032:6N231:11 K8

MUL
288081

~~24 OCT 1983~~

25 JAN 1988

21 FEB 1988

20 MAR 1988

ആസ്വാദനം അപഗ്രഥനം

46

88

(Malayalam)

Aswadanam Apagradhanam

Essays

By K. P. SARACHANDRAN, M. A.

First Published October 1968

Printed at

INDIA PRESS, KOTTAYAM

Price Rs. 2.00

Copyright

R. Radhamony

Published by the Author

Distributors:

NATIONAL BOOK STALL

Kottayam Kerala State India

ആസ്വാദനം അപഗ്രഥനം

(ലേഖനങ്ങൾ)

കെ. പി. ശരച്ചന്ദ്രൻ, എം. എ.

UNIVERSITY LIBRARY
21 FEB 1975
MADRAS

വിതരണം

നാഷനൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ

കോട്ടയം

വില ക. 2.00

University Grants Commission

288081
032:6N231:11
K8

S969 D65/68—69 1-1000 JK 118

മുഖക്കുറിപ്പ്

എട്ടു ലേഖനങ്ങരം ഈ കൃതിയിൽ സമാഹരിച്ചിരിക്കുന്നു. കവിത, നോവൽ, നാടകം, ചെറുകഥ എന്നിങ്ങനെ സാഹിത്യത്തിൻെറ വിവിധതലങ്ങളെ സ്പർശിക്കുന്ന ലേഖനങ്ങളാണിവ. പലപ്പോഴായി നമ്മുടെ ആനുകാലികപ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിലൂടെ വെളിച്ചംകണ്ട ഈ ലേഖനങ്ങരം, അതതുവിഷയങ്ങളിൽ ചില മൗലികചിന്തകരം അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നു. അതുകൊണ്ടു മാത്രമാണു് ഇതിപ്പോരം സമാഹരിക്കാമെന്നു കരുതിയതു്.

ആദ്യത്തെ ലേഖനം 'കാല്പനികകവിത'യാണു്. കാല്പനികകവിതയുടെ സ്വഭാവസവിശേഷതകരം വിവരിക്കുന്ന ഒരു ലേഖനമല്ല അതു്. മലയാളത്തിൽ അതിൻെറ ആവശ്യമുണ്ടെന്നും തോന്നുന്നില്ല. കാല്പനികകവിതയിലാണു് കവിതസായുജ്യംനേടുക എന്ന ചിന്താഗതി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടപ്പോരം അതിനോടു യോജിക്കാൻ കഴിയാതിരുന്ന ഒരാളുടെ ആത്മഗതമാണാ ലേഖനം. കാല്പനികകവിതയുടെ പോരായ്മകരം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുകയും അവിടെനിന്നും മലയാളക്കവിത എപ്രകാരം ആശാസ്യമായ രീതിയിൽ പുരോഗമിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നു വിവരിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ടു്, അവിടെ. 'വൈലോപ്പിള്ളിയും മലയാളകവിതയും' എന്ന ലേഖനത്തിൽ വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയുടെ അന്തസ്സത്ത എന്തെന്നു പരിശോധിക്കുന്നു. വിപ്ലവപ്രചാരണമാണു് ആശാൻകവിതയുടെ തത്വശാസ്ത്രം

എന്ന ചിന്താഗതിയോടുള്ള വൈമുഖ്യമാണ് 'ആശാൻെറ തത്വശാസ്ത്രം' എന്ന ലേഖനം.

നാടകത്തെക്കുറിച്ച പഠനങ്ങൾ ഒട്ടേറെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്, മലയാളത്തിൽ. പക്ഷേ, പരമ്പരീണമായി നാടകത്തെക്കുറിച്ച പറഞ്ഞുകേട്ടിട്ടുള്ളതിൽനിന്നു വിട്ട ചിന്തിക്കുവാൻ തയ്യാറുള്ളവർ ചുരുക്കമത്രേ. നാടകത്തിലെ ഇതിവൃത്തസംവിധാനത്തെക്കുറിച്ചും കഥാപാത്രഘടനയെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഒരു സ്വതന്ത്രചിന്തയാണ്, 'നാടകകല—ഒരപഗ്രഥനം'. 'ഉത്തരരാമചരിതത്തിൻെറ നാടകീയത' എന്ന ലേഖനത്തിൽ, സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ സാമാന്യസങ്കല്പത്തിൽനിന്നു വിട്ടുനില്ക്കുന്ന ഒരു കൃതിയായതുകൊണ്ടാണ് ഉത്തരരാമചരിതത്തിൻെറ നാടകീയത ചോദ്യംചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെന്നു വിവരിക്കുന്നു.

കലാമൂല്യത്തിൻെറ മാത്രം അടിസ്ഥാനത്തിൽ ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, ഇന്ദുലേഖ മഹത്തായ ഒരു നോവലാണെന്നു പറയാൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നും, അതിനു കാരണം, കേരളീയസമൂഹത്തിൻെറ സഫലമായ ചിത്രീകരണമാകണമെന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ ആ നോവൽ രചിക്കപ്പെട്ടതാണെന്നും 'ഇന്ദുലേഖ—ഒരു സാമൂഹ്യസ്മാരകം' എന്ന ലേഖനം വാദിക്കുന്നു.

ചെറുകഥയുടെ ഇന്നോളമുള്ള വളർച്ചയിൽ അതു സ്വീകരിച്ചുപോന്ന സാങ്കേതികരീതികളേയും, അത്യാധുനികചെറുകഥകളുടെ സവിശേഷതകളേയും വിവരിക്കുന്നതാണ് 'ചെറുകഥയിലേക്ക്'' എന്ന ലേഖനം.

R. M. Lovett-ൻെറ Literature and Animal life എന്ന ലേഖനത്തോടു കടപ്പാടുണ്ട്, 'സാഹിത്യവും വിശാ

സവും' എന്ന ലേഖനത്തിന്. ആധുനികസാഹിത്യം പൊതുവിൽ സങ്കീർണ്ണമായ ആത്മാവിഷ്കാരമായിപ്പോകുന്നതിൽ അസഹിഷ്ണുവായ ഒരാത്മാവിന്റെ രോദനമാണ് ആ ലേഖനത്തിൽ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നത്.

ഈ ലേഖനങ്ങൾ തയ്യാറാക്കുന്നതിൽ ഒട്ടേറെ നിരൂപണഗ്രന്ഥങ്ങൾ എന്നെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. മറ്റു നിരൂപകന്മാരെ ആശ്രയിച്ച ഘട്ടത്തിലെല്ലാം അടിക്കുറിപ്പുകൾ കൊടുക്കുവാൻ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന എന്റെ ആദ്യത്തെ ഈ കൃതിയിൽ പോരായ്മകളുണ്ടെന്നു മററാരേക്കാളും എനിക്കറിയാം.

എൻ. എസ്. എസ്. കോളേജ്
പന്തളം
30-8-1968

കെ. പി. ശരച്ചന്ദ്രൻ

ഉള്ളടക്കം

കാല്പനികകവിത

വൈലോപ്പിള്ളിയും മലയാളക്കവിതയും

ആശാന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രം

നാടകകല—ഒരപഗ്രഥനം

ഉത്തരരാമചരിതത്തിന്റെ നാടകീയത

ഇന്ദുലേഖ—ഒരു സാമൂഹ്യസ്മാരകം

ചെറുകഥയിലേക്ക്

സാഹിത്യവും വിശ്വാസവും

കാല്പനികകവിത

സാഹിത്യത്തിലെ ഒരു പ്രസ്ഥാനത്തെയും നൂതന മെന്നു വിശേഷിപ്പിച്ചുകൂടാ; ഇടക്കിടെ മിന്നിമറഞ്ഞു കൊണ്ടിരുന്നതു് ഒരു പ്രത്യേകകാലഘട്ടത്തിൽ പ്രമുഖ മായ അന്തദ്ധാരയെന്നനിലയിൽ ഉയൎന്നുവരുന്നതാണു്. ഈ പ്രസ്ഥാനവിശേഷങ്ങളൊക്കെത്തന്നെ സാഹിത്യ പുരോഗതിയെ പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ സഹാ യിക്കുന്നവയാണെന്നും അവകാശപ്പെടാൻ വയ്യ; നിയോ ക്ലാസ്സിസിസംപോലുള്ളവ സാഹിത്യത്തിൻെറ മൗലിക പുരോഗതിയെ പ്രതികൂലമായല്ലേ ബാധിച്ചിട്ടുള്ളു. എ ന്നാൽ ഈ അധഃപതനം വളൎച്ചയ്ക്കു സഹായകമാകാറുണ്ടു്. അങ്ങനെയാണല്ലോ റൊമാൻറിസിസം സാഹിത്യത്തിലെ പ്രസ്ഥാനവിശേഷമായി രൂപംകൊണ്ടതു്. 16-ം 17-ം നൂററാണ്ടുകളിലെ അധഃപതിച്ച സമൂഹവും സാഹിത്യ വും ബോധപൂൎവ്വം പ്രവൎത്തിച്ചതിൻെറ ഫലമായി സാമൂ ഹ്യവിപ്ലവവും സാഹിത്യവിപ്ലവവും രൂപംകൊണ്ടു. സാഹിത്യത്തിലും സമൂഹത്തിലും അതു വളരെ വ്യാപക മായ പരിവൎത്തനങ്ങളുണ്ടാക്കി. സാഹിത്യത്തിലെ മാറി വീണ ഈ അന്തർദ്ധാരയുടെ ഫലമായി ഉടലെടുത്ത പു തിയ പ്രസ്ഥാനവിശേഷം സൃഷ്ടികൎത്താവിൻെറ മനോ മണ്ഡലത്തിൻെറ വമ്പിച്ച വികസനസാദ്ധ്യതകളെ ക ണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ടുള്ളതായിരുന്നു.

ഭാവന എന്നും എങ്ങും കലാസൃഷ്ടിയുടെ ആദ്യഘടകമാണു്. അതിനെ മുഖ്യനിയമമാക്കിക്കൊണ്ടു പുറപ്പെടുന്ന ഏതു സാഹിത്യവും ധമ്പിച്ച വിജയമായേ പററൂ. റൊമാൻറിസിസത്തിലും അതുതന്നെ സംഭവിച്ചു. നിയോക്ലാസ്സിസിസത്തിൻെറ കാലഘട്ടത്തിലെന്നപോലെ ദൃഢബദ്ധങ്ങളായ സങ്കേതങ്ങളിൽ കവിഭാവനയെ കുററിയടിച്ചു കെട്ടാൻ ഈ പുതുപരിവത്തനത്തിന്റെ പ്രണേതാക്കൾ ഒരുങ്ങിയില്ല. നിയോക്ലാസ്സിസിസം ദൃഢബദ്ധമായിരുന്നതുകൊണ്ടു് ഫോർമലിസത്തിലേക്കു് അതു വഴികാണിച്ചു. അങ്ങനെ സാഹിത്യം രൂപമാത്രമായി അധഃപതിക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ ദൃഢനിയമങ്ങളൊന്നും സൃഷ്ടിച്ചുവിടാതെ, കവിമനസ്സിനെ അതിന്റെ പാട്ടിനു വിട്ട റൊമാൻറിസിസം സാഹിത്യപുരോഗതിയെ സഹായിക്കുകമാത്രമേ ചെയ്തിട്ടുള്ളോ? റൊമാന്റിസിസത്തിന്റെ മുഖ്യലക്ഷണങ്ങളെക്കുറിച്ചു ചർച്ചചെയ്യുമ്പോൾ സാഹിത്യത്തിൻെറ മൗലികലക്ഷ്യത്തിൽനിന്നു് അതിനെ വ്യതിചലിപ്പിക്കുന്നതിൽ റൊമാൻറിസിസം വലിയ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുള്ളതായി മനസ്സിലാകും.

16-ാം 17-ാം നൂററാണ്ടുകളിലെ രാഷ്ട്രീയസാംസ്കാരികസാമ്പത്തികാസ്വാസ്ഥ്യതകളിൽനിന്നാണു് റൊമാൻറിസിസം ജന്മംകൊണ്ടതെന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചു. അന്നൊക്കെ മനുഷ്യനെ സാമൂഹ്യജീവിയായിക്കാണാനുള്ള പ്രവണതയ്ക്കായിരുന്നു ഏററം പ്രാധാന്യം. സമൂഹത്തേയും അന്നൊക്കെ സങ്കുചിതമായ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയേ കണ്ടിരുന്നുള്ളു. ഇന്നെന്നപോലെ വ്യത്യസ്തതട്ടുകളിലായി തിരിഞ്ഞുനിന്നിരുന്ന സമൂഹത്തിൻെറ മേലേത്തട്ടിലുള്ളവരുടെ മാത്രം വികാരവിചാരങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ളതായിരുന്നു അന്നത്തെ സാഹിത്യം

ഏറിയക്കുറും. അവിടെത്തന്നെയുണ്ടായിരുന്നു സങ്കുചിതത്വം. ആ വികാരങ്ങളിലെ ദൃഷ്ടമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന അംശങ്ങളെ പവ്വതീകരിച്ചുകാണിക്കുകയായിരുന്നു അവരുടെ പ്രധാനപ്പെട്ട ലക്ഷ്യം. 16-ം 17-ം നൂററാണ്ടുകളിൽ സാമാന്യഭാഷയിൽ മനുഷ്യൻെറ പൊതുവായ അനുഭവത്തെക്കുറിച്ചു സംസാരിക്കുവാനാണ് കവികൾ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നതു്. പുതിയ ലോകങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ വൈയക്തികമോഹങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനവർ ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. അവക്ക്, കവി സ്രഷ്ടാവായിരുന്നില്ല; വെറും വ്യാഖ്യാതാവുമാത്രം. നാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞതിൻെറ ആകഷകതകൾ അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു. അപരിചിതമായ ലോകങ്ങളിലേക്കു്, നാം കാണാത്ത ലോകങ്ങളിലേക്കു്, ജൈത്രയാത്ര നടത്താനവർ ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. 18-ാംനൂററാണ്ടിൽ ഇതിനൊരു മാററം വരുന്നുണ്ടു്. വ്യക്തിയെ വ്യക്തിയെന്നനിലയിൽ കാണുവാനും അയാളുടെ വ്യക്തിത്വത്തിനു പ്രാധാന്യം നല്കുവാനും തയാറായ ഒരുപററമാളുകളാണ് ഇതിനു നേതൃത്വം നല്കിയതു്. സമൂഹത്തെ അവഗണിച്ചുകൊണ്ടു വ്യക്തിയിലേക്കും വ്യക്തിയുടെ അന്തർമ്മണ്ഡലത്തിലേക്കും ശ്രദ്ധ തിരിച്ച അവക്ക് ഈ പ്രവൃത്തിയിൽ വ്യക്തമായ ന്യായീകരണമുണ്ടായിരുന്നു.

സി. എം. ബൌറ പറയുന്നു: "The essence of Romantic imagination is that, it fashions shapes which display the unseen forces at work and there is no other way to display them, since they resist analysis and description cannot be presented except in particular instances."* അതേ, അവർ കൈകാര്യം

---

* Romantic Imagination—C. M. Bowra, p. 10.

ചെയ്യുന്ന മേഖലകൾ നാം കാണാത്തവയാണു്. അവയ്ക്കു സ്വന്തമായ വ്യാഖ്യാനം നല്കി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ, ഒററയൊററ സംഭവങ്ങളിലൂടെ മാത്രമേ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ കഴിയുന്നുള്ളു. അപഗ്രഥനമോ വർണ്ണനമോ നടത്തുവാൻ കഴിയാത്ത രീതിയിൽ അവ്യക്തമാണ് അവയുടെ നില. അങ്ങനെവരുമ്പോൾ അവയെ വ്യക്തിയിലൂടെ കാണുകമാത്രമേ അനുവദനീയമായിട്ടുള്ളു. എന്നാൽ സംശയം ഒന്നേയുള്ളു. ഈ അപ്രകാശിതജീവിതമേഖലകൾക്കു് വൈയക്തികത്വമേ ഉള്ളോ? അവയ്ക്കു കുറേക്കൂടി സാമാന്യവൽകൃതസ്വഭാവം കല്പിച്ചുകൊട്ടുത്തുകൂടേ? വില്യം ബ്ലേക്കിനെപ്പോലുള്ളവർ പറയും, അറിവുകളെല്ലാം നിഷ്കൃഷ്ടമാണെന്നു്. എന്നാലിവയ്ക്കു് സാമാന്യവൽകൃതത്വംകൂടിയുണ്ടെന്നതാണു സത്യം. അഥവാ ഇതിൽനിന്നു വിഭിന്നമായ പ്രശ്നങ്ങൾകൂടിയുണ്ടു്. ആവക പ്രശ്നങ്ങളെക്കണ്ടവതരിപ്പിക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ റൊമാൻറിക്കുകൾ പരാജയപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്.

സമകാലികജീവിതത്തിലുള്ള അസംതൃപ്തിയാണു്, റൊമാൻറിക്കുകളെ വൈയക്തികജീവിതത്തിലേക്കു തിരിയുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കാറുള്ളതു്. കാലികജീവിതത്തോട്ടു് അസംതൃപ്തിയുണ്ടാകുമ്പോഴാണു വിപ്ലവം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടാറുള്ളതും. ഈ അർത്ഥത്തിൽ റൊമാൻറിക്കുകൾ ഒരു വിപ്ലവത്തിന്നു തയാറില്ല. ഭൗതികജീവിതനിഷേധത്തിനാണവരുടെ ശ്രമം. ഈ ഭൗതികജീവിതനിഷേധം എവിടെച്ചെന്നവസാനിക്കുന്നു? സ്വന്തമായൊരു ലോകത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ, ഈ ലോകം ആദർശസുന്ദരമായിരിക്കും. അവിടെ ഐഹികജീവിതനിയമങ്ങളൊന്നും ബാധകമല്ല. കവിയുടെ മാനസസന്താനമായ കാല്പനികനിയമങ്ങൾമാത്രമായിരിക്കും അവിടെ നിയാമകമായിട്ടുള്ളതു്.

ആ നിയമങ്ങൾ പരിമിതികളില്ലാത്തതാണ്. മനസ്സിൻെറ വിഭ്രാന്തികൾക്കു യഥേഷ്ടം വിഹരിക്കാനവിടെ സാധിക്കുന്നു. ഇവിടെയാണ് റൊമാൻറിക്കിന്റെ മനസ്സ് ആശ്വാസം കണ്ടെത്തുന്നത്. ഇതു ജീവിതത്തിൽനിന്നൊരു പലായനമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. ജീവിതത്തോട്ടു ഭിന്നമായൊരു സമീപനം നടത്തുന്നുവെന്നേയുള്ളു അവർ. എന്നാലീ സമീപനം ജീവിതപുരോഗതിയെ എത്രമാത്രം സഹായിക്കുന്നു? ഏതെങ്കിലും രീതിയിൽ സഹായിക്കുന്നുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. റൊമാൻറിക്കിൻെറ പ്രത്യേകമായ ആവിഷ്കാരത്തിൽനിന്നും ആനന്ദം നേടുന്ന അനുവാചകമനസ്സ് അതിനപ്പുറമൊന്നും പ്രതീക്ഷിക്കേണ്ടതില്ല. കാവ്യാസ്വാദനത്തിൽനിന്നും പരമാനന്ദം മാത്രമേ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുള്ളുവെങ്കിൽ ഈ സമീപനം ശരിതന്നെ. എന്നാൽ കലാസ്വാദനത്തിൽനിന്നു പരമാനന്ദംമാത്രമല്ലല്ലോ നാം പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്? ആ നിലക്കു നോക്കുമ്പോൾ റൊമാൻറിക്കിൻെറ ഈ സമീപനം സ്വീകരിക്കുക ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്. മലയാളക്കവിതയുടെ നവോത്ഥാനമായ ഘട്ടത്തിൽ പുതിയതായുടലെടുത്ത മൂല്യബോധം നമ്മെസ്സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം ആശാസ്യമായിരുന്നു. എന്നാൽ ആ മൂല്യപ്രാപ്തിക്കുള്ള മാർഗ്ഗമൊരുക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ അക്കാലത്തെ കവികൾ എത്രമാത്രം വിജയിച്ചു? ഇതാലോചിക്കുമ്പോൾ ആ പുതുമൂല്യങ്ങളുടെ അർത്ഥശൂന്യത വ്യക്തമാകും. കുമാരനാശാനും വള്ളത്തോളും കാട്ടിത്തന്ന ജീവിതം എത്രയെങ്കിലും മോഹനമാകാം. എന്നാൽ ആകാശക്കോട്ടയെന്നതിൽക്കവിഞ്ഞു് യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി അവയ്ക്കുണ്ടെന്നോ ഉണ്ടാവുമെന്നോ കരുതുകഞെരുക്കം. ലക്ഷ്യബോധം ഉണ്ടാക്കിത്തരുന്നതോടൊപ്പം അതിൻെറ മാർഗ്ഗബോധംകൂടി ഉണ്ടാക്കിത്തരാൻ കഴി

ഞ്ഞെങ്കിൽ മാത്രമേ റൊമാൻറിക്കിൻെറ ലോകം പൂണ്ണ മെന്നു പറഞ്ഞുകൂട്ടൂ.

വാചാലത, അതിഭാവുകത്വം എന്നിവ ആദ്യകാലഘട്ടത്തിൽ റൊമാൻറിസിസത്തിൻെറ ലക്ഷണങ്ങളായി പറയപ്പെട്ടിരുന്നു. ഈ രണ്ടു ഘടകങ്ങളും കവിതയുടെ അന്തസ്സത്തയെ നശിപ്പിക്കുമെന്ന കാൎയ്യത്തിൽ സംശയമില്ല. ഇരുപുറവും സൂക്ഷിച്ചു പരിശോധിച്ചു മുന്നോട്ടു നീങ്ങിയില്ലെങ്കിൽ ഇതു രണ്ടും വളരെപ്പെട്ടെന്നു സാഹിത്യത്തിൽ കടന്നുകൂടിയെന്നുംവരും. മലയാളത്തിലെ ഉത്തമറൊമാന്റിക്‌കാവ്യങ്ങളായി കരുതപ്പെടുന്നതു് കുമാരനാശാൻെറ കൃതികളാണു്. വിഷയാദാനത്തിലും അതിന്റെ ഔയുക്തികമായ സംവിധാനത്തിലും ആശാൻ എത്രയെങ്കിലും ഔചിത്യം ദീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ടാകാം. എന്നാൽ ഭാവത്തിൻെറ പരകോടിയിൽ അഭാവത്തിൻെറ സ്വഭാവം വരുമെന്നു വിശ്വസിച്ചിരുന്ന ആശാൻ അതുപോലുള്ള ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ അതിഭാവുകത്വത്തിലേക്കു വഴുതിവീഴുന്നതു കാണാം. മദനനെത്തേടി വിന്ധ്യപൎവ്വതപ്രാന്തങ്ങളിലെത്തുന്ന ലീലയും മാധവിയും മദനനെ കാണുന്ന ഘട്ടത്തിലെ വൎണ്ണനകൾതന്നെ ഉദാഹരണം. അവിടെ, നമുക്കറിയാം, സാധാരണയിൽനിന്നു തെറ്റിനില്ക്കുന്ന മനസ്സുള്ളവരാണു ലീലയും മദനനും. മാധവിക്കുമാത്രമേയുള്ളു മാനസികമായ ക്രമനില. കുറേക്കഴിയുമ്പോൾ ആ ക്രമനിലയ്ക്കും ഭംഗംസംഭവിക്കുന്നുണ്ടു്. ഇങ്ങനെ താളംതെററിയ മാനസികനിലയുള്ളേടത്തു സംവിധാനഭംഗിയുള്ള അന്തരീക്ഷാവതരണം അപൂൎണ്ണമാണു്. അതു മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടു് ആ താളക്കേടുകൾക്കു സ്ഥിരീകരണം കൊടുക്കുവാൻവേണ്ടി പ്രകൃതിയേയും ഉയൎത്തി അവതരിപ്പി

ച്ചതേതായാലും നന്നായി. എന്നാലതെവിടെയെത്തി നില്ക്കുന്നു?

യക്ഷകിന്നരഗന്ധർവ്വന്മാരുടെ മായികലോകത്തിൻെറ പ്രതീതി ഉളവാക്കാൻപോരുന്ന തരത്തിലായിപ്പോയി ആ വർണ്ണനം. അതായതു് അവിടെ അതിഭാവുകത്വമുണ്ടെന്നർത്ഥം. ഈ അതിഭാവുകത്വം കൂടാതെ ഭാവത്തെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്നംഗീകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ താളക്കേടിൻെറ വരവു് എവിടെനിന്നാണെന്നറിയേണ്ടതുണ്ടല്ലോ. റൊമാൻറിക്കുകളുടെ പ്രധാന പ്രചോദനകേന്ദ്രം പ്രകൃതിയാണു്. പ്രകൃതിയാകട്ടെ അനന്തഭാവങ്ങളുടെ സമ്മിളിതരൂപവുമാണു്. ഏതു ചായത്തിൽ വേണമെങ്കിലും അതിനെ അവതരിപ്പിക്കാം. ഇന്നോളമുള്ള സാഹിത്യം പ്രകൃതിയോടു ബന്ധപ്പെട്ടതുമാണു്. പ്രകൃതിയിൽനിന്നു വേറിട്ടുനിർത്തി ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ലെന്നതുകൊണ്ടു് ഇനിയും പ്രകൃതിസാഹിത്യത്തിൽ പരഭാഗശോഭ ചേർത്തുകൊണ്ടു വർത്തിക്കും. എന്നാൽ റൊമാൻറിക്കുകളുടെ നിലയോ? അവർ പ്രകൃതിയെ സർവ്വമോക്ഷസാധകമായി കരുതുന്നു. താളക്കേടുകളോടുകൂടിയ റൊമാൻറിക്കിൻെറ ഹൃദയം ഈ പ്രകൃതിയുടെ ചപലഭാവങ്ങളെ പതറിയ വർണ്ണത്തോടെ കാണുകയും അതിനെ അങ്ങനെ തന്നെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ നിർബ്ബന്ധിതനാകുകയുംചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെയാണു് അതിഭാവുകത്വത്തിൻെറ പ്രവേശം. അപ്പോൾ അതിഭാവുകത്വത്തിൻെറയും വാചാലതയുടെയും കലയാണു് റൊമാൻറിക്സാഹിത്യമെന്നു പറഞ്ഞുവെച്ചവർ മർമ്മം മനസ്സിലാക്കിത്തന്നെയാണു് അങ്ങനെ പറഞ്ഞതു്. നവോത്ഥാനകാലഘട്ടത്തിലെ മലയാളക്കവികളിൽ ഈ അതിഭാവുകത്വം ഏററവും കൂട്ടത

ലായികാണപ്പെടുന്നതു് വള്ളത്തോൾക്കവിതകളിലാണു്. കാവ്യത്തിന്റെ സമഗ്രശോഭയ്ക്കു കോട്ടംവരുത്തുന്നവയാണു് ഒട്ടുമുക്കാലും വർണ്ണനകൾ. പിൽക്കാലത്തു് ഈ ഭാവചാപല്യം വർദ്ധമാനമായ തോതിൽ കാണ്മാനുള്ളതു്, ചങ്ങമ്പുഴയുടേയും പി. കുഞ്ഞിരാമൻനായരുടേയും കവിതകളിലത്രെ.

കാല്പനികതയോടുള്ള കഠിനമായ എതിർപ്പ് എന്ന നിലയിലാണു് പാശ്ചാത്യനാട്ടുകളിൽ 'ഇമേജിസം' ഉടലെടുത്തതു്. അവയ്ക്കു ദൃഢമായ നിയമങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. ഇസ്രാപൗണ്ടു്, ടി. ഇ. ഹ്യൂം, ഫ്ളിൻറ് ലോവെൽ, ജെയിംസ് ജോയിസ് എന്നിവരാണു് ഇതിൻെറ പ്രധാന നേതാക്കന്മാർ. 1917—നുശേഷം ഇമേജിസവും നശിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. റൊമാന്റിക്കുകളോടുള്ള ഇവരുടെ സമീപനം ടി. ഇ. ഹ്യൂമിൻെറ ഈ വാക്കുകളിൽ കാണാം. അദ്ദേഹം പറയുന്നു: "കാല്പനികരിൽ ഏറ്റവും ഉത്തമനെപ്പോലും ഞാൻ എതിക്കുന്നു. അതിനെ സ്വീകരിക്കാനുള്ള പ്രവണതയെ അതിലും കശ്നമായി ഞാൻ എതിക്കുന്നു. എന്തിനെയെങ്കിലുംകുറിച്ചു ചിണുങ്ങുകയോ നിലവിളിക്കുകയോ ചെയ്യാത്ത യാതൊന്നും കവിതയാവില്ലെന്ന സ്വഭാവത്തെയും എനിക്കെതിക്കാതിരിക്കാൻ വയ്യാ."* ഇത്രയും പറഞ്ഞു് റൊമാൻറിക്കുകളോടുള്ള പ്രതിഷേധം രേഖപ്പെടുത്തിയശേഷം തങ്ങളുടെ കവിതയുടെ മഹത്വത്തെക്കുറിച്ചു്, അതേ കൃതിയിൽ അദ്ദേഹം പറയുന്നതു നോക്കുക: "പക്ഷേ, നമുക്കിപ്പോൾ കിട്ടുവാൻപോകുന്ന പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള പദ്യം ആനന്ദദായകവും താളംതെറ്റിയതുമായിരിക്കും. അനുഭൂതികളുടെ അദമ്യമായ വിഹാരം നിങ്ങൾക്കവിടെ കാണാം. കവിത വാക്കുകൾകൊണ്ടുള്ള ചിത്രപ്പണിയിൽ കവിഞ്ഞതോ

---

* Speculations—T. E. Hume

കുറഞ്ഞതോ ആയ യാതൊന്നുമല്ല. ഓരോന്നിലും വളരെയേറെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്; ചായങ്ങൾ യോജിപ്പിക്കുമ്പോഴത്തെപ്പോലെ. ഓരോ വാക്കും കഠിനവും നിഷ്കൃഷ്ടവും വ്യക്തിപരവുമായിരിക്കും. ഓരോ വാക്കിലും ഓരോ ഭാവചിത്രം നിറഞ്ഞിരിക്കും. അവ ഒരിക്കലും ബോർഡിലുള്ള ഗുണനഫലത്തിലെ പരന്ന വാക്കുകൾപോലാവില്ല." ശില്പത്തിലുള്ള ഈ അമിതമായ ശ്രദ്ധ നന്നുതന്നെ. വാക്കുകൾക്കുവേണ്ടി തപസ്സിരിക്കാറുള്ള കവികൾ നമുക്കുണ്ടെന്നു് അവർ പറഞ്ഞുകേട്ടിട്ടുണ്ട്. അനുഭൂതികളുടെ അപൂർവ്വതയെക്കുറിക്കുന്നു, അതു്. ആ അപൂർവ്വാനുഭൂതികൾ ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടതുമാണു്. എന്നാൽ അതു മാത്രമേ ആവിഷ്കാര്യമായുള്ളു എന്നു വാദിക്കുമ്പോൾ, അല്ലെങ്കിൽ സാധാരണാനുഭൂതികളെ അപൂർവ്വാനുഭൂതികൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതുപോലെ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ നാം പരാതിപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെവരുമ്പോഴാണു് കവിത ഫോർമലിസത്തിനു വഴിമാറിക്കൊടുക്കുന്നതു്. ഇമേജിസ്റ്റുകൾക്കും ഇതേ പരാതിതന്നെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവന്നു. അതുകൊണ്ടാണു് 1917–നുശേഷം ഒരു പ്രസ്ഥാനമെന്നനിലയ്ക്കു് ഇമേജിസത്തിനു നിലനില്പില്ലാതെ പോയതു്.

പടിഞ്ഞാറൻനാടുകളിൽ റൊമാന്റിസിസത്തോടുള്ള പ്രതിഷേധം മറെറാരു വിഭിന്നകോടിയിലേക്കാണു പോയതു്. അതു കൂടുതൽ അപകടകരവുമായിരുന്നു. അതോടുകൂടി കവിതയിൽ അവ്യക്തതയും അമിതമായ രൂപപരതയും കടന്നുകൂടി. ഇതിൽനിന്നൊരു മോചനമാർഗ്ഗമുണ്ടോ? അതാണിവിടെ നാം ചിന്തിക്കേണ്ടതു്. കലാമൂല്യങ്ങളേയും ജീവിതമൂല്യങ്ങളേയും ഇണക്കിക്കൊണ്ടുപോകുന്ന ഒരു മദ്ധ്യമാർഗ്ഗത്തിനു സാധാരണാനുഭൂതി

കളെ കൂടുതൽ വിശദമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയുമെന്നതൊരു സത്യമാണ്. മലയാളക്കവിതയുടെ രംഗത്ത് ഈവഴിക്കൊരു ധീരപരീക്ഷണം നടക്കുന്നുണ്ട്. അവർ ഇമേജിസത്തോടല്ല, റിയലിസത്തോടാണ വിടവാങ്ങിയതെന്നേയുള്ളൂ. 'നഗ്നജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങ'ളെ 'നഗ്ന'മായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പന്തികേടാണെന്നു മനസ്സിലാക്കിയ അവർ സാധാരണജീവിതസംഭവങ്ങളെ ധ്വന്യാത്മകമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻതുടങ്ങി. ജീവിതത്തോടവർക്കു വിരക്തിയില്ല. ജീവിതത്തിനപ്പുറത്തേക്കവർ നോക്കാറുപോലുമില്ല. അതിനെ എങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കണമെന്നതായിരുന്നു അവരുടെ ചിന്ത. അതീന്ദ്രിയജീവിതത്തെ മാനിക്കാത്ത അവക്ക് അവ്യക്തതയുടേയും അമിതമായ രൂപപരതയുടേയും പ്രശ്നമില്ലല്ലോ. ശ്രീ വൈലോപ്പിള്ളി, ഇടശ്ശേരി, അക്കിത്തം എന്നീ മൂവരുംകൂടിയാണ് മലയാളകവിതയിലെ ഈ മാർഗ്ഗത്തെ വികസ്വരമാക്കുന്നത്. വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ 'ജലസേചനം', 'മലതുരക്കൽ', 'കുടിയൊഴിക്കൽ'; ഇടശ്ശേരിയുടെ 'വിവാഹസമ്മാനം', 'പഴകിയ ചാല്യകൾ മാറ്റുക', 'നെല്ലുകുത്തുകാരി പാറുവിന്റെ കഥ'; അക്കിത്തത്തിന്റെ 'ഇരുപതാംനൂററാണ്ടിൻെറ ഇതിഹാസം' എന്നിങ്ങനെ എത്ര കവിതകൾ വേണമെങ്കിലും ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാട്ടാം. പെട്ടെന്നു തോന്നിയ ചില കവിതകളുടെ പേരുകൾ കുറിച്ചുവെന്നതേയുള്ളൂ. അവിടെ എങ്ങനെയാണ പ്രമേയത്തെ കൈകാര്യംചെയ്തിരിക്കുന്നത്? പ്രസംഗങ്ങളില്ല, അമിതമായ ജീവിതാസക്തിയുമില്ല ആ കവിതകളിൽ. ജീവിതത്തിൻെറ കരുത്തിനെക്കുറിച്ചു ബോധവാന്മാരായ അവർ, അതിനെ നിത്തേജിടത്തു നിർത്തിയിരിക്കുന്നു. ചുരുങ്ങിയ ക്യാൻവാസ്സാണെ

ങ്കിലും അനന്തവൈചിത്ര്യങ്ങൾ നമുക്കവിടെ കാണാം. അവയൊക്കെ കിനിഞ്ഞൂറിനില്ക്കുന്നു. ഇതിനെ ശക്തിയുടെ, സാധനയുടെ, കവിതയെന്നു വിളിക്കാം.

ഇതു മലയാളക്കവിതയുടെ വളൎച്ചയാണെന്നെനിക്കു തോന്നുന്നു. റൊമാൻറിസിസത്തിൽനിന്നു മലയാളക്കവിത അധഃപതിച്ചു എന്നു വിലപിക്കുന്ന ഒരുപററം നിരൂപകരുണ്ടല്ലോ നമുക്കു്. അവരെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം റൊമാൻറിസിസത്തിലേ കവിത സാഫല്യമടയൂ. മനസ്സിൻെറ അനന്തവൈചിത്ര്യങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ഈ കവികൾക്കു് റൊമാൻറിസിസത്തിൻെറ കുരുക്കിൽനിന്നു പുറത്തുപോരേണ്ടിവന്നു. റൊമാൻറിക് കവിതമാത്രം ആസ്വദിച്ചു ശീലിച്ചവൎക്കു് ഇവിടെ അവ്യക്തതയുണ്ടെന്നു കുററപ്പെടുത്തേണ്ടിവരും. അപ്പോൾ കവിതയുടെനേരെ മെക്കിട്ടുകയറാൻ ചെല്ലുന്നതു നല്ല നിരൂപണസമ്പ്രദായമല്ലെന്നുമാത്രം. കാരണം, ഇതു് അവൎക്കുള്ള കവിതയല്ല. കുറേക്കൂടി ഉയൎന്ന മാനസികഭാവവും കാവ്യാസ്വാദനശീലവുമുള്ളവൎക്കുള്ള കവിതയത്രെ, ഇതു്. മലയാളക്കവിതയെ റൊമാൻറിസിസത്തിൽത്തന്നെ കുററിയടിച്ചു കെട്ടണമെന്നു വാശിയില്ലാത്തവൎക്കു് ഇവിടെ പുരോഗതി കാണാം. ആ മാൎഗ്ഗം വികസ്വരമാക്കുവാനുള്ള ശ്രമമാണു് യഥാൎത്ഥത്തിലുള്ള സാഹിത്യസേവനം.

വൈലോപ്പിള്ളിയും
മലയാളക്കവിതയും

സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ ഇന്നും നമ്മുടെ നാടിനെ നിരന്തരമായി അലട്ടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. തൊഴിലില്ലായ്മ, പട്ടിണി, മററുള്ള സാമൂഹ്യമായ അനീതികൾ ഇവയൊക്കെത്തന്നെ ഇവിടെ നിത്യഹരിതമാണ്. കുറേനാൾ മുമ്പ് ഈ സാമൂഹ്യസംഭവങ്ങളായിരുന്നു നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തിൻെറ പ്രധാനപ്രചോദകകേന്ദ്രം. എന്നാലന്ന്, കുരങ്ങന്റെ കൈയിൽ കിട്ടിയ പൂമാലയെന്നപോലെ ഈ സാമൂഹ്യസംഭവങ്ങളെ എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കണമെന്നതു്, നമ്മുടെ പല എഴുത്തുകാക്കും വശമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അന്നിവിടെ, എഴുതിയതൊക്കെ സാഹിത്യമായിരുന്നു. അല്ലെന്നു പറഞ്ഞവരൊക്കെ പിന്തിരിപ്പന്മാരും, സാമൂഹ്യദ്രോഹികളുമായിരുന്നു. അതു സാഹിത്യമല്ലെന്നു പറയുമ്പോൾ, അവനതിലെ ജീവിതദശ്നത്തെയല്ല പഴിക്കുന്നതെന്നാരും മനസ്സിലാക്കാതെപോയതാണു കഷ്ടം. അക്കായ്യത്തിൽ അവനും ഈ പുരോഗമനവാദികളുടെക്കൂടെത്തന്നെ. അവനാ രൂപത്തെച്ചൊല്ലിയാണു് ഇത്രയുമൊക്കെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയതു്. രൂപമിണങ്ങിയില്ലെങ്കിൽ, ഉൾപ്രീതിക്കു മാഗ്ഗമില്ലല്ലൊ എന്നു കരുതി അത്രയും പറഞ്ഞുപോയിയെന്നുമാത്രം. എന്നാൽ ആചായ്യസ്ഥാനീയർ, ഇക്കൂട്ടരെ വാശിയോടെ എതിത്തു്, ഈ നാട്ടിൽ റിയലിസ്റ്റുംകളും സോഷ്യലിസ്റ്റ്റിയലിസ്റ്റുംകളും ഉണ്ടെന്നു പറഞ്ഞുകളഞ്ഞു. ഏതാണ്ടക്കാലത്തു്, ശ്രീ കെടാമംഗലം പപ്പുക്കുട്ടിയുടെ 'കടത്തുവഞ്ചി'ക്കു് നിരൂപണമെഴുതിയ വൈലോപ്പിള്ളി ഇപ്രകാരം പറഞ്ഞു:

"മഹത്വമാന്ന കണ്ടുങ്ങൾക്കുമാത്രമെ വിപ്ലവത്തിന്റെ മന്ദ്രശബ്ദം പുറപ്പെട്ടവിക്കുവാൻ കഴിയൂ. ഒരു പന്തീരാണ്ടു കാലമായി, നമ്മുടെ വാരികകളിലും മാസികകളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വഴിമുടക്കിക്കവിതകൾ ഈ പരാജയത്തിനു സാക്ഷ്യംവഹിക്കുന്നു... അതിനെ (പ്രമേയത്തിലെ) അനുഭവത്തിൽനിന്നാവിഷ്കരിക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തിലാണല്ലോ വ്യക്തിമുദ്ര കാണേണ്ടതു്... കവിത ആത്മീയമായ ഒരു അനുഭവമാണെന്നു കടത്തുവഞ്ചി വായിച്ചാൽ തോന്നുകയില്ല."* വൈലോപ്പിള്ളി പറഞ്ഞുവെച്ച ഇക്കാര്യത്തിനേറെ പുതുമയൊന്നുമില്ല. എന്നാൽ, അന്നുള്ളവരോടു് ഇതാവർത്തിച്ചു പറഞ്ഞിട്ടും, അവക്കും, പിൻതലമുറയിലെ പലക്കും ഇതു മനസ്സിലായിരുന്നില്ലെന്നു്, ഈ പ്രവണതയുടെ ഇന്നത്തെ അനുഗാമികൾ വിളിച്ചോതുന്നു. ഏതായാലും വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കാനൊരുമ്പെടുമ്പോൾ, ഈ പ്രസ്താവം നമുക്കൊരൊതുക്കുകല്ലാക്കാം.

വൈലോപ്പിള്ളി, നമ്മുടെ കവിതാരംഗത്തെ, പലക്കും രുചിക്കുറവുണ്ടാക്കുന്ന, ഒററപ്പെട്ട ഒരു വഴിത്താരയാണു്. എന്തുകൊണ്ടങ്ങനെയായി എന്നു ചോദിച്ചാൽ, അദ്ദേഹത്തിൻെറ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ, അദ്ദേഹത്തെ ആ വഴിക്കു തിരിച്ചുവിട്ടു എന്നാണുത്തരം. ഇന്നേവരെ ജീവിതത്തെ നിഷേധിക്കുവാനോ, ജീവിതത്തിൻെറ മന്ദ്രസ്വരങ്ങളെ തള്ളിപ്പറഞ്ഞു് മറെറവിടെയെങ്കിലും അഭയംപ്രാപിച്ചു് മനുഷ്യനേയും ജീവിതത്തേയും പുച്ഛിക്കുവാനോ, അദ്ദേഹം ഒരുമ്പെട്ടിട്ടില്ല. എന്നാൽ തികച്ചും ഭൗതികവാദിയായ ഒരു മനുഷ്യൻെറ അമിതമായ

* പരിഷൽത്രൈമാസികം. 1121 മകരംലക്കം.

ജീവിതാസക്തി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളിൽ, കാണ്മാനുണ്ടോ? ഇല്ലതന്നെ. ജീവിതത്തിൻെറ ഇരുണ്ട വഴിത്താരകൾ കണ്ടെത്തി, പരിവർത്തനവിധേയമാക്കാൻ, അദ്ദേഹത്തിൻെറ കവിതകൾ ആഹ്വാനംനല്കാറുണ്ട്. ഇവിടെയാണ്, അദ്ദേഹം മററുള്ള കവികളിൽനിന്ന വേറിട്ടുനില്ക്കുന്നതു്. സാമൂഹ്യസംഭവങ്ങളുടെനേരെ അമർഷം പ്രകടിപ്പിക്കുമ്പോൾ,

"ഇതിനൊക്കെ പ്രതികാരംചെയ്യാതടങ്ങുമോ
പതിതരേ! നിങ്ങൾതൻ പിന്മുറക്കാർ"

എന്നോ,

"മാററുവിൻ ചട്ടങ്ങളെ സ്വയമല്ലെങ്കിൽ
മാററുമതുകളീ നിങ്ങളെത്താൻ"

എന്നോ അലറിവിളിക്കാനദ്ദേഹം തയ്യാറില്ല. മറിച്ച്, ജീവിച്ചിരുന്നകാലത്തു സഹായത്തിനാരുമേതുമില്ലാതെ മരിച്ച ഒരു വ്യക്തിയുടെ ശവസംസ്കാരത്തിനുവേണ്ടി അയലത്തുള്ളവരെല്ലാം ഓടിക്കൂടുന്ന സംഭവത്തെ വൈലോപ്പിള്ളി ഏതു രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നു നോക്കുക:

"കണക്കായെല്ലാം ഞങ്ങളിറക്കീ
നിലത്തെന്നാ-
ലുണക്കലരി വേണമിത്തിരി
ച്ചുററും തൂവാൻ."
("അരിയില്ലാഞ്ഞിട്ടു"—കന്നിക്കൊയ്ത്ത്)

എന്നു നാട്ടുപ്രമാണിമാർ ആവശ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ,

"അരിയുണ്ടെന്നാലങ്ങോരന്തരിക്കുകില്ലല്ലോ."

എന്ന് കരയുന്നതിനിടയ്ക്കു് ആ കുടുംബിനി മറുപടിപറ

യുന്നു. ഇവിടെ ആ കുടുംബിനിക്കും, ഈ പ്രമേയം അവതരിപ്പിച്ച കവിക്കും ഈ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥിതിയുടെ നേരെ കടുത്ത അമർഷമുണ്ടാകാം. എന്നാൽ അതു പച്ചയായവതരിപ്പിക്കാൻ അവർ തയ്യാറില്ല. വസ്തുതകളെ കഴിയുന്നതും ഒതുക്കിക്കെട്ടി അവതരിപ്പിച്ചു മററുള്ള കാര്യങ്ങൾ അനുവാചകർക്കായി വിട്ടുകൊടുത്ത്, അദ്ദേഹം മാറി നില്പാണ്. ക്രൂരമായ സാമൂഹ്യസംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ നിലപാടിതാണ്.

ഇതു വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയുടെ ഒരു വശം മാത്രമാണ്. കവിത ആത്മീയമായ അനുഭവമാണെന്ന് വൈലോപ്പിള്ളി പറഞ്ഞുവല്ലോ. വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയിൽ ഇത്തരം സംഭവങ്ങളുടെ ആവേശപൂർവ്വമായ അവതരണം നമുക്കു കാണാം. ഇതു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന നിരൂപകൻ, 'എസ്കേപ്പിസ്റ്റ്' എന്നു മുദ്രകുത്തപ്പെട്ടേക്കാനിടയുണ്ട്. ആത്മാനുഭൂതികളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന കവി, 'പോലീസ് വെരിഫിക്കേഷ'നെ ഭയന്നാണങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതെന്നും ഒരാളെഴുതിക്കണ്ടു. പടിഞ്ഞാറ് ഇസ്രാപൗണ്ടും കൂട്ടരുംകൂടി 'ഇമേജിസ'മവതരിപ്പിച്ച്, കവിതയെ, ഫോർമലിസത്തിന്റെ വക്കത്തെത്തിച്ചത്രെ. ഇവിടെ കവിത, ഫാസിസത്തിൻെറ വക്താവായി മാറുന്നുവത്രെ. എന്തെല്ലാമാരോപണങ്ങൾ! ഈ ആരോപണങ്ങളൊക്കെയുണ്ടായാലും, കവിതയിലെ ആത്മാനുഭൂതിയെക്കുറിച്ചു പറയാതിരിക്കവയ്യാ. വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയിലെ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠമായ ഒരനുഭവമാണിതു്. 'സഹ്യന്റെ മകൻ' തുടങ്ങിയ കവിതകളിൽ ഈ ആത്മാനുഭൂതിയുടെ തിളക്കമാണ് നമുക്കു കണ്ടെത്താൻകഴിയുന്നതു്.

'കന്നിക്കൊയ്ത്തി'ലാരംഭിച്ച്, 'കയ്പവല്ലരി'യിലെ

ത്തിനില്ലെന്നൊരു കാവ്യസംസ്കാരമുണ്ടദ്ദേഹത്തിന്ന്. സാമാന്യം ദീഘമായ ഈ കാലത്തിനിടയ്ക്കു് എണ്ണം കൊണ്ടു നോക്കിയാൽ, ഇതിനേക്കാളേറെ കവിതകളെഴുതാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിയുമായിരുന്നു. അനുഭൂതിദാരിദ്ര്യംകൊണ്ടായിരിക്കില്ല, അതു ചെയ്യാതിരുന്നതു്. എഴുതാൻ ഏറെ വിഷയങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാലദ്ദേഹം അതു ചെയ്യാതിരുന്നതു്, കണ്ടതിനെയൊക്കെക്കുറിച്ചെഴുതുക തന്റെ ലക്ഷ്യമല്ലെന്നു കരുതിയാവാം. ഏതൊരെഴുത്തുകാരനും വിവേചനശീലത്തോടെയായിരിക്കുമല്ലോ തന്റെ പ്രവൃത്തിയിൽ ഏർപ്പെടുക. ജീവിതമാണു് സാഹിത്യമെങ്കിലും ജീവിതം മുഴുവൻ സാഹിത്യമാകാത്തതു പോലെ കണ്ടതിനെക്കുറിച്ചാണെഴുതേണ്ടതെങ്കിലും കണ്ടതിനെക്കുറിച്ചെല്ലാമെഴുതിക്കൂടല്ലോ. തന്റെ ജീവിതപരിചയത്തിൽനിന്നും സ്വരൂപിച്ചിട്ടുള്ള വീക്ഷണത്തോടു നീതിപുലർത്തുന്നവയെക്കുറിച്ചുമാത്രമേ സത്യസന്ധനായ ഒരെഴുത്തുകാരൻ എഴുതാവൂ.

വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ ആദ്യകാവ്യസമാഹാരം 'കന്നിക്കൊയ്ത്താ'ണു്. ആ സമാഹാരത്തിലെ ആ പേരുള്ള കവിത ശ്രദ്ധേയവുമാണു്, പലതുകൊണ്ടും. കൊയ്ത്തുപാടം കവിയുടെ മുന്നിൽ വിശാലമായ ജീവിതത്തിന്റെ സമഗ്രവൈവിദ്ധ്യങ്ങൾ മുഴുവൻ തുറന്നിടുന്നു:

"പൊന്നുഷസ്സിന്റെ കൊയ്ത്തിൽനിന്നുതിരി–
ച്ചിന്നിയ കതിർ ചുററും കിടക്കെ
മേവി, കൊയ്ത്തുകാർ പുഞ്ചയിൽ, ഗ്രാമ–
ജീവിതകഥാനാടകഭൂവിൽ" (കന്നിക്കൊയ്ത്ത്)

എന്നു്, ആ അന്തരീക്ഷത്തെ അനാവരണംചെയ്യുമ്പോൾ, ജീവിതത്തിന്റെ പ്രാതഃകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വിവരണംകൂടി നമുക്കു കിട്ടുന്നു. തുടന്നു് അവിടത്തെ ബഹ

ളവും കോലാഹലവും നാം കാണുന്നു. എന്നാൽ ലഘുതരമായി ഈ ജീവിതത്തിന്റെ ഗാംഭീര്യം കണ്ടാൽ മതിയോ? പോരെന്ന ബോധമുണ്ടാകുന്നതോടെ, അദ്ദേഹം കുറെക്കൂടി അഗാധമായി ജീവിതത്തിൻെറ ആന്തരഭാവങ്ങൾ പ്രസ്പഷ്ടമാക്കുകയാണു്:

"നിത്യവും ജീവിതം വിതയേററി
മൃത്യു കൊയ്യും വിശാലമാം പാടം
തത്ര കണ്ടിടാം കൊയ്ത്തതിൻ ചാമ്പൽ-
ക്കുത്തിലേന്തിക്കളിന്നു ഞാർക്കൂട്ടം
അത്തലിൻ കെട്ടുപായലിൻമീതെ-
യുൾത്തെളിവിൻെറ നെല്ലിപ്പൂന്തോട്ടം"

എന്നു് അനന്തമായ ജീവിതത്തിന്റെ ചിരസ്ഥായിയായ സമ്മോഹനതയെക്കുറിച്ചു് അദ്ദേഹം പാടുന്നുണ്ടു്. മൃത്യുവിൻെറ നിഴലിനെക്കുറിച്ചു് അദ്ദേഹം ബോധവാനെങ്കിലും ജീവിതത്തെ നശിപ്പിക്കുവാനതു പര്യാപ്തമാവുകയില്ലെന്നതുകൊണ്ടു് ആ വിഷാദച്ഛായ അവിടെനിന്നും തുടച്ചുമാററപ്പെടുന്നു. ഒരു ആദ്ധ്യാത്മികവാദിയുടെ പുനർജ്ജന്മവിശ്വാസമല്ല, മറിച്ചു്, ഒരു ഭൗതികവാദിയുടെ യുക്തിചിന്താഭരിതമായ ആത്മവിശ്വാസമാണു് ഇവിടെ മുന്നിട്ടുനില്ക്കുന്നതു്. എന്നിട്ടദ്ദേഹം വീണ്ടും പാടുകയാണു്:

"ഹാ! വിജിഗീഷു മൃത്യുവിന്നാമോ?
ജീവിതത്തിൻ കൊടിപ്പടം താഴ്ത്താൻ?"

അദ്ധ്യാത്മവാദി, മരണത്തെ, മുക്തിമാർഗ്ഗമായി ഗണിക്കുന്നതു്, മരണാനന്തരസ്വർഗ്ഗീയജീവിതത്തിലുള്ള വിശ്വാസംകൊണ്ടാണു്. അതു് ജീവിതത്തിലെ കർമ്മവ്യാപാരങ്ങളെ പ്രചോദിപ്പിച്ചുകൊള്ളണമെന്നില്ല.

എന്നാലിവിടെ ഈ ഭൗതികവാദി, മരണത്തെ സ്വാഗതംചെയ്തുകൊണ്ടുതന്നെ, ജീവിതം അനുസ്യൂതം കർമ്മോന്മുഖമായി തുടരാനുള്ള ശക്തിയെ വാഴ്ത്തുന്നു. ആ ശക്തി, നമ്മെ കൂടുതൽ കൂടുതൽ വ്യഗ്രരാക്കാൻ സഹായകമാകുകയുംചെയ്യുന്നു. ശ്രീരേഖയിലെ 'ജലസേചന'മെന്ന കവിതയിലും ഇതേശബ്ദംതന്നെയാണ് നാം കേൾക്കുന്നത്. ജീവിതത്തെ ചൂഴ്ന്നിരിക്കുന്ന കാർമേഘപാളികളെ തുത്തെറിഞ്ഞു് പുതിയൊരു മാനവജീവിതത്തിനു നാം വിത്തുപാകണമെന്നും, ജീവിതത്തിൽനിന്നു പിന്തിരിഞ്ഞോടുന്നതു് അർത്ഥശൂന്യമാണെന്നും കവി നമ്മെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്നു. ബലഭദ്രൻ പണ്ടു കാളിന്ദിയെയെന്നപോലെ, ജീവിതത്തെ സ്വന്തം ഇച്ഛാശക്തിയാൽ അനുസരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും, അതുകഴിഞ്ഞാൽ നമ്മുടെ പാട്ടിനു ജീവിതത്തെ തെളിക്കാൻകഴിയുമെന്നും, കവി നമ്മെ അറിയിക്കുന്നു. 'മലതുരക്കൽ' എന്ന കവിതയിലെ സ്വരവും വേറൊന്നല്ല. മല തുരന്നു് ഒരു ടണലുണ്ടാകുവാൻവേണ്ടി ജോലിചെയ്യുന്നവരുടെ കൂട്ടത്തിൽനിന്നു് ഒരു പിതാവിനേയും പുത്രനേയും കവി അവതരിപ്പിക്കുകയാണു്. ഒരു ഭാഗത്തു്, അസാദ്ധ്യമെന്നുള്ള വിശ്വാസവും മറുഭാഗത്തു് ശ്രമസാദ്ധ്യമെന്നുള്ള വിശ്വാസവും കൂടികൊള്ളുന്നു. അവസാനം രണ്ടാംകക്ഷിയുടെ വിശ്വാസങ്ങൾ സാധിതപ്രായമാകുകയാണു്. അങ്ങനെ അവക്കവിടെ മല തുരക്കാൻ കഴിയുന്നു. ഈ തലമുറകളുടെ ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ മനുഷ്യശക്തിയിലുള്ള, തലമുറകളുടെ വിശ്വാസത്തിന്റെ മാററം കവി ഭംഗിയായി ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു:

"എന്മകനേ! ഇതെന്തൊരു യത്നം
പക്ഷികൾക്കു മുറിച്ചു പാറീടാൻ

പററുകില്ലത്രപോരുമീശ്ശൈലം
ആകവേ നാം തുരക്കണംപോലും
ആവിവണ്ടികൾക്കുളിയിട്ടോടാൻ"

(മലതുരക്കൽ)

എന്നു നിരാശനായി പിതാവു പറയുമ്പോൾ, മകൻ:

"ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു
മർത്ത്യവീര്യമീയദ്രിയെ വെല്ലും"

എന്നു മറുപടി പറയുന്നു. അവസാനം, മല തുരക്കാൻ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ,

"എന്മകനെ ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു"

എന്ന് അച്ഛനു പറയേണ്ടിവന്നു. തലമുറകൾ മാറിയപ്പോൾ നമ്മുടെ സമുദായത്തിൽ വന്നുചേന്ന പരിവത്തനം ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നവകാശപ്പെടുന്ന ഒട്ടേറെ എഴുത്തുകാർ ഇവിടെയുണ്ട്. എന്നാൽ അവരെല്ലാം പുറമോടിയിൽ വന്ന പരിവത്തനത്തിലേക്കാണു വിരൽചൂണ്ടിയതു്. ആ ചിത്രീകരണം എങ്ങനെ സാമുദായിക ജീവിതത്തിൻെറ പ്രതിഫലനമാകും എന്നറിയില്ല. നമ്മുടെ സമുദായത്തിൽ വന്ന യഥാത്ഥപരിവത്തനം വിശ്വാസത്തിൽ വന്നുചേന്ന ഈ മാററമാണു്. ഈ മാററം കണ്ടു് അതിനെ ഹൃദയാകഷകമായി ആവിഷ്കരിച്ച മറ്റൊരെഴുത്തുകാരനും മലയാളത്തിലുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല.

'പന്തങ്ങ'ളെന്ന കവിതയിൽ, മനുഷ്യശക്തിയുടെ ഈ ഉദ്ഗാനം നമുക്കു നല്ല മുഴക്കത്തോടെ കേൾക്കാം. മനുഷ്യശക്തിയാണു്, ലോകത്തിൽ മഹത്തരമെന്നും അതിനെ വേണ്ടവിധത്തിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞാൽ ആദശസുന്ദരമായ ഒരു ലോകം കെട്ടിപ്പടുക്കാമെന്നും അദ്ദേഹം വിശ്വസിക്കുന്നു:

"ചോരതുടിക്കും ചെറുകൈയ്യുകളേ
പേറുക വന്നീപ്പന്തങ്ങൾ"

എന്നാരംഭിച്ച്,

"ശുദ്ധതടത്തിൽ മൃഗീയത മരുവും
കാട്ടുകളുണ്ടവ കരിയട്ടെ
വാരുറ്റോരു നവീനയുഗത്തിൻ
വാകത്തോപ്പുകൾ വിരിയട്ടെ."

... ...

"ആകെയ്യടച്ചീടട്ടെ മന്നിലെ
നാകപുരത്തിൻ ബന്ധങ്ങൾ
ചോരതുടിക്കും ചെറുകൈയ്യുകളേ
പേറുക വന്നീപ്പന്തങ്ങൾ"

എന്നിങ്ങനെ അവസാനിക്കുന്ന ഈ ശക്തിസാധനയ്ക്കു്, നാഡിഞരമ്പുകളെ വിജൃംഭിപ്പിക്കുന്ന ഒരു വിപ്ലവഗാനത്തിന്റെ, ലഹരിയുണ്ട്. ഈ കവിത നമ്മുടെ ഹൃദയത്തെ തൊട്ടുഴിഞ്ഞു്, നമ്മെ കർമ്മോന്മുഖരാക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. മലയാളക്കവിതയിൽ മനുഷ്യനേയും അവന്റെ ശക്തിയേയും, ഇത്രമാത്രം വിശ്വാസത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള മറെറാരു ശബ്ദവുമില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. ജീവിതം സാഹിത്യത്തിലാവിഷ്ക്കരിച്ച നവോത്ഥാനഘട്ടത്തിലെന്നു്, ഇവിടെ വിളിച്ചുകൂവുന്നവരുണ്ട്. ഒരർത്ഥത്തിൽ അതു ശരിതന്നെ. എന്നാലവർ കണ്ടതു് യഥാർത്ഥജീവിതമോ? ഇതുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ, അല്ലെന്നു പറയേണ്ടിവരുന്നു. ജീവിതാവിഷ്ക്കരണമാകണം സാഹിത്യമെന്നു പറയുമ്പോൾ, ഏതുതരത്തിലുള്ള ജീവിതമെന്നു ചോദ്യംവന്നാൽ, അതിനുത്തരംകൊടുക്കാൻ,

വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയിലേക്കു വിരൽചൂണ്ടിയാൽ മതി.

മലയാളക്കവിതയിൽ, റൊമാന്റിസിസത്തിൻെറ അനുപ്രവേശം, വളരെയേറെ പരിവത്തനങ്ങളുണ്ടാക്കിയല്ലോ. ഈ പരിവത്തനങ്ങൾ ഒരു പരിധിവരെ ആശാസ്യങ്ങളായിരുന്നു. എന്നാലിന്നും മലയാളക്കവിത, ആ പഴയ മേച്ചിൽസ്ഥലങ്ങളിൽത്തന്നെ ചുററിത്തിരിയുകയാണോ? ചിലർ മലയാളക്കവിതയിലെ ഭാവവ്യത്യാസം കണ്ടു്, ഇതു റൊമാന്റിസിസത്തിൻെറ അപചയമെന്നു ഖേദിച്ചിട്ടുണ്ടു്. യഥാത്ഥത്തിൽ ഇതു് അപചയമോ? ആണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. നിയോക്ലാസ്സിസിസത്തിൽ നിന്നും, റൊമാന്റിസിസത്തിലേക്കുള്ള മാററത്തെ അപചയമെന്നു വിളിക്കാമെങ്കിൽ ഈ മാററത്തെയും അങ്ങനെ വിളിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. റൊമാന്റിക്കിൻെറ ആദശ്സുന്ദരമായ ഭാവപ്രപഞ്ചം മനസ്സിനെ ഹരംപിടിപ്പിക്കുന്ന, മാദകമായ ഭാവപ്രപഞ്ചമാണു്. പക്ഷേ, അതു് ആദശ്സുന്ദരംമാത്രമാണെന്നോക്കുക. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മനുഷ്യരാശിയുടെ പുരോഗതിക്കുള്ള (മാനസികമോ ഭൗതികമോ) മഹോന്നതലക്ഷ്യമായി അതിനെ കണക്കാക്കിക്കൂടാ. ഈ നിലയ്ക്കു ചിന്തിച്ചവർ റൊമാന്റിസിസത്തിന്റെ പിടിയിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടു. എന്നാലതു മറ്റൊരു പ്രശ്നം സൃഷ്ടിച്ചു. ഉദാത്തമാനസികഭാവങ്ങളുടേതു മാത്രമായ ആവിഷ്കാരമാണതു്. അതിൽ അപാകമില്ല; അതുമാത്രമാകാതിരുന്നാൽ മതി. 'പൊതുജനത്തോടു് എനിക്കല്പം എളിമകാണിക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല' എന്നു കീററ്സിനെപ്പോലുള്ളവർ പറഞ്ഞപ്പോൾ, റൊമാന്റിസിസത്തിൻെറ പരാജയവശംകൂടി സൂചിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു. യഥാത്ഥജീവിതത്തിൻെറ തീവ്രപ്രശ്നങ്ങളെ നേരിടാനുള്ള

വൈമുഖ്യമാണതു്. അവർ സ്വന്തമായ അനുഭൂതിമണ്ഡലം സൃഷ്ടിച്ചു. അതിൽ സംതൃപ്തിനേടി. സമൂഹത്തോടുള്ള അമിതമായ ബഹുമാനവും ഇതും രണ്ടു വിരുദ്ധകോടികളിൽ നില്ക്കുന്നു. ഇതിനിടയ്ക്കുള്ള മാർഗ്ഗം—കലാമൂല്യത്തേയും ജീവിതമൂല്യത്തേയും പൊരുത്തപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള മദ്ധ്യമാർഗ്ഗം—റൊമാന്റിസിസത്തിൽനിന്നുള്ള പുരോഗതിയാണു്; റിയലിസത്തെ വേണമെങ്കിൽ അപചയമെന്നു വിശേഷിപ്പിച്ചുകൊള്ളൂ. ഈ മാർഗ്ഗത്തിലൂടെയാണു് വൈലോപ്പിള്ളി മലയാളക്കവിതയിലൂടെ നടന്നുപോകുന്നതു്.

'വിത്തും കൈക്കോട്ടും' എന്ന സമാഹാരത്തിലെ 'സർപ്പക്കാടു്' എന്ന കവിതയിൽ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളോടുനേരെയുള്ള കവിയുടെ സമീപനം നമുക്കു കാണാം. നിശിതമായ പരിഹാസമാണു്, പരിവർത്തനത്തിനുള്ള ഉപകരണമായി അവിടെ കവി ഉപയോഗിക്കുന്നതു്:

"ഒട്ടും പേടിക്കേണ്ടെൻ മകനേ
മണ്ണുറവൂകിയ ഞാഞ്ഞൂലുകൾതൻ
പുററുകള ;ണിവയല്ലോ നമ്മുടെ
പുതിയ യുഗത്തിലെ നാഗത്താന്മാർ"

എന്നു പാടിക്കൊണ്ടു് നമ്മുടെ അന്ധവിശ്വാസങ്ങളുടെ കള്ളിപൊളിക്കുന്ന കവി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു്, പടപ്പാട്ടിന്റെ മാർഗ്ഗമല്ല. 'ഓണപ്പാട്ടുകാർ' എന്ന കവിതയിൽ ഓണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങൾക്കു് കവി നൂതനമായൊരു വ്യാഖ്യാനം നല്കുന്നു:

"പല ദേശത്തിൽ, പല വേഷത്തിൽ
പലപല ഭാഷയിൽ ഞങ്ങൾ കഥിപ്പൂ
പാരിതിലാദിയിലുദയംകൊണ്ടു
പൊലിഞ്ഞൊരു പൊന്നോണത്തിൻചരിതം"

എന്നിങ്ങനെ പാടുമ്പോൾ, സമത്വസുന്ദരമായ ആദിജീവിതത്തിന്റെ മോഹനസ്മരണകൾ, കവിയിൽ നാമ്പിടുന്നുണ്ട്. ആ ജീവിതത്തെത്തട്ടിത്തകർത്ത വാമനന്മാരെക്കുറിച്ചുള്ള കവിയുടെ അഭിപ്രായം നോക്കുക:

"പൃഥ്വിയിലന്നു മനുഷ്യർ നടന്ന പ-
ദങ്ങളിലിപ്പോഴധോമുഖവാമനർ
ഇത്തിരി വെട്ടം മാത്രം കാണ്മവർ
ഇത്തിരി വട്ടം ചിന്തിക്കുന്നവർ
മൂവടിമണ്ണിനിരന്നുകവന്നു, വ-
ധിച്ചു നശിപ്പോരല്പസുഖത്തിൻ
പാവകളിച്ചതു തല്ലിയുടച്ചു ക-
രഞ്ഞുമയങ്ങിയുറങ്ങിടുന്നോർ"

ഇന്നത്തെ ജീവിതത്തെയും തല്ലിയുടയ്ക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവരുണ്ടെന്നും അവരെ നശിപ്പിക്കുകയാണ് ഇന്നത്തെ അടിയന്തിരകർത്തവ്യമെന്നും കവി നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. 'കടൽക്കാക്കകൾ' എന്ന സമാഹാരത്തിലെ മിക്ക കവിതകളിലും ഇതേ സ്വരംതന്നെ നമുക്കു കേൾക്കാം. അവിടെ, കവി, തന്റെ ആത്മഭാവത്തെ പൂർവ്വാധികം ശക്തിമത്തായി അനാവരണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാലതിലെ 'കണ്ണീർപ്പാടം' എന്ന കവിതയിൽ ആധുനിക നാഗരികജീവിതത്തിന്റെ അന്തസ്സാരശൂന്യതയെ കവി കണക്കിനു പരിഹസിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ആ കവിതയുടെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യം നാഗരികജീവിതപരിഹാസമല്ല. ഒരു പ്രത്യേകഘട്ടത്തിലെ മാനസികാനുഭൂതികളെ ആവിഷ്കരിക്കുകയെന്നതുമാത്രമാണതിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഭാര്യയുടെ ചമഞ്ഞൊരുങ്ങൽമൂലം, ബസ്സ് കിട്ടാതെ, നാടൻവഴിയിലൂടെ, അമ്പലത്തിലേക്കു നടന്നുപോകേണ്ടി

വന്ന ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാരാണ് ആ കവിതയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതു്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഇരുവരുടെയും ഹൃദയത്തിലുണ്ടാകുന്ന വൈയക്തികവികാരങ്ങളും അവ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷവും ഏററവും ഭദ്രരൂപമായി ആ കവിതയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഒ. എൻ. വി. യുടെ 'ചോറൂണ'പോലുള്ള കവിതകൾക്ക് ജന്മഗൃഹമായിത്തീർന്നതാണക്കവിത. ഇതുപോലുള്ള കവിതകളിൽ, വൈലോപ്പിള്ളി പലപ്പോഴും വള്ളത്തോളിനു ശിഷ്യപ്പെടുന്നതു കാണാം. പ്രസന്നമധുരമായ ഭാഷാരീതിയാണ് വള്ളത്തോളിന്റേതു്. ആവിഷ്കരിക്കുന്ന വികാരത്തിൽനിന്നു മുഴവൻ മുതലുമെടുക്കുവാനുള്ള ശക്തി വള്ളത്തോളിനുണ്ട്. അവിടെ രൂപഭാവങ്ങൾ അത്രയ്ക്ക് ഒത്തിണങ്ങിയിരിക്കും. ഈ വിദ്യ വൈലോപ്പിള്ളിക്കു വശമാണ്. ഒന്നേ, ഇക്കാര്യത്തിൽ, വള്ളത്തോളിനും വൈലോപ്പിള്ളിക്കും വ്യത്യാസമുള്ളു. വള്ളത്തോൾ, തീക്ഷ്ണഭാവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാറില്ല. വൈലോപ്പിള്ളി തീക്ഷ്ണഭാവങ്ങളെക്കൂടി ഭദ്രരൂപമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നുവെന്നേയുള്ളു. 'മാമ്പഴ'മെന്ന കവിത ഉദാഹരണം. ആ കവിതയിലെ ഇതിവൃത്തം നിത്യജീവിതത്തിലെ ഒരു സാധാരണസംഭവമാണ്. എന്നാൽ, അതു്, എത്ര ഹൃദയഭേദകമായ രീതിയിലാണ് കവി, അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു നോക്കു. ആ അമ്മയുടെ മാനസികചിത്രവും, അവിടെ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന വൈകാരികതീക്ഷ്ണതയും, ഇത്ര ഭംഗിയായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ, ആശാനുപോലും കഴിയുമോ എന്നു സംശയമാണ്. ആശാൻ പലപ്പോഴും, തത്വപ്രസംഗത്തിനിടയിൽ ഉദ്ദിഷ്ടഭാവത്തെ മറന്നുപോകാറുണ്ട്. അതുപോലെതന്നെ, ക്ലിഷ്ടവും കൃത്രിമവുമായ ഭാഷാരീതികൊണ്ടു പ്രമേയം

ചില സന്ദർഭങ്ങളിലെങ്കിലും, ആശാൻകവിതയിൽ വിശദമാകാതെപോകാറുണ്ട്. വള്ളത്തോൾക്കവിതയിൽ ഈയൊരു വൈകല്യം നമുക്കൊരിക്കലും കാണാൻകഴിയില്ല. വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയുടെ സ്വഭാവവും ഇതു തന്നെ. താൻ പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ അതിൻെറ എല്ലാ വിധമൂച്ച്യോട്ടുംകൂടിത്തന്നെ അനുവാചകഹൃദയത്തിൽ പതിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിയാറുണ്ട്.

'കയ്പവല്ലരി'യിലെ, 'ഗോസംരക്ഷണം', 'തച്ചന്റെ മകൻ' എന്നിവയാണു ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ കവിതകൾ. ഗോസംരക്ഷണം ഒരു യുദ്ധക്കവിതയാണ്. രാജാവായ വിശ്വാമിത്രൻ, വസിഷ്ഠാശ്രമത്തിൽനിന്നു നന്ദിനിയെ മോഷ്ടിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതും അതിൽ പരാജയപ്പെട്ടുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുത്തി ചീനയുടെ ഇൻഡ്യാ ആക്രമണത്തെ കാവ്യരൂപത്തിൽ നിബന്ധിച്ചിരിക്കുകയാണദ്ദേഹം. നമ്മുടെ മററു പല യുദ്ധക്കവിതകളെക്കാളും ഇതു മെച്ചംതന്നെ. എന്നാൽ, പുരാണത്തിൽനിന്നു്, പശ്ചാത്തലമായി തിരഞ്ഞെടുത്ത ഏട്ട് എത്രമാത്രം യുക്തിയുക്തമാണെന്നേ സംശയമുള്ളു. 'തച്ചൻെറ മകൻ' എന്ന കവിത, ജീയുടെ പെരുംതച്ചൻെറ മററൊരു കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെയുള്ള ആവിഷ്ക്കാരമാണ്. മകൻെറ ഭാഗത്തുനിന്നും, കവി, ഹൃദയഭേദകമായ ആ സംഭവത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നു. ഈ പ്രമേയം, ജീക്കെന്നപോലെ, വൈലോപ്പിള്ളിക്കു്, ഹൃദയത്തിൽ തട്ടാത്തതിനാലാവാം, മെച്ചമെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ.

വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയിലെ ഭാവത്തെക്കുറിച്ചു മാത്രമാണ് നാമിതുവരെ ചർച്ചചെയ്തതു്. രൂപം, ആസ്വാദനത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു ഘടകമണല്ലോ. തൻെറ കവിതയുടെ രൂപത്തെക്കുറിച്ചു വൈലോപ്പിള്ളി ഇങ്ങ

നെയെഴുതിയിട്ടുണ്ട്: "ഏററവും സരളവും, നിരലംകൃതവുമായി തോന്നിക്കുന്ന വരികളുടെ പിന്നിലും ഈ അർത്ഥചമൽകൃതിയും രക്തബന്ധവും, സംവൃതമാക്കിവയ്ക്കുന്നതിൽ എനിക്കൊരു കൗതുകമുണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കാം... കാരണം, സത്യവും സൗന്ദര്യവും തമ്മിലുള്ള പരിണയമാണു കവിത. അവിടെ അലങ്കരണങ്ങളുണ്ടാകും. അതു കൊണ്ടു പരിണയം കാണുവാൻ ആർക്കും തടസ്സമുണ്ടാകരുതെന്നേ ശ്രദ്ധിക്കാറുള്ളു; അതിൽ ശ്രദ്ധിക്കാറുമുണ്ട്."* ഇവിടെ വൈലോപ്പിള്ളി പ്രതിപാദ്യത്തെ അലങ്കരിച്ചവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്നു തുറന്നു സമ്മതിക്കുന്നു. രസത്തെ, അർത്ഥത്തെ വിജ്ഞാനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതിലാണ്, ഒരു കവിയുടെ കൈവിരുതു നാമറിയേണ്ടതു്. അലങ്കരണങ്ങൾ, ഒട്ടേറെ, അതിനെ സഹായിക്കാറുമുണ്ട്. അലങ്കാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അബദ്ധവിശ്വാസങ്ങൾ മാററിവെച്ചുകൊണ്ടു തുറന്ന മനസ്സുമായി വൈലോപ്പിള്ളിക്കവിതയെ സമീപിച്ചാൽ, അവിടെ കുററം കണ്ടെത്താനാവില്ല. മലയാളക്കവിതയിൽ, ഇന്നു ശ്രദ്ധേയരായിത്തീൎന്നിട്ടുള്ളവരെല്ലാം, ഈ മാൎഗ്ഗമാണു പിന്തുടരുന്നതു്. ഇതു്, അതിരുകവിഞ്ഞ രൂപപരതയിലേക്കു തിരിച്ചുപോകാണെന്നു ധരിച്ചുവശായി, ആധുനികകവിതയെ അടക്കിപ്പിടിച്ചധിക്ഷേപിക്കുന്നവർ, കവിതയിൽ രൂപത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തെ മറന്നുപോകുന്നതുപോലെ തോന്നുന്നു. ഏതായാലും വൈലോപ്പിള്ളി രൂപത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നവനാണ്. വടക്കൻപാട്ടുകളിലെ തെളിഞ്ഞ, ശുദ്ധമായ ഭാഷാശൈലിയാണു തനിക്കിഷ്ടമെന്നു് അദ്ദേഹംതന്നെ തുറന്നുസമ്മതിക്കുന്നു. ഈ

---

* 'വിത്തും കൈക്കോട്ടും' സമാഹാരത്തിലെ 'എന്റെ കവിത'യിൽനിന്നു്.

ഭാഷാശൈലി, അദ്ദേഹത്തിൻെറ കവിതയുടെ ഹൃദയ സംവേദനശക്തിയെ വദ്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാളക്കവിതയിലെ, ഒറ്റപ്പെട്ട ഈ വഴിത്താര, മലയാളക്കവിതയുടെ മാറ്റേററി. എന്നാലിന്നു്, എത്ര പേർ, ഈ മാർഗ്ഗം പിന്തുടരുന്നു? പരീക്ഷണങ്ങളുമായി ഇറങ്ങി പുറപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഇളംതലമുറ, സ്വന്തം സർഗ്ഗ ശക്തിക്കു കൃത്രിമമായ ആവിഷ്കാരം നല്കുകയല്ലേ? ഓരോ കവിതയും ഓരോ പരീക്ഷണമാണു്; ആ നിലക്കു പരീ ക്ഷണങ്ങളെ അംഗീകരിക്കാം. എന്നാലാ പരീക്ഷണ ങ്ങൾ, കൃത്രിമങ്ങളായാലോ? സുവിശദമായ ഒരു മാർഗ്ഗം, അധികം വികസിക്കാതെ മുമ്പിൽ കിടക്കുമ്പോൾ, അ തിനെ വികസിപ്പിക്കാനല്ലേ ശ്രമിക്കേണ്ടതു്? ഈ മാർഗ്ഗ ത്തിലൂടെയുള്ള പോക്കു മലയാളക്കവിതയെ പുരോഗതി യിലേക്കു നയിക്കുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല.

ആശാൻെറ ജീവിതതത്ത്വശാസ്ത്രം

കുമാരനാശാൻെറ രംഗപ്രവേശത്തോടുകൂടി മലയാളക്കവിത വ്യക്തമായൊരു വഴിത്തിരിവിൽപ്പെട്ടിരുന്നു. ചമ്പുക്കളും സന്ദേശകാവ്യങ്ങളും രചിച്ചു പാരമ്പര്യമുള്ള മലയാളക്കവിത ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങളുടേയും ഭാവഗീതികളുടേയും വിളനിലമായതു് ആശാൻെറ കാലഘട്ടത്തിലാണു്. ഖണ്ഡകാവ്യപ്രസ്ഥാനത്തിൻെറ ഉപജ്ഞാതാവാണു് ആശാനെന്നൊന്നുമിവിടെ വിവക്ഷയില്ല. വി. സി.യുടെ 'ഒരു വിലാപ'വും 'വിശ്വരൂപ'വുംപോലുള്ള കാവ്യങ്ങളാണു ഖണ്ഡകാവ്യപ്രസ്ഥാനം ഭാഷയിൽ ഉദ്ഘാടനംചെയ്തതു്. എങ്കിലും 1908-ൽ വീണപൂവു് പ്രസിദ്ധീകൃതമായതോടുകൂടിയാണു സഹൃദയരുടെ സവിശേഷമായ ശ്രദ്ധ ഈ രംഗത്തേക്കു തിരിയുന്നതു്. അതേത്തുടൎന്നു് മഹാകവിത്രയം ഒരുമിച്ചുനിന്നു പയററി ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങൾക്കും ഭാവഗീതികൾക്കും തെല്ലൊരു മാക്കററു് ഇവിടെ ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുത്തു.

ആശാൻ ഭാവഗീതികാരനെന്നതിനെക്കാൾ ഖണ്ഡകാവ്യകാരൻ എന്ന പേരിനാണൎഹൻ. പ്രസിദ്ധമായ ഭാവഗീതികൾ പലതും ആശാൻെറപേരിലുണ്ടെങ്കിലും വീണപൂവിൻെറയും നളിനിയുടെയും കരുണയുടെയും സീതയുടെയും ലീലയുടെയുമൊക്കെ മുന്നിൽ അവ നിഷ്പ്രഭങ്ങളത്രെ. വേറെയുമുണ്ടല്ലോ ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങൾ, ആശാൻേറതായി? അവയുടെ പേർ എന്തുകൊണ്ടു പരാമശിക്കപ്പെട്ടില്ല എന്നു ചിലരെങ്കിലും ചോദിച്ചേക്കാം. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയും, ദുരവസ്ഥയും, ഗ്രാമവൃക്ഷത്തിലെ

കയിലും, ഒരു സിംഹപ്രസവവും മററും മനഃപൂർവ്വം വിട്ടുകളഞ്ഞതാണ്.

ആശാന്റെ കൃതികൾ മുഴുവൻ സശ്രദ്ധം പഠിക്കുന്ന ഒരു വിദ്യാർത്ഥിക്ക് ഒരു വസ്തുത വ്യക്തമായി മനസ്സിലാക്കുവാൻ സാധിക്കും. അതു് ആശാന്റെ ജീവിതതത്ത്വശാസ്ത്രത്തിലുള്ള പ്രത്യേകതയാണ്. ആശാൻ ജീവിതത്തിന്റെ വിശാലമേഖലകളിൽ മുഴുവൻ അതീവതത്പരനായിരുന്നെങ്കിലും ജീവിതത്തിലെ അലൗകികഘടകത്തോടാണ് ഔന്മുഖ്യം കാണിച്ചിരുന്നതു്. ഈ കാര്യത്തിൽ അഭിപ്രായവ്യത്യാസമുള്ളവരുണ്ടായേക്കാം. എന്നാലും സത്യമതാണ്. അലൗകികഘടകമെന്നതുകൊണ്ടു് ഈശ്വരനെന്നൊന്നുമല്ല ഇവിടെ വിവക്ഷ. മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ നൈമിഷികങ്ങളായ വികാരങ്ങൾക്കടിമപ്പെടാതെ, അതിലുമുപരിയായി അസാധാരണന്മാർക്കു മാത്രം പ്രാപ്യമായിട്ടുള്ള ഒരു മേഖലയിലേക്കു മനുഷ്യജീവിതത്തെ ഉയർത്തുക, അതിനുവേണ്ടി പടപൊരുതുക, ഇതായിരുന്നു ആശാന്റെ ലക്ഷ്യം. ആശാന്റെ ആദ്യവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടുന്ന ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങൾ ഈ വസ്തുത വെളിപ്പെടുത്തും. നളിനിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടു ഞാനിതൊന്നു വിശദീകരിക്കട്ടെ.

നളിനീകാവ്യത്തിലെ നായികാനായകന്മാരായ നളിനീദിവാകരന്മാർ ജീവിതത്തിലെ പരസ്പരവൈരുദ്ധ്യമുള്ള രണ്ടു ചിന്താഗതികളുടെ പ്രതിരൂപങ്ങളാണ്. ദിവാകരൻ ആദ്യഘട്ടങ്ങളിൽ ലൗകികകാര്യങ്ങളിൽ അത്യധികം താൽപര്യമുള്ളവനായിരുന്നു. ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അഗാധമായ പഠനങ്ങളും ചിന്തകളും അയാളെ പില്ക്കാലത്തു് ലൗകികജീവിതവിരക്തനാക്കി. ഇപ്പോൾ ആ മേഖലയിൽനിന്നാണ് അയാൾ ജീവിതത്തെ നോ

ക്കിക്കാണുക. ഐഹികജീവിതത്തിൻെറ നിരർത്ഥകത യെക്കുറിച്ചും അതിലത്യന്തം ലീനചിത്തരായി മനുഷ്യ രാശി നശിച്ചുപോകുന്നതിനെക്കുറിച്ചും ഇന്നയാൾ ഖേ ദിക്കുന്നു. മനുഷ്യരാശിയെ ഈ അർത്ഥശൂന്യതയിൽനി ന്നു മോചിപ്പിക്കണമെന്നും അയാൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ഈ വിശ്വാസത്തിൻെറ, ചിന്താഗതിയുടെ മറുതലയാണു നളിനി. ജീവിതവിരക്തിയുടെ തത്വശാസ്ത്രം അവൾ ക്കൊട്ടും മനസ്സിലാവില്ല. പക്ഷേ, ആ യോഗി, അതു് അവളെ മനസ്സിലാക്കിക്കൊടുത്തു. അങ്ങനെ ജീവിത ത്തിൻെറ അർത്ഥശൂന്യതയിൽനിന്നു് അവൾ മോചനം പ്രാപിക്കുകയുംചെയ്തു. ജീവിതത്തെ താനഭികാമ്യമെന്നു കരുതുന്ന മറെറാരു മേഖലയിലേക്കു് ഉയർത്തി പ്രതിഷ്ഠി ക്കുക, അതായിരുന്നു ആശാൻെറ പരമമായ ലക്ഷ്യം. സീതയിലും, കരുണയിലും, വീണപൂവിലും ലീലയിലു മൊക്കെ ഈ ചിന്താഗതിയാണു് ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും പ്രതിഫലിക്കുന്നതു്.

ശ്രീനാരായണൻെറ ശിഷ്യനായിരുന്ന കുമാരനാ ശാനു്, ഹിന്ദുമതതത്വസംഹിതകളിൽ വളരെയൊന്നും വിശ്വാസമുണ്ടായിരുന്നില്ല. അദ്ദേഹം ബുദ്ധമതതത്വ ങ്ങളിൽ അടിയുറച്ചു വിശ്വസിക്കുകയും ആ വിശ്വാസ പ്രമാണങ്ങളെ മനുഷ്യരാശിയുടെ ഇടയിൽ പരത്തണ മെന്നു് ആഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ബുദ്ധമതതത്വ ചിന്തയുടെ മൂലപ്രമാണമായ മുക്തി (Salvation) ആയി രുന്നു ആശാൻെറയും ആത്യന്തികലക്ഷ്യം. ഐഹികജീ വിതത്തിനു മുക്തികൊടുക്കുക, അതിനുവേണ്ടി സന്ധിയി ല്ലാത്ത സമരംചെയ്യാൻവരെ തയ്യാറായിരുന്നു, ആശാൻ.

എസ്. എൻ. ഡി. പി. യോഗത്തിൻെറ ജനറൽ സെക്രട്ടറിയായിരുന്നു സമുദായമൈത്രിക്കുവേണ്ടി പോരാ

ട്ടകയും അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾക്കെതിരായി സമരംചെയ്യാൻ പ്രചോദനമേകുകയും ചെയ്ത ആശാൻെറ ഭൗതികജീവിതവും കാവ്യജീവിതവും രണ്ടായിരുന്നു. ഭൗതികജീവിതമണ്ഡലത്തിലെ ആശാന്റെ പ്രവൃത്തികൾ താൽക്കാലികമായ ജീവിതപരിവർത്തനത്തിലുള്ള മാർഗ്ഗം മാത്രമായിരുന്നു. അതൊരിക്കലും ജീവിതലക്ഷ്യമായിക്കരുതിയിരുന്നില്ല, ആശാൻ. ഈ വസ്തുത മനസ്സിലാക്കാതെ പലരും ആശാൻെറ ജീവിതതത്ത്വശാസ്ത്രത്തെ വിലയിരുത്തുവാൻ ഒരുമ്പെട്ടുകണ്ടിട്ടുണ്ട്. അവർ വസ്തുതകളെ കുറേക്കൂടി അപഗ്രഥിക്കണമെന്നേ അപേക്ഷിക്കേണ്ടതുള്ളു. പുലയച്ചാളയിലെ ചാത്തനെക്കൊണ്ടു സാവിത്രിഅന്തർജ്ജനത്തെ വേൾപ്പിച്ച കഥ ആശാൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഒരു ചണ്ഡാലയുവതിയായ മാതംഗിയെ ബുദ്ധസന്യാസിനിയാക്കിയ മഹാപാതകത്തിൽ പ്രതിഷേധിക്കുവാനെത്തിയ രാജാവിനോട്,

"ചണ്ഡാലീതൻ മെയ്—ദ്വിജൻെറ
ബീജപിണ്ഡത്തിനൂഷരമാണോ?"

എന്നട്ടഹസിച്ച കുമാരനാശാൻ അദ്ദേഹത്തിൻെറ ജീവിതത്തോട് അഭേദ്യമാംവിധം ബന്ധപ്പെട്ട, ജീവിതത്തിൻെറ ഒരു ഭാഗമായി ഇതിനെ കണക്കാക്കിയിരുന്നില്ല എന്നാണെൻെറ വിശ്വാസം.

ഇതിൻെറ കാരണങ്ങൾ നാം പരിശോധിക്കുക. സമകാലികജീവിതത്തിൽ കാണുന്ന അസമത്വങ്ങളുടെയും അനീതികളുടെയും ദുരന്തഫലങ്ങൾ അതിൻെറ വിശ്വരൂപത്തിൽ അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നിരുന്ന ഒരു സമുദായത്തിലെ അംഗമായാണു കുമാരനാശാൻ പിറന്നതു്. അന്യസമുദായക്കാരിൽനിന്നു മാത്രമല്ല, സ്വന്തം സമുദാ

യത്തിലെ ഉന്നതസ്ഥാനീയരിൽനിന്നുപോലും ആശാനു് ഈവിധമായ എതിർപ്പുകൾ നേരിടേണ്ടിവന്നിട്ടുണ്ടു്. കുമാരൻ ആശാനാകുന്നതുവരെ, ഈവക വൃത്തികേടുകളുടെനേരെ വിരൽചൂണ്ടുവാനദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. അന്നൊക്കെ ഒരു എഴുത്തുപള്ളിയിൽ കുഞ്ഞുങ്ങളെ അക്ഷരമഭ്യസിപ്പിക്കുകയും മലയാളകവിതയുടെ പാരമ്പര്യം നിലനിർത്താൻവേണ്ടി ശൃംഗാരമുക്തകങ്ങൾ രചിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ വ്യാപൃതനായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ആയിടയ്ക്കാണു് ശ്രീനാരായണഗുരുവുമായി പരിചയപ്പെടാനിടയായതു്. ശ്രീനാരായണൻെറ വ്യക്തിപ്രഭാവം സാമാന്യത്തിലധികം സ്വാധീനം ആശാനിൽ ചെലുത്തുകയുണ്ടായി. ശൃംഗാരശ്ലോകങ്ങൾ രചിക്കരുതെന്നു് ഒന്നിലധികം തവണ ഗുരു ആശാനെ ഉപദേശിക്കുകയുംചെയ്തു. മുരിശൃംഗാരശ്ലോകങ്ങൾ എഴുതിക്കൊണ്ടിരുന്ന ആശാൻ ഗുരൂപദേശപ്രകാരം അതു വർജ്ജിക്കുവാനാരംഭിച്ചു.

അതിനുശേഷം ആശാൻ ചിന്നസ്വാമിയെന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടാൻതുടങ്ങി. അതോടുകൂടി ആശാൻ കല്ക്കത്തയിലും ബാംഗ്ലൂരിലും മററും ഉപരിപഠനത്തിനുവേണ്ടി പോകാനിടയായി. അങ്ങനെ വൈദേശികജീവിതവുമായി പരിചയപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയപ്പോഴാണു്, ആശാൻെറ മൗലികപ്രതിഭ വെളിച്ചംകണ്ടതു്. ഇതോടുകൂടി ആശാൻെറ ജീവിതത്തിൽ വ്യക്തമായൊരു വഴിത്തിരിവു പ്രത്യക്ഷമായിരുന്നു. ശ്രീനാരായണൻ്റെ ശിഷ്യനായ അദ്ദേഹം തികഞ്ഞ ഒരാദ്ധ്യാത്മികവാദിയായി മാറിക്കഴിഞ്ഞു. ശ്രീനാരായണനുമായുള്ള ബന്ധത്തിലൂടെ ആദ്ധ്യാത്മികചിന്തകൾ ആശാൻെറ രക്തത്തിൽ ലയിച്ചുചേർന്നുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. എന്തെന്തു വിശ്വാസങ്ങ

ളായാലും ഇതോട്ട ബന്ധപ്പെട്ടത്തിയേ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാകൂ എന്നൊരു പരിതഃസ്ഥിതിയിൽവരെ ഇതെത്തിച്ചേന്നു.

പില്ക്കാലത്തു സാമൂഹ്യമനുഷ്യൻെറ കത്തവ്യം നിറവേററുവാൻവേണ്ടി, സാമൂഹ്യവൈകൃതങ്ങൾക്കെതിരേ പോരാട്ടവാനദ്ദേഹം തുനിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഹിന്ദുമതം പുനരുദ്ധാരണവിധേയമാകണമെന്നും അതിൽത്തന്നെയുള്ള ജാതീയമായ മതില്ക്കെട്ടുകൾ തട്ടിത്തകക്കണമെന്നുമൊക്കെ ആശാനഭിപ്രായമുണ്ടായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിൻെറ ഈ ചിന്താഗതികൾക്കു രൂപംകൊടുക്കുന്നതിന്നുവേണ്ടിയാണ് ദുരവസ്ഥ, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി തുടങ്ങിയ കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചതുതന്നെ. പക്ഷേ, അതു് ആശാനിലെ സാമൂഹ്യമനുഷ്യൻെറ ചിന്താഗതിമാത്രം. ഇതിനൊക്കെ ഉപരിയായി അദ്ദേഹത്തിൻെറ സ്ഥായിയായ ജീവിതചിന്തകളെ ചരടിട്ടുകൊണ്ടിരുന്നതു് ആദ്ധ്യാത്മികചിന്തകളായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് അവ മുൻകൈ നേടിയതും. ഇക്കാരണത്താൽ സാമൂഹ്യലക്ഷ്യം മുൻനിത്തി രചിച്ച ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയെപ്പോലുള്ള കാവ്യങ്ങൾ കലാപരമായി പരാജയപ്പെടുകയുംചെയ്തു. അതുകൊണ്ടാണ് ആശാൻെറ പ്രകൃഷ്ടഖണ്ഡകാവ്യങ്ങളുടെ പട്ടികയിൽ ഈ കൃതികളെ ഉൾപ്പെടുത്താതിരുന്നതു്.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി എന്ന കാവ്യംതന്നെ നാം പരിശോധിക്കുക. ആശാൻ ജീവിച്ചിരുന്ന കാലഘട്ടത്തിലെ സമൂഹത്തിൻെറ അന്തസ്സത്ത ഭംഗ്യന്തരേണ പ്രതിഫലിക്കുന്നൊരു കൃതിയാണല്ലോ അതു്. ചാമർനായകൻെറ കിടാത്തിയായ മാതംഗി കിണററിൽനിന്നു വെള്ളം കോരിക്കൊണ്ടുനിന്നപ്പോൾ ബുദ്ധസന്യാസിയായ ആനന്ദൻ അതുവഴി കടന്നുവരികയും അവളോട്ട് ദാഹജലം

അത്ഥിക്കുകയും ചെയ്തു. താൻ ചണ്ഡാലിയാണെന്നും തന്നോടു ജലം വാങ്ങി കുടിക്കുന്നതു് പാപമാണെന്നും അവൾ ആനന്ദനെ ഓമ്മിപ്പിച്ചു. ശരണത്രയീശ്വരനായ ഭഗവാൻബുദ്ധൻെറ അനുയായിയായ ആനന്ദനുണ്ടോ ഈ വിലക്കുകൾ വകവയ്ക്കുന്നു. അദ്ദേഹം അവളിൽനിന്നു ജലം വാങ്ങി കുടിച്ചു. അവളെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം ഇതൊരു നൂതനാനുഭവമായിരുന്നു. ദശ്നമാത്രയിൽത്തന്നെ ആനന്ദനിൽ അഭിനിവേശംജനിച്ച അവൾക്കു് ഈ സംഭവം എരിതീയിൽ എണ്ണയൊഴിച്ചതുപോലായി. ബുദ്ധഭിക്ഷു യാതൊന്നും സംഭവിക്കാത്തതുപോലെ തിരികെപ്പോയി. ചാളയിലെത്തി, പകലത്തെ സംഭവങ്ങൾ ഓമ്മിച്ചുകൊണ്ടു കിടന്ന അവൾക്കു്, അസഹ്യമായ ഒരു ആന്തരികദാഹമുണ്ടാവുകയാണു്. രാത്രി തന്നെ, അനുരാഗവിവശയായ അവൾ, ആനന്ദൻെറ കാലടിപ്പാടുകളെ പിന്തുടന്നു് ബുദ്ധവിഹാരകേന്ദ്രത്തിലെത്തി. അവൾ പ്രണയാഭ്യത്ഥനയുമായാണവിടെ ചെന്നതെങ്കിലും കാർകൂന്തലരിഞ്ഞു് ബുദ്ധസന്യാസിനിയാവുകയാണുണ്ടായതു്. ഈ ചണ്ഡാലി ശ്രീബുദ്ധൻെറ വരെ ആദരവു പിടിച്ചുപററുന്നുവെന്നു കണ്ടപ്പോൾ ഭരണാധികാരി കുപിതനായിത്തീന്നു. അദ്ദേഹം തിരുസന്നിധിയിലെത്തി അതിനു വിശദീകരണമാവശ്യപ്പെട്ടു. ബുദ്ധസന്യാസി അതിനു വിശദീകരണം കൊടുത്തു് രാജാവിൻെറതന്നെയും മനഃപരിവത്തനം സാധിച്ചു. മാതംഗി ബുദ്ധസന്യാസിനിയായി തുടരുകയുംചെയ്തു.

ഇതാണു ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ പ്രമേയം. ഒരു ഖണ്ഡകാവ്യത്തിൻെറ നാലതിത്തികൾക്കുള്ളിൽ നിത്തി അവതരിപ്പിക്കാവുന്ന ദൈഘ്യമേയുള്ള ഈ പ്രമേയത്തിനു്. ഈ പ്രമേയം എത്രമാത്രം വിദഗ്ധമായി കൈകാ

ൎയ്യംചെയ്‌വാൻ ആശാനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നു നാം പരിശോധിക്കുക.

നാലു ഭാഗങ്ങളായി സംവിധാനംചെയ്തിട്ടുള്ള ഈ കാവ്യത്തിൻെറ ഒന്നാംഭാഗത്തിൽ ഉത്തരേന്ത്യയിൽ ശ്രാവസ്തിക്കടുത്തുള്ളൊരു സ്ഥലവും അതിൻെറ പരിസരങ്ങളും അവിടെയുള്ളൊരു കിണററിലേക്ക് വെള്ളം കോരുവാനായി വരുന്ന മാതംഗിയും യാത്രാക്ഷീണവും വെയിലുംകൊണ്ടു തണൽതേടിവരുന്ന ആനന്ദനുമൊക്കെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. വെയിലിൻെറ ആധിക്യത്തിൻെറ വൎണ്ണന സാമാന്യം നീണ്ടുതന്നെ പോകുന്നുണ്ട്. ഏതാണ്ട് നൂറുവരികളോളം വരും. ഇതിൽ മുക്കാൽ പങ്കും ആ പ്രദേശത്തിൻെറ രാമണീയകത്വം വിവരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ആ വൎണ്ണന വളരെ സമൎത്ഥമായും വിശ്വസനീയമായും നിൎവ്വഹിക്കുവാൻ ആശാനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അതിൻെറ ആവശ്യകതയെ നാം ചോദ്യംചെയ്തുപോകും. ഈ വൎണ്ണനയ്ക്കു കാവ്യപുരോഗതിയിൽ സ്ഥായിയായ പങ്കൊന്നുമില്ല. അന്തരീക്ഷത്തെ ഇത്ര ദീർഘമായി വൎണ്ണിക്കുന്നതിലൂടെ മാത്രമേ മാതംഗിയും ആനന്ദനുമൊക്കെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാവൂ എന്നില്ല. അങ്ങുമിങ്ങുമുള്ള വൎണ്ണവൈചിത്ര്യംകൊണ്ടു ദിൿകാലബോധമുണ്ടാക്കിയതിനുശേഷം ഈ കാവ്യം പുരോഗമിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ കൂടുതൽ ഹൃദ്യമാകുമായിരുന്നു.

"മഞ്ഞപിഴിഞ്ഞു ഞൊറിഞ്ഞുടുത്തുള്ളൊരു
മഞ്ജുപൂവാടയാൽ മേനി മൂടി" എന്നുതുടങ്ങി,
"ആടത്തുമ്പാലെ വിയൎപ്പു തുടച്ചു ക-
ണ്ണോടിച്ചു യോഗി കിണററിൻനേരെ" എന്നു

വരെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ബുദ്ധഭിക്ഷുവിന്റെ ചിത്രം

ഹൃദ്യമാണ്. ബുദ്ധഭിക്ഷുവിൻെറ ലാളിത്യം, ഗാംഭീര്യം, നിസ്സംഗത ഇവയെല്ലാം ഭംഗിയായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒരു ബുദ്ധഭിക്ഷുവിനെ നേരിൽ കാണുന്ന പ്രതീതി ഉളവാക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ് ഈ വർണ്ണന. മററുചില കവികൾ ചെയ്തിട്ടുള്ളതുപോലെ അയാളുടെ മേനിയഴകിലോ, ആകാരസൗഷ്ഠവത്തിലോ ഒന്നുമല്ല ആശാൻറ കണ്ണ്.

"അഞ്ചിതമായ് വള മിന്നുമിടങ്കര-

പ്പിഞ്ചുലതകൊണ്ടു ചുററിച്ചേർത്തും" എന്നാരംഭിക്കുന്ന മാതംഗിയുടെ ചിത്രത്തിലും അതിഭാവുകതത്തിൻെറ നിഴൽപോലും പതിഞ്ഞിട്ടില്ല. അവളെ മുന്നിൽ പിടിച്ചുനിർത്തി അംഗങ്ങളുടെ ഒത്തിരിപ്പും അവ യുവഹൃദയത്തിൽ ഉണർത്തുന്ന വികാരവുമൊന്നും ആശാൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നില്ലെന്നതു ശ്രദ്ധേയമാണ്. അവിടെ സാധാരണക്കാരിയായ ഒരു നാടൻപെൺകുട്ടിയെക്കണ്ട അനുഭവമേ നമുക്കുണ്ടാകു. ആ ശാലീനതയും വിനയവുമൊക്കെ വാക്കുകളുടെ പിന്നിൽ ഒളിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നുണ്ട്. അതും നമ്മെ രസിപ്പിക്കുകയേയുള്ളു.

രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ ആനന്ദൻെറ ജലാർത്ഥനയും മാതംഗിയുടെ വിലക്കും, അതിനെ എതിർത്തുകൊണ്ട് ആനന്ദൻ ജലം വാങ്ങി കുടിക്കുന്നതുമൊക്കെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു്. മാതംഗിയെ ആനന്ദനോടടുപ്പിക്കുന്ന ഭാഗമാണിതു്. ഇവിടെ കവി ശ്രദ്ധയോടുകൂടി ഓരോ ചലനവും ചിത്രീകരിച്ചില്ലെങ്കിൽ പെട്ടെന്നു് തെററുപററിയെന്നുവരും. ആനന്ദൻെറ ചലനങ്ങളിലാണ് കൂടുതൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതു്. അയാളുടെ ഓരോ വാക്കും നിയന്ത്രണത്തിൻെറ പരകോടിയിൽനിന്നേ പുറപ്പെടാവൂ. കവനകലാമർമ്മജ്ഞനായ ആശാൻ അക്കാര്യം

പൂർണ്ണമായും ശ്രദ്ധിക്കുന്നുണ്ട്. മാതംഗിയുടെ ന്യായവാദത്തിൽ ഒരു ഗ്രാമീണകന്യകയുടെ നിസ്സഹായതയാണ് പ്രകടമാകുന്നത്. ജാതിരാക്ഷസൻെറ കരാളദംഷ്ട്രകളാണ് അവളെ ഇവ്വിധമെല്ലാം പറയുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതു്. പക്ഷേ, ആനന്ദൻെറ ഒരൊററ വാക്കിൽ അതൊക്കെ മാറിമറിയുന്നുണ്ടു്. ആശാൻതന്നെ പറയുന്നതുപോലെ, 'തന്വിയാണവൾ കല്ലല്ലിരുമ്പല്ല'.

ഈ സംഭവം അവളുടെ ഹൃദയത്തെ തരളിതമാക്കി. എന്താണവിടെ സംഭവിച്ചതു്? ലോകരൊക്കെ, നികൃഷ്ടമെന്നും മ്ലേച്ഛമെന്നും വിശേഷിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സമുദായത്തിലെ അംഗമാണു താൻ. ആ സമുദായത്തിലെ ഒരംഗത്തെ കാണുകയെന്നതുപോലും പാപമായി കരുതിയിരുന്നവരായിരുന്നു അക്കാലത്തുള്ള ഭൂരിഭാഗം പേരും. അങ്ങനെയുള്ളൊരുവളുടെ കൈയിൽനിന്നും ഒരാൾ ജലംവാങ്ങി കുടിക്കുക, അതും ഒരു മതപുരോഹിതൻ—അവൾക്കതു ചിന്തിക്കുകപോലും വയ്യായിരുന്നു. അവിടെ ഒരു പുതിയ ലോകം കാണുകയായിരുന്നു, അവൾ. അവളുടെ ഹൃദയത്തിലേക്കു് ഒരു പുതിയ പ്രകാശധാര കടന്നുവരികയാണു്. അവൾക്കതിനോടാഭിമുഖ്യം തോന്നുക സ്വാഭാവികമാണല്ലോ. അതുകൊണ്ടാണു്,

> "പോകുവാനോങ്ങിയെങ്കിലും പെൺകിടാ—
> വാകാഞ്ഞൊട്ടങ്ങലസമായ് ചുററിനാൾ"

എന്നു് ആശാനു പറയേണ്ടിവന്നതു്. അവൾ അവിടെയുള്ളൊരു ചെറുവാകച്ചുവട്ടിലെത്തി. അതിൻെറ ഒരോമനപ്പൂങ്കുല പിച്ചിയെടുത്തു് അതിൻെറ ഓരോ ഇതളും ആവശ്യമില്ലാതെ എണ്ണുകയാണു്.

> "ദൂരെമേവുന്ന ഭിക്ഷുവിനായ് കരം
> താരണിമാലമോഘമായ് നിർമ്മിച്ചും

പാരിലൊററക്കാലൂന്നി നിലകൊണ്ടാൾ
മാരദൂതിപോൽ തെല്ലിട സുന്ദരി"

എന്ന വരികളിലൂടെ വ്യഞ്ജിക്കുന്ന അവളുടെ ഹൃദയവികാരങ്ങൾ അളക്കുവാനാവില്ല. ഭാവിയെക്കുറിച്ച് എന്തെന്തു മോഹനസ്വപ്നങ്ങളാവില്ല അവളുടെ ഹൃദയത്തിലുണ്ടായതു്. ഒരു കാര്യം വ്യക്തം. ആ ഭിക്ഷുവിൻെറ ഹൃദയത്തിൽ തൻെറ ഹൃദയംകൂടി നിക്ഷേപിച്ചിട്ടാണ് അവർ വെയിലും ചൂട്ടമൊതുങ്ങിയപ്പോൾ വീട്ടപൂകിയതു്. (ഈ ഘട്ടത്തിന്മേൽ വിവരിച്ച വരികളിൽ വേണമെങ്കിൽ കുസൃതിയോ, ദോഷൈഷകദൃക്കോ ആയ ഒരു നിരൂപകന് അല്പം അപഹരണക്കുററമാരോപിക്കാം. കുമാരസംഭവത്തിലെ,

"ഏവംവാദിനി ദേവഷൗ
പാർശ്വേ പിതുരധോമുഖി
ലീലാകമലപത്രാണി
ഗണയാമാസ പാർവ്വതീ"

എന്ന ശ്ലോകത്തിൽ പ്രതിപാദിതമായിരിക്കുന്ന ആശയം ആശാൻ മോഷ്ടിച്ചുവെന്നാണു കുററാരോപണം. ഒരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത രണ്ടു കാവ്യസന്ദർഭങ്ങളിൽ പരസ്പര സാദൃശ്യം കണ്ടാൽ മോഷണക്കുററം ചുമത്തുന്ന നിലയിലേക്കധഃപതിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ നമ്മുടെ കാവ്യനിരൂപണം. ഇവിടെ വികാരങ്ങൾക്കെങ്കിലും സാദൃശ്യമുണ്ട്.)

പ്രേമാർത്തയായ മാതംഗിക്ക് ആ രാത്രി മുഴവൻ സ്വന്തം ഗൃഹത്തിൽ കഴിച്ചുകൂട്ടുവാൻ സാധിച്ചില്ല. വാസവദത്തക്കു് ഉപഗുപ്താഭിമുഖമായുണ്ടായ വികാരംതന്നെയാണോ മാതംഗിക്ക് ആനന്ദനോട്ട തോന്നിയതു്? വാസവദത്തയിലെ വേശ്യാത്വം ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ മാതം

ഗിയും വാസവദത്തയും ഒരേ ഹൃദയവികാരത്തിനു് അടി മപ്പെട്ടവരാണു്. അവൾ ആ രാത്രിതന്നെ ഭിക്ഷുവിന്റെ വാസസ്ഥലം അന്വേഷിച്ചു കണ്ടുപിടിച്ചു് അവിടെ ചെന്നുപെട്ടു. അവളെ കണ്ടയുടൻ:

"മകളേ, നീ പോന്നതു ഭംഗിയായി
സകലമറിഞ്ഞു നാം കാര്യം ഭദ്രേ!
അനഘനാനന്ദനു തണ്ണീർ നല്കി
കനിവാർന്നവനു നീ ദാഹം തീർത്തു.
ജനിമരണാർത്തിദമാകും തൃഷ്ണ
ഇനി നിനക്കുണ്ടാകാതാകയാവൂ"

എന്നു് അവളെ അനുഗ്രഹിച്ചതിനുശേഷം,

"അവളുടെ ഭാവമറിഞ്ഞു പിന്നെ
സുവിമല ധർമ്മോപദേശംചെയ്തു
അവളെത്തൻ ഭിക്ഷുകീമന്ദിരത്തിൽ
നിവസിച്ചുകൊൾവാനുമാജ്ഞാപിച്ചു"

എന്നാണാശാൻ പറയുന്നതു്. നാലാംഭാഗത്തിൻെറ ആദ്യത്തിൽ മനോഹരമായ കാർകൂന്തലരിഞ്ഞു് ഒരു ബുദ്ധ ഭിക്ഷുകിയായി മാറിയ മാതംഗിയേയാണു നാം കാണുന്നതു്. ഈ രണ്ടു ചിത്രങ്ങൾക്കുംതമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം വ്യക്തമാണു്. ഒന്നിൽ ഐഹികജീവിതത്തിൻെറ മധുരോദാരമായ അനുഭൂതികൾ ആവോളം ആസ്വദിക്കുവാൻ വേണ്ടി അത്യന്തതൃഷ്ണയോടെ, പ്രതിബന്ധങ്ങളെയൊക്കെ തട്ടിത്തെറിപ്പിക്കാനുള്ള ഇച്ഛാശക്തിയോടുകൂടിയ മാതംഗിയാണു് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതു്. മറ്റൊന്നിൽ ഐഹികവിരക്തി സംഭവിച്ചു് അലൗകികാനന്ദാനുഭൂതികളിലും മനുഷ്യരാശിയെ കഷ്ടപ്പാടിൽനിന്നും ദുരിതങ്ങളിൽനിന്നും കരകയററുവാനുള്ള തൃഷ്ണയോടുകൂടി

ന്നില്ക്കുന്ന മാതംഗിയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതു്. ഈ മാററത്തിനിടയിൽ നിശ്ചയമായും ഒരു വലിയ ചരിത്രമുണ്ടാകണം. മാതംഗിയുടെ മുന്നിൽ അത്ഥശൂന്യമായിത്തീരാൻപോരുന്ന ചുരുക്കംചില വാക്കുകൾകൊണ്ടു് അവളുടെ മാനസികപരിവത്തനം സംഭവിച്ചുവെന്നു കരുതുക പ്രയാസം. അങ്ങനെയെങ്കിൽ എത്രയെത്ര മനഃപരിവത്തനങ്ങൾ സംഭവിക്കുമായിരുന്നില്ല. ഉപഗുപ്തനു് വാസവദത്തയെ നല്ലൊരു സ്ത്രീയാക്കിയെടുക്കുവാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ലേ? എന്നിട്ടെന്തിനവളെ കരചരണാദ്യവയവങ്ങൾ ഛേദിച്ചു് ചുടുകാട്ടിൽ തള്ളി?

ഈ സന്ദർഭത്തിൽ വള്ളത്തോളിൻെറ മഗ്ദലനമറിയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഓർമ്മ സ്വാഭാവികമാണു്. യേശുക്രിസ്തുവിൻെറ "രക്ഷിക്ക ചാരിത്രമെന്നൊരാറക്ഷരം" കേട്ടിട്ടാണു് മറിയം പൂവ്വകാലജീവിതത്തിലേക്കെത്തിനോക്കിയതെന്നും അവിടെ ചാരിത്രത്തിൻെറ കണികപോലും കാണ്മാൻകഴിയാതെ പശ്ചാത്താപഭരിതയായി ക്രിസ്തുരാജസന്നിധിയിലെത്തി മാനസികൗന്നത്യം വീണ്ടെടുത്തുവെന്നുമാണു് വള്ളത്തോൾ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതു്. യേശുക്രിസ്തുവിന്നും, ശ്രീബുദ്ധനും അതുപോലുള്ള മാന്ത്രികസിദ്ധികളുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു് ആരെങ്കിലും പറഞ്ഞാൽ അവരോടു് യോജിച്ചുകൊണ്ടു കവികളെ ന്യായീകരിക്കുക ബുദ്ധിമുട്ടാണു്. കാവ്യത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ അതിൽ നൂറുശതമാനവും വിശ്വസനീയത പുലത്തേണ്ടിവരും. അസംഭവ്യമെന്നു വായനക്കാരനെക്കൊണ്ടു പറയിക്കാതിരിക്കാൻ കവി പരമാവധി ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കേണ്ടതാണു്. വള്ളത്തോളിനു് മഗ്ദലനമറിയത്തിൽ സംഭവിച്ച പരാജയംതന്നെയാണു് ആശാനു് ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലും സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

മാതംഗിയുടെപേരിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ആരോപണങ്ങളെക്കുറിച്ചന്വേഷിക്കാൻ നൃപാലൻ ഭിക്ഷുഗേഹത്തിലെത്തി. ആ സന്ദർഭത്തിലെ അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ വർണ്ണന ആ ബുദ്ധവിഹാരകേന്ദ്രത്തിന്റെ അന്തസ്സത്തയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതരത്തിലുള്ളതായിട്ടുണ്ട്. അതിനുശേഷം ഉദാരനായ ആനന്ദഭിക്ഷു സഹപ്രവത്തകരോടൊപ്പം രാജാവിനെ എതിരേല്ക്കാൻ നടയ്ക്കലേക്കു പോയി എന്നു മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ നാം നെററിചുളിച്ചു പോകും. കാരണം, രാജാക്കന്മാരെയും അവക്കു സഹജമായുള്ള ഔദ്ധത്യത്തെയും പുല്ലുവിലയ്ക്കു കണക്കാക്കുന്ന തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിൻെറ അനുഗാമികളാണവർ. അവിടെ രാജാവു വരുന്നതും ചണ്ഡാലൻ വരുന്നതും ഒരേ പ്രതികരണമേ ഉണ്ടാകാൻ പാടുള്ളു. പക്ഷേ, അവിടെ രാജകീയപ്രൗഢിയെ അത്യന്തം വെളിവാക്കുവാനോ എന്നു തോന്നുമാറു് രാജാവിനെ പൂജിക്കുവാനും ആരാധിക്കുവാനുമുള്ള അനാവശ്യമായൊരു വ്യഗ്രതയുടെ അങ്കുരം കാണ്മാനുണ്ടു്.

കാവ്യത്തിൻെറ അന്ത്യത്തിൽ രാജാവിൻെറ മനഃപരിവത്തനം സാധിക്കുന്നതിലേക്കു് ബുദ്ധഭഗവാനെക്കൊണ്ടു് ആശാൻ കുറെ പ്രസംഗിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. ആ തത്ത്വപ്രസംഗങ്ങൾക്കൊന്നും രാജാവിൻെറ മനസ്സിൽ തെല്ലുപോലും പരിവത്തനംവരുത്തുവാൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നു വ്യക്തം. എന്നാലും രാജാവിൻെറ മനസ്സിനു പരിവത്തനംസംഭവിച്ചുവെന്നു വിശ്വസിക്കുവാൻ നാം നിർബ്ബന്ധിതരായിത്തീന്നിരിക്കുകയാണു്.

അതു പോകട്ടെ. ആ ഭാഗം കാവ്യത്തിൽമുഴച്ചുനില്ക്കുന്നതായല്ലേ തോന്നുക? സാഹിത്യകൃതികളിൽ തത്ത്വശാസ്ത്രസന്നിവേശം അപകടകാരിയായിത്തീരുന്നതും അല്ലാ

അതുമായ സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. ഇതിലെ പല വരികളും മുദ്രാവാക്യത്തിൻെറ തലത്തിലേക്കു താന്നിരിക്കുന്നു. കാരണമെന്താവാമിതിനു്? ആ കഥാഗാത്രത്തെ വേണ്ടവിധത്തിൽ സംവിധാനംചെയ്യാൻ സാധിച്ചില്ലെന്നതുതന്നെ ഒരു കാരണം. വിജ്ഞാനത്തിൻെറ വികാരവത്കരണമായിരിക്കണം സാഹിത്യം. സ്വാത്മാവുമായി ഇണങ്ങിച്ചേന്ന തത്വശാസ്ത്രങ്ങളായിരിക്കണം സാഹിത്യകൃതികളിൽ പ്രതിപാദിതമാകേണ്ടതു്. ഇവിടെ ഈ തത്വശാസ്ത്രങ്ങൾ ആശാൻെറ ഭൗതികജീവിതവുമായി ബന്ധമുള്ളതാണെങ്കിലും മാനസികജീവിതവുമായി പൊരുത്തപ്പെട്ടതല്ല. അതാണു് മുഴച്ചുനില്ക്കുവാനുള്ള മറെറാരു കാരണം.

ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലേയും ദുരവസ്ഥയിലേയും വരികളുദ്ധരിച്ചുകൊണ്ടു് ആശാന്റെ ജീവിതതത്വശാസ്ത്രത്തെ വിലയിരുത്തുന്നവർ അനവധിയാണു്. അവർ മൂക്കിനപ്പുറം കാണുന്നവരല്ല. കാരണം, ആശാന്റെ ജീവിതതത്വശാസ്ത്രം ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലോ ദുരവസ്ഥയിലോ നിഴലിച്ചിട്ടില്ലെന്നതുതന്നെ. ആശാൻെറ ജീവിതസങ്കല്പം ഇതിൽ പ്രതിഫലിച്ചിരിക്കുന്നതിൽനിന്നു തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. അതു് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി കലാപരമായും പൂർണ്ണതയുള്ളതത്രെ. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിൽ പ്രമേയമതല്ല എന്നതുകൊണ്ടു കലാപരമായി പരാജയപ്പെട്ടുകയുംചെയ്തു.

നാടകകല—ഒരപഗ്രഥനം

കവിത കഴിഞ്ഞാൽപ്പിന്നെ ഏററവും പ്രാചീനമായ കലാരൂപം നാടകമാണ്. കവിതതന്നെ അനന്തമായ രൂപപ്രഭേദങ്ങൾ കാഴ്ചവയ്ക്കുന്നു. നാടകത്തിൻെറ സ്ഥിതിയും ഇതിൽനിന്നു വിഭിന്നമല്ലല്ലോ. ദശരൂപകങ്ങളെക്കുറിച്ചു ചിന്തിച്ച ആചാര്യൻ പ്രധാനമായും രൂപപരമായ പ്രത്യേകതകളെ മുൻനിർത്തിയാണ് ആ വകതിരിവു നടത്തിയതു്. വളരുന്ന കലാരൂപങ്ങളെ ഒരിക്കലും നിശ്ചിതമായ സാങ്കേതികനിയമങ്ങളുടെ കുറ്റിയിൽ കെട്ടിയിടുക സാദ്ധ്യമല്ല. അഥവാ ആ നിയമങ്ങളുടെ നാലതിർത്തികൾക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടു നിർമ്മാണം നടത്തിയാൽ ആ കലാരൂപം അവിടെവച്ചവസാനിച്ചു എന്നാണതിന്നർത്ഥം. ഉദാഹരണങ്ങൾ വേണ്ടുവോളമുദ്ധരിക്കാം. പണ്ടുള്ള ആചാര്യന്മാർ കലാരൂപങ്ങൾക്കൊക്കെ നിയമമുണ്ടാക്കിപ്പോന്നവരാണ്. നാടകത്തിനും നിയമങ്ങളുണ്ടായി. "ധീരോദാത്തനതിപ്രതാപഗുണവാൻ..." എന്നാരംഭിക്കുന്ന പൗരസ്ത്യനിയമവും, "Tragedy is an imitation of an action, serious, complete...." എന്നാരംഭിക്കുന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻ നിയമവുമൊക്കെ നാടകത്തെ ഗൗരവതരമായൊരു കലാരൂപമായി പ്രാചീനർ കണക്കാക്കിപ്പോന്നുവെന്നതിനു തെളിവാണ്. എന്നാലതേസമയംതന്നെ നാടകമെന്ന കലാരൂപത്തെ നശിപ്പിക്കുവാനും ഇതുപോലുള്ള നിയമങ്ങൾ പര്യാപ്തമാകുമായിരുന്നു. എന്നാൽ ഈ നിയമസംഹിതകളെയൊക്കെ പിന്നിട്ടുകൊണ്ട് അനന്തവൈചിത്ര്യങ്ങൾ പ്രദാനംചെയ്തു നാടകകല പുരോഗമിച്ചു. യവ

നദുരന്തനാടകങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നമായ സ്വഭാവമാണ് ഷേക്സ്പീരിയൻ ദുരന്തനാടകങ്ങൾക്കുള്ളതു്. ഷേക്സ്പീയറിൽനിന്നു് ഇബ്സനിലേക്കോ, ബർണ്ണാർഡ്ഷായിലേക്കോ, സ്ട്രിൻഡ്ബർഗിലേക്കോ, ഓനീലിലേക്കോ വരുമ്പോൾ പശ്ചാത്യനാടകകല വീണ്ടും വളരുന്നതു കാണാം. ഭാരതത്തിലെനാടകകല മാത്രമാണു വളർച്ചമുട്ടിപ്പോയതു്. പ്രാചീനസംസ്കൃതനാടകങ്ങളെ സ്വതന്ത്രധർമ്മങ്ങളുള്ള കലാരൂപമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാം. എന്നാൽ പിന്നീട്ട ഭാരതത്തിലെ നാടകകല സ്വതന്ത്രമായ ഏതെങ്കിലുമൊരു ധർമ്മത്തിൻെറ അഭാവത്തിൽ മുരടിച്ചുപോവുകയാണുണ്ടായതു്. പിന്നീട്ട് ഇവിടെ വളർച്ചയുടെ ലക്ഷണം കാണാൻതുടങ്ങിയതു പാശ്ചാത്യനാടകവേദിയുമായി പരിചയപ്പെട്ടതിനുശേഷമാണു്.

ദൃശ്യകലാരൂപമായ നാടകത്തിൻെറ സൃഷ്ടിയിൽ കലാകാരൻ ഏതേതംശങ്ങളിലാണു് ശ്രദ്ധവയ്ക്കേണ്ടതെന്നാണു് നാമിവിടെ ചർച്ചചെയ്യുന്നതു്. ദൃശ്യകലാരൂപത്തിനു് പരിമിതികളുണ്ടെന്നു നമുക്കറിയാം; അതുപോലെ അതിനു് അനന്തസാദ്ധ്യതകളുമുണ്ടു്. ഇതിഹാസവും നാടകവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്നതിനിടയിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുന്നുണ്ടു്, ഇതിഹാസത്തിൽപ്പോലും ട്രോജൻയുദ്ധംപോലെയൊന്നു് ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൂടെന്നു്. കാരണമായി അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു്, അതിനൊരു തുടക്കവും അവസാനവുമുണ്ടെങ്കിലും മനസ്സിനുൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയാത്തത്ര വലുപ്പമുണ്ടെന്നതത്രെ.* ഇതിഹാസകാവ്യങ്ങളിൽപ്പോലും ഇതിനു വിലക്കകല്പിക്കുമ്പോൾ രണ്ടോ മൂന്നോ മണിക്കൂറുകൊണ്ട

* Poetics—Ed: Butcher, p. 277

ഭിനയിച്ചു തീക്കേണ്ട നാടകത്തിൽ ഇതിനുള്ള പ്രസക്തി ഊഹിക്കാമല്ലോ. എന്നാലീ ദൃശ്യകലയ്ക്കുള്ള സാദ്ധ്യതകളും കണക്കിലെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. ചാപ്പക്സഹോദരന്മാരുടെ The life of Insects (കീടജന്മം എന്ന പേരിൽ ശ്രീ സി. ജെ. തോമസ് ആ നാടകം മലയാളത്തിൽ പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.) എന്ന ആ നാടകത്തിൽ കീടലോകത്തിലെ ജീവികൾ മാത്രമാണ് (ആ തെണ്ടിയെ ഒഴിവാക്കിനിത്തിയാൽ) കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരു നോവലിലോ ചെറുകഥയിലോ, കവിതയിലോ എത്ര വണ്ണിച്ചാലുമുണ്ടാകാത്ത ശക്തി, പൂമ്പാററകളുടേയും വണ്ടുകളുടേയും എറുമ്പുകളുടേയും രൂപപ്പൊലിമ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിവുള്ള മനുഷ്യർ അഭിനയിച്ചാൽ ആ നാടകത്തിൽനിന്നു ലഭ്യമാകും. അപ്പോൾ പരിമിതികളുണ്ടെങ്കിലും ആ പരിമിതികൾക്കുപരിയായി നില്ക്കുന്ന സാദ്ധ്യതകളാണു നാടകത്തെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു കലാരൂപമാക്കി മാററുന്നതു്.

നാടകത്തെക്കുറിച്ചു ചച്ച്ചെയ്യാനാരംഭിക്കുമ്പോൾ ആ പഴയ തക്കം വേണമെങ്കിൽ നമുക്ക് ഇവിടെ ഉന്നയിക്കാം. പാത്രസൃഷ്ടിക്കോ, കഥാഘടനയ്ക്കോ മുൻതൂക്കം? അരിസ്റ്റോട്ടിലിൻേറയോ, ഹെൻട്രി ആർതർ ജോൺസിൻേറയോ വാക്യങ്ങളുദ്ധരിച്ച് ആദ്യകാലത്തുള്ളവർ പ്ലോട്ടിനും പില്ക്കാലത്തുള്ളവർ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും പ്രാധാന്യംകൊടുത്തവരാണെന്നു സമത്ഥമായി വാദിച്ചുറപ്പിക്കാം. നാമിവിടെ കുറേക്കൂടി വിശാലമായി ചിന്തിച്ചാൽ മനസ്സിലാക്കാവുന്ന ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. താരതമ്യേന തീവ്രമായ പ്രശ്നങ്ങൾ ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ടു ഗൗരവതരമായി രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നാടകങ്ങളിലൊക്കെത്തന്നെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കാണു മുഖ്യപ്രാധാന്യം.

അതുപോലുള്ള നാടകങ്ങൾ പലപ്പോഴും അതതുകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരിൽത്തന്നെയാണു പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. ഈഡിപ്പസ്, ലിയർ, ആന്റിഗണി, മാക്ബത്ത് തുടങ്ങിയവർതന്നെ ഉദാഹരണം. ആധുനികരായ ചിലർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെപേരിലല്ല നാടകമവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതെങ്കിലും മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളാണു് ആ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെമുമ്പിൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്നതു്. ഇബ്സന്റെ നോറാ, മിസ്സിസ് ആൽവിംഗ്, സ്റ്റ്രിൻഡ്ബർഗ്ഗിന്റെ ആക്സൽ, ബർത്താ എന്നിവരൊക്കെത്തന്നെ ഉദാഹരണം. ഇവിടെ ഒരു സംശയം സ്വാഭാവികമാണു്. ചാപ്പക്സഹോദരന്മാരുടെ The life of Insects എന്ന നാടകത്തിൽ ഒരു കഥാപാത്രത്തെ മുഖ്യമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനില്ലല്ലോ. അവിടെ സംഭവങ്ങളെയും പ്രധാനമെന്നു പറയുകവയ്യാ. ശരിയാണു്. അവിടെ സമൂഹത്തിലെ കുറെ സ്വഭാവഗുണങ്ങളെയാണു നാടകകൃത്തു് ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ചിത്രശലഭങ്ങളിലൂടെ പാശ്ചാത്യസമൂഹത്തിലെ ഉന്നതസ്ഥാനീയരുടെ കാമാസക്തിയേയും സ്വാത്മമോഹത്തേയും അവർ രംഗത്തവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. വണ്ടുകളിലൂടെയും മൂട്ടകളിലൂടെയും യൂറോപ്യൻജീവിതത്തിലെ ഇടനിലക്കാരുടെ സ്വഭാവങ്ങളാണു പ്രകടമാകുന്നതു്. ഉറുമ്പുകളിൽ തൊഴിലാളിവർഗ്ഗത്തിന്റെ സഹജസ്വഭാവങ്ങളും. ആധുനികയുഗത്തിന്റെ സ്വഭാവവൈവിദ്ധ്യങ്ങളും വൈചിത്ര്യങ്ങളും ഒരൊററ മനുഷ്യകഥാപാത്രത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുക ശ്രമകരമാണെന്നു മനസ്സിലാക്കിയതുകൊണ്ടാകാം, ചാപ്പക്സഹോദരന്മാർ ഇപ്രകാരമൊരു സമീപനം സ്വീകരിച്ചതു്. എന്നാൽ 'കോമഡി'കളിലോ ഇത്രതന്നെ തീവ്രമല്ലാത്ത പ്രശ്നങ്ങളവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള മററു

നാടകങ്ങളിലൊ കഥാപാത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ചു പ്ലോട്ടിനു പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചിട്ടുള്ളതായിക്കാണാം. അരിസ്റ്റോഫാനസിൻെറ 'ലാജിനെസ്റ്റാ' എന്ന നാടകത്തിൽ, ആ പേരുള്ള കഥാപാത്രത്തിനു സുപ്രധാനമായ പങ്കുണ്ടെങ്കിലും അവിടെ അവർ പ്രയോഗിക്കുന്ന തന്ത്രങ്ങളാണു നാടകത്തിൽ രസകരമായൊരന്തരീക്ഷം സംജാതമാക്കുന്നതു്. ഈ വിശകലനത്തിൽനിന്നും നമുക്കെത്തിച്ചേരാൻ കഴിയുന്ന നിഗമനമിതാണു്. ഗുരുതരമായ പ്രശ്നങ്ങൾ ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ടു്, ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന നാടകങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും താരതമ്യേന ഗൗരവമില്ലാത്ത പ്രശ്നങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള നാടകങ്ങളിൽ പ്ലോട്ടിനും പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുകയാണു പതിവു്. ഇതു കാലാതിവർത്തിയായൊരു നിയമമാണെന്നു തോന്നുന്നു. മാത്രമല്ല, ഈ നിയമം മററു സാഹിത്യരൂപങ്ങളിലേക്കു് അനുയിക്കപ്പെടാവുന്നതുമാണു്.

വസ്തുത ഇങ്ങനെയാണെങ്കിലും മഹത്തായ നാടകങ്ങൾ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയാണു ജീവിക്കുന്നതെന്നു നാടകത്തെക്കുറിച്ചു ഗൗരവത്തോടെ ചിന്തിച്ചിട്ടുള്ള ആചാര്യന്മാരെല്ലാം അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. ഹഡ്സൺ പറയുന്നു: "ഏതു നാടകത്തിൻെറയും മഹത്വത്തിലെ ശാശ്വതവും മൗലികവുമായ ഘടകം കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയത്രെ."* അങ്ങനെയെങ്കിൽ ഈ കഥാപാത്രത്തെ സംവിധാനംചെയ്യുന്നതിൽ നാടകകൃത്തു് എന്തെല്ലാമാണു ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതെന്നു ചിന്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഒരു നോവലിലെപ്പോലെ കഥാപാത്രത്തിൻ്റെ എല്ലാ സ്വഭാവാംശങ്ങളിലേക്കും വെളിച്ചംവീശാൻ നാടകകൃത്തിനു സാദ്ധ്യമല്ല. കാരണം,

* Introduction to the Study of Literature—W. H. Hudson, p. 186.

നാടകം മേദസ്സുററതാകാതിരിക്കേണ്ടതും അവതരണയോഗ്യത ഉള്ളതായിരിക്കേണ്ടതും ആവശ്യമാണല്ലോ. അങ്ങനെവരുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിൻെറ അവശ്യസ്വഭാവങ്ങൾ മാത്രമേ വെളിപ്പെട്ടത്താൻ പാട്ടള്ളൂ എന്നു വരുന്നു. സോഫോക്ലിസ്സിൻെറ 'ആൻറിഗണി' എന്ന നാടകത്തിൽ ദുരന്തം സൃഷ്ടിക്കുന്നതു ക്രയോണിൻെറയും ആൻറിഗണിയുടെയും പിടിവാശിയാണ്. സ്വസഹോദരൻെറ മൃതദേഹം മതാചാരപ്രകാരം അടക്കുകയെന്നതു് ഒരു സഹോദരിയുടെ കടമയാണെന്നു ധരിച്ചുവശായ ആൻറിഗണി അതിൽ അന്ധമായി വിശ്വസിച്ചു മുന്നോട്ടു നീങ്ങി. സ്വന്തം നാടിനെതിരായി പടകൂട്ടിയ ഒരാളിൻെറ വംശംപോലും ബഹുമാനിക്കപ്പെടാതിരിക്കേണ്ടതു് അധികാരത്തിൻെറ കടമയാണെന്നു ധരിച്ചുവശായ ക്രയോൺ രംഗത്തെത്തിയപ്പോൾ ഈ രണ്ടു താൽപര്യങ്ങളും പരസ്പരം ഏററുമുട്ടി. അതു ദുരന്തത്തിൽ കലാശിക്കുകയുംചെയ്തു. ഇവിടെ നാടകകൃത്തിനു സ്ത്രീയെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള ആൻറിഗണിയുടെ മററു സ്വഭാവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കാം. രാജാവെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള ക്രയോണിൻെറ മററു സ്വഭാവങ്ങളും വ്യക്തമാക്കാം. പക്ഷേ, അതെല്ലാം ഈ നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചു തികച്ചും അനാവശ്യമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഈ സ്വഭാവഘടകങ്ങളിൽ മാത്രം ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടു സോഫോക്ലിസ്സ് ആഖ്യാനം നിർവ്വഹിക്കുന്നതു്. ഇതു കഥാപാത്രങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തുമ്പോൾ ദീക്ഷിച്ചിരിക്കേണ്ട ഏററവും പ്രധാനപ്പെട്ട രചനാരഹസ്യമാണ്. ഇതു് ഏററവും സംക്ഷിപ്തമായി നിർവ്വഹിക്കുകയുംവേണം. അതുപോലെ അവശ്യകഥാപാത്രങ്ങളെ മാത്രം അണിനിരത്തുക, അവ ലക്ഷ്യത്തിൽത്തന്നെ കണ്ണുറപ്പിച്ചുകൊണ്ടു മുന്നോട്ടു നീങ്ങുക, എന്നീ രണ്ടു വസ്തു

തകളും ഏററവുമധികം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ പ്രൊഫഷണൽ നാടകവേദിക്കാർ രംഗത്തണിനിരത്തി കോലംതുള്ളിക്കുന്ന നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണുമ്പോൾ ഈ വസ്തുത ഏററവും ശക്തിയോടെ ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. ഈവക കഥാപാത്രങ്ങൾ നാടകത്തിൻെറ ഏകാഗ്രതയെ ചോദ്യംചെയ്യുന്നവയാണ്. നാടകചിന്തകന്മാരെല്ലാം ഈ പ്രവണതയ്ക്കെതിരേ ശബ്ദമുയർത്തിയിട്ടുണ്ട്. പ്രൊഫസ്സർ ടോൾമാൻ പറയുന്നു: "ക്രിയയുടെ പുരോഗതിയെ സഹായിക്കുന്ന നായകൻെറ മുഖ്യസ്വഭാവങ്ങളിൽ മാത്രമേ നാടകകൃത്ത് ശ്രദ്ധിക്കാവൂ എന്ന് നാടകനിരൂപണം ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതുണ്ട്. ഈ സ്വഭാവഘടകങ്ങൾ കുററമററതുമായിരിക്കണം."[1] ഹഡ്സണും ഈ വസ്തുതതന്നെ ഊന്നിപ്പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്: "ഇതിവൃത്തപുരോഗതിയുമായി അവിഭക്തബന്ധമുള്ള അവശ്യഘടകങ്ങളായിരിക്കണം എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും."[2] കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ നാടകകൃത്തിനു് അവരുടെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചു നോവലിസ്റ്റിനേയോ കവിയേയോപോലെ നേരിട്ടു വന്നുനിന്നു പ്രസംഗിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ല. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ അവരുടെ സംഭാഷണത്തിലൂടെയാണ് നാടകകൃത്ത് മുഖ്യഭാവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടതു്. ഇബ്സൻെറ 'Ghost' എന്ന നാടകം ഉദാഹരണമായി ചൂണ്ടിക്കാട്ടാം. നാടകം ആരംഭിക്കുന്നതു കഥയുടെ ഏതാണ്ടവസാനഘട്ടത്തിലാണ്. ആൽവിംഗ് പ്രഭ

---

1 The Views About Hamlet and Other Essays—Prof. Tolman, p. 44.

2 Introduction ... e—W. H. Hudson, p. 188.

MUL
288081
288081
032:6N231:11
K8
21 FEB 1975

വിന്റെ മരണം, അയാളെ സമൂഹമദ്ധ്യത്തിൽ നല്ലവനാക്കിക്കാണിക്കുവാനുള്ള മിസ്സിസ് ആൽവിംഗിന്റെ ശ്രമങ്ങൾ, പിതാവിൻെറ ദുർഗ്ഗുണങ്ങൾ പുത്രനിലേക്കു പകരാതിരിക്കാൻവേണ്ടി ഓസ്വാൾഡിനെ അവിടെനിന്നു മാററിത്താമസിപ്പിക്കുക, അയാളുടെ തിരിച്ചുവരവു്, റജ്നായുടെ ജനനരഹസ്യം, മിസ്സിസ് ആൽവിംഗും മാൻഡേഴ്സും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ഇവയൊക്കെ നാടകാരംഭത്തിനു മുമ്പു സംഭവിച്ച കാര്യങ്ങളാണു്. ആസ്വാദകരായ നമുക്കു് ഈ വസ്തുതകൾ അജ്ഞാതമാണുതാനും. മിസ്സിസ് ആൽവിംഗിൻേറയും ഓസ്വാൾഡിന്റേയും രംഗത്തു പ്രദർശിപ്പിച്ചതരത്തിലുള്ള സ്വഭാവം രൂപപ്പെട്ടത്താൻ ഈ സംഭവങ്ങൾ അസാധാരണമായ പ്രേരണ ചെലുത്തിയിട്ടുമുണ്ടു്. ഇവയെക്കുറിച്ചു നാടകകൃത്തോ മററാരെങ്കിലുമോ തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിന്നിൽനിന്നൊരു പ്രസംഗംചെയ്താൽ അതു ഫലപ്രദമാകുകയില്ല. അവശേഷിക്കുന്ന മാർഗ്ഗം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരസ്പരസംഭാഷണത്തിലൂടെയും അഭിനയത്തിലൂടെയും ഇതവതരിപ്പിക്കുക എന്നതു മാത്രമാണു്. ഇതു വളരെ സമർത്ഥമായി നിർവ്വഹിക്കുവാൻ ഇബ്സനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നതുകൊണ്ടു് ആ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവാവിഷ്കരണം ഏററവും വിശ്വസനീയമായിട്ടുണ്ടു്.

സംഘട്ടനമാണു് നാടകകലയുടെ ജീവൻ. ഈ സംഘട്ടനം ഹാംലററിലെപ്പോലെ വ്യക്തികൾതമ്മിലാകാം, ആന്റിഗണിയിലെപ്പോലെ താത്പര്യങ്ങൾതമ്മിലാകാം, ഭൂതത്തിലെപ്പോലെ വികാരങ്ങൾതമ്മിലുമാകാം. ഈ സംഘട്ടനം എങ്ങനെയാണു് ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടതു്? നിശ്ചിതമായ നിയമങ്ങളൊന്നും ഈ ഘട്ടത്തിൽ പറഞ്ഞുവയ്ക്കുക വയ്യാ. എന്നാലുമതിൻെറ രൂപരേഖ

നമുക്കിപ്രകാരം സംഗ്രഹിക്കാം. ഒരു നിർദ്ദിഷ്ടസംഭവത്തിലൂടെ ഈ സംഘട്ടനത്തിൻെറ നാന്ദി കുറിക്കാം (Initial incident). അതിനുശേഷം അവശ്യസംഭവങ്ങളുടെ ക്രമപ്രകാരമുള്ള സംവിധാനത്തിലൂടെ അതിനെ മുന്നോട്ടു നീക്കേണ്ടതുണ്ടു് (Rising action). ആ സംഭവങ്ങളിലൂടെ മുന്നോട്ടു നീങ്ങി അതിൻെറ സമുന്നതിയിലെത്തുന്നു (Climax). പിന്നീട്ട് അവിടെനിന്നും അതു ക്രമപ്രകാരം കീഴോട്ടിറങ്ങുകയാണു് (Falling action). അവസാനം നിർവ്വഹണവും (Catastrophe). ഇതു പ്രാചീനനാടകങ്ങളുടെ സ്ഥിതിയാണെന്നു വാദിക്കുന്നവരുണ്ടാകാം. ആധുനികനാടകങ്ങൾ ക്ലൈമാക്സിലെത്തി അവിടെ അവസാനിക്കുകയാണു പതിവു്. ഇബ്സൻെറ ഭൂതമോ, ചാപ്പക്‌സഹോദരന്മാരുടെ കീടജന്മമോ ഉദാഹരിക്കാം. ഭൂതത്തിൽ അനാഥശാല സംരക്ഷിക്കുവാനുള്ള കഠിനാദ്ധ്വാനത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടു വിവശനായ ഓസ്‌വാൾഡ് മാനസികമായ എല്ലാ ക്രമനിലകളും നശിച്ച് ഭ്രാന്തമായി വിലപിച്ചുകൊണ്ടു കിടക്കുന്നതോടെ തിരശ്ശീല വീഴുന്നു. 'കീട'ജന്മത്തിലാകട്ടെ, കോശസ്ഥകീടം തോടു പൊട്ടിച്ചു പുറത്തുവന്നു നൃത്തംചെയ്തു് അവശമായി നിലത്തുവീഴുമ്പോൾ നാടകമവസാനിക്കുന്നു. ഇതു ക്ലൈമാക്സിലുള്ള അവസാനമാണു്. പ്രാചീനനാടകങ്ങളുടെ സ്ഥിതിയിതല്ല. അവിടെ മുറപ്രകാരമുള്ള നിയമങ്ങളെല്ലാം അനുസരിക്കുന്നതു നമുക്കു കാണാം.

സോഫോക്ലിസ്സിൻെറ 'ആൻറിഗണി'തന്നെ ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. പലപ്പോഴും ആരംഭം വിദഗ്ദ്ധമായി നിർവ്വഹിക്കുന്നതിലായിരിക്കും നാടകകൃത്തു പരാജയപ്പെടുക. ആ പ്രതിസന്ധി നീങ്ങിയാൽ പകുതി ബുദ്ധിമുട്ടു നീങ്ങിയതായി കരുതാം. ഹഡ്സൻ പറയുന്നു:

"നാന്ദിരംഗമോ, രംഗങ്ങളോ, പലപ്പോഴും വിശദീകരണങ്ങളായിരിക്കും. നാടകകൃത്തിൻെറ വൈദഗ്ദ്ധ്യമളക്കുന്നതിനുള്ള ഉരകല്ലാണു് ഈ നാന്ദിരംഗമെന്നു നാടകനിരൂപണം എപ്പോഴും ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതുണ്ടു്."* ഒന്നാം രംഗത്തിൽ ആന്റിഗണി തന്റെ കൃത്യനിർവ്വഹണത്തിനു് (സ്വസഹോദരൻെറ ജഡം മതാചാരവിധിപ്രകാരം മറവുചെയ്യുന്നതിനു്) സഹോദരിയായ ഇസ്മെനിയുടെ സഹായം ആവശ്യപ്പെട്ടുന്നുണ്ടു്. രാജാധികാരത്തോടെതിരിട്ടുന്നതു തെററാണെന്നു് ഭീരുവായ അവൾ ആന്റിഗണിയെ ഉപദേശിക്കുന്നു. അവസാനം "ഞാനെൻെറ ചേട്ടനെ സംസ്കരിക്കും. അതിനുവേണ്ടി മരിച്ചാൽത്തന്നെയെന്തു്?" എന്നു ചോദിക്കുന്നതോടെ സംഘട്ടനം ആരംഭിച്ചുകഴിഞ്ഞു. അട്ടുത്ത രംഗത്തിൽ ക്രയോൺ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു് പോളിനിക്കസ്സിൻെറ മൃതദേഹം ആരും സംസ്കരിക്കരുതെന്നും, സംസ്കരിച്ചാൽ, അതിനു കാരണക്കാർ ക്രൂരമായ ശിക്ഷയ്ക്കു വിധേയമാകേണ്ടിവരുമെന്നും പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതോടെ സംഭവങ്ങൾ മുന്നോട്ടു നീങ്ങുകയാണു്. മൂന്നാംരംഗത്തിൽ ആ താത്പര്യങ്ങൾ പരസ്പരം ഏററുമുട്ടുന്നതോടെ ക്ലൈമാക്സിലെത്തിക്കഴിഞ്ഞു. "പിടുത്തമെല്ലാം കഴിഞ്ഞല്ലോ. ഇനി വധശിക്ഷയിൽക്കവിഞ്ഞെന്തെങ്കിലുമുണ്ടോ?" എന്നു് ആന്റിഗണി അമ്മാവന്റെ മുഖത്തുനോക്കി ചോദിച്ചു. "ഇല്ല, അതിലപ്പുറമൊന്നുമില്ല. എനിക്കതു മതി," എന്നാണു് ക്രയോണിൻെറ മറുപടി. അട്ടുത്ത രംഗത്തിൽ ഹേമൺ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു് അച്ഛനെ കൃത്യത്തിൽനിന്നു പിന്തിരിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടു്. പക്ഷേ, അയാൾ ശിലപോലെ ഉറച്ചു നില്ക്കുന്നു. തൈറേ

---

* Introduction to the Study of Literature—W. H. Hudson, q. 233.

ഷ്യസ്സിൻെറ വാക്കുകൾക്കും അയാളെ പിന്തിരിപ്പിക്കു വാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. ആൻ്റിഗണിയും ഹേമണും ക്രയോണിന്റെ രാജ്ഞിയായ യൂറിഡിവിയും ഇതിനകം ആത്മഹത്യചെയ്തുകഴിഞ്ഞു. ഇതോടെ ക്ലൈമാക്സിൽനിന്നുള്ള പുരോഗതിയായി. പിന്നീട്ട് പശ്ചാത്താപവിവശനായ ക്രയോൺ ഇതൊന്നുമറിയാതെ ഇവരെ രക്ഷിക്കുവാൻ വേണ്ടി ചെല്ലുമ്പോഴേക്കു സംഭവിക്കേണ്ടതൊക്കെ സംഭവിച്ചുകഴിഞ്ഞു. അദ്ദേഹം ഇപ്രകാരം പറയുന്നു: "ഞാൻ വെറും പൂജ്യമാണു്. എനിക്കു ജീവിതമില്ല...എന്നെ കൊണ്ടുപോകൂ...വിവരമില്ലാതെ ഭാര്യയേയും പുത്രനേയും കൊലചെയ്ത ദുരഭിമാനിയായ എന്നെ കൊണ്ടുപോകൂ. ഞാനെങ്ങോട്ടാണു പോകേണ്ടതു്? ആരോടാണു സഹായമഭ്യർത്ഥിക്കേണ്ടതു്? എന്റെ ചുറ്റും എല്ലാം തകരുന്നു—എല്ലാം. ഉയരത്തിൽനിന്നു വരുന്നതോ ദുസ്സഹദുരന്തം. എൻെറ കരങ്ങൾ പാപപങ്കിലമാണു്. എന്റെ ശിരസ്സു വിധിവൈപരീത്യംകൊണ്ടു് അവനമ്രവും." ഇവിടെ തിരശ്ശീല വീഴുന്നു. അങ്ങനെ നിർവ്വഹണവും കഴിഞ്ഞു. ഇപ്രകാരമാണു് പ്രാചീനനാടകങ്ങളിലെല്ലാം കഥാഘടന രൂപപ്പെട്ടുത്തിയിരിക്കുന്നതു്.

ആധുനികങ്ങളായ മററു ചില നാടകങ്ങളിൽ കഥ മറെറാരു രീതിയിൽ സംവിധാനംചെയ്തിരിക്കുന്നതു കാണാൻകഴിയും. ഓരോ രംഗത്തിലും ഓരോ പുതിയ പ്രശ്നം സൃഷ്ടിച്ചു് അവയുടെ കുരുക്കുകളഴിക്കുകയും അടുത്ത രംഗത്തിലിതാവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യും. അവസാന രംഗമാകുമ്പോഴേക്കും ബോംബു പൊട്ടുന്ന പ്രതീതിയുള വാക്കിക്കൊണ്ടു നാടകത്തിന്റെ അന്തിമലക്ഷ്യവും വെളിപ്പെട്ടിരിക്കും. ആഗസ്റ്റ് സ്ലിൻഡ്ബർഗ്ഗിൻെറ 'ചങ്ങാതികൾ' എന്ന നാടകം ഈ രീതിയിൽ സംവിധാനംചെയ്യ

പ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒന്നാമങ്കത്തിൽ ആക്കുലും ബത്തായും പരസ്പരസൗഹൃദത്തോടെ ഒരു ചിത്രകലാമത്സരത്തിന്റെ ഫലപ്രഖ്യാപനവും കാത്തിരിക്കുന്നു. അഹംകൃതയായ ബത്താ അവൾക്കനുകൂലമായാണു ഫലപ്രഖ്യാപനമെന്നു മനസ്സിലാക്കിയപ്പോൾ മററൊരാളായി മാറിക്കഴിഞ്ഞു. അവരുടെ ബന്ധം പരസ്പരം വിച്ഛേദിക്കപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. രണ്ടാമങ്കത്തിലും മൂന്നാമങ്കത്തിലും ബത്തായുടെ മേധാവിതമാണു നാം കാണുന്നതു്. അവിടെ നൂതനപ്രശ്നങ്ങളുണ്ട്. എന്നാൽ നാലാമങ്കത്തിലേക്കു കടക്കുമ്പോൾ ആക്കുൽ, താൻ വരച്ച ചിത്രം ബത്തായുടെ പേരിൽ ചിത്രകലാമത്സരത്തിനയച്ചതാണെന്നു തെളിയുന്നതോടെ കാര്യങ്ങൾ പുതിയൊരു പതനത്തിലേക്കു നീങ്ങി. "ആക്കുൽ! അങ്ങെത്ര ക്രൂരമായി സംസാരിക്കുന്നു. ഞാൻ അങ്ങയെ എത്രമാത്രം സ്നേഹിക്കുന്നുവെന്നു് അങ്ങറിഞ്ഞിരുന്നുവെങ്കിൽ!" പക്ഷേ, ആക്കുൽ വേർപെടാൻ തീരുമാനിച്ചുകഴിഞ്ഞു. വീണ്ടും പരസ്പരം കാണുന്നതു് 'കഫേ'യിൽവച്ചാകാം എന്നു് ആക്കുൽ പറയുന്നതോടെ നാടകമവസാനിച്ചു. ഈ തരത്തിലുള്ള ആവിഷ്ക്കാരത്തിനു് കൂടുതൽ കരുത്തുള്ളതായി തോന്നുന്നു. ഓരോ രംഗവും നൂതനപ്രശ്നങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു മുന്നോട്ടുപോകുമ്പോൾ സസ്പെൻസ് വദ്ധിക്കുകയുംചെയ്യും. പരിണാമഗോപനം ഇവിടെയൊരു പ്രശ്നമായിവരുന്നതേയില്ല.

നാടകത്തിൻെറ ഇതിവൃത്തഘടനയെക്കുറിച്ചു ചിന്തിക്കുമ്പോൾ എടുത്തുപറയേണ്ട മറ്റൊരു വസ്തുതയുണ്ട്. പൗരസ്ത്യാചാര്യനായ ആനന്ദവദ്ധനൻ പഞ്ചസന്ധികളെയും അറുപത്തിനാലു സന്ധ്യംഗങ്ങളെയും പരാമർശിക്കുന്നതിനിടയിൽ ഇപ്രകാരം പറയുന്നു:

"സന്ധിസന്ധ്യംഗഘടനം
രസാഭിവ്യക്ത്യപേക്ഷയാ",

(സന്ധികളും സന്ധ്യംഗങ്ങളും ഘടിപ്പിക്കുന്നതു രസാഭിവ്യക്തിയെലാക്കാക്കിയായിരിക്കണം.) പ്രാചീനർസന്ധിസന്ധ്യംഗങ്ങൾ ദീക്ഷിക്കണമെന്നാവശ്യപ്പെട്ടുന്നതു കാവ്യത്തിൻെറ അല്ലെങ്കിൽ നാടകത്തിൻെറ ഏകാഗ്രതയെ ലാക്കാക്കിയാണു്. സ്ഥലം, കാലം, ക്രിയ എന്നിവയാണു വാസ്തവത്തിൽ ഈ സന്ധിസന്ധ്യംഗങ്ങളിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതു്. പാശ്ചാത്യനായ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ക്രിയൈക്യത്തെക്കുറിച്ചു വ്യക്തമായി സൂചിപ്പിക്കുകയും, താരതമ്യേന അപ്രധാനമാകകൊണ്ടു സ്ഥലകാലൈക്യത്തെക്കുറിച്ചു വ്യക്തമായി സൂചിപ്പിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ടു്. വാസ്തവത്തിൽ ആനന്ദവർദ്ധനൻ സന്ധിസന്ധ്യംഗങ്ങളെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞുവെച്ചതും അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ക്രിയൈക്യത്തെക്കുറിച്ചു സൂചിപ്പിച്ചതും ഒന്നുതന്നെ. ഇതിൻെറ മുഴുവൻ ലക്ഷ്യം നാടകത്തിൻെറ സർവ്വവിധമായ ഏകാഗ്രതയും. എന്നാലാധുനികരിൽ ചിലർ ഒരു നിമിഷം മറെറാരു നിമിഷത്തോടു ചേക്കുമ്പോൾ യുക്തിരാഹിത്യവും വൈകല്യവുമുണ്ടാകുന്നു. ഇതൊക്കെ മുൻകൂട്ടി കണ്ടുകൊണ്ടാകാം ആ ആചാര്യന്മാർ ഇപ്രകാരം ഒരു താക്കീതു നേരത്തെ കൊടുത്തതു്.

ഉത്തരരാമചരിതത്തിൻെറ നാടകീയത

സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടേതു് ഒരു പ്രത്യേകലോകമാണു്. പൗരാണികരായ സംസ്കൃതനാടകകാരന്മാർ, തങ്ങൾ ജീവിച്ചുപോന്ന കാലഘട്ടത്തിലെ ജീവിതത്തോടു നീതികാട്ടിയില്ല എന്ന ആരോപണം ആധുനികരായ നാം കൂടെക്കൂടെ പുറപ്പെടുവിക്കാറുമുണ്ടു്. നാടകരൂപത്തിൻെറ പ്രത്യേകമായ സവിശേഷതകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, ആ നാടകങ്ങൾക്കു രംഗപ്രയോഗക്ഷമത താരതമ്യേന കുറവാണെന്നു കാണാം. നാടകത്തിൻെറ സവിശേഷമായ മേന്മകളെക്കുറിച്ചു് ആ പ്രാചീനർ ബോധവാന്മാരായിരുന്നുവെങ്കിലും, അവരുടെ വ്യക്തിത്വം പലപ്പോഴും ആ രൂപത്തിൽ തലയുയർത്തിവരുന്നതായി കാണ്മാൻകഴിയും. ഞാനിവിടെ അർത്ഥമാക്കുന്നതു്, കാവ്യാത്മകഭാവനയുടെ വ്യക്തിത്വമാണു് അവരിൽ മുന്നിട്ടുനിന്നിരുന്നതെന്നാണു്. അതുകൊണ്ടു്, സ്ഥൂലമായ ജീവിതസംഭവങ്ങൾ ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യവിവേചനത്തോടുകൂടി നാടകരൂപത്തിലൊതുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനിടയിലും, കവിതയുടെ മാത്രമായ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ അവിടെ തലപൊക്കും. അപ്പോൾ നാടകീയതയ്ക്കു കുറവുവന്നുപോകുന്നതത്ഭുതമല്ലല്ലോ. കാളിദാസൻ, ഭാസൻ, ഭവഭൂതി എന്നീ മൂന്നു സംസ്കൃതനാടകകാരന്മാരിൽ, ഈ കോട്ടം വളരെയൊന്നും ബാധിക്കാത്തതു് ഭാസനെയാണു്. എന്നാൽ, അദ്ദേഹത്തിൻെറ സ്വപ്നവാസവദത്തംപോലുള്ള കൃതികൾ, ചിലചില സന്ദർഭങ്ങ-

ളിൽ, തികച്ചും കാവ്യാത്മകമായി പോയിട്ടുണ്ട്. കാളിദാസൻെറ ശാകുന്തളം, മാളവികാഗ്നിമിത്രം എന്നീ കൃതികൾ ഇതിനപവാദമല്ല. എന്നാലും ആ കൃതികളിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ള പ്രമേയത്തിൻെറ വൈശിഷ്ട്യം ഈ വൈകല്യത്തെ അതിജീവിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായതുകൊണ്ട്, ഈ ന്യൂനത അത്ര പ്രകടമല്ല. എന്നാൽ ഭവഭൂതിയെ സംബന്ധിച്ച സ്ഥിതിയിതല്ല. ഉത്തരരാമചരിതത്തെക്കുറിച്ച് എന്തെങ്കിലുമൊന്നു ശബ്ദിച്ചിട്ടുള്ളവർ, അതിലെ നാടകീയതയുടെ കുറവു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ല. എന്നാൽ കവിയെന്നനിലയ്ക്ക് അദ്ദേഹം വാഴ്ത്തപ്പെടേണ്ടവനാണെന്നും അവരഭിപ്രായപ്പെട്ടു. അതങ്ങനെ വേണമല്ലോ. എന്നാൽ എന്തുകൊണ്ട് ഉത്തരരാമചരിതത്തിനു നാടകീയത കുറഞ്ഞുപോയി, അഥവാ, ഉത്തരരാമചരിതത്തിനു നാടകീയത കുറവുണ്ടോ എന്നൊക്കെ ആരെങ്കിലും ചിന്തിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല.

ഏകാന്തപഥികൻ

പലനിലകളിലും ഉത്തരരാമചരിതം സംസ്കൃതനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഒററപ്പെട്ട ഒരു കൃതിയാണല്ലോ. നവരസങ്ങളുടെകൂട്ടത്തിൽ ശൃംഗാരത്തിനു് പ്രാമുഖ്യം കല്പിച്ചുകൊണ്ട്, അതായിരിക്കണം നാടകത്തിന്റെ രസമെന്നു് ഒരലിഖിതനിയമവും സൃഷ്ടിച്ച് ആ പാരമ്പര്യം പുലർത്തിപ്പോന്നിരുന്നവരായിരുന്നു സംസ്കൃതനാടകകാരന്മാർ ഭൂരിപക്ഷവും. വീര,കരുണ,ശാന്തരസാദികൾക്ക് നാടകത്തിലംഗീകാരം കൊടുത്തിരുന്നില്ലെന്നു് ഇവിടെ വിവക്ഷയില്ല. എന്നാൽ രംഗത്തു പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ പ്രേക്ഷകഹൃദയത്തെ പെട്ടെന്നു വശീകരി

ക്കാനും ആസ്വാദനക്ഷമമാക്കുവാനും കൂടുതൽ ഉപകരിക്കുക എന്ന, വ്യാവസായികമനസ്ഥിതി മുൻനിർത്തി ശൃംഗാരത്തിനു പ്രാമുഖ്യംകല്പിച്ചുവെന്നേ ഇവിടെ അർത്ഥമാക്കിയിട്ടുള്ളു. ദുഃഖത്തോടും കരുണത്തോടും നമുക്കു് പണ്ടുമുതൽ പൊതുവെ വിപ്രതിപത്തിയാണു്. ബ്രഹ്മാനന്ദപ്രാപ്തിക്കുള്ള ശ്രമത്തിനിടയിൽ ദുഃഖത്തെക്കുറിച്ചു് ഓർമ്മിക്കാൻ സമയമെവിടെ? കവിതയുടെ രംഗത്തു് ഇടക്കിടയ്ക്കെങ്കിലും നാമിതു പ്രയോഗിച്ചുനോക്കാതിരുന്നില്ല. അതിനു കാരണം, രംഗപ്രയോഗക്ഷമതയെക്കുറിച്ചവിടെ ചിന്തിക്കേണ്ടിയിരുന്നില്ലെന്നതാണു്. അനുവാചകന്റെ ഹൃദയത്തിൽ, ഭാവോദ്ദീപനകാരിയായ സംവിധാനം കൊണ്ടു് ഇന്ദ്രജാലം കാട്ടുകയേ വേണ്ടു, അവിടെ. അക്കാര്യത്തിൽ നാം ചില പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിനോക്കുകയുംചെയ്തു. അപ്പോൾ വന്നുകൂടുന്നതിതാണു്. കരുണത്തിനു് രംഗപ്രയോഗക്ഷമത കുറവായതിനാൽ ഒരു പരീക്ഷണമെന്നനിലയ്ക്കുപോലും അതു രംഗത്തൊന്നു പ്രയോഗിച്ചുനോക്കുവാൻ നമുക്കു ധൈര്യംപോരായിരുന്നു. ഭവഭൂതി, ഈ കീഴ്‌പതിവിനൊരു മാററം വരുത്തി. കയ്പുററ ജീവിതാനുഭവത്തിൻെറ കാര്യത്തിൽ കാളിദാസനേയും ഭാസനേയുംകാൾ മുൻപന്തിയിലായിരുന്നു ഭവഭൂതിയെന്നു് അദ്ദേഹത്തിൻെറ കൃതിതന്നെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു്. അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഉപമാനങ്ങൾ പരുഷവും ക്രൂരവുമാണു്. നമ്മുടെ മനസ്സിൻെറ പരുപരുത്ത വശങ്ങളെ ആകെ ഇളക്കിമറിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമായവയത്രെ അവ. ജീവിതത്തിൻെറ പുറന്തളത്തിൽ ചുററിയടിച്ചപ്പോൾ, അതിൻെറ യഥാർത്ഥസ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ചു് ബോധവാനായ ഭവഭൂതി, അതിൽനിന്നുയിർക്കൊണ്ട ഒരു ചിന്താഗതിയുടെ പ്രചാരകനായിമാറിയതു് അത്ഭുതമല്ല.

ജീവിതത്തിൻെറ അടിസ്ഥാനവർത്തിയായ ഘടകം ദുഃഖവും വേദനയുമാണ് എന്ന ചിന്താഗതി അദ്ദേഹത്തെ വല്ലാതെ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. ഈ ചിന്താഗതിയുടെ അനാവരണത്തിനുവേണ്ടി തേടിനടന്ന അദ്ദേഹത്തിന്, പ്രചാരണസമർത്ഥമായ നാടകരൂപത്തെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവന്നിരിക്കും. എന്നാലദ്ദേഹം ദുഃഖത്തെ എങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു? അതിവിടെ പ്രസക്തമാണ്. സീതാരാമവിയോഗംമൂലം ഇരുക്കൂട്ടർക്കും ഉണ്ടായ ദുഃഖത്തിനു കാരണക്കാരാരാണ്? സീതയല്ല, ശ്രീരാമനല്ല, ശ്രീരാമനെക്കൊണ്ടു് തിരസ്കാരത്തിനുള്ള തീരുമാനമെടുപ്പിക്കാൻ ഉപയുക്തമായ സംസാരരീതി അവലംബിച്ച മനുഷ്യരുമല്ല. പിന്നീടാരാണ്? ഒരു പ്രത്യേക മനോഭാവത്തിൻെറ ശക്തിയാണതിനു കാരണം. അപ്പോഴാ മനോഭാവമാണ് പ്രധാനം. അതിൽപ്പെട്ടു നാരകീയദുഃഖമനുഭവിക്കുന്നവർ അതിനർഹരായിക്കൊള്ളണമെന്നുമില്ല. ദുഷ്ടനിഗ്രഹം, ശിഷ്ടപാലനം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ധർമ്മസംഹിതകളൊന്നും അവിടെ പ്രസക്തമേയല്ല. കുറെയൊക്കെ ദാർശനികമായ ഈ ചിന്താഗതിയാണ് ഭവഭൂതിക്കുണ്ടായിരുന്നതെന്നും തോന്നുന്നു. എന്നാലതിൻെറ ആവിഷ്കാരത്തിനുവേണ്ടി, ആദർശം ചോർന്നുപോകാതെ, അദ്ദേഹം തിരഞ്ഞെടുത്ത പ്രമേയം, സാധാരണ നാടകീയനിയമം വച്ചു നോക്കുമ്പോൾ അനന്യനമല്ല. സംഘടനമോ വസ്തുനിഷ്ഠതയോ ആ പ്രമേയത്തിൽ വളരെ വിരളമത്രേ. സീതാപരിത്യാഗാനന്തരം ഉള്ള രാമകഥയിൽ എന്തു് ഭൗതിക(Material)സംഘടനമാണുള്ളതു്? ഭൗതിക സംഘട്ടനമാണ്, നാടകത്തിൻെറ ദർശനീയമൂല്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന ഘടകം. ഇവിടെ ശ്രീരാമൻെറയും സീതയുടെയും മററും അന്തക്ഷോഭമാണ് പ്രസക്തം. ആ അന്തക്ഷോഭത്തി

ലാണു് കരുണംകൂടിയുറപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതും. അതു രംഗത്തു് പ്രയോഗിക്കുക ദുഷ്കരമാണെന്നു് പ്രത്യേകിച്ചു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. ഈ നിലയ്ക്കു നോക്കുമ്പോഴും ഭവഭൂതി ഒരു ഏകാന്തപഥികനാണെന്നു് ബോദ്ധ്യപ്പെടും.

ആവിഷ്കാരരീതി

ചിത്രദർശനമെന്നാണു് ഭവഭൂതി ഒന്നാമങ്കത്തിനു പേരിട്ടിരിക്കുന്നതു്. ഇതിൽ എവിടെയാണു ചടുലത? ചലനാത്മകത? സംഘട്ടനം? ഒന്നുമില്ല. സീതാരാമന്മാർ വനവാസകാലത്തെ ചിത്രാങ്കനങ്ങൾ നോക്കി, കഴിഞ്ഞ ജീവിതം പുനരനുഭവിക്കുകയാണു്. അതിനിടയ്ക്കു സീത മോഹിക്കുന്നേടത്തു് ഒട്ടൊരു ഭൗതികസംഘട്ടനമുണ്ടെന്നു പറയാം. ദുർമ്മുഖൻ തിരികെ വന്നു ശ്രീരാമൻെറ ഭരണത്തെക്കുറിച്ചു റിപ്പോർട്ടു സമർപ്പിക്കുന്ന അവസരത്തിലും ഇതിനു പ്രസക്തിയുണ്ടു്. ബാക്കിയുള്ള ഭാഗങ്ങളിലെല്ലാം ശ്രീരാമൻേറയും സീതയുടേയും മനോഭാവങ്ങളുടെ അനാവരണത്തിനാണു് കവി ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതു്. മാനസികാപഗ്രഥനം എന്ന പദം കരുതിക്കൂട്ടി പ്രയോഗിച്ചില്ലെന്നല്ലേയുള്ളു. ഈ മനോഭാവാനാവരണമാണു് ഈ നാടകത്തിൽ ഉടനീളം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ആവിഷ്കാരരീതിയെന്നു് രണ്ടും മൂന്നും അങ്കങ്ങൾ തുടന്നു വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു്. രണ്ടാമങ്കം പഞ്ചവടിപ്രവേശമാണു്. അവിടെ ശംബൂകനെ പിന്തുടന്നു്, പഞ്ചവടിയിലെത്തിയ ശ്രീരാമൻെറ മനോഭാവങ്ങൾ, അവിടത്തെ പ്രകൃതിയിൽ പ്രതിപ്രവത്തിച്ചു് നമ്മിലേക്കു പ്രവേശിക്കുവാൻ സന്നദ്ധമായി നില്ക്കുകയാണു്. മൂന്നാമങ്കത്തിന്റെ മുൻപിലുള്ള വിഷ്കംഭത്തിൽ കവി തമസ, മുരള എന്നിങ്ങനെ രണ്ടു നദികളെ രംഗത്തു കൊണ്ടുവന്നു ചില വസ്തുത

കൾ വിവരിക്കുന്നു. ഈ ഭാഗം വിശേഷിച്ചു ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ടതാണെന്നു തോന്നുന്നു. ഇവിടെ മനോഭാവമെന്നതിനേക്കാൾ അവ്യക്തമായിട്ടുള്ള കേവലസങ്കല്പത്തിലേക്കു കവി വഴുതിവീഴുകയാണ്. അവിടന്നങ്ങോട്ടുള്ള അങ്കമോ? അവിടെയാണല്ലോ ദുഃഖപാരമ്യം നാം കാണുന്നതു്? ആ അങ്കത്തിൽ മായാസീതയെ അവതരിപ്പിച്ച് ആ മായാസീതയുമായി ശ്രീരാമൻ സംവദിക്കുന്നു. ഇവിടെയും മനോഭാവങ്ങൾക്കു സ്വരൂപം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ള ആവിഷ്കാരരീതിയാണു കവി പുലർത്തിയിരിക്കുന്നതെന്നു നമുക്കു കാണാൻ കഴിയും.

നാടകവും കവിതയും

അതിപ്രാചീനമെങ്കിലും പരസ്പരവൈജാത്യങ്ങളുള്ള കലാരൂപങ്ങളാണ് കവിതയും നാടകവും. നാടകത്തിനു വളരെയേറെ പരിമിതികൾ ഉണ്ടെന്നു നമുക്കറിയാം. കവിതയെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം, നാടകത്തിൻെറ പരിമിതികൾ അവിടെ നേട്ടമായി കണക്കാക്കപ്പെടേണ്ടവയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ ഏതു മേഖലയിലേയും സംഘർഷാത്മകമായ അനുഭൂതികൾ കവിതയ്ക്കന്യമല്ല. മനസ്സിൻെറ ഉള്ളറകളിലെപ്പോലും സൂക്ഷ്മാനുഭൂതികൾ സമർത്ഥമായി പ്രകടിപ്പിക്കാൻ കഴിയും കവിതയ്ക്കു്. അതുകൊണ്ട് നാടകത്തേക്കാൾ ഉത്തമമായ കലാരൂപം കവിതതന്നെ. എന്നാൽ പില്ക്കാലത്തു്, മററു സാഹിത്യരൂപങ്ങൾ കവിതയുടെ ഈ കുത്തകനേതൃത്വത്തെ ചോദ്യംചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നതു് നാം മറക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. അക്കാര്യത്തിൽ മുൻപന്തിയിൽ നിന്നതും നാട്യകലയത്രെ. ആംഗികാഭിനയത്തിൻെറ കൂട്ടുപിടിച്ചുകൊണ്ടു്, കവിതയ്ക്കു മാത്രമായി വകഞ്ഞുനിർത്തിയിരുന്ന

മണ്ഡലങ്ങളിലേക്കു നാട്യകല കടന്നുവരുവാൻ തുടങ്ങി. അങ്ങനെ വന്നപ്പോൾ, സൂക്ഷ്മഭാവാവിഷ്കാരം നാട്യകലയ്ക്കൊരു പ്രശ്നമായി തോന്നിയിരിക്കുകയില്ല. ഇവിടെ ഒരു തകരാറുണ്ട്. ആംഗികാഭിനയം കുറെയൊക്കെ സാങ്കേതികമാണ്. അതുകൊണ്ട് ആസ്വാദനത്തിൽ പരിമിതികൾ കാണ്മാൻ കഴിയും. എന്നാലും ആംഗികാഭിനയരീതി സാർവ്വജനീനമാണെന്നതുകൊണ്ട്, അല്പം പരിശീലനം സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ളവർക്ക് ഈ പരിമിതി ക്ലേശകരമായി തോന്നുകയില്ല. ആസ്വാദകരുടെയിടയിൽ വലിയ ചലനമുണ്ടാക്കുവാൻ ഈ ആംഗികാഭിനയരീതിക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കാവ്യാസ്വാദനത്തിനുള്ള ക്ലേശങ്ങൾ സഹിക്കാതെ ആ ഭാവം ഉൾക്കൊള്ളാൻ ഇതര കലാപങ്ങളിലൂടെ സാധിക്കുമെങ്കിൽ, ആസ്വാദകരങ്ങോട്ടു തിരിഞ്ഞുപോകുന്നതിലത്ഭുതമില്ലല്ലോ.

കവിയായ നാടകകൃത്ത്

ഇങ്ങനെ ഒരു കവി നാടകത്തിൻെറ മണ്ഡലത്തിലേക്കു കടന്നുവരുന്നതാണു നാം ഉത്തരരാമചരിതത്തിൽ കാണുന്നത്. മനോഭാവങ്ങളുടെ അനാവരണത്തിലൂടെയാണ് നാടകീയമായ കരുത്തു നേടുവാൻ ഭവഭൂതി ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചു. ഇതൊന്നുകൂടി വിശദീകരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഉത്തരരാമചരിതത്തിലെ പ്രമേയം മുക്കാൽപ്പങ്കും, വർത്തമാനകാലസംഭവങ്ങളല്ല. വർത്തമാനകാലസംഭവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരംമാത്രമാണു നടത്തിയിരുന്നതെങ്കിൽ അവിടെയുണ്ടാവുക ഒരു മെലോഡ്രാമയാകുമായിരുന്നു. അതൊഴിവാക്കി ദുഃഖത്തിനു സാന്ദ്രീകരണം നല്കുവാൻവേണ്ടിയാണ് കവിക്കു ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടിവന്നത്. ആദ്യ

ത്തെ അങ്കത്തിൽ, വനവാസകാലത്തെ ജീവിതം മുഴുവൻ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ദുർമ്മുഖന്റെ പ്രവേശമൊഴിച്ചാൽ വർത്തമാനകാലത്തു നടക്കുന്ന ഒററ സംഭവമില്ല അവിടെ. ഈ ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളിൽ, പ്രേക്ഷകരായ നമുക്കു പങ്കാളിത്തമനോഭാവമുണ്ടാകുക സാദ്ധ്യമല്ലല്ലോ. പിന്നീടു നമ്മുടെ മനസ്സിലെ ഭാവം ഉണർന്നു വശാകാനുള്ള ഏകമാർഗ്ഗം, ഒരു വ്യക്തിയുടെ മനോഭാവം നമ്മുടെ മനസ്സിലേക്കു കടക്കുകയെന്നതുമാത്രമാണ്. ചിത്രദർശനംവഴി സീതാരാമന്മാർക്ക് ഉണ്ടാകുന്ന പൂർവ്വകാലജീവിതാനുസ്മൃതിയും, തൽഭാവോൽപത്തിയും, അവരുടെ വാക്കുകളിലൂടെ നമ്മുടെ മനസ്സിലേക്കു കടക്കുന്നു. അവിടെ ജീവിതം നാം നേരിട്ടു കാണുന്നില്ല, നാം ജീവിതത്തിൽ പങ്കാളികളാകുന്നുമില്ല. മറിച്ച്, സീതാരാമന്മാരുടെ മാനസികഭാവവുമായി മാത്രമാണ് നാം ബന്ധപ്പെടുന്നതു്. അവിടെ സംഘട്ടനം പൂർവ്വികജീവിതാനുഭവങ്ങളും, തൽക്കാലമനോഭാവവുമായാണ്. ഈ മനോഭാവങ്ങളുടെ സംഘട്ടനം അതിസൂക്ഷ്മവും ഹൃദയസംവാദത്തിനു ക്ലേശമുണ്ടാക്കുന്നതുമത്രെ. ഉത്തരരാമചരിതത്തിലെ പ്രമേയം സംഘട്ടനാത്മകമല്ല; ചലനാത്മകമല്ല എന്നു നാമൊരാരോപണം പുറപ്പെടുവിക്കാറുണ്ടല്ലോ. അതു തീർച്ചയായും സത്യകഥനമല്ല. അവിടെ സംഘട്ടനമുണ്ടു്. എന്നാലാ സംഘട്ടനം പ്രത്യക്ഷജീവിതത്തിലെ ഭൗതികസംഘട്ടനമല്ല; പ്രത്യുത ഭൂതകാലജീവിതാനുഭവങ്ങളും മനസ്സിന്റെ താൽക്കാലികഭാവങ്ങളും തമ്മിലുള്ളതത്രെ ജനേച്ഛപ്രകാരം സീതയെ ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടിവരുമല്ലോ എന്നോർത്തു ശ്രീരാമനനുഭവിക്കുന്ന ധർമ്മസങ്കടം മാത്രമാണു പ്രത്യക്ഷജീവിതാനുഭവസംഘട്ടനമായി ഈ അങ്കത്തിലുള്ളതു്. അതിൻെറ സ്ഥിതിയും മേൽവിവരി

ച്ചതിൽനിന്നു വിഭിന്നമല്ലല്ലോ. അവിടെയും രാജത്വം, ഭർത്തൃത്വം എന്നിങ്ങനെയുള്ള രണ്ടു മനോഭാവങ്ങൾ ഏകത്ര സമ്മേളിച്ചു സംഘട്ടനം നടത്തുകയല്ലേ?

നാമിനി ആ രണ്ടാമങ്കം പരിശോധിക്കുക. അവിടത്തെ പ്രധാനകഥാപാത്രം പഞ്ചവടിയിലെ പ്രകൃതിയാണ്. രാജധർമ്മാനുഷ്ഠാനത്തിനുവേണ്ടിയാണ് ശ്രീരാമൻ അവിടെ എത്തിച്ചേരുന്നതു്. ശ്രീരാമൻ വ്യക്തിപരമായ ജീവിതത്തിൽ അനുഭവിക്കുന്ന ധർമ്മസങ്കടത്തിനു പ്രശമനമുണ്ടാക്കുന്നതു് രാജകീയപ്രവൃത്തികളാണെന്നു കവിതന്നെ സാക്ഷിപറയുന്നുണ്ടു്. എന്നാൽ തന്റെ രാജധർമ്മമനുഷ്ഠിച്ചുകഴിഞ്ഞപ്പോഴോ? പിന്നെ അവിടെ ശ്രീരാമനു നിമിഷനേരംപോലും നില്ക്കാൻ കഴിയുന്നില്ല. താൻ സീതയുമൊത്തു് സുഖേന ബഹുനാൾ വാണ സ്ഥലത്താണ്, ഇന്നു്, പ്രിയയെ കൂടാതെ നില്ക്കേണ്ടിവന്നിരിക്കുന്നതു്. ശംബൂകൻ, ആ പ്രകൃതിയിലെ ആകർഷകങ്ങളും വീരഭാവമുൾക്കൊള്ളുന്നതുമായ പല രംഗങ്ങളിലേക്കും ശ്രീരാമൻെറ മനസ്സു പിടിച്ചു വലിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. എന്നാൽ രാജധർമ്മമനുഷ്ഠിച്ചുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഏകാന്തമായിത്തീർന്ന വ്യക്തിയുടെ മനസ്സു നഷ്ടസ്മരണകളിൽ വിലപിച്ചുപോയി. ആ പ്രകൃതിയിൽ തൻെറ കണ്ണിൽപ്പെടേണ്ട വസ്തുക്കൾ തീർച്ചയായും തനിക്കു പ്രിയപ്പെട്ടവയായിരിക്കണമല്ലോ. ശ്രീരാമനു പ്രത്യേകമായൊരു പ്രിയങ്കരത്വം അവിടെ ഉണ്ടാകാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. കാരണം, ശ്രീരാമൻ ഒററയ്ക്കല്ല അവിടെ താമസിച്ചതു്. സീതയുമൊത്തു് ഗൃഹസ്ഥാശ്രമജീവിതം നയിച്ച അവസരത്തിൽ, തങ്ങളുടെ മനസ്സിൻെറ മാദകഭാവങ്ങൾക്കു് ഉത്തേജനകാരികളായിത്തീർന്ന വസ്തുക്കൾ അവർക്കു പ്രിയപ്പെട്ടതായിത്തീർന്നു. മറെറന്തിലേക്കെങ്കിലും ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീ

കരിക്കണമെന്നു തോന്നിയാലും, അനുസരണയില്ലാത്ത മനസ്സ് അവിടെയെങ്ങും ചെല്ലില്ല. ഈ ദൃശ്യങ്ങളിലേക്കുതന്നെ പോരും. അവ തീൎച്ചയായും ശ്രീരാമന്റെ മനസ്സിനെ നിലവിളിപ്പിക്കാൻമാത്രം ഉതകുന്നവയത്രെ. ഉദാരയായ പ്രകൃതി വാചാലയായി മാറി, അതിന്റെ മാദകഭാവങ്ങളും ശ്രീരാമൻെറ മനോഭാവങ്ങളുംതമ്മിൽ നടന്ന ഉഗ്രമായ സംഘട്ടനം പ്രേക്ഷകഹൃദയത്തിലേക്കു കടക്കുന്നു. ഇവിടത്തെ സംഘട്ടനാംശം അതിസൂക്ഷ്മമാണെന്നു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ.

വേറൊന്നുകൂടി തോന്നുന്നു. ശ്രീരാമൻെറ രാജത്വത്തിനു് അവിടെ അല്പമായെങ്കിലും തോൽവി സംഭവിച്ചുവോ? ആ പ്രകൃതിയോടുള്ള ശ്രീരാമൻെറ സമീപനം ഇങ്ങനെ ഒരു വ്യാഖ്യാനം ഇഷ്ടപ്പെടുമെന്നു തോന്നുന്നു. ഈ പ്രകൃതി അചഞ്ചലയും നിറം മങ്ങാത്തതും ഭാവഭേദമില്ലാത്തതുമായി നില്ക്കുന്നുവെന്നു ശ്രീരാമൻ നിരാശപ്പെടുന്നുണ്ടല്ലോ. ശ്രീരാമനിലെ മനുഷ്യത്വത്തിൻെറ ദീർഘനിശ്വാസമല്ലേ അവിടെ പ്രകടമാകുന്നതു്? പ്രകൃതിപോലും പരസ്പരസ്നേഹത്തിൻെറ കാൎയ്യത്തിൽ സത്യസന്ധത പുലൎത്തുന്നു. വിശേഷബുദ്ധിയുള്ള താൻമാത്രം ജീവിതത്തിലെ കാരിരുമ്പഴികൾക്കുള്ളിൽപ്പെട്ടു് അസ്വാതന്ത്ര്യനായി കഴിഞ്ഞുകൂടേണ്ടിവന്നിരിക്കുന്നു? ശ്രീരാമനിലെ മനുഷ്യത്വം രാജാവെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള തൻെറ പാരതന്ത്ര്യത്തെ അറിയാതൊന്നു ശപിച്ചുപോകുന്നുണ്ടു് ഇവിടെ. ഈ ശാപവും ശ്രീരാമൻെറ മനസ്സിൽ നടന്ന അത്യുഗ്രമായ ഒരു സംഘട്ടനത്തിൻെറ ഫലമത്രെ. ആ സംഘട്ടനവും സൂക്ഷ്മമാണു്.

മൂന്നാമങ്കത്തിൻെറ സ്ഥിതി കുറെക്കൂടി സങ്കീൎണ്ണമാണു്. ഭവഭൂതിയുടെ പരീക്ഷണനോന്മുഖത ഇവിടെ പര

മാവധി സൂക്ഷ്മഭാവം കൈക്കൊള്ളുകയാണ്. തമസ, മുരള, ഗോദാവരി, മായാസീത, ശ്രീരാമൻ എന്നിവരാണ് ഈ അങ്കത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഇവരിൽ ശ്രീരാമൻ മാത്രമാണു സവിശേഷബുദ്ധിയുള്ള കഥാപാത്രം. മററുള്ളവയെല്ലാം താരതമ്യേന അചരങ്ങളും സാങ്കല്പികങ്ങളുമത്രെ. ഈ അങ്കത്തിൽ തൻെറ ആവിഷ്കാരരീതി ഭാവനാമാത്രമായിരിക്കും എന്നതിൻെറ സൂചനയാണോ തമസയെയും മുരളയേയും അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന ആ വിഷ്കംഭം? അങ്ങനെ വിചാരിക്കുന്നതിൽ അപാകമില്ല. കാരണം, ആ മായാസീതയുടെ രംഗപ്രവേശംതന്നെ. ആ മായാസീതയെ അവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെങ്ങനെയാണ്? ആ കഥാപാത്രത്തിൻെറ ആ സന്ദർഭത്തിലെ സ്വഭാവത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, ശ്രീരാമൻെറ മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്ന സീതയെ അവിടെ ശ്രീരാമൻെറ മനസ്സിൽനിന്നൊന്നു കററിനിത്തിയിരിക്കുകയാണെന്നു തോന്നും. രണ്ടാമങ്കത്തിൽ പഞ്ചവടീപ്രദേശത്തുവച്ച് ഉയൎന്നുവന്ന സീതാവിചാരം, ശ്രീരാമൻെറ മനസ്സിനെ വല്ലാതെ ഉലച്ചിട്ടുണ്ടെന്നതു നേരല്ലേ? ക്രമാനുഗതമായി അതു ശ്രീരാമന്റെ മനസ്സിൽ വളൎന്നുവന്നപ്പോൾ അവളുടെ താൽക്കാലികസ്ഥിതിഗതികളെക്കുറിച്ച്, രണ്ടാമങ്കത്തിൻെറ അവസാനത്തിൽ ഉയൎന്നുവന്ന ശ്രീരാമൻെറ മനുഷ്യത്വം നൊമ്പരപ്പെട്ടുവാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കണം. അതേത്തുടൎന്ന്, അതിനെച്ചൊല്ലിയുള്ള ദുഃഖവും ഉന്മീലിതമായി. അങ്ങനെ ഉന്മീലിതമായ ദുഃഖം വീണ്ടും പ്രകൃതിയുമായുള്ള സംവാദത്തിലൂടെതന്നെ പ്രകടിപ്പിക്കപ്പെട്ടാൽ ഇഴഞ്ഞുവലിയുന്നതായും വിരസമായും തോന്നുമല്ലോ. അതു് അനുഭവപ്പെടാതിരിക്കുവാനുള്ള മാൎഗ്ഗമെന്ന നിലയ്ക്കു് ശ്രീരാമന്റെ

സങ്കീർണ്ണമായ മനോഭാവത്തിൻെറ പൂർണ്ണവളർച്ച നേടിയ ഒരംശം അവിടെനിന്നു പറിച്ചു മാററപ്പെട്ടുകയാണു്. അതിനു മായാസീതാത്വം നല്കി അകററിനിർത്തി ഒരേ വ്യക്തിയുടെ മനോഭാവങ്ങൾതമ്മിലുള്ള സംഘട്ടനത്തിനവിടെ അവസരം സൃഷ്ടിച്ചുകൊടുത്തു. അതിനിടയിൽ ആ പ്രകൃതിയുമുണ്ടു്. തൻെറതന്നെ മനോഭാവത്തോടു സംവദിച്ചപ്പോൾ അവിടെ ശ്രീരാമനു മതിഭ്രാന്തോളം സംഭവിക്കുന്നുണ്ടു്. അങ്ങനെ ഉന്മത്തമായ മനസ്സിൻെറ വിവിധഭാവങ്ങൾതമ്മിൽ നടക്കുന്ന സംഘട്ടനമാണു് ഇവിടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതു്. അഥവാ ശ്രീരാമനിലെ മനുഷ്യത്വം ശ്രീരാമനെത്തന്നെ ചോദ്യംചെയ്യുന്നു. ഈ ആവിഷ്കാരരീതി അസാധാരണവും വിശിഷ്ടവുമാണു്. ഈ ആവിഷ്കാരരീതിക്കുള്ള ഒരു പ്രത്യേകത, മുൻപു സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ അതിന്റെ സൂക്ഷ്മത്വമത്രെ. ഈ സംഘട്ടനം മനസ്സുകൊണ്ടു പുനഃസൃഷ്ടിക്കപ്പെടേണ്ടതാണു്. സാധാരണനാടകങ്ങളുമായി പരിചയപ്പെട്ടിട്ടുള്ള മനസ്സുകൾക്കു്, ഇതു് ആസ്വാദ്യമായി തോന്നുകയില്ല.

തുടർന്നങ്ങോട്ടുള്ള അങ്കങ്ങൾ ഇവിടെ വിശദീകരിക്കണമെന്നു കരുതുന്നില്ല. നാലാമങ്കത്തിലും മററും പ്രത്യക്ഷജീവിതാനുഭവങ്ങളല്ല ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു മനസ്സിലാക്കിയാൽ മതി. മൂന്നാമങ്കത്തിൽ ഒരു വ്യക്തിയുടെ മനസ്സു് വിഭജിച്ചുനിർത്തി, ദുഃഖാധിക്യം വിവരിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ച കവി, ദുഃഖകാരണമായ സംഭവത്തിന്റെ നേരെ വിഭിന്നവ്യക്തികളുടെ മാനസികപ്രതികരണങ്ങളും തദ്ദ്ഭുതമായ സംഘട്ടനവുമാണു് നാലാമങ്കത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ആ ആവിഷ്കാരരീതിയും സ്ഥൂലമല്ലെന്നതാണു് ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ട ഘടകം. സംഭവബഹുലവും ദീർഘവുമായ ജീവിതത്തിലെ

സങ്കീർണ്ണവും സംഘട്ടനാത്മകവുമായ രംഗങ്ങളുടെ പ്രദർശനമാണു് നാം നാടകത്തിൽനിന്നു പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതു്. എന്നാലിവിടെ ആ പ്രതീക്ഷയും കണക്കുകൂട്ടലുമൊക്കെ തെററിപ്പോകുന്നു. സംഭവബഹുലമല്ലാത്തതും അതിപ്രസ്വവുമായ ജീവിതഖണ്ഡത്തിൻെറ ആവിഷ്കാരമേ ഇവിടെക്കാണുന്നുള്ളു. സംഘട്ടനം സാധാരണാർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെയെങ്ങും കണ്ടെത്താനേ കഴിയുകയില്ല. ഇങ്ങനെയൊരു ഭാവത്തിൻെറ നിരന്തരമായ വികാസം അതിഭാവുകത്വത്തിലേക്കു വഴുതിവീണുപോകാതെ രംഗത്തു പ്രകടിപ്പിക്കുവാനേററവുമുപയുക്തമായ മാർഗ്ഗമാണിതെന്നതു നിർവ്വിവാദമാണല്ലോ.

സാഹിത്യരൂപങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നതിൽ അടിസ്ഥാനപ്രമാണമായി കണക്കാക്കേണ്ടതു്, പരിശീലനം സിദ്ധിച്ച ആസ്വാദകമനസ്സിനെയാണു്. അവിടെ കുറെ പൊതുനിയമങ്ങളും കണക്കിലെടുക്കപ്പെടേണ്ടതായിവരും. എന്നാലും ഒരു പ്രത്യേകകലാരൂപത്തെ വിലയിരുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ, ആ പ്രസ്ഥാനത്തിലുള്ള ഏതു കൃതിയും ഒരേ മാനദണ്ഡംകൊണ്ടു് അളന്നുകുറിക്കാമെന്നു കരുതുന്നതു മൗഢ്യമാകും. ശാകുന്തളത്തേയോ, സ്വപ്നവാസവദത്തത്തേയോ വിലയിരുത്തുന്ന രീതിയിൽ നാം ഉത്തരരാമചരിതത്തെ വിലയിരുത്തിക്കൂടാ. ആ കൃതിയുടെ പ്രത്യേകമായ സാഹചര്യങ്ങൾകൂടി കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ടുമാത്രമേ, അവിടെ സാമാന്യനിയമങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കാവൂ. നാടകീയസംഘട്ടനത്തെക്കുറിച്ചും, നാടകീയമായ ചലനാത്മകതയെക്കുറിച്ചുമുള്ള സാമാന്യസങ്കല്പം ഉത്തരരാമചരിതത്തിൻെറ കാര്യത്തിൽ തോററുപിൻവാങ്ങിപ്പോകുന്നുവെന്നതാണു് ആ കൃതി നാടകീയമായി

പരാജയമാണെന്നു പറയുവാൻ നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഘടകം.

എന്നാൽ, മുൻപു വിവരിച്ചതുപോലെ കുറേക്കൂടി സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, ഭവഭൂതി തൻെറ നാടകത്തിൽ ഒരു പരീക്ഷണം നടത്തുകയായിരുന്നുവെന്നു ബോദ്ധ്യപ്പെടാതിരിക്കുകയില്ല. കവിതയ്ക്കു മാത്രമെന്നു കരുതി വേർതിരിച്ചു നിർത്തിയിരുന്ന ചില അനുഭൂതി മണ്ഡലങ്ങളിലേക്കു കടന്നു്, അവിടെ നാടകീയമായ ആവിഷ്കാരം സാദ്ധ്യമാകുമോ എന്നു പരീക്ഷിച്ചുനോക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം ചെയ്തതു്. നാടകീയരൂപം ഭവഭൂതിയുടെ മനസ്സിനിണങ്ങാത്ത ഒന്നായിരുന്നുവെന്നും, കവിതയുടെ രൂപം വിദഗ്ദ്ധമായി കൈകാര്യംചെയ്യാനുള്ള അനുഭവസമ്പത്തും പരിചയവും മാത്രമേ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നുള്ളുവെന്നും നാം കുറ്റപ്പെടുത്തുമ്പോൾ, അതിൻെറ ഈ വശം നാം ഓർമ്മിക്കാറില്ല. ഭവഭൂതി എല്ലാററിലുമുപരിയായി കവിയായിരുന്നുവെന്ന വസ്തുത അംഗീകരിക്കാം. കാളിദാസനെക്കാളേറെ ജീവിതം കണ്ടവനാണു ഭവഭൂതി. അദ്ദേഹം കണ്ട ജീവിതം, കാളിദാസൻ കണ്ട ജീവിതംപോലെ ലളിതവുമായിരുന്നില്ല. ജീവിതത്തിൻെറ തൊലിപ്പുറമേ തൊട്ടുരുമ്മിപ്പോകുന്ന വസ്തുതകൾ അദ്ദേഹത്തിൻെറ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. അനന്തഭാവപരമ്പരകൾ ഉടലെടുത്തു വിഭ്രാമകമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽപ്പെട്ടുന്ന മനുഷ്യമനസ്സായിരുന്നു ഭവഭൂതിയുടെ പരിശോധനാവിഷയം. ആ മനസ്സിൻെറ ഗതിവിഗതികളെ, ഉറച്ച നാടകീയബോധത്തോടുകൂടിത്തന്നെ അദ്ദേഹം നാടകരൂപത്തിലൊതുക്കുവാൻ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുമുണ്ടു്.

മനഃപരിവർത്തനം

എന്നാൽ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി കാളിദാസനെക്കുറിച്ചു പുറപ്പെട്ടുവിച്ചിട്ടുള്ള പരാതിതന്നെ ഭവഭൂതിയെക്കുറിച്ചും ഉന്നയിക്കപ്പെടാറുണ്ടു്. സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലെ അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിൻെറ കെട്ടുപാടുകളിൽ അവരുടെ സർഗ്ഗശക്തി കുരുങ്ങി അവർ ചെയ്യരുതാത്തതെന്തൊക്കെയോ ചെയ്തുപോയി എന്നാണു് പരാതി. ഇവരിരുവരും രാജത്വത്തിൻെറ നീതീകരണത്തിനുവേണ്ടി ശ്രമിച്ചതുമൂലമാണു് ഇങ്ങനെയൊക്കെ സംഭവിച്ചുപോയതെന്നു സഹതപിക്കുന്നവരുമുണ്ടു്. എന്നാൽ മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിലെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ രണ്ടു ഭാവങ്ങളുടെ അതിസമർത്ഥമായ ആവിഷ്കാരമാണു് ഇവർ നടത്തിയതു് എന്ന കാര്യം അവർ ചിലപ്പോൾ ഓർമ്മിക്കാറില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. കാമോന്മത്തമായ മനുഷ്യഹൃദയം നീറിത്തെളിയുന്നതാണു് ശാകുന്തളകഥയെന്നു് ഇന്നേതാണ്ടു് അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. എന്നാൽ ഉത്തരരാമചരിതം ഇന്നുമതിൽനിന്നു മുക്തമല്ല. ഭവഭൂതി, തൻെറ നാടകത്തിൻെറ രംഗപ്രയോഗക്ഷമതയ്ക്കു് ആവശ്യമായ ചില പരിവർത്തനങ്ങൾ വരുത്തിയിട്ടുണ്ടു് ഉത്തരരാമചരിതത്തിൽ. എന്നാലീ മാററം രാമനെ രക്ഷിക്കാനായി നടത്തിയതെന്നത്രെ ആരോപണം. സി. എൽ. റോയി പറയുന്നു: "ഭവഭൂതിയും രാമനെ രക്ഷിക്കാനായിട്ടു് ഇത്തരം ചില കൗശലങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്. വാല്മീകിയുടെ രാമൻ വംശമര്യാദയെ രക്ഷിക്കാനായിട്ടു പതിവ്രതയും പതിപ്രാണയും ആയ സീതയെ ഛലംപ്രയോഗിച്ചു കാട്ടിലയയ്ക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു് രാമൻെറ ചരിത്രം മലിനമായിപ്പോകുമെന്നു ഭവഭൂതി മനസ്സി

ലാക്കി...അതുകൊണ്ടു് അഷ്ടാവക്രമുനിയുടെ മുമ്പിൽ രാമനെക്കൊണ്ടു പ്രതിജ്ഞചെയ്യിക്കുന്നു:

ജനമോദത്തിനുവേണ്ടി-
ക്കനിവു സുഖം സ്നേഹമോക്കിലതുമല്ല
ജനകാത്മജയെപ്പോലും
മനമതിലഴലില്ലെനിക്കുപേക്ഷിപ്പാൻ.

രാജാവിന്റെ പ്രധാന ധർമ്മം പ്രജാരഞ്ജനമാണെന്നു് ഭവഭൂതി കാണിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ആ പ്രജാരഞ്ജനരൂപമായ കർത്തവ്യത്തെ പാലിക്കാനായിട്ടാണു് രാമൻ നിരപരാധിനിയായ സീതയെ കാട്ടിലയച്ചിട്ടുള്ളതു്. ഈവിധത്തിൽ ഭവഭൂതി കഴിയുന്നേടത്തോളം രാമചരിതത്തെ നിർദ്ദോഷമാക്കിയിട്ടുണ്ടു്.'' കഥയുടെ ഈ ഭാഗത്തിൽ ഭവഭൂതി എന്താണു മാററംവരുത്തിയിരിക്കുന്നതു് എന്നു് ഈ വിവരണം ആവർത്തിച്ചുവായിച്ചിട്ടും പിടികിട്ടിയില്ല. വാല്മീകിരാമായണത്തിൽ, വംശധർമ്മത്തിന്നുവേണ്ടി രാമൻ സ്വഹിതത്തിനു വിപരീതമായി സീതയെ കാട്ടിലയക്കുന്നു. ഉത്തരരാമചരിതത്തിൽ ഭവഭൂതി ജനരഞ്ജനത്തിനുവേണ്ടി സ്വഹിതത്തിനു വിപരീതമായി സീതയെ കാട്ടിലയക്കുന്നു. ഇതിൽ എന്താണു മാററം? വംശധർമ്മം, പ്രജാരഞ്ജനം എന്നീ പദങ്ങൾക്കുതമ്മിലെന്താണു വ്യത്യാസം? രഘുവംശരാജാക്കന്മാരുടെ ധർമ്മം പ്രജാരഞ്ജനമാണു്. അതിനുവേണ്ടി സീതയെ കാട്ടിലയച്ചു. ഇനി അഷ്ടാവക്രമുനിയുടെ മുമ്പാകെ രാമനെക്കൊണ്ടു പ്രതിജ്ഞ ചെയ്യിച്ചതാണു് അപകടമായിപ്പോയതു് എങ്കിൽ അതു് ഒരു നാടകീയാവിഷ്കാരപ്രക്രിയയെന്നല്ലേയുള്ളു. രാമന്റെ മനസ്സിലെ രാജത്വപരമായ സങ്കല്പത്തിന്റെ പ്രകടീകരണമാണു് അഷ്ടാവക്രൻെറ മുന്നിൽ നടത്തിയ

പ്രതിജ്ഞകൊണ്ടു സാധിച്ചതു്. ഭവഭൂതി വരുത്തിയിട്ടുള്ള മാററത്തിൽ ഏററവും പ്രധാനമായി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടേണ്ടതു് അവസാനരംഗമാണെന്നു തോന്നുന്നു. വാല്മീകിരാമായണത്തിൽ സീതാരാമപുനഃസമാഗമം സാധിക്കുന്നില്ല. ഉത്തരരാമചരിതത്തിൽ പുനഃസമാഗമം സാധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ മാററവും സി. എൽ. റോയിയുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ, നാന്ദ്യോദയവും അത്ഭുതരസവും ദീക്ഷിക്കണം നാടകകാരൻ എന്ന ആലങ്കാരികചിന്താഗതിയിൽ ഭവഭൂതിയുടെ മനസ്സ് കുരുങ്ങിപ്പോയതുകൊണ്ടു സംഭവിച്ചതാണത്രെ.

ആണോ? നാം പരിശോധിക്കുക. രാജത്വവും മനുഷ്യത്വവും തമ്മിൽ നടത്തുന്ന മൽപ്പിടുത്തത്തിൽ മനുഷ്യത്വം വിജയംനേടുന്നതിൻെറ ചിത്രണമല്ലേ ഇതു്? മനുഷ്യൻ രാജത്വത്തോടു് ഇണങ്ങിച്ചേരാവുന്ന മനോഭാവവുമായിട്ടായിരിക്കാം ജനിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ ശ്രീരാമനെ ഇപ്രകാരമൊരു സ്ഥിതിവിശേഷത്തിൽ കൊണ്ടുചെന്നെത്തിച്ചതു്, കളങ്കലേശം പുരളാത്ത തന്റെ പൂർവ്വികരുടെ ചരിതമാണു്. ആദർശപൂർണ്ണമായ രാജത്വത്തിന്റെ മായികമായ ആകർഷണവലയത്തിൽപ്പെട്ടു് അദ്ദേഹം മനുഷ്യത്വത്തെ ധീരമായി ഉപേക്ഷിക്കാൻ തയാറായി. മനുഷ്യത്വമെന്നല്ല, അതിനേക്കാൾ വിലപ്പെട്ട മറ്റെന്തെങ്കിലും ജീവിതത്തിലുണ്ടെങ്കിൽ അതുമൊക്കെത്തന്നെ, ശ്രീരാമനെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം, ആദർശപൂർണ്ണമായ രാജത്വവുമായി തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ നിസ്സാരമേ ആയിരുന്നുള്ളു. ഈ മനോഭാവത്തിൻെറ പ്രകടീകരണമാണു്, അഷ്ടാവക്രമുനിയുടെ മുമ്പിലുള്ള ആ പ്രതിജ്ഞയിലൂടെ സാധിതമാക്കിയിരിക്കുന്നതെന്നെനിക്കു തോന്നുന്നു. പുതിയ ജീവിതസാഹചര്യത്തിൽ മനുഷ്യൻ ചെന്നെത്തു

മ്പോൾ—അതും ദീഘ്ലകാലമായി ആറ്റുനോറ്റുകൊതിച്ചു കൊണ്ടിരുന്നതു്—തൻെറ സകല മനോവീര്യങ്ങളും അവിടെ പ്രകടമാക്കും. വികാരത്തിന്നാണവിടെ പ്രാധാന്യം. നിയന്ത്രിതവും നിഷ്പക്ഷവുമായ വിചാരത്തിന്നല്ല. പുത്രജീവിതത്തിൻെറ ഹരംബാധിച്ചിട്ടുള്ള ശ്രീരാമൻെറ ഈ പ്രതിജ്ഞയുടെ പാലനത്തിനു് അത്യധികം ഉതകുന്ന ഒരു സാഹചര്യം തൊട്ടുപുറകേ സംഭവിക്കുകയും ചെയ്തു. തനിക്കു് ഈ ലോകത്തിലേക്കും പ്രിയപ്പെട്ട, സുചരിതയും പവിത്രയുമായ പ്രിയഭാര്യയെ ഈ പ്രതിജ്ഞയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ താൻ ഉപേക്ഷിച്ചേ പററൂ. അവിടെ മനസ്സൊന്നു തേങ്ങി. പക്ഷേ, പ്രതിജ്ഞ അവിടെ തലയുയർത്തി. മനസ്സില്ലാമനസ്സോടെ സീതയെ ഉപേക്ഷിച്ചു. പിന്നീടങ്ങോട്ടു്, സീതയുമായി ശ്രീരാമൻ നേരിട്ടു ബന്ധപ്പെടുന്നതു് ഏഴാമങ്കത്തിൽ മാത്രമാണു്. ഇവിടെയാണു മൂന്നാമങ്കത്തിൽ ഞാൻ വിശദീകരിച്ച രീതിയിലുള്ള മായാസീതാസങ്കല്പത്തിനു പ്രസക്തിയും.

ഇവിടെ ഒരു സംശയം ഉയൎന്നുവന്നേക്കാം. ശ്രീരാമൻെറ മാത്രം മനോഭാവങ്ങളുടെ സംഘട്ടനം ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയാൽ മതിയോ? സീതയും തുല്യം പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന കഥാപാത്രമല്ലേ? അക്കാര്യത്തിൽ സംശയമില്ല. എന്നാലിവിടെ സീതയുടെ മനഃപരിവൎത്തനപ്രക്രിയ സാധിക്കേണ്ടതില്ല. ആ അൎത്ഥത്തിൽ, സീത ഈ നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചു തികച്ചും അപ്രസക്തമായൊരു കഥാപാത്രമാണു്. ശ്രീരാമൻെറ മനസ്സിലെ മൂഢസങ്കല്പങ്ങൾക്കും, ആദൎശാഭാസങ്ങൾക്കുമാണു പരിവൎത്തനംസംഭവിക്കേണ്ടതുള്ളതു്. അതിനുവേണ്ടി ശ്രീരാമനെ പാട്ടിനുവിടുകയാണു് ഭവഭൂതി. കൊണ്ടുചെന്നെത്തിച്ചതു് പഞ്ചവടീപ്രദേശങ്ങളിലും. അവിടെയെത്തിയപ്പോൾ, ഭാര്യയോടുള്ള

കടപ്പാട്, മനുഷ്യത്വബോധം അദ്ദേഹത്തിൻെറ മനസ്സിൽ തലപൊക്കിത്തുടങ്ങി. മൂന്നാമങ്കത്തിൽ, ആ മനോഭാവത്തെ വിഭജിച്ചുനിർത്തി പരിശോധിച്ചു സംഘട്ടനം വെളിവാക്കുന്ന ഘട്ടത്തിൽ, ഉന്മാദിയായ ആ നായകൻെറ മനസ്സു നിലവിളിച്ചുപോയി. ഇങ്ങനെ ശ്രീരാമൻെറ മനസ്സിനെ ബാധിച്ചിരുന്ന മൂടൽമഞ്ഞിനെ അനുഭവത്തിൻെറ ചൂട് ഉരുക്കിക്കളയുകയാണ്. നാലു്, അഞ്ചു്, ആറു് എന്നീ അങ്കങ്ങളിൽ ശ്രീരാമനെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടേയില്ല. അവിടെയൊക്കെ ഈ കഥയുടെ താനുദ്ദേശിച്ച രീതിയിലുള്ള യുക്തിഭദ്രമായ സംഘടനയ്ക്കു വേണ്ട കരുക്കളൊരുക്കുകയായിരുന്നു, കവി. ഏഴാമങ്കത്തിൽ, മനുഷ്യത്വബോധം വീണ്ടുകിട്ടിയ ശ്രീരാമനെ സീതയുമായി സംഘടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ, സീതാരാമപുനഃസംഘടന സാധിച്ചതു്, നാടകത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ പരിണതിയിലൂടെത്തന്നെയാണ്. നായകനെ ആവശ്യമില്ലാതെ ആദർശോജ്ജ്വലനാക്കിക്കാണിക്കുവാനോ, അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിൻെറ വിധിക്കനുസൃതമായ അത്ഭുതങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുവാനോ ഭവഭൂതി തെല്ലുപോലും ശ്രമിക്കുന്നതായി നാം കാണുന്നില്ല.

മനുഷ്യകഥാനുഗായികളാണ് കാളിദാസനും ഭവഭൂതിയും; സംശയമില്ല. എന്നാൽ, കാളിദാസൻ കാമോന്മത്തമായ മനസ്സിനെ സംസ്കരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ, ഭവഭൂതി അധികാരോന്മത്തമായ മനസ്സിനെ സംസ്കരിക്കുവാനാണു ശ്രമിച്ചതു്. പരമാവധി നാടകീയമായി, സംസ്കൃതനാടകസാഹിത്യത്തിൽ മററാരെങ്കിലും പരീക്ഷിച്ചുനോക്കുവാൻപോലും ധൈര്യംകാണിച്ചിട്ടില്ലാത്ത രീതിയിൽ, അദ്ദേഹം അതു നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഇന്ദുലേഖ—ഒരു സാമൂഹ്യസ്മാരകം

1889-ൽ ചന്തുമേനോൻ ഇന്ദുലേഖ എഴുതിയതു് 'ഒരാളു'ടെ ആഗ്രഹനിവൃത്തിക്കുവേണ്ടിയായിരുന്നു. (ആ 'ഒരാൾ' അദ്ദേഹത്തിൻെറ ഭാര്യയത്രേ.) എന്നാൽ ആ കൃതി ഇന്നു് അനേകരുടെ ആത്മസന്തർപ്പണംനടത്തിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇനിയും അതു് ആസ്വാദകരെ ആകർഷിക്കുമെന്ന കാര്യത്തിൽ സംശയവുമില്ല. സാമൂഹ്യമായി ഇരുട്ടുകയറിയിരുന്ന നമ്മുടെ നാട്ടിൽ, പുതിയ പരിവർത്തനങ്ങളൊക്കെ ഉടലെടുത്തതു് നൂററാണ്ടുകൾ കഴിഞ്ഞാണു്. ഇവിടെ നോവലുടലെടുക്കാനും രണ്ടു നൂററാണ്ടു വേണ്ടിവന്നു. രണ്ടു നൂററാണ്ടു കഴിഞ്ഞാണു് നാം ഓട്ടപ്പന്തയത്തിൽ ചേർന്നതെങ്കിലും, ഇന്നു നാം മത്സരത്തിന്റെ മുൻപന്തിയിൽത്തന്നെയുണ്ടു്, അതിന്റേതായ അപാകതകളുണ്ടെങ്കിലും. സർവ്വകലാശാലക്കാരുടേയോ പാഠ്യപുസ്തകസമിതിക്കാരുടേയോ കാരുണ്യപീയൂഷം വർഷിക്കുന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം നിലനില്ക്കുന്ന ചില സാഹിത്യകൃതികളുണ്ടു്. പാഠപുസ്തകമല്ലെങ്കിൽപ്പോലും സർവ്വകലാശാലാവിദ്യാർത്ഥി ഇന്ദുലേഖ തിരഞ്ഞുപിടിച്ചു വായിക്കുന്നു; പഠിക്കുന്നു. ഇതിൻെറ അർത്ഥം അതിനു തനതായ ആകർഷണശക്തിയുണ്ടെന്നാണല്ലോ. ഒരു സാധാരണപ്രണയകഥയാണിതിലെ മൂലബിന്ദു. ഒരു മാധവൻ മാധവിയെ പ്രണയിച്ചു. വിഘ്നമുണ്ടായെങ്കിലും അവസാനം അതു് സഫലവുമായി. നമ്മുടെ പഴയ മൂരിശൃംഗാരത്തിൽനിന്നു പറ്റേ വിഭിന്നമാണീ സ്നേഹം. 1908-ൽ കുമാരനാശാൻ 'വീണപൂവ്' രചിച്ചു. അതുവെച്ചുകൊണ്ടു് പരിശുദ്ധവും നിർമ്മലവുമായ പ്രണയത്തെ മലയാ

ളസാഹിത്യത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചതു് ആശാനാണെന്നു ചിലർ പറയാറുണ്ടല്ലോ. എന്നാൽ വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പു് ചന്തുമേനവനെന്നൊരാൾ ഈ പരിശുദ്ധവും ദിവ്യവുമായ സ്നേഹത്തെ മലയാളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നു് ഈ കൃതി ചൂണ്ടിക്കൊണ്ടു നമുക്കു പറയാം. എന്നാലതത്ര പ്രധാനകാര്യമൊന്നുമല്ല.

നോവലെന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിൻെറ പരിനിഷ്ഠിതമായ സങ്കേതങ്ങൾ വച്ചുകൊണ്ടു് നാം ഇന്ദുലേഖയെ വിലയിരുത്തുക. അപ്പോൾ നാമിവിടെ കുറവുകൾ കണ്ടെത്തുന്നു. ചില കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു വേണ്ടത്ര മിഴിവു വന്നിട്ടില്ല. ചില സംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാനം ഉചിതമായില്ല. ഇങ്ങനെ നാം പരാതിപ്പെടുകയുംചെയ്യും. ആദ്യകാലത്തു് നോവൽ പത്രപ്രവർത്തനവുമായി ഏററവുമടുത്തു ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രീയമായി ഇന്നത്തെപ്പോലെ വികാസംപ്രാപിക്കാതിരുന്ന മാനവരാശിക്കു ബാഹ്യലോകത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ അജ്ഞാതമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടു ചില സംഭവങ്ങളെ സാന്ദർഭികമായി പരാമർശിക്കേണ്ടിവന്നാൽ, നോവലിസ്റ്റ് അതിനെക്കുറിച്ചു വ്യക്തവും വിശദവുമായ വിവരണങ്ങൾനടത്താൻ നിർബ്ബന്ധനാകുന്നു. അങ്ങനെവരുമ്പോൾ സ്ഥാനത്തും അസ്ഥാനത്തും അനാവശ്യവർണ്ണനകൾ കടന്നുകൂടിയെന്നിരിക്കും. കേശവൻനമ്പൂതിരിയുടെ, നൂൽക്കമ്പനിയെക്കുറിച്ചുള്ള അത്ഭുതംകൂറുന്ന വിവരണം ഇവിടെ ഉദാഹരിക്കാം. ഇന്ദുലേഖയെ സ്വാധീനിക്കുവാൻ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയമ്മയെ അയയ്ക്കുണമെന്ന ഉദ്ദേശവുമായി കിടപ്പറയിലേക്കു ചെല്ലുന്ന നമ്പൂതിരി നൂൽക്കമ്പനിവർണ്ണനയിലേക്കു വഴുതിവീഴുന്നതു തികച്ചും യാദൃച്ഛികമാണു്. അവിടെ നൂൽക്കമ്പനിയുടെ പ്രവർത്തനത്തെക്കുറിച്ചു താൻ മനസ്സിലാ

ക്കിയിട്ടുള്ള വസ്തുതകളെല്ലാം അയാൾ വിശദീകരിച്ചു പറയുന്നുണ്ട്. ഈ ഘട്ടത്തിൽ അനഭ്യസ്തയായ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയമ്മ പുകകൊണ്ടല്ല ഇവ നടക്കുന്നതെന്നും ആവികൊണ്ടാണെന്നും വാദിച്ചുറപ്പിക്കുന്നതു കേൾക്കുമ്പോൾ ആ സംസാരിക്കുന്നതു ചന്തുമേനോനാണെന്നു നാം പറഞ്ഞുപോകും. അതുപോലെ മാധവന്റെ ദേശപര്യടനത്തിലേക്കു നടത്തുന്ന നഗരവർണ്ണനകളും തുറമുഖവർണ്ണനകളും ഒരു നോവലിന്റെ അവശ്യഘടകമല്ല. പതിനെട്ടാമദ്ധ്യായത്തിൽ നടത്തുന്ന നിരീശ്വരതാചർച്ചയും കോൺഗ്രസ്സ് സംഘടനയെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയും ഇക്കൂട്ടത്തിൽത്തന്നെ പെടുന്നു. എന്നിട്ടും കലാമർമ്മജ്ഞനായ ചന്തുമേനോൻ എന്താണിതൊക്കെ ഈ നോവലിലുൾക്കൊള്ളിച്ചതു്? ഒരു കലാരൂപം ഉടലെടുക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തിൽ അതിനുള്ള സഹജമായ പ്രത്യേകതകൾ ആ കലാരൂപം ഉൾക്കൊണ്ടുവെന്നേ ഇതിനർത്ഥമുള്ളൂ. പത്രപ്രവർത്തകനെപ്പോലെ സൂക്ഷ്മവിശദമായി കാര്യങ്ങൾ വിവരിക്കയെന്നതു്, അന്നു് ഒഴിവാക്കാനാവാത്ത ഒരു കാര്യമായിരുന്നു. ഇന്നു സ്ഥിതി വിഭിന്നമാണെന്നുമാത്രം. കഥാപാത്രസൃഷ്ടിയുടെ കാര്യത്തിൽ ചന്തുമേനോൻ പരിപൂർണ്ണമായി വിജയിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നവകാശപ്പെട്ടുകൂടാ. വിദ്യാസമ്പന്നനും ജീവിതാനുഭവജ്ഞാനിയുമായ ആ മാധവനെ ഇന്ദുലേഖയുമായുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ മാത്രം ഇത്ര ദുർബ്ബലനാക്കികളഞ്ഞതെന്തിനു്? ചന്തുമേനോന്റെ മനസ്സിൽ കുടികൊണ്ടിരുന്ന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ കറയാണു് അദ്ദേഹത്തെ അതിനു പ്രേരിപ്പിച്ചതെന്നു തോന്നുന്നു. പെൺമലയാളമെന്നു പ്രസിദ്ധികേട്ട നാട്ടിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു സ്ത്രീകഥാപാത്രം അസാമാന്യയായിരിക്കണമെന്ന ബോധവും കേൾക്കാനുള്ള 'ഒരാളു'ടെ മനസാവസ്ഥയും

കണക്കാക്കി ചന്തുമേനോൻ അങ്ങനെ ചെയ്തുപോയതാകാം. അപ്പോൾ സ്വാഭാവികമായി മാധവന് ഈയൊരു ദൗർബ്ബല്യം ആവശ്യമായിവന്നു. എം. പി. പോൾ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്, പഴയ സംസ്കൃതനാടകനിയമം മനസ്സിൽ കുടികൊള്ളുന്നതുകൊണ്ടാണ് മാധവനെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെയൊക്കെ ചിന്തിക്കാൻ പ്രേരിതമാകുന്നതെന്ന്. അങ്ങനെയാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. മാധവനെന്ന കഥാപാത്രത്തിൻെറ ഇതരങ്ങളായ സ്വഭാവവിശേഷതകളും മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിൻെറ സാമാന്യമായ പ്രത്യേകതയും ഈ രീതിയിൽ ചിന്തിക്കാനാണു പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. ആ ശങ്കരശാസ്ത്രികളും ചെറുശ്ശേരിയുമൊക്കെ തികച്ചും നിഴലുകളാണ്. നിർദ്ദിഷ്ടമായ ഒരു ലക്ഷ്യത്തോടുകൂടി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഇതുപോലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഒരു കലാമർമ്മജ്ഞൻെറ കൈയിൽ ഇതിനേക്കാൾ ഉചിതമായ പരിവേഷം ലഭിക്കേണ്ടതായിരുന്നു. ഇനി നമുക്ക് ആ ഇതിവൃത്തസംവിധാനംതന്നെ പരിശോധിക്കാം. ഇന്ദുലേഖയെ പരിണയിക്കുവാൻവേണ്ടി മദിരാശിയിൽനിന്നും തിരിച്ചെത്തിയ മാധവൻ, ഇടക്കു് റെയിൽവേ സ്റ്റേഷനിൽവച്ച് ശങ്കരശാസ്ത്രികളെ കാണുന്നുണ്ട്. അവിടുന്നങ്ങോട്ടുള്ള ഇതിവൃത്തത്തിൻെറ ഗതി ഇഴഞ്ഞു വലിഞ്ഞമട്ടിലാണ്. പ്രത്യേകിച്ചു ബംഗാളിൽവെച്ച് സേനന്മാരുമായുണ്ടായ ബന്ധവും ഷിയർ ആലിഖാൻെറ മോഷണവുമൊക്കെ തികച്ചും അയുക്തികവും ബാലിശവുമായിപ്പോയി. (ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഇന്ദുലേഖ, മാധവനെ ആരോ കുത്തിക്കൊന്നതായി സ്വപ്നംകണ്ട വിവരം പ്രസ്താവിച്ചത് എന്തിനാണാവോ?) ഇതൊക്കെ നാമൊരു വിക്രമാദിത്യൻകഥയിൽനിന്നു മാത്രം പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതാണ്. നമ്മുടെ നോവൽരംഗത്തെ കുലപതിയായി കുടി

യിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒരു വ്യക്തിയിൽ ദോഷംമാത്രം കാണാനുള്ള വാസനകൊണ്ടല്ല ഇതൊക്കെ കുറിക്കുന്നതു്. നമ്മുടെ നോവൽരംഗം അതിനുശേഷം വളൎന്നിട്ടില്ലെന്നു പ്രബലമായ അഭിപ്രായമുണ്ടല്ലോ. ആ അഭിപ്രായത്തിന്റെ ബാലിശത്വം ചൂണ്ടിക്കാട്ടാൻ ഇവിടെ അതൊക്കെ ഉദാഹരിച്ചുവെന്നുമാത്രം. വിനോദമെന്നനിലയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി സാഹിത്യസൃഷ്ടിയെ ചിരന്തനതപസ്യയായി കണക്കാക്കാൻപോന്നവരുടെ കാലമായപ്പോൾ നമ്മുടെ നോവലിന്റെ അന്തസ്സാരം വൎദ്ധിക്കുകതന്നെ ചെയ്തു. അതവിടെ നില്ക്കട്ടെ.

ഇത്രയേറെ കുറവുകളുണ്ടായിരുന്നിട്ടും ഇന്ദുലേഖ ഇന്നും ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു സാഹിത്യസൃഷ്ടിയാണു്. ഇതിനുള്ള കാരണമാണു് നാമിവിടെ അന്വേഷിക്കേണ്ടതു്. പത്തൊൻപതാംനൂററാണ്ടിന്റെ അന്ത്യഘട്ടത്തിലാണല്ലോ ഈ കൃതി ഉടലെടുക്കുന്നതു്. അതൊരു നൂതനസംഭവവുമായിരുന്നു. അന്നിവിടെയുണ്ടായിരുന്ന സാഹിത്യത്തിന്റെ സ്ഥിതിയെന്താണു്? പ്രബലമായ ഒരു സാഹിത്യരൂപവും മലയാളത്തിലുണ്ടായിരുന്നില്ല. കവിതയുടെ അന്തൎമ്മണ്ഡലം അധമവാസനകളുൾക്കൊള്ളുന്നതായിരുന്നു. അതിനുശേഷം സദ്വാസനകൾ ഉൾക്കൊണ്ടപ്പോൾപ്പോലും സമൂഹത്തിന്റെ നേരെ തന്റെ ആത്മാവിന്റെ കണ്ണാടി ബോധപൂൎവ്വം തിരിച്ചു പിടിക്കുവാൻ കവിത ശ്രദ്ധിച്ചേയില്ല. ഒരുപക്ഷേ, കവിതയുടെ ആ ശക്തി അത്രയും കാലംകൊണ്ടു നഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നിരിക്കാം. അങ്ങനെ ഇവിടുത്തെ സാഹിത്യത്തിനു് സാമൂഹ്യമനസ്സാക്ഷിയെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കാനുള്ള കഴിവു് ഏതാണ്ടു നഷ്ടപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. ലോകത്തെവിടെയും ഈ സ്ഥിതിവിശേഷം സംജാതമായപ്പോൾ ഈ കൃത്യം ഏറ്റെ

ട്ടുകുന്നതു നോവലാണു്. ചരിത്രത്തിന്റെ ഈ പുരോഗതിയിൽ കൂട്ടുചേരേണ്ടതു് നമ്മുടെയും ഒരാവശ്യമായിത്തീൻ്റു. ബോധപൂർവ്വമായോ അബോധപൂർവ്വമായോ ഈയൊരു സാമൂഹ്യാവശ്യമാണു് ചന്തുമേനോൻ തൻെറ നോവലിലൂടെ നിറവേററിയിരിക്കുന്നതു്.

എന്താണന്നത്തെ സാമൂഹ്യമണ്ഡലത്തിൻെറ പ്രത്യേകത? നവ്യശാസ്ത്രവിജ്ഞാനങ്ങൾ ലോകമനസ്സാക്ഷിയെ തിരുത്തിക്കുറിക്കുവാൻ ബദ്ധപ്പെട്ടിരുന്ന കാലമായിരുന്നു അതു്. അയുക്തികവും അശാസ്ത്രീയവുമായിക്കണ്ടതിനെയെല്ലാം യുക്തിയുടേയും ശാസ്ത്രത്തിൻേറയും പിൻബലത്തോടെ മാറ്റിത്തീക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു. വിശ്വാസത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിലാണു് ഇതേറ്റവും പ്രബലമായി പ്രചരിച്ചതു്. ഫ്യൂഡലിസത്തിന്റേതായ ജീർണ്ണതകൾ എന്തെല്ലാം അബദ്ധവിശ്വാസങ്ങളാണു് മനുഷ്യമനസ്സിൽ കുടിയിരുത്തിയിരിക്കുന്നതു. ഈശ്വരനെക്കുറിച്ചു്, മനുഷ്യജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു്, മാനുഷികബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ചു്, ജീവകാരുണ്യത്തെക്കുറിച്ചു് എല്ലാംതന്നെയുള്ള വിശ്വാസങ്ങൾ തിരുത്തപ്പെടേണ്ടവയായിരുന്നു. ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ്സാമൂഹ്യക്രമത്തിനു് നമ്മുടെ നാട്ടിൽ അക്കാലത്തു പുഴക്കുത്തു ബാധിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. എന്നാലും പരിവത്തനങ്ങൾ വളരെ താമസിച്ചുമാത്രം ഉടലെടുക്കുന്ന നമ്മുടെ നാട്ടിൽ അതിൻെറ പരിപൂർണ്ണമായ നാശത്തിനു നാൾ ഏറെ വേണ്ടിവരുമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടു്, അതിൻെറ ത്വരിതഗതിയിലുള്ള നാശം ഒരടിയന്തിരാവശ്യമായിത്തീൻ്റു. മരുമക്കത്തായത്തിനു് എന്തെല്ലാം ഗുണവിശേഷങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും ആ ദായക്രമം വരുത്തിവെച്ചതു് ഗുണത്തേക്കാളേറെ ദോഷമാണല്ലോ. അതുകൊണ്ടു് ആ ദായക്രമത്തിൻെറ നാശവും നമ്മുടെ ആവശ്യമായിരുന്നു.

ഭോഗലാലസമായ മനുഷ്യജീവിതത്തെ അവിടെനിന്നു പറിച്ചെറിഞ്ഞു കമ്മോന്മുഖരാക്കിയെങ്കിലേ ജീവിത പുരോഗതി സാദ്ധ്യമാകൂ എന്നൊരു സ്ഥിതിവിശേഷവു മുണ്ടായിരുന്നു. ഇതിനൊക്കെ പ്രേരകമാകത്തക്കവിധ ത്തിൽ ഒരടിയന്തിരവസ്തുതയുണ്ടായാൽ മാത്രമേ ഇതൊ ക്കെ കൃച്ഛ്രസാദ്ധ്യമാകുതാനും. ഭാഗ്യവശാൽ നമ്മുടെ നാട്ടിൽ അതുമുണ്ടായി. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം വെളി ച്ചത്തിൻേറതായ ഒരു ലോകം നമ്മുടെ മുമ്പിൽ തുറന്നിട്ട തന്നു. ആ ലോകം നമ്മുടെ മനസ്സിനെ വികസ്വരമാക്കുക യും അങ്ങനെ നമ്മുടെ സമൂഹത്തിലെ ജീണ്ണതകൾ ഒ ന്നൊന്നായി കടപുഴക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

ഇന്ദുലേഖ എന്ന നോവൽ പല ആവൃത്തി മനസ്സി രുത്തി വായിച്ചപ്പോൾ ഇതിൻെറ ബീജാവാപചിത്ര മാണു് ചന്തുമേനോൻ അവിടെ ആലേഖനംചെയ്തിരി ക്കുന്നതെന്നു് എനിക്കു തോന്നിപ്പോയി. അപ്പോൾ സ ങ്കേതനിഷ്ഠമായി ആ നോവൽ ഏതു വിഭാഗത്തിൽപ്പെ ടുന്നു? റൊമാൻറിസിസത്തിലല്ലതന്നെ. റിയലിസ്റ്റ് വിഭാ ഗത്തിൽപ്പെടുന്നുവെന്നാണെനിക്കു തോന്നിയതു്. കാര ണം, അതു് അക്കാലഘട്ടത്തിലെ നമ്മുടെ സാമൂഹ്യാത്മാ വിൻെറ ഒരു ഉചിതസ്മാരകമാണു്.

ഇതു വിശദീകരിക്കേണ്ടതുണ്ടു്. നമ്മുടെ നാട്ടിലെ സാമൂഹ്യപരിവത്തനത്തിനു കളമൊരുക്കുന്നതിൽ ഇംഗ്ലീ ഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നല്ലൊരു പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു് നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ചു. സൂക്ഷ്മമാലോചിച്ചാൽ, ഇം ഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നമ്മുടെ നാട്ടിൽ വരുത്തിത്തീത്ത പരിവത്തനമാണു് ഈ നോവലിനു ബീജാവാപം ചെ യ്തതെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. 'ചിന്ന'നെ ഇംഗ്ലീഷ്

പഠിപ്പിക്കാൻ മദിരാശിക്കു കൊണ്ടുപോകുന്നതിനെ ച്ചൊല്ലിയുണ്ടായ സംഘട്ടനമാണല്ലൊ ഈ നോവലിലെ കഥയെ പുരോഗമിപ്പിച്ചതു്. പഞ്ചുമേനവനു് മാധവ നെ ജീവനിൽജീവനാണു്. അയാൾ ഇംഗ്ലീഷ് പഠിച്ച വനായിട്ടും പഞ്ചുമേനോൻ അംഗീകരിച്ചു. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസത്തോടുള്ള പ്രതിപത്തികൊണ്ടാണിതെന്നു ധരിച്ചുകളയരുതു്. അതിലുമുപരിയായി മാധവനെന്ന വ്യക്തിയോടുണ്ടായ സ്നേഹമാണിതിനു കാരണമായിത്തീ ന്നതു്. എന്നാൽ, 'ചിന്ന'നേയുംകൂടി ഇംഗ്ലീഷ് പഠിപ്പി ക്കാൻ കൊണ്ടുപോകുന്നുവെന്നു കേട്ടപ്പോൾ ആ ജീർണ്ണത യുടെ നായകനു സഹിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അദ്ദേഹം അതു വെട്ടിത്തുറന്നു പറയുകയും ചെയ്തു. മാത്രവുമല്ല, ജീ ർണ്ണതയുടെ പ്രതിനിധികളായി ഈ നോവലിൽ അവത രിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസത്തെ കണക്കിനു ഭർത്സിക്കുന്നുമുണ്ടു്. പഞ്ചു മേനോൻ, ശങ്കരമേനോൻ, നമ്പൂതിരിമാർ, സ്ത്രീകൾ ഇവ രെല്ലാം ഈ പുതുവെളിച്ചത്തിനു പുറംതിരിഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന വരാണു്. ഇംഗ്ലീഷ്‌വിദ്യാഭ്യാസത്തോടും തന്മൂലമുണ്ടാ കുന്ന പുരോഗതിയോടും ഉള്ള കശ്മലമായ അമർഷമാണു് ഈ നോവലിനു ബീജാവാപം ചെയ്തതെന്നുവരുമ്പോൾ ഇതിൻെറ സാമൂഹ്യപ്രാധാന്യം വർദ്ധിക്കുന്നു.

ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ്‌സമൂഹത്തിൽ, ഭൂമിവിതരണത്തിലു ണ്ടായ ക്രമക്കേടു് ഈ നോവലിലൊരിടത്തു ഭംഗിയായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടു്. വലിയമ്മാവനായ പഞ്ചു മേനവന്റെ നേരെ ബഹുമാനക്കുറവു കാണിച്ച കുറ്റത്തിനു ശാസിക്കപ്പെട്ട ഗോപാലമേനോൻ, അമ്മാവന്റെനേരെ ധീരമായി നിന്നു സംസാരിക്കാൻതന്നെ തീരുമാനിച്ചു. അപ്പോൾ ഗോപാലനെ ഏല്പിച്ച പറമ്പുകളൊക്കെ

തിരികെ വേണമെന്നായി പഞ്ചുമേനവൻ. അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു: "ശങ്കരാ! ഗോപാലനെ ഏല്പിച്ച പറമ്പുകളൊക്കെ ഇപ്പോൾത്തന്നെ തിരികെ വാങ്ങണം. ഈ അസത്തിനു് എനി ഒരു കാശുപോലും ഞാൻ കൊടുക്കില്ല."

ഗോപാലമേനോൻ: "പറമ്പുകളെല്ലാം ഒരു കൊല്ലത്തേക്കു ഞാൻ കുടിയാന്മാരെ ഏല്പിച്ചുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കൊല്ലം കഴിഞ്ഞേ കുടിയാന്മാരു് ഒഴിയുകയുള്ളു."

പഞ്ചുമേനവൻ: "നീ ഒഴിയില്ലേ?"

ഗോപാലമേനോൻ: "കുടിയാന്മാരാണു് ഒഴിയേണ്ടതു്."

ആ സംഭാഷണം അങ്ങനെ ദീർഘിച്ചുപോകുന്നുണ്ടു്. ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ് സാമൂഹ്യക്രമത്തിൽ ഭൂമിവിതരണത്തിലുണ്ടായ ക്രമക്കേടിനെതിരെ പടയുയരുന്നതു്, ഇവിടെ പന്തിയിൽനിന്നുതന്നെയാണു്. ഒരു വാശിയുടെപേരിലാണു് ഇവിടെ ഇതു് അവതരിപ്പിച്ചതെന്നു പറയാമെങ്കിലും ആ വാശിയുടെ പേരിൽ ഈ പ്രശ്നത്തെ അവതരിപ്പിച്ചതിൽ ചന്തുമേനവനു വ്യക്തമായ ഉദ്ദേശമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നു. നവ്യവിജ്ഞാനത്തിൻെറ വെളിച്ചം ഉൾക്കൊണ്ടിട്ടുള്ള ഒരു ചെറുപ്പക്കാരൻ സുഗ്രീവാജ്ഞക്കാരനും സർവ്വാധീശനുമായ ഒരു തറവാട്ടുകാരണവരുടെ മുഖത്തു നോക്കി ഇങ്ങനെയൊക്കെ പറയാമെങ്കിൽ അസാമാന്യമായ ധൈര്യവും പുരോഗമനേച്ഛയും ആവശ്യമാണല്ലോ. ഗോപാലമേനോനെന്ന കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ഈ വസ്തുത പ്രകടമാക്കുകയാണു് ചന്തുമേനോൻെറ ഉദ്ദേശമെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു.

മരുമക്കത്തായമെന്ന ദായക്രമം സാമ്പത്തികതലത്തിൽ ഏററവുമധികം അവശതകൾ ഉണ്ടാക്കിത്തീർത്തി

ട്ടുണ്ട്. സമ്പത്തൊന്നുമാത്രമായിരുന്നു അന്നു മഹത്വത്തി ന്റെ മാനദണ്ഡം. ഇന്ദുലേഖയെന്ന പെൺകുട്ടിയോടു പഞ്ചുമേനവനിത്ര താൽപര്യംതോന്നാനെന്തേ കാരണം? അവൾ അതിസുന്ദരിയായിരുന്നുവെന്നതു് മനഃശാസ്ത്രപര മായ ഒരു കാരണമായിപ്പറയാം. പ്രബലവും പ്രധാനവു മായ കാരണം, അവൾ കിളിമാന്നൂർതമ്പുരാൻെറ മകളാ യിരുന്നതാണെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. കേശവൻനമ്പൂതി രിയുടെ മകളായിട്ടാണു് അവൾ പിറന്നിരുന്നതെങ്കിൽ, ആ സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാട്ട് എന്ന മൃഗത്തിന്റെ പിടിയിൽ നിന്നു് അവൾക്കു രക്ഷപ്പെടാൻ കഴിയുമായിരുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നില്ല. എത്ര എതിർപ്പുകൾ പ്രകടിപ്പിച്ചാലും അവളെ ഇനി നിർബ്ബന്ധിപ്പിച്ചു വിവാഹംകഴിപ്പിക്കുമാ യിരുന്നു. പതിമൂന്നുവയസ്സുള്ള എട്ടുംപൊട്ടുംതിരിയാത്ത ഒരു പെൺകുട്ടിയെ ആ കാമാസക്തൻെറ ബലിമൃഗമാ ക്കാൻ നിസ്സാരമായി സമ്മതംമൂളിയ അവർ മറെറാന്നു ചെയ്യുമെന്നു വിചാരിക്കവയ്യല്ലൊ.

ആ സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാട്ട് എന്തൊരു ചിത്രമാണു് നമ്മുടെ മുമ്പിൽ അനാവരണംചെയ്യുന്നതു്. 'സ്ത്രീസുഖ ത്തിനു മീതേ ഈ ലോകത്തിൽ യാതൊരു സുഖവുമില്ല' എന്ന തൻെറ വിശ്വാസപ്രമാണം പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന അ യാൾ ഇന്ദുലേഖയെക്കുറിച്ചു ചെറുശ്ശേരിനമ്പൂതിരിയോടു പറയുന്നതു കേൾക്കു: "എന്താണു്—ഇന്ദുലേഖയുമായി സേവയുണ്ടോ? ഉണ്ടെങ്കിൽ പറയാം. ഞാൻ ബാന്ധവ മാകുന്നതിനു മുൻപ് ഉള്ളതല്ലേ? പറയുന്നതിനു വിരോ ധമില്ല. എന്താണു്—ചെറുശ്ശേരിയുടെ വാക്കുകൾ കേൾ ക്കുമ്പോൾ ഉള്ളതുപോലെ തോന്നുന്നു. ഉണ്ടോ?" എന്തൊ രു സന്മാർഗ്ഗബോധമാണെന്നു നോക്കു. ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ്സാ മൂഹ്യക്രമത്തിലെ ഭോഗലാലസയുടെ സമൂർത്തചിത്രമാ

ണയാൾ. മകളെ കിട്ടുകയില്ലെന്നു വന്നപ്പോൾ അമ്മയി ലേക്കു്, അമ്മയേയും കിട്ടുകയില്ലെന്നുവന്നപ്പോൾ വേല ക്കാരിയിലേക്കു്, അവിടെയും രക്ഷയില്ലെന്നു വന്നപ്പോൾ പതിമൂന്നുവയസ്സായ മാൻകിടാവിലേക്കു് മാറിമാറി ചരിക്കുന്നതാണവരുടെ മനസ്സു്. സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടി ൻെറ ചിത്രം അതിനെ ഏററവും സമത്ഥമായി പ്രതി ബിംബിപ്പിക്കുന്നു. ഫ്യൂഡലിസ്റ്റ്സാമൂഹ്യക്രമത്തിലെ ഭാര്യാഭർത്തൃബന്ധം എത്രമേൽ ദുർബ്ബലമാണെന്നു നോക്കു. സൂരി, ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയമ്മയിൽ കണ്ണുവെച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു കണ്ടു് അവളുടെ സംബന്ധക്കാരൻ, ആ പാവം കേശവൻനമ്പൂ തിരി, എത്രമാത്രം മനഃക്ലേശം അനുഭവിച്ചു. ആ കോമ ട്ടി ശീനുപ്പട്ടരെ എത്ര പെട്ടെന്നാണു് ബന്ധമുപേക്ഷിച്ചു പഞ്ചുമേനവൻ പറഞ്ഞയച്ചതു്. ഇനിയും ആ നമ്പൂതി രിത്തത്തിൻെറ ഏഭ്യത്തരം നോക്കു. പഞ്ചുമേനവനോടു മകളേയും കൊച്ചുമകളേയും കുറിച്ചു സൂരി പുറപ്പെടുവിക്കു ന്ന അഭിപ്രായം ഇതാണു്: "പഞ്ചു അതിഭാഗ്യവാൻത ന്നെ. ഇന്ദുലേഖയേയും പഞ്ചുവിൻെറ മകൾ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി യേയും കണ്ടു." ഇതിൽക്കവിഞ്ഞൊരേഭ്യത്തരം എങ്ങ നെ എഴുന്നള്ളിക്കുവാൻ കഴിയും?

ഇനിയും സമൂഹത്തിൻെറ അല്പത്തരം വെളിവാക്കു ന്ന ചില രംഗങ്ങൾകൂടി വരച്ചുകാട്ടിയിട്ടുണ്ടു്, നോവലി സ്റ്റ്. 'ചിന്നൻ'നെ ഇംഗ്ലീഷ് പഠിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ചെ ലവു് ഗോവിന്ദപ്പണിക്കർ എടുത്തുകൊള്ളാമെന്നു പറ ഞ്ഞപ്പോൾ, ആ ശീനുപ്പട്ടർ എത്ര തൻേറടത്തോടുകൂടി യാണു് പഞ്ചുമേനവൻെറ അടുത്തു ചെന്നു്, താനാണു തൻെറ മകനെ പഠിപ്പിക്കുവാൻ പണം ചെലവാക്കുന്ന തെന്നു വീമ്പിളക്കുന്നതു്! ഇവയൊക്കെ ആ സമൂഹ

ത്തിൻെറ ചീഞ്ഞളിഞ്ഞ വശങ്ങളുടെ സഫലമായ ചിത്രീകരണമാണു്.

ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം ലഭിച്ച നൂതനമായ വെളിച്ചത്തിൻെറ പ്രതിനിധിയായി മാധവൻ അവതരിക്കപ്പെടുന്നു. നൂതനവിജ്ഞാനശാഖകളുടെ സമർത്ഥനായ പ്രതിനിധിയായിട്ടാണു് പതിനെട്ടാമദ്ധ്യായത്തിൽ ആ ഗോവിന്ദൻകുട്ടിമേനോനെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതു്. അദ്ദേഹം അവയെയൊക്കെ എത്ര സമർത്ഥമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നുവെന്നു നോക്കുക. ആ നൂൽക്കമ്പനിയെക്കുറിച്ചുള്ള അപ്രസക്തമായ പ്രസ്താവം നാട്ടിൽ പുതിയതായി ഉടലെടുക്കുന്ന വൈയവസായികതയുടെ പ്രതിഫലനമാണു്. അങ്ങനെ ഒരു സാമൂഹ്യക്രമത്തിൻെറ തകർച്ച, പുതിയതുടലെടുക്കുന്നതിനിടയ്ക്കുള്ള അന്തരാളഘട്ടത്തിന്റെ അസ്വാസ്ഥതകൾ, പുതിയ ഉദയത്തിൻെറ നാമ്പുകൾ ഇവയൊക്കെ ഈ നോവൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

ഇവിടെ ഒരു ചോദ്യത്തിനു സമാധാനം പറയേണ്ടതുണ്ടു്. ഇന്ദുലേഖയുടെ അനുകർത്താക്കളായി രംഗത്തു് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട 'മൃണാളിനി'മാരേയോ 'മൃദുലാഭായി'മാരേയോ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ അതേത്തുടന്നു് ഇവിടെയുണ്ടായ ശ്രദ്ധേയമായ കൃതികൾ സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെ നോവലുകളാണു്. സങ്കേതനിഷ്ഠമായി നോക്കുമ്പോൾ അവയൊക്കെ ശുദ്ധകാല്പനികകൃതികളും. അതിനും എത്രയോ കാലം കഴിഞ്ഞാണു്, ഇവിടെ സാമൂഹ്യപരിഷ്കാരം വ്യക്തലക്ഷ്യമായി കണ്ടുകൊണ്ടു നോവലുകൾ ഉടലെടുക്കുവാൻ തുടങ്ങിയതു്. ഇങ്ങനെ സദ്വാസനകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ചന്തുമേനോൻെറ കൃതികൾ ഒററപ്പെട്ട

പോകാനെന്തേ കാരണം? ഫ്യൂഡലിസത്തിൽനിന്നുള്ള ത്വരിതപുരോഗതി, അടിയന്തിരാവശ്യമായിരുന്നുവെങ്കിലും സമൂഹം അതു മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നില്ല. പരിവത്തനങ്ങൾ വ്യക്തിയിൽനിന്നു സമൂഹത്തിലേക്കു് എന്നാണല്ലൊ നില. ചന്തുമേനോൻ ഈ അടിയന്തിരാവശ്യം മനസ്സിലാക്കി സാഹിത്യസൃഷ്ടി നടത്തി. അന്നു ചിന്തിക്കുവാൻ കഴിവുള്ളയാളുകൾ, ഫ്യൂഡലിസ്ററ് സാമൂഹ്യക്രമത്തിൻെറ കേവലം അടിമകളായി കഴിഞ്ഞിരുന്നു. അതിൽനിന്നും വിട്ടുമാറി നില്ക്കുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യക്രമം സ്വപ്നംകാണാൻപോലും അവക്കു കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. അതിൻെറ ദുരന്തഫലങ്ങൾ, ദുരന്തഫലങ്ങളാണെന്നു് അവക്കു വേണ്ടത്ര ബോദ്ധ്യമായിരുന്നുമില്ല. പുതുപരിവത്തനത്തിൻെറ വെളിച്ചം ഉൾക്കൊള്ളാൻ ഉതകുന്നതരത്തിൽ ഇംഗ്ലീഷ്‌വിദ്യാഭ്യാസം ഇവിടത്തെ സമൂഹത്തെ വളത്തിയിരുന്നുവെന്നും കരുതിക്കൂടാ. ഏതായാലും ചന്തുമേനോൻ പ്രകാശം പായിച്ച തമസ്സിൻെറ ലോകത്തിലേക്കു പിന്നാലെ വന്ന ചിന്താസമ്പന്നരായ വ്യക്തികൾ എത്തിനോക്കുകയും അവിടെ കണ്ട കാഴ്ചകളിൽ ഭയചകിതരായി അവർ പ്രവത്തിക്കുകയും ചെയ്തുവെന്നതു സംശയമില്ലാത്ത കായ്യമാണു്. അങ്ങനെ, ചന്തുമേനോൻ ഒററപ്പെട്ടതു്, അന്നത്തെ സമൂഹത്തിലെ തകരാറുകൾകൊണ്ടുതന്നെയെന്നു നാം മനസ്സിലാക്കുന്നു.

ഒരു നോവലെന്ന നിലയ്ക്കു് ഇന്ദുലേഖയിൽ ഏറെ അപാകങ്ങളുണ്ടെന്നു ഞാൻ നേരത്തെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടി. ഈ അപാകങ്ങളുടെ ഇടയിലും ആ നോവലിനെ ശ്രദ്ധേയമാക്കിത്തീക്കുന്ന ഘടകം, അതുൾക്കൊള്ളുന്ന സാമൂഹ്യ

പ്രതിഫലനസത്യസന്ധതയാണ്. ചന്തുമേനോൻ വ്യക്തിയെന്ന നിലയ്ക്ക്, സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണം വ്യക്തലക്ഷ്യമായി കണ്ടിരുന്നില്ലെന്നു് 'ശാരദ' വായിച്ചാലും പറയുകയില്ല. ഏതായാലും 'ഇന്ദുലേഖ' ഇനിയും നമ്മുടെ നാട്ടിൽ നിലനില്ക്കുക ഇപ്രകാരമുള്ള ഒരു സാമൂഹ്യസ്മാരകമായിട്ടായിരിക്കും എന്നെനിക്കഭിപ്രായമുണ്ട്.

ചെറുകഥയിലേക്ക്

'ആവശ്യമില്ലെങ്കിൽ ഒരു കലാരൂപവും ഉദ്പാദിപ്പിക്കപ്പെട്ടുകയില്ല. പത്രങ്ങളും മാസികകളും ചെറുകഥകൾ പ്രസിദ്ധപ്പെട്ടുത്തിയില്ലെങ്കിൽ അവ എഴുതപ്പെട്ടുകയില്ല. എല്ലാ ചെറുകഥകളും പത്രക്കഥകളോ മാസികക്കഥകളോ ആണ്.'' ഇതെഴുതിയതു പ്രസിദ്ധ നോവലിസ്റ്റും ചെറുകഥാകൃത്തുമായ സോമർസെററ് മോം ആണ്. സോമർസെററ് മോം എഴുതിയതായതുകൊണ്ടോ, ഇതിലെന്തെങ്കിലും വിശിഷ്ടമായ ആശയം ഉള്ളതുകൊണ്ടോ ഇവിടെ ഉദ്ധരിക്കപ്പെട്ടതല്ല. ചെറുകഥയെക്കുറിച്ചൊരു ചർച്ചയാരംഭിക്കുമ്പോൾ, സർവ്വപ്രധാനമായി മനസ്സിരുത്തിയിരിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുത ഊന്നാൻ മോമിൻെറ ഈ പ്രസ്താവന ഉപകരിക്കും. ചെറുകഥയ്ക്കു ജേർണ്ണലിസവുമായി അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ട്; പണ്ടും ഇന്നും ചെറുകഥയുടെ ഉത്പത്തിക്കു കാരണമായി എന്തൊക്കെ സാമൂഹ്യപരിതസ്ഥിതികൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയാലും ജേർണ്ണലിസത്തിൻെറ വർദ്ധമായ വികാസം അതിൻെറ ഇന്നു കാണുന്ന വളർച്ചയ്ക്കു നിദാനമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്നതു മറന്നുകൂടാ. മറെറന്തെങ്കിലും കലാരൂപത്തിനു് ജേർണ്ണലിസവുമായി ഇത്രയ്ക്കഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ടോ എന്നു സംശയമാണ്. ജേർണ്ണലിസത്തിനുടവുതട്ടിയാൽ തീർച്ചയായും അതു ചെറുകഥ എന്ന കലാരൂപത്തെ സാരമായി ബാധിക്കും. നോവലിനോ, നാടകത്തിനോ ഈ പരാധീനതയില്ല. ചെറുകഥയുടെ ശത്രുവായ, ഒരാൾ നടത്തുന്ന ആശ്വാസരൂപമായ, ആത്മഗതമായി ഇതിനെ കണക്കാക്കേണ്ടതില്ല. അതുകൊണ്ടു സോമർസെററ് മോം പറഞ്ഞുവച്ചതു പല അർത്ഥത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യമത്രെ.

ഇതു മറെറാരു വസ്തുതയിലേക്കു വിരൽച്ചൂണ്ടുന്നു. ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള ചെറുകഥയുടെ നിലനില്പ് പത്രപ്രവർത്തനത്തോടു വളരെയൊക്കെ ബന്ധപ്പെട്ടു നില്ക്കുന്നതുപോലെ അതിൻെറ കലാതത്വത്തിനും പത്രപ്രവർത്തനവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. ഉത്തമനായ ഒരു കലാകാരനെ സംബന്ധിച്ച് ഈ ബന്ധം പ്രശ്നമാകുന്നതേ ഇല്ലെന്നു് ആദ്യംതന്നെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. എഴുതിത്തെളിഞ്ഞവർ ജേർണ്ണലിസത്തിൻെറ ആകർഷകമായ സമ്മർദ്ദത്തിനു വിധേയമായി വീണ്ടും വീണ്ടും എഴുതിപ്പോകും. അവയിൽ പലതും കാശിനുകൊള്ളാത്തവയുമാകും. അങ്ങനെവരുമ്പോൾ ഒരു ചെറുകഥാകൃത്തു പ്രധാനമായും ശ്രദ്ധിച്ചിരിക്കേണ്ടതു്, ജീവിതബാഹ്യമോ കലാബാഹ്യമോ ആയ ഒരു സമ്മർദ്ദത്തിനും—മററു നിലകളിൽ അവ ക്കെത്രയെങ്കിലും ആകർഷകമായിക്കൊള്ളട്ടെ—എള്ളോളം വഴങ്ങാതെ തൻെറ കലാസപര്യ തുടരണമെന്നതാണു്. ഒരു ചെറുകഥാകൃത്തിൻെറ കലാപരമായ വളർച്ചയിൽ അമുഖ്യമല്ലാത്ത പങ്കുവഹിക്കുന്ന ഒരു ഘടകമാണിതു്. മറ്റേതൊരു കലാകാരനേയുംപോലെതന്നെ ചെറുകഥാകൃത്തും ഗൗരവമുള്ള സാഹിതീസപര്യ നടത്തുന്നവൻതന്നെ. അതവിടെ നില്ക്കട്ടെ.

ചെറുകഥയ്ക്കു നിർവ്വചനങ്ങൾ പലതുണ്ട്. അതൊക്കെ ഇവിടെയുദ്ധരിച്ചു ചർവ്വിതചർവ്വണം നടത്തണമെന്നു കരുതുന്നില്ല. ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട പ്രധാനവസ്തുതകൾ രണ്ടാണു്: ഒന്നു്, അതു കഥയായിരിക്കണം: രണ്ടു്, അതു ചെറുതായിരിക്കണം. കഥയെന്നതുകൊണ്ടു വിവക്ഷിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതു് tale എന്ന പദംകൊണ്ടു് ഇംഗ്ലീഷിൽ അർത്ഥമാക്കുന്നതല്ലെന്നു് ആദ്യമേ സൂചിപ്പിക്കട്ടെ. ടെയിലിനേക്കാൾ ഉന്നതമായ ഒരു കലാരൂപമാണു ചെറുകഥ.

ഈ വിഭജനം കുറെയൊക്കെ തത്ത്വശാസ്ത്രപരമാണെന്നു ഞാൻ മനസ്സിലാക്കുന്നു. സാഹിത്യനിരൂപണത്തിൻെറ ഭാഷയിൽ ഈ വിഭജനത്തെക്കുറിച്ചെന്തെങ്കിലും പറയാൻ ഞാനശക്തനാണു്. ഈ ചെറുകഥയെന്ന കലാരൂപത്തിൻെറ രചനയിൽ നിഷ്കർഷിച്ചിരിക്കേണ്ട വസ്തുതകൾ, ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലയ്ക്കു് അതിനെ വിലയിരുത്തുവാൻ സ്വീകരിക്കേണ്ട മാനദണ്ഡങ്ങൾ എന്തൊക്കെയാണു്? ചെറുകഥ ഉടലെടുത്ത കാലത്തു് അതിനു നാം ഇന്നു നോവലെററ് എന്നു വിളിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിൻെറ സ്വഭാവസവിശേഷതകളാണുണ്ടായിരുന്നതു്. മലയാളത്തിലെ എം. ആർ. കെ. സി. കഥകൾ തന്നെ ഉദാഹരണം. ആദിമദ്ധ്യാന്തനിബദ്ധവും വ്യാകീർണ്ണവുമായ ജീവിതമണ്ഡലത്തിൻെറ സങ്കീർണ്ണമായ അവതരണമാണു് അവയിൽക്കാണ്മാൻകഴിയുക. പില്ക്കാലത്തു ചെറുകഥ രൂപപരമായി ഒന്നുകൂടി ചെറുതായി. അന്നു്, അതു് ഭാവപ്പൊലിമയിൽ, ഭാവസാന്ദ്രതയിൽ വളരെയൊന്നും ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നില്ല. രൂപശില്പത്തിൻെറ സമ്പൂർണ്ണതയിലായിരുന്നു അന്നും ചെറുകഥാകാരന്മാർക്കു കണ്ണു്. എന്നാൽ ചെറുകഥയുടെ പിന്നീടുള്ള വളർച്ചയിൽ അതു പരമാവധി ഭാവതീക്ഷ്ണമാകാൻ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ടു്. തീക്ഷ്ണമായ മനോഭാവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമാണു് ഇവിടെ നാം കാണുന്നതു്. ഒ. ഹെൻട്രിയുടെയും വില്യം സരോയൻെറയും കഥകളുദാഹരണങ്ങൾ.

ഇങ്ങനെ സാമാന്യമായി പറഞ്ഞുപോയാൽപ്പോരാ. നാം കുറേക്കൂടി അടുത്തുനിന്നു നിരീക്ഷിച്ചു് വിശകലനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ടു്. വ്യാവസായികയുഗത്തിൻെറ കലാരൂപമാണല്ലോ ചെറുകഥ. ആ കാലഘട്ടത്തിൻെറ സ്വഭാവസവിശേഷതകൾ അതുകൊണ്ടു്, ആ കലാരൂപ

ത്തിൽ നിഴലിടാതിരിക്കുകയില്ല. വ്യാവസായികയുഗത്തിൻെറ പിറവിയോടുകൂടി ആസ്വാദനതലത്തിലും സൃഷ്ടിയുടെ തലത്തിലും വന്നുഭവിച്ച ഒരു മാററം ശ്രദ്ധേയമാണു്. സർഗ്ഗശക്തിയുടെ ബഹിർമ്മുഖത്വമാണു്. സർഗ്ഗശക്തി ബഹിർമ്മുഖമായാൽ, അതു കലാപരമായ സൃഷ്ടികൾക്കു് ഹാനികരമായേ തീരുകയുള്ളു. അന്തർമ്മുഖമായ സർഗ്ഗശക്തിക്കു മാത്രമാണു് ഉന്നതമായ കലാരൂപങ്ങൾ വാർത്തെടുക്കുവാൻ കഴിയുക. വ്യാവസായികയുഗത്തിൽ, സാമാന്യാസ്വാദനത്തിനു് ഉതകുന്ന നോവലിനേക്കാൾ ചെറിയ ഒരു കലാരൂപം ഉത്പാദിപ്പിക്കപ്പെടുകയായിരുന്നു ആവശ്യം. ഗൗരവപൂർണ്ണമായി സാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നവരായിരുന്നില്ല ചെറുകഥയുടെ അനുഭോക്താക്കളായുണ്ടായിരുന്നതു്, അന്നു്. അവരെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം വിശ്രമവേളകളിൽ സമയംകൊല്ലുക, അതിലല്പം രസപ്രദമായ ആശ്വാസം കണ്ടെത്തുക എന്നതു മാത്രമായിരുന്നു ആവശ്യം. അതിനു്, അത്ഭുതപ്പെടുന്നതരത്തിലുള്ള സങ്കീർണ്ണമായ കഥകളാവും ഉപകരിക്കുക. ആ കഥയിൽ കുറെ സംഭവങ്ങളുണ്ടാകണം, കുറെ കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടാകണം എന്നല്ലാതെ കലാപരമായ സംവിധാനത്തിൻെറ പ്രശ്നം അവിടെ പ്രസക്തമേയല്ല. ഈ അർത്ഥത്തിൽ ചിന്തിക്കുമ്പോൾ ആ പ്രാചീനകഥകൾ നമുക്കു ന്യായീകരിക്കുവാൻ കഴിയും. ഏതു കലാരൂപത്തെസംബന്ധിച്ചും പ്രസക്തമായിട്ടുള്ള ഒരു സവിശേഷതയുണ്ടു്. ആ കലാരൂപം ഉടലെടുത്തതിനുശേഷം മാത്രമേ, അതിൻെറ സാങ്കേതികാംശങ്ങളിൽ പരീക്ഷണം നടത്താനും അതിനെ കലയോടു് അടുപ്പിക്കുവാനും ശ്രമം നടക്കൂ. ചെറുകഥയെ സംബന്ധിച്ചും ഇതു സത്യമാണു്. നോവലിനെക്കാൾ ചെറിയ ഒരു കലാരൂപം ആവശ്യപ്പെട്ട

ആസ്വാദകസദസ്സിലേക്ക് ആ കലാരൂപവുമായി കടന്നു ചെന്നതു നോവലിസ്റ്റുകൾതന്നെയായിരുന്നു. അവരുടെ മനസ്സിൽ നോവലിലെ ഇതിവൃത്താവിഷ്ക്കാരത്തിനു സമാനമായ വിശാലമായ ക്യാൻവാസിന്റെ ചിത്രമായിരിക്കും ഉണ്ടാവുക. അതിനെ കുറേക്കൂടി ചുരുങ്ങിയ ഒരു ക്യാൻവാസിൽ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ ഒരുമ്പെട്ടപ്പോൾ രൂപ–ഭാവപരമായ ശൈഥില്യം സംഭവിച്ചേ മതിയാകൂ. ഏതു കലാകാരനും സ്വായത്തമായ ഒരു പ്രവർത്തനമണ്ഡലമുണ്ടാകും. അതിൽനിന്നു വിട്ടുമാറി മറെറാരു കലാരൂപത്തെ ആശ്ലേഷിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ പതറിച്ച സംഭവിക്കുക സ്വാഭാവികമാണ്. ആദ്യകാലകഥകളിൽ കാണുന്ന ബന്ധശൈഥില്യത്തിനും, കലാമൂല്യക്കുറവിനും ഇതുകൂടി ഒരു കാരണമായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു. ഡെക്ക് ഹഡ്സൺ പറയുന്നു: "സ്കോട്ട്, ഡിക്കൻസ്, താക്കറെ, മെറഡിത്ത് തുടങ്ങിയ പ്രഗല്ഭരായ നോവലിസ്റ്റുകൾപോലും ചെറിയ ക്യാൻവാസിലേക്കു കടന്നപ്പോൾ പരാജയപ്പെട്ടുപോയി." ചെറുകഥയുടെ കലാത്മകതയെക്കുറിച്ചുള്ള അവരുടെ ധാരണക്കുറവിനെയാണ് ഇതു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു്. ആസ്വാദകർക്ക് ഇതു് ഒരു പ്രശ്നമായി അനുഭവപ്പെട്ടിരുന്നില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. അവർ ഈ രൂപംകൊണ്ടുതന്നെ സംതൃപ്തരായിരുന്നു. പക്ഷേ, എഴുത്തുകാർതന്നെയാണ് ഈ രൂപത്തിൽ പില്ക്കാലത്തു മാററംവരുത്തിയതു്. അവർ അവിടെ പ്രധാനമായി കണ്ട തകരാറു് സംഭവബാഹുല്യമായിരുന്നു. നോവലിലെപ്പോലെ നിരവധി സംഭവങ്ങളുടെ അനുക്രമമായ ആഖ്യാനംകൊണ്ടു് എന്തെങ്കിലും പ്രയോജനമുണ്ടെന്നു് അവർക്കു തോന്നിയിരുന്നില്ല. ഹഡ്സൺ പറയുന്നതുപോലെ, "കാര്യ(effect)ത്തിന്റെ ഏകതയിലും

ലക്ഷ്യ(aim)ത്തിൻെറ ഏകതയിലും'' അവർ മനസ്സുവയ്ക്കു വാൻ തുടങ്ങി. അങ്ങനെ വന്നപ്പോൾ "ചില പ്രത്യേക ബന്ധങ്ങളിലും പ്രത്യേകജീവിതസാഹചര്യങ്ങളിലും പെട്ട കുറെ മനുഷ്യരെ ഏതാനും മിനിട്ടുനേരത്തേക്കു നാം പരിചയപ്പെടാൻതുടങ്ങി.'' മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ഏതെങ്കിലും സ്വഭാവമായിരിക്കും അവിടെ അനാവരണംചെയ്യപ്പെട്ടുക. ഏതെങ്കിലും ഒരു സ്വഭാവത്തിൽമാത്രം ശ്രദ്ധവയ്ക്കുന്നതുമൂലം അതിനെ നിറം കൊടുത്തു് ആകർഷകമാക്കുന്നതിൽ കലാകാരനു കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കുവാൻ സാധിക്കും. ഇങ്ങനെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടുന്ന മനുഷ്യസ്വഭാവശകലത്തിനുള്ള പ്രധാനപ്പെട്ട തകരാറു്, അതു്, നമ്മുടെ മനസ്സിൻെറ അഗാധതകളെ സ്പർശിക്കുവാൻ സമർത്ഥമായിരിക്കുകയില്ലെന്നതത്രെ. അതു പൂർണ്ണമായിരിക്കുകയുമില്ല. എന്നാൽ ചെറുകഥയിൽനിന്നു്, അതിൽക്കൂടുതലായൊന്നും പ്രതീക്ഷിക്കുന്നില്ലെന്നു വരുമ്പോൾ ഇതൊരു ന്യൂനതയായി കരുതപ്പെടേണ്ടതില്ല. സമകാലികജീവിതത്തിൻെറ ഭാവസാന്ദ്രത സാഹിത്യത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടേണ്ടതാണെന്ന ചിന്താഗതിയുള്ളവർക്കു്, ഏതായാലും ചെറുകഥ സമർത്ഥമായ ഉപകരണമായിത്തീർന്നു. വ്യാവസായികവിപ്ലവത്തിന്റെ ഫലമായി സമൂഹത്തിലുണ്ടായ പരിവർത്തനം ചില നൂതനപ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുകയുണ്ടായി. പുതിയതായി ഉടലെടുത്ത പ്രശ്നങ്ങളിൽ ചിലതു്, പഴയവയുടെ ആവർത്തനമോ രൂപപ്രഭേദമോ മാത്രമായിരുന്നു. എന്നാൽ ചില നൂതനപ്രശ്നങ്ങളുണ്ടായവയും കണക്കിലെടുക്കപ്പെടേണ്ടതുതന്നെ. ഈ പുതിയ സ്ഥിതിവിശേഷങ്ങളുടെ പ്രധാന പ്രത്യേകത അവയുടെ ഹ്രസ്വതയത്രെ. പ്രശ്നങ്ങൾ ഹ്രസ്വങ്ങളെങ്കിലും, പുതിയ ജീവിതത്തെ സാരമായി

ബാധിക്കുന്നവയും അവിടെ ചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നവ യുമായിരുന്നു ഇതു്. അതിനാൽ ചെറുകഥയിലെ നൂതന പരീക്ഷണങ്ങളുടെ പരിധിയിൽപ്പെട്ടവാൻ ഇവ സർവ്വഥാ യോഗ്യമായിരുന്നു. പഴയ സാങ്കേതികരീതികളിൽ നിന്നു മുക്തിനേടി, പുതിയൊരാവിഷ്കാരസമ്പ്രദായത്തിലേക്കു കടന്ന ചെറുകഥയിൽ വന്നുചേർന്ന മാറ്റം അത്യത്ഭുതകരമായിരുന്നു. പഴയതിൻെറ രൂപപ്രഭേദമാണു് ഈ പുതിയതെന്നു്, പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കിയാലേ മതിയാകൂ എന്ന സ്ഥിതിവിശേഷംവരെയുണ്ടായി. പണ്ടു് ഖണ്ഡജീവിതത്തെ സമഗ്രമായി കാണാനും, അതിൻെറ സങ്കീർണ്ണത സങ്കീർണ്ണമായിത്തന്നെ അവതരിപ്പിക്കാനും ശ്രമിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ, ആധുനികർ പുതിയ ജീവിതത്തിലെ ചില പ്രശ്നങ്ങൾ ലളിതമായി ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ തുടങ്ങി. ആവിഷ്കാരം ലളിതമായിത്തീർന്നുവെന്നതാണു് വന്നുചേർന്ന പ്രധാന മാററം. എന്നാൽ അപ്പോഴും "കെട്ടുകഥയേക്കാൾ അല്പമുയർന്ന്, കലാത്മകമായി രൂപപ്പെട്ടുത്തിയെടുത്ത ജീവിതസംഭവമാണു് ചെറുകഥയെന്നും അതിൻെറ വിജയം പൂർണ്ണമായും കുടികൊള്ളുന്നതു കഥ പറയുന്നതിൽ കാണിക്കുന്ന വൈദഗ്ദ്ധ്യത്തിലാണെന്നും" എഴുത്തുകാർ വിശ്വസിച്ചുപോന്നു. ഈ രണ്ടു വിശ്വാസങ്ങളും ഉത്തമനായ ഒരാസ്വാദകനെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം ആശ്വാസപ്രദംതന്നെ. കെട്ടുകഥയെക്കാൾ അല്പമുയർന്ന് കലാത്മകമായി രൂപപ്പെട്ടുത്തിയെടുത്ത ജീവിതസംഭവങ്ങളാണു് ചെറുകഥയെന്ന വ്യാഖ്യാനം എഴുത്തുകാരെയും ആസ്വാദകരെയും ഒട്ടൊക്കെ വഴിതെററിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചൊരു സമപ്രദർശനം ഉണ്ടാകാൻപാകത്തിൽ, ജീവിതത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ദൗർബ്ബല്യത്തെ, അല്ലെങ്കിൽ നേട്ടത്തെ ചിമിഴി

ലടക്കുവാൻ ഇതുപോലുള്ള വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ സഹായകമായിത്തീർന്നു. ഒരു ചെറുകഥയിലെ പ്രമേയം അതിനുവേണ്ടി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള പശ്ചാത്തലത്തിനുള്ളിൽ സ്വച്ഛന്ദമായും ആശ്വാസപ്രദമായും വിരാജിക്കുകയെന്നതാണാവശ്യം. പക്ഷേ, ഈ പുതിയ കഥകളിൽ കൂട്ടതലായും ഈയൊരു സ്ഥിതിവിശേഷം കാണ്മാനുണ്ടായിരുന്നില്ല. വീർപ്പുമുട്ടിനില്ക്കുന്ന ജീവിതപശ്ചാത്തലങ്ങളെയാണു നാം അവിടെ കാണ്മാനിടയായതു്. പശ്ചാത്തലത്തിൽ കുത്തിനിറച്ചിട്ടുള്ള ജീവിതസംഭവങ്ങൾ അതിനു താങ്ങാൻ കഴിയാത്തൊരു സാഹചര്യം സംജാതമാക്കി. അങ്ങനെവന്നപ്പോൾ, ആസ്വാദകനു്, ആസ്വാദനവേളയിൽ അനുഭവപ്പെടേണ്ട ആശ്വാസത്തിനു്, ഹൃദയസംവാദത്തിനു അവിടെ സാഹചര്യം താരതമ്യേന കുറവായിരുന്നു. കൊക്കിലൊതുങ്ങാത്തതു കൊത്തുവാനുള്ള പ്രവണതയെയാണു് ഇതു ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നതു്. രണ്ടാമതു സൂചിപ്പിച്ച കഥ പറയുന്നതിലുള്ള വൈദഗ്ധ്യത്തിൻെറ കാര്യത്തിൽത്തന്നെ അഭിപ്രായഭേദങ്ങളുണ്ടു്. ഈ രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലെ ആവിഷ്കാരസമ്പ്രദായത്തിനു പ്രത്യേകമായ ഒരു മേന്മ അവകാശപ്പെട്ടവാനില്ല. ഇപ്രകാരമുള്ള ജീവിതസംഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടവാൻ ഏററവും സമത്ഥമായ ആഖ്യാനരീതി, നാടകീയതയുടേതാണു്. പക്ഷേ, കഥ പറഞ്ഞുപോകുന്ന കാര്യത്തിൽ അങ്ങനെ വ്യക്തമായി ഏതെങ്കിലും രീതി ഈ ഘട്ടത്തിലുള്ള കാഥികർ പുലർത്തിയിരുന്നതായി കാണ്മാൻ കഴിയുന്നില്ല. ഏതെങ്കിലും വ്യക്തമായ ഒരു ആവിഷ്കാരസമ്പ്രദായം സ്വീകരിക്കുവാൻ എഴുത്തുകാരനെ അനുശാസിക്കുന്നതു പൂണ്ണമായും ശരിയല്ലെന്നു സമ്മതിക്കുന്നു. എങ്കിലും അതു് ശൈലിയുടെ കാര്യത്തിലാവില്ലേ കൂട്ടതൽ യോജിക്കുക?

ആസ്വാദകഹൃദയത്തെ പെട്ടെന്നാകർഷിക്കുവാൻ ഉപയുക്തമായ ആഖ്യാനരീതി സ്വീകരിക്കുവാൻ ഉപദേശിക്കുന്നതിലെന്താണു തെററ്? കഥ പറയുന്ന കാര്യത്തിൽ, ഈ ഘട്ടത്തിൽ, 'നറേറ്റീവ്'സമ്പ്രദായമാണ് സ്വീകരിച്ചിരുന്നതെന്നു വേണമെങ്കിൽ പറയാം. ഈ നറേറ്റീവ് സമ്പ്രദായം ഇപ്രകാരമുള്ള ജീവിതസംഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ പൂർണ്ണമായും സമർത്ഥമല്ല. പോരെങ്കിൽ, ഈ ഘട്ടത്തിൽ റിയലിസമായിരുന്നു എഴുത്തുകാരെ പൊതുവേ സ്വാധീനിച്ചിരുന്ന മാർഗ്ഗമെന്നോർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ട്. റിയലിസ്റ്റിക്ക്‌രീതിക്കു നറേറ്റീവ് ആഖ്യാനരീതി വളരെയൊന്നും യോജിക്കില്ല. കാരണം, ജീവിതസംഭവങ്ങളുടെ യഥാതഥമായ ആവിഷ്കാരം ഒഴുക്കൻമട്ടിൽ മുത്തശ്ശിക്കഥകൾ പറഞ്ഞുപോകുന്നരീതിയിലായാൽ അനാകർഷകമാകുകയേ ഉള്ളൂ. ഇതു തീർച്ചയായും ഈ രണ്ടാംഘട്ടത്തിലെ ചെറുകഥയുടെ പ്രധാനന്യൂനതകളിലൊന്നാണ്.

ചെറിയ കലാരൂപങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം അതിൻെറ പ്രമേയത്തിനു് അമിതപ്രാധാന്യമുണ്ട്. വലിയ കലാരൂപങ്ങളിലാകുമ്പോൾ പ്രമേയത്തിലുണ്ടാകുന്ന ചെറിയ ചെറിയ വീഴ്ചകൾ അത്രയേറെ അരോചകമായി തോന്നിയെന്നുവരില്ല. എന്നാൽ, ചെറിയ കലാരൂപത്തിൻെറ സ്ഥിതിയതല്ല. ഭാവത്തിൻെറ തീവ്രതയാണ് അവിടെ നമ്മെ പിടിച്ചുനിർത്തുന്ന ഘടകം. ആ ഭാവതീവ്രതയ്ക്കു്, നിസ്സാരമായ കോട്ടംപോലും, വലിയ ഹാനിയുണ്ടാക്കും. ഭാവഗീതംതന്നെ ഉദാഹരണം. ഓരോ പദവും വളരെ സൂക്ഷിച്ചുമാത്രം തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടേണ്ടവയത്രെ. അവിടെ കണ്ടെത്തുന്ന ജീവിതമുഹൂർത്തത്തിനു തന്നെ ദീപ്തതയുണ്ടാക്കണം. ആ ദീപ്തത വർദ്ധമാനമാകേണ്ടതു്, അതിൻെറ സംവിധാനത്തിലാണ്. അതുകൊ

ണ്ടാണു്, ആധുനികകലാരൂപങ്ങൾ കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന വർ, കരവിരുതുള്ള ശില്പികളായിരിക്കണമെന്നു്, സർവ്വോപരി, നിരൂപകന്മാർ അനുശാസിക്കുന്നതു്. ഭാവഗീതത്തിലെന്നതുപോലെതന്നെ ചെറുകഥയിലും ഈ വസ്തുത ഏറ്റവും പ്രസക്തമാണു്. ഭാവങ്ങൾ, ഭാവാഭാസങ്ങളോ ഭാവലളിതങ്ങളോ ആകാതിരിക്കാൻ അതിയായ ശ്രദ്ധ ആവശ്യമുണ്ടു്. ഇതിനു് ഒരു കലാകാരൻ ആദ്യമായി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതു് താൻ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ജീവിതമുഹൂത്തങ്ങൾ അത്യധികം സംഘട്ടനാത്മകമായിരിക്കണമെന്നതാണു്. രണ്ടാംഘട്ടത്തിലുള്ള കാഥികൾക്കു സംഭവിച്ച പ്രധാന പരാജയവും അവിടെത്തന്നെ. ആധുനികജീവിതത്തെ സാരമായി ബാധിക്കുന്ന പ്രശ്നങ്ങളെന്തൊക്കെയാണെന്നു് അപഗ്രഥിച്ചു പഠിക്കുവാൻ അവർ സമർത്ഥന്മാരായിരുന്നതുകൊണ്ടു്, ആ പ്രമേയങ്ങൾ ജീവിതബന്ധമുള്ളവയായിരുന്നു. ജീവിതത്തോടു കാണിച്ച ഈ സത്യസന്ധത കലാപരമായ കാര്യങ്ങളിൽ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധപതിപ്പിക്കുവാനുള്ള സാഹചര്യം നഷ്ടപ്പെടുത്തി. ഇംഗ്ലീഷ്സാഹിത്യത്തെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം ഈ രണ്ടാംഘട്ടത്തിലുടലെടുത്ത കഥകളിൽ മറെറാരു പ്രത്യേകതകൂടി പ്രകടമായിരുന്നു. തങ്ങൾ കഥകളിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ജീവിതസംഭവങ്ങളുടെ നേരെ പരിഹാസചതുരമായ സമീപനമാണു നടത്തിയതു്. ഈ പരിഹാസചാതുരി ആ കഥകളുടെ ആത്മഗൗരവം വർദ്ധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നതു മറന്നുകൂടാ. കൊച്ചുകൊച്ചു ജീവിതസംഭവങ്ങളുടെ നേരെ പരിഹാസചതുരമായ സമീപനമാണു നടത്തിയതു്. ഈ പരിഹാസചാതുരി, ആ കഥകളുടെ ആത്മഗൗരവം വർദ്ധിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നതു മറന്നുകൂടാ. കൊച്ചുകൊച്ചുജീവിതസംഭവങ്ങളെ ഇപ്രകാരം പരിഹാ

സാത്മകതയോടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ അതിസൂക്ഷ്മമായ ജീവിതനിരീക്ഷണപാടവവും ആവശ്യമാണു്. വാസ്തവത്തിൽ, ആ കഥകളെ കാലാതിവൎത്തികളാക്കുന്ന ഏറ്റവും മുഖ്യഘടകം അവ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഈ പരിഹാസാത്മകതയാണു്.

ഈ ഘട്ടത്തിൽ, ചെറുകഥയ്ക്കു്, മററു സാഹിത്യരൂപങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ചു കൂടുതൽ ജനസ്വാധീനം നേടാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്നതൊരു സത്യമാണു്. അതിനു കാരണങ്ങൾ പലതാകാം. ഏററവും പ്രധാനം അതിൻെറ രൂപപരമായ ഹ്രസ്വതതന്നെ. എന്നാൽ ഈ ഘട്ടത്തിലുണ്ടായ അനാശാസ്യമായ മറെറാരു പ്രവണത നാമിവിടെ മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കേണ്ടതുണ്ടു്. നോവൽ, നാടകം, കവിത എന്നിങ്ങനെ, കുറെയൊക്കെ വലിപ്പമുള്ള ജീവിതചിത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപങ്ങളിൽ മാത്രം ആവശ്യമായ ഘടകങ്ങളാണു് ജന്മസിദ്ധമായ പ്രതിഭാശക്തിയും പരിശീലനവും പാണ്ഡിത്യവുമെന്നു് ഒരു ധാരണയുണ്ടായി. ഈ ധാരണ പരന്നതോടുകൂടി ആസ്വാദകബാഹുല്യംപോലത്തെ ചെറുകഥാരചയിതാക്കൾക്കും ബാഹുല്യമുണ്ടായി. ഈ ബാഹുല്യം ഒരുതരത്തിൽ നീതീകരിക്കാവുന്നതേയുള്ളു. ഉപഭോക്താക്കൾ ധാരാളമുണ്ടാകുമ്പോൾ ഉൽപാദനം കൂടുതൽ നടക്കേണ്ടതുണ്ടല്ലോ. ചെറുകഥ ഒരു നിത്യോപയോഗവസ്തുവും വില്പനച്ചരക്കുമല്ലാത്തതുകൊണ്ടു് ഇതു ക്ഷന്തവ്യമല്ലതന്നെ. ചെറുകഥയെക്കുറിച്ചു സൂക്ഷ്മമായി ചിന്തിച്ചിട്ടുള്ളവർ, ആ കലാരൂപം കൈകാൎയ്യംചെയ്യുന്നതു നോവൽ കൈകാൎയ്യംചെയ്യുന്നതിനേക്കാൾ ക്ലേശകരമാണെന്നഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. അതിനു കാരണം അതിൻെറ രൂപപരമായ

UNIVERSITY LIBRARY 2 ... 197

ഹ്രസ്വതയാണെന്നാണ് അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുള്ള ള്ളൂ. പരിമിതമായ വിഭവങ്ങൾ കൈകാര്യംചെയ്യേണ്ടി വരുമ്പോൾ, അവ ഉചിതസ്ഥാനത്ത് ആകർഷകമായി സംവിധാനംചെയ്വാനുള്ള ക്ലേശം ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. ഈ വസ്തുത പലരും മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നില്ലെന്നതാണു സത്യം. ജീവിതാവിഷ്കാരമുണ്ടെങ്കിൽ സർവ്വ സായുജ്യലബ്ധിയായി എന്ന വിശ്വാസം പ്രചരിക്കുമ്പോൾ ഇങ്ങനെയൊരു ധാരണ എഴുത്തുകാരുടെയിടയിൽ കടന്നുകൂടിയതിലത്ഭുതപ്പെട്ടവാനില്ല. അല്ലെങ്കിലും ജീവിതബന്ധമില്ലാത്ത സംഭവങ്ങൾ നോക്കിക്കണ്ടിട്ടുള്ളവരാരുണ്ട്? അവിടെ ജീവിതമുണ്ടെന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം അതിനെ മഹത്തെന്നു വാഴ്ത്താനാകുമോ? വാസ്തവത്തിൽ കാണേണ്ട ജീവിതം, അവതരിപ്പിക്കേണ്ട രീതി എന്നിവയിലൊക്കെയാണു ശ്രദ്ധ ചെലുത്തിയിരിക്കേണ്ടതു്. ജീവിതം പരിവർത്തനവിധേയമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, ഉപരിപ്ലവദൃഷ്ട്യാ, ഞാൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന ജീവിതചിത്രത്തിൽ അല്പം പുതുമ തോന്നിക്കൂടാത്തതുമല്ല. പക്ഷേ, അവിടെയൊന്നുമല്ല കാര്യം. ജീവിതത്തിന്റെ സാരസ്പർശിയായ, അടിസ്ഥാനഭാവങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുതകുന്ന സംഭവങ്ങൾ നോക്കിക്കാണുന്നേടത്താണു്, ഒരു കലാകാരൻെറ ക്രാന്തദർശിത പ്രകടമാകേണ്ടതു്. ഉപരിപ്ലവമായ ആത്മികബന്ധങ്ങളേയോ സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളിലുള്ള പൊരുത്തക്കേടുകളേയോ, ആചാരക്രമങ്ങളിലുള്ള വൈശിഷ്ട്യത്തേയോ പോരായ്മകളേയോ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നേടത്തു്, അത്ര വലിയ മഹത്വമൊന്നും ദർശിക്കേണ്ടതില്ല. അവിടെ കലാകാരൻെറ ആവശ്യവുമില്ല. ഇങ്ങനെ ചെറുകഥാരംഗത്തു കടന്നുവന്നു് പ്രചുരപ്രചാരം നേടിയ കള്ളനാണയങ്ങളുടെ ആധിക്യമാകാം

വീണ്ടും ചെറുകഥാരംഗത്തു ക്ഷണങ്ങൾ വന്നു ഭവിക്കു വാൻ കാരണമായിത്തീന്നതു്.

ചെറിയ കലാരൂപങ്ങൾക്കു സമത്ഥമായും സത്യ സന്ധമായും ആവിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയുക സ്ഥൂലജീവിത മോ, സൂക്ഷ്മജീവിതമോ? സൂക്ഷ്മജീവിതമാണെന്ന കാര്യ ത്തിൽ തക്കമുണ്ടാകേണ്ടതില്ല. എന്നാൽ, അംഗീകൃതമാ യ ആസ്വാദനരംഗത്തു് അതു പ്രശ്നങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാതിരി ക്കുകയില്ല. സൂക്ഷ്മജീവിതത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാനും ആസ്വ ദിക്കാനും തെളിഞ്ഞതും പ്രസന്നവും ചട്ടലവുമായ സം വേദനക്ഷമതയാണു് ആവശ്യം. അതുണ്ടാകണമെങ്കിൽ, ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ജീവിതത്തിൻെറ സവിശേഷതകളെ ക്കുറിച്ചുള്ള സാമാന്യമായ ധാരണ ആസ്വാദകനുണ്ടായേ മതിയാകൂ. ആസ്വാദനത്തെ ഒരു ഉപദേവതയായിക്ക ണക്കാക്കിയാൽ പോരെന്നത്ഥം. നിമ്മാണപ്രക്രിയയിൽ നിമ്മാതാവു് അനുഭവിക്കുന്ന വേദനയും അനുഷ്ഠിക്കുന്ന തപസ്യയുമൊക്കെ ആസ്വാദനത്തിനും ആവശ്യമായി ത്തീരും. സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം സമൂത്തമാവു ക വയ്യല്ലോ. സൂച്യരൂപം കൈക്കൊള്ളുക എന്നതു മാത്ര മാണു കരണീയമായിട്ടുള്ളതു്. ഇതിനാരെയും പഴി പറ ഞ്ഞിട്ടു കാര്യമില്ല. മൂന്നാംഘട്ടത്തിലുള്ള ചെറുകഥകളു ടെ പ്രധാനസവിശേഷതകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ പ്രധാനമായും നമ്മുടെ മുമ്പിൽ എത്തിച്ചേരുക എന്നതാ ണു്. ആധുനികജീവിതക്രമങ്ങളുടെ ഫലമായി ഉദ്ഭൂ തമായിട്ടുള്ള വൈചിത്ര്യങ്ങളുടേയും വൈവിദ്ധ്യങ്ങളുടേ യും സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുവാനാണു് ഈ പുതി യ കാഥികർ പ്രധാനമായും ശ്രദ്ധിച്ചതു്. ചെറുകഥയി ലെ കഥ, ഇംഗ്ലീഷിലെ 'ടെയിൽ' എന്ന പദംകൊണ്ടു വിവക്ഷിക്കപ്പെട്ടുന്നതല്ലെന്നു് ആമുഖമായി സൂചിപ്പിക്കു

കയുണ്ടായല്ലോ. ചെറുകഥ ആ സങ്കല്പത്തിലേക്കു കടന്നു വന്നതു് ഈ ഘട്ടത്തിലാണു്. അതിനാൽ ചെറുകഥ കലാപരമായ പൂർണ്ണത നേടുന്നതു് ഈ ഘട്ടത്തിലാണെന്നു പറയാം.

ധ്വന്യാത്മകതയാണു് ഈ രീതിയുടെ സവിശേഷത. ധ്വനി എന്നതുകൊണ്ടു്, പ്രതീയമാനമായി വ്യഞ്ജിക്കുന്ന പ്രകൃതഭാവമെന്നു മാത്രമേ അർത്ഥമാക്കുന്നുള്ളൂ. ആധുനികകലാരൂപങ്ങളിലെല്ലാം ഇപ്രകാരമുള്ള ആവിഷ്കാരരീതി കാണാം; ചിത്രകലയിൽപ്പോലും. ഇവിടെ ചെറുകഥാകൃത്തിനു പദങ്ങൾ കേവലാർത്ഥദ്യോതകങ്ങളായല്ല പ്രയോഗിക്കപ്പെടേണ്ടിവരുക. എഴുത്തുകാരൻ അനുഭവിക്കുന്ന ആത്മവേദനയുടെ ഏകാന്തത പ്രതിഫലിപ്പിക്കുവാൻ സാർവ്വജനീനമായ പദങ്ങൾ ഉപകാരപ്രദവുമല്ല. ഓരോ പദവും വ്യക്തിപരമായ സാങ്കേതികത്വം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണു്. ആ പദത്തിന്റെ ഭാവതീവ്രത പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊള്ളണമെങ്കിൽ എഴുത്തുകാരൻ അനുഭവിച്ച ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു് ആസ്വാദകനു സാമാന്യമായ ബോധമുണ്ടാകേണ്ടതുണ്ടു്. ഇക്കാരണത്താൽ ആധുനികചെറുകഥകളുടെനേരെ പണ്ടെന്നതുപോലെ, ആസ്വാദകൻ കടന്നുചെല്ലുവാൻ മടികാണിച്ചുതുടങ്ങിയിട്ടുണ്ടു്. ഓരോ പദവും വിശദമായ പരിശോധനയ്ക്കുശേഷം, അവമർദ്ദനത്തിനുശേഷം ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടവയത്രെ! എങ്കിൽമാത്രമേ അവയ്ക്കു് ആസ്വാദകന്റെ മനസ്സിൽ ഭാവോദയമുണ്ടാക്കാൻ കഴിയൂ. ഇവിടെ ആസ്വാദനം ശ്രമമേറിയ ഒരു തപസ്യയായി മാറേണ്ടിവരുന്നു.

ഈ ഘട്ടത്തിൽ ചെറുകഥ സംഗീതത്തോടു് അസാമാന്യമായി ബന്ധപ്പെടേണ്ടിവരുന്നു. ലളിതസംഗീത

ത്തോടല്ല, കേവലസംഗീതത്തോട്ട്. വില്യം സാരോയ
ൻെറ അഭിപ്രായത്തിൽ ആധുനികചെറുകഥാസങ്കേതം
തലമുടിനാരിഴ കീറുന്ന സംഗീതസാങ്കേതികബോധം
(acrobatic virtuosity) പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. കേവലസംഗീ
തവും, ലളിതസംഗീതവും ആസ്വദിക്കുവാൻ ആവശ്യമാ
യ സാങ്കേതികബോധത്തെക്കുറിച്ചും പരിശീലനത്തെക്കു
റിച്ചും നാം ബോധവാന്മാരാണ്. എന്നാൽ സംഗീതം
സംഗീതമായി രൂപപ്പെടുന്നതിനു മുൻപു കടന്നുപോരു
ന്ന താളക്രമം എത്രമാത്രം സാങ്കേതികമാണ്! സംഗീത
ശാസ്ത്രം അറിയാവുന്നവക്കു മാത്രമാണ് അതിനെക്കുറി
ച്ചെന്തെങ്കിലും മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുക. ആധുനിക
ചെറുകഥ സംഗീതാത്മകതയോടടുക്കുന്നുവെന്നു പറയു
മ്പോൾ, മേൽ വിവരിച്ച രീതിയിലുള്ള സംഗീതാത്മക
ത പ്രകടമാകുന്നുവെന്നാണു വിവക്ഷിക്കുന്നതു്. സ്വരം
താളപ്പെടുന്നതിനു മുമ്പ് കടന്നുപോരുന്ന താളസഹാ
യികളായ കേവലസങ്കേതങ്ങളാണ് ഇവിടെ പ്രസക്ത
മായിട്ടുള്ളതു്. അവയാണ് ആധുനികചെറുകഥയിൽ
കാണുക. അപ്പോൾ, ആസ്വാദനത്തിൽ വന്നുചേരുന്ന
ക്ലേശം ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളു. ആസ്വാദകൻെറ ചിത്ത
വൃത്തികൾ താളം രൂപപ്പെടുത്തുകയും, ആ താളബോധ
ത്തിൽനിന്നു് ഉദ്ഭൂതമാകുന്ന സംഗീതാത്മകത ആസ്വ
ദിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടിവരും. സംഗീതത്തിൻെറ ഉത്ഭവ
പ്രക്രിയയുമായി ഇതിനെ ബന്ധപ്പെടുത്തി എഴുതേണ്ടി
വന്നതു്, സാഹിത്യനിരൂപണത്തിനുവേണ്ടി ഉപയോ
ഗിക്കുന്ന ഭാഷ ഇവിടെ അശക്തമായിത്തീരുന്നുവെന്നതു
കൊണ്ടു മാത്രമാണ്. പ്രത്യക്ഷത്തിൽ അർത്ഥശൂന്യമെന്നു
തോന്നാവുന്ന പദസമൂഹം ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന അ
സാധാരണമായ ഭാവത്തിൻെറ മിന്നൽ ആസ്വാദകഹൃദ

യത്തിലുണ്ടായിക്കഴിയുമ്പോൾ മാത്രമാണു് ഭാവോപകാരിയായിത്തീരുക.

ഈ സംഗീതാത്മകതയുടെ ഘടകമെന്ന നിലയ്ക്കു് ഭ്രമാത്മകത (Fantacy) ആധുനികചെറുകഥയിൽ നല്ലൊരുസ്ഥാനം പിടിച്ചുപററിയിട്ടുണ്ടു്. ഇടക്കാലത്തു് നോവലിലും ചെറുകഥയിലും പ്രധാനസ്ഥാനം നേടിയ മാനസാപഗ്രഥനത്തിൻെറ വകഭേദമായി ഇതിനെ കണക്കിലെടുക്കേണ്ടതുണ്ടു്. അത്യാധുനികരായ ചില നാടകകൃത്തുക്കളും ഭ്രമാത്മകത തങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരമാർഗ്ഗമായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഭ്രമാത്മകതയ്ക്കു് രംഗപ്രയോഗസമർത്ഥത കുറവാണെന്നതുകൊണ്ടു സ്റ്റേജിൽ അതു വിജയിക്കുക പ്രയാസമാണു്. അതിനാൽ നാടകത്തെ ദൃശ്യകാവ്യമായി വിലയിരുത്തുമ്പോൾ അതിനു സ്ഥാനം കല്പിക്കുവാൻ സാദ്ധ്യമല്ലതന്നെ. എന്നാൽ ചെറുകഥയിലെ സ്ഥിതി അതല്ല. അവിടെ ഒരാവിഷ്കാരസങ്കേതമെന്ന നിലയ്ക്കു ചെറുകഥയെ ആകർഷകമാക്കുന്നുണ്ടു്. രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലെ ചെറുകഥാകാരന്മാർ രൂപപൂർണ്ണതയിലാണു കൂടുതൽ ശ്രദ്ധിച്ചതെന്നു് മുൻപു സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. എന്നാൽ അവിടെ രൂപപ്പൊലിമയുണ്ടായിരുന്നില്ല. അതിനു കാരണം, ആവിഷ്കാരസങ്കേതത്തിലുള്ള അപര്യാപ്തതതന്നെ. എന്നാൽ ഈ മൂന്നാംഘട്ടത്തിലെ ചെറുകഥാകാരന്മാർ രൂപപ്പൊലിമയിലൂടെ ഭാവതീവ്രത പുലർത്തുകയാണു ചെയ്തിരിക്കുന്നതെന്നു കാണ്മാൻ പ്രയാസമില്ല. ആ രൂപപ്പൊലിമയ്ക്കു കുറെയൊക്കെ സഹായകമായിത്തീർന്നതു് ഈ ഭ്രമാത്മകാവിഷ്കാരസങ്കേതമത്രെ. ഭ്രമാത്മകാവിഷ്കാരസങ്കേതം സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ, സ്വാഭാവികമായി പ്രതിപാദ്യത്തിലുള്ള സ്ഥൂലത നഷ്ടപ്പെട്ടേ മതിയാകൂ എന്നു വന്നുചേർന്നു. അപ്പോൾ, രൂപഭാവ

ങ്ങളുടെ സമതുലനാവസ്ഥ അത്യാകർഷകമായി നമുക്ക കാണ്മാൻകഴിയും. എന്നാലീ ആവിഷ്കാരരീതിയിൽ അതി ശ്രദ്ധ പുലർത്തിയില്ലെങ്കിൽ, അതു് അതിഭാവുകത്വത്തി ലേക്ക വഴുതിപ്പോയേക്കാവുന്നതാണു്. അത്യാധുനിക ചെറുകഥകൾ ഈ നിലയ്ക്കു നോക്കുമ്പോൾ, അതിശ്രദ്ധേ യമായിക്കാണ്മാൻ കഴിയുമെങ്കിലും, അതിൻെറ നിർമ്മാ ണത്തിൽ എത്രമാത്രം ബാലൻസ് ദീക്ഷിക്കേണ്ടതാണെ ന്നു് എടുത്തുപറയേണ്ടതില്ലല്ലോ.

ഒരു കലാകാരൻെറ സർഗ്ഗശക്തിവൈഭവത്തെ അ ളക്കുവാനുപകരിക്കുന്ന രീതിയിൽ ആധുനികചെറുകഥ വളർന്നുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അയാളുടെ ഫലിതബോധം, കാവ്യാത്മകത്വം, ആഖ്യാനകൗശലം, സ്വഭാവനിരീക്ഷ ണപടുത, ജീവിതാവബോധം എന്നിവയൊക്കെ ചെറു കഥവച്ചുകൊണ്ടു വിലയിരുത്താമെന്നായിത്തീർന്നിരിക്കു ന്നു. എന്നാൽ ചെറുകഥയ്ക്കു മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന പ്രചാരം ഇന്നുണ്ടോ എന്നു സംശയമാണു്. ആധുനികയുഗത്തിന്റെ ഇതിഹാസം നോവലാണെന്നു പണ്ടാരോ പറഞ്ഞുവച്ച തു് ഉരുവിട്ടുപഠിക്കുകയാണു നാം ഇന്നും. ചെറുകഥയ്ക്കു പ്രചാരം കുറഞ്ഞതു് അതിൻെറ രൂപഭാവങ്ങളിൽ വന്നു ചേർന്ന മാററംകൊണ്ടാണെന്നു വ്യക്തം. ഈ മാറ്റം തീർച്ച യായും കലാത്മകതയിലേക്കുള്ള പ്രയാണത്തിനിടയിൽ സംഭവിച്ചതത്രെ. ആ നിലയ്ക്കു പ്രചാരം കുറഞ്ഞതിൽ വിഷാദിക്കേണ്ടതില്ല.

അവസാനമായി അത്യധികം പ്രാധാന്യമുള്ള ഒരു കാര്യം ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതുണ്ടു്. അത്യാധുനികകവിതകളു ടെ രൂപത്തിലും ആഖ്യാനത്തിലും വന്നുചേർന്ന മാററം ആ രംഗത്തു് ഒട്ടേറെ കള്ളനാണയങ്ങൾക്കു പ്രവേശം നല്കിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. അത്യാധുനികകവിതയെക്കുറിച്ചു് 'ഒരു

വക സാധനം' എന്നുവരെ ധരിച്ചുവച്ചിട്ടുള്ള നിരൂപക ശ്രേഷ്ഠന്മാർവരെയുണ്ടു് നമുക്കു്. അവരുടെ അഭിപ്രായ ത്തിൽ കവിതാരചന, ഇക്കാലത്തു കരകൗശലത്തിൽക്ക വിഞ്ഞൊന്നുമല്ല. ഇതിനൊരു മറുവശമുണ്ടു്. ഇങ്ങനെ ധരിച്ചുവശായിട്ടുള്ള കവികളും നിർഭാഗ്യവശാൽ ഇന്നി വിടെ സുലഭമാണു്. അവർ കവിതയുടെ പവിത്രതയ്ക്കു കളങ്കംചേർക്കാനുപകരിക്കുന്ന രീതിയിലുള്ള സൃഷ്ടികൾ നടത്തുന്നു. ഇപ്രകാരമുള്ള കവികളാണു മേല്പറഞ്ഞ മട്ടിലുള്ള അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങൾക്കു പ്രേരണനല്കുന്ന തു്. ചെറുകഥയുടെ രംഗവും ഇതിൽനിന്നൊട്ടും വ്യത്യ സ്തമല്ല. കുറെ ബ്രാക്കറ്റുകളും, വ്യാക്ഷേപകചിഹ്നങ്ങ ളും, വികാരപ്രകടനത്തിനുപകരിക്കുന്ന സഞ്ചിതപദങ്ങ ളും നിരത്തിവച്ചാൽ ആധുനികചെറുകഥയാകുമെന്നവർ ധരിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിനിടയ്ക്കു സൂക്ഷ്മതയോടെ നട ന്നുപോയില്ലെങ്കിൽ നല്ലതും തീയതും വേർതിരിച്ചറി വാൻ ക്ലേശിക്കേണ്ടിവരും. അത്യാധുനികനായ ചെറുക ഥാകൃത്തു ഭാവവും തദനുരോധമായ പശ്ചാത്തലവും സംക്ഷിപ്തമായും ധ്വന്യാത്മകമായും സംഗീതാത്മകമായും ആവിഷ്കരിക്കുവാനാണു് എല്ലാറ്റിലുമുപരിയായി ശ്രദ്ധി ക്കേണ്ടതെന്നു് ഇവിടെ പ്രത്യേകം കുറിച്ചിടട്ടെ.

സാഹിത്യവും വിശ്വാസവും

കലയ്ക്കു് ദുഃഖിതമായ ഈ ലോകത്തെ സഹായിക്കാനാകുമോ? മുൻകാലങ്ങളിലൊക്കെയാണെങ്കിൽ കലാകാരന്മാക്കു് ഈ ചോദ്യത്തിനു നല്കേണ്ട ഉത്തരത്തെക്കുറിച്ചു സംശയമേ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ഇന്നു് ഈ ചോദ്യം ചോദിക്കുകയാണെങ്കിൽ നാം ആശയോടുകൂടി ഉററുനോക്കുന്നതു സാഹിത്യത്തിലേക്കായിരിക്കും. ഇതരകലാവിഭാഗങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ചു സാഹിത്യമാണു കൂടുതൽ ജനാധിപത്യപരം. മാനവരാശിയോടു് ഏററവും അടുത്ത സമ്പക്കം പുലത്തുന്ന കല അതാണു്. നമ്മുടെ സംസ്കാരം കൂടുതലും സാഹിത്യസംബന്ധിയാണുതാനും. അതുകൊണ്ടു സംഗീതത്തേക്കാളും ചിത്രകലയെക്കാളും നാം ഈ ചോദ്യം വരുമ്പോൾ ഉറ്റുനോക്കുന്നതു് സാഹിത്യത്തിലേക്കുതന്നെ. സാഹിത്യത്തിനു മനുഷ്യസമുദായത്തെ രക്ഷിക്കാൻ കഴിയുമോ? ഈ രക്ഷണം സൗന്ദര്യാത്മകമായ മൂല്യങ്ങളിൽക്കൂടിത്തന്നെയാകുമോ? സാഹിത്യത്തിനു് അതിന്റെ കലാത്വം നഷ്ടപ്പെടുത്തേണ്ടിവരുമോ? വേണ്ടിവരുമെന്നാണുത്തരമെങ്കിൽ സാഹിത്യം പുസ്തകങ്ങളുടെയും മാസികകളുടെയും പത്രങ്ങളുടെയും ചലച്ചിത്രങ്ങളുടെയും, റേഡിയോപ്രക്ഷേപണങ്ങളുടെയും രൂപത്തിലുള്ള തനിപ്രചാരണമായി കലാശിക്കുമെന്നു തീച്ച്.

മിസ്റ്റർ ലൂയി മംഫോഡിന്റെ ഒരു പ്രസ്താവനയിൽ ഇങ്ങനെ പറയുന്നു: "സാഹിത്യത്തിൻെറ ധമ്മത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അത്ഥവത്തായ ഏതു പ്രഖ്യാപനവും അതെങ്ങനെ മനസ്സിൽ സ്പശിക്കുന്നു, വ്യാപരിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ചു വേണ്ടപോലെ ഗ്രഹിച്ചിട്ടാകണം. മററു ചില

നിരൂപകന്മാർ പറയുന്നതിനെ ആധാരമാക്കിയാവരുത്." ഈ നിലപാടിൽനിന്നു തുടങ്ങാം നമുക്ക്. സാഹിത്യം പ്രതിപാദ്യത്തെയാണു പ്രധാനമായും ആശ്രയിക്കുക. മനുഷ്യന്റെ വിജ്ഞാനം, സ്വഭാവം, പെരുമാററം, സൗന്ദര്യബോധം ഇവയിൽനിന്നെല്ലാം രൂപപ്പെടുന്നതാണു പ്രതിപാദ്യവിഷയം. എല്ലാ തലങ്ങളിലേയും മൂല്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പവും അതിൽ അന്തർഭവിക്കുന്ന ഗ്രീക്ക് മഹാകാവ്യങ്ങളുടെയും ദുരന്തനാടകങ്ങളുടെയും ഒക്കെ കാലഘട്ടങ്ങൾ അതിനു തെളിവാണ്. തൊട്ടു കാണിക്കാവുന്ന തരത്തിലുള്ള പ്രമാണപ്പെട്ട പ്രതിപാദ്യങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നതു് എഴുത്തുകാരനെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം ഒരനുഗ്രഹമായിരുന്നു.

പത്തൊമ്പതാംനൂററാണ്ടിലെ സ്ഥിതി ഇതല്ല. മുൻ പറഞ്ഞ രീതിയിൽ പ്രതിപാദ്യം ഇല്ലാതായി. റൊമാന്റിസിസം പ്രകൃതിയെ വററാത്ത ഉറവിടമായി കണ്ടെത്തിയെന്നുള്ളതു സത്യംതന്നെ. ഇതൊഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ പ്രതിപാദ്യവസ്തുവെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരനിശ്ചിതത്വം വരുന്നതു കാണാം—നൂതനമായ ഒരാത്മാവബോധം സാഹിത്യത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതായും. മാത്യൂ ആർനോൾഡ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്, മാനുഷികവികാരങ്ങളെ സ്പർശിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളെ പ്രതിപാദ്യമായി സ്വീകരിക്കണമെന്നു്, അതിനു പററിയ മാനുഷികക്രിയകളെ തെരഞ്ഞെടുക്കണമെന്നു്. കഴിഞ്ഞ കാലഘട്ടത്തിലെ ജീവിതമായിരിക്കും പററിയ കലവറ. അന്നത്തെ മററു കവികളും പ്രതിപാദ്യത്തിനുവേണ്ടി പൂർവ്വകാലത്തേക്കു തിരികെ പോയിട്ടുണ്ടു്. അതിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെട്ടവർ ബ്രൗണിങ്ങും, വിററ്മാനും മാത്രം. വിക്ടോറിയൻ കാലഘട്ടത്തിലെ മിക്കവാറും എല്ലാവരും പ്രതിപാദ്യം കണ്ടെ

ത്തിയതു ചരിത്രത്തിലാണു്. നോവലിസ്റ്റുകൾ ചരിത്ര പശ്ചാത്തലത്തിൽ കൃതികൾ രചിച്ചു. വത്തമാനകാല ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തയും പ്രബലമായിരുന്നു ഒപ്പംതന്നെ. സാമുദായികപ്രശ്നങ്ങൾ ടെനിസ്സൻ, കാർലൈൽ തുടങ്ങിയ പ്രധാനികളെ ആകഷിച്ചിട്ടുണ്ടു്. മാതൃ ആർനോൾഡ് കവിതയിൽനിന്നു സാഹിത്യനിരൂപണത്തിലേക്കും അവിടെനിന്നു ജീവിതനിരൂപണത്തിലേക്കും കടന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണു്.

പത്തൊമ്പതാംനൂററാണ്ടിൽ പ്രതിപാദ്യത്തിൽ വന്നുചേന്ന അനിശ്ചിതത്വത്തിനു ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെട്ടുന്ന ഒരു കാരണം ശാസ്ത്രത്തിൻെറ പുരോഗതിയാണു്. പഴമയുടെ പിൻതുടച്ചക്കാക്കു്, ഒരു കാട്ടാളസംഘം അതിരുകൾ ആക്രമിക്കുന്നതായി തോന്നി. മനുഷ്യക്കുവേണ്ടി ചിന്തിക്കപ്പെട്ടതിലും വചിക്കപ്പെട്ടതിലും ഉത്തമങ്ങളായ എല്ലാററിൻേറയുംനേരെയുള്ള ആക്രമണം അവരെ വ്യാകുലപ്പെട്ടത്തി. പുതിയ ശാസ്ത്രദശനങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിൽ പുതിയ ഉള്ളടക്കം നല്ലേണ്ടതായിരുന്നു. ശാസ്ത്രത്തെ സ്വാഗതംചെയ്തുകൊണ്ടു് അതു ഭാവനാവികാസത്തിനും നൂതനകല്പനകൾക്കും അനുകൂലമെന്നു് ആഹ്ലാദിച്ചുകൊണ്ടു ലിറിക്കൽ ബല്ലാഡ്സിൻെറ അവതാരികയിൽ വേഡ്സ്‌വത്ത് കുറിച്ചുവച്ച വാചകങ്ങൾ പ്രയോഗത്തിൽ വരികയുണ്ടായില്ല.

ശാസ്ത്രത്തിൻേറയും സാഹിത്യത്തിൻേറയും സമ്മേളനം പരാജയപ്പെടാനുണ്ടായ കാരണങ്ങൾ രണ്ടാണു്. ബൊട്ടാണിസ്റ്റും കെമിസ്റ്റുമൊക്കെ നമ്മുടെ ഭൗതിക പരിതഃസ്ഥിതികളിൽ പരിവത്തനംവരുത്തിയെങ്കിലും അവരുടെ ദശനങ്ങൾ മനുഷ്യരുടെ മനസ്സുമായി ബന്ധ

പ്പെട്ടില്ല. മറിച്ച് ഈ പുതിയ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ മനുഷ്യന്റെ അഭിലാഷങ്ങളോടും പ്രതീക്ഷകളോടും സങ്കല്പങ്ങളോടും പ്രതികൂലഭാവം കൈക്കൊള്ളുന്ന, അല്ലെങ്കിൽ തീരെ ഉദാസീനമായ, ഒരു പ്രപഞ്ചത്തെയാണു ചിത്രീകരിച്ചതു്. അതിനുപുറമേ എല്ലാ പുതിയ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളും ഉറച്ച സത്യങ്ങളല്ലായിരുന്നു, തിരസ്കരിക്കപ്പെടാവുന്ന താൽക്കാലികനിഗമനങ്ങളായിരുന്നു. ശാസ്ത്രത്തിനു യാതൊരുറപ്പും കൊടുക്കാൻകഴിഞ്ഞില്ല. ഉറച്ച സത്യങ്ങളിലാണു് മുമ്പൊക്കെ കലാകാരൻെറ ഭാവന വിഹരിച്ചിരുന്നതു്. ശാസ്ത്രജ്ഞൻെറ വീക്ഷണഗതി കലാകാരൻേറതിൽനിന്നും തികച്ചും വിഭിന്നമാണു്. ആൽഡസ് ഹക്സ്ലി പറയുന്നതുപോലെ, "പ്രകൃതിവിജ്ഞാനം വദ്ധിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവർ ആധികാരികതയെ അംഗീകരിക്കുവാൻ വിമുഖത കാണിക്കുന്നു. അവരെ സംബന്ധിച്ചേടത്തോളം സന്ദേഹാത്മകതയാണു കടമ, അന്ധമായ വിശ്വാസം പൊറുക്കാനാവാത്ത പാപവും."

ശാസ്ത്രം കലയ്ക്കു നേരിട്ടു് ഉള്ളടക്കം നല്കിയില്ലെങ്കിലും ബുദ്ധിപരമായ പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുകയും പ്രത്യേകസമീപനരീതി നിർദ്ദേശിക്കുകയും ചെയ്തു. ശാസ്ത്രവികാസത്തിനു സമാന്തരമായി കലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട പ്രവണതകളാണു് റിയലിസവും നാച്ചുറലിസവും. റിയലിസ്റ്റ് ശാസ്ത്രജ്ഞനെപ്പോലെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി ലോകത്തെ നോക്കിക്കണ്ടു് നമ്മുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. ഇന്ദ്രിയപ്രത്യക്ഷമായ ജ്ഞാനത്തിൻെറ അടിസ്ഥാനത്തിലാണു് ശാസ്ത്രജ്ഞനും റിയലിസ്റ്റും ലോകത്തെ വീക്ഷിച്ചതു്. ശാസ്ത്രജ്ഞൻപോലും കാണിക്കാത്ത ധീരതയോടെ "ഭൗതികവസ്തുവിന്നപ്പുറത്തു വിജ്ഞാനമോ അനുഭവമോ ഇല്ല; സത്യവുമില്ല" എന്നു് ആൻറൺ ചെഖോവ് പ്രസ്താ

വിച്ചതു സ്മരണീയമാണു്. 'സോള'യുടെ കാലമായപ്പോഴേക്കും ശാസ്ത്രജ്ഞൻെറ കർത്തവ്യം നോവലിസ്റ്റ് ഏറ്റെടുക്കുന്നതായാണു നാം കാണുന്നതു്. പത്തൊമ്പതാംനൂററാണ്ടിൻെറ ഉത്തരാർദ്ധംതൊട്ടു സാഹിത്യലോകത്തെ വെട്ടിപ്പിടിച്ച നാച്ചുറലിസം ആ നൂററാണ്ടിൻെറ അവസാനത്തിൽ പരാജയപ്പെട്ടുകയാണുണ്ടായതു്. ഭൗതികമായ ശാസ്ത്രവീക്ഷണം മാനസികവും വൈകാരികവുമായ മൂല്യങ്ങളെ അഗണ്യമാക്കി. പ്രേമം, പശ്ചാത്താപം, ആത്മത്യാഗം തുടങ്ങിയവയെല്ലാന്നും വിലയില്ലെന്നുവന്നു. മനുഷ്യൻ പ്രപഞ്ചത്തിൽ നിസ്സാരനും അവൻെറ അസ്തിത്വം യാദൃച്ഛികവുമാണെങ്കിൽ അവൻെറ ജീവിതത്തെ യഥാതഥമായി വരച്ചിട്ടെന്തുകാര്യം?

ഇതെല്ലാംകൂടി വിഷാദാത്മകമായ ഒരന്തരീക്ഷമാണു സൃഷ്ടിച്ചതു്. അതു കവിയേയും, ശാസ്ത്രജ്ഞനേയും ചിന്തിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ മനുഷ്യരേയും വെല്ലുവിളിച്ചു. പരാജിതമായ റിയലിസത്തിൻെറ സ്ഥാനത്തു് സിംബലിസം കയറിപ്പററി. ഇബ്സൻ പില്ക്കാലങ്ങളിലെ ഗദ്യനാടകങ്ങളിൽ സിംബലിസത്തിലേക്കു തിരിഞ്ഞു. മെറ്റർലിങ്ക് അദ്ദേഹത്തെ സമർത്ഥമായി പിന്തുടന്നു.

മാനസികാനുഭൂതികളെ ആശ്രയിച്ചാണു് സിംബലിസത്തിന്റെനിലനില്പു്. ബാഹ്യസത്യങ്ങളാലും ബഹിർമേഖലകളാലും നിയന്ത്രിതമല്ല അതു്. പ്രത്യക്ഷവസ്തുക്കൾക്കപ്പുറം അജ്ഞേയമായോ സംവേദ്യമാത്രമായോ വർത്തിക്കുന്നസത്തകളെയാണു് അതാവിഷ്കരിക്കുന്നതു്. റിയലിസം ദൃശ്യകാവ്യങ്ങളെയെല്ലാം പിടിച്ചടക്കാനുള്ള യത്നത്തിൽ ഇംപ്രഷനിസത്തിൽ ആശ്വാസം കണ്ടെത്തി. ഒരു വീക്ഷണകോണത്തിൽനിന്നു കാണുക, മുഖ്യസ്വഭാവത്തെമാത്രം രേഖപ്പെടുത്തുക ഇവയാണല്ലോ ഇംപ്രഷ

നിസത്തിൻെറ പ്രത്യേകതകൾ. സിംബലിസം ആശ്വാ സം കണ്ടെത്തിയതു് എക്സ്പ്രഷനിസത്തിലാണു്. വ സ്തുവെ യഥാതഥമായിക്കാണാതെ അതുളവാക്കുന്ന അന്ത സ്സ്തോഭത്തിലൂടെ ചിത്രണംചെയ്യുകയാണു് എക്സ്പ്രഷ നിസത്തിൽ. പരീക്ഷണാത്മകമായ ടെക്നിക്കുകളുടെ ആകർഷണം കലയുടെ രൂപശില്പത്തിലുള്ള ഔത്സുക്യം വ ർദ്ധിപ്പിക്കുകയും, 'കല കലയ്ക്കുവേണ്ടി' എന്ന മതം പിറക്കു കയും ചെയ്തു.

ശ്രദ്ധേയമായ മറെറാരു വസ്തുത, മാനുഷികപ്രശ്ന ങ്ങൾ കൈകാര്യംചെയ്തിരുന്ന എഴുത്തുകാർ വ്യക്തിജീ വിതത്തിനു പ്രാധാന്യം കല്പിക്കാൻ തുടങ്ങിയതാണു്. ഇ ബ്സൻേറയും ബട്ട്ലറുടേയും കൃതികൾ ഇതിനു വലി യ പ്രേരണയായിട്ടുണ്ടു്. വ്യക്തിപരമായ കാഴ്ചപ്പാടിലൂ ടെ സാഹിത്യകാരൻ ലോകത്തെ നോക്കിക്കാണുവാൻ തുടങ്ങി. സാമൂഹ്യസ്ഥാപനങ്ങൾ, വിവാഹം, കുടുംബ ജീവിതം, പള്ളി, രാഷ്ട്രം തുടങ്ങിയവയെ ആക്രമിക്കാൻ തുടങ്ങിയ നോവൽ തികച്ചും പൂർവ്വാചാരഭഞ്ജകമായി ത്തീർന്നു. മനുഷ്യസ്വഭാവം തങ്ങളുടെ കലവറയാണെന്നും നാനാതരത്തിലുള്ള ക്രമരഹിതമായ പ്രേരണകളുടെ ആ കെത്തുകയാണെന്നും വന്നു. "നിങ്ങൾ നിങ്ങൾതന്നെ യായിരിക്കുക."— അതായിരുന്നു ഇബ്സൻെറ സന്ദേ ശം. "ശരി." ആൽഡസ് ഹക്സിലി മറുപടി പറഞ്ഞു: "ഞാൻ പരമാവധി ഞാനാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അതായ തു് എന്റെ തൊലിക്കുള്ളിൽ പതിയിരിക്കുന്ന അസംഖ്യം മനുഷ്യരാകുവാൻ ഞാൻ ആത്മാർത്ഥമായി ശ്രമിക്കുന്നു. എൻെറ വിധി നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ അവരിലോരോരു ത്തർക്കുമുള്ള പങ്കുവഹിക്കുവാൻ ഞാൻ ശ്രമിക്കുന്നു." മനഃ ശാസ്ത്രദർശനങ്ങൾ പ്രശ്നം കുറെയേറെ സങ്കീർണ്ണമാക്കി

യിട്ടുണ്ട്. അബോധമനസ്സിനെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം വിശേഷിച്ചും പ്രസിദ്ധനോവലിസ്റ്റായ ഡി. എച്ച്. ലോറൻസ് എഴുതുന്നതു നോക്കുക: "ഓരോ മനുഷ്യൻേറയും അനന്യകാര്യമായ വൈയക്തികസത്ത പ്രകൃത്യാതന്നെ അപഗ്രഥനാതീതമാണ്. അനിർവചനീയമായതെന്തെന്നു മനസ്സിലാക്കാനാവില്ല; ഓരോ നിമിഷത്തിലും സ്വയം അനുഭവിക്കാനേ കഴിയൂ."

ഇതൊക്കെ ചില വസ്തുതകളെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. നോവൽ ജനജീവിതത്തിൽനിന്നു പിന്തിരിഞ്ഞു് എഴുത്തുകാരൻെറ ആത്മാവിലേക്കു പോന്നിരിക്കുന്നു. എഴുത്തുകാരൻ ദന്തഗോപുരത്തിലേക്കു തിരികെപ്പോന്നു് സ്വന്തം വിഷയങ്ങളുമായി സല്ലപിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമായി അതു കൂടുതൽ കൂടുതൽ ആത്മകഥാപരമായിപ്പോകുന്നു. വായനക്കാരൻ പണ്ടെങ്ങും വേണ്ടിവന്നിട്ടില്ലാത്തവിധം വളരെ പണിപ്പെട്ടു ശ്രദ്ധചെലുത്തിയെങ്കിൽമാത്രമേ അവ മനസ്സിലാക്കാനാകൂ. ഇംഗ്ലണ്ടിൽ ജയിംസ് ജോയ്സിന്റെ നോവലുകളും, അമേരിക്കയിൽ വില്യം ഫോക്നറുടെ നോവലുകളും ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്.

ഈ ദുർഗ്രഹതാപ്രേമം കവിതയിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പണ്ടൊക്കെ വാക്കുകൾ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നിടത്തു സുഗ്രഹമായ അർത്ഥം ലക്ഷ്യമായിരുന്നു. കവിതയിലെ പുതിയ പ്രസ്ഥാനക്കാർ വികാരത്തെയാണു ലക്ഷ്യമാക്കുന്നതു്. യുക്തിക്കു യോജിക്കാത്തവിധത്തിൽ വാക്കുകൾ വിന്യസിക്കുക, കവിക്കുമാത്രം അനുഭവമാകുന്ന ഏതെങ്കിലും അവസ്ഥയെ അതേരീതിയിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുക—ഇതാണു പുതിയ കൂട്ടർ ചെയ്യുന്നതു്. തന്മൂലം ആധുനികരുടെ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ, അഭിസംക്രമണസാദ്ധ്യത വളരെ കുറച്ചിട്ടുണ്ട്, പൊതുവേ സാഹിത്യത്തിൽ.

ആധുനികലോകത്തിൽ മനുഷ്യനുണ്ടാകുന്ന അമ്പരപ്പും തകർച്ചയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധവുംകൂടി നിർമ്മിക്കുന്ന പ്രത്യേക മാനസികാവസ്ഥയാണിതിനു കാരണം.

വ്യക്തിയെ ബാഹ്യലോകവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന വസ്തുക്കളുടെ പരിത്യാഗവും അർത്ഥത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കാത്തയും സ്വാത്മാവിലേക്കു ചുരുണ്ടുകൂടാനുള്ള പ്രവണതയും തത്വശാസ്ത്രത്തിന്റെ രംഗത്തു വന്നുചേർന്ന സന്ദേഹാത്മകതയ്ക്കു സമാന്തരമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതാണ്. രണ്ടും ഒരേ തരത്തിലുള്ള ആശാഭംഗത്തിൻെറ പ്രകടീകരണത്തിൽ കവിഞ്ഞൊന്നുമല്ല. അറിവില്ലാത്തതിനെ കീഴടക്കുവാനുള്ള ഉപകരണങ്ങളുടെ അപര്യാപ്തതയും മനുഷ്യൻെറ അവബോധവും പ്രപഞ്ചപ്രതിഭാസങ്ങളും തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ഉപകരണങ്ങളുടെ അപര്യാപ്തതയും ആണ് ഈ പ്രവണതകളെ വളർത്തിയത്.

അറിവില്ലാത്ത വസ്തുക്കളുടെ നേരെയുള്ള ഒരു പ്രതികരണം അതിൻെറ അസ്തിത്വത്തെ അവഗണിക്കുകയാണ്. അജ്ഞേയമായ പ്രപഞ്ചത്തെ പരാമർശിക്കുമ്പോൾ ആ പരാമർശവും കഴിയുന്നത്ര ദുരൂഹമാക്കുകയാണ് മറ്റൊരു മാർഗ്ഗം. ഭൗതികശാസ്ത്രത്തിൻെറ പിൻതാങ്ങോടുകൂടി രൂപപ്പെടുന്ന തത്വചിന്ത ഈ രംഗത്തിലേക്കു പ്രവേശിക്കാനൊരുങ്ങുന്നുണ്ട്. കേവലലക്ഷ്യങ്ങളേയും അപരിമേയങ്ങളായ സങ്കല്പങ്ങളേയും പരിത്യജിച്ചു നിരീക്ഷണപരീക്ഷണങ്ങളുടേതായ മാർഗ്ഗം മാനുഷികമായ എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളിലും അവലംബിച്ചുതുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ഡോ. സന്തായന 'സന്ദേഹാത്മകതയും വിശ്വാസവും' എന്ന കൃതിയിൽ പറയുന്നു: "വിജ്ഞാനത്തിൻേറയും പ്രകൃതിശാസ്ത്രത്തിൻേറയും കർത്തവ്യം മനസ്സിലെ സർവ്വജ്ഞതാബോധത്തെ പ്രകീർത്തിക്കുകയല്ല. മറിച്ച്, മനുഷ്യജീവിത

ത്തിന്റെ പ്രവൃത്തിയേയും ചിന്തയേയും ചുററുപാടുകളോടു വേണ്ടപോലെ ഇണക്കി അതിന്റെ അന്തസ്സു വർദ്ധിപ്പിക്കുകയാണ്—ശാസ്ത്രത്തേയും കലയേയും സംയോജിപ്പിക്കുക എന്നതാണു പ്രധാനം. പരിതഃസ്ഥിതവസ്തുക്കളുടെ മേൽ വെറും യാദൃച്ഛികതയും വിധിക്കും നല്കുന്ന ആധിപത്യത്തിനു പകരം മനുഷ്യവിശ്വാസത്തിനുള്ള ആധിപത്യം ഉറപ്പിക്കുകയെന്നതാണ് കലകളുടെ ലക്ഷ്യം.

ശാസ്ത്രത്തേയും കലയേയും ഒരുമിപ്പിക്കുന്നതിൽ പരാജയപ്പെട്ട എലിയട്ടിനേയും ഹക്സ്‌ലിയേയുംപോലുള്ളവരെ കുററപ്പെടുത്തിയിട്ടു കാര്യമില്ല. സന്തായന പറഞ്ഞതോതിലല്ലെങ്കിലും അവരതിനു ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആധുനികസാഹിത്യകാരൻ ശാസ്ത്രത്തെ അവഗണിക്കുന്നു എന്ന ഈസ്റ്റ്‌മാന്റെ പ്രസ്താവനയും തിരുത്തേണ്ടതുണ്ട്. അയാൾ ശാസ്ത്രീയവസ്തുതകളിൽ ശ്രദ്ധചെലുത്തുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, അവ അയാളെ അമ്പരപ്പിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രീയസത്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അടിസ്ഥാനപരമായ പഠനമല്ല; അയാളുടെ വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങൾ കെട്ടിപ്പടുത്തിട്ടുള്ള അടിത്തറയുടെ തകർച്ചയെ അഭിമുഖീകരിക്കാനുള്ള ധീരമായ മാത്സര്യബുദ്ധിയാണ് ഇന്നത്തെ ആവശ്യം.

ഡോ. സന്തായന എത്തിച്ചേരുന്ന നിഗമനമിതാണ്: "നിത്യജീവിതത്തിലുള്ള വിശ്വാസം എന്നു സന്തായന നിർവ്വചിക്കുന്ന മനുഷ്യവിശ്വാസം വിജ്ഞാനാന്ധകാരത്തിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു മേഖലയിലാണ് നാം ഉറച്ചുനില്ക്കേണ്ടതെന്നു വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഈ വിശ്വാസമാകട്ടെ സാമൂഹ്യ—ഭൗതിക—ലോകത്തിലെ ഒരു ജീവിയാണ് മനുഷ്യൻ എന്ന വസ്തുതയിലധിഷ്ഠിതമാണ്. നിരാശതയിലേക്കും അകർമ്മണ്യതയിലേക്കും എത്തിക്കുന്നതാ

ണിന്നതെത്ത നില. കൂടുതൽ സർഗ്ഗാത്മകമായൊരു നിലയിലേക്കു വരേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സ്വീയപ്രകൃതിയുടെ ആവശ്യങ്ങളേയും ആഹ്വാനങ്ങളേയും നിരസിക്കാതെതന്നെ നാം ശാസ്ത്രത്തെ കൈക്കൊള്ളുകതന്നെവേണം. ദാർശനികമായ സന്ദേഹാത്മകതയിൽനിന്നു ഭിന്നമായ മനുഷ്യവിശ്വാസത്തിലൂടെയാണ് ഈ നില പ്രാപിക്കേണ്ടതു്. വിശ്വാസം മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ ഒരു ഭാഗമാണ്," അദ്ദേഹമിങ്ങനെ തുടരുന്നു: "എല്ലാ ജീവികളും അവരവരുടെ ഇന്ദ്രിയങ്ങളെ വിശ്വസിക്കുന്നു; ജീവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തത്വചിന്ത മനുഷ്യനെ മാത്രം വിശ്വസിക്കാതിരിക്കുവാൻ അവയെ ശാസിക്കുന്നു; ജീവിക്കാതിരിക്കുവാനും."

വസ്തുക്കളെക്കുറിച്ചുള്ള ഏകത്വബോധത്തോടുകൂടി മനുഷ്യനെ പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നതിൽ ശാസ്ത്രവും അദ്ധ്യാത്മവിദ്യയും പരാജയപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അയാൾ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു വ്യക്തമായ തത്വശാസ്ത്രങ്ങൾ രൂപവൽക്കരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി വസ്തുക്കളുമായിപെരുമാറുമ്പോൾ സ്വന്തമനുഭവങ്ങൾ മാത്രമേ കൈമുതലായുള്ളു. മനുഷ്യന്റെ അന്തസ്സ്, അവന്റെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ സമ്പന്നത, ഇതു രണ്ടും നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുപോകേണ്ടതിലേക്ക് ഭാവിയിൽ മനുഷ്യന്റെ എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങളും അനുഭവത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായിരിക്കും. ഡോ. സന്തായന പറയുന്നു: "ജീവിക്കുന്നതിലൂടെ സംഭരിക്കുന്ന വിവേകസമ്പത്തു് എന്നാണു ഞാൻ അനുഭവംകൊണ്ടു് അർത്ഥമാക്കുന്നതു്. വസ്തുജ്ഞാനസമ്പാദനമോ, വിജ്ഞാനമോ അല്ലാത്ത ഒന്നിനേയും അനുഭവമെന്നു പറയാൻ പാടില്ല. ആ പദം ഉദ്ദേശ്യവും ബുദ്ധിയും വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്. കലാനുശീലനത്തിലൂടെ കൂടുതൽ നന്നായി ജീവിക്കാൻ

സാധിക്കുന്ന സ്വാഭാവികലോകം എന്നുകൂടി അതുകൊണ്ടർത്ഥമാക്കുന്നുണ്ട്."

മനുഷ്യത്വത്തേയും അനുഭവപാഠങ്ങളേയും സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിശ്വാസത്തിലേക്കുള്ള മടക്കം ഒരു കാര്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു. പ്രതിപാദ്യത്തെ മാററിനിർത്തിക്കൊണ്ട്, അർത്ഥത്തെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട്, സന്ദേശത്തെ ഉപേക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് അഭിസംക്രമണസാദ്ധ്യത ഇല്ലാതാക്കിയിട്ട വേദാന്തലോകത്തിലെ വ്യക്തിക്കു മാത്രമുള്ള അനുഭവങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യം നല്കുന്നതുകൊണ്ട് സാഹിത്യത്തിന് അതിൻെറ ധർമ്മം നിർവ്വഹിക്കാനാവില്ല. കലയെ ജീവിതത്തോടു ബന്ധപ്പെടുത്തി ചിന്തിക്കുന്നതു നേരെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തയിലേക്കു നയിക്കും. അനുഭവമാണ് കലയുടെ അകക്കാമ്പ് എങ്കിൽ അതിനിനിയും സമ്പന്നമാകേണ്ടതുണ്ട്. നമ്മുടെ സാംസ്കാരികസ്ഥിതി ഭദ്രമാകണമെങ്കിൽ സാമൂഹ്യമായ ഏകീകരണം ആവശ്യമാണ്. അതു സാധിക്കണമെങ്കിൽ അനുഭവത്തിന് അതിസംക്രമണക്ഷമത വേണം.

മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളെ സമ്പന്നമാക്കുക എന്നതു സുന്ദരകലയുടെ കർത്തവ്യമാണ്. ഈ വഴിക്കുള്ള മനുഷ്യൻെറ കഴിവുകൾ അനന്തമല്ലെങ്കിലും അളവില്ലാത്തതാണ്. മുമ്പു സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ നമ്മുടെ പൂർവ്വസംസ്കാരം കൂടുതൽ സാഹിത്യസംബന്ധിയാണ്. ഗാനത്തിൻെറയും കൊത്തുവേലയുടെയും ചിത്രകലയുടെയും ആസ്വാദനത്തിൽ വന്നുചേർന്നിട്ടുള്ള വികാസം ഈ കലകൾ ഭാവിസംസ്കാരത്തിൽ കൂടുതൽ പങ്കു വഹിക്കുമെന്ന വസ്തുത വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യേതരകലകളെ ജനങ്ങൾക്കു കൂടുതൽ ആസ്വാദനക്ഷമമാക്കുകയും പ്രചരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ സാഹിത്യം മാദ്ധ്യസ്ഥ്യം വഹിക്കും.

കാരണം, ചിന്താശീലനായ മനുഷ്യനോട് ഏററവുമടുത്തു നില്ക്കുന്ന കലയാണത്. മനുഷ്യൻ ചിന്തിക്കുന്ന ജീവിയാണ്. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിലെ ഏററവും മൗലികമായ ഘടകമാണ് അത്ഥമാരായുക എന്നതു്.

സാഹിത്യത്തിൻെറ പ്രത്യേകതയായ ബുദ്ധിപരമായ ഭാവന, ഇതരസുന്ദരകലകളിലുണ്ടാവില്ല. നമുക്ക് വളരെയധികം സാഹിത്യഗന്ധിയായ ചിത്രകലകളും കൊത്തുവേലകളും ഉണ്ടെങ്കിലും സാഹിത്യഭാവനയ്ക്കും, സംഗീതം, ചിത്രകല, കൊത്തുപണി എന്നിവയിലെ ഭാവനകൾക്കും തമ്മിൽ അടിസ്ഥാനപരമായ വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്. അതാതിനു തനതായിട്ടുള്ള ഭാഷകളിലേക്കു പകത്താവുന്ന പ്രതിപാദ്യവസ്തുവേ കാണുകയുള്ളൂ, ചിത്രണം, സംഗീതം തുടങ്ങിയ കലകളിൽ. സാഹിത്യമാവട്ടെ ഇതരകലാംശത്തിന്റെ സ്വാധീനഫലമായി സൗന്ദര്യാത്മകമൂല്യം നേടുമെന്നതു ശരിയാണ്. സമീപകാലകവിതയിലും നോവലിലും ഇതിനുദാഹരണങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും.

കലകളിലൂടെ അനുഭവങ്ങൾ സമ്പന്നമാക്കുകയെന്നുള്ളതു് അധഃപതിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു സംസ്കാരത്തിൽ, നശിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ലോകത്തിൽ, സംഭവിക്കാം. വസന്തത്തിൻെറ വർണ്ണപ്പൊലിമയേക്കാൾ പ്രോജ്ജ്വലമാണ് ശരത്കാലത്തിൻേറതു്; അതിൻെറ നാശത്തിൽപ്പോലും ചിത്തവിലോഭനമുണ്ടാകും. മനുഷ്യൻെറ ഐഹികഭാഗധേയത്തെ അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുത്തുന്നതിലേക്ക് അനുഭവങ്ങളെ ക്രമവത്ക്കരിക്കുക, സുഘടിതമാക്കുക ഇവയാണ് കലയുടെ കൃത്യം. സന്തായനയുടെ പ്രസ്താവങ്ങളിലെല്ലാം അടിയൊഴുക്കായി വത്തിക്കുന്ന അഭിവൃദ്ധിയിലുള്ള വിശ്വാസത്തിൻെറ വളച്ച് ശ്രദ്ധേ

യമാണ്. സന്തായനയും പല കാര്യങ്ങളിലും അഭിപ്രായ വ്യത്യാസമുള്ള മററു പല ദാശ്നികരും ഈ കാര്യത്തിൽ യോജിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിനു പ്രയോഗവാദി (Pragmatist)കളിൽ മുമ്പനായ പ്രൊഫ. ജോൺ ഡ്യൂയി പറയുന്നതു നോക്കുക: "എല്ലാക്കലകളും ജീവിക്കുവാൻ കൂടുതൽ നല്ലതായ മറെറാരു ലോകത്തെ വാർത്തെടുക്കാനുള്ള ഉപാധിയാണ്. മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ ചരിത്രം കലകളുടെ പുരോഗതികളുടേയും വളച്ചകളുടെയും ചരിത്രമാണ്."

മിസ്റ്റർ ഹാവ്‌ലോക്ക് എല്ലിസ് സൗന്ദര്യപ്രചോദകങ്ങളെ സാമൂഹ്യശക്തിയോടു ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതിൽ കുറേക്കൂടി നിർബ്ബന്ധമുള്ളയാളാണ്. അദ്ദേഹത്തിൻെറ സങ്കല്പത്തിൽ, "മനുഷ്യർ ഉൽപാദിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള എല്ലാ സംസ്കാരങ്ങളേയും പേടിപ്പെടുത്തുന്ന കല മാനസികമായ ആവശ്യങ്ങൾക്കായി സാധാരണവഴക്കങ്ങളുടെയും സങ്കേതങ്ങളുടെയും ആവരണത്തിനു പിറകിലുള്ള വസ്തുസത്യങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് അനുഭവങ്ങൾക്കു മൂർച്ച വദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഇതു മാനസികമായ ഉദ്ദേശങ്ങളെ മുൻനിത്തി ലഘൂകരിച്ചും ക്രമവത്കരിച്ചുമാണ് സാധിക്കുന്നതു്. അതു ലോകത്തിൻെറ സൗന്ദര്യാഭിരുചിയെ സംസ്കരിക്കുന്നു. വസ്തുതകളെ സ്വന്തമാക്കാനുള്ള താൽപര്യത്തിൽനിന്ന് സൗന്ദര്യം ആസ്വദിക്കുന്നതിനുള്ള ശീലം ഇതുകൊണ്ടു കൈവരുന്നു."

കലയുടെ ഈ സാമൂഹികകത്തവ്യത്തെ പ്രചോദിപ്പിക്കുവാൻ സാഹിത്യത്തിനു മൗലികമായ മറെറാരുത്തരവാദിത്വംകൂടിയുണ്ട്. ഓക്സ്ഫോഡിൽ കലകളെക്കുറിച്ചു പഠിക്കാനാരംഭിച്ച റസ്കിൻ ഉത്തമമായ കലാസൃഷ്ടിയും ആസ്വാദനവും സാദ്ധ്യമാകുന്ന ഒരു സമൂഹത്തെ

സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ വ്യാപൃതനായിരുന്നു; അദ്ദേഹത്തിൻെറ ഉപകരണമാവട്ടെ, സാഹിത്യവും. സാമൂഹ്യോദ്ഗ്രഥനത്തിൽനിന്നു ജീവിതത്തിനു ലഭിക്കുന്ന സംഭാവനകൾ വഴിയായി സാഹിത്യം സമ്പന്നമാകുന്നുവെന്നുള്ളതിൽ അദ്ദേഹത്തിനു സംശയമേ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. അനുഭവമാണ് സാഹിത്യത്തിൻെറ യഥാർത്ഥവിഷയമെങ്കിൽ അതിനെ സമ്പന്നമാക്കുകയും പുരോഗമിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടു സാഹിത്യത്തിന്നു പ്രയോജനമേ ഉണ്ടാവൂ.

പത്തൊമ്പതാംനൂററാണ്ടിലെ സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ പ്രധാനലക്ഷ്യം സാമൂഹ്യവിമർശമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടു സാഹിത്യത്തിന് അതിൻെറ അടിസ്ഥാനമൂല്യങ്ങൾ നഷ്ടപ്പെട്ടു എന്നു തോന്നുന്നില്ല. മറിച്ച് ഒരു ലക്ഷ്യവും ചൈതന്യവും അതിനു കൈവന്നിട്ടുണ്ട് എന്നാണ് എനിക്കു തോന്നുന്നത്.

മാറിവരുന്ന പരിതഃസ്ഥിതിയിൽ സാമൂഹ്യപരിഷ്ക്കരണം ഉദ്ദേശ്യമാക്കി എഴുതുന്ന സാഹിത്യവും ശുദ്ധസൗന്ദര്യാത്മകമൂല്യത്തിനു പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്ന സാഹിത്യവും തമ്മിൽ വേർതിരിക്കുമ്പോൾ ആദ്യത്തേതിനു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യംകൊടുത്തു എന്നു വരില്ല. കവിതയെക്കുറിച്ചോ നോവലിനെക്കുറിച്ചോ മാത്രമല്ല ഈ പറയുന്നതു്; സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചു പൊതുവിലാണ്. ഈ അർത്ഥത്തിൽ സാഹിത്യത്തിൻെറ മുഖ്യലക്ഷ്യം അനുഭവാഭിസംക്രമണമാണ്. ആശയനിവേദനമെന്നതു പ്രൊഫസർ ഡ്യൂയി പറയുന്നതുപോലെ, "മറെറാന്നിനുമായല്ലാതെ ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്ന ജീവിതത്തിനു പെട്ടെന്നുണ്ടാകുന്ന ഒരു പെരുപ്പമാണ്. അനുഭവാഭിസംക്രമണം ലോകത്തിൽ മനുഷ്യൻെറ നില അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുത്തുന്നതിലും മനുഷ്യനെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുന്നതിലും വലിയ

പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നതു് അനിഷേധ്യമാണല്ലോ.'' മനുഷ്യസമൂഹത്തിൻെറ ജീവരക്തം തുളുമ്പിനില്ക്കുന്ന സംസ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വർഗ്ഗവിവേചനമാണു് ഏററവും വലിയ മുറിവു്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'എന്തു ചെയ്യണം' എന്ന കൃതി വായിച്ചിട്ടുള്ളവർ സ്വന്തം വർഗ്ഗത്തിലുള്ള മനുഷ്യനുമായി സമ്പക്കംപുലത്തുന്നതിൽ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായ പ്രയാസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രസ്താവം ഓർമ്മിക്കുന്നുണ്ടാവും. അദ്ദേഹം പറയുന്നു: "നമ്മുടെതന്നെയോ സമ്പന്നരുടെയോ ജീവിതം ശ്രദ്ധിക്കുക. അവരിൽ ഭൂരിഭാഗവും പാവപ്പെട്ടവരിൽനിന്നകന്നു നില്ക്കുന്നു.'' ഇതദ്ദേഹത്തെ വേദനിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഡിസ്രയേലി പണ്ടു വിക്ടോറിയാ ഭരിച്ചിരുന്ന 'രണ്ടു രാഷ്ട്രങ്ങ' ളെക്കുറിച്ചു പറയുകയുണ്ടായി—ധനികരുടെയും നിസ്വരുടെയും. അവക്കു തമ്മിൽ യാതൊരുതരത്തിലുള്ള സമ്പക്കവും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. സംസ്കാരത്തിൻെറ ക്ഷതമാണു് വർഗ്ഗവിഭജനം. മാനവീയതയുടെ ജീവരക്തം അതിലൂടെ വാൻപൊഴുന്നുകൊണ്ടിരിക്കും.

മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തെ വേർതിരിച്ചുകാണുന്ന ഒരു കലാപാരമ്പര്യം ഇവിടെ ഉള്ളതു നിർഭാഗ്യകരമെങ്കിലും സത്യമത്രെ. എല്ലാ മനുഷ്യരുടെയും ഹൃദയത്തിനു് ആനന്ദവും കണ്ണിനു കുളുർമ്മയും പ്രദാനംചെയ്യാത്ത കല കലയല്ല. അങ്ങനെ ഒരന്തരീക്ഷം ഉണ്ടാകാത്തിടത്തോളം കാലം കലകൾ, സ്വയംപര്യാപ്തതയിലെത്തിച്ചേർന്നിട്ടുള്ള ചില സമ്പന്നരുടെ കൈകളിലെ കളിപ്പാവ ആയിരിക്കുമെന്നു് മോറിസ് ഒരു പ്രസംഗത്തിൽ പ്രസ്താവിച്ചതു് സ്മരണീയമാണു്. യുദ്ധസംഭവങ്ങളെ വിവരിക്കുന്ന സാഹിത്യത്തിൽ ഇതു പ്രകടമായിക്കാണാം. എല്ലാ രാജ്യത്തുനിന്നും ഒരേതരത്തിലുള്ള ഭീതിയുടെയും നിരാശതയുടെയും

സ്വരമാണു് ഉയൎന്നതു്. റൊമെയിൻ റൊളാണ്ട്, അർനോൾഡ്, സ്വെയ്ഗ്, മേരിലീ തുടങ്ങിയ വിവിധഭാഷകളിലെ എഴുത്തുകാരിൽനിന്നു് ഒരേസ്വരം പുറപ്പെടുകയുണ്ടായി. എന്നും സാഹിത്യം യുദ്ധത്തിനെതിരായി വൎത്തിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇന്നത്തെ അവസ്ഥയിൽ ടോൾസ്റ്റോയി പറഞ്ഞതു മാത്രമാണു സത്യം എന്നു തോന്നുന്നു: "കല ആദ്ധ്യാത്മികവാദികൾ പറയുന്നതുപോലെ ചില അപൂൎവ്വവികാരങ്ങളുടെയോ നിഗൂഢസൗന്ദൎയ്യങ്ങളുടെയോ ആവിഷ്കാരമല്ല; സൗന്ദൎയ്യശാസ്ത്രജ്ഞൻ പറയുന്നതുപോലെ മനുഷ്യൻെറ അധികപ്പററായ ചൈതന്യത്തിൻെറ ബഹിൎഗ്ഗമനമല്ല; ബാഹ്യചിഹ്നങ്ങളിലൂടെയുള്ള മനുഷ്യവികാരപ്രകടനവുമല്ല; ഇഷ്ടപ്പെട്ട വസ്തുക്കളുടെ നിൎമ്മാണമല്ല; അതു് ആഹ്ലാദമേ അല്ല. പക്ഷേ, അതു മനുഷ്യരുടെ ഐക്യോപാധിയാണു്. ഒരേ വികാരങ്ങളിലൂടെ അവരെ ഏകോപിപ്പിക്കുന്നതാണതു്; മനുഷ്യരാശിയുടേയും വ്യക്തികളുടേയും മുന്നേററത്തിനു് ഒഴിച്ചുനിൎത്താനാവാത്ത ഒരു ഘടകമാണു്."

സാഹിത്യത്തിലെ പ്രതിപാദ്യവസ്തു മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നോ മനുഷ്യസമൂഹങ്ങളിൽനിന്നോ ആണു് ലഭിക്കുക. അതു് പുനൎവ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടു്, ഉന്മിഷത്താക്കപ്പെട്ടു്, അവരുടെതന്നെ വികാരങ്ങളുമായി പങ്കുചേരുവാൻ തിരികെപ്പോകുന്നു. ഈ പ്രവൎത്തനത്തിൽ കലാകാരൻ ഒരു മാദ്ധ്യമവും [illegible] ആകുന്നുള്ളു. ജീവിതത്തിൽനിന [illegible] നിന്നും അകന്നുപോകുന്നതുകൊണ്ടു് [illegible] യാതൊന്നും നേടുവാനില്ല.

★

MUL
288081
UNIVERSITY LIBRARY
21 FEB 197
288081
032:6N231:11
K8

12 DEC 1960
18/3/81