നാട്യശാസ്ത്രവും കേരളീയരംഗവേദിയും

ഡോ. കെ.ജി. പൗലോസ്

അരങ്ങിനെപ്പറ്റിയുള്ള ഭാരതീയസംവാദങ്ങളിലൊക്കെ ആദ്യം പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന പേര് ഭരതന്റെ (ബിസിഇ രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ട്) നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റേതാണ്. ദൃശ്യവേദിയുടെ ചരിത്രം തുടങ്ങുന്നത് ഭരതനിൽ നിന്നാണെന്ന തെറ്റായ ഒരു ധാരണ ഇതുണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്. ഭരതന് എത്രയോ മുൻപ് സമ്പുഷ്ടമായ രംഗവേദി ഇവിടെ ഉണ്ടായിരുന്നു. നമ്മുടെ സംസ്കൃതിയുടെ ഇന്നു നാമറിയുന്ന ഏറ്റവും പ്രാചീനമായ കാലം സൈന്ധവസംസ്കൃതി(ബിസിഇ 3000-1500)യുടേതാണല്ലോ. ഹാരപ്പയും മോഹൻജോദാരോയും അവശേഷിപ്പിച്ച തെളിവുകൾ അക്കാലത്തെ നൃത്തരൂപങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പിൽക്കാലത്ത് വൈദികസംസ്കൃതിയിലും ഇത് തുടരുന്നു. ബോധിസത്വാപദാനങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ നമുക്ക് ലഭിക്കുന്ന ജാതകകഥകൾ (ബിസിഇ 600) നടനനർത്തകസംഘങ്ങളെപ്പറ്റി ഒട്ടേറെ വിവരങ്ങൾ നമുക്ക് നൽകുന്നുണ്ട്. ഭരതന് മുമ്പുള്ള കാലത്തെ ഈ പേക്കണങ്ങൾ (പ്രേക്ഷണങ്ങൾ) ജനപ്രിയമായൊരു രംഗവേദിയുടെ ചിത്രം വരച്ചുകാണിക്കുന്നു. നടനാടകസംഘങ്ങൾ നാട് തോറും സഞ്ചരിച്ച് കാഴ്ച്ചക്കാരെ ചിരിപ്പിക്കുകയും രസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ നിന്ന് വന്നൊരു സംഘത്തിൽ അഞ്ഞൂറിലധികം അംഗങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു[1]. തെരുവോരങ്ങളിലും മൈതാനങ്ങളിലും തയ്യാറാക്കിയ താൽക്കാലിക വേദികളിൽ ഇവരവതരിപ്പിച്ച കാഴ്ചകൾ കാണാൻ ജനങ്ങൾ തടിച്ചുകൂടിയിരുന്നു. ഇവരുടെ എണ്ണം ചിലപ്പോൾ അയ്യായിരത്തോളമെത്തിയിരുന്നു. കയ്യടിച്ചും ഒച്ചവെച്ചും നിലത്തുരുണ്ടും കാണികൾ ഇവയെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചിരുന്നു. വാമൊഴിവഴക്കങ്ങളായിരുന്നു ഇവയിലധികവും. ലിഖിതമായ പാഠത്തെ ആശ്രയിച്ച് കൃത്യമായി രൂപപ്പെടുത്തിയ ചിട്ടകൾ ഇവയ്ക്കുണ്ടായിരുന്നിരിക്കാൻ ഇടയില്ല.

ഇതോടൊപ്പം മറ്റൊരു പാരമ്പര്യം കൂടിയുണ്ടായിരുന്നു ഭരതന്റെ മുൻപിൽ. പൂർവ്വാചാര്യന്മാർ എഴുതിവച്ച നടസൂത്രങ്ങളായിരുന്നു അവ[2]. കൃത്യമായ ആട്ടപ്രകാരങ്ങളായിരുന്നില്ലെങ്കിലും രംഗാവതരണങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച പൊതുധാരണകൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ നടസൂത്രങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. കൂത്താശാന്മാർ ഇളമുറകൾക്ക് വേണ്ടി കരുതിവച്ച അഭിനയപ്രകാരങ്ങളായിരുന്നു അവ. ആ പാരമ്പര്യത്തിൽപ്പെട്ട ഒരു നടനും നടസംഘത്തിന്റെ നായകനുമായിരുന്നു ഭരതൻ. തനിക്ക് മുൻപിൽ നടന്നവരുടെ കാല്പാടുകൾ നോക്കി വിരലടയാളങ്ങളറിഞ്ഞ് നടന്മാർക്കും നാടകകൃത്തുക്കൾക്കും വേണ്ടി അതുവരെയുള്ള ധാരണകളെ ക്രോഡീകരിക്കുകയാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ ഭരതൻ ചെയ്തത്.

ശിഷ്യരുടെ അഞ്ച് ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള ആചാര്യന്റെ മറുപടിയായിട്ടാണ് നാട്യശാസ്ത്രം നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നത്. 1. നാട്യം ഉണ്ടായതെങ്ങനെ? 2. ആർക്കുവേണ്ടി? 3. നാട്യത്തിന്റെ അംഗങ്ങളേവ? 4. എന്താണിതിന്റെ പ്രാമാണികത? 5. രംഗാവതരണത്തിന്റെ രീതികൾ എന്തെല്ലാം? 36 അദ്ധ്യായങ്ങളിൽ ചിതറിക്കിടക്കുന്നു ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള ഉത്തരങ്ങൾ[3].

നടനും നാടകകൃത്തിനുമുള്ള നിർദ്ദേശങ്ങളാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം. നാടകമെഴുതുമ്പോഴും രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും മൂന്നു കാര്യങ്ങൾ ശ്രദ്ധിക്കണമെന്ന് ഭരതൻ നിഷ്കർഷിക്കുന്നു - ലോകം, വിദ്യ, (വേദം) അദ്ധ്യാത്മം. ചുറ്റും നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങളാണ് ലോകം എന്ന വിഭാഗത്തിലുള്ളത്. കണ്ടും കേട്ടും അപഗ്രഥിച്ചും നാടകമെഴുതണം; നടനത് അങ്ങനെ അഭിനയിക്കുകയും വേണം. രണ്ടാമത്തേതാണ് ശാസ്ത്രം. എഴുത്തിനൊരു ചിട്ടയുണ്ട്, അവതരണത്തിനുമത് വേണം. അത് പഠിപ്പിക്കാനാണ് നാട്യശാസ്ത്രം പോലുള്ള ആകരഗ്രന്ഥങ്ങൾ. മൂന്നാമത്തേതും ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടതും ആത്മാനുഭവമാണ്; അതാണ് അദ്ധ്യാത്മം. അനുഭവങ്ങളാണ് നാടകമെഴുതുന്നതിനും നടിക്കുന്നതിനും വേണ്ടത്. വായിച്ചതോ കേട്ടതോ ആകാം ലോകവൃത്തം. അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞതാണ് അദ്ധ്യാത്മം. ഇവിടെ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വസ്തുത ശാസ്ത്രനിർദ്ദേശങ്ങൾക്ക് നടനെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ചെറിയ പങ്കേയുള്ളു; മുന്തിയ പങ്കും ലോകജ്ഞാനത്തിനും ആത്മാനുഭവങ്ങൾക്കുമാണ് എന്നതാണ്.

ഇക്കാര്യങ്ങൾ മനസ്സിൽ വച്ച് തന്റെ മുൻപിലുള്ള നാടകവേദിയിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ചില മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുകയാണ് ഭരതൻ ചെയ്തത്. ആദ്യമദ്ദേഹം ചെയ്തത് പ്രേക്ഷകരെ നിയന്ത്രിക്കുകയാണ്. അവതരണം തെരുവിൽ നിന്ന് സുരക്ഷിതനാട്യഗൃഹത്തിലേയ്ക്ക് മാറ്റിയത് അതിനുവേണ്ടിയാണ്. അയ്യായിരത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് അഞ്ഞൂറുപേർക്ക് ഇരിക്കാനുള്ള ഇടമില്ല നാട്യഗൃഹത്തിൽ. അഭിനയത്തെ ശൈലീകരിക്കുകയാണ് ഭരതൻ ചെയ്ത രണ്ടാമത്തെ കാര്യം. നാട്യധർമ്മി ആയ അഭിനയം നടനും പ്രേക്ഷകനും ഭാവനാത്മകമാണ്. ലോകധർമ്മി പോലെ കണ്ണിലവസാനിക്കുന്നതല്ല നാട്യധർമ്മിയുടെ കാഴ്ച. ഇതോടൊപ്പം ഭരതൻ മറ്റൊന്നുകൂടി ചെയ്തു. അഭിനയത്തെ കൂടുതൽ സൂക്ഷ്മമാക്കി. സാത്വികത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നല്കി[4]. സ്ഥൂലാത്സ്ഥൂലമായ ആഹാര്യാംഗികവാചികങ്ങളിൽ നിന്ന് സൂക്ഷ്മതരമായ സത്വ (മനസ്സ്)ത്തിലേയ്ക്ക് അഭിനയം ആഴ്ന്നിറങ്ങി. തെരുവോരത്തെ പ്രകടനക്കാർക്ക് കഴിയുന്നതായിരുന്നില്ല ഇത്.

ഈ മാറ്റങ്ങൾ മുഖ്യമായും നാടകത്തിനാണ് ഭരതൻ നിർദ്ദേശിച്ചത്. സമൂഹത്തിന് മാതൃകയായി ഉദാത്തനായകനെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഇതൊക്കെ കൂടിയെ കഴിയൂ. ഒരു പരിധി വരെ പ്രകരണത്തിനുമിത് വേണം. ദശരൂപകങ്ങളിൽ മറ്റ് എട്ടെണ്ണവും ജനപ്രിയരൂപങ്ങളിൽ തന്നെ തുടർന്നു. തെരുവിലരങ്ങേറുന്ന വീഥി അതിലൊന്നാണ്. മത്തവിലാസപ്രഹസനം കാഞ്ചി നഗരത്തിലെ തെരുവീഥിയിലാണ് നടക്കുന്നത്. അങ്കം, വ്യായോഗം,

ഈഹാമൃഗം തുടങ്ങിയ രൂപകഭേദങ്ങളും ജനപ്രിയരംഗവേദിയുടെ ഓർമ്മകളായി തുടരുന്നു[5].

ജനപ്രിയവേദിയെ പുതുക്കി പ്രൗഢമാക്കി എന്നതാണ് ഭരതൻ നാട്യവേദിക്ക് ചെയ്ത ഒരു സംഭാവന; മറ്റൊന്ന്, നിലവിലിരുന്ന ജനപ്രിയരൂപങ്ങളെ ചെറിയ പരിഷ്കാരങ്ങളോടെ തുടരാൻ അനുവദിച്ചു എന്നതും. പൊതുവർഷം ആദ്യത്തെ സഹസ്രാബ്ദം മുഴുവൻ നാട്യശാസ്ത്രസ്വാധീനം ഭാരതത്തിൽ നിലനിന്നത് ഈ രീതിയിലാണ്.

കാളിദാസൻ, ശൂദ്രകൻ, വിശാഖദത്തൻ, ഭവഭൂതി, ഭട്ടനാരായണൻ തുടങ്ങി പ്രശസ്തരായ നാടകകാരന്മാരെല്ലാവരും ഭരതന്റെ നിർദ്ദേശത്തെ അനുസരിച്ചാണ് നാടകങ്ങൾ എഴുതിയത്. ഇവരിൽ കാളിദാസനാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തെ പൂർണ്ണമായും പിന്തുടർന്നത്. മാളവികാഗ്നിമിത്രത്തിലും വിക്രമോർവശീയത്തിലും നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ നേർസൂചനകൾ തന്നെയുണ്ട്.

നൂറ്റാണ്ടുകളോളം ഈ പാരമ്പര്യം തുടർന്നു. ഇതിഹാസങ്ങളിലും പുരാണങ്ങളിലും കാവ്യനാടകഗ്രന്ഥങ്ങളിലുമുള്ള അനേകം പരാമർശങ്ങൾ നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വീകാര്യതയെ ആണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. മാത്രവുമല്ല, നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ പലതും രംഗവേദിക്കപ്പുറത്തേക്ക് സ്വാധീനം ചെലുത്താനും തുടങ്ങി. ഉദാഹരണത്തിന് ദൃശ്യത്തിന് ഭരതൻ നിർദ്ദേശിച്ച രസഭാവാദികളെ ശ്രവ്യകാവ്യങ്ങളിൽ കണ്ടെത്താൻ ശാസ്ത്രകാരന്മാർ ശ്രമിച്ചു. രസഭവാദികളെ അലങ്കാരമായി കണക്കാക്കുകയാണ് ദണ്ഡി (6.C) ചെയ്തത്. ആനന്ദവർദ്ധനാ(9.C)കട്ടെ, രസത്തെ ദൃശ്യത്തിലെന്നപോലെ ശ്രവ്യത്തിലും മുഖ്യമായി കണക്കാക്കി ധ്വനിസിദ്ധാന്തം ആവിഷ്കരിച്ചു. രാമായണത്തിൽ കരുണരസത്തിനും മഹാഭാരതത്തിൽ ശാന്തരസത്തിനുമാണ് പ്രാധാന്യമെന്നുവരെ ധ്വനികാരൻ വ്യക്തമാക്കി. രാമകഥയെ മുൻനിർത്തി രസം കരുണമെന്നൊന്നുമാത്രമെന്നും മറ്റുള്ള രസങ്ങൾ ജലത്തിലെ നുരയും പതയും പോലെ കരുണത്തിൽ നിന്നുണ്ടാവുന്നവയാണെന്നും ഭവഭൂതി നിരീക്ഷിച്ചു[6]. ഉത്തരരാമചരിതമെന്ന നാടകത്തിലൂടെ അദ്ദേഹമത് പ്രയോഗത്തിൽ ഉദാഹരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇക്കാലഘട്ടത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടത് രസസിദ്ധാന്തം തന്നെയാണ്.

സമർത്ഥനായ ഒരു പാചകക്കാരനെപ്പോലയായിരുന്നു ഭരതൻ. താനുണ്ടാക്കുന്ന വിഭവം ഏറ്റവും സ്വാദിഷ്ഠമാക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്നതിലായിരുന്നു ഭരതന്റെ ശ്രദ്ധ. ഷാഡവരസത്തിന്റെ ഉദാഹരണമാണ് ഭരതൻ നൽകുന്നത്[7]. അടുക്കളക്കാരന്റെ ശ്രദ്ധ ചേരുവകളിലാകുന്നത് സ്വാഭാവികമാണല്ലോ. രംഗാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഭരതൻ തരുന്ന മറ്റൊരുദാഹരണം അലാതചക്രത്തിന്റേതാണ്. ഗീതനൃത്താദികളുടെ സമഗ്രരൂപേണയുള്ള പ്രയോഗംകൊണ്ട് അരങ്ങ്കാഴ്ചയ്ക്ക് ആകെ ഉണ്ടാകുന്ന ആനച്ചന്തമാണിത്. അതും ഊന്നുന്നത് നിർമ്മാണത്തിൽ തന്നെയാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ, ഭരതനിലെ നടനാണിവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ രസം നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണ(Production)വുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതായി. ദണ്ഡിയുടെ കാലം (സിഇ. 6)

വരെ ചർച്ചകൾ ഊന്നിയതു ഈ അംശത്തിലായിരുന്നു. ഭരതന് ശേഷം ആറേഴു നൂറ്റാണ്ടുകൾ കഴിഞ്ഞു വന്ന ഭട്ടലോല്ലടനും സമ്മതമായ വ്യാഖ്യാനം ഇതായിരുന്നു.

അനുകരണത്തിന്റെ രീതികളായിരുന്നു ശങ്കുക(സിഇ 8 C)ന്റെ വിഷയം. രംഗാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടായിരുന്നു ഇതുവരെയുള്ള രസചർച്ചകൾ മുന്നേറിയത്. ഇതിനൊരു മാറ്റം വന്നത് ഭട്ടനായക(9.C)നിലാണ്. രസം അരങ്ങിലല്ല, പ്രേക്ഷകനസ്സിലാണുണ്ടാവേണ്ടത് എന്നായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷം. അങ്ങനെയാണ് സാധാരണീകരണം (അസാധാരണം സാധാരണം ക്രിയതേ അനേന ഇതി സാധാരണീകരണം) എന്ന വിശിഷ്ടമായ സിദ്ധാന്തം അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിച്ചത്. ജന്മനാ തന്നെ ഓരോരുവനിലും ഭാവങ്ങൾ ഉണ്ട്. ജന്മാന്തരാഗതവും ആർജ്ജിതവുമായ ഈ ഭാവങ്ങൾ വൈയക്തികങ്ങളാണ്. രതി എന്ന ഭാവം ഒരുവനിലുണ്ട്; എന്നാൽ ശുദ്ധമായ രതിയല്ല അത്. കാമുകിയോട്, പത്നിയോട് അല്ലെങ്കിൽ മറ്റാരോടെങ്കിലും എന്ന തരത്തിലേ വ്യക്തിയിലത് പ്രകടമാവൂ. ഭാവത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത് വ്യക്തിഗതമായ ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങളോ രാഗദ്വേഷങ്ങളോ ഒക്കെ ആകും. വൈയക്തികതയിൽ നിന്ന് മുക്തി നേടാൻ ലോകജീവിതത്തിൽ സാദ്ധ്യമല്ല, കാരണം ഓരോരുവനിലുമുള്ള ഭാവം അവനവനോട് ബന്ധപ്പെട്ട് മറ്റുള്ളവന്റേതിൽ നിന്ന് വ്യതിരിക്തമായി അസാധാരണമായി നിലനിൽക്കുന്നു. അതിവൈയക്തികതയുടെ രൂപക്കൂട്ടിൽ നിന്നുള്ള മോചനമാണ് ഭാവത്തെ ശുദ്ധമായ രീതിയിൽ കാണുവാനുള്ള ഏകമാർഗ്ഗം[8]

ദുരവസ്ഥ വായിക്കുന്ന സഹൃദയൻ സാവിത്രിയെ, ചാത്തനെ ആദരിക്കുന്നു; മനസാ ആരാധിക്കുന്നു. എന്നാൽ ചാത്തനും സാവിത്രിയും നടന്നു പോകുമ്പോൾ സാവിത്രിയുടെ സഹോദരൻ നേരേ വരുന്നു എന്നു കരുതുക. എന്തായിരുക്കും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രതികരണം? നമുക്ക് തോന്നിയ ആദരമാവില്ല എന്നത് തീർച്ചയാണ്. എന്താണ് ഈ ഭാവമാറ്റത്തിന് കാരണം? ഒറ്റക്കാരണമേയുള്ളു - സഹോദരന് സാവിത്രി സ്വന്തമാണ്; നമുക്ക് അവർ ആരുമല്ല! സഹോദരന്റെ പ്രതികരണത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് വൈയക്തികതലമാണ്, സഹൃദയന്റേതിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് വൈയക്തികതയിൽ നിന്ന് മുക്തമായ തലമാണ്. ശകുന്തളെയെ ദുഷ്യന്തൻ തിരസ്കരിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ മനസ്സു മുഴുവൻ ശകുന്തളയ്ക്കനുകൂലമാണ്. എന്നാൽ ആശ്രമത്തിൽ ഒപ്പംവളർന്ന ശിഷ്യന്റെ ഭാവം അത്തരത്തിലല്ല. ഇവിടെയും ഭാവവ്യത്യാസത്തിന് കാരണം ഇരുവർക്കും ശകുന്തളയോടുള്ള ബന്ധമാണ് - ശകുന്തളയോട് കോപിക്കുന്ന മുനികുമാരന് ശകുന്തള സ്വന്തമാണ്, നമുക്കാണെങ്കിൽ അവൾ ആരുമല്ല. അതുകൊണ്ട് അവളുടെ നിസ്സഹായതയിൽ പങ്കുചേരുന്നതിന് സ്വാർത്ഥത നമുക്ക് തടസ്സമാകുന്നില്ല. ലോകാനുഭവവും കാവ്യാനുഭവവും തമ്മിലുള്ള ഭേദമിതാണ്.

നമ്മിലെ ഭാവത്തെ ശുദ്ധമായ തലത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതിന് നമ്മെ ഭാവത്തിന്റെ സ്വം പരം എന്ന തലത്തിൽ നിന്നുയർത്തണം. ലോകത്തിലത് സാദ്ധ്യമല്ല. അതുകൊണ്ടാണ് കാവ്യനാടകങ്ങളുടെ കൃത്രിമലോകം സൃഷ്ടിച്ച് നാം അതിലഭിരമിക്കുന്നത്. പ്രപഞ്ചത്തെ

പടച്ച പ്രജാപതിയോടുള്ള വെല്ലുവിളികൂടിയാണത് . ഞങ്ങളുടെ ലോകം ഞങ്ങൾ തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു, ഞങ്ങൾക്കിഷ്ടമുള്ള വിധത്തിൽ. ബ്രഹ്മസൃഷ്ടിയുടെ നിരാകരണമാണിത്.

ഭട്ടനായകന്റെ സാധാരണീകരണസിദ്ധാന്തത്തെ പൂർണ്ണമായും ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടാണ് അഭിനവഗുപ്താചാര്യർ രസസിദ്ധാന്തത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ചത്. സാധാരണീകരണത്തിലെ ഭാവത്തിന്റെ സ്വത്വമുക്തിയെ സ്വത്വാഭിവ്യക്തിയായി അദ്ദേഹം പരിഷ്കരിച്ചു. കാശ്മീരിൽ വികസിച്ച ശൈവസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലാണ് അദ്ദേഹമിത് ചെയ്തത്.

പത്താം നൂറ്റാണ്ട് വരെയുള്ള ഈ കാലഘട്ടത്തിൽ നാട്യശാസ്ത്രം ആവിഷ്കരിച്ച അടിസ്ഥാനസിദ്ധാന്തങ്ങൾ മാറ്റമില്ലാതെ നിലനിന്നു. കാശ്മീരിലെ കുട്ടനീമത (9.C)ത്തിൽ ശ്രീഹർഷന്റെ രത്നാവലിയുടെ ഒന്നാമങ്കം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ വിശദമായൊരു വിവരണവും തുടർന്നൊരു വിലയിരുത്തലുമുണ്ട്. കാശ്മീരിൽ നിന്നുള്ള ഒരു നാട്യാചാര്യനാണ് തന്റെ ശിഷ്യകളെക്കൊണ്ട് കാശിയിൽ വച്ച് ഇതവതരിപ്പിക്കുന്നത്. സ്ത്രീകളാണ് പുരുഷന്മാരുടെ ഭാഗമഭിനയിക്കുന്നത്. ലാസ്യപ്രധാനവും ഒട്ടൊക്കെ വിവരണാത്മകവുമാണ് അവതരണം. എങ്കിൽപ്പോലും ഉർവ്വശിയുടെയും മാളവികയുടെയും പിന്തുടർച്ച ഈ അവതരണത്തിനുണ്ട്. എന്നാൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട മറ്റൊരു കാര്യവുമിതിലുണ്ട്. നാട്യശാസ്ത്രപാരമ്പര്യം നിലനിർത്തുന്ന ഗുരുകുലങ്ങളും നാട്യചാര്യന്മാരും നാടിന്റെ പല ഭാഗങ്ങളിലുമുണ്ട്. എങ്കിലും അവരുടെ നിലനിൽപ്പ് പ്രതിസന്ധിയിലാണ്. ഇതിലെ നാട്യാചാര്യൻ തന്നെ കാശ്മീരിൽ നിന്ന് തന്റെ ശിഷ്യകളെയും കൂട്ടി കാശിയിലെത്തിയത് ജീവിതവൃത്തി തേടിയാണ്. നാട്യചാര്യന്റെ വാക്കുകളിൽ ധ്വനിക്കുന്ന മറ്റൊരു വസ്തുത നടനാടകസംഘങ്ങൾക്ക് വന്നു ചേർന്ന അപചയമാണ്. പഠനത്തിലും പരിശീലനത്തിലുമല്ല, പണമുള്ളവരെ പ്രലോഭിപ്പിക്കാനാണ് അവർക്ക് താത്പര്യം. ആദ്യസഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ അവസാനത്തോടടുത്തുവരുന്ന ഈ സാഹചര്യം അടുത്ത സഹസ്രാബ്ദത്തിന്റെ അരങ്ങിനെ കാത്തിരിക്കുന്ന മാറ്റങ്ങളുടെ സൂചനയാണ്.

2

പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടുമുതൽ പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടുവരെയുള്ള ഭാരതീയ രംഗവേദിയുടെ ചരിത്രം വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധയോടെ നാം പഠിച്ചിട്ടില്ല[9]. പത്താം നൂറ്റാണ്ടോടെ അനേകം പ്രാദേശികസ്വത്വങ്ങൾ സ്വതന്ത്രങ്ങളായി രൂപപ്പെടാൻ ആരംഭിച്ചു. സംസ്കൃതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറയാൻ ഇതു കാരണമായി. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ ഭരതൻ നാട്യമാതൃകകളായി ഉയർത്തിക്കാണിച്ച നാടകവും പ്രകരണവുമൊഴിച്ചുള്ള രൂപകഭേദങ്ങൾ അവയുടെ ജനപ്രിയരൂപത്തിൽ തന്നെ തുടരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ഇവയും ഇവയെ മാതൃകയാക്കി പിന്നീടുണ്ടായ അനേകം ഉപരൂപകങ്ങളും സന്ധിസന്ധ്യംഗഘടിതമായ ദൃഢമായൊരു ചട്ടക്കൂടിനെ നിരാകരിച്ചു. പകരം സ്വീകരിച്ചത് ഉപരൂപകങ്ങളെന്ന ശിഥിലരൂപങ്ങളെയാണ്. ഈ പുതിയ വിഭാഗം നാട്യത്തേക്കാൾ നൃത്യത്തെയാണ് ആശ്രയിച്ചത്. നൃത്തത്തിൽ ഭരതൻ കല്പിക്കാത്ത പുതിയൊരു വിഭാഗമായിരുന്നു നൃത്യം. ഗീതം, വാദ്യം,

നൃത്യം - ഇവ മൂന്നുമായിരുന്നു ഉപരൂപകങ്ങളുടെ ചേരുവകൾ. സംസ്കൃതത്തിന്റെ ആധിപത്യകാലത്ത് അവയെ ആശ്രയിച്ചിരുന്ന പ്രാകൃതം, പൈശാചി, അപഭ്രംശം എന്നൊക്കെ വിളിച്ചിരുന്ന ജനപദഭാഷകൾ ഇക്കാലത്ത് സ്വതന്ത്രഭാഷകളായി രൂപം പ്രാപിച്ചു. ഉപരൂപകങ്ങളുടെ ഭാഷ മുഖ്യമായും ഈ പ്രാദേശികഭാഷകളായിരുന്നു. ഓരോ ഗ്രാമത്തിനും അതിന്റെ ഭാഷയും ആ ഭാഷയിലുള്ള ഗ്രാമ്യരൂപങ്ങളുമുണ്ടായിരുന്നു. ഉപരൂപകങ്ങൾ പൊതുവെ നൃത്യപ്രബന്ധങ്ങളായിരുന്നു.

നൃത്യനൃത്തപ്രബന്ധങ്ങളുടെ കഥാഘടന വളരെ ശിഥിലമായിരുന്നു. പുരാണകഥകളോ നാടോടിവൃത്തങ്ങളോ ആയിരുന്നു അവർ അവതരണത്തിന് സ്വീകരിച്ചിരുന്നത്. സാധാരണജനങ്ങൾക്ക് രസിക്കുന്ന ഫലിതങ്ങളും അശ്ലീലപരാമർശങ്ങളും അവയിൽ ധാരാളമുണ്ടായിരുന്നു. ജനകീയവും ജനപ്രിയവുമായിരുന്നു അവയുടെ വേദികൾ.

നാട്യശാസ്ത്രനിബന്ധനകൾ പൂർണമായും ഇവ സ്വീകരിച്ചു എന്ന് പറയാനാവില്ല. എങ്കിലും അവതരണങ്ങളിൽ നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമായിരുന്നു. പൂർവ്വരംഗം, സൂത്രധാരൻ, വിദൂഷകൻ എന്നിവ മൂന്നും ഉപരൂപകങ്ങളിൽ എല്ലായിടത്തും ഉണ്ടായിരുന്നു. രസത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം, ഗീതവാദ്യങ്ങളുടെ ഉപയോഗം എന്നിവയും നാട്യശാസ്ത്രത്തിലേത് പോലെ ആയിരുന്നു. ആംഗികാദ്യഭിനയങ്ങൾ, നൃത്തത്തിലെ കരണങ്ങൾ അംഗഹാരങ്ങൾ, അരങ്ങിലെ കക്ഷ്യാവിഭാഗം തുടങ്ങിയവയും പൊതുവെ എല്ലാ രൂപങ്ങൾക്കും ഒരു പോലെ ആയിരുന്നു.

പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ബംഗാളിലുടലെടുത്ത ഗീതഗോവിന്ദം ആണ് ഇക്കാലത്തെ ജനപ്രിയരംഗവേദിയെ എറ്റുവമധികം സ്വാധീനിച്ചത്. അന്ന് പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്ന പല രൂപങ്ങളിൽ നിന്നും രണ്ടു പ്രധാനഭേദം ഗീതഗോവിന്ദത്തിനുണ്ടായിരുന്നു. 1. ഭാഷ സംസ്കൃതമായിരുന്നു, 2. ഭാവം ഭക്തിയായിരുന്നു. ഗീതഗോവിന്ദത്തിലെ ഭാവം രതിയും രസം ശൃംഗാരവുമാണ്. എന്നാൽ പിന്നീട് രതി വൈഷ്ണവ ഭക്തിയായി വികസിച്ചു. ഭാരതമെമ്പാടും ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന് ഇത് രൂപം നല്കി. അരങ്ങിൽ ഇതിന്റെ സ്വാധീനം പ്രബലമായിരുന്നു. ഈ രൂപകങ്ങളധികവും ഭക്തിയുടെ ഗാഥകളായി മാറി. പിൽക്കാലത്ത് പ്രസിദ്ധങ്ങളായ യാത്രകൾ. രാസലീലകൾ, രാമലീല തുടങ്ങിയ എണ്ണമറ്റ രൂപങ്ങൾ രംഗവേദിയെ ചടുലമാക്കിയിരുന്നു[10].

പൊതുവർഷം 10 മുതൽ 18 വരെയുള്ള നൂറ്റാണ്ടുകളിലെ നമ്മുടെ രംഗവേദിയുടെ ഏകദേശരൂപമിതാണ്. 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങൾ രംഗവേദിയെ സ്വാധീനിച്ചത്. കൽക്കത്ത, ബോംബെ തുടങ്ങിയ നഗരങ്ങളിൽ ഷേക്സ്പിയർ നാടകങ്ങളിലൂടെയായിരുന്നു പാശ്ചാത്യവേദിയുടെ പ്രവേശം. പുതിയ വിദ്യഭ്യാസരീതിയും ആധുനികവിദ്യാലയങ്ങളും റിയലിസ്റ്റിക് രംഗവേദിയുടെ പ്രചാരത്തിന് സഹായകമായിത്തീർന്നു. സമ്മിശ്രമായ രീതിയിലാണ് നിലവിലുള്ള ഇവിടുത്തെ രംഗവേദി ഇതിനോട് പ്രതികരിച്ചത്.

നമ്മുടെ രംഗവേദിയുടെ ചരിത്രത്തിലെ നിർണ്ണായകമായ മറ്റൊരു ഘട്ടം ആരംഭിക്കുന്നത് ദേശീയബോധത്തിന്റെ ഉണർവോട് കൂടിയാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യബോധത്തെ ഉണർത്താൻ രംഗവേദി വളരെ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ കാലഘട്ടത്തിന്റെ ഒരു സവിശേഷത ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒട്ടേറെ പ്രാദേശിക നൃത്ത/നൃത്യരൂപങ്ങൾ നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പാരമ്പര്യം അവകാശപ്പെട്ടുകൊണ്ട് പുതിയ തരത്തിലുള്ള പരിഷ്കരണങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി. Classicisation എന്ന ഈ പ്രക്രിയയാണ് ഇന്നു നാം അറിയുന്ന രീതിയിൽ മോഹിനിയാട്ടം, ഭരതനാട്യം, കുച്ചുപ്പുടി തുടങ്ങിയ നൃത്തരൂപങ്ങളെ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നതിന് സഹായിച്ചത്. സ്വാതന്ത്ര്യപ്രാപ്തിക്കുശേഷം രൂപപ്പെട്ട സംഗീത നാടക അക്കാദമി, നാഷണൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ തുടങ്ങിയ സ്ഥാപനങ്ങൾ ഭാരതീയ നാടകവേദിയുടെ തനിമയും പുതുമയും തേടിയുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ, ആദ്യത്തെ ആയിരം വർഷം, പതിനൊന്നു മുതലുള്ള എട്ടു നൂറ്റാണ്ട്, പതിനെട്ടും പത്തൊൻപതും നൂറ്റാണ്ടുകൾ, ദേശീയബോധം ഉണർന്ന ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ട് എന്നീ നാല് നിർണ്ണായഘട്ടങ്ങളിലും ഭാരതീയ രംഗവേദിയെ പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷോമായും ഏറ്റവുമധികം സ്വാധീനിച്ച പാരമ്പര്യം നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റേതായിരുന്നു.

3

നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭാരതീയപാരമ്പര്യത്തെയാണ് ഇത് വരെ നാം പിന്തുടർന്നത്. എന്നാൽ ഭാരതത്തിന്റെ എല്ലായിടത്തും ഒരുപോലെയാണ് നാട്യശാസ്ത്രം സ്വാധീനിച്ചതെന്ന് പറയാൻ സാദ്ധ്യമല്ല. ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ, വിശേഷിച്ച് കേരളത്തിൽ, നാട്യശാസ്ത്രപ്രചാരത്തിന് വ്യത്യസ്തമായൊരു ചരിത്രമാണുള്ളത്.

നാട്യശാസ്ത്രം രൂപപ്പെട്ടത് ആര്യാവർത്തത്തിലാണ്. വിന്ധ്യനും ഹിമവാനുമിടയിലുള്ള മദ്ധ്യദേശമാണത്. എങ്കിലും വിന്ധ്യനിപ്പുറമുള്ള ദക്ഷിണാപഥത്തെപ്പറ്റി ഭരതന് കേട്ടറിവെങ്കിലും ഉണ്ടായിരുന്നു. മദ്ധ്യദേശത്തെ രീതികളല്ലായിരുന്നു തമിഴകത്തിന് പൊതുവെ ഉണ്ടായിരുന്നത്.

നാട്യശാസ്ത്രം വിന്ധ്യനപ്പുറത്ത് രൂപപ്പെടുമ്പോൾ ദക്ഷിണാപഥം സംഘകാലസാഹിത്യത്തിന്റെ നിറവിലായിരുന്നു. ദക്ഷിണേന്ത്യയിലേയ്ക്ക് ആദ്യം കടന്നു വന്നത് ബൗദ്ധജൈനമതങ്ങളും പ്രാകൃതഭാഷകളുമായിരുന്നു. മൗര്യസാമ്രാജ്യകാലത്ത് അശോകചക്രവർത്തിയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരമാണ് ഈ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടന്നത്. പ്രാചീന തമിഴ് കൃതികളിലെ ഭാഷയെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് പ്രാകൃതഭാഷകളാണ്.

ഉത്തരേന്ത്യയിൽ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ സുവർണ്ണകാലത്ത് (ആദ്യസഹസ്രാബ്ദത്തിൽ) ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ അവ ഉണ്ടായായിരുന്നില്ല. അവിടെ പ്രഭാവമസ്തമിച്ച ശേഷം ഇവിടെ സുവർണ്ണയുഗം പിറക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ വൈരുദ്ധ്യം മനസ്സിൽ വെച്ചുവേണം കേരളത്തിൽ നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അന്വേഷണം ആരംഭിക്കാൻ[11].

നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനം തൊൽകാപ്പിയത്തിൽ പ്രകടമാണ്[12] എങ്കിലും സാന്നിധ്യമവിടെ പരോക്ഷമാണ്. സംസ്കൃതത്തിന്റെ പ്രചാരം വർദ്ധിച്ചുവന്നതോടെ പൊതുവർഷം ആറ് ഏഴ് നൂറ്റാണ്ടുകൾ മുതൽ കേരളത്തിന്റെ രംഗവേദിയെ നാട്യശാസ്ത്രം സ്വാധീനിച്ചിരുന്നതായി കണക്കാക്കാം. പ്രകടമായ ആ സ്വാധീനത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്ന ആദ്യത്തെ കൃതി വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയാണെന്ന് തോന്നുന്നു[13].

മഹോദയപുരം ആസ്ഥാനമാക്കി കേരളം ഭരിച്ച രണ്ടാം ചേരവംശത്തിലെ (സിഇ . 800–1120) രാജാവായിരുന്നു കുലശേഖരൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റ സദസ്സിൽ പണ്ഡിതന്മാരും കവികളും ധാരാളമുണ്ടായിരുന്നു. സഹൃദയനായ ആ രാജാവ് മഹാഭാരതത്തിൽ നിന്ന് കഥകളെടുത്ത് രണ്ട് നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു. കുരുക്ഷേത്രത്തിന്റെ സ്ഥാപകനായ കുരുമഹാരാജാവിന്റെ മാതാപിതാക്കളായ സംവരണരാജാവിന്റെയും തപതി എന്ന സൂര്യപുത്രിയുടെയും കഥയാണ് ആദ്യമദ്ദേഹം തപതീസംവരണമെന്ന പേരിൽ നാടകമാക്കിയത്. സുഭദ്രയുടെയും ധനഞ്ജനയന്റെയും പ്രണയകഥയായിരുന്നു രണ്ടാമത്തെ നാടകത്തിന്റെ വിഷയം. ഈ നാടകങ്ങൾ രണ്ടും അരങ്ങിലഭിനയിച്ചുകാണണമെന്ന് സ്വാഭാവികമായും അദ്ദേഹത്തിന് ആഗ്രഹമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തെ അസ്വസ്ഥമാക്കിയ മറ്റൊരവസ്ഥ ഉണ്ടായിരുന്നു. നാട്യശാസ്ത്രനിബന്ധനകളനുസരിച്ച് ശാകുന്തളം പോലുള്ള നാടകങ്ങൾ രാജസദസ്സുകളിൽ അഭിനയിച്ചുപോന്ന രീതിയിൽ കുലശേഖരൻ സംതൃപ്തനല്ലായിരുന്നു. എല്ലാവർക്കുമറിയുന്ന കഥകൾ ആവർത്തിക്കുന്നതുകൊണ്ട് സഹൃദയകർക്ക് സംതൃപ്തി ഉണ്ടാകുകയില്ല. കേവലം പുനരാഖ്യാന(re-telling)ങ്ങളല്ല വേണ്ടത്, പുനർവ്യാഖ്യാനങ്ങൾ (re-interpretation) ആണ് വേണ്ടതെന്ന് അദ്ദേഹത്തിനറിയാമായിരുന്നു. എന്നാൽ അതിനൊരു വഴി കാണാതെ കുഴങ്ങുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിലെ സംവിധായകൻ. അങ്ങനെയിരിക്കുമ്പോഴാണ് കാശ്മീരിൽ ആയിടെയുണ്ടായ ധ്വനിസിദ്ധാന്തത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹമറിയുന്നത്. കാശ്മീരും കേരളവുമായി ദൃഢമായ സാംസ്കാരികവിനിമയങ്ങൾ അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്നു. ശങ്കരാചാര്യർ കാല്നടയായി അവിടെയെത്തി മഠം സ്ഥാപിച്ചശേഷം ധാരാളം പണ്ഡിതന്മാർ കാശ്മീരിൽ നിന്ന് കേരളത്തിലേയ്ക്കും കേരളത്തിൽ നിന്ന് കാശ്മീരിലേയ്ക്കും സഞ്ചരിച്ചിരുന്നു. അങ്ങനെ വന്ന കാശ്മീരിപണ്ഡിതന്മാരിൽ ആരെങ്കിലുമാകാം ധ്വനിസിദ്ധാന്തത്തെപ്പറ്റി രാജാവിനെ അറിയിച്ചത്. അതറിഞ്ഞപാടേ രാജാവ് ഏറെ സന്തുഷ്ടനായി. ശ്രവ്യത്തിനാണ് ആനന്ദവർദ്ധനൻ ധ്വനി ആവിഷ്കരിച്ചത്. ധ്വനിയോജനകൊണ്ട് പ്രതിഭയ്ക്ക് ആനന്ത്യമുണ്ടാകുമെന്നും വസന്തത്തിൽ വൃക്ഷമെന്നപോലെ കാവ്യമാകെ പൂത്തുലയുമെന്നും കേട്ടപ്പോൾ ദൃശ്യത്തിലേയ്ക്കും ഈ സിദ്ധാന്തത്തെ വ്യാപിപ്പിക്കാമെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് തോന്നി. തന്റെ സദസ്സിലെ നടന്മാരാരും സ്വമേധയാ ഇത് ചെയ്യാൻ സമർത്ഥരല്ലെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് അറിയാമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് നടനർത്തകന്മാരെയും പണ്ഡിതന്മാരെയും നാട്യശാസ്ത്രവിദഗ്ദ്ധരെയും വിളിച്ചുകൂട്ടി തന്റെ ആശയങ്ങൾ അദ്ദേഹം അവരുടെ മുൻപിലവതരിപ്പിച്ചു. അവരെ പരിശീലിപ്പിക്കാനും ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്താനുംവേണ്ടി താൻ തന്നെ ഓരോ ഭാഗവും അഭിനയിച്ചുകാണിച്ചു. സദസ്സിലുണ്ടായിരുന്ന ജ്ഞാനവൃ

ദ്ധനായ ഒരു നാട്യശാസ്ത്രപണ്ഡിതൻ രാജാവ് നിർദ്ദേശിച്ചപ്രകാരം ഈ അഭിനയരീതി രേഖപ്പെടുത്തി സൂക്ഷിച്ചു. ഇങ്ങനെ സംസ്കൃതനാടകാവതരണത്തിന് നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ള രീതിക്കപ്പുറമൊരു അഭിനയപദ്ധതി ഇങ്ങ് തെക്ക് കേരളത്തിലുണ്ടായി; നാട്യശാസ്ത്രം രൂപപ്പെട്ടതിന് ആയിരത്തിധധികം വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം. ഇതാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ കേരളീയമായ അഭിനയപ്രകാരം. കേരളത്തിന്റെ നാട്യശാസ്ത്രമെന്ന് വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയെ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല.

രണ്ട് കാര്യങ്ങളാണ് നാട്യശാസ്ത്രരീതികളോട് കുലശേഖരൻ പുതിയതായി കൂട്ടിച്ചേർത്തത്.

പൂർവ്വസംബന്ധം : ഒരു പാത്രം ആദ്യമായി പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ ഇതഃപര്യന്തമുള്ള തന്റെ കഥ പ്രേക്ഷകരോട് പറഞ്ഞ് പ്രകൃതത്തോട് യോജിപ്പിക്കാൻ പാത്രം ബാദ്ധ്യസ്ഥമാണ്. കാരണം, `തതഃ പ്രവിശതി' എന്നാണ് കവി നിർദ്ദേശം. `അതിനുശേഷം' ; ഏതിന് ശേഷം?. ഉദാഹരണത്തിന് `തതഃ പ്രവിശതി ധനഞ്ജയഃ' എന്നിടത്ത് പ്രവേശിച്ച് സഭാവന്ദനം ചെയ്തശേഷം അർജ്ജുനൻ വനവാസകാലം മുതൽ പ്രഭാസതീർത്ഥത്തിൽ എത്തിയതുവരെയുള്ള പൂർവ്വവൃത്താന്തവും തുടർന്നു സുഭദ്രാദർശനോത്സുകനായി ദ്വാരക സന്ദർശിക്കാനുള്ള ഉദ്ദേശ്യവും പ്രേക്ഷകരുമായി പങ്കിട്ടശേഷമേ നാടകഗ്രന്ഥം അഭിനയിക്കാൻ തുടങ്ങാവൂ. ഈ പൂർവ്വകഥാവിവരണം ആഖ്യാനപരമാണ്. നാടകകൃത്ത് പറഞ്ഞിട്ടില്ലാത്തതിനാൽ വാചികമില്ല, കേവലം ആംഗികവും സാത്വികവും മാത്രമേ നടനെ സഹായിക്കാനുള്ളു. ഗ്രന്ഥപാഠമില്ലാത്തതിനാൽ വിവരണം നടന്റെ ഇച്ഛയ്ക്കനുസരിച്ച് കൂട്ടുകയോ കുറയ്ക്കുകയോ ചെയ്യാം. മനോധർമ്മത്തിനാണിവിടെ പ്രാധാന്യം. ആശയസംവേദനത്തിന് ആംഗികസാത്വികങ്ങൾ മാത്രമാണ് ഉപാധി എന്നതിനാൽ ആഖ്യാനത്തിനിടയിൽ കടന്നു വരുന്ന മറ്റ് പാത്രങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്താൻ നടൻ സ്വയം ആ പാത്രങ്ങളായി പകർന്നാടേണ്ടിവരും. നടനിവിടെ അനുകർത്താവ് എന്ന സ്വന്തം നിലവിട്ടു ആഖ്യാതാവിന്റെയും വ്യാഖ്യാതാവിന്റെയും കാര്യങ്ങൾ കൂടി ചെയ്യേണ്ടിവരും.

പൂർവ്വസംബന്ധമെന്ന കുലശേഖരന്റെ നിബന്ധന നിലവിലുള്ള നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ അഭിനയസങ്കേതങ്ങളെ അട്ടിമറിച്ചു[14] ബഹുപാത്രാധിഷ്ഠിതമായ രംഗവേദി ഏകഹാര്യമായി മാറി എന്നതാണ് പ്രധാനകാര്യം. രണ്ടാമത്തെ കാര്യം മനോധർമ്മം അഭിനയിക്കാനും പകർന്നാടാനും നടനെ അനുവദിച്ചതോടെ നാടകകൃത്തും ഗ്രന്ഥപാഠവുമൊക്കെ അപ്രസക്തമായി. അരങ്ങിന്റെ പൂർണ്ണനിയന്ത്രണം നടനിൽ നിക്ഷിപ്തമായി.

ധ്വനിയോജന : വ്യഞ്ജന എന്ന ശബ്ദവ്യാപരത്തിലൂടെയാണ് വ്യങ്ഗ്യമായ അർത്ഥം സഹൃദയൻ ഗ്രഹിക്കുന്നത്. വാക്കുകളുടെ കോശത്തിലുള്ള അർത്ഥമാണ് അഭിധാവ്യാപാരം നല്കുന്നത്. വിവക്ഷിതം അതുകൊണ്ടവസാനിക്കാത്തപ്പോഴാണ് വ്യങ്ഗ്യാർത്ഥം തേടുന്നത്. ധ്വനനം എന്നോ വ്യഞ്ജനയെന്നോ വിളിക്കുന്ന വ്യാപാരം കൊണ്ട് സാധ്യമാക്കാം, വാച്യവ്യങ്ഗ്യാർത്ഥങ്ങൾ ഭാഷയിൽ കണ്ടെത്തുക ദുഷ്കരമല്ല. ശബ്ദവ്യാപാരം കൊണ്ട് ശ്രവ്യത്തിൽ സാദ്ധ്യമാകുന്നത് അരങ്ങിലവതരിപ്പിക്കുന്നത്, എങ്ങനെ എന്നത്

ഉത്തരമില്ലാത്തൊരു ചോദ്യമാണ്. ഇതിനൊരുത്തരം കാണാനാണ് കുലശേഖരൻ ആദ്യം ശ്രമിച്ചത്. അഭിനയത്തെ അദ്ദേഹം സ്ഥൂലം, സൂക്ഷ്മം എന്ന് രണ്ടായി തിരിച്ചു. സർവ്വ സംവേദ്യമായ ചതുർവിധാഭിനയം സ്ഥൂലമാണ്; അതു വാച്യത്തിന് സമം. സഹൃദയശ്ലാഘ്യമായ പ്രതീയമാനമായ, വ്യഞ്ജനവ്യാപാരം കൊണ്ട് ലഭിക്കുന്ന അർത്ഥം ധ്വനി; അരങ്ങിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നേത്രാഭിനയമാണ് വ്യഞ്ജകം, അതിലൂടെ കിട്ടുന്ന അർത്ഥം വ്യങ്ഗ്യം. ഒരുദാഹരണം കൊണ്ടിത് വിശദമാക്കാം.

സുഭദ്രാധനഞ്ജയത്തിൽ ഇലക്കുമ്പിളുമായി കടന്നുവരുന്ന വിദൂഷകൻ വിശന്നുവലഞ്ഞ് `ഭിക്ഷ തരണേ' എന്നു യാചിക്കുന്നു. വിശന്നുവലഞ്ഞാണ് വരവ്. ഇതാണ് വാച്യമായ അഭിനയം ചതുർവിധാഭിനയവും ഇവിടെയുണ്ട്. സ്ഥൂലമാണ് അഭിനയം; അതുകൊണ്ടു തന്നെ സർവ്വജനങ്ങൾക്കും മനസ്സിലാകുകയും ചെയ്യും. ആരുമവിടെ ഭിക്ഷ നല്കുന്നില്ല. എങ്കിലും വിദൂഷകനിത് പറയുന്നു. അപ്പോൾ വിശപ്പുമാറ്റുക എന്നതിനപ്പുറമൊരു ലക്ഷ്യം പാത്രത്തിനുണ്ട്. തങ്ങളുടെ ആഗമനലക്ഷ്യം വ്യക്തമാക്കുന്നതിനാണ് ഭിക്ഷയുടെ കാര്യമെടുത്തിടുന്നത്. `ഭിക്ഷാ' എന്ന പദം സംസ്കൃതത്തിൽ സ്ത്രീലിംഗമാണ്. ഇതൊരു സൂചകമാണ്. ഇതുവച്ച് കന്യകയെ ചോദിക്കുന്നു എന്നർത്ഥം ലഭിക്കും. `കന്യാഭിക്ഷ 'യാണ് വിഷയം. ഇത് വിശദീകരിക്കാൻ അർജ്ജുനന് സുഭദ്രയിലുള്ള അനുരാഗകഥ വെളിവാക്കുന്നു. ഭിക്ഷ എന്ന പദത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ഈ അർത്ഥതലങ്ങൾ ധ്വനിയാണ്. വാച്യമാക്കാൻ പറ്റാത്തവയാണ്. സൂക്ഷ്മമായ നേത്രാഭിനയം കൊണ്ടാണ് ധ്വനിപാഠം വ്യക്തമാക്കേണ്ടത്.

ഇവിടെ ന്യായമായും ഒരു സംശയമുദിക്കുന്നു. സൂക്ഷ്മമായ നേത്രാഭിനയത്തിലൂടെയുള്ള ഈ ധ്വനിപാഠം സദസ്സിലിരിക്കുന്ന എത്ര പേർക്ക് മനസ്സിലാവും? ഈ പ്രശ്നം കുലശേഖരൻ പരിഹരിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. രണ്ടു തരക്കാരുണ്ട് കാണികളിൽ – നാനാലോകരും, പ്രേക്ഷകരും. സാധാരണ ജനങ്ങളാണ് നാനാലോകർ. നാടകം കാണാനുള്ള കൗതുകംകൊണ്ട് എത്തിയതാണവർ. ചതുർവിധാഭിനയവും നൃത്തഗീതവാദ്യങ്ങളും കൊണ്ട് അവർ സംതൃപ്തരായിക്കൊള്ളും. പ്രേക്ഷകർ അങ്ങനെയല്ല. പതിനെട്ട് വിദ്യകൾ, നാട്യശാസ്ത്രം, കാമശാസ്ത്രം ഇങ്ങനെ വിദ്യകളിരുപതും ഹൃദിസ്ഥമാക്കിയവരാണവർ. നാനാലോകരെപ്പോലെ ബാഹ്യാഭിനയംകൊണ്ടുമാത്രം അവർ തൃപ്തരാവില്ല. അവർക്കുവേണ്ടിയാണ് ധ്വനിപാഠങ്ങൾ. ഓരോ നടനും സൃഷ്ടിക്കുന്നത് പലതരം അർത്ഥങ്ങളെയാവും. അതുകൊണ്ട് ഒരു നാടകം തന്നെ ആവർത്തിച്ചുകണ്ടാലും അവർക്ക് വിരക്തി ഉണ്ടാവില്ല. എന്നു മാത്രമല്ല, നൂതനധ്വനികളോരോന്നും അവരെ കൂടുതൽ രസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും.

നാട്യശാസ്ത്രം നിർദ്ദേശിക്കുന്ന അഭിനയപദ്ധതിയുടെ പരിഷ്കരണമാണ് കുലശേഖരപദ്ധതി; എങ്കിലുമിത് ഭരതന്റെ നിരാകരണമല്ല; പ്രത്യുത പൂരണമാണ്.

നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ഈ കേരളീയവഴി പിൽക്കാലത്ത് വികസിച്ചത് പലതരത്തിലാണ്. കുലശേഖരന് ശേഷം രണ്ടു നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കിടയിൽ അനേകം

സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ ഈ പുതിയ രീതിയിൽ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. മത്തവിലാസം, ഭഗവദജ്ജുകം എന്നിവ രണ്ടും അക്കാലത്ത് തന്നെ ജനപ്രിയങ്ങളായിരുന്നു. മത്തവിലാസത്തെ അനുകരിച്ച് പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണത്തിന്റെ മൂന്നാമങ്കം മാന്ത്രാങ്കം എന്ന പേരിൽ രംഗത്തെത്തി. ഭാസനാടകങ്ങൾ[15] ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് കേരളീയ നടന്മാരുടെ കൈയ്യിലെത്തുന്നത്.

മലയാളഭാഷയുടെ വികാസപരിണതികളുടെ സവിശേഷമായൊരു സന്ദർഭമായിരുന്നു പന്ത്രണ്ട് പതിമൂന്ന് നൂറ്റാണ്ടുകൾ. മലയാളഭാഷ സംസ്കൃതവേദിയിൽ പ്രവേശിച്ചതിക്കാലത്താണ്. അതോടെ സമൂഹവിമർശനത്തിനും പരിഹാസത്തിനും പരിഷ്കരണത്തിനുമൊക്കെയുള്ള വിശിഷ്ടോപാധിയായി സംസ്കൃതരംഗവേദി മാറി. ഈ പശ്ചാത്തലമാണ് കൂടിയാട്ടം എന്ന മലയാളീകരിച്ച സംസ്കൃതവേദിക്ക് ജന്മം നൽകിയത്.

ഈ വ്യതിയാനങ്ങളെ കുലശേഖരന്റെ പിൻമുറക്കാർ ശക്തിയായി എതിർത്തു. നാട്യശാസ്ത്രസരണിയെ കളങ്കപ്പെടുത്തുന്നതാണ് ഈ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ എന്ന് അവർ വിമർശിച്ചു. `ഭരതനിലേയ്ക്ക് മടങ്ങുക' എന്നതായിരുന്നു അവരുടെ ആഹ്വാനം.`നടാങ്കുശ'മെന്ന ആദ്യത്തെ നാടകവിമർശനകൃതി(15-നൂറ്റാണ്ട്) ഉണ്ടായതങ്ങനെയാണ്[16]. കുലശേഖരന്റെ പിൻമുറക്കാരനായ മഹോദയപുരത്തെ ഒരു പണ്ഡിതനായിരിക്കണം അതിന്റെ കർത്താവ്. തനിക്കു മുൻപുള്ളവരിൽ കളങ്കമില്ലാത്ത നാട്യവിദഗ്ദ്ധരായി മൂന്നു പേരെ മാത്രമേ നടാങ്കുശകർത്താവ് അംഗീകരിക്കുന്നുള്ളു - ഭരതൻ, കുലശേഖരൻ, ശക്തിഭദ്രൻ.

നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അഭിനയരീതിയെ നിലനിർത്തിയത് കൂടിയാട്ടമാണ്. മൂന്ന് സരണികൾ സംഗമിച്ചാണ് കൂടിയാട്ടം ഉണ്ടായത്. രണ്ടായിരം വർഷത്തെ പഴക്കമുള്ള ദേശീയമായ നാട്യശാസ്ത്രസരണി, നാട്യശാസ്ത്രത്തിന് ആയിരം വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം കേരളം കൂട്ടിച്ചേർത്ത വ്യംങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയുടെ മഹോദയപുരസരണി, മലയാളത്തിന്റെ പെരിംചെല്ലൂർ പാരമ്പര്യം. പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടോടെ കൂടിയാട്ടം പൊതുവേദിയിലസ്തമിച്ചു. ക്ഷേത്രത്തോടനുബന്ധിച്ചുള്ള കൂത്തമ്പലങ്ങളിലേയ്ക്ക് കൂടിയാട്ടാവതരണങ്ങൾ ചുരുങ്ങി. പിന്നീട് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിലാണ് കൂടിയാട്ടം പൊതുവേദിയിലെത്തിയത്.[17]

ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് കഥകളിയുടെ ഉദയം. ഇതിനുമുൻപ് തന്നെ കൃഷ്ണനാട്ടം രൂപം കൊണ്ടിരുന്നു. നാട്യശാസ്ത്രത്തോടുള്ളതിനേക്കാൾ കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന് കടപ്പാടുള്ളത് അഷ്ടപദിയാട്ടത്തിന്റെ പാരമ്പര്യത്തോടാണ്. ഏകഹാര്യാഭിനയം, പകർന്നാട്ടം, നേത്രാഭിനയം തുടങ്ങിയ അഭിനയത്തിന്റെ മർമ്മങ്ങൾ കഥകളി സ്വീകരിച്ചത് കൂടിയാട്ടത്തിൽ നിന്നാണ്. എന്നാൽ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെയല്ല കേരളത്തിലുണ്ടായ ആട്ടക്കഥകളെയാണ് ആടാൻ കഥകളി ആശ്രയിച്ചത്. മോഹിനിയാട്ടം ഇന്നത്തെ രീതിയിൽ രൂപപ്പെട്ടതിൽ നാട്യശാസ്ത്രത്തിനുള്ള പങ്ക് സുവിദിതമാണ്.

ക്ലാസിക്കൽ എന്ന് നാം വിളിക്കുന്ന കൂടിയാട്ടം, കൃഷ്ണനാട്ടം, കഥകളി, മോഹിനിയാട്ടം എന്നീ നാലു കലാരൂപങ്ങളും നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെയും കുലശേഖരന്റെയും അഭിനയ മുദ്രകൾ പേറുന്നവയാണ്. കുലശേഖരന്റെ പരിഷ്കാരങ്ങളിൽ തന്നെ ആദ്യത്തേതാണ് ഇവയെ കൂടുതൽ സ്വാധീനിച്ചത്. എന്നാൽ ആധുനികരംഗവേദിയെ സ്വാധീനിച്ചത് രണ്ടാമത്തെ പരിഷ്കാരമായ ധ്വനിയോജനയാണ്. ക്ലാസ്സിക്കൽ നാടകങ്ങളുടെ അനേകം ആവിഷ്കാരങ്ങൾ ഈ അടുത്തകാലത്തുണ്ടാകുന്നുണ്ട്. ഭാസന്റെയോ കാളിദാസന്റെയോ ശൂദ്രകന്റെയോ ഗ്രന്ഥപാഠങ്ങളെ അതേപടി ആവർത്തിക്കുകയല്ല പുതിയ സംവിധായകർ ചെയ്യുന്നത്. ഒരേ നാടകം തന്നെ പല സംവിധായകർ ചെയ്യുമ്പോൾ അവർ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ധ്വനിപാഠങ്ങൾ ഭിന്നങ്ങളാണ്. ആധുനികകാലത്ത് ഏറ്റവും കൂടുതൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട രണ്ടു നാടകങ്ങൾ കർണ്ണഭാരവും മദ്ധ്യമവ്യായോഗവുമാണ്. എണ്ണപ്പെട്ട സംവിധായകരൊക്കെ ഇതിലേതിലെങ്കിലുമൊന്നിൽ കൈവച്ചിട്ടുണ്ട്. ഓരോ രംഗാവതരണവും പുതിയ വ്യങ്ഗ്യങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനമായി അനുഭവപ്പെടുന്നതുകൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകർ അഹ്ലാദത്തോടെ അവയെ സ്വീകരിക്കുന്നത്.

ആധുനികരംഗവേദിയിലെ ഏകഹാര്യരൂപങ്ങളുടെ പ്രചാരവും വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയുടെ സ്വാധീനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിലയിരുത്തേണ്ടതാണ്.

നാട്യശാസ്ത്രം ഉണ്ടായത് കേരളത്തിലല്ലെങ്കിലും നാട്യശാസ്ത്രപാരമ്പര്യത്തെ ഏറ്റവുമധികം സംരക്ഷിക്കുന്നത് കേരളമാണ്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനമായ അഭിനവഭാരതി സൂക്ഷിച്ചത് കേരളമാണ്. ഭാസന്റെ നാടകങ്ങൾ നിലനിർത്തിയത് കേരളത്തിലെ നടന്മാരാണ്; സർവ്വോപരി നമുക്ക് ലഭിക്കുന്ന ഏറ്റവും പ്രാചീനമായ അഭിനയരീതി നിലനിർത്തിയ കൂടിയാട്ടം കേരളത്തിന്റെ തനത് രൂപമാണ്. അഭിനവഭാരതിയെന്ന നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണവ്യാഖ്യാനം ദാർശനികതലത്തിലാണ് നാട്യത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്. പ്രയോഗതലത്തിൽ നാട്യത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയാണ്. അതിലെ അഭിനയരീതിയാണിന്ന് ലോകമെങ്ങുമുള്ള നാടകപ്രവർത്തകരെ ഇന്ത്യയിലേയ്ക്ക് ആകർഷിക്കുന്നത്[17]

---

1. ഭരതനു മുൻപുള്ള രംഗവേദിയെപ്പറ്റി കൂടുതൽ അറിയുന്നതിന് `കൂടിയാട്ടം അഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയും വളർച്ചയും' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ മൂന്നദ്ധ്യായങ്ങൾ നോക്കുക.

2. കൃശാശ്വൻ, ശിലാലി എന്നീ ആചാര്യന്മാരുടെ നടസൂത്രങ്ങളെ പാണിനി (ബിസിഇ 5. c) പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്. പതഞ്ജലി (ബിസിഇ 2.c) കംസവധവും ബാലിവധവും അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്.

3. യോയം ഭഗവതാ സമ്യഗ്
ഗ്രഥിതോ വേദസമ്മിതഃ
നാട്യവേദഃ കഥം ചായ-
മുൽപന്നഃ കസ്യ വാ കൃതേ
കത്യംഗഃ കിംപ്രമാണശ്ച

പ്രയോഗശ്ചാസ്യ കിദൃശഃ
സർവ്വമേതദ്യഥാതത്ത്വം
ഭഗവാൻ വക്തുമർഹസി

ഗുരോ, അവിടുന്ന് വേദം പോലെ വേണ്ടുംവണ്ണം ചിട്ടപ്പെടുത്തിവച്ചിട്ടുള്ള നാട്യവേദമുണ്ടല്ലോ, അത് ആർക്കുവേണ്ടി ? എങ്ങനെയുണ്ടായി.? അതിന്ന് അംഗങ്ങളെത്ര? വലിപ്പമെന്ത്? അതിന്റെ പ്രയോഗം ഏതു വിധത്തിലാണ്? ഇതെല്ലാം ഉള്ളവണ്ണം അവിടുന്നു പറഞ്ഞുതരണം.

നാട്യശാസ്ത്രം അദ്ധ്യായം 1 കാരിക 3

4. അഭിനയത്തെ ഭരതൻ മൂന്നായി തിരിക്കുന്നു - ശ്രേഷ്ഠം, മദ്ധ്യമം, അധമം. സത്വപ്രധാനമായത് ശ്രേഷ്ഠം, സമസത്വമായത് മദ്ധ്യമം, സത്വഹീനമായത് അധമം.

    സത്വാതിരിക്തോഭിനയോ ശ്രേഷ്ഠ ഇത്യാഭിധീയതേ
    സമസത്വോ ഭവേന്മദ്ധ്യഃ, സത്വഹീനോധമഃ സ്മൃതഃ

സാത്വികാഭിനയത്തിൽ പ്രാധാന്യം നേത്രത്തിനാണ്. ഭാവങ്ങളെല്ലാം നേത്രത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നുവെന്ന് ഭരതൻ. ഭാവസാന്ദ്രമായ ഏതു രംഗവും ജ്യേഷ്ഠമായ സത്വാഭിനയത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്. സ്വപ്നവാസവദത്തത്തിൽ മാലകോർക്കുന്ന രംഗം തന്നെ ഉദാഹരണമായി എടുക്കാം. അവിടെത്തന്നെ സമുദ്രഗൃഹത്തിലേയ്ക്ക് പോകുന്ന വിദൂഷകന്റെ സർപ്പഭ്രാന്തി മദ്ധ്യമത്തിനുദാഹരണമാണ്. വേണീ സംഹാരത്തിലെ സുന്ദരന്റെ യുദ്ധവർണ്ണന സത്വഹീനമാണ് - അധമം

5. രൂപകം എന്നത് ദൃശ്യത്തിന് പൊതുവെ പറയുന്ന പേരാണ്. പത്തുതരത്തിലുള്ള രൂപകങ്ങളെയാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വിവരിക്കുന്നത്. ഉദാത്തചരിതം വർണിക്കുന്ന നാടകമാണവയിൽ ശ്രേഷ്ഠം. പ്രകരണത്തിൽ നായകൻ ധീരശാന്തനാണ്. ഇവ ഒഴിച്ചുള്ള എട്ട് രൂപങ്ങളും ഉള്ളടക്കത്തിലും അവതരണത്തിലും താഴെയാണ്.

6. `ഏകോരസഃ കരുണ ഏവ' എന്നു ഉത്തമരാമചരിതത്തിൽ ഭവഭൂതി

7. ചോദ്യം: രസം എങ്ങനെ ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നു?

കഥമാസ്വാദ്യതേ രസഃ?
യഥാ ഹി നാനാവ്യഞ്ജനസംസ്കൃതമന്നം ഭുഞ്ജാനാ രസാനാസ്വാദയന്തി സുമനസഃ പുരുഷാ, ഹർഷാദീംശ്ചാധിഗച്ഛന്തി, തഥാ നാനാഭാവാഭിനയവ്യഞ്ജിതാൻ വാഗംഗസത്വോപേതാൻ സ്ഥായീ ഭാവാനാസ്വാദയന്തി സുമനസഃ പ്രേക്ഷകാ, ഹർഷാദീംശ്ചാധിഗച്ഛന്തി. തസ്മാന്നാട്യരസാ ഇത്യാഭിവ്യാഖ്യാതാഃ

എങ്ങനെയാണോ പല കറികളും കൂട്ടി ചോറുണ്ണുമ്പോൾ രസങ്ങളാസ്വദിക്കുന്നത്, മനസ്സുഖമുള്ള പുരുഷന്മാർ ഹർഷാദികളെ അനുഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്; അങ്ങനെ പലവക ഭാവങ്ങളുടെ അഭിനയംകൊണ്ട് പ്രകാശിതങ്ങളും വാചികാംഗികസാത്ത്വികങ്ങളോടു ചേർന്നതുമായ സ്ഥായിഭാവങ്ങളെ ആസ്വദിക്കുന്നു മനസ്സുഖമുള്ള പ്രേക്ഷകന്മാർ, ഹർഷാദികളെ പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുനിമിത്തം നാട്യരസങ്ങൾ എന്നു നാം സാദൃശ്യം മുൻനിർത്തി പറഞ്ഞുവരുന്നു.

നാട്യശാസ്ത്രം അദ്ധ്യായം 6.

8. ഭാവവും രസവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം രസചർച്ചയിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു വിഷയമാണ്. ചിത്തവൃത്തിയായ ഭാവ(the emotional DNA)ത്തെ പോഷിപ്പിച്ചാൽ രസമാകുന്നു എന്നാണ് പ്രാചീനമതം. ഇതനുസരിച്ച് ഭാവവും രസവും തമ്മിൽ അവസ്ഥയിലേ ഭേദമുള്ളു.

ദണ്ഡി : (ഏഴാം നൂറ്റാണ്ട്). രതിഃ ശൃംഗാരതാം ഗതാ രൂപബാഹുല്യയോഗേന

ഭട്ടലോല്ലടൻ : (എട്ടാം നൂറ്റാണ്ട്). ഉപചിതഃ ഭാവഃ രസഃ, അനുപചിതഃ സ്ഥായീ
(പ്രവൃദ്ധമാകുമ്പോൾ സ്ഥായി രസമാകുന്നു; അല്ലാത്തപ്പോൾ ഭാവമായി തുടരുന്നു)

ശങ്കുകൻ : (എട്ടാം നൂറ്റാണ്ട്). അനുകരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ ഭാവം രസമായിമാറുന്നു; സ്വാഭാവിക നിലയിൽ സ്ഥായിയായിത്തന്നെ വർത്തിക്കുന്നു.

ഭട്ടനായകൻ : (ഒമ്പതാം നൂറ്റാണ്ട്). രസചർച്ചയിൽ ഭരതൻ കഴിഞ്ഞാൽ ഓർക്കേണ്ട നാമം ഭട്ടനായകന്റേതാണ്. ഹൃദയദർപ്പണം എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പേര്. ഗ്രന്ഥം കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടില്ല. പലയിടത്ത് നിന്നായി ലഭിക്കുന്ന പരാമർശങ്ങളിൽ നിന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തം നാം ഗ്രഹിക്കുന്നത്. `സാധാരണീകരണ' മാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖ്യമായ സംഭാവന. വ്യക്തിയുടെ ഭാവങ്ങൾ സവിശേഷ(Particular)ങ്ങളാണ്. അവ പൊതു(General) അല്ല. അസാധാരണ (സവിശേഷ)മായവ സാധാരണ (പൊതു) മാകുന്നു എന്നാണ് പദത്തിന്റെ അർത്ഥം. സ്ഥൂലമായ ഈ അർത്ഥമെടുത്ത് Generalisation, Universalisation എന്നൊക്കെ സാധാരണീകരണത്തെ പരിഭാഷപ്പെടുത്താറുണ്ട്.

വികാരത്തിന് സാമാന്യവൽക്കരണങ്ങൾ സാദ്ധ്യമല്ല. അതുകൊണ്ട് വൈയക്തികമായ പരിമിതിയിൽ നിന്നുള്ള വിമോചനം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ trans-personalisation എന്ന പദമാണ് ഇപ്പോൾ ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. ആസ്വാദനത്തിന് തടസ്സം നിൽക്കുന്ന ഭാവങ്ങളുടെ വൈയക്തികതയിൽ നിന്നു മുക്തി നേടുക എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ദേശകാലാനാലിംഗിതമായ ഭാവം എന്നാണ് അർത്ഥം ഗ്രഹിക്കേണ്ടത്.

9. സംസ്കൃതരംഗവേദിയുടെ ചരിത്രമെഴുതിയ പാശ്ചാത്യർ പതിനൊന്നു മുതൽ പതിനെട്ട് വരെയുള്ള നൂറ്റാണ്ടുകളെ ഇരുണ്ട നൂറ്റാണ്ടുകൾ എന്നാണ് ഗണിച്ചിരിക്കുന്നത്. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ പ്രഭാവകാലം കഴിഞ്ഞതോടെ പിന്നീടവശേഷിച്ചത് ശൂന്യതയായിരുന്നെന്നും പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പാശ്ചാത്യനാടകങ്ങൾ പ്രചരിപ്പിക്കുകവഴി ഈ ശൂന്യത തങ്ങൾ നികത്തിയെന്നുമാണ് അവരെഴുതിപ്പിടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. എട്ട് നൂറ്റാണ്ടിലെ ശൂന്യതയ്ക്ക് കാരണവും അവർ കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട് - മുസ്ലീം ആക്രമണം. ശുദ്ധാത്മാക്കളായ നമ്മുടെ ചരിത്രകാരന്മാർ ഇതപ്പാടെ വിഴുങ്ങിയിട്ടുണ്ട്.

ഭാരതീയസമൂഹത്തിൽ വളർന്നുവന്ന രണ്ടു പ്രധാന സാമൂഹ്യസവിശേഷതകളെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ പാശ്ചാത്യർക്ക് കഴിഞ്ഞില്ല. ആദ്യത്തേത് പ്രാദേശികസ്വത്വങ്ങളുടെ ആവിർഭാവമാണ്, രണ്ടാമത്തേത് ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഇടപെടലും. ആവിർഭാവകാലത്ത് ഇവ രണ്ടും പുരോഗമനപരങ്ങളായ പ്രവണതകളായിരുന്നു. വിദേശികൾക്ക് നമ്മുടെ ചരിത്രം പറഞ്ഞുകൊടുത്ത ശാസ്ത്രിമാർക്ക് നാടോടിരൂപങ്ങളെ പുച്ഛമായിരുന്നെന്നതും ഈ രൂപങ്ങൾ ലിഖിതരൂപങ്ങളില്ലാതെ വാമൊഴിവഴക്കങ്ങളിലൂടെ ആണ് പ്രചരിച്ചത് എന്നതും വിദേശികളുടെ അജ്ഞതയ്ക്ക് കാരണങ്ങളാകാവുന്നതാണ്. അവ എന്തായാലും ഭാരതീയരംഗവേദിയുടെ സവിശേഷതകൾ മുദ്രകുത്തിയ കലാരൂപങ്ങളാണ് ഇക്കാലത്ത് ചടുലമായത്. കേവലാനുകരണത്തിന്റെ റിയലിസത്തിൽ നിന്ന് ഭാരതീയ രംഗവേദിയെ വിഭിന്നമാക്കുന്നത് അതിന്റെ ആഖ്യാനപരവും വ്യാഖ്യാനപരവുമായ (narrative and interpretative tradition) സവിശേഷതകളാണ്. അവ പ്രകടമായ ഏറ്റവും ചൈതന്യവത്തായ കാലഘട്ടമായിരുന്നു ഇരുണ്ടതെന്ന് പാശ്ചാത്യർ പറഞ്ഞ ഈ നൂറ്റാണ്ടുകൾ.

10. ഭരതൻ വിവരിച്ച രൂപകങ്ങൾ പത്തായിരുന്നു. ഇതിൽപ്പെടാതെ പിന്നീടു ഓരോ ദേശത്തും വളർന്നുവന്നവയാണ് ഉപരൂപകങ്ങൾ. പ്രധാനപ്പെട്ട പ്രാദേശികരൂപങ്ങൾ ഇവയാണ്.

വടക്ക് (കാശ്മീർ)	- ഭണ്ഡ് പാഥേർ , ഭണ്ഡ്
വടക്കുകിഴക്ക് (ആസാം)	- ആംഖ്യാനാട്ട്, ലായ് ഹരോബ, ഭവോന, മണിപ്പൂരി, രാസ
ഉത്തരേന്ത്യ	- രാമലീല, രാസലീല, സ്വാംഗം, നൗതംഗി
മദ്ധ്യഭാരതം (രാജസ്ഥാൻ)	- മഞ്ച് (മാൾവ), നാച് (ഛത്തീസ്ഘട്ട്), ഖയാൻ

ഗുജറാത്ത് - ഭാവയ്

ദക്ഷിണേന്ത്യ - ഹരികഥ, യക്ഷഗാനം, തെരുക്കൂത്ത്, ഭാഗവതമേള

രാസകം, ഡോംബി, പ്രസ്ഥാനം, ഭാണിക, ഹല്ലീസകം, രാസക്രീഡ തുടങ്ങിയ തനിക്കുപരിചയമുള്ള ഉപരൂപകങ്ങളെ അഭിനവഗുപ്തൻ പരിചയപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഗോഷ്ഠി, സട്ടകം, ത്രോടകം തുടങ്ങി പതിനെട്ട് രൂപങ്ങളെ വിശ്വനാഥൻ (14 സി) വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. നൂറോളം ഉപരൂപങ്ങളുടെ പേരുകൾ പലയിടത്തു നിന്നായി നമുക്ക് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ കാലത്തെ രംഗവേദിയുടെ സമൃദ്ധിയെ ആണ് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ഉപരൂപകങ്ങളെപ്പറ്റി കൂടുതലറിയാൻ പ്രൊഫസർ രാധാവല്ലഭ ത്രിപാഠി വ്യങ്ഗ്യവാഖ്യയ്ക്ക് എഴുതിയ ആമുഖം കാണുക.

11. പൊതുവർഷത്തിന് മുൻപ് രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് ഭാസൻ ജീവിച്ചിരുന്നതെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. കാളിദാസൻ (1 ബിസിഇ), ശൂദ്രകൻ (1 സി ഇ), വിശാഖദത്തൻ (3 സിഇ), ഭവഭൂതി (7 സി ഇ), ശ്രീഹർഷൻ (7 സി ഇ) ഭട്ടനാരായണൻ (8 സി ഇ) തുടങ്ങിയവരെല്ലാം പൊതുവർഷത്തിന്റെ ആദ്യ സഹസ്രാബ്ദത്തിലാണ് നാടകങ്ങൾ രചിച്ചത്. പത്താം നൂറ്റാണ്ടിന് ശേഷം എണ്ണപ്പെട്ട സംസ്കൃത നാടകങ്ങളൊന്നുംതന്നെ ഉത്തരേന്ത്യയിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ല; പ്രാകൃതത്തിലും പ്രാദേശികഭാഷകളിലും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടുതാനും. ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ നിന്ന് നമുക്ക് ലഭിക്കുന്ന ആദ്യത്തെ സംസ്കൃതരൂപകം മത്തവിലാസപ്രഹസനമാണ്(6 സി). കുലശേഖരനാടകങ്ങൾ, കല്യാണസൗഗന്ധികവ്യായോഗം, ആശ്ചര്യചൂഡാമണി തുടങ്ങിയവ അതിന് ശേഷമാണുണ്ടായത്. സംസ്കൃതനാടകാഭിനയത്തിന്റെ അവശേഷിക്കുന്ന ഏകരൂപമായ കൂടിയാട്ടവും രണ്ടാമത്തെ സഹസ്രാബ്ദത്തിലാണ് ഉരുത്തിരിഞ്ഞത്.

12. സംഘസാഹിത്യം മൂന്നു ഘട്ടങ്ങളിൽ വ്യാപിച്ചിരിക്കുന്നു. ആദ്യഘട്ടത്തെപ്പറ്റി കാര്യമായൊന്നും നമുക്കറിഞ്ഞുകൂടാ. തൊൽകാപ്പിയം രണ്ടാംഘട്ടത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. പൊതുവർഷം ഒന്നുമുതൽ അഞ്ചുവരെ വ്യാപിച്ചിരിക്കുന്നു മൂന്നാംഘട്ടം. ഈ കാലത്തെ മഹാകാവ്യമാണ് ചിലപ്പതികാരം. തമിഴകത്തിന്റെ പൊതുപാരമ്പര്യമാണ് സംഘസാഹിത്യം. കേരളവും അതിന്റെ ഭാഗമാണ്. നാട്യശാസ്ത്രത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് തൊൽകാപ്പിയത്തിലെ പല വിവരണങ്ങളും. ഉദാഹരണത്തിന് എട്ടു രസങ്ങളുടെ പേരുകൾ നോക്കുക: നകൈ(ഹാസ്യം), അവുകൈ (കരുണം), ഇഴിവരൻ (ബീഭത്സം), മരുതകൈ (അദ്ഭുതം), അച്ചം(ഭയം), പെരുമിതം (വീരം), വെകളി(രൗദ്രം), അപകൈ (ശൃംഗാരം). ചിലപ്പതികാരത്തിലെ ചാക്കൈകൂത്തന്റെ അർദ്ധനാരീശ്വരനൃത്തം പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. കൂടുതൽ വിവരങ്ങൾക്ക് -

Kutiyattam Theatre - The Earliest Living Tradition - K G Paulose - Ch.9

13. ബ്രാഹ്മണാ രചിതം പ്രാഗ്
യോ ദൃഷ്ട്വാ ഭരതോ മുനിഃ
തസ്യ പ്രയോക്താ ലോകേഭൂത്
തസ്മൈ രസവിദേ നമഃ
യത്തേന നിർമ്മിതം ശാസ്ത്രം
ഭരതം നാടകാശ്രയം
തദ്വീക്ഷ്യ ഹൃദയേ ചക്രേ
മഹീശ കുലശേഖരഃ

Vyangyavyakhya : ` The Aesthetics of Dhvani in Theatre' Ed. K. G. Paulose D.K. PrintWorld, New Delhi, P. 38

14 പൂർവ്വസംബന്ധമാണ് പിൽക്കാലത്ത് നിർവ്വഹണമെന്ന പേരിൽ കൂടിയാട്ടത്തിൽ പ്രസിദ്ധമായത്. കഥകളിയിലെ തന്റേടാട്ടത്തിനും ഏകഹാര്യാഭിനയത്തിനും ഇതിനോട് ബന്ധമുണ്ട്. നിർവഹണം നാടകാഭിനയത്തെ രണ്ടുതട്ടാക്കി തിരിച്ചു - 1. ഗ്രന്ഥപാഠത്തിലില്ലാത്ത, ദിവസങ്ങളോളം നീണ്ടു

നിൽക്കുന്ന ഒറ്റയാട്ടം, 2. നാടകഗ്രന്ഥത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ ചേർന്നുള്ള (കൂടി) അഭിനയം (ആട്ടം). സഹൃദയർക്കധികം ഹൃദ്യമായത് ഏകഹാര്യമാണ്. അതോടെ കൂടിയാട്ടം ബഹുപാത്രകേന്ദ്രിതമായ നാടകത്തെ ഏകഹാര്യമാക്കി നശിപ്പിച്ചു എന്ന വിമർശനമുണ്ടായി.

15. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകത്തിൽ മണലിക്കര മനയിൽ നിന്ന് മഹാമഹോപാദ്ധ്യായ ടി. ഗണപതിശാസ്ത്രികൾ പതിമൂന്നു നാടകങ്ങൾ കണ്ടെടുക്കുംവരെ ഭാസനാടകങ്ങൾ നമുക്ക് അപ്രാപ്യമായിരുന്നു. പരമ്പരാഗതമായി ചാക്യാന്മാർ അഭിനയിച്ചുപോന്നവയാണ് ഈ നാടകങ്ങൾ. അവ ഭാസന്റേതാണെന്ന് അവർക്കുമറിയില്ലായിരുന്നു. കുപ്പുസ്വാമി ശാസ്ത്രികളെപ്പോലുള്ള പണ്ഡിതന്മാർ `ഭാസനാടകചക്രം' എന്നതിന് പകരം `ചാക്യാർനാടകചക്രം' എന്നാണിവയെ വിളിച്ചത്.

16. Natankusa - A Critique on Dramaturgy - Ed. K G Paulose, Govt. Sanskrit College Co-operative Society , Tripunithura , 1993

17. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ലോകശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റിയ രണ്ട് സംഭവങ്ങളുണ്ടായി - ഭാസനാടകങ്ങളെ കണ്ടെത്തിയതും കൂടിയാട്ടം പൊതുവേദിയിൽ വന്നതുമാണവ. ഇവ രണ്ടുമുണ്ടായത് കേരളത്തിലാണ്. അതോടെ ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള നാടകപ്രവർത്തകരുടെ തീർത്ഥാടനകേന്ദ്രമായി കേരളം മാറി. തങ്ങൾക്കപരിചിതമായ അഭിനയരീതി അവരെ അദ്ഭുതപ്പെടുത്തി. നടന് സർവ്വാധിപത്യമുള്ള രംഗവേദി (actor's theatre) അവരെ ആവേശം കൊള്ളിച്ചു. കേരളീയ രംഗവേദിയുടെ സവിശേഷ സംഭാവനകളായ മനോധർമ്മം, ഏകഹാര്യത, പകർന്നാട്ടം എന്നിവ തങ്ങളുടെ നാടകസങ്കല്പങ്ങളോട് കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ പ്രമുഖ സംവിധായകർ വെമ്പി. സമാന്തരമായി മറ്റൊരു പ്രവണതകൂടി ഉടലെടുത്തു. സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള നഗരികളിൽ അരങ്ങേറാൻ തുടങ്ങി. ആഗോളതലത്തിൽ സംസ്കൃതനാടകാവതരണത്തിന്റെ സുവർണയുഗമായി മാറി കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ട്. കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിൽ ലോകനാടകവേദിക്ക് മൂന്നു മഹത്തായ സംഭാവനകൾ കേരളം നൽകി - ആദ്യദശകത്തിൽ ഭാസനാടകങ്ങൾ മദ്ധ്യദശകങ്ങളിൽ മാനവരാശിയുടെ അനശ്വരപൈതൃകമായ കൂടിയാട്ടം, അവസാനദശകങ്ങളിൽ കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ സംവിധാനം ചെയ്ത ക്ലാസിക്കുകളുടെ ആധുനികാവതരണം. ഇവ മൂന്നും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു; അവയുടെ വേരുകൾ നാട്യശാസ്ത്രം വരെ ആണ്ടുകിടക്കുന്നു.

ഡോ. കെ.ജി. പൗലോസ്: അധ്യാപകൻ; പ്രിൻസിപ്പൽ, സംസ്കൃതകോളേജ്; റജിസ്ട്രാർ, ശ്രീശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവ്വകലാശാല; വൈസ്ചാൻസലർ, കേരളകലാമണ്ഡലം കല്പിതസർവ്വകലാശാലാ എന്നീ നിലകളിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. സിംലയിലെ ഇന്ത്യൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് അഡ്വാൻസ് സ്റ്റഡിയിൽ ഫെല്ലോ ആയിരുന്നു. E-mail: kgpaulose@gmail.com, www.kgpaulose@info.com.