Bali: Characterisation in Kerala Classical, Ritual Theatre

Thesis submitted for the Drgree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Theatre and Fine Arts of the University of Calicut.

Submitted by

CHARU AGARU

Research Guidence

Dr. S. Sunilkumar

SCHOOL OF DRAMA AND FINE ARTS

DR. JOHN MATHAI CENTER

UNIVERSITY OF CALICUT

ARANATTUKARA, THRISSUR

FEBRUARY 2023

സാക്ഷ്യപത്രം

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയിൽ പി.എച്ച്.ഡി.യ്ക്കായി സമർപ്പിക്കുന്ന 'ബാലി: കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം കേരളാക്ലാസ്സിക്കൽ, റിചൽ തീയേറ്ററിൽ' എന്ന പ്രബന്ധം ഈ കേന്ദ്രത്തിൽ എന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേമനുസരിച്ച് ശ്രീ. ചാരു അഗരു നിർവ്വഹിച്ച ഗവേഷണത്തിന്റെ രേഖയാണ് എന്ന് ഇതിനാൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഡോ. എസ് സുനിൽകുമാർ
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രഫസർ
സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ ആന്റ്,
ഫൈൻ ആർട്സ്
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
അരണാട്ടുക്കര, തൃശൂർ

തൃശൂർ

/ /2023

സത്യവാചകം

'ബാലി: കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം കേരളാക്ലാസ്സിക്കൽ, റിച്വൽ തീയേറ്ററിൽ' എന്ന ശീർഷകത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഈ പ്രബന്ധം കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല പി.എച്ച്.ഡി.യ്ക്കായി തയ്യാറാക്കിയ രേഖയാണെന്നും, ഡോ. എസ്. സുനിൽകുമാറിന്റെ മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശപ്രകാരം സമർപ്പിക്കുന്ന പ്രബന്ധം ഏതെങ്കിലും ബിരുദത്തിനോ, ഫെല്ലോഷിപ്പിനോ, അതുപോലെയുള്ള മറ്റേതെങ്കിലും ടൈറ്റിലിനോ എഴുതപ്പെട്ടതല്ല എന്നും ഇതിനാൽ സത്യബോധപ്പെടുത്തുന്നു.

ചാരു അഗരു
സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമാ ആന്റ്,
ഫൈൻ ആർട്സ്
കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല
അരണാട്ടുകര, തൃശൂർ

തൃശൂർ
/ /2023

കൃതജ്ഞത

കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാലയുടെ ഫൈൻ ആർട്സ് ഫാക്കൽറ്റിയിലെ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയിലാണ് ഈ ഗവേഷണപഠനം നിർവ്വഹിച്ചത്. ഗവേഷണത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടത്തിലും മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകി പഠനത്തെ പൂർത്തീകരിക്കാൻ ഉത്സാഹിച്ച ഡോ. എസ്. സുനിൽകുമാറിനോട് അകൈതവമായ നന്ദിയുണ്ട്. സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയിലെ വകുപ്പ് അദ്ധ്യക്ഷൻ മറ്റ് അദ്ധ്യാപകർ, ഓഫീസ്ജീവനക്കാർ, ഗവേഷക-വിദ്യാർത്ഥി സുഹൃത്തുക്കൾ എന്നിവരോടും ഈ അവസരത്തിൽ നന്ദി അറിയിച്ചുകൊള്ളുന്നു. കൂടാതെ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ ലൈബ്രറി, കേരള കലാമണ്ഡലം ലൈബ്രറി, അഥീനിയം പ്രൈവറ്റ് ലൈബ്രറി തുടങ്ങിയ ഗ്രന്ഥശാലകളിൽ നിന്നുമാണ് പ്രബന്ധസമർപ്പണത്തിനുവേണ്ട ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ലഭിച്ചത്. ആ സ്ഥാപനങ്ങളോടും അവിടുത്തെ ഉദ്യോഗസ്ഥരോടുമുള്ള നന്ദി ഇവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.

ഗവേഷണത്തിന്റെ എല്ലാ ഘട്ടങ്ങളിലും ഒപ്പം നിൽക്കുകയും പരിപൂർണ്ണ പിന്തുണ നൽകുകയും ചെയ്ത കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കും സുഹൃത്തുകൾക്കും നന്ദി പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു. അഭിമുഖത്തിനും വിവരശേഖരണത്തിനും സഹകരിച്ച ഗുരുക്കന്മാർ, കലാകാരന്മാർ, അദ്ധ്യാപകർ, ഗവേഷകർ തുടങ്ങിയ എല്ലാ വ്യക്തികൾക്കും ഈ അവസരത്തിൽ നന്ദിയോടെ സ്മരിച്ചുകൊള്ളുന്നു. ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധം കുറ്റമറ്റതാക്കുവാൻവേണ്ടി എന്നോടൊപ്പം പരിശ്രമിച്ച എല്ലാ സന്മനസുകളേയും ഓർക്കുകയും, അവരോട് അളവറ്റ സ്നേഹവും നന്ദിയും രേഖപ്പെടുത്തികൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നു.

തൃശൂർ ചാരു അഗരു

/ /2023

ഉള്ളടക്കം　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　പേജ് നമ്പർ

ആമുഖം

ചുരുക്കെഴുത്ത് 20

1 അദ്ധ്യായം ഒന്ന് - ബാലി; കഥാപാത്രവും ആവിഷ്കാരങ്ങളും.

ഭാഗം ഒന്ന്

1.1 ബാലി; മിത്തും കഥാപാത്രവും 22

1.1.1 ബ്രഹ്മാണ്ഡ പുരാണം 23

1.1.2 വാത്മീകിരാമായണം 24

1.1.3 അനാമകം ജാതകം 25

1.1.4 മലേഷ്യൻ രാമായണം 25

1.1.5 മറ്റ് രാമായണങ്ങളിലെ ബാലി 26

ഭാഗം രണ്ട്

1.2 ബാലി സാഹിത്യകൃതികളിൽ 28

1.2.1 വാനര ദി ലെജന്റ് ഓഫ് ബാലി, സുഗ്രീവ ആന്റ് താര 29

1.2.2 ഊര് കാവൽ 32

1.2.3 മറ്റ് കൃതികൾ 35

ഭാഗം - മൂന്ന്

1.3 ബാലി: അവതരണരൂപങ്ങളും ജാതീയതയും 38

1.3.1 ക്ലാസിക്കൽ അഭിനയപദ്ധതി 38

1.3.2 അനുഷ്ഠാനകലകളിലെ അഭിനയം 41

1.3.3 അഭിനയപദ്ധതികളും ജാതിവഴക്കവും 46

2 അദ്ധ്യായം രണ്ട് - ബാലി കൂടിയാട്ടത്തിൽ

2.1 കൂടിയാട്ടം: ചരിത്രം, ഘടന, അവതരണം 51

2.1.1 അടിയന്തരക്കൂത്ത് 53

2.1.2 വഴിപാട് കൂത്ത് 53

2.1.3 കാഴ്ച്ചക്കൂത്ത് 54

2.1.4 പുറപ്പാട് 54

2.1.5 നിർവ്വഹണം 54

2.1.6 നാടകഭാഗം 55

2.2 അവതരണസാഹിത്യവും രചയിതാക്കളും 56
2.2.1 ഭാസൻ 57
2.2.2 അഭിഷേകനാടകം 58
2.3 അഭിഷേകനാടകാവതരണം കൂടിയാട്ടത്തിൽ 58
2.3.1 അഭിഷേകത്തിന്റെ അരങ്ങുഭാഷ്യം-ഒന്നാമങ്കംബാലിപുറപ്പാട് മുതൽ 60
2.3.2 കൂടിയാട്ട അരങ്ങിലെ ബാലിയുടെ ജനനകഥ 62
2.3.3 ബാലിയുടെ വേഷവിധാനം കൂടിയാട്ടത്തിൽ 80
2.4 കൂടിയാട്ടം : അരങ്ങ്, നടൻ, അനുഭവം 89

3 അദ്ധ്യായം മൂന്ന് - ബാലി കഥകളിയിൽ

3.1 കഥകളി; ചരിത്രം, ഘടന, അവതരണം 96
3.1.1 ചരിത്രപശ്ചാത്തലം 96
3.1.2 ഘടനയും വിഭാഗങ്ങളും 97
3.1.3 അവതരണവേദി 99
3.2 അവതരണസാഹിത്യങ്ങളും രചയിതാക്കളും 101
3.2.1 കൊട്ടാരക്കര തമ്പുരാൻ 102
3.2.2 ബാലിവധം ആട്ടക്കഥ 103
3.2.3 കല്ലൂർ നീലകണ്ഠൻ നമ്പൂതിരി 104
3.2.4 ബാലിവിജയം ആട്ടക്കഥ 104
3.3 ആട്ടക്കഥയും ആട്ടപ്രകാരവും 105
3.3.1 കഥകളിയരങ്ങിലെ ബാലി 107
3.3.2 ബാലിവധം ബാലിയുടെ ആട്ടപ്രകാരം 112
3.3.3 ബാലിവിജയം ബാലിയുടെ ആട്ടപ്രകാരം 119
3.3.4 ബാലിയുടെ ആഹാര്യം കഥകളിയിൽ 124
3.4 കഥകളി- അരങ്ങ്, നടൻ, അനുഭവം 130

4 അദ്ധ്യായം നാല് - ബാലി തെയ്യത്തിൽ

4.1 തെയ്യം: ചരിത്രം, ഘടന, അവതരണം 136
4.1.1 ചരിത്രം 137
4.1.2 ഘടന 139
4.1.2.1 അടയാളം കൊടുക്കൽ 139
4.1.2.2 വ്രതാനുഷ്ഠാനം 139
4.1.2.3 തോറ്റം 140
4.1.2.4 വെള്ളാട്ടം 141

4.1.2.5	മേലേരി തട്ടൽ	141
4.1.2.6	തെയ്യാട്ടം	142
4.1.2.7	അനുഗ്രഹം കൊടുക്കൽ	142
4.1.3	അവതരണം	143
4.2	അവതരണസാഹിത്യം	144
4.2.1	തോറ്റം	145
4.2.2	വരവിളി	146
4.2.3	മുമ്പുസ്ഥാനം	147
4.2.4	ഉരിയാടൽ	148
4.2.5	നാടുകെട്ടി പറയൽ	148
4.3	ബാലിത്തെയ്യം	150
4.3.1	നെടുബാലിയൻ ദൈവം	151
4.3.2	പൂമുടി വെച്ച ബാലിത്തെയ്യം	153
4.3.3	അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ബാലി	154
4.4	തെയ്യാവതരണത്തിന്റെ ഘടന	158
4.4.1	ബാലിത്തെയ്യം: അനുഷ്ഠാനവും അവതരണവും	163
4.4.2	അനുഷ്ഠാന ആരംഭം	164
4.4.3	തോറ്റം	165
4.4.4	വെള്ളാട്ടം	168
4.4.5	തെയ്യം പുറപ്പാട്	180
4.5	തെയ്യത്തിന്റെ ആഹാര്യം	187
4.5.1	തെടങ്ങിത്തോറ്റം	187
4.5.2	എളങ്കോലം	187
4.5.3	തെയ്യക്കോലം	194
4.6	തെയ്യം: അരങ്ങ്, നടൻ, അനുഭവം	199
	ഉപസംഹാരം	206
	ഗ്രന്ഥസൂചി	213
	അനുബന്ധം 1 അഭിമുഖങ്ങൾ	219
	അനുബന്ധം 2 ബാലിവധം കൂടിയാട്ടം ആട്ടപ്രകാരം	252
	അനുബന്ധം 3 ചിത്രങ്ങൾ	285

ബാലി: കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം കേരളാക്ലാസിക്കൽ റിച്വൽ തീയേറ്ററിൽ

ചാരു അഗരു

ഗവേഷണ വിദ്യാർത്ഥി

സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ ആൻഡ് ഫൈൻ ആർട്സ്

ഡോ. ജോൺ മത്തായി സെന്റർ

കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി

അരണാട്ടുകര തൃശൂർ

ആമുഖം

ഭാരതം എന്നത് വിവിധതരം സാംസ്കാരിക പൈതൃകങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും നിരവധി കലാസാഹിത്യ ശാഖകൾ രൂപപ്പെട്ടതുമായ പ്രദേശമാണ്. കലയും സാഹിത്യവും പരസ്പര പൂരകങ്ങളായി മുൻകാലങ്ങളിൽ തന്നെ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നതായി കാണാം. (ഉദാഹരണം രാമായണത്തിനുള്ളിലെ രാമായണം കഥയുടെ അവതരണം.) പാരമ്പര്യ കലകളിൽ അധികമായും നമ്മുടെ ഇതിഹാസ-പുരാണങ്ങൾ അവതരണ വിഷയമായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. മിക്ക കലാരൂപങ്ങളിലും അവതരണ വിഷയമായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് രാമായണത്തിന്റെ അംശങ്ങളാണ്.

ഗവേഷണ രീതിശാസ്ത്രം, പഠന ഉദ്ദേശം

മൂന്നു കലാരൂപങ്ങളിലെ കഥാപാത്രത്തിൻറെ അവതരണ ഘടനയെപ്പറ്റിയും നിലവിലുള്ള സാഹിത്യങ്ങളെപ്പറ്റിയും വിശദമായി പഠിക്കുന്നു. കലാപ്രയോക്താക്കളിൽ നിന്നും ഗുരുക്കന്മാരിൽ നിന്നും പ്രായോഗികമായ അറിവ് നേടിയാണ് വിവരശേഖരണം പുരോഗമിക്കുന്നത്. മുതിർന്ന കലാകാരന്മാരെയും പ്രശസ്ത കലാമർമ്മജ്ഞരെയും നേരിൽകണ്ട് അഭിമുഖം ചെയ്ത് വിശദാംശങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ബാലിയുടെ കഥാഭാഗങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യം നൽകി രചിക്കപ്പെട്ട കാവ്യങ്ങൾ, പഠനങ്ങൾ, നോവൽ സാഹിത്യങ്ങൾ എന്നിവയെപ്പറ്റിയുള്ള സമഗ്രമായ പഠനം. അവതരണത്തിന്റെ വിവിധ രീതിയിലുള്ള ആവിഷ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ചും നവീന കാലഘട്ടത്തിൽ അവതരണത്തിന് കൈവന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ ഘടനാപരമായി വിശകലനം ചെയ്തും പഠിക്കുക.

സാഹിത്യ അവലോകനം

ഗവേഷണ കലകളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന സാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങൾ സൂക്ഷ്മപരിശോധനക്ക് വിധേയമാക്കുക. അവതരണ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത സാഹചര്യത്തിൽ കയ്യെഴുത്തുപ്രതികൾ ശേഖരിച്ച് കലയിലെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുക. വിവിധ പുരാണങ്ങളിലെ കഥകളെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയുള്ളതും പുതിയ ചിന്താധാരകളെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതുമായ അവതരണങ്ങൾ സംശോധിക്കുക. സാഹിത്യകൃതികളിലെ കഥാഭാഗങ്ങളും അവതരണകലകളിലെ കഥാഭാഗങ്ങളും താരതമ്യം ചെയ്യുക.

പഠനത്തിന്റെ ഫലാംശവും പ്രസക്തിയും

അവതരണകലകളിലെ ബാലിയുടെ കഥാപാത്രവിഷ്കാരത്തെ സംബന്ധിച്ച ഗൗരവപൂർണ്ണമായ പഠനങ്ങൾ മുൻപ് ഉണ്ടായിട്ടില്ല എന്നതാണ് പ്രധാന പ്രസക്തി. ഗവേഷണത്തിലൂടെ അവതരണ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പ്രസിദ്ധീകരണം സാധ്യമാകുന്നതിനാൽ പഠിതാക്കൾക്കും പ്രേക്ഷകർക്കും വ്യക്തമായ അറിവ് ലഭിക്കുന്നു. മുതിർന്ന ഗുരുക്കന്മാരുമായി മുഖാമുഖം നടത്തുന്നതിലൂടെ കാലാകാലങ്ങളായുള്ള അവതരണക്രമത്തെപ്പറ്റി അറിവ് ലഭിക്കുന്നു. വസ്തുനിഷ്ഠമായ വിവരങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുക എന്നത് പിൻഗാമികളായ പഠിതാക്കൾക്ക് സഹായകമാവുന്നു.

അധ്യായ വിഭജനം

ഈ ഗവേഷണ പ്രബന്ധത്തിന് ഉപസംഹാരത്തെ കൂടാതെ നാല് അധ്യായങ്ങളാണ് ഉള്ളത്. ഒന്നാം അധ്യായം ബാലിയുടെ മിത്ത്, കഥാപാത്രം, അവതരണം എന്നിവയെ കുറിച്ചുള്ള വിശകലനമാണ്. രണ്ടാം അധ്യായത്തിൽ കൂടിയാട്ടം എന്ന കലയിലെ ബാലിയുടെ ആവിഷ്കാരത്തെ കുറിച്ച് പഠിക്കുന്നു. കഥകളിയിലെ ബാലിയെ കുറിച്ചുള്ള അവലോകനമാണ് മൂന്നാം അധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. തെയ്യത്തിൽ ബാലിയുടെ അവതരണം സംബന്ധിച്ച വിവരങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തുക എന്നതാണ് നാലാം അധ്യായത്തിന്റെ ഉദ്യമം. ഈ അധ്യായങ്ങളിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞ് ലഭിച്ച അറിവുകളെ ക്രോഡീകരിക്കുകയാണ് ഉപസംഹാരം എന്ന ഭാഗത്ത് ചെയ്യുന്നത്. പ്രബന്ധരചനയ്ക്ക് ആവശ്യമായി വന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥസൂചിക്ക് ശേഷം മൂന്ന് അനുബന്ധങ്ങൾ ചേർക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അതിൽ കലാകാരന്മാരുമായി നടത്തിയ അഭിമുഖം, കൂടിയാട്ടം കലയിലെ ബാലിവധാങ്കത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണ ആട്ടപ്രകാരം, മൂന്നു കലയിലെയും ബാലിയുടെ ചിത്രങ്ങൾ എന്നിവ ക്രമത്തിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നു.

ആമുഖം

ബാലി: കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം കേരളാക്ലാസ്സിക്കൽ, റിചൽ തീയേറ്ററിൽ

കലാരൂപങ്ങൾ എന്നത് ഏതൊരു പ്രദേശത്തിന്റേയും സാംസ്കാരികതയുടെ അടയാളമാണ്. അവയുടെ രേഖപ്പെടുത്തലുകൾ ഉൾപ്പെടുത്താതെയുള്ള ചരിത്രനിർമ്മാണം അസാദ്ധ്യമാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. കലകളുടെ ആവിർഭാവവും പ്രയോഗവും പരി-ശോധനവിധേയമാക്കുമ്പോൾ അതിൽ പലതും നഷ്ടമായതായോ മറ്റ് രൂപമായി പരിണമിച്ച് പോയതായോ മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. പാരമ്പര്യകലാരൂപങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ പുരാണങ്ങളേയും ഇതിഹാസങ്ങളേയും ആസ്പദമാക്കിമാണ് രൂപകൽപന ചെയ്യപ്പെട്ടത്. ഒരു ആഖ്യാനവും പൂർണ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കുക പ്രായോഗികമല്ലാത്തതിനാൽ, ചില കഥാഭാഗങ്ങളോ, കഥാപാത്രസവിശേഷതകളോ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമാണ് കലകളിൽ കണ്ടുവരുന്നത്. നാടകം, കാവ്യം, പ്രബന്ധം, ഗദ്യം, ശ്ലോകം എന്നിങ്ങനെയുള്ള സാഹിത്യങ്ങളാണ് കലയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിനുള്ള ഉപാധികൾ. കലകളിലെ കഥകളുടെ സ്വീകരണവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അവതരണവും സാഹിത്യരൂപങ്ങളുടെ സൃഷ്ടിയും ഇന്നും നവീനമായ മാനങ്ങൾ കൈവരിക്കാൻ ഉതകുന്നവയായതിനാലാണ് ഈ കാലഘട്ടത്തിലും അവയ്ക്ക് പ്രസക്തിയുള്ളത്. സാമൂഹികപരവും സാംസ്കാരിക-പരവുമായ അവസ്ഥകൾ കലകളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുകയെന്നത് മുൻകാലങ്ങൾ മുതൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വീകരണവും അവ സംവദിക്കുന്ന ആശയങ്ങളുമെല്ലാം പല സാമൂഹികസാഹചര്യങ്ങളെയും വ്യവസ്ഥാപിത ബോധധാരകളേയും ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദൈവീകമായ പ്രതീകങ്ങൾ നൽകിയിട്ടുള്ള കഥാപാത്ര- ങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി കഥയിലെ വളരെ ചെറിയഭാഗം മാത്രം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതായ വ്യക്തികളെയോ പ്രതിനായകപാത്രങ്ങളെയോ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്ന ഒട്ടനവധി അവതരണങ്ങൾ ഇന്നും ലഭ്യമാണ്. പല കലകളിലായി പല രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സാംസ്കാരികപരവും പ്രായോഗികപരവും മനഃശാസ്ത്രപരപരവുമായ സംഘർഷങ്ങളെ തേടിയുള്ള യാത്രയാണ് ഈ പഠനം ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത്.

പദാവലികളുടെ നിർവ്വചനം

ശീർഷകത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതായ പദങ്ങളുടെ അർത്ഥം, അതിന്റെ രൂപപ്പെടൽ, സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന സാഹചര്യം എന്നിവയുടെ വിശകലനമാണ് ഈ ഭാഗത്ത് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. വ്യത്യസ്ത അർത്ഥതലങ്ങളുള്ള പദങ്ങൾ ഒരു ശീർഷകത്തിലേക്ക് സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ വ്യക്തമായ പദാർത്ഥം സൂചിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പദാവലികളുടെ പ്രയോഗാർത്ഥത്തെ നിർവ്വചിക്കുന്നതിലൂടെ ഈ ഗവേഷണ പ്രബന്ധത്തിന്റെ വിശകലന-സാദ്ധ്യതകളെ ശരിയായ ദിശയിലേക്ക് മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശം ചെയ്യുന്നു.

1. ബാലി

രാമായണത്തിലെ കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ബാലി. ഈ കഥാപാത്രത്തിന് വാലി, വാലിൻ, ബാലിൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള പാഠഭേദങ്ങൾ സാഹിത്യസൃഷ്ടികളിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. കിഷ്കിന്ധാരാജ്യം ഭരിക്കുന്ന വാനര രാജാവായാണ് ഇതിഹാസകഥയിൽ ബാലിയെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദിവ്യത്വം നിറഞ്ഞ ജനനത്തിൽനിന്ന് മനുഷ്യഗണത്തിനും കീഴെയായി ജീവിക്കുകയും ചതിയിലൂടെ വധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത കഥയാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റേത്. ഭാരതീയ-പൗരാണിക കലകളിൽ അഗ്രസ്ഥാനം കൈയാളുന്ന ബാലിക്ക് കേരളീയ കലകളിലും പ്രാധാന്യം നൽകപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സാഹിത്യസൃഷ്ടികളിലും കലാരൂപങ്ങളിലും വൈവിധ്യമാർന്ന കഥാ പശ്ചാത്തലങ്ങൾക്ക് വിധേയനായ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ മുഖ്യമായ ഇടമാണ് ബാലിക്കുള്ളത്.

2. കഥാപാത്രം

സാഹിത്യരചനയിലോ മറ്റ് കലാരൂപങ്ങളിലോ ഉൾപ്പെടുന്നതായ വ്യക്തിത്വങ്ങളാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്. വ്യക്തിയുടെ സ്വഭാവത്തിന്റേയും സാമൂഹികാം-ഗത്വത്തിന്റേയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ കഥാപാത്രത്തെ ശ്രേണീകരിക്കുക എന്നത് എല്ലാ കലകളിലും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. പൗരസ്ത്യ-പാശ്ചാത്യ ദർശനങ്ങളിൽ അതിനനുസരിച്ച നിയമങ്ങൾ സൈദ്ധാന്തികർ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. പൗരസ്ത്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥമായ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ നായകകഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷണം; ഉദാത്തൻ, ഉദ്ധതൻ, ലളിതൻ, പ്രശാന്തൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള വേർതിരിവും, സത്വം, രജസ്സ്, തമസ്സ് ഗുണങ്ങളും, ഉത്തമ-

മദ്ധ്യമ-അധമ പ്രകൃതങ്ങളും കൽപിച്ചിട്ടുണ്ട്. അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ലക്ഷണഗ്രന്ഥമായ പോയറ്റിക്സിൽ കഥാപാത്രം എന്നതിന് ഉത്തമൻ, സാധാരണൻ, അധമൻ എന്ന മനുഷ്യ-പ്രകൃതിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള കൃത്യമായ വിവരണവും സ്ഥാനവും കൽപിക്കുന്നുണ്ട്. ഏതൊരു സൃഷ്ടിയിലും ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സുപ്രധാനഘടകമാണ് കഥാപാത്രമെന്നത്. ദുരന്തങ്ങളെ വിവരിക്കുന്ന സമയത്താണ് അദ്ദേഹം ഈ വസ്തുത വ്യക്തമാക്കുന്നത്. അതിൽതന്നെ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങൾക്കു വേണ്ടുന്ന സവിശേഷതകളെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു-മുണ്ട്. അനുയോജ്യത, ഔചിത്യപൂർണ്ണത, അചഞ്ചലത തുടങ്ങി നിരവധി ഗുണങ്ങളോടുകൂടിയവനാകണം മുഖ്യധാരയിൽ നിൽക്കേണ്ട പാത്രം എന്നതാണ് അദ്ദേഹം മുന്നിലേക്ക് വെക്കുന്ന ആശയം. ഇതുപോലെ തുടർന്നുള്ള കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ഉടലെടുത്ത എല്ലാ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിലും കഥാപാത്രമെന്നതിന് വ്യക്തമായ നിർവ്വചനം നൽകുകയും, രചയിതാക്കളും പ്രയോക്താക്കളും അതു കൃത്യമായി അവതരിപ്പിച്ചു പോരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള വിവേചനത്തിൽ ഗവേഷണപാത്രമായ ബാലിയുടെ സ്ഥാനം വളരെ സങ്കീർണ്ണത നിറഞ്ഞ ഒന്നാണ് എന്നു എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്. മനുഷ്യ-മൃഗശ്രേണിയിൽപെടുന്നതായ കഥാപാത്രത്തിന് സമകാലിമായ വായനകൾക്കും പരിഷ്കൃതമായ അവതരണങ്ങൾക്കും സാധ്യതകളേറെയാണ്.

3. ആവിഷ്കാരം

ഏതൊരു സംഗതിയും മറ്റുള്ളവയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി, വ്യക്തമായി തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കുന്ന വിധത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് ആവിഷ്കാരം കൊണ്ട് സാധ്യമാകുന്നത്. സാഹിത്യത്തിലും കലയിലും മിത്തുകളിൽനിന്ന് സ്വതന്ത്രമായും അല്ലാതെയും ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ട കഥാപാത്രമാണ് ബാലി. നരവംശ-ശാസ്ത്രപരമായി മാത്രം ഒതുക്കി നിർത്താതെ മാനുഷികതയും ദൈവീകതയും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ആവിഷ്കരണമായി ബാലി പരിണമിക്കാറുണ്ട്. വൈവിധ്യമായ മാനങ്ങൾ നൽകിയാണ് ഓരോ കലകളിലും ബാലിയുടെ അവതരണം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്.

4. ക്ലാസിക്കൽ, റിച്വൽ തീയേറ്റർ

അതാതു കാലത്ത് നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട കലകൾ ക്രമേണ സംസ്കാരത്തിനോട് ചേർന്ന് സംരക്ഷിക്കപ്പെട്ടുപോരുന്ന കാഴ്ചയാണ് ലോകമെമ്പാടും കാണാൻ പറ്റുക. അവയ്ക്ക് ശാസ്ത്രീയം, നാടോടി, അനുഷ്ഠാനം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിഭജനം എല്ലാതരം കലാമേഖലകളിലും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. ശൈലീകൃതമായ ചിട്ടവട്ടങ്ങളുടേയും, ഘടനാപരമായ പ്രത്യേകതകളുടേയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ചില കലകളെ ശാസ്ത്രീയം എന്ന വകഭേദത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. പൗരസ്ത്യ ദാർശനികരായ ഭട്ടലോല്ലടൻ, ശങ്കുകൻ, ഭട്ടനായകൻ എന്നിവരുടെ രസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വാദത്തെ കഥാപാത്രവും നടനുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഉൽപത്തി, അനുമാനം, ഭുക്തി എന്നിവ കഥാപാത്രത്തിന്റെ രസാവിഷ്കാരത്തിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല. വ്യക്തി, നടൻ, കഥാപാത്രം എന്നിങ്ങനെ മൂന്ന് അവസ്ഥകളാണ് ഒരു അവതരണപ്രയോഗത്തിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. വ്യക്തിയിൽ നടൻ ഉൽപന്നമാവുകയോ നടനിൽ കഥാപാത്രം അനുമാനിക്കപ്പെടുന്നതോ സംഭവിക്കാൻ ഉതകുന്നവയാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ മൂന്ന് സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. ഇങ്ങനെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ശാസ്ത്രീയകലകളിലെ കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം എന്നത് നടൻ കടം കൊള്ളുന്നതോ കൃത്രിമമായി ഉൽപാദിപ്പിക്കുന്നതോ ആണ്. 'നാട്യപ്രയോഗം' എന്നതിന് ശാസ്ത്രീയകലയിൽ ഇങ്ങനെയുമൊരു മാനം സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്. ഒട്ടനവധി കലകൾ ഈ വിഭാഗത്തിന്റെ കീഴിൽ ചേർക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. നൃത്ത-നൃത്ത്യ-നാട്യങ്ങൾക്ക് മുഖ്യസ്ഥാനം നൽകിയ അവതരണകലകളാണ് ശാസ്ത്രീയകലകളുടെ പൗരസ്ത്യ സങ്കൽപത്തിലുള്ളത്. പൗരസ്ത്യശാസ്ത്രവിധിപ്രകാരത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട ഈ കലകളിൽ എല്ലാത്തിലും ബാലിക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ബാലി മുഖ്യകഥാപാത്രാവിഷ്കാരമാകുന്ന ശാസ്ത്രീയ അവതരണരൂപങ്ങൾ ചുരുക്കമാണ്. ആ വിധത്തിൽ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നീ രണ്ട് ക്ലാസിക്കൽ കലകളിൽ മാത്രമാണ് കഥാപാത്രത്തന്റെ രംഗാവിഷ്കാരം കാണപ്പെടുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മേൽപറഞ്ഞ കലകളാണ് ഈ ഗവേഷണത്തിൽ ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ എന്ന ഗണത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇവയെ കൂടാതെ അനുഷ്ഠാന അംശങ്ങളും ശാസ്ത്രീയ അംശങ്ങളും ഒരുപോലെ

അടങ്ങിയിരിക്കുന്നതും, എന്നാൽ നാടോടി അവതരണ സ്വഭാവമുള്ള തെയ്യം എന്ന കലയിലും ബാലിക്ക് വളരെ പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നതിനാൽ, ആ രംഗകലയിലെ ബാലിയുടെ അവതരണത്തെപ്പറ്റിയും പഠിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആയതിനാൽ കൂടിയാട്ടം, കഥകളി, തെയ്യം എന്നീ മൂന്ന് കലകളാണ് ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിൽ ബാലി ഉൾപ്പെടുന്ന കലകളായി പഠിക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്.

പഠനലക്ഷ്യം

- തലച്ചോറ് വികസിച്ച മനുഷ്യൻ സാമൂഹ്യശ്രേണികളെപ്പറ്റി തിരിച്ചറിയാൻ ആരംഭിച്ചതുമുതൽ 'അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട വർഗ്ഗങ്ങളെയും' മനസിലാക്കാൻ തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ഒരു നടൻ എന്ന നിലയിൽ ഈ തിരിച്ചറിവിനെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ പ്രാഥമിക ലക്ഷ്യം.
- അവതരണകലകൾ കാലങ്ങളായി അവതരിപ്പിച്ചുപോരുന്നുണ്ടെങ്കിലും, സമഗ്രമായ പഠനങ്ങൾ പ്രയോക്താക്കളുടെ ഭാഗത്തുനിന്നും ഉണ്ടായിട്ടില്ല. കല പ്രയോഗിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ കലയിലൂടെയുള്ള സഞ്ചാരവും അനുഭവസമ്പത്തും പഠിക്കുന്നതിലൂടെ കലാരൂപത്തിന് വന്നിട്ടുള്ള മാറ്റങ്ങളെപ്പറ്റി അറിവു നൽകുവാൻ സഹായകമാവുന്നു. ഒരു പ്രയോക്താവെന്നതിനാൽ, മുതിർന്ന-യുവ കലാപ്രവർത്തകരുടെ അരങ്ങനുഭവത്തെ മനസിലാക്കാനും രേഖപ്പെടുത്തിവെക്കാനും കഥാപാത്രത്തിന് അരങ്ങിൽ വന്നിട്ടുള്ള വ്യത്യസ്തതകൾ പഠിക്കുവാനുമുള്ള ലക്ഷ്യമാണ് ഈ ഗവേഷണത്തിന്റേത്.
- അവതരണകലകളിൽ ചില രൂപങ്ങളുടെ പ്രയോഗപാഠങ്ങൾ ഈ കാലഘട്ടത്തിലും ലഭിക്കുന്നില്ല എന്ന വസ്തുത പ്രയോക്താക്കൾക്കും ആസ്വാദകർക്കും വിഷമജനകമാണ്. ഗവേഷണകലകളിൽ പ്രയോഗപാഠം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടില്ലാത്ത കലകളുടെ പാഠങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുകയും പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഗവേഷണത്തിന്റെ മറ്റൊരു ഉദ്ദേശം.
- പരസ്പരപൂരകങ്ങളായി വർത്തിക്കുന്ന രണ്ട് മേഖലകളാണ് കലയും സാഹിത്യവും. മൂലപാഠത്തിൽനിന്ന് രൂപപ്പെട്ട കലകളിൽ പിന്നീട് സംഭവിച്ച സാഹിത്യങ്ങൾ

സ്വീകരിക്കപ്പെടുക ധാരാളമായി ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഗവേഷണവിഷയത്തിലെ കഥാപാത്രത്തിന് സാഹിത്യരൂപങ്ങളിൽ നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ള വ്യത്യസ്ത മാനങ്ങൾ എങ്ങിനെയാണ് അവതരണത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നതാണ് ഗവേഷണത്തിന്റെ മറ്റൊരു ലക്ഷ്യം.

- ഓരോ കലകളും ഓരോ സാമൂഹ്യശ്രേണികളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നവയാണ്. അതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഓരോ സാമൂഹ്യശ്രേണികളിലെ അവതരണകലകളിൽ ബാലി എന്ന കഥാപാത്രം എങ്ങിനെയാണ് അവരുടെ ജീവിതപരിതസ്ഥിതികൾക്ക് അനുസരിച്ച് വിഭിന്നമാവുന്നത് എന്നുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനം.
- പല കാലഘട്ടങ്ങളിലായി അവതരപ്പിച്ചുവരുന്ന കലകളിൽ ഗണ്യമായ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും ചില ഭാഗങ്ങൾ ഒഴിവാക്കപ്പെടുകയും സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. കലയുടെ പ്രയോഗരീതികളിലും വിഷയസ്വീകാര്യതയുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളിലും ഇത് പ്രകടമാണ്. ഈ പ്രക്രിയയെ പറ്റിയുള്ള വ്യക്തമായ പഠനവും അരങ്ങിന്റേയും നടന്റേയും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട അനുഭവത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തി വെക്കുക എന്നതും ഈ ഗവേഷണപദ്ധതിയിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

പഠനസാദ്ധ്യതകൾ

ഗവേഷണത്തിന് വേണ്ടുന്നതായ വിവരശേഖരണവും പഠനസാഹചര്യങ്ങളും വിശദീകരിക്കുന്ന പാഠഭാഗമാണ് പഠനസാദ്ധ്യത എന്നത്. ഗവേഷണകലകളിൽ ഒന്നായ കൂടിയാട്ടം, കേരള കലാമണ്ഡലം എന്ന സ്ഥാപനത്തിൽനിന്ന് ഗുരുകുല-അക്കാദമിക സമ്പ്രദായത്തിൽ ഗവേഷകൻ പഠിച്ചുവന്നതിൽ നിന്നാണ് ഇത്തരമൊരു ഗവേഷണത്തിന്റെ സാധ്യതയും ആവശ്യകതയും സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. മറ്റൊരു ഗവേഷണകലയായ കഥകളിയുമായുള്ള അടുപ്പം പഠനസ്ഥാപനത്തിൽ നിന്ന് ലഭിക്കയാൽ രണ്ട് കലകളേയുംകുറിച്ച് ആഴത്തിൽ പഠിക്കുവാനും പ്രായോഗികതകൾ മനസിലാക്കുവാനും സാധിച്ചു. മറ്റൊരു അനുഷ്ഠാനകലയായ തെയ്യത്തിൽ ഗവേഷണകഥാപാത്രത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട് എന്നുള്ള അവബോധം ഗവേഷണത്തിന് വ്യക്തമായ ദിശ ലഭിക്കുവാനുള്ള കാരണമായി. തുടർന്ന് വിവരശേഖരണം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ

കൂടിയാട്ടത്തിന്റേയും തെയ്യത്തിന്റേയും പ്രയോഗപാഠങ്ങൾ ഇന്നും പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലെന്നും അവ പാരമ്പര്യമായ വിധത്തിൽ പകർന്നു നൽകുന്നവയാണെന്നും മനസിലാക്കി, അത് ആ വിധത്തിൽതന്നെ പഠിക്കാൻ ആരംഭിച്ചു. കഥകളിയുടെ പഠനങ്ങൾ അധികമായി സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതിനാലും പ്രായോഗികഗ്രന്ഥങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുള്ളതിനാലും ആ കലയുടെ പഠനം താരതമ്യേന സുഖകരമായിരുന്നു. എന്നാൽ മറ്റ് രണ്ട് രൂപങ്ങളുടേയും ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സുലഭമല്ലാത്തതിനാൽ, മുതിർന്ന-യുവ കലാകാരന്മാരിൽനിന്ന് മുഖാമുഖത്തിലൂടെയും അവരുടെ അരങ്ങനുഭവത്തിലൂടെയും, വിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഗവേഷണം ചെയ്യുന്ന ഗവേഷകരുമായി സംവദിക്കുന്നതിലൂടെയുമാണ് ഈ പഠനം സാധ്യമായത്.

അദ്ധ്യായവിഭജനം

ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിന് ഉപസംഹാരം അടക്കം അഞ്ച് അദ്ധ്യായങ്ങളാണ് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. സ്ഥൂലാംശങ്ങളിൽനിന്ന് സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലേക്ക് വിശദീകരിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് അദ്ധ്യായത്തിന്റെ ഘടന രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. അദ്ധ്യായങ്ങളും അവയിലെ വിവരണങ്ങളും ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

അദ്ധ്യായം ഒന്ന് : ബാലി ; കഥാപാത്രവും ആവിഷ്കാരങ്ങളും

മൂന്ന് ഭാഗങ്ങളായിട്ടാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിനെ വേർതിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. രാമായണത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉത്ഭവവും അതിന് ലഭിച്ചിരിക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത മാനങ്ങളുമാണ് ഈ അദ്ധ്യയത്തിലെ പ്രധാന വിവരണം. വിവിധങ്ങളായ രാമായണങ്ങൾ പരിശോധിച്ച് അതിൽ ബാലിയുടെ കഥാഭാഗത്തിന് വ്യത്യസ്തത നൽകിയിട്ടുള്ള ഇതിവൃത്തങ്ങൾ ഇതിലെ ആദ്യഭാഗത്ത് ചേർത്തിരിക്കുന്നു. രാമായണങ്ങളുടെ സംശുദ്ധമായ ലഘുപഠനവും കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയും ഈ ഭാഗത്ത് ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. രണ്ടാം ഭാഗത്ത് ബാലി സാഹിത്യസൃഷ്ടികളിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന വിധങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. മൃഗമായും ഗോത്രവർഗ്ഗമായും അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരായും അടിമകളായുമൊക്കെ ബാലിയെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്ന

സാഹിത്യങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച്, രചയിതാക്കൾ സംവദിക്കുന്ന ആശയങ്ങളെ പരിശോധിക്കുക എന്നത് ഈ ഭാഗം മുന്നോട്ടു വെക്കുന്നു. ബാലി അവതരണത്തിൽ കാണപ്പെടുന്ന സമ്പ്രദായങ്ങളെപ്പറ്റി പഠിക്കുന്നതാണ് മൂന്നാം ഖണ്ഡം. ശാസ്ത്രീയം, അനുഷ്ഠാനം എന്നീ രണ്ട് മേഖലകളിൽ ഏതുവിധമാണ് ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണം സംഭവിക്കുന്നത്, അത് എങ്ങിനെയാണ് വർഗ്ഗീകരിക്കപ്പെടുന്നത് എന്നിവ ഈ ഘട്ടത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നു. ജാതീയത എങ്ങിനെയാണ് ഗവേഷണവിഷയത്തിലെ കലകളിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് എന്നതും അദ്ധ്യായത്തിലെ മൂന്നാം ഭാഗത്ത് ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

അദ്ധ്യായം രണ്ട് : ബാലി കൂടിയാട്ടത്തിൽ

ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതികളെ പഠിക്കുന്നതാണ് ഈ അദ്ധ്യായം. കലയുടെ ചരിത്രം, ഘടന, അവതരണം എന്നിവ സൂചിപ്പിച്ചശേഷം അവതരണസാഹിത്യത്തെയും ഗ്രന്ഥകർത്താവിനെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറ്റ് രചനകളെയും വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. ശേഷം ബാലി ഉൾപ്പെടുന്ന നാടകഭാഗത്തിന്റെ അവതരണത്തെ വിശദീകരിച്ച് ഒടുക്കം ബാലിയുടെ രംഗാവതരണം സവിസ്തരം പഠനവിധേയമാക്കുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ വേഷവിധാനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിവരണമാണ് തുടർന്നു വരുന്നത്. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ അരങ്ങനുഭവങ്ങളും നടന്മാരുടെ രേഖപ്പെടുത്താത്തതുമായ അനുഭവങ്ങളും വീക്ഷണങ്ങളും കലയുടെ ആധുനികകാലത്തെ അവതരണവിധികളേയും ചർച്ച ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ബാലിയുടെ കൂടിയാട്ട അവതരണത്തിലെ വ്യാഖ്യാനമാണ് ഈ അദ്ധ്യയത്തിന്റെ സമഗ്രമായ ഉള്ളടക്കം.

അദ്ധ്യായം മൂന്ന് : ബാലി കഥകളിയിൽ

കൂടിയാട്ടത്തിലെന്നപോലെ കഥകളിയിലേയും ബാലിയെ കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ ഭാഗത്ത് വരുന്നത്. കലാരൂപത്തിന്റെ ചരിത്രം, ഘടന, അവതരണം എന്നിവയ്ക്കു ശേഷം ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചും ബാലി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ആട്ടക്കഥകളെയും അവയുടെ രചയിതാക്കളെയുംപറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്നു. ബാലിയുടെ അവതരണത്തെയും, രണ്ട് ആട്ടക്കഥകളിലും ബാലി ഏതുവിധമാണ് പ്രയോഗത്തിൽ

വരുന്നതെന്നുമുള്ള പഠനമാണ് തുടർന്ന് വരുന്നത്. പ്രയോഗപാഠം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ അവതരണത്തിലെ സമാനതകളും ഭിന്നതകളും ചൂണ്ടിക്കാട്ടുകയും അവതരണത്തിന് പ്രചോദനമായ അംശങ്ങൾ കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുകയാണ് ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഇന്നുള്ള അവതരണങ്ങളെയും വിവിധ കാലങ്ങളിൽ ബാലി അവതരിപ്പിച്ച നടന്മാരുടെ അനുഭവങ്ങൾ സ്വാംശീകരിക്കുകയുമാണ് അവസാനമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

അദ്ധ്യായം നാല് : ബാലി തെയ്യത്തിൽ

ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ തെയ്യം എന്ന അനുഷ്ഠാനരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതും വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതും എങ്ങിനെ എന്ന് കണ്ടെത്താനാണ് ഈ അദ്ധ്യായം ശ്രമിക്കുന്നത്. കലയുടെ ലഘുചരിത്രത്തോടൊപ്പം അവതരണത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾ പരിചയിപ്പെടുത്തിയശേഷം ബാലിയുടെ തെയ്യത്തിലെ ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ ഈ അദ്ധ്യായത്തിൽ പഠിക്കുന്നു. ബാലിയുടെ മൂന്ന് വൈവിധ്യങ്ങൾ സൂചിപ്പിച്ച് അവയുടെ പശ്ചാത്തലങ്ങൾ പരിശോധിക്കുന്നു. തുടർന്ന് തെയ്യാവതരണത്തിന്റെ വിശദീകരണമാണ്. ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ രംഗഭാഷ്യം ഘട്ടങ്ങളായി പ്രതിപാദിച്ച് സൂക്ഷ്മമായി വിവരിക്കുന്നു. തെയ്യംകലയിൽ പ്രാവീണ്യം നേടിയിട്ടുള്ള മുതിർന്ന-യുവ കലാമർമ്മജ്ഞരുമായി സംവദിച്ച് അവരുടെ അരങ്ങനുഭവങ്ങളും കലയുടെ പുതിയ കാലത്തെ അവതരണത്തിനെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നതുമായ ആഖ്യാനമാണ് അദ്ധ്യായത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ.

ഉപസംഹാരം

ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിന്റെ എല്ലാ പഠനാംശങ്ങളും വിശകലനം ചെയ്തതിനു ശേഷം കണ്ടെത്തിയിട്ടുള്ള വിവരണങ്ങൾ ഏകോപിപ്പിച്ച് രചിച്ചിരിക്കുന്നതാണ് ഈ ഭാഗം. അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിച്ചതായിട്ടുള്ള പഠനഫലങ്ങൾ എണ്ണമിട്ട് അവതരി-പ്പിക്കുവാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. അവതരണ-സാഹിത്യ-അനുഭവങ്ങളിൽ നിന്ന് ഉരുത്തിരുഞ്ഞു വന്നതായ നിർണ്ണയങ്ങളെല്ലാം പ്രതിപാദിക്കുന്നതോടെ ഈ ഭാഗം അവസാനിക്കുന്നു.

ഗവേഷണത്തിന് സഹായകമായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥസൂചി, അനുബന്ധമായി വിവരശേഖരണത്തിനായി മുതിർന്ന-യുവകലാകാരന്മാരോടും ഗുരുനാഥന്മാരോടും നടത്തിയ അഭിമുഖങ്ങൾ, കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ആട്ടപ്രകാരം, ബാലിയുടെ മൂന്ന് കലാരൂപങ്ങളിലെയും ചിത്രങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം കൂടിച്ചേർന്നതാണ് ഗവേഷണ പ്രബന്ധത്തിലെ അവസാനഭാഗം.

ഗവേഷണരീതിശാസ്ത്രം

മാനവികവിഷയത്തിൽ ചേർന്നിരിക്കുന്നതാണ് അവതരണകലകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം എന്നതുകൊണ്ടുതന്നെ വ്യവസ്ഥാപിത ഗവേഷണമാതൃകകളെ പൂർണ്ണമായി പിൻതുടരുക എന്നത് അസാദ്ധ്യമാണ്. അതുകൊണ്ട് പൂർവ്വകാല ഗവേഷണമാതൃകകളും സ്വന്തം അനുഭവങ്ങളും ചേർന്നുകൊണ്ടുള്ള ഒരു മാതൃകയാണ് ഗവേഷണം തുടർന്നു പോന്നിട്ടുള്ളത്. വിഷയത്തിലെ സ്ഥൂലമായ മേഖലകളിൽനിന്ന് സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുന്ന രീതിയിലാണ് ഗവേഷണപ്രബന്ധത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മറ്റൊരു രീതിശാസ്ത്രമെന്നത് സിനോപ്റ്റിക് മെത്തേഡ് എന്നതാണ്. അവതരണരൂപത്തിന്റെ ഉത്ഭവം മുതൽ ആരംഭിക്കുന്ന ഈ മാതൃക, കലയുടെ ചരിത്രം, വളർച്ച, എന്നിവ പരിശോധിച്ച് പരിണാമങ്ങൾ സൂചിപ്പിക്കുന്ന പഠനരീതിയാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂടാതെ ചരിത്രസംബന്ധമായ ഗവേഷണമാതൃകയായ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ വിമർശനാത്മകമായ പഠനവും സാഹിത്യ അവലോകനവും പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

വിഷയനിർദ്ദേശം

ഒരു നടനെന്ന നിലയിലുള്ള കലാപഠനവും അവതരണവുമാണ് പ്രസ്തുത ഗവേഷണത്തിന്റെ വിഷയസ്വീകരണത്തിന് കാരണമായി ഭവിച്ചത്. കലാവിഷയം പഠിക്കുന്ന സമയത്തെ ഗവേഷണകഥാപാത്രത്തോടുള്ള സമീപനം, ഗുരുക്കന്മാരുടേയും പ്രസിദ്ധ കലാകാരന്മാരുടേയും അവതരണം ഗവേഷണത്തിന് ഏറെ പ്രചോദകമായിട്ടുണ്ട്. കൂടാതെ കലാസ്ഥാപനത്തിലൂടെ ഇതര കലാരൂപവുമായും, ഗുരുക്കന്മാരുമായും, മുതിർന്ന-യുവ

കലാവതാരകരുമായുമുള്ള അനുഭവങ്ങളും വ്യക്തിബന്ധങ്ങളും വിഷയസ്വീകരണത്തിന് മുഖ്യപങ്ക് വഹിച്ചു. കലാഭ്യസനത്തിനും അവതരണത്തിനും ആവശ്യകമായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിശോധിക്കുന്നതിലൂടെ ഗവേഷണകഥാപാത്രവുമായുള്ള അടുപ്പവും കഥാപാത്രത്തിന്റെ കലയിലെ പ്രസക്തിയും ഗവേഷണസാധ്യത മുന്നോട്ടുവെക്കുകയുണ്ടായി. കൂടാതെ മറ്റു കലാരൂപങ്ങളിൽ കഥാപാത്രത്തിന് നൽകിയിരിക്കുന്ന സ്ഥാനം കൂടി അറിയാൻ സാധിച്ചതോടുകൂടി ഗവേഷണവിഷയം സ്ഥിതീകരിക്കുകയാണ് സംഭവിച്ചത്. അരങ്ങിന്റേയും നടന്മാരുടേയും അനുഭവസമ്പത്ത് ആധികാരികമായി രേഖപ്പെടുത്തി, അത് വരുംതലമുറക്കു പ്രമാണമാക്കി മാറ്റേണ്ടതുണ്ടെന്ന ബോധം, ഈ ഗവേഷണം നിർബ്ബന്ധമായും അനുഷ്ഠിക്കേണ്ട ഒന്നാണ് എന്ന് നിശ്ചയിക്കാൻ സഹായകമായി. കൂടാതെ *താടിവേഷത്തിന്റെ രംഗശോഭ* എന്ന കൃതിയുടെ രചയിതാവ്, ഗ്രന്ഥത്തിൽ തുറന്നുവെച്ച സാധ്യതയും ഈ പഠനത്തിന് പ്രചോദനമായി. ഗവേഷണത്തിന്റെ ശീർഷകം സ്വീകരിക്കുവാനായി ധാരാളം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിശോധിക്കേണ്ടി വന്നിട്ടുണ്ട്. വട്ടപ്പറമ്പിൽ ഗോപിനാഥൻപിള്ള രചിച്ച *കഥകളി പ്രവേശിക*, ഡോ. കെ.ജി. പൗലോസ് രചിച്ച *കൂടിയാട്ടം അഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയും വളർച്ചയും,* കിള്ളിമംഗലം വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരിപ്പാടും കലാമണ്ഡലം എം.പി.എസ് നമ്പൂതിരിയും ചേർന്ന് രചിച്ച *കഥകളിയുടെ രംഗപാഠചരിത്രം*, സാറാ ജോസഫ് രചിച്ച *ഊരുകാവൽ* തുടങ്ങി ഒട്ടനേകം രചനകൾ ശീർഷകത്തിന് സഹായകമായി തീർന്നു. കൂടാതെ അമ്മന്നൂർ മാധവച്ചാക്യാർ, കലാമണ്ഡലം ശിവൻ നമ്പൂതിരി, നെല്ലിയോട് വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരി, കലാമണ്ഡലം രാമചന്ദ്രൻ ഉണ്ണിത്താൻ തുടങ്ങി ബാലിവേഷത്തിൽ പ്രസിദ്ധന്മാരായ നടന്മാരുടെ രംഗാവതരണങ്ങളും ഗവേഷണവിഷയത്തിന് ദൃഢത നൽകുവാൻ പ്രചോദനമായിട്ടുണ്ട്.

ചുരുക്കെഴുത്ത്

അ. മേ.	-	അജികുമാർ മേൽക്കുളങ്ങര
അ. വാ. ഗി	-	അർണോൾഡ് വാൻ ഗിനെപ്
ആ. നി.	-	ആനന്ദ് നീലകണ്ഠൻ
ഉള്ളൂർ	-	ഉള്ളൂർ എസ്. പരമേശ്വരയ്യർ
എം. പി. എസ്	-	കലാമണ്ഡലം എം. പി. എസ് നമ്പൂതിരി
കി. വാ. ന	-	കിള്ളിമംഗലം വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്
പു. എ	-	പുരാണിക് എൻസൈക്ലോപ്പീഡിയ
ഫാ. കാ. ബു.	-	ഫാദർ കാമിൽ ബുൽക്കെ
ഭ. മു.	-	ഭരതമുനി
നാ. ശാ.	-	നാട്യശാസ്ത്രം
സാ. ജോ.	-	സാറാ ജോസഫ്
വി. ട.	-	വിക്ടർ ടർണർ
വെ. അ.	-	വെള്ളിനേഴി അച്യുതൻകുട്ടി
വെ. മാ.	-	വെട്ടം മാണി
വേ.	-	ഡോ. വേണുഗോപൽ
ശ. ന. കാ.	-	ശങ്കരൻ നമ്പൂതിരി കാണിപ്പയ്യൂർ

അദ്ധ്യായം - ഒന്ന്

ബാലി; കഥാപാത്രവും ആവിഷ്കാരങ്ങളും.

ഭാഗം - ഒന്ന്

1.1 ബാലി; മിത്തും കഥാപാത്രവും

ഇതിഹാസകൃതിയായ രാമായണം എന്നത് ലോകത്തിലെതന്നെ ഏറ്റവും പുരാതനകാവ്യമാണ്. വേദങ്ങൾക്കും ഉപനിഷത്തുകൾക്കും പുരാണങ്ങൾക്കും ശേഷം രൂപപ്പെട്ടതായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന ഈ ഇതിഹാസം, ഭാരതീയ സാഹിത്യചരിത്രത്തിലെ ആദ്യകാവ്യമായാണ് പ്രചരിച്ചത്. ഇന്നും രചിക്കപ്പെട്ട കാലം കൃത്യമായി കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത ഈ കൃതി അഞ്ഞൂറ് ബി.സി. മുതൽ ഭാരതത്തിലും ഏഷ്യയുടെ പല ഭാഗങ്ങളിലുമായി പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നതായി പറയപ്പെടുന്നു.[i] അപ്പോഴേക്കും എല്ലാ രാജ്യങ്ങളിലും രാമായണത്തിന്റെ അംശങ്ങൾ അവരുടെ സംസ്കാരത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ബി.സി. രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ എന്നു കരുതപ്പെടുന്ന പതഞ്ജലി മുനിയുടെ കൃതികളിൽ രാമായണത്തെപ്പറ്റി രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിനാൽ ആ കാലഘട്ടമായപ്പോൾ ഈ ഇതിഹാസത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധിയും പ്രചാരവും നല്ല രീതിയിൽ വികസിച്ചുവെന്ന് മനസിലാക്കാം (വി.രാഘവൻ, 1980, 3). കഥയിലൂടെയുള്ള ഉദ്ബോധനം വളരെ വേഗത്തിൽതന്നെ സാധിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയതിന്റെ ഫലമാണ് രാമായണത്തെ സാഹിത്യത്തിൽനിന്ന് കലകളിലേക്കും മറ്റും കൂട്ടിചേർക്കപ്പെട്ടതിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നത്.

വാത്മീകിരാമായണത്തിലെ കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡത്തിൽ മാത്രമാണ് ബാലി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഇന്ദ്രപുത്രനായി പിറന്ന്, ഋക്ഷരജസ്സിന്റെ വളർത്തുപുത്രനായി, കിഷ്കിന്ധാരാജാവായി മാറുകയണ് ബാലിയുടെ ഇതിവൃത്തം (വെ. മാ., 1978, 838). പിന്നീട് വന്ന എല്ലാ പക്ഷങ്ങളിലും ബാലിയുടെ ഇതിവൃത്തം മൂലകൃതിയായ വാത്മീകിരാമായണ-ത്തോട് സാദൃശ്യമായാണ് കണ്ടുവരുന്നത്. ചില കൃതികളിൽ മാത്രം ജനനകഥയ്ക്ക് പാഠഭേദങ്ങൾ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. മഹാവിഷ്ണുവിന്റെ അവതാരസ്വരൂപമായ ശ്രീരാമന്റെ കൈകൾകൊണ്ട് വധിക്കപ്പെട്ടതിനാൽ തുടർന്ന് ജന്മം ഉണ്ടാവില്ലെങ്കിലും തനിക്ക് തിരികെ മറഞ്ഞുനിന്ന് കൊല്ലുവാനുള്ള അവസരം നൽകണമെന്ന് മരണസമയത്ത് ബാലി രാമനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. തൽഫലമായി അടുത്ത അവതാരസമയം ബാലിയുടെ അംശം ഒരു വേടനിൽ നിക്ഷിപ്തമാവുമെന്നും അതിലൂടെ തന്റെ ആഗ്രഹം സഫലീകരിക്കാൻ

സാധിക്കുമെന്നും അനുഗ്രഹം ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ രാമായണത്തോടെ ബാലിയുടെ കഥ അവസാനിച്ചതായി കണക്കാക്കാൻ സാധിക്കില്ല. ദ്വാപര-കലിയുഗങ്ങളിലായി പടർന്നു കിടക്കുന്നതാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കഥാഭാഗങ്ങൾ.

പുരാണേതിഹാസങ്ങളിലായും വാമൊഴി പാരമ്പര്യത്തിലായും ധാരാളം ഉപകഥാ വൈവിധ്യങ്ങൾ നമുക്ക് ലഭ്യമാണ്. ഓരോ കാലഘട്ടങ്ങളിലായാണ് ഓരോ കൃതികളും ഉണ്ടായത് എന്നതിനാൽ, ആ കാലത്ത് ഏറെ പ്രചാരത്തിലുള്ള കഥ, തന്റെ കൃതിയിലേക്ക് രചയിതാക്കൾ സ്വീകരിച്ചതിന്റെ ഫലമാണ് വ്യത്യസ്തതയെന്ന് മനസിലാക്കാം. കൂടാതെ വാമൊഴിയിലൂടെ ഈ കഥകളെല്ലാം ഭാരതത്തിലും ഭാരതത്തോട് ചേർന്നു കിടക്കുന്ന മറ്റ് ദേശങ്ങളിലേക്കു പ്രചരിച്ചതിന്റെ സാധ്യതകളും വലുതാണ്. അതിൽതന്നെ ബാലിയുടെ ജനനകഥയിലാണ് ഏറ്റവും വ്യത്യസ്തത കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. പുരാണത്തിലും കാവ്യത്തിലും ഇതരദേശഗ്രന്ഥങ്ങളിലുമൊക്കെ പല രീതിയിലാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉത്ഭവകഥ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഗവേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിശോധിക്കുകയും വ്യത്യസ്തമായി സ്വാംശീകരിച്ചിരിക്കുന്ന പാഠങ്ങൾ കണ്ടെത്തി രേഖപ്പെടുത്തിയത് ചുവടെ ചേർക്കുന്നു.

1.1.1 ബ്രഹ്മാണ്ഡ പുരാണം

ബാലിയുടെ ജന്മകഥയുടെ ആദ്യഭാഗമാണ് ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണത്തിൽ വളരെ വിസ്തൃതമായി നൽകിയിരിക്കുന്നത്. കൃതിയിലെ നാൽപ്പത്തിരണ്ടാം സർഗ്ഗത്തിലാണ് കഥ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. കലാലോകത്തും സാഹിത്യലോകത്തും ഒരുപക്ഷേ ഏറ്റവും സ്വീകാര്യമായ ജനനകഥയും ഈ കൃതിയിലേതു തന്നെയാണ്.

ഒരിക്കൽ പതിവ്രതയായ ശീലാവതി തന്റെ രോഗിയായ ഭർത്താവിനെ ചുമലിലേറ്റി യാത്ര ചെയ്യുകയായിരുന്നു. കുഷ്ഠരോഗം ബാധിച്ച ഉഗ്രതപസ്സിന്റെ ആഗ്രഹപ്രകാരം, ഒരു വേശ്യാഗൃഹത്തിൽ കൊണ്ടുപോവുകയായിരുന്നു അവൾ. ഈ സമയം അണിമാണ്ഡവ്യൻ എന്ന മഹർഷി രാജകൽപനയാൽ ശൂലാരോഹണത്തിന് ഇരയായി ആ വഴിയിലെ ഒരു കുന്നിൽ കിടക്കുകയായിരുന്നു. അദ്ദേഹം ഉഗ്രതപസ്സിനെയും ശീലാവതിയെയും കാണുകയും, ഉഗ്രതപസ്സിന്റെ വിഷയാസക്തിയിൽ കോപിച്ച്, "പിറ്റേന്ന് സൂര്യോദയത്തോടെ

ഉഗ്രതപസ്സ് മരിക്കട്ടെ" എന്നു ശപിക്കുകയും ചെയ്തു. പാതിവ്രത്യത്താൽ ശക്തയായ ശീലാവതി, ഇതു കേൾക്കുകയും, "എന്നാൽ സൂര്യൻ ഉദിക്കാതിരിക്കട്ടെ" എന്നു പ്രതിശാപം നൽകുകയും ചെയ്തു.

അങ്ങിനെ രാത്രി വളരെ നീണ്ടു പോവുകയും സൂര്യനു ഉദിക്കാൻ പറ്റായ്കയും സംഭവിച്ചു. സൂര്യന്റെ സാരഥിയായ അരുണനു തത്സമയം പ്രവൃത്തി ഇല്ലായ്ക കാരണം ദേവലോകത്ത് അപ്സരസ്സുകളുടെ നൃത്തം കാണാനായി പുറപ്പെട്ടു. എന്നാൽ അവിടെ സ്ത്രീകൾക്കു മാത്രമേ പ്രവേശനമുള്ളു എന്ന് മനസിലാക്കുന്ന അരുണൻ, ഒരു സ്ത്രീരൂപം ധരിച്ച് നൃത്തസദസ്സിൽ ചെല്ലുകയും നൃത്തം കാണുകയും ചെയ്യുന്നു. പുതിയ ഈ സ്ത്രീയെ അവിടെവെച്ച് കാണുന്ന ദേവേന്ദ്രൻ, ആ സ്ത്രീയിൽ ആകൃഷ്ടാവുന്നു. തുടർന്ന് ആ രൂപവുമായി രമിക്കുകയും, അതിൽനിന്ന് ഒരു പുത്രൻ ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ വികസിക്കുന്നതാണ് ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണത്തിലെ ബാലിയുടെ ജനനകഥ.

1.1.2 വാത്മീകിരാമായണം

വാത്മീകിരാമായണത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി മറ്റൊരു രീതിയിലാണ് ഉത്ഭവകഥ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നത്. ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ വളർത്തച്ഛനായി പറയപ്പെടുന്ന വാനര-രാജാവാണ് ഋക്ഷരജസ്സ്. ബ്രഹ്മാവിന്റെ കണ്ണുനീരിൽനിന്ന് ജനിച്ച ഇദ്ദേഹം വനത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ ഒരു തടാകകരയിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. തടാകത്തിൽ തന്റെ പ്രതിബിംബം കാണുന്നസമയം, അത് ശത്രുവാണെന്ന തെറ്റിദ്ധരാണയാൽ ഋക്ഷരജസ്സ് അതിലേക്ക് യുദ്ധത്തിനായി ചാടുന്നു. എന്നാൽ അബദ്ധം മനസിലാക്കി തിരികെ കയറുമ്പോൾ ഋക്ഷരജസ്സ് ഒരു സ്ത്രീയായി പരിണമിക്കുന്നു. തത്സമയം അതുവഴി യാത്ര പോവുകയായിരുന്ന ദേവേന്ദ്രനും സൂര്യനും, ഋക്ഷരജസ്സിന്റെ സുന്ദരമായ സ്ത്രീരൂപം കണ്ട് കാമാവേശത്താൽ സ്ഖലനമുണ്ടാകുന്നു. ഇന്ദ്രന്റെ രേതസ്സ് സുന്ദരിയുടെ ശിരസ്സിൽ അഥവാ കേശത്തിൽ വീഴുന്നസമയം അതിൽനിന്ന് ജനിക്കുന്ന പുത്രനാണ് ബാലി. (വെ. മാ., 1978, 203)

1.1.3 അനാമകം ജാതകം

ഇവക്കുപുറമേ അനാമകം ജാതകം എന്ന ബുദ്ധകാലകൃതിയുടെ ചീനഭാഷാ പകർപ്പിൽ ബാലിയുടെ കഥാഭാഗത്തെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. മൂലകൃതി ഇതിനോളം കണ്ടെടുത്തിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ ചീനഭാഷയിലാണ് ഈ അറിവ് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. (ഫാ.കാ.ബു. 2019, 78) മേൽസൂചിപ്പിച്ച സാഹിത്യത്തിൽ രാമായണത്തിലെ കഥാ-പാത്രങ്ങളുടെ പേര് ഒരുപോലെ അല്ലെങ്കിൽപ്പോലും കഥാവസ്തു ഒന്നുതന്നെ ആയതുകൊണ്ട് ബാലികഥയുടെ മറ്റൊരു ആഖ്യാനമെന്ന് കരുതേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അനാമകം ജാതകത്തിലെ മിത്ത് താഴെ കൊടുക്കുന്ന പ്രകാരമാണ്.

ബോധിസത്വൻ എന്ന നായകകഥാപാത്രം തന്റെ അപഹരിക്കപ്പെട്ട ഭാര്യയെ അന്വേഷിച്ച് നടന്ന് ഒരു മലയിൽ ചുറ്റിക്കറങ്ങാൻ തുടങ്ങുന്ന സമയം അവിടെ ഒരു വാനരനെ കണ്ടെത്തുന്നു. ആ വാനരനിൽനിന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ രാജ്യം പിതൃസഹോദരന്റെ മകൻ തട്ടിയെടുത്തു എന്ന് അറിയുന്നു. തുടർന്ന് ഇരുവരും സഖ്യം ചെയ്യുകയും വാനരൻ സഹോദരനുമായി യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന സമയം ബോധിസത്വൻ അമ്പെയ്യാനായി തുടങ്ങുന്നത് കണ്ട് സഹോദരനായ വാനരൻ ഓടി മറയുകയും ചെയ്യുന്നതായി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പിതാവിന്റെ സഹോദരപുത്രനായിട്ടാണ് ഇതിൽ ബാലിയെ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല ബാലിവധം സംഭവിക്കുന്നുമില്ല. മറ്റൊരു ഗ്രന്ഥമായ *വിദേശങ്ങളിലെ വിചിത്രരാമായണം* എന്നതിൽ ബാലിയെ സുഗ്രീവന്റെ മാതുലനായും പരാമർശിക്കുന്നു. (ആ. രാ., 2013, 10) ഈ ഭാഗങ്ങൾ എല്ലാം, മൂലകൃതിയും സാഹിത്യകൃതിയും അവതരണകൃതിയുമായി താരതമ്യം ചെയ്തു നോക്കുമ്പോൾ വളരെയധികം സമാനതകൾ പ്രകടമാക്കുന്നവയാണ്.

1.1.4 മലേഷ്യൻ രാമായണങ്ങൾ

ഏഷ്യൻ രാജ്യമായ മലേഷ്യയിൽ രാമായണത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പല പാഠാന്തരങ്ങളും കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. എല്ലാ പതിപ്പുകളിലും ബാലിയുടെ കഥാഭാഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുന്നില്ലെങ്കിലും ചിലതിൽ വളരെ വൈവിധ്യമാർന്ന കഥയാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന് നൽകിയിട്ടുള്ളത്. വാലിൻ എന്നു നാമകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്ന ബാലി, രാവണനോട് യുദ്ധം ചെയ്ത് ഭാര്യയായ മണ്ഡൂദകിയെ സ്വന്തമാക്കുകയും അവർ ഒരുമിച്ചു കഴിഞ്ഞതിന്റെ

ഫലമായി മണ്ഡൂദകി ഗർഭം ധരിക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ രാവണൻ ഒരു മഹർഷി-യോടുകൂടെ വാലിയുടെ രാജ്യത്തു ചെന്ന് തന്റെ ഭാര്യയെ സ്വന്തം രാജധാനിയിലേക്ക് കൂട്ടികൊണ്ട് വരികയും, മണ്ഡൂദകിയുടെ ഗർഭത്തിൽ വളർന്ന ഭ്രൂണത്തെ ഒരു ആടിന്റെ ഉദരത്തിൽ നിക്ഷേപിക്കുകയും ചെയ്തു. അതേസമയം മഹർഷിയുടെ തപഃശക്തിയാൽ ഒരു പൂവിൽനിന്ന് ബർമ കോമളദേവി എന്നൊരു കന്യകയെ സൃഷ്ടിക്കുകയും അവളെ വാലിന് നൽകി. അവളിൽ വാലിന് ഉണ്ടായ മകനാണ് അംഗദൻ എന്നും മറ്റൊരു സ്ത്രീയിൽ അനലൻ എന്ന മറ്റൊരു പുത്രനുമുണ്ടയെന്നാണ് കഥാഗതി. മന്ത്രിയും ഉപദേഷ്ടാവുമായ സുഗ്രീവനെ രാജ്യഭാരം ഏൽപ്പിച്ച് ശിഷ്ടകാലം വാലിൻ സന്യാസം സ്വീകരിച്ചതുമായിട്ടാണ് ബാലിയുടെ കഥ ഈ പക്ഷാന്തരത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂടാതെ ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ ജനനത്തിനും മറ്റൊരു തരം ഐതിഹ്യമാണ് ഈ കൃതിയിൽ കാണുന്നത്. (ആ. രാ. 2013, 73.)

മറ്റൊരു പതിപ്പിലെ വ്യത്യാസമെന്താന്നാൽ ദുന്ദുഭിയുമായി ബാലി ഗുഹയുടെ ഉള്ളിൽ യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന സമയമാണ് സുഗ്രീവൻ, ബാലി മരിച്ചു എന്ന് കരുതി ഗുഹ അടച്ച് രാജ്യഭാരമേൽക്കുന്നത് എന്നതാണ്. അതിൽതന്നെ ഹനുമാൻ രാമന്റെ മകനാണെന്നും ബാലിയോട് യുദ്ധം ചെയ്യുന്നതിന് മുമ്പായി സുഗ്രീവന്റെ ശരീരത്തിൽ ചുവപ്പുനിറം കലർത്തിയ തേങ്ങാപ്പാൽ തേച്ചു പിടിക്കുന്നതായും അതിലൂടെ സുഗ്രീവനെ തിരിച്ചറിയുന്നതായും കാണുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ ബാലിക്ക് വ്യത്യസ്ത കഥാ-പശ്ചാത്തലങ്ങൾ നൽകിയിട്ടുള്ള രാമായണങ്ങളാണ് മലേഷ്യയിൽ ഉടലെടുത്തിട്ടുള്ളത്.

1.1.5 മറ്റ് രാമായണങ്ങളിലെ ബാലി

പ്രചാരത്തിലുള്ള മറ്റ് രാമായണങ്ങളായ ആനന്ദരാമായണം, തുളസീദാസ-രാമായണം, അദ്ധ്യാത്മരാമായണം, ചന്ദ്രബതിരാമായണം, മാപ്പിളരാമായണം, അടിയരാമായണം, ചെട്ടിരാമായണം തുടങ്ങി മറ്റ് കൃതികളിലൊക്കെ ബാലിയുടെ കഥാഭാഗങ്ങൾ മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നവയുമായി ചേർന്നു നിൽക്കുന്നതാണ്. ഉപകഥകളാൽ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന കഥാതന്തുക്കൾ രാമായണങ്ങളിൽ കാണുന്നത് സർവ്വസാധാരണമാണ്. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും എഴുതപ്പെട്ട കൃതികളിൽ, ആ കാലത്തെ കവികൾ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന കഥാഭാഗങ്ങളാണ് ഒന്നിൽനിന്ന് മറ്റൊന്നിനെ

വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്. ഇവയെല്ലാം ക്രോഡീകരിച്ചുകൊണ്ട് കൊട്ടാരത്തിൽ ശങ്കുണ്ണിയെയും വെട്ടം മാണിയെയും പോലെയുള്ള ഗ്രന്ഥകർത്താക്കൾ അവരുടേതായ ആഖ്യാനങ്ങൾ തയ്യാറാക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ പലപ്പോഴും സൂക്ഷ്മപരിശോധനക്കു വിധേയ-മാക്കുമ്പോൾ കഥാവസ്തുതകളുടെ പൂർണ്ണമായ രേഖപ്പെടുത്തലുകൾ മൂലകൃതിയിൽ കാണപ്പെടാത്തതായി അനുഭവം വരുന്നുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണം നാൽപ്പത്തിരണ്ടാം സർഗ്ഗം എന്ന് ഗ്രന്ഥകാരൻ രേഖപ്പെടുത്തുമ്പോൾ മൂലകൃതിയിൽ അവ നിർബ്ബന്ധമായും ഉൾപ്പെടേണ്ടതാണ്. എന്നാൽ മൂലകൃതിയോട് പൂർണ്ണമായി നീതി പുലർത്തി പുനഃപ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട സാഹിത്യത്തിൽപോലും മേൽസൂചിപ്പിച്ചവയുടെ മുഴുവൻ പരാമർശം കാണപ്പെടുന്നില്ല. കൂടാതെ കമ്പരാമായണം തർജ്ജമയിൽ കാവ്യത്തിന്റെ പരിഭാഷയുടെ ഒപ്പം സാരാംശങ്ങളും വ്യാഖ്യാതാവ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ആസ്വാദകർക്കും ഗവേഷകർക്കും വളരെയധികം ഉപയോഗപ്രദമായ ഈ അറിവിന്റെ ശ്രോതസ്സിനെ വ്യക്തമാക്കാനോ തെളിയിക്കാനോ ഗ്രന്ഥകാരിക്കു സാധിക്കുന്നില്ല. ഇത്തരത്തിൽ ഈ ഗവേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി ബാലി മിത്തിന്റെ മൂലഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിശോധിച്ചപ്പോൾ ലഭിക്കാത്ത പല ആഖ്യാനങ്ങളും പിന്നീടുള്ള എഴുത്തുകാർ അവതരിപ്പിച്ചതായി കാണാനിടയായിട്ടുണ്ട്. മൂലകൃതിയിലെ കഥാഭാഗത്തെപ്പറ്റി ഒരു പരാമർശവും ഇല്ലാത്ത ഇത്തരം പുനർലിഖിതങ്ങൾ അശാസ്ത്രീയമെന്ന് സൂചിപ്പിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

ഭാഗം – രണ്ട്

1.2 ബാലി സാഹിത്യകൃതികളിൽ

ഭാരതീയ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം പുരാണങ്ങളേയും ഇതിഹാസങ്ങളേയും അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി രചിച്ച ഒട്ടനവധി കൃതികൾക്കു സാക്ഷ്യം വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരുപക്ഷേ പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനംവരെയുണ്ടായിട്ടുള്ള മിക്കവാറും എല്ലാ സാഹിത്യരൂപങ്ങളും ഇതിഹാസ-പുരാണങ്ങളുടെ പുനരാവിഷ്കരണങ്ങളാണ് എന്നു നമുക്ക് മനസിലാക്കാം. കവി കല്പിതങ്ങളായ ഇതിവൃത്തങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന കൃതികൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട് എങ്കിലും ഏറിയ പങ്കും മേൽപ്പറഞ്ഞ വിധത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതായാണ് കണ്ടുവരുന്നത്. മഹാകാവ്യങ്ങൾ, ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങൾ, ഗദ്യങ്ങൾ, ചമ്പുപ്രബന്ധങ്ങൾ, കിളിപ്പാട്ടുകൾ, വഞ്ചിപ്പാട്ടുകൾ, കവിതകൾ, നോവലുകൾ, ചെറുകഥകൾ എന്നിങ്ങനെ തുടർന്നു വന്നതാണ് നമ്മുടെ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം. രാമായണം എന്ന ഇതിഹാസകാവ്യം ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ എല്ലാവിധത്തിലുള്ള സാഹിത്യരൂപങ്ങളിലും ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും, ആ കാലത്തെ സാഹിത്യശാഖകളിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നിരുന്ന കഥാഭാഗമായാണ് രാമായണത്തെ മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നത്. പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റണ്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ട, ആദ്യ മലയാള കൃതിയായി കണക്കാക്കുന്ന '*രാമചരിതം*' എന്ന കൃതി തന്നെ മുന്നേ സൂചിപ്പിച്ച വസ്തുതക്കുള്ള ഉദാഹരണമായി കണക്കാക്കാം.

രാമായണം പൂർണ്ണമായി ഒരു സാഹിത്യകൃതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ കഥയെ മുഴുവനായി പറഞ്ഞുപോവുക മാത്രമാണ് സാധിക്കുക. എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും കഥാപശ്ചാത്തലങ്ങൾക്കു തുല്യപ്രാധാന്യം നൽകുക എന്നത് അസാധ്യമായ കാര്യമാണ്. ആരംഭം മുതൽ അവസാനം വരെയുള്ള കഥ കൃതിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുക എന്നതല്ലാതെ ഓരോ കഥാഭാഗങ്ങളും വിപുലമായി ചിത്രീകരിക്കുക വിഷമകരമായ ഒന്നാണ്. സാഹിത്യരൂപമായ നോവൽ ഈ വസ്തുതക്കു വ്യത്യസ്തമായി ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ കഥയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് തുടക്കം കുറിച്ചു. രാമായണകഥ മൂലകൃതിയോട് ചേർന്നവിധത്തിലും ഭാവനാത്മകമായ പല വ്യത്യസ്തതകളോടുകൂടിയും നോവൽസാഹിത്യത്തിൽ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇതിഹാസകാവ്യത്തെ

അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി എല്ലാ ഭാരതീയഭാഷകളിലും എഴുതപ്പെട്ടതും വിദേശഭാഷകളിലേക്കു തർജ്ജമ ചെയ്യപ്പെട്ടതുമായ ഒട്ടനേകം കൃതികൾ നമുക്ക് ഇപ്പോൾ ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ചില രചയിതാക്കൾ കഥാഗതിക്കു തന്റേതായ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ നൽകിയപ്പോൾ മറ്റു ചിലർ ഒരു കഥാപാത്രത്തിനെ മുൻനിർത്തി, അവരുടേതായ അനുഭവങ്ങളിലൂടെ കഥ അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. രാവണന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിൽ രചിക്കപ്പെട്ട *രാവണൻ- പരാജിതരുടെ ഗാഥ*, വിഭീഷണനെ നായകനാക്കി എഴുതപ്പെട്ട *ലങ്ക*, രാമായണകഥയുടെ പുനരാവിഷ്കാരമായ *ഇക്ഷ്വാകുവംശത്തിലെ യുവരാജാവ്*, കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടി സൃഷ്ടിച്ച *മാലിരാമായണം* എന്നിവയെല്ലാംതന്നെ മേൽപ്പറഞ്ഞ വസ്തുതകൾക്കു ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. എന്നാൽ കിഷ്കിന്ധയേയും ബാലിയേയും അംഗദനേയുമൊക്കെ കഥാഭാഗങ്ങളിൽ പറഞ്ഞുപോവുകയല്ലാതെ, ആ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ച് എഴുതപ്പെട്ട കൃതികൾ ദുർല്ലഭം മാത്രമാണ്. മൂലകഥയിലെ നാലാം കാണ്ഡമായ കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡത്തെയും ബാലിയെ മുഖ്യകഥാപാത്രവുമാക്കി രചിക്കപ്പെട്ട രണ്ടു നേവലുകളാണ്, ആനന്ദ് നീലകണ്ഠന്റെ '*വാനര*' എന്ന കൃതിയും സാറാ ജേസഫിന്റെ '*ഊരുകാവൽ*' എന്ന കൃതിയും.

1.2.1 വാനര- ദി ലെജന്റ് ഓഫ് ബാലി, സുഗ്രീവ ആന്റ് താര

ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിൽ രചിച്ച നോവലാണ് '*വാനര- ദി ലെജന്റ് ഓഫ് ബാലി സുഗ്രീവ ആന്റ് താര*'. രചയിതാവ് ഒരു കേരളീയൻ ആണെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികൾ എല്ലാം ഇംഗ്ലീഷിലാണ് എഴുതപ്പെട്ടത്. ഇതിഹാസങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി നിരവധി നോവലു കളും കഥകളും ഇദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. രാമായണകഥയ്ക്ക് പൂർണ്ണമായ മാനുഷിക പരിവേഷം നൽകിക്കൊണ്ട് അദ്ദേഹം എഴുതിയ നോവലാണ് '*അസുര- ടെയിൽ ഓഫ് ദി വാൻഖിഷ്ഡ്*'. വളരെ വേഗത്തിൽ പ്രസിദ്ധി നേടിയ ആ കൃതി, '*രാവണൻ- പരാജിതരുടെ ഗാഥ*' എന്ന പേരിൽ മലയാള ഭാഷയിൽ വിവർത്തനം ചെയ്യുകയുണ്ടായി. രാവണന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെയുള്ള രാമായണം കഥയുടെ ആഖ്യാനമാണ് ആ ഗ്രന്ഥത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്നത്. ബാലിയുടെ കഥാഭാഗം വളരെ നേരിയതോതിൽ നോവലിൽ ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ടങ്കിലും അധികം ഭാഗങ്ങളിലും രാവണകഥയാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ അതേ രചിയിതാവ് തന്നെ പിന്നീട് കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡത്തെ സ്വതന്ത്രമായി വിവരിക്കുകയാണ് *വാനര* എന്ന കൃതിയിലൂടെ.

മൂലകഥക്കു അല്പം മാറ്റങ്ങൾ നൽകിയാണ് ഗ്രന്ഥകർത്താവ് നോവലിൽ ബാലിയുടെ കഥാപശ്ചാത്തലങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ബാലിസുഗ്രീവന്മാരടങ്ങുന്ന മുഴുവൻ സമൂഹത്തെയും, കാട്ടിൽ താമസിക്കുന്ന, താഴ്ന്ന വർഗ്ഗക്കാരായ ‘വനനരൻ’ എന്ന ആശയത്തിലൂടെയാണ് ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ഗൗതമമുനിയുടേയും ഭാര്യയായ അഹല്യയുടേയും വീട്ടിൽ കഴിയുന്ന, അനാഥരായ അടിമകളായാണ് ബാലി-സുഗ്രീവന്മാരുടെ ബാല്യം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. മുൻപു രാവണനു കൊടുത്ത അതേ മാനുഷികത, ഇവിടെ ബാലിക്കും സുഗ്രീവനും രചയിതാവ് നൽകുന്നു. ഇരുവരുടേയും ജനനകഥയിലെ ദിവ്യത്വവും, പാലാഴിമഥനവും പോലുള്ള കഥാഭാഗങ്ങൾ മദ്യലഹരിയിൽ പറയപ്പെടുന്ന നുണക്കഥകളായിട്ടാണ് കൃതിയിൽ കാണുന്നത്. കഥയേയും കഥാപാത്രങ്ങളേയും സാധാരണ മനുഷ്യരായി അവതരിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാവണം കഥയെ ഇങ്ങനെ മാറ്റിയെഴുതിയത്. കൂടാതെ ഋക്ഷരജസ്സ് എന്ന കഥാപാത്രത്തെ ബാലി-സുഗ്രീവന്മാരുടെ വളർത്തച്ഛനായിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കിഷ്കിന്ധയുടെ രാജാവായിട്ടല്ല കൃതിയിൽ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. കമ്പരാമായണത്തിലെ കഥാ-വസ്തുവിനെ; ഋക്ഷരജസ്സ് സ്ത്രീയായി മാറിയ കഥ, സ്വാംശീകരിച്ച് കഥാപാത്രത്തെ ഒരു നപുംസകമായിട്ടാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. മേൽപ്പറഞ്ഞ അവസ്ഥക്ക് ന്യായമായി കമ്പരാമായണത്തിലെ കഥയുടെ കൂടെ ഗ്രന്ഥകർത്താവ് നൽകുന്ന മറ്റൊരു സാധ്യതയും കൃതിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ബാലിയുടെ എല്ലാ കഥാഭാഗങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയാണ് ഈ നോവൽ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൂലകഥയിൽനിന്ന് ധാരാളം വ്യത്യാസങ്ങളോടെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന കഥക്കു ഭാവനാപരവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ പല ഘടകങ്ങൾ കൂടി ചേർത്തുവെക്കുമ്പോൾ കഥാഗതിക്കും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവ-ത്തിനും ദൃഢത കൈവരുന്നു. വാത്മീകിരാമായണത്തിൽ ബാലിക്കു നേരിട്ട് ബന്ധമില്ലാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളായ സമ്പാതി, ജടായു, മഹാബലി, ഗൗതമൻ, സ്വയംപ്രഭ തുടങ്ങിയവരുമായി സംവദിക്കുന്ന പല ഭാഗങ്ങളും നോവലിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. മറ്റൊരു വ്യത്യാസം മായാവി-ദുന്ദുഭിമാരുടെ ആവിഷ്കാരമാണ്. മയൻ എന്ന രാക്ഷസന്റെ പുത്രന്മാരായിട്ടാണ്

മൂലകഥയിൽ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നോവലിൽ മായാവിയെന്ന അസുരരാജാവിന്റെ സഹോദരതുല്യനായ ഒരു മഹിഷം (പോത്ത്) എന്നതാണ് ദുന്ദുഭിയുടെ കഥാപാത്രം. ബാലിയെ ആക്രമിക്കാനായി ദുന്ദുഭി മൂലകഥയിൽ സ്വീകരിക്കുന്ന രൂപം, നോവലിൽ ദുന്ദുഭിയുടെ യഥാർത്ഥരൂപമായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടു. സുഗ്രീവ-രാവണന്മാരുടെ കണ്ടുമുട്ടൽ കൃതിയിലെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകതയാണ്. കാർത്ത്യവീരാർജ്ജുനരാജാവിന്റെ തടവറയിൽ ഇരുവരും ഒരുമിച്ച് കിടക്കുന്നതായും രാവണൻ മോചിതനാകുമ്പോൾ സുഗ്രീവനെക്കൂടി മോചിപ്പിക്കുവാനുള്ള പിഴ നൽകിയതായും നോവലിൽ ആവിഷ്-കരിക്കുന്നു എന്നത് കവിഭാവനയുടെ ആഴത്തെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന ഉദാഹരണമാണ്.

ബാലിയുടെ സ്വഭാവഗുണങ്ങളും ആദർശങ്ങളും മൂലകൃതിയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവും കൂടാതെയാണ് ഈ ആഖ്യാനത്തിലും കാണപ്പെടുന്നത്. സഹോദരവാത്സല്യം, തന്റെ ശക്തിയിലുള്ള ഉത്തമബോധ്യം, മുഷ്ടിയുദ്ധത്തിലെ പ്രാവീണ്യം, അനീതിയോടും വഞ്ചനയോടുമുള്ള എതിർപ്പ് എന്നിവയെ കൂടാതെ ഗ്രന്ഥകാരന്റേതായ പല ചിന്താഗതികളും കഥാപാത്രത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തന്റെ ജനതയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യം, രാജ്യത്തിനുമേൽ നൽകുന്ന ദീർഘവീക്ഷണം, എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളോടുമുള്ള സമത്വമനോഭാവം, സാഹോദര്യസമീപനം എന്നീ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ ബാലിയോടുകൂടി ചേർന്നുപോകുന്ന വിധത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നോവലിൽ ബാലി നിർമ്മിക്കുന്ന നഗരമായാണ് കിഷ്കിന്ധ ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുന്നത്. ബാലിയുടെ ആദർശവും നിശ്ചയദാർഢ്യവും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്ന പല രംഗങ്ങളും ഗ്രന്ഥകർത്താവ് കൃതിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

"...താരേ, ഞാൻ ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും സുന്ദരമായ നഗരം പണികഴിപ്പിക്കുകയാണ്. ശത്രുക്കളിൽനിന്ന് നമ്മുടെ ജനത എന്നും സുരക്ഷിതരായിരിക്കുവാനായി നിർമ്മിക്കുന്നതാണ് ഈ അഭയസ്ഥാനം. എല്ലാവരും തുല്യരായിരിക്കുന്ന ഇവിടെ, അടിമകളാകുവാൻ നിർബ്ബന്ധിതരാവുകയോ വിൽക്കപ്പെടുകയോ സംഭവിക്കില്ല. ലോകത്ത് ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവർക്ക് വേണ്ടിയുള്ളതാകട്ടെ കിഷ്കിന്ധനഗരം."(ആ. നീ. 2019, 98)[ii]

കഥാവസ്തുവിന്റെ ഏറിയ പങ്കും മൂലകൃതിയിൽ പറയുംപോലെയാണെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. ഭാവനാപരമായ പല കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും,

വാത്മീകിരാമായണത്തെ മുൻനിർത്തിയും കമ്പരാമായണത്തെ കൂട്ടുപിടിച്ചുമാണ് 'വാനര' എന്ന കൃതി രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. മരണരംഗം വരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ബാലിയുടെ കഥാഭാഗങ്ങളാൽ അവസാനിക്കുന്നതല്ല ഈ നോവൽ. താരയിലൂടെ രാമായണം കഥയുടെ മുഴുവൻ സന്ദർഭങ്ങളും രചയിതാവ് അവതരിപ്പക്കുന്നു. "തന്റെ വികാര-വിചിന്തനങ്ങൾക്കു മാത്രമായി ശ്രദ്ധ കൊടുത്തതാണ്, താൻ ചെയ്ത അപരാധം" എന്നു ലോകത്തോടു പറഞ്ഞുകൊണ്ട് മരണം വരിക്കുന്നതായാണ് ബാലിയുടെ അന്ത്യരംഗം ഗ്രന്ഥകാരൻ ചിത്രീകരിക്കുന്നത് (ആ. നീ. 2019, 304).[iii] മരണരംഗത്തിൽ പോലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഔദ്ധത്യഗുണങ്ങൾക്കു യാതൊരുവിധ ബലഹീനത സംഭവിക്കാത്ത രീതിയിലാണ് വാനരയിൽ ബാലിയെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ബാലിയുടേയും സുഗ്രീവന്റേയും താരയുടേയും കഥ മാത്രമായി ഇത്രയും വിശദീ-കരിക്കുന്ന ഒരു കൃതി ഇതിനുമുമ്പ് ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടോ എന്നതു സംശയമാണ്. മതത്തിനേയും ഗോത്രത്തിനേയും ജാതി-വ്യവസ്ഥയേയും തുറന്നു ചർച്ച ചെയ്യുവാൻ രചയിതാവ് ഒട്ടും തന്നെ മടി കാട്ടുന്നില്ല. സാമൂഹികമായി ഇന്നും പ്രസക്തിയേറിയ ഇത്തരം വിഷയത്തെ പൗരാണികകഥയുമായി ചേർത്തുകൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ, അതിന് കൂടുതൽ സ്വീകാര്യത കൈവരുന്നുണ്ട്. ഒരു സമൂഹത്തിനെ മുഴുവൻ ജാതി-മതഭേദമന്യേ ഒരുമിച്ചു നിർത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നവരുടേയും, അധികാരത്തെ അടിച്ചമർത്തുവാനുപയോഗിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വങ്ങളുടെയും നേർക്കാഴ്ചയാണ് ഈ കൃതി.

1.2.2 ഊര് കാവൽ

ബാലിക്കു പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ട് രചിക്കപ്പെട്ട മറ്റൊരു നോവലാണ് സാറാ ജോസഫിന്റെ '*ഊര് കാവൽ*'. ബാലിപുത്രനായ അംഗദന്റെ കാഴ്ചപ്പാടിലൂടെ സംഭവി-ക്കുന്ന രാമായണം കഥയാണ് നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തം. ബാലിയുടെ മരണശേഷം ആരംഭിക്കുന്ന കൃതി കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡം, സുന്ദരകാണ്ഡം, യുദ്ധകാണ്ഡം തുടങ്ങിയ ഭാഗങ്ങളാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. ഈ നോവലിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജിമ '*ദി വിജിൽ*' എന്ന പേരിൽ വാസന്തി ശങ്കരനാരായണൻ നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. വാനരന്മാരെ പൂർവ്വികരായും,

തങ്ങളുടെ കൊടിയടയാളമാക്കിയും ജീവിച്ചു വരുന്ന ഒരു ജനസമൂഹമായാണ് ബാലി അടങ്ങുന്ന കിഷ്കിന്ധാജനതയെ നോവലിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. കുടിൽവ്യവസായികളായ സ്ത്രീകളും കഠിനാധ്വാനികളായ പുരുഷന്മാരുമാണ് ഊര്കാവിലെ കിഷ്കിന്ധാവാസികൾ. കൃതിയിൽ പറയുന്ന 'കിഷ്കിന്ധം' എന്ന പ്രദേശം, നദിയുമായും സമുദ്രവുമായുമൊക്കെ ബന്ധിപ്പിച്ചാണ് കാണിച്ചുതരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രകൃതിയോടു ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന, അതിന്റെ സന്തുലിതാവസ്ഥ എപ്പോഴും സൂക്ഷിച്ചുപോരുന്ന ജീവിത രീതികളാണ് അവിടുത്തെ ജനങ്ങൾക്കു നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

മൂന്ന് ഭാഗങ്ങളായി തിരിച്ചിരിക്കുന്ന നോവലിന്റെ ആദ്യ ഭാഗത്താണ് ബാലിയുടെ കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം കാണപ്പെടുന്നത്. തീർത്തും യുക്തിമാനായ നേതാവായ ബാലി, തന്റെ ജനങ്ങൾക്കെല്ലാം സംരക്ഷകനായാണ് ദൃശ്യവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഹനുമാനിലൂടെ സംഭവിക്കുന്ന സുഗ്രീവന്റേയും ശ്രീരാമന്റേയും സഖ്യം ചെയ്യലാണ് ബാലിയുടെ മരണത്തിന് കാരണമാകുന്നത്. നോവലിൽ ബാലി മരിക്കുന്നതിനു മുൻപായി ശ്രീരാമനോട്, "രാമ! എന്നോടു പറഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ ഒരൊറ്റ ദിവസംകൊണ്ട് താങ്കളുടെ ഭാര്യയെ ഞാൻ കണ്ടുപിടിച്ച് കൊണ്ടുവരുമായിരുന്നല്ലോ. നെറികേട് കാട്ടിയ ആ രാവണന്റെ കഴുത്തിൽ കുടുക്കിട്ട് അവനേയും താങ്കളുടെ മുന്നിലെത്തിച്ചേനെ. എന്തിനാണ് ഈ ചതിപ്പണിക്ക് മുതിർന്നത്?" എന്നു പറയുന്നുണ്ട്. (സാ.ജോ. 2010, 80).

എന്നാൽ ഊര് കാവലിലെ രാമനെ മാതൃകാപുരുഷൻ എന്നതിനേക്കാളും നിശ്ചയ ദാർഢ്യനായിട്ടാണ് ഗ്രന്ഥകാരി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ബാലിയുടെ എല്ലാവിധ പരാക്രമങ്ങളുടേയും നേർക്കാഴ്ചകൾ കൃതിയുടെ പല ഭാഗത്തായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അംഗദന്റെ ഓർമ്മകളിലൂടെ, താരയുടെ വാക്കുകളിലൂടെ, സുഗ്രീവന്റെ അനുഭവങ്ങളിലൂടെ ഒക്കെയാണ് നോവലിലെ ബാലിയുടെ ആവിഷ്ക്കാരം. ബാലി ഒരു തികഞ്ഞ യോദ്ധാവും നീതിമാനും മനുഷ്യസ്നേഹിയുമായിട്ടാണ് ഈ സ്വതന്ത്രകൃതിയിൽപോലും കാണുന്നത്. കൂടാതെ യുദ്ധം എന്നത് ഒഴിവാക്കേണ്ട ഒന്നാണെന്നും, അഥവാ യുദ്ധം ചെയ്യേണ്ട സാഹചര്യമാണെങ്കിൽ നേർക്കുനേരെയുള്ള മുഷ്ടിയുദ്ധമാണ് യോഗ്യമെന്നും ശാഠ്യം

പിടിക്കുന്ന പ്രകൃതം ബാലിയിലെ സത്വഗുണത്തെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നവയാണ്. അംഗദൻ ബാലിയുടെ വാക്കുകൾ സ്മരിക്കുന്നത് മേൽപ്പറഞ്ഞതിന് ഉദാഹരണമാണ്.

"....മുഷ്ടിക്ക് മുഷ്ടി. കല്ലിന് കല്ല്. നഖത്തിന് നഖം. അതാണ് നമുക്ക് യുദ്ധമുറ. അമ്പ്, വിദ്യയും സൂത്രവുമാണ്. ദേഹത്തെ രോമം കൊഴിഞ്ഞുപോയവർക്കുള്ളതാണ് സൂത്രവിദ്യ. കൊഴിഞ്ഞത് അവരുടെ കരുത്താണ്. കരുത്തില്ലാത്തവർക്ക് രക്ഷപ്പെടാൻ കെണികൾ വേണ്ടിവരും. അമ്പും ചതിയും അവരെ രക്ഷിക്കും. നേർക്കുനേരെ നിന്ന് പൊരുതാൻ അവർക്കാവില്ല. അമ്പും വില്ലുമില്ലെങ്കിൽ അവർ ഒന്നുമില്ല. മുഷ്ടിയുദ്ധത്തിൽ രണ്ടിലൊരാളെ മരിക്കൂ. അമ്പുകൊണ്ട് നൂറും ആയിരവും ചാവും. ഉന്നംതെറ്റിയാൽ നിരപരാധികളുടെ നെഞ്ചിൽ ചെന്നുകൊള്ളും." (സാ.ജോ. 2010, 11).

തന്നെ മോഹിച്ച് അടുത്തെത്തുന്ന സുഗ്രീവനോട്, ജ്യേഷ്ഠന്റെ പൗരുഷത്തെ താര വർണ്ണിച്ചു കൊടുക്കുന്നത്, ബാലിയുടെ കരുത്തിനെ മൂലകൃതിയോട് സാമ്യപ്പെടുത്തുന്ന-തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

"...നിൽക്ക്. നിൽക്ക്. വാലിയുടെ കൂടെ കഴിഞ്ഞവളാണ് ഞാൻ. അതിനേക്കാൾ കുറഞ്ഞ യാതൊന്നും എന്നെ സന്തോഷിപ്പിക്കില്ല. തൃപ്തിപ്പെടുത്തില്ല. പകുതിക്കുവെച്ച് എണീറ്റുപോകാൻ എന്നെ കിട്ടില്ല. എന്നെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ കഴിഞ്ഞില്ലെങ്കിൽ അതോർത്തുതന്നെ നിന്റെ ജന്മം പാഴാകും. അതു വേണോ? അത് നീ സഹിക്കുമോ?.... രാപകലുകൾ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന അത്യുഗ്രമായ ഉദ്ധാരണശേഷിയാണ് വാലിക്ക്. അതിനോടൊപ്പം നിൽക്കുന്ന കാമക്കരുത്തുണ്ട് താരയ്ക്ക്. മുരശടിപോലെ മുഴങ്ങുന്ന അവരുടെ സുരതതാളത്തിൽ കിഷ്കിന്ധം കിടന്ന് കുലുങ്ങാറുണ്ട്. കിഷ്കിന്ധത്തിലെ പൂക്കൾ വിടരുന്നതും പഴങ്ങൾ അടരുന്നതും പാറകൾക്കിടയിൽ നിന്ന് ഉറവകൾ പൊട്ടുന്നതും ആ നേരത്താണ്. ഭയന്നും ശങ്കിച്ചും പ്രാർത്ഥിച്ചും ഒരു വിധം ഉദ്ധരിപ്പിച്ചെടുത്ത ലിംഗവും കൊണ്ട് ചെല്ലുമ്പോഴാണ് അവൾ ഇത് പറയുക. നടുക്ക് അടി കൊണ്ട ചേരയെപ്പോലെ സുഗ്രീവൻ എങ്ങുമില്ലാത്ത പരാജയം ഏറ്റുവാങ്ങുകയായി." (സാ. ജോ, 2010, 105)

ഇത്തരത്തിൽ ബാലിയിലെ ഔദ്ധത്യം വളരെ വ്യക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് *ഊര് കാവൽ* എന്ന നോവൽ. '*വാനര*'യിലേതുപോലെ തുടർച്ചയായ കഥാപാത്രാ-വിഷ്കാരം '*ഊര് കാവലിൽ*' ബാലിക്കു നൽകിയിട്ടില്ല. എങ്കിലും ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രൗഢിക്കും ദൃഢതക്കും യാതൊരു കോട്ടവും കാണപ്പെടുന്നില്ല. വളരെ ദുർല്ലഭമായ സാഹര്യങ്ങളിൽ മാത്രമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ബാലിക്കു ഇതിഹാസനായകനെക്കാളും

കരുത്ത് ഗ്രന്ഥകാരി നൽകുന്നതായി മനസിലാക്കാം. ബാലിയുടെ ജീവിതവും ഭരണവും സ്വഭാവഗുണങ്ങളുമൊക്കെ കിഷ്കിന്ധാവാസികളിൽ കൂടിയാണ് പ്രേക്ഷകന് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. മൃഗതുല്യരായി കണക്കാക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ഒരു സമൂഹത്തെ സംരക്ഷിക്കു- ന്നതിലും സ്വയം പര്യാപ്തത നേടികൊടുക്കുന്നതിലും ഭരണാധികാരിയായ ബാലി വിജയിച്ചു നിൽക്കുന്നതിന്റെ തെളിവാണ് നോവലിലെ കിഷ്കിന്ധം. *ഊര് കാവൽ* കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നത് രാമായണത്തിന്റെ പുനർവായനയിലാണെങ്കിലും നായകനായ അംഗദന്റെ മിക്ക വിചാരങ്ങളിലും അച്ഛൻ കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. പല സാഹചര്യങ്ങളിൽ അംഗദൻ സംശയിച്ചു നിൽക്കുമ്പോൾ ബാലിയുടെ ഉപദേശങ്ങളാണ് അവ മറികടക്കാൻ സഹായകമാവുന്നത്. കഥാരംഭത്തിൽ മരിച്ച കഥാപാത്രം കഥാന്ത്യം വരെ പലരിലൂടെ ജീവിക്കുന്നതായി ഈ കൃതിയിൽ കാണാം.

1.2.3 മറ്റ് കൃതികൾ

ആനന്ദ് നീലകണ്ഠൻ എഴുതിയ '*രാവണൻ- പരാജിതരുടെ ഗാഥ*' എന്ന കൃതിയിലും ബാലിയെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. രണ്ടു രംഗങ്ങളിൽ മാത്രമേ കഥാപാത്രത്തെ കാണാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ എന്നിരുന്നാലും നായകനായ രാവണനോളംതന്നെ പ്രാധാന്യം ആ സന്ദർഭത്തിൽ ബാലിക്കും രചയിതാവ് നൽകിയിട്ടുണ്ട്. ഇരുവരുടേയും പുത്രന്മാർ തമ്മിലുള്ള ദ്വന്ദ്വയുദ്ധരംഗത്തിൽ, യുദ്ധത്തിന്റെ ധർമ്മം പറഞ്ഞു കൊടുക്കുന്നതായിട്ടാണ് ബാലിയെ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ബാലിയിലെ ധർമ്മബോധത്തെ പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ നോവലിസ്റ്റ് സൃഷ്ടിച്ച ഭാവനാത്മകമായ ഈ രംഗത്തിനുപോലും കഴിയുന്നുണ്ട്. രണ്ടു രംഗങ്ങളിൽ മാത്രമായി ഒതുക്കി നിർത്തുന്നത് കഥാപാത്രത്തോട് ചെയ്യുന്ന നീതിയില്ലായ്മയാകും എന്ന ചിന്തയുടെ അനന്തര ഫലമായിട്ട് പിറവിയെടുത്ത കൃതിയാവാം '*വാനര*' എന്ന നോവൽ.

അമീഷ് ത്രിപാഠിയുടെ '*രാവണൻ: ആര്യാവർത്തത്തിന്റെ ശത്രു*' എന്ന നോവലിലും ബാലി കഥാപാത്രമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇരുപത്തിയാനാലാം അദ്ധ്യായത്തിൽ മാത്രമാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തെ രചയിതാവ് ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. 'വാനര' രാജ- പരമ്പരയിലെ ഇളമുറക്കാരനായിട്ടാണ് ബാലിയെ ഈ കൃതിയിൽ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത്.

മറ്റൊരു സവിശേഷതയെന്താന്നാൽ ബാലിസുഗ്രീവന്മാർക്കിടയിലുള്ള വൈരത്തിന് പുതിയ കാഴ്ചപ്പാട് നൽകുവാൻ ഗ്രന്ഥകർത്താവ് ശ്രമിക്കുന്നു എന്നതാണ്. ഒരിക്കൽ നായാട്ടിന്റെ ഇടയിൽ അനുജനെ രക്ഷിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനിടെ ബാലിക്ക് അപകടകരമാംവിധം മുറിവേൽക്കുന്നു. ചികിത്സയുടെ ഫലമായി ബാലിയുടെ പൗരുഷം നഷ്ടാമവുന്നു. രാജ്യം അന്യാധീനപ്പെട്ടു പോവാതിരിക്കുവാനായി മഹർഷിമാരിലൂടെ പുത്രോൽപാദനം നടത്തപ്പെടുന്ന 'നിയോഗം' എന്ന ആചാരം, മാതാവായ അരുണിയുടെ നിർബ്ബന്ധപ്രകാരം സുഗ്രീവന് അനുഷ്ഠിക്കേണ്ടി വരുന്നു. ബാലിയിൽനിന്ന് മറച്ചുവെച്ചിരുന്ന ഈ വിഷയം മരണസമയത്ത് അരുണി, തന്റെ അത്യാഗ്രഹത്താൽ ചെയ്ത കുറ്റസമ്മതം ബാലിയെ അറിയിക്കുന്നു. സ്വന്തം മകന്റെ സത്യാവസ്ഥ മനസിലാക്കുന്ന ബാലി, സുഗ്രീവനെ രാജ്യഭ്രഷ്ടനാക്കുകയും നടന്നതോർത്ത് അസ്വസ്ഥപ്പെടുന്നതായുമാണ് കൃതിയിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. മൂലകഥയിൽനിന്ന് വളരെ വ്യത്യസ്തമായ വിവരണം ബാലിയുടെ കഥയ്ക്ക് പുതിയ മാനം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നതായി മനസിലാക്കാം. ബാലിസുഗ്രീവവൈരം എന്ന കഥാതന്തുവിന് ഈ വിവരണത്തിലൂടെ വിഭിന്നമായ കാരണമുണ്ടാകുന്നു.

കാലാകാലങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള മിക്കവാറും എല്ലാ രാമായണങ്ങളിലും സ്വതന്ത്ര ആവിഷ്കാരങ്ങളിലും ബാലിയുടെ സ്ഥാനം ഒരുപോലെ നിലനിന്നുപോന്ന ഒന്നാണ്. മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു പല കൃതികളിൽ വ്യത്യസ്ത പരിവേഷം രചയിതാക്കൾ നൽകുന്നതായി കാണുന്നുണ്ട്. പ്രതിനായകനായ രാവണനെ നായകനായും, രാമ-ലക്ഷ്മണന്മാരെ ക്രൂരന്മാരായും, സീതയെ വിഭീഷണപുത്രിയായും, ശൂർപ്പണഖയുടെ ചതി കാരണമുണ്ടാകുന്ന രാമ-രാവണവൈരവുമൊക്കെ ചിത്രീകരിച്ച് രചിച്ചിരിക്കുന്ന സ്വതന്ത്രകൃതികൾ ഇന്നു സാഹിത്യലോകത്ത് ധാരാളമായി ലഭ്യമാണ്. ആനന്ദ് നീലകണ്ഠന്റെ *അസുര - ടെയിൽ ഓഫ് ദി വാൻഖ്വിഷ്ഡ്*, ദേവ്ദത്ത് പട്നായകിന്റെ *സീത*, സാറാ ജോസഫിന്റെ *ഊര് കാവൽ*, കാവാലം ബാലചന്ദ്രന്റെ *ലങ്ക*, അമീഷ് ത്രിപാഠിയുടെ *രാമചന്ദ്ര സീരീസ്*, സംഹിത അർനിയും മോയ്നാ ചിത്രകാറും കൂടിചേർന്നു രചിച്ച *സീതാസ് രാമായണ*, കെവിൻ മിഷാലിന്റെ *രാവണപുത്ര് മേഘനാദ്- പ്രിൻസ് ഓഫ് ലങ്ക* തുടങ്ങിയ രചനകൾ രാമായണത്തിന്റെ വിവിധ രീതിയിലുള്ള പുനർവായനയുടെ അനന്തരഫലമായിട്ട് രൂപപ്പെട്ട കൃതികളാണ്.

അതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി മൂലകൃതിയിലും അതിന്റെ പുനർവായനകളിലും സ്വതന്ത്രാവിഷ്കാരങ്ങളിലും ഒക്കെ ഗ്രന്ഥകർത്താക്കൾ ഒരുപോലെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള കഥാപാത്രമാണ് ബാലി. മൂലകൃതിയിൽ വ്യക്തമായി കാണപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവഗുണങ്ങളെ അല്പംകൂടി ഉയർത്തിക്കൊണ്ടാണ് രചയിതാക്കൾ അവരുടെ സാഹിത്യത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭാഷാരാമായണം ചമ്പു മുതൽ കിരാതം വഞ്ചിപ്പാട്ട് വരെയുള്ള എല്ലാ സാഹിത്യശാഖകളിലും രാമായണവും ബാലിയും ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. നവോത്ഥാന കാലഘട്ടത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള രചനകളിൽ ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളെ പ്രമേയമാക്കുന്നതിന് പ്രാധാന്യം നൽകിയില്ലെങ്കിലും പിന്നീട് അതിന് മാറ്റം സംഭവിച്ചു. ഇപ്പോഴും രാമായണത്തെയും മഹാഭാരതത്തെയും മറ്റ് പുരാണങ്ങളെയും അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തി വളരെയധികം കൃതികൾ ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. രാമായണത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രാവിഷ്കരണങ്ങളിലെല്ലാം ബാലി എന്ന കഥാപാത്രം അധികമായി ഉൾപ്പെടുന്നില്ലെങ്കിലും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന രചനകളിലൊക്കെ മറ്റെല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കാളും മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നതാണ് ബാലിയുടെ കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം.

ആറിലധികം വ്യത്യസ്ത കഥാപശ്ചത്തലങ്ങളാണ് സാഹിത്യങ്ങളിലും മൂലകൃതി-കളിലുമായി ബാലിക്ക് ലഭിച്ചിരിക്കുന്നത്. വിദേശഭാഷകളിൽ വന്നിട്ടുള്ള രാമായണങ്ങളിൽ ഓരോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും വന്നുചേർന്നതായ മാനങ്ങൾ ബാലിക്കും സംഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയെ എല്ലാത്തിനേയും കണക്കിലെടുത്ത് ബാലി ഉൾപ്പെടുന്നതായ കലാരൂപങ്ങളിൽ പുതിയ ആവിഷ്കാരത്തിനുള്ള സാധ്യത തള്ളിക്കളയുവാനാവില്ല. മേൽപ്പറഞ്ഞ കഥകളെ കൂട്ടിയിണക്കിയോ അവയുടെ മനഃശാസ്ത്രപരമായ വീക്ഷണങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടോ ഇന്നു അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിക്കുവാൻ യുവകലാകാരന്മാർക്ക് അവരുടെ അവതരണങ്ങളിൽ നവീനമായ അഭിനയങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ സാധിക്കും.

ഭാഗം – മൂന്ന്

1.3 ബാലി : അവതരണരൂപങ്ങളും ജാതീയതയും

ഭാരതത്തിൽ ഉടലെടുത്ത ഒട്ടുമിക്ക കലാരൂപങ്ങളിലും രാമായണമോ അതിന്റെ അംശങ്ങളോ ഇതിവൃത്തമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അതേ സമയം ഓരോ പ്രാദേശിക കലാരൂപവും അതിന്റേതായ ആവാസവ്യവസ്ഥയിൽനിന്ന് മിത്തുകളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്തതായി കാണാം. കേരളത്തിൽ ഉടലെടുത്ത കലകളായ മുടിയേറ്റ്, പൂതനും തറയും, പടയണി, കാക്കാരിശ്ശിനാടകം, സർപ്പംപാട്ട്, വേലകളി എന്നിവ മേൽപ്പറഞ്ഞതിന് ഉദാഹരണമാണ്. കലാവിഷ്കാരത്തിന്റെ പാരമ്പര്യത്തെ അടിസ്ഥാനമായി പരിശോധിച്ചാൽ കലകളെ ശാസ്ത്രീയം, അനുഷ്ഠാനം, നാടോടി എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായിട്ടാണ് വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നത്. ക്ലാസിക്കൽ (ശാസ്ത്രീയം), റിച്ചൽ (അനുഷ്ഠാനം) എന്നീ രണ്ട് വിഭാഗത്തിലേയും ചില രൂപങ്ങളിൽ ബാലിയുടെ അവതരണം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇവയിലെ അഭിനയത്തിന്റെ അംശങ്ങൾ വിശദമായി പരിശോധിക്കുന്നതിലൂടെ ബാലി മിത്തിന്റെ ആഴവും പരപ്പും ഏതുവിധമാണ് ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നതെന്ന് മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നീ കലാരൂപങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ട ക്ലാസിക്കൽ അഭിനയപദ്ധതിയും, തെയ്യം എന്ന അനുഷ്ഠാന അവതരണത്തിലെ അഭിനയപദ്ധതിയും ചുവടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നു.

1.3.1 ക്ലാസിക്കൽ അഭിനയസമ്പ്രദായം

നാട്യാവതരണത്തിൽ നടൻ തന്റെ അംഗോപാംഗങ്ങളിലൂടെയും ഭാവനയിലൂടെയും സ്വാംശീകരിച്ച് ആവിഷ്കരിക്കുന്ന എല്ലാ ചിഹ്നവ്യൂഹങ്ങളേയും അഭിനയം എന്നു പറയുന്നു. നാട്യശാസ്ത്ര നിർമ്മാതാവായ ഭരതമുനി ഈ അഭിനയത്തെ നാലായി തിരിച്ചു പറയുന്നു.

"ചതുർവ്വിധശ്ച ഭവേ-
നാട്യസ്യാഭിനയേ: ദ്വിജാഃ |
അനേകഭേദബഹളം
നാട്യേസ്മിൻ പ്രതിഷ്ഠിതം ||" (ഭ.മു. 1996, 314)

എട്ടാം അദ്ധ്യായത്തിൽ വിവരിക്കുന്ന ഈ ശ്ലോകത്തിൽ നാട്യം എന്നത് അനേകങ്ങളായ ഭേദങ്ങളോടുകൂടിയതാണെന്നും, അഭിനയം എന്ന് പറയപ്പെടുന്ന ഈ ഭേദങ്ങൾ നാലുതരത്തിലാണെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതുകൂടാതെ ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായ നിയമവും ശ്ലോകത്തിനു മുന്നോടിയായി പറഞ്ഞുകൊടുക്കുന്നുണ്ട്. അഭിനയം എന്നതിന്റെ ലഘൂകരിച്ച വിവരണം 'മുന്നിൽ നയിക്കുന്നത്' എന്നാകുന്നു. ഏതൊന്നാണോ അഗ്ര-സ്ഥാനത്തു നിന്നുകൊണ്ട് കാര്യങ്ങളെ നിയന്ത്രിച്ചു മുന്നോക്കം കൊണ്ടുപോകുന്നത് അത് അഭിനയമായി കണക്കാക്കാം. നാട്യത്തിൽ മാത്രമായി ഒതുക്കി നിർത്താവുന്നതല്ല ഈ വിവരണത്തിന്റെ വ്യാപ്തി. നാട്യത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് അനേകം ഘടകങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും അഭിനയത്തിനാണ് ഏറ്റവും പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്.

എട്ടാമദ്ധ്യായത്തിൽതന്നെ ഏഴാം ശ്ലോകമായി ഭരതൻ നാല് ഘടകങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ വിവരിക്കുന്നു. നടൻ നിർവ്വഹിക്കേണ്ട ഈ ഘടകങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ ഏതൊരു നാട്യാവതരണത്തിലും ഒഴിച്ചുകൂടാൻ പറ്റാത്തതാണ്.

"ആംഗികോവാചികശ്ചൈവ-
ഹ്യാഹാര്യഃ സാത്ത്വികാസ്തഥാ |
ജ്ഞേയസ്ത്വഭിനയോവിപ്രാ-
ശ്ചതുർദ്ധാ പരികൽപിതഃ ||" (ഭ.മു. 1996, 314)

താൻ പരികൽപന ചെയ്തിട്ടുള്ള അഭിനയങ്ങൾ ആംഗികം, വാചികം, ആഹാര്യം, സാത്വികം എന്നിങ്ങനെ നാലെണ്ണമാണ് എന്നാണ് അദ്ദേഹം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്. ശരീര-ത്തിന്റെ അംഗോപാംഗങ്ങളുടെ സാദ്ധ്യത ഉൾപ്പെടുത്തലാണ് അംഗികാഭിനയം. വാക്കുകളുടെ ഉപയോഗത്താൽ സാദ്ധ്യമായത് വാചികാഭിനയം. വേഷഭൂഷാദികളുടെ സമന്വയത്താൽ നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നതിനെ ആഹാര്യാഭിനയം എന്ന് പറയുന്നു. സ്വത്വാധിഷ്ഠിതമാണ് സാത്വികാഭിനയം. ഇവയെ എല്ലാം ഓരോന്നായി വിഭജിച്ച് അവയെപ്പറ്റി സവിസ്തരം തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഭരതമുനി വിവരിക്കുണ്ട്. നാട്യശാസ്ത്രാനന്തരം രൂപപ്പെട്ട എല്ലാ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളും ഈ അഭിനയത്തെ സമ്മതിക്കുന്നവയാണ്. ഉപഘടകങ്ങൾക്ക് സ്വൽപം വ്യത്യാസങ്ങൾ ഈ ക്ലാസിക്കൽ കലാഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കണ്ടുവരുന്നുണ്ടെങ്കിലും പ്രധാനമായ ഈ അഭിനയവിശേഷങ്ങൾക്കു യാതൊരു മാറ്റവും അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല. ഏറ്റവും അടിസ്ഥാനപരമായ ഈ സങ്കേതങ്ങൾ

എല്ലാ ദേശത്തിലെ എല്ലാ രൂപങ്ങളിലും ഉപയോഗിക്കേണ്ടതിനാലാവും മാറ്റങ്ങൾ നൽകാതെ ഇവയെ ആ വിധത്തിൽതന്നെ സ്വീകരിച്ചത്.

നാട്യപ്രയോഗത്തിന്റെ ദേശകാലചരിത്രങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ ചതുർവിധാ-ഭിനയങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ നടൻ/നടി അനുഷ്ഠിച്ചു വന്നതായിട്ടാണ് മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നത്. എന്നാൽ രൂപങ്ങളുടെ അവതരണമേന്മക്കായി പിന്നീട് ഇവയിൽ ചിലതിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകുകയും, ചിലതിനെ നടനിൽ നിന്നും അടർത്തി മാറ്റുകയുമൊക്കെ ചെയ്തതാണ് എന്ന വസ്തുത തള്ളിക്കളയാനാകില്ല. നൃത്തകലകളിൽ ആംഗികാഭിനയത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതിനായി വാചികാഭിനയങ്ങൾ നടനിൽ നിന്ന് മാറ്റി നിർത്തപ്പെട്ടു. നൃത്തത്തിന്റെ വാചികാഭിനയമായ കൃതികളും ശ്ലോകങ്ങളും പദങ്ങളും മറ്റും സംഗീതജ്ഞന്മാരിൽ ചേർന്നുപോവുകയാണ് ഒരു ഘട്ടത്തിനുശേഷം കാണാവുന്നത്. കഥകളിയിൽ സാത്വികാഭിനയത്തിന് കൂടുതൽ ആഴം ലഭിക്കുന്നതിന് വാചികാഭിനയമായ കഥകളിപ്പദത്തിന്റെ ആലാപനം സംഗീത കലാകാരന്മാരിൽ നിക്ഷേപിക്കപ്പെട്ടു. കഥകളിസംഗീതം എന്നൊരു ശാഖ തന്നെ കഥകളിയുടെ ചരിത്രത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടത് ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാവണം. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും ഈ വിധത്തിൽതന്നെയാണ് സംഭവിച്ചത്. ഇവയുടെയെല്ലാം പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട് രൂപപ്പെട്ട തുള്ളൽപ്രസ്ഥാനത്തിൽ വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിലാണ് അഭിനയത്തെ കൂട്ടിയിണക്കിയിരിക്കുന്നത്. തുള്ളൽപ്പദങ്ങൾ ആലപിക്കുകയെന്ന കർമ്മത്താലാണ് ഈ രൂപം സാദ്ധ്യമാകുന്നത് തന്നെ. പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കാലഘട്ടത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടതിനാലാവണം വാചികത്തിന് ഈ രൂപം മുൻതൂക്കം നൽകിയത്. ആക്ഷേപഹാസ്യം, സാമൂഹികവിമർശനം എന്നിവ സാഹിത്യത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാ-നായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട തുള്ളലിൽ, വാചികത്തിന് പ്രാധാന്യമേറിയതിന് മറ്റ് കാരണങ്ങൾ വേണ്ടല്ലോ. ഈ ഉദ്ദേശം സാധിക്കുവാനായി ആംഗിക-സ്വാതിക അഭിനയങ്ങളുടെ ആഴം കുറച്ചുകൊണ്ട് വാചികത്തിന് മുഖ്യ പങ്ക് നൽകി. ചുവടുകളും കലാശങ്ങളും അഭിനയങ്ങളും ഇതിൽ കാണപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും വാചികത്തിന്റെ പ്രഭാവം പൂർണ്ണതയോടെ പ്രകടമാകുന്നു. നടന് അഭിനയമുഹൂർത്തങ്ങൾ കൂടുതൽ വിന്യസിക്കാൻ വേണ്ടി വാചികം സംഗീതകലാകാരനിൽ നിക്ഷേപിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും നടൻ ആലപിക്കുന്ന പദങ്ങൾ ഏറ്റുപാടുക മാത്രമാണ് അവിടെ സംഭവിക്കുന്നത്. മുദ്രാഭിനയവും രസാഭിനയവും

ചുരുങ്ങുകയും ലോകധർമ്മി പ്രയോഗം കൂടുകയും ചെയ്തതാണ് തുള്ളൽകലയിൽ സംഭവിച്ച അഭിനയപരിണാമം. ഒരുപക്ഷേ അതുതന്നെയാവും ഈ രൂപത്തെ ഏറെ ജനകീയമാക്കുവാൻ സഹായിച്ചത്. കൂടിയാട്ടത്തിൽ മാത്രമാണ് നാല് അഭിനയവും നടനിൽ പൂർണ്ണതയിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. നാടകാവതരണമായതിനാലാവണം ഇതിൽ നിന്ന് വാചികത്തെ അടർത്തിമാറ്റാത്തത്. നൃത്തം സംഭവിക്കുന്ന പല ഭാഗങ്ങളിലും വാചികം നടൻ അനുവർത്തിക്കാതിരിക്കുകയും അരങ്ങിൽ താളത്തിനായി ഇരിക്കുന്ന നങ്ങ്യാരിൽ നിക്ഷിപ്തമാവുകയും ചെയ്യുന്നതായി കാണാം. എങ്കിലും രൂപത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം നാടകാവതരണമായതിനാൽ അവതരണസമയം ചതുർവിധാഭിനയങ്ങളും നടൻ തന്നെ അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിക്കേണ്ടിവരുന്നു.

ഇത്തരത്തിൽ ഓരോ രൂപങ്ങളും പരിശോധിച്ചാൽ അവയിലെ അഭിനയ ക്രമീകരണത്തിന് അവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പരിണാമങ്ങൾ നൽകിയിരിക്കുന്ന-തായി മനസ്സിലാക്കാം. വാചികത്തിനാണ് ഇതിൽ ഏറിയ പങ്കും മാറ്റങ്ങൾ കൈവന്നതെന്ന് പ്രഥമദൃഷ്ട്യാ വ്യക്തമാണ്. ഓരോ അഭിനയങ്ങളും രൂപങ്ങളിൽ ഏതുവിധമാണ് സാധിക്കുകയെന്നത് പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, അഭിനയങ്ങൾ എത്രമാത്രം ആഴത്തിലാണ് ആ രൂപത്തിൽ വ്യവഹരിക്കുന്നത് എന്ന് വ്യക്തമാവുന്നു. അരങ്ങിൽ നടനെ പ്രേക്ഷകർക്കു കഥാപാത്രമായി അനുഭവപ്പെടാൻ അഭിനയങ്ങളുടെ ഈ വേലിയേറ്റം തന്നെ വേണ്ടിവരും. ഗവേഷണകലകളിൽ ഈ നാല് അഭിനയങ്ങൾ ഏത് പ്രകാരത്തിലാണ് ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരി-ക്കുന്നത് എന്ന് വീക്ഷിച്ചാൽ മാത്രമേ അഭിനയങ്ങളുടെ സംപുഷ്ടിയെ അറിയാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ഭരതന്റെ വാക്കുകൾ കടമെടുത്താൽ "*അഭിനയമേവഗതതോ മേ നിബോധത*" (ഭ.മു. 1996, 315), ആ പ്രക്രിയ ആരംഭിക്കാം.

1.3.2 അനുഷ്ഠാനകലകളിലെ അഭിനയം

മനുഷ്യോൽപത്തി മുതൽ വികസിച്ചുവന്ന ഒരു പ്രകടനരൂപമാണ് അനുഷ്ഠാനം. എല്ലാ ഭൂമിശാസ്ത്രവ്യവസ്ഥയിലെ മനുഷ്യർക്കിടയിലും പിന്നീട് രൂപപ്പെട്ട സമൂഹത്തിലും അതിന്റെ സ്വത്വത്തെ നിർവ്വചിക്കുന്നതിൽ അനുഷ്ഠാനം ഒരു പ്രധാന ഘടകമായി

സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. നിത്യജീവിതത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ശൈലിയിൽ വരുന്ന വ്യത്യാസ-ത്തിലൂടെയാണ് ഏത് അനുഷ്ഠാനവും ആരംഭിക്കുന്നത്.

ജീവിതചര്യകളിൽ ആവർത്തിച്ചു ചെയ്യപ്പെടുന്നതും, ക്രമേണ മാറ്റി നിർത്തപ്പെടാൻ പറ്റാതെയുമാകുമ്പോൾ അനുഷ്ഠാനം രൂപപ്പെടുന്നതായി മനസ്സിലാക്കാം. ശാരീരകമായും മാനസികമായും ഭാരിച്ച പ്രവൃത്തികൾ ചെയ്യുമ്പോൾ അച്ചടക്കം ആവശ്യമാണ്. നായാടി മനുഷ്യന്റെ കാലത്ത് നായാട്ട് എന്ന പ്രവർത്തനത്തെയും അത് പൂർത്തീകരിച്ച ശേഷമുള്ള ആഘോഷപ്രകടനത്തെയും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഉത്ഭവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിന്റെ ഉദാഹരണമായി കണക്കാക്കാം. നായാട്ട് പൂർത്തീകരിക്കുന്നതിന് ആവശ്യമായ അച്ചടക്കവും അതിനുശേഷമുള്ള ആഹ്ലാദപ്രകടനവും, ക്രമേണ അവതരണത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുന്ന-തായി പ്രശസ്ത നരവംശശാസ്ത്രജ്ഞൻ അർണോൾഡ് വാൻ ഗിനെപ്പ് നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനം തന്നെ അവതരണമാകുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ വീക്ഷണം മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളെ മുൻനിർത്തി വിവരിക്കുന്നതാണ്. സെപ്പറേഷൻ, ട്രാൻസിഷൻ, ഇൻകോർപ്പറേഷൻ എന്നീ മൂന്ന് വിധത്തിലാണ് അദ്ദേഹം അവയെ തരംതിരിക്കുന്നത് (അ. വാ. ഗി., 2010, viii).[iv] ഇതിലൂടെ മനുഷ്യനിൽ സംജാതമാകുന്ന പുതിയ ഉണർവ്വുകളെ അനുഷ്ഠാനത്തിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാനാണ് വിക്ടർ ടർണർ ശ്രമിച്ചത്. അദ്ദേഹം, തന്നെ സ്വാധീനിച്ച അറിവുകളെ തന്റേതായ സിദ്ധാന്താത്തലൂടെ മറ്റൊരു രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുകയും വ്യാഖ്യാ-നിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു (വി. ട., 1982, 24).[v] വാൻ ഗിനെപ്പിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിലെ അവസാനഘട്ടം, ഒരു അവതരണം ഏതു തരത്തിലാണ് രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നത് എന്ന അന്വേഷണമാണ് ബ്രിട്ടീഷ് കൾച്ചറൽ ആന്ത്രപ്പോളിജിസ്റ്റായ ടർണപ് നിർവ്വഹിച്ചത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ നിരീക്ഷണം, പിന്നീട് വന്ന സൈദ്ധാന്തികരും തീയേറ്റർ പ്രാക്ടീഷ്യണരുമായ റിച്ചാർഡ് ഷെക്നർ, അഗസ്റ്റോ ബോൾ എന്നിവർക്ക് വലിയ വിധത്തിൽ സ്വാധീനം സൃഷ്ടിക്കുകയുണ്ടായി. ഷെക്നറുടെ പെർഫോർമെൻസ് തിയറി, ബോളിന്റെ ഒപ്പ്റെസ്ഡ് പെഡഗോഗി എന്നിവയിൽ അനുഷ്ഠാനം എന്നതിന് പുതിയ അർത്ഥങ്ങളും, മാനങ്ങളും, തലങ്ങളും, പ്രായോഗികതകളും കൈവരികയും ചെയ്തു.

ലോകത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതായ എല്ലാ കലകളിലും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ അംശങ്ങൾ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. മതപരമായ അനുഷ്ഠാനം, സാമൂഹ്യപരമായ അനുഷ്ഠാനം,

ഘടനാപരമായ അനുഷ്ഠാനം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു തരത്തിൽ അനുഷ്ഠാനത്തെ അടിസ്ഥാനപരമായി മനസ്സിലാക്കാം. കലകളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നതായ ആരാധനാപരമായ പ്രവൃത്തികളാണ് മതപരമായ അനുഷ്ഠാനം. സാമൂഹ്യപരമായ അനുഷ്ഠാനമെന്നത് പ്രയോക്താക്കളിൽ മാത്രമായി ചുരുങ്ങി നിൽക്കുന്നവയല്ല. ഒരു ദേശമോ ഗ്രാമമോ കലയ്ക്ക് വേണ്ടി അനുവർത്തിക്കുന്ന ചര്യകൾ എല്ലാംതന്നെ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. കലയുടെ ഘടനയിൽ നിലനിൽക്കുന്നതായ പ്രക്രിയകളാണ് ഘടനാപരമായ അനുഷ്ഠാനം. അവതരണത്തിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുകൂടാൻ പറ്റാത്തവിധത്തിൽ ഇഴുകി ചേർന്നിരിക്കുന്നതായ ഈ പ്രവൃത്തികൾ അവതാരകർ നിർബ്ബന്ധമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതാണ്. ഇവയെല്ലാം തന്നെ എല്ലാ കലകളിലും അടങ്ങിയിരിക്കുന്നതായി കാണാൻ സാധിക്കും. അനുഷ്ഠാന-ത്തിന്റെ അളവിൽ വ്യതിയാനം സംഭവിക്കുമെങ്കിലും അവതരണത്തിൽനിന്നും ഇത് ഒഴിച്ചുകൂടാൻ സാധിക്കില്ല. ഇവയ്ക്ക് മൂന്നിനും തുല്യമായ പ്രാധാന്യം നൽകികൊണ്ടാണ് പുരാതനമായി രൂപപ്പെട്ട കലാരൂപങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ അവതരിപ്പിച്ചുപോരുന്നത്.

പഴക്കമേറിയ കലകൾക്കു തുടക്കംകുറിച്ച പ്രദേശമായി ഏഷ്യൻ ഭൂഖണ്ഡത്തെ കണക്കാക്കുന്നതിൽ അഭിപ്രായവ്യത്യാസം ഉണ്ടാവുകയില്ല. ഭാരതീയരുടെ കൂടിയാട്ടം, തെയ്യം തുടങ്ങിയവ ജപ്പാനീസ് നോ തീയറ്റർ, ഇന്തോനേഷ്യയുടെ വയാങ്ങ് വോങ്ങ് എന്നിവ പൗരസ്ത്യരുടെ നാടകവേദിക്കു പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട ക്ലാസിക്കൽ രൂപങ്ങളാണ്. ഇവയിലെല്ലാം അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ വലിയവിധത്തിലുള്ള പിൻബലം കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നതായ അംശങ്ങൾ ഈ രൂപങ്ങളിൽ ധാരാളമായി കാണാൻ സാധിക്കുന്നു. ജപ്പാനീസ് നോ തീയറ്ററിൽ, നടൻ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന സമയം അണിയറയിൽനിന്ന് അരങ്ങിലേക്ക് വളരെയധികം സാവധാനത്തിൽ വരുന്ന രീതി കൂടിയാട്ടത്തിലെ മൂന്നാം താളത്തിൽ പുറപ്പെടുന്നതിനോട് സാദൃശ്യമുള്ളവയാണ്. തെയ്യാവതരണത്തിനുവേണ്ടി കല്ലാടി അനുവർത്തിക്കുന്ന വ്രതനിഷ്ഠയും ആചാരങ്ങളും വയാങ്ങ് വോങ്ങ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് മുൻപ് നടൻ അനുഷ്ഠിക്കുന്ന പന്ത്രണ്ട് മണിക്കൂർ നീണ്ട പ്രായോഗിക പാകപ്പെടുത്തലിനോട് സാമ്യത പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ ഏഷ്യൻ രൂപങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന അനുഷ്ഠാന-ആചാരങ്ങളുടെ പകർപ്പുകൾ ഭാരതീയ രൂപങ്ങളിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ഇന്ത്യയിലെ ചാതുർവർണ്യം എന്ന സാമൂഹിക ഘടനയിൽ, ഓരോ വിഭജിത സമൂഹത്തിനും അവരുടേതായ കലാരൂപങ്ങളുണ്ട്. മനുഷ്യഗണത്തെ ഇത്തരത്തിൽ വേർതിരിച്ച് കണക്കിലെടുത്തപ്പോൾ ആരാധനാ സമ്പ്രദായങ്ങൾക്കും, ആചാരാനുഷ്ഠാ- നങ്ങൾക്കും വ്യത്യസ്തമാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടു. 'വെച്ചരാധനാ'സമ്പ്രാദയവും, അതിനോട് അനുബന്ധിച്ച് നടത്തുന്ന അവതരണങ്ങളും 'കെട്ടിയാരാധനാ'സമ്പ്രദായവും, ആ വിധത്തിലുള്ള അവതരണങ്ങളും രൂപപ്പെട്ടതോടെ പൗരസ്ത്യകലാരൂപങ്ങളിൽ ക്ലാസിക്കൽ, ഫോക്ക്, ട്രഡീഷണൽ, ഇൻഡ്ജെനീസ് എന്നിങ്ങനെ ഒട്ടനവധി ശാഖകൾ ഉടലെടുത്തു. അവതരണവർഗ്ഗത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഈ വിധം വേർപ്പെടുത്തി- യെങ്കിലും എല്ലാ ശ്രേണികളിലും അനുഷ്ഠാനം എന്നത് അവതാരകരും ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രേക്ഷകരും സൂക്ഷിച്ചുപോന്നു. ഒരു സമൂഹം മുഴുവനായി അവതാരകർ ആവുകയും, ഒരു പ്രദേശം മുഴുവൻ അരങ്ങാവുകയും, അവതരണത്തിനായി ആ ദേശത്തെ മുഴുവൻ ജനങ്ങളും വ്രതനിഷ്ഠ അനുവർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രാമലീല പോലുള്ള രൂപങ്ങളും, സംഗമിക്കുന്ന എല്ലാ ജനങ്ങളും അവതാരകരായി മാറുന്ന കുംഭമേളയുമൊക്കെ അനുഷ്ഠാനവും അവതരണവും ഇടകലർന്നു കിടക്കുന്നതിന് ഉത്തമ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇത്തരം പ്രാക്ടീസുകളിലൂടെ മുന്നോട്ടു വെക്കുന്നത് ഒരു ദേശത്തിന്റെ സമഗ്രമായ തത്വചിന്തകളുടെയും വൈജ്ഞാനികതയുടെയും കൊടുക്കൽ-വാങ്ങലുകളാണ്. സാംസ്കാരികപരമായ ഇത്തരം വ്യവഹാരങ്ങൾ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്നു എന്നതാണ് പൗരസ്ത്യരുടെ ആചാരങ്ങളിലേക്ക് ശ്രദ്ധ ചെലുത്തുവാൻ മറ്റുള്ളവരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

മതാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള ഒട്ടനേകം അനുഷ്ഠാനാവതരണങ്ങൾ ഭാരതത്തിൽ ഉടനീളം സുലഭമാണ്. കേരളത്തിലും ഇതിന്റെ പല വിധത്തിലുള്ള രൂപങ്ങളും കാണുന്നുണ്ട്. ഉത്തരകേരളത്തിൽ തുലാം മുതൽ ഇടവം വരെ നടത്തപ്പെടുന്ന തെയ്യം, മുഹ്റം ആഘോഷങ്ങളുടെ ഭാഗമായി നടത്തപ്പെടുന്ന അഷുരാ ഫെസ്റ്റ്, കുത്ത് റാതീബ്, മധ്യകേരളത്തിൽ കാണപ്പെടുന്ന സാന്റാ ക്ലോസിന്റെ കൂറ്റൻ പ്രതിമ കത്തിക്കൽ തുടങ്ങി അനേകം അനുഷ്ഠാനപരമായ അവതരണങ്ങൾ ഇന്നും നടത്തി പോരുന്നുണ്ട്. അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ മൂന്നു ഘട്ടങ്ങൾ ഗവേഷണകലയായ തെയ്യത്തിൽ വളരെ വ്യക്തമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. മതപരമായ അനുഷ്ഠാനമെന്നതിത് തെയ്യത്തിൽ നടത്തപ്പെടുന്ന

പൂജാവിധികൾ ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്. ഒരു ജനത മുഴുവൻ തെയ്യാവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാറുന്ന കാഴ്ചകൾ ഈ കലയിൽ സംഭവിക്കാറുണ്ട്. അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ദൈവത്താർ ഈശ്വരന്റെ അവതരണസമയം ആ പ്രദേശവാസികൾ മുഴുവൻ വ്രതം ആചരിച്ച് അവതരണത്തിൽ രാമസൈന്യത്തിലെ വാനരന്മാരാകുന്നത് സാമൂഹ്യപരമായ അനുഷ്ഠാനമായി കണക്കാക്കാൻ ഉതകുന്നതാണ്. തെയ്യം അവതാരകനായ കോലക്കാരൻ തെയ്യത്തിനിടയിൽ ചെയ്തു വരുന്നതായ കർമ്മങ്ങളെ ഘടനാപരമായ അനുഷ്ഠാനമെന്ന വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. കൊടിയില വാങ്ങൽ, തോറ്റം എന്നിവയ്ക്ക് മുന്നെയുള്ള ആചാരം തൊഴൽ, പള്ളിയറയിൽനിന്ന് ദേവചൈതന്യം സ്വീകരിക്കൽ എന്നിവ കലയിലെ ഘടനാപരമായി അനുഷ്ഠിക്കേണ്ട കർമ്മങ്ങളാണ്. ഇത് കലയിലെ കോലധാരികൾ നിശ്ചിത തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ നിർബ്ബന്ധമായും അനുവർത്തിക്കേണ്ടതാണ്.

അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ അംശങ്ങൾ ഇങ്ങനെ വികസിക്കുന്നതോടൊപ്പം അവതാരകർക്ക് ഈ പ്രക്രിയിൽനിന്ന് ശാരീരികമായ വിമോചനവും നേടേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു അനുഷ്ഠാനകർമ്മത്തിൽ വ്യവഹരിക്കുന്ന സമയം പാലിക്കുന്ന ജീവിതക്രമങ്ങളുടെ സ്ഥിരമായ ആചരണം അസാധ്യമാണ്. ഉദാഹരണമായി തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണത്തോടനുബന്ധിച്ച് കോലക്കാരൻ ക്ഷേത്രത്തിലോ വീടിനു പുറമെയോ കുടിൽ കെട്ടി താമസിക്കുകയും, ഭക്ഷണം സ്വന്തമായി പാകം ചെയ്തു കഴിക്കുകയും, സ്ത്രീകളുമായുള്ള സംസർഗ്ഗം ഇല്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന നിഷ്ഠകൾ പ്രായോഗിക ജീവിതത്തിൽ എപ്പോഴും ചെയ്യാൻ പറ്റുന്ന ഒന്നല്ല. അതുപോലെതന്നെ തെയ്യാവതരണദിവസം നടൻ നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഭക്ഷണക്രമം; ക്ഷേത്രത്തിൽനിന്ന് നൽകുന്ന നിവേദ്യമോ അവതരണത്തിന്റെ ഭാഗമായുള്ള ചടങ്ങുകളിൽ നൽകപ്പെടുന്ന ഭക്ഷണപദാർത്ഥങ്ങളോ മറ്റോ മാത്രമാണ് ആ ദിവസം കോലക്കാരന്റെ ഭക്ഷണം. ഈ വിധം സ്ഥിരമായി തുടർന്നുപോരുക അസാധ്യമാണെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. അതുകൊണ്ട് അനുഷ്ഠാനാനന്തരം അതിന്റെ പ്രായോഗികനിഷ്ഠകളിൽനിന്ന് മോചിതനാവുക എന്നത് ആവശ്യമാണ്. അതിനാൽ അനുഷ്ഠാനം നിർവ്വഹിക്കുന്ന വ്യക്തിയിലും, അവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട്

നിൽക്കുന്ന ജനങ്ങളിലും സംജാതമാകുന്ന മാറ്റങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുക എന്നതും, തുടർന്നു വന്നിരുന്ന ജീവിതശൈലിയിലേക്കുള്ള മടക്കവും അനിവാര്യഘടകമാവുന്നു.

അനുഷ്ഠാനകലകളിൽ ഇത്തരത്തിൽ വികസിക്കുന്നതാണ് അനുഷ്ഠാനമെന്ന അംശത്തിന്റെ പ്രക്രിയകൾ. മറ്റ് അനുഷ്ഠാനകലകളിലും ഇതുപോലെയുള്ള അനേകം നിഷ്ഠകൾ കാണാൻ സാധിക്കും. മുടിയേറ്റ്, പടയണി, കളമെഴുത്തും പാട്ടും, മുടിപ്പേച്ച്, സർപ്പംപാട്ട് തുടങ്ങി മതാടിസ്ഥാനത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതായ കലകളിലെല്ലാം പല വിധത്തിൽ അനുഷ്ഠാനം ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ബോധമനസ്സിൽനിന്നും ഉപബോധ-മനസ്സിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരം അനുഷ്ഠാനകലകളിലെന്ന പോലെ ശാസ്ത്രീയകലകളിൽ ഒട്ടുംതന്നെ സാധിക്കില്ല. ശാസ്ത്രീയ കലകളിലെ ദൃഢമായ രൂപശിൽപം തന്നെയാണ് അവതാരകരെ ബോധമനസ്സിൽ ശ്രദ്ധ ചെലുത്തി അവതരണം പൂർത്തീകരിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇരുഭാഗത്തും ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്ന ഊർജ്ജത്തിന്റെ അളവിൽ ഗണ്യമായ വ്യത്യസം വരുകയും അതിലൂടെ അവതരണത്തിന്റെ രംഗഭാഷയും അരങ്ങിന്റെ സങ്കൽപവും കാഴ്ചയുടെ മാനങ്ങളും വിഭിന്നമായി തീരുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ അഭിനയപദ്ധതിയെന്നത് ശാസ്ത്രീയരൂപങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്ത-മാവുന്നത് കലയുടെ അവതരണങ്ങളിൽ വ്യക്തമായി ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്നതിനാൽ അവ തിരിച്ചറിയുവാനും പഠിക്കുവാനും പ്രയാസമില്ലെന്നു നിശ്ശേഷം മനസിലാക്കാം.

1.3.3 അഭിനയപദ്ധതികളും ജാതിവഴക്കവും

കേരളീയമായ എല്ലാ കലകളും ജാതിശ്രേണിയും അതിലെ മേൽക്കോയ്മയും അടിച്ചമർത്തലുകളുമൊക്കെയായി ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നവയാണ്. ഓരോ സമുദായത്തിലും അവരുടേതായ കലാരൂപങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയും, ശ്രേണീബദ്ധമായി അതിന്റെ ശ്രേഷ്ഠത പരിഗണിക്കപ്പെട്ടതായും കാണാവുന്നതാണ്. സമൂഹത്തിൽ നിലകൊണ്ടിരുന്ന മേലാളരുടെ അടിച്ചമർത്തലുകളും തൊട്ടുകൂടായ്മ പോലുള്ള അധിക്ഷേപങ്ങളും അവസാനിച്ചതോടെ കലയിലും ജാതീയമായ നിർബ്ബന്ധങ്ങൾക്ക് വളരെയധികം വ്യത്യാസം വന്നുചേർന്നു. ആ കാലത്ത് കലാമണ്ഡലം പോലുള്ള സ്ഥാപനങ്ങളും ഈ വ്യത്യാസത്തിനുവേണ്ടി മികച്ച രീതിയിൽ അവസരമൊരുക്കുകയും ചെയ്തു. ക്ലാസിക്കൽ കലകൾക്കായി ജാതീയതയുടെ അതിരില്ലാതെ തുറന്നു നൽകിയ ഒന്നായിരുന്നു കലാമണ്ഡലം. ശിവൻ നമ്പൂതിരി,

ഹൈദാരാലി, ജോൺ തുടങ്ങി കലകളിൽ അഗ്രഗണ്യരും, ജാതിയ്ക്കും ചിട്ടവട്ടങ്ങൾക്കും വിപരീതമായി കലയിൽ മാത്രമായി നിലനിൽക്കുന്ന കലാകാരന്മാരുടെ നീണ്ടനിര സൃഷ്ടിക്കാൻ അതിലൂടെ സാധിച്ചു. ഇപ്പോൾ മുൻപുള്ളതിൽ നിന്നും വളരെയധികം പുരോഗമിച്ച അവസ്ഥയാണ് കലാപഠനം നേരിട്ടുകൊണ്ടിരിന്നത്. സ്ഥാപനങ്ങളുടെ എണ്ണം വർദ്ധിക്കുകയും ധാരാളം പഠിതാക്കളും നിലനിൽക്കുന്ന കാലഘട്ടമാണ് ഇന്നുള്ളത്. കല അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ മികവു കൈവരുന്നതോടുകൂടി മാത്രമാണ് അതാത് കലാരൂപം കലാകാരനെ കലയിൽതന്നെ നിലകൊള്ളാനുള്ള അവസരം നൽകുക. ഒരിക്കൽ കലയിലെ തന്റെ വൈദഗ്ദ്ധ്യം തെളിയിക്കുന്നതോടെ കലാലോകം നിരന്തമായി കലാകാരന്റെ പ്രതിഭ അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള അവസരം നൽകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതായാണ് കാണാൻ സാധിക്കുക.

ജാതീയതയിൽ നിന്നും, ക്ഷേത്രാടിയന്തരങ്ങളിൽ നിന്നും, ദൈവീകതയിൽ നിന്നും അൽപം പോലും വ്യതിചലിക്കാതെ ഇന്നും അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാരൂപമാണ് തെയ്യം. അതാത് സമുദായക്കാർ മാത്രമാണ് ഈ കലയിലെ ഓരോ മൂർത്തികളേയും അവതരിപ്പിക്കുക. കൂടിയാട്ടത്തിലും ക്ഷേത്രാടിയന്തരത്തിൽ അതാതു ജാതിക്കാർ മാത്രമായി അവതരണം ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിലും ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അത് നിർബ്ബന്ധമല്ല. കഥകളിയിൽ ഇത്തരം മാനദണ്ഡങ്ങൾ ഒന്നുംതന്നെ ഇപ്പോൾ അനുഷ്ഠിക്കുന്നില്ല. കാഴ്ച്ചയ്ക്കായി അവതരണം നടത്തുമ്പോൾ പ്രായത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് വേഷങ്ങൾ തീരുമാനിക്കുക. കഥയിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രം കൂട്ടത്തിലെ മുതിർന്ന കലാകാരൻ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതാണ് ഇന്നും കലയിലെ കീഴ്വഴക്കം. മറ്റൊരു പക്ഷം എന്നത് അതാത് ശ്രേണിയിൽപ്പെട്ട വേഷം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന കലാകാരന്മാർ കഥയിലെ അവരുടെതായ വേഷങ്ങൾ കെട്ടുകയും, ബാക്കിയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ മറ്റ് കലാകാരന്മാർ ക്രമത്തിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യുക എന്നതുമാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിലും ഇത്തരം സമ്പ്രദായമാണ് തുടർന്നു പോരുന്നത്. അപൂർവ്വം സാഹചര്യങ്ങളിൽ ഗുരുസ്ഥാനീയർ അവതരണത്തിലെ ചെറിയ വേഷം സ്വീകരിക്കുകയും വിശേഷപ്പെട്ട വേഷങ്ങൾ തന്റെ ശിഷ്യരെക്കൊണ്ട് കെട്ടിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. ബാലിവധം കൂടിയാട്ടത്തിൽ തന്റെ ശിഷ്യനായ ശിവൻ നമ്പൂതിരിയെ ബാലിവേഷം ചെയ്യിപ്പിച്ച് കഥയിലെ ചെറിയ കഥാപാത്രമായ ഹനുമാൻ കൈകാര്യം ചെയ്തതും, ഭഗവദ്ദജ്ജുകീയം കൂടിയാട്ടത്തിലെ വിദൂഷകകഥാപാത്രമായ

ശാണ്ഡില്ല്യൻ ശിഷ്യനായ രാമച്ചാക്യാരെക്കൊണ്ട് കെട്ടിക്കുകയും വൈദ്യന്റെ വേഷം സ്വയം കെട്ടുകയും ചെയ്ത ഗുരു പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യർ മേൽപ്പറഞ്ഞതിന് ഉദാഹരണമാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിലും കഥകളിയിലും ഇത്തരം കാഴ്ചകൾ ഇന്നും സുലഭമാണ്. തെയ്യത്തിൽ ഒരു മൂർത്തിയുടെ ഒറ്റയ്ക്കുള്ള അവതരണം സംഭവിക്കുന്നതിനാൽ ഇത് സാധ്യമല്ല. ശിഷ്യർക്കായി അവസരം നൽകുന്ന ഗുരുനാഥന്മാർ മൂന്ന് രൂപങ്ങളിലും ധാരാളമായി കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. മുതിർന്നുവരുന്ന തലമുറയ്ക്കു കൂടുതൽ അവസരങ്ങൾ നൽകുന്ന ഗുരുക്കന്മാർ, ഒരേസമയം കലയുടേയും കലാകാരന്മാരുടേയും ഉന്നമനമാണ് ലക്ഷ്യം വെയ്ക്കുന്നത്. അതിലൂടെ മാത്രമേ കല നിലനിൽക്കുള്ളൂ എന്ന വസ്തുതയും ഇതിനാൽ സ്പഷ്ടമാവുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

[i] മഹേന്ദ്ര മിശ്ര കെ., ഇൻഫ്ളുയൻസ് ഓഫ് ദി രാമായണ ട്രഡീഷൻ ഓൺ ദി ഫോക്ക്ലോർ ഓഫ് സെൻട്രൽ ഇന്ത്യ.2019.

[ii] “Iam building the most beautiful city in the world, Tara. A haven for our people, where they would be safe from the enemies. A place where every Vanara would be an equal and no one would ever have to sell themselves or their kins as slaves. Kishkinda would be a place for all the oppressed people of the world.

[iii] ‘Sugreeva…’ Sugreeva crawled near him. Baali’s hands were shivering. Life was ebbing out of him. ‘Son, I’m sorry I stood in your way. I know you love her. I was a selfish animal. A mere Vanara. What do I know about, son? I don’t blame you, Sugreeva, my dear brother.’

[iv] All these rites of passage, van Gennep observes, have a threepart structure: rites of separation, rites of the margin, and rites of incorporation. The first involve rites that mark the separation of the individual from his or her previous role, the second a period that Victor Turner would late dub “betwixt and between,” in which the individual, while no longer in the old role, has not yet entered the new one. It is through the third set of rites, those of incorporation that the individual reintegrates into society in the new role.

[v] ... The first phase of *separation* clearly demarcates sacred space and time from profane or secular space and time (it is more than just a matter of entering a temple-there must be in addition a rite which is defined as “out of time,” i.e., beyond the time which measures secular processes and routines)... During the intervening phase of *transition*, called by van Gennep “margin” or “limen” (meaning “threshold” in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (through sometimes these are most crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states... The third phase, called by van Gennep, “reaggregation” or “incorporation” includes symbolic phenomena and actions which represent the return of the subjects to their new, relatively stable, well-defined position in the total society.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

ശിവകുമാർ, ജെ. (1997). *കമ്പരാമായണം* (ഗദ്യപരിഭാഷ). ആലപ്പുഴ: വിദ്യാരംഭം പബ്ലിഷേഴ്സ്.

നാരായണപിഷാരടി, കെ.പി. (1996). *ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രം* (വിവർത്തനം). തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

പരമേശ്വരയ്യർ, എസ്. ഉള്ളൂർ. (1990). *കേരളസാഹിത്യചരിത്രം*. തിരുവനന്തപുരം: കേരളസർവ്വകലാശാല.

ഫാദർ കാമിൽ ബുൽക്കെ. (2019). *രാമകഥ ഉത്ഭവവും വളർച്ചയും*. അഭയദേവ്. (വിവർത്തനം). തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

മാണി, വെട്ടം. (1993). *പുരാണിക് എൻസൈക്ലോപീഡിയ*. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

രാജേന്ദ്രൻ, സി. (2009). *രംഗപാഠം*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

രാജേഷ്, എം.ആർ. ആചാര്യ. (2013). *വിദേശങ്ങളിലെ വിചിത്രരാമായണം*. കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

രാമചന്ദ്രൻ, പുതുശ്ശേരി. (1994). *കണ്ണശ്ശരാമായണം കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡം* (സംശോധിത സംസ്കരണം). കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

വിജയകൃഷ്ണൻ, എം.പി. (2010). *താടിവേഷത്തിന്റെ രംഗശോഭ*. പയ്യന്നൂർ: പയ്യന്നൂർ കഥകളി അരങ്ങ്.

സിദ്ധിനാഥാനന്ദസ്വാമി. (1998). *വ്യാസരാമായണം* (വിവർത്തനം). കോഴിക്കോട്: സായികൃപാ പ്രസാധനം.

Amish. (2019). *Raavan: Enemy of Aryavarta*. Chennai: Westland Publications Private Limited.

Cohan J.A. (2010). *The Primitive Mind and Mordern Man*. U.A.E: Bentham Science Publishers.

Dowson, J. (1979). *A Classical Dictionary, of Hindu Mythology and Religion, Geography, History, and Literature*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.

Ions, V. (1983). *Indian Mythology*. India: The Standard Literature Co. (P) Limited.

Kurup, K.K.N. (2000). *THE CULT OF THEYYAM AND HERO WORSHIP IN KERALA*. Calicut: Centre for Folklore Studies, University of Calicut.

Neelakantan, A. (2018). *Vanara: The legend of Baali, Sugreeva and Tara*. India: Penguin Random House.

Raghavan, V. (1980). *The Ramayana Tradition in Asia*. Delhi: Sahitya Akademi.

Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Vizedom, M.B., & Caffee, G.L. (2010). *The Rites of Passage* (Transalation). *Les Rites de passage*. Chicago: University of Chicago Press.

<u>അദ്ധ്യായം – രണ്ട്</u>

<u>ബാലി കൂടിയാട്ടത്തിൽ</u>

2.1 കൂടിയാട്ടം: ചരിത്രം, ഘടന, അവതരണം

ഭാരതത്തിലെ ഏറ്റവും പഴക്കം ചെന്ന കലാരൂപങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് കൂടിയാട്ടം എന്ന കല. സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളുടെ ശൈലീകൃതമായ അഭിനയകലയായ കൂടിയാട്ടം, ക്ഷേത്രാ-നുഷ്ഠാനകലകളിൽവെച്ച് ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമേറിയ കലയാണ്. ഭാരതത്തിലുടനീളം പ്രചരിച്ചിരുന്ന ഈ കല ക്ഷേത്രാനുഷ്ഠാനമായി സംരക്ഷിക്കപ്പെട്ടുവന്നത് ജാതിവ്യവസ്ഥയുടേയും മറ്റും ഭാഗമായിട്ടാവാം. ബ്രാഹ്മണ വംശജരായ ചാക്യാന്മാരാണ് കൂടിയാട്ടം അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. അവർക്കൊപ്പം നമ്പ്യാർ, നങ്ങ്യാർ എന്നീ സമുദായക്കാരും കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഭാഗമായി പ്രവർത്തിച്ചു വന്നിരുന്നു. ചാക്യാന്മാർ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ അഭിനയിക്കുക, നമ്പ്യാന്മാർ വാദ്യം കൊട്ടുക, നങ്ങ്യാന്മാർ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളും താളവും കൈകാര്യം ചെയ്യുക എന്നിങ്ങനെയാണ് കലയുടെ അവതരണം. കൂടിയാട്ടത്തോട് അനുബന്ധമായി ചാക്യാർക്കൂത്ത്, നങ്ങ്യാർക്കൂത്ത്, പാഠകം എന്നീ കലകളും അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നു.

കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ചരിത്രം ഏകദേശം രണ്ടായിരം വർഷത്തോളമാണ് എന്നാണ് ചരിത്രകാരന്മുടെ നിഗമനം. 'കടൈസംഘ' കാലത്തെ കൃതി '*ചിലപ്പതികാര*'ത്തിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന "പറൈയൂർ കൂത്തച്ചാക്കയൻ" എന്നത് ചാക്യാർ എന്ന സമുദായത്തിന്റെ സൂചനയാണെന്ന വാദമാണ് കൂടിയാട്ടചരിത്രത്തിന്റെ ആരംഭമായി കണക്കാക്കുന്നത്. പിന്നീട് എ.ഡി. എട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ട, ദാമോദരഗുപ്തന്റെ '*കുട്ടനീമത*'ത്തിലെ രത്നാവലി നാടികയുടെ അഭിനയസങ്കേതങ്ങൾ കൂടിയാട്ടവുമായി സാദൃശ്യമുള്ളവയായി കണ്ടെത്തി. ഇവയെല്ലാം അനുമാനങ്ങൾ മാത്രമായി നിലനിന്നിരുന്ന സമയത്താണ് 'ശാസന' ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഒന്നായ *തിരുവല്ലാ ശാസനം* (എ.ഡി. പത്ത്/ പതിനൊന്ന്) എന്നതിൽ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ കൃത്യമായ പരാമർശം ലഭിക്കുന്നത്. അതിൽ ക്ഷേത്രത്തിലെ കൂത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള പ്രതിഫലം രേഖപ്പെടുത്തിയതിൽനിന്ന് കൂടിയാട്ടം കല നിലനിന്നിരുന്നു എന്നതിലുപരി ആ കാലഘട്ടമായപ്പോഴേക്കും ഈ കല ക്ഷേത്രചടങ്ങിന്റെ ഭാഗമായി എന്ന വസ്തുതയുടെ രേഖപ്പെടുത്തലും കൂടിയാണ്. തുടർന്ന് പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ കുലശേഖരവർമ്മന്റെ നാടകങ്ങളായ സുഭദ്രാധനഞ്ജയത്തിന്റേയും

തപതീസംവരണത്തിന്റേയും ആട്ടപ്രകാരഗ്രന്ഥമായ '*വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യ*' മുതൽ ധാരാളം ചരിത്രലിഖിതങ്ങൾ ഈ കലയ്ക്ക് ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഒരിടത്തും, കൂടിയാട്ടം എന്തുകൊണ്ട് ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ സംരക്ഷിക്കപ്പെട്ടു എന്നതിന് വ്യക്തത നൽകുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നില്ല. വിവിധ രചയിതാക്കളുടെ അനുമാനങ്ങളിലൂടെയാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ക്ഷേത്രാധിഷ്ഠിത സംരക്ഷണം ഇന്നും ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യംവരെ ഈ കല ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ, വരേണ്യരുടെ മാത്രം ആസ്വാദനത്തിന് പാത്രമായി നിലനിന്നു പോന്നു. എന്നാൽ 1949ൽ 'നാട്യകലാസാർവ്വഭൗമൻ' പൈങ്കുളം രാമചാക്യാർ കൂടിയാട്ടത്തിനും അനുബന്ധകലകൾക്കും ക്ഷേത്രത്തിനുള്ളിൽ നിന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകി സാമാന്യ ജനങ്ങളുടെ ഇടയിലെത്തിച്ചു. തുടർന്ന് 1965ൽ കേരള കലാമണ്ഡലത്തിൽ കൂടിയാട്ടം പാഠ്യവിഷയമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ അദ്ദേഹം തന്നെ അദ്ധ്യാപകസ്ഥാനം ഏറ്റെടുത്ത് കലയുടെ പ്രചാരണത്തിന് മുൻകൈയെടുക്കുകയും ചെയ്തു. ആദ്യമായി വിദേശത്ത് കൂടിയാട്ടം അവതരിപ്പിച്ചത്, ചാക്യാരേതര സമുദായക്കാരെ പഠിപ്പിച്ചത്, ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾക്കും വേഷവിധാനങ്ങൾക്കും പരിഷ്ക്കാരം നൽകിയതുമെല്ലാം ഈ കലയ്ക്കുള്ള ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഭാവനകളാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിലെ ത്രിമൂർത്തികളായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന മറ്റ് രണ്ട് ഗുരുക്കന്മാരായ 'പത്മശ്രീ' മാണി മാധവച്ചാക്യാർ, 'പത്മഭൂഷൺ' അമ്മന്നൂർ മാധവച്ചാക്യാർ എന്നിവർ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പ്രചരണത്തിന് രാമച്ചാക്യാർക്ക് ഒപ്പം പ്രവർത്തിച്ച മഹത് വ്യക്തികളാണ്. ഇവരിലൂടെ കല കൂടുതൽ ജനങ്ങളിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുകയും കൂടിയാട്ടം ഇന്ന് കാണുന്ന വിധം രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്തു. 2001ൽ 'യുനെസ്ക്കോ' എന്ന സംഘടന ഈ കലയെ 'മനുഷ്യരാശിയുടെ മഹത്തരമായ പൈതൃകമായി' അംഗീകരിച്ചു. ഇന്ന് ഭാരതത്തിലുടനീളവും വിദേശത്തും കൂടിയാട്ടാവതരണങ്ങൾ വളരെ അധികം അരങ്ങേറുകയും കേരളത്തിലെ പല കലാസ്ഥാപനങ്ങളിൽ ഈ കലാരൂപം പഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ സ്കൂൾ, കോളേജ്, സർവ്വകലാശാല യുവജനോത്സവങ്ങളിൽ കൂടിയാട്ടം മത്സരയിനമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയതിലൂടെ, യുവതലമുറക്കു കലയുടെ നിലനിൽപ്പിനെപ്പറ്റി അറിയുവാനും സാധിക്കുന്നു.

കൂത്ത് എന്ന പേരിലാണ് കൂടിയാട്ടവും അനുബന്ധകലകളും മുൻകാലങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. മൂന്ന് വിധത്തിലാണ് ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ കലയുടെ അവതരണം നടത്തിയിരുന്നത്. ‘അടിയന്തരക്കൂത്ത്’, ‘വഴിപാട് കൂത്ത്’, ‘കാഴ്ച്ചക്കൂത്ത്’ എന്നിങ്ങനെയാണ് അവക്ക് നൽകപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന പേരുകൾ.

2.1.1 അടിയന്തരക്കൂത്ത്

ക്ഷേത്രച്ചടങ്ങിന്റെ ഭാഗമായി നടത്തപ്പെടുന്ന അവതരണമാണ് അടിയന്തരക്കൂത്ത്. ക്ഷേത്രത്തിലെ ‘അടിയന്തര’മായി എല്ലാ വർഷവും നടത്തുന്ന ഈ അവതരണം, ദേവപ്രശ്നം നടത്തിയാണ് തീരുമാനിക്കുക. കൂത്തിന്റെ കഥ, ദിവസങ്ങളുടെ എണ്ണം, അവതരണസമയം ഇവയെല്ലാം പ്രശ്നവിധിക്കനുസരിച്ചാണ് ചെയ്യുക. ചാക്യാന്മാരെ വിളിച്ചറിയിക്കുന്ന പതിവാണ് ഈ ചടങ്ങിനുള്ളത്. പ്രശ്നവിധിയറിഞ്ഞാൽ അവതരണത്തിന് ആവശ്യമായതെല്ലാം എടുത്ത് അവിടെ വന്ന് അടിയന്തരം കഴിയുവോളം ക്ഷേത്രത്തിൽ തന്നെ താമസിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ വിധത്തിലുള്ള കൂത്ത് അവതരിപ്പിക്കുക. ഇന്നും ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ തുടർന്നുപോരുന്ന ഈ ചടങ്ങ്, അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ അന്യസമുദായത്തിലുള്ളവർ ചെയ്യുകയുള്ളൂ.

2.1.2 വഴിപാട് കൂത്ത്

കാര്യസാധ്യത്തിനായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതാണ് ‘വഴിപാട് കൂത്ത്’. വ്യക്തി പരമായ ആവശ്യങ്ങൾക്കായി കൂത്ത് നടത്തുന്ന സമ്പ്രദായം ഇന്നും പല ക്ഷേത്രങ്ങളിലും തുടർന്നു വരുന്നുണ്ട്. വിവാഹം, പുത്രലബ്ധി തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ സാധിക്കുന്നതിനായി ‘മത്തവിലാസം’ കൂത്ത് പോലുള്ള വഴിപാടുകൾ നടത്താറുണ്ട്. ആവശ്യക്കാർ ക്ഷേത്രത്തിൽ അറിയിക്കുന്ന സമയം, ചാക്യാരെ ക്ഷണിച്ചു വരുത്തി കൂത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് വഴിപാട് കൂത്തിന്റെ രീതി. മറ്റ് സമുദായക്കാർ വിരളമായി മാത്രമേ ഇത് ചെയ്യാറുള്ളൂ. ഗുരുവായൂർ, തൃപ്രയാർ, കൊട്ടിയൂർ തുടങ്ങിയ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ എല്ലാ വർഷവും മുടങ്ങാതെ വഴിപാട് കൂത്തുകൾ നടത്തുന്നുണ്ട്.

2.1.3 കാഴ്ച്ചക്കൂത്ത്

കാണികൾക്കു വേണ്ടി മാത്രമായി അവതരണം നടത്തുന്നതിനെയാണ് 'കാഴ്ച്ചക്കൂത്ത്' എന്നു പറയുന്നത്. രാജാക്കന്മാർ, പ്രഭുക്കന്മാർ, ക്ഷേത്രാധികാരികൾ തുടങ്ങി സ്ഥാനികരായവർക്ക് കാണാൻ നടത്തുന്നതാണ് ഈ അവതരണം. കൂത്തമ്പലത്തിലോ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിൽതന്നെ പ്രത്യേകമായി ഒരുക്കിയ അരങ്ങിലോ വച്ചാണ് അവതരണം നടത്തപ്പെടുക.

സംസ്കൃതരൂപകങ്ങൾ പൂർണ്ണമായി ഒരുമിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന അഭിനയരീതിയല്ല കൂടിയാട്ടത്തിന്റേത്. രൂപകത്തിലെ ഓരോ അങ്കങ്ങളായി, വളരെ വിസ്തരിച്ച് ദിവസങ്ങളോളം വരുന്ന വിധമാണ് അവതരണം. പൗരസ്ത്യ അഭിനയസംവിധാനമായ 'ചതുർവ്വിധാഭിനയ'മാണ് ഈ കലയിലും കാണപ്പെടുക. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണത്തെ മൂന്നായി തരംതിരിക്കാൻ സാധിക്കും. 'പുറപ്പാട്', 'നിർവ്വഹണം', 'നാടകഭാഗം' എന്നിങ്ങനെയാണവ.

2.1.4 പുറപ്പാട്

അങ്കം ആരംഭിക്കുമ്പോൾ പ്രവേശിക്കുന്ന കഥാപാത്രം രംഗത്ത് വന്ന് അവതരിപ്പിക്കാൻ പോകുന്ന ഭാഗത്തിനെക്കുറിച്ച് പ്രേക്ഷകർക്കു ഏകദേശ ധാരണ നൽകുന്ന അവതരണമാണ് പുറപ്പാട് എന്നത്. കഥാഭിനയവും അനുഷ്ഠാനപരമായ നൃത്തങ്ങളും കൂടിച്ചേർന്നതാണ് പുറപ്പാടിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരം. വ്യത്യസ്ത കഥാപശ്ചാത്തലമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടെങ്കിൽ ഒന്നിലധികം പുറപ്പാട് വേണ്ടി വരാറുണ്ട്.

2.1.5 നിർവ്വഹണം

അങ്കത്തിന്റെ പൂർവ്വകഥാവിവരണമാണ് നിർവ്വഹണമെന്ന ഭാഗം. മുൻപ് സംഭവിച്ച അവസ്ഥകളെല്ലാം വിശദമായി പ്രതിപാദിക്കുന്ന നിർവ്വഹണം;- അനുക്രമം, സംക്ഷേപം, ശ്ലോകാർത്ഥം എന്നീ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് അഭിനയിക്കുക. അങ്കം ആരംഭിക്കുന്ന കഥയുടെ തുടക്കം മുതൽ അവതരണത്തിന് അനിവാര്യമായ കഥാവസ്തു വരെ ക്രമത്തിൽ പിന്നിലേക്ക് ചോദ്യം ചോദിക്കുന്ന അഭിനയമാണ് അനുക്രമത്തിന്റേത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ

വംശം ആരംഭിക്കുന്നതു മുതൽ അനുക്രമം അവസാനിപ്പിച്ചതു വരെ രത്നചുരുക്കത്തിൽ മുദ്രാഭിനയം ചെയ്യുന്നതാണ് സംക്ഷേപം. അനുക്രമത്തിലെ ചോദ്യങ്ങളെല്ലാം ശ്ലോകത്തോടുകൂടി വിസ്തരിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നതാണ് ശ്ലോകാർത്ഥം. നിർവ്വഹണം കാണുന്നതോടുകൂടി കഥയുടെ പൂർണ്ണമായ അറിവ് കാണികൾക്കു ലഭിക്കുന്നു. കഥയുടെ പൂർത്തീകരണത്തിനുവേണ്ടി പല സാഹചര്യങ്ങളിലും നിർവ്വഹണം ദിവസങ്ങളോളം നീളുകയെന്നത് ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ മാത്രം പ്രത്യേകതയാണ്.

2.1.6 നാടകഭാഗം

അങ്കത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മുഴുവനായി രംഗത്ത് വന്ന് അവരവരുടേതായ ഭാഗങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നതാണ് നാടകഭാഗം. നാടകത്തിലെ ശേഷിച്ച ഭാഗങ്ങൾ മുഴുവൻ ഒറ്റ അവതരണമായാണ് ഇതിൽ സംഭവിക്കുക. എന്നാൽ അങ്കത്തിന്റെ വിസ്തൃതിയനുസരിച്ച് നാടകഭാഗം മൂന്ന് ദിവസമോ അതിലധികമോ നീണ്ടുപോകുന്ന പതിവുണ്ട്. അങ്കത്തിന്റെ അവസാനം 'മുടിയക്കിത്ത' എന്ന വന്ദന പ്രക്രിയയും, നാടകത്തിന്റെ അവസാനമാണെങ്കിൽ ഭരതവാക്യത്തോടുകൂടിയുള്ള മുടിയക്കിത്തയും കൂടിയായാൽ നാടകഭാഗത്തിന് പരിസമാപ്തി സംഭവിക്കുന്നു.

ഇങ്ങനെയാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണഘടന രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഒരുപക്ഷേ ക്ലാസിക്കൽ കലകളിൽവെച്ച് ഏറ്റവും നീണ്ടു നിൽക്കുന്നതായ ഘടന കൂടിയാട്ടത്തിന്റേതാണ്. രാമായണകഥയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള മൂന്ന് നാടകങ്ങൾ പൂർണ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഒരു വർഷം വരെ സമയം ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതായി ചരിത്രമുള്ള ഈ കല, ഇന്നും പല ക്ഷേത്രങ്ങളിലും സ്ഥാപനങ്ങളിലും മേൽപ്പറഞ്ഞ വിധമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ അധികമായി അരങ്ങേറുന്നത് നാടകഭാഗങ്ങളുടെ അവതരണങ്ങളോ, ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ മാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന 'സോളോ'യോ ആണെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. സമയദൈർഘ്യം കാരണം ചുരുക്കപ്പെടുന്ന കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഘടന, കാലാനുസൃതമായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ്. എന്നിരുന്നാലും കലയുടെ മൂല്യം മുഴുവനായി മനസിലാക്കുവാനും, പുതിയ തലമുറക്കു കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പൂർണ്ണഘടന അറിയുവാനും, അപൂർവ്വമായി രംഗത്ത്

അവതരിപ്പിക്കുന്ന പല ഭാഗങ്ങൾ അന്യംനിന്നു പോകാതിരിക്കുവാനും വേണ്ടിയാണ് ഇന്നും പല സ്ഥാപനങ്ങളിലും മറ്റുമായി സമ്പൂർണ്ണ അവതരണങ്ങൾ അരങ്ങിലെത്തപ്പെടുന്നത്. ഇതിലൂടെ പഠിതാക്കൾക്കും ഗവേഷകർക്കും കലയുടെ ഘടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള അറിവ് ലഭിക്കുന്നു എന്നതുകൂടാതെ പൈതൃകസമ്പത്തായ പുരാണകഥകളുടേയും ഉപകഥ-കളുടേയും സംരക്ഷണവും നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന വസ്തുത കൂടി രേഖപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്.

2.2 അവതരണസാഹിത്യവും രചയിതാവും

നാട്യശാസ്ത്രപ്രകാരം പത്ത് രൂപകങ്ങളും ഒരു ഉപരൂപകവുമാണ് അഭിനയ-സാഹിത്യമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ നാട്യശാസ്ത്രവ്യാഖ്യാതാക്കളിൽ പ്രമുഖ സ്ഥാനിയായ അഭിനവഗുപ്തന്റെ കാലത്തിനു ശേഷം ഉപരൂപകങ്ങളുടെ എണ്ണം പതിനെട്ട്/ ഇരുപത് ആയിതീർന്നു.[i] ഇവയെല്ലാംതന്നെ അവതരണത്തിനും ഉപയോഗിക്കുവാനുള്ള മാധ്യമമായി രചയിതാക്കൾ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളാണ് കൂടിയാട്ടമെന്ന കല അവതരിപ്പിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന സാഹിത്യരൂപം. ഇവയിൽ എല്ലാ രൂപകങ്ങളും കലാലോകത്ത് ഇന്ന് പ്രചാരത്തിലില്ലെങ്കിലും ഉപയോഗിക്കുന്നവ വളരെ കൃത്യതയോടെയാണ് അരങ്ങിൽ കാണാൻ സാധിക്കുക. നാടകമാണ് രൂപകങ്ങളിൽവെച്ച് ഏറ്റവും കൂടുതൽ എണ്ണമുള്ളതും കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ അധികമായും കണ്ടുവരുന്നതും. അങ്കാഭിനയസമ്പ്രദായമാണ് കലയുടെ അവതരണരീതി. മുഴുവൻ നാടകം ഒന്നിച്ച് അഭിനയിക്കാതെ ഓരോരോ അങ്കവുമെടുത്ത് അതിനെ കൂടിയാട്ടഘടനയിൽ പ്രയോക്തൃ-പാഠം നൽകിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ശക്തിഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണി, ഹർഷന്റെ നാഗാനന്ദം, കുലശേഖരവർമ്മന്റെ സുഭദ്രാധനഞ്ജയം, തപതീസംവരണം തുടങ്ങി ധാരാളം നാടകങ്ങൾ ഇന്നും അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. നാടകത്തെ കൂടാതെ മറ്റ് രൂപകങ്ങളുടെ അരങ്ങവതരണവും ഈ കലയിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ബോധായന കവിയുടെ ഭഗവദ്ദജ്ജുകീയം പ്രഹസനം, നീലകണ്ഠകവിയുടെ കല്യാണസൗഗന്ധികം വ്യായോഗം, മഹേന്ദ്രവിക്രമന്റെ മത്തവിലാസം പ്രഹസനം തുടങ്ങിയവ കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ ഇന്നും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. നാടകം പോലെതന്നെ മറ്റ് രൂപകങ്ങളുടേയും അരങ്ങുഭാഷ്യം കാണുവാൻ കഴിയുന്നത് ഭാസൻ എന്ന രചയിതാവിന്റേതു മാത്രമാണ്.

2.2.1 ഭാസൻ

അശ്വഘോഷനു ശേഷവും കാളിദാസനു മുൻപുമായി സംസ്കൃതരൂപകങ്ങൾ രചിച്ച കവിയായിട്ടാണ് ഭാസനെ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം പരിചയപ്പെടുത്തുന്നത്. ബി.സി. രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടു മുതൽ എ.ഡി നാലാം നൂറ്റാണ്ടിനിടയിലായാണ് ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതകാലമായി ചരിത്രകാരന്മാർ വാദിക്കുന്നത്. കൃത്യമായ രേഖകൾ ഇന്നും ലഭ്യമല്ലാത്തതിനാൽ ഈ വാദം ഇപ്പോഴും തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ട്. പതിമൂന്ന് രൂപകങ്ങളാണ് ഭാസന്റേത് എന്ന് പറയപ്പെടുന്നത്. 1901ൽ ശ്രീ. ഗണപതിശാസ്ത്രികളാണ് ഈ കൃതികൾ കണ്ടെടുക്കുന്നത്. എന്നാൽ അതിനുമുൻപുതന്നെ കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ ചില നാടകഭാഗങ്ങളുടെ അവതരണം സംബന്ധിച്ച പരാമർശങ്ങൾ കാണുന്നു. ചാക്യാന്മാരുടെ വംശാവലിയെയും പ്രസിദ്ധ നടന്മാരെയും വിവരിക്കുന്ന '*ആട്ടത്തിന്റെ വഴിയടയാളങ്ങ*'ളിൽ ഈ വസ്തുത വ്യക്തമാക്കുന്ന പരാമർശങ്ങളുണ്ട്. പതിമൂന്ന് കൃതികളിൽ ചിലത് ഭാസന്റേതല്ലെന്ന വാദവും ഈ കൃതികൾ എല്ലാംതന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പേരിൽ ആരോപിക്കപ്പെടുന്നവ മാത്രമാണെന്നുമുള്ള വാദവും ചരിത്രകാരന്മാർക്കിടയിൽ നടന്നുവരുന്നുണ്ട്. വാദമുഖങ്ങളുടെ വ്യക്തതയില്ലായ്മ കാരണം അവയ്ക്കൊന്നും കൃത്യമായ നിർണ്ണയം ഉണ്ടായിട്ടില്ല.

ഒരേ രചയിതാവ് രചിച്ച വ്യത്യസ്ത രൂപകങ്ങൾ കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ ഉപയോഗിച്ചു കാണുന്നതും ഭാസന്റേതു മാത്രമാണ്. പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണം, സ്വപ്നവാസവദത്തം, ദൂതവാക്യം, പഞ്ചരാത്രം, അവിമാരകം, ബാലചരിതം എന്നീ നാടകങ്ങളും, കർണ്ണഭാരം ദൂതഘടോൽകചം, ഊരുഭംഗം എന്നീ അങ്കങ്ങളും, മദ്ധ്യമവ്യായോഗവും കൂടിയാട്ടമായി അവതരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. രാമായണത്തെ ആസ്പദമാക്കി പ്രതിമ, അഭിഷേകം എന്നീ രണ്ട് നാടകങ്ങളും അദ്ദേഹത്തിന്റേതായുണ്ട്. അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടില്ലാത്തതും, ശൂദ്രകന്റെ മൃച്ഛകടികത്തിനോട് സമാനമായതുമായ ചാരുദത്തം എന്ന നാടകവും കൂടിയായാൽ ഭാസന്റേതെന്നു പറയപ്പെടുന്ന പതിമൂന്ന് കൃതികൾ പൂർണ്ണമായി. ഇതിൽ ഏറ്റവും അധികമായി അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടാവുക അഭിഷേകനാടകമായിരിക്കും.

2.2.2 അഭിഷേകനാടകം

ഇന്നുവരെ ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ഭാസകൃതികളിൽ ഏറ്റവുമധികം അരങ്ങുഭാഷ്യം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നാടകമാവും അഭിഷേകം. നിരവധി അഭിഷേകങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്നതിലാവണം ഈ കൃതിക്ക് ഇത്തരത്തിലൊരു പേര് നൽകപ്പെട്ടത്. കൂടാതെ ഏറ്റവും അധികം താളിയോലഗ്രന്ഥങ്ങൾ ദേശത്തിനു വെളിയിൽനിന്നുപോലും കണ്ടെടുത്തിട്ടുള്ള കൃതിയാണ് അഭിഷേകമെന്ന് ഡോ. എൻ.പി. ഉണ്ണി പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥമായ '*ന്യൂ പ്രോബ്ലംസ് ഇൻ ഭാസാ പ്ലേയ്സ്*' എന്നതിൽ അഭിഷേക നാടകത്തെപ്പറ്റി വ്യക്തമായി പരാമർശിക്കുന്നു. "ഉദ്ദേശം അൻപതിലേറെ താളിയോലകളാണ് അഭിഷേകനാടകത്തിന്റേതു മാത്രമായും മറ്റ് രചനകൾക്കൊപ്പമായും രാജ്യത്തിന്റെ പല ഭാഗത്തുനിന്ന് ലഭിക്കുന്നത്." (ഡോ. എൻ.പി. ഉണ്ണി, 1978, 170).[ii] അരങ്ങിനു അനുയോജ്യമായതിനാലും അധികമായി ലഭിക്കുന്നതിനാലുമാവാം ഈ കൃതി കൂടിയാട്ട രൂപത്തിൽ നിലനിൽക്കുവാൻ കാരണമായി വന്നത്.

2.3 അഭിഷേകനാടകാവതരണം കൂടിയാട്ടത്തിൽ

ഭാസന്റേത് എന്ന് പറയപ്പെടുന്ന അഭിഷേകനാടകം അദ്ദേഹത്തിന്റെ രാമായണ നാടകങ്ങളിൽ രണ്ടാമത്തെ നാടകമാണ്. കഥയുടെ ഗതിക്ക് അനുസരിച്ച് പ്രതിമാ നാടകമാണ് ആദ്യത്തേതായി കണക്കാക്കേണ്ടത്. ആറ് അങ്കങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുന്ന അഭിഷേക നാടകത്തിന്റെ കഥാരംഭം രാമായണത്തിലെ കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡം മുതലാണ്. ശ്രീരാമ പട്ടാഭിഷേകംവരെയുള്ള ഭാഗങ്ങളെ ഇണക്കി ചേർത്തുകൊണ്ടാണ് നാടക നിർമ്മാണം നടത്തപ്പെട്ടത്. കൂടിയാട്ടപ്രയോക്താക്കൾ കഥയുടെ അവസ്ഥക്ക് അനുസൃതമായി അങ്കങ്ങൾക്ക് നാമധേയം ചെയ്യുന്നു എന്ന പ്രക്രിയയെ ഈ നാടകത്തിലും ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്. ക്രമമനുസരിച്ച് ബാലിവധാങ്കം, ഹനുമദ്ദൂതാങ്കം, തോരണയുദ്ധാങ്കം, സമുദ്രതരണാങ്കം, മായാശിരസ്സാങ്കം, പ്രഥമദ്വിതീയാങ്കം, അഭിഷേകാങ്കം എന്നിങ്ങനെയാണ് നാടകത്തിനെ ക്രമത്തിൽ നാമകരണം ചെയ്യേണ്ടത്. നാടകത്തിൽ ആറ് അങ്കങ്ങൾ മാത്രമേ നാടകകൃത്ത് രചിച്ചിട്ടുള്ളൂ എങ്കിലും അഭിഷേകനാടകം കൂടിയാട്ടാവതരണമായി രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഏഴ് അങ്കമായിട്ടാണ് നടത്തപ്പെടുന്നത്.

ആറാം അങ്കത്തിന്റെ മുന്നോടിയായി കവി രചിച്ചിരിക്കുന്ന അർത്ഥോപക്ഷേപകമായ വിഷ്കംഭത്തെ കൂടിയാട്ടപ്രയോക്താക്കൾ ഒരു അങ്കത്തിന്റെ രൂപത്തിലാണ് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. സമീപകാലത്ത് രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ഈ അങ്കാഭിനയം, മുൻകാലത്ത് പ്രചരിച്ചിരുന്നവയാവാം എന്നും, പിന്നീട് ഇതിന്റെ ക്രമദീപികയും ആട്ടപ്രകാരവും നഷ്ടമായി പോയതുമാവാം എന്നും കൂടിയാട്ടകലാകാരൻ രജനീഷ് ചാക്യാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[iii] ചരിത്രത്തിൽ ഒരു ഭാഗത്തിലും രേഖപ്പെടുത്താതെപോയ ഈ ഭാഗം ഭാസനാടകങ്ങളുടെ സമ്പൂർണ്ണാവതരണശാഖയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി പുനഃപ്രവേശനം നൽകപ്പെട്ട ഭാഗമാണെന്നും, ഈ അങ്കാഭിനയത്തിലെ അഭിനേതാവായ അദ്ദേഹം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. അങ്ങനെയുള്ള ഏഴങ്കാഭിനയക്രമമാണ് അഭിഷേകനാടകത്തിന് കൽപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.

അതാത് അങ്കത്തിൽ ആദ്യം പുറപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് പുറപ്പാടും നിർവ്വഹണവും അവതരിപ്പിക്കുക. എന്നാൽ വ്യത്യസ്ത പശ്ചാത്തലത്തിലുള്ള കഥാ-പാത്രങ്ങളുടെ കഥാതന്തുക്കൾ മനസ്സിലാക്കുന്നതിനായി ഒരു അങ്കത്തിന് രണ്ട് പുറപ്പാടും നിർവ്വഹണവും അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ഒന്നാമങ്കമായ ബാലിവധാങ്കം തന്നെ അതിന് ഉദാഹരണമാണ്. രാമകഥാഗതിയെ പ്രേക്ഷകർക്കു പരിചയപ്പെടുത്തുവാൻ ശ്രീരാമൻ തന്നെയാണ് അവ രണ്ടും നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കഥയുടെ പ്രസ്തുത ഭാഗത്തിൽ രംഗപ്രവേശം ലഭിച്ച്, തുടർന്ന് രാമായണത്തിന്റെ അവസാനം വരെ നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രമായ സുഗ്രീവനാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ കൂടിയാട്ടഭിനയഘടകങ്ങൾ രണ്ടാമതായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ശ്രീരാമന് ശേഷം പുറപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രമായതിനാലോ കിഷ്കിന്ധയുടെ പൂർവ്വകഥയെ പറയുവാൻ അനുയോജ്യനായതിനാലോ ആവാം സുഗ്രീവന് അവ ലഭിക്കുവാൻ കാരണം. ഇത്തരത്തിൽ പ്രേക്ഷകരെ കഥാഭാഗവുമായി പൂർണ്ണമായി ബന്ധിപ്പിച്ച ശേഷമേ നാടകാവതരണം അരങ്ങിലെത്തൂ എന്നത് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ മാത്രം പ്രത്യേകതകളിൽ ഒന്നാണ് എന്ന് ഡോ.കെ.ജി. പൗലോസ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു (കെ.ജി.പി. 2001, 13). രണ്ട് മാസത്തോളം സമയം കൊണ്ടാണ് അഭിഷേകനാടകം പൂർണ്ണമായി രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുക. വിസ്തൃതമായ ചില അങ്കങ്ങളുടെ നാടകാവതരണത്തിനു മാത്രമായി മൂന്നിൽ അധികം ദിവസം വേണ്ടിവരുന്നുണ്ട്. പ്രശസ്ത കലാമർമ്മജ്ഞൻ കെ.പി

നാരായണപിഷാരടിയുടെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഈ വസ്തുതയുടെ നേർക്കാഴ്ച ലഭ്യമാണ്. (കെ. പി. എൻ., 2002, xiv)

അഭിഷേകനാടത്തിലെ ഒന്നും മൂന്നും അങ്കങ്ങളാണ് സാമാന്യേന നടപ്പിലുള്ളത്. കൂടിയാട്ടം അഭ്യസിക്കുന്ന സമയം മുതൽക്കു ശീലിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങൾ ഈ രണ്ട് അങ്കങ്ങളുടേയാണ്. പഠനത്തിന്റെ ഗതിക്കനുസരിച്ച് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഉയർച്ച സംഭവിക്കുന്നു. ബാലിവധത്തിൽ ഹനുമാനിൽ തുടങ്ങി ബാലിയിലേക്ക് നടൻ എത്തിച്ചേരു-കയാണെങ്കിൽ തോരണയുദ്ധത്തിൽ രാക്ഷസകിങ്കരന്മാരിൽ തുടങ്ങി രാവണനിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. ഇങ്ങനെ അങ്കത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ മുഴുവനായി പഠിച്ച് നടൻ അങ്കാഭിനയം നിർവ്വഹിക്കാൻ പ്രാപ്തനാവുന്ന ക്രമത്തിലാണ് പഠനം. നാടകത്തിലെ ശിഷ്ടങ്ങളായ അങ്കങ്ങൾ പൊതുവിൽ പ്രേക്ഷകർക്കു സുപരിചിതങ്ങളോ, അരങ്ങിൽ നടപ്പുണ്ടായി-രുന്നതിന് വ്യക്തതയുള്ള ലിഖിതങ്ങൾ ലഭിച്ചിട്ടില്ല. സൂചനകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അവ നടപ്പുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് അനുമാനിക്കാനാവുന്നത്. സമുദ്രതരണാങ്കത്തിലെ 'വരുണ'ന് എന്ന് പറയപ്പെടുന്ന 'സ്വല്പനന്തരി'സ്വരം, താന്ത്രികവിധി പ്രകാരം നടത്ത-പ്പെട്ടിരുന്ന അഭിഷേകാങ്കത്തിലെ ശ്രീരാമന്റെ പട്ടാഭിഷേകം, ഒന്നാമങ്കത്തിലെ ശങ്കുകർണ്ണനോടു സാദൃശ്യമുള്ള അഭിനയസമ്പ്രദായവും ശൂർപ്പണഖയോടു സാദൃശ്യമുള്ള മുഖത്തെഴുത്തുമുള്ള മായാശിരസ്സാങ്കത്തിലെ സമരഭീരു തുടങ്ങിയ ക്രമങ്ങളിൽ നിന്നും ഈ ഭാഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതായി അനുമാനിക്കാം. പത്മഭൂഷൺ അമ്മന്നൂർ മാധവ ചാക്യാരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ അമ്മന്നൂർ ചാച്ചുച്ചാക്യാർ സ്മാരക ഗുരുകുലമാണ് അഭിഷേകനാടകം സമ്പൂർണ്ണമായി രംഗത്ത് എത്തിച്ചത്. ഏകദേശം രണ്ട് വർഷത്തോളം കാലയളവ് കൊണ്ടാണ് നടപ്പില്ലാത്ത ഭാഗങ്ങൾ കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തി ഗുരുകുലത്തിലെ നടീനടന്മാർ രംഗാവതരണം മുഴുമിപ്പിച്ചതെന്ന് ഗുരുകുലത്തിലെ കാർമ്മികനും മിഴാവ് കലാകാരനും കൂടിയായ കലാമണ്ഡലം നാരായണനമ്പ്യാർ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.[iv]

2.3.1 കൂടിയാട്ട അരങ്ങിലെ ബാലിയുടെ ജനനകഥ

ഇതിവൃത്തങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ കഥാതന്തുക്കളിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുക എന്നത് ഇതിഹാസകഥകളെ ആസ്പദമാക്കി നോക്കുമ്പോൾ സർവ്വസാധാരണമാണ്. ബാലിയുടെ ജനനകഥകളിലും അത്തരത്തിലുള്ള മാറ്റങ്ങൾ കണ്ടുവരുന്നു. ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണം,

വാത്മീകിരാമായണം, കമ്പരാമായണം, ഉത്തരരാമായണം, അദ്ധ്യാത്മരാമായണം എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽനിന്നുമാണ് ബാലിയുടെ കഥാഭാഗങ്ങൾ അനുയോജ്യമായ വിധത്തിൽ രംഗാവിഷ്കാരത്തിന് സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. കൂടിയാട്ടത്തിൽ ബാലിയുടെ പൂർവ്വകഥ അഭിനയിക്കുന്നത് സുഗ്രീവന്റെ നിർവ്വഹണത്തിലാണ്. സുഗ്രീവനെ കൂടാതെ ജനനകഥ അരങ്ങിൽ അഭിനയിക്കുന്നത് ഹനുമാനാണ്. ആശ്ചര്യചൂഡാമണി നാടകത്തിലെ ആറാമങ്കത്തിന്റെ അവതരണമായ അംഗുലിയാങ്കത്തിന്റെ നിർവ്വഹണത്തിലെ 'വാനരോൽപ്പത്തി' എന്ന ഭാഗം അഭിനയിക്കുമ്പോഴാണ്.

ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ ഉൽപ്പത്തി മുതൽ വേർപിരിയൽ വരെയുള്ള കഥ നിർവ്വഹണത്തിലെ സംക്ഷേപം എന്ന ഭാഗത്തിൽ അഭിനയിക്കപ്പെടുന്നു. ബ്രഹ്മാണ്ഡ-പുരാണത്തിലെ നാൽപ്പത്തിരണ്ടാം അദ്ധ്യായത്തിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്ന കഥയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ഈ അഭിനയഭാഗം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. കഥകളിയിലോ തെയ്യത്തിലോ ജനനകഥ അവതരണത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമില്ല. കഥകളിയിൽ ബാലിയുടെ രംഗത്തിലെ ആട്ടത്തിനിടയിൽ നടന്റെ മനോധർമ്മപ്രകാരം അഭിനയിക്കുന്ന-തല്ലാതെ ജനനം എന്നത് നിർബ്ബന്ധമായി അഭിനയിക്കേണ്ട ഒന്നല്ല. തെയ്യത്തിന്റെ തോറ്റത്തിൽ ജനനം പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവതരണസമയം ഈ ഭാഗം ആവിഷ്കരിക്കാറില്ല.

നിർവ്വഹണത്തിന്റെ ആരംഭം മായാവി-ദുന്ദുഭിമാരുടെ ജനനം മുതലാണെങ്കിലും ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ ജനനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അഭിനയഭാഗം സംക്ഷേപത്തിൽ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. കമ്പരാമായണത്തിലെ കഥയെക്കാളും ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണത്തിലെ ഭാഗങ്ങളാണ് ജനന കഥയിലും കൂടിയാട്ട ആട്ടപ്രകാരം അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയുടെ തുടക്കത്തിലെ കുറച്ചുഭാഗം ഒഴിവാക്കിയശേഷമാണ് സംക്ഷേപം ആരംഭിക്കുക. ആട്ടപ്രകാരത്തിലെ സംക്ഷേപം അനുബന്ധത്തിൽ ചേർക്കുന്നുണ്ട്. ഇവ വാമൊഴി പാരമ്പര്യമായി കൈമാറി വരികയും താളിയോലകളിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിരുന്നവയാണ്. അതിനാൽ ഈ രേഖകൾ ഒന്നുംതന്നെ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. തികച്ചും അരങ്ങുപ്രയോഗത്തിനു സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ഇവ ഇന്നും പൊതുവായി ലഭ്യമല്ല. പകർപ്പിലൂടെ മാത്രം മനസിലാക്കിയാണ് ഈ ഭാഗം ഉൾപ്പെടുത്താൻ സാധിച്ചത്.

2.3.2 അഭിഷേകത്തിന്റെ അരങ്ങുഭാഷ്യം - ഒന്നാമങ്കം ബാലിപുറപ്പാട് മുതൽ

ഭാസകൃതികളിൽ ഏറ്റവും കൂടുതലായി അരങ്ങുകളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത് അഭിഷേകനാടകമാണ്. പൂർണ്ണമായി ഈ നാടകം അവതരിപ്പിക്കാത്തത്, അഭിഷേകനാടകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം കൊണ്ടാവണം. കൂടിയാട്ടത്തിൽ നാടകത്തിന്റെ പൂർണ്ണമായ അവതരണത്തിനു പകരം അങ്കങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. കിഷ്കന്ധാകാണ്ഡത്തിൽ തുടങ്ങി യുദ്ധകാണ്ഡം വരെ നീളുന്ന കഥാഭാഗങ്ങൾക്ക് അരങ്ങിൽ ഒരേ സമയം പൂർണ്ണതയോടെ അവതരിപ്പിക്കുക എന്നത് പലപ്പോഴും പ്രായോഗികമല്ല. ഒരു അങ്കത്തിന്റെതന്നെ പൂർണ്ണമായ അവതരണം എന്നത് വളരെ ദുർല്ലഭമായ ഒന്നായി ഇപ്പോൾ മാറിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. വളരെയധികം ചടങ്ങുകൾ ഉള്ള ഈ നാടകഭാഗം ആസ്വാദകന് എപ്പോഴും നവ്യാനുഭവം നൽകുന്ന ഒന്നാണ്.

അഭിഷേകനാടകത്തിന്റെ ആദ്യ അങ്കമായ ബാലിവധാങ്കത്തിൽ കുറച്ചു ഭാഗം കഴിഞ്ഞു മാത്രമേ ബാലിയുടെ പ്രവേശം സംഭവിക്കുന്നുള്ളൂ. കൂടിയാട്ടാവതരണം തുടങ്ങി ഏകദേശം രണ്ട് മണിക്കൂർ കഴിഞ്ഞു മാത്രമേ കഥാപാത്രം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുകയുള്ളൂ. (*ഇത് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ശൈലിയെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. സമയ-ദൈർഘ്യം മുൻപ് അഭിനയിക്കുന്ന നടന്റെ മനോധർമ്മത്തിലുള്ള പ്രാഗത്ഭ്യത്തിന് അനുസൃതമായി കൂടുകയോ കുറയുകയോ ചെയ്യാം.*) എന്നാൽ സമീപകാല രംഗാവതരണങ്ങളിൽ (*നാടകഭാഗം മാത്രമായി ചെയ്യുന്ന രീതി*) അവതരണദൈർഘ്യം കുറവായതിനാൽ ബാലിയുടെ രംഗപ്രവേശം പഴയതിൽനിന്ന് നേരത്തെയാവുന്നു. (*നാടകം മാത്രമായി ഇപ്പോൾ ധാരാളം ചെയ്തു വരുന്നുണ്ട്. ആ വിധത്തിൽ ചെയ്യുമ്പോൾ ബാലിയുടെ പ്രവേശത്തിന്റെ സമയം അല്പം നേരത്തെയാവുന്നു.*) സുഗ്രീവന്റെ പോരിനുവിളി കഴിഞ്ഞ് നടൻ അണിയറയിൽ വന്നുകഴിഞ്ഞാൽ വേദിക്കു വലത്തപുറത്തായി ചെരിച്ചു പിടിച്ചിരിക്കുന്ന യവനിക വിളക്കിനു മുന്നിലേക്ക് പിടിക്കുന്നു. മിഴാവു വായിച്ച് (*കഥാപാത്രം പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ കൊട്ടുന്ന ഒരു പ്രത്യേകവിധമാണ് മിഴാവ് വായിക്കൽ*) നേപഥ്യം കൊട്ടിയാൽ (*അണിയറയിൽ നിന്ന് വേഷം ചൊല്ലുന്ന നാടകഭാഗമാണ് നേപഥ്യം. പ്രവേശിക്കുന്ന സമയത്തെ കൊട്ടുന്ന വിധം ഇവിടെയും പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. നേപഥ്യം കൊട്ടൽ പ്രത്യേകമായി ചെയ്താൽ മാത്രമേ കഥാപാത്രം സംഭാഷണം ചെയ്യുകയുള്ളൂ.*) ബാലി അണിയറയുടെ വാതിലിൽ ഇടിച്ച് അലറി തന്റെ

വാക്യം ചൊല്ലുന്നു. ഇവിടെ അണിയറവാതിലിൽ ഇടിക്കുക എന്നതിന്റെ താത്പര്യം വിശദമാക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. രചിതപാഠത്തിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായി കഥാപാത്രത്തെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴുള്ള നാടകീയതക്കു വേണ്ടിയാണ് ഇത്തരം മനോധർമ്മങ്ങൾ സംഭവിക്കാറുള്ളത്. ഇന്നും ഇതിന്റെ കാരണം ആട്ടപ്രകാരത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. ദേഷ്യം കൊണ്ടും, തന്റെ അനുജന്റെ പോരിനുവിളി കേട്ടതു കൊണ്ടുമുള്ള അസ്വസ്ഥത കൊണ്ട് ഇടിക്കുന്നതായി ഇതിനെ കണക്കാക്കാം. മാത്രമല്ല സുഗ്രീവന്റെ ശബ്ദം കേട്ടുള്ള ദേഷ്യത്തിൽ തന്റെ സിംഹാസനത്തിൽനിന്ന് ചാടുമ്പോൾ ശിരസ് ഉത്തരത്തിൽ ഇടിച്ചതുമാകാം എന്നും അഭിപ്രായമുണ്ട്. തുടർന്നുള്ള വാക്യം വിക്കിചൊല്ലുന്നത് ഈ ഇടി മൂലമുള്ള വേദനയും ദേഷ്യവും കൊണ്ടാവാം എന്നാണ് ഒരു മറ്റൊരു അഭിപ്രായം.[v] ഇത്തരത്തിൽ ഓരോ നടനും തന്റേതായ ന്യായങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാൻ ഈ കല സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകുന്നുണ്ട്.

'*കഥം കഥം സുഗ്രീവ ഇതി*' എന്ന തന്റെ വാക്യം വിക്കിചൊല്ലി കഴിഞ്ഞ് വീണ്ടും മിഴാവുവായിച്ചാൽ ബാലി അണിയറയിൽ അഭിവാദ്യം ചെയ്തശേഷം പ്രവേശിക്കുന്നു. വട്ടത്തിൽ ചാടി നടന്നാണ് പ്രവേശം. ധീരോദ്ധതകഥാപാത്രങ്ങൾക്കു വിധിച്ചിട്ടുള്ള ചാരിഭേദങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് 'വട്ടത്തിൽചാടി നടക്കുക' എന്നത്. (*താ താ താതി ത്രേ്രഥം-തറിഹാ താ തതതിത്രേ്രഥം എന്ന വായ്ത്താരി താളത്തിൽ എല്ലാ കോണിലേക്കും വട്ടത്തിൽ കാല് പൊക്കി ചാടിയാണ് അവ പ്രകടമാക്കുന്നത്.*) ശേഷം മിഴാവണയ്ക്കൽ 'മുടിച്ച്' (*ഏതൊരു വേഷവും തന്റെ ക്രിയകൾ അവസാനിപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ ചെയ്യുന്നതാണ് മുടിക്കുക എന്നത്. തുടങ്ങിയ പ്രവൃത്തി കഴിഞ്ഞു എന്നതിന്റെ സൂചനയാണിത്.*) കളിയംവെച്ച്തിരിഞ്ഞ് വിളക്കിനു നേരെ പീഠമിട്ട് ഇരിക്കുന്നു. യവനികക്ക് അകത്തുള്ള ക്രിയകൾ എല്ലാംതന്നെ മിഴാവിനു അഭിമുഖമായാണ് ചെയ്യുക. മറക്കുള്ളിലെ അവസാന സംഗതിയാണ് 'കളിയംവെച്ച് തിരിയൽ'. (*ഇരുകാലുകളും മുന്നോട്ട് പൊക്കി മുന്നിലേക്ക് വെച്ച് തിരികെ പൊക്കി യഥാസ്ഥാനത്തു വെയ്ക്കലാണ് ഇത്. ഇതോടുകൂടി വേഷം പ്രേക്ഷകർക്കു നേരെ തിരിയുന്നു.*) പിന്നെ കഴിയുവോളം മുന്നിലേക്കു നോക്കിയാണ് അവതരണം സംഭവിക്കുന്നത്. സന്ദർഭാടിസ്ഥാനത്തിൽ ബാലി ദേഷ്യത്തോടെ യുദ്ധത്തിന് പുറപ്പെടുന്ന ഭാവത്തിലാണ് പ്രവേശിക്കുന്നത്. ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ

അണിയറയിൽ 'അഭിവാദ്യം ചെയ്ത' (*കൂടിയാട്ടത്തിലെ അരങ്ങു വന്ദനം*) ശേഷം തന്റെ സന്ദർഭസ്ഥായിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു.

ശേഷം യവനിക നീക്കി പ്രാവേശികം, വാനരസ്തോഭം എന്നിവ കാട്ടുന്നു. തന്നെ മറച്ചിരിക്കുന്ന മൂടുപടത്തെ മാറ്റി സദസ്യർക്കുമുന്നിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക എന്നതാണ് യവനിക നീക്കൽ എന്നതിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നത്. തുടർന്ന് വരുന്ന ക്രിയ പ്രാവേശികം. ദേഷ്യത്തിന്റേയും വീരത്തിന്റേയും കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വതസിദ്ധസ്വഭാവത്തിന്റേയും ആവിർഭാവമാണ് 'പ്രാവേശികം' എന്ന ക്രിയ. (*മൂന്നുവട്ടം ചാടി, മുഷ്ടി ചുരുട്ടി, അത് ഇളക്കിക്കൊണ്ട് വലതുകൈ വലതുകോണിലും ഇടതുകൈ നടുവിലായും എത്തിച്ച് താളത്തിൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് രണ്ട്, ഒന്ന് എന്നീ ക്രമത്തിൽ ചുരുക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ ഇടത്തുപുറത്തേക്കും വലത്തുപുറത്തേക്കും മാറിമാറി പ്രാവേശികം ചെയ്യുന്നു.*) ബാലി ഇരുന്നു പ്രവേശിക്കുന്നതിനാലും ഉത്തരീയം കൈത്തണ്ടയിൽ ധരിക്കുന്നതിനാലും, പീഠത്തിലിരുന്ന് ഉത്തരീയം ഇളക്കിയാണ് ഈ ക്രിയ ചെയ്യുന്നത്. ശേഷം വാനരന്മാരുടെ സ്വഭാവത്തെ പ്രകടമാക്കുന്ന വാനരസ്തോഭം കാട്ടുന്നു. മരത്തിന്റെ ചില്ലകളിൽ പിടിച്ച് താഴെക്ക് ഇറങ്ങുന്ന പോലെയും, അവ ഇളക്കുകയും ചെയ്ത്, അത് കണ്ട് അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. ഇങ്ങനെ രണ്ട് വശങ്ങളിലേക്കും നടുക്കും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് ശരീരത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങൾ ചൊറിയുന്നു. തന്റെ വാല് പിടിച്ച് മുന്നിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന് അത് മണക്കുകയും അതിന്റെ ശൗര്യത്താൽ തുടയിൽ അടിച്ച് അലറി പ്രാവേശികം ചെയ്യുന്നു. (*ഈ രംഗപ്രയോഗങ്ങൾ നടന്റെ മനോധർമ്മത്തിൽ സംഭവിച്ചതും, അത് പിന്നീട് തുടർച്ചയുണ്ടാവുകയും ചെയ്ത അഭിനയപദ്ധതിയാവാം.*) വീര്യം കൂടിയ വാനരന്മാരാണ് സ്വന്തം വാല് വാസനിക്കുന്നതും, അതിൽനിന്ന് ശൗര്യം വർദ്ധപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് എന്ന ഒരു സങ്കൽപത്തിലാണ് കൂടിയാട്ടത്തിലെ വാനരന്മാരെ/ബാലിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അഭിനയരീതി രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്.

ഇങ്ങനെ പ്രാവേശികം കഴിഞ്ഞ് വിളക്കിനു നേരെ ഇരുന്നാൽ പ്രവേശസമയം മുമ്പിൽ പിടിച്ചിരിക്കുന്ന കുത്തുവിളക്കുകൾ പിടിച്ച് പെരുമാറ്റം. (*കുത്തുവിളക്ക് കൈകളിലേക്ക് വാങ്ങി അവയോടുകൂടി പ്രാവേശികം ചെയ്യുന്നു. താളത്തിന്റെ മൂന്ന് അവസാനങ്ങളിലും വിളക്ക് മുഖത്തിനു അടുത്തേക്ക് പിടിക്കുന്നത് വേഷത്തെ കൃത്യമായി*

കാണുവാനും അഭിനയത്തിലെ രൗദ്രത വ്യക്തമാക്കാനും വേണ്ടിയാണ്. താളത്തിൽ പ്രാവേശികം അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിനു പകരം വിളക്ക് പിടിച്ച് നടന്റെ വലത്തേ കോണിലേക്ക് താളത്തിൽ പിന്നോക്കം പോകുന്നു. ശേഷം വിളക്ക് വിട്ട് അണിയറയിൽകൂടി നടന്ന് ഇടത്തുപുറത്ത് വന്ന് വീണ്ടും വിളക്കുവാങ്ങിച്ച് ഓടി നടുക്ക് വന്ന് പ്രാവേശികം. ഇങ്ങനെ മൂന്ന് വട്ടം ചെയ്യുന്നതിനെയാണ് വിളക്കു പിടിച്ച് പെരുമാറ്റം എന്ന് പറയുന്നത്.) നാടകഭാഗത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കാത്ത ഈ വിളക്കുകൾ വേഷത്തിനു മുന്നിൽ പിടിക്കുന്നതിന് നൽകുന്ന ന്യായങ്ങൾ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രൗഢി സൂചിപ്പിക്കുവാനും സന്ദർഭത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണത പ്രകടമാകാനും വേണ്ടിയാണ്. അതിലുപരിയായി മുൻകാലങ്ങളിൽ രാത്രി മാത്രം ആരംഭിക്കുന്ന ഈ അവതരണം ബാലിയുടെ പ്രവേശം ആകുമ്പോൾ ഏറെ വൈകുന്നു. വിളക്കിന്റെ പ്രകാശത്തിൽ മാത്രം കണ്ടിരുന്ന കലയുടെ ദൃശ്യഭംഗിയും ബാലിയുടെ വേഷത്തിന്റെ ആഢ്യത്വവും പ്രേക്ഷകർക്കു നന്നായി കാണുവാനും കൂടിയാവണം വിളക്കിന്റെ ഇരുപുറത്തുമുള്ള ഈ കുത്തുവിളക്കുകളുടെ സ്ഥാനം കൊണ്ടുള്ള ഉപയോഗം. ഇവയെല്ലാംതന്നെ വ്യക്തതയുള്ള രേഖപ്പെടുത്തലുകളല്ല. കലാകാരന്റെ ചിന്തക്ക് അനുസൃതമായ ന്യായങ്ങൾ, അയാൾ കണ്ടെത്തുന്നു എന്നു മാത്രം. സാഹചര്യാടിസ്ഥാനത്തിലും വർഗ്ഗാടിസ്ഥാനത്തിലും കഥാപാത്രാടിസ്ഥാനത്തിലുമുള്ള ക്രിയകൾ ഇവിടെ കഴിയുന്നു.

തുടർന്ന് സുഗ്രീവന്റെ യുദ്ധത്തിന് വിളി കേട്ടതായി നടിച്ച് 'കൊട്ടുവിലക്കി', നേപത്ഥ്യവാക്യം വീണ്ടും ചൊല്ലി മുദ്രകാട്ടുന്നു. (*അഭിനയസമയം കൊട്ട് അവസാനിപ്പിക്കാൻ ചെയ്യുന്നതാണ് കൊട്ടുവിലക്കൽ. ഇരുകൈകളും മാറിന്റെ മുന്നിൽ നിന്ന് വട്ടത്തിൽ കറക്കി, വലതുകൈയിൽ മുഷ്ടി മുദ്ര പിടിച്ച് തോളിന്റെ മുന്നിലായി വിടർത്തുന്നതാണ് ഇതിന്റെ നടിക്കൽ.*) വാക്യം ചൊല്ലിക്കഴിഞ്ഞാൽ അതിന്റെ താത്പര്യമാണ് മുദ്രാഭിനയമായി ചെയ്യുന്നത്. പീഠം നീക്കിയിട്ട് ദേഷ്യത്തോടെ 'വിലങ്ങനെ നടക്കുമ്പോൾ' താര ഓടിവന്ന് പൊയ്നഖത്തിന്റെ അറ്റത്തു പിടിക്കുന്നു. (*നടൻ തന്റെ ഇടതുഭാഗത്ത് നിന്ന് വലത്തേക്കും തിരിച്ച് ഇടത്തേക്കും വീണ്ടും വലത്തേക്കുമാണ് നടക്കുന്നത്. ഇരുകൈകളിലും ഉത്തരീയം പിടിച്ച് കാല് പൊക്കിവെച്ചാണ് നടക്കുന്ന വിധം. ഇതിൽ മൂന്നാം വട്ടം വിലങ്ങനെ നടക്കുന്നതിന്റെ അവസാനഘട്ടത്തിൽ താര ഓടിവന്ന്*

വസ്ത്രം പിടിക്കുന്നു. തിതിത എന്ന മൂന്ന് മാത്രാ താളത്തിൽ നടക്കുന്ന സമ്പ്രദായവും, ത്രിപുട താളത്തിൽതന്നെ നടക്കുന്ന സമ്പ്രദായവും ഇന്നു നിലവിലുണ്ട്.) യഥാവിധി പ്രവേശമാണെങ്കിൽ താര ബാലിയോടുകൂടി തന്നെയാണ് പ്രവേശം ചെയ്യേണ്ടത്. കാരണം '*താരയാ സഹ*' എന്നാണ് നാടകകൃത്ത് രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ മുൻകാലങ്ങളിൽ താരയുടെ കഥാപാത്രം രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നില്ല. അടിയന്തരകൂടിയാട്ടത്തിൽ ഇന്നും ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ മാത്രമേ കൂടിയാട്ടദിവസം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുകയുള്ളൂ. ബാക്കി എല്ലാ വേഷങ്ങളുടെയും വാക്യങ്ങൾ നടന്മാർ 'കേട്ടാടുക'യാണ് പതിവ്. (*ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങൾ, കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്ഥായിയിൽ നിന്ന് അഭിനയിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമാണിത്. 'അടന്ത' എന്ന താളമാണ് കേട്ടാടുന്നതിന് ഉപയോഗിക്കുക.*) എന്നാൽ കൂടിയാട്ടവേദിയുടെ നവീനകാല അവതരണങ്ങളിലാണ് ഈ വേഷത്തിന്റെയും മറ്റ് വേഷങ്ങളുടേയും ആവിർഭാവം. രംഗത്തിന്റെ ഭംഗി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആവിഷ്ക്കാരത്തിലാണ് അടങ്ങിയിരിക്കുന്നത് എന്ന് മനസ്സിലാക്കിയ ആചാര്യൻ, ശ്രീ.പൈങ്കുളം രാമചാക്യരാണ് ഇത്തരം വേഷങ്ങളെ രംഗത്തെത്തിക്കാൻ മുൻകൈയെടുത്തത്. താര തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ വസ്ത്രത്തിൽ പിടിച്ചുകൊണ്ട് പ്രവേശിക്കുന്നതിലെ ന്യൂനത സംവിധായകൻ മനസ്സിലാക്കിയതിനാലാവണം, ബാലിയെ ഒറ്റക്ക് പ്രവേശിക്കാൻ വിട്ട്, താര ഓടിവന്ന് തടുക്കുവാനായി നിശ്ചയിച്ചത്. ഇതിലൂടെ ബാലിവേഷത്തിന്റെ പ്രവേശനസമയത്തെ ഗാംഭീര്യം ഒട്ടും നഷ്ടമാവാതെയും, മറ്റൊരു കഥാപാത്രത്തിലേക്കു പ്രേക്ഷകശ്രദ്ധ വിന്യസിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കൂടാതെ കഥാപാത്രം ഓടിവന്ന് യാത്ര തടുക്കുമ്പോൾ സാഹചര്യാനുസൃതമായ വൈകാരികതയും അവതരണത്തിന് കൈവരുന്നു. വസ്ത്രത്തിൽ പിടിച്ചിരിക്കുന്ന താരയെ കണ്ട് ബാലി കുറച്ചൊന്ന് ശൃംഗാരത്തോടെ തിരികെ വന്നിരുന്ന് കൊട്ടുവിലക്കി '*താരേവിമുഞ്ച*' എന്ന ശ്ലോകം ചൊല്ലുന്നു. നാടകകൃത്ത് സൂചിപ്പിക്കാത്ത ഒന്നാണ് ഈ ഭാവമാറ്റം. ശ്ലോകത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന വാക്കുകൾ മാത്രം അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് സംവിധായകർ ഈ രംഗത്തിനെ ഇത്തരത്തിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂടാതെ '*അനിന്ദിതാംഗി*' എന്ന വാക്ക് എടുത്തുചൊല്ലി പഞ്ചാംഗം; (തലമുടി, കണ്ണ്, മുഖം, സ്തനം, പാദം) അഭിനയിക്കുന്നു. കഥയുടെ സന്ദർഭത്തിനും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വികാരവിക്ഷുബ്ധതക്കും തീർത്തും

എതിരായ ഈ ഭാവമാറ്റത്തെ അനുകൂലിക്കാത്ത ചുരുക്കം ചില കലാകാരന്മാരും ഈ വിഭാഗത്തിലുണ്ട്. ശ്ലോകത്തിലെ ആദ്യ പകുതിയുടെ അഭിനയം ശൃംഗാരത്തിലും ബാക്കി പകുതി രൗദ്രത്തിലുമാണ് അഭിനയിക്കുക.

ആട്ടം കഴിഞ്ഞാൽ താര കൊട്ടുവിലക്കി, തന്റെ വാക്യം ദുഃഖത്തിൽ ചൊല്ലി കഴിയുന്നതോടുകൂടി ബാലി ദേഷ്യത്തിൽ '*ആഃ*' എന്നു ചൊല്ലി '*ശക്രോവ*' എന്ന ശ്ലോകം ചൊല്ലുന്നു. പല നാടകഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ഈ ശ്ലോകം താരയുടെ അടുത്ത വാക്യത്തിനു ശേഷമാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ കൂടിയാട്ടവേദികളിൽ ഇവ മുകളിലേക്ക് എടുത്തത് താരയുടെ വാക്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ കണക്കാക്കിയാവാം. 'സുഗ്രീവൻ ഒറ്റക്ക് ആവില്ല വരുന്നത്' എന്ന് താര പറയുമ്പോൾ "അവന് ആര് വേണമെങ്കിലും ആശ്രയം ഉണ്ടായിക്കോട്ടെ" എന്ന് മറുപടി പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥഗാംഭീര്യം മനസ്സിലാക്കിയാവാം ഇങ്ങനെ ഒരു മാറ്റം കൂടിയാട്ടവേദി സ്വീകരിച്ചത്. ഈ ശ്ലോകത്തിലും താരയെ സംബോധന ചെയ്യുന്ന 'സുന്ദരി' എന്ന് അർത്ഥം വരുന്ന '*ശശാങ്കവക്ത്രേ*' എന്നാണ്. ഇതിലൂടെ മനസിലാവുന്നത് ബാലിയെ ശൃംഗാരിയിലുപരിയായി സൽഭാഷിയായിട്ടാവണം നാടകകൃത്ത് കണക്കാക്കിയിരുന്നത്. എന്നാൽ കലാകാരന്റെ ഭാഷാപാണ്ഡിത്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന ഒരു അഭിനയസമ്പ്രദായം ഈ ശ്ലോകാഭിനയത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ശ്ലോകത്തിൽ വിഷ്ണുവിനെ വർണ്ണിക്കുന്ന സമയം '*വികസിതപുണ്ഡരീകനേത്രഃ*' എന്നാണ് കവി നൽകിയിരിക്കുന്ന വിശേഷണം. 'വിടർന്നിരിക്കുന്ന ചെന്താമരപ്പൂപോലെയുള്ള കണ്ണുകളോടുകൂടിയവൻ' എന്ന അർത്ഥമാണ് ഈ വാക്കിനുള്ളത്. ഈ വിശേഷണത്തിന്റെ അർത്ഥം ചെന്താമരകണ്ണുകൾ മനോഹരങ്ങളാണ് എന്നതിനാലാണ് കവികൾ സ്ഥിരമായി അത്തരം വിശേഷണം നൽകുന്നത്. ചെന്താമരയുടേതുപോലെ ചുവപ്പു നിറമാണ് കണ്ണുകൾ എന്നും സാന്ദർഭികവശാൽ അർത്ഥം സ്വീകരിക്കാം. വിഷ്ണു ശാന്തശീലനായിട്ടാണ് പുരാണത്തിൽ പറയപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ദുർല്ലഭം സാഹചര്യങ്ങളിൽ ക്രോധാവിഷ്ടനായും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിന് യോജിക്കുന്നത് മനോഹാരിതയിലും തീഷ്ണതയാണ് എന്നതിൽ തർക്കമില്ല. വിഷ്ണുവിന്റെ കണ്ണുകൾ തുടുത്തിരിക്കുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ

അന്വേഷിച്ചാൽ, മുഖ്യമായും അവ അവതാരസമയങ്ങളിലാവും. അതിൽതന്നെ നാലാം അവതാരമായ നരസിംഹമാണ് ഏറ്റവും രൗദ്രതയോടുകൂടിയത്. അതിനാൽ ആ അവതാര കഥയാണ് ഇവിടെ വിസ്തരിച്ച് അഭിനയിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ സംസ്കൃതഭാഷയുടെ അഗാധമായ അർത്ഥതലങ്ങളിൽ 'പുണ്ഡരീകം' എന്നതിന് 'പുലി' എന്നും 'സിംഹം' എന്നും അർത്ഥങ്ങൾ വരുന്നുണ്ട് (ശ. ന. കാ., 2006, 741). ആ ചുവടു അടിസ്ഥാനമാക്കി നോക്കിയാൽ പുണ്ഡരീകനേത്രം; സിംഹത്തിന്റെ കണ്ണ് എന്ന് സ്വീകരിക്കാം. ഈ ന്യായത്തിലാണ് നരസിംഹം എന്നതിലേക്കു സംവിധായകൻ വിരൽചൂണ്ടുന്നത്. ഭാഷയുടെ നാനാർത്ഥങ്ങളും അഭിനയവിഷയങ്ങളുടെ വ്യാപ്തിയും കൂടിച്ചേർന്ന അഭിനയ വിശേഷങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽ കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ സുലഭമായി കാണാവുന്നതാണ്. *വികസിതപുണ്ഡരീകനേത്രഃ* എന്ന് ആദ്യം ചൊല്ലുമ്പോൾ വിടർന്ന താമരകണ്ണുകൾ എന്ന് മുദ്ര കാട്ടുന്നു. എന്നാൽ രണ്ടാമത് ശ്ലോകം മുഴുവൻ ചൊല്ലാതെ ആ പാദം മാത്രം എടുത്തു ചൊല്ലുമ്പോൾ നരസിംഹരൂപത്തോടുകൂടിയത് എന്നാണ് മുദ്രാഭിനയം. തുടർന്ന് നരസിംഹാവതാരം കഥ വിസ്തരിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നു.

അതുകഴിഞ്ഞാൽ താരയുടെ വാക്യം ചൊല്ലി അഭിനയിച്ച് ബാലി കൊട്ടുവിലക്കി '*താരേ ശ്രൂയതാം*' എന്ന വാക്യം ചൊല്ലി, പീഠം നീക്കിയിട്ട് മൂന്ന് ക്രിയകൾ കാണിച്ചു മുടിക്കുന്നു. ആദ്യം 'ആശി ആശി പുല്ലരിക്കുക'എന്ന ക്രിയയാണ്.(*രണ്ടു കോണുകളി-ലേക്കും രണ്ടു തവണ മാറിമാറി കാണിക്കുന്ന ക്രിയ. 'തിതിത തിതിത തിതിത ത തറിഹ തറിഹ തറിഹിം' എന്ന വായ്ത്താരിയിൽ കോണിലേക്ക് മുന്നോക്കം പിന്നോക്കം ചാടുകയും കൈയ്യിൽ മുദ്രാഖ്യം മുദ്ര പിടിച്ച്, ചാട്ടത്തിനനുസരിച്ച് കൈകളും ചലിപ്പിച്ച് സൂചികാമുഖം മുദ്ര പിടിക്കുന്നു. ശേഷം പൂർണ്ണമായി തിരിയുകയും ആ സമയം ഇരുകൈകളും ചെവിയുടെ വശങ്ങളിലായി അഞ്ജലി മുദ്ര പിടിച്ച് ഇളക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് നാല് തവണ ആയാൽ ഈ ക്രിയ കഴിഞ്ഞു.*) അടുത്തത് 'പരിക്രമം'. (*'തറിഹാ ത' എന്ന താളത്തിൽ മൂന്ന് തവണ ഇരുവശങ്ങളിലേക്ക് ചാടി കാല് കുടയുന്നു. മൂന്നുമാത്ര വിട്ട് വീണ്ടും വിപരീതദിശയിലേക്ക് ചാടി കാല് കുടയുന്നു. 'തറിഹ ത്രേം' എന്ന താളത്തിൽ രണ്ട് പുറത്തേക്കു കാല് വീശി ചാടുകയും, ഒരു കാല് പൊക്കി*

നിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'തിത്താ കിതിം തറിഹാ ത്രേഥം' എന്ന താളത്തിൽ കോണിലേക്ക് തേച്ചു ചവിട്ടി അടുത്ത കാല് പിന്നിൽ കുത്തി അടുത്ത ഭാഗത്തേക്ക് ചാടി നിൽക്കുന്നു. ഇത് നാല് ഭാഗത്തും കാണിച്ചാൽ പരിക്രമം അവസാനിക്കുന്നു.) തുടർന്ന് 'നൃത്തം'. *(ഓരോ കാൽ മുന്നോക്കം പൊക്കി നാല് തവണ ചാടി, ഒരു മാത്ര വിട്ട് പിന്നെയും ആവർത്തിക്കുന്നു. 'തി തറിഹ തറിഹ തറിഹ തറിഹ' എന്ന താളത്തിലാണ് ചാടുക. രണ്ടു വട്ടം ഇങ്ങനെ കഴിഞ്ഞാൽ ഓരോ തവണ മാത്രമായി ചാടുന്നു. ഒടുക്കം 'തണക്കിതി കിതിന്തകിടതി ത്രേഥം' എന്ന താളത്തിൽ കൂട്ടിച്ചാടി, അടുത്ത ഭാഗത്തേക്ക് ചെരിഞ്ഞ്, ഒരു കാൽ മുന്നോക്കംവെച്ച് നിന്ന് അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. ഇത് നാല് ഭാഗത്തേക്കും കാണിച്ച് നേരെ എത്തിയാൽ തക്കിട്ട ധിക്കിട്ട എന്ന താളത്തിൽ വട്ടത്തിൽ കൂട്ടിച്ചാടി ഈ ക്രിയ അവസാനിപ്പിക്കുന്നു.)* ബാലിക്ക്, താര തന്റെ ശക്തിയിൽ സംശയം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനാലോ, തന്റെ വാക്യത്തിലൂടെ സ്വശക്തിയെ വർണ്ണിക്കാൻ പോകുന്ന-തിലുള്ള ഉത്സാഹത്തിനാലോ ആവാം ഈ ക്രിയകൾ ചെയ്യുന്നത്. നാടകത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കാത്ത ഇത് ചെയ്യുന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ സാഹചര്യവശാലുള്ള വീരം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ ആണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. മറ്റ് പല കഥാപാത്രങ്ങളും ഇത്തരം ക്രിയകൾ സാന്ദർഭികമായി അരങ്ങിൽ ചെയ്യുന്നത് കാണാൻ സാധിക്കുന്നതാണ്. പിന്നെയും പീഠത്തിലിരുന്ന് വാക്യത്തിന്റെ അർത്ഥം കാണിച്ച് കൊട്ടുവിലക്കി '*താരേ മയാ ഖലു*' എന്ന ശ്ലോകം ചൊല്ലി 'അമൃതമഥനം' കഥ വിസ്തരിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നു. കവി രചിച്ച ശ്ലോകത്തിൽ ബാലിയുടെ ശക്തിയെ വ്യക്തമായി വർണ്ണിക്കുന്നതിനാലാണ് കൂടിയാട്ട അരങ്ങ് അതിനെ പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നതിൽ വിമുഖത കാണിക്കാതിരിക്കുന്നത്. ഓരോ പദത്തിന്റേയും അഭിനയം ക്രമത്തിൽ അഭിനയിച്ച് അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. താരയുടെ വാക്യം മുഴുമിക്കും മുൻപേ '*ആഃ*' എന്നു തുടങ്ങുന്ന വാക്യം ബാലി ചൊല്ലുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ക്രോധാധിക്യം വ്യക്തമാക്കാനാണ് അവിടെ വാക്യം ആ രീതിയിൽ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇത്രയും തന്റെ ശക്തിയെ പറഞ്ഞിട്ട് പിന്നെയും വിശ്വസിക്കാത്തതിൽ കോപിച്ച് താരയെ അന്തഃപുരത്തിലേക്ക് പറഞ്ഞയക്കുന്നു. താര തന്റെ വാക്യം ചൊല്ലി, ബാലിയെ തൊഴുത് അവിടെനിന്നും പോകുന്നു. നാടകകൃത്ത് സൂചിപ്പിക്കാത്തതാണ് താരയുടെ തൊഴൽ

എന്നത്. ഈ കാഴ്ചക്കുശേഷം, തുടർന്ന് തന്റെ ഭർത്താവിനെ ജീവനോടെ കാണാൻ കഴിയില്ല എന്ന ഉറപ്പ് കഥാപാത്രത്തിനു സംവിധായകൻ നൽകിയതിന്റെ ഫലമാണ് ഈ വന്ദനം. "ഭാഗ്യം നശിച്ചവളായ ഈ ഞാൻ പോകുന്നു" എന്ന് പറയുമ്പോൾ അവിടെ അവസാനമായി ഭർത്താവിനെ വന്ദിച്ചാൽ മാത്രമേ രംഗം മുഴുവനാവുന്നുള്ളൂ എന്നതിൽ സംശയമില്ലാത്തതിനാലാണ് അവിടെ 'കമലപരിവർത്തനത്തിൽ തൊഴുക' എന്ന ക്രിയ ഉൾപ്പെടുത്തിയത്. താര അരങ്ങിൽ നിന്ന് പോയാൽ ബാലിയുടെ അടുത്ത ഘട്ടത്തിലേക്ക് കടക്കുകയായി.

"*ഹന്ത പ്രവിഷ്ടാ താരാ*" എന്ന വാക്യം കുറച്ചൊരു ദുഃഖത്തോടും '*യാവദഹമപി*' എന്ന് മുതൽ അത്യധികം ദേഷ്യത്തോടും ചൊല്ലി, പീഠം നീക്കിയിട്ട് വട്ടത്തിൽചാടി നടക്കുന്നു. തന്റെ ഭാര്യയെ പറഞ്ഞയച്ചതിൽ കഥാപാത്രത്തിന് കുറച്ച് പശ്ചാത്താപം അനുഭവപ്പെടുന്നതിനാലാണ് '*ഹന്ത*' എന്നത് കവി ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. അത് അനുഭവപ്പെടാനായി നടൻ ശബ്ദം താഴ്ത്തിയാണ് ആ ഭാഗം ചൊല്ലുക. സങ്കടപ്പെട്ടു പോകുന്ന ഭാര്യയെ ഓർത്ത് വളരെ കുറച്ചു സമയമേ കഥാപാത്രം ചെലവഴിക്കുന്നുള്ളൂ. അപ്പോൾതന്നെ വാക്യത്തിന്റെ അടുത്ത പാദം ദേഷ്യത്തോടെ ചൊല്ലുന്നത്, അണയാൻ പോകുന്ന വിളക്കിലേക്ക് എണ്ണ പകരുമ്പോൾ അവ പൂർവ്വാധികം പ്രകാശമയമാകുന്ന പോലെയാണ്. കൂടാതെ വാക്യത്തിലെ '*സുഗ്രീവം ഭഗ്നഗ്രീവം*' എന്നത് അഭിനയിക്കുമ്പോൾ സുഗ്രീവനെ നശിപ്പിക്കപ്പെട്ട കഴുത്തുള്ളവനാക്കി ചെയ്യുന്നുണ്ട് എന്നതാണ് മുദ്രാഭിനയം. എന്നാൽ കലാമണ്ഡലം രാമചാക്യാർ എന്ന ഗുരുനാഥൻ ഭഗ്നഗ്രീവത്തിന് ബാലി, സുഗ്രീവന്റെ കഴുത്ത് ഞെരിക്കുന്ന പ്രകാരം അഭ്യസിപ്പിച്ചത് കൗതുകകരമായ ഒന്നാണ്.[vi] വാക്യം ചൊല്ലാതെ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ സുഗ്രീവം എന്നതിന് സുഗ്രീവന്റെ '*സുഗ്രീവത്തിനെ*' (നല്ല കഴുത്തിനെ) എന്ന് ചെയ്യുകയും പതിവുണ്ട്. ഈ ആട്ടം കഴിയുന്ന-തോടെ എഴുന്നേറ്റ് യുദ്ധഭൂമിയിലേക്കുള്ള നടപ്പ് തുടങ്ങുകയായി. വട്ടത്തിൽ ചാടി നടക്കൽ അതിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ്. ശേഷം കൊട്ടുവിലക്കി "*സുഗ്രീവ! തിഷ്ഠ തിഷ്ഠ, ഇന്ദ്രോവാ*" എന്ന ശ്ലോകം ചൊല്ലി 'കൂടിയാട്ടം' അഭിനയിക്കുന്നു. (*കലാരൂപത്തിനുള്ളിലെ ഒരു അഭിനയരീതിയാണിത്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരുമിച്ച് കൂടിയഭിനയിക്കുന്ന സന്ദർഭമായ-*

തിനാലാവണം ഇതിനെ കൂടിയാട്ടം എന്നു പറയുന്നത്.) കൂടിയാട്ടസമ്പ്രദായപ്രകാരമുള്ള ശ്ലോകാഭിനയം പലപ്പോഴും ഈ ശ്ലോകത്തിനു കണ്ടുവരാറില്ല. അതിന്റെ കാരണം ശ്ലോകത്തിലെ 'കൂടിയാട്ട'ത്തിന്റെ ശക്തി കുറഞ്ഞു പോകുമോ എന്ന ആലോചനാഫല-മായിട്ടാവണം. ബാലി, '*സുഗ്രീവ! തിഷ്ഠ തിഷ്ഠ*' എന്നു ചൊല്ലുമ്പോൾ സുഗ്രീവൻ അണിയറയിൽനിന്ന് ഓടിവന്ന് വിളക്കിന്റെ ഇടതുപുറത്ത് ചാടി നിൽക്കുന്നു. *തിഷ്ഠ* എന്ന് ചൊല്ലുമ്പോൾ ചാടി നിൽക്കുകയാണ് ചെയ്യുക. (*വാക്യം ചൊല്ലി അതിന്റെ ശ്വാസക്കൊട്ട് കൊട്ടുമ്പോൾ ഇതു ചെയ്യുന്നതായും കാണാവുന്നതാണ്. ഒരു നടന്റെ ഭാഗം കഴിയുമ്പോൾ അടുത്ത നടൻ പ്രയോഗിക്കുക എന്നതിലാണ് ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത്.*) *ഇന്ദ്രോവാ* എന്ന ശ്ലോകത്തിന്റെ ഓരോ വരിക്കും സുഗ്രീവൻ മറുപടി പറയുന്നു. അവസാനത്തിൽ ബാലി '*ഇതഃ ഇതഃ*' എന്നു ചൊല്ലുന്നതോടുകൂടി സുഗ്രീവൻ '*യദാജ്ഞപയതി മഹാരാജാ*' എന്നു ചൊല്ലി, പൂവറത്ത് പ്രദക്ഷിണം വെക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ബാലി പിണക്കം നടിക്കുന്നു. നാടകത്തിൽ സുഗ്രീവന്റെ വാക്യം കഴിയുന്നതോടെ യുദ്ധം എന്ന ക്രിയയാണ്. എന്നാൽ അരങ്ങിൽ ഇരുകഥാപാത്രങ്ങളുടേയും ബന്ധം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് പൂവറത്ത് പ്രദക്ഷിണം വെക്കുന്ന ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നത്. പൂവ് പറിക്കുന്നതായി മുദ്രകാട്ടി വട്ടത്തിൽ നടന്ന ശേഷം ഉത്തരീയം അരയിൽ നിന്നഴിച്ച് അറ്റം ഇരുകൈകൾകൊണ്ടും വിടർത്തിപിടിക്കുന്നു. യുദ്ധത്തിനു വന്നതിനാൽ സുഗ്രീവൻ അരയിലണ് ഉത്തരീയം ഉറപ്പിച്ചത്. അത് ഇത്തരത്തിൽ അഴിച്ച് കൂട്ടിപ്പിടിക്കുന്നതോടെ പൂവിന്റെ ഛായ കൈകളിൽ തോന്നിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ബാലിയെ പ്രദക്ഷിണം വെക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ്. ബാലി ഓരോ തവണ സുഗ്രീവനെ തടയുകയും മടക്കി അയക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്രദക്ഷിണമായി നടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സുഗ്രീവന്മാർ അരങ്ങിൽ ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. നടന്റെ മനോധർമ്മത്തിൽ-പ്പെടുന്നവയാണ് അതും. ഇങ്ങനെ മൂന്നോ നാലോവട്ടം ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള 'പിണക്കം നടിക്കൽ' കഴിഞ്ഞാൽ ബാലി വലത്തെ അണിയറ വാതിലിലേക്ക് പുറംതിരിഞ്ഞു നിൽക്കുമ്പോൾ സുഗ്രീവൻ പൃഷ്ഠഭാഗത്തേക്ക് പൂവിട്ട് നമസ്കരിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. തിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ബാലിയെ കാണുമ്പോൾ സുഗ്രീവന്റെ മനസ്സിലെ വിചാരം 'പ്രദക്ഷിണമോ സാധിച്ചില്ല. നമസ്ക്കരിക്കൽ എങ്കിലും സാധിക്കട്ടെ' എന്നതാണ്.

കാൽക്കൽ പൂവ് ഇടാമെന്ന് വിചാരിച്ച് നോക്കുമ്പോൾ പിൻഭാഗമാണ് കാണുന്നത്. എന്നാൽ ഇവിടെതന്നെ ആവാമെന്ന് കണക്കാക്കിയാണ് അവിടെ പൂവിട്ട് നമസ്ക്കരിക്കുന്നത്. തത്സമയം ബാലി കോപിച്ച് സുഗ്രീവന്റെ ശിരസ്സിലിടിക്കുന്നു. സുഗ്രീവന്റെ ഇത്തരം പ്രവൃത്തികൾ കണ്ട് ബാലിയുടെ കോപം വീണ്ടും വർധിക്കുന്നതിനാലാണ് ശിരസ്സിൽ ഇടിക്കുന്നത്. അരുത് എന്ന് സുഗ്രീവൻ കരയുമ്പോൾ ബാലി വീണ്ടും ഇടിക്കുന്നു. അതിൽ ദേഷ്യപ്പെട്ട് സുഗ്രീവൻ എഴുന്നേറ്റ് അലറി ഇരുവരും ഒരുമിച്ച് പ്രാവേശികം ചെയ്യുന്നു. ഒരു ഇടി കൊള്ളുമ്പോൾ സങ്കടപ്പെട്ട് 'അരുതേ' എന്നു പറയുന്ന സുഗ്രീവൻ രണ്ടാമതും ഇടി കൊള്ളുമ്പോൾ 'ഇനിയും ഇങ്ങനെ നിന്നാൽ ഇടികൊള്ളൽ മാത്രമേ ഉണ്ടാവുള്ളൂ' എന്ന് കരുതി ഏറ്റവും ശൗര്യത്തോടെ യുദ്ധത്തിനായി എഴുന്നേൽക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ '*ഉഭൗ യുദ്ധം കുരുതഃ*' എന്ന ക്രിയയിലേക്ക് ഇരുവരേയും എത്തിക്കുകയാണ് സംവിധായകൻ. ബാലി മാത്രം യുദ്ധം ചെയ്യുകയല്ല എന്നു നാടകകൃത്ത് രചിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട് ചെറുതായി മറ്റൊരു മാർഗ്ഗത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച ശേഷം വീണ്ടും നാടകഗതിയുടെ ഭാഗത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുന്നു. അന്യോന്യം ദേഷ്യം പ്രകടമാക്കുന്ന വിധത്തിൽ ഒരുമിച്ചാണ് പ്രാവേശികം ചെയ്യുന്നത്. ബാലി വലതും സുഗ്രീവൻ ഇടതുമായി ചെരിഞ്ഞാണ് ഈ ക്രിയ ചെയ്ത്, അവസാനിക്കുമ്പോൾ വിളക്കിൽ നോക്കി ഇരുവരുടേയും ശൗര്യം കാണിച്ച ശേഷമാണ് തിരിഞ്ഞ് പ്രാവേശികം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. തുടർന്ന് യുദ്ധത്തിന് തട്ടിവിളിച്ച് അരയും തലയും മുറുക്കുന്നു. സുഗ്രീവൻ പോരിനു വിളിച്ച സമയംതന്നെ യുദ്ധത്തിനു വിളിക്കൽ ചെയ്തുകഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ബാലി തട്ടിവിളിക്കുമ്പോൾ സുഗ്രീവനും ഒപ്പം ചെയ്യുന്നു. ശേഷം അരയും തലയും മുറുക്കലും സുഗ്രീവൻ വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുന്നു. അര മുറുക്കുമ്പോൾ രണ്ടു വേഷങ്ങളും ഇരുപുറത്തേക്ക് പുറംതിരിഞ്ഞ് മുറുക്കുകയും തലമുറുക്കുമ്പോൾ മുഖാമുഖം നോക്കി മുറുക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ശേഷം ബാലി ഉത്തരീയം അരയിൽകെട്ടി പൊയ്നഖത്തിന്റെ ഇരുതലപ്പും കൂട്ടികെട്ടുന്നു. (*എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും ശാരീരികമായി അദ്ധ്വാനമുള്ള കർമ്മങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതിന്റെ ആരംഭത്തിലാണ് ഇത് ചെയ്യുന്നത്. യുദ്ധം, നായാട്ട്, യാത്ര എന്നീ സമയങ്ങളിൽ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇങ്ങനെ ചെയ്യുക പതിവുണ്ട്.*) ശേഷം മിഴാവണക്കൽ 'കെട്ടിത്തിരിഞ്ഞ്', യുദ്ധചാരി കാട്ടുന്നു. മിഴാവണക്കൽ

കെട്ടിത്തിരിയുന്നതിന്റെ ന്യായം എന്തെന്ന് കൃത്യമായി അഭിപ്രായങ്ങളില്ല. (*യുദ്ധം തുടങ്ങും മുമ്പ് ചെയ്യുന്ന ഒരു ക്രിയയാണിത്. മിഴാവണയുടെ നേർക്ക് തിരിഞ്ഞ് 'ത്രേം കിതികി തറിഹ താ കിതി കിത്തികിത്തികിതി തറിഹ ത്രേഹം' എന്ന വായ്ത്താരിതാളത്തിൽ തേച്ചുചവിട്ടി ശരീരം ക്രമത്തിൽ ഒരു കാലിൽ നിന്ന് മറുകാലിലേക്ക് നീക്കികൊണ്ടു പോവുകയും, ഒരു കയ്യിൽ കടകം മുദ്രയും മറുകയ്യിൽ ഹംസപക്ഷം മുദ്രപിടിച്ച് ഇളക്കി ശരീരം തിരിഞ്ഞെത്തുമ്പോൾ കൈയ്യും ശരീരത്തോടൊപ്പമെത്തി കടകം മുദ്രയുടെ മുകളിൽ കൂടി കയ്യിടുന്ന സമയം ശരീരം അമർന്നു നിൽക്കുന്ന കാലിന്റെ പിന്നിലായി മറുകാൽ കുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ശേഷം വട്ടത്തിൽ ചാടിതിരിഞ്ഞ് നിന്നാൽ ഈ ക്രിയ അവസാനിക്കുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിലെ നിത്യക്രിയയിലും, മറ്റ് അപൂർവ്വം അവസരങ്ങളിലും മാത്രമാണ് ഈ ക്രിയ കാണുന്നത്*). ആ ക്രിയ എപ്പോഴും അപ്രകാരമാണ് ചെയ്യുന്നതായി കണ്ടിരിക്കുന്നത് എന്നാണ് ഗുരുക്കന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ സദസ്യർക്ക് അഭിമുഖമായി ഇത് ചെയ്തുകൂടെ എന്ന ചോദ്യവും പ്രസക്തമാണ്. ശേഷം 'യുദ്ധചാരി' യാണ്. (*കൂടിയാട്ടത്തിലെ യുദ്ധം കാണിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമാണിത്. കോണുകളിലൂടെ കാൽ വീശിച്ചാടി മുന്നോക്കവും പിന്നോക്കവും മാറുകയും താളത്തിന്റെ അവസാനം ഇടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ രണ്ട് തവണ കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ മുഖാമുഖം ഇതേ താളത്തിൽ താഴുകയും പൊങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന സമയം ഒരു കാൽ മറുകാലിന്റെ പിന്നിൽ കുത്തുകയും ചെയ്ത് തിരിഞ്ഞു ചാടുകയും ചെയ്യുക. 'ത്രേംത തക ധിക്കത, ത്രേംത്രേം തതക ധിക്കത, തറിഹാ കിത്തികിത്തികി തറിഹാ കിത്തികിത്തി തറിഹാ ത്രേഹം' എന്നതാണ് ഈ ക്രിയയുടെ വായ്ത്താരി ഇരുവശങ്ങളിലും മാറിമാറി ഓരോ തവണയും മുഖാമുഖം രണ്ട് തവണയും ചെയ്താൽ യുദ്ധചാരിയായി.*) യുദ്ധചാരിയുടെ ഇടയിൽ മുഖാമുഖം അത് ചെയ്യുമ്പോൾ താഴ്ന്നു പൊങ്ങുന്ന സമയം ഇടതുകൈകൊണ്ട് 'ഇവിടെക്ക് വാ' എന്ന് കാട്ടി വരുന്നു. യുദ്ധചാരിയുടെ ഒടുവിൽ ഇടികൂട്ടി-ഇടിച്ച് സുഗ്രീവൻ മുൻപിലായും ബാലി പിന്നാലെയായും അണിയറയിലേക്ക് ഓടിപ്പോകുന്നു. ബാലിവേഷത്തിന് ലഭിക്കുന്ന ആദ്യ ഇടവേള ഇവിടെയാണ്. ഇത്രയും ഭാഗത്ത്, അരങ്ങിൽ നിന്ന് പോരുവാനുള്ള ഒരു പഴുതും കവിയോ സംവിധായകനോ കഥാപാത്രത്തിന്

നൽകിയിട്ടില്ല. എന്നാൽ ഇടവേള എന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നിപ്പിക്കാത്ത വിധത്തിലാണ് സംവിധായകൻ അവതരണത്തെ മുറിച്ചിരിക്കുന്നത്. ബാലിയുടെ ഇടി താങ്ങുവാനാവാതെ സുഗ്രീവൻ തിരിഞ്ഞോടുകയും സുഗ്രീവനെ പിടിക്കുവാനായി ബാലി പിന്നാലെ ഓടുന്നതായുമാണ് രംഗം സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്.

ശേഷം രാമലക്ഷ്മണന്മാരുടെ യുദ്ധവർണ്ണന കഴിഞ്ഞാൽ ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ അരങ്ങിൽവന്ന് കൊമ്പുകൾ കൊണ്ടുള്ള യുദ്ധവും പുലിയങ്കവും കാട്ടുന്നു. യുദ്ധത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണതയും ചാതുര്യവും കാണിക്കുക എന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടെയാവണം സംവിധായകൻ ഇവിടെ വീണ്ടും ഇവർ തമ്മിലുള്ള യുദ്ധരംഗം ആവിഷ്ക്കരിച്ചത്. വാനരസ്വത്വം വ്യക്തമായി അരങ്ങിൽ കാട്ടുന്നതിനാണ് കൊമ്പുകൊണ്ടുള്ള യുദ്ധവും (*വൃക്ഷങ്ങൾ പറിച്ചെടുത്ത്, അവ കൊണ്ട് അന്യോന്യം പ്രഹരിക്കുന്നതായാണ് യുദ്ധത്തിന്റെ സങ്കൽപം. ഈ ഭാഗം ചെയ്യുന്നത് യുദ്ധചാരിയുടെ താളത്തിലാണ്.*), പുലിയങ്കവും (*വാനരന്മാരുടെ പ്രകൃതി പ്രകടമാകുന്ന യുദ്ധ സമ്പ്രദായമാണിത്. അന്യോന്യം മാന്താൻ ശ്രമിക്കുന്നതോടൊപ്പം ദംഷ്ട്രം കാട്ടി അലറുക കൂടി ചെയ്യുന്നു. യുദ്ധചാരിയുടെ താളത്തിൽ തന്നെയാണ് ഇവയും ചെയ്യുക*) ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ശ്രീ. സംഗീത് ചാക്യാരുമായുള്ള അവതരണത്തി-നിടയിൽ അണിയറയിൽ കൊമ്പുകൾ കാണാതെ വന്നപ്പോൾ സുഗ്രീവവേഷം ചെയ്യുന്ന ഗവേഷകൻ രംഗം മുടങ്ങാതിരിക്കാൻ അരങ്ങിൽ പോയതും, ബാലിവേഷം ചെയ്യുന്ന സംഗീത് ഇരു കൊമ്പുകളുമായി അരങ്ങിൽ വന്ന്, ഒന്ന് എറിഞ്ഞു തരുകയും ചെയ്തത് കാണികൾക്കും അവതാരകർക്കും ഒരുപോലെ രസകരമായതും, അവതരണം കഴിഞ്ഞ് ചോദിച്ചപ്പോൾ അദ്ദേഹം, തന്റെ സ്വമനസ്സാൽ ചെയ്ത മനോധർമ്മമാണെന്നും ഉള്ള കൗതുകകരമായ അനുഭവം ഇവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു.[vii] കലാകാരന്റെ മനോധർമ്മങ്ങൾക്ക് പൂർണ്ണമായ സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിക്കുന്ന ചുരുക്കം ചില ഭാഗങ്ങളിൽ ഒന്നാണിത്. പുലിയങ്കത്തിനു ശേഷം അന്യോന്യം തള്ളി ബലം പരീക്ഷിക്കുകയും (*ബലപരീക്ഷണം എന്നത് ഇരുകൂട്ടരും ചാടി തോളിൽ പിടിച്ച് തള്ളാൻ ശ്രമിക്കലാണ്. ഈ സമയം കലാകാരന്മാർ അവരുടെ സ്വന്തം ബലപ്രയോഗംകൂടി നടത്തുന്നു എന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടു-ന്നതിൽ തെറ്റില്ല. പല കലാകാരന്മാരുമായുള്ള ഇടപെടലിൽകൂടി ആർജ്ജിച്ച ഒരു അറിവാണിത്.*), ഒടുക്കം ബാലി സുഗ്രീവനെ കറക്കിയെറിഞ്ഞ് പർവ്വതമെടുത്ത് സുഗ്രീവന്റെ ശരീരത്തിൽവെച്ച് ഇടിച്ച് പരവശനാക്കി അണിയറയിൽ പോകുന്നു. തള്ളുന്നതിന്റെ

അവസാനം ബാലി സുഗ്രീവനെ ഇരുവശത്തേക്കും മാറി മാറി കറക്കി ചുഴറ്റി എറിയുന്നു. ഇവിടെ നടൻ മുതിർന്ന കഥാപാത്രത്തിനായി വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുന്നു. എത്രയും ബലം കൈയ്യിലുണ്ടെങ്കിലും ഈ സന്ദർഭത്തിൽ നാടകീയതക്ക് ഒരു കോട്ടം വരാതിരിക്കാൻ സുഗ്രീവവേഷധാരിയായ നടൻ എറിയുന്ന സമയം വളരെ തവണ വട്ടംകറങ്ങി വേദിയുടെ ഇടതുഭാഗത്തായി വീഴുന്നു. ചെരിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന സുഗ്രീവന്റെ മുകളിലായി പീഠത്തെ 'പർവ്വതം' എന്നു സങ്കൽപിച്ച് എടുത്തുവെക്കുന്നു. ശേഷം ശരീരത്തിലും ശിരസ്സിലും ഇടിച്ച് അവശനാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അത്രയും ചെയ്യുന്നതോടെ നാടകത്തിലെ അടുത്ത വാക്യത്തിനുള്ള ന്യായമായി. സംവിധായകൻ ഈ രീതിയിൽ രംഗം നിർമ്മിക്കുന്നത്, കവിയെക്കാൾ നാടകീയത ഒരു പടി മുകളിൽ നിർത്തുവാൻ വേണ്ടിയാണെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. തുടർന്നുള്ള നാടകത്തിൽ ഹനുമാൻ, "വാനരരാജാവ് ബലവാനാണെന്നും, തന്റെ സ്വാമി ദുർബലനാണെന്നും" ശ്രീരാമനോട് പറയുന്നത്, മുൻരംഗത്തിന്റെ ആസ്വാദ്യത വർദ്ധിപ്പിക്കുകയേയുള്ളൂ. ശ്രീരാമൻ "എല്ലാം താൻ ശരിയാക്കിക്കൊള്ളാം" എന്ന് പറഞ്ഞ് നാടകത്തിൽ ഇല്ലാത്തതായ, സുഗ്രീവന് മാലകൊടുക്കുന്ന രംഗം അഭിനയിച്ച് വില്ല് കുലച്ച് അസ്ത്രം ഞാണിൽവെച്ച് അവിടെ നിന്ന് മറയുന്നു. പിന്നെയും സുഗ്രീവൻ ബാലിയെ യുദ്ധത്തിന് വിളിക്കുന്നു. യുദ്ധസമയത്ത് ശ്രീരാമന് ബാലിസുഗ്രീവന്മാരെ തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കാത്തതല്ല, മറിച്ച് ശ്രദ്ധ ലഭിക്കാത്തതിന്റെയാവാം എന്ന് മുതിർന്ന കലാകാരനായ പി.എൻ.എം ചാക്യാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[viii] കാരണം ഇരുവരെയും വ്യക്തമായി തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടും ശ്രീരാമന് അസ്ത്രമയക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ല എങ്കിൽ അതിന് മറ്റൊരു കാരണം ഇല്ല എന്നും അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. എന്നാൽ രസകരമായ മറ്റൊരു വീക്ഷണമാണ് യുവ ഗവേഷകനായ കലാമണ്ഡലം അനൂപ് കണ്ടെത്തിയിരിക്കുന്നത്.[ix] കവി വിശദമായി യുദ്ധവർണ്ണന ചെയ്യുന്നതിനാൽ രാമലക്ഷ്മണന്മാർ, ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ യുദ്ധം കണ്ട് ലക്ഷ്യം മറന്നതാവാം എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം. യുദ്ധം ഇത്ര രസാത്മകമായി കവി രാമലക്ഷ്മണന്മരിൽകൂടി വർണ്ണിക്കുന്നതിനാൽ അവർ അതിൽ മതിമറന്നുപോയിരുന്നതാവാം എന്ന വീക്ഷണത്തിന് വളരെ സാധ്യതയുണ്ട്. സുഗ്രീവന് ഒന്നുകൂടി യുദ്ധം ചെയ്യാനുള്ള ബലത്തിനാണ് 'മാല' നൽകുന്നത് എന്നും

അഭിപ്രായപ്പെടാം. മറ്റൊരു ആവശ്യകത അവിടെ സാധ്യമായി വരുന്നില്ല. കൂടാതെ ശ്രീരാമന്റെ വില്ലുകുലക്കൽ കൂടികാണുമ്പോൾ വീണ്ടും യുദ്ധം ചെയ്യുവാനുള്ള മനോബലം സുഗ്രീവന് കൈവരും എന്നതിനാലാവണം ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ സംവിധായകൻ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് വെക്കുന്നത്. സുഗ്രീവൻ പിന്നെയും യുദ്ധത്തിന് വിളിക്കുമ്പോൾ ബാലി വീണ്ടും വരുകയും യുദ്ധം ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. യുദ്ധചാരിയിലൂടെ യുദ്ധം ചെയ്ത് ഒടുക്കം ഇരുവരും അണിയറയിലേക്ക് ഓടിപ്പോകുന്നു. വീണ്ടും യുദ്ധത്തിനുള്ള വിളികേട്ട് ദേഷ്യത്തോടെ വന്ന് യുദ്ധം തുടങ്ങുമ്പോൾ മാല ശ്രദ്ധിക്കുന്നതും അതിന്റെ കാരണം അന്വേഷിക്കാനുമുള്ള അഭിനയസാധ്യത കലാകാരന്മാർക്ക് പ്രയോജനപ്പെടുത്താവുന്നതുമാണ്. യുദ്ധം ചെയ്ത് ഒടുക്കം ഇടി താങ്ങാനാവാത്ത നിലയിലാണ് സുഗ്രീവൻ ഓടുന്നതും ബാലി പുറകെ ഓടുന്നതും. എന്നാൽ തുടർന്നുള്ള നാടകത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള വികാസമായിട്ടാവണം സംവിധായകൻ ഇങ്ങനെ ചെയ്തത്. ശേഷം രാമൻ അരങ്ങിലെത്തി അസ്ത്രം പ്രയോഗിക്കുന്നു. അത് ലക്ഷ്യം കണ്ടു എന്ന് ബോധിപ്പിക്കുന്ന വാക്യം ചൊല്ലുന്നു. '*ഹന്ത ഹന്ത പതിതോ ബാലി*' എന്ന വാക്യം ശ്രീരാമൻ മാത്രമല്ല തൊട്ടു പിന്നാലെ ലക്ഷ്മണനും നൽകപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ബാലിയുടെ വരവ് വർണ്ണിച്ചുള്ള ശ്ലോകം കഴിഞ്ഞാൽ, രാമനുള്ള അതേ വാക്യം ഈ കഥാപാത്രവും ചൊല്ലുന്നു. ആദ്യം ശ്രീരാമന്റെ വാക്യം ചൊല്ലി കഴിഞ്ഞാൽ, സുഗ്രീവൻ ബാലിയെ കൈകളിൽ പിടിച്ച് ശരീരം താങ്ങിയാണ് അണിയറയിൽ നിന്ന് കൊണ്ടുവരുന്നത്. അതിലൂടെ സംവിധായകൻ ശ്രീരാമന്റെ പതിക്കൽ എന്നത് സുഗ്രീവന്റെ കൈകളിലേക്കാക്കിയിരിക്കുന്നു. ശേഷം അരങ്ങിന്റെ നടുവിലായി ബാലി വീണ് ഇരിക്കുന്ന സമയം ലക്ഷ്മണന്റെ വാക്യം കൂടിയാകുമ്പോൾ ബാലി നിലംപതിച്ചുവെന്ന് പ്രേക്ഷകന് പൂർണ്ണമായി മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു.

ബാലി നെഞ്ചിലെ അസ്ത്രം വലിച്ചൂരി, അതിലെ പേര് കണ്ട് രാമന്റെ നേർക്ക് ശരം എറിഞ്ഞ ശേഷം രാമനുമായി സംവാദം ആരംഭിക്കുന്നു. (*ഈ അസ്ത്രം അണിയറയിൽ വെച്ചുതന്നെ നെഞ്ചിൽ കുത്തിയാണ് അരങ്ങിൽ വരിക. ഇപ്പോൾ അവതരണങ്ങളിൽ രക്തം പുരണ്ടിരിക്കുന്നതായി തോന്നത്തക്ക വിധത്തിൽ പാകപ്പെടുത്തിയ അസ്ത്രമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.*) ശരീരത്തിൽ തറച്ചുകയറിയിരിക്കുന്ന അസ്ത്രം വലിച്ചൂരി എടുക്കുക എന്നത് അത്യധികം വേദനാജനകമായ ഒന്നാണ് എന്ന് ആർക്കും മനസ്സിലാവുന്നതാണ്.

എന്നാൽ ഇത് ഊരിയെടുക്കുന്നതിലെ ന്യായമെന്നത്, ശരം പൂർണ്ണമായും ഊരി-യെടുക്കുകയല്ല എന്നതാണ്. ശരക്കോൽ ഒടിച്ചെടുക്കാൻ മാത്രമേ സാധിക്കുകയുള്ളൂ എന്നും അതിലെ പേരുപരാമർശം കണ്ടാണ് രാമന്റെ ശരമാണ് തന്നെ ഇത്തരത്തിൽ ആക്കിയതെന്നും ബാലി മനസ്സിലാക്കുന്നു എന്നാണ് കഥകളി നടനും, അദ്ധ്യാപകനും, നാടകസംവിധായകനുമായ ശ്രീ. രമേശ് വർമ്മ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്.[x] ഈ ഭാഗം മുതൽക്കു ബാലി, അവതരണം കഴിയുവോളം കിടന്നുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് സംഭാഷണം ചെയ്യുന്നത്. കൂടാതെ ആഴത്തിൽ മുറിവേൽക്കുക കാരണം ശബ്ദം വളരെ താഴ്ത്തിയും, മാറിലെ വേദന നടിച്ചുമാണ് വാക്യങ്ങൾ ചൊല്ലുന്നത്. മുദ്രാഭിനയം വളരെകുറച്ചു മാത്രമേ ഈ ഭാഗത്ത് കഥാപാത്രം ചെയ്യുകയുള്ളൂ. വാക്യത്തിലെ പ്രധാന മുദ്രകൾ കാണിക്കു-മെന്നല്ലാതെ മുഴുവനായി മുദ്ര കാണിക്കുന്ന പതിവില്ല. എങ്കിലും വാക്യങ്ങൾ സ്വരിക്കുന്നത് വീരതർക്കനിൽ തന്നെയാണ്. ക്രമത്തിൽ ശബ്ദം താഴ്ന്ന് തുടങ്ങുകയും വേദനയുടെ അഭിനയം കൂടിവരുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വരാക്ഷരങ്ങളും രേഫവുമൊക്കെ ചൊല്ലുമ്പോൾ വേദന കൂടുതലാവും എന്നതുകൊണ്ട് സമയമെടുത്ത് മാത്രമേ അത്തരം വാക്യങ്ങൾ ചൊല്ലാവൂ എന്ന് പഠന സമയത്ത് ഗുരുനാഥനായ കലാമണ്ഡലം രാമചാക്യാർ പറഞ്ഞത് ഇവിടെ കൂട്ടിചേർക്കാവുന്നതാണ്. സുഗ്രീവന്റെ ശ്ലോകത്തിനുള്ള ബാലിയുടെ പ്രത്യുത്ത-രവും, നേപത്ഥ്യം കേൾക്കുമ്പോഴുള്ള ഭാവമാറ്റവും വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നവയാണ്. അത്രയും സമയം രാമനോട് വാദിച്ച് കാണപ്പെടുന്ന ബാലി, അനുജന്റെ സങ്കടം കാണുമ്പോൾ കൂടുതൽ വികാരാധീനൻ ആവുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. 'ഇപ്പോൾ ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നത് ലോകധർമ്മമാണ്'; ഒന്ന് ഇല്ലാതാവുന്നത് മറ്റൊന്നിന് ഗുണകരം എന്ന തത്വം സുഗ്രീവ-നോട് പറയുമ്പോൾ, അത്രയും സമയം ഒതുക്കിവെച്ചിരിക്കുന്ന സങ്കടം മുഴുവനായി പുറത്തേക്ക് വരുന്നു. അതേസമയം താരയുടെ ശബ്ദം അണിയറയിൽ നിന്ന് കേൾക്കുമ്പോൾ മുതൽ താരയുമായി നടത്തിയ സംഭാഷണങ്ങൾ ഓർമ്മ വരുന്നതിനാൽ ആവണം കൂടുതൽ ദുഃഖിതനായി, 'എന്നെ ഇങ്ങനെ കാണണ്ട' എന്ന് കരഞ്ഞുകൊണ്ട് പറയുന്നത്. ഏറ്റവും പ്രൗഢിയോടും ശൗര്യത്തോടും കൂടി മാത്രം കണ്ടിരിക്കുന്ന താരയുടെ മനസ്സിൽ ഈ ചിത്രം പതിയരുത് എന്ന നിർബ്ബന്ധമാവാം എന്നത് വ്യാഖ്യാന സാധ്യതയുള്ള വിഷയമാണ്. തുടർന്നുള്ള അംഗദന്റെ പ്രവേശവും ദുഃഖവും കാണുന്ന

ബാലി തളർച്ചയിലേക്കു അധികമായി പോകുന്നതായി കാണാം. ശ്വാസത്തിന്റെ ഗതി കൂടുതൽ പ്രകടമാക്കിയാണ് ഈ ഭാഗങ്ങൾ ആകുമ്പോൾ നടൻ അഭിനയിക്കുക. മരണത്തിലേക്ക് അടുത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവതരണപടുത്വം തെളിയിക്കുകയാണ് ഇത്തരത്തിൽ. തന്റെ പുത്രനെ കാണുമ്പോൾ കൂടുതൽ ദുഃഖിതനാ-വുന്നതോടെ അംഗദനെ സുഗ്രീവന്റെ കൈകളിൽ ഏൽപ്പിച്ച് ആശ്വസിതനാവുന്നു. നാടകഗതിയിലൂടെ മാത്രം സംഭവിക്കുന്ന ഇത്തരം നിമിഷങ്ങൾ സംവിധായകൻ വിപുലീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് രംഗത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. സുഗ്രീവന്റെയും അംഗദന്റെയും കൈകളിൽ പിടിക്കുകയും അംഗദനെ സുഗ്രീവന്റെ കൈകളിൽ പിടിച്ചേൽപ്പിക്കുകയും എന്നത് നടന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം കൂടെ ചേർത്ത് വച്ചാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. കൃത്യമായ നിയമങ്ങൾ ഒന്നുംതന്നെ ഈ ഭാഗത്ത് വരുന്നില്ല എന്നത് തന്നെ നടനെ സംബന്ധിച്ച് ആശ്വാസജനകമായ ഒന്നാണ്. സുഗ്രീവന് കുലധനമായ 'ഹേമമാല' കൊടുക്കുന്നതും, ഹനുമാനാൽ കൊടുക്കപ്പെടുന്ന വെള്ളം കൊണ്ട് ആചമിക്കുന്നതും, മരണത്തിലേക്ക് അടുത്ത് എത്തിയ പോലെയാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ബാലി തന്റെ ശരീരത്തിൽ ധരിച്ചിരുന്ന 'തൂങ്ങുമാല' ഊരിയെടുത്ത് കൊടുക്കുകയാണ് പതിവും യോജിച്ചതും. നവീന പരീക്ഷണങ്ങൾക്കു സാധ്യതകളുള്ള ഭാഗമായത് കൊണ്ടാവാം പല പുതിയ പരിഷ്ക്കാരങ്ങളും ഈ രംഗത്തിൽ നടത്തപ്പെടുന്നത്. (*ഇപ്പോൾ പ്രത്യേകം മാല കൊടുക്കുന്നതായും കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ കഥാപാത്രം ധരിച്ചിരിക്കുന്നതുമായ കുലധനം തന്റെ ശരീരത്തിൽ നിന്ന് കൊടുക്കുമ്പോൾ സാഹചര്യവശാൽ കൂടുതലായി യോജ്യമാവുന്നു എന്നതാണ് ഗവേഷകന്റെ അഭിപ്രായം.*) ഹനുമാൻ വെള്ളം കൊടുക്കുന്ന സമയം, 'ആചമിക്കുക' എന്ന കർമ്മം ചെയ്യുമ്പോൾ വേണ്ടതുപോലെ അതു ചെയ്യാൻ സാധിക്കാത്തതായി വരുന്നു. (*ശരീരശുദ്ധി വരുത്തുന്ന വിധമാണിത്. അഞ്ചു തരത്തിലുള്ള സ്നാനങ്ങളിൽ ആചമനവും പെടുന്നു*) കൈയുടെ ശക്തി ക്ഷയിക്കുകയും, ശരീരത്തിലെ പല ഭാഗങ്ങൾ; മൂക്ക്, ഗുഹ്യഭാഗം എന്നിവ തപ്പിനോക്കുന്നതോടൊപ്പം കാലുകൾ നിവർത്തുകയും ചുരുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈവിധമുള്ള മരണചേഷ്ടകൾ സ്വമനോധർമ്മത്തോടെ അഭിനയിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. കൂടാതെ ശ്വസിക്കുക എന്ന കർമ്മം വായിലൂടെ ചെയ്യുന്നു. പലപ്പോഴും ശ്വാസം കിട്ടാത്തവിധം അഭിനയിക്കുന്നു. തുടർന്നുള്ള

വാക്യം മുഴുവനായി മരണാഭിനയത്തോടുകൂടിയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പറയുന്ന വിഷയത്തോട് പൂർണമായും ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ഈ ഭാഗത്തിന്റെ ദൃശ്യവൽക്കരണം. വാക്കുകൾ ഒട്ടുംതന്നെ വ്യക്തമാവാതെയും ശ്വാസം ഒട്ടും കിട്ടാതെയും ശബ്ദം നല്ലതുപോലെ കുറഞ്ഞും ശരീരത്തിനു ഒട്ടും ബലമില്ലാതെയുമാണ് ബാലിയെ കാണാൻ സാധിക്കുക. വാക്യം ചൊല്ലികഴിഞ്ഞാൽ ശ്വാസം ശക്തിയായി വലിച്ച് എടുത്ത് പുറത്തേക്കു വിടുന്നു. എന്നാൽ ക്രമേണ ശ്വാസം തീരെ ഇല്ലാതാവുകയും ശക്തിയിൽ വലിക്കാനായി ശ്രമിച്ചുകൊണ്ട് പിന്നോക്കം വീണ് മരിക്കുന്നു. ആ സമയം യവനിക പിടിക്കുകയും, നടൻ എല്ലാ വേഷവിധാനങ്ങളും അരങ്ങിൽ അഴിച്ചുവെച്ച് അണിയറയിൽ പോകുന്നു. മരണരംഗം ആരംഭിക്കുന്ന സമയം തന്നെ സുഗ്രീവവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന നടൻ, അഴിക്കാൻ സാധിക്കുന്ന കെട്ടുകൾ എല്ലാം അഴിച്ചിടുന്നു. പ്രേക്ഷകർക്കു മനസ്സിലാകാത്ത വിധമാണ് ഇത് ചെയ്യുന്നത്. മരണം സംഭവിക്കുന്ന സമയം യവനിക ഉയർത്തി ശരീരത്തിലെ ശിഷ്ട അണിവുകളുംകൂടി അഴിച്ച്, പാകത്തിൽ ഒതുക്കി നടൻ അവിടെതന്നെ കിടക്കുന്ന പ്രതീതി അരങ്ങിലുണ്ടാകുന്നു. എന്നാൽ പത്മശ്രീ. കലാമണ്ഡലം ശിവൻ നമ്പൂതിരി ബാലിവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സമയം നാടകീയതയുടെ പരിപൂർണ്ണതക്കായി അവതരണം കഴിയുവോളം അരങ്ങിൽ മരിച്ചുകിടക്കുന്നതായും കൂടിയാട്ടം മുഴുവനായി കഴിഞ്ഞ ശേഷം യവനിക ഉയർത്തി അണിയറയിൽ വന്നതായുള്ള അരങ്ങനുഭവം ഇവിടെ ചേർക്കുന്നു.[xi]

ഇത്തരത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതാണ് അഭിഷേകനാടകത്തിലെ ഒന്നാമങ്കമായ ബാലി-വധാങ്കം. നാടകഭാഷ്യത്തിന് വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്ന പല കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും അരങ്ങിൽ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. അതിൽ തന്നെ അമ്മന്നൂർ മാധവച്ചാക്യാരുടെ മരണരംഗം ലോകം മുഴുവൻ പ്രസിദ്ധി നേടിയ അഭിനയവിശേഷമാണ്. കൊടുങ്ങല്ലൂർ കളരിയുടെ സ്വാധീനവും ഭാഗവതർ കുഞ്ഞുണ്ണി തമ്പുരാനിൽനിന്ന് നേടിയ ശ്വാസക്രമീകരണത്തിന്റെ ശിക്ഷണവുംകൊണ്ട് അദ്ദേഹം ബാലിയുടെ മരണരംഗത്തിന് വൈവിധ്യമാർന്ന മറ്റൊരു തലം തന്നെ സൃഷ്ടിച്ചു. മരണസമയം സംഭവിക്കുന്ന ശ്വാസത്തിന്റെ ക്രമങ്ങൾ അദ്ദേഹം മാതാവിന്റെ മരണസമയം ശ്രദ്ധിച്ചതായി വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.[xii] അതിലൂടെ നടൻ എന്ന നിലയിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജിജ്ഞാസ പ്രകടമാണ്. എന്നാൽ 'സ്വാഭാവിക മരണം

എന്നതിൽനിന്ന് ആയുധമേറ്റ് മരിക്കുമ്പോൾ ഇത്രയും ദൈർഘ്യം വേണ്ടിവരില്ല' എന്ന നിഗമനമത്താലാണ് കലാമണ്ഡലം ശിവൻ നമ്പൂതിരി ബാലിവേഷത്തിന്റെ മരണരംഗം അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴുള്ള അഭിനയരീതി. എന്നിരുന്നാലും മരണരംഗം വിപുലമായി പ്രയോഗിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമാണ് ഗുരുക്കന്മാർ അധികമായും അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ സ്വീകരിച്ചു വരുന്ന ന്യായങ്ങൾ ചേർത്തുവെച്ചാണ് ബാലി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന അഭിനേതാക്കൾ കഥാപാത്രത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലേയും നടന്മാരുടെ ചാതുര്യവും സംവിധായകന്മാരുടെ നാടകീയബോധവും കലയെ സംപുഷ്ടമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഒന്നര നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മുന്നേവരെ ലഭിക്കുന്ന ലിഖിത ചരിത്രത്തിലെ കലാകാരന്മാരുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ പരിണിതഫലമാണ് ഈ കാണുന്ന കലാരൂപം. ഇപ്പോഴും കൂടുതലായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഈ കഥാഭാഗത്തിന് ഓരോ അവതരണത്താലും പുതിയ മാനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്.

2.3.3 ബാലിയുടെ വേഷവിധാനം കൂടിയാട്ടത്തിൽ

ധീരോദ്ധത വിഭാഗത്തിലാണ് ബാലി എന്ന കഥാപാത്രം പെടുന്നത് എങ്കിലും വേഷവിധാനത്തിൽ 'രാജസം' വേണ്ടതുപോലെ കലർന്നിട്ടുള്ളതായി കാണാൻ സാധിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. വാനരപ്രകൃതിയിൽപെടുന്ന ഈ കഥാപാത്രം ചുവന്നതാടി എന്ന ഗണത്തിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്. ഏറെ സവിശേഷതകൾ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ഒന്നായി ഈ വേഷത്തെ കണക്കാക്കാം. ബാലിവേഷം ഒരുങ്ങുന്നതു മുതൽക്കുള്ള വിശദീകരണങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ ആ സവിഷേശത സംശയലേശമന്യേ മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കും.

തലയിൽ ചുവപ്പുതുണി കെട്ടുക എന്നതാണ് നടൻ കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്ന ആദ്യ കടമ്പ. അണിയറയിൽ വിളക്കുവെച്ച് നടൻ വിളക്കത്തു നമസ്ക്കരിച്ച് മുഖത്തു നീര് തളിച്ച് ചുവപ്പുതുണി അഭിവാദ്യംചെയ്ത് കെട്ടി, നെയ്യ് കൊണ്ട് ഉപസ്തരിക്കുന്നു. ക്ഷേത്രാചാര സംബന്ധമായ പല ചിട്ടവട്ടങ്ങളും ഇന്നും ഈ കലയിൽ നിലനിൽക്കുന്നു എന്നത് കലയുടെ ശ്രേണിയെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന ഒന്നാണ്. ഉപസ്തരിച്ച ശേഷം ചായില്ല്യവും (ചുവപ്പ്), മനയോലയും (പച്ച) കൊണ്ടും ഉപസ്തരിക്കുന്നു. അതാത് വേഷങ്ങൾ അവ ഉപയോഗിക്കുന്ന മുഖത്തുതേപ്പ് കൊണ്ട് ആ ചടങ്ങ് നിർവ്വഹിക്കുന്നു

എന്നത് കലയുടെ മറ്റൊരു സവിശേഷതയാണ്. തുടർന്ന് നെറ്റിയിലും കവിളിലും ചായില്ല്യം തേക്കുന്നു. മൂക്കിന്റെ താഴെവരെയാണ് അതിർത്തി. അവിടുന്ന് താഴേക്ക് മനയോലയാണ് തേക്കുക. ഇതിന് ചാക്യാന്മാർ നൽകുന്ന ന്യായീകരണം അവതരണത്തിന്റെ ഘടനയോടു കൂടെ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നവയാണ്. ബാലിയുടെ രണ്ട് ശ്ലോകങ്ങളിലും തന്റെ ഭാര്യയായ താരയെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത് സുന്ദരി എന്ന് അർത്ഥം വരുന്ന '*അനിന്ദിതാംഗി*' എന്നും '*ശശാങ്കവക്ത്രേ*' എന്നുമാണ്. ഇവിടെ പഞ്ചാംഗം എന്ന ശരീരത്തിന്റെ അഞ്ച് അംഗങ്ങൾ വർണ്ണിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നു. ഇത് തികച്ചും ശൃംഗാരപ്രദമായ ഭാഗം ആയതിനാൽ ആ രസത്തിന്റെ പ്രതീകമായ പച്ചനിറം ബാലിവേഷത്തിന് സിദ്ധിച്ചത് എന്നാണ് പൂർവ്വികരുടെ അഭിപ്രായം. ധീരോദ്ധതനെങ്കിലും സാത്വികത്വം നിറഞ്ഞ കഥാപാത്രമാണ് ബാലി. അനാവശ്യമായ യുദ്ധം എന്നത് ബാലിക്ക് ഇല്ല. കൂടാതെ പ്രജാപരിപാലനവും വിശേഷം തന്നെ. അപ്പോൾ സത്വഗുണം ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒന്നാണ് എന്ന് കൂടിയാട്ടത്തിലെ യുവകലാകാരന്മാരിൽ ശ്രദ്ധേയനായ കലാമണ്ഡലം സംഗീത്ചാക്യാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുമുണ്ട്.[xiii]

ഇങ്ങനെ പകുതി ചുവപ്പും ബാക്കി പച്ചയും തേച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ മഷി ഉപയോഗിച്ച് പച്ചയുടേയും ചുവപ്പിന്റേയും അതിർത്തി വരച്ചിടുന്നു. ആ വര മുകളിലേക്കു നീട്ടി വരയ്ക്കുന്നു. ശേഷം കാക്കയുടെ ആകൃതിയിലുള്ള കണ്ണ് വരയ്ക്കുന്നു. കവിളിന്റെ മുകളിലൂടെ അടിഭാഗവും നെറ്റിയുടേയും പുരികത്തിന്റെയും ഇടയിലൂടെ മുകൾഭാഗവും പോകുന്ന വര വളഞ്ഞ്, പുരികത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ മുകളിലേക്ക് അവസാനിക്കുന്നു. ഈ ഭാഗത്തിന്റേയും താഴെയുള്ള അറ്റം മൂക്കിന്റെ മുകളിലേക്കും കുറച്ച് നീട്ടി എഴുതുന്നു. കൃഷ്ണമണിയുടെ ഇരുവശങ്ങളിലുമായി താഴെ കാലുകൾ എന്നു തോന്നിക്കുന്ന വരകളുംകൂടി എഴുതി അത്രയും ഭാഗത്തിന്റെ ഉള്ള് കറുപ്പിച്ചാൽ കൃത്യമായി ഒരു കാക്കയുടെ ഛായ അവിടെ കാണാൻ കഴിയും. (*കാക്കയുടെ എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് കറുപ്പ് ആയതുകൊണ്ട് മാത്രമാണ്. ഒരു കിളിയുടെ ഛായ എന്നതുമാവാം ഇത്തരം കണ്ണെഴുത്തിലൂടെ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. എന്നാൽ വാനരന്മാരുടെ കണ്ണുകൾക്കു ചുറ്റുമുള്ള കറുത്ത പ്രതലവും രോമാവൃതമായ കൺപീലികളും ഒക്കെ കൂടിയാട്ട-വേഷത്തിലേക്ക് പകർത്തുമ്പോൾ അത് കാക്കയുടെ പ്രതീകമായി മാറുന്നു.*) മൂക്കിന്റെ

താഴ്ഭാഗംവരെ നീണ്ടു നിൽക്കുന്ന കാലുകൾ ഉള്ള മൂന്ന് 'കുല ശംഖുകൾ' ആണ് നെറ്റിയിലെ കുറി. (*ഇത് ഒരു കവിഭാവനയാവാം എന്നു പണ്ഡിതപക്ഷമുണ്ട്. ശംഖ് കുറിയായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് വീരന്മാരായ കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. എന്നാൽ മനുഷ്യനും മൃഗത്തിനും ഇടയിൽ നിൽക്കുന്നതും, ഔദ്ധത്യം കൂടിനിൽക്കുന്നതുമായ ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾ മൂന്നെണ്ണം ചേർന്ന കുലശംഖ് നൽകിയത് ചാക്യാന്മാരുടെ വീക്ഷണ-ചാതുര്യത്തെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.*) ശംഖിന്റെ ഇരുപുറവും വരകൾ വരച്ച് നാലുപുറവും കുത്തുകളും ഇട്ട് മഷിയുടെ ഭാഗം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. രണ്ട് ഭാഗം ഇടത്തേക്കും ഒരു ഭാഗം വലത്തേക്കും വരയ്ക്കുന്ന കുലശംഖിന്റെ കാലുകളുടെ അഗ്രം മൂക്കിന്റെ ഇരുപുറത്തേക്കും വളഞ്ഞിരിക്കുന്നു. തുടർന്ന് ചായില്ല്യം കൊണ്ട് ചുണ്ട് വരച്ച് അതിന്റെ രണ്ട് പുറത്തും വട്ടത്തിൽ പൊട്ടും തൊട്ട്, അവ മഞ്ഞപ്പൊടി (*ചുണ്ണാമ്പും മഞ്ഞപ്പൊടിയും കൂട്ടിത്തിരുമ്മിയാണ് ഈ പൊടി ഉണ്ടാക്കുന്നത്. മഞ്ഞപ്പൊടി എന്നാണ് ഇതിന്റെ പേരെങ്കിലും നിറം ചുവപ്പാണ്. ഇപ്പോൾ റോസ് നിറത്തിലുള്ള പൊടിയും ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നു.*) കൊണ്ട് ഒപ്പിയാൽ ബാലിയുടെ മുഖത്തെഴുത്ത് ഏകദേശം സമാപ്തമായി എന്ന് പറയാം. മറ്റ് വാനരവേഷങ്ങൾ കവിളുകൾക്കു താഴെ ചായില്യം തന്നെ തേച്ച് മഷികൊണ്ട് ചുണ്ടെഴുതി പൊട്ട് തൊടുകയാണ് പതിവ്. സുഗ്രീവൻ, ഹനുമാൻ എന്നിവരുടെ മുഖത്തെഴുത്ത് ഒരുപോലെയാണ്. എന്നാൽ ബാലിയുടെ മകനായ അംഗദന്റെ മുഖത്തെഴുത്ത് ബാലിയുടെ പോലെതന്നെയാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ശരീരത്തിലെ ആടയാഭരണങ്ങൾ അണിയുന്നത് സുഗ്രീവന്റെ പോലെയാണ് അംഗദന് വിധിക്കപ്പെട്ടത്. അത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ പിതൃത്വത്തെ കലാരൂപം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നതാണ്.

മുഖത്തെഴുത്ത് കഴിഞ്ഞാൽ ചുട്ടിയുടെ സമയമാണ്. അരിമ്പ് കൂർപ്പിച്ചുവെട്ടി വളച്ച രണ്ട് ചുട്ടി കാക്കക്കണ്ണിന്റെ താഴ്ഭാഗത്തും കവിളിലെ ചായില്ല്യത്തിന്റെ അതിർത്തി ഭാഗത്തുമായി വെയ്ക്കുന്നു. (*പച്ചവേഷത്തിനും മറ്റും വെട്ടുന്നതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ആകൃതിയാണ് ഈ വേഷത്തിന് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ധീരോദ്ധത പ്രകടമാക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് അരിമ്പ് (അറ്റം) വെട്ടി കൂർപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് ചുട്ടിയുടെ തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കം വരെ ഉണ്ടാവും.*) ഇതിനായി ചുണ്ണാമ്പു ചേർത്ത അരിമാവും പഞ്ഞിയും ഇപ്പോൾ സ്പിരിറ്റ് ഗമ്മും ഉപയോഗിച്ച് അടിത്തറ ഉണ്ടാക്കിയ ശേഷം അരിമാവ് അതിന്റെ മുകളിൽ

ഇട്ട്, അതിൽ ചുട്ടിവെയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചുട്ടി അരികൊണ്ട് മാത്രമായിരുന്ന കാലത്ത് അരിമാവ് തൽസ്ഥാനങ്ങളിൽ ഇട്ട് അതിന്റെ അറ്റം ഈർക്കിൽ കൊണ്ട് കൂർപ്പിക്കുകയായിരുന്നു പതിവ്. ഇപ്പോൾ കടലാസു ചുട്ടിയുടെ ഉപയോഗം വന്നതിനാൽ അവയാണ് അരിയുടെ സ്ഥാനത്ത് അരിമ്പുവെട്ടി വെയ്ക്കുക. ശേഷം കുലശംഖിന്റെ അകവും പുറവും അരി അണിയുന്നു. നെറ്റിയിലെ വരകളും കുത്തുകളും കണ്ണിന്റെ മുകൾഭാഗവും അണിഞ്ഞ് കാക്കക്കണ്ണിന്റെ കാലുകളും, കവിളിലെ അതിർത്തിയുടെ മുകൾഭാഗവും അരിമാവിനാൽ അണിഞ്ഞുകഴിഞ്ഞാൽ ബാലിയുടെ ചുട്ടികുത്തുക എന്ന ഘട്ടവും പൂർത്തിയായി.

പിന്നീട് നടൻ മുണ്ട് തറ്റുടുത്ത് മുറുക്കുന്നു. (*വസ്ത്രം ഉടുക്കുന്ന സമ്പ്രദായത്തിലുള്ള ഒരു തരം മുണ്ട് ഉടുക്കൽ. അവതരണസമയത്ത് ഏറ്റവും ആയാസത്തോടെ കാലുകളും അരയും ചലിപ്പിക്കാൻ ഈ വിധം വസ്ത്രധാരണത്തിന് തടസ്സമില്ലാതെ വരുന്നു.*) കാൽമുട്ടിനു താഴേക്ക് അരിപ്പൊടി തേച്ച്, നീളത്തിൽ വരയും ചിലമ്പും വരക്കുന്നു. മനുഷ്യഗണത്തിൽ നിന്നുള്ള വ്യത്യസ്തതയും വാനരത്വവും തോന്നിക്കുന്നതിനു വേണ്ടിയാണ് അത്തരം വരകൾ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. കൂടാതെ ബാലിയുടെ വേഷത്തിന് ഈ അരിപ്പൊടിയുടെ കൂടെ മഞ്ഞപ്പൊടി കലർത്തിയാണ് പുരട്ടുന്നത്. ധീരോദ്ധത-പാത്രങ്ങൾക്ക് ഒക്കെ കൂടിയാട്ട സമ്പ്രദായത്തിൽ ആ രീതിയിലാണ് അരി തേക്കുന്നത്. തുടർന്ന് വാല് ധരിക്കുന്നു. (*ചൂരൽ മെടഞ്ഞ് അതിൽ ചണം മുകളിൽ പിരിച്ച് കെട്ടി താഴെ ഭാഗത്ത് മുണ്ട് പിരിച്ചുകെട്ടി ധരിക്കുന്നതാണ് വാല്. അതാത് പാത്രങ്ങൾക്ക് അവരുടേതായ നിറത്തിലാണ് വാല് ഉള്ളത്. ബാലിക്കു ചണത്തിന്റെ നിറം (ചെമ്പൻ) ആണ് നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ പിൽക്കാലത്ത് രോമം തുന്നിചേർത്ത വേഷവിധാനത്തിന്റെ ഉപയോഗം ആരംഭിച്ചതോടെ വാലിലും രോമം തന്നെയാണ് ചണത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് ഉപയോഗിക്കുന്നത്*). ശേഷം കുപ്പായം ധരിക്കുന്നു. (*മുൻകാലങ്ങളിൽ കറുപ്പും ചുവപ്പും ഇടകലർന്ന നിറത്തിലുള്ള സാധാരണ കുപ്പായം തന്നെയാണ് ഈ കഥാപാത്രത്തിനും ഉപയോഗിച്ചുവന്നത്. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ രോമകുപ്പായമാണ് ധരിക്കുന്നത്*). തുടർന്ന് ഛന്നവുരം എന്ന ആഭരണം ധരിക്കുന്നു. (*പടച്ചട്ടയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ശരീരാ-വരണമാണ് ഛന്നവുരം*). ശേഷം അതിന്റെ മുകളിലായി മാർമാല കെട്ടുന്നു. (*പൂവിൽ കെട്ടി നിർമ്മിച്ച് അലങ്കരിച്ചിരുന്ന ഈ ആഭരണം ഇപ്പോൾ തുണി, നൂൽ എന്നിവ ഉപയോഗിച്ചാണ്*

നിർമിക്കുന്നത്). ഛന്നവുരത്തിന്റെ പിന്നിലെ കെട്ടും, കുപ്പായത്തിൽ നിന്ന് ഛന്നവുരത്തിന്റെ ഇടയിൽ കൂടെ കോർത്ത് എടുത്ത കെട്ടും കൂടിയാണ് മാർമാല ശരീരത്തോട് കെട്ടാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന കെട്ടുകൾ. തോളിൽ ധരിക്കുന്ന തോൾവളയാണ് പിന്നീടുള്ള ആഭരണം. മെയ്ക്കോപ്പുകൾ എല്ലാംതന്നെ 'കുമിഴ്' എന്ന തടിയിൽ നിന്നാണ് കടഞ്ഞെടുക്കുന്നത്. തോൾവള (*അറ്റത്ത് സർപ്പാകൃതിയിൽ ഫണം പൊങ്ങി നിൽക്കുന്നതും തോളിന്റെ പുറംഭാഗത്ത് പൂർണ്ണമായി ചേർന്നുകിടക്കുന്നതുമായ ഈ ആഭരണം*) ഇരുതോളിലും കെട്ടിയശേഷം പുറകിലൂടെയും വലിച്ചുകെട്ടുന്നു. ഇതിനാൽ അവ മലച്ചു പോവാതെ കൃത്യമായി നിൽക്കാൻ സഹായകമാകുന്നു. ശേഷം വള ധരിക്കുന്നു, തുടർന്ന് കടകവും. അതോടുകൂടി കയ്യിലെ ആഭരണങ്ങൾ പൂർത്തിയായി. കഴുത്തിൽകെട്ടുന്ന പൊഴുമ്പാണ് അടുത്ത ആഭരണം. (*അർദ്ധചന്ദ്രാകൃതിയിൽ കടഞ്ഞെടുക്കുന്ന ആഭരണത്തിൽ മുത്തുമാലകൾ കോർത്ത് കെട്ടുന്നതാണ് ഈ ആഭരണം. മുൻകാലങ്ങളിൽ മുത്തുമാലകൾ ഇല്ലാത്ത തടികഷ്ണം ആയിരുന്നു പൊഴുമ്പ്. കാലാനുസൃതമായ പരിഷ്ക്കാരത്തിൽ വന്നുചേർന്നതാണ് മാല*). ശേഷം മാർമാലയിൽ തൂങ്ങുമാല കോർത്ത് കെട്ടുന്നു. ഉദ്ധതകഥാപാത്രങ്ങൾക്കാണ് ഈ വിധത്തിലുള്ള മാലകൾ കാണാൻ സാധിക്കുക. രണ്ട് വരിയായി വിലങ്ങനെയാണ് അവ മാർമാലയുടെ ഇരുപുറങ്ങളിലും കെട്ടുന്നത്. ഇത്രയുമായാൽ ശരീരത്തിലെ മുകൾഭാഗത്തെ വിധാനങ്ങൾ അവസാനിച്ചു.

അരയിൽ 'മാറ്റ്' കെട്ടുക എന്നതാണ് അടുത്ത ഭാഗം. (*മുണ്ട് ഞൊറിഞ്ഞുടുത്ത് വിടർത്തിയാൽ മടക്കമാറ്റ് എന്ന വസ്ത്രവിധാനം തയ്യാറായി. സാധാരണ വേഷങ്ങൾക്ക് വെളുത്ത മാറ്റ് ആണ് കെട്ടുക. മുണ്ട് വലുതാക്കി ഞൊറിഞ്ഞു മടക്കി അരയിൽ കെട്ടിയശേഷം മുകൾ ഭാഗം ഞൊറിഞ്ഞ് വിടർത്തിയും താഴ്ഭാഗം മുഴുവനുമായി വിടർത്തിയിടുന്ന തൂക്കുമാറ്റ് എന്ന സമ്പ്രദായവും ഇപ്പോൾ നിലവിലുണ്ട്.*) എന്നാൽ സാധാരണ മാറ്റിൽ തന്നെ പട്ട് കൂട്ടിമടക്കുന്നവയാണ് ബാലിയുടെ മാറ്റ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഉദ്ധത പ്രകടമാക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത്. ശേഷം 'പൊയ്നഖം' കെട്ടുന്നു. മാറ്റ് കെട്ടുന്ന അതേ കച്ച കൊണ്ട് തന്നെയാണ് പൊയ്നഖവും കെട്ടുന്നത്. (*കര ചേർത്തു തുന്നിയ ഒറ്റമുണ്ടിനെയാണ് പൊയ്നഖം എന്ന് പറയുന്നത്. മുൻകാലങ്ങളിലെ അരയിൽ ഉടുക്കുന്ന വേഷ്ടിയാവണം, പിന്നീട് പൊയ്തകം എന്നും പറയപ്പെടുന്ന ഈ*

വസ്ത്രമായി മാറിയത്). അതിന്നു മുകളിലായി 'കടിസൂത്രം' എന്ന ആഭരണം കെട്ടുന്നു. *വ്യാളിയുടെ മുഖം തടിയിൽ കൊത്തിയെടുത്ത മുകൾഭാഗവും ചതുരാകൃതിയിൽ തുണി തുന്നിയ താഴ്ഭാഗവുമുള്ള ആഭരണം കടിയിൽ (അരയിൽ) കെട്ടുന്നതിനിലാവണം കടിസൂത്രം എന്ന നാമം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്*). കടിസൂത്രം മാത്രമല്ലാതെ, പൊയ്നഖത്തിന്റെ കൂടെ കസവുകെട്ടുന്ന പതിവും ബാലിവേഷത്തിന്റെ സവിശേഷതയാണ്. രാജാവായ വേഷങ്ങൾക്കു വിധിച്ചിട്ടുള്ള ഈ വസ്ത്രം, ബാലിക്കു പുറമേ രാവണൻ, ജീമൂതവാഹനൻ, ദുര്യോധനൻ തുടങ്ങിയ മറ്റ് രാജകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും, പൊയ്നഖത്തിനു മേലെ കസവ് ധരിക്കുന്നതായി കാണാം. ഇത്രയുമായാൽ മെയ്ക്കോപ്പുകളുടേയും വസ്ത്രവിധാനത്തിന്റേയും പൂർണ്ണതയിലെത്തുന്നു.

ശേഷം തലയിലേക്കുള്ള അണിവുകളുടെ തുടക്കമായി. തലയിൽ ആദ്യമായി 'കെട്ടുവാല്' മുറുക്കികെട്ടുന്നു. (*സമചതുരാകൃതിയിൽ മുറിച്ച ഇടത്തരം കറുത്ത തുണിയെയാണ് തലയിൽകെട്ടുവാല് എന്ന് പറയുന്നത്. തലയിൽകെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ കെട്ടുകളുടേയും അടിസ്ഥാനപരമായ കെട്ട് ആണ് 'വാല്' കെട്ടുന്നതിലൂടെ സാധിക്കുന്നത്*). നല്ലതുപോലെ മുറുക്കിയാണ് കെട്ട് ധരിക്കുക. അതിന്റെശേഷം ചുവന്നതാടി കെട്ടുന്നു. (*ഉദ്ധതപാത്രങ്ങളും വാനരന്മാരുമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ താടിവേഷവിഭാഗത്തിൽ പെടുന്നത്. ചണം തുണിയിൽ തുന്നിപ്പിടിപ്പിച്ചാണ് മുൻകാലങ്ങളിൽ താടി നിർമ്മിച്ചിരുന്നത്. എന്നാൽ കമ്പിളിനൂല് പോലുള്ളവയുടെ വരവോടെ താടി ചണത്തിൽ നിന്ന് നൂലിലേക്ക് മാറ്റപ്പെട്ടു*). കപാലി പോലുള്ള വേഷങ്ങൾക്കു തെച്ചിപ്പൂവുകൊണ്ട് താടി തുന്നിയിരുന്ന സമ്പ്രദായവും കൂടിയാട്ടത്തിലുണ്ട്. അത് ഇന്നും തുടർന്നു പോരുന്നവയുമാണ്. അതേ പൂവുകൊണ്ട് തന്നെയായിരുന്നു ബാലിയുടെ താടിയുടെ നിർമ്മാണവും എന്നു പാരമ്പര്യമായി കല അഭ്യസിച്ച മുതിർന്ന കലാകാരൻ ശ്രീ പി.എൻ.എം ചാക്യാർ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നു. ശേഷം ഉറപ്പിനായി ഒരു കെട്ടുവാല് കൂടി ധരിക്കുന്നവർ ഉണ്ട്. എന്നാൽ അത് കലാകാരന്റെ അഭിനയത്തിനും ആകൃതിക്കും അനുസരിച്ച് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. ശേഷം ഇരുചെവികളുടെ ഭാഗത്തും വൃത്താകൃതിയിൽ തടിയിൽ കടഞ്ഞ കാലോടുകൂടിയ 'കുണ്ഡലം' എന്ന ആഭരണം ധരിക്കുന്നു. കുണ്ഡലത്തിന്റെ കെട്ടുകൾ തലയുടെ മുകൾഭാഗത്തായും പിൻകഴുത്തിന്റെ

മുകൾഭാഗത്തായും കെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. ശേഷവും കെട്ടുവാല് ധരിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമുണ്ട്. എന്നാൽ അധികം കലാകാരന്മാരും കിരീടം ധരിക്കലാണ് ചെയ്യുക. തടിയിൽ കടഞ്ഞെടുത്ത നടുഭാഗവും, അവക്കു ചുറ്റുമായി തടി വട്ടത്തിൽ മെടഞ്ഞ് അതിൽ പഞ്ഞിയും പൂവും തുന്നിചേർക്കുകയും, അറ്റത്തായി വട്ടത്തിൽ ചണം തുന്നിപ്പിടിപ്പിക്കുകയുമായിരുന്നു ബാലിയുടെ കിരീടത്തിന്റെ ശൈലി. 'പൊടിപ്പ് വെച്ച കേശഭാരം' എന്നാണ് ഇതിനെ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. ഇടക്കാലത്തായി പല കൂടിയാട്ടസംഘങ്ങളിലും ഇത്തരം കിരീടങ്ങൾ പ്രത്യേകമായി നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളതായും കണ്ടുവരുന്നു. (*കേരള കലാമണ്ഡലത്തിലും മാർഗ്ഗിയിലുമായി ബാലിക്കും ജടായുവിനുമുള്ള പ്രത്യേക കിരീടം ഇന്നും ധരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.*) എന്നാൽ ഇപ്പോൾ സാധാരണ കിരീടത്തിൽതന്നെ രോമമോ നൂലോ വട്ടത്തിൽ തുന്നിയിട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങൾ ചേർത്തുവെച്ച് ഒട്ടിക്കുകയോ അഥവാ തുന്നിപിടിപ്പിക്കുകയോ ഒക്കെയാണ് ചെയ്തുവരുന്നത്. പ്രസ്തുത കിരീടം, മറ്റ് വേഷങ്ങൾക്കൊന്നും ഉപയോഗിക്കാൻ സാധിക്കാത്തതിനാലാണ് ഇപ്രകാരം ചെയ്യുന്നത് എന്നാണ് ഇന്നത്തെ തലമുറ അവകാശപ്പെടുന്നത്. ഇവയുടെ കെട്ട് തലയുടെ പിൻഭാഗത്തായി മുറുക്കുന്നു. കിരീടത്തിന്റെ കച്ചയുടെ മുകളിലായി (നെറ്റിയുടെ മുകൾ) ചുട്ടിത്തുണി, ചുവപ്പുതുണി, പീലിപ്പട്ടം എന്നിവ കെട്ടുന്നു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും നെറ്റിയിൽ വരക്കുന്ന കുറിയുടേയും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് ചുട്ടിത്തുണി-യുണ്ടാവുക. പട്ട് തുണയിൽ ചെയ്തിരുന്ന ചിത്രപ്പണി ഇന്നിപ്പോൾ പട്ട് വസ്ത്രം 'ചകലാസ്' തുണിയിലാണ് ചെയ്യുന്നത്. തുടർന്ന് കെട്ടുന്ന ചുവപ്പുതുണി പട്ട് വസ്ത്രം തുണികൂട്ടി തുന്നിയതാണ്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മുഖമെഴുത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ കെട്ടുന്ന ഇവ, തലയിലെ കെട്ടുകൾ അണിയാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ തലയിൽ നിന്നും അഴിക്കുമെങ്കിലും ശരീരവുമായി ബന്ധം വേർപ്പെടാത്ത വിധത്തിൽ നടൻ ഏതെങ്കിലും ഭാഗത്ത് വെയ്ക്കുന്നു. നടൻ കഥാപാത്രമായാൽ പിന്നെ അവതരണം കഴിഞ്ഞശേഷമേ ചുവപ്പുതുണി ശരീരത്തിൽ നിന്ന് വേർപ്പെടുത്തൂ. കൂടാതെ ഒരിക്കൽ ചുവപ്പുതുണി കെട്ടികഴിഞ്ഞ നടൻ, മനുഷ്യൻ എന്നതിൽ നിന്ന് കഥാപാത്രത്തിലേക്ക് പ്രവേശിച്ചു എന്നും, പുല പോലുള്ള ഒന്നുംതന്നെ അവതരണം കഴിയുവോളം നടനെ ബാധിക്കില്ല എന്ന ആചാരവും നടത്തിപോന്നിരുന്നു. ചുവപ്പുതുണിയുടെ മുകളിലായി പീലിപട്ടം കെട്ടുന്നു. (*വെള്ളി നിറത്തിലുള്ള മുത്തുകൾ*

കൂട്ടികോർത്ത് അവ തുണിയിൽ തുന്നിപ്പിടിപ്പിക്കുന്ന ഈ ആഭരണം, മുൻകാലങ്ങളിൽ മയിൽപ്പീലിയുടെ തണ്ട് കോർത്ത് നിർമ്മിച്ചിരുന്നതിനാലാവണം പീലിപ്പട്ടം എന്ന് പറയപ്പെട്ടത്). അവക്ക് എല്ലാം മുകളിൽകൂടെ പെടരി (തലമുടി), പിന്നിൽനിന്നും മുന്നിലൂടെ കോർത്ത് പിന്നിൽകെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. (*ചണം ഇതൾ വേർപ്പെടുത്തി ചരടിൽ തുന്നിയാണ് പെടരി നിർമ്മിക്കുന്നത്. പൊടി ചേർത്താണ് മുൻകാലങ്ങളിൽ നിറം മാറ്റിയിരുന്നത്. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ പ്ലാസ്റ്റിക്, ഉത്തരേന്ത്യയിൽ നിന്ന് കൊണ്ടുവരുന്ന ജൂട്ട് എന്നീ വസ്തുക്കൾ കൊണ്ടും, പല പ്രദേശങ്ങളിൽ യഥാർത്ഥ മുടി കൊണ്ടുതന്നെയും പെടരി നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇവയെല്ലാംതന്നെ കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ ഇന്ന് കാണാൻ സാധിക്കും*). ശേഷം ചെവിപ്പൂവ് എന്ന ആഭരണം കുണ്ഡലത്തിനു മുകളിലായി പീലിപ്പട്ടത്തിന്റെ ഇടയിൽ കൂടി തിരുകി കയറ്റിയാൽ ആഭരണങ്ങൾ മുഴുവനാക്കുക മാത്രമല്ല തലയിലെകെട്ട് നന്നായി മുറുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കുണ്ഡലത്തിന്റെ ചെറുരൂപ മായ ചെവിപ്പൂവാണ് കൂടിയാട്ടത്തിലെ അണിയലങ്ങളിൽ അവസാനം ധരിക്കുന്നവ. അത് കഴിഞ്ഞ് നടൻ കണ്ണുകൾ ചുമക്കുന്നതിനായി കണ്ണിന്റെ അടിഭാഗത്തിന്റെ ഉള്ളിൽ ചൂണ്ടപ്പൂവ് തിരുമ്മി ഇടുന്നു. (*പൂവിന്റെ ഉള്ളിൽ നിന്നും സൂക്ഷ്മമായി അതിന്റെ വിത്തിനെ അടർത്തിയെടുക്കുന്നു. ശേഷം കൈ നന്നായി വൃത്തിയാക്കി അവ തിരുമ്മി കറുപ്പിക്കുന്നു. നന്നായി കറുത്ത് വിത്തിന്റെ ഉള്ള് ചൂടായിക്കഴിഞ്ഞാൽ നേരിട്ട് കണ്ണിൽ ഇടുകയോ പിന്നത്തേക്ക് എടുത്തുവെക്കുകയോ ചെയ്യാം. എടുത്തുവെക്കുകയാണെങ്കിൽ നെയ്യിൽ ഇട്ടുവെക്കുകയും ഉപയോഗസമയം നെയ്യ് വെള്ളംവെച്ച് നന്നായി കഴുകി കളയുകയും ശേഷം വീണ്ടും തിരുമ്മി ഉപയോഗിക്കേണ്ടതാകുന്നു*). ചുണ്ടപ്പൂവിട്ടു കഴിഞ്ഞാൽ മൂക്കിലും നെറ്റിയിലും (ചുട്ടിത്തുണിയുടെ നടുവിൽ) ചുട്ടിപ്പൂവ് ധരിക്കുന്നു. പഞ്ഞി വട്ടത്തിൽ മൂക്കിന്റെ പാകത്തിൽ വലുതാക്കി ഉരുട്ടി അരിചേർത്ത് മൂക്കിന്റെ അഗ്രത്തിൽ വെക്കുക, കേടേശം ചെത്തി പാകത്തിലാക്കി വെക്കുക തുടങ്ങിയ രീതികളാണ് ഇതിനുണ്ടായിരുന്നത്. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ തെർമോകോൾ കൊണ്ടാണ് ചുട്ടിപൂവിന്റെ നിർമ്മാണം. പൂവിന്റെ പുറം ഭാഗത്ത് വരകൾ ഉണ്ടായിരിക്കുന്നത് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ മാത്രം പ്രത്യേകതയാണ്. മൂക്കിന്റെ അളവിലും ചെറുതാവും നെറ്റിയിൽ വെക്കുക. ഇങ്ങനെ ചുട്ടിപ്പൂ വെച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ പിന്നീട് ദംഷ്ട്രകൾ വെക്കുകയായി. (*ശംഖ് വജ്രം കൊണ്ട് രാകി വേണ്ട ആകൃതിയിൽ ആക്കിയെടുത്ത് മയിൽപ്പീലിത്തണ്ടിൽ കോർത്ത് നൂല്കൊണ്ട് ചുറ്റിക്കെട്ടിയാണ് ദംഷ്ട്രകൾ*

ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ പ്ലാസ്റ്റിക് ടിന്നുകൾ വേണ്ട ആകൃതിയിൽ മുറിച്ചും ദംഷ്ട്രകൾ ഉണ്ടാക്കിവരുന്നുണ്ട്. കാലാനുസൃതമായ മാറ്റം കൂടിയാട്ടത്തിൽ പകർന്നതിന്റെ ലക്ഷണമായി ഇതിനെ പറയാവുന്നതാണ്). ഇനി പൊയ്നഖത്തിന്റേയും കസവിന്റേയും അറ്റമഴിച്ച് ഇരുഭാഗങ്ങളുടെയും തലപ്പ് മാറ്റിന്റെ ഉള്ളിലായി എടുത്തു കുത്തുന്നു. ഉത്തരീയം എന്ന വസ്ത്രവിധാനം കൈത്തണ്ടയിലൂടെ ധരിക്കുന്നു. (*രണ്ടാംമുണ്ട് എന്ന സങ്കൽപമായ ഉത്തരീയം പൊയ്നഖത്തിന്റെ വലിപ്പംകൂടിയ തുണിത്തരമാണ്. ഇരു അഗ്രങ്ങളിലും കര തുന്നിച്ചേർത്തിരിക്കുന്ന ഈ വസ്ത്രം വളരെ ശ്രദ്ധയോടെയാണ് ഞൊറിഞ്ഞുകെട്ടുക. പട്ടും കറുപ്പുശീലയും ഞൊറിഞ്ഞതിന്റെ മുകളിൽനിന്ന് ക്രമമായ അകലത്തിൽ കുറുക്കി കെട്ടുന്നതിനാൽ പ്രത്യേക ഭംഗി ഈ വസ്ത്രത്തിന് ലഭിക്കുന്നു*). രാജസസ്വഭാവം പ്രകടമാകുവാൻ പിന്നിൽ കൂടെ ഈ വസ്ത്രം കൈത്തണ്ടയിൽ ധരിക്കുന്നതോടെ ബാലിയുടെ വേഷം അരങ്ങിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാൻ പാകത്തിൽ ആയിമാറുന്നു.

കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഇത്രയും പ്രൗഢിയാർജ്ജിച്ച മറ്റൊരുവേഷം ബാലിയെപ്പോലെ ഇല്ല എന്നത് ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വേഷവിധാനം കണ്ടാൽ തന്നെ മനസ്സിലാക്കാവുന്ന-വയാണ്. മാത്രമല്ല ബാലിയുടെ പോലെ വേഷവിധാനങ്ങൾ നൽകിയിട്ടുള്ള മറ്റൊരുവേഷം കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ ഇതുവരെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ബാലിപുത്രനായ അംഗദന് മുഖത്തെഴുത്തുമായുള്ള സാദൃശ്യമൊഴിച്ചാൽ മറ്റൊന്നും ബാലിയുടെ വേഷവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുവാൻ സാധിക്കുന്നതല്ല. ഇത്തരത്തിൽ വിശദീകരിക്കുവാൻ പോന്നതാണ് ബാലിവേഷം. വലിയ രീതിയിൽ വ്യത്യാസങ്ങളൊന്നും വന്നുചേർന്നിട്ടില്ലാത്ത ബാലിയുടെ വേഷത്തിന് ക്ലാസിക്കൽ കലാവിഭാഗങ്ങളിലെ ചുവന്നതാടിവേഷങ്ങളിൽനിന്ന് തീർത്തും വ്യത്യസ്തമാണ്. കലാമണ്ഡലം പോലുള്ള സ്ഥാപനങ്ങളിൽ കല പാഠ്യവിഷയമായതോടെ കഥകളിയ്ക്ക് ചുട്ടി കുത്തുന്ന കലാകാരന്മാർ തന്നെ കൂടിയാട്ടത്തിന്റേയും ചുട്ടി കൈകാര്യം ചെയ്യാനാരംഭിച്ചു. അതോടുകൂടി കഥകളിവേഷങ്ങൾക്ക് ചെയ്തിരുന്ന പല സമ്പ്രദായങ്ങളും കൂടിയാട്ടത്തിലും കാണപ്പെട്ടു തുടങ്ങി. കലാമണ്ഡലം ഗോവിന്ദ വാര്യർ, കലാമണ്ഡലം രാംമോഹൻ തുടങ്ങിയ മുതിർന്ന ഗുരുക്കന്മാർ വലിയ തോതിൽ കലയുടെ രൂപഭംഗിക്കായി പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവരുടെ പ്രയത്നത്തിന്റെ ഫലമായി കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നവയ്ക്ക് ആഹാര്യത്തിൽ സമാനതകൾ വന്നുചേർന്നു. രണ്ട് രൂപങ്ങളിലും ഉപയോഗിക്കുന്ന വസ്ത്ര-വിധാനങ്ങൾക്ക് ഒരുപോലെയുള്ള കര; കടകം, വള, തോൾവള തുടങ്ങിയ ആഭരണങ്ങളിൽ

ഒട്ടിച്ചു ചേർക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത നിറത്തിലുള്ള കല്ലുകൾ, കിരീടങ്ങളിലുള്ള ഭംഗിക്കുടുതൽ തുടങ്ങി ധാരാളം വൈവിധ്യങ്ങൾ കലയുടെ ആഹാര്യത്തിന് കൈവന്നു. കലയുടേയും കഥാപാത്രത്തിന്റേയും രൂപഭംഗിക്ക് കലകളുടെ സംയോഗം ഒരു നിമിത്തമായതായി ഇതിനാൽ വ്യക്തമാവുന്നു.

2.4 കൂടിയാട്ടം : അരങ്ങ്, നടൻ, അനുഭവം

ഏതൊരു കലാരൂപമായാലും കാലാന്തരത്തിൽ ഗണ്യമായ മാറ്റങ്ങൾക്കു വിധേയ-മാവുകയെന്നത് സർവ്വസാധാരണമാണ്. കലയുടെ ഘടനയിലും കലാകാരന്മാരുടെ ചിന്താഗതിയിലും പ്രേക്ഷകരുടെ കലയെപ്പറ്റിയുള്ള അവഗാഹത്തിലുമൊക്കെ പിൽക്കാലത്ത് വളരെ വ്യത്യാസങ്ങൾ കാണപ്പെടാറുണ്ട്. കാലത്തിന്റെ വേഗതയേറുന്ന-തിനനുസരിച്ച് മനുഷ്യരുടെ ജീവിതശൈലികളും ആസ്വാദന-അഭിരുചികളും വളരെയധികം മാറ്റത്തിനു വിധേയമായി. ആസ്വാദനത്തിന് വിവിധങ്ങളായ ഉപാധികൾ ചുറ്റുപാടും വന്നുചേർന്നത് ഏറ്റവും കൂടുതലായി ബാധിച്ചത് കലാരൂപങ്ങളുടെ അവതരണങ്ങളിലാണ്. കലാവതരണങ്ങളുടെ ദൈർഘ്യം, ഘടനയുടെ പൂർണ്ണമായ രംഗാവതരണം, അഭിനേതാക്കളുടെ ലഭ്യത ഇവയ്ക്കെല്ലാം പ്രതികൂലമായ സാഹചര്യമാണ് അനുഭവപ്പെടുകയുണ്ടായത്. അന്ന് നിലനിന്നിരുന്നതായ എല്ലാ രൂപങ്ങൾക്കും കലയുടെ ഏറ്റവും പുഷ്ടിയാർജ്ജിച്ച അവസ്ഥയെ ഉപേക്ഷിക്കേണ്ടി വന്നു. അതിൽതന്നെ കൂടിയാട്ടത്തിന് കൂടുതൽ വലിയ രീതിയിലുള്ള മാറ്റങ്ങൾ സ്വീകരിക്കേണ്ടതായി വന്നു.

ചാക്യാർ വംശജർ മാത്രം നടത്തി വന്നിരുന്ന ഈ കല ക്ഷേത്രമതിൽക്കെട്ടിന്റെ ഉള്ളിലാണ് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്. പല ചാക്യാർ കുടുംബങ്ങളും അന്യാധീനപ്പെട്ടു പോയതിനാൽ വിധിപ്രകാരം ചെയ്തിരുന്ന കൂത്തുകൾ മുടങ്ങുകയും ചിലത് ക്ഷയിക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ കല ക്ഷേത്രത്തിനു പുറത്തെത്തിയതോടെ ഉജ്ജ്വലമായ സ്വീകരണമാണ് ലഭിച്ചത്. അവതരണങ്ങളുടെ അളവിൽ വർദ്ധനവ് ഉണ്ടായെങ്കിലും ഘടനാ പരമായ അവതരണങ്ങൾ ക്ഷേത്രത്തിനുള്ളിൽതന്നെ മാത്രമായി. വിദൂഷക കഥാപാത്രമുള്ള അവതരണങ്ങൾക്ക് ജനപ്രീതി കൂടിയ സാഹചര്യത്തിൽ ഭഗവദ്ദജ്ജുകീയം, സുഭദ്രാധനഞ്-ജയം ഒന്ന്, രണ്ട് ദിവസത്തെ കൂടിയാട്ടം, നാഗാനന്ദം, സ്വപ്നവാസവദത്തം പോലുള്ള

അവതരണങ്ങൾ വിപുലമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. എന്നിരുന്നാലും അഭിനയത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന കൂടിയാട്ടങ്ങൾക്ക് അരങ്ങില്ലാതെ വന്നില്ല. ക്ഷേത്രകലയെന്ന നിലയ്ക്കും അഭിനയം പഠിക്കുന്നവർക്കിടയിലും അത്തരം അവതരണങ്ങൾ സുലഭമായി അരങ്ങേറുകയുണ്ടായി. ബാലിവധം എന്ന അങ്കാഭിനയത്തിന് അവതരണക്കുറവ് ഒട്ടുംതന്നെ സംഭവിച്ചിട്ടില്ല എന്നതിന് വളരെയധികം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തലുകൾ ഇന്ന് ലഭ്യമാണ്. അവയിൽ പലതും മുതിർന്ന കലാകാരന്മാരുടെ അനുഭവങ്ങളിൽ മാത്രമായി നിലകൊള്ളുന്നവയാണ്. അത്തരം വസ്തുതകളെ രേഖപ്പെടുത്തി വെയ്ക്കുക എന്ന ഉദ്യമം കൂടി ഈ ഭാഗത്ത് നിർവ്വഹിച്ചുകൊള്ളുന്നു.

ബാലിവധത്തിന് അടിയന്തര-കൂടിയാട്ടത്തിൽ വളരെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന സ്ഥാനമുണ്ട്. മിക്ക ക്ഷേത്രങ്ങളിലും ഈ കഥ ഒഴിച്ചുകൂടാതെ അടിയന്തരമായി അവതരിപ്പിക്കുക പതിവുണ്ട്. അഞ്ച് ദിവസംകൊണ്ട് അഭിനയിക്കുന്ന ബാലിവധാങ്കം ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ മറ്റ് കഥകളുടെ കൂടെയോ, ചില അവതരണങ്ങൾക്കു ശേഷമോ, അങ്കം മാത്രമായോ ഒക്കെയായിട്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുക. കൂട്ടത്തിൽ കോട്ടയം ജില്ലയിലെ വെന്നിമല ക്ഷേത്രത്തിലാണ് കൂടുതൽ വ്യത്യസ്തത കാണുന്നത്. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഗോപുരത്തിനു പുറമേവെച്ച് മിഴാവ് കൊട്ടുന്നതായി അടിയന്തര കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ക്രമദീപികയിൽ കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ബാലിയെ യുദ്ധത്തിനു വിളിക്കുന്നതിന്റെ സങ്കൽപമായിട്ടാണ് നമ്പ്യാർ അവിടിരുന്ന് മിഴാവുവാദനം ചെയ്യുന്നത്. മാത്രമല്ല എല്ലായിപ്പോഴും അടച്ചിടുന്ന ക്ഷേത്രത്തിലെ കൂത്തമ്പലത്തിന്റെ വാതിൽ അന്നേ ദിവസം അടക്കുകയില്ല. ബാലിക്ക് പ്രവേശിക്കാൻ എന്ന സങ്കൽപമാണ് അവിടെ ആചരിക്കുന്നത്. കൂടാതെ ബാലിക്കും സുഗ്രീവനുമുള്ള പെടരി, കേശഭാരം എന്നിവയെല്ലാ വർഷവും പുതുക്കണമെന്നും അതിന്റെ ഭാരം മൂന്ന് നായർ കുടുംബത്തിനുള്ളതാണ്. ബാലിയുടെ വേഷം എപ്പോഴും ചാക്യാർ കുടുംബത്തിലെ മുതിർന്ന ചാക്യാർ കൈകാര്യം ചെയ്യണമെന്നുമാണ് നിയമം. അഞ്ചാം ദിവസത്തെ അവതരണമായ നാടകഭാഗം മാത്രമായാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുക എന്നത് തുടങ്ങി നിരവധി വൈവിധ്യങ്ങൾ ഇവിടെ തുടർന്നുപോന്നിരുന്നു. ഉദ്ദേശം അൻപത് വർഷങ്ങൾക്ക് മുൻപായി ഈ അടിയന്തരം

നിന്നുപോയതായും നിശ്ചിത ചാക്യാർ കുടുംബത്തിലെ ആരുംതന്നെ അടിയന്തരം പുനരാരംഭിക്കാൻ ഉൽസാഹിക്കുകയും ഉണ്ടായില്ല.

അടിയന്തരക്കൂടിയാട്ടം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമയം ബാലിവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്ന ചാക്യാർക്ക് പുല ആചരിക്കേണ്ട സമ്പ്രദായമുണ്ടായിരുന്നു. ബാലിയെ കൂടാതെ ശൂർപ്പണഖയാണ് ഈ ആചാരം തുടർന്നു പോന്നിരുന്ന മറ്റൊരു കഥാപാത്രം. ഇരു വേഷങ്ങൾക്കും രക്തം ശരീരത്തിൽ പുരണ്ടിരിക്കുന്ന അവസ്ഥ അഭിനയിക്കേണ്ടി വരുന്നുണ്ട്. താമസിക്കുന്ന സ്ഥലത്ത് ഒഴിഞ്ഞ ഭാഗത്തായാണ് ആ സമയം ഈ കലാകാരൻ തങ്ങുക. ക്ഷേത്രദർശനം രണ്ട് ദിവസത്തേക്കു ചെയ്യുകയുമില്ല. കലാകാരൻ കഥാപാത്രമായി പരിണമിക്കുന്നു എന്ന വിശ്വാസമാണ് ഇങ്ങനെയുള്ള ചര്യകൾക്ക് വഴിയൊരുക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഈ സമ്പ്രദായം വളരെ കാലം മുമ്പ് തന്നെ പിൻതുടരാതായി. കൂടിയാട്ടകല കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽനിന്നോ ചാക്യാന്മാരിൽനിന്നോ പുറത്തെത്തിയതാവാം പിന്നീട് വന്ന അടിയന്തരക്കാർ ഇത് തുടർന്നു പോരാതിരുന്നത്. മനുഷ്യരുടെ ജീവിതശൈലികളിൽ വന്ന മാറ്റങ്ങളും കാലങ്ങൾ കൊണ്ട് പുരോഗമിക്കപ്പെട്ട ചിന്താഗതിയും കാരണമാവാം കലയിൽനിന്ന് ഇത്തരം നിഷ്ഠകളെ ക്രമേണ വർജ്ജിച്ചത്.

അവതരണദൈർഘ്യമെന്നത് അഭിനയം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന നടന്മാരുടെ മനോ-ധർമ്മത്തിലെ വൈഭവത്തിന് അനുസൃതമായാണ് സംഭവിക്കുക. പ്രവേശിക്കുന്ന എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അൽപമെങ്കിലും അഭിനയത്തിന് ഇടംനൽകുന്ന വിധമാണ് ഈ അങ്കത്തിന്റെ ആട്ടപ്രകാരം. എന്നാൽ ബാലിവധം അടിയന്തരമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമയം ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ മാത്രമായാണ് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. കാലങ്ങളായി തുടർന്നുപോന്നിരുന്ന ഈ വ്യവസ്ഥയക്ക് മാറ്റം സിദ്ധിച്ചത് 1973ൽ വെങ്ങാനെല്ലൂരിലെ അടിയന്തരത്തിനാണ്. മെയ് മാസം പതിനൊന്നാം തിയതി അരങ്ങേറിയ കൂടിയാട്ടത്തിൽ താരയുൾപ്പടെ എല്ലാ വേഷങ്ങളും രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചതായി മുതിർന്ന കലാകാരനും, ആ അവതരണത്തിന്റെ ഭാഗവുമായ പൈങ്കുളം നാരായണചാക്യാർ സാക്ഷ്യപ്പെടു-ത്തുകയുണ്ടായി. കൂടാതെ മറ്റൊരു സവിശേഷതയെന്തെന്നാൽ, ആ അവതരണം കാരണം 1974ൽ കേരള കലാമണ്ഡലത്തിൽ നടന്ന നവോത്ഥാന സുവർണ്ണ ജൂബിലിയുടെ ഭാഗമായി ബാലിവധം കൂടിയാട്ടം അരങ്ങേറി. ആറര മണിക്കൂറിലേറെ ദൈർഘ്യം വന്ന ആ

അവതരണത്തിലാണ് അംഗദന്റെ വേഷം രംഗത്ത് ആദ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പൈങ്കുളം രാമചാക്യാർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ വേഷം അന്ന് കലാമണ്ഡത്തിലെ വിദ്യാർത്ഥി കൂടിയായിരുന്ന നാരായണചാക്യാരാണ് കൈകാര്യം ചെയ്തത്. പ്രേക്ഷകപ്രശംസയേറെ ലഭിച്ച കൂടിയാട്ടത്തിന് തുടർച്ചയായ അവതരണം ലഭിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ രണ്ടാമത് അവതരിപ്പിച്ച സമയം അവതരണദൈർഘ്യമെന്നത് നാൽപ്പത്തിയഞ്ച് മിനിറ്റുകൾ മാത്രമായാരുന്നു. ഒറ്റപ്പാലം ചേറ്റൂർ ശങ്കരൻനായർ മെമ്മോറിയൽ ഹാളിൽ നടന്ന ആ അവതരണമാണ് ബാലിവധം കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ക്രമപ്പെടുത്തിയ ആദ്യ അവതരണം.

ആ കാലത്ത് മറ്റ് സ്ഥാപനങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയിരുന്നതോ നിലനിന്നിരുന്ന സ്ഥാപനങ്ങളിൽ വിദ്യാർത്ഥികൾ പഠിക്കാൻ ആരംഭിക്കുകയോ ചെയ്തു വരികയായിരുന്നതിനാൽ, ആദ്യമായി കേരളത്തിനും രാജ്യത്തിനും പുറമേ ബാലിവധം അവതരിപ്പിച്ചത് കലാമണ്ഡലം കൂടിയാട്ടസംഘമായിരുന്നു. 1975ൽ നവംബർ മാസം പതിനേഴാം തിയതി ഉജ്ജയിനിയിൽ നടന്ന സംസ്കൃതോൽസവത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച അവതരണമാണ് കേരളത്തിനു പുറമേയുള്ള ആദ്യ ബാലിവധം കൂടിയാട്ടം. അംഗദനൊഴികെയുള്ള എല്ലാ വേഷങ്ങളും അരങ്ങിലെത്തിയ അവതരണം, സവിസ്തരം അരങ്ങേറിയ കൂടിയാട്ടമാണ്. തുടർന്ന് 1980ൽ കലാമണ്ഡലസംഘം നടത്തിയ വിദേശപര്യ-ടനത്തിലാണ് ബാലിവധത്തിന്റെ ആദ്യ വിദേശാവതരണം. തുടർന്ന് ഒട്ടനേകം സംഘങ്ങൾ നിരവധി തവണ സ്വദേശത്തും വിദേശത്തും ബാലിവധം അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

കാലാന്തരത്തിൽ കൂടിയാട്ടം നാടകഭാഗത്തിന്റെ അവതരണം മാത്രമായി ചുരുങ്ങുക ഉണ്ടായി. അടിയന്തര കൂത്തും വഴിപാടു കൂത്തും വളരെയധികം കുറയുകയും കാഴ്ച-കൂത്തിന്റെ അളവ് കൂടുകയും ചെയ്തപ്പോൾ നാടകഭാഗത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ വിവിധ മാറ്റങ്ങൾ സ്വീകരിക്കേണ്ടി വന്നു. ശ്രീരാമന്റേയും സുഗ്രീവന്റേയും പുറപ്പാടിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ കൂട്ടിയിണക്കി ബാലിവധം നാടകഭാഗം മുഴുവൻ ഒരുമിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം നിലവിൽ വന്നു. കൂടാതെ ബാലിയും താരയും മാത്രമായുള്ള രംഗാവതരണങ്ങളും അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇതിനുപുറമേ സ്കൂൾ യുവജനോൽസവവേദികളിൽ ഇരുപത് മിനിറ്റ് സമയംകൊണ്ട് നാടകത്തിന്റെ പ്രസക്തഭാഗങ്ങൾ ഏകോപിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്

അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും ഇന്ന് നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്നത്തെ കലാവേദി ഇത്തരം അവതരണങ്ങളാൽ സംപുഷ്ടമായി മാറിയിട്ടുണ്ട്.

കുറിപ്പുകൾ

[i]ഭാവപ്രകാശം ഇരുപതും, സാഹിത്യദർപ്പണം പതിനെട്ടുമാണ് പറയുന്നത്. എന്നാൽ അഗ്നിപുരാണത്തിൽ പതിനേഴ് ഉപരൂപകങ്ങളെപ്പറ്റി പരാമർശം കാണുന്നുണ്ട്.

[ii]With the availability of nearly 50 manuscripts of the play we know that there is ample scope for a critical edition of the text. These manuscripts are as old as those used for the original edition and there authenticity need not be doubted. The limitations of the present edition is too well known. Several problems remain to be solved.

[iii]ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് 2015 നവംബർ പതിനഞ്ചിന് നടത്തിയ സംഭാഷണത്തിൽ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്.

[iv]ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് 2016 മാർച്ച് ആറാം തിയതി നടത്തിയ സംഭാഷണം.

[v]മിഴാവ് വാദകനും യുവകലാകാരനുമായ കലാമണ്ഡലം സജിത്ത് വിജയന്റെ അഭിപ്രായം. ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് 2015 ഏപ്രിൽ പതിനോഴാം തിയതി നടത്തിയ സംഭാഷണം.

[vi]2006ൽ കേരള കലാമണ്ഡലത്തിലെ പഠനകാലത്തിലെ ഗവേഷകന്റെ അനുഭവം.

[vii]നിലമ്പൂർ കോവിലകത്ത് 2016 ജനുവരി 23 ന് നടന്ന അവതരണം.

[viii]ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് 2016 സെപ്തെംബർ ഇരുപത്തിയേഴിന് നടത്തിയസംഭാഷണം.

[ix]2018 ആഗസ്റ്റ് പത്തിന് ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നടത്തിയ സംഭാഷണം.

[x]2011 ലെ ബിരുദാനന്തര ബിരുദ പഠനകാലത്ത് 'ദ്വാഃ അന്ത്യരംഗഃ' എന്ന ഭാസനാടകങ്ങളുടെ സ്വതന്ത്ര ആവിഷ്കാരം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമയമുള്ള ഗവേഷകന്റെ അനുഭവം.

[xi]ഏപ്രിൽ 2017ൽ പാലക്കാട് നടന്ന അവതരണം.

[xii]ദൂരദർശനുവേണ്ടി ചിത്രീകരിച്ച് 2011 ആഗസ്റ്റ് പത്തൊമ്പതാം തിയതി പുനഃസംപ്രേക്ഷണം ചെയ്ത അഭിമുഖത്തിലെ ഭാഗം.

[xiii]2016ൽ ബാലിധം കൂടിയാട്ടം അവതരണ സമയം ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നടത്തിയ സംഭാഷണം.

<u>സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ</u>

നാരായണപിഷാരടി, കെ.പി. (2002). *കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

പൗലോസ്, കെ.ജി. (2001). *കൂടിയാട്ടം അഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയും വളർച്ചയും*. തൃപ്പൂണിത്തറ: ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം.

പൗലോസ്, കെ.ജി. (2005). *കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പുതിയമുഖം*. തൃപ്പൂണിത്തറ: ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം.

മധു, മാർഗി. (2002). *ആട്ടത്തിന്റെ വഴിയടയാളങ്ങൾ*. തൃപ്പൂണിത്തറ: ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം.

മാധവചാക്യാർ, മാണി. (1996). *നാട്യകല്പദ്രുമം*. ചെറുതുരുത്തി: കേരള കലാമണ്ഡലം.

രാമൻ ചാക്യാർ, കിടങ്ങൂർ. (2011). *ഹരിഃ ഹരിഃ തിരുനമഝിവായമെ ഹരിഃ*. തൃശൂർ: സി.എൻ. രാമച്ചാക്യാർ.

ശങ്കരൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്, കാണിപ്പയ്യൂർ. (2006). *സംസ്കൃത-മലയാളനിഘണ്ടു*. കുന്നംകുളം: പഞ്ചാംഗം പുസ്തകശാല.

ചതുർവ്വേദി, എസ്. (1990). *ഭാസനാടകസർവ്വസ്വം* (വിവർത്തനം). കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

Krishnamachariar, M. (1989). *History of Classical Sanskrit Literature*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Unni, N.P. (1978). *New Problems in Bhasa Plays*. Trivandrum: College Book House.

അദ്ധ്യായം - മൂന്ന്

ബാലി കഥകളിയിൽ

3.1 കഥകളി; ചരിത്രം, ഘടന, അവതരണം

കേരളീയ കലകളിൽ പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ച കലാരൂപമാണ് കഥകളി. അഭിനയത്തിലും പ്രയോഗത്തിലുമുള്ള ശൈലീകൃതഭാഷയും വേഷവിധാനങ്ങളുടെ വൈവിധ്യവുമാവാം കഥകളിയെ ഏറെ ആകർഷകമാക്കുന്നത്. നൃത്ത-നൃത്ത്യ-നാട്യ-ഗീത-വാദ്യങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കല, നൃത്തനാടക വിഭാഗത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. നാട്യശാസ്ത്രവിധിപ്രകാരമുള്ള അഭിനയസമ്പ്രദായമാണ് കഥകളിയിൽ സ്വീകരി-ച്ചിട്ടുള്ളത്. കൂടിയാട്ടം, കൃഷ്ണനാട്ടം തുടങ്ങി നിരവധി കലകളുടെ സ്വാധീനം ഈ കലയിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നു.

3.1.1 ചരിത്രപശ്ചാത്തലം

പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിലാവണം കഥകളിയുടെ ഉത്ഭവം. ഇന്നും വ്യക്തതയുള്ള തെളിവുകളോ ചരിത്രരേഖകളോ ആദ്യ അവതരണത്തിനു അവകാശപ്പെടു-വാനില്ലെങ്കിലും, ആ കാലഘട്ടത്തിലെ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാനായ വീരകേരളവർമ്മയുടെ കാലയളവിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട കലാരൂപമാണിതെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. കാരണം കഥകളി എന്ന കലയുടെ പ്രാഗ്രൂപമായ രാമനാട്ടത്തിന്റെ കർത്താവ് മേൽപ്പറഞ്ഞ വീരകേരളവർമ്മ തമ്പുരാനായതിനാൽ കഥകളിയുടെ ജനനം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്തു തന്നെയാവും. കൂടാതെ ആ കാലത്ത് നിലനിന്നിരുന്ന കൃഷ്ണകഥാവതരണകലാരൂപമായ കൃഷ്ണനാട്ട-ത്തെയും കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാനെയും ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന ചില ഐതിഹ്യങ്ങളും പ്രസിദ്ധമായിരുന്നു. ‘തമ്പുരാന് കൃഷ്ണനാട്ടം കാണുവാനുള്ള മോഹം പ്രകടിപ്പിച്ചപ്പോൾ, തെക്ക് ദേശത്തുള്ളവർക്കു ആസ്വദിക്കാൻ പറ്റുന്നതല്ല കൃഷ്ണനാട്ടം എന്ന് സാമൂതിരി രാജാവ് പരിഹസിച്ചതിന്റെ ഫലമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട കലയാണ് രാമനാട്ടമെന്നാണ് പറയപ്പെടുന്ന ഐതീഹ്യം’. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്റെ അതേ ഘടനയിലാണ് രാമനാട്ടവും സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടത്. കൃഷ്ണന്റെ ജനനം മുതൽ മരണം വരെയുള്ള കഥാഭാഗങ്ങൾ എട്ട് കഥകളായി വേർതിരിച്ച്, ജയദേവകവിയുടെ ഗീതഗോവിന്ദത്തിന്റെ ചുവടുപിടിച്ച് സാമൂതിരി തന്നെ രചിച്ച കൃഷ്ണഗീതിയെന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ അവതരണമാണ് കൃഷ്ണനാട്ടം. അതുപോലെതന്നെ രാമന്റെ ജീവിതകഥയെ എട്ട് ഭാഗങ്ങളായി തിരിച്ച് തമ്പുരാൻ തന്നെ രചിച്ച എട്ട് ആട്ടക്കഥയുടെ അവതരണമാണ് രാമനാട്ടം. ഭാഷാപരമായും രംഗങ്ങളുടെ

സംയോജനത്താലും കഥയുടെ സ്വീകാര്യതയാലും രാമനാട്ടം വളരെ വേഗത്തിൽ പ്രചാരം നേടി. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇതിന്റെ പരിഷ്ക്കരണത്തിനായി ധാരാളം പണ്ഡിതന്മാർ രംഗത്തെത്തി. വെട്ടത്തുരാജാവാണ് അതിൽ പ്രമുഖസ്ഥാനത്ത് നിലകൊള്ളുന്ന വ്യക്തിത്വം. അദ്ദേഹമാണ് ഇന്ന് നാം കാണുന്ന കഥകളിക്കു വേണ്ടിയുള്ള ഒട്ടേറെ സംഭാവനകൾ നൽകിയത്. തൊപ്പിമദ്ദളത്തിനു പകരം ചെണ്ട സ്വീകരിച്ചത്, നടൻ തന്നെ പാടിയഭിനയിച്ചത് മാറ്റി പിൻപാട്ടാക്കിയത്, കത്തി-താടി വേഷങ്ങൾക്കു തിരനോക്ക് ഏർപ്പെടുത്തിയത്, വർണ്ണാഭമായ അണിയലങ്ങളും കിരീടവും നിശ്ചയിച്ചത് എന്നിങ്ങനെ നീളുന്നു അദ്ദേഹം നൽകിയ പരിഷ്ക്കാരങ്ങൾ. വെട്ടത്തുസമ്പ്രദായമായി നിന്നിരുന്ന കഥകളിക്കു പിന്നീട് രണ്ട് വിഭാഗം കൂടിയുണ്ടായി. വെള്ളാട്ട് ചാത്തുപ്പണിക്കർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ കല്ലടിക്കോടൻ സമ്പ്രദായവും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമകാലികനായിരുന്ന കപ്ലിങ്ങാട് നാരായണൻ നമ്പൂതിരി ഏർപ്പെടാക്കിയ ചിട്ടകളുടെ വഴിയായ കപ്ലിങ്ങാടാൻ സമ്പ്രദായവുമാണ് രണ്ട് ശൈലികൾ നിലവിൽ വന്നത്. എന്നാൽ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മധ്യത്തിൽ കുയിൽതൊടി ഇട്ടിരാരിച്ചമേനോൻ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ കല്ലുവഴി സമ്പ്രദായവും പ്രചാരത്തിൽ വന്നതോടെ കഥകളിക്കു ഏറെ ജനശ്രദ്ധ ലഭിക്കുകയുണ്ടായി. പിന്നീട് കല്ലടിക്കോടനും കല്ലുവഴിയും ഒന്നിച്ചുചേർന്ന് വടക്കൻ എന്നും കപ്ലിങ്ങാടാൻ സമ്പ്രദായം തെക്കൻ എന്നുമുള്ള പേരിൽ അറിയപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. ശേഷം കേരള കലാമണ്ഡലം, കോട്ടക്കൽ, മാർഗ്ഗി, സദനം തുടങ്ങി ഒട്ടനവധി സ്ഥാപനങ്ങളിൽ കഥകളി പഠിപ്പിക്കുകയും പരിരക്ഷിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഇന്ന് പഠനസ്ഥാപനങ്ങളിലും അവതരണകേന്ദ്രങ്ങളിലും മറ്റുമായി കലയെ അഭ്യസിപ്പിക്കുക അവതരിപ്പിക്കുക, മറ്റ് കലാരൂപങ്ങളുമായി സമന്വയിപ്പിക്കുക എന്നിവ നടത്തിപ്പോരുന്നു.

3.1.2 ഘടനയും വിഭാഗങ്ങളും

വളരെ വിപുലമായ അവതരണഘടനയാണ് കഥകളിക്കുള്ളത്. കഥകളിയുണ്ടെന്ന് അറിയിക്കാനായി അവതരപ്പിക്കുന്ന കേളി മുതൽ അവസാനിപ്പിക്കുമ്പോൾ ചെയ്യുന്ന ധനാശി വരെ നീളുന്നു കലയുടെ ഘടനാപരമായ ചടങ്ങുകൾ. ഇന്നും വളരെ കൃത്യമായി മിക്ക ചടങ്ങുകളും കഥകളിയുടെ അവതരണത്തോടൊപ്പം കാണാൻ സാധിക്കുന്നുമുണ്ട്. ചെണ്ടയും മദ്ദളവും മുന്നിട്ട് നിൽക്കുകയും ചേങ്ങിലയും ഇലത്താളവും കൂടിചേർന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്ന മേളമാണ് 'കേളി'. കഥകളിയുടെ അവതരണം നടക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു

വിജ്ഞാപനമായി കേളിയെ കണക്കാക്കാം. അരങ്ങിനു വെളിയിലായിട്ടാണ് കേളികൊട്ട് നടത്തുന്നത്. ജനങ്ങളെ ആകർഷിക്കുന്നതിനുള്ള ഉപാധിയായും ഇതിനെ മനസിലാക്കാം. അരങ്ങിൽ 'ആട്ടവിളക്ക്' വെച്ച് ഇരുപുറത്തും തിരിയിട്ട് ദീപപ്രോജ്ജ്വലനം ചെയ്യുന്നു. സാധാരണയുള്ള വിളക്കുകളിൽനിന്നും താരതമ്യേന വലിപ്പമേറിയ പ്രകൃതത്തിലുള്ളതാണ് ആട്ടവിളക്ക്. ഇതിൽ ഇരട്ടത്തിരിയിടുന്നത് നടനും പ്രേക്ഷകനും ഒരുപോലെ സുഗമമായുള്ള കാഴ്ച്ചക്കു വേണ്ടിയാണ്. ശേഷം 'അരങ്ങുകേളി' നടത്തപ്പെടുന്നു. ചെണ്ട കൂടാതെ ബാക്കി വാദ്യങ്ങളുപയോഗിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന അരങ്ങുകേളിയിൽ മദ്ദളത്തിനാണ് മുഖ്യസ്ഥാനം. സംഗീതത്തിന്റെ ഭാഗം അരങ്ങുകേളി കഴിഞ്ഞാണ് ആരംഭിക്കുക. പിന്നീട് 'തോടയം' എന്ന നൃത്തമാണ് അവതരിപ്പിക്കുക. കുട്ടിത്തരം വേഷങ്ങളാണ് തോടയം ചെയ്യുക. ദേവതാ- സ്തുതികൾക്കു അനുസൃതമായുള്ള നൃത്തവിശേഷങ്ങളാണ് തോടയത്തിലുള്ളത്. മുഖം മിനുക്കി കണ്ണും പുരികവും എഴുതി ചുണ്ടും വരച്ച്, കടകം, കഴുത്താരം, തണ്ടപതിപ്പ് പോലുള്ള ചില അണിയലങ്ങളാണ് ഈ സമയം കെട്ടുന്നത്. മദ്ദളം മാത്രമാണ് വാദ്യമായി ഉപയോഗിക്കുക. തോടയത്തിനുശേഷം 'പുറപ്പാടി'നുള്ള രാഗം പാടി വെക്കുന്നു. കൂടിയാട്ടം പുറപ്പാടിനു സമാനമായ വിധമാണ് കഥകളി പുറപ്പാടും നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും നാട്യത്തെക്കാളും നൃത്തത്തിനാണ് കഥകളിയിൽ പ്രാധാന്യം. അതാത് കഥക്ക് അനുസരിച്ചുള്ള പുറപ്പാടാണ് അവതരിപ്പിക്കേണ്ടത്. ആട്ടക്കഥകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അതാതു കഥകളിലെ വേഷങ്ങൾക്കു പുറപ്പാട് നൽകിയിരിക്കുന്നതായി കാണുന്നുണ്ട്. ഇന്ദ്രൻ, പഞ്ചപാണ്ഡവന്മാർ, കൃഷ്ണനും ബലരാമനും, കൃഷ്ണനും പത്നിമാരും തുടങ്ങി പലതരം കഥാപാത്രങ്ങൾ പുറപ്പാട് അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. രാവണോത്ഭവം കഥയിലെ 'താടിപ്പുറപ്പാട്' (*മാല്യവാൻ, മാലി, സുമാലി എന്നീ മൂന്ന് താടിവേഷകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പുറപ്പാട്*) വളരെ പ്രസിദ്ധമാണ്. ബാലിവധം കഥയിലെ ഹനുമാൻ പുറപ്പാട് കഥകളി അരങ്ങിൽ അപൂർവ്വമായി അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ഇപ്പോൾ കൃഷ്ണന്റെ വേഷമാണ് അധികമായും പുറപ്പാടിന് കണ്ടുവരുന്നത്. കൂടാതെ ഒന്ന്, നാല് എന്നീ നോക്കുകൾ മാത്രമായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. രണ്ട്, മൂന്ന് നോക്കുകളിലെ താളത്തിന്റെ മന്ദഗതിയും ശുദ്ധനൃത്തവും കാരണമാവും അവ ഇപ്പോൾ അധികമായും ഉപയോഗിക്കാത്തത്. പുറപ്പാട് കഴിഞ്ഞാൽ 'പകുതിപ്പുറപ്പാട്', 'മേളപ്പദം' എന്നിവ നടത്തപ്പെടുന്നു. പുറപ്പാടിനെക്കാളും

ചടുലവും ദൈർഘ്യം കുറഞ്ഞതുമാണ് 'പകുതി' എന്ന പറയപ്പെടുന്ന പകുതിപ്പുറപ്പാട്. വളരെ അപൂർവ്വമായി നടത്തിവരുന്ന ഈ നൃത്തവിശേഷം വടക്കൻ സമ്പ്രദായത്തിൽ മാത്രമാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. വാദ്യ-ഗീത സമന്വയമാണ് മേളപ്പദം. ഗീതഗോവിന്ദം കൃതിയിലെ ഇരുപത്തിയൊന്നാം അഷ്ടപദിയുടെ എട്ട് ചരണങ്ങൾ രാഗമാലികയിൽ (പല രാഗങ്ങളിൽ) പാടുകയും മേളം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഇതിന്റെ രീതി. വേഷക്കാർക്കു യാതൊരു ഭാഗവുമില്ലാത്ത മേളപ്പദം തികച്ചും സംഗീതജ്ഞന്മാരുടേയും മേളക്കാരുടേയും കഴിവ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ചടങ്ങാണ്. ഇവക്കു ശേഷമാണ് കഥയുടെ ആരംഭം. 'ഹസ്തലക്ഷണദീപിക' പ്രകാരമുള്ള മുദ്രകളുടേയയും, കലാശങ്ങൾ പോലുള്ള നൃത്തവിശേഷങ്ങളുടേയും ചതുർവ്വിധാഭിനയങ്ങളുടേയും അകമ്പടിയോടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥകളി, ശൈലീകൃതമായ നൃത്തനാടകാവതരണം തന്നെയാണ്. ഗീത-താള-മേളങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായി നടൻ അഭിനയിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളും നടന്റെ അഭിനയത്തിനും മനോധർമ്മപ്രകടനത്തിനും മറ്റുള്ളവ ചേർന്നുനിൽക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നതാണ് അവതരണം. കഥയുടെ അവസാനത്തിൽ വരുന്ന ചടങ്ങാണ് 'ധനാശി'. കഥയിലെ ദേവതാസ്ഥാനികനെ സ്തുതി ചെയ്യുന്നതും അരങ്ങിനെ വന്ദിക്കുന്നതുമായ ഈ ചടങ്ങാണ് കഥകളിയുടെ അവസാനം. ഇത്തരത്തിൽ വികസിക്കുന്നതാണ് കഥകളിയെന്ന കലാരൂപത്തിന്റെ ഘടന.

3.1.3 അവതരണവേദി

ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കഥകളിയുടെ അരങ്ങ് നമ്പൂതിരി ഇല്ലങ്ങളോ ദേശവാസികളായ പ്രമാണിമാരുടെ ഗൃഹങ്ങളോ ആയിരുന്നു. ക്രമേണ ഈ അരങ്ങ് ക്ഷേത്രാങ്കണങ്ങളിലേക്ക് സ്ഥാനമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടു. കാലാന്തരത്തിൽ കഥകളിയരങ്ങ് പഠനകേന്ദ്രങ്ങളിലേക്കും കഥകളി-ക്ലബ്ബുകളിലേക്കും വിനോദകേന്ദ്രങ്ങളിലേക്കും പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. പുലരും വരെയുള്ള അവതരണമെന്നതാണ് ഈ കലയുടെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. കഥകൾക്ക് ദൈർഘ്യം കുറവാണെങ്കിൽ രണ്ടോ, അപൂർവം സാഹചര്യങ്ങളിൽ മൂന്നോ കഥകൾ അവതരിപ്പിച്ചാണ് രാത്രി മുഴുവൻ നീളുന്ന അവതരണം നടക്കുന്നത്. ബാലിവധം, ബകവധം, നിവാതകവചകാലകേയവധം പോലുള്ള ദൈർഘ്യമേറിയ ഒരു കഥ മാത്രമായി

അവതരിപ്പിച്ച് സമയം കൃത്യമാക്കുന്ന അവതരണങ്ങളും കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ഒരു കഥയെ രണ്ട് ഭാഗങ്ങളാക്കി ഏതെങ്കിലും ഒരു ഭാഗം മാത്രമായി രംഗാവിഷ്കാരം ചെയ്യുന്ന രീതിയും നിലവിലുണ്ട്. ബാലിവധം ആട്ടക്കഥയെ രാവണന്റെ പ്രവേശം തുടങ്ങി ജടായുവധം കഴിയുവോളം പൂർവ്വഭാഗമായും സുഗ്രീവന്റെ രംഗം മുതൽ കഥ കഴിയുവോളം ഉത്തരഭാഗമായും പകുത്ത് അത് വേണ്ടപോലെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായമുണ്ട്. ഉത്തരാസ്വയംവരം പൂർവ്വഭാഗവും ദക്ഷയാഗം ഉത്തരഭാഗവും ഇന്നും അധികമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കഥാഭാഗങ്ങളാണ്. ക്ഷേത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതാതു ക്ഷേത്രത്തിലെ ദേവതമാരുടെ കഥ അവതരിപ്പിക്കുക എന്ന സമ്പ്രദായവും നിലനിന്നിരുന്നു. തിരുവല്ല ശ്രീവല്ലഭ ക്ഷേത്രത്തിൽ വഴിപാടായി ദിവസവും രാത്രി കഥകളി അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നുണ്ട്. പുരാണകഥകൾ എന്നതിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങൾ, കവിതകൾ, ജീവിതചരിത്രങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് ആട്ടക്കഥയുടെ രൂപം നൽകി അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നതായും ഇപ്പോൾ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. വില്ല്യം ഷേക്സ്പിയറിന്റെ കിംഗ് ലിയർ, വള്ളത്തോൾ നാരായണമേനോന്റെ മഗ്ദലനമറിയം, നാരായണഗുരുവിന്റെ ജീവിതത്തെ ആസ്പദമാക്കി രചിക്കപ്പെട്ട ഗുരുദേവൻ തുടങ്ങിയ അവതരണങ്ങൾ മേൽപറഞ്ഞതിന് ഉദാഹരണമാണ്. കൂടാതെ പ്രസിദ്ധന്മാരായ നടന്മാരുടെ ഏകകഥാപാത്രാവതരണമായും കഥകളി നടത്തപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദൈർഘ്യത്തിനും ഗണ്യമായ വ്യത്യാസം വന്നുചേർന്നിട്ടുണ്ട്. പുലരുംവരെ എന്നതു ചുരുങ്ങി രണ്ട്/മൂന്ന് മണിക്കൂറോ അതിലും കുറവായോ ഒക്കെയായി കലാവതരണം നടത്തുന്നുണ്ട്. സമയം കുറയുന്ന അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവതരണ-ഘടനയിലും വിട്ടുവീഴ്ചകൾ സംഭവിക്കാറുണ്ട്. തോടയം, പകുതി എന്നിവ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ അപൂർവ്വമായേ അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളൂ. കൂടാതെ മേളപ്പദം എന്ന ഭാഗം എല്ലാ അവതരണത്തിലും ഉൾപ്പെടാറില്ല. പ്രസിദ്ധന്മാരായ സംഗീതജ്ഞരും മേള-പ്രമാണികളും അവതരണത്തിൽ പങ്കെടുക്കുന്നപക്ഷവും പല അരങ്ങിലും മേളപ്പദം അവതരിപ്പിക്കണം എന്നില്ല. കഥകളിയുടെ ശൈലീകൃതവും വർണ്ണശോഭയും ധാരാളം വിദേശീയരെയും ഈ കലയിലേക്ക് ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർ എന്നതിലുപരിയായി പ്രായോഗിക, ഗവേഷണ മേഖലകളിലും ഇവരുടെ സാന്നിധ്യം കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ക്ഷേത്രങ്ങളും കലോപാസകരും നിലനിൽക്കുവോളം ഈ കലാരൂപം ലോകത്തുനിന്നും തുടച്ചുനീക്കപ്പെടുകയില്ല എന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം.

3.2 അവതരണസാഹിത്യങ്ങളും രചയിതാക്കളും

'ആട്ടക്കഥ' എന്ന സാഹിത്യരൂപമാണ് കഥകളിക്ക് ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നത്. കാവ്യങ്ങൾ ധാരാളമായി പ്രചരിച്ചുപോന്നിരുന്ന കാലഘട്ടമായതിനാലാവാം ഇവ പദ്യ-ഗീതങ്ങളുടെ വിവിധ ഭാവങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ട് രചിക്കപ്പെട്ടത്. ശ്ലോകങ്ങൾ, ദണ്ഡകങ്ങൾ, പദ്യങ്ങൾ, അവയിലെ പ്രാസപ്രയോഗങ്ങൾ എന്നിവ കാവ്യഛായയിലും രാഗം, താളം, പല്ലവി, അനുപല്ലവി, ചരണം എന്നിവ ഗീതഛായയിലും സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് രൂപപ്പെടുത്തിയ സാഹിത്യശൃംഖലയാണ് ആട്ടക്കഥകൾ. കഥകളിക്കുവേണ്ടി മാത്രമായി നിർമ്മിച്ച ഈ ശാഖ പിന്നീട് തിരുവാതിരകളി, കേരളനടനം പോലെയുള്ള കലകളിലേക്കും സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നിരുന്നാലും ഇന്നും ഏറ്റവും അധികമായി ആട്ടക്കഥകൾ ഉപയോഗിക്കുന്നത് കഥകളി അവതരണങ്ങൾക്കാണെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. രണ്ട് തരത്തിലാണ് ആട്ടക്കഥകൾ തരംതിരിക്കാൻ സാധിക്കുന്നത്. രംഗ-സാഹിത്യഭംഗിക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകി രചിച്ചവയും ചിട്ട-ചടങ്ങുകൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകി രചിച്ചവയും എന്നിങ്ങനെയാണവ. ഇരുവിഭാഗങ്ങളിലും എല്ലാ സങ്കേതങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട് എങ്കിലും ചിലതിൽ ചടങ്ങുകൾക്കും ചിലതിൽ രംഗങ്ങൾക്കും മുൻതൂക്കം വരുന്നതായി മനസിലാക്കാം. ആദ്യവിഭാഗം അരങ്ങുപ്രയോഗത്തിനു മാത്രമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതാണെങ്കിൽ രണ്ടാം വിഭാഗം കളരിയിൽ (പഠന സമയം) ചിട്ടയോടെ ചെയ്തു ശീലിച്ചശേഷം അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടവയാണ്. ഉണ്ണായിവാര്യർ രചിച്ച നളചരിതം, പന്നിശ്ശേരി നാണുപിള്ള രചിച്ച നിഴൽക്കുത്ത്, ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയുടെ രചനകളായ കീചകവധം, ഉത്തരാസ്വയംവരം, ദക്ഷയാഗം, പേട്ടയിൽ രാമൻപിള്ള രചിച്ച ഹരിശ്ചന്ദ്രചരിതം, മാലി മാധവൻ നായർ രചിച്ച കർണ്ണശപഥം തുടങ്ങി ഒട്ടനവധി ആട്ടക്കഥകളിൽ ചടങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യമുണ്ടെങ്കിലും രംഗസംവിധാനങ്ങൾക്കും സാഹിത്യഭാഗങ്ങൾക്കും കൂടുതൽ ശോഭ തെളിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നു. അതുപോലെതന്നെ കോട്ടയത്തുതമ്പുരാൻ രചിച്ച ബകവധം, കിർമ്മീരവധം, കല്ല്യാണസൗഗന്ധികം, നിവാതകവചകാലകേയവധം, കാർത്തിക തിരുനാൾ രചിച്ച നരകാസുരവധം, കല്ലേക്കുളങ്ങര രാഘവപിഷാരടി രചിച്ച രാവണോൽഭവം, ഇളയിടയത്തു നമ്പൂതിരി രചിച്ച വടക്കൻ രാജസൂയം, ഇരട്ടക്കുളങ്ങര രാമവാര്യർ രചിച്ച കിരാതം, പാലക്കാട് അമൃതശാസ്ത്രികൾ രചിച്ച ലവണാസുരവധം

തുടങ്ങിയവ ചടങ്ങൾക്ക് ഊന്നൽ നൽകുന്ന ആട്ടക്കഥകളാണ്. മനോധർമ്മങ്ങൾക്കു വളരെ സാധ്യത കുറവും ചിട്ടയോടെയുള്ള അഭ്യാസത്തിനു കൂടുതൽ ശ്രദ്ധയും നൽകുന്നതാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ കഥകളെല്ലാം. എന്നാൽ അരങ്ങിലും കളരിയിലും ഒരുപോലെ ഉപയോഗിച്ചുവരുന്ന ആട്ടക്കഥകളും കാണപ്പെടുന്നു. തമ്പിക്കഥകൾ, തോരണയുദ്ധം തുടങ്ങിയവ ഇതിന് മികച്ച ഉദാഹരണമാണ്. ചിട്ടയ്ക്കും സാഹിത്യത്തിനും തുല്യമായ പ്രാധാന്യം നൽകിവരുന്ന ആട്ടക്കഥകൾ നിർമ്മിച്ചവരിൽ എടുത്തുപറയപ്പെടേണ്ട രണ്ട് രചയിതാക്കാളാണ് കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാനും കല്ലൂർ നീലകണ്ഠൻ നമ്പൂതിരിപ്പാടും.

3.2.1 കൊട്ടാരക്കര തമ്പുരാൻ

കഥകളിയുടെ ആദിമരൂപമായ രാമനാട്ടത്തിന്റെ സ്രഷ്ടാവായ ഇദ്ദേഹം വഞ്ചിമഹാ-രാജാവായ വീരകേരളവർമ്മന്റെ ഭാഗിനേയനായിട്ടാണ് പറയപ്പെടുന്നത്. ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ പേരും വീരകേരളവർമ്മ എന്നായിരുന്നെന്നും ഉണ്ണികേരളവർമ്മ എന്നായിരുന്നെന്നും പക്ഷമുണ്ട് (ഉള്ളൂർ, 1964, 831). പതിനേഴ്/പതിനെട്ട് നൂറ്റാണ്ട് കാലത്ത് ജീവിച്ചു എന്നു പറയുപ്പെടുന്ന ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതകാലം പല ഗ്രന്ഥങ്ങളിലായി വ്യത്യസ്തമായാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. *കേരള സാഹിത്യചരിത്ര* രചയിതാവായ ഉള്ളൂർ, തമ്പുരാന്റെ ജീവിതകാലത്തെപ്പറ്റി വിപുലമായ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ വെള്ളിനേഴി അച്യുതൻകുട്ടി രചിച്ച *കഥകളിപ്പദങ്ങൾ* എന്ന കൃതിയിൽ തമ്പുരാന്റെ ജീവിതകാലം 1555-1605 എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയതായി കാണുന്നു (വെ. അ. 2009, 67). അതുപോലെതന്നെ *നൂറ്റിയൊന്ന് ആട്ടക്കഥകൾ* എന്ന ആട്ടക്കഥാസമാഹരണത്തിന്റെ ഒന്നാം വാല്യത്തിൽ, പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് തമ്പുരാൻ ജീവിച്ചിരുന്നതെന്ന് പ്രസ്തവിച്ചിരിക്കുന്നു (വേ. 2017, 34). ഇത്തരത്തിൽ പല വിധത്തിലായി സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഇദ്ദേഹം രാമനാട്ടകർത്താവാ-ണെന്നതിൽ ആർക്കും തർക്കമില്ല. ആട്ടക്കഥാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാവായ തമ്പുരാന്റേതായി എട്ട് ആട്ടക്കഥകൾ ലഭിച്ചിട്ടുള്ളതായി എല്ലാ ഗ്രന്ഥകർത്താക്കളും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. രാമായണം കഥയെ എട്ട് ഖണ്ഡങ്ങളായി വിഭജിച്ചിരിക്കുന്ന കൃതികൾ പുത്രാകാമേഷ്ടി, സീതാസ്വയംവരം, വിച്ഛിന്നാഭിഷേകം, ഖരവധം, ബാലിവധം, തോരണയുദ്ധം, സേതുബന്ധനം, യുദ്ധം എന്നീ ക്രമത്തിലാണ്. കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്റെ അതേ രീതിയിൽ പകർത്തിയിരിക്കുന്ന രാമനാട്ടകൃതിയിൽ ശ്രീരാമന്റെ ജനനം പ്രതിപാദിക്കുന്നു-

ണ്ടെങ്കിലും യുദ്ധകാണ്ഡത്തെ തുടർന്നുള്ള കഥാഭാഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നില്ല. രാമായണം കഥയുടെ പ്രസക്തി രാവണവധം വരെയാണെന്ന ചിന്താഗതിയാവും അദ്ദേഹത്തെ യുദ്ധം എന്നതു കൊണ്ട് രചന അവസാനിപ്പിക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഈ ആട്ടക്കഥകളിൽ സീതാസ്വയംവരം, ബാലിവധം, തോരണയുദ്ധം എന്നീ മൂന്ന് കഥകളാണ് അരങ്ങിൽ സുലഭമായി കണ്ടുവരുന്നത്. ഇവയിലെ എല്ലാ രംഗങ്ങളും അരങ്ങിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുാറുമില്ല. നരകാസുരവധം, കിർമ്മീരവധം എന്നീ കഥകളിൽ നിണം എന്ന രംഗം അവതരിപ്പിക്കാത്ത പക്ഷം കഥാപാത്രങ്ങൾ ആ ഭാഗം പകർന്നാടുന്നതിനെ 'ശൂർപ്പണഖാങ്കം' ആടുക എന്നത് ഒരുപക്ഷെ ഖരവധം മുൻകാലങ്ങളിൽ ആടിയിരുന്നതിന്റെ കാരണത്താൽ വന്നുചേർന്നതാവാം. രാമനാട്ടകൃതികളല്ലാതെ മറ്റൊന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റേതായി ലഭിക്കുന്നില്ല എങ്കിലും കഥകളി എന്ന കലാരൂപവും ആട്ടക്കഥാപ്രസ്ഥാനവും നിലനിൽക്കുന്ന കാലത്തോളം കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ വിസ്മരിക്കമപ്പടുകയില്ല എന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം.

3.2.2 ബാലിവധം ആട്ടക്കഥ

രാമനാട്ടകഥകളിൽ അഞ്ചാമത്തെ ആട്ടക്കഥയാണ് ബാലിവധം. രാമകഥയുടെ തുടർച്ച തന്നെയാണ് അവതരണമായി രൂപപ്പെടുത്തിയെടുത്തിരിക്കുന്നത്. ആരണ്യ-കാണ്ഡത്തിലെ കുറച്ച് കഥാഭാഗങ്ങളും കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡം ഏറെക്കുറെ മുഴുവനായും ഈ ആട്ടക്കഥയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുണ്ട്. രാമായണം കഥയിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളെ തമ്പുരാൻ ഈ കൃതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. അകമ്പനൻ, ആയോമുഖി, വടു തുടങ്ങിയ വ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ പാത്രസൃഷ്ടി ബാലിവധം ആട്ടക്കഥയിൽ മാത്രമാണ് കാണുന്നത്. മൂലകഥയിൽ പോലും അധികമായി പരാമർശിച്ചു കാണാത്തതായ ഇവർ, ഈ അവതരണസാഹിത്യത്തിൽ ഗണ്യമായ പങ്ക് വഹിക്കുന്നുണ്ട്. വളരെ വലിപ്പ-മുള്ള ആട്ടക്കഥ രണ്ട് ഭാഗമാക്കി രണ്ട് ദിവസങ്ങൾ കൊണ്ട് അഭിനയിച്ചിരുന്നതായിട്ടുള്ള പരാമർശം കാണുന്നു. (കി. വാ. ന., എം. പി. എസ്, 2013, 48).[i] ആറ് രംഗങ്ങൾ മാത്രമായി ഇന്ന് അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ ആട്ടക്കഥയ്ക്ക് ഇരുപത്തിയൊന്ന് രംഗങ്ങളും പന്ത്രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളും രചയിതാവ് നൽകിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ കാലക്രമേണ പല ഭാഗങ്ങളും ഉപേക്ഷിക്കുകയും, കുറേ വേഷങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുകയും, രണ്ട് ദിവസത്തെ അഭിനയമെന്നത്

ചുരുങ്ങുകയും, കുറച്ചു മണിക്കൂറുകൾ കൊണ്ട് അവതരിപ്പിക്കാനും പാകത്തിൽ ആട്ടക്കഥയുടെ അഭിനയപദ്ധതി പരിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇന്ന് ചടുലമായ ചലനത്തോടെ സഞ്ചരിക്കുന്ന ഈ കഥയ്ക്ക് മറ്റ് കഥകളെക്കാളും ഔദ്ധത്യം കൂടുതലാണ്.

3.2.3 കല്ലൂർ നീലകണ്ഠൻ നമ്പൂതിരി

പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിൽ വളരെ പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ചിരുന്ന നമ്പൂതിരി ഇല്ലമായ കല്ലൂർ മനയിലാണ് കവിയുടെ ജനനം. വള്ളുവനാട്ടിൽനിന്ന് കൊച്ചിയിലേക്ക് മാറുകയും പിന്നീട് തിരികെ തൃശൂരിൽ വരികയും ചെയ്ത ഈ കുടുംബത്തിന്റെ ചരിത്രം വളരെ പ്രശസ്തമാണ്. നാലാം വേദത്തിൽ പ്രാവീണ്യമുള്ള ഇവർ മന്ത്രവാദത്തിൽ പ്രസിദ്ധി നേടിയിരുന്നു. കല്ലൂർ മനക്കാർ കൊച്ചിയിൽ വസിക്കുന്ന കാലത്താണ് കവിയായ നീലകണ്ഠൻ നമ്പൂതിരിയുടെ ജനനം എന്നാണ് പറയപ്പെടുന്നത്. ചെറുപ്പത്തിൽതന്നെ സംസ്കൃതഭാഷയിൽ വൈദഗ്ധ്യം കൈവരിച്ച ഇദ്ദേഹത്തിന്റേതായി നാല് ആട്ടക്കഥകളാണ് ആരോപിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ബാലിവിജയം, മധുകൈടഭവധം, സ്വാഹാസുധാകരം, സുമുഖീ സ്വയംവരം എന്നീ നാല് കൃതികളുടെ കർത്തൃത്വം അദ്ദേഹത്തിൽ നിക്ഷിപ്തമാണെങ്കിലും ആദ്യത്തെ രണ്ട് ആട്ടക്കഥകൾ മാത്രമേ നമുക്ക് ലഭിച്ചിട്ടുള്ളു. (ഉള്ളൂർ, 1990, 584) കൂടാതെ ധാരാളം രാജപ്രശംസാപരമായ പദ്യങ്ങളും, അജാമിളമോക്ഷം എന്നൊരു കൈകൊട്ടിക്കളി പാട്ടും, ശ്ലോകരൂപത്തിലുള്ള രചനകളും കല്ലൂരിന്റെ സൃഷ്ടിയായി ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. കവിയുടെ ജീവിതകാലത്തെപ്പറ്റി കുറച്ച് വ്യക്തത കുറവ് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. 1776 മുതൽ 1835 വരെ എന്ന് ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോൾ മറ്റൊരിടത്ത് 1749-1824 എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.[ii] ഇതിൽനിന്നും കവിയുടെ ജീവിതകാലത്തെപ്പറ്റി ചരിത്രകാരന്മാർക്കിടയിലും വ്യത്യസ്ത അഭിപ്രായങ്ങൾ നിലവിലുണ്ടെന്ന് മനസിലാക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നു. രണ്ട് ആട്ടക്കഥകൾ കവിയുടേതായി ലഭിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അരങ്ങിൽ പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നത് ബാലിവിജയം മാത്രമാണ്.

3.2.4 ബാലിവിജയം ആട്ടക്കഥ

രാമായണത്തെ ആസ്പദമാക്കി രാമനാട്ടകൃതികളെക്കൂടാതെ നിരവധി ആട്ടക്കഥകൾ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കിളിമാനൂർ രവിവർമ്മ രചിച്ച കംസവധം, രാഘവപിഷാരടി രചിച്ച

രാവണോൽഭവം, പാലക്കാട് അമൃതശാസ്ത്രികൾ രചിച്ച ലവണാസുരവധം, കൊട്ടാരത്തിൽ ശങ്കുണ്ണി രചിച്ച ശ്രീരാമ പട്ടാഭിഷേകം, വള്ളത്തോൾ നാരായണമേനോൻ രചിച്ച ഔഷധാഹരണം എന്നിവയാണ് അതിൽ ചിലത്. പതിനഞ്ച് രംഗങ്ങളും പതിമൂന്ന് കഥാ-പാത്രങ്ങളുമുള്ള ആട്ടക്കഥയാണ് ബാലിവിജയമെങ്കിലും ഇന്ന് നാല് രംഗങ്ങളിൽ കഥ ചുരുങ്ങിയിരിക്കുന്നു. രാവണന്റേയും മണ്ഡോദരിയുടേയും രംഗവും,[iii] അതിലെ പ്രസിദ്ധ പദമായ ‘ അരവിന്ദദളോപനയനേ’ എന്നതും അത്യപൂർവ്വമായെ കഥകളിയരങ്ങിൽ ഇന്ന് കാണുന്നുള്ളൂ. ആട്ടക്കഥയുടെ സാഹിത്യഭംഗിയാലും, രംഗാവതരണത്തിന്റെ സാരസ-ത്താലും, അഭിനേതാക്കൾക്കുള്ള അഭിനയസാധ്യതയാലും ബാലിവിജയം ആട്ടക്കഥ മറ്റുള്ളവയിൽനിന്നും വൈവിധ്യമേറി നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ്. വീരരസത്തിന് ഊന്നൽ നൽകികൊണ്ട് രചിക്കപ്പെട്ട ഈ കൃതി കഥകളിയരങ്ങിൽ ഇന്നും സുലഭമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാറുണ്ട്.

3.3 ആട്ടക്കഥയും ആട്ടപ്രകാരവും

കഥകളിയുടെ അവതരണത്തിന് ആട്ടക്കഥപോലെ തന്നെ ആവശ്യകതയാർന്ന ഗ്രന്ഥമാണ് ആട്ടപ്രകാരം. ആട്ടക്കഥയിൽ ഉള്ള ഭാഗങ്ങളുടെ അരങ്ങവതരണമാണ് ആട്ടക്കഥാഗ്രന്ഥത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അരങ്ങിൽ പ്രയോഗിക്കേണ്ട ആട്ടങ്ങളും, നൃത്തങ്ങളും, രംഗങ്ങളുടെ ക്രമീകരണങ്ങളുമെല്ലാംതന്നെ ആട്ടപ്രകാരത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. അരങ്ങിൽ നടപ്പുള്ള രംഗങ്ങളുടെ വിശദാംശങ്ങൾ സംയോജിപ്പിച്ച് ശേഷിച്ച രംഗങ്ങളെ തരംതിരിച്ച് ഒഴിവാക്കിയാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം രൂപപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നത്. കാലാനുസൃതമായി കഥകളി അരങ്ങിൽനിന്ന് മാറ്റി നിർത്തപ്പെട്ട രംഗങ്ങളെ ആട്ടപ്രകാരത്തിലും ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടതായി കാണാം. അതാതുകാലത്തുള്ള അവതരണത്തെ കണക്കിലെടുത്താണ് ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ സംശോധിക്കുക. കഥകളിയിലെ ഇരു സമ്പ്രദായ-ങ്ങളുടേയും ആട്ടപ്രകാരഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഇന്നും ലഭ്യമാണ് എന്നത് കഥകളി പ്രയോക്താക്കൾ-ക്കെന്നപോലെ ആസ്വാദകർക്കും ഗവേഷകർക്കും വളരെയധികം ഉപയോഗപ്രദമാണ്.

വടക്കൻ സമ്പ്രദായത്തെ ആസ്പദമാക്കി കലാമണ്ഡലം പത്മനാഭൻ നായർ രചിച്ച് കേരള കലാമണ്ഡലം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *ചൊല്ലിയാട്ടം* രണ്ടു ഭാഗങ്ങളും, തെക്കൻ സമ്പ്രദായത്തെ ആസ്പദമാക്കി കലാമണ്ഡലം രാജശേഖരൻ രചിച്ച്, കേരള കലാമണ്ഡലം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *കഥകളി തെക്കൻചിട്ട ആട്ടപ്രകാരം* രണ്ടു ഭാഗങ്ങളും ഇന്ന് കഥകളിലോകത്തെ മുതൽക്കൂട്ടാണ് എന്നതിൽ അഭിപ്രായവ്യത്യാസമില്ല. ഇപ്പോൾ നടപ്പിലുള്ള എല്ലാ ആട്ടക്കഥകളുടേയും അരങ്ങിലുള്ള രംഗത്തിലെ എല്ലാ ചടങ്ങുകളും ഈ രണ്ട് ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും വ്യക്തമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ചില കഥകൾ സ്വീകരിക്കുകയും ചിലത് സ്വീകരിക്കാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതായി കാണാം. വടക്കൻ സമ്പ്രദായഗ്രന്ഥത്തിൽ ലവണാസുരവധം, സന്താനഗോപാലം തുടങ്ങിയ കഥകളും തെക്കൻ സമ്പ്രദായത്തിൽ രാജസൂയം, നരകാസുരവധം, നിഴൽക്കുത്ത് തുടങ്ങിയ കഥകളും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാം. ഇതരഗ്രന്ഥത്തിൽ അവ ഉൾപ്പെടുത്താൻ സാധിക്കാ-ത്തത് ആ കഥകളുടെ അരങ്ങുപ്രയോഗത്തിലെ കുറവ് കണക്കാക്കിയാവണം. നിഴൽക്കുത്ത് പോലുള്ള കഥകൾ തെക്കൻ ചിട്ടയിലും, ലവണാസുരവധം പോലുള്ള കഥകൾ വടക്കൻ ചിട്ടയിലും കൂടുതലായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിനാലാവണം ഇതരഗ്രന്ഥത്തിൽ അവ ഉൾപ്പെ-ടുത്താതെ പോയത് എന്ന് നമുക്ക് അനുമാനിക്കാം. ഇവയെ കൂടാതെ കലാമണ്ഡലം കൃഷ്ണൻ നായർ രചിച്ച *നളചരിതം ആട്ടപ്രകാരം* പോലുള്ള സ്വതന്ത്ര ആട്ടപ്രകാര-ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ധാരാളമായി കഥകളി സാഹിത്യലോകത്ത് കാണാൻ സാധിക്കുമെങ്കിലും നടപ്പിലുള്ള ഒട്ടുമിക്ക ആട്ടക്കഥകളും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന മേൽപ്പറഞ്ഞ രണ്ട് ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്കു തന്നെയാണ് കഥകളിലോകത്ത് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കൈവന്നിരിക്കുന്നത്.

രണ്ട് ചിട്ടകളിലും ഒരുപോലെ പ്രാധാന്യമുള്ള ആട്ടക്കഥകളാണ് ബാലിവധവും ബാലിവിജയവും. കഥകളി രണ്ട് വഴികളിലേക്കു തിരിഞ്ഞപ്പോഴും, ഇരുവരും ഒരുപോലെ സ്വീകരിച്ച കഥകളിൽ ബാലിയുടെ ഭാഗങ്ങൾ ഉൾപ്പെട്ട രണ്ട് ആട്ടക്കഥകളും സ്വീകരിച്ചത്, അവയുടെ അവതരണയോഗ്യതയെ വ്യക്തമാക്കുന്നതിന് തെളിവാണ്. ഇരുഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ബാലിയുടെ ഭാഗങ്ങൾ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. ശ്ലോകങ്ങളുടെയും ദണ്ഡക-ങ്ങളുടേയും പദങ്ങളുടേയും അർത്ഥങ്ങൾ, കലാശങ്ങൾ, ആട്ടശ്ലോകങ്ങൾ തുടങ്ങി അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നതിനും അഭ്യസിക്കുന്നതിനും ഈ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ പഠനത്തിനും പ്രയോഗത്തിനും മുൻതൂക്കം കൊടുത്തുകൊണ്ട് രചിച്ചതിനാൽ,

ഇരുഗ്രന്ഥങ്ങളും സാധാരണവായനക്കാർക്ക് അത്ര എളുപ്പത്തിൽ മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിച്ച് കൊള്ളണം എന്നില്ല. കഥകളിപ്പദങ്ങൾ പോലുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങൾ കഥകളി സംഗീതജ്ഞർക്ക് മുൻതൂക്കം കൊടുക്കുന്നതുപോലെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ പ്രയോക്താക്കൾക്കു മുൻതൂക്കം കൊടുത്തുകൊണ്ടാണ് രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് ആസ്വാദകർക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകിക്കൊണ്ട് രചിക്കപ്പെടേണ്ട ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ ആവശ്യകത. മുൻകാലങ്ങളിൽ ഇത്തരം പുരാണസംബന്ധിയായ എല്ലാ കഥാസന്ദർഭങ്ങളും ജനങ്ങൾക്ക് സുപരിചിതമാ-ണെന്നതുകൊണ്ട് അത്തരമൊരു ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആവശ്യകതയുണ്ടായില്ല എന്നത് വാസ്തവമാണ്. എന്നാൽ കാലത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരത്താൽ ഇപ്പോൾ ആസ്വാദക-പക്ഷഗ്രന്ഥങ്ങളും ഉത്ഭവിക്കേണ്ട സാഹചര്യം ഉടലെടുത്തിരിക്കുന്നതായി കാണുന്നു. ആയതിനാൽ അവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ച വിശദമായ അരങ്ങുഭാഷ്യം നൽകുക എന്നത് ഗവേഷകധർമ്മമായി കണക്കിലെടുത്ത് ബാലിയുടെ ഇരുകഥാഭാഗങ്ങളുടേയും അവതരണത്തെ ചുവടെ ചേർക്കുന്നത് അനുയോജ്യമെന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഈ വിധത്തിൽ ലഘൂകരിച്ച് കഥാഭാഗങ്ങൾ രചിക്കുന്നത് ആസ്വാദകർക്ക് തത്സമയത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങളെ കൂടുതൽ മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുമെന്നതിൽ തർക്കമില്ല.

3.3.1 കഥകളിയരങ്ങിലെ ബാലി

പുരാണ ഇതിഹാസ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് മുൻതൂക്കം കൊടുത്തുകൊണ്ടാണ് ഓരോ ആട്ടക്കഥാകൃത്തുകളും അവരുടെ കൃതികൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. രാമായണം, മഹാഭാരതം എന്നിവയെ കൂടാതെ മറ്റ് പുരാണങ്ങളുടെ കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തിയാണ് ഭൂരിഭാഗം ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യങ്ങൾ രൂപപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. പുരാണങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്ത-മായി പാശ്ചാത്യ നാടകങ്ങളും കവിതകളും യുഗപുരുഷന്മാരുടെ ജീവിതഭാഗങ്ങളും കഥകളിയുടെ അരങ്ങിൽ പരീക്ഷണവിധേയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കിംഗ് ലിയർ നാടകം, ഗുരുദേവൻ, മഗ്ദലനമറിയം തുടങ്ങിയ അവതരണങ്ങൾ ഇതിന് ഉദാഹരണമായി സ്വീകരിക്കുവാൻ ഉതകുന്നവയാണ്. (*ഈ അവതരണങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ കേരള കലാമണ്ഡലവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് അരങ്ങുപരീക്ഷണം നടത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്.*) എന്നിരുന്നാലും ഇപ്പോഴും പ്രാധാന്യം പുരാണകഥകൾക്ക് തന്നെയാണ് എന്നതിന്റെ വ്യക്തത, ഈ കാലഘട്ടത്തിലും സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കഥകളി അരങ്ങുകളെ

സാക്ഷിനിർത്തി സമർത്ഥിക്കുവാൻ സാധിക്കും. അവതരണങ്ങളുടെ അളവ് പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഭാരതകഥകൾക്കാണ് കഥകളി അരങ്ങ് മുൻതൂക്കം കൊടുക്കുന്ന-തെങ്കിലും രാമായണ കഥകളും തുല്യമായ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഇന്നും അരങ്ങിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. ചിട്ടപ്രധാനമായ കഥകൾ കോട്ടയത്തു തമ്പുരാന്റെ സംഭാവന-യെങ്കിലും മറ്റ് കഥകളും തത്തുല്യ ശ്രദ്ധയോടെയാണ് അഭ്യസിച്ച് അരങ്ങിൽ എത്തപ്പെടുന്നത്.

കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രായോഗികതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അഭ്യാസം. നടൻ പച്ചവേഷങ്ങളിലും കത്തിവേഷങ്ങളിലും അടിത്തറ നേടിയാണ് വളർന്നുവരുന്നത്. ശൈലീകൃതമായ അഭിനയത്തിനും സഞ്ചാരത്തിനും കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ കൊടുക്കുന്നതിലാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ അവതരണം ഒന്നാന്തരമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ഇവയുടെ ചുവടുപിടിച്ച് നടന്റെ രൂപഭാവങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഒരു ഘട്ടം കഴിഞ്ഞാൽ മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. താടി, കരി, മിനുക്ക് എന്നീ വേഷങ്ങളിൽ മികവ് വരുത്തണമെങ്കിൽ അഭ്യാസബലത്തോടൊപ്പം രൂപത്തിനും പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ആ വിധത്തിലാണ് നടൻ അവതരണത്തിൽ ഉയർച്ചയും പ്രസിദ്ധിയും കൈവരിക്കുന്നത്. രാമായണ കഥകളിയരങ്ങിൽ ശ്രീരാമനിലുപരി പരശുരാമൻ, ഹനുമാൻ, രാവണൻ, സീത തുടങ്ങിയ കഥാത്രങ്ങളെല്ലാംതന്നെ മേൽപ്പറഞ്ഞ പരിണാമത്തി-ലൂടെയാണ് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത് എന്നത് സംശയലേശമന്യേ സ്ഥാപിക്കാവുന്നതാണ്. അവയുടെ കൂടെ ചേർത്തുപറയാവുന്ന ഒരു കഥാപാത്രം തന്നെയാണ് ബാലി.

രാമായണത്തിലെ കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡത്തിൽ മാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഈ പാത്രം കഥകളിയരങ്ങിൽ രണ്ട് കഥകളിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. രാമനാട്ടകർത്താവായ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ ബാലിവധത്തിലും കല്ലൂർ നമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ ബാലിവിജയ-ത്തിലും ബാലിയുടെ അരങ്ങുഭാഷ്യം ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ആട്ടക്കഥകൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ബാലിവേഷത്തിന് കൂടുതൽ ഗൗരവം നൽകുന്നത് ബാലിവധമാണ്. ഇരുകൃതികളുടേയും അവസാനത്തോടടുത്താണ് ബാലിയുടെ രംഗപ്രവേശം. വിജയിക്ക-പ്പെടാനും വധിക്കപ്പെടാനും മാത്രമായിട്ടാണ് ബാലിയുടെ ജീവിതത്തെ ഇപ്പോൾ അരങ്ങിൽ ദർശിക്കാവുന്നത്. എന്നാൽ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പദങ്ങളിലും ആട്ടങ്ങളിലും

ബാലിയുടെ ജീവിതഭാഗങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ബാലിവധത്തിൽ സുഗ്രീവന്റെ ഭാഗത്തിലൂടെയും, ബാലിവിജയത്തിൽ നാരദന്റെ ഭാഗത്തിലൂടെയും ബാലിയുടെ കഥാഭാഗങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കാൻ സാധിക്കും. താടിവേഷഗണത്തിൽപ്പെടുന്ന ഇരു അവതരണങ്ങളും കളിയരങ്ങിൽ ആസ്വാദ്യത പുലർത്തുന്നവയാണ് എന്നതിൽ സംശയമില്ല എന്ന് പ്രസ്താവിക്കാവുന്നതാണ്.

ബാലിവധത്തിൽ അവസാന നാല് രംഗങ്ങളിലാണ് ബാലിയുടെ അവതരണം. ആട്ടക്കഥയുടെ ഉത്തരഭാഗത്തിൽ സുഗ്രീവന്റെ പ്രവേശത്തോടെ കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡം ആരംഭിക്കുന്നു. സുഗ്രീവന്റെ ഭാഗത്തിലൂടെ അതുവരെ സംഭവിച്ച കഥയുടെ ഗതി മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നതാണ്. ബാലിയെ യുദ്ധത്തിനു വിളിച്ചുകഴിഞ്ഞുള്ള രംഗത്തിൽ ബാലിയുടെ പ്രവേശമാണ്. രംഗത്ത് കാടിന്റെ പ്രതീതിക്കായി മരച്ചില്ലകൾ പിടിക്കുന്നതായി കാണാം. തിരശീലയുടെ ഉള്ളിൽ മരച്ചില്ലകളുടെ നടുവിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ബാലിയുടെ തിരനോക്കാണ് ആദ്യം. ശേഷം പീഠത്തിന്റെ മുകളിൽകയറി നിന്ന് തിരതാഴ്ത്തുന്നു. ആരാണ് തന്നെ യുദ്ധത്തിന് വിളിച്ചതെന്ന് കോപത്തോടെ അന്വേഷിക്കുന്നതാണ് ആദ്യത്തെ ആട്ടം. ശേഷം മരങ്ങൾ പിഴുതെടുത്ത് അവ ഉരച്ച് തീയുണ്ടാക്കി തന്റെ എതിരാളിയെ അന്വേഷിക്കുന്നതായി അഭിനയിക്കുന്നു. കിഷ്ക്കിന്ധ വൃക്ഷങ്ങളാൽ തിങ്ങി നിറഞ്ഞ പ്രദേശമാണ് എന്ന ന്യായത്തിൽ ആവണം ഇങ്ങനെ വെളിച്ചം എടുത്തുള്ള അന്വേഷണം. കൊമ്പുകൾ എടുത്ത് ഉരച്ച് കത്തിച്ചു എന്ന് കാണിച്ച ശേഷം, അരങ്ങിൽ സഹായികൾ പിടിച്ചിരിക്കുന്ന പന്തം കൈയിൽ വാങ്ങി അതുമായി അന്വേഷിക്കുന്നതായി അഭിനയിക്കുന്നു. ഈ സമയം സുഗ്രീവൻ പ്രേക്ഷകരുടെ ഇടയിൽകൂടെ മെല്ലെ അരങ്ങിന്റെ മുന്നിലേക്കു നടന്നടുക്കുന്നു. ഇരുവരും കാണുന്ന നിമിഷം ബാലി പന്തം തിരികെ കൊടുക്കുകയും സുഗ്രീവനെ അധിക്ഷേപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് അനുജനെ തന്റെ അടുത്തേക്കു വിളിക്കുകയും, സുഗ്രീവൻ അടുത്തുവരുന്നസമയം മരക്കൊമ്പുകൾ കൊണ്ട് അടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ ഭാഗത്ത് നടന്മാർ അവരുടെ മനോധർമ്മാനുസൃതം ആട്ടങ്ങൾ ആടുന്നതായി കാണാം. ശേഷം ബാലി പീഠത്തിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങി സുഗ്രീവന്റെ അടുത്തേക്ക് ഓടിച്ചെല്ലുകയും ഇരുവരും ഒരുമിച്ച് അരങ്ങിൽ കയറുകയും ചെയ്യുന്നു. പർവതംചുറ്റൽ എന്ന അഭിനയഭാഗമാണ് തുടർന്ന് വരുന്നത്. 'ഋശ്യമൂകം' എന്ന പർവതം

ബാലിക്ക് കയറാൻ പറ്റാത്തതാകയാൽ, സുഗ്രീവൻ അതിൽകയറി രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുകയും ബാലി പിൻതുടരുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് അവിടെ നിന്ന് ഓടി ഇരുവരും യുദ്ധസ്ഥലത്ത് എത്തിച്ചേരുന്നു. ഈ സമയം തിരശീല അവിടെ നിന്നും മാറ്റുന്നു. ബാലിയുടെ പദത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് തുടർന്നു വരുന്നത്. ഇരുവരും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങളാണ് ഈ ഭാഗത്ത് വരുന്നത്. പദാനന്തരം, വാനരചേഷ്ടകൾ, പുലിയങ്കം, മുഷ്ടിയുദ്ധം, എന്നീ പ്രവൃത്തികൾ അഭിനയിക്കുന്നു. മുഷ്ടിയുദ്ധത്തിന്റെ ഒടുവിൽ ബാലി-സുഗ്രീവന്മാർ പ്രേക്ഷകരുടെ ഇടയിലേക്ക് യുദ്ധം ചെയ്ത് പോകുന്ന സമയം രാമലക്ഷ്മണന്മാർ അരങ്ങിൽ വരുകയും, ശ്രീരാമൻ ബാലിയുടെ നേർക്ക് ശരം പ്രയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മാറിൽ അസ്ത്രം തറച്ച നിലയിൽ ബാലി അരങ്ങിലേക്കു വരുന്നതാണ് അടുത്തതായി കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ അരങ്ങിൽ എത്തുമ്പോൾ താരയും അംഗദനും എത്തിച്ചേരുന്നു. മൂന്നു കഥാപാത്രങ്ങളും ബാലിയുടെ ഈ അവസ്ഥയിൽ വിലപിക്കുന്നു. ബാലി ശ്രീരാമനോടുള്ള സംഭാഷണമാണ് തുടർന്ന് വരുന്നത്. ശ്രീരാമന്റെ മറുപടിയും തുടർന്ന് ബാലിയുടെ അനുഗ്രഹസ്വീകരണവും കഴിഞ്ഞാൽ ശ്രീരാമൻ ബാലിയുടെ മാറിൽ നിന്ന് അസ്ത്രം വലിച്ചെടുക്കുകയും, ബാലിയുടെ മരണം എന്ന അഭിനയഭാഗം രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മരണാനന്തരം തിരശീല പിടിക്കുന്നതോടുകൂടി ബാലിവധത്തിലെ ബാലിയുടെ അഭിനയഭാഗം അവസാനിക്കുന്നു.

ബാലിവധത്തെ അപേക്ഷിച്ച് കുറേകൂടി ലളിതമാണ് ബാലിവിജയത്തിലെ ബാലിയുടെ അവതരണം. രാവണനും നാരദനും ബാലിയുടെ അടുത്തേക്കു പുറപ്പെടുന്ന രംഗം കഴിഞ്ഞാൽ ബാലിയുടെ പ്രവേശമായി. ശ്ലോകം പാടി തിരനോക്കു കഴിഞ്ഞാൽ ഉത്തരീയം വീശി തന്റേടാട്ടത്തിനു തുടക്കമായി. തന്റെ പൂർവ്വകഥ അഭിനയിക്കുന്ന ഈ ഭാഗത്ത് നടന് തന്റെ മനോധർമ്മാഭിനയം പ്രകടമാക്കുവാൻ സാധ്യതയുള്ള അവസ്ഥയുണ്ട്. ശേഷം ബാലിയുടെ പദത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. കഥകളിയിലെ വിശിഷ്ടനൃത്തമായ 'അഷ്ടകലാശം' ചെയ്യുവാനുള്ള അവസരം ഈ ഭാഗത്ത് കലാകാരന് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. അതേതുടർന്ന് സമുദ്രത്തിന്റെ തീരത്ത് സന്ധ്യാവന്ദനം ചെയ്തുകൊണ്ട് ബാലി ഇരിക്കുന്നു. തത്സമയം രാവണനും നാരദനും പിന്നിൽകൂടി പ്രവേശിച്ച് നാരദൻ

രാവണനോട് ബാലിയെ പിന്നിൽ നിന്നും ആക്രമിക്കുവാനായി ഉത്സാഹിപ്പിക്കുന്നു. രാവണന്റെ കൈകാലുകളും തലകളും ബാലിയുടെ വാലിന്റെ ഉള്ളിൽ പെടുത്തി എന്ന് ഉറപ്പിച്ച ശേഷം നാരദൻ അവിടെ നിന്നും മറയുന്നു. ഈ സമയം പാടുന്ന ദണ്ഡകത്തിൽ നിന്ന് ബാലി രാവണനെ കാണുകയും, തന്റെ വാലിൽ നിന്നും മോചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് വരുന്ന പദങ്ങളിൽ ഇരുവരും ചങ്ങാതിമാരായി പിരിയുന്നതായി കാണാം. സഭാവന്ദനം ചെയ്തു ഇരുവരും രംഗത്ത് നിന്ന് മറയുന്നു. കളി അവസാനിക്കുന്ന സമയമാണെങ്കിൽ രാവണൻ ധനാശിയെടുത്ത് അവതരണം മുഴുമിപ്പിക്കുന്നു. അല്ലാത്തപക്ഷം ബാലിയാണ് കഥയുടെ അവസാനം അഭിനയിച്ചു തീർക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിലാണ് ബാലിവിജയത്തിലെ ബാലിയുടെ രംഗഭാഷ്യം.

ഈ രണ്ട് അവതരണങ്ങളാണ് കളിയരങ്ങിൽ ബാലിയെ ഇന്നും സജീവമാക്കി തീർക്കുന്നത്. കഥകളിയുടെ കഥാപാത്രങ്ങളെ വേർതിരിക്കുന്നതിനുള്ള മൂന്ന് വിധമാണ് ആദ്യാവസാനം, ഇടത്തരം, കുട്ടിത്തരം. കഥയുടെ തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കം വരെ നില-നിൽക്കുന്നതോ, പ്രധാനരംഗങ്ങളും കഥാഗതിയുടെ നിർണ്ണായകസ്ഥാനം കൈയാളുന്നതോ ആയിട്ടുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് ആദ്യാവസാന വേഷമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. ബകവധം ഭീമൻ, നളചരിതം നളൻ, ദക്ഷയാഗം ദക്ഷൻ തുടങ്ങി ആട്ടക്കഥയിലെ മുഖ്യ വേഷങ്ങൾ ആദ്യ ഗണത്തിന് ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. കഥയിൽ പൂർണ്ണമായി നിൽക്കുന്നതും, എന്നാൽ മുഖ്യധാരയിൽ കർത്തവ്യം കുറഞ്ഞതുമായ വേഷങ്ങളെ രണ്ടാം ശ്രേണിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്താം. കഥകളിയുടെ പാത്രനിർമ്മിതിയിൽ കാര്യമായി പരാമർശിക്കപ്പെടാത്ത ഈ വിഭാഗത്തിൽ വളരെ കുറച്ചു കഥാപാത്രങ്ങളെ മാത്രമാണ് കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ സാധിക്കുക. മൂന്നാം ഇനത്തിൽ കഥയിലെ ചെറിയ ഭാഗങ്ങളുള്ള വേഷങ്ങളാണ് പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉത്താരാസ്വയംവരം അഭിമന്യു, ബകവധം ഘടോൽകചൻ, ബാണയുദ്ധം അനിരുദ്ധൻ തുടങ്ങി നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളാൽ നിറഞ്ഞതാണ് കുട്ടിത്തരം വേഷങ്ങൾ. ഇന്നും കഥാപാത്രങ്ങളെ വേർതിരിക്കുന്ന സമയത്ത് ആദ്യാവസാനം, കുട്ടിത്തരം എന്നീ രണ്ട് ഘട്ടങ്ങളെ കാണപ്പെടുന്നുള്ളു. താടിവേഷങ്ങളെ അധികമായി ഇത്തരം ശ്രേണികളിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നതായി കാണാറില്ല. എന്നാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വത്വം, കഥയിലെ സ്ഥാനം എന്നിവ കണക്കിലെടുത്ത് പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ബാലി ബാലിവധത്തിൽ

ആദ്യാവസാനവേഷമായും, ബാലിവിജയത്തിൽ കുട്ടിത്തരം വേഷമായും നിർണ്ണയിക്കാൻ സാധിക്കും.

ഇരുകഥകളും താരതമ്യംചെയ്തു നോക്കിയാൽ ബാലിവധത്തിലെ ബാലിക്കാണ് മുൻതൂക്കം എന്നതിൽ യാതൊരുസംശയവും ഇല്ല. വളരെയധികം അരങ്ങുപരിചയം സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു നടനു മാത്രമാണ് ബാലിവധത്തിലെ ബാലിയെ അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുക. ധാരാളം ചടങ്ങുകളും, ആസ്വാദകരെ ആനന്ദിപ്പിക്കുവാൻ ഉതകുന്ന മനോധർമ്മങ്ങളും, മരണരംഗത്തെ അഭിനയമികവും ഒക്കെ പ്രദർശിപ്പിക്കണമെങ്കിൽ തികഞ്ഞ കലാകാരനാകാതെ സാധ്യമാവുകയില്ല. എന്നാൽ ബാലിവിജയത്തിലെ ബാലി വളരെ ലളിതമായ അവതരണത്തെയാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. താടിവേഷം കെട്ടി പരിചയിക്കാനുള്ള ഒരു അവസരമായി ഈ കഥാപാത്രത്തെ കണക്കാക്കാം. വളരെ അപൂർവ്വമായി മാത്രം അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അഷ്ടകലാശമൊഴിച്ചാൽ ശേഷിച്ച എല്ലാ അഭിനയങ്ങളും മുതിർന്ന ഒരു കഥകളിവിദ്യാർത്ഥിക്ക് അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിക്കാൻ പറ്റുന്നവയാണ്. കിർമ്മീരവധത്തിലെ സുദർശനം, നരകാസുരവധത്തിലെ മുരാസുരൻ, ഔഷധാഹരണത്തിലെ കാലനേമി, ബാലിവിജയത്തിലെ ബാലി തുടങ്ങിയവ കെട്ടിപ്പരിചയിക്കാനും വടക്കൻ രാജസൂയം ജരാസന്ധൻ,[iv] നളചരിതം കലി, ദക്ഷയാഗം വീരഭദ്രൻ, നിവാതകവചകാലകേയവധം കാലകേയൻ, ബാലിവധം ബാലി തുടങ്ങിയവ കെട്ടിത്തഴക്കം വന്നവർക്കും വിധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങളാണ്. ഇത്തരത്തിൽ ഇരു ബാലിവേഷങ്ങളും കഥകളിയുടെ രണ്ട് തരം താടിവേഷവിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുവാൻ സാധിക്കുക എന്നത് ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാത്രമായ സവിശേഷതയായി മനസിലാക്കാം.

3.3.2 ബാലിവധം ബാലിയുടെ ആട്ടപ്രകാരം

'*ഇത്ഥം ഭൂചക്രവാളം*' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ശ്ലോകത്തിലാണ് ബാലിയുടെ പ്രവേശം. സുഗ്രീവന്റെ പോരിന് വിളികേട്ട് അത്യധികം കോപിഷ്ഠനായ ബാലി സുഗ്രീവനോട് ഇത്തരത്തിലുള്ള വാക്കുകൾ പറഞ്ഞു എന്നാണ് ശ്ലോകം സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഈ ശ്ലോകത്തിനോട് അനുബന്ധിച്ച് ബാലിയുടെ തിരനോക്കാണ്. താടി-കത്തി-കരി വേഷങ്ങളുടെ പ്രവേശസമയത്ത് നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ചടങ്ങാണ് തിരനോക്ക് എന്നത്.

കത്തിവേഷങ്ങൾക്ക് മാത്രം പതിഞ്ഞ തിരനോക്ക് നൽകിയിരിക്കുന്നത് അവയുടെ ശൃംഗാര രസപ്രയോഗത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ദുർല്ലഭം ചില താടിവേഷങ്ങൾക്ക് ഇടത്തരം തിരനോക്ക് നൽകിയിരിക്കുന്നു. ക്രോധാവസ്ഥ കുറഞ്ഞിരിക്കുന്നതിനാലാവണം ഇത്തരം തിരനോക്കുകൾ ആ വേഷങ്ങൾക്ക് നിർദ്ദേശിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചുവന്നതാടി-വേഷങ്ങൾക്ക് എപ്പോഴും രൗദ്രതയും ചടുലതയും കലർന്ന തിരനോക്കാണ്. രജോഗുണത്തിൽ കൂടുതൽ ക്രോധപ്രകൃതി കലർന്നതിനാലും, ഉദ്ധത കഥാപാത്രങ്ങൾ ആയതിനാലുമാവണം താടി-തിരനോക്കുകൾ ഇത്തരത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ബാലിയുടെ തിരനോക്ക് സമയം വേഷത്തിന്റെ ഇരുപുറവും വനത്തിന്റെ പ്രതീതിക്കായി മരക്കൊമ്പുകൾ പിടിക്കുന്നുണ്ട്. ബകൻ, കാട്ടാളൻ പോലുള്ള വേഷങ്ങളും വനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നതെങ്കിലും, വൃക്ഷക്കൊമ്പുകൾ പിടിക്കുന്നതായി കാണുന്നില്ല. തുടർന്ന് വരുന്ന രംഗത്തിൽ അവ ഉപയോഗിക്കുന്നില്ലായ്ക കാരണമാകും ഇങ്ങനെ നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. തിരനോക്കിനു ശേഷം പീഠത്തിനുമുകളിൽ കയറിനിന്ന് തിരതാഴ്ത്തുന്നു. കോപാന്ധനായി പ്രവേശിക്കുന്ന ഒട്ടുമിക്ക കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും തിരതാഴ്ത്തൽ പതിവുണ്ട്. തുടർന്ന് ആട്ടമാണ്. തന്നെ യുദ്ധത്തിനു വിളിക്കുന്ന കർണ്ണകഠോരമായ ശബ്ദം ആരുടെ എന്ന അന്വേഷണത്തിലാണ് ആട്ടം ആരംഭിക്കുക. (*നെല്ലിയോട് വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരിയെ പോലുള്ള പുരാണപണ്ഡിതകലാ-കാരന്മാർ, മുൻരംഗത്തിന്റെ തുടർച്ചയായ സപ്തസാലച്ഛേദനം എന്ന ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്നതായി കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്.*) ഈ സമയം സുഗ്രീവൻ കാണികളുടെ ഇടയിൽകൂടെ പതിയെ, ഭയഭാവത്താൽ മുന്നിലേക്ക് വരുന്നതായും കാണാം. കഥകളിയരങ്ങ് പ്രേക്ഷകരുടെ ഇടയിലേക്ക് വ്യാപിക്കുന്ന ഇത്തരം ധാരാളം ഭാഗങ്ങൾ കാണപ്പെടാറുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം ഈ കലയുടെ 'ഗിമ്മിക്കൽ ഇഫക്ട്' എന്ന വസ്തുതയെ എടുത്തുകാട്ടുന്നവയാണ്. അന്വേഷണം എന്ന ഭാഗം താളാത്മകമായി അവസാനിക്കുമ്പോൾ ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ പരസ്പരം കാണുന്നു. തുടർന്ന് ഇരുവരും അരങ്ങിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതുവരെയുള്ള അഭിനയഭാഗങ്ങൾ നടന്മാരുടെ മനോധർമ്മത്തിനും വേഷത്തിലെ കൂട്ടിയോജിപ്പിനും അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് അരങ്ങേറുക. കുട്ടിക്കാലത്തുള്ള സംഭവങ്ങളും മുൻപുള്ള യുദ്ധങ്ങളുടെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തലുകളും കലാകാരന്മാരുടെ നർമ്മബോധത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നു. ഇരുവേഷങ്ങളും കാണികളുടെ

ഇടയിൽകൂടി സഞ്ചരിച്ച് അരങ്ങിലെത്തുമ്പോൾ തിരശീല വൃത്താകൃതിയിൽ പിടിച്ചുള്ള അവസ്ഥ അണിയറക്കാരൻ സൃഷ്ടിക്കുകയും, പർവ്വതം ചുറ്റൽ എന്ന ഭാഗം അഭിനയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇരുവേഷങ്ങളും തിരശീലയുടെ ഇരുപുറത്ത് വരുകയും, തിരശീലയെ ഋശ്യമൂകപർവ്വതം എന്ന് സങ്കൽപ്പിച്ച്, പരസ്പരം നോക്കുകയും, കാലുകൾ മുന്നോക്കം വെക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ രണ്ടോ മൂന്നോ ആവർത്തി കഴിഞ്ഞാൽ തിരശീലമാറ്റുകയും യുദ്ധഭാഗത്തിലേക്കുള്ള തുടക്കമെന്നോണം പദത്തിന്റെ ആരംഭത്തി-ലേക്ക് എത്തിച്ചേരുകയും ചെയ്യുന്നു.

'*മത്തനാമെന്നോടടർ*' എന്ന ബാലിയുടെ ചരണത്താൽ പദം ആരംഭിക്കുന്നു. '*പേർത്തുമമർചെയ്‌വതിന്നു*' എന്ന വരിയിൽ ചൊല്ലിവട്ടംതട്ടുകയും ആട്ടം ആരംഭിക്കു-കയും ചെയ്യുന്നു. സ്വതവേ പദത്തിന്റെ വരിയുടെ ആദ്യപാദത്തിലെ മുദ്രകൾ കാട്ടി, കലാശം ചവിട്ടലാണ് ചൊല്ലിവട്ടംതട്ടി കലാശമെടുക്കലിൽ ചെയ്യുക. എന്നാൽ നടന്റെ ഔചിത്യം പോലെ പല ആട്ടങ്ങളും പരസ്പരം ആടുന്നു. മായാവി-ദുന്ദുഭിമാരുടെ വധം പോലുള്ള ഭാഗങ്ങൾ ഈ ഭാഗത്ത് ആടി വരുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത-യെന്തെന്നാൽ 'ചെമ്പ-രണ്ടര' എന്ന താള-മാത്ര-ക്രമത്തിലാണ് മേളം വിധിച്ചിരിക്കുന്നത് എങ്കിലും, 'മുറിയടന്ത' താളത്തിന്റെ ഛായയിലാണ് കലാശം ചവിട്ടലും മറ്റും പ്രവർത്തിച്ചു വരുന്നത്. ആസ്വാദകരെ രസിപ്പിക്കുന്ന പല ആട്ടങ്ങളും ഇരുകഥാപാത്രങ്ങളും ചേർന്ന് ഈ ഭാഗത്തു കാണിക്കുക പതിവുണ്ട്. ബാലി സുഗ്രീവന്റെ കൈ ഒടിക്കുക, കലാശത്തിന്റെ ഒടുക്കം സുഗ്രീവനെ ചവിട്ടുക, സുഗ്രീവൻ വേദന, ഒടിവുകൾ അഭിനയിക്കുക എന്നിവ സാന്ദർഭികമായി കാണുമ്പോൾ രസികത്തം കൂടുന്നു. കലാശം ചവിട്ടൽ കഴിഞ്ഞാൽ പദത്തിന്റെ അഭിനയം ചെയ്ത് കലാശിച്ച് അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് '*സോദര! ബാലിൻ*' എന്ന സുഗ്രീവന്റെ പദമാണ്. ഇതിന്റെ മൂന്നാംവരിയായ '*തവസഹജ-നമിതബലൻ*' എന്നതിൽ ബാലി ചൊല്ലിവട്ടംതട്ടി കലാശമെടുക്കുകയാണ് പതിവ്. എതിരാളിയുടെ വാക്കുകളിൽ ക്രോധം വർദ്ധിക്കുന്നതിനാലാണ് ഇത്തരത്തിൽ ഇതരകഥാപാത്രം കലാശമെടുക്കുക. ബകവധത്തിൽ ഭീമന്റെ പദത്തിന് ബകൻ ഈ വിധത്തിൽ കലാശമെടുക്കുന്നതായും കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. കലാശമെടുത്ത് വീണ്ടും

പൂർവ്വസ്ഥാനത്തു വരുമ്പോൾ ബാക്കി രണ്ടു വരികൾ കൂടി പാടി, പദം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. ശേഷം '*യുദ്ധത്തിനെന്നെ വിളിച്ചുടൻ*' എന്ന ബാലിയുടെ പദം പാടി, ചൊല്ലിവട്ടം തട്ടുന്നു. മുൻപുള്ള ബാലിയുടെ '*സാഹസമോടു നിൻ മസ്തകം*' എന്ന പദം കാലാനുസൃതമായി ഒഴിവാക്കിയതായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. ആട്ടപ്രകാരഗ്രന്ഥത്തിൽ അവ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും അരങ്ങിൽ കണ്ടുവരുന്നില്ല. ചൊല്ലിവട്ടംതട്ടിയിരിക്കുന്ന ഈ ഭാഗത്ത് ബാലി അമൃതമഥനം, നരസിംഹാവതാരം പോലുള്ള ആട്ടങ്ങളും ആടിവരുന്നുണ്ട്. നടൻ തന്റെ യുക്തിയാൽ ഈ ആട്ടങ്ങൾ ഒക്കെയും സന്ദർഭവുമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്നതിനാലാണ് അവ അനൗചിത്യമായി അനുഭവപ്പെടാതെയിരിക്കുന്നത്. ആട്ടം അവസാനിപ്പിച്ച് കലാശിച്ച് പദം പാടിച്ച് അഭിനയിച്ച ശേഷം പദത്തിന്റെ നാലാം പാദമായ '*തവതരുവനമിതപദഹതികൾ മൂർദ്ധാവിൽ*' എന്ന ഭാഗം ആകുമ്പോൾ മേളം നാലാമിരട്ടി കൊട്ടിച്ച് സുഗ്രീവൻ ബാലിയുടെ കാൽക്കൽ നമസ്ക്കരിക്കുമ്പോൾ, ബാലി സുഗ്രീവന്റെ ശിരസിൽ ചവിട്ടുന്നു. ഇരുവരും കൂടി പദത്തിന്റെ വാച്യാർത്ഥമാടുന്നതാണ് ഇവിടെ കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. ഈ ഭാഗം വരെ സുഗ്രീവൻ ഭയത്തോടെ മാത്രമാണ് ബാലിയുടെ മുന്നിൽ നിൽക്കുന്നത്. (*സുഗ്രീവന് ഇത്രയും ഭയം ആവശ്യമാണോ എന്ന് മുതിർന്ന പല കഥകളിവക്താക്കൾക്കും സംശയമുണ്ട്. എന്നാൽ പ്രേക്ഷകരുടെ ആസ്വാദ്യതക്ക് ആവശ്യമായിട്ടാവണം നടന്മാർ ഇത്തരത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നത്.*) ചവിട്ട് ലഭിക്കുന്ന സമയം സുഗ്രീവന്റെ '*കാൽത്തലംകൊണ്ടു ചവിട്ടീടുകൊൽക*' എന്ന ചരണം പാടി ചൊല്ലിവട്ടംതട്ടുന്നു. ഇവിടെ സുഗ്രീവൻ ബാലിയെ അധിക്ഷേപിക്കാൻ ആരംഭിക്കുന്നു. അത്രയുംസമയം ആശ്രിതനായി നിന്ന സുഗ്രീവൻ, ബാലിയോട് കയർക്കുകയും, ബാലിയോട് ഏറ്റുമുട്ടുവാൻ സന്നദ്ധനാവുകയും ചെയ്യുന്നു. വട്ടംവെച്ചുകലാശമെടുത്ത് പദം പാടി കലാശിച്ച ശേഷം ഇരുവരും പരസ്പരം യുദ്ധത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുന്നു.

വളരെ അപൂർവ്വമായി ഈ ഭാഗത്ത് 'പുറംചാട്ടം' എന്ന ഭാഗം അഭിനയിച്ചുകാണാറുണ്ട്. (*ദക്ഷയാഗത്തിലാണ് പുറംചാട്ടം കണ്ടുവരുന്നത്. മുറിയടന്ത താളത്തിൽ ഇരുകഥാപാത്രങ്ങളും നേർക്കുനേർ വിലങ്ങനെ നടക്കുകയും, തുടങ്ങിയ പ്രവൃത്തി നിർത്താൻ ആജ്ഞാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഇത്*) അവ അഭിനയിക്കാത്തപക്ഷം വാനരപ്രകൃതി കാട്ടുന്ന ഭാഗത്തേക്കാണ് നടന്മാർ എത്തിച്ചേരുക. വാനരചേഷ്ടകൾ; അലർച്ചയുടെ പല

സ്വഭാവം, മരച്ചില്ലകൾ പൊട്ടിച്ച് എറിയുക, ശക്തി പ്രകടിപ്പിക്കുക എന്നീ വിധത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുക. ആസ്വാദകർക്കു ഏറെ രസിക്കുന്ന ഭാഗമാണിത്. അലർച്ചയിൽതന്നെ പലതരം ശബ്ദവിന്യാസങ്ങൾ നടൻമാർ കാഴ്ചവെക്കുന്നു. എന്നാൽ കാലാനുസൃതമായി ഈ ഭാഗം ലോകധർമ്മിയെ കൂടുതലായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ചില അവതരണങ്ങളിൽ കഥകളിരൂപത്തിന്റെ മൂല്യത്തിന് കോട്ടംതട്ടുന്ന വിധത്തിലാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് ചില കഥകളിമർമ്മജ്ഞർക്ക് അഭിപ്രായമുണ്ട്. 'ജിബ്രിഷ്' ഭാഷയിൽ സംസാരിക്കുക, അന്യോന്യം പേര് വിളിക്കുക, സഭ്യതയുടെ അതിര് കടന്നുകൊണ്ട് ആട്ടങ്ങൾ കാട്ടുക തുടങ്ങിയവ ഈ കാലഘട്ടത്തിലെ പ്രേക്ഷകർക്കായി നടന്മാർ അരങ്ങിൽ കാട്ടുന്നവയാ-ണെങ്കിലും ഗുരുക്കന്മാർക്ക് ഇതിൽ വളരെ വലിയതോതിൽ അഭിപ്രായവ്യത്യാസമുണ്ട്. പാട്ടുകാരുടെ മൈക്രോഫോൺസ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇരിക്കുന്നതിന്റെ ഇരുപുറത്തും പാകത്തിൽ വെച്ചുകൊടുക്കുന്നതുപോലുള്ള കാഴ്ചകളും കഥകളി അരങ്ങിൽ കൂടുതലായി കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാലഘട്ടത്തിനു അനുയോജ്യമായാണ് ഇത്തരം പ്രവൃത്തികൾ ചെയ്യുന്നതെന്ന വാദം ശരിയെങ്കിലും കഥകളിയെന്ന ക്ലാസിക്കൽ രൂപത്തിന്റെ മൂല്യത്തിന് ഇത് ശോഷണമാകുമോ എന്ന് സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. വാനരപ്രകൃതിയുടെ അവസാനത്തിൽ ഇരുവേഷങ്ങളും പീഠത്തിൽനിന്ന് നിലത്തിലിറങ്ങി ഇരുന്ന്, പുലിയങ്കം എന്ന ആക്രമണവിധം അനുവർത്തിക്കുന്നു. പരസ്പരം കാലുകൾക്കൊണ്ട് പ്രഹരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുക, നഖങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ആക്രമിക്കാൻ ശ്രമിക്കുക, മുഖാമുഖം വന്ന് അലറുക തുടങ്ങിയ ഭാഗങ്ങളാണ് ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്.

പുലിയങ്കത്തിൽ നിന്ന് ക്രമേണ യുദ്ധവട്ടത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നു. മുഷ്ടിയുദ്ധമാണ് ഇരുവർക്കും വിധിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും നടന്മാർ കൊമ്പുകൾ കൊണ്ടും മറ്റും മനോധർമ്മാർത്ഥം യുദ്ധം ചെയ്യുന്നത് കാണാറുണ്ട്. യുദ്ധത്തിന്റെ വേഗത ക്രമത്തിൽ വർദ്ധിക്കുകയും പരസ്പരം കൂട്ടിയിടിക്കുകയും, തള്ളുകയും, വശങ്ങളിൽ വെച്ചിരിക്കുകയും (*കഥകളിയിലെ മെയ്യാഭ്യാസത്തിലെ ഒരു അടവാണിത്. ശരീരം പൂർണ്ണ-മായി ഒരു ഭാഗത്തേക്ക്, കാലിന്റെ മുട്ട് മടക്കി തുടയിലേക്ക് ഇരിക്കുന്നു. തത്സമയം മറ്റേ കാല് മുട്ട് മടക്കാതെ വിലങ്ങനെ താഴ്ത്തുന്നു. ഇരുവശത്തു മാറി മാറി ഇരിക്കുന്നതാണ് വെച്ചിരിക്കൽ*) ചെയ്ത് യുദ്ധത്തിന്റെ ഗതിവേഗം കൂട്ടുന്നു. ശേഷം ബാലി നാലാമിരട്ടി എടുത്ത് സുഗ്രീവനെ ഇടിക്കാനായി ചെല്ലുകയും, ഇരുവരും വേദിയിൽനിന്ന് കാണികളുടെ

ഇടയിലേക്ക് ഇറങ്ങിചെല്ലുകയും, തത്സമയം ശ്രീരാമനും ലക്ഷ്മണനും വേദിയിൽ പ്രവേശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അരങ്ങിൽ നിൽക്കുന്ന ശ്രീരാമൻ ബാലിയുടെ നേർക്ക് അമ്പു തൊടുക്കുന്നു. ഈ സമയം അണിയറക്കാരിൽനിന്ന് മറ്റൊരു അസ്ത്രം നടൻ വാങ്ങുകയും, ശ്രീരാമൻ അസ്ത്രം പ്രയോഗിക്കുന്ന സമയം ബാലി തന്റെ കൈയ്യിലുള്ള അസ്ത്രം മാറിൽ തറച്ച വിധത്തിൽ പിടിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ ശ്രദ്ധ പാതി അരങ്ങിലും പാതി അരങ്ങിനു പുറമേയും ആയതിനാൽ അസ്ത്രപ്രയോഗത്തിലെ ഈ കൺകെട്ട് പൂർണ്ണമായി മനസിലാക്കി കൊള്ളണമെന്നില്ല. ആദ്യമായി കഥകളി കാണുന്ന വ്യക്തിക്കു ശ്രീരാമൻ അയച്ച അസ്ത്രം ബാലിയുടെ മാറിൽ തറച്ചതാണെന്നേ തോന്നുകയുള്ളൂ. കാണികളുടെ ഇടയിൽകൂടി അരങ്ങിലേക്കുവരുന്ന ബാലിയുടെ മെയ്യഭ്യാസം പ്രകടമാവുന്ന വിധേന നടന്മാർ പെരുമാറുക ഇന്ന് സുലഭമായി കാണാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. (*സുഗ്രീവന്റെ സഹായത്തോടെയും സ്വമേധയാലും കിരീടത്തോടുകൂടെ വളഞ്ഞുകുത്തുന്ന കലാകാരന്മാരെ ഇവിടെ കാണാൻ സാധിക്കും.*)

അരങ്ങിൽ കയറിയ ശേഷം വേദിയുടെ നടുക്കിലായി ബാലി ഇരിക്കുന്നു. ആ സമയം താരയും അംഗദനും പ്രവേശിച്ച് ബാലിയുടെ അടുത്തിരുന്നു വിലപിക്കുന്നു. ശ്രീരാമൻ വേദിക്കു വലതു ഭാഗത്തായി പീഠത്തിലിരിക്കുന്നു. സുഗ്രീവൻ അടുത്തുതന്നെ ഇരുന്നു കൊണ്ട് ബാലിയുടെ കൈകാലുകൾ തടവുന്നു. '*ബാധിതാസ്വ*' എന്നു തുടങ്ങുന്ന പദത്തിന്റെ ഭാഗം മുഴുവൻ ബാലി നിലത്തിരുന്നുകൊണ്ടാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. സുഗ്രീവനോടുള്ള യുദ്ധസമയത്തെ അതേ രാഗമായ 'ഘണ്ടാരം' തന്നെയാണ് ഈ ഭാഗത്തേക്കും നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നത് കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിലെ ദൃഢതയെ ആട്ടക്കഥാകൃത്ത് വിസ്മരിച്ചിട്ടില്ല എന്ന ഓർമ്മപ്പെടുത്തലാണ്. ശോകഭരിതമെങ്കിലും ശ്രീരാമനെ ഉത്തരമില്ലാതാക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് അഭിനയക്രമം. '*രാഘവ! നരപതേ*' എന്ന ഭാഗത്തിൽ, തന്നോട് ഒരു വാക്ക് പറഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ രാജ്യം ഒഴിഞ്ഞുകൊടുക്കില്ലേ എന്ന ചോദ്യത്തിന് ശ്രീരാമന് ഒട്ടുംതന്നെ ന്യായം കണ്ടെത്തുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. '*ഒരു മൊഴി ഞാനും*' എന്ന വരി തുടരെ പാടിച്ച് നടന്മാർ മരണചേഷ്ടകൾ അഭിനയിക്കുക ഇന്ന് കളിയരങ്ങിൽ സർവ്വസാധാരണമാണ്. തുടർന്നുള്ള ശ്രീരാമന്റെ പദത്തിനുശേഷം ശ്രീരാമൻ ബാലിയുടെ മാറിൽതറച്ച അസ്ത്രം ഊരിമാറ്റുകയും ബാലിയെ അനുഗ്രഹിക്കുകയും

ചെയ്യുന്നു. കഥകളിയിൽ മാത്രമായി സംഭവിക്കുന്ന ഒന്നാണ് ശരം ഊരിമാറ്റുക എന്നത്. ആയുധത്തിന്റെ ആകൃതി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, അത് ഊരി മാറ്റുക എന്നതിലെ ഔചിത്യമില്ലിയ്മ വ്യക്തമാണ്. എന്നാൽ ശ്രീരാമനിലെ ദിവ്യ പരിവേഷത്തിന്റെ ഭാഗമായി ചെയ്യുന്നതാവാം അസ്ത്രം ഊരുക എന്നത്. കൂടാതെ ദിവ്യത്വം ഉള്ളതുകൊണ്ടാണ് അനുഗ്രഹം കൊടുക്കുന്നത് കൂട്ടിച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. ഇവിടുന്ന് മരണാവസ്ഥക്കു തുടക്കമായി. നടന്റെ അഭിനയമേന്മ എടുത്തുകാട്ടാൻ സാധിക്കുന്ന ഒരു ഭാഗമാണ് മരണരംഗം. കരുത്തുറ്റ ഒരു രാജർഷിയുടെ ആഢ്യത്തോടെ ബാലി ക്രമത്തിൽ ശ്വാസങ്ങൾ നഷ്ടപ്പെട്ട് മരണത്തിന് വഴങ്ങിക്കൊടുക്കുന്നു. ബാലി മരിച്ചുവീഴുന്നതോടുകൂടി തിരശീല ഉയർത്തി നടനെ രംഗത്തിൽ നിന്നും വിരമിക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നു.

ഇത്തരത്തിൽ അരങ്ങേറുന്നതാണ് ബാലിവധത്തിലെ ബാലിയുടെ അഭിനയ-ഭാഗങ്ങൾ. താടിവേഷത്തിൽ മികവുതെളിയിച്ച ഒരു നടന് മാത്രമേ ഈ വേഷം ഫലിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കൂ എന്നതിൽ തർക്കമില്ല. ഏകദേശം രണ്ട് മണിക്കൂർ സമയമാണ് ഇപ്പോൾ ബാലിവധം ബാലിയുടെ അരങ്ങുഭാഷ്യത്തിനുവേണ്ട സമയക്രമം. നടന്മാരുടെ പാണ്ഡിത്യത്തിനും നടനവൈഭവത്തിനും അനുസൃതമായി സമയം അധികമാകുവാനും വിരോധമില്ല. ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നതിനു മുൻപ് ഈ ഭാഗങ്ങൾ ചൊല്ലിയാടിക്കുക പതിവല്ലായിരുന്നെന്നും പറയുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. താടിവേഷത്തിന്റെ ഇത്തരം ഭാഗങ്ങൾ താടിവേഷക്കാരിൽ നിന്നു ഹൃദിസ്ഥമാക്കാൻ ഗുരുനാഥൻ പറഞ്ഞത് ഇന്നും നെല്ലിയോട് വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരി ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു.[v] എന്നാൽ ആട്ടപ്രകാരങ്ങളുടെ ആഗമനത്തോടെ, ഏതു ഭാഗവും ആർക്കും ചൊല്ലിയാടിക്കാം എന്നായി തീർന്നിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും വളരെകുറച്ച് ഭാഗങ്ങൾ മാത്രമാണ് കളരിയിൽ ചൊല്ലിയാടിക്കാൻ സാധിക്കുക. അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിച്ച് വിജയിപ്പിക്കുവാൻ തക്ക അഭിനയശേഷി വന്നതിനുശേഷം മാത്രമാണ് നടനിൽ ഈ വേഷം നിക്ഷിപ്തമാകുന്നത് എന്നതിന്റെ കാരണം മേൽപ്പറഞ്ഞവയാകാം. വടക്കൻ തെക്കൻ സമ്പ്രദായങ്ങളിൽ വല്ലാതെ മാറ്റങ്ങൾ ഇല്ലാത്ത ചുരുക്കം ചില വേഷങ്ങളിൽ ഈ കഥാപാത്രവും ഉൾപ്പെടുന്നതിനാൽ ഇരുസമ്പ്രദായത്തിലേയും കലാകാരന്മാരെ കൂട്ടിയിണക്കി ഈ ആട്ടക്കഥ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഒട്ടും പ്രയാസമുണ്ടാവുകയില്ല.

3.3.3 ബാലിവിജയം ബാലിയുടെ ആട്ടപ്രകാരം

ബാലിയുടെ പേരിൽ തന്നെയാണ് ഈ ആട്ടക്കഥയെങ്കിലും അഭിനയത്തിന്റെ ഏറിയ പങ്കും രാവണൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിനാണ്. ഒരുപക്ഷേ കത്തി-താടിവേഷങ്ങൾക്കുമാത്രം പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന ചുരുക്കം ചില ആട്ടക്കഥകളിൽ ഒന്നാണ് ബാലിവിജയം. പച്ചയുടേയും കരിയുടേയും സാന്നിദ്ധ്യം ഇപ്പോൾ ഈ കഥയിലില്ല. കത്തി-താടി എന്നീ വിഭാഗങ്ങൾ കൂടാതെ രണ്ട് മിനുക്ക് വേഷങ്ങളാണ് ഈ കഥയിൽ ഇപ്പോൾ അരങ്ങിലുള്ളത്. എങ്കിലും അവരെക്കാളും ആധികാരികത നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് കത്തിക്കും താടിക്കുമാണ്. ബാലിവധത്തിന്റേതെന്നപോലെ ബാലിവിജയത്തിന്റേയും ആട്ടപ്രകാരം ഇരുവിഭാഗത്തിന്റേയും ആധികാരികഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഈ കഥയിലും ബാലിയുടെ ഭാഗം അവസാനത്തോടടുക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. മുഖ്യഭാഗം രാവണന്റേയും നാരദന്റേയും രംഗങ്ങളാണെങ്കിലും സവിശേഷതയാർന്ന പല അഭിനയങ്ങൾ ബാലിക്ക് വിധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബാലിവധത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യാസമായി ബാലിവിജയത്തിലെ ബാലിക്ക് വിശിഷ്യ ആട്ടങ്ങളും ദുർല്ലഭം കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമാത്രം ചെയ്തുവരുന്ന നൃത്തവിശേഷങ്ങളും അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിച്ചുവരുന്നു. മുൻകാലങ്ങളിൽ ആട്ടക്കഥയിലെ കിഷ്കിന്ധയിലെ സഭ എന്ന രംഗം കൂടി അഭിനയിച്ചിരുന്നു എന്നു വേണം കണക്കാക്കാൻ. ബാലിയും സുഗ്രീവനും ഹനുമാനും മറ്റും രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷമാകുന്ന ഈ ഭാഗം, താടിവേഷങ്ങളുടെ ആധിക്യം കുറയ്ക്കുവാനും, അവതരണത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം ചെറുതാക്കുവാനും, വേഷക്കാരുടേയും അണിവുകളുടേയും അളവ് ചുരുക്കുവാനും വേണ്ടി കാലക്രമേണ ഉപേക്ഷിച്ച ഒന്നാവാം എന്നത് വ്യക്തമാണ്. ഇപ്പോൾ രാവണനും നാരദനും കിഷ്കിന്ധയിലേക്ക് യാത്ര പുറപ്പെട്ട് കഴിഞ്ഞാലുള്ള രംഗമാണ് ബാലിയുടേത്.

'*തത്കാലേകപിതതിഷൂ*' എന്ന് തുടങ്ങുന്ന ശ്ലോകം ബാലിയുടെ പ്രതാപകാലത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. കിഷ്കിന്ധാ രാജാവായി വാഴുന്ന ഇന്ദ്രപുത്രനും, പരാക്രമിയുമായ, സപ്തസാലങ്ങളെ പ്രഹരിച്ച് കൈത്തരിപ്പ് അടക്കുന്നവനും, സുഗ്രീവാദികളോടുകൂടി സുഖമായി വസിച്ചു വരുന്നവനുമായ ബാലി, തർപ്പണം ചെയ്യുവാനായി സമുദ്രതീരത്ത് വന്ന് സമുദ്രത്തെ കണ്ട് ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞു. ഈ ശ്ലോകത്തിൽനിന്ന് ബാലി വളരെ പ്രൗഢിയോടയാണ് തത്സമയം വാണിരുന്നത് എന്ന് നിസ്സംശയം മനസ്സിലാക്കാം. ശ്ലോകാ-നന്തരം ബാലിയുടെ തിരനോക്ക്. സമുദ്രതീരത്ത് എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിനാലാവണം

ബാലിവധത്തിലെ പോലെ വൃക്ഷക്കൊമ്പുകൾ പിടിക്കാത്തത്. തിരനോക്കിനു ശേഷം പീഠത്തിലിരുന്ന് തിരതാഴ്ത്തി ഉത്തരീയം വീശി തന്റേടാട്ടം തുടങ്ങുന്നു. (*പൊതുവെ താടിവേഷങ്ങളിൽ കണ്ടുവരുന്ന പ്രക്രിയയാണിത്. സാഹചര്യവശാൽ സംഭവിക്കുന്ന ആട്ടങ്ങൾ ഒന്നിച്ചു നിർത്തിയാൽ ഒട്ടുമിക്ക ചുവന്നതാടിവേഷങ്ങളും അരങ്ങിൽ തന്റേടാട്ടവും അതിനോടുചേർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങളും അനുഷ്ഠിക്കുന്നുണ്ട്*). തനിക്ക് തുല്യമായി മൂന്നുലോകത്തിൽ ആരുമില്ലെന്നും, തനിക്ക് അച്ഛനായ ഇന്ദ്രനിൽ നിന്ന് കിട്ടിയ അനുഗ്രഹവും, ദുർല്ലഭം അവസരത്തിൽ അമൃതമഥനത്തിന്റെ ഭാഗവും ബാലി ആടാറുണ്ട്. ശേഷം തന്റെ തർപ്പണത്തിനുള്ള സമയമായി എന്ന് മനസ്സിലാക്കി സമുദ്രത്തിന്റെ അടുത്തേക്ക് ചെല്ലുന്നു. വിസ്തൃതമായ സമുദ്രം കാണുന്ന സമയം ബാലി സമുദ്രവർണ്ണന ആടുകയും പതിവുണ്ട്. (*തോരണയുദ്ധം ഹനുമാൻ, നിവാതകവചകാലകേയവധം അർജ്ജുനൻ, എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ബാലിയെ കൂടാതെ സമുദ്രവർണ്ണന ആടുന്നത്.*) കടലിന്റെ പരപ്പ്, ആഴം, തിരമാലകൾ, തുടങ്ങിയവ കാണുന്നു. കൂടെ മത്സ്യങ്ങൾ, ജന്തുക്കൾ, അടിത്തട്ടിലെ രത്നങ്ങൾ തുടങ്ങി, നടന്റെ ഭാവനക്കും അഭിനയശേഷിക്കും അനുസൃതമായി സമുദ്രവർണ്ണന അഭിനയിക്കാം. ഇതുകഴിഞ്ഞാൽ നാലാമിരട്ടിയെടുത്ത് '*അംഭോതിതന്നുടയ*' എന്ന പദം ആടുന്നു. വെള്ളത്താടിവേഷങ്ങൾ അധികമായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന താളക്രമമാണ് ഈ ചുവന്നതാടിവേഷത്തിന് ഇവിടെ ആട്ടക്കഥാകൃത്ത് നൽകിയിരിക്കുന്നത്. 'ചെമ്പ ഇരുപത് മാത്ര'യിലെ പദങ്ങൾ വാനരകഥാപാത്രങ്ങളിൽ കണ്ടുവരുന്ന താളക്രമമാണ്. കല്യാണസൗഗന്ധികം, ലവണാസുരവധം എന്നീ ആട്ടക്കഥകളിലെ ഹനുമാൻ, ദക്ഷയാഗം നന്ദികേശൻ (*ശിവഭൂതഗണങ്ങളിൽ പ്രധാനിയായ ഈ കഥാപാത്രത്തിന് വാനരച്ഛായയുള്ള വേഷമാണ് കഥകളിയിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ശിവവാഹനമായി പുരാണങ്ങളിൽ പരാമർശിക്കുന്ന നന്ദി, വൃഷഭം എന്ന മൃഗമായാണ് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്.*), നരകാസുരവധം വിവിദൻ (*നരകാസുരന്റെ സൈന്യത്തിലെ ഒരു അംഗം*) തുടങ്ങിയ വേഷങ്ങൾക്കും ഈ വിധത്തിലുള്ള പദത്തിന്റെ അവതരണം നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ചരണത്തിന്റെ ഇടയിൽനിന്ന് ചെമ്പ പത്ത് മാത്രയിലേക്ക് താളക്രമം മാറുകയും, പിന്നീട് വീണ്ടും ചെമ്പ ഇരുപതിലേക്ക് മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. '*മമ ജനക-നധികമവൻ*' എന്ന ഭാഗമാണ് ബാലിയുടെ ചെമ്പ പത്ത് മാത്രയിലെ പദം. "തന്റെ

അച്ഛനായ ഇന്ദ്രനെ ഉപദ്രവിച്ച ഇവനെ മർദ്ദിക്കാതെ പറഞ്ഞയക്കുകയില്ല" എന്നാണ് പദാർത്ഥം. ഈ പദത്തിന്റെ മുന്നോടിയായി ചെമ്പ പത്ത് മാത്രയിലുള്ള വട്ടംവെച്ചു കലാശവും ബാലിക്കുണ്ട്. '*ചതുരാനനന്റെ തനയനിവൻ*', '*ഘനതരപരാക്രമികൾ*', '*അനിലജനനുജനിവൻ*' തുടങ്ങിയ മേൽപ്പറഞ്ഞ വേഷങ്ങളുടെയെല്ലാം അവതരണത്തിൽ വരുന്നതായ ഈ പദങ്ങൾ ചെമ്പ താളക്രമത്തിന്റെ ഉദാഹരണമാണ്. എന്നാൽ അവയിൽ നിന്നെല്ലാം വ്യത്യസ്തമായി '*പത്ത് മുഖമുണ്ടിവനു*' എന്ന ചരണത്തിന് അഷ്ടകലാശം ചവിട്ടുക എന്നത് ബാലിയുടെ മാത്രം പ്രത്യേകതയാണ്. (*സന്തോഷാധിക്യത്തിൽ വേഷങ്ങൾക്ക് നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നൃത്തക്രമമാണ് അഷ്ടകലാശം. പദത്തിന്റെ ആദ്യ വരി പാടി, അതിന് അനുസൃതമായി എട്ട് കലാശങ്ങൾ ചെയ്യുകയാണ് ഇതിന്റെ സമ്പ്രദായം. ഹനുമാൻ, അർജ്ജുനൻ എന്നിവർക്ക് ഈ ഭാഗമുണ്ട്.*) താടിവേഷത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ തന്നെ അഷ്ടകലാശം ചെയ്യുന്ന ഒരേ ഒരു ചുവന്നതാടി വേഷമാണ് ബാലി. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വാതികപ്രകൃതികൂടി കണക്കിലെടുത്ത് തന്നെയാവണം ഈ ചിട്ടപ്രധാനമായ നൃത്തവിശേഷം ബാലിക്ക് നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് എന്ന പണ്ഡിതപക്ഷവും തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൂടാ. ഇത്രയും കൂടാതെ ഈ താളക്രമത്തിന്റെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത എന്തെന്നാൽ പദത്തിന്റെ അവസാന ചരണം ദേവതാസ്തുതിയാവുക എന്നതാണ്. '*ഉദകമിതു അർപ്പയേ*' എന്നതിൽ സന്ധ്യാവന്ദനം ചെയ്യാനായി സമുദ്രത്തെ വന്ദിക്കുന്ന ബാലിയെയാണ് കാണാൻ സാധിക്കുക. ഈ പദത്തിന്റെ എല്ലാ ചരണങ്ങളും നടപ്പിൽ ഉണ്ടെങ്കിലും അരങ്ങിൽ മുഴുവനായി പതിവുണ്ടാവാറില്ല. ആവശ്യാനുസരണം ഏറ്റിച്ചുരുക്കലുകൾ പതിവുണ്ട്. അഷ്ടകലാശം എന്നത് എല്ലാ ചിട്ടക്കാർക്കും വിധിക്കച്ചിട്ടില്ലായ്ക കാരണം ആ ചരണം ചില അവസരങ്ങളിൽ അരങ്ങിൽ ഉണ്ടാവാറില്ല. ആദ്യ രണ്ട് ചരണങ്ങളും അവസാന രണ്ട് ചരണങ്ങളും കൂടി അഭിനയിച്ച് അവസാനിപ്പിക്കുന്നതായും കാണാറുണ്ട്. അരങ്ങിനു യോജ്യമായ വിധത്തിൽ ഈ ഭാഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് പതിവെങ്കിലും പഠനസമയത്ത് അവ പരിപൂർണ്ണമായി അഭ്യസിക്കുന്നതിൽ ഇന്നും ഒട്ടും തന്നെ വ്യത്യാസമില്ല.

പദത്തിനു ശേഷം വേദിയുടെ വലതുഭാഗത്തായി തർപ്പണം ചെയ്തിരിക്കുന്ന പ്രകാരത്തിൽ പീഠത്തിലിരിക്കുന്ന ബാലി, നാരദനും രാവണനും വരുന്നത് വ്യക്തമായി

കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഒന്നും അറിയാത്ത മട്ടിലാണ് ഇരിക്കുന്നത്. രാവണനും നാരദനും അരങ്ങിൽ വന്ന് ബാലി തർപ്പണം ചെയ്തിരിക്കുന്നത് കാണുന്നു. (*നടന്മാരുടെ മനോധർമ്മാനുസൃതം ആട്ടങ്ങൾ സംഭവിക്കാറുണ്ട്. ബാലിയെ മലയോട് ഉപമിക്കുന്നതും, രാവണൻ ഭയക്കുന്നതും, ദേവന്മാർ പരിഹസിക്കുന്നതുമൊക്കെ നടന്റെ വൈഭവം പോലെ അരങ്ങിൽ ചെയ്തുവരുന്നു.*) ഈ സമയം ബാലിയുടെ ഉടുത്തുകെട്ടിന്റെ മുകളിലൂടെ താഴേക്കായി ഒരു ഉടുത്തുകെട്ട് കച്ച അണിയറക്കാർ തിരുകിവെക്കുന്നു. ബാലിയുടെ വാലിന്റെ പ്രതീകിമായിട്ടാണ് ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത്. രാവണൻ കൈകൊണ്ട് ഈ വാല് എടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ കയ്യിൽ കെട്ട് പിണയുന്നു. തുടർന്ന് നാരദന്റെ നിർദ്ദേശാനു-സരണം ശേഷിച്ച കൈകളും കാലുകളും തലകളും കൊണ്ട് ബാലിയെ പ്രഹരിക്കാൻ രാവണൻ ശ്രമിക്കുകയും, ബാലി ഇവയെല്ലാം വാലുകൊണ്ട് കെട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. രാവണനെ പൂർണ്ണമായും ബന്ധിച്ചു എന്ന് മനസ്സിലാവുന്ന നാരദൻ സന്തോഷിക്കുകയും ബാലിയോട് യാത്ര പറഞ്ഞ് അവിടെ നിന്ന് പോവുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇരുവരും ചേർന്നുള്ള പ്രവൃത്തിയാണിത് എന്ന് രാവണന് തത്സമയം മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നില്ല. രാവണനെ ശപിച്ച ശേഷം നാരദൻ പോയി കഴിഞ്ഞാൽ '*അന്നേരമങ്ങുരിപു*' എന്ന ദണ്ഡകമാണ്. ഈ ദണ്ഡകത്തിന്റെ രണ്ടാം ഖണ്ഡത്തിലെ വരിയായ '*കിമപി ച തിരിഞ്ഞു*' എന്നതിൽ ബാലി രാവണനെ തന്റെ പൃഷ്ഠഭാഗത്തായി കാണുകയും വാലിൽ നിന്ന് മോചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

വളരെസമയം ബാലിവാലിൽ ബന്ധിതനായ രാവണൻ ലജ്ജിതനായി കാണപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് ബാലിയുടെ പദമാണ്. '*പംക്തികണ്ഠ രാക്ഷസേന്ദ്ര*' എന്ന പദത്തിൽ ബാലി രാവണനെ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. തുടർന്ന് രാവണന്റെ '*വാനരേന്ദ്ര ജയ ജയ*' എന്ന മറുപടി പദമാണ്. അതിലെ '*ഇന്ദ്രസൂനോ നമസ്ക്കാരം*' എന്ന വരിയിൽ ബാലിയെ തൊഴാൻ ആരംഭിക്കുമ്പോൾ ബാലി രാവണനെ തടയുന്നു. നമ്മൾ ഇരുവരും രാജാക്കന്മാരാണെന്നും, പരസ്പരം ബഹുമാനിക്കേണ്ടവരാണെന്നും, ഒരാൾ മറ്റൊരാളെ വന്ദിക്കാൻ പാടില്ല എന്നും പറയുന്നു. ബാലിയുടെ ആ വാക്കുകൾ രാവണനെ വളരെയധികം ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. '*അത്രഭയമുണ്ടെന്നാകിൽ*' എന്ന ബാലിയുടെ പദം കഴിഞ്ഞാൽ ഇരുവരും വൈരാഗ്യം

മറന്ന് സുഹൃത്തുക്കളായിരിക്കണമെന്ന് ബാലി രാവണനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. തന്റെ അപരാധങ്ങൾ പൊറുക്കുവാൻ ബാലിയോട് പറയുന്ന സമയം, ബാലി രാവണനെ ആശ്വസിപ്പിച്ച്, എന്നും നമ്മൾ സുഹൃത്തുക്കളായിരിക്കുമെന്ന് പറയുന്നു. ശേഷം ഇരുവരും സഭയെ വന്ദിച്ച് ബാലി രാവണനെ യാത്രയാക്കുന്നു. ശേഷം ബാലി, 'തിരികെ രാജധാനിയിലേക്ക് പോവുക തന്നെ' എന്ന് പറഞ്ഞ് നാലാമിരട്ടിയെടുത്ത് അവതരണം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ അന്നേദിവസത്തെ കളിയുടെ അന്ത്യമാണ് ഈ കഥയിലൂടെ വരുന്നതെങ്കിൽ രാവണനാണ് അവസാനിപ്പിക്കുക. കഥകളിയിലെ 'ധനാശി'യെന്ന അവസാന നൃത്തഭാഗം താടിവേഷങ്ങളോ കരിവേഷങ്ങളോ ചെയ്തുവരുന്നതായി കാണാറില്ല. എന്നാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ ബാലി അതിനു യോജ്യനാണ് എങ്കിലും ചുവന്നതാടിവേഷമായതിനാലാവണം അതിൽ നിന്ന് മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ടത്.

ഇത്തരത്തിൽ പുരോഗമിക്കുന്നതാണ് ബാലിയുടെ ബാലിവിജയത്തിലെ ഭാഗം. ബാലിവധത്തെ അപേക്ഷിച്ച് നോക്കുമ്പോൾ വളരെ ലളിതമായ ഭാഗങ്ങളാണ് ബാലിവിജയത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്. താടിവേഷം കെട്ടിശീലിക്കുന്നതിനുപോലും ഈ ബാലി അനുയോജ്യനാണ്. എങ്കിലും താടിവേഷം നിരന്തരമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന കലാകാരന്മാർ ഈ കഥാപാത്രം കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോൾ വളരെ സംപുഷ്ടമായ വിധത്തിൽ അവതരണങ്ങൾ സംഭവിക്കാറുണ്ട്. ദൈർഘ്യം കുറവെങ്കിലും അരങ്ങിൽ അവസാനംവരെ കരുത്തുറ്റ പാത്രമായി നിലനിൽക്കുകയെന്ന പ്രതീതിയുണർത്താൻ ബാലിവിജയം ബാലിക്കു സാധിക്കുന്നു. ഒടുക്കംവരെ ചിട്ടയോടുകൂടി മാത്രം പ്രവർത്തിക്കുകയെന്നത് ബാലിവിജയത്തിനില്ല. നടന്മാരുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് വഴങ്ങി കൊടുക്കുക എന്നത് ഈ കഥയുടെ മറ്റൊരു സവിഷേശതയായി കണക്കാക്കാം. കൂടാതെ കത്തി-താടിവേഷങ്ങളുടെ അരങ്ങിലെ കൂടിച്ചേരൽ കാണികൾക്ക് ആസ്വാദ്യതയേറുന്ന ഘടകമാണ്. വേഷങ്ങളുടെ ആഹാര്യപ്രൗഢിയിലും ബാലിവധത്തേക്കാൾ ബാലിവിജയത്തിലെ ബാലിക്ക് കൂടുതൽ തെളിമ കാണികളിൽ സൃഷ്ടിക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. ബാലിയുടെ സാത്വികഗുണങ്ങൾ അധികമായി പ്രകടമാകുന്ന ഈ കഥാഭാഗം കഥകളി അരങ്ങിൽ നിരന്തരം അഭിനയിക്കാൻ അവസരം നൽകുന്ന

ആട്ടക്കഥയാണ്. രാക്ഷസ-വാനരരാജാക്കന്മാരുടെ ഈ സമന്വയം ആട്ടക്കഥയെ ചിട്ട പ്രധാനമായ മറ്റ് കഥകൾക്ക് സമമായ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതിൽനിന്നും ഒട്ടും പിന്നോക്കമല്ല. കഥകളിയുടെ ചരിത്രത്തിൽതന്നെ താടിവേഷത്തിന്റെ വിജയത്താൽ അവസാനിക്കുന്ന ചുരുക്കം ചില അവതരണങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് ബാലിവിജയം ബാലിയുടെ അഭിനയക്രമം.

3.3.4 ബാലിയുടെ ആഹാര്യം കഥകളിയിൽ

കഥകളിയിലെ താടിവേഷവിഭാഗത്തിൽ ബാലിവേഷത്തിന് സാധാരണ താടി വേഷസമ്പ്രദായങ്ങളിൽനിന്ന് വളരെ ചെറിയതോതിലുള്ള വ്യത്യാസമാണ് കണ്ടുവരുന്നത്. വാനരപ്രകൃതി പ്രകടമാക്കുന്നതിനായി കവിളിൽ നിന്ന് താഴെക്ക് വളഞ്ഞ വരകൾ നൽകുന്നതും, വേഷവിധാനത്തിൽ കരുത്തിന്റെ പ്രതീകമായി നെറ്റിയിൽ മൂന്ന് ചുട്ടിപ്പൂവ് വെയ്ക്കുയും, ചുമന്ന തുണികൊണ്ട് മാറിൽ അണിഞ്ഞിരിക്കുന്ന അലങ്കാരങ്ങൾക്കു മുകളിലൂടെ ഒരു കെട്ട് ഇടുന്നതും പോലെയുള്ള വളരെ നേർത്ത വൈവിധ്യങ്ങൾ മാത്രമാണ് ബാലിവേഷത്തിലുള്ളത്. എങ്കിലും ഇത്തരം വ്യത്യാസങ്ങൾ കഥാപാത്രത്തെ മറ്റ് താടിവേഷങ്ങളിൽ നിന്ന് വേഗം തിരിച്ചറിയുവാൻ സഹായിക്കുന്നവയാണ്.

മുഖത്ത് അധികമായും ഉപയോഗിക്കുന്നത് ചായില്ല്യമാണ്. കാക്കയുടെ ആകൃതി എന്നതിനോട് സാമ്യമുള്ള കണ്ണെഴുത്ത് മറ്റ് താടിവേഷങ്ങളുടേതുപോലെ തന്നെയാണ് ബാലിക്കും. കൂടിയാട്ടത്തിൽനിന്ന് താടിവേഷത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിക്കപ്പെട്ട കാക്കക്കണ്ണ് നേരിയ വ്യത്യാസം വരുത്തിയാണ് കഥകളിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കണ്ണെഴുത്തിന്റെ ഉൾവാലിന്റെ അഗ്രം നെറ്റിയിലേക്ക് വളഞ്ഞിരിക്കുന്നതായി കാണാൻ സാധിക്കും. കൂടാതെ വെള്ളം ചേർത്ത് മഷി എഴുതുന്നത് ചുട്ടി കുത്തുമ്പോൾ ഉറച്ചിരിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു എന്നതും ഈ വേഷത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയാണ്. കൂടിയാട്ടത്തെ അപേക്ഷിച്ച് കുറേകൂടി വലിപ്പത്തിലാണ് കണ്ണിന്റെ എഴുത്ത് കഥകളിയിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. നെറ്റിയിലെ കുത്തുകളും പൊട്ടുകളും നടന്റെ ഇഷ്ടാനുസരണം നൽകാവുന്നതാണ്. ആഹാര്യ വിഭാഗത്തിലെ മുതിർന്ന ഗുരുനാഥനായ കലാമണ്ഡലം രാംമോഹൻ ഈ വസ്തുതയെ തന്റെ അഭിമുഖത്തിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു. “നടന്റെ മനോധർമ്മത്തിന് അനുസരിച്ച് നെറ്റിയിലെ അലങ്കാരങ്ങൾ ചെയ്യാവുന്നതാണ്. അല്ലാതെ അതിന് പ്രത്യേകിച്ച് നിയമങ്ങൾ

ഒന്നുംതന്നെ തന്റെ ഗുരുക്കന്മാർ പറഞ്ഞുതന്നിട്ടില്ല".[vi] കവിളിലെ ചായില്ല്യത്തിന്റെ അതിർത്തിയിൽ മഷികൊണ്ട് വരയിടുകയും മൂക്കിനു താഴെയായി അവ കൂട്ടി യോജിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിൽ നിന്ന് കവിളിലൂടെ ചുണ്ടിന്റെ ഇരുവശങ്ങളിലേക്കു വളഞ്ഞ വരകൾ താഴേക്കു വരയ്ക്കുന്നതോടെ മുഖത്തിനു വാനരച്ഛായ സിദ്ധിക്കുന്നു. മുഖം മുഴുവൻ ചുമപ്പ് നിറമായതിനാൽ മഷികൊണ്ടാണ് ചുണ്ടെഴുതുന്നത്. കൂടാതെ അവയുടെ പൊട്ടുകൾ മുകളിലേക്ക് ഉയർന്നു നിൽക്കുന്ന വിധത്തിൽ വരയ്ക്കുന്നതോടെ മുഖത്തിന് കൂടുതൽ ഔദ്ധത്യം ലഭിക്കുന്നു. മറ്റ് വേഷങ്ങളിൽനിന്നും താടിവേഷത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകതയെന്തെന്നാൽ, അവ പൂർണ്ണമായി വരച്ച ശേഷമാണ് ചുട്ടികുത്തുന്നത്. ചുട്ടിക്കുശേഷം വരയ്ക്കുന്നത് ഈ വേഷത്തിന്റെ മുഖത്തെഴുത്തിലെ പ്രയാസത്തെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നതായി മനസ്സിലാക്കാം. മറ്റ് വേഷങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ് താടിവേഷത്തിന്റെ ചുട്ടി. കണ്ണിന്റേയും കവിളിന്റേയും വരകളിലെ അതിർത്തിയിലാണ് ചുട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നത്. കടലാസുചുട്ടിയുടെ കാലത്തിനു മുൻപ് പ്രകൃതിയിൽ നിന്ന് ലഭിച്ചിരുന്ന 'കെടേശം' എന്ന ജലസസ്യത്തിന്റെ കായയാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. (*കൊള്ളിക്കിഴങ്ങിന്റെ ആകൃതിയിൽ ഉള്ള ഇത് സംഭരിച്ച്, തണലത്ത് ഉണക്കി, പാളയുടെ ആകൃതിയിൽ വെട്ടിയെടുത്ത് അതിന്റെ അരിമ്പ് വെട്ടി, അരിയിൽ ഉറപ്പിക്കുകയാണ് ഇതിന്റെ പതിവ്.*) എന്നാൽ കടലാസ് ആഹാര്യത്തിൽ കൂടുതൽ സ്ഥാനം കൈവരിക്കയാൽ കെടേശത്തിന്റെ ഉപയോഗം പാടെ നിന്നുപോയി എന്ന് രാംമോഹനാശാൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നു. കടലാസിന്റെ പുറത്തേ അഗ്രം മുകളിലേക്ക് കൂർത്തു നിൽക്കുന്ന രീതിയിൽ വെട്ടിയാണ് മുഖത്ത് ഉറപ്പിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ തുടർച്ച കവിളിലും വരച്ച വരകളിലും കാണാവുന്നതാണ്. പുറംഭാഗങ്ങളിൽ അരിമാവുകൊണ്ട് അണിയുന്നു. (*ഇന്ന് ചുട്ടികുത്തലിൽ കലാകാരന്മാരുടെ മനോധർമ്മങ്ങൾ പ്രകടമാകുന്നതായി കാണാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. ഉൾഭാഗങ്ങളിൽ കടലാസ് വെട്ടി വെക്കുകയും അരിയിൽ തന്നെ അരിമ്പുകൾ ഇടുകയും ചെയ്യുന്നത് വേഷത്തിന് കൂടുതൽ ഗാംഭീര്യം നൽകുന്നതായി മനസിലാക്കാം.*) ചുട്ടികഴിഞ്ഞാൽ മൂക്കിന്റെ അഗ്രഭാഗത്തിലായി ചുട്ടിപ്പൂവ് കൂടി വെയ്ക്കുന്നതോടെ ബാലിയുടെ മുഖമെഴുത്ത് പൂർത്തിയായി. (*കെടേശം തന്നെയാണ് വൃത്താകൃതിയിൽ*

ചെത്തി മൂക്കിൽ വെച്ചിരുന്നത്. എന്നാൽ കാലങ്ങൾക്കു മുമ്പുതന്നെ അത് തെർമോക്കോൾ ആയി പരിണമിക്കുകയും ചെയ്തു.)

കഥകളിയിലെ പരിപൂർണ്ണമായ മെയ്യലങ്കാരങ്ങൾ താടിവേഷങ്ങളിൽ കാണപ്പെടുന്നില്ല. ബാലി കിഷ്കിന്ധയുടെ രാജാവാണെങ്കിലും, വേഷത്തിൽ ആ വ്യത്യാസം പ്രകടമാവുന്നില്ല. കഥകളിയിലെ എല്ലാ താടിവേഷങ്ങളുടേയും അവസ്ഥ ഇത്തരത്തിലാണ്. പൈജാമ ധരിച്ച ശേഷം കണങ്കാലിന്റെ താഴെയായി 'തണ്ടപതിപ്പ്' എന്ന ആഭരണം കെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. കാലുകൾക്ക് ദൃഢത നൽകുവാൻ ഇവ കെട്ടുന്നതോടെ സാധിക്കുമെന്നതാണ് ഈ ആഭരണത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ശേഷം മുട്ടിനു താഴെയായി കച്ചമണികളും കെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. കാലിന്റെ പേശികൾക്കു ഉറപ്പു ലഭിക്കുന്നതോടെ അരങ്ങിൽ വളരെസമയം നിന്ന് പ്രവർത്തിക്കാൻ കലാകാരനു സാധിക്കുന്നു. തുടർന്ന് അരയിൽ ചന്തിമെത്ത എന്ന വസ്ത്രം ധരിക്കുന്നു. അവയുടെ മുകളിൽ കച്ച കെട്ടി, ആ കച്ചയിൽ ഉടുത്തുകെട്ട് വാലുകൾ ചെറുതിൽ നിന്ന് വലുത് എന്ന വിധത്തിൽ ഞൊറിഞ്ഞു മടക്കി ഇറക്കിവെയ്ക്കുന്നു. *(ഇപ്പോൾ വാലുകളുടെ സ്ഥാനത്ത് പ്ലാസ്റ്റിക് ചാക്കുകൾ ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നതായി കാണാം. യാത്രാസൗകര്യത്തിനും ഉപയോഗസൗകര്യത്തിനുമായിട്ടാണ് ഈ പരിവർത്തനം.)* കലാകാരന്റെ ആവശ്യാനുസൃതവും, വാലുകളുടെ ലഭ്യതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലും രണ്ടോ മൂന്നോ ചുറ്റുകൾവരെ ഉടുത്തുകെട്ടിന് പതിവുണ്ട്. ഈ ഭാരത്തെ താങ്ങി നിർത്തുക എന്ന ഉദ്യമമാണ് ആദ്യം കെട്ടുന്ന ചന്തിമെത്തയുടേത്. ഉടുത്തുകെട്ട് പൂർണ്ണമായാൽ അവയുടെ മുകളിലൂടെ ഞൊറി എന്ന വസ്ത്രമിട്ട് കച്ചകൊണ്ട് വൃത്തിയായി ചുറ്റിയുറപ്പിക്കുന്നു. കൂടാതെ ഇരുവശങ്ങളിലും പട്ടുവാല് വെച്ച്, കച്ച അതിനു മുകളിലൂടെ മുഴുവനായി അരയിൽ ചുറ്റിയാൽ ഉടുത്തുകെട്ട് പൂർണ്ണമായി. ശേഷം ഒറ്റനാക്ക്, പടിയരഞ്ഞാണം എന്നീ ആഭരണങ്ങൾ ക്രമത്തിൽ അണിയുന്നു. അടുത്തതായി കുപ്പായം ധരിക്കലാണ്. സാധാരണ കഥകളിയിൽ കാണുന്ന കുപ്പായം ചകലാസ് എന്ന വസ്ത്രത്താൽ തുന്നിയതാണ്. എന്നാൽ താടിവേഷങ്ങൾ പൊടിപ്പ് തുന്നിച്ചേർത്ത കുപ്പായമാണ് ഉപയോഗിക്കുക. വൂൾ നൂല് ചേർത്തുതുന്നി പൊടിപ്പ് പോലെയാക്കി അവ കുപ്പായത്തിൽ തുന്നി ചേർക്കുന്നു. എന്നാൽ രോമത്തിന്റെ ഛായയുള്ള 'ഫർ' എന്ന പദാർത്ഥം ചേർത്തുള്ള രോമക്കുപ്പായം നവീനകാലത്തിൽ കഥകളി അരങ്ങിൽ കണ്ടു-

വരുന്നുണ്ട്. കുപ്പായം ധരിച്ച ശേഷം വെളുത്ത ഉത്തരീയം തോളിലൂടെ ധരിക്കുകയും തോളുകൾക്കു തൊട്ട് താഴെയായി പരിത്തിക്കാമണി എന്ന ആഭരണം ഉത്തരീയം ചേർത്ത് തോളിൽ കെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. കൈത്തണ്ടയിൽ ഉത്തരീയത്തിന്റെ അഗ്രഭാഗം പിടിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് കെട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നത്. തിരനോക്ക്, തിരതാഴ്ത്തൽ പോലെയുള്ള ഭാഗങ്ങൾ ചെയ്യുന്ന സമയത്താണ് ഇത്തരം കെട്ടിയുറപ്പിക്കലിന്റെ മേന്മ പ്രകടമാകുന്നത്. കൂടാതെ കണംകയ്യുടെ അഗ്രത്തിലായി ഹസ്തകടകവും ബന്ധിക്കുന്നു. മാറ് മറച്ചുകിടക്കുന്ന ആഭരണമായ കുരലാരവും, ധാരാളം മാലകൾ ചേർത്തുതുന്നിയ കഴുത്താരവും, അതിന്റെ മുകളിലായി കഴുത്തുനാടയും ധരിക്കലാണ് പിന്നീട് വരുന്നത്. ഇത്രയുമായാൽ മെയ്ക്കോപ്പുകൾ ഏകദേശം പൂർത്തിയായി.

ശിരോലങ്കാരങ്ങൾ അണിയലാണ് തുടർന്നുള്ള പ്രക്രിയ. ശിരസ്സിൽ കെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നവയായതിനാൽ, അവയെല്ലാംതന്നെ മറ്റ് അലങ്കാരങ്ങൾ അണിഞ്ഞ ശേഷം മാത്രമാണ് കെട്ടുന്നത്. ആദ്യമായി തലയിൽകെട്ടുവാല് കൊണ്ട് തലഭാഗം കെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. ശേഷം താടികെട്ടലാണ്. കമ്പിളിനൂല് ഉപയോഗിച്ചാണ് താടിയും നിർമ്മിക്കുന്നത്. അർദ്ധവൃത്താകൃതിയിൽ കാണപ്പെടുന്ന ഈ വസ്ത്രാഭരണത്തിന്റെ മുകൾഭാഗം താഴേക്കു താഴ്ത്തി തുന്നുകയാണ് പതിവ്. ആ ഭാഗം കഴുത്തിലേക്ക് ചേർത്തുവെച്ച് കെട്ടുകൾ തലയിൽ മുറുക്കുകയാണ് ചെയ്യുക. അതുകഴിഞ്ഞാൽ തോട എന്ന ആഭരണമാണ്. കർണ്ണാഭരണമാണെങ്കിലും ഇവയുടെ മുകളിലായി ഒരു തലയിൽ കെട്ടുവാല് കൂടി കെട്ടിമുറുക്കുകയാണ് അടുത്ത ഉദ്യമം. ശേഷം തലയിൽ കെട്ടുവാല് മടക്കിവെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുക പതിവുണ്ട്. (*വളരെ ഭാരമേറിയ കിരീടം വെക്കുന്ന സമയം, അത് തലയിൽ ഉറപ്പിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ഇത്തരത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. കിരീടത്തിന്റെ വ്യാസം വലുതാകയാൽ അത് നേരിട്ട് കെട്ടിയാൽ തലയിൽ മുറുകി ഇരിക്കില്ല.*) കിരീടം കെട്ടലാണ് തുടർന്നുള്ള പ്രക്രിയ. സാധാരണവേഷങ്ങൾ വെയ്ക്കുന്നതിലും വലതും, ഭാരമേറിയതുമായ കിരീടമാണ് ചുവന്നതാടിവേഷങ്ങളുടേത്. 'കുറ്റിചാമരം' എന്നു പേരുള്ള ഈ കിരീടം ക്ലാസിക്കൽ കലകൾ വെച്ച് ഏറ്റവും ഭാരമേറിയ ശിരോലങ്കാരമാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. തലയുടെ താഴ്ഭാഗത്തും കഴുത്തും ചേർത്താണ് കുറ്റിചാമരം കെട്ടിമുറുക്കുന്നത്. കഴുത്തിന്റേയും തലയുടേയും നേരിയ ചലനങ്ങൾ പോലും ഈ കിരീടത്തിന്റെ ഗതിയെ

ബാധിക്കും എന്നതിനാൽ സസൂക്ഷ്മമായി മാത്രമേ ചലനങ്ങൾ ചെയ്യാൻ പാടുള്ളൂ. കിരീടത്തിന്റെ കച്ച ചേർത്ത് ചുട്ടിത്തുണി കെട്ടുന്നതോടെ കിരീടത്തിന് കൂടുതൽ മുറുക്കം സംഭവിക്കുന്നു. ചുട്ടിതുണിയുടെ മുകളിലായി നെറ്റിനാട കെട്ടുകയും അതിന്റെ ഇടയിൽകൂടി ചെവിപ്പൂവ് തിരുകിവെയ്ക്കുകയും ചെയ്ത് കഴിഞ്ഞാൽ കിരീടം തലയിൽ പൂർണ്ണമായി ഉറച്ച നിലയാലാകുന്നു. (*ഇപ്പോൾ ചെവിപ്പൂവ് നെറ്റിനാടയിൽതന്നെ കോർത്ത നിലയിലാണ് കാണപ്പെടുന്നത്. രണ്ടും ഒറ്റ ആഭരണമായി ധരിച്ചുവരുന്നു.*) ശേഷം ബാക്കിയുള്ള ഉത്തരീയങ്ങൾ കഴുത്തിലൂടെ ഇട്ട്, 'ചാമരം' കിരീടത്തിന്റെ പ്രഭയുടെ പഴുതിലൂടെ കോർത്ത് കെട്ടുന്നു. വാഴനാര് ചീകിയെടുത്താണ് ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ചാമരം നിർമ്മിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീട് 'ആകാശവെണ്ട' എന്ന സസ്യത്തിന്റെ തൊലി ചെത്തിയെടുത്തും ചാമരമുണ്ടാക്കൽ പതിവായിരുന്നു. എന്നാൽ കാലാനുസൃതമായി ആകാശവെണ്ടയുടെ ദൗർലഭ്യം മൂലവും, വാഴനാരിന്റെ ഉപയോഗശോഷണവും ചാമരത്തിനെ പുതിയ വഴിത്തിരിവിലേക്ക് എത്തിച്ചു. പശ്ചിമബംഗാൾ ഭാഗത്തുനിന്നും മുൻകാലങ്ങളിൽ ലഭിച്ചിരുന്ന ജൂട്ട് എന്ന വസ്തു ഉപയോഗിച്ച് ചാമരം നിർമ്മിക്കാൻ ആരംഭിച്ചു. മുൻകാലങ്ങളിൽ ചുമന്ന നിറം നൽകുവാനായി ചപ്പങ്ങം എന്ന സസ്യത്തിന്റെ കൊമ്പുകൾ വെട്ടി കഷായം വെച്ച് അതിൽ ചാമരം മുക്കുകയായിരുന്നു പതിവ്. എന്നാൽ ജൂട്ടിന്റെ ആഗമനം പോലെ, നിറങ്ങൾ നൽകുന്ന രാസവസ്തുക്കൾ വിപണിയിൽ ലഭ്യമായതോടെ ക്രമേണ ചപ്പങ്ങത്തിന്റെ ഉപയോഗവും നഷ്ടമായി. ചെണ്ടകൊട്ടുവാനുള്ള കോലിനു മാത്രമാണ് ഇപ്പോൾ ചപ്പങ്ങം ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ശേഷം നെറ്റിയിലും ചുട്ടിപ്പൂവ് ധരിക്കുന്നു. മൂക്കിൽ വെയ്ക്കുന്നതിന്റെ പകുതി വലിപ്പം മാത്രമാണ് നെറ്റിയിലെ ചുട്ടിപ്പൂവിനുള്ളത്. മൂക്കിനു നേരെ മുകളിലായി, നെറ്റിയുടെ നടുവിൽ ചുട്ടിതുണിയുടെ മദ്ധ്യത്തിൽ ചുട്ടിപ്പൂവ് അരിമാവ് ചേർത്ത് ഒട്ടിച്ചുവെക്കുന്നു. ബാലി, കാലകേയൻ, വീരഭദ്രൻ തുടങ്ങിയ ഗാംഭീര്യമേറിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ നെറ്റിയിൽ കരുത്തിന്റെ പ്രതീകമായി മൂന്ന് ചുട്ടിപ്പൂവ് വരെ വെച്ച് കാണാറുണ്ട്. (*കലാമണ്ഡലം രാമചന്ദ്രൻ ഉണ്ണിത്താൻ, കോട്ടയ്ക്കൽ ദേവദാസ് തുടങ്ങിയവരുടെ വേഷങ്ങൾ ഇത്തരത്തിൽ കാണപ്പെടാറുണ്ട്*). ദംഷ്ട്രം വെയ്ക്കലാണ് ഇനിയുള്ള പ്രക്രിയ. ശംഖ് വജ്രം കൊണ്ട് രാകി പീലീ തണ്ടിൽ കോർത്ത് ഉണ്ടാക്കിയിരുന്ന ദംഷ്ട്രം, കാലക്രമേണ പ്ലാസ്റ്റിക് ടിന്നുകൾ പല്ലിന്റെ ആകൃതിയിൽ

മുറിച്ചെടുത്ത് ഈർക്കിലിൽ കോർത്ത് വെയ്ക്കലായി. മുൻകാലങ്ങളിൽ ആന, കാള എന്നിവയുടെ കൊമ്പിന്റെ ഖണ്ഡങ്ങൾ രാകിയും ദംഷ്ട്രങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കിയിരുന്നു. അവ ഇപ്പോൾ പൂർണ്ണമായും ഇല്ലാതായി എന്നുതന്നെ പറയാം. ശേഷം ഇടത്തെ കൈവിരലുകളിൽ നഖങ്ങൾ ധരിക്കുന്നു. അലുമിനിയം ഷീറ്റ് മുറിച്ചെടുത്ത് അടിച്ചു പരത്തി വിരലിന്റെ ആകൃതിക്ക് പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കുന്നതാണ് നഖങ്ങൾ. (*കൂടിയാട്ടത്തിലെ ശൂർപ്പണഖ, ജടായു, എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങൾ എല്ലാ കൈവിരലുകളിലും നഖം ധരിക്കുന്ന കീഴ്വഴക്കം കണ്ടുവരുന്നു. അലൂമിനിയത്തിനു മുൻപ് വെള്ളിയിലാണ് നഖം നിർമ്മിച്ചിരുന്നത്.*) ഒടുക്കം മാറിൽ ഉത്തരീയങ്ങൾ എല്ലാംചേർത്ത് ചുമന്നതുണി കൂടെ കെട്ടിയാൽ ബാലിയുടെ വേഷവിധാനം പൂർത്തിയായി. (*എല്ലാ നടന്മാരും ഇത് അനുവർത്തിച്ചു പോരണമെന്നില്ല. എങ്കിലും പൊതുവെ ഈ കെട്ട് കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്.*)

ബാലി എന്ന ഉദ്ധത കഥാപാത്രത്തിന് നന്നായി യോജിച്ച ആഹാര്യം തന്നെയാണ് കഥകളിയിലും രൂപകൽപ്പന ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ സാത്വികഗുണമോ ശ്രീരാമ-ഭക്തിയോ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്ന ഒന്നും ആഹാര്യം പ്രകടമാക്കുന്നില്ല. യുദ്ധരംഗത്തിന് മുൻതൂക്കം കൊടുത്തുകൊണ്ടാണ് ഈ വിധത്തിൽ രൂപകൽപ്പന ചെയ്തിട്ടുണ്ടാവുക എന്ന് കലാമണ്ഡലം രാംമോഹൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. കൂടാതെ വേഷത്തിലെ സാമ്യതയും പരാമർശിക്കേണ്ട വസ്തുതയാണ്. ശ്രീരാമനിൽ സംഭവിക്കേണ്ട സംശയത്തിന് കഥകളിയിലെ ബാലിസുഗ്രീവന്മാർക്കാണ് കൂടുതൽ യോജിപ്പ്. ബാലിയുടേയും സുഗ്രീവന്റേയും വേഷവിധാനം ഒരുപോലെ ആയതിനാൽ നടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങൾ പരസ്പരം മാറിയാൽ മനസിലാവുകയില്ല. ആട്ടവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ കഥകളി കണ്ടിരുന്ന കാലമാണെങ്കിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള വെച്ചുമാറ്റങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരറിയാൻ ഒട്ടുംതന്നെ സാദ്ധ്യതയില്ല. വളരെ നേരിയതോതിലല്ലാതെയുള്ള യാതൊരുവിധ പരിഷ്കാരങ്ങളും ഈ വേഷത്തിന് നൽകേണ്ടിവന്നിട്ടില്ല. പൂർവ്വസൂരികളായ ഗുരുക്കന്മാർ രൂപകൽപ്പന ചെയ്ത ഈ വേഷം പൂർണ്ണതയാർജിച്ചു തന്നെയാവണം അരങ്ങിൽ ആവിഷ്കരിച്ചത് എന്ന് ഇതിനാൽ അനുമാനിക്കുന്നു.

3.4 കഥകളി- അരങ്ങ്, നടൻ, അനുഭവം

ബാലിവധം ആട്ടക്കഥയിൽ ബാലിക്കു മൂന്നിൽ അധികം രംഗങ്ങൾ കൽപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് എങ്കിലും അരങ്ങിൽ അത് ഒരു രംഗം മാത്രമായി ചുരുങ്ങിയിട്ട് അനവധി വർഷങ്ങളായി. ഏകദേശം 1950കളിൽ തന്നെ ഒറ്റരംഗാവതരണമായി ബാലിയുടെ ഭാഗം ചുരുങ്ങിയതായി പ്രശസ്ത കഥകളിനടനും താടിവേഷങ്ങളിൽ പ്രഗത്ഭനായ നെല്ലിയോട് വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരി സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ആദ്യരംഗത്തിൽ സുഗ്രീവനെ യുദ്ധത്തിൽ പരാജയ-പ്പെടുത്തി അയക്കുന്നു. തുടർന്നു വരുന്ന രംഗം രാമ-ലക്ഷ്മണ-സുഗ്രീവാദികളുടെ സംഭാഷണമാണ്. അതിൽ നിന്ന് വീണ്ടും പോരിനു വിളിക്കുന്ന ഭാഗത്തിലേക്കു കയറുന്നു. അടുത്ത രംഗങ്ങളിൽ ബാലിയും താരയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണമാണ് കാണാൻ സാധിക്കുക. ഭാസനാടകത്തിലെ ബാലിയുടെ പ്രവേശരംഗത്തെ മാതൃകയാക്കിയാണ് ആട്ടക്കഥാകൃത്ത് ഈ ഭാഗം രചിച്ചത് എന്ന് സംശയലേശമന്യേ പറയാം. '*ചിത്രതരാകാരേ താരേ*' എന്ന പദത്തിൽ കോപിഷ്ഠനായ ബാലിക്കു പകരം ഭാര്യയോട് സ്നേഹഭാഷണം ചെയ്യുന്ന ബാലിയെയാണ് ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ പച്ചവേഷത്തേയോ കത്തിവേഷത്തേയോ പോലെ ചിട്ടയായി രംഗത്ത് ഒരു താടിവേഷം പതിഞ്ഞപദച്ഛായയിൽ അഭിനയിക്കുന്നത് അനൗചിത്യമായതിനാലാവാം ഈ രംഗം ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടത് എന്നും ശ്രീ. നെല്ലിയോട് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. വിസ്തൃതമായ കഥാഭാഗം അവലംബിക്കുന്ന ഈ ആട്ടക്കഥയുടെ അന്ത്യഭാഗത്തിൽ എത്തുമ്പോഴാണ് താടിവേഷങ്ങളുടെ പ്രവേശം. കഥകളി അവതരണത്തിന്റെ സ്വഭാവംവെച്ച് പുലർച്ചയോടെയാണ് താടിവേഷങ്ങളുടെ ഭാഗം പ്രേക്ഷകർക്കു മുന്നിൽ എത്തുക. ശക്തമായ മേളക്കൊഴുപ്പ് അനിവാര്യമായ ഈ സമയങ്ങളിൽ മേൽപ്പറഞ്ഞ രംഗം താളമേളങ്ങളെ അയക്കുന്ന പ്രതീതിയാണ് സൃഷ്ടിക്കുക. ആയതിനാൽ ആ ഉച്ചസ്ഥായിക്കു തളർച്ച സംഭവിക്കാതിരിക്കുവാനും കൂടിയാവാം ഈ രംഗങ്ങൾ ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടത്. കൂടാതെ സമയപരിധി എന്ന വസ്തുതയും ശ്രദ്ധേയമായ വിഷയമാണ്. മുൻ കാലങ്ങളിൽ സമയലബ്ധി ധാരാളമായി ലഭിച്ചിരുന്നെ-ങ്കിലും കഥയുടെ അളവ് വളരെ കൂടുതലായതിനാൽ ചില രംഗങ്ങൾ ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടതിൽ ബാലിയുടെ രംഗങ്ങളും കൂടിച്ചേർന്നു എന്നും കരുതപ്പെടാവുന്നതാണ്. നടപ്പുള്ള രംഗങ്ങളിലെതന്നെ പല ചരണങ്ങളും ഇന്ന് ഉപയോഗശൂന്യമായി കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്.

കാലഘട്ടത്തിന്റെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളിൽ കഥകളിസംബന്ധിയായ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നിന്നുപോലും പല വരികൾ മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ടതായി ഗ്രന്ഥപരിശോധനയിലൂടെ മനസ്സിലാക്കാം. ആദ്യ ചരണത്തിനു ശേഷം '*സോദര ബാലിൻ*' എന്നതിലേക്കുള്ള 'എടുത്തുചാട്ടം' പലകാലങ്ങളുടെ സ്മരണയെ വേഗത്തിൽ മായ്ച്ചു കളയാൻ ഉതകുന്നതാണ്. ഇത്തരം അനുഭവശോഷണം കലയോടു മാത്രമല്ല മറിച്ച് ആട്ടക്കഥാകൃത്തിനോടും ഉള്ള നീതി പുലർത്തായ്കയാണെന്നും സംശയിക്കേണ്ടി-യിരിക്കുന്നു.

ബാലിവിജയം ആട്ടക്കഥയിലെ ബാലിയുടെ രംഗങ്ങൾക്കും ഇപ്രകാരത്തിലുള്ള ചെറുതാക്കൽ സിദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. പദത്തിലെ പല വരികളും ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടതായി കാണാൻ സാധിക്കും. എന്നാൽ രംഗങ്ങൾ ചുരുക്കിയതിൽ ബാലിയുടെ ഭാഗം പൂർണ്ണമായി ഒഴിവാക്ക-പ്പെടാത്തത് കഥാഗതിക്ക് കോട്ടം തട്ടും എന്നതിനാലാണ് എന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. കഥാപാത്രത്തിന് പ്രാധാന്യം താരതമ്യേന കുറവായ കഥയായതിനാലാവാം മേൽപ്പറഞ്ഞ ചുരുക്കൽ എന്ന് ചിന്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും ആദ്യരംഗമായ സഭ ഒഴിവാക്കി രണ്ടാം രംഗം മാത്രമാണ് ബാലിവിജയത്തിൽ ഇപ്പോൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ആസ്വാദകർക്കു അലോസരമുളവാക്കുന്ന വിധത്തിലല്ല ഈ പുനഃസൃഷ്ടിക്കൽ എന്നതിനാലാണ് പ്രയോക്താക്കളും സൈദ്ധാന്തികരും ഇത്തരം മാറ്റത്തെ സ്വീകരിക്കുക ഉണ്ടായത്. ഗവേഷണബുദ്ധ്യാ സമീപിക്കുന്നവർ ഒഴികെയുള്ള കാണികൾക്ക് ഈ വിധത്തിലുള്ള ചുരുക്കലുകൾ ഒരുപക്ഷേ അറിയുകയേ ഉണ്ടാകില്ല എന്നതാണ് ഈ കലകളെ വീണ്ടും മുന്നോട്ടു നയിക്കുന്നത്.

ബാലി ഉൾപ്പെടുന്നതായ അജ്ഞാതകർത്തൃകമായ പാലാഴിമഥനം എന്ന ആട്ടക്കഥയുടെ അവതരണമാണ് കഥകളി അരങ്ങിലെ ഏറ്റവും നവീനമായ പരീക്ഷണം. കേരള കലാമണ്ഡലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ തയ്യാറെടുക്കുന്ന ഈ കഥയുടെ പൂർണ്ണമായ അവതരണം എറെ പ്രയാസമാണെന്നാണ് കഥകളി അദ്ധ്യാപകനും സംവിധായകനുമായ കലാമണ്ഡലം നീരജ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളെ മാത്രമായി രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവതരണം സജ്ജമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഇന്ദ്രൻ, മാതലി, ബാലി എന്നീ കഥാപാത്രങ്ങളാണ് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിലും ബാലിക്കാണ് കൂടുതൽ

പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. ബാലിയുടെ കഥാഭാഗങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന സപ്തസാലതാഡനം, പാലാഴിമഥനം എന്നിവ വിസ്തരിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നുണ്ട്. തുടക്കം ആടുന്ന തന്റേടാട്ടത്തിൽ താളം അടന്തയിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടാണ് സപ്തസാല-താഡനം ചെയ്യുക. പാലാഴിമഥനം പഞ്ചാരി താളത്തിൽ അവസാനഭാഗത്തിലാണ് ആടുക. പദങ്ങൾ ചിട്ട ചെയ്തിരിക്കുന്ന രാഗവും താളക്രമങ്ങളും, ആട്ടങ്ങളുടെ താളവും ഏറ്റിച്ചുരുക്കലുകളും, പൂർണ്ണമായി കഥാപാത്രത്തിന് മാത്രമായി ലഭിക്കുന്ന ശ്രദ്ധ, ചുരുങ്ങിയ ദൈർഘ്യം എന്നിവ കൊണ്ട് ഈ ആട്ടക്കഥ നവീന കഥകളിയരങ്ങിൽ വേഗം പ്രചരിക്കാൻ സാധ്യതയുള്ളതാണ്.

കലാമണ്ഡലം കൃഷ്ണൻകുട്ടിപ്പൊതുവാൾ രൂപകൽപന ചെയ്ത മറ്റൊരു തരം വേഷവിധാനം ബാലിക്ക് ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ബാലി വാനരവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രം ആയതിനാൽ, സാധാരണയുള്ള താടിവേഷങ്ങളുടെ മുഖത്തെഴുത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തത നൽകുവാനാണ് അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചത്. വെള്ളത്താടിവേഷത്തിന് വരയ്ക്കുന്ന മുഖത്തുതേപ്പും ചുട്ടിക്ക് സാധാരണയിൽ വലിപ്പക്കൂടുതലും അദ്ദേഹം ബാലിവേഷത്തിന് നൽകിയിരുന്നു. സുഗ്രീവനും തുല്യമായ വേഷം നൽകിക്കൊണ്ട് അദ്ദേഹം ബാലിവേഷവും കലാമണ്ഡലം രാമചന്ദ്രനുണ്ണിത്താൻ സുഗ്രീവവേഷവും കെട്ടി രംഗാവതരണം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ മുൻകാലങ്ങളിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ വേഷത്തിന് ഏറെ സ്വീകാര്യത കൈവന്നിരുന്നതിനാൽ പുതിയ രൂപം വലിയ രീതിയിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടില്ല. വീണ്ടും പഴയ വേഷത്തിലുള്ള അവതരണങ്ങളാണ് കഥകളിയരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിത കാലത്തോളം ആ വേഷങ്ങൾ ആരും അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയും ഉണ്ടായില്ല. എന്നാൽ കൃഷ്ണൻകുട്ടിപ്പൊതുവാളിനുള്ള ആദരവിന്റെ ഭാഗമായി ആ വേഷങ്ങൾ രണ്ട് പ്രാവശ്യം കെട്ടിയാടുകയുണ്ടായി. മുഖത്തെഴുത്തും വേഷവിധാനങ്ങളും പൂർവ്വമാതൃകയുമായി യോജിക്കാത്തതിനാലാണ് ആ രൂപകൽപന അരങ്ങിൽ ശോഭിക്കാതെ പോയത്.

ഇങ്ങനെ പല വിധത്തിലുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾക്കും അനുഭവങ്ങൾക്കും സാക്ഷ്യം വഹിച്ചതാണ് കഥകളി അരങ്ങ്. കേരളത്തിനു പുറത്ത് ആദ്യമായി ബാലിയുടെ രംഗാവതരണം നടന്നത് 1964ൽ രാമായണം, മഹാഭാരതം എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കുന്ന യൂറോപ്യൻ യാത്രയിലാണ്. കഥകളിയുടെ ആദ്യ വിദേശ അവതരണത്തിൽ തന്നെ ബാലി

ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതായി ഇതിൽ നിന്ന് മനസിലാക്കാം. അതിനുശേഷം നിരവധി സ്വദേശീയ-വിദേശീയ യാത്രകളിലും ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കേരള കലാമണ്ഡലം ചരിത്രം പോലെയുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ മേൽപ്പറഞ്ഞ ആദ്യ വിദേശ-യാത്രയുടെ വിശദാംശങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ട്.[vii] ഇതുപോലെയുള്ള അവതരണങ്ങളുടെ വിശദാംശങ്ങൾ പലതും രേഖപ്പെടുത്താതെ പോയതിനാൽ, അത്തരം അറിവുകൾ സംരക്ഷിക്കപ്പെടാതെ പോകുന്നു. ആസ്വാദകരോ വിമർശകരോ പഠിതാക്കളോ ഇവയെ പരാമർശിക്കുകയോ പ്രസിദ്ധീകരിക്കായ്കയോ കാരണം പല അറിവുകളും ലഭ്യമാകാതെ പോകുന്നതായി ഗവേഷണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നു.

കുറിപ്പുകൾ

[i]രാമായണംകഥകളിൽ സീതാസ്വയംവരം, ബാലിവധം, തോരണയുദ്ധം എന്നീ ആട്ടക്കഥകൾക്കേ ഇന്നു പ്രചാരമുള്ളൂ. ജടായുവധമെന്നും ബാലിവധമെന്നും രണ്ട് ദിവസത്തെ കഥയായാണ് പത്താം ശതകത്തിലും മറ്റും (ക്രി.പി. 18-ാം ശതകം) ബാലിവധം കളിച്ചിരുന്നതെന്ന് ഉള്ളൂർ പറയുന്നു.

[ii]നൂറ്റിയൊന്ന് ആട്ടക്കഥകൾ എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ 1776-1835 എന്നും കഥകളിപ്പദങ്ങൾ എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ 1749-1824 എന്നും രേഖപ്പെടുക്കിയിരിക്കുന്നു. സാഹിത്യ ചരിത്രകാരന്റെ പക്ഷം പ്രകാരം 1776-1835 എന്നതാണ്.

[iii]അരങ്ങിൽ ആട്ടവിളക്ക് കൂടാതെ നിലവിളക്കുകൾ വച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ രംഗം അവതരിപ്പിക്കുക. നിലത്തിരുന്നുകൊണ്ട് അഭിനയിക്കുന്ന പതിഞ്ഞപദമെന്ന സവിശേഷതയും ഇതിനുണ്ട്.

[iv]വടക്കൻ ചിട്ടയിൽ മാത്രമാണ് ജരാസന്ധൻ ചുവന്നതാടി വേഷമായി രംഗത്തെത്തുക. തെക്കൻ സമ്പ്രദായത്തിൽ ഈ കഥാപാത്രം കത്തിവേഷമായിട്ടാണ് ചിട്ട ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഈ വേഷമാറ്റം ഈ കഥയിലെ മറ്റൊരു കഥാപാത്രമായ ശിശുപാലനിലും വന്നിട്ടുണ്ട്. വടക്കനിൽ കത്തിയും തെക്കനിൽ ചുവന്നതാടിയുമാണ് നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന വേഷം.

[v]ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് 2017 മാർച്ച് ഇരുപതാം തീയതി നടന്ന അഭിമുഖത്തിലെ ഭാഗം.

[vi]2018മെയ് ആറാം തീയതി ഗവേഷണത്തിനായി നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിലെ പ്രസ്താവന.

[vii] ബാലിവധമാണ് രാമായണം കഥകളിയുടെ ഭാഗമായി അവതരിപ്പിച്ചത്. പ്രഗത്ഭരായ നിരവധി കലാകാരന്മാർ ഉൾപ്പെട്ട അവതരണത്തിൽ ഗുരു കലാമണ്ഡലം പത്മനാഭൻ നായരാണ് ബാലിവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്തത്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

അച്യുതൻകുട്ടി, വെള്ളിനേഴി. (2009). *കഥകളിപ്പദങ്ങൾ ഒന്നാം ഭാഗം.* ദുബായ്: തിരനോട്ടം ഇരിങ്ങാലക്കുട: ഡോ. കെ.എൻ. പിഷാരടി സ്മാരക കഥകളി ക്ലബ് (സഹകരണം).

അച്യുതൻകുട്ടി, വെള്ളിനേഴി. (2013). *കഥകളിയുടെ കൈപ്പുസ്തകം.* ദുബായ്: തിരനോട്ടം.

കൃഷ്ണക്കൈമൾ, അയ്മനം. (1998). *ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യം*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ഗോപിനാഥൻപിള്ള, വട്ടപ്പറമ്പിൽ. (1991). *നളചരിതം ആട്ടക്കഥ നാലാം ദിവസം* (സംഗ്രഹം). ചങ്ങനാശ്ശേരി: കമ്പയിൻഡ് പബ്ലിക്കേഷൻ.

പത്മനാഭൻ നായർ, കലാമണ്ഡലം. (2012). *കഥകളിവേഷം*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

പത്മനാഭൻ നായർ, കലാമണ്ഡലം. (2000). *ചൊല്ലിയാട്ടം ഭാഗം ഒന്ന്, രണ്ട്*. ചെറുതുരുത്തി: കേരള കലാമണ്ഡലം.

രാംമോഹൻ, കലാമണ്ഡലം. (2003). *നേപത്ഥ്യം*. ചെറുതുരുത്തി: കേരള കലാമണ്ഡലം.

രാജശേഖരൻ, കലാമണ്ഡലം. (2015). *കഥകളി തെക്കൻ ചിട്ട ആട്ടപ്രകാരം*. ചെറുതുരുത്തി: കേരള കലാമണ്ഡലം.

വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്, കിള്ളിമംഗലം., & എം.പി.എസ് നമ്പൂതിരി, കലാമണ്ഡലം. (2013). *കഥകളിയുടെ രംഗപാഠചരിത്രം*. കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

വേണുഗോപാൽ, പി. (2017) *നൂറ്റിയൊന്ന് ആട്ടക്കഥകൾ* (സമാഹരണം, സംശോധനം, വ്യാഖ്യാനം). കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.

Zarrilli, P.B. (1999). *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demond Come to Play. London*: Routeledge.

അദ്ധ്യായം – നാല്

ബാലി തെയ്യത്തിൽ

4.1 തെയ്യം: ചരിത്രം, ഘടന, അവതരണം

ചാതുർവർണ്യം മനുഷ്യരെ പല സമൂഹവിഭാഗങ്ങളാക്കി മാറ്റിയിട്ടുണ്ട്. മനുസ്മൃതി മുന്നിലേക്കു വെക്കുന്ന ഈ ആശയം പൗരാണികകാലം മുതൽക്കു തന്നെ ആചരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു പോന്നു. (അ. മേ., 2009, 462)[i] വരേണ്യവർഗ്ഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന വിഭാഗക്കാർക്കിടയിൽതന്നെ പലതരം വകഭേദങ്ങൾ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. അധഃകൃതർ എന്ന് നിഷേധാത്മകമായും കീഴാളർ എന്ന് പരിഹാസാത്മകമായും വിവേചനം ചെയ്യപ്പെട്ട ഒരു സമൂഹവും ഇവിടെ നിലകൊണ്ടിരുന്നു. വരേണ്യരുടെ 'വെച്ചാരാധനാ' രീതിയിൽ നിന്ന് വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നതായ 'കെട്ടിയാരധനാ' സമ്പ്രദായമാണ് കീഴാളർ അനുഷ്ഠിച്ചുവന്നത്.

ഭാരതത്തിലുടനീളം ഈ രണ്ട് സമ്പ്രദായങ്ങളുടേയും സാക്ഷാത്കാരങ്ങൾ പല വിധത്തിൽ കാണാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. താന്ത്രികവിധിപ്രകാരമുള്ള പൂജാദികർമ്മങ്ങൾ കൊണ്ടാണ് വെച്ചാരാധനാപരമായ ആചാരങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ കെട്ടിയാരാധന എന്നത് വിധിപ്രകാരം കെട്ടി നിർവ്വഹിക്കലാണ്. വ്രതാനുഷ്ഠാനം കൃത്യമായി അനുഷ്ഠിച്ചശേഷം ഏത് ദേവതാസങ്കൽപത്തെയാണോ ആരാധിക്കേണ്ടത് ആ രൂപചൈതന്യത്തെ ശരീരത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലാണ് കെട്ടിയാരാധന നടപ്പിലാക്കുന്നത്. ഒരു സമൂഹത്തിന് ഇത്തരം ആരാധനയ്ക്കായി ഒരു സംഘത്തെ തിരഞ്ഞെടുക്കുകയും അതിൽനിന്നുതന്നെ ഒരുവനെ നിയോഗിക്കുകയുമാണ് ഈ സമ്പ്രദായത്തിന്റെ രീതി. ദേശത്തിന്റെ പല ഭാഗത്തും ഇത്തരം ആരാധനകൾ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും വലിയ തോതിൽ കാണപ്പെടുന്ന പ്രദേശമാണ് കേരളം. അനുഷ്ഠാനകലകളുടെ നീണ്ടനിരതന്നെ അവകാശപ്പെടുവാൻ ഈ സമൂഹത്തിനു യാതൊരുവിധ ക്ലേശവും ഉണ്ടാവില്ല. പല വിഭാഗ-ക്കാർക്കായി പലതരം അവതരണപദ്ധതികൾ ഇന്നും അനുഷ്ഠിച്ചുവരുന്നതാണ് കേരളം. മുടിയേറ്റ്, പടയണി, സർപ്പംതുള്ളൽ, തിടമ്പുനൃത്തം, മുടിപ്പേച്ച്, പൂതനും തറയും, അയ്യപ്പൻതീയാട്ട് തുടങ്ങി വിവിധ തരത്തിലുള്ള അവതരണങ്ങൾ ഇപ്പോഴും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതിൽവെച്ച് ഏറ്റവും കൂടുതൽ അനുഷ്ഠാനാംശങ്ങൾ

നിലനിൽക്കുന്നതും, വ്യത്യസ്ത കഥാപശ്ചാത്തലങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും നാനാവിഭാഗക്കാരുടെ സമന്വയവും കൂടിച്ചേരുന്ന ഒരു അവതരണരൂപമാണ് തെയ്യം.

4.1.1 ചരിത്രം

നൂറ്റാണ്ടുകൾ പഴക്കമുള്ളതായ ഒരു അനുഷ്ഠാനകലാരൂപമാണ് തെയ്യം. ദൈവം എന്നതിനെ സാധാരണീകരിച്ചതാവാം തെയ്യമെന്ന് അനുമാനിക്കാം. വണ്ണാൻ, മലയൻ, മാവിലർ, മുന്നൂറ്റാൻ, അഞ്ഞൂറ്റാൻ, പുലയർ, ചിങ്കത്താൻ, കോപ്പാളർ തുടങ്ങിയ വിഭാഗക്കാരാണ് തെയ്യം കല അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കലയുടെ കൃത്യമായ ആവിർഭാവം എപ്പോഴാണെന്ന് തെളിയിക്കാൻ സാധിക്കുന്ന ചരിത്രരേഖകൾ ഇന്നും ലഭ്യമല്ല. ചാതുർവർണ്യത്തിന്റെ വിഭജനം മുതൽക്കുതന്നെ കല രൂപപ്പെട്ടതായിട്ടാണ് പ്രശസ്ത തെയ്യം കലാകാരനും മുതിർന്ന ഗുരുനാഥനുമായ ശ്രീ. ലക്ഷ്മണൻ പെരുവണ്ണാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്.[ii] പ്രാചീനഗ്രന്ഥമായ '*കേരളോൽപത്തി*'യിൽ തെയ്യാവതരണം എന്നത് കേരളത്തിന്റെ ഉൽപത്തികാലം മുതൽ നിലവിലുണ്ടെന്നതാണ് രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. മറ്റൊരു പുരാതന-സംഘകാല കൃതിയായ '*ചിലപ്പതികാര*'-ത്തിലും സാമുദായികമായ അവതരണങ്ങളെപ്പറ്റി ചില ലിഖിതങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് തെയ്യം കലയുടെ പ്രാഗ്‌രൂപങ്ങൾ ഉദ്ദേശം ആയിരത്തിയഞ്ഞൂറിൽപ്പരം വർഷങ്ങൾക്കു മുമ്പുതന്നെ നിലനിന്നിരുന്നു എന്നതിലേക്കാണ്. ഏകദേശം നാനൂറ്റിയമ്പതിലേറെ തെയ്യങ്ങളുടെ അവതരണങ്ങൾ ഇന്നും നടത്തി വരുന്നുണ്ട്.

ഉത്തരകേരളത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാനകലയായിട്ടാണ് തെയ്യത്തെ കാണാൻ സാധിക്കുന്നത്. അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട കീഴാളവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രതിഷേധമെന്നതാണ് ഈ കലയ്ക്കുള്ള മറ്റൊരു വ്യാഖ്യാനം. അതിനെ സാധൂകരിക്കുന്ന ഒട്ടനേകം കോലങ്ങളും തെയ്യത്തിലുണ്ട്. ചതിച്ചു കൊലചെയ്യപ്പെട്ട വിവിധതരം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉയർത്തെഴു-ന്നേൽപ്പായി തെയ്യങ്ങളെ കണക്കാക്കുന്ന സമ്പ്രദായമുണ്ട്. കണ്ടനാർ കേളൻ, കതിവന്നൂർ വീരൻ, കമ്മാരൻ തെയ്യം, പൊട്ടൻ തെയ്യം, പുലി മറഞ്ഞ തൊണ്ടച്ചൻ, കാപ്പാളത്തിപ്പോതി തുടങ്ങി 'ദൈവക്കരു'വായി മാറിയ നിരവധി ദൈവസങ്കൽപങ്ങൾ തെയ്യത്തിലുണ്ട്. മേൽ

ജാതിക്കാരുടെ അധാർമ്മികതയ്ക്കു സ്വന്തം ജീവൻ ബലി നൽകിയ ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ ദിവ്യപരിവേഷത്തോടുകൂടി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരേയൊരു കല തെയ്യമാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. ഹൈന്ദവസംസ്കാരത്തിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങുന്നതല്ല തെയ്യത്തിന്റെ വ്യാപ്തി. ആലിച്ചാമുണ്ഡി, മുക്രിത്തെയ്യം, ബപ്പിരിയൻ, ഉമ്മച്ചിത്തെയ്യം, കോയിക്കൽ മമ്മദ് തെയ്യം എന്നിങ്ങനെ ഇസ്ലാംപശ്ചാത്തലമുള്ള കോലങ്ങൾക്കും ഈ കലയിൽ സ്ഥാനമുണ്ട്. കേവലം ഒരു മതത്തിന്റെ കല എന്നതിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കാതെ സമൂഹത്തിന്റേയും സംസ്കാരത്തിന്റേയും നേർക്കാഴ്ച്ചയായി തെയ്യം മാറുന്നതിന്റെ ചിത്രം ഇതിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നു.

കോരപ്പുഴ മുതൽ ചന്ദ്രഗിരിപ്പുഴവരെയുള്ള അതിർത്തിയുടെ ഉള്ളിലാണ് തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ക്ഷേത്രങ്ങളിലാണ് അധികമായും തെയ്യങ്ങളുടെ അവതരണം നടത്തുക. തറവാടുകളിലും മറ്റുമായി പീഠമോ ആയുധമോ സ്ഥാനമോ ആരാധിക്കുന്നതായ കുടിയിരുപ്പു സമ്പ്രദായം നിലവിൽ വന്നതോടുകൂടി അവിടേയും അവതരണങ്ങൾ ചെയ്യാൻ ആരംഭിച്ചു. കോലോത്തുനാടിന്റെ മാത്രം കലാവതരണമായ ഈ രൂപം ധനുമാസം മുതലാണ് അവതരിപ്പിക്കുക. തെയ്യാട്ടം, തിറ, തിറയാട്ടം എന്നീ നാമങ്ങളിലും അറിയപ്പെടുന്ന കലാരൂപം ഇടവമാസത്തോടുകൂടിയാണ് അവസാനിക്കുക. തെയ്യങ്ങളെ മൂന്ന് തരത്തിലാണ് വർഗ്ഗീകരിക്കാൻ സാധിക്കുന്നത്. പുരാണേതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങളായ കോലങ്ങൾ, പ്രാദേശികദൈവങ്ങളായ കോലങ്ങൾ, വീരപുരുഷന്മാരായ കോലങ്ങൾ എന്നീ വിധമാണ് വിഭജനം. കല നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട കാലഘട്ടം വ്യക്തമാക്കുന്നവയാണ് ഈ ഗണത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഓരോ തെയ്യങ്ങളും. ഇവയിലൂടെ വികസിച്ച ചരിത്രപാരമ്പര്യമാണ് ഈ കലാരൂപത്തിനുള്ളത്. കൂടാതെ കല്ലുരുട്ടി, കപ്പിങ്ങാടൻ എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് ശൈലികൾ തെയ്യത്തിന് വന്നുചേർന്നിട്ടുണ്ട്. വളപട്ടണം പുഴയ്ക്കു വടക്ക് കല്ലുരുട്ടി സമ്പ്രദായവും, തെക്ക് കപ്പിങ്ങാടൻ സമ്പ്രദായവുമാണ് പിൻതുടർന്നു വരുന്നത്. ഇന്നും അതേ രീതിയിൽ തന്നെയാണ് തെയ്യം നടത്തപ്പെടുന്നത്. ക്ഷേത്രങ്ങളുടേയോ ഗൃഹത്തിൽ ആരാധന ചെയ്യുന്നവരുടേയോ ആവശ്യാനുസരണം തെയ്യങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്ന ഗുരുക്കന്മാർ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ തെയ്യങ്ങളുടെ ചരിത്രമെന്നത് പുനരുദ്ധരിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒന്നാണ്.

4.1.2 ഘടന

വിശിഷ്ടമായ ഘടനയോടുകൂടി മാത്രമാണ് തെയ്യാവതരണം നടത്തപ്പെടുക. താന്ത്രിക വിധിപ്രകാരമുള്ള കർമ്മങ്ങൾ അനുവർത്തിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും സാധാരണയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായാണ് കലയുടെ ഘടനയിൽ ആരാധനയുടേയും മറ്റും അംശങ്ങൾ കോർത്തിണക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഓരോ തെയ്യത്തിന്റേയും കർമ്മങ്ങൾ പൊതുവിൽ സാമ്യമുള്ളവയാണ് എങ്കിലും ചില ഘടകങ്ങൾ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ ഒന്ന് മറ്റൊന്നിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ്.

4.1.2.1 അടായാളം കൊടുക്കൽ

ക്ഷേത്രത്തിൽ താംബൂലപ്രശ്നം വെച്ചാണ് തെയ്യത്തിനുള്ള കോലക്കാരനെ നിശ്ചയിക്കുന്നത്. അതിൽതന്നെ പ്രാദേശികമായ നിബന്ധനകളും ക്ഷേത്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ വ്യത്യസ്തതകൾക്കും തെയ്യം കെട്ടുന്ന സമുദായക്കാരുടെ വൈജാത്യങ്ങൾക്കും അനുസരിച്ച് ചടങ്ങുകളിൽ ഭിന്നതയുണ്ടാകുന്നു. പൊതുവിൽ തെയ്യക്കോലങ്ങൾ നിശ്ചയിച്ചാൽ അതാതു സമുദായക്കാരെ വിവരം ധരിപ്പിച്ച് അവരെ ക്ഷേത്രത്തിൽ ക്ഷണിച്ചു വരുത്തുന്നു. ശേഷം നടയ്ക്കൽ വെച്ച് വെറ്റിലക്കൈനീട്ടം നൽകി ആചാരപ്പേര് വിളിച്ച് അവതരിപ്പിക്കേണ്ട തെയ്യങ്ങൾ ഏതെന്ന് പറഞ്ഞുനൽകുന്നതാണ് അടയാളം കൊടുക്കൽ.

4.1.2.2 വ്രതാനുഷ്ഠാനം

അടിയന്തരം തീരുമാനിച്ച് അറിയിക്കുന്നതോടെ കോലം കെട്ടുന്നയാൾ മൂർത്തിക്കനുസരിച്ചുള്ള വ്രതനിഷ്ഠകൾ ആചരിക്കുന്നു. ഓരോ മൂർത്തിക്കും വിഭിന്നമായ വ്രതമാണ് അനുഷ്ഠിക്കേണ്ടത്. ക്ഷേത്രത്തിൽ കുടിൽ കെട്ടി താമസിക്കുക, സ്വന്തമായി ഭക്ഷണം പാകം ചെയ്യുക, മൽസ്യമാംസങ്ങൾ വർജ്ജിക്കുക തുടങ്ങി പല തരത്തിലുള്ള നിഷ്ഠകൾ ആചാരിക്കേണ്ടതായി വരുന്നുണ്ട്. മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതി പോലുള്ള ചില തെയ്യങ്ങൾക്ക് വളരെ കാഠിന്യമേറിയ വ്രതമാണ് അനുഷ്ഠിക്കുക. എന്നാൽ ക്ഷേത്ര-വുമായി ബന്ധപ്പെടാത്ത അവതരണങ്ങൾക്ക് തീവ്രമായ നിഷ്ഠകൾ ഉണ്ടാവുകയില്ല.

അടിയന്തരസമയമായാൽ ക്ഷേത്രത്തിലെത്തി അണിയറയിൽ ചെന്ന് ഒരുക്കുകൾ ചെയ്യുന്നതിനിടയിൽ ദേവന്റെ പള്ളിയറയിൽനിന്ന് കൊടിയില വാങ്ങാനായി വിളിച്ചാൽ തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണഘടനയ്ക്കു തുടക്കമായി. ചെണ്ട, വീക്കൻ ചെണ്ട, കുറുംകുഴൽ എന്നീ വാദ്യങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെ, ക്ഷേത്രത്തിലെ പള്ളിയറകളിൽ ആചാരം തൊഴുത് നടയ്ക്കലെത്തി ആചാരം തൊഴുത്, പ്രസാദം വാങ്ങി കുറി വലിച്ച് തിരികെ വരുന്നു.

4.1.2.3 തോറ്റം

അടുത്ത ചടങ്ങ് നടയുടെ നേർക്കുനിന്ന് തോറ്റം ചൊല്ലലാണ്. കുറഞ്ഞ രീതിയിലുള്ള അണിവുകൾ ധരിച്ചാണ് ഇത് ചെയ്യുക. കോലത്തിന്റെ ചരിത്രവും മാഹാത്മ്യവും പറഞ്ഞ് ദേവനെ പ്രസാദിപ്പിക്കുന്ന രണ്ട് ഉപാധികളായ വരവിളിയും മുമ്പിസ്ഥാനവും ഈ സമയം തോറ്റത്തിനു മുൻപായി ചൊല്ലിയ ശേഷമാണ് തോറ്റംപാട്ട് ആരംഭിക്കുന്നത്. മേളക്കാരോടുകൂടിയും തനിയെ വാദ്യം കൊട്ടി കൊണ്ടും തോറ്റം ചൊല്ലുന്ന പതിവുണ്ട്. ഉച്ചത്തോറ്റം, അന്തിത്തോറ്റം, കൊടിയിലത്തോറ്റം എന്നിങ്ങനെ തോറ്റങ്ങൾതന്നെ പല തരത്തിലുണ്ട്. ചില തെയ്യങ്ങൾക്കു ക്ഷേത്രത്തിലെ മൂർത്തിയുമായി കൂടിയാടുന്ന 'കൂടിയാട്ട'മെന്ന ചടങ്ങുണ്ട്. കതിവന്നൂർ വീരൻ പോലുള്ള കോലങ്ങൾക്ക് വാൾപ്പയറ്റും അഭ്യാസവും ചെയ്യുന്ന രീതിയിലാണ് അവതരണഘടന ചിട്ട ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. മുച്ചിലോട്ട് ഭഗവതിയുടെ അവതരണം നടത്തുന്നസമയം വെള്ളാട്ടം അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദിവസം വരെ കോലക്കാരൻ ക്ഷേത്രനടയ്ക്കൽ വന്ന് തോറ്റം ചൊല്ലൽ അനുവർത്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഓരോ മൂർത്തിക്കുമുള്ള തോറ്റത്തിന്റെ അളവും അവതരണ-ത്തിന്റെ ചടങ്ങുകളും വൈവിധ്യം നിറഞ്ഞവയാണ്. അപൂർവ്വമായി മാത്രമാണ് തോറ്റം, വെള്ളാട്ടം, തെയ്യം എന്നീ മൂന്ന് ഘടകങ്ങളും തെയ്യങ്ങളിൽ വരുക. ഒന്നുകിൽ തോറ്റവും തെയ്യവും മാത്രമായോ അല്ലെങ്കിൽ വെള്ളാട്ടവും തെയ്യവും മാത്രമായാമോ ആണ് കോലങ്ങൾക്ക് നിശ്ചയിച്ചിട്ടുണ്ടാവുക. ബാലി, വിഷ്ണുമൂർത്തി, പുലിയൂരു കണ്ണൻ തുടങ്ങി അനേകം കോലങ്ങൾക്ക് മൂന്നു ഭാഗങ്ങളുമുണ്ട്.

4.1.2.4 വെള്ളാട്ടം

അതുകഴിഞ്ഞാൽ 'വെള്ളാട്ട'ത്തിനുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾക്ക് തുടക്കമായി. തെയ്യക്കോലത്തിന്റെ ഇളംരൂപമായാണ് വെള്ളാട്ടത്തെ കണക്കാക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മുഖത്തെഴുത്തും വേഷവിധാനങ്ങളും ചെറിയ രീതിയിലാണ് കൽപ്പന ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. തെയ്യാവതരണസമയം ചെയ്യുന്ന ചടങ്ങുകളുടെ ഏറിയപങ്കും വെള്ളാട്ടസമയത്തും നടത്തേണ്ടതുണ്ട്. നടയ്ക്കൽ നിന്ന് തിരി കത്തിച്ചു വാങ്ങി അണിയറയിൽ വന്ന് മുഖത്തെഴുതി വേഷം ധരിച്ച ശേഷം നടയിൽ വന്ന് തോറ്റം പാടുകയും കലാശങ്ങൾ ചവിട്ടുകയും അഭിനയഭാഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വെള്ളാട്ടാവതരണം കഴിഞ്ഞ് അണിയറയിൽ പോയി പൂർണ്ണമായി അതിൽനിന്ന് മോചിതനായിട്ട് വീണ്ടും പള്ളിയറയിൽ ചെന്ന് തിരി വാങ്ങേണ്ടതുണ്ട്. എന്നിട്ട് അണിയറയിൽവന്ന് തെയ്യത്തിനു പാകത്തിൽ ഒരുങ്ങി അവതരണം ചെയ്യുക. വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ സമയപരിധിയെന്നത് രാത്രി പന്ത്രണ്ട് മണിക്കു മുന്നെ വരെയാണ്. അർദ്ധരാത്രി കഴിഞ്ഞാൽ അവതരണം പാടില്ല എന്നു മാത്രമല്ല, തുടങ്ങിയ അവതരണങ്ങൾ അവസാനിപ്പിക്കേണ്ടതുമുണ്ട്.

4.1.2.5 മേലേരി തട്ടൽ

മേളവാദ്യങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടെ ധാരാളം ആരാധനാപരമായ കർമ്മങ്ങൾ ഈ സമയം നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതുണ്ട്. 'മേലേരി തട്ടൽ' അതിൽവെച്ച് ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമേറിയ ഒന്നാണ്. ദേവചൈതന്യത്തെ ശരീരത്തിലേക്ക് കനലിലൂടെ ആവാഹിക്കുകയാണ് മേലേരി തട്ടുന്നതിൽകൂടി ചെയ്യുന്നത്. തെയ്യക്കോലവും കോമരവും നിശ്ചിത വൃക്ഷങ്ങളുടെ വിറക് കത്തിച്ച് കനലാക്കിയിരിക്കുന്നതിലൂടെ ഓടുകയും തട്ടിത്തെറിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ക്രിയയാണ് മേലേരി തട്ടൽ. തെയ്യങ്ങളുടെ സ്വഭാവവിശേഷത്തിനും പൂർവ്വികർ നിശ്ചയിച്ച ഘടനയ്ക്കും അനുസൃതമായാണ് മേലേരിയുടെ അളവും രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. തീച്ചാമുണ്ഡി, കണ്ടാനാർ കേളൻ, അഗ്നിഘണ്ഠാകർണ്ണൻ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾക്കു ഉപയോഗിക്കുന്ന തീയുടെ അളവ് മറ്റ് തെയ്യങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് വളരെ കൂടുതലാണ്.

4.1.2.6 തെയ്യാട്ടം

അണിയലങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും ധരിച്ച്, തിരുമിറ്റത്തു വന്ന് കലാശങ്ങളെടുക്കുകയും അഭിനയഭാഗങ്ങൾ അഭിനയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഈ കർമ്മം. 'കലാശം ചവിട്ടൽ' എല്ലാ തെയ്യങ്ങൾക്കും വളരെ പ്രാധാന്യമുള്ള ഒരു ഘടനാവിശേഷമാണ്. മേളത്തോടൊപ്പം മന്ദഗതിയിൽനിന്ന് ദ്രുതഗതിയിലേക്ക് പല വിധത്തിലുള്ള നൃത്തചുവടുകൾ ചെയ്യുന്നതാണ് കലാശം ചവിട്ടൽ. ചില തെയ്യങ്ങൾക്കു ഇതോടൊപ്പം ആംഗികാഭിനയവും വിധിച്ചിരിക്കുന്നു. അവ ഓരോ കലാശങ്ങളുടെ ഇടയിലും അഭിനയിക്കേണ്ട കഥാഭാഗങ്ങൾ മുദ്രഭാവാദികളുടെ അകമ്പടിയോടെ അനുവർത്തിക്കുകയാണ് ചെയ്യുക. ചില തെയ്യങ്ങൾ കൂട്ടിയിട്ടിരിക്കുന്ന കനലിന്റെ മുകളിൽകൂടി ഓടുക, ചാടി കിടക്കുക, കൈകൊണ്ട് വാരിയെറിയുക, ഇരിക്കുക തുടങ്ങിയ കർമ്മങ്ങൾ ചെയ്യാറുണ്ട്. എതിരെ നിൽക്കുന്നവരെ അടിച്ചോടിക്കുന്ന തെയ്യങ്ങൾ, അരയ്ക്കു ചുറ്റും പന്തങ്ങൾ കൊളുത്തിയാടുന്ന തെയ്യങ്ങൾ, ഇരുപതടിയോളം പൊക്കമുള്ള മുടിവെച്ചാടുന്ന തെയ്യങ്ങൾ, തെങ്ങിൽ കയറി കുരലുമറിയുന്ന തെയ്യങ്ങൾ തുടങ്ങി ഈ കലയുടെ അവതരണം വ്യത്യസ്തതകളേറെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. തെയ്യം പുറപ്പെടുന്നത് പുലർച്ചയോടെയാണ്. മേലേരിയുണ്ടെങ്കിൽ സുര്യോദയത്തിനു മുൻപ് അവതരണം നടക്കുകയാണെങ്കിൽ ദൃശ്യഭംഗിയേറുന്നു. കൂടാതെ നിരവധി തെയ്യങ്ങൾ പുറപ്പെടാനുണ്ടെങ്കിൽ ഒന്നിനു പുറകേ ഒന്നായി ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനാൽ ചില കോലങ്ങൾ തുടങ്ങുന്നത് ഉച്ചയോടെ മാത്രമാണ്. എന്നാൽ പകൽ പുറപ്പെടുന്നതും ഉച്ചക്ക് പുറപ്പെടുന്നതുമായ തെയ്യക്കോലങ്ങളും അടിയന്തരത്തിലുണ്ട്. സന്ധ്യയോടെ അവതരണങ്ങൾ അവസാനിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് തെയ്യത്തിന്റെ നിയമം. എന്നാൽ അധികം കോലങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പക്ഷം രാത്രിയാവുക പതിവുണ്ട്. തുടങ്ങുവാൻ എത്ര വൈകിയെന്നാലും അർദ്ധരാത്രിക്കു മുൻപായി അവതരണം അവസാനാപ്പിക്കുക നിർബ്ബന്ധമാണ്.

4.1.2.7 അനുഗ്രഹം കൊടുക്കൽ

അവതരണത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് വരുന്ന ഘടകമാണ് അനുഗ്രഹം കൊടുക്കൽ എന്നത്. ഉരിയാടുക എന്നും പറയപ്പെടുന്ന ഈ ചടങ്ങിൽ തെയ്യം അതാത് അടിയന്തരത്തെ

കുറിച്ചും, ക്ഷേത്രപ്രശ്നങ്ങളെ കുറിച്ചും, ക്ഷേത്രം നടത്തിപ്പിനെ കുറിച്ചും കർമ്മികളോട് പറയുന്നു. തുടർന്ന് ഭക്തർക്കു വേണ്ട അനുഗ്രഹാശിസ്സുകൾ നൽകുകയും, ദൈവത്തിനോട് ഭക്തർ അവരുടെ പ്രശ്നങ്ങളും ആഗ്രഹങ്ങളും അറിയിക്കുകയും, ദൈവം അവർക്കുവേണ്ട പരിഹാരങ്ങൾ പറഞ്ഞു നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭക്തജനങ്ങളുടെ ആധിക്യം വരുമ്പോൾ ഈ ഭാഗം വളരെ സമയം നീണ്ടുപോവുന്ന പതിവുമുണ്ട്. ഒടുക്കം എല്ലാവരുടേയും സമ്മതം വാങ്ങിയ ശേഷമാണ് ഉരിയാടൽ അവസാനിപ്പിച്ച് നടയ്ക്കൽനിന്ന് പ്രസാദം വാങ്ങി തെയ്യം അവതരണം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ വികസിക്കുന്നതാണ് തെയ്യത്തിന്റെ ഘടന. നേരിയ വ്യത്യാസങ്ങൾ ചില അവതരണങ്ങളിൽ സംഭവിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും മിക്ക തെയ്യങ്ങളുടേയും ഘടനയിൽ മാറ്റമുണ്ടാവാറില്ല.

4.1.3 അവതരണം

ക്ഷേത്രാനുഷ്ഠാനകർമ്മമെന്ന നിലയിലാണ് തെയ്യമെന്ന കലയെ കണക്കാക്കേണ്ടത് എന്ന് കലയുടെ ഘടനയിൽനിന്നും മനസിലാക്കാം. ഒട്ടുമിക്ക കർമ്മങ്ങളും പൂജകളും പാരമ്പര്യാനുഷ്ഠാനങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നതാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. ക്ഷേത്ര മതിൽക്കെട്ടിനുള്ളിൽ തന്നെയാണ് അവതരണവും അണിയറയും നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. പള്ളിയറയ്ക്കു സമീപമായിട്ടാണ് അണിയറ കെട്ടുന്നത്. താൽക്കാലികമായി നിർമ്മിക്കുന്ന അണിയറ ഓലകൊണ്ട് മേയുകമാണ് പതിവ്. എന്നാൽ ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ സ്ഥിരമായി കെട്ടിനിർമ്മിച്ചതോ തുണി, പ്ലാസ്റ്റിക് ഷീറ്റ് എന്നിവകൊണ്ട് നിർമ്മിച്ചതോ ആയിട്ടുള്ള അണിയറകളും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണവേദി എന്നത് ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഉള്ളിലുള്ള സ്ഥലം മുഴുവൻ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ളതാണ്. തിരുമിറ്റം എന്ന പറയുന്ന ക്ഷേത്രമിറ്റം പൂർണ്ണമായി നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നതാണ് ഓരോ തെയ്യത്തിന്റേയും അവതരണം. വർഷാവർഷം ക്ഷേത്രാടിയന്തരമായി നടത്തിവരുന്ന തെയ്യാവതരണത്തെ കളിയാട്ടം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. ഇവ കൂടാതെ പത്ത്, പന്ത്രണ്ട്, പതിനഞ്ച്, ഇരുപത്തിനാല്, നാൽപത് എന്നിങ്ങനെ വളരെ വർഷങ്ങൾ അകലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന അടിയന്തരങ്ങളും നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. പെരുംകളിയാട്ടമെന്ന് പറയപ്പെടുന്ന ഇത്തരം അവതരണങ്ങൾ ഇന്നും പല ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അനുഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അല്ലാതെ തറവാടുകളിലും തെയ്യാവതരണം നടത്തപ്പെടാറുണ്ട്. തറവാട്ടാരാധന ചെയ്യുന്ന ഇടങ്ങളിൽ വർഷംതോറും

തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ട്. തറവാടുകളിലെ ദേവസ്ഥാനത്തിനും തറവാട്ടുമിറ്റത്തുമായി ആരാധനിക്കുന്ന മൂർത്തിയുടേയോ മൂർത്തികളുടേയോ തെയ്യക്കോലങ്ങൾ വിധിപോലെ ചെയ്യുന്നു. രണ്ട്, മൂന്ന്, അഞ്ച് എന്നിങ്ങനെ പല ദിവസക്രമങ്ങളിലാണ് തെയ്യങ്ങൾ കെട്ടി-യാടുക. ഓരോ ക്ഷേത്രങ്ങൾക്കും ഓരോ ക്രമവും ഓരോ വിധത്തിലുള്ള തെയ്യങ്ങളുമാവും നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇവയെ കൂടാതെ കുടുംബത്തിന്റെ ഐശ്വര്യത്തിനായി വീടുകളിൽ മുത്തപ്പൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പതിവുമുണ്ട്. കണ്ണൂർ പറശ്ശിനിക്കടവ് ക്ഷേത്രത്തിലെ ആരാധ-നാമൂർത്തിയായ ശൈവ-വൈഷ്ണവ രൂപമായ മുത്തപ്പനും പെരിയപ്പനും കോലോത്തു നാട്ടിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കാതെ ദേശത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിലായും അടിയന്തരമായിതന്നെ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ വിനോദസഞ്ചാര മന്ത്രാലായത്തിന്റെ കീഴിലായി തെയ്യക്കോലങ്ങളുടെ മാത്രമായ അവതരണങ്ങളും ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ സുലഭമാണ്. ഒറ്റയായ ഇത്തരം അവതരണങ്ങളിൽ അടിയന്തരത്തിന്റെ ഛായ ഉപേക്ഷിച്ച് കേവലം തെയ്യങ്ങളുടെ പ്രസക്തഭാഗങ്ങൾ മാത്രമായിട്ടാണ് അവതരണം സംഭവിക്കുന്നത്. ഇതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി പല കലാരൂപങ്ങളുടെ മിശ്രിതങ്ങളിലും നാടകങ്ങളുടേയും മറ്റും അവതരണങ്ങളുടെ ഭാഗഭാക്കായും ഈ കല ഇന്നു അരങ്ങിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും വർഷംതോറും നടത്തുന്ന കളിയാട്ടങ്ങൾക്കും പല കാലങ്ങളിലായി മാത്രം നടത്തുന്ന പെരുംകളിയാട്ടങ്ങളിലും തെയ്യമെന്ന കലയുടെ മൂല്യശോഷണമില്ലാത്ത അവതരണങ്ങൾ ഇപ്പോഴും നടത്തുന്നതിലൂടെ കലയുടെ പരിപൂർണ്ണമായ ഘടനയും ചടങ്ങുകളും സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. ചരിത്രപരമായും ഘടനാപരാമായും പ്രായോഗിക-പരമായും വ്യാപ്തി കൂടുതലാണെന്നതിനാൽ ഇതരകലകളെക്കാൾ വിസ്തൃതിയേറി നിൽക്കുന്നതാണെന്ന് ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനമെന്ന് സമർത്ഥിച്ചുകൊള്ളുന്നു.

4.2 അവതരണസാഹിത്യം

വളരെ വ്യത്യസ്തമായതും പല തലങ്ങൾ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതും അവതരണത്തിൽ സമാനതകളില്ലാത്തതുമായ സാഹിത്യമാണ് തെയ്യത്തിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നത്. അനേകങ്ങളായ പദ്യങ്ങളാൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നതാണ് തെയ്യത്തിലെ സാഹിത്യ ഭാഗങ്ങൾ. മലയാളവും തമിഴും ചില ഭാഗങ്ങളിൽ സംസ്കൃതവും

കൂടികലർന്നതാണ് അവതരണസാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഷ. പ്രാസം, അലങ്കാരം, വൃത്തം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വ്യാകരണപരമായ നിബന്ധനകൾ ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ടാണ് പൂർവ്വികർ ഇത് നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളത്. പദ്യരൂപത്തിലും സംഭാഷണരൂപത്തിലുമാണ് കലയിലെ വാചികം രൂപകൽപ്പന ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. തോറ്റം എന്നതാണ് തെയ്യത്തിലെ സാഹിത്യത്തിനെ പൊതുവിൽ പറയുന്നതെങ്കിലും വിവിധ ഇനങ്ങളായി ഇവയെ തരംതിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. വരവിളി, സ്തുതികൾ, മുമ്പുസ്ഥാനം, ഉരിയാടൽ, നാടുകെട്ടി പറയൽ എന്നിങ്ങനെ പല വിഭാഗമായാണ് സാഹിത്യം വിഭജിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. പല അവസരങ്ങളിലായാണ് ഓരോ ഇനങ്ങളും അവതരണത്തിൽ പ്രയോഗിക്കേണ്ടത്. ചിലത് കോലക്കാരൻ മാത്രമായി ചൊല്ലേണ്ടതും ചിലത് സഹായികൾ ചൊല്ലുമ്പോൾ കൂടെ ചൊല്ലുകയുമാണ് ചെയ്യുക. എല്ലാ തെയ്യങ്ങൾക്കും ഇത്തരം സാഹിത്യഭാഗങ്ങൾ നൽകപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഗവേഷണ കഥാപാത്രം ബാലിയായതിനാൽ, ആ കോലത്തിന്റെ സാഹിത്യഭാഗങ്ങളാണ് ഇതോടൊപ്പം പരിശോധിക്കുന്നത്.

4.2.1 തോറ്റം

പള്ളിയറയിൽ കുടികൊള്ളുന്ന ദേവനെ ചരിത്രവും, വീരകഥകളും പറഞ്ഞ് പ്രസാദിപ്പിക്കുന്നതാണ് തോറ്റം പാട്ട്. തോറ്റം ചൊല്ലുന്നതിലൂടെ കോലക്കാരനു മൂർത്തീ-ഭാവം കൈവരുന്നു. ചില തോറ്റങ്ങൾ സഹായികൾ ചൊല്ലുമ്പോൾ ഏറ്റുചൊല്ലുകയെ ചെയ്യാറുള്ളൂ. എന്നാൽ ചില തോറ്റങ്ങൾ കോലക്കാരൻ നിർബ്ബന്ധമായും പഠിച്ചിരിക്കേണ്ടത് ആകുന്നു. തോറ്റത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനമായത് അഞ്ചടിത്തോറ്റമാണ്. തെയ്യക്കോലത്തിന്റെ മർമ്മമാണ് ചെറിയ അഞ്ചടി, വലിയ അഞ്ചടി എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് വകഭേദങ്ങളുള്ള ഈ ഭാഗം. കൂടാതെ ഉച്ചത്തോറ്റം, അന്തിത്തോറ്റം എന്നിങ്ങനെ അതാതു സമയങ്ങളിൽ പാടുന്ന തോറ്റവും ചില തെയ്യങ്ങൾക്കുണ്ട്. കോലക്കാരന്റെ ശരീരത്തിൽ ദൈവസാന്നിദ്ധ്യം വരുന്ന സമയം അതിന്റെ ആക്കം കൂട്ടുവാനായി പാടുന്ന ഉറച്ചിൽതോറ്റം വേറെ തന്നെയുണ്ട്. ബാലിയുടെ തോറ്റങ്ങൾ വിവിധ കഥാഭാഗങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. അരുണന്റെ കഥ, ബാലിവിജയം, ബാലിവധം, താരാദുഃഖം, സീതാദുഃഖം, സീതാവൃത്താന്തകഥനം, ലങ്കാപ്പതി, പുത്തൻ ചൊൽത്തോറ്റം, എന്നിങ്ങനെ പലതരം വിഭാഗങ്ങളുണ്ട്. വരവിളി, മുമ്പുസ്ഥാനം, ഉരിയാടൽ തുടങ്ങിയവ കൂടാതെയുള്ള ഭാഗങ്ങൾ മിക്കതും സഹായികൾ വെള്ളാട്ട

സമയത്തും മറ്റും പാടുമ്പോൾ കോലധാരി കൂടെ പാടുകയോ അത് കേട്ടുകൊണ്ട് മൂർത്തീഭാവത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. തോറ്റം ചൊല്ലുന്ന മറ്റൊരവസരം തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണം തുടങ്ങുംമുമ്പ് തിരുമിറ്റത്തു വന്നിരുന്ന് മെയ്യാഭരണങ്ങൾ കെട്ടുന്നതിനിടയിലാണ്. തെയ്യാവതരണത്തിൽ പ്രധാനമായിനിന്ന് തോറ്റം പാടുന്നയാളിനെ കഥകളിയിലെന്നപോലെ 'പൊന്നാനി' എന്നാണ് പറയുന്നത്. മദ്ദളം, ചില സാഹചര്യങ്ങളിൽ ചെണ്ട എന്നിവയുടെ അകമ്പടി തോറ്റത്തിന് ഉണ്ടാവാറുണ്ട്.

4.2.2 വരവിളി

തെയ്യത്തിലെ അവതരണദേവനെ വിളിച്ചുണർത്തലാണ് വരവിളിയിലൂടെ സാധ്യ-മാക്കുന്നത്. കോലക്കാരൻ മാത്രമായാണ് വരവിളിക്കുക. ദേവന്റെ പള്ളിയറയുടെ മുമ്പിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് വരവിളിക്കുക. ദേവനെ ശരീരത്തിലേക്ക് ആവാഹിക്കുന്നതിന്റെ തുടക്കം എന്നതാണ് വരവിളിയുടെ മറ്റൊരു പ്രത്യേകത. പള്ളിയറയിലെ ദേവനെ ഉണർത്തുന്നതാണ് വരവിളിയിലൂടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. കൊടിയില വാങ്ങുന്ന സമയം, വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ തുടക്കം, തെയ്യത്തിന്റെ തുടക്കം എന്നിങ്ങനെ പല സമയങ്ങളിലും വരവിളിക്കാറുണ്ട്. അവതരണം തുടങ്ങുന്ന സമയങ്ങളിൽ രണ്ടു തവണയാണ് വരവിളിക്കുക.

> "വരികവേണം നിടുബാലിയൻ ദൈവേ,
> കിഴക്ക് ഉദയകൂലപർവ്വതം
> തെക്ക് ശ്രീകാളകൂടപർവ്വതം
> പടിഞ്ഞാറ് അസ്തകൂലപർവ്വതം
> വടക്ക് മന്ദരമഹാമേരൂർപർവ്വതം
> ....
> മണ്ണുമ്മലും മോറാഴയും
> കുറന്താഴയും വടക്കൻ കോവിലും
> നാലൂഷസ്ഥാനം മുമ്പായി
> ശേഷിക്കപ്പെട്ടുകൊൾവാൻ
> വരികവേണം നിടുബാലിയൻ ദൈവം." (വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, 2005, 26,27)

ഇങ്ങനെ വികസിക്കുന്നതാണ് വരവിളി. *ഉത്തരകേരളത്തിലെ തോറ്റംപാട്ടുകൾ, തെയ്യപ്രപഞ്ചം* എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ വരവിളിയുടെ ഭാഗങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. തെയ്യത്തിന്റെ രണ്ട് സമ്പ്രദായങ്ങളിലെയും വരവിളിയിൽ കാര്യമായ വ്യത്യാസങ്ങൾ കാണപ്പെടുന്നില്ല. എല്ലാ വരവിളികളുടേയും ആരംഭം "വരിക വേണം" എന്ന പ്രയോഗം ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടാണ്. മൂർത്തിയെ ഉണർത്തിച്ച് ശരീരത്തിലേക്ക് ആവാഹിക്കുന്നതിന്റെ തുടക്കമെന്നോണമാവാം പൂർവ്വികർ ഈ വിധത്തിൽ സാഹിത്യം നിർമ്മിച്ചത്.

4.2.3 മുമ്പുസ്ഥാനം

വെള്ളാട്ടസമയത്തും തെയ്യാവതരണസമയത്തും ദേവന്റെ ചരിത്രം പറയുന്നതാണ് മുമ്പുസ്ഥാനം പറയുക എന്നത്. ദേവൻ 'മുമ്പിൽ നിൽക്കുന്നതായ സ്ഥാന'മാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. മൂർത്തിയുടെ ആരൂഢസ്ഥലങ്ങൾ പറഞ്ഞ് ചരിത്രം വിശദമായി പറയുകയാണ് ഈ ഭാഗത്ത് ചെയ്യുക. വാമൊഴിയായി മാത്രം പകർന്നുനൽകുന്ന രീതി കൈവിടത്താതിനാലാവും അവതരണത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥങ്ങളിലും ഇത് പ്രസിദ്ധീകരിക്കാത്തത്. ദൈവീകമായ അംശങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നു എന്ന വിശ്വാസം കൊണ്ടാവും മുമ്പുസ്ഥാനം പ്രസിദ്ധീകരിക്കാത്തത്.

"....ഇങ്ങനെയുള്ള ക്ഷേത്രങ്ങളിലെല്ലാം ശേഷിപെട്ട പോലെ, ഞാൻ ഇവിടെയും ശേഷിപെട്ടു. എനിക്കിന്നിവടെ മുന്നായിരുന്നവർക്കും തെരിയിച്ചവർക്കും മേലാക്കത്തിനും മേൽബലത്തിനും ഏറിയോരുപുറം ഗുണം വരണം ഗുണം വരണം ഗുണം വരണം."[iii]

ഇതാണ് മുമ്പുസ്ഥാനത്തിന്റെ അവസാനഭാഗം. പൂർണ്ണമായി പ്രയോക്താക്കൾക്കു മാത്രം കൈമാറുന്ന ഇത്തരം ധാരാളം അറിവുകൾ തെയ്യത്തിലുണ്ട്. വെള്ളാട്ടത്തിന്റേയും തെയ്യത്തിന്റേയും അഭിനയഭാഗങ്ങളും നൃത്തഭാഗങ്ങളും കഴിഞ്ഞശേഷമാണ് മുമ്പുസ്ഥാനം പറയുക. അവതരണത്തിനിടയിൽ ഒന്നിലധികം തവണ ഇത് പറയാറുണ്ട്. ദൈവീകമായി സംസാരിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ഇത് പറയുക. എല്ലാതരം തെയ്യങ്ങളുടേയും അവസാന ഭാഗത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന മുമ്പുസ്ഥാനം കലയുടെ സാഹിത്യത്തിലെ ഒഴിച്ചുകൂടാനാ-വാത്തതും അപ്രാപ്യമായതുമായ ഒന്നാണ്.

4.2.4 ഉരിയാടൽ

തെയ്യാട്ടത്തിന്റെ നൃത്ത-അഭിനയഭാഗങ്ങൾ കഴിഞ്ഞ് പൂർണ്ണമായി അനുഷ്ഠാനത്തിൽ എത്തിച്ചേരുമ്പോഴാണ് ഉരിയാടൽ എന്ന ഘട്ടം ആരംഭിക്കുക. വാക്കോടാവുക എന്നും ഈ ഭാഗം അറിയപ്പെടുന്നു. തെയ്യക്കോലം ക്ഷേത്രത്തിലെ കർമ്മികൾക്കും ഭക്തർക്കും നിർദ്ദേശങ്ങളും അനുഗ്രഹാശ്ശിസ്സുകളും നൽകുന്നതാണ് ഇതിലൂടെ ചെയ്യുന്നത്. മേളം കൊട്ടിവെച്ചശേഷം ദൈവം ഉരിയാടാൻ തുടങ്ങുകയാണ് ഇതിന്റെ രീതി. തെയ്യത്തിന്റെ കോമരം, മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ കോമരം, ക്ഷേത്രത്തിലെ അധികാരികൾ, കർമ്മികൾ എന്നിവരെ ക്രമത്തിൽ വിളിച്ച് ക്ഷേത്രസംബന്ധമായ കാര്യങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുകയും ചടങ്ങിൽ കണ്ട ലക്ഷണങ്ങൾ അവരെ ധരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് അവരുടെ അനുവാദം വാങ്ങി ഭക്തരെ കണ്ട് അവർക്കു വേണ്ട പരിഹാരങ്ങളും അനുഗ്രഹങ്ങളും കൊടുക്കുന്നു. മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ അവതരണമുണ്ടെങ്കിൽ അത് കഴിയുവോളം ഈ ഭാഗം നീണ്ടുനിൽക്കുന്നതായി കാണാം. ക്ഷേത്രനടയ്ക്കൽ ഇരിക്കുകയോ പള്ളിയറയ്ക്കു ചുറ്റും പ്രദക്ഷിണം വെക്കുകയോ ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് ശിഷ്ടസമയം തെയ്യം അനുഗ്രഹപ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്. ഉരിയാടയലിന്റേയും സാഹിത്യഭാഗം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടില്ല. ഓരോ ഘട്ടത്തിലും പറയുന്നതിന് ഒരു ശൈലി പിൻതുടരാം എന്നല്ലാതെ പൂർണ്ണമായി ഇതിന്റെ സാഹിത്യം രേഖപ്പെടുത്തുക അസാധ്യമാണ്. ഓരോ അവതരണത്തിനും പറയേണ്ട ലക്ഷണങ്ങൾ, പരിഹാരങ്ങൾ, നിർദ്ദേശങ്ങൾ എന്നിവ ഒന്നിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായതിനാലാവാം ഈ ഭാഗം ഗ്രന്ഥങ്ങളിലൊന്നും കുറിച്ചുവെക്കപ്പെടാത്തത്. ഏതൊരു തരം അവതരണത്തിലും ഒഴിച്ചുകൂടാൻ സാധിക്കാത്ത ഘടകമാണിത്. തെയ്യക്കോലം മറ്റൊരു അവസരത്തിലും സംഭാഷണം ചെയ്യുകയുമില്ല.

4.2.5 നാടുകെട്ടി പറയൽ

തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ വരുന്ന അവസാനത്തെ സാഹിത്യഭാഗമാണ് നാടു കെട്ടി പറയൽ. പീഠത്തിന്റെ മുകളിൽ നിന്നുകൊണ്ട് പറയുന്നതിനാൽ പീഠം കയറി പറയൽ എന്നും ഈ ഭാഗത്തിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. സാധാരണയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ് ഇതിന്റെ ഭാഷയും അവതരണവും. ഒരു കോലക്കാരന്റെ മികവും ദൈവീകതയും തെളിയിക്കപ്പെടുന്ന ഘട്ടം കൂടിയാണിത്. വളരെ ആഢ്യത്തത്തോടും ഗൗരവത്തോടുംകൂടി

മാത്രമാണ് നാടുകെട്ടി പറയൽ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടത്. മൂർത്തിയുടെ അവതരണം, ആചാരം, ക്ഷേത്രം നൽകിയ സ്വീകരണം, അവിടെ വന്നിരിക്കുന്ന എല്ലാവരോടുമുള്ള യാത്ര ചോദിക്കൽ എന്നീ വിഷയങ്ങളാണ് ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നത്.

" .... വിശ്വകർമ്മാവേ വിശ്വകർമ്മാവേ പരക്കെ വിശേഷിക്കുന്ന നാടുകാംബോകത്തിങ്കൽ കൂത്തുപ്പെട്ട ദൈവം നെടുബാലിയൻ. എന്റെ വടുവക്കോട്ട ആചാരമായിട്ട് എന്റെ വെള്ളാട്ടവും കളിയാട്ടവും വെള്ളപ്പൂവും തണ്ണീരമൃതും തെളിഞ്ഞ് കൈയേറ്റുപോന്ന-പ്രകാരം, ഇക്കാണുന്നതും ഹേതുവായിട്ട് എന്റെ വെള്ളാട്ടവും കളിയാട്ടവും വെള്ളപ്പൂവും തണ്ണീരമൃതും തെളിഞ്ഞ് കൈയേറ്റു പോന്നപ്രകാരത്തിങ്കൽ ഞങ്ങൾക്കും മുന്നായി-രുന്നവർക്കും തെരിയിച്ചവർക്കും മേലാട്ടത്തിനും മേൽബലത്തിനും ഏറിയോരു ഗുണം വരണം ഗുണം വരണം ഗുണം വരണം. അതിലും വിശേഷിച്ച് എന്റെ മർമ്മങ്ങൾ, മോറാഴും കുറുന്താഴും വടക്കൻ കോവിലും നാലുസ്ഥാനം നിന്ന് ഹേതുവായിട്ട് എന്റെ വെള്ളാട്ടവും കളിയാട്ടവും വെള്ളപ്പൂവും തണ്ണീരമൃതും തെളിഞ്ഞ് കൈയേറ്റു പോന്നപ്രകാരം ഞങ്ങൾക്കും മുന്നായിരുന്നവർക്കും തെരിയിച്ചവർക്കും മേലാട്ടത്തിനും മേൽബലത്തിനും ഏറിയോരു ഗുണം വരണം ഗുണം വരണം ഗുണം വരണം. അതിലും വിശേഷിച്ച് ശ്രീപാൽക്കടലിൽ ശ്രീഅനന്തൻ പുറത്ത് പള്ളിക്കുറുപ്പുകൊള്ളുന്ന ശ്രീവിഷ്ണു നാരായണൻ സ്വാമി അല്ലിചെന്താമരപ്പൂവിലേറി തീർത്തും കുളിർത്തും ഉണ്ടായിരിക്കട്ടെ. അങ്ങയ്ക്കു മുന്നായിരുന്നവർക്കും തെരിയിച്ചവർക്കും മേലാട്ടത്തിനും മേൽബലത്തിനും ഏറിയോരു ഗുണം വരണം ഗുണം വരണം ഗുണം വരണം. വിശ്വകർമ്മാവേ ഞാൻ രാമാ-സ്ത്രമേറ്റ് വീഴുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ദേവകൾ പുഷ്പവൃഷ്ടി ചെയ്തിട്ടുണ്ടായി. ഇന്ന് ചെറു-മനുഷ്യരാൽ അതസാധ്യമാണല്ലോ. അതുകൊണ്ട് അരിയാരാധിച്ച് ഹരിനാരായണ എന്നിരിപ്പോരും നാമത്തെ ചൊല്ലി ഞാനെഴുന്നള്ളിയോർക്ക് ആത്മം കൊടുക്കട്ടേ വിശ്വകർമ്മാവേ."[iv]

ഇത്തരത്തിൽ വികസിക്കുന്നതാണ് പീഠം കയറി പറയുന്നതിന്റെ ഭാഷ. തമിഴ് കലർന്നുള്ള മലയാളത്തിൽ പറയുന്ന ഈ സംഭാഷണവും ഇന്നോളം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടില്ല. ഓരോ സാഹചര്യത്തിലും ഓരോ സ്ഥലങ്ങളിലും വ്യത്യസ്ത സമ്പ്രദായക്കാരിലും ഈ ഭാഗം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ രീതിഭേദങ്ങൾ ഉള്ളതിനാലാവും ഇവ പ്രകാശനം ചെയ്യപ്പെടാത്തത്. തെയ്യാവതരണത്തിലെ അവസാനസാഹിത്യഭാഗവും ഇതുതന്നെയാണ്.

തെയ്യംകലയിലെ സാഹിത്യം ഈ വിധമാണ് പുരോഗമിക്കുന്നത്. അവതരണത്തിലെ സമ്പ്രദായവ്യത്യസത്താലും ഗുരുക്കന്മാരുടെ ഇടയിലുള്ള അന്തരത്താലും ചില പാഠ-ഭേദങ്ങൾ ബാലിത്തോറ്റത്തിന്റെ സാഹിത്യത്തിലും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. മുൻകാലങ്ങളിൽ

അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിച്ച ചുരുക്കം ഗുരുക്കന്മാരിൽനിന്നും കിട്ടിയിട്ടുള്ള അറിവുകളാണ് ഇന്നു നമുക്ക് ലഭിക്കുന്നത്. അതിൽതന്നെ സീതാദുഃഖം, താരാദുഃഖം പോലുള്ളവ ഇന്ന് പലപ്പോഴും ഉപയോഗിക്കാറില്ല. തോറ്റത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം വളരെ കൂടുതലായതിനാൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന ഇത്തരം ഭാഗങ്ങൾ പിന്നീട് വരുന്ന കോലക്കാർ ശ്രദ്ധിക്കാതെ പോവുന്നതോടെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ സമ്പാദിക്കപ്പെട്ട അറിവുകൾ ഇല്ലാതായി പോവുകയാണ്. അതുകൂടാതെ തോറ്റംപാട്ടുകളിലെ സാമൂഹ്യപ്രതിബദ്ധതയെന്ന വിഷയവും മനസിലാക്കേണ്ടതാണ്. ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ടവരുടെ ഉറച്ച പ്രതിഷേധസ്വരമായിരുന്നു തോറ്റംപാട്ടുകൾ. ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ പുരാണങ്ങളെയും പിന്നീട് വന്നുചേർന്ന കാലങ്ങളേയും സംബന്ധിച്ച വിവരങ്ങൾ മനസിലാക്കാൻ സഹായ-കമായ ഒന്നാണ് തെയ്യത്തിലെ സാഹിത്യഭാഗങ്ങൾ.

4.3 ബാലിത്തെയ്യം

തെയ്യങ്ങളുടെ ഇടയിലും ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് മികച്ച രീതിയിൽ സ്വീകാര്യതയുണ്ട് എന്നതിന്റെ ഉത്തമ ഉദാഹരണമാണ് ബാലിത്തെയ്യം. രാമായണത്തിലെ മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളായ ശ്രീരാമൻ, സീത, ലക്ഷ്മണൻ, ഹനുമാൻ, തുടങ്ങിയവരുടെ തെയ്യങ്ങളും അവതരണങ്ങളിൽ കാണാൻ സാധിക്കുമെങ്കിലും ബാലിത്തെയ്യം മറ്റ് തെയ്യങ്ങളിൽ നിന്നൊക്കെ വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നവയാണ്. വിശ്വകർമ്മാ സമുദായക്കാരുടെ കുലദൈവമായി പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെട്ട ബാലി വളരെ അപൂർവ്വം മാത്രമേ മറ്റ് സമുദായക്കാരുടെ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുകയുള്ളൂ. ആശാരി, മൂശാരി, തട്ടാൻ, കൊല്ലൻ തുടങ്ങിയ സമുദായക്കാരുടെ പരദേവതാസങ്കൽപം കയ്യാളുന്ന ഈ തെയ്യം, കരുത്തിന്റെയും, ത്യാഗത്തിന്റെയും പ്രതീകമായിട്ടാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. വണ്ണാൻ സമുദായത്തിൽപ്പെട്ട കലാകാരനുമാത്രമാണ് ഈ തെയ്യക്കോലം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തികച്ചും സമുദായവ്യവസ്ഥ പിൻതുടരുന്ന രീതിയിലാണ് ഇന്നും ഈ കലയും, ഇതിന്റെ സങ്കൽപങ്ങളും അനുവർത്തിച്ചുവരുന്നത്.

തുലാം മാസത്തിൽ ആരംഭിക്കുന്ന ഈ തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണം സാധാരണ-യായുള്ള തെയ്യാവതരണത്തിന്റെ അവസാനസമയമായ ഇടവമാസം വരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്നുണ്ട്. കോലോത്തു നാടിനെ രണ്ടായി പകുത്ത് ഇരുഭാഗങ്ങളിലും രണ്ടിലധികം വ്യത്യസ്തമായ വിധത്തിൽ ബാലിത്തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇരുഭാഗത്തും ബാലിത്തെയ്യം അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നുണ്ടെങ്കിലും വളപട്ടണം പുഴയ്ക്ക് വടക്കുഭാഗത്ത് പൂമുടി വെച്ച ബാലിത്തെയ്യമായും, തെക്കുഭാഗത്ത് ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ തെയ്യാവതരണമായും ഈ കഥാഭാഗം നടത്തിവരുന്നുണ്ട്. തീർത്തും വ്യത്യസ്ത ചടങ്ങുകളും, വിശ്വാസങ്ങളും, അവതരണരീതികളുമെങ്കിലും കലാവതരണത്തിൽ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന കഥാഭാഗം, അവതരണസമയത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം, അവതരണോദ്ദേശം എന്നിവ മാറ്റമില്ലാത്ത ഒന്നുതന്നെയാണ്. മൂലകൃതിയോട് ഒപ്പം തന്നെ കമ്പരാമായണ-ത്തിലെ കഥാഗതിയും ഈ തെയ്യാവതരണത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.[v] ബാലിത്തെയ്യം മാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥലങ്ങളിലെ ചടങ്ങുകൾ എല്ലാം തന്നെ ഒരുപോലെയാണ് ചെയ്തു വരിക. അതിൽതന്നെ 'പൂമുടി വെച്ച ബാലിത്തെയ്യം' എന്ന വ്യത്യസ്ത കോലം കാണാൻ സാധിക്കും. എന്നാൽ വളപട്ടണത്തിനു തെക്കുഭാഗങ്ങളിൽ കണ്ടുവരുന്ന ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ തെയ്യാവതരണത്തിനു സാധാരണ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ബാലിത്തെയ്യത്തിൽ നിന്ന് ഒട്ടനേകം ചരിത്ര-സ്ഥല-കാല സംബന്ധമായ വ്യത്യാസങ്ങൾ കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ബാലി എന്ന ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഈ മൂന്ന് അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ തീർത്തും വൈവിധ്യം നിറഞ്ഞവയാണ്. കൂടാതെ കോളയാട് മണ്ഡപം കാവ് എന്ന ചെറിയ ക്ഷേത്രത്തിലെ തെയ്യംകെട്ട് മഹോത്സവം വിശേഷമാണ്. ഇവിടുത്തെ ബാലി-സുഗ്രീവന്മാരുടെ വെള്ളാട്ടം വളരെ പ്രസിദ്ധമാണ്. ഇത്തരത്തിൽ ചെറുതും വലുതുമായ അനേകം വൈവിധ്യങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ബാലിയുടെ വ്യത്യസ്ത വിഭാഗങ്ങൾ വിശദമായി പഠിക്കുക എന്നത് ഗവേഷകധർമ്മമാണ്.

4.3.1 നെടുബാലിയൻ ദൈവം

നാങ്കവർണ്ണക്കാരുടെ കുലദൈവമായിട്ടാണ് 'നെടുബാലിയൻ ദൈവം' എന്നു പറയപ്പെടുന്ന ബാലിത്തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കോലോത്തുനാടിന്റെ എല്ലാ

ഭാഗങ്ങളിലും ഈ തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും, തെയ്യം നടത്തപ്പെടുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ എല്ലായിടത്തും ബാലിത്തെയ്യം ഉൾപ്പെടുന്നതായി കാണുന്നില്ല. പൊതുവിൽ നടത്തപ്പെടുന്ന എല്ലായിടത്തും, തെയ്യത്തിന്റേതായ എല്ലാ കർമ്മങ്ങളും സമാനമായിട്ടാണ് അനുവർത്തിച്ചു വരുന്നത്. മുഖത്തെഴുത്തിലെ നേരിയ വ്യത്യസ്തത ഒഴിച്ചു നിർത്തിയാൽ, ഈ തെയ്യാവതരണം ഏതു ഭാഗത്തുവെച്ച് കണ്ടാലും ഒരേ ദൃശ്യാനുഭവമാവും പകർന്നു നൽകുക. ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ കഥാപശ്ചാത്തലങ്ങളെല്ലാംതന്നെ തോറ്റം, വരവിളി, വെള്ളാട്ടം, തെയ്യാവതരണം എന്നിവയിലൂടെ പൂർത്തിയാക്കപ്പെടുന്നു. തോറ്റത്തിൽ ബാലിയുടെ ജനനം, കിഷ്കിന്ധയിലെ ജീവിതം, വാനരരാജാവായി സ്ഥാനാരോഹണം, ബാലിയുടെ പല വിജയങ്ങൾ; രാവണനെ ജയിക്കൽ, പാലാഴിമഥനം തുടങ്ങിയവ പരാമർശിച്ചു പോരുന്നു. തെയ്യാവതരണത്തിൽ ദുന്ദുഭി-മായാവിമാരുമായുള്ള യുദ്ധം, സുഗ്രീവനോടുള്ള യുദ്ധം, രാമബാണം തറച്ചുള്ള മരണം എന്നീ ഭാഗങ്ങളാണ് അവതരിപ്പിക്കുക. ഓരോ കഥാഭാഗങ്ങളുടെ ഇടയിലായി ചടുലമായ നൃത്തച്ചുവടുകളുടെ അകമ്പടിയുണ്ടാകുന്നു. കലാശങ്ങൾ എന്നു പറയപ്പെടുന്ന മേളാനുസൃതമായ ചുവടുവെപ്പ് ഒട്ടുമിക്ക തെയ്യങ്ങളിലും ഉൾപ്പെടുന്നവയാണ്. മേളക്കൊഴുപ്പിന്റെ താളത്തിനനുസരിച്ച് ദ്രുതഗതിയിലുള്ള നൃത്തമാണ് ഈ ഭാഗത്ത് കാണുക. നിശ്ചിതസമയംവരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ഈ നൃത്തഭാഗം കഴിയുന്നതോടെ കഥാഭാഗം വീണ്ടും തുടരുന്നു. മൂന്ന് മണിക്കൂറോളം വരുന്ന അവതരണത്തിന്റെ ഘടന, മുഖത്തെഴുത്ത്, മെയ്യെഴുത്ത്, ആടയാഭരണങ്ങൾ എന്നിവ വിശദമായി പരിശോധിച്ചാൽ മാത്രമാണ് ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ പൂർണ്ണതയും, ഇതര കലാരൂപങ്ങളിൽ ബാലിയുടെ അവതരണങ്ങളിലെ സമാനതകളും മനസിലാക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. പൊതുവിൽ ആശാരിക്ഷേത്രങ്ങളിൽ മാത്രമായി അവതരിപ്പിച്ചുവരുന്ന ഈ തെയ്യത്തിന്റെ ഐതീഹ്യം വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്. ബാലിയെ ആരാധിച്ചിരുന്ന വടുകരാജാവിന്റെ കൊട്ടാരത്തിൽ നിന്നാണ് അതിന്റെ ആരംഭം. ഐതിഹ്യത്തെ സംബന്ധിച്ച് 'ട്രാവൽ കണ്ണൂർ' എന്ന വെബ്സൈറ്റിൽ പരാമർശിക്കുന്നത് ഈ വിധമാണ്. "*അവിടെ ജോലി ചെയ്യാൻ പോയ മണ്ണുമ്മൽ ആശാരിയുടെ ആരാധനയും പ്രാർത്ഥനയും കണ്ട്, ദൈവം ആശാരിയുടെ വെള്ളോലമേക്കുട ആധാരമാക്കി എരമം നാട്ടിൽ മണ്ണുമ്മൽ (മണ്ണുവിങ്കൽ) തറവാട് പടിഞ്ഞാറ്റയിൽ എത്തിയെന്നാണ്*

പറയപ്പെടുന്നത്".[vi] ശേഷം മാങ്ങാട്, വെള്ളാരങ്ങര, കൊക്കിനിശ്ശേരി എന്നീ പ്രദേശങ്ങളിലും, തുടർന്ന് എല്ലാ ആശാരിക്ഷേത്രങ്ങളിലും ബാലിദേവനെ ആരാധിക്കവാനും പ്രാർത്ഥിക്കുവാനും തുടങ്ങിയത്. ഇന്നും ഈ ഐതിഹ്യം നാങ്കവർണ്ണക്കാർക്കിടയിൽ വിശ്വസിച്ചു പോരുന്നതിനാൽ എല്ലാ ആശാരിക്ഷേത്രങ്ങളിലും ബാലിത്തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ വികസിക്കുന്നതാണ് 'നെടുപാലിയൻ ദൈവം' എന്നും അറിയപ്പെടുന്ന ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ ഐതിഹ്യവും അവതരണ ചരിത്രവും.

4.3.2 പൂമുടി വെച്ച ബാലിത്തെയ്യം

നെടുബാലിയൻ തെയ്യത്തിന്റെ മറ്റൊരു രൂപമായി പൂമുടി വെച്ച ബാലിത്തെയ്യത്തെ കണക്കാക്കാം. തെയ്യക്കോലത്തിന്റെ ആഹാര്യത്തിൽ മാത്രം നേരിയ വ്യത്യസ്തതയുള്ള ഈ തെയ്യം, ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ എല്ലാ ചടങ്ങുകളും അവതരണസമയത്ത് അനുവർത്തിച്ചു വരുന്നുണ്ട്. വളപട്ടണത്തിന് വടക്കുഭാഗത്തു മാത്രമായി അവതരിപ്പിച്ചുവരുന്ന ഈ കോലം എല്ലാ ആശാരിക്ഷേത്രങ്ങളിലും കെട്ടിയാടുക പതിവില്ല. നാങ്കവർണ്ണകുലദൈവമായി വാഴുന്ന ഈ ദേവതാസങ്കൽപം മണിയറ പൂമാലക്കാവിലും, ബാലി ആരൂഢസ്ഥാനം കയ്യാളുന്ന നാല് ക്ഷേത്രങ്ങളിലുമാണ് കെട്ടിയാടുന്നത്. മേൽപ്പറഞ്ഞ എല്ലാ ക്ഷേത്രങ്ങളിലും പ്രധാനമൂർത്തായായി മറ്റൊരു ദേവതയുണ്ടാവും. അതിന്റെ കീഴിൽ വരുന്നതിനാൽ മാത്രമാണ് പൂമുടി വെക്കുന്നത്. കൂടാതെ മറ്റൊരു മൂർത്തിയുടെ അധീനതയിൽ വരുന്നതിനാൽ ബാലിക്കുള്ള രാജാധികാരം ആ പ്രദേശത്ത് ഉണ്ടാവുകയില്ല. ഈ കാരണത്താൽ കൂടിയാവണം പൂമുടി നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടതെന്ന് വ്യക്തമാകുന്നു. പൂമുടി കെട്ടിയാടുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങളിലെല്ലാംതന്നെ ദാക്ഷിണാത്യരുടെ ഈശ്വരസങ്കൽപമായ 'അമ്മദൈവം' എന്നതിന്റെ നേർരൂപമായ 'തായിപ്പരദേവത' എന്ന ദേവിയാണ് പ്രധാന ദേവതായായി നിലകൊള്ളുന്നത്. മാത്രമല്ല ബാലി ഈ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടതിന് ഒരു ഐതിഹ്യം പോലും പറയപ്പെടുന്നുണ്ട്.

തന്റെ അനുഷ്ഠാന-ആചാരമായ 'കുളികുറി തേവാരം' എന്ന കർമ്മം ചെയ്തുകഴിഞ്ഞ ശേഷം ബാലി, പുണ്യതീർത്ഥമായ വടുവക്കോട്ട എന്ന പ്രദേശത്തു

വന്നുചേരുന്നു. തത്സമയം അവിടെവെച്ച് ഭക്തന്മാരിൽ ഉത്തമനായ, മണ്ണുമ്മൽ ദേശത്തെ പ്രധാനിയായ വിശ്വകർമ്മാവിനെ ബാലി കണ്ടുമുട്ടുന്നു. വിശ്വകർമ്മാവിന്റെ സമ്പ്രദായവിധങ്ങൾ കാണുന്ന ബാലി അതിൽ ആകൃഷ്ടനാകുന്നു. "*വിശ്വകർമ്മാവിന്റെ കെട്ടും, ചുറ്റും, കുറിയും, നെറിയും, അടുക്കും, ആചാരവും കണ്ട് കയ്യൊഴിച്ചുകൂടാ എന്ന് കരുതി ബാലി അദ്ദേഹത്തിനൊപ്പം എരമം മണ്ണുമ്മൽ സ്ഥാനത്തേക്കു ശേഷിക്കപ്പെടുന്നു.*"[vii] ഐതിഹ്യത്തിന്റെ തുടർച്ച മറ്റ് മൂന്ന് ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങളുംകൂടി വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. എരമം മണ്ണുമ്മൽ കാനാഞ്ചേരി ഭഗവതിക്ഷേത്രത്തെ കൂടാതെയുള്ള മറ്റ് ക്ഷേത്രങ്ങളെല്ലാംതന്നെ വളപട്ടണം പുഴയുടെ വടക്കുമേഖലകളിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നവയാണ്. മറ്റൊരു വെബ്സൈറ്റ് വിശദീകരണം ഇത്തരത്തിലാണ്. "*പിന്നീട് മോറാഴ, കുറുന്താഴ, വടക്കൻ കൊവ്വാൽ എന്നിവിടങ്ങളിൽ പീഠം നേടി, വിശ്വകർമ്മജരുടെ കുലദൈവമായി, ഒരുവിളിക്കൊമ്പത്തു കൂറ്റുകാട്ടി രക്ഷകനായി നിലകൊള്ളുന്നു.*"[viii]

ഇങ്ങനെ വികസിക്കുന്നതാണ് പൂമുടി വെച്ച ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ ഐതിഹ്യം. മുടിയിലുള്ള വ്യത്യാസമല്ലാതെ നെടുബാലിയൻ തെയ്യവുമായി ഈ കോലത്തിനു യാതൊരു ഭിന്നതകളുമില്ല. കിരീടവും രാജാധികാരവും പൂമുടി വെച്ച ബാലിക്ക് വിധിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും അവതരണത്തിലെ ദൃഢതയും ആകാരത്തിലെ പ്രൗഢിയും സാധാരണ ബാലിത്തെയ്യത്തിനെ അപേക്ഷിച്ച് പൂമുടി ബാലിക്ക് ഒട്ടും കുറവായി അനുഭവപ്പെടുകയില്ല.

4.3.3 അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ബാലി

തലശ്ശേരി അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ഉത്സവവും തെയ്യങ്ങളുടെ അവതരണങ്ങളും വളരെയധികം പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ച ഒന്നാണ്. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ചരിത്രപരമായും പ്രതിഷ്ഠാപരമായുമുള്ള ധാരാളം കഥകൾ ഇന്നും വിശ്വസിച്ചും ആചരിച്ചും പോരുന്നവയാണ്. തെയ്യാവതരണങ്ങളിലും മറ്റ് ക്ഷേത്രങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് വളരെ വ്യത്യസ്തതകളാണ് കണ്ടുവരുന്നത്. രാമായണപശ്ചാത്തലമുള്ള ഒട്ടനേകം തെയ്യങ്ങൾ ഈ ക്ഷേത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചുപോരുന്നുണ്ട്. ശ്രീരാമന്റെ സങ്കൽപമായി കണക്കാക്കുന്ന 'ദൈവത്താർ' എന്ന തെയ്യമാണ് അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ഏറ്റവും പ്രധാന തെയ്യം. ശ്രീരാമനെ

കൂടാതെ ലക്ഷ്മണന്റെ സങ്കൽപമായ 'അംഗക്കാരൻ', സീതയുടേയും മക്കളായ ലവകുശന്മാരുടെ പ്രതീകമായ 'അതിരാളനും മക്കളും', ഹനുമാന്റെ രൂപമായി വിശ്വസിച്ചു വരുന്ന 'ബപ്പൂരാൻ' തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങളും ഇവിടുത്തെ പ്രത്യേകതയാണ്. ഈ തെയ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ വളരെ മികവാർന്നതും എടുത്തു പറയേണ്ടതുമായ തെയ്യങ്ങ-ളാണ്, ബാലിസുഗ്രീവസങ്കൽപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതായ 'പൂതാടി, എളങ്കരുമകൻ' എന്നീ കോലങ്ങൾ. മറ്റനേകം ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഒരുമിച്ചും അല്ലാതെയും ഈ തെയ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചുപോരുന്നുണ്ട് എങ്കിലും അണ്ടല്ലൂർക്കാവിൽ മാത്രം നൽകപ്പെടുന്ന സവിശേഷ മൂർത്തീഭാവമാണ് ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ എന്നത്.

'വൈഷ്ണവമത'വുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ഭാരതത്തിലുടനീളം പല ആചാരങ്ങ-ളിലും അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലും വളരെ മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതായി മനസിലാക്കാൻ കഴിയുന്നവയാണ്. ആ കാലഘട്ടത്തിൽ വന്നുചേർന്ന പരിഷ്കാരങ്ങൾ, ധാരാളം ക്ഷേത്രാചാരങ്ങളിലും കർമ്മങ്ങളിലും ആരാധനാസമ്പ്രദായങ്ങളിലും ഇന്നും തുടർന്നുവരുന്നുണ്ട്. കാവ് പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നും ക്ഷേത്രത്തിലേക്കുള്ള പ്രയാണംപോലും അതിന് ഉദാഹരണമാണ്. ക്ഷേത്രങ്ങളോട് ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്ന കലകളിലും ഈ നവീനമായ പരിഷ്കാരങ്ങളുടെ അംശങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായി. അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ തെയ്യങ്ങളിൽ ഈവിധമുള്ള ആശയപരിവർത്തനം വ്യക്തമായി കാണാൻ സാധിക്കുന്നവയാണ്. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ വൈഷ്ണവ വിശ്വാസത്തിന്റെ ഭാഗമായി മാത്രമാണ് പൂതാടി, എളങ്കരുമകൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങൾ ബാലിസുഗ്രീവന്മാരായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. വേഷത്തിലോ, ആകൃതിയിലോ, തെയ്യാവതരണത്തിന്റെ സാഹിത്യഭാഗത്തിലോ; തോറ്റം, വരവിളി എന്നിവയിലോ ഈ രണ്ടു കോലങ്ങളും രാമായണകഥാപാത്രങ്ങളാണെന്ന യാതൊരുവിധ സൂചനയും നൽകുന്നില്ല. അവതരണസമയത്തും ചടങ്ങുകളിലും ഒരുതരത്തിലുമുള്ള തെളിവുകൾ തെയ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുമായി പങ്കുവെക്കുന്നില്ല. കൂടാതെ ഈ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് പൂതാടി, എളങ്കരുമകന്മാരുടെ കൂടെ ബപ്പൂരാൻ തെയ്യവും രംഗത്തെത്തുക. മറ്റൊരു ക്ഷേത്രങ്ങളിലും ഇത്തരത്തിലുള്ള കാഴ്ച ലഭിക്കുന്നതല്ല. ബപ്പൂരാനെ കൂടാതെ ഇത്രയധികം

രാമായണകഥാപാത്രങ്ങൾ തെയ്യാവതരണമായി അരങ്ങേറപ്പെടുന്ന വേറെ ഒരു ക്ഷേത്രം പോലും കോലോത്തുനാട്ടിൽ കാണാൻ സാധിക്കില്ല എന്നുതന്നെ പറയാം. എന്നാൽ ഒട്ടും പ്രശസ്തമല്ലാത്ത 'കനകത്തൂർ കാവിൽ' അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ എല്ലാ തെയ്യാവതരണങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഉത്സവമാണ് കണ്ടുവരുന്നത്. അണ്ടല്ലൂർക്കാവിന്റെ പകർപ്പ് ചിത്രമായി കണക്കാക്കവുന്ന സമാനതകളാണ് കനകത്തൂർ ക്ഷേത്രത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രശസ്തി കുറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നതിനാൽ അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ പോലെയുള്ള തിരക്കിലും ഏറ്റക്കുറച്ചിൽ സംഭവിക്കുന്നു. ആയതിനാലാണ് രാമായണതെയ്യങ്ങളുടെ പ്രഭവകേന്ദ്രമായി അണ്ടല്ലൂർക്കാവ് ഇന്നും നിലകൊള്ളുന്നത്.

വളരെ കാലങ്ങൾക്കുശേഷം മാത്രമാണ് ഈ ക്ഷേത്രം വൈഷ്ണവമതം സ്വീകരിച്ചതെന്ന വസ്തുത മനസിലാക്കാൻ, ക്ഷേത്രത്തിലെ മൂർത്തികളും അവരുടെ സ്ഥാനങ്ങളും, ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ചരിത്രവും പരിശോധിച്ചാൽ മതിയാകും. അണ്ടല്ലൂർക്കാവിനു അടുത്തുതന്നെയുള്ള മറ്റൊരു ക്ഷേത്രമാണ് 'മേലൂർ ശിവക്ഷേത്രം'. ഇരുക്ഷേത്രങ്ങളും കാലങ്ങളായി പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടുകിടക്കുന്നവയാണ്. അടിയറവുവരിക, കുട-വരൽ പോലുള്ള ക്ഷേത്രചടങ്ങുകൾ രണ്ടുക്ഷേത്രങ്ങളുടെയും ബന്ധം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നവയാണ്. കൂടാതെ ഇരുക്ഷേത്രങ്ങളിലുമുള്ള 'വേട്ടക്കൊരു മകൻ' എന്ന മൂർത്തിയുടെ സ്ഥാനം. അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ പ്രധാന മൂർത്തിയുടെ മുന്നിലായി, ക്ഷേത്രത്തിന്റെ കിഴക്കുഭാഗത്തെ കവാടത്തിന്റെ ഇടത്തുഭാഗത്തായിട്ടാണ് വേട്ടക്കൊരു മകന്റെ സ്ഥാനം. വേട്ടക്കൊരു മകനെന്നതു പരമശിവന്റെ അംശാവതാരമായിട്ടാണ് പറയപ്പെടുന്നത്. ഈ മൂർത്തിയുടെ അംശാവതാരങ്ങളാണ് പൂതാടി എളങ്കരുമകന്മാർ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മുൻകാലങ്ങളിൽ പ്രസ്തുത ക്ഷേത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത് വേട്ടക്കൊരു മകൻ, പൂതാടി, എളങ്കരുമകൻ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങളായിരുന്നിരിക്കാം. കാലാന്തരത്തിൽ വന്നുചേർന്ന രാമായണ പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാവാം ദൈവത്താറും മറ്റ് തെയ്യങ്ങളും വന്നുചേർന്നതെന്ന വിശ്വാസം യുവ തെയ്യം കലാകാരനായ ശ്രീ. ഷിബിൻ പിണറായി പോലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.[ix] ഒരു സ്ഥലത്തെ ചടങ്ങുകൾക്കും വിശ്വാസങ്ങൾക്കും ആ പ്രദേശത്തെ ജനങ്ങൾ നൽകുന്ന ബഹുമാന്യതയുടെ നേർക്കാഴ്ചയായി ഇത്തരം അഭിപ്രായങ്ങളെ സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്.

അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ പ്രധാന കവാടം പടിഞ്ഞാറ് ഭാഗത്തായിട്ടാണ് ഇപ്പോൾ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായിട്ടുള്ള വികസനത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് ഈ പരിവർത്തനം സംഭവിച്ചത്. ക്ഷേത്രചടങ്ങുകൾക്കും ആചാരങ്ങൾക്കും ഇന്നും കിഴക്കുഭാഗം തന്നെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നതെങ്കിലും ക്ഷേത്രത്തിൽ വന്നുപോകുന്ന ജനങ്ങൾ അവിടെയുള്ള ഉപമൂർത്തികളെ തൊഴുത് പോകാറില്ല. ഇതിലൂടെ വേട്ടയ്ക്കൊരു മകനെന്ന മൂർത്തിയുടെ പ്രാധാന്യത്തെ ക്ഷേത്രാചാരത്തിൽ നിന്ന് മെല്ലെ അകറ്റിയതായി പി.സെൽവരാജ് തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. (*പി.സെൽവരാജ്, 2010, പേജ് 23*) ക്ഷേത്രത്തിലെ പ്രശ്നംവെയ്ക്കലിൽ പോലും ഇവ ചൂണ്ടിക്കാട്ടപ്പെട്ടതായി പരാമർശങ്ങളുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും കുംഭമാസത്തിലെ ഈ രാമായണ-ഉത്സവത്തിനു യാതൊരു വിധത്തിലുള്ള കുറവുകളും സംഭവിക്കാറില്ല. തെയ്യത്തിന്റെ പ്രധാന ചടങ്ങായ 'മേലേരി തട്ടൽ' പോലും അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ അവതരണത്തിലില്ലെങ്കിലും, ബാലി-സുഗ്രീവയുദ്ധം എന്ന പ്രസിദ്ധഭാഗം കണ്ടാസ്വദിക്കാൻ ലോകത്തിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നും ആസ്വാദകർ വന്നെത്തുന്നുണ്ട്.

അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ബാലിസുഗ്രീവന്മാരിൽ ഇന്നും നിലനിൽക്കുന്ന ഒരു പ്രധാന സംശയമാണ് ഈ തെയ്യങ്ങളുടെ പേരുകൾ. എളങ്കരുമകൻ, പൂതാടി എന്നു പറയുന്ന പേരുകളിൽ ഏത് ആരുടേതാണെന്ന സംശയം ഇന്നും പലയിടത്തും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. പല ലേഖനങ്ങളിലും ഇന്റർനെറ്റ് പേജുകളിലും ഇവ രണ്ടുതരത്തിലും നൽകിയിരിക്കുന്നതായി കാണുന്നു. ഒരു നിർദ്ദിഷ്ടസ്ഥലത്തു എളങ്കരുമകൻ എന്നത് ബാലിയാണ് എന്ന് അവകാശപ്പെടുന്നതായി കാണാൻ സാധിക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരു ടൂറിസം വെബ്സൈറ്റിലും ഈ രീതിയിൽ തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തിയതായി ഗ്രഹിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു.[x] ഈ സംശയം പഠിതാക്കൾക്കിടയിലും പടർന്നു വരുന്നതായി ഗവേഷണത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ അറിയാൻ കഴിഞ്ഞു. തെയ്യം കലാകാരനായ ശ്രീ. ഷിബിനുമായുള്ള അഭിമുഖത്തിൽ അതിന്റെ വ്യക്തത മനസിലാക്കാൻ പറ്റുകയുണ്ടായി. തെയ്യത്തിനെ വരവിളിക്കുന്ന സമയം പാടുന്ന വരികൾ അവ മനസിലാക്കിത്തരുന്നുണ്ട്.

"വരിക വേണം പൂതാടിക്കോട്ട-വാണ

പൂതാടി ദൈവങ്ങളിരുവരും" [xi]

ഈ വരവിളിയിൽ നിന്നും ഇരു തെയ്യങ്ങളും പൂതാടിക്കോട്ട വാണരുളുന്ന ദൈവങ്ങൾ എന്നു സ്പഷ്ടമാണ്. അതിൽ ഒരാൾ ഇളയദൈവമായതിനാൽ അയാളെ എളങ്കരുമകൻ എന്നും മൂത്തദൈവത്തിനെ പൂതാടി എന്നും നാമധേയം ചെയ്തു എന്നാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ കോലക്കാരൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. ഒരുപക്ഷേ ഈ കലയുടെ ചടങ്ങുകളുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റേയും പൂർണ്ണമായ ലഭ്യത ഇന്നും നിലവിലില്ലാത്ത-തിനാലാവണം ഇങ്ങനെയുള്ള സംശയങ്ങൾ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. ഇപ്പോഴും വാമൊഴി പാരമ്പര്യത്തിലൂടെയാണ് എല്ലാ വിവരണങ്ങളും ഗുരുക്കന്മാർ അടുത്ത തലമുറക്കു കൈമാറുന്നത്. കൂടാതെ തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമയങ്ങളിൽ കോലക്കാരന്റെ കൂടെ നിന്ന് പല ചടങ്ങുകൾ പഠിക്കുകയും, അവതരണം കണ്ട് മനസിലാക്കുവാനുമുള്ള അവസ്ഥ കൈവരുന്നു. വിവരസാങ്കേതികത ഇത്രയേറെ വളർന്നിരിക്കുന്ന കാലഘട്ടത്തിലും, വാമൊഴി പാരമ്പര്യം തുടർന്നുപോരുന്ന ഈ കലയുടേയും കലാകാരന്മാരുടേയും കാഴ്ചപ്പാട് വ്യത്യസ്തമെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. ഒരുപക്ഷേ അനുഷ്ഠാനപരവും സാമുദായികപരവുമായ ഒരു കലാരൂപമെന്ന നിലക്കാവും ഈ വിവരങ്ങൾ ഇപ്പോഴും ഇങ്ങനെതന്നെ കൈമാറുന്നതെന്നും മനസിലാക്കാം.

4.4 തെയ്യാവതരണത്തിന്റെ ഘടന

തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണഘടന എന്നത് മറ്റ് കലാരൂപങ്ങളിൽ നിന്ന് വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്. സന്ധ്യ മുതൽ പിറ്റേ ദിവസം ഉച്ചവരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന അവതരണസമ്പ്രദായം ഇന്നും അനുവർത്തിച്ചു വരുന്നുണ്ട്. പല വിധത്തിലുള്ള ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ് തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണം സംഭവിക്കുക. വരവിളി, തോറ്റം, മേലേരി തട്ടൽ, വെള്ളാട്ടം, മുടി വെക്കൽ, തെയ്യാവതരണം, കലാശം ചെയ്യൽ, ഉരിയാടൽ തുടങ്ങിയ ചടങ്ങുകൾ എല്ലാ തെയ്യങ്ങൾക്കും ഏറെക്കുറെ ഒരുപോലെയാണ്. ഇവയുടെ സമയക്രമങ്ങളും അവതരണവിധവും പരിശോധിക്കുന്നതിലൂടെ അവതരണത്തിന്റെ ഓരോ ഘട്ടങ്ങളും വ്യക്തമാകും.

ബാലിത്തെയ്യം മാത്രമായി അവതരപ്പിക്കുന്ന സമയത്തിലെ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളാണ് ഈ വിവരണത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരിക്കുന്നത്. ധാരാളം തെയ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പി-

ക്കുന്നതിന്റെ ഇടയിലായി ബാലി അവതരിപ്പിക്കുകയാണെങ്കിൽ, പറയാൻ പോകുന്ന വിവരണത്തിലെ സമയത്തിന്റെ ദൈർഘ്യമെന്നത് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ കൂടെ അവതരിപ്പിക്കും സമയം, ബാലിത്തെയ്യമാണ് ആദ്യമെങ്കിൽ സമയക്രമത്തിൽ വ്യത്യാസം വരികയില്ല.

സന്ധ്യയോടടുത്താണ് അവതരണമാരംഭിക്കുകയെങ്കിലും, ഒരുക്കങ്ങൾ ഏകദേശം വൈകീട്ട് നാല്/അഞ്ച് മണിയോടുകൂടി തുടങ്ങുന്നു. ആദ്യമായി വാദ്യമേളങ്ങളുടെ അകമ്പടിയോടുകൂടി നിർദ്ദിഷ്ട കോലത്തിന്റെ വരവിളിയും തോറ്റവും പാടുന്നു. അവതരണത്തിന്റെ തുടക്കംകുറിക്കുന്ന കർമ്മമായതിനാൽ 'തുടങ്ങൽ' എന്നാണ് ഇതിനെ പറയുന്നത്. ക്ഷേത്രങ്ങളുടേയും സ്ഥലത്തിന്റെയും വ്യത്യാസാനുസരണം 'തുടങ്ങ'ലിന്റെ സമയത്തിലും വ്യത്യാസം വരുന്നു. കഥകളിയുടെ 'കേളി കൊട്ടിനു' സമാനമായി സംഭവിക്കുന്ന ഈ അവതരണത്തിനു ശേഷം കോലക്കാരൻ ക്ഷേത്ര പ്രതിഷ്ഠയിൽനിന്ന് ചൈതന്യം ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു. ശ്രീകോവിലിന്റെ ഉള്ളിൽ, പ്രതിഷ്ഠക്കു മുന്നിൽ കത്തിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന വിളക്കിൽ നിന്നും പകർന്നെടുത്ത തിരിയും പ്രസാദവും (അരി, പൂവ്, വെറ്റില, അടയ്ക്ക, മഞ്ഞൾകുറി, ചന്ദനം) തുടങ്ങിയവയും തൂശനിലയിൽ ശാന്തിക്കാരനിൽ നിന്ന് 'ചൈതന്യ'മായി സ്വീകരിച്ചശേഷം അതിൽനിന്ന് കുറി ധരിച്ച്, വാദ്യമേളങ്ങളുടുകൂടി അണിയറയിൽ വരുന്നു. തുടർന്ന് വെള്ളാട്ടം എന്ന അവതരണത്തിനുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നു. തെയ്യാവതരണത്തിന്റെ മുൻപെ സംഭവിക്കുന്ന അവതരണമാണ് വെള്ളാട്ടം. തെയ്യത്തിന്റെ പ്രാഗ്‌രൂപമായ ഇതിന് 'എളങ്കോലം' എന്നും പറയപ്പെടുന്നുണ്ട്. തെയ്യവുമായി വളരെ സാമ്യമുള്ള വേഷ-വിധാനവും അവതരണവിഷയങ്ങളുമെങ്കിലും മുഖത്തെഴുത്ത് വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. അണിയറയിൽ പ്രവേശിച്ച ശേഷം ചുട്ടിക്കാരൻ കോലക്കാരന്റെ മുഖത്തും ശരീരത്തിലും എഴുത്തുകൾ വരക്കുന്നു. മുഖത്തെഴുത്ത്, മെയ്യെഴുത്ത് എന്നിവ ക്രമത്തിൽ കഴിഞ്ഞ് എഴുന്നേറ്റ് ആഭരണങ്ങൾ അണിയാൻ തുടങ്ങുന്നു. കഥകളി, കൂടിയാട്ടത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി തെയ്യത്തിന്റെ മുഴുവൻ എഴുത്തുകളും ചുട്ടിക്കാരൻ മാത്രമാണ് വരക്കുക. (*ചില സാഹചര്യങ്ങളിൽ കോലക്കാരൻ സ്വന്തമായി മുഖത്തെഴുത്ത് നിർവ്വഹിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ ചില കോലക്കാരുടേയും, കോലങ്ങളുടേയും മുഖത്തും ശരീരത്തിലും*

ചുട്ടിക്കാരൻ മാത്രമായിട്ടാണ് വരയ്ക്കുക). കോലക്കാരൻ ചുട്ടിക്കാരനു മുന്നിൽ കിടക്കുകയാണ് പതിവ്. ശേഷം മെയ്യാഭരണങ്ങളും, മുടിയും വെച്ച് അവതരണസ്ഥലത്തെത്തുന്നു. വാദ്യങ്ങളും തോറ്റവും അകമ്പടിയായി നിന്നാണ് വെള്ളാട്ടം ചെയ്യുക. അവതരണം ആരംഭിക്കുന്നസമയം കലാശങ്ങളാണ് ആദ്യം ചെയ്യുന്നത്. വിവിധ വിധത്തലുള്ള ഈ നൃത്തച്ചുവടുകൾ കഴിഞ്ഞാൽ വീണ്ടും തോറ്റം പാട്ട് ആരംഭിക്കുന്നു. തോറ്റം പാടുന്നതിന്റെ ഭാഗത്തിനു ശേഷം മേലേരി തട്ടൽ എന്ന ചടങ്ങാണ്. ചെമ്പകം, പ്ലാവ്, ആലം എന്നീ വൃക്ഷങ്ങളുടെ വിറക് കത്തിച്ച് കനലാക്കി, അവ അണഞ്ഞുപോവാതെ നിലനിർത്തുന്നു. തടിയുടെ ഉള്ളിൽ പാല് ധാരാളമുള്ള വൃക്ഷങ്ങളാണ് ഇവയെല്ലാം. ചെമ്പകമാണ് ഏറിയ പങ്കും ഉപയോഗിക്കുക. ഈ കനലിന്റെ മുകളിൽകൂടി സഹായിയുടെ കൈപിടിച്ച്കൊണ്ട് കോലക്കാരൻ ഓടുന്ന പ്രക്രിയയാണ് മേലേരി തട്ടൽ. വാദ്യങ്ങളുടെ താളത്തിനനുസരിച്ച്, ഒരു നിശ്ചിതസമയം വരെ ഈ കനലിലൂടെയുള്ള ഓട്ടം തുടർന്നു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മേലേരിക്കു ശേഷം കലാശമെടുത്ത് കഴിഞ്ഞാൽ 'അഞ്ചടി തോറ്റം' തുടങ്ങുന്നു. ചെണ്ടയുടെ അകമ്പടിയോടെ, അഞ്ചടി താളക്രമത്തിൽ പാടുന്നതിനാലാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള പേര് സിദ്ധിച്ചത്. തുടർന്ന് 'ഉറച്ചിൽ തോറ്റം' എന്നത് പാടുകയും, കോലക്കാരനിൽ മൂർത്തീഭാവം പൂർണ്ണമായി ആവേശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് അഭിനയഭാഗത്തേക്കു കടക്കുകയായി. ബാലിയുടെ ജീവിതകഥയിലെ പ്രധാനഭാഗങ്ങളായ ദുന്ദുഭി-മായാവി വധം, രാവണനെ വാലിൽക്കെട്ടി തർപ്പണം ചെയ്യൽ, താരാസല്ലാപം, സുഗ്രീവനുമായുള്ള യുദ്ധം, ശ്രീരാമന്റെ ബാണം തറക്കൽ, ശ്രീരാമനുമായുള്ള സംവാദം, സ്വർഗ്ഗാരോഹണം എന്നിവയെല്ലാം വെള്ളാട്ടത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ട്. ബാലിത്തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്നസമയം കോലക്കാരൻ വീണ്ടും ഈ ഭാഗങ്ങൾ മുഴുവനായി അഭിനയിക്കണം. ഇത് കലാകാരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പരിശ്രമമേറിയ കാര്യമാണ്. എന്തെന്നാൽ വെള്ളാട്ടസമയത്തിലും വ്യത്യസ്തമാണ് തെയ്യത്തിന്റെ സമയത്തിലെ മുഖാലങ്കരത്തിന്റെ അവസ്ഥ. മുഖത്ത് താടി, മീശ എന്നീ ആഭരണങ്ങൾ ധരിക്കുന്നതിനാൽ അഭിനയമികവ് വെള്ളാട്ടത്തിലേതുപോലെ പ്രദർശിപ്പിക്കുക എന്നത് മികവുറ്റ കലാകാരന്മാർക്കു മാത്രം സാധിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. കൂടാതെ വെള്ളാട്ടസമയത്തെ അഭിനയത്തിനാണ് കൂടുതൽ

ഭംഗിയും തെളിമയുമേറുക എന്നതും തെയ്യത്തിന്റെ മുഖാലങ്കാരം പരിശോധിക്കുന്ന-തിൽനിന്ന് മനസിലാക്കുവാൻ ഉതകുന്നവയാണ്.

അഭിനയഭാഗങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാൽ കലാശമെടുത്ത്, ദേവനിൽനിന്ന് പ്രസാദം വാങ്ങിയ ശേഷം അണിയറയിൽ പോകുന്നു. മെയ്യാഭരണങ്ങൾ ഒക്കെയും അണിയറയിൽ വന്ന ശേഷമേ അഴിക്കുകയുള്ളു. അലങ്കാരങ്ങൾ എല്ലാം അഴിച്ചുമാറ്റി, മുഖത്തെഴുത്തും, മെയ്യെഴുത്തും തുടക്കുന്നു. തുടർന്ന് തെയ്യത്തിലേക്കുള്ള പ്രയാണം ആരംഭിക്കുന്നു. ഈ സമയം ചില തെയ്യങ്ങൾക്കു വിശ്രമം ലഭിക്കാറുണ്ട്. തെയ്യത്തിനുള്ള മുഖത്തെഴുത്ത് തുടങ്ങുവാനായി കോലക്കാരൻ വീണ്ടും ചുട്ടിക്കാരനു മുന്നിൽ കിടക്കുന്നു. ചുട്ടിക്കാരൻ ക്രമത്തിൽ മുഖത്തെഴുത്തും, ഒരു ഘട്ടംവരെ മെയ്യെഴുത്തും പൂർത്തിയാക്കുന്നു. ഇതിനു കാരണം, മുഴുവനായി എഴുത്തുകൾ വരക്കുന്നത് തിരുമിറ്റത്തു ചെന്നതിനു ശേഷം മാത്രമാണ് എന്ന ചടങ്ങ് നിലനിൽക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. കോലക്കാരൻ തോറ്റം ചൊല്ലിക്കൊണ്ട് അണിയറയിൽ നിന്ന് പുറത്തെക്കു വന്ന്, മേലേരി കൂട്ടിയ ഭാഗത്ത് ഇരിക്കുന്നു. വെള്ളാട്ടത്തിനു ഒരുക്കുന്നതിലും വലിയ രീതിയിലുള്ള മേലേരിയാണ് തെയ്യത്തിന്റെ സമയത്ത് ഉണ്ടാവുക. ശേഷം തോറ്റം പാടുകയും ആടയാഭരണങ്ങൾ കെട്ടുകയും ചെയ്യുന്ന സമയംകൊണ്ട് മേലേരി കനലാവുകയും, വേണ്ടവിധത്തിൽ ജ്വലിച്ചു കിടക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതേസമയം വരവിളി എന്നതു വീണ്ടും നടത്തപ്പെടുന്നു. അവതരിപ്പിക്കുന്ന മൂർത്തിയെ കോലക്കാരനിൽ ആവാഹിക്കാനായുള്ള ചടങ്ങാണിത്. കോലക്കാരനു ചുറ്റും സഹായികൾ നിൽക്കുമ്പോഴാണ് ഇത് അരങ്ങേറുക. വരവിളി കഴിയുന്നതോടെ കോലക്കാരനിൽ മൂർത്തീഭാവം കൈവരുവാൻ ആരംഭിക്കുന്നു. ഇതോടുകൂടി സഹായികളുടെ കൈപിടിച്ച് എഴുന്നേൽക്കുകയും ആ വിധത്തിൽതന്നെ മേലേരി തട്ടൽ അനുവർത്തിക്കുന്നു. ആദ്യം കോമരമാണ് മേലേരി തട്ടുക. തെയ്യത്തിന്റെ കോമരം ഈ ചടങ്ങ് ചെയ്യുന്നതോടെ മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ കോമരങ്ങളും, ക്ഷേത്രത്തിൽ വ്രതമെടുത്തിട്ടുള്ള നാങ്കവർണ്ണക്കാരും; പ്രധാനമായി വിശ്വകർമ്മാക്കൾ, എല്ലാവരും കൂടിയും മേലേരി തട്ടുന്നു. തുടർന്നാണ് തെയ്യക്കോലം മേലേരി തട്ടുക. ചെണ്ടയുടെ താളക്രമത്തിൽ നിശ്ചിത കണക്ക് വരെ ഈ ചടങ്ങ് നിർവ്വഹിച്ചശേഷം അതുവരെ ഇരുന്ന ഭാഗത്ത് വന്ന് വീണ്ടും ഇരിക്കുന്നു. ഉടൻതന്നെ ശിരസ്സിൽ ബാക്കി അണിവുകളും മുടിയും, കയ്യിൽ നഖങ്ങളും സഹായികൾ ഇട്ടു നൽകുന്നു. ഇത്രയുമായാൽ തെയ്യക്കോലം ഉറയാൻ

ആരംഭിക്കുന്നു. തത്സമയം കോലത്തിനു മുന്നിൽ ചൂട്ട് കത്തിച്ച് പിടിക്കുകുമ്പോൾ, ക്ഷേത്രത്തിൽ തെയ്യത്തിനു വേണ്ടുന്ന പൂജ നടത്തപ്പെടുന്നു. മണിയടിച്ച് പൂജ നിർവ്വഹിക്കുന്ന സമയം, 'തെയ്യാടി'നു തുടക്കമായി. തെയ്യം, വാദ്യമേളത്തോടെ അവതരണം ചെയ്യാനാരംഭിക്കുന്ന ഭാഗത്തെയാണ് തെയ്യാട് എന്നു പറയുന്നത്. കോലക്കാരൻ കണ്ണാടിയിൽ തന്റെ രൂപം നോക്കുകയും, മൂർത്തിയുടെ രൂപം കാണുന്നതോടുകൂടി കണ്ണാടി എറിഞ്ഞശേഷം, തിരുമിറ്റത്തേക്കു ഓടുന്നു. അവിടെ ചെന്ന് വിവധ തരത്തിലുള്ള കലാശങ്ങൾ താളാനുസൃതമായി ചെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് കഥാഗതിയുടെ ഓരോ ഭാഗങ്ങളായി ഏകാഭിനയരീതിയിൽ അവതരപ്പിക്കുന്നു. വെള്ളാട്ടത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച എല്ലാ ഭാഗങ്ങളും ഇവിടെ സവിസ്തരം അഭിനയക്കുന്നു. ക്രമത്തിൽ ജീവിതകഥയുടെ ഓരോ അദ്ധ്യായങ്ങളും അവതരിപ്പിച്ച് മരണരംഗത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. ശ്രീരാമസംവാദം എന്നത് കഴിഞ്ഞാൽ, ക്ഷേത്രനടയുടെ മുൻപിലായി ഇരുന്ന് മരണം അഭിനയിച്ച് തെയ്യാട്ടം അവസാനിപ്പിക്കുന്നു.

അഭിനയഭാഗത്തെത്തുടർന്ന് കലാശമെടുക്കുന്നതോടുകൂടി തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണം പൂർത്തിയാകുന്നു. ശേഷം ക്ഷേത്രത്തിലെ കർമ്മികൾക്കും ഭക്തർക്കും അനുഗ്രഹാശിസ്സുകൾ കൊടുക്കുകയാണ് തെയ്യം ചെയ്യുക. ദൈവീകസങ്കൽപം ആ സമയത്തും കോലക്കാരനിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതിനാൽ എല്ലാവരും തെയ്യത്തിന്റെ വാക്കുകൾ ശ്രദ്ധയോടും ഭക്തിയോടും സ്വീകരിക്കുന്നു. ഉരിയാടൽ എന്നാണ് തെയ്യം സംഭാഷണം ചെയ്യുന്നതിനെ പറയുന്നത്. എല്ലാവരോടും ഉരിയാടിയതിന് ശേഷം കർമ്മികളോടും മറ്റും അനുവാദം വാങ്ങി കോലം അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിലേക്കു കടക്കുന്നു. അഭിനയഭാഗത്തിന്റെ ഒടുക്കം കലാശമെടുത്തു കഴിയുമ്പോൾ നിർത്തുന്ന മേളം, പിന്നീട് ഇവിടെയാണ് വീണ്ടും ആരംഭിക്കുക. കോലം ഒരു കലാശം കൂടി ചെയ്തശേഷം തിരുമിറ്റത്തു നിന്ന് മുടിയഴിക്കുന്നു. അതോടുകൂടി തെയ്യത്തിന്റെ ദൈവീകസങ്കൽപം മാറുകയും കോലക്കാരനെന്നതിൽ തിരികെയെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിൽ നിന്ന് പ്രസാദം (വെറ്റില, അടയ്ക്ക, നാളികേരം, കുറി) എന്നിവ വാങ്ങി മേളത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ അണിയറയിലേക്കു യാത്രയാവുന്നു. അണിയറയിൽ ചെന്ന് ശരീരത്തിലണിഞ്ഞിരിക്കുന്ന ആടയാഭരണങ്ങൾ അഴിച്ചു മാറ്റുകയും ശരീരത്തിലും മുഖത്തും എഴുതിയിട്ടുള്ള ചായങ്ങൾ തുടക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടെ പൂർണ്ണമായും ഒരു

തെയ്യത്തിന്റെ രൂപഭാഷ്യത്തിന് പരിസമാപ്തി വരുന്നു. ഇതേ സമയം തിരുമിറ്റത്തു അടുത്ത തെയ്യത്തിനുള്ള തോറ്റം പാട്ടിന് തുടക്കം കുറിച്ചിട്ടുണ്ടാകും. ഏകദേശം രണ്ടര മണിക്കൂർ മുതൽ മൂന്ന് മണിക്കൂർ വരെയാണ് തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണം. മറ്റ് ചടങ്ങുകൾക്കുള്ള സമയം വേറെ തന്നെ കണക്കാക്കേണ്ടതുണ്ട്. സന്ധ്യാനേരത്ത് വെള്ളാട്ടം ആരംഭിക്കുന്ന തെയ്യാവതരണത്തിൽ തെയ്യക്കോലം രംഗത്ത് വരണമെങ്കിൽ പുലർച്ചെ നാലര മണിയെങ്കിലും ആകാറുണ്ട്. ഇതിനിടയിൽ ക്ഷേത്രത്തിലെ മറ്റ് കർമ്മങ്ങൾ, ഏതെങ്കിലും ക്ഷേത്രകലയുടെ അവതരണം എന്നിവ സംഭവിക്കുകയും പതിവുണ്ട്. തെയ്യക്കാലമായി കഴിഞ്ഞാൽ ക്ഷേത്രത്തിലെത്തുന്ന ഭക്തർ പിറ്റേന്ന് തെയ്യത്തിന്റെ പൂർണ്ണമായ അവതരണത്തിനുശേഷം മാത്രമാണ് തിരികെ പോവുന്നത്. ഇന്നും ഈ പ്രക്രിയ ഇതുപോലെ തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത് തെയ്യമെന്ന കലയുടെ ദൈവീകതയെ എടുത്തുകാട്ടുന്ന ഒന്നാണ്. അവതരണഘടനക്കോ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ എടുക്കുന്ന സമയത്തിനോ യാതൊരു വ്യത്യാസവും വന്നിട്ടില്ലാത്ത ഈ കലാരൂപം, ഭക്തി എന്ന പത്താം രസത്തിനു മുൻതൂക്കം നൽകുന്നുണ്ട് എന്നു മനസിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്ന വസ്തുതയാണ്. (*പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടോടുകൂടിയാണ് ഭക്തി പത്താമത്തെ രസമായി പ്രചരിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയത്. രൂപഗോസ്വാമി, ജീവഗോസ്വാമി, മധുസൂദനസരസ്വതി എന്നീ വക്താക്കളിലൂടെ വികസിച്ച ഈ ശാഖ, വലിയ തോതിൽ അംഗീകാരം നേടാത്തത് കൊണ്ടാണ് 'നവരസങ്ങൾ' എന്ന് ഇന്നും പ്രസിദ്ധമായിരിക്കുന്നത്*). ഭക്തിരസത്തിന്റെ പാരമ്യത്തിൽ എത്തുമ്പോൾ നടൻ ഉപബോധമനസിലേക്ക് പരിവർത്തനപ്പെടുകയും, തുടർന്ന് അവതരണം കഴിയുവോളം ആ വിധത്തിൽതന്നെ തുടരുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ പുരോഗമിക്കുന്നതാണ് തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണഘടന. ഒട്ടേറെ ചടങ്ങുകളും ചിട്ടവട്ടങ്ങളുമടങ്ങുന്ന ഈ കലയ്ക്ക്, ബാലി ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന മറ്റ് കലാരൂപങ്ങളിലേറെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന പ്രയോക്തൃപാഠമാണ് കണ്ടുവരുന്നത്.

4.4.1 ബാലിത്തെയ്യം: അനുഷ്ഠാനവും അവതരണവും

അനുഷ്ഠാനപരത നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന അവതരണക്രമമാണ് ഈ കലാരൂപത്തി-ലുടനീളം കാണാൻ സാധിക്കുക. തെയ്യത്തിന്റെ തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കം വരെ ദൈവീകതയുടെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലിൽക്കൂടിയുള്ള സഞ്ചാരം മാത്രമാണ് കലാകാരനിലും

ഭക്തന്മാരിലും അനുഭവപ്പെടുക. 'ക്ഷേത്രാനുഷ്ഠാനകല' എന്ന ഗണത്തിലും കണക്കാക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഈ കല, അവതാരകർക്കു 'ക്ഷേത്രാനുഷ്ഠാനകർമ്മ'മായി മാറുന്ന വിധമാണ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. അവതരണത്തിനു വളരെ മുമ്പു തന്നെ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ പല അംശങ്ങളും കോലക്കാരൻ നിറവേറ്റണ്ടതായി വരുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ തീവ്രത എത്രത്തോളമുണ്ടെന്ന് സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ വ്യക്തമാവുന്നു.

4.4.2 അനുഷ്ഠാന ആരംഭം

വ്രതനിഷ്ഠയാണ് ആദ്യമായി തെയ്യം കെട്ടുന്നയാൾ പാലിക്കേണ്ടത്. കോലം തീരുമാനിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽപിന്നെ അതു കഴിയുവോളം വരെ കോലക്കാരന് ഒട്ടേറെ ആചാരങ്ങൾ ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ഓരോ തെയ്യത്തിനും വ്യത്യസ്ത വിധത്താലാണ് വ്രതം കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'മുച്ചിലോട്ടുഭഗവതി'യുടെ കോലക്കാരൻ തെയ്യക്കാലത്ത് 'കുച്ചിൽ' (കുടിൽ) കെട്ടി താമസിക്കുന്നത് പോലെ ബാലിത്തെയ്യത്തിന് വേണ്ടെങ്കിലും സ്വന്തം വീട്ടിൽ നിൽക്കുമ്പോഴും വളരെയധികം വ്രതശുദ്ധിയോടെയാവണം കോലക്കാരൻ കഴിയേണ്ടത്. കൂടാതെ ആചാരപ്രകാരമുള്ള ദേവോപാസന മുടങ്ങാതെ നോക്കുക എന്നത് പരമപ്രധാനമായ ഒന്നാണ്. എല്ലാ കോലക്കാർക്കും ഒരു ഉപാസനാദേവൻ ഉണ്ടാവുക എന്നത് തെയ്യക്കാർക്ക് ഇടയിൽ നിർബ്ബന്ധമുള്ള കാര്യമാണ്. (*എല്ലാ കോലക്കാരും ഏതെങ്കിലും ഒരു ദേവനെ/ദേവിയെ സ്ഥിരമായി ആരാധിക്കേണ്ട നിർബ്ബന്ധമുണ്ട്. ഏതു കോലം കെട്ടുമ്പോഴും, തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കാത്ത അവസരത്തിലും ഈ ആരാധന, അവർ തുടർന്നു പോരുന്നു*). ദേഹശുദ്ധി വരുത്തി ആ മൂർത്തിയെ സേവിച്ചതിനു ശേഷം മാത്രമാണ് 'കല്ലാടി'(കോലക്കാരൻ) തന്റെ ദൈനംദിന പ്രവൃത്തികൾ ആരംഭിക്കുക. ഭക്ഷണക്രമീകരണങ്ങളും കർശനമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. സസ്യാഹാരം ശുദ്ധമായി കഴിക്കുക, മൽസ്യ-മാംസങ്ങൾ ഉപേക്ഷിക്കുക, മദ്യ സംബന്ധമായ എല്ലാവിധ പാനീയങ്ങളും വർജ്ജിക്കുക തുടങ്ങിയവയും വ്രതനിഷ്ഠയുടെ ഭാഗമായ കാര്യങ്ങളാണ്. മധ്യമകർമ്മികളായ തെയ്യസമുദായക്കാർക്കു മദ്യം ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽനിന്ന് ആചാരപ്രകാരമുള്ള വിലക്കില്ലെങ്കിലും തെയ്യക്കാലത്ത് അധികമായും കല്ലാടികൾ മദ്യം,

കള്ള്, റാക്ക് മുതലായതൊന്നും ഉപയോഗിക്കാറില്ല. എന്നാൽ വ്രതാനുഷ്ഠാനത്തിനിടയിൽ മുത്തപ്പൻ പോലുള്ള തെയ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതായിട്ട് വരികയാണെങ്കിൽ കോലക്കാരൻ വ്രതം ദൈവത്തിൽ സമർപ്പിക്കുകയാണ് പതിവ്. അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി അനുവർത്തിക്കുന്ന കർമ്മങ്ങളുടെ ശുദ്ധാശുദ്ധികൾ ഈശ്വരനിൽ സംഭവിക്കുന്ന-തിനാൽ കോലക്കാരന് തെയ്യാവതരണത്തിൽ മാത്രമാണ് ശ്രദ്ധ നൽകേണ്ടത്. ശേഷിച്ചത് എല്ലാം ദൈവാനുഗ്രഹമായി സംഭവിക്കുമെന്ന വിശ്വാസത്തിൽ ചെയ്യുകയാണ് കണ്ടുവരുന്നത്.

ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് തലേന്ന് മുതലാണ് വ്രതം കർശനമായി പാലിക്കേണ്ടത്. അവതരണത്തിന് മുന്നേയുള്ള ദിവസം മുതൽ വ്രതമനുഷ്ഠിക്കുന്ന കല്ലാടികളും തെയ്യക്കാർക്കിടയിലുണ്ട്. കോലം തീരുമാനിച്ചതുതൊട്ടും, തലേന്ന് തൊട്ടും, രണ്ടു രീതിയിലും വ്രതം നോക്കുന്ന സമ്പ്രദായം ഇന്ന് ചെയ്തു വരുന്നു. കോലക്കാരൻ ഉപാസനാമൂർത്തിയിൽ സ്വയം സമർപ്പണം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ അവതരണദേവനിൽ ഉപാസനാദേവൻ ലയിക്കുകയും ശേഷം പ്രവൃത്തികൾ ഉപാസനാദേവൻ അവതരണദേവനെക്കൊണ്ട് സാധിപ്പിക്കുമെന്ന വിശ്വാസമാണ് ഇന്നും ഇവരുടെ പിൻബലം. ഇതാണ് കല്ലാടികളെ സംബന്ധിച്ചടത്തോളം നേരായ വഴി. അവതരണസമയത്തെ ദേഹരക്ഷയും, മനസിന് ധൈര്യവും, കോലം കെട്ടും വരെയുള്ള സ്വയരക്ഷയും ഉപാസനാദേവന്റെ വരദാനമാണ്. ആയതിനാൽ തെയ്യം കെട്ടാൻ പോകുന്ന ദിവസം ശരീരശുദ്ധി വരുത്തി ദേവനെ ഉപാസിച്ച ശേഷം വീട്ടിലുള്ളവരുടെ അനുഗ്രഹവും വാങ്ങിക്കഴിഞ്ഞു മാത്രമാണ് ക്ഷേത്രത്തിലേക്കു പുറപ്പെടുക. ക്ഷേത്രത്തിലെത്തി അണിയറയിൽ ചെന്ന് തെയ്യത്തിന്റെ സാധനസാമഗ്രികൾ ഇറക്കിവെച്ചതിനുശേഷം കൈനീട്ടത്തിനു സമയമായാൽ ക്ഷേത്രനടയിലേക്കു പോവുന്നു.

4.4.3 തോറ്റം

ഒട്ടനവധി ചടങ്ങുകളുൾപ്പെടുന്ന കളിയാട്ടത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുന്നതു സൂചിപ്പിക്കാനായി ക്ഷേത്രത്തിൽ ‘വേല’ നടത്തപ്പെടുന്നു. മലയസമുദായക്കാർ ചെണ്ടയുടേയും കുറുംകുഴലിന്റേയും അകമ്പടിയോടെ മേളം കൊട്ടുന്നു. കൃത്യമായ

എണ്ണങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സന്ധ്യാവേലയോ ചെമ്പടമേളമോ ആണ് വേലക്കു കൊട്ടുന്നത്. ഈ സമയം ക്ഷേത്രത്തിനുള്ളിൽനിന്നും കോലക്കാരനും മറ്റുള്ളവർക്കും വെറ്റില കൈനീട്ടം നൽകുന്നു. കൈനീട്ടം സ്വീകരിച്ചശേഷം അണിയറയിൽ വന്ന് 'തെടങ്ങൽ' എന്ന ചടങ്ങിനുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നു. തെയ്യത്തിന്റെ തുടക്കകർമ്മം ആയതിനിലാവാം തെടങ്ങൽ എന്ന പേര് ഈ ചടങ്ങിന് കൈവന്നത്. മാത്രമല്ല ഈ ചടങ്ങിൽ തോറ്റം ചൊല്ലൽ കൂടി ഉൾപ്പെന്നുതിനാൽ 'തെടങ്ങിത്തോറ്റം' എന്നും പറയപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ കർമ്മം അനുഷ്ഠിക്കാനുള്ള തയ്യാറെടുപ്പുകൾ കോലക്കാരൻ ഒറ്റയ്ക്കാണ് ചെയ്യുക. ഏതൊരു ചടങ്ങിന്റെ പോലെയും അണിയറയിൽ നിന്നാണ് ഇതിന്റേയും ആരംഭം. കോലക്കാരൻ നിർദ്ദിഷ്ട വേഷവിധാനങ്ങൾ കെട്ടിയൊരുങ്ങുന്നു. വളരെ ചെറിയ രീതിയിലുള്ള ആഹാര്യമാണ് തെടങ്ങിതോറ്റത്തിന് കൽപിച്ചിരിക്കുന്നത്. വേഷം മുഴുമിച്ചാൽ അണിയറയിൽ നിന്ന് കൂടെയുള്ള കല്ലാടി കുത്തുവിളക്കുമായി സോപാനത്തിലേക്കു പുറപ്പെടുന്നു. വിളക്കിനു പിന്നിലായി തോറ്റവും (*ഇങ്ങനെ ഒരുങ്ങി വരുന്നതിനെ തോറ്റം എന്നും പറയാറുണ്ട്*) തൊഴുതുകൊണ്ട് വരുന്നു. എന്നിട്ട് ക്ഷേത്രത്തിലെ മറ്റൊരോ ദേവന്മാരുടെ തറ, പള്ളിയറ എന്നിവടങ്ങളിൽ ആചാരം തൊഴുന്നു. കെട്ടിയാട്ടവഴിക്കുള്ള ആചാരം തൊഴലാണ് കോലക്കാരൻ ചെയ്യേണ്ടത്. (*കളരിയിലെ പോലെ മുട്ട് തൊട്ട്, മുയിപ്പ് തൊട്ട് കൈ നേരെ കൂട്ടി തൊഴുക. തെയ്യത്തിന് മുട്ട് തൊടില്ല, അപ്പുറം ഇപ്പുറം മുയിപ്പ് തൊട്ട് തൊഴൽ മാത്രം.*) ക്ഷേത്രത്തിലെ എല്ലാ ദേവതകളേയും ഇങ്ങനെ തൊഴുതു കഴിഞ്ഞാൽ ബാലിയുടെ പള്ളിയറയിൽ എത്തിചേരുന്നു. അവിടെ മൂന്നു തവണ ആചാരം തൊഴുത് അൽപം പിന്നിലേക്കു മാറി നിൽക്കുന്നു. ആ സമയം കോമരം (*പൂജാരി*) കിണ്ടിയിൽ വെള്ളവും മഞ്ഞൾ, ചന്ദനം, കുങ്കുമം എന്നീ കുറികളും കൊണ്ടുവരുന്നു. കോലക്കാരൻ അതു വാങ്ങി, കിണ്ടിയിലെ വെള്ളം കൊണ്ട് ദേഹശുദ്ധി വരുത്തിയ ശേഷം നെറ്റിയിലും ശരീരത്തിലും കുറി വലിക്കുന്നു (*കുറിയിടുന്നതിന്റെ ഭാഷ*). ആദ്യം നെറ്റിത്തടത്തിൽ, പിന്നീട് പൊക്കിൾക്കൊടി, മാറ്, ഇരുകൈകൾ എന്നിവിടങ്ങളിൽ ചന്ദനം ചാർത്തുന്നു. അതിന്റെ മുകളിലായി മഞ്ഞളും കുങ്കുമവും തൊടുന്നു. അപ്പോഴേക്കും കോലക്കാരനു മുന്നിലായി പീഠം വെച്ചിട്ടുണ്ടാവും. മേളവും തൽസമയം ആരംഭിക്കുന്നു. അപ്പോൾ സഹായി കോലക്കാരന്റെ തലയിൽ

‘തലപ്പാളി’ കെട്ടിക്കൊടുക്കുന്നു. (*ഇരുപത്തിയൊന്ന് ഗുരുക്കന്മാരെന്ന സങ്കൽപത്തിൽ ശിരസിൽ അണിയുന്ന ഒരു ആഭരണമാണ് തലപ്പാളി. ചുമന്ന തുണിയിൽ വെള്ളി കൊണ്ടുള്ള ചെറിയ പാളികൾ തുന്നിപ്പിടിപ്പിച്ചതാണ് ഇത്. എല്ലാ തെയ്യത്തിനും പൊതുവായി കെട്ടുന്ന പ്രധാന ആഭരണമാണ് തലപ്പാളി.*) സോപാനം വാതുക്കൽ നിന്ന് വടക്കു ഭാഗത്തേക്കു തിരിഞ്ഞ് ദർശനമായി നിന്നാണ് തലപ്പാളി കെട്ടുക. ശേഷം തിരിഞ്ഞ് ശ്രീകോവിൽ നോക്കി നിൽക്കുന്നു. ഇതു കഴിഞ്ഞാൽ പീഠം മുതിർക്കുക എന്ന ചടങ്ങാണ്. ഈ കർമ്മത്തിനുള്ള വസ്തുക്കൾ എല്ലാം കോമരം പള്ളിയറയുടെ ഉള്ളിൽനിന്ന് കൊണ്ടുവരുന്നു. കൊടിയിലയിൽ വെറ്റില, അടയ്ക്ക, അരി എന്നിവയാണ് പീഠം ചാർത്തുക എന്നും പറയപ്പെടുന്ന ചടങ്ങിനു വേണ്ടത്. ആദ്യം പീഠത്തിൽ മൂന്ന് വെറ്റിലയും അടക്കയും വെക്കുന്നു. ‘മാതാ-പിതാ-ഗുരു’ എന്ന സങ്കൽപമാണ് ഇവയ്ക്ക്. അതിന്റെ മുകളിലായി അരി ആരാധിക്കുന്നു. ‘ആയുസിന്റേയും ആരോഗ്യത്തിന്റേയും’ പ്രതീകമാണ് അരി. ഇത്രയും പീഠത്തിന്റെ മുകളിൽ വെച്ച് പ്രാർത്ഥിച്ച്, ശേഷിച്ച അരി ഇലയിൽ ഇട്ട് മടക്കി കൊടുക്കുന്നു. ഇതു കഴിഞ്ഞാൽ വരവിളിക്കു തുടക്കമായി. കോലക്കാരൻ മാത്രമായി ചെയ്യുന്ന വരവിളി എല്ലാ തെയ്യങ്ങൾക്കുമുണ്ട്. വരവിളി തുടങ്ങും മുമ്പായി വാദ്യം കൊട്ടി നിർത്തുന്നു. തൽസമയം കോലക്കാരൻ പീഠത്തിൽനിന്ന് അരിയെടുത്ത് പള്ളിയറയിലെ ദേവനു നേരെ എറിഞ്ഞു ചാർത്തിക്കൊണ്ടു ആദ്യത്തെ വരവിളി ചൊല്ലുന്നു. അത് അവസാനിച്ചാൽ വീണ്ടും വാദ്യം കൊട്ടുന്നു. മേളം നിർത്തിയാൽ രണ്ടാം വരവിളിക്കു തുടക്കമായി. രണ്ടാമതും വരവിളിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ തോറ്റം ചൊല്ലാൻ ആരംഭിക്കുന്നു. കെട്ടുന്ന ദേവന്റെ ചരിത്രം, ജീവിതകഥകൾ, വിജയങ്ങൾ തുടങ്ങിവയൊക്കെ ആരാധനാ മന്ത്രങ്ങൾ, സ്തുതികൾ എന്നിവ ഉപയോഗിച്ച് പാടി ദേവനെ പുകഴ്ത്തി പ്രസാദിപ്പിച്ച് ആവാഹിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് തോറ്റം ചൊല്ലൽ. കെട്ടിയാട്ടക്കാരൻ (*കോലക്കാരൻ*) ദേവനിൽ ലയിക്കാനുള്ള ശ്രമവും ഈ സമയം സംഭവിക്കുന്നു. ചില തോറ്റം ചൊല്ലലിന് ചെണ്ട, മദ്ദളം എന്നീ വാദ്യത്തിൽ താളം പിടിക്കുക പതിവുണ്ടെങ്കിലും ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ തോറ്റത്തിന് വാദ്യത്തിന്റെ അകമ്പടിയില്ല. ബാലിയുടെ ‘അഞ്ചടി’ തോറ്റത്തിന് മേളമുണ്ട് എന്നാൽ അത് തെടങ്ങലിൽ ഉപയോഗിക്കില്ല. വളരെ വലിയ തോറ്റമാണ് ബാലിയുടേത്. അതുകൊണ്ട് ഒറ്റക്ക് ചൊല്ലാൻ സാധിക്കുന്നതല്ല ഈ

തെയ്യത്തിന്റെ തോറ്റം. ഗുരുമുഖത്തു പകർന്നു നൽകുന്ന വരവിളി, മുമ്പിൽസ്ഥാനം, തോറ്റം എന്നിവ എഴുതി വെച്ചാണ് ശിഷ്യർ പഠിക്കുക. ഇതിൽ തോറ്റം ചൊല്ലൽ കൂടെയുള്ള കല്ലാടിമാരാണ് ചെയ്യുന്നതെങ്കിലും കോലക്കാരൻ അതും പഠിച്ചിരിക്കണം. തെടങ്ങലിന് തോറ്റം മുഴുവനായി ചെല്ലാറില്ല. തോറ്റത്തിലെ അഞ്ചോ എട്ടോ ഖണ്ഡങ്ങൾ തോറ്റി-ച്ചമക്കുകയാണ് (ചൊല്ലുക) പതിവ്. സമയാനുസരണം ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ ചെയ്യാറുമുണ്ട്. തോറ്റത്തിലൂടെ ദേവന്റെ ചരിത്രം പറഞ്ഞ് പ്രസാദിപ്പിച്ച് ഉണർത്തിച്ച ശേഷം വാദ്യം കൊട്ടി വെക്കുന്നു. കോലക്കാരൻ പീഠത്തിന്റെ മുകളിലെ വെറ്റിലയും അടക്കയും അരിയും എടുത്ത് ക്ഷേത്രം വണങ്ങി അണിയറയിൽ വരുന്നു. ഇത്രയുമാണ് തെടങ്ങലിന്റെ ചടങ്ങുകൾ.

4.4.4 വെള്ളാട്ടം

'കൊടിയില വാങ്ങൽ' എന്നതാണ് അടുത്ത ചടങ്ങ്. കൊടിയിലിൽ വെറ്റിലയും അടക്കയും അരിയും പള്ളിയറയിലെ വിളക്കിൽ നിന്നും കത്തിച്ച തിരിയും കോലക്കാരന്റെ കൈയിൽ കൊടുക്കുന്ന കർമ്മമാണിത്. ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ കൊടിയില വാങ്ങലിനു മുമ്പ് പള്ളിയറയിൽ പൂജ ഉണ്ടാവാറുണ്ട്. ചില സ്ഥലങ്ങളിൽ വാങ്ങൽ കഴിഞ്ഞാണ് പൂജ. തോറ്റം കഴിഞ്ഞ് അണിയറയിൽ വന്ന് ഏകദേശം അരമണിക്കൂറ് കഴിയുമ്പോൾ കർമ്മി "*പെരുവണ്ണാനേ കൊടിയില വാങ്ങിക്കൂടെ*" എന്ന് വിളിച്ചു ചോദിക്കുന്നു. ആ സമയം കോലക്കാരൻ "*വാങ്ങാൻ വരാമല്ലോ*" എന്ന് ആചാരം പറഞ്ഞ്, ക്ഷേത്രത്തിലേക്കു ചെല്ലുന്നു. കാണിമുണ്ടും മറ്റും അഴിച്ചുമാറ്റി പട്ട് മാത്രം ഉടുത്താണ് ഈ ചടങ്ങിന് പോവുക. തോറ്റത്തിനു ആചാരം തൊഴുതതു പോലെ മറ്റ് തറകളിലും പള്ളിയറകളിലും തൊഴുത് സ്വന്തം പള്ളിയറയിൽ ചെല്ലുന്നു. അവിടെ മൂന്ന് തവണ ആചാരം തൊഴുത് നിൽക്കുമ്പോൾ കർമ്മി കൊടിയിലയുമായി വന്ന് കോലക്കാരന്റെ കൈയിൽ കൊടുക്കുന്നു. കത്തിച്ച തിരി ദേവമുഖമായ 'അഗ്നി'യാണെന്നാണ് വിശ്വാസം. ആ അഗ്നി മുഖാന്തരം ദേവൻ കോലക്കാരനിൽ വന്നുചേരുന്നു. കൊടിയില സ്വീകരിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ കോലക്കാരൻ അരിയാരാധന ചെയ്യുന്നു. ദേവനെ നോക്കിക്കൊണ്ട് മൂന്ന് പ്രാവശ്യം മുകളിലേക്കും ഒരു തവണ ക്ഷേത്രത്തിലേക്കും അരി എറിഞ്ഞ് ആരാധിച്ചശേഷം മറ്റു ഭാഗങ്ങളിലേക്കും; വടക്ക്, കിഴക്ക്, തെക്ക് എന്ന പ്രദക്ഷിണ ക്രമത്തിൽ മൂന്ന് പ്രാവശ്യം അരി ആരാധിച്ച്

ഒടുവിൽ ഒരു തവണ ക്ഷേത്രത്തിലേക്കും എറിയുന്നു. കയ്യിലെ തിരി കൊടിയിലയോടുകൂടി മൂന്ന് തവണ ദേവനെ ഉഴിഞ്ഞ്, അഗ്നിയിലേക്കു ദേവനെ ആവാഹിച്ചു എന്ന് സങ്കൽപത്തിൽ അണിയറയിലേക്കു വന്ന് കൊടിയിലയിലെ തിരി കുത്തുവിളക്കിൽ ഇട്ട് വെക്കുന്നു. അടുത്തത് വെള്ളാട്ടത്തിനുള്ള ഒരുക്കമാണ്. കൊടിയില വാങ്ങിച്ചശേഷം മാത്രമേ വെള്ളാട്ടത്തിനു മുഖത്തെഴുത്ത് തുടങ്ങാൻ പാടുള്ളൂ എന്നതാണ് ആചാരം.

കുത്തുവിളക്ക് കത്തിച്ച് കഴിഞ്ഞാൽ വെള്ളാട്ടം അരങ്ങിലേക്ക് പോകുന്നതുവരെ ദീപം കെടാതെ നിർത്തണം. ശേഷം മുഖത്തെഴുത്തും മെയ്യെഴുത്തും മുഴുമിപ്പിച്ച് അണിയലങ്ങളും ശിരോലങ്കാരങ്ങളും കെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. കൈയിൽ നഖം വച്ച് ബാലിത്തണ്ട് അരയിൽ കെട്ടി വേഷവിധാനം മുഴുമിപ്പിച്ചാൽ മുഖദർശനം നടത്തുന്നു. അപ്പോഴേക്കും ദേവന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം കോലക്കാരനിൽ വന്നുചേർന്നിട്ടുണ്ടാവും. മുഖം കണ്ട് കണ്ണാടി സഹായിക്കു എറിഞ്ഞു കൊടുക്കുകയാണ് ഈ തെയ്യം ചെയ്യുക. മറ്റ് തെയ്യങ്ങൾ സാധാരണപോലെ കണ്ണാടി തിരികെ കൊടുക്കുമ്പോൾ ബാലിത്തെയ്യം എറിഞ്ഞു കൊടുക്കുന്നത് തെയ്യത്തിന്റെ ശൗര്യക്കൂടുതൽ കാരണമാണ്. രൗദ്രതയുടെ അംശങ്ങൾ വളരെയധികമായി ഈ തെയ്യത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നതിനാൽ കണ്ണാടി ചാടിക്കൊടുത്ത് (*എറിഞ്ഞു*) പീഠത്തിൽനിന്ന് എണീറ്റ് ഇടതു കാൽ ഇടതുഭാഗത്തേക്കായി പൊക്കി ചവിട്ടി അമർന്നു നിൽക്കുന്നു. അപ്പോൾ സഹായി പീഠം അവിടെനിന്നു മാറ്റുന്നു. അവിടെ കലാശങ്ങൾക്കു തുടക്കമായി. കലാശം തുടങ്ങുന്ന സമയം വാദ്യമേളങ്ങളും ആരംഭിക്കുന്നു. ആദ്യം 'പർവ്വതം ചാടൽ' എന്ന കലാശമാണ്. ഈ കലാശം ബാലിക്ക് മാത്രമാണുള്ളത്. മറ്റ് തെയ്യങ്ങൾക്കൊക്കെ നൃത്തചുവടുകളോടുകൂടിയാണ് കലാശമെങ്കിൽ ബാലിത്തെയ്യ-ത്തിന് മുദ്രകളോടും ആംഗ്യങ്ങളോടും കൂടിയുള്ള കലാശങ്ങളാണ്. അണിയറയിൽ വച്ച് ചെയ്യുന്ന ഈ ആദ്യ കലാശം 'ചെറിയ പർവ്വതം ചാടൽ' എന്നാണ് പറയപ്പെടുന്നത്. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ അഗ്നികോണിലാണ് അണിയറ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. തേങ്ങയുടക്കുന്ന കല്ല് വച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ദിക്കിൽനിന്ന് വളരെ അപൂർവ്വമായെ അണിയറ മറ്റൊരിടത്തേക്ക് മാറ്റാറുള്ളൂ. അണിയറയിലെ കലാശത്തിനുശേഷം തെയ്യം ഓങ്ങി വാങ്ങി നിന്ന് ക്ഷേത്രത്തിന്റെ കന്നിമൂലയിലേക്കു ഓടുന്നു. അവിടെ ചെന്ന് തിരിഞ്ഞു നിന്നാൽ പിന്നെ തെരുത്ത് തെരുത്ത് (*തുള്ളിയും ചാടിയും*) തേങ്ങാക്കല്ലിന്റെ അടുത്തായി വന്ന് അമർന്നു

നിന്ന് അവിടെ പർവ്വതം ചാടുന്നു. കലാശമെടുത്ത് കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെയും ഓങ്ങി വാങ്ങി നിന്ന് തിരിഞ്ഞ് വട്ടം കറങ്ങിക്കൊണ്ട് നടന്ന് പള്ളിയറയുടെ വടക്കേ ചുറ്റിൽ (*വടക്കു-പടിഞ്ഞാറ് കോണിൽ*) എത്തിനിൽക്കുന്നു. അവിടെ 'എടുത്തുകലാശം' ചവിട്ടുന്നു. രാജകീയപ്രൗഢിയുടെ പ്രതീകമായിട്ടാണ് എടുത്തുകലാശത്തെ കണക്കാ-ക്കുന്നത്. വിഷ്ണുമൂർത്തി പോലുള്ള തെയ്യങ്ങൾക്കു ഈ കലാശമെടക്കാറുണ്ട്. ക്ഷേത്രത്തിനു കുറച്ച് പുറകിലായി നിന്ന് തെക്കു ഭാഗത്തായി നിൽക്കുന്ന ചെണ്ടക്കാരെ നോക്കി കൊണ്ടാണ് ഈ കലാശം ചെയ്യുക. കലാശത്തിനുശേഷം വടക്കു ഭാഗത്ത് ദർശനം വരാൻ പാകത്തിൽ തിരിഞ്ഞു നിന്ന് 'ഒത്തടിയിൽ' അമരുന്നു. അവനവന്റെ ശരീരത്തിന്റെ പാകത്തിൽ, തോളിന്റെ വ്യാസം കണക്കാക്കി കാലുകൾ അകത്തി വച്ച് അതിൽ അമർന്നു നിൽക്കുന്നതാണ് ഒത്തടി അമർച്ച. കളരിസമ്പ്രദായത്തിൽ 'ഇടവടിവിലമരുക' എന്നാണ് ഇതിനെ പറയുന്നത്. ഇങ്ങനെ അമർന്നുകൊണ്ട് ക്ഷേത്രത്തിന്റെ മുന്നിലേക്കു പോകുന്ന 'അമർച്ച'ക്കലാശമാണ് അടുത്തത്. 'ബാലി വരവ്' എന്നും ഈ കലാശത്തെ പറയാറുണ്ട്. അവിടെ നിന്നും ആദ്യം കിഴക്ക് ഭാഗത്ത് 'മേലായിപ്പടി'യുടെ അടുത്തേക്കു ചെല്ലുന്നു. ക്ഷേത്രാധികാരിയായ നമ്പ്യാരുടെ പ്രതിഷ്ഠയിരിക്കുന്ന സ്ഥലമാണ് മേലായിപ്പടി. അവിടെ എത്തി പ്രതിഷ്ഠ നോക്കി വന്ദിക്കുന്നു. മറ്റ് തെയ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ് ബാലിയുടെ വന്ദനവ്. ഇരുകൈകൾകൊണ്ടും മുദ്ര കാണിച്ചുള്ള ഈ തൊഴൽ ബാലിക്കു മാത്രമാണ് കണ്ടുവരുന്നത്. ശേഷം ശ്രീകോവിലിന്റെ നേർക്കു അമർന്നുവന്ന് അവിടെയും മുദ്രകാണിച്ച് തൊഴുന്നു. സോപാനം തൊഴുത് തിരിഞ്ഞു നിന്നാൽ സുഗ്രീവനെ തേടുന്ന കലാശത്തിനു തുടക്കമായി. മുദ്രാഭിനയത്തോടുകൂടി ചെയ്യുന്ന 'സുഗ്രീവനെ തേടൽ' എന്ന ഈ കലാശവും ബാലിക്കു മാത്രമാണുള്ളത്. പ്രേക്ഷകരുടെ ഇടയിലും ക്ഷേത്രത്തിന്റെ പല ഭാഗത്തുമായി മുദ്ര കാണിച്ചാണ് ഈ കലാശമെടുക്കുന്നത്. മുദ്രാഭിനയത്തോടൊപ്പം വാനരചേഷ്ടകളും കലാശസമയത്ത് ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. പ്രസ്തുത ഭാഗത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽതന്നെ വാദ്യത്തിന്റെ ശൈലിയും മാറുന്നുണ്ട്. കലാശം ചവിട്ടുന്നതിന്റെ വേഗത ക്രമത്തിൽ വർദ്ധിപ്പിച്ച് നല്ലതുപോലെ മുറുകി കഴിഞ്ഞാൽ സോപാനം വാതുക്കലേക്ക് ഓടിവന്ന്, അവിടെ തിരിഞ്ഞ് തെരുത്ത് അമരുന്നു. ശേഷം കിഴക്കു

ഭാഗത്തേക്ക് പർവ്വതം ചാടൽ ചെയ്ത് കലാശം മുറുക്കി ഓങ്ങി വാങ്ങി തിരിഞ്ഞു നിന്ന് വീണ്ടും സുഗ്രീവനെ തേടുന്നു. അവിടെ ആ കലാശം കുറച്ചു സമയം ചെയ്യുന്നത് മേളം മുറുക്കിയാണ്. പിന്നീട് കിഴക്കു ഭാഗത്തേക്കു പാഞ്ഞ് (*ഓടി*) പടിഞ്ഞാറേക്കു തിരിഞ്ഞ് തെരുത്തു വന്ന് സോപാനം വാതുക്കൽ അമർന്ന് അവിടേയും പർവ്വതം ചാടുന്നു. അത് അവസാനിച്ചാൽ തിരിഞ്ഞ് തെരുത്ത് തുള്ളിനിന്ന് മേളം മുറുക്കി സുഗ്രീവനെ തേടുന്നു. ഇതിനു ശേഷം പ്രദക്ഷിണക്രമത്തിൽ നാലു ദിക്കുകളിലും പർവ്വതം ചാടൽ ചെയ്യുന്നു. തെക്കുഭാഗത്ത് ചാടി നിന്നു കഴിഞ്ഞ് വട്ടത്തിൽ തിരിഞ്ഞ് തുള്ളി നിൽക്കുന്നു. ഇതു കഴിഞ്ഞാൽ നാലുഭാഗവും തുള്ളിവെക്കുന്ന 'ദിക്പാലവന്ദനം' എന്ന കലാശമാണ്. മിക്ക തെയ്യങ്ങൾക്കുമുള്ള ഈ കലാശം ചേകവർ-കലാശത്തിനു ശേഷമാണ് ചെയ്യുക. എട്ട് ദിക്കുകളിലായി ചെയ്തിരുന്ന ഈ നൃത്തം ഇപ്പോൾ നാലു ഭാഗത്തേക്കു മാത്രമായി ചുരുങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. അഷ്ടകോണുകളിലും തുള്ളിവെച്ച് അവിടെനിന്ന് തിരിഞ്ഞുകൊണ്ട് സോപാനം വാതുക്കൽ വന്ന് മുട്ടുകുത്തി, കൈകൾ കൂപ്പി, തല സോപാനം പടിയിൽ വെച്ചുകൊണ്ട് കുമ്പിട്ട് ധ്യാനിച്ചിരിക്കുന്നു. വെള്ളാട്ടത്തിനു ലഭിക്കുന്ന ആദ്യ വിശ്രമസമയമായും ഇതിനെ കണക്കാക്കുന്നു.

ആ സമയം വെള്ളാട്ടത്തിന് പിന്നിലായി പീഠം കൊണ്ടുവന്നുവെക്കും. അൽപസമയം കോലം അങ്ങനെയിരുന്ന് ക്ഷീണമകറ്റി, അവിടുന്ന് എഴുന്നേറ്റ് കിഴക്കു ഭാഗത്തേക്കു തിരിഞ്ഞ് പീഠത്തിൽ ഒരു കാൽ ചവിട്ടി പൊങ്ങിയിട്ട് ഓങ്ങി നിൽക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം സുഗ്രീവനെ വിളിക്കുന്ന പോലെ ആംഗ്യം കാണിക്കും. ഒന്നുരണ്ടു തവണ ഇത്തരത്തിൽ വിളിച്ച ശേഷം സോപാനം വാതുക്കലേക്ക് തിരിഞ്ഞ് അവിടെ 'പരവതാനിക്കു നിക്കൽ' എന്ന കലാശമെടുക്കുന്നു. പീഠത്തിനു മുന്നിലായി നിന്ന് മൂന്നോ നാലോ പ്രാവിശ്യമായാണ് ഈ കലാശമെടുക്കുക. ഓരോ തവണ കഴിയുമ്പോഴും വാദ്യം മുറുകി വരുന്നു. താളം മുറുകുന്നതനുസരിച്ച് ക്ഷേത്രസ്ഥാനികരെ കൈകൾകൊണ്ട് വന്ദിച്ച് പീഠത്തിനു പിന്നിലായി വന്ന് സോപാനം നോക്കി നിൽക്കും. തൽസമയം കോമരം പീഠം ചാർത്താനുള്ള ഉപാധികൾ കൊണ്ടുവരുന്നു. ഇപ്പോഴുള്ള കൊടിയിലയിൽ കൂടുതൽ അരിയും വെറ്റിലയും, അടക്കയും ഉണ്ടാവും. കോലം കൊടിയില വാങ്ങി പീഠം മുതിർത്ത ശേഷം വെറ്റിലയും, അടക്കയും അരിയും എന്ന ക്രമത്തിൽ ക്ഷേത്രസ്ഥാനികരായ

ഊരാളന്മാർക്കും കൂടെയുള്ള കല്ലാടിമാർക്കും കൊടുക്കുന്നു. കല്ലാടിമാരിൽ 'ജമ്മാരി' യുണ്ടെങ്കിൽ അദ്ദേഹത്തിനു നൽകുന്നു. തെയ്യം കെട്ടാൻ ജന്മംകൊണ്ട് അധികാരമുള്ള വണ്ണാനെയാണ് ജമ്മാരിയെന്നു പറയുന്നത്. ജന്മാധികാരി എന്ന വാക്ക് ലോപിച്ച് ജമ്മാരി എന്ന് പരിണമിച്ചതാണ്. മിക്കവാറും ജമ്മാരി തന്നെയാവും തെയ്യം കൈകാര്യം ചെയ്യുക. എന്നാൽ ചില സാഹചര്യത്തിൽ ജമ്മാരിയുണ്ടെങ്കിലും മറ്റൊരു വണ്ണാനെ ആ വർഷത്തെ തെയ്യം കഴിക്കാൻ ചുമതലപ്പെടുത്തുന്നു. ആ അവസരത്തിലാണ് കല്ലാടിമാരുടെ കൂടെ ജമ്മാരിയും ഉത്സാഹിക്കാൻ ഉണ്ടാവുക. ശേഷം ബാലിയുടെ കോമരം, മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ കോമരം, തറവാട്ടിലെ മുതിർന്ന കാരണവന്മാർ, തീയസമുദായ-ത്തിൽപ്പെട്ട കലശക്കാരൻ, മലയ സമുദായിൽപ്പെട്ട ചെണ്ടക്കാർ എന്നീ ക്രമത്തിൽ വെറ്റിലയും, അടക്കയും, അരിയും നൽകുന്നു. കൊടിയിലയിൽ കുറച്ച് അരി ബാക്കി വച്ച്, അത് കോമരത്തിന് തിരികെ നൽകുന്നു. കോമരം ആ കൊടിയില പള്ളിയറയുടെ ഉള്ളിൽ കൊണ്ട് വെക്കുന്നു. അത്രയുമായാൽ വെള്ളാട്ടക്കോലം പീഠത്തിൽനിന്ന് അരി വാരി ധ്യാനിച്ച് പള്ളിയറയിലേക്ക് എറിഞ്ഞുകൊണ്ട് വരവിളിച്ച് തോറ്റം ചൊല്ലൽ തുടങ്ങുന്നു.

തോറ്റം ചൊല്ലുന്നത് കൂടെയുള്ള കല്ലാടിമാരാണെങ്കിലും പ്രധാനപ്പെട്ടവ കോലക്കാരൻ എടുത്തു ചൊല്ലുന്നു. തോറ്റം കഴിയുന്നതുവരെ പാതി മനുഷ്യനായിട്ടാണ് കോലക്കാരനുണ്ടാവുക. പൂർണ്ണമായി ദേവനിൽ എത്തുവാനായി ദേവനെ തോറ്റി വിളിച്ച് പ്രസാദിപ്പിക്കുന്നു. തോറ്റസമയം മുഴുവൻ കോലം പള്ളിയറ നോക്കി നിന്ന് ദേവനെ ശരീരത്തിലേക്കു ആവാഹിക്കുന്നു. ബാലിത്തോറ്റം വളരെ വലിയ തോറ്റമായതിനാൽ കല്ലാടിമാർ മാറി മാറി പാടുകയാണ് പതിവ്. കഥയുടെ ഭാഗങ്ങൾ കഴിയുന്നതനുസരിച്ച് കോലം ദേവനിൽ ലയിച്ചു തുടങ്ങുന്നു. തോറ്റം പൂർണ്ണമായി പഠിക്കുക വിഷമകരമായ സംഗതിയാണെങ്കിലും മുഴുവൻ അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. മോക്ഷം ലഭിക്കുന്ന തോറ്റം പോലുള്ള ഭാഗങ്ങൾ നിർബ്ബന്ധമായും ഹൃദിസ്ഥമാക്കേണ്ടതാണ്. ബാലിത്തോറ്റം ഏകദേശം മൂന്ന് മണിക്കൂർ ദൈർഘ്യമുള്ളതാണ്. എന്നാൽ അവതരണം തുടങ്ങാൻ വൈകുന്ന അവസരത്തിൽ തോറ്റത്തിലെ വർണ്ണനകളുടെ ഭാഗങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി സമയം ചുരുക്കുന്നതായും ചെയ്യാറുണ്ട്. ബാലിയുടെ ജീവിതകഥകൾ മാത്രമായി തോറ്റി-ച്ചമക്കുന്നതിന് ഒന്നര മുതൽ രണ്ട് മണിക്കൂർ വരെ സമയം വേണ്ടിവരും. തോറ്റം ചൊല്ലൽ

അവസാനഘട്ടത്തിൽ എത്തുമ്പോൾ താളം മുറുകുന്നു. ദേവനെ ഉണർത്തിച്ച് ആവാഹിച്ച് അവസാനിക്കാറാവുമ്പോൾ സഹായി വാദ്യമെടുക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. വാദ്യം കൊട്ടുന്ന-തിനിടയിൽ കോലം പീഠത്തിൽനിന്ന് വെറ്റില അടക്ക എടുത്ത് കല്ലാടിമാർക്കും ചെണ്ടക്കാർക്കും കൊടുക്കുന്നു. തോറ്റം പാടുന്ന സമയത്ത് പള്ളിയറയിൽ പൂജയും നടത്തപ്പെടുന്നു. പൂജ കഴിഞ്ഞ് കോമരം മണിയും ധൂമക്കോലുമായി വന്ന് 'മേലേരി'ക്കു തീയ്യ് പകരുന്നു. തെയ്യത്തിന്റെ അപേക്ഷിച്ച് ചെറിയ മേലേരിയാണ് വെള്ളാട്ടത്തിന് ഉണ്ടാവുക. രണ്ടോ മൂന്നോ വിറക് മാത്രമാണ് ഈ സമയം കത്തിക്കുക. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഇടതുഭാഗത്ത് വടക്ക്-കിഴക്ക് കോണിലാണ് മേലേരിയുടെ സ്ഥാനം. വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ മേലേരിസങ്കൽപം മാത്രമായി ചെയ്യുന്നതാണ്. തോറ്റം അവസാനിക്കുന്നതു കണക്കാക്കി-യാണ് മേലേരിയിലേക്കു തീയ്യ് പകരുക. ശേഷം സഹായി കോമരത്തിൽനിന്ന് ധൂമക്കോലു വാങ്ങി ദേവനെ ധൂമം കാണിച്ച് (*ഉഴിഞ്ഞ്*), മൂന്ന് പ്രാവശ്യം പീഠത്തോടുകൂടെ പ്രദക്ഷിണം വെക്കുന്നു. ധൂമക്കോലു തിരികെ കോമരത്തിന് നൽകുമ്പോഴേക്കും കോലം ഉറഞ്ഞിട്ടുണ്ടാകും. ഉടൻതന്നെ 'പീഠക്കലാശം' ചെയ്യുന്നു. കല്ലാടിമാരുടെ കൈ പിടിച്ച് മുകളിലേക്കും താഴേക്കും ചാടി ഉറഞ്ഞു കൊണ്ട് പീഠത്തിനു പ്രദക്ഷിണം വെക്കുന്നതാണ് ഈ കലാശം. അതുകഴിഞ്ഞ് പീഠത്തിന്റെ മുകളിൽ കയറി ഇറങ്ങി സോപാനം തൊഴുതാൽ മേലേരി തട്ടാൻ തയ്യാറായി. അഗ്നി ദേവമുഖമായി സങ്കൽപപ്പിച്ചാണ് മേലേരിയിലേക്കു പകരുക. പള്ളിയറയിലെ ദേവനെ മേലേരിയിൽ വെച്ചു എന്നതാണ് വിശ്വാസം. മൂന്ന് തവണ മേലേരി തട്ടുന്നതിലൂടെ അഗ്നിയിൽ കുടികൊള്ളുന്ന ദേവനെ ഉപാസിച്ച് ആവാഹിക്കപ്പെടുന്നു. മൂന്നാം തവണ കയറി ഇറങ്ങി നേരെ സോപാനം വാതുക്കൽ വന്ന് കുമ്പിടുന്നു. അപ്പോൾ കോമരം കോലത്തിനെ അരിയിട്ട് ആരാധിക്കുന്നു. അതിനുശേഷം കോലം തിരിഞ്ഞ് 'നായാട്ടു വിളി' ചെയ്ത് നാലുപാടും ഓടാൻ തുടങ്ങും. രാജകീയ പ്രൗഢിയുടെ ഭാഗമായി പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് നായാട്ടു വിളി. വയനാട്ടു കുലവൻ, പുലിയൂര് കണ്ണൻ തുടങ്ങിയ തെയ്യങ്ങൾക്കു ഇതുണ്ടെങ്കിലും വ്യത്യസ്തമായ വിധത്തിലാണ് ശബ്ദമുണ്ടാക്കുക. രൗദ്രമൂർത്തികളായ അമ്മദൈവങ്ങൾക്കുള്ള അട്ടഹാസം പോലെയുള്ള ഈ തെയ്യത്തിന്റെ നായാട്ടു വിളി അവതണത്തിലുടനീളം ഉപയോഗി-

ക്കുന്നുണ്ട്. ശേഷം നാലു കോണുകളിലേക്കും ഓടി, ഓങ്ങി വാങ്ങി നിന്ന് അഭിനയഭാഗം ആരംഭിക്കുന്നു.

ആദ്യം ദുന്ദുഭിവധത്തിന്റെ അഭിനയമാണ്. കോലക്കാരന്റെ യുക്തിക്കനുസരിച്ച് അഭിനയഭാഗങ്ങൾ പരിവർത്തനപ്പെടുത്തുന്നു. ചില സമയം മായാവിവധം വെള്ളാട്ടത്തിൽ ചെയ്ത് ദുന്ദുഭിവധം തെയ്യസമയത്ത് അഭിനയിക്കും. ചിലപ്പോൾ ഏതെങ്കിലും ഒരെണ്ണം വെള്ളാട്ടത്തിൽ ചെയ്ത് തെയ്യത്തിൽ രണ്ടും ചെയ്യുന്ന സാഹചര്യങ്ങളും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രേക്ഷകർക്കു തിരിയാൻ (*മനസിലാവാൻ*) പാകത്തിലാണ് ഇവ അഭിനയിക്കേണ്ടത്. കൂടാതെ വാദ്യം നല്ലതുപോലെ മുറുക്കത്തിലുള്ള കലാശങ്ങളോടുകൂടിയാണ് മുദ്രാഭിനയം. അഭിനയം മുഴുമിപ്പിച്ച് ക്ഷേത്രത്തിന്റെ മുന്നിലായി വന്ന് നിന്ന്, കിഴക്കു പാഞ്ഞ് അവിടെ മുട്ടുകുത്തി ഇരിക്കുന്നു. സൂര്യസ്നാനവും, രാവണനെ പിടിച്ചു കെട്ടുന്ന ഭാഗങ്ങളും അവിടെയിരുന്ന് അഭിനയിക്കുന്നു. സ്നാനം ചെയ്ത് തർപ്പണം ചെയ്യുന്നതിനിടയിൽ വെള്ളത്തിൽ രാവണന്റെ പ്രതിബിംബം കാണുന്നു. മൂന്നു തവണ തർപ്പണം ചെയ്ത ശേഷം രാവണനെ കെട്ടി എന്ന സങ്കൽപത്തിൽ ബാലിത്തണ്ടിലെ കൂമ്പ് ഉയർത്തി പിടിക്കുന്നു. ഈ വിധത്തിൽ ക്ഷേത്രത്തിന്റെ 'നാലു കോണുകളിലേക്കും ഓടി', സോപാന വാതിലിന്റെ വലതു ഭാഗത്തായി കിഴക്ക് ദർശനമായി തിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നു. ഏഴ് സമുദ്രങ്ങളിൽ രാവണനുമായി തർപ്പണം ചെയ്തതിന്റെ പ്രതീകമാണ് നാലു ഭാഗത്തേക്കുമുള്ള പായൽ. കിഴക്ക് നോക്കി രാവണനോടുള്ള സംഭാഷണം അഭിനയിക്കുന്നു. പരിഹാസം, സൗഹൃദം, സഖ്യം എന്നീ അവസ്ഥകൾ കാണിച്ച് രാവണനെ പറഞ്ഞയക്കുന്നു. അപ്പോഴേക്കും വലതുഭാഗത്തായി പീഠം കൊണ്ടുവെക്കുന്നു. അതിൽ ഇരുന്ന് താരയെ മടിയിൽ ഇരുത്തി താരാസല്ലാപം അഭിനയിക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ സുഗ്രീവൻ വന്ന് ബാലിയെ യുദ്ധത്തിനു വിളിക്കുന്നു. ബാലി സുഗ്രീവനോട് ഇപ്പോൾ പോകാൻ പറയുന്നതും; താര ബാലിയോട് പോകരുത് എന്ന് പറയുന്നതും; സുഗ്രീവൻ യുദ്ധത്തിനു വിളിക്കുന്നതും മാറി അഭിനയിക്കണം. ഇങ്ങനെ മൂന്നോ നാലോ ആവർത്തി കഴിഞ്ഞാൽ ബാലി താരയെ പറഞ്ഞയച്ച് സുഗ്രീവന്റെ നേർക്ക് ഓടിച്ചെന്ന് സുഗ്രീവനെ കടന്നുപിടിക്കുന്നു. ശേഷം മല്ലയുദ്ധമാണ്. സുഗ്രീവനെ അടിക്കുകയും ഇടിക്കുകയും, നിലത്തെറിഞ്ഞ് ചവിട്ടുകയും, മാന്തുകയുമൊക്കെയായി യുദ്ധം ചെയ്യുന്നതിനിടയിൽ

സുഗ്രീവൻ പേടിച്ച് ഓടി മറയുന്നു. അപ്പോൾ ബാലി ക്ഷേത്രത്തിനു ചുറ്റും സുഗ്രീവനെ പരതി (*അന്വേഷിച്ച്*) നടക്കുന്നു. ഈ ഭാഗത്ത് ഭക്തന്മാരോടുള്ള സംവദിക്കലും ഫലിതങ്ങളും അന്വേഷണത്തോടൊപ്പം തെയ്യം അഭിനയിക്കുന്നു. ഭക്തന്മാരോടു '*സുഗ്രീവൻ എവിടെ*' എന്ന് ആംഗ്യത്തിൽ ചോദിക്കുക, അവരുടെ ഷർട്ടിന്റെ പോക്കറ്റിൽ തപ്പുക, സ്ത്രീകളുടെ ഹാന്റ്ബാഗിൽ നോക്കുക, കുട്ടികളോട് '*സുഗ്രീവനെ കണ്ടോ*' എന്ന് അന്വേഷിക്കുക എന്നിവ ഭക്തരുമായുള്ള ഇടപെടലാണ്. കൂടാതെ മറ്റ് ദേവതമാരുടെ പള്ളിയറകളിൽ തേടുക, ചെറിയ മരത്തിന്റെ മേലെ കയറിനിന്ന് നോക്കുക, ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഓരോ മൂലയിലും പരതുക തുടങ്ങിയവ വളരെ സാവധാനത്തിൽ തന്മയത്വത്തോടെ അഭിനയിക്കുന്നു. അപൂർവ്വം സാഹചര്യങ്ങളിൽ ഈ ഫലിത പ്രകടനങ്ങൾ വിലക്ഷണമായി മാറുന്നതായും കാണാറുണ്ട്. ക്ഷേത്രപ്രദക്ഷിണമായാണ് സുഗ്രീവനെ തേടൽ എന്ന ഈ ഭാഗം ചെയ്യുന്നത്. പള്ളിയറയുടെ വടക്കേ ചുറ്റിലെത്തിയാൽ മുന്നിലായി സുഗ്രീവനെ കണ്ടതായി മുദ്ര കാണിച്ച് ഞെട്ടി, വടക്കുപടിഞ്ഞാറ് നിന്ന് കിഴക്കോട്ട് ഓടിച്ചെന്ന് പിടിക്കുന്നു. ശേഷം അതിഭയങ്കരമായ യുദ്ധമാണ്. മല്ലയുദ്ധവും ഇടക്ക് വാനര-പ്രകൃതിയിലുള്ള യുദ്ധവും കാണിക്കുന്നു. പിച്ചുക, മാന്തുക, കടിക്കുക എന്നിവയോടൊപ്പം നിലത്തെറിയുകയും, അടിക്കുകയും, തൊഴിക്കുകയും, ഇടിക്കുകയും ഒക്കെ മാറി മാറി ചെയ്യണം. യുദ്ധം മുറുകി ഏകദേശം സമയമായാൽ അസ്ത്രം തറച്ച് പിന്നിലേക്ക് തെറിച്ച് വീഴുന്നു. യുദ്ധം ചെയ്ത് ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഇടതു ഭാഗത്ത് വന്നിട്ട് അസ്ത്രം തട്ടുമ്പോൾ ശക്തിയിൽ പിന്നോക്കം ചാടണം. രാമാസ്ത്രത്തിന്റെ വേഗതയും ബലവും പ്രകടമാക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് ഈ ചാടൽ. ബാണം കൊണ്ടു കഴിഞ്ഞാൽ രണ്ടോ മൂന്നോ അടി മെല്ലെ പുറകിലേക്ക് നടന്ന് വന്ന് മുട്ടുകുത്തി ഇരിക്കുന്നു. അസ്ത്രമേറ്റതിന്റെ ക്ഷീണം, ആഘാതം, തളർച്ച എന്നിവ പ്രകടിപ്പിക്കണം. ഇടംകൈകൊണ്ട് അസ്ത്രത്തിൽ പിടിച്ച് ആരാണ് തന്നെ അമ്പെയ്തതെന്ന് നോക്കി, രാമനെ കണ്ട്, അടിമുടി നോക്കിയിട്ട് സംവാദം ചെയ്യുന്നു. രാമാസ്ത്രം തറച്ചിട്ട് അൽപസമയം സംഭാഷണം ചെയ്യാൻ സാധിച്ചത് ബാലിക്കു മാത്രമാണ്. മുദ്രാഭിനയത്തിലൂടെയാണ് സംവാദം മുഴുവൻ അവതരിപ്പിക്കുക. അതുകഴിഞ്ഞാൽ രാമൻ അസ്ത്രം മാറിൽ നിന്ന് പറിച്ചെടുത്ത് മോക്ഷം നൽകുന്നതായി അഭിനയിക്കുന്നു. മോക്ഷം ലഭിക്കുന്നത് പ്രകടിപ്പിക്കാൻ യോഗനിദ്രയിൽ കുറച്ചു സമയം

കിടക്കുന്നു. ശേഷം പൂർവ്വാധികം ശക്തിയിൽ എഴുന്നേറ്റ് ഉറക്കെ നായാട്ടു വിളിയിട്ട് എടുത്തുകലാശം വെക്കുന്നു. മോക്ഷം കിട്ടിക്കഴിഞ്ഞതിന്റെ പ്രൗഢി എഴുന്നേറ്റിട്ടുള്ള ചടങ്ങുകളിൽ കാണാൻ പാകത്തിലാവണം അവതരണം. അതു കഴിഞ്ഞാൽ ദൈവം അനുഗ്രഹിക്കുന്നതിന്റെ പ്രതീകമായ 'കുളിർമ്മക്കലാശ'മാണ്. ചുവടുകൾ വച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ കൈകളാൽ അനുഗ്രഹിക്കുന്നതാണ് ഈ കലാശം. ബാലിയുടെ കോമരം, മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ കോമരങ്ങൾ, ഊരാളന്മാർ, ഭക്തന്മാർ എന്നീ ക്രമത്തിലാണ് കുളിർമ്മ കൊടുക്കുന്നത്. കലാശം കഴിയുന്നതിനു മുമ്പായി ക്ഷേത്രത്തിനു മുന്നിൽ വലതു ഭാഗത്ത് ചുമന്ന പട്ടുവസ്ത്രംകൊണ്ട് മറ പിടിക്കുന്നു. കോലം കുളിർമ്മ അവസാനിപ്പിച്ച് മറയുടെ മുന്നിലെത്തി, 'മറപിടിച്ച് കലാശം' വെക്കുന്നു. മറയുടെ പുറകിൽ കോമരങ്ങളും ഊരാളന്മാരുമെല്ലാം അടുത്ത പൂജക്കുള്ള ഉപാധികളായ തിരുവായുധം, താലം, തളിക, കൊടിവിളക്ക്, ധൂമക്കോല്, മണി എന്നിവയെടുത്ത് ദൈവത്തെ ആദരവോടെ സ്വീകരിച്ച് മൂന്ന് പ്രദക്ഷിണം വെക്കുന്ന ചടങ്ങാണിത്. കോലം മറയുടെ മുന്നിലെത്തി പട്ട് പിടിച്ച് നഖം കാണിച്ചുകൊണ്ട് ചില ക്രിയകൾ കാട്ടുന്നു. കഥകളി തിരനോക്കിന്റെ ഛായയിലുള്ള ഈ ചടങ്ങ് തെയ്യത്തിൽ ബാലിക്ക് മാത്രമാണുള്ളത്. നഖംകൊണ്ട് ക്രിയകൾ കാണിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ എടുത്തുകലാശം ചെയ്ത് പ്രദക്ഷിണം ആരംഭിക്കുന്നു. തെയ്യം മറയുടെ പിന്നിലായി മുന്നിലേക്ക് നടന്ന് ക്ഷേത്രത്തിനു ഇടതുഭാഗം വന്നാൽ മറയും കൂടെയുള്ളവരും വേഗത്തിൽ വലതുവശത്തേക്കു നീങ്ങുന്നു. കോലം മേലേരിക്കു പുറത്തു കൂടി വന്ന്, മേലേരി തൊഴുത് ആവർത്തിച്ചു കറങ്ങിക്കൊണ്ട് വലതു വശത്തേക്കു ചെല്ലുന്നു. മറയുടെ മുന്നിൽ വന്ന് നഖം കൊണ്ട് പട്ട് പിടിച്ചിളക്കി എടുത്തുകലാശം വെക്കുന്നു. അതിനു ശേഷം മറ്റൊരു മറയിലെ കലാശത്തോടുകൂടി വീണ്ടും പ്രദക്ഷിണം ചെയ്യുന്നു. മുമ്പ് ചെയ്തപോലെ വീണ്ടും മറയുടെ മുന്നിലെത്തിയാൽ കുറച്ചു വേഗത്തിൽ കലാശമെടുത്ത് പ്രദക്ഷിണം വെക്കുന്നു. പ്രദക്ഷിണം വടക്കേ ചുറ്റിലെത്തിയാൽ കലാശം മുറുക്കുന്നു. കലാശം കഴിയുന്നതുവരെ കോമരങ്ങളേയും ഊരാളന്മാരേയും അവിടെ നിർത്തുന്നു. കലാശമെടുത്ത് മുറുക്കി വാദ്യം കൊട്ടിവെച്ച് കർമ്മികളെ അനുഗ്രഹിച്ച് എല്ലാവരേയും മടക്കി അയക്കുന്നു. വീണ്ടും മറ പിടിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നിൽ വന്ന് ക്ഷേത്ര-ത്തിന്റെ ഇടതുഭാഗത്ത് വന്ന് കിഴക്ക് വശത്തേക്കു ചെറിയ വേഗത്തിൽ ഓടുന്നു. ആ

സമയത്ത് മറ താഴ്ത്തി കഴുത്ത് കാണാൻ പാകത്തിൽ പട്ട് പിടിക്കും. അവിടെ നിന്ന് പിന്നിലേക്ക് വന്ന് തെക്ക് ഭാഗത്തേക്കു ഓടുന്നു. ഇതു തന്നെ പ്രദക്ഷിണക്രമത്തിൽ പടിഞ്ഞാറ്, വടക്ക് എന്നിവിടങ്ങളിലും ഓടി പിന്നിൽ വന്ന് അവസാനിപ്പിക്കുന്നു. ശേഷം കിഴക്കോട്ടു ഓടിച്ചെന്ന് മുന്നിലേക്ക് നിന്ന് മറ മാറ്റുന്നു. അപ്പോൾ സഹായിമാർ കോലത്തിന്റെ കയ്യിലെ നഖം ഊരിയെടുത്ത് കോലക്കാരന്റെ കയ്യിൽ കൊടുക്കും. കോമരം ഒരു കയ്യിൽ തളികയിലോ കൊടിയിലയിലോ അരിയും മറു കയ്യിൽ ആയുധവും; 'കടുത്തില' കൊണ്ടുവന്ന് അവിടെ നിൽക്കുന്നു. വീതിയുള്ള വളഞ്ഞ വാളാണ് ഈ തെയ്യത്തിന്റെ ആയുധമായ കടുത്തില. കോലം കിഴക്കു നിന്ന് തിരിഞ്ഞ് ക്ഷേത്രം നോക്കി നിന്ന് മുന്നിലേക്ക് മെല്ലെ ഓടുന്നു. അതോടൊപ്പം തളികയിലെ അരി വലതു കൈകൊണ്ടും ആയുധം കോമരത്തിന്റെ കയ്യിൽനിന്ന് ഇടതു കൈകൊണ്ട് പിടിച്ചു വാങ്ങുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുകഴിഞ്ഞ് തല ചെരിച്ചുകൊണ്ട് കറങ്ങിയും ശരീരം ചെരിഞ്ഞുകൊണ്ട് മറിഞ്ഞും ക്ഷേത്രത്തിലേക്കു വന്ന് സോപാനത്തിന് കുറച്ചു പിന്നിലായി നിന്ന് ആയുധത്തിന്റെ മുകളിൽ നീളത്തിലായി അരിയിടുന്നു. പിടി മുതൽ അഗ്രം വരെ മുഴുവനായി അരിയിട്ട് ആയുധം വലതു കയ്യിലേക്കു പിടിച്ച് വീശി ഉയർത്തി അരി മുകളിലേക്ക് തെറിപ്പിക്കുന്നു. ആയുധത്തോടുകൂടി നാല് ഭാഗത്തും പ്രദക്ഷിണത്തിൽ തൊഴുത് വെക്കുന്നു. വന്ദനവ് ചെയ്ത് നിന്ന് മേളം കൊട്ടിവെച്ച് 'വേലക്കാടി കലാശ'മെടുക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. മിക്കവാറും എല്ലാ തെയ്യങ്ങൾക്കുമുള്ള കലാശമാണ് വേലക്കാടൽ. അഞ്ച്/ആറ് ഭാഗങ്ങളുള്ള ഈ കലാശത്തിന്റെ എണ്ണങ്ങൾ ഓരോ തവണയും അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും മാറിയെടുക്കുന്ന പതിവുമുണ്ട്. ചുവടുകളേറെയുള്ള വേലക്കാടി കലാശം ചെയ്ത് വാദ്യം കൊട്ടിവെച്ച് വാദ്യക്കാർക്കു കുളിർമ്മ കൊടുത്ത് രണ്ടുപേരെ മാത്രം നിർത്തിയിട്ട് ബാക്കിയുള്ളവരെ പറഞ്ഞയക്കും. ഇവിടെ മുതൽ വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ മറ്റൊരു തലം ആരംഭിക്കുകയായി.

കർമ്മത്തിന്റെ തുടക്കമെന്നത് ക്ഷേത്രം വണങ്ങലാണ്. തൊഴുത് പ്രദക്ഷിണം ചെയ്ത് മേലേരിയും വന്ദിച്ച് സോപാനം വാതുക്കലേക്ക് വരുന്നു. അപ്പോഴേക്കും അവിടെ പീഠം വച്ചിട്ടുണ്ടാവും. കോലം പീഠം കയറി താഴെയിറങ്ങി സോപാനം നോക്കി പീഠത്തിൽ ഇരിക്കുന്നു. ഈ സമയം കോമരം കുളിയും കുറിയും നടത്താനും ഭോജനം ചെയ്യാനുമുള്ള

സാധന സാമഗ്രികൾ കൊണ്ടുവരുന്നു. കിണ്ടിയിൽ വെള്ളം, ചന്ദനം, ധൂമക്കോല്, മണി എന്നിവ ആദ്യത്തെ കർമ്മത്തിനും കൊടിയില, അവിൽ, മലർ, 'തണ്ണീരമൃത്' എന്നിവ രണ്ടാമത്തേതിനുമുള്ള വസ്തുക്കളാണ്. ബാലിക്കുള്ള നിവേദ്യത്തിലെ ഒരു പ്രത്യേക തരം അപ്പമാണ് തണ്ണീരമൃത് എന്നു പറയുന്നത്. കോമരം ഇവയെല്ലാമായി ദൈവത്തിനു മുന്നിൽ ഇരുന്ന് കൊടിയിലയിൽ ഭോജനത്തിനുള്ളതെല്ലാം നിവേദ്യരൂപത്തിൽ ഒരുക്കി വച്ച് മറ്റെല്ലാ വസ്തുക്കളും അതിനടുത്തായി വച്ചിട്ട് അവിടുന്നു എഴുന്നേൽക്കുന്നു. കോലം കിണ്ടിയിലെ വെള്ളം കയ്യിലെടുത്ത് ശരീരത്തിലും ആയുധത്തിലും തളിച്ച് ദേഹശുദ്ധിയും ആത്മശുദ്ധിയും വരുത്തി ചന്ദനം ചാർത്തി, ധൂമം കാണിച്ച് നിവേദ്യം കയ്യേൽക്കുന്നു. ദൈവം ഭോജനം സ്വീകരിച്ച് ഭുജിക്കുന്നവിധം അഭിനയിക്കുന്നു. കൈകൾകൊണ്ട് കൊടിയിലയിലെ നിവേദ്യം ഉരുട്ടി ഭക്ഷിക്കുന്നതുപോലെ കാണിക്കുക. ഇങ്ങനെ കുളിയും കുറിയും നടത്തി, ഭോജനം ചെയ്ത് അവസാനിപ്പിച്ച് 'ശമനം കാണുന്നു'. കൊടിയില മുന്നിൽനിന്ന് മാറ്റിയാൽ ദൈവത്തിന്റെ കയ്യിൽ മൂന്ന് വെറ്റില, അടക്ക ഒരു തേങ്ങ എന്നിവ നൽകുന്നു. ഇവ നിലത്തിട്ട് ലക്ഷണം മനസിലാക്കുന്നതാണ് ശമനം കാണൽ. ദൈവം ഓരോ വെറ്റില പിന്നെ അടക്ക ഒടുക്കം തേങ്ങ എന്നി ക്രമത്തിൽ നിലത്ത് ഇട്ട് വെറ്റിലയുടെ കൊടി, വാല് എന്നിവ പോയ ദിശ ശ്രദ്ധിച്ച്, അത് ഓർമ്മയിൽ വെക്കുന്നു. അപ്പോൾ കർമ്മി കോലത്തിന്റെ കയ്യിൽ അരി കൊടുക്കുന്നു. കോലം അത് മൂന്ന് തവണ മുകളിലേക്ക് എറിയുമ്പോൾ വാദ്യം കൊട്ടി നിർത്തി ദൈവം ഉരിയാടൽ ആരംഭിക്കുന്നു. ദൈവചരിത്രമായ മുമ്പുസ്ഥാനമാണ് ആദ്യം പറയുക. അത് അവസാനിപ്പിച്ച് ദൈവം തന്റെ കോമരത്തെ അടുത്തേക്കു വിളിക്കും. ക്ഷേത്രത്തെ സംബന്ധിക്കുന്ന കാര്യങ്ങളും കർമ്മത്തെപ്പറ്റിയും കോമരത്തോട് ഉരിയാടുന്നു. ശമനം കണ്ട ലക്ഷണങ്ങൾ വച്ചാണ് ഇതൊക്കെ ദൈവം പറയുക. ഓരോ വെറ്റിലയുടെ ദിശ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത് ഇവിടേക്ക് ഉരിയാടാൻ കണക്കാക്കിയാണ്. ആദ്യത്തെ താംബൂലം ക്ഷേത്രത്തിലെ പ്രതിഷ്ഠാവിധി, ചൈതന്യം എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ദർശനങ്ങളാണ്. ഇവക്ക് ഏതെങ്കിലും വിധത്തിലുള്ള കോട്ടങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ടോ എന്നും പ്രതിഷ്ഠക്കു അധികമായി കർമ്മങ്ങൾ എന്തെങ്കിലും ചെയ്യേണ്ടതുണ്ടോ എന്നുമുള്ള അന്വേഷണങ്ങളാണ് ഈ സമയം ചെയ്യുക. രണ്ടാം താംബൂലം ക്ഷേത്രസ്ഥാനികരുടെ അവസ്ഥയെ അറിയുവാനുള്ളതാണ്.

ഊരാളന്മാർക്കു ബുദ്ധിമുട്ടുകളോ തട്ടുമുട്ടുകളോ സംഭവിക്കുന്നുണ്ടോ എന്നും ഉണ്ടെങ്കിൽ അതിന് വേണ്ടുന്ന പരിഹാരങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കുക തുടങ്ങിയ കാര്യങ്ങൾ അപ്പോൾ ഉരിയാടുന്നു. മൂന്നാമതായി കർമ്മവിധിയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ലക്ഷണങ്ങളാണ് പറയുന്നത്. കെട്ടിയാട്ടക്കാരന്റേയും കോമരത്തിന്റേയും കർമ്മത്തിലെ പിഴവുകളോ പൂർണ്ണത ഇല്ലായ്മയോ ഒക്കെയാണ് ഇതിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന വിഷയം. എന്തെങ്കിലും രീതിയിൽ അഭിവൃദ്ധി വരുത്തേണ്ടതുണ്ടെങ്കിൽ അത് ഈ അവസരത്തിൽ വഴിക്കുവഴിയായി (*ക്രമത്തിൽ*) അറിയിക്കുന്നു. ആദ്യം കോമരം പിന്നീട് മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ കോമരങ്ങൾ, ഊരാളന്മാർ എന്നീ ക്രമത്തിലാണ് ദൈവം അടുത്ത് വിളിച്ച് ഉരിയാടുക. അവരോടെല്ലാം ഉരിയാടി കഴിഞ്ഞ് ശേഷം അവരുടെ അനുവാദം വാങ്ങി ഭക്തന്മാരെ കാണുകയും അവരുടെ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് പരിഹാരങ്ങൾ നിർദ്ദേശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിൽ വന്നിരിക്കുന്ന ഓരോരുത്തരേയും കാര്യങ്ങൾ ചോദിച്ചു മനസിലാക്കി അവർക്ക് അനുഗ്രഹം കൊടുത്തു കഴിഞ്ഞാൽ കോമരത്തിനോട് കോലമവസാനിപ്പിക്കാൻ അനുവാദം ചോദിക്കുകയായി. കർമ്മിയെ സമീപത്ത് വിളിച്ച് 'കോരേ' (*കോമരമേ*) എന്നോ; ആശാരിമാരുടെ അടുത്താണെങ്കിൽ 'വിശ്വകർമ്മാവേ' എന്നോ അഭിസംബോധന ചെയ്ത് '*ഞാൻ കൈയെടുത്തോട്ടെ*' (അവസാനിപ്പിച്ചോട്ടെ) എന്ന് ചോദിക്കുന്നു. അനുവാദം ലഭിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ വാദ്യക്കാരോട് ചെണ്ടയെടുക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് മേളത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ കോമരത്തിൽ നിന്ന് അരി വാങ്ങി, മുമ്പുസ്ഥാനം ലഘൂകരിച്ച് പറഞ്ഞ് സോപാനത്തിനു മുന്നിൽ അരിയെറിഞ്ഞ് വേഗത്തിൽ തിരിയുന്നു. കയ്യിലുള്ള ആയുധം കോമരത്തിന് കൊടുത്ത് അദ്ദേഹത്തിൽനിന്ന് കൊടിയിലയിൽ വെറ്റില അടക്ക, നാളികേരം എന്നിവ വാങ്ങി എല്ലാവരേയും വന്ദിച്ച് ക്ഷേത്രവും തൊഴുത് സഹായിയുടെ കൈപിടിച്ച് അണിയറയിലേക്ക് പോകുന്നു. അവിടെ ചെന്ന് കയ്യിലുള്ള കൊടിയില പ്രായത്തിൽ ഏറ്റവും ഉയർന്ന കല്ലാടിക്കു കൊടുത്ത് അണിയലങ്ങൾ അഴിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. എല്ലാം അഴിച്ച് മുഖവും തുടക്കുന്നതോടെ വെള്ളാട്ടം പൂർണ്ണമാകുന്നു.

4.4.5 തെയ്യം പുറപ്പാട്

മേലേരിയുള്ള തെയ്യങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ പുലർച്ചയോടെ മാത്രമാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. ഓലച്ചൂട്ടിന്റെ പ്രകാശത്തിൽ കാണുമ്പോഴുള്ള രൂപഭംഗി ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷതയാണെന്ന് എടുത്തുപറയേണ്ട വസ്തുതയാണ്. ഏകദേശം വെളുപ്പിനെ അഞ്ച് മണിയോടുകൂടി ആരംഭിക്കേണ്ട തെയ്യം രണ്ടു മണിയോടെ മറ്റ് കർമ്മങ്ങൾ തുടങ്ങേണ്ടതുണ്ട്. കൊടിയില വാങ്ങൽ എന്നതാണ് ആദ്യത്തെ കർമ്മം. അവതരണത്തിന് നാല് മണിക്കൂർ മുമ്പോ കർമ്മിയുടേയും കെട്ടിയാട്ടക്കാരന്റേയും സൗകര്യം കണക്കിലെടുത്തോ ഇത് ചെയ്യുന്നു. തെയ്യത്തിന് മുഖത്തെഴുതും മുമ്പ് കൊടിയില വാങ്ങണം എന്നത് നിർബ്ബന്ധമാണ്. വാങ്ങി അണിയറയിൽ വന്ന് ഇലയിലെ നാളം വിളക്കിൽ പകർന്ന് മുഖമെഴുത്ത് തുടങ്ങുന്നു. ഒന്നര മുതൽ രണ്ട് മണിക്കൂർവരെയാണ് എഴുത്തുകൾക്കു വേണ്ടുന്ന സമയം. ചുട്ടിക്കാരുടെ വേഗതയും മികവുമനുസരിച്ച് എഴുത്തിന്റെ സമയം കുറയുകയോ കൂടുകയോ ചെയ്യും. അതുകൊണ്ട് എഴുതുന്നവരുടെ സമയംകൂടി കണക്കിലെടുത്താണ് കോലക്കാരൻ കൊടിയില വാങ്ങുക. മുഖത്തെുഴുത്തും മെയ്യെഴുത്തും ക്രമത്തിൽ നിർവ്വഹിച്ചശേഷം അണിയലങ്ങൾ കെട്ടാൻ തുടങ്ങുന്നു. കാലിലെ കെട്ടുകളും അരയിലെ അണിവുകളും അണിഞ്ഞ് തലയും പൊതിഞ്ഞ് മിറ്റത്തേക്കു വരുന്നു. ബാക്കിയുള്ളവ കെട്ടുന്നതിന് മുമ്പായി ധാരാളം ചടങ്ങുകൾ ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. സോപാനം വാതുക്കൽ ചെന്ന് കോമരത്തിൽനിന്ന് കൊടിയില വാങ്ങി നാലുഭാഗവും അരിയിട്ട് വന്ദിക്കുന്നു. പ്രദക്ഷിണക്രമത്തിലാണ് അരിയിടുന്നത്. ആ സമയം പീഠം മേലേരിക്കു മുമ്പിലായി സഹായികൾ കൊണ്ടുവെക്കുന്നു. കോലക്കാരൻ മേലേരി നോക്കിയിരിക്കാൻ പാകത്തിൽ വടക്കോട്ടാണ് പീഠം വെക്കുക. കോലം സോപാനത്തിന്റെ വാതുക്കൽനിന്ന് പീഠത്തിനു മുമ്പിൽ വന്ന് കയ്യിലെ കൊടിയില പീഠത്തിൽവെച്ച് അരിവാരി മുകളിലേക്ക് എറിഞ്ഞ് വരവിളിക്കുന്നു. രണ്ടാമതും അരിയെറിഞ്ഞ് വരവിളിച്ചാൽ സഹായി പീഠത്തിൽനിന്ന് കൊടിയില മാറ്റുകയും കോലക്കാരൻ വടക്ക് ദർശനമായി ഇരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മേലേരിക്കു പൂജ ചെയ്യേണ്ടതിനാൽ അൽപം അകലം പാലിച്ചു വേണം ഇരിക്കാൻ. അപ്പോൾ രണ്ട് സഹായിമാർ കോലത്തിനു മുന്നിലായി ചുവന്ന പട്ടുകൊണ്ട് മറ പിടിക്കുകയും തോറ്റം

ചൊല്ലൽ ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ആ സമയം ശേഷിച്ച മെയ്യാഭരണങ്ങൾ തോറ്റത്തിന് അനുസൃതമായി കല്ലാടിമാർ കെട്ടിക്കൊടുക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ കോമരം തിരുവായുധവും കയ്യിലെടുത്ത് പോയി കുളിച്ച് ശുദ്ധിയായി വന്നിട്ടുണ്ടാവും. മേലേരിക്കു പൂജ ചെയ്യലാണ് അടുത്ത കർമ്മം. 'എമ്പ്രാ'നാണ് പൂജ നിർവ്വഹിക്കുക. തമ്പുരാൻ ലോപിച്ചുണ്ടായ ഈ പേരിന്റെ കൂടെ അച്ഛൻ എന്ന വാക്കും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് 'എമ്പ്രാനച്ഛൻ' എന്നും പൂജ ചെയ്യുന്നവരെ പറയാറുണ്ട്. തത്സമയം മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ കോമരങ്ങളും ദേഹശുദ്ധിയോടെ അവിടെ എത്തിച്ചേരുന്നു. അപ്പോഴേക്കും മേലേരി തട്ടാൻ പാകത്തിലുള്ള തെയ്യത്തിന്റെ ഒരുക്കങ്ങൾ പൂർത്തിയായി സഹായിയുടെ കൈപിടിച്ച് ഇരിക്കുന്നുണ്ടാവും. പൂജ കഴിഞ്ഞ ശേഷം മേലേരിയിൽ മഞ്ഞൾകുറി വാരിയിട്ട് മേലേരി തട്ടൽ ആരംഭിക്കുന്നു. ബാലിയുടെ കോമരമാണ് ആദ്യം മേലേരി തുള്ളുക. കനലിൽക്കൂടി മൂന്ന് തവണ രണ്ടുവശത്തേക്കും ഓടിയിട്ട് കോമരം ശ്രീകോവിലിലേക്കു പോവുന്നു. മറ്റ് കോമരങ്ങളും മേലേരി തുള്ളാറുണ്ടെങ്കിലും നിയമപ്രകാരം ബാലിയുടെ കോമരത്തിന് മാത്രമേ ഇത് നിർബ്ബന്ധമുള്ളൂ. ബാലിയുടെ കോമരമല്ലാതെ മറ്റാരെങ്കിലും മേലേരിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നത് അവരുടെ അറിവില്ലായ്മ കാരണമാവും എന്ന അഭിപ്രായമാണ് ബാലിത്തെയ്യം കെട്ടിയാടിയിട്ടുള്ള യുവകലാകാരനായ ശ്രീ. ശരൺ പെരുവണ്ണാന്റേത്.[xii] കോമരത്തിന്റെ മേലേരി തട്ടൽ കഴിഞ്ഞാൽ അത് അടിച്ചുകൂട്ടി വീണ്ടും പൂർവ്വസ്ഥിതിയിലാക്കിയിൽ ബാലി സഹായിയുടെ കൈപിടിച്ചുകൊണ്ട് മൂന്ന് പ്രാവശ്യം മേലേരി തട്ടുന്നു. കോലം സഹായിയോടുകൂടിയാണ് ഈ കർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുക. ഇതു കഴിയുന്നതോടുകൂടി ബാലിയെ പിടിച്ച് വലിച്ച് കിഴക്ക് ഭാഗത്തേക്കു കൊണ്ടുവരുന്നു. അപ്പോഴേക്കും പീഠം മേലേരിയുടെ മുന്നിൽനിന്ന് കിഴക്ക് കൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ടാവും. ബാലിയെ പിടിച്ചുകൊണ്ടുവന്ന് പീഠത്തിലിരുത്തുന്നു. കിഴക്ക് ഭാഗത്ത് കിഴക്കോട്ട് നോക്കിയാണ് ദൈവം ഇരിക്കുക. ആ സമയം ബാക്കിയുള്ള അണിവുകൾ കല്ലാടിമാർ കൊണ്ടുവന്നു കെട്ടാൻ തുടങ്ങുന്നു.

അണിയലങ്ങൾ മുഴുവനായി കെട്ടിക്കഴിഞ്ഞാൽ എല്ലാവരും ഒരുമിച്ച് ദൈവത്തിനെ അരിയിട്ട് ആരാധിക്കുന്നു. ഉടൻതന്നെ കോലം എഴുന്നേറ്റ് പീഠത്തിന്റെ മുകളിൽ കയറി നായാട്ടുവിളി കൊടുക്കുന്നു. ശേഷം താഴെ ഇറങ്ങി നാലുഭാഗത്തേക്കും ഓടി

ശ്രീകോവിലിനു മുന്നിൽചെന്ന് 'കുയ്യെ തിരിയുന്നു'. വേഗത്തിൽ വട്ടത്തിൽ കറങ്ങുന്ന ക്രിയയാണ് കുയ്യെ തിരിയൽ എന്നത്. പിന്നെയും ക്ഷേത്രത്തിനു നാലുപാടും ഓടി സോപാനം വാതുക്കൽ തിരിഞ്ഞ് അഭിനയഭാഗങ്ങൾ ഓരോന്നായി അവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. വെള്ളാട്ടത്തിന് 'ചുറ്റെളവി'ക്കഴിഞ്ഞുള്ള ഭാഗങ്ങൾ മാത്രമാണ് തെയ്യത്തിന് ഉണ്ടാവുക. തോറ്റം ചൊല്ലലിനു ശേഷം വരുന്ന കർമ്മങ്ങളെയാണ് ചുറ്റെളവുക എന്ന് പറയുന്നത്. ദുന്ദുഭിവധം, മായാവിവധം, സൂര്യസ്നാനം, രാവണനെ പിടിച്ചുകെട്ടൽ, താരാസല്ലാപം, സുഗ്രീവനെ തിരയൽ, സുഗ്രീവനുമായി യുദ്ധം, അസ്ത്രം തറക്കൽ, രാമനുമായുള്ള സംഭാഷണം, മോക്ഷം, ഉയർപ്പ് എന്നിവ വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ അതേ ക്രമത്തിൽ അഭിനയിക്കുന്നു. വെള്ളാട്ടത്തിനെക്കാളും വ്യക്തമായിട്ട് വേണം തെയ്യാവതരണസമയം അഭിനയിക്കേണ്ടത്. മുഖത്തും തലയിലും കൂടുതൽ കെട്ടുകളും അണിയലങ്ങളും തെയ്യത്തിന് ഉള്ളതിനാൽ അഭിനയിക്കുന്നത് പ്രതിഫലിക്കാൻ ഏറെ പ്രയാസമുണ്ടാവും എന്നതിനാലാണ് അധികം ശ്രദ്ധ ഈ സമയം നൽകേണ്ടി വരുന്നത്. തുടർന്നുള്ള എടുത്തുകലാശം, കുളിർമ്മക്കലാശം, മറപിടിച്ച് കലാശം എന്നിവ വെള്ളാട്ടത്തിന് ചെയ്യുംപോലെ തെയ്യത്തിനും ചെയ്യുന്നു. അതുകഴിഞ്ഞു വരുന്ന വേലക്കാടിക്കലാശം വളരെ വിസ്തരിച്ച് ഏറെ സമയമെടുത്താണ് ചെയ്യുക. കലാശമവസാനിപ്പിച്ച് വാദ്യക്കാർക്കു കുളിർമ്മ കൊടുത്താൽ ക്ഷേത്രം ചുറ്റി വരാനായി തുടങ്ങുന്നു. പ്രദക്ഷിണം വെക്കുമ്പോൾ മേലേരിയുംകൂടി ചുറ്റി സോപാനം വാതുക്കൽ വരുമ്പോഴേക്കും മുന്നിൽ പീഠം വെച്ചിട്ടുണ്ടാവും. ശേഷം പീഠം കയറി സഹായിമാരുടെ കൈപിടിച്ച് വട്ടത്തിൽ പ്രദക്ഷിണം ചെയ്ത്, താഴെയിറങ്ങി ശ്രീകോവിൽ നോക്കി ഇരിക്കുമ്പോൾ കോമരം കുളിയും കുറിയും ഭോജനവും ചെയ്യാനുള്ള വസ്തുക്കൾ കൊണ്ടുവെക്കുന്നു. ദൈവം കുളിയും കുറിയും നടത്തി, ഭോജനം ചെയ്ത്, ശമനം കണ്ട്, അരിയെറിഞ്ഞ്, മുമ്പുസ്ഥാനം പറഞ്ഞ്, ഉരിയാടാൻ തുടങ്ങുന്നു. ആദ്യം എമ്പ്രാനോടും പിന്നെ ക്രമത്തിൽ കോമരം, മറ്റ് തെയ്യത്തിന്റെ കോമരങ്ങൾ, കർമ്മികൾ, കാരണവന്മാർ, ഭക്തന്മാർ എന്നിവരെ കൂടിക്കാണുന്നു. തുടർന്ന് 'കഴകപ്പുര'യിലേക്ക് വാദ്യത്തിന്റെ അകമ്പടിയോടെ പോകുന്നു. ക്ഷേത്രസ്ഥാനികരുടെ ഭാര്യമാർ, തറവാട്ടിലെ അമ്മമാർ തുടങ്ങിയ സ്ത്രീകൾ നിൽക്കുന്ന സ്ഥലത്തെയാണ് കഴകപ്പുര എന്നു പറയുക. മേളത്തോടുകൂടെ അവിടേക്ക് നടന്നു

ചെല്ലുന്നതിന് 'നടത്തക്കലാശ'മെന്നാണ് പേര്. ക്ഷേത്രത്തിന് കഴകപ്പുരസ്ഥാനം നിർബ്ബന്ധമായും ഉണ്ടാവേണ്ടതാണ്. കൂടാതെ ഒരാൾ മാത്രമാണെങ്കിലും ദൈവം ചെന്ന് കാണുകയെന്നതും ഒഴിച്ചുകടാൻ പറ്റാത്തതാണ്. അവിടെയെത്തി അരി ആരാധിച്ച് ദൈവത്തിനെ കോലായിലെ പീഠത്തിൽ വിളിച്ചിരുത്തി കുടിക്കാൻ പാലോ ഇളനീരോ നൽകുന്നു. അവിടെയുള്ള എല്ലാവരോടും തെയ്യം കൂടിക്കണ്ട് കഴിഞ്ഞാൽ ദൈവം അരിയാരാധിച്ച് മടങ്ങി ക്ഷേത്രത്തിലേക്കു വരുന്നു. തിരികെ വന്ന് 'ആറാടിക്കലാശ'ത്തിനു തുടക്കം കുറിക്കുന്നു. ദൈവത്തിന്റെ ആറാട്ടിന്റെ പ്രതീകം തന്നെയാണ് 'ആറാടിക്കൽ' എന്നും പറയപ്പെടുന്ന ഈ ചടങ്ങ്. മാത്രമല്ല കലാശങ്ങളുടെ നിരയിൽവെച്ച് ഇത് അവസാനകലാശമായതിനാൽ ക്ഷേത്രച്ചടങ്ങിന്റെ അവസാനമായ ആറാട്ടുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി പറയാവുന്നതുമാണ്. പ്രദക്ഷിണത്തോടുകൂടിയാണ് ആറാടിക്കലാശത്തിന് തുടക്കം കുറിക്കുന്നത്. മുന്നിൽ കോമരം, പിന്നിലായി ദൈവം, അതിനും പുറകിലായി ചെണ്ടക്കാർ എന്ന ക്രമത്തിലാണ് നടക്കുക. കലാശം ചവിട്ടിക്കൊണ്ടാണ് ദൈവം പ്രദക്ഷിണം വെക്കുക. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ ഇടതുഭാഗം വന്നുകഴിഞ്ഞാൽ കലാശം മാറ്റുന്നു. രണ്ടാം പ്രദക്ഷിണം 'ചേകവര് കലാശ'ത്തോടുകൂടിയാണ് ചെയ്യുക. എല്ലാ തെയ്യങ്ങൾക്കും ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു കലാശമാണിത്. ചടുലമായ താളത്തിൽ തുള്ളുന്ന ഈ നൃത്തം ചെയ്തുകൊണ്ട് ഇടതുവശം വന്നാൽ വീണ്ടും കലാശം മാറ്റുന്നു. അവിടെ മുതൽ 'തെക്കനാട്ടം' എന്ന കലാശമാണ്. ചുവടുകൾക്കു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമുള്ള ഈ ഭാഗവും മുറുകിയ മേളത്തോടെയാണ് ചവിട്ടുന്നത്. മൂന്നാമത്തെ പ്രദക്ഷിണം തെക്കനാട്ടം ചെയ്തുകൊണ്ട് വടക്കേചുറ്റിൽ വന്ന് 'അസുരാട്ടം തുള്ളൽ' എന്ന കലാശത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നു. ധാരാളം ചുവടുകൾ വാദ്യം മുറുക്കിക്കൊണ്ട് തുള്ളിയാണ് ഈ കലാശമെടുക്കുക. വളരെയധികം സമയമെടുത്താണ് അസുരാട്ടം ചെയ്യുന്നത്. വടക്കേചുറ്റിൽ നിന്ന് ശ്രീകോവിലിനു മുന്നിലെത്തി മേളം വീണ്ടും മുറുക്കി പെരുക്കി കലാശമെടുക്കുന്നു. മറ്റ് തെയ്യങ്ങൾ തത്സമയം ക്ഷേത്രത്തിലുണ്ടെങ്കിൽ അവയും ബാലിത്തെയ്യത്തിനൊപ്പം ചുവടുവെക്കുന്നു. കലാശത്തിനിടയിൽ ദൈവങ്ങൾ അവരുടെ ആയുധങ്ങൾ പരസ്പരം കൈമാറുകയും ചെയ്യും. ചുവടുകൾ കഴിയുന്നതുവരെ ഈ

കൈമാറ്റം തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കും. തെയ്യങ്ങളുടെ ഈ സംഗമം ഭക്തർക്കും കാണി- കൾക്കും സന്തോഷവും ആവേശവും പകർന്നു നൽകുന്നവയാണ്. ഒരു വർഷത്തെ ഇടവേള കഴിഞ്ഞ് അടുത്ത കളിയാട്ടംവരെ നിലനിൽക്കാനുള്ള അനുഭവമാണ് ഈ ദൃശ്യത്തിലൂടെ പകർന്നുനൽകുന്നത്. ക്ഷേത്രത്തിൽ അരങ്ങേറുന്ന മിക്ക തെയ്യങ്ങൾക്കും ആറാടിക്കൽ ഉണ്ടെങ്കിലും ബാലിയുടെ കലാശത്തിന് എല്ലവരുംകൂടെ കൂടുന്നു. ആറാടിക്കലാശം ചടങ്ങിലുൾപ്പെടാത്ത ചുരുക്കം തെയ്യങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും കലാശമെടുക്കുന്ന തെയ്യത്തിനൊപ്പം ആ കോലവും കൂടുന്നതായി കാണാം. കലാശം മുറുകി അവസാനിക്കാറാവുമ്പോൾ എല്ലാ തെയ്യങ്ങളും സ്വന്തം ആയുധം തിരികെ മേടിച്ച് തുള്ളുന്നതിനിടയിൽ ബാലി, തിരിയുന്നതോടെ കലാശം മാറ്റുന്നു. അവിടെനിന്ന് വട്ടം കറങ്ങിക്കൊണ്ട് സോപാനം വാതുക്കലേക്ക് വരുമ്പോഴേക്കും പീഠം അവിടെ കൊണ്ടുവന്നു വച്ചിട്ടുണ്ടാവും. ദൈവം ശ്രീകോവിൽ നോക്കികൊണ്ട് പീഠത്തിന്റെ മുകളിൽ കയറി 'പീഠം കേറി പറച്ചിൽ' ആരംഭിക്കുന്നു. ആറാടിക്കൽ സമയത്ത് മറ്റ് തെയ്യങ്ങൾ അരങ്ങിലുണ്ടെങ്കിലും ബാലിയുടെ കർമ്മങ്ങളാണ് ആദ്യം ചെയ്യുക. തെയ്യം മറ്റ് ദൈവങ്ങളിൽനിന്ന് 'പീഠം പിടിച്ചുവാങ്ങുന്നു' എന്നതാണ് സങ്കൽപം. പീഠം കയറി നിന്നാൽ ചെണ്ടകൊട്ടി വെക്കുന്നു. ശേഷം പറച്ചിൽ തുടങ്ങുന്നു. പ്രത്യേകഭാഷയാണ് 'നാടുകെട്ടി പറയുക' എന്നും പറയപ്പെടുന്ന ഈ ചടങ്ങിന് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ദൈവത്തിന്റേതായ കാര്യങ്ങൾ ഏകദേശം അരമണിക്കൂർ സമയംകൊണ്ടാണ് പറഞ്ഞുതീർക്കുക. അവതരണം, ആചാരം, ആരൂഢസ്ഥാനത്തു ലഭിച്ച സ്വീകരണം പോലെ ഇവിടേനിന്നും കിട്ടിയതിന്റെ സന്തോഷമറിയിക്കൽ, യാത്ര ചോദിക്കൽ എന്നീ വിഷയങ്ങളാണ് പീഠംകേറി പറച്ചിലിലെ പരാമർശവിഷയങ്ങൾ. ദൈവത്തിന്റേതായ ഈ ഭാഷ സംസാരിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദം വളരെ ഗൗരവത്തോടും ഏറ്റവും ആഢ്യത്തത്തോടും കൂടിയാവണം പുറപ്പെടേണ്ടത്. ദൈവം എല്ലാവരോടും യാത്ര ചോദിക്കുന്ന പ്രക്രിയയായും ഈ ചടങ്ങിനെ കണക്കാക്കാം. അനുവാദം വാങ്ങി യാത്ര പറഞ്ഞ് താഴെ ഇറങ്ങി പീഠത്തിലിരുന്ന് ദൈവത്തിന്റെ കൈകൊണ്ട് ക്ഷേത്രസ്ഥാനികർക്ക് ദക്ഷിണ കൊടുക്കുന്ന ചടങ്ങായ 'കൊത്തും വഴക്കം എണ്ണങ്ങൾ എടുത്ത് ഒപ്പിക്കുക' നിർവ്വഹിക്കുന്നു. തളികയിൽ അരിയും കുറച്ചു പൈസയും നാണയങ്ങളും ദൈവത്തിനു മുന്നിൽ വെക്കുന്നു. സ്ഥാനികർക്കു ദൈവം കൊടുക്കുന്ന സമ്പാദ്യമായാണ് കൊത്തും വഴക്കത്തിന്റെ

സങ്കൽപം. കോലം തനിക്ക് കയ്യിൽ കിട്ടിയത് വാരിയെടുത്ത് എണ്ണുകയോ നോക്കുകയോ ചെയ്യാതെയാണ് കൊടുക്കുക. ആദ്യം കോമരത്തിനെ അടുത്ത് വിളിച്ച് കാരണവന്മാർ ദൈവത്തിന് മുന്നിൽ പിടിച്ചിരിക്കുന്നതിൽനിന്ന് ഒരു പിടി വാരിയെടുത്ത് കൊടുക്കും. തത്സമയം എന്തെങ്കിലും പറയാൻ തോന്നുന്നു എങ്കിൽ അതും അപ്പോൾ നിർവ്വഹിക്കും. ശേഷം മറ്റ് കോമരങ്ങൾ, ക്ഷേത്ര സ്ഥാനികർ, അടിച്ചു തളിക്കുന്നവർ, അന്ത്യദീപം തെളിയിക്കുന്നവർ, കലശക്കാരൻ എന്നിവർക്കു കൊടുക്കും. അതുകഴിഞ്ഞ് അവതരണത്തിന് കൂടെയുണ്ടായ രണ്ട് സമുദായക്കാരിലെയും ജമ്മാരിയുണ്ടെങ്കിൽ അടുത്ത് വിളിച്ച് കൊടുക്കും. പിന്നീട് രണ്ട് സമുദായത്തിലേയും ഓരോ ആളെ വിളിച്ച് അവർക്ക് എല്ലാവർക്കുമായി 'അടക്കമായി കൊടുക്കും'. അടക്കം വാങ്ങുന്നയാൾ കൂടെയുള്ള എല്ലാവർക്കും ദൈവം നൽകിയത് തുല്യമായി വീതിച്ചു കൊടുക്കും. അടക്കം കിട്ടുന്നത് എത്രയായാലും അത് എല്ലാവരുമൊരുമിച്ച് കൃത്യമായി ഭാഗം ചെയ്തെടുക്കുകയാണ് പതിവ്. ചില അവസരങ്ങളിൽ ദൈവം എല്ലാവരേയും കാണാൻ ആഗ്രഹം പ്രകടിപ്പിച്ച് അവതരണവുമായി സഹകരിച്ച മുഴുവൻ വ്യക്തികൾക്കും ദക്ഷിണ നൽകും. ക്ഷേത്രസ്ഥാനികർക്കു മാത്രമായി ചെയ്യുന്ന ഈ ചടങ്ങ്, സമയം കണക്കിലെടുത്താണ് വിസ്തരിക്കുകയോ ചുരുക്കുകയോ ചെയ്യുക. 'കുറി തൊടുക' അഥവാ 'നാണിഭം കാണുക' എന്നതാണ് അടുത്ത കർമ്മം. ക്ഷേത്രക്കാർ നൽകുന്ന പൊൻകുറിയോ (*സ്വർണ്ണനാണയം*) നാണയമോ നെറ്റിയിൽവെച്ച് കണ്ണാടിയിൽ മുഖദർശനം നടത്തുക എന്നതാണ് നാണിഭം (*നാണയം*) കാണൽ. കോലത്തുനാടു വാണിരുന്ന വീരരാജൻ മുപ്പത്തൈവരു ദേവതമാർക്കു തൊടുവാൻ പൊൻകുറി കൊടുത്തതിന്റെ സങ്കൽപമാണ് കുറി തൊടൽ കൊണ്ടുദ്ദേശിക്കുന്നത്. മുഖം കണ്ട് കണ്ണാടി തിരികെ കൊടുത്ത് നാണയമാണെങ്കിൽ കയ്യിലെടുത്ത് പൊൻകുറിയാണെങ്കിൽ തിരികെ ക്ഷേത്രക്കാർക്കു കൊടുത്ത് പീഠത്തിൽനിന്ന് എണീറ്റ് അരി വാങ്ങുന്നു. തിരുമുടിയെടുക്കാനുള്ള വാക്കു പറഞ്ഞ്, മുമ്പുസ്ഥാനം ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞ് തിരിഞ്ഞ് ആയുധം കോമരത്തിന് തിരികെ കൊടുത്ത് വീണ്ടും പീഠത്തിലിരിക്കുന്നു. കല്ലാടിമാർ ആദ്യം ബാലിത്തണ്ട് അഴിച്ച് പിന്നാലെ തിരുമുടിയും (*കിരീടം*) എടുത്തുമാറ്റുന്നു. അപ്പോൾ കർമ്മി തളികയിൽ അരി കൊണ്ടുവരികയും ദൈവം അത് ക്ഷേത്രമിറ്റത്തുള്ള എല്ലാവർക്കും കൊടുക്കുന്നു.

കർമ്മികൾ, ഭക്തർ, ഒരു പെരുവണ്ണാൻ, ഒരു മലയൻ എന്നിവർക്കു കൊടുത്തശേഷം ദൈവവും കൈയ്യിൽ പിടിക്കുന്നു. അഴിച്ചെടുത്ത മുടിയുമായി ഒരു കല്ലാടി അവിടെ നിൽക്കുന്നുണ്ടാവും. കോലക്കാരൻ നന്നായി പ്രാർത്ഥിച്ച് പള്ളിയറയിലേക്ക് അരിയിട്ട് ആരാധിക്കുന്നതിനൊപ്പം എല്ലാവരും അരിയെറിഞ്ഞ് ആരാധിക്കുന്നു. തത്സമയം കോമരം വെറ്റില, അടക്ക, തേങ്ങ എന്നിവയുമായി വന്ന്, അത് കോലക്കാരന് നൽകുന്നു. പ്രസാദം വാങ്ങി, എല്ലാവരേയും വന്ദിച്ചശേഷം തിരുമുടിയെടുത്തു നിൽക്കുന്ന കല്ലാടിയുടെ കൈപിടിച്ച് ക്ഷേത്രത്തിന് പുറത്തുകൂടി ഓടി അണിയറയിൽ പോകുന്നു. അവിടെച്ചെന്ന് കിരീടം നല്ല സ്ഥലത്ത് വച്ച് കോലക്കാരൻ ഗുരുസ്ഥാനികന് വെറ്റില കൊടുത്ത് കാല് തൊട്ട് വണങ്ങി, ശരീരത്തിലെ അണിയലങ്ങൾ ഓരോന്നായി അഴിച്ചു മാറ്റുന്നു. ദേഹത്തുള്ള കെട്ടുകൾ കഴിഞ്ഞാൽ തലയിലെ അണിവുകൾ, ഒടുക്കം കാലിലെ കെട്ടുകൾ കോലക്കരൻ തന്നെ അഴിക്കുന്നു. കെട്ടുകൾ അഴിച്ച് മുഖത്തെഴുത്തും മെയ്യെഴുത്തും തുടച്ച് മാറ്റുന്ന-തോടുകൂടി തെയ്യം എന്ന അനുഷ്ഠാനകർമ്മം പരിപൂർണ്ണമാകുന്നു.

കളിയാട്ടങ്ങളുടെ ദിവസക്രമവും ക്ഷേത്രത്തിലെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളും അനുസരിച്ച് തെയ്യാവതരണഘടകങ്ങളും മാറുന്നതായി കാണാം. മൂന്ന് ദിവസത്തെ ചടങ്ങിൽ ആദ്യ ദിവസം തോറ്റവും രണ്ടാം ദിവസം സന്ധ്യക്ക് വെള്ളാട്ടവും മൂന്നാം ദിവസം പുലർച്ചയോടെ തെയ്യവും അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നു. അഞ്ചോ ആറോ തെയ്യങ്ങളുള്ള ക്ഷേത്രത്തിൽ ആദ്യത്തെ നാൾ മറ്റു തെയ്യങ്ങളുടെ തോറ്റത്തിനൊപ്പം ബാലിത്തോറ്റവും രണ്ടാം നാൾ ആദ്യം ബാലിയുടെ വെള്ളാട്ടവും മൂന്നാം നാൾ പുലർച്ചെ മൂന്നാമതോ നാലാമതോ ആയിട്ട് തെയ്യത്തിന്റെ പുറപ്പാടും അരങ്ങേറുന്നു. ഒരു ദിവസം മാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നതും ബാലിത്തെയ്യം മാത്രമായുമുള്ള ക്ഷേത്രത്തിലെ ക്രമമാണ് മുകളിൽ നൽകിയിരിക്കുന്ന വിശദീകരണം. മറ്റ് ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ചടങ്ങുകൾക്ക് വ്യത്യാസം ഒന്നും തന്നെയില്ലെങ്കിലും, സമയത്തിന്റെ ക്രമത്തിൽ മാത്രം മാറ്റം വരുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ വികസിക്കുന്നതാണ് ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണം. കെട്ടിയാട്ടക്കാരനും മേളക്കാർക്കും ഒരുപോലെ പ്രാധാന്യവും വെല്ലുവിളിയുമായ ഈ തെയ്യം കെട്ടിത്തഴക്കം വന്ന കലാകാരന്മാർ മാത്രം ചെയ്യുന്നത്, തെയ്യത്തിന്റെ സാങ്കേതികതയുടെ സങ്കീർണ്ണതയും അഭിനയത്തിലെ പ്രാവീണ്യവും കണക്കിലെടുത്താവാം.

4.5 തെയ്യത്തിന്റെ ആഹാര്യം

കർമ്മി എന്നതിൽനിന്ന് ധാരാളം ചിട്ടവട്ടങ്ങൾ കടന്നുകൊണ്ടാണ് തെയ്യത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരുക. ഓരോ ഘട്ടങ്ങൾക്കും അതിന്റേതായ രംഗഭാഷ്യവും മുഖത്തെഴുത്തും വേഷവിധാനവും നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പ്രധാനമായും മൂന്ന് വിധത്തിലാണ് ഈ ആഹാര്യസമ്പ്രദായങ്ങൾ കാണപ്പെടുന്നത്. തോറ്റം, വെള്ളാട്ടം, തെയ്യം എന്നീ ചടങ്ങുകൾക്കാണ് വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആഹാര്യരീതികൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഓരോ ചടങ്ങിനും മറ്റൊന്നിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായ വേഷങ്ങളും ചമയങ്ങളുമാണ് നൽകപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. പല ഘടനകളിലൂടെ വികസിക്കുന്ന തെയ്യത്തിന്റെ ആഹാര്യ ക്രമങ്ങളിലെ വൈവിധ്യം വിശദമായി പരിശോധിച്ച് രേഖപ്പെടുത്തേണ്ടത് അനിവാര്യമാണ്.

4.5.1 തെടങ്ങിത്തോറ്റം

ആദ്യമായി തോറ്റസമയത്തെ ആഹാര്യരീതികളാണ് വിവരിക്കുന്നത്. കോലക്കാരൻ ആദ്യമായി രൂപമാറ്റം വരുത്തുന്നത് ഈ ചടങ്ങിനാണ്. വെള്ളമുണ്ട് കയറ്റി ഉടുത്ത് അതിന്റെ മുകളിലായി കാണിമുണ്ട് ചുറ്റുന്നു. സാധാരണയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു വസ്ത്രമാണ് കാണിമുണ്ട്. ചുവന്ന വസ്ത്രത്തിൽ കരയുടെ ഭാഗത്തായി കമ്പ്, കാല്, കുമ്പിദളം എന്നിവ തുന്നിച്ചേർത്ത് ഉടുക്കുന്ന മുണ്ടാണ് കാണിമുണ്ട്. അതിന്റെ മുകളായി ചുവപ്പ് *(പട്ട്)* കെട്ടുന്നു. ശേഷം കച്ചിലയാണ് ധരിക്കുക. കാണിമുണ്ടിന്റെ കര മാത്രമായി, ഇരുകൈതണ്ടയുടെ നീളത്തിലും വണ്ണത്തിലും വസ്ത്രത്തിൽ തുന്നി അറ്റത്ത് വൂളൻ നൂല് ചേർത്ത് അരയിൽ കെട്ടുന്ന തുണിത്തരമാണ് കച്ചില. അതിന്റെ കൂടെ വസ്ത്രത്തിന്റെ ചെറിയ ഭാഗം ചൊറച്ച് *(വട്ടത്തിൽ)* കെട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നു. ഇത്രയുമാണ് തെടങ്ങലിന്റെ വേഷവിധാനം. മുഖത്ത് മഞ്ഞൾ തപ്പുന്നതും, നെറ്റിയിൽ നീളത്തിൽ മഞ്ഞയും അതിനു താഴെ ചുമപ്പും കുറി വരക്കുന്ന തോറ്റങ്ങളും തെയ്യത്തിൽ കാണപ്പെടാറുണ്ട്. ബാലിയുടെ തോറ്റത്തിന് മേൽപ്പറഞ്ഞ വിധത്തിലാണ് ചമയം നിർവ്വഹിക്കുക.

4.5.2 എളങ്കോലം

രണ്ടാംഘട്ട ആഹാര്യം വരുന്നത് വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ അവതരണസമയത്താണ്. എളങ്കോലം എന്ന് പറയുന്ന ഈ രൂപം, പള്ളിയറയിൽനിന്ന് കൊടിയിലയിൽ ദേവ-

ചൈതന്യം വാങ്ങിവന്ന് അണിയറയിലെ വിളക്ക് തെളിയിച്ച ശേഷമാണ് മുഖത്തെഴുതാൻ തുടങ്ങുക. വെള്ളാട്ടക്കുറിയിട്ട് വട്ടക്കണ്ണ് വരക്കുന്നതാണ് ഈ ചടങ്ങിനുള്ള മുഖത്തെഴുത്ത്. മുഖത്ത് മനയോല തപ്പുകമാണ് ആദ്യമായി ചെയ്യുന്നത്. മനയോല വെളിച്ചെണ്ണയിൽ ചാലിച്ച് മുഖം മുഴുവൻ തേച്ചുപിടിപ്പിക്കുന്നു. 'കണ്ണിടൽ' (*കണ്ണ് വരക്കുക*) എന്നത് തെയ്യത്തിന്റെ എല്ലാ മുഖത്തെഴുത്തിലും പ്രാധാന്യമേറിയ ഒന്നാണ്. അധികമായും കണ്ണിടുക കോലക്കാരൻ തന്നെയാണ്. ഓടു കരിച്ചുണ്ടാക്കുന്ന മഷിയാണ് തെയ്യത്തിന് ഉപയോഗിക്കുക. വട്ടക്കണ്ണാണ് ബാലിയുടെ വെള്ളാട്ടത്തിന് വരക്കുന്നത്. നിയമപ്രകാരം ഉള്ള് കറുപ്പിച്ച വട്ടക്കണ്ണ് മാത്രമാണെങ്കിലും ഇപ്പോൾ ഭംഗിക്കായി, കണ്ണിന്റെ വാല് നീട്ടി വരക്കുന്നതായും വട്ടകണ്ണിന്റെ ഉള്ളിൽ വെള്ള കൊണ്ട് കുത്തുകളിടുന്നതായും കാണുന്നുണ്ട്. അതുകഴിഞ്ഞ് ചായില്ല്യം കൊണ്ട് മനയോല തേച്ച ഭാഗം തപ്പി (*ഒപ്പുക*), അതിർത്തി വെള്ളമനയോല (*മഞ്ഞനിറത്തിൽ ഉള്ളത്*) കൊണ്ട് കെട്ടുന്നു. 'താടിത്തണ്ട്' വരക്കുക എന്നതാണ് ചെവി മുതൽ ചെവി വരെ വെള്ളമനയോല വളച്ച് എഴുതുന്നതിന്റെ ഭാഷ. കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നിവയിലെ ചുട്ടിക്കു പകരമായി തെയ്യത്തിൽ വരച്ചുചേർക്കുന്ന അലങ്കാരമാണ് താടിത്തണ്ട്. വെള്ളമനയോല വരക്കുന്ന സമയം ചായില്ല്യവുമായി നേരിയ അകലമിടുന്നുണ്ട്. ഇതിൽ ചുരുളുകൾ എഴുതിച്ചേർക്കലാണ് തുടർന്ന് ചെയ്യുക. നെറ്റിയിൽ നടുവിലായി മഞ്ഞകൊണ്ടും അതിനു മുകളിൽകൂടി ചുമപ്പുകൊണ്ടും ചന്ദ്രക്കലയിട്ട് അതിന്റെ ഇരുപുറത്തായി എരിഞ്ഞിപ്പൂവ് വരച്ചുചേർക്കുന്നു. ചന്ദ്രക്കലക്കു ചുറ്റുമായി ചുരുളുകളും വരക്കണം. ശേഷം മുഖത്ത് പലയിടത്തായി തട്ടും തളങ്ങളും (*പല ആകൃതിയിലുള്ള വരകൾ*) എഴുതുന്നു. ചുണ്ട് ചായില്ല്യം കൊണ്ടാണ് വരക്കുക. ചായില്ല്യം വെളിച്ചെണ്ണയിൽ ചാലിച്ച് ചുണ്ടെഴുതി, ചായില്ല്യം കൊണ്ടുതന്നെ തപ്പുന്നു. അരങ്ങിലേക്ക് പോകും മുമ്പാണ് ചുണ്ടെഴുതുക. നിയമാനുസൃതമായ മുഖത്തെഴുത്ത് ഇത്രമാത്രമാണ്; എന്നാൽ നിയമങ്ങൾ തെറ്റിക്കാതെ നിർവ്വഹിക്കുന്ന മനോധർമ്മങ്ങൾ അനുവദനീയമാണ്.

മുഖത്തെഴുതുന്ന സമയത്തുതന്നെ മെയ്യെഴുത്തും നടത്തപ്പെടുന്നുണ്ട്. കഴുത്തു മുതൽ അടിവയറ് വരെയാണ് മെയ്യെഴുത്ത് ചെയ്യുന്നത്. ആദ്യം അരിച്ചാന്തും (*അരിമാവ്*) മഞ്ഞളും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ശരീരത്തിൽ തടവി മഞ്ഞൾ മാത്രമായി അവിടെ

തപ്പിപിടിപ്പിക്കുന്നു. അടുത്തതായി 'കൊട്ടൻവര'യിടുകയാണ് ചെയ്യുക. ശ്രീരാമൻ തൊട്ട് തലോടി അനുഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്ന രണ്ട് ജീവജാലങ്ങൾ 'അണ്ണാനും', 'ബാലി'യുമാണെന്നാണ് രാമായണത്തിൽ പറയപ്പെടുന്നത്. അതിന്റെ പ്രതീകമായിട്ടാണ് ബാലിയുടെ ശരീരത്തിൽ അണ്ണാറക്കുട്ടന്റെ ശരീരത്തിൽ കാണുന്ന മൂന്ന് വരകൾ; കൊട്ടൻവര എഴുതുന്നത്. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ മൂന്നിനു പകരം അഞ്ച് വരക്കുന്ന സമ്പ്രദായം കണ്ടുവരുന്നു. ഭംഗിക്കു വേണ്ടി കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെട്ട ഈ വരകൾ ഇന്ന് ആചാരമായി അനുവർത്തിക്കുന്നു. ഇപ്പോൾ മിക്ക അവതരണങ്ങളിലും ബാലിയുടെ വെള്ളാട്ടത്തിന് അഞ്ച് കൊട്ടൻവരകൾ കാണുന്നുണ്ട്. ആദ്യം നടുവിൽ വരയിട്ട് അതിന് ഇരുപുറത്തും അരിച്ചാന്ത് കൊണ്ട് വരകൾ വരച്ച് അതിൽ പഞ്ഞി നീളത്തിൽ കുത്തിപ്പിടിപ്പിക്കുന്നു. പഞ്ഞിയുടെ രണ്ട് അതിരുകളിലും മഞ്ഞളും ചുണ്ണാമ്പും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ചുമപ്പു നിറമാക്കിയ ചായം കൊണ്ട് നീളത്തിൽ വരച്ച് അതിർത്തിയിടുന്നു. ഇങ്ങനെ നിയമപ്രകാരമുള്ള മൂന്നോ ഭംഗിക്കായി കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന അഞ്ചോ വരകൾക്കുശേഷം ശരീരം മുഴുവൻ 'വടുക്കൾ' വരച്ചുചേർക്കുന്നു. അതിർത്തി വരച്ച അതേ ചായം തന്നെയാണ് അസ്ത്രം തറച്ച പാടുകളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വടുക്കളും എഴുതുക. മാറിനു ഇരുപുറത്തും വട്ടക്കണ്ണെന്ന് തോന്നിക്കും വിധത്തിലുള്ള രണ്ട് വലിയ വടുക്കളും ബാക്കിയുള്ളവ ചെറിയതുമായാണ് വരക്കുന്നത്. ഇത്രയുമാണ് വെള്ളാട്ടത്തിനുള്ള മെയ്യെഴുത്ത്.

മുഖത്തെഴുത്തും മെയ്യെഴുത്തും കഴിഞ്ഞാൽ കിടക്കുന്നിടത്തുനിന്ന് എഴുന്നേറ്റ് അണിയലങ്ങൾ കെട്ടുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. ശരീരത്തിലെ ആഭരണങ്ങൾ താഴെ നിന്ന് മുകളിലേക്കെന്ന ക്രമത്തിലാണ് ധരിക്കുന്നത്. ആദ്യമായി കാലിലെ അണിവുകളായ 'ചിലങ്കൽ', 'തറ്റും പാടകം', 'മണിക്കയ്യില്' എന്നിവയാണ് ധരിക്കുക. ചിലമ്പ് എന്ന ആഭരണത്തിന്റെ മറ്റൊരു പേരാണ് ചിലങ്കൽ. ദേവീസങ്കൽപത്തിൽ ആരാധിക്കപ്പെടുന്ന ഇത് മിക്ക തെയ്യങ്ങളും കാലിൽ ധരിക്കാറുണ്ട്. കവടി കോർത്തിണക്കിയ വൃത്താകൃതിയിലുള്ള അണിയലമാണ് തറ്റും പാടകം. നടുവിൽ പിച്ചളയും അതിനു ഇരുപുറം കവടിയും കോർത്ത് വെച്ചുണ്ടാക്കുന്ന ഇവ കഥകളിയിലെ തണ്ടപതിപ്പിനോട് സാദൃശ്യമുള്ളവയാണ്. മണികൾ കയറിൽ കോർത്തുണ്ടാക്കുന്ന മറ്റൊരാഭരണമാണ് മണിക്കയ്യില്. മണികൾ വൃത്താകൃതിയിൽ ചുറ്റിക്കോർക്കുന്ന ഈ അണിയലം ചിലങ്ക,

കച്ചമണി പോലുള്ളവയുടെ പ്രാഗ്‌രൂപമാണ്. ഇവ കെട്ടിയശേഷം അരയിലെ കെട്ടുകൾ അണിയാൻ തുടങ്ങുന്നു. കച്ചിലയാണ് അരയിൽ ആദ്യമായി ധരിക്കുക. കളരി അഭ്യാസത്തിന് അരയിൽ കെട്ടുന്ന 'കച്ച്'യുടെ മറ്റൊരു പ്രകാരത്തിലുള്ള വസ്ത്രമാണ് വാങ്ങുന്ന കച്ചില എന്നും പറയപ്പെടുന്ന ഈ തുണിത്തരം. വീതി കുറഞ്ഞതും നീളം കൂടിയതുമായ ഇവ അരയിൽ ഉറപ്പിക്കുന്ന കെട്ടാണ്. അരക്കു പിൻഭാഗത്തായും മുൻ ഭാഗത്ത് നടുവിലായും അമർത്തികെട്ടിന്നതിലൂടെ കാലുകൾ സ്വതന്ത്രമായി ചലിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുക മാത്രമല്ല അരയ്ക്കു ബലവും ഉറപ്പും നൽകുന്നു. 'വെളുമ്പൻ' എന്ന വസ്ത്രവിധാനമാണ് അടുത്തതായി അണിയുന്നത്. ചുവന്ന തുണിയിൽ വെളുപ്പും കറുപ്പും വരകൾ നീളത്തിൽ വര പോലെ തുന്നിയ, ഞൊറികളോടുകൂടിയ തുണിത്തരമാണ് വെളുമ്പൻ. ഉള്ളിലായി താഴ്ത്തിയുടുക്കുന്ന രണ്ടെണ്ണവും അതിനു മുകളിലായി മൂന്ന് തട്ടുകളുമായിട്ടാണ് ഇത് കാണപ്പെടുക. ഇപ്പോൾ അത് ലോപിച്ച് നാലെണ്ണമായി മാറിയിട്ടുണ്ട്. ഇതിനു മുകളിലായി 'മഞ്ഞാംപിലാടി' എന്ന ആഭരണം ധരിക്കുന്നു. മഞ്ഞാംഗി എന്നത് മുന്നിലേക്ക് ഉള്ളതും പിലാടി എന്നത് പിന്നിലേക്ക് ഉള്ളതുമാണ്. അരയിൽ കെട്ടുന്ന, പലക പോലെ വട്ടത്തിലുള്ള അണിയലമാണിത്. ശരീരത്തിനെക്കാളും വലിപ്പമേറിയ ഈ ആഭരണം അണിയുന്നതോടെ കോലത്തിനും വലിപ്പം ഉണ്ടാകുന്നു. മഞ്ഞാംപിലാടിക്കു പിന്നാലെ കോലാങ്ങി എന്നതാണ് അടുത്തതായി ചുറ്റുന്നത്. അരയിൽ വട്ടത്തിൽ ചുറ്റി, നടുവിൽ കുടി പിന്നിലേക്ക് വലിച്ചെടുത്ത് കച്ചിലയിൽ ചേർത്ത് മുറുക്കിയാണ് ഇത് ധരിക്കുന്നത്. ശേഷം വാല് എന്ന അണിയലമാണ് കെട്ടുക. പിന്നിലായി കാണപ്പെടുന്ന ഇവ ഇരുപുറത്തും ഞാന്നു കിടക്കുന്നതാണ്. അത് കഴിഞ്ഞാൽ ഒട്ടിയാണം എന്ന ആഭരണമാണ്. വെള്ളി കൊണ്ട് നിർമ്മിക്കുന്ന ഇത്, അരമണി എന്നതിന്റെ വികസിത രൂപമാണ്. അതിനു താഴെയായി അരയിൽകെട്ട് അണിയുന്നു. തടിയുടെ ചെറിയ പാളികൾ കോർത്ത് തുന്നിയുണ്ടാക്കുന്ന ഈ ആഭരണം ഒട്ടിയാണത്തിനും മഞ്ഞാംപിലാടിക്കും ഇടയിലായി കെട്ടുന്നു. ഇത്രയുമായാൽ വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ 'അരച്ചമയം' പൂർത്തിയായി. തുടർന്ന് 'കൈ-കൂട്' എന്ന വസ്ത്രവിധാനം കൈയ്യിൽ ധരിക്കുന്നു. തോൾ മുതൽ കൈപ്പത്തി വരെ മൂടുന്ന കൈയ്യുറയാണ് കൈക്കൂട് എന്നത്. പട്ട് കൊണ്ട് നിർമ്മിച്ചിരുന്ന ഇവ ഇപ്പോൾ ചെമ്പാടം അഥവാ വൂളൻ നൂല് കൊണ്ടും നിർമ്മിക്കാറുണ്ട്. കാഴ്ച്ചയുടെ

ഭംഗി അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയാണ് വൂളൻ നൂലിന്റെ കൈക്കൂട് രൂപപ്പെടുത്തി ഉപയോഗിക്കുന്നതെങ്കിലും ചൂടിന്റെ ആധിക്യവും രൂപത്തിലെ ചേർച്ച കുറവും കണക്കിലെടുത്ത് ഇന്നും പഴയ സമ്പ്രദായത്തിൽ പട്ടിന്റെ ആവരണം മാത്രം അണിയുന്ന കോലക്കാരുമുണ്ട്. വള ധരിക്കലാണ് അടുത്ത കർമ്മം. രണ്ട് കൈകളിലുമായി പത്ത് വളകളാണ് വെള്ളാട്ടത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. തടിയിൽ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന വള മൂന്നെണ്ണം ഇരുതോളിലും രണ്ടെണ്ണം ഇരുകൈത്തണ്ടയിലും ധരിക്കുന്നു. തോളിലണിഞ്ഞിരിക്കുന്ന വളകൾക്കു താഴെ 'വിരുത്' കെട്ടുന്നു. കവടി കോർത്തുണ്ടാക്കിയ ആഭരണം കെട്ടുന്നതോടെ വളകൾ തോളിൽ തടഞ്ഞു കിടക്കുന്നു. വളകളുടെ മുകളിലായി രണ്ട് തോളിലും 'ചുങ്കിമറ' കെട്ടുന്നു. വീരപുരഷന്മാർക്കുള്ള കവചത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ഈ ആവരണം കഥകളി പോലുള്ള കലകളിൽനിന്ന് കടമെടുത്തതായതിനാൽ, ചില ഭാഗത്ത് ഉപയോഗിക്കുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നില്ല. കൈതണ്ടയിലെ വളകൾക്കു മുന്നിലായി 'ചൂടകം' എന്ന ആഭരണം ധരിക്കുന്നു. ഓടു കൊണ്ടും വെള്ളി കൊണ്ടും പണി കഴിപ്പിക്കുന്ന ചൂടകം കെട്ടുന്നതോടെ കൈയ്യിൽ ധരിച്ചിരിക്കുന്ന വളകൾ താഴേക്കു വീഴാതെ യഥാസ്ഥാനത്തു കിടക്കുന്നു. 'കടക'മാണ് അടുത്തതായി അണിയുന്ന അണിയലം. തടിയിൽ ചിത്രപ്പണികൾ കൊത്തിയുണ്ടാക്കുന്ന കടകം ഇപ്പോൾ അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ കെട്ടാറുള്ളൂ. ആഭരണങ്ങൾ ധാരാളമാകുമ്പോൾ കൈളുടെ ചലനങ്ങൾക്കു പ്രയാസം വരുന്നതിനാൽ കടകം ധരിക്കൽ പതിവില്ല. പൂക്കൾ കോർത്ത് തുന്നിയുണ്ടാക്കുന്ന 'കൈത്തണ്ട'യാണ് കൈയ്യിൽ കെട്ടുന്ന മറ്റൊരു അണിവ്. വളകൾക്കും വിരുതിനും ചൂടകത്തിനും ഇടയിലായി പത്തെണ്ണമാണ് രണ്ട് കൈകളിലുമായി ധരിക്കുന്നത്. വീരന്മാരായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു നിശ്ചയിച്ചിട്ടുള്ള കൈപ്പടം എന്ന ആഭരണവും ബാലിക്കുണ്ട്. വൃത്താകൃതിയിലുള്ള മിന്നുന്ന ഇത്, രാജത്വമുള്ള മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങളും ധരിക്കുന്ന വീരശൃംഖലക്കു സമമായിട്ടാണ് കരുതപ്പെടുന്നത്. ഇവയെല്ലാം കെട്ടുന്നതോടെ കൈച്ചമയം മുഴുവനാവുന്നു.

'കഴുത്തിൽ കെട്ട്'ാണ് അടുത്തതായി അണിയുന്നത്. കഥകളിയിലെ കൊരലാരം പോലെയുള്ളയിത് മിക്ക തെയ്യങ്ങളും അണിയാറുണ്ട്. അർദ്ധവൃത്താകൃതിയിൽ തടിയിൽ നിർമ്മിക്കുന്ന കഴുത്തിൽ കെട്ട് മുഖത്തിനു തൊട്ടുതാഴെയായി കെട്ടുന്നതിനാൽ വേഗത്തിൽ

ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ്. മുഖത്തു വരച്ചിരിക്കുന്ന താടിത്തണ്ടയോട് ചേർത്ത് താഴെ പൂക്കൾ തുന്നിച്ചേർത്ത അർദ്ധവളയവും കെട്ടുന്നു. ശേഷം തലയിലെ അണിവുകളാണ്. ശേഷം തലയിൽ 'തൊപ്പി' ഇറക്കി വെക്കുന്നു. വെളുത്തതുണി കൊണ്ടോ വസ്ത്രം (വെള്ളത്തോർത്ത്) കൊണ്ടോ തല മുഴുവനായി കെട്ടിയുറപ്പിച്ച് അതിൽ തൊപ്പി ഇറക്കി താഴ്ത്തുന്നതോടെ മറ്റ് ആഭരണങ്ങൾ ധരിക്കുവാൻ പാകത്തിൽ തല മുറുകുന്നു. അതിനു മുകളിലായി 'തലപ്പാളി' കെട്ടുന്നു. തെയ്യാവതരണത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ആഭരണമാണ് തലപ്പാളി. തുണിയിൽ വെള്ളികൊണ്ടുള്ള ചെറിയ രൂപങ്ങൾ തുന്നിചേർത്ത് നിർമ്മിക്കുന്ന ഇത് കൂടിയാട്ടത്തിലും കഥകളിയിലും ഉപയോഗിച്ചു വരുന്ന കുറുനിരയോട് ഏറെ സാമ്യമുള്ള ഒന്നാണ്. കാതും കാതിലയുമാണ് തുടർന്ന് കെട്ടുന്നത്. ചെവിയിൽ ധരിക്കുന്ന കുണ്ഡലങ്ങൾക്കു സമമായിട്ടാണ് കാതും കാതിലയും ഉൾപ്പെടുത്തി-യിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കുണ്ഡലങ്ങളെക്കാളും വലിപ്പത്തിൽ, ചതുരാകൃതിൽ നിർമ്മിച്ച ആഭരണമാണിവ. അതിനു മുകളിലായി 'ചെന്നിമലര്' ഉറപ്പിക്കുന്നു. വെള്ളികൊണ്ട് നിർമ്മിക്കുന്ന ആഭരണം, കൂടിയാട്ടം കഥകളി കലകളിലെ ചെവിപ്പൂവ് പോലുള്ള ഒന്നാണ്. 'നാഗാടം' എന്ന ആഭരണത്തിൽ 'ചെന്നി ചിറക്' തുന്നി ചേർത്ത് തലയിൽ താഴ്ത്തുകയാണ് അടുത്ത കർമ്മം. തെയ്യത്തിന്റെ ഇളംരൂപമാണ് വെള്ളാട്ടം എന്നതുപോലെ കിരീടത്തിന്റെ ചെറിയ രൂപമാണ് നാഗാടം. വെള്ളിരൂപങ്ങളും പൂക്കളും തുന്നിപ്പിടിപ്പിച്ച അർദ്ധവൃത്താകൃതിയിലുള്ള നാഗാടത്തിൽ ചിറക് പോലെ തോന്നിപ്പിക്കുന്ന രണ്ട് പാളികൾ, ചെന്നി ചിറക് കോർത്ത് തലയിൽ കെട്ടുന്നു. തലപ്പാളിയുടെ മുകളിലായി തലപ്പൂ അഥവാ കണ്ണടുക്ക് കെട്ടി വെക്കുന്നു. പൂക്കൾ കോർത്ത തണ്ടയെയാണ് തലപ്പൂ എന്നു പറയുന്നത്. അതിനു ശേഷം 'വഞ്ചി'; നീണ്ട മുടി കെട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നു. അതാത് ദേവതമാർക്ക് പ്രത്യേക വഞ്ചിയാണ് ധരിക്കുക. ബാലിക്കു നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന വെളുത്ത നിറത്തിലുള്ളവ കൂടിയാട്ടത്തിലെ പെടരിയോട് ഏറെ സാമ്യമുള്ളതാണ്. വഞ്ചിക്കു മുകളിലായി പുറം പാളി എന്ന വസ്ത്രാഭരണം കെട്ടുന്നു. ആറ് ചുവപ്പും അഞ്ച് കറുപ്പും എന്നിങ്ങനെ പതിനൊന്ന് എണ്ണമാണ് പുറം പാളിയുടെ കണക്ക്. ധാരാളം ഞൊറികളുള്ള ഇതിന്റെ അറ്റത്തു മാത്രമാണ് നിറമുള്ളത്. അതിന്റെ മുകളിലുള്ള കെട്ടുകൾ നാഗാടത്തോട്

കെട്ടുന്നതോടെ ഞൊറികൾ വിടർന്നു നിൽക്കുന്നു. ഇത്രയും അണിവുകളെ തെയ്യത്തിലെ തൊപ്പി ചമയം എന്നാണ് പറയുന്നത്.

ബാലിക്കു മാത്രമുള്ള അണിവുകളാണ് തുടർന്ന് കെട്ടുവാനുള്ളത്. നഖം, ബാലിത്തണ്ട് എന്നിവയാണ് അവസാനമായി കെട്ടുക. ശരീരത്തിലെ അണിയലങ്ങൾ കെട്ടുന്ന സമയം നഖം പള്ളിയറയിൽ പൂജിക്കാൻ കൊടുക്കണം. ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ സ്വന്തമായി വെള്ളിയിൽ നിർമ്മിച്ച നഖം, ബാലിത്തണ്ട്, നാഗാടം എന്നിവയുണ്ടാകും. അണിയലങ്ങൾ എല്ലാം കോലക്കാരൻ തന്നെ കൊണ്ടുവരികയാണ് പതിവ്. എന്നാൽ മേൽപറഞ്ഞവ ക്ഷേത്രത്തിൽ ഉണ്ടെങ്കിൽ അതാണ് ഉപയോഗിക്കുക. അപൂർവ്വം സാഹചര്യങ്ങളിൽ ദൈവം ഭക്തരോട് കാര്യസാദ്ധ്യത്തിനുശേഷം മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച അണിയലങ്ങൾ ക്ഷേത്രത്തിലേക്കു നൽകുവാൻ കൽപിക്കുന്നു. അങ്ങനെയാണ് ക്ഷേത്ര-ത്തിനു അവ ലഭിക്കുന്നത്. പള്ളിയറയിൽ പൂജിക്കുന്ന നഖം, അരിയും പൂവുമടങ്ങുന്ന കൊടിയിലയിൽ കൊണ്ടുവരുന്നു. നഖം വിരലിലണിഞ്ഞ് കൊടിയിലയിൽനിന്ന് അരിയെടുത്ത് അണിയറയിൽ നിൽക്കുന്നവർക്ക് കൊടുക്കുന്നു. ശേഷം ബാലിത്തണ്ട് കെട്ടാൻ തുടക്കമായി. വട്ടത്തിൽ കെട്ടിവെച്ചിരിക്കുന്ന തണ്ട് അഴിച്ച് അതിന്റെ അറ്റത്തുള്ള കൂമ്പ് ഇടതുകൈയ്യിൽ പിടിക്കുന്നു. മരം കൊണ്ടോ വെള്ളി കൊണ്ടോ നിർമ്മിച്ചിരിക്കുന്ന കൂമ്പ് മുകളിലേക്ക് ഉയർത്തി പിടിക്കുന്നു. വലതു കൈയ്യിൽ അരി വാങ്ങി എല്ലാവരേയും വന്ദിച്ചശേഷം കോലക്കാരൻ മൂലമന്ത്രം മനസിൽ മന്ത്രിച്ച് ബാലിത്തണ്ടിൽ അരിയിട്ട് ആരാധിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം മറ്റുള്ളവരും അരിയിട്ട് ആരാധിക്കുന്നു. ഉടൻതന്നെ കല്ലാടിമാർ തണ്ട് നിവർത്തി പിന്നിൽ കൊണ്ടുപോയി കെട്ടാൻ ആരംഭിക്കുന്നു. സഹായികൾ കെട്ടുമ്പോഴും കോലക്കാരന്റെ ഇടതുകൈയ്യിൽ കൂമ്പ് പിടിച്ചിട്ടുണ്ടാകും. തോൾ വഴി പിന്നിലേക്കാണ് കെട്ടുക. അരയിൽ മഞ്ഞാംപിലാടിയുടെ അടിയിലായി കച്ചിലയിലാണ് തണ്ട് കെട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നത്. തോൾ ഭാഗത്തു കൂടി മുന്നിലേക്ക് എടുക്കുന്നതിനാൽ തോളിലും കെട്ടുന്നു. കഴുത്തിനു മുറുക്കം വരാത്ത വിധത്തിൽ മാത്രമാണ് തണ്ട് ഉറപ്പിക്കുക. ശേഷം 'മുഖദർശന'മാണ്. സഹായിയുടെ അടുത്തുനിന്നും കണ്ണാടി വാങ്ങി മുഖം നോക്കുന്നു. മുഖം കണ്ട് ശൗര്യത്തോടെ കണ്ണാടി എറിഞ്ഞു കൊടുത്ത് പീഠത്തിൽനിന്ന് എഴുന്നേൽക്കുന്നു. മുഖദർശനം നടത്തുന്നതോടെ ബാലിയുടെ

വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ ആഹാര്യഭാഗം അവസാനിക്കുന്നു. വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ വേഷങ്ങൾ ഒരുവിധം എല്ലാ തെയ്യങ്ങൾക്കും സാമ്യമുള്ളതാണെങ്കിലും, 'പുലിയൂര് കണ്ണൻ' എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ തെക്കൻ ശൈലയിലെ വെള്ളാട്ടരൂപം ബാലിയുടേതുമായി വളരെ അടുത്തുനിൽക്കുണ്ട്. എഴുത്തുകളിൽ വരുന്ന നേരിയ വ്യത്യാസങ്ങളും ബാലിത്തണ്ടിനു പകരം കെട്ടുന്ന പുലിത്തണ്ടും, നഖത്തിനു പകരം ധരിക്കുന്ന നഖോരവും തുടങ്ങിയ ചെറിയ വ്യത്യാസങ്ങളൊഴിച്ചാൽ ഇരുരൂപങ്ങളും ഏറെക്കുറെ ഒരുപോലെ തോന്നിക്കുന്നതാണ്.#

4.5.3 തെയ്യക്കോലം

തെയ്യാവതരണസമയത്താണ് മൂന്നാം ഘട്ടത്തിന്റെ ആരംഭം. കൊടിയില വാങ്ങി വന്ന ശേഷം കോലക്കാരൻ എഴുതാൻ കിടക്കുന്നു. ചില കലാകാരന്മാർ സ്വന്തമായി മുഖത്ത് വരക്കുന്നതിനാൽ ചുട്ടിക്കാർക്കു താരതമ്യേന കുറച്ചു പണികൾ മാത്രമേ ഉണ്ടാവുകയുള്ളൂ. രണ്ട് മണിക്കൂർ വരെയാണ് മുഖത്തെഴുത്തും മെയ്യെഴുത്തും മുഴുമിപ്പിക്കാൻ ആവശ്യമായ സമയം. വിദഗ്ധരായ കലാകാരന്മാർ ഒന്നര മണിക്കൂറോ അതിലും കുറവു സമയം കൊണ്ടോ എഴുതാറുണ്ട്. തെയ്യത്തിന്റെ മുഖത്തെഴുത്തിൽ പ്രധാനമായ കണ്ണിടലിന് രണ്ട് സമ്പ്രദായങ്ങളാണ് കണ്ടുവരുന്നത്. വടക്കൻ ശൈലിയിലെ 'ഹനുമാൻ കണ്ണിട്ട എഴുത്തും' തെക്കൻ ശൈലിയിലെ 'കുറ്റിശംഖ് എഴുത്തു'മാണ് കണ്ണിടലിലെ വ്യത്യസ്തതകൾ. കണ്ണ് വരക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് മുഖത്തുള്ള മറ്റ് എഴുത്തുകൾക്കു മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. ആദ്യം മുഖത്ത് മനയോല തടവലാണ്. പഴുക്ക നിറത്തിലുള്ള മനയോല വെള്ളം താളിച്ച് നേർത്ത അളവിലാണ് തടവുക. മുഖത്തിന്റെ നിറത്തിന് മാറ്റം സംഭവിക്കുക എന്നതു മാത്രമാണ് ഇതിലൂടെ സാധിക്കുക. ശേഷം കണ്ണിടുന്നു. ചതുരാകൃതി കണ്ണിനു ചുറ്റും മഷികൊണ്ട് ചെരിച്ച്വരച്ച് മുകളിൽ ഒന്നും താഴെ രണ്ടും വളഞ്ഞ വരകൾ വാലുകളായി വരക്കുന്നതാണ് ഹനുമാൻ കണ്ണിട്ട എഴുത്ത്. കണ്ണിനു ചുറ്റുമായി വൃത്താകൃതിയിൽ മഷിയിട്ട് മുകൾഭാഗം ശംഖിന്റെ വാലുപോലെ ഉയർത്തി കൂർപ്പിച്ചു വരക്കുന്നതിനെ കുറ്റിശംഖിട്ട എഴുത്ത് എന്നു പറയുന്നു. ഇതിൽ ഏതു തരത്തിലുള്ള കണ്ണ് വരക്കുന്നു എന്നതിനനുസരിച്ചാണ് തട്ടും തളങ്ങളും മാറുന്നത്. കണ്ണിന് അതിരു വരച്ചു കഴിഞ്ഞ് ശേഷിച്ച എഴുത്തുകൾ വരക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. 'ഊട്ടിയെഴുത്ത്', 'നറക്കിയെഴുത്ത്' എന്നിങ്ങനെ എഴുത്തുകൾക്കും രണ്ട്

വിധമുണ്ട്. ഈർക്കിൽ ചതച്ചാണ് ഈ എഴുത്തുകൾ ഒക്കെയും ചെയ്യുക. മുഖത്ത് മനയോല കട്ടിയിൽ തടവി, അതിൽ ചായില്ല്യം കൊണ്ട് വരക്കുന്നതാണ് നറക്കിയെഴുത്ത്. മുഖം മനയോല കൊണ്ട് മിനുക്കുന്നതിനാൽ മിനുക്കിയെഴുത്ത് എന്നും ഈ രീതിയെ പറയാറുണ്ട്. ഹനുമാൻ കണ്ണിട്ട് എഴുതുമ്പോൾ ഊട്ടിയെഴുത്താണ് വരക്കാൻ സാധിക്കുക. കണ്ണ് വരച്ചശേഷം അതിരിട്ട് മുഖത്ത് മനയോല കൊണ്ട് രേഖകൾ വരച്ച് അതിൽ ചായില്ല്യം കൊണ്ട് ചിത്രപ്പണികൾ വരക്കുന്നതാണ് ഊട്ടിയെഴുത്ത്. ബാലിക്കു അധിക-മായും ഈ വിധത്തിലാണ് എഴുതുന്നത്. കാഴ്ച്ചക്കു ഭംഗി കൂടുക ഊട്ടിയെഴുത്തിനാണെന്നതിൽ സംശയമില്ല. വരക്കുന്നതിലെ സമയാധിക്യം കാരണം നറക്കിയെഴുത്താണ് അധികമായും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും ഊട്ടിയെഴുതി മാത്രം തെയ്യം കഴിക്കുന്ന നിരവധി കലാകാരന്മാരുണ്ട്. മൂക്കിനു ഇരുപുറത്തും വജ്രദളം വരക്കും. മൂക്കിനു അടിഭാഗത്തു ചായില്ല്യം കൊണ്ട് അതിരു വരച്ച് അതിനു മുകളിൽ മനയോല കൊണ്ട് വളഞ്ഞ രേഖകൾ വരച്ച് അതിൽ ചായില്ല്യം എഴുതുന്നതാണ് വജ്രദളം. നെറ്റിയിൽ എരിഞ്ഞിപ്പൂവ് കുറിയിട്ട് അതിനു ചുറ്റുമായി ചുരുളുകളും വരകളും ചക്രവും വരച്ച് കുറിക്കു മുകളിലായി നക്ഷത്രവും എഴുതുന്നു. കൂടാതെ നെറ്റിക്കു താഴേക്കു ത്രികോണാ-കൃതിയിൽ അതിരിട്ട് അതിനുള്ളിലും ചുരുളുകൾ വരക്കുന്നു. കവിളിനു താഴെ ചായില്ല്യം തടവുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ബാലിക്കു താടി മീശ എന്നിവ കെട്ടുന്നതിനാൽ ചുണ്ട് അവസാനമാണ് വരക്കുക.

മുഖത്തെഴുതുന്നതോടൊപ്പം ശരീരത്തിലെ എഴുത്തുകളും വരക്കുന്നു. കൊട്ടൻവര-യാണ് ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ മെയ്യെഴുത്തിലെ പ്രധാന എഴുത്ത്. മഷി എണ്ണയിൽ ചാലിച്ച് കൊട്ടൻവര വരച്ച് അതിന്റെ അതിര് വെള്ളമനയോല കൊണ്ട് കെട്ടും. ശേഷം മനയോല വെള്ളത്തിൽ ചാലിച്ച് ബാക്കിയുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ തടവി അതിൽ മഷികൊണ്ടും ചായില്ല്യം കൊണ്ടും ചൊട്ടകൾ കുത്തുന്നു. ഭംഗിക്കായി ഇപ്പോൾ കണ്ണിന്റെ ആകൃതിയിൽ വലിപ്പത്തിൽ ചൊട്ട വരക്കാറുണ്ട്. അടിസ്ഥാനത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കാത്ത ഇതുപോലെയുള്ള അനവധി മനോധർമ്മങ്ങൾ ഇന്ന് ആഹാര്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. കൊട്ടൻ വരയുടെ ഇടയിൽ കടുംതുടി വരക്കുക, ചിട്ട് കുത്തുക തുടങ്ങിയ അനേകം പരിഷ്കാരങ്ങൾ ഇപ്പോൾ കാണാൻ സാധിക്കും. എങ്കിലും കൊട്ടൻ വരക്കു മനയോല കൊണ്ടു മാത്രമായി

അതിരു വരച്ച്, കറുപ്പും ചുവപ്പും ചൊട്ടകൾ കുത്തി, ചായില്ല്യം കൊണ്ട് രേഖകൾ വരക്കുന്ന അടിസ്ഥാന എഴുത്തുകൾ മാത്രമായി വരക്കുന്ന രീതിയും കലാലോകത്ത് കാണുന്നുണ്ട്. ഇത്രയുമാണ് തെയ്യത്തിനുള്ള മെയ്യെഴുത്ത്. ശേഷം അണിയലങ്ങൾ കെട്ടാൻ ആരംഭിക്കുന്നു.

കാലിൽ കെട്ടുന്ന തറ്റുംപാടകം, ചിലമ്പ് എന്നിവയാണ് ആദ്യം ധരിക്കുക. ശേഷം അരച്ചമയത്തിന് തുടക്കമായി. വാങ്ങുന്ന കച്ചിലയുടുത്ത് ഒറ്റവെളുമ്പനും കുട്ടിവെളുമ്പനും ചുറ്റുന്നു. വെള്ളാട്ടത്തിന് കെട്ടുന്നതുപോലെ വെളുമ്പന്റെ മുഴുവൻ എണ്ണങ്ങൾ തെയ്യത്തിന് കെട്ടാറില്ല. പകരം രണ്ട് വെളുമ്പൻ കെട്ടി അരയിൽ 'പറ്റ്' ചുറ്റിക്കെട്ടുന്നു. വീതി കുറഞ്ഞ് നീളം കൂടിയ തുണി അരയിൽ വട്ടത്തിൽ ചുറ്റിയുറപ്പിക്കുന്നതാണ് പറ്റ് എന്നത്. മറ്റ് അണിയലങ്ങൾ കെട്ടുമ്പോൾ അരയ്ക്ക് വേദന വരാതിരിക്കാനും ധരിച്ചിരിക്കുന്ന വെളുമ്പൻ മുറുകിയിരിക്കാനും വേണ്ടിയാണ് പറ്റ് കൊടുക്കുന്നത്. 'ഒടക്കോല'ാണ് അടുത്തതായി കെട്ടുക. തടിയുടെ രണ്ട് പാളിയായ ഇത് പുറമേ കാണുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. ശേഷം 'കണ്ണിവളയം' ഇറക്കി വെക്കുന്നു. തടി വൃത്താകൃതിയിൽ മെടഞ്ഞ് അതിന്റെ ഉള്ളിലായി പാളികൾ നീളത്തിലും വിലങ്ങനെയും കെട്ടി യോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ആഭരണം കെട്ടുന്നതോടെ അരയ്ക്കു ചുറ്റുമുള്ള വ്യാസം വർദ്ധിക്കുന്നു. 'ചെറ്', 'അടുക്കുപലക', 'ചെണ്ടുവളയം' എന്നീ അണിയലങ്ങൾ കെട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നു. ചിറക് എന്നത് ലോപിച്ച് വാക്കാണ് ചെറ്. വെളുമ്പൻ പോലെയുള്ള വസ്ത്രത്തിൽ വെള്ളി കൊണ്ടുള്ള ചെറിയ വൃത്താഭരണങ്ങൾ തുന്നിപ്പിടിപ്പിച്ച ഞൊറികളുള്ള തുണിത്തരമാണ് ചെറ്. അതിന്റെ മുകളിലായി അടപ്പുപോലെ കാണപ്പെടുന്ന അണിയലമാണ് അടുക്കുപലക. കോലക്കാരനു ചുറ്റമായി കെട്ടി നിർത്തപ്പെടുന്ന ആവരണമാണ് ചെണ്ടുവളയം. ഇത്രയും കെട്ടി കഴിഞ്ഞ് ഒട്ടിയാണത്തിൽ 'അരപ്പൂവ്' തുന്നിപ്പിടിപ്പിച്ച് അരയിൽ ധരിക്കുന്നു. ചെക്കിപ്പൂവ് (*തെച്ചി*) ഓലയുടെ പാന്തത്തിൽ (*ഓല ഈർക്കിൽനിന്ന് വേർപ്പെടുത്തിയെടുത്തത്*) വട്ടത്തിലാക്കി വാഴനാര് വെച്ച് തുന്നി ഒട്ടിയാണത്തിന്റെ തുളയിൽ കോർത്തെടുക്കുന്നതാണ് അരപ്പൂവ്. അതിന്റെ ഇടയിലായി അരയിൽകെട്ടും കൂടി കെട്ടിക്കഴിഞ്ഞാൽ അരച്ചമയം പൂർണ്ണമാകുന്നു. വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ അതേ രീതിയിൽ തന്നെയാണ് തെയ്യത്തിന്റെ

കൈച്ചമയവും. കൈക്കൂടിട്ട് വള, വിരുത്, ചൂടകം, കൈത്തണ്ട, കൈപ്പടം, കടകം എന്നിവ ധരിച്ചു കഴിഞ്ഞാൽ 'അരിമ്പു മാല' എന്ന ആഭരണം അണിയുന്നു. വെള്ളി കൊണ്ട് നിർമ്മിക്കുന്ന ഇത് കഴുത്തിൽ ഞാന്നു കിടക്കുന്ന, മാലയോട് ഉപമിക്കാവുന്ന അണിയലമാണ്. ഇത്രയും കഴിഞ്ഞാൽ തല പൊതിയൽ ആരംഭിക്കുന്നു. 'തലത്തൊപ്പി'യാണ് ആദ്യം ഇറക്കി വെക്കുന്നത്. വെള്ളാട്ട സമയത്ത് താഴ്ത്തുന്ന തൊപ്പിയിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാണ് തെയ്യത്തിന്റെ തൊപ്പി. പഞ്ഞി കൂടുതലായി നിറച്ച തുണിത്തരമാണ് തെയ്യത്തിന്റേത്. തൊപ്പി ധരിച്ച് വെള്ളത്തുണിയോ തോർത്തുമുണ്ടോ കൊണ്ട് തല മുഴുവനായി പൊതിഞ്ഞ് തലപ്പാളിയും 'കണ്ണടുക്കും' കെട്ടി ഉറപ്പിക്കുന്നു. തെച്ചിപ്പൂവ് ഞൊറിഞ്ഞുണ്ടാക്കുന്ന കണ്ണെടുക്കിന് 'തലപ്പൂവ്' എന്നും പറയാറുണ്ട്. ഇവ കെട്ടി കഴിഞ്ഞശേഷം ബാക്കിയുള്ള അണിയലങ്ങൾ തിരുമിറ്റത്ത് ചെന്ന് മേലേരിക്കു മുന്നിൽ ഇരുന്നിട്ടാണ് കെട്ടുക.

മേലേരിക്കു മുന്നിലായി മറ പിടിച്ചിരിക്കുന്നതിന്റെ ഉള്ളിലിരുന്നുകൊണ്ടാണ് ഒരു ഘട്ടം വരെയുള്ള അണിയലങ്ങൾ കെട്ടുന്നത്. കോലക്കാരൻ തോറ്റം ചൊല്ലിക്കൊണ്ടാണ് ബാക്കിയുള്ള ഓരോന്നും കെട്ടുക. കല്ലാടിമാരും തോറ്റം ചൊല്ലാൻ കൂടുകയും കെട്ടാൻ സഹായിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'താടി'യും 'മീശ'യുമാണ് ഇരുന്നശേഷം ആദ്യം കെട്ടുന്നത്. കഥകളി-കൂടിയാട്ടത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി നേർത്ത, വെള്ളനിറത്തിലുള്ളതാണ് തെയ്യ-ത്തിലെ താടി. മീശയെന്നതും താടിയുടെ അതേ രൂപം തന്നെയാണ്. അവ തിരിച്ചും മറിച്ചും ചുണ്ടിനിരുപുറവും കെട്ടുകയുമാണ് ചെയ്യുക. വയനാട്ടുകുലവൻ, പെരുമ്പുഴയച്ചൻ, മുത്തപ്പൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങൾക്കും ഇതേ താടിയും മീശയും തന്നെയാണ് കെട്ടുന്നത്. അതിനുശേഷം 'ഓലക്കാത്' കെട്ടുന്നു. കുണ്ഡലത്തിനു പകരമായി ചെവിയുടെ സ്ഥാനത്ത് കെട്ടുന്നതാണ് ഓലക്കാത്. വെള്ളാട്ടത്തിനു ഉപയോഗിക്കുന്ന ആഭരണത്തെക്കാളും വലിപ്പക്കൂടുതൽ ഓലക്കാതിനുണ്ട്. തുടർന്ന് തലപ്പാളിക്കും കണ്ണടുക്കിനും ഇടയിലുള്ള ഒഴിഞ്ഞ സ്ഥലത്തിൽകൂടെ വഞ്ചി കോർത്ത് പിന്നിലായി കെട്ടുന്നു. ചില അവസരങ്ങളിൽ കണ്ണടുക്ക് തിരുമിറ്റത്തു വന്ന കഴിഞ്ഞു മാത്രമായോ കെട്ടുകയോ അല്ലെങ്കിൽ നേരത്തെ കെട്ടിയത് അഴിച്ചുകെട്ടുകയോ പതിവുണ്ട്. കോലക്കാരന്റെ സൗകര്യാനുസരണം

കെട്ടുവാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം ഈ ആഭരണത്തിനുണ്ട്. ശേഷം മേലേരി തട്ടി, തിരികെ വന്നിരുന്നുകഴിഞ്ഞാൽ മാത്രമേ തലയിലേക്കുള്ള മറ്റ് അണിയലങ്ങൾ കെട്ടുകയുള്ളൂ,

മേലേരി തട്ടി, പീഠം കിഴക്കു കൊണ്ട് വന്ന്, ബാലിയെ കല്ലാടിമാർ പിടിച്ചുവലിച്ച് കൊണ്ടുവന്നിരുത്തിയാൽ 'കിരീടം' കൊണ്ടുവന്ന് കെട്ടുന്നു. കൂടിയാട്ടം-കഥകളിയുടേത് പോലിരിക്കുന്ന കിരീടമാണ് ബാലിക്കുള്ളത്. കൂടിയാട്ടത്തിലെ ജടായു എന്ന കഥാപാത്രം ധരിക്കുന്ന കിരീടത്തിന്റെ അഗ്രത്തിൽ തുന്നിപ്പിടിപ്പിക്കുന്ന പീലി കോർത്ത വട്ടം പോലുള്ള 'തഴ' ബാലിയുടെ കിരീടത്തിലും തുന്നിച്ചേർക്കാറുണ്ട്. ശേഷം പൂജിച്ചു കൊണ്ടുവന്ന നഖമണിഞ്ഞ് കൊടിയിലയിൽനിന്ന് അരി വാരി, കൂടെ നിൽക്കുന്നവർക്കും കൊടുത്ത് ബാലിത്തണ്ട് കെട്ടാൻ തുടങ്ങുന്നു. അരിയാരാധിച്ച് ബാലിത്തണ്ട് കെട്ടി മുഖദർശനം നടത്തുന്നതോടുകൂടി തെയ്യത്തിന്റെ ആഹാര്യവും പൂർത്തിയായി. ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ രൂപത്തോട് മറ്റൊരു തെയ്യങ്ങൾക്കും സാദൃശ്യമില്ലെന്നതിൽ യാതൊരു സംശയവുമില്ല. ഈ രൂപത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ചില അണിയലങ്ങൾ മറ്റ് ചില തെയ്യങ്ങളിൽ കാണാൻ സാധിക്കും എന്നതൊഴിച്ചാൽ ആഹാര്യത്തിന്റെ സമാനത മറ്റൊരു തെയ്യങ്ങളിലും പ്രകടമല്ല. തെയ്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽതന്നെ ഇത്രയേറെ ഗാംഭീര്യമാർന്ന വേഷവിധാനം നൽകിയിരിക്കുന്ന തെയ്യം അപൂർവ്വമാണ്. മനുഷ്യരൂപത്തിൽനിന്നും വേറിട്ടു നിൽക്കുന്ന ശരീരഘടന ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ വേണ്ടിയാണ് ചമയങ്ങളും മെയ്ക്കോപ്പുകളും ശിരോലങ്കാരങ്ങളും ഈ അനുഷ്ഠാനരൂപത്തിൽ ഇത്രയേറെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. എന്നാൽ മറ്റ് തെയ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ശരീരത്തിൽ അണിയുന്ന ആഭരണങ്ങൾക്കോ കിരീടത്തിനോ വല്ലാതെയുള്ള വലിപ്പം നൽകാതെ, മനുഷ്യശരീരത്തിന് അൽപംകൂടി വലിപ്പമേറിയ രീതിയിൽ സൃഷ്ടിച്ചെടുത്ത ബാലിയുടെ ആഹാര്യം മനുഷ്യഗണത്തിൽതന്നെ ഉദ്ധതനായ ഒരു രൂപത്തെ അനുസ്മരിക്കുന്ന വിധമാണ് തോന്നിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരു രാജാവിന് ചേരുന്ന രീതിയിൽ രൂപം നൽകിയിരിക്കുന്ന ബാലിയുടെ ആഹാര്യം തെയ്യങ്ങൾക്കിടയിൽവെച്ച് വളരെ മികവുറ്റ ഒരു വേഷവിധാനമാണ്.

4.6 തെയ്യം: അരങ്ങ്, നടൻ, അനുഭവം

തെയ്യമെന്ന കലാരൂപത്തിന്റേതായ പല ഘടകങ്ങളും വാമൊഴിയാൽ മാത്രമാണ് ഇന്നും പകർന്നു നൽകപ്പെടുന്നത്. അതിനാൽ അവതരണത്തിന്റെ പല കാര്യങ്ങളിലും മുമ്പുള്ളതിൽനിന്ന് വ്യത്യാസം വന്നുചേർന്നിട്ടുണ്ട്. അതിൽ സാഹിത്യവും അവതരണവും ആഹാര്യവുമെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട്. മുതിർന്ന ഗുരുനാഥൻ ലക്ഷ്മണൻ പെരുവണ്ണാൻ, പ്രസിദ്ധ തെയ്യം കലാകാരൻ രാജേഷ് പെരുവണ്ണാൻ, യുവ കലാകാരൻ ശരൺ പെരുവണ്ണാൻ തുടങ്ങിയവരിൽ നിന്ന് ലഭിച്ചിട്ടുള്ള അറിവുകളാടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തെയ്യം എന്ന കലയിലെ പ്രയോഗത്തിൽ വന്നുചേർന്നിട്ടുള്ള മാറ്റങ്ങളും സവിശേഷതകളും മനസിലാക്കുവാൻ ഈ പഠനത്തിന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്.

തോറ്റം പാട്ടുകളുടെ അളവ് ഈ കഥാപാത്രത്തിന് ധാരാളമായി ഉള്ളതിനാൽ അവതരണം വളരെയധികം നീണ്ടുപോവുക പതിവുണ്ട്. അർദ്ധരാത്രിക്കു മുന്നെ വെള്ളാട്ടം തീർക്കുക എന്ന നിയമവും തോറ്റത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം കാരണം പലപ്പോഴും പിഴക്കാറുണ്ട്. അതിനാൽ മിക്ക അവസരങ്ങളിലും ചില തോറ്റങ്ങൾ ഒഴിവാക്കി അവതരണം നടത്തുകയാണ് ചെയ്യുക. സീതാദുഃഖം, താരാദുഃഖം മുതലായ തോറ്റങ്ങൾ മിക്ക അവതരണങ്ങളിലും ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടതായി ലക്ഷ്മണൻ പെരുവണ്ണാനെ പോലുള്ള ഗുരുക്കന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ദൈർഘ്യം കുറയ്ക്കാൻ ഇത്തരം ഒഴിവാക്കലുകൾ കൊണ്ട് സാധിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും പലപ്പോഴും വെള്ളാട്ടങ്ങളുടെ അവതരണം തോറ്റത്തിന്റേയും ചടങ്ങുകളുടേയും വ്യാപ്തി കാരണം വൈകുക പതിവുണ്ട്. വെള്ളാട്ടത്തിന്റെ നിശ്ചിത സമയമായ അർദ്ധരാത്രിയെന്നതിൽ മുഴുമിക്കാൻ പറ്റാതെ അവതരണം നീണ്ടുപോകുന്നത് തുടർന്നുള്ള തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണസമയത്തെയും ബാധിക്കാറുണ്ട്. കൂടാതെ ധാരാളം തെയ്യങ്ങൾ അടിയന്തരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമ്പോഴും തെയ്യത്തിന്റെ ചടങ്ങുകൾ വൈകി അവസാനിക്കുന്നു.

ഉദാഹരണമായി കണ്ണൂർ ജില്ലയിലെ പാറപ്പുറം വിരാട് വിശ്വകർമ്മാ ദേവീക്ഷേത്രത്തിലെ കളിയാട്ടത്തിന്റെ ക്രമം പരിശോധിക്കാം. തുടർച്ചയായ രണ്ടു ദിവസത്തെ അടിയന്തരമാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്. ശാസ്തപ്പൻ, ഗുളികൻ, എള്ളേടത്തു ഭഗവതി (എടലാപുരത്ത് ചാമുണ്ഡി), ബാലി, തായിപ്പരദേവത എന്നിവയാണ് ആ

ക്ഷേത്രത്തിൽ കെട്ടിയാടുന്ന തെയ്യങ്ങൾ. ആദ്യദിവസം വൈകിട്ട് അഞ്ചര മണിയോടുകൂടി ചടങ്ങുകൾ ആരംഭിക്കുന്നു. ആദ്യമായി ബാലിയുടെ തെടങ്ങിത്തോറ്റമാണ് നിർവ്വഹിക്കുക. അതിനിടയിൽ ശാസ്തപ്പൻ, ഗുളികൻ എന്നീ കോലങ്ങളുടെ വെള്ളാട്ടം തുടങ്ങുന്നു. തോറ്റങ്ങളും സ്തുതികളും ധാരാളമായി ഇല്ലാത്ത കോലങ്ങൾക്ക് നേരിട്ട് വെള്ളാട്ടമാണ് അവതരിപ്പിക്കുക. ഈ വെള്ളാട്ടങ്ങൾ നടക്കുന്ന സമയം തന്നെ ബാലിയുടെ വെള്ളാട്ടവും ആരംഭിക്കും. മറ്റ് രണ്ട് വെള്ളാട്ടങ്ങൾക്കിടയിലൂടെ തന്നെ ഈ വെള്ളാട്ടവും നടത്തപ്പെടുന്നെങ്കിലും യാതൊരുവിധ ബഢപ്പാടുകളും അവതരണങ്ങളിൽ സംഭവിക്കില്ല, അതിനോടൊപ്പം എള്ളേടുത്തു ഭഗവതിയുടെ തോറ്റവും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അവസാനമാണ് തായിപ്പരദേവതയുടെ തോറ്റം വരുന്നത്. ഇത്രയും ചടങ്ങുകൾ അർദ്ധരാത്രിക്കുമുന്നെ കഴിയുകയെന്നത് വളരെയധികം ബുദ്ധിമുട്ടേറിയ കാര്യമാണ്. പല അവസരങ്ങളിലും പന്ത്രണ്ട് എന്നത് വൈകാറുള്ളതായി ക്ഷേത്രത്തിലെ അടിയന്തരത്തിന്റെ ഭാഗമായ ശരൺ രേഖപ്പെടുന്നു. ശേഷം പുലർച്ചെ രണ്ട് മണിയോടുകൂടി ഗുളികൻ പുറപ്പെടുന്നു. ഏകദേശം രണ്ട് മണിക്കൂർ ദൈർഘ്യം ഈ തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് വേണ്ടതുണ്ട്. നാലു മണിക്കു മുമ്പായി തെയ്യം അവസാനിക്കുമെങ്കിലും അടുത്തതായി പുറപ്പെടേണ്ട ബാലി അഞ്ച് മണിക്കാണ് തുടങ്ങുക. ഗുളികൻ വൈകുന്നപക്ഷം ബാലിയും പുറപ്പെടാൻ വൈകുന്നു. രണ്ട് മണിക്കൂറോളം വരുന്ന ബാലിയുടെ അവതരണം ഉരിയാടൽ എത്തുമ്പോഴാണ് ശാസ്തപ്പൻ ഇറങ്ങുക. ഏകദേശം എട്ട് മണിയോടുകൂടി എള്ളേടത്തു ഭഗവതിയും ഒൻപതര/പത്തിനിടയിൽ തായിപ്പരദേവതവും പുറപ്പെടുന്നു. സമയക്രമത്തിൽ വ്യത്യാസം വന്നാൽ ഉച്ചയോടെ മാത്രമേ തായിപ്പരദേവതയുടെ പുറപ്പാടാവുകയുള്ളൂ. ഇതു പോലെയുള്ള ക്രമങ്ങളാണ് ഓരോ ക്ഷേത്രത്തിലും തെയ്യങ്ങൾക്കുള്ളത്. ഏകദേശം പതിനൊന്നോളം തെയ്യങ്ങൾവരെ ഇത്തരത്തിൽ ഒന്നിനുപുറകേ ഒന്നായി പുറപ്പെടുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങൾ ഇന്നും നിലവിലുണ്ട്.

ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങളിൽ വന്നിട്ടുള്ള വ്യത്യാസമാണ് രേഖപ്പെടുത്താതെ പോയിട്ടുള്ള മറ്റൊരു പ്രധാന വിഷയം. ബാലിയുടെ വരവിളിയിൽ പ്രതിപാദച്ചിട്ടുള്ള ഈ അറിവിനെപ്പറ്റി യാതൊരുവിധ രേഖകളും ഇന്നോളം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടില്ല. വരവിളിയിലെ വരികളായ

“മാല്യവാൻകുണ്ഡത്തിൽ കിഴിഞ്ഞു

കുളികുറി തേവാരം കഴിച്ചു

വടുവക്കോട്ടയിൽ ശേഷിപ്പെട്ടു.

വടുവരാജാവിന്റെ മാടത്തിന്മേൽ പീഠമിട്ടു

പീഠത്തിന്മേൽ ചിത്രം കുറിച്ചു"

ഇതിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന 'വടുവക്കോട്ട' എന്ന വാക്കിന്റെ നാനാർത്ഥത്തിലൂടെ ബാലിയുടെ ആധികാരികത വ്യക്തമാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. വടുവൻ എന്ന വാക്കിന് കൊല്ലൻ എന്ന അർത്ഥവും, കോട്ട എന്നതിന് അവനവന്റെ പണിസ്ഥലം എന്ന അർത്ഥവും കൂട്ടിവായിക്കുമ്പോൾ ബാലിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ആദ്യമായി കൊല്ലന്റെ മുൻപിൽ പ്രത്യക്ഷ-മായി എന്നു മനസിലാവുന്നു. കൃഷ്ണാവതാരത്തിന്റെ അവസാനം ദ്വാരക കടലെടുത്തു പോയപ്പോൾ തിരമാലയിൽകൂടി തിരികെ വന്നുചേർന്ന ഇരുമ്പിന്റെ ഭാഗംകൊണ്ട് കൊല്ലൻ അസ്ത്രമുണ്ടാക്കി ബാലിക്കു കൊടുക്കുകയും, ആ അസ്ത്രംകൊണ്ട് ബാലി കൃഷ്ണനെ നിഗ്രഹിച്ചു എന്നതുമാണ് കഥയുടെ ബന്ധം. ഇതിൽ പറയപ്പെടുന്ന വടുവരാജാവ് ആ കാലഘട്ടത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന പ്രധാന കൊല്ലപ്പണിക്കാരാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ബാലിയുടെ ദൈവീകസാന്നിദ്ധ്യം ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതും ആ മൂർത്തിയെ ആരാധിക്കാനുള്ള ആധികാരികത ആദ്യം ലഭിക്കുന്നതും കൊല്ല സമുദായത്തിൽപ്പെട്ടവർക്കാണ്. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ ഈ ആധികാരികത ആശാരി സമുദായത്തിലേക്ക് എടുത്തു മാറ്റപ്പെട്ടു. അത് ഇത്തരം അറിവുകളിലെ അജ്ഞാനംകൊണ്ടോ നിർബ്ബന്ധപൂർവ്വം ചില ആചാര്യന്മാരിലൂടെ പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടതോ ആവാം എന്നാണ് ഗുരു ലക്ഷ്മണൻ പെരുവണ്ണാന്റെ അഭിപ്രായം.

ബാലിയുടെ അഞ്ചടിത്തോറ്റത്തിൽ അഞ്ച് ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങളെപ്പറ്റി വ്യക്തമായി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട തോറ്റത്തിൽ ഈ വരികൾ കാണാൻ സാധിക്കുന്നില്ല. അഞ്ച് എന്നുള്ളത് നാലായി കുറഞ്ഞവിധമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിലും മറ്റുമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ പരമ്പരാഗതമായി കൈമാറി വന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ശരൺ പെരുവണ്ണാൻ അഞ്ചടിത്തോറ്റം രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്

"അയ്യമേറ്റുടനെ വീര്യസ്വർഗ്ഗമതു ലബ്ധിവന്നു കപിരാജന്

അന്നുവടുവേൽക്കകൊണ്ട് പുരിപുക്ക് പൂജകളിയാട്ടവും
അന്നു മണ്ണിലൊരു വിശ്വകർമ്മരവിടേക്കു വന്നകമേയു നീ
നിന്ന ദൈവമതു വിശ്വകർമ്മരുടനീ കുടപ്പുറമേ വന്നതും.
മണ്ണു തന്നിലതിവാസമായവിടെ നിന്നു മൂവരുടെ താഴെയും
പിന്നെയാ കുറുകേയാണ്ടടുൻ വെള്ളകാട്ടെഴുന്നള്ളുവോർ
അഞ്ചുസ്ഥാനമതിലഞ്ചിലും നെടുവാലിയെന്ന പരദൈവമേ
നെഞ്ചകത്തെഴുകൂപ്പി നിൻ പദപങ്കജത്തിനടി തൊഴുന്നു ഞാൻ"

ഇതിൽ ബാലിക്ക് ആരൂഢമായുള്ളത് അഞ്ച് സ്ഥാനങ്ങളിണെന്ന് സ്പഷ്ടമാണ്. എന്നാൽ ഇപ്പോഴുള്ള തോറ്റങ്ങളിലൊക്കെ നാലു സ്ഥാനമാണെന്നാണ് പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രസിദ്ധീകരിപ്പെട്ട ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇതിനെ സാധൂകരിക്കുന്ന വരികൾ കാണാൻ സാധിക്കുന്നതാണ്.

"മാല്യവാൻപർവ്വതത്തിങ്കൽ
വാണ ദൈവം നിടുബാലി-
ക്കെന്നുള്ളോരവസ്ഥ കരുതി
മണ്ണുവിങ്കൽ വിശ്വകർമ്മാവ് പിടിച്ചു തന്ന
വെള്ളോല മെയ്ക്കുട ആധാരമാക്കി
മണ്ണുമ്മൽ പടിഞ്ഞാറ്റ മുമ്പായി ശേഷിപെട്ടു,
മണ്ണുമ്മലും മോറാഴയും
കുറന്താഴയും വടക്കൻ കോവിലും
നാലൂഷസ്ഥാനം മുമ്പായി
ശേഷിപെട്ടുകൊൾവാൻ
വരികവേണം നിടുബാലിയൻ ദൈവം" (വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, 2005, 26)

ഇതിൽ ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങൾ നാലും പേരെടുത്തുതന്നെ പറയുന്നതായി കാണാം. മണ്ണുമ്മൻ, മൂവർതാഴ ലോപിച്ച മോറാഴ, കുറുന്താഴ എന്നും പറയുന്ന കുറന്താഴ, വടക്കൻ കോവിൽ എന്നീ സ്ഥലങ്ങളാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങൾ. എന്നാൽ വരവിളിയിൽ തന്നെ മുകളിലെ വരിയിൽ കാണുന്ന മണ്ണുവിങ്കൽ എന്ന സ്ഥലം ബാലിയുടെ ആദ്യ ആരൂഢസ്ഥാനമായി വേണം കണക്കാക്കാൻ എന്നതാണ് ലക്ഷ്മണൻ പെരാവണ്ണാന്റെ അഭിപ്രായം. അതുംകൂടിയാവമ്പോൾ അഞ്ചടിയിൽ സൂചിപ്പിച്ചപോലെ അഞ്ച് സ്ഥാനം കൃത്യമാവും. കാലക്രമേണ വന്നുചേർന്നതോ അറിവില്ലായ്മയാലോ വന്നതായ ഇത്തരം മാറ്റങ്ങൾ ഇന്നും തെയ്യാവതരണത്തിൽ തുടർന്നു പോരുന്നുണ്ട്.

മറ്റൊരു ഘടകമെന്നത് ബാലിയുടെ ആഹാര്യത്തിൽ വന്നുചേർന്ന വ്യത്യാസത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതാണ്. ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങളിൽ കെട്ടിയാടുന്ന പൂമുടി വെച്ച ബാലി തെയ്യത്തിന്റെ മുടി, മുൻകാലങ്ങളിൽ ഇന്നു കാണുന്ന പൂമുടിയായിരുന്നില്ല. ഇപ്പോൾ വയനാട്ടു കുലവൻ എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ മുടിയാണ് പൂമുടിയായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മുമ്പ് മുകളിൽ പരന്ന രീതിയിലുള്ള, പെരുമ്പുഴയച്ചൻ എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ മുടിയായിരുന്നു ബാലിക്കും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീട് വയനാട്ടു കുലവന്റെ മുടിയായതിനു കാരണം മേൽപ്പറഞ്ഞ മുടിയുടെ ദൗർല്ലഭ്യത്താൽ വയനാട്ടു കുലവന്റെ മുടി ഉപയോഗിച്ച-താവാമെന്നും, ജ്യോതിഷപ്രശ്നവശാൽ ദേവന് അത് ഇഷ്ടമായതിനാൽ തുടർന്നു പോന്നതാവാമെന്നും പക്ഷമുണ്ട്. തെയ്യത്തിന്റെ ഓരോ രൂപങ്ങളും സൂക്ഷ്മമായി നിരീക്ഷിച്ച് മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുമായി താരതമ്യം ചെയ്ത് പഠിക്കുവാനുള്ള സാധ്യത ഇവിടെ തുറന്നു കാട്ടുന്നു. മുഖത്തെഴുത്തിലെ സമാനതകൾ, അണിയലങ്ങളിലെ ഉപയോഗങ്ങൾ, കലാശങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരം എന്നിവ മറ്റ് തെയ്യങ്ങളിൽ കണ്ടെത്തി ബാലിയുടേതുമായി ഉപമിച്ചു ആഖ്യാനം ചെയ്യാനുള്ള അവസരം പ്രയോജനപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്.

അനുഷ്ഠാനപ്രാധാന്യത്തോടെ നിലകൊള്ളുന്നതായ തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണങ്ങൾ ക്ഷേത്രസംബന്ധമായിട്ടാണ് അധികമായും നടത്തി പോരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ കലയുടെ മുഴുവൻ അറിവുകൾക്ക് വ്യക്തത നൽകുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ലഭ്യമല്ല. തെയ്യത്തിന്റെ അറിവുകളും അവതരണത്തിന്റെ അനുഷ്ഠാനങ്ങളെയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വിവരണങ്ങളൊന്നും കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിട്ടില്ല എന്നതാണ് വസ്തുത.

പ്രബന്ധത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തപ്പെട്ട അറിവുകളെല്ലാംതന്നെ 'ഔട്ട്സൈഡേഴ്സ് അപ്രോച്ച്' എന്ന രീതിയിലാണ് ഉൾപ്പെടുത്താൻ സാധിച്ചത്. കലയുടെ പൂർണ്ണമായ രേഖകൾ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നതിലൂടെ ഇന്നുള്ള അവതരണത്തിന്റെ വിവരണങ്ങൾ മനസിലാക്കപ്പെടുന്നതിനും അവ എന്നന്നേക്കുമായി സംരക്ഷിപ്പെടുന്നതിനുമുള്ള അവസരമാണ് കൈവരുകയുണ്ടായത്.

കുറിപ്പുകൾ

[i] ബ്രാഹ്മണഃ ക്ഷത്രിയോ വൈശ്യാസ്ത്രയോ വർണ്ണം ദ്വിജാതയഃ
ചതുർത്ഥ ഏകജാതിസ്തു ശൂദ്രോ നാസ്തി തു പഞ്ചമഃ
ഇതിൽ ബ്രാഹ്മണൻ, ക്ഷത്രിയൻ, വൈശ്യൻ എന്നീ വർണ്ണങ്ങൾ ദ്വിജാതികളെന്നും നാലാം വർണ്ണമായ ശൂദ്രൻ ഏകജാതിയെന്നും അഞ്ച് വർണ്ണമല്ല എന്നും സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

[ii] ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് നടത്തിയ അഭിമുഖത്തിൽ പരാമർശിച്ച അഭിപ്രായം.

[iii] ഗുരു ലക്ഷ്മണൻ പെരുവണ്ണാൻ അഭിമുഖത്തിൽ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തിയതിൽനിന്ന് പരാമർശിക്കുന്നതാണ് ഈ ഭാഗം.

[iv] ശ്രീ. ശരൺ പെരുവണ്ണാൻ മുഖാമുഖത്തിൽ പറഞ്ഞു നൽകിയതാണിത്.

[v] ബാലിയുടെ ജനനകഥ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്

[vi] http://travelkannur.com/theyyam-kerala/baali-theyyam/

[vii] http://travelkannur.com/theyyam-kerala/bali-theyyam-poomudi/

[viii] https://youtu.be/2qajtIorKVY

[ix] ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് 2019ൽ നടത്തിയ സംഭാഷണത്തിലെ അഭിപ്രായം.

[x] https://www.keralatourism.org/theyyamcalender/temple.php?id=85 എന്ന കേരളാ ടൂറിസം വിഭാഗം വെബ്സൈറ്റിലാണ് ഇപ്രകാരം വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

[xi] ശ്രീ. ഷിബിൻ മുഖാമുഖത്തിലൂടെ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തിയത്.

[xii] 2020ൽ ഗവേഷണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് അഭിമുഖം ചെയ്തതിലെ രേഖപ്പെടുത്തൽ.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

കരിപ്പത്ത്, ആർ.സി. (2017). *തെയ്യപ്രപഞ്ചം*. കണ്ണൂർ: കൈരളി ബുക്സ്.

രവി, ടി.വി. (2014). *ബാലി വന്ന കഥ*. കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി.

രാഘവൻ. കീച്ചേരി. (2017). *തോറ്റങ്ങൾ തെയ്യങ്ങൾ*. തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, എം.വി. (2005) *ഉത്തരകേരളത്തിലെ തോറ്റംപാട്ടുകൾ*. തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

ശശിഭൂഷൺ, എം.ജി. (2006). *കേരളീയരുടെ ദേവതാസങ്കൽപം*. കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

സഞ്ജീവൻ, അഴീക്കോട്. (2007). *തെയ്യത്തിലെ ജാതിവഴക്കം*. കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

സെൽവരാജ്, പി. (2010). *അണ്ടല്ലൂർക്കാവ്- സങ്കരസംസ്കൃതിയുടെ ചരിത്രസാക്ഷ്യം*. തിരുവനന്തപുരം: ചിന്ത പബ്ലിക്കേഷൻ.

Kurup, K.K.N. (2000). *THE CULT OF THEYYAM AND HERO WORSHIP IN KERALA*. Calicut: Centre for Folklore Studies, University of Calicut.

ഉപസംഹാരം

ബാലി ഒരു മിത്തും കഥാപാത്രവും എന്ന നിലയിൽ അവതരണകലാരൂപങ്ങളിൽ ഏതു രീതിയിലാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന പഠനമാണ് നാലദ്ധ്യായമടങ്ങുന്ന ഈ പ്രബന്ധത്തിലൂടെ കണ്ടെത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. കേരളീയ ക്ലാസിക്കൽ കലാവിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നീ കലകളിലും, അനുഷ്ഠാനകലയായ തെയ്യത്തിലുമാണ് ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് രംഗാവിഷ്കാരം ലഭിക്കുന്നത്. കൂടിയാട്ടത്തിനും തെയ്യത്തിനും അടിസ്ഥാനഗ്രന്ഥങ്ങളോ അവതരണഗ്രന്ഥങ്ങളോ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത സാഹചര്യത്തിൽ ഗവേഷണം കൂടുതൽ പ്രസക്തമാവുന്നു. ഒരു കഥാപാത്രമെന്ന നിലയിൽ ബാലിയെ സംബന്ധിക്കുന്ന ഐതിഹ്യവും ജീവിതവും മനസിലാക്കാൻ പ്രബന്ധത്തിലുടനീളം പരിശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ കലാരൂപങ്ങളിൽ എങ്ങിനെയാണ് ബാലിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നും, കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം മേൽപ്പറഞ്ഞ കലകളിൽ രൂപപ്പെടാനുള്ള അവസ്ഥകളും, ഏത് സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയ പശ്ചാത്തലത്തിലൂടെയാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ അവതരണം പുരോഗമിക്കുന്നത് എന്നുമുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. നാല് അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ വിശദീകരിച്ചിരിക്കുന്ന അറിവുകളും അതിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവന്നതായ കണ്ടെത്തലു-കളും സാധ്യതകളും അക്കമിട്ട് അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതിശാസ്ത്രമാണ് ഈ ഭാഗത്ത് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

1) രാമായണത്തിലെ കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡത്തിലാണ് ബാലി എന്ന കഥാപാത്രം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. വാത്മീകിരാമായണത്തെ മൂലകൃതിയായി കണക്കാക്കിയാണ് തുടർന്നുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ബാലിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

   ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണത്തിലെ നാൽപ്പത്തിരണ്ടാം സർഗ്ഗത്തിലാണ് ബാലിയുടെ ജനന കഥ രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ വാത്മീകിരാമായണത്തിൽ മാത്രം മറ്റൊരു പാഠഭേദം കാണുന്നുണ്ട്.

   ബുദ്ധകാലകൃതിയായ അനാമകം ജാതകത്തിൽ ബാലിയുടെ കഥാപാത്രത്തോട് സാദൃശ്യമുള്ള വ്യക്തിത്വത്തെ കാണുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ബാലിയെ വധിക്കുന്നില്ല എന്നതു മാത്രമാണ് വ്യത്യാസം.

മലേഷ്യൻ രാമായണപതിപ്പുകളിൽ ബാലിയെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ട്. രാവണഭാര്യയെ അപഹരിക്കുന്നതായും, സന്യാസജീവിതം നയിക്കു-ന്നതായുമൊക്കെയുള്ള പാഠഭേദങ്ങൾ മലേഷ്യൻ രാമായണങ്ങളിൽ കാണുന്നു.

2) സാഹിത്യസൃഷ്ടികളായ നോവലുകളിലും ബാലിയെ കേന്ദ്രസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ട് കുറച്ചു കൃതികളുണ്ടായാട്ടുണ്ട്. ആനന്ദ് നീലകണ്ഠന്റെ *വാനര: ദി ലെജന്റ് ഓഫ് ബാലി, സുഗ്രീവ ആന്റ് താര* എന്നതും, സാറാ ജോസഫിന്റെ *ഊര് കാവൽ* എന്നതുമാണവ.

   മറ്റ് രാമായണകൃതികളായ *അസുര- ടെയിൽ ഓഫ് വാൻഖിഷ്ഡ്, രാവണൻ: ആര്യാവർത്തത്തിന്റെ ശത്രു* തുടങ്ങിയ കൃതികളിലും ബാലിയെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കുന്നു എങ്കിലും മുഖ്യസ്ഥാനം വേറെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കാണ്.

   മൂലകഥകളും സ്വതന്ത്രാവിഷ്കാരങ്ങളും മുൻനിർത്തിയുള്ള കഥാപാത്രത്തിന്റെ നവീനമായ ഒരു രംഗാവിഷ്കാരത്തിനും സാഹിത്യസൃഷ്ടിക്കുമുള്ള സാധ്യത ഇവിടെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊള്ളുന്നു.

3) അവതരണകലയിലും സാഹിത്യരൂപങ്ങളിലും ഇനിയും ആവിഷ്കാരസാദ്ധ്യതകൾ ഉള്ള കഥാപാത്രമാണ് ബാലി.

4) കൂടിയാട്ടകലയിൽ ബാലിയുടെ അവതരണത്തിന് വളരെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. കലയിലെ ഘടകങ്ങളേയും അവതരണരീതികളേയും പഠിക്കുന്നതിനാൽ ഇന്നുള്ള അവതരണ-ങ്ങളിൽനിന്ന് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഘടനയ്ക്ക് വലിയ മാറ്റം വന്നിട്ടുള്ളതായി കാണുന്നു.

   ഭാസകൃതിയായ അഭിഷേകനാടകത്തിന്റെ ഒന്നാമങ്കത്തിൽ മാത്രമാണ് ബാലിക്ക് രംഗാവിഷ്കാരം ലഭിക്കുന്നത്. അങ്കാവതരണത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾക്ക് ധാരാളം വ്യത്യാസം വന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, ബാലിയുടെ ആവിഷ്കാരത്തെ ഒട്ടുംതന്നെ ബാധിച്ചിട്ടില്ല.

5) കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ നിർബ്ബന്ധമായി അഭിനയിക്കപ്പെടുന്ന ബാലിയുടെ ജനനകഥ വിശദമായി ചേർക്കുന്നതോടൊപ്പം രംഗപാഠം മുഴുവനായി വിശകലനം ചെയ്യുന്നു. അതിലൂടെ അഭിനയിക്കുന്ന ഓരോ അംശങ്ങൾക്കും വ്യക്തത കൈവരുന്നു.

മരണരംഗത്തിന്റെ അഭിനയത്തിലെ വിശദാംശങ്ങൾ നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ പ്രമുഖ കലാകാരന്മാരുടെ അഭിനയപദ്ധതിയുടെ രീതിശാസ്ത്രം വൈവിധ്യം നിറഞ്ഞതാണ് എന്ന് ബോധ്യമാവുന്നുണ്ട്.

6) ചുവന്നതാടിവേഷമായ ബാലിയുടെ ആഹാര്യത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ പരിശോധിക്കുന്നതിനാൽ മുഖത്തെഴുത്ത്, ചുട്ടി, അണിവുകൾ തുടങ്ങിയവയിൽ വന്നതായ ചെറുതും വലുതുമായ മാറ്റങ്ങൾ അപഗ്രഥിക്കാൻ സാധിച്ചു. പരമ്പരാഗതരീതികളിൽനിന്ന് ആധുനിക സാധ്യതകളെ കല സ്വീകരിച്ചെന്ന് ഇതിലൂടെ സ്പഷ്ടമാണ്.

   തെച്ചിപ്പൂവ് കൊണ്ടുള്ള താടി, കെടേശം കൊണ്ടുള്ള ചുട്ടിപ്പൂവ്, ശംഖ് രാകി ഉണ്ടാക്കുന്ന ദംഷ്ട്രം തുടങ്ങിയ പ്രകൃതി സംബന്ധമായ അംശങ്ങൾ കലയിൽ നിന്ന് പൂർണ്ണമായി ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ടു.

   കൂടിയാട്ടകലയിലെ മറ്റ് ചുവന്നതാടിവേഷങ്ങളായ ഭീമൻ, ദുശ്ശാസനൻ എന്നിവയിൽ നിന്ന് വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ് ബാലിയുടെ ആകാരം. മറ്റ് താടിവേഷങ്ങൾക്കില്ലാത്ത ചുട്ടി, കിരീടം, മുഖത്തെഴുത്ത് എന്നിവ ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാത്രം പ്രത്യേകതയാണ്.

7) കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതായ വിന്യാസങ്ങളും, മുൻകാലങ്ങളിലെ നടന്മാരോ ഗ്രന്ഥകർത്താക്കളോ രേഖപ്പെടുത്താതെ പോയിട്ടുള്ള അവതരണങ്ങളും അനുഭവങ്ങളും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുകകൊണ്ട് പല കാലഘട്ടങ്ങളുടെ അപ്രസിദ്ധീകൃതരേഖകൾ പ്രമാണമായി മാറുന്നു.

   ദേശ-ദേശാന്തര അവതരണങ്ങൾ, അവയുടെ സമയക്രമങ്ങൾ, നടന്മാരുടെ അഭിനയ മികവുകൾ എന്നിവ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ബാലിക്ക് കൂടിയാട്ട അരങ്ങ് നൽകിയിട്ടുള്ള വിവിധ കാഴ്ച്ചപ്പാടുകൾ മനസിലാക്കാൻ അവസരമുണ്ടാകുന്നു.

8) ബാലിവേഷം ചെയ്യുന്ന കലാകാരൻ ആചരിച്ചിരുന്ന രണ്ട് ദിവസത്തെ പുല കാലാന്തരത്തിൽ നീക്കം ചെയ്തത്, സാമൂഹികമായ പരിണാമത്തിന്റെ ഫലമാണൊന്നാണ് ഗവേഷണത്തിലൂടെ മനസിലാക്കാൻ സാധിച്ചത്.

   എല്ലാ സമ്പ്രദായക്കാരുടേയും എല്ലാത്തരം അവതരണങ്ങളിലും ബാലി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിലും അരങ്ങിലെ ക്രിയകളിലും നേരിയ വ്യത്യാസം കാണുന്നതല്ലാതെ രംഗപാഠത്തിലും അവതരണത്തിലും ഭിന്നതകളില്ല.

9) കഥകളിയരങ്ങും ബാലിയുടെ ആവിഷ്കാരത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകുന്നുണ്ട്. കാലാനുസൃതമായ മാറ്റങ്ങൾ കലയുടെ ഘടനയിലും അവതരണത്തിലും വന്നു ചേർന്നതുകൊണ്ട് കലയുടെ ദൈർഘ്യം, അവതരണക്രമം, അരങ്ങ് എന്നിവയിൽ നിരവധി വ്യത്യാസങ്ങൾ വന്നതായി കാണുന്നു.

ബാലിവധം, ബാലിവിജയം എന്നീ രണ്ട് ആട്ടക്കഥകളിൽ ബാലി പ്രത്യക്ഷമാവുന്നു. ആദ്യകഥയിൽ ആദ്യാവസാന കഥാപാത്രമായും രണ്ടാം കഥയിൽ കുട്ടിത്തരം കഥാപാത്രവുമായി ബാലിയെ കണക്കാക്കാവുന്നതാണ്.

10) രണ്ട് അവതരണങ്ങളെപ്പറ്റിയും സൂക്ഷ്മമായി പഠിക്കുമ്പോൾ ബാലിക്ക് മികവുറ്റ രംഗഭാഷ്യമുണ്ടെന്നും മനോധർമ്മാഭിനയത്തിനുള്ള സാധ്യതകൾ ലഭിക്കുന്നെന്നും മനസിലാവുന്നു. ബാലിവധം ആട്ടക്കഥയെ ജടായുവധം, ബാലിവധം എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് ഭാഗങ്ങളായി അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതായും, പിന്നീട് അത് ഒറ്റ അവതരണമായി പരിണമിച്ചതായും കാണുന്നുണ്ട്.

ബാലിവധം ബാലി കെട്ടിത്തഴക്കം വന്നതും, ബാലിവിജയം ബാലി കെട്ടി ശീലിക്കാൻ പറ്റുന്നതുമായ വേഷമാണ് എന്ന വസ്തുത രംഗപാഠത്തിന്റെ പരിശോധനയിൽ വ്യക്തമാണ്.

11) നാല് രംഗങ്ങളുള്ള ബാലിവധവും രണ്ട് രംഗങ്ങളുള്ള ബാലിവിജയം പരിണമിച്ച് ഒറ്റരംഗമായി സംശോധനം ചെയ്ത് ഇന്ന് അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് കലയുടെ നിലനിൽപ്പിലും അവതരണത്തിലും വന്നിട്ടുള്ള പുരോഗതിയുടെ ഭാഗമായാണ്.

അഷ്ടകലാശം, സമുദ്രവർണ്ണന, പുലിയങ്കം, മരണരംഗം തുടങ്ങിയ അപൂർവങ്ങളായ അഭിനയവിശേഷങ്ങൾ നൽകിയിരിക്കുന്ന ഏക കഥാപാത്രമാണ് ബാലി.

12) ചുവന്നതാടിവേഷമാണ് ബാലിയുടേത്. കൂടിയാട്ടത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി ബാലിക്കും സുഗ്രീവനും ഒരേ വേഷമാണ് കഥകളിയിൽ നൽകിയിരിക്കുന്നതെന്നും, വേഷങ്ങൾ പരസ്പരം മാറിയാൽ കൂടി കാണികൾക്ക് മനസിലാക്കാൻ പറ്റില്ല എന്നും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആഹാര്യം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ വ്യക്തമാവുന്നു.

ആകാശവെണ്ടയുടെ നാര്, ഉടുത്തുകെട്ട് വാല്, അരിച്ചുട്ടി തുടങ്ങയിവ കഥകളിയുടെ ആഹാര്യത്തിൽനിന്ന് മുഴുവനായി ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടു. കലാമണ്ഡലം കൃഷ്ണൻകുട്ടി പൊതുവാൾ രൂപകൽപ്പന ചെയ്ത മറ്റൊരു വേഷം കൂടി വന്നുചേർന്നതിനാൽ, രണ്ട്

വേഷവിധാനമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളായി ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ പ്രസിദ്ധിയാർജ്ജിച്ചി-ട്ടുണ്ട്.

13) കഥകളി അരങ്ങിലെ ബാലിയുടെ നവീന രംഗപാഠങ്ങളും മുതിർന്ന-യുവനടന്മാരുടെ അനുഭവങ്ങളും പുതിയ രംഗപരീക്ഷണങ്ങളും വിവരിച്ചുകൊണ്ട് കാലങ്ങളായുള്ള അരങ്ങനുഭവങ്ങൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത് വരുംതലമുറയ്ക്കും ഗവേഷകർക്കും ഉപയോഗപ്രദമാകുന്നു.

    നടപ്പിലില്ലാത്ത രംഗങ്ങൾ മനസിലാക്കി അവയുടെ പ്രായോഗികത പരിശോധിക്കു-മ്പോൾ കാലങ്ങൾക്കു മുന്നെ അവ ഒഴിവാക്കാനുള്ള കാരണങ്ങൾ വ്യക്തമാവുന്നു.

14) അനുഷ്ഠാനകലയായ തെയ്യത്തിലും ബാലിക്ക് മുഖ്യസ്ഥാനം നൽകുന്നുണ്ട്. ആശാരി, മൂശാരി, തട്ടാൻ, കൊല്ലൻ എന്നീ നാങ്കവർണ്ണക്കാരുടെ കുലദൈവമായാണ് ബാലിയെ കണക്കാക്കുന്നത്.

    വണ്ണാൻ സമുദായക്കാരാണ് ഈ തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്നത്. തെയ്യം കെട്ടുന്ന മറ്റ് സമുദായക്കാർക്ക് ഇന്നും ബാലി അപ്രാപ്യമാണ്. എന്നാൽ ഒരു പ്രത്യേക സാഹചര്യം കണക്കിലെടുത്ത് വണ്ണാന്മാർ മറ്റ് സമുദായക്കാർ കെട്ടുന്ന തെയ്യങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുകയും, മലയസമുദായക്കാർ മാത്രം ചെയ്യുന്ന ചെണ്ട കൊട്ടുന്നതായും കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്.

15) മറ്റ് തെയ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി തോറ്റം, വെള്ളാട്ടം, തെയ്യം എന്നീ മൂന്ന് ഭാഗങ്ങളും ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണത്തിൽ ഉണ്ട്.

    ഇന്നും പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെടാതെ വാമൊഴിയിലൂടെ പകർന്നു നൽകുന്ന ചില തെയ്യസാഹിത്യങ്ങളുടെ പ്രസക്തഭാഗങ്ങൾ സാഹിത്യവിശകലനം ചെയ്യുന്ന അവസരത്തിൽ ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

16) ബാലിത്തെയ്യം മൂന്ന് രീതിയിലുള്ള അവതരണങ്ങളായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇതിൽ നെടുബാലിയൻ ദൈവം എന്നത് ഇന്ന് അധികമായി നടത്തുന്ന തെയ്യവും, പൂമുടി വെച്ച ബാലി എന്നത് ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങളിൽ മാത്രം അവതരിപ്പിക്കുന്ന തെയ്യവും, അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ബാലിസുഗ്രീവയുദ്ധമെന്നത് രാമായണ-അവതരണങ്ങളായി പരിണമിച്ച തെയ്യങ്ങളാണെന്നും വ്യക്തമാവുന്നു.

ബാലിത്തെയ്യത്തിന് കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നീ കലകളിലെ മുദ്രാഭിനയവുമായി ബന്ധം കാണുന്നു. തെയ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ബാലിക്കാണ് വലിയ തോതിൽ മുദ്രാഭിനയം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

17) നിരവധി ചടങ്ങുകൾ ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണമായ അവതരണക്രമം ആദ്യമായി പ്രായോഗികതലത്തിൽ അപഗ്രഥിച്ചു പഠിക്കുന്നു.
കലാശങ്ങളുടെ പേരുകൾ, അവതരണവിധം, ക്ഷേത്രചടങ്ങുകൾ, തെയ്യമെന്ന അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ അവതരണങ്ങളിലെ സമയക്രമം എന്നിവ സൂക്ഷ്മമായി ക്രോഡീകരിച്ച് വിശദമാക്കുന്നു. മറ്റ് തെയ്യങ്ങളുടെ അവതരണത്തിന് ഇടയിലും ബാലിക്ക് ലഭിക്കുന്ന പ്രമുഖസ്ഥാനം ഈ വികശലനത്തിലൂടെ പ്രകടമാവുന്നു.

18) ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ മുഖത്തെഴുത്തിന് ഊട്ടിയെഴുത്ത്, നറക്കിയെഴുത്ത് എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് ശൈലി കാണുന്നു. തെടങ്ങിത്തോറ്റം, വെള്ളാട്ടം എന്നീ ഘട്ടങ്ങളിൽ ഒരേ രൂപമാണ് എല്ലാ സമ്പ്രദായത്തിലും കാണുന്നത്.
മുൻകാലങ്ങളിൽ സ്വീകരിച്ച ബാലിയുടെ ആഹാര്യത്തിന് കാര്യമായ വ്യത്യാസം സംഭവിച്ചിട്ടില്ല. കൈക്കൂടിന്റെ വകഭേദങ്ങൾ, വെളുമ്പന്റെ എണ്ണങ്ങളിലെ കുറവ്, ഭംഗിക്കായി കൂട്ടിച്ചേർത്ത എഴുത്തുകൾ, നാണിഭം കാണലിലെ വ്യത്യാസങ്ങൾ തുടങ്ങി നേരിയ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ മാത്രമാണ് ബാലിയിൽ വന്നിട്ടുള്ളത്.

19) പൂമുടി വെച്ച തെയ്യത്തിന്റെ തിരുമുടി പെരുമ്പുഴയച്ചൻ എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ മുടിയിൽ നിന്ന് വയനാട്ടു കുലവൻ എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ മുടിയിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.
കൂടാതെ ബാലിയുടെ വെള്ളാട്ടരൂപത്തിന് പുലിയൂർ കണ്ണൻ എന്ന തെയ്യത്തിന്റെ വെള്ളാട്ടരൂപമായി സാമ്യമുണ്ട്. നേരിയ വ്യത്യാസം മാത്രമാണ് മുഖത്തെഴുത്തിനും മെയ്യെഴുത്തിനുമുള്ളത്.

20) ബാലിയുടെ അവതരണങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധിക്കാതെ പോയിട്ടുള്ള അഞ്ച് ആരൂഢ-സ്ഥാനങ്ങൾ നാലായി മാറിയതും, വരവിളിയിൽ പ്രതിപാദിച്ച വടുവരാജാവ് എന്ന കൊല്ലസമുദായക്കാരിൽനിന്ന് ബാലിയുടെ ആധികാരികത ആശാരിയിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്തതും എവിടേയും രേഖപ്പെടുത്താതെപോയ അറിവുകളാണ്.

21) ചതിച്ചു കൊല ചെയ്യപ്പെട്ടു എന്ന മിത്ത് നിലനിൽക്കുന്നതിനാലാണ്, വിവിധ കലകളിൽ ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്.

രാമായണകഥയിലെ ഒരു കഥാപാത്രം മാത്രമായ ബാലിയെ സംബന്ധിക്കുന്ന സാഹിത്യസൃഷ്ടികളേയും അവതരണസാഹിത്യങ്ങളേയും കുറിച്ച് പഠിക്കുവാനും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ക്ലാസിക്കൽ-അനുഷ്ഠാന കലാവതരണങ്ങളിലെ എല്ലാ അംശങ്ങളേയും ഉൾപ്പെടുത്തുവാനുമാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിലൂടെ ശ്രമിച്ചത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ തുടർ-പഠനത്തിനുള്ള അനേകം അവസരങ്ങൾ തുറന്നു നൽകികൊണ്ട് ബാലി: കഥാപാത്രാവിഷ്കാരം കേരളാക്ലാസ്സിക്കൽ, റിച്വൽ തീയേറ്ററിൽ എന്ന ഈ ഗവേഷണപ്രബന്ധം ഉപസംഹരിക്കുന്നു.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. അച്യുതൻകുട്ടി, വെള്ളിനേഴി. (2009). *കഥകളിപ്പദങ്ങൾ ഒന്നാം ഭാഗം.* ദുബായ്: തിരനോട്ടം. ഇരിങ്ങാലക്കുട: ഡോ. കെ.എൻ. പിഷാരടി സ്മാരക കഥകളി ക്ലബ് (സഹകരണം).

2. അച്യുതൻകുട്ടി, വെള്ളിനേഴി. (2013). *കഥകളിയുടെ കൈപ്പുസ്തകം.* ദുബായ്: തിരനോട്ടം.

3. കരിപ്പത്ത്, ആർ.സി. (2017). *തെയ്യപ്രപഞ്ചം.* കണ്ണൂർ: കൈരളി ബുക്സ്.

4. കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാർ. (2006). *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ തുള്ളൽകൃതികൾ.* ചന്ദ്രശേഖരവാര്യർ, എം. എസ്.(സംശോധനം). കോട്ടയം: ഡി സി ബുക്സ്.

5. കൃഷ്ണക്കൈമൾ, അയ്മനം. (1998). *ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യം.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

6. ഗോപിനാഥൻപിള്ള, വട്ടപ്പറമ്പിൽ. (1991). *നളചരിതം ആട്ടക്കഥ നാലാം ദിവസം* (സംഗ്രഹം). ചങ്ങനാശ്ശേരി: കമ്പയിൻഡ് പബ്ലിക്കേഷൻ.

7. ശിവകുമാർ, ജെ. (1997). *കമ്പരാമായണം* (ഗദ്യപരിഭാഷ). ആലപ്പുഴ: വിദ്യാരംഭം പബ്ലിഷേഴ്സ്.

8. നാരായണപിഷാരടി, കെ.പി. (1996). *ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രം* (വിവർത്തനം). തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

9. നാരായണപിഷാരടി, കെ.പി. (2002). *കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

10. പൗലോസ്, കെ.ജി. (2001). *കൂടിയാട്ടം അഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയും വളർച്ചയും.* തൃപ്പൂണിത്തറ: ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം.

11. പൗലോസ്, കെ.ജി. (2005). *കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പുതിയമുഖം.* തൃപ്പൂണിത്തറ: ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം.

12. പത്മനാഭൻ നായർ, കലാമണ്ഡലം. (2012). *കഥകളിവേഷം.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

13. പത്മനാഭൻ നായർ, കലാമണ്ഡലം. (2000). *ചൊല്ലിയാട്ടം ഭാഗം ഒന്ന്, രണ്ട്.* ചെറുതുരുത്തി: കേരള കലാമണ്ഡലം.

14. പരമേശ്വരയ്യർ, എസ്. ഉള്ളൂർ. (1990). *കേരളസാഹിത്യചരിത്രം.* തിരുവനന്തപുരം: കേരളസർവ്വകലാശാല.

15. ഫാദർ കാമിൽ ബുൽക്കെ. (2019). *രാമകഥ ഉത്ഭവവും വളർച്ചയും.* അഭയദേവ്. (വിവർത്തനം). തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

16. മധു, മാർഗി. (2002). *ആട്ടത്തിന്റെ വഴിയടയാളങ്ങൾ.* തൃപ്പൂണിത്തറ: ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം.

17. മാധവചാക്യാർ, മാണി. (1996). *നാട്യകല്പദ്രുമം.* ചെറുതുരുത്തി: കേരള കലാമണ്ഡലം.

18. മാണി, വെട്ടം. (1993). *പുരാണിക് എൻസൈക്ലോപീഡിയ.* കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

19. രവി, ടി.വി. (2014). *ബാലി വന്ന കഥ.* കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി.

20. രാംമോഹൻ, കലാമണ്ഡലം. (2003). *നേപഥ്യം.* ചെറുതുരുത്തി: കേരള കലാമണ്ഡലം.

21. രാഘവൻ. കീച്ചേരി. (2017). *തോറ്റങ്ങൾ തെയ്യങ്ങൾ.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

22. രാജൻ, ഗുരുക്കൾ. (2017). *മിത്ത്; ചരിത്രം സമൂഹം.* കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.

23. രാജശേഖരൻ, കലാമണ്ഡലം. (2015). *കഥകളി തെക്കൻ ചിട്ട ആട്ടപ്രകാരം.* ചെറുതുരുത്തി: കേരള കലാമണ്ഡലം.

24. രാജേന്ദ്രൻ, സി. (2009). *രംഗപാഠം.* തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

25. രാജേഷ്, എം.ആർ. ആചാര്യ. (2013). *വിദേശങ്ങളിലെ വിചിത്രരാമായണം.* കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

26. രാമചന്ദ്രൻ, പുതുശ്ശേരി. (1994). *കണ്ണശ്ശരാമായണം കിഷ്കിന്ധാകാണ്ഡം* (സംശോധിത സംസ്കരണം). കോട്ടയം: നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ.

27. രാമൻ ചാക്യാർ, കിടങ്ങൂർ. (2011). *ഹരിഃ ഹരിഃ തിരുനമഝിവായമെ ഹരിഃ.* തൃശൂർ: സി. എൻ. രാമച്ചാക്യാർ.

28. വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്, കിള്ളിമംഗലം., & എം.പി.എസ് നമ്പൂതിരി, കലാമണ്ഡലം. (2013). *കഥകളിയുടെ രംഗപാഠചരിത്രം.* കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി ബുക്സ്.

29. വിജയകൃഷ്ണൻ, എം.പി. (2010). *താടിവേഷത്തിന്റെ രംഗശോഭ.* പയ്യന്നൂർ: പയ്യന്നൂർ കഥകളി അരങ്ങ്.

30. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, എം.വി. (2005). *ഉത്തരകേരളത്തിലെ തോറ്റംപാട്ടുകൾ.* തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.

31. വേണുഗോപാൽ, പി. (2017). *നൂറ്റിയൊന്ന് ആട്ടക്കഥകൾ* (സമാഹരണം, സംശോധനം, വ്യാഖ്യാനം). കോട്ടയം: സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം.

32. വേണുഗോപാൽ, പി. (2009). *ആശ്ചര്യചൂഡാമണി സമ്പൂർണ്ണമായ ആട്ടപ്രകാരവും ക്രമദീപികയും* (സംശോധനം). തിരുവനന്തപുരം: മാർഗ്ഗി.

33. ശങ്കരൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്, കാണിപ്പയ്യൂർ. (2006). *സംസ്കൃത-മലയാളനിഘണ്ടു.* കുന്നംകുളം: പഞ്ചാംഗം പുസ്തകശാല.

34. ശശിഭൂഷൺ, എം.ജി. (2006). *കേരളീയരുടെ ദേവതാസങ്കൽപം.* കോട്ടയം: ഡി.സി. ബുക്സ്.

35. സഞ്ജീവൻ, അഴീക്കോട്. (2007). *തെയ്യത്തിലെ ജാതിവഴക്കം.* കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

36. ജോസഫ്, എസ്. (2010). *ഊര് കാവൽ.* തൃശൂർ: കറന്റ് ബുക്സ്.

37. ചതുർവ്വേദി, എസ്. (1990). *ഭാസനാടകസർവ്വസ്വം* (വിവർത്തനം). കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്.

38. സെൽവരാജ്, പി. (2010). *അണ്ടല്ലൂർക്കാവ്- സങ്കരസംസ്കൃതിയുടെ ചരിത്രസാക്ഷ്യം.* തിരുവനന്തപുരം: ചിന്ത പബ്ലിക്കേഷൻ.

39. സിദ്ധിനാഥാനന്ദസ്വാമി. (1998). *വ്യാസാരാമായണം* (വിവർത്തനം). കോഴിക്കോട്: സായികൃപാ പ്രസാധനം.

40. Amish. (2019). *Raavan: Enemy of Aryavarta*. Chennai: Westland Publications Private Limited.

41. Bell C. (2009). *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.

42. Cohan J.A. (2010). *The Primitive Mind and Mordern Man*. U.A.E: Bentham Science Publishers.

43. Dowson, J. (1979). *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History, and Literature*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.

44. Ions, V. (1983). *Indian Mythology*. India: The Standard Literature Co. (P) Limited.

45. Kurup, K.K.N. (2000). *THE CULT OF THEYYAM AND HERO WORSHIP IN KERALA*. Calicut: Centre for Folklore Studies, University of Calicut.

46. Krishnamachariar, M. (1989). *History of Classical Sanskrit Literature*. Delhi: Motilal Banarsidass.

47. Neelakantan, A. (2018). *Vanara: The legend of Baali, Sugreeva and Tara*. India: Penguin Random House.

48. Raghavan, V. (1980). *The Ramayana Tradition in Asia*. Delhi: Sahitya Akademi.

49. Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

50. Unni, N.P. (1978). *New Problems in Bhasa Plays*. Trivandrum: College Book House.

51. Vizedom, M.B., & Caffee, G.L. (2010). *The Rites of Passage* (Transalation). *Les Rites de passage*. Chicago: University of Chicago Press.

52. Zarrilli, P.B. (1999). *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demond Come to Play. London*: Routeledge.

ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ.

1. Vijayan, S. (2016). *Postfeminist Mythopoeia: Oppositional Consciousness at Work in Sarah Joseph's Oorukaval.* IJELR (International Journal of English Language, Literature and Translation Studies). Vol.3.Issue.1.

2. Chandran, S.M. (2016). *Myth as a Symbolic Narrative: A Study of the Selected Myths of Malabar Theyyam Cult.* RJELAL (Research Journal of English Language and Litreture). Vol.4.Issue.4.

3. Ramesh, Y. (2016). *Influence of Ramayana on the Life, Culture and Literature in India and Abroad Ramayana.* IJESC (International Journal of Engineering Science and Computing). Vol.6.Issue.8.

4. Lowthrop, L. (2020). *Kutiyattam, Heritage and the Dynamics of Culture.* Asian Ethnology.Vol. 79.No.1.

5. Das, S. (2013). *Folk Theatre-Its relevance In Development Communication In India.* Global Media Journal-Indian Edition. Vol.4.No.2.

6. Karpaha, N., Lakshmanan, L., Nagarathinam, D., Saravanan, R. (2020). *A Comparitive Study of the Death of Vali from the Epic Ramayana and the Death of Julius Caesar from Shakespeare's Julius Caesar*. Language in India. Vol.20.No.6.

അനുബന്ധം - 1

അഭിമുഖങ്ങൾ

1. **അമ്മന്നൂർ രജനീഷ് ചാക്യാർ - മാധവമാതൃഗ്രാമം.**

തിയതി - 15.11.2015. സ്ഥലം - ഇരിങ്ങാലക്കുട.

അങ്കാഭിനയസമ്പ്രദായത്തിൽ അഭിനയിച്ചുവരുന്ന കൂടിയാട്ടത്തിൽ, നാടകത്തിലെ അങ്കങ്ങൾക്ക് പേരു നൽകുന്നതിൽ കലാരൂപത്തിന്റെ യുക്തി എന്താണ്?

നാടകത്തിലെ ഒരു അങ്കത്തിനുപോലും രചയിതാക്കൾ പേര് നൽകുന്നതായി ഇന്നുവരെ കാണപ്പെട്ടിട്ടില്ല. കൂടിയാട്ടത്തിൽ മാത്രമാണ് ഓരോ അങ്കത്തിനും അതിലെ കഥയ്ക്കോ, കഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ, കഥയുടെ സ്വഭാവത്തിനോ ചേരുന്ന രീതിയിലുള്ള പേരുകൾ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. അത് ഈ കലയുടെ മാത്രം പ്രത്യേകതയാണ്. ഉദാഹരണമായി ശക്തിഭദ്രന്റെ ആശ്ചര്യചൂഡാമണി നാടകത്തിൽ ഒന്നാമങ്കം എന്നത് കൂടിയാട്ടത്തിൽ പർണ്ണശാലാങ്കം എന്നാണ് പറയുന്നത്. ഒരു ആശ്രമത്തെ സംബന്ധിച്ച് നിൽക്കുന്ന കഥാ പശ്ചാത്തലമായതിനാലാവണം അങ്ങനെ ഒരു പേര് പൂർവികർ ആ അങ്കത്തിനു നൽകിയത്. ഇതുപോലെ എല്ലാ പേരുകളും ഇങ്ങനെ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നതാണ്.

എന്നാൽ കൂടിയാട്ട അരങ്ങിൽ മാത്രമായി അഭിഷേകനാടകത്തിന് ഏഴ് അങ്കങ്ങൾ കാണുന്നു. അതിന്റെ കാരണം വ്യക്തമാക്കാമോ?

ഭാസൻ രചിച്ച പ്രതിമ, അഭിഷേകം എന്നീ രണ്ട് രാമായണനാടകങ്ങളും കൂടിയാട്ട രംഗത്ത് ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. ഇതിൽ പ്രതിമയുടെ അവതരണം കാലാന്തരത്തിൽ നഷ്ടമാ- വുകയും, അഭിഷേകത്തിന്റെ ഏതാനം ഭാഗങ്ങൾ മാത്രമായി അവതരണം ചുരുങ്ങുകയും ചെയ്തു. അഭിഷേകനാടകത്തിന് ആറ് അങ്കങ്ങളാണ് കവി നൽകിയിട്ടുള്ളത്. അതിൽ ആറാം അങ്കത്തിന് മുന്നോടിയായി രചിച്ചിരിക്കുന്ന വിഷ്കംഭത്തെ ഒരു അങ്കമെന്ന നിലയിൽ കണക്കാക്കുകയാണ് കൂടിയാട്ടക്കാർ ചെയ്യുന്നത്. അങ്ങനെയാണ് അഭിഷേകത്തിന് ഏഴ് അങ്കങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നത്.

കവി രചിച്ച വിഷ്കംഭം അങ്കമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ നിയമവശങ്ങൾക്ക് വ്യത്യാസം സംഭവിക്കില്ലേ?

കഥയുമായി നേരിട്ട് ബന്ധമില്ലാത്ത കഥാപാത്രങ്ങളാണ് രംഗത്ത് വരുന്നത്. എന്നാൽ കഥാതന്തുവിന് നാടകവുമായി ദൃഢമായ ബന്ധമുണ്ട്. കൂടാതെ അവതരണത്തിലെ മികവും രംഗശോഭയും വൈവിധ്യവും അഭിനയസാധ്യതയും കണക്കിലെടുത്താവണം ഗുരുക്കന്മാർ ഈ ഭാഗത്തിനെ ഒരു അങ്കമായി രൂപാന്തരപ്പെടുത്തിയത്. വെറും വിഷ്കംഭമായി നിന്നിരുന്ന ഇതിന് പ്രഥമദ്വിതീയാങ്കം എന്ന് പേര് നൽകി നാടകാവതരണത്തിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്തു.

സമീപകാലത്ത പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ഈ അവതരണം മുമ്പും അങ്കമായി തന്നെയാണോ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത്?

സമ്പൂർണ്ണമായ രാമായണനാടകാവതരണത്തിൽ ഈ ഭാഗവും ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നതിന് യാതൊരു സംശയവും ഇല്ല. തലമുറകളായി കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടു വന്ന രേഖകളിൽനിന്ന് പല ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും നഷ്ടമായിപോയതിൽ ഇതും ഉൾപ്പെട്ടതാവാമെന്നുവേണം മനസിലാക്കാൻ. എങ്കിലും ഗുരുനാഥന്റെ (അമ്മന്നൂർ മാധവച്ചാക്യാർ) നേതൃത്വത്തിൽ നാടകം പൂർണ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഈ ഭാഗത്തിനും ക്രമദീപികയും ആട്ടപ്രകാരവും നിർമ്മിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. അതിനാൽ അങ്കാവതരണമായിതന്നെ വരും കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ഈ ഭാഗം അവതരിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കും.

2. **കലാമണ്ഡലം നാരായണനമ്പ്യാർ – അമ്മന്നൂർ ചാച്ചു ചാക്യാർ സ്മാരക ഗുരുകുലം**

തിയതി – 06.03.2016. സ്ഥലം – എടനാട്..

ജനനം മുതൽ കൂടിയാട്ടവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന വ്യക്തി എന്ന നിലയിൽ ബാലിയുടെ അവതരണത്തെ എങ്ങിനെയാണ് നോക്കി കാണുന്നത്?

എന്റെ ചെറുപ്പകാലം മുതൽ തന്നെ കാണുന്ന വേഷമാണ് ബാലിയുടേത്. ഒരുപാടു മഹാരഥന്മാരായ പൂർവികന്മാർ ആ വേഷത്തിനെ അരങ്ങിൽ ഗാംഭീര്യത്തോടെ അവതരിപ്പിച്ചത് ഇന്നും ഓർമ്മയിൽ നിൽക്കുന്നു. പൈങ്കുളം വലിയ നാരായണച്ചാക്യാർ മുതൽ അമ്മന്നൂർ മാധവച്ചാക്യാർ വരെ എത്രയോ ഗുരുക്കന്മാരുടെ അവതരണം നേരിട്ട് കാണുവാനും അവരിൽ പലരുടെ വേഷത്തിന് സഹായിക്കാനും കഴിഞ്ഞതിൽ അതിയായ സന്തോഷം പ്രകടിപ്പിക്കാതെ വയ്യ. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാന്യമേറിയ ഒരു വേഷമാണ് ബാലി. നടന് മാത്രമല്ല മിഴാവുകർക്കും വളരെയധികം പ്രയോഗസാധ്യതകളുള്ള അവതരണമാണ് ബാലിയുടേത്.

അഭിഷേകനാടകം എന്ന നാടകത്തിലെ ആദ്യ അങ്കമായ ബാലിവധാങ്കവും മൂന്നാമങ്കമായ തോരണയുദ്ധാങ്കവും മാത്രമായിരുന്നോ കൂടിയാട്ടവേദികളിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്?

മുൻകാലങ്ങളിൽ ഈ നാടകത്തിലെ എല്ലാ അങ്കങ്ങളും അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു എന്നുവേണം കണക്കാക്കാൻ. കാരണം ഇരുപത്തിയൊന്ന് അങ്കങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തുള്ള ഒരു വർഷം നീണ്ട രാമായണനാടകാവതരണം, അഭിഷേകനാടകത്തിലെ നാലാമങ്കമായ സമുദ്ര- താരണാങ്കത്തിലെ വരുണൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന് നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന സ്വല്പനന്തരി സ്വരം, അവസാന അങ്കമായ അഭിഷേകാങ്കത്തിൽ വേണ്ട തന്ത്രികവിധികളുടെ സൂചനകൾ തുടങ്ങിയ വിവരങ്ങളിൽനിന്ന് ഈ നാടകം പൂർണ്ണമായി രംഗത്ത് അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു എന്നത് വ്യക്തമാണ്. എന്നാൽ കാലക്രമേണ ഈ ഭാഗങ്ങളുടെ ക്രമദീപികയും ആട്ടപ്രകാരവും നഷ്ടമായതാവാം പിന്നീട് രണ്ട് അങ്കങ്ങളുടെ അവതരണം മാത്രമായി അഭിഷേകനാടകം ചുരുങ്ങാൻ കാരണം.

പിന്നീട് ഈ ഭാഗങ്ങൾക്ക് രംഗാവിഷ്കാരം ലഭിച്ചിട്ടില്ലേ?

ഗുരുകുലത്തിലെ വിദ്യാർത്ഥികളെയും കലാകാരന്മാരെയും മുൻനിർത്തി ആചാര്യനായ പത്മഭൂഷൺ അമ്മന്നൂർ മാധവച്ചാക്യാരാശാൻ നടപ്പിലില്ലാത്ത നിരവധി നാടകഭാഗങ്ങൾ ചിട്ട ചെയ്ത് രംഗത്ത് കൊണ്ടുവരികയുണ്ടായി. ഏകദേശം രണ്ട് വർഷത്തോളം സമയമെടുത്ത് അദ്ദേഹം അഭിഷേകനാടകവും രംഗത്തെത്തിച്ചു. അതിനുശേഷം ആ ഭാഗങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ ഇപ്പോൾ അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

കൂടിയാട്ടവേദിക്ക് സ്വല്പം അപരിചിതത്വമായ ഭാഗങ്ങളായതിനാൽ മറ്റ് ഭാഗങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ഈ അവതരണങ്ങൾ അരങ്ങിൽ കുറവായി മാത്രമാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

3. **കലാമണ്ഡലം സജിത്ത് വിജയൻ - കേരള കലാമണ്ഡലം.**

തിയതി - 17.04.2015, സ്ഥലം - തൃശൂർ.

കൂടിയാട്ടത്തിലെ ബാലിയുടെ അവതരണത്തെ സംബന്ധിച്ച് താങ്കളുടെ വ്യക്തിപരമായ അഭിപ്രായങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്താമോ?

ഓരോ നടന്മാരും മിഴാവുവാദകരും കഥയെയും കഥാപാത്രത്തെപ്പറ്റി അവരുടേതായ കാഴ്ച്ചപ്പാട് വികസിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതിന് സമാനതകൾ വരുമ്പോൾ അരങ്ങത്ത് പ്രതിഫലനങ്ങൾ കാണാൻ സാധിക്കും. ആട്ടപ്രകാരം പഠിക്കുക എന്നതിലുപരിയായി നടന്റെ ഉള്ളിൽ കഥാപാത്രബോധ്യം വന്നില്ലെങ്കിൽ നാടകത്തെ അത് ബാധിക്കും. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഓരോ ചലനങ്ങൾക്കും വ്യക്തമായ കാരണങ്ങൾ കണ്ടെത്തിയാൽ അതിന്റെ അവതരണത്തിന് മേന്മ അധികമാകും എന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം. ഉദാഹരണമായി ബാലി പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ വാക്യം വിക്കി ചൊല്ലുന്നത് നോക്കാം. ദേഷ്യത്തിന്റെ ആധിക്യം വരുമ്പോൾ മനുഷ്യർക്ക് വിക്ക് വരുന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. ആ ന്യായം അവിടേക്ക് സ്വീകരിക്കുകയാണ് പൊതുവിൽ ചെയ്യുക. എന്നാൽ ഒരു പ്രയോക്താവ് എന്ന നിലയിൽ വേറെയും അർത്ഥതലങ്ങൾ നമുക്ക് കണ്ടെത്തു- വാൻ സാധിച്ചാൽ, അത് പ്രയോഗത്തിനും ഉപകാരപ്പെടും. ബാലിയുടെ ആ അവസ്ഥക്ക് മറ്റൊരു നിഗമനം പരിശോധിക്കാം. സുഗ്രീവന്റെ പോരിനു വിളി കേൾക്കുന്നതോടെ ബാലിക്ക് ദേഷ്യം വർദ്ധിക്കുന്നു. യുദ്ധോൽസുകനായി സിംഹാസനത്തിൽനിന്ന് ചാടുന്ന സമയം തല ഉത്തരത്തിൽ ഇടിക്കുന്നു. മുമ്പും ബാലിക്ക് ഇതുപോലെയുള്ള അവസ്ഥയുണ്ടിയിട്ടുണ്ട്. അത് സുഗ്രീവനുമായുള്ള വൈരത്തിലാണ് കലാശിക്കുന്നത്. അതുപോലെയുള്ള ഒരു ഇടി ഇവിടേയും സംഭിവിച്ചു കൂടാ എന്നില്ലല്ലോ. ആ ഇടിയുടെ വേദനയും സുഗ്രീവനോടുള്ള ദേഷ്യവും കലർന്നിട്ടുള്ളതാണ് ബാലിയുടെ വിക്കി ചൊല്ലൽ എന്ന് ചിന്തിക്കുമ്പോൾ നടന്

കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രസ്തുത അവസ്ഥയിലെത്തിച്ചേരാൻ കൂടുതൽ എളുപ്പമാവുന്നു. ഇങ്ങനെ ഓരോ കഥാസന്ദർഭത്തിനും യോജിച്ച വിധത്തിൽ ചിന്തച്ചാൽ പ്രയോക്താവിനു തന്റെ അവതരണം വേറിട്ടു നിർത്താൻ സാധിക്കും.

4. പി.എൻ.എം. ചാക്യാർ - പൊതിയിൽ ഗുരുകുലം.

തിയതി - 27.09.2016. സ്ഥലം - മാങ്ങാനം.

പാരമ്പര്യമായി കൂടിയാട്ടം അഭ്യസിക്കുകയും അഭ്യസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുള്ള മുതിർന്ന ഗുരുനാഥൻ എന്ന നിലയിൽ ബാലിവധാങ്കത്തിലെ ചില സവിശേഷതകൾ പറയാമോ?

ഞാൻ വളരെ കുറച്ചു മാത്രമാണ് ഇത്തരം വേഷങ്ങൾ അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിച്ചി-രിക്കുന്നത്. കൂടുതലും വിദൂഷകവേഷമാണ് കൈകാര്യം ചെയ്യുക. എങ്കിലും ചെറുപ്പകാലത്ത് ഈ ഭാഗളെല്ലാം പഠിക്കുക ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അന്ന് അടിയന്തരങ്ങൾ മാത്രമാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. അതിൽ ബാലിയും സുഗ്രീവനും മാത്രമാണ് അരങ്ങിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക. ബാക്കിയുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഗങ്ങളെല്ലാം ഈ വേഷങ്ങൾ കേട്ടാടുകയാണ് പതിവ്. പുറപ്പാട്, നിർവ്വഹണദിവസങ്ങളിൽ മാത്രം ശ്രീരാമന്റെ വേഷമുണ്ടാകും. ബാക്കിയൊക്കെ സുഗ്രീവന്റെ അവതരണമായും, കൂടിയാട്ടദിവസം ബാലിയുടെ അവതരണമായും അവതരിപ്പിക്കും. നാടകത്തിന്റെ എല്ലാ ഭാഗങ്ങളും അടിയന്തരത്തിൽ നിർബ്ബന്ധമായും ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടതുണ്ട്. ഈ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങളും മറ്റുള്ളവരുടെ ഭാഗങ്ങൾ അവസരോചിതമായി അഭിയിക്കുകയാണ് അന്നത്തെ രീതി. ഇന്നും പല ക്ഷേത്രങ്ങളിലും ആ പാരമ്പര്യം തുടർന്നുപോരുന്നുണ്ട്.

ഇന്നും അത്തരം അവതരണങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയുണ്ടോ?

ക്ഷേത്രത്തിലെ ചടങ്ങുകളുടെ ഭാഗമായതിനാൽ അത് ഒഴിവാക്കുക സാധ്യമല്ല. കൂത്തമ്പലത്തിൽ അടിയന്തരമായി നടത്തപ്പെടുന്ന അവതരണങ്ങൾ ഇന്നും അതുപോലെ തുടർന്നു വരുന്നുണ്ട്. പ്രധാനമായും നടത്തപ്പെടുന്ന അഞ്ച് കൂടിയാട്ടങ്ങളിൽ ബാലിവധവും

ഉൾപ്പെടുന്നു. അതിനാൽ അഞ്ച് വർഷത്തിലൊരിക്കൽ ഈ ഭാഗം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കൂടാതെ ഓരോ ക്ഷേത്രത്തിലെ അവതരണത്തിനും ഓരോ കുടുംബത്തിനാണ് അവകാശം. അവിടെ പ്രയോക്താക്കൾ ഇല്ലാത്തപക്ഷം മറ്റ് കുടുംബത്തിൽനിന്ന് വ്യക്തികളെ വരുത്തുന്നു. അവതാരകരെ കിട്ടാതെ ക്ഷയിച്ചുപോയ അനേകം അടിയന്തരങ്ങളുണ്ട്. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ ധാരാളം പഠിതാക്കൾ ഉള്ളതുകൊണ്ട് നിലവിലുള്ള അവതരണങ്ങൾക്ക് മുടക്കമില്ല. അടിയന്തര കൂടിയാട്ടത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചു തഴക്കം വരുത്താനും സാധിക്കുന്നതിനാൽ ഇന്നും അവയ്ക്ക് വളരെ പ്രധാന്യമുണ്ട്.

അപ്പോൾ മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാഗങ്ങൾ വിശദമായി പഠിക്കേണ്ടി വന്നിട്ടുണ്ടോ? അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിക്കേണ്ടത്തതിനാൽ നാടകഭാഗം അറിഞ്ഞാൽ മതിയാകുമോ?

പഠനസമയം വിശദമായി തന്നെയാണ് നാടകത്തിലെ ഭാഗങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കുക. എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും അവതരണക്രമങ്ങൾ വ്യക്തമായി അറിഞ്ഞാൽ മാത്രമേ അവതരണം മികച്ചതാക്കാൻ പ്രയോക്താക്കൾക്കു സാധിക്കുകയുള്ളൂ എന്നതാണ് ഗുരുനാഥന്മാരുടെ നിഗമനം. അതുകൊണ്ട് നാടകത്തിലെ എല്ലാ വേഷങ്ങളും ചൊല്ലിയാടിക്കുക പതിവായിരുന്നു. കൂടാതെ കേട്ടാടുന്ന സമയം കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്ഥായിയിൽ നിന്നുകൊണ്ട് ചെയ്യണം എന്നതിലേക്ക് മേൽപ്പറഞ്ഞ അഭ്യാസനരീതി ഗുണം ചെയ്യും എന്നതും പ്രസക്തമാണ്.

ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ രൂപസാദൃശ്യമുള്ളവരാണ് എന്നതിൽ കൂടിയാട്ട അരങ്ങ് വിമുഖത കാണിക്കുന്നു എന്ന പ്രസ്തവനയോട് യോജിക്കുന്നുണ്ടോ?

പുരാണ-ഇതിഹാസങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിട്ടാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ ബാലിയേയും സുഗ്രീവനേയും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. രണ്ട് വേഷങ്ങളായിട്ടാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ കലയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ബാലിയെ ചുവന്നതാടിയായും സുഗ്രീവനെ കറുത്തതാടിയായും ആവിഷ്കരിക്കുകയാണ് കൂടിയാട്ട അരങ്ങ്. എന്നാൽ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ സ്വാധീനത്താൽ രൂപപ്പെട്ട കഥകളിയിൽപോലും ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ ഒരുപോലെയുള്ള ചുവന്നതാടിവേഷമാണ്. മാത്രമല്ല കൂടിയാട്ടത്തിൽ രാജാക്കന്മാരായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു മാത്രമാണ് കിരീടമെന്ന ആഭരണം നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അപ്പോൾ സുഗ്രീവന് രൂപത്തിൽ

വ്യത്യാസം വരുമെന്നതിൽ തർക്കമില്ല. കലാരൂപത്തിന്റെ നിയമവശങ്ങൾ വച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ഇരുകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും രൂപവ്യത്യാസം വരുമെന്നത് തീർത്തും നിശ്ചിതാമാണ്.

ആ രൂപവ്യത്യാസം മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും അനുഭവേദ്യമാകുന്ന ഒന്നല്ലേ? ആ വിധത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ രാമലക്ഷ്മണന്മാർക്ക് ബാലിസുഗ്രീവന്മാരെ വ്യക്തമായി തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കില്ലേ?

തീർച്ചയായും സാധിക്കും. നാടകത്തിൽ അതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം വളരെ വ്യക്തമാണ്. യുദ്ധത്തെപ്പറ്റി വർണ്ണിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ ശ്രീരാമൻ ബാലിയുടെയും ലക്ഷ്മണൻ സുഗ്രീവന്റേയും രൂപഭാവത്തെ വർണ്ണിക്കുന്നതായി കാണുന്നുണ്ട്. ആചാര്യന്മാർ നൽകിയ രൂപവ്യത്യാസം കൂടി ചേരുമ്പോൾ കവിവാക്യത്തിന് ഭംഗിയേറുന്നു.

അപ്പോൾ ശ്രീരാമന് ബാലിയുടെ നേർക്ക് അമ്പെയ്യാൻ സാധിക്കാത്തതിന് മറ്റ് കാരണം കണ്ടെത്തേണ്ടി വരില്ലേ?

അതിന്റെ ഉത്തരം നടൻ തന്നെ കണ്ടെത്തേണ്ടതുണ്ട്. എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ യുദ്ധത്തിന്റെ ഗതിവേഗം കാരണം ശ്രീരാമന് ബാലിയുടെ നേർക്ക് ശരം അയക്കാൻ സാധിക്കാത്തതാണ് എന്നാണ്. ശ്രീരാമനെ പോലെ അഭ്യാസിയായ ഒരാൾക്ക് ലക്ഷ്യം സാധിക്കാൻ സംശയമുണ്ടാക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള യുദ്ധമായി വേണം ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ യുദ്ധത്തെ മനസിലാക്കാൻ. അല്ലാതെ മറ്റൊരു കാരണം അവിടെ പ്രസക്തമല്ല എന്നാണ് തോന്നുന്നത്. നടന്റെ യുക്തിക്ക് ചേർന്നുള്ള അഭിപ്രായങ്ങൾ കലയിൽ സ്വാഗതാർഹമാണെന്ന് ഞാൻ എന്റെ അഭിപ്രായത്തോട് കൂട്ടിച്ചേർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

5. **കലാമണ്ഡലം അനൂപ് - ഗവേഷകൻ, കേരള കലാമണ്ഡലം**

തിയതി – 10.08.2018. സ്ഥലം – ചെറുതുരുത്തി.

കൂടിയാട്ട അരങ്ങിലെ ഏറെ നാടകീയതയുള്ള ഒരു അവതരണമായി ബാലിവധത്തിന്റെ അവതരണത്തെ കണക്കാക്കാൻ സാധിക്കുമോ?

ഒട്ടനവധി പ്രത്യേകതകളുള്ള ഒരു കൂടിയാട്ടമായിട്ടാണ് ബാലിവധത്തിന്റെ അവതരണം എനിക്ക് അനുഭവപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ആദ്യമായി അതിലെ വേഷങ്ങൾ തന്നെയാണ് കാരണം. പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾ ഇത്രയേറെ രംഗത്ത് വരുന്ന കൂടിയാട്ടങ്ങൾ അരങ്ങിൽ ദുർല്ലഭമാണ്. പല അങ്കാവതരണങ്ങളിലും കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും അരങ്ങിൽ അവയൊന്നും ബാലി- വധത്തിനോളം അവതരിപ്പിക്കാറില്ല. മറ്റൊന്ന് ഈ അവതരണത്തിന്റെ ചടുലത എന്നതാണ്. വീരരസം തുടക്കം മുതൽ ഒടുക്കം വരെ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന രംഗങ്ങളാണ് ഇതിലുള്ളത്. ക്രമത്തിൽ കൂടി വരുന്ന വീരരസം ബാലിയുടെ മരണം രംഗമാകുമ്പോൾ കുറയുകയും മരണാ- നന്തരം വീണ്ടും തിരികെയെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. മറ്റൊരു പ്രത്യേകത ഈ അങ്കത്തിലെ യുദ്ധവർണ്ണനയാണ്. ഭാസകൃതിയായ ഊരുഭംഗത്തിലും ഇതിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന യുദ്ധത്തിന്റെ നേർക്കാഴ്ച്ച കാണാൻ സാധിക്കുമെങ്കിലും, ഇവിടെ രാമലക്ഷ്മണന്മാരിലൂടെ ബാലി സുഗ്രീവന്മാരുടെ പരാക്രമങ്ങൾ കവി കാണിച്ചു തരുന്നു. ഒരുപക്ഷേ യുദ്ധം കണ്ട് ലയിച്ചു പോയതിനാലാവാം ശ്രീരാമന് അസ്ത്രമയക്കാൻ സാധിക്കാഞ്ഞത് എന്നതാണ് എനിക്ക് തോന്നുന്നത്. കാരണം ഇരു വാനരന്മാരേയും വ്യക്തമായി തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടും രാമൻ ശരം പ്രയോഗിക്കാഞ്ഞത്, യുദ്ധം കണ്ട് ലക്ഷ്യം മറന്ന് നിന്നതിനാലാവാം. മറ്റൊരു വിശേഷം ഇതിലെ മരണരംഗമാണ്. മഹാരഥന്മാരായ നിരവധി നടന്മാർക്ക് പ്രശംസ നൽകിയ ഒരു അഭിനയതലമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിലെ ബാലിയുടെ മരണരംഗം. ഇപ്പോൾ കഥകളിയിലും പല നടന്മാർ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഈ അഭിനയഭാഗം അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നുണ്ട്. കൂടാതെ ആദ്യരംഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും അവസാനംവരെ അരങ്ങിൽ നിൽക്കുന്ന ഒരു നാടകഭാഗം കൂടിയാണ് ബാലിവധാങ്കം. പ്രയോക്താവായും പ്രേക്ഷകനയും അവതരണത്തെ വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ ലഭിച്ച കുറച്ച് അറിവുകൾ ഞാൻ

പങ്കുവെക്കുന്നു എന്നും ഇനിയും നിരവധി അഭിപ്രായങ്ങൾക്ക് സാധ്യതയുള്ള നാടകമാണ് ഇതെന്നും ഇവിടെ ചേർത്തു കൊള്ളുന്നു.

6. കലാമണ്ഡലം സംഗീത് ചാക്യാർ - കേരള കലാമണ്ഡലം.

തിയതി - 17.12.2016 സ്ഥലം - നിലമ്പൂർ.

കൂടിയാട്ടത്തിലെ വളരെ പ്രധാന്യമേറിയ ഒരു കഥാപാത്രമായ ബാലിയെ ഏതു വിധത്തിലാണ് യുവനടനായ താങ്കൾ നോക്കി കാണുന്നത്?

കൂടിയാട്ടത്തിൽ മാത്രമല്ല പുരാണത്തിലെ തന്നെ വളരെ കരുത്തുറ്റ കഥാപാത്രമാണ് ബാലി. അച്ഛന്റെ അനുഗ്രഹത്താൽ എതിരാളിയുടെ പകുതി ബലം തന്നിലേക്ക് വരുമെന്ന വരം അദ്ദേഹത്തിനുണ്ട്. എന്നിരുന്നാൽ കൂടിയും തന്റെ മുന്നിൽ എതിർത്തു നിൽക്കുന്നതാരായാലും ബാലിക്ക് ഭയമില്ല. ഇങ്ങനെയാണ് കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രകൃതിയെങ്കിലും സാത്വിക ഗുണം വേണ്ടതിലധികം കലർന്നിട്ടുള്ള വ്യക്തിത്വമാണ് ബാലിക്കുള്ളത്.

ബാലിയിലുള്ള സാത്വിക ഗുണത്തിന്റെ ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ പറയാൻ സാധിക്കുമോ?

എനിക്ക് തോന്നിയിട്ടുള്ള ചില കാര്യങ്ങൾ ഞാൻ പങ്കുവെക്കാം. വളരെ കരുത്തനായ ഒരു കഥാപാത്രമാണ് ബാലി എങ്കിലും അനാവശ്യമായ യുദ്ധം അദ്ദേഹത്തിനില്ല. ആരേയും അങ്ങോട്ടു ചെന്ന് ആക്രമിക്കുന്നതായി പുരാണത്തിൽ എവിടേയും പറയുന്നുമില്ല. രാവണൻ, ദുന്ദുഭി. മായാവി തുടങ്ങി ബാലി യുദ്ധം ചെയ്തതായ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം ബാലിയോട് യുദ്ധം ചെയ്യാനായി കിഷ്കിന്ധയിലേക്ക് വന്നവരാണ്. സുഗ്രീവനോടു മാത്രമാണ് ബാലി അങ്ങോട്ടു ചെന്ന് യുദ്ധം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. അതിന്റെ കാരണവും നമുക്ക് അറിയാം. മാത്രമല്ല ബാലി ഒരു സൽഭാഷിയായിട്ടാണ് നാടകകൃത്ത് പോലും ചിത്രീകരിക്കുന്നത്. ക്രോധം വർദ്ധിച്ച് യുദ്ധത്തിനു പോകുന്ന അവസരത്തിലും ഭാര്യയെ വളരെ സ്നേഹത്തോടുകൂടിയാണ് അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നത്. തന്റെ ഈ അവസ്ഥക്ക്

കാരണമായ സുഗ്രീവനെ മരണ സമയത്ത് ബാലി ചേർത്ത് പിടിച്ചു നിർത്തുന്നുണ്ട്. ബാലിയുടെ പ്രജാ പരിപാലനവും മികച്ച രീതിയിലാണ് പറയപ്പെടുന്നത്. അങ്ങനെ ധാരാളം ഉദാഹരണങ്ങൾ നമുക്ക് ബാലിയിൽ വായിച്ചെടുക്കാം.

ഇന്നത്തെ കൂടിയാട്ടത്തിൽ താങ്കളുടെ വേഷം ബാലിയാണ്. ഇതിനു മുൻപും താങ്കൾ ഈ വേഷം കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. എന്തെല്ലാം തയ്യാറെടുപ്പുകളാണ് ബാലിവേഷം കെട്ടുന്ന അവസരത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്?

ഏതു വേഷവും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനു മുൻപും ശരീരംകൊണ്ടും മനസുകൊണ്ടും തയ്യാറെടുക്കുന്ന അതേ രീതിയിലാണ് ബാലിക്കും സജ്ജമാകുന്നത്. അലർച്ചയുള്ള വേഷമായ കാരണം ശബ്ദത്തിന് അൽപം വിശ്രമം നൽകേണ്ടതുണ്ട്. ശ്ലോകങ്ങളും വാക്യങ്ങളുമൊക്കെ വീരരസം കലർന്നിരിക്കുന്നകൊണ്ട് സ്വരിക്കുമ്പോഴും ശബ്ദം ഗാംഭീര്യമുള്ളതാവണം. പിന്നെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടത് സുഗ്രീവവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന നടനുമായുള്ള ചേർച്ചയാണ്. ഇരു കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും സാഹോദര്യവും വൈരാഗ്യവും അരങ്ങിൽ പ്രതിഫലിക്കണമെങ്കിൽ ഇരു നടന്മാരും തമ്മിൽ വ്യക്തമായ ധാരണ വേണം. അഭിനയിക്കാൻ ധരാളം വിഷയങ്ങൾ ഉള്ളതുകൊണ്ട് അവയെല്ലാം വീണ്ടും മനനം ചെയ്ത് സ്ഥിതീകരിക്കണം. ദൈവാധീനത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്ന വ്യക്തിയായതിനാൽ കൃത്യമായ പ്രാർത്ഥന ചെയ്യണം. ഇത്രയുമൊക്കെയാണ് എന്റെ തയ്യാറെടുപ്പുകൾ.

മനോധർമ്മാഭിനയത്തിന് സാദ്ധ്യതയുള്ള കഥാപാത്രമായി ബാലിയെ കാണാൻ സാധിക്കുമോ?

അതിൽ യാതൊരുവിധ സംശയത്തിന്റേയും ആവശ്യമില്ല. ഒരു നടനെന്ന നിലയിൽ മനോധർമ്മം കാണിക്കുവാൻ ഒട്ടനേകം അവസരങ്ങൾ നൽകുന്ന കഥാപാത്രമാണ് ബാലി. വേഷത്തിനും അരങ്ങിനും ചേരാത്ത മനോധർമ്മങ്ങളരുത് എന്ന ഗുരുനാഥന്റെ വാക്ക് എപ്പോഴും ഓർമ്മയുള്ളതിനാൽ ഓരോന്നും വീണ്ടും വീണ്ടും ആലോചിച്ച്, ശരിയെന്ന് തോന്നിയാൽ മാത്രമേ ചെയ്യുകയുള്ളൂ. എന്നാൽ സന്ദർഭത്തിന് ആവശ്യമായി വന്നാൽ പ്രയോഗിക്കുവാനുള്ള ആട്ടങ്ങൾ മനസിൽ ഉണ്ടാവുകയും വേണം. അത് തയ്യാറാക്കി വെക്കുക എന്നത് നടന്റെ ധർമ്മമാണ്.

7. പൈങ്കുളം നാരായണ ചാക്യാർ - നാട്യകലാസാർവ്വഭൗമൻ ശ്രീ പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാർ സ്മാരക കലാപീഠം.

തിയതി - 12.03.2019 സ്ഥലം - പൈങ്കുളം.

പാരമ്പര്യമായി കല അഭ്യസിച്ച വ്യക്തി, കലാമണ്ഡലത്തിൽ ചേർന്ന് കല പഠിച്ച വ്യക്തി, അടിയന്തരമായും പുറം വേദികളിലായും കല അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്ന വ്യക്തി, വർഷങ്ങളായി യുവജനോത്സവവേദികളിൽ കൂടിയാട്ടം പഠിപ്പിക്കുന്ന വ്യക്തി എന്നിങ്ങനെയുള്ള പല വിശേഷണങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിരിക്കുന്ന അങ്ങ് ബാലിവധം കൂടിയാട്ടത്തെപ്പറ്റി വ്യക്തമാക്കാമോ?

എന്റെ ജീവിതത്തിലെ എല്ലാ കൂടിയാട്ട സംബന്ധമായ സന്ദർഭങ്ങളിലും ബാലിവധം എന്ന ഭാഗം ഒപ്പമുണ്ടായിട്ടുണ്ട് എന്ന് ഞാൻ നേരംപോക്ക് പറയാറുണ്ട്. കാരണം പഠിക്കുന്ന സമയങ്ങളിലും അവതരണസമയങ്ങളിലും യുവജനോത്സവവേദികളിലും എന്നോടുകൂടെ ബാലിവധമുണ്ട്. മാത്രമല്ല ബാലിവധത്തിന്റെ പല സവിശേഷത ഘട്ടങ്ങളിൽ ഞാനും അതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടുണ്ട് എന്നു പറയാം. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ബാലിവധവും ഞാനും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നതാണ്.

ആദ്യമായിട്ടാണ് ഒരു കലാകാരൻ അവതരണവും താനുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കിടക്കുന്നു എന്ന് പറയുന്നത്. അത് എന്തൊക്കെയാണ് എന്ന് പറയാൻ സാധിക്കുമോ?

കലാകാരന് ഓരോ അവതരണവുമായും ബന്ധമുണ്ടാവും എന്നാണ് എനിക്ക് തോന്നുന്നത്. പലപ്പോഴും നാം നേതൃത്വം നൽകുന്ന ഒരു അവതരണം, പുതിയതായി സംവിധാനം ചെയ്യുന്ന ഭാഗം, കാലങ്ങൾകൊണ്ട് പഠിച്ച് അരങ്ങിൽ ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രം തുടങ്ങിയവയുമായി ദൃഢമായ ബന്ധം വരാറുണ്ട്. എന്നാൽ കാലങ്ങളായി ചെയ്തുവരുന്ന ഒരു ഭാഗത്തിന് പല വിധത്തിലുള്ള വ്യത്യസ്ത അവതരണങ്ങൾ രൂപപ്പെടുകയും, അതിലെല്ലാം ഭാഗഭാക്കാവാൻ അവസരം ലഭിക്കുകയും ചെയ്ത ചുരുക്കം കലാകാരന്മാരെ കലാലോകത്ത് ഉണ്ടാവുകയുള്ളൂ. കാലങ്ങൾക്ക് ശേഷം ബാലിവധം എല്ലാ

കഥാപാത്രവുമായി വെങ്ങാനെല്ലൂർ അടിയന്തരമായി അവതരിപ്പിച്ചസമയം ഞാനും അതിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. അതിൽതന്നെ അംഗദൻ എന്ന വേഷം ആദ്യമായി കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ അവസരം ലഭിച്ചത് എനിക്കാണ്. അതുവരെ ആ കഥാപാത്രം കൂടിയാട്ടത്തിലെ മൂടിച്ചൊല്ലൽ എന്ന സങ്കേതമായിട്ടാണ് അരങ്ങിൽ ചെയ്തുവന്നിരുന്നത്. ബാലിയുടെ മുഖത്തുതേപ്പും സുഗ്രീവന്റെ അണിവുകളുമായി വേഷവിധാനം നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ട ആ പുതിയ വേഷം എന്നിലാണ് നിക്ഷിപ്തമായത്. പിന്നീട് കലാമണ്ഡലത്തിലെ നവോത്ഥാന സുവർണ്ണ ജൂബിലി ആഘോഷത്തിന്റെ ഭാഗമായും ബാലിവധം അവതരിപ്പിക്കുക ഉണ്ടായി. അന്ന് ശ്രീരാമന്റേയും സുഗ്രീവന്റേയും പുറപ്പാട് ദിവസത്തെ അഭിനയഭാഗങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചുകൊണ്ട്, ആറര മണിക്കൂർ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ബാലിവധാങ്കം നാടകഭാഗത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണാവതരണം പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാർ സംവിധാനം ചെയ്ത് അവതരിപ്പിച്ചതിൽ മുമ്പുണ്ടായ എല്ലാ ഘടകങ്ങളും ഉൾച്ചേർന്നിരുന്നു. അതുകൊണ്ടു തന്നെ, ആ അവതരണം കൂടിയാട്ട കലയുടെ ചരിത്രത്തിലെ എക്കാലത്തേയും ഒരു സവിശഷ അരങ്ങായി വേണം കരുതാൻ. ഈ അവതരണം ആസ്വാദകരെ മാത്രമല്ല അന്നത്തെ കലാമണ്ഡലം ഭാരവാഹാകളെപ്പോലും ആവേശം കൊള്ളിച്ചു എന്നുവേണം പറയാൻ. ഉടൻ തന്നെ ബാലിവധത്തിന്റെ മറ്റൊരു അവതരണം ആവശ്യപ്പെട്ട് അന്നത്തെ സെക്രട്ടറി രാമച്ചാക്യരെ സമീപിച്ചു. സമയദൈർഘ്യത്തിന്റെ കഥാപാത്രസംശോധനത്തിന്റേയും കാരണത്താൽ അവർ തമ്മിൽ അഭിപ്രായ വ്യത്യാസമുണ്ടായെങ്കിലും, അതെല്ലാം മറന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിർബ്ബന്ധത്തിന് അമ്മാമൻ (രാമച്ചാക്യാർ) വഴങ്ങിക്കൊടുത്തു. അങ്ങനെ ആറര മണിക്കൂർ അവതരിപ്പിച്ച കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ രണ്ടാം അവതരണം ഒറ്റപ്പാലം ചേറ്റൂർ ശങ്കരൻ നായർ മെമ്മോറിയൽ ഹാളിൽ വെച്ച് നാൽപ്പത്തിയഞ്ച് മിനിറ്റുകൾകൊണ്ട് ചെയ്തു. അന്ന് അമ്മാമന്റെ സംശോധനത്തിനു ലഭിച്ച പ്രശംസ ഇന്നും ഞാൻ ഓർക്കുന്നു. യുവജനോത്സവവേദിയിൽ കൂടിയാട്ടം മത്സരയിനമായി ഉൾപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ മുപ്പതു മിനിറ്റ് മാത്രമാണ് അവതരണദൈർഘ്യം നിശ്ചയിച്ചത്. അമ്മാമൻ കാണിച്ചുതന്ന മാതൃക മനസിൽ ഉറപ്പിച്ച് ബാലിവധം സംശോധനം ചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കാൻ എനിക്ക് സാധിച്ചു. അങ്ങനെ ബാലിവധം സമ്പൂർണ്ണം മുതൽ ഏറ്റവും ചുരുങ്ങിയ സംശോധനത്തിനുവരെ എനിക്കും

ഭാഗമാകേണ്ടി വന്നു. കേരളത്തിനു പുറത്തും വിദേശത്തും ബാലിവധം ആദ്യമായി ചെയ്തപ്പോഴും എനിക്കതിൽ വേഷമുണ്ടായിരുന്നു.

അടിയന്തരത്തിൽ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും രംഗപ്രവേശം ചെയ്യേണ്ടതില്ല എന്ന അഭിപ്രായം താങ്കൾക്കുണ്ടോ?

അതൊരു തെറ്റിധാരണയാണെന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം. കാരണം മുൻകാലങ്ങളിൽ ചാക്യാർ കുടുംബത്തിൽ വേണ്ടത്ര അംഗങ്ങളില്ലാതിരുന്നതിനാൽ എല്ലാ വേഷങ്ങളും രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുക അസാദ്ധ്യമായിരുന്നു. മാത്രമല്ല അന്ന് അടിയന്തരമല്ലാതെ മറ്റ് അവതരണം ഇല്ലായിരുന്നല്ലോ. അപ്പോൾ അങ്ങനെ ചെയ്താലും ബുദ്ധിമുട്ടില്ലായിരുന്നു. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ അവസ്ഥ പഴയതിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ്. അടിയന്തരത്തെക്കാളും പുറംപരിപാടികളാണ് കൂടുതൽ. വേഷം കെട്ടാനും ആളുകൾ ധാരാളമുണ്ട്. അപ്പോൾ തീർച്ചയായും എല്ലാവരേയും ഉൾപ്പെടുത്തി, എല്ലാ കഥാപാത്രത്തിനും രംഗപ്രവേശം നൽകുന്നതാണ് നല്ലതെന്ന് തോന്നുന്നു. ഒരു കാലത്ത് അവതാരകരുടെ ദൗർല്ലഭ്യംകൊണ്ട് കഥാപാത്രത്തെ ചുരുക്കി എന്നല്ലാതെ അടിയന്തരത്തിൽ രണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾ മാത്രം മതി എന്ന നിയമം ഇല്ലെന്നാണ് ഞാൻ മനസിലാക്കിയിരിക്കുന്നത്.

ഇന്നും ബാലിവധം കൂടിയാട്ടം ജീവിതത്തിൽ ഭാഗമായുന്നുണ്ടോ?

ഞാൻ കൂടുതലായി കൈകാര്യം വേഷങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് ബാലി. അവസരം പോലെ എല്ലാ വേഷവും കെട്ടാറുണ്ട് എങ്കിലും അടുത്തകാലമായി കുടുതലായി ചെയ്യേണ്ടി വരുന്നത് ബാലിയാണ്. എനിക്ക് ഏറ്റവും സന്തോഷം നൽകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഒന്നുതന്നെയാണ് ബാലി. കൂടാതെ നിരന്തരമായി ബാലിവധം കുട്ടികളെ അഭ്യസിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ബാലിവധവും ബാലി കുറെകാലം കൂടി എന്റെ ജീവിതത്തിൽ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുമെന്നാണ് എന്റെ പ്രത്യാശ.

ബാലി അല്ലാതെ മറ്റ് വേഷങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യില്ല എന്നുണ്ടോ?

ഒരിക്കലുമില്ല. ഏതു കഥയിലെ ഏതു വേഷം കെട്ടാനും എനിക്ക് സന്തോഷം മാത്രമാണുള്ളത്. ബാലിവധത്തിലെ താര ഒഴികെ എല്ലാ വേഷവും ഞാൻ കെട്ടിയിട്ടുണ്ട്. ഇനിയും അവസരമുണ്ടായാൽ ഏതു വേഷം വേണമെങ്കിലും കെട്ടുകയും വളർന്നുവരുന്ന കലാകാരന്മാർക്ക് വഴിമാറി കൊടുക്കുകയും ചെയ്യും.

8. നെല്ലിയോട് വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരി - കഥകളി ആചാര്യൻ, താടിവേഷവിദഗ്ധൻ.

തിയതി - 20.03.2017 സ്ഥലം - തിരുവനന്തപുരം.

മുതിർന്ന ഗുരുനാഥൻ, പുരാണ-സംസ്കൃത പണ്ഡിതൻ, താടിവേഷത്തിന് പുതിയ അഭിനയതലങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച വ്യക്തി എന്നീ വിശേഷണങ്ങൾ ഉൾച്ചേർന്നിയിക്കുന്ന വ്യക്തിത്വ- മാണ് അങ്ങയുടേത്. താടിവേഷത്തിലേക്കുള്ള ആശാന്റെ യാത്രയെപ്പറ്റി വിശദീകരിക്കാമോ?

1950 കളുടെ അവസാനത്തിലാണ് ഞാൻ കഥകളി പഠിക്കാൻ കലാമണ്ഡത്തിൽ ചേരുന്നത്. നാണു ആശാൻ (വെള്ളിനേഴി നാണു നായർ), പത്മാശാൻ (കലാമണ്ഡലം പത്മനാഭൻ നായർ) എന്നിവരാണ് ആ സമയങ്ങളിൽ താടിവേഷം കെട്ടിയിരുന്നത്. കഥകളി പഠനം തുടങ്ങി മൂന്നോ നാലോ വർഷം കഴിഞ്ഞാൽ മാത്രമാണ് പ്രധാന വേഷങ്ങൾ അരങ്ങിൽ പ്രവർത്തിക്കേണ്ടി വരിക. അതുവരെ കഥയിലെ കൂട്ടുവേഷങ്ങളാണ് നമ്മെക്കൊണ്ട് കൈകാര്യം ചെയ്യിക്കുക. അതിനുശേഷം അരങ്ങിലെ പ്രവൃത്തി, ആകാരത്തിന്റെ വലിപ്പം, പഠനത്തിലെ മികവ് എന്നിയെല്ലാം നോക്കിയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ലഭിക്കുക. ഇതിൽ താടിവേഷം എന്നത് കൂട്ടിത്തിൽ ഒന്നോ രണ്ടോ പേർക്കു മാത്രമായിരിക്കും നൽകുക. എല്ലാവരെക്കൊണ്ടും ചെയ്യാൻ പറ്റാത്താതാണ് എന്ന് ഗുരുക്കന്മാർക്ക് ഉറപ്പായതുകൊണ്ടാവാം ചുരുക്കം ആളുകളിലേക്ക് ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങൾ നിശ്ചയിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ എന്റെ പഠനം തുടങ്ങി കുറച്ചുകാലം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഗുരുനാഥൻ എന്നോട് താടിവേഷത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ ചോദിച്ചു മനസിലാക്കി

കൊള്ളാൻ. അതായിരുന്നു താടിവേഷത്തിലേക്കുള്ള യാത്രയുടെ തുടക്കം. പിന്നീട് താടി, കരി തുടങ്ങിയ നിരവധി വേഷങ്ങൾ എന്നിൽ നിക്ഷിപ്തമായി.

താടിവേഷങ്ങൾക്ക് സാധാരണയിൽ കവിഞ്ഞ് പ്രത്യേക വിധത്തിലുള്ള അഭ്യാസങ്ങൾ എന്തെങ്കിലും ചെയ്യിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടോ?

വളരെ കഠിനമായ അഭ്യാസരീതികളാണ് കഥകളി പഠിക്കാൻ വരുന്ന ഏതൊരു വിദ്യാർത്ഥിക്കും നേരിടേണ്ടി വരിക. ഉഴിച്ചിൽ, കണ്ണ് സാധകം, മെയ്യ് സാധകം, കാൽ സാധകം തുടങ്ങി ധാരാളം സംഗതികൾ വിദ്യാർത്ഥികൾ ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ഇവയുടെ ഫലം കാലങ്ങൾ കഴിഞ്ഞ് മാത്രമാണ് നമുക്ക് മനസിലാവുക. പുലർച്ചയോടെ ആരംഭിക്കുന്ന ഇത്തരം ക്ലാസുകൾക്ക് പുറമേ പകൽ സമയത്ത് പ്രയോഗികമായ പഠനം വേറെയുമുണ്ട്. അതിലൂടെ ഏതൊരു പഠിതാവിനും കഥകളിക്ക് അനുയോജ്യമായ ശാരീരികഘടന സൃഷ്ടമാവും. അതു- കൊണ്ട് പ്രത്യേകിച്ച് താടിവേഷത്തിനു മാത്രമായി അഭ്യാസരീതികളൊന്നും തന്നെയില്ല എന്നു പറയാം. എങ്കിലും ഭാരമേറിയ കിരീടമാണ് ശിരോലങ്കാരം എന്നതുകൊണ്ട് അഭിനയസമയം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട നിർദ്ദേശങ്ങൾ താടിവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സുരുക്കന്മാരിൽനിന്ന് സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സാധാരണയായി കഥകളി പഠനം നടത്തുന്ന രീതിയിൽ തന്നെയാണോ താടിവേഷങ്ങളും പഠിപ്പിക്കുന്നത്?

പറയത്തക്ക വ്യത്യാസമൊന്നും താടിവേഷത്തിന്റെ പഠനത്തിന് അവകാശപ്പെടാൻ സാധിക്കില്ല. ആദ്യം പദം പഠിക്കുക, ശേഷം മുദ്ര പഠിക്കുക, ആട്ടങ്ങൾ ഹൃദിസ്ഥമാക്കുക, രംഗമായി അവതരിപ്പിച്ചു ശീലിക്കുക, കൂട്ടുവേഷങ്ങളോടുകൂടി ചൊല്ലായാടുക എന്നീ വിധമാണ് ഇത്തരം കഥാപാത്രങ്ങളുടേയും പഠനരീതി. മുൻകാലങ്ങളിൽ താടിവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്ന ഗുരുക്കന്മാർക്ക് മാത്രമാണ് ആ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആട്ടങ്ങളും അരങ്ങിലെ പ്രയോഗസമ്പ്രദായങ്ങളും അറിഞ്ഞിരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് താടിവേഷം കെട്ടുന്ന സമയം അവരോട് ചോദിച്ചു മനസിലാക്കാൻ എന്റെ ഗുരുനാഥൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ പത്മാശാൻ രചിച്ച ചൊല്ലിയാട്ടം എന്ന ഗ്രന്ഥം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചതോടെ എല്ലാ വേഷങ്ങളുടേയും അവതരണരീതി ഗുരുക്കന്മാർക്ക് സുപരിചിതാമായി. അതുകൊണ്ട്

ഇപ്പോൾ സാധാരണ വേഷങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കുന്ന അതേ വിധത്തിൽ താടിവേഷങ്ങളുടേയും ഭാഗങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കാം.

താടിവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്തു തുടങ്ങിയ ശേഷം എപ്പോഴാണ് ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തിൽ എത്തിച്ചേരുക?

തുടക്കം തന്നെ ബാലിയിൽ എത്തിച്ചേരുക അസാധ്യമാണ്. നല്ലതുപോലെ വേഷംകെട്ടി തഴക്കം വന്നതിനു ശേഷമേ ബാലി പോലെയുള്ള പ്രയാസമേറിയ കഥാപാത്രങ്ങൾ നിക്ഷിപ്തമാവുകയുള്ളൂ. ഒട്ടനവധി ചടങ്ങുകളുള്ള വേഷമാണ് ബാലി. അതുകൊണ്ടുതന്നെ താടിവേഷം കെട്ടി തെളിഞ്ഞ ഒരു നടനു മാത്രമേ വേഷത്തിലെ സവിശേഷമായ അഭിനയ ക്രമങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു ഫലിപ്പിക്കാൻ പറ്റൂ. ബാലി തന്നെ രണ്ട് കഥയിൽ ഉള്ളതുകൊണ്ട് ആദ്യം ബാലിവിജയം ബാലിയാണ് ലഭിക്കുക. പിന്നീടാണ് ബാലിവധം ബാലി നിശ്ചയിക്കുക. ബാലിവധത്തിൽതന്നെ ആദ്യം സുഗ്രീവൻ കെട്ടി അരങ്ങിൽ പരിചയം വന്നാൽ മാത്രമാണ് ബാലി കെട്ടാൻ നടൻ തയ്യാറാവുക എന്നാണ് എനിക്ക് തോന്നുന്നത്.

ബാലി ഉൾപ്പെടുന്ന രണ്ട് കഥകളിലും ബാലി അനേകം രംഗങ്ങൾ ആട്ടക്കഥാകൃത്ത് നൽകി കാണുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അവയൊന്നും ഇന്ന് രംഗത്ത് ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. ഈ രംഗങ്ങൾ അങ്ങയുടെ കാലം മുതൽ അരങ്ങിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടിരുന്നോ?

എന്റെ പഠനകാലത്ത് ഒന്നുംതന്നെ മേൽപ്പറഞ്ഞ രംഗങ്ങൾ അരങ്ങിൽ കണ്ടിട്ടില്ല. ഗുരുനാഥന്മാരൊന്നും അരങ്ങിൽ ആ രംഗങ്ങൾ ചെയ്തിട്ടുള്ളതായി പരാമർശിച്ചിട്ടുമില്ല. അവരുടെ പഠനകാലത്തും അതെല്ലാം അരങ്ങിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കിയിട്ടുണ്ടാവും എന്നാണ് എനിക്ക് തോന്നുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ അവർ അരങ്ങനുഭവമെങ്കിലും പകർന്നു നൽകേണ്ടതാണ്. ഞാൻ താടിവേഷം കെട്ടാൻ തുടങ്ങി ഒരുവിധം അരങ്ങുകളായശേഷം ബാലിയുടെ മുഴുവൻ രംഗങ്ങളും അരങ്ങിൽ ചെയ്യുന്നതിനെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ബാലിയുടെ താരയും തമ്മിലുള്ള രംഗത്തിന് ഒരു ശൃംഗാരഛായ ഉള്ളതിനാൽ താടിവേഷത്തിന് അത് യോജിക്കില്ല എന്ന മനസിലായി. അതിനാൽ കൂടിയാവണം ആ രംഗങ്ങൾ അന്നേ അരങ്ങിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കിയത്. ബാലിവിജയത്തിലും അങ്ങനെ

തന്നെയാവണം സംഭവിച്ചത്. ഒരു രംഗത്തിന് മാത്രമായി ഇത്രയധികം വേഷങ്ങൾ ഒരുങ്ങി വരിക എന്നത് പ്രായോഗികമല്ല. അതിനാൽ ആ ഭാഗങ്ങൾ നടപ്പിലില്ലാതായി എന്നാണ് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്. ഇപ്പോൾ നടപ്പിലുള്ള രംഗങ്ങൾ പോലും അവതരിപ്പിക്കാൻ അവസരം ലഭിക്കുന്നില്ല എന്നുകൂടി കൂട്ടിച്ചേർക്കട്ടെ. സമയത്തിന്റെ കുറവ് എന്നത് എല്ലാ കലാരൂപങ്ങൾക്കു താരതമ്യേന കുറവായ ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ, നടപ്പിലുള്ള ഭാഗങ്ങൾ പൂർണ്ണമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ഭാഗ്യമുണ്ടാവട്ടെ എന്നാണ് എന്റെ പ്രർത്ഥന.

9. കലാമണ്ഡലം രാംമോഹൻ - ചുട്ടി അദ്ധ്യാപകൻ, മുതിർന്ന ഗുരുനാഥൻ.

തിയതി - 06.05.2018 സ്ഥലം - പൈങ്കുളം.

കൂടിയാട്ടം, കഥകളി തുടങ്ങിയ കലകളുടെ ആഹാര്യത്തിന് സമഗ്ര സംഭാവനകൾ നൽകിയ ഒരു കലാകാരൻ, ഇന്ന് കലാലോകത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്ന പ്രഗത്ഭമതികളായ കലാകാരന്മാരുടെ ഗുരുനാഥൻ എന്നീ വിശേഷണങ്ങളുള്ള വ്യക്തിയാണ് അങ്ങ്. ആശാന്റെ കാലത്ത് ഇരു കലയിലും ഉണ്ടായിരുന്ന ആഹാര്യത്തെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കാമോ?

കൂടിയാട്ടത്തിൽ കഥകളിയെക്കാളും ധാരാളം മാറ്റങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ട് എന്നത് വ്യക്തമാണ്. കഥകളിയുടെ രൂപം ഇന്നു കാണുന്നതിൽനിന്ന് വലിയ വ്യത്യാസമൊന്നും തോന്നിയിട്ടില്ല. കലയിലെ മാറ്റങ്ങൾ ഏറെക്കുറെ നിലച്ചിരുന്നതായി അന്നു തന്നെ ബോധ്യപ്പെട്ടിരുന്നു. പക്ഷെ കൂടിയാട്ടത്തിൽ തുടരെ നൽകുന്നതിന് പരിഷ്കാരങ്ങൾ അന്നത്തെ ഗുരുനാഥനായിരുന്ന പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാർ എന്നെയും കൂടെക്കൂട്ടി. ഒട്ടനധി നിയമവശങ്ങൾ നിലനിന്നിരുന്ന പാരമ്പര്യ-സാമുദായിക രൂപമായിരുന്ന കൂടിയാട്ടത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ കൊണ്ടുവരിക എന്നത് വളരെ പ്രയാസമുള്ള കാര്യമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചാക്യാരാശന്റെ വാക്കുകൾ കടമെടുത്താൽ "മാറ്റങ്ങൾ പെട്ടെന്ന് ആവിഷ്കരിച്ചാൽ അത് മുഴുവനായി അംഗീകരിക്കാതെ അവയെ തള്ളിക്കളയും. അതേ സമയം മറ്റുള്ളവർക്ക് മനസിലാവാത്തവിധം ഓരോന്നായി പതുക്കെ മാറ്റിയാൽ, അറിയാതെ അവരെല്ലാം അതിനെ സമ്മതിച്ചുകൊള്ളും. അതിനാൽ ഒട്ടും തിടുക്കമില്ലാതെ വേണം

പരിഷ്കാരങ്ങൾ പ്രാവർത്തികമാക്കുവാൻ” എന്ന് പറയുമായിരുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിന് ഇന്നുള്ള രൂപത്തിൽ എത്തിച്ചേരുവാനുള്ള യാത്രക്ക് കാലങ്ങൾ വേണ്ടി വന്നു. ഓരോ ആഭരണത്തിന്റേയും പുതിയ തലങ്ങൾ പതുക്കെ നൽകിയാണ് അദ്ദേഹം കലയെ പുതിയതാക്കി മാറ്റിയത്. എന്നാൽ അന്നുള്ള കഥകളിയുടെ പരിഷ്കൃതരൂപത്തിന് അൽപ്പം കൂടി സൗന്ദര്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയേ വേണ്ടിവന്നുള്ളൂ. ഇതിനകം തന്നെ കലയുടെ ആഹാര്യം മികവാർന്ന വിധം ഭംഗി കൈവരിച്ചു കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

കൂടിയാട്ടത്തിലും കഥകളിയിലും ഒരുപോലെ സംഭവിച്ച ഏതെങ്കിലും പരിഷ്കാരം വ്യക്തമാക്കാമോ?

കൂടിയാട്ടം, കൃഷ്ണനാട്ടം എന്നീ കലകളിൽനിന്ന് ഉടലെടുത്ത ആഹാര്യമാണ് കഥകളി എന്ന രൂപത്തിന്റേത്. ഈ മൂന്ന് കലകളുടേയും ആടയാഭരണങ്ങൾ, വേഷവിധാനങ്ങൾ, മുഖത്തെഴുത്ത് എന്നിവയ്ക്ക് പരസ്പരം ബന്ധമുള്ളവയാണ്. എങ്കിലും കൃഷ്ണനാട്ടം മറ്റ് രണ്ട് രൂപങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ഒതുങ്ങികൂടുകയും കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നിവ കൂടുതൽ പ്രൗഢിയാർജ്ജിക്കുകയും ചെയ്തു. മൂന്ന് രൂപങ്ങളിലേയും മുഖത്തെഴുത്തിലെ പ്രധാന ഘടകമാണ് ചുട്ടി. അരിമാവുകൊണ്ടാണ് കവിളിന്റെ അതിർത്തിയിൽ ചുട്ടി ഉറപ്പിച്ചിരുന്നത്. എന്നാൽ കടലാസ് ചുട്ടിയുടെ ആവിർഭാവത്തോടെ കൂടിയാട്ടം, കഥകളി എന്നിവ അത് സ്വീകരിക്കുകയും കൃഷ്ണനാട്ടം അരിച്ചുട്ടിയിൽ തന്നെ തുടരുകയും ചെയ്തു. ഞാൻ പഠിക്കാൻ ചേരുന്ന കാലത്തുതന്നെ കലാരൂപങ്ങൾ കടലാസ് ചുട്ടി സ്വീകരിച്ചു കഴിഞ്ഞിരുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിൽ നടൻ തന്നെ വാചികം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതിനാൽ ചുട്ടിയുടെ വലിപ്പം കുറച്ചു. ചുവന്നതാടി വേഷങ്ങൾക്ക് കെടേശം എന്ന സസ്യത്തിന്റെ കിഴങ്ങ് മുറിച്ചെടുത്ത് ചുട്ടിയുടെ സ്ഥാനത്ത് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിൽ അരിമാവ് കൊണ്ടും ഇത് ചെയ്തു പോന്നിരുന്നു. എന്നാൽ കടലാസ് വന്നതോടുകൂടി മറ്റുള്ള രീതികൾ ഉപയോഗശൂന്യമായി. മറ്റൊരു ഉദാഹരണം ചാമരം എന്ന അലങ്കാരത്തിന്റെ ഉപയോഗത്തിലാണ്. ആകാശവെണ്ടയുടെ തൊലി ചീകിയെടുത്തും, വാഴയുടെ നാര് മുറിച്ചെടുത്തും ഇരുകലകളിലും ചാമരമായി ഉപയോഗിച്ച് പോന്നിരുന്നു. നിറവ്യത്യാസത്തിനായി ചപ്പങ്ങത്തിന്റെ കഷായത്തിൽ മുക്കിയും ചെയ്തിരുന്നു. എന്നാൽ

ജൂട്ടിന്റേയും നിറം നൽകുന്ന രാസവസ്തുക്കളുടേയും ആഗമനംമൂലം മേൽപ്പറഞ്ഞ അപ്രത്യക്ഷമായി. ഇങ്ങനെ നിരവധി പരിഷ്കാരങ്ങൾ ഇരുരൂപങ്ങളിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ബാലിവേഷത്തിനെപ്പറ്റിയുള്ള വീക്ഷണവും, ആഹര്യത്തിലെ വൈവിധ്യവും, ഇരുരൂപത്തിലെ സമാനതകളും വിവരിക്കാമോ?

ചുവന്നതാടിവേഷമാണ് വാനരന്മമായ ബാലിസുഗ്രീവന്മാർക്ക് കഥകളി നിശ്ചയിച്ചത്. എന്നാൽ കൂടിയാട്ടത്തിൽ രണ്ട് വ്യത്യസ്ത വേഷങ്ങളായിട്ടാണ് അവരെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇരുവരും സഹോദരന്മാരാണ് എന്ന് പുരാണങ്ങൾ പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും സാദൃശ്യമുള്ള ഇരട്ടകളായി കൂടിയാട്ടം അനുശാസിക്കുന്നില്ല. ബാലി ചുവന്നതാടിയും സുഗ്രീവൻ കറുത്ത- താടിയുമായാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ കാണുന്നത്. മുൻകാലങ്ങളിൽ തന്നെ ആ വിധത്തിലാണ് വേഷത്തെ കല രൂപകൽപ്പന ചെയ്തതായിട്ടാണ് ഗുരുക്കന്മാരിലൂടെ മനസിലാക്കാൻ പറ്റിയത്. കഥകളിയിൽ ഇരുവരും ഒരുപോലെ തോന്നിക്കുന്ന വേഷങ്ങളാണ്. പൊതുവാളാശാൻ പുതിയ വേഷങ്ങൾ ഇരുകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും രൂപകല്പന ചെയ്തപ്പോഴും സാദൃശ്യമുള്ള രൂപമാണ് നൽകിയത്. കഥകളിയിലെ പൊതുനിയത്തിന് വിധേയമായ രീതിയിലാണ് അപ്പോഴും ബാലി-സുഗ്രീവന്മാർ രംഗത്തെത്തിയത്. ഇപ്പോൾ നേരിയ ചില പരിഷ്കാരങ്ങൾ ബാലിക്ക് കാണുന്നു. അതും കഥകളിയുടെ ആഹാര്യത്തിനോട് യോജിക്കുന്ന വിധത്തിലായതുകൊണ്ട് കുഴപ്പമില്ല. ബാലിയെ ഭക്തനായിട്ടാണ് കഥകളി അരങ്ങ് ചിത്രീകരിക്കുന്നതെങ്കിലും അതിന്റെ സൂചനകൾ ഒന്നുംതന്നെ ആ വേഷത്തിലില്ല. യുദ്ധസമത്തെ പ്രകൃതത്തിനോടാണ് കഥകളിയിലെ ബാലിക്ക് സാമ്യം. എന്നാൽ കൂടിയാട്ടത്തിൽ മുഖത്ത് മനയോല തേക്കുന്നതിൽ നിന്ന് ബാലിയുടെ സാത്വികപ്രകൃതി വ്യക്തമാവുന്നു. അതാവാം കഥകളി ബാലിയിൽനിന്ന് കൂടിയാട്ട ബാലിക്കുള്ള പ്രധാന സവിശേഷത എന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം.

താടിവേഷങ്ങളുടെ മുഖത്തുതേപ്പിന്റെ ചിട്ടയും ഇപ്പോൾ വന്നിട്ടുള്ള പരിഷ്കാരങ്ങളും എന്തൊക്കെയാണ്?

കൂടിയാട്ടത്തിലെ വേഷത്തിനോ ചുട്ടിക്കോ യാതൊരുവിധ വ്യത്യാസം മുമ്പതേതിൽ നിന്ന് വന്നിട്ടില്ല. ചെറിയ ഭംഗി വരുത്തൽ മാത്രമാണ് നൽകിയിട്ടുള്ളത്. നിയമാനുസൃതമായ രീതിയിലാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ വേഷങ്ങളുടെ മുഖത്തുതേപ്പ്. വാനരപ്രകൃതിയുള്ളതുകൊണ്ട് കാക്കക്കണ്ണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ ബാലിസുഗ്രീവന്മാർക്ക് വരക്കുന്നു. എന്നാൽ ഭീമൻ പോലെയുള്ള ചുവന്നതാടിവേഷത്തിന് സാധാരണ കണ്ണും പുരികവുമാണ് വരക്കുക. കഥകളിയിൽ ഇതിന് പ്രത്യേകിച്ച് നിയമങ്ങൾ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ അതേ ആകൃതിയിലുള്ള കണ്ണ് തന്നെയാണ് മറ്റ് ചുന്നവതാടികളും വരക്കുന്നത്. അതുപോലെ തന്നെയുള്ള ഒന്നാണ് വേഷത്തിന്റെ നെറ്റിയിലെ കുറി. കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഓരോ വേഷത്തിനും കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനും പ്രകൃതിത്തിനും അനുസരിച്ച് കുറിയിൽ മാറ്റം വരുന്നു. വാനരന്മാർക്ക് കുലശംഖാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആ കുറി മറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഉപയോഗിക്കുകയില്ല. എന്നാൽ കഥകളിയിൽ നടന്റെ ഇഷ്ടാനുസരണം നെറ്റിയിലെ കുറി വരക്കാവുന്നതാണ്. പ്രത്യേകിച്ച് അതിന് നിയമങ്ങൾ ഒന്നുംതന്നെ അനുശാസിക്കുന്നില്ല. അതേ കുറി തന്നെ മറ്റ് താടിവേഷത്തിനും നൽകുന്നുമുണ്ട്. ഇത്തരം നിയമവ്യത്യാസങ്ങൾ ഇരു കലകളിലും കാണാൻ സാധിക്കും. ഇപ്പോൾ പുരികത്തിന്റെ മുകളിലും നെറ്റിയിലും വരക്കുന്ന മഷിയുടെ ഭാഗങ്ങളിൽ കടലാസ് വെട്ടി വെക്കുന്ന സമ്പ്രദായം കാണുന്നുണ്ട്. വേഷത്തിനോ കലാരൂപത്തിനോ ചേരാത്തവിധമായതിനാൽ അതിനൊന്നും വിരോധമില്ല. അങ്ങനെ ചെയ്യുന്ന സമയം ബാലിക്ക് സുഗ്രീവനെക്കാളും തീക്ഷ്ണത അനുഭവപ്പെടും. അത് ആ വേഷത്തിന് കൂടുതൽ ഗാംഭീര്യം നൽകുമെങ്കിലും അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവയെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്നില്ല.

10. **കലാമണ്ഡലം നീരജ് - കഥകളി അദ്ധ്യാപകൻ, യുവനടൻ, സംവിനായകൻ.**

തിയതി - 19.10.2020 സ്ഥലം - കേരള കലാമണ്ഡലം.

താടിവേഷം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽ ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ സമീപിക്കുന്നത് ഏത് തരത്തിലാണ്?

അരങ്ങിൽ എല്ലാത്തരം വേഷങ്ങളും കൈകാര്യം ചെയ്യാനുള്ള അവസരം എനിക്ക് ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇപ്പോഴും അത് അങ്ങനെ തന്നെ തുടരുന്നു. വളരെ അപൂർവം കലാകാരന്മാർക്ക് മാത്രമാണ് ഈ ഭാഗ്യമുണ്ടാവുക. കാരണം ഒരു പ്രായം കഴിഞ്ഞാൽ നമ്മുടെ ശാരീരിക ഘടനയിൽ മാറ്റം വരുന്നതിനാൽ തുടർന്ന് എല്ലാ വേഷവും കെട്ടാൻ സാധിക്കാതെ ഓരോ തരം ആഹാര്യത്തിൽ ചെന്നെത്തുന്നു. ഇപ്പോഴും എല്ലാ വേഷങ്ങൾക്കൊപ്പം താടിവേഷവും കെട്ടുന്നതിനാൽ മറ്റ് വേഷങ്ങളൊൾ കൂടുതലായി ആഹാര്യത്തിലും അവതരണത്തിലും ശ്രദ്ധ നൽകേണ്ട വേഷങ്ങളാണ് താടിവേഷങ്ങൾ എന്ന നിസ്സംശയം പറയാം. താടിവേഷത്തിൽ വളരെ പ്രയാസമേറിയ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് ബാലി. ഒളരെ ഗൗരവത്തോടുകൂടിയുള്ള അവതരണഭാഗങ്ങളാണ് ബാലിക്കുള്ളത്. താടി തികഞ്ഞ മികവ് പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള കലാകാരനു മാത്രമേ ബാലി കെട്ടി ഫലിപ്പിക്കാൻ കഴിയൂ. ഈ കഥാപാത്രം കെട്ടാൻ പോകുന്ന അവസരത്തിൽ ശരീരത്തിനും മനസിനും കൃത്യമായ പരിപാലനം നൽകണം എന്നതും എടുത്തു പറയേണ്ടതുണ്ട്. അരങ്ങിൽ വളരെ ഓജസോടെ നൽക്കേണ്ട കഥാപാത്രമാണ് ബാലി. അതുകൊണ്ട് നടൻ കൃത്യമായി ആ കഥാപാത്രഗുണം അരങ്ങിൽ പ്രതിഫലിപ്പിച്ചില്ല എങ്കിൽ അവതരണത്തിന് ഗണ്യമായ കോട്ടം തട്ടും എന്നാതാണ് എനിക്ക് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്.

ബാലി അവതരിപ്പിക്കുന്നസമയം കഥാപാത്രത്തിന് ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ പുതിയ തരം മനോധർമ്മങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ താങ്കൾ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ടോ?

സാന്ദർഭികമായിട്ടുള്ള മനോധർമ്മങ്ങൾ പലപ്പോഴും സംഭവിക്കാറുണ്ട്. സുഗ്രീവൻ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന നടനുമായി അരങ്ങ് പങ്കിടുമ്പോഴുള്ള യോജിപ്പാണ് പലപ്പോഴും മനോധർമ്മത്തിന് കാരണമാവുന്നത്. ബാലിവിജയത്തിൽ ഇതിന് വല്ലാതെയുള്ള സാധ്യത ഇല്ലെന്നുതന്നെ പറയാം. ബാലിവധത്തിലാണ് ബാലിക്ക് കൂടുതൽ സ്വാധീനമുള്ളത്. ബാലിയാണ് ആ രംഗങ്ങളിൽ അരങ്ങിനെ നിയന്ത്രിച്ചു കൊണ്ടുപോവുക. അപ്പോൾ സന്ദർഭോ- ചിതമായി ആട്ടങ്ങൾ മുൻകൈയെടുത്ത് ആടുന്നതിൽ വിരോധമില്ല. വാനരപ്രകൃതി കാട്ടുന്ന ഭാഗത്ത് നടന്റെ കഴിവിനനുസരിച്ച് രംഗം മികച്ചതാക്കാൻ അവസരമുണ്ട്. കാലാകാലങ്ങളായി പൂർവ്വികരായ ഗുരുക്കന്മാർ പല വിധത്തിലുള്ള ചേഷ്ടകളും ആട്ടങ്ങളും അവിടെ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ ചൊല്ലിവട്ടം തട്ടുന്ന

സമയത്തും മനോധർമ്മത്തിന് സാധ്യതയുണ്ട്. ഓരോ അരങ്ങിലും വ്യത്യസ്തവും കഥാപാത്രത്തിനോട് നീതി പുലർത്തുന്നതുമായ മനോധർമ്മങ്ങൾ കാണിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. ബാലിവിജയത്തിലായാലും അവസരം ലഭിക്കുമ്പോഴൊക്കെ തന്റേതായ കണ്ടെത്തലുകൾ കഥാപാത്രത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുക എന്നത് ഒരു നടനെന്ന നിലയിൽ എന്റെ ധർമ്മമാണെന്നാണ് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്.

ബാലിക്ക് കഥകളി അരങ്ങ് ആവശ്യമായ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നില്ല എന്ന തോന്നലാണോ, ബാലി കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് വരുന്ന ഒരു ആട്ടക്കഥ സംവിധാനം ചെയ്യാൻ താങ്കളെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്?

ഒരു സംവിധായകൻ ആവണം എന്ന് ഞാൻ ആലോചിച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്റെ എം. എ. കോഴ്സാണ് അതിലേക്ക് കൊണ്ടെത്തിക്കുന്നത്. ആ സമയത്ത് പലപ്പോഴും എനിക്ക് രംഗങ്ങൾ പുനഃക്രമീകരിക്കണം എന്ന് തോന്നിയിട്ടുണ്ട്. ആട്ടങ്ങളുടെ അളവ് കൂട്ടണം, ചിലത് കുറച്ച് ലഘൂകരിക്കണം, ചില ഭാഗങ്ങളുടെ അഭിനയസമ്പ്രദായം ആസ്വാദകർക്ക് കുറച്ചുകൂടി മനസിലാവുന്ന വിധമാക്കണം എന്നൊക്കെ വിചാരിച്ചിരുന്നു. അതെല്ലാം സാധ്യമായത് ഒരു ആട്ടക്കഥക്ക് രംഗഭാഷ നൽകിയതോടുകൂടിയാണ്. ഏത് കഥാഭാഗമെടുത്ത് ചെയ്യണമെന്ന് ചിന്തിച്ച് അന്വേഷിക്കുമ്പോഴാണ് പാലാഴീമഥനം എന്ന ആട്ടക്കഥ മുന്നിലെത്തുന്നത്. കൂടാതെ ബാലി എന്ന കഥാപാത്രത്തെ ഒരിക്കൽ കൂടി അരങ്ങിലെത്തിക്കാൻ സാധിച്ചാൽ അത് പ്രേക്ഷകർക്ക് ഏറെ സന്തോഷമുളവാക്കുന്ന ഒന്നാവും എന്നും എനിക്ക് തോന്നി. അങ്ങനെയാണ് ഈ ആട്ടക്കഥ സംവിധാനം ചെയ്യാൻ നിശ്ചയിക്കുന്നത്. നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങളും രംഗങ്ങളുമുള്ള സാഹിത്യരൂപം ചുരുക്കുക എന്നതായിരുന്നു ആദ്യത്തെ യത്നം. കഥയ്ക്ക് കോട്ടം വരാത്തവിധത്തിൽ രംഗസംശോധന ചെയ്യുന്നതിലാണ് ഒരു സംവിധായകന്റെ മികവ് പ്രകടമാവുന്നത്. മാത്രമല്ല രംഗത്ത് വരുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കൃത്യമായ അഭിനയഭാഗങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കുക എന്നതൊക്കെ സംവിധാനം ചെയ്യുന്ന സമയത്ത് ഞാൻ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ മൂന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളും നാല് രംഗങ്ങളുമായി ഈ കഥ ചിട്ടപ്പെടുത്താൻ സാധിച്ചു. സപ്തസാലതാഡനം എന്ന ആട്ടം അടന്ത എന്ന താളത്തിലും, പാലാഴിമഥനം എന്ന ഭാഗം പഞ്ചരി എന്ന താളത്തിലുമണ് രൂപപ്പെടുത്തി അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ബാലി

ആടുന്ന ഈ അഭിനയങ്ങൾ താടിവേഷപ്രേമികളായ ആസ്വാദകർക്ക് ഏറെ ഹൃദ്യമാവും എന്നതിൽ തർക്കില്ല. വ്യക്തിപരമായി ബാലിയെ ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന എന്നെപ്പോലെയുള്ള ആസ്വാദകർക്ക് ബാലി വീണ്ടും അരങ്ങിലെത്തുമ്പോൾ ഒരുപാടു സന്തോഷമുണ്ടാവുമെന്ന കാരണമാണ് ഈ കഥ സംവിധാനം ചെയ്യാൻ എന്നെ പ്രേരിപ്പിച്ച ഘടകം. മുമ്പുള്ള കഥകളിൽ ബാലിക്ക് നൽകുന്ന പ്രാധാന്യത്തിന് കോട്ടം വരാത്ത വിധത്തിലാണ് ഈ കഥയും അരങ്ങിലെത്തുക.

11. ശ്രീ ലക്ഷ്മണൻ പെരുവണ്ണാൻ - തെയ്യം കലാകാരൻ, മുതിർന്ന ഗുരുനാഥൻ.

തിയതി - 11.09.2020 സ്ഥലം - ചെറുകുന്ന്.

എത്ര വർഷമായി അങ്ങ് തെയ്യമെന്ന കലാനുഷ്ഠനമേഖലയിൽ പ്രവർത്തിച്ചു വരുന്നു?

പാരമ്പര്യമായി തെയ്യം കെട്ടിയാടുന്ന ഒരു കുടുംബമാണ് എന്റേത്. അച്ഛനും മുത്തച്ഛനും തുടങ്ങി പൂർവ്വകരെല്ലാം ഈ കർമ്മം നിർവ്വഹിച്ചിരുന്നു. അച്ഛനാണ് തെയ്യത്തെപ്പറ്റി പഠിപ്പിച്ചു തുടങ്ങിയതെങ്കിലും വളരെ വേഗത്തിൽ പഠനം അവസാനിച്ചു. എന്നിലെ താൽപര്യമില്ലായ്മ കണ്ടിട്ടാവണം അദ്ദേഹം തുടക്കത്തിൽതന്നെ എന്നെ പഠിപ്പിക്കുന്നത് അവസാനിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ അച്ഛന്റെ അച്ഛനാണ് പിന്നീട് വീണ്ടും പഠിപ്പിക്കാൻ ഉത്സാഹം കാണിച്ചത്. അദ്ദേഹം പകർന്നു നൽകിയത് മാത്രമാണ് എന്റെ കയ്യിലുള്ളത്. വളരെ ചെറുപ്പത്തിൽ തന്നെ എന്റെ പഠനം തുടങ്ങി. എനിക്ക് എട്ട് വയസുള്ളപ്പോൾ പഠനമാരംഭിച്ചെങ്കിലും അത് വേഗം മുടങ്ങി. പിന്നീട് പതിമൂന്ന്/പതിനാല് വയസായപ്പോൾ വീണ്ടും പഠിച്ചു തുടങ്ങിയതാണ്. ആ പഠനം ഇന്നും അവസാനിച്ചിട്ടില്ല. ഇപ്പോഴും കലാരംഗത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്നതോടൊപ്പം പുതിയ കാര്യങ്ങൾ പഠിച്ചുകൊണ്ടും ഇരിക്കുന്നു. ഉദ്ദേശം നാൽപ്പതിലധികം വർഷമായി തെയ്യത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്നു പറയാം.

പാരമ്പര്യമായി ലഭിച്ച അറിവുകളും ഇന്ന് പുസ്തകങ്ങളിലും മറ്റും ലഭിക്കുന്ന അറിവുകളും തമ്മിൽ ഏതെങ്കിലും രീതിയിൽ വ്യത്യാസം തോന്നിയിട്ടുണ്ടോ?

അന്ന് പഠിക്കുന്ന സമയം മുത്തച്ഛൻ പറഞ്ഞുതന്ന പല കാര്യങ്ങളും ഞാൻ എഴുതി വെക്കുകയുണ്ടായി. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇന്ന് കാണുന്ന പാഠഭേദങ്ങൾ എങ്ങിനെ വന്നു എന്ന് എനിക്ക് സംശയമാണ്. ഒരു ഉദാഹരണം എന്തെന്നാൽ ബാലിത്തെയ്യത്തിന്റെ അഞ്ചടി തോറ്റത്തിൽ അഞ്ച് ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഒരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ നാല് എന്നാണ് കണ്ടത്. ഇത് എങ്ങിനെയാണ് ചുരുങ്ങിയത്? അതുപോലെ മറ്റൊന്നാണ് കൊല്ലസമുദാത്തിൽപ്പെട്ടവർക്ക് ബാലിത്തെയ്യത്തിലുള്ള ആധികാരികത. വരവിളി- യിൽ വടുവരാജൻ എന്നൊരു പ്രയോഗമുണ്ട്. ആ വാക്കിന് കൊല്ലൻ എന്നൊരു അർത്ഥമുണ്ട്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ വടുവരാജൻ എന്നത് ആ ദേശത്തെ പ്രധാന കൊല്ലൻ ആണെന്നും വടുവക്കോട്ട എന്നത് അവന്റെ പണിസ്ഥലമാണെന്നും അനുമാനിക്കാം. ഇതൊന്നും ആരും ചിന്തിക്കാത്തതിനാൽ കൊല്ലന്റെ സ്ഥാനം നഷ്ടപ്പെട്ടു എന്നുതന്നെ പറയാം. ഇങ്ങനെ നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ ഗഹനമായി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ മനസിലാക്കാൻ പറ്റുന്നുണ്ട്.

തെയ്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തോളംതന്നെ ബാലിത്തെയ്യത്തിന് പഴക്കമുണ്ടോ?

രണ്ടായിരം വർഷങ്ങളിലേറെ തെയ്യത്തിന് പഴക്കുമുണ്ട് എന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം. അതിൽതന്നെ ബാലി പുരാണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നതായ കഥാപാത്രമായതിനാൽ അത്രതന്നെ പഴക്കം ബാലിത്തെയ്യത്തിനും കാണും എന്നാണ് എനിക്ക് തോന്നിയിട്ടുള്ളത്. കൃത്യമായ രേഖകൾ ലഭിക്കാത്തതിനാൽ എല്ലാം അനുമാനിക്കാൻ മാത്രമാണ് സാധിക്കുക. കലയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നവർക്കിടയിൽതന്നെ പല വിധത്തിലുള്ള അഭിപ്രായവ്യത്യാസമുണ്ട്. പഠനവും അറിവും ഓരോരുത്തർക്കും ഓരോ തരമല്ലേ!

അങ്ങയുടെ പഠനകാലത്തിലുള്ള അവതരണവിധം തന്നെയാണോ ബാലിത്തെയ്യത്തിന് ഇന്നും കാണുന്നത്?

ധാരാളം വ്യത്യാസങ്ങൾ ഇന്നുള്ള അവതരണത്തിൽ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രധാനമായി അവതരണത്തിന്റെ ദൈർഘ്യത്തിലാണ് വ്യത്യാസം വന്നിട്ടുള്ളത്. വലിയ തോറ്റങ്ങളുള്ള തെയ്യങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് ബാലി. തോറ്റത്തിന് മാത്രമായി മൂന്ന് മണിക്കൂറിന്

മേലെ വരും അത് ചൊല്ലി തീർക്കുവാനായിട്ട്. എന്നാൽ അവതരണത്തിന്റെ സമയം കുറയ്ക്കുവാനായി ഇതിലെ പല ഭാഗങ്ങളും (സീതാദുഃഖം, താരാദുഃഖം) ഒഴിവാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഇന്ന് പലർക്കും അങ്ങനെ ഒരു ഭാഗമുണ്ട് എന്ന അറിവുപോലുമില്ല.

തെയ്യത്തിലുപയോഗിക്കുന്ന ചില സാഹിത്യങ്ങൾ ഇന്നും പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെടാത്തതിന്റെ കാരണം വ്യക്തമാക്കാമോ?

അതിന്റെ പ്രധാന കാരണമെന്നത് അത് ദൈവീകതയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് കിടക്കുന്നതിനാലാണ്. പിന്നെ ശൈലീഭേദങ്ങൾ ഇതിൽ കാണപ്പെടുന്നു എന്നതും മറ്റൊരു കാരണമായി പറയാം. ഉദാഹരണമായി മുമ്പുസ്ഥാനം പറയുമ്പോൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന പദങ്ങൾ കപ്ലിങ്ങാടൻ ശൈലിയിൽ പറയുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. അത് ദൈവീകമായ ഭാഷ കൂടിയായതുകൊണ്ട് അതിൽ വരുന്ന വ്യത്യസ്തതകൾ ഒരിക്കലും തെറ്റല്ല. അതുപോലെ തന്നെയാണ് നാടുകെട്ടി പറയുക എന്നതിലെ ഭാഷയുടെ അവസ്ഥ. കോലക്കാരൻ ദൈവമായി സംഭാഷണം ചെയ്യുന്ന ഭാഗമായതിനാൽ ഈ സമയത്തെ ഭാഷ്യത്തെ അവതരണത്തെക്കാളും അനുഗ്രഹഭാഷണമായിട്ടാണ് സങ്കൽപ്പിക്കുക. അതിനാൽ പറയുന്നതിനുള്ള സമ്പ്രദായം ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ട് ദൈവത്തിന്റെ ഇഷ്ടാനുസരണം ഈ ഭാഗം ചെയ്യാൻ സാധിക്കും. ശൈലിക്ക് ഉപരിയായി പലപ്പോഴും ഒരേ സമ്പ്രാദായക്കാരിൽപോലും ചില സമയങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തത കാണാൻ കഴിയാറുണ്ട്. അതാണ് ഇവ ഇന്നും രേഖപ്പെടുത്താതിനുള്ള കാരണം.

ഇന്നും ബാലിത്തെയ്യത്തിന് അരങ്ങിലുള്ള പ്രസക്തി എന്താണെന്ന് പറയാൻ സാധിക്കുമോ?

തെയ്യമെന്നത് അവതരണത്തിലുപരി അനുഷ്ഠാനമായാണ് കണക്കാക്കപ്പെടുന്നത്. അനുഷ്ഠാനത്തിന് ലോകവും ജനതയുമുള്ള കാലത്തോളം പ്രസക്തയുണ്ടാവുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല. കൂടാതെ വർഗ്ഗാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള അധിക്ഷേപത്തിന് നേരെയുള്ള പ്രതിഷേധ- മായി നിലകൊള്ളുന്ന രൂപമായതിനാൽ എല്ലാ കാലത്തും ഈ നിലനിൽപ്പുണ്ടാവും. ഇവയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു സവിശേഷതയെന്തെന്നാൽ തെയ്യത്തിൽ ഇന്നും ഒളിഞ്ഞു കിടക്കുന്നതായ പല നാനാർത്ഥങ്ങളും കാണാൻ സാധിക്കുമെന്നതാണ്. അത് വളരെ ഗഹനമായി ചിന്തിക്കുകയും വായിക്കുകയും

ചെയ്യുമ്പോൾ മാത്രമാണ് മനസിലാക്കാൻ തന്നെ പറ്റുക. ബാലിത്തെയ്യത്തിൽനിന്ന് തന്നെ ഉദാഹരിക്കാം. ബാലിയുടെ തോറ്റത്തിൽ വരുന്ന ഒരു ഭാഗമുണ്ട്.

“അച്ഛൻ കൊടുത്ത മാല ബാലിക്കുമുണ്ട്

അച്യുതൻ നൽകിയ മാല സുഗ്രീവനും”

ഇതിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ നമുക്ക് അച്ഛൻ എന്നതിന് ഇന്ദ്രൻ എന്നോ ഋക്ഷരജസ്സ് എന്നോ ആണ് അർത്ഥം. എന്നാൽ പുരാണവും തോറ്റവും ഇടകലർത്തി പഠിക്കുമ്പോൾ രാമന്റെ അച്ഛൻ ദശരഥനും ബാലിയും കൂടിക്കാഴ്ച്ച നടത്തിയിട്ടുള്ളതായും തത്സമയം ദശരഥൻ ബാലിക്ക് മാല നൽകിയതായും ഉപകഥകളിൽ കാണുന്നുണ്ട്. ഇരുവരും രാജാക്കന്മാരായതിനാൽ പരസ്പരം ബഹുമാനിക്കുകയും അതിന്റെ ഫലമായിട്ട് ഈ മാല കൊടുക്കൽ ഉണ്ടായി എന്നും മനസിലാവുന്നു. ഇതുപോലെയുള്ള കാര്യങ്ങൾ മനസിലാക്കിട്ടുള്ള അവതരണങ്ങൾക്ക് കലയിൽ ഇനിയും സാദ്ധ്യതകളേറെയാണ്. അത് യുവതലമുറയിലെ കലാകാരന്മാർക്ക് മാത്രമല്ല ഈ വിഷയങ്ങളിൽ ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നവർക്കുകൂടി ഉപയോഗപ്രദമാണ്.

12. ശ്രീ. രാജേഷ് പെരുവണ്ണാൻ - തെയ്യം കലാകാരൻ, ബാലിത്തെയ്യത്തിൽ വിദഗ്ധൻ

തിയതി - 07.04.2019 സ്ഥലം - കുഞ്ഞിമംഗലം

എത്ര വർഷമായി ബാലിത്തെയ്യം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു?

ഞാൻ ചെറുപ്പം മുതൽക്കുതന്നെ തെയ്യം കെട്ടാറുണ്ട്. എന്റെ അച്ഛനും ഒരു തെയ്യം കലാകാരനായിരുന്നു. ഏകദേശം മുപ്പത് വർഷത്തിലേറെയായി തെയ്യം കഴിക്കുന്നു. അതിൽ തന്നെ ബാലി കെട്ടാൻ തുടങ്ങിയിട്ട് ഇരുപത്തിമൂന്ന് വർഷത്തോളമായി.

മറ്റ് തെയ്യങ്ങളിൽനിന്ന് ബാലിത്തെയ്യം കെട്ടുമ്പോൾ ഏതെങ്കിലും വ്യത്യാസം അനുഭവപ്പെടാറുണ്ടോ?

വളരെ പ്രയാസമേറിയ തെയ്യമാണ് ബാലിത്തെയ്യം. വലിയ അവതരണരീതികളും വലിയ തോറ്റങ്ങളും കൂടാതെ തെയ്യത്തിലെതന്നെ മൂന്ന് സങ്കേതങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നതാണ് ബാലി. അതുകൊണ്ട് തികഞ്ഞ ഒരു കെട്ടിയാട്ടക്കാരനു മാത്രമേ ഇത് കെട്ടി പൂർണ്ണതയിലെത്തിക്കാൻ സാധിക്കൂ. എല്ലാവർക്കും കെട്ടാൻ പറ്റാത്ത ഒരു തെയ്യമാണ് ബാലി. വണ്ണാൻ സമുദായക്കാരിൽ വളരെ കുറച്ചു കോലക്കാരാണ് ഈ തെയ്യം കെട്ടിയാടുക. സ്വതവേ തെയ്യങ്ങൾ പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന കലാശത്തോടൊപ്പം ബാലിക്ക് മുദ്രാഭിനയവും മുഖാഭിനയവുമുണ്ട്. അത് മറ്റ് തെയ്യങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ബാലിക്ക് കൂടുതൽ സവിശേഷത നൽകുന്നു.

ആഹാര്യത്തിലോ അവതരണത്തിലോ വരുന്നതായ ഏതെങ്കിലും ഒരു സവിശേഷത വ്യക്തമാക്കാമോ?

ഒരുപാട് വ്യത്യസ്തതകൾ ഉദാഹരണമായി പറയാൻ കഴിയും. ഒന്ന് തെയ്യത്തിൽ വടക്കൻ സമ്പ്രദായത്തിലുള്ള രണ്ട് വ്യത്യസ്ത ആഹാര്യ രീതിയാണ്. ബാലിക്ക് മാത്രമായി പൂമുടി വെച്ച ഒരു തെയ്യാവതരണമുണ്ട്. തലയിൽ കെട്ടുന്ന കിരീടത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് വട്ടത്തിലുള്ള പൂവ് കോർത്തിട്ടുള്ള മുടിയാണ് ഈ അവതരണസമയം തെയ്യത്തിന് കെട്ടുക. ബാലിയുടെ ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങളിലാണ് ഈ അവതരണം നടക്കുന്നത്. ബാക്കിയുള്ള അവതരണങ്ങൾക്ക് കിരീടമാണ് വെക്കുക. കൂടാതെ പൂമുടി വെച്ച അവതരണം തെക്കൻ സമ്പ്രദായത്തിൽ വിധിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. മറ്റൊരു പ്രത്യേകത ബാലിയുടെ കലാശങ്ങളാണ്. പർവ്വതം ചാടൽ, സുഗ്രീവനെ തിരയൽ പോലെയുള്ള കലാശങ്ങളുടെ അവതരണം ബാലിക്ക് മാത്രമാണ് തെയ്യമെന്ന കലയിലുള്ളത്. കൂടാതെ മുദ്രാഭിനയത്തിന് മുഖ്യസ്ഥാനം മറ്റൊരു തെയ്യമില്ല എന്നുതന്നെ അവകാശപ്പെടാവുന്നതാണ്. കണ്ണിടുന്നതിലെ വ്യത്യസ്തത, വരക്കുന്ന എഴുത്തുകളുടെ വൈവിധ്യം, കെട്ടുന്ന അണിയലങ്ങളുടെ വൈജാത്യം തുടങ്ങി നിരവധി സവിശേഷത ബാലിത്തെയ്യത്തിനുണ്ട്.

വടക്കൻ സമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നും തെക്കൻ സമ്പ്രദായത്തിലെത്തുമ്പോൾ പറയത്തക്ക വ്യത്യാസം അവതരണത്തിനുണ്ടോ?

മുഖത്തെഴുത്തിലെ പ്രത്യേകിച്ച് കണ്ണിടലിലാണ് പ്രധാന വ്യത്യാസമുള്ളത്. വടക്കനിൽ ഹനുമാൻ കണ്ണിട്ട് എഴുതുമ്പോൾ തെക്കനിൽ കുറ്റിശംഖ് എന്ന വിധത്തിലുള്ള കണ്ണാണ് വരക്കുക. കലാശങ്ങളുടെ കാൽവെപ്പിനും മറ്റും നേരിയ വ്യത്യാസം മാത്രമാണ് കാണുക. തെയ്യത്തെ മനസിലാക്കാൻ രണ്ട് സമ്പ്രദായത്തിൽ ഏതെങ്കിലും ഒന്ന് കണ്ടാൽ മതിയാവും.

13. ഷിബിൻ പിണറായി – യുവ തെയ്യം കലാകാരൻ, മുഖത്തെഴുത്തിൽ വിദഗ്ധൻ.

തിയതി – 11.06.2020 സ്ഥലം – പിണറായി

ഒരേ സമയം തെയ്യം കെട്ടിയാടുകയും മുഖത്തെഴുത്ത് കൈകാര്യം ചെയ്യുകയും ചെയ്തു വരുന്ന താങ്കൾ ഏതെങ്കിലുമെന്നിൽ കൂടുതലായി ശ്രദ്ധ കൊടുക്കുന്നുണ്ടോ?

തെയ്യക്കോലം കെട്ടുന്നതിലധികം ഞാൻ മുഖത്തെഴുത്ത്. മെയ്യെഴുത്ത് എന്നിവയിലാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. തെയ്യം കെട്ടുക അപൂർവ്വമായി മാത്രമാണ് ചെയ്യുക. വീട്ടിൽ അനിയനും അച്ഛനും അമ്മാവനും തുടങ്ങി ധാരാളം ബന്ധുക്കൾ ഇപ്പോഴും കോലം കെട്ടിയാടാറുണ്ട്. അവർക്ക് എഴുത്തുകൾ ചെയ്യുകയാണ് എനിക്ക് ഏറെ താൽപര്യം.

വ്യത്യസ്തങ്ങളായ എഴുത്തുകളെപ്പറ്റിയുള്ള അനുഭവം പങ്കുവെക്കാമോ?

വണ്ണാൻ സമുദായത്തിലാണ് ഞാൻ ഉൾപ്പെടുന്നത്. അതിൽ കെട്ടിയാടുന്ന എല്ലാ തെയ്യങ്ങളുടേയും എഴുത്തുകൾ ചെയ്യുക പതിവുണ്ട്. കൂടാതെ ഞങ്ങൾക്ക് അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ അടിയന്തരം കഴിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന തെയ്യങ്ങുടെ എഴുത്തുകൾ എല്ലാ വർഷവും നിർവ്വഹിക്കാറുണ്ട്.

അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ബാലിസുഗ്രീവന്മാരെപ്പറ്റിയും ആ തെയ്യങ്ങൾ മറ്റ് ബാലിത്തെയ്യങ്ങളുടെ അവതരണത്തിൽനിന്ന് എങ്ങിനെയാണ് വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് എന്നത് വിശദീകരിക്കാമോ?

അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ബാലിസുഗ്രീവയുദ്ധം എന്നതിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന തെയ്യങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ബാലിസുഗ്രീവന്മാരല്ല. അത് പൂതാടി, എളങ്കരുമകൻ എന്നീ തെയ്യങ്ങളാണ്. തെയ്യങ്ങളെ വരവിളിക്കുന്ന സമയം

"വരിക വേണം പൂതാടിക്കേട്ട- വാണ

പൂതാടി ദൈവങ്ങളിരുവരും"

എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്. അതിൽനിന്ന് അവർ ബാലി എന്നും സുഗ്രീവൻ എന്നും ആരോപിക്കപ്പെട്ട തെയ്യങ്ങളാണ് എന്ന് മനസിലാക്കാം. കാവിലെ തെയ്യങ്ങളിൽ രാമായണ കഥാപാത്രങ്ങളായി പരിണമിച്ചതിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാവാം ഈ തെയ്യങ്ങളും വ്യത്യാസപ്പെട്ടത്.

അണ്ടല്ലൂർക്കാവിൽ മാത്രമായിട്ടാണോ ഈ പേരുമാറ്റം തെയ്യങ്ങൾക്കുള്ളത്?

തലശ്ശേരിക്കടുത്താണ് അണ്ടല്ലൂർക്കാവ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടുത്തെ തെയ്യങ്ങളുടെ തനി പകർപ്പ് കണ്ണൂരുള്ള കനകത്തൂർക്കാവിൽ കാണാൻ സാധിക്കും. എന്നാൽ അത്ര പ്രശസ്തമല്ലാത്ത ക്ഷേത്രമായതിനാൽ അവിടെ കാഴ്ച്ചക്കാർ അണ്ടല്ലൂർക്കാവിനെ അപേക്ഷിച്ച് കുറവാണ്. ഈ രണ്ട് ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ മാത്രമാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞവിധം തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കുക.

ബാലിത്തെയ്യത്തിന് തന്നെ വ്യത്യസ്തമായ മുഖത്തെഴുത്തുകൾ നിലവിലില്ലേ?

രണ്ട് തരം എഴുത്തുകളാണ് ബാലിക്ക് ചെയ്തു വരുന്നത്. ഊട്ടിയെഴുതുക, നറക്കി-യെഴുതുക എന്നിങ്ങനെയാണ് അതിന്റെ പേര്. ഹനുമാൻ കണ്ണിട്ട എഴുത്ത് ചെയ്യുമ്പോൾ ഊട്ടിയെഴുതൽ മാത്രമാണ് ചെയ്യാൻ പറ്റുക. ഈ തരം എഴുത്തിനാണ് ഭംഗിയും കൂടുക. നറക്കിയെഴുത്തിന് താരതമ്യേന സമയം കുറവാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇന്ന് നറക്കിയെഴു- തുന്നത് സുലഭമാണ്. സമയക്കൂടുതലാണെങ്കിലും വിരോധമില്ല, ഊട്ടിയെഴുതി മാത്രം രംഗത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്ന കോലക്കാരുമുണ്ട്.

ഷിബിൻ ബാലിത്തെയ്യം കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടുണ്ടോ?

ഇല്ല. വളരെ കുറച്ചു മാത്രമേ ഞാൻ ബാലി കണ്ടിട്ടുള്ളൂ. എന്റെ സഹോദരൻ ബാലി കെട്ടിയാടിയ സമയം കൂടെയുണ്ടാവാൻ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബാലിയുടെ എഴുത്തുകളും കുറച്ചു

കെട്ടിയാടാറില്ല. ഒിശിഷ്യ വഴിപാടുകൾ ഉള്ളപ്പോഴാണ് ബാലി പോലുള്ള തെയ്യങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുക.

14. ശരൺ പെരുവണ്ണാൻ - യുവ തെയ്യം കലാകാരൻ, ബാലിത്തെയ്യത്തിൽ പ്രാവീണ്യം.

തിയതി - 31.10.2021 സ്ഥലം -കണ്ണൂർ

വളരെ ചെറുപ്പത്തിൽതന്നെ പെരുവണ്ണാൻ സ്ഥാനം താങ്കൾക്ക് ലഭിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ! ആ സ്ഥാനത്തേക്കുള്ള യാത്ര വിവരിക്കാമോ?

ഞങ്ങൾ കുടുംബപരാമയി തെയ്യം അടിയന്തരമായി കഴിക്കുന്ന വണ്ണാന്മാരാണ്. എന്റെ ഗുരുനാഥൻ അമ്മാവനാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആഗ്രഹമായിരുന്നു എനിക്ക് ചെറുപ്പത്തിൽതന്നെ അങ്ങനെയൊരു സ്ഥാനം കിട്ടണമെന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിഷ്ഠയായ പഠിപ്പിക്കാലാണ് എനിക്ക് ഇന്നും ലഭിക്കുന്നത്. അതിന്റെ ഫലമാണ് എനിക്ക് ലഭിച്ച സ്ഥാനം പോലും.

ബാലിത്തെയ്യം കെട്ടിയാടിയതിന്റെ അനുഭവം വിവരിക്കാമോ?

എന്റെ വഴിപാടായിട്ടാണ് ആദ്യമായി ബാലിയുടെ കോലം കെട്ടുന്നത്. പെരുവണ്ണാൻ സ്ഥാനം ലഭിച്ച ശേഷം ഏതെങ്കിലും വിശേഷമായ കോലം ചെയ്യണമെന്ന കീഴ്വഴക്കത്തിന്റെ ഭാഗമായാണ് ഞാൻ ബാലിത്തെയ്യം തെരഞ്ഞെടുത്തത്. വളരെ പ്രയാസമേറിയ കോലം എന്നതിനാൽ നിഷ്ഠയോടെ തയ്യാറെടുപ്പുകൾ ചെയ്തശേഷമാണ് അവതരണം നടത്തിയത്. വെള്ളാട്ടത്തിൽ ചെയ്യുന്ന അഭിനയഭാഗങ്ങൾ തെയ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സമയത്തും ചെയ്യണം. മുദ്രാഭിനയം പ്രേക്ഷകർക്ക് മനസിലാവുന്ന വിധത്തിലാവാൻ വളരെ ക്ലേശിച്ചു. കൂടാതെ വെള്ളാട്ടം കഴിഞ്ഞ് അന്നു പുലർച്ചക്കുതന്നെ തെയ്യത്തിന്റെ അവതരണം ചെയ്യേണ്ടി വന്നത് സ്വല്പം പ്രയാസം തോന്നിപ്പിച്ചു.

ബാലിത്തെയ്യത്തിന് മാത്രമായി ചെയ്യുന്ന കലാശങ്ങൾ, ചടങ്ങുകൾ, അഭിനയങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ മറ്റുള്ള തെയ്യങ്ങളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെട്ടത്.

പഠനവും അവതരണവും തമ്മിൽ താരതമ്യം ചെയ്ത് വിവരിക്കാൻ സാധിക്കുമോ?

അമ്മാവനാണ് എന്നെ പഠിപ്പിക്കുക. വളരെ കണിശമായ പഠനരീതികളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേത്. കെട്ടിത്തഴക്കം വന്ന കോലക്കാർ മാത്രാമാണ് ബാലിത്തെയ്യം പോലെയുള്ള അവതരണങ്ങൾ ചെയ്യുക എന്നതുകൊണ്ട് മുഴുവനായി പഠിച്ചു എന്ന് ഉറപ്പു വരുത്തിയ ശേഷമാണ് ഗുരു അവതരണത്തിന് സമ്മതിച്ചതുതന്നെ. പഠനത്തിൽ വിട്ടുവീഴ്ച്ചകൾ ലഭിക്കാത്തതുകൊണ്ട് അവതരണം സുഗമമായി എന്നു തോന്നുന്നു. അദ്ദേഹത്തിനും വലിയ അഭിപ്രായവ്യത്യാസം ഉണ്ടായില്ല. പഠനം എത്രത്തോളം നന്നാവുന്നോ അത്രതന്നെ അവതരണം നന്നാവും എന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നത് ബാലിത്തെയ്യം അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ വ്യക്തമായി ബോധ്യപ്പെട്ടു.

പാരമ്പര്യമായി പഠിച്ചുവന്ന ഗുരുനാഥൻ വിഷയങ്ങൾ പറഞ്ഞുതരുമ്പോൾ എഴുതി വെക്കാൻ സമ്മതിക്കാറുണ്ടോ? കാരണം ഇന്നും തെയ്യത്തിൽ വാമൊഴി പാരമ്പര്യം തുടർന്നു പോരുന്നുണ്ട് എന്ന് പലപ്പോഴായി അറിയാൻ കഴിഞ്ഞതിനാലാണ് അങ്ങനെ ചോദിച്ചത്.

തെയ്യത്തെ സംബന്ധിച്ച് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച പുസ്തകങ്ങൾ നോക്കിയുള്ള പഠനമല്ല ഞങ്ങളുടേത്. ഇന്നും ഗുരുനാഥൻ വാക്കാൽ പറഞ്ഞു തരുന്നത് പഠിക്കുക തന്നെയാണ് ഞാൻ ചെയ്യുന്നത്. പക്ഷേ അദ്ദേഹം പഠിപ്പിക്കുന്നതോടൊപ്പം അതെല്ലാം എഴുതിവെക്കുവാൻ നിർബ്ബന്ധിക്കാറുണ്ട്. കാരണം പല കാര്യങ്ങളും കാലാകാലങ്ങൾകൊണ്ട് വ്യത്യാസപ്പെട്ടു വന്നതായി അനുഭവമുണ്ട്. അതിന് ഒരു ഉദാഹരണമാണ് ബാലിയുടെ അഞ്ചടിത്തോറ്റം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്കലുള്ള ഗ്രന്ഥത്തിൽ അഞ്ച് ആരൂഢസ്ഥാനങ്ങളാണ് ബാലിക്കുള്ളത്. എന്നാൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഗ്രന്ഥത്തിൽ നാലെണ്ണമായി അത് ചുരുങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. അത്തരം വ്യത്യാസങ്ങൾ കണ്ടെത്തി തിരുത്താൻ വരുംതലമുറയ്ക്ക് സാധിക്കണം എന്ന നിർബ്ബന്ധബുദ്ധിയുള്ളയാളാണ്

ഗുരുനാഥൻ. കലർപ്പില്ലാത്ത പഠനമാണ് ഓരോ കോലക്കാരനും നിർവ്വഹിക്കേണ്ടത് എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിലൂടെ എനിക്ക് മനസിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞത്.

ബാലിത്തെയ്യം ഇനിയും അവതരിപ്പിക്കാൻ അവസരം ലഭിക്കും എന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുണ്ടോ?

തീർച്ചയായും. ഓരോ തവണ അവതരിപ്പിക്കുംതോറും കൂടുതൽ ആ കോലത്തെപ്പറ്റി പഠിക്കുകയാണ് സംഭവിക്കുക. ഒരിക്കലും ആ പഠനവും അതിലൂടെ സാദ്ധ്യമാവുന്ന അവതരണവും അവസാനിക്കില്ല എന്നും എനിക്ക് തോന്നുന്നുണ്ട്.

അനുബന്ധം - 2

ബാലിവധം കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ആട്ടപ്രകാരം

ബാലിവധം ശ്രീരാമൻ പുറപ്പാട്

ശ്രീരാമന് അണിഞ്ഞുകൂടി വിളക്കുവെച്ച് അഷ്ടമംഗല്യം വെച്ച് മിഴാവൊച്ചപ്പെടുത്തി ഗോഷ്ഠികൊട്ടി അരങ്ങുതളിച്ച്

"സുഗ്രീവാൽ പ്രാപ്തസഖ്യശ്ചരണനഖമുഖോൽ ക്ഷിപ്തദൈത്യേന്ദ്രാകായോ

വിശ്വാസാർത്ഥം ച സഖ്യുഃ പ്രവിദലിത മഹാസപ്തസാലഃ ക്ഷണേന |

ഭ്രാത്രാസംഘട്ടമാനം പരമലഘുതരം ബാലിനം ബാന്ധവാർത്ഥേ

നിഘ്നൽ ബാണേന സൂര്യാത്മജമകുടമണി പാതുവോ രാമചന്ദ്രഃ ||"

യവനിക പിടിച്ച് വായിച്ച് ഉത്തരീയവും പൊയ്നഖവും കെട്ടി വില്ലു അമ്പുമായി പുറപ്പെട്ട് മറയിൽ മുതൽ നടയാടി മുഖത്ത് നീർ തളിച്ച് വില്ലെടുത്ത് കളിയംവെച്ച് തിരിഞ്ഞ് സുഗ്രീവനോടും ഹനുമാനോടും ലക്ഷ്മണനോടും കൂടി പുറപ്പെടുന്നു എന്ന സങ്കൽപം. യവനിക നീക്കിയാൽ പ്രസന്നഭാവത്തിൽ (വീരരസം, ഉത്സാഹം) വില്ലും അമ്പും നോക്കിക്കണ്ട് പിന്നാക്കം കൊടുത്ത് ഉണ്ടെന്ന് സങ്കൽപ്പിച്ച് നിന്ന് കൂടെ ഉള്ളവരോട് സ്നേഹം, ദയ ഭാവിച്ച് ആഹാ എത്രയും സുഖം ഉണ്ടായി. അത് എന്ത്? ഞാൻ മാല്യവാൻ പർവ്വതത്തിന്റെ താഴ്വരപ്രദേശത്തിങ്കൽ ലക്ഷ്മണനോടുകൂടെ സീതയെ അന്വേഷിച്ച് സഞ്ചരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ആഗതനായിരിക്കുന്ന ഹനുമാനോടുകൂടെ സുഗ്രീവ-സമീപത്തെ പ്രാപിച്ച് സുഗ്രീവനും തമ്മിൽ സഖ്യം ചെയ്ത് സുഗ്രീവനോടും ഹനുമാനോടും ലക്ഷ്മണനോടും കൂടെ പുറപ്പെട്ട് കിഷ്കിന്ധയിലേക്ക് പോകുന്ന വഴിക്ക് എടത്തുമാറി സുഗ്രീവൻ, "അല്ലേ സ്വാമിൻ ഈ അസ്ഥികൂടത്തെ കണ്ടാലും. ഇത് എന്റെ ജ്യേഷ്ഠനായിരിക്കുന്ന ബാലി ദുന്ദുഭിയാകുന്ന അസുരനെ നിഗ്രഹിച്ച് പുന്നിൻ ചങ്ങല കൊണ്ട് ചുഴറ്റി എറിഞ്ഞ് ഇവിടെ വന്ന് വീണ് കിടക്കുന്നതാണ്." ഓഛാനിച്ച് നില്പു. നേരെ- സുഗ്രീവനെ നോക്കി "സുഗ്രീവന് ഇപ്പോഴും ബാലിക്കുറിച്ചുള്ള ഭയം പോയിട്ടില്ല. എന്റെ വാക്കിൽ വിശ്വാസവും വന്നിട്ടില്ല. ഈ വണ്ണം ചെയ്യുക തന്നെ." പാദാംഗുഷ്ഠം കൊണ്ടെറിഞ്ഞു. പിന്നെയും കിഷ്കിന്ധയുടെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന സമയത്തിങ്കൽ

സുഗ്രീവൻ എടത്ത് മാറി "അല്ലേ സ്വാമിഃ ഈ ഏഴ് വൃക്ഷങ്ങളെ കണ്ടാലും. ബാലി കോപം വർദ്ധിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ഈ വൃക്ഷങ്ങളിൽ താഡിക്കുന്ന സമയത്ത് ഈ വൃക്ഷങ്ങളുടെ ഒരില പോലും പതിക്കുകയില്ല." ഓഛാനിച്ച് നില്പൂ. വലത്ത് മാറി, സുഗ്രീവനെ സൂക്ഷിച്ച് നോക്കി "സുഗ്രീവന് ഇപ്പോഴും എന്റെ വാക്കിൽ വിശ്വാസം ഇല്ല. എന്നാൽ ഈ വൃക്ഷങ്ങളെ മുറിക്കുക തന്നെ." ഒരു ശരം തൊടുത്തു വലിച്ച് വിട്ട് സപ്തസാലങ്ങൾ ഛേദിച്ച് പതിപ്പിച്ച സമയത്തിങ്കൽ സുഗ്രീവന്റെ മനസ്സിൽ ധൈര്യം വർദ്ധിച്ച് വശമായി. സ്ഥായിയിൽ നിന്ന് "സുഗ്രീവന്റെ മനസ്സിൽ സന്തോഷം വർദ്ധിപ്പിക്കാനായികൊണ്ട് ഈവണ്ണം പറയുക തന്നെ." വട്ടത്തിൽ നടന്ന് വിലക്കി, **സുഗ്രീവ ഇതഃ ഇതഃ** എന്ന് ചൊല്ലിയാടി അതിന്റെ കൈകാട്ടി രണ്ടാമത് ചൊല്ലി, **മത്സായകാഭിഹത** എന്നതിന്റെ അർത്ഥം "അല്ലയോ വാനരരാജാവായുള്ളോവെ സുഗ്രീവ എന്റെ സമീപവർത്തിയായിരിക്കുന്ന നിയ്യ് ഭയത്തെ ഉപേക്ഷിച്ചാലും. ഭയത്തെ ഉപേക്ഷിച്ചാലും എന്ന് പറയാനെന്താണ് കാരണം? നിന്റെ ശത്രുവായിരിക്കുന്ന ബാലിയെ ഞാൻ ശരം പ്രയോഗിച്ച് ശരീരം പിളർന്ന് വേഗേന ഭൂമിയിങ്കൽ പതിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈവണ്ണം നിനക്ക് അപരാധത്തെ ചെയ്തിരിക്കുന്ന ബാലിയെ യുദ്ധഭൂമിയിങ്കൽവച്ച് നിഹതനായിട്ട് കണ്ടാലും. **സുഗ്രീവ ഇതഃ ഇതഃ** എന്ന് ഒരിക്കൽ കൂടി ചൊല്ലി കുണ്ഡലമിട്ട് മുടിച്ച് ധ്രുവം കാട്ടി ചെറിയ പൊക്കം വലിയ പൊക്കം മുതൽ ക്രിയ നൃത്തത്തിൽ മുടിച്ച് ദീർഘനമസ്കാരം ചെയ്ത് കൂത്ത് മുടിപ്പൂ. ക്രിയ തുടങ്ങുമ്പോൾ ഉത്തരീയവും പൊയ്നഖവും അഴിച്ചിടണം.

<u>ബാലിവധം ശ്രീരാമന്റെ നിർവ്വഹണ ശ്ലോകങ്ങൾ</u>

1. അയിദയിതേ ഹാ സീതേ

   ന മുഖേന്ദു കിം പ്രാകാശ്യതേ ഹാസീ തേ|

   മദ്വസനം ദസ്യുഭയം

   ക്വാസി നിലീനാനവേക്ഷ്യ നന്ദസ്യുഭയം ||

2. ഹേ ചൂതമന്ദാരക സിന്ധുവാര

ഹേ ചന്ദനാശോകതമാലതാലാ |

ഹേ യൂഥികേ മാധവി മല്ലികേ ഹാ

സീതാ ക്വ യുഷ്മജ്ജനനീ ഗതാ സാ ||

3. അയി വരചില്ലീ നാസാ ഗോദാവരി

വരതനു ക്വചില്ലീനാസാ |

ഇഷ്ടധൂനീപാരാമേ ദൃഷ്ടാചേൽ

കഥയ സിന്ധുനീപാരാമേ ||

4. ത്വഞ്ച പുരോമന്ഥരതാ-

രൂഢവിശാലാക്ഷി ഹരിണിരോമാന്ധരതാ |

മൃഗദൃശ മേകാം താംന്താം

ദൃഷ്ടവതീ കിമിഹചാരുമേകാന്താം താം ||

5. മൽപ്രിയാ ജനകരാജതനൂജാ

ദുഃഖിതാവിരഹിണീവിജരതീ |

കോകിലാ വദതി കോകിലവാണീ

കാനനേഷു രുദതീ കിമു ദൃഷ്ടാ ||

6. രുധിരം പശ്യ സൗമിത്രേ

സർവ്വതോ ധരണീതലേ |

മന്യേ ലക്ഷ്മണാ വൈദേഹി

രാക്ഷസൈർഭക്ഷിതാ പ്രിയാ ||

7. നികൃത്തപക്ഷം രുധിരാവസിക്തം

തം പക്ഷിരാജം പരിരഭ്യരാമഃ |

ക്വ മൈഥിലീ പ്രാണസമാഗതേതി

വിമുച്യബാഷ്പം നിപപാതഭൂമൗ ||

8. യാമോഷധീമിവായുഷ്മൻ

വിചിനോഷി മഹാവനേ |

സാ ദേവീ മമചപ്രാണാഃ

രാവണേനോഭയം ഹൃതം ||

9. താതസ്യ താതമിത്രസ്യ

വത്സ, വത്സലയോസ്തയോഃ |

അഹമേവ ഗതഃ പാപോ

നിധനായ നിമിത്തതാം ||

10. അസ്യച പ്രവയസോ ജടായുഷഃ

സ്വർഗ്ഗിണഃ കിമനുശോച്യതേധുനാ |

യേന ജർജ്ജരകളേബരവ്യായാൽ

ക്രീതമിന്ദുകിരണോജ്വലം യശഃ ||

11. ദക്ഷിണോദക്ഷിണം ബാഹും

രാമഃ സത്യപരാക്രമഃ |

ചിച്ഛേദ ച കബന്ധസ്യ

സവ്യം വീരസ്തു ലക്ഷ്മണഃ ||

12. പ്രാപ്നുഹി പമ്പാപാരേ

സുഗ്രീവം വാനരാധിപം പാപാരേ |

സ ശുചസ്താപനിരസ്യ

സ്ഥിതി മേഷ്യതിതേ ഗുരുപ്രതാപനിരസ്യ ||

13. തൗ തദാശ്രമമാഗമ്യ

ദ്രുമൈർബഹുഭിരാവൃതം |

സുരമ്യമഭിവീക്ഷന്തൗ

ശബരീമഭ്യുപേയതുഃ ||

14. പൂജിതോഹം ത്വയാ ഭദ്രേ

നന്ദിതശ്ച യഥാ സുഖം |

അനുജ്ഞാതാ മയാചൈവ

ഗച്ഛേഷ്ടാം ഗതിമാത്മനഃ ||

15. സുഗ്രീവ സചിവശ്ചൈവാ-

ദാഞ്ജനേയോഹമാഗതഃ |

മാരുതസ്യൗരസഃപുത്രോ

ഹനൂമാൻ നാമഃ വാനരഃ ||

16. ആസ്തേ ബാലിഭയാദ്രജാൻ

സുഗ്രീവഃ സൂര്യനന്ദനഃ |

മാല്യവന്തം ഗിരിശ്രേഷ്ഠം

മുനിശാപബലാൽകൃതഃ ||

17. ദശരഥസുതരാമരാവണാരേ

മനുകുലശേഖര ലക്ഷ്മണാഗ്രജന്മൻ |

അമലകമലനേത്രമയ്യനാഥേ

കുരുകരുണാം കരുണാകരോസിലോകെ ||

18. അഥ സുരസാരാതീതൗ

നൃഹരിവരൗ ബാലിരാക്ഷസാരാതീതൗ |

തത്ര വിതേനതുരുചിതം സഖ്യം

പ്രാണായേന ഭാവിതേനതുരുചിതം ||

19. ഉപകാരക്ഷമം മിത്രം

വിദിതം തേ മഹാകപേ | (മഹാമതേ)

ബാലിനന്തം വധിഷ്യാമി (ഹനിഷ്യാമി)

സത്യമേതൽ ബ്രവീമിതേ ||

20. രസാതലേ വ സാ ദേവീ

വസന്തീവ നഭസ്ഥലേ |

അഹമാനീയ ദാസ്യാമി

സത്യമേതദരിന്ദമ ||

21. അസുരസ്യാതനും ശുഭ്രം

ദുന്ദുഭേഃ കായമുദ്ധൃതം |

പാദാംഗുഷ്ഠേന ചിക്ഷേപ

സമ്പൂർണ്ണം ശതയോജനം ||

22. ഏതേതേ വിപുലാസ്സാലാ

സപ്തശാഖാവലംബിനഃ |

ഏകൈകം ഘടതേ ബാലി

നിഷ്പത്രയിതുമോജസാ ||

23. അഥ പൃഥുശാഖാഭോഗാൻ

ബാണാശനിനാ ഖരസ്പൃശാഖാഭോഗാൻ |

യുഗവൽസാനുരുഹസ്താൻ

സഖിഭേദ പുരേവ രാക്ഷസാനുരുഹസ്താൻ ||

ബാലിവധം ശ്രീരാമന്റെ നിർവ്വഹണം

ഈ അവസ്ഥ ഒക്കെയും എങ്ങിനെ? അനുക്രമം. എങ്കിലോ പണ്ട് സൂര്യവംശ ശ്രേഷ്ഠനായിരിക്കുന്ന ശ്രീരാമൻ സപ്തസാലങ്ങളെ ഛേദിച്ച് സുഗ്രീവനോട് ഓരോന്ന് പറഞ്ഞ പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ദുന്ദുഭിയുടെ അസ്ഥികൂടത്തെ പാദാഗുഷ്ഠം കൊണ്ട് എടുത്തെറിഞ്ഞപ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ശ്രീരാമൻ ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാനായിക്കൊണ്ട് സുഗ്രീവാദികളോടുകൂടി പുറപ്പെട്ട പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ശ്രീരാമൻ ലക്ഷ്മണനോടുകൂടെ സീതയെ അന്വേഷിച്ച് സഞ്ചരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ഹനുമാനെ കണ്ട പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ശ്രീരാമൻ കബന്ധനെ നിഗ്രഹിച്ച് ശബരിക്ക് മോക്ഷം കൊടുത്ത പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ശ്രീരാമൻ ജടായുവിനെ കണ്ട പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ശ്രീരാമൻ സീതാദേവിയെ കാണാഞ്ഞ് ദുഃഖിച്ച് ലക്ഷ്മണനോടുകൂടെ സീതാദേവിയെ അന്വേഷിച്ച് സഞ്ചരിച്ച പ്രകാരം എങ്ങിനെ? ഇങ്ങനെ.

സംക്ഷേപം. എങ്കിലോ പണ്ട് ശ്രീരാമൻ മായാമൃഗത്തെ അനുഗമിച്ച് മാരീചന്റെ മായയെ അറിഞ്ഞ് നിഗ്രഹിച്ച് മദ്ധ്യേമാർഗ്ഗം ആഗതനായിരിക്കുന്ന ലക്ഷ്മണനോടുകൂടെ പർണ്ണശാലയെ പ്രാപിച്ച സമയത്തിങ്കൽ സീതാദേവിയെ കാണായ്ക ഹേതുവായിട്ട് ദുഃഖിച്ച്

ലക്ഷ്മണനോടുംകൂടെ സീതയെ തിരഞ്ഞ് സഞ്ചരിപ്പൂതം ചെയ്തു. സംക്ഷേപം അവസാനിപ്പിച്ച്,

ആ സമയത്തിങ്കൽ ശ്രീരാമൻ സീതയെ അന്വേഷിച്ച് വനപ്രദേശത്തിങ്കൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ഈ വണ്ണം പറഞ്ഞു. അല്ലേ ഭാര്യയായുള്ളോവേ സീത നിന്റെ മുഖചന്ദ്രൻ എന്ത് പ്രകാശിക്കാത്തു? നിന്നെ കാണാഞ്ഞിട്ട് ദുഃഖവും ശത്രുവിങ്കൽ നിന്ന് ഭയവും ഭവിക്കുന്നു. എവിടെ നിലീനവായിട്ട് എന്റെ ദുഃഖത്തേയും ഭയത്തെയും രണ്ടും കണ്ടും കൊണ്ട് പ്രസാദിച്ച് നിൽക്കുന്നു. (**അയിദയിതേ**) പിന്നെയും സഞ്ചരിച്ച് വൃക്ഷങ്ങളെ കണ്ട്, അല്ലേ വൃക്ഷങ്ങൾ എന്റെ ഭാര്യയായി നിങ്ങളുടെ അമ്മയായിരിക്കുന്ന സീതേ കണ്ടു എങ്കിൽ പറഞ്ഞാലും (**ഹേ ചൂതമന്ദാരക**) അപ്പോൾ കണ്ടു ഗോദാവര്യേ, അല്ലേ ഗോദാവരി വരചില്ലീനാസയായി വരതനുവായി ഇഷ്ടധുനീപാരയായി എന്റെ ഭാര്യ-യായിരിക്കുന്ന സീതയെ കടമ്പു വൃക്ഷങ്ങളെകൊണ്ട് ഉണ്ടാക്കിയിരിക്കുന്ന ഉദ്യാനങ്ങളിൽ ഒരേടത്ത് കണ്ടു എങ്കിൽ പറഞ്ഞാലും (**അയിവരചില്ലീ**) പിന്നെയും സഞ്ചരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു മൃഗങ്ങളെ, അല്ലേ ഹരിണി സുന്ദരിയായി ഏകയായിരിക്കുന്ന സീതയെ കണ്ടു എങ്കിൽ പറഞ്ഞാലും. ഹരിണി എങ്ങിനെ ഇരിക്കുന്നത്? രോമാന്ധത്തിങ്കൽ ആഗ്രഹത്തോട് കൂടിയിരിപ്പോന്ന് മന്ഥരതാരുഢയായി വിലാസങ്ങളെകൊണ്ട് ഹാസ-ത്തോട് കൂടിയിരിപ്പോന്നതാണ്. (**ത്വം ച പുരോമന്ഥരതാ**) പിന്നെയും സഞ്ചരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു കുയിലുകളെ. അല്ലേ കുയിലുകൾ നിങ്ങൾ എന്റെ ഭാര്യയായി, ജനകരാജാവിന്റെ പുത്രിയായി, വനപ്രദേശത്തിത്തൽ സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന, കുയിലിന്റെ വാക്കുപോലെയിരിക്കുന്ന വാക്കോടുകൂടിയവളായി, കരച്ചിലോടുകൂടിയ സീതയെ കണ്ടു എങ്കിൽ പറഞ്ഞാലും. (**മൽ പ്രിയാ**)[1] ശ്രീരാമൻ ലക്ഷ്മണന്റെ കൈപിടിച്ച് സഞ്ചരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു ഭൂമിയിങ്കൽ ആസകലം ചോര. അല്ലേ ലക്ഷ്മണ ചോര കണ്ടാലും. ഇത് കാണുക കൊണ്ട് സീത രാക്ഷസന്മാരാൽ ഭക്ഷിതയായി എന്നീവണ്ണം വിചാരിക്കുന്നു. (**രുധിരം പശ്യ**) പിന്നെയും സഞ്ചരിച്ചു. കളപ്പുറത്തു നടക്കണം. അപ്പോൾ കണ്ടു ജടായു ഭൂമിയിങ്കൽ അവശനായി കിടക്കുന്നത്. അത് എങ്ങിനെ? ചിറക് ഖണ്ഡിച്ച് ചോരകൊണ്ട് മുങ്ങിയിരിക്കുന്നവൻ. വേഗത്തിൽ

[1]വിലാപപഞ്ചകം എന്ന് അറിയപ്പെടുന്ന ഈ അഞ്ച് ശ്ലോകങ്ങൾ, പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാർ സംശോധനം ചെയ്ത് മൂന്നെണ്ണം മാത്രമാക്കിയാണ് കേരള കലാമണ്ഡലത്തിൽ അഭ്യസിപ്പിച്ചത്.

സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് എടുത്ത് പിടിച്ച് കൂട്ടി മടിയിൽ വെച്ചിട്ട്, അല്ലേ ജടായു എന്റെ പ്രാണതുല്ല്യയായിരിക്കുന്ന സീത എവിടേക്കാണ് പോയത് എന്നീ വണ്ണം പറഞ്ഞ് ഭൂമിയിങ്കൽ പതിച്ചു. (**നികത്തപക്ഷം**) അല്ലേ ശ്രീരാമൻ നിന്തിരുവടി ഓഷധിയെ എന്നപോലെ വനപ്രദേശത്തിങ്കൽ യാവളൊരുത്തിയെ അന്വേഷിക്കുന്നു ആ ദേവിയും എന്റെ പ്രാണങ്ങളും രാവണനാൽ അപഹൃതങ്ങളായി. (**യാമോഷിധി**) ജടായുവിന്റെ മരണ സമയം വന്ന സമയത്തിങ്കൽ ശ്രീരാമൻ, അല്ലേ ലക്ഷ്മണാ വെള്ളം കൊണ്ടുവാ എന്ന് പറഞ്ഞു, വെള്ളം കൊണ്ടുവന്ന് കൊടുത്ത് മരിച്ചു. ശ്രീരാമൻ, അല്ലേ വത്സൻ, അച്ഛന്റേയും അച്ഛന്റെ ബന്ധുവിന്റേയും നിധനത്തിനായിക്കൊണ്ട് ഞാൻ കാരണമായി ഭവിച്ചു. (**താതസ്യ**) അല്ലേ ലക്ഷ്മണാ, ജടായുവിനെ ദഹിപ്പിക്കുവാൻ ചിത ഉണ്ടാക്കിയാലും. അപ്പോൾ ലക്ഷ്മണൻ ഉത്തരീയവും പൊയ്നഖവും കെട്ടി, ചിത ഉണ്ടാക്കി, ശവം എടുത്ത് വെച്ച് ദഹിപ്പിച്ച് കുളിച്ച് ഉദകക്രിയ ചെയ്തു. അപ്പോൾ കേട്ടു. കേട്ടാടൂ. (**അസ്യ ച പ്രവയസോ**) എന്താണ് കേട്ടത്? വൃദ്ധനായിരിക്കുന്ന ജടായു മരിച്ച് സ്വർഗ്ഗത്തെ പ്രാപിച്ചു. എന്തുകൊണ്ട് ദുഃഖിക്കുന്നു. ശരീരം ദഹിക്ക ഹേതുവായിട്ട് ചന്ദ്രനെപ്പോലെ ഉള്ള യശസ്സിനെ പ്രാപിച്ചു. എന്നീവണ്ണമോ പറഞ്ഞത് എന്നതിന്റെ ശേഷം ലക്ഷ്മണന്റെ കയ്യും പിടിച്ചു കളപ്പുറത്ത് നടക്കുക. വനപ്രദേശത്തിങ്കൽ സഞ്ചരിച്ചു. ആ സമയത്തിങ്കൽ നിലത്ത് ഇരുന്ന്, കബന്ധൻ രാമലക്ഷ്മണന്മാരെ പിടിച്ച് ഭക്ഷിപ്പാനായിക്കൊണ്ട് ഭാവിച്ച സമയത്തിങ്കൽ ശ്രീരാമൻ നിന്ന്, അല്ലേ ലക്ഷ്മണൻ ഇവൻ നമ്മളെ ഭക്ഷിക്കും. ഇവന്റെ കയ്യ് മുറിക്കുക തന്നെ. ശ്രീരാമൻ വലത്തെ കയ്യ് മുറിച്ചു. ലക്ഷ്മണൻ ഇടത്തെ കയ്യ് മുറിച്ചു. (**ദക്ഷിണോദക്ഷിണം**) അപ്പോൾ കബന്ധൻ, എന്നെ ദഹിപ്പിച്ചാലും. അപ്പോൾ ലക്ഷ്മണൻ ചിത ഉണ്ടാക്കി ദഹിപ്പിച്ചു. അപ്പോൾ സ്വർഗ്ഗത്തെ പ്രാപിച്ച് ഈ വണ്ണം പറയുന്നതു കേട്ടു. (**പ്രാപ്നുഹിപമ്പ**) ശ്ലോകം കേട്ടാടൂ. എന്താണ് പറഞ്ഞത്? ആ പമ്പ അക്കരെ കടന്ന് വാനര ശ്രേഷ്ഠനായിരിക്കുന്ന സുഗ്രീവനെ പ്രാപിച്ചാലും. ദുഃഖത്തെ പറഞ്ഞ് കളഞ്ഞ് സ്ഥിതിയെ പ്രാപിക്കും എന്നീവണ്ണമോ പറഞ്ഞത്. എന്നാൽ പോവുക തന്നെ എന്ന് പറഞ്ഞ് ലക്ഷ്മണന്റെ കൈ പിടിച്ചു സഞ്ചരിച്ചു. കളപ്പുറത്തു നടക്കുക. അപ്പോൾ വൃക്ഷങ്ങളെ- ക്കൊണ്ട് നിറഞ്ഞ് ഏറ്റവും മനോഹരമായിരിക്കുന്ന ശബരിയുടെ ആശ്രമത്തെ പ്രാപിച്ചു. (**തൗ തദാശ്രമ**) ആ സമയത്തിങ്കൽ ശബരി പീഠത്തിലിരുന്ന് പൊയ്നഖത്തിന്റെ രണ്ടു തലയും എടുത്തുകുത്തി ഹോമസാധനങ്ങൾ കൊണ്ടുവരാനായികൊണ്ട് പുറപ്പെട്ടു.

സമയത്തിങ്കൽ രാമലക്ഷ്മണന്മാരെ കണ്ട് എണീറ്റ് തന്റെ ആശ്രമത്തിലേക്ക് കൂട്ടിക്കൊണ്ട് വന്ന് ഫലമൂലങ്ങളെക്കൊണ്ട് വഴിപോലെ പൂജിച്ചു. ആ സമയത്തിങ്കൽ ശ്രീരാമൻ കാലും മുഖവും കഴുകി ഫലമൂലങ്ങളെ ഭക്ഷിച്ചു. അല്ലേ ഭദ്രേ, നിന്നാൽ ഞാൻ പൂജിത-നായിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ അനുജ്ഞാതയായിരിക്കുന്ന നിയ്യ് ആത്മാവിനെ ഇഷ്ടമായിരിക്കുന്ന ഗതിയെ പ്രാപിച്ചാലും. (**പൂജിതോഹം**) എന്നതിന്റെ ശേഷം അവൾ യോഗാഗ്നിയിങ്കൽ ദഹിച്ചതിന്റെ ശേഷം ശ്രീരാമൻ, നമുക്കു പോക തന്നെ. ലക്ഷ്മണനോടു കൂടെ കളപ്പുറത്തുനടന്ന് പമ്പാനദിയെ പ്രാപിച്ചു. പമ്പയെ അതിക്രമിച്ച് വനപ്രദേശത്തിങ്കൽ സഞ്ചരിച്ചു. ആ സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു ഒരു വാനരൻ വരുന്നത്. എന്താണ് പറഞ്ഞത്. കേട്ടാടൂ. (**സുഗ്രീവ സചിവ**) വാനരഭാവത്തിൽ നിന്ന് തെഴുത്, അല്ലേ സ്വാമി ഞാൻ വായുവിന്റെ പുത്രനായി, സുഗ്രീവസചിവനായി ഹനുമാൻ എന്ന് പ്രസിദ്ധനായിരിക്കുന്ന വാനരനാകുന്നു. എന്റെ അമ്മയുടെ പേര് അഞ്ജന എന്നാകുന്നു. ഞാൻ ഈ മാല്യവാൻ പർവ്വതത്തിൽ നിന്നാകുന്നു വരുന്നത് എന്നോ പറഞ്ഞത്. പിന്നെയും എന്താണ് പറയുന്നത്. കേട്ടാടൂ (**ആസ്തേ ബാലി**) അല്ലേയോ സ്വാമിൻ സൂര്യനന്ദനായിരിക്കുന്ന സുഗ്രീവൻ, ബാലിഭയം ഹേതുവായിട്ട് മുനിശാപത്താൽ ബാലിക്ക് കയറുവാൻ വഹിയാത്ത ഈ മാല്യവാൻ പർവ്വതത്തിന്റെ ഉപരിഭാഗത്തിങ്കൽ ഇരിക്കുന്നു. സുഗ്രീവൻ അങ്ങയോട് സഖ്യം ചെയ്വാനായിക്കൊണ്ട് ആഗ്രഹം ഹേതുവായിട്ട്, എന്നെ അങ്ങയുടെ സമീപത്തിങ്കലേക്ക് നിയോഗിച്ചു എന്നോ പറഞ്ഞത്. വിചാരിച്ച് അല്ലേ ഹനുമാൻ നമുക്ക് സുഗ്രീവനെ കാണ്മാനായിക്കൊണ്ട് പോക തന്നെ. ഹനുമാനോടും ലക്ഷ്മണനോടും കൂടെ സുഗ്രീവ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് പീഠത്തിന്മേലിരുന്ന് (**ദശരഥസുത**) കൈകൂടാതെ പാടിപ്പൂ ശ്ലോകാവസാനത്തിങ്കൽ അനുഗ്രഹിച്ചു. അല്ലേ സുഗ്രീവ നമുക്ക് സഖ്യം ചെയ്ക തന്നെ. ഹനുമാൻ അഗ്നിവർദ്ധിപ്പിച്ചത് കണ്ട് പീഠത്തിന്മേൽ നിന്നെണീറ്റ് (**അഥ സുരസാരാതീതൗ**) എന്ന ശ്ലോകം കൈ കൂടാതെ പാടിപ്പൂ. ശ്ലോകാവസാനത്തിൽ സത്യം എന്ന് കാട്ടി പീഠത്തിന്മേലിരുന്ന്, അല്ലേ സുഗ്രീവൻ മിത്രം ഉപകാരക്ഷമമാകുന്നു എന്ന് അറിഞ്ഞാലും. ഞാൻ നിനക്ക് അപരാധത്തെ ചെയ്തിരിക്കുന്ന ബാലിയെ നിഗ്രഹിച്ച് നിന്നെ വാനരരാജാവാക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് സത്യമാകുന്നു. (**ഉപകാരക്ഷമം മിത്രം**). എന്താണ് സുഗ്രീവൻ പറഞ്ഞത്? കേട്ടാടൂ (**രസാതലേ വാസാ**). അല്ലേ സ്വാമി അവിടത്തെ പ്രിയതമ-യായിരിക്കുന്ന സീതാദേവി രസാതലത്തിങ്കലോ ആകാശത്തിങ്കലോ ഇരിക്കുന്നു എങ്കിലും

ഞാൻ അന്വേഷിച്ചു കൊണ്ടുവന്ന് തരുന്നുണ്ട്. ഇത് സത്യമാകുന്നു എന്നോ പറഞ്ഞത്. അല്ലേ സുഗ്രീവാ, നമുക്ക് ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാനായിക്കൊണ്ട് പോക തന്നെ എന്നു പറഞ്ഞ് സുഗ്രീവനോടും ഹനുമാനോടും ലക്ഷ്മണനോടും കൂടെ പുറപ്പെട്ട്, പീഠം നീക്കിയിട്ട് കളപ്പുറത്ത് നടന്ന്, തിരിഞ്ഞ് പോകുന്ന വഴി, എന്താണ് സുഗ്രീവൻ പറഞ്ഞത്? സുഗ്രീവനായി വലത്തോട്ട്, അല്ലേ സ്വാമി ദുന്ദുഭിയുടെ അസ്ഥികൂടം കണ്ടാലും. ജ്യേഷ്ഠ-നായിരിക്കുന്ന ബാലി പൊന്നിൻ ചങ്ങലകൊണ്ട് ചുറ്റി നിഗ്രഹിച്ച് ദുന്ദുഭിയെ എറിഞ്ഞ സമയത്തിങ്കൽ ഇവിടെ വന്ന് വീണതാണ് എന്നോ പറഞ്ഞത്. അസ്ഥികൂടം നോക്കിക്കണ്ട്, ഇതിനെ എടുത്ത് എറിയുക തന്നെ. കാലിന്റെ പെരുവിരൽ കൊണ്ട് വളരെ യോജന ദൂരത്ത് പതിപ്പിച്ചു. (**അസുരസ്യ തനും**) പിന്നെയും സഞ്ചരിച്ച സമയത്തിങ്കൽ, എന്താണ് സുഗ്രീവൻ പറയുന്നത്. (**ഏതേതേ വിപുലാസ്സാലാ**) കേട്ട്, അല്ലേ സ്വാമി വളരെ ശാഖകളോട് കൂടിയിരിക്കുന്ന ഈ വൃക്ഷങ്ങളെ കണ്ടാലും. ബാലി കോപം വർദ്ധിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ, ഈ ഓരോ വൃക്ഷങ്ങളിലും താഡിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ഇതുകളിൽനിന്ന് ഒരിലപോലും പതിക്കുകയില്ല എന്നോ പറഞ്ഞത്. വിചാരിച്ച് സുഗ്രീവന് ബാലിയെ കുറിച്ചുള്ള ഭയം പോയിട്ടില്ല. ഈ വൃക്ഷങ്ങളെ മുറിച്ച് വീഴ്ത്തുക തന്നെ. ഒരു ശരം എടുത്ത് തൊടുത്ത് മുട്ട് കൊണ്ട് വിലക്കി വട്ടത്തിൽ നടന്ന് (**അഥപൃഥുശാഖാ**) ശ്ലോകം പാടിപ്പൂ. ശ്ലോകാവസാനത്തിൽ ശരം പ്രയോഗിച്ച് ഏഴു വൃക്ഷങ്ങളേയും പതിപ്പിച്ചു. ആ സമയത്തിങ്കൽ സുഗ്രീവന് സന്തോഷം വർദ്ധിച്ച വശമായി. സുഗ്രീവനോട് ഈ വണ്ണം പറയുക തന്നെ. അരയും തലയും മുറുക്കിയതായി ഉത്തരീയവും പൊയ്നഖവും കെട്ടി തിരിഞ്ഞ്, (**സുഗ്രീവ ഇതഃ ഇതഃ**) എന്ന് കൈകാട്ടി കൊട്ടു വിലക്കി (**മത്സായകാഭിഹത**) എന്ന ശ്ലോകം ചൊല്ലിയാടി അതിന്റെ അർത്ഥവുമാടി രണ്ടാമതും ചൊല്ലിയാടി (**സുഗ്രീവ ഇതഃ ഇതഃ**) എന്ന് ഒരിക്കൽ ചൊല്ലി കൊട്ടോടുകൂടി ചൊല്ലി വിളക്കിനു നേരെ നിന്ന് കൂത്ത് കഴിപ്പൂ.

ബാലിവധത്തിൽ സുഗ്രീവൻ പുറപ്പാട്

സുഗ്രീവൻ പുറപ്പാടിന് അടുക്കുംവണ്ണം അണിഞ്ഞുകൂടി ഉത്തരീയവും പൊയ്നഖവും കെട്ടി വായിച്ചാൽ യവനിക കൂടാതെ പുറപ്പെടൂ. ശ്രീരാമൻ പുറപ്പാടോടുകൂടെ പുറപ്പെട്ടതായിട്ടാണ് സങ്കൽപം. അതുകൊണ്ട് യവനിക വേണ്ട. *ത്രേം ത്രേം കിത്തി ധക്കുക്കുക്കും ധക്കുക്കുക്കും* എന്ന് ചുനികക്കൂറ്റിൽ നിന്ന് ചാടി പുറപ്പെട്ട് വിളക്കിനു നേരെ ചെന്നാൽ ചാടി അലറി പ്രാവേശികം കാട്ടി വാനരസ്തോഭം കാട്ടി വാല് നാറ്റി അലറി ശരീരം നോക്കി ബാലിയുടെ മുഷ്ടികൊണ്ടുള്ള വ്രണങ്ങൾ കണ്ട് കോപിച്ച് തുടമേലടിച്ച് അലറി ശ്രീരാമനെ കണ്ട് ഭക്തി, ഹനുമാനെ ഇടതുഭാഗത്ത് കണ്ട് ദയ, ബാലിയെ ഓർത്ത് കോപം മാറി മാറി നടിച്ച് ശ്രീരാമന്റെ കേശാദിപാദം ആടി ശ്രീരാമനെ താണുതൊഴുത് അല്ലേ സ്വാമിൻ കൃപ ഉണ്ടാകണേ എന്നു കാട്ടി ഓച്ചാനിച്ച് നിന്ന് ശ്രീരാമൻ സപ്തസാലച്ഛേദനം ചെയ്തത് കണ്ട് (അത്ഭുതം, സന്തോഷം, രോമാഞ്ചം). ഇദ്ദേഹത്തിന് ബാലിയെ നിഗ്രഹിക്കുവാൻ ഏതും പ്രയാസമില്ല. ഇദ്ദേഹത്തെ കുറഞ്ഞൊന്ന് സ്തുതിക്കുക തന്നെ. വിലക്കി **ദേവ** എന്ന് ചൊല്ലി അർത്ഥം അല്ലയോ സ്വാമി അങ്ങയെപോലെ ശരീരശോഭ ഉണ്ടായിട്ട് മറ്റൊരു പുരുഷനെ കണ്ടിട്ടില്ല. പിന്നെയും **ദേവ-** അങ്ങ് സപ്തസാലങ്ങളെ ഛേദിച്ച് പതിപ്പിച്ചത് അങ്ങയുടെ ഒരു ക്രീഡ തന്നെ. പിന്നെയും **ദേവ-** അല്ലയോ സ്വാമി അങ്ങയുടെ ഓരോ വാക്കുകൾ കേൾക്കുമ്പോൾ ചെവിയിൽ അമൃത് ഒഴിക്കും പോലെ സുഖം ഉണ്ട്. പിന്നെയും **ദേവ-** അല്ലയോ സ്വാമി അങ്ങ് സപ്തസാലങ്ങളെ ഛേദനം ചെയ്തത് ബാലിയെ ജയിക്കാനുള്ള ഉത്സാഹം തന്നെ പിന്നെ വിലക്കി- **അഹം ഖലാര്യസ്യ പ്രസാദാദ്ദേവാനാമപി രാജ്യമാശങ്കേ.** അല്ലയോ സ്വാമി ഞാൻ നിസ്സാരനായിരിക്കുന്ന ഒരു വാനരനെങ്കിലും അങ്ങയുടെ കൃപ ഉണ്ടെങ്കിൽ സ്വർഗ്ഗത്തിങ്കൽ ചെന്ന് ഇന്ദ്രാദിദേവകളെ ആസകലം ജയിച്ച് ഇന്ദ്രന്റെ സിംഹാസനത്തിന്മേൽ കയറി ഛത്രചാമര പരിവൃതനായി ഇരിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടത്തെ കൃപ ഇല്ലെങ്കിൽ ഭൂമിയിൽ വളരെ വാനരന്മാരുള്ളതിൽ നിസ്സാരനായിരിക്കുന്ന ഒരു വാനരൻ മാത്രമാകുന്നു. രണ്ടാമതും ചൊല്ലി **കിം പുനർവ്വാനരാണാം**. അർത്ഥം- വാനരരുടെ രാജ്യം എന്ത്? രണ്ടാമതും ചൊല്ലി **കുതഃ** എന്ന് ഒരിക്കൽ ചൊല്ലി **മുക്തോ ദേവ** എന്നതിന്റെ അർത്ഥം- അല്ലയോ സ്വാമി അങ്ങ് ആവനാഴിയിൽ നിന്ന് എടുത്ത് തൊടുത്ത് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ ശരം, ഹിമവാൻ

പർവ്വതത്തിന്റെ ശിഖരം പോലെ തടിച്ച് നീണ്ട് വളർന്നിരിക്കുന്ന സപ്തസാലങ്ങളെ ഭേദിച്ച് പതിപ്പിച്ച് പിന്നെ വേഗവശം ഹേതുവായിട്ട് ഭൂമിയെ പിളർന്ന് പാതാളത്തിങ്കൽ കടന്ന് ചെന്ന് സമുദ്രത്തിൽ മജ്ജനം ചെയ്ത് ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാനായിക്കൊണ്ട് വന്നു കഴിഞ്ഞു. ഏതും സംശയമില്ല. **കുതഃ** എന്ന് ഒരിക്കൽ ചൊല്ലി കുണ്ഡലമിട്ട് മുടിച്ച് കെട്ടിത്തിരിഞ്ഞ് കുങ്കണം മുതൽ നിത്യക്രിയ മുഴുവനാടി കൂത്തു കഴിപ്പൂ. ക്രിയക്ക് ഉത്തരീയവും പൊയ്നഖവും അഴിച്ചിടണം.

<u>ബാലിവധം സുഗ്രീവന്റെ നിർവ്വഹണ ശ്ലോകങ്ങൾ</u>

1 മയസ്യ ദാനവേന്ദ്രസ്യ

ഹേമാപ്സരസിജജ്ഞിരേ |

മായാവീ ദുന്ദുഭിശ്ചൈവ

കന്യാ മണ്ഡോദരീ തദാ ||

2 അസുരോ ദുന്ദുഭിർന്നാമ

വിരിഞ്ചാദരിമർദ്ദനഃ |

ബലം നാഗസഹസ്രസ്യ

ധാരയാമാസ വീര്യവാൻ ||

3 വീര്യോത്സേകേന ദുഷ്ടാത്മാ

വരദാനാച്ച മോഹിതഃ |

ജഗാമ സുമഹാകായഃ

സമുദ്രം സരിതാം പതിം ||

4 ഊർമ്മിമന്തമതിക്രമ്യ

സാഗരം രത്ന സഞ്ചിതം |

മമയുദ്ധം പ്രയച്ഛേതി

തമുവാച മഹാബലഃ ||

5 നസമർത്ഥോസ്മി തേ ദാതും

അഹം യുദ്ധം മഹാബല |

ശ്രൂയതാമഭിധാസ്യാമി

ദ്വന്ദ്വയുദ്ധേ തവക്ഷമം ||

6 ശൈലരാജോ മഹാവീര്യഃ

തപസ്വീ ശരണം മഹൽ |

ശങ്കരശ്വശുരോ നാമ്നാ

ഹിമവാനിതി വിശ്രുതഃ ||

7 ഗുഹാ പ്രസ്രവണോപേതഃ

ബഹുകന്ദരനിർഝരഃ |

സ സമർത്ഥസ്തവപ്രീതി-

മതുലാം കർത്തുമാഹവേ ||

8 തം ഭീതഃ ഇതി വിജ്ഞായ

സമുദ്രമസുരോത്തമഃ |

ഹിമവദ്വനമാഗച്ഛൽ

ശരശ്ചാപാദിവച്യുതഃ ||

9 ബാലീ നാമ മഹാവീര്യ-

ശ്ശക്രപുത്രഃ പ്രതാപവാൻ |

അധ്യാസ്തേ വാനരശ്രീമാൻ

കിഷ്കിന്ധാമതുലപ്രഭാം ||

10 സഹിദുർമ്മഷ്ണോ നിത്യം

ശൂരസ്സമരകർമ്മണി |

തം ശീഘ്രമഭിഗച്ഛസ്വ

യദി യുദ്ധമിഹേച്ഛസി ||

11 ശ്രുത്വാ ഹിമവതോ വാക്യം

ക്രോധാവിഷ്ടസ്സ ദുന്ദുഭിഃ |

ജഗാമ താം പുരീം തത്ര

കിഷ്കിന്ധാം ബാലിപാലിതാം ||

12 ധാരയൻ മാഹിഷം രൂപം

തീക്ഷ്ണശൃംഗോ മഹാരവഃ |

നനർദ്ദ കമ്പയൻ ഭൂമിം

ദുന്ദുഭിർദുന്ദുഭിര്യഥാ ||

13 അന്തഃപുരഗതോ ബാലീ

ശ്രുത്വാ ശബ്ദമമർഷണഃ |

നിഷ്പപാത വൃതസ്ത്രീഭിഃ

താരാഭിരിവ ചന്ദ്രമാഃ ||

14 കിമർത്ഥം നഗരദ്വാര-

മിദം രുദ്ധ്വാ വിനർദ്ദസേ |

ദുന്ദുഭേ വിദിതോ മേത്വം

രക്ഷ പ്രാണാൻ മഹാസുര ||

15 കിന്ത്വം സ്ത്രീസന്നിധൗ വീര

വചനം വക്തുമിച്ഛസി |

മമ യുദ്ധം പ്രയച്ഛത്വം

തതോ ജ്ഞാസ്യാമി തേ ബലം ||

16 തം ലോളയിത്വാ ബാഹുഭ്യാം

ഗതസത്വമചേതനം |

ചിക്ഷേപവേഗവാൻ ബാലീ

വേഗേനൈകേന യോജനം ||

17 തസ്യ വേഗപ്രവിദ്ധസ്യ

വക്ത്രാൽ ക്ഷതജവിന്ദവഃ |

പ്രവേതുർമ്മാരുതോൽക്ഷിപ്താഃ

മതംഗസ്യാശ്രമം പ്രതി ||

18 സ തു വിജ്ഞായ തപസാ

വാനരേണ കൃതം ഹിതൽ |

വിസസർജ്ജ മഹാശാപം

ബാലിനം പ്രതിരോഷിതഃ ||

19 മായാവീ നാമ തേജസ്വീ

പൂർവ്വജോ ദുന്ദുഭേസ്മൃതഃ |

നർദ്ദതിസ്മ സുസങ്ക്രുദ്ധോ

ബാലിനം ചാഹ്വയന്മൃധേ ||

20 സത്യൈണൈരാവൃതം ദുർഗം

ധരണ്യാവിവരം മഹൽ |

പ്രവിവേശാസുരോ വേഗാൽ

തതസ്തൗ തത്ര സംസ്ഥിതൗ ||

21 ഇഹത്വം തിഷ്ഠ സുഗ്രീവ

വിലദ്വാരേ സമാഹിതഃ |

യാവദേനം പ്രവിശ്യാദ്യ

നിഹന്മി സമരേരിപും ||

22 അഥ ദീർഘസ്യ കാലസ്യ

വിലാദസ്മാദ്വിനിർഗ്ഗതം |

സഫേനം രുധിരം ദൃഷ്ട്വാ

സുഗ്രീവോ ഭൃശദുഃഖിതഃ ||

23 തതോവഗമ്യ സുഗ്രീവഃ

ചിഹ്നൈസ്ത്രൈർഭ്രാതരം ഹതം |

തൽ പിധായ വിലദ്വാരം

ശിലയാ ഗിരിമാത്രയാ ||

24 ശോകാർത്തശ്ചോദകം കൃത്വാ

കിഷ്കിന്ധാമാഗതഃ പുനഃ |

സുഗ്രീവോ മന്ത്രിഭിസ്സർവ്വൈഃ

അഭിഷിക്തഃ കൃതസ്തദാ ||

25 മാചരോഷം കൃഥാ സൗമ്മ്യ

മയി ശത്രുനിഷൂദന |

യാചേത്വാം ശിരസാദേവ

മയാബദ്ധോയമഞ്ജലിഃ ||

26 പശ്യന്തൗ ഗിരിഗഹനാനി സാവധാനം

കോദണ്ഡം സകലദുരാനമം ദധാനൗ |

തന്വാനൗ മനസി നിതാന്തമാകുലം മാം

കാവേതൌ പവനതനൂജ ചിന്തനീയൗ ||

27 ബിഭ്രാണൗ ധനുഷീ ജടാവലയിനൗത്രൈലോക്യരക്ഷാക്ഷമൗ

ശാന്തൗ ബദ്ധനിഷംഗിണൗ വിദധാതൗ ചിരാന്വിതം വല്ക്കലം |

കാവേതൗ തരുണൗ മുനിവ്രതധരൗ ക്ഷത്രാന്വയവ്യഞ്ജിനൗ

ഭ്രാത്രാ മേ പ്രഹിതൗ മദർത്ഥമഥവാപ്രച്ഛന്നവേഷൗ ചരൌ ||

28 ധീരമനാഗച്ഛത്വം തർക്കയ

ഹനുമന്ന്യഥാമനാഗച്ഛത്വം |

മനസി കൃപാപദമനയോ

സ്യാദ്യദിസഖ്യം മമാസ്തുപാപദമനയോഃ ||

29 ശരാന്വിതൌ ചാപധരൗ മഹാഭുജൗ

ദയാപരൗ ദാശരഥീ മനോരമൗ |

സുരക്ഷിതൗ തൌ സുരകർമ്മകാരിണൗ

സുലോചനൗ സുന്ദരരാമലക്ഷ്മണൗ ||

ബാലിവധം സുഗ്രീവന്റെ നിർവ്വഹണം

ഈ അവസ്ഥ ഒക്കെയും എങ്ങിനെ? അനുക്രമം. എങ്കിലോ പണ്ട് സൂര്യപുത്രനായിരിക്കുന്ന സുഗ്രീവൻ ശ്രീരാമൻ സപ്തസാലച്ഛേദനം ചെയ്തതു കണ്ട് ശ്രീരാമനെ സ്തുതിച്ച പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിനും മുന്നമേ സുഗ്രീവൻ ശ്രീരാമനോടും ലക്ഷ്മണനോടും ഹനുമാനോടും കൂടെ ബാലിയോട് യുദ്ധത്തിനായിക്കൊണ്ട് പുറപ്പെട്ട പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിനു മുന്നമേ സുഗ്രീവൻ ശ്രീരാമനോട് സഖ്യം ചെയ്ത പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിനു മുന്നമേ സുഗ്രീവൻ രാമലക്ഷ്മണന്മാരെ കണ്ട് പരമാർത്ഥം അറിവിനായിക്കൊണ്ട് ഹനുമാനെ നിയോഗിച്ച പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ സുഗ്രീവൻ ബാലിയെ ഭയപ്പെട്ട് ഭൂമിയിങ്കൽ ആസകലം സഞ്ചരിച്ച് മാല്യവാങ്കൽ ചെന്നിരുന്ന പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ബാലി-സുഗ്രീവന്മാർ തമ്മിൽ യുദ്ധം ചെയ്ത പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ബാലി മായാവിയെ നിഗ്രഹിച്ച പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ബാലി ദുന്ദുഭിയെ നിഗ്രഹിച്ച പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ ദുന്ദുഭി ബ്രഹ്മാവിനെ തപസ്സുചെയ്ത പ്രകാരം എങ്ങിനെ? അതിന്നു മുന്നമേ മായാവിയും ദുന്ദുഭിയും ഉണ്ടായ പ്രകാരം എങ്ങിനെ? ഇങ്ങിനെ.

സംക്ഷേപം. എങ്കിലോ പണ്ട് ആദിത്യന്റെ സൂതനായിരിക്കുന്ന അരുണൻ സ്ത്രീവേഷം ധരിച്ച് സ്വർഗ്ഗത്തിങ്കൽ ചെന്ന് നൃത്തം കാണുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ദേവേന്ദ്രൻ കാമിച്ച് സംസർഗ്ഗം ഉണ്ടായി. പ്രസവിച്ച് ഒരു പുത്രനുണ്ടായി. ആ പുത്രനെ അഹല്യയെ ഏൽപ്പിച്ച് ആദിത്യന്റെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് സ്ത്രീവേഷം കാട്ടിയ സമയത്തിങ്കൽ ആദിത്യനിൽ നിന്നും ഒരു പുത്രൻ ഉണ്ടായി. ആ പുത്രനെയും അഹല്യയെ ഏൽപ്പിച്ചു. ആ കാലത്ത് ഒരു ദിവസം പുത്രന്മാരെ എടുത്ത് തന്റെ പുത്രിയെ നടത്തി കുളിക്കാനായിക്കൊണ്ട് പോകുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ദുർവ്വാസാവ് കണ്ട് കോപിച്ച് പുത്രന്മാരിരുവരും വാനരന്മാരായി പോകട്ടെ എന്ന് ശപിച്ച കാലത്ത് നാരദമഹർഷി ഇരുവരെയും കൂട്ടി സ്വർഗ്ഗത്തിൽ ചെന്ന്, അല്ലേ ഇന്ദ്രൻ ഇവൻ അങ്ങയുടെ പുത്രൻ. ഇവന്റെ വാല് ശിക്ഷ. ഇവൻ ആദിത്യന്റെ പുത്രൻ. ഇവന്റെ കഴുത്ത് ശിക്ഷ. അതുകൊണ്ട് ഇവർക്ക് ബാലി എന്നും സുഗ്രീവൻ എന്നും പേര് കൽപ്പിച്ചാലും എന്ന് പറഞ്ഞ സമയത്തിങ്കൽ ദേവേന്ദ്രൻ അങ്ങിനെ ചെയ്തു. ബാലിസുഗ്രീവന്മാരെ ഋക്ഷരജസ്സാകുന്ന വാനരരാജാവിന് കൊടുത്ത സമയത്തിങ്കൽ

ഋക്ഷരജസ്സ് ബാലിസുഗ്രീവന്മാരെ കിഷ്കിന്ധയിങ്കൽ കൊണ്ടുവന്ന് രാജ്യം രക്ഷിക്കുന്ന കാലത്ത് രാമസഹായത്തിനായി ദേവകൾ വളരെ വാനരന്മാരെ ജനിപ്പിച്ച കാലത്ത് ഋക്ഷരജസ്സ് മരിച്ചതിന്റെ ശേഷം മന്ത്രിമാര് ബാലിയെ വാനരരാജാവായും സുഗ്രീവനെ യുവരാജാവായും അഭിഷേകം ചെയ്ത് എല്ലാവരും സുഖമാകുംവണ്ണം വർത്തിപ്പൂതം ചെയ്തു.

പിറ്റേന്നാൾ പുറപ്പെട്ട് സഭാനിരീക്ഷണം കമലപരിവർത്തനം പീഠം നീക്കിയിട്ട് ഇരുന്ന് അഭിവാദ്യം ആദിയായി അനുക്രമവും സംക്ഷേപവും കഴിഞ്ഞ്. ആ കാലത്തിങ്കൽ മയനാകുന്ന അസുരശ്രേഷ്ഠന് ഹേമയാകുന്ന അപ്സരസ്സിൽ മായാവി എന്നും ദുന്ദുഭി എന്നും രണ്ട് പുത്രന്മാരും മണ്ഡോദരി എന്ന ഒരു കന്യകയും ജനിച്ചു. (**മയസ്യ ദാന**) പിന്നെ ദുന്ദുഭി (അസുരഭാവത്തെ നടിച്ച്) വിചാരിച്ച് ബ്രഹ്മാവിനെ തപസ്സ് ചെയ്‌വാനായിക്കൊണ്ട് പോക തന്നെ. പീഠത്തിൽ നിന്നും എണീറ്റ് തൊഴുത്, അല്ലേ ജ്യേഷ്ഠൻ ഞാൻ തപസ്സ് ചെയ്യാനായിക്കൊണ്ട് പോട്ടെ എന്നീവണ്ണം പറഞ്ഞ് തൊഴുത് പിന്മാറി തിരിഞ്ഞ് പുറപ്പെട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് ഗോകർണ്ണാശ്രമത്തിൽ ചെന്ന് കുളിച്ച് ശുദ്ധനായി ബ്രഹ്മാവിനെ തപസ്സു ചെയ്തു. ബ്രഹ്മാവ് പീഠത്തിന്മേൽ നിന്ന് ബ്രഹ്മാവ് ദുന്ദുഭിയുടെ തപസ്സുകൊണ്ട് പ്രസാദിച്ച് പുരോഭാഗത്തിങ്കൽ പ്രത്യക്ഷീഭൂതനായി, അല്ലേ ദുന്ദുഭി നിനക്ക് എന്താണ് ആഗ്രഹം അതിനേ പറഞ്ഞാലും. അപ്പോൾ എന്താണ് പറഞ്ഞത്. ആയിരം ആനയുടെ ബലം തരണം എന്നോ പറഞ്ഞത്. അത് അങ്ങിനെ തന്നെ. അനുഗ്രഹിച്ച് മറഞ്ഞു. നിലത്ത് നിന്ന് ദുന്ദുഭി തപസ്സ് ചെയ്തിരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു ബ്രഹ്മാവിനെ പ്രത്യക്ഷീഭൂതനായിട്ട് തൊഴുത്, അല്ലേ ബ്രഹ്മാവ് എനിക്ക് ആയിരം ആനയുടെ ബലത്തെ തരണേ. സമയത്തിങ്കൽ ബ്രഹ്മാവ് അങ്ങിനെ തന്നെ അനുഗ്രഹിച്ച് മറഞ്ഞു. ഇപ്രകാരം ദുന്ദുഭിക്ക് ആയിരം ആനയുടെ ബലത്തെ കിട്ടി. (**അസുരോ ദുന്ദുഭി**) ദുഷ്ടനായിരിക്കുന്ന ദുന്ദുഭി ബ്രഹ്മാവ് വരം കൊടുക്ക ഹേതുവായിട്ടും ബലം ഹേതുവായിട്ടും ഗർവ്വ് ഹേതുവായിട്ടും മോഹിതനായിട്ട് വശായി. വിചാരിച്ച് എന്റെ നേരെനിന്ന് യുദ്ധം ചെയ്‌വാൻ ലോകത്തിൽ ആരുള്ളൂ എന്ന് വിചാരിച്ച് നിൽക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ കേട്ടു സമുദ്രത്തിന്റെ ശബ്ദം. എന്നാൽ വരുണനോട് യുദ്ധം ചെയ്‌വാൻ പോക തന്നെ പുറപ്പെട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് സമുദ്രതീരത്ത് ചെന്നു. (**വീര്യോത്സേകേന**)

രത്നങ്ങളെക്കൊണ്ട് നിറഞ്ഞ് തിരമാലകളോടുകൂടിയിരിക്കുന്ന സമുദ്രത്തെ കടന്ന് ദുന്ദുഭി വരുണന്റെ രാജധാനിയുടെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് അല്ലേ വരുണൻ എന്നോട് യുദ്ധത്തി-നായിക്കൊണ്ട് വന്നാലും. എന്നീവണ്ണം പറഞ്ഞു. (**ഊർമ്മിമന്ത**) പീഠത്തിന്മേലിരുന്ന് ആ സമയത്തിങ്കൽ വരുണൻ കണ്ടു ദുന്ദുഭി വരുന്നത്. എന്താണ് പറഞ്ഞത്? യുദ്ധം ചെയ്യണം എന്നോ പറഞ്ഞത്. വിചാരിച്ച് ഇവന്ന് ബ്രഹ്മാവ് വരം കൊടുക്ക ഹേതുവായിട്ട് ശക്തി വളരെ ഉണ്ട്. അതുകൊണ്ട് ഇവനോട് യുദ്ധം ചെയ്തുകൂടാ. അല്ലേ ബലവാനായുള്ളോവേ ദുന്ദുഭി നിന്നോട് യുദ്ധം ചെയ്‌വാൻ ഞാൻ സമർത്ഥനായി ഭവിക്കുന്നില്ല. ദ്വന്ദ്വയുദ്ധത്തിങ്കൽ സമർത്ഥനായി ഒരുത്തൻ ഉണ്ട്. അവനെ പറയാം. കേട്ടാലും. (**ന സമർത്ഥോസ്മി**). പർവ്വതങ്ങളുടെ രാജാവായി ഹിമവാൻ എന്ന് പ്രസിദ്ധനായിട്ട് ഒരു പർവ്വതം ഉണ്ട്. അവൻ എങ്ങിനെ? ഏറ്റവും ബലത്തോടുകൂടി, മഹർഷിമാർക്ക് ആശ്രയമായി, ശ്രീപരമേശ്വരന്റെ ശ്വശുരനായിരിപ്പോരുത്തൻ (**ശൈലരാജോ**) വളരെ ഗുഹകളോടും ഉറവുകളോടും കന്ദരങ്ങളോടും അരുവ്യാറുകളോടും കൂടിയിരിക്കുന്നവൻ യുദ്ധത്തിങ്കൽ നിനക്ക് ഏറ്റവും സന്തോഷത്തെ ദാനം ചെയ്‌വാനായിക്കൊണ്ട് സമർത്ഥൻ (**ഗുഹാപ്രസ്രവണോ**) എന്നാൽ നീയ്യ് ഹിമവാന്റെ സമീപത്തിങ്കലേക്ക് പോയാലും. പിന്നെ നിലത്ത് നിന്ന് ദുന്ദുഭി വരുണന്റെ വാക്കു കേട്ട്, ഇവൻ ഭീതൻ എന്നറിഞ്ഞ് പുറപ്പെട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് ഹിമവാങ്കൽ ചെന്നു. ചാപത്തിങ്കൽ നിന്ന് ച്യുതമായിരിക്കുന്ന ശരം എന്നപോലെ. (**തം ഭീതഃ ഇതി**) അല്ലേ ഹിമവാൻ പർവ്വതം നീയ്യ് എന്റെ നേരെ യുദ്ധത്തിനായിക്കൊണ്ട് വന്നാലും. എന്നു പറഞ്ഞ സമയത്തിങ്കൽ എന്താണ് ഹിമവാൻ പറഞ്ഞത്? കേട്ടാടൂ. (**ബാലീ നാമ**) അല്ലേ ദുന്ദുഭി എനിക്ക് നിന്നോട് യുദ്ധം ചെയ്‌വാൻ ശക്തിയില്ല. ഇന്ദ്രപുത്രനായി ബാലി എന്ന് പ്രസിദ്ധനായിട്ട് ഒരു വാനരം കിഷ്കിന്ധയിൽ ഇരിക്കുന്നു. അവൻ ഏറ്റവും ബലത്തോടും തേജസ്സോടും കൂടിയിരിപ്പോരുത്തൻ എന്നീവണ്ണമോ പറഞ്ഞത്. പിന്നെയും കേട്ടാടൂ. (**സഹിദുർമ്മ**) എന്താണ് പറഞ്ഞത്? എല്ലായിപ്പോഴും കോപത്തോടും കൂടെ യുദ്ധത്തിങ്കൽ സമർത്ഥനായിരിക്കുന്ന അവന്റെ സമീപത്തിങ്കൽ യുദ്ധം ചെയ്‌വാൻ ആഗ്രഹം ഉണ്ട് എങ്കിൽ പോയാലും എന്നീവണ്ണമോ പറഞ്ഞത്. ദുന്ദുഭി ഹിമവാന്റെ ഇപ്രകാരമുള്ള വാക്കിനെ കേട്ട് കോപിച്ച് പുറപ്പെട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് ബാലി രക്ഷിച്ചിരിക്കുന്ന കിഷ്കിന്ധയിൽ ചെന്നു. (**ശ്രുത്വാ ഹിമവ**) പിന്നെ ദുന്ദുഭി വിചാരിച്ച്, അസാരനായിരിക്കുന്ന വാനരത്തോട് യുദ്ധം ചെയ്‌വാനായിക്കൊണ്ട് തന്റെ രൂപത്തോടുകൂടെ ചെല്ലുക യോഗ്യമല്ല. എന്താണ് വേണ്ടത്

എന്ന് വിചാരിച്ച് മായാമന്ത്രം ജപിച്ച് മറഞ്ഞ് ഒരു മഹിഷത്തിന്റെ രൂപത്തെ ധരിച്ച് ദുന്ദുഭിയുടെ ശബ്ദം എന്നപോലെ ശബ്ദിച്ചു. (**ധാരയൻ മാഹിഷം**) കുതിരച്ചാട്ടം പോലെ നടന്ന് കിഷ്കിന്ധയിൽ ചെന്ന് ബാലിക്ക് കുളിപ്പാനായിക്കൊണ്ടുള്ള കുളത്തിൽ ചെന്ന് മുങ്ങിക്കുളിച്ചു കളിച്ചു ശബ്ദിച്ചു. ആ സമയത്തിങ്കൽ വാനരത്താന്മാർ കണ്ട് കോപിച്ച് വൃക്ഷങ്ങളും കല്ലുകളും പറിച്ച് എറിഞ്ഞു. അതൊക്കെയും കൊമ്പിന്മേൽ കൊണ്ട് നുറുങ്ങി പോയി. ആ സമയത്തിങ്കൽ വാനരത്താന്മാർ ബാലിയുടെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് തൊഴുത്, അല്ലേ സ്വാമി ഒരു പോത്ത് വന്ന് കുളത്തിലെ വെള്ളം ആസകലം വഷളാക്കി ശബ്ദിച്ച് കുളിച്ച് കളിക്കുന്നു. സമയത്തിങ്കൽ ബാലി പീഠത്തിന്മേലിരുന്ന് ഉത്തരീയം വീശി ഇരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു വാനരന്മാർ വന്ന് ഈ വണ്ണം പറയുന്നത്. അതിനെ കേട്ട് കോപിച്ച് പീഠത്തിന്മേൽ നിന്ന് എണീറ്റ് സ്ത്രീകളുടെ കൈയ്യും പിടിച്ച് ചെല്ലുന്തിനടന്ന് ഗോപുര ദ്വാരത്തിങ്കൽ ചെന്നു. നക്ഷത്രങ്ങളോടുകൂടിയിരിക്കുന്ന ചന്ദ്രൻ പോലെ (**അന്തഃപുര**) സ്ത്രീകളുടെ കയ്യ് പിടിച്ച് നോക്കി, ഇവന്റെ കണ്ണ് കണ്ടാൽ ഇവൻ മഹിഷം അല്ല. ഇവൻ ദുന്ദുഭിയാകുന്ന അസുരൻ തന്നെ. അല്ലേ ദുന്ദുഭി നീയ്യ് എന്തിനായിക്കൊണ്ട് ഗോപുര ദ്വാരത്തെ രോധിച്ചു ശബ്ദിക്കുന്നു. നിന്റെ പരമാർത്ഥത്തെ ഞാൻ അറിഞ്ഞു. നീ പ്രാണങ്ങളെ രക്ഷിച്ചാലും. (**കിമർത്ഥം നഗര**) ആ സമയത്തിങ്കൽ ദുന്ദുഭി അല്ലേ ബാലി നീയ്യ് സ്ത്രീകളുടെ സമീപത്തിങ്കൽ നിന്നിട്ട് ഈ വണ്ണം പറയുന്നതെന്ത്. നീയ്യ് എനിക്ക് യുദ്ധത്തെ ദാനം ചെയ്താലും. എന്നാൽ നിന്റെ ബലത്തെ ഞാനറിയും. (**കിന്ത്വം സ്ത്രീ-സന്നിദ്ധൗ**) ആ സമയത്തിങ്കൽ ബാലി ദുന്ദുഭിയുടെ വാക്ക് കേട്ട് കോപിച്ച് സ്ത്രീകളോട് പോവിൻ എന്ന് കാട്ടി അരയും തലയും മുറുക്കി മുഷ്ടി യുദ്ധം കാട്ടൂ. ദുന്ദുഭിയും യുദ്ധം കാട്ടൂ. ആ സമയത്തിങ്കൽ ബാലി പൊന്നും ചങ്ങല അവന്റെ കഴുത്തിൽ കെട്ടി തലക്കുമീതെ ചുഴറ്റി വിലക്കി (**തം ലോളയിത്വാ**) എന്നുള്ള ശ്ലോകം ചുഴറ്റി കൊണ്ട് പാടിച്ച് ശ്ലോകാ-വസാനത്തിൽ മുകളിലേക്ക് എറിയൂ. ബാലി ഈ വണ്ണം ദുന്ദുഭിയെ നിഗ്രഹിച്ച് കിഷ്കിന്ധയുടെ അന്തർഭാഗത്തിങ്കൽ ചെന്ന് ഇരുന്നു. ദുന്ദുഭി മുകളിലേക്ക് പോയി വീഴുന്ന സമയത്തിങ്കൽ അവന്റെ മുഖത്തിങ്കൽ നിന്നും പുറപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ചോരത്തുള്ളികൾ കാറ്റ് തട്ടി മതംഗമഹർഷിയുടെ ആശ്രമത്തിൽ പതിച്ചു. (**തസ്യവേഗപ്രവി**) പീഠത്തിന്മേലിരുന്ന് മതംഗമഹർഷി സമാധി ഉറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ചോരതുള്ളികൾ ശരീരത്തിന്മേൽ തട്ടി സമാധി നിവർത്തിച്ച് നോക്കി ശരീരത്തിന്മേൽ ചോരതുള്ളി കണ്ട് വിചാരിച്ച് ബാലി

ചെയ്തു എന്നറിഞ്ഞ് കോപിച്ച്, അല്ലേ ബാലി നിയ്യ് മാല്യവാൻ പർവ്വതത്തിന്മേൽ കേറുന്ന സമയത്തിങ്കൽ നിന്റെ തലപൊട്ടി മരിച്ചു പോകട്ടെ എന്നിങ്ങനെ ശപിച്ചു. (**സതുവിജ്ഞായ**) ബാലി ശാപം വന്ന് ശരീരത്തിൽ തട്ടിയ സമയത്തിങ്കൽ ബഹുമാനിച്ചില്ല. ആ കാലത്ത് മായാവി അനുജനായിരിക്കുന്ന ദുന്ദുഭി തപസ്സിനായിക്കൊണ്ട് പോയിട്ട് വന്നിട്ടില്ല. അന്വേഷിപ്പാനായിക്കൊണ്ട് പുറപ്പെട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് ഗോകർണ്ണാശ്രമത്തിങ്കൽ ചെന്ന് അന്വേഷിച്ച സമയത്ത് അവിടെയും കാണായ്ക ഹേതുവായിട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് വരുണന്റെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് അന്വേഷിച്ച സമയത്തിങ്കൽ അവിടെയും കാണായ്ക ഹേതുവായിട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് ഹിമവാന്റെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് അവിടെയും കാണായ്ക ഹേതുവായിട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് കിഷ്കിന്ധയിങ്കലേക്കായിക്കൊണ്ട് പുറപ്പെട്ടു. വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് പോകുന്ന വഴിയിൽ ദുന്ദുഭി മരിച്ചു കിടക്കുന്നത് കണ്ട് നെലത്തിരുന്ന് ശവം എടുത്ത് മടിയിൽവെച്ച് ദുഃഖിച്ചു. ഇവനെ ആരാണ് നിഗ്രഹിച്ചത്? ബാലി തന്നെ എന്നറിഞ്ഞ് കോപിച്ച് ശവം താഴ്ത്തിട്ട് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് പുറപ്പെട്ട് കിഷ്കിന്ധാദ്വാരത്തിങ്കൽ ചെന്ന് ബാലിയെ യുദ്ധത്തിനായികൊണ്ട് വിളിച്ചു, വെലക്കി (**മായാവീ നാമ**) എന്നുള്ള ശ്ലോകം പാടിക്കുമ്പോൾ വിളിച്ചു പറയുന്നതുപോലെ കൈ കാട്ടിക്കോളൂ. പീഠത്തിന്മേലിരുന്ന് ബാലി കേട്ടു ദുന്ദുഭിയുടെ ജ്യേഷ്ഠനായിരിക്കുന്ന മായാവിയാകുന്ന അസുരൻ കോപിച്ച് സിംഹനാദത്തെ ചെയ്ത് ബാലിയെ യുദ്ധത്തി-നായിക്കൊണ്ട് വിളിക്കുന്നത്. അതിനെ കേട്ട് കോപിച്ച് എന്നാൽ യുദ്ധത്തിനായിക്കൊണ്ട് പോക തന്നെ നിലത്തു നിന്ന് പുറപ്പെട്ടു എന്നു കാട്ടുമ്പോൾ തല മുട്ടി എന്ന് ഭാവിച്ചുകൊള്ളൂ. വിചാരിച്ച് അല്ലേ സുഗ്രീവൻ നിയ്യ് എന്റെ കൂടെ യുദ്ധത്തിനായിക്കൊണ്ട് പുറപ്പെട്ടാലും. ഇരുവരുംകൂടി പുറപ്പെട്ട് അരയും തലയും മുറുക്കി മായാവിയുടെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് മുഷ്ടി യുദ്ധം കാട്ടിക്കൊള്ളൂ. മായാവിയും യുദ്ധം ചെയ്തു. മായാവി ബാലിയുടേയും സുഗ്രീവന്റേയും മുഷ്ടി തട്ടി പരവശനായിട്ട് നിങ്ങൾ ഇരുവരും കൂടി യുദ്ധം ചെയ്യരുത്. ഒരുത്തൻ യുദ്ധം ചെയ്താലും. ആ സമയത്തിങ്കൽ ബാലി അല്ലേ മായാവി നിനക്ക് യുദ്ധം ചെയ്യാൻ ശക്തി ഇല്ലെങ്കിൽ പോയാലും. പിന്നെ അന്യോന്യം യുദ്ധം ചെയ്ത സമയത്തിങ്കൽ മായാവി ഭയപ്പെട്ട് ഓടിപ്പോയി എന്നു കാട്ടി ആ സമയത്തിങ്കൽ ബാലിയും സുഗ്രീവനും മുഷ്ടി ചുരുട്ടിപ്പിടിച്ച് പിന്നാലെ വട്ടത്തിൽ നടന്നുകൊള്ളൂ. ആ സമയത്തിങ്കൽ മായാവി ഭയപ്പെട്ട് നോക്കിയ സമയത്തിങ്കൽ ഭൂമിയിൽ

വലുതായിട്ട് ഒരു ഗുഹ കണ്ടു. വേഗേന അതിന്റെ ഉള്ളിൽ കടന്നു. ഗുഹ എങ്ങിനെ? പുല്ലുകൊണ്ട് നിറഞ്ഞ് കടന്നു കൂടാ. ആ സമയത്തിങ്കൽ ബാലിയും സുഗ്രീവനും പിന്നാലെ ചെന്ന് ഗുഹാദ്വാരത്തിങ്കൽ നിന്നു. (**സതൃണൈരാവൃതം**) അല്ലേ സുഗ്രീവൻ നീയ്യ് ഈ ഗുഹാദ്വാരത്തിങ്കൽ സാവധാനത്തോടുകൂടെ നിന്നാലും. ഞാൻ ഗുഹയുടെ അന്തർ-ഭാഗത്തിങ്കൽ കടന്ന് മായാവിയെ നിഗ്രഹിച്ച് വേഗം വരാം. അത്രനേരം നിയ്യ് ഇവിടെ തന്നെ നിന്നാലും. (**ഇഹത്വം തിഷ്ഠ**) അല്ലേ സുഗ്രീവൻ ഞാൻ മരിച്ചു എങ്കിൽ ചോര ഫേനത്തോടുകൂടെ കാണാം. മായാവി മരിച്ചു എങ്കിൽ ചോര മാത്രം കാണാം എന്ന് പറഞ്ഞ് ഗുഹയുടെ അന്തർഭാഗത്തിങ്കൽ കടന്നു ആ സമയത്തിങ്കൽ മായാവി ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ പറയുന്നതുകേട്ട്, ഈശ്വരാ ഇവർ ഇരുവരും കൂടെ എന്നെ നിഗ്രഹിക്കുകയല്ലോ ചെയ്യുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ഇവർക്കിരുവർക്കും അന്യോന്യം വൈരം ഭവിക്കട്ടെ എന്ന് ശപിച്ചു. ആ സമയത്തിങ്കൽ ബാലി മായാവിയെ പിടിച്ച് ഇടിച്ച് കൊന്നു. ആ സമയത്തിങ്കൽ മായാവിയുടെ മായകൊണ്ട് ചോര ഫേനത്തോടുകൂടെ ഗുഹയുടെ പുറത്തേക്ക് പുറപ്പെട്ടു. മായാവി മരിച്ചതിന്റെ ശേഷം ബാലി ആ ശവത്തെ തലയ്ക്ക് വെച്ച് കിടന്നുറങ്ങി. ആ സമയത്തിങ്കൽ സുഗ്രീവൻ ഗുഹാദ്വാരത്തിങ്കൽ വളരെക്കാലം നിന്ന സമയത്തിങ്കൽ ചോര ഫേനത്തോടുകൂടെ കണ്ടിട്ട് ബാലി മരിച്ചു എന്ന് നിശ്ചയിച്ച് ഏറ്റവും ദുഃഖിച്ചു. (**അഥ ദീർഘസ്യ**) അനന്തരം സുഗ്രീവൻ ചോര ഫേനത്തോടുകൂടെ കണ്ടിട്ട് ജ്യേഷ്ഠനെ മായാവി നിഗ്രഹിച്ചു എന്നറിഞ്ഞ് മായാവി പുറത്തേക്ക് പോകരുത് എന്ന് വിചാരിച്ച് പർവ്വതത്തോടു തുല്യമായിരിക്കുന്ന കല്ലുകൊണ്ട് ഗുഹാദ്വാരത്തെ അടച്ചു. (**തതോവഗമ്യ**) എന്നാൽ കിഷ്കിന്ധയിലേക്ക് പോക തന്നെ കളപ്പുറത്തുനടന്ന് കിഷ്കിന്ധയിൽ ചെന്ന് കുളിച്ച് ശുദ്ധനായി ദുഃഖിച്ച് പരവശനായി നെലത്തിരുന്ന് ഉദകക്രിയ ചെയ്തു. അല്ലേ വാനരന്മാർ ജ്യേഷ്ഠനെ മായാവി നിഗ്രഹിച്ചു. എന്നുപറഞ്ഞ സമയത്തിങ്കൽ വാനരന്മാർ എല്ലാവരും കൂടെ സുഗ്രീവനെ വാനരരാജാവാക്കി അഭിഷേകം ചെയ്തു. (**ശോകാർത്തശ്ചോദകം**) പീഠത്തിന്മേലിരുന്ന് കിരീടകടകാദ്യാഭരണഭൂഷിതനായി ഛത്രചാമരപരിവൃതനായി സിംഹാസനാരൂഢനായി അഭിഷേകം ചെയ്ത് സുഖമായിരുന്നു. നെലത്ത് നിന്ന് ബാലി ഉറക്കം ഉണർന്ന് ഗുഹാദ്വാരത്തിങ്കൽ ചെന്ന് നോക്കിയ സമയത്തിങ്കൽ ഗുഹാദ്വാരം കല്ലുകൊണ്ട് അടച്ചിരിക്കുന്നതുകണ്ട് വാലുകൊണ്ട് ഗുഹാദ്വാരം അടച്ച കല്ല് മാറ്റിക്കളഞ്ഞ് സുഗ്രീവനെ കാണാഞ്ഞ് കോപിച്ച് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന്

കിഷ്കിന്ധയിങ്കൽ ചെന്ന് നോക്കിയ സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു ഉദകക്രിയ ചെയ്തത്. ഏറ്റവും കോപിച്ച് സുഗ്രീവനെ യുദ്ധത്തിനായിക്കൊണ്ട് വിളിച്ച് സിംഹനാദം ചെയ്തു. പീഠത്തിന്മേലിരുന്ന് സുഗ്രീവൻ ഭാര്യമാരോടുകൂടെ സുഖമായിട്ടിരിക്കുന്ന കാലത്ത് കേട്ടു സിംഹനാദം മോഹിച്ച് ഒണർന്ന് കിരീടകടകാദ്യാഭരണങ്ങളെ ഒക്കെയും കളഞ്ഞ് ഭയപ്പെട്ട് പരവശനായി പുറപ്പെട്ടു. പീഠത്തിന്മേൽ നിന്നെണീറ്റ് ബാലിയുടെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന് പൂപറിച്ച് പ്രദക്ഷിണം വെച്ച് ആരാധിച്ച് നൂപുരപാദത്തിൽ ഇരുന്ന് നമസ്കരിച്ച്, അല്ലേ ജ്യേഷ്ഠൻ എങ്കൽ കോപം ഉണ്ടാകരുത്. ഞാൻ തൊഴുത് ശിരസ്സുകൊണ്ട് യാചിക്കുന്നു. (**മാചരോഷം**) പിന്നെയും നമസ്ക്കരിപ്പൂ. തലക്ക് ചവിട്ടിയതു കൊണ്ടു എന്ന് ഭാവിച്ചുകൊള്ളൂ. പിന്നെ അരുത് എന്ന് കാട്ടി പിന്നെയും ചവിട്ടി എന്ന് കാട്ടി കോപിച്ച് എണീറ്റ് അരയും തലയും മുറുക്കി ഇരുവരും മുഷ്ടിയുദ്ധം ചെയ്തു. ഈ വണ്ണം യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന സമയത്തിങ്കൽ ബാലിയുടെ ക്രൂരമായിരിക്കുന്ന മുഷ്ടി തട്ടി പരവശനായി ഓടിപ്പോയി. ബാലി പിന്നാലെ മുഷ്ടി എകർത്തിപ്പിടിച്ച് വട്ടത്തിൽ നടക്കൂ. ഈ വണ്ണം സുഗ്രീവൻ ഭൂമിയിങ്കൽ ആസകലം ബാലിയെ ഭയപ്പെട്ട് സഞ്ചരിക്കുന്ന കാലത്ത് മഹർഷിശാപത്താൽ ബാലിക്ക് കയറാൻ വഹിയാത്ത മാല്യവാൻ പർവ്വതം കണ്ടു. എന്നാൽ ഈ പർവ്വതത്തിൽ കയറിയിരിക്കുക തന്നെ. പീഠം വലിച്ചിട്ട് പർവ്വതം എന്നു കാട്ടി പീഠത്തിന്മേൽ ചാടിക്കയറിയിരുന്ന് പ്രാവേശികം കാട്ടി ഇരിക്കുക. ഈവണ്ണം സുഗ്രീവൻ മുനിശാപത്താൽ ബാലിക്ക് കയറാൻ വഹിയാത്ത മാല്യവാൻ പർവ്വതത്തിന്റെ ഉപരി ഭാഗത്തിങ്കൽ കയറി ഇരുന്നു.

<u>കൂടിയാട്ട ദിവസത്തെ ആട്ടപ്രകാരം</u>

പീഠത്തിന്മേൽ ഇരുന്ന് അഭിവാദ്യം ചെയ്ത് സൂര്യപുത്രനായിരിക്കുന്ന സുഗ്രീവൻ ബാലിയെ ഭയപ്പെട്ട് ഭൂലോകം മുഴുവൻ ഓടി നടന്ന് മഹർഷിശാപം നിമിത്തം ബാലിക്ക് കയറാൻ വഹിയാത്തതായ മാല്യവാൻ പർവ്വതത്തിൽ കയറി ഇരുന്നു. ഇങ്ങനെ സംക്ഷേപം മുടിച്ച് നൂപുരപാദത്തിലിരുന്ന്, ഈശ്വരാ! ദുഃഖിതനായ എനിക്ക് ആരുമൊരു തുണയില്ലല്ലോ എന്നു കാട്ടി ആദിത്യൻ ഉദിച്ച് ക്രമേണ രശ്മികൾ വർദ്ധിച്ച് വശമാകുമ്പോൾ ചൂട് സഹിച്ചും മേഘങ്ങൾ ഉയർന്ന് ആകാശത്തിൽ നിറഞ്ഞ് മഴ നനഞ്ഞും കാറ്റും മഞ്ഞും സഹിച്ചും

ഈശ്വരാ എന്റെ ഈ ദുഃഖത്തിന് ഒരവസാനം ഇല്ലെന്നോ. പിന്നെയും ഇരുന്ന് നോക്കിയ സമയത്തിങ്കൽ എന്നു കാട്ടി സുഗ്രീവപ്രശ്നം. ഒരു തളിര് പറിച്ച് പ്രാർത്ഥിച്ച് മേല്പോട്ടിടുക സൂക്ഷിച്ചു നോക്കി ബന്ധു ഇല്ല ശത്രു ഉണ്ട്. ദുഃഖിച്ച് ഇരിക്കുന്ന സമയത്ത് കണ്ടു ഒരു മാൻ പുല്ല് തിന്ന് നടക്കുന്ന സമയത്ത് കാട്ടാളന്റെ ചെറുഞ്ഞാണൊലി കേട്ട് ഞെട്ടി പേടിച്ചോടി ഒരു വള്ളിക്കെട്ടിന്റെ ഉള്ളിൽ ചെന്ന് ഒളിച്ചുനോക്കിയ സമയത്ത് കണ്ടു ഒരു വ്യാഘ്രം സമീപത്ത് ഉറങ്ങിക്കിടക്കുന്നത് ഭയപ്പെട്ട് ചെറുണാണൊലി കേട്ട് ഞെട്ടുകയും വ്യാഘ്രം ഉണരുമോ എന്ന് ഭയപ്പെടുകയും ചെയ്ത് നില്ക്കുന്നു. പിന്നെയും ദുഃഖിച്ച് ഇരുന്ന് പ്രശ്നം ബന്ധു ഉണ്ട് ശത്രുവും ഉണ്ട് എന്നു കാട്ടി ഇരിക്കുന്ന സമയത്ത് കണ്ടു ഒരു പാമ്പ് സഞ്ചരിക്കുന്ന സമയത്ത് ആകാശത്ത് ഗരുഡനെ കണ്ട് ഭയപ്പെട്ട് ഒരു മാളത്തിൽ കടന്ന് ചുരുണ്ട് ഇരിക്കുന്നു. ഗരുഡൻ ഉപരിഭാഗത്ത് പറക്കുന്നത് കണ്ട് ഭയപ്പെട്ട് ഇരിക്കുക. പിന്നെ തളിര് പറിച്ച് പ്രശ്നം നോക്കി ശത്രു ഇല്ല ബന്ധു ഉണ്ട് എന്ന് കാട്ടി ഇരിക്കുന്ന സമയത്ത് കണ്ടു ഒരു മയില് സന്തോഷിച്ച് പീലിവിടർത്തി നൃത്തം വെക്കുന്നത്. ആ സമയത്ത് നാലുപുറത്തുനിന്നും കാട്ടുതീ വരുന്നതു കണ്ട് ഭയപ്പെട്ട് ഒരു പാറപ്പുറത്ത് കയറിനില്ക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ മഴപെയ്ത് ആസകലം ശമിച്ചു. മയില് സന്തോഷിച്ച് നൃത്തം ചെയ്ത് വശമായി. പിന്നെ തലമുടി വിടർത്തികൊണ്ട് ഇരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു പമ്പാ-തീരത്തിങ്കലുള്ള വനപ്രദേശം ശോഭിച്ച്, നോക്കിയ സമയത്ത് കണ്ടു രണ്ട് മനുഷ്യരെ. അല്ലേ ഹനുമാൻ പർവ്വതത്തിന്റെ കാടുകളിൽ സാവധാനമായി നോക്കി സഞ്ചരിക്കുന്ന ഈ രണ്ടു മനുഷ്യരെ കണ്ടാലും. ഇവർ ആരാകുന്നു. ഇവർ വില്ല് ധരിച്ചിട്ടുണ്ട്. വില്ല് എങ്ങനെ? എല്ലാവരാലും ദുരാതമയാകുന്നു. ഇവര് എന്റെ മനസ്സിനെ പരവശമാക്കുന്നു. ആരാണെന്ന് വഴിപോലെ വിചാരിച്ച് അറിഞ്ഞാലും. (**പശ്യന്തൗ**) പിന്നെ ഇരുവരും വില്ലും ആവനാഴി-കളും ധരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ത്രൈലോക്യത്തെ രക്ഷിപ്പാൻ ശക്തിയോടുകൂടിയിരിപ്പോരുത്തർ ഇവർ ആര്? യൗവ്വനയുക്തന്മാരാകുന്നു. ജ്യേഷ്ഠനായിരിക്കുന്ന ബാലി പറഞ്ഞയച്ചിട്ട് എന്റെ പരമാർത്ഥമറിവാനായികൊണ്ട് വന്നിരിക്കുന്ന ചാരന്മാരോ? (**ബിഭ്രാണൗ**) അല്ലേ ധീരമന-സായുള്ളോവേ ഹനൂമാൻ നിയ്യ് പോയാലും. അവരുടെ അഭരത്വത്തെ അറിഞ്ഞാലും അവരുടെ മനസ്സിൽ കൃപാപദം ഭവിക്കുന്നു എങ്കിൽ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവന്ന് സഖ്യം ചെയ്യിപ്പിച്ചാലും. (**ധീരമനാഃ**) ഹനൂമാൻ പോയി എന്നു കാട്ടി ഇരിക്കൂ. കണ്ടു ഹനൂമാൻ വരുന്നത്. എന്താണ് പറയുന്നത്? കേട്ടാടൂ. (**ശരാന്വിതൗ**) അല്ലേ സ്വാമി വില്ലും അമ്പും

ധരിച്ച് മഹാഭുജന്മാരായി ദയാപരന്മാരായി സുന്ദരന്മാരായിരിക്കുന്ന ഇവർ ദശരഥന്റെ പുത്രന്മാരായിരിക്കുന്ന രാമലക്ഷ്മണന്മാരാകുന്നു. ഇരുവരും ദേവന്മാരുടെ കാര്യത്തെ ചെയ്യുന്നവരാകുന്നു എന്നോ പറഞ്ഞത്. അല്ലേ ഹനൂമാൻ ശ്രീരാമലക്ഷ്മണന്മാരെ കാണുക തന്നെ. പൂവ് പറിച്ച് പ്രദക്ഷിണം വച്ച് (**ദശരഥസുത**) ശ്ലോകാവസാനത്തിൽ പൂവിട്ട് നമസ്കരിപ്പൂ. എന്താണ് ഹനൂമാൻ പറഞ്ഞത്? അല്ലേ സ്വാമി സഖ്യം ചെയ്യുകയല്ലേ എന്നോ? ഹനൂമാൻ അഗ്നി വർദ്ധിപ്പിച്ചു. ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ കൊമ്പൊടിച്ച് കയ്യിൽപിടിച്ച് കൈകൂടാതെ ശ്ലോകം. (**അഥസുരസാരാതീതൗ**) ശ്ലോകാവസാനത്തിൽ കൊമ്പുകൾ കൂട്ടിമുട്ടിച്ച് തീയിലിടൂ. ശ്രീരാമന്റെ (**ഉപകാരക്ഷമം**) കേട്ടാടൂ. അല്ലേ സുഗ്രീവ ബന്ധു ഉപകാരക്ഷമമാകുന്നു. ഞാൻ നിനക്ക് ദോഷം ചെയ്തിരിക്കുന്ന ബാലിയെ നിഗ്രഹിച്ച് നിന്നെ വാനരരാജാവാക്കുന്നുണ്ട്. ഇത് സത്യമാകുന്നു എന്നോ പറഞ്ഞത്. അല്ലേ അങ്ങയുടെ ഭാര്യയായിരിക്കുന്ന സീതാദേവി രസാതലത്തിങ്കലോ ആകാശത്തിങ്കലോ ഇരിക്കുന്നു എങ്കിലും ഞാൻ കൊണ്ടു വന്നു തരുന്നുണ്ട്. ഇത് സത്യമാകുന്നു. (**രസാതലേ സാ**) എന്താണ് ശ്രീരാമൻ പറഞ്ഞത്? അല്ലേ സുഗ്രീവൻ നമുക്ക് ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാനായികൊണ്ട് പോക തന്നെ എന്നോ? അങ്ങിനെ തന്നെ എന്നു കാട്ടി പീഠം നീക്കിയിട്ട് ഉത്തരീയം അരയിൽ കെട്ടി ശ്രീരാമനോടും ലക്ഷ്മണനോടും ഹനൂമാനോടും കൂടെ പുറപ്പെട്ടു എന്നു കാട്ടി വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് തിരിഞ്ഞ് കണ്ടു ദുന്ദുഭിയുടെ അസ്ഥികൂടം. ബാലിയെ ഓർത്ത് ഭയപ്പെട്ട് നിന്ന് വിചാരിച്ച് ഇദ്ദേഹത്തിന് ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാൻ ശക്തി ഉണ്ടോ? ഈ അസ്ഥികൂടം കാട്ടികൊടുക്കുക തന്നെ. വന്ദിച്ച് വലത്തോട്ടായി അല്ലേ സ്വാമി ഈ അസ്ഥികൂടം കണ്ടാലും. ബാലി ദുന്ദുഭിയാകുന്ന അസുരനെ നിഗ്രഹിച്ച് പൊന്നിൽ ചങ്ങല ചുറ്റി എറിഞ്ഞ് ഇവിടെ വീണു കിടക്കുന്നതാണ്. ആ സമയത്തിങ്കൽ ശ്രീരാമൻ പാദാംഗുഷ്ഠം കൊണ്ട് അസ്ഥികൂടം എടുത്തെറിഞ്ഞത് കണ്ട് അത്ഭുതപ്പെട്ട്, ഇദ്ദേഹത്തിന് ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാൻ ശക്തിയുണ്ട്. വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് കിഷ്കിന്ധയുടെ സമീപത്തിങ്കൽ ചെന്ന സമയത്തിങ്കൽ കണ്ടു സപ്തസാലങ്ങൾ ഭയപ്പെട്ട് ഇദ്ദേഹത്തിന് ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാൻ ശക്തിയുണ്ടാകുമോ? ദുന്ദുഭിയുടെ അസ്ഥികൂടം വളരെക്കാലം മഴയും കാറ്റും തട്ടി ലഘുവായിരിക്കുന്നു. പണ്ടത്തെ ഭാരം അതിന് ഇല്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ വൃക്ഷങ്ങളെ കാട്ടികൊടുക്കുക തന്നെ വലത്തോട്ട് തൊഴുത് അല്ലേ സ്വാമി വലുതായിരിക്കുന്ന ഈ ഏഴു വൃക്ഷങ്ങൾ കണ്ടാലും. ഈ വൃക്ഷങ്ങൾ എങ്ങിനെ?

തടിച്ചുരുണ്ടുനീണ്ടിരിക്കുന്ന വളരെ കൊമ്പുകളോട് കൂടിയിരിക്കുന്നവയാണ്. ബാലി കോപം വർദ്ധിക്കുന്ന സമയത്ത് ഈ വൃക്ഷങ്ങളിൽ താഡിക്കുന്ന സമയത്ത് ഒരു ഇല പോലും പതിക്കുന്നില്ല. (**ഏതേതേ വിപുലാസ്സാലാഃ**) ആ സമയത്ത് ശ്രീരാമൻ ഒരു ശരം പ്രയോഗിച്ച് സപ്തസാലങ്ങളെയും ഛേദിച്ച് പതിപ്പിച്ചു ശരം തിരിച്ചു വന്ന് ആവനാഴിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നത് കണ്ട് അത്ഭുതപ്പെട്ട് തിരിഞ്ഞ് പുറപ്പാടിന്റെ സ്ഥായിയിൽ നിന്ന് ശ്രീരാമന് ബാലിയെ നിഗ്രഹിക്കാൻ ഏതും പ്രയാസമില്ലാ. ഇദ്ദേഹത്തെ കുറഞ്ഞൊന്ന് സ്തുതിക്കുക തന്നെ. തൊഴുത്, **ദേവ, അഹം ഖലാരസ്യ** തുടങ്ങി **കുതഃ** എന്നെടത്തോളം ആടി **മുക്തോ ദേവഃ** എന്ന ശ്ലോകം ചൊല്ലിയാടി അർത്ഥമാടി പിന്നെയും ശ്ലോകം ചൊല്ലിയാടി **കുതഃ** എന്നു ചൊല്ലി കൊട്ടോടുകൂടി ചൊല്ലി അണിയറയിൽ പോരൂ.

പിന്നെ ഹനൂമാൻ പ്രവേശിച്ച് പ്രാവേശികം വാനരസ്തോഭം കാട്ടി ആട്ടം. ശ്രീരാമനെ കണ്ട് പ്രസാദിച്ച് ഭക്തി ഭാവിച്ച് താണ് തൊഴുത് നിന്ന്, ആഹാ ഏറ്റവും സുഖം ഉണ്ടായി. അത് എന്ത്? ഞാൻ സുഗ്രീവന്റെ നിയോഗം ഹേതുവായിട്ട് മാല്യവാൻ പർവ്വതത്തിന്റെ താഴ്വരയിൽ ചെന്ന് രാമലക്ഷ്മണന്മാരെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവന്ന് ശ്രീരാമനും സുഗ്രീവനും തമ്മിൽ സഖ്യം ചെയ്തതിന്റെ ശേഷം ശ്രീരാമൻ ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാനായിക്കൊണ്ട് പുറപ്പെട്ടിരിക്കയാണല്ലോ ചെയ്തത്. ശ്രീരാമൻ സപ്തസാലങ്ങളെ ഛേദിച്ച് പതിപ്പി-ക്കുന്നതു കണ്ട് അത്ഭുതപ്പെട്ട്, ശ്രീരാമനെ താണ് തൊഴുത്, ഇദ്ദേഹത്തോട് കുറഞ്ഞൊന്ന് പറക തന്നെ. കൊട്ടുവിലക്കി **നൃപ തവ** ശ്ലോകം ചൊല്ലിയാടി അർത്ഥമാടി അണിയറയിൽ പോരൂ. ലക്ഷ്മണൻ പുറപ്പാട് വായിച്ച് യവനിക കൂടാതെ പൈതകം പിടിച്ച് പുറപ്പെട്ട്, ആഹാ എത്രയും സുഖം ഉണ്ടായി. അത് എന്ത്? ഞാൻ ജ്യേഷ്ഠനനോടുംകൂടെ സീതയെ അന്വേഷിച്ച് മാല്യവാൻ പർവ്വതത്തിന്റെ താഴ്വരപ്രദേശത്തിങ്കൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന സമയത്ത് ആഗതനായിരിക്കുന്ന ഹനൂമാനോടുംകൂടെ സുഗ്രീവസമീപത്തെ പ്രാപിച്ച് ജ്യേഷ്ഠനും സുഗ്രീവനും തമ്മിൽ സഖ്യം ചെയ്ത് ജ്യേഷ്ഠൻ ബാലിയെ നിഗ്രഹിപ്പാനായിക്കൊണ്ട് പുറപ്പെട്ടിരിക്കുകയല്ലോ ചെയ്തത്. വട്ടത്തിൽ നടന്ന് നോക്കി വൃക്ഷങ്ങളെ ശോഭിച്ച് കണ്ടിട്ട് ശ്രീരാമനെ തൊഴുതിട്ട് പഞ്ചപുച്ഛമടക്കിനിന്ന് വിലക്കി **ആര്യ** എന്നത് ചേടീപഞ്ചമത്തിൽ ചൊല്ലിയാടി അർത്ഥമാടി രണ്ടാമതും ചൊല്ലിയാൽ സുഗ്രീവൻ അത് കേട്ടിട്ട് പ്രസാദിച്ച് ബഹുമാനിച്ച് കൊണ്ടാടീട്ട് തർക്കനിൽ **സമ്യഗാഹ കുമാരഃ** എന്ന് വലത്തോട്ടായി

ചൊല്ലിയാടൂ. ഇത് തുടങ്ങിയാൽ ഓരോ ഗ്രന്ഥവും കഴിയുതോറും വീരരസം കേറി **അപരാധമനുദ്ദിശ്യ** എന്നതിന് പൂർണ്ണമാകുന്നു. ശ്രീരാമൻ **ഭവതു ഗച്ഛ** എന്ന് തർക്കനിൽ ചൊല്ലിയാടിയാൽ സുഗ്രീവൻ **യദാജ്ഞാപയതി** തർക്കനിൽ കഴിഞ്ഞാൽ പൂവ് പറിച്ച് ശ്രീരാമൻ നടുവിൽ നിൽക്കെതന്നെ മൂന്ന് പ്രാവിശ്യം പ്രദക്ഷിണംവെച്ച് മുട്ടു കുത്തി നൂപുരപാദത്തിൽ നമസ്കരിച്ച് തൊഴുത് തിരിഞ്ഞ് അരയും തലയും മുറുക്കി ഉദ്ധതനായി വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് കിഷ്കിന്ധാഗോപുരദ്വാരത്തിൽ ചെന്നു. ബാലിക്ക് അണിഞ്ഞു കൂടിയാൽ യവനിക പിടിച്ച് യവനികക്ക് പുറമേ നിന്ന് സുഗ്രീവൻ **ഭോ അപരാധമനുദ്ദിശ്യ** വേളാധൂളിയിൽ ചൊല്ലിയാടി അതിന്റെ അർത്ഥം. അല്ലേ വിഭുവായുള്ളോവേ ബാലി, അങ്ങ് ഏതും ഒരു അപരാധം ചെയ്യാതെ ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്ന സുഗ്രീവൻ അങ്ങയെ നേരിട്ട് യുദ്ധം ചെയ്ത് യുദ്ധഭൂമിയിങ്കൽ പതിപ്പിച്ച് അങ്ങയുടെ പാദശുശ്രൂഷ ചെയ്‌വാനായിക്കൊണ്ട് ആഗ്രഹിക്കുന്നു. പിന്നെ **അപരാധമനുദ്ദിശ്യ** എന്ന് ദുഃഖത്തിൽ, **യുദ്ധേ** മുതൽ തർക്കനിൽ ചൊല്ലി കോപിച്ചലറി പ്രാവേശികം കാട്ടി വലത്തുപുറമേ അണിയറയിൽ പോരൂ.

പിന്നെ പീഠം പൊതിഞ്ഞ് പുടവയുടെ പുച്ഛം വസ്ത്രത്തിന്റെ പുച്ഛം എന്നോണം എടുത്ത് പുറത്ത് നീട്ടി ഇട്ടേപ്പൂ. വായിച്ചാൽ ബാലി അണിയറവാതിക്കൽ ഇടിച്ചലറി **കഥം കഥം** എന്ന് വിക്കി വിക്കി ഒറക്കെച്ചൊല്ലി ഉത്തരീയം കൈത്തണ്ടമേലിട്ട് അത് പിടിച്ച് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് മിഴാവണക്കൽ മുടിച്ച് കളിയംവെച്ച് തിരിഞ്ഞ് പീഠത്തിന്മേൽ കാല് നീട്ടി ഇരുന്ന് പൈതകം വിടർത്തി ഇട്ട് രണ്ടു കുത്തുവിളക്ക് യവനികക്ക് പുറമേ പിടിപ്പിച്ച് യവനിക നീക്കിയാൽ ഉത്തരീയം ഇളക്കിക്കൊണ്ട് പ്രാവേശികം. എഴുന്നേറ്റ് ഇടത്തോട്ട് നോക്കി വിളക്ക് പിടിച്ച് അണിയറയിൽ അകത്ത് പുക്ക് ഇടത്തുപുറമേ പുറപ്പെട്ട് വിളക്കോടു കൂടി പീഠം നടുവിൽ കിടക്കിലേ പെരുമാറൂ. ഇങ്ങനെ അണിയറയിൽ ചെന്നുംവന്നും മൂന്നുവട്ടം പ്രാവേശികം കഴിഞ്ഞാൽ പീഠം പിടിച്ച് കുലുക്കുകയും വാനരസ്തോഭങ്ങൾ കാട്ടുകയും തുടക്കടിച്ച് അലറുകയും കഴിഞ്ഞാൽ **കഥം കഥം** എന്നു തുടങ്ങി ചൊല്ലി-യാടൂ. പിന്നെ എഴുന്നേറ്റ് വെലങ്ങത്തിൽ നടന്ന് പോവാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ എടത്തോട്ട് നോക്കി, താര ഉടുത്തത് പിടിച്ച് പിടിച്ചത് കണ്ടിട്ട് ഇരുന്ന് വീരതർക്കനിൽ **താരേ വിമുഞ്ച** എന്ന ശ്ലോകം ചൊല്ലിയാടി **അനിന്ദിതാംഗി** എന്നതിന് പഞ്ചാംഗമാടൂ. ബാലിക്ക് പുഷ്പവൃഷ്ടി നമുക്കില്ല. **വികസിത പുണ്ഡരീകനേത്രഃ** എന്നിട്ട് നരസിംഹാവതാരം ആടൂ.

താരേ ശ്രൂയതാം മൽപരാക്രമഃ എന്ന് ചൊല്ലി, എന്നിട്ട് പീഠം നീക്കിയിട്ട് തിരിഞ്ഞ് കൂത്തുമുടിച്ച് ക്രിയ തുടങ്ങൂ. ആശിയാശിപുല്ലരിക്കുക, പരിക്രമം, നൃത്തം എന്നിവ ബാലിക്കുള്ള ക്രിയകൾ. ഒടുക്കം ഇശ്ശി നൃത്തംകൊണ്ട് മുടിപ്പൂ. പിന്നെയും ഇരുന്ന് ഗ്രന്ഥ-ത്തിന്റെ കൈ കാട്ടി, **താരേ മയാ ഖലു പുരാമൃതമന്ഥനേപി** എന്നതിന് അമൃത് മഥനം കുറഞ്ഞൊന്നാടി ബന്ധം വരുത്തി, താൻ മഥനം ചെയ്തതാടി ശ്ലോകം ആകെ ചൊല്ലൂ. താരയുടെ ഗ്രന്ഥം വേണ്ടത് ഇടയിൽ ചൊല്ലിപ്പൂ. **ഏസാ ഗച്ഛാമി മന്ദഭായാ** എന്നിട്ട് കരഞ്ഞ് പോയാൽ **ഹന്തഃ പ്രവിഷ്ടാ താരാ** എന്ന് പതുക്കെ ചൊല്ലൂ. പിന്നെ നിരൂപിച്ച് തർക്കനിൽ പ്രസാദിച്ചിട്ട് ചൊല്ലൂ. പിന്നെ **സുഗ്രീവം ഭഗ്നഗ്രീവം കരോമി** എന്ന് ചൊല്ലി എഴുന്നേറ്റ് നിൽക്കൂ. താര പോയാൽ വസ്ത്രത്തിന്റെ പുച്ഛം കൂടെ ചേർത്തേൽപ്പൂ. ബാലി എഴുന്നേറ്റ് വട്ടത്തിൽ ചാടിനടന്ന് **സുഗ്രീവ** എന്നു വിളിക്കുമ്പോൾ സുഗ്രീവൻ അലറി വരൂ. ബാലി, **തിഷ്ഠ തിഷ്ഠ** എന്നത് ചൊല്ലിയാടൂ. **ഇതഃ ഇതഃ** എന്നും പിന്നെ സുഗ്രീവൻ **യദാജ്ഞാപയതി മഹാരാജഃ** എന്നു ചൊല്ലിയാടിയിട്ട് പൂവ് പറിച്ച് പ്രദക്ഷിണത്തിന് പിന്നാലെ നടപ്പൂ. വട്ടത്തിൽ ഉത്തരീയം അഴിച്ചിട്ട് ബാലി മുമ്പിൽ സുഗ്രീവൻ എടക്കാവാതെ തടുത്ത് വട്ടത്തിൽ നടപ്പൂ. ഉത്തരീയം പിടിച്ചിട്ട് ഇങ്ങനെ മൂന്നു വട്ടം ഇരുവരും കൂടെ പിണങ്ങി നടന്നാൽ ബാലി മിഴാവണേടെ വലതുപുറത്തോട്ട് നോക്കി പൃഷ്ഠം കാട്ടി നിന്നാൽ സുഗ്രീവൻ കാക്കൽ പൂവിട്ട് നമസ്കരിപ്പൂ. ബാലി അന്നേരം സുഗ്രീവന്റെ തലക്കിട്ട് ഇടിപ്പൂ. സുഗ്രീവൻ കോപിച്ച് എഴുന്നേറ്റ് ഇരുവരും പ്രാവേശികം കാട്ടി ഉത്തരീയവും പൈതകവും കെട്ടി മിഴാവണക്കൽ കെട്ടിത്തിരിഞ്ഞ് തിരിയുന്നത് അണിയറയുടെ വലതുഭാഗത്തുള്ള വാതലിന്റെ അടുത്തും സുഗ്രീവൻ വിളക്കിന്റെ ഇടത്തു ഭാഗത്തും അഭിമുഖമായി നിന്ന് യുദ്ധചാരി നാലുവട്ടം കാട്ടിയാൽ അണിയറയിൽ പോരൂ. ശ്രീരാമനും ലക്ഷ്മണനും ഗ്രന്ഥവും ശ്ലോകവും കഴിഞ്ഞു പോന്നാൽ ബാലിയും സുഗ്രീവനും ഓടിവന്ന് യുദ്ധം കാട്ടൂ. ഓരോരോ ആയുധംകൊണ്ടും കൈപിടിച്ച് ചൊഴറ്റിയും കൊമ്പുകൾ കൊണ്ടും വെലങ്ങത്തിലും യുദ്ധം കാട്ടി മദ്ധ്യേ ബാലി സുഗ്രീവനെ നിലത്ത് വീഴിച്ച് പീഠം എടുത്ത് മേലെ വെപ്പാറ് പർവ്വതത്തിന്റെ സ്ഥാനമായിട്ട് ദേഹത്തോട് ചാരിവെച്ച് അണിയറയിൽ പോരൂ. ലക്ഷ്മണൻ വന്ന് പീഠം പർവ്വതം എന്ന് കൽപ്പിച്ച് എടുത്തു നീക്കൂ. ഹനൂമാന്റെ ശ്ലോകവും ഗ്രന്ഥവും കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെയും ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ തമ്മിൽ നടത്തേതിലും പാരം മുറുകി യുദ്ധം തുടങ്ങൂ. മദ്ധ്യേ ബാലി ഒരിക്കൽ അണിയറയിൽ

പോയാൽ ശ്രീരാമൻ അരയും തലയും മുറുക്കി വില്ലുകുലച്ച് എടുത്തിട്ട് അമ്പ് ഞാണിൽ തൊടുക്കാതെ തൊടുത്ത് പിടിക്കൂ. അമ്പ് പിന്നിൽ വലത്തു പുറത്തേക്ക് ഇട്ടിട്ട് എയിതു എന്ന് കൽപ്പിച്ച് വിടൂ. അന്നേരം നമ്പ്യാര് അണിയറവാതുക്കൽ നിന്ന് അമ്പ് എടുത്ത് ബാലിയുടെ കയ്യിൽ കൊടുക്കൂ. ബാലി നിണം പുരട്ടിയ ആന്ത്രമാല- യോടുകൂടി അമ്പ് മാറത്തുവെച്ച് വലത്തുകൈകൊണ്ട് പിടിച്ച് ഇടത്തുകൈ സുഗ്രീവന്റെ കഴുത്തിൽവെച്ച് ഇരുവരും ഉത്തരീയവും പൈതകവും അഴിച്ചിട്ട് അണിയറയുടെ വാതുക്കൽനിന്ന് വേച്ച് വേച്ച് വരൂ. അന്നേരം ലക്ഷ്മണൻ അതുകണ്ടിട്ട് ചൊല്ലൂ. അതു കഴിയുമ്പോൾ ബാലി സുഗ്രീവന്റെ കഴുത്തിൽ കൈവെച്ചുതന്നെ പീഠം പിന്നിൽവെച്ച് ചാരി ഇരുന്നാൽ അമ്പ് പറിച്ച് അതിന്മേലെ എഴുത്ത് കണ്ട് ശ്രീരാമന്റെ എന്നറിഞ്ഞ് ചുറ്റും നോക്കുമ്പോൾ ശ്രീരാമൻ വലത്തുപുറത്ത് വില്ലും അമ്പും കൂടാതെ ഉണ്ടെന്ന് ഭാവിച്ച് നിൽപൂ. അത് കണ്ട് ബാലി അമ്പ് വലത്തോട്ടിട്ട് പിന്നെ ദുഃഖത്തിൽ **യുക്തം ഭോ** എന്നു തുടങ്ങി ചൊല്ലൂ. ശ്രീരാമൻ ഒക്കെ തർക്കനിൽ ചൊല്ലൂ. ബാലി ഓരോരോ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പതുക്കെ പതുക്കെ ചൊല്ലുകയും ഇടയിൽ ശ്വാസം വലിക്കുകയും ഓരോരോ മരണസ്തോഭങ്ങളെ കാട്ടികൊള്ളുകയും ചെയ്യൂ. പിന്നെ ഹനൂമാന്റെ **യദാജ്ഞാപയതി കുമാരഃ** എന്നിട്ട് വട്ടത്തിൽ നടന്നിട്ട് പോയാൽ ബാലിസുഗ്രീവന്മാരുടെ പിന്നിൽ യവനിക പിടിച്ചാൽ മറയിൽ ഹനൂമാൻ മുൻപിൽ, അംഗദൻ പിന്നിൽ ചൊല്ലുന്തിനടന്ന് പരിവർത്തനത്തിൽ നടപ്പൂ.

അംഗദന് അണിവ് വാലും തലയും സുഗ്രീവനെപ്പോലെ മുഖത്ത് ബാലിയെപ്പോലെ താടിമേൽ ചുട്ടി വേണമെന്നത് വിശേഷം. ഉത്തരീയം വേണം മാറത്ത് സുഗ്രീവനെപ്പോലെ. ഇങ്ങനെ അംഗദന്റെ അണിവ്. **തതഃ പ്രവിശതി** ആടുന്നെങ്കിലേ അണിഞ്ഞു പുറപ്പെടേ- ണ്ടുതാനും അതല്ലാത്തതിന് മൂടി നില്ക്കേ വേണ്ടൂ. പുറപ്പെടുമ്പോൾ ഹനുമാൻ വലത്ത് അംഗദൻ ഇടത്ത്. പിന്നീട് ക്രമേണ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാൽ അംഗദൻ **സ്വർഗ്ഗമദ്യാഭി- ഗന്തും** എന്ന് ദുഃഖത്തിൽ ചൊല്ലിയാടിയിട്ട് സുഗ്രീവന്റെ ഇടത്തുപുറത്ത് അലച്ചുവീഴൂ. ബാലി **അസ്മൽ കുലധനം ഹേമമാല** എന്നിട്ട് തൂങ്ങുമാലയിലൊന്ന് പറിച്ച് കൊടുപ്പൂ. സുഗ്രീവന്റെ കയ്യിൽ നടേ **കുലപ്രവാളം പരിഗൃഹ്യതാം നഃ** എന്നിട്ട് അംഗദനെ കൈ പിടിച്ച് സുഗ്രീവന്റെ കയ്യിൽ കൊടുപ്പൂ. പിന്നെ ഹനൂമാൻ **യദാജ്ഞാപയതി** കഴിഞ്ഞിട്ട് വട്ടത്തിൽ നടന്നിട്ട് വന്ന് **ഇമാ ആപഃ** കിണ്ടി കൈകൊണ്ട് കാട്ടീട്ട് ആചമിപ്പാൻ വെള്ളം

കൊടുപ്പൂ. ബാലി ആചമിച്ചാൽ ശ്വാസം മേന്നോട്ട് ഒതുക്കി വലിക്കുകയും കയ്യും കാലും വലിച്ചു കാട്ടുകയും കണ്ണും മൂക്കും അരയും തപ്പുകയും കാട്ടി തുടങ്ങൂ. അത് തുടങ്ങിയാൽ യവനിക താഴ്ത്തി പിടിക്കൂ. എന്നാൽ ശ്വാസം വലിച്ച് വലിച്ച് കൊഞ്ഞച്ച് **ഇമാ ഗംഗാ പ്രഭൃതയോഃ** എന്ന ചൊല്ലുംതോറും യവനിക പൊക്കി പൊക്കിയിരിപ്പൂ. അതു കഴിഞ്ഞാൽ തല ചരിഞ്ഞ് പീഠത്തിന്മേൽ വലത്തോട്ട് എല്ലാവർക്കും കാണത്തക്കവണ്ണം യവനിക പൊക്കൂ. തലയിൽ കെട്ടഴിച്ച് മാറ്റും വാലും നിലത്തു വച്ച് അണിയറയിൽ പോരൂ. എന്നാൽ യവനികകൊണ്ട് ആസകലം കാണാത്തക്കവണ്ണം മൂടൂ. പിന്നെ സുഗ്രീവൻ ശ്രീരാമന്റെ ഗ്രന്ഥം കേട്ടിട്ട് **യദാജ്ഞാപയതി ദേവഃ** എന്ന് ചൊല്ലിയാൽ എഴുന്നേറ്റ് എല്ലാവരോടും-കൂടി കൂത്തുമുടിച്ച് മുടിയക്കിത്തയും കാട്ടി അണിയറയിൽ പോരൂ.

അനുബന്ധം - 3

ചിത്രങ്ങൾ

ബാലിവധം കൂടിയാട്ടം

ബാലിയുടെ മുഖത്തെഴുത്ത്

മുഖത്തെഴുത്ത് ചുട്ടി

ബാലിയുടെ പ്രവേശം (മുൻകാല അണിവുകൾ)

പത്മഭൂഷൺ അമ്മന്നൂർ മാധവച്ചാക്യാർ

വിളക്കു പിടിച്ച് പെരുമാറ്റം

ബാലിയും താരയും

ബാലിസുഗ്രീവയുദ്ധം ആരംഭം

കൊമ്പുകൾ കൊണ്ടുള്ള യുദ്ധം

ബാലി ശരം തറച്ച ശേഷം

ബാലിയും സുഗ്രീവനും അംഗദനും

മരണരംഗം- പത്മശ്രീ. കലാമണ്ഡലം ശിവൻ നമ്പൂതിരി

മരണശേഷമുള്ള അവസാനരംഗം

അങ്കാവസാനം നടത്തുന്ന മുടിയക്കിത്ത

കൂടിയാട്ടപരിഷവക്കർത്താവ്നാട്യകലാ-
സാർവ്വഭൗമൻ പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാർ

<u>വിവരശേഖരണത്തിന് സമീപിച്ച ഗുരുക്കന്മാർ, നടന്മാർ, ഗവേഷകർ</u>

പത്മശ്രീ. പി. കെ. നാരായണ നമ്പ്യാർ,
മാണി മാധവച്ചാക്യാർ സ്മാരക ഗുരുകുലം .

കവിയൂർ പി. എൻ. എം.ചാക്യാർ,
പൊതിയിൽ ഗുരുകുലം.

പത്മശ്രീ. കലാമണ്ഡലം ശിവൻ നമ്പൂതിരി,
കേരള കലാമണ്ഡലം റിട്ട. പ്രഫസർ.

കലാമണ്ഡലം രാമച്ചാക്യാർ
കേരള കലാമണ്ഡലം റിട്ട. പ്രഫസർ

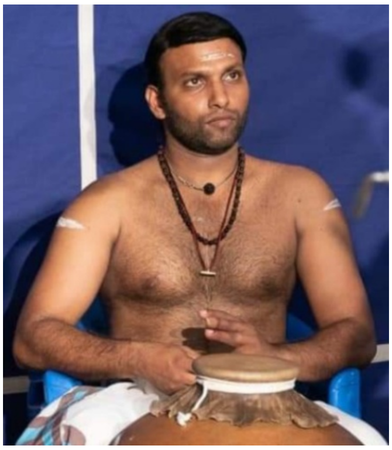
പൈങ്കുളം നാരായണച്ചാക്യാർ
പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാർ സ്മാരക കലാപീഠം

കലാമണ്ഡലം നാരായണ നമ്പ്യാർ
അമ്മന്നൂർ ചാച്ചുച്ചാക്യാർ
സ്മാരക ഗുരുകുലം

അമ്മന്നൂർ രജനീഷ് ചാക്യാർ
മാധവമാതൃഗ്രാമം.

കലാമണ്ഡലം സംഗീത് ചാക്യാർ
കുടിയാട്ട വിഭാഗം അദ്ധ്യാപകൻ,കലാമണ്ഡലം

കലാമണ്ഡലം അനൂപ് (ഗവേഷകൻ)
കേരള കലാമണ്ഡലം



കലാമണ്ഡലം സജിത്ത് വിജയൻ
മിഴാവ് വിഭാഗം അദ്ധ്യാപകൻ, കലാമണ്ഡലം

കഥകളിയിലെ ബാലി

ബാലി മുഖത്തെഴുത്ത്, ചുട്ടി കുത്തൽ

ഉടുത്തുകെട്ട്

വേഷം ഒരുങ്ങൽ

തിരനോക്ക് (ബാലിവധം)

ബാലി (കലാമണ്ഡലം കൃഷ്ണൻകുട്ടി രൂപകൽപ്പന ചെയ്ത വേഷം)

സുഗ്രീവനെ അന്വേഷിക്കൽ

പർവ്വതം ചുറ്റൽ

പർവ്വതം ചുറ്റൽ (മുൻകാലങ്ങളിൽ)

ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ പദത്തിനിടയിൽ

ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ വാനരസേ്താഭം

മുഷ്ടിയുദ്ധം

പുലിയങ്കം (പഴയകാല ചിത്രം)

ശരം തറച്ച് വീണശേഷം

അംഗദനോടും താരയോടും കൂടെ

ബാലിയുടെ മോക്ഷം

ബാലിവിജയം (അരവിന്ദദളോപനയനേ രംഗം)

ബാലിവിജയം ബാലിയുടെ തിരനോക്ക്

പദത്തിനിടയിൽ (അഷ്ടകലാശം)

ബാലി തർപ്പണം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. രാവണൻ കെട്ടാൻ ബാലിയെ ശ്രമിക്കുന്നു.

ബാലിയുടെ വാലിൽ ബന്ധിക്കപ്പെട്ട രാവണൻ

ബാലിയും രാവണനും സഖ്യം ചെയ്യുന്നു

ബാലി ധനാശി.

വിവരശേഖരണത്തിന് സമീപിച്ച ഗുരുക്കന്മാർ, നടന്മാർ, ഗവേഷകർ

നെല്ലിയോട് വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരി

കലാമണ്ഡലം രാംമോഹൻ

കലാമണ്ഡലം രാമചന്ദ്രനുണ്ണിത്താൻ

കോട്ടയ്ക്കൽ ദേവദാസ്

കലാമണ്ഡലം ഹരി ആർ നായർ

കലാമണ്ഡലം നീരജ്

കലാമണ്ഡലം സുദീപ്

ബാലിത്തെയ്യം

നെടുബാലിയൻ ദൈവം

ബാലിത്തെയ്യം കപ്പിങ്ങാടൻ സമ്പ്രദായം

അണ്ടല്ലൂർക്കാവിലെ ബാലിസുഗ്രീവന്മാർ

ബാലിത്തെയ്യം പൂമുടി

തോറ്റം താളിയോലയിൽ

ആചാരം കുറി

കൊടിയില വാങ്ങൽ

വരവിളി

വെള്ളാട്ടം മുഖദർശനം

ഉറച്ചിൽ

വെള്ളാട്ടം തിരുമിറ്റത്ത്

കലാശം (പർവ്വതം ചാടൽ)

അഭിനയഭാഗം

മായാവി യുദ്ധം

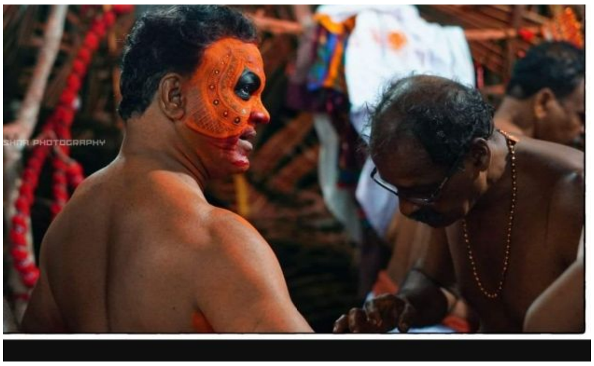
സുഗ്രീവനെ തേടൽ

താരാ സല്ലാപം

സുഗ്രീവനുമായി യുദ്ധം

ശരം തറയ്ക്കുന്ന സമയം

തെയ്യം ഹനുമാൻ കണ്ണിട്ട എഴുത്ത്



തെയ്യം കുറ്റിശംഖ് എഴുത്ത്

മെയ്യെഴുത്ത് വടക്കൻ സമ്പ്രദായം

ബാലി തെക്കൻ സമ്പ്രദായം

അണിവുകൾ ധരിക്കുന്നു.

മേലേരി തട്ടുന്നതിനു മുമ്പുള്ള പൂജ

പൂജ തൊഴുത് ഇരിക്കുന്നു.

മേലേരി തട്ടൽ

മേലേരി തട്ടൽ അവസാനം

അണിവുകൾ മുഴുമിച്ച് മുഖദർശനം

ദുന്ദുഭി യുദ്ധം

സോപാനം പടിയ്ക്കൽ കലാശം

കലാശം കഴിഞ്ഞ് നാല് ഭാഗത്തും ഓടുന്നു

തർപ്പണം ചെയ്യുന്നു

താരാ സല്ലാപം

സുഗ്രീവനെ തേടൽ

സുഗ്രീവനെ തേടിക്കൊണ്ട് ക്ഷേത്രപ്രദക്ഷിണം

മരത്തിന്റെ മുകളിൽ കയറി
തേടുന്നു

സുഗ്രീവനുമായി യുദ്ധം

രാമസായകം തറക്കുന്നു

ശ്രീരാമനുമായി സംവാദം

പീഠം കയറൽ

മുമ്പുസ്ഥാനം പറയൽ

കുളിർമ്മ കൊടുക്കൽ

ആയുധമെടുത്ത് കലാശം

മറ്റ് തെയ്യങ്ങളോടുകൂടി കലാശം

അനുഗ്രഹം വാങ്ങൽ

ഭക്തരുമായി കൂടിക്കാഴ്ച്ച

മണ്ഡപം കാവിലെ ബാലിസുഗ്രീവന്മാ-
രുടെ വെള്ളാട്ടം

വലിയവീട് ക്ഷേത്രത്തിലെ ബാലി-
സുഗ്രീവയുദ്ധം വെള്ളാട്ടം

വിവരശേഖരണത്തിന് സമീപിച്ച ഗുരുക്കന്മാർ, കലാകാരന്മാർ

ലക്ഷ്മണൻ പെരുവണ്ണാൻ

രാജേഷ് പെരുവണ്ണാൻ

സുധി പെരുവണ്ണാൻ

ഷിബിൻ പെരുവണ്ണാൻ

ശരൺ പെരുവണ്ണാൻ