തിരുനിഴൽമാലയുടെ
സാമൂഹ്യശാസ്ത്രാധിഷ്ഠിതവും
ദൃശ്യകലാവിഷയകവുമായ ഒരു പഠനം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ
ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദത്തിനായി
സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം

ശ്രീവല്ലി. സി.വി.

മലയാളവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല

2007

THE SOCIOLOGICAL AND THEATRICAL ASPECTS OF THIRUNIZHALMALA – A STUDY

THESIS SUBMITTED TO THE UNIVERSITY OF CALICUT
FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY IN MALAYALAM

SREEVALLY. C.V.

DEPARTMENT OF MALAYALAM
UNIVERSITY OF CALICUT

2007

സത്യവാചകം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ പിഎച്ച്. ഡി. ബിരുദത്തിനായി സമർപ്പിക്കുന്ന ഈ പ്രബന്ധം ഇതിനുമുമ്പ് ഏതെങ്കിലും പരീക്ഷയ്ക്കോ, ബിരുദത്തിനോ, അസോസിയേറ്റ്ഷിപ്പിനോ അതുപോലുള്ള മറ്റേതെങ്കിലും അംഗീകാരത്തിനോ വേണ്ടി എഴുതപ്പെട്ടതല്ല എന്ന് ഇതിനാൽ സത്യബോധപ്പെടുത്തുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
. . 2007.

ശ്രീവല്ലി. സി.വി.

ഡോ. എം. എം. പുരുഷോത്തമൻ നായർ
മുൻ വകുപ്പദ്ധ്യക്ഷൻ
മലയാളവിഭാഗം
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല.

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ പിഎച്ച്. ഡി. ബിരുദത്തിന് സമർപ്പിക്കുന്ന **'തിരുനിഴൽമാലയുടെ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രാധിഷ്ഠിതവും ദൃശ്യകലാവിഷയകവുമായ ഒരു പഠനം'** എന്ന ഈ പ്രബന്ധം **ശ്രീവല്ലി സി.വി.** എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് നിർവഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണെന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല,
. . 2007.

ഡോ. എം. എം. പുരുഷോത്തമൻ നായർ

കൃതജ്ഞത

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിലെ മലയാളവിഭാഗത്തിൽ പ്രൊഫസ്സറും വകുപ്പദ്ധ്യക്ഷനുമായിരുന്ന ഡോ. എം. എം. പുരുഷോത്തമൻ നായരുടെ മേൽനോട്ടത്തിലാണ് ഈ ഗവേഷണം പൂർത്തിയാക്കിയത്. തിരുനിഴൽമാല കണ്ടെടുത്ത് ആമുഖപഠനത്തോടും വ്യാഖ്യാനക്കുറിപ്പുകളോടും കൂടി പ്രസാ ധനം ചെയ്ത അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിക്ഷണത്തിൽ ഗവേഷണം നടത്തുവാൻ കഴി ഞ്ഞത് ഒരു ഭാഗ്യമായി ഞാൻ കരുതുന്നു. മലയാളവിഭാഗത്തിന്റെ അദ്ധ്യക്ഷ നായ ഡോ. പി.എം. വിജയപ്പനോടും മലയാളവിഭാഗത്തിലെ മറ്റ് അദ്ധ്യാപക രോടും ലൈബ്രറി സ്റ്റാഫിനോടും എനിക്കുള്ള നന്ദിയും കടപ്പാടും ഞാനിവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഗവേഷണത്തിന്റെ വിവിധഘട്ടത്തിൽ എനിക്ക് സഹായവും പ്രചോദനവുമായിരുന്ന ഡോ. എൻ. അജിത്കുമാറിനോടും സുഹൃത്തുക്ക ളോടും സഹപാഠികളോടുമുള്ള നന്ദിയും കടപ്പാടും ഞാൻ മനസ്സിൽ സൂക്ഷിക്കു ന്നു.

ശ്രീവല്ലി. സി.വി.

വിഷയവിവരം

ആമുഖം 1 - 10

അധ്യായം ഒന്ന് 11 - 64

തിരുനിഴൽമാല - സാമാന്യവിവരണം

പാട്ടിന്റെ ലക്ഷണം - ലക്ഷണത്തികവ് വിവിധകൃതികളിൽ - തിരുനിഴൽമാലയുടെ പ്രസാധനം - പ്രതിപാദ്യം - കർത്താവ് - കാലം - ഭാഷ - പാട്ടുഭാഷയുടെ സവിശേഷതകൾ തിരുനിഴൽമാലയിൽ - തിരുനിഴൽമാലയുടെ പ്രാധാന്യം.

അധ്യായം രണ്ട് 65 - 96

തിരുനിഴലിന്റെ അഭിനയപ്രകാരം

തുവലുഴിയലും നാകൂറും - ബലിയർപ്പിക്കൽ - കിഴക്ക്, തെക്ക്, പടിഞ്ഞാറ്, വടക്ക് ദിക്കുകളിലെ ബലികൾ - ഉച്ചബലി - കളമൂട്ടുബലി - നിഴലേറ്റൽ.

അധ്യായം മൂന്ന് 97 - 136

മധ്യകാലകേരളത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതം സമകാലസാഹിത്യത്തിലും തിരുനിഴൽമാലയിലും

പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽ - മണിപ്രവാളപ്രസ്ഥാനത്തിൽ - ചമ്പുക്കളിൽ - ഗാഥയിൽ - നാടൻപാട്ടുകളിൽ - കിളിപ്പാട്ടിൽ - തിരുനിഴൽമാലയിലെ സാമൂഹിക വിമർശനം - നമ്പൂതിരിമാരുടെ അധിനിവേശം - ഗ്രാമഭരണം - നമ്പൂതിരിമാരുടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രാധാന്യം - സാമുദായിക വ്യവസ്ഥിതി - മറ്റ് സാമൂഹിക പരാമർശങ്ങൾ.

അധ്യായം നാല് 137 - 174

നാടോടിക്കലകളും തിരുനിഴൽമാലയും

നാടൻ കലകളും ക്ലാസ്സിക് കലകളും - നാടോടി നാടകങ്ങൾ - കോതാമ്മൂരിയാട്ടം - കുറത്തിയാട്ടം - കാക്കരശ്ശിനാടകം - മുടിയേറ്റ് - കാളിത്തീയാട്ട് - പടയണി - വേലൻപാട്ടും തിരുനിഴൽമാലയും - പടയണിയും തിരുനിഴൽമാലയും - തനതു നാടകവേദിയും തിരുനിഴൽമാലയും.

അധ്യായം അഞ്ച് 175 - 256

തിരുനിഴൽമാലയും കഥകളിയും

കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകല - കഥകളിയുടെ ഉത്ഭവം - കഥകളിയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ - കഥകളിയുടെ ചടങ്ങുകൾ , ആംഗികാഭിനയം, ആഹാര്യാഭിനയം - ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃക - തിരുനിഴൽമാലയും കഥകളിയും - രൂപമാതൃക, ചടങ്ങുകൾ, അരങ്ങൊരുക്കൽ, വിളക്ക്വെയ്പ്, സാമഗ്രിസംഭരണം, വാദ്യങ്ങൾ, ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനം, ദൃശ്യകലാരംഭം, അഭിനയം, വേഷഭൂഷാദികൾ എന്നിവയുടെ താരതമ്യപഠനം - അനുമാനം.

അധ്യായം ആറ് 257 - 260

ഉപസംഹാരം

അനുബന്ധങ്ങൾ 261 - 268

1. തിരിയുഴിച്ചിൽപ്പാട്ട്
2. തിരുവാറൻവിളൈ - നമ്മാഴ്വാർ
3. കണ്ണേറുപാട്ട്

സഹായക ഗ്രന്ഥസൂചി 269 - 279

ആമുഖം

ആമുഖം

തിരുനിഴൽമാല എന്ന സംജ്ഞയോടുകൂടിയ ഒരു പ്രാചീനമലയാളകൃതി യുടെ താളിയോലപ്പകർപ്പ് കണ്ടെടുത്ത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ട് കാൽനൂറ്റാണ്ടുകാലമായ തേയുള്ളൂ. ഇതിനോടകം ചെറുതും വലുതുമായ പല പഠനങ്ങളും തിരുനിഴൽമാല അധികരിച്ചുണ്ടായി. ആനുകാലികങ്ങളിലാണ് ആ പഠനങ്ങളിലേറെയും പ്രസിദ്ധീ കൃതമായത്. ഏതാനും മലയാളസാഹിത്യചരിത്രങ്ങളിലും തിരുനിഴൽമാലയെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രസ്തുതകൃതിയെക്കുറിച്ച് ഗവേഷണം നടത്തി 'തിരുനി ഴൽമാല ഒരു പഠനം' എന്ന പേരിൽ എൻ. അജിത്കുമാർ സമർപ്പിച്ച ഗവേഷണപ്ര ബന്ധത്തിന് 1994-ൽ കേരളസർവ്വകലാശാല ഡോക്ടർ ഓഫ് ഫിലോസഫി ബിരുദം നൽകി. ആ പ്രബന്ധം അതേപേരിൽ മുദ്രണം ചെയ്ത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചി ട്ടുണ്ട്.

തിരുനിഴൽമാലയുടെ ഒരേയൊരു താലപത്രമാതൃക മാത്രമേ ഇതഃപര്യന്തം നമുക്കു ലഭിച്ചിട്ടുള്ളൂ. പയ്യന്നൂരിനടുത്തുള്ള വെള്ളൂരിലെ ചാമക്കാവു ദേവ സ്വത്തിൽനിന്ന് ലഭിച്ച ആ കയ്യെഴുത്തുപ്രതിയാണ് പ്രസ്തുതകൃതിയുടെ പ്രസാധ നത്തിനാധാരം. ലീലാതിലകം പാട്ടിനു നൽകിയിട്ടുള്ള ലക്ഷണം ഒത്തിണങ്ങിയ കൃതിയാണ് തിരുനിഴൽമാല എന്നു വ്യക്തമായതോടെ മലയാളത്തിലെ പാട്ടുസാ ഹിത്യത്തിൽ രാമചരിതം കൂടാതെ വേറെയും കൃതികളുണ്ടെന്ന് ബോധ്യമായി. പ്രാചീന മലയാളഭാഷയിൽ ക്രിസ്ത്വബ്ദം 1300-ാമാണ്ടടുപ്പിച്ച് എഴുതിയതെന്ന് കരുതാവുന്ന പ്രസ്തുതകാവ്യം പ്രാചീനമലയാളഭാഷാഗവേഷകർക്ക് ഒരു അമൂല്യ നിധിയാണ്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ പ്രതിപാദ്യത്തിലേക്ക് കടന്നപ്പോഴാണ് രാമചരി

തത്തെയും പിൽക്കാലപാട്ടുകൃതികളെയുംപോലെ പൗരാണികകഥയുടെ ആഖ്യാനമല്ല അതെന്നു വ്യക്തമായത്. കേരളീയജീവിതവും വിശ്വാസങ്ങളും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതും ദേവതാപ്രീതികരവുമായ ഒരനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ വിവരണമാണ് തിരുനിഴൽമാല എന്ന് സൂക്ഷ്മവിചിന്തനഫലമായി മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. തിരുനിഴൽ എന്ന ആ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ കാവ്യാത്മകമായ വിവരണമാണ് തിരുനിഴൽമാല. സർഗ്ഗധനനായ ഗോവിന്ദൻ എന്ന കവിയുടെ കാവ്യഭംഗിയുള്ള ഈ കൃതി സാഹിത്യവിഷയകമായും പ്രാധാന്യം അർഹിക്കുന്നതാണ്. നാലു പാദമുള്ള പാട്ട്, ഈരടികളായുള്ള ഗാനങ്ങൾ എന്നിവ ഇടകലർത്തി രചിച്ച തിരുനിഴൽമാല രൂപപരമായ സവിശേഷതകൾകൊണ്ടു മാത്രമല്ല സമകാലകേരളത്തിലെ സാമുദായികചിത്രണംകൊണ്ടും പ്രാചീനമണിപ്രവാള സാഹിത്യത്തോട് സാമാന്യമായും പ്രാചീനമണിപ്രവാളചമ്പുക്കളോട് വിശേഷമായും സാമ്യം പുലർത്തുന്നതിലൂടെ പാട്ടിന്റെയും മണിപ്രവാളത്തിന്റെയും സമന്വയമാണ് സാധിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നു പറയാം. സമകാലകേരളീയ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും ദേശചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചും അന്ന് നിലവിലിരുന്ന കലാസമ്പ്രദായങ്ങളെക്കുറിച്ചും വാദ്യവിശേഷങ്ങളെക്കുറിച്ചുമൊക്കെ വിശ്വാസയോഗ്യമായ അറിവ് നൽകുന്നതിനാൽ ഭാഷാസാഹിത്യബാഹ്യമായും തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് വിശേഷിച്ചൊരു പ്രാധാന്യം ഉണ്ട്.

വിസ്തൃതമായ കാവ്യോപക്രമത്തിനു ശേഷം കൃതിയിലെ രണ്ടാംഭാഗമായി കണക്കാക്കാവുന്ന തുവലുഴിയലും നാകൂറും മൂന്നാംഭാഗമായി പരിഗണിക്കാവുന്ന ശ്രീബലിയും മലയസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർ ആറന്മുളഭഗവാന്റെ ദോഷപരിഹാരത്തിനായും ശ്രേയസ്സിനായും നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാന കർമ്മമാണ്. ഇതാണ് കൃതി

യിലെ പ്രതിപാദ്യം. എ. ഡി. എട്ടാംനൂറ്റാണ്ടിനു മുമ്പേതന്നെ സമ്പൽസമൃദ്ധി കൊണ്ടും പ്രാധാന്യംകൊണ്ടും പ്രശസ്തമായിരുന്ന തിരുവാറന്മുളവിഷ്ണുക്ഷേത്ര ത്തിൽ വെച്ചു നടത്തിയ വിശേഷാൽ ചടങ്ങാണ് നിഴൽ. ദൃശ്യമായ പല അംശ ങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഈ അനുഷ്ഠാനകല അതിന്റെ പേര് സൂചിപ്പിക്കുന്നതു പോലെ ദേവന്മാരുടെയും ഋഷിമാരുടെയും ഉപദേവൻമാരുടെയും ബ്രഹ്മാവ്, വിഷ്ണു, മഹേശ്വരൻ, പാർവ്വതി തുടങ്ങിയ ദേവീദേവൻമാരുടെയും, രാജാ ക്കൻമാർ, സാമന്തൻമാർ കേരളത്തിലെ വിവിധസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർ തുടങ്ങിയ വരുടെയും നിഴലായിട്ടുള്ള ആട്ടമാണ്. നൃത്തവും അഭിനയവുമുള്ള ദൃശ്യകലയ്ക്ക് പണ്ട് കൂത്ത് എന്നാണല്ലോ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. തെരുക്കൂത്ത്, നാടകക്കൂത്ത് തുട ങ്ങിയ കൂത്തുകളെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശം തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്. 'നാടകക്കൂത്തി നരങ്ങത്തു ചെല്ലുമ്പോൾ പാട്ടും ശ്ലോകവും പലതും മറക്കുന്ന'വരാണ് എന്നി ങ്ങനെ ചാക്യാന്മാരെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശവും തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്. സംസ്കൃതനാടകാഭിനയമാണ് നാടകക്കൂത്ത്. നടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിഴ ലായി നടത്തുന്ന കൂത്താണ് നിഴൽക്കൂത്ത് അഥവാ നിഴലാട്ടം. നിഴൽക്കൂത്ത് എന്ന ദൃശ്യകലാവിശേഷത്തെ നാടകക്കൂത്തിൽനിന്ന് വേർതിരിച്ചുകാണിക്കുന്നതി നാണ് 'നിഴൽ' എന്ന സംജ്ഞമാത്രം തിരുനിഴൽമാലാകാരൻ ഉപയോഗിച്ചതെന്നു കരുതാം. നിഴൽ, നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നീ സംജ്ഞകൾ അന്ന് സുപരിചിതമായിരുന്നി രിക്കണം. ഉണ്ണിച്ചിരുതേവീചരിതം എന്ന മണിപ്രവാളചമ്പുവിൽ നിഴൽ ചൊല്ലിച്ച വൃത്താന്തം സൂചിതമായിട്ടുണ്ട്.

തിരുനിഴൽമാല നിഴൽക്കൂത്ത് അധികരിച്ചു രചിച്ച ഒരു കൃതിയാണ്. പ്രസ്തുതകൃതിയിൽ കേരളത്തിലെ ജനങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിൽ വന്നുഭവിച്ച മൂല്യ

ത്തകർച്ച പരിഹാസവിഷയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. സാമൂഹികവിമർശനം നടത്തുന്ന മറ്റ് പല കൃതികളുടേതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി മനുഷ്യരെ മാത്രമല്ല ദേവീദേവൻമാരെയും പരിഹാസപാത്രമാക്കിയിട്ടുണ്ട് തിരുനിഴൽമാലയിൽ. ഇപ്രകാരം സാമൂഹികവിമർശനപ്രധാനമായ ഒരു പ്രാചീനകൃതി എന്ന നിലയ്ക്കും കേരളത്തിലെ പുരാതനമായ ഒരു ദൃശ്യകലാസമ്പ്രദായത്തെക്കുറിച്ച് സത്യസന്ധമായ അറിവ് നൽകുന്ന കൃതി എന്ന നിലയ്ക്കും തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് വിശേഷിച്ചൊരു പ്രാധാന്യമുണ്ടെന്നു ബോധ്യമായതോടെ ഇക്കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദമായി ഗവേഷണം നടത്തേണ്ടതുണ്ടെന്ന് തോന്നിയതിന്റെ ഫലമാണ് ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധം. നിഴലാട്ടം അഥവാ നിഴൽക്കൂത്ത് കേരളത്തിൽനിന്ന് എന്നെന്നേക്കുമായി അപ്രത്യക്ഷമാകുവാൻ കാരണമെന്ത്? നിഴൽക്കൂത്തിന് കേരളത്തിലെ പില്ക്കാലദൃശ്യകലകളുമായി എന്തെങ്കിലും സാമ്യമുണ്ടോ? പ്രസ്തുത അഭിനയസമ്പ്രദായം കേരളത്തിലെ സമകാലികവും അല്ലാത്തതുമായ നാടോടിയും ക്ലാസിക്കലുമായ ദൃശ്യകലാസമ്പ്രദായങ്ങളിൽനിന്ന് എങ്ങനെ വ്യതിരിക്തമായിരിക്കുന്നു? കേരളത്തിൽ പില്ക്കാലത്ത് ആവിർഭവിച്ച ഏതെങ്കിലും ദൃശ്യകലയുടെ പിറവിക്കു നിഴൽക്കൂത്തു മാതൃകയായിരുന്നുവോ? നിഴൽക്കൂത്ത് പില്ക്കാലകേരളീയദൃശ്യകലകളിലേതെങ്കിലുമായി പരിണമിക്കുകയാണോ ഉണ്ടായത്? എന്നീകാര്യങ്ങളും അന്വേഷണവിഷയമായി. കേരളത്തിന് അത്യധികം അഭിമാനകരവും ലോകത്തിനുമുമ്പിൽ അഭിമാനപൂർവ്വം സമർപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞതുമായ കഥകളി എന്ന വിശിഷ്ടകലയുടെ ഉൽപത്തിയും അതിലെ ചടങ്ങുകൾ, വേഷവിധാനങ്ങൾ, അഭിനയരീതി, കഥകളിയുടെ സാഹിത്യമായ ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃക എന്നിവയും കഥകളിയുടെ ആവിർഭാവത്തിന് മുമ്പ് ഇവിടെ നിലവിലിരുന്ന നിഴൽക്കൂത്തിലെ ഇപ്പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങളു

മായി വല്ല സാദൃശ്യവും പുലർത്തുന്നുണ്ടോ എന്നതും പഠനവിഷയമായി. ഇക്കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചെല്ലാം നടത്തിയ ഗവേഷണത്തിന്റെ ഫലമാണ് ഇപ്പോൾ സമർപ്പിക്കുന്ന ഈ പ്രബന്ധം.

'തിരുനിഴൽമാലയുടെ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രാധിഷ്ഠിതവും ദൃശ്യകലാവിഷയകവുമായ ഒരു പഠനം' എന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ അഞ്ച് അധ്യായവും ഉപസംഹാരവുമാണുള്ളത്. ഒന്നാമദ്ധ്യായം, ' തിരുനിഴൽമാല സാമാന്യവിവരണം' എന്നതാണ്. ഒരു പാട്ടുകൃതി എന്നനിലയ്ക്ക് തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് പ്രാധാന്യമുള്ളതിനാൽ ലീലാതിലകകാരൻ പാട്ടിനു നൽകിയ ലക്ഷണം അധ്യായാരംഭത്തിൽ വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പാട്ടിന്റെ തമിഴ്പാരമ്പര്യം എത്രമാത്രമുണ്ടെന്ന് പരിശോധിക്കുവാൻ ആ ചർച്ച പ്രയോജനപ്പെടുമെന്ന് കരുതുന്നു. തുടർന്ന് കൃതിയിലെ പ്രതിപാദ്യം, ഗ്രന്ഥകർത്താവ്, രചനാകാലം, ഭാഷാസ്വരൂപം, പാട്ടുഭാഷയുടെ സവിശേഷതകൾ, ഭാഷാപരമായും സാഹിതീയമായും ദൃശ്യകലാവിഷയകമായും ഈ കൃതിക്കുള്ള പ്രാധാന്യം എന്നിവ സാമാന്യമായി പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗ്രന്ഥകാരനെക്കുറിച്ചും കൃതിയുടെ രചനാകാലത്തെക്കുറിച്ചും ആഭ്യന്തരമായ തെളിവുകൾ മാത്രമേ പ്രധാനപ്പെട്ടതായി നമുക്കു ലഭ്യമായിട്ടുള്ളൂ. ഗോവിന്ദനാമാവാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ എന്നതിന് സംശയാതീതമായ ലക്ഷ്യം കൃതിയുടെ ഒടുവിലുണ്ട്. ക്രിസ്ത്വബ്ദം 1300-ാമാണ്ടിനടുപ്പിച്ചാവണം കൃതിയുടെ രചന നടന്നതെന്ന് അഭ്യൂഹിക്കുന്നതിന്നടിസ്ഥാനമായ തെളിവുകളേ കൃതിയിൽനിന്നും ലഭിക്കുന്നുള്ളൂ.

'തിരുനിഴലിന്റെ അഭിനയപ്രകാരം' എന്നതാണ് രണ്ടാമധ്യായം. ഇന്ന് നടപ്പിലില്ലാത്തതും നടത്തിവന്നവരാരും അവശേഷിക്കാത്തതും ആർക്കും കേട്ടറിവ്

പോലുമില്ലാത്തതുമായ 'നിഴൽ' എന്ന അനുഷ്ഠാനാത്മക ദൃശ്യകലയുടെ ഏകലക്ഷ്യമായിക്കരുതാവുന്ന 'തിരുനിഴൽമാല' എന്ന കൃതി ആസ്പദമാക്കി തിരുനിഴലിന്റെ അഭിനയപ്രകാരം ചർച്ച ചെയ്യുകയാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. നിഴൽ എങ്ങനെ അനുഷ്ഠിക്കണമെന്ന് നിഷ്കർഷിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥമല്ല തിരുനിഴൽമാല. നിഴലാട്ടത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥപാഠവുമല്ല ഇത്. നിഴൽക്കൂത്തിന്റെ ആട്ടപ്രകാരമോ ക്രമദീപികയോ അല്ല തിരുനിഴൽമാല. ഒരിക്കൽ തിരുവാറന്മുളക്ഷേത്രത്തിൽ വച്ചു നടത്തിയ നിഴലിന്റെ കാവ്യാത്മക വിവരണമാണിത്. സർഗ്ഗവൈഭവമുള്ള പ്രതിഭാസമ്പന്നനായ ഒരു കവി നൽകുന്ന വിവരണമാണിത്. അതിനാൽ നിഴലാട്ടത്തിന്റെ വേഷഭൂഷാദികൾ, നടന്മാരുടെ ഭാവാഭിനയം, ആംഗികവാചികാഭിനയങ്ങൾ എന്നീവക കാര്യങ്ങൾ കൃതിയിൽ പ്രതിപാദ്യവിഷയമാകുന്നില്ല. കൃതിയുടെ മൂന്നിലൊന്നോളം ദൈർഘ്യം വരുന്ന വിശദമായ കാവ്യോപക്രമം കവിയുടെ കാവ്യരചനാവൈദഗ്ധ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ളതാണ്. 'കവിയ്ക്കു പോയ് നടക്കും നാട്ടാരിലൊരുവനാണ്' താനെന്ന് കവി കാവ്യാരംഭത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിന്റെ പ്രസക്തി ഇവിടെയാണ് വ്യക്തമാകുന്നത്. കവി തനിക്കുള്ള പാണ്ഡിത്യവും ലോകപരിജ്ഞാനവും പ്രകൃതിവർണ്ണനാവൈഭവവും ദേശചരിത്രപരിജ്ഞാനവുമെല്ലാം വെളിവാക്കുന്നതിനായി രചിച്ചതെന്നു കരുതാവുന്ന ഈ പ്രഥമഭാഗം ഒഴിച്ചുനിറുത്തി കാവ്യത്തിലെ തുവലുഴിയലും നാകൂറും, ബലിയർപ്പിക്കൽ എന്നീ രണ്ടാമത്തെയും മൂന്നാമത്തെയും ഭാഗങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് നിഴൽക്കൂത്തിന്റെ അഭിനയപ്രകാരം ഈ അധ്യയത്തിൽ ചർച്ചചെയ്തിരിക്കുന്നത്. നിഴലിന്റെ അരങ്ങു സജ്ജീകരിക്കൽ, വാദ്യവിശേഷങ്ങൾ, സ്തുതികൾ, തുവലുഴിയൽ, നാകൂറ് ചൊല്ലൽ, ബലിക്കളനിർമ്മാണം, കിഴക്ക്, തെക്ക്, പടിഞ്ഞാറ്, വടക്ക്

എന്നീ ദിക്കുകളിലെ ബലിയർപ്പിക്കൽ, ഉച്ചബലി, കളമൂട്ടുബലി എന്നിവയുടെ അഭിനയപ്രകാരങ്ങൾ എന്നിത്രയും ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

'മധ്യകാലകേരളത്തിലെ സാമൂഹിക ജീവിതം സമകാലസാഹിത്യത്തിലും തിരുനിഴൽമാലയിലും' എന്നതാണ് മൂന്നാമധ്യായം. തിരുനിഴൽമാലയ്ക്കു സമകാലികമായുണ്ടായിരുന്ന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന സാമൂഹ്യജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് സാമാന്യമായി പ്രതിപാദിച്ചതിനുശേഷം തിരുനിഴൽമാലയിലെ സമുദായപരാമർശങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയുടെ പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചും ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ സമുദായവിമർശനത്തിന്റെ രണ്ട് തലങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഇവിടെ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കവി ഒരു സമുദായപരിഷ്കർത്താവായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയാണോ സാമൂഹികവിഡംബനപരമായ ഭാഗങ്ങൾ നിഴൽക്കൂത്തിന്റെ ഭാഗമാണോ എന്ന കാര്യം ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. നിഴൽക്കൂത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യലക്ഷ്യങ്ങളിലൊന്ന് സമുദായത്തെ ബോധവൽക്കരിക്കുക കൂടി ആയിരിക്കണമെന്ന് ഇവിടെ വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു.

'നാടോടിക്കലകളും തിരുനിഴൽമാലയും' എന്നതാണ് നാലാമധ്യായം. കേരളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട നാടോടിക്കലകൾ, നാടോടിനാടകങ്ങൾ; കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം തുടങ്ങിയ ക്ലാസ്സിക്കൽകലകൾ; തനതുനാടകവേദി എന്നിവയ്ക്ക് തിരുനിഴൽമാലയുമായുള്ള ബന്ധമാണ് ഈ അധ്യായത്തിന്റെ അന്വേഷണവിഷയം. കേരളത്തിലെ നാടോടിക്കലകളും നാടോടിനാടകങ്ങളുമായി തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് പലതരത്തിലുള്ള സാദൃശ്യങ്ങളുമുണ്ട്. അതുപോലെ കേരളത്തിന്റെ തനതുനാടകവേദിയുമായും സാജാത്യമുണ്ട്. ക്ലാസ്സിക്കൽകലകളായ കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം തുടങ്ങിയ

വയുടെ സ്വാധീനം എന്നു കരുതാവുന്ന അംശങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ടോ എന്നതും ഇവിടെ അന്വേഷണവിഷയമായി.

'തിരുനിഴൽമാലയും കഥകളിയും' എന്ന അഞ്ചാം അധ്യായത്തിൽ കഥകളിയുടെ ചടങ്ങുകളുൾപ്പെടെയുള്ള വിവിധാംശങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിച്ചശേഷം ഓരോ അംശത്തിലും തിരുനിഴൽമാലയുടെ സ്വാധീനം എന്തെന്ന് ചർച്ച ചെയ്യുന്നു. ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃക, കഥകളിയുടെ വേഷഭൂഷാദികൾ, ആദ്യവസാനമുള്ള ചടങ്ങുകൾ, അഭിനയം എന്നിവയ്ക്ക് നിഴൽക്കൂത്തുമായുള്ള സാജാത്യവൈജാത്യങ്ങൾ ഈ അധ്യായത്തിൽ അന്വേഷണവിഷയമായി. പുരാതനമായ നിഴൽക്കൂത്തിൽനിന്ന് കഥകളി ആദാനം ചെയ്തതെന്ന് ശക്തമായി അഭ്യൂഹിക്കാവുന്നവയാണ് ഇപ്പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങളെല്ലാം. കഥകളിയുടെ ഉത്ഭവം, വികാസപരിണാമങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് വിചിന്തനം നടത്തിയപ്പോൾ നിഴൽക്കൂത്തിന് കഥകളിയായിട്ടുള്ള വികാസപരിണാമത്തിന്റെ ചിത്രം ദൃശ്യമാകുന്നതു പോലെയാണ് തോന്നിയത്. ഉപലബ്ധമായ തെളിവുകളുടെയും ഇവിടെ നടത്തിയ താരതമ്യനിരീക്ഷണത്തിന്റെയും ഫലമായി കഥകളിക്ക് കൂത്തിനോടും കൂടിയാട്ടത്തോടും കൃഷ്ണനാട്ടത്തോടും ഗീതഗോവിന്ദത്തോടുമുള്ളതിനെക്കാൾ അടുപ്പം നിഴൽക്കൂത്തിനോടുള്ളതായി അഭ്യൂഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. നിഴൽക്കൂത്തിന്റെ പില്ക്കാലപരിണതരൂപമല്ലേ കഥകളി എന്ന നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരാവുന്ന തരത്തിലുള്ളതാണ് ഇവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം എന്ന് അവിടെ വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

ആറാം അധ്യായം ഉപസംഹാരമാണ്. മുൻഅധ്യായങ്ങളിൽ നടത്തിയ പഠനത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ മുഖ്യമായ നിഗമനങ്ങളാണ് ഇവിടെ

ക്രോഡീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പാട്ടുകൃതി, നിഴലിന്റെ കാവ്യാത്മകമായ വർണ്ണനം എന്നിവയ്ക്കതീതമായി കേരളത്തിൽ നിലവിലിരുന്ന അനുഷ്ഠാനപരമായ ഒരു ദൃശ്യകലയുടെ - നിഴലാട്ടത്തിന്റെ അഥവാ നിഴൽക്കൂത്തിന്റെ - സ്വഭാവമെന്തെന്ന് തിരുനിഴൽമാല വ്യക്തമാക്കുന്നു. 'തുവലുഴിയൽ', 'നാകൂറ്', 'ബലിയർപ്പിക്കൽ' എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്തമായ കർമ്മങ്ങൾ ദേവീദേവന്മാരും ഉപദേവന്മാരും ഋഷികളും മറ്റും ചെയ്യുന്നതായി അഭിനയിച്ച് കാണിക്കുന്നതാണ് നിഴലാട്ടം. സമകാല കേരളത്തിലെ സാമുദായിക ജീവിതത്തിനുണ്ടായ അപചയത്തിന്റെ സ്വഭാവം സമുദായവിഡംബനം എന്ന നിലയിൽ നിഴലാട്ടത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്. സമകാലികമായി കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്ന നാടോടിക്കലകളെ അപേക്ഷിച്ച് നിഴലാട്ടം ഉന്നതനിലവാരം പുലർത്തുന്നു. നിഴലാട്ടത്തിൽനിന്ന് കഥകളി ഉണ്ടായി എന്നോ നിഴലാട്ടം കഥകളിയായി രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചു എന്നോ കരുതുവാൻ പര്യാപ്തമായ ബന്ധം കഥകളിക്കും നിഴൽക്കൂത്തിനും തമ്മിലുണ്ട്. കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ ആട്ടക്കഥകളെല്ലാറ്റിലും ആമുഖമായിച്ചേർത്തിട്ടുള്ള വന്ദനശ്ലോകങ്ങളിൽ 'മാതങ്ഗാനനമബ്ജവാസരമണീം ഗോവിന്ദമാദ്യം ഗുരും' എന്നഭാഗത്തു കവി വണങ്ങുന്ന പ്രഥമ ഗുരുവായ ഗോവിന്ദൻ തിരുനിഴൽമാലകാരനായ ഗോവിന്ദനാണെന്നു നിസ്സന്ദേഹം പറയാൻ കഴിയുമായിരുന്നെങ്കിൽ ആട്ടക്കഥയുടെയും ആട്ടത്തിന്റെയും ആദിമാതൃക തിരുനിഴൽമാലയാണെന്നതിനു അതു സംശയാതീതമായ മറ്റൊരു തെളിവാകുമായിരുന്നു.

ഈ പ്രബന്ധത്തിനൊടുവിൽ 'തിരിയുഴിച്ചിൽപാട്ട്', നമ്മാഴ്വാരുടെ 'തിരുവായ്മൊഴി'യിലെ മലൈനാട്ടുതിരുപ്പതികളെക്കുറിച്ചുള്ള പാടലിലെ 'തിരുവാറൻവിളൈ', കെ.പി.സി. പണിക്കർ 2007 ജനുവരിയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കണ്ണേറു

പാട്ട് എന്ന സമാഹാരത്തിലുള്ള തിരുനിഴൽമാലയിലേതിനോട് സമാനമായ ചില ഭാഗങ്ങൾ എന്നിവ അനുബന്ധമായി ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

വളരെക്കുറച്ചുമാത്രം ഗവേഷണങ്ങൾക്കു വിധേയമായ തിരുനിഴൽമാല അധികരിച്ച് നടത്തിയ ഈ പഠനത്തിന്റെ പരിമിതികളെക്കുറിച്ച് എനിക്ക് ബോധ്യമുണ്ട്. സാമൂഹ്യശാസ്ത്രാധിഷ്ഠിതമായ പഠനത്തിന് തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് സമകാലികമായുണ്ടായ കൃതികളും കൂടിയാട്ടവും അതിലെ പുരുഷാർത്ഥക്കൂത്തും വളരെ സഹായകരമാണ്. എന്നാൽ നിഴൽക്കൂത്ത് എന്ന ദൃശ്യകല അധികരിച്ചുനടത്തിയ പഠനത്തിനു പ്രധാനപരിമിതി ഇതിപ്പോൾ ഒരിടത്തും നടത്തപ്പെടാത്ത കലയാണെന്നുള്ളതാണ്. നിഴലിനെക്കുറിച്ചറിയാനാവശ്യമായ പരാമർശം പോലും തിരുനിഴൽമാലയിലല്ലാതെ മറ്റൊരിടത്തുമില്ല. എന്നിരുന്നാലും പ്രസ്തുതകൃതിയിൽനിന്നു മാത്രം ലഭ്യമായ വസ്തുതകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ഈ അഭിനയകല കേരളത്തിലെ ഇപ്പോഴത്തെ അത്യുത്കൃഷ്ടദൃശ്യകലയായ കഥകളിയുടെ ആവിർഭാവത്തിന് നിമിത്തമായിരുന്നു എന്ന നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുവാൻ പര്യാപ്തമായ യുക്തികൾ ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നാണ് എന്റെ വിശ്വാസം.

അധ്യായം ഒന്ന്

തിരുനിഴൽമാല - സാമാന്യവിവരണം

പാട്ടിന്റെ ലക്ഷണം - ലക്ഷണത്തികവ് വിവിധകൃതികളിൽ - തിരുനിഴൽമാലയുടെ പ്രസാധനം - പ്രതിപാദ്യം - കർത്താവ് - കാലം - ഭാഷ - പാട്ടുഭാഷയുടെ സവിശേഷതകൾ തിരുനിഴൽമാലയിൽ - തിരുനിഴൽമാലയുടെ പ്രാധാന്യം.

അദ്ധ്യായം ഒന്ന്

തിരുനിഴൽമാല – സാമാന്യവിവരണം

മലയാളഭാഷയിൽ പദ്യമായും ഗദ്യമായുമാണ് സാഹിത്യം ആവിർഭവിച്ചത്. പാട്ടും മണിപ്രവാളവുമാണ് പാട്ടുസാഹിത്യത്തിലെ പ്രമുഖസരണികൾ. ഇവ ആവിർഭവിച്ചകാലത്തുതന്നെ സാമാന്യജനങ്ങളുടെ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനമായി കുറെ നാടൻപാട്ടുകളും ലിഖിതരൂപത്തിലല്ലാതെ പിറവിയെടുത്തിരുന്നിരിക്കണം. പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽപ്പെട്ടതായി 'രാമചരിതം' മാത്രമേ, ഡോ. ഗുണ്ടർട്ട് ഈ കൃതി മലയാളിയുടെ ശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവന്നതുമുതൽ അടുത്തകാലംവരെ, അറിയപ്പെട്ടി രുന്നുള്ളൂ. 'തിരുനിഴൽമാല' കണ്ടെത്തിയതോടെയാണ് ഈ ധാരണ തിരുത്തിക്കു റിക്കേണ്ടിവന്നത്.

നിയതമായ ലക്ഷണത്തോട് കൂടിയ ഒരു കാവ്യരചനാസമ്പ്രദായമാണ് മല യാളത്തിലെ പാട്ടുസാഹിത്യം. ഗുണ്ടർട്ട് രാമചരിതം കണ്ടെടുത്തപ്പോൾ ലീലാതി ലകം അറിയപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. അതിനാൽ രാമചരിതത്തിന്റെ രൂപഘടനയെക്കുറിച്ചോ ഭാഷാസ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ചോ ഗുണ്ടർട്ടിന് വ്യക്തമായ അഭിപ്രായം പറയാൻ കഴി ഞ്ഞില്ല. ലീലാതിലകം എന്ന മണിപ്രവാളലക്ഷണഗ്രന്ഥത്തിലാണ് പാട്ടിന്റെ ലക്ഷ ണമുള്ളത്. പാട്ടും ഭാഷാസംസ്കൃതയോഗമാണല്ലോ എന്ന ആശങ്ക പരിഹരിക്കു ന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് ലീലാതിലകകാരൻ പാട്ടിന് ലക്ഷണം കല്പിച്ച് ഒരു പാട്ട് ഉദാഹരണമായി നൽകിയത്.[1] മണിപ്രവാളത്തിന്റേതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി പാട്ടിൽ നിർബന്ധമായും പാലിച്ചിരിക്കേണ്ടതായ ചില നിബന്ധനകളുണ്ട്. അതാണ് ലീലാതിലകകാരൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത്. അവ എന്തെല്ലാമാണെന്ന്

നോക്കാം. ‘ദ്രമിഡസംഘാതാക്ഷരനിബന്ധമെതുകമോന വൃത്തവിശേഷയുക്തം പാട്ട്’[2] എന്നാണ് ലീലാതിലകത്തിൽ പാട്ടിനു നൽകുന്ന ലക്ഷണം. തമിഴക്ഷരമാലയിലെ അക്ഷരങ്ങളേ പാട്ടിലുപയോഗിക്കാവൂ. എതുക, മോന എന്നീ പ്രാസങ്ങൾ ദീക്ഷിച്ചിരിക്കണം. സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായ വൃത്തങ്ങളാവണം പാട്ടിൽ ഉപയോഗിക്കേണ്ടത്. ഇതോടൊപ്പം ലീലാതിലകവൃത്തിയിലും ലീലാതിലകത്തിന്റെ മറ്റു ചിലഭാഗങ്ങളിലും പാട്ടിനെക്കുറിച്ച് ചിലകാര്യങ്ങൾകൂടി പറയുന്നുണ്ട്. പാണ്ഡ്യഭാഷാസാരൂപ്യം (തമിഴ്രൂപങ്ങളോടുള്ള രൂപസാദൃശ്യം) പാട്ടിൽ ബാഹുല്യേന ഉണ്ടാവാം. ആരിയച്ചിതെവുരൂപങ്ങൾ (സംസ്കൃതപദങ്ങളുടെ തത്ഭവങ്ങൾ) പാട്ടിൽ ഉപയോഗിക്കാം. ചെയ്യുൾവികാരങ്ങൾ (കവിതയിൽ പദങ്ങളുപയോഗിക്കുമ്പോൾ അനുവദനീയമായ ചില വർണ്ണവികാരസ്വാതന്ത്ര്യങ്ങൾ) പാട്ടിലും അനുവദനീയമാണ്. ഇതൊക്കെയാണെങ്കിലും മലയാളത്തിലെ ലക്ഷണമൊത്ത പാട്ടുകൃതിയായ രാമചരിതത്തിലും അതിന്റെ പില്ക്കാലവികസിതരൂപമായ നിരണംകൃതികളിലും ഗണിതശാസ്ത്രസംബന്ധിയായ കണക്കതികാരം എന്ന പാട്ടുകൃതിയിലും നിയമേന ദീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ള അന്താദിപ്രാസത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു സൂചനപോലും ലീലാതിലകകാരൻ നൽകുന്നില്ല. മാത്രമല്ല പാട്ടിന്റെ രൂപഘടന മുഴുവൻ തമിഴ് പാരമ്പര്യം പിൻതുടരുന്നതാണെങ്കിലും അക്കാര്യത്തെക്കുറിച്ചും ലീലാതിലകകാരൻ യാതൊന്നും പറയുന്നില്ല. അക്ഷരമാല, എതുക, മോന എന്നീ പ്രാസങ്ങൾ, വൃത്തങ്ങൾ, പാണ്ഡ്യഭാഷാസാരൂപ്യം, ചെയ്യുൾവികാരങ്ങൾ എന്നിവയിലെല്ലാം പാട്ട് തികച്ചും തമിഴ് പാരമ്പര്യമാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്.

നാലുപാദങ്ങളുള്ള പാട്ടിലെ നാലുപാദത്തിലെയും രണ്ടാമത്തെ അക്ഷരത്തിനു വരുന്ന സാമ്യമാണ് എതുക. തമിഴിൽ ‘എതുകൈ’ എന്നാണ് പേര്.

സംസ്കൃതത്തിലെ ഒരു ശബ്ദാലങ്കാരമായ പാദാനുപ്രാസം എതുകയ്ക്ക് സമാന മാണ്. എല്ലാം പാദങ്ങളിലെയും ദ്വിതീയാക്ഷരത്തിന്റെ സാമ്യമാണ് എതുക യെന്നും ഇതിനെ പാദാനുപ്രാസമെന്ന് പറയാറുണ്ടെന്നും ലീലാതിലകകാരൻ എതുകയ്ക്ക് വിശദീകരണം നൽകുന്നുണ്ട്. ലീലാതിലകത്തിലെ ശബ്ദാലങ്കാരം വിശദീകരിക്കുന്ന ആറാം ശില്പത്തിൽ നൂറ്റിമൂന്നാമത്തെ സൂത്രത്തിൽ 'ദ്വിതീയ സാമ്യേ പാദാനുപ്രാസഃ' എന്നാണ് പാദാനുപ്രാസത്തിന് നിർവചനം നൽകുന്നത്. എന്നാൽ പാദാനുപ്രാസമെല്ലാം (ദ്വിതീയാക്ഷരപ്രാസമെല്ലാം) എതുകയാവണം എന്നില്ല. പാട്ടിലെ നാലുപാദത്തിലെയും ആദ്യത്തെ അക്ഷരത്തിനു മാത്ര ഒത്തുവ രണമെന്ന് എതുകയിൽ നിർബന്ധം ഉണ്ട്. പാദാദിപ്പൊരുത്തമാണിത്. നാലു പാദ ത്തിലെയും ആദ്യക്ഷരം ഹ്രസ്വം അതല്ലെങ്കിൽ നാലുപാദത്തിലും ദീർഘം എന്ന താണിത്. ഇക്കാര്യം പാദാനുപ്രാസത്തിന് വിശദീകരണം നൽകുമ്പോൾ ലീലാതില കകാരൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. 'കട്ടു' എന്നതിന് 'പട്ടു' എന്നേ എതുകയിൽ വരി കയുള്ളൂ 'പാട്ടു' എന്ന് എതുകയിൽ വരികയില്ല. എതുകയും മോനയും തമിഴ്‌രീതിക്കുള്ള പ്രാസങ്ങൾ (തൊടൈകൾ) ആണ്. അതിനാൽ തമിഴ്‌ലക്ഷണഗ്ര ന്ഥങ്ങളിൽ ഈ ഇരുപ്രാസങ്ങളെയും നിർവചിച്ചിട്ടുണ്ട്. തൊൽക്കാപ്പിയം പൊരുള ധികാരം 397-ാം സൂത്രത്തിൽ 'അടിതോറും തലൈയെഴുത്തു ഒപ്പതു മോനൈ', അതായത് പാദം തോറും ആദ്യക്ഷരം ഒത്തുവരുന്നതാണ് മോന എന്ന് പറഞ്ഞ തിന് ശേഷം അടുത്ത സൂത്രത്തിൽ (സൂത്രം 398)'അ:. തൊഴിന്തു ഒന്റിൽ എതു കൈയാകും' എന്നാണ് എതുകയെ നിർവചിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതായത് ആദ്യക്ഷരം കഴിഞ്ഞ് വരുന്ന അക്ഷരം പാദങ്ങളിൽ യോജിച്ച് വരുന്നത് എതുകയാകും എന്നർത്ഥം. കവിതയുടെ ലക്ഷണഗ്രന്ഥമായ 'യാപ്പെരുങ്കല'ത്തിൽ 'ഇരണ്ടാമെഴു

ത്തൊന്റിയൈവതേയെതുകൈ' എന്നാണ് എതുകയുടെ നിർവചനം. രണ്ടാമത്തെ അക്ഷരം യോജിച്ച് വരുന്നതാണ് എതുക എന്ന് സാരം. പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായ നന്നൂൽ എന്ന തമിഴ്വ്യാകരണഗ്രന്ഥത്തിന്റെ (ഗ്രന്ഥകർത്താവ് ഭവനന്ദി) അനുബന്ധത്തിൽ എതുകയെയും മോനയെയും വേർതിരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

'അടിതോറും മുതലെഴുത്തു അളവൊത്തുനിർക
ഇരണ്ടു മുതലിയ എഴുത്തുക്കൾ ഒന്റിവരത്തൊടുപ്പതു
ചിറുപാൻമൈ ഇനവെഴുത്തുക്കളും എതുകൈയാം.'

എന്നാണവിടെ പറയുന്നത്. പാദം തോറും ആദ്യക്ഷരത്തിന്റെ മാത്ര ഒത്തുവരികയും രണ്ടാമത്തെ അക്ഷരങ്ങൾ യോജിച്ച് വരുമാറ് ഉണ്ടാക്കുന്നതുമാണ് എതുക. ഒന്നാമക്ഷരത്തിനും രണ്ടാമക്ഷരത്തിനും ഇടയ്ക്ക് വ്യഞ്ജനം വന്നുള്ള എതുകയ്ക്ക് 'ആചിടൈയിട്ട എതുകൈ' എന്നാണ് പേര്. ഉദാഹരണമായി 'ആവേറു' എന്നതിന് 'പാൽവേറു', കായ്മാണ്ട എന്നതിന് പൂമാണ്ട'.

ലീലാതിലകകാരന്റെ വിശദീകരണപ്രകാരമുള്ള മോന പാദാർദ്ധാദി പ്രാസമാണ്. 'പാദാദ്യക്ഷരേണ പാദദ്വിതീയഭാഗാദ്യക്ഷരസ്യ സാമ്യം മോനഃ' (സൂത്രം 101, 102). പാദത്തിലെ ആദ്യത്തെ അക്ഷരത്തോട് പാദത്തിലെ രണ്ടാം ഭാഗത്തുള്ള ആദ്യക്ഷരത്തിനുള്ള സാമ്യമാണ് മോന. തമിഴിൽ മോനയ്ക്ക് നൽകിയ നിർവചനപ്രകാരം മോന ആദ്യക്ഷരപ്രാസമാണ്. 'അടിതൊറും തലൈയെഴുത്തു ഒപ്പതു മോനൈ' എന്നു തൊൽക്കാപ്പിയം പൊരുളധികാരം (397-ാം സൂത്രം). 'മുതലെഴുത്തൊന്റി മുടിവതുമോനൈ' യെന്നു യാപ്പെരുങ്കലം. അതായത് പാദങ്ങളെല്ലാറ്റിലും ആദ്യക്ഷരം യോജിച്ച് വരുന്നതാണ് മോന. നന്നൂലിന്റെ അനുബന്ധത്തിൽ 'പല

അടികളിലാവതു ഒരടിയിൻ പല ചീർകളിലാവതു മുതലെഴുത്തു ഒറ്റുമൈപ്പട്ടു വര ത്തൊടുപ്പതു' എന്നാണ് മോനയ്ക്ക് നൽകുന്ന വിശദീകരണം. അ, ആ, ഐ, ഔ; ഇ, ഈ, എ, ഏ, യാ; ഉ, ഊ, ഒ, ഓ; ഞ, ന; ച, ത; മ, വ ഇവയ്ക്ക് പരസ്പരം മോനയാകാം. 'ആയിരുതൊടൈക്കും കിളൈയെഴുത്തുരിയ' (പൊരുളധികാരം സൂത്രം 399) എന്നതു പ്രകാരം എതുകൈയായിട്ടും മോനൈയായിട്ടും അതേയ ക്ഷരം തന്നെ വരണമെന്നില്ലെന്നും വർഗ്ഗാക്ഷരങ്ങളും വരാവുന്നതാണെന്നും വ്യക്തമാണ്. നന്നൂലിന്റെ അനുബന്ധത്തിൽ ഇക്കാര്യം 'ചിറുപാൻമൈ ഇനവെഴു ത്തുക്കളും ഏതുകൈയാം' എന്നതിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഒരടിയിലെ ചീരുക ളിലെല്ലാം മോനൈ വന്നാൽ അതിനു 'മുറ്റുമോനൈ' എന്നാണ് തമിഴിലെ പേര്. മലയാളത്തിലെ പാട്ടുകൃതികളിൽ 'മുറ്റുമോനൈ' ഇല്ല. ലക്ഷണമൊത്ത പാട്ടുകൃ തികളായ രാമചരിതത്തിലും തിരുനിഴൽമാലയിലും കണക്കതികാരത്തിലും വർഗ്ഗാ ക്ഷരങ്ങൾ എതുകയായി കാണുന്നില്ല. തമിഴിൽ വർഗ്ഗാക്ഷരങ്ങളും എതുകയോ മോനയോ ആകാം. തമിഴിൽ മോന പാദാദിപ്രാസമാണെങ്കിൽ മലയാളത്തിൽ ലീലാതിലകത്തിൽ മാത്രമല്ല പാട്ടുകൃതികളിലും മോന പാദാദിപ്രാസമല്ല പാദാർദ്ധാദിപ്രാസമാണ്. പാദാദിപ്രാസത്തിന് മണിപ്രവാളകൃതിയിൽ മുഖാനു പ്രാസം എന്നാണ് പേര്. ആദിപ്രാസമെന്നോ പ്രഥമാക്ഷരപ്രാസമെന്നോ ആദ്യക്ഷ രപ്രാസമെന്നോ മുഖാനുപ്രാസത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. ആറാം ശില്പത്തിൽ കൊടുത്തിട്ടുള്ള നൂറ്റിയൊന്നാം സൂത്രം 'പാദാദൗവർണ്ണസാമ്യം മുഖാനുപ്രാസഃ' എന്നാണ് പദങ്ങളുടെ ആദിയിൽ വർണ്ണസാമ്യം വന്നാൽ മുഖാനുപ്രാസമാകും എന്നർത്ഥം. 102-ാം സൂത്രത്തിൽ 'പദാദൗച' എന്ന് പറയുന്നതിലൂടെ എല്ലാ പദ ങ്ങളിലെയും ആദ്യക്ഷരത്തിനു വരുന്ന സാമ്യവും മുഖാനുപ്രാസമാണ് എന്നുവ്യ

ക്തമാക്കുന്നു. ഇപ്പറഞ്ഞ മുഖാനുപ്രാസമാണ് തമിഴിലെ മോന. ലീലാതിലകകാരൻ കൊടുത്ത ഉദാഹരണം ഇതു കുറേക്കൂടി വ്യക്തമാക്കുന്നു.

''നല്ലോരു മാന്തളിർനിറം നവയൗവനാഢ്യം
നാണിത്തളർന്നുമഴറും നയനാഭിരാമം
നാനാവിലാസമൊരു നായരുടേ കളത്രം
നാരായണായ നമ! നല്ലുയിർ തീർക്കുമെന്നെ''

ഈ ശ്ലോകത്തിൽ നാലുപാദത്തിലെയും ആദ്യക്ഷരത്തിനു സാമ്യമുണ്ട്. മാത്രമല്ല എല്ലാ പാദങ്ങളിലും പാദാർദ്ധാദിപ്രാസവും ദീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. തമിഴിലെ മോനയ്ക്കും മലയാളത്തിലെ മോനയ്ക്കും തമ്മിൽ അന്തരമുണ്ടെന്ന് ലീലാതിലകകാരൻ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടേയില്ല. മലയാളത്തിലെ പാട്ടുകളിൽ, പിൽക്കാലകൃതികളായ നിരണംകൃതികളിൽ ഉൾപ്പെടെ, കാണുന്ന മോന ലീലാതിലകം പറഞ്ഞ തരത്തിലുള്ള പാദാർദ്ധാദി പ്രാസമാണ്. എട്ടാം ശതകത്തിലുണ്ടായ പെരുമാൾതിരുമൊഴിയിലെ കലിപ്പാവൃത്തത്തിൽ വിരചിതമായ

'തേവരെയും അചുരരൈയും തിചൈകളൈയും പടൈത്തവനേ
യാവരും വന്തടിവണങ്കഅരങ്കനകർത്തുയിന്റവനേ
കാവിരിനന്നതിപായും കണപുരത്തെൻ കരുമണിയേ
ഏവരിവെഞ്ചിലൈവലവാ ഇരാകവനേ താലേലോ[3]

എന്ന പാട്ടിൽ തമിഴ്നിയമപ്രകാരം എതുകയും മോനയും വന്നിട്ടുണ്ട്.

ഒൻപതാം ശതകത്തിലുണ്ടായ തിരുവായ്മൊഴിയിൽ മലൈനാട്ടുതിരുപ്പതി കളെക്കുറിച്ചുള്ള വർണ്ണനത്തിൽ തിരുവാറൻമുളയെക്കുറിച്ചുള്ള പാട്ടിൽ

'ഇൻപംപയക്കവെഴിൻ മലർമാതരു
ന്താനുമിവ്വേഴുലകൈ
ഇൻപം പയക്കവിനിതുടൻ വീറ്റിരുന്താ -
ശ്കിന്റ എങ്കൾപിരാൻ
അൻപുറ്റമർന്തുറൈകിന്റ വണിപൊഴിൽ
ചൂഴ് തിരുവാറൻവിളൈ
അൻപുററമർന്തു വലഞ്ചെയതു കൈതൊഴു
നാൾകളുമാകുങ്കൊലോ'[4]

എതുകയും മോനയും എപ്രകാരമാണ് വന്നിരിക്കുന്നത് എന്ന് ശ്രദ്ധിക്കുക. എതുക എല്ലാപ്പാദങ്ങളിലും വന്നിട്ടുണ്ട്. തമിഴ്നിയമപ്രകാരം പാദാദിപ്രാസമായ മോനയും ഈ പാട്ടിൽ ഉണ്ട്. എന്നാൽ 'മുറ്റുമോന' അല്ല.പന്ത്രണ്ടാം ശതകത്തിലുണ്ടായ കമ്പരാമായണത്തിലെ

'ചെഞ്ചുടർച്ചെറിമയിൽ ച്ചുരുള്ചെറിന്തയെനിയ
നഞ്ചുവെറ് പുരുവുവെററിടൈ നടന്തതെനമാ
മഞ്ചു ചുറ്റിയ വയങ്കുകിരി പാതവിശൈയിറ്റ്
പഞ്ചുപട്ടതു പടപ്പടിയിൽ മേൽമുടുകിയേ'[5]

എന്ന പാട്ടിൽ എതുക ദീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. മോന വർഗ്ഗാക്ഷരങ്ങൾക്കാണ് വരുന്നത്. എന്നാൽ മലയാളത്തിലെ പാട്ടുകൃതികൾ ഈ വ്യവസ്ഥകൾ ഒന്നുകൂടി കൃത്യമായി

പാലിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന് പാട്ടുലക്ഷണം തികഞ്ഞ മൂന്നുകൃതികളായ തിരുനിഴൽമാല, രാമചരിതം, കണക്കതികാരം എന്നിവയിൽനിന്നും താഴെ ഉദ്ധരിച്ച ഓരോ പാട്ടിൽനിന്നും മനസ്സിലാക്കാം.

'അകിലമാമുതയവെപ്പും അത്തമാംപൊരുപ്പും തമ്മിൽ
തികപതമറിയവേണ്ടിത്തിരയെന്നും തരാചിലിട്ടു
നികഴുഞ്ചീർ തെന്നൽ തട്ടാൻ നിറുത്തിന മകുടം പോലെ
കകനതാവളത്തിൽ വന്തു കതിരവെൻ നിലക്കക്കാണീർ'

(തിരുനിഴൽമാല, പുറം, 115, 75-ാം പാട്ട്)

'വന്തെതിരേറിന മന്നനെമാനിടമെന്നോ നിൻ
ചിന്തപിറന്തതു ചേലുരുവായ് മറമീണ്ടോനെ
മന്തരവെർപ്പിനെ വാരിയിലാമയുരുക്കൊണ്ടേ
പന്തെനചെയ്തപരാ പരനെന്നിവനെത്തോറായ്'

(രാമചരിതം, വൃത്തം 105, പാട്ട് 9).

'പണക്കരിനാകമീടും പടർചിടൈച്ചിവനുപോലും
പിണക്കരുതാതവണ്ണം പേരുചേർന്തൊളിവിളങ്കും
കണക്കതികാരമെന്നും കവിതകറ്റിയമ്പുവാനായ്
തുണക്കനൽക്കരിമുകത്തോൻ തുയർകെടുമാറുവന്തേ'

(കണക്കതികാരം, പാട്ട് 1)

കവിതയിലെ പദങ്ങൾ:- തൊൽക്കാപ്പിയം പൊരുളധികാരം 397-ാം സൂത്രപ്രകാരം, 'ഇയർച്ചൊറ്റിരിചൊറ്റിച്ചൈച്ചൊൽ വടചൊലെൻറ്റനൈത്തേ ചെയ്യുളീട്ടച്ചൊല്ലേ' എന്നിങ്ങനെ കവിതയിൽ നാലുതരം പദങ്ങളാണുള്ളത്. 'ഇയർച്ചൊൽ' ശരിയായ തമിഴ് പദങ്ങളാണ്. തലൈ, ചോറു, വിലയൈ, ഇലയൈ, കൂന്തൽ, കുഴൽ ഇവ ഉദാഹരണം. 'തിരിചൊൽ' കവിതയിൽ മാത്രം ഉപയോഗിക്കുന്നതും വാമൊഴിയിൽ വരാത്തതുമായ പദങ്ങളാണ്. കുന്ന്, മല എന്നീ അർത്ഥങ്ങളിലുള്ള വെപ്പ്, വിലങ്കൽ എന്നിവ ഉദാഹരണം. സമുദ്രമെന്നും, ചക്രമെന്നും, വട്ടമെന്നും ഉള്ള അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന 'ആഴി' എന്ന വാക്ക് മറ്റൊരുദാഹരണമാണ്. 'തിചൈച്ചൊൽ' ദിക്ഭാഷാപദമാണ്. ദേശ്യഭാഷയിലെ പദങ്ങളാണ് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. 'തായ്' എന്ന് സാധാരണം. 'തള്ളൈ' എന്ന് ദേശികം. 'വടചൊൽ' സംസ്കൃതപദമാണ്. തമിഴക്ഷരങ്ങൾ കൊണ്ട് എഴുതാവുന്ന സംസ്കൃതപദങ്ങൾ അതേപടി തമിഴ്കവിതയിലുപയോഗിക്കാം. ചിരതരം, കാമ, കമലം, കുങ്കുമ, കര, വര ഇവയൊക്കെ ആ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. അല്ലാത്തവ തത്ഭവമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. അതിന് 'ആിരയച്ചിതൈവു' എന്നാണ് തമിഴിൽ പേര്. തത്ഭവം എന്ന് സംസ്കൃതപദം ഉപയോഗിച്ചും പറയാം. ഈ നാലുവിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെടുന്ന പദങ്ങളും കവിതയിലുപയോഗിക്കുമ്പോൾ അവയിലെ വർണ്ണങ്ങൾക്ക് ചില വികാരങ്ങൾ (മാറ്റങ്ങൾ) അനുവദനീയമാണ്. ഇവയെക്കുറിക്കാനാണ് 'ചെയ്യുൾവികാരങ്ങ' ളെന്ന സംജ്ഞ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഖരാദേശം, അനുനാസികാതിപ്രസരം, വർണ്ണാഗമം, വർണ്ണലോപം ദീർഘീകരണം, ഹ്രസ്വവത്ക്കരണം എന്നിവയാണ് ആറ് തരം ചെയ്യുൾവികാരങ്ങൾ. ഇവ തൊൽക്കാപ്പിയത്തിലെ പൊരുളധികാരം 403-ാം സൂത്ര

ത്തിൽ പറയുന്നു. ഇവയ്ക്ക് യഥാക്രമം വലിത്തൽ, മെലിത്തൽ, വിരിത്തൽ, തൊകുത്തൽ, നീട്ടൽ, കുറുക്കൽ എന്നിങ്ങനെയാണ് പേരുകൾ.

'വലിക്കും വഴി വലിത്തലും മെലിക്കും വഴി മെലിത്തലും'

വിരിക്കും വഴി വിരിത്തലും തൊകുക്കും വഴി തൊകുത്തലും

നീട്ടുംവഴി നീട്ടലും കുറുക്കും വഴി കുറുക്കലും'

ഉദാ: കുരങ്കു - കുരക്കു; കുറ്റിയലു - കുന്റിയലു; തൺതുറൈ - തണ്ണുംതുറൈ; താമരൈ - മരൈ; പച്ചിലൈ - പാചിലൈ; തീയേൻ - തീയെൻ. നന്നൂലിൽ ചെയ്യുൾവികാരത്തെക്കുറിച്ച് 105-ാം സൂത്രത്തിൽ പറയുന്നു.

'വലിത്തൽ മെലിത്തൽ നീട്ടൽ കുറുക്കൽ

വിരുത്തൽ തൊകുത്തലും വരുഞ്ചെയ്യുൾ വേണ്ടുഴി'

ഉദാഹരണമായി മുന്തൈ-മുത്തൈ; തട്ടൈ - തണ്ടൈ; നിഴൽ - നീഴൽ; തീയേൻ - തിയൻ, വിളൈയുമേ - വിളൈയുമ്മേ; നാടുകവെന - നാടുകെന എന്നിവയാണ്. തൊകുത്തൽ എന്ന വികാരംതന്നെ മൂന്നായിത്തിരിച്ചിട്ട് ആദ്യക്ഷരലോപം (മുതൽക്കുറൈ) മധ്യാക്ഷരലോപം (ഇടൈക്കുറൈ) അന്ത്യാക്ഷരലോപം (കടൈക്കുറൈ) എന്നിങ്ങനെ പേര് നൽകുന്നു. താമരൈ - മരൈ, ഓന്തി - ഓതി, നീലം - നീൽ എന്നിങ്ങനെയാണ് അവയ്ക്ക് ഉദാഹരണം നൽകുന്നത്. 'ഒരു മൊഴിമൂവഴിക്കുറൈതലുമനൈത്തേ' (156). നന്നൂലിനെ അനുസരിച്ചാണ് ഒമ്പതുതരം ചെയ്യുൾവികാരങ്ങളുണ്ടെന്ന് ലീലാതിലകകാരൻ പറയുന്നത്. നാലാം ശില്പത്തിൽ 67-ാം സൂത്രത്തിൽ 'അപശബ്ദം' എന്ന കാവ്യദോഷത്തെക്കുറിച്ച് പറയു

മ്പോൾ വർണ്ണലോപം പാട്ടിലാവാം എന്നും മണിപ്രവാളത്തിൽ വരാൻ പാടി ല്ലെന്നും പറയുന്നുണ്ട്.

കലിവിരുത്തം, കലിത്തുറൈ, ആചിരിയം എന്നീ മൂന്നു വിഭാഗത്തിൽപ്പെ ടുന്ന വൃത്തങ്ങളാണ് പ്രായേണ തമിഴ്ക്കവിതയ്ക്കുള്ളത്. ആചിരിയത്തിന് പാദ ത്തിലെ ചീരിന്റെ, സംഖ്യയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പതിന്നാലുചീർ, പത്തുചീർ, എട്ടുചീർ, ഏഴുചീർ, ആറുചീർ എന്ന് അഞ്ചുവിഭാഗങ്ങളുണ്ട്. ഇവ അതേപടി യായും കേരളത്തിലെ സാഹിത്യത്തിനിണങ്ങുമാറ് പാദങ്ങളിൽ അശകൾക്കും ചീരിനും മാറ്റം വരുത്തി പരിഷ്ക്കരിച്ചുമാണ് മലയാളത്തിലെ പാട്ടിലുപയോഗിച്ചി രിക്കുന്നത്. 'പാട്ടിൽ പുനർവികാരഃ സ്യാൽ' (പാട്ടിലാകട്ടെ വികാരം വരാം) എന്ന് വൃത്തിയിൽ പറയുന്നുണ്ട്.

കാലിക്കററ് സർവ്വകലാശാലയിലെ ഹസ്തലിഖിതഗ്രന്ഥാലയത്തിൽ 284-ാം നമ്പരായി സൂക്ഷിച്ചിട്ടുള്ള താളിയോലപ്പകർപ്പ് മാത്രമേ 'തിരുനിഴൽമാല'യുടേ തായി നമുക്കു ലഭിച്ചിട്ടുള്ളൂ. കാസർഗോഡു ജില്ലയിലെ വെള്ളൂരുള്ള ചാമക്കാവു ദേവസ്വത്തിൽനിന്നാണ് തിരുനിഴൽമാലയുടെ താളിയോലപ്പകർപ്പ് സർവ്വകലാശാ ലയ്ക്ക് ലഭിച്ചത്. ഈ പകർപ്പ് ആധാരമാക്കി 1981-ൽ ആമുഖപഠനത്തോടും ലഘു വായ വ്യാഖ്യാനത്തോടും കൂടി ഡോ: എം. എം. പുരുഷോത്തമൻനായർ പ്രസിദ്ധീ കരിച്ചു.

പാട്ടുസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രമേയത്തെക്കുറിച്ചും രൂപഘടനയെക്കുറിച്ചുമുള്ള ധാരണകൾ തിരുത്തിക്കുറിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ് തിരുനിഴൽമാല. രാമചരിതവും പാട്ടിന്റെ പില്ക്കാലവികാസപരിണാമങ്ങൾ പ്രകടമാക്കുന്ന നിരണംകൃതികളും

പുരാണസംബന്ധിയായ പ്രതിപാദ്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. ഇവയുടേതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി 'തിരുനിഴൽമാല' ഒരനുഷ്ഠാനകലയുടെ വിശദാംശങ്ങ ളാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. ഇത് പ്രമേയപരമായ അന്തരമാണ്. അറിയപ്പെട്ടി രുന്ന മേല്പറഞ്ഞ പാട്ടുകൃതികളെല്ലാം നാലടികളായിട്ടായിരുന്നു രചിച്ചിരുന്നത്. പാട്ടിന്റെ രൂപപരമായ ഈ ധാരണയും 'തിരുനിഴൽമാലയുടെ' ആവിർഭാവ ത്തോടെ തിരുത്തേണ്ടിവന്നു. 'തിരുനിഴൽമാല'യിൽ ചതുഷ്പദികളോടൊപ്പം ഈരടികളും അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. രൂപപരമായി പാട്ടുസാഹിത്യത്തിൽനിന്നു തിരു നിഴൽമാലയ്ക്കുള്ള മറ്റൊരന്തരവും ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. രാമചരിതത്തിലും നിരണം കൃതികളിലും മാത്രമല്ല ഗണിതശാസ്ത്രകൃതിയായ 'കണക്കതികാര'ത്തിൽ പോലും അന്താദിപ്രാസം ദീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ തിരുനിഴൽമാലയിൽ ഈരടിക ളായുള്ള ഖണ്ഡങ്ങളിലാവട്ടെ നാലടികളായുള്ള പാട്ടുകളിലാവട്ടെ ഒരിടത്തും അന്താദിപ്രാസം ദീക്ഷിച്ചതായിക്കാണുന്നില്ല. തമിഴ്ക്കാവ്യങ്ങളിൽ എതുകയും മോനയും നിർബന്ധമാണെങ്കിലും അന്താദിപ്രാസം വേണമെന്നില്ല. തിരുനിഴൽമാ ലയിലെ അന്താദിപ്രാസത്തിന്റെ അഭാവം ഈ കൃതിയുടെ പ്രാചീനതയാണോ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് എന്നു സന്ദേഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പാട്ടുലക്ഷണം നൽകുന്ന ലീലാതിലകകാരൻ ലക്ഷണത്തിലോ വൃത്തിയിലോ അന്താദിപ്രാസം പരാമർശി ക്കുന്നില്ല. അന്നു പാട്ടിൽ നിയമേന അതുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ ലീലാതിലകകാരൻ തീർച്ചയായും അതു പരാമർശിക്കുമായിരുന്നു. അതിനാൽ ലീലാതിലകത്തിനു ശേഷമാണ് മലയാളത്തിലെ പാട്ടിൽ അന്താദിപ്രാസം കടന്നുവന്നതെന്നും അതിനു മുമ്പാണ് തിരുനിഴൽമാലയുടെ രചനയെന്നും അനുമാനിക്കാവുന്നതാണ്. നിയമം

പുതിയതായി ഉണ്ടാക്കുന്നത് സുകരമാണ്. എന്നാൽ നിയമത്തിൽ നിന്നും പുറത്തു കടക്കുക അത്ര എളുപ്പമല്ല.

പത്തനംതിട്ടജില്ലയിൽ പമ്പാനദിയുടെ തീരത്തു സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ആറന്മുള ക്ഷേത്രത്തിൽ കൊണ്ടാടിയ 'തിരുനിഴലാണ്' 'തിരുനിഴൽമാല'യിലെ പ്രതിപാദ്യം. ഭാരതവർഷത്തിലുള്ള നൂറ്റിയെട്ടു തിരുപ്പതികളിൽ മലനാട്ടിലുള്ള പതിമൂന്നെണ്ണത്തിൽ[6] ഒന്നാണ് ആറന്മുള വിഷ്ണുക്ഷേത്രം. ആറന്മുളയപ്പനുണ്ടായ ദൃഷ്ടിദോഷമുൾപ്പെടെയുള്ള ദോഷങ്ങൾ തീർക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയാണ് തിരുനിഴൽ നടത്തിയത്. ആറന്മുളക്ഷേത്രത്തിൽ ഈ തിരുനിഴൽ നടത്തിയത് മലയന്മാരാണെന്ന് കൃതിയിൽ നിന്ന് മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഇപ്പോൾ 'തിരുനിഴൽ' കേരളത്തിലൊരിടത്തും നടത്തുന്നില്ല. നടത്തിവന്ന മലയസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർ തിരുവിതാംകൂർ ഭാഗത്ത് ഇപ്പോഴില്ല. ഉത്തരകേരളത്തിൽ ഇപ്പോഴും തെയ്യം കെട്ടുന്നവരിൽ പ്രമുഖ സമുദായം മലയന്മാരുടേതാണ്. ഒരു കാലത്ത് കേരളത്തിലങ്ങോളമിങ്ങോളം പാർത്തിരുന്ന മലയർ തിരുവിതാംകൂർ-കൊച്ചി മേഖലകൾ വിട്ട് മലബാർപ്രദേശത്ത് ഒതുങ്ങിക്കൂടിയതാണെന്നുവരാം. അതല്ലെങ്കിൽ ദക്ഷിണ-മധ്യകേരളത്തിലെ മലയന്മാർ പില്ക്കാലത്ത് വേറെ സമുദായമായോ സമുദായങ്ങളായോ പേരുമാറി അറിയപ്പെട്ടു എന്നു വരാം.

എട്ടാം ശതകത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്നു എന്ന് കരുതപ്പെടുന്ന വൈഷ്ണവസന്ന്യാസിയായ നമ്മാഴ്വാർ പാടിയ 'തിരുവായ്മൊഴി' എന്ന തമിഴ്കൃതിയിൽ 'തിരുവാറൻവിളൈ' ക്ഷേത്രം വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്.[7] ആനന്ദകരമാകുമാറ് ലക്ഷ്മീദേവിയോടൊപ്പമിരുന്ന് ഈ സപ്തലോകങ്ങളെയും പൂർണ്ണമായി സംരക്ഷിച്ചു പോരുന്ന

ഞങ്ങളുടെ തമ്പുരാൻ സന്തോഷത്തോടെ വാണരുളുന്നതായ, മനോഹരമായ ഉദ്യാനങ്ങളാൽ ചൂഴപ്പെട്ട 'തിരുവാറൻവിളൈ' ചെന്നു വസിച്ച് പ്രദക്ഷിണം ചെയ്ത് കൈതൊഴുന്ന ദിനങ്ങൾ ഉണ്ടായിവരേണമേ. (പാട്ട് 430). യാതൊരു ആകുലതയും ഇല്ലാതെ ഈ ലോകം മുഴുവൻ ഈരടികൊണ്ട് അളക്കുമാറ് വലിയരൂപമാർന്ന വാമനമൂർത്തി വസിച്ചിരുന്നരുളുന്നതും, കൊടികൾ ചാർത്തിയ മാളികകൾ ഏറെയുള്ളതും ആയ തിരുവാറൻവിളൈയിൽ തേന്മാവിൻനീർകൊണ്ട് തൂകി പ്രദക്ഷിണം ചെയ്ത് കൈതൊഴുവാൻ ഭാഗ്യമുണ്ടാവേണമേ (431). ഗോവിന്ദനെ, മധുസൂദനനെ, നരസിംഹത്തെ യാനംചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗരുഡന്മേൽക്കണ്ട് കൈതൊഴുത് മഹാവിഷ്ണുകുടികൊള്ളുന്ന നാലുവേദങ്ങളും ഉച്ചരിച്ചുകൊണ്ട് യാഗം ചെയ്തുപോരുന്ന ബ്രാഹ്മണർ വാഴുന്ന ധാരാളം ഉദ്യാനങ്ങളുള്ള ആറന്മുളയിൽ നിത്യവും കൈതൊഴുവാൻ ഇടയാവേണമേ (432). നിത്യവും എല്ലാനേരവും മനസ്സിലെ തിന്മകൾ പോയ്പോകുമാറ് ധാരാളം കരിമ്പും പെരുചെന്നെല്ലും ഉള്ള വയലിനാൽ ചൂഴപ്പെട്ട തിരുവാറൻവിളൈയിൽ കുടികൊള്ളുന്ന കീർത്തിമാനും മൂവുലകിനും ഈശനും വടക്കൻ മധുരയിൽപ്പിറന്ന നീലമാമണി നിറത്തോട്കൂടിയവനും ആയ ശ്രീകൃഷ്ണഭഗവാന്റെ മലർപ്പാദങ്ങൾ എല്ലാനേരവും എന്റെ മനസ്സിൽ തോന്നേണമേ (433). ആ മലർപ്പാദങ്ങൾ എല്ലാനേരവും എന്റെ മനസ്സിൽ ഇരുത്തിവണങ്ങുമാറ് ഭഗവാന്റെ ദാസന്മാർ പലരും മുൻപ് ആഗ്രഹിച്ച അനന്തനാകുന്ന തല്പത്തിന്മേൽ യോഗനിദ്രക്കൊള്ളുന്ന, പൂക്കളും രത്നങ്ങളും അണിഞ്ഞിട്ടുള്ള വലിയ മാളികകൾ ഉള്ള തിരുവാറൻവിളൈയിൽ ലോകത്തിലെ നിറഞ്ഞ പ്രശസ്തി പാടുമാറ്, എന്നിൽ ആപത്തൊന്നും ഇല്ലാതാകേണമേ (434). ആപത്തൊന്നും വരാതെ മനസ്സാ വണങ്ങുന്ന ഭക്തന്മാരുടെ മനസ്സിൽ വസിക്കുന്നവനും

രുഗ്മിണീദേവിയുടെ മനോഹരമായ തോളിൽ പുണരുന്നവനും ആയ ശ്രീകൃഷ്ണൻ, എന്റെ മനസ്സ് സ്തുതിക്കുമ്പോൾ ഉള്ളിലിരുന്നരുളുന്ന ദേവൻ, കുടികൊള്ളുന്നത് തിരുവാറൻവിളൈ എന്ന വലിയ നഗരത്തിലാണ് (435). ആ നഗരത്തിൽ, പൂക്കൾ നിറഞ്ഞ ചോലകൾ ചൂഴുന്ന തിരുവാറൻവിളൈ എന്ന വലിയ നഗരത്തിൽ, വസിക്കുന്ന തമ്പുരാൻ, മഹാവിഷ്ണു, കണ്ണൻ, ദേവാധിദേവൻ, ബാണന്റെ രാജധാനിയിൽ പ്രവേശിച്ച് മുക്കണ്ണനെ ഒടുക്കുവാൻ പോരുന്നതായ വലിയ യുദ്ധം ചെയ്ത് ബാണന്റെ ആയിരംകൈകളും ഛേദിച്ചപ്പോൾ അഭയം കൊടുത്ത നാഥനാണ് (436). മറ്റേത് സ്ഥലവും നിന്റെ പാദങ്ങളിലാണെന്ന് സകലരും തടാകത്തിനരികിൽ നിന്ന് തന്റെ നീണ്ട കാലിന്മേൽ പിടിച്ച് മുതലയാൽ ബന്ധനസ്ഥനായ ആനയുടെ നെഞ്ചിലെ സങ്കടം തീർത്തതായ നാഥൻ ചെന്ന് സന്തോഷത്തോടെ വസിക്കുന്ന, തഴച്ച ഉദ്യാനങ്ങളാൽ ചൂഴപ്പെട്ട തിരുവാറൻവിളൈയിൽ ചെന്ന് ദുഷ്കൃതങ്ങളെല്ലാം ഒടുങ്ങുമാറ് വലംചെയ്യുവാൻ സാധിക്കേണമേ (437). ദുഷ്കൃതങ്ങളൊന്നും മനസ്സിലില്ലാത്ത തേൻ ചോരും വാക്കിനാൻ സ്തുതിച്ച നാവിനുള്ളംനിറയെ നൃത്തം ചെയ്യുന്ന, സർവ്വരും വന്ന് വണങ്ങുന്ന ഉദ്യാനമായ തിരുവാറൻവിളൈ എന്നതിനെ പ്രാപിച്ച് പ്രദക്ഷിണം ചെയ്ത് എന്നുമെന്റെ മനസ്സേ കൈവണങ്ങാനിടയാകട്ടെ (438). ദേവാധിദേവനായ ഭഗവാന്റെ അറിവോടെയല്ലാതെ ചെയ്യപ്പെടുന്ന മായങ്ങളൊന്നുമില്ല. ചെയ്യണമെന്ന് പറഞ്ഞാൽതന്നെ ചെയ്യാൻ കഴിയാത്ത അവസ്ഥയോട് കൂടിയ ദേവസഭ വണങ്ങുന്നതായ മനം കുളിരുന്ന തിരുവാറൻവിളൈയിൽ വാസമാക്കിയ വിഷ്ണുവിന്റെ ചിന്തയല്ലാതെ മറ്റൊന്നും ഇല്ല (439). വിഷ്ണുഭഗവാനല്ലാതെ മറ്റാരും ശരണമില്ല എന്നു കരുതി വിഷ്ണുവിനായ്ക്കൊണ്ട് തീർത്ത മനസ്സോടുകൂടിയവനായി ഏറെ ഗുരുക്കന്മാരാൽ ചൂഴ

പ്പെട്ട് ശഠകോപൻ ചൊല്ലിയ തീർത്ഥസമാനങ്ങളായ ആയിരത്തിൽ മേല്പറഞ്ഞ പത്തും പഠിക്കുന്നവരെ തീർത്ഥങ്ങളാണെന്ന് പൂജിച്ച് കീർത്തിക്കും.

നമ്മാഴ്വാർ പാടിയ ഈ ദശകത്തിൽ ആറന്മുള ഭഗവാനെ ലക്ഷ്മീസമേതൻ, തിരുക്കുറളപ്പൻ (വാമനൻ), ഗോവിന്ദൻ, മധുസൂദനൻ, നരസിംഹം, മണിനിറക്കണ്ണപിരാൻ, അനന്തശായി എന്നിങ്ങനെയെല്ലാം വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. വാമനാവതാരം, രുഗ്മിണീസ്വയംവരം, ബാണകരസഹസ്രച്ഛേദം, ഗജേന്ദ്രമോക്ഷം എന്നീ പുരാണകഥകൾ സൂചിതമായിരിക്കുന്നു. ശഠകോപൻ എന്നത് നമ്മാഴ്വാരുടെ നാമന്തരമാണ്. ഇതു കൂടാതെ പരാങ്കുശൻ, ബകുളാഭരണൻ എന്നീ പേരുകളും നമ്മാഴ്വാർക്ക് ഉണ്ട്. മുനി എന്നു പറഞ്ഞാലും നമ്മാഴ്വാരെയാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. തിരുവായ്മൊഴിയെ ദ്രമിഡവേദമായി കണക്കാക്കി ബഹുമാനിച്ചുപോന്നിരുന്നു.

നമ്മാഴ്വാരുടെ ജീവിതകാലമായ എട്ടാം ശതകത്തിൽത്തന്നെ ഈ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ പ്രശസ്തി ദേശവിദേശങ്ങളിൽപ്പോലും വ്യാപിച്ചിരുന്നിരിക്കണം. അങ്ങനെയുള്ള ഒരു ക്ഷേത്രത്തിൽ നടത്തിയ തിരുനിഴലിന്റെ സാംഗോപാംഗമായ പ്രതിപാദനം (വർണ്ണനം) ആറന്മുളഗ്രാമക്കാരനായ കവി തിരുനിഴൽമാലയായി രചിച്ചതാണ് നമുക്ക് ലഭിച്ചിട്ടുള്ള പ്രസ്തുത കൃതി.

തിരുനിഴൽമാലയിലെ പ്രതിപാദ്യം

പ്രതിപാദ്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ തികഞ്ഞ വൈജാത്യം പുലർത്തിയിരുന്ന കാവ്യസരണികളാണ് പാട്ടും മണിപ്രവാളവും എന്നതായിരുന്നു പൊതുവേ കരുതിപ്പോന്നിരുന്നത്. കണ്ടെത്തിയിട്ടുള്ള പാട്ടുകൃതിയായ രാമചരിതവും പില്ക്കാലപാ

ട്ടുകൾക്കു നിദർശനങ്ങളായ നിരണംകൃതികളും ഇതിഹാസങ്ങളിൽനിന്നും പുരാണങ്ങളിൽനിന്നുമുള്ള പ്രതിപാദ്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. മണിപ്രവാളകൃതികൾ പൊതുവേ നായികാവർണ്ണനപരങ്ങളാണ്. അവയിൽ സാമുദായികജീവിതത്തിന്റെ ചിത്രണവും ഉണ്ട്. എന്നാൽ തിരുനിഴൽമാലയിലെ പ്രതിപാദ്യത്തിൽ സമകാലിക കേരളത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതപ്രതിഫലനത്തോടൊപ്പം 'തിരുനിഴൽ' എന്ന അനുഷ്ഠാനകലയുടെ വർണ്ണനമാണുള്ളത്. പാട്ടിന്റെ രൂപഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ പുതിയൊരു പ്രതിപാദ്യവും മണിപ്രവാളത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതചിത്രണവും അടങ്ങിയതാണ് തിരുനിഴൽമാല. പ്രതിപാദ്യവിഷയകമായി, പാട്ട് മണിപ്രവാളം എന്നീ ഇരുകാവ്യപ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കുമുള്ള അന്തരം ഒരു പരിധിവരെ ഇല്ലായ്മചെയ്യുന്നതാണ് തിരുനിഴൽമാല.

തിരുനിഴൽമാലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിലേറെയും ദേവീദേവന്മാരാണ്. കൂടാതെ രാജാക്കന്മാരും നാടുവാഴികളും കേരളത്തിലെ ഭിന്നജാതിക്കാരും ദേശക്കാരും കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുന്നുണ്ട്. പുരാണകഥകളുടെ നിരവധി പരാമർശങ്ങളും കൃതിയിലുടനീളം കാണ്മാനുണ്ട്. തിരുനിഴൽ കൊണ്ടാടുന്ന മലയന്മാരും മലയികളുമാണ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിഴലായി (കഥാപാത്രങ്ങളായി) തിരുനിഴൽ നടത്തുന്നത്. ആറന്മുളക്ഷേത്രത്തിലെ ശ്രീകൃഷ്ണഭഗവാന് മലയർ അർപ്പിക്കുന്ന ബലിയാണ് കാവ്യത്തിലെ നല്ലൊരു ഭാഗം. 'തിരുവാറൻമുള വിളംകും പംകചക്കണ്ണൻ മെയ്യിലെ[8] പാപം ഒഴിവാക്കുന്നതിനാണീ ബലിയർപ്പണം. കാവ്യോപക്രമം, നാകൂറ്, ബലിയർപ്പിക്കൽ എന്നിങ്ങനെ കാവ്യത്തിന് മൂന്ന് ഭാഗങ്ങളുണ്ട്.

വിസ്തൃതമായ കാവ്യോപക്രമത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനങ്ങൾ, കാവ്യരചനയ്ക്കുള്ള ഉദ്ദേശ്യം, ഭാരതഖണ്ഡവിവരണം, കേരളഭൂഭാഗോല്പത്തി, അറുപത്തിനാലുഗ്രാമം, ആറന്മുളഗ്രാമം, പുറംചേരികളുടെയും അകംചേരികളുടെയും വർണ്ണനം, ഊരാളന്മാരുടെ വർണ്ണനം, നിഴൽ രചിക്കുന്നതിന്റെ കാരണം എന്നിവയാണ്. ഗണപതി, സരസ്വതി, അർദ്ധനാരീശ്വരൻ, ആറന്മുളനാരായണൻ എന്നിവരെയാണ് ഇഷ്ടദേവതകളായി സ്തുതിക്കുന്നത്. ആറന്മുളനാരായണ സ്തുതിയിൽ ശ്രീകൃഷ്ണൻ പാർത്ഥസാരഥ്യം നടത്തിയതിന്റെ പരാമർശമുണ്ട്[9] ഇതിൽ നിന്നും കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധാരംഭത്തിൽ അർജ്ജുനന് പ്രത്യക്ഷമായ രൂപമാണ് ആറന്മുളയിലെ പ്രതിഷ്ഠ എന്ന ഐതിഹ്യം ഗോവിന്ദകവിയുടെ (തിരുനിഴലൽമാലാകാരൻ) കാലത്തുതന്നെ പ്രചരിച്ചിരുന്നു എന്നനുമാനിക്കാം. ഭാരതഖണ്ഡത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന ഭാഗത്ത് സപ്തദ്വീപുകൾ, ജംബുദ്വീപ്, മേരുക്കുന്ന്, നവഖണ്ഡം, ഹിമാലയം, പതിനെട്ടുനാടുകൾ എന്നിവയെ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. പാരമ്പര്യ പ്രസിദ്ധമായ രീതിയിൽ പതിനെട്ടുനാടുകളുടെ പേരുകൾ കവി പറയുന്നുണ്ട്. വരുണനോടിരന്നുകൊണ്ട് മണിമുറം എറിഞ്ഞ് പരശുരാമൻ സൃഷ്ടിച്ചതാണ് കേരളം എന്നാണ് കൃതിയിലെ പരാമർശം. ഈ പരാമർശം കേരളത്തിൽ പ്രസിദ്ധമായിരുന്നതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ്. ഐതിഹ്യങ്ങളും കേരളോല്പത്തിയും പറയുന്നത് മഴുവെറിഞ്ഞ് പരശുരാമൻ കേരളം സൃഷ്ടിച്ചു എന്നാണ്. അയോധ്യയിൽ നിന്നുവന്ന അഞ്ചുകന്യകമാരെക്കുറിച്ചും കേരളൻ എന്ന രാജാവിനെക്കുറിച്ചും ഈ ഭാഗത്തുള്ള പരാമർശം വീരരാഘവപട്ടയത്തിലെ സൂചനയ്ക്കനുസരണമാണ്. ചേരസാമ്രാജ്യം, മറയോർ വാഴുന്ന നാലുതളികൾ, കേരളത്തിലുള്ള ഏകശിവക്ഷേത്രമായിരുന്ന തിരുവഞ്ചിക്കുളം, വെന്നിക്കൊടിക്കൂറതുള്ളുന്ന

കൊടുങ്ങല്ലൂർ, എണ്മർസാമന്തർ, അറുപത്തിനാലുഗ്രാമങ്ങൾ, പന്നിയൂർ ശുകപുരം എന്നീ ഗ്രാമങ്ങൾ ഇവയെക്കുറിച്ചെല്ലാം ഈ ഭാഗത്തുള്ള പരാമർശങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയ മാണ്. 'മറയോർ വാഴുന്ന തളിനാലും' എന്നാണ് തളികളെക്കുറിച്ചുള്ള പരാ മർശം. പുരാതനകേരളത്തിലെ നാലുവിഭാഗങ്ങളാണ് നാലുതളി. പെരുന്നശാസ നത്തിലും രാമേശ്വരം ശിലാരേഖയിലും ഇവയെപ്പറ്റി പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കൊടുങ്ങല്ലൂരി നെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശത്തിൽ നിന്നും കൊടുങ്ങല്ലൂരിന്റെ പ്രതാപകാലത്തായി രുന്നു രചന എന്നനുമാനിക്കാം. വേണാട്, ഓടനാട്, വെമ്പലനാട് രണ്ട് (തെക്കും കൂർ, വടക്കുംകൂർ) എന്നിങ്ങനെ നാലെണ്ണം തെക്കും, വള്ളുവനാട് രണ്ട് എറനാട് രണ്ട് എന്നിങ്ങനെ നാലെണ്ണം വടക്കുമായിട്ടാണ് കേരളത്തിൽ എട്ടുസാമന്തരാജ്യ ങ്ങളുണ്ടായിരുന്നത്. എണ്മർസാമന്തർ എന്ന പരാമർശം മുൻപും ഉണ്ടായിരുന്നെ ങ്കിലും അവ ഏവയാണെന്ന കാര്യത്തിൽ തീർച്ച ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. തിരുനിഴൽമാല യിൽ നിന്നാണ് അവ ഏവയെന്ന് നാമറിയുന്നത്. ലീലാതിലകത്തിലും[10] ഉണ്ണി യാടീ ചരിതത്തിലും[11] എണ്മർസാമന്തരെക്കുറിച്ച് പരാമർശമുണ്ട്. പണ്ട് കേരള ത്തിൽ ബ്രാഹ്മണർ പാർപ്പുറപ്പിച്ചിരുന്ന അറുപത്തിനാലുഗ്രാമങ്ങളെക്കുറിച്ച് പരാ മർശിക്കുമ്പോൾ ചേരരാജ്യത്തിൽ മുപ്പത്തിരണ്ട്, തുളുനാട്ടിൽ മുപ്പത്തിരണ്ട് എന്നി ങ്ങനെയാണ് അവ വിഭജിച്ചിരുന്നത് എന്നുപറയുന്നു. തിരുനിഴൽമാലയിൽ 'കോല ത്തവകൊണ്ടു പകുതി ചെയ്തു എന്നാണുള്ളത്. അതായത് കോലത്തുനാട്ടിൽ മുപ്പത്തിരണ്ട്, ചേരനാട്ടിൽ മുപ്പത്തിരണ്ട് എന്നിങ്ങനെയാണ് അറുപത്തിനാലുഗ്രാമ ങ്ങൾ. സമുദ്രത്തിലെ ജലം മുഴുവൻ ഒരാൾക്ക് കുടിക്കാൻ പറ്റുന്ന കാലത്തു പോലും ആറന്മുളയോടെതിർക്കാൻ ആരുമുണ്ടാവില്ലെന്നാണ് ആറന്മുളയെക്കുറിച്ച് പറയുന്നത്.

കവി ഇതിനുശേഷം പുറഞ്ചേരികളെ വർണ്ണിക്കുന്നു. ആറുപുറഞ്ചേരികൾക്കും അമർത്തെഴും മകുടം പോലെ വർത്തിക്കുന്ന അയിരൂർ ചേരിയെക്കുറിച്ച് കവി വിസ്തൃതമായി വർണ്ണിക്കുന്നു. 'ഇയൽ (കവിത) ചേരും കവികൾക്കെങ്ങുമില്ലമായിരിക്കുമെങ്ങൾ അയിരൂർ ചേരി' എന്നു പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് കവി അയിരൂർ ചേരിക്കാരനാവാൻ സാധ്യതയുണ്ട്. അയിരൂരിലെ 'നാവേശ്വരം' എന്ന ശിവക്ഷേത്രത്തെക്കുറിച്ചും ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നു.[12] 'പുരന്തരനു' പോലും തിറംകെടുന്നവിധത്തിലാണ് അകഞ്ചേരികളുടെ വർണ്ണന.

ഊരാളന്മാരാരെല്ലാമെന്ന് പറയുന്നിടത്ത് ചെറുകരക്കമുകഞ്ചേരി ഇല്ലത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. തിരുവല്ലാചെപ്പേടുകളിലും കിളിമാനൂർ രേഖകളിലും ചെറുകരക്കമുകഞ്ചേരി ഇല്ലത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ആലക്കോൻതിട്ട, ചമ്പകമങ്ങലം, കിരിയത്തിൽ, ചമ്പകപ്പറമ്പിൽ, മുല്ലമംഗലം എന്നിവയാണ് മറ്റുള്ള ഊരാളഭവനങ്ങൾ. ആറന്മുളക്ഷേത്രത്തിന്റെ അഴകുവർണ്ണിക്കുന്ന ഭാഗത്ത് പമ്പാനദിയെ ആനക്കുട്ടിയായാണ് രൂപണം ചെയ്ത് വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗ്രാമത്തിന്റെയും ദേവന്റെയും ഐശ്വര്യസമൃദ്ധികണ്ട് അസൂയപൂണ്ടവർ 'പിരാകി' പ്പറഞ്ഞ നാകൂറും പള്ളിപ്പട്ടും ക്ഷുദ്രവും ഒഴിവാക്കി നന്മയുണ്ടാവാൻ ഞാൻ എന്റെ കവിതയാകുന്ന നറുപുനൽ കലശമാടുന്നു.[13] എന്നാണ് നിഴൽരചനയെക്കുറിച്ച് കവി പറയുന്നത്. ഇങ്ങനെ ദേവന് നാകൂറ് പറ്റാൻ കാരണമായവരുടെ പേരുകൾ കവി പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. മണിപ്രവാളകാവ്യങ്ങളിലെല്ലാം അങ്ങാടിയിലും മറ്റും കണ്ടെത്താവുന്ന നാനാദേശികളെ വർണ്ണിക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തിന് സമാനമായ ഈ ഭാഗത്ത് ദേവന്മാരെക്കുറിച്ചും പറയുന്നുണ്ട് എന്നതാണ് തിരുനിഴൽമാലയുടെ സവിശേഷത മന്നർ, ആരിയർ, കൊംകർ, വാഴികൾ, പാണർ, ചാത്തിരർ എന്നിവർക്കൊപ്പം വഴിപാടും

ചിലവുമില്ലാത്ത തേവരും, ഊരാളന്മാരുടെ ഐക്യമില്ലായ്മകാരണം നിവേദ്യം മുടങ്ങിയ തേവരും ഉൾപ്പെടുന്നു.[14]

കാവ്യത്തിന്റെ രണ്ടാം ഭാഗമായി കണക്കാക്കാവുന്നതാണ് തുവലുഴിയലും നാകൂറും. തിരുനിഴലിന് പന്തലും തറയും നിർമ്മിക്കുന്നു. പന്തലിടുന്നു. അലങ്കരിക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം ദേവന്മാരാണ് ചെയ്യുന്നത് എന്നാണ് കവിയുടെ പ്രതിപാദനം. മരതകം, വൈരം, പവിഴം എന്നിവകൊണ്ടാണ് പന്തൽ നിർമ്മിക്കുന്നത്. അലങ്കരിച്ച പന്തൽ അടിച്ചുവാരി തറമെഴുകി വിളക്ക് വെക്കുന്നത് ദേവസ്ത്രീകളാണ്. ഇവരായി മലയികൾ രംഗത്തെത്തുന്നു. തുടർന്ന് പൂജയ്ക്ക് വേണ്ടുന്ന സാധനങ്ങളെല്ലാം ഒരുക്കിവെച്ച് പന്തലിൽ ഒരുക്കിയ പീഠത്തിലേയ്ക്ക് മുനിമാരാൽ വാഴ്ത്തപ്പെട്ട് ത്രിമൂർത്തികളാൽ അനുഗതനായി ആറന്മുളയപ്പൻ എഴുന്നള്ളുന്നു. ഋഷിമാരും ഉപദേവന്മാരും മലയന്മാരും അടങ്ങിയ സംഘത്തിന്റെ വാദ്യഘോഷമാണ് തുടർന്ന് നടക്കുന്നത്. തുടി, കുഴിത്താളം, പിനാകെ, കൊമ്പ്, കെച്ചരി, കൈതാളം, തണ്ടിവീണ തുടങ്ങിയ വാദ്യവിശേഷങ്ങളുമായി അവർ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. മലയർ ശ്രീകൃഷ്ണനെ സ്തുതിക്കുന്നു. ദശാവതാരകഥയും ഭാഗവതത്തിലെ ചിലകഥകളും ഇവിടെ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അടുത്ത ചടങ്ങ് തുവലുഴിയലാണ്. ലക്ഷ്മീദേവീ, സീത, പാർവ്വതി, ശചി എന്നിവരായി മലയികൾ തുവലുഴിയാൻ രംഗത്തെത്തുന്നു. ഓരോരുത്തരും പ്രത്യേകം ക്ഷണിക്കുമ്പോൾ രംഗത്തെത്തുന്നു. അവർ രംഗത്തുവന്ന് ഇരുഭാഗത്തുനിന്നും തുവലുഴിയുന്നു. ആറന്മുളയപ്പനെ വെടിഞ്ഞവരെ ശപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുത്ത് കൊണ്ട് കരൾ കീറാനും, നേടി വെച്ച നിധി കള്ളന്മാർ കൊണ്ടുപോകാനും, മങ്കയരുടെ പടിക്ക് പുറമെ പുറന്തള്ളാനും മദയാനയുടെ മുമ്പിൽചെന്ന് പെടാനും മറ്റുമാണ് ശപിക്കുന്നുത്.

തുടർന്ന് നാവലയാണ്. ദേവന്മാരും മനുഷ്യരും നാവലയിടുന്നുണ്ട്. കവി സമുദായവിഡംബനത്തിനുള്ള അവസരമായാണ് ഇത് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ദേവന് നാവലയിടാനെത്തുന്ന (ആശിസ്സർപ്പിക്കാൻ) എല്ലാവരും കവിയുടെ പരിഹാസശരത്തിന് വിധേയമാകുന്നു. ദേവന്മാർ പോലും ഇതിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുന്നില്ല.[15] അരുണനും തേരുമായി മേരുമലയെ ചുറ്റിനടക്കുന്നു സൂര്യൻ. മാമുനിമാതിനെ ആഗ്രഹിച്ച് ശപിക്കപ്പെട്ടവനാണ് ഇന്ദ്രൻ. നിധികാക്കുന്ന ഭൂതമാണ് കുബേരൻ. ഗംഗയോടുള്ള സംഗം കണ്ട് പാർവ്വതിയാൽ പരിഭവിക്കപ്പെട്ടവനാണ് ശിവൻ. സഹോദരനാൽ പിഴുതെടുത്ത കൊമ്പോട്കൂടിയവനാണ് ഗണപതി. അച്ഛനോട് തറുതലപറഞ്ഞ് പിണങ്ങിയവനാണ് സുബ്രഹ്മണ്യൻ. ഇങ്ങനെയാണ് ദേവവിഡംബനം. സമുദായവിഡംബനം മറ്റ് മണിപ്രവാളകൃതികളിലും കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും ദേവവിഡംബനം തിരുനിഴൽമാലയിൽ മാത്രമേ ഉള്ളൂ എന്നതുകൊണ്ട്തന്നെ ഇത് കൂടുതൽ പര്യാലോചനയ്ക്ക് വിഷയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.[16] പാട്ടും വൈയാകരണവും പിണങ്ങിയവരാണ് ചാത്തിരന്മാർ, കള്ളക്കണക്കെഴുതുന്നവരാണ് പൊതുവാളന്മാർ എന്നിങ്ങനെ പോകുന്നു സമുദായവിഡംബനം. സമകാല സാമൂഹികവ്യവസ്ഥിതിയിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശാൻ പര്യാപ്തമാണീ ഭാഗം. എല്ലാവരും നാവലയിട്ട ശേഷം ആറന്മുളയപ്പനെ വെടിഞ്ഞവരെ ശപിക്കുന്നു. കൊടും ശാപത്തിനു ശേഷം പാദാദികേശ-കേശാദിപാദ വർണ്ണനയാണ്. കേശാദിപാദംചൊല്ലി നാവല മുഴുവൻ ഇറക്കിക്കളയുന്നു. അതിനുശേഷം ആറന്മുളയപ്പൻ പള്ളികൊള്ളുന്നു.

നാകൂറ് നടത്തിയതിന്റെ പിറ്റേദിവസം മുതൽ ബലിച്ചടങ്ങുകളാണ്. കാവ്യത്തിന്റെ പകുതിയിലേറെ വരുന്നതാണ് മൂന്നാംഭാഗം. ബലിയർപ്പിക്കലാണ് ഈ ഭാഗത്ത് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. കിഴക്ക്, തെക്ക്, പടിഞ്ഞാറ്, വടക്ക് എന്നീ ദിക്കുക

ളിലെ ബലി ക്രമത്തിൽ വർണ്ണിച്ചതിനു ശേഷം ഉച്ചബലിയും കളമൂട്ടുബലിയും പ്രതിപാദിക്കുന്നു. പ്രഭാതത്തിൽ പള്ളിയുണർന്ന് നിഴൽത്തറയിലെത്തിയ ആറന്മുളയപ്പനെ ശിവൻ, ദുർഗ്ഗ, ഇന്ദ്രൻ എന്നിവർ (ഇവരായി വേഷമിട്ട മലയർ) സന്ദർശിക്കുന്നു. അന്നു കിഴക്കുദിക്കിലാണ് ബലി. സന്ധ്യയെ പുലിയായി രൂപണം ചെയ്യുന്ന ഒരു വർണ്ണന ഈ ഭാഗത്തുണ്ട്.[18] കിഴക്കൻദിക്കിൽ ബലിക്കളം നിർമ്മിച്ച് ഹരനെയാണ് പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. ആറന്മുളയപ്പനെ ബലിക്ക് ക്ഷണിച്ച് ഹരന്റെ ചരിതം കേൾപ്പിക്കുന്നു. ബലിക്ക് ശേഷം സന്ധ്യാകർമ്മങ്ങളും നടത്തി തിരുവമൃതേത്തും കഴിച്ച് ആറന്മുളയപ്പൻ പള്ളികൊണ്ടരുളുന്നു. അടുത്തദിവസവും തുയിലുണർത്തപ്പെട്ട ദേവനെ ദർശിക്കാൻ യമൻ, ഷണ്മുഖൻ, കാളി എന്നിവർ എത്തിച്ചേരുന്നു. തെക്കേ ദിക്കിലാണ് അന്നത്തെ ബലി. കാളിയാണ് കളത്തിലെ ദേവത. സന്ധ്യാവർണ്ണന അന്നുമുണ്ട്. ദേവനെ ഭൈരവീചരിതം കേൾപ്പിക്കുന്നു. ബലികൊണ്ട ശേഷം ആറന്മുളക്കണ്ണൻ പതിവുപോലെ പള്ളികൊള്ളുന്നു. മൂന്നാം ദിവസം പടിഞ്ഞാറ് ദിക്കിലാണ് ബലി. പള്ളിക്കുറുപ്പുണർന്ന് ദേവൻ നിഴൽത്തറയിലെത്തി. അന്ന് ശീവേലിയുള്ളതായി പരാമർശമുണ്ട്. നരസിംഹമൂർത്തിയെയാണ് അന്ന് ബലിക്കളത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. മനോഹരമായ ഒരു നരസിംഹരൂപവർണ്ണന ഇവടെയുണ്ട്. അന്ന് നാരദനാണ് ദേവനെ വിഷ്ണുചരിതം കേൾപ്പിക്കുന്നത്. ദശാവതാരകഥയാണ് അവിടെപ്പറയുന്നത്. അന്നും ബലിക്ക്ശേഷം ദേവൻ പള്ളികൊള്ളുന്നു. പിറ്റേന്ന് പ്രഭാതത്തിൽ മലയരുടെ സ്തുതിഗീതം കേട്ട് പള്ളിയുണർന്ന ദേവൻ നിഴൽത്തറയിലെത്തുന്നു. ഋഷിമാരാണ് അന്ന് ദേവനെ സന്ദർശിക്കുന്നത്. വടക്കുദിക്കിലെ അന്നത്തെ ബലിക്ക് ക്ഷേത്രപാലനെയാണ് ബലിക്കളത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. ബലിക്ക് ശേഷം മലയികളുടെ

നൃത്തം കാണാനുള്ള അഭ്യർത്ഥന അനുസരിച്ച് ദേവൻ നിഴൽത്തറയിൽത്തന്നെയി രിക്കുന്നു. മലയികളുടെ നൃത്തവർണ്ണനയാണ് പിന്നീട് കാവ്യത്തിലുള്ളത്.

ഉച്ചബലിയാണ് പിന്നീട് നടത്തിയത്. മധ്യാഹ്നവർണ്ണനയിൽ നിന്നും ഇത് ഉച്ചയ്ക്ക് നടത്തുന്നതാണെന്നനുമാനിക്കാം. ഉച്ചേലിക്കുത്തിനോട് സാമ്യമുള്ള ചട ങ്ങാണിത്. 'തംകെൾ മേലെംകുമൊക്കത്തനിനിണം നിറന്തുകൊണ്ടു അംകുപോയ് മലർന്തുവീണിട്ടാൾ ബലി കൊടുത്താർപിന്നെ[18] എന്ന പരാമർശത്തിൽ നിന്നും ആശ്ബലിയെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനയാണ് കിട്ടുന്നത്. ആൾബലിനടത്തുന്നില്ല. പകരം അതിന്റെ പ്രതീകാത്മകമായ ചടങ്ങുമാത്രമാണുള്ളത്. ഉച്ചബലിക്ക് ശേഷം ദേവൻ കോയിൽ പൂകുന്നു. പിന്നീട് കളമൂട്ടുബലിയാണ്. മലയർ കുറത്തിദൈ വത്തെ വിളിക്കുന്നു. പാർവ്വതിയുടെ അവതാരമായിട്ടാണ് മലയർ കുറത്തിയെ കാണുന്നത്. അതുകൊണ്ട് കുറത്തി വരുന്ന വഴി (ഹിമാലയത്തിൽ നിന്ന്) വർണ്ണി ച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാരതത്തിലെയും വിശേഷിച്ച് കേരളത്തിലെയും പ്രസിദ്ധമായ ദേവാലയ ങ്ങളുടെയും സ്ഥലങ്ങളുടെയും പേരറിയാൻ പ്രയോജനപ്പെടുന്നതാണ് ഈ ഭാഗം.[19] സന്ദേശകാവ്യങ്ങളിലെ മാർഗ്ഗവർണ്ണനയുടെ ഛായ ഇതിനുണ്ട്. ഈ സ്ഥലങ്ങളെല്ലാം കടന്നു വന്ന കുറത്തിയോട് ആടാനപേക്ഷിക്കുന്നു. ആടിക്കഴി ഞ്ഞപ്പോൾ ബലികൊള്ളും ദേവതയെ വിളിക്കുന്നു. ബലിക്കു ശേഷം ദേവൻ പള്ളികൊള്ളുന്നു. പ്രഭാതത്തിൽ ആറന്മുളയണ്ണൻ നിഴൽത്തറയിൽ വന്നിരിക്കു ന്നു. മലയർ പാന നടത്തുന്നു. പിന്നെ കണ്ണൻമെയ്യിലെ പാപം ഓരോന്നായി കള യുന്നു. മഹർഷിമാർ ആശിസ്സ് നൽകുന്നു. ബ്രാഹ്മാവ്, ശിവൻ, ഇന്ദ്രൻ മുതലായ ദേവന്മാർ നിഴൽതീർത്ഥം നൽകുന്നു. തീർത്ഥം നൽകിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ മലയർ

ആറന്മുളയപ്പനെ മണിനിഴലേറ്റുന്നു. പാദാദികേശത്തിന്മേലാണ് ഇവിടെ നിഴലേറ്റുന്നത്. ദേവന്മാരും മുനിമാരും അനുജ്ഞവാങ്ങി അവരവരുടെ ആലയം പൂകി.

കോവിന്നെൻ ചൊൽ തിരുനിഴെൽമാല
ഞാലത്തതിനിടെയ് നികെൾത്തുവോരും
വരുമഴെൽതീർന്നു തന്താവവുമകന്നു ചെന്താമര
മകെൾ കണവെൻ ചെംപൊൽ ചേവടിവണംകിയിണംകുവാരെ

എന്നുള്ള ഫലശ്രുതിയോടെയും കവിമുദ്രയോടെയും കാവ്യം പരിസമാപിക്കുന്നു.

ആറന്മുളക്ഷേത്രത്തിൽ ഒരിക്കൽ നടന്നിരുന്ന നിഴൽ എന്ന അനുഷ്ഠാന കലാരൂപത്തിന്റെ വിവരണമാണ് തിരുനിഴൽമാല എന്നു നിസ്സന്ദേഹം പറയാം. നിഴൽ എങ്ങനെ നടത്തണമെന്നതിനുള്ള മാർഗ്ഗരേഖ എന്നതിലുപരി ഒരിക്കൽ നടത്തിയ നിഴലിന്റെ ദൃക്സാക്ഷിവിവരണം എന്ന നിലയ്ക്കാണ് തിരുനിഴൽമാല രചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അത് വെറുമൊരു നിർജ്ജീവവർണ്ണനമല്ല, പ്രതിഭാധനനായ ഒരു കവിയുടെ കാവ്യാത്മകമായ വർണ്ണനമാണ്.

കർത്താവ്

മലയാളത്തിലെ മിക്കപാട്ടുകൃതികളിലും ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പേരും, കൃതിയുടെ പേരും, കൃതി രചിച്ചതിന്റെ ലക്ഷ്യവും സൂചിതമായിട്ടുണ്ട്. 'ഊനമറ്റെഴുമിരാമചരിതത്തിലൊരുതെല്ലൂഴിയിൽ ചെറിയവർക്കറിയുമാറുര' ചെയ്തതാണ് രാമചരിതം.[20] 'ചീരാമനൻപിനൊടിയമ്പിനെ തമിഴ്ക്കവി'യാണത്. കാവ്യാസ്വാദനത്തിന്റെ പ്രയോജനമാകട്ടെ 'പോകിപോകചയനൻ ചരണതാർ' അണയുകയാണ്.[21]

ഉരചേർന്നമരാവതിസമമായേ യുറ്റനചെല്വമെഴും മലയിൻകീഴ്

തിരുമാതിൻ വല്ലഭനരുളാലെ തെളിവൊടു മാധവനഹമിടർ കളവാൻ

പരമാദരവൊടു ചൊല്ലിയ ഞാനപ്പനുവൽ മുകുന്ദപദാംബുജമൻപൊടു -

മരനാഴിക മറവാതുര ചെയ്‌വവരത്ഭുത മുക്തിപദം പ്രാപിക്കും.

എന്നാണ് ഭാഷാഭഗവദ്ഗീത രചിച്ചതിന്റെ ലക്ഷ്യവും കവിമുദ്രയും.[22]

'തന്നുണർവായുണർവേ വടിവാകി മഹാഭാരതകഥ ശങ്കരനമ്പൊടു

ചൊന്നതുരപ്പവരെയ്തുവരെന്റും ശോകമൊഴിന്തവനന്ത സുഖത്തെ'

എന്നതിൽ ഭാരതമാല രചിച്ചത് ശങ്കരകവിയാണെന്ന് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.[23] ഭാരതമാലയുടെ ഉപലബ്ധമായ ഒരു കൈയെഴുത്തു പ്രതിയിൽ ഗ്രന്ഥാവസാനം 'ഇതിവെള്ളാങ്ങല്ലൂർ ശങ്കരവിരചിതായാം ഭാരതമാലായാം' എന്നു കാണുന്നുണ്ട്. ഗ്രന്ഥകാരന്റെയാണോ പകർപ്പെഴുത്തുകാരന്റെയാണോ ഈ പ്രസ്താവമെന്ന് ഖണ്ഡിതമായിപ്പറയാനാവില്ല. കണ്ണശ്ശരാമായണം, കണ്ണശ്ശഭാരതം, കണ്ണശ്ശഭാഗവതം, ശിവരാത്രി മാഹാത്മ്യം എന്നീ മധ്യകാലപാട്ടുകൃതികളിലും കവിയുടെ പേർ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

'പിറവിയാം കടെലിൽനിന്നു പിഴത്തുപോയ് നീന്തിച്ചെന്നാൻ

മറുകരയേറിക്കൊൾവാൻ വഴിയിതെന്നറിന്തു[24]കൊണ്ടാണ് ഗോവിന്ദകവി കാവ്യം രചിച്ചത്. കവിയുടെ പേരും കൃതിയുടെ പേരും കാവ്യരചനാലക്ഷ്യവും ഈ രീതിയിൽ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കവിയുടെ കുടുംബത്തെക്കുറിച്ചോ ശിഷ്യപ

രമ്പരയെക്കുറിച്ചോ ഗുരുക്കന്മാരെക്കുറിച്ചോ കവിയുടെ തന്നെ ഇതരകൃതികളുണ്ടെങ്കിൽ അവയെക്കുറിച്ചോ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിന്ന് യാതൊരു സൂചനയും കിട്ടുന്നില്ല.

കാവ്യത്തിലെ പ്രമേയം മലയരുടെ നിഴൽക്കൂത്ത് ആയതിനാൽ കവി ഉപരിവർഗ്ഗത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ട ആളാവാനിടയില്ലെന്ന് സംശയം തോന്നാം. അതേ സമയം വിനയം പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കവി ബ്രാഹ്മണരെ വന്ദിച്ചിട്ടില്ല. അകഞ്ചേരികളെക്കുറിച്ചും പുറഞ്ചേരികളെക്കുറിച്ചും പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ ബ്രാഹ്മണർ നിറഞ്ഞ സ്ഥലമാണിവിടമെന്ന് പ്രശംസിച്ച് പറയുന്നുമുണ്ട്. പുരാണേതിഹാസങ്ങളിലുള്ള അറിവും സഹൃദയത്വവും സാമുദായികസ്ഥിതിഗതികളെക്കുറിച്ചും ദേശചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള ജ്ഞാനവും മറ്റും പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മലയസമുദായത്തിൽപ്പെട്ട ഒരാളായിരിക്കാൻ സാധ്യത കുറവാണുതാനും. ദേവന്മാർ, നാടുവാഴികൾ, സമൂഹത്തിലെ മേലേക്കിടയിലുള്ള വിഭാഗങ്ങളിലെ ആൾക്കാർ എന്നിവരെയെല്ലാം അവരുടെ ദോഷം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് വിമർശനസ്വാതന്ത്ര്യം പ്രകടിപ്പിച്ച ഗോവിന്ദൻ അവർണ്ണസമുദായത്തിൽപ്പെട്ട ഒരാളാവാനിടയില്ല.

'ആറെന്മുളത്തിറം ചേരുമണ്ണൽതൻ പതപംകചത്തിൽ പായ വന്ന'[25] മനക്കാമ്പോട് കൂടിയവനാണ് ഗോവിന്ദൻ. മലയസമുദായത്തിൽ ഗോവിന്ദൻ എന്ന പേരും സാധാരണമല്ല. ഭാരതത്തിലെ രാജ്യങ്ങൾ, ചേരരാജ്യം, നാലുതളി, അറുപത്തിനാലുഗ്രാമങ്ങൾ, ബ്രാഹ്മണരുടെ വേദജ്ഞാനം ബ്രാഹ്മണർ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളും കവി സവർണ്ണസമുദായക്കാരനാണെന്ന വിശ്വാസത്തിന് ആക്കം കൂട്ടുന്നവയാണ്.

ആറന്മുളഗ്രാമത്തിൽപ്പെട്ട ചേരികളെ വർണ്ണിക്കുന്നതിനിടയിൽ അയിരൂർചേരിക്കാരനാണെന്ന് സംശയിക്കത്തക്ക വിധത്തിൽ ഈ ചേരിയെക്കുറിച്ച് മാത്രം കൂടുതൽ വാചാലനാവുന്നുണ്ട്. കവിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ആറ് ചേരികൾക്കും 'അമർത്തെഴും മകുടം പോലെ തേറുമാറിടം പൊലിന്ത'[26] ചേരിയാണ് അയിരൂർ. മാത്രമല്ല 'ഇയെൽ (കവിത) ചേരും കവികൾക്കെങ്ങുമില്ലമായിരിക്കുന്നിട'[27] മാണ്. അതുകൊണ്ട് കവി അയിരൂർ ചേരിക്കാരനാണെന്ന് സംശയിക്കാം. 'നിരുപിച്ചു ഞാനിച്ചൊന്ന നിഴെലിതുമന്നുമാറു കിരിയത്തിലെണ്മരല്ലോ കേവലമുടെയതെന്നാൽ'[28] എന്നിങ്ങനെ കിരിയത്തിലെണ്മരെ പ്രശംസിക്കുന്ന കവി അവർക്കു പ്രിയപ്പെട്ടവനായിരിക്കാൻ സാധ്യതയുണ്ട്. ഊരാളഭവനങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ ചെറുകരക്കമുകഞ്ചേരിയില്ലത്തെക്കുറിച്ച് വാചാലനാകുന്ന കവി 'നമുക്കു നൽതുണയുമാവെർ'[29] എന്നു പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് ആ പ്രമുഖഇല്ലത്തോട് കവിക്കുള്ള ബന്ധം സൂചിപ്പിക്കുന്നതാവാം.

തിരുനിഴൽമാലയിൽക്കാണുന്ന പുരാണകഥാഭാഗങ്ങളുടെ പരാമർശങ്ങൾ രാമായണം, ഭാരതം എന്നീ ഇതിഹാസങ്ങളിലും ഭാഗവതാദിപുരാണങ്ങളിലും കവിക്കുള്ള അവഗാഹം തെളിയിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്. ദശാവതാരകഥയും ഭാഗവതാന്തർഗതമായ പല കഥകളും ഈ കൃതിയിൽ സൂചിതമാകുന്നുണ്ട്. ആറന്മുളയപ്പന്റെ ശാപങ്ങൾ ഓരോന്നായി എടുത്തുകളയുന്ന ഭാഗം[30] പറയുമ്പോൾ മഹാവിഷ്ണു കൈക്കൊണ്ട അവതാരങ്ങളിലോരോന്നിനും ചെയ്യേണ്ടിവന്ന പാപകൃത്യമാണ് കവി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നത്. മേകവർണ്ണൻ മനതാരിൽ പണ്ടേ തിരയടിക്കുന്നവളാണ് ലക്ഷ്മീദേവി[31] എന്നും രാക്ഷസൻ കട്ടുകൊണ്ടുപോയവളാണ് സീതാ

ദേവിയെന്നും[32] ഉള്ള വിശേഷണങ്ങൾ, ബലിസമയങ്ങളിൽ പറയുന്ന ദേവചരിതങ്ങൾ[33] എന്നിവ കവിക്ക് ഭാരതീയേതിഹാസങ്ങളിലും പുരാണങ്ങളിലുമുള്ള അവഗാഹം വെളിപ്പെടുത്തുന്നു.

കാവ്യത്തിൽ പരാമർശവിധേയമായ പാഠകം, കൂത്ത്, അഞ്ചടി, നാടകക്കൂത്ത് മുതലായ കലകൾ; തുവലുഴിയൽ, തുയിലുണർത്തൽ, ബലിയർപ്പിക്കൽ, നാവല, കുറത്തിയാട്ടം, പാന, വിളക്കേറ് മുതലായ അനുഷ്ഠാനകലകൾ; കത്തിയേറ്, കരണംമറിയൽ, കമ്പക്കളി, പൊയ്ക്കാലിൽ നടപ്പ്, പൊയ്ത്തലവെപ്പെടുപ്പ് മുതലായ അഭ്യാസപ്രകടനങ്ങൾ; ക്ഷുദ്രം, നിഴൽക്കുത്ത്, നാകൂറ്, പള്ളിപ്പട്ട് മുതലായ ആഭിചാരപ്രയോഗങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് കാവ്യത്തിലുള്ള വിവരണങ്ങളിൽ നിന്ന് അന്നത്തെ കേരളത്തിലുണ്ടായ ക്ഷേത്രകലകളിലും നാടോടിക്കലകളിലും കവിക്കുള്ള താല്പര്യവും പരിജ്ഞാനവും വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്.

കവിക്ക് സാമാന്യത്തിലധികം നർമ്മബോധവും പരിഹാസചാതുരിയും ഉണ്ടായിരുന്നു. കൃതിയിലെ സമുദായവിഡംബനം അതിനുതെളിവാണ്. അക്കാലത്തുണ്ടായ അച്ചീചരിതങ്ങളിലും പിന്നീടുണ്ടായ തുള്ളൽകൃതികളിലും സമുദായവിഡംബനം കാണാമെങ്കിലും തിരുനിഴൽമാലയെ സംബന്ധിച്ചു പറയുകയാണെങ്കിൽ മനുഷ്യസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവരോടൊപ്പം ദേവന്മാരെയും കവി പരിഹാസപാത്രമാക്കുന്നു എന്നതാണ് സവിശേഷത. തേരും അരുണനുമായി മേരുമലയെ ചുറ്റി നടക്കുന്നവനാണ് സൂര്യൻ[34], മാമുനിമാതിനെ ആശിച്ച് മേനിമുഴുവൻ കണ്ണായിരിക്കുന്നവനാണ് ഇന്ദ്രൻ,[35] തന്റെ കൈയിലുള്ള ഹവിസ്സ് അനുഭവിക്കാതെ ദേവന്മാർക്കു കൊണ്ടുപോയി കൊടുക്കുന്നവനാണ് അഗ്നി,[36] കുഞ്ഞുങ്ങളുടെ ജീവൻ

അപഹരിച്ചതിനാൽ മാതാപിതാക്കളാൽ ശപിക്കപ്പെട്ടവനാണ് യമൻ[37], അഗസ്ത്യന്റെ കൈയിലകപ്പെട്ടവനാണ് വരുണൻ[38] എന്നിങ്ങനെയുള്ള ദേവവിഡംബനം തിരുനിഴൽമാലയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. വിശ്വാസത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടാവാം പൊതുവേ സാഹിത്യങ്ങളിൽ ദേവവിമർശനം കാണാത്തത്. ചില ആട്ടക്കഥകളിലോ തുള്ളലിലോ മറ്റോ മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് (നീചകഥാപാത്രങ്ങളെകൊണ്ട്) ചില പരിഹാസങ്ങൾ നടത്തിയെന്നു വരാം.

ഗോവിന്ദകവിക്ക് ദേവവിഡംബനത്തിനുള്ള ധൈര്യവും സ്വാതന്ത്ര്യവും എങ്ങനെ കിട്ടിയെന്നറിയാൻ കഴിയുന്നില്ല. കിരിയത്തിലെണ്മരുടെയും ചെറുകരക്കറുകഞ്ചേരിയില്ലത്തിന്റെയും വാത്സല്യപാത്രമായതിനാൽ ഉന്നതസ്ഥാനീയരെ കളിയാക്കാൻ കവിക്ക് അധികാരം ലഭിച്ചിട്ടുണ്ടാവാം. ദേവവിഡംബനത്തിന് കവിയെ പ്രേരിപ്പിച്ച കാര്യം അജ്ഞാതമായിരിക്കുന്നു. ആശിസ്സർപ്പിക്കാൻ വന്നവരുടെ ദോഷങ്ങൾ എടുത്തുപറയുന്നതിലൂടെ സമുദായപരിഷ്ക്കരണം കവി ലക്ഷ്യമാക്കിയിരുന്നുവോ എന്ന് പറയാനാവില്ല. തിരുനിഴലിന്റെ ചടങ്ങുകളുടെ നിർജ്ജീവവിവരണമല്ല തിരുനിഴൽമാല. അവിടെയാണ് കവി ദേവവിഡംബനവും സമുദായവിഡംബനവും ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാവ്യത്തിന്റെ മൂന്നാം ഭാഗമായ ബലിയർപ്പിക്കലിൽ ഗോവിന്ദകവിയുടെ ഈ പരിഹാസചാതുരിയുടെ മിന്നലാട്ടം പോലുമില്ല.

ഭാരതത്തിലും വിശേഷിച്ച് കേരളത്തിലും അന്ന് പ്രസിദ്ധമായ ദേവാലയങ്ങളുടെയും തീർത്ഥസ്ഥാനങ്ങളുടെയും പേരുകൾ കവിക്ക് ഹൃദിസ്ഥമായിരുന്നു എന്നത് കവിക്ക് ദേശചരിത്രമായ അറിവ് എത്രമാത്രമാണെന്ന് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇവിടങ്ങളിലെല്ലാം സഞ്ചരിച്ച് അറിവ് നേടിയിട്ടുള്ള ആളാണോ കവി, അതല്ല ഇവ

യക്കുറിച്ചുള്ള കേട്ടറിവ് മാത്രം വെച്ചുകൊണ്ടാണോ ഗോവിന്ദൻ ഈ ഭാഗം രചിച്ചത് എന്ന് ഖണ്ഡിതമായി പറയാനാവില്ല.

സഹൃദയത്വം, പാണ്ഡിത്യം, കവിത്വശക്തി ഭാഷാസ്വാധീനം എന്നിവയോടൊപ്പം ഫലിതരസികത്വവും പരിഹാസചാതുരിയും ഒത്തിണങ്ങിയ ഒരാളാണ് തിരുനിഴൽമാലാകാരനായ ഗോവിന്ദൻ എന്നു മാത്രമേ ഉപലബ്ധമായ ആഭ്യന്തരവും ബാഹ്യവുമായ തെളിവുകൾ വെച്ച് പറയാൻ കഴിയൂ.

തിരുനിഴൽമാലയുടെ കാലം

മലയാളത്തിലെ പല പ്രാചീനകൃതികളുടെയും കാലം ബാഹ്യമായ തെളിവുകളുടെ അഭാവത്തിൽ ആഭ്യന്തരമായ തെളിവുകൾ ആശ്രയിച്ച് ഗണിച്ചെടുക്കേണ്ടതായാണിരിക്കുന്നത്. തിരുനിഴൽമാല എ.ഡി.1200നും 1300നും മധ്യേയുണ്ടായ കൃതിയാണെന്ന് അനുമാനിക്കാവുന്നതിന് സഹായകമാണ് കിട്ടിയിട്ടുള്ള ആഭ്യന്തമായ തെളിവുകൾ. അവ ഏതെല്ലാമെന്നു നോക്കാം.

പതിമൂന്നാം ശതകത്തിലുണ്ടായ ഉണ്ണിയച്ചിചരിതത്തിലും ഉണ്ണിച്ചിരുതേവിചരിതത്തിലും ഓരോ അർദ്ധനാരീശ്വരസ്തുതിയുണ്ട്.[39] എന്നാൽ പതിന്നാലാം ശതകത്തിലുണ്ടായ ഉണ്ണിയാടിചരിതത്തിൽ അർദ്ധനാരീശ്വരസ്തുതിയില്ല. പതിമൂന്നാം ശതകത്തിലെ കൃതികളുടെ പൊതുവായ ഒരു സവിശേഷതയായിരുന്നു ഇത്തരം അർദ്ധനാരീശ്വരസ്തുതികൾ എന്നു കരുതാം. എന്നാൽ അതിനുശേഷമുള്ള കൃതികളിൽ ഈ രീതി അനുവർത്തിച്ചിട്ടില്ല എന്നുള്ളതിന് തെളിവാണ് ഉണ്ണിയാടിചരിതം. തിരുനിഴൽമാലയിൽ അർദ്ധനാരീശ്വരസ്തുതിയുണ്ടെന്ന്[40] മാത്രമല്ല അത്

മേല്പറഞ്ഞ ഇരുകൃതികളിലെയും അർദ്ധനാരീശ്വരസ്തുതിയുമായി സാമ്യമുള്ളതും കുറേക്കൂടി വിസ്തൃതവുമാണ്.

സാമൂഹികജീവിതം പ്രതിപാദ്യമാക്കിയ പ്രാചീനമണിപ്രവാളചമ്പുക്കളിലെല്ലാം സമുദായവിഡംബനം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓരോ സമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവരുടെയും ജീവിതത്തിലെ പോരായ്മകൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന ഈ പ്രവണതതന്നെയാണ് തിരുനിഴൽമാലയിൽ അവിടവിടെയായിക്കാണുന്ന സമുദായപരാമർശങ്ങൾക്കും സമുദായവിഡംബനങ്ങൾക്കും ഉള്ളത്. പ്രാചീന മണിപ്രവാളചമ്പുക്കൾ ഉണ്ടായത് പതിമൂന്നും പതിന്നാലും നൂറ്റാണ്ടുകളിലാണ്. മധ്യകാലചമ്പുക്കളിലെ സാമൂഹികജീവിതപരാമർശങ്ങളിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ് പ്രാചീനമണിപ്രവാളചമ്പുക്കളിലെ സാമൂഹികജീവിതചിത്രണം. ഇവയിലേതിനോടാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ സമുദായവിഡംബനത്തിന് സാദൃശ്യമുള്ളത്. അതിനാൽ തിരുനിഴൽമാലയുടെ രചനാകാലവും പ്രാചീനമണിപ്രവാളചമ്പുക്കളുടെ,[41] വിശേഷിച്ചും പതിമൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായ ഉണ്ണിയച്ചി ചരിതം, ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി ചരിതം എന്നിവയുടേതിനോടടുത്താണെന്നനുമാനിക്കാൻ ഇതു സഹായകമാണ്.

കമ്പരാമായണത്തിന്റെ കാലത്തിനു ശേഷമാണ് (പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ട്) തിരുനിഴൽമാലയുടെ രചനയെന്നനുമാനിക്കാൻ സഹായകമാണ്

'ചമയമുറ്റകത്തിയെൻ താൻ തമിഴ്ക്കവിനെറിയുരെയ്ത്താൻ
അത്തമിഴ്ക്കവിത തന്നെയഴകെഴക്കം പനാടെൻ വിത്തരിത്തവനിതന്നിൽ
വിലവേറില്ലെനച്ചമത്താൻ'[42]

എന്ന തിരുനിഴൽമാലയിലെ പരാമർശം. അഗസ്ത്യൻ തമിഴ്ക്കവിതയ്ക്ക് ലക്ഷണം രചിച്ചതിന് ശേഷം അത്തമിഴ്ക്കവിതയെ കമ്പനാടൻ (കമ്പർ) വിസ്തരിച്ച് അതുല്യമാക്കി. കമ്പരുടെ പ്രശസ്തി കേരളത്തിലെത്തിയ ശേഷമായിരുന്നിരിക്കണം തിരുനിഴൽമാലയുടെ പിറവി. കമ്പരുടെ കാലം പന്ത്രണ്ടാംനൂറ്റാണ്ടാണെന്ന് സംശയാതീതമായി തെളിയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

എ.ഡി. ആയിരാമാണ്ടിൽ ഉണ്ടായ ജൂതശാസനത്തിൽ[43] സാക്ഷിയായി വെമ്പലനാടിനെ പറയുന്നുണ്ട്. തിരുനിഴൽമാലയിലാകട്ടെ വെമ്പലനാട് രണ്ടായിപ്പിരിഞ്ഞതിന് സൂചനകളുണ്ട്. എന്നാൽ സമാന്തരരെക്കുറിച്ച് പറയുന്നിടത്ത് 'വേണാടുമോടനാടും വെൺപലനാടു രണ്ടും'[44] എന്നാണ് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. എ.ഡി. 1100-നുശേഷമാണ് വെമ്പലനാട് തെക്കുംകൂറെന്നും വടക്കുംകൂറെന്നും രണ്ടായിപിരിഞ്ഞത്. അതുകൊണ്ട് ആ കാലഘട്ടത്തിനു ശേഷമാണ് തിരുനിഴൽമാല രചിച്ചതെന്ന് അനുമാനിക്കാം.

'ഇതറിയും പന്റിയൂർകിരാമവും ചോകിരക്കിരാമവും അറിയക്കുടുത്തോം' എന്ന പരാമർശം വീരരാഘവപട്ടയത്തിലുള്ളതാണ്. പതിമൂന്നാം ശതകത്തിന്റെ ആദ്യപാദത്തിലുണ്ടായ ഈ ശാസനത്തിൽ പന്നിയൂരും ശുകപുരവും സാക്ഷികളാണ്. അതിന്നർത്ഥം അവർ രണ്ടുപേരും രമ്യതയിൽ കഴിഞ്ഞിരുന്ന കാലത്താണ് ഈ ശാസനമെഴുതിയതെന്നാണ്. പതിമൂന്നാംശതകത്തിൽ ഉണ്ടായ ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി ചരിതത്തിലെ പരാമർശമാകട്ടെ

'മുഷ്കരസൂകരൈപ്പൊരുതേറനെറിത്തുഞ്ചോകിരക്ഷണ രചിതോ-
ത്സാഹോ നന്റും വള്ളുവനാട്ടുമഹാസാമന്ത സമൂഹം പോലെ,'[45]

എന്നാണ്. അതായത് അക്കാലമായപ്പോഴേക്കും പന്നിയൂരും ശുകപുരവും ശത്രുത യിലായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. തിരുനിഴൽമാലയിൽ 'വെന്നിയൂരാളെർ ചെൽവം വിളം കിന തനഞ്ഞെരിംകും പന്നിയൂർ ചേകൂരെന്നേ പതവിചേർപകെയുമാക്കി' എന്നി ങ്ങനെ പ്രസ്തുതഗ്രാമങ്ങളുടെ ശത്രുത പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നു. ഈ സൂചന കൃതി യുടെ കാലം ഒന്നുകൂടി കൃത്യമായി ഗണിക്കാൻ സഹായകമാണ്. അതായത് എ. ഡി. 1300-നു മുമ്പും 1200-നു ശേഷവുമാവണം തിരുനിഴൽമാല രചിക്കപ്പെട്ടത്.

തിരുനിഴൽമാലയിൽ കോഴിക്കോടിനെ (നെടിയിരുപ്പ്) ഒരു നാട്ടുരാജ്യമായി പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നു.[47] തിരുനിഴൽമാലയിൽ മാമാകവേലയെക്കുറിച്ചും പരാമർശ മുണ്ട്.[48] മാമാങ്കം നടത്തിയിരുന്നത് വള്ളുവനാട്ടിലെ നാടുവാഴിയായിരുന്ന വള്ളു വക്കോനാതിരിയായിരുന്നു. ഇതിൽനിന്നും കോഴിക്കോട് വള്ളുവനാടും സമീപ്രദേ ശങ്ങളും പിടിച്ചടക്കി മാമാങ്കത്തിൽ നിലപാടുനിൽക്കാൻ അവകാശം നേടുന്ന തിന് മുമ്പാണ് തിരുനിഴൽമാല രചിച്ചത് എന്നനുമാനിക്കാം.

ചേരരാജ്യം, നാലുതളി, എണ്മർസാമന്തർ, കൊടുങ്ങല്ലൂർ ഇവയെക്കുറിച്ച് തിരുനിഴൽമാലയിലുള്ള പരാമർശങ്ങളും കുലശേഖരസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ പതനത്തി നുശേഷം നാട്ടുരാജ്യങ്ങൾ സ്വതന്ത്രപദവിയോടെ വളരുന്നഘട്ടത്തിലാണ് തിരുനി ഴൽമാല രചിച്ചത് എന്നനുമാനിക്കാൻ സഹായകമാണ്.

പാട്ടിന്റെ ലക്ഷണത്തിൽ ലീലാതിലകകാരൻ പരാമർശിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും പാട്ടു കൃതികളായ രാമചരിതം, കണക്കതികാരം, നിരണംകൃതികൾ എന്നിവ പ്രായേണ ദീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ള അന്താദിപ്രാസത്തിന്റെ അഭാവവും തിരുനിഴൽമാലയുടെ പ്രാചീന തയ്ക്ക് തെളിവാണ്. ചെന്തമിഴ്പ്പാട്ടുകളിൽ അന്താദിപ്രാസം ഒരവശ്യഘടകമല്ല.

'പൊൻവണ്ണത്തന്താദി' പോലെയുള്ള ചില പാട്ടുകളിലേ അന്താദിപ്രാസം നിയമേന ദീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളൂ. മലയാളത്തിലെ ലക്ഷണത്തികവുള്ള രാമചരിതം, കണക്കതികാരം എന്നിവയിലും പാട്ടിന്റെ പില്ക്കാലപരിണതരൂപത്തിനു മാതൃകയായ നിരണം കൃതികളിലും അന്താദിപ്രാസം നിയമേന കാണുന്നുണ്ട്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ നാലുപാദമുള്ള പാട്ടുകളിലോ രണ്ടടിവീതമുള്ള രചനാഭാഗങ്ങളിലോ ഒരിടത്തും അന്താദിപ്രാസമില്ല. ഇങ്ങനെയൊരു പ്രാസമുള്ളതായിപ്പോലും തിരുനിഴൽമാലാകാരന് അറിവില്ല. മലയാളത്തിലെ പാട്ടുകളിൽ അന്താദിപ്രാസം ഉപയോഗിച്ച് തുടങ്ങുന്നതിനു മുമ്പാണ് തിരുനിഴൽമാല രചിച്ചത് എന്നനുമാനിക്കാൻ ഇതും സഹായകമാണ്.

തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഭാഷ

കേരളീയജീവിതവുമായി ഏറെക്കുറെ ബന്ധപ്പെട്ട പ്രതിപാദ്യം സ്വീകരിച്ച തിരുനിഴൽമാലാകാരൻ ജനസാമാന്യത്തിനുവേണ്ടിയാണ് പ്രസ്തുതകൃതി രചിച്ചതെന്നും അതിനാൽ ഇതിലെ ഭാഷ സാമാന്യവ്യവഹാരഭാഷയിൽനിന്നും ഏറെ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കില്ലെന്നും അനുമാനിക്കാവുന്നതാണ്. നൂറുക്കണക്കിനാളുകൾ പങ്കെടുക്കുന്ന തിരുനിഴൽ എന്ന അനുഷ്ഠാനകലയുടെ വിവരണമായ ഈ കൃതിയിലെ ഭാഷ പദങ്ങളുടെയും വർണ്ണവികാരങ്ങളുടെയും കാര്യത്തിൽ പഴയമലയാളത്തിന്റെ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ്.

പ്രാചീനതയുടെ അംശങ്ങൾ: പാച (28) കഴുത് (60) അമ്മാമണി (68), തിടില (59) പുണർ (31) എന്നിങ്ങനെ പ്രാചീനമണിപ്രവാളകാവ്യങ്ങളിലോ പ്രാചീനഗദ്യകൃതികളിലോ പ്രയോഗിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നിരവധി പ്രാചീനപദങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയി

ലുണ്ട്. അർത്ഥം വ്യക്തമല്ലാത്തവയും ശബ്ദകോശങ്ങളിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചിട്ടില്ലാത്തവയും ആണ് ഇത്തരം പദങ്ങൾ.

മലയാളം തമിഴിൽനിന്നകന്നു സ്വതന്ത്രഭാഷയായി പരിണിക്കുന്നതിനു ഹേതുഭൂതമായവയെന്നു ചില ഗവേഷകർ കരുതുന്ന ഭാഷാപരിണാമനയങ്ങളിൽപ്പെട്ട ആറ് നയങ്ങളിൽ അനുനാസികാതിപ്രസരം, താലവ്യാദേശം, പുരുഷഭേദനിരാസം, സ്വരസംവരണം എന്നിവ സംഭവിക്കാത്ത രൂപങ്ങളാണ് തിരുനിഴൽമാലയിൽ കൂടുതലുള്ളത്. വിളങ്കിന (42), വിളങ്കും (33), പിണങ്കും (42) ഇരുന്ത (29), കുളിർന്തു (20) വളർന്ത (20) തുടങ്ങിയ ഉദാഹരണങ്ങളിലൊന്നും അനുനാസികാതിപ്രസരം സംഭവിച്ചിട്ടില്ല. വിതത്ത (32) ചമത്തുടെൻ (32) ചൊരിന്ത (29) പൊലിന്ത (33) തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾ താലവ്യാദേശം സാർവ്വത്രികമാകുന്നതിനും മുമ്പാണ് കൃതിയുടെ രചന നടന്നത് എന്നതിനു തെളിവാണ്. കാണീർ (114), കേളീർ (81) എന്നിങ്ങനെ പുരുഷഭേദനിരാസം സംഭവിക്കുന്നതിന് മുമ്പുള്ള രൂപങ്ങളും ഈ കൃതിയിൽ സാധാരണമാണ്. പതിമൂന്നും പതിന്നാലും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ മണിപ്രവാളമൊഴികെയുള്ള സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളിലെല്ലാം അനുനാസികാതിപ്രസരാതിനയങ്ങൾ വരാത്തരൂപങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ട്. 'പാണ്ഡ്യഭാഷാസാരൂപ്യം' എന്നു ലീലാതിലകകാരൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ഈ രൂപവകകളെല്ലാം നമ്പൂതിരിമാരുടേതൊഴികെയുള്ള സാമാന്യവിശേഷവ്യവഹാരഭാഷകളിൽ അന്നു നിലവിലിരുന്നതാണ്. കാലഭേദം, ദേശഭേദം, സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനഭേദം, കവികളുടെ വൈയക്തികമായ അഭിരുചി എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഈ നയങ്ങൾ വന്നതും വരാത്തതുമായ രൂപങ്ങളുടെ സംഖ്യ ഏറിയും കുറഞ്ഞുമിരിക്കാം. എന്നാലും ആറുനയങ്ങൾ വന്നതും വരാത്തതുമായ രൂപങ്ങൾക്കു പ്രയോഗസാധുത്വമുണ്ടായി

രുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ ഭാഷയാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലേത് എന്നു മാത്രമേ ഈ രൂപങ്ങൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുള്ളൂ.

സന്ധികാര്യങ്ങളിലും തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഭാഷ പ്രാചീനഭാഷാകൃതികളിലെ ഭാഷയുമായി പല കാര്യങ്ങളിലും സാധർമ്മ്യം പുലർത്തുന്നതാണ്. 'ലീലാതിലകകാരൻ' പറഞ്ഞിട്ടുള്ള സന്ധികൾക്ക് ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിൽ ഉണ്ട്.

ണസ്തസ്യഃ	-	തണ്ടാമര (29), തൺ + താമര
തേഎസ്യച	-	പൊറ്റാർ (44) പൊൻ + താർ
ളോനേഃ, നോണഃ	-	ഉണ്ണാടി (119) ഉൾ + നാടി
		തിരണൈകൈ (92) തിരൾ + നകൈ
ലനയോ: കചപേഷുറഃ -		പൊറ്റാറ്റിൻ (44) പൊൻ + താരിൽ
റുടോർദ്വിത്വം ച	-	നട്ടുച്ച (118)
ഏഭ്യാം ച	-	അമ്മാവൻ (125)

ഓർന്നിത്യം - നടുവിടം (30); നേനഃ - പാടുന്നാടി (73), കചതപാനാം ദ്വിത്വം - പൊയ്ത്തല (118); ഏഴ് ശബ്ദസ്യാദേർ ഹ്രസ്വശ്ച - എഴുകടെൽ (128).

സംസ്കൃതസ്വാധീനം:- സംസ്കൃതപദങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിൽ സുലഭമാണ്. ദ്രാവിഡാക്ഷരങ്ങൾക്കിണങ്ങുമാറ് ആരിയച്ചിതൈവു (തത്ഭവം) രൂപങ്ങളാണ് അധികവും.. തിരു (ശ്രീ, 58), കുത്തിരം (ക്ഷുദ്രം - 57); ചൂരിതേവൻ (സൂര്യദേവൻ 70) അങ്കി (അഗ്നി - 70) എന്നിങ്ങനെ സംസ്കൃതപദങ്ങളുടെ തത്ഭവങ്ങൽ ധാരാളം കാണാനുണ്ടെങ്കിലും തത്സമങ്ങൾ വളരെക്കുറവാണ്. തമിഴക്ഷരങ്ങൾ

കൊണ്ടെഴുതാവുന്നവയായിരിക്കണം സംസ്കൃതപദങ്ങൾ എന്നതാണ് ഇതിനുകാരണം. മാണിയായ നമ (64), കല്കിയായ നമ (64), നാരായെണായ നമ (64) വന്നിയായ നമ (65) കേചവായ നമ (89) തുടങ്ങിയ ചതുർത്ഥ്യന്തപദങ്ങൾ എണ്ണത്തിൽ കുറവാണെങ്കിലും തിരുനിഴൽമാലയിൽ ഉണ്ട്.

വർണ്ണവികാരങ്ങൾ: വാമൊഴിയിൽ സാധാരണമായ വർണ്ണവികാരങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിൽ സാർവ്വത്രികമായി കാണ്മാനുണ്ട്. പുവെനം (34), അരെൻ (84), മലെയൻ (84) അരുവയെർ (82) എന്നിവയിൽ കാണും പോലെ 'അ' കാരം എകാരച്ഛായയിൽ ഉച്ചരിക്കുന്നത് പോലെ തന്നെ എഴുതിയിരിക്കുന്നു. ഉത്തരകേരളത്തിലെ വാമൊഴിയിൽ കന്നടത്തോടുള്ള സാമീപ്യം കൊണ്ടാവാം ഇങ്ങനെ 'എ'കാരച്ഛായയിൽ 'അ'കാരം ഉച്ചരിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം ഇപ്പോഴുമുണ്ട്. മുളെങ്കൊമ്പ്, അമെങ്കൊമ്പ് എന്നീ പ്രയോഗങ്ങളെടുത്തു കാണിച്ചിട്ട് ഇവിടെയെല്ലാം എകാരച്ഛായയിലാണ് ഉച്ചരിക്കുന്നതെങ്കിലും അവിടെ അകാരം തന്നെയാണെന്നു ലീലാതിലകത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. താലവ്യത്വമുള്ള അകാരം എകാരഛായയിൽ ഉച്ചരിക്കുന്നത് പ്രാചീനമലയാളത്തിന്റെ സാമാന്യസ്വഭാവമായിരുന്നു. തകു (31) എഴു (51) എന്നിവയിൽക്കാണുംപോലെ അനുസ്വാരം ലോപിച്ചിട്ടുള്ള പദങ്ങളും (തൊകുത്തൽ) വർണ്ണവികാരങ്ങൾക്കുദാഹരണമാണ്. ഇതുകൂടാതെ അംകചാവൈരി, മാരുതാതേവെൻ എന്നീ ഉദാഹരണങ്ങളിലെപ്പോലെ, ചെയ്യുൾവികാരങ്ങളിലൊന്നായ നീട്ടൽ വന്ന പദങ്ങളും പംപനതി (66) പോലെ കുറുക്കൽ വന്ന പദങ്ങളും ഈ കൃതിയിൽ കാണുന്നുണ്ട്. വരുവാർ (41), വെടിന്താർ (14) എന്നിങ്ങനെ പുരുഷപ്രത്യയസഹിതമായ പൂർണ്ണക്രിയകൾ നാമമായി ഉപയോഗിക്കുക, പയെൽവാൻ (43) വളർവാൻ (45) തുടങ്ങിയവയിലെപ്പോലെ പിൻവിനയെച്ചരൂപങ്ങൾ നാമമായി ഉപ

യോഗിക്കുക തുടങ്ങിയ വിലക്ഷണസമ്പ്രദായവും തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്. ഇതൊന്നും തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളല്ല. അക്കാലത്തെ പ്രാചീന ഭാഷാകൃതികളിൽ ഇത്തരം രൂപങ്ങൾ സാധാരണമായിരുന്നു.

വ്യാകരണകാര്യങ്ങൾ: നാമങ്ങളോട് ചേരുന്ന ലിംഗവചനവിഭക്തിപ്രത്യയങ്ങൾ, ക്രിയകളോട് ചേരുന്ന കാലപുരുഷപ്രത്യയങ്ങൾ എന്നിവ പതിമൂന്നും പതിന്നാലും നൂറ്റാണ്ടുകളിലെ കേരളഭാഷയുടെ വിശേഷവ്യവഹാരഭാഷാസ്വരൂപം പ്രകടമാക്കുന്നവയാണ്. വിഭക്തിപ്രത്യയങ്ങളുടെ പ്രയോഗത്തിലാണ് അക്കാലത്തെ ഭാഷയുടെ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ കൂടുതൽ പ്രകടമാകുന്നത്. പ്രതിഗ്രാഹികയ്ക്ക് 'അ' പ്രത്യയം ഉപയോഗിക്കുന്നത് ഒരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഉത്തരകേരളത്തിൽ ഇതു സാധാരണമാണ്. തെക്കൻ കേരളത്തിൽ ഐ, എ. എന്നിവ ഉപയോഗിക്കുമ്പോൾ ഉത്തരകേരളമലയാളത്തിൽ 'അ' ആണ് സാധാരണം. ഡോ: ഗുണ്ടർട്ടിന്റെ മലയാള ഭാഷവ്യാകരണത്തിൽ 'അ' എന്നതും പ്രതിഗ്രാഹികാവിഭക്തിപ്രത്യയമാണെന്ന് പറഞ്ഞ് 'കണ്ണനപ്പുകണ്ണു' എന്നു കൃഷ്ണഗാഥയിൽനിന്നും 'വാനച്ചുമന്തമല' എന്നു രാമചരിതത്തിൽനിന്നും ഉദാഹരിച്ചിരിക്കുന്നു. അരക്കെന (94) കാമെന (64) എന്നിവ തിരുനിഴൽമാലയിൽ കാണുന്ന പ്രയോഗങ്ങളാണ്. സംയോജികാവിഭക്തി പ്രത്യയം സംബന്ധികയുടെ അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചു കാണുന്നുണ്ട്. ഉദാ:- പാരവെയോടരിക്കെനോടു പാർത്തുടനിടെയിടയിൽ (സമുദ്രത്തിന്റെയും സൂര്യന്റെയും ഇടയ്ക്ക്((82); 'ഇ' പ്രത്യയം ചേർന്നുള്ള ഉദ്ദേശികാരൂപം; വഴക്കിനി (51) പോരിനി (132) (വഴക്കിന്, പോരിന്), സംബന്ധികയുടെ അർത്ഥത്തിൽ ഉദ്ദേശിക (ചുകനിചൊൽ - 30); ആധാരികാ വിഭകതിക്ക് 'ഉൾ' പ്രത്യയം (കരത്തുളേന്തും - 97) എന്നിങ്ങനെ തിരുനിഴൽമാലയിൽക്കാണുന്ന വിഭക്തിപ്രത്യയങ്ങ

ളുടെ ഉപയോഗത്തിലുള്ള സവിശേഷതകൾ പതിമൂന്നും പതിന്നാലും നൂറ്റാണ്ടുക ളിലേതായി അറിയപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഭാഷാകൃതികളിൽ കാണുന്നവയ്ക്ക് സമാനമാണ്.

വിശേഷണങ്ങളും മറ്റും: വിശേഷണങ്ങൾ, പുരുഷപ്രത്യയങ്ങൾ എന്നിവ പഴയ മലയാളത്തിന്റേതാണെങ്കിലും സംഖ്യാനാമങ്ങൾ പലതും ഇന്നു മലയാളത്തിലുപ യോഗിക്കുന്നവ തന്നെയാണ്.

ഉദാ:- നാമവിശേഷണം (ഇതവിയ -8) തുടവിയ 83, വലിയെതോ കൂമ്പുനാട്ടി - 94) ക്രിയാവിശേഷണം (തടുതട 31 തിടുതട 41); പേരെച്ചങ്ങൾ (വിതറിന 27 തിരുകിംന 27). പ്രാചീനമലയാളത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതിനു സദൃശ്യമാണ് ഇവ യെല്ലാം.

പാട്ടുഭാഷയുടെ സവിശേഷതകൾ തിരുനിഴൽമാലയിൽ

പാട്ടിന് ആദ്യമായി ലക്ഷണം കല്പിച്ചത് ലീലാതിലകകാരനാണ്.

ദ്രമിഡസംഘാതാക്ഷര നിബന്ധം എതുകമോന വൃത്തവിശേഷയുക്തം പാട്ട്' എന്നതാണ് ആ ലക്ഷണം. ഈ ലക്ഷണത്തികവോടെയുള്ള ഒരു പാട്ടുകൃ തിയേ ലഭിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. അത് രാമചരിതമാണ്. കണക്കതികാരം, തിരുനിഴൽമാല എന്നീ കൃതികളും പിന്നീട് പാട്ടുലക്ഷണം തികഞ്ഞവയായി കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ടു. അതോടെ പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തക്കുറിച്ച് നിലവിലുള്ള ധാരണകൾ തിരുത്തേണ്ടതായി വന്നു.

പ്രാചീനമലയാളത്തിൽ മണിപ്രവാളത്തിനു സമാന്തരമായോ അതിനു മുമ്പോ നിലനിന്നിരുന്ന ഒരു പദ്യരചനാസമ്പ്രദായമാണ് പാട്ട്. പാട്ടിന് വ്യക്ത

മായ രൂപസവിശേഷതകളുണ്ട്. അവ നിർബന്ധമായും അനുവർത്തിച്ച് ഒററയൊറ്റ പാട്ടുകളോ ലഘുകാവ്യങ്ങളോ ശാസ്ത്രകൃതികളോ പുരാണകഥാഖ്യാനങ്ങളോ കവികല്പിതമായ പ്രതിപാദ്യം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നവയോ ആയ നിരവധി കൃതികൾ ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കണം. ഭാഷാപരിണാമത്തിനിടയിൽ അവ മിക്കവാറും വിസ്മൃതിയിൽപ്പെട്ടുപോയിട്ടുണ്ടാവണം. അക്കൂട്ടത്തിലൊന്നായിരുന്നു തിരുനിഴൽമാല. ഈ കാവ്യത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലോടെയാണ് പാട്ടിനെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണയിൽ കാര്യമായ വ്യതിയാനം സംഭവിച്ചത്.

ലീലാതിലകകാരന്റെ ലക്ഷണം പാട്ടിന്റെ രൂപഘടന മാത്രമേ സ്പർശിക്കുന്നുള്ളൂ. കാവ്യപ്രമേയത്തെയോ ആന്തരികസൗകരുമാര്യത്തെയോ കാവ്യത്തിന്റെ വലുപ്പത്തെയോ പരാമർശിക്കുന്നില്ല. പാട്ടിനെക്കുറിച്ച് സവിസ്തരമായി പ്രതിപാദിക്കേണ്ടതായ ആവശ്യം ലീലാതിലകകാരന് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ലീലാതിലകം പ്രധാനമായും മണിപ്രവാളലക്ഷണഗ്രന്ഥമാണ്. പാട്ടിനെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ പറയേണ്ടിവന്നിരുന്നെങ്കിൽ പാട്ടിലെ രൂപഘടനയിലെ വൈജാത്യങ്ങൾ ലീലാതിലകകാരൻ പറയുമായിരുന്നു. രാമചരിതകാരൻ തന്റെ കാവ്യത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യത്തിനും ലക്ഷ്യത്തിനും അനുഗുണമായി ധാരാളം സംസ്കൃതപദങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ തിരുനിഴൽമാലയിൽ സംസ്കൃതപദങ്ങൾ തീരെക്കുറവാണ്. പ്രതിപാദ്യം സാമൂഹികമാണെന്നതിലുപരി ഈ കൃതി സാധാരണജനങ്ങളെ ഉദ്ദേശിച്ച് രചിച്ചതാണ് എന്നതും ഇതിനൊരു കാരണമാവാം.

മലയാളത്തിൽ മാത്രമുള്ളവ, മലയാളത്തിലും തമിഴിലും സാധാരണമായവ, പ്രാചിനമലയാളത്തിൽ നിലവിലിരുന്ന് ലുപ്തപ്രചാരമായവ എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു

വിധം ഭാഷാപദങ്ങളുണ്ട്. സംസ്കൃതപദങ്ങളാവട്ടെ സംസ്കൃതത്സമം (ദ്രാവിഡശബ്ദങ്ങളോട്കൂടി) തത്ഭവം (ആരിയച്ചിതെവുരൂപങ്ങൾ) തത്സമം (മലായളപ്രത്യയങ്ങളോടെയുള്ളവ) ശുദ്ധം അഥവാ വിഭക്ത്യന്തം എന്നിങ്ങനെയാണ്. ഇവയുടെ എണ്ണത്തിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുണ്ടെങ്കിലും പാട്ട്ഭാഷയിൽ സാധാരണമാണ്.

ലിംഗവചനപ്രത്യയങ്ങൾ, ധാതുക്കളോട് ചേരുന്ന കാലപ്രകാരപുരുഷപ്രത്യയങ്ങൾ ഇവയും വിശേഷണങ്ങളും പതിമൂന്ന്, പതിനാല് ശതകങ്ങളിലെ പാട്ടുഭാഷയിൽ സദൃശങ്ങളാണ്. മണിപ്രവാളത്തിലെ കേരളഭാഷയിൽനിന്നു പാട്ടുഭാഷായെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്ന മുഖ്യമായ സവിശേഷത പാട്ടുഭാഷയിൽ പാണ്ഡ്യഭാഷാസാരൂപ്യം (ചോളപാണ്ഡ്യഭാഷകളിലേതിനോട് സദൃശങ്ങളായ രൂപവകകൾ) ഉണ്ടെന്നതാണ്. ആകെക്കൂടിപ്പറഞ്ഞാൽ മലയാളത്തിലെ പാട്ടുകൃതികളിലെ ഈ ഭാഷാസവിശേഷതകൾ തന്നെയാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഭാഷയ്ക്കും ഉള്ളത്.

തിരുനിഴൽമാലയുടെ പ്രാധാന്യം

സാമൂഹികമായും സാംസ്കാരികമായും സാഹിതീയമായും ചരിത്രപരമായും ഭാഷാപരമായും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന കൃതിയാണ് തിരുനിഴൽമാല. സമകാലസാമൂഹികജീവിതചിത്രണം അന്നു കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്ന കലകളെക്കുറിച്ചും, നാടോടിയായ അനുഷ്ഠാനകലകളെക്കുറിച്ചും, പാട്ട് എന്ന സാഹിത്യത്തിന്റെ സ്വരൂപം സ്വഭാവം, പ്രതിപാദ്യം എന്നിവയെക്കുറിച്ചും, ദേശചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചും, പാട്ടുഭാഷയുടെ വ്യത്യസ്തമായ മുഖത്തെക്കുറിച്ചും നമുക്കു നൂതനമായ പല അറിവുകളും നൽകുന്ന കൃതിയാണ് തിരുനിഴൽമാല.

നാനാദേശക്കാരെയും വളരെയേറെ ജാതികളെയും കുറിച്ച് ഈ കൃതിയിൽ പരാമർശമുണ്ട്.[49] പരദേശികളുടെ സാന്നിധ്യത്തെക്കുറിച്ചും സ്വദേശികളുടെ ജീവിതവ്യാപാരങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഈ ഭാഗത്ത് സൂചനകളുണ്ട്. ചില സമുദായങ്ങളുടെ നേർക്ക് ഇതരസമൂഹം വെച്ച് പുലർത്തുന്ന മനോഭാവവും ഈ ഭാഗത്ത് വെളിപ്പെടുന്നു. തുലിംഗർ, കൊംകർ, ചോഴിയർ തുടങ്ങിയവർ മൂക്കിന്മേൽ കരവും വെച്ച് തലയും കുലുക്കിനിൽക്കുന്ന പരാമർശം ഇവിടെയുണ്ടായിരുന്ന നാനാദേശക്കാരുടെ സാന്നിധ്യമാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. ചേകോൻ, വാണിയൻ, തുടങ്ങിയ ജാതിക്കാർ വ്യത്യസ്തജീവിതവ്യാപാരങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുന്നവരാണ്. ഭടന്മാരാണ് ചേകവസുദായത്തിൽപ്പെടുന്നത്. അതുപോലെ ചക്ക് ആട്ടി എണ്ണയെടുക്കുന്നവരാണ് വാണിയസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർ.

സാമൂഹികമായ പ്രധാന്യമർഹിക്കുന്ന മറ്റൊരുഭാഗം സമുദായവിഡംബനത്തിന്റേതാണ്. ഓരോ ജാതിയിൽപ്പെട്ടവരുടെയും ദുഷിച്ചവശങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടി പരിഹസിക്കുകയാണ് ഇവിടെ കവി ചെയ്യുന്നത്. പൊതുവാളന്മാർ കള്ളക്കണക്കെഴുതുന്നവരാണ്.[50] വാര്യന്മാർ പെണ്ണുകെട്ടുകഴിഞ്ഞാലുടൻ ഭാര്യമാരെ നമ്പൂതിരിക്ക് നൽകേണ്ടിവരുന്ന ഭാഗ്യഹീനരാണ്.[51] അധഃപതിച്ച ബ്രാഹ്മണ്യത്തെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ കീഴിലമർന്നുപോയ ഒട്ടേറെ സമുദായങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഈ ഭാഗത്ത് പരിഹാസപൂർവ്വം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ സമുദായാംഗങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവർക്ക് സമൂഹത്തിലുണ്ടായിരുന്ന സ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ചും അവരുടെ കാര്യവ്യാപാരത്തെക്കുറിച്ചും ജീവിതവൃത്തികളെക്കുറിച്ചും ഏകദേശ ചിത്രം ഗ്രഹിക്കാൻ സഹായകമായതിനാലാണ് തിരുനിഴൽമാല സാമൂഹികമായി പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന കൃതിയാണെന്ന് പറയുന്നത്. മണിപ്രവാളകൃതികൾ മാത്രമല്ല പാട്ടു

കളും ഇത്തരം സമുദായചിത്രണത്തിനുമുതിർന്നിരുന്നു എന്നതിനു ഈ ഗ്രന്ഥം സംശയാതീതമായ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

കേരളത്തിൽ നിലവിലിരുന്നതും ഇന്ന് കാലഹരണപ്പെട്ടുപോയതുമായ വിവിധതരം കലകൾ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, വാദ്യവിശേഷങ്ങൾ, അഭ്യാസപ്രകടനങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പരാമർശമുണ്ട്. ഇത്തരം ഭാഗങ്ങൾ കേരളത്തിലെ അന്നത്തെ സാംസ്കാരികജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് മനസ്സിലാക്കാൻ സഹായകമാണ്. കോൽപ്പാടകം, നാടകക്കൂത്ത്, പുറപ്പെടുംകൂത്ത്, നാഗാനന്ദംപറക്കുംകൂത്ത് എന്നീ കലകളും തുവലുഴിയൽ, തുയിലുണർത്തൽ, ബലിയർപ്പിക്കൽ, കുറത്തിയാട്ടം, പാന എന്നീ അനുഷ്ഠാനങ്ങളും ആണ് ഇതിൽ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നത്. തുടി, കുഴിത്താളം, പിനാകെ, കൊമ്പ്, ചിറ്റിടയ്ക്ക, തണ്ടിവീണ, കെച്ചെരി പലകൈത്തളം, കംകാളവീണ, തിമുല എന്നിവയാണ് തിരുനിഴൽമാലയിൽ പരാമർശിക്കപ്പെട്ട വാദ്യങ്ങൾ. ഇതുകൂടാതെ കരണംമറിയൽ, കമ്പക്കളി, പൊയ്ക്കാലിൽ നടപ്പ്, പൊയ്ത്തലവെപ്പെടുപ്പ് (കൺകെട്ടിലൂടെ പർവ്വതശിഖരമുയർത്തൽ), കൈയും കാലും കെട്ടി കരണംമറിയൽ എന്നീ അഭ്യാസപ്രകടനങ്ങളുടെ പരാമർശങ്ങളും ഉണ്ട്. ഇതിനുപരിയായി നിഴൽക്കൂത്തിനെക്കുറിച്ച് ഇന്നോളം ലഭ്യമായിട്ടുള്ള ഏക ലക്ഷ്യം തിരുനിഴൽമാലയാണ്. മാമാങ്കത്തെക്കുറിച്ച് ലഭിച്ചിട്ടുള്ള അതിപ്രാചീനമായ തെളിവുകളിലൊന്നും ഈ കൃതിയിലേതാണ്.

സാഹിത്യപരമായി തിരുനിഴൽമാലയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യം വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യാവുന്ന വിഷയമാണ്. പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ രൂപത്തെക്കുറിച്ചും പ്രമേയത്തെക്കുറിച്ചും അന്നുവരെയുണ്ടായിരുന്ന ധാരണകൾ തിരുത്തിക്കുറിക്കുന്നതാണ്

പ്രസ്തുതകൃതി. നാലടികളായി മാത്രമല്ല ഈരടികളായും പാട്ടുകൾ രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നും പുരാണസംബന്ധിയല്ലാത്ത വിഷയങ്ങളും പ്രതിപാദ്യവിഷയമാക്കുവാൻ പാട്ടുസാഹിത്യം സന്നദ്ധമായിരുന്നു എന്നും തിരുനിഴൽമാല തെളിയിച്ചു. ഇക്കാര്യങ്ങൾ സ്പഷ്ടമാക്കുന്ന ഏകകൃതിയും തിരുനിഴൽമാലയാണ്.

ഓരോസമുദായവും കേരളത്തിൽ ഓരോ തൊഴിൽ ചെയ്യുന്നു. സമുദായത്തിന്റെ ഈ തൊഴിലിന്റെ രഹസ്യസ്വഭാവം നിലനിർത്തേണ്ടത് അതതുസമുദായങ്ങളുടെ ആവശ്യമാണ്. കാരണം ഈ തൊഴിൽ ഒരുപജീവനമാർഗ്ഗമാണ്. അതിന്റെ രഹസ്യം മറനീക്കിപ്പുറത്തുവന്നാൽ ആ സമുദായത്തിനു നിലനില്പില്ലെന്നു വരും. തിരുനിഴൽ അനുഷ്ഠിക്കുന്നത് മലയന്മാരാണ്. അവരുടെ ഉപജീവനത്തിനുള്ള ഒരു തൊഴിലാണിത്. ഒരിക്കൽ ഇതനുഷ്ഠിച്ചാൽ അതിന്റെ അനുഷ്ഠാനപാഠവും ക്രിയകളുടെ ക്രമവും ആവശ്യമുള്ള സാമഗ്രികളും പദ്യത്തിലെഴുതിയ വിവരണവുമെല്ലാം കാണികൾ വിസ്മരിക്കുകയും ഇതിന്റെ ചടങ്ങുകൾ മലയരുടെ കൈവശം മാത്രം ഇരിക്കുകയും ചെയ്യും. എന്നാൽ ബുദ്ധിമാനും വാസനാസമ്പന്നനുമായ തിരുനിഴൽമാലാകാരൻ തിരുനിഴൽ മുഴുവൻ ആദ്യന്തം വീക്ഷിച്ച് അതിന്റെ നടപടിക്രമങ്ങൾ ഓരോന്നും ഹൃദിസ്ഥമാക്കി അവയെല്ലാം രേഖപ്പെടുത്തിവെച്ചു. ഇതാണ് ഗോവിന്ദൻ എന്ന തിരുനിഴൽമാലാകാരൻ ആറന്മുളയപ്പന് ആടിയ തിരുനിഴൽക്കലശം. കേരളത്തിൽ ലുപ്തപ്രചാരമായിപ്പോയതും നാമം മാത്രം അവശേഷിക്കുന്നതും ആയ എത്രയോ നാടൻകലകളും അനുഷ്ഠാനകലകളും ഉണ്ട് എന്നാലോചിക്കുമ്പോഴാണ് തിരുനിഴൽമാലാകാരൻ നിർവഹിച്ച കൃത്യം എത്ര മഹത്തരമാണെന്ന് നമ്മൾ അറിയുന്നത്. വേലൻപ്രവൃത്തി പോലുള്ള ചടങ്ങുകൾ ഇപ്പോൾ വേലസമുദായക്കാർ ചെയ്യാറില്ല. അതിനെക്കുറിച്ച

റിയുന്നവർ ഇപ്പോഴുണ്ടോ എന്നു നിശ്ചയമില്ല. കാലം മാറിയതോടെ മറ്റുപജീവന മാർഗ്ഗം തേടിപ്പോയ പല സമുദായക്കാരും കുലത്തൊഴിൽ ഉപേക്ഷിക്കുകയാണുണ്ടായത്.

പാട്ടിന്റെ ബാഹ്യരൂപവും മണിപ്രവാളത്തിന്റെ അന്തർഭാവവും ഉൾക്കൊണ്ടിട്ടുള്ള കൃതിയാണ് തിരുനിഴൽമാല. അതിനാൽ പാട്ടിന്റെയും മണിപ്രവാളത്തിന്റെയും സമന്വയമാണ് ഈ കൃതി. പ്രാചീനമണിപ്രവാളകൃതികളിലെ പ്രമേയവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തിയാൽ പൗരാണികേതരമാണ് മണിപ്രവാളത്തിലെയും തിരുനിഴൽമാലയിലെയും പ്രതിപാദ്യം എന്നതിലുപരി ഇവ തമ്മിൽ ബന്ധമില്ല. നിരവധി പുരാണകഥാഭാഗങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്. നിധികാക്കുന്ന ഭൂതമാണ് കുബേരൻ.[52] ഗംഗയെ ജടയിലൊളിപ്പിച്ചവനാണ് ശിവൻ.[53] അനുജനുമായി വഴക്കുണ്ടാക്കി ഒടിഞ്ഞകൊമ്പുമായിരിക്കുന്നവനാണ് ഗണപതി.[54] അച്ഛനോട് തറുതല പറഞ്ഞ് ആണ്ടിപ്പണ്ടാരമായവനാണ് സുബ്രഹ്മണ്യൻ.[55] ഇങ്ങനെയുള്ള പുരാണകഥാസൂചനകൾ കൃതിയിലുടനീളമുണ്ട്. വിഷ്ണുചരിതം, ഹരചരിതം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിവരണങ്ങൾ വേറെയുമുണ്ട്.

സാഹിത്യപരമായി തിരുനിഴൽമാലയ്ക്കുള്ള മറ്റൊരു പ്രത്യേകത ഇതിലെ വർണ്ണനകളാണ്. പ്രാചീനമണിപ്രവാളകൃതികളിൽക്കാണുന്നത്പോലുള്ള മനോഹരമായ വർണ്ണനകൾ ഇതിലും കാണുന്നുണ്ട്. സന്ധ്യയെ പുലിയായി വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതും പ്രഭാതവർണ്ണനകളും[56] കവിയുടെ വർണ്ണനാപാടവത്തിന് നിദർശനങ്ങളാണ്. ഇവയിലെ കല്പനകൾ അചുംബിതങ്ങളാണ് എന്നത് എടുത്തുപറയേണ്ടതായ സവിശേഷതയാണ്. രാമചരിതത്തിലും മറ്റ് കാവ്യങ്ങളിലും പ്രയോഗിച്ച് പഴ

കിയതും തേഞ്ഞുമാഞ്ഞതുമായ നിരവധി സാദൃശ്യകല്പനകളും രൂപങ്ങളും ഉണ്ട്. തിരുനിഴൽമാല ഇക്കാര്യത്തിൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നു.

തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് ചരിത്രപരവും ഭൂമിശാസ്ത്രപരവുമായ വലിയൊരു മൂല്യമുണ്ട്. കേരളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ടതും അല്ലാത്തതുമായ ക്ഷേത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങൾ, കേരളത്തിലെ നാടുകളുടെയും ഗ്രാമങ്ങളുടെയും പേരുകൾ, ഐതിഹ്യങ്ങൾ, ചരിത്രവസ്തുതകൾ, ഭരണമാറ്റങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളിലൂടെ ഈ കൃതി ചരിത്രകാരന്മാർക്ക് പ്രിയപ്പെട്ടതാകുന്നു. കാവ്യരചനയ്ക്കുള്ള ഉദ്ദേശ്യം പറയുന്ന ഭാഗത്ത് ഭാഷാസാഹിത്യപരമായ ഒരു സൂചനയുണ്ട്.[57] ആഗസ്ത്യനാണ് തമിഴ്ക്കവിതയ്ക്ക് നെറി (ലക്ഷണം) യുരച്ചതെന്നും ആ തമിഴ്ക്കവിതയെ കമ്പനാടൻ (കമ്പർ) ആണ് അതുല്യമാക്കിയതെന്നും മലനാട്ടിൽ അത്തമിഴ്ക്കവിത തുടങ്ങിവെച്ചത് കുറുമൂർപള്ളിയാണെന്നും പരാമർശമുണ്ട്.[58] കുറുമൂർപള്ളി ആരാണെന്നുവ്യക്തമായറിയാൻ കഴിയുന്നില്ല.

ഭൂഗോളത്തെ വർണ്ണിക്കുന്ന ഭാഗത്താണ്[59] സപ്തദ്വീപുകളെക്കുറിച്ച് കവി പറയുന്നത്. വിഷ്ണുപുരാണത്തിലും ഭാരതം ഭീഷ്മപർവ്വത്തിലും സപ്തദ്വീപുകളെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ഈ ദ്വീപുകളിലൊന്നായ ജംബുദ്വീപിലാണ് (ഞാവലം ദ്വീപെന്നു തിരുനിഴൽമാല) ഭാരതവർഷം എന്നും, ജംബുദ്വീപിന്റെ നടുക്കാണ് മേരുക്കുന്ന് (മഹാമേരു പർവ്വതം) എന്നും തിരുനിഴൽമാല പറയുന്നു. ഭാരതത്തിലെ പതിനെട്ടുനാടുകളെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ അവയുടെ പേരുകളും നൽകുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിന്റെ ഉല്പത്തി സംബന്ധിച്ചുള്ളതാണ് മറ്റൊരു ഭാഗം. മുനിവർകോനായ പരശുരാമൻ വരുണനോടിരന്നു കൊണ്ട് മണിമുറമെടുത്തെ

റിഞ്ഞ് സമുദ്രത്തെ ഒഴിവാക്കി പടച്ചതാണ് കേരളം എന്ന് ഈ കൃതിയിൽ പറയുന്നു. മഴുവല്ല മുറമാണ് പരശുരാമൻ എറിഞ്ഞത്. ഗോകർണ്ണത്തുനിന്ന് കന്യാകുമാരിയിലേക്ക് പരശുരാമൻ മഴുവെടുത്തെറിഞ്ഞു കടൽ നീക്കി കരയാക്കിയ ഭാഗമാണ് കേരളമെന്നാണല്ലോ പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ വിശ്വാസം.

ചേരസാമ്രാജ്യം നിലനിന്നിരുന്നു എന്നതിന് ഒന്നിൽകൂടുതൽ തെളിവുകൾ തിരുനിഴൽമാല നൽകുന്നുണ്ട്. വിധിപ്രകാരം പണിതിട്ടുള്ള കോട്ടയ്ക്കുള്ളിലെ വാഴ്വിനായ്ക്കൊണ്ട് ചേരികളിൽ വൈദികകർമ്മങ്ങളോട് കൂടിയ ബ്രാഹ്മണർ വാഴുന്ന നാലുതളികൾ ചുറ്റുമുള്ളേടമാണ് കൊടുങ്ങല്ലൂർ. അവിടെ വെന്നിക്കൊടിക്കൂറ തുള്ളുന്നേടമാണെന്നു തിരുനിഴൽമാല പറയുന്നുണ്ട്. ചേരരാജ്യത്തിൽ എണ്മർസാമന്തർ ഉണ്ടായിരുന്നതായി തിരുനിഴൽമാല പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ലീലാതിലകത്തിലും എണ്മർസാന്തരെക്കുറിച്ച് പരാമർശം ഉണ്ട്. അറുപത്തിനാല് ഗ്രാമങ്ങളെക്കുറിച്ചും പന്നിയൂർ ശുകപുരം എന്നീ ഗ്രാമങ്ങളെക്കുറിച്ചും പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാമാങ്കത്തെക്കുറിച്ചും (122) ക്ഷേത്രഭരണം നടത്തിയിരുന്ന ഊരാളരെക്കുറിച്ചും (56) തിരുനിഴൽമാലയിൽ പരാമർശിക്കുന്നു. ഭാരതത്തിലും കേരളത്തിലും പ്രധാനപ്പെട്ട ചില ക്ഷേത്രങ്ങളുടെയും നാടുകളുടെയും പേരുകൾ പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്നതും ചരിത്രകാരന്മാരുടെ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്നു. കാശി, കാളഹസ്തി, ചോമാപുരി, കാഞ്ചി, ശ്രീരംഗം, മധുര, ത്രികൂടം, രാമേശ്വരം, കന്യാകുമാരി, ശ്രീകുരുംപക്കാവ്, എറികാട്, ഗോകർണ്ണം, കോട്ടിച്ചുരം, തിരുവേഗപ്പുറം, തിരുമുല്ലമാമല, ഏഴിമല, തിരുക്കണ്ണിയാൽ, ചെംപിരിക്കിമാമല, തൃച്ചംബരം, കൊല്ലിമല, വാവേലി, മയിക്കുന്ന്, ശിവപേരൂർ, അഞ്ചക്കളം, തിരുനാവായ, തിരിക്കൊണ്ടിയൂർ, പെരുമണം, കടുത്താനം, വെൺമണ്ടൂർ, ചിറ്റാർ, പുലിയൂർ, ചെങ്ങന്നൂർ, ആറന്മുള എന്നിവ

യാണിവയിൽ (121-125) പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങൾ. കവിക്ക് ഇവയെക്കുറിച്ച് നേരിട്ട് അറിവുണ്ടായിരുന്നുവോ അഥവാ കേട്ടുകേൾവി മാത്രമേ ഉണ്ടാതിരുന്നുള്ളുവോ എന്ന് തീർച്ച പറയാനാവില്ല.

പാട്ടിന്റെ ലക്ഷണത്തികവുകൊണ്ടും പ്രതിപാദ്യത്തിന്റെ സവിശേഷതകൊണ്ടും പ്രാചീനതകൊണ്ടും കൃതിയിലെ ഭാഷയുടെ പ്രത്യേകതകൾകൊണ്ടും മാത്രമല്ല സമകാലകേരളത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ ചിത്രണം, ജനങ്ങളിലെ ചിലവിഭാഗത്തിന്റെ മൂല്യച്യുതി, കൃതിയിലെ ദേശചരിത്രപരാമർശങ്ങൾ, വിവിധ കലകളെക്കുറിച്ചും വാദ്യവിശേഷങ്ങളെക്കുറിച്ചും നൽകുന്ന അറിവ് എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പൗരാണിക കഥാഖ്യാനങ്ങളായ കൃതികളെ അപേക്ഷിച്ച് വിശേഷിച്ചൊരു മൂല്യം തിരുനിഴൽമാലയ്ക്കുണ്ട്. ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ ദേവന്മാരുടെ ദോഷപരിഹാരത്തിനായുള്ള ഒരനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ സ്വാഭാവം അറിയുന്നതിനും അത് ദൃശ്യകലയായി മലയസമുദായക്കാർ രംഗത്ത് പ്രയോഗിച്ചിരുന്നതിനും ലക്ഷ്യമാണ് തിരുനിഴൽമാല. നമുക്ക് അന്യഥാ ലഭിക്കാൻ പ്രയാസമായ വളരെയേറെ വസ്തുതകൾ പ്രദാനംചെയ്യുന്ന ഒരു കൃതി എന്ന് തിരുനിഴൽമാലയെ വിശേഷിപ്പിക്കാം.

അടിക്കുറിപ്പുകൾ

1. തരതലന്താനളന്താ, പിളന്താപൊന്നൻ -

    തനകചെന്താർ, വരുന്താമൽ വാണൻതന്നെ

    കരമരിന്താ, പൊരുന്താനവന്മാരുടെ

    കരുളെരിന്താ, പുരാനേ, മുരരീ, കണാ

    ഒരുവരന്താ, പരന്താമമേ നീകനി -

    ന്തുരകചായീ പിണിപ്പവ്വനീന്താവണ്ണം

    ചിരതരം താൾപണിന്തേനയ്യോ താങ്കെന്നെ-

    ത്തിരുവനന്താപുരം തങ്കുമാനന്തനേ.

2. ലീലാതിലകം, സൂത്രം പതിനൊന്ന്

3. പെരുമാൾ തിരുമൊഴി, പുറം 82, 8-ാം തിരുമൊഴി

4. തിരുവായ്മൊഴി, 430-ാം പാട്ട്.

5. കമ്പരാമായണം, ആരണ്യകാണ്ഡം, 7-ാം പാട്ട്.

6. മലനാട്ടുതിരുപ്പതികൾ:- തിരുപ്പതിസാരം, തിരുവട്ടാറ്, തിരുവനന്തപുരം, തിരുച്ചെങ്കുന്റൂർ തിരുചിറ്റാറ്, തിരുപ്പുലിയൂർ, തിരുവൺവണ്ടൂർ, തിരുക്കടിത്താനം, തിരുവാറൻവിളൈ, തിരുവല്ലവാഴ്, തിരുക്കാട്ക്കരൈ, തിരുമൂഴിക്കളം, തിരുനാവായ, തിരുമിറ്റക്കോട്.

7. ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ അവസാനം അനുബന്ധം - രണ്ടിൽ മുഴുവൻ പാട്ടുകളും കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്.

8., തിരുനിഴൽമാല, പുറം 132, പാട്ട് 90.

9. 'ചിരേറുംവിയം ചീർത്ത പടപ്പാർത്തെനുപോരിൽ

തേരൊന്നു നടത്തുന്ന പടക്കൽപ്പുതമേ കേൾ'

(തിരുനിഴൽമാല, പുറം, 31, ഈരടി 33).

10. 'എണ്ണിക്കൊൾവാനരിയ ഗുണവാനെണ്മർചാമന്തരെന്നും

താരാശ്രേണീ നടുവിൽ മറുവില്ലാത താരാമണാള:

മാറ്റാരെന്നും കുഴുമിയ പതംഗാനലോ/ഭൂൽ പുരേ/സ്മിൻ

കോളംബാംഭോരുഹദിനമണി:കോതമാർത്താണ്ഡപണ്ട്''

(ലീലാതിലകം, പുറം 138).

11. അഷ്ടഭിരപി വാ സാമന്തവരൈർ

ന്നീളനിരന്തരമഭിരക്ഷിതമായി'

(ഉണ്ണിയാടീ ചരിതം, പുറം 21).

12. പുരനെന്നും കനകമാടത്തൊളികിളർന്തെഴുന്തനാവി -

ച്ചുരമെന്നുണ്ടവിടച്ചെൽവന്തഴത്തെഴും ചിവാലെയന്താൻ '

(തിരുനിഴൽമാല, പുറം, 46, ഈരടി 99).

13. 'അകം കൂറിപ്പൊരുതുരത്ത

നാകൂറും പള്ളിപ്പട്ടും നലംകൊൾകുത്തിരവുമെല്ലാം

താനൊന്നങ്ങകലെ നീക്കി തനിനന്മ പെരുകും വണ്ണം

ഞാനിന്നെൻ കവിതയെന്നും നറുംപുനെൽ കലചമാടി'

(തിരുനിഴൽമാല, പുറം, 57, ഈരടി 97,98).

14. തിരുനിഴൽമാല, പുറം, 57 ഈരടി 187-197).

15. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 69-75, ഭാഗം 2.9.

16. ഈ പ്രബന്ധത്തിന്റെ അധ്യായം മൂന്നിൽ പറയുന്നുണ്ട്.

17. തിരുനിഴൽമാല, പാട്ട് 50.

18. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 117, ഈരടി 450.

19. തിരുനിഴൽമാല, ഭാഗം 3.8.1.

20. രാമചരിതം, ഒന്നാം പടലം, ജൂലായ് 1970.

21. രാമചരിതം, വിഷ്ണുസ്തുതി

22. ഭാഷാഭഗവദ്ഗീത, അധ്യായം 18, പാട്ട് 42.

23. ഭാരതമാല, അവസാന പാട്ട്

24. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 32, ഈരടി 41.

25. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 136.

26. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 45, ഈരടി 98.

27. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 45, ഈരടി 98

28. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 50.

29. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 49, ഈരടി 124

30. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 132, ഭാഗം 3.8.6.

31. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 67, പാട്ട് 14

32. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 67, പാട്ട് 17

33. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 67, ഭാഗം 3.3.6.; പുറം 97. ഭാഗം 3.4.6., പുറം 105, ഭാഗം 3.5.6.

34. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 70, പാട്ട് 21

35. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 60, പാട്ട് 22

36. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 70, പാട്ട് 23

37. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 70, പാട്ട് 24

38. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 60, പാട്ട് 26

39. ഉണ്ണിയച്ചി ചരിതം ഗദ്യം ഒന്ന്

ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി ചരിതം, ഗദ്യം മൂന്ന്

40. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 29, പാട്ട് 13

41. ഉണ്ണിയച്ചി ചരിതം

ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി ചരിതം,

42. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 32

43. 'ഇപ്പരി അറിവേൻ വെൺപലനാടുടൈയ കോതൈ ചിരികണ്ടൻ'

ജൂതശാസനം

44. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 40

45. ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി ചരിതം, പുറം 30.

46. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 42, ഈരടി 78.

47. അതിൽത്തന്നെ, ഭാഗം 1.8.

48. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 122.

49. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 57, ഈരടി 187,188

50. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 74, പാട്ട് 36.

51. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 75, പാട്ട് 39.

52. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 70 പാട്ട് 22

53. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 70, പാട്ട് 29

54. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 72, പാട്ട് 30

55. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 72, പാട്ട് 31.

56. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 88, പാട്ട് 79.

57. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 32, ഭാഗം 1.5.

58. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 32

59. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 33, ഭാഗം 1.6.

അധ്യായം രണ്ട്

തിരുനിഴലിന്റെ അഭിനയപ്രകാരം

തുവലുഴിയലും നാകൂറും - ബലിയർപ്പിക്കൽ - കിഴക്ക്, തെക്ക്, പടിഞ്ഞാറ്, വടക്ക് ദിക്കുകളിലെ ബലികൾ - ഉച്ചബലി - കളമൂട്ടുബലി - നിഴലേറ്റൽ.

അധ്യായം രണ്ട്

തിരുനിഴലിന്റെ അഭിനയപ്രകാരം

നിഴൽ അഭിനയപ്രധാനമായ ഒരു കലയാണ്, ദേവതാപ്രീതികരമായ ഒരനുഷ്ഠാനവുമാണ്. ഏതൊരു കലയും കർമ്മവും ആരംഭിക്കുന്നതിനുമുൻപ് അതിന്റെ അവിഘ്നപരിസമാപ്തിക്കായി ഇഷ്ടദേവതമാരെ വണങ്ങുന്ന പതിവുണ്ട്. തിരുനിഴൽമാലയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കാവ്യത്തിലെ ആദ്യഭാഗം വിസ്തൃതമായ ഒരു ആമുഖമാണ്. ആമുഖത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് കവി ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനം നടത്തിയിരിക്കുന്നു. പാർവ്വതി, ശിവൻ, ഗണപതി, സൂര്യചന്ദ്രന്മാർ, വിഷ്ണു, ആറന്മുളത്തമ്പുരാൻ, സരസ്വതി എന്നിവരെ വന്ദിച്ചുകൊണ്ട് പരമ്പരാഗതമായ രീതിയിലാണ് തിരുനിഴൽ തുടങ്ങുന്നത്. ദേവീദേവന്മാർ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കാവ്യാരംഭത്തിലെ ദേവസ്തുതി പ്രാചീനകാവ്യങ്ങളിൽ സ്ഥിരമായുള്ളതിനു സമാനമാണ്.

ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനത്തിനുശേഷം കവി ഭൂഗോളത്തെ വർണ്ണിക്കുന്നു. സപ്തദ്വീപുകൾ, സപ്തദ്വീപുകളിലൊന്നായ ജംബുദ്വീപ്, ജംബുദ്വീപിലെ നവഖണ്ഡങ്ങളിലൊന്നായ ഭാരതഖണ്ഡം, ഭാരതഖണ്ഡത്തിലെ പതിനെട്ടുനാടുകളിലൊന്നായ കേരളം, കേരളത്തിലെ അറുപത്തിനാലുഗ്രാമങ്ങളിലൊന്നായ ആറന്മുള എന്നിവയെയാണ് വർണ്ണിക്കുന്നത്. ആറന്മുളഗ്രാമത്തിലാണ് തിരുവാറന്മുള ക്ഷേത്രം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ആറന്മുളഗ്രാമം ഭൂലോകത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന വസ്തുത സൂചിപ്പിക്കുകയാണിവിടെ ചെയ്യുന്നത്; സ്ഥൂലത്തിൽനിന്നു സൂക്ഷ്മത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനം. അതിനുശേഷം ഗ്രാമഭരണത്തെക്കുറിച്ചും

ക്ഷേത്രഭരണത്തെക്കുറിച്ചും ചിലവിവരങ്ങൾ, തരാൻ പര്യാപ്തമായ കാര്യങ്ങളാണുള്ളത്. ആറന്മുളഗ്രാമത്തിലെ അകഞ്ചേരി, പുറഞ്ചേരി എന്നിവകളെക്കുറിച്ചും ഊരാളന്മാരെക്കുറിച്ചും ഇവിടെ പറയുന്നുണ്ട്. ആറന്മുളഗ്രാമത്തിന്റെ അഴക്, തിരുനിഴൽ രചിക്കുന്നതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം, തിരുനിഴൽ രചിക്കുന്നതിന്റെ ലക്ഷ്യം എന്നിവയും വിവരിക്കുന്നതോടെ ഒന്നാം ഭാഗമായ കാവ്യോപക്രമം അവസാനിക്കുന്നു.

തിരുനിഴലെന്ന ചടങ്ങ് ഏഴ് ദിവസംകൊണ്ടാണ് പൂർത്തിയാക്കുന്നത്. തുവലുഴിയലും നാകൂറുമാണ് ഒന്നാംദിവസത്തെ മുഖ്യമായ ചടങ്ങുകൾ. നാലുദിവസം കൊണ്ടാണ് ബലിയർപ്പിക്കൽ പൂർത്തിയാക്കുന്നത്. ആറാംദിവസം ഉച്ചബലിയും കളമൂട്ടുബലിയും നടത്തുന്നു. ഏഴാംദിവസം 'പാന', 'മണിനിഴലേറ്റൽ' എന്നീ ചടങ്ങുകളോടെ നിഴൽ സമാപിക്കുന്നു.

തിരുനിഴലിന് പന്തൽ ഇടുന്നതാണ് അടുത്ത ചടങ്ങ്. തിരുനിഴൽ (നിഴൽകൂത്ത്) നടത്തിവന്നവർ ആരും തന്നെ ഇപ്പോൾ ഇല്ലാത്തതിനാലും ഇതിന്റെ ചടങ്ങുകൾ എന്തെല്ലാമെന്ന് കൃത്യമായി അറിയാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്തതിനാലും നമുക്കു കിട്ടുന്ന ഒരേയൊരു ലക്ഷ്യം തിരുനിഴൽമാല മാത്രമാണ്. അത് വെച്ചാണ് നിഴൽകൂത്തിന്റെ അഭിനയപ്രകാരം എന്തെന്ന് കണ്ടെത്തേണ്ടത്. നിഴലിനുവേണ്ടി പന്തലൊരുക്കുന്നത് ദേവന്മാരാണ്. വിശ്വകർമ്മാവ് തറനിർമ്മിച്ചതായും; ഇന്ദ്രൻ പന്തലിടുന്നതായും; വരുണൻ പന്തലലങ്കരിച്ചതായും തിരുനിഴൽമാലയിൽ പറയുന്നു. മറ്റ് കലകളുടെ കാര്യത്തിലെന്നപോലെ കുലവാഴകളും തുണിയും കുരുത്തോലയും അടയ്ക്കാമരവും മുളയും മറ്റും ഉപയോഗിച്ചു തന്നെയാവണം മലയർ

പന്തൽ നിർമ്മിച്ചത്. ശ്രോതാക്കളുടെയും പ്രേക്ഷകരുടെയും മനസ്സിൽ പന്തലിനെക്കുറിച്ച് മഹത്തായ ഒരു ധാരണയുണ്ടാക്കാൻ വേണ്ടി ഇന്ദ്രൻ രത്നാദികളെക്കൊണ്ട് പന്തൽ നിർമ്മിച്ചു എന്ന് കവി പറയുന്നതാണ്. വിതാനത്തെക്കുറിച്ചും തറ നിർമ്മാണത്തെക്കുറിച്ചും കവിയുടെ വിവരണവും സത്യാവസ്ഥയും ഇതു തന്നെയാണ്.

കനകച്ചരടിട്ട് നാരായം പാകിയെന്നും കതിരും ഇരുളും (വെള്ളയും കരിമ്പടവും) ചേർന്ന വസ്ത്രംകൊണ്ട് സ്വർണ്ണവർണ്ണമാർന്ന പന്തൽ വരുണൻ വിതാനിച്ചു എന്നുമാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ പരാമർശം. യാതൊരുകുറവും ഇല്ലാത്തവിധം പൂർണ്ണതയുള്ളതാണ് നിഴൽവേദി എന്ന് സൂചിപ്പിക്കാനാവണം കവി പന്തലിനെ ദേവനിർമ്മിതിയാക്കുന്നത്.

പന്തൽ വൃത്തിയാക്കുവാൻ ചുമതലപ്പെട്ടവർ ദേവസ്ത്രീകളാണ്. ഉർവ്വശി പന്തലടിച്ചു വാരുകയും മേനക തറ മെഴുകുകയും തിലോത്തമ വിളക്കുവെക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഉർവ്വശിയെന്ന ദേവസ്ത്രീ പന്തൽത്തറമേലുള്ള ചവർ കളവാൻ വേണ്ടി ചൂലെടുത്തു എന്ന് പിന്നണിയിൽ പാടുമ്പോൾ ഒരു മലയസ്ത്രീ രംഗത്ത് വരികയും നിഴൽത്തറ വൃത്തിയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് വാസ്തവത്തിൽ അവിടെ നടക്കുന്ന കൃത്യം. അതുപോലെതന്നെ മറ്റുള്ളവരുടെ കാര്യങ്ങളും. ഇമയവർ തരുണിയായ തിലോത്തമ വെച്ച പൊൻവിളക്കിനു മുന്നിലാണ് പൂജാദ്രവ്യങ്ങൾ ഒരുക്കിവെക്കുന്നത്. ഗണപതിക്ക് അരത്തവെള്ളം (ഗുരുതി), പീഠം, വാൾ, പുസ്തകം, ഈഴച്ചേമ്പ്, പുതുക്കലം, കൂവാക്കോഴി, കുത്തുവാൾ, നാളികേരം, കുരുത്തോല, പരുത്തി, വിചം (മുള), കരിക്ക്, ചേന്നാവള്ളി, കാഞ്ഞിരക്കോല്,

നൂല്, അരിപ്പൊടി, തേങ്ങനാഴി, വെറ്റില, അടയ്ക്ക, നിവേദ്യച്ചോറ്, പൂതുവസ്ത്രം, ധൂമം എന്നിവ ദേവന്മാർ (അതായത് ദേവന്മാരായി വേഷമിട്ട മലയന്മാർ) ഒരുക്കി വെക്കുന്നു. ഇത്രയും സാധനങ്ങൾ ഒരുക്കിവെച്ചപ്പോൾ നിഴൽത്തറയിൽ പ്രതി ഷ്ഠിച്ച ചെംപൊന്നിൻ പീഠത്തിന്മേൽ ആറന്മുളയപ്പൻ എഴുന്നള്ളി വന്ന് ഉപവിഷ്ട നായി. വൈദിക ബ്രാഹ്മണരാൽ സ്തുതിക്കപ്പെട്ടും, ത്രിമൂർത്തികളാൽ അനുഗത നായും, സുന്ദരിമാരായ നാരീരത്നങ്ങളാൽ എതിരേൽക്കപ്പെട്ടും ആണ് കാർമേഘ വർണ്ണൻ നിഴൽത്തറയിൽവെച്ച പീഠത്തിലേക്ക് എഴുന്നള്ളുന്നത്.[2] 'എന്മനതാരിലെ ന്നുമിരുന്തരുളുന്ന തേവൻ'[3] എന്നൊരു പരാമർശം ഇവിടെ കവിയുടേതായി കാണു ന്നുണ്ട്. ഇത് കവിയുടെ ആരാധനാമൂർത്തിയായ ആറന്മുളത്തേവർ എന്ന അർത്ഥ ത്തിലാവും. അഹല്യയ്ക്കു മോക്ഷം നൽകിയ വൃത്താന്തം ഇവിടെ സൂചിതമാകു ന്നുണ്ട്.[4] മേൽപ്പറഞ്ഞകാര്യങ്ങളെല്ലാം ചെയ്യുന്നത് മലയന്മാർതന്നെയാണ്. അവർ ആറന്മുളയപ്പന്റെയും ത്രിമൂർത്തികളുടെയും മഹർഷിമാരുടെയും മറ്റും വേഷമിട്ട് രംഗത്ത് വരുന്നതായി പ്രേക്ഷകർ അറിയണമെങ്കിൽ തന്മയീഭവിക്കലുണ്ടാവരുത്. പ്രേക്ഷകർ ആത്മവിസ്മൃതിയിലായി തിരുനിഴലിൽ പങ്കെടുക്കുന്നു എന്ന തോന്ന ലാണ് ഉണ്ടാവേണ്ടത്. അപ്പോൾ മാത്രമേ നാടകീയാനുഭവം എന്നരസം ഉണ്ടാവു കയുള്ളൂ.

നിരവധി വാദ്യവിശേഷങ്ങൾ മുഴക്കുന്നു. ഋഷിമാരും ഉപദേവന്മാരും മലയ ന്മാരുമാണ് ഇതിന് നിയുക്തരായവർ. ഇവിടെയും ചടങ്ങ് നടത്തുന്ന മലയന്മാർ ഋഷിമാരും ഉപദേവന്മാരുമായിട്ടാണ് രംഗത്തുവരുന്നത്. ഇവരോടൊപ്പം മലയ ന്മാർക്കും മലയന്മാരെന്നനിലയിൽത്തന്നെ സ്ഥാനമുണ്ട്. തുടി, കുഴിതാളം, പിനാ കെ, കൊമ്പ്, ചിറ്റിടക്ക, തണ്ടി (ഒരിനം വീണ) കെച്ചെരി, പലകൈത്താളം, കംകാള

വീണ എന്നിവയാണ് രംഗത്തുള്ള വാദ്യോപകരണങ്ങൾ. ഇതെല്ലാംമുഴക്കി ആറന്മുളത്തമ്പുരാനെ കുമ്പിട്ട് സമ്പത്തുണ്ടാവാൻ (ഐശ്വര്യമുണ്ടാവാൻ) വാഴ്ത്തി. കഥകളിയിലം മറ്റും കളി ഉണ്ടെന്നറിയിക്കുന്ന കേളികൊട്ടും അതിനുശേഷം കളി തുടങ്ങുന്നതിനു മുമ്പ് നടത്തുന്ന കേളിക്കൈയും പോലെ വാദ്യക്കാരുടെ കഴിവ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ചടങ്ങാണിത്. എല്ലാ ദിക്കിലുമുള്ള മുനിമാരും, പെരുമലയനും, നാരദനും, പർവ്വതനും, കിന്നരരും, സിദ്ധരും, കിംപുരുഷരും, വിദ്യാധരന്മാരും, ഗന്ധർവന്മാരും, മലയന്മാരും ആണ് ചടങ്ങിനെത്തിയത് എന്ന് കവി പറയുന്നു.

മലയന്മാരുടെ ആറന്മുളകൃഷ്ണസ്തുതിയാണ് തുടർന്നുള്ള ചടങ്ങ്. ഒമ്പത് ഈരടികളും നാലുപാട്ടും അടങ്ങിയതാണ് ഈ ഭാഗം.[5] ആറന്മുളയപ്പന്റെ തിരുശരീരത്തിൽ പ്രവേശിച്ച നാകൂറെല്ലാം ഒഴിവാക്കി തനിനന്മ പെരുകുംവണ്ണം തിരുനിഴൽ തുടങ്ങാൻ പോവുകയാണെന്നും അനുഗ്രഹിക്കണമെന്നും അപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് മലയരും മലയികളും പതിയം[6] പാടുന്നു. 'തടുതടത്തുടിയറന്തു' എന്നതിൽ നിന്നും തുടിയാണ് ഇതിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യം എന്നു മനസ്സിലാക്കാം.

തിരുനിഴലിന് തുണനൽകാൻ വിനായകനെ സ്തുതിക്കു (പത്താമത്തെ പാട്ട്). അറുചിർ ആചിരിയവൃത്തത്തിലെഴുതിയ മൂന്നു പാട്ടിൽ ദശാവതാരകഥയും ഭാഗവതാന്തർഗതമായ മറ്റ് കഥകളും പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. മത്സ്യം, കൂർമ്മം, നരസിംഹം, വാമനൻ, ശ്രീരാമൻ, ശ്രീകൃഷ്ണൻ, വരാഹം, കല്കി, പരശുരാമൻ എന്നീ അവതാരങ്ങളും ഭഗവദ്ദൂത്, ഗോവർദ്ധനോദ്ധാരണം, കൃഷ്ണൻ നന്ദഗോപരുടെ മകനായി പിറന്നത്, ഗോപാലന്മാരുടെ കുലഗോവായത്, പാലാഴിമഥ

നം, ഗോപികാഹരണം, വായിൽ പതിനാലു ലോകവുമടക്കിയത് തുടങ്ങിയ പുരാണകഥകൾ ഇവിടെ സൂചിതമാകുന്നുണ്ട്.

ദേവസ്ത്രീകളുടെ തുവലുഴിയലാണ്[7] അടുത്ത ചടങ്ങ്. തിരുനിഴൽമാലയിൽ പറഞ്ഞിരിക്കുന്ന പ്രകാരം ലക്ഷ്മീദേവി, സീത, പാർവ്വതി, ശചീദേവി എന്നിവരാണ് തുവലുഴിയൽ നടത്തുന്നത്. ഇവർ ഓരോരുത്തരോടും തുവലുഴിയാൻ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം പാട്ടിലൂടെ അപേക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. മാതൃകയ്ക്കായി പാർവ്വതിയോട് തുവലുഴിയാൻ അപേക്ഷിക്കുന്ന ഭാഗം എങ്ങനെയെന്നു നോക്കാം. 'പതിവ്രതയാണെന്ന ന്യായംകൊണ്ടും സത്യംപറഞ്ഞും ശിവന്റെ പാതിമെയ്യായിത്തീർന്ന കുന്നിൻ മകളേ! ആറന്മുളയപ്പന് തുവലുഴിഞ്ഞാലും.[8] വാസ്തവത്തിൽ ദേവസ്ത്രീകളുടെ വേഷമിട്ട മലയികളാണ് തുവലുഴിയൽ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തുവലുഴിഞ്ഞശേഷം ഇവർ ആറന്മുളയപ്പന്റെ മാഹാത്മ്യം വെടിഞ്ഞവരെ ശപിക്കുന്നുണ്ട്. ഗാനാത്മകമായാണ് ശാപം പ്രവഹിക്കുന്നത്. ശുദ്ധമലയാളത്തിലുള്ള 'പ്രാക്ക്' എന്ന പദമാണ് കവി ഇവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മൂന്ന് സുദീർഘമായ പാട്ടുകളിലായി ഈ ശാപവചനങ്ങൾ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. കാളിയുടെ വാൾകൊണ്ട് ശരീരം പിളർന്നുപോവുക, സുന്ദരിമാരുടെ സ്നേഹം കൈവിട്ടുപോവുക, കുണ്ടിടവഴിയിൽ കാളയുടെ മുന്നിൽപ്പെടുക, തളർന്നുപോവുക, കാലൊടിഞ്ഞ് കാലാകാലത്തോളം ഇരക്കാൻ ഇടവരിക, കൈപഴുക്കുക, ശ്രദ്ധിച്ച് നേടിവെച്ച നിധി കള്ളൻ കൊണ്ടുപോവുക, കുത്തുവാൾ കൊണ്ട് കരൾ കീറുക, ശരീരം നിറയെ കുഷ്ഠം വരിക, പൊടുന്നനെ മരണപ്പെട്ടുപോവുക, മദയാനയുടെ മുന്നിൽപ്പെട്ട് ചക്കിൽപ്പെട്ട എള്ളിനുതുല്യമാവുക, തയിർക്കലത്തിലിട്ട കടകോല് പോലെ ദു:ഖത്തിൽപ്പെട്ടുഴലുക, ശൂലം കൊണ്ട് ഉടൽ പിളരുക, ഭൈരവിയുടെ

ശൂലമേൽക്കുക, കരിങ്കല്ല് വീണ് ഇരുകാലും രണ്ട്മുറിയാവുക, കരളിൽ കലിബാധി ക്കുക, സ്ത്രീകളുടെ പടിക്ക് പുറന്തള്ളപ്പെടാൻ ഇടവരിക എന്നിവയാണ് ആറന്മുള യപ്പന് വെടിഞ്ഞവർക്കുള്ള ശാപങ്ങൾ.[9] ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെ അഥവാ കാര്യവ്യാപാര ത്തിലൂടെ ഈ ശാപവാക്കുകൾ മലയികൾ ദേവസ്ത്രീകളായിച്ചമഞ്ഞ് രംഗത്തവത രിപ്പിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം പിന്നണിയിൽ ഈ ഭാഗം ആലപിക്കുകയും ചെയ്യു ന്നുണ്ടാവണം. പ്രാക്കിന്റെ പരമാവധിയാണിവിടെ കാണുന്നത്. വികാരോദ്ദീപ കവും ഭീതിജനകവുമാണ് ആ ഭാഗം.

തുവലുഴിയൽ കഴിഞ്ഞുള്ള ചടങ്ങ് നാകൂറ് അഥവാ നാവലയാണ്. ഈ ഭാഗമാണ് തിരുനിഴൽമാലാകാരൻ സമുദായവിഡംബനത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. നാവലയിടുക എന്നതിന് നാവേറുദോഷം തീർക്കുന്നതിനുള്ള നാവേറുചൊല്ലുക എന്നാണ് അർത്ഥം. നാവലയിടുന്ന എല്ലാവരുടെയും പ്രധാനദോഷമാണ് വിശേ ഷണമായി കവി നൽകുന്നത്. ഫലത്തിൽ അത് പരിഹാസമായിത്തീരുന്നു. ദേവ ന്മാർ പോലും ഈ പരിഹാസത്തിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. ആറന്മുളയപ്പന് പറ്റിയ നാവേറ്[10] തീർക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് തിരുനിഴൽ കൊണ്ടാടുന്നത്. പാദാദി കേശവും കേശാദിപാദവും പാടിയാണ് സാധാരണ ഇത് ചെയ്യാറുള്ളത്. ഇവിടെ മലയന്മാർ ഒഴിച്ചുള്ളവരെല്ലാം നാവലയിട്ടതായും മലയന്മാർ നാകൂറ് പാടിയതായും മനസ്സിലാക്കാം.

ദേവന്മാരും മനുഷ്യരിലെ ഭിന്നജാതിക്കാരും നാവലയിടുന്നതിനായി അര ങ്ങിലെത്തുന്നു. ഇവിടെ മലയന്മാരിലോരോരുത്തരും കടന്ന്വന്ന് പ്രസ്തുത ദേവ ന്മാരിലോരോരുത്തരായി നാവലയിട്ടു മടങ്ങുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ആരാണ് വന്ന

തെന്നു പിന്നണിയിലെ പാട്ടുകളിൽ നിന്ന് കാണികൾക്ക് മനസ്സിലാക്കാം. സൂര്യൻ, ഇന്ദ്രൻ, അഗ്നി, യമൻ, നിരൃതി, വരുണൻ, വായു, കുബേരൻ, ശിവൻ, ഗണപതി, ഷണ്മുഖൻ, എണ്മർസാമന്തർ, ചാക്യാന്മാർ, നാടികൾ, തളിയാന്മാർ, പൊതുവാൾമാർ, ഭൂപന്മാർ, ചാത്തിരർ, വാര്യന്മാർ, ഓതിക്കന്മാർ, നായന്മാർ, വൈതാളികർ എന്നിവരെല്ലാം നാവലയിട്ടതായിപ്പറയുന്നു. ആറന്മുളയപ്പനു നാവലയിടാൻ ജാതിമതഭേദമെന്യേ എല്ലാവരും എത്തുന്നുണ്ട് എന്നാണീ ഭാഗം വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

ആറന്മുളയപ്പന് നാവലയർപ്പിക്കാൻ എത്തിയവരെല്ലാം നാവലയർപ്പിച്ച് കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നീട് നടക്കുന്നത് ആറന്മുളയപ്പനെ വെടിഞ്ഞവർക്കുള്ള ശാപമാണ്. ഭീകരമായ ശാപവാക്കുകളിൽ നിന്നുമനസ്സിലാക്കാം നിഴലിൽ പങ്കെടുക്കുക ഒരു കടമയായി അവർ കണ്ടിരുന്നു എന്ന്. നാവിറങ്ങി മരിച്ചു പോകട്ടെ, ചൂലനോവെടുത്തു മരിക്കട്ടെ, ദു:ഖാഗ്നിയിൽപ്പെട്ടു മരിക്കട്ടെ, അഗ്നിയിൽപ്പെട്ട് മരിക്കാനിടയാവട്ടെ, ശരീരത്തിൽ ഇരുമ്പ് തറച്ച് മരണപ്പെടട്ടെ എന്നൊക്കെയാണ് ശാപവാക്കുകൾ.[11] തുടിയാണ് നാവലയ്ക്ക് വേണ്ടി ഉപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യം. ഈ ചടങ്ങിൽ മലംകരിവീരർ പാടുന്ന നാവല കേശാദിപാദവും പാദാദികേശവും ആണ്. അവയവങ്ങൾ ഓരോന്നിലുമുള്ള നാവുദോഷം തീർക്കാനാണ് മലയർ അപേക്ഷിക്കുന്നത്. നാവല കഴിഞ്ഞാൽ ആറന്മുളയപ്പനെ തിരിച്ചെഴുന്നള്ളിക്കുന്നു. നാവല കഴിയുമ്പോൾ പുഷ്പവൃഷ്ടി നടത്തി (ദേവന്മാർ നടത്തുന്നു എന്ന് സങ്കല്പം) ഗുരുതിയുഴിഞ്ഞ് താലപ്പൊലിയോടും ദേവന്മാരുടെ അകമ്പടിയോടും കൂടി ദേവൻ ശ്രീകോവിലേക്ക് തിരിച്ചെഴുന്നള്ളുന്നു.[12] അതിനുശേഷമാണ് അത്താഴപ്പൂജ. നീരാട്ടുപള്ളിയിൽ പോയി നീരാടിവന്ന് വേദജ്ഞരുടെ കൈകൊണ്ട് തിരുവമൃതേത്തു

നടത്തി ലക്ഷ്മീദേവിയോടൊന്നിച്ച് ദേവൻ പള്ളികൊണ്ടരുളുന്നു. പന്തലൊരുക്കൽ, വാദ്യഘോഷത്തോടെ പതിയം പാടൽ, തുവലുഴിയൽ, നാവല എന്നിവയോടെ ഒന്നാംദിവസത്തെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കുന്നു. തിരുനിഴലിന്റെ മുന്നോടിയാണ് ഈ ചടങ്ങുകൾ. കാവ്യോപക്രമം, തുവലുഴിയലും നാകൂറും, ശ്രീബലി എന്നീ ഭാഗങ്ങളടങ്ങിയ തിരുനിഴൽമാലയിലെ ശ്രീബലി എന്നു പേരുള്ള മൂന്നാംഭാഗത്താണ് കവി തുടർന്നുള്ള ചടങ്ങുകൾ വിവരിക്കുന്നത്. ഇതാണ് കാവ്യത്തിലെ പ്രധാനഭാഗം.

രണ്ടാംദിവസത്തെ ആദ്യത്തെ ചടങ്ങ് പള്ളിയുണർത്തലാണ് (തുയിലുണർത്തൽ).[13] പ്രഭാതവർണ്ണനമായ മൂന്നു പാട്ടുകളാണ് തുയിലുണർത്താനായി പാടുന്നത്.[14] കിഴക്കാകുന്ന സ്ത്രീ പ്രസവിച്ച ബാലസൂര്യനാൽ ഭൂമിമുഴുവൻ വിളങ്ങിയെന്നും, താമരക്കൂട്ടം വിരിഞ്ഞെന്നും, പൂക്കളിൽ വണ്ടു നിരന്നെന്നും, തേരിൽ സൂര്യൻ വന്നതിനാൽ ഇരുട്ട് നീങ്ങിയെന്നും ബ്രാഹ്മണർ ജലതർപ്പണം ചെയ്തെന്നും, ചോരന്മാരുടെ മനസ്സ് വാടിയെന്നും കാമന്റെ വില്ല് താണെന്നും ഉദ്യാനങ്ങളിൽ കിളികൾ കൂകിയെന്നും മറ്റുമാണ് പ്രഭാതവർണ്ണന. പള്ളിയുണർത്തൽ കഴിഞ്ഞ് ആറന്മുളത്തേവർ നിഴൽത്തറയ്ക്കലിരുന്നരുളി. അഭിഷേകവും ദൈനംദിനകൃത്യങ്ങളും സാധാരണദിവസത്തെപ്പോലെ നടക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ഇരുന്നരുളുന്ന ആറന്മുളയപ്പന്റെ അടുത്തേക്ക് ശിവൻ, ഇന്ദ്രൻ, ദുർഗ്ഗ എന്നിവർ വന്നുചേരുന്നു. സംസ്കൃതഭാഷയിലെഴുതുന്ന ധ്യാനശ്ലോകങ്ങൾ ലക്ഷണമൊത്ത പാട്ടിലാക്കിയാൽ എങ്ങനെയിരിക്കുമോ അപ്രകാരമുള്ളതാണ് ഇവർ മൂവരെയും വർണ്ണിക്കുന്ന മൂന്ന്പാട്ടുകൾ.[15]

അന്ന് പകൽ വിശേഷാൽ പരിപാടികൾ, അതായത് മൂന്നുനേരത്തെയും പൂജ ഒഴികെ വേറൊന്നുമില്ല. നികൾ പൂജയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ എന്തെന്ന് അറിവായിട്ടില്ല. 'നികൾ പൂജ കഴിന്തു' (൪൦) എന്ന പരാമർശമേ കൃതിയിലുള്ളൂ. സന്ധ്യയ്ക്ക് ശേഷമാണ് ബലിയർപ്പിക്കൽ[16] എന്ന് ഓരോ ബലിക്കു മുമ്പും കാണുന്ന സന്ധ്യാവർണ്ണനത്തിൽ നിന്നും ഊഹിക്കാം. നാലുദിക്കിലും പ്രത്യേകം ബലിയുണ്ട്. ഓരോ ദിക്കിലും ഓരോ ദേവനാണ് ബലിക്കളദേവത. കിഴക്ക് ഹരനെയും തെക്ക് ഭൈരവിയെയും, പടിഞ്ഞാറ് നരസിംഹത്തെയും, വടക്ക് ക്ഷേത്രപാലനെയും പ്രതിഷ്ഠിച്ചതായി തിരുനിഴൽമാലയിൽ പറയുന്നു. ഉച്ചബലി, കളമൂട്ടുബലി എന്നീ ബലികളും നടത്തുന്നുണ്ട്.

മനോഹരമായ ഒരു സന്ധ്യാവർണ്ണനത്തോടെയാണ് ആദ്യദിവസത്തെ ചടങ്ങുകൾ തുടങ്ങുന്നത്. കവിയുടെ ഭാവനാവിലാസം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഈ സന്ധ്യാവർണ്ണന മൂന്നു പാട്ടുകളിലായി നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു. കുറത്തിദൈവം[17] പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന മലയന്മാരെ സംബോധനചെയ്തുകൊണ്ട് കിഴക്ക് ദിക്കിൽ ബലിക്ക് പറ്റിയ കാലം അന്നേദിവസമാണെന്നും പകൽ ഇനി വളരെക്കുറച്ചേ ഉള്ളൂ എന്നും ശിവന്റെ അന്തിക്കൂത്തിൻ വിളി കേട്ടുതുടങ്ങിയെന്നും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഈരടികൾ.[18] ഒന്നാമത്തെപ്പാട്ടിൽ സന്ധ്യയെ പുലിയായും സൂര്യനെ പുലിയെക്കണ്ട് പേടിച്ചോടുന്ന മാൻകിടാവായും കല്പിക്കുന്നു.[19] തികച്ചും പുതുമയുള്ള ഈ വർണ്ണനയിൽ മുല്ലയെ സന്ധ്യയുടെ നഖമായിട്ടും നക്ഷത്രങ്ങളെ പുലിയുടെ ഉടലിലെ പുള്ളികളായും കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. തങ്ങളെ പ്രേമിച്ച ജാരന്മാരുമായി ചേരാൻ സൗകര്യം തരുന്ന രാത്രിവന്നണയാൻ എത്ര നേരമുണ്ടെന്നറിയാൻ സമുദ്രത്തിന്റെയും സൂര്യന്റെയും ഇടയിലുള്ള ദൂരം നയനംകൊണ്ടളക്കുന്ന സ്ത്രീജനങ്ങ

ളെക്കുറിച്ചുള്ള രണ്ടാം പാട്ട്[20] അക്കാലത്തെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന്റെ സൂചന നൽകുന്നതായി കണക്കാക്കാം. മൂന്നാം പാട്ടിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് തെരുവത്തെ മാത രെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന ഭാഗവും ഇതിനു സമാനമാണ്.[21] കൂമ്പുവാനായുന്ന അംബു ജത്തിന്റെ ഇതൾ വിട്ട് ആമ്പലുള്ള ഇടം നോക്കി വണ്ടുകൾ പോകുന്നതു കണ്ടാ ലും[22] എന്നിങ്ങനെയാണ് കവിയുടെ സന്ധ്യാവർണ്ണന. ഇവിടെ സമാസോക്തി രീതിയിൽ വിടന്മാർ ക്ഷീണിതയായവളെ വിട്ട് പുതിയ യുവതിയെ തേടിപ്പോകുന്ന തിന്റെ അവർണ്ണ്യവൃത്താന്താരോപം ഉണ്ട്.

സന്ധ്യയ്ക്ക് കിഴക്കുദിക്കിൽ ബലിക്കളം നിർമ്മിക്കുന്നു. ബലിക്കളം നിർമ്മിക്കുന്നതിന് ശ്രേഷ്ഠരായ മലയർ ചെന്ന് നിലം നിരത്തിച്ചെത്തി (വൃത്തിയാ ക്കി).[23] തഴ, കഴ, ഞെഴുക്, കരിമ്പ് എന്നിവ ചുറ്റും നിരത്തി കുത്തിനിർത്തി വാഴ ക്കൂമ്പും നാട്ടി, വസ്ത്രം കൊണ്ടലങ്കരിച്ചു. ഇങ്ങനെ കൈലാസം പോലെവിള ങ്ങുന്ന ബലിക്കളത്തിൽ 'ഹരനും എന്റെ തമ്പുരാനും ആനന്ദതത്ത്വവും പരമനും (സർവ്വോത്കൃഷ്ടൻ) കുമ്പിടുവോർക്ക് തേനുമായിട്ടുള്ള, ഹരനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കു ന്നു. തുടിയടിച്ച് മലയർ ഹരനെ ബലിക്കളത്തിലേക്ക് എഴുന്നള്ളിക്കുന്നു. ബലി ക്കളത്തിലുണ്ടാക്കിയ പരമശിവന്റെ വർണ്ണന അതീവഹൃദ്യമാണ്. 'പരിചൊടു ചമ ത്താരപ്പോൾ' എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ നിന്നും ഉണ്ടാക്കി എന്ന അർത്ഥമാണ് കിട്ടുന്ന ത്. ശിവന്റെ രൂപം നിർമ്മിക്കുകയാവണം മലയർ ചെയ്തത്. ഗംഗയെ വഹിച്ച ജട യും, തിങ്കൾകലയും, എല്ലും, തീക്കനൽ പോലുള്ള കണ്ണും, സമുദ്രത്തിൽ നിന്നു കിട്ടിയ (പാലാഴി) വിഷം നിറച്ചകണ്ഠവും, ചുടല ഭസ്മവും, ശൂലവും, മഴുവും, മാ നും, തുടിയും, കപാലവും ഏന്തി ഏട്ടുകരങ്ങളോട്കൂടി പുലിത്തോൽ ധാരിയായി ട്ടാണ് കാലാന്തകന്റെ രൂപം ചമച്ചത്.[24] ഇവിടെ ബലിക്കളത്തിൽ ശിവന്റെ കോലം

വരയ്ക്കുകയാണുണ്ടായതെന്നാണ് ഈ വർണ്ണന ശ്രദ്ധിച്ചാൽത്തോന്നുക. അതിനുശേഷം ആറന്മുള ദേവനെ ബലിക്ക് ക്ഷണിക്കുന്നു. 'കനിന്തൊരു മലയൻ' ചെന്നു വിളിച്ചു എന്നാണ് പറയുന്നത്. നിഴൽത്തറയിൽ നിന്നും ദേവനെ ബലിക്കളത്തിലേക്ക് എഴുന്നള്ളിക്കുന്നു. ഇന്ദ്രന്റെ ചുമലിൽ കൈവെച്ചാണ് ദേവൻ എഴുന്നള്ളുന്നത്. പുഷ്പവൃഷ്ടിയുടെയും വേദോച്ചാരണത്തിന്റെയും അകമ്പടിയോടെയാണ് ദേവന്റെ എഴുന്നള്ളത്ത്. ഇങ്ങനെ ബലിക്കളത്തിലെത്തിയ ദേവനെ വടിവൊത്ത പൊൻപീഠത്തിൽ ഉപവിഷ്ഠനാക്കുന്നു. അപ്പോൾ ഒരു മലയൻ വന്ന് തൊഴുതു വണങ്ങി ഹരന്റെ ചരിതം പാടിക്കേൾപ്പിക്കുന്നു. പതിനഞ്ചീരടിയിലായി കവി ഇവിടെ ശിവമാഹാത്മ്യം മലയനെക്കൊണ്ടു പ്രകീർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.[25] അതിനവസാനം ഇരുവരും (ശിവനും വിഷ്ണുവും) രണ്ടല്ല ഒന്നുതന്നെയാണെന്ന പ്രസ്താവത്തോടെയാണ് 'ചിവനുടെ വെലികൊടുത്തോം തിചതോറും വിളക്കെറിന്തോം[26] എന്ന് കവി മലയരെക്കൊണ്ട് പറയിക്കുന്നത്. ശിവനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പതിനൊന്നോളം പുരാവൃത്തങ്ങൾ ഇവിടെ സൂചിതകഥകളായി[27] നിബന്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബലിച്ചടങ്ങ് കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ദേവനോട് അകത്തേക്കെഴുന്നള്ളാൻ മലയർ അപേക്ഷിക്കുന്നു. പിന്നീട് തിരിച്ചെഴുന്നള്ളത്താണ് നടക്കുന്നത്. ദേവന്മാരാൽ ചുറ്റപ്പെട്ട ബ്രാഹ്മണരാൽ വഹിക്കപ്പെട്ട് ആറന്മുളയപ്പൻ കോയിൽ പൂകുന്നു. അഭിഷേകവും അത്താഴപ്പൂജയും കഴിയുന്നതോടെ അന്നത്തെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കുന്നു.

മൂന്നാം ദിവസം രാവിലെയും മലയർ ആറന്മുളയപ്പനെ തുയിലുണർത്തുന്നു. താലേനാളിലേതിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായ പാട്ടാണിത്. പ്രഭാതവർണ്ണനത്തോടെയുള്ള തുയിലുണർത്തുപാട്ടാണിത്.[28] ഉദയ പർവ്വതത്തിൽ ചാരിവെച്ച

ചെംപൊന്നിൻ തളികയായാണ് പ്രഭാതസൂര്യനെ ഇവിടെ വർണ്ണിക്കുന്നത്.[29] മൂന്നു പാട്ടുകളാണ് മലയർ തുയിലുണർത്തുന്നതിനായിപ്പാടുന്നത്. തുയിലുണർത്തപ്പെട്ട ആറന്മുളത്തേവർ പന്തലിലെ തറയിൽ നിഴലിനായി വന്നിരിക്കുന്നു. അന്ന് ആറന്മുളയപ്പനെ സന്ദർശിക്കുന്നത് യമൻ, ഷണ്മുഖൻ, കാളി എന്നിവരാണ്. ഓരോരുത്തരെയും ഓരോ പാട്ടിൽ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. യമൻ പോത്തിന്റെ പുറത്തേറിയും, മുരുകൻ തന്റെ വാഹനമായ മയിൽപ്പുറത്തേറിയും, കാളി കൂളികളോടൊത്തുമാണ് എഴുന്നള്ളിയത്. അപ്പോഴും വളരെ മനോഹരമായ ഒരു സന്ധ്യാവർണ്ണനം ഉണ്ട്. മൂന്നു പാട്ടിലായി കവി നടത്തിയിട്ടുള്ള ഈ വർണ്ണനം കല്പനാഭാസുരമാണ്. സൂര്യൻ പടിഞ്ഞാറേക്കടലിൽപ്പോയി വീഴുന്നതു കണ്ടാലും എന്ന് മലയനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന കവി സന്ധ്യയെ കർഷകനായും നർത്തകിയായും വർണ്ണിക്കുന്നു. തെന്നലാകുന്ന കലപ്പ പൂട്ടി മേഘമാകുന്ന കരട് നീക്കി വാനമാകുന്ന നിലത്തിൽ നക്ഷത്രമാകുന്ന വിത്ത് വിതക്കുന്ന കർഷകനാണ് സന്ധ്യ എന്നും, ചന്ദ്രനാകുന്ന മുഖത്തോടും മേഘമാകുന്ന ചുവന്ന പട്ടോടും കൂടി ഭൂമിയാകുന്ന അരങ്ങിൽ കൂത്ത് നടത്താൻ ഒരുങ്ങുകയാണ് സന്ധ്യ എന്നും കവി സന്ധ്യാവർണ്ണനം നടത്തുന്നു.[30] കൂത്തിന്റെ വേഷവിധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഇവിടത്തെ പരാമർശം ശ്രദ്ധേയമാണ്. സായന്തനത്തിലെ മന്ദപവനെയും ഇവിടെ വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്. പന്ത്രണ്ട് ഈരടിയിലുള്ള ഈ വർണ്ണന വളരെ മനോഹരമാണ്. ലോകത്തുള്ള സുന്ദരമായ വസ്തുക്കളെയെല്ലാം തൊട്ടും തലോടിയും എത്തുന്ന മന്ദമാരുതൻ ആറന്മുളയപ്പന് നിഴൽപൊലിപ്പാൻ എത്തിയതാണത്രേ![31]

മൂന്നാം ദിവസത്തെ ബലിക്കായി മലയർ തെക്കേദിക്കിൽ ബലിക്കളം നിർമ്മിച്ചു കാളിയെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. കാളിയുടെ രൂപം വളരെ വിശദമായി പ്രതി

പാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബലിക്കളത്തിൽ കാളിയുടെ രൂപം വിവിധതരം പൊടികളുപയോഗിച്ച് വരച്ചിരിക്കുകയാണ്. കാളീരൂപത്തിന്റെ രൗദ്രത തെളിയിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ് എട്ട് ഈരടിയിലുള്ള ഈ കാളീരൂപവർണ്ണന. പതിനാറ് കരങ്ങളും, എരിയുന്ന മിഴികളും, നെറ്റിക്കണ്ണും, പൂചൂടിയ മുടിയും, കാതിൽ ബന്ധിച്ച ആനയും പാമ്പും, ചന്ദ്രക്കല പോലുള്ള ദംഷ്ട്രവും, രാക്ഷസന്റെ നെഞ്ച് പിളർന്ന വാളും, മാറിൽ പിണമാലയും, ദാരികന്റെ തലയും കപാലവും ശൂലവും ചേർന്ന് പേടിപ്പെടുത്തുന്നതാണ് കാളീരൂപം. ഈ കാളീരൂപത്തെ കൂപ്പിത്തൊഴുത് മലയർ വന്ന് ആറന്മുളത്തേവരെ ബലിക്ക് വിളിക്കുന്നു. അപ്പോൾ ആറന്മുളഭഗവാൻ ഗരുഡന്മേലേറി ദേവന്മാരാലും ഋഷിമാരാലും വേദജ്ഞരാലും ചൂഴപ്പെട്ട് ബലിക്കളത്തിൽ വന്നപ്പോൾ പർവ്വതമലയൻ ഭൈരവിയുടെ ചരിതം പറഞ്ഞുകേൾപ്പിക്കുന്നു. ദൂരെ നിന്നു വണങ്ങി തുടിക്കോൽകൊണ്ട് ഉറഞ്ഞുകൊട്ടിയാണ് മലയൻ ഭൈരവിചരിതം പറഞ്ഞുകേൾപ്പിക്കുന്നത്. ഭൈരവി ആരാണെന്നാണ് പതിമ്മൂന്നിരടിയിൽ വർണ്ണിച്ചുകേൾപ്പിക്കുന്നത്. ഭദ്രകാളിയുടെ നല്ലൊരു വർണ്ണനമാണിത്. ഉഗ്രം, ശാന്തം എന്നീ ഭാവങ്ങളോട് കൂടിയ ദുർഗ്ഗാദേവിയെയാണ് ഇവിടെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നത്. ബലിച്ചടങ്ങ് വിളക്കേറോട് കൂടി അവസാനിച്ചു എന്നറിയിച്ച് ആറന്മുളയണ്ണലിനോട് ശ്രീകോവിലിലേക്ക് തിരിച്ചെഴുന്നള്ളാൻ അപേക്ഷിച്ചപ്പോൾ ആറന്മുളയപ്പൻ തിരിച്ചെഴുന്നള്ളി. പൂജ കഴിഞ്ഞു പള്ളികൊണ്ടരുളി. ഇതോടെ മൂന്നാം ദിവസത്തെ ബലി അവസാനിക്കുന്നു.

നാലാം ദിവസത്തെ ആദ്യത്തെച്ചടങ്ങ് പള്ളിയുണർത്തൽ തന്നെയാണ്. പള്ളിയുണരാനപേക്ഷിച്ചപ്പോൾ ആറന്മുളയണ്ണൽ പള്ളിയുണർന്ന് നിഴൽത്തറയിലുപവിഷ്ടനായി. ഒരു പാട്ടിലാണ് ഇവിടത്തെ പ്രഭാതവർണ്ണന.[32] ദൈനംദിന

പൂജയോടൊപ്പം ശീവേലിയും കഴിച്ച് ആറന്മുളയിൽ വിളങ്ങുന്ന പുണ്യൻ നിഴൽത്തറയിൽ വന്നിരുന്നു. ഇവിടെ പൂജയോടൊപ്പം ശീവേലിയെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതിനാൽ ഇത് ശ്രീഭൂതബലിയാണെന്ന് അനുമാനിക്കാം.[33] കവിയുടെ വിവരണത്തിൽപ്പെടുന്നതാണ് ദേവനുണർന്ന് പൂജയേറ്റ് നിഴൽത്തറയിൽ വന്നിരിക്കുന്നതു വരെയുള്ള കാര്യങ്ങൾ.

ബ്രഹ്മാവ്, വിനായകൻ, കുബേരൻ എന്നിവർ അന്ന് ബലിക്കളം സന്ദർശിക്കുന്നു. മൂന്നു പാട്ടുകളിലായി ഇവരോരോരുത്തരെയും കവി വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്.[34] പുരാണകഥാഭാഗങ്ങളുടെ സൂചനകളാണ് ആ വർണ്ണന. സായം സന്ധ്യാവർണ്ണനയോടെ ചടങ്ങുകൾ ആരംഭിക്കുന്നു. 'പശ്ചിമബലികൊടുക്കാൻ മലയന്മാരേ! ഇതാണ് കാലം' എന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം സൂര്യൻ പശ്ചിമാബ്ധിയിൽ വീണുകഴിഞ്ഞെന്നും, ചുരുണ്ട കേശത്തിന്റെ തണലിൽ പുരികക്കൊടിയാകുന്ന ചൂണ്ടലിട്ട് തരുണരാകുന്ന മീൻപിടിക്കാൻ യുവതികൾ കാത്തുനിൽക്കുന്ന സമയമായെന്നും യുവതികളുടെ നെടുവീർപ്പാകുന്ന അഗ്നിവന്നണഞ്ഞപോലെ ആകാശം ചുവന്നുവെന്നും സന്ധ്യയെ വർണ്ണിക്കുന്നു. രണ്ടു പാട്ടുകളിലും ദ്വിതീയാക്ഷരപ്രാസവും പാദാർദ്ധാദിപ്രാസവുമുള്ളമൂന്നീരടികളിലുമായാണ് ഈ സന്ധ്യാവർണ്ണന.[35]

നരസിംഹമൂർത്തിയെയാണ് അന്ന് ബലിക്കളത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നത്. അലങ്കാരങ്ങൾ വെള്ളവസ്ത്രം കൊണ്ടാണ്. ഈ ദിവസത്തെ തറയുടെ വലിപ്പവും പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്.[36] വെള്ളിക്കുന്നെന്നപോലെ ശോഭിക്കുന്ന ബലിക്കളത്തിൽ മഹാവിഷ്ണുവിനെ നരസിംഹരൂപത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചതായാണ് പറയുന്നത്.

തലേദിവസത്തെ കാളിയുടെ രൂപവർണ്ണനയോട് കിടനിൽക്കുന്നതാണ് ഇവിടത്തെ നരസിംഹരൂപവർണ്ണനയും.[37] തിരുമുഴംകാല്മേൽ ഒരുവനെ ഹിരണ്യനായിക്കിടത്തി ചോര ചൊരിഞ്ഞുംകൊണ്ടും ഇന്ദ്രാദിദേവൻമാർ ഇരുഭാഗത്തും നിറഞ്ഞുമുള്ള നരസിംഹരൂപം പ്രകാശംനിറഞ്ഞ കിരീടത്തോടും വെള്ളദംഷ്ട്രകളോടും മുക്കണ്ണോടും മകരമത്സ്യാകൃതിയിലുള്ള കർണ്ണാഭരണത്തോടും അസുരന്റെ ചോര യിറ്റുന്ന പത്തുനഖത്തോടും ശംഖ്, തികിരി, വിൽ, വാൾ, തണ്ടി (ദണ്ഡ്) എന്നിവ വഹിച്ച കരങ്ങളോടും കൂടിയതാണ്. ഈ വർണ്ണനത്തിനുശേഷം മലയന്മാരിലൊരുവൻവന്ന് പശ്ചിമദിക്കിൽ ബലി ചമച്ചതായി അറിയിക്കുന്നു. ദേവൻ ബലിപീഠത്തിലുപവിഷ്ടനാകുന്നു. ഗരുഡാരൂഢനായാണ്[38] ദേവൻ ബലിക്കളത്തിൽ എത്തുന്നത്. നാരദനാണ് വിഷ്ണുചരിതം കേൾപ്പിക്കുന്നത്. പതിനഞ്ചീരടിയോളം ദൈർഘ്യമുള്ളതാണ് നാരദൻ കേൾപ്പിക്കുന്ന ദശാവതാരചരിതം.[39] ശ്രീമത് ഭാഗവതം ദശമസ്കന്ദത്തിന്റെ സാരസംഗ്രഹവും അതിനൊടുവിലുണ്ട്. പിന്നീട് ബലി കൊടുക്കുകയും തുടിയടിച്ച് ആറന്മുളയപ്പനോട് അകത്തേക്കെഴുന്നള്ളാൻ പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. ആറന്മുളയപ്പൻ പള്ളിക്കുറുപ്പിനെഴുന്നള്ളുന്നതോടെ അന്നത്തെ ചടങ്ങുകൾ അവസാനിക്കുന്നു.

അഞ്ചാംദിവസവും തുടക്കത്തിൽ രാവിലെ പള്ളിയുണർത്തൽ ചടങ്ങുതന്നെയാണ്. മലയരുടെ സ്തുതികേട്ട് ആറന്മുളത്തേവർ നിഴൽത്തറയ്ക്കൽ വന്നിരുന്നരുളി. രണ്ട് പാട്ടുകളിലായാണ് ഇവിടെ തുയിലുണർത്തൽ നടത്തുന്നത്. ഭൂലോകത്തെങ്ങുമുള്ള തപോവനത്തിൽ നിന്ന് ഋഷിമാർ ആറന്മുളയപ്പനെ വാഴ്ത്തുകയും അതുകേട്ട് ആറന്മുളഭഗവാൻ അവരെ തൃക്കൺപാർക്കുകയും ചെയ്തു.

അന്ന് വടക്കുദിക്കിലാണ് ബലി. ക്ഷേത്രപാലനാണ് ബലിക്കളദേവത. അന്ന് ബലിക്കളത്തിൽ കഴുക് (തൂക്കുമരം) നാട്ടുന്നുണ്ട്. മലയരിൽ ചിലർ മലർന്നുകിടന്നു കൈയും കാലും വിറപ്പിച്ച് ചോരയാണെന്ന പ്രതീതീയുളവാക്കുമാറ് കുരുതിവെള്ളം മാറിൽവീഴ്ത്തി കുടൽമാല പുറത്തുചാടിച്ചുകൊണ്ട്, കാക്കയും കഴുകന്മാരും പലകമേലെങ്ങും പ്രവേശിച്ച് തുടിമുഴക്കി കടൽകിടന്നലറും പോലെ ആർത്തുവിളിച്ച് അതെല്ലാം നിലച്ചപ്പോഴാണ് ഒരുവനെ ക്ഷേത്രപാലനാക്കുന്നത്. 'അഴകുതായൊരുവൻ തന്നക്കേത്തിര പാലെനാക്കി'[40] എന്ന പരാമർശത്തിൽ നിന്ന് മലയരിലൊരുവനെയാണ് ക്ഷേത്രപാലനാക്കിയത് എന്നു മനസ്സിലാക്കാം. ആറന്മുളയപ്പനെ ബലികാണാൻ ക്ഷണിക്കുന്നു. ദേവന്മാരാൽ അനുഗതനായി ദേവൻ എഴുന്നള്ളുന്നു. മലം കരിവീരരെല്ലാം ചുറ്റും വന്ന് കൂടിനിൽക്കുന്നു. കരതലം നെഞ്ചുകീറിക്കഴുകിൻ മേലെടുത്തെറിന്തോം' എന്ന് ഇവിടെ പരാമർശിച്ച് കാണുന്നു.[41] നിണബലിയാണ് അന്ന് നടന്നതെന്നുള്ളതിന്റെ സൂചനയാണ് ഈ പരാമർശം. 'വടക്കിൻ ദിക്കിൽ ബലികൊടുത്തോം' എന്ന് പറഞ്ഞ ശേഷം 'അണിനിഴെൽതറെയിൽ മേവിക്കാർക്കടൈൽ വണ്ണാകണ്ണാ കളികാൺമാനിരിക്ക'[42] എന്ന് മലയർ അർത്ഥിക്കുന്നതു കേട്ട് ദേവൻ നിഴൽത്തറമേൽ തന്നെയിരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് മലയികളുടെ നൃത്തമാണ്. നാലീരടിയിലും മൂന്നുപാട്ടിലുമായി മനോഹരമായി മലയിനൃത്തം കവി വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നു.[43]

ഇങ്ങനെ വടക്കുദിക്കിലെ ബലിയർപ്പണത്തിനു ശേഷമുള്ള മലയിനൃത്തം കഴിയുമ്പോഴേക്കും സൂര്യനുദിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ദിനകൃത്യങ്ങൾ നടത്തി ദേവൻ വീണ്ടും നിഴൽത്തറയിലെത്തുന്നു. അപ്പോഴേക്കും സമയം മധ്യാഹ്നത്തോടടുത്തിരുന്നു. ഇവിടെ സുന്ദരമായ ഒരു മധ്യാഹ്നവർണ്ണനയുണ്ട്. മൂന്നുപാട്ടുകളിലായാണ്

കവി ഈ വർണ്ണന നടത്തുന്നത്. ഉദയപർവ്വതത്തിന്റെയും അസ്തമനപർവ്വതത്തിന്റെയും പദവി കടൽത്തിരയാകുന്ന ത്രാസിൽ തൂക്കിനോക്കാൻ തെന്നലാകുന്ന തട്ടാൻ നിറുത്തിയപ്പോഴത്തെ മകുടം പോലെയാണ് ആകാശമധ്യത്തിൽ സൂര്യൻ വന്നുനിലയുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. വെയിലിനെപ്പേടിച്ച് മക്കളെ ചിറക് കൊണ്ട് മറച്ചുപിടിച്ചിരിക്കുന്നു അരയന്നപ്പിട. സകലമാളികകൾക്കും മകുടം പോലെ സൂര്യൻ വന്നു തലയ്ക്കു മുകളിൽ നിൽക്കുന്നു എന്നിങ്ങനെയാണ് വർണ്ണന.[44]

തുടർന്ന് മലയർ ഉച്ചബലികൊടുക്കാൻ ഒരുക്കങ്ങൾ നടത്തുന്നു. മധ്യാഹ്നസമയത്ത് നടത്തുന്ന ബലിയാണ് ഉച്ചബലി[45] എന്നു മധ്യാഹ്നവർണ്ണത്തിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. ഉച്ചബലി അന്നുതന്നെ പ്രചാരലുപ്തമായിപ്പോയിരുന്നു എന്ന് കരുതേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പില്ക്കാലത്ത് മലയർ, പാണർ എന്നീ വർഗ്ഗക്കാർ കഴിക്കാറുള്ള ഉച്ചബലി ഉച്ചേല്ക്കുത്ത് എന്നും അറിയപ്പെടുന്നു.

ബലിക്കളത്തിൽ കഴയും ഞെഴുകും തരാതരത്തിൽ ചതുരാകൃതിയിൽ നിരത്തികുത്തി നിറുത്തി കുരുതി, ഉരുളച്ചോറ്, കുത്തുവാൾ, കലം, ശരം, പീഠം, വാൾ എന്നിവ കളത്തിൽ നിരത്തിവെച്ചു. അതിനുശേഷം മലയരിൽ രണ്ടുപേർ മുന്നോട്ടുവന്നു. പീലിമുടിയും വെച്ച് ചുകപ്പ് പട്ടുടുത്ത് ദംഷ്ട്രവെച്ച് ഒരു കൈയിൽ കൈക്കലിയും മറ്റൊരുകൈയിൽ ശരക്കോലും പിടിച്ച് നിഴൽക്കൂത്ത് നടത്തുന്ന മാരായെന്മാരെ തൊഴുതുവാഴ്ത്തി വിറെച്ചുകൊണ്ട് വലതുഭാഗത്തുകൂടിപ്പോന്ന് അത്ഭുതകരമാംവിധം നിമിത്തം ചൊല്ലിയശേഷം ലക്ഷ്യംവെച്ച് ഒരു പുതുക്കലത്തിൽ കുത്തുകയും വിളക്കേറ് നടത്തുകയും ചെയ്തു. തങ്ങളുടെ ദേഹത്തെല്ലാടവും ചോരനിറച്ചുകൊണ്ട് അവർ മലർന്നുവീണിട്ട് ആൾബലികൊടുത്തു.

ഞങ്ങൾക്ക് പണ്ട് ഉച്ചബലിയെക്കുറിച്ച് കേട്ടറിവ് മാത്രമേയുള്ളൂ. അതുവെച്ചുകൊണ്ടാണ് നട്ടുച്ചബലി നടത്തിയത്. ശത്രുക്കളെ ബലിക്കളത്തിലമർത്തിവെച്ചതും അപ്രകാരംതന്നെയാണ്. നിഴൽകുത്തും പള്ളിപ്പട്ടും ഒഴിവാക്കി മലയർ ദേവനെ ഇപ്രകാരം അറിയിക്കുന്നുണ്ട്.[47]

അഭ്യാസപ്രകടനമാണ് തുടർന്നുനടക്കുന്നത്. ചുരികനാട്ടി അതിന്മേൽ കരണംമറിയൽ, ഞാണിന്മേൽ കളി, പൊയ്ക്കാലിൽ നടപ്പ്, പൊയ്ത്തലവെപ്പെടുപ്പ് (പർവ്വതശിഖരമുയർത്തൽ) കൈയ്യും കാലും കെട്ടി കരണം മറിയൽ എന്നിവയാണ് അഭ്യാസപ്രകടനങ്ങൾ. ഉച്ചബലിനൽകിയതായി മലയർ അറിയിച്ചപ്പോൾ ദേവൻ കോവിലേക്ക് എഴുന്നള്ളി.

കളമൂട്ടുബലിയാണ് തുടർന്നു നടക്കുന്നത്. ബലിക്കളത്തെ ഉദ്ദേശിച്ചു നടത്തുന്ന ബലിയാണ് കളമൂട്ടുബലി. നാലുദിക്കിലെ ബലിക്കും ഉച്ചബലിക്കും ശേഷമാണ് കളമൂട്ടുബലി നടത്തുന്നത്. അതുവരെ ബലികർമ്മങ്ങൾക്കു വേദിയായി വർത്തിച്ച സ്ഥലത്തിനുള്ള വന്ദനമായിട്ടാണ് കളമൂട്ടുബലി നടത്തുന്നത്. നേരം സന്ധ്യയായിരിക്കുന്നു എന്ന് 'വലമിട്ടുകതിരവെൻ പോയ്മറികടെലണെയക്കണ്ടു.'[48] എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. കളമൂട്ടുബലി നൽകുന്നതിനുവേണ്ടി മലയർ ബലിക്കളനിർമ്മിതിക്കുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾ നടത്തുന്നു. ബലിക്കാവശ്യമായ സാധനസാമഗ്രികൾ നിരത്തിവെച്ച് മാല തൂക്കുന്നു. നാരദനെപ്പോലെ തോന്നിക്കുന്ന ഒരു മലയൻ ചുവപ്പുടുത്തു പീലി മുടിയിലണിഞ്ഞ്, കണ്ണാടി, ചരംകോൽ എന്നിവ ഉള്ളംകൈയിൽ പിടിച്ച് ഉൾനാടിമുകളിൽ തോന്നും ജ്യോതിസ്സിനെ, ശിവനെ വന്ദിച്ച് ജ്ഞാനമുണ്ടാക്കി പിന്നെയാണ് കുറത്തിദൈവത്തെ വിളിക്കു

ന്നത്. മലയന്മാർക്ക് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഒരു ദേവതയാണ് കുറത്തിദൈവം. പാർവ്വതിയെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന കുറത്തിയാണ് മലയരുടെ കുലദൈവം. മലയർ കുറത്തിദൈവത്തെ ഒത്തൊരുമിച്ചു വിളിക്കുന്നു. ഭാരതത്തിലെയും വിശേഷിച്ച് കേരളത്തിലെയും പ്രസിദ്ധിപെറ്റ ദേവാലയങ്ങളുടെയും സ്ഥലങ്ങളുടെയും പേരറിയാൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നതാണ് ഈ വിവരണം.[49] മേരുപർവ്വതത്തിൽനിന്നു തുയിലുണർന്നു വരുന്ന കുറത്തി പിന്നിടുന്ന സ്ഥലങ്ങളെന്ന നിലയിലും സന്ദർശിക്കുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങളെന്നനിലയിലുമാണ് ഇവ കടന്നുവരുന്നത്. അങ്ങനെ വന്നെത്തുന്ന കുറത്തിയോട് കവി താനിട്ട പൂപ്പടയും നറുംപുകെയും കൈക്കൊണ്ട് വെളിപ്പെട്ട് തിരുവാറെൻമുള വിളങ്ങുന്ന തിരുമാലിന്റെ തിരുമെയ്യിലുണ്ടായ നാവലകൾ മുഴുവനായി കഴിച്ചരുളി ഊരാളന്മാർക്കും പൊതുവാളൻമാർക്കും കാരാളന്മാർക്കും കനിവും, കരുത്തും കാർവർണ്ണനിൽ ഭക്തിയും ദീർഘായുസ്സും നൽകാൻ പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

അതിനുശേഷം മലയർ കുറത്തിയോട് ആടാനപേക്ഷിക്കുന്നു. കുറത്തിയാട്ടം പലപ്പോഴും ഒറ്റയ്ക്കും മറ്റ് അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ ഭാഗമായും നടത്തുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ നടത്തുന്ന കുറത്തിയാട്ടം മിക്കവാറും തെക്കൻകുറത്തിയാട്ടമാണ്. പടയണിയിൽ അടവി ദിവസം[50] കുറത്തിയാട്ടം നടത്താറുണ്ട്. മുടിയഴിച്ചിട്ട് ആടുന്നതുകൊണ്ട് ഇത് മുടിയാട്ടം എന്നും അറിയപ്പെടുന്നു. സംഘക്കളിയിലെ കുറത്തിയാട്ടം വിനോദപരമാണെങ്കിലും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ പരിവേഷം അതിനുണ്ട്. പരമശിവൻ പണ്ട് മലവേടനായി നടന്ന കാലത്ത് ചുറ്റിത്തുന്നിയ മുറവുമേന്തി ഒപ്പം ചെന്ന പാർവ്വതിയാണ് കുറത്തിയെന്ന് സങ്കല്പിച്ചുപോരുന്നു. സംഘക്കളിയിലെ കുറത്തിയാട്ടം കഥകളിചിട്ടയിലെ ആട്ടം തന്നെയാണ്. ഈ കുറത്തിയാട്ടത്തിലെ

പ്രധാന രംഗമാണ് മുറം പിടിച്ചാട്ടം. മൂന്നു പാട്ടുകളിലായാണ് മലയർ കുറത്തി യോട് ആടാനപേക്ഷിക്കുന്നത്.[51] കുറത്തി ആടിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ബലികൊള്ളും ദേവതയെ വിളിക്കുന്നു. തുടിയാണ് ഈ സമയത്തുപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യം. തുടർന്ന് ബലികൊള്ളാൻ വേണ്ടി ദേവനോട് അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു. മൂന്നു പാട്ടുകളി ലായാണ് ഈ അപേക്ഷ.[52]

ബലികൊടുത്തശേഷം പലദേവന്മാരും കൂടി സൂര്യനുദിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് ഏഴുനാഴികയുള്ളപ്പോൾ പമ്പയിൽ ചെന്ന് പീലിയും രക്തവും ചോറും പീഠവും നൽകി. ബ്രാഹ്മണർ ശേഖരിച്ച വെള്ളമുള്ള പുതുക്കലത്തിന്റെ വായ ദേവേന്ദ്രൻ മൂടികെട്ടി പാലയുടെ കീഴിൽവെക്കുന്നു. അപ്പോഴേക്കും ഉദയം ആയി. ആറന്മുള യപ്പൻ നിഴൽത്തറയിലേക്ക് വരുന്നു. പിന്നീട് മലയർ പാന[53] നടത്തുന്നു. കാമദേ വനാണ്[54] പാനപിടിച്ചതെന്ന് പറയുന്നതുകൊണ്ട് ഇത് ഉത്തരതിരുവിതാംകൂറിൽ നിലനിന്നിരുന്ന പാനകളിയാകാനാണ് സാധ്യത. ആറ് പാട്ടുകളിലായി പാന ഇവിടെ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു.[55]

അതിനുശേഷം മലയർ കണ്ണന്റെ മെയ്യിലെ പാപം കളയുന്നു. ഗോപികാവ സ്ത്രാപഹരണ പാപം, മാവേലിയെ ചതിച്ച പാപം, തൈരും വെണ്ണയും കവർന്ന പാപം, ഗോപസ്ത്രീകളെ മോഹിപ്പിച്ച പാപം, മാതുലനെ വധിച്ച പാപം, ത്രിപുരദ ഹനത്തിനിടവരുത്തിയതിന്റെ പാപം, ഭാരതയുദ്ധം ഉണ്ടാക്കി കുരുമന്നരെ കൊല്ലിച്ച പാപം ഇങ്ങനെ ഓരോന്നും പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം ഒഴിവാക്കുന്നു. തുടർന്ന് ദേവന് മഹർഷിമാർ ആശിസ്സ് നൽകുന്നു. ബ്രഹ്മാവ്, ശിവൻ, ഇന്ദ്രൻ തുടങ്ങിയ ദേവന്മാർ തീർത്ഥം നൽകി. മലയർ ആറന്മുളയപ്പനെ മണിനിഴലേറ്റുന്നു. പാദാദികേശ

വർണ്ണനത്തോടെയാണ് നിഴലേറ്റുന്നത്. പാദം മുതൽ കേശം വരെയുള്ള അവയവ ങ്ങളിലോരോന്നിലും നിഴലേറ്റാനാണ് അപേക്ഷിക്കുന്നത്. മുനിമാരും അന്തണരും ദേവന്മാരും ദേവനോട് അനുജ്ഞവാങ്ങി അവരവരുടെ ആലയം പൂകുന്നു. തുടർന്ന് ഫലശ്രുതിയോടെ കാവ്യം സമാപിക്കുന്നു. ഗോവിന്ദൻ ചൊല്ലിയ തിരുനി ഴൽമാല പ്രചരിപ്പിക്കുന്നവർ ദു:ഖവും സന്താപവും ഇല്ലാതായി മഹാവിഷ്ണു വിന്റെ പാദകമലത്തിൽ ലയിക്കും എന്നാണ് ഫലശ്രുതി.[56]

നാടകത്തെക്കുറിച്ചോ അതിന്റെ അഭിനയത്തെക്കുറിച്ചോ നമുക്ക് ഇപ്പോഴു ള്ള സങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ അഭിനയ പ്രകാരം. തുവലുഴിയൽ, നാവല, ബലിയർപ്പിക്കൽ എന്നിവയാണല്ലോ തിരുനി ഴൽമാലയിലെ മുഖ്യമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ. ഇവയോരോന്നിനും ആവശ്യമായ സാമഗ്രികളുടെ സജ്ജീകരണം, രംഗവേദിയൊരുക്കൽ, ക്രിയകളുടെ ക്രമമായ വിവ രണം, ആര് എന്തുചെയ്യാൻ പോകുന്നു എന്നതിന്റെ കവിവാക്യത്തിലൂടെയുള്ള പ്രതിപാദനം എന്നിവയെല്ലാം തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്. കവിവാക്യം, കഥാപാത്ര ഭാഷണം, കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ കാര്യവിചാരം എന്നിവയാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ അഭിനയത്തിനടിസ്ഥാനമായ വസ്തുതകൾ. കൂടിയാട്ടവും കൂത്തും ചാക്യാന്മാരും, പാഠകവും തുള്ളലും നമ്പ്യാന്മാരും, മുടിയേറ്റ് കുറുപ്പന്മാരും, തെയ്യം വണ്ണാന്മാരും മലയന്മാരും, തീയ്യാട്ട് അമ്പലവാസിവർഗ്ഗമായ ഉണ്ണികളും നടത്തുന്നതുപോലെ മല യന്മാരാണ് തിരുനിഴൽ നടത്തുന്നത്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായി - ആറന്മുളയപ്പൻ, ബ്രഹ്മാവ്, വിഷ്ണു, ശിവൻ, ദേവന്മാർ, ദേവസ്ത്രീകൾ, ഋഷിമാർ, നാടുവാഴികൾ, കേരളത്തിലെ വിവിധ സമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർ - വേഷമിടുന്നത് മലയന്മാരും മലയികളുമാണ്. പദ്യമായി നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള സംഭാഷണഭാഗങ്ങൾ

പിന്നണിഗായകരായി രംഗവേദിയിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചിരിക്കുന്ന മലയന്മാർ ആലപിക്കും. കഥാപാത്രങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടതായ കൃത്യങ്ങൾ ഏവയെന്നു ഗായകർ പാടുമ്പോൾ അതിനനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾ കാര്യവ്യാപാരത്തിലേർപ്പെട്ടു മുഴുമിപ്പിക്കുന്നു. നടന്മാർ നടന്മാരെന്ന ആളുകളായിക്കൊണ്ടുതന്നെ മലയന്മാർ മലയരെന്ന അവസ്ഥയിൽതന്നെ ചില പ്രവൃത്തികളിൽ ഏർപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഉദാ:- മലയികളുടെ നൃത്തം. ഇത് സാധാരണയായി നാടകങ്ങളിലില്ലാത്തതാണ്. പിന്നണിയിൽ ഗായകർ തന്നെയോ വേറെ ആൾക്കാരോ വാദ്യോപകരണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. നിരവധി വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെ പേരുകൾ പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയെല്ലാം പിന്നണിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന് സംശയമാണ്. തുടിയാണ് പ്രധാന വാദ്യം. ഇതു മലയരുടെ മുഖ്യ വാദ്യോപകരണമാണ്. കവി സ്വന്തംനിലയിൽ ഇടയ്ക്കുകയറിപ്പറയുന്ന സമ്പ്രദായവും തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്. 'എന്നുടെനിതിയായ്ത്തോന്നുമീചൻ' 'എൻമനതാരിലെന്നുമിളകൊള്ളുമണ്ണൽ' തുടങ്ങിയ ഭാഗങ്ങൾ ഉദാഹരണമാണ്. മലയന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളായി രംഗത്തുവന്ന് കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിലേർപ്പെടുമ്പോൾ വേഷപ്പകർച്ച എന്നത് ആവശ്യമാണല്ലോ. നമുക്ക് ഇപ്പോൾ നടപ്പുള്ള എല്ലാ ക്ലാസ്സിക് കലകളിലും നാടോടിക്കലകളിലും വേഷപ്പകർച്ച ഉണ്ട്. കിരീടവും ആടയാഭരണങ്ങളും വ്യത്യസ്തമായ തോതിലാണെങ്കിലും അവയ്ക്കെല്ലാം ഉണ്ട്. തിരുനിഴൽ കൊണ്ടാടുന്ന മലയരും കഥാപാത്രങ്ങളായി രംഗത്തുവരുമ്പോൾ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള വേഷമാറ്റം ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കണം. ഈ കലാരൂപം അന്യം നിന്നു പോകയാൽ വേഷവിധാനങ്ങളെക്കുറിച്ചോ ആഭരണാദികളെക്കുറിച്ചോ യാതൊന്നും നമുക്കറിയാൻ കഴിയുന്നില്ല. മറ്റൊരാളിന്റെ വ്യക്തീഭാവം കൈകൊള്ളുമ്പോൾ പ്രേതബാധയുള്ളവരെപ്പോലെ മറ്റൊരാളായി

സംസാരിക്കുകയും പ്രവർത്തിക്കുകയും ചെയ്താൽ മാത്രം പോരല്ലോ പ്രേക്ഷക രുടെ മനസ്സിൽ ഇത് സൂചിത കഥാപാത്രമാണെന്ന തോന്നലുണ്ടാവണം. അതിനു സഹായകമാണ് കിരീടവും വേഷഭൂഷാദികളും മുഖത്തുതേപ്പും മറ്റും. ചതുർവി ധാഭിനയങ്ങളിൽ വാചികം, ആഹാര്യം എന്നിവയുടെ കാര്യത്തിൽ കാര്യമായ അറി വൊന്നും തിരുനിഴൽമാല നമുക്കു നൽകുന്നില്ല. അതുപോലെതന്നെയാണ് ഭാവാ ഭിനയത്തിന്റെ കാര്യവും. കഥാപാത്രങ്ങളാകുന്നവർ പ്രവർത്തിച്ചാൽ മാത്രം പോരാ ഭാവാഭിനയം നടത്തുകയും വേണ്ടതാണ്. അത് ഒരുപരിധിവരെ കാണികളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ വേണ്ടി മലയന്മാർ ചെയ്തുപോന്നിരിക്കണം. ചുരുക്കത്തിൽ തിരുനിഴലിൽ ആംഗികാഭിനയത്തിനാണ് പ്രമുഖസ്ഥാനം. തിരുനിഴൽമാലയുടെ കാലത്തും അതിനു മുൻപും കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്ന ക്ലാസ്സിക്കൽ കലാപാരമ്പ ര്യവും നാടോടിക്കലാപാരമ്പര്യവും താരതമ്യപ്പെടുത്തിയാൽ മാത്രമേ നിഴൽ ഏതു കലാപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞു എന്നറിയാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. അങ്ങനെ നിഴൽ രൂപം കൊണ്ടപ്പോൾ നിലവിലുള്ള കലാമാതൃകകളിൽ നിന്ന് എന്തെല്ലാം സ്വീകരിച്ചു, എന്തെല്ലാം തനതായി ഉണ്ടാക്കി എന്നീ സമസ്യകൾക്കു ഉത്തരം കണ്ടെത്തുവാനും അത്തരം ഒരു പഠനത്തിനു മാത്രമേ കഴിയൂ. അതുപോലെത്ത ന്നെപ്രധാനമാണ് തിരുനിഴലിന് പില്കാലകേരളത്തിന്റെ കലാലോകത്ത് ചെലു ത്തുവാൻ കഴിഞ്ഞ സ്വാധീനം. ഈ കലാരൂപം മറ്റെന്തെങ്കിലുമായി വികസിക്കു കയും പരിണമിക്കുകയും ചെയ്ത് നാമാന്തരത്തോടെ നിലനിൽക്കുകയാണോ ഉണ്ടായത്? തിരുവിതാംകൂർ ഭാഗത്തുണ്ടായിരുന്ന മലയന്മാർ അന്യംനിന്നുപോവു കയാണോ മറ്റുസമുദായക്കാരായി മാറുകയാണോ ഉണ്ടായത് എന്നീക്കാര്യങ്ങളും അന്വേഷണവിഷയമാണ്. മലയന്മാർ ഈ അനുഷ്ഠാനകല ഒരു ഉപജീവനമാർഗ്ഗ

മായി കൊണ്ടുനടന്നിരുന്നതിനാൽ ഇതിന്റെ അഭിനയപ്രകാരവും (ആട്ടപ്രകാരവും ക്രമദീപികയും) പാഠവും അവരോടൊപ്പം തന്നെ ഇല്ലാതായിപ്പോയി എന്നും വരാം. ഏതായാലും ഉപലബ്ധമായ തിരുനിഴൽമാല എന്ന മാതൃകവെച്ച്കൊണ്ട് നിഴലിന്റെ സ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ച് കുറെയൊക്കെ വസ്തുതകൾ നമുക്കറിയാൻ കഴിയുന്നുണ്ട്. കുറേകാര്യങ്ങളൊക്കെ അഭ്യൂഹത്തിനു വിടുകയേ നിവൃത്തിയുള്ളൂ.

അടിക്കുറിപ്പുകൾ

1. തിരുനിഴൽമാല, പാട്ട് 4, 5, 6.

2. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 62, ഈരടികൾ 207, 208, 209.

3. അതിൽത്തന്നെ, ഈരടി 210.

4. 'മലർപ്പാതംകൊണ്ടുതരണിതൻപാപന്നീക്കി' തിരുനിഴൽമാല, ഈരടി 211.

5. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 64, 65, ഭാഗം 2.5.

6. പതികം. പത്തുശ്ലോകം ചേർന്നതിനു ദശകം എന്നു പറയാറുണ്ട്. സ്തോത്രങ്ങൾ ദശകങ്ങളായിട്ടെഴുതാറുണ്ട്. അതിനു സമാനമാണ് പതികം - പതിയം - എന്നു തോന്നുന്നു.

7. തുവലുഴിയൽ :- കണ്ണേറ്, നാവേറ്, കരപ്പൻ, വീക്കം തുടങ്ങിയവ നീക്കുവാൻ നടത്തുന്ന മാന്ത്രികകർമ്മമായാണ് തോലുഴിയൽ അറിയപ്പെടുന്നത്. കരിനൊച്ചിൽ, കരിഞ്ഞെഴുക്, കാരെരുക്ക് എന്നിവയുടെ തോലുകൊണ്ടാണ് ഉഴിച്ചിൽ നടത്തുക എന്നും പരാശക്തിയും കുന്നിൻമകളും ഭൂമീദേവിയും കല്പിച്ചുകൊടുത്തതാണ് ഇവയെന്നും മലയരുടെ കണ്ണേറുമാലപ്പാട്ടിൽ പറയുന്നുണ്ട്. മലയർ, പാണർ, ചിറവർ, മാവിലർ, വേടർ തുടങ്ങിയവരെല്ലാം തോലുഴിച്ചിൽ നടത്തും. മരച്ചില്ലയൊടിച്ച് വീശിയാൽ ക്ഷീണംമാറുമെന്ന വിശ്വാസം ആദിവാസികൾക്കിടയിൽ ഉള്ളതായി ദാമോദരൻ. പി. നെടൂർ (ആദിവാസികളുടെ കേരളം) രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

8. തിരുനിഴൽമാല, പാട്ട് 8

9. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 68, 69, ഭാഗം. 2.8.

10. നാകൂറ്:- മന്ത്രം കൊണ്ടോ, മാന്ത്രികപ്പാട്ടുകൾ കൊണ്ടോ നാവുദോഷം തീർക്കുകയാണ് പതിവ്. പുള്ളുവത്തിയാണ് നാവേറ് പാടിവന്നത് എന്ന് ചേലനാട്ട് അച്യുതമേനോനും (കേരളത്തിലെ കാളീസേവ) കുറത്തികളാണെന്ന് കാണിപ്പയ്യൂരും (എന്റെ സ്മരണകൾ, രണ്ടാം ഭാഗം) പറഞ്ഞു കാണുന്നു. ഉത്തരകേരളത്തിൽ കുട്ടികൾക്ക് പറ്റുന്ന കണ്ണേറ്, നാവേറ് എന്നിവ തീർക്കാനുള്ള അവകാശം മലയന്മാർക്ക് ഉണ്ട്. വ്യക്തികളുടെയും കുടുംബങ്ങളുടെയും നാവേറുദോഷം തീർക്കാൻ നാവേറു പാടുന്നത് പുളളുവൻ, വേലൻ തുടങ്ങിയ സമുദായക്കാരാണ്. അവർക്കതിനായി നാവേറു പാട്ട് കണ്ണേറുപാട്ട് എന്നിങ്ങനെ പാട്ടുകളുണ്ട്. പാദാദികേശവും കേശാദി പാദവും പാടിയാണ് സാധാരണ ഇതു ചെയ്യുന്നത്.

11. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 75, 76, ഭാഗം 2.10.

12. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 78, ഭാഗം 2.12.

13. തുയിലുണർത്തൽ:- അനുഷ്ഠാനപരമായ ഈ ചടങ്ങ് കേരളക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അതിരാവിലെ നടത്തിവരുന്നതാണ്. നട തുറക്കുന്നതിന് മുമ്പായി ശംഖ് വിളിച്ചോ മണിമുഴക്കിയോ നാദസ്വരം വായിച്ചോ ദേവനെ ഉണർത്തുന്നു. ഭൂപാളരാഗമാണ് തുയിലുണർത്തുപാട്ടിന് സാധാരണ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. വടക്കൻ കേരളത്തിൽ (തലശ്ശേരിക്കപ്പുറത്ത്) നടന്നുവരുന്ന പൂരത്തിന് (ഏഴുദിവസം നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന കാമപൂജ) അവസാനദിവസം കാമനെ പള്ളിയുണർത്തുന്ന ചടങ്ങുണ്ട്. കന്യകമാർ കുരവയിട്ടാണ് ഈ ചടങ്ങ് നടത്തുന്നത്. ചിങ്ങമാസത്തിൽ വീടുതോറും കയറിയിറങ്ങി പാണർ പാടുന്നപാട്ടിന് തുയിലുണർത്തുപാട്ട് എന്നു പേരുണ്ട്.

14. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 79, പാട്ട് 43, 44, 45, ഭാഗം 3.1.

15. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 80, 81, പാട്ട് 47, 48, 49.

16. ബലിയർപ്പിക്കൽ:- ദേവപ്രീതിക്കായി അനുഷ്ഠിക്കുന്ന കർമ്മമാണ് ബലിയർപ്പിക്കൽ. ഭാരതീയരുടെ പഞ്ചമഹായാഗങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് ബലി. ദേവന്മാരുടെയും പിതൃക്കളുടെയും പ്രീതിക്കായി അവരെ സങ്കല്പിച്ച് നിവേദ്യം അർപ്പിക്കലാണ് ബലി. രക്തം, മാംസം, ധാന്യങ്ങൾ, ചോറ്, പാൽ എന്നിവയൊക്കെ ബലിയായി സമർപ്പിച്ചിരുന്നു. കേരളത്തിലെ ഹൈന്ദവദേവാലയങ്ങളിൽ നടത്തപ്പെടുന്ന ശ്രീഭൂതബലി ദേവതകളെ പ്രീണിപ്പിക്കുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ്. ചില ഹൈന്ദവഗൃഹങ്ങളിലും പിതൃക്കളെയോ പരദേവതകളെയോ പ്രീതിപ്പെടുത്താൻ ബലി നൽകാറുണ്ട്. പിതൃക്കളുടെ ആത്മശാന്തിക്കായി നടത്തുന്ന ശ്രാദ്ധത്തിനും ബലിയെന്നു പറയാറുണ്ട്. ക്രൈസ്തവ മുസ്ലീംദേവാലയങ്ങളിലും ആരാധനാമൂർത്തികളെ പ്രീതിപ്പെടുത്താൻ ബലിച്ചടങ്ങ് നടത്തിപ്പോരുന്നു. ദുർമന്ത്രവാദത്തിനും ആഭിചാരപ്രയോഗങ്ങൾക്കുമുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങളായും ബലിനടത്തപ്പെടുന്നുണ്ട്. ആട്, കോഴി മുതലായ ജീവികളെയാണ് ബലിമൃഗമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

17. മലയരുടെ കുലദൈവമാണ് കുറത്തിദൈവം.

18. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 81, ഈരടികൾ 365, 266.

19. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 81, പാട്ട് 50.

20. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 82, പാട്ട് 52.

21. 'തേംപുനുണ്ണിടമാർ തംകെൾ തെരുവത്തെ മാതെരപ്പോൾ താൻപലചാതി ചെന്നു തനിത്തനിക്കേണ്ടുണ്ടിന്നൂ' തിരുനിഴൽമാല, പുറം 82, പാട്ട് 52.

22. 'കുംപൂവാനംപുചങ്ങൾ കുടവികക്കണ്ടിട്ടിപ്പോൾ ആംപലുള്ളേടം നോക്കി അളികുലം പോകക്കാണീർ, തിരുനിഴൽമാല, പുറം 83, പാട്ട് 52.

23. മലയർതന്നെയാണ് നിലംനിരത്തിച്ചെത്തിയതെന്നു കവി പറയുന്നു.

24. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 84, ഈരടികൾ 272-275.

25. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 85, ഭാഗം 3.3.6.

26. വിളക്കേറ്:- വസൂരിബാധിച്ച് മരിച്ചവരെ സംസ്കരിക്കുമ്പോൾ നടത്തുന്ന ഒരു ചടങ്ങാണ് വിളക്കേറ്, ഇവിടെ ബലിക്രിയക്ക് ശേഷം നടത്തുന്ന ചട ങ്ങായിട്ടാണ് പറയുന്നത്.

27. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 85-87, ഭാഗം 3.3.6.

28. രാജകൊട്ടാരങ്ങളിലും മറ്റും സ്തുതിപാഠകർ പ്രഭാതത്തിൽ രാജാവിനെ പാ ടിപ്പുകഴ്ത്തി പള്ളിയുണർത്താറുണ്ട്. ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശത്തിൽ അനന്തശാ യിയെ വന്ദികൾ തുയിലുണർത്തുന്നുണ്ട്.

29. തിരുനിഴൽമാല,പാട്ട് 53.

30. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 92, പാട്ട് 61, 62.

31. അതിൽത്തന്നെ,പുറം 93, ഭാഗം 3.4.2.

32. അതിൽത്തന്നെ,പുറം 99, പാട്ട് 63.

33. ശ്രീഭൂതബലി :- പൂജാരി ബിംബം കൈകളിലേന്തിയോ ആനപ്പുറത്തേ റ്റിയോ വാദ്യഘോഷത്തോടെ ക്ഷേത്രപ്രദക്ഷിണം ചെയ്യുന്ന ചടങ്ങാണിത്. അതോടൊപ്പം ബലികല്ലിൽ ഭൂതങ്ങൾക്ക് ബലിതൂവുകയും ചെയ്യുന്നു.

ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ദൈനംദിനപൂജയുടെ ഭാഗമായി ശീവേലി നടത്താറുണ്ട്. ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഉത്സവകാലത്തു മാത്രമേയുള്ളൂ. ഇതിനുപയോഗി ക്കുന്ന വാദ്യം ഓരോ പ്രദക്ഷിണത്തിനും വെവ്വേറെയാണ്.

34. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 100, 101, പാട്ട് 65, 66, 67.

35. അതിൽത്തന്നെ,പുറം 101, 102, ഭാഗം 3.5.1.

36. 'മുക്കാൽ വീതിവട്ടം മുഴുനിലം നിരത്തിച്ചെത്തി' (തിരുനിഴൽമാല, പുറം 103). 'തൂയവെള്ളാലിയെൽ കൊണ്ടുചുഴലവും പുനന്തു' (തിരുനിഴൽമാല, പുറം 103).

37. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 103, 104, ഭാഗം 3.5.3.

38. 'വൈനതേയെൻ കഴുത്തിൽ ഒരുതിരിപ്പാതമൂന്നി' (തിരുനിഴൽമാല, പുറം 105, ഈരടി 379).

39. തിരുനിഴൽമാല, ഭാഗം 3.5.7.

40. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 111, ഭാഗം 3.6.1.

41. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 112, ഈരടി 430.

42. അതിൽതത്തന്നെ, പുറം 112, ഈരടി 433.

43. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 113, 114, ഭാഗം 3.6.3

44. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 115, 116, പാട്ട് 75, 76, 77.

45. ഉച്ചബലി:- കണ്ണേറുമന്ത്രവാദത്തിന്റെ സമാപനച്ചടങ്ങായിട്ടാണ് ഉച്ചബലി നടത്തുക. തെയ്യത്തോടനുബന്ധിച്ച് ഉച്ചബലി നടത്താറുണ്ട്. ശരീരത്തിൽ എഴുത്താണികൊണ്ട് കുത്തുന്ന ചടങ്ങായതിനാലാണ് ഉച്ചേല്കുത്ത് എന്ന് ഈ ചടങ്ങ് അറിയപ്പെടുന്നത്. നരബലിയുടെ സങ്കല്പം ഈ കർമ്മത്തിലു

ണ്ട്. രക്തം തടിച്ചുനിൽക്കത്തക്കവിധം കൈമുട്ടിന് മേലെയും കീഴും തെങ്ങിന്റെ പാന്തം കൊണ്ട് വരിഞ്ഞുകെട്ടി നേരിയ എഴുത്താണികൊണ്ട് ആ ഭാഗത്തുള്ള രക്തകുഴലിന് കുത്തി രക്തം ധാരമുറിയാതെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. ഇതാണ് ചടങ്ങ്. ഈ ചടങ്ങ് കഴിഞ്ഞാൽ ആൾ അവിടെക്കിടക്കും. ഒരു കോടിവസ്ത്രംകൊണ്ട് അയാളുടെ ശരീരം പൊതിഞ്ഞു മൂടി എടുത്തുകൊണ്ടുപോകും. ബലിയർപ്പിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ സൂചനയാണിത്.

47. ‘കേവലം ഞങ്ങൾ പണ്ടു കേട്ടുള്ളോരറിവുകൊണ്ടു നട്ടുച്ചവെലികൊടുത്തോം’ (തിരുനിഴൽമാല, പുറം 118).

48. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 118, ഈരടി 118.

49. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 119-125, ഭാഗം 3.8.1

50. അടവി: പടയണിയിലെ ഒരുദിവസത്തെ ചടങ്ങ്. കാടിന്റെ രൂപം കൃത്രിമമായി ഉണ്ടാക്കുന്നു.

51. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 127, 128, പാട്ടുകൾ 78, 79, 80.

52. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 128-129, പാട്ടുകൾ 81, 82, 83.

53. പാനകളി:- ദേവീപൂജയ്ക്കായി കളിക്കുന്നതിനെയാണ് സാധാരണ പാനപിടിക്കുക എന്നു പറയുന്നത്. യുവാക്കൾ ഒരു ദിവസത്തെ വ്രതാനുഷ്ഠാനത്തിനുശേഷം അലക്കിയ പുടവഞൊറിഞ്ഞ് പ്രത്യേകതരത്തിൽ ഉടുത്ത് വെള്ളവസ്ത്രം കൊണ്ട് തൊപ്പിയുണ്ടാക്കി തലയിലണിഞ്ഞ് പൂജാരി പൂജിച്ചെറിഞ്ഞുകൊടുത്ത പാനക്കോൽ പിടിച്ച് ചാടിയോടിക്കളിക്കുന്ന ഒരു തരം പാനകളി ഉത്തരതിരുവിതാംകൂറിലുണ്ട്. സംഘക്കളിയുടെ മറ്റൊരു പേരാണിതെന്ന് ശങ്കരപ്പിള്ള (മലയാള നാടകസാഹിത്യചരിത്രം) അഭിപ്രായപ്പെടു

ന്നു. സദ്യയും വള്ളപ്പാട്ടും കഴിഞ്ഞുള്ള കേളികൊട്ടും പാട്ടും ആകുമ്പോൾ സംഘക്കളി പാനകളിയായി അറിയപ്പെടുന്നു എന്ന് കാണിപ്പയ്യൂരും (എന്റെ സ്മരണകൾ, രണ്ടാംഭാഗം) അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. പുരാണപാരായണ മാണ് പാനപറയൽ. ജ്ഞാനപ്പാന, കുമാരാഹരണം പാന, എന്നിങ്ങനെയു ള്ള കൃതികളുടെ പാരായണമാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്.

54. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 130, ഭാഗം 3.8.5.

55. അതിൽത്തന്നെ, പാട്ടുകൾ 85, 89.

56. അതിൽത്തന്നെ, ഭാഗം 3.8.10.

അധ്യായം മൂന്ന്

മധ്യകാലകേരളത്തിലെ സാമൂഹിക ജീവിതം സമകാലസാഹിത്യത്തിലും തിരുനിഴൽമാലയിലും

പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽ - മണിപ്രവാളപ്രസ്ഥാനത്തിൽ - ചമ്പുക്കളിൽ - ഗാഥയിൽ - നാടൻപാട്ടുകളിൽ - കിളിപ്പാട്ടിൽ - തിരുനിഴൽമാലയിലെ സാമൂഹിക വിമർശനം - നമ്പൂതിരിമാരുടെ അധിനിവേശം - ഗ്രാമഭരണം - നമ്പൂതിരിമാരുടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രാധാന്യം - സാമുദായിക വ്യവസ്ഥിതി - മറ്റ് സാമൂഹിക പരാമർശങ്ങൾ.

അധ്യായം മൂന്ന്

മധ്യകാലകേരളത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതം സമകാലസാഹിത്യത്തിലും തിരുനിഴൽമാലയിലും

സാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യവും തൽക്കർത്താക്കളുടെ കാലദേശസമുദായങ്ങളും തമ്മിൽ ബന്ധമുണ്ടാവുക സാധാരണമാണ്. ഒരു ദേശത്തെ സാഹിത്യം അവിടെ അധിവസിക്കുന്ന ജനവർഗ്ഗങ്ങളുടെ നാനാതരത്തിലുള്ള സ്വഭാവങ്ങളെയും അവയ്ക്കുകാലഗതിയനുസരിച്ച് സംഭവിക്കുന്ന പരിവർത്തനങ്ങളെയും ദർപ്പണത്തിൽ എന്നപോലെ പ്രതിഫലിപ്പിച്ച് കാണിക്കുന്നു. മറ്റ് ചിലപ്പോൾ ഇതിന്റെ ചില സൂചനകൾ മാത്രമേ ഉണ്ടാവൂ. എന്തായാലും ഗ്രന്ഥകാരൻ തന്റെ ചുറ്റുമുള്ള വിചാരവിശ്വാസാദികളുള്ള സംസ്കാരത്തിന്റെ ബന്ധത്തിൽ നിന്നും പൂർണ്ണമായി അകന്നുനിന്നുകൊണ്ട് ഒരു കാവ്യം നിർമ്മിക്കുക സാധ്യമല്ല എന്നതാണ് ഇതിന്നടിസ്ഥാനം.

ഏതു കൃതി പരിശോധിച്ചാലും അതിൽ അതുണ്ടായ ദേശത്തെ ജനങ്ങളുടെ മതവിശ്വാസാദിസ്ഥിതിഗതികൾ നിഴലിച്ചിരിക്കുന്നതായിക്കാണാം. ഭാഷയിലെ ആദ്യഘട്ടകൃതികൾ സമൂഹത്തിലേക്ക് തള്ളിക്കയറുന്ന വിവിധ അപകേന്ദ്രബലങ്ങൾക്ക് തെളിവുകളാണ്. വീരാപദാനത്തിലൂന്നുന്ന രാമചരിതം, നാടുവാഴിത്തത്തിലെ സ്ത്രീ, പ്രശംസാധാരയും അവമാനവീകരണവും ലയിച്ചുചേർന്ന സ്ത്രീനീത്യോപദേശമായ വൈശികതന്ത്രം, രാജനീതി വിധിക്കുന്ന ഭാഷാകൗടലീയം, കലാനീതികളുടെ ഭാഗികമായ വിധിനിഷേധങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന ആട്ട

പ്രകാര-ക്രമദീപികകൾ തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളായി എടുത്തുകാട്ടാവുന്നതാണ്.

വീരാപദാനം രാജസ്തുതിയായും രാജസ്ഥാന മാഹാത്മ്യമായും മാറുന്നു.[1] ശൃംഗാരം, വേശ്യാധർമ്മകീർത്തനത്തിലെത്തുന്നു.[2] അർദ്ധസൈനികവിഭാഗത്തിന്റെ ആയോധനകേന്ദ്രങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഭക്തി ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെടുന്നു. രാജസ്തുതിപരമ്പരയ്ക്ക് ശേഷം നഗരസ്തുതി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.[3] വിദേശസാന്നിധ്യവും ക്രയവിക്രയനാണ്യവിനിമയവ്യവസ്ഥയും ഊഹിക്കാൻ അനന്തപുരവർണ്ണനം പോലുള്ള കൃതികൾ സഹായകമാണ്. ഇതെല്ലാം തെളിയിക്കുന്നത് സാമൂഹ്യക്രമവും സാഹിത്യപ്രവർത്തനവും പരസ്പരവിരുദ്ധമായ ഏർപ്പാടല്ല എന്നതാണ്. ഐതിഹ്യങ്ങളും കിംവദന്തികൾപോലും ചരിത്രത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് കയറിപ്പറ്റാൻ ഇതുമൂലം സാധ്യതയുണ്ട് എന്ന കാര്യവും തള്ളിക്കളയാവുന്നതല്ല.[4]

ചേരരാജ്യശക്തിക്ഷയത്തോടെ ഗ്രാമഘടകങ്ങളിൽ വന്ന മാറ്റവും കച്ചവടത്തിനു വേണ്ടിയുള്ളതുൾപ്പെടെയുള്ള വിവിധ ജനപ്രയാണങ്ങളും ജനവർദ്ധനയും നാണയവ്യവസ്ഥാവ്യാപനവും വൈദേശികജനവിഭാഗങ്ങളുടെ വേരുറയ്ക്കലും ജനവർദ്ധനാസമ്മർദ്ദങ്ങളും ഇതുകാരണമുണ്ടാകുന്ന വിവിധ അന്തഃശക്തികളും അവയുടെ ഗതിവിഗതികളും സംഘർഷങ്ങളും മൂന്നോ നാലോ പ്രമുഖ നാടുവാഴികളുടെ വരവിന് വഴിവെക്കുന്നു. അവരുടെ തന്ത്രങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെട്ടുവന്ന സൂചകസമൂഹവും അതോടൊട്ടുന്ന പാർശ്വവർത്തികളും നിക്ഷിപ്തതാല്പര്യവും ആചാരക്കെട്ടുറപ്പുള്ള തറവാടുകളുടെ വ്യാപനത്തിന് ഇടയാക്കുന്നു. ലീലാതിലകവും

കണ്ണശ്ശകൃതികളും ചന്ദ്രോത്സവവും രചിക്കപ്പെട്ട കാലം മുഖ്യനാടുവാഴി ശക്തികളുടേതാണ്.

കോലത്തുനാട്ടിലും സാമൂതിരിയുടെ നാട്ടിലും പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടോടെ രണ്ട് കൊട്ടാരസമൂഹങ്ങൾ സാഹിത്യപ്രഭവങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഒരു നൂറ്റാണ്ടിനിടയ്ക്ക് ഇവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നൂറ്റമ്പതിൽപരം സംസ്കൃത കൃതികൾ രചിക്കപ്പെട്ടു. കൃഷ്ണകഥകളിലൂടെ ഒരു പുരാണസംസ്കാരമാണ് കോലത്തുനാട്ടിൽ ശക്തമായതെങ്കിൽ വൈജ്ഞാനികമേഖലയ്ക്ക് പ്രധാന്യം നൽകുന്നതായിരുന്നു കോഴിക്കോട്ടെ പ്രഭവകേന്ദ്രം. പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ സംസ്കൃതകൃതികളുടെ പ്രവാഹം മന്ദഗതിയിലാവുക മാത്രമല്ല പ്രഭവകേന്ദ്രങ്ങൾ തിരുവിതാംകൂറിലും ചെമ്പകശ്ശേരിയിലുമായി ചുരുങ്ങുന്നു. കച്ചവടഘടകത്തിന്റെ പ്രവർത്തനം ബാലമാർത്താണ്ഡവിജയം പോലുള്ള കൃതികൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ഫലിത പരിഹാസങ്ങൾ കാലത്തിന്റെ ആവശ്യാധിഷ്ഠിതമായ ആയുധമായിത്തീരുന്നു. പതിമൂന്നാം നൂറ്റാണ്ട് മുതൽ പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ട് വരെയുള്ള കാലഘട്ടമാണ് മധ്യകാലഘട്ടമായി അറിയപ്പെടുന്നത്. പാട്ട്, മണിപ്രവാളം, നാടൻപാട്ടുകൾ, കിളിപ്പാട്ട്, ആട്ടക്കഥ, തുള്ളൽ എന്നിവയാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ. ഈ പ്രസ്ഥാനങ്ങളെല്ലാം തന്നെ സമൂഹവുമായി അഭേദ്യമാം വിധം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ചില പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ സമൂഹത്തിനു വേണ്ടി ഉണ്ടായതാണെങ്കിൽ മറ്റ് ചിലതിനെ സമൂഹം സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. ഉദാഹരണമായി പാട്ട്, കിളിപ്പാട്ട്, നാടൻപാട്ട് തുടങ്ങിയവ സമൂഹത്തിനുവേണ്ടി ചില ലക്ഷ്യങ്ങൾ നിറവേറ്റുന്നതിന് ഉണ്ടായതാണ്. മണിപ്രവാളം, തുള്ളൽ തുടങ്ങിയവയാകട്ടെ സമൂഹത്തിന്റെ ചിത്രം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നവയാണ്.

വീരാപദാനത്തിലൂന്നുന്നതാണ് രാമചരിതത്തിലെ പ്രമേയം. ജനങ്ങളെ യുദ്ധസന്നദ്ധരാക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യം മുൻനിർത്തി എഴുതിയതുകൊണ്ടാണ് 'ഇരാമ ചരിതത്തിലൊരു തെല്ല്'[5] മാത്രം പറയാനിടയായത്. കണ്ണശ്ശന്മാരുടെ കാലമെത്തുമ്പോൾ ലക്ഷ്യം മാറുന്നു. 'മന്ദപ്രജ്ഞന്മാർക്ക്'[6] അറിയാനാണ് കണ്ണശ്ശകവി 'മനുകുലതിലകനുടെ വൃത്താന്തം'[7] ചമച്ചത്. പിന്നീട് മണിപ്രവാളകാലഘട്ടം വരുമ്പോൾ പ്രമേയം മാറുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ ചിത്രമാണ് അവർ വരച്ചുവെച്ചത്. ഭോഗലാലസതയിൽ മുഴുകിയ സമൂഹം കൂത്തത്തീമണികളുടെ കാൽക്കീഴിൽ ജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവെച്ച പണ്ഡിതവർഗ്ഗത്തിന്റേതായിരുന്നു. തങ്ങളുടെ കഴിവുകൾ മുഴുവൻ ഈ സമൂഹത്തെ വാഴ്ത്താനാണവർ ഉപയോഗിച്ചത്. ഇതിൽനിന്നുള്ള ഒരു വിമോചനമാണ് കിളിപ്പാട്ട് പ്രസ്ഥാനം. സമൂഹത്തിന്റെ മനംമാറ്റത്തിന് അത്യാവശ്യം ഭക്തിയാണെന്ന് എഴുത്തച്ഛൻ കണ്ടറിഞ്ഞു. അതേ സമയം കർമ്മനിരതനായിരിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യത്തെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം വാചാലനായി. പൂന്താനത്തിന്റെ വഴിയും എഴുത്തച്ഛന്റേതിന് സമാനമായിരുന്നു. തുള്ളലിന്റെ പ്രത്യേകത വിമർശനങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷങ്ങളാകുന്നു എന്നതാണ്. അപ്രിയമാണെങ്കിലും സത്യങ്ങൾ വിളിച്ചുപറയാൻ നമ്പ്യാർ മടിക്കുന്നില്ല.

തന്ത്രസമുച്ചയത്തിന്റെ ആവിർഭാവം ക്ഷേത്രകേന്ദ്രവും നാടുവാഴികേന്ദ്രവും പാർശ്വവർത്തിവിഭാഗങ്ങളും വിശേഷമായ ഒരു പാതയിലൂടെ നീങ്ങാനുള്ള പ്രേരണ ചെലുത്തുന്നു. സന്ദേശകാവ്യങ്ങളിലും ചമ്പൂകൃതികളിലും നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ രൂപീകരണശക്തിയുടെ പ്രാദേശിക ഘടകങ്ങളിൽ ഊന്നൽ കാണുന്നു. നാടുവാഴി-പ്രഭുതറവാട് അച്ചുതണ്ട് ശക്തമായി തിരിയുന്നു എന്നത് തെളിയിക്കുന്നവയാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ കൃതികളെല്ലാം. എഴുത്തച്ഛന്റെ കാലത്തും

തുർന്നും മേലേക്കിട ചലനങ്ങൾ ക്ഷയോന്മുഖമല്ല. കോഴിക്കോട്, വടക്കൻകോട്ട യം, വടക്കുംകൂർ, കൊച്ചി, ദേശിങ്ങനാട്, ചെമ്പകശ്ശേരി, തിരുവിതാംകൂർ എന്നീ നാടുവാഴികേന്ദ്രങ്ങൾ ബൃഹദ്പാരമ്പര്യപ്രഭവകേന്ദ്രങ്ങളായി തുടരുന്നു. ഈ പാര മ്പര്യത്തെ വിപുലമാക്കാനുള്ള തീവ്രശ്രമത്തിന്റെ ഫലമായി സംസ്കൃതകൃതികളും ഭാഷാകൃതികളും മാത്രമല്ല ദൃശ്യാവിഷ്കരണങ്ങൾപോലും ഉത്ഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്.

പാട്ടുകൃതികളിൽ പ്രായേണപുരാണസംബന്ധിയായതുകൊണ്ട് അതിൽ സാമൂഹികവിമർശനത്തിനുള്ള സാധ്യത കുറവാണെന്നു സംശയിക്കാറുണ്ട്. പാട്ടു കൃതിയാണെങ്കിലും സാമുദായികവിഷയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന തിരുനിഴൽമാല ഈ സംശയത്തിനതീതമാണ്. ദേവന്മാരെപ്പോലും ഈ കവി വിമർശനവിധേയമാ ക്കുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ സാമൂഹികവിമർശനങ്ങളിൽ നിന്ന് അന്നത്തെ സമുദായജീവിതത്തിലേക്കും രാഷ്ട്രീയസംഭവവികാസങ്ങളി ലേക്കും വെളിച്ചം വീശുന്ന ചില സൂചനകൾ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ക്ഷേത്രവും ഭരണവും ആയി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് തിരുനിഴൽമാലയിൽ സമുദായവിഡംബനം നടത്തി യിരിക്കുന്നത്. അന്നത്തെ സമൂഹത്തിലെ സമസ്തമേഖലകളും കയ്യടക്കി വാണ അധീശവർഗ്ഗത്തിന്റെ മൂടുപടം നീക്കുകയാവണം ഇത്തരം വിമർശനരീതിയുടെ പിന്നിലുള്ള ലക്ഷ്യം. കാരണം അന്നത്തെ മുഖ്യഅധികാര സ്ഥാപനങ്ങളായിരുന്നു ക്ഷേത്രവും നാടുവാഴിത്തവും. ചുരുക്കത്തിൽ സാഹിത്യത്തിനു സമൂഹത്തിൽ നിന്നും പൂർണ്ണമായി മാറിനിൽക്കുക സാധ്യമല്ലെന്നർത്ഥം. പ്രത്യക്ഷമായോ പരോ ക്ഷമായോ അവ സമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചകളാകുന്നു.

പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽ

സമൂഹത്തിന്റെ ഉപരിവർഗ്ഗമേൽക്കോയ്മ സാഹിത്യസംസ്കാരങ്ങളിലും പ്രതിഫലിപ്പിക്കും. എങ്കിലും പ്രായേണ സാധാരണ ജനങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലാണ് പാട്ടുപ്രസ്ഥാനം വെളിച്ചം വിതറിക്കൊണ്ട് നിലകൊണ്ടത്. മനുഷ്യരിലെ കർമ്മവീര്യമുണർത്താൻ സാഹിത്യത്തിനു കഴിയുമെന്നുള്ള വിശ്വാസത്തിന്റെ പ്രകടനപത്രികയാണ് രാമചരിതം. ക്ഷേത്രങ്ങളുടെയും രാജ്യത്തിന്റെയും സമ്പത്തിന്റെയും വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെയും സർവ്വാധിപത്യം ത്രൈവർണ്ണികർക്കായിരുന്നു. അവരുടെ ആശ്രിതരായി കളരികൾ സ്ഥാപിച്ച് യുദ്ധമുറകൾ അഭ്യസിച്ച് ആവശ്യം നേരിടുമ്പോൾ യുദ്ധത്തിൽ പങ്കെടുത്ത് അധികാരവർഗ്ഗത്തെ സേവിച്ച ചെറിയവർക്കു വേണ്ടിയാണ് രാമചരിതം ഉണ്ടായത് എന്നു പറയാറുണ്ട്. ഇങ്ങനെ രാമായണത്തിന്റെ അന്തഃസത്ത ചെറിയവർക്കു മുന്നിൽ അനാവരണം ചെയ്യാതെ യുദ്ധകാണ്ഡം മാത്രം അവതരിപ്പിച്ച ചീരാമകവി രാജപക്ഷക്കാരനായിരുന്നു എന്നു വ്യക്തം. അന്നത്തെ രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങളിൽ രാജാവിൽനിന്ന കന്നു നിൽക്കുക സാധ്യമല്ല. കുലശേഖരസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ പതനത്തോടെ നാട്ടിലുടനീളം ഉയർന്നുവന്ന നാടുവാഴികളുടെ കിടമത്സരങ്ങളിൽ പങ്കാളികളാകുവാൻ സൈനികർക്ക് ഉത്തേജനം നല്കേണ്ടതായ ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാവാം രാമചരിതം. യുദ്ധകാണ്ഡകഥ കാവ്യവിഷയമാക്കുവാൻ കവിയെ പ്രേരിപ്പിച്ച ചേതോവികാരം ഇതായിക്കൂടെന്നില്ല. ആ സാഹചര്യത്തിൽ രാമചരിതം പോലൊരു കൃതി അനിവാര്യമായ ഒരാവശ്യമായിരുന്നു.

ഏറെക്കാലം ശൃംഗാരാസക്തിമൂലം പുറത്തുവന്നുകൊണ്ടിരുന്ന കവിതാരൂപങ്ങളിലെ ജീർണ്ണത സാമൂഹികാഭിരുചിയിൽ വരുത്തിത്തീർത്ത വൈരസ്യത്തിന്റെ ഫലമായാണ് കണ്ണശ്ശകൃതികൾ ഉടലെടുത്തത്. കീഴ്ജാതിക്കാർക്ക് അക്ഷരം നിഷേധിക്കപ്പെട്ടതിനോടുള്ള എതിർപ്പ് ഈ കൃതികളിൽ കാണാം. ചാതുർവർണ്ണ്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെ അന്യായങ്ങൾ ഇവിടെ ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഉപരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ ജീവിതശൈലിയോടും വീക്ഷണത്തോടും വിയോജിപ്പ് പ്രകടമാക്കുന്ന ഒരു ജനവിഭാഗവും അന്ന് കേരളത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്നു എന്നതിന് കണ്ണശ്ശകാവ്യങ്ങൾ സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. രണ്ടാം ചേരസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ പതനത്തിനുശേഷം കേരളം പലതായി വേർതിരിഞ്ഞ് പോയി. നാടുവാഴിത്തസമ്പ്രദായം ക്രമേണ വളർച്ച പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ഇതിന്റെയെല്ലാം ഫലമായി സാമൂഹികമായ അരാജകാവസ്ഥ പരക്കെ ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്തു. ബ്രാഹ്മണരുടെ ആധിപത്യം ഉറപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തെ ചെറുത്തുനിർത്തേണ്ടത് ആവശ്യമായിത്തീർന്നു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ സാംസ്കാരികമായ പുതിയ ഒരു പാത വെട്ടിത്തെളിക്കാനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ നീക്കത്തിന്റെ ഫലമായാണ് നിരണംകൃതികൾ രചിക്കപ്പെടുന്നത്. ചരിത്രപരവും സാമൂഹികവുമായ ദിശാബോധമാണ് ഇവരെ ആദരണീയമാക്കുന്നത്. ഈശ്വരാവതാരമായിട്ടാണ് രാമനെ രംഗത്ത് കൊണ്ടുവന്നതെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈശ്വരീയതയെ കഴിയുന്നതും മറച്ചുവെക്കാനാണ് ഈ കവി തയ്യാറായത്. അതുകൊണ്ട് കുടുംബജീവിതത്തിന്റെയും അതിലധിഷ്ഠിതമായ സാമൂഹികമൂല്യങ്ങളുടെയും വ്യക്തമായ ചിത്രം ആവിഷ്കരിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു.

മണിപ്രവാള പ്രസ്ഥാനത്തിൽ

ക്രിസ്തുവർഷം ആദി ശതകത്തിൽ ബുദ്ധമതത്തിന്റെ സ്വാധീനം വളരെയധികമായിരുന്നു. ബുദ്ധമതത്തിന്റെ സമൂഹനിഷ്ഠമായ കാഴ്ചപ്പാട് ഉപരിവർഗ്ഗകേന്ദ്രിതമായ ആര്യവർഗ്ഗസംസ്കാര പ്രചാരത്തിന് വിഘാതമായി. ആധ്യാത്മിക ചിന്തയിൽ വ്യത്യസ്തസമീപനങ്ങളാണ് രണ്ട് മതങ്ങളും അവലംബിച്ചത്. അതിനാൽ ബുദ്ധമതത്തെ വേരോടെ പിഴുതെറിയേണ്ടത് ബ്രാഹ്മണരുടെ ആവശ്യമായിത്തീർന്നു. അതിനവർ സാഹിത്യത്തെ ആശ്രയിച്ചു. ക്ഷേത്രങ്ങളെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് കേരളീയരുടെ മതവിശ്വാസങ്ങളെ നവീകരിക്കാനുള്ള ചില കലാവിദ്യകൾ ബ്രാഹ്മണർ ആവിഷ്കരിച്ചുനടപ്പിലാക്കിയതിന്റെ ഫലമാണ് കൂത്തും കൂടിയാട്ടവും. അന്നത്തെ ക്ഷേത്രകലകളിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രചാരം സിദ്ധിച്ചിരുന്നതും ഈ രണ്ട് കലകൾക്കാണ്. പുരാണ സംബന്ധിയായിരുന്നു ഇതിലെ പ്രതിപാദ്യമെങ്കിലും സാമൂഹികവിമർശനത്തിനുള്ള അവസരങ്ങൾ ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. അന്ന് ഏറ്റവും കൂടുതൽ സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള വിമർശകരും ചാക്യന്മാരായിരുന്നു. ക്ഷേത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഊരാളന്മാരുടെയും പൊതുവാൾമാരുടേയും പുഷ്പകൻ നമ്പ്യാരുടേയും ശാന്തിക്കാരുടേയും ഓതിക്കന്മാരുടേയും മൂസ്സതുമാരുടേയും ജീവിതത്തിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്ന വസ്തുതകൾ കൂത്തിലും കൂടിയാട്ടത്തിലും കാണാം. അക്കാലത്ത് ക്ഷേത്രംവക സമ്പത്ത് കൈയിട്ട് വാരി സ്വന്തമാക്കുന്നതിൽ മാത്രം തല്പരരായവരും അനുഷ്ഠാനങ്ങളിൽ നിഷ്ഠയില്ലാത്തവരും ആയിരുന്നു ഈ സമുദായക്കാർ. ഉദാഹരണമായി കുലസന്തതിയെ കെടുക്കുന്ന ഊരാളന്മാർ രാക്ഷസന്മാരാണ്. കമലോത്ഭവൻ ചമച്ചവരാണ് പൊതുവാളന്മാർ. വിപ്രഭാവം നടിക്കുന്നവരാണ് പുഷ്പകൻ നമ്പ്യാന്മാർ. കെട്ടിയപെണ്ണിനെ നമ്പൂതിരിക്ക് കാഴ്ചവെ

ക്കേണ്ടി വന്നവരാണ് വാര്യന്മാർ. എന്നിങ്ങനെ സമുദായ അവസ്ഥ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന തോടൊപ്പം നമ്പൂതിരിയുടെ വ്രതശുദ്ധി കണ്ട ദേവൻ നീരോവിലൂടെ കടന്നുകളഞ്ഞു എന്നും കൂടാതെ ഓതിക്കന് വയറും താങ്ങി നടക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല എന്നും പൊതുവാൾ മൂത്തതാണ് മൂസ്സത് എന്നും മറ്റുമുള്ള പരാമർശങ്ങളിലൂടെ സമുദായങ്ങളെ കണക്കറ്റ് കളിയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[8]

മന്ത്രാങ്കംകൂത്തിലും പുരുഷാർത്ഥക്കൂത്തിലും സമുദായവിഡംബനം വളരെ വിസ്തരിച്ചുനടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രമതിൽക്കകത്തെ കൂത്തമ്പലത്തിൽവെച്ച് നമ്പൂതിരിമാരുടെയും അമ്പലവാസികളുടെയും മുന്നിലവതരിപ്പിക്കുന്ന കൂടിയാട്ടത്തിലെ വിദൂഷകന്റെ ഈ സമുദായവിഡംബനം സമൂഹത്തിലെ എല്ലാവിഭാഗം ജനങ്ങളെയും കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ടുള്ളതാണെങ്കിലും മുഖ്യമായും നമ്പൂതിരിമാരെയും നാടുവാഴികളെയും സംബന്ധിച്ചുള്ളതാണ്. ഇവർക്കിടയിൽ നടമാടിയിരുന്ന തിന്മകൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് അവരെ നേർവഴിക്ക് കൊണ്ടുവരുന്നതിനുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമമായിട്ടേ ഇത്തരം സാമൂഹികവിമർശനത്തെ കാണാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. ഈ ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിക്കായി മറ്റുമാധ്യമങ്ങളൊന്നും ഇല്ലാതിരുന്നതിലാണ് അന്നത്തെ പ്രധാനകലകളായ കൂത്തിലും കൂടിയാട്ടത്തിലും ഇവ സന്നിവേശിപ്പിച്ചത്. ചാക്യാരുടെ വിമർശനം ചോദ്യംചെയ്യാൻ പാടില്ലാത്തതാണ് എന്ന അലിഖിതനിയമം നിലവിലുണ്ടായിട്ടുപോലും വളരെ പരിമിതമായ തോതിൽമാത്രമേ ഈ സമുദായവിഡംബനം നടത്തിയിട്ടുള്ളൂ. ഉദാഹരണമായി മന്ത്രാങ്കംകൂത്തിൽ വലിയകൂടിയാട്ടം എന്ന വിഭാഗത്തിൽ ഭഗവതീദർശനത്തിനായി പുറപ്പെട്ട ചെറുമികളെ പിന്തുടരുന്ന ജാരന്മാർ ആരെല്ലാമെന്നു പറയുന്ന ഒരു ശ്ലോകമുണ്ട്. ഈ ശ്ലോകം ചൊല്ലി ഇതിൽപ്പറഞ്ഞ ഓരോരുത്തരെയും അവരവരുടെ സ്വരൂപം,

ന്യൂനത തുടങ്ങിയവയെ പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം ശ്ലോകങ്ങൾകൊണ്ട് വിമർശിച്ചുപറയുന്നു.

ഇതിൽച്ചേർത്തിട്ടുള്ള പേക്കഥകളിലും ഇതുപോലെ സമൂഹത്തിലെ ചില വിഭാഗം ജനങ്ങളുടെ അബദ്ധങ്ങളും കൊള്ളരുതായ്മകളും വിവരക്കേടുകളും ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് സി.പി. ശ്രീധരന്റെ നിരീക്ഷണം ഇങ്ങനെയാണ്. ''സാമൂഹ്യജീവിതത്തിൽ നാനാമുഖമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ വരുത്തുന്നതിനും രാജാവ് മുതൽ താഴെക്കിടയിലുള്ളവരുടെ കൊള്ളരുതായ്മകളെ മുഴുവൻ നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നതിനും കല എന്ന മാധ്യമത്തെ ബോധപൂർവ്വം പ്രയോജനപ്പെടുത്താനുള്ള ആത്മാർത്ഥമായ ഒരു സംരഭമായിട്ടാണ് ഈ പരിഷ്ക്കരണപ്രസ്ഥാനം ഉടലെടുത്തത്. മലയാളഭാഷയിലുടെ വ്യാഖ്യാനവും വിമർശനവും നടത്തുകവഴി ആ കലയെ ജനതാമദ്ധ്യത്തിലേക്കിറക്കികൊണ്ടുവരികയെന്ന സാമൂഹികദൗത്യം കൂടി നിർവ്വഹിക്കുവാൻ തോലന്റെ സംഭാവനവഴി സാധിച്ചു.'' ഇവയിൽ പലതും തോലന്റെ പേരിലാണ് കാലാകാലങ്ങളായി ചാർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതെങ്കിലും കൂത്തിന്റെയും കൂടിയാട്ടത്തിന്റെയും വളർച്ചക്കിടയിൽ പല കാലങ്ങളിലായി പലരും കൂട്ടിച്ചേർത്തതായിരിക്കാനാണ് സാധ്യത. തിരുനിഴൽമാലയുടെ കാലപ്പഴക്കം വെച്ച് നോക്കുമ്പോഴും പതിമൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായ തിരുനിഴൽമാലയിലെ സമുദായവിഡംബനം കൂത്തിലേയും കൂടിയാട്ടത്തിലേയും സാമൂഹികവിമർശനത്തിനുള്ള പ്രേരകശക്തിയായിരുന്നിരിക്കാം. തിരുനിഴൽമാലയിലെ പരിഹാസം മൂർച്ചയേറിയതാണെങ്കിൽ കൂത്തിലും കൂടിയാട്ടത്തിലും ഉള്ളവയാകട്ടെ വളരെയേറെ മയപ്പെടുത്തിയതാണ്.

പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പിറവിയോടെ ചേരസാമ്രാജ്യം തകരുന്നു. ഭരണപരമായ അസ്ഥിരത മുതലെടുത്ത് നാടുവാഴിത്തം ശക്തിപ്രാപിച്ചു. വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ ആധിപത്യം എവിടേയും മുറുകി. ക്ഷേത്രനർത്തകികളായ ദേവദാസികൾക്ക് ക്ഷേത്രഭരണാധികാരികളായ ബ്രാഹ്മണരുടെ പിൻബലത്തോടെ സമൂഹത്തിന്റെ അംഗീകാരം ലഭിച്ചു. പരിവർത്തനോന്മുഖമായ ഇക്കാലത്ത് ആര്യവംശജരായ ബ്രാഹ്മണരും കേരളത്തിന്റെ സംസ്കൃതചിത്തരായ ജനവിഭാഗവും (മേലാളർ) തമ്മിലുണ്ടായ സമ്പർക്കത്തിന്റെ സാംസ്കാരികമായ പരിണതഫലമാണ് മണിപ്രവാളസാഹിത്യം.

നാലുനൂറ്റാണ്ടിലേറെക്കാലത്തെ കേരളീയസാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ അടിയൊഴുക്കുകളും ബാഹ്യതലചലനങ്ങളും മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ കാണാം. വൈകാരികമായ അരാജകത്വത്തിന്റെയും സാംസ്കാരികമായ അപഭ്രംശത്തിന്റെയും ചിത്രങ്ങളാണ് ആദ്യകാല മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. ഭോഗലാലസതയുടെ തീഷ്ണത അതിന്റെ സകലവൈകൃതങ്ങളോടും കൂടി ആവിഷ്കരിക്കുകയായിരുന്നു ഇത്തരം കാവ്യങ്ങളുടെ പൊതു സ്വഭാവം. വിഷയസുഖത്തിനപ്പുറമുള്ളൊരു ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ചിന്തിക്കാൻ കഴിയാത്തവരായിരുന്നു ഈ കവികൾ എന്നു തോന്നും ഇതിലെ പ്രതിപാദ്യം കണ്ടാൽ. നാടുവാഴിത്തവ്യവസ്ഥയിലും മുതലാളിത്ത വ്യവസ്ഥയിലും സമൂഹം ന്യൂനപക്ഷമായ സമ്പന്ന വിഭാഗത്തിന്റെ പിടിയിലമരുന്നു. സ്ത്രീ ഭോഗവസ്തുവായി തരംതാഴുന്നു. മാനവജീവിതവുമായി ചിന്താപരമായും വികാരപരമായും ബന്ധപ്പെടുന്ന ഘടകങ്ങൾ ഇവരുടെ[8] കൈക്കുമ്പിളിലൊതുങ്ങുന്നു. സാധാരണജനങ്ങൾക്ക് വിദ്യാഭ്യാസവും അതുമൂലമുണ്ടാകുന്ന സാംസ്കാരിക പ്രബുദ്ധതയും അന്യവസ്തുക്കളായി

തീർന്നു. അതിന്റെ സ്വാഭാവിക പരിണതിയെന്നോണം സാധാരണജനങ്ങൾ കേവലം ആജ്ഞാനുവർത്തികളായി മാറി.

പ്രാചീനമണിപ്രവാള കൃതികളായ വൈശികതന്ത്രം, ഉണ്ണുനീലി ചരിതം, ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി ചരിതം, ഉണ്ണിയാടി ചരിതം, ചന്ദ്രോത്സവം എന്നീ കൃതികളിലും കൗണോത്തര, ചെറിയച്ചി, മല്ലീനിലാവ് തുടങ്ങിയ ചെറുമണിപ്രവാള കൃതികളിലും അന്നത്തെ ജീവിത രീതിയെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകളുണ്ട്. ഇന്ന് നോക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം കൃതികൾ ശക്തമായ സാമൂഹികവിമർശനത്തിന് വഴിപ്പെടുകയായിരുന്നു എന്നു കാണാം. അനംഗസേനയ്ക്ക് മുത്തശ്ശി ഉപദേശിച്ചു കൊടുത്ത വേശ്യാതന്ത്രങ്ങളാണ് വൈശികതന്ത്രത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. ക്ഷേത്രം വസ്തുവകകളിൽനിന്നു ലഭിച്ച ആദായത്തിന്റെയും ക്ഷേത്ര പരിസരങ്ങളിലെ കുത്തഴിഞ്ഞ ജീവിതത്തിന്റെയും ഫലമായി സന്മാർഗ്ഗത്തിന്റെ സീമകൾ ലംഘിച്ചു പോന്ന സമുദായത്തിന്റെ ചിത്രം വൈശിക തന്ത്രത്തിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു. തിരുമരുതൂർ ക്ഷേത്രനർത്തകിയായ ഉണ്ണിയച്ചിയെ കാണാനെത്തുന്ന ഗന്ധർവ്വൻ അവളെ ഒരുനോക്കുകാണാൻ കാത്തുകെട്ടിനിൽക്കുന്നവരെ കണ്ട് അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. മുറിവൈദ്യന്മാരെയും[9] മറ്റും പരിഹസിക്കുന്ന വിടന്മാരുടെ കുത്തഴിഞ്ഞ ജീവിതം അനാവരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി ചരിതത്തിൽ നായികയെ കാണാനെത്തുന്നത് ദേവേന്ദ്രൻ തന്നെയാണ്. ആഢ്യബ്രാഹ്മണരും മാടമ്പിമാരും ചാത്രരും നായന്മാരും പാടുകെട്ടി കിടക്കുന്ന കുത്തത്തീകുലമണിയുടെ കോയിൽ കണ്ട ദേവരാജാവ് നിരാശനായി മടങ്ങുന്നു.[10] ഉണ്ണിയാടീ ചരിതത്തിൽ ചന്ദ്രനയച്ച ദൂതന്മാരാണ് ചെറുകരയില്ലത്തെത്തുന്നത്. വിടപ്രഭുക്കന്മാരും മണിപ്രവാളകവികളും വർത്തക പ്രമാണിമാരും ഇവിടെയും നായികയെ കാണാൻ കാത്തുകെട്ടിനിൽക്കുന്നു.

മറ്റ് മണിപ്രവാളകാവ്യങ്ങളിലും സമാനപ്രമേയം തന്നെയാണ് കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. നായികയുടെ സൗന്ദര്യത്തിൽ മതിമറന്ന ദേവന്മാരോ കവികളോ ആണ് ചർച്ചാവിഷയം. ചന്ദ്രോത്സവത്തിന്റെ നാലും അഞ്ചും ഭാഗങ്ങളിലായിട്ടാണ് കവി ദേവദാസിമാരെയും പ്രഭുക്കന്മാരെയും നിഷ്കരുണം പരിഹസിക്കുന്നതും നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നതും. സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ ജീർണ്ണതകൾ കാവ്യ ഭാഷയുടെ സ്വാഭാവികമായ അതിശയോക്തി കലർത്തി കവി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അന്നത്തെ കൃതികളിലെ സാമൂഹികവിമർശനത്തിനെല്ലാം ഒരേകതാനത കാണാനുണ്ട്. ലൈംഗികമായ അരാജകത്വത്തിന്റെയും ഭോഗാസക്തിയുടെയും അതിപ്രസരം സംഭവിച്ച ജീവിതവശങ്ങളിലേക്ക് മാത്രമേ ഇവർ കണ്ണയച്ചിരുന്നു ള്ളൂ.

ചമ്പുക്കളിൽ

പ്രാചീനചമ്പുക്കളിൽ കാണുന്ന ജീർണ്ണ സംസ്കാരത്തിൽനിന്നുമുള്ള മോചനം മധ്യകാലചമ്പുക്കളുടെ ആവിർഭാവത്തോടെ സാധിക്കുന്നു. മധ്യകാലച മ്പുക്കൾ വളരെ പ്രത്യക്ഷമായി സമകാലസമൂഹത്തെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവന്നു. എങ്കിലും ഇവയും സംസ്കൃതമയങ്ങളായതിനാൽ ത്രൈവർണ്ണികരുടെ ജീവിതസ ങ്കല്പങ്ങൾക്ക് കാവ്യാനുഭൂതി പകർന്ന് രചിച്ചവയായി. ചമ്പുക്കളിൽ പലതിന്റെയും കർത്താക്കൾ നമ്പൂതിരി, അമ്പലവാസി സമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവരായിരുന്നു. അതു കൊണ്ട്തന്നെ അവയിൽ പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചത് സ്വാഭാവികമായും അവരുടെ സമുദാ യചിത്രണത്തിനായിരുന്നു. ദാരിദ്ര്യം, ഒന്നിലധികം വിവാഹം ചെയ്യൽ, പെൺകൊട കഴിപ്പിക്കുന്നതിലുള്ള ബുദ്ധിമുട്ട്, കടത്തിന്റെ ഭാരം, ഇളംമുറക്കാരുടെ നിരുത്തരവാ

ദപരമായ ജീവിതം എന്നിവ ഇതിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നു. വേദാഭ്യാസം, ചെയ്യാത്തവരും എന്നാൽ വാദ്ധ്യാന്റെയോ വൈദികന്റെയോ സേവ പിടിച്ച് തന്ത്രത്തിൽ ദാനാദികർമ്മങ്ങൾ നടക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളിൽ മുമ്പിൽ ചെന്നുനിന്ന് സ്ഥാനം കൈക്കലാക്കുന്നവരെകുറിച്ച്[11] നാരായണീയം പ്രബന്ധം പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്. ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ പ്രതിഷ്ഠ, ഉത്സവം, വിവാഹം, അഭിഷേകം, യാഗം തുടങ്ങിയ ചടങ്ങുകളുടെ രക്ഷിതാക്കൾ നമ്പൂതിരിമാരാണെന്നതിന് ചെല്ലൂർനാഥോദയം, തെങ്കൈലനാഥോദയം, നാരായണീയം എന്നീ ചമ്പുപ്രബന്ധങ്ങളിൽ ഭഗവത്പ്രതിഷ്ഠയെ വർണ്ണിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങൾ തെളിവ് തരുന്നു.

രാജാക്കന്മാരുടെ ധർമ്മങ്ങളും ഭരണരീതികളും സ്വഭാവങ്ങളും മണിപ്രവാള കവികൾ വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്. കൂടെ നായന്മാരുടെ മൃഗയോത്സാഹം, സമരസാമർത്ഥ്യം, ബാഹുപരാക്രമം, ദേവബ്രാഹ്മണഭക്തി, കൃഷിതൽപരത്വം എന്നിവയും മണിപ്രവാളത്തിനു വിഷയീഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. അമ്പലവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ജീവിതം നയിച്ചുവന്നിരുന്ന സമുദായങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രാചീന മണിപ്രവാള കാവ്യങ്ങളിലെപ്പോലെ മധ്യകാലചമ്പുക്കളും ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു. അക്കാലത്തെ മലയാളി സ്ത്രീകൾക്കു വിദ്യാഭ്യാസവും തദനുസരണമായ സംസ്കാരവും കാര്യനിർവഹണശേഷിയും ലഭിച്ചിരുന്നു എന്നതിനു തെളിവാണ് മണിപ്രവാള നായികമാർ. ജ്യോതിഷം, മന്ത്രവാദം, വൈദ്യം തുടങ്ങിയ വൃത്തികളിൽ ഏർപ്പെട്ട് ദുരഹങ്കാര പങ്കിലന്മാരായി ലോകവഞ്ചനം ചെയ്തു കഴിഞ്ഞു കൂടുന്ന ദുഷ്ടന്മാരോട് മണിപ്രവാള കവികൾക്കുണ്ടായ വെറുപ്പ് കാവ്യങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞുകാണാം. ആചാരങ്ങളെക്കുറിച്ചും വിനോദങ്ങളെക്കുറിച്ചും മറ്റുമുള്ള പരാമർശങ്ങൾ മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ ദുർലഭമല്ല.[13]

ഗാഥയിൽ

രൂപഭാവങ്ങളിൽ പാട്ടുസാഹിത്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയാവാൻ ചെറുശ്ശേരിക്കു മോഹമുണ്ടെങ്കിലും തന്റെ ജീവിത പശ്ചാത്തലം കൊണ്ട് ലഭിക്കുന്ന നമ്പൂതിരി സംസ്കാരത്തിൽ നിന്ന് കവിക്ക് വിട്ടുനിൽക്കാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. സുഖഭോഗാസക്ത മായ ജീവിതത്തിന്റെ ഫലമായി ആത്മഗൗരവവും ദാർശനികഗഹനതയും കൈമോശം വന്ന ആര്യജനതയുടെ പ്രതിനിധികളായതു കൊണ്ട് തന്നെ പാട്ടുസാ ഹിത്യങ്ങൾ സംവദിക്കുന്ന ആന്തരികമായ ഗൗരവം സ്വന്തമാക്കാൻ ചെറുശ്ശേരിക്ക് കൃഷ്ണഗാഥയിൽ കഴിയാതെ പോയി. മഹാകാവ്യലക്ഷണമെന്ന വേലിക്കെട്ട് പൊളിക്കാനും വ്യക്തിഗതവീക്ഷണത്തിലൂടെ പൗരാണിക കഥാപാത്രങ്ങളെ കരു പ്പിടിപ്പിക്കാനുമാണ് കൃഷ്ണഗാഥ എന്ന ഭാഷാകൃതി രചിച്ചപ്പോൾ ചെറുശ്ശേരി മന സ്സിരുത്തിയത്. ഈ കൃതിയിൽ തുളുമ്പിനിൽക്കുന്ന നർമ്മരസവും പ്രസാദവും ആ കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ്. മണിപ്രവാള സംസ്കാരത്തിന്റെ സ്വാധീനം കൃഷ്ണഗാഥയിൽ തെളിഞ്ഞതാണ് സ്വർഗ്ഗാരോഹണത്തിലെ സ്തുതികളിൽ പോലും കാണുന്ന രതിഭാവവും അയവും.

നാടൻപാട്ട്

വിശേഷപ്പെട്ട ഒരു വീരാപദാനത്വര ശക്തിപ്രാപിച്ചു വരുന്നതാണ് നാടൻപാ ട്ടുകളിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വിഷയം. ലഘുകാവ്യപാരമ്പര്യ തലത്തിലെ ആശയധാര കൾ ഉയർന്നുവരികയും ആശയങ്ങളിലും ആവിഷ്കരണങ്ങളിലും ചെത്തവും മിനുക്കവുമുള്ള പ്രാദേശികസംസ്കാരതലം ക്രമേണ പ്രത്യക്ഷമാവുകയും ചെയ്തു. പ്രത്യേകതരം സന്ദർഭങ്ങളും പ്രവർത്തനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നു

എന്നത് സാഹിത്യത്തിന്റെ സാമൂഹ്യബന്ധത്തിലേക്കാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്.[14] വടക്കൻപാട്ടുകളിലെ നായകസങ്കല്പം സാമൂഹികജീവിതത്തെ കുറേക്കൂടി വ്യക്തമായി പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. മെയ്ക്കരുത്തിനെയും അഭ്യാസപാടവത്തെയും രാജ്യാധികാരത്തിലുമുപരിയായി ജനങ്ങൾ ബഹുമാനിച്ച കാലഘട്ടമാണ് ഇവയിൽ കാണുന്നത്.

കിളിപ്പാട്ട്

സമൂഹമധ്യത്തിൽ ഒരു ശുദ്ധീകരണം അനിവാര്യമായിത്തീർന്ന ചരിത്രസന്ധിയിൽ വെച്ചാണ് എഴുത്തച്ഛന്റെ ഉദയം. ദേവാരാധനയെക്കാൾ ദേവദാസീ ആരാധനയിൽ മുഴുകിയ നമ്പൂതിരിമാർ അങ്കത്തട്ടിലിറങ്ങാൻ വേണ്ടി മാത്രം ജീവിച്ച നായന്മാർ, നമ്പൂതിരി സംബന്ധത്തിലും തമ്പുരാന്റെ കെട്ടിലമ്മ സ്ഥാനത്തിലും അഭിമാനിച്ച സ്ത്രീകൾ, അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട കീഴാളർ, പോർട്ടുഗീസ് ആഗമനം ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് എഴുത്തച്ഛൻ കടന്നുവരുന്നത്. അതോടെ വിനോദോപാധി എന്ന നിലയിൽ നിന്നും കാവ്യം സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധസ്വഭാവം വീണ്ടെടുത്തു. അധ്യാത്മരാമായണത്തിന്റെ ചുവട്പിടിച്ച് രാമനെ ഒരവതാരപുരുഷനാക്കുന്നതിലും, യുദ്ധവർണ്ണനയിലുള്ള ഔത്സുക്യത്തിലും, ധർമ്മമോക്ഷങ്ങളെ ആധാരമാക്കി ഒരു ജീവിതവീക്ഷണം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലും എഴുത്തച്ഛന്റെ സ്വരം സുവ്യക്തമാണ്. ഭഗവാനിൽ ആത്മസമർപ്പണം ചെയ്യുന്നതിനുള്ള ആഹ്വാനവും ആ ഭഗവാനിൽ പൗരുഷം മുഴുവൻ സംഭരിച്ചു നിർത്തുന്നതിനുള്ള ശ്രമവും ഇവിടെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങൾ കവിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ ഒപ്പം കവി പുതിയ സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചതിന്റെ ചിത്രമാണ് കിളിപ്പാട്ട് സമൂ

ഹത്തിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തിന്റേത്. പ്രാചീനമണിപ്രവാളസംസ്കാര മുൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരൊറ്റ കിളിപ്പാട്ടുകൃതിയും മലയാളത്തിലുണ്ടായിട്ടില്ല എന്നത് ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വിജയമാണ്.

തിരുനിഴൽമാലയിലെ സാമൂഹിക പരാമർശം

തിരുനിഴൽമാലയിലെ സാമൂഹികപരാമർശത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുമ്പോൾ പ്രസ്തുതകൃതിക്ക് രണ്ട് തലമുണ്ടെന്ന കാര്യം ശ്രദ്ധാവിഷയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു ദൃശ്യകല എന്ന നിലയിൽ തിരുനിഴൽമാല നോക്കിക്കാണുമ്പോൾ ഇതിനു പ്രേക്ഷ കമനസ്സിൽ ഉളവാക്കാൻ കഴിയുന്ന പ്രതികരണവും സ്വാധീനവും വളരെ ശക്തമാ ണ്. എന്നാൽ തിരുനിഴലിന്റെ കാവ്യാത്മകവർണ്ണനമായ ഒരു കാവ്യം എന്ന നില യിൽ കാണുമ്പോൾ ഇതിന് അത്രത്തോളം ശക്തി ജനമനസ്സുകളിൽ ചെലുത്തു വാൻ കഴിഞ്ഞെന്നു വരില്ല. കാരണം പ്രസ്തുതകൃതി വായിച്ചാസ്വദിക്കുന്നവരുടെ സംഖ്യക്കുള്ള പരിമിതിയാണ്. ഒരു പക്ഷെ സാഹിത്യകൃതിയെന്നതിനെക്കാൾ നിഴൽക്കൂത്ത് എന്ന ദൃശ്യകലയുടെ പാഠവും വിവരണവുമായതല്ലേ തിരുനിഴൽമാ ലയിൽ ഇത്രമാത്രം സാമൂഹിക പരാമർശവും സമുദായവിഡംബനവും കടന്നുകൂടു വാൻ ഇടയാക്കിയതെന്നു സന്ദേഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കൂത്തും കൂടിയാട്ടവും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് നിശിതമായ ഫലിതവും പരിഹാ സവും അതിൽ കടന്നുകൂടുവാൻ കാരണമായത്. പ്രാചീനമണിപ്രവാളചമ്പുക്കൾ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടവയായിരുന്നിരിക്കാൻ ഇടയില്ല. അവയിലെ സാമുദായിക പരാമർശവുമായി തിരുനിഴൽമാലയിലെ സമുദായവിഡംബനം താരതമ്യപ്പെടുത്തു മ്പോൾ ഈ വസ്തുത കണക്കിലെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. മറ്റൊരു പ്രധാനവസ്തുത കൂടി

ഇവിടെപ്പറയേണ്ടതുണ്ട്. കാവ്യത്തിൽ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്ന ഫലിതം, പരിഹാസം, സമുദായവിഡംബനം എന്നിവ കവിയുടെ സ്വന്തം രചനയാണോ നിഴൽക്കൂത്ത് നടത്തിയിരുന്ന മലയരുടെ അനുഷ്ഠാനപാഠത്തിന്റെ ഭാഗമാണോ എന്ന പര്യാലോചനയാണത്. ഉദാഹരണത്തിന് നാടകക്കൂത്ത് നടത്തുന്ന ചാക്യാന്മാരെക്കുറിച്ചും നടന്മാരെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഭാഗങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കാം. ''ആറന്മുളയപ്പനു ചാക്യാന്മാർ നാവലയിട്ടു. നാഗാനന്ദത്തിന്റെ (നാഗാനന്ദത്തിലെ പറക്കും കൂത്തിന്റെ) കയറിന്മേൽ തൂക്കീട്ടു കുമ്പിട്ടുകൂത്തായി മറിയുന്നവരാണ് ആ ചാക്യാൻമാർ. നാടകാഭിനയത്തിൽ പാടി അഭിനയിക്കുന്നവർ ആറന്മുളയപ്പനെ പറഞ്ഞുസ്തുതിച്ചു. അവരാകട്ടെ നാടകക്കൂത്തിനായി അരങ്ങത്തു ചെല്ലുമ്പോൾ പാട്ടും ശ്ലോകവും പലതും മറന്നുപോകുന്നവരാണ്.'' ഈ ഭാഗങ്ങൾ മലയന്മാർ അഭിനയിക്കുകയും പിന്നണിഗായകർ പാടുകയും ചെയ്യുന്നതാണ്. ഇവ കവികൃതമായ രചനയല്ല. മലയരുടെ അനുഷ്ഠാനപാഠത്തിന്റെ പകർത്തലാണ്. അതിനാൽ നിഴൽക്കൂത്തു നടത്തുന്നവരുടേതാണ് കവിയുടേതല്ല തിരുനിഴൽമാലയിൽ നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള ഫലിതങ്ങളും സമുദായവിഡംബനവും എന്നു പറയേണ്ടിവരുന്നു. സോദ്ദേശ്യ സാഹിത്യമെന്ന നിലയിൽ തിരുനിഴൽമാല കാലത്തോട് ക്രിയാത്മകമായ നിലയിൽ പ്രതികരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതിന് കൃതിയിലുടനീളം തെളിവുകളുണ്ട്. പാട്ടു പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കാവ്യഭാഷയും മണിപ്രവാളത്തിന്റെ അവതരണസമ്പ്രദായവും സമന്വയിപ്പിച്ച് സാമ്പ്രദായിക സാഹിത്യരചനയിൽ ഒരു പരീക്ഷണത്തിന് മുതിർന്ന കവിയാണ് ഗോവിന്ദൻ. സ്വാഭാവികമായും മണിപ്രവാളകൃതികൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സാമൂഹിക പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത തിരുനിഴൽമാലയിലും ഉണ്ടായേ തീരൂ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ

പന്ത്രണ്ടും പതിമൂന്നും ശതകങ്ങളിലെ പല സംശയങ്ങൾക്കും തിരുനിഴൽമാല പരിഹാരമാകുന്നുണ്ട്.

നമ്പൂതിരിമാരുടെ അധിനിവേശം

കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരികമേഖലയിൽ വ്യക്തമായ മാറ്റം അനിവാര്യമാക്കിയത് നമ്പൂതിരിമാരുടെ അധിനിവേശമായിരുന്നു എന്ന ചരിത്രനിഗമനം ഏറെക്കുറെ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ്. കേരളസംസ്ക്കാരത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയും കാർഷികവൃത്തിയിലധിഷ്ഠിതമായ സാമ്പത്തികക്രമം, ഭാഷയുടെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും കലകളുടെയും വളർച്ച, ഭരണം, മതവിശ്വാസം, ജാതിഘടന തുടങ്ങിയ സമസ്ത മേഖലകളിലും വലിയ പരിണാമങ്ങൾക്കു കാരണമാവുകയും ചെയ്തു. ഈ അധിനിവേശത്തിന്റെ പൊതുധാരയെക്കുറിച്ച് കാര്യമായ പഠനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്നു തോന്നുന്നു.

ഭാര്യ, സന്താനങ്ങൾ മുതലായ ബന്ധുജനങ്ങളോടും ഭൃത്യൻമാരോടും കൂടി ഒരാളുടെ സംരക്ഷണയിൽ ഒന്നോ ഒന്നിലേറെയോ ബ്രാഹ്മണഭവനങ്ങൾ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന പ്രദേശമാണ് കേരളീയസമ്പ്രദായത്തിലുള്ള ബ്രാഹ്മണഗ്രാമം. പരമ്പരാഗതവിശ്വാസപ്രകാരമുണ്ടായിരുന്ന അറുപത്തിനാലു ഗ്രാമങ്ങളിൽ ഗോകർണ്ണം മുതൽ കന്യാകുമാരി വരെ അറുപത്തിനാലു ഗ്രാമങ്ങളാണ് കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്നത്. തിരുനിഴൽമാല ഇതിനെക്കുറിച്ച് പറയുന്നത് താഴെപ്പറയും പ്രകാരമാണ്.

'നിറമുറും നികെഴ്പൊലിന്ത നിരുപമം കിരാമഞെമ്മേ അറുപത്തിനാലായ്, കോലത്തവകൊണ്ടു പകുതിചെയ്തു'. കോലത്തുനാട്ടിൽ മുപ്പത്തിരണ്ടും ചേരനാട്ടിൽ മുപ്പത്തിരണ്ടും എന്നാണ് ഗ്രാമസംഖ്യ. ഗോകർണ്ണം മുതൽ കന്യാകുമാരിവരെ

യുള്ള കേരളഖണ്ഡത്തിലെ അറുപത്തിനാലുഗ്രാമങ്ങളിൽ തുളുനാട്ടിൽ മുപ്പത്തിരണ്ടും ചേരനാട്ടിൽ മുപ്പത്തിരണ്ടും എന്നിങ്ങനെയാണ് കേരളോൽപത്തിയിലും മറ്റും പറയുന്നത്. ഇതിൽ പണ്ടുമുതലേ പ്രസിദ്ധിയുള്ള ഗ്രാമങ്ങളാണ് പന്നിയൂരും ശുകപുരവും.

ഗ്രാമഭരണം

സങ്കേതങ്ങളെന്നു കൂടി പേരുള്ള നമ്പൂതിരിഗ്രാമങ്ങളുടെ സംവിധാനമെന്താണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ തിരുനിഴൽമാല സഹായിക്കുന്നു. പല ചേരികൾ ചേർന്നാണ് ഒരു ഗ്രാമം രൂപപ്പെടുന്നത്. ഇവയെ അകംചേരികളെന്നും പുറം ചേരികളെന്നും രണ്ടായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നു. ഗ്രാമത്തിന്റെ കേന്ദ്രഭാഗത്തുള്ളവ അകം ചേരികളും അകന്നുള്ളവ പുറം ചേരികളുമാണ്. കോഴുമഞ്ചേരി, കീഴുവായ, മേലുവായ്, ചെറുകോൽ, അയിരൂർ എന്നീ ആറു പുറഞ്ചേരികളും തോട്ടപ്പുഴച്ചേരി, മല്ലപ്പള്ളിച്ചേരി, ഇടച്ചേരി, നിടുംപുറെയാർ എന്നീ നാല് അകഞ്ചേരികളും ചേർന്ന് മൊത്തം പത്തുചേരികൾ ഉൾപ്പെട്ടതാണ് ആറന്മുളഗ്രാമം എന്ന് തിരുനിഴൽമാല വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇപ്പോഴത്തെ ഒരു താലൂക്കിന്റേതിൽ കുറയാത്ത വിസ്തീർണ്ണം ഈ ഗ്രാമത്തിനുണ്ടായിരുന്നു.

പുറഞ്ചേരികളെല്ലാം തന്നെ ഐശ്വര്യം തിങ്ങിനിറഞ്ഞവയാണെന്ന് 'അലർമകൾ കുടിയിരിക്കും'[15] 'ചീർകുലാവിന'[16] തിരുമകെൾ കളിക്കുമേടം[17] തുടങ്ങിയ വിശേഷണങ്ങളിൽനിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. അതുപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് അവിടങ്ങളിലെ ബ്രാഹ്മണസാന്നിദ്ധ്യവും. അറിവേറും മറെയോർ വാഴുന്നതിനാൽ 'ചെറുകോല്' അറിയപ്പെടുന്നു എന്ന പരാമർശം ശ്രദ്ധിക്കുക. പുറഞ്ചേരികളിൽ

ഏറ്റവും പ്രധാനമായി കവി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് അയിരൂരിനെയാണ്. 'ഇയെൽചേരും കവികൾക്കെങ്ങുമില്ലമായിരിക്കുന്ന'[18] ഇവിടെ തെരുവിൽ കുളിർതെന്നൽ കൂത്താടുംപോൾ കിളിക്കിടാങ്ങൾ പോലും അന്താളിരാഗം മൂളുന്നു. 'അകഞ്ചേരും മറെയോർവാഴും അകഞ്ചേരി' എന്നു പ്രസ്താവിക്കുന്നതിനാൽ ഗ്രാമാധിപന്മാരായ ഊരാളന്മാർ താമസിക്കുന്നതും ഗ്രാമക്ഷേത്രത്തിനു ചുറ്റുമുള്ള തുമായ പ്രദേശങ്ങളായിരുന്നു അകഞ്ചേരികളെന്നു വ്യക്തം. ആറില്ലം എട്ടില്ലം പത്തില്ലം എന്നീ കണക്കിലായിരുന്നു ഗ്രാമഭരണം. ഇതിൽ ഒരില്ലത്തിന് പ്രാധാന്യം കൂടുതലുണ്ടാകും. ആറന്മുളഗ്രാമത്തിൽ ചെറുകരക്കമുകഞ്ചേരിയില്ലം പ്രധാനമാണെന്ന് തിരുനിഴൽമാലയിൽ പറയുന്നുണ്ട്. 'പൊലിന്തവിൽ പടെയുള്ളേടം'[19] 'പകെയവർ നടുംകുമേടം'[20] 'കാവൽചെയ് ചിംകന്മാർ'[21] തുടങ്ങിയ പരാമർശങ്ങൾ ഗ്രാമരക്ഷാധികാരം അകഞ്ചേരികളിൽ നിക്ഷിപ്തമായിരുന്നു എന്നതിന്റെ സൂചനയാണ്. ഈ ഗ്രാമങ്ങളുടെ അകഞ്ചേരികളിൽ നാടുവാഴികൾക്ക് അധികാരമുണ്ടായിരുന്നില്ല.

നമ്പൂതിരി ഗ്രാമങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയപ്രാധാന്യം

നമ്പൂതിരി ഗ്രാമങ്ങൾ നാലുകഴകങ്ങളായി സംഘടിക്കുകയും കഴകങ്ങൾ അതതിന്റെ പ്രതിനിധികളെ പ്രാചീനകേരള തലസ്ഥാനമായിരുന്ന മഹോദയപുരത്ത് കുടിയിരുത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു. അതാണ് വീരരാഘവപട്ടയത്തിലും മറ്റും സൂചിതമായ നാങ്കുതളി. ഭരണകാര്യങ്ങളിൽ സ്വാധീനമുണ്ടായിരുന്നവരും സങ്കേത ഭരണം നിലനിന്ന നമ്പൂതിരിഗ്രാമങ്ങളുടെ പ്രതിനിധികളുമായ നാലുതളികളെക്കുറിച്ച് തിരുനിഴൽമാലയിൽ സൂചനയുണ്ട്. 'ചടംകോലും മതിൽമേൽ വാഴ്വിന്നുടെ

നുടെൻ പവെനന്തോറും ചടങ്കോലും മറെയോർവാഴും തളിനാലും ചുഴെലുമേടം'. കൊടുങ്ങല്ലൂർ നഗരത്തിൽ പ്രത്യേകഭാഗത്ത് കോട്ടമതിലുകളാൽ സംരക്ഷിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന തളികൾ എന്ന് ഇതിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. കൊടുങ്ങല്ലൂരിൽ മേൽത്തളി, കീഴ്ത്തളി, ചിങ്ങപുരത്തുതളി, നെടിയതളി എന്നിങ്ങനെ നാലുതളികൾ ഉണ്ടായിരുന്നതുപോലെ കേരളമൊട്ടാകെ നാലുതളിയായി തിരിച്ചിരുന്നു എന്ന് കേരളോല്പത്തിയിൽ നിന്നറിയുന്നു. കേരളത്തിലെ പലശിവക്ഷേത്രങ്ങൾക്കും തളിയിൽ ക്ഷേത്രം എന്നു പറയാറുണ്ട്. കോഴിക്കോട് തളിയിൽ ക്ഷേത്രം, കടുത്തുരുത്തി തളിയിൽ ക്ഷേത്രം എന്നിവ പ്രസ്താവ്യമാണ്.

ചന്ദ്രഗിരിപ്പുഴ മുതൽ കോരപ്പുഴവരെ പെരുഞ്ചല്ലൂർ കഴകവും കോരപ്പുഴ മുതൽ പെരിയാർവരെ പന്നിയൂർ കഴകവും, പെരിയാർ മുതൽ കുമാരനല്ലൂർവരെ പറവൂർ കഴകവും, കുമാരനല്ലൂർ മുതൽ തെക്കേയറ്റം വരെ ചെങ്ങന്നൂർ കഴകവും വ്യാപിച്ചിരുന്നതായിട്ടാണ് സാമാന്യധാരണ. അവരുടെ പ്രതിനിധികളെ യഥാക്രമം തങ്ങൾ, ഊരിൽ പരിഷമൂസ്, ഗ്രാമണി, പണ്ടാരത്തിൽ എന്നിങ്ങനെ പറഞ്ഞുവന്നിരുന്നു. ഈ കഴകപ്രതിനിധികളുടെ ആസ്ഥാനകേന്ദ്രമായിരുന്ന മേത്തളി, കീഴ്ത്തളി, ചിങ്ങപുരത്തുതളി, നെടിയതളി എന്നിവയെ ബോധ്യപ്പെടുത്തി വേണമായിരുന്നു ചക്രവർത്തി നിർണ്ണായകതീരുമാനമേതും എടുക്കേണ്ടിയിരുന്നത്. ഇക്കാര്യം ഗ്രാമവ്യവസ്ഥയുടെ രാഷ്ട്രീയ പ്രാധാന്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു.[22]

സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതി

ബ്രാഹ്മണ മേധാവിത്വം ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞ ഒരു സാമുദായികവ്യവസ്ഥിതിയായിരുന്നു കേരളത്തിൽ നിലവിലിരുന്നതെന്ന് തിരുനിഴൽമാല അസന്ദിഗ്ധമായി

സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു. ബ്രാഹ്മണർക്കു പ്രാമുഖ്യമുണ്ടായിരുന്ന ഊരാളസമിതിയും ആ സമിതിയാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന സങ്കേതഭരണമെന്ന പ്രാദേശിക ഭരണവും അന്നു നിലവിലിരുന്നു. ഇക്കാലമായപ്പോഴേക്കും മതത്തിലും ഭരണത്തിലും ബ്രാഹ്മ ണരുടെ അധീശത്വം ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. 'ചടങ്കോലും മറെയോർവാഴും തളി നാലും ചുഴലുമേടം' (പുറം 38) എന്ന കൊടുങ്ങല്ലൂർ വർണ്ണനയും

'അന്തണർ ചുഴന്നുമേവും ഓമതീപ്പുകയെഴുന്ത-
ങ്ങിന്തിരലോകമെല്ലാമിരിളിട്ടു മൂടുമേടം' (പുറം 51)

എന്നുള്ള ആറന്മുള വർണ്ണനയും നമ്പൂതിരിമാരുടെ പ്രാമാണ്യം ഉറച്ചതിന്റെ സൂചന കളാണ്. 'പുകെഴുന്ന നൂലർമൊഴി നികഴും മറക്കുരെലെ' (പുറം 52) 'വേദവായകമി യംപും വേതിയരിരിക്കുന്നേരം' (പുറം 51) 'വേതവുമറിവും മിക്ക വേതിയെർ' (88) തുടങ്ങി വേദജ്ഞരായ ബ്രാഹ്മണരെക്കുറിച്ചും, 'അംകുവൈയ്യവനെ നോക്കി അന്ത ണർ പുനെൻ ചൊരിന്താർ' (പുറം 109) തുടങ്ങി ആചാരനിഷ്ഠരായ ബ്രാഹ്മണരെപ്പ റ്റിയും തിരുനിഴൽമാലയിൽ പരാമർശങ്ങളുണ്ട്.

ആറന്മുളഗ്രാമത്തിലെ ചേരികളെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന ഭാഗത്ത് മിക്ക ചേരി കളും ബ്രാഹ്മണരുടെ സാന്നിധ്യം കൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായതായിട്ടാണ് കവി പറയുന്ന ത്. 'അറിവേറും മറെയോർ വാഴും' ചെറുകോലും, 'പവന്തോറും വേതിയെർ നിറഞ്ഞ' അയിരൂരും, 'ചടംപറയാതെ പോതം തംകിന മറെയോർ വാഴുന്ന' നിടും പുറെയാറും, ഊരാളന്മാരെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന ഭാഗവും ബ്രാഹ്മണപ്രാധാന്യത്തിനു നിദർശനമാണ്. 'നിറകരുവുള്ള ചെൽവം നിറംകൊൾ വേതിയെർ വിളംകും' ചെറു കരയില്ലം[23] 'നൂലർ ചെൽവം നടുനടവിളംകുമേട' മാണ്. വേതിയെർ പൊലിന്തി

രിക്കും ആലക്കോൻ തിട്ടയും തിരണ്ട വേതിയരുള്ള ചമ്പകമങ്ങലവും നികെരാരുമി ല്ലാവണ്ണം നിറംകൊൾ വേതിയെർ വിളങ്ങുന്ന നകരൂരും ആണ് ഊരാളഭവനങ്ങ ളിൽ ശ്രദ്ധേയമായവ.[25] 'പുരിനൂലർ മുൻകൈകളിലിളകുന്ന വാൾമുനകൾ' എന്ന പരാമർശം ബ്രാഹ്മണരിൽ ആയുധാഭ്യാസികളുണ്ടെന്നതിന്റെ സൂചനയാണ്. 'നിറക രുവുള്ള ചെൽവം നിറംകൈൾ വേതിയെർ വിളങ്ങു'ന്നിടമാണ് ചെറുകരയില്ലം എന്നുള്ള പരാമർശവും ബ്രാഹ്മണരുടെ ആയോധനപാടവത്തിനു ഉദാഹരണമാണ്.

സാമുദായിക മേധാവിത്വം നേടിയ ബ്രാഹ്മണരുടെ തിന്മകളും കവി കാണാ തിരിക്കുന്നില്ല. 'ഊരാളർ തമ്മിൽ തല്ലി ഊണില്ലാഞ്ഞിരിക്കും തേവർ'[26] എന്ന പരി ഹാസം കേരളത്തിന്റെ നൈതികാധഃപതനത്തിന്റെ സൂചനയാണ്. 'അഴികൂടം മുടി യിൽ വീണിട്ടഴന്നു പുക്കിരിക്കും തേവർ'[27] (57), 'വഴിപാടും ചിലകുമിന്നി മനംകെട്ട ങ്ങിരിക്കും തേവർ',[28] 'അങ്ങാടിത്തെരുവുതോറും അയ്യംപുക്കിരിക്കും തേവർ'[28] തുടങ്ങിയ പരാമർശങ്ങളും ക്ഷേത്രങ്ങൾ നേരിട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന അപചയത്തിന്റെ സൂചനകളാണ്. ക്ഷേത്രങ്ങൾ ആക്രമണങ്ങളാൽ കൊള്ളയടിക്കപ്പെട്ടതുകൊണ്ടോ ജനങ്ങളുടെ ആസ്തിക്യബോധത്തിന് ഇടിവ് തട്ടിയതുകൊണ്ടോ അല്ല ക്ഷേത്ര ങ്ങൾക്ക് ഈ കഷ്ടസ്ഥിതിവന്നത്. രാജാക്കന്മാരും പ്രഭുക്കന്മാരും വിശ്വാസികളായ ജന്മിമാരും കണക്കറ്റ് സമ്പത്തും വസ്തുവകകളും പണ്ട് ക്ഷേത്രങ്ങൾക്കു നൽകി യിരുന്നു. ദേവന്റെ സ്വത്തായ ഇവയെല്ലാം കാലക്രമത്തിൽ ബ്രാഹ്മണരുടെ സ്വത്തായി മാറി. ക്ഷേത്രസ്വത്തുക്കൾ കൃഷിചെയ്തിരുന്ന കാരാളരുടെ കൈവശ മായി ഭൂസ്വത്തുക്കളിലേറെയും. ഇതുകൂടാതെ ഊരാളർ കൈയിട്ടുവാരിയതിലൂ ടെയും ക്ഷേത്രസ്വത്തുക്കൾ നശിച്ചു. ഇങ്ങനെയുള്ളൊരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ ചിത്ര മാണ് തിരുനിഴൽമാല കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നത്. ഈ സൂചനകൾ പരോക്ഷമായി

കൈചൂണ്ടുന്നത് ഇതിന്റെയൊക്കെ രക്ഷാധികാരികളായി വാണിരുന്ന ബ്രാഹ്മണസ മുദായത്തിന്റെ നേർക്കാണ്. ഒടുവിൽ തിരുവാറെൻമുളെയെന്നുള്ള ചെൽവവും തഴപ്പും കെൽപ്പും 'അറംകൂടിയിരുന്നതെന്നാലൂരാളർ നിറമേ പ്രാകി അകംകൂറി പ്പൊരുതുരത്ത്'[30] ആഭിചാര പ്രയോഗങ്ങൾ അകലെ നീക്കി 'തനിനന്മ പെരുകും വണ്ണ്' മാണ് 'ഞാനിന്നെൻ കവിതക്കലശ'മാടുന്നതെന്ന് കവി പറയുമ്പോൾ സമു ദായ മേധാവികളായ ബ്രാഹ്മണരുടെ അഭിമാനബോധത്തിന്റ കടയ്ക്കൽത്തന്നെ യാണ് കവി കത്തിവെയ്ക്കുന്നത്.

ആറന്മുളയപ്പന് നാവലയർപ്പിക്കുന്ന ഭാഗം വരുമ്പോൾ 'പാട്ടും വൈയാകര ണവും പിണങ്ങീട്ട് നാട്ടിലെംകും വിളിച്ചു നടപ്പോർ'[31] ആണ് ചാത്തിരർ എന്നും 'കാതത്തിൽ മേൽ വഴിയൂണിന് മണ്ടുന്ന'[32]വരാണ് ഓതിക്കദ്വിജന്മാർ എന്നും പറ യുന്നുണ്ട്. വൈദികവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ മടുപ്പും അതിനോടു പുതുതലമുറ കാട്ടി യിരുന്ന മനോഭാവങ്ങളും വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഈ പരാമർശം വളരെയധികം വസ്തുനിഷ്ഠമായിരുന്നിരിക്കണം. അതുപോലെത്തന്നെയാണ് ഓതിക്കദ്വിജന്മാ രുടെ കാര്യവും. ശ്രാദ്ധമെന്നും വിവാഹമെന്നും മറ്റ് ചടങ്ങുകളെന്നും കേട്ടറിഞ്ഞെ ത്തുന്ന ബ്രാഹ്മണർ അതിനെ സമീപിച്ചിരുന്നത് ഒരവകാശമെന്ന നിലയിലായിരു ന്നു. അങ്ങിനെയാണ് ഓതിക്കദ്വിജന്മാർ എന്നൊരു പ്രത്യേകവിഭാഗം ഉടലെടുത്ത ത്. ബ്രാഹ്മണസമുദായത്തിൽ ഒരു രണ്ടാംകിട പൗരത്വത്തിനുടമകളായിരുന്നു ഇവർ.

ബ്രാഹ്മണർ കഴിഞ്ഞാൽ ക്ഷത്രിയധർമ്മം പാലിച്ചിരുന്ന നായന്മാരായിരുന്നു പ്രധാനികൾ, അതുകൊണ്ടുന്നെയാണ് 'അറെയാതെ പോർമിടമകുറെയാതെ

നായർപതി'[33] ആറന്മുള ഗ്രാമത്തിന്റെ ഐശ്വര്യമായി മാറുന്നത്. വീഥിതോറും വിളി യിട്ടു നടക്കുന്ന നായന്മാരെക്കുറിച്ചാണ് 'വഴിപാടുനായെർ വിളി തിക്കുമൊരെടം'[34] എന്ന പരാമർശം. 'കാവെൽചെയ് ചിംകന്മാർ' എന്നാണ് കവി ഒരിടത്ത് നായന്മാരെ വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. യുദ്ധവീര്യത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചിരുന്ന ഒരു സമൂഹമാ യിരുന്നു നായന്മാർ എന്നതിനു വെറെയും സൂചനകളുണ്ട്.

'പൊലിന്തവിൽ പടെയുള്ളേട' മാണ് പുഴച്ചേരിയെന്നും, 'മന്നിൽ കയ്ത്ത വിൽപ്പടെയുള്ളേട'മാണ് ചെറുകരയില്ലം എന്നും ഉള്ള പരാമർശങ്ങൾ യുദ്ധസന്നാ ഹങ്ങളെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഓരോ സങ്കേതങ്ങളും (ചേരികളും) സ്വന്തമായി ഒരു സൈന്യത്തെ തയ്യാറാക്കിവെച്ചിരുന്നു എന്നു മനസ്സിലാക്കാം. ഇതുകൂടാതെ സമൂഹത്തിലെ ഭരണാധികാരികളുടെ അകമ്പടിക്കാരെന്ന നിലയിലും നായർയോ ദ്ധാക്കൾ സേവനമനുഷ്ഠിച്ചിരുന്നു. അന്നത്തെ സമൂഹത്തിന് ഈ നായർയോദ്ധാ ക്കളോടുണ്ടായ മനോഭാവം കവി അവരെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതിൽനിന്നും മനസ്സിലാ ക്കാം. ചെറുകരക്കമുകഞ്ചേരിയില്ലത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നിടത്താണ് ശ്രദ്ധേയമായ ഈ വർണ്ണന. വെടിന്തവർക്ക് കൂറ്റമാണവർ, വേതിയർക്ക് വലംകയ്യാണവർ, അഭയം പ്രാപിച്ചവർക്ക് അമൃതും അഴകിൽ കാമദേവനുമാണവർ, പടിഞ്ഞാറ് ദേശത്തിന്റെ പെരുമയാണവർ, ക്രൗര്യത്തിൽ ശിവനോടൊപ്പമാണവർ, അടക്കത്തിൽ (ക്ഷമ യിൽ) ഭൂമിയും, അറിവിനു നിധിയുമാണവർ, ആണത്തത്തോടെയുള്ള ഭരണം കാഴ്ചവെക്കുന്നവരും നമുക്കു തുണയായിട്ടുള്ളവരും ആണവർ. ഇങ്ങനെ സമൂഹ ത്തിന്റെ രക്ഷകരായിട്ടുള്ള യുദ്ധവീരന്മാരെ ആദരിക്കുന്നതോടൊപ്പം തന്നെ അവ രുടെ സമൂഹത്തിലെ ദോഷവശങ്ങൾ നോക്കിക്കാണാനും കവി മടിക്കുന്നില്ല.[35]

ചങ്ങാതമിങ്ങില്ലെന്നു തവത്തുപുക്കിരിക്കും[36] തേവർ എന്ന പരാമർശം നേരത്തെ പറഞ്ഞതുപോലെ ക്ഷേത്രങ്ങളോട് കാണിച്ചുവന്ന അനാസ്ഥയ്ക്ക് ഉദാഹരണമാണ്. ചങ്ങാത്തമാണ് ചങ്ങാതം. ഇണക്കം എന്നർത്ഥം. ചങ്ങാതി എന്നത് ഇതിൽ നിന്നുണ്ടായതാണ്. ക്ഷേത്രസമ്പത്തുക്കൾ സംരക്ഷിക്കാൻ ചുമതലപ്പെടുത്തിയ നായന്മാർ അതുചെയ്യാത്തതുകൊണ്ട് ദൈവം ചങ്ങാതമില്ലെന്നും പറഞ്ഞ് തപസ്സുചെയ്യേണ്ടിവരുന്നു എന്നാണ് കവിയുടെ പരിഹാസം. പൂയെൽ (യുദ്ധം) മുന്നിലറെച്ചു വിറക്കുന്ന[37] നായന്മാരാണ് ആറന്മുളയപ്പന് നാവലയിട്ടത് എന്നു പറയുമ്പോൾ യോദ്ധാക്കളായിരുന്ന നായർ സമുദായത്തിനു നൽകാവുന്ന ഏറ്റവും വലിയ പരിഹാസം തന്നെയാണത് എന്നു കാണാം.

'കെതിയായിരിക്കുന്ന തേവന്മാർ മുന്നിന്നു പരിഹസിക്കുന്ന, ചതിയേ പറഞ്ഞുതന്താനം കെടുവോ'രെന്നു തിരുനിഴൽമാല പരിഹസിക്കുന്ന പൊതുവാൾമാർ ക്ഷേത്രകാര്യസ്ഥന്മാരായിരുന്നു. കള്ളക്കണക്കെഴുതി ക്ഷേത്രഭണ്ഡാരത്തിൽ കൈയിട്ടുവാരാൻ മറ്റാരെക്കാളും മിടുക്കരും അവർതന്നെയായിരുന്നു. ഇതുപോലെ 'നാവിന്മേലെയെച്ചിൽ പൂവിന്മേൽ വീണിട്ടു തേവെന്മാർ ചീറ്റം'[39] കൊണ്ട് മരിപ്പോരാണ് പൂവെന്മാർ. ക്ഷേത്രവിഗ്രഹത്തിൽ ചാർത്താനുള്ള മാലകെട്ടാൻ നിയോഗിക്കപ്പെട്ടവരാണ് ഈ വർഗ്ഗക്കാർ. ആ പണിചെയ്യുമ്പോൾ വാതോരാതെ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നതിന്റെ ഫലമായി, നിവേദ്യം തരപ്പെടുത്തിതിന്നുകൊണ്ട് മാലകെട്ടുന്നവർ, നാവിലെ എച്ചിൽ പൂവിന്മേൽ തെറിച്ച് വീണതുകൊണ്ടാണ് (ശുദ്ധിനഷ്ടപ്പെട്ടതുകൊണ്ട്) ദേവന്മാരുടെ കോപം ഇവർക്ക് ഏല്ക്കേണ്ടിവരുന്നത്. തൊഴിലിനോടുള്ള ആത്മാർത്ഥതയില്ലായ്മയാണ് ഇവിടെയും പരിഹാസവിഷയമാകുന്നത്.

അന്നത്തെ സമുദായസ്ഥിതിയിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്ന മറ്റൊരു പരാമർശം വാര്യന്മാരെക്കുറിച്ചുള്ളതാണ്. 'കാരിയമായൊരു പെംകെട്ടിനാലതങ്ങാരണർക്കാക്കിയഴന്നങ്ങിരിപ്പോർ'[40] ആണത്രെ വാര്യന്മാർ. ബ്രാഹ്മണരുടെ അധീശത്വത്തിനു മുന്നിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ മുട്ടുമടക്കേണ്ടിവന്നവരായിരുന്നു ഈ സമുദായക്കാർ. 'എമ്പ്രാന്റെ വിളക്കത്ത് വാര്യന്റെ അത്താഴം' എന്ന പ്രസിദ്ധമായ പഴഞ്ചൊല്ല് അതിനുദാഹരണമാണ്. അമ്പലത്തിലെ അടിച്ചുതളി[41] വിഭാഗക്കാരാണ് വാര്യന്മാർ. ബ്രാഹ്മണർക്കാവശ്യമായ എല്ലാ ഒരുക്കങ്ങളും ചെയ്തുകൊടുക്കുന്ന ഇവർ ജീവിതത്തിലും തിരുവായ്ക്ക് എതിർവായില്ലെന്ന മട്ടിലാണ് ബ്രാഹ്മണരോട് പെരുമാറിയത്. ഈ വിട്ടുവീഴ്ചാമനോഭാവത്തിന്റെ പരമാവധിയാണ് കവി അവർക്കു കൊടുത്തിരിക്കുന്ന പരിഹാസം. ഇതേ രീതിയിലുള്ള പരിഹാസമാണ് കവി സാമന്തന്മാരുടെ നേരെയും പ്രയോഗിക്കുന്നത്. 'നീടുറ്റചേരൻമുടിചൂടുന്നാളന്നു താമന്തിയോളം തറെച്ചങ്ങുനിൽപ്പോർ'[42] ആണ് സാമന്തന്മാർ. ഇവിടെയും കവി പരിഹാസവിഷയമാക്കുന്നത് അടിമത്തമനോഭാവമാണ് ചേരരാജാവിന്റെ കിരീടധാരണത്തിന് രാജധാനിയിൽച്ചെന്നു ദിവസംമുഴുവൻ ഓച്ഛാനിച്ചുനിൽക്കേണ്ടിവരുന്നവരാണ് സാമന്തന്മാർ എന്നു സാരം. അധീശവർഗ്ഗത്തിലിരുന്നവരെ ഓച്ഛാനിച്ചു നിന്നിരുന്ന ഒരു വിഭാഗത്തെ കളിയാക്കുകയാണിവിടെ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ക്ഷേത്രങ്ങളും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട കലകളും അന്നത്തെ ജനവിഭാഗത്തിന്റെ അനിവാര്യഘടകങ്ങളായിരുന്നു. ആ കലകൾ കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്നത് ചാക്യാന്മാരായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് കവി അവരെയും കളിയാക്കുന്നത്. അതുപോലെ ക്ഷേത്രഭരണം കയ്യാളിയിരുന്നവരെയും കവി വിമർശിക്കുന്നു. കുടുംബപരമായി ലഭിച്ച സ്ഥാനത്തിലും പദവിയിലും ഭ്രമിച്ച് കാടുകാട്ടി നടന്ന് അലസജീവിതം നയിച്ച പുതുതല

മുറയെയും കവി പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്. അക്കാലത്തെ സൈനികനേതൃത്വം കയ്യാളി യിരുന്ന നായന്മാരെയും കവി വെറുതെ വിടുന്നില്ല. സമൂഹത്തിന്റെ ഉന്നതതലങ്ങളി ലുള്ളവരുടെ ജീവിതത്തെയാണ് കവി വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കണ്ടത്. അവ രുടെ കലകൾ, ഭരണസംവിധാനം, ജീവിതവൃത്തികൾ, മനോഭാവങ്ങൾ, ഭീരുത്വം, വിധേയത്വം, അലസത, അഭിനിവേശങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാൻ കവിക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

മറ്റ് സാമൂഹികപരാമർശങ്ങൾ

ലൈംഗികാരാജകത്വത്തിന്റെ വികൃതവാസനകൾ കൊണ്ട് ധാർമ്മികാധഃപ തനം വന്ന ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ വ്യക്തമായ ചിത്രം തിരുനിഴൽമാല നമുക്കുതരു ന്നുണ്ട്. സ്ത്രീകൾക്കിടയിലെ സാന്മാർഗികചിന്ത ഇന്നത്തെ നിലവാരവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നതല്ലെന്ന് ഈ കൃതി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. 'തടം കോലും മിഴി മാർ ചില്ലിത്തളെയിട്ടുനമ്മ ഒടുംകാത മതെനത്തുമ്പം ഉടെനുടൻ പുണർക്കുമേടം' എന്ന് കൊടുങ്ങല്ലൂരിനെ വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ പറയുന്നു. ആറന്മുളയെ വാഴ്ത്തുന്നത് 'കതിർവെല്ലും കരിപ്പുവില്ലും കഴുത്തിൽവെച്ചിഴന്നു നോക്കി മതിൽപ്പുറം ചുഴന്നുമാ രെൻ വഴക്കിനി നടക്കുമേടം' എന്നാണ്. അയിരൂർ ചേരിയുടെ വൈശിഷ്ട്യങ്ങളി ലൊന്ന് 'കയെൽചേരും കുഴെലാർ നമ്മ മതെനമാൽ പുണർക്കുമേടം' എന്നാണ്. വർണ്ണനകൾക്കിടയ്ക്കിടെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന ചില സൂചകങ്ങളും സാന്മാർഗ്ഗിക ഭ്രംശത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ്. 'നാരികെൾ ചാരെനിപോംപോലെ' (പുറം 131) എന്ന ഉപമ ആഭിസാരിക വൃത്തിയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. 'തൊഴുത്ത മക്കളെ'ന്ന

ദാസീപുത്രന്മാരെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനയും ഇവിടെ പ്രാമുഖ്യമർഹിക്കുന്നു. ശൃംഗാര വർണ്ണനകൾക്കു പലതിനും ഈ മൂലച്യുതിയുമായി പ്രത്യക്ഷബന്ധമുണ്ട്.

ക്ഷേത്രാചാരങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞുവെന്ന് നീരാട്ടുപള്ളി, വഴിപാട്, പൂജ, ശീവേലി, തിരുവമുതു, പള്ളിത്താമം, ഹോമം തുടങ്ങിയ അനുഷ്ഠാനപ്രാധാന്യ മുള്ള സാങ്കേതികപദങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. പൊതുവാൾ, പുഷ്പകൻ, വാര്യൻ, വാഴ്ത്തികെൾ (സ്തുതിപാഠകർ), ചാക്യാർ തുടങ്ങിയ ക്ഷേത്രജീവനക്കാരെക്കുറി ച്ചുള്ള പരാമർശം ക്ഷേത്രഭരണഘടനയുടെ തെളിവാണ്. മേകവർണ്ണൻ കനിഞ്ഞ പൊൽക്കോയിൽ, ഐശ്വര്യം വർദ്ധിച്ച പൊൻമാടം, ക്ഷേത്രം വകഭൂമിയുടെ ഐശ്വ ര്യം, നെല്ലിട്ട കുന്നുപോലെ നിറഞ്ഞ വഴിപാട്, കല്ലിട്ട മതിൽമേൽ വന്നുദിക്കുന്ന കതിരവൻ, ആറില്ലത്തെണ്മരുടെ കല്പന, മാറ്റമില്ലാത്ത പരിചു, മറനൂലർ പൊലിപ്പ്, നിറഞ്ചേരും വിഭൂതി, തിരുവോണച്ചിലക്, പുറഞ്ചേരിത്തഴപ്പ് തുടങ്ങിയ പ്രയോഗ ങ്ങളും ക്ഷേത്രഭരണത്തെക്കുറിച്ചും ചുറ്റുപാടുകളെക്കുറിച്ചും തെളിവുനൽകാൻ പര്യാപ്തമായവയാണ്. ക്ഷേത്രങ്ങൾ പൊതുവേ എത്രമാത്രം സമ്പന്നമായിരുന്നെ ന്നതിനെക്കുറിച്ചും അവയുടെ ഐശ്വര്യം നിറഞ്ഞ നാടുകളെക്കുറിച്ചും ചിട്ടകളെ ക്കുറിച്ചും ഇവ സൂചനനൽകുന്നു. നമ്പൂതിരിമാർ നടപ്പാക്കിയ ക്ഷേത്രമര്യാദകൾ സമൂഹികാംഗീകാരം നേടിയെങ്കിലും ദ്രാവിഡാചാരങ്ങൾക്കും ഗോത്രാചാര ങ്ങൾക്കും തിരസ്കാരം ഉണ്ടായില്ലെന്നു മാത്രമല്ല ബ്രാഹ്മണക്ഷേത്രങ്ങളിൽ പോലും അവയ്ക്കു ലഭിച്ചിരുന്ന പ്രാമുഖ്യത്തിനു തെളിവാണ് തിരുനിഴൽമാല. തൂവലുഴിയൽ, നാവല, വിളക്കേറ്, ബലി തുടങ്ങിയവ തീണ്ടാപ്പാടകലെ നിൽക്കേ ണ്ടിയിരുന്ന കീഴാളർ ആറന്മുളയപ്പന്റെ പാപം ഒഴിപ്പിക്കാൻ അനുഷ്ഠിച്ചുവെന്നു പറയുമ്പോൾ ഇപ്പോഴത്തെ ജാതിവ്യവസ്ഥിതിയുടെ കാർക്കശ്യവുമായി പൊരുത്ത

പ്പെടുന്നില്ല. അന്ന് അവർണ്ണർക്കും ക്ഷേത്രപ്രവേശനം അനുവദിച്ചിരുന്നു എന്ന് അഭ്യൂഹിക്കുന്നതിനു പോലും ഇത് വകനൽകുന്നു. വൈഷ്ണവഭക്തി ക്ഷേത്രകേന്ദ്രീകൃതമായി രൂഢമായപ്പോഴും പ്രകൃതിശക്തികളിലും വിളിദോഷം, കണ്ണുദോഷം തുടങ്ങിയവയിലും ജനങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്ന വിശ്വാസത്തിനു ഭംഗം വന്നില്ല. എന്നല്ല ആ വിശ്വാസം ശക്തമായിരുന്നതിനാൽ നിഷേധിക്കാൻ ബ്രാഹ്മണർക്കു പോലുമായില്ല. ഈ ദോഷങ്ങൾ ഒഴിപ്പിക്കാനറിയാവുന്ന വേലനും മലയനുമെല്ലാം അനുഷ്ഠാനച്ചടങ്ങുകളിൽ പ്രാധാന്യമേറി. അവർ വിളിച്ചപ്പോൾ ബ്രാഹ്മണദൈവങ്ങളെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന വിഷ്ണുവും ശിവനും ഭൈരവിയുമെല്ലാം ബലിക്കളത്തിൽ ഉപവിഷ്ടരായി. ആ ദൈവങ്ങളുടെ വേഷം മലയർ കെട്ടിയാടി. മലയർ നൽകിയ പ്രസാദം ഉണ്ട് അവരുടെ ചടങ്ങുകളിൽ സന്തോഷിച്ച് അവരാൽ ശുദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട ആ ദൈവങ്ങൾ തിരികെ ബ്രാഹ്മണക്ഷേത്രത്തിലെത്തി. ആര്യദ്രാവിഡ സമന്വയത്തിന്റെ ഊടുംപാവും ഈവിധം ഒരുങ്ങുന്നതു തിരുനിഴൽമാല അതിസമർത്ഥമായി ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

സംഘകാലകൃതികളിൽ രാജാവിനാൽ സമ്മാനിതരാകുന്ന കവികളെക്കുറിച്ച് ധാരാളം പരാമർശങ്ങളുണ്ടല്ലോ. രാജാവിനെ പുകഴ്ത്തുകവഴി അളവറ്റ ധനത്തിനുടമകളായ കവികൾ രാജാക്കന്മാരുടെ കലാപരിപോഷണത്തിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. തിരുനിഴൽമാലയുടെ രചനാകാലത്തും ഇതിനുസമാനമായ സ്ഥിതി ഉണ്ടായിരുന്നു എന്ന് 'കനകത്തിലാച കൊണ്ടു കവിക്കുപോയ് നടക്കും നാട്ടാർ'[43] എന്ന പരാമർശം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. നൃത്തസംഗീതാദികൾക്ക് വളരെയധികം പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരുന്ന ഒരു സമൂഹമാണ് അന്നുണ്ടായിരുന്നത് എന്നതിന് സൂചനകൾ തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്. അയിരൂർ ചേരിയെ വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ 'കുയിൽ ചേരും

തെരുവിലെംകും കുളിർതെന്നൽ കൂത്താടുംപോൾ അയെൽ ചേരും കിളിക്കിടാ ക്കെളന്താളി മൂളുമേടം'[44] എന്ന് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കൂടാതെ ആറന്മുളഗ്രാമത്തിന്റെ അഴക് വർണ്ണിക്കുമ്പോഴും 'അന്താളി' രാഗത്തെക്കുറിച്ച് പരാമർശമുണ്ട്.

'എന്താരിതെന്നരികിൽ വന്തോരു പൂവിനൊട -

ങന്താളി വണ്ടു ചൊല്ലും ചെന്താർ വനംപിന്നെടം'[45]

ഇവ സംഗീതകലയുടെ സാന്നിധ്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ്.

'നാടക ചാലതോറും നാടികെളോടെതിർത്തു

കൂടകം കുയിൽ കിടാക്കെൾ കൊഴുകൊഴക്കുഴറ്റുമേടം'[46]

ആണ് ആറന്മുളഗ്രാമം. നാടകശാലയുണ്ടായിരുന്നു എന്നതിന്റെ വളരെ വ്യക്തമായ സൂചനയാണിത്. അരങ്ങത്ത് സ്ത്രീസാന്നിധ്യം ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നും ഈ പരാ മർശം വഴി മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്നു. 'കോൽപ്പാടകത്തിനൊലി നാൽപ്പാടുമീടു മെടം'[47] ആണ് ആറന്മുള എന്ന് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതിനാൽ നൃത്തവും സാധാരണജീ വിതത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

അങ്ങാടിയിലും മറ്റും കണ്ടെത്താവുന്ന നാനാദേശികളെ വർണ്ണിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ ഉണ്ടായ മണിപ്രവാളകാവ്യങ്ങളിലെല്ലാം കണ്ടെ ത്താവുന്ന പ്രവണതയാണ്. ഈ സമകാലപ്രവണതയാവാം തിരുനിഴൽമാലയിലും ഈ സമ്പ്രദായം കടന്നുകൂടാൻ കാരണമായത്. ഇവർക്ക് നൽകിയിരുന്ന വിശേഷ ങ്ങൾ അവരുടെ ജീവിതത്തിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്നവയാണ്. 'പരുപരപ്പറെയും പാവാർ', 'പേന്തറിച്ചെറുമി', 'അരങ്ങിലാടും ചാക്കിമാർ', 'തറിച്ചുപാടും വാഴ്ത്തി

കെൾ', 'വെറുതെപോരും വാരിയെര്' തുടങ്ങിയ ഉദാഹരണങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായി വിലപ്പെട്ട വിവരങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാല നമുക്കു തരുന്നു. ജീവിത പരിഹാസങ്ങൾ സസൂക്ഷ്മം നിരീക്ഷിച്ചതിന്റെ അടയാളങ്ങളാണിവ. പരിഷ്കൃതചിത്തരായ ജനതയുടെ സാന്നിധ്യംകൊണ്ട് പ്രാചീന കേരളം നേടിയ സാംസ്കാരികവികാസം കൃത്യമായി അറിയാൻ തിരുനിഴൽമാല സഹായകമാണ്. ആറന്മുളയപ്പന് നാവുദോഷം പറ്റാൻ കാരണമായവരെ പറയുന്ന കൂട്ടത്തിൽ തുലുങ്കർ, കൊംകർ, ജോനകർ തുടങ്ങി ഭിന്നദേശക്കാരെക്കുറിച്ചും, പറയർ, പാണർ, ചെറുമികൾ തുടങ്ങിയ താഴ്ന്ന ജാതിക്കാരെക്കുറിച്ചും പരാമർശിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കൂടുതലൊന്നും വിവരിക്കുന്നില്ല. അനന്തപുരവർണ്ണനം () ഉണ്ണിയാടീചരിതം (ഗദ്യം 19) ഉണ്ണിച്ചിരുതേവീ ചരിതം (ഗദ്യം 20) എന്നീ മണിപ്രവാളകാവ്യങ്ങളിലും മറ്റും കണ്ടെത്താവുന്ന നാനാദേശികളെ വർണ്ണിക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തിനു സമാനമാണ് ഈ സമുദായ പരാമർശം എന്നു കരുതാം. സമുദായവിഡംബനത്തിന്റെ ഭാഗത്ത് കവിയുടെ പരിഹാസത്തിന് വിധേയരാകുന്നത് ഉന്നതകുലജാതരായ സാമന്തന്മാർ, ചാക്യാന്മാർ, തളിയാന്മാർ, പൊതുവാന്മാർ, ഭൂപന്മാർ, നായന്മാർ, സ്തുതിപാഠകർ എന്നിവരാണ്. ക്ഷേത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ജീവിതം നയിക്കുന്നവരായതുകൊണ്ടാകാം ഈ സമുദായക്കാർ കവിയുടെ പരാമർശത്തിനുവിഷയമാകുന്നത്. അന്നുണ്ടായ അച്ചീചരിതങ്ങളിലെല്ലാം പരിഹാസവിധേയമാകുന്നത് മിക്കവാറും ഈ സമുദായങ്ങൾ തന്നെയാണ് എന്ന് കാണുമ്പോഴാണ് ഇത് ഒരു സമൂഹചിത്രം എന്ന നിലയിൽ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നത്.

അന്നത്തെ കേരളത്തിലെ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ കടന്നുകൂടിയ മൂല്യച്യുതി പുറത്തുകൊണ്ടുവരാൻ കവി നടത്തിയ ശ്രമമാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ

സമുദായവിഡംബനം. ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ തേർവാഴ്ചക്കാലത്തെ സമൂഹജീവിത ചിത്രം ഈ കൃതിയിൽ കാണുന്നുണ്ട്. സമകാലികമായ മറ്റ് കൃതികളിലെ പരാമർശങ്ങൾവെച്ച് നോക്കുമ്പോൾ ഇതിൽ അത്യുക്തികൾ ഒന്നും ഉള്ളതായി തോന്നുന്നില്ല. ദേവസ്വത്തിന്റെയും ബ്രഹ്മസ്വത്തിന്റെയും കണക്കെഴുത്തുകാരായ പൊതുവാന്മാർ കള്ളക്കണക്കെഴുതുന്നവരായിരുന്നു എന്നതിനു മറ്റുപല സമകാലരേഖകളും തെളിവാണ്. പാട്ടുംവൈയാകരണവും പിണങ്ങി കാടുകാട്ടിനടക്കുന്ന ബ്രാഹ്മണവിദ്യാർത്ഥികൾ കാരണം ആ സമുദായത്തിനു വന്ന തകർച്ചയ്ക്കും കാലം സാക്ഷിയാണ്. ഓതിക്കദ്വിജന്മാരെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞ കാര്യവും അവാസ്തവമല്ല. അതുപോലെ വാര്യന്മാരുടെ കാര്യവും. ഭൂപന്മാരുടെ കാര്യത്തിൽ അവരുടെ കുലത്തൊഴിൽ സൂചിപ്പിച്ചുവെന്നേയുള്ളൂ. ഇവിടെയെല്ലാം കാര്യങ്ങൾ വിമർശനാത്മകമായും പരിഹാസത്തോടെയും ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു എന്നേ പറയാൻ കഴിയൂ. ക്ഷേത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഈ സമുദായങ്ങളുടെ മൂല്യച്യുതി സാഹിത്യചരിത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഒട്ടേറെ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ്. കേരളത്തിൽ സാർവത്രികമായ മൂല്യച്യുതി എടുത്തുകാട്ടുകയാണ് കവി ചെയ്തത്.

ഇങ്ങനെ സാർവത്രികമായ ഒരു മൂല്യച്യുതി ബാധിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കേരളീയ സമുദായങ്ങൾക്കു സമൂഹത്തിലുണ്ടായിരുന്ന പ്രമാണിത്വം അസ്തമിച്ചിട്ടില്ലായിരുന്നു. കലാസാഹിത്യരംഗങ്ങളിൽ നിപുണരും കലാകാരന്മാരെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്നവരുമായിരുന്നു രാജാക്കന്മാരും നാടുവാഴികളും മറ്റും. കവികളെ തങ്ങളുടെ സംരക്ഷണത്തിലാക്കി പോറ്റിവളർത്തുന്നതിൽ അവർ താല്പര്യം കാട്ടുകയും ചെയ്തിരുന്നു. തൽഫലമായുണ്ടായ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ ഫലമാകാം കവി സമൂഹത്തിന്റെ ചിത്രം അതേപോലെ വരച്ചുവെക്കുന്നത്. അയിരൂർ 'കവികൾക്ക് ഇല്ലമായി

രുന്നിട' മാണെന്നും ചെറുകരയില്ലം നമുക്കു നൽത്തുണയാണെന്നും പറയുമ്പോൾ ഈ സംരക്ഷണമാണ് വെളിപ്പെടുന്നത്. സമകാലികമായ മറ്റ് കൃതികളിലും ഇത്തരം വിമർശനങ്ങൾ കടന്നുവരാൻ ഇതുതന്നെയാവും കാരണം. മൂല്യക്ഷയം സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സമൂഹത്തെ നേർവഴിയിലേക്ക് നയിക്കാനുള്ളസാഹിത്യത്തിന്റെ ഉത്തരവാദിത്തം കണ്ടറിഞ്ഞ ഈ കവികൾ തങ്ങൾക്ക് ആശ്രയം തരുന്നവർക്ക് സൂചന നൽകുക എന്ന കർത്തവ്യമാണ് ചെയ്യുന്നത്. അന്നത്തെ രാജാക്കന്മാരെയും സാമന്തന്മാരെയും നാടുവാഴികളെയും പ്രമാണിമാരായ നമ്പൂതിരിമാരെയും വിമർശിക്കാൻ കവി ധൈര്യം കാണിച്ചത് കവിയിലെ സമുദായ പരിഷ്കരണ ത്വരയുടെ പ്രേരണകൊണ്ടാവാം.

തിരുനിഴൽമാലയിലെ ദേവവിഡംബനമാണ് സമകാലികമായ ഇതരകൃതികളിൽ നിന്ന് തിരുനിഴൽമാലയെ വേർതിരിക്കുന്നത്. കവി വിശ്വാസിയോ അവിശ്വാസിയോ എന്നതല്ല പ്രശ്നം. ദേവന്മാരെ പരിഹസിക്കുന്നത് വിശ്വാസികൾക്ക് വേദനാജനകമാകയാൽ അതിനാരും മുതിരാറില്ല. ആശിസ്സർപ്പിക്കാനെത്തിയവരെ വർണ്ണിക്കുമ്പോഴല്ലാതെ മറ്റൊരിടത്തും തിരുനിഴൽമാലയിൽ ദേവവിഡംബനം കാണാനില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, പുരാണങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ചരിതങ്ങൾ ധാരാളം ഉദ്ധരിക്കുന്നുമുണ്ട്. 'സഹോദരനോട് വഴക്കിട്ട് കൊമ്പു നഷ്ടപ്പെട്ടവനാണ് ഗണപതി' എന്നു പറയുന്ന കവി നിഴലിനുള്ള വിഘ്നങ്ങൾ നീക്കാൻ ഗണേശനെ 'സ്തുതിക്കുന്നുണ്ട്'. 'ഗംഗയോടുള്ള സംഗം കാരണം പിണങ്ങിയിരിക്കുന്ന പാർവ്വതിയോട് കൂടിയവനാണ് ശിവൻ, എന്ന മനോഭാവം ഹരചരിതം പറയുന്ന സമയത്ത് കാണുന്നില്ല. അതിനാൽ ദേവവിഡംബനം തിരുനിഴലിന്റെ ഭാഗമാകാനേ വഴിയുള്ളൂ. ഇടയച്ചേരിയിൽ മഴയില്ലാതായപ്പോൾ ജനങ്ങളെല്ലാം ചേർന്ന് ഇടയക്കൂത്ത് നടത്തിയ

തായി ചിലപ്പതികാരം പറയുന്നുണ്ട്. ഇതുപോലെ ആറന്മുളയപ്പന്റെ പ്രതാപവും ഐശ്വര്യവും കണ്ട് അത്ഭുതപ്പെട്ട ദേവന്മാരുടെയും മനുഷ്യരുടെയും നാവേറ് തീർക്കാൻ നടത്തുന്ന ഈ അനുഷ്ഠാനകലയിൽ ആശിസ്സർപ്പിക്കാനെത്തുന്നവർക്ക് എന്തെങ്കിലും കുറവ് ഉണ്ടാവണം എന്നോ മറ്റോ ആകാം കവിവിശ്വാസം എന്നേ അനുമാനിക്കാൻ കഴിയൂ. ഈ അനുഷ്ഠാനകലയുടെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ കണ്ടു കിട്ടിയിട്ടില്ലാത്തതുകൊണ്ടും ഇന്ന് ഈ കല കാലഹരണപ്പെട്ടുപോയതുകൊണ്ടും ആണ് ഇങ്ങനെ അനുമാനിക്കേണ്ടി വരുന്നത്. മറിച്ചുള്ള തെളിവുകൾ ഈ കൃതിയിൽനിന്നു കിട്ടുന്നുമില്ല. 'കനകത്തിലാചകൊണ്ടുകവിക്കുപോയ് നടക്കും നാട്ടാർ ഞാനുമിന്നത്തരത്തിൽ നടപ്പതിലൊരുവനെന്നാൽ' എന്ന് സ്വയം വിശേഷിപ്പിച്ച കവിയുടെ ഉദ്ദേശ്യം പ്രധാനമായും തിരുനിഴൽ എന്ന അനുഷ്ഠാനകലയുടെ പരിപൂർണ്ണമായ വിവരണമായിരുന്നു. കവി ഇതിനു നിയോഗിക്കപ്പെട്ടവനാകാം. ആദ്യഭാഗത്തെ വളരെ വിസ്തൃതമായ കാവ്യോപക്രമത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം ആരെയോ പ്രീതിപ്പെടുത്താനാവാനേ വഴിയുള്ളൂ. 'നിഴൽ' എന്ന അനുഷ്ഠാനകല തുടങ്ങുന്നത് കാവ്യോപക്രമത്തിനു ശേഷം മാത്രമാണ്. ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളിൽ സമർത്ഥനും സമുദായത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും ചരിത്രങ്ങളിൽ പരിചിതനും കവിത്വസിദ്ധിയുള്ളവനുമായ ഗോവിന്ദകവിയിലെ സാമൂഹ്യപരിഷ്കർത്താവും ഈ കൃതിയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട് എന്നുമാത്രം. ആറന്മുളയിൽ ഒരു കാലത്ത് സ്ഥിരമായി നടത്തിയതായിരുന്നു തിരുനിഴൽ എന്നതിന് തെളിവുകളൊന്നുമില്ല. ആറന്മുളയപ്പനും വല്ലാതെ നാകൂറ് പറ്റിയ ഒരവസരത്തിൽ പരിഹാരക്രിയ എന്ന നിലയിൽ നടത്തിയതാണ് ഈ നിഴൽക്കൂത്ത്. ആ ചടങ്ങ് പ്രതിഭാധനനായ ഒരു കവി വിവരിച്ചതാണ് തിരുനിഴൽമാല എന്ന കൃതി. പിന്നീട് ഈ ചടങ്ങ് നടത്താത്തതു

കൊണ്ടും അതിനെക്കുറിച്ച് അറിയുന്നവർ ഇല്ലാത്തതിനാലും ആണ് ഈ ചടങ്ങിനോടൊപ്പം കൃതിയും കാലഹരണപ്പെട്ടുപോയത് എന്നേ കരുതാനാവൂ. കൃതി കണ്ടെത്തിയതോടെ ഈ ഒരനുഷ്ഠാനകലയെക്കുറിച്ചറിയാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നു മാത്രമല്ല സാമുദായിക പ്രാധാന്യമുള്ളതും ചരിത്രപ്രാധാന്യമുള്ളതുമായ ഒരു കൃതി സാഹിത്യത്തിനു മുതൽക്കൂട്ടായി ലഭിക്കുകയും ചെയ്തു.

അടിക്കുറിപ്പുകൾ

1. നിരണം കൃതികൾ
2. പ്രാചീനമണിപ്രവാളകൃതികൾ
3. അനന്തപുരവർണ്ണനം
4. പരശുരാമൻ മഴുവെറിഞ്ഞ് കേരളം സൃഷ്ടിച്ച കഥ
5. രാമചരിതം
6. നിരണം കൃതികൾ
7. നിരണം കൃതികൾ
8. അമ്മാമൻ തമ്പുരാൻ, കൂത്തും കൂടിയാട്ടവും, മാതൃഭൂമി 1989, പുറം 70-72.
9. ഉണ്ണിയച്ചി ചരിതം, ഗദ്യം 19.
10. ഉണ്ണിച്ചിരുതേവി ചരിതം, ഗദ്യം 21
11. നാരായണീയം പ്രബന്ധം

    ''മഹിതമുനീനാം പ്രൗഢസമാജേ വേദജപത്തിനു കൂടുന്നേരം ചങ്ങത ചെമ്മേ വശമായില്ലുടനെങ്കിലുമെളുതിതു കലശജപത്തിനു കൂടിക്കൊള്ളാം കലശം കലശമിതെന്നു ജപിപ്പാൻ കൊള്ളാം നമ്മേ പഞ്ചാക്ഷരിയും ചൊല്ല രുതാതോരോത്തന്മാരൊടു കൂടിച്ചേർന്നാൽ ചാർത്തും നൂനം പോരിക വേണ്ടൂ കില്ലില്ലിതിനു മഹാദാനത്തിൽ കൂട്ടിക്കൊണ്ടാൽ വേണ്ടതു കിട്ടും''
12. ഉണ്ണിയച്ചി ചരിതം, ഗദ്യം 19
13. രാമായണം ചമ്പു

    ''കുഹചനഭാഗേ ചതുരംഗം ചൂതമ്മാനകളെന്നു തുടങ്ങിന നർമ്മരസങ്ങളി ലമ്മ മരിച്ചതുമറിയാതേ പാർത്തിട്ടരചെന്നുംവച്ചരചെന്നും കണ്ണിമയാതേ

നോക്കിയിരുന്നും വീമ്പുപറഞ്ഞും വിരവൊടുതോറ്റും ഝടിതി നിരത്തി യും''.

14. നാടൻപാട്ടുകളിൽപ്പെടുന്ന ലൗകികഗാനവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നവ എല്ലാം തന്നെ (ഉദാ:- കൃഷിപ്പാട്ടുകൾ). സാമൂഹിക ഗാനവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ പ്രസ്താവനയെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നവയാണ്. വാതിൽതുറ പ്പാട്ട്.

15. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 45

16. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 45

17. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 45

18. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 45

19. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 46

20. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 46

21. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 47

22. കേരള ചരിത്ര നിഘണ്ടു, പുറം 99

23. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 47

24. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 49, 50

25. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 53

26. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 57

27. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 57

28. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 57

29. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 57

30. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 57

31. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 74

32. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 75

33. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 53

34. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 54

35. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 48, 49

36. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 57

37. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 57

38. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 74

39. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 75

40. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 75

41. അടിച്ചുതളി:- പൂജാപാത്രങ്ങൾ കഴുകി വൃത്തിയാക്കുക, നിവേദ്യം വെച്ച പാത്രങ്ങളും തിടപ്പള്ളിയും ശുചിയാക്കുക, ചുറ്റമ്പലം വൃത്തിയാക്കുക തുടങ്ങിയ പ്രവൃത്തികൾ.

42. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 72

43. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 32

44. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 45

45. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 52

46. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 51

47. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 52

അധ്യായം നാല്

നാടോടിക്കലകളും തിരുനിഴൽമാലയും

നാടൻ കലകളും ക്ലാസ്സിക് കലകളും - നാടോടി നാടകങ്ങൾ - കോതാമ്മൂരിയാട്ടം - കുറത്തിയാട്ടം - കാക്കരശ്ശിനാടകം - മുടിയേറ്റ് - കാളിത്തീയാട്ട് - പടയണി - വേലൻപാട്ടും തിരുനിഴൽമാലയും - പടയണിയും തിരുനിഴൽമാലയും - തനതു നാടകവേദിയും തിരുനിഴൽമാലയും.

അദ്ധ്യായം നാല്

നാടോടിക്കലകളും തിരുനിഴൽമാലയും

ജീവിതപരിസരങ്ങൾ തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൊണ്ട് ഒരു കൃതിക്കും നിലനിൽപ്പില്ല. അബോധാത്മകമായെങ്കിലും രചനയിൽ സാമൂഹികസ്പർശം ഉണ്ടായിരിക്കും. ഒരു സാംസ്ക്കാരികചിഹ്നമെന്ന നിലയിലാണ് ഏതു സാഹിത്യകൃതിക്കും പ്രസക്തിയുണ്ടാവുക. എഴുത്തുകാരന് സോദ്ദേശ്യസാഹിത്യത്തിലാണ് താൽപര്യ മെങ്കിൽ കൃതിയിൽ ഭൗതികത ഏറിയിരിക്കും. മണിപ്രവാള കൃതികൾക്കെല്ലാമുള്ള പ്രധാനസവിശേഷത അവയുടെ സാമൂഹിക പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയാണ്. കലകളെ സംബന്ധിച്ചും സാമൂഹിക പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത പ്രസക്തമാണ്. സാഹിത്യമെന്ന നിലയിലും അനുഷ്ഠാനകലയുടെ പ്രതിപാദ്യം എന്ന നിലയിലും തിരുനിഴൽമാല ഈ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധത പാലിച്ചിരിക്കണം.

നാടൻ കലകളും ക്ലാസ്സിക് കലകളും

ബോധമനസ്സിലോ അബോധമനസ്സിലോ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട വികാരങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ കലയുടെ രൂപം ധരിച്ചു പുറത്തു ചാടിയെന്നു വരാം. കേരളത്തിലെ ക്ലാസ്സിക് കലകളിൽ കൂടിയാട്ടം, ചാക്യാർകൂത്ത്, കഥകളി, കൃഷ്ണനാട്ടം, തിടമ്പുനൃത്തം എന്നിവ മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്നു. അതുപോലെത്തന്നെ തുള്ളലും തീയാട്ടും ക്ലാസ്സിക് കലകളിൽപ്പെടുത്താവുന്നതല്ല. ക്ലാസ്സിക് കലകളുടെ രൂപഭാവങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ അവയിൽ തെയ്യം, തിറ, മുടിയേറ്റ്, കോലംതുള്ളൽ, പൂരക്കളി, സംഘക്കളി, കൈകൊട്ടിക്കളി തുടങ്ങിയ നാടോടിക്കലകളുടെ

സ്വാധീനം ഉണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഉടയാടകൾ, മുഖത്തെഴുത്ത്, നർത്തനരീതി, കലാശങ്ങൾ, ഹസ്തമുദ്രകൾ, അവതരണച്ചടങ്ങുകൾ തുടങ്ങിയ പലകാര്യങ്ങളിലും കഥകളി തുടങ്ങിയ ക്ലാസ്സിക് കലകൾക്ക് ഗ്രാമീണകലകൾ മാർഗ്ഗദർശനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടാവണം. കഥകളി, കൃഷ്ണനാട്ടം, കൂടിയാട്ടം എന്നിവയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന കിരീടങ്ങളിൽ ചിലതെല്ലാം തെയ്യം തിറകൾക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്ന മുടികളുമായി രൂപസാമ്യമുള്ളതാണ്. കുണ്ഡലം, കടകം തുടങ്ങിയ ആഭരണങ്ങളും ഉടയാടകളും മറ്റും ക്ലാസിക് കലകളിലും നാടൻ കലകളിലും നിർമ്മിക്കുന്നത് ഒരേ രീതിയിൽ തന്നെയാണ്. കഥകളി കൃഷ്ണനാട്ടം എന്നിവയിലെ തിരശ്ശീലക്ക് സമാനമാണ് ചില തെയ്യംതിറകളിൽ കാണുന്ന മറ. അതുപോലെ ചില തെയ്യങ്ങൾക്ക് തിരനോട്ടവും ഉണ്ട്. മുഖത്തെഴുത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും ഗ്രാമീണകലകളും ക്ലാസിക് കലകളും തമ്മിൽ വലിയ വ്യത്യാസമില്ല. ചായില്യം, മനയോല, പച്ച എന്നിവ നാടൻ കലകൾക്കും ഉപയോഗിച്ചു പോരുന്നു.

ക്ലാസിക് കലകൾക്കും ഗ്രാമീണകലകൾക്കും ഉപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യോപകരണങ്ങൾ താത്ത്വികമായി വൈജാത്യമുള്ളവയല്ല. കഥകളിയുടെ ആദ്യദശയിൽ ചെണ്ട മുതലായ അസുരവാദ്യങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നില്ല. പിൽക്കാലത്ത് മറ്റ് കലകളെ അനുകരിച്ച് സ്വീകരിച്ചതാവണം അത്. കേളികൊട്ട് തുടങ്ങിയ ചടങ്ങുകൾ ചില നാടൻ കലകളിലും പതിവുള്ളതാണ്. നാടോടിക്കലകളിലെന്നപോലെ കൃഷ്ണനാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ ക്ലാസ്സിക് കലകളിലും പൊയ്മുഖങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. കഥകളിയുടെ ആരംഭദശയിൽ രൂപങ്ങൾ വരച്ച പാളകളും മറ്റും മുഖം മൂടിയായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു എന്ന് അഭിപ്രായമുണ്ട്. കഥകളിയിലും

കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും ഹാസ്യാത്മകമായ ചില വേഷങ്ങൾ രംഗത്തുവരാറുള്ളത് ഗ്രാമീണകലകളിലെ പൊറാട്ടുവേഷങ്ങളുടെ അനുകരണമാവാം.

കേരളത്തിലെ നാടൻകലകളും ക്ലാസ്സിക് കലകളും പ്രായേണ കളരിവിദ്യയുമായി ബന്ധമുള്ളവയാണ്. കളരിയിലെ ചിട്ടകളും ചടങ്ങുകളും ഇരുവിഭാഗക്കാരും അംഗീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്. കൈകൊട്ടിക്കളികളിലുള്ള ചില ചുവടുവെപ്പുകൾ കഥകളിയിലും മറ്റും കാണാം. തനി ഗ്രാമീണ കലകളുടെയും ക്ലാസിക് കലകളുടെയും മധ്യേയാണ് അയ്യപ്പൻക്കൂത്ത്, ഭദ്രകാളിക്കൂത്ത്, ചാക്യാർകൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം എന്നിവയുടെ നില. ഗ്രാമീണകലകൾ ക്ലാസ്സിക് കലകളായി വളർന്നതിന്റെ ചില പ്രത്യേക ഘട്ടങ്ങളെയാണ് അവ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. പറയരുടെയും പുലയരുടെയും കണിയാന്മാരുടെയും ഇടയിൽ നടപ്പിലുണ്ടായിരുന്ന ചില പ്രാകൃതനൃത്തങ്ങളാണ് തുള്ളൽക്കളിയുടെ അവതരണത്തിന് വഴികാട്ടിയതെന്നാണ് പണ്ഡിതമതം. വാഴപ്പോളകൊണ്ടും മറ്റും ബലിപീഠം, ശ്രീകോവിൽ എന്നിവയുണ്ടാക്കി ആരാധിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം പ്രാക്തനമാണ്. മന്ത്രവാദകർമ്മങ്ങൾക്കും കുരുതിതർപ്പണാദികൾക്കും ഈ സമ്പ്രദായം കാണുന്നുണ്ട്. ഈ ആരാധനാ സമ്പ്രദായം കഥകളിയിലും മറ്റും അനുകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കഥകളിയെപ്പോലുള്ള ക്ലാസ്സിക് കലകൾ അക്കാലത്തു നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ഗ്രാമീണകലാമാതൃകകളിൽ നിന്നും ശുദ്ധീകരിച്ചെടുത്തതായിരിക്കണം എന്നൊരു അഭ്യൂഹത്തിന് ഇത് വഴിവയ്ക്കുന്നു. തെയ്യം, തിറ, കോലംതുള്ളൽ, മുടിയേറ്റ്, കൂടിയാട്ടം, തീയാട്ട് തുടങ്ങിയ കലകൾ അക്കാലത്തിവിടെ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നവയാണല്ലോ. അവയിൽനിന്നും യുക്തവും ആവശ്യവുമുള്ള ഭാഗങ്ങൾ

തിരഞ്ഞെടുത്ത് സംവിധാനം ചെയ്തുണ്ടായവയാണ് കൃഷ്ണനാട്ടവും കഥകളിയും. ഗ്രാമീണകലകളിൽ പ്രായേണ ഈശ്വരാംശത്തിന് പരമപ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. അവയിൽനിന്നും കലാംശം വേർതിരിച്ചെടുത്ത് ചിട്ടയും അടുക്കുംവരുത്തി ശാസ്ത്രീയമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ പിൽക്കാലത്ത് ശ്രമങ്ങൾ നടന്നു. എങ്കിലും കുറേക്കാലത്തോളം അത്തരം പരിഷ്കൃതകലകളിലും ദൈവവിശ്വാസമുണ്ടെന്നു വിശ്വസിച്ചു പോന്നു. ഇന്നും ആ വിശ്വാസം നിലവിലുണ്ട്. പക്ഷേ ഗ്രാമീണകലകളിൽ കല്പിച്ചിരുന്നത്ര ദൈവികത പിൽക്കാലത്ത് സംവിധാനം ചെയ്യപ്പെട്ട ക്ലാസ്സിക് കലകളിൽ കല്പിക്കുന്നില്ലെന്നതാണ് പരമാർത്ഥം.

നാടൻകലകളും ജീവിതവും

മതപരവും സാമുദായികവുമായ വിശ്വാസങ്ങളാണ് നാടൻകലകളിൽ മിക്കതിനെയും നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. ജാതിവർഗ്ഗബന്ധമില്ലാത്ത ഗ്രാമീണകലകൾ വിരളമാണ്. വർഗ്ഗപാരമ്പര്യമാണ് ആ കലകളിലൂടെ പ്രകടമാകുന്നത്. ഓരോ ജനവർഗ്ഗത്തിന്റെയും വികാരം അവയിലൂടെ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. നാടോടി ജീവിതചൈതന്യമാണ് അവയുടെ ജീവൻ. തൊഴിൽബന്ധമാണ് നാടോടിക്കലകൾക്കുള്ള മറ്റൊരു സവിശേഷത. കലയെ ഉപജീവനത്തിനുള്ള ഒരു ഉപാധിയായിട്ടുകൂടി പ്രാചീനർ വീക്ഷിച്ചിരുന്നു.

ആചാരാനുഷ്ഠാനാദികളോട് ബന്ധപ്പെട്ടാണ് പ്രാചീനർ കലയെ നിലനിർത്തിയിരുന്നത്. ദേവതാപ്രീണനം, ഉദ്ദിഷ്ടകാര്യസിദ്ധി, ബാധോച്ചാടനം, സന്താനലാഭം തുടങ്ങിയവയ്ക്കു മാത്രമല്ല ചികിത്സക്കും കല ഉപയുക്തമാക്കിയിരുന്നു. ഒരു നാട്ടിലെ കല ആ പ്രദേശത്തിന്റെ കണ്ണാടിയാണ്. അതിലൂടെ ഒരതിർത്തിവരെ

ആ ദേശത്തിന്റെ പ്രകൃതവും സംസ്കാരവും ആർജ്ജവവും സാമൂഹിക പദവിയും ആചാരങ്ങളും മതവിശ്വാസങ്ങളും പ്രത്യക്ഷമാകാറുണ്ട്. രോഗികൾ അസ്വാസ്ഥ്യജനകമായ സംഗീതംകേട്ട് തുള്ളിത്തളർന്ന് വീഴുകയും അവരുടെ മനസ്സ് രോഗമൊഴിഞ്ഞ് സമനില പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്യുമത്രേ. ഈ തത്ത്വമാണ് കളംപാട്ട്, ഗന്ധർവൻ പാട്ട്, കുറുന്തിനിപ്പാട്ട്, പുള്ളുവപ്പാട്ട്, സർപ്പപ്പാട്ട് തുടങ്ങിയ ഗ്രാമീണ കലകളിലുടെ നടക്കുന്നത്.

ബോധമനസ്സിലോ അബോധമനസ്സിലോ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട വികാരങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ കലയുടെ രൂപം ധരിച്ചു പുറത്തുചാടിയെന്നു വരാം. സംഘക്കളിയിലെ ചില രംഗങ്ങൾ ഈ വസ്തുത തെളിയിക്കുന്നു. ജളപ്രഭുവായ ഭരണാധിപന്റെ ദുർനയങ്ങൾ കൊണ്ട് വീർപ്പുമുട്ടിയ ഒരു വിഭാഗക്കാർക്ക് അധികാരിയോട് തോന്നിയ അമർഷത്തിന്റെയും പരിഹാസത്തിന്റെയും പ്രതിഫലനമാണ് അതിലെ കയ്മളെപ്പോലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ. വടക്കേമലബാറിലെ ശാലിയസമുദായക്കാരുടെ ഇടയിൽ മീനത്തിലെ പൂരക്കാലത്ത് പൊറാട്ട് പതിവുണ്ട്. കേരളത്തിൽ അധിവാസമുറപ്പിച്ച കാലത്തും അതിനുശേഷവും അവർക്ക് മറ്റ് വിഭാഗങ്ങളിൽ നിന്ന് നേരിടേണ്ടിവന്ന വിഷമതകൾ ധ്വന്യാത്മകമായി സൂചിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളും അംഗവിക്ഷേപങ്ങളും ഉള്ള കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പൊറാട്ടിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

ഉത്തരകേരളത്തിലെ പ്രാക്തനകലയാണ് തെയ്യവും, തിറയും. സത്യദോഷം കൊണ്ട് മരിച്ചവരുടെ പ്രേതം തെയ്യത്തിന്റെ കയ്യിൽ അകപ്പെടുമെന്നും മരിച്ചവരുടെ അവകാശികൾ തെയ്യത്തിൽ നിന്നു പേനയും കുറിയും വാങ്ങിയാൽ ആ പ്രേതത്തിന് സൽഗതി ഉണ്ടാകുമെന്നും ജനങ്ങൾ വിശ്വസിച്ചുപോന്നു. പ്രേതോപദ്രവമു

ണ്ടെന്ന മാനസികവിഭ്രമത്താൽ ചിലർ ഇളകിയാടാറുണ്ട്. തെയ്യങ്ങളുടെ ഉഗ്രാട്ടഹാസങ്ങളും ആട്ടവും മറ്റും അവരുടെ മനസ്സിന്റെ സമനില തെറ്റിക്കുന്നു. ഗന്ധർവൻ, യക്ഷി, രക്തേശ്വരി, പിശാച് തുടങ്ങിയ ദുർഭൂതങ്ങൾ ശരീരത്തിൽ ബാധിക്കുന്നതു കൊണ്ടാണ് ഗർഭമുണ്ടാകാതിരിക്കുകയോ ഉണ്ടായാൽ ഛിദ്രിച്ചു പോവുകയോ ചെയ്യുന്നത് എന്നാണ് പണ്ടത്തെ വിശ്വാസം. അത്തരം ദേവതകളെ നീക്കാനുള്ള കളംപാട്ട്, ഗന്ധർവൻ പാട്ട് തുടങ്ങിയ കർമ്മങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ ഇളകിയാടാറുണ്ട്. നാനാവർണ്ണശബളിതമായ കളവും പന്തലും വിളക്കും നിറപറയും വാദ്യവിശേഷങ്ങളും പാട്ടും കുരവയും ആർപ്പുമെല്ലാം പിണിയാളിൽ പുതിയൊരു ലോകത്തിന്റെ പ്രതീതിയാണുളവാക്കുന്നത്.

കോമരമിളകി തീയിൽ ചാടുകയും വാളെടുത്ത് തലയ്ക്കു വെട്ടുകയും മറ്റും ചെയ്യുന്നതും മാനസികമായ ഒരുതരം വികാരവിരേചനമാണ്. തെയ്യം, തീയ്യാട്ട് തുടങ്ങിയ കലകളിൽ അഗ്നിനൃത്തമുണ്ട്. കണ്ണൂരിനടുത്തുള്ള മാവിലായിക്കാവിലും വണ്ടൂരിനടുത്തുള്ള ചാത്തങ്ങോട്ടുപുറം ക്ഷേത്രത്തിലും ഉത്സവക്കാലത്തു നടത്താറുള്ള അടി തലമുറയായി നിലനിന്നു പോന്ന വൈകാരികതീക്ഷ്ണതയുടെ ബഹിർസ്ഫുരണമാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ ഗ്രാമീണകലകൾ പ്രാചീനകാലത്തെ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ പ്രതിഫലനമാണ്. സാമ്പത്തികസാമുദായിക രംഗങ്ങളിലെ അനീതികൾ ചോദ്യം ചെയ്യാനുള്ള കഴിവ് പല കലാവിശേഷങ്ങൾക്കുമുണ്ട്. കുടുംബകലഹം, ആഭിജാത്യം, ജാതിവഴക്ക്, സ്നേഹശൂന്യത, വഞ്ചന, അസൂയ തുടങ്ങിയ ദോഷങ്ങളെ ദൂരീകരിക്കാൻ ശക്തങ്ങളാണവ. പ്രാകൃതജനസമൂഹത്തിന്റെ ജന്മവാസനാബന്ധമായ ശക്തിയുടെ സ്വിച്ച്ബോർഡായി നാടൻകലകളെ കണക്കാക്കാവുന്നതാണെന്ന് ക്രിസ്റ്റഫർ കാഡ്വൽ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[1] സമൂഹ

ത്തിന്റെ ഐക്യം ദൃഢീകരിക്കുവാനും വ്യക്തിഗതമായ വികാരങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് സംഘഗതവികാരങ്ങളെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാനും അവ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഗ്രാമീണദേവാലയങ്ങളിലും മറ്റുപൊതുസ്ഥലങ്ങളിലും വെച്ച് നടത്തപ്പെട്ടിരുന്ന വിവിധ അനുഷ്ഠാനകലകളിലൂടെ നാട്ടിലെ എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളും പരിഹരിക്കാമെന്നു പ്രാചീന ജനത വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. അത്തരം കലാരൂപങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്ന താണ ജാതിക്കാർ ആർജ്ജിച്ച അനുഷ്ഠാനപരമായ പദവിയിൽ നിന്ന് അവർ പരമാവധി മുതലെടുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. സൂക്ഷ്മമായ മുഖത്തെഴുത്തും കമനീയമായ ആടയാഭരണങ്ങളും അണിഞ്ഞ് ഭാരമേറിയ മുടിയും തലയിൽ വെച്ച് കാണപ്പെട്ട ദൈവങ്ങൾ തങ്ങളാണ് എന്ന വിശ്വാസം ജനിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ട് ബ്രാഹ്മണൻമാരടക്കമുള്ള സവർണ്ണരുടെ മുമ്പാകെ തെയ്യക്കോലക്കാർ അരുളപ്പാട് നടത്തുന്നു. ഏതാനും മണിക്കൂറുകൾ നേരത്തേക്കെങ്കിലും ജാതിയുടെയും മതത്തിന്റെയും മതിൽക്കെട്ടുകൾ തകർക്കുവാനും തങ്ങളുടെ മാനസദേവതകളെ മൂർത്തവത്കരിക്കാനും താണജാതിക്കാരായ ഈ കലാകാരന്മാർക്ക് കഴിയുന്നു. തങ്ങളുടെ രക്ഷകരും യജമാനൻമാരും ആയ മേലാളരെ വിസ്തരിക്കുവാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം പോലും ഇവർക്ക് ഇത്തരത്തിലുള്ള അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടേതായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്നു ലഭിക്കാറുണ്ടായിരുന്നു.

വേട്ടയ്ക്കുശേഷമുള്ള ആനന്ദനൃത്തത്തിന്റെ അനുരണനങ്ങളും വർഷനൃത്തങ്ങളും നിയതമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങളായി ആവർത്തിക്കപ്പെടുകയും കലാപരമായ ചെത്തിമിനുക്കലുകൾക്ക് വിധേയമാവുകയും ചെയ്തപ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ രൂപത്തിലേക്ക് അവ വളർന്നു. നിശ്ചിതമായ ചലനങ്ങൾ, ശബ്ദങ്ങൾ, അംഗവി

ക്ഷേപങ്ങൾ, സ്വാഭാവികമായ പ്രകടനങ്ങൾ എന്നിവ അനുഷ്ഠാനങ്ങളിൽനിന്ന് സ്വാംശീകരിച്ച് പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും സംരൂപങ്ങളിലൂടെയും ഉന്നതമായ തലങ്ങളിലേക്ക് വികസിപ്പിച്ചെടുത്താണ് നാടകം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നത്.[2] കേവലം ഒരു ഗോത്രനൃത്തത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ ആരംഭിച്ച മൃഗയാനുകരണം കാലാന്തരത്തിൽ ദൃശ്യവും ശ്രവ്യവും ആയ ഘടകങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെട്ട നാടകത്തിന്റെ രൂപത്തിലേക്ക് വളർന്നതായി വിശ്വസിക്കാവുന്നതാണ്. മൃഗയാനുകരണത്തിന്റെ നിലയിൽ അല്ലെങ്കിലും കേരളത്തിലും ഇത്തരം പരിണാമം സംഭവിച്ചിരിക്കണം.

നാടോടിനാടകങ്ങൾ

കേരളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട നാടോടിനാടകങ്ങളാണ് കോതാമ്മൂരിയാട്ടം, കാക്കരശ്ശിനാടകം, മുടിയേറ്റ്, കാളിത്തീയാട്ട്, പടയണി എന്നിവ. കണ്ണൂർ, കാസർഗോഡ് എന്നീ ജില്ലകളിൽ പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് കോതാമ്മൂരിയാട്ടം. മലയൻമാരോ പാണന്മാരോ നടത്തുന്ന ഉർവ്വരതാനുഷ്ഠാനത്തിലൊന്നാണിത്. രണ്ടു നൂറ്റാണ്ടിലേറെ പഴക്കമുള്ള ഈ കലാരൂപം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് ആറുപേർ അടങ്ങിയ സംഘമാണ്. ഗോദാമ്മൂരിയെന്ന ദിവ്യധേനുവും അകമ്പടിക്കാരായ പനിയന്മാരുമാണ് സംഘാംഗങ്ങൾ. തോലുകൊണ്ടോ മരംകൊണ്ടൊ നിർമ്മിച്ച ഗോമുഖം അരയിൽ ബന്ധിച്ച് മുഖത്തെഴുതി മുടിയണിഞ്ഞ ആളാണ് ഗോദാമ്മൂരി. സാധാരണയായി ചെറിയ ആൺകുട്ടിയാണ് ഈ വേഷം കെട്ടുക. കുരുത്തോലകൊണ്ട് ഉടുപ്പണിവും പൊയ്ക്കാതുകളും മുഖത്തു കണ്ണമ്പാളയുമാണ് പനിയന്മാരുടെ രൂപം. ചെണ്ടയാണ് പിന്നണിവാദ്യം. ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ പത്താമുദയത്തിനോടനുബന്ധിച്ച് ഇത് അരങ്ങേറുന്നുണ്ട്. കൊയ്ത്തുകഴിഞ്ഞ

ശേഷമാണ് സാധാരണ നടത്താറുള്ളത്. ധനധാന്യസമൃദ്ധിയും ഗോവൃദ്ധിയും ഉണ്ടാവാനാണ് ഇത് നടത്തുന്നത്. ദേവസ്തുതികളും ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ ലീലാവിലാസങ്ങളും സ്ത്രീലമ്പടത നിമിത്തം പ്രഭുക്കൾക്കും മറ്റുമുണ്ടാകുന്ന അബദ്ധങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്ന കഥകളും ഇതിൽ പാടാറുണ്ട്.

സംഗീത പ്രധാനമായ ഒരു ദൃശ്യകലയാണ് കുറത്തിയാട്ടം. വടക്കൻ കുറത്തിയാട്ടം, തെക്കൻ കുറത്തിയാട്ടം എന്നിങ്ങനെ ഇത് രണ്ട് വിധത്തിലുണ്ട്. തെക്കൻ രീതിക്ക് മൂന്നുപേരും വടക്കൻരീതിക്ക് എട്ടിലധികം പേരും ഉണ്ടാവണം. മൃദംഗം, കൈമണി, ചെറിയമദ്ദളം, ഹാർമോണിയം എന്നിവയാണ് വാദ്യങ്ങൾ. മദ്യപാനം, അയിത്താചാരം തുടങ്ങിയ സാമൂഹികദോഷങ്ങളെ വിമർശിക്കുകയെന്ന ലക്ഷ്യം വടക്കൻ കുറത്തിയാട്ടത്തിനുണ്ട്. പാർവ്വതീപരമേശ്വരന്മാരുടെ കഥയാണ് പ്രതിപാദ്യം.

മധ്യതിരുവിതാംകൂറിൽ പാണന്മാരോ കമ്മാളരോ അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടൻകലയാണ് കാക്കരശ്ശിനാടകം. തെക്കൻ കേരളത്തിൽ കുറവരും ഈഴവരുമാണ് അഭിനേതാക്കൾ. ഏതാണ്ട് മുന്നൂറുവർഷത്തോളം പഴക്കമുള്ള ഈ കലാരൂപത്തിന് തെരുക്കൂത്തുമായും പൊറാട്ടുനാടകവുമായും സാമ്യമുണ്ട്. മൃദംഗം, ഇലത്താളം ഹാർമോണിയം, ഗഞ്ചിറ എന്നിവയാണ് വാദ്യോപകരണങ്ങൾ. സമുദായത്തിലെ കൊള്ളരുതായ്മകളെ പരിഹസിക്കുകയാണ് ഈ കലയുടെ ലക്ഷ്യം.

ഭദ്രകാളിയെ പ്രീണിപ്പിക്കാനുള്ള ഒരു അനുഷ്ഠാനകലയാണ് മുടിയേറ്റ്. കുറുപ്പന്മാരോ മാരാന്മാരോ ഇത് നടത്തുന്നു. വാദ്യക്കാർ മിക്കവാറും മാരാന്മാരായിരിക്കും. വീക്കുചെണ്ട, ഉരുട്ടുചെണ്ട, ഇലത്താളം, ചേങ്ങില, എന്നിവയാണ്

വാദ്യങ്ങൾ. മുടിയേറ്റിന് പ്രത്യേകം അരങ്ങില്ല. പന്തലിട്ട് അലങ്കരിക്കുന്നു. കളമെഴുത്ത്, കളംപൂജ, കളംപാട്ട്, താലപ്പൊലി, തിരിയുഴിച്ചിൽ, മുടിയേറ്റ് എന്നിവയാണ് ചടങ്ങുകൾ. മുഖത്തുതേപ്പും ഉടുത്തുകെട്ടും കിരീടവുമാണ് വേഷങ്ങൾ. നിലവിളക്കിനു മുന്നിൽ വെച്ചാണ് മുടിയേറ്റ് അരങ്ങേറുന്നത്. ഭദ്രകാളി, ദാരികൻ, ശിവൻ, നാരദൻ, ദാനവേന്ദ്രൻ, കോയിമ്പടനായർ, കൂളി എന്നിവരാണ് വേഷങ്ങൾ.

ബാധോച്ചാടനത്തിനും സന്താനലബ്ധിക്കുമാണ് സാധാരണവീടുകളിൽ തീയ്യാട്ട് നടത്തുന്നത്. ഷഷ്ഠിപൂർത്തി പോലുള്ള അടിയന്തിരങ്ങളോടനുബന്ധിച്ചും ഈ ചടങ്ങ് നടത്താറുണ്ട്. അന്തരാളവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട 'ഉണ്ണി'കളാണ് തീയ്യാട്ട് നടത്താൻ അധികാരികൾ. പന്തലൊരുക്കൽ, ഉച്ചപ്പാട്ട്, കളമെഴുത്ത്, സന്ധ്യക്കൊട്ട്, എതിരേൽപ്പ്, കേശാദിപാദവർണ്ണനം, കളംമായ്ക്കൽ എന്നിവയാണ് കാളിത്തീയാട്ടിന്റെ ചടങ്ങുകൾ. പൂജാവേളയിൽ കാണിക്കുന്ന മുദ്രകൾ മാത്രമേ പ്രയോഗിക്കാൻ പാടുള്ളൂ. ഉദയാസ്തമനം തീയ്യാട്ട് എന്നൊരു വകഭേദം ഇതിനുണ്ട്. വീക്കുചെണ്ട, ഇലത്താളം, ചേങ്ങില എന്നിവയാണ് വാദ്യങ്ങൾ. കരികൊണ്ട് മുഖം കറുപ്പിച്ച് നെറ്റിയിലും കവിളിലും തെച്ചിപ്പൂ ഒട്ടിച്ച് കേശഭാരത്തോട് കൂടിയ ഒരൊറ്റവേഷമേ ഈ ദൃശ്യപ്രകടനത്തിനുള്ളൂ.

കാളീപ്രീതിക്കായി നടത്തുന്ന ചടങ്ങാണ് പടയണി. വിളവെടുപ്പിനും വിത്തിറക്കിനുമിടക്കുള്ള വേളയിലാണ് പടയണി നടത്തുക. തെക്കൻ ചിട്ട, വടക്കൻ ചിട്ട എന്നിങ്ങനെ ഇതു രണ്ട് വിധമുണ്ട്. കാലവർഷക്കെടുതികളിൽ രക്ഷനേടി അടുത്ത നല്ല വിളവിനു വേണ്ട പ്രതീക്ഷ, പരിഹാസാത്മകമായ ഫലിതങ്ങളിലൂടെ വിമർശനം ചെയ്ത് സമൂഹത്തെ ശുദ്ധീകരിക്കൽ എന്നിവ പടയണിക്കു പിന്നി

ലുള്ള ലക്ഷ്യങ്ങളാണ്. തപ്പ്, തവിൽ, മദ്ദളം, കൈമണി, തുടി, വില്ല് എന്നിങ്ങനെ ഒട്ടേറെ വാദ്യങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യം പടയണിയിൽ കാണാം. അതുപോലെ കഥാപാത്രങ്ങളും കോലങ്ങളും എല്ലാമായി ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ പരിച്ഛേദം തന്നെയാണ് പടയണി.

ക്ഷേത്രകലകൾ

ക്ഷേത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവരുടെ വിനോദോപാധികൾ കലാരൂപങ്ങൾ എന്ന നിലയിൽ വളർന്നു വികാസം പ്രാപിച്ചവയാണ് ക്ഷേത്രകലകൾ. കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം എന്നിവയാണ് പ്രധാനപ്പെട്ട ക്ഷേത്രകലകൾ. കുറേക്കൂടി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ആട്ടപ്രകാരവും ക്രമദീപികകളുമുള്ള ഈ കലകൾ ക്ലാസ്സിക് കലകൾ എന്നറിയപ്പെടുന്നു. നാടൻകലകളോടൊപ്പം തന്നെ ശ്രദ്ധേയമാണ് ഈ ക്ലാസ്സിക് കലാരൂപങ്ങളും. കഥകളിയിലായാലും കൂത്തിലായാലും കൂടിയാട്ടത്തിലായാലും നാടോടിക്കലകളുടെ അംശം വളരെയേറെ ഉണ്ട്. വേഷവിധാനങ്ങൾ മുതൽ അംഗചലനങ്ങൾ വരെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളതാണ് മിക്ക കലാരൂപങ്ങളുമെങ്കിലും ആ ചിട്ടപ്പെടുത്തലിന് നാടൻ കലാരൂപങ്ങൾ ഗണ്യമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ചില കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷത്തിന്റെ എന്തെങ്കിലുമൊരു പ്രത്യേകതയിലോ ജനങ്ങളുമായുള്ള സമ്പർക്കത്തിന്റെ കാര്യത്തിലോ, ചടങ്ങുകളുടെ കാര്യത്തിലോ ഉദ്ദേശത്തിന്റെ കാര്യത്തിലോ ഒക്കെയാവാം ഈ സ്വാധീനം.

സൂതൻസദസ്സിൽ ഇരുന്നുകൊണ്ട് ബ്രാഹ്മണർക്ക് കഥാപ്രവചന രൂപത്തിൽ സന്മാർഗ്ഗോപദേശം നൽകുന്ന രൂപത്തിലാണ് പുരാണങ്ങൾ ഉപക്രമിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂത്തിന്റെ ഉത്ഭവവും അങ്ങിനെത്തന്നെയാകാം. ഭഗവൽക്കഥ വർണ്ണിക്കുക എന്ന

ചാക്യാന്മാരുടെ വൃത്തി ഹാസ്യവും അഭിനയവും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പരിഷ്ക്കരിച്ച താണ് ഇന്നത്തെ കലാരൂപം. ഏതായാലും ഈ ഏകാഭിനയം കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രകലകളിൽ പ്രമുഖസ്ഥാനത്തായിരുന്നു. രാജാക്കൻമാരെപ്പോലും കളിയാക്കാൻ അധികാരമുള്ളവരായിരുന്നു ചാക്യാൻമാർ.

സംസ്കൃതനാടകാഭിനയമാണ് കൂടിയാട്ടം. ഒന്നിലേറെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉള്ളതു കൊണ്ടാണ് കൂടിയാട്ടം എന്ന പേരുവന്നതെന്നും അതല്ല ചാക്യാരും നങ്ങ്യാരും കൂടിച്ചേർന്ന് അഭിനയിക്കുന്നത്കൊണ്ടാണെന്നും പക്ഷാന്തരമുണ്ട്. ചാക്കിയാർ എന്ന പദം ചാക്കൈയർ എന്ന തമിഴ്സാഹിത്യത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്. കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ വെച്ചുമാത്രമേ കൂത്ത് അഭിനയിച്ചു വന്നിരുന്നുള്ളൂ. നാട്യപ്രിയനും അഭിനയമർമ്മജ്ഞനുമായ കുലശേഖരരാജാവ് തോലന്റെ സഹായത്തോടെ കൂടിയാട്ടം പരിഷ്ക്കരിക്കുകയുണ്ടായി. അന്നുവരെ അവ്യവസ്ഥിതമായിക്കിടന്നിരുന്ന കൂടിയാട്ടത്തിൽ ആശാസ്യമായ പലപരിഷ്ക്കാരങ്ങളും വരുത്തിയത് ഇവരാണ്. തോലന്റെ ആട്ടപ്രകാരം, ക്രമദീപിക എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഈ പരിഷ്ക്കരണം അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതാണ്. ചാക്യാൻമാരുടെ കൂത്തിനും കൂടിയാട്ടത്തിനും പുറമെ സാമാന്യ ജനങ്ങളെ ഉദ്ദേശിച്ചു നമ്പ്യാന്മാരും മറ്റും നടത്തിവന്ന പുരാണകഥനമാണ് പാഠകം.

കേരളത്തിലെ പ്രാചീന നടനകലാപാരമ്പര്യം എന്നുള്ളത് ചുരുക്കത്തിൽ ക്ലാസ്സിക് നാടോടിക്കലകൾ ഒത്തുചേർന്നതാണ്. പരസ്പരം കൊണ്ടും കൊടുത്തും വളർന്നവയാണവ. അതിൽ ക്ലാസ്സിക് കലകളുടെ ചിട്ടപ്പെടുത്തൽ മൂലം ക്രമമായ രൂപവും ഭാവവും വന്നു. ഒരു പരിധിവരെ വളർച്ചയുടെ രംഗത്ത് ചലനാത്മകത

നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ നാടോടിക്കലകളാകട്ടെ കാണുന്നവരും നടത്തുന്നവരും ഒക്കെ അവരവരുടെ പങ്കാളിത്തം നൽകിയതിനാൽ രൂപാന്തരപ്പെട്ടു കൊണ്ടേയിരുന്നു. അതാകട്ടെ രേഖപ്പെടുത്താത്ത രൂപാന്തരമാണ്.

വേലൻപാട്ടും തിരുനിഴൽമാലയും

വേലൻപാട്ടിലെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളും തിരുനിഴൽമാലയിലെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളും തമ്മിൽ ഒട്ടേറെ സാദൃശ്യങ്ങൾ ഉണ്ട്. തിരുനിഴൽമാലയിൽ ബലിസാധനങ്ങളായി ഗണപതിക്ക് അരത്തം (ഗുരുതി), പീഠം, വാൾ, പുസ്തകം, ഈഴച്ചേമ്പ്, പുത്തൻകലം, കൂവാക്കോഴി, കൂത്തുവാൾ, നാളികേരം, കുരുത്തോല, പരുത്തിക്കുരു, കരിക്ക്, ചേന്നാവള്ളി, കാഞ്ഞിരക്കോല്, നൂല്, അരിപ്പൊടി, തേങ്ങനാഴി, അടുക്കുവെറ്റില, പഴുക്ക, പൊരി, തിരി, ഉരുളച്ചോറ്, പൂമടക്ക്, ഒലിയെൻ (വെള്ളമുണ്ട്) ധൂമം, പരികരം, പുറംകെടുക്ക, ഇലകുവെറ്റില, (തളിർവെറ്റില) തുടങ്ങിയ വസ്തുക്കൾ പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. കൂടാതെ തഴയും കഴയും ഞെഴുകും കരിമ്പും, ചരക്കോലും തിരയും ചോറും പുനലും പാലക്കൊമ്പും പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. വേലൻപാട്ടിലെ ബലിസാധനങ്ങളാകട്ടെ പുതുക്കലം, പാലക്കൊമ്പ്, അരത്തം (ഗുരുതി), പിടക്കോഴി, കോഴിക്കുഞ്ഞ്, കുലവാഴ, കുത്തുവാൻവിത്ത്, മഞ്ഞൾ, തുടപ്പുകില, പൂക്കുല, പാനത്തടി, കാപ്പിനുമോതിരം, പന്തിരുചാൺ നൂല്, പതിനാറുചരക്കോൽ, അറുപതുവീതം കയർ, മുണ്ട്, മൂടുവാൻ അടിത്തോൽ, ശരകൂടത്തിനു പിണ്ടി, ഏഴുകിണറ്റിലെ വെള്ളം, എട്ടിലയിൽ ചന്ദനം, കോൽത്തിരി, കൈത്തിരി, പന്തിരുനാഴി, അരികൊണ്ടുള്ള ഹവിസ്സ്, കഞ്ഞി, നിണം, പന്ത്രണ്ടുകൊട്ടത്തേങ്ങ, അറുപ്പാൻ പൂവൻ, ഇലഞ്ഞിത്തൂവൽ, വെള്ളരി, പാൽ, പഴം, ഇളനീർ, തുടങ്ങിയവയാണ്. പിണ്ണി

ദോഷം തീർക്കുന്നതിനുള്ള വേലൻ പ്രവൃത്തിയുടെ ആരംഭവും തിരുനിഴൽമാല യിലെ നിഴൽത്തറയൊരുക്കവും തമ്മിൽ സാമ്യമേറെയുണ്ട്. മുനികൾ, തംബുരുവെന്ന പെരുമലയൻ, നാരദൻ, പർവതൻ, കിന്നരർ, സിദ്ധർ, കിംപുരുഷർ, വിദ്യാധരന്മാർ, ഗന്ധർവക്കൂട്ടം, തുടങ്ങിയവർ ആറന്മുളഭഗവാനെ സ്തുതിക്കാൻ എത്തിയതായി തിരുനിഴൽമാലയിൽ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ വേലൻ പാട്ടിലും ഇതിനുസമാനമായ ഭാഗമുണ്ട്.

വിശ്വകർമ്മാവ് നിഴൽത്തറയിലെ പന്തൻ വേറിട്ടുകൂറിട്ടുന്നു. മരതകം കൊണ്ട് തൂണും വൈരം കൊണ്ട് ഉത്തരവും പവിഴം കൊണ്ട് കഴുക്കോലും മാണിക്യംകൊണ്ട് ആണിയും കനകച്ചരടുകൊണ്ട് പട്ടികയും ഉപയോഗിച്ചാണ് തിരുനിഴൽമാലയിൽ പന്തൽ നിർമ്മിക്കുന്നതെങ്കിൽ വേലൻപാട്ടിൽ

ദേവകളാചാര്യനെ വിളിച്ചു തിരുനിഴൽ ചേർപ്പാൻ പന്തലൊരുക്കി
മരതകമതിനാലഴകൊടെതൂണും മറ്റുത്തരമോടികൾ കൊടുത്തു
ഇതമൊടു വെള്ളിക്കഴുക്കോലിട്ടു ഉറുതിയിൽ മേഞ്ഞുമുറുക്കിയശേഷം
കനകച്ചരടുകൾ പാകീമീതെ കടുകെപ്പു വിതാനിച്ചൊക്കെ.[3]

എന്നിങ്ങനെയാണ് പന്തൽനിർമ്മിതിയെക്കുറിച്ചുപറയുന്നത്. തിരുനിഴലിനെക്കുറിച്ചു വേലൻപാട്ടിൽ കാണുന്ന ഈ പരാമർശം വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ പന്തൽനിർമ്മാണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പാട്ടിന്റെ സാരം ആധുനികമലയാള ഭാഷയിലാക്കിയതു പോലെയാണ് വേലൻപാട്ടിൽ കാണുന്നത്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ എതിരേൽപ്പും വേലൻ പാട്ടിലെ എതിരേൽപും തമ്മിൽ സാദൃശ്യമുണ്ട്. നാവലയിടുന്ന സമയത്ത് തിരുനിഴൽമാലയിൽക്കാണുന്ന ദേവവിഡംബനവും

വേലൻപാട്ടിൽ പാനപിടിക്കുന്ന സമയത്ത് നടത്തുന്ന ദേവവിഡംബനവും തമ്മിൽ വളരെ സാദൃശ്യമുണ്ട്. കുറത്തിയുടെ വഴിനട തിരുനിഴൽമാലയിൽ കാണുന്ന പോലെ വേലൻ പാട്ടിലും ഉണ്ട്. സ്ഥലവിവരണവും കാണും. കൂടാതെ അനുഷ്ഠാനക്രിയകളുടെ കാര്യത്തിലും അഭ്യാസപ്രകടനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലും സമാനപരാമർശങ്ങൾ ഉണ്ട്.

പടയണിയും തിരുനിഴൽമാലയും

കാളീപ്രീതിക്കായി നടത്തുന്ന പടയണിയുടെ കുറേ അംശങ്ങൾക്ക് തിരുനിഴൽമാലയുമായി സാമ്യം കാണാനുണ്ട്. ഇതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം രണ്ടിലും കാണുന്ന ജനപങ്കാളിത്തമാണ്. പടയണിയിൽ അഭിനേതാക്കളായി പലരും സദസ്സിൽ നിന്നുവരുന്നുണ്ട്. നമ്പൂതിരിയും ഉണ്ണിക്കോമരനും, അന്തോണി, കാക്കാലൻ, തങ്ങളും സൈന്യവും തുടങ്ങിയവർ അവരിൽ ചിലർമാത്രം. ഇങ്ങനെ ജാതിമതവ്യത്യാസമില്ലാത്ത ഈ പങ്കാളിത്തം തിരുനിഴൽമാലയിലും ഉണ്ടെങ്കിലും അത് സദസ്യരുടെ, കാണികളുടെ പങ്കാളിത്തമല്ല. നാവലയർപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയെത്തുന്നവരിൽ സമുദായത്തിലെ എല്ലാ വിഭാഗക്കാരുടെയും പ്രതിനിധികളുണ്ട്. കൂടാതെ തിരുവാറന്മുളയുടെ ഐശ്വര്യം കണ്ട് ആശ്ചര്യപ്പെട്ടവരിലും ഒരു സമൂഹം മുഴുവൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. തിരുനിഴൽമാലയിൽ സമൂഹത്തോടൊപ്പം ദേവസമൂഹവും എത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവരെല്ലാം നടീനടന്മാരായ മലയ സമുദായക്കാർ തന്നെയാണ്. അവർ മറ്റുള്ളവരായി നടിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പടയണിയിലാകട്ടെ ധാരാളം കോലങ്ങൾ ദൈവസാന്നിദ്ധ്യവുമായി രംഗത്തുവരുന്നു.

പടയണിയിൽ ഓരോ വേഷവും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ അവരുടെ ജീവിത ദൗർബല്യത്തിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്ന ഓരോ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നുണ്ട്. തിരുനിഴൽമാലയിലാകട്ടെ ദേവന്മാരുടെ ചരിതം പാടുന്നു. മനുഷ്യരാണെങ്കിൽ ചെറിയചെറിയ സൂചനകൾ നൽകുന്നു. പടയണിയുടെ ഒരു ചടങ്ങാണ് പാനയടി. അടവിദിവസമാണ് അത്നടത്തുന്നത്. അടവി പടയണി നാളുകളിലെ പ്രധാന നാളുകളിലൊന്നിൽ നടത്തുന്ന ചടങ്ങാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലും പാനനടത്തുന്നത് നിഴലിന്റെ പ്രധാനദിവസമാണ് ഇവിടെ കാമദേവനാണ് പാനപിടിക്കുന്നത് എന്ന വ്യത്യാസമുണ്ട്. കുറത്തിയാട്ടം എന്ന ചടങ്ങും പടയണിയിലും തിരുനിഴൽമാലയിലും കാണുന്നുണ്ട്. പടയണിയിലെ കോലം തുള്ളലിന്റെ ഉദ്ദേശ്യവും നിഴലിന്റെ ഉദ്ദേശ്യവും ഒന്നു തന്നെയാണ്. കോവിലമ്മയ്ക്കും കരക്കാർക്കും ഏറ്റ, മേലിൽ ഏൽക്കാവുന്ന പിണിയൊഴിക്കലാണ് കോലംതുള്ളലിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. ആറന്മുളയപ്പന്റെ പിണി ദോഷം തീർക്കാനാണല്ലോ നിൽക്കൂത്ത് നടത്തുന്നത്. പടയണിയിലെ അതിപ്രധാനമായ ചടങ്ങാണ് അടവി. ഭക്തിനിർഭരമായ ഈ ചടങ്ങിന് മുന്നോടിയായി ചില പുതിയ ഇനങ്ങൾ അന്നേദിവസം അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. കുതിരതുള്ളൽ, മുടിയാട്ടം, ശീതങ്കൻതുള്ളൽ തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണമാണ്. ഇതിനു സമാനമാണ് നിഴലിലെ ഉച്ചബലിദിവസം. അന്ന് ധാരാളം അഭ്യാസപ്രകടനങ്ങൾ നടക്കുന്നതായി തിരുനിഴൽമാലയിൽ പറയുന്നുണ്ട്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ സമുദായവിഡംബനത്തോട് സാമ്യപ്പെടുത്താവുന്ന ഭാഗമാണ് പടയണിയിലെ നമ്പൂതിരിയുടെയും വാല്യക്കാരന്റെയും മാസപ്പടിയുടെയും മറ്റും പ്രത്യക്ഷപ്പെടൽ. സമൂഹത്തിൽ നടക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളെയും വികാസങ്ങളെയും ക്രാന്തദൃഷ്ടിയോട് കൂടി വീക്ഷിക്കുകയും വൈകല്യങ്ങളെ ഹാസഭാവം കലർത്തി വിലയിരുത്തുകയും ചെയ്ത് ആകമാനമുള്ള

ശുദ്ധീകരണം നിർവഹിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യം ഇതിന്റെ പിന്നിലുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ ഇവരിലെ വിമർശനങ്ങൾക്ക് പട്ടർ മുതൽ പറയർ വരെയുള്ള ജാതികളും അന്യമതസ്തരും പുരുഷദൈവങ്ങൾ മുതൽ സ്ത്രീദൈവങ്ങൾ വരെയും ദേവൻമാർ മുതൽ അസുരൻമാർ വരെയും എന്നുവേണ്ട കരവാസികളുടെ ജീവിത വീക്ഷണങ്ങളും വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളും അവയിലെ വൈകല്യങ്ങളുമെല്ലാം പാത്രമാവുന്നുണ്ട്.

തിരുനിഴൽമാല മറ്റ് കലകളിലും അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലും ചെലുത്തിയസ്വാധീനം

ഇന്നു കാലഹരണപ്പെട്ടുപോയതാണെങ്കിലും തിരുനിഴൽ എന്ന കലാരൂപത്തിലെ പല അംശങ്ങളും പിൽക്കാലത്തെ ക്ലാസ്സിക് കലകളിലും നാടോടിക്കലകളിലും കടന്നുകൂടിയിട്ടുള്ളതായി കാണാൻ കഴിയും. സമുദായവിഡംബനത്തിന്റെ കാര്യത്തിലോ പശ്ചാത്തലസംഗീതത്തിന്റെ കാര്യത്തിലോ ദൈർഘ്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിലോ അവതരണോദ്ദേശ്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിലോ ആയിരിക്കും ഈ സാമ്യം. കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി, തുള്ളൽ, പള്ളിപ്പാന, തിരുയുഴിച്ചിൽ, തെയ്യം എന്നീ കലാരൂപങ്ങളിലൊക്കെ നിഴലിന്റെ അംശങ്ങൾ കാണാനുണ്ട്. ഇത് സമാനതയാവാം; ഒന്ന് മറ്റൊന്നിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തിന്റെ ഫലവുമാവാം.

സമുദായവിഡംബനത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നിഴലിനോട് സാമ്യം പുലർത്തുന്ന കലാരൂപങ്ങൾ കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, തുള്ളൽ എന്നിവയാണ്. ഈ മൂന്ന് കലാരൂപങ്ങൾ നടത്തിവന്നവർക്കും അരങ്ങിൽ വെച്ച് ആരെയും എന്തിനെയും വിമർശിക്കാനും പരിഹസിക്കാനും സ്വാതന്ത്ര്യം ഉണ്ടായിരുന്നു. സദസ്യരിലാരെങ്കിലും വിപരീതമായി പ്രതികരിക്കുകയാണെങ്കിൽ കൂത്ത് നിർത്താൻ

പോലും ചാക്യാർക്ക് അധികാരമുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് കൂത്തിന്റെ ചരിത്രം പരിശോധിച്ചാലറിയാം. സമുദായാംഗങ്ങളെ മാത്രമല്ല ദേവീദേവൻമാരെപ്പോലും നിഴലിൽ പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ കലാരൂപങ്ങളിൽ കാണുന്ന പരിഹാസമാകട്ടെ മിക്കവാറും ജീവിതഗന്ധിയുമായിരിക്കും.

അമ്പലങ്ങളിൽ ദിവസങ്ങളോളം നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ചടങ്ങുകളും ഉത്സവങ്ങളും പതിവാണ്. പടയണിപോലുള്ള കലാരൂപങ്ങളും ഇത്തരത്തിലുള്ളവയാണ്. ദിവസങ്ങളോളം നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന അനുഷ്ഠാനമാണ് നിഴലും. ആറന്മുളയപ്പന് പറ്റിയ ദോഷങ്ങൾ തീർക്കുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ് നിഴൽ അരങ്ങേറിയത്. ഇന്നവിടെ നടക്കുന്ന തിരിയുഴിച്ചിലിന്റെ ഉദ്ദേശ്യവും അതുതന്നെയാണ്. അമ്പലപ്പുഴ ക്ഷേത്രത്തിൽ പന്ത്രണ്ടുകൊല്ലം കൂടുമ്പോൾ നടത്തിപ്പോരുന്ന പള്ളിപ്പാനയുടെ ഉദ്ദേശ്യവും മറ്റൊന്നല്ല. ഇന്ന് വീടുകളിൽ ചെയ്യുന്ന കണ്ണേറ്റുമന്ത്രവാദം പോലുള്ള അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ പിന്നിലും ഇതേ മനോഭാവം തന്നെയാണുള്ളത്. നിഴല് നടത്തുന്നത് മലയസമുദായത്തിന്റെ അവകാശമായിരുന്നു. പല കലാരൂപങ്ങളും ഇങ്ങനെ ഓരോ സമുദായത്തിന്റെ അവകാശമായിരുന്നു എന്ന് പല നാടോടിക്കലാരൂപങ്ങളും വെളിവാക്കുന്നു. കളിയും കാഴ്ച്ചക്കാരും തമ്മിലുള്ള ഒത്തു ചേരലാണ് കേരളത്തിന്റെ തനതായ അരങ്ങുകളുടെ സുപ്രധാനമായ സവിശേഷത. കഥാപാത്രങ്ങളെ പ്രേക്ഷകരുടെ പങ്കാളിത്തത്തോടെ ആട്ടക്കളത്തിലേക്ക് എഴുന്നള്ളിച്ചുകൊണ്ടു വരിക അവയിൽ ഒന്നുമാത്രമാണ്. ഈ പങ്കാളിത്തം ജനസമൂഹത്തിൽ ഒരു ജീവിതാനുഭൂതിയായി മാറാൻ കലയെ സഹായിക്കുന്നു. ഇതാണ് കേരളത്തിലെ പരമ്പരാഗതമായ നാടൻദൃശ്യകലകളുടെ മഹത്തായ സാമൂഹിക ദൗത്യം.

തനതുനാടകവേദിയും തിരുനിഴൽമാലയും

കേരളത്തിന്റെ തനതുനടനകലാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആദ്യകാല മാതൃകകളിലൊന്നാണ് തിരുനിഴൽ. കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം എന്നീ രംഗകലകൾ ക്ഷേത്രമതിൽക്കകത്ത് ഇതിനായി പ്രത്യേകം നിർമ്മിച്ച സ്ഥിരം വേദിയായ കൂത്തമ്പലത്തിൽവെച്ച് മാത്രമാണ് നടത്തിയിരുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ മേലേക്കിടയിലുള്ളവർക്ക് മാത്രമേ അവിടെ ആദ്വാദകരാകാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നുള്ളൂ. കൂത്തിന് സംസ്കൃതത്തിലെഴുതപ്പെട്ട പ്രബന്ധങ്ങളും കൂടിയാട്ടത്തിന് സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. രംഗാവതരണം നടത്തുന്നത് ചാക്യാർകുലത്തിൽപ്പെട്ടവർ മാത്രമാണ്. പ്രേക്ഷകരെന്നനിലയിലും അഭിനേതാക്കളെന്ന നിലയിലും കേരളത്തിലെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം ആൾക്കാരും അവഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. അവരുടെ ദൃശ്യകലാസ്വാദനതൃഷ്ണ ശമിപ്പിക്കുവാൻ പലതരം നടനകലാസമ്പ്രദായങ്ങൾ ഇവിടെ ഉത്ഭവിച്ചിട്ടുണ്ടാവാം. ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രം അനുസരിച്ചുള്ള അഭിനയസമ്പ്രദായം അവയിലുണ്ടായിരുന്നിരിക്കില്ല. കേരളത്തിന്റെ തനതുനാടകവേദി എന്നുവിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന അത്തരം രംഗകലാസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ ഒരെണ്ണത്തിന് ഉത്തമമാതൃകയാണ് തിരുനിഴൽ അഥവാ നിഴൽക്കൂത്ത്. സംസ്കൃത നാടകാഭിനയ സമ്പ്രദായമായ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പഴയ പേരായ നാടകക്കൂത്തിനു സമാന്തരമായി ഉത്ഭവിച്ചതാവണം നിഴൽക്കൂത്ത്. പിൽക്കാലത്ത് നിഴൽക്കൂത്ത് ലുപ്തപ്രചാരമായി ഒടുവിൽ തീരെ വിസ്മരിക്കപ്പെട്ടു.

നിഴലിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ദേവീദേവന്മാരും ഉപദേവന്മാരും ഋഷികളും കേരളത്തിലെ രാജാക്കന്മാരും നാടുവാഴികളും വിവിധസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവരുമാ

ണ്. പൗരാണികമായ ഇതിവൃത്തം സ്വീകരിച്ച സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലും മിശ്രം, കല്പിതം എന്നീ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട പ്രതിപാദ്യങ്ങളുള്ള നാടകങ്ങളിലും കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽപ്പെടുന്നവർ തന്നെയാണ്. വിഖ്യാതരും നമുക്ക് ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ പരിചിതരുമായ പുരാണകഥാപാത്രങ്ങൾ പറഞ്ഞതും ചെയ്തതുമായ കാര്യങ്ങളും സംഭവങ്ങളുമാണ് സംവിധാനം ചെയ്ത് ഇതിവൃത്തമായി രൂപാന്തപ്പെടുത്തി സംസ്കൃനാടകങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ് തിരുനിഴൽ മാലയിലെ സ്ഥിതി. കഥാപാത്രങ്ങൾ നമുക്കു സുപരിചിതരാണെങ്കിലും അവരുടെ ക്രിയ അഥവാ കാര്യവ്യാപാരം അല്പം പോലും പൗരാണികമല്ല. കേരളത്തിലെ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുമായും അനുഷ്ഠാനകലയുമായും ബന്ധപ്പെട്ട കാര്യങ്ങളാണ് അവരെക്കൊണ്ട് നിഴലിൽ ചെയ്യിക്കുന്നത്. പാത്രഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗപ്രവേശം ചെയ്ത് അവർക്ക് പറഞ്ഞിട്ടുള്ള കാര്യവ്യാപാരത്തിലേർപ്പെടുകയാണ് നിഴലിൽ. നിഴലിൽ പാത്രഭാഷണം വിരളമായി ചിലേടങ്ങളിലുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ അനുഷ്ഠിക്കേണ്ടതായ കൃത്യമെന്തെന്നതിന് നാടകങ്ങൾക്ക് പാഠം ഉള്ളതുപോലെ നിഴലിനും പാഠം ഉണ്ട്. ഒരുദാഹരണം കൊണ്ടിതു വ്യക്തമാക്കാം. എതു ദേവനാണോ ബലിനൽകുന്നത് ആ ദേവനായി ഒരു നടൻ വേദിയിൽ പീഠത്തിൽ വന്നിരിക്കുന്നു. ഏതെല്ലാം ദേവീദേവന്മാരാണോ ബലി നൽകുന്നത് അവരായ്ചമഞ്ഞ നടന്മാർ ബലിക്കളത്തിൽ വന്നു ചേരുന്നു. ഏതു ദേവനാണോ ബലിയർപ്പിക്കുന്നത് ആ ദേവന്റെ ചരിതം ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ പാഠത്തിൽ നിർദ്ദേശമുണ്ടെങ്കിൽ നടന്മാർ അപ്രകാരം ചെയ്യണം. ആ ദേവചരിതം കഥകളിയിലെ പാട്ടുകാരെപ്പോലെയും തുള്ളലിലെ പിന്നണിപ്പാട്ടുകാരെപ്പോ

ലെയും രംഗവേദിയുടെ പിൻഭാഗത്തു നിലയുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഗായകർ പാടുന്നതിനനുസരിച്ചാവണം നടന്മാരും പാടുന്നത്. പൗരാണികതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് ഈ ചരിതം. ഇങ്ങനെ ലൗകികതയുടെയും അലൗകികതയുടെയും ദേവന്മാരുടെയും മനുഷ്യരുടെയും കൂട്ടായ്മയിലൂടെ ഒരനുഷ്ഠാനം ദേവന്റെ പ്രീതിക്കായി നടത്തുന്നു. ഈ വിധത്തിലാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ പ്രതിപാദ്യം (പാഠം) സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. നടന്മാരിൽ പലരുടെയും അഭിനയഭാഗം വളരെക്കുറച്ച് മാത്രമേയുള്ളൂ. ഒരേ നടൻതന്നെ പലരംഗങ്ങളിൽ പലകഥാപാത്രങ്ങളുടെയും ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നുണ്ടാവണം. അങ്ങനെയല്ലെങ്കിൽ നൂറുകണക്കിനു നടന്മാർ തിരുനിഴലിന് പങ്കെടുക്കേണ്ടതായി വരും. അത് അസാധ്യമാണല്ലോ.

തിരുനിഴൽമാലയിലെ രണ്ടാം ഭാഗത്തിന്റെ രംഗസജ്ജീകരണം എങ്ങിനെയെന്നു നോക്കാം. തിരുനിഴൽമാല അനുഷ്ഠിക്കാനായി തറയുംപന്തലും നിർമ്മിക്കുകയാണാദ്യമായിച്ചെയ്യുന്നത്. വിശ്വകർമ്മാവാണ് തറ നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഇന്ദ്രൻ പന്തലിടുന്നു. വരുണൻ പന്തലലങ്കരിക്കുന്നു. മലയ സമുദായത്തിൽപ്പെടുന്നവരാണ് ഇവിടെ രംഗത്ത്വന്ന് ഈ പ്രവൃത്തികൾ ചെയ്യുന്നത്. ഇവർ ഈ പ്രവൃത്തികൾ ചെയ്യുമ്പോൾ ഗായകർ വിശ്വകർമ്മാവും ഇന്ദ്രനും വരുണനും ഇക്കാര്യങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതായിപ്പാടുന്നു. വള്ളിയും മരങ്ങളും മുളങ്കമ്പും കമുകും മറ്റുമുപയോഗിച്ച് പന്തൽ നിർമ്മിക്കുമ്പോൾ അത് മരതകം, മാണിക്യം, കനകം ഇവകൊണ്ടാണെന്നു പാട്ടുകാർ പാടുന്നു. സ്വർഗ്ഗസുന്ദരിയായ ഉർവ്വശി പന്തലടിച്ചു വാരുന്നു. മേനക തറമെഴുകുന്നു. തിലോത്തമ വിളക്കുവെക്കുന്നു. ഇവിടെ മൂന്നു മലയ സ്ത്രീകൾ ഈ വേഷം അഭിനയിക്കുകയാണ്. ഈ ഭാഗത്തെ പാട്ടിന് കൂടിയാട്ടത്തിലെ ആട്ടപ്രകാരത്തിന്റെ സ്ഥാനമാണുള്ളത്. എന്നാൽ ആട്ടപ്രകാരം നട

ന്മാർക്ക് വേണ്ടിയാണ്. തിരുനിഴൽമാലയിൽ ഉള്ള ഈ പാട്ടുകൾ മലയർ ഉച്ച ത്തിൽ പാടുന്നതിലൂടെ സദസ്യർക്കും നടന്മാർക്കും വേണ്ടിയുള്ളതായിത്തീരുന്നു. കാര്യവ്യാപാരമെന്തെന്ന് സദസ്യർക്കും നടീനടന്മാർക്കും ബോധമുണ്ടാകുന്നു. തിരുനിഴലിനുള്ള സാമഗ്രികൾ ഒരുക്കിവെച്ചപ്പോൾ ആറന്മുളത്തേവർ എഴുന്നള്ളി പീഠത്തിൽ വന്നിരിക്കുന്നു. ഒരു മലയനാണ് ആറന്മുളത്തേവരായി വേഷമിട്ട് ഈ കൃത്യം നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. മലയനല്ല ആറന്മുളത്തേവർതന്നെയാണ് പീഠത്തിൽ വന്നിരിക്കുന്നതെന്ന് സദസ്യർ വിശ്വസിച്ചുകൊള്ളണം. ഇങ്ങനെ നടന്മാർക്കു കാര്യവ്യാപാരം നടത്താനും നടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളായി നടത്തിയ കാര്യവ്യാപാര ങ്ങൾ എന്തെന്ന് സദസ്യർക്ക് (കാണികൾക്ക്) അറിയാനും സഹായിക്കുന്നതാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഗാനപാഠം.

പാത്രഭാഷണം ഇവിടെയില്ല. വേഷവിധാനങ്ങളേവയെന്നു പരാമർശമില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രതിബിംബം (നിഴൽ) എന്ന സങ്കൽപമാണ് കാവ്യത്തിൽ ആദ്യന്തം പുലർത്തിയിരിക്കുന്നത്. നടൻ കഥാപാത്രമായിമാറുന്നു. നടൻ ഏതി ന്റെയോ നിഴലായി മാറുന്നു. ഇങ്ങനെ നിഴലായി നടത്തുന്ന കൂത്ത് (അഭിനയം) ആണ് നിഴൽക്കൂത്ത്. നിഴലിൽ ചതുവിധാഭിനയങ്ങളിലെ വാചികാഭിനയം അൽപ മാത്രമായേ ഉണ്ടാകൂ. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ തിരുനിഴൽമാല പുരാതന കേരള ത്തിന്റെ തനതുനാടകവേദിയുടെയും നാടകാഭിനയ പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും അവശേ ഷിക്കുന്ന ഏകമാതൃകയാണ്.

നാടോടിനാടകവും തനതു നാടകവും

അഭിനയത്തിലെ നാട്യധർമ്മിത്വം, വാദ്യോപകരണങ്ങളുടെയും ചമയവസ്തുക്കളുടെയും നാടോടിത്തം, പ്രഹസനഛായയുള്ള ഇതിവൃത്തം ഇത്രയുമാണ് തനതുനാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവം. ആദ്യകാലത്ത് ജീവിതത്തിന്റെ എല്ലാ സന്ദർഭങ്ങളിലും നൃത്തം അകമ്പടി സേവിച്ചിരുന്നു. തിരുനിഴലിന്റെ ഉൽപ്പത്തിയും ഈ പ്രസ്താവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. സ്വന്തം ദൃഷ്ടിദോഷം തീർക്കാൻ ഭഗവാന്റെ ദൃഷ്ടിദോഷം തീർക്കുന്നതായ ഭാവാഭിനയമാണിവിടെയുള്ളത്. മനുഷ്യൻ ആദ്യമായി മന്ത്രങ്ങളും തന്ത്രങ്ങളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും നടത്തിവന്നത് സമൃദ്ധിക്ക് വേണ്ടിയാവാം. പിന്നീട് പ്രാകൃതികമായ വിപത്തിൽ നിന്നും രക്ഷനേടാനും മനുഷ്യൻ അവന്റെ നൃത്തത്തെ പ്രതീകാത്മകമാക്കുകയും ആശയങ്ങളെ അവയിലൂടെ പ്രകടമാക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്തതോടെ നൃത്തം അതിന്റെ വികാസത്തിന്റെ ഒരു പടികൂടി കടന്ന് നൃത്തത്തിന്റെ പരിധിലംഘിച്ച്, നാടകത്തിന്റെ മേഖലയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതായിക്കാണുന്നു. കാണിയെന്നോ നട്ടുവനെന്നോ രണ്ടുവിഭാഗമില്ലായിരുന്നു പ്രാകൃതനൃത്തവേദിയിൽ. കാലംകടന്നുപോയപ്പോൾ യാദൃച്ഛികമെന്നു തന്നെ പറയാം, ആസ്വാദകർ അഥവാ പ്രേക്ഷകർ എന്നൊരു വിഭാഗം രൂപം കൊള്ളുകയും കാണിയും നട്ടുവനും വേറെവേറെയുള്ള ഒരു പുത്തൻ നാട്യവേദിക്കു രൂപം കൊടുക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കണം. ദൈവശക്തിയെ അനുകരിച്ചുണ്ടായ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ കാലം കടന്നുപോയപ്പോൾ കൂടുതൽ ക്രമവും ഭംഗിയുമുള്ള പാട്ടുകളും നൃത്തങ്ങളുമൊക്കെയായി. കേരളത്തിലെ തനതുനാടകവേദി ഇങ്ങനെ ഒരു മനോവികാരത്തിന്റെ സന്തതിയാണ്. അയ്യപ്പൻപാട്ടും മുടിയേറ്റും തിറയാട്ടവും നമ്മുടെ പഴയ നാടകമാതൃകകളാകുന്നത് ഈ അർത്ഥത്തിലാണ്.

ഭാരതീയനാടകങ്ങളുടെ ഉൽപത്തിയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ചിട്ടുള്ളവർ മതാനുഷ്ഠാനങ്ങളിലേക്ക് കടന്നു ചികഞ്ഞിട്ടുള്ളതും മറ്റൊന്നും കൊണ്ടല്ല. വൈദിക ഗാനങ്ങളുടെ ആലാപനം ഭരതീയനാടകത്തിനു ബീജാവാപം ചെയ്തുവെന്ന വാദവും ഇതിനോട് ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. മന്ത്രോച്ചാരണവേളയിൽ അവയുടെ ആന്തരികാർത്ഥം ആംഗികമായി വൈദികർ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിൽ നാട്യകലയുടെ ആരംഭം കാണാം. ഋഗ്വേദത്തിലെ സംഭാഷണരൂപമായ മന്ത്രങ്ങളിൽ സംസ്കൃത നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാകൃതരൂപം ഉണ്ട്. തനതുനാടകത്തിനാവശ്യം സുശിക്ഷിതമായ അഭ്യാസമാണ്. ഇത്തരം നാടകങ്ങൾ വാചികമല്ലാത്തതുകൊണ്ട് തന്നെ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയത്തിനാവശ്യമായ മിത്തിന്റെ സ്വഭാവവും നാട്യശാസ്ത്രാനുസാരിയായ രംഗചലനങ്ങളും അതിലെല്ലാം ലയിച്ചുകിടക്കുന്ന താളവ്യവസ്ഥയും കർശനമായി അഭ്യസിച്ചേ ഇത്തരം നാടകത്തിൽ അഭിനയിക്കാൻ കഴിയൂ.

മൃഗങ്ങളെ വേട്ടയാടുമ്പോഴുള്ള വീരചരിതങ്ങൾ കൂട്ടുകാരുടെ മുന്നിൽ അനുകരിക്കുന്നവർ യഥാർത്ഥത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ പ്രാഗ്രൂപം ഉണ്ടാക്കി. ഉദ്വേഗവും ആഹ്ലാദവും ക്രോധവും ശോകവും എല്ലാം ആ ഭാവനയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കണം. ഇങ്ങനെയുള്ള അനുകരണ പ്രകടനങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരെ ആഹ്ലാദിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടാകാം. കാണിക്കുന്നവന്റെ പ്രകടനത്തിനനുസരിച്ച് കാണികളിൽ രസം ഏറിയും കുറഞ്ഞും സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കാം. അപ്പോൾ ഈ പ്രകടനം വീണ്ടും വീണ്ടും കാണാൻ കാണികളിൽ ഔൽസുക്യം ഉണ്ടായി. പ്രകടനത്തിന്റെ ആകർഷണീയതയ്ക്ക് വേണ്ടി ഗാനത്തിന്റെയും താളത്തിന്റെയും അപരിഷ്കൃതരൂപങ്ങൾ ഇതിൽ ലയിച്ചുചേർന്നു. അതൊരു നാടകവേദിയായി.

ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ഇത്തരം പ്രകടനങ്ങളുടെ ലക്ഷ്യം വിനോദം മാത്രമായിരുന്നു. പിന്നീടാണ് അനുഷ്ഠാനപരമായി നാടകവേദി നിലവിൽ വന്നത്. നാടോടി നാടകം എന്നുപറയുന്ന ഈ നാടകശാഖ തലമുറകളിലൂടെ പകർന്നു പോരികയായിരുന്നു. മലയാളികളുടെ ജീവിതരീതിയുടെയും സംസ്കാരപാപരമ്പര്യത്തിന്റെയും അനുസ്യൂതിയിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ് ഇവിടത്തെ നാടോടിനാടകങ്ങൾ. അനുഷ്ഠാനകലകൾക്ക് പിന്നിൽ വർഗ്ഗസ്വഭാവം ഒരു പ്രധാനഘടകമായിക്കാണുന്നു. അനുഷ്ഠാനബഹുലമായ മുടിയേറ്റിന് നാടകകല എന്ന നിലയിൽ വളരെയധികം പ്രാധാന്യം ഉണ്ട്. ആദിമദ്ധ്യാന്തങ്ങളുള്ളതും ക്രമാനുഗതമായി വികസിക്കുന്നതുമായ ഒരു ഇതിവൃത്തം ഇതിനുണ്ട്. സ്വഭാവവൈവിദ്ധ്യമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും പാത്രങ്ങൾക്കിണങ്ങിയ ആംഗികവാചികാഭിനയവും വേഷവിധാനവും പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തവും ഇതിനുണ്ട്. രംഗവിഭജനരീതിയിലും നാടകീയരംഗങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രപ്രവേശത്തിന് വിലക്കപ്പെട്ടവർകൂടി പ്രേക്ഷകരായി മാറുന്നു. പിൽക്കാലത്ത് കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകളിൽ മുഖ്യമായും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് മുടിയേറ്റിലെ ആഹാര്യമാണ്. നാട്ടുകാർക്ക് ചിരപരിചിതമായ അരങ്ങൊരുക്കലും വേഷവിധാനങ്ങളും ആഢ്യകലകൾ നമ്മുടെ നാട്ടിലേക്ക് വന്നപ്പോൾ സ്വീകരിക്കാൻ നിർബന്ധിതമായി. ആഹാര്യശോഭ രംഗപ്പൊലിമ കൂട്ടുമെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കിയതാണ് കാരണം.

കഥകളിയിലെ കേശഭാരകിരീടത്തിനും മുടിയേറ്റിലെ ദാരികന്റെ കിരീടത്തിനും തമ്മിൽ സാമ്യമുണ്ട്. ചായില്യം മനയോല, അരിമാവ്, വിളക്ക്, കരി എന്നിവയാണ് മുടിയേറ്റിലും കഥകളിയിലും കൂടിയാട്ടത്തിലും മറ്റും മുഖത്തെഴുത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കഥകളിയിലെ ചുട്ടിയുടെ ആദ്യരൂപവും മുടിയേറ്റിൽ നിന്നു

സ്വീകരിച്ചതാവാം. രണ്ടിനും അരിമാവ് ഉപയോഗിക്കുന്നു. തിരുവിതാംകൂർ ഭാഗ ത്തുള്ള പല ദേവീക്ഷേത്രങ്ങളിലും ഒമ്പതു ദിവസത്തോളം നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന കാളിയൂട്ടിൽ നാടകീയരംഗം ഏറെയുണ്ട്. തെയ്യം നാടകീയരംഗം കൂടുതലുള്ള മറ്റൊരു അനുഷ്ഠാനകലയാണ്. ചതുർവിധാഭിനയം കൊണ്ടു സമ്പന്നമാണ് ഈ കലാരൂപം. ഭാരതീയനാടകത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രധാനമുഖമായി കണക്കാക്കാവു ന്നതും നാടകവിദ്യയുടെ തന്നെ മൂലസ്വഭാവവുമായ പകർന്നാട്ടമാണ് തെയ്യത്തിൽ പ്രധാനമായും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട നാടകീയാംശം, നാടോടിനാടകങ്ങളിലെ ഭാവോജ്വല ത, ആഹാര്യശോഭ, ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ആംഗികാഭിനയം, പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം , പരി സരാഭിനയം എന്നിവയെല്ലാം ദൃശ്യഭംഗിയോടെ ഒത്തിണങ്ങിയിട്ടുള്ളതാണ് തെയ്യ ത്തിലെ നാടകീയത. വർത്തമാനകാല നാടകവേദിയുടെ സുപ്രധാനമായ ഒരു മുഖ മാണ് തനതുനാടകവേദി.കേരളത്തിന് തനതായ ഒരു നാടകവേദി അനേകം വികാ സപരിണാമങ്ങളിലൂടെ വളർന്ന് കഥകളിവരെ വന്ന ശേഷം വഴിമാറി സഞ്ചരിച്ചു. എന്നാൽ ഒരു ശതാബ്ദത്തിനപ്പുറം നമ്മുടെ നാടകവേദിയുടെ തുടർച്ച പഴയതിൽ നിന്നാരംഭിക്കണമെന്ന ഒരു ചിന്താഗതി ഇവിടെ ഉണ്ടായതിന്റെ ഫലമാണ് തനത് നാടകപ്രസ്ഥാനം. നമ്മുടെ നാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ പഴമയിൽനിന്നുതന്നെ അന്വേ ഷിക്കണമെന്ന ആഗ്രഹമാണ് തനതുനാടകവേദിക്കാധാരം. ചുറ്റുപാടുകളിൽ നിന്നും രൂപഭാവങ്ങളിൽ ജൈവമായ ശക്തി സമാഹരിച്ചുകൊണ്ട് വികസിക്കേണ്ട ഒരു സർഗ്ഗവ്യാപാരമാണെന്ന വിശ്വാസത്തിൽ ഉണ്ടായതാണ് തനതുനാടകം എന്ന കാര്യം തനതുനാടകവേദിയെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള സി.എൻ. ശ്രീക ണ്ഠൻനായരുടെ വാക്കുകളിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കാം. ''കേരളത്തിന്റെ തനതായ രംഗശീലങ്ങൾ കണ്ടെത്തണം; കേരളത്തിന്റെ ആത്മാവിൽനിന്നും ഊറ്റിയെടുത്ത

നിറവും നാദവും കൊണ്ട് ഒരു പുത്തൻ അരങ്ങ് ഒരുക്കാനും നമുക്കു കഴിയണം. കേരളത്തിന്റെ തനതുപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നും ഉർജ്ജം നുകർന്ന ഒരു തനതുനാട കവേദിയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ചു തുടങ്ങാൻ കാലമായി എന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം. തിറയുടെയും കേരളത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠ നേടിയ നാട്യശാസ്ത്രസങ്കേതങ്ങളുടെയും ഉറവകളിൽ നിന്നും ഔഷധവീര്യവും ഓജസ്സും ഉൾക്കൊണ്ടാൽ മലയാളനാടക വേദി ദീനക്കിടക്കയിൽ നിന്നും എഴുന്നേറ്റു വരും''.[4]

ഒരു മിത്തിന്റെ അടിത്തറ ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നുള്ളത് തനതു നാടകങ്ങ ളുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. അതുപോലെ കേരളീയ നാടോടിക്കലകളിൽ നിന്നുള്ള രംഗശീലങ്ങളും നാട്യധർമ്മത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും പ്രേക്ഷകപങ്കാളിത്തം ഉൾക്കൊ ള്ളുന്ന പരിസരാഭിനയവും തനതു നാടകങ്ങളുടെ സുപ്രധാന ഘടകങ്ങളാണ്. രംഗവേദിയുടെ ലാളിത്യമാണ് തനതുനാടകങ്ങളുടെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. പരിസ രാഭിനയം എന്നു പറഞ്ഞാൽ അതിൽചുറ്റുമുള്ള പ്രകൃതിയുടെ പ്രാധാന്യവും അന്തർഭവിക്കുന്നു.

നാടോടിനാടകവും തിരുനിഴൽമാലയും

ആദ്യകാലത്ത് സമൂഹത്തിലെ പ്രമുഖകലാരംഗങ്ങളേറെയും സവർണ്ണരുടെ കുത്തകയായിരുന്നു. പ്രേക്ഷകരെന്നനിലയിലും അഭിനേതാക്കളെന്ന നിലയിലും കേരളത്തിലെ ബഹുഭൂരിപക്ഷം ജനങ്ങളും അവഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. അവരുടെ കലാസ്വാദനതൃഷ്ണ ശമിപ്പിക്കുവാൻ പലതരം നടനകലാസമ്പ്രദായങ്ങൾ ഉടലെടു ത്തത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രാനുസാരിയായ അഭിനയം ഇത്തരം രംഗകലാസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ ഇല്ല. ഇങ്ങനെയുള്ള രംഗകലാസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ

ഒന്നിന്റെ ഉത്തമമാതൃകയാണ് തിരുനിഴൽമാല. കണ്ടാനന്ദിക്കുന്നതിലുപരി അനുഷ്ഠാനപരമാണ് മിക്ക നാടോടിനൃത്തങ്ങളും. അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഭാഗമായോ തുടർച്ചയായോ ആയിരിക്കും മിക്കവാറും നാടോടിനാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ മറ്റ് പ്രധാന സവിശേഷകതകൾ താഴെപ്പറയുന്നവയാണ്.

(1) നാടോടിനാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറുന്നത് ചടങ്ങുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സ്ഥലങ്ങളിലായിരിക്കും. പ്രത്യേകം തയ്യാറാക്കിയ അരങ്ങ് നാടോടിനാടകങ്ങൾക്ക് അവശ്യഘടകമല്ല എന്നർത്ഥം.

(2) യവനിക നാടോടിനാടകങ്ങൾക്ക് അനിവാര്യമല്ല. അഭിനേതാക്കളും കാണികളും രണ്ടാവണമെന്നില്ല. മിക്കവാറും ഇവർ രണ്ടും നാടോടിനാടകത്തിൽ ഒന്നുതന്നെയാവും.

(3) സ്ഥലകാലങ്ങൾ മാറുന്നത് പാട്ടുകാരുടെ പാട്ടിലൂടെയോ പദ്യത്തിന്റെയോ സംഗീതത്തിന്റെയോ വ്യതിയാനത്തോടെയോ ആണ് മനസ്സിലാക്കുന്നത്.

(4) നാടോടിനാടകങ്ങൾ വളരെ ലളിതവും പലപ്പോഴും ആക്ഷേപഹാസ്യമുൾക്കൊള്ളുന്നതും ആയിരിക്കും. അതായത്, ഇവ സമൂഹജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗവും അതോടൊപ്പം അതിന്റെ വിമർശനവുമാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ നാടോടിനാടകമെന്നത് നാടകം എന്നതിലുപരി ഒരു അനുഭവമാണ്. യാഥാർത്ഥ്യമുള്ളതാണത്.

മേല്പറഞ്ഞ എല്ലാ പ്രത്യേകതകളും തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് ബാധകമാണ്. ആറന്മുള ക്ഷേത്രത്തിലാണ് ഈ ചടങ്ങ് നടക്കുന്നത്. യവനികയും മറ്റും ഈ ചടങ്ങിന് അരങ്ങത്ത് ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. മലയസമുദായത്തിന്റെ ഒരനുഷ്ഠാനമാണീ ചടങ്ങ്. സ്ഥലകാലങ്ങൾ മാറുന്നത് മനസ്സിലാക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ചതുഷ്പദികൾ പ്രായേണ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാടോടി നാടകങ്ങളുടെ മറ്റ് സവിശേഷതകളായ ലാളിത്യവും പരിഹാസചാതുരിയും ഈ കൃതിക്കുണ്ട്. ഇങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ സമൂഹജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗവും അതിന്റെ വിമർശനവുമാണ് നാടോടി നാടകം എന്ന വിശേഷണം തിരുനിഴൽമാലയ്ക്കും യോജിക്കുന്നതാണെന്നു മനസ്സിലാക്കാം.

മേലേക്കിടയിലുള്ളവരോടുള്ള കീഴാളരുടെ പ്രതിഷേധവും തങ്ങളുടെ സ്വപ്നങ്ങളും സ്വപ്നത്തകർച്ചയും അവർ ഇത്തരം നാടോടിനാടകങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇതിലൂടെ അവർ ദൈവത്തിന്റെ പ്രതിപുരുഷന്മാരാകുന്നു. തിരുനിഴൽമാലയിൽ മലയന്മാരാണ് നിഴൽകൊണ്ടാടുന്നത്. പരമശിവന് സ്വയം പറ്റിയ ദൃഷ്ടിദോഷം തീർക്കാനായി മുനി മലയന്മാരെ സൃഷ്ടിച്ചു എന്ന ഐതിഹ്യത്തിന് ഉപോദ്ബലകമാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ പ്രതിപാദ്യവും. ആറന്മുളയപ്പന്റെ ദൃഷ്ടിദോഷം തീർക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ഇവിടെ മലയന്മാർ നിയുക്തരാകുന്നത്. അസന്തുഷ്ടിയും അസമത്വവും നിറഞ്ഞ അടിയാളരുടെ ജീവിതത്തിൽ നിന്നുള്ള രക്ഷപ്പെടലാണ് അവരുടെ കലാരൂപങ്ങൾ. അങ്ങിനെ നോക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം നാടോടിനാടകങ്ങൾ കലയെന്നതിലുപരി ജീവിതത്തിന്റെ അവശ്യഘടകമാകുന്നു.

കേരളത്തിലെ പല പരമ്പരാഗത ദൃശ്യകലകൾക്കും പ്രത്യേകം സജ്ജീകരിച്ച ഒരു രംഗവേദി ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. തെയ്യം തന്നെ ഉദാഹരണം. അണ്ടല്ലൂർ തെയ്യത്തിൽ രാമായണകഥയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതു നടക്കുന്നത് അല്പാല്പം മാറിസ്ഥിതിചെയ്യുന്ന പലസ്ഥലങ്ങളിലായിട്ടാണ്. തിരുനിഴൽമാലയിലും സമാനമായ പ്രതിപാദ്യമാണ് കാണുന്നത്. നാലു ബലികളും നാലു ദിക്കിലായിട്ടാണ് നടത്തുന്നത്. കളമൂട്ടുബലി വേറൊരു സ്ഥലത്തും. ഒരിടത്തും പ്രത്യേകം സജ്ജീകരണമില്ല. അപ്പോൾ കഥാപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ പ്രതീതി ഭൗതികമായി സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കാതെ ചില സ്ഥലങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുത്ത് അത് രംഗവേദിയാണെന്ന് സങ്കല്പിച്ചാൽ മതിയെന്നുവരുന്നു. എത്രത്തോളം വിസ്തൃതമായ സ്ഥലത്തേക്കും അത് വ്യാപിപ്പിക്കാം. നാട്യപ്രകടനം കൊണ്ടാണ് ആ സ്ഥലം രംഗവേദിയാകുന്നത്. ചിലപ്പോൾ ചില ചെറിയ സൂചന മാത്രം കണ്ടെന്നുവരാം, അത് ഒരു മരമോ മറ്റോ ആവാം. ആ സ്ഥലത്തിനു ദിവ്യത്വം ആരോപിക്കാറുണ്ട്. ഒരു വേള പൂജയോ മറ്റോ നടത്തിയിട്ടുമുണ്ടാവാം. ഇല്ലെന്നും വരാം. ഇതാണ് കേരളീയമായ പല ദൃശ്യകലകളുടെയും രംഗവേദിക്കുള്ള അടിസ്ഥാന സ്വഭാവം. ഇങ്ങനെയല്ലാതെയും ഉണ്ട്. ഗരുഡൻതൂക്കത്തിന് ചരടിൻമേൽ സജ്ജീകരിച്ച ഒരു തട്ട് ഉണ്ടല്ലോ. തുള്ളലിനുമുണ്ട് ചതുരത്തിലുള്ള ഒരു കളിത്തട്ട്. കഥകളിക്ക് മുകളിൽ കൂരപോലൊന്നു കാണാം. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്റെ രംഗവേദിയുടെ സ്വഭാവവും ഇതുതന്നെ. ഒരു കളിയിൽത്തന്നെ പലേടത്തായി ചിന്നിച്ചിതറിക്കിടന്നിരുന്ന രംഗവേദി ഒരു പ്രത്യേകസ്ഥലത്തു മാത്രമായി ഒതുങ്ങിക്കൂടുന്നത് കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും കഥകളിയിലും കാണുന്നു. തിരുനിഴൽമാലയിലെ രംഗവേദിയുടെ കാര്യം ഇതിനൊക്കെ മുൻപുള്ള അവസ്ഥയിലാണ്. തുയിലുണർത്തൽ, ബലിക്കളത്തിലെഴുന്നള്ളിക്കൽ തിരിച്ചെഴുന്നള്ള

ത്ത് തുടങ്ങി ക്ഷേത്രത്തിനകത്തും പുറത്തുമായി ധാരാളം വേദികൾ തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്.

കർട്ടൻ രംഗവേദികളിൽ കടന്നുവരുന്നത് പ്രേക്ഷകനിൽനിന്ന് നടനെ വ്യക്തമായി വേർതിരിക്കുമ്പോഴാണ്. പരമ്പരാഗതനാടകത്തിൽ അങ്ങനെ നടനെ സ്ഥിരമായി വേർതിരിക്കാറില്ല. അതിനാൽ മുൻകർട്ടൻ ആവശ്യമില്ല. ഒരു നടൻ പ്രവേശിക്കുമ്പോഴും മറ്റും മാത്രം അയാൾ പ്രവേശിക്കുന്നുവെന്ന ബോധം ഉളവാക്കാനായി പാതികർട്ടൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ശക്തരായ കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗത്തുവരുമ്പോൾ തിരനോട്ടം മുതലായ ചടങ്ങുകളുണ്ടാകും. ചില കലകളിൽ രംഗവേദി ഒരുക്കുമ്പോഴോ ആട്ടം തുടങ്ങുന്നതിനു മുമ്പോ ചില പൂജാവിധികൾ അനുഷ്ഠിക്കാറുണ്ട്. ചില കലകൾ ആരാധനാപരമായ അനുഷ്ഠാനത്തെത്തുടർന്നാണ് നടക്കുന്നത്. മുടിയേറ്റ് ഇതിനുദാഹരണമാണ്. മുടിയേറ്റ് ആരംഭിക്കുന്നത് നേരം വൈകിയതിനു ശേഷമാണെങ്കിലും രാവിലെത്തന്നെ കളമെഴുത്ത് തുടങ്ങുന്നു. പൂജകൾ, കളംമായ്ക്കൽ എന്നിവയെല്ലാം കഴിഞ്ഞാണ് നാടകം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കളമെഴുത്തും മറ്റും നാടകത്തിന്റെ ഭാഗമാണോ എന്നത് ചിന്തിക്കേണ്ട കാര്യമാണ്. എങ്കിലും നാടകത്തിനു മുമ്പുള്ള ചടങ്ങുകളോട് രംഗവേദി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നാടകാവതരണത്തിലുള്ള തറ കളമെഴുതി ഒരുക്കുന്ന ഈ സമ്പ്രദായം കർട്ടനും മറ്റും പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്ന പാശ്ചാത്യനാടകസമ്പ്രദായത്തിനില്ല. ഈ തറയൊരുക്കൽ രംഗവേദിയൊരുക്കലിന്റെ ഭാഗമാണ്. തെയ്യത്തിൽ ഇപ്രകാരം കളമെഴുത്തില്ല. നാട്യപ്രകടനം മുഴുവൻ വെറും നിലത്താണ്. തെയ്യവും അനുഷ്ഠാനങ്ങളെത്തുടർന്നാണ് നടക്കുന്നത്.

വാണിയൻമാരുടെ തെയ്യത്തിനു മുമ്പ് അമ്പലത്തിനു ചുറ്റുമുള്ള തറ നിരപ്പാക്കും. വെട്ടിമാറ്റുന്ന മണ്ണ് അവിടെത്തന്നെ ഒരിടത്തുകൂട്ടി തറ തല്ലിയൊതുക്കി മെഴുകുന്നു. വെട്ടിക്കൂട്ടിയ മണ്ണും തല്ലിയൊതുക്കും. അവിടത്തെ രംഗവേദിയൊരുക്കൽ ഇത്രയേ ഉള്ളൂ. വൈകുന്നേരം ഒരാൾ തലയിൽ ഒരു കുടം വെള്ളവുമായി വന്ന് തുള്ളുന്നു. വെള്ളം മുഴുവൻ നിലത്തു വീഴും. കുടം വീണ്ടും വീണ്ടും നിറച്ചു കൊടുക്കുകയും ചെയ്യും. ഇങ്ങനെ ഒരുതരം അരങ്ങുതളി നടക്കുന്നു. സ്ഥിരമായി കെട്ടിപ്പൊക്കിയ രംഗവേദി ഇല്ലാത്ത ദൃശ്യകലകളുടെ അരങ്ങുകളുടെ സവിശേഷത ഇതൊക്കെയാണ്.

കേരളത്തിലെ പരമ്പരാഗതനാടകത്തിൽ അഭിനയം നടക്കുന്നത് നിലവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിലാണ്. ചില കഥാപാത്രങ്ങൾ വരുമ്പോൾ പന്തംപിടിക്കുന്ന പതിവുണ്ട്. ചില കലകളിൽ ഏറെക്കുറെ സ്ഥിരമായി തീവെട്ടി കാണും. ഇതിനു പുറമേ നാട്യകലകളിൽ പലതും പകലാണ് നടക്കുക. രംഗവേദിയും പ്രകാശസജ്ജീകരണവുമെല്ലാം നടനിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. അതേ സമയം അഭിനയത്തിൽ പ്രേക്ഷകൻ പങ്കാളിയാകുന്നു. പല കലകളിലും നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിൽ ചോദ്യോത്തരങ്ങൾ നടക്കാറുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർക്കിടയിലൂടെ നടൻ രംഗവേദിയിലെത്തുന്ന പതിവുമുണ്ട്. ഒരേ വേദിതന്നെ ഒരു രംഗം കഴിയുമ്പോൾ ഒരു മാറ്റവും കൂടാതെ മറ്റൊരു രംഗവേദിയാകുന്നു. പലപ്പോഴും പ്രകടമായ രംഗമാറ്റം കൂടാതെ നടൻ ഒന്നു ചുറ്റിവന്നാൽ സ്ഥലം മറ്റൊന്നായിത്തീരും. യാതൊരു പ്രത്യേക വ്യക്തിത്വവും കല്പിക്കാത്ത രംഗവേദിയാണ് അത്. സ്ഥലബോധവും ചിലപ്പോൾ കാലബോധവും നടന്റെ അഭിനയം കൊണ്ടുതന്നെ സൃഷ്ടിക്കാൻ അവസരം നൽകുന്നതാണ് ഭാരതീയനാടകത്തിലെ രംഗവേദിയെന്ന് സാരം. അത്

പ്രത്യേകിച്ച് ഒരു സ്ഥലവും അല്ലാത്തതുകൊണ്ട് ഏത് സ്ഥലവുമാകാം. സ്ഥല ബോധം പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിലാണ് ഉണ്ടാകേണ്ടത്. അതിനുള്ള ഉപാധി അഭി നയം മാത്രവും.

കേരളത്തിലെ പരമ്പരാഗതമായ രംഗവേദിയുടെ സവിശേഷതകളുടെ പ്രാധാന്യം മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ തെയ്യം, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ നാട്യ രൂപങ്ങൾ ആധുനികസജ്ജീകരണങ്ങളോടുകൂടിയ പിക്ചർഫ്രെയിം രംഗവേദി യിൽ അവതരിപ്പിച്ചു നോക്കണം. അപ്പോൾ അവയുടെ സ്വഭാവം ആകെ മാറും. തനിമ പലതും നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്യും. പ്രേക്ഷകരുടെ പങ്കാളിത്തം, ആൾക്കൂട്ട ത്തിൽ നിന്നുള്ള പ്രതികരണങ്ങൾ ഇവയെല്ലാം കൂടാതെ ഒരു തെയ്യക്കാരന് തന്റെ കല വിദഗ്ധമായി കാണിക്കാൻ പ്രയാസമാണ്. ഈ മാറ്റം ഏറ്റവും കൂടുതൽ ബാധിക്കുന്നത് നാടോടിനാടകങ്ങളെയാണ്. നാടകത്തിന്റെ സ്ഥായീഭാവത്തിനു യോജിച്ച അന്തരീക്ഷസൃഷ്ടിയല്ലാതെ മറ്റൊരു രംഗസജ്ജീകരണവും പൊതുവേ ആവശ്യമില്ല. നടന്റെ അഭിനയത്തിലൂടെ ഏതുതരം അന്തരീക്ഷവും സ്ഥലകാല ബോധവും പ്രേക്ഷകമനസ്സിൽ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള സാധ്യത രംഗസജ്ജീകരണ ത്തിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കണം. ഈ സാധ്യതയെ പരിമിതപ്പെടുത്തുന്ന സാമഗ്രികൾ കൊണ്ട് യഥാർത്ഥമായ സ്ഥലകാല പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കരുത് എന്നർത്ഥം. എന്നാൽ നാടകത്തിലെ അടിസ്ഥാനസങ്കൽപങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ സഹായകമായ രീതിയിൽ വിഭിന്നതലങ്ങളും ഭാവോദ്ദീപകങ്ങളായ സൂചകവസ്തുതകളും വേദി യിലാകാം. സജ്ജീകരണം പരമാവധി പ്രകൃതിവസ്തുക്കൾ കൊണ്ടുതന്നെ നിർവ ഹിക്കണം.

താരതമ്യേന അതിപ്രാചീനങ്ങളെന്നു പറയാവുന്ന നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ ശുദ്ധമായ വ്യക്തിത്വം നിലനിൽക്കുന്നത് അവയിലെ പ്രേക്ഷകനും നടനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലാണ്. അനുഷ്ഠാനം നാടകമാണെങ്കിലും മതേതരത്വം പ്രബലമായിട്ടുള്ള സാമൂഹിക വിനോദക്രിയകളാണ് എങ്കിലും പ്രേക്ഷകൻ നാടകാവതരണത്തിന്റെ അഭിഭാജ്യഘടകമാണ്. എല്ലാ രാജ്യത്തെയും നാടോടിനാടകങ്ങൾ ഘടനയിലും സങ്കൽപ്പത്തിലും പ്രേക്ഷകമാനദണ്ഡത്തിലും സമാനതകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. നാടോടിനാടകത്തിൽ പ്രേക്ഷകന്റെ അനൗപചാരികതയാണ് ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു സവിശേഷത. ഗരുഡൻതൂക്കം, തെയ്യം, പൂതക്കളി എന്നിവയിൽ നാടകാംശം കുറയുമെങ്കിലും പ്രേക്ഷകന്റെ പദവിക്ക് മാറ്റമില്ല. കൂട്ടത്തിൽ കൂടി നടന്റെ പാർശ്വവർത്തിയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന് ഔപചാരികത തടസ്സം സൃഷ്ടിക്കുന്നില്ല. ഞാൻ നാടകം കാണാൻ വന്നാൽ എന്നെ ഒന്നു രസിപ്പിക്കൂ എന്ന് നാടോടി പ്രേക്ഷകർ പറയുകയില്ല. നടനും പ്രേക്ഷകനും നാട്യവും പ്രേക്ഷണവും ഒന്നുതന്നെയാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ അരങ്ങേറ്റം. നാടോടിപ്പാട്ടിൽ കവിയും ശ്രോതാവും ഒന്നിക്കുന്നതു പോലെത്തന്നെ സൂക്ഷ്മമായി നോക്കിയാൽ ഉദാത്തമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന ആഢ്യകലകളിലും നാട്യക്കാരനും പ്രേക്ഷകനും ഏറ്റവും അടുത്ത ബന്ധമുള്ളവരാണെന്നും അവരുടെ പരസ്പരബന്ധം ക്രയവിക്രയബന്ധമുള്ളതല്ലെന്നും നമുക്ക് മനസ്സിലാകും. നാട്ടുപ്രമാണികളായ ജളപ്രഭുക്കന്മാരുടെയും മറ്റും നേർക്കുള്ള കടുത്ത വിമർശനം സംഘക്കളിയിലും മറ്റും പ്രകടമാണ്. സവർണ്ണമേധാവിത്വം, രാജാക്കൻമാരുടെയും മറ്റും ക്രൂരകൃത്യങ്ങൾ, കുടുംബകലഹം, ഉച്ചനീചത്വങ്ങൾ തുട

ങ്ങിയ പലതിനെയും കണ്യാർകളി, തെയ്യം, തിറ മുതലായ കലകളിലൂടെ വിമർശി ക്കുന്നുണ്ട്.

പൊറാട്ടുനാടകങ്ങൾക്ക് ദേശസമുദായഭേദമനുസരിച്ച് വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഗ്രാമീണരെ വിനോദിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം സാമൂഹ്യവിമർശനം കൂടി അവ നിർവ്വ ഹിക്കുന്നു. കണികൻ, മുക്കുവൻ, മാപ്പിള, മാവിലൻ, ആശാരി, തട്ടാൻ, പട്ടാണി, പട്ടർ, യോഗി, കാക്കാലൻ, കുറത്തി, വണ്ണാൻ, വണ്ണാത്തി തുടങ്ങിയ പല വേഷ ങ്ങളും പൊറാട്ടുനാടകങ്ങളിൽ രംഗത്തു വരുന്നുണ്ട്. തെയ്യം, തിറ, സംഘക്കളി, ഏഴാമത്തുകളി, കണ്യാർകളി തുടങ്ങിയ കലകളിൽ പൊറാട്ടിനുള്ള സ്ഥാനം നിസ്സാരമല്ല. കാക്കരശ്ശിനാടകം, കുറത്തിയാട്ടം തുടങ്ങിയവ പൊറാട്ടുനാടകങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ദുർദ്ദേവതോച്ചാടനം, ശത്രുനാശം എന്നിവയ്ക്ക് വേണ്ടിനടത്തുന്ന ചിലമന്ത്രവാദകർമ്മങ്ങളിൽ നാടോടിനാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവമുള്ള ചില രംഗങ്ങൾ കാണാം. ഉത്തരകേരളത്തിലെ മലയർ നടത്തുന്ന പാനപിടിയും മന്ത്രവാദവും എന്ന കർമ്മം ഇതിനു തെളിവാണ്.

വർഗ്ഗസമൂഹങ്ങളായി മനുഷ്യജീവിതം വികസിച്ചതോടെ അനുഭവങ്ങളിൽ പലതും നാട്ടരങ്ങുകളായിത്തീർന്നു. തെയ്യം, തിറ, പടേനി, മുടിയേറ്റ്, പറണേറ്റ് തുടങ്ങി നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ ഇതിനായുണ്ട്. അത്തരമൊരു നാട്ടരങ്ങിന്റെ സാംഗത്യം മലയപ്രവൃത്തിക്കുണ്ടെന്ന് തിരുനിഴൽമാലയിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു. മലയർ വിവിധ ദേവകളുടെയും മുനിമാരുടെയും മറ്റും വേഷം കെട്ടുന്നതായി കാവ്യത്തിൽ പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ബലിത്തറയിൽ പുരാണക ഥാപാത്രങ്ങളായി മലയർ വേഷം കെട്ടിയെത്തിയതിന്റെ സൂചനകളും തിരുനി

ഴൽമാലയിൽ കാണുന്നുണ്ട്. അഭിനയപ്രധാനമായ നാട്ടരങ്ങിനെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കുന്നതാണ് ഇത്തരം പരാമർശങ്ങൾ.

പുരാണകഥാപാത്രങ്ങളായ ഈ അഭിനയവേഷങ്ങൾക്കിടയിൽ മലയർ പ്രത്യക്ഷമായിത്തന്നെ കാണുന്നു. വർത്തമാനകാലപ്രസക്തി നാട്ടരങ്ങിനു നൽകുന്ന ഈ അഭിനയസമ്പ്രദായം ആധുനികനാടകങ്ങളിലെ പരീക്ഷണവേദികളായി ആവേശപൂർവ്വം ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കു മുമ്പ് കേരളത്തിന്റെ തനതുനാടകവേദി ഇതായിരുന്നുവെന്ന് നാം വിസ്മരിക്കുന്നു. പ്രാചീനത്തിലും മലയാളിയുടെ സംസ്കാരം എത്ര നവീനമായിരുന്നു എന്ന് നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് തിരുനിഴൽമാല സാമൂഹികകർത്തവ്യം സ്തുത്യർഹമായി പൂർത്തിയാക്കിയിരിക്കുന്നത്. അനുഷ്ഠാനകർമ്മങ്ങൾക്കിടയിലെ അഭിനയപ്രയോഗത്തെ കേരളത്തിന്റെ തനതുനാടകവേദിയായി വേണം പഠിക്കേണ്ടത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ, അഭിനയകർമ്മം, സംഭാഷണം എന്നിവയെല്ലാം വിശ്വാസത്തിന്റെ ആവശ്യാർത്ഥമുള്ള ബോധപൂർവ്വമായ ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കാം. ഇത്തരം പ്രചാരണാംശങ്ങൾ ഏതു കലയുടെയും അവിഭാജ്യഘടകവുമായിരിക്കും. എന്നാൽ ദൃശ്യപ്രാധാന്യം നൽകിയുള്ള അനുഷ്ഠാനം പ്രാചീനനാടകസമ്പ്രദായങ്ങളുടെ അന്തഃകരണമെന്തെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇതിലൂടെയുള്ള നിരീക്ഷണം ആധുനികനാടകവേദിക്ക് വിപുലമായ സാധ്യതകൾ ഒരുക്കിയേക്കും.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷസംവിധാനത്തിൽ പുരാണത്തനിമ നിലനിർത്തുവാൻ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നുവെന്നു ഹരൻ, കാളി, നരസിംഹം എന്നിവരുടെ വർണ്ണനകളിൽനിന്നു വ്യക്തമാണ്. ഇതിഹാസങ്ങളുടെയും പുരാണങ്ങളുടെയും പ്രചാരണ

ത്തിനുള്ള മാധ്യമമായി കേരളത്തിന്റെ തനതുനാടകവേദി പരിണമിച്ച കാലഘട്ടത്തിന്റെ സൂചന തിരുനിഴൽമാലയിലുണ്ട്. നാട്ടുവേദത്തിന്റെ മേഖലയിലെ എണ്ണപ്പെട്ട കൃതികളിലൊന്നാണ് തിരുനിഴൽമാല. അനുഷ്ഠാനകർമ്മങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചതിലൂടെ ഗോവിന്ദൻ ചെയ്ത സാംസ്കാരിക സേവനം എത്ര പ്രകീർത്തിച്ചാലും മതിയാകില്ല. കാലത്തോട് പ്രതിജ്ഞാബദ്ധനാകാനുള്ള ഹൃദയവിശാലതയുള്ളവർക്കു മാത്രം കഴിയുന്ന കർമ്മയോഗം സ്തുത്യർഹമായിത്തന്നെ കവി പൂർത്തിയാക്കിയിരിക്കുന്നു.

അടിക്കുറിപ്പുകൾ

1. Christopher Caudwell, Illusion and Reality, p.23.

2. Mulk Raj Anand, The Indian Theatre, p.17.

3. വേലൻപാട്ട്, കേരളഭാഷാഗാനങ്ങൾ രണ്ടാംഭാഗം, പുറം 126.

4. സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ, സി.ജെ. സിംപോസിയത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച പ്രബന്ധത്തിൽനിന്ന്.

അധ്യായം അഞ്ച്

തിരുനിഴൽമാലയും കഥകളിയും

കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകല - കഥകളിയുടെ ഉത്ഭവം - കഥകളിയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ - കഥകളിയുടെ ചടങ്ങുകൾ , ആംഗികാഭിനയം, ആഹാര്യാഭിനയം - ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃക - തിരുനിഴൽമാലയും കഥകളിയും - രൂപമാതൃക, ചടങ്ങുകൾ, അരങ്ങൊരുക്കൽ, വിളക്ക്വെയ്പ്, സാമഗ്രിസംഭരണം, വാദ്യങ്ങൾ, ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനം, ദൃശ്യകലാരംഭം, അഭിനയം, വേഷഭൂഷാദികൾ എന്നിവയുടെ താരതമ്യപഠനം - അനുമാനം.

അധ്യായം അഞ്ച്

തിരുനിഴൽമാലയും കഥകളിയും

നമുക്കിപ്പോഴുള്ള ദൃശ്യകലാരൂപങ്ങളുടെയെല്ലാം ആദിമരൂപങ്ങൾ അന്വേഷിച്ചാൽ വിവിധനാടൻ കലകളിലാവും ചെന്നെത്തുക. സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെയും ഭൂസ്വത്തുക്കളുടെയും കാര്യത്തിലും അവയുടെ ആദ്യകാല സ്വരൂപമന്വേഷിച്ചാൽ കേരളത്തിലെ ആദിമനിവാസികളുടെ ഏതദ്വിഷയകമായ തനതുസമ്പത്തുക്കളിൽത്തന്നെയാണ് ചെന്നെത്താൻ കഴിയുന്നത്. കേരളത്തിലിപ്പോഴുള്ള ദൃശ്യകലകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ പ്രഥമസ്ഥാനത്തുനിൽക്കുന്ന കഥകളി രാമനാട്ടത്തിൽ നിന്നുണ്ടായതാണെന്നോ ആദ്യത്തെ പ്രമുഖ പാട്ടുകൃതിയായ രാമചരിതം ചീരാമന്റെ സ്വന്തം മാത്രമായ നിർമ്മിതിയാണെന്നോ ഖണ്ഡിതമായിപ്പറയാൻ കഴിയാതെ വന്നെന്നിരിക്കും. പാട്ടിന്റെ ലക്ഷണംതികഞ്ഞകൃതി രാമചരിതമാണെന്ന് ഏവരും സമ്മതിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അതിനുംമുമ്പ് ലക്ഷണമൊത്ത പാട്ടുകൾ ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കണം. ദ്രമിഡസംഘാതാക്ഷരത്തിൽ എതുക, മോന എന്നീ പ്രാസങ്ങളോടെ സംസ്കൃതേതരവൃത്തങ്ങളിൽ വിരചിതമായ ഒറ്റയൊറ്റപ്പാട്ടുകളോ ലഘുസ്തുതികളോ നാടൻ പ്രതിപാദ്യമുൾക്കൊണ്ട് ചെറുകൃതികളോ ഇവിടെ പാട്ട് എന്ന ഈ ചട്ടക്കൂട്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ടിരുന്നിരിക്കണം. കാവ്യരചനയ്ക്കുള്ള ബാഹ്യരൂപമായ പാട്ടിൽ ബൃഹത്തായ ഒരുകൃതി ഗൗരവാവഹമായ പ്രതിപാദ്യം സ്വീകരിച്ചു രചിച്ചാൽ എങ്ങനെയിരിക്കുമെന്നതിന്റെ ആദ്യമാതൃകയായി ചീരാമന്റെ രാമചരിതത്തെ കണക്കാക്കുന്നതിനാണ് സാംഗത്യമുള്ളത്. ഭാരതീയേതിഹാസങ്ങളിലൊന്നായ വാല്മീകിരാമായണത്തിലെ യുദ്ധകാണ്ഡ

കഥാവസ്തു സ്വീകരിച്ച് രാമചരിതകാരൻ നടത്തിയ ആ പരീക്ഷണം വിജയിച്ച തോടെ പാട്ട് മലയാളത്തിലെ അംഗീകൃതമായ ഒരു കാവ്യസരണിയായിത്തീർന്നു. പില്ക്കാലത്ത് ആ വഴിയിലൂടെ അല്പാല്പം സ്വാതന്ത്ര്യം കാണിച്ചു സഞ്ചരിച്ചവ രാണ് നിരണംകവികൾ. അവർ രാമായണം, ഭാരതം, ഭഗവൽഗീത മുതലായ പ്രകൃ ഷ്ടകൃതികളെല്ലാം പാട്ടായിരചിച്ചു. പാട്ടിനു സമാന്തരമായി കേരളഭാഷയിലു ണ്ടായ മണിപ്രവാളസാഹിത്യത്തിന്റെ ഉൽപത്തിയും വികാസപരിണാമങ്ങളും ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമല്ല. ആരംഭദശയിൽ ഫലിതത്തിനുവേണ്ടിയോ പരിഹാ സത്തിനു വേണ്ടിയോ ഹാസ്യരസം ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നതിനോ ഒറ്റശ്ലോകമായും ഏതാനും ശ്ലോകങ്ങളായും തുടങ്ങിവെച്ച മണിപ്രവാളപ്രസ്ഥാനം പിന്നീട് ലഘു സ്തോത്രങ്ങൾ; നായികാവർണ്ണനപരമായ ലഘുകാവ്യങ്ങൾ; ചമ്പുക്കൾ; സന്ദേശ കാവ്യങ്ങൾ; അനന്തപുരവർണ്ണനം, ചെല്ലൂർനാഥസ്തവം, വാസുദേവസ്തവം, ചെല്ലൂരീശവിലാസം മുതലായ സ്തോത്രങ്ങൾ; ചന്ദ്രോത്സവം കാവ്യം എന്നിങ്ങനെ വളരുകയാണുണ്ടായത്. മധ്യകാലമായപ്പോഴേക്കും മണിപ്രവാളകാവ്യമാതൃക യിൽ വാല്മീകിരാമായണത്തിലെയും വ്യാസഭാരതത്തിലെയും ഭാഗവതത്തി ലെയും പ്രതിപാദ്യം ഉൾക്കൊള്ളിച്ചപ്പോൾ ആ കാവ്യസരണി മലയാളത്തിലെ പ്രബലസാഹിത്യവിഭാഗമായി പരിണമിച്ചു. ശ്രീമത്ഭാഗവതം ദശമസ്കന്ധത്തിലെ മനോഭിരാമമായ മധുരിപുചരിതം മധുരപദാകലിതമായ മണിപ്രവാളത്തിൽ രചിച്ച തോടെ നമുക്കു ലക്ഷണയുക്തമായ മഹാകാവ്യമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം ലഭിച്ചു. തമിഴ്-മലയാള മൊഴികളിടകലർത്തി ഐതിഹ്യ ങ്ങളും അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും ചരിത്രസംഭവങ്ങളും പ്രതിപാദ്യവിഷയമാക്കി തമിഴ് രീതിയിൽ ലഘുവായ കൃതികൾ രചിച്ചിരുന്ന തെക്കൻപാട്ട് എന്ന ജനകീയ കാവ്യ

മാതൃകയ്ക്കുള്ളിൽ അയ്യിപ്പിള്ള ആശാൻ രാമായണത്തിലെയും ഭാരതത്തിലെയും കഥാവസ്തു നിറച്ച് ബൃഹത്തായ രാമകഥപ്പാട്ടും മാവാരതംപാട്ടും രചിച്ചപ്പോൾ തെക്കൻപാട്ട് പ്രബലമായ ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗമായി മാറി. തുഞ്ചന്റെ കിളിപ്പാട്ടുകളും ചെറുശ്ശേരിയുടെ കൃഷ്ണപ്പാട്ടും നമ്പ്യാരുടെ തുള്ളൽപ്പാട്ടുകളും ആരോരും ശ്രദ്ധിക്കാതെ സാമാന്യജനങ്ങൾക്കിടയിൽ നിലനിന്നുപോന്നിരുന്നതും യഥാക്രമം കിളിയെക്കൊണ്ടു പാടിക്കുന്നതും കിളിയോട് പാടുന്നതുമായ ലഘുഗാനങ്ങളുടെയും ആളുന്തിപ്പാട്ടിന്റെയും ഓട്ടൻ, ശീതങ്കൻ, പറയൻ എന്നിവരുടെ ഗാനങ്ങളുടെയും നവീകൃതരൂപങ്ങളാണ്. തുഞ്ചന്റെയും ചെറുശ്ശേരിയുടെയും നമ്പ്യാരുടെയും കൈകളിലെത്തിയപ്പോൾ പഴയഗാനങ്ങൾ അസ്തപ്രഭമായി ആരുമാരും അറിയാതെ വിസ്മൃതിയിൽപ്പെടുകയും ഇവർ പ്രസ്ഥാനനായകരാവുകയും ചെയ്തു. വഞ്ചിപ്പാട്ടും പാനയും ഇരുപത്തിനാലുവൃത്തം, പതിനാലുവൃത്തം, പത്തുവൃത്തം മുതലായ പുരാണകഥാഖ്യാനങ്ങളുമെല്ലാം നാടൻശീലുകളിൽ നിന്നുവളർന്ന കാവ്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളാണ്.

സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ മാത്രമല്ല ഭൂസ്വത്തുക്കളുടെയും ആരാധനാലയങ്ങളുടെയും കലകളുടെയും എന്നുവേണ്ട ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽപ്പോലും ഇതുപോലെ കേരളത്തിലെ ആദ്യകാലനിവാസികളായ ദ്രാവിഡരുടെ (അവർ കാലപ്രവാഹത്തിൽ കീഴാളരായി) സ്വന്തമായിരുന്ന പലതിനെയും കേരളത്തിലെ ആര്യവൽക്കരണത്തിലൂടെ വളർന്നുവന്ന മേലാളർ അഥവാ ഉപരിവർഗ്ഗം - ലീലാതിലകകാരന്റെ ഭാഷയിൽ ത്രൈവർണ്ണികർ - കണ്ടാലറിയാത്തവിധം മാറ്റിമറിച്ച് സ്വന്തമാക്കി എന്നതാണ് വസ്തുത.

കേരളീയകലകളാണ് ഈ ആര്യവൽക്കരണം ഫലപ്രദമായി നടന്ന പ്രധാന മേഖല. സംഘകാലകലകൾ മുതൽക്കുള്ള ദൃശ്യകലകൾ പലതും അന്നുണ്ടായിരുന്ന ജനങ്ങളുടെ പിന്മുറക്കാർ കേരളക്കരയിലും തുടർന്നുപോന്നു. മലങ്കുറവരുടെ കുരവൈകൂത്ത് ചിലപ്പതികാരത്തിന്റെ വഞ്ചികാണ്ഡത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്.[1] അതേ കാണ്ഡത്തിൽത്തന്നെ കണ്ണകീപ്രതിഷ്ഠനടത്തി ചേരചക്രവർത്തിയായ ചെങ്കുട്ടുവൻ പറൈയൂർ കൂത്തൈച്ചാക്കൈയന്റെ ആടലിൽ സന്തോഷിച്ചതായിപ്പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.[2] കവിതയും ഗാനവും നാടകവും (ഇയൽ, ഇചൈ, നാടകം) അടങ്ങിയതാണ് സമ്പൂർണ്ണകാവ്യം എന്നു പറയുന്ന മുത്തിമിഴ്കാവ്യം. കേരളീയനായ യുവരാജാവ് ഇളങ്കോഅടികൾ രചിച്ച ചിലപ്പതികാരമാണ് തമിഴിലെ ഒരേഒരു മുത്തമിഴ്കാവ്യം. ഗാനം, നൃത്തം, നൃത്ത്യം, അഭിനയക്കൂത്ത് ഇവയും കുരവൈകൂത്തും വേലന്റെ ബാധോച്ചാടനകർമ്മമായ വേലൻവെറിയാട്ടുമൊക്കെ ചിലപ്പതികാരത്തിൽ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ്.[3] ഇങ്ങനെ സുദീർഘമായ ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ നിരവധി ദൃശ്യകലകളുടെ പാരമ്പര്യമുള്ള കേരളത്തിൽ ആവിർഭവിച്ച പില്ക്കാലദൃശ്യകലകൾക്കെല്ലാം - അവ ക്ലാസ്സിക്കലാകട്ടെ നാടോടിയാകട്ടെ - മുൻപുണ്ടായിരുന്ന കലകളോട് ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള കടപ്പാട് ഉണ്ടാവാതെവരില്ല. കൂത്ത് ആദികാലത്ത് അഭിനയപ്രധാനമായിരുന്നിരിക്കില്ല. ഒരിനം തുള്ളിച്ചാട്ടമായ നൃത്തം ആയിരുന്നിരിക്കണം കൂത്ത്. ഇത് പില്ക്കാലത്ത് നിയതമായ പാഠത്തോടും അഭിനയസമ്പ്രദായത്തോടും കൂടിയ നാടകാഭിനയമായി വളർന്നു. കൂത്ത് അങ്ങനെ നാടകക്കൂത്തായി; കേരളത്തിന്റെ തനതായ സംസ്കൃതനാടകാഭിനയസമ്പ്രദായമായി. അതു സവർണ്ണരുടെ കൈകളിലെത്തിയപ്പോൾ അതിനു കൂടിയാട്ടമെന്ന പേരും സിദ്ധിച്ചു. അഭിജാതവർഗ്ഗത്തിന്റെ ലാളനയും പരിഷ്കരണ

ങ്ങളും ക്ഷേത്രമതില്ക്കകത്ത് കൂത്തമ്പലങ്ങളും ഉണ്ടായതോടെ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അലകും പിടിയും മാറി. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഒരുപോൽപന്നമായി കൂത്തും നമ്പ്യാരുടെ തമിഴ് പറച്ചിലും (പാഠകം) നിലനിന്നു പോന്നു. കൂട്ടിയാട്ടത്തിനു ചാക്യാർ, നമ്പ്യാർ എന്നീ സമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർ മാത്രം അഭിനേതാക്കളായതോടെ ഇതൊരു കുലത്തൊഴിലായി മാറി. പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും ക്രമദീപികയും സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലോരോന്നിനും ഉണ്ടായി. അഭിനയസാധ്യതകളുള്ള സംസ്കൃതനാടകങ്ങളോടൊപ്പം കേരളീയരായ നാടകകൃത്തുക്കളുടെ നാടകങ്ങളും - ശക്തിഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണിയും കുലശേഖരവർമ്മയുടെ തപതീസംവരണം, സുഭദ്രാധനഞ്ജയം മുതലായവയും ഇവിടെ ഉണ്ടാവുകയും രാജാക്കന്മാരും നമ്പൂതിരിമാരും രക്ഷാധികാരികളാവുകയും ചെയ്തതോടെ കൂടിയാട്ടം ക്ഷേത്രമതിൽക്കകത്ത് സുരക്ഷിതമായി പരിപോഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടുപോന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പരിഷ്കരണകാലത്ത് കേരളത്തിൽ നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന നാടോടിക്കലകളുടെ ശരിയായ സ്വരൂപം അറിഞ്ഞാൽമാത്രമേ കൂടിയാട്ടം എങ്ങനെ ഉത്ഭവിച്ചു എന്നും അഭിനയസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ വരുത്തിയ പരിഷ്കാരങ്ങൾ ഏവയെന്നും ഖണ്ഡിതമായിപ്പറയാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. കൂത്ത്, തെരുക്കൂത്ത്, നിഴൽക്കൂത്ത്, നാടകക്കൂത്ത് എന്നിവയെല്ലാം കൂടിയാട്ടത്തിനുമുമ്പ് കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്നവയും കൂടിയാട്ടത്തിനു സമകാലികമായി നിലനിന്നു പോന്നവയും കൂടിയാട്ടത്തിലേക്കായി പലതും പ്രദാനം ചെയ്തവയും ആണെന്ന് അനുമാനിക്കുകയേ ഇപ്പോൾ നിവൃത്തിയുള്ളൂ.

മലയാളത്തിലെ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ, കലകൾ, ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, ആരാധനാലയങ്ങൾ, ഭൂസ്വത്തുക്കൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ച് മുൻപു സൂചിപ്പിച്ച

വസ്തുതകളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ തിരുനിഴൽ എന്ന നിഴൽക്കൂത്തിന് അഥവാ നിഴ ലാട്ടത്തിന്, കേരളം ലോകത്തിനു നല്കിയ അതിപ്രശസ്തവും സുപ്രധാനവുമായ കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകലയുമായുള്ള ബന്ധം എന്തെന്നന്വേഷിക്കുകയാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാനോ കോഴിക്കോട്ടെ മാനവേദൻ രാജാവോ ആണ് കഥകളിയുടെ പിറവിക്കു കാരണക്കാരനായതെ ന്നാണ് പൊതുവെയുള്ള വിശ്വസം. ഇവരിരുവരും യഥാക്രമം രാമനാട്ടത്തിന്റെയും കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്റെയും ഉപജ്ഞാതാക്കളാണ്. കഥ കളിച്ചുകാണിക്കുന്നതാണ് കഥകളി. കളി എന്നും ആട്ടം എന്നും ഇതിന്നുപേരുണ്ട്. കഥകളി എന്ന സംജ്ഞ യ്ക്കാണ് വടക്കോട്ട് പ്രചാരമധികം എന്ന് മഹാകവി ഉള്ളൂരും രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[4]

ആടാനുള്ള കഥ ആട്ടക്കഥയെന്നും കളിക്കാനുള്ള കഥ കഥകളിയെന്നും മലയാളമഹാനിഘണ്ടു വ്യുത്പത്തികല്പിച്ചിരിക്കുന്നു.[5] വാസ്തവത്തിൽ കഥ കളിച്ചുകാണിക്കുന്നതാണ് കഥകളി. മലയാളത്തിലെ പ്രഥമസാഹിത്യചരിത്രങ്ങ ളിൽ കഥകളിയെക്കുറിച്ചും ആട്ടക്കഥയെക്കുറിച്ചും പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് താഴെപ്പ റയും പ്രകാരമാണ്. ''മലയാളഭാഷയിൽ ഈ ശതവർഷം വരെ (കൊല്ലവർഷം 600 മുതൽ 700 വരെ) പാട്ടുകളും കീർത്തനങ്ങളുമല്ലാതെ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ രീതിയിൽ ഒരു പാട്ടും ഉണ്ടായിരുന്നിട്ടില്ലായിരുന്നു. ഈ ന്യൂനത ഒരു വിധത്തിൽ കൊട്ടാരക്കരതമ്പുരാൻ തീർത്തു. നാടകങ്ങളെ മലയാളത്തിൽ ദക്ഷിണദിക്കുക ളിൽ ആട്ടക്കഥകളെന്നും ഉത്തരദിക്കുകളിൽ കഥകളിപ്പാട്ടെന്നും പറയുന്നു.''[6]

രാമചരിതം മുതൽ ഇങ്ങോട്ട് രാമകഥാഖ്യാനങ്ങളായി മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടാ യിട്ടുള്ള കൃതികളെല്ലാം പാട്ടുകാവ്യങ്ങളാണ്. ഭാഷാരാമായണം ചമ്പുമാത്രമേ

ഇതിന്നപവാദമായിട്ടുള്ളു. രാമകഥപ്പാട്ട് ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഈ രാമകാവ്യങ്ങൾ ജനങ്ങളുടെ മനസ്സിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനശക്തിയും അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ടിന്റെ പ്രചാരവും ആകാം നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ദൃശ്യകലാസങ്കേതത്തിന് ശ്രീരാമന്റെ ചരിതംതന്നെ തിരഞ്ഞെടുക്കുവാൻ കൊട്ടാരക്കരതമ്പുരാനെ പ്രേരിപ്പിച്ച ചേതോവികാരം. അതുപോലെ ഉത്തരകേരളത്തിലുള്ളവരുടെ മനസ്സിൽ ദശമസ്കന്ദത്തിലെ ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം കൃഷ്ണപ്പാട്ടായി രചിച്ചത് ചെലുത്തിയ സ്വാധീനമാവാം മാനദേവന് കൃഷ്ണകഥതന്നെ തിരഞ്ഞെടുത്ത് കൃഷ്ണനാട്ടം ഉണ്ടാക്കുവാൻ കാരണമായത്. കഥ എവിടെയാടണം? ആരെല്ലാമാണ് ആടേണ്ടത്? സംഭാഷണം എങ്ങനെ? നടന്മാരാണോ പിന്നണിയിലുള്ളവരാണോ പാടുകയും സംഭാഷണം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നത്? പാട്ടുകാർ എങ്ങനെ പാടണം? അഭിനയം എപ്രകാരമാണ്? അവയവങ്ങൾ ചലിപ്പിച്ചും ഇരുന്നും നടന്നും ഭാവങ്ങൾ മുഖത്തു പ്രകടിപ്പിച്ചുമാണോ അഭിനയിക്കേണ്ടത്? നടന്മാർ സംഭാഷണം നടത്തുകയാണോ അംഗങ്ങൾ ചലിപ്പിച്ച് കാര്യങ്ങൾ കാണികളെ ഗ്രഹിപ്പിക്കുകയാണോ ചെയ്യുന്നത്? കൈമുദ്രകൾ കാണിക്കുകയാണെങ്കിൽ അതിന്നടിസ്ഥാനമായ ശാസ്ത്രീയവും സർവ്വാംഗീകൃതവുമായ മുദ്രകളാണോ അവലംബം? എത്രസമയംകൊണ്ടാണ് കഥ അഭിനയിച്ചു തീരുക? രംഗപരിവർത്തനത്തിന് വല്ല ഉപാധികളും (തിരശ്ശീല മുതലായവ) ആവശ്യമാണോ? രാത്രിയാണോ പകലാണോ കളി നടത്തേണ്ടത്? പക്കമേളക്കാർ രംഗത്തുതന്നെയാണോ വെളിയിലാണോ നിലയുറപ്പിക്കേണ്ടത്? കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷമിടുന്നവർക്ക് പരിശീലനം ആവശ്യമുണ്ടോ? ആടുന്ന പ്രകാരം വിവരിക്കുന്ന ആട്ടപ്രകാരം, ചടങ്ങുകൾ വിശദമായിപ്പറയുന്ന ക്രമദീപിക എന്നിവ കഥകളിക്കും ആവശ്യമല്ലേ? കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷമിടുന്നവർക്കുള്ള

കിരീടം, വേഷഭൂഷാദികൾ ഇവയൊക്കെ എങ്ങനെ വേണം? സ്ത്രീപുരുഷ കഥാ പാത്രങ്ങളുള്ളതിൽ സ്ത്രീവേഷങ്ങൾ സ്ത്രീകൾതന്നെയാണോ പുരുഷന്മാരാണോ അഭിനയിക്കേണ്ടത്? സാത്വിക, രാജസ, താമസഗുണങ്ങളുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഒരേതരം വേഷമാണോ വ്യത്യസ്തവേഷമാണോ ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടത്? മഹർഷി മാർ, ബ്രാഹ്മണർ, രാക്ഷസികൾ, കാട്ടാളന്മാർ, ദേവദാനവഗന്ധർവ്വാദികൾ, ബ്രഹ്മാ വ്, വിഷ്ണു, മഹേശ്വരൻ തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കെല്ലാമുള്ള വേഷങ്ങൾ എന്തായിരിക്കണം? ഇങ്ങനെ പരിഹാരം കാണേണ്ടതായ നിരവധി കാര്യങ്ങൾ കഥ കളിച്ചു കാണിക്കുന്നതിന് ആവശ്യമാണ്. ഇവയെല്ലാം, ഒരു കൊട്ടാരക്കരത്ത മ്പുരാന് ഒരു മാനവേദനോടുള്ള വാശിയുടെ ഫലമായി, മാർഗ്ഗദർശകമായി യാതൊന്നുമില്ലാതെ ചുരുങ്ങിയോരു കാലപരിധിക്കുള്ളിൽ രാമായണകഥ ആട്ടക്ക ഥയായി രചിച്ച് കഥകളിയായി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ സാദ്ധ്യമോ എന്ന് കഥകളി യുടെ ഉൽപത്തിയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ചിട്ടുള്ളവരാരും ആലോചിച്ചിട്ടില്ലെന്നു തോന്നു ന്നു. ഒരു വാശിയുടെ പേരിൽ പിറക്കാവുന്ന തരത്തിലുള്ള ലളിതമായ കലയല്ല വിശ്വോത്തരമായ കഥകളി. പർവ്വതസാനുവിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഉറവയിൽ നിന്നുത്ഭവിച്ച് അരുവിയായി കൈത്തോടായി തോടായി വലിയതോടായി ചെറുനദി യായി പ്രവഹിച്ചാണ് ആറും നദിയുമായിത്തീരുന്നതെന്നോർക്കണം. കൊട്ടാരക്കര യുടെയും കോട്ടയത്തിന്റെയും കാലത്തെ കഥകളി നമ്മൾകാണുന്ന മഹാനദിക്കു സമാനമാണ്. അതിനുമുമ്പ് അത് പലപ്രവാഹങ്ങളിലൂടെയാണ് മഹാനദിയായ തെന്ന കാര്യം വിസ്മരിക്കാവതല്ല. ഇക്കാര്യങ്ങളെല്ലാം പരിചിന്തിക്കുമ്പോഴാണ് 17-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തിൽ പിറവിയെടുത്ത കഥകളി അതിന്നുമുൻപു കേരളത്തിൽ നിലവിലിരുന്ന ഏതെങ്കിലും ദൃശ്യകലയിൽ നിന്നോ ഏതാനും ദൃശ്യ

കലകളിൽനിന്നോ വളരെയേറെക്കാര്യങ്ങൾ ആദാനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ഉത്ഭവിച്ചതെന്ന് അനുമാനിക്കേണ്ടി വരുന്നത്. കഥകളിക്ക് ദൃശ്യകല ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഇതരകലകളോടുള്ള ഈ ആധമർണ്ണ്യം എപ്രകാരമെന്നു കണ്ടെത്തണമെങ്കിൽ കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകലയെക്കുറിച്ച് വിശദമായി അറിയേണ്ടതുണ്ട്; കഥകളിയുടെ സാഹിത്യമായ ആട്ടക്കഥയെ സാമാന്യമായി നിരീക്ഷിക്കേണ്ടതുമുണ്ട്.

കഥകളിയുടെ ഉത്ഭവം

ആദ്യകാലത്ത് കഥകളി രാമനാട്ടമെന്ന് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നു. രാമായണത്തിലെ കഥ എട്ട് ആട്ടക്കഥകളായി രചിച്ച് അതാടിവന്നതിനാലാണ് രാമനാട്ടം എന്ന് ഇതിന് പേരുണ്ടായത്. കോഴിക്കോട് മാനവേദൻ 'കൃഷ്ണഗീതി' രചിച്ച് ആട്ടക്കാരെക്കൊണ്ട് ആടിച്ചുപോന്നിരുന്നു എന്നും കൃഷ്ണനാട്ടക്കാരെ കൊട്ടാരക്കരതമ്പുരാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ മാനവേദൻ അവരെ വിട്ടുകൊടുക്കാൻ വിസമ്മതിക്കയാൽ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ വാശികേറി നിർമ്മിച്ചതാണ് രാമനാട്ടമെന്നുമാണ് ഐതിഹ്യം. 1881-ൽ സർവ്വാധികാര്യക്കാർ ഗോവിന്ദപ്പിള്ള രചിച്ച മലയാളഭാഷാചരിത്രത്തിൽ ഇക്കാര്യം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[7] വളരെയേറെ പ്രചാരംസിദ്ധിച്ച ഒരൈതിഹ്യമാണിത്. എന്നാൽ ഇതിനു നേരെ വിപരീതമായി രാമനാട്ടം അയച്ചുകൊടുക്കാത്തതിന്റെ വാശിയിലാണ് മാനവേദൻ കൃഷ്ണനാട്ടം ഉണ്ടാക്കിയതെന്നും ഐത്യഹ്യമുണ്ട്.[8] എ.ഡി. 1653-54 കാലത്താണ് മാനവേദൻ കൃഷ്ണനാട്ടം രചിച്ചത്. കൃഷ്ണനാട്ടം ഉണ്ടായി ഒരു വ്യാഴവട്ടത്തിനകം രാമനാട്ടവും ഉണ്ടായി എന്നാണ് പൊതുവേ കരുതപ്പെടുന്നത്. രാമനാട്ടം ആദ്യകാലത്ത് കഥകളിപ്പാട്ട് എന്നാണറിയപ്പെട്ടിരുന്നത് എന്ന വസ്തുത ഇവിടെ പ്രസ്താവ്യമാണ്.

ചില കൈയെഴുത്തുപ്രതികളിൽ 'രാമായണം കഥകളിപ്പാട്ടുഗ്രന്ഥം' എന്നാണെഴുതിയിരിക്കുന്നത്. പാട്ടിന്റെ വികസിതരൂപമായി മാത്രമേ, കഥ കളിച്ചുകാണിക്കുന്നതിന്നുള്ള പാട്ടുകൃതിയായി മാത്രമേ രാമനാട്ടം അറിയപ്പെട്ടിരുന്നുള്ളൂ എന്നാണ് ഇതു വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

നമ്മുടെ സാഹിത്യചരിത്രകാരന്മാരിൽ പലരും കഥകളിക്ക് കടപ്പാടുകല്പിക്കുന്നത് അഭിജാതവർഗ്ഗത്തിന്റെ കലയായ കൂടിയാട്ടത്തോടാണ്. ഇതിന്നു പോൽബലകമായി ചൂണ്ടുക്കാണിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ താഴെപ്പറയുന്നവയാണ്. (1) കൂടിയാട്ടത്തിൽ ശൂർപ്പണഖാദികൾക്കു കരിയും രാവണാദികൾക്കു കത്തിയും അർജ്ജുനൻ മുതലായവർക്കു പച്ചയും ആണ് കൊടുത്തിരുന്നത്. കത്തിക്ക് ഉണ്ടയുണ്ട്. കുപ്പായം, വാൽ മുതലായവ പഞ്ഞികൊണ്ടാണ് ഉണ്ടാക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ രാമനാട്ടത്തിലെ വേഷവിധാനം കൂടിയാട്ടത്തിനോട് പലതരത്തിൽ കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. (2) കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലെ കൃഷ്ണന്റെ കിരീടം തന്നെയാണ് രാമനാട്ടത്തിലെ രാമനും അണിയുന്നത്. കേശഭാരം, കഞ്ചുകം, കടിസൂത്രം, വസ്ത്രം മുതലായവയുടെ കാര്യത്തിൽ രാമനാട്ടത്തിന്റെ സമ്പ്രദായം കൂടിയാട്ടത്തിലേതാണ്. (3) രാമനാട്ടത്തിലെ കൈമുദ്രകൾ കൂടിയാട്ടത്തിലെ കൈമുദ്രകളെ അനുകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ കൂടിയാട്ടത്തിൽ കൈമുദ്രകൾ രണ്ടുതോളിനും ഇടയ്ക്കല്ലാതെ കാണിക്കുവാൻ പാടില്ലെന്നാണ് വ്യവസ്ഥ. ''കഥകളിയിലെ വേഷങ്ങളുടെ മട്ടും അഭിനയരീതികളും കൈമുദ്രകളും മറ്റ് സകലചടങ്ങുകളും കൂടിയാട്ടം എന്ന നാടകാഭിനയത്തിന്റെ നേർപ്പകർപ്പാണെന്നു പറയാം''.[9] ആറ്റൂർ കൃഷ്ണപ്പിഷാരടി പറഞ്ഞ ഈ അഭിപ്രായം കഥകളിക്ക് കൂടിയാട്ടത്തോടുള്ള ബന്ധം അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്നതാണ്.

ഇപ്പോഴത്തെ കൂടിയാട്ടത്തിനും കഥകളിക്കുമുള്ള സാമ്യങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ളതാണ് ഈ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങൾ. കഥകളി അതിന്റെ ആരംഭകാലത്തു എങ്ങനെയായിരുന്നു എന്നറിയുന്നതിന് പഴമക്കാർ പറഞ്ഞുകേട്ട ഒരഭിപ്രായം മഹാകവി ഉള്ളൂർ കേരളസാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[10] ഇതുവെച്ചുനോക്കിയാൽ കഥകളിയിലെ കിരീടങ്ങൾക്കും വേഷഭൂഷാദികൾക്കും കൂടിയാട്ടത്തോടു യാതൊരു കടപ്പാടും ഉണ്ടായിരുന്നതായിത്തോന്നുകയില്ല. കൂടിയാട്ടം കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ കാലത്തും അതിനുമുൻപും ക്ഷേത്രമതിൽക്കകത്തുള്ള കൂത്തമ്പലത്തിൽവെച്ച് നടത്തപ്പെട്ടിരുന്ന ക്ഷേത്രകലയാണ്. വളരെ നൂറ്റാണ്ടുകാലമായി നിലനിന്നുപോന്നിരുന്ന ഒരു ദൃശ്യകലയാണത്. ആദ്യകാലത്ത് കൂത്ത് എന്നും പില്ക്കാലത്ത് നാടകക്കൂത്ത് എന്നും അറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ആ ദൃശ്യകല കേരളീയമായ സംസ്കൃതനാടകാഭിനയസമ്പ്രദായമാണ്. കൂത്ത് എന്ന സംജ്ഞ തീർത്തും ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള കൂടിയാട്ടം എന്ന പേരാണ് ഇപ്പോൾ ആ കലയ്ക്ക് നിലവിലുള്ളത്. എ.ഡി. ഒൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിനു മുൻപേ ഉണ്ടായിരുന്ന ഈ കലയെ കുലശേഖരവർമ്മയും തോലനുംകൂടി പരിഷ്കരിച്ചു എന്നാണ് പറയാറുള്ളത്. ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ പ്രഥമനാടകകൃത്തായ ശക്തിഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണി എന്ന സംസ്കൃതനാടകം കൂടിയാട്ടത്തിൽ വളരെയേറെ പ്രസിദ്ധമാണ്. ഇതിന്റെ അഭിനയസമ്പ്രദായം രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ആട്ടപ്രകാരവും, ചടങ്ങുകളും വേഷവിധാനങ്ങളും വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന ക്രമദീപികയും വളരെപ്പഴയകാലത്തുതന്നെ എഴുതിവെച്ചിരുന്നു. അവ നോക്കിയാൽ കൂടിയാട്ടത്തിലെ വേഷങ്ങളും അഭിനയരീതികളും മറ്റും ഇപ്പോഴത്തെപ്പോലെയല്ല എന്നു വ്യക്തമാകും. നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ ആഹാര്യാഭിനയത്തിനും ആംഗികാഭിനയത്തിനും വളരെ

യേറെപ്പരിഷ്കാരങ്ങൾ കൂടിയാട്ടത്തിനുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ കാലത്ത് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ വേഷങ്ങളും അഭിനയപ്രകാരങ്ങളും എപ്രകാരമെന്നറിയാൻ ക്രമദീപിക നോക്കിയാൽ മതി. ഇന്നിപ്പോൾക്കാണുന്ന കൂടിയാട്ടവും കഥകളിയും താരതമ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള നിരീക്ഷണത്തിൽ നിന്നുത്ഭവിച്ചതാണ് കൂടിയാട്ടത്തോട് കഥകളിക്കുള്ള കടപ്പാടിനെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രസ്തുതാഭിപ്രായം. മാത്രമല്ല കൂടിയാട്ടം പോലുള്ള സുപ്രസിദ്ധമായ ദൃശ്യകലാരൂപത്തെ അതേപടി അനുകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വേഷഭൂഷാദികളും അഭിനയരീതികളും കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ നടപ്പിലാക്കി എന്നു കരുതുന്നതും യുക്തിസഹമല്ല. അങ്ങനെയാണെങ്കിൽ അത് കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന് അയശസ്കരമാവാനേ തരമുള്ളൂ. രാമനാട്ടത്തിന് കൃഷ്ണനാട്ടത്തോടുള്ള കടപ്പാടിനെക്കുറിച്ചും ഇതുതന്നെ പറയാം.

സംസ്കൃതനാടകങ്ങളാണല്ലോ കൂടിയാട്ടത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. നാടകത്തിൽ നടന്മാരുടെ സംഭാഷണം ശ്ലോകങ്ങളിലും ഗദ്യത്തിലുമുണ്ട്. നാടകത്തിൽ ഇതിവൃത്തം രൂപപ്പെടുന്നത് പാത്രഭാഷണത്തിലൂടെ മാത്രമാണ്. കഥകളിയിൽ ഒരിടത്തും കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ശ്ലോകം അഭിനയിക്കേണ്ടതായിട്ടില്ല. ഗദ്യത്തിൽ സംസാരിക്കുന്ന ഭാഗവും ആട്ടക്കഥയിൽ ഒരിടത്തുമില്ല. എല്ലാം സംഗീതാത്മകമായ പാട്ടുകളാണ്. കവിവാക്യത്തിലൂടെ കഥാഗതി സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗം നാടകത്തിലൊരിടത്തുമില്ല. ആട്ടക്കഥയിൽ പാട്ടുകളല്ലാത്തേടത്തെല്ലാം കവിവാക്യങ്ങളായ ശ്ലോകങ്ങളാണ്. രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളും കഥാപാത്രപ്രവേശവും ഇത്തരം ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെ അറിയിക്കുന്നു. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ ചട്ടക്കൂട് ഒരിടത്തും സ്വീകരിക്കാതെ തികഞ്ഞവൈജാത്യം പുലർത്തുന്ന ആട്ടക്കഥ അതിന്റെ ദൃശ്യരൂപത്തിൽ മാത്രം സംസ്കൃതനാടകാഭിനയ സമ്പ്രദായമായ കൂടിയാട്ടത്തെ അനുക

രിച്ചു എന്നുകരുതാൻ പ്രയാസമുണ്ട്. കൂടിയാട്ടത്തിലെ വിദൂഷകന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം, നിരവധി ദിവസങ്ങൾ കൊണ്ട് ഒരങ്കംതന്നെയും അഭിനയിക്കുന്ന രീതി, സദസ്യർക്കു കഥാബോധമുണ്ടാകുവാൻ നമ്പ്യാർ തമിഴു പറയുന്നത്, മിഴാവ് എന്ന വാദ്യോപകരണം ഉപയോഗിക്കൽ, കുഴിതാളം എന്ന ചെറുവാദ്യവുമായി രംഗത്തുള്ള നങ്ങ്യാരുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ഇതിന്റെയൊന്നും യാതൊരംശവും കഥകളിയിലില്ല. കൂടിയാട്ടത്തിൽ നിന്നു വേഷഭൂഷാദികളും അഭിനയസമ്പ്രദായവും കഥകളി സ്വീകരിച്ചു എന്ന് വാദിച്ചാൽ കഥകളി സ്വന്തമായി അസ്തിത്വമുള്ള ഒരു സ്വതന്ത്ര കലയാണെന്ന് എങ്ങനെ പറയാനാകും. മാത്രമല്ല നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ കഥകളിയിലെ വേഷഭൂഷാദികൾക്കും കിരീടങ്ങൾക്കുമെല്ലാം ആദ്യകാലത്ത് കൂടിയാട്ടത്തിലേതിനോട് യാതൊരു സാദൃശ്യവും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല എന്നകാര്യവും ഇവിടെ പ്രസ്താവ്യമാണ്. ഈ വസ്തുതകളെല്ലാം കഥകളിയുടെ ഉത്ഭവത്തിനു പിന്നിൽ കൂടിയാട്ടമല്ല വിസ്മൃതിയിൽപ്പെട്ടുപോയ ഏതോ ഒരഭിനയകലയായിരുന്നു എന്നതിലേക്കാണ് വിരൽചൂണ്ടുന്നത്.

ആട്ടക്കഥയ്ക്കും കഥകളിക്കും കൃഷ്ണഗീതിയോടും കൃഷ്ണനാട്ടത്തോടും കടപ്പാടുകല്പിക്കുന്ന വാദഗതിയും നിലനില്ക്കുന്നതല്ല. നെടിയിരുപ്പു സ്വരൂപത്തിൽ പതിനേഴാം ശതകത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന സംസ്കൃതപണ്ഡിതനും കവിയുമായ മാനവേദൻ സംസ്കൃതത്തിലെഴുതിയ കൃതിയാണ് കൃഷ്ണഗീതി. ഭാഗവതം ദശമസ്കന്ധത്തിലെ കൃഷ്ണാവതാരം മുതൽ സ്വർഗ്ഗാരോഹണം വരെയുള്ള ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം എട്ടുഭാഗങ്ങളായി രചിച്ചിട്ടുള്ള ഭക്തിഭാവനിർഭരമായ കൃതിയാണിത്. നടന്മാർ ഈ എട്ടുകഥകളും ആടിവന്നതിനാൽ ഇതിന് കൃഷ്ണനാട്ടം എന്നും പേരുണ്ട്. ഇതിലെ രചനാസമ്പ്രദായത്തിന് കാണുന്ന സവിശേഷത ശ്രദ്ധേ

യമാണ്. കവിവാക്യത്തിൽ കഥാഭാഗങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ ശ്ലോകങ്ങളാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയത്തിനായി ഗാന ങ്ങൾ രചിച്ചിരുന്നു. കൃഷ്ണഗീതിയിൽ ഗീതങ്ങൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. അതുകൊ ണ്ടുതന്നെയാവാം കൃതിക്ക് കൃഷ്ണഗീതി എന്നു പേരുണ്ടായത്. അവതാരം, കാളിയമർദ്ദനം, രാസക്രീഡ, കംസവധം, സ്വയംവരം, ബാണയുദ്ധം, വിവിദവധം, സ്വർഗ്ഗാരോഹണം എന്നിങ്ങനെ എട്ടുകഥകളാണ് കൃഷ്ണഗീതിയിലുള്ളത്. കൃഷ്ണഗീതിയുടെ രചനയെപ്പറ്റി വില്വമംഗലത്ത് സ്വാമിയാരുമായി മാനവേദനെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ഒരൈതിഹ്യം സാഹിത്യചരിത്രങ്ങളിലെല്ലാം സ്ഥാനം പിടിച്ചിട്ടുണ്ട ല്ലോ. മാനവേദനു ശ്രീകൃഷ്ണദർശനം സിദ്ധിച്ചിരുന്നു എന്ന് ആ ഐതിഹ്യത്തി ലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു. ഈ ഐതിഹ്യം അടിസ്ഥാനരഹിതമാണെന്നതിന് വില്വമം ഗലത്തിന്റെയും മാനവേദന്റെയും ജീവിതകാലങ്ങൾക്കുള്ള അന്തരം തെളിവാണ്. അതും കൃഷ്ണനാട്ടക്കാർ സാമൂതിരിയുടെ രാജ്യത്തുനിന്നും തെക്കുഭാഗത്തേക്ക് പോകാതിരിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരൈതിഹ്യവും മഹാകവി ഉള്ളൂർ കേരളസാഹിത്യച രിത്രത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.[11] മറ്റ് ചിലസാഹിത്യചരിത്രങ്ങളും ഇതേ ഐതിഹ്യം ആവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കൃഷ്ണഗീതിക്ക് ജയദേവകവിയുടെ ഗീതഗോവിന്ദവുമായി പ്രകടമായ സാദൃശ്യമുണ്ട്. ക്രിസ്ത്വബ്ദം പന്ത്രണ്ടാം ശതകത്തിൽ വംഗദേശത്ത് ജീവിച്ചി രുന്ന കവിയാണ് ജയദേവൻ. ഒരുകാലത്ത് കേരളത്തിൽ ഗീതഗോവിന്ദത്തിന് വലിയ പ്രചാരം സിദ്ധിച്ചിരുന്നു. പല ക്ഷേത്രങ്ങളിലും ശ്രീകോവിലിനു മുന്നിൽ ഇടയ്ക്ക ഉപയോഗിച്ച് അഷ്ടപദി കൊട്ടിപ്പാടുന്ന സമ്പ്രദായം ഇപ്പോഴും നിലവിലു ണ്ട്. ഗോപികാഗീതിയാണ് അഷ്ടപദിയിലെ വിഷയം. മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചതു

പോലെ ശ്ലോകങ്ങളും ഗീതങ്ങളുമായാണ് രചന. ഓരോ ഗീതത്തിനും എട്ടെട്ട് ചരണങ്ങൾ ഉള്ളതുകൊണ്ടാണ് ഇത് അഷ്ടപദി എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. പന്ത്രണ്ട് സർഗ്ഗങ്ങളിലായി രചിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ കൃതിയിൽ സർഗ്ഗം തോറും ഒന്നോ അതിലധികമോ ഗീതം ഉണ്ടായിരിക്കും. അങ്ങനെ കൃതിയിലാകെ 24 ഗീതങ്ങളാണുള്ളത്. വടക്കുംകൂറിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ കൃഷ്ണഗീതി ജയദേവരുടെ ഗീതഗോവിന്ദത്തിന്റെ പൂർണ്ണമായ ഒരനുകരണമാണ്.[12] കഥാഗതി കവിവാക്യങ്ങളായ പദ്യങ്ങളിലൂടെയും പാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണഗാനങ്ങളിലൂടെയും രചിച്ചിരുന്ന ഗീതഗോവിന്ദത്തിലെ അതേ രചനാരീതി തന്നെയാണ് കൃഷ്ണഗീതിയിലും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അഷ്ടപദി അനുകരിച്ച് മാനവേദൻ കൃഷ്ണഗീതിയെ ഒരു ദൃശ്യപ്രബന്ധം ആക്കിയിരിക്കുകയാണ്. ഗീതഗോവിന്ദത്തിൽ രസരാജനായ ശൃംഗാരമാണ് ആദ്യവസാനം ഉള്ളതെങ്കിൽ കൃഷ്ണഗീതിയിൽ സംഭവങ്ങളും രസങ്ങളും മാറിമാറിവന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ദൃശ്യകാവ്യം രസനീയമാകണമെങ്കിൽ ഇതൊക്കെ അത്യന്താപേക്ഷിതമാണല്ലോ. ഇക്കാര്യത്തിൽ വിജയിച്ചതിലൂടെയാണ് അഷ്ടപദിയെ രംഗത്ത് നിന്നകറ്റി കൃഷ്ണഗീതിക്ക് അതിന്റെ സ്ഥാനംകൊടുക്കുവാൻ മാനവേദനു കഴിഞ്ഞത്. അഷ്ടപദിയാട്ടം എന്നൊന്ന് നിലവിലുണ്ടായിരുന്നത് കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന് അടിസ്ഥാനമാണെന്നു കരുതുന്നതിന് അടിസ്ഥാനമില്ല. കൃഷ്ണനാട്ടം ഉണ്ടായിക്കഴിഞ്ഞ് വളരെക്കാലം കഴിഞ്ഞാണ് അഷ്ടപദിയാട്ടം ആവിർഭവിച്ചത് എന്നതിനു വ്യക്തമായ തെളിവുണ്ട്. ഏതാണ്ട് ഒന്നേകാൽ നൂറ്റാണ്ടിലേറെ പഴക്കം മാത്രമേ അഷ്ടപദിയാട്ടത്തിന് അവകാശപ്പെടാനുള്ളൂ. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിൽ ആട്ടത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. അഭിനയത്തിന് വളരെക്കുറച്ച് സ്ഥാനമേയുള്ളൂ. കഥകളിയിലും മറ്റും ഉള്ളതുപോലെ സാമ്പ്രദായികവും സാങ്കേതികവുമായ കൈമുദ്രകളും

അഭിനയങ്ങളും ഒന്നും കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലില്ല. പാട്ടുകാർ പിന്നിൽനിന്നും പാടുന്നു. അതിനനുസരണമായി നടന്മാർ ആടുകയും നൃത്തം വെക്കുകയും ചെയ്യും. അവസരോചിതമായി നടന്മാർ രസം മുഖത്ത് സ്ഫുരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. ആകെക്കൂടി നോക്കിയാൽ അഭിനയം കുറച്ചൊക്കെയുള്ള ഒരു നൃത്തവിശേഷം എന്നേ കൃഷ്ണനാട്ടത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കേണ്ടതുള്ളൂ.

കൃഷ്ണനാട്ടത്തിൽനിന്നുമാണ്, അഥവാ കൃഷ്ണനാട്ടം കണ്ടിട്ടാണ് രാമനാട്ടമുണ്ടായതെന്ന് അനുമാനിക്കുന്നതിനും യുക്തിരാഹിത്യമുണ്ട്. ഒരാൾ തുടങ്ങിവെച്ച ഒരു ദൃശ്യകലാപ്രസ്ഥാനവും അതിന്റെ സാഹിത്യരൂപവും ഒരു വ്യാഴവട്ടത്തിനുള്ളിൽത്തന്നെ മറ്റൊരാൾ അനുകരിച്ചു സ്വന്തമാക്കി എന്നത് അവിശ്വസനീയമാണ്. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാനെ അങ്ങനെ വെറുമൊരു അനുകർത്താവായികാണ്മാൻ സാധ്യമല്ല. കൃഷ്ണഗീതി സംസ്കൃതഭാഷയിലെഴുതിയതാണ്. രാമനാട്ടമാകട്ടെ മലയാളകൃതിയാണ്. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിൽ അഭിനയത്തിനു സ്ഥാനമില്ല. നൃത്തത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. രാമനാട്ടത്തിൽ നൃത്തത്തെക്കാൾ അഭിനയത്തിന് വിശേഷിച്ചും, പദാർത്ഥാഭിനയത്തിനാണ് സ്ഥാനം. രാമനാട്ടത്തിൽ വേഷഭൂഷാദികളും കിരീടങ്ങളും മറ്റും വളരെയേറെ വൈവിധ്യമേറിയവയാണ്. അതിനാൽ ഗീതഗോവിന്ദം അവലംബിച്ചു രചിച്ച കൃഷ്ണഗീതിയെ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ അനുകരിച്ചു രാമനാട്ടം രചിച്ചു എന്നും കൃഷ്ണനാട്ടത്തെ അനുകരിച്ചു കഥകളിയുണ്ടാക്കി എന്നും വാദിക്കുന്നത് യുക്തിസഹമല്ല.

കഥകളിയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ

ഏതാണ്ട് മൂന്നുനൂറ്റാണ്ടിന്റെ വളർച്ചയേ കഥകളിക്കുള്ളൂവെങ്കിലും ഈ കലയ്ക്ക് അതിന്റെ ആരംഭദശ മുതൽ ഇന്നോളം വളരെയേറെ പരിഷ്കാരങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ട്. ഈ ഹ്രസ്വമായ കാലഘട്ടം കഥകളിയുടെ അഭിനയസമ്പ്രദായങ്ങളിലും വേഷഭൂഷാദികളിലും സംഗീതത്തിലും വാദ്യവിശേഷങ്ങളിലും എന്നല്ല ആട്ടത്തിന്റെ സമയപരിധിയിൽപ്പോലും വളരെയേറെ പരിവർത്തനങ്ങൾ വരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രകലകളായ കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം എന്നിവയെ അപേക്ഷിച്ച് ജനകീയമാണ് കഥകളി. രാജകൊട്ടാരങ്ങളും ഇല്ലങ്ങളും പ്രഭുകുടുംബങ്ങളും കഥകളിയുടെ പരിപോഷണത്തിനായി വളരെയേറെ സഹായം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. നടന്മാരെ പരിശീലിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിനും അവർക്ക് ഉപജീവനം നൽകുന്നതിനും എല്ലാം ഈ കുടുംബങ്ങൾ കൈയയച്ച് സംഭാവന നൽകി. കഥകളിയുടെ ആദ്യസ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ച് ആർക്കെങ്കിലും വ്യക്തമായ ചിത്രം ഇന്ന് കാണാൻ കഴിയുന്നെങ്കിൽ അത് വളരേയേറെ അപഹാസ്യമായേ അയാൾക്ക് തോന്നുകയുള്ളൂ. കഥകളി അതിന്റെ ആരംഭകാലത്ത് അത്രമാത്രം അപരിഷ്കൃതമായ കലയായിരുന്നു എന്നാണ് കഥകളിയുടെ ആദ്യകാലചരിത്രം ആരായുന്നവർക്ക് ബോധ്യപ്പെടുന്നത്. ഈ കലയുടെ ആദ്യകാലസ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ച് പഴമക്കാർ പറഞ്ഞുകേട്ട അറിവ് മഹാകവി ഉള്ളൂർ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ ആവർത്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ''ആ അഭിനയകാലത്ത് നടന്മാർക്കു കുപ്പായം, കിരീടം മുതലായ വസ്ത്രാഭരണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നും ഞൊറിഞ്ഞ മുണ്ടുകൾ മാത്രമേ അവർ ഉടുത്തിരുന്നുള്ളൂ എന്നും പാട്ടുപാടുവാൻ ഭാഗവതർ ഇല്ലായിരുന്നു എന്നും വേഷക്കാർതന്നെയാണ് ആടുകയും പാടുകയും ചെയ്തുവന്നത് എന്നും കൈമുദ്രകൾ വളരെ വിരളമായി

മാത്രമേ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നുള്ളൂ എന്നും വാദ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ കൃഷ്ണനാട്ടം അനുസരിച്ചുള്ള മദ്ദളവും ഇലത്താളവും ചേങ്ങിലയുമല്ലാതെ ചെണ്ട ഉൾപ്പെടുത്തി യിരുന്നില്ല എന്നും ആകെക്കൂടി ഒരപരിഷ്കൃതരീതിയിൽ കരിയും മഞ്ഞളും അരച്ച് മുഖത്ത് തേച്ച് പാളകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ തൊപ്പികൾ തലയിൽ ധരിച്ചുകൊ ണ്ടാണ് അവർ തങ്ങളുടെ അഭിനയം അനുഷ്ഠിച്ചു വന്നത് എന്നും പഴമക്കാർ പറ യുന്നു.''[13] ഇലത്താളം തന്നെ പിന്നീട് കൂട്ടിചേർത്തതാണെന്ന് പറയുന്നവരുണ്ട്. പുതുതായി തുടങ്ങിയ, വിശേഷിച്ചും ഒരു തമ്പുരാൻ തുടങ്ങിവെച്ച കഥകളിയിലെ അഭിനയത്തെയും വേഷഭൂഷാദികളെയും കഥകളിസംഗീതത്തെയും വാദ്യവിശേഷ ങ്ങളെയും ഇകഴ്ത്തിപ്പറഞ്ഞിട്ട് പഴമക്കാർക്ക് ഒന്നും നേടാനില്ലാത്തതിനാൽ ഇത് വെറുമൊരു വസ്തുസ്ഥിതികഥനം മാത്രമാണെന്ന് കരുതിയാൽ മതി. കൂത്തിനും കൂടിയാട്ടത്തിനും ബദലായി ഉണ്ടായ കഥകളിയെ അപകീർത്തിപ്പെടുത്തുന്ന തര ത്തിൽ വല്ല ചാക്യാന്മാരുമാണ് ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞിരുന്നതെങ്കിൽ നമുക്കീ അഭി പ്രായം തള്ളിക്കളയാമായിരുന്നു. ഏതായാലും കഥകളിയിലെ ആടയാഭരണങ്ങ ളെല്ലാം ഇന്നത്തേത് പോലെയായിരുന്നു അന്നും എന്ന് വരുത്തിത്തീർത്ത് തമ്പു രാനെ രക്ഷപ്പെടുത്തുവാൻ ഒരൈതിഹ്യം ചാടിവീഴുന്നുണ്ട്. അതാണ് കൊട്ടാരക്ക രത്തമ്പുരാന് കടൽക്കരയിൽവെച്ച് ശ്രീരാമൻതന്നെ സമുദ്രത്തിൽ നിന്നു പൊന്തി വന്ന് രാമായണകഥാപാത്രങ്ങളെക്കാണിച്ചു കൊടുത്തെന്നും തിരമാലക്ക് മേലേ ക്കൂടി അരക്ക് മേലെയുള്ള ശരീരഭാഗം മാത്രമേ അദ്ദേഹത്തിന് ദൃഷ്ടിഗോചരമായി ത്തീർന്നുള്ളൂ എന്നും അതിനാലാണ് കഥകളിവേഷങ്ങളുടെയെല്ലാം അരയ്ക്ക്കീ ഴെയുള്ള ഭാഗം ഒരുപോലെയായിത്തീർന്നതെന്നുമാണ് ആ ഐതിഹ്യം. ഇങ്ങനെ ഭാവനാസൃഷ്ടികളായ പല ഐതിഹ്യങ്ങളും കഥകളിയുടെ വളർച്ചയിലെ പലഘട്ട

ങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. തമ്പുരാൻ അന്നദ്ദേഹത്തിന് സുപരിചിതമായിരുന്ന നാടൻകലാരൂപങ്ങളിലും മറ്റും നിലവിലിരുന്ന നാടൻവേഷഭൂഷാദികൾ സ്വീകരിച്ചിരിക്കാനേ തരമുള്ളൂ. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെയോ കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലെയോ വേഷങ്ങളും അലങ്കാരങ്ങളും എല്ലാം തമ്പുരാൻ അതേപടിസ്വീകരിച്ചാൽ കഥകളി നൂതനസമ്പ്രദായത്തിലുള്ള കലയാവുകയില്ലല്ലോ.

കഥകളിയുടെ അഭിനയസമ്പ്രദായത്തിലും വേഷഭൂഷാദികളിലുമെല്ലാം പരിഷ്കാരങ്ങൾ വരുത്തിയവരായി പല കാലഘട്ടങ്ങളിൽ പലരുമുണ്ടെങ്കിലും അക്കൂട്ടത്തിൽ വെട്ടത്തുരാജാവ്, കപ്ലിങ്ങാട്ട് നമ്പൂതിരി, കല്ലടിക്കോട്ടുനമ്പൂതിരി എന്നിവർ പ്രതഃസ്മരണീയരാണ്. മുൻപുപറഞ്ഞപോലെ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലഘട്ടത്തിൽ നിലവിലിരുന്നവയും അദ്ദേഹത്തിന് സുപരിചിതവുമായ പ്രാചീനദൃശ്യകലാസമ്പ്രദായങ്ങൾ പലതിൽനിന്നും പല അംശങ്ങളും സ്വീകരിച്ച് സമ്മേളിപ്പിച്ച് കഥകളി എന്ന പുതിയകലാരൂപം സൃഷ്ടിക്കുകയാണുണ്ടായത്. ഇന്ന് കാണുന്ന കഥകളിയിൽനിന്ന് അന്നത്തെ കഥകളിക്ക് യാതൊരു വ്യത്യാസവും ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നത് അനുചിതമാണ്. കാലം കടന്നുപോയ്ക്കൊണ്ടിരുന്നതിനൊപ്പം രാമനാട്ടത്തിനു വളരെയേറെ പരിഷ്കാരങ്ങൾ ഉണ്ടായി വന്നു. കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകലയുടെ നാട്യം, നൃത്യം, വാദ്യം, വേഷം, ഗീതം എന്നിവ പരിഷ്കരിച്ച് ഇന്നത്തെ നിലയിലേക്ക് കഥകളിയെ വളർത്തിക്കൊണ്ട് വന്നവരുടെ പരിഷ്കാരയത്നങ്ങൾ എന്തെല്ലാമെന്ന് നോക്കാം.

വെട്ടത്തുസമ്പ്രദായം:- രാമനാട്ടത്തിന്റെ പ്രശസ്തി മലബാറിലേക്ക് കടന്നതോടുകൂടിയാണ് വെട്ടത്തുരാജാവിന്റെ ശ്രദ്ധയിൽ ആ കല വന്നുചേരുന്നത്. പൊന്നാ

നി, തിരൂർ, പരപ്പനങ്ങാടി തുടങ്ങിയ പ്രദേശങ്ങളിൽ ഭരണം നടത്തിയിരുന്ന പണ്ഡിതരും വിദ്വാന്മാരുമായ രാജാക്കന്മാരുടെ വംശമായിരുന്നു വെട്ടത്തുരാജവംശം. കഥകളിയുടെ അഭിനയത്തിലും മറ്റും വടക്കർക്കു രുചിക്കുന്ന ചിലഭേദഗതികൾ അദ്ദേഹം വരുത്തുകയുണ്ടായി. അവ നടന്മാർ സംസാരിക്കരുത്, മുഖത്തു മഞ്ഞളിനും കരിക്കും പകരം മനയോല തേക്കണം, വാദ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ചെണ്ട ഉപയോഗിക്കണം എന്നീ മൂന്നെണ്ണമാണ്. ഈ മൂന്ന് പരിഷ്കാരങ്ങളോടൊപ്പം കൈമുദ്രകൾ തലയ്ക്ക് മീതെ കാണിക്കണമെന്നും അത് ഒരു പ്രാവശ്യം കാണിച്ചാൽ മതിയെന്നും പാട്ട് ഒരിക്കൽ മാത്രമേ പൊന്നാനിയും ശിങ്കിടിയും പാടാവൂ എന്നും പദം ചൊല്ലിക്കഴിഞ്ഞാൽ കലാശത്തിനു മുമ്പുള്ള ചാട്ടത്തോടുകൂടി അരങ്ങത്തേക്കു പൃഷ്ഠം കാണിക്കണമെന്നും മറ്റും ചില പരിഷ്കാരങ്ങൾ കൂടി വെട്ടത്തുരാജാവ് വരുത്തിയതായി പറയാറുണ്ട്. മററു ചിലരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഇവ കപ്ലിങ്ങാട്ട് നമ്പൂതിരി വരുത്തിയ പരിഷ്കാരങ്ങളാണ്.

കപ്ലിങ്ങാട്ട് സമ്പ്രദായം:- കപ്ലിങ്ങാട്ട് നമ്പൂതിരി കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ സമകാലികനായിരുന്നു എന്നു കരുതപ്പെടുന്നു. നല്ലൊരു കഥകളിനടനും പാട്ടുകാരനുമായിരുന്നു കപ്ലിങ്ങാട്ട് നമ്പൂതിരി. അദ്ദേഹം കഥകളിയിൽ വരുത്തിയ പരിഷ്കാരങ്ങൾ താഴെപ്പറയുന്നവയാണ്. കുപ്പായവും മറ്റും കുറേക്കൂടി മോടിപിടിപ്പിച്ചു. തലമുടിയും കെച്ചയും നടപ്പാക്കി. അരിമാവും ചുണ്ണാമ്പും ചേർത്ത് ചുട്ടികുത്ത് ഏർപ്പാടാക്കി. പച്ച, കത്തി, കരി, താടി, മിനുക്ക് മുതലായി തേപ്പിൽ വേണ്ട ഭേദഗതികൾ ചെയ്തു. അസുരപ്രകൃതികളായ വേഷങ്ങൾക്ക് മൂക്കിലും നെറ്റിയിലും ചുട്ടിപ്പൂവ് വേണമെന്ന് നിശ്ചയിച്ചു. കിരീടം പോലുള്ള ആട്ടക്കോപ്പുകൾ മരംകൊണ്ട് നിർമ്മിച്ച് അവയെ ചില്ലും ചകലാസും ഉപയോഗിച്ച് പരിഷ്കരിച്ചു.

മുദ്രക്കൈകൾ പരിഷ്കരിച്ചു. ഇന്നത്തെ മട്ടിലുള്ള ചവിട്ടും കലാശവും ചിട്ടപ്പെടുത്തി. നിണമണിയണിയലിന്റെ രീതി ഏർപ്പെടുത്തി. തോടയം, പുറപ്പാട്, മേളപ്പദം മുതലായ ചടങ്ങുകൾ സംവിധാനം ചെയ്തു. ഇവയോടൊപ്പം മറ്റ് ചില പരിഷ്കാരങ്ങൾ കൂടി അദ്ദേഹം ഏർപ്പെടുത്തിയതായി കരുതപ്പെടുന്നു. തോളിനോടൊപ്പമേ കൈമുദ്ര കാണിക്കാവൂ എന്നും അത് ഒരു തവണ മതിയെങ്കിലും വിസ്തരിച്ച് വേണമെന്നും വ്യവസ്ഥ ചെയ്തു. കൈമുദ്ര അവസാനിക്കുന്നതുവരെ പാട്ടുകാർ പാടണം. കലാശം രണ്ടുമൂലകളിൽനിന്നുമെടുത്തു നാലിരട്ടി കാണിക്കണം. തിരുവിതാംകൂർ, കൊച്ചി മേഖലകളിൽ കപ്ലിങ്ങാട്ട് നമ്പൂതിരിയുടെ സമ്പ്രദായമാണ് പ്രചാരത്തിൽ വന്നത്.

കപ്ലിങ്ങാട്ട് നമ്പൂതിരിക്ക് ശേഷമാണ് കല്ലടിക്കോട്ടുനമ്പൂതിരി രാമനാട്ടം പരിഷ്കരിച്ചത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിഷ്കരണങ്ങളിലൊന്ന് കലാശസമയത്ത് കൈമുദ്രകൾ താടിക്ക് മുൻവശത്തായി പിടിച്ച് കൈകൾ മറിച്ച് കാണിക്കണം എന്നതാണ്. മുഖം ഇരുവശത്തും വെട്ടിച്ച് നോക്കണം. പൊന്നാനി പാടുന്നത്, ശിങ്കിടി ഏറ്റുപാടണം. രണ്ടുപേരുടെ പാട്ടിനും പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം കൈമുദ്ര പ്രദർശിപ്പിക്കണം. പാദചലനം കൂടുതലായിരിക്കണം. അവതരണവിഷയത്തിലാണ് കല്ലടിക്കോട്ട് നമ്പൂതിരി ചില പരിഷ്കരണങ്ങൾ വരുത്തിയത്. വേഷവിധാനത്തിൽ അദ്ദേഹം പരിഷ്കാരങ്ങളൊന്നും വരുത്തിയില്ല. വടക്കേ മലബാറിലാണ് കല്ലടിക്കോടൻ സമ്പ്രദായത്തിനു പ്രചാരമുള്ളത്.

കഥകളിയിൽ കാലാകാലങ്ങളിലായി വരുത്തിയ ഈവക പരിഷ്കാരങ്ങളെല്ലാം ആ ദൃശ്യകലയെ അതിന്റെ ആദ്യസ്വരൂപത്തിൽനിന്നും വളരെയേറെ

മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോയി. നമുക്കിപ്പോൾ നമ്മുടെ മുന്നിൽക്കാണുന്ന കഥകളിയാണ് കഥകളി. ഈ ദൃശ്യകലയുടെ ഉത്ഭവും വികാസപരിണാമങ്ങളും ആരായുമ്പോൾ മാത്രമേ കഥകളിയുടെ പൂർവ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കേണ്ടതുള്ളൂ. ആ പര്യാലോചനയാണ് കേരളത്തിൽ കഥകളിയുടെ ആരംഭകാലത്തിനു സമകാലികമായുണ്ടായിരുന്ന ദൃശ്യകലാവിശേഷങ്ങളിലേക്കു നമ്മുടെ ശ്രദ്ധതിരിക്കുന്നത്.

ചടങ്ങുകൾ

കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രകലകളിൽ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ് കഥകളി. ബ്രാഹ്മണർ, ക്ഷത്രിയർ, അമ്പലവാസികൾ തുടങ്ങിയ ഉന്നതകുലജാതന്മാരായിരുന്നു ആദ്യകാലത്ത് കഥകളിയുടെ ആസ്വാദകർ. അവർക്ക് കളിനടത്തുന്നതിനും കളിയോഗക്കാരെ പോറ്റുന്നതിനുമുള്ള സാമ്പത്തികശേഷി ഉണ്ടായിരുന്നതാവാം ഇതിനു കാരണം. വളരെയേറെച്ചടങ്ങുകളുള്ള ഈ കലയുടെ ക്രമത്തിലുള്ള ചടങ്ങുകൾ എന്തെല്ലാമെന്ന് പരിശോധിക്കാം. കേളികൊട്ട്, കേളിക്കൈ, തിരശ്ശീല പിടിക്കൽ, നാട്ടരാഗം മൂളൽ, തോടയം, വന്ദനശ്ലോകം, പുറപ്പാട്, മേളപ്പദം എന്നിവ കഥകളിക്ക് മുന്നോടിയായി നടത്തപ്പെടുന്ന ക്രമപ്രകാരമുള്ള ചടങ്ങുകളാണ്.

കഥകളിയുണ്ടെന്ന് നാട്ടുകാരെ അറിയിക്കുന്നതിനുള്ള ചടങ്ങാണ് കേളികൊട്ട്. വൈകുന്നേരം നാലുമണിയോടെയാണ് ഈ ചടങ്ങ് നടത്തുന്നത്. കൊട്ടിയറിയിക്കുക, കൊട്ടിക്കേൾപ്പിക്കുക എന്നൊക്കെയാവാം ഇതിന്റെ അർത്ഥം. സന്ധ്യയ്ക്ക് കേളിക്കൈ എന്ന ചടങ്ങ് നടത്തുന്നു. ഇത് വാദ്യക്കാരുടെ സാമർത്ഥ്യം തെളിയിക്കുന്നതിനുള്ള അവസരമാണ്. കേളികൊട്ടിലോ കേളിക്കൈയിലോ ചെണ്ട ഉപയോഗിക്കാറില്ല. കേളിക്കൈ കഴിയുമ്പോൾ തിരശ്ശീല[14] പിടിക്കു

ന്നു. അനന്തരം ഭാഗവതർ നാട്ടരാഗം മൂളുന്നു. തോടയമാണ് അടുത്ത ചടങ്ങ്. മിനുക്ക് വേഷം അരങ്ങത്തുവന്ന് മേളക്കാരെ അഭിമുഖീകരിച്ച് നൃത്തംചെയ്യുന്ന താണ് തോടയം. ഇഷ്ടദേവതാസ്തുതിയാണ് പിന്നണിയിൽ ഈ സമയത്ത് പാടു ന്നത്. തുടർന്ന് പാട്ടുകാർ വന്ദനശ്ലോകം ചൊല്ലുന്നു. ശിവൻ, വിഷ്ണു, പാർവ്വതി എന്നീ ദേവന്മാരിലാരെയെങ്കിലും സ്തുതിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതാണ് സാധാരണയായി വന്ദനശ്ലോകം. വന്ദനശ്ലോകം കഴിഞ്ഞാണ് പുറപ്പാട്. കുട്ടിത്തരക്കാരായ ഒരു ആൺവേഷവും പെൺവേഷവും ഈ സമയത്ത് രംഗത്ത് വരുന്നു. ഈ ചടങ്ങ് മുതലാണ് ചെണ്ട ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഞൊറിതൂങ്ങുന്ന മേലാപ്പും ആലവട്ടവും വെഞ്ചാമരവും അരങ്ങത്തു പിടിച്ചാണ് പുറപ്പാട് നടത്തുന്നത്. രംഗത്ത് വന്നാൽ കഥാരംഭത്തിലെ ശ്ലോകം ചൊല്ലി തുടർന്നുള്ള പദം കുറച്ചൊന്നു ആടുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. പിന്നീടാണ് മേളപ്പദം എന്നും പേരുള്ള മഞ്ജുതര എന്ന ചടങ്ങ് നടക്കുന്നത്. പാട്ടുകാരുടെ പാടവം തെളിയിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ഈ ചടങ്ങിൽ ഗീതഗോവിന്ദം പതിനൊന്നാം സർഗ്ഗത്തിലെ 'മഞ്ജുതരകുഞ്ജതലകേളീസ ദനേ'എന്നാരംഭിക്കുന്ന സുപ്രസിദ്ധപദമാണ് പാടുന്നത്. തുടർന്ന് കഥ ആരംഭിക്കു ന്നു.[15]

കഥകളിയുടെ ഇപ്പറഞ്ഞചടങ്ങുകളെല്ലാം ഇപ്പോൾ നടപ്പുള്ളവയാണ്. എന്നാൽകഥകളിയുടെ ആവിർഭാവകാലത്ത് ഇവയെല്ലാം അതിന്റെ അവശ്യഘടക ങ്ങളായിരുന്നുവോ എന്ന് ഖണ്ഡിതമായിപ്പറയാൻ ആവശ്യമായ ലക്ഷ്യങ്ങൾ നമു ക്കില്ല. കഥകളിയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾക്കിടയിൽ ഈ കല പ്രധാനമായും കല്ലടിക്കോട്ടു നമ്പൂതിരിയുടെയും കപ്ലിങ്ങാട്ടുനമ്പൂതിരിയുടെയും വെട്ടത്തുരാജാവി

ന്റെയും പരിഷ്കരണങ്ങൾക്ക് വിധേയമായിട്ടുണ്ടെന്നകാര്യം ഇവിടെ പ്രസ്താവ്യമാണ്.

കഥകളിയുടെ ഏറ്റവും വലിയസവിശേഷത അതിന് കാര്യമായ രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾ ഇല്ല എന്നതാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിനും കൂത്തിനും ക്ഷേത്രമതിൽക്കകത്തുള്ള കൂത്തമ്പലം സ്ഥിരംവേദിയാണ്. പ്രേക്ഷകർ പരിമിതമായതിനാൽ കൂത്തമ്പലത്തിലെ മണ്ഡപം സ്ഥിരം വേദിയാക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. എന്നാൽ സാധാരണ ജനങ്ങൾക്കും കാണാനും ആസ്വദിക്കാനും അവസരം നൽകുന്ന കഥകളി ക്ഷേത്രമതിൽക്കകത്തുള്ള താൽക്കാലികവേദിയിലാണ് നടത്തുന്നത്. കൊട്ടാരങ്ങളിലും വലിയ ഇല്ലങ്ങളിലും മറ്റും ഇതിനായി സജ്ജീകരിച്ചിട്ടുള്ള സ്ഥിരം മണ്ഡപം ഉണ്ടാവും. രംഗം മാറുന്നതും മറ്റും തിരശ്ശീല പിടിക്കുന്നതിലൂടെ പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ നാടകങ്ങൾക്കും മറ്റും ഉപയോഗിക്കുന്ന തരത്തിൽ സ്റ്റേജിൽ ഉറപ്പിച്ചതോ വലിച്ചുപൊക്കാൻ പറ്റുന്നതോ ആയ തിരശ്ശീലകളല്ല കഥകളിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. രണ്ടുപേർ അരങ്ങിനിരുഭാഗത്തുംനിന്നു തിരശ്ശീല പിടിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിനായി പ്രത്യേകം പരിശീലനം സിദ്ധിച്ചവരുണ്ട്. രംഗം വ്യത്യാസപ്പെടുന്നത് പാട്ടുകാർ കവികൃതമായ ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്താറുണ്ട്. ആധുനികകാലത്ത് വൈദ്യുതവിളക്കുകളുടെ സഹായവും സാധ്യതയും കഥകളിരംഗംപ്രയോജനപ്പെടുത്താറുണ്ട്. നടന്മാർക്ക് അരങ്ങത്ത് ഇരിക്കുന്നതിനായി ഒരു പീഠം ഉപയോഗിക്കുമല്ലോ. ആദ്യകാലത്ത് ഉരലാണ് ഇതിനായി ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്.

കഥകളിയുടെ അണിയറ വളരെയേറെ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. അത്രതന്നെ പ്രധാന്യവും അതിനുണ്ട്. വേദിക്കുപിറകിൽ താത്കാലികമായി കെട്ടി യുണ്ടാക്കിയ സ്ഥലമാണ് സാധാരണയായി ഇതിനുപയോഗിക്കുന്നത്. എങ്കിലും ഇതിനു പ്രായോഗികമായ ചില വൈഷമ്യങ്ങളുണ്ട്. മണിക്കൂറുകളോളം നീണ്ടു നിർക്കുന്ന ക്ഷമാപൂർവ്വമായ പ്രവൃത്തിയാണ് കഥകളിയിലെ ചുട്ടികുത്തൽ. വേദി യുടെ തൊട്ടുപിറകിൽ മിക്കപ്പോഴും സ്വാകാര്യത കുറവായിരിക്കും. വിലയേറി യതും ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കാൻ വൈഷമ്യമുള്ളതുമായ ആടയാഭരണങ്ങൾ സൂക്ഷി ക്കേണ്ടതും അത്യാവശ്യമാണ്. അതുകൊണ്ട് ചിലപ്പോൾ ക്ഷേത്രത്തിലെ ഊട്ടുപുര കളിലാവും അണിയറയൊരുക്കുന്നത്. അവിടെനിന്നും ഉടുത്തൊരുങ്ങിയ വേഷ ങ്ങൾ അരങ്ങത്ത് എത്തുകയാണ് ചെയ്യാറുള്ളത്.

അഭിനയം: ആംഗികം, വാചികം, ആഹാര്യം, സാത്വികം എന്നിങ്ങനെ ഭരതമുനി അഭിനയത്തെ നാലു വിഭാഗമായിത്തിരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

''ആങ്ഗികോ വാചികശ്ചൈവ ഹ്യാഹാര്യസ്സാത്വികസ്തഥാ
ചത്വാരോഭിനയാ ഹ്യേതേ യേഷു നാട്യം പ്രതിഷ്ഠിതം''[16]

വാക്കുകളെക്കൊണ്ടുള്ള അഭിനയം വാചികമാണ്. വേഷഭൂഷാദികളെക്കൊണ്ടുള്ള താണ് ആഹാര്യം. സാത്വികഭാവങ്ങൾ അഥവാ മനോജന്യങ്ങളായ വികാരങ്ങൾ അടങ്ങിയതാണ് സാത്വികാഭിനയം. സ്വേദം, സ്തംഭം മുതലായി എട്ടുവിധത്തി ലുള്ള നാട്യശാസ്ത്രപ്രസിദ്ധങ്ങളായ സാത്വികഭാവങ്ങൾ അതായതു മനോജന്യ ങ്ങളായ വികാരങ്ങളോട് കൂടിയതാണ് സാത്വികാഭിനയം. ഭാവാശ്രയമാണെങ്കിലും കഥകളിയിൽനിന്ന് രസപ്രതീതി പ്രേക്ഷകർക്ക് ജനിക്കുന്നുണ്ട്. കഥകളിയിൽ നവ

രസങ്ങളും വാത്സല്യവും ഭക്തിയും എങ്ങനെ അഭിനയിച്ചുഫലിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന് പന്നിശ്ശേരിയിൽ നാണുപിള്ള 'കഥകളിപ്രകാരം' എന്ന കൃതിയിൽ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട് (പുറം 168-170). ശൃംഗാരരസത്തെ വിവരിച്ചിട്ടുള്ളത് താഴെപ്പറയും പ്രകാരമാണ്. 'മിഴിമധ്യേ നിർത്തി, യടിപ്പോളതെല്ലൊന്നുയർത്തിയും പുഞ്ചിരിച്ചിട്ടു പുരികമിളക്കിൽ രസരാജനാം'. അംഗങ്ങളെക്കൊണ്ടുള്ള അഭിനയമാണ് ആംഗികാഭിനയം. ഈ നാലുഅഭിനയങ്ങളിൽ പണ്ടുള്ളവർ വാചികാഭിനയത്തെയാണ് സർവപ്രധാനമായി കരുതിയത്. നാട്യം, നൃത്യം, നൃത്തം ഈ മൂന്ന് നടനകലാസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ നൃത്യത്തിന് പണ്ടുകാലത്ത് ആഹാര്യാഭിനയം ഇല്ലായിരുന്നു. നൃത്യം പദാർത്ഥാഭിനയവും ഭാവാശ്രയവും ആണ്. ആംഗികാഭിനയബാഹുല്യം നിമിത്തമാണ് നൃത്യത്തിന് ആ പേർ വന്നത് എന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. കഥകളിയിൽ വാചികാഭിനയം ഇല്ല. അതുകൊണ്ട് അതിനെ നൃത്യത്തിന്റെ കൂട്ടത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. പദാർത്ഥാഭിനയം മാത്രമേ കഥകളിയിലുള്ളൂ. അതിൽ വിഭക്ത്യർത്ഥങ്ങൾ കാണിക്കാറില്ല.

ആംഗികാഭിനയം: അംഗങ്ങൾ, പ്രത്യംഗങ്ങൾ, ഉപാംഗങ്ങൾ എന്നിവയിലൂടെയുള്ള അഭിനയം കൊണ്ടാണ് ആംഗികാഭിനയം നിർവഹിക്കുന്നത്. തല, കൈപ്പടങ്ങൾ, മാറ്, പാർശ്വം, അരക്കെട്ട്, കാലുകൾ എന്നിവയാണ് ആറ് അംഗങ്ങൾ. ചുമലുകൾ, കൈകൾ, പുറം, വയറ്, തുടകൾ, കണങ്കാലുകൾ ഇവയാണ് പ്രത്യംഗങ്ങൾ. കണ്ണ്, പുരികം, കൺപോള, കൃഷ്ണമണി, കവിൾ, മൂക്ക്, താടിയെല്ലുകൾ, കീഴ്ചുണ്ട്, പല്ല്, നാവ്, താടി, വായ് ഈ പന്ത്രണ്ടു അവയവങ്ങളും ഉപാംഗങ്ങളാണ്.

കഥകളിയിലെ അഭിനയത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കൈമുദ്രകൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം,വികാരോദ്ദീപകമാംവിധം അംഗങ്ങൾ ചലിപ്പിക്കുന്നതാണ് അംഗചലന ത്തിലൂടെയുള്ള ആശയ പ്രകാശനം. വൈദികം, താന്ത്രികം,ലൗകികം, എന്നി ങ്ങനെ മൂന്ന് വിധത്തിൽ കൈമുദ്രകളുള്ളതിൽ പ്രായേണ ലൗകികവിഭാഗ ത്തിൽപ്പെട്ട മുദ്രകളാണ് കഥകളിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കൈമുദ്രകളെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുന്ന കേരളീയഗ്രന്ഥമാണ് 'ഹസ്തലക്ഷണദീപിക'. നാട്യശാസ്ത്രം ഉപജീ വിച്ച് രചിച്ച കൃതിയാണിത്. പതാക, മുദ്ര, കടകം, മുഷ്ടി, കർത്തരീമുഖം, ശുക തുണ്ഡം, കപിത്ഥം, ഹംസപക്ഷം, ശിഖരം, ഹംസാസ്യം, അഞ്ജലി, അർദ്ധച ന്ദ്രം, മുകുരം, ഭ്രമരം, സൂചീമുഖം, പല്ലവം, ത്രിപതാകം, മൃഗശീർഷം, സർപ്പ ശീർഷം, വർദ്ധമാനം, അരാളം, ഊർണ്ണനാഭം, മുകുളം, കടകാമുഖം എന്നിവയാണ് ഹസ്തലക്ഷണദീപികാകാരൻ നല്കുന്ന മുദ്രകൾ. ഈ ഇരുപത്തിനാലുമുദ്രകളു ടെയും ലക്ഷണം ഈ കൃതിയിൽ നൽകിയിട്ടുണ്ട്.[17]

ഹസ്തമുദ്രകൾ ഒറ്റക്കൈകൊണ്ട് കാണിക്കാവുന്നവയെന്നും (അയുതഹ സ്തം) രണ്ട് കൈകൊണ്ട് കാണിക്കാവുന്നവയെന്നും (സംയുക്ത ഹസ്തം) രണ്ടാ യിത്തിരിക്കാറുണ്ട്. സൂര്യൻ, രാജാവ്, ഗജം, സിംഹം ഇവ സംയുതഹസ്ത മുദ്രക ളാണ്. ദിവസം, ഗമനം, ലലാടം, ജിഹ്വ, ഗാത്രം എന്നിവ അയുതഹസ്തമുദ്രകളാ ണ്.

ആംഗികാഭിനയപ്രധാനമായ കഥകളി അഭിനയത്തിനായി ഹസ്തലക്ഷണ ദീപികയാണ് അവലംബമാക്കുന്നത്. 'അഭിനയദർപ്പണം' പോലെയുള്ള ചില കൃ തികൾ അഭിനയ സംബന്ധിയായി ഉണ്ടെങ്കിലും കഥകളിക്കാർക്ക് ഹസ്തലക്ഷണ

ദീപികയാണ് പ്രമാണം. നടന് രംഗത്ത് അഭിനയിക്കാനുള്ള പാട്ട് ഗായകർ പാടി ത്തുടങ്ങുമ്പോൾ ആ പാട്ടിലെ പദങ്ങളിലോരോന്നിന്റെയും ആടാനുള്ള പാട്ടിലെ ഒരുവരിയോ ഒരീരടിയോ ഒറ്റയടിക്കുപാടിത്തീർക്കുകയല്ല ഗായകർ ചെയ്യുന്നത്. വാക്കിന്റെ മുദ്രകാണിച്ച് പൂർത്തിയാകുംവരെ പൊന്നാനിയും ശിങ്കിടിയും പാട്ടിലെ ഭാഗം ആവർത്തിച്ചു പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കും. നളചരിതം രണ്ടാം ദിവസത്തിലെ 'കുവ ലയവിലോചനേ! ബാലേ! ഭൈമീ!' എന്നിത്രയും ഭാഗം പത്തോ പതിനഞ്ചോ മിനിട്ടുകൊണ്ടായിരിക്കും ആടിത്തീർക്കുക. കുവലയവിലോചനം,ബാല, ഭൈമി എന്നീ വാക്കുകളുടെ ആർത്ഥം മുദ്രകളിലൂടെ വിശദമായികാണിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്ക് അവ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. അതോടൊപ്പം സംബോധന ചെയ്യുന്നതും മുദ്രകളി ലൂടെ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ വിസ്തരിച്ചുള്ള പദാർത്ഥാഭിനയം കഥകളിയിലുള്ളതിനാൽ നാലോഅഞ്ചോ ഈരടിയുള്ള ഒരുപദം ആടിത്തീരാൻ ചിലപ്പോൾ ഒന്നോ അതിലേറെയോ മണിക്കൂർ വേണ്ടിവന്നേക്കാം. നളനായി വേഷം കെട്ടിയനടൻ ഇപ്രകാരം അഭിനയം തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സമയംമുഴു വൻ ദമയന്തിയായി വേഷംകെട്ടിയ നടൻ കാര്യമായൊന്നും അഭിനയിക്കാനില്ലാതെ വെറുതെനില്ക്കേണ്ടിവരുന്നു. ഇതു എല്ലാ കഥകളിയുടെ കാര്യത്തിലും സാധാര ണമാണ്. നല്ല ആട്ടക്കാരാണെങ്കിൽ സമയമെടുത്ത് പാട്ടിലെ പദങ്ങളെല്ലാം വിസ്ത രിച്ചഭിനയിച്ചെന്നിരിക്കും. പാട്ടുശ്രദ്ധിക്കാതെ തന്നെ അഭിനയത്തിലൂടെ പ്രേക്ഷകന് കാര്യം ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിയും. അതേ സമയം ഉച്ചാരണശുദ്ധിയോടെ പാട്ടുകൾ സംഗീതാത്മകമായി പാടുന്ന പാട്ടുകാരാണുള്ളതെങ്കിൽ മുദ്രക്കൈകൾ അറിഞ്ഞു കൂടാത്തവർക്കും ആട്ടം അറിഞ്ഞ് ആസ്വദിക്കാനാകും. പാട്ടുകേൾക്കുകയും ആട്ടം കാണുകയും ചെയ്യുന്നത് ഒരുമിച്ചാകയാൽ അഭിനയം കാണികൾക്ക് സുഗ്രഹമാവു

കയും ചെയ്യും. കഥകളി കണ്ട് ശീലിക്കുന്നതിലൂടെ ഈ ആസ്വാദനശേഷി വർദ്ധി ച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. ഒരേ ആട്ടക്കഥ തന്നെ പത്തോപതിനഞ്ചോ തവണ കണ്ടാലും മുഷിവു തോന്നാത്തതിനടിസ്ഥാനം ഇതാണ്. വേഷഭംഗിയും നടന്റെ അഭിനയശേ ഷിയും പാട്ടുകാരുടെ സംഗീതവാസനയും മേളക്കാരുടെ കഴിവും വ്യത്യസ്തമാകു ന്നതിനാൽ ഓരോ കളിയോഗക്കാരുടെയും ഒരുകഥയുടെ ആട്ടം തന്നെ വ്യത്യസ്ത മായിരിക്കും. ആട്ടക്കഥാസ്വാദനപരിചയം ഒട്ടുമില്ലാത്തവർക്ക് കഥയെക്കുറിച്ച് അറി വില്ലെങ്കിൽ കഥകളി ആസ്വദിക്കാനാവില്ല. 'കഥയറിയാതെ ആട്ടംകാണുക' എന്ന ശൈലി നിലവിൽവന്നത് അങ്ങനെയാണ്.

കഥകളിയിലെ ആഹാര്യാഭിനയം

കഥകളിയെ അതിന്റെ ആവിർഭാവകാലം വരെയുണ്ടായിരുന്നതും സമകാ ലികമായുണ്ടായിരുന്നതുമായ ദൃശ്യകലകളിൽനിന്നെല്ലാം വളരെയേറെ വ്യത്യസ്ത മാക്കുവാൻ സഹായകമായത് അതിന്റെചടങ്ങുകളും വേഷവിധാനങ്ങളുമാണ്. ഏതദ്വിഷയകമായി ഏതാണ്ട് രണ്ട്നൂറ്റാണ്ടുകൾകൊണ്ടുണ്ടായ പരിഷ്കാരങ്ങ ളാണ് കഥകളിയെ അതിന്റെ തനിമയോടെ നിലനിർത്തിപ്പോരുന്നതും ഇതരകലക ളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നതും. അതിനാൽ ഈ കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് സാമാന്യം വിവരിച്ചതിനു ശേഷമേ നിഴൽക്കൂത്തിന് കഥകളിയുമായുള്ള ബന്ധം സ്പഷ്ടമാക്കാൻ കഴിയൂ.

'എന്റെ ആശാൻ കാട്ടിയിരുന്നപോലെ ഞാനും കാണിച്ചു'.[18] കഥകളി നട ന്മാരിലൊരാളായ നീലകണ്ഠപ്പിള്ളയാശാൻ ഒരിക്കൽപ്പറഞ്ഞ ഈയഭിപ്രായപ്രക ടനം കഥകളിയാട്ടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പരമാർത്ഥമാണ്. അഭിനയത്തിൽ ഗതാനു

ഗതികത്വം എന്നത് ക്ലാസിക് കലകളിലെല്ലാം ഉള്ളതാണെങ്കിലും കഥകളിയിൽ ഇത് അതിന്റെ പരമോന്നതനിലയിലാണ്. അഭിനയം സംബന്ധിച്ച് ഇപ്പറഞ്ഞ പരമാർത്ഥം കഥകളിയിലെ ആഹാര്യാഭിനയത്തിന് ബാധകമല്ല. കഥകളി അതുണ്ടായ കാലം മുതൽ നിരന്തരം ആഹാര്യാഭിനയപരിഷ്കരണം നടത്തിപ്പോന്നിരുന്നു. ഇന്നും അത് തുടരുകയാണ്. ആംഗികാഭിനയത്തിനും സാത്വികാഭിനയത്തിനുമുള്ള പ്രാധാന്യം കുറച്ചുകൊണ്ടല്ല ഇങ്ങനെ പറയുന്നത്. ആട്ടക്കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ രാജാക്കന്മാരും സാധാരണ മനുഷ്യരും ഉണ്ടെങ്കിലും ഏറെയും ദേവന്മാരും പുരാണപുരുഷന്മാരും രാക്ഷസന്മാരും മറ്റുമാണ്. അതിനാൽ അമാനുഷികകഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിനനുസരണമായ വേഷവിധാനം അത്യന്താപേഷിതമാണ്. ഇതാണ് കഥകളിയിൽ ആഹാര്യാഭിനയത്തിന് അമിതപ്രാധാന്യം നൽകുന്നതിനടിസ്ഥാനം. ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സാധാരണജനങ്ങളുടേതുപോലെയുള്ള ഉടുപ്പുകെട്ടുകളാണുള്ളതെങ്കിൽ അവിശ്വസനീയത ഉണ്ടാകും. വലിയകിരീടം, മുഖത്തുതേപ്പ്, കത്തി, ചുട്ടി, കുരലാരംപോലുള്ള വലിയ ആഭരണങ്ങൾ, അരപ്പട്ട, തോൾവള, വിശേഷിച്ചുള്ള ഉത്തരീയം, അരയ്ക്ക് കീഴിലേക്ക് വലിയ വലിപ്പം തോന്നുന്ന ഉടുത്തുകെട്ട് ഇതെല്ലാം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അഭൗമികമായ പരിവേഷം നൽകുന്നു. നല്ല നടന്മാരുണ്ടായാലും നല്ല പാട്ടുകാരുണ്ടായാലും മേളം നന്നായാലും ആട്ടക്കഥ ഒന്നാംതരം ആയിരുന്നാലും നടന്മാർ അണിയുന്ന കിരീടവും വേഷഭൂഷാദികളും എല്ലാം അസാധാരണമല്ലെങ്കിൽ കാണികൾക്ക് അസംതൃപ്തിയും അവിശ്വസനീയതയും ഉണ്ടാകും. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് പലകലകളുടെയും സമ്മേളനവും പ്രകൃതിയിൽ നിന്നുതന്നെ ലഭി

ക്കുന്ന നിറക്കൂട്ടുകൾകൊണ്ടുള്ള മുഖത്തെഴുത്തുമെല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തി കഥകളിയിലെ ആഹാര്യഭിനയത്തിന് കളിയോഗക്കാർ വലിയ പ്രാധാന്യം നൽകിയത്.

കഥകളിയിൽ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും പച്ച, കത്തി, കരി, താടി, മിനുക്ക് എന്നീ അഞ്ചുതരം വേഷങ്ങളിൽ അവയെല്ലാം ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ചിലർ കത്തിയെ നെടുംകത്തിയെന്നും കുറുംകത്തിയെന്നും രണ്ടായിത്തിരിക്കാറുണ്ട്. മിനുക്ക് കൂടാതെ പഴുക്കാനിറത്തിൽ പഴുപ്പ് എന്നൊരു വേഷവും നടപ്പുണ്ട്. ഈ വേഷങ്ങൾക്കടിസ്ഥാനം സത്വം, രജസ്സ്, തമസ്സ്, എന്നീ ഗുണത്രയമാണ്. പച്ച, മിനുക്ക്, പഴുക്ക (പഴുപ്പ്) എന്നിവ സത്വഗുണപ്രധാനരായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളതാണ്. രജോഗുണപ്രധാനർക്കാണ് കത്തിവേഷം.താടി തമോഗുണത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. അതിൽത്തന്നെ ചുവന്നതാടി, കറുത്തതാടി, വെള്ളത്താടി എന്നീ വിഭാഗങ്ങളുണ്ട്. വെള്ളത്താടി സത്വഗുണപ്രധാനമാണ്. ദേവന്മാർക്കും ധർമ്മിഷ്ഠരായ രാജാക്കന്മാർക്കും മുനിമാർക്കും മറ്റും സത്വഗുണപ്രധാനരുടെ വേഷമാണുള്ളത്. ശ്രീരാമനും ശ്രീകൃഷ്ണനും ധർമ്മപുത്രർക്കും പച്ചവേഷവും വസിഷ്ഠൻമുതലായ മഹർഷിമാർക്ക് മിനുക്കും ആണ് കഥകളിയിൽ കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദുര്യോധനൻ രാജാവാണെങ്കിലും സ്വഭാവത്തോടൊപ്പം തിന്മയുംകൂടി കലർന്നിരിക്കുന്നതിനാൽ കത്തിവേഷത്തിലുൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. രാവണനും കത്തിവേഷം തന്നെയാണ്. ദുശ്ശാസനൻ, കാലകേയൻ മുതലായ നീചസ്വഭാവക്കാർക്ക് താടിവേഷമാണുള്ളത്. സംസ്കാരമില്ലാത്ത കാട്ടാളനെപ്പോലെയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്കാണ് കരിവേഷം. കഥകളിയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഗുണത്രയവിഭാഗത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വേഷങ്ങളെ അഞ്ചുവിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതു നിമിത്തം വേഷത്തിലൂടെത്തന്നെ സദസ്യർക്ക്

കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഒരേകദേശധാരണ ഉണ്ടാകും. മുഖത്ത് പച്ചതേച്ച കഥാ പാത്രം രംഗപ്രവേശനം ചെയ്താൽ അത് സത്വഗുണ പ്രധാനികളിൽ ആരോ ഒരാ ളാണെന്നറിയാം. മൂക്കിനിരുവശത്തും കത്തിയുടെ ആകൃതിയിൽ തേപ്പുള്ള കഥാ പാത്രമാണെങ്കിൽ അത് കത്തിവേഷമായിരിക്കും. താടിയുള്ള വേഷം കറുത്തതാ യാലും ചുമന്നതായാലും വെളുത്തതായാലും താടിവേഷമാണ്. ഇങ്ങനെ ഈവക പ്പേരുകൾകൊണ്ട് വേഷമാതൃകകൾ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയും.

കഥകളിയിൽ വേഷങ്ങളെ അണിയിച്ചൊരുക്കുന്നത് ചുട്ടികുത്തിലൂടെയാക യാൽ ചുട്ടികുത്തിന് വളരെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. പണ്ടൊക്കെ ചുട്ടികുത്താൻ രണ്ടും മൂന്നും മണിക്കൂർ വേണമായിരുന്നു. ഇന്ന് കത്തിവേഷത്തിന് അടിനൂല്മാത്രം അരിമാവ്കൊണ്ട് ഇട്ട് കടലാസ് വെട്ടിവെക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അമ്പലപ്പുഴയു ള്ള ഒരു ഡ്രോയിങ്മാസ്റ്ററാണ് ഇത് കണ്ടുപിടിച്ചതെന്ന് പറയപ്പെടുന്നു. ഇതിൽ സത്യമുണ്ടായാലും ഇല്ലെങ്കിലും ശരി അണിയറയിലെ തയ്യാറെടുപ്പുകൾക്ക് സമയ ദൈർഘ്യം കുറക്കാൻ ഇത് സഹായകമായി.ചുട്ടികുത്തിലെ ഈ പരിഷ്കാരം സാർവ്വത്രികമായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. കഥകളി എന്ന കലയുടെ സാങ്കേതികവിദ്യ യുമായി വളരെയേറെ ബന്ധപ്പെട്ടതാണീ ചുട്ടികുത്ത്. രാവണനും ദുര്യോധനനും ഒക്കെ ഇപ്രകാരമായിരുന്നുവോ മുഖച്ഛായ? ശ്രീകൃഷ്ണനും ശ്രീരാമനും ഒക്കെ ഇങ്ങനെ മുഖത്ത് തേപ്പുമായിട്ടാണോ ജീവിച്ചിരുന്നത്? അവരൊക്കെ ഇത്ര ഭീമ മായി കിരീടം തലയിലേറ്റിയിരുന്നുവോ? ഇവയ്ക്കൊക്കെ ഉത്തരം നല്കുന്നത് കഥകളിയുടെ സങ്കേതങ്ങളാണ്. നടന്റെ മുഖച്ഛായ മാറ്റാൻ ചുട്ടികുത്ത് പോലെ സഹായകമായ മറ്റൊന്നില്ല. മുഖത്ത്ഭാവങ്ങൾ - പ്രത്യേകിച്ച് നിലവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ - അഭിനയിക്കാൻ ഇത്തരം ചുട്ടികുത്തിയ മുഖച്ഛായയ്ക്ക് വളരെയേ

റെക്കഴിവുണ്ട്. വൈദ്യശാസ്ത്രത്തിൽ പുണ്യാഹച്ചുണ്ടയുടെ പൂവിന് വിഷാംശം ഉണ്ടെന്നാണ് പറയാറുള്ളതെങ്കിലും കഥകളിനടന്മാർ അത് കണ്ണിലിട്ട് കണ്ണ് ചുവപ്പിക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ മുഖത്തെ അവയവങ്ങളിൽ കണ്ണൊഴികെ മറ്റെല്ലാം മറച്ചാലും കണ്ണ്കൊണ്ട് മാത്രം ആളെതിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുമല്ലോ. മുഖത്തിനുള്ള ച്ഛായമുഴുവൻ മാറ്റിയാലും കണ്ണിനുമാറ്റം വരുത്തുന്നില്ലെങ്കിൽ നടന് കഥാപാത്രത്തിന്റെ വേഷം പൂർണ്ണമായും കൈവരുന്നില്ലെന്നർത്ഥം. പ്രകൃതിയിൽനിന്ന് ലഭിക്കുന്ന വസ്തുക്കളോടൊപ്പം മുഖ്യമായും മനയോല, ചായില്യം, ചെഞ്ചില്യം, കുങ്കുമം എന്നിവയാണ് കഥകളിയിലെ മുഖത്തെഴുത്തിനുപയോഗിക്കുന്നത്. ഇപ്പോൾ നിറങ്ങൾകൂട്ടുന്നതിൽ വളരെയേറെ പരിഷ്കാരങ്ങളും പുതുമകളും വരുത്തിയിട്ടുണ്ട്. നടന്മാർ ഇടത്തേക്കൈയിലെ അഞ്ചുവിരലിലും നീണ്ടനഖങ്ങൾ ഇടുന്നപതിവുണ്ടല്ലോ. പണ്ടുകാലത്ത് പുരുഷന്മാരെല്ലാം നഖങ്ങൾ നീട്ടിയിരുന്നു എന്ന് ഇതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കേണ്ടതില്ല.കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള അസാധാരണത്വം വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ ഈ നഖങ്ങൾ സഹായകമാണ്. നഖങ്ങൾ ഉള്ളതും ഇല്ലാത്തതുമായ ഇരുകൈകൾ കൊണ്ട് മുദ്രകാണിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ഭംഗി ഒന്നുവേറെത്തന്നെയാണ്.

മുടി കഥാപാത്രങ്ങൾക്കണിയാനുള്ള കിരീടങ്ങളാണ്. കഥകളിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ള ശിരോലങ്കാരം എന്നുപറയാവുന്ന മുടികൾ കൃഷ്ണമുടി, കേശഭാരകിരീടം, കുറ്റിച്ചാമരം, വട്ടമുടി, കരിമുടി, നാരദന്റെമുടി, ഭീരുവിന്റെമുടി, പരശുരാമന്റെ ജട, സരസ്വതിമുടി എന്നിത്രയുമാണ്.സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ കൊണ്ടകെട്ടും ഒരുതരം ശിരോലങ്കാരം തന്നെയാണ്. ചില കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അപ്പപ്പോൾ കെട്ടിയുണ്ടാക്കുന്ന ശിരോലങ്കാരവും ഉണ്ട്. ശ്രീകൃഷ്ണൻ,ലവകുശന്മാർ, ശ്രീരാ

മൻ, ഭരതൻ, ശത്രുഘ്നൻ, അനിരുദ്ധൻ എന്നിവർക്കും ചിലപ്പോൾ വിഷ്ണുവിനും കൃഷ്ണമുടിയാണുപയോഗിക്കുന്നത്. കുറ്റിച്ചാമരം താടിവേഷങ്ങൾക്കുള്ളതാണ്. പേരുപോലെത്തന്നെ കരിമുടി കാട്ടാളന്മാർക്കുംകരിവേഷത്തിനും ഉള്ളതാണ്. ഹനുമാനും നന്ദികേശ്വരനും വട്ടമുടിക്കാരാണ്.കൊണ്ടകെട്ട് സ്ത്രീവേഷങ്ങൾക്ക് മാത്രമേ ഉപയോഗിക്കുകയുള്ളൂ.കഥകളിയിലെ ചാമരം തലമുടിയെ കുറിക്കുന്നു. പച്ച, കത്തി, കരി, മിനുക്ക്, സ്ത്രീവേഷം എന്നിവയ്ക്ക് കറുത്തചാമരവും മുനിമാർക്ക് വെള്ളച്ചാമരവും ഉപയോഗിക്കുന്നു. കാലക്രമത്തിൽ ഇവയെല്ലാം സൗകര്യത്തിനും ഭംഗിക്കും യോജിച്ചതരത്തിൽ വളരെയേറെ പരിഷ്കൃതമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

ആട്ടക്കഥ - രൂപമാതൃക

ആടാനുള്ള കഥയാണ് ആട്ടക്കഥ. ആട്ടക്കഥകൾ അഭിനയിക്കുന്നതിന് വളരെയേറെ ചിട്ടപ്പെടുത്തലുകൾ ആവശ്യമാണ്. കഥകളിയാട്ടപ്രകാരം എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഈ വിധികളാണ് ആട്ടക്കഥയെ കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകലയാക്കി മാറ്റുന്നത്. ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃക എപ്രകാരമെന്നറിഞ്ഞാലേ കഥകളിക്കു മുൻപും സമകാലികമായും കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്ന ദൃശ്യകലകൾക്കവലംബമായിരുന്ന സാഹിത്യരചനകളിൽ നിന്ന് ഏതേതംശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചാണ് ആട്ടക്കഥ എന്ന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന് ജന്മംനല്കിയതെന്ന് നിർണ്ണയിക്കാനാവുകയുള്ളൂ. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ തുടങ്ങിവെച്ച ആട്ടക്കഥാപ്രസ്ഥാനം കോട്ടയത്തുതമ്പുരാനിലൂടെയും ഉണ്ണായിവാര്യർ, കരീന്ദ്രൻതമ്പുരാൻ, ഇരയിമ്മൻതമ്പി, എന്നിവരിലൂടെയും സാഹിത്യഭംഗിയുള്ളതും അഭിനയയോഗ്യവുമായ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനമായി മലയാളത്തിൽ സ്ഥാനം നേടി. ആട്ടക്കഥയുടെ രചനയ്ക്ക് അവലംബിച്ചിരുന്ന രൂപ

മാതൃക എപ്രകാരമാണെന്നറിയുന്നതിന്ഏതാനും ആട്ടക്കഥകളുടെ രൂപമാതൃക വിചിന്തനം ചെയ്യാം.

കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ രാമനാട്ടത്തിലെ എട്ടുകഥകളിൽ ആദ്യത്തേതായ പുത്രാകാമേഷ്ടി സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ കാവ്യാരംഭത്തിലെ ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനമായ നാലുശ്ലോകങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാൽ നേരെകഥയിലേക്ക് കടക്കുന്നതായിക്കാണാം. ശ്ലോകങ്ങൾ കവിവാക്യങ്ങളാണ്. കഥാസന്ദർഭസൂചകമാണത്. ഒരു കഥാപാത്രം ആടാൻപോകുന്നപാട്ട് ഏത്? കഥാപാത്രം ആരോട് എപ്പോൾ പറഞ്ഞു? ഇക്കാര്യങ്ങൾ വിശദമാക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളതാണ് ആ ശ്ലോകം. പ്രസ്തുതകൃതിയിലെ 'ദശരഥനരപാലൻ തം വസിഷ്ഠം ബഭാഷേ'[19] - എന്ന ഭാഗം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ രംഗത്ത് നിൽക്കുന്നത് ദശരഥരാജാവാണെന്നും തൊട്ടടുത്ത് നിൽക്കുന്ന വസിഷ്ഠനോടാണ് അദ്ദേഹം സംഭാഷണം നടത്തുന്നത് എന്നും വ്യക്തമാകും. ഈ സമ്പ്രദായം തന്നെയാണ് പിൽക്കാലത്തെ എല്ലാ ആട്ടക്കഥാകാരന്മാരും അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. കവികളുടെ വൈയക്തികമായ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങൾക്കനുസൃതമായി ശുദ്ധസംസ്കൃതപദങ്ങൾ (വിഭക്ത്യന്തസംസ്കൃതപദങ്ങൾ) ഏറിയും കുറഞ്ഞും വരുന്ന മണിപ്രവാളശ്ലോകങ്ങളിലാണ് പ്രായേണ ഇത്തരം കവിവാക്യമായ ശ്ലോകങ്ങൾ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചിലർ സംസ്കൃതശ്ലോകങ്ങൾ തന്നെ ഇത്തരം ഭാഗങ്ങളിൽ രചിക്കാറുണ്ട്. ആട്ടക്കഥ വായിച്ചുരസിക്കുന്നവർക്കും കഥകളിയായി രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകർക്കും സ്ഥലകാലസൂചനകളും കഥാസന്ദർഭസൂചനകളും കഥാപാത്രങ്ങളേതെല്ലാമെന്നും അവർ ആരോട് എപ്പോൾ പറഞ്ഞു എന്നുമുള്ളകാര്യങ്ങൾ ഈ ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെ അറിയാൻ കഴിയും. ശ്ലോകങ്ങൾക്കു പിന്നാലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ആടേണ്ടതായ പാട്ടുകളാണുള്ളത്. ശ്ലോകങ്ങൾ

സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിലാണ് രചിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ പദങ്ങൾ സംസ്കൃതേതര വൃത്തങ്ങളിലുള്ളവയാണ്. സംസ്കൃതപദപ്രചുരമാണ് ചില ആട്ടക്കഥയിലെ പാട്ടുകൾ എന്നിരുന്നാലും ഇവ ഗാനാത്മകതയുള്ളതാണ്. ഗായകർക്ക് ഊണംനൽകി ആലപിക്കാൻ യോഗ്യവുമാണ്. പുത്രാകാമേഷ്ടിയിൽ വസിഷ്ഠദശരഥസംവാദമായ പദം[20] കഴിയുന്നതോടെ ഒരു രംഗം അവസാനിക്കുന്നു. അടുത്തശ്ലോകത്തിൽ[21] ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞ് മുനിശ്രേഷ്ഠൻ അവിടെനിന്നും ഗമിച്ചതായും മന്ത്രിയായ സുമന്ത്രരോടൊപ്പം രാജാവും അവിടെനിന്ന് പോയി അന്ത:പുരത്തിൽ പ്രവേശിച്ച് രാജ്ഞിമാരോട് ഇപ്രകാരം പറഞ്ഞതായും പ്രസ്താവിക്കുന്നു. മൂന്നീരടിയിൽ[22] ദശരഥൻ ഭാര്യമാരോട് പുത്രലബ്ധിക്കായി ദേവന്മാരെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുന്നതിന് അശ്വമേധയാഗം നടത്തണമെന്ന് പറയുന്നു.

ഇപ്പറഞ്ഞ രംഗങ്ങൾ സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ചാൽ ആട്ടക്കഥയുടെ എല്ലാ സങ്കേതങ്ങളും ഒപ്പിച്ചാണ് കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ ഈ ആട്ടക്കഥ (രാമനാട്ടം) രചിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് ബോധ്യമാകും. മുദ്രകൾ കാണിക്കാൻ ഉതകുന്ന പദങ്ങളാണ് തെരഞ്ഞെടുത്ത് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആശയത്തെക്കാൾ അഭിനയസാധ്യതയാണ് തമ്പുരാൻ പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു വ്യക്തം. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ ഒരു നൂതനദൃശ്യകല മനസ്സിൽ സ്വരൂപിച്ച് അതു രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാകും വിധം ചിട്ടപ്പെടുത്തി അതിനനുരൂപമായ കഥ (ആട്ടത്തിനുള്ള കഥ) നിർമ്മിക്കുകയാണുണ്ടായത് എന്നതിനെക്കാൾ പ്രസ്തുതകൃതി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ സ്പഷ്ടമാകുന്ന സുപ്രധാനമായ ഒരുവസ്തുതയുണ്ട്. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ഒരു ദൃശ്യകലപ്രസ്ഥാനം മുന്നിൽ വച്ചുകൊണ്ട് അതിനെ നവീകരിക്കും വിധത്തിൽ രാമായണകഥ പ്രതിപാദ്യവിഷയമാക്കി കൂടുതൽ അഭിനയ

പ്രധാനമായ ഏതാനും കഥകൾ രചിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്തത്. കൊട്ടാര ക്കരത്തമ്പുരാന്റെ കാലത്തിനുമുമ്പും സമകാലികമായും നിലവിലിരുന്നകഥയി ല്ലാത്ത ദൃശ്യകലകൾ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെട്ടപ്പോൾ ഈയാട്ട ങ്ങൾക്ക് ഗൗരവാവഹമായ ഒരുകഥ ഉപയോഗിച്ച് നോക്കിയാൽ നടന്മാർക്ക് കൂടു തൽ അഭിനയസാധ്യത ഉണ്ടാവുകയും പ്രേക്ഷകർക്ക് ഒരു കഥ കളിച്ചുകാണുന്ന സംതൃപ്തി ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുമല്ലോ എന്നദ്ദേഹം കരുതിയിരിക്കണം. പൗരാണി കമായ കഥാവസ്തുഇതിന്ന് അവലംബമാക്കിയാൽ പ്രതിപാദ്യഗൗരവം മാത്രമല്ല ഭക്തിയുടെ പരിവേഷം സിദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇങ്ങനെ അഭിനയപ്രാധാന്യ ത്തോടെ ഒരു കഥ കളിച്ചുകാണിക്കുക എന്നതാണ് നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ദൃശ്യക ലയ്ക്കു തമ്പുരാൻ വരുത്തിയ പരിഷ്കാരം. എന്തെങ്കിലും കുറേ കാര്യവ്യപാര ങ്ങൾ കാണിക്കുന്ന പാട്ടുകൾ എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് അഭിനയയോഗ്യതയുള്ള (മുദ്ര കൾ കാണിക്കാവുന്ന) വാക്കുകൾ കോർത്തിണക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഗാനാത്മകമായ പാട്ടുകൾക്കാണ് കൂടുതൽ സ്വഭാവികതയും ഭംഗിയും ഉള്ളതെന്ന് തോന്നിയതിന്റെ ഫലമാണ് രാമനാട്ടത്തിലെ ആടാനുള്ള പദങ്ങൾ. അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കാൻ നല്ലൊരുകഥ, പാടികേൾക്കാൻ ഇമ്പമുള്ള കുറേ നല്ല ഗീതങ്ങൾ ഇവ രണ്ടും തമ്പു രാൻ നടപ്പിലാക്കി. പദങ്ങൾ അഭിനയിച്ച് ഫലിപ്പിക്കുകയും ഗാനങ്ങൾ മനോഹരമാ യിപ്പാടുകയും ചെയ്യുകയേ വേണ്ടൂ കഥ കളിച്ചുകാണിക്കുന്നതിന്. ആകെകൂടിപ്പറ ഞ്ഞാൽ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ ആട്ടക്കഥകൾ സമകാലികമായി അന്ന് കേരള ത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നപ്രധാനപ്പെട്ട ഒരുദൃശ്യകല മുന്നിൽക്കണ്ടുകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കിയ വയാണ്. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാനിലൂടെ കഥ കളിച്ചുകാണിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നിലവിൽ വന്നതോടെ കഥകളിക്കായി അദ്ദേഹം ഉപജീവിച്ച നാടൻകല അപ്രധാന

മാവുകയും ക്രമേണ വിസ്മൃതമാവുകയുമാണുണ്ടായത് എന്നുകരുതേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അതോടെ നഷ്ടപ്പെട്ട ആ കണ്ണി നമുക്ക് എന്നെന്നേക്കുമായി അജ്ഞാതമായി അവശേഷിച്ചു. അങ്ങനെ അദ്ദേഹം കഥകളിയുടെ ഉപജ്ഞാതാവായി.

ശ്ലോകവും പദവുമായിട്ടുള്ള ആട്ടക്കഥാരചന തമ്പുരാൻ ജയദേവരുടെ ഗീതഗോവിന്ദത്തിൽ നിന്ന് എടുത്തതല്ലേ എന്നുള്ള സംശയം അപ്പോഴും അവശേഷിക്കുന്നു. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും രാമനാട്ടത്തിലും ശ്ലോകവും ഗീതങ്ങളും ഇടകലർത്തിയുള്ള രചനാസമ്പ്രദായം ഒരുപോലെ കാണപ്പെടുന്നു എന്നത് യാദൃച്ഛികമാവാനിടയില്ല. ഗീതഗോവിന്ദത്തോട് രൂപപരമായി ആട്ടക്കഥയിലെയും കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലെയും ഇതിവൃത്തങ്ങൾക്കും ശ്ലോകങ്ങൾക്കും സാദൃശ്യവും ഉണ്ട്. ഇതെങ്ങനെ എന്നതിനു സമാധാനം കണ്ടെത്തിയാൽമാത്രമേ ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃക മേല്പറഞ്ഞപ്രകാരം ആയിത്തീർന്നതിനു ന്യായീകരണമാവുകയുള്ളൂ. ഗീതഗോവിന്ദത്തിന് രാമനാട്ടത്തിന്റെയും കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്റെയും ആവിർഭാവകാലത്ത് കേരളത്തിൽ വലിയ പ്രശസ്തിയുണ്ടായിരുന്നു എന്നത് പരമാർത്ഥമാണ്. എന്നാൽ അത് ക്ഷേത്രനടയിൽ സോപാനത്തിനരികിൽ നിന്ന് ഇടയ്ക്ക എന്ന വാദ്യോപകരണത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ അഷ്ടപദിയിലെ ഏതെങ്കിലും പദം പാടുന്നതിലൂടെയായിരുന്നു. അഭിനയയോഗ്യമായ ഒരു സാഹിത്യകൃതിയായി കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെയോ കോഴിക്കോട്ടുമാനവേദന്റെയോ കാലത്തു ഗീതഗോവിന്ദം കണക്കാക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. രാമനാട്ടത്തിന്റെയും കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്റെയും ആവിർഭാവത്തിനുശേഷം വളരെക്കാലംകഴിഞ്ഞാണ് അഷ്ടപദിയാട്ടം ആവിർഭവിച്ചത്. അതിന് രാമനാട്ടത്തോടും കൃഷ്ണനാട്ടത്തോടും സാമ്യമുണ്ട് എന്നതാണ് പരമാർത്ഥം.

കേരളത്തിൽ പ്രചുരപ്രചാരം നേടിയ ഗീതഗോവിന്ദത്തിന്റെ ശ്ലോകവും പദവുമായിട്ടുള്ള രൂപമാതൃക അതേപടിപകർത്തി കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാനും മാനവേദനും യഥാക്രമം രാമനാട്ടവും കൃഷ്ണഗീതിയും രചിച്ചു എന്നതും വിശ്വസനീയമല്ല. എല്ലാവർക്കും അറിയാവുന്ന ആ രൂപമാതൃക രണ്ടുരാജാക്കന്മാർ അതേപടി പകർത്തി എന്നത് അവർക്ക് കീർത്തിയല്ല ആയശ്ശസ്സാണുണ്ടാക്കുന്നത്.ആട്ടക്കഥയ്ക്ക് അങ്ങനെ വല്ലകടപ്പാടും ഗീതഗോവിന്ദത്തിനോട് ഉണ്ടായിരുന്നു എങ്കിൽ ഗീതഗോവിന്ദത്തിലെ 'മഞ്ജുതര ... ... ' എന്നാരംഭിക്കുന്ന അഷ്ടപദി കഥകളിക്കു മുൻപ് മേളപ്പദത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുമായിരുന്നില്ല. അത് ഗീതഗോവിന്ദത്തിനോടുള്ള ആധമർണ്ണ്യം വിളിച്ചറിയിക്കുന്നതിനു സമമാണ്. അനഭിജാത വർഗ്ഗത്തിന്റേതായ (കീഴാളരുടേതായ) ദൃശ്യകലയ്ക്കുപയോഗിച്ചിരുന്ന രൂപമാതൃക അതേപടി സ്വീകരിച്ചു എന്നത് രാമനാട്ടത്തിന് (കഥകളിക്ക്) അപകർഷം വരുത്തുമല്ലോ എന്നു ചിന്തിച്ച ആരോ ജയദേവരുടെ ഗീതഗോവിന്ദത്തിലെ ഒരു അഷ്ടപദി കഥകളിയുടെ തുടക്കത്തിൽ പില്ക്കാലത്ത് ഉൾപ്പെടുത്തിയതാവാനേ തരമുള്ളൂ. നിഴൽക്കൂത്തിനുപയോഗിച്ചിരുന്ന 'തിരുനിഴൽമാല' യുടെ രചനയ്ക്ക് അവലംബിച്ചിരുന്ന രൂപമാതൃകയുടെ പ്രസക്തി ഇവിടെയാണ്. നാലു പാദമുള്ള പാട്ടുകളും ഈരടികളുള്ള ഗാനങ്ങളും ഇടകലർത്തിയാണ് തിരുനിഴൽമാലയുടെ രചന. പാട്ടുകൾ കവിവാക്യങ്ങളാണ്. അത് ചിലപ്പോൾ സ്ഥലകാലസൂചനകൾ നല്കുന്നതാവാം. മറ്റുചിലപ്പോൾ അടുത്തുനടക്കാൻ പോകുന്ന കാര്യവ്യാപാരത്തെക്കുറിച്ച് സൂചന നല്കുന്നതാവാം. മറ്റുചിലപ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പരാമർശിക്കുന്നതും അവർ ചെയ്യേണ്ടതായ കാര്യങ്ങളെക്കുറിക്കുന്നതുമാവാം. പദങ്ങളാവട്ടെ ഗായകർക്കുപാടാനുള്ളവയാണ്. ആ ഗാനങ്ങൾക്കനുസരണമായി നിഴൽക്കൂത്തിൽ

അഭിനയിക്കുന്നവർ അരങ്ങത്ത് കാര്യവ്യാപാരത്തിലേർപ്പെടുന്നു. അവരും ഇതേ ഗാനങ്ങൾ ഏറ്റുപാടിയിരുന്നുവോഎന്ന് തീർത്തു പറയാനാവില്ല. ഏറ്റുപാടിയിരുന്നില്ല അഭിനയിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്തിരുന്നത് എന്നനുമാനിക്കുന്നതിനാണ് കൂടുതൽ സാധ്യതയുള്ളത്. ഇങ്ങനെ കേരളത്തിന്റെ തനതായ അഭിനയകലയായ നിഴൽകൂത്തിന്റെ രചനയിൽ ദീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ള രൂപമാതൃകതന്നെ സ്വീകരിച്ചാവാം രാമനാട്ടവും ഒരു പക്ഷെ കൃഷ്ണനാട്ടവും ഉത്ഭവിച്ചത്. ഈ പരമാർത്ഥം വെളിച്ചത്താകുമെന്ന് കരുതിയാണോ കൃഷ്ണനാട്ടം തെക്കോട്ടയക്കാതിരുന്നത് എന്നും സന്ദേഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. നിലവിലിരുന്ന രൂപമാതൃക അവലംബിച്ചു മാനവേദൻ കൃഷ്ണനാട്ടവും കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ രാമനാട്ടവും രചിച്ചു എന്നനുമാനിക്കുന്നതിനാണ് സാംഗത്യമുള്ളത്.

കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ ആട്ടക്കഥകൾ പാടിക്കേൾക്കാനും ആടിക്കാണാനും നല്ലതാണെന്നു പൊതുവേ പറയാറുണ്ട്. തമ്പുരാന്റെ കിർമ്മീരവധം, ബകവധം, കല്യാണസൗഗന്ധികം, നിവാതകവചകാലകേയവധം എന്നീ നാല് ആട്ടക്കഥകളിൽ കിർമ്മീരവധമാണ് ആദ്യം രചിച്ചതെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. കൃതിയിലെ ആദ്യത്തെ ശ്ലോകം കവിവാക്യമാണ്.[23] കഥാസന്ദർഭസൂചകമാണത്. രണ്ടാമത്തെ ശ്ലോകം[24] മുതൽ കഥയിലേക്ക് കടക്കുന്നു. ധർമ്മാത്മജൻ ദ്രൗപദിയോട് പറഞ്ഞു എന്ന രണ്ടാംശ്ലോകം അവസാനിപ്പിച്ചിട്ട് ആടാനുള്ളപദമാണ് പിന്നീട് നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'ബാലേ! കേൾ നീ മാമകവാണി കല്യേ! കല്യാണി!' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ആ പദം മുദ്രകളിലൂടെ അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കാനും ഏറെ സമർത്ഥമാണ്. തുടർന്ന് ദ്രൗപദി ഇതിനു മറുപടി പറയുന്നതായി മൂന്നാം ശ്ലോകത്തിൽപ്പറഞ്ഞ് ദ്രൗപദിയുടെ വാക്കുകൾപദമായി നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നു.

കൃതിയിലെ പ്രഥമശ്ലോകത്തിനുശേഷം പുറപ്പാട് പദം അഥവാ നിലപ്പദം[25] എന്ന പേരിൽ ഒരുപദം ഗ്രന്ഥപാഠത്തിലുണ്ട്. ചന്ദ്രവംശാലങ്കാരഭൂതന്മാരും കീർത്തിമാന്മാരും ശത്രുക്കൾക്ക് അന്തകന്മാരുമായ കുന്തീസുതന്മാർ അഞ്ചുപേരും ശ്രീകൃഷ്ണചിന്താതല്പരന്മാരാണ്. തങ്ങൾക്ക് ലഭിച്ചിരുന്ന പാതിരാജ്യവും ചൂതുകളിയിലൂടെ പണയംവെച്ച് മാതാവായ കുന്തിയെ വിദുരഗൃഹത്തിലാക്കി ധൗമ്യനെന്ന പുരോഹിതനോടും പത്നിയായ പാഞ്ചാലനന്ദിനിയോടും തങ്ങളെ അനുഗമിച്ച വിപ്രസമൂഹത്തോടും കൂടി പുണ്യസ്നാനങ്ങളിൽ തീർത്ഥാടനം നടത്തുന്നതിനായി കാമ്യകവനത്തിൽ അവർ പ്രവേശിച്ചു എന്നിങ്ങനെ ശ്ലോകത്തിലല്ലാതെ അതേസമയം ആടാനുള്ളപാട്ടിലുമല്ലാതെ ഈരടികളിലാക്കി നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നതാണ് ആ ഭാഗം. ഇത് ബോധപൂർവ്വം അച്ചടിപ്പാഠത്തിൽ നിന്ന് ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുകയാണ്. കഥാസന്ദർഭം സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനും സ്ഥലകാലങ്ങളെക്കുറിച്ച് വായനക്കാർക്കും ശ്രോതാക്കൾക്കും കാണികൾക്കും അറിവ് നൽകുന്നതിനുമാണ്ഈ ഭാഗം രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശ്ലോകത്തിലല്ലാതെ ഇങ്ങനെയൊരു ഭാഗം കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ ബകവധം, കല്യാണസൗഗന്ധികം എന്നീ ആട്ടക്കഥകളിലും കഥാസന്ദർഭസൂചകമായി ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതേസമയം നിവാതകവചകാലകേയവധത്തിൽ നേരെ കഥയിലേക്ക് കടക്കുകയാണ് കവി ചെയ്യുന്നത്. ഇന്ദ്രനും മാതലിയും പ്രവേശിച്ച് ഇന്ദ്രൻ മാതലിയോട് പറയുന്ന ഭാഗം മുതൽ നേരെ കഥയിലേക്ക് കടക്കുന്നു. ‘മാതലേ ! നിശമയ മാമകവചനം’ എന്ന് പദം ആരംഭിക്കുന്നു. ഘടനാപരമായി കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ ആട്ടക്കഥയ്ക്ക് കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റേതിൽനിന്നു സാരമായ അന്തരം ഇല്ല. ഉണ്ണായിവാര്യർ, ഇരയിമ്മൻതമ്പി മുതലായ പ്രസിദ്ധരായ ആട്ടക്കഥാകാരന്മാരുടെ രചനകളിലും ഇതേ രൂപഘടനതന്നെ

യാണുള്ളത്. കവിവാക്യമായ ശ്ലോകം, പാത്രഭാഷണമായ പാട്ട് എന്നീ ക്രമം അവയിലെല്ലാം ദീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. കൈമുദ്രകൾ കാണിച്ച് ആടാൻകൊള്ളാവുന്ന, അഭിനയിക്കാവുന്ന, ശ്രവണസുഖദമായ വാക്കുകൾകൊണ്ട് രചിക്കുന്നതായ പദങ്ങൾ, നല്ല മണിപ്രവാളഭാഷയിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള ശ്ലോകങ്ങൾ എന്നിവയാണ് പ്രധാനമായും കാണുന്ന വ്യത്യാസം. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാനു ശേഷമുണ്ടായ ആട്ടക്കഥകളിൽ കഥാപുരോഗതി സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനായി ദണ്ഡകവും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആട്ടക്കഥകളിലെ ആശയഭംഗിയും സാഹിത്യമൂല്യവും സാഹിത്യത്തിന്റെ പക്ഷത്തുനിന്ന് പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ആട്ടക്കഥയെ ഉത്കൃഷ്ടമെന്നോ അപകൃഷ്ടമെന്നോ വ്യവച്ഛേദിക്കാൻ കഴിഞ്ഞേക്കാം. എന്നാൽ കഥകളി എന്ന ദൃശ്യകലയിലാകുമ്പോൾ കഥകളിയിലെ പദങ്ങൾ പാട്ടുകാർ എങ്ങിനെ മനോഹരമായി പാടുന്നു, നടന്മാർ ഈ പദങ്ങളെല്ലാം കൈമുദ്രകളിലൂടെ എങ്ങിനെ അഭിനയിച്ചുഫലിപ്പിക്കുന്നു; കവി ഓരോ പാട്ടിലും ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ള ഭാവങ്ങളും രസങ്ങളും നടന്മാർ അഭിനയത്തിലൂടെ എങ്ങനെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു എന്നീ കാര്യങ്ങളേ ശ്രദ്ധിക്കുകയുള്ളൂ. കഥ മിക്കവാറും കാണികൾക്ക് സുപരിചിതമായിട്ടുള്ളത് ആയിരിക്കും. വയസ്ക്കര മൂസ്സിന്റെ 'ദുര്യോധനവധം' കഥകളിപ്രണയികൾക്ക് വളരെ പ്രിയങ്കരമാണല്ലോ. ഒരൊറ്റ രാത്രികൊണ്ട് വ്യാസഭാരതത്തിലെ മർമ്മപ്രധാനമായ കഥാഭാഗങ്ങളെല്ലാം 'ദുര്യോധനവധ' ത്തിലൂടെ അഭിനയിച്ചുകാണിക്കുകയാണ് കഥകളിനടന്മാർ ഈ ആട്ടക്കഥയിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. ശ്രമസാധ്യമാണിത്. ഈ ആട്ടക്കഥയിൽ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ട്. വേഷവൈവിധ്യങ്ങളും അങ്ങനെ ത്തന്നെ. പ്രേക്ഷകർ പരിപൂർണ്ണമായും ദൃശ്യകലയായി ദുര്യോധനവധത്തെക്കാണുന്നു. കഥകളി എന്നതിനപ്പുറമുള്ള യാതൊരു പരിഗണനയും ഈ ആട്ടക്കഥയ്ക്ക്

പ്രേക്ഷകർ നൽകുന്നില്ല. തികച്ചും നടന്മാരുടെ കഴിവ് മാത്രം ആശ്രയിച്ച് നിൽക്കുന്നതാണ് കഥകളിയുടെ വിജയം എന്നർത്ഥം.

ഇടശ്ലോകങ്ങൾ എല്ലാ ആട്ടക്കഥയിലും ഉണ്ട്. കവി സ്വന്തം നിലയ്ക്ക് പറയുന്നതാണവ. അതേസമയം കഥാഗതിയുമായി ഇത്തരം ശ്ലോകങ്ങൾക്ക് ബന്ധമുണ്ടായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. കാലകേയവധത്തിൽ നിന്നുള്ള ഒരിടശ്ലോകം ഉദാഹരിക്കാം.

സുലളിതപദവിന്യാസാ
രുചിരാലങ്കാരശാലിനീ മധുരാ
മൃദുലാപി ഗഹനഭാവാ
സൂക്തിരിവാവാപ സോർവ്വശീവിജയം'[26]

ദേവലോകത്ത്‌വെച്ച് ഉർവ്വശി അർജ്ജുനനെ എങ്ങനെ സമീപിച്ചു എന്ന വൃത്താന്തമാണ് ഈ ശ്ലോകത്തിൽ കവി സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

ആട്ടക്കഥാപ്രസ്ഥാനമെന്നല്ല മലയാളത്തിലെ ഒട്ടുമിക്ക സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളിലും ഗതാനുഗതികത്വം അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലാണെന്നു പറയാം. ആട്ടക്കഥകളുടെ രൂപമാതൃക പണ്ടെഴുതിയതിലെന്നപോലെ ഇന്നെഴുതുന്നവയിലും കാര്യമായ അന്തരമൊന്നുമില്ലാതെ പിൻതുടരുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വേഷവിധാനങ്ങളിലും അഭിനയപ്രകാരങ്ങളിലുമെല്ലാം വളരെയേറെ പരിഷ്കരണങ്ങൾ കഥകളിയിൽ പില്ക്കാലത്തു നടന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ആട്ടക്കഥയിൽ ഇത്തരം പരിഷ്കരണപ്രവണതകൾ കടന്നുകൂടിയില്ല. അടുത്തകാലത്തുണ്ടായിട്ടുള്ള ആട്ടക്കഥകളുടെ കാര്യവും ഒട്ടും വ്യത്യസ്തമല്ല. കഥാസന്ദർഭസൂചകവും കവിവാക്യവുമായ ശ്ലോക

ങ്ങളും നടന്മാർക്ക് ആടാനുള്ള പാട്ടുകളും ഇടകലർത്തിയുള്ള രൂപമാതൃക; കൈമുദ്രകൾ കാണിച്ചഭിനയിക്കാനുതകുന്ന പദങ്ങൾ കൊണ്ടുള്ള പാട്ടുകൾ; ആശയഗരിമ, സാഹിത്യഭംഗി എന്നിവയെക്കാൾ അഭിനയസാധുതയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം; പൗരാണികമായ പ്രതിപാദ്യം എന്നിങ്ങനെ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ കാട്ടിക്കൊടുത്ത ഈ മാതൃക പിൻതുടരുക മാത്രമാണ് പില്ക്കാലത്തെ ആട്ടക്കഥാകാരന്മാർ ചെയ്തത്. തമ്പുരാന് ഈ രുപമാതൃക എവിടെനിന്നു കിട്ടി എന്നതാണ് ഗൗരവപൂർവ്വം ആലോചിക്കേണ്ടതായ വിഷയം. കഥ മാറിയെന്നു വരാം. സാഹിത്യഗുണം കൂടുകയോ കുറയുകയോ ചെയ്യാം. പദങ്ങൾക്ക് സംഗീതാത്മകത ഏറിയെന്നു വരാം. അഭിനയസാധ്യത കൂടുതലുണ്ടെന്നുവരാം. ഇതിൽക്കവിഞ്ഞുള്ള വ്യതിയാനങ്ങളൊന്നും പില്ക്കാലത്തെ ആട്ടക്കഥകൾക്ക് രൂപപരമായി ഉണ്ടായിട്ടില്ല.

കഥകളിയുടെ സുവർണ്ണദശയിൽ ആട്ടക്കഥകളുടെ ഒരു പെരുവെള്ളപ്പാച്ചിൽ തന്നെ ഇവിടെയുണ്ടായി. ഇരുനൂറ്റി എൺപത്തിഒൻപതിൽപരം ആട്ടക്കഥകളുടെ ഒരു പട്ടിക ഡോ.എസ്.കെ.നായർ കൊടുത്തിട്ടുള്ളതു ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ഈ വസ്തുതബോധ്യമാകും.[27] അതിർകടന്ന ശൃംഗാരം കഥകളിയുടെമുഖമുദ്രയായി മാറി. നല്ല ആട്ടക്കഥകളുടെ രംഗസംവിധാനം, രാഗം, താളം, പദപ്രയോഗം എന്നിവ ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃകയൊടൊപ്പം അനുകരിക്കാനേ മിക്ക ആട്ടക്കഥാകാരന്മാർക്കും കഴിഞ്ഞുള്ളൂ എന്നായതോടെ ആട്ടക്കഥാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അപചയം ഏറെക്കുറെ പൂർണ്ണമായി എന്നുപറയാം.

നിഴലാട്ടം അഥവാ നിഴൽക്കൂത്ത്: കഥകളിയുടെ ഈ സ്വരൂപ-സ്വഭാവവിരണത്തിൽനിന്ന് ഇനി നിഴലാട്ടത്തിലേക്കു കടക്കാം. ഇവിടെ നിഴലാട്ടത്തെ കഥകളിയു

മായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി സാജാത്യവൈജാത്യങ്ങൾ വിശദമാക്കുകയാണ് ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. രൂപഘടന, അഭിനയം, അരങ്ങൊരുക്കലും വിളക്കുവെയ്പും, സാമഗ്രി സംഭരണവും ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനവും ഉൾപ്പെടെയുള്ള ചടങ്ങുകൾ, വാദ്യോപകരണങ്ങൾ, അഭിനയം, വേഷഭൂഷാദികൾ എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കഥകളിയുടെയും നിഴലാട്ടത്തിന്റെയും സാജാത്യവൈജാത്യങ്ങൾ നിരീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു.

തിരുനിഴൽമാല നിഴലിന്റെ സമാഹാരമാണ്. നിഴൽ പ്രതിബിംബമാണ്. ദേവന്മാരുടെയും പുരാണങ്ങളിലെ ദേവീദേവന്മാരുടെയും ഋഷിമാരുടെയും രാജാക്കന്മാരുടെയും നാട്ടിലെ നാടുവാഴികളുടെയും ബ്രാഹ്മണർ തുടങ്ങിയ മനുഷ്യരുടെയും നിഴലായി മലയസമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർ നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാനപ്രധാനമായ ദൃശ്യകലയാണ് നിഴൽക്കൂത്ത് അഥവാ നിഴലാട്ടം. ഈ അനുഷ്ഠാനകല ഇന്ന് നടപ്പിലില്ലാത്തതിനാൽ നിഴലാട്ടത്തിന് ആവശ്യമായ പാഠം, ആദ്യന്തമുള്ള നിഴൽക്കൂത്തിന്റെ ചടങ്ങുകൾ, നിഴലായി രംഗത്തുവരുന്ന നടീനടന്മാരുടെ വേഷഭൂഷാദികൾ, അഭിനയസമ്പ്രദായം, പാട്ടുകൾ, അവരും മറ്റുള്ളവരും നിഴൽക്കൂത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുന്ന വാദ്യോപകരണങ്ങൾ, രംഗത്ത് കഥാപാത്രങ്ങൾ നടത്തുന്ന കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ, നിഴലിന്ന് ഉപയോഗിക്കുന്ന സാഹിത്യകൃതിയുടെ രൂപമാതൃക ഇവയെല്ലാം എപ്രകാരമായിരുന്നു എന്ന് അറിയുന്നതിന് നമുക്ക് സഹായകവും ഏകാവലംബവുമായ ഒരേയൊരുകൃതിയാണ് 'തിരുനിഴൽമാല'. പ്രസ്തുത കൃതിമാത്രം ആസ്പദമാക്കി ഇത്തരം കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് നമുക്കറിയാൻ കഴിയുന്ന വസ്തുതകൾ കണ്ടെത്തുന്നതിനുള്ള യത്നമാണ് ഇവിടെ നടത്തിയിരിക്കുന്നത്. അതോടൊപ്പം ഇപ്പോൾ നടപ്പുള്ള കേരളീയകലകളിൽ അഗ്രിമസ്ഥാനത്തു നിൽക്കുന്ന കഥകളിക്ക് ഏതദ്വിഷയകമായുള്ള സാദൃശ്യവൈസാദൃശ്യങ്ങൾ ആരാ

യുന്നതിനുള്ള ശ്രമവും നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. വിട്ടുപോയകണ്ണിയാണ് നിഴലാട്ടം അഥവാ നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നതിനാൽ അതിനെസംബന്ധിക്കുന്ന മേല്പറഞ്ഞ കാര്യങ്ങൾ പലതും ലഭ്യമായആഭ്യന്തരതെളിവുകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കണ്ടെത്തുകയാണ് ഇവിടെച്ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

തിരുനിഴൽമാലയുടെ രൂപമാതൃകയെക്കുറിച്ച് ആദ്യമായിപ്പറയാനുള്ള കാര്യം ഇത് നാല്പാദങ്ങളുള്ള പാട്ടുകളും ഈരടികളായ പാട്ടുകളും ഇടകലർത്തി രചിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്. പാട്ടുകൾ എല്ലാം എതുക, മോന എന്നീപ്രാസങ്ങൾ ദീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളവയും തമിഴ് വിരുത്തങ്ങളിൽ നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളവയുമാണ്. ഇത് തിരുനിഴൽമാലയുടെ കാലത്ത് നിലവിലിരുന്നതും പിന്നീട് കുറേക്കാലം തുടർന്നുപോന്നിരുന്നതുമായ ജനകീയകാവ്യപ്രസ്ഥാനമായ പാട്ടിലേതുപോലെ തന്നെയാണ്. കൃതിയിൽ ആകെ തൊണ്ണൂറ്റിയേഴ് പാട്ടുകളുണ്ട്. ഇവയ്ക്കിടയ്ക്കായി 539 ഈരടികളുണ്ട്. പാട്ടുകളെല്ലാം വിവിധതമിഴ് വൃത്തങ്ങളിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ളവയാണ്. ഈരടികളും വൃത്തവൈവിധ്യത്തോടു കൂടിയവതന്നെയാണ്. ഈ രൂപമാതൃകയുടെ കാര്യത്തിൽ തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് സമകാലികമായി മലയാളസാഹിത്യത്തിലുണ്ടായിരുന്ന മറ്റൊരു കാവ്യസരണിയായ മണിപ്രവാളത്തിലെ പ്രാചീനചമ്പുക്കളോട് സാദൃശ്യമുള്ളതായിക്കാണാം. ആമണിപ്രവാളചമ്പുക്കളാകട്ടെ സംസ്കൃതത്തിലെ ചമ്പൂപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഭാഷയിലുള്ള അനുകരണമാണ്. പുരാണകഥാഖ്യാനങ്ങൾക്കു പകരം സുന്ദരിമാരായ നായികമാരെ വർണ്ണിക്കുന്നതിനു വേണ്ടി രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ് ആ മണിപ്രവാളചമ്പുക്കൾ. അവ ആദ്യന്തം കവിവാക്യത്തിലുള്ളവയാണ്. അതിനാൽ തിരുനിഴൽമാലയുടെ രൂപമാതൃക അവയുടെതിൽനിന്നും തികച്ചും വിഭിന്നമാണ്. ചമ്പുക്കൾ രംഗപ്രയോഗത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നില്ല.

തിരുനിഴൽമാലയാവട്ടെ അനുഷ്ഠാനാത്മകമായ ഒരു ദൃശ്യകലയാണ്. എന്നാൽ ജയദേവകവിയുടെ ഗീതഗോവിന്ദത്തോടും മാനവേദന്റെ കൃഷ്ണഗീതി യോടും കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ രാമനാട്ടത്തോടും അന്യാദൃശ്യമായ സാദൃശ്യം തിരുനിഴൽമാലയുടെ രൂപമാതൃകയ്ക്കുണ്ട്. ഇവയ്ക്ക് തമ്മിൽക്കാണുന്ന മറ്റൊരു പ്രധാനപ്പെട്ട സാമ്യം പാട്ടുകളെയും ശ്ലോകങ്ങളെയും സംബന്ധിച്ചുള്ളതാണ്. ശ്ലോകങ്ങൾ പ്രായേണ കവിവാക്യങ്ങളാണ്. ഗീതഗോവിന്ദത്തിലും കൃഷ്ണഗീതി യിലും രാമനാട്ടത്തിലുമുള്ള ശ്ലോകങ്ങളെല്ലാം കവിവാക്യമാണെന്നു മാത്രമല്ല കഥാസന്ദർഭ സൂചകങ്ങളുമാണ്. അടുത്തുനടക്കാൻ പോകുന്ന സംഭവങ്ങൾ എന്തെല്ലാമെന്നും സൂചിപ്പിക്കുന്നതും ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെയാണ്. സ്ഥലകാലങ്ങൾ സംബന്ധിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്കും വായനക്കാർക്കും അറിവ് നൽകുന്നതും ശ്ലോകങ്ങളി ലൂടെത്തന്നെയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗത്ത് സംഭാഷണം നടത്തുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ആര് ആരോട് പറയുന്നു എന്ന കാര്യവും ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെത്തന്നെയാണ് വിശദമാ ക്കുന്നത്. ചിലപ്പോൾ ചിലശ്ലോകങ്ങൾ കവി (ഗ്രന്ഥകാരൻ) സ്വന്തം നിലയിൽ പറ യുന്നതുമുണ്ടാകാം. ഗീതഗോവിന്ദത്തിലും കൃഷ്ണഗീതിയിലും രാമനാട്ടത്തിലും പിൽക്കാലത്തെ ആട്ടക്കഥകളിലുമെല്ലാം ശ്ലോകങ്ങളിലൂടെ നിർവഹിക്കപ്പെടുന്ന കർത്തവ്യം തന്നെയാണ് തിരുനിഴൽമാലാകാരൻ നാലുപാദങ്ങളിലുള്ള പാട്ടുകളി ലൂടെ നിറവേറ്റുന്നത്.

തിരുനിഴൽമാലയിൽ നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള ഈരടികളിൽ സിംഹഭാഗവും കഥാ പാത്രങ്ങളുടെ രംഗത്തുള്ള കാര്യവിചാരം എന്താണെന്നു പറയുന്നതാണ്. ഒരു കഥാപാത്രമോ വളരെയേറെ കഥാപാത്രങ്ങളോ രംഗത്ത് പ്രവേശിച്ച് ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി എന്തൊക്കെയാണെന്ന് വിവരിക്കുന്നതാണ് ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്ന

പാട്ടുകളിലേറെയും. ഈരടികളിൽ മാത്രമല്ല പാട്ടുകളിലും കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗത്ത് ചെയ്യുന്ന കൃത്യങ്ങൾ പറയുന്നുണ്ട്. ഈരടികളിൽ മറ്റൊരുവിഭാഗം, കഥാപാത്രങ്ങളോട് ഗായകർ ചില കൃത്യങ്ങൾ നിർവഹിക്കുവാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്ന തരത്തിൽ ഉള്ളവയാണ്. ഈരടികളിലെ മറ്റൊരു വിഭാഗമാകട്ടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷണങ്ങളാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് നടന്മാർ സ്വന്തം നിലയ്ക്ക് ഭാഷണം ചെയ്യുന്ന ഭാഗങ്ങളും ഉണ്ട്. രണ്ടാം ഭാഗത്തിലെ അഞ്ചാം ഖണ്ഡത്തിലെ മലയരുടെ ആറന്മുളകൃഷ്ണസ്തുതി ഇതിന് ഒരുദാഹരണമാണ്. കവി കഥാസൂചന പാട്ടുകളിലൂടെ മാത്രമല്ല ഈരടികളിലൂടെയും നിർവഹിക്കാറുണ്ട്. രണ്ടാം ഭാഗത്തിലെ ആറാംഖണ്ഡം ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ദേവസ്ത്രീകൾ തുവലുഴിയുന്ന വൃത്താന്തം കവിവാക്യത്തിലൂടെ എട്ട് ഈരടികളിലായി ഇവിടെ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

'ഉരത്ത ചൊൽ പതിയംപാടി ....' എന്നു തുടങ്ങി 'തുവലുഴിന്തനർ തെളിന്തേ .. ....[28]' എന്നവസാനിക്കുന്ന ആ ഭാഗം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ ഈരടികളിലൂടെയും രംഗത്ത് നടക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരങ്ങളെക്കുറിച്ച് കവിവാക്യത്തിലൂടെ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നതായിക്കാണാം. എന്നാൽ തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഇത്തരം ഭാഗങ്ങൾ കവിവാക്യമായി വേറിട്ട് നിൽക്കുന്നതല്ല. ഗായകർ ഈ ഭാഗം ആലപിക്കുമ്പോൾ തദനുസരണമായി കഥാപാത്രങ്ങൾ കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നുണ്ട് എന്നുള്ളതാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ സവിശേഷത. തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഇരുപത്തിയൊന്നം പാട്ട് ഉദാഹരിച്ച് ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാക്കാം. ശ്രീയേറിയ ആറന്മുളയപ്പന് സൂര്യദേവൻ നാകൂറിട്ടു. തേരും സാരഥിയായ അരുണനുമൊപ്പം മേരുപർവ്വതത്തെ ചുഴന്നുനടക്കുന്നവനായ സൂര്യദേവനാണ് അപ്രകാരം നാകൂറിട്ടത്. ഇത് കവിവാക്യമായുള്ള ഒരു പാട്ടാണ്. ഇത് ഗായകർ ആലപിക്കുന്നു. അതേ സമയത്ത്

സൂര്യന്റെ നിഴലായ ഒരു മലയൻ (സൂര്യൻ എന്ന കഥാപാത്രമായി രംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുന്ന നടൻ) നാവലയിടുക എന്ന കൃത്യം നിർവഹിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇവിടെ തിരുനിഴൽമാലയുടെ അഭിനയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സുപ്രധാനമായ ഒരു വസ്തുത വെളിവാകുന്നുണ്ട്. ഗായകർ പാടുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങൾ അത് ഏറ്റ്പാടേണ്ടതില്ല. പാട്ടിൽപ്പറയുന്ന കാര്യം എന്തെന്ന് അവർ രംഗത്ത് അഭിനയിച്ചു കാണിച്ചാൽ മതി. ഗായകർ പാടുകയും കഥാപാത്രങ്ങൾ അരങ്ങത്ത് അത് ഏറ്റുപാടാതെ പാട്ടിന്റെ അർത്ഥം അഭിനയിച്ചുകാണിക്കുകയും മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇത് പദാർത്ഥാഭിനയമല്ല എന്ന് കരുതുന്നതിനെക്കാൾ സാംഗത്യമുള്ളത് പദാർത്ഥാഭിനയം ആണെന്നതിനാണ്. ഗായകർ ഈ പാട്ട് പലപ്രാവശ്യം ആവർത്തിച്ച് പാടുകയും അതിനൊപ്പം തേര്, അരുണൻ, മഹാമേരു പർവ്വതം ചുഴന്നുള്ള നടപ്പ്, ശ്രീയേറുന്ന ആറന്മുളയപ്പൻ, സൂര്യദേവൻ എന്നിത്രയും കാര്യങ്ങൾ നടന്മാർ രംഗത്ത് ആംഗികാഭിനയത്തിലൂടെ കാണിക്കുകയുമാണ് ചെയ്തിരുന്നതെങ്കിൽ അത് പദാർത്ഥാഭിനയമാണ്. നാവലയും തുവലുഴിയലും അപ്രകാരമാണോ രംഗത്ത് അഭിനയിച്ച് കാണിച്ചിരുന്നതെന്ന് നമുക്ക് നിഴലാട്ടം (നിഴൽകൂത്ത്) നേരിൽ കാണാതെ ഖണ്ഡിതമായി പറയാനാവില്ല. പാട്ടിലുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന പദങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ അവയൊക്കെ അഭിനയിച്ച് കാണിക്കാൻ പ്രയാസമുള്ളവയാണെന്ന് പറയാനും കഴിയുകയില്ല. ഇരുപത്തിയാറാമത്തെപ്പാട്ടിൽ[29] അന്നങ്ങൊരിക്കൽ, അഗസ്ത്യൻ, ഉള്ളംകൈ, ചേരുന്ന, രേഖകൾ, അകപ്പെട്ടുപോയവൻ എന്നിത്രയും പദങ്ങളാണുള്ളത്. ഇവയൊക്കെ ആംഗ്യത്തിലൂടെ നിഷ്പ്രയാസം കാണിക്കാവുന്നവയാണ്.

തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഈരടികൾക്ക് ഗാനാത്മകതയുണ്ട്. ഈരടികൾ വിവിധോദ്ദേശ്യങ്ങളോടെ നിർമ്മിച്ചവയാണെന്ന് പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞു. അക്കൂട്ടത്തിൽ കഥകളിയിലും കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അഭിനയിക്കുന്നതിനുള്ള പദങ്ങളോട് സാമ്യമുള്ള ഭാഗങ്ങളും ഉണ്ട്. പാത്രഭാഷണമായിട്ട് ഉള്ളവയാണ് അത്തരം ഭാഗങ്ങൾ. അതല്ലാതെ കവിവാക്യമായിട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങളും കഥാപാത്ര ങ്ങൾ അഭിനയിച്ച് കാണിക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ കാര്യവ്യാപാര ങ്ങൾ പറയുന്നവയും ഗായകർ ആലപിക്കുന്നവയും ആയ ഭാഗങ്ങളും തിരുനി ഴൽമാലയിൽ ഉണ്ട്. അത്തരം ഭാഗങ്ങളുടെ സാരം കഥാപാത്രങ്ങൾ അഭിനയിക്കു ന്നവയും ഉണ്ട്. പദാർത്ഥാഭിനയം അത് കഥകളിയിലെപ്പോലെ സാർവത്രികമായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള മുദ്രകളിലൂടെയാവണമെന്നില്ലെന്ന് മിക്കവാറും നിർണ്ണയി ക്കാവുന്ന തരത്തിലുള്ള ഭാഗങ്ങളും തിരുനിഴൽമാലയിൽ കാണാം. കഥകളിയിൽ ആദ്യകാലത്ത് ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രപ്രകാരമുള്ളവയോ ഹസ്തലക്ഷണദീപിക യിലുള്ളവയോ ആയ മുദ്രകൾ തന്നെയാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതെന്നതിനും തെളി വൊന്നുമില്ല. തിരുനിഴൽമാലയിലെപ്പോലെ പദാർത്ഥാഭിനയം കഥകളിയിലും മുൻപ് ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെ നിർവഹിക്കുകയാണ് ചെയ്തുപോന്നിരുന്നത് എന്നു കരുതാം. മുൻപൊരിക്കൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ഹസ്തമുദ്രകൾ മാത്രം വിവരി ക്കുന്ന കേരളീയകൃതിയാണ് ഹസ്തലക്ഷണദീപിക. മുദ്രക്കൈകളാണിതിലെ പ്ര തിപാദ്യം. ആര് ഏത് കാലത്ത് ഈ കൃതി നിർമ്മിച്ചു എന്നതിനപ്പറ്റി യാതൊരറി വുമില്ല. കഥകളിയുടെ ആവശ്യത്തിലേക്കായി ഏതോ ആചാര്യൻ പില്ക്കാലത്തു രചിച്ച കൃതിയാണ് ഹസ്തലക്ഷണദീപിക. ഇതിലെ മുദ്രക്കൈകളാണ് കഥകളി യിലെ ആംഗികാഭിനയത്തിന് ആധാരം. പ്രസ്തുതകൃതിയുടെ ആവിർഭാവത്തിനു

മുമ്പ് കഥകളിയിലെ ആംഗികാഭിനയം തിരുനിഴൽമാലയിലേതിൽനിന്നും ഏറെ വ്യത്യസ്തമായിരുന്നിരിക്കാനിടയില്ല. ഈരടികളിലും പാട്ടുകളിലും എല്ലാം ഇത്ര മാത്രം വൈവിദ്ധ്യം തിരുനിഴൽമാലയിൽ കടന്നുകൂടുന്നതിനുള്ള കാരണം നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നത് ഏതെങ്കിലും ഒരു കഥ കളിച്ചുകാണിക്കാൻ, അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ളതല്ല എന്നതാണ്. കഥകളിയാകട്ടെ ഒരു കഥ കളിച്ചു കാണിക്കുന്നതാണ്. കവി വാക്യത്തിലൂടെയും പാത്രഭാഷണത്തിലൂടെയും ഒരു കഥ രൂപപ്പെടുത്തേണ്ടത് കഥകളിയിൽ ആവശ്യമാണ്. അതിന് പാത്രഭാഷണം അത്യന്താപേക്ഷിതമാണ്. നടന്നതെന്തെന്നോ നടക്കാൻ പോകുന്നതെന്തെന്നോ സൂചിപ്പിക്കുകയാണ് കവിവാക്യമായ ശ്ലോകങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത്. കഥകളിയിലെ ഈ ചിട്ടപ്പെടുത്തൽ (ആട്ടക്കഥകളിലെയും) ശ്രദ്ധിച്ചാൽ തിരുനിഴൽമാലയിലെ വിവിധോദ്ദേശ്യകങ്ങളും ഈരടികൾക്കു പകരങ്ങളായി നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളവയുമായ പാട്ടുകൾ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അഭിനയിക്കാനുള്ളതു മാത്രമാക്കി പദങ്ങളെ (പാട്ടുകളെ) കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയാണ് രാമനാട്ടം രചിച്ചതാണെന്നാണ് തോന്നുക. ഈ ക്രമപ്പെടുത്തൽ ഏറെയൊന്നും ശ്രമസാദ്ധ്യമായ കാര്യമല്ല. മറ്റൊരുതരത്തിൽപ്പറഞ്ഞാൽ പലതരം ആവശ്യങ്ങൾ നിറവേറ്റുന്നതിനും അഭിനയത്തിനുമായി തിരുനിഴൽമാലയിൽ നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള ഈരടികൾക്കുപകരം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് അഭിനയിക്കാൻ മാത്രമായി പദങ്ങൾ എഴുതിച്ചേർക്കുകയാണ് ആട്ടക്കഥയിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്.

തിരുനിഴൽമാലയിൽ പാട്ടുകൾ മാത്രമല്ല ഈരടികളും കഥ, സംഭവം, സ്ഥലകാലാദികൾ എന്നിവ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആട്ടക്കഥകളിലും ഇതിനുസമാനമായി ഇവയെല്ലാം സൂചിപ്പിക്കാൻ ശ്ലോകങ്ങൾ മാത്രമല്ല

ഈരടികളും ദണ്ഡകങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.[30] കഥ, സംഭവം, സ്ഥലകാലാദികൾ എന്നിവ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിന് ആട്ടക്കഥകളിലും ശ്ലോകങ്ങൾ മാത്രമല്ല ഈരടികളും ദണ്ഡകങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ കിർമ്മീരവധം, ബകവധം, കല്യാണസൗഗന്ധികം എന്നീ ആട്ടക്കഥകളിൽ ഓരോന്നിലും പ്രഥമ ശ്ലോകത്തിനുശേഷം പുറപ്പാട്പദം അഥവാ നിലപ്പദം എന്ന പേരിൽ ഒരു പദം ഗ്രന്ഥപാഠത്തിൽ ഉണ്ട്. ഇതുപോലെ നളചരിതം നാലാംദിവസത്തെക്കഥയിലെ പ്രഥമപദവും സംഭവങ്ങളെയും സ്ഥലകാലാദികളെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ്. തിരുനിഴൽമാല അരങ്ങത്ത് അഭിനയിച്ചു കണ്ടുമാത്രം ആസ്വദിക്കണമെന്നില്ല. അത് പാരായണയോഗ്യവുമാണ്. വായനയിലൂടെ പ്രസ്തുതകൃതി ആസ്വദിക്കാം. ഇതേ കാര്യം തന്നെയാണ് ആട്ടക്കഥയെ സംബന്ധിച്ചും പറയാനുള്ളത്. ആട്ടക്കഥകളെല്ലാം വായിച്ചാസ്വദിക്കാവുന്നവയാണ്. അവയുടെ സാഹിത്യഭംഗിയാണ് അപ്പോൾ അഭിവ്യക്തമാകുന്നത്. രംഗത്ത് പ്രയോഗിച്ചാൽമാത്രമേ തിരുനിഴൽമാലയും ആട്ടക്കഥകളും ദൃശ്യകലയാവുകയുള്ളൂ. ഇവിടെ മറ്റൊരു വിഷയം കൂടി ശ്രദ്ധാവിഷയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥകളിയുടെ രംഗപ്രയോഗത്തിൽ ആഹാര്യാഭിനയത്തിന് അത്യധികമായ പ്രാധാന്യം ഇപ്പോഴുണ്ടെന്ന വസ്തുതയാണത്. വലിയ കിരീടങ്ങളും അത്യസാധാരണവും അതേസമയം അത്യാകർഷകങ്ങളുമായ വേഷവിധാനങ്ങളും ആഭരണാദികളുമാണ് കഥകളിയെ ആകർഷകമാക്കുന്നത്. ഇവയൊന്നുമില്ലാതെ നടന്മാർ രംഗത്തുവന്ന് ആംഗികാഭിനയം മാത്രം നടത്തിയാൽ അത് വെറും ഊമക്കളി മാത്രമാവുകയേ ഉള്ളൂ. ബധിരനോ കുറെ ബധിരന്മാരോ അരങ്ങത്തുവന്ന് കുറേ ആംഗ്യങ്ങൾ കാണിക്കുന്നതായേ പ്രേക്ഷകർക്കു തോന്നുകയുള്ളൂ. പിന്നണിയിൽ നിന്ന് ഗാനമാധുരിയോടെ പാട്ടുകാർ പാടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ

കഥകളി നയനാനന്ദകരമായ കല എന്നതിനെക്കാൾ ശ്രവണാസ്പദമായ കലയാണെന്നു പറയേണ്ടിവരും. അതിനാൽ കഥകളിയെ വിശ്വോത്തരകലയാക്കുന്നതിൽ അതിലെ വേഷവിധാനങ്ങളാണ് മുഖ്യമായ പങ്കുവഹിക്കുന്നതെന്നു കാണാം. നിഴലാട്ടത്തിൽ ഇപ്രകാരമുള്ള വേഷവൈവിധ്യങ്ങളോ ആടയാഭരണാദികളോ ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കില്ല. നിഴൽക്കൂത്തിൽ നിന്ന് ആഹാര്യാഭിനയത്തിലൂടെയുള്ള കഥകളിയുടെ ഈ കുതിച്ചുചാട്ടം നിഴൽകൂത്തിനെ അസ്തപ്രഭമാക്കുകയാണുണ്ടായത്.

ചടങ്ങുകൾ

അരങ്ങൊരുക്കൽ: ഏതൊരു ദൃശ്യകലയായാലും അത് രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് കുറേ ചടങ്ങുകൾ നിറവേറ്റേണ്ടതുണ്ട്. ദൃശ്യകലയ്ക്ക് മുന്നോടിയായി നടത്തപ്പെടുന്ന ഈ ചടങ്ങുകളിൽ ചിലത് പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണുന്നതിനും നടന്മാർക്ക് വേണ്ടിയുള്ളതും ആണ്. എന്നാൽ മറ്റ് ചിലവയാകട്ടെ നടന്മാർക്ക് മാത്രം ആവശ്യമായിട്ടുള്ളവയാണ്. വേറെ ചിലതാവട്ടെ ഈ ഇരുകൂട്ടർക്കും വേണ്ടിയുള്ളതല്ല. ദൃശ്യകലയുടെ ആവശ്യത്തിലേക്ക് വേണ്ടിമാത്രം ഉള്ളതാണ്. ഇവയ്ക്കെല്ലാം ശേഷം മാത്രമേ കലയുടെ രംഗപ്രവേശത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നുള്ളൂ. രംഗസജ്ജീകരണം മുൻപറഞ്ഞവയിൽ മൂന്നാമത്തേതിന് വേണ്ടിയുള്ളതാണ്. ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനാദികൾ കഥകളിയുടെ അവിഘ്നപരിസമാപ്തിക്കായി നടന്മാർക്കും കൂട്ടാളികൾക്കും വേണ്ടിയുള്ളതാണ്. ദൃശ്യകലയ്ക്ക് മുന്നോടിയായി നടത്തുന്ന മറ്റു ചടങ്ങുകളാകട്ടെ കലയുടെ ആവശ്യത്തിലേക്കുള്ളതാണ്. കഥകളിയെക്കുറിച്ച് പറയുകയാണെങ്കിൽ കഥ ആടാനാവശ്യമായ ഒരു വേദി കണ്ടെത്തുകയാണ് ആദ്യമായിച്ചെയ്യാനുള്ളത്. നടന്മാർക്ക് നിന്നും നടന്നും ഓടിയും ചാടിയു

മൊക്കെ അഭിനയിക്കാനും ആവശ്യമെങ്കിൽ യുദ്ധരംഗം അഭിനയിക്കാനും പര്യാപ്തമായ ഇടമാണ് വേദിയായി കണ്ടെത്തുന്നത്. വലിപ്പം കുറഞ്ഞ സാമാന്യ ഉയരത്തിൽപ്പണിത അരങ്ങുകളോ പലകപാകിയുണ്ടാക്കിയ തട്ടുകളോ കഥകളി നടത്തുന്നതിന് ഉതകുകയില്ല. അതിനാൽ തറനിരപ്പിൽനിന്ന് ഉയരമില്ലാത്ത സ്ഥലമാണ്, മിക്കവാറും ക്ഷേത്രമൈതാനത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം തന്നെയാണ്, കളിയരങ്ങായി തിരഞ്ഞെടുക്കാറുള്ളത്.

തിരുനിഴൽമാലയിൽ നിഴൽത്തറയും പന്തലും ഒരുക്കുന്നത് സാമാന്യം വിസ്തരിച്ചുതന്നെ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നടന്മാർ ചില കഥാപാത്രങ്ങളായി വന്ന് നിഴൽത്തറ ഒരുക്കുകയും പന്തലൊരുക്കുകയും പന്തലടിച്ചുവാരുകയും തറമെഴുകുകയും വിളക്കുവെക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിശ്വകർമ്മാവ് തറനിർമ്മിക്കുകയും ഇന്ദ്രൻ പന്തലിടുകയും വരുണൻ പന്തലലങ്കരിക്കുകയും ഉർവ്വശി പന്തലടിച്ചുവാരുകയും മേനക തറമെഴുകുകയും തിലോത്തമ വിളക്ക് വെക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. നിഴൽക്കൂത്തിൽ അരങ്ങൊരുക്കൽ എന്നത് ദൃശ്യകലയുടെ ഭാഗമാണ്. കാണികൾക്ക് അതും കണ്ടാസ്വദിക്കുന്നതിന് വേണ്ടിയുള്ളതാണ്. ഇവയെല്ലാം കഥകളിയുടെ ഭാഗമാക്കുന്നത് അപ്രസക്തമാണെന്ന് ഏവർക്കും തോന്നാതിരിക്കില്ല. കാര്യമായ അഭിനയമൊന്നും ഇവിടെയില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം. മലയന്മാരും മലയികളും പന്തലിടുകയും അലങ്കരിക്കുകയും തറമെഴുകുകയും വിളക്കുവെക്കുകയുമെല്ലാം ചെയ്യുന്നതിന് ഒരു ദിവ്യപരിവേഷം നല്കുന്നതിന് വേണ്ടിയാണ് തിരുനിഴൽമാലാകാരൻ ഇവയെല്ലാം അഭിനയത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കിയത്. കഥകളിയുടെ ആവശ്യത്തിലേക്കായി ഇതെല്ലാം ചെയ്യുന്നത് കൂലിപ്പണിക്കാരാണ്. കഥകളിയെന്ന ദൃശ്യകലയുടെ ഭാഗമായി അതെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അനാവശ്യവും

അനുചിതവുമാണ്. ഇതാണ് കഥകളിയിലും ആട്ടക്കഥയിലും ഇവ ഒഴിവാക്കുന്ന തിനു കാരണമായത്.

വിളക്കുവെയ്പ്: തിരുനിഴൽമാലയിലെപ്പോലെത്തന്നെ വിളക്കുവെയ്പ് കഥകളിയിലുമുണ്ട്. കഥകളിക്ക് ആട്ടവിളക്കാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അതാകട്ടെ നിശ്ചിതവലിപ്പത്തിലും ഉയരത്തിലും വേണമെന്ന് നിർബന്ധമുണ്ട്. നടന്മാർ മുഖത്തുവരുത്തുന്ന ഭാവങ്ങൾ പ്രേക്ഷകർക്ക് കാണാൻ സഹായകമാവണം ഈ ആട്ടവിളക്കിലെ പ്രകാശം. കഥകളി പ്രായേണ രാത്രിയിലാണ് നടത്താറുള്ളത്. എന്നാൽ തിരുനിഴൽമാലയുടെ ചടങ്ങുകൾ മിക്കവാറും പ്രഭാതത്തിൽ തുടങ്ങി സന്ധ്യയോടെ അവസാനിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ളതാണ്. അതിനാൽ മംഗളകർമ്മത്തിനു വിളക്കുവെക്കുന്ന സ്ഥാനം മാത്രമേ തിരുനിഴൽമാലയുടെ വിളക്കുവെപ്പിനുള്ളൂ.

കഥകളിയിലായാലും തിരുനിഴൽമാലയിലായാലും **സാമഗ്രിസംഭരണമാണ്** അടുത്ത ചടങ്ങ്. കഥകളിക്ക് ആവശ്യമായ സാമഗ്രികൾ കളിയോഗങ്ങൾക്ക് സ്വന്തമായുള്ളതിനാൽ അവ അണിയറയിൽ സജ്ജീകരിക്കുക മാത്രമേ ചെയ്യേണ്ടതുള്ളൂ. കിരീടങ്ങളും ഉടുത്തുകെട്ടും ആഭരണങ്ങളും മുഖത്തെഴുത്തിനാവശ്യമായ സാമഗ്രികളും എല്ലാം കളിയോഗക്കാർ മുൻകൂട്ടിത്തന്നെ കരുതിയിട്ടുണ്ടാകും.[31] നടന്മാർ വേഷങ്ങളും ആഭരണങ്ങളും കിരീടങ്ങളും മാറിമാറി ഉപയോഗിക്കുകയാണ് പതിവ്. നിഴൽക്കൂത്തിനാവശ്യമായ സാമഗ്രികൾ ഒരുക്കിവെക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ച് രണ്ടാം ഭാഗത്തുള്ള മൂന്നാംഖണ്ഡികയിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതാകട്ടെ മംഗളകർമ്മങ്ങൾക്കെല്ലാം തുടക്കത്തിൽ ചെയ്യുന്ന ഗണപതിക്കുവെക്കൽ എന്ന ചടങ്ങാണ്. നിഴൽത്തറയിൽ ഗജമുഖനുവേണ്ടി പീഠം, വാൾ തുടങ്ങി നിരവധി സാധനങ്ങൾ

ഒരുക്കിവെക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിനുശേഷമാണ് ആറന്മുളത്തേവർ നിഴൽത്തറയിലെ സുവർണ്ണപീഠത്തിൽ ആസനസ്ഥനാകുന്നത്. ഇതിൽ ഗണപതിക്കുവെക്കലും ദേവൻ പീഠത്തിൽ ഉപവിഷ്ടനാകുന്നതും എല്ലാം കാണികൾക്ക് ദൃശ്യമാവുന്ന തരത്തിൽ അഭിനയിക്കുകയാണ് തിരുനിഴൽമാലയിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഗണപതിക്കുവെക്കൽ കഥകളിയിൽ രംഗത്തുകാണാറില്ല. അണിയറയിൽ ഉണ്ടായേക്കാം. ഇതിന്റെ സ്ഥാനത്ത് കേളിക്കൈ, തോടയം, പുറപ്പാട്, മേളപ്പദം എന്നിവയാണ് കഥകളിയിലുള്ളത്. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന നിഴലാട്ടത്തിലെ ചടങ്ങുകളിൽ അത്യന്താപേഷിതമല്ലാത്തവ ഒഴിവാക്കി വേണ്ടവമാത്രം സ്വീകരിച്ച് ചിലവ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് നവീകരിക്കുകയാണ് കഥകളിയിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കേളിക്കൈ, തോടയം, പുറപ്പാട്, മേളപ്പദം മുതലായവ കഥകളിയുടെ ആരംഭദശയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കില്ല. ആ കലയുടെ വളർച്ചക്കിടയിൽ കളിയോഗക്കാരോ പരിഷ്കർത്താക്കളോ കൂട്ടിച്ചേർത്തവയാണവ. പിൽക്കാലത്ത് ഇവയെല്ലാം കഥകളിയുടെ ഭാഗമായി.

ചെണ്ട, ചേങ്ങില, മദ്ദളം, ഇലത്താളം എന്നിവയാണ് കഥകളിയിലെ **വാദ്യോപകരണങ്ങൾ.** ഇവയോടൊപ്പം ചിലപ്പോൾ ഇടയ്ക്കയും കഥകളിയിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഈ വാദ്യോപകരണങ്ങളുമായി ഇവ വാദനംചെയ്യുന്നവർ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. എല്ലാ കഥകളിയിലും നടക്കാറുള്ള ഒരു പ്രവൃത്തി എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് വിശേഷിച്ചൊരു പ്രാധാന്യവും കഥകളിയിൽ വാദ്യക്കാരുടെ രംഗപ്രവേശനത്തിനില്ല. തിരുനിഴൽമാലയിലാകട്ടെ ഇത് ദൃശ്യകലയുടെ ഒരു ഭാഗം തന്നെയാണ്. അഭിനയിക്കേണ്ടതായ ഒരു ഭാഗമായി കവിവാക്യത്തിലൂടെ ഇത് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വാദ്യക്കാർ വാദ്യോപകരണങ്ങളുമായി പീഠത്തിലിരുന്നരുളുന്ന ആറന്മുള്ളഭഗവാന്റെ മുന്നിൽ സമാഗതരായി വണങ്ങിനിൽക്കുന്നു. രണ്ടാംഭാഗം

നാലാംഖണ്ഡത്തിലെ എട്ടോളം ഈരടികളിലാണ് ഇക്കാര്യങ്ങളുള്ളത്. കവി വാക്യമായിട്ടുള്ള ഈ ഭാഗം ഗായകർ ആലപിക്കുമ്പോൾ ഋഷികളും ഉപദേവ ന്മാരും മലയന്മാരും വാദ്യോപകരണങ്ങളോടെ ആറന്മുളത്തേവരുടെ മുന്നിൽവന്ന് വണങ്ങുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. തുംബുരു, നാരദൻ, പർവ്വതൻ തുടങ്ങിയവരും കിന്നരന്മാരും സിദ്ധരും കിംപുരുഷന്മാരും വിദ്യാധരന്മാരും ഗന്ധർവന്മാരും ആണ് ഋഷികളും ഉപദേവന്മാരുമായി സന്നിഹിതരാകുന്നത്. ഇവരോടൊപ്പം മലയന്മാരും രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തുടി, കുഴിതാളം, പിനാകൈ, കൊമ്പ്, ചിറ്റിടയ്ക്ക, തണ്ടിവീണ, കെച്ചെരി, പല കൈത്താളം, കങ്കാളവീണ ഇവയാണ് നിഴലാട്ടത്തി നുള്ള വാദ്യോപകരണങ്ങൾ. വാദ്യോപകരണങ്ങളുമായി മേളക്കാർ അരങ്ങത്തുപ്ര വേശിക്കുന്നത് അവരുടെ കർത്തവ്യമായി കഥകളിയിൽ കണക്കാക്കിയിരിക്കുന്നു. തിരുനിഴൽമാലയാവട്ടെ വാദ്യക്കാരുടെ പ്രവേശത്തെ നാട്യപ്രധാനമായ ചടങ്ങായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഈ ഭാഗം നടിച്ചുകാണിക്കേണ്ട തില്ല എന്നു കരുതിയാവാം കഥകളിയിൽ അതുപേക്ഷിച്ചത്.

കഥകളിയിലും നിഴലാട്ടത്തിലും **ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനമുണ്ട്.** മലയന്മാരും മലയികളുമാണ് നിഴലാട്ടത്തിൽ ഇതുനടത്തുന്നതെന്ന് തിരുനിഴൽമാലയിൽ പ്രത്യേകം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആറന്മുളഭഗവാനെ സ്തുതിക്കുന്ന ആ ഭാഗം നാല് പാട്ടും നാല് ഈരടിയും അടങ്ങിയതാണ്.[32] ആറന്മുളഭഗവാന് നടത്തുന്ന തിരുനി ഴൽമാലയായതിനാൽ ദശാവതാര പരാമർശത്തോട് കൂടിയ വിഷ്ണുസ്തുതിയാ ണിത്. ശ്രീകൃഷ്ണന് അവിടെ വിശേഷിച്ച് പ്രാധാന്യം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. തങ്ങൾ തിരുനിഴൽ നടത്താൻ വന്നിരിക്കുകയാണെന്നും അതിന് അനുഗ്രഹിക്കണമെന്നും

തൊഴുത് പ്രാർത്ഥിച്ചുകൊണ്ട് തുടരെത്തുടരെ തുടിമുഴക്കിയാണ് അവർ ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനം നടത്തുന്നത്.

'തിരുനിഴൽവെക്കവന്തോം തിരുവിള്ളമാകയെന്നു
തരന്തരം തൊഴുതുവാഴ്ത്തിത്തടുതടത്തുടിയറന്തു'[33]

എന്നാണ് ആ ഭാഗത്തുള്ള കവിവാക്യം. ഇതും തിരുനിഴൽമാലയിൽ ദൃശ്യകലയുടെ ഭാഗമാണ്. കഥകളിയിലും ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനമുണ്ട്. അത് കവിവാക്യമായ ശ്ലോകമാണ്. കഥകളിനടന്മാരിൽ ചിലർ വേഷംകെട്ടി രംഗത്തുവന്ന് ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനം നടത്താറുണ്ട്. തോടയം, പുറപ്പാട് എന്നീ ചടങ്ങുകൾ ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. കഥകളിയിലെ മഞ്ജുതരയും ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനത്തിന്റെ ഭാഗമായിക്കരുതാം. ചുരുക്കത്തിൽ തിരുനിഴൽമാലയിലെ നടീനടന്മാരുടെ ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനം കഥകളിയിൽ വന്ദനശ്ലോകം, തോടയം, പുറപ്പാട്, മഞ്ജുതര എന്നിങ്ങനെ വിസ്തൃതമാവുകയാണുണ്ടായത്. കഥകളിയിൽ ഇഷ്ടദേവതാവന്ദനം വിപുലീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് പില്ക്കാലത്തുണ്ടായ പരിഷ്കാരമാകാനേ സാധ്യതയുള്ളൂ. കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ ആട്ടക്കഥകൾ കഥകളിയായി ആടുമ്പോൾ പ്രത്യേകം തോടയം ഉള്ള കാര്യം ഇവിടെ സ്മർത്തവ്യമാണ്.

കഥകളിയിലും തിരുനിഴൽമാലയിലും ഇപ്പറഞ്ഞ ചടങ്ങുകൾക്ക് ശേഷം അഭിനയപ്രധാനമായ ഭാഗത്തിലേക്ക് കടക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. കഥകളിയിൽ ഇത് കഥ കളിച്ചുകാണിക്കുകയാണ്. തിരുനിഴൽമാലയിൽ കഥയില്ലാത്തതുകൊണ്ട് തുവലുഴിയലും നാകൂറും ശ്രീബലിയുമാണ് അഭിനയത്തിലുള്ള ഭാഗങ്ങൾ. ഇവയിൽ തുവലുഴിയലും നാകൂറും ഒന്നാംദിവസത്തെ അഭിനയവിഷയമാണ്.

കഥകളിയിൽ ഇളകിയാട്ടം, ആട്ടക്കലാശം എന്നിവ രംഗങ്ങൾക്കൊടുവിൽ ഉണ്ടാകാറുണ്ടല്ലോ. ഈ സ്ഥാനത്ത് തിരുനിഴൽമാലയിൽ പാദാദികേശമായും കേശാദിപാദമായും മലംകരിവീരന്മാരുടെ നാവലയാണുള്ളത്.[34] വളരെ ഗാനാത്മകതയുള്ള ദൈർഘ്യമേറിയ ഈരടികളായി രചിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ഭാഗം പദപ്രയോഗത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പരിശോധിച്ചാൽ അത് നൃത്തത്തിന് വേണ്ടിയുള്ളതാണെന്നും ബോധ്യമാകും. രണ്ടാം ഭാഗം പതിനൊന്നാം ഖണ്ഡം മലംകരിവീരരുടെ നാവലയിൽ നിന്ന് ഒരു ഈരടി ഇവിടെ ഉദ്ധരിക്കാം.

'അവെനിയളന്ത മലർക്കഴെൻമേലമരകെൾ വീഴ്ന്ത പുറംകഴെൽമേൽ
കരിമുകിൽവണ്ണർകണം കഴെൽമേൽ കരുതിയിരുന്തന നാവലയേ'

രംഗത്ത് മലയന്മാർ നടത്തുന്ന നൃത്തമാണ് ഇവിടെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്.

അഭിനയം തിരുനിഴൽമാലയിലും കഥകളിയിലും

ചതുവിധാഭിനയങ്ങളിൽ വാചികാഭിനയം കഥകളിയിൽ ഇല്ല. അംഗോപാംഗങ്ങളെക്കൊണ്ട് കാണിക്കുന്ന ആംഗികാഭിനയമാണ് കഥകളിയിൽ കൂടുതലുള്ളത്. ഉടുത്തുകെട്ട്, ആടയാഭരണങ്ങൾ, കിരീടം, മുതലായവയിലൂടെ കഥകളിയിലെ ആഹാര്യാഭിനയത്തിന് അമിതപ്രാധാന്യം കൈവന്നിരിക്കുന്നു. അതുപോലെ കഥകളിയുടെ വളർച്ചയ്ക്കിടയിൽ സാത്വികാഭിനയവും പ്രാധാന്യം നേടി. മുഖത്തുതേപ്പും ചുട്ടികുത്തും നടപ്പിലായതോടെ നടന്മാർക്കു ഭാവപ്രകാശനത്തിനുള്ള സാധ്യത വർദ്ധിച്ചതാണ് ഇതിനു കാരണം. കഥകളിയിൽ മുൻകാലത്ത് വാചികാഭിനയം ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നും പിൽക്കാലത്ത് അത് നിന്നുപോവുകയാണുണ്ടായതെന്നും ഒരു വാദം ഉണ്ട്. ആംഗികസാത്വികാഭിനയങ്ങളോടൊപ്പം വാചികാഭിനയം

കൂടി നടന്മാർ നടത്തുക എന്നത് അപ്രായോഗികമാണ്. ഗായകർ പാടുന്നതോ ടൊപ്പം നടന്മാർ പാടുകയാണെങ്കിൽ വാചികാഭിനയമേ ഉണ്ടാകൂ. മറ്റഭിനയ ങ്ങൾക്ക് സ്ഥാനമില്ലാതെ പോകും. അതിനാൽ കഥകളി അതിന്റെ ആരംഭദശ യിൽത്തന്നെ ആംഗികാഭിനയത്തോട് കൂടിയതായിരുന്നു എന്നാണ് കരുതേണ്ടത്. തിരുനിഴൽമാലയിൽ ഗായകർ പാടുന്നതിനൊപ്പം നടന്മാർ പാടിയിരുന്നില്ലെന്നും പാട്ടിന്റെ ആന്തരാർത്ഥം കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണോ അഭിനയി ച്ചുകാണിക്കുകയാണോ പദങ്ങളുടെ അർത്ഥം കൈമുദ്രകളിലൂടെ കാണിക്കുക യാണോ ചെയ്തുപോന്നിരുന്നത് എന്നും നിർണ്ണയിക്കുന്നതിനുള്ള ലക്ഷ്യങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിൽ ഉണ്ട്. കൈകൾ കൊണ്ട് ആംഗ്യങ്ങൾ കാണിക്കാവുന്ന തര ത്തിലാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ പാട്ടിലുള്ള പദങ്ങൾ. നിഴൽക്കൂത്തിൽ പദാർത്ഥാ ഭിനയമായിരുന്നു നിലവിലിരുന്നത് എന്നതിന് ഇതുതെളിവാണ്. തിരുനിഴൽമാല യുടെ രൂപമാതൃകയെക്കുറിച്ചുള്ള പര്യാലോചനയിൽ ഇക്കാര്യം വിശദമാക്കിയിട്ടു ണ്ട്.[35] പദാർത്ഥാഭിനയം, കായികാവ്യാപാരത്തിലൂടെയുള്ള അഭിനയം, ക്രിയകളി ലൂടെ പാട്ടിന്റെ സാരം വ്യക്തമാക്കൽ, പാട്ടുകാർ പാടുന്നതിനനുസരിച്ച് അതിന്റെ ആന്തരാർത്ഥം ചലനങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും പ്രകടമാക്കൽ, പാട്ടിനനുസരണമായി ട്ടുള്ള നൃത്തം എന്നിങ്ങനെ അഞ്ച് തരം അഭിനയം തിരുനിഴൽമാലയിൽ ഉണ്ടായി രുന്നതായിക്കരുതാം. ഈരടിയോ പാട്ടിലെ വരികളോ പദാർത്ഥാഭിനയത്തിനായി പലതവണ പാടിയിട്ടുണ്ടാവണം. ഇപ്രകാരം പദാർത്ഥാഭിനയത്തിനായി നിയത മായ കൈമുദ്രകൾ നിഴൽക്കൂത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കയില്ല. കഥകളിയിലും ആദ്യഘട്ടത്തിൽ ഇപ്രകാരം കൈമുദ്രകളിലൂടെ ആയിരുന്നിരിക്കയില്ല അഭിനയം എന്നു കരുതേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഏതോ കളിയാശാൻ കഥകളിക്കാരുടെ ആവശ്യ

ത്തിലേക്കായി ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രം ഉപജീവിച്ച് ഇരുപത്തിനാലു മുദ്രകൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ഹസ്തലക്ഷണദീപികയുടെ പ്രചാരത്തോടെ കഥകളിൽ മുദ്രകളിലൂടെയുള്ള അഭിനയം ഏവരാലും അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടു. അങ്ങനെയാണ് കഥകളിയിലെ ആംഗികാഭിനയം കൈമുദ്രകളിലൂടെയായിത്തീർന്നത്. നിഴലാട്ടത്തിന്റെ കഥകളിയിലേക്കുള്ള വളർച്ചക്കിടയിൽ ആംഗികാഭിനയത്തിലുണ്ടായ ഈ വളർച്ച നിഴലാട്ടത്തെ മൂകന്മാരുടെ ആശയപ്രകാശനത്തിന് സമാനം തരംതാഴ്ത്തുകയാണുണ്ടായത്. കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ ആട്ടക്കഥയിലെ ആട്ടപ്പദങ്ങൾ മുതൽ ഇങ്ങോട്ടുണ്ടായിട്ടുള്ള ആട്ടക്കഥകളെല്ലാറ്റിലെയും പാത്രഭാഷണമായ ഗീതങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ അവയിലുപയോഗിച്ചിരുന്ന പദങ്ങൽ വികാരങ്ങളും അനുഭൂതികളും ആവിഷ്കരിക്കാൻ സമർത്ഥമായ സാഹിത്യോപയോഗിയായ പദങ്ങളെക്കാൾ കൈമുദ്രകൾ കൊണ്ട് അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കാവുന്ന തരത്തിലുള്ളവയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

> ''മാനേലും മിഴിയാളേ! ബാലേ!
> തേനോലും മൃദുവചനേ! സുതനോ!
> ഹേ ദേവീ! കൗസല്യേ! കല്യേ!
> കാതരനയനേ! കമനീയാംഗീ! ''

എന്ന് ദശരഥൻ കൗസല്യാദേവിയെ അഭിസംബോധന ചെയ്തുകൊണ്ട് പറയുന്നു.[36] കൗസല്യയുടെ മറുപടിയാവട്ടെ

> 'മലർബാണനു സമനാകിയ കാന്താ!
> മധുമുരനാശന! കലിത ഹൃദന്താ!'[37]

ഇങ്ങനെ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ പുത്രകാമേഷ്ടിയിലെ മാത്രമല്ല മറ്റ് കഥകളിലെയും ഏത് പദമെടുത്തുനോക്കിയാലും ആശയഭംഗിയെക്കാൾ മുദ്രകാണിക്കാനുപയുക്തമായ പദങ്ങളാണ് കവി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു ബോധ്യമാകും. നളചരിതം രണ്ടാംദിവസത്തിലേക്ക് ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യം വളർന്നപ്പോഴും ഇതിനു വ്യത്യാസം വന്നിട്ടില്ല.

‘കുവലയ വിലോചനേ! ബാലേ! ഭൈമീ!
കിസലയാധരേ! ചാരുശീലേ!’
നവയൗവനം വന്നു നാൾതോറും വളരുന്നു
കളയൊല്ലാ വൃഥാ കാലം നീ[38]

എന്ന ഭാഗം ശ്രദ്ധിക്കുക. ഇവിടെ മുദ്രകളിലൂടെ ഭംഗിയായി പദാർത്ഥാഭിനയം നടത്താവുന്ന തരത്തിലുള്ള പദങ്ങളാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് സ്പഷ്ടമാണ്. അതിലൂടെ ആശയവ്യക്തത കുറവാണെങ്കിൽ ഗായകരുടെ ആലാപനം സഹായത്തിനുമുണ്ട്. ഇതേ വിധത്തിൽ തന്നെയാണ് പദാർത്ഥാഭിനയ പ്രധാനമായ ഭാഗങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിലും കാണുന്നത്. ഒരു മലയൻ ആറന്മുളത്തേവരെ ബലിക്കു ക്ഷണിക്കുന്ന ഭാഗം താഴെപ്പറയും പ്രകാരമാണ്.

‘കാരണാ കരുണക്കുന്നേ കാർക്കടെൽവർണ്ണാ കണ്ണാ
നാരണാ! നരകവൈരീ! നാന്മറത്തനിവിളക്കേ
നിന്നുടെ തിരുവിള്ളത്താൽ നിറംപെറ കിഴക്കിൻ തിക്കിൽ
ഇന്നിയ വെലി ചമത്തോമെഴുന്തരുളെന്നുണർത്ത’[39]

കൈമുദ്രകളിലൂടെയെന്നപോലെ ആംഗ്യങ്ങളിലൂടെയും നടന്മാർക്ക് അഭിനയിച്ചു ഫലിപ്പിക്കാവുന്നവയാണ് ഈ ഭാഗം. ആശയഭംഗിയും ധ്വന്യാത്മകതയും ഉള്ള പദങ്ങളല്ല കൈമുദ്രകൾ കൊണ്ട് അഭിനയിച്ച് കാണിക്കാവുന്ന പദങ്ങളാണ് തിരു നിഴൽമാലയിലും ആട്ടക്കഥയിലെന്നപോലെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥകളിയി ലെന്നപോലെ നിഴൽക്കൂത്തിലും വാചികാഭിനയം ഒരു കാലത്തും ഉണ്ടായിരുന്നി ല്ലെന്നും ഈ രണ്ടു ദൃശ്യകലകളിലും ആദ്യം മുതൽക്കേ ആംഗികാഭിനയമാണ് ഉണ്ടായിരുന്നതെന്നുമുള്ള നിഗമനത്തിലാണ് ഈ താരതമ്യവിചിന്തനത്തിലൂടെ എത്തിച്ചേരാൻ കഴിയുന്നത്.

വേഷഭൂഷാദികൾ

കഥകളിയിൽ നടന്മാർ പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള വേഷങ്ങളും ഭൂഷണങ്ങളും അണിയുകയും മുഖാകൃതിക്ക് മാറ്റം വരത്തക്കവിധം ചായം തേക്കുകയും ചെയ്യാ റുണ്ട്. സാധാരണമനുഷ്യർ തന്നെയാണ് കഥകളിയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളായി വേഷ മിടുന്നത്. ദേവീദേവന്മാരും പുരാണപുരുഷന്മാരും രാജാക്കന്മാരും ഋഷിമാരുമാണ് കഥകളിയിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. മനുഷ്യർ സാധാരണമനുഷ്യരായിത്തന്നെ ഇപ്പറ ഞ്ഞതരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷണങ്ങളായ പദങ്ങൾ അംഗചലനങ്ങളിലൂടെ അഭിനയിച്ചാൽ അതിൽ അഭിനയകലയുടേതായ അംശം വളരെക്കുറവായിരിക്കും. കഥകളി എന്ന കലയെ സംബന്ധിച്ചുപറഞ്ഞാൽ അതിന്നു വാചികാഭിനയം ഇല്ലാ ത്തതിനാൽ സംഭാഷണത്തിലൂടെ ഭാവപ്രകാശനം നടത്താനാവില്ല. നടൻ കഥാപാ ത്രമായി മാറുക എന്ന പരിവർത്തനം നടക്കണമെങ്കിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കനുയോ ജ്യമായ വേഷങ്ങൾ കെട്ടേണ്ടതുണ്ട്. ഇത് ഒരുതരം ആൾമാറാട്ടമാണ്. ഒരാൾ

മറ്റൊരാളായി മാറുകയാണ് ഇവിടെ നടക്കുന്നത്. ഒരുദാഹരണത്തിലൂടെ ഇതുവ്യക്തമാക്കാം. ഈശ്വരപിള്ള എന്ന സുപ്രസിദ്ധനായ കഥകളിനടനെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതകാലത്ത് കഥകളി പ്രേമികൾ ഏവർക്കും അറിയാമായിരുന്നു. അയാൾ കഥകളിയിൽ രാമനോ രാവണനോ നളനോ ദുര്യോധനനോ ആവണമെങ്കിൽ ഈ പുരാണപുരുഷന്മാരെക്കുറിച്ച് കാണികൾക്കുള്ള സങ്കല്പത്തിനനുസൃതമായ വേഷമാറ്റം നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. വേഷപ്പകർച്ചയില്ലാതെ ഈശ്വരപിള്ള നടത്തുന്ന ആംഗികാഭിനയം പ്രേക്ഷകർക്ക് അരോചകമായേ തോന്നുകയുള്ളൂ. കഥകളിയിൽ പ്രേക്ഷകർക്ക് തികച്ചും അപരിചിതമായ വേഷങ്ങളണിയുകയും ആഭരണാദികൾ ധരിക്കുകയും മുഖത്ത് ചായം തേയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനടിസ്ഥാനമിതാണ്. വേഷപ്പകർച്ചയില്ലെങ്കിൽ കഥകളിവേഷങ്ങളിലില്ല എന്നതാണ് പരമാർത്ഥം.

ആട്ടക്കഥകളിലെല്ലാത്തിലുമായി നൂറുകണക്കിന് കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ട്. ഇവർക്കെല്ലാവർക്കും പ്രത്യേകം പ്രത്യേകമായ വേഷം കൽപ്പിക്കുക അസാധ്യമാണ്. തന്മൂലമാണ് മിനുക്ക്, പച്ച, കത്തി, താടി, കരി എന്നീ അഞ്ചുവിഭാഗങ്ങളായി കഥകളിവേഷങ്ങളെ തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സത്വരജസ്തമോഗുണങ്ങളും ഈ വേഷവിഭജനത്തിനടിസ്ഥാനമാണ്. ഇക്കാര്യങ്ങൾ കുറേക്കൂടി വിശദമായി ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ കഥകളിവേഷങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരണത്തിൽ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്.[40] കഥകളി അത്യാകർഷമാക്കുന്നത് നടന്മാരണിയുന്ന വേഷഭൂഷാദികളും കിരീടങ്ങളുമാണ്. പാട്ടുകാർ പാടുന്ന പദങ്ങൾക്കനുസരണമായി കൈമുദ്രകൾ കാണിക്കുമ്പോഴും പതിഞ്ഞാട്ടവും ഇളകിയാട്ടവും നടത്തുമ്പോഴും മനോധർമ്മം ആടുമ്പോഴുമെല്ലാം പ്രേക്ഷകരിൽ നല്ലൊരു ഭാഗവും ശ്രദ്ധ ചെലുത്തുന്നത് നടന്മാർ മുഖത്തുവരുത്തുന്ന ഭാവങ്ങളിലോ പൊന്നാനിയും ശിങ്കി

ടിയും പാടുന്ന പാട്ടുകളിലോ അല്ല നടന്മാർ അണിഞ്ഞിട്ടുള്ള വേഷങ്ങളിലും മുഖത്തുതേപ്പിലുമാണ്. പരമപ്രധാനമായ ഈ ആഹാര്യാഭിനയം ആണ് കഥകളിയെ അത്യുത്കൃഷ്ടമാക്കുന്നതിൽ മുഖ്യമായ പങ്കു വഹിച്ച ഘടകം. ആഹാര്യാഭിനയം ഇല്ലെങ്കിൽ കഥകളി കഥകളിയാവുകയില്ല. വെറും ഊമയാട്ടം മാത്രമാവുകയേ ഉള്ളൂ.

കഥകളിയുടെ മൂന്ന് നൂറ്റാണ്ടുകളിലെ വളർച്ചക്കിടയിൽ ചുട്ടികുത്തിലും നടന്മാരണിയുന്ന ആടയാഭരണങ്ങളിലും വളരെയേറെ മാറ്റങ്ങളുണ്ടായി. ഇന്ന് കാണുന്ന വേഷങ്ങളും മുഖത്തെഴുത്തും തന്നെയായിരുന്നു പണ്ടുകാലത്തും കഥകളിക്കുണ്ടായിരുന്നത് എന്ന് ഒരിക്കലും പറയാനാവില്ല. കഥകളിയിലെ ഉടുപ്പുകെട്ടുകൾ, ആഭരണാദികൾ, കിരീടങ്ങൾ, അഭിനയം എന്നിവയെക്കുറിച്ചെല്ലാം പറഞ്ഞുകേട്ട കാര്യം മഹാകവി ഉള്ളൂർ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടല്ലോ.[41] അത് അവാസ്തവമാകാൻ ഇടയില്ല. വളരെ പ്രാകൃതാവസ്ഥയിലായിരുന്നു കഥകളിയിൽ ഇവയുടെയെല്ലാം തുടക്കം. സമ്പന്നരുടെ പരിലാളനത്തിലൂടെ കളിയോഗങ്ങളും കഥകളിയും പരിപോഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടതോടെ വേഷങ്ങളിൽ പലതരം പരിഷ്കാരങ്ങളും വരുത്തിയതാണ്. ആദ്യകാലത്ത് ഇവ നാടൻദൃശ്യകലകളുടേതിൽനിന്ന് ഏറെയൊന്നും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നിരിക്കില്ല.

കഥകളിയുടെ കോപ്പുകളെക്കുറിച്ചും ചുട്ടികുത്തിനെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഈ ധാരണയുടെ വെളിച്ചത്തിലാണ് തിരുനിഴൽമാലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷഭൂഷാദികൾ എന്തായിരുന്നു എന്ന് ആരായേണ്ടത്. കഥകളി വേഷങ്ങളുടെ പ്രകൃതാവസ്ഥയെകുറിച്ചുള്ള പഴമക്കാരുടെ പ്രസ്താവം തിരുനിഴൽമാലയിലെ വേഷ

ങ്ങൾക്കും ബാധകമായിക്കൂടെന്നില്ല. മലയന്മാരും മലയികളും അവരുടെ സ്വന്തരൂപത്തിൽ ഇന്ദ്രനും അഗ്നിയും വരുണനും യമനും മഹാവിഷ്ണുവും ശിവനും ബ്രഹ്മാവും മഹർഷിമാരും ഉർവ്വശിയും മേനകയും തിലോത്തമയും സതീദേവിയും മറ്റുമായി രംഗത്തുവന്ന് പാട്ടുകാർ പാടുന്നതിനനുസരണമായി ആംഗികാഭിനയം നടത്തുകയും കാര്യവ്യാപാരത്തിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്താൽ അതങ്ങേയറ്റം പരിഹാസ്യമായിരിക്കും എന്നതിൽ തർക്കമില്ല. ഈ ദേവീദേവന്മാരുടെ നിഴലായി മലയന്മാരും മലയികളും ഏതുതരം വേഷപ്പകർച്ചയോടെയാണ് രംഗത്തുവന്ന് അഭിനയിച്ചിരുന്നത് എന്നറിയുന്നതിന് നമുക്കിപ്പോൾ യാതൊരു മാർഗ്ഗവുമില്ല എന്നതു വാസ്തവം തന്നെ. നിഴലാവുക എന്നതിന് നടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളാവുക എന്ന അർത്ഥം മാത്രമേ വിവക്ഷിക്കുന്നുള്ളൂ. നടന്മാരും നടികളും അവർക്കു സ്വന്തമായുള്ള ആകാരവടിവിൽ നിന്നും മുഖാകൃതിയിൽനിന്നും ഏതെങ്കിലും മാറ്റംവരുത്താതെ രംഗത്തുവന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളായി അഭിനയിച്ചിരുന്നു എന്ന് വിശ്വസിക്കാനും നിവൃത്തിയില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷഭൂഷാദികളെക്കുറിച്ച് തിരുനിഴൽമാലയിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന ചില സൂചനകൾ പരിശോധിക്കാം.

'പൈംപൊന്നിൻ വളപുരള', 'കൈത്തലമണിന്തചെംപൊൽക്കനവള' 'പൊൻവളക്കൈകൾ മിന്ന' എന്നീ ഭാഗങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ നടിമാർ സ്വർണ്ണവളകളിഞ്ഞാണ് രംഗപ്രവേശം ചെയ്തിരുന്നതെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. ഇത് സ്വർണ്ണവളയായിക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. സ്വർണ്ണവർണ്ണത്തിലുള്ളതായാലും മതി. അതുമല്ലെങ്കിൽ ഏതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള വളകളാണ് മലയികൾ രംഗത്ത് കഥാപാത്രങ്ങളായി വരുമ്പോൾ അണിഞ്ഞിരുന്നത് എന്നു കരുതാവുന്നതേയുള്ളൂ.

നാല്പത്തിയേഴാം പാട്ടിൽ ശിവന്റെ വരവ് വർണ്ണിക്കുന്ന ഒരു ഭാഗമുണ്ട്. അതിപ്രകാരമാണ്.

'പാലൊളിനിലാമതിയണിന്ത ചെടതാഴ
പാൽമെൽമൊഴിയാൾ വരമടന്തെയൊടുകൂട
ചൂലമൊടുമാനും മഴുവുന്തുടിയുമേന്തി
തൂയ തിരുനീറുമണിഞ്ഞേറെൻ മുതുകേറി'

അതുപോലെ അമ്പത്തിയേഴാം പാട്ടിൽ യമന്റെ വരവ് വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ

'തെണ്ടിനെയും ചുമന്നൊരു പോത്തിന്മേലെഴുനെള്ളിനനേ'

എന്നാണ് പറയുന്നത്. അമ്പത്തിയെട്ടാം പാട്ടിൽ ഷൺമുഖൻ 'മാമയിൽ ചുമലേറി' വന്നതായും പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പരമശിവൻ ചന്ദ്രക്കലയണിഞ്ഞ ജടയഴിച്ചിട്ട് പാർവ്വതിയോട് കൂടി ശൂലവും മാനും മഴുവും തുടിയും പിടിച്ച് വെണ്ണീറും അണിഞ്ഞ് വെള്ളക്കാളയുടെ പുറത്തേറി വന്നതായും, യമൻ ദണ്ഡും പിടിച്ച് പോത്തിന്മേലേറി വന്നതായും സുബ്രഹ്മണ്യൻ മയിലിന്മേലേറി വന്നതായും പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നത് ഇക്കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അണിവോടുകൂടിയുള്ള രംഗപ്രവേശത്തെയാണ് കുറിക്കുന്നത്. ഇവിടെ കാളയും പോത്തും മയിലും ഇവരോടൊപ്പം രംഗപ്രവേശം നടത്തുന്നു എന്ന് പറയാനാവില്ലെങ്കിലും ആ ഒരു തോന്നൽ കാണികളിലുണർത്തുന്ന തരത്തിലാവാം അവർ രംഗത്തേക്ക് കടന്നുവരുന്നത്. അമ്പത്തിയൊമ്പതാം പാട്ടിൽ 'കാരൊളിമേകമൊത്ത നിറത്തി' എന്ന പരാമർശം കാളിയുടെ കരിവേഷത്തെക്കുറിക്കുന്നതാണ്. തൊണ്ണൂറ്റഞ്ചാം പേജിൽ 'ഈടുമൊൺകുരുതി പോലെയിരുന്ത പൂന്തുകിലും ചാർത്തി' എന്നു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് കാളിയുടെ

വേഷത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു ധാരണ ജനിപ്പിക്കുവാൻ പോരുന്നതാണ്. ചുവന്ന പട്ടുടുത്താണ് കാളി രംഗപ്രവേശം ചെയ്തത് എന്നനുമാനിക്കാം. നൂറ്റിമൂന്നാം പേജിൽ നരസിംഹത്തിന്റെ രൂപം വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് നരസിംഹത്തിന്റെ കളം വരച്ചത് കവിവാക്യത്തിലൂടെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതാണോ എന്ന് തീർച്ചയില്ല. ഏതെങ്കിലും നടൻ നരസിംഹത്തിന്റെ വേഷമെടുത്ത് രംഗത്ത് വരുന്നതിനെപ്പറ്റിയാണ് ഇവിടെപ്പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ അത് തിരുനിഴൽമാലയിലെ ആഹാര്യാഭിനയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു പരാമർശമായിക്കരുതാം.

'കിളെരൊളിച്ചുടർ തിരണ്ട കിരീടവും മൂന്നാംകണ്ണും
വളർന്തവെള്ളെകിറും നാവും മകെരകുണ്ടലമിരെണ്ടും
അന്തിനേരവുണെൻ നെഞ്ചിലൻപിനകരിൾ പിളന്തു
ചിന്തിന കുരുതിവെള്ളം തിളത്തെഴും നകങ്ങൾ പത്തും
ചംകൊടു തികിരി വിൽവാൾ തണ്ടിവെയഞ്ചുമൊക്ക
തംകിന കരവുമേറത്തഴത്ത വൻ ചിനവുംപെക'

എന്നതാണ് ആ ഭാഗം. പ്രകാശം തിരണ്ട കിരീടം, നെറ്റിയിൽ വരച്ച മൂന്നാംകണ്ണ്, വലുതും വെള്ളനിറത്തിലുള്ളതുമായ ദംഷ്ട്രകൾ, പുറത്തേക്കിട്ട നാവ്, മകരമത്സ്യാകൃതിയിലുള്ള രണ്ട് കുണ്ഡലങ്ങൾ, രക്തം തിളച്ചൊഴുകുന്ന പത്ത് നഖങ്ങൾ, ശംഖ്, ചക്രം, വില്ല്, വാൾ എന്നിവ പിടിച്ചിട്ടുള്ള കൈകൾ ഇവയോട് കൂടിയാണ് നരസിംഹം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. ഋഷിമാരുടെ വരവ് പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നത് കൂടിയാട്ടത്തിലെ ക്രമദീപികയിലെ ഭാഗംപോലെയുണ്ട്.

'കുണ്ടിക ചമതക്കെട്ടും കൂടവേ പിടിത്തെഴുന്തു
തണ്ടുമക്കുടെയും കൂടത്തരിത്തുടെൻ മുതുകും കൂന്നു
നിരന്തരമോമതൂമം നിറംപെറപ്പുരെണ്ടിരിണ്ടു
തരന്തരമുരുത്തതാടി തലമയിർച്ചെടെയും താഴ്ത്തി' [42]

ഹുണ്ടിക, ചമതക്കെട്ട്, ദണ്ഡ്, കുട ഇവ പിടിച്ച് താടിയും ജടയും നീട്ടി കറുത്തിരുണ്ട ദേഹവുമായി കൂനിക്കൂനിയാണ് ഋഷിമാർ വന്നെത്തുന്നത്. ഇത് കവിയുടെ വർണ്ണനമല്ല. മലയന്മാർ ഋഷിമാരായി രംഗപ്രവേശം നടത്തുന്ന കാര്യമാണ് പറയുന്നത്. മലയന്മാർ ഋഷിമാരുടെ രൂപത്തിലാവണമെങ്കിൽ എന്തെല്ലാം വേഷമാറ്റം നടത്തണമെന്നതിന്റെ സൂചനയാണിത്. ബലിപീഠത്തിൽ ഉപവിഷ്ടനാകുന്ന ആറന്മുളഭഗവാനെ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു ഭാഗമുണ്ട്. രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന നടന്റെ വേഷവിധാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ധാരണയുണ്ടാവാൻ ഇതും പര്യാപ്തമാണ്.[43]

'തിരുമുടിക്കിരീടം ചാർത്തി
ഉരുവേറും തിരുനെറ്റിക്കങ്ങൊരുംകിന പട്ടം കെട്ടി
ഇരിവെർ വെയ്യവെന്മാർ വന്തിങ്ങിരിപാടുമുതിത്തപോലെ
മരുവുമൊൺ കതിർതിരണ്ട മകരകുണ്ടെലങ്ങൾ മിന്ന
കരംകളിൽ വരംകളഞ്ചും കരുത്തൊടുതരിത്തു മാർവിൽ
വരംകിളർ മറുവും തൂയ മണിയുമൊത്തിലകും വണ്ണം
അഞ്ചെനക്കുന്നുപോലെയഴകേറുന്തിരുവുടംപിൽ
മഞ്ചൾ ചോർതുകിൽ വിളംക വൈനതേയെൻ കഴുത്തിൽ
ഒരു തിരിപ്പാതമൂന്നി'

കിരീടം അണിഞ്ഞ് നെറ്റിപ്പട്ടം കെട്ടി ഒളിവിതറുന്ന മകരകുണ്ഡലമണിഞ്ഞ് പഞ്ചാ യുധങ്ങളും പിടിച്ച് മാറിൽ കൗസ്തുഭമെന്ന മറുകുമണിഞ്ഞ് മഞ്ഞപ്പട്ടുടയാടയോട് കൂടിയാണ് ആറന്മുളഭഗവാൻ ബലിപീഠത്തിൽ ഉപവിഷ്ഠനാകുന്നത്. നടൻ അണി ഞ്ഞിരിക്കുന്ന വേഷഭൂഷാദികളുടെ നല്ലൊരു ചിത്രം തരുവാൻ പര്യാപ്തമായിട്ടുള്ള താണ് ഈ ഭാഗം. മലയികളുടെ നൃത്തം വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ 'പൂന്തുകിൽ നെറികൾ പൊംക' (113) എന്ന ഭാഗം ഞെറിവെച്ചുടുത്ത വസ്ത്രമാണവർ അണിഞ്ഞിരിക്കുന്ന തെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു.

എഴുപത്തിരണ്ടാം പാട്ടിൽ ശോഭതിരളുന്ന മുത്തുമാലയണിഞ്ഞാണ് അവർ നൃത്തമാടിയതെന്നും പറയുന്നുണ്ട്. മുൻകൈവള ശബ്ദിക്കുന്നതും പൂന്തുകിൽ മിന്നുന്നതും അവിടെത്തന്നെ പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. കളമൂട്ടുബലിയിൽ മലയന്റെ വേഷം വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാഗം വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. നാരദനെപ്പോലെ ശോഭിക്കുന്ന ഒരു മലയൻ ചുകപ്പുടുത്ത് മനോഹരമായ പീലി മുടിക്കണിഞ്ഞാണ് പ്രവേശിക്കുന്നത്.

തിരുനിഴൽമാലയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷങ്ങളെക്കുറിച്ചും ആഭരണ ങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവരുടെ രംഗപ്രവേശത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഇത്തരം പരാമർശങ്ങൾ സുപ്രധാനങ്ങളാണ്. എന്തു വേഷമാണ് അവർ അണിഞ്ഞിരുന്നത് എന്നതിനേ ക്കാൾ അവർ എന്തെങ്കിലും വേഷഭൂഷാദികൾ അണിഞ്ഞിരുന്നുവോ എന്നതി നാണ് പ്രസക്തി. നടീനടന്മാർ അവരുടെ യഥാർത്ഥരൂപത്തിലല്ല വേഷമാറ്റങ്ങളോ ടെയാണ് രംഗത്തുവന്നാടിയിരുന്നത് എന്ന് ഇത്തരം സൂചനകളിൽ നിന്നനുമാനി ക്കാം.

വളരെയേറെക്കഥാപാത്രങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിൽ പലപ്പോഴായി രംഗത്ത് വരുന്നുണ്ട്. ഇവർക്കോരോരുത്തർക്കും ഓരോ നടനാണുള്ളത് എന്ന് കരുതാനാവില്ല. മലയസമുദായത്തിൽപ്പെട്ട പത്തോ ഇരുപതോ പേർ ചേർന്ന് നിഴലാട്ടം നടത്തുകയായിരുന്നിരിക്കണം ചെയ്തുപോന്നിരുന്നത്. ഓരോ വേഷവും ആദ്യവസാനക്കാരല്ല എന്നത് തിരുനിഴൽമാലയിലെ വേഷങ്ങളുടെ സവിശേഷതയാണ്. ഒരിടത്ത് ഒരു കഥാപാത്രമാവുന്നയാളിന് ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാഗം ആടിക്കഴിഞ്ഞാൽ മറ്റൊരു കഥാപാത്രമാവാം. ഇങ്ങനെ ഒരു നടനുതന്നെ എട്ടോ പത്തോ കഥാപാത്രങ്ങളാവാൻ അവസരമുണ്ട്. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം ഒരേ വേഷത്തിൽത്തന്നെ പ്രവേശിക്കുക എന്നത് അസ്വാഭാവികമാണ്. മുഖത്തെഴുത്തു വല്ലതുമുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ അതിനു കാര്യമായ മാറ്റം വരുത്താതെ അണിയുന്ന വേഷത്തിന്റെ നിറം, ഉടുക്കുന്ന രീതി മുതലായവയിൽ മാറ്റം വരുത്തിയിരുന്നിരിക്കണം. ഇപ്രകാരമാണ് പല കഥാപാത്രങ്ങളായി ഒരു നടൻതന്നെ മാറിയിരുന്നത്. നിഴൽക്കൂത്തിന് കഥകളിയായി പരിവർത്തനമുണ്ടായ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ നിഴൽക്കുത്തിലേതുപോലെയുള്ള വേഷഭൂഷാദികളായിരുന്നിരിക്കണം കഥകളിയിലും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. പൊടുന്നനവേ രാജകുടുംബങ്ങളുടെയും നാടുവാഴികളുടെയും പ്രഭുക്കന്മാരുടെയും പരിലാളനയിൽച്ചെന്നുപെട്ട കഥകളിക്ക് വേഷഭൂഷാദികളിൽ പരിഷ്കാരങ്ങൾ ഉണ്ടാവാനുള്ള സാധ്യത വളരെയേറെയാണ്. രാജാക്കന്മാരും നാടുവാഴികളുമൊക്കെ സ്ഥാപിച്ചു നടത്തിപ്പോന്നിരുന്ന കളിയോഗങ്ങൾ കഥകളിയുടെ പരിശീലനത്തിനുള്ള കളരികൾ എന്നതുപോലെ കഥകളി നടന്മാരുടെ സംഘവുമായിരുന്നു. ഓരോ കളിയോഗത്തിനും അവരവരുടേതായ വേഷഭൂഷാദികളുമുണ്ടായിരുന്നു. ഇമ്മാതിരി പരിലാളനകളൊന്നും ലഭിക്കാതിരുന്ന

നിഴൽക്കൂത്തിന് മലയന്മാരുടെ കഴിവിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങുന്ന ആടയാഭരണങ്ങളേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. വേഷപരിഷ്കരണം ഉണ്ടായതോടെ കഥകളിക്ക് വളരെപ്പെട്ടെന്ന് മുന്നേറാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ് പരമാർത്ഥം. ഇത് നിഴൽക്കൂത്തിനെ അസ്തപ്രഭമാക്കി. അതിന് അരങ്ങൊഴിയുക മാത്രമേ നിവൃത്തിയുണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. അതാണ് നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നെന്നേക്കുമായി ഇല്ലാതാവാൻ കാരണമായത്.

നിഴലാട്ടം കഥകളിയിലേക്ക്

നിഴലാട്ടത്തിന്റെ സ്വാധീനമാണോ കഥകളിയിലുള്ളത് എന്ന കാര്യം പര്യാലോചിക്കുമ്പോൾ സ്വാധീനമല്ല പരിഷ്കൃതരൂപമാണ് കഥകളി എന്നാണ് പറയേണ്ടിരിക്കുന്നത്. നിഴലാട്ടത്തിൽ നിന്നാണ് കഥകളി ഉണ്ടായതെന്നു പറഞ്ഞാൽ നിഴലാട്ടം അതായിത്തന്നെ തുടരുകയും കഥകളി മറ്റൊരു കലയായി പിറവിയെടുക്കുകയും ചെയ്തു എന്നാണർത്ഥമാകുന്നത്. തമിഴിൽനിന്ന് മലയാളമുണ്ടായി എന്നു പറഞ്ഞാൽ തമിഴ് തമിഴായിത്തന്നെ നിലനിൽക്കുകയും മലയാളമെന്ന പുതിയ ഭാഷ പിറക്കുകയും ചെയ്തു എന്നാണല്ലോ അർത്ഥം. എന്നാൽ കേരളത്തിലെ തമിഴ് മലയാളമായിപ്പരിണമിച്ചു എന്നു പറഞ്ഞാൽ കേരളത്തിൽ തമിഴ് എന്ന ഭാഷ ഇല്ലാതാവുകയും മലയാളമെന്ന പുതിയ ഭാഷ ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്തു എന്നാണ് മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. നിഴലാട്ടം, നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നീ നാമാന്തരങ്ങൾ കല്പിക്കാവുന്ന തിരുനിഴൽ കഥകളിയായി മാറുകയാണുണ്ടായതെങ്കിൽ നിഴൽക്കൂത്തിനു പിന്നെ നിലനിൽപ്പില്ല. കഥകളിക്കുമാത്രമേ അസ്തിത്വമുള്ളൂ. കഥകളി തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് ശേഷം നൂറ്റാണ്ടുകൾ കഴിഞ്ഞാണുത്ഭവിച്ചത്. ചരിത്രപരമായും സാമൂഹികമായും സാഹിതീയമായും വളരെയേറെ മാറ്റങ്ങൾ ഇക്കാല

ത്തിനിടയ്ക്ക് ഇവിടെയുണ്ടായി. ജനങ്ങളുടെ അഭിരുചികൾക്ക്, വിശേഷിച്ചും കലാഭിരുചിക്ക് വളരെയേറെ മാറ്റങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കഥകളിയുടെ ഉൽപത്തിയെക്കാണേണ്ടത്. കഥകളി അതുണ്ടായ കാലത്തെ ജനകീയാഭിരുചികളുടെ ആവശ്യമനുസരിച്ചുതന്നെയാണ് പിറവിയെടുത്തതും വളർന്നതും. കഥകളി ഒരിക്കലും പെട്ടെന്നുണ്ടായ ഒരു കലയല്ല. ഒരു പ്രദേശത്തുണ്ടാകുന്ന ഒരു കലാപ്രസ്ഥാനവും മറ്റൊന്നിന്റെ സ്വാധീനമോ പ്രേരണയോ കൂടാതെ ആവിർഭവിക്കുകയില്ല. നിലവിവുണ്ടായിരുന്ന പലപല മുൻകലാരൂപങ്ങളും കാലഘട്ടത്തിന്റെ ആവശ്യവും സാഹചര്യവും അനുസരിച്ച് വളർച്ചയും പരിവർത്തനവും പ്രാപിക്കുമ്പോൾ അത് പ്രത്യേകമൊരു കലയായി പരിണമിക്കുന്നു. പതിമൂന്ന്, പതിനാല് നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ അതായത് തിരുനിഴൽമാലയുടെ രചനാകാലത്തും അതിനടുത്തും ഉണ്ടായിരുന്ന നിഴൽക്കൂത്ത് പതിനഞ്ചും പതിനാറും ശതകത്തിന്റെ ഒടുവിലെത്തുമ്പോൾ പലതരത്തിലുള്ള വളർച്ചയും പരിണാമവും കൈവരിച്ച് വളരെയേറെ മാറിയിട്ടുണ്ടാവും. അപ്പോഴേക്കും തിരുനിഴൽമാലയുടെ കാലഘട്ടത്തിലെ നിഴലാട്ടം പതിനെട്ടാം ശതകാരംഭത്തിലെ കഥകളിയിൽനിന്ന് ഏറെ വ്യത്യസ്തമാവില്ലെന്ന് ന്യായമായും അനുമാനിക്കാം. മാത്രമല്ല ഇക്കാലത്തിനിടയ്ക്ക് മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ പാട്ട് ഒരു ഭാഗത്തുകൂടി കൃഷ്ണപ്പാട്ടിലൂടെയും കിളിപ്പാട്ടിലൂടെയും വളർന്നുവരികയും മണിപ്രവാളം മധ്യകാലചമ്പുക്കളിലൂടെ പ്രബലമായ ഒരു സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനമായി വളരുകയും ചെയ്തു. സാഹിത്യത്തിലുണ്ടായ ഈ വികാസങ്ങൾ നിഴലാട്ടത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥപാഠത്തിൽ അഥവാ സാഹിത്യത്തിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുക സ്വാഭാവികമാണ്. ഈ വസ്തുതകളെല്ലാം പരിഗണിക്കുമ്പോൾ പതിനേഴാം ശതകാന്ത്യത്തിൽ നിഴൽക്കൂത്ത് കഥ

കളി എന്ന പേരിലല്ലെങ്കിലും കഥയില്ലാത്ത കളിയായി. ഒരു പക്ഷെ കഥയുണ്ടായി ക്കഴിഞ്ഞെങ്കിൽ കഥയോട് കൂടിയ കളിയായി വളർന്നിട്ടുണ്ടാവണം. തിരുനിഴൽമാ ലയെപ്പോലെ അതിന്റെയൊന്നും വിവരണമോ ഗ്രന്ഥപാഠമോ നമുക്ക് ലഭിച്ചിട്ടില്ല. കഥകളിയുടെയും നിഴൽക്കൂത്തിന്റെയും രൂപഘടന, ചടങ്ങുകൾ, വേഷവിധാനം, അഭിനയം എന്നിവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ താരതമ്യപഠനം നടത്തിയപ്പോൾ നിഴൽക്കൂത്തിന് കഥകളിയായി പരിവർത്തനമുണ്ടായി എന്ന നിഗമനത്തിലാണ് ചെന്നെത്താൻ കഴിഞ്ഞത്.

നിഴൽക്കൂത്തിന് ഒരനുഷ്ഠാനകല എന്ന സ്ഥാനമുണ്ട്. നിഴൽക്കൂത്താണ് കഥകളിയായി പരിണമിച്ചതെങ്കിൽത്തന്നെയും ഇതിന് ഒരനുഷ്ഠാനകല എന്ന നിലയിൽ എന്തുകൊണ്ട് നിലനിൽപ്പില്ലാതെ പോയി എന്ന് ആലോചിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കഥകളിക്കും തിരുനിഴൽമാലയിൽ വിവരിക്കുന്നതുപോലെയുള്ള നിഴലാട്ടത്തിനും തമ്മിലുള്ള അന്തരമാണ് അപ്പോൾ നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്ക് വിഷയീഭവിക്കുന്നത്. അവ എന്തെല്ലാമെന്നു നോക്കാം.

1. നിഴലിന് ആദിമദ്ധ്യാന്തങ്ങളോടു കൂടിയ ഒരു ഇതിവൃത്തം ഇല്ല. നിഴലിലെ സംഭവങ്ങൾക്ക് തുടർച്ചയുണ്ടെന്നും പറഞ്ഞുകൂടാ. തുവലുഴിയൽ, നാവേ റ്, ഓരോ ദിക്കിലേയും ബലി എന്നിവയെല്ലാം പരസ്പരബന്ധമില്ലാതെ ഒറ്റ യ്ക്കൊറ്റയ്ക്ക് നിൽക്കാവുന്നവയാണ്. കഥകളിയുടെ സ്ഥിതി ഇതിൽനിന്നു തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ്. അതിൽ കഥയുണ്ട്. സംഭവങ്ങൾക്ക് തുടർച്ചയു മുണ്ട്.

2. നിഴൽക്കൂത്തിൽ ഒട്ടുവളരെ കഥാപാത്രങ്ങളാണുള്ളത്. ദേവീദേവന്മാരായും ഉപദേവന്മാരായും ഋഷികളായും വിവിധ സമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവരായും ഒട്ടനവധിപേർ രംഗപ്രവേശനം ചെയ്യുന്നു. കഥകളിയിലാവട്ടെ പൗരാണികകഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ. അതിൽത്തന്നെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഏതാനും വേഷങ്ങൾക്ക് ആടാവുന്ന വിധത്തിൽ ഇതിവൃത്തം സംവിധാനം ചെയ്ത് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ എണ്ണം പരിമിതപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

3. ദ്രാവിഡകാവ്യരീതിയാണ് നിഴൽക്കൂത്തിലുള്ളത്. പാട്ടുകൾ തികച്ചും തമിഴ് പാരമ്പര്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. ഈരടികളാവട്ടെ ഭാഷയുടെ കാര്യത്തിലും ചട്ടക്കൂടിന്റെ കാര്യത്തിലും തമിഴ് പാരമ്പര്യം പുലർത്തുന്നവതന്നെയാണ്. കഥകളിയുടെ സാഹിത്യരൂപമായ ആട്ടക്കഥയിൽ ഇവയുടെ സ്ഥാനത്ത് യഥാക്രമം ശ്ലോകങ്ങളും ഭാഷാവൃത്തങ്ങളിലുള്ള പാട്ടുകളുമാണുള്ളത്. ശ്ലോകങ്ങൾ മുഴുസംസ്കൃതമോ ശുദ്ധസംസ്കൃത പദങ്ങളേറിയ മണിപ്രവാളമോ ആണ്. പാട്ടുകളിലെ ഭാഷ മിക്കവാറും മലയാളപദപ്രധാനങ്ങളാണ്. സംസ്കൃതപദപ്രചുരമായ പാട്ടുകളും ഇല്ലെന്നില്ല. ആകെക്കൂടിനോക്കിയാൽ ആട്ടക്കഥയ്ക്ക് മണിപ്രവാളത്വമാണുള്ളതെന്നു പറയാം. നിഴൽക്കൂത്തിലെ പാട്ടുകൾക്കും ഈരടികൾക്കും പാണ്ഡ്യഭാഷാസാരൂപ്യം ഉൾപ്പെടെയുള്ള ചെന്തമിഴ് പാരമ്പര്യമാണുള്ളതെങ്കിൽ ആട്ടക്കഥകൾ സംസ്കൃത സ്വാധീനം ആവഹിക്കുന്നവയാണ്.

4. കേരളീയവും സ്വതന്ത്ര്യവുമായ പ്രതിപാദ്യമാണ് തിരുനിഴൽമാലയ്ക്കുള്ളത്. തുവലുഴിയലും നാവേറും ബലിയർപ്പിക്കലുമാണ് അതിലെ പ്രതിപാദ്യ

വിഷയം. ആട്ടക്കഥകളിലാവട്ടെ ഇതിഹാസങ്ങളിൽനിന്നും പുരാണങ്ങളിൽനിന്നും എടുത്ത കഥകളാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. തത്ഫലമായി ആട്ടക്കഥകൾക്ക് സംസ്കൃതസാഹിത്യബന്ധത്തിലൂടെ സിദ്ധിക്കുന്ന ഒരു ഭാരതീയത്വമുണ്ട്. വെറും പുരാണ കഥാഖ്യാനം എന്നതിലുപരിയായി ഭക്തിയുടെ പരിവേഷവും ആട്ടക്കഥകളിലെ പ്രതിപാദ്യത്തിനവകാശപ്പെടാം. ഇതിഹാസങ്ങളും പുരാണങ്ങളുമൊക്കെ വായനക്കാർക്കും ശ്രോതാക്കൾക്കും ധർമ്മാധർമ്മവിവേകം ഉണ്ടാക്കുന്നവയാണ്. ആട്ടക്കഥകളിലെ പ്രതിപാദ്യത്തിനും ആ ഒരു ലക്ഷ്യമുണ്ട്. നന്മയുടെ വിജയവും തിന്മയുടെ പരാജയവും ആണ് ആട്ടക്കഥകളിൽ അന്തർധാരയായി വർത്തിക്കുന്നത്.

5. അഭിനേതാക്കളുടെ കാര്യത്തിൽ കഥകളിക്കും നിഴൽക്കൂത്തിനും വലിയ അന്തരമുണ്ട്. അടിയാളരായ - കീഴ്ജാതിക്കാരായ - മലയർ മാത്രമാണ് നിഴൽക്കൂത്തിലെ അഭിനേതാക്കൾ. ആ സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ചേർന്നാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. കഥകളിയിൽ മിക്കപ്പോഴും സമൂഹത്തിലെ മേൽത്തട്ടിലുള്ളവരാണ് അഭിനേതാക്കൾ. നമ്പൂതിരിമാർ, ക്ഷത്രിയവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ടവർ, അമ്പലവാസികൾ, നായന്മാർ എന്നിവരാണ് പ്രായേണ കഥകളിനടന്മാരായിവരുന്നത്. പുരുഷന്മാർ തന്നെ സ്ത്രീവേഷം കെട്ടുന്നതിനാൽ സ്ത്രീകൾക്ക് കഥകളിയിൽ സ്ഥാനമില്ല.

6. സമുദായവിഡംബനം, സാമൂഹികവിമർശനം എന്നിവ നിഴൽക്കൂത്തിലെ അവശ്യഘടകങ്ങളായിരുന്നു എന്നാണ് തിരുനിഴൽമാലയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പറയാവുന്നത്. അംഗിയായ രസം എന്നൊന്ന് നിഴലാട്ടത്തിലില്ല.

അവിടവിടെക്കാണുന്ന പുരാണകഥാഖ്യാനങ്ങൾ, സ്തുതികൾ എന്നിവ ഭക്തിഭാവത്തിന് നിഴലാട്ടത്തിൽ സ്ഥാനം കൊടുത്തിരിക്കുന്നു എന്നതിന് തെളിവാണ്. പുരാണകഥാഖ്യാനങ്ങളായ ആട്ടക്കഥകളിൽ സമുദായവിഡംബനത്തിനോ സാമൂഹികവിമർശനത്തിനോ സ്ഥാനമില്ല. അഭിജാതവർഗ്ഗത്തിന്റെ അഭിരുചിയെ തൃപ്തപ്പെടുത്തുമാറ് ശൃംഗാരവും വീരവും ആണ് കഥകളിയിലെ അംഗിരസങ്ങളായിക്കാണാറുള്ളത്. ഒരു സ്വയംവരമോ ഒരു വധമോ ആട്ടക്കഥയിലെ കഥാവസ്തുവായി വരുന്നതിനുള്ള പ്രധാനപ്പെട്ട ഹേതുവും ഇതുതന്നെയാണ്.

7. നിഴൽക്കൂത്തിന്റെയും കഥകളിയുടെയും വേദി വ്യത്യസ്തമാണ്. നിഴൽക്കൂത്തിന് കീഴാളരായ മലയരാണ് അഭിനേതാക്കളായി വരുന്നത് എന്നതിനാൽ മതിലിന് പുറത്താണ് നിഴൽത്തറ എന്നു ന്യായമായും ഊഹിക്കാം. ക്ഷേത്രത്തിന് വലിയ മതിൽ ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലേ മതിലിന് പുറത്ത് എന്നതിന് പ്രസക്തിയുള്ളൂ. അതല്ലെങ്കിൽ ക്ഷേത്രമൈതാനത്ത് നിഴൽക്കൂത്തു നടത്തുന്നു എന്നു കരുതിയാൽ മതി. കഥകളിയാട്ടത്തിനുള്ള അരങ്ങാവട്ടെ ക്ഷേത്രമതിൽക്കകമോ കൊട്ടാരക്കെട്ടുകളോ പ്രഭുഭവനങ്ങളോ ആണ്. അടുത്തകാലത്ത് മാത്രമേ കഥകളി പൊതുജനമദ്ധ്യത്തിലേക്ക് ഇറങ്ങിവന്നുള്ളൂ. നിഴലാട്ടമാകട്ടെ ആദ്യം മുതൽതന്നെ പൊതുജനമദ്ധ്യത്തിലായിരുന്നു നടത്തിയിരുന്നതെന്ന് കരുതാം.

8. പകൽസമയത്താണ് നിഴലാട്ടം നടത്തുന്നത്. പ്രഭാതം മുതൽ പ്രദോഷം വരെ നീളുന്നതാണ് അതിലെ ചടങ്ങുകൾ. പലദിവസം കൊണ്ടാണ് തിരു

നിഴൽ പൂർത്തിയാക്കുന്നത്. കഥകളിയാവട്ടെ ആദ്യകാലത്ത് രാത്രി എട്ടുമണിക്കോ ഒമ്പതുമണിക്കോ ആരംഭിച്ച് പ്രഭാതത്തിനു മുമ്പ് അവസാനിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്തിരുന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് പാതിരാത്രി കഴിയുംവരെ കഥകളി എന്നായി സമയം പരിമിതപ്പെടുത്തി. സമയദൈർഘ്യം ഉണ്ടായിരുന്നപ്പോൾ ഒന്നോ ഒന്നിലേറെയോ കഥകൾ ആടിയിരുന്നു. പകൽസമയത്ത് കൃത്യാന്തരബാഹുല്യത്തിൽപ്പെടുന്ന നമ്പൂതിരി, നാടുവാഴി, അമ്പലവാസി, നായർ സമുദായങ്ങളിൽപ്പെടുന്നവർക്കുള്ള അസൗകര്യം പരിഗണിച്ചാണ് കഥകളി രാത്രിയിലാക്കിയത്. മലയന്മാർ നടത്തുന്ന നിഴലാട്ടത്തിന് ഈ സമുദായങ്ങളിൽപ്പെട്ടവർ ഏറെയൊന്നും വന്നിരിക്കാനിടയില്ല. കീഴ്ജാതികളിൽപ്പെട്ടവരായിരുന്നു കാണികളിൽ സിംഹഭാഗവും എന്നു കരുതാം.

ഇപ്പറഞ്ഞ അഷ്ടഹേതുക്കളാണ് നിഴലാട്ടത്തിന്റെ അപചയം കുറിച്ചതും കഥകളിയെ അതിന്റെ സുവർണ്ണദശയിലേക്ക് നയിച്ചതും. നിഴലാട്ടം ഈ പരിമിതികളിൽ നിന്നെല്ലാം വിമുക്തമാകുവാൻ പിൽക്കാലത്ത് ശ്രമിച്ചിരുന്നവോ എന്ന് നമുക്കറിഞ്ഞുകൂട. കഥകളി അതിന്റെ ആരംഭദശയിൽ മേല്പറഞ്ഞ സൗകര്യങ്ങളോടെയാണ് നടത്തിപ്പോന്നിരുന്നത് എന്നും നമുക്ക് ഇപ്പോൾ നിർണ്ണയിക്കാവതല്ല. കഥകളിക്കും നിഴലാട്ടത്തിനും ഇടയ്ക്ക് ഒരന്തരാളഘട്ടം ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കണം. ആ ദശ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ നിഴലാട്ടം കഥകളിയാട്ടമായി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുകയും നിഴലാട്ടം എന്നെന്നേക്കുമായി അരങ്ങ് വിടുകയുമാണുണ്ടായത്.

അടിക്കുറിപ്പുകൾ

1. ചിലപ്പതികാരം, വഞ്ചികാണ്ഡം.
2. ടി, കൂത്തച്ചാക്കെയൻ.
3. ടി, വേലൻവെറിയാട്ട്.
4. കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, Vol. 3, പേജ്. 116.
5. മലയാള മഹാനിഘണ്ടു, Vol. 3, പേജ്. 157.
6. മലയാള ഭാഷാചരിത്രം, പി. ഗോവിന്ദപ്പിള്ള, പുറം. 195.
7. മലയാള ഭാഷാചരിത്രം,
8. ആട്ടക്കഥ or കഥകളി, പേജ്. 62.
9. കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, മൂന്നാം ഭാഗം, പേജ്. 113 ൽ ഉദ്ധരിച്ചത്.
10. കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, Vol. 3, പേജ്. 120.
11. കേരളസാഹിത്യചരിത്രം.
12. സംസ്കൃത സാഹിത്യചരിത്രം.
13. കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, Vol. 3, പേജ്. 120.
14. തിരശ്ശീല: ഇന്നത്തെ നാടകവേദിയിൽ കാണുന്ന കർട്ടൻ. എന്നാൽ ഉറപ്പിച്ച തരത്തിലുള്ളതല്ല.
15. ഗീതഗോവിന്ദം പത്താംസർഗ്ഗത്തിലെന്ന് ചില ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കാണുന്നുണ്ട്.
16. നാട്യശാസ്ത്രം, അധ്യായം ആറ്, ശ്ലോകം 23.
17. ഹസ്തലക്ഷണദീപിക.
18. അരങ്ങിനു പിന്നിൽ.
19. ''മനുകുലമഹിപന്മാരാണ്ടെഴും രാജധാന്യാം

കനിവൊടു ധരണീം താം രക്ഷചെയ്താളുമപ്പോൾ
നരവരനജനാകും ഭൂമിപൻ തന്റെ സൂതർ
ദശരഥനരപാലൻ തം വസിഷ്ടം ബഭാഷേ''
പുത്രികാമേഷ്ടി, കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ.

20. മുനിവര! തപോനിധേ! മഹിതചരിത!
സരസിജഭവാത്മജ! മൽഗുരോ! സാദരം
വിരവിലടിയനുടെ വാക്കു നീ കേൾക്ക

വദ മമ മഹീപതേ! നിന്മനോരഥമയ
ത്രിദശ സമവീര്യ ദശരഥമഹാത്മൻ
നിഖിലനൃപശേഖര കോസലപതേ

പുത്രരില്ലായ്കയാലത്തൽ മമ മാനസേ
എത്തുന്നതിന്നു ഞാനോർത്തേനീവണ്ണം
അശ്വമേധംകൊണ്ടു ദേവകളെയിനി നാം
നിശ്ചയം പ്രീതരായ്ച്ചെയ്തീടണമല്ലോ

ഇത്ഥമെന്മനസ്സി കരുതിനേൻതാപസ
തത്ത്വമറിയുന്ന നീ അരുളീടുക കാര്യം.

കരുതിനേൻ കാര്യമിതി ധരണിപ ശിഖാമണേ
വിരവിനൊടു കോപ്പുകളുകൂട്ടീടുക വീര

മുഞ്ച തുരഗം പ്രഭോ ദീക്ഷിക്ക സത്വരം
ചഞ്ചലാക്ഷികീളാടു കൂടെ അധുനാ.

21. ഏവം പറഞ്ഞു മുനിമാരൊടു മാമുനീന്ദ്രൻ
താവജ്ജഗാമ നൃപനാശു സുമന്ത്രനോടും
സൌവർണ്ണചാപലതികാലസമാനപാണി-
രന്തഃപുരം സപദിപുക്കു ജഗാദാദാരാൻ.

22. മാനേലും മിഴിയാളേ ബാലേ! തേനോലും മൃദുവചനേ സുതനോ

ഹേ ദേവി കൗസല്യേ കല്യേ! കാതരനയനേ കമനീയാംഗീ

സന്താപം സുതരില്ലാത്തതിനാൽ ചിന്തയിലധികം വളരുകയാലേ

ഇന്ദ്രാദികളടികൂപ്പും നമ്മുടെ സന്തതി ഗുരുവോടുരചെയ്തിതു ഞാൻ.

ഗുരുവരുൾചെയ്തതു ഹയമേധത്താൽ സുരരുടെ മോദം ചെയ്യണമെന്നും

തരസാ നാമിനി ദീക്ഷിക്കേണം സരസിജനയനേ! കരിവരഗമനേ!

23. മാർഗ്ഗേ തത്ര നഖംചചോഷ്മളരജഃ പുഞ്ജേ ലലാടം തപ

ഗ്രീഷ്മോഷ്മ ദ്യുതിതാമ്യദാനനസരോ ജാതാം വിലോക്യാദരാൽ

വാത്യോദ്ധൂളിത ധൂളിജാലമസൃണ ച്ഛായാം സ ധർമ്മാത്മജോ

മദ്ധ്യാഹ്ന പരിദൂയമാനഹൃദയാം താമബ്രവീൽ ദ്രൗപദീം.

24. കിർമ്മീരവധം - പദം I.

25. ചന്ദ്രവംശജലനിധി ചാരുരത്നങ്ങളാം

ചന്ദ്രികാവിശദസഹജോരു കീർത്തിയുള്ളോർ

കുന്തീസുതന്മാരമിത്രാന്തകന്മാർ പരം

സന്തതം യദുനന്ദന ചിന്താതൽപരന്മാർ

ചൂതുകളിച്ചതിൽ നിജപാതിരാജ്യം പണയവും

മാതാവിനെ വിദുരന്റെ ഗേഹത്തിലുമാക്കി

പുണ്യതീർത്ഥാടനം ചെയ്‌വാൻ ധന്യനാം ധൗമ്യൻതന്നോടും

തന്വംഗിയാം പാഞ്ചാലനന്ദിനീതന്നോടും

ഒന്നിച്ചുപോന്നുള്ള വിപ്രവൃന്ദത്തോടും

കാമ്യകവനം തന്നിൽ സൗമ്യശീലന്മാർ പൂകി

26. നിവാതകവചകാലകേയവധം, ശ്ലോകം. 13.

27. സാഹിത്യ ചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ, പുറം 536-542.

28. തിരുനിഴൽമാല, പുറം 65, ഭാഗം 2-6.

29. തിരുനിഴൽമാല, പാട്ട് 26.

30. അടിക്കുറിപ്പ് 25-ാം നമ്പറായി കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

31. ഉത്രം തിരുനാൾ മാർത്താണ്ഡവർമ്മയുടെ കളിയോഗത്തിലെ സുപ്രധാന നടനായിരുന്ന ഈശ്വരപിള്ളയ്ക്ക് മാത്രമേ സ്വന്തമായി കിരീടങ്ങളും വേഷ ഭൂഷാദികളും ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ.

32. തിരുനിഴൽമാല, പുറം. 64, ഭാഗം. 2-5.

33. അതിൽത്തന്നെ, ഈരടികൾ 223, 224.

34. അതിൽത്തന്നെ, പുറം 76, 77, 78, ഭാഗം. 2-11.

35. ഇതേ പ്രബന്ധം അഞ്ചാം അധ്യായം.

36. പുത്രകാമേഷ്ടി, പദം.2.

37. പുത്രകാമേഷ്ടി, പദം. 3.

38. നളചരിതം രണ്ടാം ദിവസം, പദം ഒന്ന്.

39. തിരുനിഴൽമാല, പേജ്. 84, ഭാഗം 3.3.3.

40. അധ്യായം അഞ്ച്, ആദ്യഭാഗം.

41. കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, ഉള്ളൂർ, Vol. 3, പേജ്. 120.

42. തിരുനിഴൽമാല, പേജ്. 110.

43. അതിൽത്തന്നെ, പേജ്. 105.

അധ്യായം ആറ്

ഉപസംഹാരം

അദ്ധ്യായം ആറ്

ഉപസംഹാരം

മലയാളത്തിലെ പാട്ടുസാഹിത്യശാഖയിൽപ്പെടുന്ന ഒരു കൃതിയായിട്ടാണ് തിരുനിഴൽമാല അതിന്റെ പ്രസാധനത്തോടുകൂടി അറിയപ്പെട്ടത്. പാട്ടിന്റെലക്ഷണങ്ങളെല്ലാം ഒത്തിണങ്ങിയ കൃതിയാണ് ഇതെന്നതിൽ സന്ദേഹമില്ല. പാട്ട് നാല് പാദമുള്ള പാട്ടുകളായി മാത്രമല്ല ഈരടികളോടുകൂടിയ ഗാനങ്ങളിടകലർത്തിയും രചിച്ചുപോന്നിരുന്നു എന്ന അറിവ് നമുക്കു ലഭിക്കുന്നത് തിരുനിഴൽമാലയുടെ പ്രസാധനത്തോട് കൂടിയാണ്. ലക്ഷണമൊത്ത ഒരേയൊരു പാട്ടുകൃതിയായി അറിയപ്പെട്ടിരുന്ന രാമചരിതത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം വാല്മീകിരാമായണത്തിലെ യുദ്ധകാണ്ഡത്തിലുള്ള കഥയാണ്. പാട്ടിന് പൗരാണികമായ പ്രതിപാദ്യം തന്നെ വേണമെന്നില്ലെന്നും സമകാലസാമൂഹികജീവിതമോ അനുഷ്ഠാനമോ പാട്ടിനുവിഷയമാകാമെന്നും തെളിയിച്ചത് തിരുനിഴൽമാലയാണ്. സാഹിതീയമായും ഭാഷാപരമായും ദേശചരിത്രപരമായും വളരെയേറെ പ്രാധാന്യം തിരുനിഴൽമാലയ്ക്കുണ്ടെന്ന് പ്രസ്തുതകൃതിയിലെ പ്രസക്തമായ ഭാഗങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഭാഷാസ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ച് ഗൗരവമായ പഠനം നടന്നു കഴിഞ്ഞു. എന്നാൽ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപരമായി പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഒരു കൃതിയാണ് പ്രസ്തുതകാവ്യമെന്നും ഇതിന്റെ രചനാകാലത്തുള്ള ദുഷിച്ച സാമുദായികജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് വിശ്വാസയോഗ്യമായ അറിവ് ഈ കൃതി നല്കുന്നുണ്ടെന്നും കേരളത്തിലെ നാടോടിയും ക്ലാസിക്കലുമായുമുള്ള പല കലകളുമായി ഈ കൃതിക്ക് ബന്ധമുണ്ടെന്നും ഇപ്പോൾനടത്തിയ ഗവേഷണത്തിലൂടെ

അറിയാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കേരളത്തിലെ സുപ്രധാനകലകളിലൊന്നായ കഥകളിയുടെ ഉത്ഭവുമായി നിഴലാട്ടത്തിന് ബന്ധമുണ്ടെന്ന വസ്തുതയും ഇവിടെ നടത്തിയ ഗവേഷണത്തിൽനിന്നും വ്യക്തമാവുന്നു. ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃക, കഥകളിയിലെ ചടങ്ങുകൾ, വേഷവിധാനങ്ങൾ, അഭിനയസമ്പ്രദായങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് തിരുനിഴൽമാലയുടെ രൂപമാതൃകയുമായും നിഴലാട്ടത്തിന്റെ ചടങ്ങുകൾ, വേഷവിധാനങ്ങൾ, അഭിനയസമ്പ്രദായങ്ങൾ എന്നിവയുമായി സാമ്യമുണ്ടെന്നും അത് ഗൗരവാവഹമായ ഗവേഷണത്തിന് വിധേയമാക്കേണ്ട വിഷയമാണെന്നും ബോധ്യപ്പെട്ടു. ഇങ്ങനെയെല്ലാം നടത്തിയ ഗവേഷണത്തിലൂടെ എത്തിച്ചേർന്ന പ്രധാന നിഗമനങ്ങളും കണ്ടെത്തലുകളുമാണ് താഴെക്കൊടുക്കുന്നത്.

1. തിരുനിഴൽമാല ഒരു സാഹിത്യകൃതി, നിഴലിന്റെ കാവ്യാത്മകമായ വർണ്ണനം, എന്നിവയ്ക്കതീതമായി കേരളത്തിൽ നിലവിലിരുന്ന പുരാതനദൃശ്യകലയായ നിഴലാട്ടത്തിന്റെ അഥവാ നിഴൽക്കൂത്തിന്റെ സ്വഭാവമെന്തെന്ന് വിശദമാക്കുന്ന കൃതിയാണ്.

2. സവിശേഷമായ അഭിനയപ്രകാരത്തോട്കൂടിയ ദൃശ്യകലയാണ് നിഴലാട്ടം. തുവലുഴിയൽ, നാവേറ്, ബലിയർപ്പിക്കൽ എന്നീ വ്യത്യസ്തമായ കർമ്മങ്ങൾ അഭിനയത്തിലൂടെ കാണിക്കുന്നതാണ് നിഴലാട്ടം. ഈ കർമ്മങ്ങളെല്ലാം ദേവീദേവന്മാരും ഉപദേവന്മാരും ഋഷികളും മറ്റും ചെയ്യുന്നതായി സങ്കല്പിച്ച് അവരുടെ നിഴലായി നടീനടന്മാർ രംഗത്തുവന്ന് അഭിനയിക്കുന്നതാണ് നിഴലാട്ടം.

3. തിരുനിഴൽമാലയിൽ അക്കാലത്തെ സമുദായജീവിതത്തിനുണ്ടായ അപചയത്തിന്റെ സ്വഭാവം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. മനുഷ്യരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളമാണ് ജീവിതത്തിൽ ഈ മൂല്യച്യുതി സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ദേവന്മാരെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ അവർക്കുണ്ടായ വീഴ്ചകളാണ് എടുത്തുപറയുന്നത്. ഈ ഇരുവിഭാഗങ്ങളിൽ ആദ്യത്തേതിന് സാമുദായികജീവിതപരിഷ്കരണം എന്ന ലക്ഷ്യമുണ്ട്. കൃതിയിൽക്കാണുന്നത് തിരുനിഴൽമാലാകാരന്റെ തനതായ സമുദായികവിഡംബനമല്ലെന്നും നിഴലാട്ടം എന്ന ദൃശ്യകലയുടെ ഭാഗമാണതെന്നും പ്രബന്ധത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്.

4. തിരുനിഴൽമാലയ്ക്ക് സമകാലികമായി കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്ന നാടോടിക്കലകളെ അപേക്ഷിച്ച് ഈ കൃതിക്ക് നിഴലാട്ടം പ്രതിപാദിക്കുന്ന കൃതി എന്ന നിലയിൽ പ്രധാന്യമുണ്ട്. സമകാലികമായുണ്ടായിരുന്ന നാടോടിക്കലകളെ അപേക്ഷിച്ച് ഇത് ഉന്നതനിലവാരം പുലർത്തുന്നതുമാണ്. നാടോടിക്കലകൾ പലതും പരസ്പരം കൊള്ളക്കൊടുക്ക നടത്താറുണ്ട്. എന്നാൽ മറ്റ് നാടോടിക്കലകളുടെ സ്വാധീനം നിഴലാട്ടത്തിൽ ഉണ്ടെന്നോ നിഴലാട്ടത്തിന്റെ സ്വാധീനം മറ്റ് നാടോടിക്കലകളിൽ ഉണ്ടെന്നോ പറയാനാവില്ല.

5. കഥകളി എന്ന അത്യുത്കൃഷ്ടകലയുടെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ച് കുറെ ഐതിഹ്യങ്ങൾ മാത്രമാണ് നിലവിലുള്ളത്. കൂത്ത്, കൂടിയാട്ടം, കൃഷ്ണനാട്ടം എന്നിവ കഥകളിയുടെ ഉൽപത്തിക്ക് നിമിത്തമായിരുന്നു എന്നു കരുതുന്നുണ്ട്. ആ വാദഗതി പരിശോധിച്ചപ്പോൾ അതിന് വലിയ അടിസ്ഥാനമില്ല

എന്നാണ് ബോധ്യപ്പെട്ടത്. ഉത്ഭവിച്ചിട്ട് ഏതാണ്ട് മൂന്നുനൂറ്റാണ്ടുകാലത്തെ കഥകളിയുടെ വളർച്ചയ്ക്കിടയിൽ വന്നുചേർന്നിട്ടുള്ള വികാസപരിണാമങ്ങളും പരിഷ്ക്കാരങ്ങളും കണ്ടുകൊണ്ടുള്ളതാണ് ആ വാദഗതികളെല്ലാം. ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപമാതൃക തിരുനിഴൽമാലയുടെ രൂപമാതൃകയുമായി വലിയ സാമ്യമുള്ളതാണ്. നിഴലാട്ടത്തിലെ ചടങ്ങുകളുടെ കൂട്ടലും കുറയ്ക്കലും നടത്തിയിട്ടുള്ള സംവിധാനത്തിന്റെ ഫലമാണ് കഥകളിയിലെ ചടങ്ങുകൾ. കഥകളിയിലെപ്പോലെ നിഴലാട്ടത്തിലും ആദ്യകാലം മുതൽ വാചികാഭിനയമല്ല ആംഗികാഭിനയമാണുണ്ടായിരുന്നത്. കഥകളിയിൽ മാത്രമല്ല നിഴലാട്ടത്തിലും വേഷഭൂഷാദികളുപയോഗിച്ചാണ് നടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളായി മാറിയിരുന്നത്. കഥകളിയിലെ വേഷപരിഷ്ക്കരണവും കൈമുദ്രകളിലൂടെ വിസ്തരിച്ചുള്ള പദാർത്ഥാഭിനയവും വിശദമായ ഭാവരസാഭിനയങ്ങളുമാണ് ഈ കലയെ നിഴൽക്കൂത്തിൽനിന്ന് വളരെയേറെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോയത്. നിഴൽക്കൂത്തിൽ നിന്ന് കഥകളി ഉണ്ടായി എന്നല്ല നിഴൽക്കൂത്ത് കഥകളിയായിപ്പരിണയിച്ചു എന്നാണ് കരുതേണ്ടത്. കഥകളിയായി മാറിയതോടെ നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നെന്നേക്കുമായി ദൃശ്യകലകളുടെ കൂട്ടത്തിൽനിന്ന് തിരോധനം ചെയ്തു.

അനുബന്ധങ്ങൾ

1. തിരിയുഴിച്ചിൽപ്പാട്ട്
2. തിരുവാറൻവിളൈ - നമ്മാഴ്വാർ
3. കണ്ണേറുപാട്ട്

അനുബന്ധം ഒന്ന്

തിരിയുഴിച്ചിൽ പാട്ട്

ഭഗവാനേ പോരിക തിരുമുടിമേലും

പുഷ്പമിട്ട നെറ്റിയേലും

ചില്ലികളേ പുരികത്തേലും

ആഭിചാരം തീർന്നൊഴികാ

അഞ്ജനമിഴിതൃക്കണ്ണേലും

ഉല്ലാസ നാസികയ്ക്കും

കേളികളേ ചെവിരണ്ടേലും

ആഭിചാരം തീർന്നൊഴിക

കണ്ണാടി തൃക്കവിളേലും

സുദ്ദരമൊടധരത്തേലും

പവിഷം (ഴം) തൃപ്പല്ലിന്മേലും

ശത്രുദോഷം തീർന്നൊഴിക

ഭംഗിതൃത്താടിയേലും

ആഭരണം തൃക്കഴുത്തേലും

വലന്തോളേലിടം തോളേലും

വലം കൈമേലിടം കൈമേലും

മുട്ടുവിട്ടു മുൻകൈമേലും

പേരാകെ പെരുവിരലേലും

മോതിരമണിവിരലേലും

വെള്ളിനഖം പത്തിമേലും

അക്ഷരമുള്ളം കൈമേൽ

ആഭിചാരം തീർന്നൊഴിക

നെൽപലക തിരുനെഞ്ചേലും

ചെപ്പൊത്തോരിരുമുലമേലും

ആഭിചാരം തീർന്നൊഴിക

അന്നാദി തിരുവയറേലും
താമരപ്പൊക്കിളേലും
ആഭിചാരം തീർന്നൊഴിക
ആടയുടുത്തര തന്മേലും
വലം കാലേലിടം കാലേലും
വലം തുടയിലിടം തുടയിലേലും
മുട്ടുവിട്ടു മുൻകാലേലും
മുൻകാൽ കുടുന്തമേലും
ആഭിചാരം തീർന്നൊഴിക
പേരാക പെരുവിരളേലും
വെള്ളിനഖം പത്തിന്മേലും
ആഭിചാരം തീർന്നൊഴിക
പാദാദികേശത്തേലും
കേശാദിപാദത്തേലും
ആഭിചാരം തീർന്നൊഴിക
പോരപ്പോരേ തീരത്തീരേ
തീർന്നൊഴിയുക, ശത്രുദോഷം
ഭാരതവേലൻ വെട്ടിയുഴിഞ്ഞ്
തീർന്നുപോകസ്വാഹ:

ശുഭം

അനുബന്ധം രണ്ട്

തിരുവാറൻവിളൈ

(തിരുവായ്മൊഴി; 7-10)

430 ഇൻപം പയക്കവെഴിൻ മലർമാതരുന്താനുമിവ്വേഴുലകൈ
ഇൻപം പയക്കവിനിതുടൻ വീറ്റിരുന്താൾകിന്റ എങ്കൾപിരാൻ
അൻപുറ്റമർന്തുറൈകിന്റവണിപൊഴിൽചൂഴ് തിരുവാറൻവിളൈ
അൻപുറ്റമർന്തു വലഞ്ചയ്തു കൈതൊഴുനാൾകളുമാകുങ്കൊലോ.

431 ആകുങ്കൊലൈയമൊന്റിന്റിയകലിടമുറ്റവുമീരടിയേ
ആകുമ്പരിചു നിമിർന്ത തിരുക്കുറളപ്പനമർന്തുറൈയു -
മ്മാകന്തികഴ്കൊടിമാടങ്കൾ നീടുമതിറ്റിരുവാറൻവിളൈ
മാകന്ത നീർകൊണ്ടുതൂവി വലഞ്ചെയ്തു കൈതൊഴക്കൂടുങ്കൊലോ.

432 കൂടുങ്കൊൽവൈകലുങ്കോവിന്തനൈ മതുചൂതനൈക്കോളരിയൈ
ആടുപറവൈ മിചൈക്കണ്ടു കൈതൊഴുതന്റിയവനുറൈയും
പാടും പെരുംപുകഴ് നാൻമറൈവേൾവിയൈന്തങ്കം പന്നിനർവാഴ്
നീടുപൊഴിറ്റിരുവാറൻവിളൈ തൊഴവായ്ക്കുങ്കൊൽ നിച്ചലുമേ.

433 വായ്ക്കുങ്കൊൽ നിച്ചലുമെപ്പൊഴുതുമ്മനത്തീങ്കു നിനൈക്കപ്പെറ
വായ്ക്കുങ്കരുമ്പും പെരുഞ്ചെന്നെലും വയൽചൂഴ് തിരുവാറൻവിളൈ
വായ്ക്കും പെരുമ്പുകഴ് മൂവുലകീചൻ വടമതുരൈപ്പിറന്ത
വായ്ക്കും മണിനിറക്കണ്ണപിരാന്റൻ മലരടിപ്പോതുകളേ.

434 മലരടിപ്പോതുകളെഞ്ഞെഞ്ചത്തെപ്പൊഴുതുമിരുത്തി വണങ്ക
പ്പലരടിയാർ മുൻപരുളിയ പാമ്പണൈയപ്പനമർന്തുറൈയും
മലരിൻ മണിനെടുമാടങ്കണീടുമതിറ്റിരുവാറൻ വിളൈ
ഉലകമലിപുകഴ്പാട നമ്മേൽ വിനൈയൊന്റുനില്ലാകെടുമേ.

435 ഒന്റുനില്ലാകെടുമുറ്റവുന്തീവിനൈയുള്ളിത്തൊഴുമിൻ തൊണ്ടീർ
അന്റുകമർവെന്റു രുപ്പിണിനങ്കൈയണിനെടുന്തോൾ പുണർന്താൻ
എന്റുമെപ്പോതുമെൻനെഞ്ചന്തുതിപ്പവുള്ളേയിരുക്കിന്റ പിരാൻ
നിന്റവണി തിരുവാറൻവിളൈയെന്നും നീണകരമതുവേ.

436 നീണകരമതുവേ മലർച്ചോലൈകൾചൂഴ്തിരുവാറൻവിളൈ
നീണകരത്തുറൈകിന്റപിരാൻ നെടുമാൽകണ്ണൻ വിണ്ണവർകോൻ
വാണപുരംപുക്കു മുക്കട്പിരാനൈത്തൊലൈയവെമ്പോർകൾ ചെയ്തു
വാണനൈയായിരന്തോടുണിത്താൻ ചരണന്റി മറ്റൈന്റിലമേ.

437 അന്റി മറ്റൈന്റിലം നിൻചരണേയെന്റകലിരുമ്പൊയ്കൈയിൻവായ്
നിന്റു തന്നീൾകഴലേത്തിയവാനൈയിൻ നെഞ്ചിടർതീർത്തപിരാൻ
ചെന്റങ്കിനിതുറൈകിന്റ ചെഴുമ്പൊഴിൽ ചൂഴ്തിരുവാറൻവിളൈ
ഒന്റി വല്ഞ്ചെയ്യവൊന്റുമോ തീവിനൈയുള്ളത്തിൻചാർ വല്ലവേ.

438 തീവിനൈയുള്ളത്തിൻചാർവല്ലവാകിത്തെളിവീചുമ്പേറലുററാൽ
നാവിനുള്ളുമ്മുള്ളത്തുള്ളുമമൈന്തതൊഴിലിനുള്ളും നവിന്റു
യാവരും വന്തുവണങ്കും പൊഴിറ്റിരുവാറൻ വിളൈയതനൈ
മേവി വലഞ്ചെയ്തു കൈതൊഴക്കൂടുങ്കൊൽ എന്നുമെൻ ചിന്തനൈയേ.

439 ചിന്തൈ മറ്റൊന്റിൻ തിറത്തതല്ലാത്തൻമൈ തേവപിരാനറിയും
ചിന്തൈയിനാർ ചെയ്വതാനറിയാതന മായങ്കളൊന്റുമില്ലൈ
ചിന്തൈയിനാർ ചൊല്ലിനാർ ചെയ്കൈയാനിലത്തേവർ കുഴുവണങ്കും
ചിന്തൈ മകിഴ് തിരുവാറൻ വിളൈയുറൈതീർത്തനുക്കറ്റപിന്നേ.

440 തീർത്തനുക്കറ്റപിൻ മറ്റോർ ചരണില്ലൈയെന്റെണ്ണിത്തീർത്തനുക്കേ
തീർത്ത മനത്തന്നാകിച്ചെഴുങ്കുരുചൂഴ്ച്ചടകോവൻചൊന്ന
തീർത്തങ്കളായിരത്തുള്ളിവൈ പത്തും വല്ലാർകളൈതേവർവൈകൽ
തീർത്തങ്കളേയെന്റു പൂചിത്തു നല്കിയുരൈപ്പർ തന്തേ വിയർക്കേ.

അനുബന്ധം മൂന്ന്

കണ്ണേറുപാട്ട്

വടക്കേമലബാറിൽ അനുഷ്ഠാനമായി ദോഷപരിഹാരത്തിനു നടത്തുന്ന ഒരു കർമ്മമാണ് കണ്ണേറുപാട്ട്. സമുദായത്തിലെ ഉപരിവിഭാഗങ്ങളിൽപ്പെട്ട നമ്പൂതിരിമാർ, നായനാർമാർ, നമ്പ്യാന്മാർ, നായന്മാർ എന്നിവരുടെ തറവാടുകളിലും; കൃഷിനാശം, കുടംബനാശം, വറുതി, മഹാവ്യാധി, സന്താനമില്ലായ്മ എന്നിവ കൊണ്ട് ക്ലേശിക്കുന്ന ഭവനങ്ങളിലുമാണ് കണ്ണേറുപാട്ട് നടത്തുന്നത്. വ്യക്തികൾക്ക് അഞ്ചു മണിക്കൂർ നേരം പാടിക്കഴിക്കുന്നതിന് തച്ചുമന്ത്രമെന്നും ഒരു തറവാട്ടിൽ ഒരു ദിവസമോ രണ്ടുദിവസമോ മൂന്നുദിവസമോ പാടിക്കഴിക്കുന്നതിന് കണ്ണേറുപാട്ട് എന്നുമാണ് പറയാറുള്ളത്. കണ്ണേറുപാട്ട് ബലികർമ്മാദികളോട് കൂടി പരിസമാപിക്കുന്നു.

ഒരോ വീട്ടിലും ദോഷഫലങ്ങൾ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ബലികൾ തീരുമാനിക്കുക, 'ഉച്ചബലി', 'ഖൽഗരാവണബലി', 'ഭദ്രബലി', 'ഊഞ്ചബലി', ' കൈബലി' 'ഭൂതമാരണബലി' എന്നിവയാണ് അത്തരം ബലികൾ. പൊടികൊണ്ടുള്ള ഒരു ചക്രത്തിന്റെ മധ്യത്തിൽ ഗൃഹനാഥനെ ഇരുത്തിയതിനു ശേഷമാണ് പാട്ടുതുടങ്ങുന്നത്.

'ഭസ്മധാരണം' 'ദൃഷ്ടിമാർ നനക്കൽ' 'സന്ത്കർമ്മം', 'അരിചാർത്തൽ', 'ചൊല്ലിത്തീർക്കൽ', 'നാവലകേറ്റി ഇറക്കൽ', 'മുറമുഴിച്ചിൽ', 'ശരമൊഴിക്കൽ', തുടങ്ങിയ വൈവിധ്യപൂർണ്ണമായ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ കണ്ണേറുപാട്ടിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഈ അനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്കിടയിൽ പലപ്പോഴായി 'കണ്ണേറുമാല' 'തിരുവാറന്മുള ശാസ്ത്രം', 'അണിമറശാസ്ത്രം', 'അമൃതമഥനം' തുടങ്ങിയ പാട്ടുകളും 'എണ്ണമന്ത്രം', 'സത്യഗുരുവചനം', 'മലയോത്പത്തി' തുടങ്ങിയ താളബദ്ധമായ ഏതാനും ഗദ്യങ്ങളും ഉച്ചാടകർ പാടാറുണ്ട്. കണ്ണേറിനു പാടിവരുന്ന മുപ്പത്തിയൊന്ന് ഗാനങ്ങളുടെ സമാഹാരമാണ് കെ. പി. സി. പണിക്കരുടെ 'കണ്ണേറുപാട്ട്' എന്ന ഗ്രന്ഥം. ഇതിൽച്ചേർത്തിട്ടുള്ള ചില ഭാഗങ്ങൾ തിരുനിഴൽമാലയിലേതിന്റെ ഭാഷാനവീകരണത്തോടെയുള്ളതാണ്. ഉദാഹരണമായി കിഴക്കൻ ദിക്കിൽ ബലി (പുറം 69,70)

തിരുനിഴൽമാലയിലെ മൂന്നാം ഭാഗമായ 'ശ്രീബലി'യിലെ ആദ്യഭാഗത്തിന്റെ വികല മായ രൂപാന്തരമാണ്. 'നിറനാഴി ഉഴിയൽ' പുറം 107,108) തിരുനിഴൽമാലയിലെ തുവലുഴിയലിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണ്. ദുര്യോധനൻ പാണ്ഡവന്മാരെ വകവരുത്താൻ മലയനെക്കൊണ്ട് ആഭിചാരക്രിയചെയ്യിക്കുന്ന കഥാവസ്തു പ്രതിപാദ്യമാക്കിയ നാലുപാദങ്ങളുള്ള ഒരു പാട്ടുകൃതിയുടെ തുടക്കത്തിലും ഗ്രന്ഥാവസാനത്തിലും നിഴൽക്കൂത്ത് എന്നാണ് പേരുചേർത്തിരിക്കുന്നത്. തിരുനിഴൽമാലയും നിഴൽക്കൂത്തും മുൻകാലങ്ങളിൽ പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നു എന്നാണ് ഇതെല്ലാം വ്യക്തമാക്കുന്നത്.

കാലക്രമത്തിൽ നിഴലിന്റെ ശരിയായ സ്വരൂപം പ്രചാരലുപ്തമായി ചില പൊട്ടും പൊടിയും മാത്രം ഇത് കുലത്തൊഴിലായി നടത്തിയിരുന്നവർക്കിടയിൽ മാത്രം വാമൊഴിയായി അവശേഷിക്കുകയാണുണ്ടായത്. തിരുനിഴൽമാല പിൽക്കാ ലത്ത് 'തിരുവാറന്മുള ശാസ്ത്രം' എന്നാണറിയപ്പെട്ടത്. ഗ്രന്ഥാവസാനം കവിമുദ്ര യോടൊപ്പം ചേർത്തിരിക്കുന്ന തിരുനിഴൽമാല എന്ന പേരു പോലും നൂറ്റാണ്ടു കൾക്കു മുമ്പുതന്നെ അപ്രസിദ്ധമാവുകയാണുണ്ടായത്.

'തിരുനിഴലി'നെക്കുറിച്ചും 'നിഴൽക്കൂത്തിനെ'ക്കുറിച്ചും പരാമർശമുള്ളതും, തിരുനിഴൽമാലയിലെ വരികളോട് സാമ്യമുള്ളതുമായി കണ്ണേറുപാട്ടിൽ ചേർത്തിട്ടുള്ള വരികൾ താഴെക്കൊടുക്കുന്നു.

'തിരുവാറൻമുളയെന്നൊരു ശാസ്ത്രം
തിരുനിഴലേറ്റി തുകലുഴിയുന്നേൻ' (പുറം 40)

'തിരുബലി കൊടുപ്പാനിപ്പോൾ
തിരുനിഴലേറ്റി തുടങ്ങുന്നേനേ' (പുറം 65)

'അങ്കുനിലങ്കൾ കിഴക്കാ അഞ്ചിലുദിത്ത വൈച്ചോനെ
ചെങ്കുഴമൊപ്പിള്ള പെറ്റു
തെൻഭൂവി എങ്കും വിളങ്കാ - - - - -

അംഗദനപ്പൊയിൽ വാനേ
ആറന്മുളക്കടൽ വർണ്ണാ
പങ്കജ വന്തു വിരുന്തു
പള്ളയുണർന്തരുളായേ - - - - '

താരിട്ട വണ്ടു പറന്തു
താരകൾ വന്തു വിരിന്തു
തേരിട്ടവെച്ചവൻ വന്താൽ
ചേണിയിലിരുൾ കുലം നീക്കി

ആലിലമേൽ വളർവാനേ
ആറന്മുള കടൽവർണാ
പാലൊളിതിങ്കൾ മറന്നു
പള്ളിയുണർന്തരുളായേ

കാലികൾ മേക്കുലം പുക്ക്
കാമവില്ലും കുലതാണു
ചോലയിളം കുയിൽകൂകി
ചോരരുടെ വിലംവാടി - (പുറം 69)

തിരുനിഴൽമാലയിലെ മൂന്നാംഭാഗത്തുള്ള പ്രഭാദവർണ്ണനയുടെ (പുറം 79) വികലമായ രൂപമാണ്.

ചീരേറുമാന്മുള മേവുമപ്പനെ
സൂര്യദേവൻ തിരുനാവലയിട്ടോൻ
തേരും വരുണനും ദേവിയും താനുമായ് - - - - -
മേരൂർ മലയെച്ചുഴന്നേ നടപ്പോൻ

എങ്കൽപുറാണനാറൻ മുളയപ്പാന
അങ്കീകനിന്ത തിരുനാവലയിട്ടോൻ

വന്നങ്ങിളം പിള്ളവാണാൾ പറിക്കുമ്പം
തന്തയും തായാനും വൈകപ്പെടുവോൻ

കരുതിനിന്നീടുമാറൻമുളയപ്പനെ
നിരർദിക്കുമാറുനിലനിന്നുകൊൾവോൻ
ചരതമരത്ര കുടിക്കരയായ് വന്ന
നിരൽദിക്കുമാറു നിലനിന്നുകൊൾവോൻ

മന്നിൽവിളങ്ങുമാറൻമുളയപ്പനെ
നിന്നുവരുണൻ തിരുനാവലയിട്ടോൻ
വന്നങ്ങിളം പിള്ള വാണാൾ പറിക്കുമ്പം
തന്തയും തായാനും വൈകപ്പെടുവോൻ

സന്താതം കൂടുമാറാൻ മുളയപ്പനെ
അന്തകൻ കണ്ട് തിരുനാവലയിട്ടോൻ
തമ്പീകുലുക്കി പറച്ചുകളയുന്ന
തങ്കതാൻ മുൻകയ്യിൽ ഏന്തിപ്പിടിപ്പോൻ (പുറം 107)

ഇത് തിരുനിഴൽമാലയിലെ നാവലിയിടുന്ന ഭാഗത്തിന്റെ (പുറം 70,71) അർത്ഥമറിയാതെയുള്ള വാമൊഴിരൂപമാണ്.

സഹായക ഗ്രന്ഥസൂചി

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. അച്യുതമേനോൻ ചേലനാട്ട്: കേരളത്തിലെ കാളീസേവ. യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഓഫ് മദ്രാസ്, 1959.

2. -------., (പ്രസാ): കേരളോല്പത്തി. യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഓഫ് മദ്രാസ്, 1953.

3. അജിത്കുമാർ എൻ. (ഡോ.): തിരുനിഴൽമാല ഒരു പഠനം. കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, ആഗസ്റ്റ് 2002.

4. അമ്മാമൻ തമ്പുരാൻ: കൂത്തും കൂടിയാട്ടവും മാതൃഭൂമി, 1989.

5. ആശാരി ആർ. എസ്.: കലയുടെ കലവറ, പി.കെ. ബ്രദേർസ്, കോഴിക്കോട്, മെയ് 1963.

6. ഇന്ദിര കെ.കെ. (ഡോ.): കവിതയും സാമൂഹികപരിവർത്തനവും, കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, ഫെബ്രുവരി 1992.

7. ഇളയ പെരുമാൾ എം. (വിവ.): തൊൽക്കാപ്പിയം. എൻ.ബി.എസ്. ജൂൺ 1961.

8. -------: നന്നൂൽ, തിരുവനന്തപുരം, 1967.

9. എഴുത്തച്ഛൻ കെ. എൻ. (സമ്പാ): ഭാഷാകൗടലീയം. മദിരാശി സർവ്വകലാശാല, 1960.

10. കറുപ്പൻ കെ. പി.: സാമുദായികഗാനകലകൾ. പോൾ പ്രസ്സ്, 1934.

11. കുഞ്ഞൻപിള്ള. പി.എൻ. ഇളംകുളം (വ്യാഖ്യാ.): എൻ. ബി. എസ്, നവംബർ 1957.

12. -------: ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശം, ചരിത്രദൃഷ്ടിയിൽക്കൂടി, എൻ. ബി. എസ്, ജൂലായ് 1963.

13. -------: (വ്യാഖ്യാ): ചന്ദ്രോത്സവം, എൻ. ബി.എസ്. ഫെബ്രുവരി 1969.

14. -------: ചരിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ. എൽ.ബി.എസ്., 1961.

15. -------: ചില കേരളചരിത്രപ്രശ്നങ്ങൾ എൻ.ബി,.എസ്. ഫെബ്രുവരി, 1963.

16. -------: ചേരസാമ്രാജ്യം ഒമ്പതും പത്തും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ, എൻ. ബി. എസ്, മാർച്ച്, 1961.

17. കുഞ്ഞൻപിള്ള ശൂരനാട്ട് (പ്രസാ.): അനന്തപുരവർണ്ണനം, കേരള സർവ്വകലാശാല, 1953.

18. -------: (വ്യാഖ്യാ), ലീലാതിലകം, ചന്ദ്രാപ്രസ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 1946.

19. -------: സാഹിത്യപ്രവേശിക, പി വി. ബുക്ക്, ഡിപ്പോ, തിരുവനന്തപുരം.

20. കുഞ്ഞുപിള്ളപ്പണിക്കർ മാത്തൂർ: കഥകളിപ്രവേശിക, എൻ. ബി. എസ്, 1992.

21. കുട്ടികൃഷ്മമേനോൻ. വി.എം.: കേരളത്തിലെ നടനകല, മംഗളോദയം, നവംബർ 1957.

22. കുറുപ്പ് കെ.കെ.എൻ. (ഡോ.): ആര്യദ്രാവിഡഘടകങ്ങൾ, മലബാറിലെ നാടൻകലയിൽ, രാമവില്യംകഴകം, പെരുങ്കളിയാട്ട പഠനം.

23. കൃഷ്ണക്കൈമൾ അയ്മനം. (പ്രൊ.): കഥകളിവിജ്ഞാനകോശം. കറന്റ് ബുക്സ്, മാർച്ച് 1986.

24. കൃഷ്ണചന്ദ്രൻ വി. ആർ.: പുരുഷാർത്ഥക്കൂത്ത്. കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, ആഗസ്ത്, 1978.

25. കൃഷ്ണൻകുട്ടിപൊതുവാൾ കലാമണ്ഡലം: മേളപ്പദം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, ജനുവരി, 1982.

26. കൃഷ്ണൻനായർ. പി.: കഥകളി അല്ലെങ്കിൽ ആട്ടക്കഥ. മദിരാശി സർവ്വകലാശാല, 1930.

27. കൃഷ്ണൻനായർ പി.വി. പ്രൊ (വ്യാഖ്യാ.): ഉണ്ണിച്ചിരുതേവിചരിതം. എൻ. ബി. എസ്, മെയ് 1976.

28. -------: (വ്യാഖ്യാ): ഉണ്ണിയാടിചരിതം. എൻ. ബി.എസ്., ഡിസംബർ 1976.

29. -------: (വ്യാഖ്യാ): രാമചരിതം. കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, മാർച്ച്, 1979.

30. കൃഷ്ണപിള്ള. എൻ.: കൈരളിയുടെ കഥ. ഡി.സി.ബുക്സ്, ജൂൺ, 1958.

31. കൃഷ്ണപിള്ള. ജി.: കഥകളി, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 1956.

32. -------: കേരളീയനൃത്തകല. മാവേലിക്കര സത്യവിലാസം പ്രസ്സ്, 1931.

33. കൃഷ്ണപിള്ള നാലാങ്കൽ: മഹാക്ഷേത്രങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ രണ്ടാംഭാഗം. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, നവംബർ, 1982.

34. കൃഷ്ണവാരിയർ. എൻ.വി. (എഡി.): അഖിലവിജ്ഞാനകോശം. ഡി.സി. ബുക്സ്, മെയ് 1988.

35. കേശവൻ കലാമണ്ഡലം: അരങ്ങിനുപിന്നിൽ. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, ജനുവരി, 1973.

36. കേശവപിള്ള. ആർ.: ആട്ടക്കഥാവ്യഖ്യാനം. ശ്രീരാമവിലാസം പ്രസ്സ്, 1956.

37. കൊച്ചുകൃഷ്ണാശാൻ നെടുംമ്പൊയിൽ: ആറന്മുളവിലാസം ഹംസപ്പാട്ട്. ശ്രീരംഗനാഥൻ, ജനുവരി 2005.

38. ഗണേഷ്. കെ. എൻ.: കേരളത്തിന്റെ ഇന്നലെകൾ. സാംസ്കാരിക പ്രസീദ്ധീകരണവകുപ്പ്, 1990.

39. ഗുണ്ടർട്ട്: മലയാളഭാഷാവ്യാകരണം. ഡി.സി.ബുക്സ്, ഒക്ടോബർ, 1996.

40. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ പി.കെ.: കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രം, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, ഡിസംബർ, 1974.

41. ഗോപിനാഥപിള്ള വട്ടപ്പറമ്പിൽ പ്രൊ: കഥകളിപ്രവേശിക, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, മെയ് 2002.

42. ഗോവിന്ദപ്പിള്ള. പി.: മലയാളഭാഷാചരിത്രം.

43. ഗൗരിലക്ഷ്മീഭായി അശ്വതിതിരുനാൾ: തുളസീഹാരം. ഡി.സി. ബുക്സ്, ഏപ്രിൽ, 1999.

44. ചന്തേര. സി.എം. എസ്.: കളിയാട്ടം പഠനവും പാട്ടുകളും. എൻ. ബി. എസ്, 1978.

45. ചന്ദ്രശേഖരൻ നായർ വൈക്കം: പ്രാചീനനാടകത്തിലൂടെ ഒരു പര്യടനം. ഡി.സി. ബുക്സ്, 1992.

46. ചുമ്മാർ ചൂണ്ടൽ ഡോ: നാടൻ കല, ചരിത്രം. 1979.

47. ജയദേവകവി: ഗീതഗോവിന്ദം. ശാന്താ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, തൃശൂർ

48. ജോർജ്. കെ. എം. ഡോ: (എഡി): സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 1958.

49. ജോസഫ് എം. ഒ.: വീരരാഘവപട്ടയം - ഒരു നിരൂപണം. നെടുങ്കുന്നം, ധർമ്മകാഹളം, എറണാകുളം, 1936.

50. ജോസഫ് ടി.സി. ഇടമറുക്: കേരളസംസ്കാരം, വിദ്യാർത്ഥിമിത്രം.

51. ദാമോദർ പി. നെട്ടൂർ: ആദിവാസികളുടെ കേരളം. എൻ. ബി. എസ്. 1974.

52. ദാസ്. പി.സി.: നാടുവാഴികൾ ഞങ്ങൾ. ചിന്ത പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1991.

53. ദിവാകരൻ കാട്ടക്കട: കേരളഗ്രാമങ്ങളിലൂടെ. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, ജൂൺ, 1968.

54. നമ്പൂതിരി സി.കെ.: ചാത്തിരാങ്കം. കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, മാർച്ച്, 1980.

55. നമ്പ്യാർ. എ.കെ. കേരളത്തിലെ നാടൻ കലകൾ. എൻ.ബി.എസ്, മാർച്ച്, 1984.

56. നായർ എസ്. കെ. (വിവ.): കമ്പരാമായണം. മദിരാശി സർവ്വകലാശാല, 1971–1974.

57. -------: കേരളത്തിലെ നാടോടിനാടകങ്ങൾ. മദിരാശി സർവ്വകലാശാല, 1955.

58. നാരായണൻ. എം. ജി. എസ്സ്: കേരളചരിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനശിലകൾ. നാവക്കര കോ. ഓപ്പ്. പബ്ലിഷിംഗ് ഗൗസ്, ജനുവരി.

59. നാരായണൻകുട്ടി (സമ്പാ): പള്ളിപ്പാന. നായർ സാംസ്കാരികപ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, ജനുവരി, 2000.

60. നാരായണൻ നമ്പീശൻ തിരുവങ്ങാട്ട് (വിവ.): ഹസ്തലക്ഷണദീപിക. കോഴിക്കോട് കെ. ആർ, 1926.

61. നാരായണൻ നമ്പ്യാർ പി.കെ.: മന്ത്രാങ്കം. കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 1980 ഒക്ടോബർ.

62. നാരായണൻ നായർ (വിവ.): ചിലപ്പതികാരം. മലയാള ഭാഷാപരിഷ്ക്കരണ കമ്മിറ്റി, 1931.

63. നാരായണപ്പണിക്കർ ആർ.: കേരളഭാഷസാഹിത്യചരിത്രം.

64. ------- (വ്യാഖ്യാ.): ഭാരതം ഭീഷ്മപർവ്വം. വിദ്യാവിലാസിനി, തിരുവനന്തപുരം, 1948.

65. നാരായണപ്പിഷാരടി. കെ. പി.: കലാലോകം. മംഗളോദയം, ജനുവരി 1960.

66. നാരായണപിള്ള പി.കെ. (ഡോ), പ്രസാ: ഉണ്ണിയച്ചിചരിതം, എൻ. ബി.എസ്, കോട്ടയം.

67. ------- പ്രസാ: ഭാരതമാല, ഹസ്തലിഖിതഗ്രന്ഥശാല. തിരുവനന്തപുരം, 1950.

68. നീലകണ്ഠശാസ്ത്രി. കെ. എ.: ദക്ഷിണഭാരതചരിത്രം. കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, ഒക്ടോബർ, 1991.

69. പത്മനാഭൻനായർ, കലാമണ്ഡലം: ചൊല്ലിയാട്ടം, Vol. I. കേരളകലാമണ്ഡലം, ഡിസംബർ 2000.

70. -------., ചൊല്ലിയാട്ടം, Vol. II. കേരളകലാമണ്ഡലം.

71. പത്മനാഭപിള്ള ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം: ശബ്ദാതാരാവലി. എൻ. ബി. എസ്, 1980 മെയ്.

72. പരമേശ്വരയ്യർ. എസ് ഉള്ളൂർ: കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, വാള്യം 1-5.

73. പരമേശ്വരൻ നായർ. പി.കെ.: ആധുനികമലയാളസാഹിത്യം. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, ജൂൺ 1954.

74. പിഷാരടി കെ. ആർ: നമ്മുടെ ദൃശ്യകല. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 1940.

75. പുരുഷോത്തമൻ നായർ എം. എം. (ഡോ): (വ്യാഖ്യാ) തിരുനിഴൽമാല സന്ധ്യാബുക്സ്, കാലിക്കറ്റ് യൂനിവേഴ്സിറ്റി. 1981.

76. -------: പാട്ടും മണിപ്രവാളവും, ലിപി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 2000.

77. -------: രാമചരിതവും പാട്ടുമാതൃകകളും. കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല, ജൂൺ 2001.

78. പൂന്താനം: പൂന്താനം കൃതികൾ. അലൂഷാ ബുക്ക്സ്, ഡിസംബർ, 1988.

79. ബാലകൃഷ്ണൻ പി.കെ.: ജാതിവ്യവസ്ഥിതിയും കേരളചരിത്രവും, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, മെയ് 1992.

80. ഭാസി മടവൂർ: മലയാളനാടകവേദിയുടെ കഥ. കറന്റ് ബുക്സ്, ഒക്ടോബർ, 1996.

81. മാണി വെട്ടം: പുരാണിക് എൻസാക്ലോപീഡിയ. കറന്റ് ബുക്സ്, ജൂലായ്, 1989.

82. മാധവൻപിള്ള സി.: അഭിനവമലയാളനിഘണ്ടു. മെയ് 1977.

83. മാധവപ്പണിക്കർ നിരണത്ത്: ഭാഷാഭഗവത്ഗീത. കേരളസാഹിത്യ അക്കാദ മി, 1988.

84. മാധവവാരിയർ മാടശ്ശേരി : കുഞ്ചന്റെ ശേഷം. എൻ. ബി. എസ്, ഡിസംബർ 1952.

85. മേനോൻ കെ. പി. എസ്.: കഥകളിയാട്ടപ്രകാരം. എസ്. ഡി. വൈദ്യർ, കൊല്ലം, 1966.

86. -------: കഥകളി രംഗം. മാതൃഭൂമി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1957.

87. -------: രാഘവൻ പയ്യനാട്, : നാടോടിനൃത്തങ്ങളും തെയ്യവും. കേരളസം ഗീത നാടക അക്കാദമി, 1978.

88. രാജരാജവർമ്മ എ. ആർ. കേരളപാണിനീയം. എൻ. ബി.എസ്. 1974, ആഗ സ്ത്,

89. ------- : സാഹിത്യസാഹ്യം

90. വടക്കുംകൂർ രാജരാജവർമ്മ: കേരളസാഹിത്യചരിത്രം ചർച്ചയും പൂരണ വും. മംഗളോദയം, 1968 ജൂൺ.

91. -------: കേരളീയസംസ്കൃതസാഹിത്യചരിത്രം: ശ്രീശങ്കരാചാര്യ സം സ്കൃതസർവ്വകലാശാല, കാലടി Revised edi. 1997.

92. രാമകൃഷ്ണപിള്ള ജി: കഥകളി. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം.

93. രാമചന്ദ്രൻനായർ കെ. (പ്രസാ:) : വൈശികതന്ത്രം.

94. രാമപ്പണിക്കർ, നിരണത്ത്: കണ്ണശ്ശരാമായണം, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, സെപ്തംബർ, 1987.

95. ------- : ശിവരാത്രിമാഹാത്മ്യം, കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, 1968.

96. രാമയ്യർ എസ്. പുലിയൂർ (വ്യാഖ്യാ): ശുകസന്ദേശം, കെ എസ്, സൂര്യഭട്ടതിരി (പ്രസാധകൻ) ജനുവരി, 1967.

97. രാമവർമ്മ കെ.ടി.: കാമപൂജ, ക്ലാസിക് ബുക്ക് ട്രസ്റ്റ്, നവംബർ, 1985.

98. രാമവാരിയർ ദേശമംഗലത്ത് (വ്യാഖ്യാ): കോട്ടയത്ത് തമ്പുരാന്റെ ആട്ടക്കഥകൾ., എൻ. ബി. എസ്, ആഗസ്ത്, 1976.

99. -------: (വ്യാഖ്യാ.) നളചരിതം ആട്ടക്കഥ, മാതൃഭൂമി, 1945.

100. ലീലാവതി, എം. (ഡോ): മലയാളകവിതാസാഹിത്യചരിത്രം, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, 1981.

101. വില്യം ലോഗൻ (വിവ): മലബാർ മാനുവൽ. മാതൃഭൂമി, ഒക്ടോബർ, 1985.

102. വിശ്വനാഥൻ നായർ. പി. (വ്യാഖ്യാ.): ചിലപ്പതികാരം. കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 1975, ആഗസ്റ്റ്.

103. വിഷ്ണുനാരായണൻ നമ്പൂതിരി എം. വി. (ഡോ): (എഡി:) ഫോക്‌ലോർ നിഘണ്ടു. കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1980 മെയ്.

104. വേലായുധൻ പണിക്കശ്ശേരി: കേരളം 15,16 നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ.

105. വേലായുധൻ പിള്ള. പി.വി., (ഡോ:) ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണം ഗദ്യം. കേരള സർവ്വകലാശാല, 1977, മാർച്ച്.

106. വേലായുധൻ പിള്ള പി.വി. (ഡോ:) മണിപ്രവാളകവിത. കേരളഭാഷ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, ആഗസ്ത് 1989.

107. ശങ്കരൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട് കാണിപ്പയ്യൂർ: എന്റെ സ്മരണകൾ രണ്ടാം ഭാഗം. പഞ്ചാംഗം പുസ്തകശാല, 1999.

108. ശങ്കരമേനോൻ കൊളത്തേരി (പ്രസാ): നാരായണീയം പ്രബന്ധം. കമലാലയ പ്രസ്, തിരുവനന്തപുരം.

109. ശങ്കുണ്ണി കൊട്ടാരത്തിൽ: ഐതിഹ്യമാല. കറന്റ് ബുക്ക്സ്, 1909-1934.

110. ശ്രീധരമേനോൻ എ.: കേരള ചരിത്രം. സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണ സംഘം, 1961.

111. ------- : കേരളസംസ്കാരം സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം.

112. സത്യവ്രതൻ ആറന്മുള (സമ്പാ:): ആട്ടപ്രകാരം അശോകവനികാങ്കം. എൻ. ബി. എസ്,. കോട്ടയം,

113. സി.ജെ. മണ്ണുംമൂട് (പ്രൊഫ: വ്യഖ്യാ): കോകസന്ദേശം. സി.ജെ.എം. പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോട്ടയം, 1993, ജനുവരി.

114. സുബ്ബരാമപട്ടർ പി.എസ്. (ഗദ്യ വിവ:): വിഷ്ണുപുരാണം, ഗീതാപ്രസ്സ്, തൃശ്ശൂർ 1955.

115. സോമശേഖരൻ നായർ. പി: പണിയർ. എൽ.ബി.എസ്, കോട്ടയം, 1976.

പ്രബന്ധങ്ങൾ

1. അജിത്കുമാർ. എൻ: തിരുനിഴൽമാല - വിമർശനാത്മകപഠനം, പി.എച്ച്. ഡി. പ്രബന്ധം, കേരളസർവ്വകലാശാല, 1994.

2. മഹേശ് മംഗലാട്ട്: തനതുനാടകവേദി - ഒരു പഠനം എം. ഫിൽ പ്രബന്ധം, കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി 1985.

3. രവി, ശൂരനാട്, : നിഴൽക്കുത്ത്. ഫോക്‌ലോർ സൊസൈറ്റി ഓഫ് സൗത്ത് ഇന്ത്യൻ ലാംഗ്വേജസ്, 2001.

4. രാഘവവാരിയർ എം ആർ: മലയാളത്തിലെ നാടോടിപ്പാട്ടുകളുടെ ശൈലിയും സ്വരൂപവും. പിഎച്ച്.ഡി. പ്രബന്ധം, കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി, 1985.

5. ശശിധരൻ. കെ. : കഥകളിയിൽ ഇതര കലകളുടെ സ്വാധീനം. പിഎച്ച്.ഡി. പ്രിലിമിനറി തീസീസ്, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല, 1991.

English

1. Achutha Menon C : The Cochin State Mannuel. Cochi Govt. Press.
2. Gopinath Natana Kalanidhi: Abhinaya Prakasika. Nadana Nilayam Publication, Madras –6, 1957.
3. Ean wat: E. Literature and Society.
4. Nair, S.K. (Dr.) : Kathakali Manjeri. Govt. Oriental Manuscripts Library Madras.
5. Thurston Edgar : Castes and Tribes of Southern India. Vol. 4, Cosmo Publications , 1909.
6. Vardpande M.L.: Religion and Theatre. Abinava Publications, 1983.
7. William Logan: Malabar District Manual. 1946.

ലേഖനങ്ങൾ

1. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ നടുവട്ടം (ഡോ.): *തിരുനിഴൽമാല.* പ്രാചീനസാഹിത്യം ഒരു സിംപോസിയം, ഭാഷാപോഷിണി, ആഗസ്റ്റ് 2002.

2. നമ്പൂതിരി എൻ. എം. : *സാഹിത്യം സമൂഹം സംസ്കാരം.* മലയാള വിമർശനം, ജൂൺ 1990.

3. ബഞ്ചമിൻ ഡി. : *നാടോടിക്കഥാഗാനസാഹിത്യത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ.* ഗ്രന്ഥാലോകം, വാല്യം 1, ലക്കം, 3 മാർച്ച് 1975.

4. രവീന്ദ്രൻ : *എന്റെ കേരളം*. ഭാഷാപോഷിണി, സെപ്തംബർ, 2002.

5. രാഘവൻപയ്യനാട്: *ഗവേഷണം നാടൻപാട്ടുകളിൽ.* സാഹിത്യലോകം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, ജൂലായ് - സെപ്തംബർ 1977.

6. രാഘവവാരിയർ: *വടക്കൻ പാട്ടുകളിലെ കഥനാംശം*, മലയാളവിമർശനം, വാള്യം 7, ജൂലായ് 1984.

7. --------: വാമൊഴിവഴക്കപ്പാട്ടുകളും സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപഠനവും. മലയാള വിമർശനം, വാള്യം 3, ജൂലായ് 1985.

8. വിജയപ്പൻ പി. എം. (ഡോ.) : *തിരുനിഴൽമാലയിലെ ഭാഷ.* മലയാളവിമർശനം, മലയാളവിഭാഗം, കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാല, ലക്കം 13, 1995.

9. വിധു നാരായണൻ, : തിരുനിഴൽമാല. ഭാഷാപോഷിണി. ലക്കം 10, മാർച്ച് 2001.

10. ശിവശങ്കരൻ നായർ. കെ.: *രണ്ടാം ചേരസാമ്രാജ്യം സത്യവും മിഥ്യയും.* വിജ്ഞാനകൈരളി ലക്കം 10, ഒക്ടോബർ 1994.

11. സാം. എൻ.: (ഡോ.): *മണിപ്രവാളസാഹിത്യത്തിനൊരാമുഖം*, ഭാഷാപോഷിണി, സപ്തംബർ, 2007.