ബാനുപ്രകാശ്, സംഗീതനാടക അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ
12/02/2008

കൂടിയാട്ടം നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ

കെ.ജി. പൗലോസ്

സംസ്കൃതനാടകത്തിന്റെ കേരളീയമായ അവതരണരൂപമാണ് കൂടിയാട്ടം. സംസ്കൃതനാടകാഭിനയരീതിക്ക് 2500 വർഷമെങ്കിലും പഴക്കമുറാകും. നമുക്ക് ലഭിക്കുന്ന ആദ്യകാലനാടകങ്ങൾ ഭാസന്റേതാണ്. ബി.സി. 3-2 നൂറ്റാുകളായിരിക്കണം ഭാസന്റെ ജീവിതകാലം. ഒന്നാം നൂറ്റാിലായിരുന്നു കാളിദാസൻ ജീവിച്ചതെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. ശൂദ്രകൻ, വിശാഖദത്തൻ, ഭവഭൂതി, ഭട്ടനാരായണൻ തുടങ്ങി അനേകം നാടകകൃത്തുകൾ ആദ്യത്തെ സഹസ്രാബ്ദത്തിൽ നാടകവേദിയെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചവരാണ്. ബി.സി. 2-ാം നൂറ്റാിലാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ കാലമെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. മൂന്നു നാല് നൂറ്റാുകളുടെയെങ്കിലും നടപരമ്പരയുടെ അനുഭവസമ്പത്തിന്റെ സഞ്ചിതരൂപമാണത്. ഇന്ത്യമുഴുവൻ പ്രചരിക്കാനും അഖിലേന്ത്യാതലത്തിലുള്ള ഒരഭിനയമാതൃകയ്ക്ക് രൂപം കൊടുക്കാനും നാട്യശാസ്ത്രത്തിന് കഴിഞ്ഞു. തമിഴിലെ തൊൽകാപ്പിയത്തിനും നാട്യശാത്രത്തിനും തമ്മിലുള്ള അദ്ഭുതകരമായ സാദൃശ്യം പലപണ്ഡിതന്മാരും എടുത്തു പറഞ്ഞിട്ടു്.

പൊതുവർഷം രാം സഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ ആരംഭത്തോടെ ഈ അഖിലേന്ത്യാമാതൃക ക്ഷയിക്കാൻ തുടങ്ങിയിരുന്നു. ഈ ക്ഷയത്തിന് പലകാരണങ്ങളും കുട്ടനീമതത്തിൽ ദാമോദരഗുപ്തൻ (9-ാം നൂറ്റാ്) ചൂിക്കാണിക്കുന്നു്. അതിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം ഈ രംഗത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്ന നടീനടന്മാർ ആത്മാർത്ഥതയില്ലാതെ മറ്റു തൊഴിലുകൾ തേടിപ്പോയതാണ്. പണക്കാരെ തേടുന്ന ഗണികകളായി നടികൾ അധഃപതിച്ചത് മറ്റൊരുകാരണമാണ്. ഈ ധർമ്മഭ്രംശം നാട്യകലയോടുതന്നെ അവജ്ഞയുാക്കുന്നതിന് കാരണമായിത്തീർന്നു. നടകുലം സമൂഹത്തിൽ അപമാനിതരായി എന്നതാണ് ഇതിന്റെ ഫലം. ദാമോദരഗുപ്തന്റെ ഈ നിഗമനങ്ങൾ പൂർണ്ണമായും ശരിയാണ്. എന്നാൽ അഖിലേന്ത്യാതലത്തിൽ നാട്യശാസ്ത്രപാരമ്പര്യത്തിനുായ താഴ്ചയുടെ പ്രധാനകാരണം പ്രാദേശികസ്വത്വങ്ങളുടെ ആവിർഭാവമായിരുന്നു. പ്രാദേശികഭാഷകൾ ഉരുത്തിരിയുകയും സ്വതന്ത്രങ്ങളായി രൂപപ്പെടുകയും ചെയ്തത് ഇക്കാലത്താണ്. അവയ്ക്ക് തനതായ സാഹിത്യരൂപങ്ങളും അഭിനയപ്രകാരങ്ങളും ഉാകാൻ തുടങ്ങി. തൊട്ടടുത്ത നൂറ്റാുകളിലുായ ഭക്തിപ്രസ്ഥാനം ഈ വീഴ്ചയ്ക്ക് ആക്കം കൂട്ടി. ഭക്തി എന്നത് കീഴാളരുടെ സ്വത്വോദ്രേകത്തിന്റെ മാദ്ധ്യമമായി. ഭക്തിസുധ പാനം ചെയ്താണ് ദേശകലകൾ ഉരുത്തിരിഞ്ഞതും വളർന്നു പടർന്നതും. മേൽപറഞ്ഞ സാഹചര്യത്തിൽ ദേശീയമായ ഏകശിലാമാതൃക ശിഥിലമാക്കുകയും പ്രാദേശികങ്ങളായ അനേകരൂപങ്ങൾ പുഷ്ടിപ്രാപിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇവയെല്ലാം ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ചത് ദേശീയമായ മാർഗിയിൽ നിന്നായിരുന്നു. കാലക്രമേണ മാർഗി അതിന്റെ തനതുരൂപത്തിൽ ഇല്ലാതാകുകയും അനേകം ദേശികളിലൂടെ പുനർജനിക്കുകയും ചെയ്തു. അങ്ങനെ സംസ്കൃതനാടകം പത്തുപന്ത്രുനൂറ്റാോടെ അഭിനയവേദിയിൽ നിന്ന് അപ്രത്യക്ഷമായി.

ഇന്ത്യയൊട്ടുക്കുായ ഈ പ്രവണതയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായൊരു ചിത്രമാണ് കേരളം കാഴ്ചവെയ്ക്കുന്നത്. ഉത്തരേന്ത്യയിൽ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ സുവർണ്ണകാലം ആഘോഷിച്ച പൊതുവർഷം 5 വരെയുള്ള നൂറ്റാുകളിൽ കേരളത്തിൽ അവയ്ക്ക് കേട്ടുകേൾവി പോലും ഉായിരുന്നില്ല. സംഘകാലകൃതികളും തൊൽകാപ്പിയവും ചിലപ്പതികാരവുമാണ് അന്നിവിടെ അരങ്ങടക്കിവാണത്. ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ നിന്ന് നമ്മുക്ക് ലഭിക്കുന്ന ആദ്യത്തെ സംസ്കൃത നാടകം പല്ലവരാജാവായ മഹേന്ദ്രവിക്രമന്റെ മത്തവിലാസമാണ്. 6-ാം നൂറ്റാിലെ കാഞ്ചിപുരമാണ് അതിന്റെ പരിസരം. ബ്രാഹ്മണർ കൂടുതലായി കുടിയേറിപ്പാർത്തു തുടങ്ങിയതൊടെയാണ് സംസ്കൃതഭാഷയും സാഹിത്യവും ഇവിടെ പ്രചരിക്കാൻ തുടങ്ങിയത്. ശങ്കരാചാര്യരുടെ കാലത്തോടെ (8-ാം നൂറ്റാ്) ദാർശനികരംഗത്തും മേധാവിത്തം കൈവരിച്ചു. രാമായണ മഹാഭാരതകഥകളും ബൃഹത്കഥയിലെ നാടോടിപാരമ്പര്യവും രംഗവേദിയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയത് അക്കാലത്താണ്. ഈ പ്രവണതകളുടെ പൂർത്തീകരണം മഹോദയപുരം വാണ ചേരചക്രവർത്തിയായ കുലശേഖരന്റെ കാലത്താണ് സംഭവിച്ചത്.

xx xx

കുലശേഖരൻ സംസ്കൃതത്തിൽ രു നാടകങ്ങളെഴുതുകയും അവയ്ക്ക് കേരളീയമായ ഒരവതരണരീതി ആവിഷ്കരിക്കുകയും ചെയ്തു. സുഭദ്രാധനഞ്ജയത്തിന് ധനഞ്ജയധ്വനി എന്നും തപതീസംവരണത്തിന് സംവരണധ്വനിയെന്നുമാണ് ആ രംഗപാഠങ്ങളുടെ പേരുകൾ. ഈയടുത്തകാലത്ത് ഗണപതിശാസ്ത്രികളാണ് ഇവയ്ക്ക് രിനുംകൂടി വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യ എന്ന പൊതുപേര് നൽകിയത്. ആ പേരിലാണ് ഇപ്പോൾ ഈ രംഗപാഠങ്ങൾ അറിയപ്പെടുന്നത്. രുകാര്യങ്ങളാണ് പ്രധാനമായും കുലശേഖരൻ ചെയ്തത്.

സദസ്സിനെ അദ്ദേഹം രായി തിരിച്ചു-സൂക്ഷ്മബുദ്ധികളുന്ന പ്രേക്ഷകർ, സ്ഥൂലദൃഷ്ടികളായ നാനാലോകർ. വേഷഭൂഷകളും വാദ്യഘോഷങ്ങളുമടങ്ങുന്ന ദൃശ്യവിസ്മയത്തിൽ കണ്ണഞ്ചുന്നവരാണ് നാനാലോകർ. പൊതുവെ ഒരു താത്പര്യമു്; എന്നാൽ ഉള്ളിലേക്കിറങ്ങാൻ മാത്രം വ്യുത്പത്തി ഇല്ല. അവർക്ക് രസിക്കാനുള്ളതാണ് അവതരണത്തിന്റെ ബാഹ്യമോടികൾ. പ്രേക്ഷകർ അങ്ങനെയല്ല, അവർ പതിനെട്ട് ശാസ്ത്രങ്ങളും കലക്കിക്കുടിച്ച പരിണതപ്രജ്ഞരാണ്. അവരെ ആകർഷിക്കാൻ ഈ ആടോപങ്ങൾ പോരാ. അവർക്ക് ഉള്ളിലേക്ക് ചൂഴ്ന്നിറങ്ങുന്ന ഒരു ആന്തരാർത്ഥം വേണം. അതറിയാനും ആസ്വദിക്കാനുമാണ് അവർ വരുന്നത്. ഒരുദാഹരണം കൊിത് വ്യക്തമാക്കാം. അർജ്ജുനൻ സുഭദ്രയെ തേരിലേറ്റി അപഹരിച്ച് കൊുപോകുന്നതാണല്ലോ സുഭദ്രാധനഞ്ജയം നാടകത്തിന്റെ കഥ. ആരംഭത്തിൽ വിദൂഷകൻ ഭിക്ഷയാചിച്ച് രംഗത്ത് വരുന്നു. 'ഭിക്ഷ തരണേ' എന്ന് ഓരോരുത്തരോടും ആവശ്യപ്പെടുന്നു. വിദൂഷകന്റെ വരവും വേഷവും ഹാസ്യവും ഒക്കെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരു ബാഹ്യതലം മതി നാനാലോകർക്ക്. ഈ സ്ഥൂലതലം അവതരിപ്പിച്ച് നാനാലോകരെ സന്തുഷ്ടരാക്കിയശേഷം പ്രേക്ഷകർക്ക് വേി ഒരു സൂക്ഷ്മതലം നടൻ സൃഷ്ടിക്കണം. ഭിക്ഷാ എന്ന സംസ്കൃതപദം സ്ത്രീലിംഗമാണ്. അപ്പോൾ യാചിക്കു

ന്നത് യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു കന്യകയെയാണ്. ഈ കന്യക സുഭദ്ര ആണ്. അവളെ അർജ്ജുനൻ പ്രണയിക്കുന്നു. എന്നാൽ ജ്യേഷ്ഠൻ ബാലഭദ്രർ സഹോദരിയെ ദുര്യോധനന് കൊടുക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നു. അതുശരിയല്ല. അർജ്ജുനന് തന്നെ അവളെ കൊടുക്കണം. നേരായ മാർഗ്ഗത്തിൽ കന്യാദാനം നടക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ അർജ്ജുനന് സുഭദ്രയെ അപഹരിക്കുകയേ മാർഗ്ഗമുള്ളൂ. അങ്ങനെ വരുന്ന സുഭദ്രാഹരണത്തിന് മഹാമതികൾ അനുവദിക്കണം, അനുഗ്രഹിക്കണം. 'ഭിക്ഷ തരണേ' എന്ന പ്രാർത്ഥനയ്ക്ക് ഇത്രയും വ്യാപ്തിയു്. ഇതാണതിന്റെ ധ്വനി. ഫലത്തിൽ നാടകകഥ മുഴുവൻ ഭിക്ഷ എന്ന ഒറ്റപ്പദത്തിന്റെ അഭിനയത്തിൽ അടക്കിയിരിക്കുന്നു!

ഇതെങ്ങനെയാണ് രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുക? നാടകകൃത്തിന്റെ വാക്യങ്ങളാണല്ലോ നടൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഈ അർത്ഥതലം വാച്യമല്ല. അപ്പോൾ വാക്കുകളില്ലാതെ വ്യംഗ്യമായി കണ്ണുമാത്രം കൊ് അവതരിപ്പിക്കണം. നാവനക്കാൻ വയ്യ. സാധാരണക്കാർക്ക് വേി സ്ഥൂലമായ ബാഹ്യാർത്ഥം അവതരിപ്പിച്ച ശേഷം പ്രേക്ഷകർക്ക് വേി സൂക്ഷ്മമായ ആന്തരാർത്ഥം നേത്രം കൊ് അവതരിപ്പിക്കണം. ഈ അവതരണത്തിലാണ് നടൻ തന്റെ കഴിവുകൾ പ്രകടിപ്പിക്കേത്. പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിക്കുന്നതും ഇതാണ്. നടന്റെ കഴിവ് അനുസരിച്ച് ഈ വർണ്ണന എത്രവേണമെങ്കിലും ദീർഘിപ്പിക്കാം. കന്യക എന്നർത്ഥം വിവരിക്കുമ്പോൾ അവളുടെ സൗന്ദര്യം വർണ്ണിക്കാം. അർജ്ജുനനോട് അവൾക്കുള്ള ആഭിമുഖ്യം, അർജ്ജുനന്റെ പത്തു പര്യായങ്ങൾ തുന്നിച്ചേർത്ത ഗാത്രിക അവൾ ധരിക്കുന്നത്, തോഴിമാരിൽ നിന്ന് അർജ്ജുനചരിത്രം കേൾക്കുന്നതിനുള്ള കൗതുകം, ശ്രീകൃഷ്ണൻ സുഹൃത്തായതുകൊ് അർജ്ജുനനെപ്പറ്റി സഹോദരൻ പറയുന്നത് ശ്രദ്ധിക്കുന്നത്, അർജ്ജുനനെത്തന്നെ കിട്ടണേ എന്ന പ്രാർത്ഥന-ഇതൊക്കെ മനോധർമ്മമനുസരിച്ച് നടന് ആടിഫലിപ്പിക്കാം. പുതിയ അർത്ഥങ്ങളോരോന്നും പ്രേക്ഷകർ തലകുലുക്കി ആസ്വദിക്കും. പ്രേക്ഷകന്റെ കണ്ണിൽ ആനന്ദാശ്രു പൊടിയുംവരെ നടൻ നേത്രാഭിനയം തുടരണമെന്നാണ് രംഗനിർദ്ദേശം.

ഭാവപ്രകാശത്തിന് കണ്ണിനുള്ള സാദ്ധ്യതകളെ ഭരതൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നു്. പക്ഷേ ചതുർവിധാഭിനയത്തിൽ നിന്ന് വിട്ട് നേത്രാഭിനയം മാത്രമായ ഒന്നിനെ അദ്ദേഹം സങ്കല്പിച്ചിട്ടില്ല. അതുകൊ് ഇത്തരമൊരഭിനയം സംസ്കൃതനാടകാവതാരകർക്ക് പരിചയമുള്ളതല്ല. പക്ഷേ, ചാക്യാർക്ക് പ്മുതലേ ഇതിവിടെ പരിചിതമാണ്. പറവൂർ ചാക്യാർ അർദ്ധനാരീശ്വരനൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ കൺകളിൽ ആയിരം ഭാവം വിരിയുന്നതിന്റെ ഹൃദ്യമായ ചിത്രം ചിലപ്പതികാരത്തിലു്. ഇതൊരു ദക്ഷിണേന്ത്യൻ പാരമ്പര്യമാണ്; നൃത്തത്തിലുള്ളതാണ്. അത് നിലനിർത്തിയത് ചാക്യാരാണ്. ചാക്യാരുടെ ഈ അഭിനയവൈദഗ്ദ്ധ്യം സംസ്കൃത നാടകത്തിലേക്ക് സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് കുലശേഖരൻ ചെയ്തത്. സംസ്കൃതനാടകത്തിന് കുലശേഖരൻ കണ്ണുകൊടുത്തു.

ചാക്യാർ പാരമ്പര്യത്തെപ്പറ്റി ഒരു കാര്യമിവിടെ വ്യക്തമാക്കട്ടെ. ഉത്തരേന്ത്യയിൽ നിന്ന് വരുംവഴി ബ്രാഹ്മണർ പതിനെട്ട് ചാക്യാർ കുടുംബങ്ങളെ കൂടെക്കൊുവന്നെന്നും

അവരാണ് ഇവിടെ കൂടിയാട്ടം ഉാക്കിയതെന്നുമൊക്കെ പലരും പറയാറു്. മുത്തശ്ശി ക്കഥകളെ ചരിത്രമാക്കുന്ന നമ്മുടെ സ്വഭാവത്തിനൊരുദാഹരണം എന്നേ ഇതിന് പ്രാധാ ന്യമുള്ളൂ. ചേരചോള പാണ്ഡ്യരാജ്യങ്ങളിൽ പുമുതലേ ഉള്ളവരാണ് ചാക്യാന്മാർ. തുന്നൽ, കൃഷി തുടങ്ങിയ പല പ്രവൃത്തികളും അഭിനയത്തോടൊപ്പം അവർ ചെയ്തു വന്നു. മറ്റു സംസ്ഥാനങ്ങളിൽ അഭിനയവൃത്തി തുടരാനവർക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. കേരളത്തിലെ പ്രത്യേക സാഹചര്യങ്ങളിൽ അഭിനയം അവർ തുടർന്നു. പുതുതായുായ അഭിനയരീതി അവരെ ഉൾക്കൊ തുകൊാണ് അതിനവർക്ക് കഴിഞ്ഞത്. തദ്ദേശീയമായ ഈ അഭിനയവൈ ശിഷ്ട്യത്തെ ഔത്തരാഹമായ സംസ്കൃതനാടക സങ്കേതങ്ങളിൽ ഇണക്കി വിളക്കിയതാണ് കുലശേഖരന്റെ മഹത്വം.

മറ്റൊരു വേർതിരിവ് കൂടി കുലശേഖരൻ തന്റെ അഭിനയപദ്ധതിയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചു ഓരോ നടനും ആദ്യം പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ തന്റെ പൂർവകഥ വിവരിച്ച് നാടകസന്ദർഭത്തി ലേക്ക് സമന്വയിക്കണം. അർജ്ജുനൻ പ്രവേശിക്കുന്നു എന്നേ നാടകത്തിൽ നിർദ്ദേശമുള്ളൂ. എവിടെ നിന്ന് വരുന്നു, എന്താണ് കാര്യം, മുൻപ് എന്തൊക്കെ എന്നറിയാൻ പ്രേക്ഷകർക്ക് ആകാംക്ഷയുാകും. അത് ശമിപ്പിക്കാൻ വേി വനവാസകാലത്ത് വ്രതഭംഗമുായതും തീർത്ഥാടനത്തിനു പുറപ്പെട്ടതും മുതലുള്ള കഥ സുഭദ്രയെത്തേടി ദ്വാരകയിലെത്തിയതാ ണെന്നിടം വരെ വിസ്തരിക്കണം. അതിന് ശേഷമേ നാടകവാക്യത്തിലേക്ക് കടക്കാൻ കഴിയൂ. മുഖ്യകഥാപാത്രം പൂർവകഥ വിസ്തരിച്ചാടണം; ഉപപാത്രങ്ങൾ ചുരുക്കിയാലും കുഴപ്പമില്ല. നാടകഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇല്ലാത്ത ഭാഗമാണിത്. അതുകൊ് ഇതിന് സംഭാഷണ മില്ല. മൂകമായ ഏകാഭിനയത്തിലൂടെ വേണം പൂർവകഥ മുഴുവൻ വിവരിക്കാൻ. ഇത് ഒറ്റയാട്ടമാണ്.

നാടകഭാഗം തുടങ്ങിയാൽ മറ്റുപാത്രങ്ങൾ രംഗത്തുവരും. അപ്പോൾ അവരോട് കൂടിയാണ് ആട്ടം. അപ്പോൾ, നാടകാഭിനയത്തിന് ഒറ്റയാട്ടം എന്നും കൂടിയാട്ടം എന്നും ഒരു വേർതി രിവ് ഉായി. ഒറ്റയാട്ടം ഏകഹാര്യം, നാടകബാഹ്യം; കൂടിയാട്ടം അനേകഹാര്യം, നാടക ഗ്രന്ഥം. ഇതിൽ നിർവഹണരൂപത്തിലുള്ള ഏകാഭിനയത്തിലാണ് നടന് പകർന്നാടാൻ അവസരമുള്ളത്. അതുകൊ് നാടകത്തേക്കാൾ നിർവഹണത്തിന് പ്രാധാന്യം കൈവന്നു.

സംസ്കൃത നാടകാവതരണത്തിൽ ഈ രുമാറ്റങ്ങളാണ് കുലശേഖരൻ കൊുവന്ന ത്-വ്യാംഗ്യാംർത്ഥാവതരണവും പൂർവസംബന്ധവും. അവതരണം ഗ്രന്ഥപാഠത്തിൽ നിന്ന് മുക്തി നേടി എന്നതാണ് ഈ പരിഷ്കാരങ്ങളുടെ മുഖ്യഫലം. നാടകഗ്രന്ഥവും നാടക കൃത്തും അപ്രസ്ക്തങ്ങളായി. പകരം, നടൻ നിർമ്മിച്ച രംഗപാഠവും അഭിനയരീതിയും സ്വീകാര്യമായി. ഇതോടെ ബഹുപാത്രസമ്മിള്ളിതമായ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾക്ക് നടൻ സ്വേച്ഛയാ പാഠങ്ങളുാക്കി, ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും ക്രമദീപികകളുമായി അവ വികസിച്ചു. രംഗവേദിയിൽ നടൻ തന്റെ പൂർണ്ണാധിപത്യമുറപ്പിച്ചു. കൂടിയാട്ടം നടന്റെ അരങ്ങാ (Actor’s theatre)യതങ്ങനെയാണ്.

തന്റെ നാടകങ്ങൾക്കാണ് കുലശേഖരൻ രംഗപാഠങ്ങളുാക്കിയത്. ക്രമേണ ഈ രീതി മറ്റു നാടകങ്ങൾക്കും ബാധകമാക്കി നടന്മാർ തന്നെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ രചിക്കാൻ തുടങ്ങി. പതിനൊന്ന് പന്ത്ര് നൂറ്റാുകളിൽ അനേകം സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ ഈ പുതിയ രീതിയിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. രംഗവേദിയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സർഗ്ഗാത്മക കാലമായിരുന്നു അത്.

ഇതോടൊപ്പം തന്നെ മറ്റൊരു പ്രവണതയും രൂപപ്പെട്ടുവന്നു. രംഗവേദിയിൽ നാനാലോകരുടെ സ്വാധീനം വർദ്ധിച്ചു. സ്വാഭാവികമായി തങ്ങളുടെ പങ്ക് അവർ ആവശ്യപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. സംസ്കൃതം അറിയാവുന്നവർ വളരെ കുറച്ചുപേരേ ഉള്ളൂ. ഭൂരിഭാഗം വരുന്ന കാഴ്ചക്കാർക്ക് സംസ്കൃതം അറിഞ്ഞുകൂടാ. അപ്പോഴാണ് സംവിധായകൻ തമിഴിൽ കഥ സംഗ്രഹിച്ചുപറയുന്ന സമ്പ്രദായമുായത്. ഇതാണ് നമ്പ്യാർ തമിഴ്. ക്രമേണ മലയാളഭാഷ നാടകത്തിൽ തന്നെ ഉൾപ്പെടുത്താമെന്ന് നിലവന്നു. വിദൂഷകന് പ്രാദേശിക ഭാഷ പ്രയോഗിക്കാമെന്ന പഴുതിലൂടെയാണ് മലയാളം സംസ്കൃതരംഗവേദിയിൽ കയറിയത്. നാനാലോകർക്ക് മാത്രമല്ല പ്രേക്ഷകർക്കും അതിഷ്ടമായി. അതോടെ വിദൂഷകന് പ്രിയമേറി. അരങ്ങിലധികനേരവും വിദൂഷകൻ അഭിനയിച്ചു. നായകനെ പിന്നിലേക്ക് മാറ്റി തോഴൻ മുൻനിരയിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചു. നൈമിശാരണ്യത്തിലെ സൂതന്റെ പിൻമുറക്കാരനാണ് ഈ വിദൂഷകൻ. ഭാരതത്തിന്റെ പൗരാണികമായ ആഖ്യാനപാരമ്പര്യം നിലനിർത്തുന്നത് സൂതനാണ്. സംസ്കൃതനാടകം, തദ്ദേശീയമായ അഭിനയസിദ്ധി, സൂതപാരമ്പര്യം ഇത് മൂന്നും ഇഴുകിച്ചേർന്നാണ് കൂടിയാട്ടം ഉായത്. ദൃശ്യഭംഗിക്ക് വേപിൽക്കാലത്ത് കൂട്ടിച്ചേർത്ത നിണം, പറക്കുംക്കൂത്ത് തുടങ്ങിയ നാടോടിപാരമ്പര്യവും ഇതിനോടൊട്ടി നിൽക്കുന്നു. പന്ത്രും പതിമൂന്നും നൂറ്റാുകളിലാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഈ രൂപപ്പെടൽ ഉായത്.

xx xx

കേരളീയ സമൂഹഘടനയിൽ വളരെയേറെ മാറ്റങ്ങൾ വന്നുകൊിരുന്ന കാലഘട്ടമായിരുന്നു അത്. ചേരസാമ്രാജ്യം തർന്നു. ശക്തമായ ഒരു കേന്ദ്രീകൃത ഭരണവ്യവസ്ഥ തകർന്നതോടെ അനേകം നാടുവാഴികൾ അതാതിടത്ത് തലയുയർത്തി. കൈയൂക്ക് കൊ് കാര്യം നേടാവുന്ന ഒരവസ്ഥ കൈവന്നു. ഇവയ്ക്ക് നിലനിൽക്കാൻ ആശയപരമായ ഒരടിത്തറ വേിയിരുന്നു. ബ്രാഹ്മണർ ഈ അവസരം പ്രയോജനപ്പെടുത്തി. ഓരോ നാട്ടുപ്രമാണിക്കും വ്യവഹാരമാലകളും കേരളോല്പത്തികളും ഉാകാൻ തുടങ്ങി. പുരോഹിതരുടെ ആശീർവാദത്തോടെ നാടുവാഴിത്തവും ഫ്യൂഡലിസവും കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ ഉടലെടുത്തു.

ബ്രാഹ്മണർക്കുമുായിരുന്ന നിലനില്പ്പിന്റെ പ്രശ്നം. കേരളത്തിന്റെ ആശയമണ്ഡലത്തിൽ നിറഞ്ഞുനിന്നത് ബൗദ്ധജൈനചാർവാക ദർശനങ്ങളായിരുന്നു. തങ്ങളുടെ ആധിപത്യം ഉറപ്പിക്കണമെങ്കിൽ ഈ വേദവിരുദ്ധരെ ബഹിഷ്കരിക്കേിയിരുന്നു. ആയുധമെടുത്ത് ഒരു കൂട്ടം ബ്രഹ്മണർ പോരാടിയിരുന്നു. അതത്ര ഫലപ്രദമായിരുന്നില്ല. ഒരു സമൂഹത്തെ നശിപ്പിക്കാൻ അമ്പിനേക്കാൾ ശക്തിയുള്ളത് ആശയങ്ങൾക്കാണെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കി.

അതിനവർ ഉപയോഗിച്ചത് രംഗവേദിയെ ആണ്. സരസമായി കേൾവിക്കാരെ കൈയിലെടുക്കുന്ന ചാക്യാരാണ് മഹാഭാരതം വായിക്കുന്ന പട്ടേരിയേക്കാൾ തങ്ങളുടെ ആശയപ്രചാരണത്തിന് പ്രയോജനപ്പെടുക എന്നവർ മനസ്സിലാക്കി. രംഗത്ത് പുതുതായി സ്ഥാനം നേടിയ മലയാളഭാഷയെ വൈദികധർമ്മം പ്രചരിപ്പിക്കാൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി. ഭഗവദജ്ജുകത്തിന്റെ നിർവഹണം ഈ ദൗത്യനിർവഹണത്തിന്റെ ഏറ്റവും നല്ല ഉദാഹരണമാണ്. വേദവിരുദ്ധദർശനങ്ങളെ വിമർശിക്കാനാണ് ഈ പ്രഹസനത്തിന്റെ അവതരണം 35 ദിവസം ദീർഘിപ്പിച്ചത്. നാടകം അതിൽ അവസാനത്തെ മൂന്ന് ദിവസമേയുള്ളൂ.

പതിന്നാലാം നൂറ്റാണ്ടോടെ ബൗദ്ധജൈനദർശനങ്ങളെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യാൻ ഈ തന്ത്രത്തിന് കഴിഞ്ഞു. പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടായതോടെ കൂടിയാട്ടം പൊതുവേദിയിൽ നിന്ന് കൂത്തമ്പലത്തിലേക്ക് ഒതുങ്ങി. ചടങ്ങുകൾക്കായി പിന്നെ പ്രാധാന്യം. കൂടിയാട്ടത്തെ നിലനിർത്തേത് ചാക്യാരുടെ കുലധർമ്മമായി. അഞ്ചുനൂറ്റാണ്ടോളം ഈ മരവിപ്പ് തുടർന്നു.

xx xx

കൂടിയാട്ടം ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിതമായിരുന്ന ഈ അഞ്ചുനൂറ്റാണ്ടിൽ ആ അഭിനയപാരമ്പര്യം സംരക്ഷിക്കാൻ ചാക്യാർകുടുംബങ്ങൾ വലിയ പങ്ക് വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവരുടെ സുരക്ഷിതത്വം സമൂഹമേറ്റെടുത്തിരുന്നു എന്നത് ശരിതന്നെ. ആ രക്ഷാകവചത്തിനുള്ളിൽ നിന്നതുകൊണ്ട് നിർഭയമായി പ്രവർത്തിക്കാൻ അവർക്ക് കഴിഞ്ഞതും. അഭിനയത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ നാട്യശാസ്ത്രകാലം മുതൽ ഇടമുറിയാതിരുന്ന പാരമ്പര്യം അവർ നിലനിർത്തി; തേച്ചുമിനുക്കി തങ്ങളുടെ സംഭാവനകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തു. മുദ്രകൾ പുനഃസൃഷ്ടിച്ചു. ഭരതന്റെ ഹസ്താഭിനയത്തിന് അനുഭവത്തിലൂടെ സ്വന്തം ഭാഷ്യം രചിക്കുകയാണ് ഹസ്തലക്ഷണദീപികയുടെ രചനയിലൂടെ അവർ ചെയ്തത്. മാത്രമല്ല പിൽക്കാലത്തുണ്ടായ കൃഷ്ണനാട്ടം, കഥകളി, മോഹിനിയാട്ടം എന്നിവയ്ക്കെല്ലാം മാതൃക സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു.

ആഖ്യാനത്തിന്റെ കാര്യത്തിലാണ്, അഭിനയത്തിന്റേതിനേക്കാൾ, മികച്ച സംഭാവന ചാക്യാർ ചെയ്തത്. തുളച്ചുകയറുന്ന വിമർശനം, മണ്ണുകപ്പിക്കുന്ന ഹാസ്യം, തൊലിയുരിയിക്കുന്ന പരിഹാസം- ഇവയാണ് ഈ അഖ്യാനത്തിന്റെ സവിശേഷത. പ്രാരംഭകാലത്ത് ഊന്നൽ വൈദികചിന്തയിലും ഭക്തിയിലുമായിരുന്നെങ്കിലും പിൽക്കാലത്ത് വിഷയം കൂടുതൽ ലൗകികവും സമകാലികവുമായി. രാജഭരണത്തിന്റെ അടഞ്ഞ തട്ടകങ്ങൾക്ക് കിളിവാതിൽ ആയി മാറി വിദൂഷകൻ. ഭരണത്തിലെ അഴിമതി മുതൽ അന്തഃപുരരഹസ്യങ്ങൾ വരെ രാജാക്കന്മാർ അറിഞ്ഞിരുന്നത് അരങ്ങിലെ വ്യാക്ഷേപകങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഭരണാധികാരികളും ഇത് രസിച്ചുതുടങ്ങി. വിമർശനങ്ങളെ സമചിത്തതയോടെ നേരിടാനുള്ള പക്വത അവർക്കും കൈവന്നു. മാത്രമല്ല, വിദൂഷകൻ ഉന്നയിച്ച പലകാര്യങ്ങളിലും ഉടനടി നടപടികൾ ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്തു. കൊച്ചിയിലെ ഒരു തമ്പുരാന് അസുഖംമൂലം ചിലദിവസങ്ങളിൽ കൂത്ത് കേൾക്കാൻ കഴിയാതെവന്നു. നേത്യാരമ്മ കൂത്ത് കഴിഞ്ഞുവരുമ്പോൾ എല്ലാം അവരോട് വിസ്തരിച്ച് ചോദിച്ച് മനസ്സിലാക്കും. തന്നെപറ്റി പറഞ്ഞ പരിഹാസവും കൊള്ളിവാക്കുമുണ്ടാവുമക്കൂട്ടത്തിൽ. കൂത്ത് മുടിയുന്ന ദിവസം ചാക്യാർ കാണാനെത്തിയപ്പോൾ

തമ്പുരാൻ പറഞ്ഞത്രേ- 'ചാച്ചുവിന്റെ പകർച്ച എന്നും കിട്ടാറു്, കേമമായി'. തന്നെ വിമർശിച്ചതിന് ചാക്യാർക്കുള്ള അഭിനന്ദനം. തന്നെ പരിഹസിക്കുന്ന കാർട്ടൂൺ ക് ശങ്കറിനെ നെഹ്റു അഭിനന്ദിക്കാറുായിരുന്നത്രേ! ആ നർമ്മബോധം ഇന്നത്തെ സമൂഹത്തിന് നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

ദീർഘമായ ആ ഫ്യൂഡൽ കാലഘട്ടത്തിൽ സമൂഹത്തിന്റെ നാവാകാൻ വിദൂഷകന് കഴിഞ്ഞു. കൂടിയാട്ടം നിലനിന്നതിന്റെ കാരണം അതാണ്; കൂടിയാട്ടം നിലനിർത്തിയതിൽ വിദൂഷകനുള്ള പങ്കും അതുതന്നെ.

xx xx

ഇരുപതാം നൂറ്റാിന്റെ ആദ്യപകുതിയിൽ കേരളീയ സമൂഹത്തിൽ വമ്പിച്ച മാറ്റങ്ങളുായി. ദേശീയബോധത്തിന്റെ ആവിർഭാവമായിരുന്നു ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടത്. വൈദേശികാധിപത്യത്തിൽ നിന്നുള്ള മുക്തിക്ക് വേിയാണ് സ്വന്തം വേരുകൾ തേടുന്ന അന്വേഷണം ആരംഭിച്ചത്. ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ സ്വത്വബോധത്തിന്റെ ഉണർച്ചയായിരുന്നു ഇത്. വേദം, സാഹിത്യം തുടങ്ങിയ എല്ലാപ്രവർത്തനമണ്ഡലത്തിലേക്കും ഈ അന്വേഷണം വ്യാപിച്ചു. അങ്ങനെയാണ് 1903-ൽ ടാഗോർ ശാന്തിനികേതൻ സ്ഥാപിച്ചത്. ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ ആദ്യമായുായ ഇതിന്റെ അനുരണനം 1927-ൽ രുഗ്മിണിദേവി അരുണ്ഡലേ സ്ഥാപിച്ച കലാക്ഷേത്രം ആണ്. തുടർന്നാണ് 1930-ൽ വള്ളത്തോൾ കലാമണ്ഡലത്തിന് രൂപം കൊടുത്തത്. എന്നാൽ കലകളുടെ ഈ നവോത്ഥാനപ്രക്രിയയിൽ പങ്കുചേരാൻ, കഥകളിയെയും മോഹിനിയാട്ടത്തേയുംപോലെ, കൂടിയാട്ടത്തിനായില്ല. അതൊരനുഷ്ഠാനരൂപമായിത്തന്നെ തുടർന്നു. കൂടിയാട്ടത്തെ നിലനിർത്തിയിരുന്ന സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥ തകരുകയും ചാക്യാന്മാർ ജീവിതവൃത്തിക്കുവേി മറ്റുതൊഴിലുകൾ തേടിപ്പോകുകയും ചെയ്തിട്ടും, കൂടിയാട്ടം അതിന്റെ തോട് പൊട്ടിച്ച് പൊതുധാരയിലലിയാൻ വിസമ്മതിച്ചു. അവസാനം കൂടിയാട്ടത്തെ രക്ഷിക്കാൻ വേി ആ സാഹസികകൃത്യം നിർവഹിക്കാൻ ധൈര്യപ്പെട്ടത് പൈങ്കുളം രാമച്ചാക്യാരാണ്. പൊതുവേദിയിൽ കൂടിയാട്ടം അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള ആർജ്ജവം ആദ്യം പ്രകടിപ്പിച്ചത് (1949) അദ്ദേഹമാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ആധുനികയുഗം പിറക്കുന്നതവിടെയാണ്.

ഇതിന്റെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് പൈങ്കുളത്തിന്റെ തന്നെ നേതൃത്വത്തിൽ 1965-ൽ കലാമണ്ഡലത്തിൽ കൂടിയാട്ടപരിശീലനത്തിന് പ്രത്യേകവിഭാഗം ആരംഭിച്ചത്. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ആധുനികമുഖം രൂപപ്പെടുന്നതങ്ങനെയാണ്.

ആശാന്റെ പിന്നാലെ നടന്ന് കും കേട്ടും പഠിക്കുക എന്നതായിരുന്നു പരമ്പരാഗത ശൈലി. കൃത്യമായി പാഠ്യക്രമമില്ല, പരിശീലനത്തിന് കാലവ്യവസ്ഥയുമില്ല. ഈ അവസ്ഥയിലാണ് നിശ്ചിതമായൊരു പഠനക്രമം ആദ്യമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടത്. പല സവിശേഷതകളുമുായിരുന്നു ഈ പാഠ്യപദ്ധതിക്ക്. വാദ്യവും അഭിനയവും ഒന്നിച്ച് പരിശീലനം നടത്താൻ വിദ്യാർഥികൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. ശ്രീ.പി.കെ. നാരായണൻ നമ്പ്യാരാണ് മിഴാവ് കളരിക്ക് നേതൃത്വം നൽകിയത്. മിഴാവിന്റെ ചേർച്ച അഭിനയത്തിന് മിഴിവ് നൽകി. നല്ല രംഗബോധവും

അതിലുപരി സൗന്ദര്യസങ്കല്പവും രാമച്ചാക്യാർക്കുായിരുന്നു. അദ്ദേഹം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ എല്ലാ കൂടിയാട്ടങ്ങളിലും ഇത് തെളിഞ്ഞുകാണാം. ഇത് നൽകിയ ഔചിത്യബോധമാണ് 35 ദിവസങ്ങളിലവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന ഭഗവദജ്ജുകത്തെ രുരാത്രികളിലേക്ക് ചുരുക്കാൻ അദ്ദേഹത്തെ സഹായിച്ചത്. നാടകബാഹ്യമായതെല്ലാം തള്ളി; ഉദ്യാനവർണ്ണനപോലുള്ള സൗന്ദര്യാംശങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു. അനുഷ്ഠാനവും അടിയന്തിരവുമായ കൂടിയാട്ടത്തെ പൈങ്കുളം ഒരു കലാരൂപമാക്കി പരിവർത്തിപ്പിച്ചു. പാഠ്യപദ്ധതിയെയും ഉള്ളടക്കത്തെയും പരിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ കാണിച്ച നിഷ്കർഷ ആഹാര്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും അദ്ദേഹം അനുവർത്തിച്ചു. അങ്ങനെയാണ് ഇന്നുകാണുന്ന ആകർഷകമായ ആടയാഭരണങ്ങൾ കൂടിയാട്ടത്തിന് കൈവന്നത്. ശ്രീ. ഗോവിന്ദവാരിയരായിരുന്നു ഇക്കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തെ സഹായിച്ചത്. ചുരുക്കത്തിൽ കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ കൂടിയാട്ടത്തിന് കൈവന്ന പുതിയ മുഖം പൈങ്കുളം, നമ്പ്യാർ, വാരിയർ എന്നീ മൂവരുടെ സൃഷ്ടിയാണ്; അതിന് നേതൃത്വം നൽകിയത് കലാമണ്ഡലവും. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ വിദേശത്തെ ആദ്യഅരങ്ങിനും (1980) നേതൃത്വം നൽകിയത് പൈങ്കുളമാണ്. താൻ പുറത്തിറക്കി തേച്ചുമിനുക്കി പൊതുവേദിയിലവതരിപ്പിച്ച കൂടിയാട്ടം വിദേശത്തും പുകൾ പരത്തുന്നത് ക് ചരിതാർഥനാകാൻ പൈങ്കുളത്തിന് ഭാഗ്യമുായി.

xx xx

അറുപതുകൾ മുതൽ കേരളത്തിന് വെളിയിൽ പലവേദികളിലും കൂടിയാട്ടം അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. 1962-ൽ ശ്രീ.മാണിമാധച്ചാക്യാരുടെ നേതൃത്വത്തിൽ മദിരാശിയിലായിരുന്നു പ്രഥമാവതരണം. അതിനെപ്പറ്റി ഡോ.വി. രാഘവൻ ഹിന്ദുവിലെഴുതിയ ലേഖനം ഈ കലാരൂപത്തിലേക്ക് ദേശീയശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ചു. തുടർന്ന് ദൽഹി, ബനാറസ്, ഉജ്ജയിനി തുടങ്ങിയ കേന്ദ്രങ്ങളിൽ കൂടിയാട്ടത്തിന് വലിയ സ്വീകരണം ലഭിച്ചു. ആഗോളതലത്തിൽ കൂടിയാട്ടത്തെ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിനും വേൾഡ് തിയേറ്ററിന്റെ ഭാഗമായി അതിനെ മാറ്റുന്നതിനും വേണുജിയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ 1982-ൽ സ്ഥാപിതമായ നടനകൈരളി വലിയ പങ്ക് വഹിച്ചു. നാട്യശാസ്ത്രകാലത്തോളം പഴക്കമുള്ള ഒരു അഭിനയമാതൃക ഇരുപതാം നൂറ്റാിന്റെ അവസാനദശകങ്ങളിൽ പുതിയ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും പുനർജനിച്ചു. മാത്രമല്ല, യുനസ്കോയിൽ നിന്നും മാനവരാശിയുടെ അനശ്വരപൈതൃകമെന്ന കീർത്തിമുദ്ര കൂടിയാട്ടത്തിന് ചാർത്തിക്കിട്ടുകയും ചെയ്തു.

രു ദശകങ്ങൾക്ക് മുൻപ് കൂടിയാട്ടപ്രണയികളുടെ മുഖത്തുായിരുന്ന നിരാശ ഇന്നപ്രത്യക്ഷമായിരിക്കുന്നു; പകരമവിടെ പുതുപുഞ്ചിരി വിടരുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

xx xx

ഈ ആഘോഷത്തിനിടയിലും പഴയ അഭിനയപൂർണ്ണിമ മങ്ങിപ്പോയെന്ന് നിരാശപ്പെടുന്നവരു്; അഭിനയത്തിനൊരു വൃത്തിയുമടുക്കും കൈവന്നെന്ന് സന്തോഷിക്കുന്നവരുമു്. കാലത്തിന്റെ ഒഴുക്കിൽപ്പെട്ട് രു കാര്യങ്ങൾ നമുക്ക് നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒന്ന് നേത്രാ

ഭിനയത്തിലൂടെയുള്ള വ്യംഗ്യാർത്ഥയോജന. ഇന്ന് നേത്രാഭിനയമു്, മറ്റഭിനയം പോലെ തന്നെ. ഇതിന്റെ സവിശേഷത ആയിരുന്ന ധ്വനിയോജന ഇന്നില്ല. കുലശേഖരന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട സംഭാവന അതായിരുന്നല്ലോ. രാമത്തെ നഷ്ടം വാചികത്തിന്റെ കാര്യത്തിലാണ്. കൂത്തിലെ നർമ്മത്തിനും വിമർശനത്തിനും അടിസ്ഥാനം ചാക്യാരുടെ വ്യുത്പത്തി ആയിരുന്നു. അത്തരം പാണ്ഡിത്യം നൽകാൻ ഇപ്പോഴത്തെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് കഴിയുന്നില്ല. അതിനുള്ള പരിശീലനങ്ങളുമില്ല. അതുകൊ് ഏറ്റവും ആകർഷകമായിരുന്ന വാചികതലം ഇപ്പോൾ നിർജ്ജീവമായിക്കൊിരിക്കുന്നു.

കൂടിയാട്ടരംഗത്ത് ഇന്നേറ്റവും പ്രകടമായിരിക്കുന്നത് ശക്തമായ സ്ത്രീസാന്നിദ്ധ്യമാണ്. ഗതാനുഗതികമല്ലാത്ത അവതരണങ്ങളും നൂതനരംഗവ്യാഖ്യാനങ്ങളും സ്ത്രീകളുടെ സംഭാവനയായി നമുക്ക് ലഭിക്കുന്നു്; അത്രതന്നെ സ്വാദുവിഭവങ്ങൾ കലാകാരന്മാരുടെ ഭാഗത്ത് നിന്നുാകുന്നില്ല എന്ന പരാതിയു് പലർക്കും; ഒറ്റപ്പെട്ട സംഭാവനകൾ മറിച്ചുെങ്കിലും.

നൂറ്റാുകൾ പഴക്കമുള്ള ഒരഭിനയമാതൃക കൂടിയാട്ടത്തിലൂടെ നിലനിർത്തി എന്ന് കേരളീയർക്കഭിമാനിക്കാം; ഒപ്പം ആധുനികകാലത്ത് ലോകരംഗവേദിക്ക് സമ്മാനിക്കാൻ ഒരു കലാസൃഷ്ടി ആയി അതിനെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചുവെന്നും.

....

ഡോ. കെ. ജി. പൗലോസ്
വൈസ് ചാൻസലർ
കേരള കലാമണ്ഡലം കല്പിത സർവകലാശാല
വള്ളത്തോൾ നഗർ, ചെറുതുരുത്തി പി.ഒ., തൃശ്ശൂർ ജില്ല, പിൻ: 679 531
ഫോൺ: 04884 263440 (ഓഫീസ്), 04884 264477 (വീട്), മൊ: 9846041205
E-mail: kgpaulose@gmail.com, Website: www.kalamandalam.org.