Issue Editor’s Note 2 pages

ഇന്ദുലേഖയിലെ പതിനെട്ടാം അദ്ധ്യായം: ആസന്ന പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ മലയാളഭാവന

കലേഷ് എം.

ഒന്ന്

ജുർഗൻ ഹേബർമാസ് യുദ്ധാനന്തരജർമ്മനിയിലെ സാമൂഹിക സൈദ്ധാന്തികരിൽ പ്രമുഖനാണ്. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതി യോടെയാണ് ഇദ്ദേഹം സാമൂഹികപഠനത്തിന്റെ ജ്ഞാനമണ്ഡലത്തിൽ വലിയ തോതിൽ ശ്രദ്ധേയനായത്.[1] ഹേബർമാസ് ആധുനികതയെ സംബന്ധിച്ച വിമർശനാത്മക ചർച്ചകളിലും പങ്കാളിത്തജനാധിപത്യത്തെ സംബന്ധിച്ച കാഴ്ചപ്പാടുകളിലും പോസ്റ്റ് മാർക്സിയൻ സങ്കല്പനങ്ങളിലും മൗലികമായ ചിന്തകൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ജ്ഞാനശാസ്ത്രം (epistemology), സാമൂഹികസിദ്ധാന്തം (social theory), വിമർശനാത്മക സിദ്ധാന്തം (Critical theory) കമ്മ്യൂണിക്കേറ്റീവ് ആക്ഷൻ സിദ്ധാന്തം (Theory of communicative action) യൂണിവേഴ്സൽ പ്രാഗ്മാറ്റിക്സ് (Universal pragmatics) തീവ്രവാദത്തിനെതിരായ യുദ്ധം തുടങ്ങിയ നാനാതരം ജ്ഞാന-വ്യവഹാര സങ്കല്പനങ്ങളെ മുൻനിർത്തി സവിശേഷമായ ചിന്തകൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും അവയെ സൈദ്ധാന്തികവൽക്കരിക്കുകയും ചെയ്തു. സമകാലിക അക്കാദമിക ഗവേഷണരംഗത്ത് അദ്ദേഹം ഏറെ ശ്രദ്ധേയനായത് 'പൊതുമണ്ഡലം' (public sphere) എന്ന സങ്കല്പനത്തെ അവതരിപ്പിച്ച് 1962ൽ ജർമ്മൻഭാഷയിൽ പുറത്തുവന്ന *The structural transformation of public sphere : An inquiry into a category of bourgeois society* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് പതിപ്പ് 1989 ൽ പ്രചരിച്ചതോടുകൂടിയാണ്. ഈ ഗ്രന്ഥം യൂറോപ്യൻ ബൂർഷ്വാ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ഉദ്ഭവവും ശൈഥില്യവും സംബന്ധിച്ച ചർച്ചകൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന ചരിത്രപരവും സാമൂഹിക ശാസ്ത്രപരവുമായ ഒരു രേഖയാണ്.

പൊതുമണ്ഡലം: ചരിത്രവും സങ്കല്പനവും

1956-ലെ ഫ്രാങ്ക്ഫർട്ട് സ്കൂളിന്റെ ബൗദ്ധിക അന്തരീക്ഷമായിരുന്നു

ഹേബർമാസിന്റെ *The structural transformation of public sphere* എന്ന പഠനത്തെ സാധ്യമാക്കിയത്. അദ്ദേഹം യൂണിവേഴ്സിറ്റി അദ്ധ്യാപകർക്കായുള്ള ബിരുദാനന്തര ബിരുദ യോഗ്യതയ്ക്കുവേണ്ടി സമർപ്പിച്ച പ്രബന്ധമായിരുന്നു പ്രസ്തുത പഠനം. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിനകത്താണ് ഹേബർമാസ് പിൽക്കാലത്ത് ഏറെ ചർച്ചകൾക്കും വിമർശനങ്ങൾക്കും വിധേയമായ പൊതുമണ്ഡലം (Public sphere) എന്ന സങ്കല്പനം അവതരിപ്പിച്ചത്.

ബഹുജനാഭിപ്രായം (Public Opinion) രൂപപ്പെടുത്താനുള്ള സാമൂഹിക ജീവിതത്തിലെ ഏതൊരു മേഖലയെയും പൊതുമണ്ഡലം എന്ന് സാമാന്യമായി വിളിക്കാം. തന്റെ ഈ സങ്കൽപനത്തെ ഹേബർമാസ് ഇങ്ങനെ നിർവചിക്കുന്നു: "ബഹുജനാഭിപ്രായം രൂപപ്പെടുത്താൻ സാമൂഹിക ജീവിതത്തിലുള്ള ഒരു മേഖലയാണ് പൊതുമണ്ഡലം. ഓരോ പൗരനും അയാളുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ സ്വതന്ത്രമായി പ്രകടിപ്പിക്കുവാൻ തുറന്നുവച്ച ഇടമാണിത്. അവിടെ പൗരന്മാർ ഒത്തുചേരുകയും അവരുടെ സ്വതന്ത്രാഭിപ്രായങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുകയും യുക്തിഭദ്രമായ സംവാദങ്ങളിലേർപ്പെടുകയും പൊതുസ്വീകാര്യമായ പ്രശ്നങ്ങളിൽ ജനാധിപത്യപരമായ നിർണയനങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നു. ബഹുജനം സാമാന്യമായും വലിയൊരു വിഭാഗമായതിനാൽ അവരുമായി സംവദിക്കാനും ആശയവിനിമയം നടത്തുവാനും പ്രത്യേകം പ്രചരണമാധ്യമങ്ങൾ തന്നെ വേണ്ടിവരും. അതായത്, ഇന്നത്തെ വർത്തമാന പത്രങ്ങൾ, ആനുകാലികങ്ങൾ, റേഡിയോ, ടെലിവിഷൻ എന്നിവയാണ് പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ മാധ്യമങ്ങൾ (Paul Marris and Sue Thornham 2005:92).

പൊതുമണ്ഡലം എന്ന സങ്കല്പനത്തെ ചുരുക്കത്തിൽ ഇങ്ങനെ നിർവചിക്കാം: പൊതുമണ്ഡലം പൊതു അഭിപ്രായം (public opinion) രൂപപ്പെടുത്താനുള്ള സാമൂഹിക ജീവിതത്തിലെ മേഖലയാണ്. യുക്തിബദ്ധമായ സംവാദങ്ങളിലധിഷ്ഠിതമായതും പൊതുതാല്പര്യമുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾക്കു മേൽ ജനാധിപത്യപരമായ അഭിപ്രായങ്ങൾ മുഖാമുഖമായോ സംവാദങ്ങളിലൂടെയോ എഴുത്തുകളിലൂടെയോ ആനുകാലികങ്ങളിലൂടെയോ വർത്തമാനപത്രങ്ങളിലൂടെയോ മറ്റ് ഇലക്ട്രോണിക് ബഹുജനമാധ്യമങ്ങളിലൂടെയോ പൗരർ പരസ്പരം സംവദിക്കുമ്പോഴാണ് പൊതുമണ്ഡലം നിലവിൽ വരുന്നത്.[2]

സാമൂഹ്യപ്രാധാന്യമുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾക്കുമേൽ സമൂഹത്തിലെ എല്ലാത്തരം പൗരന്മാർക്കും യുക്തിഭദ്രമായും ജനാധിപത്യപരമായും സ്വതന്ത്രമായും പൊതുതാല്പര്യമുള്ളതുമായ അഭിപ്രായങ്ങൾ തുറന്നു പ്രകടിപ്പിക്കുവാനുള്ള സാങ്കല്പിക സ്ഥലമാണ് (imaginary space) പൊതുമണ്ഡലം ആത്യന്തികമായി വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത്. സമൂഹത്തിൽ ജനാധിപത്യപരമായ അഭിപ്രായ

സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും പങ്കാളിത്ത ജനാധിപത്യത്തിനും സാമൂഹിക സമത്വത്തിനും വേണ്ടി സാമൂഹിക സംവാദങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കേണ്ട സ്ഥലപരമായ സങ്കലപ്നമാണ് (spatial concept) പൊതുമണ്ഡലത്തിലൂടെ ഹേബർമാസ് ഭാവന ചെയ്യുന്നത്.

ഹേബർമാസ് പൊതുമണ്ഡലത്തെ അവതരിപ്പിച്ചത് ഒരു സവിശേഷ ചരിത്രപരിസരത്തിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ്. ഒരു സ്ഥാപനം എന്ന നിലയിലും രാഷ്ട്രീയമായി ഫലപ്രദമായ ഒരാശയം എന്ന നിലയിലുമാണ് അദ്ദേഹം ഇതിനെ മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കുന്നത്. യൂറോപ്പിൽ നവോത്ഥാനകാലത്താണ് പൊതുമണ്ഡലം എന്നു വിളിക്കാവുന്ന വിധമുള്ള ഒരു സാമൂഹ്യാവസ്ഥ രൂപപ്പെടുന്നത്. വിമർശനാത്മക ചർച്ചകൾക്കുള്ള തുറന്ന ഇടം എന്ന നിലയിലാകട്ടെ, 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് യൂറോപ്പിൽ പൊതുമണ്ഡലം ഉദയംകൊണ്ടത്. അക്കാലം വരെ യൂറോപ്യൻസമൂഹം അടഞ്ഞ (closed) ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയ്ക്കകത്തായിരുന്നു. അതിനെ ഹേബർമാസ് പ്രതിനിധാനപരമായ സംസ്കാരം (representational culture) എന്നു വിളിക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ രാജാവാണ് എല്ലാറ്റിന്റെയും അധികാരി. ഈ സംസ്കാരത്തെ മാർക്സിയൻ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഫ്യൂഡൽ കാലത്തിന് തുല്യമായി ഹേബർമാസ് തിരിച്ചറിയുന്നു. മുതലാളിത്ത ഘട്ടത്തിലേക്കുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ പരിണാമസന്ധിയിലാണ് പൊതുമണ്ഡലം രൂപപ്പെട്ടത് എന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഹേബർമാസ് അതിനെ ബൂർഷ്വാ പൊതുമണ്ഡലം (Bourgeois public sphere) എന്നു വിശേഷിപ്പിച്ചു. പൊതുമണ്ഡലം സാധ്യമായതോടെ ഭരണകൂടത്തിന്റെ നിയന്ത്രണയുക്തി മറികടന്ന് വ്യക്തികൾ ആശയങ്ങളും അറിവുകളും അഭിപ്രായങ്ങളും കൈമാറാൻ തുടങ്ങി. 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ വർത്തമാനപത്രങ്ങളുടെ വളർച്ച, ആനുകാലികങ്ങളുടെ രൂപപ്പെടൽ, വായനാക്ലബ്ബുകൾ, കോഫീഹൗസുകൾ എന്നിവ വിവിധങ്ങളായ വിതാനങ്ങളിലൂടെ പ്രതിനിധാനപരമായ സംസ്കാരത്തിൽനിന്ന് പൊതുമണ്ഡല സംസ്കാരത്തിലേക്ക് (public sphere culture) യൂറോപ്യൻ പൊതുസമൂഹത്തെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചു. ഇതോടെ വിമർശനാത്മകസംസ്കാരം വളരുകയും നിഷ്ക്രിയരായിക്കിടന്ന പൊതുജനം സക്രിയരാവുകയും സംവാദങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുകയും ആശയങ്ങൾ കൈമാറുകയും സ്വാഭിപ്രായങ്ങൾ തുറന്ന് പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ജനാധിപത്യപരമായ ബോധ്യങ്ങൾ സ്വയം രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു.

ഹേബർമാസിന്റെ പൊതുമണ്ഡല സങ്കല്പനത്തിനകത്ത് മുതലാളിത്ത സംസ്കാരത്തെ വിമോചനപരമായ ഒരു സാമൂഹിക വ്യവഹാരമായി അടയാളപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. ആദ്യകാല വാണിജ്യസംസ്കാരവും വ്യവസായ മുതലാളിത്തവും വളർന്നുവരികയും അതിന്റെ ഭാഗമായി ബൂർഷ്വാ പൊതുമണ്ഡലം രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്തു. വിപണികൾ ആരംഭിച്ചതോടെ ജനത പര

സ്പരം കണ്ടുമുട്ടുകയും കച്ചവടസംബന്ധമായ ആശയങ്ങൾ കൈമാറുകയും ചെയ്തു. ഈ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥ രൂപപ്പെടുത്തിയത് ആദ്യകാല മുതലാളിത്തമാണ്. ഇമ്മട്ടിലുള്ള ആശയ കൈമാറ്റങ്ങൾക്കകത്ത് പൊതുജനത്തിന് കൂട്ടായ്മയെ സംബന്ധിച്ച അവബോധം ഉണ്ടാകുകയും 'പൗരൻ' എന്ന പരികല്പനയിൽ നിന്ന് 'പൊതുജനം' എന്ന നിലയിലേയ്ക്ക് അവർ സംയോജിക്കുകയും ഭരണകൂടത്തെ വിവിധ തരത്തിൽ എതിർക്കാമെന്ന ബോധ്യമുണ്ടാക്കിക്കൊടുക്കുകയും ചെയ്തു (Andrew Edgar, 2005 :33). സ്വകാര്യവ്യക്തികൾ തങ്ങളുടെ സ്വകാര്യജീവിതത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ നിന്നും മാറി പൊതുകാര്യങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് കൂട്ടായി സംവദിക്കുമ്പോഴാണ് പൊതുമണ്ഡലം രൂപപ്പെടുന്നത്.

സാഹിത്യ പൊതുമണ്ഡലം (Literary Public Sphere) രാഷ്ട്രീയ പൊതുമണ്ഡലം (Political Public Sphere) എന്നിങ്ങനെ ഹേബർമാസ് പൊതമണ്ഡല സങ്കല്പനത്തിന് രണ്ടു ഉപരൂപങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. യൂറോപ്പിൽ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ആദ്യകാല രൂപങ്ങൾ സാഹിത്യ കലാവിമർശനങ്ങളിലാണ് മുഖ്യമായും പ്രകടമായത് എന്നും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മാത്രമാണ് കോഫീഷോപ്പുകളും സലൂണുകളും മറ്റും പൊതു സംവാദകേന്ദ്രങ്ങളായി മാറുന്നത്.

18-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മുതലാളിത്തത്തിന്റെ പരിപക്വതയോടെയാണ് യൂറോപ്പിൽ പൊതുമണ്ഡലം സ്ഥാനപ്പെട്ടത്. ചന്തകളുടെ രൂപപ്പെടലുകളോടുകൂടി കച്ചവടക്കാരും പ്രൊഫഷണലുകളും അവിടങ്ങളിൽവച്ച് കണ്ടുമുട്ടുകയും സംവാദങ്ങളിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്തു. അതുകൊണ്ട് പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ രൂപീകരണ ഘട്ടത്തിൽ അത് നിശ്ചയമായും ബൂർഷ്വാ പൊതുമണ്ഡലം തന്നെയായിരുന്നു. തൊഴിലാളിവർഗ്ഗവും കുലീനവിഭാഗവും വലിയ തോതിൽ ഈ മണ്ഡലത്തിന് വെളിയിലുമായിരുന്നു.

മുതലാളിത്ത സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയുടെ രൂപപ്പെടലും ബൂർഷ്വാവിഭാഗങ്ങൾക്ക് ഇക്കാലത്തോടെ ലഭ്യമായ ഒഴിവുവേളകളും സാക്ഷരതയുടെ പ്രചാരവും കലയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും മൗലികമായ വളർച്ചയ്ക്കും വികാസത്തിനും കാരണമായി. കലാരൂപങ്ങൾ സാഹിത്യ, സാക്ഷരചന്തകൾക്ക് അനുപൂരകമായി വൻതോതിൽ ഉത്പാദിപ്പിക്കുവാനാരംഭിച്ചതോടെ പള്ളിയുടെയും ഭരണകൂടത്തിന്റെയും രക്ഷാകർതൃത്വത്തിൽ നിന്ന് സാഹിത്യാദികലകൾ വിമുക്തമായി. ഇക്കാലത്തെ ഏറ്റവും വിശേഷപ്പെട്ട കലാരൂപമായിട്ട് തന്നെ നോവൽ നിലവിൽ വന്നു. നോവലിന്റെ ഉദയം തന്നെ കത്തെഴുത്തിലൂടെയാണെന്ന് ഹേബർമാസ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.[3]

സാഹിത്യപൊതുമണ്ഡലം (Literary Public Sphere) തിടംവെച്ചു വന്നത് വ്യക്തികളുടെ നോവലടക്കമുള്ള സാഹിത്യവിഭവങ്ങളുടെ ആസ്വാദനവും അഭിരുചികളും സംബന്ധിച്ച സംവാദ(Debate)ങ്ങളിലൂടെയാണ്. സാഹിത്യം ബൂർഷ്വാ വായനാവിഭാഗത്തെ ആത്മപ്രകാശനത്തിനു മാത്രമല്ല പരിശീലിപ്പിച്ചത്. പൊതുവായ വാദമുഖങ്ങൾ(public argument)ക്ക് കൂടിയാണ്. ഈ സാഹിതീയ സംവാദമണ്ഡലം കേവലം കഥാസാഹിത്യം (Fiction) മാത്രം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതായിരുന്നില്ല. ഉപന്യാസങ്ങൾ, സവിശേഷ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളിൽ അച്ചടിച്ചുവരുന്ന ശാസ്ത്രീയ, സാമൂഹിക, പ്രായോഗിക വിഷയങ്ങളിലേയ്ക്കുവരെ വ്യാപിച്ചു കിടക്കുന്നതുമായിരുന്നു. ഈ മട്ടിലുള്ള സംവാദങ്ങളെ വലിയ തോതിൽ സഹായിച്ച സ്ഥാപനങ്ങളായി കോഫീഷോപ്പുകളും സലൂണുകളും വിദ്യാസമ്പന്നരുടെ സംഘങ്ങളും 18-ാം നൂറ്റാണ്ടോടെ മാറി. ഇവിടങ്ങളിൽ വെച്ച് മധ്യവർഗ്ഗം ആശയങ്ങൾ മുഖാമുഖം അവതരിപ്പിക്കുകയും സംവാദങ്ങൾ നടത്തുകയും പ്രതിരോധങ്ങൾ തീർക്കുകയും ചെയ്തു. ഇത്തരം സാമൂഹിക സാംസ്കാരികാവസ്ഥകളാണ് സാഹിതീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിന് തുടക്കമിട്ടത്. ഇതാണ് പിൽക്കാലത്ത് വ്യത്യസ്തങ്ങളായ മാധ്യമങ്ങളുടെ വരവോടെയും വിശേഷിച്ച് രാഷ്ട്രീയ മാസികകളുടെ (Political Journals) പ്രചാരത്തോടെയും രാഷ്ട്രീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിന് വഴിവച്ചത്.

ഹേബർമാസ് അവതരിപ്പിച്ച പൊതുമണ്ഡലം എന്ന സങ്കല്പനം മുൻനിർത്തി അതിൽ പ്രസക്തമായ സംവാദം, യുക്തിഭദ്രത, സ്വതന്ത്രാഭിപ്രായ പ്രകടനം, മുഖാമുഖത്വം തുടങ്ങിയ ഘടകങ്ങളെ അഴിച്ചെടുത്ത് 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മലയാളത്തിലുണ്ടായ *ഇന്ദുലേഖ* (1889) എന്ന നോവലിനകത്തെ 'ഒരു സംഭാഷണം' എന്ന അധ്യായത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ പ്രബന്ധം. പൊതുമണ്ഡലം എന്ന് വിളിക്കാവുന്നതോ ആ സങ്കല്പനം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നതോ ആയ ഘടകങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കാനും പൊതുമണ്ഡലം വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന സംവാദാത്മക അന്തരീക്ഷത്തെ നോവൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതെങ്ങനെയെന്ന് അന്വേഷിക്കാനുമാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്.

അച്ചടിയും ഔപചാരികവിദ്യാഭ്യാസവുമടക്കമുള്ള അറിവ് വിനിമയ രീതികൾ ആധുനിക ജനാധിപത്യസമൂഹത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ വലിയ പങ്കു വഹിച്ചു. കേരളചരിത്രത്തിന്റെ പരിണാമദശയിലും അധ്യയനവും സാക്ഷരതയും ഒരു സവിശേഷവിഭാഗത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുകയുണ്ടായി. ഇവർ അറിവിനെ പദവിചിഹ്നമായി കൊണ്ടാടുകയും ചെയ്തു. അധിനിവേശത്തോടെ രൂപം കൊണ്ട സ്കൂളും അച്ചടിയും പത്രമാസികകളും ഗദ്യാഖ്യാനങ്ങളും അക്കാലം വരെ വരേണ്യ സംവർഗമായിരുന്ന അറിവ് വ്യവഹാരങ്ങളെ ജനമണ്ഡലത്തിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവന്നു. അക്ഷരം വ്യാപിച്ചതോടെ അധികാരബന്ധങ്ങളിൽ

വിള്ളലുണ്ടാവുകയും അറിവിന്റെ സ്വകാര്യമണ്ഡലം തിരോഭവിക്കുകയും ചെയ്തു. പട്ടും കിരീടവും ചാർത്തി മണിമേടകളിലും കൊട്ടാരക്കെട്ടുകളിലും കുടിയിരുത്തപ്പെട്ട സാഹിത്യമടക്കമുള്ള വ്യവഹാരരൂപങ്ങൾ പൊതു ഇടത്തിൽ വന്നു. 'അച്ചടിയുടെ കണ്ടുപിടുത്തത്തെത്തുടർന്ന് പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിൽ അഞ്ചു നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കുള്ളിൽ സംഭവിച്ച സാമൂഹ്യപരിവർത്തനങ്ങൾ ഇന്ത്യയിൽ ഒറ്റ നൂറ്റാണ്ടിനുള്ളിലും കേരളത്തിൽ അതിലും കുറഞ്ഞ കാലയളവിലുമാണുണ്ടായത്' എന്ന ഇ.വി. രാമകൃഷ്ണന്റെ (1992:12) നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

15-ാം നൂറ്റാണ്ടോടുകൂടി കേരളത്തിലെത്തിയ പാശ്ചാത്യർ 19-ാം നൂറ്റാണ്ടോടുകൂടി തദ്ദേശീയരുടെ എല്ലാത്തരം ജീവിതമണ്ഡലങ്ങളിലും ഇടപെടുകയും വിദ്യാഭ്യാസവും സംസ്കാരവും ചിന്തയും എല്ലാം ഒരർത്ഥത്തിൽ കോളനീകരിക്കുകയും യൂറോപ്യൻ വൈജ്ഞാനിക, സാഹിത്യസംവർഗങ്ങൾ തദ്ദേശീയരിലേക്ക് പകരുകയും ചെയ്തു. പത്രമാസികകൾ, ഗദ്യാഖ്യാനങ്ങൾ, കോടതികൾ, സ്കൂളുകൾ തുടങ്ങിയ കൊളോണിയൽ വ്യവഹാരങ്ങളാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട ഒരു അഭ്യസ്തവർഗ്ഗം (educated class) കേരളത്തിലുണ്ടാവുകയും അവരുടെ അനുഭൂതിയുടെ സാമൂഹ്യചരിത്രമായി നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപം മലയാളത്തിൽ സമാരംഭിക്കുകയും ചെയ്തു.[4] ഇമ്മട്ടിൽ കൊളോണിയൽ വ്യവഹാരങ്ങളാൽ വാർത്തെടുക്കപ്പെട്ട ഒരു സാമൂഹ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് ഒ.ചന്തുമേനോൻ. 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയോടെ കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹ്യ-സാമ്പത്തിക-രാഷ്ട്രീയ മണ്ഡലങ്ങളിൽ വിശാലവും ആഴമേറിയതുമായ പരിവർത്തനങ്ങൾ ഉണ്ടായി. എല്ലാ ജാതിവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ടവരും സാമൂഹ്യ പ്രക്ഷോഭങ്ങളിലും മറ്റും പങ്കെടുത്തു (Koji Kawashima, 1998:7). ഇക്കാലത്തോടെ രൂപപ്പെട്ട എല്ലാ പ്രസ്ഥാനങ്ങളും അക്കാലം വരെ അസാധ്യമായിരുന്ന വിദ്യാഭ്യാസ അവകാശങ്ങൾക്കുവേണ്ടി മുമ്പെങ്ങുമില്ലാത്തവിധം വാദിച്ചു. വിദ്യാഭ്യാസമാണ് സാമൂഹ്യപരിണാമത്തിന് മാർഗമെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞ കീഴ്ജാതിക്കാരും കൂടുതൽ അറിവവകാശങ്ങൾക്ക് വേണ്ടി ശബ്ദമുയർത്തി. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസമടക്കം നേടി, പത്രങ്ങളും പുസ്തകങ്ങളും പ്രദാനം ചെയ്ത വായനാമണ്ഡലങ്ങളിൽ വിഹരിച്ച് വിവിധങ്ങളായ ചർച്ചകളിലും സംവാദങ്ങളിലും ഏർപ്പെടത്തക്കവിധം ലോകബോധം നേടിയ ഒരു സാമൂഹ്യവർഗ്ഗം ഇക്കാലത്തോടെ കേരളസമൂഹത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടു. ഇവരെയാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ 'ബൂർഷ്വാ മധ്യവർഗ്ഗം'എന്നു പരമാർശിക്കുന്നത്. ചന്തുമേനോനെ ഈ വർഗപ്രതിനിധിയായി കാണുകയും കൊളോണിയൽ വ്യവഹാരങ്ങളാൽ ഭാവന ചെയ്യപ്പെട്ട അനുഭൂതിയുടെ സൂക്ഷ്മചരിത്രമായി *ഇന്ദുലേഖ* (1889) യെ കാണുകയും ചന്തുമേനോൻ ജീവിച്ചിരുന്ന സാമൂഹികസന്ദർഭത്തിന്റെയും ചരിത്രത്തിന്റെയും പാഠഭേദമായി കൃതിയെ

വായിക്കുകയും (വിശേഷിച്ച് 18-ാം അദ്ധ്യായത്തെ) അതിൽനിന്ന് കേരളീയ സമൂഹത്തിന്റെ സംവാദാത്മക ജനാധിപത്യക്രമത്തിനകത്തേക്കുള്ള പരിണാമത്തിന്റെ ലാഞ്ഛനകൾ കണ്ടെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയുമാണ് പ്രബന്ധം.

രണ്ട്

നോവലിന്റെ ഉദയം

ജീവിതത്തിന്റെ പരുക്കൻ വശങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചും മനുഷ്യാനുഭവത്തിന്റെ എല്ലാത്തരം വൈവിധ്യങ്ങളെയും ആഖ്യാനം ചെയ്തും മിത്തുകളെയും ഇതിഹാസങ്ങളെയും മുൻകാല സാഹിത്യമാതൃകകളെയും ഇതിവൃത്തമാക്കാതെയുമാണ് ഡിഫോയെയും റിച്ചാർഡ്സണെയും പോലുള്ളവർ നോവൽ ആഖ്യാനം ചെയ്തത് (Ian Watt, 2000:14). 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മുതലാളിത്ത സാമൂഹികാവസ്ഥയോടെ ഉദയംകൊണ്ട ബൂർഷ്വാ മധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ രൂപപ്പെടലും അവർക്ക് ലഭ്യമായ ഒഴിവുവേളകളുടെ ദൈർഘ്യവും വായനാസമൂഹത്തിന്റെ (Reading Public) ആവിർഭാവത്തിനു കാരണമായി. 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായ യൂറോപ്യൻ വായനാസമൂഹത്തിന്റെ അനുക്രമമായ വളർച്ചയും പത്രപ്രവർത്തനത്തിനൊപ്പം നോവൽ ഉദയം ചെയ്തതും നോവലിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിവത്കരണവും അവരുടെ അനുഭവപരിസരത്തിന്റെ സമഗ്രമായ ആഖ്യാനവും സാഹിത്യാസ്വാദകരുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും വലിയ പരിണാമത്തിനു നിദാനമായി. യൂറോപ്പിലെ വായനാസമൂഹത്തിന്റെ വളർച്ചയെ അച്ചടിശാലകളുടെയും പത്രപ്രവർത്തനത്തിന്റെയും പത്രങ്ങളുടെയും വായനശാലകളുടെയും പ്രചാരത്തെ മുൻനിർത്തി *The Rise of the Novel* (1957) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇയാൻ വാട്ട് വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ചാരിറ്റി സ്കൂളുകളുടെ ആരംഭംതൊട്ട് വ്യാപിച്ച സൗജന്യ വിദ്യാഭ്യാസ സൗകര്യം, ധനികർക്കും ദരിദ്രർക്കും ഇടയിലുള്ള കച്ചവടക്കാർ, കടയുടമകൾ, കൈവേലക്കാർ, ക്ലർക്കുമാർ പോലുള്ള തൊഴിൽവർഗ്ഗത്തിന്റെ രൂപപ്പെടൽ, വായനയിൽ സാമ്പത്തികഘടകത്തിന്റെ മേൽക്കൈ, വായനശാലകളുടെ വ്യാപനം, ഒഴിവുവേളകളുടെ ആവിർഭാവം, കത്തെഴുത്ത്, നോവലിന്റെ വരവ് എന്നിവ യൂറോപ്യൻ വായനാസമൂഹത്തിന്റെ രൂപപ്പെടലിനെ നിർണയിച്ച ഘടകങ്ങളാണ്. വായനാസമൂഹത്തിന്റെ കേന്ദ്രംതന്നെ മധ്യവർഗ്ഗമായിരുന്നു. പത്രവായനയും നോവൽ വായനയും അവരിൽ ഗൗരവമുള്ള വായനാശീലം വളർത്തി (Ian Watt,2000:49).

നോവലെന്ന ബൂർഷ്വാവ്യവഹാരം

വായനാസമൂഹത്തിന്റെ വളർച്ചയിൽ സാമ്പത്തിക ഘടകങ്ങൾ വിലങ്ങുതടിയായി, പ്രത്യേകിച്ചും നോവൽ വായനയുടെ കാര്യത്തിൽ. ഒരു നോവൽ പുസ്തകം വാങ്ങാനുള്ള തുകയുണ്ടെങ്കിൽ ഒരു സാധാരണ കുടുംബത്തിന്

ഒരാഴ്ച കഴിയാമായിരുന്നു എന്ന് ഇയാൻ വാട്ട് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ഓർമ്മിക്കുക. (2000: 42). മധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ സാമ്പത്തിക ഘടനയ്ക്കനുസരിച്ചാണ് നോവൽ വായനയും നിലനിന്നിരുന്നത്. നോവലിന്റെ വില, വായനാസമയത്തിന്റെ കണ്ടെത്തൽ എന്നിവ നോവലിനെ ഒരു ബൂർഷ്വാ വ്യവഹാരമാക്കി ചുരുക്കി.

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മലയാളത്തിലുണ്ടായ നോവലുകളും ബൂർഷ്വാമാധ്യമമായിരുന്നു. അഭ്യസ്തവിദ്യരുടെ വായനക്കുള്ളതായിരുന്നു അവ. സാക്ഷരത, നോവലിന്റെ ലഭ്യത, വായനാസമയത്തിന്റെ ലഭ്യത എന്നിവ നിശ്ചയമായും അക്കാലത്തെ മലയാളി വായനാസമൂഹത്തെ നിർണയിച്ചിട്ടുണ്ടാവും. യൂറോപ്യൻ മാതിരിയുള്ള ഒരു മധ്യവർഗ്ഗം മലയാളത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടിട്ടില്ലെങ്കിലും ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയതും സാമൂഹികമായി ഉന്നതപദവി നേടിയതും വായനാശീലമുള്ളതും ദേശസഞ്ചാരത്തിലൂടെ നവീന ലോകബോധം നേടിയതുമായ 'സാമൂഹ്യവർഗ്ഗം' (ഇടത്തരക്കാർ) ഇക്കാലത്ത് രൂപപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. നോവലിനെ ഒരു ചരിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ ആഖ്യാനമായി എടുത്താൽ *ഇന്ദുലേഖ*(1889)യിൽനിന്നും ഇതിനുള്ള തെളിവുകൾ കണ്ടെടുക്കാനാവും. 'അക്കാലത്തെ മധ്യവർഗ്ഗബുദ്ധിജീവികളുടെ അടിസ്ഥാനനിലപാടുകൾ ചന്തുമേനോന്റെ നോവലുകളിൽ കാണാം'(2010: 44) എന്ന കെ.എൻ. ഗണേശിന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഇന്ദുലേഖ മാധ്യമം എന്ന നിലയിലും ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാലും എഴുത്തുകാരന്റെ സവിശേഷ സാമൂഹ്യപദവിയാലും ബൂർഷ്വാവ്യവഹാരത്തിനകത്തു നിൽക്കുന്ന രചനയാണ്. അഭ്യസ്തവിദ്യരും ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നേടി സാമൂഹികമായ ഉന്നതപദവി കൈയാളുന്നവരും ദേശസഞ്ചാരം നടത്തുന്നവരും വായനാശീലരും സംവാദശീലരുമായ ഒരു വർഗ്ഗത്തെ നോവലിനകത്തും കാണാം.

ഇന്ദുലേഖ : നോവലും ജനാധിപത്യവും

ചന്തുമേനോൻ നോവൽ എഴുതിയത് ഇംഗ്ലീഷ് അറിഞ്ഞുകൂടാത്ത തന്റെ ഇഷ്ടജനങ്ങളെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. 'ഈവക കഥകൾ ഭംഗിയായി എഴുതിയാൽ സാധാരണ മനുഷ്യന്റെ മനസ്സിനെ വിനോദിപ്പിക്കുവാനും മനുഷ്യർക്ക് അറിവുണ്ടാകുവാനും വളരെ ഉപയോഗമുള്ളതാണെ'ന്ന്(2000 :9) ചന്തുമേനോൻ പ്രഥമ അവതാരികയിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു . ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന 'സാധാരണ മനുഷ്യൻ' എന്ന സംവർഗ്ഗം അക്കാലത്തെ അഭ്യസ്തവിദ്യരായ ഇടത്തരക്കാർ തന്നെയാണ്. ഔപചാരിക വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയതും ചിന്താശീലമുള്ളതും സംവാദശീലമുള്ളതും വായനാശീലമുള്ളതുമായ ഒരു വിഭാഗത്തെയാണ് 'ഇടത്തരക്കാർ' അഥവാ 'ബൂർഷ്വാസമൂഹം' എന്നതു

കൊണ്ടിവിടെ അർത്ഥമാക്കുന്നത്. നോവലിലെ 18-ാം അദ്ധ്യായം ബൂർഷ്വാ സംവാദമണ്ഡലത്തിനകത്തുണ്ടാവുന്ന ചർച്ചയുടെ ഒരു മാതൃകതന്നെയാണ്. ഇത് ഹേബർമാസ് വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന പൊതുമണ്ഡലം എന്ന സങ്കല്പനം കൊണ്ട് വിശകലനം ചെയ്യാനും സാധിക്കും. അഭ്യസ്തവിദ്യരും യുക്തിഭദ്രമായ വാദങ്ങൾ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നവരും സ്വതന്ത്രമായി അഭിപ്രായങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവരുമായ മൂന്നു വ്യക്തികൾ നടത്തുന്ന സംവാദമാണ് ഈ അദ്ധ്യായം. അക്ഷരാഭ്യാസമില്ലാത്തവർ, കീഴാളർ, സ്ത്രീകൾ എന്നിങ്ങനെ ബൂർഷ്വാസംവാദമണ്ഡലത്തിന് വെളിയിൽ നിൽക്കുന്ന സാമൂഹ്യവിഭാഗം ചന്തുമേനോൻ പറയുന്ന 'സാധാരണ മനുഷ്യൻ' എന്ന സംവർഗ്ഗത്തിനും പതിനെട്ടാം അദ്ധ്യായത്തിനും പുറത്താണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നോവൽ ബൂർഷ്വാവ്യവഹാരത്തിന്റെ ആഖ്യാനമായി ചുരുങ്ങുന്നു. ചന്തുമേനോൻ നോവൽ അവതാരികകളിൽ തന്റെ കൃതി തീർത്തും ജനകീയമാണെന്ന തരത്തിലും ജനാധിപത്യപരമാണെന്ന തരത്തിലും ഉള്ള പരാമർശങ്ങൾ നടത്തുന്നുണ്ട്.

1. 'ഈ വക കഥകൾ ഭംഗിയായി എഴുതിയാൽ സാധാരണ മനുഷ്യന്റെ മനസ്സിനെ വിനോദിപ്പിക്കുവാനും മനുഷ്യർക്കറിവുണ്ടാക്കുവാനും വളരെ ഉപയോഗമുള്ളതാണെന്ന് ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു' (2000:9).
2. 'ഈ പുസ്തകം എഴുതിയിട്ടുള്ളത് ഞാൻ വീട്ടിൽ സാധാരണ സംസാരിക്കുന്ന മലയാളഭാഷയിൽ ആകുന്നു' (2000 :10).

എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രസ്താവനകളിലെല്ലാം 'സാധാരണ' എന്ന പ്രയോഗത്തിലൂടെ നോവലിനെ സമൂഹത്തിലെ എല്ലാവർക്കും വേണ്ടിയുള്ള ജനാധിപത്യപരമായ നിർമ്മിതിയായി അദ്ദേഹം കണ്ടു. മാധ്യമപരമായ സവിശേഷതയാൽ നിരക്ഷരരും അർദ്ധസാക്ഷരരുമായ കീഴാള-സ്ത്രീ-പുരുഷ വിഭാഗം നോവൽ വായനാവൃത്തിക്കു പുറത്താണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഈ പ്രശ്നം ചന്തുമേനോന്റേതല്ല, മറിച്ച് ബൂർഷ്വാ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെയും അതു നിർമ്മിച്ചെടുത്ത സവിശേഷ വ്യവഹാരങ്ങളുടെയും പരിമിതിയാണ്.

വിപണിസമ്പദ്‌വ്യവസ്ഥ ഉദയം ചെയ്ത ചരിത്രപരിസരത്തിലാണ് ഉദാരപൊതുമണ്ഡലം (liberal public sphere) പൗരസമൂഹത്തിനും രാഷ്ട്രത്തിനും ഇടയിലുള്ള പൊതുതാത്പര്യാർത്ഥമുള്ള വിഷയങ്ങൾക്കുമേലുള്ള വിമർശനാത്മക പൊതുസംവാദത്തിന്റെ മണ്ഡലം എന്ന നിലയിൽ ഉദയം കൊണ്ടത് (Habermas, 1993: XI). മധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ രൂപപ്പെടൽ, അവർക്കിടയിൽ ഉണ്ടായ രാഷ്ട്രീയവും സാഹിത്യപരവുമായ സ്വയം അവബോധം ഇതൊക്കെ പൊതുമണ്ഡലമെന്ന ഇടത്തെ ബലപ്പെടുത്തി. നോവലിന്റെയും സാഹിത്യപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായ പത്രപ്രവർത്തനത്തിന്റെയും (Literary and Political Journalism) ആരംഭം, വായനാസമൂഹത്തിന്റെ രൂപപ്പെടൽ, സലൂണുകളുടെയും

കോഫി ഷോപ്പുകളുടെയും വ്യാപനം എന്നിവയാകമാനമാണ് യൂറോപ്പിൽ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷം ഒരുക്കിയത് എന്ന് ഹേബർമാസ് സൂചിപ്പിക്കുന്നു (Ibid : XI).

യൂറോപ്പിൽ മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ഉദയം എപ്രകാരമാണോ പൊതു സംവാദമണ്ഡലത്തിന് ഇടയൊരുക്കിയത് ഏറിയും കുറഞ്ഞും സമാനനിലയിൽ തന്നെ കൊളോണിയൽ ആധുനികത കേരളീയ പരിസരത്തിൽ പൊതുമ ണ്ഡല രൂപീകരണത്തിന് അടിത്തറയൊരുക്കി. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ അഭ്യസ്തവിദ്യരും ബ്രിട്ടീഷ് കൊളോണിയൽ വ്യവഹാരങ്ങളും കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചു. നവോ ത്ഥാന ആധുനികത രൂപപ്പെടുത്തിയ സംവാദാത്മകത ജനാധിപത്യത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതാണ്. യുക്തിചിന്ത, ശാസ്ത്രാവബോധം, മത വിമർശം, രാഷ്ട്രവിമർശം, രാഷ്ട്രീയവിമർശം തുടങ്ങിയ സംവാദാത്മകവ്യവഹാ രങ്ങൾ തീർത്ത സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷം ചന്തുമേനോന്റെ നോവലിനകത്തും കാണാനാവും. പതിനെട്ടാം അധ്യായം പ്രത്യക്ഷ ഉദാഹരണവുമാണ്. ഇക്കാ ലത്ത് കേരളീയ സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തിലും വിവിധതരത്തിലുള്ള സംവാദങ്ങൾ നടന്നിട്ടുണ്ട്. മലബാർ മാന്വലിൽ മലബാറിലെ മുസ്ലീങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയുന്നി ടത്ത് വില്യം ലോഗൻ എഴുതുന്നു: ശരിക്കുള്ള അറബി പരമ്പരയിൽ പെട്ട കുടുംബങ്ങൾ തങ്ങളുടെ സ്വന്തം ശാസ്ത്ര-ചരിത്രഗ്രന്ഥങ്ങളെക്കുറിച്ച് അവ ഗാഢമായ അറിവുള്ളവരാണ്. അന്യമതസ്ഥരായ വിശിഷ്ടസന്ദർശകരുമായി കുടുംബനാഥൻ വിജ്ഞാനപ്രദമായ സംവാദങ്ങളിലേർപ്പെടുന്നതും അപൂർവ്വ മല്ല (2000: 110). ലോഗൻ ഇത് എഴുതുന്നത് 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാന ദശകത്തോടെയാണെന്നും ഓർക്കുക.

1850 കളിൽ തന്നെ ജ്ഞാനനിക്ഷേപം ആശയവിനിമയ ഗദ്യ ഉപാധി എന്ന നിലയിൽ സംവാദത്തെ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാശിയിൽ വെച്ച് ഗുരു ദാസപണ്ഡിതരും ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് ജഡ്ജിയും തമ്മിൽ വിഗ്രഹാരാധന, ശാസ്ത്രം, മതം, ദൈവമുണ്ടെന്നും ഇല്ലെന്നുമുള്ള വാദങ്ങൾ, ആത്മാവ് തുടങ്ങിയവയെ ക്കുറിച്ചുണ്ടായ സംവാദം 1884 ൽ ജോർജ്ജ് മാത്തൻ കേരളീയ വായനാസമൂ ഹത്തിനുവേണ്ടി വിവർത്തനം ചെയ്ത് വിദ്യാസംഗ്രഹത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരി ച്ചിട്ടുണ്ട്.5 ബ്രിട്ടീഷ് ഇന്ത്യാഗവണ്മെന്റിന്റെ പല ഉയർന്ന ഉദ്യോഗങ്ങളും വഹിച്ച ശേഷം കാശിയിൽ താമസമുറപ്പിച്ച ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് ജഡ്ജിയും ആ നഗരത്തിൽ തന്നെ പാർത്തിരുന്ന ഗുരുദാസൻ എന്ന ഹൈന്ദവ പണ്ഡിതനും നടത്തുന്ന സംവാദത്തിൽ ഇരുവരും യുക്തിയുക്തമായി വാദമുഖങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കു ന്നുണ്ട്.

കെട്ടിച്ചമച്ച സാങ്കല്പിക സംവാദങ്ങൾ മുതൽ പത്രങ്ങൾ സാമൂഹ്യ പ്രശ്നങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുകയും വായനക്കാർ അതേക്കുറിച്ചുള്ള തങ്ങളുടെ വാദ

മുഖങ്ങൾ എഴുതി അയയ്ക്കുകയും അത് പത്രങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും, തുടർന്ന് വായനക്കാരുടെ വാദത്തെ ഖണ്ഡിച്ചുകൊണ്ടുള്ള പ്രതിവാദങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിവരെയുള്ള ബഹുതല സംവാദമാതൃകകൾ കേരളീയ സാംസ്കാരികമണ്ഡലത്തിൽ 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. മതവും ശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധമുള്ളവയായിരുന്നു ജ്ഞാനനിക്ഷേപം (1848) പോലുള്ള പത്രങ്ങളിൽ അച്ചടിച്ചുവന്നിരുന്ന സംവാദമാതൃകകൾ. സാമൂഹ്യവിഷയങ്ങളും വിരളമല്ല. ജ്ഞാനനിക്ഷേപത്തിൽ സംവാദസ്വഭാവമുള്ള കത്തുകളും അതിനുള്ള മറുപടികളും പ്രസിദ്ധീകരിക്കാൻ പ്രത്യേക കോളങ്ങൾ തന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇതിലുപരി ഗദ്യരചനയ്ക്ക് വായനക്കാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുവാനും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുവാനും വായനക്കാരുമായി സമ്പർക്കത്തിലേർപ്പെടാനും സംവാദങ്ങൾക്ക് അന്നത്തെ കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ സാധ്യമായിട്ടുണ്ട് (ബാബു ചെറിയാൻ, ജേക്കബ് ഐസക് കാളിമഠം 2002: 123,124).

ജ്ഞാനനിക്ഷേപം 1850-ൽ ലക്കം 18-ൽ ഒരു വേദക്കാരനും ശാസ്ത്രക്കാരനും തമ്മിലുള്ള ഒരു സംഭാഷണം എന്ന പേരിൽ കൃത്രിമമായി എഴുതി തയ്യാറാക്കിയ സംഭാഷണരൂപത്തിലുള്ള സംവാദം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉത്തമബോധ്യത്തോടെ വ്യക്തി വാദം ഉന്നയിക്കുകയും യുക്തിഭദ്രമായി ഉചിത ഉദാഹരണങ്ങളോടെ അതിനെ ദൃഢീകരിച്ച് പ്രതിവാദങ്ങളെ ഖണ്ഡിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിയാണ് ഇത്തരം സംവാദശകലങ്ങളിൽ പിൻതുടരുന്നത്.

പുല്ലേലി കുഞ്ചു എന്ന നോവൽ 1860-ൽ ജ്ഞാനനിക്ഷേപത്തിൽ ജാതിഭേദം: ഒരു സംഭാഷണം എന്ന പേരിലാണ് ആദ്യം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചത്. നോവലിന്റെ ആഖ്യാനതന്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു ഇതിലെ സംഭാഷണമെങ്കിലും അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന സംവാദാത്മകജീവിതത്തിന്റെ അടയാളമായും ഈ ആഖ്യാനരീതിയെ കാണാം. ഒരു സാഹിത്യകൃതിയാണെങ്കിൽത്തന്നെയും പുല്ലേലി കുഞ്ചുവിന്റെ സന്ദേശം ഇതരമതഖണ്ഡനമായിരുന്നു എന്നത് ഓർമ്മിക്കുക. ഈ തെളിവുകളും മാത്തന്റെ വിവർത്തനകൃതിയും ലോഗന്റെ പരാമർശവും സൂചിപ്പിക്കുന്നത് യുക്തിഭദ്രതയും വിമർശനാത്മകതയും നിറഞ്ഞ വിജ്ഞാനപ്രദമായ സംവാദങ്ങൾ 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളത്തിന് അന്യമല്ലെന്നാണ്. ഹേബർമാസിയൻ പൊതുമണ്ഡലം വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന യുക്തിഭദ്രത, വിമർശനാത്മകത, ജനാധിപത്യപരത, സംവാദാത്മകത എന്നിവ ഇത്തരം സംവാദങ്ങളിൽ സാമാന്യമായ തോതിലെങ്കിലും സന്നിഹിതമായിരുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ യുക്തിയെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വ്യക്തികൾ നടത്തുന്ന തർക്കങ്ങളാണ്. ഒരു പ്രത്യേക വാദത്തെ അംഗീകരിക്കുകയോ നിരാകരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതിനുള്ള മാനദണ്ഡം യുക്തി മാത്രമായിത്തീരുമ്പോ

ഴാണ് ഒരാൾക്ക് യുക്തിപൂർവ്വമായി തർക്കിക്കാനാവുന്നത്. ഒരു പ്രത്യേക നിലപാട് തന്റെ സ്വകാര്യതാല്പര്യത്തിന് അനുയോജ്യമാണോ എന്നല്ല എതിർനിലപാടിനേക്കാൾ അത് യുക്തിഭദ്രമാണോ എന്നാണ് വ്യക്തി ആരായുന്നത്. അതായത് വാദപ്രതിവാദങ്ങളുടെ ഭാഷക്ക് അതിന്റേതായ താർക്കിക വ്യാകരണമുണ്ട്. ഈ വ്യാകരണത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ആ ഭാഷ സംസാരിക്കാൻ കഴിയുമ്പോഴാണ് വ്യക്തി പൊതുമണ്ഡലത്തിലെ കർതൃസ്ഥാനമായി മാറുന്നത്. സ്വകാര്യങ്ങളിൽനിന്ന് വേറിട്ടുനിന്നുകൊണ്ട് പൊതുകാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് വേവലാതി കൊള്ളുന്ന വ്യക്തികളുടെ പരസ്പരവിനിമയങ്ങളാണ് പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കമായി സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്നത് (ടി. വി. മധു, 2012: 108). വ്യക്തി കേന്ദ്രമായി വരുന്ന അന്തരീക്ഷം ഇവിടങ്ങളിൽ കാണാം. *ഇന്ദുലേഖ*യിൽ സംവാദാത്മകമായി ആരംഭിക്കുന്ന ഒന്നാം അദ്ധ്യായത്തിൽ തന്നെ മാധവനെന്ന ആധുനികവ്യക്തിയുടെ രൂപപ്പെടൽ കാണാം. കാരണവരെ താർക്കിക നിലപാടുകൊണ്ടും സംവാദാത്മകമായി പ്രതിരോധിച്ചുകൊണ്ടുമാണ് മാധവൻ തന്റെ വ്യക്തിസ്വത്വം രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. ഹേബർമാസ് പറയുന്നത് ജനാധിപത്യപരമായ ഇടത്തിൽ മാത്രമേ സംവാദാത്മകത സാധ്യമാവൂ എന്നാണ്. മാധവനിൽ ജനാധിപത്യപരമായ ഈ ബോധവും സംവാദാത്മകബുദ്ധിയും ഉളവാക്കിയത് കൊളോണിയൽ ആധുനികത ഉല്പാദിപ്പിച്ച ലോകബോധമാണ്.

പൗരർ ഒത്തുചേരുകയും അവരുടെ സ്വതന്ത്രാഭിപ്രായങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുകയും യുക്തിഭദ്രമായ സംവാദങ്ങൾ നടത്തുകയും പൊതുസ്വീകാര്യമായ പ്രശ്നങ്ങളിൽ ജനാധിപത്യപരമായ നിർണയനങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്ന വിധത്തിൽ കേരളത്തിൽ ഒരന്തരീക്ഷമുണ്ടായത് കൊളോണിയൽ ആധുനികത സാധ്യമാക്കിയ അച്ചടി, പത്രപ്രവർത്തനം, വിദ്യാഭ്യാസ പ്രവർത്തനങ്ങൾ, വായനാസമൂഹത്തിന്റെ വളർച്ച എന്നിവയോടെയാണ്. ചന്തുമേനോൻ എന്ന നോവലിസ്റ്റ് ഈ ചരിത്രസന്ധിയുടെ ഭാഗമാണെന്നതും സവിശേഷ ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നതാണ്. ഔദ്യോഗികവൃത്തിയും ബിലാത്തിയിൽനിന്നു വരുത്തിച്ച പുസ്തകങ്ങളുടെ പരിചയവും വായനയും നവോത്ഥാനവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട താത്ത്വികഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പരിചയപ്പെടലും ചന്തുമേനോന്റെ ജ്ഞാനനിർമ്മിതിയിൽ വലിയ പങ്കുവഹിച്ചു. ഹേബർമാസ് പറയുന്ന മട്ടിലുള്ള അക്ഷരങ്ങളുടെ ലോകത്തുള്ള പൊതുമണ്ഡലം (The Sphere in the world of letters) ചന്തുമേനോന്റെ നോവൽ രചനാനന്തരം കേരളീയ പരിസരത്തിൽ നിലവിൽ വരുന്നുണ്ട്.

1890 ജനുവരിയിൽ ആദ്യവില്പന തുടങ്ങിയ *ഇന്ദുലേഖ*യുടെ പ്രഥമ അച്ചടിപ്പ് മുഴുവൻ മാർച്ച് 30-ാം തീയതിക്കു മുമ്പ് തീർന്നു എന്ന വസ്തുതയും ഇതുവ രെ മലയാളഭാഷയിൽ തീരെ ഇംഗ്ലീഷുനോവൽ മാതിരിയുള്ള

യാതൊരു പുസ്തകവും വായിച്ചിട്ടില്ലാത്ത മലയാളികൾ ഇത്ര ക്ഷണേന എന്റെ പുസ്തകത്തെ വായിച്ചു രസിച്ച് അതിനെക്കുറിച്ച് ശ്ലാഘിച്ചു(2000: 13) എന്ന ചന്തുമേനോന്റെ പരാമർശവും മലയാളിസ്വത്വത്തിന്റെ അതിവേഗത്തിലുള്ള ബൂർഷ്വാവത്കരണത്തിന്റെ തെളിവുകളാണ്. ഒപ്പം അക്കാലത്ത് പത്രമാസികകളിൽ6 ഇന്ദുലേഖയെ സംബന്ധിച്ചു വന്ന പ്രതികരണങ്ങളും ചന്തുമേനോന് ലഭിച്ച കത്തുകളും നോവൽ വായിച്ച സാമൂഹികവിഭാഗത്തിന്റെ വ്യാപ്തി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ഇത് അക്കാലത്തുണ്ടായ സാഹിതീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ തെളിവാണ്. നോവൽ വായിക്കുകയും അതിനെ സംബന്ധിച്ച് പല വിതാനങ്ങളിൽ സംവാദങ്ങളും ചർച്ചകളും ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്തതിന്റെ ഫലമായി വേണം, രണ്ടാം പതിപ്പിൽ ചന്തുമേനോൻ അവശ്യമായി വരുത്തിയ തിരുത്തലുകളെ മനസ്സിലാക്കാൻ.[7] ഇവയൊക്കെ സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിൽ പരിണമിച്ചുവരുന്ന സംവാദാത്മക പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ലാഞ്ഛനകളായി അടയാളപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. നോവലിനകത്തും പുറത്തും ഒരുപോലെ രൂപപ്പെടുന്ന സംവാദാന്തരീക്ഷം ഇവിടെ സവിശേഷ ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. നോവൽ, പത്രം, കത്ത് തുടങ്ങിയ അച്ചടി, എഴുത്തുരൂപങ്ങൾ സാധ്യമാക്കിയ ഒരു സാമൂഹിക സംവാദസ്ഥലി നോവലിനു പുറത്തും, വായന, യുക്തിബോധം, ശാസ്ത്രാവബോധം, പുതിയ ലോകബോധം എന്നിവയാൽ സാധ്യമായ ഒരു സംവാദമണ്ഡലം പതിനെട്ടാം അദ്ധ്യായത്തിനകത്തും കാണാവുന്നതാണ്.

ചന്തുമേനോനിലുണ്ടായ നവോത്ഥാന ആശയങ്ങളുടെ ഉപഉത്പന്നമാണ് നോവൽ. അതിലുടനീളം ആ മട്ടിലുള്ള ചർച്ചകളും സംവാദങ്ങളും ആശയങ്ങളും കാണാനാവും. ഇന്ദുലേഖ മാധവനെ 'ശപ്പൻ' എന്നു വിളിക്കുന്ന ഒരു സന്ദർഭം കൃതിയിലുണ്ട് (2000:42). ഈ 'ശപ്പൻ' വിളിയെ അക്കാലത്തെ സാമൂഹികമണ്ഡലത്തിൽ രണ്ടു മൂന്നു രസികന്മാർ 'ഇന്ദുലേഖയുടെ അപമര്യാദ'യായി(2000:14) ആക്ഷേപിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇ ൗ ആക്ഷേപം ഇന്ദുലേഖയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് ഹുങ്കായും വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടാവും. വാസ്തവത്തിൽ ചന്തുമേനോനിൽ നവോത്ഥാനമുൽപ്പാദിപ്പിച്ച ജനാധിപത്യപരമായ ബോധ്യത്തിന്റെ അബോധമായി വേണം ഈ പ്രയോഗത്തെ കാണാൻ. അടിമ-ഉടമ ബന്ധമില്ലാത്ത സ്ത്രീ-പുരുഷ പ്രണയബന്ധത്തിലെ പ്രയോഗം മാത്രമാണിത്. സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധത്തിനകത്ത് പുരുഷന് അതിരുകളില്ലാത്ത സ്വാതന്ത്ര്യവും സ്ത്രീക്ക് അതിർത്തികൾക്കകത്തെ വിഹാരവും മാത്രമേ ബൂർഷ്വാ പൊതുബോധം കല്പിച്ചു നല്കിയിട്ടുള്ളൂ. ഈ ബോധത്തെ തിരുത്തിക്കൊണ്ട് സ്ത്രീ-പുരുഷബന്ധത്തിനകത്തെ ജനാധിപത്യപരമായ ഇടം ഉറപ്പിക്കുകയാണ് 'ശപ്പൻ' എന്ന വിളി. ബ്രിട്ടീഷ് ജീവിതം കണ്ടു പരിചയിച്ച ചന്തുമേനോനെ ഏറ്റവും ആകർഷിച്ചത് അവർക്കിടയിലെ സ്ത്രീ-പുരുഷ സമത്വമാണ് (ശരച്ചന്ദ്രൻ കെ.പി., 1992:5) എന്ന വസ്തുത ഇതിനോട് കൂട്ടിവായിക്കേണ്ടതാണ്.

പുസ്തകം എന്ന വായനാമാധ്യമത്തെക്കുറിച്ച് ചന്തുമേനോന്റെ സമകാലികർക്കുണ്ടായിരുന്ന പൊതുബോധം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒരു പരാമർശം ഈ 'നോവൽബുക്കി'ന്റെ രചനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്നേഹിതൻ നടത്തുന്നുണ്ട്. 'സയൻസ് എന്നു പറയപ്പെടുന്ന ഇംഗ്ലീഷ് ശാസ്ത്രവിദ്യകളെ കുറിച്ചാണ് ഈ പുസ്തകം എഴുതുന്നതെങ്കിൽ കൊള്ളാം. അല്ലാതെ മറ്റൊരു സംഗതിയെപ്പറ്റിയും മലയാളത്തിൽ ഇപ്പോൾ പുസ്തകങ്ങൾ ആവശ്യമില്ല' (2000:9). ഈ അഭിപ്രായത്തെ 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ ബൂർഷ്വാസമൂഹത്തിന്റെ അബോധമായി വായിച്ചാൽ അത്തരക്കാരെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന വിധം ക്രമീകരിക്കപ്പെട്ട ഒരു പാഠമായിക്കൂടി പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തെ വായിക്കാം. 19-ാം നറ്റാണ്ടിലുരുവം കൊണ്ട ബൂർഷ്വാമധ്യവർഗ്ഗ ചിന്താമണ്ഡലത്തിന്റെ സാഹിതീയ പ്രതിനിധാനമാണ് പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിലെ സംവാദം. നോവൽ ദേശത്തെ ഭാവന ചെയ്യുന്നതുപോലെതന്നെ ജനാധിപത്യപരമായ സംവാദമണ്ഡലങ്ങളെയും ഭാവന ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇന്ദുലേഖ 18-ാം അദ്ധ്യായം ഈ മട്ടിൽ ആസന്നമായ ഒരു പൊതുമണ്ഡല സംവാദത്തിന്റെ മാതൃക അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

മൂന്ന്
പതിനെട്ടാം അദ്ധ്യായം തീർത്ത സംവാദ മണ്ഡലം

മലയാള നോവൽ ചരിത്രത്തിൽ, പതിനെട്ടാം അധ്യായം പോലെ ഇത്രമേൽ സവിശേഷചർച്ചക്ക് വിധേയമായ മറ്റൊരു നോവൽഭാഗമില്ല. എം.പി. പോൾ (*നോവൽസാഹിത്യം*, 1930) മുതൽ എം.വി. നാരായണൻ (*പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിന്റെ ബാക്കിപത്രങ്ങൾ*, 2011) വരെയുള്ളവർ അധ്യായത്തെ പല നിലകളിൽ നിരീക്ഷിച്ച് വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോവലിന്റെ രണ്ടാം അവതാരികയിൽ ഗ്രന്ഥത്തിനു നേരെയുണ്ടായ വിമർശനങ്ങളും ഗ്രന്ഥത്തിലെ പോരായ്മകളും സംബന്ധിച്ച് ചന്തുമേനോനു കിട്ടിയ പ്രതികരണങ്ങളെ മുൻനിർത്തി അദ്ദേഹം എഴുതുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ അവിടെയൊന്നും തന്നെ 18-ാം അദ്ധ്യായത്തെ വിമർശിച്ച് ആരുംതന്നെ എഴുതിയ കാര്യം ചന്തുമേനോൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുമില്ല. മാത്രമല്ല '18-ാം അദ്ധ്യായം എഴുതുന്നതിൽ ചില പുസ്തകങ്ങൾ വരുത്തേണ്ട താമസം നേരിട്ടിട്ടുണ്ടായിരുന്നില്ലെങ്കിൽ ഈ പുസ്തകം ജൂലൈ 10-ാം തിയ്യതിക്കു മുമ്പെ എഴുതി തീരുന്നതായിരുന്നു' എന്ന് ചന്തുമേനോൻ പ്രത്യേകം എഴുതുന്നുണ്ട്. ആയതിനാൽ ഈ അദ്ധ്യായം വസ്തുതകൾ യുക്തിഭദ്രമായി പഠിച്ച് സംവാദാത്മകശൈലിയിൽ നോവലിനകത്ത് നിബന്ധിച്ചതാണെന്നും മനസ്സിലാക്കാം.

നോവൽ എഴുത്തിന് ചന്തുമേനോനു പ്രേരകമായത് യൂറോപ്യൻ നോവൽ മാതൃകകളാണെന്നത് സംശയമില്ലാത്ത കാര്യമാണ്. വിക്ടോറിയൻ

നോവലുകളിലെ ബൗദ്ധികസംവാദം (intellectual debate) *ഇന്ദുലേഖ*യിലേക്കു കൊണ്ടുവന്നതിന് തെളിവുകൂടിയാണ് 18-ാം അദ്ധ്യായം. വിക്ടോറിയൻ നോവലുകളിൽ ശാസ്ത്രവും മതവും മുഖ്യവിഷയങ്ങളാക്കിക്കൊണ്ട് ബൗദ്ധിക സംവാദങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട് എന്ന് *Intellectual debate in the Victorian novel : Religion, Science and the Professional* എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ ജോൺ കുസിക് രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ചന്തുമേനോന്റെ സമകാലികതയെക്കൂടി കൂട്ടിയിണക്കി മതം, ശാസ്ത്രം, രാഷ്ട്രം, രാഷ്ട്രീയം, ദൈവം, ദേശീയത തുടങ്ങിയവയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള അതിഗഹനമായ സംവാദമാണ് 18-ാം അദ്ധ്യായം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്. ഇവിടെ സ്ഥാപിതാഭിപ്രായമോ, കേവലമതമോ ഇല്ല, പഴയത് ചീത്തയും പുതിയത് നല്ലതെന്നുമുള്ള വിവേചനവുമില്ല. സംവാദമണ്ഡലത്തിനകത്തെ യുക്തിഭദ്രതയും വാദമുഖങ്ങളും വിമർശനാത്മകതയും സ്വതന്ത്രാശയവിനിമയരീതിയും കൃത്യമായി ദീക്ഷിക്കുന്നുമുണ്ട്. സ്വാഭിപ്രായപ്രകടനത്തിലൂടെ വ്യക്തി പൗരനായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്ന ഘട്ടമാണ് ഈ അധ്യായം ഭാവന ചെയ്യുന്നത്.

മലയാളത്തിലെ ലക്ഷണയുക്തമായ ആദ്യനോവലായി *ഇന്ദുലേഖ*യെ അവതരിപ്പിച്ച പോൾ പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തെ 'കഥാപ്രവാഹത്തെ പ്രതിരോധിക്കുന്ന ഒരു ശിലാഖണ്ഡം'(1998:119) എന്നാണ് വിശേഷിപ്പിച്ചത്. പോൾ ഇങ്ങനെ എഴുതുകയും ചെയ്യുന്നു: 'വാദവിഷയം വിജ്ഞാനപ്രദവും ആധുനികന്മാരുടെ ആശയങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നതുമാണ്'എന്നും അധ്യായം ആകെക്കൂടി ഒരു വിശിഷ്ടപ്രബന്ധം കൂടിയാണെന്നും സമ്മതിക്കാം' (1998:119). എന്നാൽ പ്രസ്തുതാധ്യായം നോവലിൽ അനപേക്ഷിതമാണ്, കളങ്കമാണ്, വൈകല്യമാണ് എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിമർശനങ്ങളുമായിട്ടാണ് പോൾ ഉപസംഹരിച്ചത്.

പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ പതിനെട്ടാം അധ്യായപഠനത്തിന് നൽകിയ പേര് 'ശപിക്കപ്പെട്ട പതിനെട്ടാം അധ്യായം' എന്നാണ്. എന്നാൽ അദ്ദേഹം നവോത്ഥാനകാഴ്ചവട്ടത്തിന്റെ നേരിട്ടുള്ള ചർച്ചയായിട്ടാണ് പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തെ കണ്ടത്. ഒപ്പം നദീപ്രവാഹത്തിന്റെ മുമ്പിൽ വലിയൊരു പാറക്കെട്ടുപോലെ അത് (18-ാം അധ്യായം) നിൽക്കുന്നു (2010 (1957): 76) എന്ന് വിമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പോളിന്റെ ശിലാഖണ്ഡം പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണനിൽ പാറക്കെട്ടായി വളരുന്നു. ചന്തുമേനോന്റെ അസാധാരണ ബുദ്ധിവൈഭവത്തിന്റെ തെളിവായിട്ടാണ് ബാലകൃഷ്ണൻ ഈ അധ്യായത്തെ നിരീക്ഷിച്ചത്. 'മലയാളഭാഷയിലേക്ക് പാശ്ചാത്യ ഭൗതികചിന്തയുടെ നീരുറവകളും അതിന്റെ സമീപനരീതികളും ആദ്യമായി അവതരിപ്പിച്ചത് ചന്തുമേനോന്റെ പതിനെട്ടാം അധ്യായമാണെന്നത് നിസ്തർക്കമാണ്' (2010:78) എന്ന് അദ്ദേഹം എഴുതുന്നുമുണ്ട്.

പഴമയെയും പുതുമയെയും സ്ഥാപിതാഭിപ്രായമോ കേവലമതമോ ഇല്ലാതെ പ്രശ്നവത്കരിച്ച് സ്വതന്ത്രസംവാദത്തിനുള്ള ഇടം ഒരുക്കുകയുമാണ് ഈ അധ്യായം. നവോത്ഥാനരശ്മികൾ ഒരുക്കിയ വിശാലബോധമണ്ഡലം ചന്തുമേനോനിൽ ഉളവാക്കിയ ഉദാരജനാധിപത്യബോധ്യത്തിന്റെയും സംവാദാത്മക ജനാധിപത്യത്തിന്റെയും ആവിഷ്കാരമായിട്ടും അദ്ധ്യായത്തെ മനസ്സിലാക്കാം. 'ചന്തുമേനോന്റെ ഫിലോസഫി തന്നെയാണ് പതിനെട്ടാം അധ്യായം' എന്ന പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണന്റെ നിരീക്ഷണം അപഗ്രഥിച്ചാൽ ആ ഫിലോസഫി ഇംഗ്ലീഷിന്റേത് മാത്രമല്ല അതുല്പാദിപ്പിച്ച ജനാധിപത്യത്തിന്റേതുകൂടിയാണെന്നു വായിച്ചെടുക്കാം.

പതിനെട്ടാം അധ്യായം പാടേ ഒഴിവാക്കുന്നതുകൊണ്ട് കഥയ്ക്ക് ന്യൂനതയൊന്നും സംഭവിക്കില്ലെന്ന് ചന്തുമേനോനറിയാമെങ്കിലും സാമൂഹികജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെക്കൂടി നോവൽ പ്രതിപാദിക്കണമെന്ന് അദ്ദേഹം ധരിച്ചിരുന്നതിന്റെ ഫലമാണ് ഈ അധ്യായം എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയ കെ.എം. തരകൻ (*മലയാളനോവൽ സാഹിത്യചരിത്രം*, 2005 (1978)) അധ്യായം പ്രസക്തമെങ്കിലും നോവലിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നത് ഇത്രമാത്രം പ്രത്യക്ഷമായ രീതിയിൽ വേണ്ടിയിരുന്നില്ല എന്ന് വാദിക്കുന്നു (2005:35).

19-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജീവിച്ചിരുന്നവരിൽ ഏറ്റവും പ്രബുദ്ധവും സ്വതന്ത്രവുമായ മനസ്സായിരുന്നു ഇന്ദുലേഖാകർത്താവിന്റെന്ന് നിരീക്ഷിച്ച തായാട്ട് ശങ്കരൻ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു: 'സാഹിത്യാസ്വാദകർ സാധാരണ ആക്ഷേപിക്കാറുള്ള ഇന്ദുലേഖ പതിനെട്ടാം അധ്യായം വാസ്തവത്തിൽ ചന്തുമേനോന്റെ ചിന്താലോകത്തെ കാണിക്കുന്ന വിരാട് രൂപമാണ്. സമകാലികകേരളത്തിന് അപരിചിതമായ തന്റെ മാനസിക സന്തതികൾ എവിടെ ജനിച്ചവരാണെന്ന ചോദ്യത്തിന് ഗ്രന്ഥകർത്താവ് എഴുതിച്ചേർത്ത ഉത്തരമാണ് ആ അധ്യായം' (1990:63).

'പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിന്റെ കാവ്യശാസ്ത്രം' എന്ന കെ.പി. അപ്പന്റെ പ്രബന്ധം രചനയുടെ വഴിയിൽ വച്ച് സൗന്ദര്യബോധപരമായ ഒരു യുക്തിയെ തിരിച്ചറിഞ്ഞുകൊണ്ട് ചന്തുമേനോൻ എഴുതിയ ഒരധ്യായമായി കാണുന്നു. 'കഥാപ്രവാഹത്തിന് തടസ്സം സൃഷ്ടിക്കുന്നു എന്നത് ഒരു പരിമിതിയല്ല സൗന്ദര്യതന്ത്രത്തിന്റെ നേട്ടമാണ്. വികാരദൗർബല്യത്തെ ബുദ്ധിപരതകൊണ്ട് മറികടക്കുന്ന ഒരു സൗന്ദര്യതന്ത്രമാണ് ആ അധ്യായം' (2000:110) എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ബ്രഹ്റ്റിന്റെ അന്യവത്ക്കരണ(alienation) സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ അധ്യായത്തിന്റെ സവിശേഷത അപ്പൻ ഉറപ്പിക്കുന്നു. വായനക്കാരൻ നോവലുമായി താദാത്മ്യപ്പെടുന്നതിന് വിഘാതം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ഈ അധ്യായം ചെയ്യുന്നത്. 'ഈ അധ്യായത്തിൽ നാം വായിക്കുന്നത് പ്രായോഗികമായിക്കഴിഞ്ഞ ആശയമല്ല. വിപ്ലവകരമായൊരു ധൈഷണിക കേരളത്തെ

സ്വപ്നം കാണുന്ന അധ്യായമാണിത്' (2000: 111) എന്ന അപ്പന്റെ നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

'ഇന്ദുലേഖ പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിലെ ഭാഷ പത്രമാസികകളിൽ വരുന്ന രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹ്യ വിഷയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അപഗ്രഥനത്തിന്റെ ശൈലിയെ ഉപജീവിക്കുന്നു'(2000: 487) എന്ന് ഇ.വി. രാമകൃഷ്ണൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. വായനയിൽനിന്ന് വ്യാഖ്യാനത്തിലേക്ക് വളർന്ന സാമൂഹിക വിഭാഗത്തിനു മാത്രമേ അപഗ്രഥനത്തിന്റെ രസതന്ത്രം അവതരിപ്പിക്കാനാവൂ എന്നത് ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ചന്തുമേനോനിലെ രാഷ്ട്രീയദിശാബോധത്തിന്റെ പരിമിതികൊണ്ട് ഇന്ദുലേഖയിലെ തർക്കവിധേയമായ പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിന് സംവാദത്തിന്റെ മാരകസൗന്ദര്യമില്ലെന്ന് കെ.ഇ.എൻ. വിമർശിക്കുന്നു (2001: 81). പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിൽ ആസന്നമോ വിദൂരമോ പോലുമായ യാതൊരു പ്രായോഗിക ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളും ഏറ്റെടുക്കാനില്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ് ഗംഭീരമായ ഒരു സംവാദമാകാൻ സാധ്യതയുണ്ടായിരുന്ന ഒരു ചർച്ച 'ഒരു സംഭാഷണം' മാത്രമായി ഒതുങ്ങിയത് (Ibid:82) എന്നും കൊളോണിയൽ രാഷ്ട്രീയാധികാരത്തെ വ്യത്യസ്തതലത്തിൽനിന്ന് പിന്തുണയ്ക്കുന്നത് കൊണ്ടും ബഹുജനങ്ങളുടെ അഭാവവുംകൊണ്ടുമാണ് 18-ാം അധ്യായം ഒരു സംവാദമായി വികസിക്കാതെ പോയത് എന്നും അദ്ദേഹം വിമർശിക്കുന്നു. സംവാദം സുന്ദരമാകുന്നത് ഒരിക്കലും മാരകത കൊണ്ടല്ല. യുക്തിഭദ്രമായ വാദങ്ങൾ കൊണ്ടും സ്വാഭിപ്രായാവതരണത്തിനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം കൊണ്ടുമാണ്.

അച്ചടി സൃഷ്ടിച്ച നവസാംസ്കാരിക വ്യക്തിത്വം, ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നേടിയ ബുദ്ധിജീവിവർഗ്ഗം സ്വായത്തമാക്കിയ സാംസ്കാരികാഭിരുചിയുടെയും ബോധ്യത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷവും അത് നിർമ്മിച്ച വായനാസംസ്കാരവും കെ.എൻ. പണിക്കർ ഇന്ദുലേഖയെയും 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ചരിത്രഘട്ടത്തെയും മുൻനിർത്തി വിശദമാക്കുന്നുണ്ട് (2002: 114-136). നോവലിനകത്തെ സംവാദ സന്ദർഭത്തെപ്പറ്റി പണിക്കർ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു: 'നായന്മാർക്കിടയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ഇന്ദുലേഖയും മാധവനും തമ്മിൽ നടന്ന സംഭാഷണം, അക്കാലത്ത് വിവാഹപരിഷ്കരണത്തെപ്പറ്റി സമൂഹത്തിൽ പടർന്നുപിടിച്ചിരുന്ന ചർച്ചകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതായിരുന്നു. വിവാഹ നിയമഭേദഗതിപ്രമേയം അഭ്യസ്തവിദ്യരായ മധ്യവർഗങ്ങൾക്കിടയിൽ ഉളവാക്കിയേക്കാവുന്ന സംവാദങ്ങളുടെ മുൻഗാമിയായിരുന്നു പലതലങ്ങളിലും മാധവനും ഇന്ദുലേഖയും തമ്മിൽ നടന്ന സംഭാഷണം' (2002 : 127-128) നോവലിനകത്തെ സംവാദങ്ങൾ കേവലം പ്രമേയപരമോ സൗന്ദര്യപരമോ അല്ല, ചരിത്രബദ്ധമാണെന്ന് ഈ പരാമർശം ഉറപ്പിക്കുന്നു. നോവലിന്റെ ആറിലൊരുഭാഗം (43 പുറം) വരുന്ന പതിനെട്ടാം

അദ്ധ്യായം പ്രദേശത്തിൽനിന്ന് രാഷ്ട്രത്തിലേക്ക് പരിണമിക്കുന്ന, വ്യക്തിയിൽ നിന്ന് ആധുനിക പൗരനിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്ന ചരിത്രസന്ധിയെ അടയാള പ്പെടുത്തുന്നതായി കാണാം.

പണിക്കരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ, 'പാരമ്പര്യവും ആധുനികതയും തമ്മിലെ ആപേക്ഷികസാംഗത്യത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മപരിശോധനയാണ് ഈ ചർച്ച (18-ാം അദ്ധ്യായത്തിലെ) മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്'(2002: 132). 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ബൗദ്ധിക ഉത്കണ്ഠകൾക്കുണ്ടായ പരിണാമത്തെ പോലെത ന്നെ, മതത്തെയും പാരമ്പര്യത്തെയും കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച രാഷ്ട്രീയമണ്ഡല ത്തിലേക്ക് മാറിപ്പോവുകയായിരുന്നു. രാഷ്ട്രീയ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പരസ്പ രബന്ധിതമായ രണ്ടുതലങ്ങളെ ചർച്ച ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. അധിനിവേശഭരണ ത്തിന്റെ രീതിയും കോൺഗ്രസ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്വഭാവവും ബ്രിട്ടീഷ് ഭര ണത്തിന്റെ ഉദാരതയെ സംബന്ധിക്കുന്ന അധിനിവേശവീക്ഷണവും മൂന്നു സംവാദകരും പങ്കുവയ്ക്കുന്നതായി പണിക്കർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

പരസ്പരം സംവദിക്കുകയും സംഘർഷത്തിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന രണ്ടുതരം ആഖ്യാനസ്വരങ്ങളാണ് നോവലിസ്റ്റ് ഉപയോഗിക്കുന്ന പാഠതന്ത്രം. ഫ്യൂഡൽ കാർഷിക സമ്പദ്വ്യവസ്ഥ ഒരുവശത്തും കോളനിവാഴ്ചയുടെ പരി ഷ്കൃത നാഗരികത മറുവശത്തുമായി നിൽക്കുന്ന പുതിയ സാമൂഹികാവസ്ഥ യുടെ ഭാഗമായാണ് ഈ ആഖ്യാനസ്വരങ്ങൾ ഉയരുന്നത്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സ്വാഭാവിക വികാസത്തിൽനിന്നു വിട്ടുമാറി നോവലിസ്റ്റ് തന്റെ കർതൃത്വംകൂടി വെളിപ്പെടുത്തുന്ന 18-ാം അദ്ധ്യായം ഇന്ദുലേഖയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾകൂടി വെളിവാക്കുന്നു. കേരളീയവും പാശ്ചാത്യവുമായ രണ്ട് ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥകൾ തമ്മിലുള്ള സംവാദമാണ് ഇവിടെ നടക്കുന്ന ആശയ ചർച്ച. സാമ്രാജ്യവും അതിന്റെ (കോളനി) പ്രാന്തവും തമ്മിലുള്ള സംവാദ ത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം കൂടിയാണിതെന്ന് നാം കാണാതിരുന്നുകൂടാ. ദൈവ/ ജന്മി/ജാതികേന്ദ്രിതമായ പൗരസ്ത്യ ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥയും നവോത്ഥാനാന ന്തര പാശ്ചാത്യ ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥയും തമ്മിൽ ഏറ്റുമുട്ടുന്നു ഇവിടെ. ഗോവി ന്ദപ്പണിക്കർ ആദ്യത്തേതിനെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു, ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോൻ രണ്ടാമത്തേതിനെയും. ഇവയ്ക്കിടയിൽ സ്വകീയ കർതൃത്വം രൂപ പ്പെടുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന കോളനിപ്രതിനിധിയാണ് മാധവൻ. ഭിന്നമായ മൂന്നു സ്വരങ്ങൾ എതിരിടുന്ന ഇവിടെ പാശ്ചാത്യനവോത്ഥാനത്തിന്റെ യുക്തിശാ സ്ത്രവും നവോത്ഥാനത്തെയും പൗരസ്ത്യ പ്രകൃതത്തെയും സമരസപ്പെടു ത്തുന്ന യുക്തിയും അവയ്ക്കെതിരെ നിൽക്കുന്ന മതാത്മകമായ ഭാരതീയത യുമാണ് സംവാദത്തിലേർപ്പെടുന്നത്. നോവലിസ്റ്റിന്റേതെന്ന് തീർച്ചയാക്കാവുന്ന ഒരു ആധികാരിക സ്വരം ഇവിടെയില്ല. ഓരോ സ്വരവും സ്വതന്ത്രാഖ്യാനമായി നിൽക്കുന്നു. സാമൂഹിക ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥയുടെ അധികാരികതയെക്കുറിച്ചുള്ള

ഈ സംവാദസ്വഭാവം *ഇന്ദുലേഖ*യിൽ മുഴുവൻ കാണാം എന്ന് പി.കെ. രാജശേഖരൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (2008: 22-27).

പതിനെട്ടാം അധ്യായം മലയാളത്തിൽ പ്രമുഖമായിത്തീരാൻ പോകുന്ന ഇതര വ്യവഹാരപ്രവണതകളുടെ ശക്തമായ സൂചനകൾ ഉള്ളടങ്ങിയതാണെന്ന് എം.വി. നാരായണൻ. 'ഇന്ദുലേഖ പതിനെട്ടാം അധ്യായം ഒരർത്ഥത്തിൽ മലയാളനോവലിന്റെ ഭാവി പരിണാമങ്ങളുടെ ഒരു മുൻകൂർ ചരിത്രം തന്നെയാണ്. മലയാളികളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അന്ന് തികച്ചും നൂതനവും അപരിചിതവുമായിരുന്ന ചില ആധുനികജ്ഞാനങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയും സംഭാഷണരൂപത്തിൽ നോവലിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട്, നോവലിനെ ഒരു ജ്ഞാനവ്യവഹാരം കൂടിയാക്കാനുള്ള ഒരു പ്രാരംഭോദ്യമമായിത്തന്നെ പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തെ കാണേണ്ടിയിരിക്കുന്നു' (എം.വി. നാരായണൻ, 2011 : 42). നോവലിൽ ഇതര വ്യവഹാരങ്ങളുടെ ദീർഘാഖ്യാനം കടന്നുവരുന്നതിനെ സംബന്ധിച്ച പി.കെ.ബാലകൃഷ്ണൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്.[8] ഇമ്മട്ടിൽ പോൾ മുതൽ നാരായണൻ വരെയുള്ളവർ പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തെ പല കാഴ്ചസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണുണ്ടായത്.

മേൽപറഞ്ഞ വിശകലനങ്ങൾ എല്ലാം തന്നെ വിശിഷ്ട പ്രബന്ധം, ചന്തുമേനോന്റെ ബുദ്ധിവൈഭവത്തിന്റെ തെളിവ്, സാമൂഹിക ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളെക്കൂടി നോവൽ പ്രതിപാദിക്കണം എന്ന നോവലിസ്റ്റിന്റെ ബോധ്യത്തിനാൽ എഴുതിയ അദ്ധ്യായം, ചന്തുമേനോന്റെ ചിന്താലോകത്തിന്റെ വിരാട് രൂപം, വിപ്ലവകരമായ ധൈഷണിക കേരളത്തെ സ്വപ്നം കാണുന്ന അദ്ധ്യായം, പത്രമാസികകളിൽ വരുന്ന രാഷ്ട്രീയ സാമൂഹിക വിഷയങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അപഗ്രഥനത്തിന്റെ ശൈലി ഉപജീവിക്കുന്ന അദ്ധ്യായം, പാരമ്പര്യവും ആധുനികതയും തമ്മിലുള്ള ആപേക്ഷിക സാംഗത്യത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മ പരിശോധന ചർച്ച ചെയ്യുന്ന അദ്ധ്യായം, കേരളീയവും പാശ്ചാത്യവുമായ രണ്ട് ജ്ഞാനവ്യവസ്ഥകൾ തമ്മിലുള്ള സംവാദം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന അദ്ധ്യായം, മലയാളത്തിൽ പ്രമുഖമായിത്തീരാൻ പോകുന്ന ഇതര വ്യവഹാരപ്രവണതകളുടെ ശക്തമായ സൂചനകൾ ഉള്ളടങ്ങുന്ന അദ്ധ്യായം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിവിധങ്ങളായ നിരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ 18-ാം അദ്ധ്യായത്തിന്റെ പ്രാമാണ്യതയെ പലതലങ്ങളിൽ ഉറപ്പിക്കുന്നു.

നാല്

പതിനെട്ടാം അധ്യായം:
ആസന്നമായ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ ആദിരൂപം

കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ആദ്യ അനുരണനങ്ങൾ കണ്ടുതുടങ്ങിയത് മധ്യവർഗ്ഗസമൂഹത്തിലാണെന്നത് സംശയരഹിതമായ വസ്തുതയാണ്.

ഈ മധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് ചന്തുമേനോൻ. ചന്തുമേനോന് ഒരു നോവലിസ്റ്റ് എന്ന സ്ഥാനം മാത്രമല്ല ഉള്ളത്, കേരളീയ ജീവിതത്തിലെ ഗംഭീരമായ ഒരു പരിവർത്തനഘട്ടത്തിന്റെ സൃഷ്ടികൂടിയാണദ്ദേഹം' (എം.കെ. സാനു, 2010: 23)

ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിന് കീഴിലുള്ള മലബാറിൽ ജീവിച്ച ചന്തുമേനോന് ഇംഗ്ലീഷ് അഭ്യസനത്തിലൂടെയും ഔദ്യോഗിക ജീവിതത്തിലൂടെയും കൈവന്ന പരിപ്രേക്ഷ്യം സുപ്രധാനമാണ്. പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ ചന്തുമേനോനിലെ ഉത്പതിഷ്ണുവിനെ ഇങ്ങനെ നോക്കിക്കാണുന്നു: 'ഇന്ദുലേഖയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ വീക്ഷണഗതിയോടെ ഒരു സാമൂഹ്യചരിത്രമെഴുതാൻ ബോധപൂർവ്വം യത്നിച്ചാൽ പോലും അദ്ദേഹത്തിന് കഴിയുമായിരുന്നില്ല. അനിവാര്യമായും തന്റെ ഉപബോധഭാഗമായിത്തീർന്നിരുന്ന സ്വതന്ത്രചിന്തയും ശാസ്ത്രബോധവും അദ്ദേഹത്തെ അതിനനുവദിക്കുമായിരുന്നില്ല. വാസ്തവത്തിലതാണ് സംഭവിച്ചത്. ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിലുള്ള വ്യുത്പത്തിമാത്രമല്ല, ആ ഭാഷയിലുള്ള നീതിവ്യവഹാരവും അദ്ദേഹത്തെ വേറൊരു സംസ്കാരമണ്ഡലത്തിലേക്ക് മാറ്റി മറിച്ചിരുന്നു' (2010: 58). ആ സംസ്കാരമണ്ഡലം ജനാധിപത്യമൂല്യങ്ങളടങ്ങിയ നവോത്ഥാന ദർശനങ്ങളുടേതുകൂടിയാണ്.

കൊളോണിയൽ ആധുനികത നിർമ്മിച്ച സാമൂഹിക വ്യവഹാരങ്ങൾക്കകത്ത് രൂപപ്പെട്ടുവന്ന സാമൂഹികജീവിയാണ് ചന്തുമേനോൻ. 'കേരളത്തിന്റെ നവോത്ഥാനം വിരിയിച്ച പൂക്കളിൽ ആദ്യത്തേതാണ് ചന്തുമേനോൻ' എന്ന് പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ ആലങ്കാരികമായി വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്. – 'മലബാറിലെ സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണത്തിന്റെയും ദേശീയതയുടെയും ആദ്യനാമ്പുകൾ, ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം നേടുകയും മുതലാളിത്തത്തിന്റെയും കൊളോണിയലിസത്തിന്റെയും ആശയപരമായ ചട്ടക്കൂടിനെ സ്വാംശീകരിക്കുകയും ചെയ്ത മധ്യവർഗ്ഗത്തിലാണ് വളർന്നുവന്നത്' (കെ.എൻ. ഗണേശ്, 2010:43). അത്തരം മധ്യവർഗ്ഗപ്രതിനിധിയായതുകൊണ്ടുതന്നെ ആ കാലഘട്ടത്തിലെ മധ്യവർഗ്ഗ ബുദ്ധിജീവിതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന നിലപാടുകൾ ചന്തുമേനോനിലും നോവലിലും ഒരുപോലെ കാണാനാവും. ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നതാണ് നോവലിൽ പലയിടങ്ങളിലായി കടന്നുവരുന്ന സംവാദാത്മകതയും 'ഒരു സംഭാഷണം' എന്ന സംവാദാത്മകത തിടംവച്ച 18-ാം അദ്ധ്യായവും.

ശിന്നന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് രണ്ട് തലമുറകൾ തമ്മിൽ (ചാത്തരമേനോൻ, കുമ്മിണിയമ്മ, മാധവൻ) നടത്തുന്ന തർക്കം, സംവാദത്തിന്റെ ബൃഹദ്‌രൂപമായി വികസിക്കുന്ന 18-ാം അദ്ധ്യായം ഇവയെ ഹേബർമാസിയൻ പൊതുമണ്ഡലം ഭാവന ചെയ്യുന്ന യുക്തിഭദ്രത, വിമർശനാത്മകത, മുഖാമുഖത്വം, സംവാദാത്മകത, സ്വാഭിപ്രായ പ്രകടനത്തിനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം, ജനാധിപത്യപരത തുടങ്ങിയ സംവർഗങ്ങൾകൊണ്ട് വായിച്ചെ

ടുക്കാൻ കഴിയും. ജനാധിപത്യപരമായ ഇടത്തിൽ മാത്രമേ സംവാദാത്മകത സാധ്യമാവൂ എന്ന് ഹേബർമാസ് പറയുന്നുണ്ട്. പൗരന്മാർക്കിടയിൽ പൊതു അഭിപ്രായത്തിനുവേണ്ടി തുറന്നതും യുക്തിഭദ്രവുമായ സംവാദങ്ങൾ സാധ്യമാക്കുന്ന സ്ഥലിയെ ഹേബർമാസ് പൊതുമണ്ഡലം എന്ന സ്ഥലപരമായ സങ്കല്പനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യക്തികൾ തമ്മിൽ അർത്ഥപൂർണ്ണമായ ഇടപെടലുകൾ ഉണ്ടാവുമ്പോഴാണ് സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാൻ സാധ്യമാവുക എന്നും അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പൊതുമണ്ഡലം സാധ്യമാക്കുന്നത് സ്വതന്ത്രസംവാദത്തിനുള്ള സ്ഥലമാണ്. Open to all എന്നതാണിതിന്റെ കാതൽ. അവിടെ യുക്തിഭ്രമായ മികച്ച വാദമുഖങ്ങൾക്കും (Better Argument) മുഖാമുഖ ആശയവിനിമയത്തിനും വിമർശനാത്മക യുക്തിക്കും ആണ് പ്രാമാണ്യം. അതായത് മേൽ-കീഴ്ബന്ധങ്ങൾക്കപ്പുറം ഏതൊരു വ്യക്തിക്കും തന്റെ വാദമുഖങ്ങൾ സ്വതന്ത്രമായി മുഖാമുഖമായോ മറ്റ് മാധ്യമങ്ങളിലൂടെയോ അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധ്യമാവുന്ന വിധത്തിൽ സാമൂഹ്യമണ്ഡലത്തിൽ ഒരു ഇടം രൂപപ്പെടുമ്പോഴാണ് പൊതുമണ്ഡലം സ്ഥാനപ്പെടുന്നത്. ഇത്തരം മുഖാമുഖ, യുക്തിഭദ്ര, സംവാദാത്മക, ജനാധിപത്യ, സ്വതന്ത്ര സംവാദത്തിന്റെ മണ്ഡലം നോവലിലും കാണാം.

ആധുനിക വ്യക്തിയുടെ രൂപപ്പെടൽ, യുക്തിഭദ്രമായ വാദങ്ങൾക്കുള്ള അവസരം, മുഖാമുഖ സംവാദാന്തരീക്ഷം, ബാഹ്യപ്രേരണയില്ലാത്ത ഇടപെടലുകൾ ഇതൊക്കെ കേരളീയാന്തരീക്ഷത്തിൽ സാധ്യമായത് ജാതി-ജന്മി-നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിനുശേഷമാണ്. ജന്മിത്തവ്യവസ്ഥ നിലവിൽ വന്നതോടെ കൂട്ടുകുടുംബവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് വേരുറച്ചു. ഇതിനെ ഉറപ്പിച്ചെടുത്തത് നാടുവാഴിത്ത വ്യവസ്ഥയുമാണ്. ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ വരവ് ജാതി-ജന്മി-നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ കടയ്ക്ക് കത്തിവച്ചു (ഇ.എം.എസ്., 1995: 22). നോവലിൽ മാധവൻ കാരണവരായ പഞ്ചുമേനോനെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതും വാദമുഖങ്ങൾ മുഖാമുഖം അവതരിപ്പിക്കുന്നതും തന്റെ ന്യായവും കാരണവരിലെ അന്യായവും സ്വയുക്തിയിൽ കണ്ടെടുക്കുന്നതും പൊതുമണ്ഡലം വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന ജാധിപത്യപരമായ സംവാദമണ്ഡലത്തിന്റെ രൂപകം തന്നെയാണ്. ഇങ്ങനെ സംവാദാത്മകമായ കേരളീയ പശ്ചാത്തലം ഒരുങ്ങിയത് കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ വ്യാപനത്തോടെയാണെന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. നോവലിന്റെ ആരംഭത്തിലുള്ള സംവാദസ്ഥലത്തിന്റെ വിപുലനമായി 18-ാം അദ്ധ്യായത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം.

ഇംഗ്ലീഷ് പഠിപ്പിന്റെ ഗുണദോഷങ്ങളിൽ ഗോവിന്ദപ്പണിക്കർ തുടങ്ങിവെക്കുന്ന സംഭാഷണം മാധവനിലൂടെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോനിലൂടെയും മതം, ദൈവവിശ്വാസം, നിരീശ്വരവാദം, ഭക്തി, ജാതീയത, ശാസ്ത്രാവബോധം, രാഷ്ട്രവിമർശം, രാഷ്ട്രീയവിമർശം തുടങ്ങിയ ആധുനികമായ വ്യവഹാര

ങ്ങളിലേയ്ക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്നു. ഗോവിന്ദപ്പണിക്കർ ഇന്ത്യൻ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ അറിവുകളിൽ അടിയുറച്ച് വിശ്വസിക്കുന്നയാളും ഗോവിന്ദൻകുട്ടിമേനോൻ പാശ്ചാത്യശാസ്ത്രാവബോധത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ അതിന്റെ പക്ഷം പിടിക്കുന്ന ആളുമാണ്. മാധവൻ രണ്ടുപക്ഷത്തെയും ഗുണദോഷങ്ങളെ വിചിന്തനം ചെയ്ത് സംവാദമണ്ഡലത്തെ സജീവമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഗംഭീരമായ സംവാദാത്മകതയുടെ ആഴം വെളിവാക്കുന്ന ഈ അധ്യായത്തിന് 'ഒരു സംഭാഷണം' എന്നതിനേക്കാൾ ഉചിതമായ തലക്കെട്ട് 'ഒരു സംവാദം' എന്നാണ്. പൊതുമണ്ഡലം വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന സംവാദത്തിന്റെ യുക്തിഭദ്രത, സ്വതന്ത്രവാദമുഖങ്ങൾ, വ്യക്തിപരമായ നിലപാടുകൾ, മുഖാമുഖത്വം, വിമർശനാത്മകത, ജനാധിപത്യപരത ഒക്കെ ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ സന്നിഹിതമാണ്. ഇമ്മട്ടിലുള്ള സംവാദസ്ഥലങ്ങളുടെ ലാഞ്ഛനകൾ കേരളീയ സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തിലും അക്കാലത്ത് ഉണ്ടായിരുന്നതിന് വില്യം ലോഗനും ജോർജ്ജ് മാത്തനും ആർച്ച് ഡീക്കൻ കോശിയും ജ്ഞാനനിക്ഷേപവും നല്കുന്ന തെളിവുകൾ മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ബാബു കേശവചന്ദ്രസെന്നിന്റെ അത്യുന്നതമായ വെൺമേടയിൽ നടക്കുന്ന ദീർഘസംവാദമാണ് പതിനെട്ടാം അധ്യായം. ഇംഗ്ലീഷ് പഠനത്തെ സംബന്ധിച്ച് ആരംഭിക്കുന്ന സംവാദം നിരീശ്വരവാദം, ഭക്തി, അദ്വൈതവിചാരം, ശാസ്ത്രം, മതം, ദേശീയത, ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണം, കോൺഗ്രസ് രാഷ്ട്രീയം തുടങ്ങിയ സമകാലിക വിഷയസംവർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നു.

ഇന്ത്യൻ പാരമ്പര്യത്തിലൂന്നിനിന്ന് വാദങ്ങൾ സമർത്ഥിക്കുന്ന ഗോവിന്ദപ്പണിക്കരും പാശ്ചാത്യചിന്തകളുടെയും ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സ്വാധീനത്താൽ ഇന്ത്യൻ വിശ്വാസസംഹിതകളെയും രീതികളെയും വിമർശിക്കുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോനും ഇന്ത്യൻ-പാശ്ചാത്യ ദർശനങ്ങളുടെയും ആശയാവലികളുടെയും ഗുണദോഷങ്ങളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ് സ്വകീയമായൊരു കർതൃത്വം രൂപപ്പെടുത്തി ഗുണാത്മകമായും ഋണാത്മകമായും വിമർശിച്ച് നിഷ്പക്ഷതയുടെ ഭൂമികയിൽ നിലയുറപ്പിക്കുന്ന മാധവനുമാണ് അദ്ധ്യായത്തെ ഇത്രമേൽ സംവാദഭരിതമാക്കുന്നത്.

'ഇംഗ്ലീഷ് പഠിച്ചാൽ പല ഗുണങ്ങൾ ഉണ്ടാവുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഒന്നു രണ്ടു വലിയ ദോഷങ്ങൾ കൂടി നിങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടാവും' (2000: 218) എന്നു പറഞ്ഞു കൊണ്ട് ഗോവിന്ദപ്പണിക്കർ തുടങ്ങിവെക്കുന്ന സംഭാഷണമാണ് മാധവന്റെയും ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോന്റെയും ഇടപെടലോടുകൂടി സംവാദസ്വഭാവം കൈവരിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് മതവിശ്വാസത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിലേക്ക് നീങ്ങുന്നു സംഭാഷണം. 'അവനവന്റെ പൂർവ്വികന്മാർ ഏത് മതം ആചരിച്ചുവന്നുവോ അതിൽ അവനവന്നു വിശ്വാസം ഉണ്ടാവണം' (2000: 219) എന്ന ഗോവിന്ദപ്പണിക്കരുടെ

അഭിപ്രായത്തിന് 'മതത്തിന്റെ ഗുണദോഷങ്ങളെപ്പറ്റി ഒന്നും ചിന്തിക്കാതെ പൂർവ്വികന്മാർ ആചരിച്ചുവന്നതാകയാൽ നോം ആചരിച്ചു വരണം എന്നു പറയുന്നത് കേവലം തെറ്റാണെന്ന' (2000: 220) വിമർശനാത്മകമായ മറുവാദം ഗോവിന്ദൻകുട്ടിമേനോൻ നല്കുന്നു. അക്കാലത്തെ സാഹിത്യകൃതികളിലും സാമൂഹിക അന്തരീക്ഷത്തിലും മതസംവാദങ്ങളുണ്ടായതായി മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചുവല്ലോ.

ഇന്ത്യൻ പാരമ്പര്യത്തിലെ യോഗീശ്വരനെ മഹത്ത്വവത്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഗോവിന്ദപ്പണിക്കർ ഇങ്ങനെ പറയുന്നു: 'ഏഴുമണി കുരുമുളകും ഏഴു വേപ്പിൻ ചപ്പും ഒഴികെ വേറെ യാതൊരു ആഹാരവും കഴിക്കാത്ത ഒരു യോഗീശ്വരനെ ഞാൻ കണ്ടിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിനു ജലപാനം കൂടിയില്ല' (2000: 222) ഗോവിന്ദപ്പണിക്കരെ പ്രതിരോധിക്കാനും തന്റെ ഭാഗം സുഭദ്രമാക്കാനും ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോൻ ശാസ്ത്രത്തെ കൂട്ടുപിടിച്ച് മറുവാദം തീർക്കുന്നു. 'ആഹാരം ഇല്ലാതെ മനുഷ്യന് ജീവിപ്പാൻ പാടില്ല. അതുശാസ്ത്രീയാവസ്ഥയാണ്' (2000: 223). തുടർന്ന് അദ്ദേഹം യൂറോപ്പിലെ ശാസ്ത്രവിദഗ്ദ്ധരെയും ചിന്തകരെയും ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട്, അവർ എഴുതിയ പുസ്തകങ്ങൾ വായിച്ച ശീലത്തിൽ ഈശ്വരനുണ്ടെന്ന വാദത്തെ നിരാകരിക്കുന്നു.

മറുവാദമായി ഗോവിന്ദപ്പണിക്കർ ശാസ്ത്രത്തെ വിമർശിക്കാനുള്ള ശ്രമം നടത്തുന്നുണ്ട്. 'എന്തു ശാസ്ത്രം? നീ പേർ പറഞ്ഞ സായ്വന്മാരുണ്ടാക്കിയ ശാസ്ത്രമോ?' (2000: 234) ഇവിടെ യുക്തിഭദ്രമാവുന്നില്ല മറുപടിയെങ്കിലും സ്വാഭിപ്രായം അദ്ദേഹം തന്റെ നിലപാടുതറയിൽ ഉറച്ചുതന്നെ മുന്നോട്ടു വെയ്ക്കുന്നു.

ഭരണകൂടം നടത്തുന്ന കാനേഷുമാരിയെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോൻ വിമർശിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. 'ജനങ്ങളെക്കുറിച്ച് കണക്കെടുക്കുന്നത് ഓരോ മതത്തിൽ ഉള്ള ആളുകൾ ഇത്രയിത്ര എന്നാണ്. ഇതിൽ ഓരോ മതത്തിൽ നിരീശ്വരമതക്കാർ വളരെ ഉണ്ടായിരിക്കാം. എന്നാൽ അത് കണക്കിൽ കാണാറില്ല.... (2000: 234). മലയാളത്തിൽ കാനേഷുമാരി കണക്ക് എടുപ്പിൽ എന്നെ (ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോൻ) ഹിന്ദുമതക്കാരൻ എന്നല്ലേ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഞാൻ വാസ്തവത്തിൽ ഹിന്ദുമതക്കാരനല്ലല്ലോ' (2000: 235). ഇത് വാസ്തവത്തിൽ രാഷ്ട്രസംവിധാനത്തിന്റെ യുക്തികൾക്കകത്തേക്ക് വ്യക്തിയെ കണ്ണി ചേർക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന അയുക്തിക്കെതിരായുള്ള ഗംഭീരമായ മറുവാദമാണ്. വ്യക്തിയുടെ മതം തീരുമാനിക്കുന്നത് വ്യക്തിയല്ല, രാഷ്ട്രസംവിധാനമാണെന്ന നയത്തെ തന്നെയാണ് ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോൻ ആക്രമിക്കുന്നത്.

ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണവും അതിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളും സാധ്യതകളും കോൺഗ്രസ്സിന്റെ സ്വഭാവവും എന്താണെന്ന് വിശദീകരിക്കുന്ന ഭാഗത്ത് കോൺഗ്രസ്

വിമർശനവും അതിന്റെ പ്രസക്തിയും യഥാക്രമം മേനോനും മാധവനും മാറി മാറി ഉന്നയിക്കുന്നു.

'ഇംഗ്ലീഷ് രാജാവിന്റെ രാജ്യഭാരത്താൽ നുമ്മൾക്ക് ചില ഗുണങ്ങൾ എല്ലാം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും പലേ ഉപദ്രവങ്ങളും ഉണ്ടാവുന്നുണ്ടെന്നും അതുകൾ നിർത്തൽ ചെയ്യേണമെന്നും ഇയ്യടെ നാട്ടുകാർ ഒരു സഭ കൂടി കൊല്ലം തോറും പ്രസംഗിച്ചുവരുന്നുണ്ടെന്നും ഞാൻ കേട്ടു' (2000: 246) ഇപ്രകാരം ഗോവിന്ദപ്പണിക്കർ തന്റെ കേവല അറിവിൽ കോൺഗ്രസിനെ നിർവചിക്കുന്നു.

'ഈ കോൺഗ്രസ് സഭ ഇന്ത്യയുടെ ഇപ്പോഴത്തെ സ്ഥിതിക്കു കേവലം നിഷ്പ്രയോജനമായതാണ്. ഒരു സാരവുമില്ല - വെറും ഗോഷ്ടി' (2000: 246) എന്ന് നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നു ഗോവിന്ദൻകുട്ടി മേനോൻ. എന്നാൽ ഇതിനെയെല്ലാം സ്വയുക്തികൊണ്ട് സ്ഥാപിച്ച് മാധവൻ കോൺഗ്രസിന്റെ രാഷ്ട്രീയ പ്രസക്തി ഉറപ്പിക്കുവാനുള്ള വാദങ്ങൾ സമർത്ഥിക്കുന്നു.

മാധവൻ പറയുന്നു: 'ന്യായമാംവിധം കുറേക്കാലം ഈ കോൺഗ്രസ് നടക്കുന്നുവെങ്കിൽ സംശയം കൂടാതെ ഇംഗ്ലണ്ടിൽ പ്രജകൾക്കു ഗവർമ്മേണ്ടിൽ നിന്ന് ഉണ്ടാവുന്ന ഗുണങ്ങൾ ഇന്ത്യയ്ക്കും ഉണ്ടാവും എന്നുള്ളതിൽ എനിക്കു സംശയമില്ല..... (2000: 253). നുമ്മളുടെ സ്ഥിതി മേല്ക്കുമേൽ നന്നാക്കുവാൻ ന്യായമായവിധം എല്ലാ ശ്രമങ്ങളും എല്ലായ്പ്പോഴും ചെയ്തുവരേണ്ടതാണ്. അതിനാണ് ഈ കോൺഗ്രസ് സഭ കൂടീട്ടുള്ളത്' (2000: 254). 'ഇംഗ്ലീഷ് ഗവർമ്മേണ്ടു തുടങ്ങിയ മുതൽ ഇന്ത്യയ്ക്കു വാചാമഗോചരമായ ഗുണങ്ങളാണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ ആ ഗുണങ്ങളെ ഇനിയും വർദ്ധിപ്പിക്കുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ ചെയ്വാൻ കൂടിയ സഭയാണ് കോൺഗ്രസ് എന്നു പറയുന്ന സഭ' (2000: 256). ഇങ്ങനെ പോകുന്ന മാധവന്റെ വാദങ്ങൾക്ക് മറുവാദവുമായി വീണ്ടും മേനോൻ വരുന്നു. ഇമ്മട്ടിൽ ഈ ഭാഗം സംവാദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. വാദപ്രതിവാദങ്ങൾ വ്യക്തികളുടെ നിലപാടിനെയും യുക്തിയെയും അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതാണ്. വാദപ്രതിവാദങ്ങളുടെ ഭാഷയ്ക്ക് സവിശേഷമായ വ്യാകരണവ്യവസ്ഥയുമുണ്ട്. ആ വ്യവസ്ഥ മനസ്സിലാക്കി വ്യക്തിക്ക് സംവാദത്തിലേർപ്പെടാൻ കഴിയുമ്പോഴാണ് അയാൾ പൊതുമണ്ഡലത്തിലെ കർതൃത്വമായി മാറുന്നത്. ഈ രീതിയിൽ മൂന്നു സംവാദകരും തങ്ങളുടെ താർക്കിക നിലപാടുകളിലൂടെ പൊതുസംബന്ധിയായ വിഷയങ്ങളുടെ ചർച്ചയിൽ ഏർപ്പെട്ടുകൊണ്ട് പൊതുമണ്ഡല സംവാദത്തിന്റെ വ്യക്തി മാതൃകകളാകുന്നു.

കെ.പി. അപ്പന്റെ വാക്കുകൾ കടമെടുത്തു പറഞ്ഞാൽ 'വിപ്ലവകരമായൊരു ധൈഷണിക കേരളത്തെ സ്വപ്നം കാണുന്ന അധ്യായമാണിത്. ആസന്നമായ ജനാധിപത്യകേരളത്തിനകത്തെ സംവാദാത്മക പൊതുമണ്ഡലത്തെ

നോവലിൽ ഭാവന ചെയ്യുകയാണ് ചന്തുമേനോൻ പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. പൊതുമണ്ഡല രൂപീകരണത്തിന്റെ സാഹിതീയ തെളിവുമാണ് പ്രസ്തുത അദ്ധ്യായം.

സംവാദം നടക്കുന്നത് ഒരു സ്വകാര്യ മണ്ഡലത്തിനകത്താണെങ്കിലും (Private Sphere) വിഷയം രാഷ്ട്രവും രാഷ്ട്രീയവും മനുഷ്യജീവിതവ്യവഹാരങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. സ്വകാര്യവ്യക്തികൾ പൊതുഇടത്തിൽ പൊതുകാര്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി സംവദിക്കുമ്പോഴാണ് പൊതുമണ്ഡലം സാധ്യമാകുന്നതെങ്കിലും ഇവിടെ സ്വകാര്യവ്യക്തികൾ സ്വകാര്യ ഇടത്തിൽ നടത്തുന്ന പൊതുതാല്പര്യാർത്ഥമുള്ളതും യുക്തിഭദ്രവും സ്വതന്ത്രവും വിമർശനാത്മകവും ബാഹ്യശക്തികളുടെ പ്രേരണയില്ലാത്തതും കടുംപിടുത്തമില്ലാത്തതും ഒരഭിപ്രായത്തിനും മേൽക്കൈ ഇല്ലാത്ത പൊതുകാര്യങ്ങൾ ഉള്ളടങ്ങുന്നതുമായ ഒരു സംവാദമണ്ഡലമാണ് അദ്ധ്യായം ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ബഹുജനാഭിപ്രായം രൂപപ്പെടുത്താൻ സാമൂഹികജീവിതത്തിലുള്ള ഒരു മേഖലയാണ് പൊതുമണ്ഡലം. പൗരന്മാർക്ക് അവരുടെ സ്വാഭിപ്രായങ്ങൾ സ്വതന്ത്രമായി പ്രകടിപ്പിക്കാൻ തുറന്നുവെക്കപ്പെട്ട ഒരു ഇടം. അവിടെ പൗരർ ഒത്തുചേരുകയും അവരുടെ സ്വതന്ത്രാഭിപ്രായങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുകയും യുക്തിബദ്ധമായ സംവാദങ്ങൾ നടത്തുകയും പൊതു സ്വീകാര്യമായ പ്രശ്നങ്ങളിൽ ജനാധിപത്യപരമായ നിർണയനങ്ങളിൽ എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നു എന്ന മട്ടിൽ ഹേബർമാസ് പൊതുമണ്ഡ്ലത്തെ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നു. വ്യക്തിയുടെ പങ്കാളിത്തം, അഭിപ്രായ സ്വാതന്ത്ര്യം, സംവാദാത്മകത ഇതൊക്കെകൊണ്ട് ജനാധിപത്യം എന്ന തികച്ചും ആധുനികമായ രാഷ്ട്രീയ വ്യവസ്ഥിതിയെയാണ് പൊതുമണ്ഡലമെന്ന സങ്കല്പനം ഭാവന ചെയ്യുന്നത്. ഇത്തരം ഒരു സംവാദാത്മക സാമൂഹികാന്തരീക്ഷത്തിന്റെ നോവൽ ഭാവനയാണ് പതിനെട്ടാം അധ്യായം. ഇതിനെ ആസന്നമായ ജനാധിപത്യകേരളത്തിന്റെ സംവാദാത്മക പൊതുമണ്ഡലത്തിലേയ്ക്കുള്ള പരിണാമത്തിന്റെ ബീജരൂപമായും വ്യാഖ്യാനിക്കാം.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഹേബർമാസിനെ *Der spiegel* എന്ന മാസിക വിശേഷിപ്പിച്ചത് സംയുക്ത ജർമ്മൻ റിപ്പബ്ലിക്കിലെ Most intellectually powerful philosopher എന്നാണ് (Thomson Heidi, 1992:3).

2. Those Social Institutions that allow for open and rational debate between Citizen inorder to form Public Opinion. The debate can be conducted face to face or through exchanges of letters and other written communications, and may be mediated by journals, news papers and electronic forms of communication (Andrew Edgar, 2006 :124).

3. ബൂർഷ്വാവിഭാഗം അവരുടെ ഒഴിവുവേളകളും സാക്ഷരതയും കത്തെഴുത്തിനായി വിനിയോഗിച്ചിരുന്നു. ആദ്യത്തെ നോവൽതന്നെ ഒരു കൂട്ടം കത്തുകളുടെ സമഹാരമായിരുന്നു. ഇത്തരം കത്തുകൾ സ്വകാര്യ, പൊതു സ്ഥലങ്ങളെ തമ്മിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുവാൻ ആരംഭിച്ചു. ആ കത്തുകൾ ഒന്നുംതന്നെ സുഭഗമായ എഴുത്തുകൾ മാത്രമായിരുന്നില്ല. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ആന്തരിക വികാരങ്ങളുടെയും വിചാരങ്ങളുടെയും പൊതുവിടത്തിലേക്കുള്ള തുറന്നുകാട്ടലിന്റെ ആവിഷ്കാരങ്ങൾ കൂടിയാണ് (Andrew Edgar : 2006: 125)

4. *The Rise of the Novel* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇയാൻ വാട്ട് യൂറോപ്യൻ വായനാ സമൂഹത്തിന്റെ രൂപപ്പെടലും നോവലിന്റെ ഉദയവും സംബന്ധിച്ച് വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അഭ്യസ്തവിദ്യരായ മധ്യവർഗ്ഗം തന്നെയായിരുന്നു തങ്ങളുടെ ഒഴിവുവേളകളിൽ നോവൽവായനകളിൽ മുഴുകിയിരുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. (2000:35–59)

5. സാമുവൽ ചന്ദനപ്പള്ളി എഡിറ്റു ചെയ്ത *റവറന്റ് ജോർജ്ജ് മാത്തൻ കൃതികളും പഠനങ്ങളും* (1992) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിലെ *ഒരു സംവാദം* എന്ന അദ്ധ്യായം കാണുക

6. മദ്രാസ് മെയിൽ, ഹിന്ദു, സ്റ്റാൻഡേർഡ്, കേരള പത്രിക, കേരള സഞ്ചാരി എന്നീ പത്രങ്ങളിൽ വന്നവ.

7. "ചില ജനങ്ങൾ എന്റെ പുസ്തകത്തെക്കുറിച്ച് ചെയ്ത ആക്ഷേപങ്ങളെയും ഞാൻ ശ്രദ്ധയോടെ കേട്ട്, അതുകളുടെ ഗുണദോഷങ്ങളെക്കുറിച്ച് എന്റെ ബുദ്ധി എത്തുന്നേടത്തോളം ആലോചിച്ചു സ്വീകാര്യയോഗ്യമെന്ന് എനിക്ക് ബോധ്യമായ സംഗതികളെ നന്ദിയോടെ സ്വീകരിച്ച്, ആവശ്യമുള്ള ചില ഭേദങ്ങളെ ഞാൻ രണ്ടാമത്തെ അച്ചടിപ്പിൽ ചെയ്തിട്ടുമുണ്ട്" (ഒ. ചന്തുമേനോൻ, 2000: 14)

8. വിക്ടർ ഹ്യൂഗോവിന്റെ *പാവങ്ങളി*ൽ നെപ്പോളിയനെക്കുറിച്ച് അദ്ധ്യായങ്ങളദ്ധ്യായങ്ങളായിട്ടാണ് എഴുതിച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ *വാർ ആൻഡ് പീസ്* ൽ ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് അതിഗഹനമായ ഒരു ദീർഘോപന്യാസം തന്നെ കാണാം. *കാരമസോവ് സഹോദരന്മാരി*ൽ ദി ഗ്രാന്റ് ഇൻക്വിസിറ്റർ എന്ന സിംബോളിക് തത്ത്വപ്രതിപാദനകഥ കാണാം. (പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ, 2010: 78).

ഗ്രന്ഥ/-ലേഖനസൂചി

അനിൽകുമാർ എ.വി., 2007 *ഇന്ദുലേഖയുടെ അനുജത്തിമാർ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.

അപ്പൻ കെ.പി., 2000 *ഇന്നലെകളിലെ അന്വേഷണ പരിശോധനകൾ*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ആർച്ചുഡീക്കൻ കോശി ഡി.ഡി. 2009 (1882) *പുല്ലേലികുഞ്ചു*, പാപ്പിറസ്, കോട്ടയം

ഇ.എം.എസ്. നമ്പൂതിരിപ്പാട്, 1995, *ആശാനും മലയാളസാഹിത്യവും*, ചിന്ത, തിരുവനന്തപുരം.

കലേഷ്.എം., 2012, *പൊതുമണ്ഡലം ചരിത്രവും സങ്കല്പനവും*, മലയാളം റിസർച്ച് ജേർണൽ, ജനുവരി–ഏപ്രിൽ, വാല്യം 5, ലക്കം 1, പുറം 1405–1415

ഗണേശ് കെ.എൻ., 2010, *കേരളസമൂഹപഠനങ്ങൾ*, പ്രസക്തി ബുക്സ്, പത്തനംതിട്ട.

ചന്തുമേനോൻ ഒ., 2000, *ഇന്ദുലേഖ*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ചന്തുമേനോൻ ഒ., 2005, *ഇന്ദുലേഖ*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

തരകൻ കെ.എം., 2005, *മലയാളനോവൽ സാഹിത്യചരിത്രം*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ.

തായാട്ട് ശങ്കരൻ, 1990, *തെരഞ്ഞെടുത്ത പ്രബന്ധങ്ങൾ*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ.

നാരായണൻ എം.വി., 2011, *'പതിനെട്ടാം അധ്യായത്തിന്റെ ബാക്കിപത്രങ്ങൾ'*, *ഭാഷാപോഷിണി*, ഏപ്രിൽ ലക്കം 11, പുസ്തകം 34, പുറം. 37–44.

പണിക്കർ കെ.എൻ., 2002, *സംസ്കാരവും ദേശീയതയും*, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ.

ബാബു ചെറിയാൻ, ജേക്കബ് ഐസക് കാളിമഠം, 2002, *ജ്ഞാനനിക്ഷേപം പഠനവും പാഠവും*, പ്രഭാത് ബുക്ക് ഹൗസ്, തിരുവനന്തപുരം

പോൾ എം.പി., 1998, *നോവൽ സാഹിത്യം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

ബാലകൃഷ്ണൻ പി.കെ., 2010, *ചന്തുമേനോൻ ഒരു പഠനം*, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

മധു. ടി.വി., 2012, *കേരളീയ പൊതുമണ്ഡലം ഇടയാധികാരത്തിന്റെ വഴികൾ*, മാതൃഭൂമി വാർഷികപ്പതിപ്പ്, പുറം : 108–115

രാജഗോപാലൻ ഇ.പി. (എഡി.), 2001, *ഇന്ദുലേഖ വായനയുടെ ദിശകൾ*, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ.

രാമകൃഷ്ണൻ ഇ.വി., 1992, *അക്ഷരവും ആധുനികതയും*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

രാമകൃഷ്ണൻ ഇ.വി.,	2000,	'*വർത്തമാനപത്രങ്ങളുടെയും അച്ചടിയന്ത്രങ്ങളുടെയും വ്യാപനത്തോടെ മലയാളിയുടെ സാഹിത്യസങ്കല്പനങ്ങളിലും ഭാഷാവ്യവഹാരങ്ങളിലും സംഭവിച്ച മാറ്റങ്ങൾ*', (ജന. എഡി.) എം. എൻ. വിജയൻ, നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം, വാള്യം.2, പുറം.480-504, കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശൂർ.
രാജശേഖരൻ. പി.കെ.,	2008,	*അന്ധനായ ദൈവം,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
ലോഗൻ വില്യം,	2000,	*മലബാർ മാന്വൽ*, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.
ശരച്ചന്ദ്രൻ കെ.പി.,	1992,	*ചന്തുമേനോൻ: അരങ്ങും അണിയറയും,* കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.
സാമുവൽ ചന്ദനപ്പള്ളി (എഡി.),	1992,	*റവറന്റ് ജോർജ്ജ് മാത്തൻ കൃതികളും പഠനങ്ങളും*, ഓറിയന്റൽ റിസർച്ച് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, സീഡീസ് ബുക്സ്, ചന്ദനപ്പള്ളി.
Edgar Andrew,	2005,	Philosophy of Habermas, Acumen Publishing Ltd, UK
Edgar Andrew,	2006,	*Habermas : Key Concepts*, Routledge, New York.
Habermas, Jurgen,	1993,	*The Structural Transformation of the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge.
Kawashima Koji,	1998,	*Missionaries and a Hindu State Travancore 1858-1936,* Oxford University, New Delhi.
Thompson Heidi.,	1992,	Habermas: An Introduction, Pennbridge Books, USA
Watt Ian,	2000,	*The Rise of the Novel*, Pimlico, London.

Tradition of Indigenous Health-care in Medieval Kerala: A Manipravala Vision

Dileepkumar K. V.

Introduction

This paper attempts to trace out the discourses regarding health-care in medieval Kerala. The primary source materials for the study come especially from the early Manipravala literature. The spread of āyurvēda texts, standardization of local traditions, commercialization of medicines, and the rising up of the major Vaidya (medical practitioner) families can be traced as back as to the A. D. 12th -14th centuries.

To a different historical tradition

Usually each society records its history first, in its social consciousness. However, this process of recording is of course different from that of the academic historians. The hall-marks of the popular historical records are absence of a linear logic and a passive treatment of time that which are irrational and anachronistic in the eyes of the academic historian. But these are perfectly acceptable to the popular notions of history. In fact, the popular mind weaves a magical web out of their fables, actual history, myths and reality. But the 'unhistorical' elements of the popular imagination are not to be rejected as unscientific or illogical. In fact, a historian can explain these cultural traits through a hermeneutical process, an exercise of decoding the signs of the social process, backed by semiotics.

The modern historian admits that the Indian subcontinent is vastly pluralistic; several little traditions and local identities co-exist, making hasty generalizations almost impossible. However, the orientalist scholars of Indian history viewed our culture as a monolithic structure built up on the great tradition - that of Sanskrit literature and Sanskritized value system. In a similar way, the history of indigenous medicines of India was fabricated mostly around the Ayurveda Samhitas leaving aside the varying little traditions and their own systems of treatment.

Dissemination of Knowledge

Before we start an enquiry in to the state of indigenous medicine and practice, getting a glimpse of the scientific discourses of the medieval period, in general, will be helpful. The periods between 13th—17th c. A.D is very important in the intellectual history of Kerala. This period witnessed the transmission of scientific knowledge from Sanskrit to regional language in a grand scale. But, it is to be noted that this was not a one-sided process. The indigenous traditions enriched their classical, Sanskrit counterparts. The palm-leaf manuscripts kept under preservation in the various manuscript libraries of Kerala attest to this fact. The scientific splendor of the Sanskrit tradition was received in the form of translations into *Manipravalam*, as well as commentaries in various forms like tīkā, bhāṣya etc. Parallel to this, many works in Sanskrit were also composed by the intellectuals in their respective disciplines in the fields of Astronomy, Health care, tantra and vāstuvidya. The contributions of Kerala scholars in two fields seem more prominent. One of it, to exemplify, is the Kerala School of Astronomy and Mathematics. This was founded by Madhava of Sangamagrama in Malabar (c. 1340—1425), Kerala, South India, which included among its members: Parameshvara, Neelakanta Somayaji[1], Jyeshtadeva, Achyuta Pisharati, and Melpathur Narayana Bhattathiri. Though none of Madhava's works are discovered so far, his observations are referred to and

quoted in the works of his disciples, especially that of Parameswara[2]. George Ghevarghese Joseph points out,

> We may consider Madhava to have been the founder of mathematical analysis. Some of his discoveries in this field show him to have possessed extraordinary intuition, making him almost the equal of the more recent intuitive genius Srinivasa Ramanujan, who spent his childhood and youth at Kumbakonam, not far from Madhava's birthplace. (G. G. Joseph 2006:346)

The school flourished between the 14th and 16th centuries and the original discoveries of the school seems to have ended with Narayana Bhattathiri (1559-1632).

Many contributions, earlier attributed to the European Scholars are now viewed as the contributions of the Kerala scholars. The so called Grigary series and Lebnize series are now attributed to Sangamagrama Madhava and they are renamed Gregory-Madhava series and Lebnize- Madhava series. The works of the Kerala School were first written up for the Western world by Englishman Charls. M. Whish in 1835. George Ghevarghese Joseph quotes Whish, saying that, the Kerala mathematicians had laid the foundation for a complete system of fluxions. Whish was commenting on the works of Neelakanta Somayaji. G. G. Joseph continues:

> The Kerala discoveries include the Gregory series for the inverse tangent, the Lebnize series for p, and the Newton power series for sine and cosine as well as certain rational approximations for circular and trigonometric functions, including the well-known Taylor series approximations for the sine and cosine functions (G. G. Joseph1998: 50).

However, Whish's investigations were almost completely neglected, until over a century later, when the discoveries of the Kerala school were investigated again by Rajagopal and his associates.

As per the available literary history of the region, a major share of the treatises on Indian sciences were interpreted, commented or translated by Kerala scholars between c. 1300-1700 A.D. Most of these works are composed in the regions spreading between the Nila River valley in Palghat - Malappuram districts. and Periyar valley in Ernakulam dist(3). Of course, these cannot be the products of some individual fascinations, but the outcome of a long tradition of intellectual pursuit. It is to be noted that there was an observatory at Mahodayapuram, the capital city of the Kulasekharas of the IInd Cēra empire, as early as A.D ninth century. Sanskrit scholars had observed that, at least from the seventh century itself, Kerala had been the stronghold of Aryabhatan School of Astronomy (N.V.P. Unithiri 2006: 44).

Along with astronomy, other practical sciences for the immediate services of the society were also well advanced in these periods. The presence of bronze wears in the markets points to the development of medieval metallurgy in the locality. The bronze mirror of Aranmula (āṟanmuḷakkaṇṇāti) is an excellent example of this development.

To deal with this field of science in detail is not intended in this paper, where as this concentrates on the development of indigenous health care as represented in medieval Manipravala works. The second realm of excellence is that of āyurvēda. This comes within the purview of the present enquiry.

In order to get a better view regarding the past of the indigenous medical community, their styles and practices, we are to analyze some other sources of information also. Myths and legends, literature, and proverbs will be helpful in this analysis. Without any doubt, these are the products of some imaginative faculty, but, they bear the signs of the experiences which a society came across. But these did not come under the purview of any serious study till this time.

To the Art of healing

As mentioned earlier, legends and fables along with literary combinations, proverbs and place names, indicate to the discourses of the medical world of the early and medieval period. Though these are not the direct presentations of the real situation, but a representation of it. This points to the world view of the medieval people.

Until the beginning of the colonial rule, observes K.N. Panikkar, that the health-care needs of the Indian population were being met by a variety of indigenous practices like Ayurveda, Unani, Siddha and folk medicines (1998:145-46). In Kerala, there were many famous practitioners of the healing technique in the rural as well as in the urban areas. M.R. Raghava Varrier points that like the washer-men, carpenters, tillers, blacksmith, goldsmith and the astrologers, the medicine-men were one of the functionaries in the village system (2010: 158-59). They belonged to both the upper class communities like the Brahmin Ashtavaidyas and lower class communities like the Velans, Mannans, Vannans, and the Ezhavas. There are many legends and stories woven around the heroic deeds of medical practi-tioners, masters of martial arts, sages, and experts in areas like mantra-tantra-vāstuvidya. These are later compiled in the form of a book, around 1909, Aitihyamāla by the name. This contains a story of Vegbhata. The narrative is as follows:

> Earlier, the know-how of āyurvēda was the monopoly of the Namputhiris. But in the due course of time, they lost the tradition and the system of science became the monopoly of the Muslim community[4]. They were not ready to share the science with the Namputhiris. Disguising himself as a Muslim, Vagbhata approached a Muslim medical practitioner, and studied all about the medicine and treatment. While the study was nearing its completion, the guru recognized the non-Muslim identity of his disciple, and decided to kill him. But Vagbhata escaped and returned to his people and taught some of them all that he had studied.

> Thereafter the Namputhiris got an upper hand in medical profession.

In this story, the historical personality is made a mythical personality. Vagbhata, the author of Aṣṭāṅgahūdayaṃ is a historical person with a north Indian origin. But, the legend converted him to Namputhiri, a Kerala brahmin.

There are two legends highlighting the Nampis of Alathur who are referred to in the Uṇṇunīli Sandēśa, a work composed in the second half of the 14th century. One of them links them with the Aswins, the celestial medicine men. It is said that, disguised as two disciples the Aswins visited one of the Nampis, and stayed with him for several days. They, while leaving his house, handed over to him a sacred manuscript on Ayurveda as a token of their appreciation. Another story states that, once, Takṣaka, one of the great serpents of the Purana, was a patient of the Nampis.

These narratives could very well function as advertisements in the medieval period and the greatness of the vaidya family travelled through time and space, till the present in the form of oral tradition. Other indigenous medical practitioners like Vayaskara Moosath, Taikkattu Moosath, Kuttancheri Moosath and Karappurath Namputhiri are also mentioned in some other legends. This tendency transforms real situations in to mythical situations. Thus they evade critical historical analysis. At the same time, all these are treated as part of the popular history of Ayurveda in Kerala.

During the 19th and first half of the 20th century, thousands of proverbs are collected by foreign missionaries and local scholars as well. Out of these, many are directly related to medicines and treatments. Some of them are highlighting the profession, some are of critical evaluation of it, and some indicate the greed of these medicine men. Few of them are given below:

1. Aravaidyan āḷekkolluṃ — half-doctor (one without sufficient knowledge) will kill the patient.
2. Vaidyanu vaidyane kaṇṭukūā — one doctor dislikes to face another one (indicates professional jealousy between health-care workers).
3. Vaidyanōṭum Vakkīlinōṭuṃ oḷikkarutu — Do not hide anything from your doctor and advocate.
4. Aticiṭayaṃ (Aconitum heterophyllum) akatt, atisāraṃ puṟatt - comsume ativisha, diarrhoea will be instantly cured.
5. āyiraṃ kaṇṇu poṭṭiccē ara vaidyanāvū (one can become at least 'half' doctor, destroying the sight of a thousand eyes! - this one is trying to express the need of prolonged experience for the good custodians of the art of healing. To become a good doctor is not quite easy).

Along with the oral tradition, medical practitioners are dealt with a satirical view in the field of performing art also. In In cākyār kūtt, and kūiyāaṃ, there are occasions where the medicine-man is mentioned as follows:

vaidyarājanamastubhyaṃ
yamarājasahōdaraḥ
yamō harati prāṇān
vaidya prāṇān dhanāni ca

Here the God of death, Yama is treated as par excellence to the vaidya. Though both are taking away the life of the patient, vaidya steals his wealth as well. Here the greed of the medical practitioners are brought under magnification. Manatrāṅkaṃ āṭṭaprakāraṃ, also contains several stanzas in this regard, highlighting the anti-social behaviour of these people[5].

The history of local medical tradition can be deduced from the Manipravala literature of the 14th, 15th and 16th centuries. It is worth

to note that major Ayurvedic treatises like Carakaṃ, Suśrutaṃ and Vahaṭaṃ (aṣṭāṅgahūdayaṃ) are occasionally mentioned in Uṇṇiyaccīcaritaṃ. But the word āyurvēdaṃ or āryavaidyaṃ is not mentioned therein. This indicates that the local community was not differentiating their methods of medical practice from that of the pan Indian tradition.

In Uṇṇiyaccicaritam, there is a context, where the medical practitioners are debating on their medical excellence and experiences. There, one proclaims that he had higher studies in Carakasaṃhita from paradesamthe region outside Kerala, probably, Tamilnadu.

paradēśē pōy carakaṃ kēṭṭēn
caraticcoru poruḷ cappuntuppuṃ (prose19)

(I had (higher) studies in carakaṃ from paradesam. Now I know everything about the science.)

He was trying to establish his supremacy amidst a group of local medical practitioners. Historians observed that, there were institutions teaching Ayurveda near Pondicherri and Chingelpettai in Tamil Nadu[6]. As is generally believed that since the advent of Ayurveda in Kerala, aṣṭāṅgahṛdayaṃ was more popular among the local practitioners, this reference is of historical significance.

Over and above, the citation of Bhēḷasaṃhita in Uṇṇiyaccīcaritaṃ is of further importance. This is a sign of the liberal worldview of the local medical community. Since the early phases of social formation there were medical practitioners from various strata of society and they were honoured Irrespective of their caste and creed. That is, the medieval Kerala society was ready to accept even those non-brahmanical texts which were not accepted by the Brahmanical North India of that period.

The great vaidyas of medieval period were known among the people, generally, associated either with their family names or the names of their localities. Thus, they appear in legends as Alathur

Nampi or Tykkat Moosad. It seems that the individual name is of less significance. This indicates that families of medical practitioners had been gaining much popularity in this period[7]. Their fame had spread far and wide in the region. Passing remarks about this is available in texts. Alathur, Arngavu and Ayirur families are mentioned in a message poem called *Uṇṇunīli sandēśaṃ.*

āṟṅṅāvēkkāḷ navara;mayirūr nannu nammōṭukēi-
ālattūrkkuṃ cila muṟimarunnuṇṭu kaippuṇyamilla
(Part-2, 13)

Here one medical practitioner is gossiping that, the Vaidyas of Ayiroor is par excellence to the practitioners of Arngavu. He also boasts that the legendary Alathur Nampi was his disciple and is not good enough in treatments. These indicate that, by this time, the Nampis had enjoyed great popularity in medieval Kerala and here the speaker was trying to stake a claim on this fame. In another arguement, we can see a vaidyan boasting that he managed to cure a patient, whom the practitioner of Arngavu could not cure of and received fifty *acc* (a Chola coin which was in vogue during the medieval period) as the gift :

āṟṅṅāvinnumoẕikkarutāyitu ñāṅṅaḷoẕiccēṃ -
ñāṅṅaḷkkaccavaḷainpatu tannāl
(*Uṇṇiyaccīcaritaṃ*; prose-19).

The vaidyas of Arngav are great practitioners of the healing art. Therefore, he is trying to establish himself above this medical practitioners. Here the poets are criticising these tricky people for their greed, boasting character, and/or cheating their patients. These texts mentioned above are from the local tradition. This trend of vaidyōpālambhaṃ (criticising vaidyas) is seen in later Champus, narrating themes from the Ithihasa-Purana tradition also. *Bhasha Ramayanam Champu* of Punam Namputhiri is an excellent example for this. In this composition, the poet gives a detailed description of

the crowds roaming about the venue of Sitaswayamvara. Among them, many medical practitioners also were assembled. The description ends as follows:

....durvyāpāraṃ viravou ceyti-
ṭṭasuvuṃ vasuvuṃ kūṭi muṭikkuṃ
vaidyakadambaṃ kuhacana bhāgē (prose-3)

The poet is mocking these people for stealing not only the money but also the lives of their patients. This is an elaboration of the sloka, "*vaidyarānamastubhyaṃ*", mentioned earlier. However, here we get the names of some medicines mentioned in the major samhitas of Ayurveda. Medicated ghee like dhānvantaraghṛtaṃ and kalyāṇaghṛtaṃ are mentioned here. Moreover, references to preparatory processes and treatments of the pañcakarma like fumigation, incision, leaching, vasthi, and nasyam are also seen in this description. Later Champus do not gives detailed descriptions like this. While referring to various groupings like dancers, musicians couples, during the swayamvara of Damayanti, at the palace of King Bhima, the poet points his finger to the vaidyas also -

kutracil colleẕuṃ vaidyaruṃ śiṣyaruṃ
kutracinnarttakaprauḍharuṃ kūṭṭavuṃ

(Famous vaidyas and their disciples at one place, and master dancers and their folks at another place).

References to some surgical equipments like kolli, kuthāri, and vaḷiśaṃ (baḷiśaṃ in Sanskrit) were also available from Uṇṇiyaccīcaritaṃ (prose-19). These may, probably be the equip-ments used for sirāvēdha (venesection). This is an indicator of the use of various surgical tools by the medical community in Medieval Kerala. Uṇṇunīli sandēśam (2-13) also provides with a reference to surgery. A name 'katrika' is seen amongst the goods brought to the market in Uṇṇiyāicaritaṃ. In modern usage the word indicates scissors.

There are several descriptions of medieval markets in Uṇṇunīli sandēśaṃ, Uṇṇiyaccīcaritaṃ, Uṇṇiyāicaritaṃ and Anantapuravarṇanaṃ. Of the goods brought in to the markets, there are natural medicines like, cardamom, ginger and so on. A casual survey makes it clear that the names of about seventy-five medicines are mentioned in these works. A list of the available names are given below:

Sl. No.	Old Malayalam	Sanskrit name	Scientific/ Biotanical name
1.	akil	agaru	Aquilaria agallocha Roxb.
2.	añjanaṃ	añjanaṃ	Antomopny
3.	ativiayaṃ	ativiṣa	Aconitum heterophyllum Wall. ex. Royle
4.	attittippali	gajapippali	Scindapsus officinalis (Roxb) Schott
5.	abhrakaṃ	abhrakaṃ	Mica
6.	amukkuraṃ	aśvagandha	Withania Soimnifera (Linn.)Dunal
7.	ayamōtakaṃ	ajamōja	Trachyspermum roxburghiannum (DC.) Craib.
8.	arakku	lākṣa	Laccifer lacca kerr.
9.	aritāraṃ	haritālaṃ	Orpiment
10.	induppu	saindhavaṃ	Rocksalt
11.	uluva	mēdhi	Trigonella Roenum-gracecum Linn.
12.	uḷḷi	palāṇṭu	Allium cepa Linn.
13.	ēlaṃ	ēlā	Elettaria cardamomum Maton
14.	kañcāv (ganja)		bhaṅga Cannabis sativa Linn.
15.	kaṭuku	sarsapa	Brassica junea (Linn.) Czern. & Coss.
16.	kaṭukka	harītaki	Terminalia Chebula Retz.
17.	karānapū	lavaṅgaṃ	Syzygium caryophyllatum (Linn.) Alston
18.	kariñcīrakaṃ	karavi	Nigella sativa Linn.
19.	karkkaṭaśūṅgi	karkkaaśūṅgi	Galls of Pistacia inte
20.	karinp	ikṣu	Saccharum officinarum Linn.
21.	kārkōkil	bakuci	Psoralea corylifolia Linn.
22.	kāyaṃ	hiṅgu	Ferula asafoetida Linn.

23.	kunturikkaṃ	kunturuṣka	Boswellia serrata Roxb. exColeb.
24.	koṭṭaṃ	kuṣa	Saussurea lappa C.B. Clarke
25.	kottampīli	dhānyakaṃ	Coriandrum sativum Linn.
26.	kōlaṃ	kōlā	Zizyphus mauritiana Lam.
27.	guggulu	guggulu	Commiphora mukul (Hook.ex Stocks) Engl.
28.	cavarkkāraṃ	yavakṣāra	Pottssii carbonus
29.	cā(jā)tikka	jātīphalaṃ	Myristica fragrans Houtt.
30.	cīrakaṃ	jīrakaḥ	Cuminum cyminum Linn.
31.	cukil	kuṅkumaṃ	Crocus sativus Linn.
32.	cukk	śuṇṭhī	Zingiber officinale Rosc.
33.	ceñcilyaṃ	sarjarasa	Shorea robusta Gaertn.f.
34.	ceṟutēkk	bhārṅgi	Clerodendrum serratum (Linn.) Moon
35.	cōnappull	dhyamakaṃ	Cymbopogon citratus (DC.) Stapf
36.	takaraṃ	tagara	Valeriana wallichii Jones
37.	takkōlaṃ	takkōlaṃ	Illicium veram Hook.f.
38.	tātiri	dhātaki	Woodfordia fruiticosa (Linn.)Kurz
39.	tippali	pippali	Piper longum Linn.
40.	tiruvṭṭaa	śrīvēṣaka	Pinus roxburghii Sarg.
41.	tīnpū(kouvēli)	citraka	Plumbage indica Linn.
42.	tuttinākaṃ	yasād	Alloy of Zinc and or Copper
43.	turikkaṃ	turuṣkā	Liquidamber orientalis
44.	naṟunpa	rasa	Commiphora myrrha (Nees) Engl.
45.	nākappū	nāgakēsara	Mesua ferrea Linn.
46.	nīlaṃ	nīlini	Indigofera inctoria Linn
47.	paccila	tamālapatra	Cinnamomum tamala (Buch-Ham) Nees
48.	pītakarōkiṇi	supītā	Coptis tee wall.
49.	pulkkaramūlaṃ	puṣkara	Inula racemosa Hook. f.
50.	mañcai	mañciṣhṭa	Rubia cordifolia Linn.
51.	maññaṇa	kanpillaka	Mallotus philippensis(Lam.)Muell.-Arg.
52.	maññaḷ	haridarā	Curcuma longa Linn
53.	manōvila	manaśśila	Realgar
54.	maramaññaḷ	dāruharidrā	Coscinium fenstratuem (Gaertn.) Coleber

55.	mākkīrakkall	mākṣikā	Iron Pyrites
56.	māñci	jaṭāmāñci	Nardistachys grandiflora DC.
57.	muntiri	drākṣā	Vitis vinifera Linn.
58.	muḷak	maricā	Piper nigrum Linn
59.	viḷālari	viḍaṅgā	Embelia ribes Burm. F.
60.	veḷḷakill	śvētagāru	Dysoxylum malabaricum Bedd.
61.	vēlaṃ	barbura	Acacia nilotica(Linn) Willd. ex Del ssp. indica(Benth.) Brenan
62.	catakuppa	Satapuspa	Anethum gravelens Linn
63.	ya(śa)tāvari	śatāvari	Asparagus racemousus Wild
64.	śilājatu	śilājatu	Asaphalt.

Animal products like musk, civet, deer-horn, ox-gall, tusk are also referred to. The poet has enlisted medicines like camphor, sandal, musk and rose water along with other cosmetics(*surabhidravya*). Though they contains medicinal properties, drumstick, tamarind, lemon, betel leaves, areca nut and saccharine are seen grouped among the miscellaneous goods. But medicines like amla, and brahmi are not seen in the markets. Their absence may probably be the sign of the availability of these in the local vicinities. So they are not to be bought from the market. Not only sesame oil but coconut oil (veḷicceṇṇa) also is mentioned in these works. It is interesting to note, further, that almost all these Malayalam names are still prevailing in Kerala.

Of these medicines, many are brought from far and wide, especially from the regions between the North-West of Deccan plateau and Meghalaya in the North-East. Kuṅkumaṃ(cukil, here) is a Kashmiri product. Herbal products like ativiṭayaṃ, attittippali, ayamōdakaṃ, kaṭukka, kottamalli, guggulu, jīrakaṃ, takaraṃ, pītakarōhiṇi are collected from these localities. Products from Middle-East (kunturukkaṃ, mercury) and China (camphor) are also accounted by the poets. In short, all the herbal and animal products used in contemporary indigenous health-care was available in medieval markets.

Standardisation of Local knowledge

Medieval period witnessed a large-scale translation of scientific texts to the regional language. A considerable share of them were medical treatises. This helped the familiarisation of the major samhitas to the local communities. Along with this, local texts in therapeutics were also come in to vogue among the therapists. Moreover, the local curing practices using indigenous herbs and coconut oil were get promoted to the major path of ayurvedic treatments. Composing of regional pharmacopeia and texts on therapeutics was another result of this process. M. R. Raghava Varier has observed that, though the Aṣhṭavaidyas of Kerala were strictly following Vaghbata, they were not free from the influence of local traditions. Thus, he points that each Aṣhṭavaidya family was keen to compose own therapeutic texts on various aspects of treatment (2010: 159-60). This type of a composition is mentioned in Uṇṇiyaccīcaritaṃ as, saṃskṛta tamiẕmaya yōgagranthaṃ. The language of this text is an admixture of Sanskrit with the regional language, Malayalam. These types of manuscripts were common among the medical practitioners of that milieu. Of these, Alathur Manipravalam was the most famous composition. It is prepared by the Nampis of Alathur and hence it is called as Alathur Manipravalam. It contains 294 stanzas on various techniques of indigenous health care. Actually this treatise came into the limelight when Leelatilakam a 14th century rhetoric text on Manipravalam was published in1909. This composition has referred to the medical treatise, while discussing the linguistic properties of the diction used in it. Until recently, this was relevant only to those who were concerned with the history of Malayalam language. But it is now relevant to a student of the history of regional medicine also.

Alathur Manipravalam is now available in print. It is brought to the public by the publication division of Arya Vaidya Sala, Kottakkal. This publication proved that many medicinal combinations (auṣadhayōgas) prescribed in the later texts like Ciktsā Mañjari and

Sahasra Yōgaṃ are actually adopted from Alathur Manipravalam often with slight modifications. This text, being an indigenous one, points to the history of Health care in the medieval Kerala.

Kṣīrabala tailam and navarakkizhi are mentioned for the first time in this treatise. That is, the recorded version of their use is seen here. This is important because, the documentation of any trait of knowledge is a sign of its standardization. The reference to navarakkizi indicates the development of a preparatory phase of panacakarma in Kerala tradition. Anyone who wants to track the history of panackarma is to take a note of this.

Vājīkaraṇa (aśvata as used by the poet) is also referred in one of these works (Uṇṇiyaccīcaritaṃ). This points to the fact that by this period, Ayurveda was gaining prominence as a full-fledged branch of therapeutic knowledge. It was not practiced simply for pathological caring but also for vitalizing human body. Here is a link to Kama Sasthra. Practicing of healing techniques like vasti, sirāvēdha(venesection), jaḷūkāvacaraṇaṃ (leaching) also are referred to in the literature of the period.

Along with the literary compositions, there are historical evidences to the reception of Ayurvedic health care in Kerala. It is referred to in the Thiruvalla Copper plates[8] also. There is a reference to āturaśālai in this record. Moreover, a considerable numbers of palmleaf manuscripts of the period certifies the spread of the science of healing and its localization. The names of the texts attest to this fact. There were treatise on extreme specializations as well as general treatments. A short list is as follows:

1. Jyōtsnika,
2. Viṣa nārāyaṇīyaṃ (both the texts deal with treatment of poisons)
3. Jvaracikitsitaṃ bhāṣa,
4. Nayanāmṛtaṃ maṇipravāḷaṃ,

5. Nētrarōga cikitsa (Ophthalmology),
6. Bālacikitsa maṇipravāḷaṃ (Pediatrics),
7. Yōgasāraṃ,
8. Yōgāmrūtaṃ maṇipravāḷaṃ (both the texts deal with Pharmacology)
9. Sarvarōga nidānaṃ (General Medicine)
10. ōṣadhivargaṃ bhāṣa (Dictionary of medicinal plants)

These are only a few to point out. A quick survey of the available Malayalam manuscript collections in the University of Kerala and Calicut made it clear that around 30% of the manuscripts are on matters of health care. These are collected mainly from the traditional households in small towns and rural areas, far and wide in the state, indicating their popularity. Some of these manuscripts are dealing with animal health-care also - especially in the areas of Gaja chikitsa and Aswa chikitsa. especially for treating elephants.

Though, these above mentioned representations are of the 14-15th c. origin, the institutionalization of a great tradition of healing techniques and medicines date as back as to the era of the Maurian Empire. The earliest reference to the advent of a tradition of medical treatment to the ancient Tamilakam, including Kerala is in the Edicts of emperor Ashoka. The Major rock Edict no. 2 of Ashoka indicates to the propagation of Ayurveda far and wide, within and outside his empire:

> Everywhere [2] within Beloved-of-the-Gods, King Piyadasi's domain, and among the people beyond the borders, the Cholas, the Pandyas, the Satiyaputras, the Keralaputras, as far as Tamraparni and where the Greek king Antiochos rules, and among the kings who are neighbors of Antiochos,[3] everywhere has Beloved-of-the-Gods, King Piyadasi, made provision for two types of medical treatment: medical treatment for humans and medical treatment

> for animals. Wherever medical herbs suitable for humans or animals are not available, I have had them imported and grown. Wherever medical roots or fruits are not available I have had them imported and grown. Along roads I have had wells dug and trees planted for the benefit of humans and animals[9].

Conclusion

All these points that, the history of indigenous sciences and practices, especially, that of health care in Kerala will be in-complete, without a study of the Manipravala literature, myths and legends, proverbs and place-names[10]. Copper plates and other inscriptions also may add further information to this. Thus it can be concluded that a close scrutiny of the medieval 'literature' may provide us with pertinent data regarding the development of an indigenous health care in Kerala. It co-existed with the great tradition of Indian medicine, i.e.; Ayurveda and helped the evolution of a Kerala style in this field. Similarly, the literature of other regions also may be helpful in writing a comprehensive history of Indian health care. Therefore an interdisciplinary approach in this area is an urgent and unavoidable need of the time.

Notes

1. In Tantrasangraha, Nilakantha introduced a major revision of the traditional Indian planetary model. He developed a unified theory of planetary latitudes and a better formulation of the equation of centre for the interior planets (mercury and Venus) compared to the contemporary works available. See 500 Years of Tantrasangraha by M S Sriram, K Ramasubramanian, M D Srinivas.

2. Most significant contribution of Parameswara is his mean value type formula for inverse interpolation of sine. He is the first mathematician to give the radius with inscribed cyclic quadrilateral an expression that is normally attributed to Lhuilier (1782), 350 years later. Jeyesh'a Deva's

Yukti Bhasha is composed in the Malayalam language and presents detailed yuktis or explanations and demonstrations for the results and processes of mathematical astronomy Calculus had its origins in the Kerala works. A distinguishing feature of the mathematics part is that it presents detailed demonstrat- ions of the famous results attributed to Madhava (c.1340-1420), such as the infinite series for p, the arc-tangent and the sine and cosine functions, as also the surface area and volume of a sphere.

3. This geographical region is considered as a divine land in the commentry to mahābhāṣyapradīpaṃ of Kayyata, composed by Akkittathu Narayanan Namputhiri. The stanza goes as follows:

चूर्‌णीनिळा महानद्यौ यत्रस्तस्तत्रये द्विजाः
वसन्ति तेषां माहात्म्यं को वक्तुं क्नुयाद्भुवि?

See Ulloor Parameswara Ayier, 1990, Kēraḷasāhityacaritraṃ V.II, P. 445

4. Aitihyamāla, uses the name 'Baudha' to refer to the Muslim community. This indicates to the prominence of Buddhists in the field of Ayurveda for a long period. Though it meant Buddhists earlier, the Brahmins began to use "Bauddha" to refer to all non-hindu communities. In due course, the Buddhists came to an extinct. Parallel to this, the Muslim community grew up in number and the word 'Baudha' began to represent them. The change in the socio-cultural sense of the word is a good example of the way in which a word acquires unfavourable connotations through time. Even in the early decades, the Namputhiris used the word in a ridiculing tone.

5. See p. 116 of Mantrāṅkaṃ P. K. Narayanan Nambiar, 1980, Kerala Sahitya Academy, Thrissur. This is a context of samudāya viḍambanaṃ, ie., criticism of various communities compraising of brahmins, security personals, temple functionaries like Poduval, Varier, Pisharoti, Nambeesan, Tamil brahmins, Yogis, traders, dancers, manual workers, etc. P. 115-20.

6. Citing R. Niranjana Devi's Medicine in South India and Iravatam Mahadevan's Early Tamil Epigraphy, M. R. Raghava Varrier (2009) points out that, there was a centre for teaching Ayurveda at

Thiruvaduthurai, where Caraka Saṃhita was taught during the 12th c. A.D. For details, see introduction to Alathur Manipravalam, Publication Division, Arya Vaidya Sala, Kottakkal. Probably the reference to Paradesam in Uṇṇiyaccī caritaṃ, mentioned earlier, may be an indication of this fact.

7. Aṣṭa Vaidyas - Eight families of medical practitioners: Kuttencherri Moos, Pulamanthol Moos, Vayaskara Moos, Elayidatu Taikkattu Moos, Trissur Taikkattu Moos, Vellottu Moos, Alathur Nampi and Ka(r)thod. It is believed that Bhargava Rama taught them Ayurveda and vested them with the right of practicing Ayurveda. S. Padmanabha Pillai, 2008, Sabdataravali, SPCS, Kottayam.

8. Travancore Archeological Series, Vol. II, Part III, Huzur Treasury Plates belonging to Vishnu Temple, Thiruvalla.

9. The Edicts of King Asoka, An English rendering by Ven. S. Dhammika (1993), The Wheel Publication, Published in 1993, Buddhist Publication Society Kandy Sri Lanka. Copyright 1993 Ven. Dhammika, Dharma Net Edition 1994.

10. Names of most pre-modern settlements contain a generic element describing the function of that place (e.g. farm, market, fort) or a prominent natural feature, or both. See Place names - Toponomy, Wikipedia.

References

Alattūr maṇipravāḷaṃ, 2009, Ed. M. R. Raghava Varier, Publication Division, Arya Vaidya Sala, Kottakkal.

Joseph, George Ghevarghese, 1998, 'Cognitive Encounters in India during the age of Imperialism, *SAMVADA*, Institute of Social Sciences, New Delhi.

Joseph, George Ghevarghese, 2006, *Mayūraśikha*,(the Malayalam translation of *The Crest of the Peacock: Non European roots of Mathematics*), Kerala Bhasha Institute, Thiruvananthapuram.

Narayanan Nambiar, P. K, 1980, *Manthrankam*, Kerala Sahitya Academy, Thrissur

Panikkar, K. N. 1998, Indigenous Medicine and Cultural Hegemony. *Culture, Ideology Intellectuals and Social Consciousness in Colonial India,* Tulika, New Delhi.

Parameswara Iyer, Ullur, *Kēraḷa Sāhitya Caritraṃ Vol.*1, Publication division, University of Kerala, Thiruvananthapuram

Raghava Varier, M. R. 2010, Transitional stages in the non-classical traditions of medical practices in Kerala, *Ayurveda in Transition*, Arya Vaidya Sala, Kottakkal.

Raghava Varier,*Kēraḷa Caritraṃ*, 1991, Vallathol Vidyapeedham, Sukapuram. Rajan Gurukkal

Uṇṇiyaccīcaritaṃ, Gopalakrishnan Nair, 1990, State Institute of Malayalam Language, Ed. Thiruvananthapuram.

Uṇṇiyāṭīcaritaṃ, Ed. Krishnan Nair, P.V., 1976, S.P.C.S. Kottayam.

Uṇṇunīli sandēśaṃ, Ed. Elamkulam Kunjan Pillai, 1985, S.P.C.S., Kottayam.

Wikipedia

www.astronomy .com

ദേശഭാവനയുടെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ:

ദേശീയാധുനികതയും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ രംഗജീവിതവും

സുനിൽ പി. ഇളയിടം

"എനിക്ക് വിശ്വാസമുണ്ട്. എന്നെങ്കിലുമൊരിക്കൽ സ്വച്ഛമായ ആകാശത്തിൽനിന്നും കോരിച്ചൊരിയുന്ന മഴപോലെ അതിശക്തമായി ഭൂമിക്കുമേൽ സംഗീതം പതഞ്ഞൊഴുകും. അതിൽ എല്ലാ താളവും ലയവും ഉണ്ടായിരിക്കും. അതിപ്രഗത്ഭരും സുന്ദരികളും സുന്ദരന്മാരുമായ പെൺകുട്ടികളും ആൺകുട്ടികളും നീണ്ട കാലുകളിൽ നൃത്തം ചെയ്യും........ ഈജിപ്റ്റിലെ പിരമിഡുകളേക്കാൾ ഉന്നതമായ, ഗ്രീസിലെ പാർത്തിനോണിന് അതീതമായ, ഒരു സംസ്കാരത്തിനും ഇതുവരെ കാണാൻ കഴിയാതിരുന്ന, അലൗകികമായ സൗന്ദര്യത്തിന്റെയും ശക്തിയുടെയും മൂർത്തീഭാവമായി ഞാനത് സ്വപ്നം കാണുന്നുണ്ട്.... ഒരു കരടുപോലും ഇല്ലാതെ, പാറക്കെട്ടുകളുള്ള പർവ്വതനിരയിലെ ഉത്തുംഗശൃംഗത്തിൽ ഒരു കാൽ കയറ്റിവച്ച്, ഇരുകൈകളും അറ്റ്ലാന്റിക്കിലേക്കും പെസഫിക്കിലേക്കും നീട്ടിപ്പിടിച്ച്, സുന്ദരമായ ശിരസ്സ് ആകാശത്തേക്ക് ഉയർത്തി, നെറ്റിയിൽ തിളങ്ങുന്ന നക്ഷത്രകിരീടവുമായി അമേരിക്ക നൃത്തം ചെയ്യും....... അതിൽ മുൻഗാമികളുടെ സ്വപ്നവും വീരനായകരുടെ ചലനങ്ങളും ഉണ്ട്. നീതിയും കരുണയും മാന്യമായ നിഷ്കളങ്കതയും ഉണ്ട്... നമ്മുടെ കുട്ടികൾ ഇങ്ങനെ നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ ജനാധിപത്യത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സുന്ദരികളും സുന്ദരൻമാരുമായി അവർ വളരും. ഇതാണ് നൃത്തം ചെയ്യുന്ന അമേരിക്ക." - ഇസഡോറ ഡങ്കൻ

ആമുഖം

ഓർമ്മകളും പ്രതീക്ഷകളും ഇടകലർന്ന ഒരു ചരിത്രസന്ധിയിലാണ് ഭരതനാട്യം ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തത്തിന്റെ ദേശീയമാതൃകയായി അരങ്ങിലെത്തി

യത്. ഇസഡോറ ഡങ്കന്റെ സ്വപ്നംപോലെ നൃത്തം ചെയ്യുന്ന രാഷ്ട്രചൈതന്യ ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്വപ്നങ്ങൾ അന്ന് ഇവിടെയുമുണ്ടായിരുന്നു. ഇരുൾ പടർന്ന രാഷ്ട്രജീവിതത്തിന്റെ വർത്തമാനത്തിനുമേൽ ഓർമ്മകൾകൊണ്ടും പ്രതീക്ഷ കൾകൊണ്ടും പടുത്തുയർത്തപ്പെട്ട ഒന്നായിരുന്നു അത്. അങ്ങനെ രുഗ്മിണീ ദേവി അരുണ്ഡേലിന്റെ ധ്യാനാത്മകതയിലൂടെയും ബാലസരസ്വതിയുടെ ഉടൽവേഗങ്ങളിലൂടെയും ദേശീയതയുടെ നാട്യഗൃഹമായി ഭരതനാട്യം മാറിത്തീർന്നു. ഇതിന് പിന്നാലെ ക്ലാസ്സിക്കൽ പദവി അവകാശപ്പെട്ട ഇന്ത്യൻ നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ[1] ചരിത്രത്തിന്റെയും ജീവിതത്തിന്റെയും മാതൃകാരൂപമായി അത് പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങി.[2] 'ഇതേ വടിവിൽ, ഇതേ ചുവടിൽ' എന്ന് എല്ലാ നടനരീതികളും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ രംഗജീവിതത്തെ പിൻപറ്റി.

വർത്തമാനത്തെ ചരിത്രമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് രുഗ്മിണീദേവിയും ബാലസരസ്വതിയും നൃത്തം ചെയ്തത്. ആപത്തിന്റെ നിമിഷങ്ങളിൽ മനസ്സിലൂടെ മിന്നിമായുന്ന ഓർമ്മകളെ കയ്യെത്തിപ്പിടിക്കലാണ് ചരിത്രം എന്ന പ്രസ്താവനയെ[3] ഓർമ്മിപ്പിക്കുംവിധം ദേശചരിത്രത്തിന്റെ നിർണ്ണായകസന്ധി കളിലൊന്നിൽ അവർ ഭൂതകാലത്തെ കയ്യെത്തിപ്പിടിക്കുവാനും അതിന് രംഗപാഠം ചമയ്ക്കുവാനും ശ്രമിച്ചു. എല്ലാ ഓർമ്മകളിലും പ്രതീക്ഷകളും കലർന്നിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, ഇവരുടെ നടനവും പ്രതീക്ഷകളുടെ വാഹനമായി.[4] രാഷ്ട്രചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിജാതമായ മഹത്വാ ഭിലാഷങ്ങളുടെ തികവുറ്റ നടനപാഠമായിരുന്നു രുഗ്മിണീദേവിയുടെ നൃത്തം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പില്ക്കാലത്ത് ഇന്ത്യയുടെ രാഷ്ട്രപതിപദത്തിലേക്ക് ആദരപൂർവ്വം വരവേൽക്കപ്പെടുന്ന കലാകാരിയായി രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേൽ മാറിത്തീർന്നു.[5] കലയുടെയും കലാകാരിയുടെയും സ്വാതന്ത്ര്യബോധത്തിന്റെ ഉയർന്ന ശിരസ്സായിരുന്നതിനാൽ രുഗ്മിണീദേവി ആ ക്ഷണം സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായില്ല എന്നുമാത്രം (Samson 2010:213). ഒരു ഇന്ത്യാക്കാരിക്ക് ലഭിക്കാവുന്ന ഏറ്റവും വിലോഭനീയമായ പദവി നിർമ്മമമായി കയ്യൊഴിഞ്ഞശേഷം അവർ അഡയാറിലെ കലാക്ഷേത്രത്തിന്റെ പ്രവർത്ത നങ്ങളിലും സാമൂഹികസേവനങ്ങളിലും മുഴുകി. അധികമൊന്നും അകലെയല്ലാതെ, ഒരു എതിർപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ധ്വനികളുയർത്തി, ബാലസരസ്വതി നൃത്തം തുടരുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

ഒരർത്ഥത്തിൽ രുഗ്മിണീദേവിയുടെയും ബാലസരസ്വതിയുടെയും ചുവടുകളിൽ നിന്ന് പിറവിയെടുത്തത് നൃത്തത്തേക്കാളുപരി, നൃത്തത്തിന്റെ ചരിത്രമാണ്. നൃത്തവേദിയുടെ ചരിത്രത്തിൽ തങ്ങൾക്കും ഒരിടം കണ്ടെത്തുക യല്ല അവർ ചെയ്തത്. നൃത്തത്തിന് ഒരു ചരിത്രം ചമയ്ക്കുകയാണ്. പുതിയ കാലത്തിന്റെയും പുതിയ ദേശത്തിന്റെയും മഹത്വാഭിലാഷങ്ങളെ ചുവടുക ളിലേക്കും അടവുകളിലേക്കും പരാവർത്തനം ചെയ്ത് അവർ ദേശചരിത്ര

ത്തിന്റെ നടനമാതൃകകളായി. പലപ്പോഴും തമ്മിൽത്തമ്മിലിടഞ്ഞും ചിലപ്പോൾ മാത്രം തമ്മിലിണങ്ങിയും അരങ്ങിൽ ജീവിച്ചവരായിരുന്നു അവർ. എങ്കിലും ഭൂതകാലത്തിന്റെ പ്രഭാവബിന്ദുക്കളാൽ ഭൂതിമത്തായ ഭാവിയെ നെയ്തെടുക്കുന്നതിൽ അവർ പരസ്പരം തുണയായി. അങ്ങനെ, കാഞ്ചീപുരം സാരികളെയും കർണ്ണാടകസംഗീതത്തെയും പോലെ, ദക്ഷിണഭാരതത്തിലെ കുലീനമധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ സാമൂഹ്യാഭിലാഷങ്ങളെ പൂരിപ്പിക്കാൻപോന്ന സാംസ്കാരികവിഭവങ്ങളിലൊന്നായി ഭരതനാട്യം മാറിത്തീർന്നു. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ മൂർത്തീകരണവും ആധുനികതയുടെ ആവിഷ്കാരപ്രകാരവുമായി ഒരേസമയം നിലകൊള്ളാൻ കഴിയുന്ന ഒരു കലാരൂപം (Soneji 2010:xii).

I. ദേവദാസികളും സദിരാട്ടവും

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനപാദങ്ങളിൽ, തമിഴ് പാരമ്പര്യത്തിൽ വേരോടിപ്പടർന്ന നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങൾ പരിഷ്കരണ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ കൊടുങ്കാറ്റിൽ ആടിയുലയുകയായിരുന്നു. രാജകീയ പ്രോത്സാഹനങ്ങളുടെയും പ്രഭുപ്രതാപത്തിന്റെയും പിൻബലത്തിൽ നൂറ്റാണ്ടുകൾ നിലനിന്ന നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിനെതിരെ ആധുനികതയുടെ 'സദാചാര-ധാർമ്മികശക്തി' ഉഗ്രമായി പോരാടി[6]. 'ക്ഷേത്രാഭിസാരിക'കളായ ('temple prostitutes') ദേവദാസികളുടെ വിലാസലീലയായിമാത്രം പരിഗണിക്കപ്പെട്ട സദിരാട്ടത്തിന് ഈ പ്രചണ്ഡവാതങ്ങളെ പ്രതിരോധിക്കാനായില്ല. ദേവദാസിനൃത്തവിരുദ്ധ പ്രസ്ഥാനം (anti-nautch movement) ഉച്ചസ്ഥായിയിൽ എത്തിയപ്പോൾ മദ്രാസ് ഗവണ്മെന്റ് ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ നൃത്തപ്രകടനത്തിന് വിലക്കേർപ്പെടുത്തി. ആട്ടത്തിന്റേയും പാട്ടിന്റെയും പാരമ്പര്യത്തെ തലമുറകളിലൂടെ കൈമാറിക്കൊണ്ടുവന്ന ഒരുകൂട്ടം മനുഷ്യർക്ക് അധമത്വം കല്പിച്ചും അവരുടെ ജീവനോപാധികൾ എന്നെന്നേക്കുമായി ഇല്ലായ്മ ചെയ്തും മുന്നേറിയ പരിഷ്കരണസംരംഭങ്ങൾക്ക് നൂറ്റാണ്ടുകൾ പിന്നിട്ട ഒരു നടനപാരമ്പര്യത്തെ സമ്പൂർണ്ണമായി തമസ്കരിക്കാനുള്ള ബലമുണ്ടായിരുന്നു. ധാർമ്മികമായും കലാപരമായും അധഃപതിച്ചതും ദുർബ്ബലവുമെന്ന് കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ മൂല്യവിചാരം മുദ്രകുത്തിയ സദിരാട്ടത്തെ[7] ഇനിമുതൽ തങ്ങൾ പിൻതാങ്ങില്ലെന്ന് ഇക്കാലത്ത് മദ്രാസിലെ അഭിജാതസമൂഹം പൊതുപ്രതിജ്ഞ എടുക്കാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. പരിഷ്കരണത്തിന്റെ ഗതിവേഗം വർദ്ധിച്ച് 1927-ൽ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകയും സ്ത്രീപരിഷ്കരണവാദിയുമായ ഡോ. മുത്തുലക്ഷ്മി റെഡ്ഡി മദ്രാസ് ലെജിസ്ലേറ്റീവ് കൗൺസിലിൽ പെൺകുട്ടികളെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ സമർപ്പിക്കുന്നത് നിരോധിക്കുന്നതിന് വ്യവസ്ഥചെയ്യുന്ന ഒരു ബിൽ അവതരിപ്പിച്ചു.[8] ഒരർത്ഥത്തിൽ നൂറ്റാണ്ടുകൾ പിന്നിട്ടുവന്ന ഒരു പാരമ്പര്യത്തിന്റെ അന്തിമ മുഹൂർത്തമായിരുന്നു അത്. ഇതിനു പിന്നാലെ, 1947-ൽ

മദ്രാസ് ലെജിസ്ലേറ്റീവ് അസംബ്ലി പാസ്സാക്കിയ ബിൽ പ്രകാരം ('Madras Devadasis (Prevention of Dedication) Act') തമിഴ്നാട്ടിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ പതിനാറു വയസ്സ് കഴിഞ്ഞ പെൺകുട്ടികൾ നൃത്തം ചെയ്യുന്നതുതന്നെ നിരോധിക്കപ്പെട്ടു. നിയമം ലംഘിക്കുന്നവർക്ക് ആറ് മാസം തടവും അഞ്ഞൂറ് രൂപ പിഴയുമായിരുന്നു വ്യവസ്ഥ ചെയ്തിരുന്നത്. നൂറ്റാണ്ടുകൾ പിന്നിട്ട ഒരു നൃത്തപാരമ്പര്യം അങ്ങനെ ആധുനികതയുടെ രംഗപ്രവേശത്തോടെ കുറ്റകൃത്യങ്ങളുടെ പട്ടികയിലേക്കു നീങ്ങി![9]

ഒട്ടൊക്കെ സന്ദിഗ്ദ്ധമായ സാമൂഹ്യപദവിയാണ് പതിനെട്ടും പത്തൊമ്പതും ശതകങ്ങളിൽ ദേവദാസികൾ എന്ന വിഭാഗം കൈയാളിപ്പോന്നത്. ഒരുഭാഗത്ത്. അക്കാലത്തെ ഇതര സ്ത്രീവിഭാഗങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, സാമൂഹികമായ ഇടപെടൽശേഷി (social agency) കൈവരിച്ചവരായിരുന്നു ഇവർ. മാതൃഗൃഹങ്ങളിൽ പാർക്കുകയും ഉന്നതവിഭാഗങ്ങളിലെ പുരുഷന്മാരുമായി ലൈംഗികബന്ധങ്ങളിൽ ഏർപ്പെടുകയും ചെയ്ത അവർ ഒട്ടൊക്കെ അഭ്യസ്തവിദ്യരുമായിരുന്നു. വിലാസപൂർണ്ണവും ഉത്തരഭാരതത്തിലെ മൗര്യാനന്തര ഭരണകാലത്തെ ഗണികകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതുമായ ഉച്ഛൃംഖലത്വം പുലർത്തുന്നവരുമായിരുന്നു ദേവദാസികൾ. തഞ്ചാവൂർ കൊട്ടാരം നർത്തകി(?)യായിരുന്ന മുദ്ദുപ്പളനിയുടെ രചനകൾ പുരുഷകേന്ദ്രിതമായ ഹിന്ദുസമൂഹത്തിനകത്ത് ദേവദാസികൾ കൈയാളിയിരുന്ന വിധ്വംസകമായ ഈ സാംസ്കാരിക സ്ഥാനത്തിന്റെ തെളിവായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് (Chakravorthy 1998:111). എന്നാൽ മറുഭാഗത്ത് കർക്കശമായ പെരുമാറ്റ-സദാചാര വ്യവസ്ഥകൾ ഈ സ്ത്രീകൾക്കുമേൽ അടിച്ചേല്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തിരുന്നു. പതിനെട്ടും പത്തൊമ്പതും ശതകങ്ങളിലെ തഞ്ചാവൂർ കൊട്ടാരരേഖകൾ ദേവദാസികൾ പുലർത്തേണ്ട പെരുമാറ്റമര്യാദകൾ വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നു. ഇവ ലംഘിക്കാൻ മുതിരുന്നവർക്കെതിരെ കർക്കശമായ ശിക്ഷകൾ നടപ്പിലാക്കിയതിനും വേണ്ടത്ര തെളിവുകളുണ്ട് (Soneji 2010: XII). ദേവദാസികളുടെ വിലാസലോലുപത്വത്തെക്കുറിച്ച് പ്രചരിക്കുന്ന പൊതുധാരണകൾക്കു വിരുദ്ധമാണിത്.

ദേവദാസിനൃത്തത്തെച്ചൊല്ലിയുള്ള ആധുനികസംവാദങ്ങൾക്കു തുടക്കം കുറിക്കുന്നത് 1875-ൽ ആണ്. ആന്ധ്രയിലെ രാജമുന്ത്രിയിൽ നിന്നുള്ള കന്ദുകൗരി വീരേശലിംഗം (1878–1919) തന്റെ തെലുങ്കു മാസികയായ *വിവേകവർദ്ധിനി*യിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ലേഖനമാണ് ഇതിന്റെ തുടക്കം. 'വേശ്യാലു' എന്ന ശീർഷകത്തിൽ പുറത്തുവന്ന ആ ലേഖനത്തിൽ അന്തപ്പുര നൃത്തവും അതിന്റെ സംസ്കാരവും പ്രബലമായിരുന്ന രാജമുന്ത്രിയെ

'വേശ്യാഗൃഹങ്ങൾ തിങ്ങിനിറഞ്ഞ നാടാ'യാണ് വീരേശലിംഗം വിശേഷിപ്പിച്ചത്. അന്തപ്പുരനൃത്തത്തെയും നർത്തകികളെയും പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്ന പുരുഷന്മാരെ പരിഹസിച്ചുകൊണ്ട് '*വേശ്യാപ്രിയ*' എന്ന പ്രഹസനവും അദ്ദേഹം രചിച്ചു. തെലുങ്കിലെ ആദ്യമാസികയായ *വിവേകവർദ്ധിനി*യിലെ ഈ ചർച്ചകളാണ് ദേവദാസീനൃത്തവിരുദ്ധപ്രസ്ഥാനത്തിനു തുടക്കംകുറിച്ചതെന്നു പറയാം. *ഹിന്ദു* പത്രാധിപർ ആയിരുന്ന സുബ്രഹ്മണ്യഅയ്യർ നേതൃത്വം നൽകിയ 'മദ്രാസ് ഹിന്ദു സോഷ്യൽ റിഫോം അസോസിയേഷൻ' ദേവദാസി സമ്പ്രദായത്തിനെതിരെ മദ്രാസ് ഗവർണ്ണർക്കു സമർപ്പിച്ച നിവേദനത്തിന് അനുകൂലമായ അഭിപ്രായം സമാഹരിക്കാനും വീരേശലിംഗം പരിശ്രമിച്ചിരുന്നു. ഇതിനു പിന്നാലെയാണ് ഡോ. മുത്തുലക്ഷ്മി റെഡ്ഡിയുടെ ദേവദാസീനൃത്ത വിരുദ്ധസമരം ശക്തമാകുന്നത്.

ക്ഷേത്രനൃത്തവേദിയുടെ തിരോധാനം നൃത്തം കുലത്തൊഴിലാക്കിയ ദേവദാസികളെ ബാധിച്ചത് പല നിലകളിലാണ്. ഒരു ഭാഗത്ത് പുതിയ വേദികളിലേക്ക് അവരിൽ ചിലർ എത്തിപ്പെട്ടു; ആകാശവാണി യും ഗ്രാമഫോൺ റെക്കാർഡുകളും തുറന്നിട്ട സംഗീതവേദിയിലേക്ക്.[10] മറുപുറത്താകട്ടെ ക്ഷേത്ര-കൊട്ടാരനൃത്തവേദിയുടെ തകർച്ച ലൈംഗിക ത്തൊഴിലിലേക്കു തിരിയാൻ ഇവരിൽ വലിയൊരുവിഭാഗത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചു.[11] ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിൽ നർത്തകികളും ഗായികമാരും ഉൾപ്പെട്ടവരുടെ എണ്ണം 17,023-ൽ നിന്ന് 3,527-ലേക്ക് കുത്തനെ താണപ്പോൾ, ലൈംഗികത്തൊഴിലിൽ ഏർപ്പെട്ടവരുടെ എണ്ണം പെട്ടെന്ന് പെരുകിയതായും ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നു (Chakravorthi 1998 : 112).

സദിരിനും ദേവദാസിസമ്പ്രദായത്തിനും എതിരെ നടന്ന മുന്നേറ്റങ്ങൾ സ്ത്രീവിമോചനപ്രസ്ഥാനമായാണ് സ്വയം തിരിച്ചറിഞ്ഞതും ആദർശാത്മക മായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടതും. സ്ത്രീയുടെ മാതൃകാപദവിയായി ഈ പ്രസ്ഥാന ങ്ങൾ നിർദ്ദേശിച്ചതാകട്ടെ, വീട്ടമ്മയായ ഭാര്യയുടെയും അമ്മയുടെയും സ്ഥാനങ്ങളാണ്. ദേവദാസികളുടെ വിവാഹേതരലൈംഗികതയും ജാതിപദവി യുമാണ് പരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ നിർണ്ണയിച്ച കേന്ദ്രഘടകങ്ങൾ. അങ്ങനെ സ്ത്രീവിമോചനം എന്ന ആശയവും അതിനായുള്ള ആദ്യശ്രമങ്ങളും സ്ത്രൈണകാമനകൾക്കും സ്ത്രീശരീരത്തിനും മേലുള്ള അധിനിവേശങ്ങളായി മാറിത്തീരുന്ന, അങ്ങേയറ്റം വൈരുധ്യപൂർണ്ണമായ സ്ഥിതിവിശേഷമാണ്[12], തമിഴകത്ത് ഉടലെടുത്തത് (Hubel 2010 : 160-82).

ഇതേ സമയത്തുതന്നെ തമിഴകജീവിതത്തിൽ മറ്റൊരു പ്രബല സ്വാധീനം വളർന്നുവരുന്നുണ്ടായിരുന്നു—ദ്രാവിഡപ്രസ്ഥാനം. ദ്രാവിഡ പ്രസ്ഥാനം തമിഴ്പാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അധിനിവേശാത്മകധാരണകളെ

പുനർവിചാരണയ്ക്കു വിധേയമാക്കി. കൊളോണിയൽ ധാർമ്മികതയ്ക്കും സദാചാരയുക്തിക്കും കീഴ്പ്പെട്ട നാഗരികമധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ മൂല്യബോധത്തെ പല നിലകളിൽ അത് ഇളക്കിപ്പണിതു. പാരമ്പര്യത്തെ പിഴുതെറിഞ്ഞുകൊണ്ടല്ല മറിച്ച് പലപല വിതാനങ്ങളിൽ അതിനെ പുതുക്കിപ്പണിതുകൊണ്ടാണ് സ്വയം ആധുനികീകരിക്കപ്പെടേണ്ടത് എന്ന ബോധം ദ്രാവിഡപ്രസ്ഥാനം തമിഴകത്തിനു നൽകി. ദേശീയവാദചരിത്രം (Nationalist History) ഇന്ത്യയിലെമ്പാടും ഉയർത്തിവിട്ട ഭൂതാഭിരതിയുടെ അലകൾ അക്കാലത്തെ തമിഴകജീവിതത്തെയും ഇളക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ദ്രാവിഡപ്രസ്ഥാനവും ഈ അലകളിൽ ഊയലാടി. പ്രത്യക്ഷമായി യുക്തിപരതയിൽ അടിയുറച്ചു നിന്നപ്പോഴും, തമിഴകപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വ്യതിരിക്തതയെകുറിച്ച് അതു പലനിലകളിൽ ഓർമ്മപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നു.[13] അങ്ങനെ കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ പരിഷ്കരണസംരംഭങ്ങൾക്ക് ആരാധ്യമായി തുടരാനാകാത്ത ഒരു വ്യവഹാരമണ്ഡലം പതിയെപ്പതിയെ തമിഴകത്തു രൂപപ്പെട്ടുവന്നു.

അപ്പോഴാണ് പുതിയ യുഗം പിറന്നതായി പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് രുഗ്മിണീദേവിയും ബാലസരസ്വതിയും അരങ്ങിലെത്തിയത്. ദേശീയ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വിഷമസന്ധികളിലൊന്നിൽ ഗാന്ധിയുടെ രംഗപ്രവേശത്തെക്കുറിച്ച് നെഹ്റു തന്റെ ആത്മകഥയിൽ എഴുതിയതിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന വരവായിരുന്നു അത്. ഇരുൾ നിറഞ്ഞ ലോകത്തേക്കു വെള്ളിവെളിച്ചം വീഴുന്നതുപോലെ. പിന്നെ നമ്മുടെ നൃത്തവേദിക്ക് പഴയതായിത്തന്നെ തുടരാനാവുമായിരുന്നില്ല; അതു പഴയതായി തുടർന്നിട്ടുമില്ല. പഴയതിനു പുതുജീവിതം നൽകുകയല്ല അവർ ചെയ്തത്. പുതിയതിലേക്കു പഴമയുടെ പ്രതീതികളും പ്രഭാവങ്ങളും ഇണക്കിച്ചേർത്തുകൊണ്ട്, ചരിത്രം എപ്പോഴും വർത്തമാനത്തിന്റെ അരങ്ങാണെന്ന് അവർ ഉറപ്പിക്കുക യായിരുന്നു.[14] അതോടെ ഭാരതീയനൃത്തവേദിക്ക് പ്രതാപപൂർണ്ണമായ ഒരു ചരിത്രം ലഭ്യമായി. ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തകലയുടെ തിരനോട്ടം.

II. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രവിജ്ഞാനീയം

ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതത്തിന്റെ ചരിത്രപരിണാമങ്ങളെ മുൻനിർത്തി സംഗീതചരിത്രകാരിയായ ജാനകി ബാഖ്ലെ പറയുന്നത് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിനു മുമ്പ് ഇന്ത്യയിൽ ക്ലാസ്സിക്കൽ സംഗീതം ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നാണ്[15]. പാട്ടിന്റെ പല വഴികളായിരുന്നു അന്നത്തേത്. ക്ഷേത്രസംഗീതം, കൊട്ടാരസംഗീതം, സദിരോത്സവങ്ങളിലെ സംഗീതം, നാടോടിസംഗീതം, ഗാർഹികസംഗീതം........... ഇങ്ങനെ പല രൂപങ്ങളിലായി പടർന്നുപരന്ന പാട്ടിന്റെ ലോകം. അതിലൊ ന്നുമാത്രമായി ശാസ്ത്രീയമായ ഒരാലാപനപദ്ധതിയും. പാടാൻ മാത്രമല്ല കേൾക്കാനും രസിക്കാനും ശിക്ഷണം വേണ്ട ഒരു പാട്ടുവഴി.

പലപല പാരമ്പര്യ ങ്ങൾക്കിടയിൽ, അവയിലൊന്നു മാത്രമായി, അതും നിലനിന്നുപോന്നു. എന്നാൽ, പിന്നീടൊരു ഘട്ടത്തിൽ അതായി സംഗീതത്തിന്റെ ശരിരൂപവും 'ശാസ്ത്രീയ'പാഠവും മറ്റെല്ലാം അനുബന്ധങ്ങളോ അപഭ്രംശങ്ങളോ ആയി. 'ശാസ്ത്രീയമാതൃക'യാൽ അളക്കപ്പെടേണ്ട അസംസ്കൃതരൂപങ്ങൾ.

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ക്ലാസ്സിക്കൽ പദവിയെക്കുറിച്ച് ആലോചിക്കുമ്പോഴും ഇതു പ്രസക്തമാണ്. അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഭാഗമായും അല്ലാതെയും, കൊട്ടാരത്തിലും അമ്പലവളപ്പിലും ഗൃഹസദസ്സുകളിലും മറ്റും പലതായി തുടർന്നു പോന്ന നടനക്രമങ്ങളിൽനിന്ന് ഏകരൂപവും വ്യവസ്ഥാപിതവും ശാസ്ത്രീയവുമായ ഒരു നാട്യക്രമത്തിന്റെ കണ്ടെടുക്കലായാണ് ഭരതനാട്യം നിലവിൽ വന്നത്. കൊളോണിയൽ ആധുനികതയും ദേശീയതയും പൗരസ്ത്യവാദവും കൈകോർത്തുനിന്ന ഒരു വ്യവഹാരമണ്ഡലം ജന്മം നൽകിയ നാട്യപ്രകാരമായിരുന്നു അത്. ആട്ടത്തിന്റെ ബഹുസ്വരങ്ങൾക്കുമേൽ തലയുയർത്തിയ ഏകസ്വരം; ഏകരൂപം. പുതുതായി കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ട പഴമ.

ഒരർത്ഥത്തിൽ, ആധുനികതയുമായുള്ള ഇന്ത്യൻ മുഖാമുഖത്തിന്റെ അനന്തരഫലങ്ങളിലൊന്നുതന്നെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ദേശീയപാരമ്പര്യങ്ങളുടെ പുനഃസ്ഥാപനമായിരുന്നു. ദക്ഷിണേന്ത്യയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം 'ആധികാരിക'മായ ദേശീയപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആകരമായിത്തീർന്നത് നൃത്തവും സംഗീതവുമാണ്.[16] പത്തൊമ്പതാം ശതകത്തിന്റെ അവസാന പതിറ്റാണ്ടുകളിലും ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപതിറ്റാണ്ടുകളിലുമായി നഗരകേന്ദ്രിത അഭിജാതസമൂഹങ്ങൾ സ്വന്തം പാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ ചില പ്രതീക്ഷകളുടെ സമ്മർദ്ദം അനുഭവിക്കാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. അധിനിവേശം, ആധുനികത, പൗരസ്ത്യവാദം എന്നിവയാൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ട ഒരു വ്യവഹാരമണ്ഡലം ഇക്കാലത്ത് നിലവിൽ വന്നു. വ്യത്യാസങ്ങളെയും വ്യതിരിക്തതകളെയും തേച്ചുമായ്ച്ചുകളയുന്നതും സത്താവത്കരണത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ സ്വാംശീകരണതന്ത്രം വഴി ഏകാത്മകമായ ഉള്ളടക്കം കല്പിക്കപ്പെട്ടതുമായ ദേശീയപാഠങ്ങളാണ് ഈ വ്യവഹാരത്തിനുള്ളിൽ പാരമ്പര്യമായി കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ടത്. ഇതിന്റെ ഫലമായി, നാടോടി/ക്ലാസ്സിക്കൽ (folk/classical) എന്ന വിപരീതദ്വന്ദ്വം വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെടുകയും അതിന്റെ അതിർവരമ്പുകൾ പകുത്തുവയ്ക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ദേശീയമായ സത്താവത്കരണത്തിന് വഴങ്ങാത്തവയെല്ലാം നാടോടിക്കലകളായി. ഏകമുഖവും ദേശീയവുമായ ശൈലീവത്കരണത്തിനും സംഗ്രഹണത്തിനും വഴങ്ങുന്നവ ക്ലാസ്സിക്കൽ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പാഠരൂപങ്ങളുമായി. ശാസ്ത്രീയമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തപ്പെട്ടതും, മുഖ്യധാരാദേശീയതയുടെ സംസ്കൃത (സവർണ്ണ)

സ്വരൂപത്തോട് വിനിമയം സാധ്യമായതുമായ ഒരു ക്ലാസ്സിക്കൽ പാരമ്പര്യം ഇങ്ങനെ പണിതെടുക്കപ്പെട്ടു.[17] കലകളെ മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഈ ദേശീയസത്താനിർമ്മാണപദ്ധതി, പൗരസ്ത്യവാദപരമായ ആശയങ്ങളുടെ പ്രഭാവത്താൽ, ആധ്യാത്മികതയുടെ ഒരു ആന്തരധാരയെ അതിന്റെ കാതലായി പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്തു.[18]

II. 1. നാട്യചരിത്രവും ദേശഭാവനയും

ദേശീയ ശാസ്ത്രീയനൃത്തങ്ങളുടെ വംശാവലിയും അധ്യാത്മത്തിന്റെ ആന്തരമണ്ഡലത്തിൽ അതിനു കല്പിക്കപ്പെട്ട ഇടവും കണക്കിലെടുത്താൽ സവർണ്ണ-കുലീന മധ്യവർഗ്ഗം തദ്ദേശീയ നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ ക്ലാസ്സിക്വത്കരണത്തിന്റെ നായകത്വം കൈയാളിയതെങ്ങനെയെന്ന് വ്യക്തമാകുമെന്ന് ഇന്ദിരാപീറ്റേഴ്സനും ദവേഷ് സൊനേജിയും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (2008:6). ക്ലാസ്സിക് എന്ന ഗണകല്പന അതിന്റെ അപര (other) മായി എപ്പോഴും ഒരു നാടോടിപാരമ്പര്യം ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇവിടെയാകട്ടെ കുലീന-മധ്യവർഗ്ഗ ദേശീയവാദികളുടെ മുൻകൈയിൽ നടന്ന ക്ലാസ്സിക്വത്കരണം നൃത്തസംഗീതത്തൊഴിലിൽ പരമ്പരാഗതമായി ഉൾപ്പെട്ടുനിന്ന സമുദായങ്ങളെയാണ് അപരമായി പരിഗണിച്ചത്. ബൂർഷ്വാ ദേശീയതയുടെ ഭാവുകത്വത്തിന് ഒരേ സമയം അഭിജാതവും സവർണ്ണവും ആധുനികവുമായി നിലനില്ക്കാൻ കെല്പുള്ള ദേശീയപാരമ്പര്യമാണ് ആവശ്യമുണ്ടായിരുന്നത്. എന്നാൽ ചിന്നമേളവും പെരിയമേളവും[19] സദിരും മറ്റുമായി ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന കലാപാരമ്പര്യം മറ്റൊന്നായിരുന്നു. ജാതിബദ്ധവും കുലത്തൊഴിലായി കൈമാറിപ്പോരുന്നതും അശാസ്ത്രീയവും കലർപ്പുകളുള്ളതും പ്രമാണരഹിതവും പ്രാദേശികവും ആധുനികേതരവുമായ ഒന്നായിരുന്ന സദിരിന്റെ പാരമ്പര്യം. ദേശീയപാരമ്പര്യത്തിനാവശ്യമായ പ്രാചീനതയുടെ പരിവേഷമോ പ്രമാണഭദ്രതയോ ശൈലീപരമായ ഏകതയോ ശാസ്ത്രീയതയോ അവയ്ക്ക് അവകാശപ്പെടാൻ കഴിയുമായിരുന്നില്ല. ഏറ്റവും മികവുറ്റതായിരിക്കുമ്പോൾപോലും അവ വിശ്വാസ്യയോഗ്യമായിരുന്നില്ല. മോശമായപ്പോഴാകട്ടെ അവ ആഭാസകരവുമായി (Peterson 2008:7). ഇത്തരമൊന്നിനു പകരം ദേശീയതയുടെ അഭിമാനകരമായ നീക്കിവയ്പായി പരിഗണിക്കാവുന്ന ഒരു നാട്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വീണ്ടെടുപ്പായിരുന്നു ക്ലാസ്സിക്വത്കരണത്തിന്റെ താത്പര്യകേന്ദ്രം. ഭരതനാട്യമായി അവതരിച്ചത് ഇങ്ങനെ കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ട പാരമ്പര്യമാണ്.

ബ്രാഹ്മണകുടുംബങ്ങളിലെ പെൺകുട്ടികൾ ഭരതനാട്യം അഭ്യസിക്കാനും പ്രചരിപ്പിക്കാനും തയ്യാറാവണമെന്ന് ഇ. കൃഷ്ണയ്യർ 1930-കളുടെ തുടക്കത്തിൽ ആവശ്യപ്പെടുന്നത് മേല്പറഞ്ഞ പശ്ചാത്തല

ത്തിലാണ്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പുനരുജ്ജീവനത്തിനു തുടക്കംകുറിച്ച വരിലൊരാളായ കൃഷ്ണയ്യർ സ്വയം ഒരു വിദഗ്ധനർത്തകനും കലാ വിമർശകനുമായിരുന്നു.[20] ക്ലാസ്സിക്കൽ തമിഴ്പാരമ്പര്യത്തെ ദേശീയ പാരമ്പര്യവുമായി ഇണക്കിച്ചേർക്കുന്ന പരിപ്രേക്ഷ്യമാണ് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രമായി അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിച്ചത്. *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിൽ പരാമർശ വിധേയമാകുന്ന ദാക്ഷിണാത്യനാട്യം[21] അതിപ്രാചീനമാണെന്നും *നാട്യ ശാസ്ത്ര*ത്തിന്റെ കാലമായപ്പോഴേക്കും അത് ഇന്ത്യയിലുടനീളം പ്രചാരം നേടിയെന്നും കൃഷ്ണയ്യർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടു. സംസ്കൃതപാഠങ്ങൾ ഈ നാട്യപ്രയോഗത്തിന് ശാസ്ത്രീയമായ ഏകീകൃതരൂപം നല്കുകയും പിന്നാലെ തമിഴകത്തുൾപ്പെടെ ഈ ദേശീയനൃത്തപാഠം തുടരുകയുമാണ് ചെയ്തത്. പക്ഷേ, പില്ക്കാലത്തെ വിദേശ ആക്രമണം ഉൾപ്പെടെയുള്ള[22] നിരവധി കാരണങ്ങളാൽ ഈ ദേശീയപാഠത്തിന് ഉത്തരഭാരത ജീവിതത്തിൽ പ്രബല സ്വാധീനമാകാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. എന്നാൽ തമിഴകം ഈ പാരമ്പര്യപ്രവാഹത്തെ ഉലയിലെ തീ പോലെ അണയാതെ കാത്തു. അങ്ങനെ തമിഴകത്തിന്റെ പൗരാണികതയും ഭാരതീയതയുടെ പ്രൗഢിയും ഒത്തിണങ്ങിയ നൃത്തപാഠ മാണ് ഇപ്പോൾ ഭരതനാട്യമായി അരങ്ങിലുള്ളത് എന്നാണ് കൃഷ്ണയ്യർ വിശദീകരിച്ചത് (1957:11–25).

പ്രാദേശികതയെയും ദേശീയതയെയും സമന്വയിപ്പിക്കുന്ന ഈ ചരിത്രപാഠത്തിന് അനുയോജ്യമായ രംഗപാഠം ചമയ്ക്കാനും കൃഷ്ണയ്യർ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ദേവദാസി നർത്തകികളിൽനിന്നു കൈവന്ന പ്രയോഗങ്ങളും തമിഴ്, തെലുങ്ക്, സംസ്കൃത കൃതികളും അദ്ദേഹം അരങ്ങിലവതരിപ്പിച്ചു. ഇതിലൂടെ സംസ്കൃതപാഠങ്ങൾക്ക് പ്രാദേശികവേരുകൾ കല്പിക്കുകയാണ് കൃഷ്ണയ്യർ ചെയ്തതെന്ന് ജാനറ്റ് ഷിയ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (2008:174–75). സദിരിന്റെയും ദേവദാസിനൃത്തത്തിന്റെയും താവഴി ദേശീയതയിൽനിന്നു വേറിട്ടതല്ല, മറിച്ച്, അവ ദേശീയ നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിന്റെ അസ്ഥിവാരമാണെ ന്നായിരുന്നു കൃഷ്ണയ്യരുടെ നിലപാട്. തമിഴ്-സംസ്കൃത പാഠങ്ങൾക്ക് തുല്യത കല്പിക്കുകയോ സംസ്കൃതപാഠത്തിനു മേൽക്കോയ്മ കല്പിക്കുകയോ അല്ല കൃഷ്ണയ്യർ ചെയ്തത്; സംസ്കൃതപാഠത്തിന്റെ, അതുവഴി ദേശീയപാഠ ത്തിന്റെയും, പ്രഭവമായി തമിഴ്പാഠങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തെ, രുഗ്മിണീദേവിയും മറ്റും കണ്ടതുപോലെ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പ്രജനകപാഠ (generative text) മായല്ല വിവരണാത്മക പാഠമായാണ് അയ്യർ പരിഗണിച്ചത്. ഇത്തരത്തിൽ തമിഴ്പാരമ്പര്യാഭിമാനത്തെയും സവർണ്ണ-സംസ്കൃത ദേശീയതയെയും സദിരിനെയും വിളക്കിച്ചേർക്കുന്ന ഒരു ചരിത്രവും അതിന്റെ രംഗപാഠവും നിർമ്മിക്കാനായിരുന്നു കൃഷ്ണയ്യരുടെ ശ്രമം. ഈ ശ്രമം

നേരിടുന്ന ഏറ്റവും വലിയ വെല്ലുവിളിയായി അദ്ദേഹം കണ്ടത് സാമൂഹിക മായും സദാചാരപരമായും പിൻനിരയിൽ നില്ക്കുന്ന ദേവദാസിസ്ത്രീകൾ ഈ നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിന്റെ കൈവശാവകാശക്കാരായി നിലകൊള്ളുന്ന അവസ്ഥയെയായിരുന്നു. ഉന്നതകുലജാതകളായ ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീകൾ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പഠിതാക്കളും പ്രയാക്താക്കളുമായി രംഗത്തു വരണമെന്ന കൃഷ്ണയ്യരുടെ ആഹ്വാനവും അതിനായി നടത്തിയ പരിശ്രമങ്ങളും ഈ പ്രതിസന്ധിക്കുള്ള പരിഹാരമായിരുന്നു.[23] അഭിജാതമായ ദേശീയ പാരമ്പര്യത്തിന് അഭിജാതമായ വർത്തമാനജീവിതം നല്കാനുള്ള ശ്രമം.

ദേവദാസിസ്ത്രീകളെ ഒഴിവാക്കി അഭിജാതകുടുംബങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ ഭരതനാട്യം പരിശീലിക്കുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യണമെന്ന ഈ വാദം പക്ഷേ, പ്രമുഖ ഭരതനാട്യചരിത്രകാരനായ വി. രാഘവനു സ്വീകാര്യമായിരുന്നില്ല. കൊമ്പിലിരുന്ന് തായ്ത്തടി മുറിക്കുന്നതുപോലുള്ള പ്രവൃത്തിയായാണ് അദ്ദേഹം ഇതിനെ കണ്ടത്. സവർണ്ണസ്ത്രീകൾ നൃത്തം പഠിക്കുകയും അതിൽ വൈഭവം നേടുകയും ചെയ്യുന്നത് നല്ലതുതന്നെയെങ്കിലും അതിന്റെ പേരിൽ നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ ഇടമുറിയാത്ത നടനപാരമ്പര്യമുള്ള ഒരു സമുദായത്തെ നൃത്തവേദി യിൽനിന്നും പുറത്താക്കുന്നത്, ആത്യന്തികമായി ആ കലയെ ദുർബ്ബല പ്പെടുത്തുക മാത്രമേ ചെയ്യൂ എന്നദ്ദേഹം ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞു. തങ്ങളുടെ വൈഭവം അവർ സ്വന്തം വീട്ടുമുറ്റത്ത് പാഴാക്കിക്കളയണമെന്നുവരുന്നത് ആശാസ്യമായ പരിഷ്കരണരീതിയല്ല. മാത്രമല്ല, കലയ്ക്കായി സ്വന്തം ജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവച്ചവർക്ക് അതിലുണ്ടാകുന്ന വൈഭവം ഗാർഹികജീവിതത്തിന്റെ അനുബന്ധമായി കലാപ്രവർത്തനം കൊണ്ടുനടക്കുന്നവർക്ക് ഉണ്ടാവുകയില്ല. അതുകൊണ്ട് ദേവദാസികളിൽനിന്നും ഭരതനാട്യത്തെ മോചിപ്പിക്കുക എന്ന നവീകരണവാദികളുടെ നിലപാട് അസ്വീകാര്യവും കലയുടെ നിലനില്പിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അപകടകരവുമാണെന്നാണ് വി. രാഘവൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്.

രംഗവേദിയിലെ 'നവോത്ഥാനം' എന്ന പേരിൽ ഭരതനാട്യത്തിനു പകരം ടാഗോർ രൂപകല്പന ചെയ്തതുപോലുള്ള നൃത്തരൂപങ്ങളെ ആനയിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളെയും വി. രാഘവൻ ശക്തമായി എതിർത്തു. സ്വധർമ്മം, സ്വദേശി, സ്വരാജ്യം — ഇതാണു യഥാർത്ഥ നവോത്ഥാനമെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. അല്ലാതെ ടാഗോറോ മറ്റാരെങ്കിലുമോ രൂപം നൽകിയ കലാവിഷ്കാര ങ്ങളെ കൃത്രിമമായി പറിച്ചുനടലല്ല. ദേവദാസികളുടെ നൃത്താവതരണം അസഭ്യവും അശ്ലീലവുമായിത്തോന്നുന്നവർക്ക് പടിഞ്ഞാറൻ സിനിമകളോടും അതിലെ നൃത്താവതരണങ്ങളോടും യാതൊരു വിയോജിപ്പുമില്ല എന്നത് വിചിത്രമാണ്. നവോത്ഥാനം ഭരതനാട്യത്തെ നിലനിർത്താനാവണമെന്നും

മറ്റേതെങ്കിലുമൊരു നൃത്തരൂപം പകരം വയ്ക്കാനാവരുതെന്നും വി. രാഘവൻ പറഞ്ഞു. പ്രൊഫഷണലിസത്തിന്റെ അഭാവം, നിലവാരത്തകർച്ച, ഉപരിപ്ലവത, നൃത്തവ്യവസ്ഥയോടുള്ള കൂറില്ലായ്മ, താൽക്കാലിക നേട്ടങ്ങളിൽ തൃപ്തിയടയൽ — ഇത്തരം കാര്യങ്ങളെ കലയുടെ നവോത്ഥാനമായി തെറ്റിദ്ധരിക്കരുതെന്ന് അദ്ദേഹം താക്കീതു നൽകുകയും ചെയ്തു (Raghavan 2010: 185-91).

വി. രാഘവന്റെ നാട്യചരിത്രം രണ്ടു നിലകളിൽ സവിശേഷ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. ഒന്നാമതായി, ഭരതനാട്യത്തെ ഇന്ത്യയിലെ പ്രാമാണികപാഠ (canonical text) പാരമ്പര്യത്തിൽ ഉറപ്പിച്ചുനിർത്താനുള്ള ഏറ്റവും വിപുലവും സമഗ്രവുമായ ശ്രമം അദ്ദേഹത്തിന്റേതാണ്. ഒറ്റതിരിഞ്ഞ സൂചനകൾപ്പുറം പോയി, നാട്യപ്രയോഗത്തിന്റെ സാങ്കേതികതലങ്ങളെ ചരിത്രപരമായി വിശദീകരിക്കാനും പ്രമാണപാഠസൂചനകളുമായി അവയെ കോർത്തിണക്കാനും അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു (2004:8-48). അതോടൊപ്പംതന്നെ പ്രായോഗിക തലത്തിൽ ഈ നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിന്റെ കൈകാര്യകർത്താക്കളായ ദേവദാസികളെ പടിയടച്ചു പുറത്താക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളെ അദ്ദേഹം ചെറുക്കുകയും ചെയ്തു (2004 : 49-58). ഇങ്ങനെ പുറമേക്ക് പരസ്പര വിരുദ്ധം എന്നു തോന്നാവുന്ന നിലപാടുകൾ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ട് ഒരുഭാഗത്ത് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പ്രയോഗമാതൃകകളെയും മറുഭാഗത്ത് ദേശീയമായ പ്രമാണപാഠങ്ങളെയും ഒത്തൊരുമിപ്പിക്കാനുള്ള സമർത്ഥമായ ശ്രമമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. ഒരർത്ഥത്തിൽ നാട്യചരിത്രത്തിന്റെ ദേശവത്കരണശ്രമങ്ങൾ കൈവരിച്ച ആദ്യവിജയം രാഘവനിലൂടെയായിരുന്നു എന്നു പറയാം.

II. 2. ദേശീയതയുടെ മാതൃകാചരിത്രം

ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെയും ദേശീയതയുടെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രം ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രനിർമ്മിതിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിന്റെ മാതൃകാപാഠം കപിലാവാത്സ്യായന്റെ നൃത്തചരിത്രത്തിലാണ് കാണാനാവുക. 1974-ൽ ഇന്ത്യാഗവണ്മെന്റിന്റെ പ്രക്ഷേപണ-വിവര മന്ത്രാലയം (Ministry of Information and Broadcasting) പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *ഭാരതീയ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തകല* (*Indian Classical Dance*) ഭരതനാട്യം, കഥകളി, ഒഡിസ്സി, കഥക്, മണിപ്പുരി എന്നീ നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ ചരിത്രവും സാങ്കേതികസ്വരൂപവും വിശദമാക്കുന്ന ഗ്രന്ഥമാണ്. മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ, ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തപാരമ്പര്യ ത്തിന്റെ മാതൃകാരൂപമായാണ് ഇവിടെ ഭരതനാട്യം പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നത്. പ്രാദേശികതയുടെ അടയാളങ്ങളെ ഏറ്റവുമധികം കയ്യൊഴിഞ്ഞതും (രുഗ്മിണീദേവിയുടെയും പിൻതലമുറയുടെയും

പരിഷ്കരണങ്ങളിലൂടെ) *നാട്യശാസ്ത്ര*വുമായുള്ള സൂചകബന്ധം പുലർത്തുന്നതും[24] സംസ്കൃതബദ്ധമായ പ്രമേയപരിചരണത്താൽ മുഖ്യ ധാരാദേശീയതയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമണ്ഡലത്തിൽ ഇടം കൈയാളാൻ ഒട്ടുംതന്നെ പ്രയാസമില്ലാത്തതുമായ നടനപദ്ധതിയായി ഭരതനാട്യം അതിനകം മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഈ സാദ്ധ്യതകളെ സംഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ട് ഭരതനാട്യ ത്തിന്റെ ദേശീയചരിത്രം നിർമ്മിക്കുകയാണ് കപിലവാത്സ്യായൻ ചെയ്യുന്നത്.

ഈയൊരു നിർമ്മാണപദ്ധതിയുടെ ആമുഖമായി ചരിത്രാതീതകാലം മുതൽ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടുവരെ തുടർച്ചയുള്ള ഒരു നൃത്തചരിത്രം കപിലാവാത്സ്യായൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വിശദാംശങ്ങൾക്കപ്പുറം, ആധുനിക ദേശ-രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ചരിത്രവുമായി ഇണങ്ങിനിൽക്കുന്ന നാട്യചരിത്രം നിർമ്മിച്ചെടുക്കാനുള്ള അതിലെ ശ്രമമാണ് നമ്മുടെ അന്വേഷണത്തിൽ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നത്. ഇത്തരമൊരു രേഖീയ ചരിത്രനിർമ്മിതിയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്ന നിലയിൽ ഇന്ത്യൻ നൃത്ത-നാട്യ പാരമ്പര്യങ്ങളെ നാലു ചരിത്രഘട്ടങ്ങളായി അവർ വകതിരിക്കുന്നു. പ്രാക്ചരിത്രകാലം മുതൽ ബി. സി. രണ്ടാം ശതകം വരെയുള്ളതാണ് ആദ്യഘട്ടം. ഹരപ്പൻ സംസ്കൃതിയുടെ അവശേഷിപ്പുകളിലൊന്നായ നർത്തകി (dancing girl) യുടെ ശില്പം[25] മുതൽ ഗുഹാചിത്രങ്ങളിലെ സൂചനകളും വേദ-ഉപനിഷദ് പരാമർശങ്ങളും വരെയുള്ളവയാണ് ഈ കാലയളവിലെ നാട്യപ്രയോഗങ്ങളുടെ അടയാളങ്ങൾ. ഇതിനുപിന്നാലെ വരുന്ന, ബി.സി. രണ്ടാം ശതകം മുതൽ എ.ഡി. പതിനൊന്ന്- പന്ത്രണ്ട് നൂറ്റാണ്ടുകൾ വരെ നീളുന്ന, രണ്ടാംഘട്ടത്തെയാണ് ഭാരതീയ നൃത്തകലയുടെ പ്രതിഷ്ഠാപന വേളയായി കപിലാവാത്സ്യായൻ പരിഗണിക്കുന്നത്. മൗര്യശില്പങ്ങളിലെ നൃത്തവടിവുകൾ മുതൽ തഞ്ചാവൂരും ചിദംബരവും ഉൾപ്പെടെയുള്ള ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ ശില്പരൂപങ്ങൾ[26] വരെയുള്ളവ ഒരു ഭാഗത്തും *നാട്യശാസ്ത്രം, അഭിനയദർപ്പണം, സംഗീതരത്നാകരം* മുതലായ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾ മറുഭാഗത്തുമായി വിപുലമായ ഒരു നാട്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ ഈ കാലയളവ് ബാക്കിവച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരം ഭൗതികാസ്പദ ങ്ങളെയും പ്രമാണപാഠങ്ങളെയും മുൻനിർത്തി ഭാരതീയ നാട്യ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സംസ്ഥാപനവേളയായി ഈ കാലഘട്ടത്തെ കപിലാ വാത്സ്യായൻ വിലയിരുത്തുന്നു. ക്രിസ്തുവർഷം പന്ത്രണ്ടു മുതൽ പതിനെട്ടു വരെ നൂറ്റാണ്ടുകളാണ് മൂന്നാം ഘട്ടത്തിലുള്ളത്. ക്ലാസ്സിക്കൽനൃത്തം പ്രാദേശികപ്രയോഗങ്ങൾവഴി പ്രകാശിതമാവുന്ന കാലമാണിത്. ഭരതനാട്യവും കഥകളിയും ഒഡീസിയും മണിപ്പുരിയും കഥകും ഇക്കാലത്തിന്റെ ഉത്പന്ന ങ്ങളാണ്. അവസാനഘട്ടം ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശത്തിന്റെയും ദേശീയമായ പുനരുജ്ജീവന[27] ത്തിന്റേതുമാണ്. കോളനിവാഴ്ചക്കാലത്തെ തകർച്ചയെ

മറികടന്ന് ആധുനികവും ദേശീയവുമായ നൃത്തരൂപങ്ങളായി പ്രാദേശിക പാരമ്പര്യങ്ങൾ വികസിച്ചുവന്നതിന്റെ കഥയാണ് ഈ ഘട്ടത്തിന്റേത്. കപിലാവാത്സ്യായന്റെ ചരിത്രാഖ്യാനത്തിന്റെ പരിസമാപ്തി മുഹൂർത്തവും ഇതുതന്നെ (Vatsyayan 1992:1-8).

പ്രാക്ചരിത്രകാലത്തിൽനിന്ന് പടിപടിയായി വളർന്ന് ദേശീയരൂപങ്ങളായി വികസിച്ച നൃത്തപാരമ്പര്യങ്ങളുടെ ചരിത്രം വിഭാവനം ചെയ്യുന്നതിനിടയിൽ കപിലാവാത്സ്യായൻ പ്രത്യേകമായി ഊന്നൽ നൽകുന്നത് *നാട്യശാസ്ത്രം* മുതലാരംഭിക്കുന്ന പ്രമാണപാരമ്പര്യത്തിന്റെ (canonical tradition) വ്യാപനത്തിലൂടെ സത്താപരമായി ഏകവും എന്നാൽ വ്യത്യസ്ത പ്രകാശനരീതികൾ അവലംബിക്കുന്നതുമായ പ്രയോഗക്രമങ്ങൾ ഇന്ത്യയിലുടനീളം വേരോടിപ്പടർന്നു എന്ന കാര്യത്തിനാണ്. ആന്ധ്രയിലെ *നൃത്തരത്നാവലി* (ജയസേനാപതി), ഗുജറാത്തിലെ *സംഗീതോപനിഷദ്സാരോദ്ധാര* (വചനാചാര്യ സുധാകലശ), അസമിലെ *ഹസ്തമുക്താവലി*, മണിപ്പൂരിലെ *ഗോവിന്ദസംഗീത ലീലാവിലാസം*, ഒറീസ്സയിലെ *അഭിനയചന്ദ്രിക* (മഹേശ്വര മഹാപാത്ര), ബംഗാളിലെ *സംഗീതദാമോദരം*, തമിഴകത്തെ *സംഗീതമകരന്ദം*, *ആദിഭാരതം*, കേരളത്തിലെ *ബാലരാമഭാരതം*, *ഹസ്തലക്ഷണദീപിക*, രാജസ്ഥാനിലെ *നൃത്യരത്നകോശം* എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രമാണഗ്രന്ഥങ്ങളെ *നാട്യശാസ്ത്ര*പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പ്രാദേശികതലത്തിലേക്കുള്ള വ്യാപനത്തിന്റെ അനന്തരഫലങ്ങളായാണ് കപിലാവാത്സ്യയൻ വീക്ഷിക്കുന്നത്. ക്രിസ്തുവർഷം പതിമൂന്നാം ശതകം മുതൽക്കുള്ള ഈ വ്യാപനമാണ് ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ (കഥകളി, കഥക്, ഭരതനാട്യം, ഒഡീസ്സി, മണിപ്പൂരി തുടങ്ങിയവ) പിറവിയിൽ പര്യവസാനിച്ചത്. മേല്പറഞ്ഞ പ്രമാണങ്ങൾ ഈ നൃത്ത-നാട്യാവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് താത്ത്വികാടിസ്ഥാനം ചമച്ചതായും വിശദീകരിക്കപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ ഇന്ത്യയുടെ വിവിധഭാഗങ്ങളിലെ, വ്യത്യസ്ത സംസ്കൃതികളിലെ, നൃത്ത-നാട്യപ്രയോഗങ്ങളെയാകെ പ്രമാണ-പ്രയോഗതലങ്ങളിൽ സത്താവത്കരിക്കുകയും ദേശീയവത്കരി ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഒന്നായി കപിലാവാത്സ്യയന്റെ ചരിത്രനിർമ്മിതി മാറിത്തീരുന്നു. സാരംഗദേവന്റെ *സംഗീതരത്നാകരത്തിലെ* ശുദ്ധ, ദേശസ്ഥ സമ്പ്രദായങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശത്തെ മുൻനിർത്തി പ്രാദേശികമായ നൃത്ത-നാട്യപ്രയോഗങ്ങൾ ദേശീയപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വകഭേദങ്ങളാണെന്ന് പ്രമാണഭദ്രമായി പറഞ്ഞുറപ്പിക്കാനും അവർ മുതിരുന്നുണ്ട്. 'നാനാത്വത്തിലെ ഏകത്വം' എന്ന രാഷ്ട്രമുദ്രാവാക്യത്തെ നാട്യചരിത്രത്തിനുള്ളിൽ ഭദ്രമായി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന ചരിത്രനിർമ്മാണപദ്ധതിയായി കപിലാവാത്സ്യായന്റെ ആഖ്യാനം മാറിത്തീരുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പൗരാണികത തർക്കമറ്റ വസ്തുതയാണെങ്കിലും. പിന്നിട്ട രണ്ടായിരം വർഷക്കാലത്തെ ഭരതനാട്യചരിത്രം പുനഃസൃഷ്ടിക്കുക വളരെയേറെ പ്രയാസകരമാണെന്ന് കപിലാവാത്സ്യായൻ പറയുന്നുണ്ട് (1992:21). ഈ സന്ദിഗ്ദ്ധത അവരുടെ പിന്നീടങ്ങോട്ടുള്ള ചരിത്രവ്യാഖ്യാന ത്തിലുടനീളം നിലനിൽക്കുന്നുമുണ്ട്. രണ്ടു സ്രോതസ്സുകളിൽനിന്നാണ് ഭരതനാട്യ ചരിത്രരചനയ്ക്കാവശ്യമായ തെളിവുകൾ അവർ ശേഖരിക്കുന്നത്. ഒന്നാമത്തേത്, സംഘംകൃതികൾ എന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ടുവരുന്ന പ്രാചീന തമിഴക സാഹിത്യമാണ്. *ചിലപ്പതികാരം*, *മണിമേഖല* തുടങ്ങിയ കൃതികളിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന 'ശാന്തിക്കൂത്ത്' ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തപദ്ധതിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണെന്ന് കപിലവാത്സ്യായൻ പറയുന്നു. പന്ത്രണ്ടാം ശതക ത്തിൽ അടിയാർക്കുനല്ലാർ *ചിലപ്പതികാര*ത്തിനെഴുതിയ വ്യാഖ്യാനം ഈ നൃത്തരൂപത്തെക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ തെളിവുകൾ നൽകുന്നതായും അവർ വാദിക്കുന്നു. ഇതിനു പിന്നാലെ *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിലെ ഏകഹാര്യലാസ്യ ത്തെ[28]കുറിച്ചുള്ള സൂചനയെ പരാമർശിച്ചുകൊണ്ട്, ഇതാണ് ഇന്നത്തെ ഭരത നാട്യത്തിന്റെ ഉത്ഭവസ്ഥാനം എന്ന് കപിലാവാത്സ്യായൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ക്രിസ്തുവർഷം അഞ്ചാം ശതകം മുതൽക്കുള്ള നർത്തകിമാരുടേയും നൃത്താവതരണങ്ങളുടേയും പ്രതിമാശില്പങ്ങൾ ഭരതനാട്യത്തിലെ അർദ്ധമണ്ഡല തത്ത്വത്തെ[29] നിരന്തരമായി പിൻപറ്റുന്നുണ്ട്. ഒറീസ്സമുതൽ ഗുജറാത്ത്‌വരെയും ഖജുരാഹോ മുതൽ തിരുവനന്തപുരം വരെയും ഇടമുറിയാതെ തുടരുന്ന ഒരു പ്രയോഗക്രമമാണതെന്ന് കപിലാവാത്സ്യായൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (1992:21–24). ദേശീയമായ ഒരു നൃത്തപദ്ധതിയുടെ ആകരമായി ഭരതനാട്യത്തെ സ്ഥാനപ്പെടുത്താൻ പോന്ന തെളിവുകളാണ് ഇവ.

ഇങ്ങനെ *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിൽനിന്നും സംഘസാഹിത്യത്തിൽനിന്നും ചില സൂചനകൾ കണ്ടെടുത്ത് അവയെ അഖിലഭാരതീയമായ ഒരു നൃത്തപദ്ധതിയുമായി കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ടാണ് കപിലാവാത്സ്യായന്റെ ചരിത്രനിർമ്മാണം മുന്നേറുന്നത്. പത്താംശതകം മുതൽക്കുള്ള നൃത്ത ശില്പങ്ങളിൽ ഇന്ത്യയിലുടനീളം ആവർത്തിക്കുന്ന അംഗവിതരണരീതിയെയും ഇതിനു തെളിവായി അവർ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ നിലയിൽ ദാക്ഷിണാത്യവും ഔത്തരാഹവുമായ പ്രമാണപാഠങ്ങളിലേക്ക് (cannonical texts) വർത്തമാന പ്രയോഗങ്ങളെ കൂട്ടിവിളക്കുമ്പോഴും ചില അടിസ്ഥാന വൈരുധ്യങ്ങൾ അവരുടെ ആഖ്യാനത്തിൽ പരിഗണിക്കപ്പെടാതെ അവ ശേഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ആസന്നഭൂതകാലത്തിലേക്കു തിരി യുമ്പോൾ മേൽപറഞ്ഞ മാതൃകാപാഠം ഒട്ടാകെ അപര്യാപ്തമായി ത്തീരുന്നു എന്നതാണ് അതിലൊന്ന്. ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ നിലനിന്നിരുന്ന ഭാഗവത

മേളനാടകങ്ങളിലെ അപ്രധാനമായ ഒരിനമായിരുന്നു ഏകാംഗനൃത്തം എന്ന വസ്തുത, ഭരതനാട്യത്തെ മുൻനിർത്തി പടുത്തുയർത്തുന്ന ഈ നൃത്ത ചരിത്രത്തെ വൈരുധ്യപൂർണ്ണമാക്കുന്നുണ്ട്. ഇതുപോലെതന്നെയാണ് ദേവ/ രാജ സ്തുതികളായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന നൃത്തങ്ങളുടെ ഊന്നലിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദീകരണവും. കൊട്ടാരം നർത്തകികളുടെ രംഗപാഠം വ്യത്യസ്തമായ ചില സാഹിത്യരചനകളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കാമെങ്കിലും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ വളർച്ചയെയോ അതിന്റെ സത്താപരമായ സവിശേഷതയെയോ ഇത് അല്പംപോലും ബാധിച്ചില്ല എന്ന നിലപാടാണ് കപിലാവാത്സ്യായൻ സ്വീകരിക്കുന്നത്.[30] രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേൽ ഉൾപ്പെടെയുള്ള പരിഷ്കർത്താക്കളുടെ അടിസ്ഥാനശ്രമം രാജസ്തുതിയും ശൃംഗാരോന്മുഖതയും ചേർന്ന് 'ദുഷിച്ച കല'യാക്കിത്തീർത്ത സദിരാട്ടത്തെ ആ 'താണ' പദവിയിൽനിന്നു വീണ്ടെടുക്കുക എന്നതായിരുന്നു എന്ന വസ്തുതകൂടി പരിഗണിച്ചാൽ കപിലാവാത്സ്യായന്റെ നാട്യചരിതം എങ്ങനെ സവർണ്ണ-മുഖ്യധാരാ ദേശീയതയുടെ ഭൂതാഭിരതിയാൽ നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുന്നു എന്നു വ്യക്തമാകും.

II. 3. സവർണ്ണദേശീയതയുടെ നാട്യചരിത്രം

*നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഇത്തരം സവർണ്ണ-സംസ്കൃത - വ്യവഹാരങ്ങളുടെ തീവ്രമാതൃകയായി പരിഗണിക്കാവുന്ന പഠനമാണ് ഡോ. പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യത്തിന്റെ *നാട്യശാസ്ത്രവും ദേശീയ ഐക്യവും* (*Natya Sasthra and National Unity*) എന്ന കൃതി. നവവേദാന്ത ദാർശനിക രൂപകങ്ങളും വ്യവഹാരങ്ങളുംകൊണ്ട് ഇന്ത്യൻ കലാവിഷ്കരണങ്ങളെ ബ്രാഹ്മണീകരിക്കുന്നതിന്റെ മാതൃകാപാഠമാണ് ഈ കൃതി. *തൊൽകാപ്പിയ*വും *ചിലപ്പതികാര*വും പോലുള്ള പ്രാചീന തമിഴ് രചനകൾ മുതൽ അലങ്കാര ശാസ്ത്രവും ആഗമങ്ങളും ആയോധനകലകളും പാശ്ചാത്യസംഗീതവും വരെയുള്ള ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽനിന്ന് *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിന്റെ തെളിവുകൾ കണ്ടെടുത്തുകൊണ്ട് ദേശീയവും സാർവ്വദേശീയവുമായ ഏകതയുടെ പ്രഭവമായി അതിനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാനാണ് പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യം ശ്രമിക്കുന്നത്. പ്രാദേശിക നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യങ്ങൾക്കുമേൽ ദേശീയമായ ഏകപാരമ്പര്യത്തെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കലാണ് നമ്മുടെ അടിയന്തിരകർത്തവ്യമെന്നാണ് അവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത് (1994:201-07). പ്രാദേശിക പാരമ്പര്യങ്ങളോട് പറ്റിച്ചേർന്നു നിൽക്കാനുള്ള ഭ്രാന്തമായ താല്പര്യമാണ് ('fanatic adhesiveness to the socalled regional forms') ഇന്ത്യൻ നൃത്തം നേരിടുന്ന ഏറ്റവും വലിയ ഭീഷണിയെന്നും ഡോ. പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യം പറയുന്നു (1994: 203).

അഖിലഭാരതവ്യാപ്തിയുള്ള സംസ്കാരത്തിനുവേണ്ടിയും അതിന്റെ വൈദികമായ അടിസ്ഥാനത്തിനുവേണ്ടിയും അതിശക്തമായി വാദിച്ചു കൊണ്ടാണ് പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യം തന്റെ വാദഗതികൾ വികസിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിനുവേണ്ടി ദ്രാവിഡഭാഷകളുടെ ഘടനയും വാക്യബന്ധവും (syntax) സംസ്കൃതത്തിന്റേതു തന്നെയാണെന്നു വാദിക്കാനും, *തിരുക്കുറ*ളും *നീതിശാസ്ത്ര*വും തമ്മിലും, *തൊൽക്കാപ്പിയ*വും നാട്യശാസ്ത്രവും തമ്മിലും സമാന്തരങ്ങൾ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാനും അവർ പണിപ്പെടുന്നുണ്ട്. ആര്യൻ കുടിയേറ്റത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചരിത്രപരമായ അറിവുകളെ മുഴുവൻ ഒറ്റയടിക്കു തള്ളിക്കളയുകയും ആര്യരാഷ്ട്രം (Aryan Nation) എന്നതാണ് ദേശീയ ലക്ഷ്യമായി നാം സ്വീകരിക്കേണ്ടതെന്നു പറഞ്ഞുവയ്ക്കാനും അവർ തയ്യാറാണ് (1997: 1820). ബുദ്ധന്റെ കാലം ബി.സി. 1800 ആണെന്നും ശങ്കരാചാര്യർ ജീവിച്ചത് ബി.സി. ആറാം ശതകത്തിലാണെന്നും അലക്സാണ്ടർ ഇന്ത്യയിലെത്തിയത് മൗര്യകാലത്തോടടുത്തല്ല, മറിച്ച്, ഗുപ്തകാലത്താണെന്നുള്ള 'സുദൃഢധാരണകൾ'ക്കുമേലെയാണ് തന്റെ നാട്യചരിത്രം ഡോ. പത്മാ സുബ്രഹ്മണ്യം പടുത്തുയർത്തിയിട്ടുള്ളത്. ദേശാഭിമാനത്തെ പ്രചോദിപ്പിക്കുന്ന ഇത്തരം അടിസ്ഥാനവിവരങ്ങൾ താൻ എടുത്തുപറയുന്നത് വളച്ചൊടിക്കപ്പെട്ട ചരിത്രധാരണകളിൽനിന്നു നമ്മെത്തന്നെ മോചിപ്പിക്കാനാണ് എന്നവർ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഈ അടിസ്ഥാനധാരണകൾക്കുമേൽ മാത്രമേ രംഗകലകളുടെ പൊതുചരിത്രം പണിതെടുക്കാനാവൂ (1997: 22).

ദേശീയമായ ഈ ഏകതയാണ് നാട്യപ്രയോഗത്തിന്റെ സത്താപരമായ ഉള്ളടക്കത്തിനു ജന്മം നൽകുന്നത്. ഭാരതവർഷത്തിലെ നാട്യപ്രയോഗങ്ങളിൽ അന്തര്യാമിയായി വർത്തിക്കുന്ന മാർഗി പാരമ്പര്യം വിവിധ ഏഷ്യൻ ഭൂഭാഗങ്ങളിലേക്കു പടർന്നതായും അവർ പറയുന്നുണ്ട് (1997 : 32–33). പൊതുവായ ഭാരതീയപൈതൃകത്തിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിക്ക് ഈ മാർഗിപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വീണ്ടെടുപ്പ് അനിവാര്യമാണ്. *നാട്യശാസ്ത്രാ*നുസാരിയായ മാർഗിപാരമ്പര്യത്തെ തന്റെ രംഗപ്രയോഗവുമായി ഇണക്കിനിർത്തുന്നതിനുവേണ്ടി അതിന് ഭരതനൃത്തം എന്ന് നാമകരണം ചെയ്യാനും അവർ തയ്യാറായി. ഭരതനാട്യം എന്ന പേര് സദിരിന്റെ തുടർച്ചകൾ പേറിനിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി, *നാട്യശാസ്ത്രം* നിർദ്ദേശിക്കുന്ന മാർഗ്ഗി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സുദൃഢമായ ആവിഷ്കാരമായി തന്റെ നൃത്തത്തെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിനാണ് ഭരതനൃത്തം എന്ന പേര് ഉപയോഗിച്ചതെന്നും ഡോ. പത്മാ സുബ്രഹ്മണ്യം വ്യക്തമാക്കുന്നു (1997: 158).

വൈവിധ്യത്തിന്റെ പേരിൽ ഇപ്പോൾ പ്രാദേശികപാരമ്പര്യങ്ങൾക്ക് നല്കിവരുന്ന പ്രാധാന്യവും പരിഗണനയും അർത്ഥശൂന്യമാണെന്നാണ്

പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യം വാദിക്കുന്നത്. മാർഗി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പ് അതിൽത്തന്നെ എല്ലാ ദേശീയ പാരമ്പര്യങ്ങളുടേയും ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പ് കൂടിയായിരിക്കും. കഥകുക്കാകട്ടെ, കഥകളിയാകട്ടെ ഇതര രൂപങ്ങളാകട്ടെ അവയെ നയിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനദർശനവും നാട്യനിയമങ്ങളും ഒന്നുതന്നെയാണ്. *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിന്റെ ചില ഭാഗങ്ങളും പ്രയോഗക്രമങ്ങളും നിലനിർത്താനേ ഇന്ത്യയിലെ വ്യത്യസ്ത പ്രദേശങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞുള്ളൂ എന്നതിനാലാണ് ഇത്രമാത്രം വ്യാത്യാസങ്ങൾ ഇന്ത്യയിലെ നാട്യരൂപങ്ങൾക്കുണ്ടായത്. കഥകുക്ക് സമസ്ഥാനത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നു വെങ്കിൽ ഭരതനാട്യം ദ്വിഭംഗത്തെ മുൻനിർത്തി മണ്ഡലസ്ഥാനത്തെയും ഒഡീസ്സി ത്രിഭംഗങ്ങളിലൂന്നുന്ന വൈഷ്ണവസ്ഥാനത്തെയും അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നു. കൂടിയാട്ടവും യക്ഷഗാനവും മുതൽ തെരുക്കൂത്തും ഭാഗവതമേളവും വരെയുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾ പൂർവ്വരംഗത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇപ്പോഴും *നാട്യശാസ്ത്ര*ാനുസാരിയാണ്. ഇങ്ങനെ നോക്കിയാൽ പ്രാദേശികമായ ഓരോ നാട്യ-നൃത്തപ്രയോഗവും മാർഗിപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരപ്രകാരങ്ങൾക്കപ്പുറം മറ്റൊന്നുമല്ല (1997: 126-77).

ഇങ്ങനെ, *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിലേക്കും അതിന് അടിത്തറയായ അഖില ഭാരതീയസംസ്കൃതിയിലേക്കും ഇന്ത്യൻ നാട്യപ്രയോഗങ്ങളെയാകെ വിളക്കിച്ചേർക്കുന്ന നാട്യവിജ്ഞാനീയമാണ് ഡോ. പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യം പണിതുയർത്തുന്നത്. പ്രാദേശികമായ എല്ലാ അടയാളങ്ങളും തേച്ചുമായ്ച്ച്, ബ്രാഹ്മണികമായ ഏകപാഠമായി ഭരതനാട്യത്തെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാൻ നടന്ന ശ്രമങ്ങളുടെ തീവ്രവും വലിയൊരളവിൽ ആക്രാമകവുമായ (aggressive) ആവിഷ്കാരമായി ഈ ചരിത്രനിർമ്മിതിയെ വിലയിരുത്താനാവും.

ഇങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കിയാൽ ദേശീയവാദപരമായ ഭരതനാട്യനിർമ്മിതിയുടെ ചരിത്രത്തിലെ കേന്ദ്രപ്രമേയം മേല്പറഞ്ഞ തരത്തിലുള്ള അതിന്റെ പാഠവത്കരണമാണ് (textualization) എന്ന് വ്യക്തമാവും. *നാട്യശാസ്ത്ര*വുമായും[31] അഖിലഭാരതീയമായ സംസ്കൃതപാരമ്പര്യമായും ഭരതനാട്യത്തെ കണ്ണിചേർക്കാനുള്ള ശ്രമം പരിഷ്കരണസംരംഭത്തിന്റെ കേന്ദ്രപ്രമേയമായിരുന്നു. ഇതുവഴി പ്രാദേശിക/ബ്രാഹ്മണേതര സമുദായങ്ങളുടെ കുലപാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നും ഭരതനാട്യത്തെ അടർത്തിമാറ്റാനും ദേശീയവും സംസ്കൃതബദ്ധവുമായ ലാവണ്യചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമായി അതിനെ പുനഃപ്രതിഷ്ഠിക്കാനും പരിഷ്കർത്താക്കൾക്കു കഴിഞ്ഞു (Soneji 2010: xxv). മധ്യവർഗ്ഗമതാത്മകതയുമായി കൂട്ടിയിണക്കപ്പെട്ട നിലയിൽ ഭരതനാട്യത്തെ പുനരവതരിപ്പിക്കാനും ഇതു കാരണമായി. ബ്രാഹ്മണികമൂല്യങ്ങൾ ഇടത്തരം കീഴ്ജാതിവിഭാഗങ്ങൾക്കു പ്രിയങ്കരമായി അനുഭവപ്പെടുന്നവിധത്തിലുള്ള

ഏറ്റവും ഫലപ്രദമായ പുനഃസംവിധാനമായും ഇതിനെ മനസ്സിലാക്കാം (Hawley 2001:224).

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ മേല്പ്പറഞ്ഞ തരത്തിലുള്ള ചരിത്രനിർമ്മാണം നമ്മെ ദേശീയചരിത്രവാദികളുടെ (nationalist historians) ചരിത്രനിർമ്മാണ സംരംഭങ്ങളെക്കുറിച്ച് പലനിലകളിൽ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. സംഘം കവിതകളിൽ 'വിറളികൾ' എന്ന പേരിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന നർത്തകികളെയും *ചിലപ്പതികാര*ത്തിലെ മാധവിയെയും തഞ്ചാവൂരിലെ ബൃഹദേശ്വര ക്ഷേത്രത്തിലെ രാജരാജചോളന്റെ ശാസനത്തിൽ പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന 'തളിച്ചേരി പെണ്ണുങ്ങ'ളെയും (തമിഴ് ശൈവപാരമ്പര്യത്തിലെ ക്ഷേത്ര സ്ത്രീകളാണ് ഇവർ) മുൻനിർത്തി ക്ഷേത്രനർത്തകികളുടെ ചരിത്രാതീതപാരമ്പര്യത്തെ കണ്ടെത്തുകയും അതിനെ സമകാലികനൃത്തചരിത്രവുമായി വിളക്കിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ആഖ്യാനയുക്തിയാണ് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ മുഖ്യധാരാചരിത്രനിർമ്മാണം ഇപ്പോഴും പിൻതുടരുന്നത് (Soneji. 2010: XIV). ദേശീയവും അഖണ്ഡവുമായ ഒരു നൃത്തപാരമ്പര്യത്തെ പണിതെടുക്കുന്ന ആഖ്യാനപദ്ധതിയുടെ അടിസ്ഥാനവും ഇതുതന്നെയാണ്. വിശദാംശങ്ങളിലെ വ്യത്യാസങ്ങൾക്കപ്പുറം, ക്ഷേത്ര നർത്തകികളെയും ക്ഷേത്രനൃത്തത്തെയും ചരിത്രമുക്തവും കേവലവുമായി സ്ഥാനനിർണ്ണയം ചെയ്യുന്ന രീതി മുഖ്യധാരാചരിത്രത്തിൽ ഇപ്പോഴും മാറ്റമില്ലാതെ തുടരുന്നു എന്നർത്ഥം.

II. 4. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രജീവിതം

മുഖ്യധാരാ ചരിത്രനിർമ്മാണത്തിന്റെ ഇത്തരം അവകാശവാദങ്ങൾ മാറ്റിവച്ചു പരിശോധിച്ചാൽ, പതിനാറും പതിനേഴും നൂറ്റാണ്ടുകളിലെ നായകഭരണകാലത്തോടാണ് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ഉല്പത്തിയെ ബന്ധിപ്പിക്കാനാവുകയെന്ന് പഠിതാക്കൾ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്ര/കൊട്ടാരം നർത്തകികളും നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങളും മറ്റും അതിനു മുമ്പും നിലനിന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും നായകഭരണകാലത്താണ് ഇത്തരം സവിശേഷപദവികൾ ഒത്തുചേർന്ന് ദേവദാസി എന്ന പുതിയ പദവി ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നത്. ക്ഷേത്ര/ കൊട്ടാര നൃത്തവും സംഗീതവും സവിശേഷമായ മാതൃദായഘടനയുമായി ഇണങ്ങിനിൽക്കുന്ന വിധത്തിൽ ദേവദാസി എന്ന സ്ഥാപനവും സ്വത്വപദവിയും നായകഭരണത്തോടൊപ്പം ഉയർന്നുവന്നു. കൊട്ടാരജീവിതവും രത്യാത്മകതയും ഐന്ദ്രിയതയും ഇടകലർന്ന പുതിയ നാട്യപ്രയോഗവും ഇതിന്റെ ഉത്പന്ന മായിരുന്നു. ഈ പുതിയ സന്ദർഭംതന്നെയാണ് ക്ഷേത്രജ്ഞന്റെ രത്യാത്മക ധ്വനികൾ ഏറിനിൽക്കുന്ന പദങ്ങളുടെയും കാലം. വിജയരാഘവ നായകന്റെ (1634–73) രക്ഷാകർതൃത്വം ലഭിച്ച കൊട്ടാരംകവിയായിരുന്നു

ക്ഷേത്രജ്ഞൻ. പത്തൊമ്പതാം ശതകത്തിൽ സദിരിന്റെ സാഹിത്യഭണ്ഡാഗാരം ഏറിയകൂറും ക്ഷേത്രജ്ഞന്റെ പദങ്ങളായിരുന്നു. സ്ത്രൈണകാമനയെയും ലൈംഗികാനുഭൂതികളുടെ ശാരീരികമാനങ്ങളെയും മറയില്ലാതെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതായിരുന്നു അവ. തഞ്ചാവൂരിലെ നായകസദസ്സുകളിൽ അനവധി നർത്തകികൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഇക്കാലത്താണെന്നും ദേവദാസി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ അവശേഷിപ്പുകളായി സമകാലികനാട്യപ്രയോഗത്തിൽ തുടർച്ച കണ്ടെത്തിയ ഘടകങ്ങൾക്ക് — ക്ഷേത്രജ്ഞപദങ്ങൾ, നട്ടുവൻമാർ, ശബ്ദം, വർണ്ണം എന്നീ നൃത്തവിഭാഗങ്ങൾ — ഇക്കാലത്തിനപ്പുറം പഴക്കം കല്പിക്കാനാവില്ലെന്നും പഠിതാക്കൾ അഭിപ്രയപ്പെടുന്നുണ്ട് (Soneji 2010:XV). നായകഭരണകാല ത്തിന്റെ ഊർജ്ജവും പ്രചോദനവുമാണ് കൊട്ടാരനർത്തകികളെയും കൊട്ടാരനൃത്തത്തെയും തഞ്ചാവൂരിൽനിന്നും പുതുക്കോട്ടയിലെയും രാമനാഥപുരത്തെയും രാജസ്ഥാനങ്ങളിലേക്കും പ്രഭുമന്ദിരങ്ങളിലേക്കും എത്തിച്ചതെന്നും അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

നായകകാലത്തിനുശേഷം തഞ്ചാവൂരിൽ പ്രാബല്യം നേടിയ മറാത്താഭരണം രാജനർത്തകികൾക്ക് അതുവരെ നൽകിപ്പോന്ന പ്രോത്സാഹനവും സംരക്ഷണവും കൂടുതൽ ഫലപ്രദമായി തുടരുകയുണ്ടായി. നൃത്തപ്രയോഗങ്ങളുടെ ചിട്ടപ്പെടലും ക്രോഡീകരണവും ഇക്കാലത്താണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. പിൽക്കാലത്ത് ദേശീയവാദപരമായ ചരിത്രനിർമ്മാണം ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിലെ ഈ നിർണ്ണായകദശയെ തമസ്കരിക്കു കയാണു ചെയ്തത്. തദ്ദേശീയ തമിഴ് സംസ്കാരവും തെലുങ്ക് സാഹിത്യവും മഹാരാഷ്ട്രവഴി കൈമാറിക്കിട്ടിയ മുഗൾ കൊട്ടാരനൃത്ത പാരമ്പര്യവും കൂടിക്കലർന്ന ഒരു സവിശേഷസന്ദർഭമായിരുന്നു അത്. ശരഭോജി മഹാരാജാവിന്റെയും (1798–1832) അദ്ദേഹത്തിന്റെ പിൻഗാമികളുടെയും കാലമായപ്പോഴേക്കും കൊട്ടാരനർത്തകികൾ അനുഷ്ഠാനപരവും ഉപചാരപൂർണ്ണവുമായ വേളകളിൽ നൃത്തമാടാൻ തുടങ്ങി. ആധുനികമായ അറിവിനും ആവിഷ്കാരക്രമങ്ങൾക്കും പ്രബല്യമുള്ളതായിരുന്നു ശരഭോജി യുടെ സദസ്സ്. കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ ആശയലോകവും അനുഭൂതിഘടനയും അവിടെ മേൽക്കൈ നേടിത്തുടങ്ങിയിരുന്നു. തഞ്ചാവൂർ സഹോദരന്മാർ എന്നറിയപ്പെട്ട നട്ടുവൻമാർ — ചിന്നയ്യ, പൊന്നയ്യ. വടിവേലു, ശിവാനന്ദം — പരമ്പരാഗതനൃത്തത്തെ അടിമുടി ഉടച്ചുവാർത്ത് പുതുരൂപം നൽകുന്നതും അലാരിപ്പ്, ജതിസ്വരം, ശബ്ദം, വർണ്ണം, പദം, തില്ലാന, ശ്ലോകം എന്ന അവതരണക്രമം രൂപപ്പെട്ടതും ഇക്കാലത്താണ്.[32] പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയായപ്പോഴേക്കും തഞ്ചാവൂരിൽനിന്നും പുതിയ അധികാരകേന്ദ്രമായ മദ്രാസിലേക്ക് ഈ നൃത്തം നീങ്ങിത്തുടങ്ങി. കൊട്ടാര ത്തിൽ പിറവിയെടുത്ത പുതിയ നൃത്തജനുസ്സുകളും കൃതികളുമെല്ലാം

1850-കൾ മുതലാരംഭിച്ച ദേവദാസികളുടെ കുടിയേറ്റംവഴി കൊളോണിയൽ അധികാരകേന്ദ്രമായ മദ്രാസിലേക്ക് എത്തിപ്പെട്ടു. അങ്ങനെ കൊട്ടാര നർത്തകികളുടെ ശരീരത്തിലും മനസ്സിലും മുദ്രണം ചെയ്യപ്പെട്ട നിലയിൽ പുതിയ ഒരു നാട്യക്രമവും നടനപാരമ്പര്യവും മദ്രാസ് എന്ന അധികാര കേന്ദ്രത്തിലേക്ക് വന്നെത്തി (Soneji 2010 : XVI).

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനരൂപകല്പന പൊതുവെ തഞ്ചാവൂർ സഹോദരന്മാരിൽ നിക്ഷിപ്തമാണെങ്കിലും, സമീപകാലപഠനങ്ങൾ ഇക്കാര്യത്തിൽ നിരവധി ഭേദഗതികളും അനുബന്ധങ്ങളും നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്. പതിനെട്ടാം ശതകത്തിന്റെ രണ്ടാംപകുതിയിൽ തഞ്ചാവൂർ കൊട്ടാരത്തിൽ നടന്ന പരിഷ്കരണങ്ങളും ചിട്ടപ്പെടുത്തലുമാണ് നാൽവർ സഹോദരന്മാരിലൂടെ തുടർന്നതെന്നും അതുവഴി പുതിയ നാട്യപ്രയോഗത്തിന് അടിത്തറയൊരുക്കിയതെന്നും പുതിയ പഠനങ്ങൾ പറയുന്നു (Harikrishnan 2008). *സംഗീതസാരാമൃതം*, *കുമാരസംഭവനിരുപന* എന്നീ സംസ്കൃത, മറാത്തി കൃതികളെ മുൻനിർത്തി മേല്പറഞ്ഞ സഞ്ചാരപഥത്തിന്റെ ചരിത്രം ഹരികൃഷ്ണൻ വിശദമായി പരിശോധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒപ്പംതന്നെ ഗംഗൈ മുത്തുപിള്ളയുടെയും (*നടന്തി വാദ്യരഞ്ജനം*), ദേവുപള്ളി വീരരാഘവ മൂർത്തിയുടെയും (*അഭിനയസ്വയംബോധിനി*) രചനകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ഭരതനാട്യം എന്ന ആധുനിക രംഗമാതൃകയിലേക്ക് തുടർച്ച കണ്ടെത്തിയ സദിരിന്റെ പ്രഭാവങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കാനുള്ള ശ്രമവും അദ്ദേഹം നടത്തുന്നു. തഞ്ചാവൂർ സഹോദരന്മാരുടെ സ്വകാര്യപരിശ്രമമെന്ന നിലയ്ക്കല്ല, സുദീർഘമായ ഒരു പരിണാമപ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമെന്ന നിലയിൽ വേണം ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടനയുടെ നിർമ്മിതിയെ നോക്കിക്കാണേണ്ടത് എന്നാണ് വാദിക്കപ്പെടുന്നത്.

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രജീവിതത്തെ അതിന്റെ സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളെയും അധികാരസ്ഥാനങ്ങളെയും മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യാനുള്ള ഇത്തരം ശ്രമങ്ങൾ, പക്ഷേ വളരെയൊന്നും വിജയിക്കുകയുണ്ടായില്ല. ദേശീയപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരപ്രകാരമായി ഭരതനാട്യത്തെ സ്ഥാനനിർണ്ണയം ചെയ്യാനുതകുന്ന ഘടകങ്ങൾ കണ്ടെടുക്കപ്പെടുകയും വിശദീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തപ്പോൾ മറുപുറത്ത്, ഈ ദേശീയപദവിയെ അലോസരപ്പെടുത്താൻ പോന്ന പ്രയോഗരൂപങ്ങൾ ചരിത്രശൂന്യമായ അപഭ്രംശങ്ങളായിത്തീർന്നു. ചരിത്രം വർത്തമാനത്തിന്റെ ഭൂതപ്രതീതിയായിത്തുടരുന്നത് മൗനംകൊണ്ടുകൂടിയാണെന്നർത്ഥം. ഈ മൗനത്തിനു ഭരതനാട്യം നൽകുന്ന തെളിവാണ് ജാവളികളുടെ ചരിത്രവിജ്ഞാനീയം.

II. 5. ജാവളികൾ എന്ന ശൂന്യമേഖല

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പുനരുജ്ജീവനവും ദേശീയവത്ക്കരണവും അതിന്റെ ചരിത്രവിജ്ഞാനീയത്തിലും ആന്തരഘടനയിലും അവതരണക്രമത്തിലും ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തിന്റെ വലിയ തെളിവുകളിലൊന്ന് ജാവളികളുടെ പദവിയിൽ വന്ന മാറ്റമാണ്. അലാരിപ്പ്, ജതിസ്വരം, ശബ്ദം, വർണ്ണം, പദം, തില്ലാന എന്നിവയോടൊപ്പം നിലകൊണ്ടിരുന്ന ജാവളികൾ ഇന്ന് ഭരതനാട്യ വേദിയിലെ അധഃകൃതരൂപങ്ങളിലൊന്നായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. നമ്മുടെ നൃത്തനിരൂപകരിലൊരാൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുള്ളതുപോലെ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അഭിജാത-കുലീനവേദിയിൽനിന്നും പുറത്താക്കപ്പെട്ട ജാവളികളാണ് മുഖ്യധാരാ കമ്പോളസിനിമയിലെ നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങളായി പുനരുജ്ജീവനം നേടിയത് (Soneji 2010 a: 87-111). ഐന്ദ്രിയവും വിലാസപൂർണ്ണവും ചടുലവുമായ ജാവളികളുടെ രംഗജീവിതം ദേശീയനൃത്തമായി പുനർവിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ട ഭരതനാട്യത്തിന്റെ കുലീനപ്രതീതികളോട് ഒത്തുപോകുന്നതായിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് വാസനാവേഗങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരപ്രകാരമായി ദീർഘകാലം സദിരിലും ദക്ഷിണേന്ത്യൻ നൃത്തത്തിലും ഇടം പിടിച്ച ഈ ജനുസ്സ് ഇന്ന് ഒട്ടൊക്കെ അനഭിജാതമായ ഇനങ്ങളിലൊന്നായി ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തത്തിന്റെ പരിധിക്ക് പുറത്തേക്ക് നീക്കിനിർത്തപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

വീണാധനമ്മാളുടെ മകളും പ്രമുഖ സംഗീതജ്ഞയുമായ ടി. ബൃന്ദ സമാഹരിച്ച മുപ്പതു തെലുങ്ക് ജാവളികൾ ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിന് ആമുഖമെഴുതുമ്പോൾ പ്രമുഖ ഭരതനാട്യചരിത്രകാരനായ വി. രാഘവൻ നടത്തിയ അഭിപ്രായപ്രകടനം ഈ പ്രകരണത്തിൽ വളരെയേറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നതായി ദവേഷ് സൊനേജി ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്. താരതമ്യേന സമീപകാലത്തു നിലവിൽവന്നതാണെങ്കിലും ജാവളികളുടെ ഉത്ഭവചരിത്രം ഒട്ടൊക്കെ ദുരൂഹമായിരിക്കുന്നുവെന്നാണ് വി. രാഘവൻ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ദേശീയ നൃത്തപദവിയിലേക്കുള്ള ഉയർച്ച അതിന് സുദൃഢവും രേഖീയവുമായ ചരിത്രം അനിവാര്യമാക്കിത്തീർത്ത സന്ദർഭത്തിലാണ് ജാവളികൾ ഒരു പ്രശ്നമേഖലയായി മാറിത്തീർന്നത്. പദങ്ങളിൽ നിന്നുതന്നെയാണ് ജാവളികളുടെയും ഘടനയും ആഖ്യാനക്രമവും ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നിട്ടുള്ളതെങ്കിലും അഭിജാതമായ നാട്യപാരമ്പര്യത്തിലേക്ക് ഇണക്കിച്ചേർക്കാനാവാത്ത വിധത്തിലുള്ള ഐന്ദ്രിയതയും വിലാസലോലുപത്വവും ജാവളികൾ പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ഭരതനാട്യത്തിന് ചരിത്രം ചമച്ച വേളയിൽ ജാവളികളുടേത് ഒരു ശൂന്യമേഖലയായി ഒഴിച്ചുനിർത്തപ്പെട്ടത് നിഷ്കളങ്കമായല്ല എന്നർത്ഥം.

മതനിരപേക്ഷമായ കൊട്ടാരനൃത്തമായാണ് ജാവളികൾ അവയുടെ പ്രഭവകാലത്ത് നിലനിന്നത്. കൊളോണിയൽ മദ്രാസിലെ സവർണ്ണരായ മേൽത്തട്ടുകാരായിരുന്നു അതിന്റെ സംരക്ഷകർ. 'ജാവളികർത്താക്കൾ' എന്നറിയപ്പെട്ട കലാരസികരായ ഉദ്യോഗസ്ഥർ അതിന്റെ സാഹിത്യരചയിതാക്കളും (Soneji 2010 b:88). മധ്യകാലജീവിതരീതിയുടെ പിൻവാങ്ങലിനും ആധുനികസമൂഹത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിനും ഇടയിലുള്ള ഒരു അന്തരാളദശയിലാണ് ജാവളികൾ പ്രബലമാകുന്നത്. 1890-നും 1910-നും ഇടയ്ക്കുള്ള കാലയളവിൽ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ നൃത്ത-നാടക സംഗീതവേദിയിൽ ജാവളികളുടെ വകഭേദങ്ങൾ അങ്ങേയറ്റം ജനപ്രിയമായിരുന്നു. 'ഇശൈ നാടകം' എന്നറിയപ്പെട്ട തമിഴ് ജനപ്രിയനാടകങ്ങളിലെ ഇനങ്ങളായാണ് ഇവ അന്ന് രംഗത്തെത്തിയത്. ഇവയുടെ സാഹിത്യം ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യ പതിറ്റാണ്ടുകളിൽ വലിയതോതിൽ അച്ചടിക്കപ്പെട്ടു. *ഗന്ധർവ്വകല്പവല്ലി* (1912), *ശൃംഗാരജാവളി* (1924) തുടങ്ങിയ സമാഹാരങ്ങൾ ഇക്കാലത്ത് വലിയ പ്രചാരം നേടി. എന്നിട്ടും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രനിർമ്മാണസംരംഭങ്ങളിൽ ഇവയുടെ ചരിത്രം ദുരൂഹവും സന്ദിഗ്ദ്ധവുമായിത്തീർന്നത് ഈ നൃത്തരൂപം അവതരിപ്പിക്കുന്ന അനുഭവലോകത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകൊണ്ടാവണം. പിൽക്കാല ചരിത്രനിർമ്മാണം വീണ്ടെടുക്കാനാഗ്രഹിച്ച ക്ഷേത്രനർത്തകിയുടെയോ ക്ഷേത്രനൃത്തത്തിന്റെയോ മതാത്മകലോകമല്ല ജാവളികളിലുള്ളത്. മറിച്ച്, നാഗരികവും വിലാസലോലവുമായ കൊട്ടാരനൃത്തത്തിന്റെ ഐന്ദ്രിയഭംഗികളാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ദേശീയമായ ആവശ്യങ്ങൾ ക്കിണങ്ങുന്ന രൂപത്തിലേക്ക് അവയെ പരാവർത്തനം ചെയ്യുക എളുപ്പമല്ലായിരുന്നു. സമീപഭൂതകാലത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയായിരുന്നിട്ടും ജാവളികളുടെ ചരിത്രം വി. രാഘവനെപ്പോലുള്ള ഭരതനാട്യ ചരിത്രനിർമ്മാതാക്കൾക്കു ദുരൂഹമായിത്തീർന്നതും അതുകൊണ്ടാവണം.

ജാവളികൾ പൊതുവിൽ സ്ത്രൈണകാമനകളുടെ നിരങ്കുശമായ ആവിഷ്കാരമാണ്. അവയുടെ സാഹിത്യപാഠം നായികയുടെ വീക്ഷണകോണിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതും സ്ത്രീയുടെ രാഗവാസനകളുടെ ഉച്ഛൃംഖലമായ പ്രകാശനവുമായിരുന്നു. അനുഭൂതിപരമായി പടിഞ്ഞാറൻ സല്ലാപശാലാനൃത്തത്തോടാണ് (salon dance) ഇവ ചേർന്നുനിൽക്കുന്നതെന്ന് നിരൂപകർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (Soneji 2010b:97). പദങ്ങളിലെ പ്രമേയകല്പനകളിൽ കാണുന്നതിനേക്കാൾ തുറന്നതും ദൃഢവുമാണ് ജാവളികളിലെ പ്രതിപാദ്യങ്ങൾ. ഇരുപതാം ശതകത്തിന്റെ ആദ്യദശകത്തിൽ സുബ്ബരായഡു ശാസ്ത്രി (1880–1950) രചിച്ച ജാവളികളിലൊന്നിൽ ആർത്തവകാലത്തു തന്നെ സമീപിച്ച കൃഷ്ണനെ പരിഹസിക്കുന്ന

നായികയെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശുദ്ധിയും അശുദ്ധിയുമെല്ലാം സൃഷ്ടിച്ച ദൈവങ്ങൾതന്നെ അതെല്ലാം ലംഘിക്കാൻ പുറപ്പെടുന്നതിനെയാണ് നായിക അവിടെ പരിഹസിക്കുന്നത്. 'ദൈവമാണെങ്കിലും നീ കാത്തിരിക്കുക തന്നെ വേണ'മെന്നും അവൾ പറയുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിലുള്ള നിരങ്കുശമായ പ്രതിപാദ്യങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിന് ഇണങ്ങുന്ന മുദ്രകളും നർത്തകികൾ നിലനിർത്തിപ്പോന്നു (രതിവേഴ്ചയുടെ വിവിധരീതികളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനാൽ 'രതിമുദ്രകൾ' എന്നാണവ അറിയപ്പെട്ടത്). അതുപോലെതന്നെ നായികയുടെ നഖശിഖാന്തവർണ്ണനയും ജാവളികളിൽ പ്രധാനമായിരുന്നു. ഇങ്ങനെ പ്രമേയതലത്തിലും ആഖ്യാനതലത്തിലും ഭരതനാട്യത്തിന്റെയും ദേശീയനൃത്തപാരമ്പര്യത്തിന്റെയും അഭിജാതപരിധികളെ ഉല്ലംഘിക്കുന്നവയായിരുന്നു ജാവളികൾ. ചരിത്രശൂന്യമായ ഒരു അപഭ്രംശമായി നൃത്ത ചരിത്രത്തിന്റെ അരികിലേക്ക് അവ ഒതുക്കിനിർത്തപ്പെട്ടതും മറ്റൊന്നു കൊണ്ടല്ല.[33]

ഇങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കിയാൽ, കൃഷ്ണയ്യരുടെ ചരിത്രത്തിൽനിന്ന് പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യത്തിന്റെ ചരിത്രാഖ്യാനത്തിലേക്കുള്ള ദൂരം ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ദേശീയ ചരിത്രനിർമ്മിതിയുടെ രണ്ടറ്റങ്ങളാണ് എന്നു വ്യക്തമാകും. 1930-കളിൽ ആരംഭിച്ച ഭരതനാട്യപരിഷ്കരണത്തിന്റെ ആധാരയുക്തികൾ എന്തൊക്കെയായിരുന്നു എന്ന് അരനൂറ്റാണ്ട് അപ്പുറവും ഇപ്പുറവും ഇരുന്ന് രേഖപ്പെടുത്തുകയായിരുന്നു അവർ. ഇതിനിടയിൽ വി. രാഘവനെയും മകരന്ദബോസിനെയുംപോലെ വേറെയും ചിലർ ഈ നാട്യപ്രകാരത്തിന്റെ ചരിത്രമെഴുതി. അന്തിമമായി 1930-കൾ മുതലുള്ള അരനൂറ്റാണ്ടിനിടയിൽ ഭരതനാട്യം അതിന്റെ സ്വന്തം ചരിത്രം പണിതീർത്തു എന്നു പറയാം. നിരവധി നർത്തകികളും കലാവിമർശകരും പങ്കുചേർന്ന ഒന്നായിരുന്നു ഈ ചരിത്ര നിർമ്മാണം. ഇക്കാലത്തെല്ലാം ഈ സംരംഭങ്ങളുടെ നടുനായകമായി അരങ്ങിൽ നിലകൊണ്ടത് രണ്ടുപേരായിരുന്നു; രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേലും ബാലസരസ്വതിയും. തങ്ങളുടെ ഉടൽവേഗങ്ങളാൽ അവർ ഒരു നാട്യ പ്രകാരത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിനു ജീവൻ പകർന്നു.

III. രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേൽ : ദേശീയതയുടെ നാട്യപ്രകാരം

സാധാരണനിലയിൽ ഭരതനാട്യനർത്തകിയാകാൻ കഴിയുന്ന പശ്ചാത്തലമായിരുന്നില്ല രുഗ്മിണീദേവിയുടേത്. പരമ്പരാഗതമായി ദേവദാസികുലത്തിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീകൾ മാത്രം ചെയ്തുപോന്ന സദിരാട്ടത്തിന്റെ ലോകത്തിലേക്ക് ആദ്യം കടന്നുചെന്ന ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീ അവരായിരുന്നു. മധുരയിലെ തമിഴ് ബ്രാഹ്മണകുടുംബങ്ങളിലൊന്നിൽ[34], 1886-ൽ,

സംസ്കൃതവിദ്വാനായ നീലകണ്ഠശാസ്ത്രിയുടെയും സംഗീതജ്ഞയായ ശേഷമ്മാളുടെയും മകളായി പിറന്ന, ആനി ബസന്റിന്റെ തിയോസഫിക്കൽ സൊസൈറ്റിയിലെ പ്രമുഖ പ്രവർത്തകയായിത്തീർന്ന, വിശ്വപ്രസിദ്ധ നർത്തകിയായ അന്നാ പാവ്ലോവയുടെയും[35] ഇസഡോറ ഡങ്കന്റെ[36] ശിഷ്യയായ എലിനോർ എൽഡറുടെയും കീഴിൽ നൃത്തം പരിശീലിച്ച, തിയോസഫിസ്റ്റായ ജോർജ്ജ് സിഡ്നി അരുണ്ഡേലിനെ 1920-ൽ വിവാഹം കഴിച്ച രുഗ്മിണിദേവി ക്ഷേത്രനർത്തകിമാർ നടത്തിപ്പോന്ന സദിരാട്ടം പോലെ 'അനഭിജാതവും അമാന്യ'വുമായ നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുക സ്വാഭാവികമായിരുന്നില്ല. 1920-വരെ അവർ ഇന്ത്യൻ നൃത്തരൂപങ്ങളിലേതെങ്കിലുമൊന്ന് പരിശീലിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നില്ല. തന്റെ ആത്മീയ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പിന്തുടർച്ചാവകാശിയായി രുഗ്മിണീദേവിയെ പരിഗണിച്ച ആനി ബസന്റ് സൊസൈറ്റിയുടെ ആഭിമുഖ്യത്തിലുള്ള ലോക മാതൃപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ (World Mother Movement) നേതൃത്വത്തിലേക്ക് നിർദ്ദേശിച്ചത് അവരെയായിരുന്നു.[37] ഇങ്ങനെ രുഗ്മിണീദേവി ആഗോളപൗരത്വത്തിലേക്ക് ഉയരുകയും ലോകമെമ്പാടും സഞ്ചരിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴാണ്, 1930-കളിലെ തമിഴകം ദേശീയ/ദ്രാവിഡപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ സമ്മർദ്ദത്താൽ സദിരാട്ടത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ ചർച്ചകൾക്കും സംവാദങ്ങൾക്കും വേദിയായത്. സദിരിന്റെ ദേശീയമായ പുനരുജ്ജീവനത്തിനുവേണ്ടി അതിശക്തമായി വാദിച്ചുകൊണ്ട് മദ്രാസ് മ്യൂസിക് അക്കാദമി അക്കാലത്ത് രംഗത്തുവന്നു. ഉന്നതനായ സംസ്കൃതപണ്ഡിതനായ വി. രാഘവൻ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രം രചിക്കുകയും[38] സംസ്കൃതപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വംശാവലിയിൽ അതിന് ഇടം നൽകുകയും ചെയ്തു. ഇതേകാലത്തു തന്നെയാണ് ഇ. കൃഷ്ണയ്യരെപ്പോലെയുള്ള പ്രാമാണികരായ നർത്തകർ നാഗരികരായ മധ്യവർഗ്ഗ-കുലീന കുടുംബങ്ങളിലെ സ്ത്രീകൾ ഭരതനാട്യം പഠിക്കാനും പ്രചരിപ്പിക്കാനും രംഗത്തിറങ്ങണമെന്ന് ആഹ്വാനം ചെയ്തത്. ഭരതനാട്യവും അതിന്റെ പുനരുജ്ജീവനവും നൃത്തത്തിന്റെയും നാട്യത്തിന്റെയും മാത്രം പ്രശ്നമല്ലായിരുന്നു. ഇരമ്പുന്ന കടലിലെ തിരമാലകളിലൊന്നായിരുന്നു അത്. ദേശീയതയുടെ കടലിരമ്പം.

1933-ൽ മദ്രാസ് മ്യൂസിക്ക് അക്കാദമിയിൽവച്ച് രണ്ട് ദേവദാസി നർത്തകിമാർ[39] അവതരിപ്പിച്ച നൃത്തം കാണാനിടവന്നതാണ് രുഗ്മിണീദേവിയെ തിരിച്ചുവരാത്തവിധം ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ലോകത്തിലേയ്ക്ക് കൈപിടിച്ചു കൊണ്ടുപോയത്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പുനരുജ്ജീവനചരിത്രം വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ അവന്തി മേദുരി പറയുന്നതുപോലെ, രുഗ്മിണീദേവി നൃത്തം കാണുക മാത്രമല്ല ചെയ്തത്. ഒപ്പം, വി. രാഘവനെപ്പോലുള്ള പണ്ഡിതന്മാർ തയ്യാറാക്കിയ നാട്യചരിത്രം ആഴത്തിൽ പഠിക്കുകയും

സാഹിത്യപാഠത്തെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഈ അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെ കൈവന്ന നിഗമനങ്ങളെയാണ് ദേശീയമായ രംഗപാഠനിർമ്മിതിയുടെ ആധാരമായി അവർ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയതും (Meduri 2008:138).

രുഗ്മിണീദേവിയുടെ വിഭാവനങ്ങളിൽ വി. രാഘവൻ ഭരതനാട്യത്തിന് നല്കിയ വിശദീകരണത്തിന് വലിയ പങ്കാണുള്ളത്. ബാലസരസ്വതി യോടൊപ്പം ചേർന്ന് *ഭരതനാട്യം* എന്ന ഗ്രന്ഥം രചിക്കുകകൂടി ചെയ്ത രാഘവൻ തമിഴ് ദേവദാസിപാരമ്പര്യവും ദേശീയ (ഭാരതീയ) നാട്യ പാരമ്പര്യവുമായുള്ള സംഗമസ്ഥാനമായി ഭരതനാട്യത്തെ അവതരിപ്പിച്ച ഒരാളായിരുന്നു. ഒരർത്ഥത്തിൽ, ഇന്ദിരാ പീറ്റേഴ്സൺ വിശദീകരിക്കു ന്നതുപോലെ, മാർഗ്ഗ-ദേശിഭേദങ്ങളുടെ നിരാസവും അവയ്ക്കിടയിൽ വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ട സമന്വയ ത്തിന്റെ അവതരണവുമായിരുന്നു വി. രാഘവന്റേത് (1998:41). *നാട്യശാസ്ത്ര*വുമായി ബന്ധം കല്പിക്കപ്പെട്ട ഒരാവിഷ്കാരപദ്ധതിയെയും, തമിഴ് ദേവദാസി പാരമ്പര്യത്തിൽ വേരോടിയ ഒരു പ്രയോഗചരിത്രത്തെയും ഇണക്കി ച്ചേർത്തുകൊണ്ടാണ് രാഘവൻ ഭരതനാട്യത്തിന് ചരിത്രം ഉണ്ടാക്കിയത്.[40] രാഘവന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ വീണ്ടെടുക്കേണ്ടത് അനഭിജാതമായ സദിരാട്ടത്തെയല്ല ദേശപാരമ്പര്യത്തെ തിടമ്പേറ്റി നിൽക്കുന്ന ഭരതനാട്യത്തെയാണ്. ആ വീണ്ടെടുപ്പാകട്ടെ ഒരേ സമയം ദേശീയവും പ്രാദേശികമായ മഹത്വാഭിലാഷങ്ങളുടെ പൂർത്തീകരണ വുമായിരുന്നു.

സദിരിൽനിന്നു ഭരതനാട്യത്തിലേക്കുള്ള ഈ പരാവർത്തനത്തിന് പ്രായോഗികമായി പല വൈഷമ്യങ്ങളെയും അഭിമുഖീകരിക്കാനുണ്ടായിരുന്നു. ഇസഡോറ ഡങ്കനെപ്പോലൊരു നർത്തകി ക്ലാസിക്കൽ യവനകലയെ അമൂർത്തമായി വിഭാവനം ചെയ്തതുപോലെ, ഭരതനാട്യത്തെ അമൂർത്തവും പ്രകരണമുക്തവുമായി വിഭാവനം ചെയ്യാനും വീണ്ടെടുക്കാനും കഴിയുമായി രുന്നില്ല. ഈ പാരമ്പര്യം സുതാര്യശുഭ്രവും മനോഹരവുമായ കേവല സങ്കല്പമായി കൈപ്പിടിയിൽ ഒതുങ്ങുമായിരുന്നില്ല. ക്ഷേത്രവും ക്ഷേത്ര നർത്തകിമാരുമായി, നട്ടുവനാരും സദിരുമായി പ്രക്ഷീണവും അനഭിജാതവു മായ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ലോകം രുഗ്മിണീദേവിയുടെ മുന്നിലുണ്ടായിരുന്നു. ഈ പാരമ്പര്യത്തോട് സംവദിച്ചുകൊണ്ടേ ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വീണ്ടെടുപ്പായി ഭരതനാട്യത്തെ അവതരിപ്പിക്കാനാവുമായിരുന്നുള്ളൂ. രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേലിന്റെ മുന്നിലുള്ള വെല്ലിവിളിയും മറ്റൊന്നായിരുന്നില്ല.

III.1. പാരമ്പര്യവും ആധുനികീകരണവും

നാട്യശാസ്ത്രം, നട്ടുവനാർ, ക്ഷേത്രവേദി ഇവ മൂന്നുമായിരുന്നു രുഗ്മിണീദേവിയുടെ പരിഷ്കരണപദ്ധതിയുടെ ആധാരസാമഗ്രികൾ എന്ന് അവന്തിമേദുരി പറയുന്നുണ്ട്. മുൻപു പറഞ്ഞതുപോലെ, 1930-കളിൽ മദ്രാസ് മ്യൂസിക് അക്കാദമി നേതൃത്വം നല്കിയ നവീകരണസംരംഭങ്ങൾ സദിരാട്ടത്തെ ഭരതനാട്യമായി പുനർവിഭാവനം ചെയ്യുകയും നട്ടുവനാരെ നർത്തകർക്ക് മുകളിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് ഒരു പുതിയ പാരമ്പര്യത്തെ കണ്ടെടുക്കാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. രുഗ്മിണീദേവിക്കാകട്ടെ ഇതോടൊപ്പം തിയോസഫിക്കൽ സൊസൈറ്റിയുടെ സാർവ്വലൗകികതാദർശനത്തെയും ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതുണ്ടായിരുന്നു. സാർവ്വദേശീയമായ സൗന്ദര്യമൂല്യങ്ങളിൽ അടിയുറച്ച ദേശീയനൃത്തമായി ഭരതനാട്യത്തെ പുനരുജ്ജീവിപ്പിക്കുന്നതി ലൂടെ മാത്രമേ രുഗ്മിണീദേവിക്ക് തന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രചോദനങ്ങളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താനാവുമായിരുന്നുള്ളൂ. അവരുടേത് കൂടുതൽ വലിയ സ്വപ്നങ്ങളായിരുന്നു.

പാരമ്പര്യവുമായുള്ള വിനിമയത്തിനായി രുഗ്മിണീദേവി കൈക്കൊണ്ടത് അരങ്ങിലും ആഹാര്യത്തിലും ഭൂതകാലത്തെ പ്രതീതമാക്കുന്ന രീതിയാണ്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ദേശീയചരിത്രം രചിച്ച വി. രാഘവൻ ദൈവം, ക്ഷേത്രം, ഗുരു എന്നിങ്ങനെയൊരു ത്രിത്വപദ്ധതിയെ സദിരുമായി ബന്ധിപ്പിച്ചിരുന്നു. ഈ പാരമ്പര്യസൂചനകളെ അരങ്ങിലും ആഹാര്യത്തിലും സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് രുഗ്മിണീദേവി ചെയ്ത ആദ്യത്തെ കാര്യം. പാശ്ചാത്യ നൃത്തരൂപങ്ങളിൽ പരിശീലനം നേടി ഒരു രാജ്യാന്തരനർത്തകിയുടെ ശരീരഭാഷ സ്വായത്തമാക്കിയ അവർ ഒരുഭാഗത്ത് പരമ്പരാഗതനർത്തകിയുടെ അലങ്കാരങ്ങൾ —ചിലങ്ക, കേശ-കർണ്ണാഭരണങ്ങൾ, വളകൾ, പതക്കം, അരമണി എന്നിങ്ങനെ — അണിയുകയും കാലങ്ങളായി നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി സ്വയം അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. മറുഭാഗത്ത് തിയോസഫിക്കൽ സൊസൈറ്റിയുമായി ബന്ധമുള്ള മാഡം കസാൻ, അലക്സ് എൽമോർ, മേരി എൽമോർ എന്നിവരുടെ സഹായത്തോടെ നർത്തകരുടെ വസ്ത്രമാതൃക പരിഷ്ക്കരിക്കുകയും ചെയ്തു.[41] അതോടൊപ്പം ബ്രിട്ടീഷ് രംഗകലയിൽനിന്ന് കടംകൊണ്ട പ്രകാശസംവിധാനവും രുഗ്മിണീദേവി നൃത്തവേദിയിലേക്ക് ആനയിച്ചു. ഇത് സദിരിന്റെ പ്രാദേശികപ്രകരണത്തെയും സാർവ്വദേശീയ നൃത്തകലയുടെ വർത്തമാനത്തെയും മുഖാമുഖം നിർത്തുന്ന ഒരിടപെടലായിരുന്നു. പ്രാദേശികവും ചരിത്രബദ്ധവുമായ ഒരു ആട്ടപ്രകാരം ആധുനികവും സാർവ്വദേശീയവുമായ അവതരണക്രമത്തിലേക്ക് പരാവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നതിന്റെ ആദ്യപടിയായിരുന്നു അത്.[42]

സദിരിൽനിന്ന് ഭരതനാട്യത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനം പേരിലെ മാറ്റത്തിൽതന്നെ അഗാധധ്വനികളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. ഭരതനാട്യം എന്ന പേരിന് ആഴമേറിയ ഒരു മാന്ത്രികതയുണ്ട്. ഭരതന്റെ *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തോടും പ്രപഞ്ചനർത്തകനായ നടരാജനോടും അതുവഴി അതിഭൗതികമായ സൗന്ദര്യ - അധ്യാത്മമൂല്യങ്ങളോടും വിനിമയങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന പേരാണത്. ഈ പുതിയ സാധ്യതകൾ മുഴുവൻ ഉപയോഗപ്പെടുത്താനായതാണ് രുഗ്മിണീ ദേവിയുടെ ഇടപെടലുകളെ അസാധാരണമായ വിധത്തിൽ വിജയകരമാക്കിത്തീർത്തത്. തന്റെ ആദ്യരംഗാവതരണം തന്നെ *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിലെ സംസ്കൃതശ്ലോകങ്ങൾ (അതോ *അഭിനയദർപ്പണ*ത്തിലെ ശ്ലോകങ്ങളോ എന്നത് വ്യക്തമല്ലെന്ന് മേദുരി) പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുഴങ്ങവേ, രുഗ്മിണീദേവി നടരാജനു സമർപ്പിച്ചു. പിന്നീട് രംഗവേദിയിൽതന്നെ നടരാജവിഗ്രഹത്തിന് സ്ഥിരമായ ഇടം നല്കാനും അവർ തയ്യാറായി. അങ്ങനെ പ്രപഞ്ചനടനത്തിന്റെ അധ്യാത്മ-അതിഭൗതിക ധ്വനികളെ ലൗകികനൃത്തമായി പരാവർത്തനം ചെയ്യുന്ന ആവിഷ്കാരപ്രകാരം (objectification) എന്ന പദവിയിലേക്ക് ഭരതനാട്യം എത്തിപ്പെട്ടു.[43]

ഈ പരാവർത്തനപ്രക്രിയയിൽ സുപ്രധാനപങ്കു വഹിച്ചത് രുഗ്മിണീ ദേവി നടത്തിയ നൃത്തവേദിയുടെ പരിഷ്കരണമാണ്. സദിരിന്റെ രംഗവേദിയും അവതരണക്രമവും അപ്പാടെ അവർ അഴിച്ചുപണിതു. നർത്തകിക്ക് പിന്നാലെ നീങ്ങിക്കൊണ്ടിരുന്ന വാദ്യസംഘത്തെയും ഗായകരെയും വേദിയുടെ അരികിൽ വർണ്ണശബളമായ ചിത്രകംബളത്തിൽ ഇരുത്തി. പ്രൊസീനിയം തിയേറ്ററിന്റെ രൂപമാതൃക പിൻതുടരുന്ന രംഗവേദിയുടെ മറുഭാഗത്ത് നടരാജവിഗ്രഹം പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്തു.[44] അതോടൊപ്പം വാദ്യസംഘത്തിന്റെ നായകനായി പഴയ നട്ടുവനാരെ, ഗുരുപദവിയിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. ഇതോടെ ഗുരുവും ദൈവവും നർത്തകിയുടെ ഇടത്തും വലത്തുമായി ഇടംപിടിക്കുന്ന ക്ഷേത്രസങ്കേതമായി രംഗവേദി മാറി. സംഗീതജ്ഞനും പ്രകാശ സംവിധായകനുമായ കോൺറാഡ് വേൾഡ്റിങ്ങും അലക്സ് എൽമോറും രംഗവേദിയിലേക്ക് പുതിയ വെളിച്ചം കൊണ്ടുവന്നു. പരമ്പരാഗത നൃത്തവേദിയിലെ ഏകമുഖമായ വെളിച്ചത്തിനുപകരം പുതിയ രംഗവേദിയിൽ വെളിച്ചം നാടകീയവും പ്രതീതിപരവുമായിത്തീർന്നു. ക്ഷേത്രപ്രതീതി ഉളവാക്കാൻപോന്ന രംഗപടവും പശ്ചാത്തലസംഗീതവും തയ്യാറാക്കി അവ സ്ഥിരമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തിപ്പോന്നതിനെക്കുറിച്ച് രുഗ്മിണീദേവിയുടെ സ്റ്റേജ് മാനേജരായിരുന്ന സി.ടി. നാച്ചയപ്പൻ പറയുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പഴയ ക്ഷേത്രനൃത്തം പുതിയ ക്ഷേത്രനൃത്തവേദിയിലേക്ക് നീങ്ങുകയായിരുന്നു. നടരാജവിഗ്രഹവും കൊളുത്തിവച്ച വിളക്കും ക്ഷേത്ര പശ്ചാത്തലവും ഗുരുസാന്നിധ്യവും ചേർന്ന് സദിരിനെ ആട്ടത്തിൽനിന്ന്

നാട്യത്തിലേക്ക് സ്ഥാനാദേശം ചെയ്തു. ആൾക്കൂട്ടത്തിനു നടുവിൽ ആടിയിരുന്ന നർത്തകി ഉയർന്ന രംഗവേദിയിൽ ഏകാകിയായി നൃത്തമാടി. നൃത്തം, നർത്തകിയും പ്രപഞ്ചചൈതന്യവും തമ്മിലുള്ള വിനിമയങ്ങളുടെ വാഹകമായി. ഉടൽ വടിവുകളുടെ സുഭഗസഞ്ചാരങ്ങൾ, അതീതധ്വനി നിറഞ്ഞ അർച്ചനകളും ആരായലുകളുമായി. ശൃംഗാരം പൂത്തുലയുന്ന പദങ്ങൾ അലൗകിക ധ്വനിയിലേക്ക് നീളുന്ന കീർത്തനമായി. ഭാവപ്രധാനമായ നാട്യം അമൂർത്തമായ ശുദ്ധനൃത്തമായി. ഭരതനാട്യം (Meduri 2008:133-64).

രുഗ്മിണീദേവി ഉദ്ഘാടനം ചെയ്ത, ഇന്ത്യൻ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തത്തിന്റെ പുനരുജ്ജീവനത്തിന്റെയും നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും കേന്ദ്രത്തിൽ വളരെ പ്രബലമായി നിലകൊള്ളുന്ന ഒരാശയം 'പരമ്പര' യെക്കുറിച്ചുള്ളതാണ്. ബഹുസ്വരവും വൈരുദ്ധ്യപൂർണ്ണവുമായ നാട്യ പ്രയോഗങ്ങൾക്കുമേൽ സംസ്കൃതബദ്ധവും ഏകാത്മകവുമായ ഒരു പാരമ്പര്യത്തിന് ലഭിച്ച മേൽക്കൈയാണ് പരമ്പര എന്ന സങ്കല്പനത്തിന്റെ ആധാരം. വിവിധ നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ പരമ്പരാഗതപ്രയോക്താക്കളിൽനിന്നും ഇന്ത്യൻ നഗരങ്ങളിലെ കുലീനമധ്യവർഗ്ഗം നാട്യപ്രയോഗാധികാരം നേടിയെടുക്കുന്നത് ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ്. യഥാർത്ഥ ഭൂതകാലത്തിൽനിന്നുള്ള ഇത്തരമൊരു വിച്ഛേദത്തെ മറയ്ക്കുന്ന ഒന്നായാണ് നവോത്ഥാനം എന്ന ആശയം ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്.

III.2. അധ്യാത്മം, മധ്യവർഗ്ഗം, ദേശീയത

ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രപരിണാമങ്ങൾ പഠനവിധേയമാക്കിയവർ 'മായ്ച്ചെടുക്കൽ പ്രക്രിയ' (process of erasure) എന്നു വിവരിച്ച ഈ പ്രയോഗത്തിന്റെ ഒരാവിഷ്കാരമാണ് രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേലിന്റെ ഗുരുസങ്കല്പത്തിലുള്ളത്. പരമ്പരാഗത നർത്തകികൾക്കു പകരം അഭിജാത ബ്രാഹ്മണരെ ഗുരുപരമ്പരയിൽ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുകവഴി സദിരിന്റെ ഭൂതച്ഛായ യിൽനിന്നും ഭരതനാട്യം ഒരളവുവരെ വിമോചിതമായി. ഇതിന് സമാനമായി ഉത്തരഭാരതത്തിലും പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ നാട്യപാരമ്പര്യം പടുത്തു യർത്തപ്പെടുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ലളിതമായി പറഞ്ഞാൽ ഇന്ത്യൻ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തത്തിന്റെ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിൽ പ്രബലമായി നിലകൊണ്ടത് പലപ്പോഴും നർത്തകികളായിരുന്നില്ല. മറിച്ച്, അഭ്യസ്തവിദ്യരും സവർണ്ണരും ദേശീയവാദികളുമായ പുരുഷന്മാരായിരുന്നു. ഭരതനാട്യനവോത്ഥാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിംബങ്ങളായ ഇ. കൃഷ്ണയ്യരെയും വി. രാഘവനെയും പോലെ. ഇതോടൊപ്പം വി. രാഘവനെയും ആനന്ദകുമാരസ്വാമിയെയും പോലുള്ളവർ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പാഠവത്കരണത്തിനും (textulization) നേതൃത്വം നൽകി.

രുഗ്മിണീദേവിയുടെ കലാക്ഷേത്രവും (അഡയാർ), വള്ളത്തോളിന്റെ കലാമണ്ഡലവും (കേരളം) നിർമ്മലാജോഷിയുടെ ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീത വിദ്യാലയവും (ദില്ലി) പ്രഹ്ലാദദാസിന്റെ നൃത്യഭാരതിയും (കൽക്കത്ത) പോലുള്ള സ്ഥാപനങ്ങൾ മേല്പറഞ്ഞ വ്യവഹാരമണ്ഡലങ്ങൾക്കുള്ളിൽ — സവർണ്ണത, ദേശീയത, ആധുനികത — ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തത്തെ പുനർനിർമ്മിക്കുവാൻ പരിശ്രമിക്കുകയും അതിൽ വിജയിക്കുകയും ചെയ്ത സ്ഥാപനങ്ങളാണ്. പിൽക്കാലത്ത് സ്വതന്ത്രഭാരതത്തിൽ നിലവിൽവന്ന വിവിധ ദേശീയ അക്കാദമികളിൽ പൂർത്തീകരിക്കപ്പെട്ടത് ഈ സാംസ്കാരിക ദൗത്യമാണ് (Chakravorthy 1998 : 115-117).

അമേരിക്കൻ പര്യടനത്തിനുശേഷം ഇന്ത്യയിലെത്തിയ രുഗ്മിണീദേവി ചിദംബരത്തെ നടരാജനു മുന്നിൽ പുതിയ നൃത്തരൂപം സമർപ്പിച്ചു. അക്കാലത്തുതന്നെ ആനന്ദകുമാരസ്വാമിയുടെ പ്രസിദ്ധഗ്രന്ഥം (*Dance of Siva*) ശിവനടത്തെ അതിഭൗതികമായ പ്രപഞ്ചനൃത്തമായി അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. നടരാജനുമായി ഏകീഭവിക്കുന്നതിലൂടെ അതീതത്തിന്റെ ധ്വനിമൂല്യങ്ങളിലേക്ക് ഭരതനാട്യം കൂടുതൽ ചേർത്തുവയ്ക്കപ്പെട്ടു എന്നു പറയാം. ഇതോടൊപ്പം തമിഴ് ശിവസങ്കീർത്തനങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തി രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാനും രുഗ്മിണീദേവി തയ്യാറായി. അതോടെ സദിരിന്റെ ചരിത്രജീവിതത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ തീർത്തും തുടച്ചുനീക്കപ്പെട്ട ഒന്നായി ഭരതനാട്യം. ദേവദാസിക്കു പകരം പ്രപഞ്ചനർത്തകനായ നടരാജൻ നാട്യപ്രഭവമായി. നടരാജനെയും *നാട്യ ശാസ്ത്ര*ത്തെയും സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ ദേശീയമായ ഒരു നാട്യപ്രകാരത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമാതൃകയാകാനും ഒപ്പം എല്ലാ അതിരുകളേയും അതിലംഘിക്കുന്ന പ്രപഞ്ചനടനത്തിന്റെ അരങ്ങാകാനും ഭരതനാട്യത്തിന് കഴിവ് വന്നു. മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ സദിരിന്റെ ആഹാര്യത്തേയും അടവുകളെയും പരിഷ്കരിച്ച് സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ട് പഴയ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർക്കണ്ണിയായി ഭരതനാട്യം മുമ്പേ സ്വയം അടയാളപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒരേസമയം പ്രാദേശികവും ദേശീയവും സാർവ്വദേശീയവുമായ ചിഹ്ന വ്യവസ്ഥകൾ സമന്വയിക്കുന്ന നൃത്തരൂപമായി ഭരതനാട്യം മാറി. നടരാജ വിഗ്രഹത്തിനു മുന്നിലെ നിലവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചവും ബ്രിട്ടീഷ് രംഗസംവിധാനമാതൃകയെ പിൻപറ്റിയ കോൺറാഡ് വേൾഡ് റിംഗിന്റെ പ്രകാശ സജ്ജീകരണവും രുഗ്മിണീദേവിയുടെ അരങ്ങിൽ ഒത്തിണക്കത്തോടെ നിന്നു. ചരിത്രാതീതമായ അധ്യാത്മശോഭയും ആധുനികമായ അരങ്ങുവെളിച്ചവും തമ്മിലുള്ള ഈ മേളനം ഒരർത്ഥത്തിൽ രുഗ്മിണീദേവി ആസൂത്രണം ചെയ്ത നൃത്തപരിഷ്കാരങ്ങളുടെ പ്രതീക സംഗ്രഹമാണെന്നു പറയാം. പുതിയ മധ്യവർഗ്ഗ-ഉപരിവർഗ്ഗ നാഗരികതയുടെ ആവശ്യങ്ങൾക്കും ഭാവനാബന്ധങ്ങൾക്കും ഇണങ്ങുംവിധം പ്രാചീനമായ

നാട്യബിംബാവലികൾക്ക് ആധുനിക രംഗപാഠത്തിന്റെ സങ്കേതവും സ്വരൂപവും നല്കുകയും ഒപ്പംതന്നെ അവയ്ക്ക് ചരിത്രാതീതശോഭ പകരുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് രുഗ്മിണീദേവി തന്റെ പരിഷ്കരണദൗത്യം പൂർത്തിയാക്കിയത്. ഭരതനാട്യത്തെ ദേശീയ ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപമാക്കിയത് ഈ പരിഷ്കരണപദ്ധതിയാണ്. ഇന്ത്യയിലെ ഇതര നൃത്തരൂപങ്ങളുടെ പുനരുജ്ജീവനത്തിന്റെ മാതൃകയായി അത് സ്ഥാനം നേടിയതും മറ്റൊന്നുകൊണ്ടല്ല.[45]

1944-ൽ രുഗ്മിണിദേവി നൃത്തനാടകം (dance drama) എന്ന പുതിയ ജനുസ്സിന് രൂപം നൽകിക്കൊണ്ട് നൃത്തവേദിയെ പിന്നെയും പരിഷ്കരിക്കുകയുണ്ടായി. തഞ്ചാവൂരിലെ അനുഷ്ഠാനനാടകമായ ഭാഗവതമേളം, കേരളത്തിലെ കഥകളി, ദേവദാസികളുടെ കുറവഞ്ചിനൃത്തം, തനിക്ക് പരിചയമുള്ള പാശ്ചാത്യനൃത്തരൂപങ്ങൾ ഇവയിൽനിന്നെല്ലാം സ്വാധീനമുൾക്കൊണ്ടും, അവയിൽ പലതിനെയും സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ടുമാണ് നൃത്തനാടകം എന്ന ഇനം അവർ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത്. 1949 മുതൽ *രാമായണ*ത്തിലെയും *ഗീതഗോവിന്ദ*ത്തിലെയും മറ്റും പ്രമേയങ്ങൾക്ക് നൃത്തനാടകരൂപം നൽകി രുഗ്മിണിദേവി അവതരിപ്പിച്ചുപോന്നു. ഇത് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അഭിനയ - അവതരണ പദ്ധതിയെയും നിർണ്ണായകമായി സ്വാധീനിച്ചതായാണ് നിരൂപകർ പറയുന്നത്. പരമ്പരാഗതമായി ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ഏകാംഗ അഭിനയ/ അവതരണ പദ്ധതി രേഖീയഗതിയിൽ ചരിക്കാത്തതും ഭാവഗാനാത്മവുമാണ് (non-linear and lyrical). പുതിയ ആഖ്യാനവത്കരണം ഒരുഭാഗത്ത് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിലും മറുഭാഗത്ത്, ഭരതനാട്യത്തിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിപ്പോന്ന സംഗീതരൂപങ്ങളിലും വലിയ മാറ്റങ്ങൾക്ക് കാരണമായി. ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സംഗീതപാഠങ്ങളായ കൃതികളും കീർത്തനങ്ങളും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ സാഹിത്യപാഠങ്ങളായി. ഇത് പുരാണ പ്രമേയങ്ങളെ കൂടുതൽ കൂടുതലായി രംഗവേദിയിലേക്കു കൊണ്ടുവരുന്നതിന് നർത്തകർക്ക് പ്രേരണയായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. പിൽക്കാലത്ത് നാഗരിക മധ്യ-ഉപരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ മതാത്മക അഭിരുചികൾക്കും ആസ്വാദനശീലങ്ങൾക്കും ഇണങ്ങുന്ന മട്ടിൽ ശബ്ദവും വർണ്ണവും പോലുള്ള പ്രയോഗരൂപങ്ങളുടെ സാഹിത്യപാഠങ്ങൾ പുതുക്കിയെഴുതപ്പെടുന്നതിലാണ് ഇതു ചെന്നെത്തിയത്. ഫലത്തിൽ, ഭരതനാട്യം അതിന്റെ സ്വന്തം ചരിത്രജീവിതത്തെ അകമേ തിരുത്തിയെഴുതിയ സന്ദർഭങ്ങളിലൊന്നുമായി നൃത്തനാടകങ്ങളുടെ അവതരണത്തെ പരിഗണിക്കാം (Soneji 2010 : xxx).

അധ്യാത്മത്തിന്റെയും ദേശീയ-ആധുനികതയുടെയും അരങ്ങായി നിലവിൽവന്ന ഈ 'പാരമ്പര്യം' രുഗ്മിണീദേവിക്കു പിന്നാലെവന്ന

നർത്തകിമാരാൽ പല നിലകളിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെടുകയും ഉറപ്പിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. യാമിനി കൃഷ്ണമൂർത്തി നടരാജവിഗ്രഹത്തെ സംസ്കൃതരചനകളുടെ അവതരണവേദിയിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചപ്പോൾ കമലാ ലക്ഷ്മണൻ തമിഴ്കൃതികളുടെ അവതരണത്തിനാണ് അത് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയത്. പുതിയ നാഗരികനർത്തകർ രുഗ്മിണീദേവിയുടെ നൃത്തവേദിയെ പലനിലകളിൽ പരിഷ്ക്കരിച്ച് താന്താങ്ങളുടെ പ്രാദേശിക ക്ഷേത്രപാരമ്പര്യങ്ങളുമായി ഇണക്കിനിർത്താൻ ശ്രമിച്ചു. ഗുരുവായും നട്ടുവനാരായും അധ്യാപകർ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. നാനാത്വത്തെ സംഗ്രഹിക്കുന്നതും പാരമ്പര്യങ്ങളിൽ വേരോട്ടമുള്ളതും അധ്യാത്മപ്രഭാവം തികഞ്ഞതും അഭിജാതവുമായ മഹാപാരമ്പര്യമായി കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ട ഭരതനാട്യം[46], ദേശീയതയുടെ ആട്ടപ്രകാരവും നാട്യക്രമവുമായി ഇടംപിടിച്ചു.

(ഒരർത്ഥത്തിൽ ആധുനിക ഇന്ത്യൻചിത്രകലയിൽ ജന്മമെടുത്ത ദേശീയവാദപ്രസ്ഥാനമായ ബംഗാൾ സ്കൂളിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നതാണ് ഇന്ത്യയുടെ ദേശീയ ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിന്റെ സംസ്ഥാപനവും. ആനന്ദകൂമാരസ്വാമിയും ഇ.ബി. ഹാവേലും സിസ്റ്റർ നിവേദിതയും ഒകാകുറയുമെല്ലാം ചേർന്ന് ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയിലെ ഭാരതീയതയെ നിർവ്വചിച്ചതാണ് ബംഗാൾ സ്കൂളിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര അടിത്തറയായിത്തീർന്നത്. ഈ നിലയിലല്ലെങ്കിലും ചില പാശ്ചാത്യരും പുരുഷന്മാരും ഇന്ത്യയിലെ ദേശീയ ക്ലാസിക് നൃത്തത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കാണു വഹിച്ചത്. റൂത്ത് ഡെനിസ്, ടെഡ്ഷാൻ എന്നിവരും രാഗിണീദേവി, ഇന്ദ്രാണി റഹ്മാൻ (രാഗിണീദേവിയുടെ മകൾ), ഉദയ്ശങ്കർ, രാംഗോപാൽ തുടങ്ങിയ നർത്തകരാണ് ഭാരതീയനൃത്തത്തിന് ഇരുപതാം ശതകത്തിന്റെ മധ്യദശകങ്ങളിൽ ലോകനൃത്തവേദിയിൽ ഇടംനേടിക്കൊടുത്തത്. ഇന്ത്യയിലാകട്ടെ ഇ. കൃഷ്ണയ്യരെയും രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറിനെയും പോലുള്ളവർ 'ദേശീയ' നൃത്തപാരമ്പര്യങ്ങളുടെ സമുദ്ധാരകരും അവതാരകരുമായി രംഗത്തെത്തി. തഞ്ചാവൂർ സഹോദരന്മാരുടെ പിൻമുറക്കാരനായ മീനാക്ഷിസുന്ദരംപിള്ളയെ തേടിക്കണ്ടെത്തി അദ്ദേഹത്തിൽനിന്നും പന്തനല്ലൂർ ശൈലിയിലുള്ള അവതരണരീതി പഠിച്ച് അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് കൃഷ്ണയ്യർ ഭരതനാട്യം പ്രചരിപ്പിച്ചത് (Lynton 1995 : 21-14).

'ആദ്യം ദുരന്തമായും പിന്നെ പ്രഹസനമായും ആവർത്തിക്കുന്ന ചരിത്രം' ഭരതനാട്യത്തെ ക്ഷേത്രത്തിലേക്കു മടക്കികൊണ്ടുവന്നപ്പോൾ രുഗ്മിണീദേവി അതിനോടു ശക്തിയായി വിയോജിക്കുകയാണു ചെയ്തത്. 1980-കളിൽ ദേശീയനൃത്തോത്സവങ്ങൾ സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടുതുടങ്ങിയപ്പോൾ കൊണാർക്കും ചിദംബരവും പോലുള്ള ക്ഷേത്രസങ്കേതങ്ങൾ അതിനുള്ള

വേദിയായി നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടു. പ്രശസ്ത കലാപണ്ഡിതയായ കപിലാ വാത്സ്യായന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന ഈ ശ്രമങ്ങളോടു രുഗ്മിണീദേവി അങ്ങേയറ്റം വിമുഖയായിരുന്നുവെന്ന് കപിലാവാത്സ്യായൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് (Cited in Meduri 2008:154). 'ക്ഷേത്രത്തിലേക്കു മടങ്ങുക' എന്ന കപിലാ വാത്സ്യായനന്റെ പദ്ധതിയെ വിമർശിക്കുക മാത്രമല്ല അവർ ചെയ്തത്. ഭരതനാട്യത്തിനും നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങൾക്കുമായി തന്റെ കലാക്ഷേത്രത്തിൽ കൂത്തമ്പലത്തിന്റെ മാതൃകയിൽ അത്യന്തം മികവുറ്റ ഒരു നൃത്തവേദി പണിതീർക്കുകയും ചെയ്തു. ഇതിലൂടെ അരനൂറ്റാണ്ടുകാലം, മൂന്നു തലമുറയിലെ നർത്തകർ നൃത്തമാടിയ ക്ഷേത്രനൃത്തവേദിക്ക് ശാശ്വതത്വം നല്കുകയാണോ രുഗ്മിണീദേവി ചെയ്തതെന്ന് അവന്തി മേദുരി ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. അതല്ലെങ്കിൽ ക്ഷേത്രനൃത്തവേദിയുടെ സാമൂഹ്യചരിത്രം വിസ്മരിച്ച ഭരണകൂടത്തോട് അവർ കലഹിക്കുകയായിരുന്നിരിക്കാം. എന്തായാലും ചരിത്രത്തിന്റെ ഈ വിപരീതനിലയിലുള്ള ആവർത്തനം രുഗ്മിണീദേവി ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. കലാക്ഷേത്രത്തിന് സർവ്വകലാശാലാപദവി നല്കാനുള്ള നീക്കങ്ങളേയും രുഗ്മിണീദേവി അനുകൂലിച്ചില്ല. ഭരണകൂടത്തിന്റെ ആധുനികീകരണശ്രമങ്ങൾ ലക്ഷ്യബോധമില്ലാത്തതും ആത്മാവില്ലാത്തതുമാണെന്നായിരുന്നു അവരുടെ വിമർശനം. അങ്ങനെ ഇന്ത്യൻ നൃത്തവേദിയുടെ ആധുനികീകരണത്തിന്റെ നായികയായ അവർ, രാഷ്ട്രാധികാരത്തിന്റെ ആധുനികീകരണശ്രമങ്ങളോട് ഇടഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ജീവിതത്തിൽനിന്ന് പിൻവാങ്ങിയത്. ആധുനികത ഒറ്റമുഖമുള്ള ദൈവതമല്ലെന്ന് രുഗ്മിണീദേവിയും അക്കാലത്ത് തിരിച്ചറിഞ്ഞിരിക്കണം.

IV. ബാലസരസ്വതി: തമിഴകദേശീയതയും ഭരതനാട്യവും

1958-ൽ സംഗീതനാടക അക്കാദമി ആദ്യത്തെ ദേശീയ നൃത്ത സെമിനാർ (National Dance Seminar) ദില്ലിയിൽ സംഘടിപ്പിച്ചപ്പോൾ ഭരതനാട്യത്തെയും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ നവീകരണത്തെയും കുറിച്ചു സംസാരിക്കാൻ ക്ഷണിച്ചത് രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേലിനെ ആയിരുന്നു. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അരങ്ങു മുതൽ ആഹാര്യം വരെയുള്ള തലങ്ങളിൽ താൻ വരുത്തിയ പരിഷ്കാരങ്ങൾ വിവരിച്ചശേഷം അധ്യാത്മത്തിന്റെ ലാവണ്യമാണ് ഭരതനാട്യത്തിലുള്ളതെന്ന് സമർത്ഥിക്കാനാണ് അവർ ശ്രമിച്ചത്. സെമിനാറിൽ സംബന്ധിക്കാനെത്തിയ ബാലസരസ്വതി രുഗ്മിണീദേവിയുടെ ഈ അവകാശവാദത്തെ ചോദ്യം ചെയ്തു.[47] ബാലസരസ്വതി തമിഴിലാണു സംസാരിച്ചത്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പാരമ്പര്യവും പ്രഭവവുമായി ദേവദാസികളെ ഉയർത്തിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് പുതിയ നാഗരികമധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ ആധ്യാത്മിക ലാവണ്യത്തിലേക്ക് അതിനെ സംഗ്രഹിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളെ ബാലസരസ്വതി

വിമർശിച്ചു. എന്നാൽ ദേവദാസികൾക്കെതിരെ ഉയർന്നുവന്ന വിമർശനങ്ങളെക്കുറിച്ചോ തമിഴകത്തെ പരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങളെക്കുറിച്ചോ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണകൂടം ദേവദാസികൾക്കെതിരെ നടത്തിയ നിയമനിർമ്മാണത്തെക്കുറിച്ചോ സ്വതന്ത്രഭാരതത്തിലെ ഭരണകൂടം ആ നിയമത്തിന് തുടർന്നും സാധൂകരണം നല്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചോ അവർ ഒന്നും പറയുകയുണ്ടായില്ല. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പില്ക്കാലചരിത്രത്തെ നിർണ്ണയിക്കാൻപോന്ന മൗനമായിരുന്നു അത്.

തമിഴ് ലാവണ്യപാരമ്പര്യവുമായി ഭരതനാട്യത്തെ ഇണക്കിനിർത്തുകയായിരുന്നു ബാലസരസ്വതി. തമിഴ് പാരമ്പര്യത്തെ ബ്രാഹ്മണിക-സംസ്കൃത പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നു ഭിന്നമായി കാണാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾതന്നെ പുതിയ ഒരു ദേശീയമാനവും സാർവ്വദേശീയമാനവും അതിനു നല്കാനും അവർ പണിപ്പെട്ടു. രുഗ്മിണീദേവി ഭരതനാട്യത്തെ ദേശവത്കരിക്കാനും ബാലസരസ്വതി അതിനെ ഒരു പ്രാദേശികാവിഷ്കാരമായി, സദിരാട്ടമായി, നിലനിർത്താനും ശ്രമിച്ചു എന്ന നിഗമനം, പുറമേക്കു സ്വാഭാവികമായി അനുഭവപ്പെടാമെങ്കിലും, ഏറെയൊന്നും സാധുവായിരിക്കില്ല. ദക്ഷിണേന്ത്യൻ നടനപ്രയോഗങ്ങളിൽനിന്ന് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രവും പാരമ്പര്യവും കണ്ടെത്താനും സാർവ്വലൗകികമായ ഒരു ഉള്ളടക്കം അതിന് നല്കാനുമായിരുന്നു ബാലസരസ്വതിയുടെ ശ്രമം. ഇതിനായി പതിനെട്ടും പത്തൊമ്പതും നൂറ്റാണ്ടുകളിലെ തഞ്ചാവൂർ കൊട്ടാരത്തിലേക്കും ഗുരു-ശിഷ്യബന്ധത്തിലേക്കും ഭരതനാട്യത്തെ കൊണ്ടുപോവുകയാണ് അവർ ചെയ്തത് (OShea 2008:179). തമിഴ് കൃതികൾ, ദേവദാസികൾ, ദക്ഷിണേന്ത്യൻ ഭക്തിപാരമ്പര്യം എന്നീ മൂന്ന് ആരൂഢങ്ങളിലാണ് ബാലസരസ്വതി ഭരതനാട്യത്തെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചത്. ഇ. കൃഷ്ണയ്യരും രുഗ്മിണീദേവിയും ചെയ്തതുപോലെ അഖിലഭാരതീയ വ്യാപ്തിയുള്ള ഒരു നൃത്തമാതൃകയുടെ ആദിരൂപമായി ഭരതനാട്യത്തെ കാണാൻ ബാലസരസ്വതി തയ്യാറായിരുന്നില്ല. ദക്ഷിണേന്ത്യൻ സംഗീതത്തിന്റെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും നൃത്തത്തിന്റെയും തുടർച്ചയിൽ ഭരതനാട്യത്തെ സ്ഥാനപ്പെടുത്തുവാനായിരുന്നു അവരുടെ ശ്രമം. രംഗാവതരണവേളകളിൽ തമിഴ്-തെലുങ്ക് രചനകൾക്കു മുൻഗണന നല്കിക്കൊണ്ടും ശൃംഗാരഭക്തിയെ കേന്ദ്രമാക്കി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടും[48] ഈ ചരിത്രവീക്ഷണത്തിനു രംഗപാഠം രചിക്കാൻ അവർ ശ്രമിച്ചു. ഈ ഊന്നൽ സംസ്കൃതോന്മുഖമായ പാഠങ്ങൾക്കുമേൽ ദേവദാസി പാരമ്പര്യത്തിൽ അടിയുറച്ച മറ്റൊരു പാഠത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാൻ അവരെ സഹായിച്ചു. ഭരതനാട്യത്തിലെ ആധികാരികതയുടെ ഉറവിടം ബാലസരസ്വതിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ദേവദാസി പാരമ്പര്യമായിരുന്നു. ശൃംഗാരവും ഭക്തിയും തമ്മിലുള്ള വൈകാരികവിനിമയങ്ങളെ കാത്തുസൂക്ഷിച്ചതും നിലനിർത്തിയതും ദേവദാസികളാണ്. തമിഴ് ലാവണ്യദർശനത്തിൽ രത്യാത്മകതയ്ക്ക്

പ്രത്യേക സ്ഥാനമുണ്ടെന്നും അവർ വാദിച്ചുപോന്നു. തമിഴ് നൃത്തപാരമ്പര്യം ഭക്തിയെ രത്യാത്മകശൃംഗാരമായി ഉൾക്കൊള്ളുകയാണ് ചെയ്തത്.[49] 'എനിക്കറിയാവുന്നിടത്തോളം ഭരതനാട്യം ഭക്തിയുടെ രൂപമാണ്. തമിഴും ഭക്തിയുടെ രൂപമാണ്. അതുകൊണ്ട് തമിഴും ഭരതനാട്യവും ഒരേ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങളാണ്' എന്ന് തന്റെ ചരിത്രവീക്ഷണത്തിന് അവർ വിശദീകരണം നൽകി.[50]

രേഖീയമായ ആഖ്യാനത്തിനും നാടകീയതയ്ക്കും ഊന്നൽ നല്കിയ രുഗ്മിണീദേവിയുടെ രംഗഭാഷ ബാലസരസ്വതിക്ക് സ്വീകാര്യമായിരുന്നില്ല. ഭക്തികവിതയുടെ വൈകാരികദീപ്തിയെയും ഭാവഗാനാത്മകതയെയും പിൻപറ്റാനാണ് അവർ തന്റെ നാട്യപ്രയോഗങ്ങളിൽ ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നത്. അവരുടെ പല രംഗാവതരണങ്ങളും കാമുകഭാവം കൈക്കൊണ്ട ദൈവത്തോടുള്ള അർച്ചനകളായിരുന്നു. ഇതാകട്ടെ തമിഴ്-തെലുങ്ക് ഭക്തി കവിതാ പാരമ്പര്യത്തിലെ സ്വാഭാവികരീതിയുമായിരുന്നു. ബാലസരസ്വതി മടങ്ങിച്ചെന്ന മറ്റൊരു പാരമ്പര്യം സംഘംകവിതകളുടേതാണ്. വിരഹിണിയായ നായിക കാമുകനെ വീണ്ടെടുക്കാൻ തോഴിയോട് നടത്തുന്ന സഹായാഭ്യർത്ഥനയുടെയും അതിന്റെ ഭാഗമായ വിവരണങ്ങളുടെയും വിപുലമായ ശേഖരം സംഘം കവിതകളിലുണ്ട്. നാട്യപ്രയോഗത്തെ ഈ സാഹിത്യ പാഠവുമായി ചേർത്തുവച്ചപ്പോൾ തമിഴ് സാഹിത്യ-നൃത്ത പാരമ്പര്യങ്ങളുടെ സമന്വയമായി അത് മാറിത്തീരുകയും ചെയ്തു.

IV.1. ശൃംഗാരവും ഭക്തിയും

രുഗ്മിണീദേവിയുടെ നാട്യപ്രകാരത്തിൽനിന്നുള്ള ബാലസരസ്വതിയുടെ വിടുതിയുടെ കേന്ദ്രം ശൃംഗാരത്തിന് ഭരതനാട്യത്തിലുള്ള ഇടമെന്ത് എന്ന ചോദ്യവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നതാണ്. ഭക്തി ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അനുഭൂതികേന്ദ്രമാണെന്ന നിലപാട് ബാലസരസ്വതിക്കും ഏറെക്കുറെ സ്വീകാര്യമായിരുന്നു. ഭക്തിയുടെ ആവിഷ്കാരപ്രകാരം എന്തായിരിക്കണം എന്നതിലാണ് ബാലസരസ്വതി രുഗ്മിണീദേവിയോടു വിയോജിച്ചത്. ഏതെങ്കിലുമൊരു ദൈവത്തോടുള്ള അർച്ചനാഭാവമായി ഭക്തിയെ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയാണ് രുഗ്മിണീദേവി ചെയ്തത്. രത്യാത്മകധ്വനികളുള്ള പദങ്ങളെയും നാട്യപ്രയോഗങ്ങളെയും അവർ തന്റെ അഭിനയപദ്ധതിയിലൂടെ 'ശുദ്ധീകരിച്ചു'. ക്ഷേത്രജ്ഞന്റേതുപോലുള്ള, രതിപ്രകാണ്ഡങ്ങളായി നിലനിൽക്കുന്ന പദങ്ങൾ കഴിയുന്നത്ര ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടാണ് രുഗ്മിണീദേവി തന്റെ നാട്യക്രമം പടുത്തുയർത്തിയത്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ 'യഥാർത്ഥചൈതന്യ'ത്തിൽനിന്ന് അകന്നുനില്ക്കുന്ന ഒന്നിനേയും താൻ അംഗീകരിക്കില്ലെന്ന[51] നിലപാടായിരുന്നു അവരുടേത്. പാരമ്പര്യം ഏകമുഖമായി സ്വീകരിക്കപ്പെ

ടേണ്ടതല്ല[52]. കാമനാവേഗങ്ങളിൽനിന്നു പിറക്കുന്ന ഉടൽവടിവുകൾ ഇന്ത്യയുടെ യഥാർത്ഥ പാരമ്പര്യമല്ലെന്നും അവർക്ക് ഉറപ്പുണ്ടായിരുന്നു.[53]

ബാലസരസ്വതിയുടെ നൃത്തം ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഉപരിവർഗ്ഗപരവും സവർണ്ണവുമായ പുനരവതരണത്തിനെതിരായ പ്രതിരോധ മായിരുന്നു. രത്യാത്മകധ്വനികൾ നിറഞ്ഞ പരമ്പരാഗത പ്രയോഗരൂപങ്ങളിൽ (ജാവളികളും പദങ്ങളും മറ്റും) നിന്ന് ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ട് 1940-കളിൽ മദ്രാസിലെ നാഗരികമധ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ അഭിരുചികളാൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ട പുതിയ രംഗാവതരണങ്ങളെ അവർ ചെറുത്തു. പക്ഷേ മറുഭാഗത്ത് ഭരതനാട്യത്തിന് മതാത്മകമാനം നൽകുന്നതിൽ ബാലസരസ്വതി തന്റേതായ സംഭാവന നൽകുകയും ചെയ്തു. സദിരിന്റെ കൊട്ടാര-പൊതു പാരമ്പര്യ ത്തെക്കുറിച്ച് മിക്കവാറും മൗനം പാലിക്കുകയും ദേവദാസികളുടെ ക്ഷേത്രനൃത്തമായി അതിനെ പറഞ്ഞുറപ്പിക്കുകയുമാണ് ബാലസരസ്വതി ചെയ്തത്. അധ്യാത്മത്തിന്റെയും അതിഭൗതികത്തിന്റെയും വ്യവഹാരങ്ങളെ, ബാലസരസ്വതിയും ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇത് സവർണ്ണ-ബ്രാഹ്മണ വ്യവഹാരത്തിന്റെ അതേ വഴിയിലായിരുന്നില്ല. ദേവദാസി കൾവഴി നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിലുണ്ടായ 'പതനം' എന്ന ആശയത്തെ അവർ അടിമുടി നിരസിച്ചു. പക്ഷേ അക്കാലത്തു പ്രബലമായിരുന്ന ദേശീയത യുടെയും മതാത്മകതയുടെയും ജ്ഞാനപദ്ധതികൾക്കു പുറത്തേക്ക് നൃത്തത്തെ ആനയിക്കാൻ ബാലസരസ്വതിക്കും കഴിയുമായിരുന്നില്ല. ദേശീയമായ മതാത്മ കതയോടൊപ്പം സാർവ്വദേശീയമായ ആത്മീയതയുടെ മണ്ഡലമായും നൃത്ത ത്തെ കാണുകയാണ് അവർ ചെയ്തത്. ഇതാകട്ടെ ആന്തരികതയുടെയും വൈകാരികതയുടെയും ലോകമാണുതാനും. നൃത്തപരിപാടികളുടെ ഭാഗമായി അമേരിക്കയിലുടനീളം സഞ്ചരിക്കുകയും, അമേരിക്കൻ സർവ്വകലാശാലകളിൽ നൃത്തം പഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്ത ബാലസരസ്വതിക്ക്[54] ഇതുവഴി തന്റെ ആസന്നസന്ദർഭത്തെയും ദേവദാസി പാരമ്പര്യത്തെയും വൈരുദ്ധ്യരഹിതമായി ഇണക്കിനിർത്താൻ കഴിഞ്ഞു.

IV.2. അധ്യാത്മത്തിന്റെ പുനർവിഭാവനം

ഭരതനാട്യത്തെ അധ്യാത്മത്തിന്റെ അനുഭവലോകമായി പുനർ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ ബാലസരസ്വതി അതിനു നൽകിയ വ്യാഖ്യാനത്തിനുള്ള പങ്കും വളരെ വലുതാണ്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അവതരണക്രമത്തെയും ആന്തരിക ഘടനയെയും യോഗാത്മകവും അതിഭൗതികവുമായ ഒരു വ്യാഖ്യാനംവഴി അവർ പുനർവിഭാവനം ചെയ്തു. ഭരതനാട്യക്കച്ചേരിയിലെ ആദ്യ ഇനമായ അലാരിപ്പ് കേവലമായ താളപ്പകർച്ചയാൽ നർത്തകിയുടെ

ശരീരത്തെയും അതുവഴി മനസ്സിനെയും ഏകാഗ്രവും ശുദ്ധവുമാക്കുന്നു. അതു ശരീരത്തെ നിത്യനൈമിത്തികങ്ങളിൽനിന്നു മോചിപ്പിച്ച് പുതിയൊരു പ്രകരണത്തിന് പാകമായവിധത്തിൽ ക്രമപ്പെടുത്തുന്നു. താളശുദ്ധിയുടെ ഈ ഘട്ടം പിന്നാലെ താളവും രാഗവും ചേർന്ന ജതിസ്വരത്തിലേക്കാണ് ചെന്നുചേരുക. ഗതിയും രാഗവും ഒത്തിണങ്ങിയ ജതിസ്വരം ശബ്ദത്തിലേക്ക് തുറക്കുന്നു. വാക്കും അർത്ഥവും രാഗതാളങ്ങളുമായി ഒത്തുചേർന്ന് പുതിയൊരു അനുഭവലോകമായിത്തീരുന്നത് ഇവിടെവച്ചാണ്. വർണ്ണം ഈ അനുഭവലോകത്തിന്റെ പൂർണ്ണസാക്ഷാത്കാരമാണ്. രാഗതാളങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മഭേദങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം. സ്വന്തം സർഗ്ഗവൈഭവത്തെയും പാരമ്പര്യത്തെയും പൂർണ്ണമായി പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ നർത്തകിക്കു കഴിയുന്നത് ഇവിടെവച്ചാണ്. ഇതിനു പിന്നാലെ വരുന്ന പദങ്ങൾ പ്രശാന്തവും നിർവൃതിദായകവുമായ വിലയനവേളയാണ്. പ്രപഞ്ചചൈതന്യവുമായുള്ള ഏകീഭാവത്തിന്റെ മുഹൂർത്തമാണിത്. ഇവിടെനിന്നും താളത്തിന്റെ കുത്തൊഴുക്കിലേക്കുള്ള പൊട്ടിത്തുറക്കലാണ് തില്ലാന. അന്തിമമായി, ശ്ലോകത്തിലൂടെയുള്ള നിർവ്വഹണവും പിൻവാങ്ങലും. അതോടെ ഭരതനാട്യക്കച്ചേരി പൂർത്തിയാവുന്നു. ഇങ്ങനെ താളമാത്രമായ അലാരിപ്പിൽ തുടങ്ങി, താളവും രാഗവും കലർന്ന ജതിസ്വരം വഴി. രാഗതാളങ്ങളും അർത്ഥവും ഒത്തിണങ്ങിയ ശബ്ദത്തിലേക്കും അതിന്റെ പൂർണ്ണസ്വരൂപമായ വർണ്ണത്തിലേക്കും വളർന്ന്, താളം പിൻവാങ്ങിനിൽക്കുന്നതും സംഗീതവും അർത്ഥവും ഒത്തുചേർന്നതുമായ പദങ്ങളിലെത്തിച്ചേർന്ന്, രാഗതാളങ്ങളുടെ മേളനമായ തില്ലാനയിലേക്കും അവിടെനിന്ന് താളരഹിതമായ ശ്ലോക ത്തിലേക്കും പിൻവാങ്ങി പൂർത്തിയാക്കുന്ന ആന്തരികഘടനയാണ് ഭരതനാട്യത്തിന്റേത് എന്നു ബാലസരസ്വതി വിശദീകരിച്ചു.

തന്റെ ഈ വിശദീകരണത്തെ ഒരു മഹാക്ഷേത്രത്തിന്റെ വാസ്തുഘടന യോടു ബാലസരസ്വതി ബന്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഗോപുരകവാടം (അലാരിപ്പ്) പിന്നിട്ട് അർദ്ധമണ്ഡപം (ജതിസ്വരം) വഴി മുഖമണ്ഡപത്തിലേക്കും (ശബ്ദം) പിന്നാലെ ദൈവസാന്നിധ്യത്തിലേക്കും (വർണ്ണം) എത്തിപ്പെട്ട് ശ്രീകോവിലിലെ ദേവചൈതന്യവുമായി ഏകാന്തതയിൽ തൻമയീഭവിച്ച് (പദം) ഭജനയുടെയും കർപ്പൂരാർച്ചനയുടെയും ശബ്ദമുഖരിത മായ ലോകത്തിലേക്ക് (തില്ലാന) മടങ്ങിവന്ന് ദേവസ്തുതി (ശ്ലോകം) വഴി ആരാധന പൂർത്തീകരിക്കുകയാണ് ഓരോ നർത്തകിയും ചെയ്യുന്നത്. ഈ ആഖ്യാനക്രമത്തിൽ പദങ്ങളുടെ അവതരണത്തിന് അവർ അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനം നൽകി. ക്ഷേത്രവിസ്തൃതിയുടെ ബൃഹദാകാരങ്ങളും എടുപ്പുകളുടെ ഗംഭീരതയുമെല്ലാം (ശബ്ദ, വർണ്ണങ്ങൾ) പിൻവാങ്ങിനിൽക്കുന്ന ശ്രീകോവി ലിന്റെ ഇരുണ്ട ഏകാന്തതയിൽ, വർണ്ണത്തിന്റ താളപ്രചണ്ഡത പദങ്ങളുടെ

ഹൃദയചാരുതയാർന്ന മന്ത്രസംഗീതത്തിലേക്ക് വഴിമാറിയവേളയിൽ, നർത്തകിയും ദൈവചൈതന്യവുമായുള്ള ആത്മസല്ലയനത്തിന്റെ ലോകമായാണ് പദാഭിനയത്തെ ബാലസരസ്വതി വിശദീകരിച്ചത്. ഇവിടെവച്ച് യോഗവും മന്ത്രശാസ്ത്രവും ഒത്തിണങ്ങുന്ന നാട്യയജ്ഞം തന്നെയായി ഭരതനാട്യം മാറിത്തീരുന്നു (Balasaraswathi 2010 : 199-200).

ഇങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കിയാൽ, ഭരതനാട്യത്തിന്റെ മതാത്മകമാനത്തെയോ, ഭക്തിയെയോ അല്ല, മറിച്ച് ഐന്ദ്രിയതയെ അടിമുടി നിരാകരിക്കുന്ന പുനരുജ്ജീവനവാദികളുടെ നിലപാടിനെയാണ് ബാലസരസ്വതി പ്രധാനമായും വെല്ലുവിളിച്ചത് എന്നു വ്യക്തമാകും. ശൃംഗാരത്തെ അഭിനയത്തിന്റെ നിയാമകമായി പരിഗണിച്ച അവർ അത് ഒരിക്കലും വിഷയാസക്തമോ കാമപരവശമോ അല്ലെന്നും ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞു. ദൈവികവും മാനുഷികവുമായ അനുഭവലോകങ്ങളുടെ മേളനം ശൃംഗാരത്തിലെന്നപോലെ മറ്റെവിടെയും സാധ്യമാവില്ല. ഭക്തിയുടെ ലാവണ്യാത്മകമായ അടിത്തറയാണ് ശൃംഗാരം. തന്റെ വ്യക്തിപരമായ അനുഭവത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഇക്കാര്യം പറയുന്നതെന്നും ബാലസരസ്വതി വ്യക്തമാക്കി. അമൂർത്തമായ നൃത്തം ഭരതനാട്യത്തിലെ ദൈവാനുഭവത്തെ നിഷേധിക്കലാണ്. അതു കലയ്ക്കു വേണ്ടി മാത്രമുള്ള കലയാണ്. ദൈവികത കേന്ദ്രത്തിലെത്തുമ്പോൾ ശൃംഗാരം ഭക്തിയായി പരിണമിക്കും. ഐന്ദ്രിയത ശുദ്ധ ചൈതന്യമായി രൂപാന്തരപ്പെടും.[55]

ഒരർത്ഥത്തിൽ ആധുനികമായ കലാദർശനത്തിന്റെ വിമർശനമാണിത്. സ്വയംപൂർണ്ണമായ ഒരനുഭൂതിസ്ഥാനമായി കലയെ പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട്, ലാവണ്യത്തെ അവിടെ കുടിയിരുത്തുകയാണ് ആധുനികത ചെയ്തത്. ശുദ്ധനൃത്തം കലയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള കല മാത്രമാണെന്ന ബാലസരസ്വതിയുടെ വാദം കലയുടെ സ്വയംപൂർണ്ണതയെക്കുറിച്ചുള്ള ആധുനികതയുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ നിരസിക്കുന്നുണ്ട്. കല മറ്റൊന്നിലേക്കുള്ള വഴി കൂടിയാകാം. ഇങ്ങനെ മൂർത്തവും ഐന്ദ്രിയവും ശരീരബദ്ധവും പ്രാദേശികവുമായ ആരൂഢങ്ങളിൽ തന്റെ ആട്ടപ്രകാരത്തെ ഉറപ്പിച്ചുനിർത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് ബാലസരസ്വതി നടത്തിയത്. ദേശീയതയുടെ ആവശ്യങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുമ്പോഴും, ആധുനികതയുടെ ലാവണ്യദർശനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സംവാദവേദികൂടിയായി തന്റെ നാട്യപ്രയോഗങ്ങളെ അവർ നിലനിർത്തി.

പ്രാദേശികലാവണ്യപാരമ്പര്യവുമായുള്ള ഈ ഇണക്കംമൂലം, രുഗ്മിണീദേവിയുടെ രംഗപ്രയോഗങ്ങളിൽ ഇടംകിട്ടാതെ പോയ ദൈവങ്ങൾ ബാലസരസ്വതിയുടെ അരങ്ങിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നുണ്ട്. രുഗ്മിണീദേവി നടരാജനെയും ശ്രീരാമനെയുംപോലുള്ള, സൻമാർഗ്ഗിഷ്ഠരും തീവ്രവിരക്ത

രുമായ, ദൈവങ്ങളെ വേദിയിൽ കൊണ്ടുവന്നപ്പോൾ ബാലസരസ്വതി ശ്രീകൃഷ്ണനെയും മുരുകനെയും പോലെ ലീലാലോലുപരായ ദൈവങ്ങളെയാണ് നാട്യാവതരണത്തിനായി തെരഞ്ഞെടുത്തത്. ഇതിൽതന്നെ മുരുകൻ എന്ന ദ്രാവിഡദൈവം കൂടുതൽ വലിയ പ്രാധാന്യം നേടുകയും ചെയ്തു. തമിഴിലെ മുരുകകീർത്തനങ്ങളും തെലുങ്കിലെ കൃഷ്ണപദങ്ങളും പ്രത്യേകമായി തെരഞ്ഞെടുത്തുകൊണ്ട് ലീലാപരതയിൽ വേരോട്ടമുള്ളതും ഐന്ദ്രിയവും ശരീരബദ്ധമായ അഭിനയത്തിലൂന്നുന്നതുമായ ഒരു നടനരീതി ബാലസരസ്വതി വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു (O'shea 2008:180). 'മലരു പൊരിയുന്നതുപോലെ' എന്ന് പഴമക്കാരുടെ ഓർമ്മയിൽ തെളിയുന്ന അവരുടെ രംഗപ്രയോഗങ്ങൾ ഒരേസമയം ഈ ലീലാപരതയുടെയും ശരീരബദ്ധതയുടെയും ഉത്പന്നങ്ങളായിരുന്നു. നടനചാരുതയുടെ ദ്രാവിഡപ്പെരുമയായി അത് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ തുടരുന്നു.

രുഗ്മിണീദേവിയുടെ അമൂർത്തമായ അഖിലഭാരതീയതക്കെതിരെ തെന്നിന്ത്യൻ നടനപാരമ്പര്യം എന്ന എതിർനിലയെ ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചെങ്കിലും ദേശീയതയുടെ ആവശ്യങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതിൽ ബാലസരസ്വതിയുടെ ആട്ടപ്രകാരം പരാജയപ്പെട്ടില്ല. ഭാരതീയത എന്ന സർവ്വാശ്ലേഷകമായ മൂല്യത്തെ ബാലസരസ്വതിയും അംഗീകരിച്ചിരുന്നു. ഇന്ത്യയിലെ വിവിധ നടനരീതികളിലും നൃത്തപാരമ്പര്യങ്ങളിലും നിലീനമായിരിക്കുന്ന മൂല്യമായി അവർ ഇതിനെ കണക്കാക്കി. ദ്രാവിഡമെന്നോ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ എന്നോ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഒരു നൃത്തപാരമ്പര്യത്തിനായി വാദിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, സംസ്കൃതപാരമ്പര്യത്തിനൊപ്പംതന്നെ നിൽക്കുന്ന ഒരു ദേശീയ പാഠവും പാരമ്പര്യവുമാണത് എന്നു വാദിക്കാനാണ്; സംസ്കൃത-ബ്രാഹ്മണ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വിപരീതമാവാനല്ല അവർ ആഗ്രഹിച്ചത്. ബഹുസ്വരമായ ദേശീയപാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള, അല്ലെങ്കിൽ ബഹുസ്വരാത്മകമാവേണ്ട ദേശീയതയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വീക്ഷണമായിരുന്നു അത്. ഇതുകൊണ്ടുതന്നെ ഒരേസമയം അബ്രാഹ്മണപാരമ്പര്യത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന തമിഴ് ഇശൈസംഘത്തിന്റെയും ബ്രാഹ്മണ പാരമ്പര്യത്തിലൂന്നുന്ന മദ്രാസ് മ്യൂസിക് അക്കാദമിയുടെയും വേദികളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ അവർക്കു സാധിക്കുകയും ചെയ്തു.

കേവലഭക്തിയെ കേന്ദ്രത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന ഭരതനാട്യം ബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ നൃത്തപ്രകാരമാണെന്ന് ബാലസരസ്വതി ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞിരുന്നു. ബാലസരസ്വതിയുടെ ഈ വീക്ഷണം ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപകുതിയിൽ തമിഴകത്ത് അരങ്ങേറിയ പരിഷ്കരണസംരംഭങ്ങളുമായി ഒത്തുപോകുന്നതായിരുന്നില്ല. ഒരർത്ഥത്തിൽ അവർതന്നെ മുന്നോട്ടുവച്ച

നൃത്തസംവിധാനത്തിലെ ഒത്തുതീർപ്പുകളെ (choreographic reconciliations) അട്ടിമറിക്കുന്നതായിരുന്നു ഈ നിലപാട്. ദേശവും പ്രദേശവും തമ്മിലും, സംസ്കൃതവും തമിഴും തമ്മിലും, പാഠവും പ്രയോഗവും തമ്മിലുമുള്ള പുതിയ ഒത്തുതീർപ്പുകൾ കൂടിയായാണ് ബാലസരസ്വതിയുടെ രംഗ പ്രയോഗങ്ങൾ വികസിച്ചുവന്നത്. ദേവദാസിപാരമ്പര്യത്തെയും ശൃംഗാരത്തെയും പ്രകീർത്തിക്കുന്ന ബാലസരസ്വതിയുടെ നിലപാടിൽ തന്റെതന്നെ രംഗപ്രയോഗങ്ങളുമായും, പുതിയ അന്തരീക്ഷവുമായും കടുത്ത വൈരുധ്യമുണ്ടായിരുന്നു. സദിരിനേയും അതിനെ നിലനിർത്തിയ ദേവദാസികുലത്തേയും ദ്രാവിഡപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ പൊതുവെ കയ്യൊഴിയുകയാണല്ലോ ചെയ്തത്. വെള്ളാളസമുദായംതന്നെ സദിരിൽനിന്നും ഭരതനാട്യമെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള അതിന്റെ പരിഷ്കൃതജീവിതത്തിൽനിന്നുമെല്ലാം ഏറെക്കുറെ പിൻവാങ്ങി. ദേവദാസിപാരമ്പര്യം ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന നർത്തകിയായി ബാലസരസ്വതി മാത്രമേ അപ്പോൾ അവശേഷിച്ചിരുന്നുള്ളൂ. മദ്രാസ് മ്യൂസിക് അക്കാദമിയുടെ അഭിജാതമായ വേദികളിൽ, ഭരതനാട്യമായി സദിരിനെ പരാവർത്തനം ചെയ്യാൻ ഉത്സുകമായിരുന്ന മേൽജാതി അരങ്ങുകളിൽ, തന്റെ നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങൾ ബാലസരസ്വതി അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ഈ നിലയിൽ പ്രകടമായ വൈരുധ്യങ്ങളുടെ നടുവിലാണ് തന്റെ നൃത്തപാരമ്പര്യവും അതേക്കുറിച്ചുള്ള വീക്ഷണങ്ങളുമായി അവർ നിലകൊണ്ടത്.

കലയുടെയും അനുഭൂതിയുടെയും സാർവ്വലൗകികതയെക്കുറിച്ചുള്ള വീക്ഷണങ്ങൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് ബാലസരസ്വതി ഈ വൈരുധ്യത്തിനു പരിഹാരം കണ്ടതെന്ന് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ സാമൂഹ്യചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചു പഠിച്ചവർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. എല്ലാ കലകളും ആത്മീയതയുടെ ഉന്നതമൂല്യങ്ങളെയാണ് ലക്ഷ്യമാക്കുന്നതെന്ന് ബാലസരസ്വതി വാദിക്കുന്നതിന്റെ സാംഗത്യം ഇതാണ്. പക്ഷേ ബാലസരസ്വതിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ ആത്മീയമൂല്യം ഭരതനാട്യത്തിന് കൈവരുന്നത് വൈകാരികതയിലൂടെയും അതുനൽകുന്ന ആന്തരികതയിലൂടെയുമാണ്. ഈ വൈകാരികതയിലുള്ള ഊന്നൽവഴി ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പ്രാദേശിക പാരമ്പര്യത്തെ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ അതിനെ സാർവ്വദേശീയ കലയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്താൻ ബാലസരസ്വതിക്കു കഴിഞ്ഞു (Balasaraswathy 1991:23). ദേവദാസിപാരമ്പര്യത്തിന്റെ മഹത്വവത്കരണത്തോടൊപ്പംതന്നെ പുതിയകാലവുമായുള്ള വിനിമയങ്ങൾ നിലനിർത്താൻ അതു വഴിതുറന്നുകൊടുത്തു. അന്തിമമായി ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയ്ക്ക് ബഹുസ്വരാത്മകപാഠം ചമയ്ക്കുന്ന നാട്യപ്രയോഗമായി ബാലസരസ്വതിയുടെ നടനം മാറിത്തീർന്നു.

ഫലശ്രുതി

ലിംഗപദവിയെയും ലൈംഗികതയെയും കുറിച്ചുള്ള തന്റെ പ്രഖ്യാത നിരീക്ഷണങ്ങൾക്കിടയിൽ നാട്യപരത (performativity) എന്ന ആശയം ജൂഡിത്ത് ബട്‌ലർ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (1999:171–90). ലിംഗപദവിയുടെ വ്യവഹാരമണ്ഡലത്തിനകത്ത് നിരന്തരമായി അരങ്ങേറുന്ന നാട്യങ്ങളാണ് (performances) ലൈംഗികതയെ സാധ്യമാക്കുന്നതെന്ന് അവർ പറഞ്ഞു. യാഥാർത്ഥ്യം നാട്യപരമാണ് (performative); സത്താപരമല്ല. ഭരതനാട്യവും ഇങ്ങനെ നാട്യപരമായി നിലവിൽവന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ്. ആധുനികതയുടെ ആധാരസാമഗ്രികളിൽ ചിലതുകൊണ്ട് ദേശീയമായ ഒരു നാട്യപാരമ്പര്യം പണിതെടുക്കപ്പെട്ടതിന്റെ കഥയാണത്. തുടക്കത്തിൽ പറഞ്ഞതുപോലെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങളുടെ ചരിത്രമല്ല അത്. മറിച്ച് ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിലൂടെ നിലവിൽ വന്ന ചരിത്രം. വർത്തമാനം ഭൂതകാലത്തിൽ സ്വന്തം മുഖം നോക്കിക്കാണു ന്നതാണ് ചരിത്രം എന്ന പഴയപാഠത്തിന്റെ തുടർച്ചയിൽ, ഭൂതകാലത്തെ നാട്യചരിത്രത്തിലൂടെയും പണിതെടുക്കാം എന്ന് ഇത് നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. അങ്ങനെ പണിതെടുക്കപ്പെടുന്ന ഭൂതകാലമാവട്ടെ നാട്യത്തിന്റെ മാത്രമല്ല രാഷ്ട്രത്തിന്റെയും ഭൂതകാലമായിരിക്കുന്നു. ഭൂതകാലമല്ല; ഭൂതപ്രതീതി; ഭൂതപ്രതീക്ഷ.

കുറിപ്പുകൾ

1. ഇന്ത്യയിലെ ക്ലാസിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങൾ ഏതെല്ലാമാണ് എന്നതിനെ ക്കുറിച്ച് തീർപ്പ് പറയുക എളുപ്പമല്ല. ഇന്ത്യൻ നൃത്തകലയുടെ ഔദ്യോഗിക ചരിത്രകാരിയായി പരിഗണിക്കാവുന്ന പ്രശസ്ത കലാവിമർശക കപിലാവാത്സ്യായൻ ഭരതനാട്യം, കഥകളി, ഒഡീസ്സി, കഥക്. മണിപ്പുരി എന്നിവയെയാണ് ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തരൂപങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നത്. കുച്ചുപ്പുടി, യക്ഷഗാനം, ചൗ, മോഹിനിയാട്ടം തുടങ്ങിയ നൃത്തരൂപങ്ങളൊന്നും അവരുടെ പരിഗണനയിൽ വന്നിട്ടില്ല. വാചികാഭിനയത്തിന്റെ അഭാവംകൊണ്ട് ചൗ നൃത്തരൂപങ്ങളും വാചികത്തിന്റെ അമിതപ്രയോഗത്താൽ യക്ഷഗാനവും ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്തത്തിൽനിന്നും അകന്നുനിൽക്കുന്നതായി കപിലാവാത്സ്യായൻ പറയുന്നു. സമീപകാലത്ത് കുച്ചുപ്പുഡി ഭരതനാട്യംപോലെ ഒരു ക്ലാസ്സിക്കൽ രൂപമാകാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നിർണ്ണായകമായ ഒരു സ്ഥാനം അതിന് ഇപ്പോഴും കൈവന്നിട്ടില്ലെന്നാണ് അവരുടെ അഭിപ്രായം (Vatsyayan 1997:V-VI).

2. സത്താപരമായി ഭരതനാട്യമാണ് ഭാരതീയനൃത്തമെന്നും മറ്റെല്ലാ ഇന്ത്യൻ നൃത്തരൂപങ്ങളും അതിന്റെ വകഭേദങ്ങൾ മാത്രമാണെന്നുമുള്ള വീക്ഷണം ഭരതനാട്യനവോത്ഥാനത്തിന്റെ വക്താക്കൾ ഉറപ്പിച്ച്

പറഞ്ഞിരുന്നു. "Essentially all Indian Dance is Bharata Natya, though only one school of art is known by the name" എന്നാണ് രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡേൽ ഇതേക്കുറിച്ചു പറയുന്നത് (2010:194). ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രകാരനായ വി. രാഘവനും ഇതേ നിലപാടാണ് ഉള്ളത് (2004:1).

3. "To articulate the past historically does not mean to recognize it 'the way it really was'. It mean to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger" - Walter Benjamin : 'Theses on the Philosophy of History'. Thesis No: VI (Benjamin 1994:247). പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിലും പാരമ്പര്യത്തെ വീണ്ടെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നവരിലും വീണ്ടെടുപ്പിന്റെ മുഹൂർത്തത്തെ നിർണ്ണയിച്ച ആപത്ത് സ്വാധീനം ചെലുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുമെന്നും വാൾട്ടർ ബെൻയമിൻ പറയുന്നതും (1994:247) ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രനിർമ്മാണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സാധുവായ ഒരാശയമാണ്.

4. ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളെയോ അനുഭവങ്ങളെയോ നിസ്സംഗമായി ഓർത്തെടുക്കുന്ന പ്രക്രിയയല്ല സ്മരണ. സങ്കീർണ്ണവും ബഹുമുഖവുമായ ഒരു പ്രക്രിയയാണ് അത്. സ്മരണാബിംബങ്ങൾ വർത്തമാനത്തിൽ നടക്കുന്ന സ്മരണാസംഭവത്തിന്റെ ഉത്പന്നങ്ങളാണ്. സ്മരണാസംഭവമാകട്ടെ തൃഷ്ണാപ്രവാഹങ്ങളാൽ പൂരിതവുമാണ്. അതുകൊണ്ട് ഓർമ്മ ഭൂതകാലത്തിന്റെ നിസ്സംഗവും നിഷ്കളങ്കവുമായ പുനരായനമല്ല. വർത്തമാനത്തിന്റെ പ്രതീക്ഷകളും പ്രത്യാശകളും ഭീതികളും അഭിലാഷങ്ങളും കൂടിക്കലർന്നുനിൽക്കുന്ന അനുഭൂതിസ്ഥാനമാണത്. ഇതേക്കുറിച്ചുള്ള വിശദമായ ചർച്ചയ്ക്ക് ഉദയകുമാറിന്റെ പഠനം കാണുക (ഉദയകുമാർ 1994:33–60).

5. 1977–ലെ മൊറാർജിദേശായി സർക്കാരിന്റെ കാലത്താണ് രാഷ്ട്രപതി പദത്തിലേക്ക് രുഗ്മിണീദേവി ക്ഷണിക്കപ്പെട്ടത്. ആ ക്ഷണം നിരസിച്ച അവർ പിൽക്കാലത്ത് തന്റെ നൃത്തവിദ്യാലയമായ കലാക്ഷേത്ര ത്തിനു സർവ്വകലാശാലപദവി നൽകാമെന്ന സർക്കാർ വാഗ്ദാനവും നിരസിക്കുകയുണ്ടായി (രാജശേഖരൻ 2005:24).

6. ക്ഷേത്ര–കൊട്ടാരം നർത്തകികളുടെ 'അധഃപതനത്തെ' മുൻനിർത്തി ബംഗാളിലെ നവോത്ഥാനനായകനായ കേശവചന്ദ്രസെൻ ഒരിക്കൽ പറഞ്ഞത് 'അവളുടെ മൃദുവചനങ്ങൾ ഭാരതത്തിന്റെ ക്ഷയമാണ്'; അവളുടെ പുഞ്ചിരി ഭാരതത്തിന്റെ മരണവും' എന്നാണ് (Chakravorthy 1998:111). ഇത്തരം വീക്ഷണങ്ങൾ പിന്നീട് ദേശീയാധുനികതയുടെ മുഖ്യപ്രമേയങ്ങളിലൊന്നായ ഗാർഹികതയുടെ ആദർശവത്കരണത്തിന് അസ്ഥിവാരം ചമയ്ക്കുകയും ചെയ്തു.

7. പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഒടുവിലും ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപാദത്തിലും ബ്രിട്ടീഷ് അധികാരികൾ ദേവദാസി നൃത്തവിരുദ്ധ പ്രസ്ഥാനത്തിന് പൂർണ്ണപിന്തുണയാണ് നൽകിയിരുന്നത്. 1905–ൽ

വെയിത്സ് രാജകുമാരന് സ്വീകരണം നൽകുമ്പോൾ ദേവദാസിനൃത്തം ഉണ്ടാകരുതെന്ന് അധികാരികൾ കർശനനിർദ്ദേശം നൽകി. 'I am entirely in accord with what is known as anti-nautch movement' എന്നാണ് ഉന്നത ബ്രിട്ടീഷ് ഉദ്യോഗസ്ഥനായിരുന്ന തഴ്സ്റ്റൻ ഇതേക്കുറിച്ചു പറയുന്നത് (Cited in Gaston 1996:210).

8. മദ്രാസ് പ്രവിശ്യയിലെ ആദ്യ വനിതാഡോക്ടറായിരുന്നു മുത്തുലക്ഷ്മി റെഡ്ഡി. സ്വതന്ത്രപൂർവ്വ ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യ വനിതാ നിയമനിർമ്മാതാവ് എന്ന പദവിയും (മദ്രാസ് ലെജിസ്ലേറ്റീവ് കൺസിൽ അംഗം എന്ന നിലയിൽ) അവർക്ക് അവകാശപ്പെട്ടതാണ്. ഗാന്ധിജിയുടെയും പെരിയോർ രാമസ്വാമിനായ്കരുടെ സ്വാഭിമാനപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെയും അനുയായി ആയിരുന്ന മുത്തുലക്ഷ്മി റെഡ്ഡി സ്ത്രീകളുടെ ശാരീരിക-സാമൂഹ്യ-ആരോഗ്യ പരിരക്ഷണത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള നിരവധി നിയമനിർമ്മാണങ്ങൾക്ക് നേതൃത്വം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. 1927-ലും 1930-ലും 1947-ലും അവർ നടത്തിയ ഇടപെടലുകൾ വഴിയാണ് ദേവദാസികളായി സ്ത്രീകളെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ സമർപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നിരോധിക്കപ്പെട്ടത്. 1927-ൽ മദ്രാസ് മ്യൂസിക് അക്കാദമി സ്ഥാപിതമായ വർഷം തന്നെയാണ് ഡോ. മുത്തുലക്ഷ്മി റെഡ്ഡി മദ്രാസ് നിയമ നിർമ്മാണസഭയിൽ ഇതുസംബന്ധിച്ച് പ്രമേയം അവതരിപ്പിച്ചത്. ദേവദാസികളായി സത്രീകളെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ സമർപ്പിക്കുന്ന ചടങ്ങ് നിരോധിക്കുന്നതിന് ബില്ല് തയ്യാറാക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന പ്രമേയമാണ് അന്ന് ഏകകണ്ഠമായി പാസ്സാക്കപ്പെട്ടത്.

9. ഒരുതരത്തിൽ ബ്രിട്ടീഷ് കൊളോണിയലിസം ജന്മം നൽകിയ കുറ്റവാളി ഗോത്രങ്ങൾ (Criminal Tribes) എന്ന ആശയത്തിനു സമാനമാണിത്. അധിനിവേശാധികാരവുമായി ഒരുതരത്തിലുള്ള ഒത്തുതീർപ്പുകൾക്കും വിനിമയങ്ങൾക്കും തയ്യാറാവാതിരുന്ന ഗോത്രവാസികളാണ് അവിടെ ജന്മനാ 'കുറ്റവാളികളാ'യിത്തീർന്നത്. ഇവിടെയാകട്ടെ കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ സൗന്ദര്യ-സദാചാര സങ്കല്പവുമായുള്ള വിനിമയ ങ്ങളുടെ അഭാവമാണ് നർത്തികകളെ 'കുറ്റവാളികളാ'ക്കിത്തീർക്കുന്നത്.

10. പദം, വർണ്ണം മുതലായ ഇനങ്ങളുടെ പ്രയോഗം ദേവദാസികളായ നർത്തകികളെ ആദ്യംമുതല്ക്കേ ഉയർന്ന സംഗീതപരിജ്ഞാനത്തിന്റെ ഉടമകളാക്കിയിരുന്നു. നൃത്തം ചെയ്യുന്നതോടൊപ്പം ഭാവപൂർത്തിക്കായി പദങ്ങൾ ആലപിക്കുന്ന രീതി അവർ പുലർത്തിപ്പോന്നു. ഇതുവഴി ജാവളികൾ, പദങ്ങൾ, വർണ്ണങ്ങൾ തുടങ്ങിയ സംഗീതരൂപങ്ങളുടെ വലിയൊരു ശേഖരം ഒട്ടുമിക്ക പാരമ്പര്യനർത്തകികൾക്കും കൈമുതലാ യുണ്ടായി. ഇന്ദിരാമേനോൻ പറയുന്നതുപോലെ ആപത്തിന്റെ കാലത്ത് ഈ പഴയ പ്രയോഗവൈഭവം അവർക്കു തുണയായി. നൃത്തവേദിയിൽ നിന്നും സംഗീതവേദിയിലേക്ക് പൊടുന്നനെ കളംമാറാൻ ഇതവർക്കു സഹായകമാവുകയും ചെയ്തു (Menon 1999 : 51-55).

11. പരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനം ദേവദാസി സമൂഹത്തിലെ പുരുഷന്മാരുടെ സ്വത്വധാരണകളെയും അടിമുടി മാറ്റിമറിച്ചു. തമിഴകത്ത് 'ഇസൈ വെള്ളാളർ' എന്ന പുതിയ സമുദായസ്വത്വത്തിലേക്കും ആന്ധ്രയിൽ 'സൂരിബാലിജർ' എന്ന സ്വത്വപദവിയിലേക്കും തങ്ങളെത്തന്നെ പരാവർത്തനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് പരിഷ്കരണപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ സമ്മർദ്ദങ്ങളെ ദേവദാസിസമൂഹത്തിലെ പുരുഷന്മാർ ഉൾക്കൊണ്ടത്. അങ്ങനെ ആണത്തത്തിന്റെയും സ്ത്രൈണ ലൈംഗികതയ്ക്കുമേലുള്ള ആധിപത്യത്തിന്റെയും പിതൃദായത്തിന്റെ പുനഃസ്ഥാപനത്തിന്റെയും സന്ദർഭമായോ അതിനായുള്ള സംവാദവേദിയായോ പരിഷ്കരണ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ മാറിത്തീർന്നു. ദേവദാസികളായ സ്ത്രീകൾ ഒട്ടു മിക്കവാറും ഈ സംവാദങ്ങളിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുനിർത്തപ്പെടുകയും ചെയ്തു (Soneji 2010 : xxii).

12. ദേശീയാധുനികതയും നവോത്ഥാനവും 'സ്ത്രീപ്രശ്ന'ത്തിനു പരിഹാരം നിർദ്ദേശിച്ചത് മാതൃത്വത്തിന്റെയും ഗാർഹികതയുടെയും ആദർശ വത്കരണം വഴിയാണ്. ഇത് ഭൂതകാലത്തിന്റെ സവിശേഷമായ പുനഃക്രമീകരണത്തിനും അതുവഴി സവിശേഷമായ പാരമ്പര്യ നിർമ്മിതികൾക്കും വഴിവയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. സ്തത്രൈണകാമനകളും രത്യാത്മകതയും ഇതോടെ ഒരു വൻ പ്രതിബന്ധമായി. ഇവയെ മറച്ചു വയ്ക്കുന്ന ആഖ്യാനങ്ങൾ സ്ത്രീചരിത്രങ്ങളായി പുറത്തു വരികയും ചെയ്തു. വൈദികകാലത്തെ ദാസികളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ഇത്തരം പാരമ്പര്യനിർമ്മാണത്തിന്റെ ചരിത്രം ഉമാചക്രവർത്തി (2006:3-35) വിശദമായി പരിശോധിച്ചിട്ടുണ്ട്. കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തെ മുൻനിർത്തി യുള്ള ചർച്ചയ്ക്ക് ജെ. ദേവികയുടെ പഠനം (2010:111-162) കാണുക.

13. വൈദിക-ബ്രാഹ്മണിക പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നും ഭിന്നമായ മറ്റൊരു ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഇത്തരം ധാരണകളെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാനും അതുവഴി ദേശീയാവബോധത്തിൽ പിളർപ്പുകൾ സൃഷ്ടിക്കാനും അധിനിവേശ ശക്തികൾ ആദ്യംമുതലേ ശ്രമിച്ചിരുന്നതായി സുമിത് സർക്കാർ പറയുന്നു. 1886 ലെ മദ്രാസ് സർവ്വകലാശാലയിലെ ബിരുദദാന ചടങ്ങിൽ പ്രസംഗിക്കവേ മദ്രാസ് ഗവർണ്ണർ പറഞ്ഞത് അദ്ദേഹം ഉദ്ധരി ക്കുന്നുണ്ട് : "You are a pure Dravidian race. I should like to see the pre-sanskrit element amongst you asserting itself rather more."(Sarkar 1999: 57-8).

14. “The classical dance styles of contemporary India are the reconstructions of the fragments of antiquity. On one level they have great antiquity which links them with the past, on another they are contemporary and recent.... each time recasting the past, but not the past.” (Vatsyayan 1992:2).

15. ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതത്തിന്റെ ആധുനികീകരണപ്രക്രിയ ദേശീയത യുടെ സമ്മർദ്ദം മൂലം അധ്യാത്മത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്താൽ

പൂരിതമായി ത്തീർന്നതിന്റെ ചരിത്രം ജാനകി ബാഖ്ലെ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. വിഷ്ണു ദിഗംബർ പലുസ്കർ, വിഷ്ണുനാരായൺ ഭട്ഖാണ്ഡെ എന്നിവർ നേതൃത്വം നൽകിയ ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതത്തിന്റെ ആധുനികീകരണം ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയുടെ മതാത്മകധ്വനികൾക്കു കീഴ്പ്പെട്ട് പലുസ്കറിന്റെ അധ്യാത്മപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ സ്വാംശീകരിക്കുകയായിരുന്നുവെന്ന് അവർ വ്യക്തമാക്കുന്നു (Bakhle 2005: 3-19). ബാലസരസ്വതിയുടെ നാട്യപ്രകാരത്തേക്കാൾ കവിഞ്ഞ ദേശീയമാനം രുഗ്മിണീദേവിയുടെ അവതരണക്രമത്തിനു കൈവന്നതും, ഡി.കെ. പട്ടാംബാളിന്റെ സംഗീതത്തേക്കാൾ എം.എസ്. സുബ്ബലക്ഷ്മിയുടെ സംഗീതം മഹത്വവത്കരിക്കപ്പെട്ടതും ഇതിന്റെ തുടർച്ചയിൽ മനസ്സിലാക്കാവുന്ന കാര്യമാണ്.

16. സവർണ്ണവും സത്രൈണവുമായി നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ട രാഷ്ട്രചൈതന്യത്തെയാണ് ആധുനികദേശരാഷ്ട്രം അതിന്റെ കലാപാരമ്പര്യമായി വീണ്ടെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഇത് മുഖ്യമായും അരങ്ങേറിയത് ഉന്നത കുലജാതരായ സ്ത്രീകളുടെ ശരീരത്തിലും ശാരീരത്തിലും ക്ലാസ്സിക്കൽ നൃത്ത-സംഗീതപാരമ്പര്യങ്ങൾ ആലേഖനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ്. ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീകൾ നൃത്തം പഠിക്കുവാൻ മുന്നിട്ടിറങ്ങണമെന്ന് ഇ. കൃഷ്ണയ്യർ ആവശ്യപ്പെട്ടതിന്റെ പ്രകരണവും ഇതാണ് (Soneji 2010: xxiv).

17. ദേശീയതയുടെ വ്യവഹാരമണ്ഡലത്തിലരങ്ങേറിയ പാരമ്പര്യ നിർമ്മാണത്തിന്റെ മികച്ച മാതൃകകളിലൊന്നായി കഥക്കിന്റെ ക്ലാസിക്വത്കരണത്തെ കാണാം. ഉത്തര-പൂർവ്വ ഭാരതത്തിലെ വൈഷ്ണവസമൂഹങ്ങളിലും ജയ്പൂർ, ലഖ്നൗ, ബനാറസ്, മുഗൾ കൊട്ടാരങ്ങളിലും വേരോടിപ്പടർന്ന ഈ നൃത്തരൂപം ക്ലാസിക് പദവി കൈവരിച്ചതോടെ മുസ്ലീംപൂർവ്വ ഇന്ത്യയിലെ ഹൈന്ദവക്ഷേത്രങ്ങളിൽനിന്നു പിറവിയെടുത്ത ഒന്നായി വിശദീകരിക്കപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. ഏകാത്മകവും ഹൈന്ദവവുമായ നൃത്തപാരമ്പര്യമായി കഥക് ക്ലാസിക് രൂപമാർജ്ജിച്ചു. അതോടൊപ്പം കഥക്കിനും വ്രജപാരമ്പര്യത്തിലെ രാസലീലയ്ക്കും തമ്മിൽ ഗാഢമായ ബന്ധം ആരോപിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു (Kothari 1988: 17).

18. കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെ വ്യവഹാരമണ്ഡലം ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയ്ക്ക് സവിശേഷമായ ഒരു ആദ്ധ്യാത്മികമൂല്യം പ്രദാനം ചെയ്തിരുന്നു. സ്വാധികാരത്തിന്റേയും സ്വയംപര്യാപ്തതയുടേതുമായ ഈ ആന്തരികമണ്ഡലം അധിനിവേശത്താൽ കളങ്കപ്പെടാത്തതും ഇടമുറിയാത്തതുമായ ഒന്നായാണ് വിലയിരുത്തപ്പെട്ടത്. ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകളും സാഹിത്യവും ഈ ആന്തരലോകത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരപ്രകാരങ്ങളായും വിശദീകരിക്കപ്പെട്ടു (Chatterjee 1996: 12). അങ്ങനെ

ക്ലാസ്സിക്കൽ കലാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വീണ്ടെടുപ്പ് അധ്യാത്മത്തിൽ അടിയുറച്ച ദേശീയപാരമ്പര്യത്തിന്റേതന്നെ വീണ്ടെടുപ്പായിത്തീർന്നു.

19. സദിരിന്റെയും മറ്റും അകമ്പടിയായി ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന വാദ്യ വൃന്ദവും ഒപ്പം ആ നൃത്തരൂപവുമാണ് ചിന്നമേളം. മൃദംഗം, താളം, മുഖവീണ എന്നിവയാണ് ഇതിനുപയോഗിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന വാദ്യോപക രണങ്ങൾ. പില്ക്കാലത്ത് ക്ലാരനറ്റും ഇവയോടൊപ്പം ഉൾപ്പെട്ടുതുടങ്ങി. ഉത്സവാഘോഷങ്ങളുടെ ഭാഗമായും അല്ലാതെയും നടക്കുന്ന ഘോഷ യാത്രകളിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ട വാദ്യവൃന്ദമാണ് പെരിയമേളം എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. നാഗസ്വരം, തകിൽ, താളം, ഒട്ടുവാദ്യം എന്നിവ യാണ് ഇതിലുപയോഗിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന വാദ്യങ്ങൾ.

20. മീനാക്ഷി സുന്ദരംപിള്ളയിൽനിന്നുതന്നെ നൃത്തം അഭ്യസിച്ച ഇ. കൃഷ്ണയ്യർ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ഒരു മാതൃകാപാഠത്തിന് രൂപം നൽകുകയും അതിന്റെ സോദാഹാരണപ്രഭാഷണങ്ങൾ (lecture demonstrations) മദ്രാസ് ഉൾപ്പെടെയുള്ള നഗരങ്ങളിൽ നടത്തുകയും ചെയ്തിരുന്നു (O'shea 2010:298).

21. "ചതുർവ്വിധാ പ്രവൃത്തിസ്തു
പ്രോക്താ നാട്യപ്രയോക്തൃഭിഃ
ആവന്തീ ദാക്ഷിണാത്യ ച
പാഞ്ചാലീ ചൌഡ്രമാഗധീ"
(*നാട്യശാസ്ത്രം* 14: 33)

(നാട്യവൃത്തിയെ ആവന്തി, ദാക്ഷിണാത്യം, പാഞ്ചാലി, ഔഡ്രമാഗധി എന്നിങ്ങനെ ദേശഭേദം മുൻനിർത്തി നാലായി തിരിക്കുന്നു *നാട്യ ശാസ്ത്രം*. ദക്ഷിണാത്യർക്ക് നൃത്തം, സംഗീതം, വാദ്യം ഇവ അധികമു ണ്ടാകുമെന്നും അംഗാഭിനയം ലളിതവും മധുരവുമായിരിക്കുമെന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു).

22. സാമ്രാജ്യത്വ ചരിത്രവിജ്ഞാനീയം (Imperialist historiography) ജന്മം നൽകിയ മുസ്ലീം ഇന്ത്യ, ഇസ്ലാമിക അധിനിവേശം തുടങ്ങിയ ആശയങ്ങൾ ദേശീയാവബോധത്തിൽ എത്രത്തോളം ആഴത്തിൽ ഇടംപിടിച്ചു എന്നതിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് ഇത്തരം വിശദീകരണങ്ങൾ. ഇ. കൃഷണയ്യരുടെ വിവരണം മുതൽ ഇന്റർനെറ്റിലെ സ്വതന്ത്ര വിവരശേഖരമായ വിക്കിപീഡിയ ഭരതനാട്യത്തെക്കുറിച്ച് നൽകുന്ന വിവരണത്തിൽ വരെ ഇത് തുടരുന്നു. ഒരുഭാഗത്ത് ദാക്ഷിണാത്യം എന്ന് *നാട്യശാസ്ത്രം* വിവരിക്കുന്ന നൃത്തരൂപത്തിൽ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ വേരുകൾ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമം നടക്കുമ്പോൾ തന്നെയാണ് മറുഭാഗത്ത് അഖിലഭാരതീയമായ നൃത്തരൂപം ആദികാലം മുതലേ ഇവിടെ നിലനിന്നിരുന്നുവെന്നും വിദേശആക്രമണം അതിനെ ഇല്ലാതാക്കുക യാണു ചെയ്തത് എന്നും വാദിക്കപ്പെടുന്നത്. എല്ലാ വർത്തമാന

പരാധീനതകൾക്കും കാരണമായി ഇസ്ലാമിനെയും മുസ്ലിമിനെയും പ്രതിഷ്ഠിക്കുക എന്ന യുക്തി ദേശീയാധുനികതയുടെ അബോധമായി തുടരുന്നതിന്റെ അടയാളമാണിത്.

23. "Bharatanatya was still in the hands of exponents of old professional class with all its possible and lurking dangers pointed out by social reformers. The efforts of the present writer were turned towards steadility taking it out of their hands and introducing it among cultured family women of respectable class" (Krishna Iyer cited in Soneji 2010: xxiv).

24. ഭരതമുനിയുടെ *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തെയും അഭിനവഗുപ്തൻ അതിന് പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ചമച്ച വ്യാഖ്യാനത്തേയും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ സാങ്കേതികസ്വരൂപത്തിൽ ഉൾച്ചേർത്തുകൊണ്ടാണ് ഇരുപതാം ശതകത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ സദിരിന്റെ 'അധഃപതനത്തെ' മറികടക്കാൻ പരിഷ്കർത്താക്കൾ ശ്രമിച്ചത് (Chakravorthy 1998 : 107).

25. 'നർത്തകി' (Dancing Girl) എന്നപേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന ഹരപ്പൻ ശില്പം യഥാർത്ഥത്തിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു നൃത്തനിലയെ (posture) പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതാണോ എന്ന കാര്യം വളരെയേറെ സംശയ കരമാണ്. ഹരപ്പൻ കേന്ദ്രങ്ങളിലൊന്നിൽനിന്നു ലഭിച്ച നഗ്നയായ ഒരു പെൺകുട്ടിയുടെ ശില്പമാണ് Dancing Girl എന്ന് അറിയപ്പെടുന്നത്. വസ്തുതാപരമായ വിവരണം എന്നതിലുപരി ആലങ്കാരിക നാമകരണം എന്ന നിലയിലേ അതിനെ പരിഗണിക്കേണ്ടൂ. ഷെറീൻ രത്നാകരെ പ്പോലുള്ള പുരാവിജ്ഞാനീയ വിദഗ്ധർ കൂടുതൽ വിപുലമായ ഒരു ശില്പവ്യൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമായിരിക്കണം ഇത് എന്ന് കരുതുന്നുണ്ട്. സമാനരൂപമുള്ള മറ്റൊരു ശില്പത്തിന് Ugly Sister എന്നാണ് അവർ പേരിട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നതും ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ് (Ratnagar 2002:81-84).

26. നൃത്തസ്ഥാനങ്ങളെ ശില്പരൂപങ്ങളിലാവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങൾ ഇന്ത്യയിലുടനീളമുണ്ട്. എങ്കിലും തഞ്ചാവൂരിലും ചിദംബരത്തും ഈ സമ്പ്രദായം പരമകാഷ്ഠയിലെത്തുന്നു എന്നു പറയാം. *നാട്യശാസ്ത്രം* നാലാം അദ്ധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന കരണങ്ങൾ മുഴുവൻ ഇവിടെ ശില്പരൂപത്തിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

27. സദിരിൽനിന്നും ഭരതനാട്യത്തിലേക്കുള്ള പരിവർത്തനത്തെക്കുറിക്കു ന്നതിന് പുനരുജ്ജീവനം (revival) എന്ന പദമാണ് സാധാരണയായി ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത്. എന്നാൽ ഇത് തികച്ചും അപര്യാപ്തമായ ഒരു വിവരണമാണെന്ന് പല നൃത്തകലാനിരൂപകരും ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്. പുനരുജ്ജീവനത്തിനപ്പുറം അത് നടനക്രമത്തെയും സാഹിത്യ-ഗാന ശേഖരത്തെയും ആകമാനം പുതുക്കിപ്പണിത പുനർനിർമ്മാണവും (re-construction) ഭരതനാട്യം എന്ന പുനർനാമകരണവും (re-naming)

പാരമ്പര്യഘടകങ്ങളെ പുതുതായി വിന്യസിക്കുന്ന പുനഃസ്ഥാപനവും (re-storation) കൊട്ടാര-ക്ഷേത്രവേദിയിൽനിന്ന് ആധുനികരംഗ വേദിയിലേക്കുള്ള പുനർസ്ഥാനനിർണ്ണയനവും (re-situation) പാരമ്പര്യസമൂഹങ്ങൾക്കു പകരം പുതിയ വിഭാഗങ്ങളെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്ന പുനരാവാസവും (re-population) എല്ലാം ഉൾപ്പെട്ട അതിവിപുലമായ ഒരു സങ്കീർണ്ണപ്രക്രിയയായിരുന്നുവെന്ന് മാത്യു അലൻ പറയുന്നു (Allen 2010:206).

28. "ആത്മാനുഭൂതശംസീ
പരസംശ്രയവർണ്ണനാവിശേഷസ്തു
വിവിധാശ്രയോ ഹി ഭാണോ
വിജ്ഞേയസ്ത്വേകഹാര്യശ്ച"
(*നാട്യശാസ്ത്രം* 20:95)

എല്ലാവരുടെ ഭാഗവും ഒരാൾതന്നെ അഭിനയിക്കുന്നതിനെയാണ് ഏകഹാര്യം എന്ന് *നാട്യശാസ്ത്രം* വിവക്ഷിക്കുന്നത്.

29. *അഭിനയദർപ്പണ*ത്തിൽ മണ്ഡലഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചു പറയുന്നതാണ് അർദ്ധമണ്ഡലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആദ്യത്തെ പ്രാമാണികപരാമർശമായി കരുതിപ്പോരുന്നത്. ഇന്ത്യൻ നൃത്തപാരമ്പര്യങ്ങൾക്കെല്ലാം ബാധകമായ അടിസ്ഥാനനിലയായി ഇതു പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. അരമണ്ഡലം എന്നും ഉക്കരമണ്ഡലി എന്നുമെല്ലാം പരാമർശിക്കപ്പെട്ടുപോന്ന ഈ നില കപിലാവാത്സ്യായന്റെയും മറ്റും പിൽക്കാല വിശദീകരണങ്ങളിൽ സാർവ്വലൗകികനൃത്തഭാഷയുടെ ആധാരമാകാൻപോന്ന മട്ടിൽ ജാമ്യതീയ സംജ്ഞാവലികളിലേക്ക് പരാവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്:

"(In) the *arthamandali* position, the feet are sideways and kness also bend sideways..... The entire movement pattern is built from the first movement in which the feet are turned sideways, the knees are bent and the arms either extended out or placed firmly on the waist. In terms of geometrical design the dancer is trying to achieve a series of triangles. The line joining the two shoulders may be conceived as the base of one triangle and the waist as the imaginery apex of the inverted triangle. From this apex a second triangle is conceived with the thighs as the two sides and the line joining the two knees as the base of this triangle. The third triangle is formed by the space covered by the two calves and the line joining two knees. The arms reinforce this by forming other triangles on either side - the extended arm forming one side of the triangle and the line joiningh the hand to the knee suggesting the second side" (1992:25).

അർദ്ധമണ്ഡലിക്ക് പടിഞ്ഞാറൻ ക്ലാസ്സിക്കൽ ബാലെയിലെ demiplie -നോടു സമാനത കല്പിച്ചുകൊണ്ട് കപിലാവാത്സ്യായനൻ ഈ നിലയെ

സാർവ്വലൗകിക നൃത്തഭാഷയുടെ അടിസ്ഥാനമായും വിഭാവനം ചെയ്യുന്നുണ്ട് (1992:26).

30. "It is true that the solo dance was only one of the many classical forms prevalent in South India; it is also true that the solo dance was at best a part of the *Bhagavatamela Natakams* of the region. How ever it would not be incorrect to say that the *ekaharya laysa* of the *Natyasastra* was a distinct form and the solo Bharathanatyam is a direct descendant of this form. Whether the dancer was the devadasi of the temple or the court dancer of the maratha kings of Tanjore, her techinic followed strictly the patterns which has been used for ages. The only difference between the temple dancers and the court dancers seems to have one of attitude" (Vatsyayan 1992: 22-3).

31. 1866-നും 1888-നും ഇടയ്ക്കുള്ള, രണ്ടു പതിറ്റാണ്ടിലധികം വരുന്ന കാലയളവിനിടയിൽ ഫ്രാൻസ്, ഇംഗ്ലണ്ട്, ജർമനി എന്നിവിടങ്ങളിലെ പൗരസ്ത്യവിജ്ഞാനികളായ പണ്ഡിതന്മാരാണ് *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിന്റെ ശകലങ്ങൾ പലയിടങ്ങളിൽ നിന്നായി കണ്ടെത്തിത്തുടങ്ങിയത്. 1894-ൽ പണ്ഡിറ്റ് കാശിനാഥ പാണ്ഡുരംഗ പൂരബ്, പണ്ഡിറ്റ് ശിവദത്ത എന്നിവർ ചേർന്ന് *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിന്റെ വർത്തമാനപാഠം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. ഇതിനു പിന്നാലെ ഇന്ത്യയിലെ നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങളെയെല്ലാം *നാട്യശാസ്ത്ര*വുമായി കണ്ണിചേർക്കുന്നതിനും അഖില ഭാരതീയമായ ഒരു നാട്യപ്രയോഗത്തിന്റെ ചരിത്രം നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിനുമുള്ള ശ്രമങ്ങൾ വൻതോതിൽ അരങ്ങേറി. ദേശീയതയുടെ വിപുലവ്യവഹാരങ്ങളിലേക്ക് പ്രാദേശികാവിഷ്കാരങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കാൻ പോന്ന പാഠരൂപം എന്ന നിലയിൽ *നാട്യശാസ്ത്രം* ദേശീയ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ മാതൃകാപാഠമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു.

32. ഭരതനാട്യക്കച്ചേരിയുടെ ഭാഗമായ ശബ്ദം (അലാരിപ്പ്, ജതിസ്വരം, ശബ്ദം, വർണ്ണം, പദം, തില്ലാന, ശ്ലോകം എന്നിങ്ങനെ ഏഴ് ഘടകങ്ങളാണ് ഇപ്പോൾ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അവതരണക്രമത്തിലുള്ളത്) പ്രാഥമികമായും ദേവവർണ്ണനയാണ്. ഇത് കൂടുതൽ രതിഭാവമാർജ്ജിച്ച് രാജ/പ്രഭുവർണ്ണനയായും മാറാം. ഇത്തരത്തിൽ മനുഷ്യപ്രകീർത്തനമായി മാറാൻ കഴിയുന്നതുകൊണ്ട് മുസ്ലിം കൊട്ടാരങ്ങളിൽ ഇടം കിട്ടിയ ഇനമായി ഇത് മാറിത്തീർന്നു. ഈ ഇടം പിന്നീട് ഇതിന്റെ സംഗീതപ്രയോഗത്തിന് വഴിതുറന്നതായും സൂചിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു (Lynton 1995:10).

33. ജാവളികളുടെ സംഗീതശില്പത്തിന്റെ ഉല്പത്തിയെക്കുറിച്ച് പ്രബലമായ രണ്ട് ആഖ്യാനങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്. ആദ്യത്തേത് അനുസരിച്ച് പത്തൊമ്പതാം ശതകത്തിൽ മൈസൂർ കൊട്ടാരത്തിലാണ് ഇതിന്റെ പിറവി. മൈസൂർ രാജാക്കന്മാരായിരുന്ന കൃഷ്ണരാജ-ചാമരാജ

വൊഡയാർമാരുടെ പരിരക്ഷണത്തിനു കീഴിൽ തഞ്ചാവൂർ നാൽവരിലൊരാളായ ചിന്നയ്യയാണ് ഈ ഗാനങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതത്രേ. മറ്റൊരു വിശദീകരണമുള്ളത് സ്വാതിതിരുനാളിന്റെ കാലത്ത് തിരുവിതാംകൂർ കൊട്ടാരത്തിൽ ചിന്നയ്യയുടെ ഇളയസഹോദരനായ വടിവേലുവാണ് ജാവളികൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത് എന്നാണ്. മൈസൂർ കൊട്ടാരത്തിലെ രണ്ട് ഹസ്തലിഖിതങ്ങളെ മുൻനിർത്തി, ആദ്യത്തേതാണ് കൂടുതൽ വിശ്വസനീയം എന്ന് നൃത്തചരിത്രപഠിതാക്കൾ കരുതുന്നുണ്ട് (Soneji 2910 b : 89).

34. ഡോ. മുത്തുലക്ഷ്മി റെഡ്ഡിയുടെ പിതാവ് ഒരു ബ്രാഹ്മണനും മാതാവ് ദേവദാസിവിഭാഗത്തിൽപെട്ടവരും ആയിരുന്നു എന്നാണ് ഭരതനാട്യ ഗവേഷകനായ അമൃത് ശ്രീനിവാസൻ പറയുന്നത്. എന്നാൽ മുത്തുലക്ഷ്മിറെഡ്ഡിയുടെ ജീവചരിത്രകാരനായ ജെ. നരസിംഹൻ അവരുടെ മാതാവ് ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീ ആയിരുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

35. റഷ്യൻ ബാലെ നർത്തകിയായ അന്നാപാവ്ലോവയുടെ (1881-1931) ലോകപര്യടനം ബാലെയുടെ ആധുനികീകരണത്തിലും പുനരുജ്ജീവനത്തിലും നിർണ്ണായകപങ്കാണ് വഹിച്ചത്. മിഷേൽ ഫോകിൻ (Michel Fokin) സംവിധാനം നിർവ്വഹിച്ച *Dying Swan* പോലുള്ള ഏകാംഗ നൃത്തങ്ങൾ അധുനികമായ ലാവണ്യാത്മകതയിലേക്കുള്ള ബാലെയുടെ കടന്നുവരവായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. നൃത്തത്തിന്റെ അക്കാദമിക നിയമങ്ങളെ കാര്യമായി പരിഗണിക്കാതിരിക്കുകയും അനന്യസാധാരണമായ നൃത്തപാടവം പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു അവർ. ഒരർത്ഥത്തിൽ ആധുനികമായ വ്യക്തിഗതാനുഭൂതിയെ ക്ലാസ്സിക്കൽ ബാലെയിലേക്ക് ആനയിക്കുകയായിരുന്നു അന്നാ പാവ്ലോവ. 1928-ൽ അന്നാ പാവ്ലോവയെ പരിചയപ്പെട്ട രുഗ്മിണീദേവി ലണ്ടനിൽവച്ച് ക്ലിയോ നോർദി (Cleo Nordi)യുടെ കീഴിലും റഷ്യൻ ബാലെ അഭ്യസിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് 1934-35 ൽ തഞ്ചാവൂർ നാൽവരിൽ പ്രധാനിയായ ചിന്നയ്യയുടെ പിൻതലമുറക്കാരനായ പന്തനല്ലൂർ മീനാക്ഷിസുന്ദരംപിള്ളയിൽനിന്ന് ഭരതനാട്യത്തിലും അവർ പരിശീലനം നേടി (Soneji 2010 : xxix).

36. പ്രാചീനഗ്രീസിന്റെ നൃത്തസംസ്കാരത്തിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിയായിരുന്നു ഇസഡോറ ഡങ്കന്റെ (1877-1927) ആദർശവും സ്വപ്നവും. നൃത്തം ആത്മാവിന്റെ അനുഭൂതികളുടെ പ്രകാശനമായിരിക്കണം എന്നു കരുതിയിരുന്ന അവർ പടിഞ്ഞാറൻ ബാലെയെ ആത്മീയമായി ശൂന്യമായ അഭ്യാസപ്രകടനമായാണ് കണ്ടത്. പ്രകൃതിയുടെ താളത്തെ ഉടലിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന നൈസർഗ്ഗികനൃത്തമായി അവർ തന്റെ നൃത്തപ്രയോ ഗത്തെ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു. ഒരർത്ഥത്തിൽ പടിഞ്ഞാറൻ നൃത്തത്തിന്റെ ക്ലാസ്സിക്കൽ പ്രമാണഭദ്രതയ്ക്കെതിരെ, വൈയക്തി

കാനുഭൂതിയുടെ കാല്പനികവേഗങ്ങളെ പ്രതിഷ്ഠിക്കാനാണ് ഇസഡോറ ഡങ്കൻ ശ്രമിച്ചത്. തന്റെ നൃത്താവിഷ്കാരങ്ങളിൽ ഇത് വിജയകരമായി നിറവേറ്റാൻ അവർക്ക് കഴിഞ്ഞുവെങ്കിലും, ഒരു നൃത്തവിദ്യാലയം സ്ഥാപിച്ച് ഈ രീതിക്ക് തുടർച്ചയും ശാശ്വതത്വവും നൽകാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പരാജയ പ്പെടുകയാണുണ്ടായത്.

37. 1924-ൽ തിയോസഫിക്കൽ സൊസൈറ്റിയും ആനിബസന്റും ചേർന്ന് 'ലോകമാതാവ്' (World Mother) എന്ന പദവി ചാർത്തിക്കൊടുത്ത തിനെത്തുടർന്നാണ് രുഗ്മിണീ അരുണ്ഡേൽ 'ദേവി' എന്ന് പേരിനോ ടൊപ്പം സ്ഥിരമായി ഉപയോഗിച്ചുതുടങ്ങിയത്.

38. ഭരതനാട്യം എന്ന പേരിന്റെ പിതൃത്വം വി. രാഘവനിൽ ആരോപിക്ക പ്പെടാറുണ്ടെങ്കിലും ഈ നാമകരണത്തിന്റെ ചരിത്രം വിഷമംപിടിച്ച ഒരു പ്രശ്നമാണ്. പുരന്ദരദാസന്റെ കീർത്തനങ്ങളിലൊന്നിൽ ദക്ഷിണേന്ത്യൻ നൃത്തത്തെ ഭരതനാട്യം എന്ന് പരാമർശിക്കുന്നതിനെ മുൻനിർത്തി പതിനഞ്ചാംശതകം മുതൽക്കേ ഭരതനാട്യം നിലനിൽക്കുന്നതായി വാദിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് ഘനം കൃഷ്ണയ്യരുടേയും സുബ്രഹ്മണ്യ ഭാരതിയുടേയും രചനകളിലും ഈ പദം ഇടം നേടിയിട്ടുണ്ട്. വി. രാഘവനല്ല ഇ. കൃഷ്ണയ്യരാണ് ഭരതനാട്യം എന്ന പേര് പുതിയ നൃത്തപാഠത്തിനു നൽകിയതെന്നും വാദമുണ്ട്. ഏതായാലും 1930 കളിൽ പഴയ സദിരാട്ടത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതരൂപം ഭരതനാട്യം എന്ന് വിളിക്കപ്പെട്ടു തുടങ്ങി എന്നത് തർക്കരഹിതമാണ്.

എന്നാൽ ഈ വാദങ്ങളെയെല്ലാം ചോദ്യംചെയ്യുന്ന തെളിവുകളും ഇപ്പോൾ പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്.1805-ൽ രാഘവയ്യാചാരി പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഒരു ലേഖനത്തിൽ ഈ പേരു കാണാം. പത്തൊമ്പതാം ശതകത്തിന്റെ പ്രാരംഭദശയിൽ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അവതരണക്രമം എന്തായിരുന്നു എന്നതിനെക്കുറിച്ച് രാഘവയ്യചാരിയുടെ ലേഖനം (A short account of the Dancing Girls, treating concisely on the general principles of Dancing and Singing, with translations of two Hindo Songs' [Soneji (ed.) 2010: 3-12]. സൂചന നൽകുന്നുണ്ട്. 'മേളപ്രാപ്തി' (താളപ്രധാനമായ ആമുഖം) 'തോടയമംഗളം' (രാമനെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന 'ജയ ജാനകി രാമ' എന്ന സ്തുതി), തഞ്ചാവൂരിലെ രാജാവായ പാർത്ഥിപസിംഹനെ സ്തുതി ക്കുന്ന 'സലാം ദരുവു' (Hymn of Salam) എന്നീ ആമുഖഭാഗങ്ങൾക്ക് പിന്നാലെയാണ് അഭിനയപ്രധാനമായ 'പദം', 'വർണ്ണം', 'കീർത്തനം' എന്നിവ വരുന്നത്. ആന്ധ്രയുടെ തീരദേശത്തെ ചില സമുദായങ്ങൾ നൃത്താവതരണത്തിന് ഈ ക്രമം ഇപ്പോഴും പിന്തുടരുന്നതായി ദവേഷ് സൊനേജിയുടെ പഠനത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. (Soneji 2008 : 238-312).

39. ഇ. കൃഷ്ണയ്യരുടെ ശ്രമഫലമായി 1931 മാർച്ച് 15-നാണ് പി.കെ. ജീവരത്നം, പി.കെ. രാജലക്ഷ്മി എന്നിവർ ചേർന്ന് മദ്രാസ് മ്യൂസിക്ക് അക്കാദമിയിൽ ഭരതനാട്യം ആദ്യമായി അവതരിപ്പിച്ചത്. ഇതേത്തുടർന്നുണ്ടായ അവതരണങ്ങളിലൊന്നാണ് രുഗ്മിണീദേവി കണ്ടത്. പി.കെ. രാജരത്നം, എം.ഡി. ഗൗരി എന്നിവരായിരുന്നു അന്ന് അരങ്ങിൽ.

40. ആധികാരികമായ ഭാരതീയഭൂതകാലത്തിന്റെ കണ്ടെത്തലിന് സമാനമായ സംഭവം തന്നെയാണ് ആധികാരികമായ നാട്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെയും നൃത്തരൂപത്തിന്റെയും കണ്ടെത്തലുകളും (Chakravorthy 1998: 109).

41. രുഗ്മിണീദേവി രൂപകല്പനചെയ്ത വസ്ത്രമാണ് ഇപ്പോഴും ചെറിയ ഭേദഗതികളോടെ ഭരതനാട്യത്തിന് ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത്. (Soneji 2010 : xxx).

42. ഭരതനാട്യത്തെ 'ശാസ്ത്രീയമായ' രംഗകലയാക്കി വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയെന്നത് അതിന്റെ നവീകരണസംരംഭങ്ങളുടെ താത്പര്യങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി ബാലെകൾക്ക് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിവന്ന ലേഖനസമ്പ്രദായം (labo notation) സ്വീകരിച്ച് ഭരതനാട്യം ചിട്ടപ്പെടുത്താൻ ഇരുപതാം ശതകത്തിന്റെ പകുതിയോടെ ശ്രമം നടന്നു. പിന്നീട് പ്രശസ്തനർത്തകിയായ പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യം ഭരതനാട്യത്തിന് തനതായ ഒരു ലേഖനസമ്പ്രദായം രൂപപ്പെടുത്തുവാനുള്ള ശ്രമം നടത്തുകയും ചെയ്തു (Lynton 1995: 9).

43. ഈ പരിശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായി തങ്ങൾ കൈക്കൊണ്ട രീതികളെക്കുറിച്ച് അവരുടെ സംഘാംഗമായ എസ്. ശാരദ പറയുന്നു :"Three verses in praise of Nritya Ganapathi, Natarajan and Ambal were usually recited by a few of us from behind the curtains, before Rukmini Devi's performances were started. At times Rukmini Devi also joined in the recitation. This paved the way for sanctifying atmosphere while the dancer created later." (cited in Lynton 1995:25).

44. "People have Nataraja on the stage because I started it. People copy what I do. Dance is a form of worship. Why not have Nataraja? I am a person with devotion and a religious person. It is not just there as a decoration." - Rukmini Devi Arundale (cited in Gaston 2010 : 279).

45. ഭരതനാട്യം ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തിൽ കൈവരിച്ച ഇടം പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ ബാലേക്ക് കൈവന്ന പദവിക്കു സമാനമാണെന്ന് ചില നൃത്തചരിത്രപഠിതാക്കൾ പറയുന്നുണ്ട്. രണ്ടും മറ്റൊരു കാലത്തിന്റെ അവശിഷ്ടരൂപങ്ങളിൽനിന്നു കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ട 'ക്ലാസിക്' രൂപങ്ങളാണ്; നാടോടി കലകളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി രണ്ടിനെയും വിലയിരുത്തുന്നതിന് സുനിശ്ചിതമാനദണ്ഡങ്ങൾ ഉണ്ട്; രണ്ടിന്റെയും ആസ്വാദനത്തിന് സാങ്കേതികപരിജ്ഞാനം ആവശ്യമാണ്; സമൂഹത്തിലെ

അഭിജാത-കുലീന വിഭാഗങ്ങളുടെ രക്ഷാകർതൃത്വത്തിനു കീഴിലാണ് ഇരുരൂപങ്ങളും നിലനിന്നത്; രണ്ടും കച്ചേരിവേദികളിലാണ് (concert stage) അരങ്ങേറിപ്പോന്നത്; രണ്ടിടത്തും നർത്തകികൾക്ക് പ്രതിഫലം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്; ദീർഘമായ പരിശീലനത്തിന് ശേഷമാണ് നർത്തകികൾ/നർത്തകർ അരങ്ങിലെത്തുക എന്നിങ്ങനെ നിരവധി സാദൃശ്യങ്ങൾ ഭരതനാട്യത്തിനും ബാലെക്കും തമ്മിലുണ്ട്. എന്നാൽ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പൂർവ്വപാരമ്പര്യത്തിനുള്ള മതാത്മകമാനം ബാലെയിൽ ഒട്ടുംതന്നെയില്ല. പാരമ്പര്യ നർത്തകികളാൽ പരിപാലിക്കപ്പെട്ട ഒരു ഭൂതകാലവും അതിനില്ല (Gaston 2010 : 273-74).

46. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ വർത്തമാനജീവിതം സദിരിന്റെ കാലത്തുനിന്നും, 1940-50 കളിലെ നവീകരണഘട്ടങ്ങളിൽനിന്നുമെല്ലാം ഭിന്നമായി കൂടുതൽ കൂടുതൽ അനുഷ്ഠാനപരമായിത്തീരുന്നുണ്ടെന്ന വിമർശനം ഇപ്പോൾ പ്രബലമാണ്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ പ്രാചീനതയും പാരമ്പര്യമഹിമയും ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിനുവേണ്ടി അതിലെ മതാത്മകഘടകങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ ഊന്നൽ നൽകുന്ന രീതി ഇപ്പോൾ വ്യാപകമാണ്. കൊട്ടാരത്തിലും പ്രഭുമന്ദിരങ്ങളിലും ക്ഷേത്രങ്ങളിലുമായി നിലനിന്ന സദിരിന്റെ രംഗജീവിതം മതപരമെന്നതിനേക്കാൾ മതനിരപേക്ഷമായിരുന്നു. എന്നാൽ 1940-കളിലെ നവീകരണം ഈ മതനിരപേക്ഷ പാരമ്പര്യത്തെ ഒട്ടാകെ തമസ്കരിച്ച്, ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിതവും മതാത്മകവുമായ ഏകമാനത്തിലേക്ക് ഭരതനാട്യത്തെ സംഗ്രഹിക്കുകയുണ്ടായി. പിൽക്കാല നൃത്തവേദിയാകട്ടെ ഈ മതാത്മകമാനത്തിന്റെ ദൃഢീകരണത്തിനാണ് വഴിവച്ചതും (Gaston 2010 : 276).

47. 1930-50 കാലയളവിലെ ഭരതനാട്യപുനരുജ്ജീവനത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിലകൊണ്ടിരുന്നപ്പോഴും ബാലസരസ്വതിയുടെയും രുഗ്മിണീദേവിയുടെയും ജീവിതം ഒട്ടൊക്കെ വൈരുദ്ധ്യപൂർണ്ണമായിരുന്നു. ദേവദാസി പാരമ്പര്യമുള്ള കുടുംബത്തിലാണ് ബാലസരസ്വതിയുടെ ജനനമെങ്കിൽ രുഗ്മിണീദേവി ബ്രാഹ്മണ കുടുംബത്തിലാണ് ജനിച്ചത്. 1925 ൽ ഏഴു വയസ്സു മാത്രം പ്രായമുള്ളപ്പോൾ, അരങ്ങിലെത്തിയ ബാലസരസ്വതി 1984 ൽ 66-ാം വയസ്സുവരെ അവിടെ തുടർന്നു. രുഗ്മിണീദേവിയാകട്ടെ തന്റെ മുപ്പത്തിയൊന്നാം വയസ്സിലാണ് അരങ്ങിലെത്തിയത്; 1935 ൽ. 1950-ൽ ഡൽഹിയിലെ അവതരണത്തോടെ അവർ രംഗവേദിയിൽ നിന്നു പിൻവാങ്ങുകയും ചെയ്തു.

48. "Sringara stands supreme in the range of emotions. No other emotion is better capable of reflecting the mystic union of human with divine. I say this with deep personal experience of dancing to many great devotional songs which have had no element of sringara in them. Devotional songs are of course necessary. However sringara is cardinal emotion." (Balasaraswathi 1991:24).

49. "The flesh which is considered to an enemy of the spirit, having been made a vehicle of the divine in the discipline of the dance and Sringara, which is considered to be the greatest obstacle to spiritual realisation, has itself, we shall realise, become an instrument uniting the dancer with divinity" (Balasaraswathi 2010 : 200).

50. "As far as I know, Bharata Natyam is Bhakthi. Tamil is Bhakthi. I believe, therefore, that Bhakthi and Tamil are part of the same tradition" (Balasaraswathi 2010 :197).

51. “I had definitely decided that the dance were essentially spiritual and I could not accept that which had gone away from the true spirit of Bharathanatyam” Rukmini Devi (Cited in Gaston 1996 : 108).

52. “I learnt fully in the traditional way and with great love for the pure and traditional Bharathanatyam. I must say that I could not accept all I found. We are very anxious to follow the traditional way, but within the tradition there are elements that are not permanent beauty, as well as those that have to be discarded”. - Rukmini Devi (ibid).

53. ഈ നിലപാടുമൂലം പല സമകാലികരായ നർത്തകരുമായി രുഗ്മിണീ ദേവി അഭിപ്രായഭിന്നതയിലാവുകയും ചെയ്തു. രാജ്യാന്തരപ്രശസ്തി നേടിയ രാംഗോപാലിന്റെ ആഹാര്യം അവർക്ക് സ്വീകാര്യമായിരുന്നില്ല. രാം ഗോപാൽ ഇതേക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞ അഭിപ്രായം കൗതുകകരമാണ് : “ I am going to follow the bronzes in the temple. I have a beautiful figure. Rukmini Devi used to say, ‘where did you get the idea of dancing naked ?’ and I would say ‘where did you get the idea of going inside the temple with your eyes closed ?’ Look at the those bronzes. Siva is almost naked.” (ibid, 176).

54. രുഗ്മിണീദേവിയുടെ നിലയിലല്ലെങ്കിലും (അവർ ആദ്യം ഒരു ദേശീയ വാദിയും പിന്നാലെമാത്രം നർത്തകിയുമായിരുന്നെന്ന് ഹാരിയറ്റ് ലിന്റൺ) അന്താരാഷ്ട്രപ്രശസ്തി കൈവരിച്ച നർത്തകിയായിരുന്നു ബാല സരസ്വതിയും. ബാലസരസ്വതിയുടെ പേരിൽ ലോകപ്രശസ്തമായ അമേരിക്കൻ നൃത്തോത്സവത്തിൽ (Americn Dance Festival) ഒരു പുരസ്കാരംതന്നെ ഏർപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

55. “ The nritta part is utterly breft of sensual movements......... With god as the centre, all those (erotic) emotions and feelings are also divinized (sic) and elevated from the level of sensual to that of the spiritual” (Balasraswathi 1993:38).

ഗ്രന്ഥസൂചി

ഉദയകുമാർ, 1994, 'സ്മരണ, ആത്മകഥാഖ്യാനം, സ്ത്രീ: വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ്-നെ ആസ്പദമാക്കിയ ചിന്തകൾ', ഇ. വി. രാമകൃഷ്ണൻ (എഡി.), *സ്ത്രീ, സ്വത്വം,സമൂഹം: മാധവിക്കുട്ടി പഠനങ്ങൾ*, കോഴിക്കോട്, പൂർണ്ണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്.

ദേവിക ജെ., 2010, *കുലസ്ത്രീയും ചന്തപ്പെണ്ണും ഉണ്ടായതെങ്ങനെ?* തിരുവനന്തപുരം സെന്റർ ഫോർ ഡെവലപ്മെന്റ് സ്റ്റഡീസ്.

നാരായണപിഷാരടി, കെ.പി. (വിവ:), 1981, *ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രം*, തൃശ്ശൂർ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

ബാലകൃഷ്ണപിള്ള,എ. 1984, 'നടനകല', വിജയൻ എം.എൻ. (എഡി.) *കേസരിയുടെ സാഹിത്യവിമർശനങ്ങൾ*, കോട്ടയം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം.

രാജശേഖരൻ,പി.കെ., (എഡി) 2005, *മഹച്ചരിതമാല* (വാല്യം 3), കോട്ടയം, ഡി.സി. ബുക്സ്.

Allen, Mathew Harp, 2010, "Rewritting the Script of South Indian Dance' in Soneji (ed.), *Bharatanatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Arundale, Rukmini Devi,1985, 'Bharatanatyam Sastra in Practice', in Leela Ramachandran (ed.), *Bharatanatyam Yesterday, Today and Tommorrow*, Delhi, Suajtha Dinesh, pp. 17-28.

2010, 'The Spiritual Background of Indian Dance' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Bakhle, Janaki, 2005, *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, Delhi, Oxford University Press.

Balasaraswathi, T., 1991, *Bala on Bharathanatyam*, Madras, Sruthi Foundations.

2010, 'Bharat Natyam' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Benjamin, Walter, 1992, *Illuminations*, London, Fontana Press.

Butler, Judith, 1999, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge.

Chakravarthi. Uma, 2006, 'Whatever Happened to Vedic Dasi?: Orientalism, Nationalism and Script of the past', *Beyond the Kings and Brahmins of 'Ancient' India*, Delhi, Tulika.

Chakravorthi, Pallabi, 1998. 'Hegemony Dance and Nation : The construction of Classical Dance in India', *South Asia Vol XXI*, No. 2, pp. 107-120.

Chatterjee, Partha, 1996, *Nation and Its Fragments: Colonial and Post Colonial Histories*, Princeton, Princeton University Press.

Coorlawala, Uttara, 2005. 'The Birth of Bharathanatyam and Sanskritized Body' in Avanthi Madurai (ed.), *Rukmini Devi Arundale*,Delhi, Motilal Benarsidas.

Dhananjayan, V.P., 1991, *A Dancer on Dance*, Madras, Bharatha Kalanjali.

Gaston, Anne Marie, 1996, *Bharathanatyam: From Temple to Threatre*, New Delhi, Manohar.

.... 2010, 'Dance and the Hindu Women' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Harikrishnan, 2010, 'Inscribing Practice', in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

'Hawley, John Straton, 2001, 'Modern India and the Questions of Middle-class Religion', International of Hindu Studies 5(3), pp. 217-25

Hubel, Teressa, 2010, 'The High Cost of Dancing : When the Indian Women's Movement went after Devadasis?' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Kothari, Sunil, 1988, *Kathak : Indian Classical Dance Art*. New Delhi. Pankaj Publications.

Krishna Iyer, E. , 1957, *BhrathaNatya and Other Dances of Tamilnadu*, Baroda, M.S. University Press.

Lynton, Harriet Ronken, 1995, *Born to Dance*, Madras, Orient Longman.

Madras Devadasi 2010, 'The humble memorial of the Devadasis of Madras Association, Presidency' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Meduri, Avanthi, 2008, 'Temple Stage as Historical Allegory in Bharathanatyam: Rukmini Devi as Dance - historian' in Indira Viswanathan Peterson and Davesh Soneji (eds.), *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India*, Delhi, Oxford University Press.

Menon, Indira, 1996, The Madras Quarlett: Women in Karnatic Music, Delhi, Rolli Books.

O' Shea, Janet, 2008, 'Serving Two Masters: Bharathanatyam and Tamil Cultural Production' in Indira Viswanathan Peterson and Davesh Soneji (eds.), *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India*, Delhi, Oxford University Press.

.... 2010, 'Home in the World?' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Peterson, 1998, ' The Evolution of Kuravanji Dance Drama in Tamil Indira Viswanathan, Nadu : Negotiating the Folk and Classical in the Bharatha Natyam Canon', *South Asia Research* 18(10), pp. 39-72.

Raghavan V., 1974, 'Baratha Natya', Madras *, Journal of Music Academy* Vol 45, pp. 233-62.

.... 2004, *Splendours of Indian Dance*, Chennai, V. Raghavan Centre for Performing Arts.

.... 2010, 'Bharatha Natya- Classic Indian Dance' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Ramnarayanan, Gouri, 1984, 'Rukmini Devi : A Quest for Beauty', Madras, *Sruti* 8, pp. 17-20.

Ratnagar, Shereen, 2002, *Understanding Harappa Civilization in the Greater Indus Valley*, Delhi, Tulika.

Reddi, Muthulakshmi, 2010, 'Why should the Devadasi Institution in the Hindu Temples be Abolished' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Samsan, Leela, 2010, *Rukmimi Devi: A life*, Delhi, Penguin.

Sarabhai, Mrinalini, 1979, *The Sacred Dance of India*, Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan.

Sarkar, Sumit, 1999, *Modern India 1885-1947*, Delhi, Macmillan.

Soneji, Davesh, 2008, 'Memory and the Recovery of Identity' in Indira Viswanathan Peterson and Davesh Soneji (eds.), *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India*, Delhi, Oxford University Press.

.... (ed.), 2010, *Bharathanatyam*, Delhi, Oxford University Press.

2010 a, 'Salon to Cinema: The Distinctly Modern Life of Telegu Javali' in Soneji (ed.), *Bharatamatyam*, Delhi, Oxford University Press.

Srinivasn, Amrit 1985. 'Reform and Revival: The Devadasi and Her Dance', *Economic and Political Weekly* 20 (44), pp.1869-76.

Subrahmaniam,Lakshmi,2006, *From Tanjore Court to the Madras Music Academy: A Social History of Music in south India*, Delhi, Oxford University Press.

Subrahmanyam, Padma, 1997, *Natyasastra and National Unity*, Tripunithura, Sree Ramavarma Govt. Sanskrit College.

Tharu, Susi & 1998, *Women Writing in India 600 BC to Present*. Delhi, K. Lalitha (eds.), Oxford University Press.

Vatsyayan, Kapila, 1992, *Indian Classical Dance*, Delhi, Publication Division, Ministry of Information and Broadcast ing, Govt. of India.

തകഴിയെപ്പറ്റി ചില സാധ്യതാപര്യാലോചനകൾ

സ്കറിയാ സക്കറിയ

'തകഴിച്ചേട്ടൻ തകഴിയിലിരുന്നു ലോകത്തെ അങ്ങോട്ടു നടത്തിച്ച തോർത്ത് ഞാൻ അത്ഭുതപ്പെടുകയും അസൂയപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുവെങ്കിലും മറ്റൊരു വിധത്തിലാലോചിക്കുമ്പോൾ, ഒരുപക്ഷേ, ചേട്ടൻ തകഴിയിൽനിന്നു പോയി ഗൗഹാട്ടിയിലോ കട്ടക്കിലോ താമസിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ, കുട്ടനാടിനെയും മലയാളജീവിതത്തെയും ഇതിലും അസൂയാവഹമായ കഥാകഥന ത്തിന്റെ പറക്കലുകളിലേക്കു ഉയർത്തുകയില്ലായിരുന്നോ എന്നു തോന്നിയി ട്ടുണ്ട്. ആഖ്യാനസമൃദ്ധിയുടെയും സാമൂഹികചരിത്രാവബോധത്തിന്റെയും ആചാര്യനായ തകഴിയെപ്പറ്റി ഇത്തരം സാധ്യതാപര്യാലോചനകൾ നടത്തു ന്നതിനു ഞാൻ മാപ്പു ചോദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.'

സക്കറിയ 2011:10, *ഉരുളികുന്നത്തിന്റെ ലുത്തീനിയ*

കുട്ടനാടിന്റെ കഥാകാരൻ എന്ന പ്രശസ്തിമുദ്രയണിഞ്ഞാണ് തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള സാഹിത്യവേദിയിൽ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്. 'ദൈവത്തിന്റെ സ്വന്തം നാട്ടി'ലെ വമ്പിച്ച ജനപ്രീതി നേടിയ കാഴ്ചമേഖലയായ കുട്ടനാടി നെക്കുറിച്ച് എഴുതി എന്നതാണോ ഇന്നത്തെ നിലയിൽ തകഴിയുടെ പ്രത്യേ കത? തകഴിയുടെ ജന്മശതാബ്ദിവർഷത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യേണ്ട വിഷയമാണി ത്. നിർഭാഗ്യവശാൽ ഇത്തരം ചോദ്യങ്ങൾ ചർച്ചാവേദികളിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെ ടാറില്ല. തകഴിയെക്കുറിച്ചു നല്ല വാക്കുകൾ പറയാനുള്ള തിക്കിലും തിരക്കിലും ഇത്തരം ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കാൻ ആർക്കും സാവകാശമുണ്ടാകാറില്ല. ഇനി വല്ലവരും ഇത്തരം ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിച്ചാൽ ആരാധകവൃന്ദത്തിന് അവ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുന്നതല്ല. അതുകൊണ്ടാവണം ചെറിയൊരു കുസൃതി ച്ചോദ്യം ഉന്നയിച്ച സക്കറിയ പെട്ടെന്നു ക്ഷമ ചോദിച്ചു പിൻവാങ്ങുന്നത്.

ചോദ്യങ്ങൾ, അവയാണ് ശതാബ്ദിവർഷത്തെ അർത്ഥപുഷ്ടമാക്കുന്നത്. പൊതുബോധത്തെ പിന്തുടരുന്ന മുഖ്യധാരാവായനകൾകൊണ്ടു തൃപ്തിപ്പെടാനാവില്ല. വേണ്ടത്, കൊണ്ടും കൊടുത്തുമുള്ള വായന (negotiated reading)യാണ്. കഴിഞ്ഞ അരനൂറ്റാണ്ടിനിടയിൽ മലയാള കഥാസാഹിത്യത്തിനുണ്ടായ വളർച്ച, വിശ്വകഥാസാഹിത്യത്തിലെ പരിണാമം, സാഹിത്യസങ്കല്പത്തിലുണ്ടായ മാറ്റം, ജീവിതശൈലികൾക്കും ആശയാദർശങ്ങൾക്കും സാമൂഹിക സാമ്പത്തികഘടനകൾക്കും സംവേദനതന്ത്രങ്ങൾക്കും ഉണ്ടായ വികാസപരിണാമങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം കൊള്ളക്കൊടുക്കൽ വായനയെ മാറ്റിമറിക്കുന്നു. സാഹിത്യകൃതിക്കു കാലദേശാതീതമായ അചാല്യസത്തയുണ്ടെന്നു സാമാന്യബുദ്ധിയുള്ളവരാരും കരുതുന്നില്ല. വായനക്കാരനും കൃതിയും തമ്മിലുള്ള അഭിമുഖീകരണത്തിൽ പൊരുൾ ഉണ്ടാകുന്നു. വായനക്കാരന്റെയും ലോകത്തിന്റെയും അന്തർജ്ഞാനവും അവബോധവും പ്രകടനശൈലികളും പുതുവായനയിൽ ഇടപെടുന്നു. ഇവയെല്ലാം ഗൗനിക്കുന്നതാണ് കൊള്ളക്കൊടുക്കൽ വായന. പ്രവാസിസാഹിത്യം മലയാള കഥാസാഹിത്യത്തിൽ പ്രകാശഗോപുരങ്ങളായി ഉയർന്നുവന്നതു കഴിഞ്ഞ രണ്ടുമൂന്നു ദശകങ്ങളിലാണ്. അവയുടെ വെള്ളിവെളിച്ചത്തിലാണ് സക്കറിയയുടെ ചോദ്യം പ്രസക്തമാകുന്നത്: തകഴി പ്രവാസിയായിരുന്നെങ്കിൽ? മറുനാട്ടിലിരുന്നു കുട്ടനാടിനെക്കുറിച്ച് എഴുതിയിരുന്നെങ്കിൽ കൂടുതൽ നന്നാകുമായിരുന്നില്ലേ? ഒ. വി. വിജയൻ മുതൽ ബന്യാമിൻവരെയുള്ളവരുടെ വിലപ്പെട്ട സംഭാവനകൾ മാതൃകയാക്കികൊണ്ടാവണം സക്കറിയയുടെ ചോദ്യം. കൊള്ളക്കൊടുക്കൽ രീതിയിലുള്ള വായനയ്ക്ക് ഈ സാഹിത്യചരിത്രമാതൃകയും വിലപ്പെട്ടതായിരിക്കും. സാഹിത്യത്തിലെ വിവിധ മാതൃകകൾ പലമട്ടിൽ ക്രമീകരിച്ചു സാഹിത്യചരിത്രപരിണാമം രേഖപ്പെടുത്തുക സാഹിത്യചരിത്രതന്ത്രമാണ്. പ്രവാസി കഥാമാതൃകകൾ സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ ഫലപ്രദമായി ഗണം തിരിച്ച് ഉപയോഗിക്കാം. അവിടെ വ്യതിരേകമാതൃകയിൽ തകഴിയുടെ രചനകൾ പുനർവായിക്കുകയും ചെയ്യാം. തകഴിയുടെ നായികാനായകന്മാർക്കു കുട്ടനാട്ടിൽനിന്നു ഡൽഹിയിലേക്കോ ഗൾഫിലേക്കോ കുടിയേറാമായിരുന്നു. ഗൃഹാതുരത്വത്തോടെ ഡൽഹിയെക്കുറിച്ചോ കുട്ടനാടിനെക്കുറിച്ചോ തകഴിക്ക് എഴുതാമായിരുന്നു. പിന്നെ എന്തുകൊണ്ട് അവർ നാട്ടിൽതന്നെ തങ്ങിനിന്നു? അവരെ നാട്ടിൽ പിടിച്ചുനിർത്തിയതുകൊണ്ട് സാഹിത്യരചനയ്ക്കു മുരടിപ്പുണ്ടായോ?

ഇങ്ങനെയുള്ള ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ പുനർവായനയാകാം. തകഴിയുടെ കഥകളിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്ന പ്രശ്നങ്ങൾക്കും അവയുടെ സാഹിതീയനിർധാരണത്തിനും കുട്ടനാടൻ അനുദിനജീവിത(everyday life)ത്തിന്റെ മുദ്രയുണ്ടെന്ന കാര്യം ഇത്തരം വായനയിൽ ബോധ്യപ്പെടും.

അനുദിനജീവിതം എന്ന വാക്ക് ഒരു താക്കോൽ സങ്കല്പനത്തെയാണ് ഇവിടെ കുറിക്കുന്നത്. അനുദിനജീവിതം സുന്ദരവും സങ്കീർണ്ണവും ചടുലവുമായ ജീവിതവല(web of life)യാണ്. വിഭാവങ്ങളും അനുഭാവങ്ങളും സഞ്ചാരിഭാവങ്ങളും സ്ഥായിഭാവങ്ങളോടു ചേർന്നു ജീവിതവല നാടകമാകുന്നു എന്നു വേണം കരുതാൻ. ഇതിന്റെ ബലതന്ത്രങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണം വേണം. സിവിയിൽ നിന്നും ചന്തുമേനോനിൽനിന്നും തകഴിയിലെത്തുമ്പോൾ മലയാളനോവലിനുണ്ടാകുന്ന നോവലീയത അതിന്റെ അനുദിനജീവിതത്വമാണ്. ഭാഷയിലും ഭാവത്തിലും സംഭവങ്ങളിലും ഭൗതികസംസ്കാരത്തിലുമെല്ലാം വ്യാപിച്ചു നിൽക്കുന്നതാണ് അനുദിനജീവിതത്വം. അതിന്റെ സൗന്ദര്യവും രാഷ്ട്രീയവുമാണ് തകഴിക്കഥകളുടെ മൗലികത. കുട്ടനാടിന്റെ പ്രകൃതിയെക്കാൾ അനുദിനജീവിതത്തിന്റെ ആശയാവലികളാണ് തകഴിക്കഥകളിൽ സ്പഷ്ടീഭവിച്ചു നിൽക്കുന്നത്. അനുദിനജീവിതത്തിന്റെ ആശയാവലികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ കുട്ടനാടൻ നാടോടിഭാഷ ചിഹ്നപരമായിതന്നെ പങ്കുവഹിക്കുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന്, ഒരു കുട്ടനാടൻകഥയിലെ (1992) 'എന്താടീ കുട്ടീ നിന്റെ കൊച്ചുങ്ങടെ തന്തയ്ക്കു ഞങ്ങടെ മനുഷേനോട് ഇത്ര വൈരാഗ്യം? അതിയാൻ നിങ്ങളോടെന്തു ചെയ്തു?' എന്ന കൊച്ചുസംഭാഷണം കുട്ടനാടൻശൈലികൊണ്ടു മാത്രമല്ല ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത്. സമകാലിക ജീവിതാവബോധത്തിന്റെ പൂരക/വ്യതിരേകബന്ധങ്ങളിൽ വായിക്കുമ്പോൾ ഈ വാങ്മയബിംബം ഏതു ദൃശ്യചിത്രത്തേക്കാളും വിജ്ഞേയമായിത്തീരുന്നു.

തകഴിയുടെ ഭാഷാവെറി (language obsession) ഒരു എഴുത്തുകാരൻ എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമകാലികത വർധിപ്പിക്കുന്നു. ഇത്തരം ഭാഷാവിഭവങ്ങൾ പ്രവാസി രചനകളിലില്ല. ബഷീർ, സക്കറിയ തുടങ്ങിയവരുടെ കഥകളിൽ അനുദിനജീവിതത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണബന്ധങ്ങൾ മലയാളി പുനരനുഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരം ഗഹനത പ്രവാസിരചനകളിൽ വിരളമാണ്. സംവേദനപഠനത്തിൽ നീന്തിക്കളി (shallow play) എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടാറുള്ള സങ്കേതമാണ് തകഴിയും ബഷീറും സക്കറിയയും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ഇത് ഉപരിപ്ലവമായ പൊന്തിക്കളിയല്ല. നീന്തൽ നന്നായി ശീലിച്ചവർക്കേ നീന്തിക്കളിക്കാനാവൂ. നീന്തലിലും കളിയിലുമുള്ള താല്പര്യം ഇവിടെ തുല്യ ശ്രദ്ധ നേടുന്നു. അറിവു പകരാനും രസിക്കാനുമുള്ള വിദ്യയാണ് നീന്തിക്കളി. സമാന്തരമായി മുങ്ങിക്കളി(deep play)യുടെ പാരമ്പര്യമുണ്ട്. ചിന്തയുടെ ഭാരം അനുഭവപ്പെടുത്തുന്നതും ഭാവനാത്മകവും പ്രമേയപ്രധാനവുമായ രചനാസങ്കേതമാണിത്. ആശയാനുഭവങ്ങൾക്കാണ് ഇത്തരം കഥകളിൽ മുൻഗണന. നീന്തിക്കളി മാതൃകയിലുള്ള രചനയിലാകട്ടെ ഭാഷാനുഭവം സുപ്രധാനമാണ്. ഭാഷയുടെ ഭൗതികത (materiality of language) അനുഭവിപ്പിക്കു

ന്നതാണ് നീന്തിക്കളിമാതകയിലുള്ള രചന. ഭാഷ ഗുഹയായും കവാടമായും ഇത്തരം രചനകളിൽ അനുഭവപ്പെടും. തകഴിക്കഥകളിൽ സംഭാഷണ ങ്ങൾക്കുള്ള പങ്ക് അപഗ്രഥിച്ച് ഇക്കാര്യം വെളിവാക്കാവുന്നതാണ്.

വായനയുടെ മറ്റൊരു സാധ്യത പ്രതിരോധവായനയാണ്. നിഷേധവായന(oppositional reading) യായി അത് ഊർജിതപ്പെടുത്താം. കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും പ്രമേയങ്ങളെയും പുനർവിചാരണ ചെയ്യുന്നതാണ് എതിർവായന. തകഴിക്ക് ഇത്തരം എതിർവായനകൾ കുറവ ല്ല. ചെമ്മീനിന്റെ കാര്യം സുവിദിതമാണ്. അതിനും മുമ്പ് സാഹിത്യരചനയുടെ തുടക്കത്തിൽ തീക്ഷ്ണമായ എതിർവായനകൾ തകഴിയുടെ രചനകൾക്കുണ്ടാ യി. ഒന്നുരണ്ട് ഉദാഹരണങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കാം.

മലയാളചെറുകഥയുടെ പ്രഭാവം എന്നു തകഴിയുടെ കഥയെ (വെ ള്ളപ്പൊക്കത്തിൽ) വിശേഷിപ്പിച്ച ചങ്ങമ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ള അതേ ലേഖന ത്തിൽ (എന്റെ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ; ചങ്ങമ്പുഴ 2010:408) തുടർന്നെഴു തുന്നു: 'എന്നാൽ മിസ്റ്റർ തകഴിയുടെ ചില കഥകൾ വെറും അനുകരണങ്ങ ളാണ്. അതദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കാറില്ല. ഉദാഹരണമായി, അദ്ദേഹം മാതൃഭൂമി യിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ "ചന്ദ്രികയിൽ" എന്ന കഥ മോപ്പസാങ്ങിന്റെ The Moon Light എന്ന കഥയുടെ അനുകരണമാണ്. അദ്ദേഹം അതു പ്രസ്താ വിച്ചുകാണുന്നില്ല. മാത്രമല്ല, ആ അനുകരണത്തിൽമാത്രം മിസ്റ്റർ തകഴി മോപ്പ സാങ്ങിന്റെ മനം കുളിർപ്പിക്കുന്ന പൂനിലാവിൽ ചെളിവാരിപ്പൂശി എന്നുകൂടി ഞാൻ പറയും. . . . അതുപോലെതന്നെ, നവജീവനിൽ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധ പ്പെടുത്തിയ രണ്ടാഴ്ചയിലെ "ഡയറി" അലക്സാൻഡർ പുഷ്കിന്റെ Psyche എന്ന ചെറുകഥയുടെ അനുകരണമാണ്. അതും സൂചിപ്പിച്ചു കാണുന്നില്ല.'

അതേ ലേഖനത്തിൽ തകഴിയെ മോപ്പസാങ്ങിന്റെ വിശ്വസ്തശിഷ്യ നായി ചങ്ങമ്പുഴ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യം മോപ്പസാങ്ങിന്റെ കഥകളുടെ പൊതുസവിശേഷതകൾ വിവരിക്കുന്നു. പിന്നീട് അവയെല്ലാം തകഴിയുടെ കഥകളിലുണ്ടെന്നു നിരീക്ഷിക്കുന്നു. 'മോപ്പസാങ്ങിന്റെ കഥാനിർമ്മാണപാടവം ഒന്നുവേറെതന്നെയാണെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകൾ ഒരിക്കലും ദീർഘിക്കാറില്ല. ഏറ്റവും ചുരുങ്ങിയ പദങ്ങൾകൊണ്ട് ഏറ്റവും ലളി തമായ രീതിയിൽ ഏറ്റവും പരിചയമുള്ള സംഭവങ്ങളെയും സംഗതികളെയും ചിത്രീകരിച്ച് ഏറ്റവും ഉൽക്കടമായ വികാരം സഞ്ജനിപ്പിക്കാനുള്ള അദ്ദേ ഹത്തിന്റെ സാമർത്ഥ്യം അതിശയനീയമായിരിക്കുന്നു.... മോപ്പസാങ്ങിന്റെ ഒരു യഥാർത്ഥ ശിഷ്യനാണ് മിസ്റ്റർ തകഴി. അദ്ദേഹം മോപ്പസാങ്ങിന്റെ കൃതി കൾ ശരിക്കു പഠിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് ഓരോ കഥയും വിളിച്ചു പറയുന്നു. അതിനാൽ

മോപ്പസാങ്ങിനെ സംബന്ധിച്ച് മേൽ പ്രസ്താവിച്ച ഗുണങ്ങൾ തകഴിയിലും മൊട്ടിട്ടു കാണുന്നതിൽ അതിശയിക്കുവാനില്ല.'

ചങ്ങമ്പുഴയുടെ പരാമർശങ്ങളിൽ കാണുന്ന ഉദാരതയൊന്നും പ്രകടമാക്കാത്തതാണ് സഞ്ജയന്റെ വിമർശനം. 'ഓക്കാന പ്രസ്ഥാനം' എന്ന ശീർഷകത്തിൽ തെളിഞ്ഞു കേൾക്കുന്നുണ്ട് സഞ്ജയന്റെ തിരസ്കാരം. തകഴിയും കൂട്ടരും മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന റിയലിസ്റ്റിക് സാഹിത്യം അതാണ് സഞ്ജയൻ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഓക്കാനപ്രസ്ഥാനം. സമസ്തകേരളസാഹിത്യപരിഷത്തിൽ തകഴി നടത്തിയ പ്രസംഗം മുൻനിർത്തി പഴമക്കാരുടെ പ്രതികരണം എന്ന മട്ടിലാണ് സഞ്ജയന്റെ കുറിപ്പ്. 'തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയവർകളേ, നിങ്ങൾക്കും നിങ്ങളുടെ കൂട്ടുകാർക്കും എന്താണു പറ്റിപ്പോയതെന്നു ഞങ്ങൾ അറിയുകയില്ല. നിങ്ങൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ വക്കീലന്മാരാണെന്നു സ്വയം അഭിമാനിക്കുന്നു. പക്ഷേ ഏതോ തലതിരിഞ്ഞ സങ്കല്പലോകത്തിലാണ് നിങ്ങൾ ജീവിക്കുന്നതെന്നു നിങ്ങളുടെ വാക്കുകൾ കേൾക്കുമ്പോൾ ഞങ്ങൾക്കു തോന്നുന്നു.... വായനക്കാരന് അറപ്പും വെറുപ്പും മാത്രമല്ല ഓക്കാനവും ചർദിയുംകൂടി ഉണ്ടാക്കുന്ന കല മാത്രമേ കലയാവുകയുള്ളു എന്നും വൈരൂപ്യചിത്രീകരണത്തിനേ സാഹിത്യത്തിൽ സ്ഥാനമുള്ളുവെന്നും ഏതു പരിതഃസ്ഥിയിലും നഗ്നതയാണ് ആച്ഛാദനത്തെക്കാൾ ആകർഷകമെന്നുംകൂടി നിങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ചിലർ ധരിച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ളതുപോലെ ഞങ്ങൾക്കു തോന്നുന്നു,.... നിങ്ങൾ ഒരു പകുതിയെ കാണുന്നുള്ളു, വൃത്തികെട്ടതും ജുഗുപ്സാവഹവും അശ്ലീലവും ക്ലേശകരവുമായ ഭാഗം. അതിനെ മാത്രമേ ചിത്രീകരിക്കുന്നുള്ളു.
എം. ആർ. നായർ 2011: 742 (*സഞ്ജയൻ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ* വാല്യം 1)

സഞ്ജയൻ ഉന്നയിക്കുന്ന സംശയങ്ങൾ കാലത്തിന്റെ ചോദ്യങ്ങളാണ്. ഇന്നും അവയെല്ലാം ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും സമുദായമധ്യത്തിൽ കേൾക്കാം. കലയുടെ നിയോഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചോദ്യങ്ങളായി വേണം അവയെ പരിഗണിക്കാൻ. അവയ്ക്ക് ഉത്തരം തേടുമ്പോൾ ഓർത്തിരിക്കേണ്ട ഒരു കാര്യമുണ്ട്. സാംസ്കാരിക വിശകലനത്തിൽ തീർത്തും വസ്തുനിഷ്ഠമോ നിഷ്പക്ഷമോ ആയ നിലപാടുകളില്ല; എല്ലാം പക്ഷപാതപരമാണ്. സാഹിത്യവിമർശനത്തെ നിഷ്പക്ഷമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതിനെ മാരാരു തന്നെ എതിർത്തിട്ടുണ്ട്. പിന്നെ ആലോചിക്കാനുള്ളതു സാഹിത്യപക്ഷപാതങ്ങളുടെ തുടർബന്ധങ്ങളാണ്. അധികാരവ്യവസ്ഥയുമായി അതിനുള്ള ഗൂഢബന്ധങ്ങളാണ്. ഇവിടെ വ്യാഖ്യാനകല സന്ദേഹങ്ങളുടെ പിന്നാലെ ശ്രദ്ധാപൂർവം സഞ്ചരിക്കേണ്ടിവരും. സന്ദേഹനിഷ്ഠമായ വ്യാഖ്യാനകല (hermeneutics of suspicion) ഇന്നത്തെ നിലയിൽ വിശാലമായ സാഹിത്യ

വിജ്ഞാനവഴിയാണ്. ദളിത്‌വാദം, സ്ത്രീവാദം, ഓറിയന്റലിസം, കൊളോണിയലിസം, പോസ്റ്റ് കൊളോണിയലിസം തുടങ്ങിയ സാഹിത്യവിചാരമാതൃകകളെല്ലാം സന്ദേഹനിഷ്ഠമായ വ്യാഖ്യാനകലയെയാണ് പിന്തുടരുന്നത്. ഇത്തരം അന്വേഷണപദ്ധതികളിൽ ധാർമ്മികതയ്ക്കും വിശ്വാസത്തിനും പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനും തദ്ദേശീയതയ്ക്കുമെല്ലാം ഇടമുണ്ട്. ഇവിടെ സാഹിത്യവിജ്ഞാനം വിജ്ഞാനവിവേക(cognitional prerogrative)മായി വളരുന്നു. വിവിധ വിജ്ഞാനശാഖകളും പാരമ്പര്യങ്ങളും ഇത്തരം അന്വേഷണത്തിൽ പങ്കു വഹിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഏകവിജ്ഞാനപഠനത്തിന്റെ തെളിച്ചമോ കൃത്യതയോ ഇതിനുണ്ടാവില്ല. അതായത്, ഇത്തരം സാഹിത്യപഠനം തീർപ്പുകളിലെത്താതെ ധാരണകളെ ആഴപ്പെടുത്തുന്നു. മനസ്സിലാക്കൽ (understanding), അതാണ് ഇത്തരം അന്വേഷണത്തിന്റെ ഫലം. പലരും പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതു തീർപ്പുകളാണ്. അതില്ലാതെവരുമ്പോൾ അസംതൃപ്തിയുണ്ടാകുന്നു. സാഹിത്യവിമർശനത്തെക്കുറിച്ച് ഇന്നു കേൾക്കുന്ന മുഖ്യപരാതി ഇതാണ്. മെഡിക്കൽ-എൻജിനീയറിങ്ങ് പ്രവേശനപ്പരീക്ഷയിലെന്നപോലെ ഒറ്റ ശരിയുത്തരം കണ്ടെടുക്കാനാണ് പലരും സാഹിത്യവിമർശനങ്ങളും പഠനങ്ങളും പരിശോധിക്കുന്നത്. മനസ്സിലാക്കൽ അതിലാണ് ഉത്തമപഠിതാവിന്റെ ശ്രദ്ധയെന്ന കാര്യം പലരും മറന്നിരിക്കുന്നു. വൈവിധ്യപൂർണ്ണവും സങ്കീർണ്ണവുമായ അനുഭവവും പരീക്ഷണവും (experience and experiment) — അതാണ് സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിന്റെ സ്വഭാവം. അതിന് അടവിയല്ല, തുറവാണുള്ളത്.

വ്യത്യസ്ത വിജ്ഞാനശാഖകളുടെ വിവരണാത്മക പാരമ്പര്യങ്ങളും വ്യത്യസ്ത സമൂഹങ്ങളുടെ വിശ്വാസപാരമ്പര്യങ്ങളും സാഹിത്യവേദിയിൽ സംഭാഷണത്തിൽ ഏർപ്പെടും. ശ്രമകരമെങ്കിലും ഫലദായകമാണ് ഈ സംവാദം. കേസരി ബാലകൃഷ്ണപിള്ളയാണ് ഇത്തരം ബഹുവിജ്ഞാനീയതയുടെ ആനുകൂല്യം മലയാളസാഹിത്യവിചാരത്തിനു നൽകിയത്. കേസരിയുടെ സാഹിത്യവിചാരത്തിൽ തകഴിയുടെ രചനകൾക്കുണ്ടായിരുന്ന സ്ഥാനം സുവിദിതമാണല്ലോ. കേസരിയും കേസരിയെ പിന്തുടർന്നവരും ലോകവും സാഹിത്യവും തമ്മിലുള്ള അഭിമുഖീകരണത്തെ സ്വാഗതം ചെയ്തു. കേസരിയുടെ നിരൂപണത്തിനു ടിപ്പണിയുടെയും വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെയും സ്വഭാവമുണ്ടായിരുന്നു. വ്യത്യസ്ത വിജ്ഞാനശൃംഖലകളുമായി മലയാളത്തെ ബന്ധിപ്പിക്കാൻ അവ ഉപകരിച്ചു. തകഴിയെക്കുറിച്ചുള്ള കേസരിയുടെ പരാമർശങ്ങളിൽ ഈ വിജ്ഞാനശൃംഖലയുടെ ഇടപെടലുകളുണ്ട്. 'ഭാഷാസാഹിത്യകാരന്മാരിൽവെച്ച് ഏറ്റവും അധിക്ഷിപ്തനായി ഭവിച്ച' (കേസരി 2011:659) തകഴിയെ സംരക്ഷിക്കാനല്ല മനസ്സിലാക്കാനാണ് കേസരിയുടെ ഉദ്യമം. തകഴിയുടെ *പരമാർത്ഥങ്ങൾ* എന്ന നോലിനെഴുതിയ നിരൂപണത്തിൽ (കേസരി 2011:695) തകഴിയുടെ സംവേദനതന്ത്രം കേസരി കണ്ടെത്തുന്നു: 'ഇന്നത്തെ സാഹിത്യകാ

രന്മാർ വായനക്കാരന് ഒരു ചവിട്ടു കൊടുത്ത് അയാളെ തന്റെ കൃതിയിലേക്കു ആകർഷിച്ചുവരുന്നു എന്നു പാശ്ചാത്യനിരൂപകർ പറയാറുള്ളത് തകഴിക്കു ചേരുന്നതാണ്.' ആ ചവിട്ട് ഉദ്ദിഷ്ടഫലം നൽകി എന്നാണ് സഞ്ജയനടക്കമുള്ളവരുടെ പ്രതികരണങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നത്. കേസരി ചോദിക്കുന്നു: 'എന്താണ് തകഴി കേരളീയരെ ശല്യപ്പെടുത്തി ധരിപ്പിച്ചുവരുന്നത്? അവരുടെ ലൈംഗികജീവിതത്തിലെ കാപട്യം, പരസ്പരവൈരുധ്യം, അതിന്റെ ജീർണ്ണിപ്പ്, ചിന്തിക്കുവാൻ മാത്രമായി തകഴി വർണ്ണിക്കാറുള്ള ദുഷിച്ച ലൈംഗികജീവിതകഥകളെക്കാൾ വളരെയധികം വഷളായവ കേട്ടുരസിക്കുവാൻ മധ്യകാലങ്ങളിലെ കേരളീയർക്കുണ്ടായിരുന്ന വാസന. ഈയിടെ കോട്ടയത്തുവെച്ചു നടന്ന അഖിലകേരള പുരോഗമനസാഹിത്യസമ്മേളനത്തിലെ ഒരു അധ്യക്ഷപ്രസംഗത്തിൽ ശ്രീ. ചങ്ങമ്പുഴ 'ചന്ദ്രോത്സവ'ത്തിലെ ഒരു ശ്ലോകം ഉദ്ധരിച്ചു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരുന്നു. ലോകരുടെ കണ്ണിൽ മണ്ണിടാനായി പുറമേ എന്തു വേദാന്തം പുലമ്പിയാലും ശരി, ഈ വാസന അവരിൽ ഇന്നും നിലനിന്നുവരുന്നു എന്നുള്ളതു തകഴിയുടെ ചെറുകഥകളുടെ വിറ്റഴിവിന്റെ ഭീമത്വം സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിലാണ് ഇവരുടെ — അഭ്യസ്തവിദ്യരായ കേരളീയരുടെ — കാപട്യം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ഇവർ ഏതിലും തങ്ങൾ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതു ചെയ്യുന്നവരും പറയുന്നതു ഉദ്ദേശിക്കാത്തവരുമാണുതാനും' കേസരി 2011:659. ഈ പ്രസ്താവത്തിൽ ശരവ്യരാകുന്നതു വായനക്കാർ മാത്രമാണോ? അല്ലെന്നാണ് എന്റെ പക്ഷം. ജനപ്രിയവിഭവങ്ങൾ ഒരുക്കുന്ന കഥാകൃത്തിനുള്ള വിമർശനവുമുണ്ട് ഇതിൽ. ഈ വിഷയത്തിൽ തകഴിയുടെ പ്രതികരണം *തെരഞ്ഞെടുത്ത കഥക*ളുടെ മുഖവുരയിലുണ്ട് (1965/2011:14). 'ഞാൻ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന കഥകൾ കുറെ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. എന്റെ ആദ്യകാലകഥകളിൽ പലതും പച്ചത്തെറിക്കഥകളായിരുന്നു എന്ന് അന്നത്തെ സഹൃദയന്മാരും നിരൂപകന്മാരും നെറ്റി ചുളിച്ചു അഭിപ്രായപ്പെട്ടിരുന്നു. ഫ്രോയിഡിയൻ മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ ചില നിഗമനങ്ങൾവെച്ച്, അവ തെറ്റോ ശരിയോ എന്നു നോക്കാതെ ഞാൻ കഥകളെഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ആ കാലത്തെക്കുറിച്ച് എനിക്ക് ഇത്രമാത്രമേ പറയാനുള്ളൂ. ജീവിതം വഴിമുട്ടിനിന്ന ഒരു ഘട്ടത്തിൽ എതിർക്കനുള്ള ഒരു വാസന എനിക്കുണ്ടായി. സാമൂഹ്യശാസ്ത്രമോ സ്ഫുടം ചെയ്യപ്പെട്ട ഒരു സാമൂഹ്യബോധമോ ഒന്നും വഴികാണിച്ചുതരുവാൻ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല എന്നും പറയാം. അന്ന് ആ വക അടിസ്ഥാനപരമായ കാര്യങ്ങൾ വായിച്ച് ഉറപ്പിക്കുക എന്നതു നടന്നുവരികയായിരുന്നു. എന്നാലും പ്രായവും നമ്മുടെ സമൂഹത്തിലെ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധത്തിൽ കണ്ട വൈകല്യങ്ങളും ആ വിധം തെറിക്കഥകൾ എന്നെക്കൊണ്ടെഴുതിച്ചു എന്നു പറയുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. ഞാനതിൽ പശ്ചാത്തപിക്കുന്നില്ല. ആ കഥകളെ ഞാൻ സ്നേഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.'

പല നിലകളിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ് തകഴിയുടെ പ്രസ്താവം. തകഴിയുടെ 'തെറിക്കഥകൾ'ക്കു പുതിയൊരു ചിഹ്നമൂല്യം നൽകുന്നതാണ് തകഴിയുടെ വാക്കുകൾ. ഏറെ പ്രശസ്തനായ കാലത്തും തള്ളിപ്പറയാനാവാത്ത എന്തോ മൂല്യം അതിനുണ്ട്. മറ്റൊരു തരത്തിൽ പറഞ്ഞാൽ, മലയാളവായനക്കാർക്കു സാധ്യതകൾ തേടി അത്തരം കഥകളിൽ അന്വേഷണം നടത്താവുന്നതാണ്. ഒരു കാര്യം മാത്രം ഇവിടെ സൂചിപ്പിക്കട്ടെ; പിൽക്കാലത്തെ ധാരാളം 'തെറിക്കഥകൾ' പ്രശസ്തരുടേതായി മലയാളത്തിനു ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവയൊന്നും കഥയുടെ ആകാശത്തുനിന്നു മാഞ്ഞുപോയിട്ടുമില്ല. മികവുറ്റ എഴുത്തുകാരുടെ 'തെറിക്കഥകൾ' ഒരു ഗണമായി പരിഗണിച്ച് അവയുടെ സാഹിതീയത അന്വേഷിക്കുന്നതു ഫലപ്രദമായിരിക്കും. സാഹിത്യചരിത്രപരമായിതന്നെ അത്തരം അന്വേഷണത്തിനു പ്രസക്തിയുണ്ട്. തകഴിയുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത കൃതികളിലൂടെ 'മിസ്റ്റർ ക്ലീൻ' തകഴിയെ വരും തലമുറകൾക്കു പകർന്നുകൊടുക്കാനുള്ള സംരംഭങ്ങളാണ് ഇപ്പോൾ ഊർജസ്വലമായിട്ടുള്ളത്. അതിനെക്കാൾ പ്രസക്തിയും പ്രാധാന്യവുമുണ്ട് തകഴി നടത്തിയ സാഹിത്യപരീക്ഷണങ്ങൾക്ക്. അതു സത്യാന്വേഷണപരീക്ഷയായിതന്നെ വിലമതിക്കപ്പെടണം.

എന്തോ സമകാലിക അഭിജാത അഭിരുചികൾക്ക് ഇണങ്ങുന്ന തരത്തിൽ തകഴിസാഹിത്യത്തിന്റെ പട്ടിക (canon) ചിട്ടപ്പെടുത്താനാണ് പല പ്രമുഖ നിരൂപകരും ശ്രമിച്ചത്. തകഴിയുടെ കഥകളിലെ സവിശേഷ ലൈംഗികപരാമർശങ്ങൾ അതിൽ പ്രകടമാകുന്ന ലോകബോധത്തിന്റെയും സംവേദനക്രമത്തിന്റെയും ഭാഗമാണെന്നു മറന്നുകൂടാ. ചെറിയൊരു ഉദാഹരണം നൽകാം. അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കരണത്തിനു (നാലു പെണ്ണുങ്ങൾ, ഒരു പെണ്ണും രണ്ടാണും) തെരഞ്ഞെടുത്ത തകഴിയുടെ എട്ടു കഥകളിലൊന്നാണ് പങ്കിയമ്മ. വാക്കുകൾ മുൻനിർത്തി അന്വേഷിച്ചാൽ ഇതിൽ ലൈംഗികാതിപ്രസരമില്ല. ഇന്റർനെറ്റിൽ സെൻസറിങ്ങിനു മുതിരുന്നവർക്കു വാക്കുകളാണ് അശ്ലീലമുദ്രകൾ! സാഹിത്യത്തിൽ ചിഹ്നങ്ങളാണ് പ്രധാനം. അങ്ങനെ നോക്കിയാൽ സാമ്പ്രദായിക ദാമ്പത്യത്തെ ശരീരപരത കൊണ്ടു വെല്ലുവിളിക്കുന്ന കഥയാണ് പങ്കിയമ്മ. സംബന്ധക്കാരനെയും പരപുരുഷനെയും പ്രീണിപ്പിച്ചു നിർത്തുന്ന സ്ത്രീയുടെ സാമർത്ഥ്യം അതീവ ഹൃദ്യമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന കഥയാണിത്. ഗ്രാമീണാന്തരീക്ഷത്തിൽ പൊരുത്തക്കേടുകളില്ലാതെ പതിഞ്ഞമട്ടിൽ പറയുന്ന കഥ സ്ത്രീയുടെ സ്വയം രസിപ്പിക്കാ(self pleasuring)നുള്ള വൈഭവമാണ് പ്രമേയമാക്കുന്നത്. എഴുതപ്പെട്ട കാലത്ത് ഇത്തരത്തിൽ ആ കഥ വായിക്കപ്പെട്ടിരിക്കില്ല. അഴിഞ്ഞാട്ടക്കാരിയുടെ കഥയായിട്ടാവും യാഥാസ്ഥിതികസമൂഹം അതിനെ സ്വീകരിച്ചത്. സന്തോഷപൂർവം രേഖപ്പെടുത്തട്ടെ, അടൂരിന്റെ ദൃശ്യാവിഷ്കാരം കഥയുടെ

മർമ്മം പുതുമയോടെ ചലച്ചിത്രരൂപത്തിലാക്കിയിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ശരീരത്തിന്റെ സാധ്യത തെളിച്ചുകാട്ടുന്നതാണ് കഥ. നന്നായി ചിരിക്കുന്ന പങ്കിയമ്മ ഭർത്താവിനെ ആരാധകനാക്കുന്നു, അയൽക്കാരനെ വേഴ്ചക്കാരനും. രണ്ടുപേരെയും ഇണക്കിനിർത്തിയുള്ള പോക്ക് എളുപ്പമല്ല. കലഹവും കേസും കമിതാക്കളുടെ ജയിൽവാസവുമെല്ലാം പ്രളയജലംപോലെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ പങ്കിയമ്മ പുതിയൊരു സംബന്ധക്കാരനെ കണ്ടെത്തി അമ്മയാകുന്നു. ശരീരത്തിന്റെയും മനസ്സിന്റെയും യഥാർത്ഥ ശക്തികളും കാമനകളും തിരിച്ചറിഞ്ഞു സഫലമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സമർത്ഥയായ പങ്കിയമ്മയുടെ 'സത്യാന്വേഷണപരീക്ഷ' ഇരുപത്തൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ സഹൃദയത്വത്തിനുപോലും വെല്ലുവിളിയായിരിക്കും. എന്നിട്ടും അതു തകഴി കഥയിലാക്കി, ഇരുപത്തൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ഏറ്റവും പ്രഗല്ഭനായ മലയാള കലാകാരൻ അതു ചലച്ചിത്രമാധ്യമത്തിലേക്കു പകർന്നു. ഇത്തരം സംക്രമണശേഷിയുള്ള രചനകളെ അവയുടെ സാധ്യത(potentiality)യുടയും സമകാലികത(contemporariness)യുടെയും പേരിൽ പ്രത്യേകം ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്.

ലൈംഗികകാര്യങ്ങളിൽ പരിമിതപ്പെടുന്നതല്ല തകഴിയുടെ പര്യവേക്ഷണബുദ്ധി. സാമൂഹികതയുടെ ശൃംഖലബന്ധങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് അനുദിനജീവിതത്തിന്റെ നാനാതലങ്ങളിലേക്കു തകഴിക്കഥകൾ എത്തുന്നു. തകഴിയുടെ സാമൂഹികത വിശാലമായ ജൈവസമൂഹ(organic society)സങ്കല്പത്തിൽ ഉറപ്പിച്ചതാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് തകഴിയുടെ കഥാസമുച്ചയത്തിൽ വെള്ളപ്പൊക്കത്തിൽ, തഹസീൽദാരുടെ അച്ഛൻ, വിമോചനം, കൃഷിക്കാരൻ തുടങ്ങിയവ ഗോപുരങ്ങളായി കാണപ്പെടുന്നത്. 'കൃഷിക്കാര'ന്റെ കാര്യം നോക്കാം. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിമുതൽ കുട്ടനാട്ടിലെ കൃഷി ആധുനികീകരിക്കപ്പെട്ടു. അന്നോളം ജൈവിക(organic)മായിരുന്ന കൃഷി ക്രമേണ വ്യവസായ(industry)മായി മാറി. പണം മുടക്കുക, പരമാവധി ലാഭമുണ്ടാക്കുക എന്ന വ്യവസായനയത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം അനുഭവബന്ധങ്ങളെയും ശീലങ്ങളെയും തകർത്തെറിഞ്ഞു. 'എങ്ങാണ്ടോന്നു കൊറേ പണം കൊണ്ടുവന്ന് കൊറേ വളോം വാരിയിട്ടു നെല്ലൊണ്ടാക്കിയതുകൊണ്ട് ആരും കൃഷിക്കാരനാകത്തില്ല' എന്നു കേശവൻനയർ വിളിച്ചുപറയുന്നതു (കൃഷിക്കരൻ, തകഴി 1965/2011:192) അർത്ഥപുഷ്ടിയോടെ കുട്ടനാട്ടുകാരും മറുനാട്ടുകാരും ഇന്നു മനസ്സിലാക്കുന്നു. തകഴിയുടെ ജൈവസമുദായത്തിൽ മനുഷ്യർ മാത്രമല്ല വയലുകളും നെൽച്ചെടികളും പട്ടിയും കിളിയുമെല്ലാം സജീവാംഗങ്ങളാണെന്നു കഥകൾ വെളിവാക്കുന്നു. വെള്ളപ്പൊക്കത്തിൽ, വിമോചനം തുടങ്ങിയ കഥകൾ ഇത്തരത്തിൽ ഉദാരപാരിസ്ഥിതിക വായനകൾക്കു വാതിൽ തുറന്നിടുന്നു.

ഇറ്റാലിയൻ തത്ത്വചിന്തകനായ ജോർജിയോ അഗമ്പന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ (2011:10-19) വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ ഇരുട്ടിലേക്കു ദൃഷ്ടി പായിക്കുക മാത്രമല്ല സമകാലികന്റെ നിയോഗം. കാലത്തെ മുറിച്ചുകടന്നു പല കാലങ്ങളുമായി, വിശിഷ്യ വരുംകാലങ്ങളുമായി സംവദിക്കാൻ കഴിയുന്നവരാണ് സമകാലികർ. തകഴിയുടെ അശ്ലീലമുദ്ര കുത്തപ്പെട്ട പല കഥകൾക്കും ഇന്നത്തെ നിലയിൽ സാമകാലികപ്രസക്തിയുണ്ട്. അടൂരിന്റെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കരണത്തിനു വിഷയമായ കഥകൾതന്നെ ഉത്തമോദാഹരണങ്ങൾ (തകഴി, നാലു പെണ്ണുങ്ങൾ, 2007 കാണുക). സ്ത്രീപുരുഷബന്ധമടക്കമുള്ള കാര്യങ്ങളിൽ അനുഭവത്തിനും പരീക്ഷണത്തിനും പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു എന്നതാണ് തകഴിയുടെ കഥകളിൽ കാണുന്ന പ്രത്യേകത. മലയാളത്തിലെ പല എഴുത്തുകാരും ഡോഗ്മകളുടെ വക്താക്കളാണ്. തകഴിയാകട്ടെ അനുഭവത്തിനും പരീക്ഷണത്തിനും പ്രാധാന്യം നൽകുന്നു. തകഴിയുടെ കഥകളിൽ കാണുന്ന ആഖ്യാനവൈവിധ്യത്തിനും (സക്കറിയയുടെ ഉദ്ധരണി ഓർമ്മിക്കുക) ഇതുന്നെ വിശദീകരണമാകും.

ലൈംഗികതയെ കേവലം വ്യക്തിതലത്തിൽ ഒതുക്കിക്കണ്ടില്ല തകഴി എന്ന കാര്യം ഇന്നത്തെ നിലയിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. സാമൂഹികതയും വംശീയതയും തദ്ദേശീയതയും വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഇക്കാലത്തു ഇതു പ്രസക്തമായ ചർച്ചാവിഷയമാണ്. *രണ്ടിടങ്ങഴി*യിലെ ചിരുതയുടെ ലൈംഗികപെരുമാറ്റം മുൻനിർത്തി ഇക്കാര്യം കേസരി ബാലകൃഷ്ണപിള്ള (കേസരി 2011:679) സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 'കേരനേയും ചാത്തനേയും പോലെ വായനക്കാരെ അധികം ആകർഷിക്കുന്ന ഒരു പാത്രമല്ല നായിക ചിരുത. തകഴിയുടെ സ്ത്രീപാത്രസൃഷ്ടിയിലുള്ള പാടവക്കുറവ് 'തോട്ടിയുടെ മകനി'ലും കാണാം. ചിരുത കറയറ്റ ഗുണവതിയായ ഒരു ഭാര്യയാണ്. പക്ഷേ ഈ ഗുണവതിത്വം അവൾക്കു ലഭിച്ചതു കുട്ടനാട്ടു പറയികളുടെ പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നു മാത്രമാണ്. അനുഭവത്തിൽനിന്നു ലഭ്യമായ ഒരു വീക്ഷണകോടിയുടെ ഫലവുംകൂടി ആയിട്ടല്ല! ഇവരുടെ പാതിവ്രത്യത്തിന്റെ ഉഗ്രത പതിവുവിട്ടു ഭാര്യാഭർത്താക്കന്മാർ തമ്മിൽ ശൃംഗരിച്ചാൽപോലും കണ്ടത്തിലെ വരമ്പിൽ മടവീഴുമെന്നു മാണിപ്പറയിയെക്കൊണ്ടു പറയിച്ചു ഗ്രന്ഥകാരൻ സുവ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. പ്രസ്തുത അനുഭവപരമായ വീക്ഷണകോടിയിൽനിന്നും കൂടിയാണ് ചിരുതയുടെ ഗുണവതീത്വം ജനിച്ചിട്ടുള്ളതെന്നു കാണിക്കാൻ തകഴി ശ്രമിച്ചിട്ടുമില്ല. ഇവിടെ ആഖ്യാനത്തിൽ കേസരി കണ്ടെത്തുന്ന സംയമനം, മിതത്വം തകഴിയുടെ കഥകൾക്കു വിശാലമായ ആകാശം തുറന്നു നൽകുന്നു. ചിലപ്പോൾ അതു വിശ്വാസങ്ങളുടെയും മിത്തുകളുടെയും അതിഭൗതികതയിലേക്കുപോലും കടന്നുകയറിപ്പോകും. മതിമറന്നു സഞ്ചരിക്കാൻ എല്ലാവരെയും ധൈര്യപ്പെടുത്തന്നതാണ് തകഴിയുടെ പ്രസന്നമായ ഭാഷാരീതി. തക

ഴിക്ക് മിത്തുകളും വിശ്വാസങ്ങളും അനുഭവരീതികളാണ്. അവ നിത്യജീവിതത്തിന്റെ കണ്ണിയായി സാഹിത്യസംവേദനശൃംഖലയിൽ ഇടം നേടുന്നു. അനുഭവപരമായ സത്യസന്ധതയാണിത്.

തകഴിയുടെ ശൈലി കേസരിയുടെയും (2011) മുണ്ടശ്ശേരിയുടെയും (2011) അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെയും (2011) പ്രശംസയ്ക്കു വിഷയമായിട്ടുണ്ട്. അവരെല്ലാം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നതു ലാളിത്യവും പ്രസാദവുമാണ്. മുണ്ടശ്ശേരി തകഴിയുടെ ഭാഷയെക്കുറിച്ചു (തകഴി 2011:26) എഴുതുന്നു: 'മികച്ച കൃതികകളിലെല്ലാം അദ്ദേഹമെഴുതിയ ഭാഷ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പേന അറിഞ്ഞിട്ടില്ല. അത്രയ്ക്കക്ലിഷ്ടമാണ്, അത്രയ്ക്കു ലളിതമാണ് ആ ഭാഷ. തട്ടിത്തടഞ്ഞു നിൽക്കാതെ തകഴിയുടെ ഓരോ വാക്യത്തിനും ഏതു സാധാരണക്കാരന്റെ ഹൃദയത്തിലേക്കും നേരിട്ടോടിച്ചെല്ലാൻ കഴിയും.'

സമകാലിക ആശയാവലികളുടെ ബലത്തിൽ തകഴിയുടെ ഭാഷ മറ്റൊരു തരത്തിൽ വിശദീകരിക്കാവുന്നതാണ്. തകഴിയുടെ സമകാലികതയും പ്രസക്തിയും വർധിപ്പിക്കുന്നതാണ് ആ വിശദീകരണം. മിഖായേൽ ബക്ടിന്റെ റബേലെ (Rabelias) പ്രസിദ്ധമായ കൃതിയാണല്ലോ. പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിൽ റബേലെ ഉപയോഗിച്ച ശൈലി വിശദമായി അപഗ്രഥിക്കുന്നുണ്ട് ബക്ടിൻ(രാമകൃഷ്ണൻ 1997:13-20). അതിൽ രണ്ടു കാര്യങ്ങൾ തകഴിയുടെ കാര്യത്തിൽ പ്രസക്തമാണ്. തകഴിയുടെ ആഖ്യാനശൈലി ഏറെ സംഭാഷണാത്മകമാണ്. പാഠ(text)ത്തിൽനിന്നും വ്യവഹാര(discourse)ത്തിൽനിന്നും സംഭാഷണ(conversation)ത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നതു അതിന്റെ ബഹുത്വമാണ്. ബഹുഭാഷത്വം, ബഹുശൈലി എന്നെല്ലാം അതിനെ വിശദീകരിക്കാം. തകഴിയുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ വ്യക്തിത്വം നേടുന്നത് അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയാണ്. നാടോടിജീവിതത്തിൽ സംഭാഷണംകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന ഊർജസ്വലത കഥാഖ്യാനത്തിലേക്കു പകരാൻ തകഴിക്കു കഴിഞ്ഞു. റബേലെയുടെ ഭാഷാവെറി (language obsession) മിഖായേൽ ബക്ടിന്റെ വിശദപരാമർശനത്തിനു വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. തകഴിയുടെ കഥകളിൽ കുട്ടനാടിന്റെ ഭൂസ്ഥിതിയെക്കാൾ ഭാഷയാണു നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നത്. തകഴിയുടെ ഭാഷാവെറിക്ക് നാടോടി ജീവിതത്തിന്റെ കാർണിവൽ സ്വഭാവവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. ഫ്യൂഡൽസമൂഹത്തിന്റെ കാർണിവൽ സ്വഭാവം നിരീക്ഷിച്ചറിഞ്ഞു പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യാൻ തകഴി നടത്തിയ സാഹിത്യപ്രയത്നം വേണ്ടുവോളം നിരൂപകശ്രദ്ധ നേടിയിട്ടില്ല. നിത്യജീവിതത്തിലും കഥയിലും സ്വന്തം വാക്കുകളെക്കാൾ മറ്റുള്ളവരുടെ വാക്കുകൾക്കാണ് പ്രാചുര്യം. ആട്ടക്കഥയിലെ പദങ്ങൾപോലെയാണവ. ശ്ലോകങ്ങൾക്ക് അരങ്ങിലെ പ്രകടനത്തിൽ വലിയ പങ്കില്ലാത്തതുപോലെ കഥാകൃത്തിന്റെ സ്വന്തം വാക്കുകൾ കഥയിൽ സ്ഥിരരാശി

യിലാണ്, ചരരാശിയിലല്ല. മറ്റുള്ളവരുടെ വാക്കുകൾകൊണ്ടാണ് നമ്മൾ കളിക്കുന്നത്. കളി നമ്മുടേതുന്നെ. കഥ തകഴിയുടേതുതന്നെ. വാദിക്കുമ്പോഴും തർക്കിക്കുമ്പോഴും പഴഞ്ചൊല്ലുകളുടെയും തെറികളുടെയും നിയമത്തിന്റെയും വേദവാക്യങ്ങളുടെയും രൂപത്തിൽ മറ്റുള്ളവരുടെ മൊഴികളാണ് നമ്മൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. എന്തിന് നമ്മുടെ ഉള്ളിൽ കേൾക്കുന്ന മനസ്സാക്ഷിയുടെ നിമന്ത്രണങ്ങൾപോലും മറ്റുള്ളവരുടെ വാക്കുകളാണ്. സാഹിത്യനിർമ്മിതിയിൽ ഏർപ്പെടാൻ അന്യന്റെ വാക്കുകൾ കൂടിയേതീരൂ. ലോകമാണ് ഭാഷയിലൂടെ കഥയിലേക്കു കടന്നുവരുന്നത്. കഥയാണ് ഭാഷയിലൂടെ ലോകത്തിൽ പ്രചരിക്കുന്നത്. ലോകത്തിനും കഥയ്ക്കുമിടയിലുള്ള നാനാവിധമായ ഭാഷയാണ് ഏകശാസനാധികാരത്തിന്റെ സ്വരത്തെ ചെറുത്തുനിൽക്കുന്നത്. ആ ചെറുത്തുനിൽപിൽ സാഹിത്യരചന സംഭാഷണാത്മകമാകുന്നു. അവിടെയാണ് തകഴിക്കഥയിൽ നാടോടി ജീവിതവും നാടോടി ഭാഷയും കണ്ണീരിലൂടെയുള്ള ചിരിയായി രൂപാന്തരപ്പെടുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

കേസരി ബാലകൃഷ്ണപിള്ള	2011	*കേസരിയുടെ സാഹിത്യവിമർശനങ്ങൾ,* നാഷനൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം.
ചങ്ങമ്പുഴ കൃഷ്ണപിള്ള	2010	*ചങ്ങമ്പുഴയുടെ സമ്പൂർണ്ണ ഗദ്യകൃതികൾ,* കേരള ഗ്രന്ഥശാലാ സഹകരണസംഘം, തിരുവനന്തപുരം.
തകഴി ശിവശങ്കരപ്പിള്ള	1992	*ഒരു കുട്ടനാടൻ കഥ,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
....	2011	*തകഴിയുടെ നോവലുകൾ,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
....	1965/2011	*തെരഞ്ഞെടുത്ത കഥകൾ,* നാഷനൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം.
....	2007	*നാലു പെണ്ണുങ്ങൾ,* റെയ്ൻബോ, ചെങ്ങന്നൂർ.
നായർ, എം. ആർ.	2011	*സഞ്ജയൻ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ,* മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്.
രാമകൃഷ്ണൻ, ഇ.വി.	1997	*വാക്കിലെ സമൂഹം,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.

സക്കറിയ	2011	*ഉരുളികുന്നത്തിന്റെ ലുത്തീനിയ,* ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
Agamban, Giorgio	2011	*Nudities,* Stanford University Press, California.
Bakhtin, Mikhail	1984	*Raebalias and His World,* Indiana University Press, Bloomington
Certeau, Michel de	1984/1988	*The Practice of Everyday Life,* University of California Press Berkeley.

എൽ. വി. രാമസ്വാമിഅയ്യരുടെ മലയാളലേഖനങ്ങൾ

ടി. ബി. വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ

എൽ. വി. രാമസ്വാമിഅയ്യർ (1895–1948) അമ്പത്തിമൂന്നു കൊല്ലംമാത്രം നീണ്ട സ്വജീവിതംകൊണ്ട് ദ്രാവിഡഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന് എണ്ണപ്പെട്ട സേവനം ചെയ്ത പണ്ഡിതനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ The Evolution of Malayalam Morphology എന്ന കൃതി മലയാളത്തിന്റെ ചരിത്രാത്മകവ്യാകരണത്തിലെ എണ്ണംപറഞ്ഞ ഒരു കൃതിയാണ്. ഇതുപോലൊന്ന് അന്നുവരെ ദ്രാവിഡഭാഷകളിൽ ഒന്നിനെപ്പറ്റിയും ആരുംതന്നെ രചിച്ചിരുന്നില്ല എന്നും ഓർക്കണം. ഒരു നിലയ്ക്ക് ചരിത്രദൃഷ്ട്യാ പഴന്തമിഴിനെ പരിശോധിക്കാനും അതിനും ഇടത്തമിഴിനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം തൊട്ടുകുറിക്കാനും പ്രേരകമായ കൃതിയുമാണ് ഇത്. ചരിത്രപരവും താരതമ്യപരവുമായി തമിഴിന്റെ പഴയഘട്ടത്തെപ്പറ്റി പഠിക്കുന്നതിന്റെ തുടക്കമാണ് രാമസ്വാമിഅയ്യർ എഴുതിയ Morphology of Tamil Verbs (Autotropos 1938) എന്ന ലേഖനം. കൽക്കത്തയിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന സുനീതികുമാർ ചട്ടർജിയും ലണ്ടനിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന ബറൊവും കാലിഫോർണിയയയിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന എമനൊവും അറിഞ്ഞാദരിച്ചിരുന്ന ഈ പണ്ഡിതനെ മലയാളികൾ അത്ര ഗണിച്ചിരുന്നുവോ എന്നു സംശയമാണ്. തങ്ങൾക്ക് അവിഷയമായ എന്തൊക്കെയോ പഠിച്ചുവച്ചിട്ടുള്ള ഒരാൾ എന്നായിരിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നു മഹാരാജാസിലെ ഭാഷാധ്യാപകരും വിദ്യാർഥികളും അദ്ദേഹത്തെക്കുറിച്ചു കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. രാമസ്വാമി അയ്യർ ഇംഗ്ലീഷ് വിഭാഗത്തിൽ പഠിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നപ്പോൾ മലയാളവിഭാഗത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന സി. എൽ. ആന്റണി (1913–79) മാത്രമായിരിക്കാം അദ്ദേഹത്തിനു മലയാളപഠനത്തിലുള്ള പ്രസക്തി മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നത്. അവിടെ രാമസ്വാമിഅയ്യർ ചേർന്നതും പിരിയുംമുമ്പു മരിച്ചതും അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസറായിട്ടായിരുന്നു.

1936-ൽ ദിവാൻ സി. പി. രാമസ്വാമി അയ്യരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ തിരുവിതാംകൂർ യൂണിവേഴ്സിറ്റി ഉടലെടുത്തു. അവിടെ രാഘവയ്യങ്കാർക്കും വൈയാപുരിപ്പിള്ളയ്ക്കും തമിഴ് പാണ്ഡിത്യത്തിന്റെ പേരിൽ സ്ഥാനമുണ്ടായി. എന്നാൽ ഏറെ ഭാഷകൾ അറിവുള്ള ആളും തമിഴ്-സംസ്കൃത-മലയാളങ്ങളിൽ കൃതഹസ്തനുമായ ഒരു രാമസ്വാമി കൊച്ചിയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നിട്ടും അവിടെ അദ്ദേഹത്തിന് ഒരു സ്ഥാനവും കിട്ടിയില്ല. ആ സർവകലാശാലയിൽ തമിഴിനും സംസ്കൃതത്തിനുമുള്ള സ്ഥാനം മലയാളത്തിനു കിട്ടിയുമില്ല. മഹാകവി ഉള്ളൂരിന് ഈ രാമസ്വാമിയെ നന്നായറിയാമായിരുന്നു. ഭരണതലത്തിലും സർവകലാശാലാതലത്തിലും സ്വാധീനമുണ്ടായിരുന്ന മഹാകവിയും ഈ പ്രതിഭാശാലി സർവകലാശാലയിൽ വേണ്ടതാണെന്നു കരുതിയിരുന്നില്ല എന്നാണ് ഊഹിക്കേണ്ടത്. തിരുവിതാംകൂറിലെയും കൊച്ചിയിലെയും കോളജുകളുടെ മാതൃസ്ഥാനത്താണല്ലോ മദിരാശി സർവകലാശാല. അവിടെ പൗരസ്ത്യഭാഷാവിഭാഗങ്ങൾ 1930 കാലത്ത് തുടങ്ങുകയുണ്ടായി. സംസ്കൃതത്തിനെന്നപോലെ തമിഴ്-തെലുഗുഭാഷകൾക്കും പഠനഗവേഷണവിഭാഗങ്ങൾ ഉണ്ടായി. അപ്പോൾ മലയാളപഠനത്തിന്റെ പേരിൽ രാമസ്വാമി അയ്യരെ പരിഗണിച്ചുവോ, അതും ഇല്ല. ആ സർവകലാശാലയിലെ Oeiwnrl Research Institute Journal ൽ ഒരു K. R. അരക്കോളത്തിൽ രാമസ്വാമി അയ്യരുടെ Sketch Malayalam Phonetics നിരൂപിക്കുകയുണ്ടായി. ആ നിരൂപണത്തിന്റെ നട്ടെല്ല് പട്ടർമലയാളമാണിത് എന്ന പുച്ഛമായിരുന്നു.

ഒരുകാലത്ത് ഏതാണ്ടു മറവിയിലാണ്ടുപോയിരുന്ന എൽ. വി. രാമസ്വാമിഅയ്യരിലേക്ക് വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധ തിരിച്ചത് 1965-ൽ പ്രൊ. സി. എൽ. ആന്റണി എഴുതിയ ലേഖനമാണ്. അദ്ദേഹം എൽവിആറിന്റെ ഏതാനും ലേഖനങ്ങൾ തേടിപ്പിടിച്ച് അക്കാദമിയെ ഏല്പിച്ചത് ഇപ്പോഴും കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി ലൈബ്രറിയിൽ ഉണ്ട്. പിന്നീട് ഈ വിഷയത്തിൽ ഉത്സാഹിച്ചത് അണ്ണാമല സർവകലാശാലയിൽ ഭാഷാശാസ്ത്രപ്രൊഫസറായി വിരമിച്ച ഡോ. എ. കാമാച്ചിനാതനാണ്. കാമാച്ചിനാതൻ രാമസ്വാമി അയ്യരെക്കുറിച്ച് ഇംഗ്ലീഷിലും തമിഴിലും എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. എൽവിആറിന്റെ ജന്മശതാബ്ദിവർഷത്തിനുശേഷം (1998) പതുശ്ശേരിയിൽനിന്നു പുറപ്പെടുന്ന PJDS എന്ന അർധവാർഷിക പ്രസിദ്ധീകരണത്തിൽ ഡോ. കാമാച്ചിനാതൻ രാമസ്വാമി അയ്യരുടെ സംഭാവന വിലയിരുത്തുന്ന ഒരു ലേഖനവും തനിക്കു കണ്ടെത്താനായ എൽവിആർ ലേഖനങ്ങളുടെ ഒരു സൂചികയും പ്രസിദ്ധം ചെയ്തു. ആഷർ സമ്പാദനം ചെയ്ത The Encyclopaedia of Language and Linguistics എന്ന ഗ്രന്ഥാവലിയുടെ 7-ാം വാല്യത്തിൽ എൽ. വി. രാമസ്വാമിഅയ്യരെപ്പറ്റി എഴുതിയതും കാമാച്ചിനാതനാണ്. ജന്മശതാബ്ദിവർഷത്തിൽ (1995) ഡോ. കാമാച്ചിനാതൻ മദ്രാസിൽനിന്നു പുറപ്പെടുന്ന ദിനമ

ണിക്കതിൽ എന്ന ദിനപത്രത്തിൽ 'മുറ്റത്തുമുല്ലെക്കു മണം ഉണ്ടാ' എന്ന പേരിൽ ഒരു ലേഖനം എഴുതി (നവം. 8, 9).

എൽ. വി. രാമസ്വാമിഅയ്യരുടെ സംഭാവനകളെക്കുറിച്ച് പിഎച്ച്.ഡി ബിരുദം നേടിയ ഡോ. സൗമ്യാ ബേബിയാണ് എൽവിആറിന്റെ ലേഖനങ്ങൾ തേടിപ്പിടിക്കാൻ ഉത്സാഹിച്ച മറ്റൊരാൾ. ഡോ. സൗമ്യ താപസം എന്ന ത്രൈമാസികത്തിൽ (വാ. 2 പു. 107-114, 2006) അതു പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. കേരളസർവകലാശാല പ്രസിദ്ധം ചെയ്ത സൗമ്യയുടെ ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിലും (2009) ഈ പട്ടിക കാണാം. ഡോ. സൗമ്യാ ബേബി സംഭരിച്ച ലേഖനങ്ങളിൽ ഒരു പങ്ക് (ലീലാതിലകവിഷയകമായവ) കേരളസർവകലാശാലയും ശേഷമുള്ളവ ആന്ധ്രയിലെ കുപ്പത്തുള്ള ദ്രാവിഡ സർവകലാശാലയും പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തും.

പ്രൊഫ. എൽ. വി. രാമസ്വാമിഅയ്യർ മലയാളഭാഷയെപ്പറ്റി ധാരാളം ഇംഗ്ലീഷിൽ എഴുതിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും എന്തെങ്കിലും മലയാളത്തിൽ എഴുതി പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടോ? ഇക്കാര്യത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ലേഖന-ഗ്രന്ഥസൂചികകൾ തയാറാക്കിയവർ ശ്രദ്ധിച്ചുകാണുന്നില്ല. എന്നാൽ ഈ അടുത്തകാലത്ത് ഒരാൾ അക്കാര്യത്തിൽ മനസ്സു വെക്കുകയും ഏതാനും ലേഖനങ്ങൾ കണ്ടെടുക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. കോഴിക്കോട് ഗവ. കോളജിൽ ഫിലോസഫി അധ്യാപകനായിരുന്ന ഡോ. എം. രാധാകൃഷ്ണനാണ് അത്. അദ്ദേഹം അയച്ചുതന്ന പട്ടിക ചുവടെ ചേർക്കുന്നു:

1. പ്രിയ, *കൈരളി* 6.9 പു. 292-302, 1097 ധനു (1922).
   (പ്രഭാതകുമാരമുഖോപാധ്യായൻ എഴുതിയതിന്റെ ഭാഷാന്തരണം)
2. വീട്ടിലും പുറത്തും, *കൈരളി* 7.4 പു. 170-179, 1097 കർക്കടകം (1922).
   (ടാഗൂർ എഴുതിയ ലേഖനത്തിന്റെ ഭാഷാന്തരണം)
3. ജഗദീശചന്ദ്രദർശനം, *കൈരളി* 7.9 പു. 411-416. 1098 ധനു (1923)
   (ഇംഗ്ലീഷ് ലേഖനം - മലയാളത്തിലാക്കിയത് പി. അനുജൻ അച്ചൻ)
4. സന്ധ്യയും പ്രഭാതവും, *കൈരളി* 9.4 പു. 227-228. 1099 കർക്കടകം (1924)
   (ടാഗൂർരചനയുടെ ഭാഷാന്തരണം)
5. രവീന്ദ്രപ്രതിഭ, *കൈരളി* 10.9 പു. 331-335 1101 ധനു (1926)
   (റൊമേറോല എഴുതിയ ഫ്രെഞ്ച് ലേഖനത്തിന്റെ ഭാഷാന്തരണം)
6. സുകുമാരിയുടെ ദീനം, *കൈരളി* 10.11 പു. 436-444. 1101 കുംഭം (1926)
7. ഭാഷാചർച്ച, *പരിഷത് ത്രൈമാസികം* 14.2 പുറം 149-150. 1121 മകരം (1946)
   താരതമ്യാർഥത്തിൽ ഇൽ എന്നാണ് ലേഖനത്തിന്റെ ഉപശീർഷകം തുടർന്നുള്ള ലക്കങ്ങളിൽ ചിലതിനിയും ഉണ്ടാകണം

ഈ ഏഴെണ്ണത്തിൽ ഒന്ന് മാതൃകയായി ഇതിനൊപ്പം നൽകുന്നു. മറ്റു നാലെണ്ണം തുടർ ലക്കങ്ങളിൽ രേഖാശേഖരത്തിൽനിന്ന് എന്ന പംക്തിയിൽ ചേർക്കുന്നതാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

കുഞ്ഞൻപിള്ള, പി. എം. ഇളംകുളം	1968	*ലീലാതിലകം സവ്യാഖ്യാനം (5-ാം പതിപ്പ്)*, കോട്ടയം: നാഷനൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.
ജോസഫ്, പി. എം.	(1984) 1995	*മലയാളത്തിലെ പരകീയപദങ്ങൾ*, തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.
രാജരാജവർമ്മ, ഏ.ആർ.	(1917) 1993	*കേരളപാണിനീയം*, കോട്ടയം: നാഷനൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.
Burrow, T.	1968	*Collected Papers*, Annamalai University.
Deshpande, Madhav M.	1979	*Sociolinguistic Attitude in India*, Ann Arbor: Karoma Publiushers. Inc.
Emeneau, M. B.	1967	*Collected Papers*, Annamalai University
Godavarma, K.	1946	*Indo-Aryan Loan Words in Maloayalam.* Mavelikara: Rama Varma & Brotuas.
Ramaswamy Aiyar, L. V.	1937	"Notes on Kerala Paniniyam",*Maharaja's College Magazine*. Ernakulam.
Sankunni Nair, M.P.	1995	*Points of Contact Between Prakrit and Malayalam.* Thiruvananthapuram: International School of Dravidian Linguistics.
Sontuneortu, F.C.	1975	*Sociolinguistic Research in South Asia.* Honolulu: University of Hawaii Press.
Subramanyam, P. S.	2008	*Dravidian Comparative Grammar-1.* Mysore: Central Institute of Indian Languages.

രേഖാശേഖരത്തിൽനിന്ന് / From the Archives

കൈരളി

പുസ്തകം ൧൦	൧൧൦൧ ധനു	ലക്കം ൯

രവീന്ദ്രപ്രതിഭ.

(റോമേ റോലാ എഴുതിയ ഫ്രെഞ്ച് ലേഖനത്തിന്റെ പരിഭാഷ).

ഇന്ത്യാരാജ്യത്തിലെ മഹാകവിയായ രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറിന്റെ ഗംഭീരമായ മുഖമണ്ഡലവും, രഹസ്യാവേഷ്ടിതവും വിസ്മയാകർഷകവുമായ ദേഹശ്രീയും, മൃദുശാന്തമായ സ്വരവും, സമഞ്ജസമായ ഗതിയും, പ്രശാന്ത മഹിമയാൽ സമുജ്ജ്വലവും സുന്ദരപക്ഷ്മവിശിഷ്ടവും, പിംഗലാഭകൊണ്ടു നിറഞ്ഞതുമായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നയനങ്ങളുടെ ജ്യോതിസ്സും ഫ്രഞ്ചുകാൎക്കു പരിചയപ്പെട്ടതാണല്ലൊ. ഏതൊരുവനും അദ്ദേഹത്തെ സന്ദർശിക്കുവാനായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമീപത്തുപോയാൽ ഒരു ദേവാലയത്തിന്റെ മുമ്പിൽചെന്നപോലെ അയാൾക്കു തോന്നുന്നതും ശ്രദ്ധകൊണ്ടും ആരാധനാഭാവംകൊണ്ടും അയാളുടെ കണ്ഠസ്വരം അത്യന്തം മൃദുവായിത്തീരുന്നതുമാകുന്നു. പിന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖശ്രീയെ ഒരു ഭാഗത്തുനിന്നു നോക്കുന്നതായാൽ, മനസ്സിനെ ആകുലരഹിതമാക്കിത്തീൎത്തു് അവിചലിതമായ ദൃഷ്ടിയോടുകൂടി ജീവസംഗ്രാമത്തെ സൂക്ഷിച്ചുനോക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശ്രമവൎജ്ജിതമായ അന്തർദൃഷ്ടിയും പൂരുഷോചിതമായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രജ്ഞയുമാണു നോക്കുന്ന ആളുടെ മനസ്സിൽ പതിയുന്നതു്. ഇതിൽ പിന്നെ നോക്കുന്നാളുടെ മനസ്സിൽ പെടുന്നതെന്തെന്നാൽ വേദങ്ങളിലെ ഭാസ്വരത വിദ്യുച്ഛക്തിപോലെ പ്രകാശിക്കുന്നതും നിഴലും വെളിച്ചവുംകൊണ്ടു നിറഞ്ഞതുമായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉൽകൃഷ്ടകാവ്യങ്ങളാണ്. പതനോന്മുഖവും വിജയദൃപ്തവുമായ സത്വസമൂഹങ്ങളുടെമേൽ രുദ്രദേവന്റെ ശാപമെന്നപോലെ ജാതിസമൂഹങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭവിഷ്യൽ വാണിയാണു പിന്നെ ദർശകന്റെ മനസ്സിൽ തോന്നുന്നതു്.

മഹാകവിയുടെ പൂർവ്വപുരുഷന്മാർ യാഗാദികർമ്മം കഴിച്ച സമയം ഏതൊരു ഭാഷയെ ഉപയോഗിച്ചുവോ ആ ഭാഷയെത്തന്നെയാണ് ഈ മഹാബ്രാഹ്മണനും ഉപയോഗിച്ചുപോരുന്നതു്; എന്നാൽ ഒരു വ്യത്യാസമുള്ളതെന്തെന്നാൽ ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷ എല്ലാവർക്കും സഹജമായി മനസ്സിലാക്കപ്പെടാവുന്നതാണ് എന്നു മാത്രംതന്നെ. യൂറോപ്പുനിവാസികൾ ഭാരതവർഷത്തിലെ മഹാകവികളുടെ കഥയെപ്പററി ചിന്തിച്ച് അവരുടെ ഗാംഭീര്യത്തെ കുറിച്ചു നിരൂപണം ചെയ്യുന്ന സമയം, ശ്രീബുദ്ധദേവന്റെ അധരസ്ഥിതമായ ഹാസ്യരസഭാവത്തേയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിഹാസമിശ്രിതമായ കരുണാരസഭാവത്തെയും മറന്നുകളയുന്നു. ബൈബിളിൽ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ള ഭീഷണനായ ഈശ്വരൻ കഴിച്ച് ഏഷ്യയിലെ സകല മഹാപുരുഷന്മാരും ഹാസ്യരസത്തെ നല്ലവണ്ണം മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു. സർവ്വ പ്രാചീനമായ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ഇതു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്.

രവീന്ദ്രനാഥൻതന്നെ എവിടെയോ ഒരു കഥ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഒരിക്കൽ ഒരു ചെറിയ ആട്ടിൻകുട്ടി ബ്രഹ്മാവിന്റെ അരികേ ചെന്നു തന്റെ സങ്കടത്തെ സമർപ്പിച്ചുകൊണ്ടു "ഭഗവൻ! എന്തുകൊണ്ടാണ് ഞാൻ സകല പ്രാണികളുടേയും ഭക്ഷണമായിത്തീർന്നതു്?" എന്നു വിനയപൂർവ്വം ചോദിച്ചപ്പോൾ, ബ്രഹ്മാവ് ആട്ടിൻകുട്ടിയെ നോക്കി "വത്സ! ഞാൻ എന്തു ചെയ്യട്ടെ? പാവ്വ! നിന്നെ കാണുമ്പോൾ എനിക്കുംകൂടി നിന്നെ ഭക്ഷിക്കണമെന്നാണു തോന്നുന്നതു്" എന്നു പറഞ്ഞുവല്ലൊ!

ബ്രഹ്മാവുപോലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രാണികളോടുകൂടി രസികത്വം പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ എത്രയോ ക്ഷുദ്രന്മാരായ ദേവന്മാർക്കും മഹാപുരുഷന്മാർക്കും എങ്ങിനെയാണ് രസികത്വമില്ലാതിരിക്കുക? ഇന്ത്യയിലെ ധർമ്മോത്സവങ്ങളെല്ലാം സ്വതന്ത്രമായ ഒരു ആനന്ദഭാവംകൊണ്ടു പരിപൂർണ്ണമായിരിക്കുന്നു. ഇ. എം. ഫോർസ്റ്റർ രചിച്ചിട്ടുള്ള "ഭാരതഗമനം" എന്ന ചിത്താകർഷകമായ പുസ്തകത്തിൽ ശ്രീകൃഷ്ണഭഗവാന്റെ ജന്മോത്സവത്തെപ്പററി പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭഗവാന്റെ ആനന്ദോല്ലാസനത്തിനു വേണ്ടി സംഗീതം, നൃത്തം, ശിശുക്രീഡ മുതലായതു് ആചരിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. പദവിയടുത്ത ആളുകളും മഹോന്മത്തന്മാരായവരും, ചാപല്യമറ്റവരായ വ്യവസായികളും ഒരുപോലെ അനാഡംബരമായ കാര്യങ്ങളോടുകൂടി കഴുത്തിൽ മാലയുമണിഞ്ഞു്, കൈകൊട്ടിക്കൊണ്ട് ഒന്നിച്ചുചേർന്ന് ഉത്സവത്തിനു നൃത്തംചെയ്യുക പതിവല്ലൊ! ഞങ്ങളുടെ അമ്മായിമക്കളായ ശ്രീമദ്ദേവന്മാരെപ്പോലെ ഹിമാലയദേവന്മാർക്കും ചിരിക്കുവാൻ ക

ശിക്കുന്നതാണ്. ഭാരതവർഷത്തിലെ മഹാപുരുഷന്മാരും മായയിൽ നിമഗ്നരാകാതെ ലീലയെ ഇതിലും ഭംഗിയായി ഉപഭോഗം ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നു കാണുമ്പോൾ ഭാരതവർഷകന്മാർ ആശ്ചര്യപ്പെടാതെയിരിക്കയില്ലാ.

രവീന്ദ്രനാഥന്റെ പ്രിയസ്നേഹിതന്മാരിലൊരാളായ എന്റെ ഉററബന്ധു സി. എഫ്. ആൻഡ്രൂസ് അദ്ദേഹം ഒന്നാമതായി രവീന്ദ്രനെ കാണ്മാനായി പോയപ്പോൾ രവീന്ദ്രനാഥൻ തന്റെ മുഖം നിശ്ചലമാക്കിക്കൊണ്ടു പ്രഭുക്കളുടെ മാതിരി ഗാംഭീര്യം നടിച്ചുംകൊണ്ടു സംസാരിക്കുകയുണ്ടായി എന്നും, പക്ഷെ കവിയെ അന്നു വിട്ടുപിരിയുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ കവി തന്റെ ഹാസ്യരസം നിറഞ്ഞ ഇന്ദ്രജാലത്താൽ ആൻഡ്രൂസിനെ മയക്കിയെന്നും, ഇതോർക്കുമ്പോൾ ഇപ്പോഴും തനിക്കു സന്തോഷപ്രദമായിരിക്കുന്നുവെന്നും എന്നോടു പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഭാരതവർഷത്തിലെ ചിന്താശീലന്മാരായ ആളുകളുടെ ഇടയിൽ ഒരിക്കലും ഹാസ്യരസാസ്വാദനം ഇല്ലാതെയിരുന്നിട്ടില്ലാ. ആന്തർദൃഷ്ടിയോടുകൂടിയ കവി രവീന്ദ്രനാഥനെ ധ്യാനമഗ്നനായി നാം ഗണിച്ചാലും അദ്ദേഹം ശക്തിമത്തായ കവി കാർസ്സിട്ട്ലരെപോലെ ഹാസ്യരസത്തോടുകൂടി സുഖദുഃഖമയമായ ജഗത്തിനെ സൂക്ഷിച്ചു നോക്കിക്കണ്ട്, ആയിരം മാതിരി അങ്കങ്ങൾകൊണ്ടുണ്ടാക്കപ്പെട്ട ഈ ജീവനാടകത്തിലെ ഉല്ലാസത്തെയോ കരുണാരസത്തെയോ വിസ്മരിക്കുന്നില്ലാ.

രവീന്ദ്രനാഥൻ വേദോദയമായ ഒരു യുഗത്തിലാണ് ജന്മഗ്രഹണം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. ഈ യുഗം വിശേഷമായും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജന്മഭൂമിയുടെ ഭവിഷ്യസ്ഥിതിയ്ക്കും ഒരുപോലെ പ്രയോജനപൂർണ്ണമായ ഒന്നാണ്. ജാതിമൂലത്തെ കളയ്‌വാൻ ശ്രമിക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമസാമയികന്മാർക്കു വെളിച്ചംകൊടുക്കുവാനും അവരെ സഹായിപ്പാനുമുള്ള കൃപ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ട്. ഇതുകൊണ്ടാണ് കവിപ്രജാപുരുഷനായിതീർന്നും കാവ്യപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവനിരൂപണം (Characterisation) അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യങ്ങളിൽ പ്രധാനസ്ഥാനം അർഹിച്ചിട്ടും പശ്ചാവേക്ഷണാഫലമായ കൃതികൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൃഷ്ടികളിൽ രണ്ടാമത്തെ സ്ഥാനം മാത്രമേ അർഹിക്കുന്നുള്ളു. ഈ രണ്ടാമതു വിവരിച്ച അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ യൂറോപ്പിയന്മാരുടെ ദൃഷ്ടി വളരെ കുറച്ചുമാത്രമേ ആകർഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളു. കാവ്യങ്ങൾക്കും പ്രബന്ധങ്ങൾക്കും വിശേഷണീയമായ ഒരു രൂപമുണ്ട്; എന്നാൽ കഥകൾ മുതലായവയുടെ പശ്ചവേഷണക്കോലം സമഗ്രമായ ഭാരതവർഷംതന്നെയാണ്. പ്രാച്യഭൂമിയുടെയും ഭാരതവർഷത്തി

ന്റേയും സൂക്ഷ്മരശ്മികളിൽ മുഗ്ധഹൃദയരായി രവീന്ദ്രനാഥൻ, അരവിന്ദൻ, ജഗദീശ് ബോസ് എന്നീ മഹാപുരുഷന്മാരേയും മഹാത്മാഗാന്ധിയെ പോലുള്ള സുഹൃത്തുക്കളേയും പററി അറിവാൻ ഇച്ഛിക്കുന്നവരെല്ലാം, മേല്പറഞ്ഞ കാരണംകൊണ്ടുതന്നെ ഈ രണ്ടാമതു വിവരിച്ച കഥകൾ മുതലായ കൃതികളെ വായിച്ചു മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്.

രവീന്ദ്രനാഥന്റെ ഗദ്യഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ "വീട്ടിലും പുറത്തും" എന്ന കഥയെ ഫ്രെഞ്ചുഭാഷയിൽ തർജ്ജമ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഇതൊരു ഒന്നാന്തരം ഗ്രന്ഥമാണെങ്കിലും, ഇതിൽ കവിയുടെ പർയ്യവേക്ഷണമൂലമായ കഥകളുടെ വിശിഷ്ടത കാച്ചേ ഉള്ളൂ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഈ പുസ്തകം ഗീതികാവ്യഭാവംകൊണ്ടു നിറഞ്ഞതും, വലിയ കാവ്യങ്ങളോടുകൂടി അധികം അനുയോജിച്ചതുമാകുന്നു.

ഈ പുസ്തകത്തിനു പുറമെ ഭാരതീയസമാജത്തെ പററി കവി വേറെയും കഥകൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. അനുതാപംകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന [illegible] കൂടാതെ, ഹാസ്യരസം മാത്രം പ്രയോഗിച്ച്, ബംഗാളിലെ ധനികസമാജത്തെയും ഇടത്തരക്കാരേയും ഈ കഥകളിൽ കവി കളിയാക്കിട്ടുണ്ട്.

ബംഗാളത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ കഷ്ടസ്ഥിതിയാണു കവിയുടെ ചില കഥകളിൽ പ്രത്യേകം വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. വിധവകൾക്കു പുനർവിവാഹം സമ്മതിച്ചിട്ടുള്ളതല്ല; അവക്കു സ്വന്തമായ ഗൃഹങ്ങളൊന്നും പാടുള്ളതല്ല; സമ്പത്തുമില്ല, എന്നുമാത്രമല്ലാ സ്വാധികാരംകൂടി നിഷേധ്യമാണ്. ഈ വിഷയമാണു "ബന്ധു" എന്ന കഥയിലെ പ്രധാനവിഷയം.

രവീന്ദ്രനാഥന്റെ പ്രധാനകഥകളിലൊന്നായ "ഗോറ" എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഭാരതീയസമാജത്തിലെ രണ്ടു പക്ഷക്കാരേയും കവി വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു ഭാഗത്തു, രക്ഷണശീലന്മാരും, ജാത്യാഭിമാനികളും, പ്രാചീനമാർഗ്ഗങ്ങളിൽക്കൂടെ ആചരിക്കുന്നവരും, മറേറ ഭാഗത്തു സ്വാധീനാചാരക്കാരും ബ്രഹ്മസമാജവും ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കവി ഈ ഗ്രന്ഥം രചിച്ചതിൽ വളരെ സാഹസം കാണിച്ച കാരണം, അദ്ദേഹം ഇരുപക്ഷക്കാരുടേയും ശത്രുത സമ്പാദിച്ചിട്ടുമുണ്ട്. രവീന്ദ്രനാഥനു സ്ത്രീചരിത്രവിവരണത്തിൽ പ്രത്യേക നിപുണതയുണ്ട്. പുരുഷന്മാരേക്കാൾ സ്ത്രീകളാണു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിൽ ശോഭിക്കുന്നതു്. പുരുഷന്മാരേക്കാൾ വിശാലജനീനപ്രകൃതികൾ സ്ത്രീകൾക്കു് അടുപ്പമുള്ളതുകൊണ്ടും ദേശലോകാചാരസംസ്കാരത്താൽ ശ്രീഭ്രഷ്ടന്മാരാകാത്തതുകൊണ്ടുമായിരിക്കാം ഇങ്ങിനെ വന്നതു്.

രവിന്ദ്രനാഥന്റെ "ചതുരംഗം" എന്ന കഥയെ വായിക്കുമ്പോൾ ഡിക്കെൻസിന്റെയോ താക്കറെയുടേയോ പുസ്തകങ്ങളെയാണു നാം ഓർക്കുന്നതു്. കാരണം ഈ കഥയിൽ സർവ്വം വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്ന ദയ, ഹാസ്യം, കരുണാരസം, അതിൽ അന്തർഭവിച്ചുകിടക്കുന്ന വിഷാദം എന്നിവതന്നെ. "ബലാകാ" കവിയായ രവീന്ദ്രനാഥനുള്ള വിശ്വപ്രേമം അദ്ദേഹത്തിന്റെ എല്ലാ കഥകളിലും പ്രകാശിക്കുന്നതുമുണ്ടു്. *

എൽ. വി. രാമസ്വാമി അയ്യർ, എം. എ. ബി. എൽ.

ഗവേഷണരംഗം

കേരളപഠനസംബന്ധമായ വിഷയങ്ങളിൽ വിവിധ സർവകലാശാലകളിൽനിന്നു ഡോക്ടർ ബിരുദം ലഭിക്കുന്നവരുടെ പ്രബന്ധങ്ങൾ പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന പംക്തിയാണിത്. വിവിധ പഠനവകുപ്പുകളിൽനിന്നു കേരളപഠനവിഷയങ്ങളിൽ ബിരുദം ലഭിക്കുന്നവരുടെ പ്രബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള കുറിപ്പുകൾ ക്ഷണിക്കുന്നു.

ദേശീയത: സങ്കൽപനവും പ്രതിനിധാനവും മലയാളനോവലിൽ

(2010)

എം. ആർ. മഹേഷ്,

മാർഗ്ഗദർശി :

ഗവേഷണകേന്ദ്രം: കേരളസർവ്വകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം

ഷാജി ജേക്കബ് ■

ആധുനികാനന്തര മലയാളസാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ, വിശേഷിച്ചും നോവൽപഠനത്തിൽ രൂപംകൊണ്ട ശ്രദ്ധേയമായ സമീപനങ്ങളിലൊന്ന് ദേശീയതാവിമർശനത്തിൽ ഊന്നിയുള്ളതായിരുന്നു. യൂറോകേന്ദ്രിത ആധുനികതാവാദത്തിന്റെയും ദേശീയതാസങ്കൽപനങ്ങളുടെയും നേർക്ക് കോളനിയനന്തരപഠനങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വികസിച്ചുവന്ന വിമർശനാത്മക നിലപാടുകളാണ് ദേശീയതാപദ്ധതിയുടെതന്നെ വിമർശനമായി മൂന്നാംലോകരാജ്യങ്ങളിലെങ്ങും ഇക്കഴിഞ്ഞ മൂന്നുദശകങ്ങളിൽ കരുത്താർജ്ജിച്ചത്. ബനഡിക്ട് ആൻഡേഴ്സൺ സാങ്കൽപികസമൂഹം എന്ന നിലയിൽ ആവിഷ്കരിച്ച ദേശീയതാസിദ്ധാന്തം ബൃഹദാഖ്യാനങ്ങളുടെ തകർച്ചയെക്കുറിച്ചുള്ള ല്യോത്താറിന്റെ നിരീക്ഷണം, ആധുനികതാവ്യവഹാരങ്ങൾ പൊതുവിൽ ഇൻക്ലൂസിവല്ല എന്ന നിലപാട്, ഫ്രാൻസ്ഫാനൺന്റെ കോളനിയനന്തര പഠനം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ പലവിധത്തിൽ ഇതിനുപിൻബലമേകി. മുഖ്യമായും മൂന്നു കാഴ്ചപ്പാടുകളിലൂന്നിയാണ് നോവൽപഠനത്തിൽ ദേശീയതാവിമർശനപദ്ധതി പ്രചാരത്തിൽവന്നത്. ഒന്ന്, ആധുനികതയുടെ പ്രബലവ്യവഹാരങ്ങളിലൊന്നായ ദേശീയതയുടെ

നിർമ്മിതിക്കുപിന്നിൽ വർത്തമാനപത്രങ്ങളെപ്പോലെതന്നെ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയ സാംസ്കാരിക ഉൽപന്നമാണ് നോവൽ. രണ്ട്, ആധുനികത യെയും കൊളോണിയലിസത്തെയും പിന്നീട് ദേശീയതയെയും യൂറോ പ്പിൽനിന്ന് മൂന്നാംലോകത്തേക്കു വ്യാപിപ്പിച്ചതിലും സ്ഥാപിച്ചെടുക്കുന്ന തിലും ഈ രണ്ടു വ്യവഹാരങ്ങൾക്കും വലിയ പങ്കാണുള്ളത്. മൂന്ന്, കൊളോണിയൽ ആധുനികതാപദ്ധതിയുടെ വിമർശനമെന്നനിലയിൽ ഉയർന്നുവരുന്ന പ്രമുഖസമീപനങ്ങളിലൊന്ന് ദേശീയതയുടെ തന്നെ വിമർശനമാണ്. വരേണ്യ,പുരുഷ,മാനകമണ്ഡലങ്ങൾ മേൽക്കോയ്മ നേടിയ സാമൂഹികവ്യവസ്ഥയും രാഷ്ട്രീയഘടനയുമായി മാറിയ ദേശീ യതയെയും അതിന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങളെയും സ്വാഭാവികമായിത്തന്നെ ആധുനികാനന്തര നോവൽപഠനങ്ങൾ വിമർശിക്കുന്നു.

ഇന്ത്യൻ സാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ ഹോമിഭാഭ, ഗായത്രി ചക്ര വർത്തിസ്പിവാക്, ഹരീഷ് ത്രിവേദി, തേജസ്വിനി നിരഞ്ജന എന്നിങ്ങനെ നിരവധിപേർ ഈ പഠനപദ്ധതിയുടെ വക്താക്കളാണ്. വിശേഷിച്ചും ഘട നാവാദാനന്തര, പോസ്റ്റ് മാർക്സിസ്റ്റ്, ഫെമിനിസ്റ്റ്, കീഴാള, പ്രവാസ (റശമുെീൃമ) സമീപനങ്ങളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും പിൻപറ്റുന്നവർ. മലയാള ത്തിൽ, നോവലും ദേശീയതയും എന്ന ഇ.വി.രാമകൃഷ്ണന്റെ പുസ്തക മാണ് ഈ പഠനസമീപനത്തിൽ വഴിത്തിരിവുണ്ടാക്കിയത്. തുടർന്ന്, ഇ. വി.രാമകൃഷ്ണൻ, പി.പി.രവീന്ദ്രൻ, പി.പവിത്രൻ എന്നിവരുടെ ചില ലേഖ നങ്ങൾ ഈ സമീപനം പിൻപറ്റുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് എം.ആർ.മഹേഷിന്റെ 'ദേശീയത: സങ്കൽപനവും പ്രതിനിധാനവും മലയാളനോവലിൽ' എന്ന ഗവേഷണ പ്രബന്ധം പ്രസക്തമാകുന്നത്. 2010 ലെ മികച്ച മലയാളഗവേഷണ പ്രബ ന്ധത്തിനുള്ള 'ഭാഷയ്ക്കൊരു ഡോളർ' പുരസ്കാരം നേടിയ ഈ പഠനം കേരളസർവകലാശാലയാണ് *മലയാളനോവലും ദേശീയതയും* എന്ന പേരിൽ പുസ്തകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

പൊതുവെ ഗവേഷണപ്രബന്ധം പുസ്തകരൂപത്തിലാക്കുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന വരൾച്ചയും വൈരൂപ്യങ്ങളും സാങ്കേതികചിട്ടകളും തീർത്തും ഒഴിവായി ഒരു മികച്ച സാഹിത്യവിമർശനഗ്രന്ഥമായി പ്രസിദ്ധീ കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഇതേപ്പറ്റി മുൻകൂർ സൂചിപ്പിക്കേണ്ട സംഗതി. അഞ്ചധ്യായങ്ങളുണ്ട് ഗ്രന്ഥത്തിൽ. നോവൽ: ദേശീയത, പ്രതി നിധാനം; ഭാഷ, എഴുത്ത്, അച്ചടി:ദേശീയത; കീഴാളത, ദേശീയത; രാഷ്ട്രവും സ്ത്രീകളും; ദേശീയത: പിൽക്കാല പ്രതിനിധാനങ്ങൾ എന്നി ങ്ങനെ.

ഇന്ത്യൻ, കേരള ദേശീയതകളുടെ ഉച്ചഘട്ടമായ 1930-50 കാലം പശ്ചാ ത്തലമായി രചിക്കപ്പെട്ട മലയാളനോവലുകളിൽ ചിലതിനെ പ്രതിനിധാ നപരമായി തിരഞ്ഞെടുത്ത് ദേശീയത എന്ന സങ്കൽപനം അവയിൽ

എങ്ങനെ രാഷ്ട്രീയാബോധമായി വർത്തിക്കുന്നു എന്നാണ് പ്രബന്ധം അന്വേഷിക്കുന്നത്. *ബാല്യകാലസഖി, ശബ്ദങ്ങൾ, ന്റുപ്പുപ്പാക്കൊരാനേണ്ടാർന്ന്, പാത്തുമ്മായുടെ ആട്* (ബഷീർ), *തോട്ടിയുടെ മകൻ, രണ്ടിടങ്ങഴി* (തകഴി), *മണ്ണിന്റെ മാറിൽ, ശനിദശ, മുത്തശ്ശി* (ചെറുകാട്), *സുന്ദരികളും സുന്ദരന്മാരും* (ഉറൂബ്), *ഭ്രാന്താലയം, അയൽക്കാർ* (ദേവ്), *ഒരു ദേശത്തിന്റെ കഥ* (പൊറ്റെക്കാട്), *അഗ്നിസാക്ഷി* (അന്തർജ്ജനം) എന്നീ നോവലുകളാണ് ദേശീയതയുടെ ഭിന്നമാനങ്ങൾ മുൻനിർത്തി പ്രബന്ധം വിശകലനം ചെയ്യുന്നത്. രചനാകാലം 1944 മുതൽ (ബാല്യകാലസഖി) 1976 വരെ (അഗ്നിസാക്ഷി) വ്യാപിക്കുന്നുവെങ്കിലും കഥാകാലം 1930–50 ആയി നിജപ്പെടുത്തുന്നു പ്രബന്ധകാരൻ. ദേശീയതയെന്ന ആധുനിക വ്യവഹാരത്തെ (ബൃഹദാഖ്യാനത്തെത്തന്നെ) പ്രശ്നവൽകരിച്ചും നോവലിന്റെ ആഖ്യാനരാഷ്ട്രീയത്തിൽ ദേശീയത ചെലുത്തുന്ന പ്രഭാവങ്ങൾ പാഠവൽകരിച്ചും മുന്നേറുന്ന ഈ പഠനം മലയാളനോവലിനെക്കുറിച്ചുണ്ടായിട്ടുള്ള ഏറ്റവും ബൃഹത്തും മൗലികവുമായ ആധുനികാനന്തര വിമർശനമാതൃകകളിലൊന്നാണെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. മുമ്പ്, നവോത്ഥാനനോവൽ, റിയലിസ്റ്റ് നോവൽ, പുരോഗമനസാഹിത്യം തുടങ്ങിയ വിളിപ്പേരുകളിലൊക്കെ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള രണ്ടാംഘട്ട നോവലുകളെക്കുറിച്ച് പൊതുവിലും പ്രബന്ധത്തിൽ വിശദപഠനം നടത്തുന്ന കൃതികളെക്കുറിച്ച് സവിശേഷമായും രൂപംകൊണ്ട ഏറ്റവും മികച്ച പുനർവായനകളായും ഈ പ്രബന്ധം മാറുന്നു. ചെറുകാടിന്റെ നോവലുകളെക്കുറിച്ചാകട്ടെ ഇത്രയും സമഗ്രമായ പഠനം മുമ്പ് ഉണ്ടായിട്ടുതന്നെയില്ല.

ദേശീയതയെ ചരിത്രവൽകരിച്ചും രാഷ്ട്രീയവൽകരിച്ചും അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധത്തിന്റെ ആദ്യ അധ്യായം ഏണസ്റ്റ് റെനാൻ, ഏണസ്റ്റ് ഗെൽനർ, ആന്തണിഗിഡ്ഡൻസ്, എറിക് ഹോബ്സാം എന്നിവരുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളിലാണ് നിലയുറപ്പിക്കുന്നത്. ഇവയിൽനിന്ന് ആൻഡേഴ്സന്റെ പ്രസിദ്ധമായ പഠനത്തിലേക്കും അവിടെനിന്ന് ഗാന്ധിയും ഫാനണും വഴി മൂന്നാംലോകരാജ്യങ്ങളിൽ രൂപംകൊണ്ട കോളനിയനന്തര പഠനങ്ങളിലേക്കും കൊളോണിയൽ ദേശീയതയുടെ വിമർശനപാഠങ്ങളിലേക്കും ക്രമത്തിൽ സഞ്ചരിച്ചെത്തുന്നു, പ്രബന്ധം.

രണ്ടാമധ്യായത്തിലെത്തുമ്പോൾ ബഷീർകൃതികളും ദേവിന്റെ ഭ്രാന്താലയവും മുൻനിർത്തി ഭാഷ, എഴുത്ത്, അച്ചടി എന്നീ വിതാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച ആധുനികതയുടെ ലോകബോധത്തെയും അതുസൃഷ്ടിച്ച ദേശീയതയുടെ അനിവാര്യമായ ഭാഷാമാനകീകരണത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തെയും വിശദീകരിക്കുന്നു. വാമൊഴിയും പ്രാദേശികതയും വരമൊഴിക്കും ദേശീയതക്കും വഴിമാറിയതിന്റെ സമാന്തര ചരിത്രമായി മാറുന്നു ഈ പഠനം. ഭാഷയ്ക്കപ്പുറം, സംസ്കാരത്തിന്റെ തന്നെ മാനകീകരണവും ആധുനി

കീകരണവും എങ്ങനെ ആധുനികതയുടെ മുഖ്യമണ്ഡലമായി എന്നതിന്റെ വിശകലനമാണ് ഈ അധ്യായം. തുടർന്നുള്ള രണ്ടധ്യായങ്ങൾ ജാതി, ലിംഗം എന്നിവ എങ്ങനെ ദേശീയതയുടെ ആഖ്യാനയുക്തിക്കുള്ളിൽ യഥാക്രമം സവർണതയെയും ആണത്തത്തെയും പീഠവൽക്കരിച്ചുവെന്നും കീഴാളതയെയും സ്ത്രൈണതയെയും പാർശ്വവൽക്കരിച്ചുവെന്നും വിശദീകരിക്കുന്നു. തകഴിയുടെ രണ്ടു നോവലുകളും ചെറുകാടിന്റെ മണ്ണിന്റെ മാറിലുമാണ് കീഴാളത, ദേശീയത എന്ന അധ്യായത്തിന്റെ പഠനമേഖല. രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെയും ഭരണകൂടത്തിന്റെയും മാത്രമല്ല, മഴുവൻ അധീശ വ്യവഹാരങ്ങളുടെയും പൊതു താല്പര്യമായി നിലവിൽവന്ന ജാതിമേധാവിത്തത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം മറനീങ്ങുന്ന നോവൽപാഠങ്ങളായി ഈ കൃതികളെ മഹേഷ് വിലയിരുത്തുന്നു. ഈ പ്രബന്ധത്തിലെ ഏറ്റവും ദീർഘവും സൂക്ഷ്മവും സമഗ്രവുമായ പഠനം ഈ ഭാഗത്തുള്ളതാണ്. കേസരിയും ഇ. എം. എസും മുതലുള്ളവർ നടത്തിയ തകഴി വായനകളെ സമർത്ഥമായി മറികടന്നും ചെറുകാടിന്റെ കൃതികളെക്കുറിച്ച് നിശിതമായ നിരീക്ഷണങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തിയും ഈയധ്യായത്തിൽ കീഴാളതയുടെ രാഷ്ട്രീയം സകകാലികമായി ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുന്നു മഹേഷ്.

മുത്തശ്ശി, ശനിദശ എന്നിവയിൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്, ചെറുകാടിന്റെ കീഴാളവിരുദ്ധതപോലെ തന്നെ പ്രകടമായ പുരുഷാധീശ യുക്തികളുമാണെന്ന് മഹേഷ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഇതാകട്ടെ ദേശീയതയുടെ പൊതുബോധവും രാഷ്ട്രത്തിന്റെ അധീശതാല്പര്യവും ഒരു പോലെ വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ബഷീർ കൃതികളിലാകട്ടെ, സ്ത്രീലോകം കുറെക്കൂടി ചരിത്രബദ്ധതയും സ്വത്വബോധവുമുള്ള ലിംഗസ്വരൂപം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു.

അവസാന അധ്യായത്തിൽ 1950 നുശേഷമെഴുതപ്പെട്ട സുന്ദരികളും സുന്ദരന്മാരും, അയൽക്കാർ, ഒരു ദേശത്തിന്റെ കഥ, അഗ്നിസാക്ഷി എന്നീ നോവലുകൾ കേന്ദ്രീകരിച്ച് ദേശീയതയുടെ പിൽക്കാലപ്രതിനിധാനങ്ങൾ തിരയുകയാണ്. മുൻ അധ്യായങ്ങൾ വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്ത ഭാഷ, ജാതി, ലിംഗം എന്നിവയ്ക്കൊപ്പം മതം, ചരിത്രം തുടങ്ങിയ ആധുനികതാവ്യവഹാരങ്ങളും ഇവിടെ സാമാന്യമായി വിശകലനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. വിഷയാധിഷ്ഠിതമായല്ലാ ഗ്രന്ഥാധിഷ്ഠിതമായാണ് അവതരണം എന്നു മാത്രം.

മുൻ അധ്യായങ്ങളിൽ ഈ കൃതികൾ പലതും ചർച്ചക്കെടുത്തിരുന്നുവെന്നുമാത്രമല്ല, അൻപതിനുശേഷം എഴുതപ്പെട്ടവയായിട്ടും പാത്തുമ്മയുടെ ആടും മറ്റും ഈ മട്ടിൽ പഠിക്കപ്പെടുന്നുമില്ല. എങ്കിൽപോലും ഉറൂബ്, ദേവ്, പൊറ്റക്കാട്, അന്തർജനം എന്നിവരുടെ രചനകളെക്കുറിച്ച് ആധുനികതയുടെ വായനാപദ്ധതികൾക്കുശേഷം മലയാളത്തിലുണ്ടായ മികച്ച വായനകളെന്ന നിലയിലും പലതലങ്ങളിലുള്ള പുനർവായനകൾ

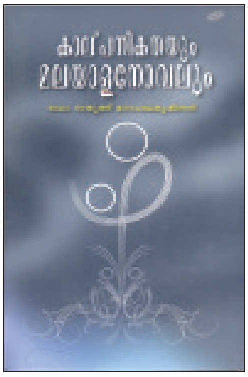
എന്ന നിലയിലും ഈയധ്യായം സവിശേഷ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കപ്പെടുന്നു.

ഭാഷ, ജാതി, ലിംഗം എന്നീ സാമൂഹിക സ്വത്വങ്ങൾക്കും സാംസ്കാരിക സ്വരൂപങ്ങൾക്കും ആധുനികതയുടെയും അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയ യുക്തികളിൽ പ്രമുഖമായ ദേശീയതയുടെയും പ്രഭാവത്തിൽ സംഭവിച്ച തമസ്കരണങ്ങൾ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്ന ഈ നോവൽ പഠനത്തിന് പക്ഷെ കാതലയ ചില ദൗർബല്യങ്ങളുമുണ്ട്. ഏറ്റവും മുഖ്യം, മതമെന്ന ഘടകത്തെ ഈ പഠനം ചർച്ചക്കെടുക്കുന്നില്ല എന്നതാണ്. ഭാഷ, ജാതി, ലിംഗ സ്വത്വങ്ങൾ പോലെതന്നെ ഇന്ത്യൻ, കേരള ദേശീയതകളെയും ആധുനികതയെയും നിർണയിക്കുകയും നോവലുകളിൽ പ്രതിനിധാനം നേടുകയും ചെയ്ത മതത്തെ ഈ പഠനം കയ്യൊഴിയുന്നു. മറ്റൊന്ന്, കീഴാളതയും ദളിതത്വവും ചർച്ചാ വിഷയമാക്കുമ്പോഴും ഇക്കാലത്തോ ഇക്കാലത്തേക്കുറിച്ചോ ദളിതർ എഴുതിയ നോവലുകൾ ഈ പഠനം പരിഗണിക്കുന്നില്ല എന്നതാണ്. അച്ചടി, എഴുത്ത്, വായന, ഭാഷയുടെ മാനകീകരണം തുടങ്ങിയവ ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോൾ ദേശീയതയോടിണക്കി ഹേബർമാസിന്റെ പൊതുമണ്ഡല സങ്കല്പം കൂടി പരിഗണിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ പ്രബന്ധത്തിന്റെ സൈദ്ധാന്തികാടിത്തറ കുറെക്കൂടി ഭദ്രമാകുമായിരുന്നു. ഒപ്പം, ദേശീയതയെ ഏതെങ്കിലും തലത്തിൽ ഗുണാത്മകമായി വിലയിരുത്താൻ ഈ പ്രബന്ധം തയ്യാറാകുന്നില്ല എന്ന പരിമിതി കൂടി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കേണ്ടിവരുന്നു.

COMPLEMENTING THE BOOKS
പുസ്തകപൂരണം

കേരളപഠനസംബന്ധമായ പുതിയ പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങളെക്കുറിച്ചു വായനക്കാരോ ഗ്രന്ഥകർത്താക്കളോ എഴുതുന്ന പൂരണക്കുറിപ്പുകൾ ഈ പംക്തിയിലേക്കു ക്ഷണിക്കുന്നു.

\- പത്രാധിപർ



കാല്പനികതയും മലയാളനോവലും
ഡോ. നന്ത്യത്തു ഗോപാലകൃഷ്ണൻ

പച്ച മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്
(2010) പുറം 225, വില 125 രൂപ

സ്കറിയാ സക്കറിയ

ഡോ. സ്കറിയാ സക്കറിയയുടെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശത്തിൽ ഡോ. നന്ത്യത്ത് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ രചിച്ച ഗവേഷണപ്രബന്ധം മലയാളനോവലിലെ കാൽപനികഘടകങ്ങളെ അന്വേഷിച്ചു വിലയിരുത്തുന്നു. പ്രബന്ധത്തിന്റെ പുസ്തകരൂപമാണ് കാല്പനികതയും മലയാളനോവലും. സി. വി. രാമൻപിള്ള, ഉറൂബ്, രാജലക്ഷ്മി, എം.ടി. മുതലായവരുടെ കൃതികളിൽ സൗന്ദര്യപരമായ മാനങ്ങളുടെ വികാസത്തിന് കാല്പനികത ഘടകങ്ങൾ എത്രത്തോളം വിനിയോഗിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നാണ് ഗോപാലകൃഷ്ണൻ അന്വേഷിക്കുന്നത്. കാല്പനികതാ നിർവചനത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ, കാല്പനിക ഘടകങ്ങൾ സി.വി.യുടെ ചരിത്രനോവലുകളിൽ, കാല്പനികധാര ഉറൂബിന്റെ നോവലുകളിൽ, ബഹിഷ്കൃതരുടെ ലോകം, ഏകാകികളുടെ ലോകം, സമാനതകൾ, കാല്പനികത ചെയ്തത് ഇങ്ങനെ ഏഴ് അധ്യായങ്ങളിലൂടെ അന്വേഷണം ഫലപ്രദമാകുന്നു.

വളരുന്ന സാഹിത്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനബീജമാകുന്നു സങ്കല്പം അഥവാ കൽപന. ഗതാനുഗതികത്വത്തിനെതിരെയുള്ള എല്ലാ കലാപത്തിന്റെയും ആധാരശ്രുതി കാല്പനികതയാണ്. പൗരാണികതയുടെ വിധ്വം

സകനായ കാല്പനികന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം മാറ്റത്തിന്റേതാണ്. അതിൽ ഭിന്നതകളും വൈരുദ്ധ്യങ്ങളും ഉണ്ടാകും. എന്നാൽ വൈരുദ്ധ്യാത്മകമായ ഒരു സമന്വയം അതു സാധിക്കുന്നുണ്ട്. താർക്കികതയുടെയും യുക്തിയുടെയും വരണ്ടലോകത്തുനിന്ന് ഭാവുകത്വത്തിന്റെയും സംവേദനാത്മകതയുടെയും ലോകത്തേക്കുള്ള മാറ്റമാണ് കാല്പനികത. മനസ്സിന്റെ മുരടിപ്പിനെയും ബോധരാഹിത്യത്തെയും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതാകയാൽ കാല്പനികത എല്ലാത്തരം സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിലും പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. വൈയക്തികമായ അന്തർമുഖശക്തികളിൽനിന്നു രൂപപ്പെടുന്നതാണ് അതിന്റെ മൂല്യവ്യവസ്ഥ. അന്തർദർശനത്തിന്റെ മിന്നലാട്ടങ്ങളാണ് സത്യത്തിലേക്കും സൗന്ദര്യത്തിലേക്കും കാല്പനികനെ നയിക്കുന്നത് ഇ ൗയൊരു പരിപ്രേക്ഷ്യമാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്.

അന്തർമുഖത്വം, ഭാവന, പ്രണയം, സ്വപ്നം, ഗൃഹാതുരത, പ്രകൃതിയിൽ അഭയം തേടൽ, യോഗാത്മകത, കലഹം, ലയം മുതലായവയാണ് കാല്പനികതയുടെ ഘടകങ്ങൾ എന്ന് പ്രമേയപരമായ വിശകലനത്തിലൂടെ ഗന്ഥകർത്താവ് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തിന്റെ നിതാന്തമായ പ്രശ്നങ്ങളാണ് കാല്പനികതയുടെ വിവിധ മുഖങ്ങളിലൂടെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതെന്നും മനുഷ്യരാശിയുടെ ആത്മീയസമ്പത്താണ് കാല്പനികമനോഭാവങ്ങളായി സ്ഫുരിക്കുന്നതെന്നും കണ്ടെത്തുന്നുമുണ്ട്. കാല്പനികതയുടെ പ്രബലസംസ്കാരം ചങ്ങമ്പുഴയുടെ ലഹരിദായകമായ ഈരടികളിലല്ല, ആശാന്റെ ധ്യാനകവിതയിലും സി.വി.യുടെ വിധിദർശനത്തിലുമാണ് കാണാൻ കഴിയുക എന്ന കെ.പി. അപ്പന്റെ കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ വിവരണങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. ഈ നിലയ്ക്ക് ഓരോ ചുവടിലും ശ്രീ. അപ്പന്റെ ഗാഢസമാധിയാർന്ന ദർശനങ്ങൾ പറ്റിച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. അത് ഈ പുസ്തകത്തിന് ഗൗരവം കൂട്ടുന്നു എന്നുവേണം പറയാൻ.

ഇതിഹാസസ്വഭാവമാണ് ക്ലാസിക് കാല്പനികത, ഉറൂബിന്റെ നോവലുകളിൽ ചരിത്രം, മാനവികത, ദുരന്തബോധം എന്നീ ഘടകങ്ങളുടെ അന്തർദ്ദർശനത്തിലൂടെ ക്ലാസിക് കാല്പനികത വിടർന്നുവരുന്നതായി ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എടുത്തുകാട്ടുന്നു. ആൾക്കൂട്ടത്തിൽ ഒറ്റയാവുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, അജ്ഞേയത തേടിപ്പോകുന്നവർ, ബഹിഷ്കൃതരാകുന്നവർ, നിതാന്തമായി കാത്തിരിപ്പിനു വിധിക്കപ്പെട്ടവർ ഇങ്ങനെ കാല്പനികതയുടെ അന്വേഷണവ്യഗ്രമായ വിവിധ മുഖങ്ങളും തലങ്ങളും ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. മലയാളത്തിലെ നാലു ഘട്ടങ്ങളിലെ നാലെഴുത്തുകാരുടെ നോവലുകളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ ബോധ്യപ്പെടുന്ന ഒരു സത്യമുണ്ട്. സി.വി.യും ഉറൂബും രാജലക്ഷ്മിയും എം.ടി.യും കാല്പനികതയുടെ പ്രബലഭാഗമായ കറുത്തമുഖത്തോടാണ് കൂടുതൽ ആഭിമുഖ്യം കാണിച്ചത്. എത്രയൊക്കെ ശുഭദായകവും പ്രതീക്ഷാനിർഭരവുമായ ജീവിതബോധത്തെ ആനയിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും അശുഭചിന്തയും ദുരന്തബോധവും

ഇവരുടെ കഥാപാത്രങ്ങളെ കൈയൊഴിയാതെ നിൽക്കുന്നത്, പ്രമത്തമായ കാല്പനികപ്രവണതകളോടുള്ള ആഭിമുഖ്യംകൊണ്ടാണ്. ജീവിതം സത്യാവസ്ഥയിൽ പ്രശ്നസങ്കീർണവും ദൗരന്തികവുമാണെന്ന പരമാർത്ഥത്തിലേക്ക് ഈ എഴുത്തുകാർ ചെന്നെത്തുകയായിരുന്നു. ഇതാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രമുഖമായ കണ്ടെത്തൽ.

നോവലിലെ ബാഹ്യസന്നിവേശങ്ങളും അന്തസ്സന്നിവേശങ്ങളും വായിച്ചെടുക്കൽ, ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഓരോ തലത്തിലൂടെയും വായനക്കാരനെ ആനയിച്ച് അതതു സ്തോഭങ്ങൾ അനുഭവിപ്പിക്കൽ, പദവാക്യബിംബഘടനകളിൽ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുള്ള സങ്കല്പകാന്തി വെളിപ്പെടുത്തൽ — ഇങ്ങനെ വേണ്ടത്ര സഹൃദയത്വത്തോടെയാണ് ഇതിലെ വിശകലനങ്ങൾ. ഗവേഷണരീതിശാസ്ത്രത്തിന്റെയും വിമർശനപദ്ധതിയുടെയും പ്രതിഫലനങ്ങളുള്ള ഈ പഠനം അങ്ങനെ ശ്രദ്ധാർഹമാകുന്നു. പാരായണക്ഷമത ഈ ഗന്ഥത്തിന്റെ വലിയൊരു ഗുണമാണ്.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Kalesh M.
Researcher, Department of Malayalam,
Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

Dr Dileepkumar K.V.
Reader in Malayalam
Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

Sunil P. Elayidom
Lecturer in Malayalam
Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.

Scaria Zacharia
Formerly Professor & Head, Department of Malayalam, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady - 683574
Currently Visiting Professor, School of Letters, Mahatma Gandhi University, Kottayam, Kerala.

Dr T. B. Venugopala Panicker.
UGC Emeritus Fellow, Department of Malayalam
University of Calicut.

Shaji Jacob
Lecturer in Malayalam
Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady.