ് ഇവിടെയും ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് അത്യന്തം വിഭിന്നമായ കാഴ്ചപ്പാട് പുലർത്തുന്ന രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളെ സമാന്തരമായി നിർത്തിക്കൊണ്ട് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ആഖ്യാനഘടനയിലെ വിടവുകളെ പൂരിപ്പിച്ച് കഥാസാരം ഗ്രഹിക്കുവാൻ അനുവാചകന് അവസരമൊരുക്കുക എന്നത് പ്രസ്തുത കഥയെ അനന്യമാക്കിത്തീർക്കുന്ന ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ്.

ഓപ്പറേഷൻ കഴിഞ്ഞാൽ പാലിക്കുവാനായി ഡോക്ടർ മുന്നോട്ടുവെച്ചിട്ടുള്ള വിശ്രമനിർദ്ദേശങ്ങളെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ട്, അദ്ധ്വാനിക്കുവാൻ കഴിയാത്ത ഒരു ശരീരം തിരിച്ചുകിട്ടിയിട്ട് കാര്യമില്ലാത്തതിനാൽ നാല്പത്തൊമ്പത് വയസ്സ്വരെ ജീവിച്ചത് തന്നെ ധാരാളമെന്നും അതുംപോരാഞ്ഞ് ഇനിയും എട്ടൊൻപത് മാസം അവശേഷിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ എന്നും പറഞ്ഞ് 'യാത്രക്കാരി' യെന്ന കഥാപാത്രം ചിരിക്കുന്ന ഒരു ചിരിയുണ്ട്.

'ആ സ്ത്രീ ചിരിക്കുന്നു. വെറും ഒമ്പതു മാസത്തിനപ്പുറത്തു നിന്നും അടിവെച്ചടു ക്കുന്ന പോത്തിൻകുളമ്പുകൾ കൺമുൻപിൽ കാണുന്നുവോ? അവരുടെ ചിരി യുടെ പൊരുളറിയാൻ അയാൾ അവരുടെ മുഖത്തേയ്ക്കു നോക്കി. ചിരി ബീഭത്സ മാണോ? അല്ല. നറും പാലിന്റെ നുരയോടെ...'[138]

'നിരാമയമായ ആ ചിരി' കഥയുടെ ആന്തരികഘടനയെ തുറക്കുവാൻ ഉപ യോഗിക്കാവുന്ന ഒരു താക്കോലാണ്. ലോകം അനിത്യമാണെന്നും അതിൽ കാല ങ്ങളോളം ജീവിക്കുവാൻ കൊതിക്കുന്ന മനുഷ്യശരീരം നശ്വരവുമാണെന്നുമുള്ള സത്യത്തെ (അനിത്യവും അനാത്മകവും എന്ന ബുദ്ധമതത്തിലെ അടിസ്ഥാനചിന്ത യാണിത്) സ്വാംശീകരിച്ച ഒരു മനുഷ്യന് മാത്രമേ അങ്ങനെ ചിരിക്കുവാൻ സാധ്യ മാവുകയുള്ളൂ. ഈ പരമമായ സത്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാത്തതുകൊണ്ടാണ് ആഖ്യാ താവിന്റെ മുഖം മ്ലാനവും ആകുലവുമായിരിക്കുന്നത്. ജീവിതത്തോടും സുഖഭോഗ ങ്ങളോടുമുള്ള ആർത്തിയിൽനിന്നാണ് ദുഃഖവും ഭയവും ഉടലെടുക്കുന്നതെന്നും അതിനെ അതിജീവിക്കാൻ കഴിഞ്ഞവരെ സുഖവും ദുഃഖവും സ്പർശിക്കില്ലെ ന്നുള്ള ബുദ്ധവചനത്തെ നിരക്ഷരയായ യാത്രക്കാരിയുടെ ഓജസ്സാർന്ന പുഞ്ചിരി യിലൂടെയാണ് ശ്രീരാമൻ ആഖ്യനഘടനയിൽ കൊരുത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത്. ആഗ്ര ഹങ്ങളിൽനിന്ന് രൂപപ്പെടുന്ന വിശപ്പാണ് രോഗങ്ങളിൽ വലുതെന്നും ശാന്തിയില്ലാ യ്മയാണ് ദുഃഖങ്ങളിൽ തീവ്രമെന്നും പ്രസ്തുത കഥയിലൂടെ കഥാകൃത്ത് അനു വാചകരെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്നു.

3.6.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

ലളിതമായ ഭാഷയും ഭാഷണശൈലിയുമാണ് 'തെക്കോട്ടേയ്ക്കുള്ള യാത്ര യ്ക്കിടയിൽ' എന്ന കഥയുടെ പ്രധാന പ്രത്യേകത. ഭാഷാസങ്കലനമോ ആലങ്കാ രിക പ്രയോഗങ്ങളുടെ ആധിക്യമോ കഥാഗാത്രത്തിൽ കാണാനാവുകയില്ല. എന്നാൽ അതിലളിതമായ ഭാഷ ഉപയോഗിച്ച് അതിസങ്കീർണ്ണമായ ഒരു ദർശ നത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ സാധ്യമാവുന്നു എന്നിടത്താണ് പ്രസ്തുതകഥ വ്യതി രിക്തമായിത്തീരുന്നത്. ആഖ്യാതാവ് ആവശ്യം വേണ്ടിടത്തുമാത്രം ചില സാദൃശ്യ കല്പനകൾ ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം. അതാകട്ടെ ഗ്രാമീണരായ കഥാപാത്ര ങ്ങൾക്ക് ചേരുംവിധത്തിലുള്ളതാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

'പതിരുപോലെ പാറുന്ന സ്വന്തം ചിന്തകൾക്ക് ഭാണ്ഡം മുറുക്കാമല്ലോ'.[139]

'പരുത്തിക്കുരു പോലെ തുടുത്ത മേനി.'[140]

ഈ രണ്ട് വാക്യങ്ങൾക്കും ആഖ്യാനത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ സ്ഥാനമു ണ്ടെന്നത് അവയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. ആദ്യവാക്യം അത്യന്തം

അസ്വസ്ഥനായ 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികാവസ്ഥയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. നെൽക്കതിരുകൾക്കിടയിൽനിന്ന് പതിരുകളെ (നെന്മണിയില്ലാത്ത കതിരുകൾ) വേർതിരിച്ചെടുക്കുന്നത് 'ചേറി'ക്കൊഴിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ഒരു ചെറിയ കാറ്റിൽപോലും ഉൾക്കാമ്പില്ലാത്ത അവ പറന്നുപോകും. ഇതേ അവസ്ഥയിലാണ് അയാളുടെ ചിന്തകൾ എന്നത് അതിന്റെ അന്തഃസ്സാര ശൂന്യതയേയും നിയന്ത്രണം നഷ്ടപ്പെട്ട അയാളുടെ മാനസികനിലയേയും ഒരേപോലെ വ്യംഗിപ്പിക്കുന്നു. അനിയന്ത്രിതമായ ആധികൾ രോഗിയായ അയാളെ കൂടുതൽ അവശനാക്കിത്തീർത്തുകൊണ്ടിരിക്കയാണ്. വ്യാധിയായി വളരുന്ന ചിന്തകളെക്കുറിച്ച് കഥാരംഭത്തിലും സൂചനയുണ്ട്. എന്നാൽ സമാനരോഗാവസ്ഥയിലുള്ള സ്ത്രീയുടെ അവസ്ഥ നേരെ തിരിച്ചാണ്. പരുത്തിക്കുരുവിന്റെ പ്രത്യേകത അതിന്റെ ഉറപ്പും തുടുപ്പുമാണ്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ രോഗിയെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുംവിധമുള്ള ശാരീരികശോഷണമൊന്നും നേരിട്ടിട്ടില്ലാത്ത, പ്രസരിപ്പും പുഷ്ടിയുമുള്ള അവരുടെ പ്രകൃതത്തെയാണ് ഈ സദൃശകല്പനയിലൂടെ വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. 'പകലന്ത്യാവോളം പാടത്ത് പണീട്ത്ത് ശീലിച്ചതാ' എന്ന ആ സ്ത്രീയുടെ പ്രസ്ഥാവന അമിതമേദസ്സില്ലാത്തതും ദൃഢവുമായ അവരുടെ ശാരീരികാവസ്ഥയോടൊപ്പം സുശക്തമായ മാനസികനിലയേയും കൂടെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതകാലയളവ് എത്ര ചെറുതാണെങ്കിലും അത് കർമ്മനിരതമായി, മറ്റുള്ളവർക്ക് നന്മചെയ്ത് ജീവിച്ച് തീർക്കുക എന്ന ദർശനം അവരുടെ മുഖത്തെ പ്രസാദാത്മകതയ്ക്കും നറുംപാലിന്റെ നുരയോടെയുള്ള തെളിഞ്ഞ ചിരിയ്ക്കും നിദാനമായി വർത്തിക്കുന്നു. എന്നിരിക്കിലും പ്രസ്തുത കഥയുടെ ഭാഷാശില്പത്തെ ആകർഷകമായി ഒരുക്കിയെടുക്കുന്നതിൽ ശ്രീരാമൻ വ്യക്തമായ അനാസ്ഥ പുലർത്തിയിട്ടുള്ളതായി കഥയിലുടനീളം അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്.

> ഉൾനാടൻ സ്ത്രീയുടെ ഉൾക്കാമ്പു തുളുമ്പുന്നു.[141]
> പൊന്നും പൊടിപോലെ പുസ്തകം.[142]

എന്നിങ്ങനെ വർണ്ണാവർത്തനങ്ങൾകൊണ്ട് ശബ്ദതാളം കരഗതമായിട്ടുള്ള വാക്യങ്ങളുടെ അപൂർവ്വസാന്നിധ്യം കഥാകാരന്റെ സഹജശൈലിയെയാണ് കുറിക്കുന്നത്. കഥാശീർഷകം ഉൾപ്പെടെ ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം മൃതിയെ യാത്ര ഉൾപ്പെടെ പലതരം ബിംബങ്ങളിലൂടെ ധ്വനിപ്പിക്കാൻ ആഖ്യാതാവിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.'അടിവെച്ചടുക്കുന്ന പോത്തിൻ കുളമ്പുകൾ' എന്ന ചലനബിംബം യാത്രക്കാരിയുടെ ആസന്നമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന മരണത്തെ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നു. അതുപോലെ 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രം കാണുന്ന സ്വപ്നങ്ങൾ ഒക്കെയും മൃതിസൂചകങ്ങൾ കൊണ്ട് നിറഞ്ഞതാണ്.

'ഒരു മുളംകാട്ടിൽ താൻ അകപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. എങ്ങു തിരിയുമ്പോഴും മുള്ളുകൾ പോറി വലിയ്ക്കും. ഓടാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ നീണ്ട മുള്ളുകൾ ശരീരമാകെ കോർത്ത് വീണ്ടും മുളങ്കാട്ടിലേക്ക് വലിക്കുന്നു.'[143]

'കടലിന് മീതെ ഉപ്പുവെള്ളമല്ലാത്ത ജലം തേടി... പറന്ന് തളർന്നു. എള്ളും പഴവും ശർക്കരയും അരിയും കർപ്പൂരവും തൂവിയ നാക്കിലയിൽ. അവിടെയും ഒരു തുള്ളി വെള്ളം മാത്രമില്ല. വെള്ളത്തിന് വേണ്ടി നാക്ക് പുറത്തേക്ക് നീണ്ടുനീണ്ട് വരുന്നത്....'[144]

പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ മരണഭീതിയുടെ ആധിക്യത്തെ അതിശക്തമായി ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ ഈ സ്വപ്നാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് സാധ്യമാവുന്നുണ്ട് എന്നു പറയാം. എന്നാൽ അവയിലേക്കുള്ള പ്രവേശകവാക്യം വ്യാകരണയുക്തിയെ ലംഘിക്കുന്ന ഒന്നാണ്.

'ആ രാത്രി അയാൾ കണ്ട സ്വപ്നം ഇപ്പോഴും ഓർക്കുന്നു.'[145]

'ആ രാത്രി കണ്ട സ്വപ്നം അയാൾ ഇപ്പോഴും ഓർക്കുന്നു' എന്നാണെങ്കിൽ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിൽനിന്ന് ആഖ്യാനം കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലേക്ക് മാറുന്നതായി കണക്കാക്കുമായിരുന്നു. പ്രസ്തുത വാക്യത്തിൽ നിന്ന് 'അയാൾ' എന്ന കർതൃസാന്നിധ്യം ഒഴിവാക്കിയാൽ അത് ആഖ്യാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഗതാഖ്യാനവും ആയേനെ. എന്നാൽ പ്രസ്തുത വാക്യത്തിലെ പിഴവ് ആഖ്യാനപരിപ്രേക്ഷ്യത്തെ അസന്നിഗ്ധമാക്കിത്തീർക്കുകയും ഗ്രന്ഥകാരന് സംഭവിച്ച പാളിച്ചയായി ആഖ്യാനത്തിൽ മുഴച്ചുനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആഖ്യാനഭാഷണം, ആത്മഗതം, സംഭാഷണം എന്നിവ കൂടിച്ചേരുന്ന പരിവർത്തിതഭാഷണമാണ് പ്രസ്തുത കഥയിൽ ശ്രീരാമൻ ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്ന ഭാഷണരീതി. കേരളത്തിലെ വടക്കൻജില്ലക്കാരായ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷണശൈലി വളരെ ശ്രദ്ധയോടുകൂടി പിന്തുടരുന്നതാണ് സംഭാഷണവും ആത്മഗതവും എന്നു കാണാം.

'ഇതുകഴിഞ്ഞിട്ട് വേണം ഇംഗ്ലീഷ് അക്ഷരങ്ങളും പഠിക്കാൻ. ഇനീം ഇണ്ടല്ലോ എട്ടൊമ്പത് മാസോം കൂടി..... ഒക്കെ സാധിക്കും, ഇനി ജീവിതത്തിൽ ഒരാശേം കൂടി ബാക്കി ഉള്ളൂ. വീട്ടില് ഒരു പത്രം വരുത്തണം. കാലത്തെഴുന്നേറ്റാൽ അത് കയ്യിൽ കിട്ടണം. ആരുടേം സഹായില്യാണ്ട് അത് മുഴുവൻ വായിക്കണം. സാധിയ്ക്കും. എന്താ സാധിക്കാണ്ടിരിക്കാൻ. ഇനീം ഇണ്ടല്ലോ എട്ടൊമ്പത് മാസോം കൂടി....'[146]

കേരളത്തിന്റെ തെക്കൻ ജില്ലയായ തിരുവനന്തപുരത്ത് വെച്ചാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങൾ കണ്ടുമുട്ടുന്നതെന്നതിനാൽ ഭാഷാസാമ്യംകൊണ്ടാണ് വടക്കൻ

ജില്ലക്കാരാണ് തങ്ങളെന്ന് അവർ പരസ്പരം മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് അബോധാത്മകമായ ഒരടുപ്പം അവർക്കു തമ്മിൽ തോന്നുന്നതും പരസ്പരം വിശേഷങ്ങൾ പങ്കുവയ്ക്കുന്നതും എന്നതിനാൽ പ്രാദേശികമായ വാമൊഴി പ്രയോഗത്തിന് ആഖ്യാനത്തിൽ കൂടുതൽ പ്രസക്തി സംജാതമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. ദിക്സാമ്യമെന്നപോലെ ഇരുവരും ഒരേ രോഗക്കാരാണെന്ന സാജാത്യവും പരസ്പരം ഉണ്ടെങ്കിലും അയാൾ ഹൃദ്രോഗിയാണെന്നത് ആ സ്ത്രീ അറിയുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അയാൾക്ക് അവരോട് താല്പര്യം ഉദിക്കുന്നതിൽ ഒരേ നാട്ടുകാരി എന്നതും തന്റെ അതേ രോഗബാധിതയെന്നതും രോഗിണിയെന്നതും സമാന പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അയാളുടെ വിശദാംശങ്ങളൊന്നും അറിയാത്ത യാത്ര ക്കാരിക്ക് സമാനഭാഷണശൈലി മാത്രമാണ് അയാളെ സഹചാരിയായി തോന്നുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഇത്, വടക്കോട്ടുള്ള വണ്ടി വന്ന് നിൽക്കുമ്പോൾ 'സാറ് ഈ വണ്ടിയ്ക്ക് വരുന്നില്ലേ...' എന്ന് തിരക്കാൻ അവർ തയ്യാറാവുന്നതിൽ നിന്നും വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

കുറിപ്പുകൾ

1. എൻ. കൃഷ്ണൻനായർ, 'ശ്രീരാമകല', *ചിദംബരങ്ങൾ,* പി. സലിം രാജ് (എഡി.), കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, 2010, പു. 163.
2. Martin Macquillon (ed.), *Narrative reader*, Routledge, 2000, pp. 84 - 85.
3. Gerard Genette, *Narrative Discourse - An Essay in Method*, Jane. E Lewin (trans), Cornell University, 1980, p. 245.
4. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 48.
5. ടി.പു. 46.
6. ടി.പു. 46.
7. സംക്ഷേപം (Summary) - കഥാകാലത്തിൽ നടന്നിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളിൽ വലിയ ഒരു ഭാഗത്തെ പാഠകാലത്തിൽ ചുരുക്കി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു.
8. സംഭവങ്ങൾക്ക് തമ്മിൽ കാലഗണനാക്രമത്തിലല്ല മറിച്ച് അവയുടെ സാദൃശ്യാവസ്ഥയെ പ്രമാണിച്ച് രൂപപ്പെടുന്ന ബന്ധമാണിത്. പരസ്പരഭിന്നമായ രണ്ട് സംഭവങ്ങൾ ആഖ്യാതാവിന്റെയോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയോ സ്മരണകളിലൂടെയോ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയോ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നത് പ്രസ്തുത ബന്ധം വഴിയാണ്.
9. വ്യാപ്തി (stretch) : കഥാകാലത്തിലെ (Story time) സംഭവത്തെ പാഠകാലത്തിൽ ദീർഘിപ്പിച്ചോ വിസ്തരിച്ചോ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രസ്തുത സംഭവത്തിന് സിദ്ധിക്കേണ്ടുന്ന പ്രാധാന്യത്തെയാണ് വ്യാപ്തി വർദ്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കരണം സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.
10. Narrative Discourse - An Essay in Method, p. 88.
11. ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം, പു. 53.
12. ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം ജി. പത്മനാഭപിള്ള, *ശബ്ദതാരാവലി,* സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ (എട്ടാം പതിപ്പ്), 2017, പു. 511.
13. ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം, പു. 54.
14. ടി.പു. 41.
15. ടി.പു. 51.
16. Mario Klarer, *An Introduction to Literary Studies*, Routledge, 2014, p. 19. മാരിയോ ക്ലാറർ കഥാപാത്രങ്ങളെ വിവരണാത്മക കഥാപാത്രങ്ങൾ (explanatory charactors), നാടകീയ കഥാപാത്രങ്ങൾ (dramatic charactors) എന്നിങ്ങനെ തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഥാപാത്രം രചയിതാവിന്റെ വാക്കുകളിലൂടെ വിവരക്കപ്പെടുന്നുവെങ്കിൽ അത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളെ വിവരണാത്മകഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നുവിളിക്കാം. നാടകീയ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആഖ്യാതാവിന്റെ

വ്യാഖ്യാനസഹായമില്ലാതെ അയാളുടെ ക്രിയകളിലൂടെയും സംസാരത്തിലൂടെയുമാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. വായനക്കാർക്ക് നാടകകഥാപാത്രത്തെ പോലെ പ്രസ്തുതകഥപാത്രത്തെ നേരിട്ട് കാണുന്ന പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നവിധത്തിലാണ് ഇത്തരം പാത്രസൃഷ്ടി ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്.

17. ജയശീലൻ, പി.ആർ. ''സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ ചെറുകഥകളിലെ ബഹുസ്വരത'', പി.എച്ച്ഡി പ്രബന്ധം, കണ്ണൂർ സർവ്വകലാശാല, 2017, പു. 146.
18. ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം, പു. 48.
19. ടി.പു. 46.
20. ടി.പു. 46.
21. ടി.പു. 51.
22. ടി.പു. 52.
23. ടി.പു. 64.
24. വത്സലൻ വാതുശ്ശേരി, *ചെറുകഥയിലെ ഇതിഹാസം*, ഡി.സി.ബുക്സ്, 2007, പു. 114.
25. എൻ.എസ് മാധവൻ, 'യാത്രയുടെ അകവും പുറവും', *ചിദംബരങ്ങൾ*, പു. 414.
26. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'വാസ്തുഹാര', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* പു. 23.
27. *Narrative Discourse - An Essay in Method*, p. 248.
28. വാസ്തുഹാര, പു. 31.
29. ടി.പു. 31.
30. ടി.പു. 43.
31. സോമൻ നെല്ലിവിള, ഡോ. 'സ്ഥലം ചെറുകഥയിൽ', *സ്ഥലം കാലം ചെറുകഥ*, കറന്റ് ബുക്സ്, 2013, പു. 47.
32. വാസ്തുഹാര, പു. 24.
33. 1947-ൽ ഇന്ത്യയിൽ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിന് അന്ത്യം സംഭവിച്ചെങ്കിലും ഭാരതം മതാടിസ്ഥാനത്തിൽ ഇന്ത്യ, പാക്കിസ്ഥാൻ എന്നീ രണ്ടു രാജ്യങ്ങളായി വിഭജിക്കപ്പെട്ടു. ഇവ യഥാക്രമം പശ്ചിമ-പഞ്ചാബ്, പൂർവ്വബംഗാൾ, പൂർവ്വപഞ്ചാബ്, പശ്ചിമബംഗാൾ എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് ഖണ്ഡങ്ങളായിത്തീർന്നു. ഇവയിൽ പൂർവ്വബംഗാളും പശ്ചിമ-പഞ്ചാബും പാക്കിസ്ഥാനോടും പശ്ചിമബംഗാളും പൂർവ്വപഞ്ചാബും ഇന്ത്യയോടും ചേരുകയുണ്ടായി.
34. കഥാകാലം സഹസംബന്ധാത്മകമാണ്. ആഖ്യാനത്തിൽ ഒരു സംഭവത്തിന് ശേഷം തൊട്ടടുത്ത സംഭവം മാത്രമേ വരികയുള്ളൂ. തിരശ്ചീനമായ ഈ ബന്ധത്തിൽ കാലക്രമത്തിനാണ് പ്രസക്തി.
35. സുസൈൻ കീൻ, 'നറേറ്റീവ് ഫോം (Narrative form)' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഭൂതാഖ്യാനത്തെ ബാഹ്യഭൂതാഖ്യാനം (external analepsis), ആന്തരികഭൂതാ

ഖ്യാനം (internal analepsis), മിശ്ര ഭൂതാഖ്യാനം (mixed analepsis) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായി തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബാഹ്യഭൂതാഖ്യാനം പ്രധാന കഥാരേഖക്കു മുൻപ് ആരംഭിക്കുന്നുവെങ്കിൽ ആന്തരികഭൂതാഖ്യാനം കഥപറച്ചിലിന്റെ ആരംഭത്തിന് ശേഷം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മിശ്രഭൂതാഖ്യാനം കഥപറച്ചിലിന്റെ തുടക്കത്തിൽ ആരംഭിച്ച് പലതരം കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾക്കൊടുവിൽ അവസാനിക്കുന്നു.

36. *Narrative Discourse An Essay in Method,* pp. 87 - 88. (The speed of narratives will be defined by the relationship between a duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months and years) and a length (that of the left measured in lines and pages)

37. വാസ്തുഹാര, പു. 43.

38. വിരാമം (Pause) : കഥാകാലം മുൻപോട്ടു നീങ്ങാതെ പാഠകാലം മുൻപോട്ടു പോകുമ്പോൾ ആഖ്യാനത്തിൽ വിരാമം സംഭവിച്ചതായി പറയാം. താല്കാലികമായി ആഖ്യാനത്തിൽ തടസ്സം സൃഷ്ടിച്ച് അനുവാചകന്റെ ജിജ്ഞാസയെ ത്വരിപ്പിക്കുകയാണ് പ്രസ്തുത തന്ത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

39. വാസ്തുഹാര, പു. 29.

40. ആഖ്യാനലോപം (Ellipsis) : കഥാകാലത്തിലെ ചില സംഭവങ്ങളെ വിട്ടുകളഞ്ഞ് പാഠകാലത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുക എന്നതാണ് ആഖ്യാനലോപം എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഏതെങ്കിലും പദമോ പദങ്ങളോ വിട്ടുകളഞ്ഞുകൊണ്ട് അവയെ ഊഹിച്ചെടുത്ത് പൂരിപ്പിക്കുവാനുള്ള അവകാശം ഇതുവഴി ആഖ്യാതാവ് അനുവാചകന് കൈമാറുകയാണ്. ഇതിലൂടെ സംഭവാഖ്യാനത്തിൽ സംക്ഷിപ്തത കൈവരുത്തുവാനും അനുവാചക പങ്കാളിത്തം ഉറപ്പുവരുത്തുവാനും സാധ്യമായിത്തീരുന്നു.

41. ഇ.പി.രാജഗോപാലൻ, ' 'വാസ്തുഹാര' : സ്ഥലങ്ങളുടെ സ്ഥലം', *നിശ്ശബ്ദതയും നിർമ്മാണവും കേരളീയ ചരിത്രത്തിലൂടെ,* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2006, പു. 87.

42. R.F. Dietritch, Rojer. H. Sundell (eds.), *The art of Fiction,* Rinbart & Wintson (IIIrd ed.), 1978, p. 80.

43. Sigmond Frued, *Introductory Lectures on Psycho analysis*, The Pelican Freud Library, Vol. V. Penguin Books, 1962, p.394.
സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയിഡ് മനുഷ്യമനസ്സിനെ മൂന്നായി തരംതിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട വികാരങ്ങളുടെയും അനിഷേധ്യമായ പ്രാകൃതവാസനകളുടെയും വിഫലമായ മോഹാഭിനിവേശങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനകേന്ദ്രമായ സുഖതത്വത്തിലൂന്നുന്ന മാനസികതലമാണ് ഇദ്(id).

44. ഇദ്ദിന്റെ വികാരങ്ങളെ ശമിപ്പിക്കാൻ സാധ്യമല്ലാത്ത, വാസ്തവികതത്വത്തിലൂന്നതും അതിനു മുകളിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതുമായ മാനസികതലമാണ്

ഈഗോ (Ego). സന്മാർഗത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ സൂപ്പർ ഈഗോ (Super Ego) ഉപരിതലത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു.

45. ചെറുകഥയിലെ ഇതിഹാസം, പു. 113.

46. വാസ്തുഹാര, പു. 32.

47. കെ.എം. അനിൽ, *പാന്ഥരും വഴിയമ്പലങ്ങളും,* പ്രോഗ്രസ്സ് ബുക്സ്, 2016, പു. 87.

48. 1. അഭയാർത്ഥികളായ ചരിത്രത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും ബലിയാടുകളായ ഒരു ജനതയുടെ യാതനകളുടെ കഥ.

2. അന്യനാട്ടിൽ ചെന്ന് വിജാതീയ സ്ത്രീയെ വിവാഹം കഴിച്ച കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ പ്രണയ/ദാമ്പത്യകഥ.

3. നാടുവിട്ടുപോയ അമ്മാവന്റെ കുടുംബത്തെ അപ്രതീക്ഷിതമായി കണ്ടെത്തുന്ന വേണുവിന്റെ അനുഭവം എന്ന നിലയിലുള്ള കഥ.

4. ഒരേ പുരുഷന്റെ ഭാര്യമാർ എന്ന നിലയിൽ ആരതിക്കും ഭവാനിക്കും ഇടയിൽ നടക്കുന്ന വികാര വിനിമയങ്ങളുടെ കഥ.

5. രണ്ട് പുരുഷന്മാരെ ഒരേ സമയം പ്രേമിക്കുകയും അതിന്റെ ദുരന്തങ്ങൾ ഏറ്റുവാങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന ഭവാനിയുടെ കഥ.

6. പ്രണയനഷ്ടത്താൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്ത അനന്തന്റെ കഥ.

7. ആരതി പണിക്കരുടെയും കുടുംബത്തിന്റെയും അഭയാർത്ഥി ജീവിതകഥ.

8. അഭയാർത്ഥികളെ രക്ഷപ്പെടുത്താനോ ആശ്വസിപ്പിക്കാനോ കഴിയാതെ വരുന്ന ഒരു റഫ്യൂജി ഓഫീസറുടെ നിസ്സഹായതയുടെ കഥ.

9. വേണുവും ആരതി അമ്മായിയുടെ മകൾ ദമയന്തിയും തമ്മിലുള്ള സ്നേഹസംവാദത്തിന്റെ കഥ.

10. തന്റേടവും ധൈര്യവും നടിച്ച് ജീവിക്കുന്ന എന്നാൽ ഉള്ളിൽ ദുർബ്ബലയായ ദമയന്തിയുടെ കഥ.

11. അഭയാർത്ഥി ക്യാമ്പിൽ കിടന്ന് ഏറ്റവും വിലകെട്ട ഒരു മരണത്തിന് ഇരയാവേണ്ടി വരുന്ന കുഞ്ഞുണ്ണിയുടെ കഥ.

12. തീവ്രവാദരാഷ്ട്രീയക്കാരി എന്ന നിലയിൽ നിന്ന് എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട് അഭയത്തിന് കൈ നീട്ടുന്ന നിസ്വതയിലേക്കെത്തുന്ന ആരതിയുടെ കഥ.

13. മനുഷ്യത്വരഹിതമായ നിയമങ്ങളുടെ കുടുക്കിൽപെട്ട് ഞെരുങ്ങുന്ന നിസ്സഹായായ ദമയന്തിയുടെ കഥ.

14. ചരിത്രദുരന്തങ്ങളെ നിരാർദ്രമായി നേരിടുന്ന അധികാരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ/ഭരണകൂടത്തിന്റെ കഥ.

15. ഭൂസ്വത്തിനുമേൽ ആസക്തിയോടെ അള്ളിപ്പിടിക്കുന്ന മനുഷ്യപ്രകൃതത്തിന്റെ കഥ (വേണുവിന്റെ അമ്മ കേന്ദ്രമായി വരുന്ന കഥ).

16. മണ്ണും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന കഥ (ഭൂമി നഷ്ടപ്പെട്ട ആരതിയും ഭൂവുടമ ഭവാനിയും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യത്തിൽ ഊന്നുന്ന കഥ).

49. വാസ്തുഹാര, പുറം 30.
50. „ പുറം 33.
51. „ പുറം 23.
52. „ പുറം 23.
53. „ പുറം 23.
54. „ പുറം 26.
55. „ പുറം 33.
56. „ പുറം 39.
57. വാക്യങ്ങളുടെ വാക്യഘടനയോ ധ്വനിസാമ്യമുള്ള പദങ്ങളോ ആവർത്തിച്ച് വരുന്നതിനെ 'സമാന്തരത'യായി കണക്കാക്കാവുന്നതാണ്. ഭാഷ അനുവദിക്കുന്ന തിരഞ്ഞെടുപ്പാണ് 'സമാന്തരത'യിൽ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. സാഹിത്യഭാഷയെ സംഗീതഭാഷയോട് അടുപ്പിക്കുന്ന സവിശേഷതയാണിത്.
58. വാസ്തുഹാര, പു. 39.
59. ടി.പു. 40.
60. ടി.പു. 43.
61. അജയ് ശേഖർ, 'വിലാപങ്ങൾക്കപ്പുറം', *ചിദംബരങ്ങൾ,* പു. 129.
62. വി.കെ.ശ്രീരാമൻ, *ഭാരതീയ സാഹിത്യശില്പികൾ - സി.വി. ശ്രീരാമൻ,* കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 2017, പു. 30.
63. *Narrative Discourse - An Essay in Method*, p. 189.
64. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'ചിദംബരം', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* പുറം 80.
65. ടി.പു. 82.
66. ടി.പു. 84.
67. സ്വഗതം, ആത്മഗതം, സർവ്വജ്ഞവീക്ഷണം എന്നീ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് നടത്തുന്ന ആഖ്യാനരീതിയാണിത്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ/കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബോധമണ്ഡലത്തിലെ ഉക്തിപൂർവ്വതലത്തെ (pre speech level) ആണിവിടെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.
68. ചിദംബരം, പു. 80.
69. ടി.പു. 80.
70. *Narrative Discourse An Essay in Method*, p. 87.
71. *Ibid.*, pp. 114 - 115.
72. ചിദംബരം, പു. 85.
73. ടി.പു. 85.
74. ടി.പു. 82.
75. ചിദംബരം, പു. 81-82.
76. സൂചികകൾ (Indices) : കഥാന്തരീക്ഷത്തെയും കഥാപാത്രസ്വഭാവത്തെയും വിശദീകരിക്കുവാനായി ഗ്രന്ഥകാരൻ നേരിട്ട് നടത്തുന്ന പ്രസ്താവനകളെ

സൂചികകൾ എന്നു പറയാം. സൂചികകളും പ്രധാന ധർമ്മം, പൂരക ധർമ്മം, ത്വരകങ്ങൾ എന്നിവയോടൊപ്പം ആഖ്യാനത്തിൽ നിർണായക പങ്കു വഹിക്കുന്ന ഘടകം തന്നെയാണ്.

77. ചിദംബരം, പു. 80.

78. ടി.പു. 84.

79. Stephen Spender, *The struggle of modern,* University of California Press, Berkeley and Losangels, 1963, p. 110.

80. ചിദംബരം, പു. 82.

81. ടി.പു. 85.

82. എൻ. പ്രഭാകരൻ, 'ദൈവം, നിയമം, കാമം', *ചിദംബരങ്ങൾ,* പു. 330.

83. ബോധധാരാഖ്യാനം (Stream of Consciousness) : പ്രഥമപുരുഷ വീക്ഷണരീതിയുടെ ഒരു അവാന്തര വിഭാഗമാണിത്. കഥയുടെ ഉള്ളിൽ ഉത്തമപുരുഷ രൂപത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓർമ്മകളിലൂടെയുള്ള ആവിഷ്കരണത്തിന് ഈ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

84. സ്വഗതം (Interior Monologue) എന്നതുകൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തരംഗാവിഷ്കരണം എന്നാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ അബോധതലചിന്തയെപ്പോലും സ്വഗതത്തിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ സാധ്യമാകും. പൂർണ്ണമായും പറയപ്പെടാത്തതോ (unuttered) ഭാഗികമായി പറയപ്പെട്ടതോ (partially uttered) ആയ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികവ്യാപാരങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സങ്കേതമാണിത്. ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ ഇടപെടലിന്റെ തോതനുസരിച്ച് സ്വഗതത്തെ പ്രത്യക്ഷസ്വഗതമെന്നും പരോക്ഷസ്വഗതമെന്നും രണ്ടായി തിരിക്കാം. പ്രത്യക്ഷസ്വഗതതം ശ്രോതൃസാന്നിധ്യത്തെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ടും ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ ഇടപെടൽ പരമിതിപ്പെടുത്തിയും നടത്തുന്ന ഒന്നാണെങ്കിൽ പരോക്ഷസ്വഗതം സർവ്വജ്ഞനായ ഒരാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം പ്രകടമായി നിലനിർത്തുന്ന ഒന്നാണ്.

85. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'പൊന്തൻമാട', *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* പു. 300.

86. ടി.പു. 301.

87. ടി.പു. 302.

88. ടി.പു. 303.

89. ടി.പു. 304.

90. ടി.പു. 308.

91. ടി.പു. 303.

92. 1920-മുതൽക്കാണ് തിരുവിതാംകൂറിൽ നിന്നും ആളുകൾ മലബാറിലേക്ക് കുടിയേറുവാൻ ആരംഭിച്ചത്. 1940 കളോടെ കുടിയേറ്റം കേരളത്തിൽ സാർവ്വത്രികമായിത്തീർന്നു. മലബാറിലെ മലയോരങ്ങളിൽ തുച്ഛമായ തുകയ്ക്ക് ധാരാളം ഭൂമി സ്വന്തമാക്കി കൃഷി ചെയ്ത് ജീവിതം കരുപിടിപ്പിക്കുവാനായി വീടും തൊടിയും വിറ്റുപെറുക്കി പുറപ്പെട്ടവരായിരുന്നു അധി

കവും. വൻകിടതോട്ടമുടമകൾ തോട്ടനിർമ്മിതിക്കായും കുടിയേറ്റം നടത്തി യിട്ടുണ്ട്.

93. പൊന്തൻമാട, പു. 302.

94. ടി.പു. 305.

95. ടി.പു. 307.

96. ടി.പു. 309.

97. ടി.പു. 307.

98. ടി.പു. 301.

99. വി. അരവിന്ദാക്ഷൻ, 'അവതാരിക', സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ *ശ്രീരാമന്റെ കഥ കൾ*, കറന്റ് ബുക്സ്, 2010, പു. XIX.

100. പൊന്തൻമാട, പു. 301.

101. ടി.പു. 308.

102. ടി.പു. 301.

103. കാലാനുപ്രയോഗം : ഒരു ധാതുവിനെ സഹായിക്കുവാനായി അതിന് പര മായി മറ്റൊരു ധാതുവിനെ പ്രയോഗിക്കുക എന്നതാണ് അനുപ്രയോഗം കൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. അനുപ്രയോഗത്തെ ഭേദകാനുപ്രയോഗം, കാലാനുപ്രയോഗം, പൂരണാനുപ്രയോഗം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായി തിരിക്കാം. ഇതിൽ ഭൂതം, വർത്തമാനം, ഭാവി എന്നീ കാലത്രയത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ധാതുവിനെ പരമായി പ്രയോഗിച്ച് പൂർവ്വധാതുവിന്റെ അർത്ഥത്തെ പരിഷ്ക രിക്കുകയാണ് കാലാനുപ്രയോഗം കൊണ്ട് ചെയ്യുന്നത്. ഇരി, ഇട്ടുൾ, തുട ങ്ങിയവ കാലാനുപ്രയോഗധാതുക്കളാണ്.

104. പൊന്തൻമാട, പു. 303.

105. ടി.പു. 307.

106. ടി.പു. 309.

107. ടി.പു. 302.

108. ടി.പു. 307.

109. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ', *കഥകൾ: ശ്രീരാമൻ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2002, പു. 69.

110. ടി.പു. 70.

111. ടി.പു. 70.

112. ടി.പു. 69.

113. ടി.പു. 72.

114. ടി.പു. 70.

115. ടി.പു. 72.

116. Saymour Chatman, *Story and discourse - Narrative structure in fiction and film,* Cornell University Press, 1980, p. 148.

117. Wayne, C. Booth, *Rhetoric of fiction*,Chicago University Press, 1983, pp. 70-71.

118. Mieke Bal, *Narratology Introduction to the theory of Narrative,* University of Toronto press (IIIrd Ed.), 2009, p. 17.

119. Narratology Introduction to the theory of Narrative, p. 126. (When a character appears for the fist time, we donot yet know very much about it. The qualities that are implied in that first presentation are not all grasped by the reader. In the course of the narrative the relevant characteristics are repeated so often - in a different form, however, that they emerge more and more clearly. Repetition is thus an important principle of the construction of the image of a character)

120. രഘുവംശം, വ്യാ. കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ, മാരാർ സാഹിത്യപ്രകാശം, 2001, പു. 181.

121. സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ, പു. 73.

122. ബഹുതലരൂപകം (Metalepsis): പകരം വയ്പ്പ്, പങ്കുവയ്പ്പ് എന്നീ അർത്ഥങ്ങളുള്ള 'മെറ്റോനിമിയ' എന്ന ഗ്രീക്ക് പദത്തിൽനിന്നാണ് ഇതിന്റെ നിരുക്തി. ഒരു രൂപകം (metaphor) പിന്നെയും ഒരു രൂപകമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതിനെയാണ് ബഹുതലരൂപകം എന്നു പറയുന്നത്. ആഖ്യാനശാസ്ത്രദൃഷ്ടിയിൽ ഓരോ കഥയ്ക്കും വിവിധ തലങ്ങളുണ്ട്. ഈ തലങ്ങളെ ഏകോപിച്ചുകൊണ്ടാണ് ബഹുതലരൂപകം ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത് എന്നു പറയാം.

123. സുഖം മോഷ്ടിക്കുന്നവർ, പു. 69.

124. ടി.പു. 70.

125. ടി.പു. 71.

126. ടി.പു. 78.

127. ടി.പു. 76.

128. നിശ്ചലകേന്ദ്രീകരണം (fixed Focalization) : കഥയിലെ സംഭവങ്ങളെയും വസ്തുതകളെയും ഒരു വീക്ഷകന്റെ സ്ഥിരമായ കാഴ്ചക്കോണിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെയാണ് നിശ്ചലകേന്ദ്രീകരണം എന്നു പറയുന്നത്. കഥയിലെ വിവിധ ഭാഗങ്ങൾ ഒന്നിലധികം വീക്ഷകരുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അസ്ഥിരകേന്ദ്രീകരണം (variable focalization) ആകുന്നു. ഇനി ഒരേ ഭാഗം തന്നെ വ്യത്യസ്തവീക്ഷകരുടെ കാഴ്ചയിലൂടെ ആണെങ്കിൽ അത് ബാഹ്യകേന്ദ്രീകരണം (multiple focalization) ആണ്. ഒട്ടേറെ ആഖ്യാതാക്കൾ/കഥാപാത്രങ്ങൾ കൂട്ടം ചേർന്ന് ആഖ്യാനം നടത്തുമ്പോൾ അത് സമഷ്ടികേന്ദ്രീകരണം (collective focalization) ആകുന്നു. *നറേറ്റോളജി - എ ഗൈഡ് റ്റു ദി തിയറി ഓഫ് നറേറ്റീവ്* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ മാൻഫ്രഡ് ജാനാണ് ഈ നാലുതരം കേന്ദ്രീകരണത്തെ മുന്നോട്ട് വെച്ചിട്ടുള്ളത്.

129. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'തെക്കോട്ടേക്കുള്ള യാത്രക്കിടയിൽ', *ശ്രീരാമന്റെ കഥ കൾ*, പു. 461.

130. ടി.പു. 463.

131. ടി.പു. 464.

132. ടി.പു. 465.

133. ടി.പു. 465.

134. ടി.പു. 465.

135. ടി.പു. 464.

136. ജി. മധുസൂദനൻ, 'പാരിസ്ഥിതിക സാഹിത്യവിമർശനം', *ആധുനികാനന്തര മലയാള വിമർശനം*, സൈകതം ബുക്സ്, 2016, പു. 79.

137. ടി.പു. 461.

138. ടി.പു. 464.

139. ടി.പു. 463.

140. ടി.പു. 463.

141. ടി.പു. 464.

142. ടി.പു. 465.

143. ടി.പു. 462.

144. ടി. പു. 462.

145. ടി.പു. 462.

146. ടി.പു. 465.

അധ്യായം 4
ആഖ്യാനകലയുടെ വിഭിന്നമുഖങ്ങൾ

പ്രമേയവൈവിധ്യത്തോടൊപ്പം രൂപവൈചിത്ര്യം പുലർത്തുന്നതും ആഖ്യാനപരമായ വ്യതിരിക്തത പുലർത്തുന്നതുമായ കഥകളും ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്തിൽ കണ്ടെത്താനാവും. ഓർമ്മ, യാത്ര, ഐറണി തുടങ്ങിയ സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ശ്രീരാമന്റെ മിക്ക കഥകളും ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെങ്കിലും അന്യാപദേശം (allegory) പാഠാന്തരത (intertextuality) ആക്ഷേപഹാസ്യം (satire)തുടങ്ങിയ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചില കഥകളിൽ കണ്ടെത്താനാവുന്നുണ്ട്. സ്ഥലകാലപ്പലമ, ഭാഷാവൈവിധ്യം, സംഘർഷാത്മകതയുടെ ആധിക്യം, കഥാപാത്രബാഹുല്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ശ്രീരാമന്റെ പൊതു ആഖ്യാനസവിശേഷതകളുടെ അഭാവംകൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായ കഥകളും വിപുലമായ രൂപഘടന പുലർത്തുന്ന കഥകൾക്കൊപ്പം അത്യന്തം ലഘുവായ കഥകളും ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പ്രമേയപരമായും ആഖ്യാനപരമായും വളരെയേറെ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന കഥകളായ മീശ, ചില്ലകൾ, ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ, വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി, മേലെ താമസിക്കുന്നവർ, കല്ലൻമൂപ്പൻ എന്നീ കഥകളെയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ അപഗ്രഥന വിധേയമാക്കുന്നത്.

4.1 മീശ

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ അന്യാപദേശകഥകളിൽ പ്രസക്തമായ ഒരേയൊരു കഥ 'മീശ'യാണ്. ആഖ്യാനപരമായി വലിയ പാളിച്ചകളില്ലാതെ രചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് 'മീശ'യെ ശ്രദ്ധേയമായ കഥയാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. ഇന്ത്യൻ പ്രധാനമന്ത്രിയായ ഇന്ദിരാഗാന്ധി 1975 ജൂൺ തൊട്ട് 1977 ജനുവരി വരെ പ്രഖ്യാപിച്ച 'അടിയന്തിരാവസ്ഥ'യെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ടാണ് ശ്രീരാമൻ പ്രസ്തുതകഥ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'മീശ'യെക്കുറിച്ച് സച്ചിദാനന്ദൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ പരാമർശിക്കത്തക്കതാണ്.

> 'നാടകീയവും കാർട്ടൂൺ സ്വഭാവവും സമന്വയിപ്പിച്ച് ഒരു നിഷ്ഠൂരകാലത്തിന്റെ ലഘുചിത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം ആ ദുരധികാരപ്രയോഗത്തിന്റെ അപഹാസ്യതയും അധാർമ്മികതയും നൈമിഷികതയും ചൂണ്ടിക്കാട്ടി അനുവാചകരെ ഉണർത്താനും മീശ എന്ന കഥയിലൂടെ ശ്രീരാമന് കഴിയുന്നു'.[1]

പ്രസ്തുതവിഷയം പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒ.വി.വിജയന്റെ 'എണ്ണ', 'അരിമ്പാറ', എം.പി. നാരായണപ്പിള്ളയുടെ 'ശിശു', യു.പി. ജയരാജിന്റെ 'മഞ്ഞ്', സി. വി. ശ്രീരാമന്റെ തന്നെ 'യുഗങ്ങൾ', 'ഔദ്യോഗികബഹുമതിയോടെ' തുടങ്ങിയ കഥകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ സവിശേഷമായി നിൽക്കുന്ന ഒരു ആഖ്യാനമാണ് 'മീശ' എന്നു കാണാം. അടിയന്തിരാവസ്ഥയുടെ പശ്ചാത്തലത്തെ അതിസൂക്ഷ്മമായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിലേക്ക് കൊരുത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത്.

4.1.1 ഇതിവൃത്തം

അതിപുരാതനവും പ്രശസ്തവുമായിരുന്നെങ്കിലും പിൽക്കാലത്ത് ക്ഷയിച്ചുപോയ ഒരു ഇല്ലത്ത് യുഗപ്രഭാവനായ ഒരു ഉണ്ണി പിറക്കുന്നു. അദ്ദേഹവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകനും അന്യാധീനപ്പെട്ടുപോയ സ്വത്തുക്കൾ തിരിച്ചുപിടിച്ച് ഇല്ലത്തെ പഴയ പ്രതാപകാലത്തേക്ക് കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നു. അച്ഛന്റെയും മകന്റെയും കാലശേഷം കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി ഇല്ലത്തിന്റെ ഭരണം ഏറ്റെടുത്ത് നടത്തവേയാണ് യുഗപ്രഭാവന്റെ പൗത്രിയായ ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം ഭർതൃമരണശേഷം കുട്ടികളുമായി ഇല്ലത്ത് തിരിച്ചെത്തുന്നത്. ഇല്ലത്തെ ഉമ്മറത്തിണ്ണയിൽ ഇരിക്കുവാൻ സ്ഥലം അനുവദിച്ചുകിട്ടിയ ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം കുള്ളൻ നമ്പൂതിരിയുടെ ആകസ്മിക മരണത്തോടെ ഇല്ലത്തിന്റെ അധികാരം ഏറ്റെടുക്കുന്നു. തന്റെ ഭരണത്തെ എതിർത്തവരെ ഒരു മുറിമീശ വെച്ച് അതുകാണിച്ച് വിരട്ടുകയും പ്രത്യക്ഷമായി ആക്ഷേപം അറിയിച്ച മൂസ്സാമ്പൂരിയെ ഉരൽപ്പുരയിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

4.1.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണകോണിൽ (Third person point of view) സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് നേരിട്ട് കഥ പറയുന്ന രീതിയിലാണ് 'മീശ'യുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. 'പാഠ'ത്തിലെ സംഭവങ്ങളും ക്രിയകളും കഥാപാത്രസംഭാഷണങ്ങളും ബാഹ്യവീക്ഷകന്റെ (external focalizer) വാക്കുകളിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു.

> 'എഴുത്താണിയും താളിയോലയും ഉപയോഗിച്ച് ശീലിച്ചവരാരും ആ ഇല്ലത്തിന്റെ കഥയെഴുതാൻ വിട്ടുപോയിട്ടില്ല.'[2]

ഇങ്ങനെയാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് പ്രസ്തുത കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാനുള്ള കാരണം കഥയ്ക്കുള്ളിലെ ശ്രോതാവിനെ (narratee) ധരിപ്പിക്കുകയാണ്. ധാരാളം ശ്രേഷ്ഠരായ തമ്പുരാക്കന്മാരും കവികളും ഭിക്ഷുഗ്വ

രരും മീംമാംസകരും ജനിച്ച ഇല്ലമായതുകൊണ്ട് അതിന്റെ കഥയെഴുതുവാൻ എഴുത്തറിയുന്നവരൊക്കെയും ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അക്കൂട്ടത്തിൽ താനും ഉൾപ്പെടുന്നു വെന്ന് മാത്രം. മാനകഭാഷയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ആഖ്യാനഭാഷണമാണ് കഥാ രാംഭത്തിൽ കാണുന്നതെങ്കിലും അത് പ്രധാന കഥാപാത്രമായ ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനത്തിന്റെ വരവോടെ നമ്പൂതിരിഭാഷയോട് സാമ്യത തോന്നിപ്പിക്കുന്ന തായിത്തീരുന്നു. ഇത് ഇല്ലത്തെ ഒരു അന്തേവാസിയാണ് ആഖ്യാനം നടത്തുന്ന തെന്ന തോന്നലുളവാക്കാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അന്യാപ ദേശചിഹ്നങ്ങൾ[3] ആയി കഥയിൽ നിലകൊള്ളുന്ന ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം ഇന്ദിരാ ഗാന്ധിയേയും അവർ ചുണ്ടിനു മുകളിൽ സ്ഥാപിച്ച മുറിമീശ 'അടിയന്തിരാവസ്ഥ 'യേയും ഇല്ലം 'ഭാരതദേശ'ത്തേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാതാവിന് രാജ്യത്തെ ഒരു പ്രബുദ്ധനായ പൗരന്റെ സ്വരം സിദ്ധിക്കുന്നു.

4.1.3 സ്ഥലകാല വിന്യാസം

മീശയുടെ പ്രത്യക്ഷതലത്തിലുള്ള കഥായിടം (കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ നട ക്കുന്ന ഇടം) കേരളത്തിലെ ഒരു ഇല്ലമാണ്. ഇല്ലത്തെ അതീവ പണ്ഡിതനായ ഒരു സന്തതി ചിറക്കൽ തമ്പുരാക്കന്മാരുടെ കൊട്ടാരങ്ങളിലും അറക്കൽബീവിമാരുടെ വീടുകളിലും നിയമോപദേഷ്ടാവായി ജോലി ചെയ്തിരുന്നു എന്നതിൽ നിന്നും ഇല്ലം സ്ഥിതി ചെയ്തിരുന്നത് കോലത്തുനാട്ടിൽ ആയിരുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാവു ന്നു. കഥായിടവും ആഖ്യാനയിടവും (പാഠത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന സ്ഥലം) തമ്മിൽ കാര്യമായ അന്തരം ഇല്ലാത്തവിധം കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ അധികവും നടക്കു ന്നത് ഇല്ലത്തുവെച്ചു തന്നെയാണ്. അതുപോലെ കഥാകാലവും (Story time) പാഠ കാലവും (text time) ഒരുമിച്ച് തന്നെയാണ് നീങ്ങുന്നത്. യുഗപ്രഭാവനായി പിറന്ന ഉണ്ണിയുടെ കാലത്തിനുശേഷം ഇല്ലത്തിന് നഷ്ടപ്പെട്ടതെല്ലാം തിരിച്ചു പിടിച്ച അദ്ദേ ഹത്തിന്റെ മകനിലൂടെയും അവിടെനിന്ന് കുള്ളൻ നമ്പൂതിരിയിലൂടെയും മുൻപോട്ടു പോകുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ പൗത്രിയായ ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം ഇല്ല ത്തിന്റെ അധികാരം ഏറ്റെടുക്കുന്നതോടെയാണ് കഥ സംഘർഷാത്മകമായിത്തീരു ന്നത്. ഇട്ടിച്ചിരി ഇല്ലത്ത് തിണ്ണയിൽ കയറി ഇരിപ്പുറപ്പിച്ചതോടെയാണ് പ്രസ്തുത ഇല്ലത്തോട് കിടപിടിക്കുന്ന മറ്റൊരു ആഢ്യകുടുംബം ലഹളയ്ക്ക് വരുന്നത്. ആ കുടുംബങ്ങൾ മാപ്പിളമാർ ആയിരുന്നതുകൊണ്ടാണ് കാര്യസ്ഥൻ അവർ പടയ്ക്ക് വരുന്നതിനെ 'കിലാഫത്ത്' വരുന്നു' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്.

ഖിലാഫത്ത് പ്രസ്ഥാനം മുസ്ലിംങ്ങളുടെ ലോകനേതൃത്വം വഹിച്ചിരുന്ന തുർക്കി ഖലീഫയെ ബ്രിട്ടീഷുകാർ സ്ഥാനഭ്രഷ്ടരാക്കിയതിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മീയനേതൃത്വത്തെ ചോദ്യം ചെയ്തതിലും പ്രതിഷേധിച്ച് മുസ്ലിം മതവിഭാഗ

ക്കാർ രൂപം നൽകിയ പ്രസ്ഥാനമാണ്. ഇതിന്റെ അനുരണനം ഇന്ത്യയിലും കേരളത്തിലും ഉണ്ടായി. കേരളത്തിൽ പ്രധാനമായും മലബാറിലെ മുസ്ലിം സമുദായത്തിലാണ് ഇത് പ്രകടമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ മാപ്പിളമാർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഏതൊരു കലാപത്തെയും ഇതരമതവിഭാഗങ്ങൾ 'ഖിലാഫത്ത്' എന്ന മുദ്രകുത്തി വ്യാഖ്യാനിക്കുകയുണ്ടായി. ഇതിൽ നിന്നും കഥയുടെ പ്രത്യക്ഷമായ ആഖ്യാനയിടത്തെ കാലികമായി ബന്ധിപ്പിക്കുവാനാണ് 'ഖിലാഫത്ത്' എന്ന പദം ആഖ്യാനത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. ഇല്ലത്തിന്റെ ഗുണകാംക്ഷികളായ കരടിവീട്ടിലെ കാരണവരുടെ മധ്യസ്ഥതയിൽ ഇരുകൂട്ടരും ചേർന്ന് തർക്കം രമ്യമായി പരിഹരിച്ചുവെങ്കിലും പ്രസ്തുത തറവാട്ടിൽവെച്ച് കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി മരിക്കുന്നു. അതോടെ ഇല്ലത്തെ ഭരണം ഇട്ടിച്ചിരിയിൽ നിക്ഷിപ്തമാവുന്നു. തന്റെ കല്പനകളെ അന്തിമമാക്കി, എതിർക്കുന്നവരെ ഉരൽപ്പുരയിൽ അടച്ച്, ഒരു മുറി മീശവെച്ച് മറ്റുള്ളവരെ ഭയപ്പെടുത്തി ഇട്ടിച്ചിരി ഇല്ലത്ത് ഭരണം തുടരുന്നിടത്ത് കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ മുറിമീശയും സ്വേച്ഛാധിപത്യഭരണവും ആഖ്യാനലക്ഷ്യത്തെക്കുറിച്ച് അനുവാചകരിൽ സംശയം ജനിപ്പിക്കും വിധമാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. കോലത്തുനാട്ടിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഒരു ഇല്ലത്തിന്റെ ചരിത്രമെന്ന പ്രാഥമിക പാഠത്തിന്റെ സാധുത നഷ്ടപ്പെടുകയും ആലിമരയ്ക്കാരുടെ കുടുംബമായുള്ള വഴക്ക്, കുള്ളൻ നമ്പൂതിരിയുടെ അനുരഞ്ജനചർച്ച, അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്ത്യദേശത്ത് വെച്ചുള്ള മരണം, ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ ഇല്ലത്തിന്റെ ഭരണമേറ്റെടുക്കൽ എന്നീ സംഭവങ്ങൾ ഒന്നു ചേർന്ന് ദ്വിതീയ പാഠത്തെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതോടെ പരോക്ഷമായ കഥായിടം (കഥയിലെ യഥാർത്ഥസംഭവങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്ന ഇടം) ഇന്ത്യ ആയിത്തീരുന്നു. ഇല്ലത്തെ കാരണവരായിരുന്ന മുത്തച്ഛൻ ഇന്ത്യയുടെ മോത്തിലാൽ നെഹ്റുവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകനും ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ അച്ഛനുമായ മകൻ നമ്പൂതിരി ഇന്ത്യയുടെ ആദ്യപ്രധാനമന്ത്രിയായ ജവഹർലാൽ നെഹ്റുവും ആയി മാറുന്നു. അതോടെ ഭർത്താവിന്റെ മരണശേഷം ഇല്ലത്ത് തിരിച്ചെത്തുന്ന ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത് ജവഹർലാൽ നെഹ്റുവിന്റെ മകളായ ഇന്ദിരാഗാന്ധിയെയാണെന്ന് വരുന്നു. 1960-ൽ ഭർത്താവായ ഫിറോസ് ഗാന്ധിയുടെ മരണശേഷം രണ്ട് ആൺകുട്ടികളും ഇന്ദിരയും ജീവിതത്തിൽ തനിച്ചാവുകയും പിന്നീട് അവർ പിതൃഭവനത്തിലേക്കും ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയത്തിലേക്കും തിരിച്ചെത്തുകയുമായിരുന്നു. ആ സമയത്ത് ഇല്ലം ഭരിച്ചിരുന്ന കള്ളൻ നമ്പൂതിരി, ഇന്ത്യയുടെ രണ്ടാമത്തെ പ്രധാനമന്ത്രിയായിരുന്ന ലാൽബഹദൂർ ശാസ്ത്രി(1964-66)യാണെന്നും വ്യക്തമാവുന്നു.

കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി ഇട്ടിച്ചിരിയെ ഇല്ലത്തെക്ക് സഹർഷം സ്വാഗതം ചെയ്ത് നൽകിയ ആനുകൂല്യം ഇതാണ്,

> ''ഉമ്മറത്തെ തിണ്ണയിൽ കയറി ഇരുന്നോളൂ. എന്നിട്ട് പുറമേന്ന് വരുന്നവരോടൊക്കെ ഇവിടത്തെ വാർത്തകളൊക്കെ ധരിപ്പിക്കണം''.[4]

ലാൽബഹദൂർശാസ്ത്രി മന്ത്രിസഭയിൽ ഇന്ദിരാഗാന്ധി വാർത്താവിതരണ പ്രക്ഷേപണമന്ത്രിയായി നിയമിതയായതിന്റെ സൂചനയാണിത്. അതുപോലെ ആലിമരയ്ക്കാർക്കും കൂട്ടർക്കും ഇല്ലവുമായുണ്ടായിരുന്ന വസ്തുതർക്കവും ലഹളയും 1965-ൽ കച്ച് പീഠഭൂമിയുടെ അവകാശവാദം ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ട് പാക്കിസ്ഥാൻ ഇന്ത്യയിലേക്ക് സൈന്യത്തെ അയച്ചതിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. കരടീം വീട്ടിലെ കാരണവരുടെ മധ്യസ്ഥതയിൽ കാര്യങ്ങൾ ഒത്തുതീർത്തത്, 1966-ൽ റഷ്യൻ പ്രധാനമന്ത്രി അലക്സി കോസിഗിനിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ പാക്ക് രാഷ്ട്രപതി മുഹമ്മദ് അയൂബ് ഖാനും ലാൽബഹദൂർശാസ്ത്രിയും താഷ്ക്കന്റിന്റെ വെച്ച് കൂടിക്കാഴ്ച നടത്തി കരാറിൽ ഒപ്പുവെച്ചതാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

> 'കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി കരടിംവീട്ടിലെ പത്തായപ്പുരയിൽ ഇരുന്ന് ചെല്ലം തുറന്ന് ഒന്ന് വിസ്തരിച്ച് മുറുക്കി. ശക്തിയായി ഒന്നു വിയർത്തു. ആലസ്യം തോന്നി. രണ്ടാം മുണ്ടെടുത്ത് ഒന്ന് വീശി.
> മരിച്ചു..
> വെറ്റിലപാമ്പ് കടിച്ചു മരിച്ചു'[5]

1966 ജനുവരി 11ന് താഷ്കന്റിൽ വെച്ച് ലാൽബഹദൂർശാസ്ത്രി ഹൃദയാഘാതം മൂലം അന്തരിച്ചതാണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആകസ്മികമരണത്തെയാണ് 'വെറ്റിലപാമ്പ് കടിച്ചു മരിച്ചു' എന്ന സൂചിക (indices) കൊണ്ട് ധ്വനിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. പഴയകാലത്ത് അപ്രതീക്ഷിതമരണങ്ങളെ ഹൃദയാഘാതം മൂലമെന്ന് വ്യവച്ഛേദിച്ചറിയുവാനാകാതെ പ്രസ്തുത രീതിയിലാണ് വിശകലനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നതെങ്കിലും ലാൽ ബഹദൂർ ശാസ്ത്രി വിദേശത്തുവെച്ച് വിഷം ഉള്ളിൽ ചെന്നാണ് അന്തരിച്ചതെന്ന അഭ്യൂഹത്തെയും ഈ സൂചിക മുമ്പോട്ടുവെക്കുന്നുണ്ട്.[6] കുള്ളൻ നമ്പൂതിരിയുടെ മരണശേഷം ഇല്ലത്തിന്റെ ഭരണമേറ്റെടുത്ത് ആ അധികാരകസേരയിൽ അമർന്നിരിക്കുന്നു. ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനത്തിന്റെ പ്രസ്തുത പ്രവൃത്തി നാലുതവണയായി ഇന്ത്യയുടെ പ്രധാന മന്ത്രിപട്ടം തിരിച്ചുപിടിച്ച ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ പിടിവാശിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

''നെങ്ങള് ആര് എന്ത് തന്നെ പറഞ്ഞാലും ചാരോടീമിന്ന് ഞാൻ ഇറങ്ങേണ്ടാവില്ല . . തീർച്ച ''[7]

എന്ന് ഇല്ലത്ത് നടക്കുന്ന ശക്തമായ അന്തഃഛിദ്രങ്ങളോടും തനിക്ക് നേരെ ഉയരുന്ന വിമർശനങ്ങളോടും പ്രതികരിക്കുന്ന ഇട്ടിച്ചിരി പ്രസ്തുത പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പ്രതിവിധിയായാണ് 'മീശ' വയ്ക്കുവാൻ തീരുമാനിക്കുന്നത്. ഇത് പ്രതിഫലിപ്പി ക്കുന്നത്, 1971-ൽ നടക്കുന്ന ലോക്സഭാ തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ കൃത്രിമം കാണിക്കു കയും സർക്കാർ വസ്തുവകകൾ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് പ്രചാരണത്തിനായി ഉപയോഗപ്പെ ടുത്തുകയും ചെയ്തതായി ആരോപിച്ച് എതിർ സ്ഥാനാർത്ഥിയായ രാജ് നാരാ യൺ കോടതിയിൽ കേസു നൽകുകയും ഇന്ദിരയ്ക്ക് പ്രതികൂലമായ വിധി വന്ന തോടെ ജയപ്രകാശ് നാരായണിന്റെയും മൊറാർജി ദേശായിയുടെയും നേതൃത്വ ത്തിൽ ഡൽഹിയിൽ പ്രക്ഷോഭങ്ങൾ നടക്കുകയും ചെയ്തതിനെയാണ്. പ്രധാന കാര്യസ്ഥന്റെ ഉപദേശപ്രകാരം ചൊൽപ്പടിക്കാരൻ അമ്പട്ടനെ വിളിച്ച് ഇട്ടിച്ചിരി മുറി മീശവയ്ക്കുന്നത് ഇന്ത്യയുടെ അഞ്ചാമത്തെ രാഷ്ട്രപതിയായ ഫക്രുദ്ദീൻ അലി അഹമ്മദിന്റെ (1977 - 97) അനുമതിയോടെ ഇന്ത്യൻ ഭരണഘടനയുടെ 352-ാം വകുപ്പ് അനുസരിച്ച് അടിയന്തിരാവസ്ഥ പ്രഖ്യാപിക്കാൻ ഇന്ദിരാഗാ ന്ധിയ്ക്ക് അനുമതി നൽകയതിനെയാണ്. ഇന്ത്യൻ ഭരണഘടനയുടെ 369-ാം വകുപ്പ് പ്രകാരമുള്ള സാമ്പത്തികാടിയന്തിരാവസ്ഥയെ ഒഴിവാക്കിയതുകൊ ണ്ടാവാം ഇട്ടിച്ചിരി വെച്ചത് 'മുറിമീശ' ആകുന്നത്. ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ മീശയെ ചോദ്യം ചെയ്തതിന്റെ പേരിൽ ഉരൽപ്പുരയിൽ അടയ്ക്കപ്പെടുന്ന തന്തത്തിരുമേനി ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ ദുർന്നടപടികൾക്ക് എതിരെ പ്രക്ഷോഭം നയിക്കുവാൻ മുൻപ ന്തിയിൽ നിന്ന ജയപ്രകാശ് നാരായണൻ ആണെന്ന് കാണാം.

ഇവിടെ കഥാകാലം ഭാരതത്തിന്റെ പ്രാചീനചരിത്രത്തോളം പിറകിലേക്കും അടിയന്തിരാവസ്ഥ പ്രഖ്യാപിക്കപ്പെട്ട 1975-77 കാലഘട്ടത്തോളം മുൻപോട്ടും നീളു ന്നുണ്ട്. പാഠകാലം(text time), ഭർത്താവിന്റെ മരണശേഷം ഇട്ടിച്ചിരി ഇല്ലത്തേക്ക് തിരിച്ചുവരുന്നതും അധികാരം പിടിച്ചെടുത്ത് മീശവെച്ച് ഭരിക്കുന്നതുവരെയുമാണ്. അതുകൊണ്ട്തന്നെ പരോക്ഷമായി അത് ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ രാഷ്ട്രീയപ്രവേ ശനം തൊട്ട് അടിയന്തിരാവസ്ഥ നടപ്പിലാക്കപ്പെട്ടതുവരെയുള്ള പതിനാറോ പതി നേഴോ വർഷങ്ങളിലായി നീണ്ടുകിടക്കുന്നു. കഥാകാലവും പാഠകാലവും ഒന്നിച്ചു നീങ്ങുന്നു എന്നത് കഥയെ ആകർഷകമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. കാലക്രമത്തിൽ (order) യാതൊരു വ്യത്യാസവും സംഭവിക്കുന്നില്ല. സംഭവങ്ങൾ രേഖീയമായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. കാലയളവിൽ (duration) മാത്ര മാണ് ചെറിയ വ്യത്യാസം കടന്നുവരുന്നത്. ഇട്ടിച്ചിരി മീശ വയ്ക്കുമ്പോൾ തീരു

മാനിച്ചതിന് ശേഷമുള്ള കാലമാണ് വ്യാപ്തി (stretch) കൂട്ടി ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെന്നത് പ്രസ്തുത സംഭവങ്ങളുടെ പ്രാമുഖ്യത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതായത് അടിയന്തിരാവസ്ഥാപ്രഖ്യാപനാനുബന്ധമുള്ള ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയത്തിലെ പ്രക്ഷുബ്ധാവസ്ഥയിലും ഒരു ജനാധിപത്യ രാഷ്ട്രം കടന്നുപോയ അപഹാസ്യകരമായ ചരിത്രസന്ധിയിലുമാണ് ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നതെന്ന് സാരം. ഇട്ടിച്ചിരി ചാരുകസേരയിൽ അമർന്നിരിക്കുന്ന സംഭവം ആവർത്തിക്കുന്നതിലൂടെ ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ അധികാരത്വരയെ മൂർത്തമാക്കി ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഉൾച്ചേർക്കുകയാണ് ആഖ്യാതാവ് എന്നത് വ്യക്തമാണ്.

4.1.4 പാത്രസൃഷ്ടി

'മീശ' സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തിന്റെ വികൃതമുഖത്തെ കുറിക്കുന്ന കഥയാണ്. കുള്ളൻ നമ്പൂതിരിയും കരടിവീട്ടിലെ കാരണവരും ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനവുമെല്ലാം പ്രകടകഥാപാത്രങ്ങളായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം ഒരു മുറിമീശവെച്ചുകൊണ്ട് നടത്തുന്ന അധികാരവാഴ്ചയുടെ പൊള്ളത്തരത്തെ തിരിച്ചറിയാതെ ഭയവിഹ്വലരായിരിക്കുന്ന ഇല്ലനിവാസികളുടെ നിസ്സഹായതയെയും അപഹാസ്യതയെയും അനാവരണം ചെയ്യുക എന്നതാണ് പ്രസ്തുത കഥയുടെ ലക്ഷ്യം. ഇതിനെ പൂർത്തീകരിക്കുക എന്ന ധർമ്മമാണ് 'മീശ'യിലെ കുള്ളൻ നമ്പൂതിരിയും കരടിം വീട്ടിലെ കാരണവരും ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനവും അടങ്ങുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി ഇട്ടിച്ചിരിയെ ഇല്ലത്തിന്റെ അധികാരകസേരയിലേക്ക് കൈപിടിച്ചു കയറ്റുവാനായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കഥാപാത്രമാണ്. ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ അധികാരപ്രയോഗങ്ങളും സ്വേച്ഛാധിപത്യഭരണവുമാണ് കഥയ്ക്ക് കാരണമായിത്തീരുന്ന സംഭവമെന്നതിനാൽ പ്രധാന ധർമ്മത്തെ (cardinal function)[8] പൂർത്തീകരികരിച്ചുകൊണ്ടാണ് കുള്ളൻനമ്പൂതിരി ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിലകൊള്ളുന്നത്. ഇട്ടിച്ചിരിയ്ക്ക് മീശവയ്ക്കുവാൻ ഉപദേശം നൽകുന്ന കാര്യസ്ഥനും 'മീശ' ഒരുക്കികൊടുക്കുന്ന അമ്പട്ടനും കഥാഗതിയിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിക്കുന്നവരാണ്. സത്യസന്ധത, ശുദ്ധത, നിസ്വാർത്ഥത എന്നീ ഗുണങ്ങളെയാണ് കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി എന്ന കഥാപാത്രം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതെങ്കിൽ കാര്യസ്ഥൻ, അമ്പട്ടൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ ബുദ്ധികുശലതയെയും വിധേയത്വത്തെയും യഥാക്രമം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

'മീശ'യിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രം ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം ആണ്. പ്രകടകഥാപാത്രമായിരിക്കുമ്പോഴും പ്രവൃത്തികളിലൂടെയും ഭാഷണത്തിലൂടെയും പത്രത്തിന്റെ ആന്തരഘടനയെ അനുവാചകർക്ക് ബോധ്യമാക്കിക്കൊടുക്കുന്ന രീതിയി

ലാണ് പ്രസ്തുത പാത്രസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് എന്നു കാണാം. അഹം ഭാവാധിക്യം, അധികാരഗർവ്വ്, പ്രശംസാ മോഹം, വിമർശനഭയം എന്നീ അവസ്ഥ വിശേഷങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് 'ഇട്ടിച്ചിരി' എന്ന കഥാപാത്രം ആഖ്യാനത്തെ സംവാദാത്മകമാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്നത്. ഇട്ടിച്ചിരി ഒരു ചല നാത്മകകഥാപാത്രം (dynamic character) കൂടിയാണ്. വിധവയും ആലംബഹീന യുമായി ഇല്ലത്തിന്റെ പടിക്കൽ വന്ന് നിന്ന് അകത്തോട്ട് കയറുവാൻ മടിച്ചു നിൽക്കുന്ന ഇട്ടിച്ചിരി ഇല്ലത്തെ അടക്കി ഭരിക്കുവാനുള്ള ത്രാണി ആർജ്ജിക്കുന്ന ഒരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രമായി വളർച്ച നേടുന്നു.

> 'ഇട്ടിച്ചിരി' ആത്തോല കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി ഇരുന്നിരുന്ന ചാരോടിയിൽ കയറി ഇരു ന്നു. ഇരുന്നു എന്നു മാത്രമല്ല അമർന്ന് ഒരൊറ്റ ഇരുത്തം. ക്രമേണ കാലിന്മേൽ കാല് കയറ്റി പാദം വിറപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അഹങ്കാരത്തിൽ ഒരൊറ്റ ഇരുത്തം. അവസ്ഥ യായി, ഡംഭായി, ഞാനെന്ന ഭാവമായി . . '[9]

തന്നെ വിമർശിക്കുന്നവരുടെ വായ അടപ്പിച്ചും പ്രശംസിക്കുന്നവർക്ക് 'മധുരം' നൽകി അനുമോദിച്ചും അധികാരം കയ്യാളുന്ന ഇട്ടിച്ചിരി, തന്റെ പ്രവൃത്തി കളെ ചോദ്യം ചെയ്ത തന്ത നമ്പൂതിരിയെ ഉരൽപ്പുരയിൽ അടച്ച് തന്റെ അധികാര സ്ഥാനത്തെ അനിഷേധ്യമാക്കിത്തീർക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ അധികാ രദുർവിനിയോഗത്തിന്റെയും ക്രൗര്യത്തിന്റെയും മൂർത്തബിംബം എന്ന നിലയി ലാണ് ഇട്ടിച്ചിരി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ ആഖ്യാതാവ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തി രിക്കുന്നത്.

ജനാധിപത്യത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ഭരണസമ്പ്രദായം ഏകാധിപതിയുടെ സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തിലേക്ക് സ്ഥാനമാറ്റം നടത്തിയാലുണ്ടാവുന്ന പ്രത്യാഘാതങ്ങളെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുവാൻ 'ഇട്ടിച്ചിരി' എന്ന കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നുണ്ട്. ഭരണകൂടം എങ്ങനെയാണ് ലഘുവായ പ്രീണനതന്ത്രങ്ങളി ലൂടെ പൗരന്മാരെ വിധേയത്വമുള്ളവരാക്കിത്തീർക്കുന്നതെന്നും അത് സാധിക്കാതെ വരുമ്പോൾ ഭയത്തെ ഉപയുക്തമായി അവരെ എങ്ങനെയാണ് അടിച്ചമർത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതെന്നും ആഖ്യാതാവ് പ്രസ്തുതകഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികളിലൂടെ വിശദമാക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം അധികാരവർഗ്ഗം പ്രതിരോധത്തെ ഇല്ലായ്മചെയ്യു ന്നതെങ്ങനെയെന്ന് കൂടെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ 'ഇട്ടിച്ചിരി' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് സാധിക്കുന്നുണ്ട് എന്നതിനാൽ പ്രസ്തുത പാത്രസൃഷ്ടിയിലൂടെ ആഖ്യാനലക്ഷ്യം പൂരിതമായിത്തീരുകയാണ്.

4.1.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

'മീശ' എന്ന കഥയിലെ സുപ്രധാനമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം 'അന്യാപദേശം' (allegory) തന്നെയാണ്. ഇത് ഒരു വിപുലീകൃതരൂപകം (extended metaphor)[10] ആണ്. ഒരു രൂപകം അതിന്റെ ആർത്ഥികപരിധിയിൽ കവിഞ്ഞ് ദീർഘിക്കുകയും കേന്ദ്രരൂപത്തിൽ നിന്നും ഒന്നിലേറെ സങ്കീർണ്ണങ്ങളായ ഉപരൂപകങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് അന്യാപദേശം രൂപപ്പെടുന്നത്. ഇത് പ്രാഥമികതലം അഥവാ പ്രതലതലാർത്ഥത്തിൽ നിന്ന് സാദൃശ്യാത്മകതയിലൂടെ ദ്വിതീയതലത്തിലേക്ക് അഥവാ ഗഹനതലാർത്ഥത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. അന്യാപദേശചിഹ്നങ്ങൾ (allegory sighns) വഴിയാണ് ഇത് സാധ്യമാവുന്നത്. ഒന്നിലേറെ അന്യാപദേശചിഹ്നങ്ങളുടെ സംയുക്ത പരിശ്രമത്തിലൂടെയാണ് 'അന്യാപദേശം' വെളിപ്പെടുന്നത്. 'മീശ'യിൽ, കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി, ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളും 'മുറിമീശ' എന്ന വസ്തുവും അന്യാപദേശചിഹ്നങ്ങളായി പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ട് ഇന്ത്യയിൽ ഇന്ദിരാഗാന്ധി പ്രഖ്യാപിച്ച അടിയന്തിരാവസ്ഥ കാലാവിഷ്കാരമെന്ന ദ്വിതീയതലത്തെ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു.

ആക്ഷേപഹാസ്യം (satire) ഹാസ്യാനുകരണം (mimicry) എന്നിവ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളാണ്. അന്യാപദേശത്തെ സാധ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നതിൽ ഇവ സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യക്തികളേയോ സംഭവങ്ങളെയോ പ്രസ്ഥാനങ്ങളെയോ പരിഹാസരൂപേണ വിമർശിക്കുന്നതിനാണ് ആക്ഷേപഹാസ്യം എന്നു പറയുന്നത്.

> 'ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിൽ, സമൂഹത്തെയോ വ്യക്തിയെയോ ഫലിതത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ രൂക്ഷമായി നിരൂപണം ചെയ്യുന്നു'.[11]

എന്ന്. എം.എച്ച് എബ്രാസിന്റെ നിരീക്ഷണവും ഇത് തന്നെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

ഒരു ജീവിയുടെയോ വസ്തുവിന്റെയോ ശബ്ദപരമോ രൂപപരമോ ഭാവപരമോ ആയ സവിശേഷതകളെ നർമ്മ രൂപേണ അനുകരിക്കുന്നതിനെയാണ് 'ഹാസ്യാനുകരണം' എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ആക്ഷേപഹാസ്യവും ഹാസ്യാനുകരണവും ഉചിതമായ തരത്തിൽ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ആഖ്യാതാവ് ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ സ്വേച്ഛാധിപത്യചരിത്രത്തെ 'മീശ'യിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ജനാധിപത്യമൂല്യങ്ങളെ അടിച്ചമർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഭരണകൂടത്തിന്റെ

സ്വേച്ഛാധിപത്യനയങ്ങളെ നിശിതമായ വിമർശിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണിവിടെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ പ്രയോഗത്തിലൂടെ സാധ്യമായിത്തീരുന്നത്. ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ അമിതമായ അധികാരമോഹം, അഹംഭാവാധിക്യം, മീശവയ്ക്കുന്നത് പോലുള്ള അപഹാസ്യപ്രവൃത്തി, ഇല്ലനിവാസികളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ നിഷേധിച്ച് സ്വീകരിക്കുന്ന അടിച്ചമർത്തൽ നയം എന്നിവയാണ് പ്രത്യക്ഷതലത്തിൽ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന് വിധേയമായിത്തീരുന്നത്. വ്യംഗ്യമായി അത് ഇന്ദിരാഗാന്ധിയെന്ന സ്വേച്ഛാധിപതിയുടെ ക്രൂരനയങ്ങളോടും പെരുമാറ്റവൈകല്യങ്ങളോടുള്ള പരിഹാസവും വിമർശവുമായി മാറുന്നു. അതോടൊപ്പം ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ മുറിമീശ കണ്ട് ഭയന്ന് വിറയ്ക്കുന്ന ഇല്ലനിവാസികളുടെ പ്രവൃത്തിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ, തങ്ങൾ തന്നെ നൽകിയ അധികാരമുപയോഗിച്ച് തങ്ങളെ ഭയപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒരു സ്വേച്ഛാധിപതിക്കു മുൻപിൽ മുട്ടിടിച്ച ഇന്ത്യൻ ജനതയുടെ മൂഢത്വത്തെ ആക്ഷേപിക്കുവാനാണ് ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിക്കുന്നത്.

ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ മീശ കണ്ട് തുള്ളിച്ചാടുവാനുള്ള കുട്ടികളുടെ ആവേശത്തെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നതിലൂടെ ഇന്ദിരാഗാന്ധിയുടെ അനാവശ്യസന്ദർഭത്തിലുള്ള അടിയന്തിരാവസ്ഥപ്രഖ്യാപനം കേട്ട് അവരെ അനുമോദിച്ച കപടപ്രശംസകരെ 'ഹാസ്യാനുകരണം' നടത്തുകയാണ് ശ്രീരാമൻ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ജനവിരുദ്ധമായ നയങ്ങളെ സ്വാർത്ഥലാഭത്തിന് വേണ്ടി പുകഴ്ത്തുന്ന സ്തുതിപാഠകവൃന്ദത്തെ വിമർശനവിധേയമാക്കുവാൻ കൽക്കണ്ടത്തുണ്ടു കിട്ടുമ്പോൾ കൂടുതൽ ആവേശത്തോടെ തുള്ളിച്ചാടുന്ന കുട്ടികളുടെ പ്രവൃത്തിയെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിലൂടെ ആഖ്യാതാവിന് നിഷ്പ്രയാസം സാധിച്ചിരിക്കുന്നു.

4.1.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

നർമ്മം കലർന്ന ആഖ്യാനഭാഷകൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായ കഥയാണ് മീശ. 1977 -ൽ രചന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രസ്തുത കഥയിൽ അടിയന്തിരാവസ്ഥയെ നേരിട്ട് വിമർശിക്കുക സാധ്യമല്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ് ഗൗരവപൂർണ്ണമായ പ്രസ്തുത വിഷയത്തെ നിഗൂഢമാക്കിവെച്ച് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഒരു ഹാസ്യകഥയായി ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പൂർണ്ണമായും ഡിജറ്റിക് രീതിയിൽ (അന്വാഖ്യാനാധിഷ്ഠിതം) ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ള കഥയാണിത്. ഇവിടെ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് നേരിട്ട് കഥപറയുകയാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ കഥാപാത്രഭാഷണവും ആഖ്യാനഭാഷണത്തിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. കേരളത്തിലെ ഒരു ഇല്ലത്ത് നടക്കുന്ന കഥ എന്ന നിലയിൽ പ്രത്യക്ഷപശ്ചാത്തലാനുസൃതമായുള്ള കഥാപാത്രഭാഷണമായി നമ്പൂ

തിരി ഭാഷയെയാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനഭാഷണത്തിലും പ്രസ്തുതമൊഴിഭേദം സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നത് കഥയെ ഹൃദ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. കുള്ളൻ നമ്പൂതിരി ഇട്ടിച്ചിരിയെ ഇല്ലത്ത് കയറ്റി തിണ്ണയിൽ ഇരുത്തിയതിനെ ഇല്ലത്തുള്ളവർ ആക്ഷേപമുയർത്തുന്ന സന്ദർഭം ഇങ്ങനെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> 'ഇല്ലത്ത് പിന്നെയും മുറുമുറുപ്പ് ഉണ്ടായി. ''എന്താ കഥാ . . സ്വതവേ സ്ത്രീ ആവ്വാ - അതും കുടുംബത്തെ അംഗവും അല്ല. അതിനെ പിടിച്ച് തിണ്ണയിൽ കയറ്റി ഇരുത്ത്വ്വ. ആദ്യം അംഗം ആവട്ടെ പിന്ന്യല്ലെ ഇരുപ്പ് . . '[12]

വാക്കോ വാക്കുകളോ ഊഹിച്ചെടുക്കുവാൻ പാകത്തിൽ വിട്ടുവയ്ക്കുന്ന 'ന്യൂനപദ'പ്രയോഗം മീശയെ ആകർഷകമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്. പാഠത്തെ സ്ഥൂലത കുറച്ച് സംക്ഷിപ്തമാക്കിതീർക്കുന്നതിൽ ഇത് സുപ്രധാന പങ്കാണ് വഹിക്കുന്നത്. പദാന്തത്തിലെ കുത്തുകളുടെ ആധിക്യം വളരെയേറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. അനുവാചകർക്ക് ആഖ്യാതാവ് അനുവദിച്ച് നൽകിയിരിക്കുന്ന ഇടം ആണിത്. അനുവാചകപങ്കാളിത്തം ഉറപ്പു വരുത്താനും ഭാഷാമിതത്വം പാലിക്കുവാനും ആണ് ആഖ്യാതാവ് പ്രസ്തുത ആഖ്യാനതന്ത്രം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> 'ശർക്കര കിട്ടിയപ്പോൾ തുള്ളുന്നതിന്റെ കാര്യലാഭം ഉണ്ണികൾക്കു മനസ്സിലായി. അപ്പോൾ അവർ അമർത്തിത്തുള്ളി . . ഈണത്തിൽ .. അപ്പോൾ കൂടുതൽ ഒച്ചയെടുത്തവരെ വിളിച്ച് ഇട്ടിച്ചിരി അന്തർജ്ജനം ഓരോ വലിയ തുണ്ടം കൽക്കണ്ടം കൊടുത്തു. . '[13]

ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് ഉണ്ണികളുടെ (സ്തുതുപാഠകരുടെ എന്ന് ദ്വിതീയാർത്ഥം) തുള്ളലിലൂടെ അവർക്ക് ലഭിച്ച കാര്യലാഭത്തെയും അതവരുടെ ആവേശം വർദ്ധിപ്പിച്ചതിനെയും ഏതാനും വാക്യങ്ങളിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിനുള്ളിൽ കുട്ടികളുടെ തുള്ളലും 'ഹായ്, ഹായ് മീശക്കെന്താ ചന്തം' എന്ന പാട്ടും ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത് ദിവസങ്ങളോളം നീണ്ട് കിടക്കുന്ന പ്രവൃത്തിയാണ്. അതിനെ സംക്ഷേപിച്ച് വിവരിച്ചിരിക്കുകയാണിവിടെ. കൂട്ടത്തിൽ ഭാഷ നർമ്മജനകവുമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു.

ഇട്ടിച്ചിരിയെ മീശ വയ്ക്കുവാൻ ഉപദേശിക്കുന്ന കാര്യസ്ഥനെയും മീശവെച്ചുകൊണ്ട് സഹായിക്കുന്ന അമ്പട്ടനെയും ഹാസ്യോല്പാദനലക്ഷ്യാർത്ഥം വിശേഷപദത്തോടു കൂടിയാണ് സംബോധന ചെയ്തിരിക്കുന്നത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ വിശ്വസ്ഥനായ കാര്യസ്ഥനെ 'വിശ്വസ്ഥൻ കാര്യസ്ഥൻ' എന്നും അവരുടെ ആജ്ഞ അനുസരിച്ച് നിൽക്കുന്ന 'അമ്പട്ടനെ' ചൊൽപ്പടിക്കാരൻ അമ്പ

ട്ടൻ എന്നും അവരെ പരാമർശിക്കുന്ന ഇടങ്ങളിലൊക്കെ ആവർത്തിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഹാസ്യോല്പാദനമെന്ന പ്രാഥമികവും പ്രത്യക്ഷവുമായ ലക്ഷ്യത്തിന് അപ്പുറം അത് ആക്ഷേപഹാസ്യം സ്ഫുരിക്കുന്ന പ്രയോഗവീക്ഷണമാണെന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. ഭരണഘടനാനുസൃതമായതിനാൽ ജനാധിപത്യാധിഷ്ഠിതമെന്ന് പുറമെതോന്നിക്കുന്ന അടിയന്തിരാവസ്ഥയെ പ്രയോഗിച്ച് സ്വേച്ഛാധിപത്യം നടത്തുവാനും നിയമപരമായിത്തന്നെ പൗരവകാശലംഘനം നടത്തുവാനുമുള്ള സാധ്യതയെക്കുറിച്ച് ഇന്ദിരാഗാന്ധിയെ ധരിപ്പിച്ച പ്രധാന ഉപദേഷ്ടാവിനെയും അത് നടപ്പാക്കാൻ സഹായിച്ച 'ഇന്ത്യൻ പ്രസിഡന്റിനെ'യുമാണ് ഇവിടെ പ്രസ്തുത വിശേഷണാവർത്തനത്തിലൂടെ പരിഹാസവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്.

'മീശ' എന്ന കഥയെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമാക്കിത്തീർക്കുന്നത് ഇട്ടിച്ചിരിയുടെ 'മുറിമീശ' എന്ന രൂപകം (metaphor) തന്നെയാണ്. അന്യാപദേശം, ഉപമ, പ്രതീകം എന്നിവയെക്കൂടെ ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ പര്യാപ്തമായാണ് പ്രസ്തുതരൂപകം ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. മീശയ്ക്ക് 'പുരുഷന്റെ മുഖത്തുള്ള രോമം' എന്നാണ് അർത്ഥം.[14] അതുകൊണ്ട് തന്നെ അത് പൗരുഷത്തിന്റെ പ്രതീകമാകുന്നു. ബലം, ധൈര്യം എന്നീ ഗുണങ്ങളെയും ഉൽക്കർഷേച്ഛ, അധീശത്വമോഹം എന്നീ അവസ്ഥകളെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലാണ് 'മീശ' എന്ന വസ്തു കഥയുടെ ബാഹ്യതലത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. സ്ത്രീയായ ഇട്ടിച്ചിരി പൗരുഷസൂചകമായ 'മീശ' വെച്ച് ഇല്ലനിവാസികളെ ഭയപ്പെടുത്തി അവരിൽ അധീശത്വം സ്ഥാപിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. എന്നാൽ ആ 'മീശ' ഒരു മുറിമീശ ആണെന്നതാണ് അതിനെ ഹാസ്യജനകമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. അതു കണ്ട് ഇല്ലനിവാസികൾ ഭയപ്പെടുന്നതിലെ ഐറണിയും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതിലൂടെ പ്രസ്തുതരൂപകം സ്വേച്ഛാധിപതിയായ ഒരു ഭരണാധികാരിയുടെ അപഹാസ്യമായ മർദ്ദനോപാധിയെന്ന നിലയിൽ 'അടിയന്തിരാവസ്ഥ'യിലേക്ക് രൂപാന്തരം നടത്തുന്നു. ഇന്ത്യയുടെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിൽ ഒരു ഭീതിതമായ ഏടെന്നനിലയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന അടിയന്തിരാവസ്ഥയെ ഗാംഭീര്യത്തെയും ശക്തിയേയും ധ്വനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഭയാജനകമായി നിലകൊള്ളുന്ന കൊമ്പൻ മീശയ്ക്ക് പകരം ചിരിയുണർത്താൻ പര്യാപ്തമായ മുറിമീശകൊണ്ട് അന്യാപദേശം ചെയ്തിരിക്കുന്നതിലൂടെ പ്രസ്തുത ചരിത്രസംഭവത്തെ നിസ്സാരവത്ക്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതോടൊപ്പം ഒരു സ്ത്രീയെ പുരുഷസൂചകമായ മീശയുമായി കൂട്ടി യോജിപ്പിച്ച് നടത്തുന്ന ആഖ്യാനം പരോക്ഷഘടനയിൽ പുരുഷാധീശമനോഭാവത്തെ സ്വാംശീകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ പുച്ഛവും അമർഷവും സമന്വിതമായ പ്രതിഷേധത്തെയും ഒളിപ്പിച്ചു വയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

സ്ത്രീവാദപരമായ നിലപാടുകളോട് ആഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്ന ശ്രീരാമന്റെ കഥക ളിൽ പ്രതിലോമവശങ്ങൾ ഉയർത്തികൊണ്ട് 'മീശ' ഒറ്റ തിരിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു.

4.2 ചില്ലകൾ

രൂപഭാവഭദ്രതയെ ആദ്യന്തം കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നതായിട്ടുള്ളതും സംഘർ ഷാത്മകമായ ഒരു സന്ദർഭത്തിന്റെ അത്യന്തം നാടകീയവും ക്രമികവുമായ ആവി ഷ്കാരവുമായിട്ടുള്ളതുമായി ചെറുകഥയെ നിർവ്വചിക്കാമെങ്കിൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥ കളിൽ ഈ നിയമങ്ങളെ സസൂക്ഷ്മം പിന്തുടരുന്ന അപൂർവ്വം ചില കഥകളിൽ ഒന്നാണ് ചില്ലകൾ എന്നുകാണാം. കഥയുടെ അന്തർഭാവത്തെ പരിപോഷിപ്പിക്കു വാൻ ഉചിതമായ സ്ഥലിക-കാലിക സന്നിവേശംകൊണ്ടും ധ്വന്യാത്മകമായ ആഖ്യാനഭാഷകൊണ്ടും ചില്ലകളുടെ ശില്പഭദ്രതയെ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുവാൻ ശ്രീരാമൻ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്ന് പ്രസ്തുത കഥയുടെ ആഖ്യാന വിശകലനം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. കഥാശീർഷകം, പശ്ചാത്തല വർണ്ണനയോടുകൂ ടിയ കഥാരംഭം, നാടകീയമായ അന്ത്യം, ഉചിതമായ വീക്ഷണകോൺ, സവിശേഷ മായ പാത്രസൃഷ്ടി എന്നിങ്ങനെ സശ്രദ്ധം ഉപയുക്തമാക്കിയ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങ ളുടെ സമന്വയത്തിലൂടെ അതീവ ചാരുത കൈവന്ന കലാസൃഷ്ടിയായി 'ചില്ല'കൾ ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകത്ത് വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നു.

4.2.1 ഇതിവൃത്തം

വളരെക്കാലമായി മാറാവ്യാധിയുമായി പല ആശുപത്രികളിൽ കയറിയി റങ്ങി നടക്കുകയായിരുന്നു അയാൾ. ഒടുവിൽ അവസാന അത്താണി എന്ന നില യിലാണ് പുഴയോരത്തുള്ള ആയുർവ്വേദ ആശുപത്രിയിൽ എത്തിപ്പെടുന്നത്. അവി ടെനിന്നും മടങ്ങുമ്പോൾ സന്ധ്യയായിരുന്നു. മഴക്കാറുകൊണ്ട് അന്തരീക്ഷം ആകെ മൂടിക്കെട്ടിക്കിടന്നിരുന്നതിനാൽ ബസ്സുകളൊക്കെ ലൈറ്റ് തെളിയിച്ച് നിർത്താതെ ഓടിച്ചുപോയി. ആകെ വിഷണ്ണനായി എന്തു ചെയ്യുമെന്നറിയാതെ അയാൾ ബസ്സ്സ്റ്റോപ്പിൽ നിൽക്കവേയാണ് അവശനായ ഒരു പുരുഷനെ താങ്ങിപ്പിടിച്ചു കൊണ്ട് യൗവ്വനയുക്തയായ ഒരു സ്ത്രീ അങ്ങോട്ട് കടന്നുവന്നത്. അവർ വന്ന പ്പോൾ പരന്ന കുഴമ്പിന്റെ മണം ആ വരവ് ആയുർവ്വേദാശുപത്രിയിൽ നിന്നാ ണെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നതായിരുന്നു. ആ സ്ത്രീ അനുതാപപൂർവ്വം രോഗിയെ പരി ചരിക്കുന്നതിൽനിന്നും അവർ രോഗിയുടെ ഭാര്യയാണെന്നും വൈധവ്യത്തിലേക്ക് നടന്നടുക്കുന്നവളാണെന്നും അയാൾക്ക് മനസ്സിലാവുന്നു. അപ്പോഴാണ് കുഞ്ഞു മോൻ എന്നു പേരുള്ള ഒരുവൻ അവർക്കിടയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. അവന്റെ കൗശലപൂർണ്ണമായ പ്രവൃത്തികളിൽനിന്നും വാക്ചാതുരിയിൽനിന്നും സമ്പന്ന

രുടെ കയ്യാളായി നടക്കുന്ന ഒരുത്തനാണതെന്ന് അയാൾക്ക് ബോധ്യമാവുന്നു. സ വിശേഷമായ നയചാതുര്യം കൊണ്ട് പതിവ്രതയായ ആ സ്ത്രീയുടെ മനസ്സിനെ മറ്റൊരു ബന്ധത്തിലേക്ക് മാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിച്ച് കുഞ്ഞുമോൻ പിൻവാങ്ങുന്നത് അയാൾക്ക് നിസ്സഹായതയോടെ നോക്കിനിൽക്കേണ്ടിവരുന്നു. മരണത്തിനുമുമ്പേ രോഗിയിലേക്ക് ആഗതമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അശരണത്വത്തിന് സാക്ഷിയാകാൻ ത്രാണിയില്ലാതെ അയാൾ ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽനിന്ന് ഇറങ്ങിനടക്കുന്നു.

4.2.3 വീക്ഷണസ്ഥാനം

'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ട് പ്രഥമ പുരുഷവീക്ഷണത്തിലാണ് (third person point of view) 'ചില്ലകൾ' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ 'അയാൾ' ഒരു സാക്ഷി മാത്രമാണ്. 'ചില്ലകൾ' അമ്മാരുട്ടിയെന്ന അശരണയായ സ്ത്രീയുടെയും അവളുടെ രോഗിയും മരണാസന്നനുമായ ഭർത്താവിന്റെയും കഥയാണ്. അവരുടെ ജീവിതത്തിൽ യാദൃശ്ചികമായി വന്നുപെടുന്ന ചില സംഭവവികാസങ്ങൾക്കും അനുവാചകർക്കും ഇടയിലുള്ള 'മധ്യസ്ഥനാ'യാണ് (mediator) 'അയാൾ' ആഖ്യാനത്തിൽ നിലയുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇത് വെറുമൊരു ദൃക്സാക്ഷി വിവരണമായി ചുരുങ്ങുന്നില്ല. അയാളുടേതായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം സർവ്വജ്ഞനായൊരു ആഖ്യാതാവ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികളെയും ഭാവമാറ്റങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മമായി അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭൂതകാലാനുഭവങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണമോ സ്മരണകളുടെ ആലേഖനമോ ഇല്ലാത്തതിനാൽ കഥയിൽ ബാഹ്യകേന്ദ്രീകരണം (external focalization) ആണ് സംഭവിക്കുന്നത്. കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ ദൃശ്യവും അത് ആര് കാണുന്നു എന്നതും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെയാണ് കേന്ദ്രീകരണം (focalization) എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഇത് ആഖ്യാനപാഠത്തിന്റെ സാരവും കഥാംശത്തിലെ ഘടകവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നു എന്നാണ് മിക്കിബാൽ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുള്ളത്.[15] ഇവിടെ 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രം, രോഗിയും ഭാര്യയും കുഞ്ഞുമോനും പങ്കാളികളാകുന്ന പ്രവൃത്തിയുടെ കാഴ്ചയെ സർവജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് അനുവാചകർക്ക് മുമ്പിൽ ദൃശ്യവത്ക്കരിച്ച് നൽകുകയാണ്.

എങ്കിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ വ്യാഖ്യാനം കൂടാതെത്തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസിക സംഘർഷങ്ങളും സ്വഭാവവ്യതിയാനങ്ങളും അനുവാചകർക്ക് മനസ്സിലാക്കിയെടുക്കാനും പൂരിപ്പിച്ചെടുക്കാനും കഴിയുന്ന തരത്തിലാണ് കഥാപാത്ര

സംഭാഷണം ആവിഷ്കൃതമായിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രക്രിയകളെ വായനക്കാരന് നേരിട്ട് കാണുന്നൊരു പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുംവിധമാണ് പ്രസ്തുത കഥയുടെ ആഖ്യാനഘടനയെ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നതാണ് ഇതിന് കാരണം.

'അയാളു'ടെ ദൃശ്യപരിധിയിലേക്ക് കഥയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.

> 'ഒരു രോഗിയെ താങ്ങിനടത്തിക്കൊണ്ട് ഒരു സ്ത്രീ വരുന്നു. അവൾക്ക് അയാളെ താങ്ങുവാൻ ഒട്ടും ക്ലേശമുണ്ടായിരുന്നില്ല. രോഗി അത്രയ്ക്ക് ദുർബ്ബലനായിരുന്നു.[5]
>
> ആ സ്ത്രീ തോളിലെ ബാഗും കൈയ്യിലെ തുണിക്കെട്ടും താഴെവെച്ച് രോഗിയെ താങ്ങി തുണിക്കെട്ടിലിരുത്തി.
>
> ''ചായ വേണോ?'' സ്ത്രീ ഉച്ചത്തിൽ ചോദിച്ചു. രോഗിയുടെ ശ്രവണശക്തി വന്ദിച്ചിരിക്കണം.
>
> ''ചൂടുവെള്ളം''
>
> രോഗി സംസാരിക്കുമ്പോൾ തൊണ്ടയിലെ മാംസപേശികൾ വാക്കുകൾകൊണ്ട് കയറിയിറങ്ങുന്നു.'[16]

ഇങ്ങനെയാണ് ബസ്സ്റ്റോപ്പിലേക്ക് രോഗിയുമായി പ്രവേശിക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ പ്രവൃത്തികളെ അയാൾ അതിസൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ച് വിവരിക്കുന്നത്. ഇത് ഒരു തത്സമയ ദൃക്സാക്ഷി വിവരണം കേൾക്കുന്ന പ്രതീതി അനുവാചകരിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ചോദ്യത്തെ 'ഉച്ചത്തിൽ' എന്ന ക്രിയാവിശേഷണവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിന് പുറമേ 'രോഗിയുടെ ശ്രവണശക്തി മന്ദിച്ചതായിരിക്കണം' എന്നൊരു വ്യാഖ്യാനത്തെ അഥവാ സൂചിക(indics)യെ ആഖ്യാതാവ് സസൂക്ഷ്മം നിർബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇവിടെ രോഗി രോഗാധിക്യത്താൽ മെലിഞ്ഞ് വളരേയെറ അവശനാണെന്നതിന് പുറമെ സംവേദനസാധ്യതകൾ മങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ദയനീയാവസ്ഥയിലുമാണെന്നൊരു നിഗമനത്തിലേക്ക് ആഖ്യാതാവ് വായനക്കാരെ എത്തിക്കുകയാണ്. ഇത് പിന്നീട് നടക്കാനിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ മുന്നൊരുക്കമാണ്. ആഖ്യാനയുക്തിയെ സുദൃഢമായി നിലനിർത്തുവാനുള്ള കഥാകൃത്തിന്റെ ജാഗ്രതയാണ് ഇവിടെ അനാവൃതമായിത്തീരുന്നത്.

തുടർന്ന്, സ്ത്രീ ബസ്സ്റ്റോപ്പിലെ വെയിറ്റിംഗ് ഷെഡ്ഡിൽ മഴകൊണ്ട് നനയാത്ത ഒരിടം തിരഞ്ഞുപിടിച്ച്, ഒരു തുണിവിരിച്ച് രോഗിയെ കിടത്തുകയും പതിയെ രോഗി നിദ്രയിലേക്ക് വീഴുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്ത്രീ രോഗിയെ ഒന്നുരണ്ടു

തവണ വിളിച്ചിട്ടും മറുപടിയില്ലാത്തതിനാൽ രോഗി ഉറങ്ങുകതന്നെയാണോ അതോ രോഗിയ്ക്ക് ബോധക്ഷയം വന്നതാണോ എന്നൊരു സംശയം. 'അയാൾ' കഥയിലെ 'അന്തഃസ്ഥിതനായ വായനക്കാരനു'മായി പങ്കുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഈ സംശയത്തിന്റെ ആനുകൂല്യത്തിലേയ്ക്കാണ് കുഞ്ഞുമോൻ എന്ന കഥാപാത്രം കട ന്നുവരുന്നത്. കുഞ്ഞുമോനും സ്ത്രീയും തമ്മിലുള്ള വാഗ്വാദത്താൽ ബസ്സ്റ്റോപ്പ് ശബ്ദമുഖരിതമാകുന്നു. തന്നെ പരപുരുഷനിലേക്ക് അടുപ്പിക്കുവാൻ വ്രതം നോറ്റു നടക്കുന്ന കുഞ്ഞുമോനോട് ഉച്ചത്തിൽ കലഹിക്കുവാൻ ആ സ്ത്രീ ഒട്ടും ഭയപ്പെടു ന്നില്ല. രോഗി എത്തിപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന മയക്കം അല്ലെങ്കിൽ ബോധക്ഷയം എന്നത് ഒരു താല്ക്കാലികാവസ്ഥയാണെങ്കിൽപോലും രോഗിയ്ക്ക് ശ്രവണശക്തിക്കുറവുള്ളതി നാൽ ആശങ്കപ്പെടാൻ ഒന്നുമില്ല എന്ന് ആ സ്ത്രീയെപ്പോലെ വായനക്കാരനും കരു തുവാൻ പ്രസ്തുത മുന്നൊരുക്കത്തിലൂടെ സാധ്യമാവുമെന്നതിനാൽ തികച്ചും ഭയ രഹിതമായ ഒരു പശ്ചാത്തലം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നു. അത് കുഞ്ഞുമോനും സ്ത്രീയും തമ്മിലുള്ള അനുരഞ്ജനത്തെ സുഗമമാക്കുന്നതോടൊപ്പം കഥാന്ത്യ ത്തിൽ തനിയ്ക്ക് വന്നുചേരാനിരിക്കുന്ന അശരണത്വത്തെക്കുറിച്ച് അജ്ഞനായിരി ക്കുന്ന രോഗിയുടെ നിസ്സഹായതയെ പതിന്മടങ്ങ് വർദ്ധിപ്പിച്ച് അത്യന്തം സംഘർഷാത്മകമായ ഒരവസ്ഥാവിശേഷത്തെ സംജാതമാക്കുവാനും സഹായകര മായി ഭവിക്കുന്നു.

അതുപോലെ 'എന്തുകൊണ്ടോ അവിടെ നടക്കുന്ന സംസാരത്തിൽ അയാൾക്ക് കൗതുകം തോന്നി' എന്ന സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രസ്താ വനയിലൂടെയാണ് പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണസാധുത ന്യായീകരി ക്കപ്പെടുകയും ആഖ്യാനം മുൻപോട്ട് നീങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നതെന്ന് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതോടൊപ്പം 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തെ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനത്തു നിന്ന് ഇടയ്ക്കിടെ നീക്കം ചെയ്യുകയും സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് തത്സ്ഥാനം ഏറ്റെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിലൂടെ 'അയാൾ' എന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെയും ഗ്രന്ഥകാരന്റെയും വിഭിന്നനിലപാടുകൾ കഥയിൽ പ്രകടമായിത്തീരുന്നുണ്ടെന്നു കാണാം. 'കുഞ്ഞുമോൻ' ആ സ്ത്രീയോട് അവളുടെ ഭർത്താവിന്റെ അവസ്ഥ വളരെ ദയനീയമാണെന്നും മെഡിക്കൽ കോളേജ് ആശുപത്രിയിൽനിന്ന് മടക്കിയ സ്ഥിതിക്ക് ഇനി അധികനാളൊന്നും ജീവിച്ചിരിക്കാനിടയില്ലെന്നും അസന്നിഗ്ധ മായി പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന സന്ദർഭം ഇതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്.

> 'അയാൾ അപ്പോൾ ആ സ്ത്രീയെ ശ്രദ്ധിച്ചു. ആ സ്ത്രീ കുഞ്ഞുമോന്റെ മേൽ ചാടിവീഴും, വലിച്ചുകീറും എന്നൊക്കെ അയാൾ കരുതി'.[17]

രോഗിയായ മനുഷ്യനോട് അയാൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന അനുതാപത്തോടൊപ്പം സ്വന്തം നിലനിൽപ്പ് അവതാളത്തിലായാൽ പോലും ഭർത്താവിനെ മാത്രം മനസ്സിൽ വഹിച്ച് അദ്ദേഹത്തിനായി ജീവിതം സമർപ്പിക്കേണ്ടവളാണ് ഭാര്യയെന്ന തരത്തിലുള്ള അയാളുടെ സങ്കുചിത ചിന്താഗതിയും ഇവിടെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഗ്രന്ഥകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അതിലൂടെ കഥാകൃത്തിന്റെ തികച്ചും നിഷ്പക്ഷമായ നിലപാട് വിവൃതമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കുഞ്ഞുമോൻ സശ്രദ്ധം അടവുകൾ പയറ്റുകയും രോഗിയുടെ ഭാര്യയുടെ മനസ്സ് വായിച്ചെടുത്ത് അവരെ മറ്റൊരു ബന്ധം സ്വീകരിക്കുന്നതിന് സജ്ജയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന് അയാൾ സാക്ഷിയാവുന്നു. കുഞ്ഞുമോന്റെ നിർദ്ദേശാർത്ഥം ആ സ്ത്രീ തനിയ്ക്ക് പുതുജീവിതം സമ്മാനിക്കാൻ പോകുന്ന 'സ്വന്തം തടി' വഴിയരികിൽനിന്ന് കേടാക്കാൻ തുനിയാതെ അവൻ നൽകിയ കാശുകൊണ്ട് ടാക്സിപിടിച്ച് വീട്ടിൽപോകുവാൻ തീരുമാനിക്കുകയും ഭർത്താവിനോട് പെട്ടെന്ന് വന്നുചേർന്ന കാശിനെച്ചൊല്ലി കളവുപറയാനൊരുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ദാരുണ്യദൃശ്യത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കാൻ ത്രാണിയില്ലാതെ 'അയാൾ' ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽ നിന്നിറങ്ങിനടക്കുന്നതായുള്ള സർവ്വജ്ഞാഖ്യാതാവിന്റെ വെളിപ്പെടുത്തലിലാണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്.

> 'എല്ലാം കാണേണ്ടിവന്ന അയാൾക്ക് അപ്പോൾ തീവ്രദുഃഖം തോന്നി. മറുപടി കേൾക്കാതിരിക്കാൻ അയാൾ വേഗം ഇറങ്ങിനടന്നു'.[18]

ചില കഥകളിൽ അതിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങളിൽ ഭാഗമാക്കാവുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തരംഗചിത്രീകരണത്തേക്കാൾ ഉചിതമായിത്തീരുന്നത് ബാഹ്യ ആഖ്യാതാവിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽക്കൂടി അവരുടെ പ്രവൃത്തികളെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോഴാണെന്ന് 'ചില്ലകൾ' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനവിശകലനത്തിലൂടെ ഉറപ്പിച്ച് പറയുവാനാകും. ഉത്തമപുരുഷ വീക്ഷണകോണിലുള്ള സ്ത്രീയുടെ മാനസിക സംഘർഷാവിഷ്കാരത്തിൽ ആഖ്യാനം അതിവൈകാരികമായിത്തീരുമെങ്കിൽ രോഗിയുടേയോ കുഞ്ഞുമോന്റെയോ കഥാപാത്രവീക്ഷണകോണിൽ കഥ പറയുക തന്നെ സാധ്യമല്ല എന്നുകാണാം. സ്ത്രീകളുടെ അശരണതയെ മുതലെടുത്ത് നടക്കുന്ന കുഞ്ഞുമോനെപ്പോലെയുള്ള സാമൂഹികവിപത്തുക്കളെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുവാനും രോഗംകൊണ്ടും ദാരിദ്ര്യംകൊണ്ടും നിസ്സഹായരായിപ്പോകുന്ന മനുഷ്യരുടെ ദാരുണമായ ജീവിതാവസ്ഥകളെ തുറന്നുകാണിക്കുവാനും പ്രസ്തുത വീക്ഷണസ്ഥാനം പ്രയോജനപ്പെടുന്നു എന്നിടത്താണ് കഥാകൃത്തിന്റെ ആഖ്യാനകലയുടെ സവിശേഷത വിവൃതമായിത്തീരുന്നത്.

4.2.4 സ്ഥല-കാല വിന്യാസം

'ചില്ലകൾ' എന്ന കഥയിൽ ഉചിതമായ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി നടത്തുവാൻ

തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ ശ്രീരാമൻ ഉദ്യമിച്ചിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇത് നേരിട്ട് കഥയിലെ സംഭവങ്ങളിലേക്ക് കടക്കുന്ന പതിവുശൈലിയിൽനിന്ന് വിഭിന്നമാണെന്നു കാണാം.

> 'നീണ്ടുനിന്ന മഴ പെയ്തവസാനിച്ചിട്ടും ആകാശത്തിന്റെ കവിൾത്തടം വെളുത്തില്ല. കൂടുതൽ ഇരുണ്ടതേയുള്ളൂ.
>
> കാറ്റടിച്ചപ്പോൾ ആൽമരം വെറുപ്പോടെ സടകുടഞ്ഞു. പഴുത്തതും പച്ചയുമായ ഇലകൾ കൊഴിഞ്ഞു. കാറ്റിനൊത്തു നീങ്ങിപ്പോയി പുഴയിൽ ഉതിർന്നു.... ഇലകൾ ഒഴുകി. പാലത്തിന്റെ തൂണിൽ വട്ടമിട്ടുകളിച്ചു'.[19]

പുഴയോരത്തെ ആയുർവ്വേദാശുപത്രിയിൽനിന്ന് നാട്ടിലേക്ക് മടങ്ങാനായി ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽ എത്തിയതാണ് 'അയാൾ.' മൂടിക്കെട്ടിയ ഒരു മഴക്കാലസായാഹ്നത്തെ വളരെ ചുരുങ്ങിയ വാക്കുകൾകൊണ്ട് തന്നെ ദൃശ്യവത്കരിക്കുവാൻ കഥാകൃത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്ന് കഥാരംഭവർണ്ണന തെളിയിക്കുന്നു. കഥയുടെ ഭാവാന്തരീക്ഷവുമായി പ്രസ്തുതാന്തരീക്ഷം വളരെയേറെ ഇണങ്ങിച്ചേർന്നു നിൽക്കുന്നതായി കാണാം. വരാനിരിക്കുന്ന സംഭവവികാസങ്ങളുടെ പ്രസന്നതയില്ലായ്മയെ ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ പശ്ചാത്തലസൃഷ്ടിയിലൂടെ സാധ്യമായിരിക്കുന്നു. ആൽമരത്തിലേക്ക് പറവകൾ ചേക്കേറുന്നതും അതിലൊരു പക്ഷി ഒരു ദ്രവിച്ച ചില്ലയിൽ കൂടണയാൻ ശ്രമിച്ച് ഏറെ പാടുപെട്ടശേഷം മറ്റൊരു ചില്ലയിൽ താവളമുറപ്പിക്കുന്നതും 'അയാൾ' സാകൂതം നോക്കിനിൽക്കുന്നു.

> 'ഒരു പക്ഷി ഇരിപ്പുറപ്പിക്കാൻ പാടുപെടുന്നു. ഇരുന്ന ചില്ല ദ്രവിച്ചിരുന്നു. അത് പൊടിയാൻ തുടങ്ങി. പക്ഷി ചിറകുവിടർത്തി... പിന്നെ ചിറകിട്ടടിച്ച് മറ്റൊരു ചില്ലയിലേക്ക് കയറിയിരുന്നു. പുതിയ ചില്ലയുടെ ഭദ്രതയിൽ പക്ഷി ആശ്വാസം കാണുന്നു. അത് കൂനിക്കൂടിയിരുന്നു..... നിർവൃതിയിലായി....' [20]

പ്രസ്തുതദൃശ്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണത്തിലൂടെ കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങളെ നിഴലിച്ചുകാണിക്കുകയാണ് (foreshadowing)[21] കഥാകൃത്ത് ചെയ്തിരിക്കുന്നതെന്ന് കഥാന്ത്യത്തിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നുണ്ട്. കഥയിലെ നായികാപാത്രമായ സ്ത്രീ (അമ്മാരുട്ടി) മാറാവ്യാധിക്കാരനും മരണാസന്നനുമായ ഭർത്താവെന്ന ദ്രവിച്ച ചില്ലയിൽനിന്ന് സ്വന്തം നിലനില്പിനായി ആരോഗ്യവാനും പണക്കാരനുമായ ഉണ്ണിത്താനെന്ന സുരക്ഷിതചില്ലയിലേക്ക് താവളം മാറ്റുന്ന പക്ഷിയാണെന്ന് കാണാം.

പുഴയുടെ തീരത്തുള്ള ഒരു ബസ്സ്റ്റോപ്പാണ് 'ആഖ്യാനയിടം' (narrative space). കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങളിലേറെയും അരങ്ങേറുന്നത് ഇവിടെയാണ്.

എന്നാൽ ആയുർവ്വേദാശുപത്രി, അമ്പലക്കുളം, സ്ത്രീയുടെ വീട് എന്നീ സ്ഥല ങ്ങൾ കഥായിട (story space) ത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ട്. അമ്പലക്കുളത്തിൽ കുളി ക്കുന്ന അമ്മാരുട്ടിയിൽ കാമാസക്തനാകുന്ന കൊട്ടാരക്കരക്കാരനായ ഉണ്ണിത്താൻ എന്ന മധ്യവയസ്കൻ ഒരു ഇടനിലക്കാരനെന്ന നിലയിൽ കുഞ്ഞുമോനെ സമീപി ക്കുകയും ആഗ്രഹമറിയിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കുഞ്ഞുമോൻ ഉണ്ണിത്താനെ അവളുടെ മേൽവിലാസം നൽകി വീട്ടിലേക്ക് പറഞ്ഞയയ്ക്കുന്നു. ഈ സംഭവ മാണ് സ്ത്രീയെ കുഞ്ഞുമോനുമായി വാഗ്വാദമുണ്ടാക്കുന്നതിലെത്തിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനകഥാപാത്രമായ 'അയാളെ' രോഗിയെയും ഭാര്യയെയും കണ്ടുമുട്ടാനിടയാ ക്കുന്നത് 'ആയുർവ്വേദാശുപത്രി' എന്ന 'ഇട'മാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ചില്ല്'കളിലെ ആഖ്യാനസ്ഥലം കാലവുമായി സമന്വയിച്ചുകൊണ്ടാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. മഴക്കാറുമൂടിയ സന്ധ്യ രാത്രിയ്ക്ക് വഴിമാറുന്നത് വരെയുള്ള സമയമാണ് പാഠകാല(text time)മായിരിക്കുന്നത്. ബസ്സ്റ്റോപ്പിന് അരികെയുള്ള ആൽമരത്തിൽ പക്ഷികൾ ചേക്കേറാൻ ആരംഭിക്കുന്ന വർണ്ണനയിൽനിന്നാണ് ആഖ്യാനകാലം സന്ധ്യാസമയമാണെന്ന് വ്യക്തമായിത്തീരുന്നത്. മഴക്കാറ് നിറഞ്ഞ അന്തരീക്ഷം വളരെ നേരത്തെ ഇരുട്ടിലേക്ക് സ്ഥാനചലനം നടത്തിയതാ ണെന്നുള്ള സൂചന കഥാരംഭത്തിലുണ്ട്.

> 'നിരത്തിൽ സ്ത്രീകൾ കൂട്ടംകൂട്ടമായി നടന്നകലുന്നു. അവർ കുശലം പറയുന്നി ല്ല. നേരം കൊല്ലുന്നില്ല. വേഗം വേഗം നടന്നകലുന്നു.
>
> ഏതോ ഫാക്ടറി വിട്ടതായിരിക്കും - അയാൾ അനുമാനിച്ചു.'[22]

ഇവിടെ സ്ത്രീകളുടെ നടത്തത്തിലെ വേഗത അഥവാ ധൃതി നേരാധിക്യ ത്തെ(രാത്രിയുടെ അതിവേഗമുള്ള കടന്നുവരവിനെ) വ്യംഗിപ്പിക്കുന്നു.

> 'മഴക്കാറിന്റെ മറയിൽത്തന്നെ പകൽ അവസാനിച്ചതുകൊണ്ട് ആകാശത്തിന്റെ മുഖം അപ്പോഴും വെളുത്തില്ല. അയാൾ പുഴയിലേക്ക് നോക്കി. പുഴവക്കിൽ ഇരുട്ട് ഒരു ചാലുപോലെ നീണ്ടുവരുന്നു.
>
> തെരുവുവിളക്കുകൾ ഒന്ന് മിന്നി, പിന്നെ കെട്ടു'.[23]

എന്നിങ്ങനെ സമയസൂചനകൾ ആഖ്യാനയിടത്തോട് ചേർന്നുകൊണ്ട് കഥ യിൽ അങ്ങിങ്ങായി കടന്നുവരുന്നു. ആഖ്യാതാവ് നൽകുന്ന വ്യക്തമായ കാലസൂ ചനയും സ്ഥലപ്രത്യേകതയും കഥയുടെ നാടകീയാന്ത്യത്തിന് അത്യന്തം അനിവാ ര്യമായിത്തീരുന്നിടത്താണ് സ്ഥലകാലവിന്യാസത്തിൽ കഥാകൃത്ത് പുലർത്തിയിരി ക്കുന്ന സൂക്ഷ്മത വെളിപ്പെടുന്നത്. പുഴക്കടവിലെ ആ ബസ്സ്റ്റോപ്പിൽ ബസ്സുക

ളൊന്നും നിർത്തുന്നില്ല എന്ന പരാമർശം പാഠ (text) ത്തിൽ ഇടയ്ക്കിടെ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. ഇത് ദീർഘദൂരയാത്ര നടത്തുന്ന ബസ്സുകൾക്ക് നിർത്തുവാൻ അനുമതിയുള്ള ഒരു ബസ്സ്റ്റോപ്പിലല്ല അയാൾ നിൽക്കുന്നതെന്ന ധാരണ ജനിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്. അതോടൊപ്പം കനത്തുപെയ്ത മഴയിൽ യാത്രാതടസ്സം നേരിട്ടതിനാൽ നിശ്ചിതസ്ഥാനത്തേയ്ക്കെത്തിച്ചേരുവാനായി ധൃതിപ്പെട്ട് കുതിക്കുകയാണവ എന്നൊരു സൂചനയും കഥാഗാത്രത്തിലുണ്ട്. സ്ഥലപരമായ പ്രത്യേകതയോടൊപ്പം സമയാധിക്യവും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ 'ഇനി ബസ്സൊന്നും കിട്ടിയെന്ന് വരില്ല, ഒരു കാറു പിടിച്ചുപൊയ്ക്കോളൂ' എന്ന കുഞ്ഞുമോന്റെ നിർദ്ദേശത്തെ അവഗണിക്കുവാൻ ആ സ്ത്രീയ്ക്ക് കഴിയാതെ വരുന്നു. സ്ഥലികവും കാലികവുമായ പ്രത്യേകതകൾകൊണ്ട് കൂടിയാണ് കുഞ്ഞുമോന് ലക്ഷ്യപ്രാപ്തി നേടാനാവുന്നത് എന്നതിന്റെ സാക്ഷ്യപത്രമെന്നോണം അവർ അയാളിൽനിന്ന് ടാക്സിക്കാശ് കൈപ്പറ്റുകയും കുഞ്ഞുമോൻ മുന്നോട്ടുവെച്ച ബന്ധത്തിന് സമ്മതമറിയിക്കുവാനായി കൂടുതൽ നിർബന്ധിതയായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. പെട്ടെന്ന് കൈവന്ന ടാക്സിക്കാശിന്റെ സ്രോതസ്സറിയാനുള്ള ദരിദ്രനായ രോഗിയുടെ ആകാംക്ഷയും എന്തെങ്കിലും കള്ളംപറഞ്ഞ് അതിനെ ശമിപ്പിക്കാനുള്ള ഭാര്യയുടെ ഉദ്യമവുമാണ് കഥാന്ത്യത്തെ സംഘർഷാത്മകമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്.

സ്ത്രീയുടെ ഭർത്താവ് രോഗിയായിത്തീരുന്നത്, രോഗശമനസാധ്യത ഇല്ലാത്തതിനാൽ അയാളെ മെഡിക്കൽ കോളേജിൽനിന്ന് മടക്കുന്നത്, ഉണ്ണിത്താൻ 'അമ്മാരുട്ടി'യെന്ന ആ സ്ത്രീയെ കണ്ടുമുട്ടുന്നത്. ഉണ്ണിത്താന്റെ കാമനയെ പൂരിതമാക്കുവാനുള്ള വഴി കുഞ്ഞുമോൻ കണ്ടുപിടിക്കുന്നത്, ഉണ്ണിത്താൻ അമ്മാരുട്ടിയുടെ വീട്ടിലെത്തുന്നത്, അവർ അയാളെ ആട്ടിപ്പറഞ്ഞയക്കുന്നത്, സ്ത്രീ ഭർത്താവുമായി ആയുർവ്വേദാശുപത്രിയിൽ പോയി മടങ്ങുന്നത് എന്നതിനൊപ്പം 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ രോഗശമനത്തിനായുള്ള ദീർഘകാലത്തെ അലച്ചിലും ആയുർവ്വേദാശുപത്രി സന്ദർശനവും കൂടി ഉൾപ്പെട്ടതാണ് കഥാകാലം (story time) എന്നുപറയാം. ഇങ്ങനെ സാമാന്യം വിസ്തൃതമായ കഥാകാലത്തെയാണ് ഒരു മണിക്കൂറിൽ താഴെയുള്ള 'പാഠകാല'ത്തിലേക്ക് ചുരുക്കി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാതാവായ അയാൾ നിൽക്കുന്ന ബസ്സ്റ്റോപ്പിലേക്ക് രോഗിയും ഭാര്യയും കടന്നുവരുന്നു -അല്പം കഴിഞ്ഞ് കുഞ്ഞുമോൻ വരുന്നു-സ്ത്രീയും കുഞ്ഞുമോനും പരസ്പരം കലഹിക്കുകയും ഒടുവിൽ അനുരഞ്ജനത്തിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു- ഭാര്യ രോഗിയേയുംകൊണ്ട് ടാക്സിയിൽ പോകുവാൻ തീരുമാനിക്കുകയും കുഞ്ഞുമോൻ മടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു - അയാൾ ബസ്റ്റോപ്പിൽനിന്ന് ഇറങ്ങിനടക്കുന്നു. ഇത്രയും സംഭവങ്ങൾ മാത്രമാണ് 'പാഠകാല'ത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. കുഞ്ഞുമോനും സ്ത്രീയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് ഭൂതാഖ്യാനം

(analepsis) നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉണ്ണിത്താൻ സ്ത്രീയുടെ വീട്ടിൽചെന്ന് കാണു ന്നതും തന്റെ ഇംഗിതമറിയിക്കുന്നതുമായ സംഭവം ഭൂതാഖ്യാനത്തിലൂടെയാണ് വിവൃതമായിത്തീരുന്നത്. ഉണ്ണിത്താൻ എന്ന മദ്ധ്യവയസ്കന് അമ്മാരുട്ടിയെന്ന ലാവണ്യവതിയായ സ്ത്രീയിൽ ജനിക്കുന്ന അഭിനിവേശമാണ് കഥയിലെ പ്രധാന ധർമ്മം(cardinal function)എന്ന് കാണാം. പ്രസ്തുത ധർമ്മം കുഞ്ഞുമോന്റെ നിർദ്ദേശമെന്ന ത്വരകത്തോട്(cataliser)ചേർന്ന് അമ്മാരുട്ടിയുടെ വീട്ടിൽ തന്റെ ആഗ്രഹസാഫല്യത്തിനായി ചെല്ലുക എന്ന അയാളുടെ പ്രവൃത്തി(action) യിലേക്ക് നയിക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തിയിലെ ധർമ്മം അർത്ഥപൂർണ്ണമാകൂ; പ്രവൃത്തിക്ക് അർത്ഥമുണ്ടാകുന്നതാകട്ടെ, ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോഴും.[24] ഇതാണ് കഥയിലെ പ്രധാന ധർമ്മം (cardinal function) എന്നു കാണാം. കഥാഗ തിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ സവിശേഷ പങ്ക് വഹിക്കുന്ന, കഥയ്ക്ക് കാരണമായി ത്തീരുന്ന സംഭവത്തെയാണ് പ്രധാന ധർമ്മം എന്ന് പറയാനാവുക. ഉണ്ണിത്താനെ തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് കുഞ്ഞുമോൻ പറഞ്ഞയച്ചതിലെ വിദ്വേഷമാണ് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സാധുവും ഒതുക്കമുള്ളവളുമായ ആ സ്ത്രീയെ കുഞ്ഞുമോനോട് കലഹത്തിൽ ഏർപ്പെടാൻ പ്രാപ്തയാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. അല്ലാത്തപക്ഷം ഭർത്താവിനോട് അതീ വകാരുണ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന, പതിവ്രതയായ ആ സ്ത്രീ കുഞ്ഞുമോനെപ്പോലെ ഒരു വ്യക്തിയെ കണ്ടഭാവം പോലും നടിക്കുവാനിടയില്ല. ഇവിടെ ഭൂതാഖ്യാനം (analepsis) രേഖീയമായല്ല സംഭവിക്കുന്നത്. മറിച്ച് സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമത്തിൽ (order) വ്യത്യാസം കടന്നുവരുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ഭർത്താവ് രോഗിയാവുന്നത്, മെഡിക്കൽ കോളേജിൽനിന്ന് മടക്കുന്നത്, രോഗശമനസാധ്യത പൂർണ്ണമായും ഇല്ലാതാകുന്നത് എന്നീ സംഭവങ്ങൾക്കുശേഷമാണ് ഉണ്ണിത്താൻ 'അമ്മാരുട്ടി'യെ കണ്ടു മോഹിക്കുന്നതും അവരുടെ വീട്ടിലെത്തി ആഗ്രഹമറിയിക്കുന്നതുമായ സംഭ വങ്ങൾ കടന്നുവരുന്നതെന്നതിനാൽ ഇവയുടെ സഹസംബന്ധാത്മകമായ (syntagmatic) ബന്ധം ലംഘിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ സംഭവങ്ങൾ പരസ്പരം സാദൃശ്യാ ത്മകമായ ബന്ധം പുലർത്തിക്കൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനത്തെ മുൻപോട്ട് നയിക്കുന്ന തെന്ന് കാണാം. രോഗിയായ ഭർത്താവിനോട് അനുതാപവും വിശ്വാസ്യതയും പുലർത്തുന്ന അമ്മാരുട്ടിയുടെ സ്ത്രൈണമായ ചോദനകളെ ത്വരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും ഭാവിയെക്കുറിച്ചുള്ള അനിശ്ചിതത്വത്തെ ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും അവളെ ഉണ്ണിത്താൻ സാറുമായുള്ള ബന്ധസ്ഥാപനത്തിന് വിധേയമാക്കിത്തീർക്കുവാനുള്ള കുഞ്ഞുമോന്റെ ശ്രമത്തിന് പിന്തുണയേകുവാനാണ് പ്രസ്തുത സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമഭംഗത്തിലൂടെ ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാണ്.

ഉണ്ണിത്താനെ തന്റെ വീട്ടിലേക്ക് പറഞ്ഞച്ചതിന് തന്നെ ശകാരിക്കുന്ന സ്ത്രീയോട് രോഗിയായ ഭർത്താവിന്റെ സുനിശ്ചിതമായ മരണാസന്ന നിലയെ സൂചിപ്പിച്ച് കുഞ്ഞുമോൻ അവളെ നിരായുധീകരിക്കുന്നു. അതിനുശേഷമാണ് ഉണ്ണിത്താൻ സാറിന്റെ ആരോഗ്യപരവും സാമ്പത്തികവുമായ ഉന്നതനിലയെ ക്കുറിച്ച് വിശദമാക്കുന്നത്. അതവളിൽ ജനിപ്പിക്കുന്ന താല്പര്യത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്ന തിനുവേണ്ടിയാണ് ഉണ്ണിത്താൻ അവളെ അമ്പലക്കുളത്തിൽ വെച്ചും മറ്റും കണ്ടു മോഹിച്ചതായുള്ള സംഭവങ്ങളെ 'പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും' ചേർത്ത് വിശദീകരിക്കു ന്നത്. പ്രസ്തുത മിശ്രഭൂതാഖ്യാനം (mixed analepsis) അമ്മാരുട്ടിയുടെ മാനസികനി ലയെ പരിവർത്തനം ചെയ്യിക്കുവാനാണ് ഉപയുക്തമാക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെങ്കിലും അത് കഥാഗതിയിലുള്ള അനുവാചകരുടെ ആകാംക്ഷയേയും ത്വരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാ പ്തമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

കഥാകാലം അല്പം വിസ്തൃതമായ കാലയളവിലാണ് (duration) സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതെങ്കിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ ആത്മഗതത്തിലൂടെയും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും അവയെ സംക്ഷേപിച്ചു (summary)കൊണ്ട് ആഖ്യാന ത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ കുഞ്ഞുമോനും അമ്മാരുട്ടിയും തമ്മി ലുള്ള സമാഗമത്തെ അത്യന്തം വിസ്തൃതമാക്കിയാണ് (stretch) അവതരിപ്പിച്ചിരി ക്കുന്നത്. പാഠത്തിന്റെ മുക്കാൽഭാഗത്തോളം പ്രസ്തുത സംഭവാഖ്യാനത്തിനാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'അമ്മാരുട്ടി' എന്ന പതിവ്രതയും സ്നേഹമയിയുമായ സ്ത്രീകഥാപാത്രം സ്വാർത്ഥചിന്തകളിലേക്കും ദമിതതൃഷ്ണയുടെ സഫലീകരണ ത്വരയിലേക്കും സ്ഥാനാന്തരം നടത്തുന്നതിന്റെ സൂക്ഷ്മാലേഖനമെന്ന നിലയിൽ ആഖ്യാനവേഗത (narrative speed) പരമാവധി കുറച്ചാണ് ആവിഷ്കാരം നടത്തിയി ട്ടുള്ളത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഉണ്ണിത്താൻ അമ്മാരുട്ടിയുടെ വീട്ടിൽ ചെല്ലുന്നത് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു തവണ മാത്രമേ സംഭവിക്കുന്നുള്ളുവെങ്കിലും അത് ആഖ്യാ നത്തിൽ ഇടയ്ക്കിടെ ആവർത്തിച്ചു കടന്നുവരുന്നത് കഥാജനകത്തെ കഥാജനിത മാക്കിത്തീർക്കുന്നതിൽ പ്രസ്തുത പ്രവൃത്തി(action)യ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ്. അതോടൊപ്പം ഉണ്ണിത്താന് അമ്മാരുട്ടിയോ ടുള്ള കൗതുകത്തെ സ്നേഹമെന്നനിലയിൽ കുഞ്ഞുമോൻ ആവർത്തിച്ചു അവത രിപ്പിക്കുന്നത് ആ സ്ത്രീയുടെ മനസ്സിൽ അതുറപ്പിച്ചുകൊടുക്കുവാനും അതിലൂടെ അവൾ അനുകൂലമായൊരു തീരുമാനത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നതിനും വേണ്ടിയാണ് എന്നു കാണാം. സംഭവങ്ങളുടെ അഥവാ ക്രിയകളുടെ ആവൃത്തി (frequency) കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിൽ സവിശേഷമായ ചില ഊന്നലുകൾ നൽകുക എന്ന താണ് കഥാകൃത്ത് ഉദ്ദേശിക്കുന്നതെന്ന് ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നു.

4.2.5 പാത്രസൃഷ്ടി

കഥാപാത്ര കേന്ദ്രിതമായ കഥയാണ് 'ചില്ലകൾ'. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികളെ സൂക്ഷ്മമായി അടയാളപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനം മുൻപോട്ടു നീങ്ങുന്നത്. കഥയിലെ ആഖ്യാനകഥാപാത്രമായ 'അയാളു'ടെ ചില സ്വഭാവസവിശേഷതകളാണ് ആഖ്യാനത്തെ സാധ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നതെന്ന് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഏതോ മാറാവ്യാധിയുമായി ആ പുഴയോരത്തെ ആയുർവ്വേദാശുപത്രിയിൽ ചികിത്സയ്ക്ക് വന്നയാളാണ് അയാൾ എന്ന് കഥയിൽ സൂചനയുണ്ടെങ്കിലും ഒരു രോഗിയുടേതായ അവശതയോ വെപ്രാളമോ അയാളിൽ പ്രകടമാവുന്നില്ല. പക്ഷികളുടെ നിസ്സംഗതയോടുള്ള ആകർഷണമാണ് അയാളെ പക്ഷികളുടെ ചേക്കേറലിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിപ്പിക്കുന്നത്. 'അവയുടെ നിസ്സംഗതയിൽ അയാൾ അസൂയാലുവാണ്' എന്ന് സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് പ്രസ്താവിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ അസ്വസ്ഥമായ മാനസികാവസ്ഥ അനാവൃതമായിത്തീരുന്നു. രോഗിയുടെ അവശതയും ഭാര്യയുടെ സഹായവ്യഗ്രതയും അനുതാപമാർന്ന പെരുമാറ്റവും അയാളുടെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുന്നത് ചുറ്റുപാടുകളോട് പുലർത്താനാകാത്ത നിസ്സംഗതകൊണ്ടാണെന്ന് വ്യക്തമാണ്. അതോടൊപ്പം സ്വയം ഒരു രോഗിയായ 'അയാളുടെ' അനുകമ്പാരഹിതമായ കുടുംബാന്തരീക്ഷവും അയാളുടെ ആശ്ചര്യാർഹമായ നിരീക്ഷണത്തിന് ഹേതുവായിരിക്കാം എന്നൊരു നിഗമനസാധ്യതയും ആഖ്യാനത്തിൽ ഒളിഞ്ഞുകിടപ്പുണ്ട്. കഥാന്ത്യത്തിൽ തന്നെ ആകർഷിച്ച സംഭവം കീഴ്മേൽ മറിക്കപ്പെട്ടതിലെ നിരാശയും തീവ്രമായ ദുഃഖവും കൊണ്ട് അയാൾ പ്രസ്തുതരംഗത്തുനിന്ന് നിഷ്ക്രമിക്കുമ്പോൾ രോഗിയോട് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന അനുതാപപൂർണ്ണമായ സമീപനത്തോടൊപ്പം അയാളുടെ ഉള്ളിലെ പ്രത്യാശയുടെ നാശവും വിവൃതമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

രോഗി, അമ്മാരുട്ടി, കുഞ്ഞുമോൻ എന്നിവർ പ്രകടകഥാപാത്ര (explicit characters) ങ്ങളാണ്. 'അയാൾ' എന്ന ആഖ്യാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിലൂടെയും വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലൂടെയുമാണ് പ്രസ്തുതപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ അനുവാചകർക്ക് വ്യക്തമായിത്തീരുന്നത്. ശാരീരികമായി വളരെയേറെ അവശനായാണ് 'രോഗി' എന്ന കഥാപാത്രം ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. സ്വന്തമായി നടക്കുവാൻപോലും കെല്പില്ലാതാവുകയും ശ്രവണശക്തി നഷ്ടപ്പെട്ട് തുടങ്ങുകയും ചെയ്ത് മരണാസന്നമായ അവസ്ഥയിലാണ് രോഗിയുള്ളതെങ്കിലും അയാളുടെ ആന്തരികബോധം നഷ്ടപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്നതിന് കഥാന്ത്യത്തിൽ തെളിവ് ലഭിക്കുന്നു.

'രോഗി എഴുന്നേറ്റു. അവൾ താങ്ങി. രോഗി ആയാസപ്പെട്ട് നടന്നു.
നൊമുക്ക് ഈ ടാക്സീല് പൂവ്വാം.
നടക്കാൻ തുടങ്ങിയ രോഗി നിന്നു.
അതിന് എവിടേന്ന്യാ കാശ് കിട്ട്യെ?'[25]

തനിക്ക് ഭാര്യയുടെ മേലുള്ള അവകാശത്തെ അവൾ സ്വയം മറ്റൊരാൾക്ക് കൈമാറ്റം നടത്താൻ തീരുമാനിച്ചതിന്റെ പ്രതിഫലത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നതാണ് പെട്ടെന്ന് വന്നുചേർന്ന ആ കാശെന്ന് ഗ്രഹിക്കാനാവാതെ നിൽക്കുന്ന രോഗിയുടെ അവസ്ഥ കഥയുടെ പരകോടിയെ അത്യന്തം ഹൃദയസ്പർശിയായിത്തീർക്കുന്നു ണ്ട്. അതോടൊപ്പം ഭാര്യയുടെ കൂടുമാറ്റത്തെ തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ ഹൃദയം തകർന്നുപോകാൻ മാത്രം ബോധം രോഗിയിൽ അവശേഷിക്കുന്നുണ്ടെന്ന യാഥാർഥ്യത്തെ അനുവാചകർക്ക് ബോധ്യപ്പെടുത്തുക എന്ന ഉദ്ദേശ്യവും പ്രസ്തുത ചോദ്യനിബന്ധനത്തിന് പുറകിൽ ആഖ്യാതാവിനുണ്ടെന്ന് വ്യക്തമാവു ന്നു.

'അമ്മാരുട്ടി' ഒരു സങ്കീർണ്ണകഥാപാത്രമാണ് കഥയുടെ തുടക്കത്തിൽ ഭർത്താവിനെ വളരെയേറെ സ്നേഹിക്കുന്നവളും ഒരു ഭാര്യയുടെ കടമകൾ ശരി യാംവിധം നിറവേറ്റുന്നവളുമായാണ് പ്രസ്തുത സ്ത്രീ കഥാപാത്രം ആഖ്യാന ത്തിൽ നിലയുറപ്പിക്കുന്നത്. ഭർത്താവിന്റെ ആവശ്യങ്ങളെ കണ്ടറിഞ്ഞ് നടത്തി ക്കൊടുക്കുകയും വളരെയേറെ മമതയോടെ അയാളുടെ നെറ്റിയിൽ കുഴമ്പിട്ട് തലോടി സ്വസ്ഥനാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന 'അമ്മാരുട്ടി'യിൽ അലിവും കർത്തവ്യബോ ധവും മുന്നിട്ട് നിൽക്കുന്നതായാണ് കാണാനാവുക. ഒരു അന്യപുരുഷനെ ബന്ധ സ്ഥാപനത്തിനായി തന്റെ അടുക്കലേക്ക് പറഞ്ഞയച്ച കുഞ്ഞുമേനോനോട് ശക്ത മായ കോപത്തോടെ തട്ടിക്കയറുന്നത് അവളുടെ പാതിവ്രത്യസംരക്ഷണവ്യഗ്ര തയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. 'അമ്മാരുട്ടി' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ശാരീരികവർണ്ണന യൊന്നും ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നില്ല. കടുത്ത ദാരിദ്ര്യത്തിലും ദുരിതത്തി ലുമാണ് അവളുടെ ജീവിതമെങ്കിലും ഏതു പുരുഷനിലും ആസക്തിയുണർത്തു വാൻ മാത്രം യൗവ്വനയുക്തയും ശാരീരികസൗഷ്ഠവം ഉള്ളവളുമാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രമെന്നുള്ള വ്യംഗ്യമായൊരു ധ്വനി ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നുണ്ട്. കുഞ്ഞുമോന്റെ തന്ത്രപരമായ ഇടപെടലിൽ എതിർപ്പുകൾ നശിച്ച് അയാളുടെ കയ്യിലെ ഒരു കരുവായി മാറുന്നു എന്നത് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചഞ്ചലചി ത്തത്തെയാണ് അനാവൃതമാക്കുന്നത്. ദേഷ്യത്തിൽനിന്ന് ചിരിയിലേക്കും വിസ്മയ ത്തിലേക്കും വിവശതയിലേക്കും അവളുടെ ഭാവങ്ങൾ മാറി മറിഞ്ഞുചെല്ലുന്നു. ഉള്ളിൽ ദമനം ചെയ്യപ്പെട്ട തൃഷ്ണകൾ ബഹിർഗമിക്കുകയും കടമകൾ തീർത്ത

ബന്ധനത്തെ ഉല്ലംഘിച്ച് ജീവിതകാമനകളിലേക്ക് മനസ്സിനെയും ശരീരത്തേയും സ്വതന്ത്രമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ പുതിയൊരു ജീവിതത്തെ കൈക്കൊള്ളാൻ തീരുമാനമെടുത്തു കഴിഞ്ഞിട്ടും രോഗിയായ ഭർത്താവിനെ 'പതുക്കെ തലോടി ക്ഷമയോടെ തട്ടിവിളിച്ചുണർത്തുന്ന' അമ്മാരുട്ടിയിൽ ഒരു സ്വാർത്ഥതയുടെയോ വഞ്ചകിയുടെയോ ഭാവത്തെ അനുവാചകർക്ക് കണ്ടെത്താൻ കഴിയില്ല. ഇവിടെ പ്രസ്തുത പാത്രസൃഷ്ടിയുടെ ലക്ഷ്യം സ്ത്രൈണചേതനയുടെ കുടിലതയെയോ സ്വാർത്ഥതയേയോ അടയാളപ്പെടുത്തുകയല്ല മറിച്ച് സാഹചര്യങ്ങളുടെ സമ്മർദ്ദം കൊണ്ട് നിസ്സഹായമായിപ്പോവുന്ന സ്ത്രൈണാവസ്ഥയേയും സ്ത്രീയെ ഉപഭോഗവസ്തുവായി പരിഗണിക്കുന്ന പുരുഷസമൂഹത്തിന്റെ വികൃതമനോഭാവത്തേയും പ്രകാശിപ്പിക്കുക എന്നതാണെന്ന് തെളിയുന്നു.

'കുഞ്ഞുമോൻ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ കഥാകൃത്ത് വളരെയേറെ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട് എന്നുകാണാം. ആഖ്യാനത്തിൽ വളരെയേറെ വാഹകത്വം ഉള്ള കഥാപാത്രമാണ് കുഞ്ഞുമോന്റേത്. കഥയിലെ ചില പ്രധാന സംഭവങ്ങൾക്ക് കാരണമായിത്തീരുന്നത് അയാൾ നടത്തുന്ന സവിശേഷമായ ചില ഇടപെടലുകളാണ്.

> 'കുറച്ചു പ്രായം തോന്നിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ. അയാളുടെ പ്രായത്തിനോ ശരീരത്തിനോ യോജിക്കാത്ത വർണ്ണശബളമായ ഒരു കുപ്പായം ധരിച്ചിരിക്കുന്നു. പഴകിയ നിറം മങ്ങിയ ഒരു കള്ളിമുണ്ടും. കുപ്പായം ദാനം കിട്ടിയതായിരിക്കണം'.[26]

എന്നിങ്ങനെയാണ് കുഞ്ഞുമോന്റെ രൂപപരമായ വർണ്ണന കഥയിൽ കടന്നുവരുന്നത്. കഥാനായികയുടെ ശാരീരിക പ്രത്യേകതകളെ പോലും അടയാളപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കാത്ത ആഖ്യാതാവ് കുഞ്ഞുമോന്റെ വസ്ത്രധാരണത്തെക്കൂടി സൂക്ഷ്മമായി വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത് മറ്റുള്ളവർ തന്നെച്ചൊല്ലി എന്തു വിചാരിച്ചാലും പ്രവർത്തിച്ചാലും തനിക്ക് ഒന്നുമില്ല എന്ന കുഞ്ഞുമോന്റെ നിസ്സംഗത കലർന്ന മനോഭാവത്തെയും ചങ്കുറപ്പിനെയും സ്ഫുടീകരിക്കുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ്. 'അമ്മാരുട്ടി'യുടെ രോഷപ്രകടനത്തിന് നേരെ അക്ഷോഭ്യനായി ചിരിച്ചുകൊണ്ട് നിൽക്കുവാൻ കുഞ്ഞുമോന് സാധ്യമാവുന്നത് പ്രസ്തുത സ്വഭാവവിശേഷം നിമിത്തമാണ്.

> 'അവിടങ്ങളിൽ, ആ പുഴയോരങ്ങളിൽ അത്തരക്കാർ വളരെ സുലഭമാണ്. നിറഞ്ഞ തറവാടുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. അവർ തറവാടുകളെ ചുറ്റിപ്പറ്റിനടന്നു. സ്ത്രീകളുടെ ചൊൽപ്പടിക്കാരായിരുന്നു. തറവാടുകളിൽ വ്യവഹാരങ്ങൾ നടന്നപ്പോൾ അവൾ സ്ത്രീകൾക്കു വേണ്ടി ചാരവൃത്തി നടത്തി. തറവാടുകൾ തകർന്നപ്പോഴും അവർ പിരിഞ്ഞില്ല. സ്ത്രീകൾ പൊൻപണ്ടവും ഓട്ടുപാത്രവും വളപ്പിലെ

മരങ്ങളും വിൽക്കുമ്പോഴും അവർ ഒപ്പംനിന്നു. വാങ്ങാൻ ആളെ തേടിക്കൊടുത്തു. ഒടുവിൽ സ്ത്രീകൾ ശരീരം വിൽക്കാൻ തുടങ്ങിയപ്പോഴും അവൾ പിരിഞ്ഞുപോയില്ല. അതിനും ആളെ തേടി നടന്നു. അവരുടെ നടപ്പും ഇരിപ്പും വാക്കും വചനവും മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്.'[27]

കഥാഗതിക്ക് അത്യന്താപേക്ഷിതമല്ലാത്ത ഒരിടത്തും വർണ്ണനയോ വിവരണമോ നടത്താൻ ഒരുക്കമല്ലാത്ത കഥാകൃത്തായ ശ്രീരാമൻ തന്റെ പതിവു സംയമനശൈലിയെ ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് നടത്തിയ ഈ സുദീർഘവിവരണം അത്യന്തം ശ്രദ്ധാർഹമായ ഒന്നാണ്. 'ചില്ലകൾ' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിലൂടെ കുഞ്ഞുമോനെപ്പോലെയുള്ള ഇടനിലക്കാരെ അനുവാചകർക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തി കൊടുക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യമാണ് കഥാകൃത്തിനുള്ളത് എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. അയാൾ,രോഗി, അമ്മാരുട്ടി തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളൊക്കെ പ്രസ്തുത ഉദ്ദേശ്യപൂരണത്തിനായി മാത്രം ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവരാണെന്ന് ഇതിലൂടെ സ്പഷ്ടമായിത്തീരുന്നു. ജന്മിവ്യവസ്ഥ, മരുമക്കത്തായം, നായർ തറവാടുകളിലെ നമ്പൂതിരി സംബന്ധം, നായർ സ്ത്രീകളുടെ സ്വൈര്യവിഹാരവും സാമൂഹികപ്രാമാണിത്വവും, പ്രാബല്യത്തിൽ വന്ന ഭൂപരിഷ്കരണനിയമം, സമ്പന്നതറവാടുകളുടെ ക്ഷയം എന്നിങ്ങനെ കേരളത്തിന്റെ ചരിത്രപരവും സംസ്കാരികവുമായ ചില നിർണ്ണായകഘട്ടങ്ങളും 'കുഞ്ഞുമോൻ' എന്ന കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നുണ്ട്.

കുഞ്ഞുമോൻ പാരമ്പര്യമായി സിദ്ധിച്ച തൊലിക്കട്ടിയും കൗശലവും കൊണ്ട് അമ്മാരുട്ടിയുടെ ആക്രോശങ്ങളെ ചിരിച്ചുകൊണ്ട് അക്ഷോഭ്യനായി നേരിടുന്നു. അവളുടെ കോപം ശമിച്ചുവെന്ന് ഉറപ്പായപ്പോൾ അവൾ എത്തിച്ചേരാൻ പോകുന്ന ആലംബഹീനമായ അവസ്ഥയെ തന്ത്രപരമായി ബോധ്യമാക്കിക്കൊടുക്കുന്നു. പിന്നെ ഉണ്ണിത്താൻ സാറിന്റെ ഗുണഗണങ്ങൾ വർണ്ണിച്ച് അവളിൽ മോഹമുണ്ടാക്കുകയും അയാൾക്ക് അവളോടുള്ളത് കേവലം കാമാസക്തി മാത്രമല്ല മറിച്ച് അയാൾ അവളിൽ അനുരക്തനാണെന്നും വിവാഹം കഴിച്ച് കൂടെ കൂട്ടാനാണ് ആഗ്രഹിക്കുന്നതെന്നും തട്ടിവിട്ട് അവളെ വശംവദയാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭാവിജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അമ്മാരുട്ടിയുടെ ഉത്കണ്ഠയേയും ഉള്ളിൽ ദമനം ചെയ്ത് വെച്ചിരിക്കുന്ന ലൈംഗികതൃഷ്ണയെയും വളരെ വിദഗ്ധമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്താൻ കുഞ്ഞുമോന് സാധ്യമാവുന്നു. യൗവ്വനം നശിക്കാത്ത, നിസ്സഹായയായ ഒരു സ്ത്രീയുടെ മർമ്മത്തിൽ സ്പർശിച്ചുകൊണ്ട് അവളെ എങ്ങനെ വിധേയമാക്കി മാറ്റാം എന്ന് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം കാണിച്ചുതരുന്നു.

'സ്ത്രീ വിവശയാകുന്നു. അവളുടെ വിടർന്ന കണ്ണുകൾക്ക് നേരെ ഇമകൾ ആല വട്ടം വീശി. നുണക്കുഴികൾക്ക് ആഴം കൂടി.. അകൃത്രിമമായ ഒരു ചിരി ചുണ്ടിന്റെ കോണിൽ മുറ്റിനിന്നു...' [28]

ആ സ്ത്രീ എന്തിന്റെ പേരിലാണോ കുഞ്ഞുമോനെ ശകാരിക്കുകയും ഉറഞ്ഞുതുള്ളുകയും ചെയ്തത് അതിന്റെ പേരിൽത്തന്നെ അവളെ മൃദുലചിത്തയും പരവശയുമാക്കിത്തീർക്കുന്നതിൽ അയാൾ വിജയിച്ചു എന്നിടത്ത് കേവലം പാർശ്വ വീക്ഷണത്തിലൂടെ തന്നെ ഒരു മികച്ച പാത്രസൃഷ്ടി സാധ്യമായിത്തീരുമെന്ന യാഥാർഥ്യം വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്.

'അവനോന്റെ തടി അവനോൻ തന്നെ കാക്കണം' എന്ന് ഉപദേശത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ വഴിവക്കിൽനിന്ന് വലയുന്ന സ്ത്രീയെക്കൊണ്ട് ടാക്സിക്കാശു കൈപ്പറ്റിക്കുന്ന കുഞ്ഞുമോനിൽ കച്ചവടച്ചരക്കിനെ കേടുപറ്റാതെ ആവശ്യക്കാരന് കൈമാറേണ്ടുന്ന കച്ചവടക്കാരന്റെ കണിശത ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. അയാളുടെ നിർദ്ദേശത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നതിലൂടെ സ്ത്രീ സ്വയം തന്റെ ശരീരത്തെ വിപണന സാധ്യതയുള്ള ഒരു വസ്തുവായി അംഗീകരിക്കുകയാണ്. അഥവാ കുഞ്ഞുമോൻ തന്റെ സാമർത്ഥ്യംകൊണ്ട് അംഗീകരിപ്പിക്കുകയാണ് എന്നും പറയാം. തുടർന്ന് ടി.ബിയിലെ ഉദ്യോഗസ്ഥർ തന്നെ കാത്തിരിക്കുമെന്ന് പറഞ്ഞ് ധൃതിയിൽ രംഗം വിടുന്ന കുഞ്ഞുമോനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ഇടനിലക്കാരനെന്ന അയാളുടെ ജോലിപരമായ ചാതുര്യത്തെ കൂടി കഥാകൃത്ത് ഇവിടെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ്.

4.2.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

'ചില്ല്'കളിലെ വീക്ഷണസ്ഥാനം തന്നെയാണ് സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രമായിരിക്കുന്നത്. പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണത്തിലൂടെയുള്ള ആഖ്യാനം കുഞ്ഞുമോന്റെ നയതന്ത്രജ്ഞതയും ചടുലമായ കരുനീക്കവും അവ 'അമ്മാരുട്ടി'യിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാവമാറ്റവും ഒരുമിച്ച് അനുവാചകന് അനുഭവവേദ്യമാക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നു. 'അയാൾ' എന്ന ആഖ്യാനകഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികൾക്കും ചിന്തകൾക്കും മീതെ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് നടത്തുന്ന ഇടപെടലുകൾ കഥയെ കൂടുതൽ ആധികാരികമാക്കുന്നു. ഇൻ മീഡിയാസ് റെസ്, (കഥാമധ്യാരംഭം) ഷോർഷാഡോയിംഗ് (കഥാരംഭത്തിൽ ഭാവികഥനസൂചന നൽകുന്ന തരത്തിലുള്ള അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയൊരുക്കിക്കൊണ്ട്) ഐറണി (തന്റെ പാതിവ്രത്യത്തെ അവഹേളിച്ചതിൽ രോഷാകുലയായി ഉറഞ്ഞുതുള്ളുന്ന നായികയെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആരംഭിക്കുന്ന കഥ അതേ വസ്തുതയുടെ പേരിൽ വിവശയും

വിധേയയുമായി നിൽക്കുന്ന നായികയിൽ അവസാനിക്കുന്നു) എന്നീ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളും 'ചില്ല'യിൽ ഉപയുക്തമാക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അനുവാചകരുടെ ആകാംക്ഷയെ ത്വരിപ്പിക്കുവാനും കഥാന്ത്യത്തെ നാടകീയമാക്കിത്തീർക്കുവാനും പ്രസ്തുത ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ കൊണ്ട് സാധ്യമായിരിക്കുന്നു എന്നുകാണാം. രോഗിയായ ഭർത്താവിൽനിന്ന് അരോഗദൃഢഗാത്രനും സമ്പന്നനുമായ ഉണ്ണിത്താനിലേക്ക് ജീവിതം പറിച്ചുനടാൻ തീരുമാനിക്കുന്ന 'അമ്മാരുട്ടി'യുടെ പ്രവൃത്തിയെ ന്യായീകരിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് കഥാരംഭത്തിലെ ഫോർഷാഡോയിംഗ് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കഥാശീർഷകമായ 'ചില്ലകൾ' ഒരു ധ്വനിചിഹ്ന(leit motif)[29]മായി മാറി കഥാസാരത്തെ മുഴുവൻ ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നു.

'അമ്മാരുട്ടി' എന്ന സ്ത്രീയുടെ ഭർത്താവ് രോഗിയായി മരണാസന്നനാവുകയും വൈധവ്യത്തിലൂടെ ഏകയായിത്തീരുവാൻ പോകുന്ന അവളെ പരപുരുഷന്മാർ നോട്ടമിടുകയും ചെയ്തുകഴിഞ്ഞിട്ടാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. അതായത് കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങളിൽ ഏറെയും നടന്നുകഴിഞ്ഞു എന്ന് സാരം. ഇത് 'ഇൻമീഡിയാസ് റെസ്' (കഥാമധ്യാരംഭം) എന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രമാണ്. ഉണ്ണിത്താൻ അമ്മാരുട്ടിയെ കണ്ട് മോഹിക്കുന്നതും അവളെ സ്വന്തമാക്കുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നതുമായ സംഭവങ്ങളൊക്കെയും കഴിഞ്ഞാണ് ആഖ്യാനം തുടങ്ങുന്നതെന്നതിനാൽ കുഞ്ഞുമോൻ നിസ്സഹായയായ അമ്മാരുട്ടിയെ പ്രലോഭനത്തിൽ അകപ്പെടുത്തുവാൻ നോക്കുന്ന പ്രതിനായകനാണെന്നൊരു തോന്നലാണ് അനുവാചകരിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത് ആഖ്യാനത്തിൽ സംഘർഷം ഉടലെടുക്കുവാൻ കാരണമായിത്തീരുന്നു. പിന്നീടാണ് രോഗിയുടെ മരണാസന്നനിലയും ഉണ്ണിത്താന്റെ വിവാഹാഭിനിവേശവുമൊക്കെ വിവൃതമായിത്തീരുന്നത്. അതോടെ കഥാന്ത്യത്തിൽ ഒന്നുമറിയാതെ മയക്കത്തിലാണ്ടുകിടന്നിരുന്ന രോഗിയുടെ നിസ്സഹായതയിലും മരണംപോലെ ആസന്നമായ അശരണത്വത്തിലും മാത്രം അനുവാചകർക്ക് വേദിച്ചാൽ മതിയെന്ന അവസ്ഥാവിശേഷം സംജാതമായിത്തീരുന്നു. ഇവിടെ കാണികൾക്ക് അറിയാം (audience knowns)[30] എന്ന ചലച്ചിത്രസങ്കേതവും ആഖ്യാതാവ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം. രോഗിയ്ക്ക് ഭാര്യയെ നഷ്ടപ്പെടുവാൻ പോകുകയാണെന്നും അതിന്റെ തെളിവാണ് അവൾ കുഞ്ഞുമോനിൽനിന്ന് കൈപറ്റിയ ടാക്സിക്കാശെന്നും 'അയാൾ' എന്ന ആഖ്യാതാവിനും അനുവാചകനും അറിയാമെങ്കിലും കഥയിൽ പങ്കാളിയായ രോഗി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് പുതിയ അവസ്ഥാന്തരത്തെക്കുറിച്ച് യാതൊരു അറിവും കൈവരുന്നില്ല. രോഗിയുടെ അജ്ഞത അനുവാചകനിൽ രോഗിയുടെ നിസ്സഹായതയുടെ ആധിക്യത്തെ കുറിച്ച് വേവ

ലാതി ഉളവാക്കുന്നു. അതോടെ കള്ളം പറഞ്ഞ് രോഗിയെ വിശ്വസിപ്പിക്കുവാനുള്ള ഭാര്യയുടെ ശ്രമം, ആഖ്യാനകഥാപാത്രമായ അയാളെപ്പോലെത്തന്നെ കൂടുതൽ ദുസ്സഹമായി അനുവാചകർക്കും അനുഭവപ്പെടുന്ന നിലയിലേക്ക് സ്ഥാനചലനം ചെയ്യുന്നു.

4.2.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

അത്യന്തം ധ്വനനാത്മകമായ ആഖ്യാനഭാഷയാണ് സി.വി. ശ്രീരാമൻ 'ചില്ല്'കളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാസന്ദർഭത്തിന് അനുയോജ്യമായ വിധത്തിൽ മുറുക്കവും ഒതുക്കവുമുള്ളതായി ഭാഷയെ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതായി കാണാം. കഥാരംഭത്തിലെ പശ്ചാത്തലവർണ്ണനയും കഥാപാത്രവിവരണവും ആഖ്യാനലക്ഷ്യത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നതിനായി സസൂക്ഷ്മം നിബന്ധിക്കപ്പെട്ടതായതുകൊണ്ട് അവ കഥാഗാത്രത്തെ സ്ഥൂലമാക്കുന്നുവെന്ന് പറയുവാനാകുകയില്ല. അനാവശ്യമായ ഒരു പദമോ ചിഹ്നമോ പോലും കടന്നുവരാത്തവിധം അതിസൂക്ഷ്മതയോടെ സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ട ഒന്നാണ് 'ചില്ല്'കളുടെ ആഖ്യാനഘടന എന്ന് കാണാം. ഇതരകഥകളെ അപേക്ഷിച്ച് പ്രസ്തുത കഥയിലെ ആഖ്യാനഭാഷ വളരെയേറെ ആലങ്കാരികമാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> കാറ്റടിച്ചപ്പോൾ ആൽമരം വെറുപ്പോടെ സടകുടഞ്ഞു.[31]
> വീണ്ടും മഴപെയ്യുന്നതും കറുത്തപാതയിൽ സഹസ്രം വെള്ളിപ്പൂക്കൾ ഉതിരുന്നതും കാത്ത് അയാൾ നിന്നു.[32]
> പുഴവക്കിൽ ഇരുട്ട് ഒരു ചാലുപോലെ നീണ്ടുവരുന്നു.[33]

അതുപോലെ ഉചിതമായ ബിംബകല്പനകളുടെ വിന്യാസം 'ചില്ല്'കളുടെ ഭാഷാശില്പത്തെ സവിശേഷമാക്കി തീർക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം പ്രസ്തുത കഥയുടെ അസാമാന്യമായ ദൃശ്യപരത ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുടെ സമർത്ഥമായ ഉപയുക്തതയേയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കഥാരംഭത്തിൽ മഴപെയ്ത് തീർന്ന പുഴയോരത്ത് ബസ്സ്റ്റോപ്പും പരിസരവും പക്ഷികളുടെ കൂടയണലും ഇരുട്ടിന്റെ കടന്നുവരവുമടങ്ങുന്ന ദൃശ്യങ്ങൾ ചലച്ചിത്രത്തിലെ സീക്വൻസ് (തുടർച്ചയായ അനേകം ഷോട്ടുകളുടെ കൂട്ടിച്ചേർക്കൽ) പോലെയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. അതുപോലെ ബസ്സ്റ്റോപ്പ് പരിസരത്തിൽ അയാൾ നിൽക്കുന്ന ഫ്രെയിമിനകത്തേക്ക് രോഗിയും ഭാര്യയും പ്രവേശിക്കുന്നതായ ഒരു പ്രതീതിയാണ് അനുവാചകർക്ക് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കടന്നുവരവ് സമ്മാനിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. കഥാപശ്ചാത്തലത്തിലെ ഇരുളും വെളിച്ചവും കലർന്ന പ്രകാശചിത്രീകരണവും രോഗിയുടെ ഭാര്യയും കുഞ്ഞുമോനുമടങ്ങുന്ന ദൃശ്യത്തിൽനിന്ന്

പെട്ടെന്ന് പുഴക്കരയിലേക്കും ചീറിപ്പായുന്ന ബസ്സുകളിലേക്കും കഥ സഞ്ചരിക്കുന്നതും നടന്നകലുന്ന കുഞ്ഞുമോനെ ഫെയ്ഡ് ഔട്ട് ചെയ്യുന്നതുമൊക്കെ ചില്ലകളുടെ ചലച്ചിത്രാത്മകതയെ അനുഭവവേദ്യമാക്കുന്നുണ്ട്.

രോഗിയുടെയും ഭാര്യയുടെയും ബസ്സ്റ്റോപ്പിലേക്കുള്ള പ്രവേശത്തെ അയാൾ കുഴമ്പിന്റെ ഗന്ധമായാണ് തിരിച്ചറിയുന്നത്. പ്രസ്തുത ഗന്ധബിംബം ആയുർവേദ ആശുപത്രിയേയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. തന്റെ അന്ത്യാവലംബമായ ആയുർവേദാശുപത്രിയിലൂടെ അല്പം മുൻപ് നടന്നപ്പോൾ ആ ഗന്ധം തന്നെ 'ആക്രമിച്ചതാ'യി അയാൾ ഓർത്തെടുക്കുന്നുണ്ട്. പുരഃക്ഷേപം ചെയ്ത പ്രസ്തുത വാക്യത്തിലെ 'ആക്രമിക്കുക' എന്ന ക്രിയാപദം ഇവിടെ പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണെന്ന് കാണാം. ആക്രമണത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം ഇരയെ വിഹ്വലപ്പെടുത്തുകയോ കീഴ്പ്പെടുത്തുകയോ ചെയ്യുക എന്നതാണ്. കുഴമ്പിന്റെ ഗന്ധം ഇവിടെ ഒരു ഘ്രാണബിംബമായി മാറിയാണ് അതിന്റെ അർത്ഥത്തെ സംവേദനം ചെയ്യുന്നത്.

> 'കുഴമ്പിന്റെ ഗന്ധത്തിന് ചത്ത രോഗിയുടെ ഒഴിഞ്ഞ കിടക്കപ്പായയുടെ തണുപ്പുണ്ടായിരുന്നു.'[34]

സമീപത്തെ ആയുർവേദാശുപത്രി അയാളുടെ 'അന്ത്യാവലംബ'മാണന്നതിനാൽ ആസന്നമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന മരണത്തെ ഓർത്തുള്ള ആധി അയാളെ കീഴ്പ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനെയാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ബസ്റ്റോപ്പിലേക്ക് കടന്നുവന്ന കുഴമ്പുഗന്ധം അയാൾക്ക് സ്വന്തം മാറാവ്യാധിയെക്കുറിച്ചും മരണത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഓർമ്മപ്പെടുത്തലായി മാറുകയും ആക്രമണമായി അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ മരണഭയത്തെയോ വേർപാടിന്റെ വിങ്ങലിനെയോ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആവർത്തിച്ചു കടന്നുവരുന്ന ഒരു സ്പർശബിംബമാണ് തണുപ്പ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ അത് ഒരു വൈയക്തിക ബിംബവുമാണ്. പുറംകാഴ്ചകൾ, ട്രെയിനി, മരണം ഗഡുക്കളായി എന്നിങ്ങനെ ഒട്ടേറെ കഥകളിൽ പ്രസ്തുത ബിംബസാന്നിധ്യം കാണാനാവുന്നുണ്ട്. കുഴമ്പിന്റെ ഗന്ധമായി അടയാളപ്പെട്ട രോഗിയിൽ അയാൾ തന്നെത്തന്നെയാണ് ദർശിച്ചത് എന്നൊരു ധ്വനി ആഖ്യാനഘടനയിൽ ഒളിഞ്ഞു കിടപ്പുണ്ട്. ദ്രവിച്ച ചില്ലയും പക്ഷിയും അയാളുടെയും ഭാര്യയുടെയും കൂടെ സൂചകങ്ങളായി പുനർവായനയിൽ തെളിഞ്ഞു വരുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.

ആഖ്യാനഭാഷണത്തിൽ (narrated speech) കഥാപാത്ര ഭാഷണത്തെയും ഉള്ളടക്കം ചെയ്താണ് 'ചില്ല്'കളുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ പശ്ചാത്തലത്തിന് അനുസൃതമായി പാത്ര ഭാഷണത്തിന് വള്ളുവനാടൻ ഭാഷയെ ഉപയുക്തമാക്കുന്നതിൽ കഥാകൃത്ത് സവിശേഷ ശ്രദ്ധ പുലർത്തിയിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം.

> 'സ്ത്രീക്കു ദേഷ്യം വന്നു. സ്വരം മാത്രം ദേഷ്യത്തിനൊത്ത് ഉയർന്നില്ല.'
> നൊണേം പറഞ്ഞ് നടക്കണൂ. ഒരാളോട് മിണ്ടാൻ പറ്റില്ല്യാണ്ടെ എല്ലാവരും കാശിക്ക് പൂവ്വല്ലെ.''
> ''ഈസ്സരനാണെ... ഈ കത്തണ വെളക്കാണേ കുഞ്ഞുമോൻ നൊണ പറയില്ല. അമ്മാരുട്ട്യോട് ആ മനുഷ്യന് അത്രയക്ക് സ്നേഹാണ്. ആ മനുഷ്യനെ ആട്ടിപ്പായിച്ചത് സെര്യായില്ലാട്ടോ''.[35]

ഇവിടെ ദേശ്യമായ ഭാഷാഭേദം പാത്രങ്ങളുടെ ജാതിപരവും സാമൂഹികവുമായ അവസ്ഥാഭേദങ്ങളെ കൂടെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് വിഭിന്നമായാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇങ്ങനെ വാമൊഴി പ്രയോഗത്തിലെ ഓജസ്സും സൂക്ഷ്മതയും കൊണ്ടും സവിശേഷമായി നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ് 'ചില്ല' കളിലെ ഭാഷാശൈലി എന്നു കാണാം.

4.3. വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കോടതിക്കഥകളിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒന്നാണ് 'വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി' എന്ന കഥ. അവ്യാഖ്യേയമായ മനുഷ്യജീവിതത്തെ കോടതിപശ്ചാത്തലത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതിനപ്പുറം ആഖ്യാനപരമായ സവിശേഷതകളൊന്നും പ്രസ്തുത കഥയിൽ കണ്ടെത്താനാവുകയില്ല. വളരെയേറെ സംക്ഷിപ്തവും ആർഭാടരഹിതവുമായ ഭാഷയുപയോഗിച്ച് അസങ്കീർണ്ണമായും അയത്നലളിതമായും എങ്ങനെ ഒരു കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കാമെന്ന് പ്രസ്തുത കഥയിലൂടെ ശ്രീരാമൻ കാണിച്ചുതരികയാണെന്നു പറയാം.

4.3.1 ഇതിവൃത്തം

ഒരു അഭിഭാഷകൻ അയാളുടെ സേവനകാലത്ത് ലഭ്യമായ ഒരു കേസിനെക്കുറിച്ച് ഓർക്കുകയാണ്. വളരെ യാദൃശ്ചികമായാണ് അയാൾക്ക് ആ വക്കാലത്ത് കിട്ടുന്നത്. ഷണ്മുഖൻ എന്നുപേരുള്ള ഒരു തമിഴ് യുവാവ് ഇലക്ട്രിസിറ്റി ഓഫീസ് കോമ്പൗണ്ടിൽനിന്ന് ചെമ്പുകമ്പി മോഷ്ടിച്ചതാണ് കേസ്. അവന്റെ ഭാര്യയായ മുത്തുലക്ഷ്മിയാണ് അയാളെ കേസ് ഏൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. സർക്കാർ അഭിഭാഷകനെ തഴഞ്ഞ് അവൾ തന്നെ കേസ് ഏൽപ്പിക്കുന്നതിന്റെ കാരണം അയാൾക്ക് കണ്ടെത്താനാവുന്നില്ല. തന്റെ ഭർത്താവിനെ ജയിൽ ശിക്ഷയിൽ നിന്ന് രക്ഷി

ക്കുമെങ്കിൽ ഫീസായി തരുന്ന കാശിന് പുറമെ സ്വർണ്ണംതന്നെ നൽകുമെന്ന് അവൾ വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ കുറച്ചുനാളുകൾക്കുശേഷം തെളിവി ല്ലാതെ കേസ് തള്ളിപ്പോയതിനെ തുടർന്ന് കനത്ത പ്രതിഫലം പ്രതീക്ഷിച്ച് അവളെ കാത്തുനിൽക്കുന്ന അഭിഭാഷകന് അവൾ ഒരു പയ്യനോടൊപ്പം ഒളിച്ചോടി പ്പോയി എന്നാണ് അറിയുവാൻ കഴിയുന്നത്. ആ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാ നാകാതെ അയാൾ അന്താളിച്ചുനിൽക്കുന്നു.

4.3.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണകോണിൽ (third person point of view), 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെയാണ് 'വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നിയന്ത്രിതവീക്ഷണ(limited point of view)ത്തെ പിന്തുടരുന്ന ആഖ്യാനം ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ഔദ്യോഗികാനുഭവത്തിന്റെ യഥാതഥ വിവരണമാണ് എന്നൊരു തോന്നൽ അനുവാചകനിൽ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. 'അയാൾ' എന്ന പ്രഥമപുരുഷൻ, ആഖ്യാനത്തിനു ള്ളിൽ 'ഞാൻ' എന്ന ഉത്തമപുരുഷനിലാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതെന്ന് വ്യക്തം. പൂർണ്ണമായും 'അയാളുടെ' സ്മരണകളിലൂടെയാണ് കഥയ്ക്ക് ആധാരമായ സംഭ വങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അഭിഭാഷകൻ പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവ് (reflector) ആയിരിക്കുമ്പോഴും സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രകടമായ സാന്നിധ്യം കഥയ്ക്ക് വളരെ ഉദ്വേഗജനകമായ ഒരു അന്ത്യത്തെ പ്രദാനം ചെയ്യു വാൻ സഹായകരമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. കഥാന്ത്യത്തിൽ മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ അയൽക്കാരനായ പയ്യനെ അഭിഭാഷകൻ വിളിച്ചു സംസാരിക്കുന്ന പ്രസ്തുത സന്ദർഭം സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് നേരിട്ടാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. അത് അഭിഭാഷകന്റെ അത്യാർത്തിക്ക് ലഭിച്ച തിരിച്ചടിയുടെ ആഘാതത്തെയും മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ പ്രവൃത്തിക്ക് പിറകിലെ അനിർവ്വചനീയമായ കാരണത്തെയും ഒരുപോലെ പ്രശ്നീകരിക്കുന്നു.

4.3.3 സ്ഥല-കാലവിന്യാസം

കോടതിയും പരിസരവുമാണ് കഥയിലെ ആഖ്യാനയിടം. കഥായിടവും ഏറെക്കുറെ അത് തന്നെ. മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ വീടും ഇലക്ട്രിസിറ്റി ഓഫീസ് വളപ്പും കഥയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഷണ്മുഖൻ ഇലക്ട്രിസിറ്റി ഓഫീസ് വളപ്പിൽ ചെന്ന് നടത്തിയ മോഷണം എന്ന പ്രവൃത്തിയുടെ പരിണിതഫലമാണ് കോടതി യിൽ എത്തിപ്പെടുന്ന കേസ് എന്നതിനാൽ കേസിനാസ്പദമായ വാദപ്രതിവാദ ങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്ന കോടതിയോടൊപ്പം പ്രസ്തുത ഇടത്തെയും ആധാരസ്ഥല

ത്തിൽ (frame space) ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ആഖ്യാനത്തിലെ ക്രിയകൾക്ക് പശ്ചാത്തലമായി നിൽക്കുന്ന സ്ഥലത്തെയാണ് മിക്കിബാൽ ആധാരസ്ഥലം (frame space) എന്ന് വ്യവച്ഛേദിച്ചിരിക്കുന്നത്.[36]

തമിഴ്നാട്ടുകാരായ ഷണ്മുഖവും മുത്തുലക്ഷ്മിയും തൊഴിൽതേടി കേരളത്തിൽ വന്ന് താമസമാക്കിയതാണ്. ഇരുവർക്കും നിത്യവും വേലയുണ്ടായിരുന്നിട്ടും ഷണ്മുഖൻ എന്തിനാണ് ചെമ്പുകമ്പി മോഷ്ടിച്ചതെന്ന് വ്യക്തമല്ല. അവൻ അപരാധിയോ നിരപരാധിയോ എന്ന സന്ദേഹാവസ്ഥയെ ദൂരീകരിക്കുവാൻ ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിക്കാത്തതിന് കാരണം ആഖ്യാനം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് സത്യാസത്യങ്ങളിലോ, നിയമവ്യവസ്ഥ അനുശാസിക്കുന്ന ശിക്ഷാവിധികളിലോ അല്ലെന്നതാണ്. ന്യായാധിപനും അഭിഭാഷകനും കഥാപാത്രങ്ങളാവുകയും കോടതി ക്രിയാഭൂമിയാവുകയും ചെയ്യുമ്പോഴും പ്രസ്തുത പശ്ചാത്തലത്തെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അവ്യാഖ്യേയമായ അവസ്ഥയെ ആവിഷ്കരിക്കുവാനാണ് ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. ന്യായാന്യായങ്ങൾ വേർതിരിക്കപ്പെടുന്ന ഇടമാണ്, കോടതി. അതിന് സങ്കീർണ്ണമായ മനുഷ്യമനസ്സിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനോ അതിലെ ന്യായവും അന്യായവും വിശകലനം ചെയ്യുവാനോ ആവുകയില്ലെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മുൻപോട്ട് വയ്ക്കുന്ന സംഭവവികാസങ്ങളെ പ്രസ്തുത പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ആഖ്യാനം സംവാദാത്മകമായിത്തീരുകയാണ്.

കഥയിൽ 'ഷണ്മുഖൻ' എന്ന യുവാവ് മോഷ്ടാവല്ല. കുറ്റാരോപിതൻ മാത്രമാണ്. അയാൾ മോഷ്ടിച്ചു എന്ന് തെളിയിക്കുവാനോ ശിക്ഷിക്കുവാനോ കോടതിയ്ക്ക് കഴിയുന്നില്ല. എന്നാൽ അലംഭാവപൂർണ്ണമായ കോടതി നടപടിക്രമങ്ങളുടെ അനന്തരഫലമെന്നോണം അവന് ദാമ്പത്യജീവിതം നഷ്ടമാവുന്നു. പരസ്പരം സ്നേഹിച്ചിരുന്ന രണ്ടുപേർക്കിടയിൽ കോടതി അകൽച്ചയെ നിറയ്ക്കുകയും അതവരെ പിരിച്ചുകളയുവാൻ പര്യാപ്തമായി മാറുകയും ചെയ്യുകയാണ്. മുത്തുലക്ഷ്മിയും ഷണ്മുഖനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ദാർഢ്യത്തെപ്പറ്റി സംശയങ്ങൾ ഉയർന്നേക്കാമെങ്കിലും അവർക്കിടയിൽ മൂന്നാമതൊരു വ്യക്തിയെ സ്ഥാപിക്കുവാനുള്ള സാഹചര്യം ഒരുക്കുന്നതിൽ കോടതിയ്ക്കും അതിന്റെ ത്വരിതമല്ലാത്ത നടപടിക്രമങ്ങൾക്കും നിർണ്ണായകമായ പങ്കുതന്നെയുണ്ട് എന്നത് വ്യക്തമാണ്.

കേസ് നടക്കുന്ന കാലയളവാണ് 'പാഠ'കാലമെങ്കിൽ (text time) കഥാകാലം (story time) അഭിഭാഷകൻ ജോലിയിൽ പ്രവേശിച്ചതും മുത്തുലക്ഷ്മിയും ഷണ്മുഖനും കേരളത്തിൽ എത്തിയതും ഷൺമുഖൻ ചെമ്പ്കമ്പി മോഷ്ടിച്ചതുമായ കാലത്തിലേക്കുകൂടി നീളുന്നുണ്ട്.

“ഒരു പരിചയവുമില്ല. ഒരു പരിചയക്കാൻ കൊടുത്തേല്പിച്ച കേസുമല്ല ... വളരെ യാദൃശ്ചികമായി വന്നുപെട്ടതാണ്”.[37]

ഇങ്ങനെയാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്.

മുത്തുലക്ഷ്മി എന്ന തമിഴ് യുവതി അവരുടെ ഭർത്താവും മോഷണകേസ്സിൽ പ്രതിയുമായ ഷണ്മുഖനെ ജയിലിൽനിന്നും കോടതിയിൽ ഹാജരാക്കാൻ കൊണ്ടുവരുന്ന ദിവസം കാണുവാൻ വരുന്നതുതൊട്ട് അവനെ കോടതി നിരുപാധികം വിട്ടയക്കുന്നതുവരെയുള്ള ഏതാനും മാസങ്ങളാണ് ആ ‘പാഠ’കാല (text time) മായിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കഥ ആരംഭിക്കുന്നത് ഗവൺമെന്റ് വക്കീലിനെ തഴഞ്ഞ് അവൾ കേസ് ‘അയാളെ’ ഏല്പിക്കുന്നത് തൊട്ടാണ്. അതിനുമുൻപുള്ള ചില സംഭവങ്ങൾ മാത്രം അഭിഭാഷകന്റെ ഓർമ്മയിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. പ്രസ്തുത ഭൂതാഖ്യാനം (analepsis) കഥാരംഭം സൃഷ്ടിച്ച ഉദ്വേഗത്തെ ശമിപ്പിക്കുവാൻ സഹായകമായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ കഥയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട സംഭവങ്ങൾക്ക് ശേഷം കടന്നുവരുന്ന ‘അഭിഭാഷകന്റെ പ്രാക്ടീസ്കാല’ പരാമർശം ആന്തരികഭൂതാഖ്യാനമാണ് (internal analepsis)[38] നാല്പത് വർഷങ്ങൾക്ക് മുൻപ് ഹെഡ്കോൺസ്റ്റബിളായ അന്തപ്പൻ നായർ നടത്തിയ ഒരു അഭിപ്രായ പ്രകടനത്തിലേക്ക് അഭിഭാഷകന്റെ ഓർമ്മ കടന്നുചെല്ലുന്നു. ഇത് സുന്ദരിയായ മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ കേസ് അഭിഭാഷകൻ കൈക്കൊണ്ട സംഭവവുമായി സഹസംബന്ധാത്മകബന്ധം പുലർത്തിക്കൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയിലെ രേഖീയമായ കാലക്രമത്തെ തകർക്കുന്ന രീതിയിൽ ഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സംഭവമാണിത്. തന്റെ ഭർത്താവ് ശിക്ഷിക്കപ്പെടാതെ പുറത്തിറങ്ങിയാൽ കാശല്ല സ്വർണ്ണം തന്നെ തനിക്ക് നൽകുമെന്ന മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ പ്രഖ്യാപനം അഭിഭാഷകൻ കഥാന്ത്യത്തിൽ ഓർത്തെടുക്കുന്നതും പശ്ചാത്ഗമനത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. മറ്റു സംഭവങ്ങളൊക്കെയും ആഖ്യാനകാലത്തിൽ തന്നെയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. കാലക്രമത്തിൽ (order) വരുത്തുന്ന ഇത്തരം ചെറിയ വ്യതിയാനങ്ങളാണ് കേവലം ഒരു കേസിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ വിവരണത്തെ ഒരു ആഖ്യാനമാക്കി മാറ്റുന്നതെന്ന് കാണാം. കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ നടക്കാനെടുക്കുന്ന കാലയളവും (duration) പാഠത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന സംഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കാനെടുക്കുന്ന കാലയളവും തമ്മിൽ വലിയ അന്തരമുണ്ടെങ്കിലും സംക്ഷേപ(summary)ത്തിലൂടെ ഇവയെ സമരസപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. പതിനാല് ദിവസത്തെ സംഭവങ്ങൾ മാത്രമാണ് വേഗത കുറച്ച് ആഖ്യാനം (deceleration) ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കഥാകാലത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ പാഠകാലത്തിൽ ഒരേ വേഗ

തയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യാനാവില്ല എന്ന ജെനറ്റിന്റെ നിരീക്ഷണത്തെ ഇത് ശരിവയ്ക്കുന്നു. ഷൺമുഖന്റെ കേസ് വിടുന്ന ദിവസത്തെ സംഭവങ്ങളെ വ്യാപ്തി (stretch) കൂട്ടി ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത് കഥയുടെ മൂർദ്ധന്യം (climax) എവിടെയാണെന്നത് വെളിപ്പെടുത്തുവാൻ പര്യാപ്തമാണ്.

4.3.4 പാത്രസൃഷ്ടി

അഭിഭാഷകൻ, മോഷണകേസ് പ്രതിയായ ഷൺമുഖൻ, അവന്റെ ഭാര്യയായ മുത്തുലക്ഷ്മി എന്നിവരാണ് കഥയിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ.

കഥയിലെ ആഖ്യാതാവ് കൂടിയായ 'അഭിഭാഷ' കന്റെ പാത്രസൃഷ്ടി ആത്മ കഥാപാത്രവത്കരണ (self characterisation) ത്തിലൂടെയാണ് നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആത്മനിഷ്ഠതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ അയാളുടെ ആത്മഗതത്തിൽ കൂടിയും പ്രവൃത്തികളിൽ കൂടിയും അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഉത്തമപുരുഷനിലല്ല ആഖ്യാനം എന്നതു കൊണ്ട് മാത്രം അയാൾ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രതിപുരുഷനാവുന്നില്ല. ആഖ്യാനസ്വരം കാപട്യങ്ങളേതുമില്ലാതെ കലർപ്പറ്റതായിത്തന്നെയാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. കരിഞ്ചേമ്പിന്റെ നിറവും മോഹിനിയാട്ടക്കാരുടെ പോലെ പ്രദർശിപ്പിക്കാൻ തക്ക അരക്കെട്ടും നീണ്ടമുടിയും കൊഴുത്ത ശരീരമുള്ള മുത്തുലക്ഷ്മിയോടുതോന്നിയ ശാരീരികാകർഷണമാണ് അവളുടെ വക്കാലത്ത് സ്വീകരിക്കുവാൻ 'അഭിഭാഷകനെ' പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് എന്ന വസ്തുത വിവൃതമായിത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നു. അതിലൂടെ ഏതുരംഗത്തും സ്ത്രീ നേരിട്ടേക്കാവുന്ന ലൈംഗിക ചൂഷണസാധ്യതകളെ ധ്വനിപ്പിക്കുവാനും ആഖ്യാനസ്വരം വഴി സാധ്യമാവുന്നുണ്ട്. മുത്തുലക്ഷ്മി തന്റെ പ്രതിഫലം കൃത്യമായി നൽകിക്കഴിഞ്ഞിട്ടും മജിസ്ട്രേറ്റ് അന്തിമവിധി പറയുന്ന ദിവസം കനത്ത പ്രതിഫലം (സ്വർണ്ണം തന്നെയും) പ്രതീക്ഷിച്ച് നിൽക്കുന്ന അഭിഭാഷകൻ മനുഷ്യന്റെ ഒടുങ്ങാത്ത ആർത്തിയെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്.

മുത്തുലക്ഷ്മി ഒരു പ്രകടകഥാപാത്രമാണ്. (explicit character) വിചിത്രവും അവ്യാഖ്യേയവുമായ സ്ത്രൈണമനസ്സിനെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന മുത്തുലക്ഷ്മിയെപോലുള്ള ഒരു പാത്രാവിഷ്കാരത്തിൽ കഥാകൃത്ത് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വൈദഗ്ധ്യം ആഖ്യാനകലയുടെ മികവിനെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. 'വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം മുത്തുലക്ഷ്മി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികളെ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് മുൻപോട്ട് നീങ്ങുന്നതും അവസാനിക്കുന്നതും. പുരുഷന്മാരുടെ ലൈംഗികതൃഷ്ണയെ ഉത്തേജി

പ്പിക്കും വിധം ആകാരസൗഷ്ഠവമുള്ളവളാണ്, മുത്തുലക്ഷ്മി. കോടതി ഏർപ്പെടുത്തിയ വക്കീലിനെ വിട്ട് വൻതുക ഫീസ് നൽകി, ആഖ്യാതാവിനെ കേസ് ഏൽപ്പിക്കുന്നതിൽ മറ്റേ വക്കീൽ അവളെ ലൈംഗികമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കാം എന്നൊരു സൂചനയുണ്ട്.

> ''സാർ, ഇത് എഴുന്നൂറ് ഉറുപ്പികയുണ്ട്. എന്റെ ആളുടെ കേസ് നടത്തണം''.
> അവൾ വേഗം നടന്നുപോയി.'[39]

അവളുടെ പ്രസ്തുത സമീപനത്തിൽ നിന്ന് പതിവ്രതയായ ഒരുസ്ത്രീയുടെ ഒതുക്കമാർന്ന പെരുമാറ്റത്തെ വായിച്ചെടുക്കാവുന്നതാണ്.

പ്രസ്തുത വാക്യത്തിലെ 'വേഗം' എന്ന ക്രിയാവിശേഷണം ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. അത് അന്യപുരുഷന്മാരോട് കൊഞ്ചിക്കുഴയുവാനോ അവരുടെ ലൈംഗികതൃഷ്ണകളെ ശമിപ്പിക്കുവാനോ തനിക്ക് താല്പര്യമില്ല എന്ന സന്ദേശമാണ് അവൾ വ്യംഗ്യമായി അഭിഭാഷകന് നൽകുന്നത്. കൂടാതെ ഭർത്താവിനെ രക്ഷിക്കാനായി കടുത്ത പ്രതിഫലം നൽകി ഒരു വക്കീലിനെ വയ്ക്കുകയും അവനെ വിചാരണയ്ക്ക് കൊണ്ടുവരുന്ന ദിവസങ്ങളിലൊക്കെയും സ്ഥിരമായി കാണുവാൻ ചെല്ലുകയും അവന്റെ കാൽക്കലിരുന്നു കാലു തലോടി കരയുകയും ചെയ്യുന്ന മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ പ്രവൃത്തികൾ ഭർത്താവിനോടുള്ള കരുതലിനെയും സ്നേഹാധിക്യത്തെയും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഒരു ദിവസം തന്നേക്കാൾ പ്രായം കുറഞ്ഞ ഒരു പയ്യനോടൊപ്പം അവൾ കോടതിയിലെത്തുകയും ഷൺമുഖന്റെ കാൽക്കലിരുന്നു 'പതിവിലേറെ' കരയുകയും ഭർത്താവ് പുറത്തിറങ്ങുവാൻ പോകുന്നുവെന്നറിഞ്ഞ് നടുങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. 'പതിവിലേറെ' കരയുന്നത്, കൂടെവന്ന പയ്യനുമായി പ്രണയബന്ധത്തിലായതിൽ അവൾക്കുള്ള കുറ്റബോധത്തെയാണ് കുറിക്കുന്നത്. അവൾ ഷൺമുഖന്റെ കേസുവിധിയാകുന്ന ദിവസം എത്തുന്നതിനുമുൻപു തന്നെ അവൾ അവന്റെ കൂടെ ഒളിച്ചോടിപ്പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭർത്താവിനോട് അതിയായ സ്നേഹവും കരുതലും പുലർത്തിയ മുത്തുലക്ഷ്മി എന്ന കഥാപാത്രം എന്തിന് കാമുകനോടൊപ്പം ഒളിച്ചോടി എന്ന ചോദ്യം അനുവാചകർക്ക് സമർപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത്. മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ സ്ത്രൈണമനസ്സിൽ ദമനം (repression) ചെയ്യപ്പെട്ട ലൈംഗികേച്ഛ ഭർതൃഅസാന്നിധ്യത്തിൽ സ്വാതന്ത്ര്യം നേടുകയാണുണ്ടായത് എന്നൊരു വ്യാഖ്യാനം മാത്രമേ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ സാധ്യമാവുകയുള്ളൂ. അതോടെ അവൾ നടത്തിയ സ്നേഹപ്രകടനങ്ങൾ അവളുടെ പ്രച്ഛന്നമുഖത്തിന്റെ (persona)[40] ഭാഗമാണെന്ന് വരുന്നു. പെഴ്സോണ ഒരു സാമൂ

ഹിക പ്രതിഭാസമാണ്. അത് അന്യനോട് സമതുലനമായി ബന്ധപ്പെടുവാൻ കൊതിക്കുന്ന വ്യക്തസത്തയുടെതന്നെ പ്രത്യേകതയാണ്. ഇതരവ്യക്തികളുടെ സാന്നിധ്യത്തിന് അനുസരിച്ചും ആവശ്യങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായും സ്വന്തം പെരുമാറ്റങ്ങളെയും സ്വഭാവരീതികളെയും ഉചിതമായ തരത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്ത് ലോകവുമായി കണ്ണിചേർക്കുന്ന സാമൂഹ്യതലമാണിത്. എന്നാൽ വ്യക്തിയുടെ അബോധമനസ്സിന്റെ നിയന്ത്രണം സാധ്യമല്ലാത്ത പ്രവർത്തനങ്ങളാണ്, ഛായകൾ (shadows). വ്യക്തികളുടെ അസംതൃപ്ത ചിന്തകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും ദുരന്തോന്മുഖവുമായ ഛായ പ്രച്ഛന്നമുഖത്തെ കീഴ്പ്പെടുത്തി മുത്തുലക്ഷ്മിയിൽ ആധിപത്യമുറപ്പിച്ചതിന്റെ അനന്തരഫലമായിവേണം അവളുടെ ഒളിച്ചോട്ടത്തെ കാണുവാൻ. 'അന്തപ്പൻ നായർ' എന്ന അനുബന്ധകഥാപാത്രം അഭിഭാഷകൻ മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ വക്കാലത്ത് ഏറ്റെടുക്കാനുള്ള കാരണം വ്യക്തമാക്കുക എന്ന ധർമ്മത്തെയാണ് പൂർത്തീകരിക്കുന്നതെങ്കിൽ മജിസ്ട്രേറ്റ്, നിയമവ്യവസ്ഥകൾക്കുള്ളിലെ പഴുതുകളെ വിശദീകരിക്കുവാനും ഗൾഫ് പ്രവാസമെന്ന കേരളീയ ചരിത്രസന്ധിയെ സൂചിപ്പിച്ച് കഥയുടെ പ്രമേയാനുസൃതമായ കാലത്തെ വ്യംഗിപ്പിക്കുവാനുമായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കഥാഗതിയെ ത്വരിതപ്പെടുത്തുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്ക് വഹിക്കാനില്ലാത്ത കഥാപാത്രങ്ങൾ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ വളരെ കുറവാണെന്നതിന് പ്രസ്തുത കഥ സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നുണ്ട്.

4.3.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

ഓർമ്മ, ആക്ഷേപഹാസ്യം, ഐറണി എന്നീ സങ്കേതങ്ങളെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് 'വക്കീൽ ഫീസ് സ്വർണ്ണമായി' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. 'ഓർമ്മ' എന്ന സങ്കേതത്തെ കഥാകാലവും ആഖ്യാനകാലവും തമ്മിലുള്ള ക്രമഭംഗത്തെ പൂരിപ്പിക്കുവാനായാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആക്ഷേപഹാസ്യം സമന്വിതമായ ഐറണി ആകസ്മിക വഴിത്തിരിവ് സൃഷ്ടിച്ച് കഥാമൂർദ്ധന്യത്തെ (climax) അപ്രതീക്ഷിതമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ ഒളിച്ചോട്ടത്തിന്റെ ആഘാതം വർദ്ധിപ്പിക്കുവാനാണ് ഷൺമുഖനോടുള്ള അവളുടെ സ്നേഹപ്രകടനങ്ങളെ ആവർത്തിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കനത്ത പ്രതിഫലം പ്രതീക്ഷിച്ച് നിന്ന ആഖ്യാതാവിന് മുത്തുലക്ഷിയുടെ ഒളിച്ചോട്ടം ഏൽപ്പിക്കുന്ന കടുത്ത പ്രഹരം ആക്ഷേപഹാസ്യത്തോടെയാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'വക്കീൽ ഫീസ് സ്വർണ്ണമായി' എന്ന കഥാശീർഷകം തന്നെ കഥയിലെ 'ഐറണി'യുടെ സൂചകമാണ്.

4.3.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

കോടതിയോടും നിയമവ്യവസ്ഥകളോടും ബന്ധപ്പെട്ട പദാവലികൾ കൊണ്ടും അതിലളിതവുമായി അകൃത്രിമവുമായ ഭാഷാസംവിധാനം കൊണ്ടുമാണ് 'വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി' എന്ന കഥ ശ്രദ്ധേയമായിത്തീരുന്നത്. കഥാ ശീർഷകം അനുവാചകരിൽ ആകാംക്ഷയുണർത്തുന്ന ഒന്നാണെന്ന് കാണാം. തന്റെ പരിശ്രമം കൂടാതെ തന്നെ കോടതി കുറ്റവിമുക്തനാക്കാൻ പോകുന്ന പ്രതിയുടെ ഭാര്യയിൽ നിന്ന് സ്വർണ്ണം പോലുള്ള കനത്ത പ്രതിഫലം മോഹിച്ചു നിൽക്കുന്ന അഭിഭാഷകന് യാതൊന്നും നൽകാതെ മുത്തുലക്ഷ്മി നടത്തുന്ന പാലായനം അയാളിലുണ്ടാക്കുന്ന ആഘാതത്തെ പരിഹാസരൂപേണ ധ്വനിപ്പിക്കും വിധം വിപരീതാർത്ഥദ്യോതകമായാണ് പ്രസ്തുത ശീർഷകം ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. കേസ്, പ്രതി, ആമം, മജിസ്ട്രേറ്റ്, സോർട്ടിങ്, സമൻസ്, വാറണ്ട്, റിമാന്റ്, കേസ്ഫയൽ, ജാമ്യം, വിചാരണ, ഓർഡർ ഷീറ്റ്, ബഞ്ച് ക്ലാർക്ക്, എവിഡൻസ് എന്നിങ്ങനെ കോടതിയുടെ നടപടി ക്രമങ്ങളോടും നീതിന്യായപരിപാലനത്തോടും ബന്ധപ്പെട്ട ഒട്ടേറെ പദങ്ങൾ കഥയുടെ ഭാഷാശില്പത്തെ സവിശേഷമാക്കുന്നു.

അതുപോലെ അന്തപ്പൻ നായർ സ്ത്രീകളായ പ്രതികളെ പരാമർശിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന 'തടിക്കച്ചവടക്കാരുടെ ഭാഷ'യും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> 'വനിതകൾ പ്രതികളായി വരുമ്പോൾ ഏത് നല്ല പെണ്ണിനെ കാണുമ്പോഴും ഒരു കമന്റ്. ഇതിലൊന്നും കളയാനില്ല. അത് തടിക്കച്ചവടക്കാരുടെ ഭാഷയായിരുന്നു. തടിബ്രോക്കർമാർ പറയും; ഒരു മരത്തില് തൊലി, വെള്ള ഇതെല്ലാം കിഴിച്ചാൽ എന്താ കിട്ട്വാ. ഒന്നും കളയാനില്ല എന്ന് പറഞ്ഞാൽ അത്രയ്ക്ക് നല്ലതാ എന്നർത്ഥം'.[41]

ഭാഷയെന്ന ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയുടെ അനന്തസാധ്യതകളിലേക്ക് അനുവാചക ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കുംവിധമാണ് പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തെ ആഖ്യാതാവ് ആഖ്യാനത്തിൽ കോർത്തിണക്കി വെച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നുകാണാം. തടിക്കച്ചവടക്കാരുടെ ഭാഷ, ചിഹ്നത്തിന്റെ സൂചക-സൂചിത സാധ്യത ഉപയോഗിച്ചാണ് പെണ്ണുടലിനെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുവാൻ ശക്തമായിത്തീരുന്നത്. ആൺകോയ്മ സൃഷ്ടിച്ച ഭാഷയുടെ വ്യക്തമായ സാന്നിധ്യമായാണ് ഇത് ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. എവിടെയും ഉപഭോഗവസ്തുവായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന സ്ത്രീശരീരത്തെ ഇവിടെ ദർശിക്കുവാനാകും. സാമ്പ്രദായികമായി സ്ത്രീയുടലിന്റെ ലാവണ്യം നിർണ്ണയിക്കുവാൻ സ്വീകരിച്ചുവരുന്ന അളവുകോലുകൾകൊണ്ട് അളന്നാണ് മുത്തുലക്ഷ്മിയെന്ന 'കരിഞ്ചേമ്പിൻ നിറ'മുള്ള യുവതിയെ ആഖ്യാനത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ആഖ്യാനഭാഷണവും ആത്മഗതവും ഇടകലർന്നുവരുന്ന പരിവർത്തിത ഭാഷണം (transposed speech) ആണ്, പ്രസ്തുത കഥയിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാഷണരീതി. പ്രമേയനുസൃതമായാണ് ആഖ്യാനഭാഷണം രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. മജിസ്ട്രേറ്റ്, അന്തപ്പൻനായർ തുടങ്ങിയവർ കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരുടെ തൊഴിൽ സ്വത്വത്തെ ഭാഷണത്തിൽ ഉള്ളടക്കം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ തമിഴ് യുവതിയായ മുത്തുലക്ഷ്മിയുടെ പ്രാദേശികസ്വത്വത്തെ ഭാഷണത്തിൽ കണ്ടെത്തുക സാധ്യമല്ല.

4.4. ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ

സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ ധാരാളം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട ഒരു കഥയാണ് 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ'. കുമാരനാശാന്റെ 'ദുരവസ്ഥ' എന്ന ഖണ്ഡകാവ്യത്തിന്റെ പാഠാന്തരമെന്ന നിലയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ട കഥ, ദളിത് വിരുദ്ധമായ ഉപരിതല ഘടനകൊണ്ടാണ് ഏറെ സംവാദങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിത്തീർന്നതെന്ന് കാണാം. യഥാർത്ഥത്തിൽ അവർണ്ണനായ നായകകഥാപാത്രത്തെ അധമനും സവർണ്ണയായ നായികാകഥാപാത്രത്താൽ പരാജയപ്പെടുന്നവനുമാക്കി ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടല്ല പ്രസ്തുത കഥ കീഴാള വിരുദ്ധമായി തീരുന്നത്. സവർണ്ണനോ അവർണ്ണനോ ആകട്ടെ അധികാരത്തിന് ഒരു മുഖം മാത്രമേയുള്ളുവെന്ന് സ്ഥാപിക്കുവാനാണ് കഥ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസവും സമ്പത്തും ആർജ്ജിക്കുമ്പോൾ മേലാളമനോഭാവത്തിലേക്ക് സ്ഥാനാന്തരം നടത്തുന്ന ഒരു കീഴാളകഥാപാത്രാവിഷ്കാരം അതിന്റെ സംഭവ്യതയെ മുൻനിർത്തി ആക്ഷേപാർഹമല്ല, മറിച്ച് സവർണ്ണപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ അബോധത്തിൽ സ്വാംശീകരിച്ചിരിക്കുന്നതായി തെളിയുന്ന രീതിയിൽ കഥയിൽ വെളിപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനസ്വരമാണ് കീഴാള വിരുദ്ധപാഠങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം.

4.4.1 ഇതിവൃത്തം

വളരെ ആഢ്യത്വമുള്ള ഒരു ഇല്ലത്താണ് സാവിത്രി ജനിച്ചത്. എന്നാൽ അവൾ യുവതിയാവുമ്പോഴേക്കും ഇല്ലം ക്ഷയിക്കുകയും ക്ലാസ് ഫോർജീവനക്കാരിയായ അവളുടെ ശമ്പളത്തെ ആശ്രയിച്ച് ഉറ്റവർക്ക് ജീവിക്കേണ്ടുന്ന അവസ്ഥ സംജാതമാവുകയും ചെയ്തു. ഒരു ഫണ്ട് തിരിമറിക്കേസിൽ അവൾക്ക് സസ്പെൻഷൻ ലഭിക്കുക കൂടെ ചെയ്തപ്പോൾ രോഗിയായ അച്ഛനമ്മമാരുടെയും ജ്യേഷ്ഠത്തിയുടെയും നില കൂടുതൽ പരുങ്ങലിലായി. നിലവിലെ ദയനീയാവസ്ഥയെ തരണം ചെയ്യാനാണ് രാജപ്പൻനായർ എന്ന ഇടനിലക്കാരന്റെ സഹായത്തോടെ തന്റെ ഇല്ലത്തെ ആശ്രിതനും ഇപ്പോൾ ക്ലാസ് വൺ ഓഫീസറുമായ

ചാത്തനെ ശുപാർശക്കായി ചെന്നുകാണുവാൻ അവൾ നിശ്ചയിക്കുന്നത്. ഗസ്റ്റ് ഹൗസിലെത്തിയ സാവിത്രിയോട് അയാൾ അപമര്യാദ കാണിക്കുന്നുവെങ്കിലും അവൾ പഴയ ജന്മിപുത്രിയാണെന്നറിയുന്നതോടെ ആദരവ് പുലർത്തുന്നു. രാത്രി മുറിയിൽ തങ്ങുന്ന അവളെ ശാരീരികമായി ഉപയോഗിക്കുകയും അതിന് പരിഹാര മെന്നോണം വിവാഹവാഗ്ദാനം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ഒട്ടേറെ സ്ത്രീകളോട് വഴിവിട്ടു ബന്ധം പുലർത്തിയിരുന്ന അയാളെ വിവാഹം ചെയ്യുന്ന തിന് മുൻപ് തന്നെ അവിടെ എത്തിച്ച ഇടനിലക്കാരന്റെ മുറിയിൽ പോയി ശരീരം കൊണ്ട് പ്രതിഫലം നൽകി വരാമെന്ന അവളുടെ മറുപടി ഓഫീസറെ തകർത്തു കളയുന്നു.

4.4.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രഥമപുരുഷ വീക്ഷണകോണിൽ 'സാവിത്രി' എന്ന പ്രധാനകഥാപാത്ര ത്തിന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിലാണ് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തു താഖ്യാനത്തിൽ കഥാപാത്രം പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവ് (reflector) ആയിരിക്കു മ്പോഴും സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യം കഥയിൽ പ്രകടമാണ്. കഥ യിലെ ആഖ്യാനസ്വരം ഒരു സവർണ്ണസ്ത്രീയുടേതാണെന്നത് ആഖ്യാനഘടനയെ സംവാദാത്മകമായിക്കിത്തീർക്കുന്നു. സവർണ്ണ-അവർണ്ണ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ അവയുടെ മേലാള-കീഴാള പരിസരത്തിൽ നിന്ന് മാറ്റി സ്ഥാപിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ ആഖ്യാ നസ്വരത്തെ അവഗണിക്കുക സാധ്യമല്ല. കഥയിലെ ബാഹ്യവീക്ഷകന്റെ (external focalizer) ഇടപെടൽ ആഖ്യാനസ്വരത്തെ പലപ്പോഴും ഗ്രന്ഥകാരസ്വരത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നതായൊരു പ്രതീതിയെ ജനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

> 'എത്ര നിയന്ത്രിച്ചിട്ടും ആ മുഖത്തേക്ക് ഒന്ന് നോക്കാതിരിക്കാൻ അവൾക്ക് കഴി ഞ്ഞില്ല. കാവിലെ കല്ലുവിളക്കിന്റെ എണ്ണമയം കലർന്ന കറുകറുപ്പ്'.[42]

ഇവിടെ 'അവൾക്ക്' എന്ന സൂചന ഒഴിവാക്കിയിരുന്നുവെങ്കിൽ അത് കഥാ പാത്രത്തിന്റെ ആത്മഗതമായി മാറുകയും ഗ്രന്ഥകാരന്റെ സാന്നിധ്യത്തെ വ്യംഗിപ്പി ക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുമായിരുന്നു.

ദളിതനും സാവിത്രിയുടെ ഇല്ലത്തെ ആശ്രിതയുടെ മകനുമായിരുന്ന ചാത്തൻ നിലവിൽ വിദ്യാസമ്പന്നനും മേലുദ്യോഗസ്ഥനുമാണെങ്കിലും അയാളുടെ നിറം, രൂപം തുടങ്ങിയ വംശീയ മുദ്രകളിലാണ് ആദ്യം അവളുടെ ശ്രദ്ധ പതിയുന്ന ത് അഥവാ പതിപ്പിക്കുന്നത് എന്നതാണ് ആഖ്യാനത്തെ സംഘർഷാത്മകമാക്കി തീർക്കുന്നത്. ഉദാ:

"മനോഹരമായ പടുകൂറ്റൻ കെട്ടിടം. മുറ്റത്ത് വെളുത്ത കാർ നിൽക്കുന്നു. അതിന്റെ അടുക്കൽ കറുത്തസൂട്ടും തൊപ്പിയും ധരിച്ച് അദ്ദേഹം നിൽക്കുന്നു.

കുതിരയുടെ ഉടലുള്ള, നാവ് നീട്ടിയ നായയുടെ ചങ്ങല പിടിച്ചകൊണ്ട്... ഒരൊറ്റ നോട്ടത്തിൽ നായയെ ഒരു കരിമ്പനക്കുറ്റിയിൽ തളച്ചിട്ടിരിക്കുകയാണെന്നേ തോന്നൂ".[43]

ഇവിടെ 'കരിമ്പനകുറ്റി' എന്ന പ്രയോഗം ഉദ്യോഗസ്ഥന്റെ കറുത്ത നിറത്തിന്റെ ആധിക്യത്തെയും അവൾ അതിനോടു പുലർത്തുന്ന അവജ്ഞയെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിന്റെ ജീവിതാനുകരണമെന്ന നിലയിലുള്ള നാമജപവും സസ്യാഹാരവും ശൃംഗാരശ്ലോകം ചൊല്ലലുമൊക്കെ ഓഫീസർ പിന്തുടരുന്നത് അവൾ പരിഹാസത്തോടെ നോക്കിക്കാണുന്നു. അയാളുടെ വർത്തമാനകാല പ്രൗഢിയെ ഭൂതകാലത്തിലെ അയാളുടെ ജാതീയമായ നീചാവസ്ഥയോടും ദുരിതങ്ങളോടും ചേർത്തുവെച്ചു മാത്രമേ അവൾക്ക് വീക്ഷിക്കുവാൻ സാധ്യമാവുന്നുള്ളൂ എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ സവർണ്ണയായിരിക്കുമ്പോഴും സമ്പത്തും അധികാരവും നഷ്ടപ്പെട്ട ഒരു നിസ്സഹായയായ സ്ത്രീയാണ്, സാവിത്രി. പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയോട് അധികാരം കൂടെ സമന്വയിക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീ നേരിടേണ്ടി വരുന്ന സ്വത്വനഷ്ടം കഥയിൽ പ്രശ്നീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പോരാട്ടവീര്യം കൈവിടാത്ത പ്രതിരോധസജ്ജമായ ഒരു സ്ത്രൈണസ്വരം കഥയിൽ ഉയർന്നുനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. എന്നാൽ പ്രസ്തുത ധനാത്മക നിലപാടിനൊപ്പം ബാഹ്യതലത്തിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട സവർണ്ണചിഹ്നങ്ങൾ ഉള്ളിൽ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്ന പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവിന്റെ സാന്നിധ്യവും ബാഹ്യവീക്ഷകന്റെ പിന്തുണയും (വ്യാഖ്യാനത്തിലൂടെയും മറ്റും) ഗ്രന്ഥകാരന്റെ കീഴാളാഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്ന പ്രത്യക്ഷനിലപാടിന് എതിരെ പാഠങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുവാൻ ആഖ്യാനഘടനയെ നിർബന്ധിതമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. ഇതാണ്,

'അധഃസ്ഥിതന് ലഭിക്കുന്ന സാമൂഹ്യാധികാരമായിരിക്കും പുതിയ ദുരവസ്ഥയെന്ന അശുഭസൂചന ഈ കഥ അബോധമായെങ്കിലും പുലർത്തുന്നുണ്ട്'.[44]

എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് വഴിവെച്ചത് എന്നുകാണാം.

ഒരേ സമയം പരസ്പരം വിരുദ്ധമായ പാഠങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തന്നെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായ ഒരു സംഭവാഖ്യാനം 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയിൽ കാണാനാവുന്നുണ്ട്. സാവിത്രിയുടെ അമ്മ തങ്ങളുടെ ആശ്രിതയുടെ മകനായ ചാത്തന് ഉപരിപഠനത്തിനായി സഹായം നൽകാനായി തുനിയുന്നതാണ് സന്ദർഭം.

'അമ്മ നടന്നു. അവളും ഒപ്പം നടന്നു. അന്ന് വടക്കേ പറമ്പ് എത്ര ദൂരത്തായിരുന്നു. കാട് പോലെ മരങ്ങളും, ഭാഗിച്ചും വിറ്റും അന്യാധീനപ്പെട്ടും എല്ലാം പോയി... ഇന്ന് കുടിയിരുപ്പു മാത്രം. അതിലും ഇനിയും മുറിക്കാൻ ബാക്കി ഒരൊറ്റ മരമുണ്ടോ... വടക്കേ വളപ്പിന്റെ ഒതുക്കൽ നിന്നു. സീതാർമുടി തഴച്ചു പടർന്ന വേലി..

''ഒന്ന് ഇങ്ങട് വരൂ'' .. മാടത്തിന്റെ മുറ്റത്ത് ഞവഞ്ഞിത്തോടുകൾ കുന്നുകൂടി കിടക്കുന്നു.....

''നെന്റെ ചെക്കനോ''

''ഇവിടെ ഇല്ല''

''ഇന്നവൻ ഗോളേജിൽ ചേരാൻ പോണൂന്നു കേട്ടൂലോ... ഇത് അവന് കൊടുക്കൂ...''

അമ്മ ഒരു വെള്ളി ഉറുപ്പിക കയ്യിലേക്ക് എറിഞ്ഞു കൊടുത്തു. അത് ഞവഞ്ഞിത്തോട്ടിൽ വീണ് ശബ്ദമുണ്ടാക്കി. കുനിഞ്ഞെടുക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ ഞവഞ്ഞിത്തോടുകളിൽ നിന്ന് ഈച്ചകൾ ആർത്ത് ഇരമ്പിപ്പറന്നു''.[45]

ഇവിടെ ദളിത് സ്ത്രീയായ ചാത്തന്റെ അമ്മയുടെ സാന്നിധ്യം പരോക്ഷമായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. കുടിലിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന 'മാടം' എന്ന പദമാണ് അവരുടെ ദളിത് കർതൃത്വത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നത്. ''ഇവിടെ ഇല്ല'' എന്ന ഒരൊറ്റ മറുപടിയിലൂടെയാണ് അവർ പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തിൽ സന്നിഹിതയാണെന്ന് അനുവാചകർക്ക് ബോധ്യപ്പെടുന്നത്. എന്തുകൊണ്ടാണ് ആ സ്ത്രീയുടെ സാന്നിധ്യത്തെ ആഖ്യാതാവ് പ്രകടമായി അടയാളപ്പെടുത്താത്തത് എന്നൊരു ചോദ്യം വായനക്കാരിൽ ഉടലെടുക്കാവുന്നതാണ്. സാവിത്രിയുടെ ഓർമ്മകളിലൂടെയാണ് ഈ സന്ദർഭം ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അങ്ങനെയാകുമ്പോൾ സവർണ്ണയായ പ്രതിഫലിതാഖ്യാതാവ് എന്ന നിലയിൽ അധഃസ്ഥിത വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീയെ ഒരു വ്യക്തിയായി പരിഗണിക്കാത്ത മേൽത്തട്ടു ജനതയുടെ സങ്കുചിതമനോഭാവമാണ് വെളിപ്പെടുന്നത് എന്ന് വിവക്ഷിക്കുവാൻ കഴിയും. എന്നാൽ 'അമ്മ നടന്നു. അവളും ഒപ്പും നടന്നു. എന്നതാണ് പ്രാരംഭവാക്യം എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'അമ്മ നടന്നപ്പോൾ കൂടെ ചേർന്നു' എന്നോ 'അമ്മയോടൊപ്പം നടന്നു' എന്നോ അല്ല എന്നത് കഥയ്ക്ക് പുറത്ത് നിൽക്കുന്ന ആഖ്യാതാവിന്റെ (external narrator) സാന്നിധ്യത്തെ പരോക്ഷമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ഒന്നാണ്. ഇവിടെ ചാത്തന്റെ അമ്മ മാടത്തിന്റെ പുറത്തേക്ക് വരുന്നത് ആഖ്യാതാവ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നില്ല. 'കൊടുത്തു' എന്ന പൂർണ്ണക്രിയയോടൊപ്പം വിനയച്ചമായ 'എറിഞ്ഞ്' എന്ന അപൂർണ്ണക്രിയയെ ചേർത്ത് വയ്ക്കുന്നതിലൂടെ സവർണ്ണർ അവർണ്ണരോട് പുലർത്തിയ അയിത്തമനോഭാവത്തെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനാവുന്നു

ണ്ട്. അതോടൊപ്പം അത് എറിഞ്ഞുകൊടുക്കുന്നത് കൃത്യമായിട്ടല്ല എന്നത് വരേണ്യവിഭാഗം ദാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് പോലും വിമുഖതയോടെയാണെന്നതാണ് ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത്. കയ്യിലേക്ക്, കുനിഞ്ഞെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ എന്നിവയ്ക്ക് മുൻപിൽ 'അവർ' എന്ന പൂജകവചനശബ്ദത്തെ (പൂജക ഏകവചനത്തെയോ അവൾ എന്ന പ്രഥമപുരുഷ ഏകവചനത്തെയോ) പ്രയോഗിക്കാതെ അതിന്റെ അഭാവത്തിലൂടെ തന്നെ കഥയിലെ കീഴാളവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീകഥാപാത്രത്തിന്റെ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട അവസ്ഥയെയും വ്യക്തിത്വപരിഗണനാനിഷേധത്തേയും ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽ സവർണ്ണ പ്രത്യയശാസ്ത്ര സ്വാംശീകരണത്തിന് വിധേയമായ ആഖ്യാതാവ് ദളിത് വർഗ്ഗത്തോട് പുലർത്തുന്ന അവജ്ഞാ മനോഭാവമാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതെന്നൊരു പ്രതിലോമകരമായ പാഠവും ഉല്പാദിമാകുന്നുണ്ട്.

അതുപോലെ ശ്രീരാമന്റെ പ്രഥമപുരുഷ വീക്ഷണകോണിൽ ആവിഷ്കൃതമായിട്ടുള്ള മിക്ക കഥകളിലും ആഖ്യാതാവായി വരുന്നത് 'അയാൾ' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള പേരില്ലാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ആഖ്യാതാവല്ലങ്കിൽപോലും പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളെ 'അയാൾ' എന്ന പ്രഥമപുരുഷ ശബ്ദത്തിലോ പ്രത്യേകം പേരെടുത്ത് പറഞ്ഞുകൊണ്ടോ സൂചിപ്പിക്കുകയാണ് പതിവ്. എന്നാൽ 'അധികാരം' എന്നത് പ്രായഭേദമന്യേ ബഹുമാനം അർഹിക്കുന്ന ഒരു അവസ്ഥാവിശേഷമായിത്തീരുന്നു. ഇനി ഋഷികേശിലേക്കില്ല, വാമനൻ, ഒരു സ്വപ്നത്തിന്റെ അന്ത്യം തുടങ്ങിയ കഥകളിലൊക്കെയും ഉന്നതാദ്യോഗസ്ഥന്മാരെ അഭിസംബോധന ചെയ്യേണ്ടിടത്തൊക്കെ പ്രഥമപുരുഷ പൂജക വചനമാണ് ആദ്യന്തം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയിലും ഉയർന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥനായ കീഴാള കഥാപാത്രത്തെ 'അദ്ദേഹം' എന്ന് സംബോധന ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ഈ പ്രയോഗം അനാവശ്യ സന്ദർഭങ്ങളിൽ പോലും കടന്നുവരുന്നത് സവർണ്ണയായ ആഖ്യാതാവിന്റെ പരിഹാസാധിഷ്ഠിതമായ നിലപാടിനെയാണ് എടുത്തുകാണിക്കുന്നത്. വിദ്യ, തൊഴിൽ, സമ്പത്ത് എന്നിവയിൽ ഓഫീസർ അവൾക്ക് മുകളിലാണെങ്കിലും ജാതീയമായ നീചാവസ്ഥ അതിനെയൊക്കെ മറികടക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണെന്ന് മനോഭാവം പ്രസ്തുത ആഖ്യാനകഥാപാത്രത്തിൽ പ്രകടമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് കഥാന്ത്യത്തിൽ അവൾക്ക് 'അദ്ദേഹ'ത്തിന്റെ മേൽ വ്യക്തമായ അധീശത്വം നേടുവാൻ അവൾക്ക് കഴിഞ്ഞതോടെ 'അദ്ദേഹം' എന്ന പ്രയോഗത്തെ ആഖ്യാതാവ് 'അയാൾ' എന്നതിലേക്ക് താഴ്ത്തുന്നത്.

> 'അയാൾ അനങ്ങാതെ നിൽക്കുന്നത് കണ്ടപ്പോൾ അവൾക്ക് വാചാലയാകാതിരിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല'.[46]

ഈ വാക്യം മാറിയ കഥാന്തരീക്ഷത്തെ ശക്തമായി ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന ഒരു സൂചിക(indices)യായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിലനിൽക്കുന്നത്.

4.4.3 സ്ഥല-കാല വിന്യാസം

സ്ഥലത്തിന്റെ മൂർത്തമായ ആവിഷ്കാരം എന്നതിലുപരി സവിശേഷമായൊരു അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി നടത്തുവാനാണ് 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയിൽ സി.വി. ശ്രീരാമൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രധാന സംഭവങ്ങളെ വിന്യസിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലത്തെ കഥയുടെ ഭാവശില്പത്തോട് അതിയായി ഇണങ്ങും വിധമാണ് ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. അണക്കെട്ടിന് സമീപമുള്ള ഗസ്റ്റ് ഹൗസും അതിലെ ഒരു മുറിയുമാണ് ആഖ്യാനയിടമായി കടന്നുവരുന്നത്. അവിടെയാണ് ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നതുതൊട്ട് അവസാനിക്കുന്നതുവരെയുള്ള സംഭവങ്ങൾ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ സാവിത്രിയും രാജപ്പൻനായരും കണ്ടുമുട്ടുന്ന പൊതുവഴിയാണ് കഥയെ സാധ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നതിൽ പ്രധാനപങ്ക് വഹിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം. സാവിത്രിയെ വഴിയരികിൽ വെച്ച് രാജപ്പൻനായർ കാണുകയും ഓഫീസറെ കണ്ട് ശുപാർശചെയ്യിക്കുക എന്ന നിർദ്ദേശം മുൻപോട്ട് വയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് അവളെ മേലുദ്യോഗസ്ഥന്റെ മുറിയിലെത്തിക്കുന്നതും അവരുടെ ഭൂതകാലം അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതിന് സാഹചര്യമൊരുക്കുന്നതും എന്ന് വ്യക്തമാണ്. സാവിത്രി താമസിച്ചിരുന്ന ഇല്ലവും കുളക്കടവും ഓഫീസർ പണ്ട് താമസിച്ചിരുന്ന മാടം അടങ്ങുന്ന പരിസരപ്രദേശങ്ങളും കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളായി ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

ഗസ്റ്റ് ഹൗസിന്റെ വിശാലമായ അകത്തളത്തിലേക്ക് സാവിത്രി പ്രവേശിക്കുന്നിടത്തുനിന്നാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് ആ യാത്ര ഇടുങ്ങിയതും അടച്ചിട്ടതുമായ ഒരു മുറിയിലാണ് അവസാനിക്കുന്നത്. ഒട്ടേറെ ഭൂസ്വത്തുള്ള ഒരു ഇല്ലത്തെ ഇളയ പെൺകൊടിയായി ജനിച്ചു വളർന്ന സാവിത്രിയുടെ ജീവിതം ഇല്ലത്തെ ക്ഷയിച്ച ചുമരുകൾക്കിടയിലും ജോലി നഷ്ടം സൃഷ്ടിച്ച കടുത്ത ദാരിദ്ര്യത്തിലും ഞെരുങ്ങിപ്പോയതിന്റെ വ്യക്തമായ സൂചനയാണിത്.

> 'അവൾ എണീറ്റ് തിണ്ണചാരി അണക്കെട്ടിലേക് നോക്കി നിന്നു. മലമുകളിലെ മുളംകാടിൽ നിന്ന് ഇരുട്ട് അണക്കെട്ടിലേക്ക് ഇറങ്ങി വരുന്നു. മലകളുടെ തടവറയിൽ തടാകം അക്ഷോഭ്യത അഭ്യസിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഒരു ഈയത്തകിട് വിരിച്ച പോലെ നിശ്ചലമാണ്.
>
> കരയിലെ പച്ച പൂപ്പലിൽ പൊതിഞ്ഞ ഉരുളൻ കല്ലുകൾ. കരയിൽ കിടക്കുന്ന ചെറുവഞ്ചികളിൽ നിന്ന് വെള്ളം വളരെ ദൂരെ വിടവാങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ഒരുപറ്റം

വെള്ളകൊക്കുകൾ താഴ്ന്ന് പറന്ന് വഞ്ചികൾക്ക് മീതെ വട്ടമിട്ടു. വഞ്ചിയിൽ നിന്നും പുറത്തേക്ക് ഒരു കറുത്ത പൂച്ച തലനീട്ടി വന്നു. കൊക്കുകൾ ചിറകടിച്ചു പറന്ന് മുളങ്കാടുകളും പിന്നിട്ട് മലയിടുക്കിലെവിടെയോ മറഞ്ഞു....''[47]

ഇത് കേവലം പശ്ചാത്തല വർണ്ണനയല്ല. മറിച്ച് കഥയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്ര മായ സാവിത്രിയുടെ നിലവിലെ ജീവിതാവസ്ഥയുടെ മൂർത്തമായ ചിത്രമാണ്. അക്ഷോഭ്യത നേടിക്കഴിഞ്ഞ തടാകം ദാരിദ്ര്യത്തിലും ദുരിതത്തിലും അകപ്പെട്ട് പൈതൃകമായി ലഭിച്ച എല്ലാ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളും ത്യജിക്കേണ്ടി വന്ന സാവിത്രി യെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. അതുപോലെ വഞ്ചിയിൽ നിന്ന് പുറത്തേക്ക് തലനീട്ടുന്ന കറുത്ത പൂച്ച മേലുദ്യോഗസ്ഥനെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. കീഴാളന്റെ വംശീയമുദ്രയായി ആരോപിക്കപ്പെട്ട് വരുന്ന 'കറുപ്പു' നിറത്തെ പൂച്ചയുടെ വിശേ ഷണമായി ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. കറുത്ത പൂച്ച തലനീട്ടു മ്പോൾ പറന്നുപോകുന്ന 'വെളുത്ത' കൊക്കുകൾ സാവിത്രിയടക്കമുള്ള ഉന്നതകു ലജാതരെയാണ് കുറിക്കുന്നത്. പൂച്ചയ്ക്ക് ഇരയാകാതെ കൊക്കുകൾ പറന്നക ലുന്നു എന്നത് മേലുദ്യോഗസ്ഥനിൽ നിന്ന് രക്ഷനേടാം എന്ന സാവിത്രിയുടെ ആന്തരികാഭിലാഷത്തെയാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. അതുപോലെ മേലുദ്യോഗ സ്ഥൻ ഇരുന്നിരുന്ന അടച്ചിട്ട മുറിയും ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് അടയുകയും തുറക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വാതിലും കഥയുടെ ഭാവശില്പത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന മായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനകത്ത് കടക്കുന്നതോടെ അവൾ ശക്തമായ വീർപ്പുമുട്ടലാണ് അനുഭവിക്കുന്നത്. അതുവരെ അയാളോടുണ്ടായിരുന്ന പുച്ഛ ത്തിന് ഒപ്പം അറപ്പും വെറുപ്പും അവളിൽ നിറയ്ക്കുവാൻ പ്രസ്തുത അന്തരീക്ഷം പര്യാപ്തമായിത്തീരുന്നു. വരേണ്യതയോട് സമരസപ്പെടാനുള്ള അയാളുടെ തീവ്ര പ്രയത്നങ്ങളും അവിശുദ്ധ ബന്ധങ്ങളുടെ സൂചകമായി അവശേഷിക്കുന്ന ആൽബവും മേശപ്പുറത്തെ അയാളുടെ ഫോട്ടോയുമൊക്കെ അതിനെ ത്വരിപ്പി ക്കുന്ന ഘടകങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്നു.

'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയുടെ പ്രമേയാസ്പദമായ കാലം എന്ന് പറയുന്നത് കേരളത്തിൽ ജന്മിത്തവ്യവസ്ഥിതി നിലവിലി രുന്നതുതൊട്ട് അത് സമൂലം ഇല്ലാതാക്കുകയും കുടിയാന്മാർ വിദ്യാഭ്യാസപര മായും സാമ്പത്തികമായും ഉന്നതി പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്ത ഒരു നീണ്ടകാലയള വാണ് ഇന്ത്യൻ സ്വാതന്ത്ര്യസമരം, യോഗക്ഷേമസഭയുടെ ആരംഭം, കമ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെ വേരോട്ടം, കേരളത്തിലെ ജനാധിപത്യമന്ത്രിസഭയുടെ അധികാരാരോ ഹണം, ദളിത് സംവരണം എന്നിങ്ങനെ ഒട്ടേറെ ചരിത്രസംഭവങ്ങൾ പ്രസ്തുത കാലത്തിൽ ഉള്ളടക്കം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സാവിത്രിയുടെ ഇല്ലത്തെ ആശ്രിതരായ

ഓഫീസറും അമ്മയും താമസിക്കുന്നത്, അയാളുടെ കൗമാര യൗവനകാലഘട്ടം, പഠനം, ഐ.എ.എസ്. ട്രെയിനിംഗ്, ഇല്ലത്തിന്റെ ക്ഷയം, സാവിത്രി ക്ലാസ് ഫോർ ജീവനക്കാരിയാകുന്നത്, സസ്പെൻഷൻ ലഭിക്കുന്നത്, അതിൽനിന്ന് കുറ്റവിമുക്തയാകാനുള്ള സഹായം തേടി ഓഫീസറുടെ ഗസ്റ്റ് ഹൗസിൽ എത്തുന്നത് തുടങ്ങിയ സംഭവങ്ങൾ അടങ്ങിയതാണ് കഥാകാലം (story time). ഇതിൽ രാജപ്പൻ നായരോടൊപ്പം സാവിത്രി ഓഫീസറുടെ ഗസ്റ്റ് ഹൗസിൽ എത്തുന്ന സായാഹ്നത്തിലാണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്; അവസാനിക്കുന്നത് അടുത്ത പ്രഭാതത്തിലും. ആദ്യം രാജപ്പൻ നായരാണ് ഓഫീസറുടെ മുറിയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നു - സാവിത്രി വളരെ നേരം പുറത്ത് കാത്തിരിക്കുന്നു - തുടർന്ന് രാജപ്പൻനായർ പുറത്തിറങ്ങുമ്പോൾ മുറിയിൽ കടന്ന് കാര്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നു - ഓഫീസർ അപമര്യാദയായി പെരുമാറുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ താൻ ആരാണെന്ന് സാവിത്രി വ്യക്തമാക്കുന്നു - ഓഫീസർ മുറിക്ക് പുറത്തുപോയി മദ്യപിച്ച് തിരിച്ചെത്തുന്നു - പരസ്പരം കുശലാന്വേഷണം നടത്തുന്നു - താൻ തിരുവനന്തപുരത്ത് വീട് വെച്ചതായി ഓഫീസർ അറിയിക്കുന്നു - ഇളയതും സാവിത്രിയും തമ്മിൽ സംഭാഷണത്തിൽ ഏർപ്പെടുകയും ഇളയത് സംവരണ വ്യവസ്ഥയെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു - ഓഫീസറോടൊപ്പം ഒരേ മുറിയിൽ രാത്രി കഴിച്ചു കൂട്ടേണ്ടി വന്ന സാവിത്രിയ്ക്ക് ഉറക്കത്തിൽ അയാളുടെ ശാരീരികമായ കടന്നുകയറ്റം അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്നു - അയാൾ പ്രായശ്ചിത്തമെന്നോണം വിവാഹവാഗ്ദാനം നടത്തുന്നു - രാജപ്പൻ നായരുടെ മുറിയിൽപോയി അയാൾക്ക് തന്റെ ശരീരം കൊണ്ട് നൽകേണ്ടുന്ന പ്രതിഫലം നൽകിയ ശേഷം തിരിച്ചുവരാമെന്ന് സാവിത്രി അറിയിക്കുന്നു - ഓഫീസർ നിസ്സഹായതയോടെ തോൽവി സ്വീകരിക്കുന്നു. ഇത്രയുമാണ് പാഠകാല(text time)ത്തിൽ ആവിഷ്കൃതമായിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ. ഇവ പരസ്പരം സഹസംബന്ധാത്മക ബന്ധമാണ് പുലർത്തുന്നത്. ഓഫീസറുടെയും സാവിത്രിയുടെയും ഭൂതകാലം അവളുടെ സ്മരണാരൂപത്തിൽ ഇവയോട് സാദൃശ്യാത്മകബന്ധം പുലർത്തിക്കൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേരുന്നു. ഇവ കാലക്രമ (order) ത്തിൽ സാരമായ ഭംഗങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കുറച്ച് ദിവസങ്ങൾക്ക് മുൻപ് ഓഫീസിന്റെ മുൻപിൽ വെച്ച് രാജപ്പൻ നായരെ കണ്ടതും ഓഫീസറെ കണ്ട് അഭ്യർത്ഥന നടത്തുവാനുള്ള നിർദ്ദേശം അയാൾ മുൻപോട്ടു വെച്ചതും സാവിത്രി ഓർത്തെടുക്കുന്നത് ഓഫീസറുടെ ഗസ്റ്റ് ഹൗസിൽ എത്തിയതിനുശേഷമാണ്. (ഇവിടെ ആഖ്യാനം കുറച്ച് ദിവസങ്ങൾക്ക് മുൻപിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു). താൻ അവസാനമായി നാട്ടിൽ വന്നത് ഐ.എ.എസിന് സെലക്ഷൻ കിട്ടി ട്രെയിനിംഗിന് പോകുന്നതിന് മുൻപ് നാട്ടുകാർ നൽകിയ സ്വീകരണത്തിൽ പങ്കെടുക്കാനായിരുന്നു എന്ന് ഓഫീസർ പറഞ്ഞതോടെയാണ് അയാളുടെ പഠനകാലവും

തന്റെ അമ്മ അയാൾക്ക് നൽകിയ പഠനസഹായവുമൊക്കെ സാവിത്രിയുടെ ഓർമ്മയിലേക്ക് കടന്നുവരുന്നത് (ആഖ്യാനം പതിനഞ്ചിലേറെ വർഷങ്ങൾക്ക് പിറകിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു). അയാളുടെ കൂറ്റൻവീടിന്റെ ഫോട്ടോ കണ്ടപ്പോൾ പണ്ട് കാറ്റിൽ മാടം വീണ് അമ്മയും മകനും തങ്ങളുടെ വെണ്ണീർ പുരയിൽ അഭയം നേടിയതും (ഇരുപതിലേറെ വർഷങ്ങൾക്ക് പിറകിലേക്ക്) കിടക്കാനൊരുങ്ങവേ ഓഫീസർ തുറിച്ചുനോക്കുന്നത് കണ്ടപ്പോൾ പണ്ട് അയാൾ താൻ കുളിക്കുമ്പോൾ കുളപ്പടവിന് പിറകിലെ മൈലാഞ്ചി കാട്ടിലിരുന്ന് ഒളിഞ്ഞു നോക്കിയതുമൊക്കെയായ (ആഖ്യാനം മുപ്പതിലേറെ വർഷങ്ങൾ പിറകിലേക്ക്) സംഭവങ്ങൾ അവൾ അനുസ്മരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഓഫീസർ വിവാഹവാഗ്ദാനം നൽകിയപ്പോൾ തലേ ദിവസം തങ്ങളുടെ കാറിടിച്ച ആടിനെ രാജപ്പൻ നായർ വിലപറഞ്ഞ് വാങ്ങിയ സംഭവം ഓർക്കുന്നു ഇങ്ങനെ മിശ്രഭൂതാഖ്യാനം (mixed analepsis) ആണ് പ്രസ്തുത ആഖ്യാനത്തിൽ നടത്തിയിരിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം. ഇവിടെ ഭൂതകാലാഖ്യാനം (analepsis) രേഖീയഘടനയിൽ അല്ല സംഭവിക്കുന്നത്. അത് വർത്തമാനകാല സംഭവങ്ങളുമായി കൂടിക്കുഴയുന്നു. ഇത് അനുവാചകരിൽ ഉദ്വേഗം ജനിപ്പിക്കാനുതകുന്ന ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രമായി വേണം കരുതാൻ.

കഥാകാലത്തിലെ സംഭവങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യവും (duration) പാഠകാലത്തിൽ അവ ആവിഷ്കരിക്കാനെടുക്കുന്ന ദൈർഘ്യവും തമ്മിൽ വളരെയറെ വ്യത്യാസമുണ്ട്. സാവിത്രി ഓഫീസറെ കാണുവാൻ ഗസ്റ്റ് ഹൗസിലെ അയാളുടെ മുറിയിൽ എത്തിയ സംഭവമാണ് വളരെയേറെ വ്യാപ്തി (stretch) കൂട്ടി ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ വേഗം കുറച്ച പ്രതിപാദനം (deceleration) കേന്ദ്രാശയത്തെ സ്ഫുടീകരിക്കുന്നു. കീഴാളന് അനുവദിക്കപ്പെട്ട സംവരണാനുകൂല്യങ്ങളെ കൈപറ്റി ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസവും ഉദ്യോഗവും കരസ്ഥമാക്കിയ ഒരു ദളിത് ഓഫീസർ വരേണ്യതയുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ നടത്തുന്ന ബദ്ധപ്പാടുകളെയും പുരുഷാധികാര നിലപാടുകളെ പ്രതിരോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സ്ത്രീ പോരാട്ടങ്ങളെയും വിശദമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുവാൻ ഇതിലൂടെ ആഖ്യാതാവിന് സാധ്യമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

> "അമ്മയുടെ ആഗ്രഹം നന്നേ ഫലിച്ചു. അവൻ ഒന്നാമതായി മാത്രം ജയിച്ചു. പഠിത്തം കഴിഞ്ഞു വന്നപ്പോൾ അച്ഛൻ പറഞ്ഞതുതന്നെ സംഭവിച്ചു... നിരീശ്വരവാദിയായി.. കമ്യൂണിസ്റ്റായി... പിന്നെ കുറേ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഉദ്യോഗസ്ഥനായി... പിന്നെ സെലക്ഷൻ കിട്ടി.. മസൂറിക്ക് ട്രെയിനിങ്ങിന് പോയീന്ന് അറിഞ്ഞു."[48]

ഇരുപത്തഞ്ചിലേറെ വർഷങ്ങളെ ഇവിടെ ഏതാനും വാക്യങ്ങളിൽ സംക്ഷേപിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇവയ്ക്കുള്ളിലെ തന്നെ രണ്ട് സംഭവങ്ങളെ പാഠഭാഗത്ത് വിസ്തൃതമാക്കി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്. ഒന്ന് സാവിത്രിയുടെ അമ്മ ഓഫീസറുടെ പഠനകാലത്ത് അയാൾക്ക് പഠിക്കാനുള്ള സഹായമെന്ന നിലയിൽ ഒരു വെള്ളിയുറപ്പിക അയാളുടെ അമ്മയെ ഏൽപ്പിച്ചതാണ്. മറ്റേത് ഓഫീസറുടെ യൗവനാരംഭത്തിൽ അയാൾ സാവിത്രി കുളിക്കുന്നത് കുളപ്പടവിന് പിറകിലെ മയിലാഞ്ചിക്കാടിനുള്ളിൽ പതുങ്ങിയിരുന്ന് ഒളിഞ്ഞു നോക്കിയതാണ്. ഇതിൽ ആദ്യത്തെ സംഭവം ഓഫീസർക്ക് സാവിത്രിയോടും കുടുംബത്തോടുമുള്ള കടപ്പാടിലും അവരോട് ചാത്തന് അവശ്യം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടുന്ന കൃതജ്ഞതയിലും ഊന്നുന്നു. രണ്ടാമത്തെ സംഭവം സാവിത്രിയെന്ന സവർണ്ണസ്ത്രീ അയാളിലെ വളരെ പഴക്കമുള്ള ഒരു ഗൂഢമോഹമായിരുന്നു എന്നതിന് അടിവരയിടുന്നു. ഈ രണ്ട് സംഭവങ്ങളുടെയും ആകെത്തുക എന്ന നിലയിലാണ് പ്രായശ്ചിത്തമെന്ന നിലയിൽ ഓഫീസർ സാവിത്രിക്ക് മുൻപിൽ വയ്ക്കുന്ന വിവാഹവാഗ്ദാനം എന്നു കാണാം.

പ്രസ്തുത കഥയിലെ ഘടികാരകാലം പ്രധാനകഥാപാത്രമായ സാവിത്രിയുടെ മാനസിക കാലത്തിന് ശക്തമായ വെല്ലുവിളിയാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. തന്റെ സുവർണ്ണമായ ഭൂതകാലവും അനുദിനം വിവർണ്ണമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വർത്തമാനകാലവും അവളുടെ കാലഗണനയെ അട്ടിമറിക്കുന്നു.

> 'എല്ലാം ഈ യുഗത്തിൽ തന്നെ നടന്നതാണോ.. അതോ വിസ്മൃതിയുടെ പ്രളയത്തിൽ കുത്തിയൊലിച്ചുപോയ അതീത യുഗത്തിലൊന്നിലോ...'[49]

ഭൂതകാലം, അത് അർഹിക്കുന്നതിലും വിദൂരതയിലേക്ക് തള്ളിനീക്കപ്പെട്ടുപോയ ഒരനുഭവമാണ് നിലവിലെ ഊഷര ജീവിതം തള്ളിനീക്കുന്ന സാവിത്രിയ്ക്കുണ്ടാകുന്നത്. തന്റെയും ഓഫീസറുടെയും ജീവിതാവസ്ഥകൾക്ക് സംഭവിച്ച വൈരുദ്ധ്യപൂർണ്ണമായ മാറ്റം അവളുടെ കാലാനുഭവത്തെ വിഭ്രമാത്മകമാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

4.4.4 പാത്രസൃഷ്ടി

'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ അതീവശ്രദ്ധയോടെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ വിന്യസിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നത്. നമ്പൂതിരി യുവതിയും ക്ലാസ് ഫോർ ജീവനക്കാരിയുമായ 'സാവിത്രി'യും ദളിതനും മേലുദ്യോഗസ്ഥനുമായ 'ചാത്തനു'മാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾ. സാവിത്രി ഓരോ സമയം ആത്മകഥാപാത്രവും ആഖ്യാനകഥാപാത്രവുമാണ്. പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ ബാഹ്യസവിശേഷതകളെക്കുറിച്ച് യാതൊരു വിവരണവും

ഗ്രന്ഥകാരൻ നടത്തുന്നില്ല. സാവിത്രിയുടെ പ്രവൃത്തികളിലൂടെയും ചിന്തകളിലൂടെ യുമാണ് അവളുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ അനുവാചകർക്ക് മുൻപിൽ അനാവൃത മായിത്തീരുന്നത്. നായികാകഥാപാത്രത്തിന്റെ പേര് സാവിത്രിയാണെന്നതിനോ ഓഫീസറുടെ പേര് ചാത്തനാണെന്നതിനോ വ്യക്തത വരുത്തുവാൻ കഥാകൃത്ത് ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. കുമാരനാശാന്റെ 'ദുരവസ്ഥ' എന്ന ഖണ്ഡകാവ്യത്തോട് പാഠാന്തര ബന്ധം (intertextuality) സ്ഥാപിക്കുവാനുള്ള ഒരു ശ്രമം എന്ന നിലയിൽ മാത്ര മാണ് പ്രസ്തുത കാവ്യത്തിലെ നായികാനായകന്മാരുടെ പേരുകൾ ആഖ്യാതാവ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയിൽ മറ്റൊരിടത്തും പേര് കൊണ്ട് പ്രസ്തുത കഥാ പാത്രങ്ങൾ അഭിസംബോധന ചെയ്യപ്പെടുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ബ്രെയിൻ റിച്ചാർഡ്സൺ, അനുകരണപര(mimetic)വും കൃത്രിമാവിഷ്കൃത (synthetic) വും പ്രമേയാധിഷ്ഠിത(thematic)വും ആയ നിലയിലുള്ള കഥാപാത്രവർഗ്ഗീകരണ ത്തിലേക്ക് പാഠാന്തരബന്ധമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെ(intratexture characters)യും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[50] ആദ്യപാഠ(text)ത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ചുറ്റുപാടു കൾക്കും സ്വഭാവസവിശേഷതകൾക്കും സാമൂഹികമായ അവസ്ഥാവിശേഷ ങ്ങൾക്കും കാലാനുസൃതമായി വരുന്ന പരിണാമങ്ങൾ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ടാണ് പാഠാന്തരകഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുക. ഇവിടെ പഴയ സാങ്കല്പിക കഥാപാത്രങ്ങളെ പുതിയ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഗ്രന്ഥകാരൻ ശ്രമിക്കുകയാണെന്ന് പറയാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കുമാരനാശാന്റെ സാവിത്രി യിൽനിന്നും ചാത്തനിൽനിന്നും ഏറെ വ്യത്യസ്തരാണ് ശ്രീരാമന്റെ സാവിത്രി, ചാത്തൻ എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളെങ്കിലും അവരെ പാഠാന്തര കഥാപാത്രങ്ങളായി കരുതാവുന്നതാണ്. ഓഫീസർ ഒരു പ്രകട കഥാപാത്രമാണ്. ആഖ്യാന കഥാപാ ത്രമായ സാവിത്രിയിലൂടെയാണ് അയാളുടെ ബാഹ്യചേഷ്ടകളും പെരുമാറ്റരീതി കളും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഒരു സവർണ്ണകഥാപാത്ര ത്തിന്റെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ തെളിയുന്ന ദളിത് കഥാപാത്രം എന്ന നിലയിലുള്ള എല്ലാ പോരായ്മകളും ഈ പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ കാണാനാവുന്നുണ്ട്.

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കുലമഹിമയിലുള്ള ഗർവ്വ് നഷ്ടപ്പെട്ട നിസ്സഹായയും ദരിദ്ര യുമായ ഒരു സ്ത്രീ കഥാപാത്രമാണ് സാവിത്രി. പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം പ്രതിരോ ധസജ്ജമായ സ്ത്രൈണതയുടെ പ്രതിനിധീകരണമാണ്. അവളുടെ ബാഹ്യരൂപ വർണ്ണനകളൊന്നും കഥയിൽ കടന്നുവരുന്നില്ല. എന്നാൽ സാവിത്രി ആരിലും മോഹമുണർത്തുവാൻ തക്കവിധം ആകാരഭംഗിയുള്ളവളാണ് എന്നൊരു ധ്വനി ആഖ്യാനത്തിൽ ഒളിഞ്ഞു കിടപ്പുണ്ട്. ക്ലാസ് ഫോർ ജീവനക്കാരിയായിരുന്ന സാവിത്രി ഒരു ഫണ്ട് തിരിമറിക്കേസിൽ സസ്പെൻഷനിലാവുന്നതോടെ രോഗ

ത്തിലും ദാരിദ്ര്യത്തിലും വലയുന്ന അവളുടെ കുടുംബത്തിന്റെ അവസ്ഥ കൂടുതൽ പരുങ്ങലിലാകുന്നു. അതവളെ സസ്പെൻഷൻ ഏതുവിധേനയും പിൻവലിച്ചേ മതിയാകൂ എന്ന അവസ്ഥയിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് ഓഫീസറുടെ ഗസ്റ്റ് ഹൗസിൽ ശുപാർശയ്ക്കായി ചെല്ലാമെന്ന് സാവിത്രിക്ക് തീരുമാനിക്കേണ്ടിവരുന്നത്. ഓഫീസറെ കാണാൻ ഗസ്റ്റ്ഹൗസിൽ ചെന്ന സാവിത്രിയോട് സസ്പെൻഷനിലായിട്ട് എത്രയായെന്ന് ഓഫീസർ ചോദിക്കുമ്പോൾ അവൾക്ക് ഒട്ടും ചിന്തിക്കാതെ തന്നെ 'ഒരു വർഷം... ഒമ്പതുമാസം.. ഏഴുദിവസം' എന്ന് കൃത്യമായി മറുപടി നൽകുവാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നതിൽ നിന്ന് ജോലിനഷ്ടം അവൾക്കും കുടുംബത്തിനും ഏല്പിച്ച ആഘാതം വളരെയേറെയാണെന്നത് വ്യക്തമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് മേലുദ്യോഗസ്ഥനായ ചാത്തനെ ശുപാർശക്കായി സമീപിക്കൂ എന്ന് രാജപ്പൻനായർ മുൻപോട്ടു വയ്ക്കുന്ന നിർദ്ദേശത്തെ അവൾക്ക് സ്വീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നത്. ഒരു അന്യപുരുഷന് മുൻപിൽ വിധേയയായി ചെല്ലുക എന്നത് അവളിൽ ഒരു മരവിപ്പ് പടർത്തുന്നുണ്ട്. ഓഫീസറുടെ മുറിയിൽ ചെല്ലുമ്പോഴും മേശയിൽ തലവെച്ച് കരയുമ്പോഴും അതവളിൽ നിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുപോകുന്നില്ല. സവർണ്ണയെങ്കിലും അതീവ നിസ്സഹായയായ ഒരു സ്ത്രീയാണ് അവൾ. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ദളിത്പക്ഷ നിരൂപകർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതുപോലെ സ്വയം വിധേയയാകാൻ പോയ നമ്പൂതിരി യുവതി എന്ന നിലയിൽ സാവിത്രി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ കാണുകയോ അവളുടെ സദാചാരബോധത്തിനുനേരെ ചോദ്യം ഉന്നയിക്കുകയോ ചെയ്യേണ്ട ആവശ്യം ഉദിക്കുന്നില്ല.[51] തിരിച്ചു കിട്ടിയേക്കാവുന്ന ജോലിയ്ക്ക് പകരം തന്റെ ചാരിത്ര്യത്തെയാണ് നൽകേണ്ടുന്നത് എന്ന ബോധ്യം അവളിൽ രൂഢമായുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് ഓഫീസറുടെ മുറിയിലേക്ക് കടക്കുന്നതിനു മുൻപ് 'ഈശ്വരനെ നല്ലപോലെ വിചാരിച്ചോളൂ' എന്ന് രാജപ്പൻനായർ ഓർമ്മിപ്പിക്കുമ്പോൾ 'ഇതിനും വേണോ ഈശ്വരനെ' എന്നവൾ തിരിച്ചു പറയുവാൻ ആഗ്രഹിച്ചുപോകുന്നത്. പക്ഷേ അബോധത്തിൽ തനിക്ക് വിധേയയാകേണ്ടി വരില്ല എന്നൊരു ശുഭാപ്തി വിശ്വാസം അവൾ വെച്ചു പുലർത്തിയിരുന്നു എന്നതിന് ധാരാളം തെളിവുകൾ 'പാഠ' (text) ത്തിൽ നിന്ന് കണ്ടെത്താനാകുന്നുണ്ട്. തങ്ങളുടെ ഇല്ലത്തെ ആശ്രിതയുടെ മകനും തന്റെ കുടുംബത്തിന്റെ സഹായ സൗകര്യങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളവനുമായ ഓഫീസർ തങ്ങളെ നിരുപാധികം സഹായിക്കുവാൻ ബാധ്യസ്ഥനാണ് എന്നൊരു ചിന്ത അവളിൽ പ്രബലമായിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് തന്നെ ഓഫീസർ തിരിച്ചറിഞ്ഞില്ല എന്ന് മനസ്സിലാക്കിയപ്പോൾ അവൾ നിസ്സഹായയായിപ്പോകുന്നത്. എന്നാൽ അവളെ കീഴ്പ്പെടുത്താനായി ഓഫീസർ നടത്തിയ ആദ്യശ്രമത്തെ 'താനാരാണെന്ന്' ഒതുക്കിപ്പറഞ്ഞുകൊണ്ട് തന്നെയാണ് അവൾ ചെറുക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. പഴയ ചാത്തന് വർത്തമാനകാലത്തിൽ കരഗതമായി

രിക്കുന്ന ഐശ്വര്യത്തെ അത്രയും അയാളുടെ ഭൂതകാലത്തിലെ ശോചനീയാവസ്ഥ യോട് ചേർത്തുവയ്ക്കുവാനുള്ള സാവിത്രിയുടെ ത്വരയിൽനിന്നും സവർണ്ണാധി പത്യ ചിന്തകളാൽ സങ്കുചിതമായിരിക്കുന്ന അവളുടെ ആന്തരിക ചേതനയാണ് അനാവൃതമായിത്തീരുന്നത്. താനൊരു കീഴ്ജീവനക്കാരിയും കുറ്റാരോപിതയുമാ ണെന്ന അപകർഷത്തിന് പകരം ഉന്നതകുലജാതയാണെന്ന അഹന്തയാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിൽ പ്രകടമായി നിൽക്കുന്നത്. പഴയ ജന്മിയുടെ മകൾ എന്ന സ്ഥാനം തനിക്കും ഓഫീസർക്കുമിടയിൽ ഒരു അദൃശ്യഭിത്തി തീർക്കു മെന്നും അത് തന്റെ ചാരിത്ര്യത്തെ സംരക്ഷിച്ചു നിർത്തുമെന്നുമുള്ള വിശ്വാസ മാണ് അവളെ സ്ത്രീലമ്പടനായ ഓഫീസറുടെ മുറിയിൽ രാത്രി കഴിച്ചു കൂട്ടുവാൻ ധൈര്യമുള്ളവളാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. എന്നാൽ ആ വിശ്വാസത്തിന് ഭംഗം സംഭവി ക്കുമ്പോഴും അവൾക്ക് സമചിന്തത നഷ്ടപ്പെടുന്നില്ല. തന്റെ ജോലി തിരികെ കിട്ടു ന്നതിനായി നൽകേണ്ടി വന്ന കൈകൂലി എന്ന നിലയിൽ അതിനെ സ്വീകരിക്കാ നുള്ള മനഃശ്ശക്തി പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ അയാൾ വെച്ചു നീട്ടുന്ന വിവാഹവാഗ്ദാനം അവളെ ചൊടിപ്പിക്കുക തന്നെ ചെയ്യുന്നു. കുലമഹിമ യിലുള്ള അഹന്ത എന്നതിലുപരി അവളുടെ സ്ത്രൈണസ്വത്വത്തിന് നേരെയുള്ള വെല്ലുവിളി എന്ന നിലയിലാണ് അവൾക്ക് അത് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. അതോടെ അയാളോട് വിധേയത്വവും ബഹുമാനവും പ്രകടിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നിലകൊണ്ടിരുന്ന സാവിത്രിയിൽ വ്യക്തമായ ഭാവമാറ്റം ഉണ്ടാകുന്നു. അവളുടെ ശിരസ്സും ശബ്ദവും ഉയരുന്നു.

> ''ഈ മുറിയിൽ വെച്ച് നിങ്ങൾ പല സ്ത്രീകളുമായി അടുത്തിട്ടുണ്ട്. എനിക്കറി യാം. എനിക്കറിയാമെന്നും നിങ്ങൾക്ക് അറിയാം. എന്നിട്ടും ഞാനത് അറിഞ്ഞു കൊണ്ട് നിങ്ങളെ സ്വീകരിക്കണമെന്ന് നിങ്ങൾക്ക് പറയാമെങ്കിൽ ഒരിക്കൽ മാത്രം രാജപ്പൻനായരുമായി കഴിഞ്ഞു വന്നാൽ... എന്നെ എന്തുകൊണ്ട് സ്വീകരിച്ചുകൂ ടാ.....''[52]

ഇത് സമൂഹം സ്ത്രീയ്ക്ക് മാത്രം കല്പിച്ച് നൽകിയ ചാരിത്ര്യശുദ്ധിയെന്ന നിബന്ധനയ്ക്ക് എതിരെയുള്ള ഒരു തുറന്ന കലാപമാണ്. ഇവിടെ സാവിത്രി ഏറ്റു മുട്ടുന്നത് വരേണ്യനായി ചമയുന്ന ഒരു കീഴാളനോടല്ല മറിച്ച് സ്ത്രീയെ ഉപഭോഗ വസ്തുവായി കാണുകയും പരിശുദ്ധിയെന്നത് അവൾക്ക് മാത്രം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ട ഒരു അമൂല്യവസ്തുമായി കരുതുകയും ചെയ്യുന്ന പുരുഷാധീശവ്യവസ്ഥയോടാണ്.

ഇവിടെ,

> 'സ്ത്രീക്കുമേൽ പുരുഷൻ നടത്തുന്ന ആധിപത്യസംവിധാനത്തിന്റെ മർമ്മം ചാരിത്രസങ്കല്പമാണ്'.[53]

എന്ന തിരിച്ചറിവ് സിദ്ധിച്ച ഒരു സ്ത്രീകഥാപാത്രമായാണ് സാവിത്രി ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ചാരിത്ര്യമെന്നത് സ്ത്രീക്ക് ബാധകമെങ്കിൽ അത് പുരുഷനും ബാധകം തന്നെ എന്ന നിലപാട് മുൻപോട്ടുവയ്ക്കുന്ന ആഖ്യാനം പ്രസ്തുത സങ്കല്പനത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരത്തെ രൂക്ഷമായി വിമർശിക്കുന്ന സ്ത്രൈണസാന്നിധ്യമായാണ് സാവിത്രിയെന്ന കഥാപാത്രത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. അതായത് സവർണ്ണസ്ത്രീ ദളിത് പുരുഷനു മീതെ നടത്തുന്ന പ്രത്യാക്രമണമെന്ന ദളിത്പക്ഷ വായനക്കൊപ്പം കുടുംബഘടനയെ സംരക്ഷിച്ചുനിർത്തുവാനായി, സ്ത്രീയുടെ മുകളിൽ മാത്രം പ്രയോഗിക്കുന്ന നിയന്ത്രണോപാധി എന്ന നിലയിൽ 'ചാരിത്ര്യസങ്കല്പ'ത്തെ പ്രശ്നീകരിക്കുവാനുള്ള ഒരു ഫെമിനിസ്റ്റ് സമീപനമായും അതിനെ വീക്ഷിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്ന് സാരം.

'ഓഫീസർ' സ്വപ്രയത്നം കൊണ്ട് ഉന്നതോദ്യോഗം കരസ്ഥമാക്കിയ ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. പാതിരാവാവോളം ഇരുന്ന് പഠിച്ച്, ഒന്നാമനായി മാത്രം ജയിച്ചാണ് അയാൾ ഉയർന്ന ഉദ്യോഗം നേടുന്നത് എന്ന് ആഖ്യാതാവ് തന്നെ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ സംവരണം ഇല്ലായിരുന്നുവെങ്കിൽ കഴിവുണ്ടെങ്കിലും അയാൾ പ്രസ്തുത സ്ഥാനത്ത് എത്തിച്ചേരില്ലായിരുന്നു എന്നൊരു ധ്വനി ആഖ്യാനത്തിൽ ലീനമായി കിടപ്പുണ്ട്. പക്ഷേ ഇത് ഓഫീസർ എന്ന പാത്രസൃഷ്ടിയുടെ ലക്ഷ്യത്തെ ശിഥിലമാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ജാതീയമായ ആനുകൂല്യങ്ങൾ കൊണ്ട് മാത്രം പഠിച്ച് ഉദ്യോഗം ലഭിച്ച്, അതേ ജാതിയെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞും വംശീയ മുദ്രകളെ വെടിഞ്ഞും സവർണ്ണനായി ചമയുവാൻ വെമ്പുന്ന ഒരു കീഴാളന്റെ പ്രതിനിധീകരണമാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയിലൂടെ ശ്രീരാമൻ നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചത് എന്ന് കാണാം. എന്നാൽ,

> 'പ്രതിനിധാനം ഒരു പകരം നില്ക്കലല്ല. അത് സ്റ്റീരിയോടൈപ്പിംഗോ വക്രീകരണമോ ആണ്. representation ഒരു തരം re-representation ഉം അതേസമയം misrepresentation ഉം ആണ്'.[54]

എന്ന പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്നിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ അർത്ഥവത്തായിത്തീരുന്നു. കീഴാളവരേണ്യതയെന്ന അപൂർവസാധ്യതയെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുവാനുള്ള കഥാകൃത്തിന്റെ ശ്രമം എല്ലാ നിലയിലും പരാജയപ്പെടുകയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ഇവിടെ 'ഓഫീസർ' എന്ന കഥാപാത്രം ഒരു യഥാർത്ഥ ദളിതനെയോ പൂർണ്ണമായും അപചയം സംഭവിച്ച ദളിത്പ്രതിരൂപത്തെയോ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നില്ല. ജാതീയമായ സംവരണാനുകൂല്യം മാത്രം

പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് ഉയർച്ച നേടുകയും അതേജാതിയെ തള്ളിപ്പറയുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രമായി 'ഓഫീസർ' മാറുന്നില്ല.

കീഴാളനായ ചാത്തന്റെ വിദ്യാഭ്യാസവും ജോലിയും കൂറ്റൻ വസതിയും സമ്പത്തുമൊക്കെ അയാളുടെ തന്നെ കഠിനാധ്വാനത്തിന്റെയും ബുദ്ധികൂർമ്മതയുടെയും ഫലമായി ലഭിച്ചവയാണ്. അതിനെ തങ്ങളുടെ ദയയുടെയും കാരുണ്യത്തിന്റെയും ബാക്കിപത്രമെന്ന നിലയിൽ നോക്കിക്കാണുന്നത് സവർണ്ണയായ നായികയാണ്. ചാത്തനും കുടുംബവും അനുഭവിക്കേണ്ടി വന്ന ദാരിദ്ര്യം, താനുൾപ്പെട്ട ജന്മി സമൂഹത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയായിരുന്നുവെന്ന് അംഗീകരിക്കുവാൻ സാവിത്രി തയ്യാറാവുന്നില്ല.

ഇവിടെ കുമാരനാശാന്റെ 'ദുരവസ്ഥ'യേയും പ്രസ്തുത കഥയേയും താരതമ്യം ചെയ്തുകൊണ്ട് പി.കെ. പോക്കർ അഭിപ്രായപെട്ടിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> 'ചാത്തനെ ഉത്തമജാതിയിൽ ജനിച്ചു വളർന്ന സാവിത്രിയ്ക്ക് അനുയോജ്യമാക്കാൻ ആശാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ അത്തരം ശ്രമങ്ങളെയെല്ലാം വെറും വിഡ്ഢിത്തമാണെന്ന് കണ്ടെത്താനാണ് കഥാകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ചാത്തനെ വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ വ്യക്തിപരമായ നന്മയെ കവി ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചപ്പോൾ ചാത്തന് ഒരിക്കലും ഒരുത്തമപൗരനാകാൻ കഴിയില്ലെന്ന ധ്വനിയാണ് ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നത്.'[55]

ഓഫീസറെ ഉത്തമനെന്നല്ല അധമനാക്കുന്നതിൽപോലും ശ്രീരാമൻ പരാജയപ്പെട്ടു എന്നതാണ് പ്രസ്തുത പാത്രസൃഷ്ടിയുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ തെളിയുന്നത്. ദളിതനായിട്ടും ജാതീയ സംവരണം കൊണ്ട് ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസവും ഉദ്യോഗവും ആർജ്ജിച്ചിട്ടും വരേണ്യതയെ പുൽകുവാൻ വെമ്പുന്ന, തനി ബ്യൂറോക്രാറ്റും വിഷയലമ്പടനുമായ ഒരു ഓഫീസർ എന്ന നിലയിലുള്ള ഒരു കഥാപാത്രാവിഷ്കാരമാണ് പ്രസ്തുത പ്രമേയത്തിന് അനുയോജ്യമെങ്കിലും അത് സാധ്യമായിത്തീരുന്നില്ല എന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. അധഃസ്ഥിതനായി ജനിച്ചുപോയതുകൊണ്ട് അനുഭവിക്കേണ്ടി വന്ന ദുരിതങ്ങളോടുള്ള പ്രതികാരം എന്ന നിലയിലാണ് ഓഫീസർ ഒരു ഉന്നതകുലജാതനെത്തന്നെ തന്റെ ശിപായിയായി നിയമിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം. അതിലൂടെ അയാൾ ജയിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് അയാളിലെ തന്നെ ജാതീയമായ അപകർഷങ്ങളെയാണ്. സാവിത്രി പഴയ ജന്മിപുത്രിയാണെറിയുമ്പോൾ അവളോട് അപമര്യാദയായി പെരുമാറിയതിന് ക്ഷമ ചോദിക്കുകയും നിരുപാധികം അവളെ വീട്ടിലേക്ക് പറഞ്ഞയക്കുവാൻ ഉദ്യമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അത് കൗമാരകാലത്തിൽ തന്റെ മനസ്സിൽ പതിഞ്ഞ അവളോടുള്ള കഠിനമായ ആസക്തി നിലനിൽക്കെ തന്നെയാണ് എന്ന് പിന്നീടുള്ള സംഭവവികാസങ്ങൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. പണ്ട് കുളപ്പടവിലെ മയിലാഞ്ചിക്കാടി

നുള്ളിൽ തെളിഞ്ഞ് കണ്ട ചാത്തന്റെ കണ്ണുകളിലെ ചൂട് വർഷങ്ങൾക്കിപ്പുറവും അതേപോലെ നിലനിൽക്കുന്നതായി സാവിത്രി അനുഭവിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. അഭികാമ്യയായിട്ടും സവർണ്ണയായതുകൊണ്ട് മാത്രം അപ്രാപ്യയായിപ്പോയ സാവിത്രിയെ ആ രാത്രിയിൽ 'അധികാര'ത്തിന്റെ പിൻബലത്തോടെ നേടിയെടുക്കുവാനാണ് ഓഫീസർ ശ്രമിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം. അതിന് ശേഷം 'ആകാരമൊത്തളവിലും ലഭിയാതെ പോയി/തന്വംഗി തന്റെ തുടകൾക്കുപമാനഭാവം' എന്ന ശ്ലോകം (കുമാരസംഭവത്തിലെ പാർവ്വതി വർണ്ണന) കുളിമുറയിൽ നിന്നും അയാളുടെ നാവിലൂടെ പുറത്തേക്ക് പ്രവഹിക്കുമ്പോൾ കൗമാരകാലത്ത് മനസ്സിൽ ആഴത്തിൽ പതിഞ്ഞ ഒരു സ്ത്രീരൂപത്തിന്റെ തേടലായിരുന്നു ഓഫീസറുടെ പരസ്ത്രീഗമനങ്ങളെല്ലാം എന്നൊരു എന്നൊരു ധ്വനികൂടി ആഖ്യാനത്തിൽ കലരുന്നുണ്ട്.

അയാൾ ക്ഷണിക്കുകയോ നിർബന്ധിക്കുകയോ ചെയ്യാതെ രാത്രിയിൽ മുറി പങ്കിടുവാൻ തയ്യാറായ സാവിത്രി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ വിധേയ തന്നെയായിരുന്നു എന്നതും അവൾ അയാളുടെ ഗൂഢമോഹമായിരുന്നു എന്നതും 'അധികാരവും ബലവും ഉപയോഗിച്ച് നിഷ്കരുണം ഒരു സ്ത്രീയെ കീഴ്പ്പെടുത്തുക' എന്ന ദുഷ്പ്രവൃത്തിയുടെ കാഠിന്യത്തെ കുറച്ചു കളയുന്നു. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ അധഃകൃതന് വിദ്യാഭ്യാസവും സമ്പത്തും ലഭിക്കുമ്പോൾ അവനത് തന്റെ വംശത്തിന്റെ ഉദ്ധാരണത്തിനായി വിനിയോഗിക്കാതെ വരേണ്യതയോട് സമരസപ്പെടാനും പ്രസ്തുത തലത്തിലേക്ക് ഉയരുവാനുമാണ് ശ്രമിക്കുന്നതെന്നൊരു സങ്കല്പനത്തിന് മൂർത്തരൂപം നൽകാൻ മാത്രമാണ് ഈ പാത്രസൃഷ്ടിയിലൂടെ ശ്രീരാമൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതെന്ന് കാണാം.

നായർ, ശിപായി ഇളയത്, സാവിത്രിയുടെ മാതാപിതാക്കൾ, ചാത്തന്റെ അമ്മ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽ സവിശേഷമായി ഇടപ്പെട്ട് പാത്രധർമ്മത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സാവിത്രിയെയും ചാത്തനെയും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതും കഥാന്ത്യത്തിലെ നാടകീയമായ ഗതിമാറ്റത്തിന് കാരണീഭൂതനായിത്തീരുന്നതും രാജപ്പൻ നായർ കഥാപാത്രമാണ്. ഓഫീസർക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുന്നതിന്റെ പ്രതിഫല കാംക്ഷയാൽ അക്ഷമയോടെ താഴെ നിന്ന് നോക്കുന്ന രാജപ്പൻ നായരെ സാവിത്രി ഗസ്റ്റ് ഹൗസിന്റെ മുകൾനിലയിലെ മുറിയുടെ ജാലകത്തിലൂടെ കണ്ടപ്പോഴാണ് വിവാഹവാഗ്ദാനം മുൻപോട്ട് വെച്ച് ഉത്തരം കാത്തുനിൽക്കുന്ന ഓഫീസറിന് എന്തു മറുപടിയാണ് നൽകേണ്ടതെന്നതിന് അവൾക്ക് ഉത്തരം ലഭിക്കുന്നത്. ബ്യൂറോക്രസിയുടെ ഏറ്റവും ദുഷിച്ച വശത്തെയാണ് രാജപ്പൻനായരിലൂടെ ആഖ്യാതാവ് തുറന്നുകാണിക്കുന്നത്. ഉന്നതോദ്യോഗസ്ഥന്മാരുടെ സ്തുതി പാഠകരും പെൺകൂട്ടിക്കൊടുപ്പുകാ

രുമായി നടന്ന് തങ്ങളുടെ കാര്യങ്ങൾ സാധിച്ചെടുക്കുന്ന ഇടനിലക്കാരുടെ പ്രതിനിധിയായാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. ദേഹത്തിലാകെ ഭസ്മം വാരിത്തേച്ച് പൂണൂല് പുറത്തിട്ട് നടക്കുന്ന 'ശിപായി ഇളയത്' ജാതീയമായിതന്നെ ആഖ്യാനത്തിൽ അടയാളപ്പെടുന്ന ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. 'വളരെയധികം മേലധികാരികളെ ഒരൊറ്റ ചിരിയിൽ വിഴുങ്ങി പരിചയമുള്ള ശിപായി' സംവരണത്തിലൂടെ ദളിതർ അധികാരത്തിലെത്തപ്പെടുന്ന 'ദുരവസ്ഥ'യെ വിമർശിക്കാനായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

> 'അദ്ദേഹം എഴുന്നേറ്റ് ബെല്ലിൽ വിരലമർത്തി. ശിപായി ഇളയത് വായുവേഗത്തിൽ വന്ന് ആദ്യം അടുത്തു നിന്നു. പിന്നെ രണ്ടടി പുറകോട്ട് മാറി നിന്നു'.[56]

ഇവിടെ 'വായുവേഗത്തിൽ വരിക' എന്ന പ്രയോഗം യജമാന ഭക്തിയുടെ പ്രകടനമാണ്. മേലധികാരിയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു ഭൃത്യനാവാനുള്ള ഇളയതിന്റെ ചാതുര്യമാണ് ഇതിൽ ധ്വനിക്കുന്നത്. 'രണ്ടടി പുറകോട്ട്' എന്നത് കാലവൈപരീത്യത്തിലേക്കുള്ള ഒരു സൂചികയാണ്. ഭൂതകാലത്തിൽ മേലുദ്യോഗസ്ഥന്റെ ജാതിയിലുള്ളവരെയാണ് അയിത്തം കല്പിച്ച് മാറ്റിനിർത്തിയിരുന്നെങ്കിൽ സമീപകാലത്ത് അതിന് കടകവിരുദ്ധമായാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. അധികാരം ജാതീയമായ ഉച്ചനീചത്വങ്ങളെ അട്ടിമറിച്ച് പുതിയ ശ്രേണീബന്ധം സൃഷ്ടിക്കുന്നതാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. അതുപോലെ കീഴാളർ 'അടിയൻ' എന്ന് പ്രയോഗിച്ചതിന് തുല്യമായാണ് ഇളയത് 'ഈ വൃദ്ധൻ' എന്ന് സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. മേലുദ്യോഗസ്ഥന് മുൻപിൽ 'ഞാൻ' എന്ന് പറയാൻ അയാൾ തയ്യാറാകുന്നില്ല. എന്നാൽ ഓഫീസറുടെ അസാന്നിധ്യത്തിൽ കുനിഞ്ഞ ശിരസ്സുയർത്തി നിവർന്ന് നിന്ന് ഇളയത് സാവിത്രിയോട് സംസാരിക്കുന്നതും ഓഫീസറുടെ ജാതീയസ്വത്വത്തെ അധിക്ഷേപിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഉള്ളിൽ കടുത്ത വെറുപ്പും പുച്ഛവും ദമനം ചെയ്തുവെച്ചാണ് ഇളയത് ഓഫീസറുടെ മുൻപിൽ വിധേയന്റെ വേഷം കെട്ടിയാടുന്നത്. യുങ്ങിന്റെ സിദ്ധാന്തപ്രകാരം സാമൂഹികമായൊരു മുഖംമൂടി (social mask or persona) അണിഞ്ഞ് കപടവ്യക്തിത്വം പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ഇളയതെന്ന് ഇതിലൂടെ തെളിയുന്നു. ഇത്തരം മുഖംമൂടികൾ അവരുടെ യഥാർത്ഥ വ്യക്തിത്വത്തെ കടന്നാക്രമിക്കാനിടയുണ്ടെന്നും അവർ സ്വത്വനഷ്ടം സംഭവിച്ചവരായി മാറാനിടയുണ്ടെന്നും ജെയിംസ് ഹിൽമാൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[57] ഇത് ഇളയതിന്റെ കാര്യത്തിൽ ശരിയാണ് എന്ന് കാണാം. നമ്പൂതിരി യുവതിയായ സാവിത്രിയുടെ മുൻപിൽ മുഖം മൂടി അഴിച്ചുവെച്ച് സ്വത്വപ്രകാശനം നടത്തിയ ഇളയത് താഴെ നിന്നും 'ഏമാന്റെ ശബ്ദം' കേട്ട മാത്രയിൽ കാണുവാൻ അയാളില്ലാതിരുന്നിട്ട് കൂടി ശിരസ്സ് കുനിച്ച് നടുവളച്ച്

ആകെ ചുരുണ്ട് ഓടിപ്പോകുന്നു. അത് ഇളയതിന്റെ അഭിനയമല്ല മറിച്ച് സ്വയമറി യാതെ സംഭവിച്ച സ്വത്വ നഷ്ടമാണെന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം

സാവിത്രിയുടെ അച്ഛൻ ജന്മിയുടെ സാമ്പ്രദായിക സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുമ്പോൾ അമ്മ അല്പം കൂടെ പുരോഗമനചിന്തയും അലിവും പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ്. സാമൂഹികമാറ്റത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാനുള്ള കാര്യ ക്ഷമത അവർ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഓഫീസറുടെ അമ്മയും വിഭിന്നയല്ല. മാടം കാറ്റിൽ വീണു പോയി ഇല്ലക്കാരുടെ വെണ്ണീർപുരയിൽ അഭയം തേടിയിട്ടും പാതി രാത്രിയിൽ ഇരുന്ന് പഠിക്കുന്ന മകന് ഉറങ്ങാതെ കാവലിരിക്കുന്ന ആ അമ്മയുടെ പ്രവൃത്തി, താനുൾപ്പെടുന്ന ദളിത് സമൂഹം അടിമത്തത്തിൽ ആണ്ടുകിടക്കുകയാ ണെന്നും അതിൽനിന്നുള്ള മോചനം പുതുതലമുറയുടെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ മാത്രമേ സാധ്യമാവുകയുള്ളൂവെന്നും ഉള്ള തിരിച്ചറിവ് അവർ നേടിക്കഴിഞ്ഞു എന്നാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

4.4.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

കുമാരനാശാന്റെ 'ദുരവസ്ഥ' എന്ന ഖണ്ഡകാവ്യവുമായി പാഠാന്തര ബന്ധം (intertextuality) പുലർത്തുന്നു എന്നതാണ് 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയുടെ പ്രധാന സവിശേഷത. കഥാശീർഷകം തന്നെ പ്രസ്തുത സൂചന തരുന്നു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഒരു സാഹിത്യസൃഷ്ടി ഇതര സാഹിത്യകൃതിക ളുമായോ കലാരൂപങ്ങളുമായോ ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ പുലർത്തുന്ന ബന്ധ ത്തെയാണ് പാഠാന്തരത എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഇവിടെ കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ പേരും ജാതീയാവസ്ഥയും മാത്രമാണ് ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഒരു നമ്പൂതിരി യുവതി ഒരു ദളിതന്റെ അരികിലേക്ക് സഹായമഭ്യർത്ഥിച്ചു ചെല്ലുന്നു എന്ന രീതിയിൽ മാത്രമേ രണ്ടു കൃതികളും തമ്മിൽ ബന്ധം പുലർത്തുന്നുള്ളൂ. ആഖ്യാതാവ് താൻപറയുന്ന കഥയെ ആശാന്റെ ദുരവസ്ഥാകാവ്യത്തോട് നിർബ ന്ധബുദ്ധിയോടെ ഘടിപ്പിക്കുകയാണെന്ന് കാണാം.

> ''അവൾക്ക് അടക്കാൻ വയ്യാത്ത ചിരി വന്നു.... കനക്കുന്ന് കൊട്ടാരത്തിൽ... സാവി ത്രിയും ചാത്തനും....''[58]

കഥയുടെ അന്ത്യത്തിലേക്ക് അടുക്കുമ്പോഴുള്ള പ്രസ്തുത വാക്യം വരെ കഥയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേര് ആഖ്യാതാവ് വ്യക്തമാക്കുവാൻ ശ്രമി ച്ചിട്ടില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതുവരെ 'അവൾ', 'അദ്ദേഹം' എന്നിങ്ങനെ പ്രഥ മപുരുഷഏകവചനത്തിലും, പൂജകവചനത്തിലുമാണ് അവർ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടി ട്ടുള്ളത്. നായകൻ, നായിക, ഇടനിലക്കാരൻ, ശിപായി എന്നീ നാലു കഥാപാത്ര

ങ്ങൾ സംഭാഷണത്തിൽ ഏർപ്പെടുമ്പോൾ ഇടനിലക്കാരന്റെയും ശിപായിയുടെയും പേരെടുത്ത് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും നായകനെ ചാത്തൻ എന്നോ നായികയെ സാവിത്രി എന്നോ ആരും അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നില്ല എന്നത് എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്.

'അവൾ ഓർത്തൂ..... തന്റെ ചുറ്റും നടക്കുന്ന തീപ്പെട്ടിക്കൊള്ളയിൽ നിന്ന് രക്ഷപ്പെടാൻ... ഇന്നത്തെ സാവിത്രിയും നായകന്റെ കുടിലിലേക്ക് അഭയം തേടി ഓടിക്കയറുന്നു. അണക്കെട്ടിലെ റെസ്റ്റ് ഹൗസിലേക്ക്....'[59]

ഇവിടെ ആഖ്യാനകഥാപാത്രമായ സാവിത്രിയുടെ ചിന്തകളിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ 'കാലവൈപരീത്യം' എന്ന ആഖ്യാന തന്ത്രത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ പ്രസ്തുത കാവ്യേതിവൃത്തത്തിലേക്ക് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തന്നെ ചേർത്തുവയ്ക്കുകയാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ ചെയ്തിരിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം. ഇവിടെ കുമാരനാശാന്റെ കാവ്യത്തിലെ 'ദുരവസ്ഥ'യും ശ്രീരാമന്റെ കഥയിലെ 'ദുരവസ്ഥ'യും എന്താണെന്ന് പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

'ദുരവസ്ഥ'യുടെ ആമുഖത്തിൽ കുമാരനാശാൻ പറയുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.

'തെക്കേ മലയോര ജില്ലയിൽ 1097 ചിങ്ങത്തിൽ ആരംഭിച്ച മാപ്പിള ലഹള കേരള ചരിത്രത്തിൽ രക്തരൂക്ഷിതമായ ഒരു അദ്ധ്യായത്തെ രചിച്ചിരിക്കുകയാണല്ലോ. ഈ മഹാവിപത്തിന്റെയും ഇത് പഠിപ്പിച്ച പാഠങ്ങളിൽ ചിലതിന്റെയും ഓർമ്മയെ സമൂഹത്തിന്റെ പുനഃസംഘടനയ്ക്ക് പ്രേരകമാകത്തക്കവണ്ണം നിലനിർത്തണമെന്നുള്ളതാണ് 'ദുരവസ്ഥ' എന്ന പേരിൽ അടിയിൽ കാണുന്ന പാട്ടിന്റെ വിനീതമായ ഉദ്ദേശ്യം'.[60]

ഇതിൽ നിന്നും മാപ്പിള ലഹളയ്ക്ക് കാരണമായ സംഭവങ്ങളെയും കലാപാനുബന്ധമായി നടന്ന അക്രമ പരമ്പരകളെയും ഒന്നുചേർത്താണ് ആശാൻ തന്റെ കാവ്യത്തിലെ 'ദുരവസ്ഥ'യെ വ്യവഹരിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. നമ്പൂതിരിപ്പെൺകുട്ടിയായ സാവിത്രി മലബാർ കലാപകാലത്ത് നടന്ന ആക്രമണത്തിൽ നിന്ന് പ്രാണരക്ഷാർത്ഥം ചാത്തനെന്ന പുലയന്റെ കുടിലിൽ അഭയം പ്രാപിക്കുകയും ഇടുങ്ങിയ ജാതീയ ചിന്ത പുലർത്തുന്ന തന്റെ സമുദായത്തിലേക്ക് അയിത്തമാക്കപ്പെട്ട അവൾക്ക് ഒരു തിരിച്ചുപോക്ക് സാധ്യമല്ലെന്നതിനാലും ചാത്തന്റെ നന്മയിലും സ്നേഹത്തിലും ആകൃഷ്ടയായതിനാലും സാവിത്രി അവനെ പരിണയിക്കുന്നതുമാണ് കവിതയുടെ ഇതിവൃത്തം.

എന്നാൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥയിലെ 'ദുരവസ്ഥ' എന്തെന്ന് കണ്ടെത്തുക വളരെ ബുദ്ധിമുട്ടാണ്. ഉന്നതകുലജാതയായ നായിക ഫണ്ട് തിരിമറികേസിൽ അകപ്പെട്ട

തിനെയാണോ അതോ സവർണ്ണസ്ത്രീയായ സാവിത്രി ദളിതനായ ഒരു ഉന്നതോദ്യോഗസ്ഥന്റെ സഹായമഭ്യർത്ഥിച്ച് അയാളുടെ റെസ്റ്റ് ഹൗസിൽ എത്തിപ്പെടേണ്ടി വന്നതിനെയാണോ 'ദുരവസ്ഥ'യായി വ്യാഖ്യാനിക്കേണ്ടത് എന്ന കാര്യത്തിൽ വ്യക്തത നൽകുവാൻ ആഖ്യാനത്തിന് കഴിയുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടാണ്, ജാതിയിൽ ഉന്നതരായവർ ജോലിയിൽ താണസ്ഥാനവും ജാതിയിൽ താണസ്ഥാനത്തുണ്ടായിരുന്നവർ ജോലിയിൽ ഉയർന്ന സ്ഥാനവും നേടിയതാണ് ഇന്നത്തെ സാമൂഹികമായ വലിയ വിപത്തെന്ന താക്കീതാണ് കഥ വായനക്കാർക്ക് നൽകുന്നത് എന്ന തരത്തിലുള്ള വായനകൾ ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്.[61]

ഇത്തരത്തിൽ എതിർവായനകൾക്കുള്ള സാധ്യതകൾ തുറന്നിട്ടുകൊണ്ടാണ് പ്രസ്തുത കഥയ്ക്ക് ദുരവസ്ഥയുമായുള്ള പാഠാന്തരബന്ധം സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത് എന്നു കാണാം. സാവിത്രിയുടെ മേൽ ആരോപിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന കുറ്റം വ്യാജമാണെന്നും അവൾ നിരപരാധിയാണെന്നുമുള്ള സൂചന കഥാഗാത്രത്തിലുണ്ട്.

> 'മിസ്സപ്രോപ്രിയേഷൻ ഇനിയും തെളിയിച്ചിട്ടില്ലല്ലോ. തെളിയിക്കാൻ മുതിർന്നിട്ടുണ്ടോ?'[62]

ജോലിയിൽ കൃത്രിമം കാണിച്ചതിനാണ് സാവിത്രിയ്ക്ക് സസ്പെൻഷൻ ലഭിച്ചതെന്ന ഉറപ്പോടെ സംസാരിച്ച ഓഫീസറോട് രോഷം പൂണ്ട് സാവിത്രി ചോദിക്കുന്നതാണിത്. ഒരു സ്ത്രീ എന്ന നിലയോ 'സവർണ്ണ' എന്ന നിലയിലോ അവളെ മനഃപൂർവ്വം ദ്രോഹിക്കാനായി ശത്രുക്കൾ ചെയ്ത കുത്സിത പ്രവൃത്തിയുടെ ഭാഗമായാണ് അവൾ കുറ്റാരോപിതയായത് എന്നൊരു ധ്വനി അവളുടെ വാക്കുകളിലുണ്ട്. അതിലൂടെ സ്ത്രൈണതയുടെ നേരെ ഉയരുന്ന ഇത്തരം വെല്ലുവിളികളെയാണ് അവൾ തന്റെ ചുറ്റും നടിക്കുന്ന 'തീവെട്ടിക്കൊള്ള'യെന്ന നിലയിൽ വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്നൊരു നിഗമനത്തിൽ എത്തിച്ചേരാവുന്നതാണ്. ഇതിനെ സാധൂകരിക്കുന്ന നിലയിലാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

ആശാന്റെ ചാത്തൻ നന്മയുള്ളവനും സ്ത്രീയെ ആദരിക്കാനും അവളുടെ മാനത്തെ സംരക്ഷിക്കാനും ശ്രദ്ധയുള്ളവനുമാണെങ്കിൽ ഓഫീസർ വിദ്യയും ഉന്നതോദ്യോഗവും ആർജ്ജിച്ചിട്ടും സ്വാർത്ഥനും പെണ്ണുടലിനെ കേവലം ഉപഭോഗ വസ്തുവായി കരുതുന്നുവനും ആണ്. കാവ്യത്തിലെ സാവിത്രി സ്വമേധയാ ചാത്തനിൽ അനുരക്തയാവുകയും അവന്റെ ഭാര്യയായിത്തീരുവാൻ കൊതിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ കഥയിലെ നായികയ്ക്ക് ചാത്തനോട് അറപ്പും വെറുപ്പും മാത്രമാണു

ണ്ടാകുന്നത്. തന്റെ സമ്മതമില്ലാതെ മാനം കവർന്നെടുത്ത ഓഫീസറുടെ വിവാഹ വാഗ്ദാനത്തെ അയാളെത്തന്നെ ആക്രമിക്കാനുള്ള ഒരായുധമായി അവൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. പുരുഷനും അധികാരവും ഒന്നുചേരുന്നതാണ് സ്ത്രീ ഇന്ന് നേരിടുന്ന 'ദുരവസ്ഥ' എന്നും തന്റേടത്തോടെ അവൾ അതിനെ പ്രതിരോധിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും പ്രസ്തുത കഥ ഉദ്ഘോഷിക്കുന്നു. എന്നാൽ പ്രധാന കഥാപാത്രമായ സാവിത്രിയുടെ സവർണ്ണാധിഷ്ഠിത നിലപാടും കീഴാള വിരുദ്ധമായ ആഖ്യാനസ്വരവും ആഖ്യാനത്തെ തികച്ചും പ്രതിലോമകരമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. കേരളത്തിന്റെ നവോത്ഥാന ശ്രമങ്ങളത്രയും വിഫലമായെന്നൊരു ഋണാത്മക സന്ദേശത്തെ (അധഃസ്ഥിത വിഭാഗക്കാർ വിദ്യ ആർജ്ജിച്ച് സാമൂഹികമായി ഉന്നതി പ്രാപിച്ചപ്പോൾ വരേണ്യവിഭാഗത്തെ അനുകരിക്കുന്നവരായാണ് മാറിയത് എന്ന തരത്തിൽ) അബോധാത്മകമായാണെങ്കിലും സ്ഥാപിച്ചു വയ്ക്കുക വഴി സാമൂഹിക വിപ്ലവത്തിന് ആഹ്വാനം ചെയ്ത ദുരവസ്ഥാകാവ്യത്തിന്റെ പാഠാന്തര സൃഷ്ടിയെന്ന നിലയിൽ പ്രസ്തുത കഥ തികച്ചും അപഹാസ്യമായിത്തീരുകയാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ കാലവൈപരീത്യം, ഓർമ്മ എന്നീ സങ്കേതങ്ങളെ മാത്രം ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നെങ്കിൽ ആകർഷമായിത്തീരുമായിരുന്ന ആഖ്യാനം പാഠാന്തരതയെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രമായി സ്വീകരിക്കുക വഴി ചോതാഹാരിത നഷ്ടപ്പെട്ട ഒരു കഥയായി മാറുകയാണുണ്ടായത് എന്ന് കാണാം.

4.4.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

പ്രായേണ ആലങ്കാരികവും വാചാലവുമായ ഭാഷയാണ് 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയിൽ ശ്രീരാമൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇത് കഥയുടെ അയഞ്ഞ ഘടനയ്ക്ക് കാരണമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് കാണാം. എങ്കിലും ചിലയിടങ്ങളിൽ ഉചിതപദങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്ത് വിന്യസിച്ച് രൂപപ്പെടുത്തുന്ന വാക്യങ്ങളെകൊണ്ട് ഭാഷാശില്പത്തിന് ചൈതന്യം പകരുവാൻ ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാ:

> 'ശരീരത്തിലേക്ക് കയറിയ വാക്കുകൾ അവിടെ ഘനീഭവിച്ചു നിന്നു... ക്രമേണ അതൊരു മരവിപ്പ് മാത്രമായി... ഇന്ന് ആ മരവിച്ച ശരീരവുമായി ഒരു മുറിയുടെ വാതിൽക്കൽ നിൽക്കുന്നു....'[63]

ക്ലാസ് ഫോർ ജീവനക്കാരിയായ സാവിത്രിയുടെ സസ്പെൻഷൻ പിൻവലിപ്പിക്കുവാനായി മേലുദ്യോഗസ്ഥനെ ചെന്നു കാണണമെന്ന് രാജപ്പൻനായരാണ് അവളെ ഉപദേശിക്കുന്നത്. സ്ത്രീകൾ കാര്യസാധ്യത്തിനായി മേലുദ്യോഗസ്ഥനെ കാണുക എന്നതിന് അർത്ഥം കൈകൂലിയായി അവരുടെ ഉടലിനെ അയാൾക്ക് അനുഭവിക്കുവാൻ നൽകുക എന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് രാജപ്പൻനായരുടെ

വാക്കുകൾ അവളുടെ ശരീരത്തിലേക്ക് കയറി ഘനീഭവിക്കുന്നത്. അത് കന്യക യായ സാവിത്രിയുടെ ഉടലിൽ മരവിപ്പ് പടർത്തുന്നു. ആ മരവിപ്പോടെ മാത്രമേ അവൾക്ക് ഓഫീസറുടെ കിടപ്പറയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുവാനാകുകയുള്ളൂ എന്ന് മുകളിൽ ചേർത്ത വാക്യങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

തന്റെ ചിന്തകളെ മായ്ച്ചു കളഞ്ഞുകൊണ്ട് കാലൊച്ച അടുത്തു വരുന്നു.[64]

മലമുകളിലെ മുളംകാട്ടിൽ നിന്ന് ഇരുട്ട് അണക്കെട്ടിലേക്ക് ഇറങ്ങിവരുന്നു.[65]

കണ്ണുകൾക്ക് തീപന്തത്തിന്റെ ചൂടുണ്ടായിരുന്നു.[66]

എന്നിങ്ങനെ പുരഃക്ഷേപണം ചെയ്ത ധാരാളം വാക്യങ്ങൾ കഥയിൽ ഉട നീളം കണ്ടെത്താനാകും. അവ കഥയുടെ ഭാവശില്പത്തിന് സവിശേഷമായൊരു ചാരുതയെ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. താൻ കടന്നു പിടിച്ചത് പഴയ ജന്മിപുത്രിയെ ആണെന്നറിഞ്ഞ് ഓഫീസർ പരിഭ്രമിക്കുന്ന നിമിഷത്തെ ശ്രീരാമൻ രേഖപ്പെടുത്തി യിരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.

'തനിയ്ക്കധികാരമില്ലാത്ത ഏതോ കോൺഫിഡൻഷ്യൻ കവർ പൊട്ടിച്ച ഉദ്യോഗ സ്ഥന്റെ വെപ്രാളം'.[67]

പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങൾ രണ്ടുപേരും ഉദ്യോഗസ്ഥരും അവർ സംസാരി ക്കുന്ന വിഷയം ഉദ്യോഗസംബന്ധിയുമാണെന്നതിനാൽ പ്രസ്തുത വാക്യം കഥ യുടെ ഭാവാന്തരീക്ഷത്തെ അത്യന്തം ഉചിതമായി വായനക്കാരിലേക്ക് സംക്രമിപ്പി ക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണെന്ന് കാണാം. ഇത്തരത്തിലുള്ള സാദൃശ്യാത്മക കല്പന കൾ മാത്രമല്ല പ്രസ്തുത കഥയുടെ ആഖ്യാനഭാഷയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രമായ സാവിത്രിയുടെ സ്മരണകളിലൂടെ നടക്കുന്ന ഓഫീസറു ടെയും അവളുടെയും ഭൂതാഖ്യാന (analepsis) നിർവ്വഹണത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരി ക്കുന്ന 'ഡിസോൾവ്' പോലെയുള്ള സിനിമാ സങ്കേതങ്ങൾ ഭാഷയിലൂടെ പ്രയോഗ വത്കരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നത് അത്യന്തം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഭൂതകാല സംഭവങ്ങളെ പാഠകാലത്തിലേക്ക് സാദൃശ്യാത്മകമായി മാത്രം ചേർത്തുവയ്ക്കുകയല്ല എന്നു സാരം. ഉദാ:

'മേശപ്പുറത്തെ സ്റ്റീൽ വിളക്കിന്റെ നാളം ഫോട്ടോയിൽ ചാഞ്ചാടി. നോക്കു ന്തോറും തിരിനാളം അകന്നകന്ന് പോകുന്നു.. വികൃതമായ നിഴലുകൾ വിരിച്ച മനപ്പറമ്പ്.........'[68]

ശ്രദ്ധേയമായ ഒട്ടേറെ ബിംബകല്പനകളും കഥയിൽ കാണാവുന്നുണ്ട്. അതിൽ സുപ്രധാനമായ ഒന്നാണ് 'ഞവഞ്ഞിത്തോട്' എന്ന ദൃശ്യബിംബം. അത് ഒരുകാലത്ത് അവർണ്ണരുടെ ഭക്ഷണത്തിൽ 'ഞവഞ്ഞി' എന്ന ജലജീവിയും ഉൾപ്പെ

ട്ടിരുന്നു എന്ന് ഓർമ്മപ്പെടുത്തുകയും 'മാട'ത്തിന് അനുയോജ്യമായ അന്തരീക്ഷ സൃഷ്ടിയൊരുക്കാൻ സഹായകരമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതോടൊപ്പം സവർണ്ണർക്ക് അവർണ്ണ ജനവിഭാഗത്തോടുള്ള അറപ്പും അവജ്ഞയും പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ദൃശ്യബിംബമായും മാറുന്നു. ശ്രീരാമൻ തന്റെ മറ്റുകഥകളിൽ ജുഗുപ്സയേയും അറപ്പിനേയും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന ഒന്നായി 'ഞവഞ്ഞി' യെ അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട് എന്നു കാണാം. ഇത് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രത്യക്ഷത്തിലെ നിക്ഷ്പക്ഷനിലപാടിന്റെ അന്തഃസാരശൂന്യതയെ അനുവാചകർക്കു മുമ്പിൽ അനാവൃതമാക്കിത്തീർക്കുന്നുണ്ട്.

ആഖ്യാനഭാഷണവും ആത്മഗതവും സംഭാഷണവും സമന്വിതമാകുന്ന പരിവർത്തിതഭാഷണ (transposed speech) മാണ് കഥയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്മരണയിലൂടെ പുനരാവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കും യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കാൻ ഉതകും വിധം ജാതി, മതം, പ്രായം, ദേശം, തൊഴിൽ എന്നിവയ്ക്ക് അനുസൃതമായാണ് പാത്രസംഭാഷണത്തെ രൂപകല്പന ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. സാവിത്രിയുടെ അച്ഛനും ജന്മിയുമായ കുഞ്ചുനമ്പൂതിരിയും ഭാര്യയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം പാഠത്തിൽ ഇങ്ങനെയാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

> ''ഇവറ്റകളൊക്കെ പഠിക്കാൻ നടന്നാൽ വളപ്പ് പണിയ്ക്ക് ആളെ കിട്ട്വോ. ഇനി പഠിച്ചു വന്നാലത്തെ കഥയോ.. അമ്പലം പൊളിച്ച് അടുപ്പിലിടണം. ജന്മികളൊക്കെ നന്നങ്ങാടിക്ക് വെക്കണം.. മീറ്റിംഗായി...''
>
> ''നൊമ്മള് പഠിക്കണ്ടാന്ന് പറഞ്ഞാല് അവര് കേൾക്ക്വോ.. അതിലും ഭേദന്താ..കഴീണ സഹായം ചെയ്യാ...കുട്ടി വരൂ....''[69]

സാവിത്രി, ഓഫീസർ തുടങ്ങിയവർ ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ചവരും ഉദ്യോഗസ്ഥരുമായതുകൊണ്ട് ജാതിദേശ ഭേദമന്യേ തൊഴിൽപരവും അല്ലാത്തതുമായ ആംഗലേയ പദങ്ങൾ ധാരാളമായി കടന്ന് വരികയും വാമൊഴി ഏറെക്കുറെ മാനകഭാഷയോട് താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

> ''സ്മൃതിഘാട്ടിന്റെ ആർക്കിടെക്ട്, ഡോ. മൽഹോത്ര ഡിസൈൻ ചെയ്ത വീടാണ്... ഫർണിഷിങ് സ്റ്റാറ്റസിനൊത്ത് ചെയ്തില്ല എന്നു പറയുന്നു....'' (ഓഫീസറുടെ വാക്കുകൾ).[70]
>
> 'മിസ്സപ്രോപ്രിയേഷൻ ഇനിയും തെളിയിച്ചിട്ടില്ലല്ലോ. തെളിയിക്കാൻ മുതിർന്നിട്ടുണ്ടോ?'' (സാവിത്രിയുടെ വാക്കുകൾ).[71]

കാലങ്ങളായി ഉദ്യോഗസ്ഥവൃന്ദത്തോട് പുലർത്തുന്ന സഹവാസം കാരണം രാജപ്പൻനായരുടെയും ശിപായി ഇളയതിന്റെയും ഭാഷണവും ഇതിനോട് സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്ന തരത്തിലാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത് എന്നു കാണാം.

ശ്രീരാമന്റെ ഇതരകഥകളിലേതു പോലെ ലഘുവാക്യങ്ങൾ കൊണ്ട് കഥയുടെ ഭാവാന്തരീക്ഷത്തെ ത്വരിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനഭാഷണം 'ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ' എന്ന കഥയിലും ശ്രദ്ധേയമായി സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സവർണ്ണയായ സാവിത്രിയിൽ നിന്ന് ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസവും ഉദ്യോഗസ്ഥപദവിയും കൊണ്ട് അധികാരം തിരിച്ചു പിടിച്ച പഴയ ചാത്തൻ നിരവധി സ്ത്രീകളുമായി അഭിരമിച്ച മുറിയിൽ വെച്ച് തന്നെ അവൾക്ക് വിവാഹവാഗ്ദാനം നൽകുന്നതായിട്ടുള്ള സന്ദർഭത്തിന്റെ ആഖ്യാനം ഇതിന് ഉത്തമഉദാഹരണമാണ്.

> ''അവളുടെ ശബ്ദം ഉയർന്നു... അവൾ ശിരസ്സുയർത്തി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കറുത്ത മുഖം പിന്നെയും കറക്കുന്നതവൾ കൗതുകത്തോടെ നോക്കി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രൗഢിയെ ചുറ്റി നിന്ന പ്രഭാവലയത്തിലെവിടെയോ ഭൂതകാലത്തിന്റെ ശീതക്കാറ്റ് അടിച്ചു. പ്രഭാവലയം ഉലഞ്ഞു.... കോടി, വികൃതമായി....''[72]

കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിലയ്ക്ക് പൊടുന്നനെ സംഭവിച്ച അവസ്ഥാവ്യതിയാനത്തെയും അവരിൽ ഉണ്ടായ ഭാവമാറ്റത്തെയും സൂക്ഷ്മമായി അടയാളപ്പെടുത്തുവാൻ ക്രിയാപദങ്ങളുടെ ആധിക്യമുള്ള പ്രസ്തുത ലഘുവാക്യങ്ങളിലൂടെ ആഖ്യാതാവിന് നിഷ്പ്രയാസം സാധിച്ചിരിക്കുന്നു. 'അദ്ദേഹത്തിന്റെ കറുത്തമുഖം പിന്നെയും കറുക്കുന്നതവൾ കൗതുകത്തോടെ നോക്കി' എന്ന പ്രയോഗം സാവിത്രിയിലെ സവർണ്ണമനോഭാവത്തെ അനാവൃതമാക്കുന്നു. കൂട്ടത്തിൽ സവർണ്ണ പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഉല്പാദിപ്പിച്ചു വെച്ചിരിക്കുന്ന സൗന്ദര്യസങ്കല്പങ്ങളെ അബോധത്തിൽ സ്വാംശീകരിച്ച ഗ്രന്ഥകാരന്റെ നിശ്ശബ്ദ സാന്നിധ്യവും ഓഫീസറുടെ വംശീയമുദ്രകളെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുവാൻ വേണ്ടി മാത്രം വിന്യസിച്ചു വെച്ചിരിക്കുന്ന പ്രസ്തുത വാക്യത്തിൽ നിന്ന് വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. അവൾ തന്റെ സവർണ്ണസ്വത്വം തിരിച്ചുപിടിക്കുമ്പോൾ അയാളിലെ അപകർഷബോധം പുറത്തു ചാടുന്നു. ഉലയുക, കോടുക, വികൃതമാവുക എന്നീ ക്രിയകളെ അടുത്തടുത്ത് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതിലൂടെ സാവിത്രിയുടെ ഇല്ലത്തെ ആശ്രിതനും അവർണ്ണനുമായ ചാത്തനിലേക്കുള്ള ഓഫീസറുടെ പശ്ചാത്ഗമനവും അത്യന്തം സ്വാഭാവികമായി അനുഭവപ്പെടുന്നു. വർഷങ്ങളായുള്ള കഠിനാദ്ധ്വാനത്തിലൂടെ അയാൾ നേടിയെടുത്ത സ്ഥാനമാനങ്ങളും പുറമോടികളും ഭൂതകാലത്തിന്റെ കാറ്റടിച്ചാൽ ഇല്ലാതാവുന്നതേ ഉള്ളൂവെന്നും ചാത്തനെന്നും ചാത്തൻ തന്നെയായിരിക്കുമെന്നുമുള്ള ഒരു ധ്വനി ആഖ്യാ

നത്തിൽ കലരുന്നു. ഇവിടെ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പക്ഷാപാതം വെളിപ്പെടുന്നതായി കാണാം.

4.5. മേലേ താമസിക്കുന്നവർ

അത്യന്തം പ്രസക്തമായൊരു സമകാലികപ്രശ്നത്തെ പ്രമേയമായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്ന കഥയാണ്, മേലേ താമസിക്കുന്നവർ. ഒരു കഥ എത്രത്തോളം സരളമായി പറയാമെന്നതിന്റെ ഉത്തമ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് പ്രസ്തുത കഥ എന്നു കാണാം. ആഖ്യാനത്തെ സവിശേഷമാക്കിത്തീർക്കുവാൻ കൃത്രിമ സങ്കേതങ്ങളുടെ ആവശ്യമില്ല എന്ന് ഈ കഥയിലൂടെ സി.വി. ശ്രീരാമൻ തെളിയിച്ചിരിക്കുന്നു. യാതൊരു വിധത്തിലുള്ള ആലങ്കാരിക പ്രയോഗങ്ങളുമില്ലാതെ നേരെ കഥയിലേക്ക് കടക്കുകയും അസാമാന്യമായ ഒതുക്കത്തോടെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ള ഒരു 'കഥ' പറയുകയും ചെയ്യുവാനാണ് കഥാകൃത്ത് ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്.

4.5.1 ഇതിവൃത്തം

ഒരമ്മ മകളോടും മരുമകളോടുമൊപ്പം അവരുടെ വീട്ടിൽ താമസിക്കുകയാണ്. ദരിദ്രയായ അമ്മയും ഭർത്താവ് മരണപ്പെട്ട മകളും കുട്ടികളും താഴത്തെ നിലയിലും സമ്പന്നയും പരിഷ്കാരിയുമായ മരുമകളും കുട്ടികളും മുകൾനിലയിലുമാണ് താമസം. ഗൾഫിൽ ജോലിചെയ്യുന്ന മകന്റെ (ഇന്ദ്രൻ) മക്കൾ ഉയർന്ന ഇംഗ്ലീഷ് മീഡിയം സ്കൂളിൽ പഠിക്കുമ്പോൾ മകളുടെ മക്കൾ കുട്ടികളില്ലാതെ പൂട്ടുവാൻ നിൽക്കുന്ന സർക്കാർ വിദ്യാലയത്തിലാണ് പഠിക്കുന്നത്. മരുമകളുടെ കുത്തുവാക്കുകൾകേട്ട് അമ്മയും നാത്തൂന്റെ പൊങ്ങച്ചം കേട്ട് മകളും കരയുക പതിവാണ്. സമ്പന്നയായ മരുമകൾ (ലേഖ) മിക്കപ്പോഴും മുകൾനിലയിലായിരിക്കും ഉണ്ടാകുക. ടേപ്പ്റിക്കാഡറിൽ പാട്ടുകേൾക്കുകയും രാത്രി അവിടെത്തന്നെ പലതും പാചകം ചെയ്തു കഴിക്കുകയും ചെയ്യും. ഉച്ചഭക്ഷണത്തിനും ഫോൺകോൾ സ്വീകരിക്കുവാനും മാത്രമേ പകൽ താഴോട്ടിറങ്ങിവരാറുള്ളൂ. എന്നാൽ ഗൾഫിൽ യുദ്ധം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെട്ടതോടെ അവൾ വൈകീട്ട് ടെലിവിഷനിൽ വാർത്ത കേൾക്കുവാനും താഴേക്ക് ഇറങ്ങി വരുവാൻ തുടങ്ങി. ഒരു ദിവസം വാർത്താവായനക്കാരിയുടെ സാരിയെ ചൊല്ലി മൂവരും തമ്മിൽ വാക്തർക്കം നടക്കുകയും ലേഖ ചൊടിച്ച് ടി.വി. ഓഫ് ചെയ്ത് മുകളിലേക്ക് പോകുകയും ചെയ്യുന്നു. തനിക്ക് ഫോൺ കോളുണ്ടെന്നറിഞ്ഞിട്ടും ഭർത്താവിന്റെ അമ്മ പലതവണ വന്നുവിളിച്ചിട്ടും അവൾ പുറത്തേക്കിറങ്ങിവരുവാൻ കൂട്ടാക്കാതിരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ഫോൺ ചെയ്തയാളിൽനിന്ന് മകൻ ജോലിചെയ്യുന്ന സ്ഥാപനത്തിൽ വൻപൊട്ടിത്തെറിയു

ണ്ടായി ഗുരുതരമായി പരിക്കേറ്റുവെന്ന ഫോൺ സന്ദേശം അമ്മയ്ക്ക് ശ്രവിക്കേണ്ടി വരുന്നു. അവരുടെ കരച്ചിൽ കേട്ട് ഓടിയെത്തിയ മകൾ നാത്തൂന് അതല്ല അതില പ്പുറം വരണമെന്ന് തിരിച്ചടിക്കുമ്പോൾ വാത്സല്യമയിയായ ആ അമ്മ അവളുടെ വായ പൊത്തിപ്പിടിക്കുകയും പൊട്ടിക്കരയുകയും ചെയ്യുന്നു.

4.5.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

പ്രഥമപുരുഷ വീക്ഷണകോണിൽ സർവ്വജ്ഞ വീക്ഷണസ്ഥാനത്ത് (omniscient point of view) നിന്നുകൊണ്ടാണ് ആഖ്യാതാവ് 'മേലെ താമസിക്കുന്ന വർ' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയിൽ ആദ്യം ബാഹ്യകേന്ദ്രീകരണം (external focalization) ആണ് സംഭവിക്കുന്നത്. കഥാപാത്ര ങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികളും സംഭാഷണങ്ങളും വസ്തുനിഷ്ഠമായി മാത്രം ബാഹ്യവീ ക്ഷകൻ (external focalizer) റിപ്പോർട്ട് ചെയ്യുകയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആത്മ ഗതമോ ചിന്തകളോ ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരില്ല.

കഥയുടെ ആരംഭം ഇങ്ങനെയാണ്.

> 'ഉള്ളവരും ഇല്ലാത്തവരും താമസിക്കുന്ന വീട്. ഉള്ളവർ തട്ടിൻപുറത്തും ഇല്ലാത്ത വർ താഴെയും താമസിക്കുന്നു. ഉള്ളവരുടെ മക്കൾ എൻ. ആർ. ഇ. പണം കൊടുത്ത് റസിഡൻഷ്യൽ സർ ഷൗക്കത്തലി ഇന്റർനാഷണൽ ഇംഗ്ലീഷ് മീഡിയം സ്കൂളിൽ പഠിക്കുന്നു. ഇല്ലാത്തവർ പ്രാർത്ഥിച്ചു, കുട്ടികൾ പഠിക്കുന്ന സ്കൂളു കൾ പൂട്ടരുതേ എന്ന് മനം നൊന്തുതന്നെ'.[73]

സമ്പത്തില്ലാത്തവരുടെയും സമ്പത്തുള്ളവരുടെയും ജീവിതാന്തരത്തെ തനി മയോടെ വിശകലനവിധേയമാക്കുന്നതിൽ സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ സ്ഥാനം വളരെയേറെ പ്രയോജനപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇല്ലാത്തവരുടെ മനസ്സിന്റെ ആർദ്ര തയും ഉള്ളവരുടെ ഹൃദയത്തിന്റെ കഠിനതയും വളരെ കൃത്യമായി ആഖ്യാന ത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നതും ഗ്രന്ഥകാരാഖ്യാനം (authorial narration)[74] വഴിയാണ് സാധിച്ചിരിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ മരുമകളായ ലേഖ വാർത്ത കേൾക്കുവാനായി താഴെ വന്ന് അമ്മായിഅമ്മയോടും നാത്തൂനോടും വാർത്താവായനക്കാരിയുടെ സാരിയെ ച്ചൊല്ലി കലഹിക്കുന്ന സന്ദർഭംതൊട്ട് കഥ അവസാനിക്കുന്നത് വരെ ആഖ്യാതാ വിന്റെ നേരിട്ടുള്ള ഇടപെടലുകൾ ഉണ്ടാകുന്നില്ല. ഇവിടെ പ്രസ്തുത സംഭവങ്ങൾ അനുവാചകർക്ക് മുൻപിൽ നേരിട്ട് അരങ്ങേറുന്ന പ്രതീതിയാണ് ജനിപ്പിക്കുന്നത്.

പിടിവാശിക്കാരിയായ ലേഖയുടെ ധാർഷ്ട്യം, അമ്മയുടെയും മകളുടെയും നിസ്സഹായത ഇവയൊക്കെ ആഖ്യാതാവിന്റേതായ വ്യാഖ്യാനങ്ങളുടെ അകമ്പടി ഇല്ലാതെ തന്നെ അനുവാചകർക്ക് നേരിട്ട് അനുഭവിച്ചറിയാനാകുംവിധമാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്

4.5.3 സ്ഥലകാലവിന്യാസം

ബാഹ്യതലത്തിൽ സ്ഥലികമായും ആന്തരികതലത്തിൽ കാലികമായും ഉള്ള അവസ്ഥാന്തരങ്ങളാണ് 'മേലെ താമസിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയ്ക്ക് നിദാനം. കഥയുടെ ശീർഷകം തന്നെ അതാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. സമ്പത്തുള്ളവനും സമ്പത്തില്ലാത്തവനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥലികമായാണ് വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിലെ ഉച്ചസ്ഥാനീയരും നീചസ്ഥാനീയരും എന്ന അവസ്ഥയെ ഒരേ വീടിന്റെ മുകളിലും താഴെയുമായി ക്രമീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥയുടെ ആഖ്യാനയിടs(narrative space)ത്തെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഉചിതമായ കാലവിപര്യായാരോപത്തിലൂടെയാണ് ഇത് സാധുവായിത്തീരുന്നത്.

> 'ഒരു വീട് എന്നാണ് പഴയ കാലങ്ങളിൽ പറയുക. ഇന്ന് ഭിത്തികൾ മാത്രം ഒന്നാണ്. അവരെ ബന്ധിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതും ഭിത്തികൾ മാത്രം. മുകൾഭാഗവും താഴെ നിലയും ഘടിപ്പിക്കുന്ന കോവണിയും, സമ്പത്ത്, വരുമാനം, ബന്ധുക്കൾ എല്ലാം അവർക്ക് വ്യത്യസ്ഥമാണ്.'[75]

ഇവിടെ കാലികമായി സംഭവിച്ച മാറ്റം 'വീട്' എന്ന ഏകീകൃതമായ സ്ഥലസങ്കല്പത്തെ ശിഥിലമാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്നു. കേരളത്തിന്റെ സമൂഹികഘടനയിൽ സുപ്രധാന മാറ്റം വരുത്തിയ ഗൾഫ് പ്രവാസവും വിദേശ്യനാണ്യത്തിന്റെ ക്രമാതീതമായ ഒഴുക്കും കഥയിൽ പ്രശ്നീകരിക്കപ്പെടുന്നു. അത് പുത്തൻ പണക്കാരെന്ന സവിശേഷ വിഭാഗത്തിന്റെ ഉദയത്തിന് കാരണമായിത്തീരുകയും ഒരു വീടിന്റെ ഉള്ളിൽത്തന്നെ ഉള്ളവരെയും ഇല്ലാത്തവരെയും സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു. പെട്ടെന്ന് കൈവരുന്ന സമ്പത്ത് മനുഷ്യമനസ്സിനെ എങ്ങനെ പൊങ്ങച്ചത്തിലും അഹന്ത്യാധിക്യത്തിലും അകപ്പെടുത്തി സഹജീവിയെ നിന്ദിക്കുന്നതിലും അകറ്റി നിർത്തുന്നതിലും എത്തിപ്പെടുത്തുന്നുവെന്നതിനെക്കുറിച്ച് പ്രസ്തുത കഥ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കുന്നു.

> 'ഗൾഫ് പണത്തിന്റെ കൊഴുപ്പിൽ അഹങ്കരിക്കുന്ന പുതുപണക്കാരുടെ അഹങ്കാരങ്ങളുടെയും അഹമ്മദികളുടെയും നെഞ്ചത്താഞ്ഞു ചവിട്ടുന്ന കഥയാണ് 'മേലെ

താമസിക്കുന്നവർ' എന്ന വി.യു. സുരേന്ദ്രന്റെ നിരീക്ഷണം വളരെയേറെ അർത്ഥവത്താണെന്നു കാണാം'.[76]

ഇന്ദ്രന്റെ അമ്മയും പെങ്ങളും ഭാര്യയും താമസിക്കുന്ന നാട്ടിൻപുറത്തെ വീട്ടിലാണ് കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങൾ ഒക്കെയും നടക്കുന്നതെങ്കിലും നഗരവും ഗൾഫ് ദേശവുമൊക്കെ കഥയിൽ സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇന്ദ്രന്റെ ഭാര്യയായ ലേഖ താൻ ജീവിക്കുന്ന ഇടത്തെ ചൊല്ലി അസംതൃപ്തയാണ്. ഗ്രാമത്തിലെ ഇടുങ്ങിയ വീട് അവൾക്ക് അസഹ്യമായിത്തീരുന്നത് നഗരത്തിൽ വിശാലമായ ഒരു വീടുള്ളതുകൊണ്ടാണ്. അവിടുത്തെ 'ഉള്ളവരുടെ' സഹവാസവും പരിഷ്കൃത ജീവിതവും നഷ്ടമാകുന്നതിലെ ആധി നിലവിലെ ഇടത്തെ കൂടുതൽ ഞെരുക്കമുള്ളതാക്കി മാറ്റുന്നു. ലേഖ അനുഭവിക്കുന്ന സ്ഥലികമായ ഇടുക്കം ബന്ധങ്ങൾക്കുള്ളിലെ വിശാലതയെ എങ്ങനെ അപഹരിച്ചുകളയുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നതിൽ ആഖ്യാനം വിജയിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നു തന്നെ പറയാം. ഗ്രാമവും നഗരവും വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വങ്ങളിലായി ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ആഖ്യാനയിടം ഭൗതികസ്ഥലമെന്നതിനേക്കാളേറെ 'മാനസികസ്ഥലം' ആയി മാറുകയാണ്.

കഥാകാലവും പാഠകാലവും തമ്മിൽ വളരെ വലിയ അന്തരമുണ്ട്. ഇന്ദ്രൻ ഗൾഫിൽ പോയി സമ്പന്നനാകുന്നത്, ലേഖയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നത്, സഹോദരി തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ വിയോഗത്തെത്തുടർന്ന് മക്കളെയും കൊണ്ട് ജന്മഗൃഹത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുന്നത് എന്നിങ്ങനെയുള്ള സംഭവങ്ങൾ കഥാകാലത്തിൽ ഉള്ളടക്കം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നത്, ഗൾഫിൽ യുദ്ധം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടാനുള്ള സാഹചര്യം നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട് എന്നറിയിച്ചുകൊണ്ട് ഇന്ദ്രന്റെ ഫോൺ ലേഖയ്ക്ക് വരുന്നതു തൊട്ട് അയാളുടെ ജോലിസ്ഥലത്ത് പൊട്ടിത്തെറിയുണ്ടായി ഗുരുതരമായി പരിക്കേറ്റുവെന്ന ഫോൺ സന്ദേശം അമ്മ സ്വീകരിക്കുന്നതുവരെയാണ്. കഥയ്ക്ക് ആസ്പദമായ പല സംഭവങ്ങളും ആഖ്യാതാവ് നേരിട്ട് സംക്ഷേപിച്ചു വിവരിക്കുന്നു.

'കഥാകാല'ത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന സംഭവങ്ങളിൽ ഒന്നിനുമാത്രമേ ക്രമഭംഗം സംഭവിക്കുന്നുള്ളൂ. ഗൾഫിൽ യുദ്ധം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെട്ടതായി ഇന്ദ്രൻ ലേഖയെ ഫോണിൽ വിളിച്ചറിയിച്ച സംഭവം അവൾ വൈകീട്ട് വാർത്ത കാണുവാൻ ഇറങ്ങിവന്നതിന് ശേഷമാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത്. ഇവിടെ 'ലേഖ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് ഭൂതാഖ്യാനം (analepsis) നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് വരാനിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ

അടിസ്ഥാന കാരണമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതൊടൊപ്പം കഥയുടെ പരകോടിയെ ഉള്ളടക്കം ചെയ്യുവാനും പ്രസ്തുത ഭൂതാഖ്യാന(analepsis)ത്തിന് സാധ്യമാകുന്നു ണ്ട്. പിന്നീട് കാലക്രമ(order)ത്തിന് വ്യതിയാനമൊന്നും സംഭവിക്കാതെ ആഖ്യാനം രേഖീയമായാണ് മുമ്പോട്ടുപോകുന്നത്.

ലേഖയും ഇന്ദ്രന്റെ അമ്മയും സഹോദരിയും തമ്മിലുള്ള വാഗ്വാദം നട ക്കുന്ന സായാഹ്നത്തെയാണ് 'പാഠ'(text)ത്തിൽ വിസ്തരിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കു ന്നത്. കഥാകാലവും പാഠകാലവും തമ്മിൽ ഉള്ള ദൈർഘ്യ(duration)ത്തിൽ വലിയ വ്യത്യാസമാണിവിടെ സംഭവിക്കുന്നത്. ഇവിടെ സംഭവങ്ങളുടെ വേഗത കുറച്ചുനടക്കുന്ന പ്രതിപാദനം (deceleration) ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രസ്തുത സന്ദർഭ ത്തിനുള്ള പ്രസക്തിയെയാണ് കാണിക്കുന്നത്. ലേഖ വാർത്തകാണുവാനായി താഴേക്ക് ഇറങ്ങിവരുന്നു, വാർത്താവായനക്കാരിയുടെ സാരിയെ ചൊല്ലി തർക്കമു ണ്ടാകുന്നു, അമ്മയും മകളും ചേർന്ന് ലേഖയെ പ്രതിരോധിക്കുന്നു, ലേഖ പിണങ്ങി ടി.വി. ഓഫ് ചെയ്ത് മുകളിലേക്ക് പോകുന്നു, ഫോൺ കോൾ വന്ന തായി മുകളിൽച്ചെന്ന് അമ്മ അറിയിച്ചിട്ടും അവൾ താഴോട്ട് വരുവാൻ കൂട്ടാക്കാതെ വാശിപിടിച്ച് മുറിയിലിരിക്കുന്നു തുടങ്ങിയ സംഭവങ്ങളെ വളരെ വ്യാപ്തി (stretch)പ്പെടുത്തിയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. പെട്ടെന്നു കൈവരുന്ന സമ്പത്ത് മനുഷ്യരെ എങ്ങനെയാണ് അഹങ്കാരികളും ധാർഷ്ട്യക്കാരു മാക്കിത്തീർക്കുമെന്ന വസ്തുതയുടെ പ്രകാശനമാണ് ഇവിടെ സാധ്യമായിത്തീ രുന്നത്.

അതുപോലെ 'കരയുക' എന്ന ക്രിയാപദത്തിന്റെ ആവർത്തനവും ശ്രദ്ധേയ മാണ്. ലേഖയുടെ അമ്മായിയമ്മയും നാത്തൂനും സന്തോഷം വരുമ്പോഴും ദുഃഖം വരുമ്പോഴും കരയുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ കഥാകാലത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതിനേ ക്കാളേറെ തവണ പ്രസ്തുത ക്രിയ 'പാഠ'ത്തിൽ ആവർത്തിച്ചുകടന്നുവരുന്നു. അമ്മയുടെ കുത്തിയൊലിക്കുന്ന കണ്ണീരിനെ അടയാളപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് കഥ അവ സാനിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഗ്രാമീണർ, നിഷ്കളങ്കരും ലോലമന സ്കരും സർവ്വോപരി സ്നേഹസമ്പന്നരുമാണെന്നൊരു ധ്വനിയെ ആന്തരഘടന യിൽ നിലനിർത്തുവാനും പ്രസ്തുത ക്രിയാപദത്തിന്റെ ആവർത്തനത്തിലൂടെ സാധ്യമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്.

4.5.4 പാത്രസൃഷ്ടി

'മേലെ താമസിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയിലെ പ്രകടകഥാപാത്രങ്ങളാണ്

ലേഖയും ഇന്ദ്രന്റെ അമ്മയും. ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിരുദ്ധതലത്തിൽ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളാണിവർ. ഇന്ദ്രന്റെ സഹോദരി ഇരുവരുടെയും സ്വഭാവമിശ്രമെന്ന നിലയിലാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. സംഭവാധിഷ്ഠിതമായ കഥയാണ്, മേലെ താമസിക്കുന്നവർ എങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ക്രിയോന്മുഖമായ പ്രവൃത്തികൾക്ക് ആഖ്യാനത്തിൽ സുപ്രധാനമായ ധർമ്മമാണ് വഹിക്കുവാനുള്ളത്. പുതുപണക്കാരും നാഗരിക പരിഷ്കാരത്തിൽ ഭ്രമിച്ചവരുമായ പൊങ്ങച്ചക്കാരുടെയും അഹങ്കാരികളുടെയും പ്രതിനിധി എന്ന നിലയിലാണ് 'ലേഖ'യുടെ പാത്രസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

പ്രമേയത്തിന്റെ സമകാലികതയ്ക്ക് അനുസൃതമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ലേഖ ഇ.എം. ഫോസ്റ്ററുടെ കഥാപാത്രവർഗ്ഗീകരണപ്രകാരം ഒരു സ്ഥിര സ്വഭാവിയായ കഥാപാത്രമാണ് (flat character).[77] നിശ്ചിതമായ പ്രവൃത്തികളും ഭാഷണങ്ങളും നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ള പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏതെങ്കിലും കൃത്യമായ ആശയത്തെയോ മൂല്യത്തെയോ സൂചിപ്പിക്കുവാനായി മാത്രം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നവരാണ് എന്ന് കാണാം.

ഇന്ദ്രന്റെ 'അമ്മ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മിഴിവ് വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നത് 'മകൾ' എന്ന വൈരുദ്ധ്യാത്മക കഥാപാത്രമാണ് (foil character). കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ അമ്മയുടെ സഹനത്തേയും നിസ്വാർത്ഥസ്നേഹത്തേയും എടുത്തുകാണിക്കുന്നത് അവൾ ജ്യേഷ്ഠപത്നിയോട് പുലർത്തുന്ന വിരോധം, കുശുമ്പ്, മാത്സര്യബോധം എന്നിവയിലൂടെയാണ്. 'അമ്മ' ഒരു സൂചിതകഥാപാത്രമാണ് (implicit character). പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികളിലൂടെയാണ് സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. ലേഖയ്ക്ക് ഫോൺ വരുമ്പോൾ അതറിയിക്കുവാൻ രോഗിയായ അമ്മ 'പാടുപെട്ട്' മുകളിലേക്ക് കയറിപ്പോവുകയും അവൾ താഴെവരുവാൻ വിസമ്മതിച്ചതിനെ തുടർന്ന് കയറിയതിനേക്കാൾ പാടുപെട്ട് 'നിരങ്ങുന്ന മാതിരി' താഴെ ഇറങ്ങുന്ന അമ്മ, കോൾ അർജ്ജന്റാണെന്നറിഞ്ഞ് വീണ്ടും വിളിക്കുവാൻ ചെല്ലുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ എന്ന് അവരുടെ സഹനശേഷിയുടെയും നന്മയുടെയും ആധിക്യം വെളിപ്പെടുന്നു. ഇന്ദ്രന് പരുക്കുപറ്റിയെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ നാത്തൂന് വരുന്ന കഷ്ടമോർത്ത് സന്തോഷിക്കുന്ന മകളുടെ വായ്പൊത്തിപ്പിടിച്ച് കരയുന്ന അമ്മയുടെ പ്രവൃത്തി നിസ്സീമമായ മാതൃസ്നേഹത്തെ വിവൃതമാക്കുകയാണ്.

4.5.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

ആഖ്യാനത്തിൽ പാലിക്കാവുന്ന അകൃത്രിമത്വവും അസാധാരണമായ ലാളിത്യവുമാണ് 'മേലെ താമസിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയിലെ സവിശേഷമായ ആഖ്യാന തന്ത്രം എന്നുകാണാം. വൈചിത്ര്യമാർന്ന സങ്കേതങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് സുഘടിതമായ ആഖ്യാനം ചെയ്യാമായിരുന്ന ഒരു പ്രമേയത്തെ, ആകർഷകത്വം ജനിപ്പിക്കുവാനായി ഉപയുക്തമാക്കുന്ന ചേരുവകളെ ഒക്കെയും നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് 'മേലെ താമസിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയെ ശ്രദ്ധേയമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. ഗ്രാമം/നഗരം, ദരിദ്രം/സമ്പന്നം, അലിവ്/ കാഠിന്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിരുദ്ധ ദ്വന്ദങ്ങളെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് സംഘർഷം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇവയ്ക്ക് അനുസൃതമായാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഗൾഫ് പ്രവാസം, പുത്തൻ പണക്കാരുടെ ഉദയം, കൂട്ടുകുടുംബത്തിന്റെ തകർച്ച, ഗ്രാമീണ ലാളിത്യങ്ങൾക്കും നിഷ്കളങ്കതകൾക്കും മീതെയുള്ള നാഗരിക കാപട്യങ്ങളുടെ കടന്നുകയറ്റം, സ്വകാര്യ ഇംഗ്ലീഷ് മീഡിയം വിദ്യാഭ്യാസ സ്ഥാപനങ്ങളുടെ പെരുക്കത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്ന സർക്കാർ വിദ്യാലയങ്ങളുടെ അധഃപതനം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങളെ പ്രശ്നീകരിച്ചു കൊണ്ടും നവോത്ഥാനാന്തരകേരളത്തിന് സംഭവിക്കുന്ന സാംസ്കാരികമായ മൂല്യച്യുതികളെ വിശകലനവിധേയമാക്കിയുമാണ് 'മേലേ താമസിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനഘടന സംവാദാത്മകമായ ഒരു അവസ്ഥാവിശേഷത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

4.5.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

സരളമായ ഭാഷയിൽ ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കഥയാണ് 'മേലേ താമസിക്കുന്നവർ'. ആഖ്യാനഭാഷണം മാത്രം ഉപയുക്തമാക്കിയാണ് പ്രസ്തുത കഥ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രഭാഷണം ഉദ്ധരണിയുടെ അഭാവം കൊണ്ട് ആഖ്യാനഭാഷണത്തിൽ അന്തർഗതമായിരിക്കുന്നു.

ആലങ്കാരിക പ്രയോഗങ്ങളുടെ അഭാവം കൊണ്ട് ഏറെക്കുറെ വ്യവഹാരഭാഷയോട് സാമ്യം പുലർത്തുന്ന ഭാഷയാണ് പ്രസ്തുത കഥയിൽ കാണാനാവുക. എങ്കിലും പ്രമേയത്തെ സ്ഫുടീകരിക്കാനായി 'പാഠ'ത്തിൽ വിന്യസിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു വാക്യം അതീവ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

'മുകളിലെ എമർജൻസി ഗേറ്റിലെ ഗ്രിൽസിന്റെ കൊത്തുപണിയിൽ തലോടുന്നു.'[78]

‘പുരഃക്ഷേപം’ (foregrounding) നടത്തി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രസ്തുത വാക്യം ദരിദ്രം / സമ്പന്നം എന്ന വിരുദ്ധദ്വന്ദത്തെ ധ്വന്യാത്മകമായി ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് ചേർത്തുവയ്ക്കുന്ന ഒന്നാണ്.

വൈദ്യുതിബന്ധം വിച്ഛേദിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന സമയത്ത് താഴത്തെ നിലയിൽ താമസിക്കുന്ന അമ്മയും മകളും മെഴുകുതിരി കത്തിച്ചുവയ്ക്കുമ്പോൾ മുകൾ നിലയിൽ താമസിക്കുന്ന സമ്പന്നയായ മരുമകൾ എമർജൻസി ലൈറ്റ് കത്തിച്ചുവയ്ക്കുന്ന സന്ദർഭമാണ് ഈ വാക്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മെഴുകുതിരിയുടെ മങ്ങിയ വെട്ടത്തെ കടത്തിവെട്ടി എമർജൻസിയുടെ തെളിഞ്ഞ പ്രകാശം ഗേറ്റിന്റെ ഗ്രിൽസോളം ചെല്ലുന്നു. എമർജൻസി എന്നത് സമ്പന്നതയുടെയും പരിഷ്കാരത്തിന്റെയും ശാസ്ത്രവികാസത്തിന്റെയും സൂചകമായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത് എന്ന് കാണാം.

സമ്പത്തും പരിഷ്കാരവും ബന്ധങ്ങളെ എങ്ങനെ ശ്രേണീകരിക്കുമെന്നും ‘വീട്’ എന്നാൽ ഒന്നുചേർന്ന ബന്ധങ്ങൾ എന്ന സങ്കല്പത്തെ ചിതറിച്ചു കളയുന്നുവെന്നും വ്യക്തമാക്കുവാൻ പ്രസ്തുത വാചകത്തിന് സാധ്യമാകുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ ‘ഫോൺ ശബ്ദത്തിന്റെ ദുഃഖത്തിലുള്ള ഈണം’ എന്ന സൂചിക കഥയിൽ കടന്നുവരാനിരിക്കുന്ന ഇന്ദ്രന്റെ അപകടവാർത്തയെ പ്രവചിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാവുകയും ഉചിതമായ ഭാവപശ്ചാത്തലം ഒരുക്കുവാൻ പ്രാപ്തമാവുകയും ചെയ്യുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള വാക്യരചനാ വിശേഷം ശ്രീരാമന്റെ മികവാർന്ന ആഖ്യാനശൈലിയെയാണ് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നത്.

4.6. കല്ലൻ മൂപ്പൻ

സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ നവ്യമായൊരു ഭാഷാവിന്യാസവും വിഭ്രാത്മകമായ പശ്ചാത്തലവുംകൊണ്ട് വ്യതിരിക്തമായി നിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനമാണ് ‘കല്ലൻ മൂപ്പന്റേ’ത്. അതിലളിതമെന്ന് തോന്നിക്കുന്ന ഉപരിതലാഖ്യാനത്തിന് അപ്പുറം സങ്കീർണ്ണമായൊരു ആന്തരഘടനയാണ് പ്രസ്തുത കഥയ്ക്കുള്ളത്. ആഖ്യാതാവിന്റെ ദേശത്തെ പ്രേതവേർപാട്, നാട്ടുകാരുടെ വഴിപാടുമായുള്ള കൊടുങ്ങല്ലൂർ ഭരണിയാത്ര, വസൂരി പരിചരണത്തിന്റെ മേൽനോട്ടം തുടങ്ങിയവ ഏറ്റെടുത്തു നടത്തുന്നതിൽ പ്രധാനിയായിരുന്നു. കല്ലൻമൂപ്പൻ മൂപ്പന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ ജീവചരിത്രത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണം എന്ന നിലയിലും പ്രസ്തുതകഥയെ കാണാം.

4.6.1 ഇതിവൃത്തം

കഥാനായകൻ നാട്ടിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന വസൂരിചികിത്സകനായ കല്ലൻമൂപ്പനെക്കുറിച്ച് ഓർക്കുന്നിടത്താണ് കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. കല്ലൻമൂപ്പന്മാരുടെ നാലു കുടുംബങ്ങൾ അയാളുടെ നാട്ടിൽ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും അവശേഷിച്ച കുടുംബം കല്ലൻമൂപ്പന്റേത് മാത്രമായിരുന്നു. കല്ലൻ മൂപ്പന്റെ ഭാര്യയായ അണ്ണിമൂപ്പത്തി നല്ല ഉയരവും ആണത്തമുള്ള ഒരു സ്ത്രീയായിരുന്നു. പേരൂര് ഒരു പ്രേതവേർപ്പാടിന് പോയ അവർ തിരിച്ചുവന്നില്ല. അതോടെ കല്ലൻമൂപ്പൻ ഏകാകിയായി. പിന്നീട് അയാൾ തന്റെ ശേഷിക്കുന്ന ജീവിതം നാട്ടുകാർക്ക് വേണ്ടി സമർപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. നാട്ടിലെവിടെ വസൂരിയുണ്ടെങ്കിലും കല്ലൻമൂപ്പൻ അവിടെ ഓടിയെത്തി ശുശ്രൂഷ ഏറ്റെടുക്കും. വസൂരി ബാധിച്ച് മരിച്ചവരെ ചുമലിലേറ്റി കൊണ്ടുപോയി കുഴിച്ചുമൂടും. അങ്ങാടിക്കാർ തെറിപ്പാട്ടുപാടി, ക്ഷൗരക്കടയിൽ നിന്നെടുത്തരോമം കൊടുങ്ങല്ലൂർക്ക് കൊടുത്തയച്ചതോടെ ഭഗവതി കോപിക്കുകയും അങ്ങാടി തുടർച്ചയായി കത്തുകയും ചെയ്തപ്പോൾ പരിഹാരമെന്നോണം അങ്ങാടിയിലെ വഴിപാടുകാരെ കൊടുങ്ങല്ലൂർക്ക് കൊണ്ടുപോയി ഭഗവതിയെ പ്രസാദിപ്പിച്ച് നാടിനെ കാത്തതും കല്ലൻമൂപ്പനായിരുന്നു. അങ്ങനെയിരിക്കെ കല്ലൻമൂപ്പനും വസൂരിപിടിപ്പെട്ടു. തന്റേത് കാപ്പിരിക്കുരുപ്പാണെന്നും മുഴുവൻ പൊന്താൻ ആറുമാസവും കരിയാൻ ഒരു വർഷവും എടുക്കുമെന്ന് അയാൾ തന്നെ പ്രവചിച്ചു പറഞ്ഞു. നാട്ടുകാരെ മുഴുവൻ ശുശ്രൂഷിച്ച് സുഖപ്പെടുത്തിയ കല്ലൻമൂപ്പൻ കല്ലുവെട്ടിക്കുഴിയിൽ രോഗബാധിതനായി കിടന്നു. ഒടുവിൽ ഒരു ദൈവദൂതൻ വന്ന് കല്ലൻമൂപ്പന് മേൽക്കൂര കെട്ടി നൽകി. മുൻപിൽ പിരിവുപെട്ടി വെച്ചു, നാട്ടുകാർ കല്ലൻ മൂപ്പനെ കാണാൻ മടിച്ചെങ്കിലും ഉദാരമായി സംഭാവന നൽകി. ഒടുവിൽ കല്ലൻ മൂപ്പൻ യാത്രയാവുകയാണെന്നും അദ്ദേഹത്തെ കൊണ്ടുപോകൻ ഭൂതഗണങ്ങൾ വരുമെന്നും പറഞ്ഞ് അയാൾ നാടു മുഴുവൻ നടന്ന് പണം പിരിച്ചു. സാധനങ്ങൾ വാരിക്കൂട്ടി. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ സമയത്ത് ദേശക്കാരെ സാക്ഷിയാക്കി മൂപ്പൻ സ്വർഗപ്രാപ്തി നടത്തി. വളരെ കാലത്തിന് ശേഷം ചെങ്കല്ല് വെട്ടിയെടുക്കുന്ന യന്ത്രം മണ്ണുവെട്ടിക്കുഴിയിലെ മണ്ണിളക്കിയപ്പോൾ അവിടെ ഒരു അസ്ഥിക്കൂടം കണ്ടെത്തി. അത് കല്ലൻമൂപ്പന്റേതായിരുന്നു.

4.6.2 വീക്ഷണസ്ഥാനം

> 'കല്ലൻ മൂപ്പൻമാരുടെ നാലു കുടുംബങ്ങൾ ഞങ്ങളുടെ ദിക്കിൽ കുടിയേറിപ്പാർത്തിരുന്നു.'[79]

ഇങ്ങനെ ഉത്തമപുരുഷവീക്ഷണകോണിലാണ് ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നതെങ്കിലും ഉടനെ ആ വീക്ഷണകോൺ പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണത്തിലേക്ക് മാറുന്നു.

ഇവിടെ കഥയിലെ ആഖ്യാതാവായ 'അയാൾ' അപ്രധാന കഥാപാത്രമാണ്. സർവ്വജ്ഞവീക്ഷണസമ്പ്രദായത്തേക്കാൾ വസ്തുനിഷ്ഠരീതിയാണ് കഥയിൽ പിൻതുടരുന്നിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാതാവ് കഥ പറയുകയാണ് (telling) എന്ന തോന്നൽ അനുവാചകന് ആദ്യന്തം ഉണ്ടാകുന്ന തരത്തിലാണ് ആഖ്യാനം മുൻപോട്ടു പോകുന്നത്. സാക്ഷിവിവരണം എന്ന നിലയിൽ നടക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തിൽ ആഖ്യാതാവിന്റേതായ അഭിപ്രായപ്രകടനമോ വിലയിരുത്തലുകളോ അധികം കടന്നുവരുന്നില്ല. കഥയിലെ ഭ്രമാത്മകാന്തരീക്ഷത്തെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുംവിധം ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തുവയ്ക്കുവാനും അപ്രതീക്ഷിതമായൊരു അന്ത്യം കൊണ്ട് രസാവഹമാക്കുവാനും സാധ്യമായത് പ്രസ്തുത വീക്ഷണസ്ഥാനം ഉപയുക്തമാക്കിയതുകൊണ്ടാണ്.

4.6.3 സ്ഥല-കാലാവിഷ്കാരം

കഥയുടെ ശീർഷകം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് പോലെ 'കല്ലൻമൂപ്പൻ' എന്ന വ്യക്തിയുടെ ജീവചരിത്രമാണതിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം അത് ആഖ്യാതാവ് ജനിച്ചുവളർന്ന നാടിന്റെയും അവിടെ നിലനിന്നിരുന്ന വിശ്വാസാചാരങ്ങളുടെയും കൂടെ കഥയാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ആഖ്യാതാവിന്റെ ഓർമ്മയിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്ന ഇടമായാണ് ഇത് ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത്. അതായത് കഥാജനകസ്ഥലമായ ഒരു ഉൾനാടൻ ഗ്രാമം കഥാജിനതസ്ഥലമാക്കുമ്പോൾ മാനസികസ്ഥലമായും അനുവാചകരിലെത്തുമ്പോൾ അവരുടെ ചിന്തകൾക്ക് അനുസൃതമായി രൂപാന്തരം പ്രാപിക്കുന്ന ഒന്നായും മാറുന്നു.

കല്ലൻ മൂപ്പന്മാരുടെ നാലുകുടുംബങ്ങൾ ഞങ്ങളുടെ ദിക്കിൽ കുടിയേറിപ്പാർത്തിരുന്നു എന്ന ആരംഭവാചകത്തിൽ 'ദിക്ക്' എന്നത് കൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് ആഖ്യാതാവിന്റെ ജന്മദേശമാണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. അയാളുടെ പഴയ തലമുറ അവിടത്തുകാർ തന്നെയാണെങ്കിലും കല്ലൻമൂപ്പന്റെ കുടുംബത്താൽ പ്രസ്തുതദിക്കിലേക്ക് 'കുടിയേറി'യവരാണെന്നതിനാൽ അന്യദേശക്കാരനാണെന്ന് വ്യംഗ്യം.

പളനി, കൊടുങ്ങല്ലൂർ, പേരൂർ തുടങ്ങിയ ഭൗതികസ്ഥലമാനങ്ങളെക്കുറിച്ച് കഥയിൽ സൂചനയുണ്ട്. ആഖ്യാതാവിന്റെ ദേശനാമം 'പാഠ'(text)ത്തിൽ എവിടെയും എടുത്തുപറഞ്ഞിട്ടില്ലെങ്കിലും കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ കോപം മൂലം കത്തുന്ന അങ്ങാടികളെകുറിച്ചുള്ള വിശദീകരണത്തിൽ നിന്ന് കഥാജനിതസ്ഥലത്തിലെ ഉൾഗ്രാമം സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന സ്ഥലം തൃശ്ശൂർജില്ലയിൽ ആണെന്ന് വ്യക്തമാവുന്നുണ്ട്.

കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങളൊക്കെയും നടക്കുന്നത് പ്രസ്തുദേശത്തെ കല്ലുവെട്ടുകുഴിയിലും സമീപപ്രദേശങ്ങളിലുമാണ്. അതിന് മുൻപ് ആഖ്യാന ത്തിൽ ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളും പശ്ചാത്തലഘടകങ്ങളും ആഖ്യാന ത്തിന്റെ കേന്ദ്രഭാവത്തെ ത്വരിപ്പിക്കാനായി ഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ്. കല്ലൻ മൂപ്പന്റെയും നാട്ടുകാരുടെയും അന്ധവിശ്വാസാധിഷ്ഠിതവും മിഥ്യാധാരണകളിൽ അഭിരമിക്കുന്നതും ആയ മാനസികഭാവങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ ഉതകുംവിധ മാണ്, കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ ക്രോധംമൂലമാണ് അങ്ങാടിയിൽ തീപ്പിടുത്തമുണ്ടാ കുന്നതെന്നും വസൂരി വരുന്നതെന്നും മറ്റുമുള്ള അവരുടെ അബദ്ധധാരണകളെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തുവെച്ചിരിക്കുന്നത്.

പ്രമേയാസ്പദമായ കാലത്തെ വളരെ വ്യക്തമായിത്തന്നെ 'പാഠ'ത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

> "വസൂരി നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്തു എന്ന പ്രഖ്യാപനം വന്നതിന് ശേഷം അതൊരു വേനൽക്കാല അവധിയല്ലാതായി. പേര് ചുരുക്കി. ചിക്കൻപോക്സ്. കല്ലൻ മൂപ്പൻ മാത്രം പറഞ്ഞു. ഇത് വസൂരി തന്നെ. അമ്മ ഒന്ന് തലോടിയാൽ മാറും പ്രാർത്ഥിച്ചോ . . "[80]

'വസൂരി' എന്ന രോഗത്തെ ആധാരമാക്കി മലയാളത്തിൽ വന്ന കഥകളിൽ നിന്നും നോവലുകളിൽ നിന്നും ശ്രീരാമന്റെ തന്നെ കണ്ണകി, തെക്കുംപുറത്തെ തീർത്ഥാടകർ തുടങ്ങിയ കഥകളിൽ നിന്നും 'കല്ലൻ മൂപ്പൻ' വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നത് അന്ധവിശ്വാസങ്ങളുടെ പുകമറയ്ക്കുള്ളിൽപ്പെട്ട പ്രസ്തുതരോഗത്തെ വസ്തുനി ഷ്ഠമായി നോക്കിക്കാണുവാൻ സാധിച്ചു എന്നിടത്താണ്. 1979-ൽ വേൾഡ് ഹെൽത്ത് ഓർഗനൈസേഷനാണ് വസൂരി നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്യുന്നത്. കേരള ത്തിൽ വസൂരി പടർന്നുപിടിച്ച 1950-കൾ തൊട്ട് അത് നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്ത തായി പ്രഖ്യാപനം വന്ന 80കൾ വരെയുള്ള മുപ്പത് വർഷകാലത്തിലാണ് കഥ യിലെ പല സംഭവങ്ങളും നടക്കുന്നത്.

കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ കാലക്രമം ഇങ്ങനെയാണ്. കല്ലൻമൂപ്പന്റെ നാലുകുടുംബങ്ങൾ ആഖ്യാതാവിന്റെ ദേശത്തേക്ക് കുടിയേറുന്നു - അവശേഷിച്ച കല്ലൻമൂപ്പന്റെ കുടുംബം പ്രേതവേർപ്പാടുകളും ഭരണിപ്പാട്ടും മറ്റും നടത്തി കഴിയു ന്നു - അണ്ണിമൂപ്പത്തിയുടെ വേർപാട് കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ കോപം നിമിത്തം അങ്ങാടികൾക്ക് തീ പിടിക്കുന്ന രാഘവപ്പണിക്കരുടെ നിർദ്ദേശാർത്ഥം കല്ലൻമൂപ്പൻ അങ്ങാടിക്കാരെയും കൊണ്ട് കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയെ ചെന്ന് കണ്ട് വഴിപാടർപ്പിച്ച് കോപം തീർക്കുന്നു - ഭരണിപ്പാട്ടെഴുതിയ ആശാന്റെ ആശാട്ടിയ്ക്ക് ഭ്രാന്തു വരുന്നു

- ഭരണിപ്പാട്ടു പാടുന്ന അവരെ മുറിയിലിട്ടു പൂട്ടിയാണ് നാട്ടുകാർ മാനം രക്ഷിക്കുന്നു - വസൂരി നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്തതായുള്ള പ്രഖ്യാപനം വന്നതിന് ശേഷവും നാട്ടിൽ വസൂരി നടമാടുന്നു - കല്ലൻമൂപ്പൻ വസൂരിയുടെ ചികിത്സയ്ക്ക് മേൽനോട്ടം വഹിക്കുന്നു - ആഖ്യാതാവിന്റെ സഹോദരങ്ങൾക്ക് വസൂരിപിടിപെടുമ്പോൾ കല്ലൻമൂപ്പൻ ചികിത്സിക്കുന്നു - കല്ലൻ മൂപ്പന് കാപ്പിരിക്കുരിപ്പ് പിടിപെട്ട് കല്ലുവെട്ടിക്കുഴിയിൽ കിടപ്പാകുന്നു - കുരിപ്പുനോട്ടക്കാരും ശാസ്ത്രജ്ഞരും എത്തുകയും സെമിനാറുകളും മറ്റു പരിപാടികളും അരങ്ങേറുകയും ചെയ്യുന്നു - കല്ലൻ മൂപ്പനെ ശുശ്രൂഷിക്കാൻ ദൈവദൂതൻ എത്തുന്നു - അയാൾ കല്ലൻ മൂപ്പന് മേൽക്കൂര കെട്ടിക്കൊടുക്കുകയും പിരിവുപെട്ടി സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു - കല്ലൻമൂപ്പന്റെ സ്വർഗ്ഗയാത്രാപ്രഖ്യാപനം നടത്തി നാട്ടിൽ പിരിവുനടത്തുന്നു - ദേവഗണങ്ങൾ കല്ലൻമൂപ്പനെ കൊണ്ടുപോകുന്നതിന് നാട്ടുകാർ സാക്ഷിയാകുന്നു - കല്ലുവെട്ടിയന്ത്രം വന്ന് കിളച്ചപ്പോൾ കല്ലൻമൂപ്പന്റെ അസ്ഥിക്കൂടം ലഭിക്കുന്നു.

ഇതിൽ അങ്ങാടിയ്ക്ക് തീ പിടിക്കുന്നതും കല്ലൻമൂപ്പന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ വഴിപാടുമായി കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയെ കാണുവൻ പോയതുമായ സംഭവം വസൂരി നിർമ്മാജ്ജനം ചെയ്തതായ പ്രഖ്യാപനം വരുന്നതിന് ശേഷമാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത് എന്നൊരു വ്യത്യാസം മാത്രമേ കാലക്രമ(order)ത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നുള്ളൂ. മറ്റു സംഭവങ്ങളൊക്കെയെയും രേഖീയമായാണ് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥ ആരംഭിക്കുന്നത് ഭൂതകാലത്തിലാണ്; അവസാനിക്കുന്നത് വർത്തമാനകാലത്തിലും. അതിനിടയിൽ ആഖ്യാനകാലത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് 'പാഠ'(text)ത്തിൽ കടന്നുവരുന്ന ഈ വാകൃങ്ങൾ മാത്രമാണ്.

> 'കല്ലൻ മൂപ്പനെ കണ്ട ഏതാനും പേർ ഇന്നും നാട്ടിലുണ്ട്. താനും അതിൽപ്പെടുന്നു എന്ന് അയാൾ ഓർത്തു.'[81]
>
> 'അയാൾ ഓർത്തു. അവസാനം കല്ലൻമൂപ്പനെ കണ്ടത്.'[82]

കഥാന്ത്യത്തിൽ ഭൂതകാലാഖ്യാനത്തിൽ നിന്നും ആഖ്യാനം ഝടുതിയിൽ വർത്തമാനകാലത്തിലേക്ക് മാറുന്നു.

> 'ഇപ്പോൾ അവിടെ ഒരു യന്ത്രം വന്നു'.[83]

പ്രസ്തുത വാകൃത്തിലെ 'ഇപ്പോൾ' സമീപസ്ഥകാലസൂചിപദമാണ്. അതാണ് ആഖ്യാനകാലത്തിന് വ്യക്തത വരുത്തുന്നത്. കല്ലൻമൂപ്പൻ കുരിപ്പുവന്നു കിടന്ന് മരിച്ച കല്ലുവെട്ടിക്കുഴിയിലേക്ക് ആരോ കല്ലുവെട്ടിയന്ത്രം കൊണ്ടുവരികയും അവിടെ മണ്ണിളക്കി പരിശോധിച്ചപ്പോൾ കല്ലൻമൂപ്പന്റേതെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാവുന്ന ഒരു അസ്ഥികൂടം കിട്ടുകയും ചെയ്ത സംഭവപശ്ചാത്തലത്തിലാണ്

ആഖ്യാതാവ് കല്ലൻമുപ്പന്റെ സംഭവബഹുലമായ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും ഉടലോടെ യുള്ള സ്വർഗ്ഗപ്രാപ്തിയെന്ന് നാട്ടുകാർ പറഞ്ഞുപരത്തിയ ദാരുണാന്ത്യത്തെക്കു റിച്ചും ഓർത്തുപോകുന്നത്. ഈ സമയത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു വാചകം 'പാഠ' (text)ത്തിന്റെ മധ്യഭാഗത്ത് കാണുന്നുണ്ട്. വസൂരി നിർമ്മാർജ്ജനം വന്നതിന് ശേഷവും പല കേരളീയരും ചിക്കൻപോക്സിനെ വസൂരി തന്നെയായി വ്യാഖ്യാനി ച്ചതായുള്ള സൂചനകൾക്കുള്ളിലാണ് അത് കടന്നുവരുന്നത്.

'കാലം തെളിയിച്ചു ചിക്കൻപോക്സ് വെറും പൊള്ളാണ്'[84]

ഇവിടെ ഈ പ്രസ്താവന സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവിന്റെ 'സ്വര'ത്തിലാണ് കടന്നുവരുന്നത്. അതിനെ സാധൂകരിക്കുന്നതായ യാതൊരു സംഭവവും പിന്നീട് കടന്നുവരുന്നുമില്ല. 'ചൊള്ള്' എന്നാൽ 'കഴമ്പില്ലാത്ത' എന്നാണ് അർത്ഥം. വസൂരിയുണ്ടായി ഉറങ്ങിയ ശേഷമുള്ള തഴമ്പിനെയും ചൊള്ള് എന്ന് വിളിക്കാറുണ്ട്. വസൂരി എന്ന മാരകരോഗത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ശരി യാംവിധം ചികിത്സയെടുത്താൻ ഒട്ടും ഭീഷണിയുയർത്താത്ത ഒരു രോഗമാണ് 'ചിക്കൻപോക്സ്' എന്ന് കേരളീയർ തിരിച്ചറിയുന്നത് വളരെ വൈകിയാണ്. അത് കല്ലൻമൂപ്പന്റെ മരണകാലത്തെയും പിൻതള്ളി ഏറെ ദൂരം മുൻപോട്ട് പോകുന്നു ണ്ട്. എന്നാൽ പ്രസ്തുത കാലം കേരളത്തിലെ ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ 'കല്ലുവെട്ടി യന്ത്രം' വരുന്ന ആധുനികാനന്തരകാലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന ആഖ്യാനകാ ലത്തെ അതിവർത്തിക്കുന്നുമില്ല.

കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ കാലയളവും (duration) 'പാഠകാല'ത്തിലെ സംഭവങ്ങളുടെ കാലദൈർഘ്യവും തമ്മിൽ സാരമായ വ്യത്യാസം കാണാം. കല്ലൻമൂപ്പൻ ആഖ്യാതാവിന്റെ ദേശത്ത് വന്ന് താമസമാരംഭിച്ചതും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യയായ അണ്ണിമൂപ്പത്തിയുടെ വേർപാടും മറ്റും അടങ്ങുന്നതുമായ സംഭവങ്ങളെ സംക്ഷിപ്ത (summary)മായാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ അങ്ങാടി ക്കാരുടെ കുത്സിതപ്രവൃത്തികളുടെ മേൽ പതിക്കുന്ന കൊടുങ്ങല്ലൂർ ഭഗവതിയുടെ കോപവും തീപിടുത്തവും സാമാന്യം വിസ്തൃതമായി (stretch)തന്നെ കഥയിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ കല്ലൻ മൂപ്പനെ രക്ഷിക്കാനായി ദൈവദൂ തൻ വന്നത് തൊട്ട് കല്ലൻ മൂപ്പന്റെ അന്ത്യയാത്രവരെയുള്ള സംഭവങ്ങളും വേഗം കുറച്ചാണ് (deceleration) ആഖ്യാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഇത് ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രസ്തുത സംഭവങ്ങൾക്കുള്ള പ്രസക്തിയെയാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. കൊടുങ്ങ ല്ലൂരമ്മയുടെ കോപാഗ്നിയിലാണ് അങ്ങാടികൾ നിന്നുകത്തിയതെന്ന നാട്ടുകാരുടെ വിശ്വാസമൗഢ്യത്തെയാണ് അതേ കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ തന്നെ കല്ലൻമൂപ്പനെ നേരിട്ട്

സ്വർഗ്ഗത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകാൻ വരുമെന്ന ദൈവദൂതന്റെ പ്രസ്താവനയുമായി ചേർത്തുവയ്ക്കേണ്ടത്. അതോടെ കല്ലൻമൂപ്പനെ ജീവനോടെ കുഴിച്ചുമൂടുന്നത് കണ്ട് അത് സ്വർഗ്ഗയാത്രയാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുവാൻ മാത്രം അന്ധവിശ്വാസാധിക്യവും അജ്ഞതയുമുള്ളവരാണ് പ്രസ്തുത നാട്ടുകാർ എന്നു വന്നു ചേരുന്നു.

'എങ്ങ് നിന്നോ വന്ന' ദൈവദൂതൻ എന്ന പ്രയോഗം കഥയിൽ ആവർത്തിക്കുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ അത് ഒരു തവണ മാത്രം സംഭവിച്ച കാര്യമായതുകൊണ്ട് ഒരിക്കൽ മാത്രം പാഠത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കേണ്ടിയിരുന്ന വസ്തുതയാണ്. പ്രസ്തുതവിശേഷണത്തിൽ സ്ഥലികവും കാലികവമായ സൂചനകൾ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. 'എങ്ങ് നിന്നോ' എന്നത് ആർക്കും തീർച്ചയില്ലാത്ത ഒരു ദേശത്തെ കുറിക്കുന്നു. 'വന്നു' എന്ന ഭൂതകാലക്രിയയാണ് ദൈവദൂതനോട് ചേരുമ്പോൾ 'വന്ന' എന്ന പേരച്ചമായി മാറുന്നത്. പ്രസ്തുത പ്രവൃത്തിയുടെ ആവർത്തന(frequency)ത്തെ ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത് നാമവിശേഷണരീതിയിലല്ല മറിച്ച് ഒരു ജന്മം മുഴുവൻ നാട്ടുകാരുടെ ദുരിതങ്ങളിൽ കൂടെ നിന്ന് സഹായിച്ച ഒരു മനുഷ്യനോട് ആ ദേശക്കാർക്ക് പുലർത്താവുന്ന അവഗണനയുടെ പാരമ്യത്തെയാണ് കുറിക്കുന്നത്. കല്ലൻ മൂപ്പനെ കപടനും ധനമോഹിയും സ്വാർത്ഥനുമായ ദൈവദൂതനും അനുയായികളും ചേർന്ന് ജീവനോടെ കുഴിച്ചുമൂടുകയായിരുന്നു എന്ന് വെളിപ്പെടുത്തുന്ന കഥാന്ത്യത്തിലാണ് ആ ആവർത്തനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം വെളിപ്പെടുന്നത്. ഊരും പേരുമറിയാത്ത ഒരു പരദേശിയിൽ നാട്ടുകാർ അർപ്പിച്ച വിശ്വാസത്തിനുള്ളിലെ മൂഢതയെ ഇവിടെ ആഖ്യാതാവ് ചോദ്യംചെയ്യുകയാണ്.

4.6.4 പാത്രസൃഷ്ടി

'കല്ലൻ മൂപ്പൻ' എന്ന കഥയിൽ ശീർഷകം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് പോലെ 'കല്ലൻ മൂപ്പൻ' തന്നെയാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രം. ആഖ്യാനകഥാപാത്രമായ 'അയാൾ' ഒരു അപ്രധാനകഥാപാത്രമാണ്. പ്രധാനമായും അയാൾ കഥയിലെ സംഭവങ്ങളുടെ സാക്ഷിയാണ്. കല്ലൻമൂപ്പന് ചികിത്സാകാശ് നൽകി മദ്യപിക്കാനും അതുവഴി രാത്രി പാടവരമ്പത്തു കിടന്നുറങ്ങാനും അവസരമൊരുക്കി എന്ന ധർമ്മം മാത്രമേ അയാൾക്ക് ആഖ്യാനഘടനയിൽ പൂർത്തീകരിക്കാനുള്ളൂ. അടുത്ത ദിവസം കല്ലൻമൂപ്പന് കാപ്പിരിക്കുരുപ്പ് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതായി ഇതിന് യുക്തിപൂർവ്വമായ ബന്ധമൊന്നും കണ്ടുപിടിക്കുവാൻ സാധ്യമല്ല. അങ്ങാടി കത്തിയതിനെ കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ കോപവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി നാട്ടുകാരിൽ അന്ധവിശ്വാസം വർദ്ധിപ്പിക്കുക എന്നതിനോടൊപ്പം കല്ലൻ മൂപ്പന്റെ ചില സ്വഭാവസവി

ശേഷതകളെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുക എന്ന ധർമ്മത്തെയും രാഘവപ്പണിക്കർ എന്ന അനുബന്ധകഥാപാത്രം നിർവ്വഹിക്കുന്നു.

ജ്യോത്സ്യനായ രാഘവപ്പണിക്കരുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം ഭഗവതിയുടെ കോപം ശമിപ്പിക്കുവാനുള്ള മാർഗ്ഗം തേടി നാട്ടുകാർ കല്ലൻമൂപ്പന്റെ മുൻപിൽ എത്തുന്നു.

> ''അങ്ങാടിക്കാര് തരുന്നതൊന്നും കൊണ്ട് ഈ കല്ലൻമൂപ്പൻ പോവില്യ. വഴിപാടൊണ്ടോ . . . എന്റെ കൂടെ പോരൂ. ഇങ്ങള് ഭഗവതീടെ കാൽക്കൽ സ്വന്തം കയ്യോണ്ട് വെച്ചോളൂ''.[85]

'കല്ലൻ മൂപ്പൻ' എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉറച്ച തീരുമാനങ്ങളെടുക്കാനുള്ള ത്രാണിത്വവും ആർജ്ജവവുമാണ് പ്രസ്തുത വാക്കുകളിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നത്.

കല്ലൻ മൂപ്പൻ ഒരു പ്രകടകഥാപാത്രമാണ്. പ്രസ്തുത പാത്രം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന പരോപകാര തല്പരത, ത്യാഗസന്നദ്ധത തുടങ്ങിയ ഗുണങ്ങൾ ആഖ്യാതാവിന്റെ വാക്കുകളിലൂടെയാണ് വിവരിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രമെന്ന നിലയിൽ ഒരു മികവുറ്റ പാത്രാവിഷ്കാരമായി കല്ലൻ മൂപ്പൻ മാറുന്നില്ല എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കൊടുങ്ങല്ലൂർ ഭരണിയാത്ര നടത്തുകയും വസൂരി പടർന്നു പിടിക്കുമ്പോൾ അത് പരത്തുന്നത് കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയാണെന്നും അവിടുത്തെ പ്രാർത്ഥിച്ചാൽ എളുപ്പം ഭേദമാവുമെന്നും നാട്ടുകാരെ ഉപദേശിക്കുന്നതിനും അപ്പുറം കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ നേരിട്ടു വന്ന് കല്ലൻമൂപ്പനെ ആനയിച്ചു സ്വർഗ്ഗത്തിലേക്ക് കൊണ്ട് പോകുവാൻ മാത്രം ഭഗവതിയ്ക്ക് പ്രിയങ്കരനാണ് കല്ലൻ മൂപ്പൻ എന്ന് നാട്ടുകാർ വിശ്വസിക്കത്തക്ക പ്രവൃത്തിയൊന്നും പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നില്ല.

നിസ്വാർത്ഥ സേവനത്തിന്റെ പ്രതിഫലമെന്നോണം രോഗബാധിതനായി കല്ലുവെട്ടുകുഴിയിൽ കിടക്കുന്ന കല്ലൻമൂപ്പന് നിന്ദയും അവഗണനയും മാത്രമാണ് നാട്ടുകാരിൽ നിന്ന് ലഭിക്കുന്നത്. അതിനോടുള്ള പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രതിഷേധം വളരെ സൂക്ഷ്മമായി ആഖ്യാതാവ് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> 'കല്ലൻ മൂപ്പൻ കല്ലുവെട്ടുക്കുഴിയിൽ നിലത്ത് കിടന്നു. ആരോ ഒരു പരമ്പ് എറിഞ്ഞുകൊടുത്തു. കല്ലൻമൂപ്പൻ നിലത്ത് തന്നെ കിടന്നു. പിന്നീട് ആരോ ഒരു പൊളിപ്പായ എറിഞ്ഞുകൊടുത്തു. കല്ലൻ മൂപ്പൻ അതിലും കിടന്നില്ല. ഒരു മെത്തപ്പായ ആരോ എറിഞ്ഞുകൊടത്തു. അതിൽ കല്ലൻ മൂപ്പൻ കിടന്നു.'[86]

നാട്ടുകാരുടെ അവഗണന മുതലെടുത്ത് അന്യദിക്കിൽ നിന്ന് എത്തിപ്പെട്ട 'ദൈവദൂതൻ' കല്ലൻമൂപ്പന്റെ ശുശ്രൂഷ ഏറ്റെടുക്കുന്നതായി ഭാവിച്ച നാട്ടുകാരുടെ പണവും മുതലും കരസ്ഥമാക്കുകയും കല്ലൻമൂപ്പനെ കല്ലുവെട്ടുകുഴിയിൽ ജീവ നോടെ കുഴിച്ചുമൂടി മടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. അന്ധവിശ്വാസങ്ങളെ പ്രോത്സാഹി പ്പിച്ച കല്ലൻമൂപ്പന് താൻ തന്നെ നിശ്ചയിച്ച രോഗശമനപരിധി തീരും മുൻപ് ദയനീ യമായി മരണമടയേണ്ടി വന്നു എന്നൊരു ഗുണപാഠത്തെ ഉല്പാദിപ്പിക്കുവാനും 'കല്ലൻമൂപ്പന്റെ' പാത്രസൃഷ്ടിയിലൂടെ ആഖ്യാതാവ് ശ്രമിക്കുന്നതായി വ്യക്തമാകു ന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള ഗുണപാഠങ്ങളെയോ സന്ദേശങ്ങളെയോ കഥാന്ത്യത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമായി ഒതുക്കിവയ്ക്കാറുള്ള ശ്രീരാമന്റെ ആഖ്യാനശൈലി ഈ നിഗമ നത്തെ സാധുവാക്കുന്നുണ്ട്.

സ്വാർത്ഥം, കാപട്യം, ദുര എന്നീ ഋണാത്മകാവസ്ഥകളെ പ്രതിനിധീകരി ക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണ് 'ദൈവദൂതൻ'. പ്രസ്തുത കഥാപാത്രം ഒരു നാടകീയക ഥാപാത്രമായാണ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ആഖ്യാതാവിന്റെ വിവരണത്തിലൂടെയല്ല മറിച്ച് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രവൃത്തികളിലൂടെ യാണ് സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ വെളിപ്പെടുന്നത്. ദൈവദൂതന്റെ കൗശലങ്ങളെയോ തട്ടിപ്പുകളെയോ ആഖ്യാതാവ് വിമർശിക്കുന്നില്ല. പ്രസ്തുത പാത്രത്തിന്റെ കുത്സി തപ്രവൃത്തികളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നില്ല. അതിനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം അനുവാചകർക്ക് അനുവദിക്കുംവിധമാണ് പ്രസ്തുത കഥാപാത്രത്തെ ആഖ്യാന ഘടനയിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് ജനങ്ങളുടെ വിശ്വാസമൗ ഢ്യത്തെയും അജ്ഞതയെയും ചൂഷണം ചെയ്ത് കീശ നിറയ്ക്കുന്ന കുടിലബുദ്ധി കളുടെ പ്രതീകമാണ് ദൈവദൂതനെങ്കിലും അങ്ങനെയൊരു സൂചനപോലും 'ആഖ്യാനസ്വര'ത്തിൽ കലരാത്തത് എന്ന് പറയാം.

4.6.5 സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം

പ്രത്യക്ഷത്തിൽ, കെട്ടിലും മട്ടിലും, സരളമായൊരു നാടോടിക്കഥയെ അനു സ്മരിപ്പിക്കുന്ന ആഖ്യാനമാണ്, 'കല്ലൻമൂപ്പന്റേത്'. കഥയുടെ ആരംഭം പ്രസ്തുത രീതിയിൽ തന്നെയാണ് നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.

> 'കല്ലൻ മൂപ്പന്മാരുടെ നാലു കുടുംബങ്ങൾ ഞങ്ങളുടെ ദിക്കിൽ കുടിയേറിപ്പാർത്തി രുന്നു. കല്ലൻമൂപ്പന്മാരുടെ പുരുഷന്മാർ വസൂരിക്കലയുള്ളവരായിരുന്നു. ഏറ്റവും കൂടുതൽ വസൂരിക്കലയുള്ള കല്ലൻ മൂപ്പൻ മുക്കണാഞ്ചിയും ആയിരുന്നു.'[87]

എന്നാൽ ഓർമ്മ, ഐറണി, ആക്ഷേപഹാസ്യം എന്നിങ്ങനെ ധാരാളം ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കു

ന്നത് എന്നു കാണാം. അതോടൊപ്പം ഒരു പ്രാദേശികമിത്തിന്റെ സവിശേഷവിന്യാസംകൊണ്ടും പ്രസ്തുത കഥയുടെ ആഖ്യാനഘടന ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. വസൂരി വിതയ്ക്കുകയും സുഖപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രാദേശികദേവതയായാണ് ശ്രീ കുറുമ്പ എന്നറിയപ്പെടുന്ന 'കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ' കഥയിൽ അവതരിക്കുന്നത്. മധുരാപുരിയിൽ നിന്നും ചേരനാട്ടിലെത്തിയ കണ്ണകി കൊടുങ്ങല്ലൂർ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന 'ഭദ്രകാളി' പ്രതിഷ്ഠയിൽ വിലയം പ്രാപിച്ചുവെന്നല്ല മറിച്ച് കണ്ണകി തന്നെയാണ് കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ എന്ന നിലയിലാണ് പ്രസ്തുത മിത്തിനെ ആഖ്യാതാവ് ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതോടെ കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ ഒരു ആദിപ്രരൂപ (architype)[88] ആയി മാറുന്നു. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, കേരളീയപരിസരത്തിലെ കാളീസങ്കല്പത്തെക്കുറിച്ച് നടത്തിയ പഠനത്തിൽ ഭഗവതി അഥവാ കാളിയിൽ കണ്ണകീസങ്കല്പത്തെ ആരോപിക്കുന്നതായി കാണുന്നുണ്ട്.[89] സമൂഹബോധ (collective unconscious)ത്തിൽ വർത്തിക്കുന്ന സ്വകാര്യവും ആകാരരഹിതവുമായ സത്തകളെയാണ് യുങ്ങ് ആദിപ്രരൂപങ്ങൾ എന്നു വിളിച്ചിരിക്കുന്നത്. സഹജവാസനകളുടെ അബോധബിംബമായാണ് അത് വ്യക്തിമനസ്സിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. പുരാവൃത്തവും ആദിപ്രരൂപവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചു നോർത്രോപ് ഫ്രൈയുടെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്.

> 'യഥാർത്ഥത്തിൽ ഓരോ മിത്തും ഓരോ ആദിപ്രരൂപമാണ്. കഥയുടെ ആഖ്യാനത്തിലാവുമ്പോൾ അത് മിത്തും മിത്തിന്റെ പൊരുളിനെക്കുറിച്ചാവുമ്പോൾ അത് ആദിപ്രരൂപവുമാണ്'. [90]

കൊടുങ്ങല്ലൂർ ഭരണിക്ക് ആളുകൾ ക്ഷൗരം ചെയ്തശേഷം വഴിപാടായി അയച്ചതിനാൽ തെക്കെ അങ്ങാടിയും പടിഞ്ഞാറെ അങ്ങാടിയും നിന്ന് കത്തിയതിനെതുടർന്ന് കവടി നിരത്തിയ രാഘവപ്പണിക്കർ പറയുന്നു:

> ''ആരോടാ കളിച്ചത്? കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയോടോ? ആരാ കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ? കണ്ണിൽനിന്ന് ഒരൊറ്റ തീ പാറൽ. മധുരരാജ്യം മുഴുവനും ദഹിച്ചു. അങ്ങനെയുള്ള മൂർത്തിയാണ്. ഈ പട്ടണം മുഴുവൻ ദഹിപ്പിക്കും''.[91]

വഴിപാട് അർപ്പിക്കാനുള്ള നാട്ടുകാരെയും കൊണ്ട്, ചുവന്ന പട്ടുടുത്ത് കൊടുങ്ങല്ലൂർ ഭരണിക്ക് പോയ കല്ലൻമൂപ്പനാണ് ദേശത്തെ അമ്മയുടെ കോപാഗ്നിയിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുത്തിയത്. വസൂരി പിടിപെട്ടവരോട്, 'അമ്മ ഒന്ന് തലോടിയാൽ മാറും, പ്രാർത്ഥിച്ചോ' എന്ന് ഭക്ത്യാതിരേകത്തോടെ പറയാറുണ്ടായിരുന്ന കല്ലൻമൂപ്പന് പ്രസ്തുത രോഗബാധയേറ്റ് ഒരാണ്ടോളം കിടന്നിട്ടും ഭഗവതിയുടെ സ്പർശമേൽക്കുകയണ്ടായില്ല. എങ്കിലും കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ വിനീതദാസനെ

കൊണ്ടുപോകുവാൻ ദേവി വരുമെന്ന് ആഖ്യാതാവ് ഉൾപ്പെടെയുള്ള നാട്ടുകാർ വിശ്വസിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് കല്ലൻമൂപ്പന്റെ അന്ത്യയാത്രാർത്ഥം വന്നുചേർന്ന ഭൂതഗണങ്ങളിലൊരുവന് തലയിലും നെറ്റിയിലും കൊമ്പുള്ളതു കൊണ്ട് അത് വീരഭദ്രനാണോ എന്ന് ആഖ്യാതാവ് സംശയിക്കുന്നത്. കഥയിലെ സംഭവപരമ്പരകളെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ (ഭദ്രകാളി) എന്ന ആദിപ്രരൂപത്തിലേക്ക് സ്ഥാനാന്തരപ്പെടുത്താനായി ആഖ്യാനഘടനയിൽ സ്ഥാപി ച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു കൊളുത്ത് കൂടിയാണിത്. സുപ്രസിദ്ധമായ ദക്ഷയാഗത്തിൽ വെച്ച് സതി അഗ്നിയിൽ ദഹിച്ച വിവരമറിഞ്ഞ് പതിയായ ശിവൻ ദേഷ്യാധിക്യ ത്തിൽ ജടപിടിച്ച് നിലത്തടിക്കുകയും അതിൽനിന്ന് വീരഭദ്രനെന്നും ഭദ്രകാളി യെന്നും പേരോടുകൂടിയ രണ്ട് ശക്തികൾ ഉദ്ഭവിച്ചതുമായാണ് ദേവിഭാഗവതം സപ്തമകാണ്ഡത്തിൽ പറയുന്നത്.[92] തത്ഫലമായി ഭദ്രകാളിയുടെ മറ്റൊരു രൂപ മായ കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ സഹായിയായി സഹോദരസ്ഥാനീയനായ വീരഭദ്രൻ വന്നുവെന്നത് സംഭവ്യമാണ്. പ്രസ്തുത സംശയത്തിന്റെ അന്തർധാരയായി കിട ക്കുന്ന കറുത്തഹാസം(black humour), മൂപ്പന്റെ സ്വർഗ്ഗപ്രാപ്തികണ്ട് നടുങ്ങിയ നാട്ടുകാരെ കൂടുതൽ വേവലാതിയിൽ ആഴ്ത്തിക്കൊണ്ട് വെള്ളിയാഴ്ചകളിൽ ഭൂത ഗണങ്ങൾ പിന്നെയും ആളൊഴിഞ്ഞ ദിക്കിലെ ആര്യവേപ്പുകളും കാഞ്ഞിരമര ങ്ങളും നോക്കി വിരുന്നുവന്നുവെന്ന അലക്ഷ്യപ്രസ്താനവയോട് കൂടിച്ചേരുമ്പോ ഴാണ് കൂടുതൽ നിശിതമായിത്തീരുന്നത്. വെളിവുനഷ്ടപ്പെട്ട ആശാട്ടി ദാവീദ് രാജാവും ബേർഷെബയും നൂറാമത്തെ കല്പന ലംഘിച്ചതിനെക്കുറിച്ച് ആശാൻ രചിച്ച ഭരണിപ്പാട്ട് വീടിന്റെ പിന്നാമ്പുറത്തിരുന്ന് ഉറക്കെ പാടുമ്പോൾ, നാട്ടുകാർ അവരെ മുറിയിൽ പൂട്ടിയിട്ട് മാനം രക്ഷിക്കുന്ന സംഭവത്തിന്റെ ആഖ്യാനം ശുദ്ധ മായ 'ഹാസ'ത്തെയാണ് ജനിപ്പിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഒരായുസ്സ് മുഴുവൻ വസൂരി ബാധിച്ച നാട്ടുകാരെ ചികിത്സിച്ചും മരണമടഞ്ഞവരെ കുഴിവെട്ടി മൂടിയും ചെലവ ഴിച്ച കല്ലൻമൂപ്പൻ, കുരിപ്പ് ബാധിതനായി ആരാലും തിരിഞ്ഞുനോക്കാനില്ലാതെ കല്ലുവെട്ടുകുഴിയിൽ കിടക്കുമ്പോൾ കുരിപ്പുനോട്ടക്കാർ വന്ന് രോഗനിർണ്ണയം നട ത്തുവാൻ മത്സരിക്കുന്നതും ശാസ്ത്രജ്ഞർ സ്ഥലത്തെത്തി സെമിനാറുകൾ അവ തരിപ്പിക്കുന്നതും ആക്ഷേപഹാസ്യത്തോടെയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾചേർത്തിരി ക്കുന്നത്. ഒരു മനുഷ്യന്റെ അവശസമയത്ത് സഹായഹസ്തം നീട്ടാതെ കാര്യ ലാഭം നോക്കി മാത്രം പ്രവർത്തിക്കുന്ന മനുഷ്യരുടെ സങ്കുചിത മനോഭാവത്തെ യാണ് ഇവിടെ ഫലിതരൂപേണ ആഖ്യാതാവ് വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നത്.

'കല്ലൻ മൂപ്പൻ' എന്ന കഥയുടെ ആകസ്മികമായ അന്ത്യം ശ്രദ്ധേയമാണ്. അനുവാചകരിൽ ഞെട്ടലുളവാക്കുംവിധം നാടകീയമായ അന്ത്യമൊരുക്കാനായി 'ഐറണി' എന്ന ആഖ്യാനതന്ത്രത്തെയാണ് ആഖ്യാതാവ് ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കു

ന്നത്. കല്ലൻമൂപ്പൻ സ്വയം രോഗനിർണ്ണയം നടത്തി പ്രവചിച്ചതുപ്രകാരം രോഗവിമുക്തനാകാൻ നാളുകൾ മാത്രം അവശേഷിക്കവേയാണ് അദ്ദേഹം സ്വാർത്ഥനും ദുരാഗ്രഹിയുമായ ദൈവദൂതനാൽ കുഴിച്ചുമൂടപ്പെടുന്നത്. നാട്ടുകാരിൽ അന്ധവിശ്വാസത്തെ അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചതിന്റെ പ്രതിപ്രവർത്തനമെന്നോണം ഭഗവതി നേരിട്ട് മൂപ്പനെ സ്വർഗ്ഗയാത്ര നടത്തിക്കുവാൻ വരുന്നതായി ദൈവദൂതൻ പറഞ്ഞുപരത്തിയ വൃത്താന്തത്തെ വിശ്വസിച്ച നാട്ടുകാരുടെ മൂകാനുവാദത്തോടെ കല്ലൻ മൂപ്പന് തന്നിൽ അടിച്ചേൽപ്പിക്കപ്പെട്ട മരണത്തെ സ്വീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ഈ ഐറണി അനാവൃതമായിത്തീരുന്നത് കല്ലൻമൂപ്പന്റെ മരണശേഷം വളരെ കാലം കഴിഞ്ഞ് കല്ലുവെട്ടിയന്ത്രം വരികയും നാട്ടുകാർ കല്ലിവെട്ടിക്കുഴി മണ്ണിളക്കി പരിശോധിക്കുകയും ചെയ്തതോടെയാണ് തങ്ങൾ കല്ലൻമൂപ്പനെ കുഴിച്ചുമൂടിയത് ജീവനോടെയോ മരണത്തോടെയോ എന്ന നാട്ടുകാരുടെ ആധിയെ അടയാളപ്പെടുത്തി ആക്ഷേപഹാസ്യം നിറഞ്ഞ ഐറണിയെ പ്രകാശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കഥ അവസാനിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം.

4.6.6 ഭാഷയും ശൈലിയും

നാടോടിക്കഥയുടെ സരളമായ ആഖ്യാനരീതിയ്ക്കും ഭ്രമാത്മകമായ ഭാവാവിഷ്കാരത്തിനും ഒരുപോലെ സജ്ജമായ ഭാഷയാണ് 'കല്ലൻ മൂപ്പനി'ലുള്ളത്.

> 'ഒരാശയം അനുവാചകഹൃദയത്തിലുളവാക്കണമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന പ്രഭാവം പൂർണ്ണമായും ഉളവാക്കാനാവശ്യമായ എല്ലാ ചുറ്റുപാടുകളും ആ ആശയത്തിന് നൽകുമ്പോഴാണ് സാധാരണ വ്യവഹാര ഭാഷ സാഹിത്യമായിത്തീരുന്നത്'[93]

എന്നുള്ള എൻ.വി. കൃഷ്ണവാര്യരുടെ നിരീക്ഷണം 'കല്ലൻ മൂപ്പന്റെ' ഭാഷാശില്പത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ അത്യന്തം പ്രസക്തമാണ്.

പ്രസ്തുത കഥയിൽ വാമൊഴിയോട് അടുത്തുനിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനഭാഷണം ഏറെക്കുറെ സരളവും ലളിതവുമാണ്. എന്നാൽ ഉചിതസന്ദർഭങ്ങളിൽ അത് ആലങ്കാരികമാകുന്നു. മറ്റു ചിലപ്പോൾ ഗഹനവും താളാത്മകവുമാവുന്നു.

> 'അണ്ണിമൂപ്പത്തിയും കറുത്തതായിരുന്നു. മഷിക്കറുപ്പെന്നുപറഞ്ഞാൽ അവരുടെ നിറത്തിന്റെ എവിടെയും എത്തില്ല. അവരുടെ കറുപ്പിനെ അറിയുന്ന കറുപ്പുകൊണ്ട് അളക്കാനാവില്ല. അവർക്ക് കല്ലൻമൂപ്പനേക്കാൾ ഒരു ചാണെങ്കിലും എകരം കൂടുതലുണ്ടായിരുന്നു. ദൂരെ നിന്ന് വരുന്നത് കണ്ടാൽ ആണൊരുത്തനാണെന്നേ തോന്നൂ...'[94]

അണ്ണിമൂപ്പത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള വർണ്ണന വ്യവഹാരഭാഷയോട് സാമ്യം ജനിപ്പിക്കും വിധം അതിസാധാരണത പുലർത്തുന്നതാണ്. എന്നാൽ കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മയുടെ ക്രോധാഗ്നിയെക്കുറിച്ചും വസൂരിയുടെ ഭീകരതയെക്കുറിച്ചും വിവരിക്കുന്നിടത്ത് ഭാഷയിൽ സാരമായ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. വർണ്ണപദതലങ്ങളിൽ വൈചിത്ര്യം കൈവരുത്തുന്നതിലൂടെയും സംസക്തിയിലൂടെയും (cohension) സമാന്തരത(parallelism)യിലൂടെയും സംജാതമാകുന്ന ശബ്ദാർത്ഥതാളത്തിലൂടെ ഭാഷ അനന്യമായിത്തീരുന്നു. 'നേരാ.... ചേര നക്കിയാല് നേരത്തോട് നേരാ' എന്നും 'നാള് പറഞ്ഞ്', 'നേരം പറഞ്ഞ്, നാഴിക പറഞ്ഞ്, തലക്കുറിയെഴുതി കല്ലൻ മൂപ്പൻ'[95] എന്നുമൊക്കെയുള്ള വാക്യപ്രയോഗങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ ഈ മാറ്റം കൃത്യമായി വ്യക്തമാകും.

കല്ലൻ മൂപ്പന്റെ 'സ്വർഗ്ഗയാത്ര'യുടെ ആഖ്യാനം വളരെയേറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്.

> 'പിൻനിലാവ് തെളിഞ്ഞപ്പോൾ മുളംതണ്ടിൽ പൊതിഞ്ഞ്, തെച്ചിമാലകൾ കഴുത്ത് മാത്രമല്ല മേലാകെ പൊതിഞ്ഞ് കാഞ്ഞിരപ്പൂക്കൾ, ആര്യവേപ്പിന്റെ ഇലകളിൽ മൂടി മൂപ്പന്റെ സ്വർഗ്ഗപ്രാപ്തി... അമ്മ നിശ്ചയം, ഭൂതഗണങ്ങൾ തീ തുപ്പി.. പെട്ടെന്ന് കല്ലൻമൂപ്പൻ എഴുന്നേറ്റിരുന്നു... കൈവീശി യാത്രപറഞ്ഞു... കലശിമലകുന്നു കയറുന്നതും ആകാശത്തിൽ ലയിക്കുന്നതും എത്രയോ പേർ കണ്ടു'.[96]

അന്യാദേശം, ന്യൂനപദം, അനുഷ്ഠാനാധിഷ്ഠിതമായ പദങ്ങളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് എന്നിവയിലൂടെ സന്ദർഭത്തിന് അനുയോജ്യമാകുംവിധം ഭ്രമാത്മകമായ ഒരു സ്ഥിതിവിശേഷം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഇവിടെ ആഖ്യാതാവിന് നിഷ്പ്രയാസം സാധിച്ചിരിക്കുന്നു. കഥാന്ത്യത്തിൽ വിവൃതമാകേണ്ടുന്ന ഒരു മിഥ്യയാണ് കല്ലൻ മൂപ്പന്റെ സ്വർഗ്ഗയാത്ര എങ്കിലും അതിനെ യഥാർത്ഥ പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുംവിധം ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ സാധ്യമായത് ഭാഷയുടെ സ്വനിമതലത്തിലും രൂപിമതലത്തിലും വാക്യതലത്തിലും പുലർത്തിയ അസാധാരമായ അവധാനത നിമിത്തമാണ് എന്ന് കാണാം. അങ്ങാടികൾ കത്തുന്ന വർണ്ണനയിലും തതുല്യമായ സൂക്ഷ്മത ശ്രീരാമൻ പുലർത്തിയിട്ടുള്ളതായി വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. 'കണ്ണകി' എന്ന പുരാവൃത്തത്തിന്റെ സവിശേഷമായ സന്നിവേശം നടക്കുന്ന പ്രസ്തുത സന്ദർഭത്തിൽ സഹഭാവം പുലർത്തുന്ന വർണ്ണസംഘാതംകൊണ്ടും ക്രിയാപദങ്ങളുടെ ആവർത്തനംകൊണ്ടും പുരഃക്ഷേപണം ചെയ്ത ഭാഷയാണ് ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നതെന്ന് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കുറിപ്പുകൾ

1. സച്ചിദാനന്ദൻ, 'പ്രതിരോധത്തിന്റെ നർമ്മം', *ചിദംബരങ്ങൾ*, പി. സലിംരാജ് (എഡി), കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 2010, പു. 34.
2. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'മീശ', *കഥകൾ : ശ്രീരാമൻ*, കറന്റ് ബുക്സ്, 2002, പു. 27.
3. അന്യാപദേശചിഹ്നങ്ങൾ (Allegory signs): ഒരു അന്യാപദേശം പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന അമൂർത്തവും സങ്കീർണ്ണവുമായ ആശയങ്ങളെയോ സങ്കല്പനങ്ങളെയോ വിശദീകരിക്കാൻ സാധ്യമാകുന്ന തരത്തിൽ ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും വസ്തുക്കളെയുമാണ് അന്യാപദേശചിഹ്നങ്ങൾ എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്.
4. മീശ, പു. 21
5. ടി.പു. 27
6. 4 Reasons Lal Bahadur Shastri's death was suspicious. Dailyo. https://www.daily.instory. 2016 Jan 11. Living media India Ltd.
7. മീശ, പു. 27.
8. പ്രധാനധർമ്മം (Cardinal Function): കഥാഗതിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ സവിശേഷ പങ്ക് വഹിക്കുന്ന, കഥയ്ക്ക് കാരണമായിത്തീരുന്ന സംഭവത്തെയാണ് പ്രധാന ധർമ്മം എന്നു പറയുന്നത്.
9. മീശ, പു. 28.
10. വിപുലീകൃത രൂപകം (Extended Metaphor): അർത്ഥപരിധികളും പ്രയോഗസാദ്ധ്യതകളും വിപുലീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള രൂപകത്തെ വിപുലീകൃതരൂപകം (extended metaphor) എന്നു വിളിക്കാം. ഇത് പലപ്പോഴും ഒരു കേന്ദ്രപ്രമേയമായി പ്രവർത്തിക്കുകയും കൃതിയിലുടനീളം വിവിധ അർത്ഥതലങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. രൂപകം, ഉപമ, അന്യാപദേശം എന്നിവയുടെ സമന്വിതരൂപമാണ് ഓരോ വിപുലീകൃതരൂപകവും എന്നു കാണാം.
11. M.H Abrams, *A Glossary of Literary terms,* CENGAGE Learning, 2013, (11th edition) p.153.
12. മീശ, പു. 27.
13. ടി.പു. 29.
14. ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം ജി. പത്മനാഭപ്പിള്ള, *ശബ്ദതാരാവലി,* സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ (എട്ടാം പതിപ്പ്) 2017, പു. 1924.
15. Mieke Bal, *Narratology - Introduction to the theory of Narrative,* University of Toronto Press (3rd edition), p. 149. (Focalization is the relationship

between the vision, the agent that sees, and that which is seen. This relationship is a component of story part of the content of the narrative text : A says that B sees what C is doing)

16. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'ചില്ലുകൾ', *കഥകൾ : സി.വി. ശ്രീരാമൻ,* കറന്റ് ബുക്സ്, 2002, പുറം 83.

17. ടി.പു. 85.

18. ടി.പു. 86.

19. ടി.പു. 83.

20. ടി.പു. 82.

21. ഫോർ ഷാഡോയിംഗ് : ഇത് ഭാവികാലത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഒരു സങ്കേതമാണ്. കഥയുടെയോ ചലച്ചിത്രത്തിന്റേയോ ആരംഭത്തിൽ പിന്നീട് നടക്കാൻ പോകുന്ന ഏതെങ്കിലും ഒരു സംഭവത്തെ തികച്ചും അപ്രധാനമെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊരു സംഭവം കൊണ്ട് നിഴലിപ്പിച്ചു കാട്ടുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്.

22. ചില്ലുകൾ, പു. 83.

23. ടി.പു. 83.

24. Roland Barthes, *Image, Music, Text,* Fontana, 1990. p. 88.

25. ചില്ലുകൾ, പു. 84.

26, ടി.പു. 85.

27. ടി.പു. 84.

28. ടി.പു. 84.

29. ധ്വനിചിഹ്നം (Leitmotif) : സംഗീതത്തിലോ സാഹിത്യത്തിലോ വായനക്കാരന്/ശ്രോതാവിന് വ്യക്തമാകേണ്ടുന്ന ഒരു പ്രധാന ആശയത്തെ ഏതെങ്കിലും ബിംബമായോ പ്രതിരൂപമായോ ആവർത്തിച്ച് പ്രയോഗിക്കുന്നു. ഇത് ഉദ്ദേശിതാശയത്തെ പാഠത്തിലുടനീളം ധ്വനിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായിത്തീരുമ്പോൾ അതിനെ ധ്വനിചിഹ്നം (Letimotif) എന്നു വിളിക്കാം.

30. കാണികൾക്ക് അറിയാം (Audience knowns) : ഇത് ഒരു ചലച്ചിത്രസങ്കേതമാണ്. നാടകത്തിലും പലപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. കഥയിലെ ചില പ്രധാന സംഭവങ്ങളുടെ കാരണം കാണികൾക്ക് അറിയാമെങ്കിലും അതിൽ ഭാഗവാക്കായിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അജ്ഞാതമായിരിക്കും. ഇത് കാഴ്ചക്കാരന്റെ ഉദ്വേഗത്തെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. ആൽഫ്രഡ് ഹിച്ച്കോക്കിനെപ്പോലുള്ള പ്രശസ്തചലച്ചിത്രസംവിധായകർ ഫലപ്രദമായി ഉപയോഗിച്ച് വിജയിച്ച പ്രസ്തുത സങ്കേതം ശ്രീരാമന്റെ ഇരിക്കപ്പിണ്ഡം എന്ന കഥയിൽ കാണുന്നുണ്ടെന്ന് എൻ.എസ്. മാധവൻ യാത്രിയുടെ അകവും പുറവും എന്ന ലേഖനത്തിൽ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്.

31. ചില്ലുകൾ, പു. 82.

32. ടി.പു. 82.

33. ടി.പു. 85.

34. ടി.പു. 82.

35. ടി.പു. 84.

36. Narratology - Introduction to the theory of Narrative, p. 139. (Space function in a story in different ways. One the one hand, they are only a frame, place of action. In this capacity a more or less detailed presentation will lead to a more or less concrete picture of that space'.

37. സി.വി.ശ്രീരാമൻ, 'വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി', *ഓർമ്മച്ചെപ്പ്,* ഡി.സി.ബുക്സ് (രണ്ടാം പതിപ്പ്), 2004,പു. 59.

38. ആന്തരികഭൂതാഖ്യാനം (Internal Analepsis): ഭൂതാഖ്യാനത്തെ പ്രധാനമായും ബാഹ്യഭൂതാഖ്യാനം എന്നും ആന്തരികഭൂതാഖ്യാനം എന്നും രണ്ടായി തിരിക്കാവുന്നതാണ്. കഥയിലെ പ്രധാന സംഭവങ്ങൾക്കു മുമ്പുതന്നെ ബാഹ്യഭൂതാഖ്യാനം കടന്നു വരുന്നുവെങ്കിൽ ആന്തരികഭൂതാഖ്യാനം നേരെ തിരിച്ചാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. കഥയ്ക്കുള്ളിൽ ഇടയ്ക്കിടക്ക് കടന്നുവരുന്ന പ്രസ്തുത ഭൂതാഖ്യാനത്തെ ജനറ്റ് ഹെറ്ററോഡയജറ്റിക് അനാലെപ്സിസ് എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്; കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്മരണകളിലൂടെ കടന്നുവരുന്ന ഭൂതാഖ്യാനത്തെ ഹോമോഡയജറ്റിക് അനാലെപ്സിസ് എന്നും.

39. വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി, പു. 38.

40. Avis. M. Dry. *The psychology of Jung - A critical interpretation*, Methuen, 1961, p. 75.

41. വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി, പു. 60.

42. സി.വി.ശ്രീരാമൻ, *ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ,* ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, 2012, പു. 119.

43. ടി.പു. 121.

44. പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന്, 'ജാതിതന്നെ പ്രതി', *ദളിത് പാഠകൾ*, ബോബി തോമസ് (എഡി), സൈൻ ബുക്സ്, പുറം 27.

45. ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ, പു. 121.

46. ടി.പു. 126.

47. ടി.പു. 115.

48. ടി.പു. 121.

49. ടി.പു. 122.

50. David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brain Richardson, Robyn Warhol, *Narrative Theory core concepts & Critical debates*, Tho Ohio State University Press, 2012, pp. 132 - 137.
51. ജാതി തന്നെ പ്രതി, പു. 36.
52. ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ, പു. 126.
53. കെ. വേണു, 'മലയാളി സമൂഹവും ലൈംഗികതയും', *കേരളം ലൈംഗികത ലിംഗനീതി,* കെ.എം. വേണുഗോപാലൻ (എഡി.), സൈൻ ബുക്സ്, 2006, പു. 179.
54. പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന്, 'അന്തർവാഹിനിയായ ജീവിതം : ദലിത് വിമർശ നത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികപാഠങ്ങൾ', *ആധുനികാനന്തര മലയാളവിമർശനം,* ഷാജി ജേക്കബ് (എഡി), സൈകതം ബുക്സ്, 2016, പു. 53.
55. പി.കെ. പോക്കർ, 'കുമാരനാശാന്റെ ദുരവസ്ഥയും സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ ദുരവ സ്ഥയും', *ചിദംബരങ്ങൾ,* പി. സലിംരാജ് (എഡി.), കേരളസാഹിത്യ അക്കാ ദമി, 2010, പു. 206.
56. ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ, പു. 122.
57. James Hillman, *The Force of Character: And the Lasting Life,* Ballantin Books, 2000, p. 167.
58. ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ, പു. 125.
59. ടി.പു. 126.
60. കുമാരനാശാൻ, 'മുഖവുര', *ദുരവസ്ഥ,* ശാരദ ബുക്ക് ഡിപ്പോ, 1989, പു. 2.
61. 'കുമാരനാശാന്റെ ദുരവസ്ഥയും സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ ദുരവസ്ഥയും', പു. 205.
62. ദുരവസ്ഥ പിന്നെയും വന്നപ്പോൾ, പു. 126.
63. ടി.പു. 117.
64. ടി.പു. 118.
65. ടി.പു. 118.
66. ടി.പു. 123.
67. ടി.പു. 120.
68. ടി.പു. 121.
69. ടി.പു. 121.
70. ടി.പു. 121.
71. ടി.പു. 126.
72. ടി.പു. 126.
73. സി.വി.ശ്രീരാമൻ, 'മേലെ താമസിക്കുന്നവർ', *ഓർമ്മച്ചെപ്പ്,* ഡി.സി. ബുക്സ് (രണ്ടാം പതിപ്പ്), 2004, പുറം71.

74. ഗ്രന്ഥകാരാഖ്യാനം (authorial narration): ഗ്രന്ഥകർത്താവ് കഥയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതെ പുറത്ത് മാറിനിന്നുകൊണ്ട് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതിനെയാണ് ഗ്രന്ഥകാരാഖ്യാനം (authorial narration) എന്നുപറയുന്നത്. അനുവാചകരോട് നേരിട്ട് സംവദിക്കുവാനും കഥാപാത്രപ്രവൃത്തികളെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങൾ നടത്തുവാനും വിവരണം നടത്തുവാനും ഗ്രന്ഥകാരാഖ്യാനത്തിൽ സാധ്യമാണ്. സർവ്വജ്ഞനായ ആഖ്യാതാവ് കഥയ്ക്കും വായനക്കാർക്കുമിടയിൽ പ്രകടമായ മദ്ധ്യസ്ഥസ്ഥാനം വഹിക്കുന്നു.

75. മേലെ താമസിക്കുന്നവർ, പുറം 71.

76. വി.യു. സുരേന്ദ്രൻ, 'പ്രതിബോധത്തിന്റെ ഓർമ്മകൾ' *സൂക്ഷ്മങ്ങൾ അപ്രത്യക്ഷങ്ങൾ*, സർഗ്ഗ ബുക്സ്, 2009, പു. 49.

77. E.M.Foster, *Aspects of Novel,* Harmonds Worth Penguin Books, 1977, p.73.(In their purest form they are constructed round a single idea or quality)

78. മേലെ താമസിക്കുന്നവർ, പുറം 73.

79. സി.വി. ശ്രീരാമൻ, 'കല്ലൻ മൂപ്പൻ', *ദൊഢിദിയെ ബാന്ധലാം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2008, പു. 47.

80. ടി.പു. 48.

81. ടി.പു. 46.

82. ടി.പു. 48.

83. ടി.പു. 51.

84. ടി.പു. 48.

85. ടി.പു. 48.

86. ടി.പു. 49.

87. ടി.പു. 46.

88. Hoerni Ulrich, Fischer, Thomas, Kaatmann, Bettina (eds.), *The art of C.G. Yung,* W.W.Norton & Company, 2019, p. 260.

89. എം.വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, ഡോ. 'കാളി പൂജയും കാളീ സ്ങ്കല്പവും', *കാളീ സങ്കല്പം കേരളപരിസരത്തിൽ,* കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, 2004, പുറം 13.

90. Northrop Fry, 'The Archetype of literature', *Twentienth century criticism,* William J. Handi (Ed.), Light and Life Publishers, 1974, p. 240. (Hence the myth is archetype, though it might be convenient to say myth only when refering to narrative, the archetype when speaking to significance".

91. കല്ലൻ മൂപ്പൻ, പു. 89.

92. അക്കിത്തം അച്യുതൻ നമ്പൂതിരി (വിവ), *ദേവീ ഭാഗവതം സപ്തമ കാണ്ഡം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2010, പു. 470.

93. എൻ.വി. കൃഷ്ണവാര്യർ, *വള്ളത്തോളിന്റെ കാവ്യശില്പം*, കേരളസർവ്വകലാശാല, 1977, പു. 34.

94. കല്ലൻ മൂപ്പൻ, പു. 47.

95. ടി.പു. 47.

96. ടി.പു. 49..

ഉപസംഹാരം

'ആഖ്യാനകലയുടെ ഘടനാവിശേഷം - സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ' എന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ ആഖ്യാനവിശകലനത്തിലൂടെ ആഖ്യാനകലയുടെ സവിശേഷതകളെ എങ്ങനെ കണ്ടെത്താം എന്ന അന്വേഷണമാണ് നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഈ അന്വേഷണത്തിലൂടെ എത്തിച്ചേർന്ന പ്രധാന നിഗമനങ്ങൾ താഴെകൊടുക്കുന്നു.

1. യഥാർത്ഥമോ കല്പിതമോ ആയ സംഭവങ്ങളുടെ ക്രമീകൃതവും പരസ്പരബന്ധിതവുമായ വിന്യാസത്തിലൂടെയാണ് 'ആഖ്യാനം' സാധ്യമായിത്തീരുന്നത്. ആഖ്യാനപരമായ സവിശേഷതകളെയും ആഖ്യാന ഘടകങ്ങളുടെ യഥോചിതമായ വിന്യസന രീതികളെയും സൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കുകയാണ് ആഖ്യാനശാസ്ത്രം ചെയ്യുന്നത്. വീക്ഷണസ്ഥാനം, സ്ഥലം, കാലം, പാത്രസൃഷ്ടി, സവിശേഷമായ ആഖ്യാനതന്ത്രം എന്നിവയുടെ വിശകലനം പ്രസ്തുത പഠനത്തിൽ വളരെ പ്രാധാന്യമുള്ളതാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ എഴുത്തുകാരന്റെ ആഖ്യാനകലയെ നിർണ്ണയിക്കുവാൻ ആഖ്യാനശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പര്യാപ്തമായി ത്തീരുന്നുണ്ട്.

2. അസാധാരണമായ പ്രമേയ വൈവിധ്യംകൊണ്ടും ആവിഷ്കരണ മികവുകൊണ്ടും ശ്രദ്ധേയമായ ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ സമകാലിക കഥകളുടെ രൂപഭാവഘടനയിൽ നിന്ന് അത്യന്തം വ്യത്യസ്തത പുലർത്തിയവയാണ്.

3. വൈചിത്ര്യ പൂർണ്ണമായ മനുഷ്യബന്ധങ്ങളെയും ജീവിത പരിസരങ്ങളെയും ആഖ്യാനവിധേയമാക്കിയ ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ ആത്മനിഷ്ഠങ്ങളല്ലെങ്കിൽ പോലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യക്തിജീവിതാനുഭവങ്ങളോട് അഭേദ്യമായ തരത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ട് കിടക്കുന്നവയാണ്.

4. അഭയാർത്ഥിത്വത്തെയും നാടുകടത്തൽപോലുള്ള നിർബന്ധിത പ്രവാസത്തെയും പ്രശ്നീകരിച്ചുകൊണ്ട് ദ്വീപ് പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന ദ്വീപ് കഥകൾ, കോടതിവ്യവഹാരത്തിന്റെയും നിമയപ്രശ്നങ്ങളുടെയും പരിസരത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കോടതി ക്കഥകൾ, ആധ്യാത്മിക പശ്ചാത്തലത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട കഥകൾ, കാർഷിക-കീഴാളാഖ്യാനങ്ങൾ, ചരിത്ര-പുരാവൃത്താഖ്യാനങ്ങൾ, മനുഷ്യബന്ധാ

ഖ്യാനങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയകഥകൾ എന്നിങ്ങനെ വിഷയപരമായി നിർവ്വചിക്കാവുന്ന ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ ദേശീയത, കൊളോണിയലിസം, അധികാര മേൽക്കോയ്മ, ലൈംഗികത, ഏകാകിത, ഉന്മാദം, പ്രണയം, മരണം, നവമുതലാളിത്തം, വിവരസാങ്കേതികവിദ്യ, പ്രകൃതി രമണീയത, പാരിസ്ഥിതികാവബോധം എന്നിങ്ങനെ ഒട്ടേറെ പ്രമേയങ്ങൾ ഇഴചേർന്നു വരുന്നുണ്ട്.

5. ഓർമ്മ, യാത്ര എന്നിവ ഒരേ സമയം പ്രമേയമായും സങ്കേതമായും കടന്നുവന്ന് 'ഓർമ്മകളിലൂടെയുള്ള യാത്രകളും യാത്രകളിലൂടെയുള്ള ഓർമ്മകളും' ആണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ എന്ന ഒരു സാമാന്യ നിർവ്വചനത്തെ സാധ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നു.

6. ശ്രീരാമന്റെ കഥാലോകം ആഖ്യാനപരമായി ഒട്ടേറെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ പുലർത്തുന്നുണ്ട്. റിപ്പോർട്ടർ ശൈലിയിലുള്ള കഥകളും അസാധാരണമായ ധ്വനനസാധ്യതകളും ശില്പദാർഢ്യവുമുള്ള കഥകളും അദ്ദേഹത്തിന്റേതായിട്ടുണ്ട്. അനേകം കഥാതന്തുക്കളും വിഭിന്ന പശ്ചാത്തലങ്ങളും ഭാഷകളും സമന്വയിച്ച് ബഹുസ്വരത സൃഷ്ടിക്കുന്ന സങ്കീർണ്ണഘടനയുള്ള കഥകളും ഏകഭാവകേന്ദ്രിതവും അത്യന്തം സരളമായ ബാഹ്യാഭ്യന്തര ഘടനയുള്ളതുമായ കഥകളും ഉണ്ട്. അതുപോലെ ആദിമധ്യാന്തപ്പൊരുത്തമുള്ളതും ഋജുവുമായ ജീവിതാഖ്യാനങ്ങൾക്കൊപ്പം അവ്യാഖ്യേയവും അലക്ഷ്യമായി പാഠ (text)ത്തിൽ നിക്ഷേപിച്ചു വെച്ചിരിക്കുന്ന വാക്കുകളോ വാക്യങ്ങളോ കൊണ്ട് തുറക്കേണ്ടതുമായ ദുർഗ്രഹ ഘടനയുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളും കണ്ടെത്താനാകുന്നുണ്ട്.

7. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലേറെയും പ്രഥമപുരുഷവീക്ഷണത്തിൽ സർവ്വജ്ഞ രീതി (omniscient point of view)യാണ് അവലംബമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. പ്രമേയാനുസൃതമായി സർവ്വജ്ഞ വീക്ഷണത്തെ നിയന്ത്രിത വീക്ഷണ (limited point of view)ത്തോടും വസ്തുനിഷ്ഠരീതി(Objective Point of View)യോടും സമന്വയിപ്പിച്ചാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിൽ തന്നെ സർവ്വജ്ഞ വീക്ഷണത്തിൽ ആരംഭിക്കുന്ന ആഖ്യാനത്തെ നിയന്ത്രിതവീക്ഷണത്തിലേക്ക് മാറ്റി അനുവാചകരിൽ യാഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതി

യും ആത്മനിഷ്ഠാനുഭവവും ജനിപ്പിക്കുവാനാണ് മിക്ക കഥകളിലും ശ്രീരാമൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്.

8. ശ്രീരാമൻ തന്റെ പല കഥകളിലും വീക്ഷണകോണിനെ (point of view) സുശക്തമായ ഒരു ആഖ്യാനതന്ത്രമായാണ് ഉപയുക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. വിവിധ കഥാതന്തുക്കളെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കൊരുത്തുവയ്ക്കുന്നതിനും മനുഷ്യമനസ്സിന്റെ സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളെയും ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഘടകങ്ങളെയും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർക്കുന്നതിനും പ്രമേയാനുസൃതമായി ഉചിതമായ വീക്ഷണസ്ഥാനത്തെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലൂടെ സാധ്യമായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

9. വീക്ഷണകോൺ ഏതു തന്നെയായാലും ഗ്രന്ഥകാരസ്വരം ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രകടമാണെന്നത് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ ഒരു പ്രധാന സവിശേഷതയാണ്. പ്രസ്തുത സ്വരം പാപ-പുണ്യങ്ങളെയോ ശരിതെറ്റുകളെയോ വ്യവച്ഛേദിക്കുവാൻ നിൽക്കാതെ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ അവ്യാഖ്യേയാവസ്ഥയിൽ വിസ്മയം പ്രകടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും മനുഷ്യജീവിയുടെ നിസ്സഹായതയിൽ അനുതാപം പൂണ്ടുമാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. അത് സാമൂഹിക നീതിക്കും സദാചാര സംഹിതക്കും അനുകൂലമാകും വിധം കാപട്യം കലർന്ന ഒന്നല്ല എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

10. സ്ഥലം, കാലം എന്നിവയ്ക്ക് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ സുപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. സ്ഥലത്തിന് ചെറുകഥയിൽ 'അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടി'യെന്ന നിലയിൽ മാത്രമേ പ്രസക്തിയുള്ളു വെങ്കിലും ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ 'സ്ഥലം' സ്ഥലമായിട്ട് തന്നെ മൂർത്തതയോടു കൂടി സ്ഥിതി ചെയ്യുകയും കാലത്തോട് സമന്വയിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീയപരവുമായ നിരവധി മാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് കഥയെ ബഹുസ്വരമാക്കി നിലനിർത്തുന്നതിൽ ഇവ സുപ്രധാന പങ്കാണ് വഹിക്കുന്നത്.

11. കഥകളുടെ അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിക്ക് ഉതകാത്ത ചില സ്ഥലകാല പരാമർശങ്ങളെപോലും ആഖ്യാനത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ട് കഥകളിലേക്ക് ചരിത്രത്തെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുവാനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ഒരു ശ്രമം ശ്രീരാമൻ നടത്തുന്നുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധേയമായൊരു വസ്തുതയാണ്. അതു

കൊണ്ടുതന്നെ പ്രസ്തുത കഥകളുടെ ചരിത്രപരതയെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഖ്യാനകലയെ സവിശേഷമാക്കിത്തീർക്കുന്ന ഒരു സുപ്രധാന ഘടകമായി വേണം കാണുവാൻ.

12. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ ഭൗതികസ്ഥലം മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെ അത്യന്തം സ്വാധീനിക്കുന്ന ഒരു ഘടകമായാണ് വർത്തിക്കുന്നത്. ഭൂപ്രകൃതിയുമായി അഭേദ്യമാംവിധം ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന ഒന്നാണ് മനുഷ്യപ്രകൃതമെന്ന് ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. 'വാസ്തുഹാര', 'പുറംകാഴ്ചകൾ' തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ കഥകൾ മാറുന്ന സ്ഥലരാശി മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിൽ വരുത്തിത്തീർക്കുന്ന വ്യതിയാനങ്ങളെക്കുറിച്ച് സൂക്ഷ്മമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നവയാണ്.

13. കഥാകാല(story time)വും പാഠകാല(text time)വും തമ്മിലുള്ള വിടവിനെ 'ഓർമ്മ' എന്ന സങ്കേതം കൊണ്ടും ആഖ്യാനലോപം (ellipsis), സംക്ഷേപം (summary) വ്യാപ്തി (stretch) തുടങ്ങിയ മാർഗ്ഗങ്ങൾകൊണ്ടും പൂരിപ്പിച്ച് തുല്യതപ്പെടുത്തിയും കാലോന്മുഖമായ ക്രിയാപദങ്ങളുടെ ആവൃത്തി(frequency)യെ ഉചിതമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചും കാലത്തെ സവിശേഷമായൊരു ആഖ്യാനതന്ത്രമെന്ന നിലയിലും മിക്ക കഥകളിലും ഉപയുക്ത മാക്കിയിരിക്കുന്നു.

14. ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ ഏറെയും കഥാപാത്രകേന്ദ്രിതമാണ്. പലപ്പോഴും വ്യക്തമായ പേര് സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത 'അയാൾ' എന്ന കഥാപാത്രമാണ് കഥയെ മുന്നോട്ട് നയിക്കുന്നത്. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രതിപുരുഷൻ എന്ന തോന്നൽ അനുവാചകരിൽ ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ആഖ്യാനത്തിൽ നിലയുറപ്പിക്കുന്ന 'അയാൾ' ഒരേസമയം ആഖ്യാനകഥാപാത്രവും ആത്മകഥാപാത്രവത്ക്കരണത്തിലൂടെയുള്ള സൃഷ്ടിയും ഏകോപിത കഥാപാത്രവുമൊക്കെയായി മാറുന്നു.

15. ആഖ്യാനകഥാപാത്രമായി കടന്നുവരുന്ന 'അയാളെ' അപേക്ഷിച്ച് വളരെയേറെ അവധാനതയോടെ പാത്രസൃഷ്ടി നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്ന ഒട്ടേറെ പുരുഷ കഥാപാത്രങ്ങളെ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽനിന്നും കണ്ടെത്താനാകുന്നുണ്ട്. ചില കഥകളിൽ സമൂഹത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ ജീവിക്കു

ന്നവരും സാമ്പത്തികമായും ജാതീയമായും മറ്റും ഉന്നതശ്രേണിയിലുള്ള വർക്കിടയിൽ ഇടനിലക്കാരായി പ്രവർത്തിക്കുന്നവരുമായ പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് ആഖ്യാനലക്ഷ്യം എന്ന് വ്യക്തമാകുംവിധം ഇവരെ അതിസൂക്ഷ്മതയോടെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ വിന്യസിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നതായാണ് കാണാനാവുക. കുഞ്ഞുമോൻ (ചില്ലകൾ), ദൈവദൂതൻ(കല്ലൻമൂപ്പൻ), രാജപ്പൻനായർ(ദുരവസ്ഥ പിന്നെ യും വന്നപ്പോൾ) തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളൊക്കെയും ഇതിന് മികച്ച ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്.

16. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളേറെയും അതിസങ്കീർണ്ണവും അവ്യാഖ്യേയവുമായ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ പുലർത്തുന്നവരാണ്. സമൂഹം നിർമ്മിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന സദാചാരസംഹിതകൊണ്ട് രൂപകല്പന ചെയ്തി രിക്കുന്ന തരത്തിലോ രൂപഭാവഘടനയിൽ ആവർത്തനവിരസത സൃഷ്ടി ക്കുന്ന വിധത്തിലോ അല്ല പ്രസ്തുത കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന തെന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ വസ്തുതയാണ്. ഭവാനി(വാസ്തുഹാര), അഖിലാ ണ്ഡാമ്മാൾ(ചിദംബരം), മുത്തുലക്ഷ്മി(വക്കീൽഫീസ് സ്വർണ്ണമായി) എന്നി ങ്ങനെയുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഇവയ്ക്ക് ഉത്തമ ഉദാഹരണ ങ്ങളാണ്.

17. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏറെയും ആഖ്യാനത്തിലെ ക്രിയയെ സാധ്യമാക്കുന്ന ഏജന്റുകളായി പ്രവർത്തിച്ച് പാത്രസൃഷ്ടിയുടെ ലക്ഷ്യത്തെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നവയാണ്. എങ്കിലും അസാധാരണമാംവിധം മികവാർന്ന പാത്രാവിഷ്കാരങ്ങളും അത്യന്തം മിഴിവ് നഷ്ടപ്പെട്ട് പാത്ര സൃഷ്ടികളും ഒരുപോലെ പ്രസ്തുത കഥകളിൽ നിന്ന് കണ്ടെത്താ നാകുന്നുണ്ട്.

18. ആഖ്യാനഭാഷണ(narrated speech)വും ആത്മഗതവും സംഭാഷണവും കൂടി കലർന്നുവരുന്ന പരിവർത്തിതഭാഷണ(transposed speech)മാണ് ശ്രീരാമൻ തന്റെ കഥകളിൽ ഏറെയും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രമേയാ നുസൃതമാണ് ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ ആഖ്യാന ഭാഷണമെങ്കിലും സംഭാ ഷണത്തെ ഉൾച്ചേർക്കുമ്പോൾ അവയെ പാത്രാനുയോജ്യമാക്കി ത്തീർക്കുന്നതിൽ ചില അപാകങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. കീഴാളഭാഷയുടെ ആവിഷ്കരണത്തിലാണ് ഇത് ഏറെയും സംഭവിക്കുന്നതെന്ന് 'ഞങ്ങളെ

തൊട്ടാൽ', 'പൊന്തൻമാട' തുടങ്ങിയ കീഴാളോന്മുഖകഥകൾ വ്യക്ത മാക്കുന്നുണ്ട്.

19. അന്യാപദേശം, പാഠാന്തരതപോലുള്ള ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങൾ ശ്രീരാമൻ ഉപയുക്തമാക്കിയിട്ടു ണ്ടെങ്കിലും ഓർമ്മ, ഐറണി, ഇൻ മീഡിയാസ് റെസ് (കഥാമധ്യാരംഭം), ആക്ഷേപഹാസം, ഇരുണ്ട നർമ്മം തുടങ്ങിയ ആഖ്യാനതന്ത്രങ്ങളാണ് മിക്ക കഥകളിലും പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇവ ആഖ്യാനഘടനയിൽ സംഘർഷത്തെ സന്നിവേശിപ്പിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യത്തെ കൂടെ പൂർത്തീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

20. ബിംബ പ്രതീകങ്ങളുടെ ഉചിത സംവിധാനത്തിലും താളസന്നിവേശത്തിലും വളരെയേറെ സൂക്ഷ്മത പുലർത്തിയിട്ടുള്ള ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ ഒട്ടേറെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന ചലനാത്മ കമായ വാങ്മയചിത്രങ്ങൾക്ക് അനിഷേധ്യമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. അതു കൊണ്ട് തന്നെ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളുടെ വായനയിലുടനീളം അനന്യമായ ദൃശ്യാനുഭവം സാധ്യമായിത്തീരുന്നു. കൂടാതെ സമീപദൃശ്യം, വിദൂരദൃശ്യം, ഫെയ്ഡ് ഇൻ, ഫെയ്ഡ് ഔട്ട് പോലുള്ള ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ പ്രയോഗം പ്രസ്തുത കഥകളുടെ ദൃശ്യപരതയെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് പറയാം.

21. ഉചിത പദങ്ങളുടെ തെരഞ്ഞെടുപ്പും ഊന്നലും ആവർത്തനവും കൊണ്ട് നേടിയെടുക്കുന്ന വാക്യരചന വിശേഷത്തിലൂടെയും അനുവാചകർക്ക് പൂരിപ്പിക്കുവാനായി ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിൽ വിടവുകൾ സൃഷ്ടിച്ച് വയ്ക്കു ന്നതിലൂടെയും ആഖ്യാനഭാഷണത്തിൽ കൈവരുന്ന അസാമാന്യമായ മിതത്വവും ഒതുക്കവും മിക്ക കഥകളെയും ധ്വന്യാത്മകമാക്കി ത്തീർക്കുന്നുണ്ട്.

22. തമിഴ്, ബംഗള, ശിംഹള, ഹിന്ദി, ഉറുദ്, സംസ്കൃതം തുടങ്ങിയ ഭാഷകളുടെ സാന്നിധ്യം, ഇംഗ്ലീഷ് പദങ്ങളുടെ മലയാള ലിപിയിലുള്ള അംഗീകൃത ഉച്ചാരണാനുകരണം (received pronounciation) ലഘുവാക്യങ്ങളുടെ ഉപയോഗം, പദാന്തത്തിലെ കുത്തുകളുടെ ആധിക്യം, പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യ കൃതികളിലെ ഉദ്ധരണികളുടെ കൂട്ടിച്ചേർപ്പ് തുടങ്ങിയവ ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ ശൈലീമുദ്രകളാണ്.

23. വ്യക്തമായ ഇടതുപക്ഷാഭിമുഖ്യം പുലർത്തുന്ന, കീഴാളോന്മുഖമായ കാഴ്ച പ്പാടും മാനവികമായ ചിന്താഗതിയും കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്ന ഒരു വ്യക്തിയാ യാണ് സി.വി. ശ്രീരാമൻ എന്ന എഴുത്തുകാരൻ സമൂഹത്തിൽ അറിയപ്പെടു ന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളെല്ലാം തന്നെ ഗ്രന്ഥകാരനെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രസ്തുത ധാരണകളെ പ്രത്യക്ഷതലത്തിൽ പിൻതുണയ്ക്കുന്നവയുമാണ്. എന്നാൽ പ്രസ്തുത കൃതികളുടെ ആന്തരഘടന സവർണ്ണാധിപത്യ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ അബോധ സ്വാംശീകരണത്തിലൂടെ ജന്യമാകുന്ന കീഴാള വിരുദ്ധത, ആത്മീയമെന്നതിലുപരി ദൈവവിശ്വാസതല്പരത, അധികാരാഭിമുഖ്യം തുടങ്ങിയ പ്രതിലോമപാഠങ്ങളെ ഉല്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പ്രത്യക്ഷനിലപാടുകളെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുവാൻ പര്യാപ്ത മായിത്തീരുന്നുണ്ട്.

തുടർപഠനസാധ്യതകൾ

1. സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ സ്ത്രൈണാവിഷ്കാരത്തെ (ഫെമിനിസ്റ്റ് സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട്) കുറിച്ച് കൂടുതൽ ഗഹനമാ യൊരു പഠനത്തിന് സാധ്യത അവശേഷിക്കുന്നുണ്ട്.

2. സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സങ്കീർണ്ണവും വൈചി ത്ര്യപൂർണ്ണവുമായ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങളെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ അവയെ 'മനോവിശ്ലേഷണ'ത്തെ ഉപയുക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് കൂടുതൽ പഠനവിധേയമാ ക്കാവുന്നതാണെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

3. സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ ഏറെയും അവയിലെ ദൃശ്യപരത കൊണ്ടും മറ്റും സിനിമ എന്ന ദൃശ്യമാധ്യമത്തിലേക്ക് വളരെ ആയാസരഹിതമായി രൂപാന്തരപ്പെടുത്താവുന്നവയായാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ പ്രസ്തുത കഥകളുടെ ആഖ്യാനഘടനയിൽ അന്തർലീനമായിരി ക്കുന്ന 'സിനിമാത്മകത' (Cinematic)യെ ചലച്ചിത്രസങ്കേതങ്ങളുടെയും സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്ത് പഠിക്കാവുന്നതാണ്.

4. കൊളോണിയലിസത്തെ പ്രമേയമെന്ന നിലയിൽ ഉൾക്കൊള്ളുകയും അതി നോട് പ്രതികൂലവും അനുകൂലവുമായ നിലപാടുകളെ ഒരേ സമയം ആഖ്യാനഘടനയിൽ നിലനിർത്തുകയും ചെയ്തിട്ടുള്ള സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ

കഥകളുടെ 'കോളനിയനന്തരവായന' അത്യന്തം ഉചിതവും പ്രസക്തവുമാണ്.

5. സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിലെ ചരിത്രപരതയെക്കുറിച്ചുള്ള സൂക്ഷ്മമായ അപഗ്രഥനം സവിശേഷശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന ഒരു പഠനവിഷയമാണ്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അച്യുതൻ, എം. പ്രൊഫ. *ചെറുകഥ ഇന്നലെ ഇന്ന്*, സാഹിത്യ പ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1973.

അച്യുതനുണ്ണി, ചാത്തനാത്ത് എം.ആർ. രാഘവവാര്യർ, (പ്രസാ), *ശൈലീവിജ്ഞാനം - സമകാലപഠനങ്ങൾ,* വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 1984.

-----. *പാശ്ചാത്യസാഹിത്യ ദർശനം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1962.

അനിൽ, കെ.എം. ഡോ. *പാന്ഥരും വഴിയമ്പലങ്ങളും*, പ്രോഗ്രസ്, ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2016.

അനിൽകുമാർ, എൻ. ഡോ. *പ്രകടഗാനങ്ങളുടെ ആഖ്യാനശാസ്ത്രം*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2012.

അപ്പൻ കെ.പി. കഥ *ആഖ്യാനവും അനുഭവസത്തയും*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1996.

അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, കെ.ഡോ., *ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തം പ്രസക്തിയും സാദ്ധ്യതയും,* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1999.

-----. *ആഖ്യാനകല - സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവിധികളും*, മലയാള വിഭാഗം, കേരള സർവ്വകലാശാല പ്രസിദ്ധീകരണം, 1993.

ആൻസി സെബാസ്റ്റ്യൻ, (എഡി.). *പാരമ്പര്യവും ആഖ്യാനവും*, സമകാലിക കഥയിലെ ലാവണ്യാനുഭവങ്ങൾ, കൈരളി ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, 2012.

ആനന്ദവർദ്ധനനൻ, *ധ്വന്യാലോകം,* സി.വി.വാസുദേവഭട്ടതിരി (വിവ.), കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1983.

ആസാദ്, *മലയാളനോവൽ പാഠവും ഘടനയും*, ഇൻസൈറ്റ് പബ്ലിക്ക, കോഴിക്കോട്, 2013.

ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, എം.എം. ഡോ., *ചിതയും ചിദാകാശവും*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2004.

-----. ഒരു സംഘം ലേഖകർ, *എം.ടി.യുടെ സ്വർഗ്ഗപ്രപഞ്ചം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റി റ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം 1997.

കാളിദാസൻ, രഘുവംശം, കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ (വ്യാഖ്യാ), മാരാർ സാഹിത്യപ്രകാ ശം, കോഴിക്കോട്, 2001.

കുന്തകൻ, രാജാനക. *വക്രോക്തി ജീവിതം,* ചാത്തനാത്ത് അച്യുതനുണ്ണി (വ്യാ ഖ്യാ), വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 2009.

കൃഷ്ണവാര്യർ, എൻ.വി. *വള്ളത്തോളിന്റെ കാവ്യശില്പം,* കേരളസർവ്വകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം, 1977.

കൊച്ച്, കെ.കെ. *ദലിത് നേർക്കാഴ്ചകൾ*, റെയ്മണ്ട് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്ത പുരം, 2013.

ഗെയിൽ ഓംവദ്, *ദളിത് ചിന്തകൾ,* ബിന്ദുരാജ്, യൽദോ, (വിവ.), മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2010.

ഗോപിചന്ദ് നാരാംഗ്, *ഘടനാവാദവും ഉത്തരഘടനാവാദവും പൗരസ്ത്യകാവ്യാ ശാസ്ത്രവും*, കൃഷ്ണൻ പി. (വിവ), സാഹിത്യ അക്കാദമി, ന്യൂഡൽഹി, 2013.

ഗിരീഷ്, പി.എം. *ജോർജ്ജ് ലക്കോഫ് ഭാഷയുടെ മനസ്സ്*, ചിന്ത പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2016.

ഗിരീഷ് കുമാർ, എസ്. ഡോ. *പോസ്റ്റ് കൊളോണിയൽ സാഹിത്യം ഒരാമുഖം,* ചിന്ത പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2016.

ജയകുമാർ, കെ. (എഡി.), *എം.ടി. കല, കാലം, വ്യക്തി,* ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1998.

ജയശീലൻ, പി.ആർ. ''സി.വി.ശ്രീരാമന്റെ ചെറുകഥകളിലെ ബഹുസ്വരത'', പിഎ ച്ച്.ഡി. പ്രബന്ധം, കണ്ണൂർ സർവ്വകലാശാല, 2007.

ജെയിംസ്, ജി.ഡോ. *സാഹിത്യവും സിനിമയും ഒരു ചിഹ്നശാസ്ത്ര പഠനം*, പാം പ ബ്ലിക്കേഷൻസ്, കൊല്ലം, 2009.

ജിതേഷ്, ടി. ഡോ. *ആഖ്യാനശാസ്ത്രം,* ഒലിവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്,, കോഴിക്കോട്, 2007.

ജോർജ്ജ്, സി.ജെ. *നവ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ - ചിഹ്നശാസ്ത്രവും ഘടനാവാദവും,* ഡി. സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2001.

തരകൻ, കെ.എം. ഡോ. *ആധുനിക നോവൽ ദർശനം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹ കരണസംഘം, കോട്ടയം, 1982.

തോമസ്, മാത്യു എം. *ആത്മാവിന്റെ മുറിവുകൾ*, റിസ്ബുക്സ്, 1998.

ദാസ്, കെ.എസ്. *ദലിത് പ്രത്യയശാസ്ത്രം, ചരിത്രം, സാഹിത്യം*, സൗന്ദര്യശാ സ്ത്രം, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2014, (രണ്ടാം പതിപ്പ്).

ദിവ്യദർമ്മദത്തൻ, ഡോ. *ആഖ്യാനവും രാഷ്ട്രീയവും എൻ.എസ്. മാധവന്റെ കഥക ളിൽ*, കൈരളി ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, 2017.

ദേശമംഗലം രാമകൃഷ്ണൻ, ഡോ. *കവിയുടെ കലാതന്ത്രം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റി റ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2004, (രണ്ടാം പതിപ്പ്).

നാസർ, ടി.പി. *കഥയും കാലവും*, മൾബറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1998.

പത്മനാഭപിള്ള, ജി. ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം, *ശബ്ദതാരാവലി,* സാഹിത്യപ്രവർത്തകസ ഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, (എട്ടാം പതിപ്പ്), കോട്ടയം, 2017.

പുരുഷോത്തമൻ, പി.ഒ. *താരതമ്യസാഹിത്യം തത്വവും പ്രസക്തിയും*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1988.

പോൾ, എം.പി. *ചെറുകഥ പ്രസ്ഥാനം*, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1932.

-----. *നോവൽ സാഹിത്യം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1953.

പ്രതീഷ്, എ.എസ്. ഡോ. *എം.ടി. കല ദേശ സ്വത്വം*, ഹരിതംബുക്സ്, തലശ്ശേരി, 2014.

പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന്, *ദലിത് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

-----, *ദലിത് പഠനം സ്വത്വം, സംസ്കാരം സാഹിത്യം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

പ്രഭാകരൻ, എൻ, *കഥ തേടുന്ന കഥ,* മൾബറി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1991.

പ്രസാദ് സി.ആർ, ഡോ. *കാലത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ*, പരിധി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2005.

ബഷീർ, എം.എം. *മലയാളചെറുകഥാസാഹിത്യചരിത്രം*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2008.

-----. *ചെറുകഥ എഴുതുമ്പോൾ,* കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2014.

ബോബി തോമസ്, (എഡി.) *ദളിത്പാതകൾ,* സൈൻബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

ഭാസ്കർ, ടി. *ഭാരതീയ കാവ്യദർശനം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് (4-ാം പതിപ്പ്), തിരുവനന്തപുരം, 2004.

മധുസൂദനൻ, ജി. *ആധുനികാനന്തര മലയാളവിമർശം,* സൈകതം ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2016.

മനോജ്, എം.ബി. *ആദർശം, ആദർശം, എഴുത്ത്, അവസ്ഥ*, ദളിത് സാഹിത്യപഠനങ്ങൾ, പ്രണത ബുക്സ്, കൊച്ചി, 2008.

മാത്യു ഡാനിയേൽ, ഡോ. *പാറപ്പുറത്തിന്റെ നോവലുകൾ,* കേരളസാഹിത്യവും ശില്പവും ദർശനവും, സാഹിത്യ അക്കാദി, തൃശ്ശൂർ, 2011.

മേനോൻ, എം.കെ, (വിലാസിനി) *പ്രത്യക്ഷവത്ക്കരണം നോവലിൽ,* കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1984.

മീരാക്കുട്ടി, പി. *വിലാസിനിയുടെ ആഖ്യാനകല,* കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1999.

രവികുമാർ, കെ.എസ്. ഡോ. *ചെറുകഥ വാക്കും വഴിയും*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1999.

-----, *കഥയും ഭാവുകത്വ പരിണാമവും,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002.

-----, *കഥയുടെ വാർഷികവലയങ്ങൾ,* സാഹിത്യപ്രവർത്തന സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2015.

രാജരാജവർമ്മ, ഏ.ആർ. *കേരള പാണിനീയം,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2015.

രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ, ഡി. *ആഖ്യാനവിജ്ഞാനീയം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2000.

രാഘവവാരിയർ, രാജൻഗുരുക്കൾ, *മിത്തും സമൂഹവും,* സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 2013, (രണ്ടാം പതിപ്പ്).

രവീന്ദ്രൻ, പി.പി. *ആധുനികാനന്തരം വിചാരം,* വായന, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1999.

രാജകൃഷ്ണൻ, വി. *മറുതിര കാത്തുനിന്നപ്പോൾ,* ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2009 (രണ്ടാം പതിപ്പ്).

രാജഗോപാലൻ, ഇ.പി. *നിശ്ശബ്ദതയും നിർമ്മാണവും ചെറുകഥയുടെ കേരള ചരിത്രത്തിലൂടെ,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

-----. *ആഖ്യാനത്തിന്റെ ജീവിതം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2012.

രാജശേഖരൻ, പി.കെ. ഡോ. *കഥാന്തരങ്ങൾ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2007.

രാജേന്ദ്രൻ, സി. *സൊസ്സ്യൂർ - ഘടനാവാദത്തിന്റെ ആചാര്യൻ,* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവന്തപുരം, 2000.

വത്സലൻ വാതുശ്ശേരി, ഡോ. *കഥയും ഫാന്റസിയും,* കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2004.

-----. *കഥയുടെ ന്യൂക്ലിയസ്,* ഒലീവ് പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2007.

വാസുദേവൻ നായർ, *എം.ടി, കാഥികന്റെ പണിപ്പുര,* കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1984.

വിജയകുമാർ, മേനോൻ, *സ്ഥലം,കാലം, കല,* കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2006.

വിഷ്ണുനാരായണൻ നമ്പൂതിരി, ഡോ. *കാളീ സങ്കൽപം കേരളപരിസരത്തിൽ,* കേരള ഫോക്‌ലോർ അക്കാദമി, കണ്ണൂർ, 2004.

വിജയൻ പിള്ള, എം. ഡോ. *നോവലും ആഖ്യാനകലയും*, പച്ച മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കൊല്ലം, 2007.

വേണുഗോപാലൻ, പി.ഡോ. (എഡി.) തകഴി വഴി, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1997.

വേണുഗോപാലൻ, കെ. എം. (എഡി.), *കേരളം ലൈംഗികത,* ലിംഗനീതി, സൈൻ ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2006.

റീജ, വി. (എഡി.), *കഥയുടെ ബഹുസ്വരത, ഗ്രീൻ*ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2014.

ശശിധരൻ, എൻ. *കഥ കാലംപോലെ*, കലാക്ഷേത്ര പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കാസർകോഡ്, 1992.

ശ്രീധരൻ, എം.എം. ഡോ. *എഴുത്തടയാളങ്ങൾ,* ഇൻസൈറ്റ്, പബ്ലിക്ക, കോഴിക്കോട്, 2017.

ശ്രീജൻ വി.സി. *അർത്ഥാന്തരന്യാസം,* കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1999.

ശ്രീരാമൻ, സി.വി. *ശ്രീരാമന്റെ കഥകൾ,* കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2012.

-----. കഥകൾ: *സി.വി. ശ്രീരാമൻ,* കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2002.

-----. *പുതുമയില്ലാത്തവരുടെ നഗരം,* കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1991.

-----. *അമ്മ അറിഞ്ഞിരുന്നു,* സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1999.

-----. *ചാക്കരി,* ഗ്രീൻബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2005.

-----. *പാമ്പൻ പാലത്തിനും മുൻപ്,* കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2001.

-----. *സൂനിമാ,* സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1967.

-----. *ചിദംബരം,* പി.കെ. ബ്രദേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്, 1988.

-----, *ക്ഷുരസ്യധാര*, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 1984.

-----, *തുമ്പും തുരാലും* എച്ച്. ഡി. ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2010.

-----, *ഓർമ്മച്ചെപ്പ്*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2003.

-----, *ദൊഡിദിയെ ബാന്ധലാം*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2008.

-----. *പുറംകാഴ്ചകൾ,* പി.കെ. ബ്രദേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്, 2000.

-----. *മോക്ഷാർത്ഥം*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002.

ശ്രീരാമൻ, വി.കെ, *ഭാരതീയസാഹിത്യശില്പികൾ - സി.വി. ശ്രീരാമൻ,* കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2017.

ശ്രീരാമൻ, സി.വി/ ടി.ഡി. രാമകൃഷ്ണൻ, (അഭിമുഖം), *സി.വി. ശ്രീരാമനും കാലവും,* ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011.

ഷാജഹാൻ, എം. *കഥയെഴുത്ത്,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2015.

ഷാജി ജേക്കബ്, *മലയാള നോവൽ ഭാവനയുടെ രാഷ്ട്രീയം,* കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2013.

ഷാജി ജേക്കബ്, *ആധുനികാനന്തര മലയാള നോവൽ*, വിപണി, കല പ്രത്യയശാസ്ത്രം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2018.

-----. (എഡി.), *ആധുനികാനന്തര മലയാളവിമർശം,* സൈകതം ബുക്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2016.

സച്ചിദാനന്ദൻ, *മുഹൂർത്തങ്ങൾ*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1995.

സലിം രാജ്, പി. (എഡി.). *ചിദംബരങ്ങൾ*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2010.

സുധീഷ്, എസ്. *ചരിത്രവും ഭാവനയും നോവൽ കലയിൽ,* കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2016.

സുധീഷ്, വി.ആർ. *കഥാന്തരം,* ഹരിതം ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 2002.

സുമംഗല, കെ.വി. *ലിംഗബന്ധങ്ങളുടെ ആഖ്യാനശാസ്ത്രം സി. വി. ശ്രീരാമന്റെ കഥകളിൽ*, കൈരളി ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, 2011.

സുനിൽ പി. ഇളയിടം, *ദമിതം- ആധുനികതാവബോധത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ അബോധം*, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2013, (രണ്ടാം പതിപ്പ്).

സുശീലദേവി, സി.ആർ. ഡോ. ടി. *പത്മനാഭൻ- കഥയിലെ കാലഭൈരവൻ,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1996.

സുരേന്ദ്രൻ, വി.യു. *സൂക്ഷ്മങ്ങൾ അപ്രത്യക്ഷങ്ങൾ*, സർഗ ബുക്സ്, കണ്ണൂർ, 2009.

സുരേന്ദ്രൻ, കെ. *നോവൽസ്വരൂപം,* സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1960.

സോമൻ, നെല്ലിവിള, ഡോ. *സ്ഥലം കാലം, ചെറുകഥ,* കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013.

സോമൻനാഥൻ, പി. *കഥ ആഖ്യാനം ആഖ്യാനശാസ്ത്രം,* കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2016.

ഹരികുമാർ, എം.കെ. കഥ *ആധുനികതയ്ക്ക് ശേഷം*, പ്രഭാത് ബുക് ഹൗസ്, തിരുവനന്തപുരം, 2000.

ആനുകാലികങ്ങൾ

ഗ്രന്ഥാലോകം മാസിക, ലക്കം 2, വാല്യം 52, 2000.

ഭാഷാപോഷിണി മാസിക, ലക്കം 6, പുസ്തകം 31, 2007.

മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ലക്കം 35, പുസ്തകം 85, 1998.

മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ലക്കം 44, പുസ്തകം 84, 2006.

മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ലക്കം 596, പുസ്തകം 12, 2009.

മാധ്യമം ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, ലക്കം 680, പുസ്തകം 68, 2015.

English

Abrahams, M.H. *A Glossary of Literary terms and Literary Theories,* MacMillan and India Ltd., Madras, 2103.

Aristotle*, Politics*, (trans) Benjamin Jowett, Batoche Books Kitchener, 1999.

Avis, M. Dry, *The Psychology of Jung - A Critical Interpretation*, Hazell, Watson and Viney Ltd., Aylesbury, 1961.

Ayyappa Panicker, K. *Indian Narratolog*y, Indira Gandi Center for Arts, India, 2003.

Bakthin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (.Caryl Emerson and Michael Holquist) (trans.), Texas University of Press, Austin , 1944.

Barthes Ronald, *S/Z,* Richard Miller, (Tran) , Hill & Wang, New York, 1974.

Boardwell, David, *Narration in the fiction film*, Methuen, London, 1985.

Bonheim, Helmut, *The Narrative modes - Techniques of short story,* Bydell and Brewer, UK, 1982.

Booth, C. Wayne, *The Rhetoric Fiction*, Chicago University Press, Chicago, 1983.

Bremond, Claude, *The Logic of Narrative possibilities New Literary History* II Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980.

Brill, A.A. Dr, *The basic writings of Sigmund Freud*, The modern literary gain, New York, 1938.

Bronislaw, Malinoswki, *Myth in Primitive Psychology,* Garden city, New York, 1954.

Brooks, Peter, *Reading for the plot, Design and intention in Narrative,* Clarendon Press, Oxford 1984.

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Ar*t, MacMillan, London (4th Ed.), 1922.

Chatman Seymour, *Story and Discourse-Narrative structure in Fiction and film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.

Culler,Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca , New York 1982.

Culler, Jonathan, *Structuralist poetics: Structuralism Linguistics and study of Literature,* Cornell University Press, Ithaca New York, 1975.

Culler, Jonathan, *The pursuit of signs: Semiotics, literature, deconstruction,* Routledge, Classic London and New York, 2001 (1981).

David Herman, James Phelan, Peter J, Rabinowitz Brain Richardson, Robyn Warhol, *Narrative theory: Core concept and critical Debates.* The Ohio State U.P. Columbus.

David Lodge, (Ed.), *The modern criticism and Theory*, Longman, London and New York 1988.

David Lodge, *The Art of Fiction,* Vintage books, London, 1992.

Devid Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on narrative analysis,* Ohio state UP Columbus 1999.

Dietric R.F., Rojer, H. Sundell (eds.), *The art of fiction,* Rinbort & Winston, (IIIrd ed.), 1978.

Donald, Freeman, (ed.), *Linguistics and Literary style*, Rinehard and Winston, Inc, New York 1970.

Enkuist, N.E., John Spencer, Michael Gregory, *Linguistics and Style : On Defining Style An essay in Applied Linguistics,* Oxford University Press, UK, 1964.

Foster, E.M. *Aspects of Novel,* Penguin Books, Harmond Worth, 1977.

Fowler, R. (ed.), *Style and Structure in Literature.* Black well, Oxford, 1975.

Frank Kermode, *The Art of Telling: Essays of fiction*, Harward University Press, Cambridge, 1983.

Frued Sigmond, *Introductory Lectures Psycho Analysis*, The Pelican Frued Library, Vol. 5, Penguin books, UK, 1962.

Furbank, P.N., *Reflection on the world images,* Seeker and Warburg, London, 1970.

Genette, Gerard, *Narrative Discourse, An Essay in method* (Trans.), Jane.E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980.

Hasnain, S. Imtiaz, (ed.) *Structuralism and Post Structuralism,* Bahri Publications, New Delhi, 1994.

Jahn Manfred, *Narratology - A Guide to the theory of Narrative*, University Colgone, Germany, 2005.

James Hill man, *The force of Character : And the lasting life*, Ballatin Books, USA, 2007.

Kennan, Rimmon, Sholmith, *Narrative fiction - Contemporary Peotics,* Methuen, 1983.

Labbook, Perey, *The Craft of Fiction*, Wyking, New York, 1962.

Langer, K. Susanne, *Philosophy in New key*, Mass Cambridge, Great Britain, 1942.

Mario Klaner, *An Introduction to the Literary studies,* Routledge, London, 2014.

Mark Currie, *Post Modern Narrative Theory,* Macmillan London, 1998.

Martin Mcquillan (Ed.), *The Narrative Reader,* Routledge, London and New York, 2000.

Martin Wallace, *Recent theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca, 1986.

Mathews Brander, *The Philosophy of the short story,* Longmans, Green and Company, 1971.

Mieke Bal, *Narratology; Introduction to the theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2009 (1985).

Mills, Sara*, Discourse of Difference*, Routledge, London, 19907.

Monica Fludernik, *Introduction of Narratology,* Routledge London & New York, 2009.

Morris, Pam (ed), *The Bakthin Reader, Selected writing of Bakthin, Medvediv, Voloshinov,* Bloonshwry Academic, 2009.

Murry, J. Middleton, *The problem of style,* Oxford University Press, London, 1922.

Northrop Fry, *Anatomy of Criticism,* Princeton University Press, 1982.

Onega Susana and Jose Angel Carcia Landa (ed.), *Narratology: An introduction*, Longman, London and New York, 1996.

Paulo Cobley, *Narrative*, Routledge, London and New York, 2001.

Prince Gerald, *Dictionary of Narratology,* University Nebraska Press, USA, 1987.

Ricour, Paul, *Time and Narrative*, Kathaleen Mc Laughlin and David Pellauer, (Trans.), University of Chicago Press, Chicago, 1988.

Robert, Marthe, *The Psychoanalytic Revolution - Sigmund Frued's Life and Achievement,* Discus Books, New York, 1968.

Saussure de Ferdinand, *Course in General Linguistics*.R. Harris. (Trans), Cambridge University Press, London 1996 (1916).

Shlomith Rimmon-Kennan, *Narrative fiction: Contemporary poetics,* Methuen, London, 1983.

Stanzel, Franz, K, *Narrative situations in the novel*, Tom Jones, MobyDick, The Ambassadors, Ulysses, Indiana University Press, Bloomington, 1971 (1955).

Todorov, Tzuetan, *Gramair du Decamoron*, Cornell University Press, Ithaca, 1990.

Turner, G.W., *Stystics*, Penguin Books, 1973, p.5.

Van Dijk, Tean.A. (ed.), *Narrative, Discourse as structure and process*, Sage Publication 5, New Delhi, 1997.

William J. Hando (ed.), *Twentieth century criticism*, Light and Life Publishers, USA, 1974.

William Riggan, *Picaros, Madman, Naifs and Clowns*, University of Oklohama Press, Norman, 1982.

Website

http://www.daily.instory.2016Jan11.Living media India Ltd.