കൂടിയാട്ടത്തിലെ രസസങ്കല്പം

കെ.ജി. പൗലോസ്

വളരെ പഴയകാലം മുതൽ നാട്യശാസ്ത്ര (ബി.സി.ഇ. 2-ാം നൂറ്റാണ്ട്) ത്തിന് കേരളത്തിൽ നല്ല പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നു. കേരളം തമിഴകത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്ന കാലത്തുതന്നെ ദക്ഷിണാപഥത്തിൽ നാട്യശാസ്ത്രം സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിരുന്നിരിക്കണം. ചിലപ്പതികാരവും തൊൽകാപ്പിയവും നൽകുന്ന സൂചനകൾ അതാണ്. അതിന്റെ സത്യാവസ്ഥ എന്തായിരുന്നാലും സംസ്കൃതം കേരളത്തിൽ പ്രചരിച്ചകാലം മുതൽ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾക്കും ഭരതന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കും രംഗവേദിയിൽ വേരോട്ടം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. കാർഷികസംസ്കൃതിയുടെ നെൽവയലുകളിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞ കളമെഴുത്തിൽനിന്നും കാവുകളിലെ അമ്മസങ്കല്പത്തിൽനിന്നും വ്യതിരിക്തമായിരുന്നു, നാഗരികമായ ഈ നാട്യസങ്കല്പം.

ക്ലാസിക്കൽ എന്നു പലപ്പോഴും വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടാറുള്ള കേരളീയ രംഗവേദിയേപ്പറ്റി ഭാഗ്യവശാൽ രണ്ട് ആധികാരിക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ സംസ്കൃതത്തിൽ നമുക്ക് ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. കുലശേഖരന്റെ വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യ (പൊതുവർഷം 9-10 നൂറ്റാണ്ട്) യും കർത്താവാരെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത നടാങ്കുശ (പൊ.വ. 14-ാം നൂറ്റാണ്ട്) വും. രണ്ടും ആകരഗ്രന്ഥമായി അംഗീകരിക്കുന്നത് നാട്യശാസ്ത്രത്തെയാണ്. വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യ തുടങ്ങുന്നതിങ്ങനെയാണ്.

ബ്രഹ്മണാ രചിതം യത്പ്രാക്
യോ ദൃഷ്ട്വാ ഭരതോ മുനിഃ
തസ്യ പ്രയോക്താ ലോകേऽഭൂത്
തസ്മൈ രസവിദേ നമഃ

(ആദിയിൽ ബ്രഹ്മാവ് രചിച്ച നാട്യശാസ്ത്രം കണ്ട്
ലോകത്തിൽ അതിന്റെ പ്രയോക്താവായി മാറിയ രസജ്ഞനായ ഭരതമുനിക്ക്
പ്രണാമം.)

നടനെ ഭരതൻ എന്നും നടകുലത്തെ ഭരതകുലമെന്നുമാണ് വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യ വിളിക്കുന്നത്. നാടകകൃതിക്ക് സ്വതന്ത്രമായ രംഗപാഠങ്ങൾ രചിക്കുന്നരീതി നടപ്പാക്കിയത് കുലശേഖരനാണ്. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ രീതിയിൽ ധ്വനി സിദ്ധാന്തത്തെ രംഗവേദിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ആനന്ദവർദ്ധനൻ ആവിഷ്ക്കരിച്ച ആ സിദ്ധാന്തം കാശ്മീരിൽതന്നെ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നതേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. നാടകകൃത്തിന്റെ പാഠത്തിൽ ഒതുങ്ങാതെ അരങ്ങിൽ അനേകം അർത്ഥാന്തരങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ കുലശേഖരൻ നടന്മാർക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകി. മനോധർമ്മാഭിനയവും പകർന്നാട്ടവും ആയിരുന്നു പുതിയ അഭിനയരീതികൾ. കുലശേഖരന് ശേഷം ഈ സ്വാതന്ത്ര്യം നടന്മാർ ദുരുപയോഗം ചെയ്തു എന്ന ആക്ഷേപമാണ് നടാങ്കുശകാരൻ ഉയർത്തി

യത്. അപ്പൊഴെ (പൊ.വ. 11–13 നൂറ്റാണ്ടുകൾ) യ്ക്കും കൂടിയാട്ടം സ്വതന്ത്രമായ അഭിനയരൂപമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. നടന്മാരുടെ വ്യതിയാനങ്ങളിൽ നിന്ന് നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ വീണ്ടെടുപ്പാണ് തന്റെ ലക്ഷ്യമെന്ന് അദ്ദേഹം പ്രഖ്യാപിച്ചു. ഒന്നോർക്കേണ്ടതുണ്ട് – വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യാ സംസ്കൃതനാടകാവതരണത്തിന്റെ രംഗപാഠമാണ്; നാടാങ്കുശം അതിന്റെ വിമർശനവും. എങ്കിലും ഇരുവരും ആശ്രയിക്കുന്നത് നാട്യശാസ്ത്രത്തെ തന്നെയാണ്. ഭരതനെയും കുലശേഖരനെയും നടാങ്കുശകർത്താവ് ആദരവോടെ സ്മരിക്കുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ നാട്യശാസ്ത്രം, വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യാ, നടാങ്കുശം – ഇവ മൂന്നുമാണ് കേരളത്തിലെ ക്ലാസിക്കൽ രംഗവേദി ആശ്രയിച്ച ആകരഗ്രന്ഥങ്ങൾ. അഭിനവഭാരതി ഉൾപ്പെടെയുള്ള നാട്യശാസ്ത്രവ്യാഖ്യാനങ്ങളെയും വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യാനത്തെ തുടർന്നുണ്ടായ നിരവധി ആട്ടപ്രകാരങ്ങളെയും ഇക്കൂട്ടത്തിൽ പെടുത്താം. പ്രയോഗമാർഗ്ഗങ്ങളാണ് അവയൊക്കെ.

ഇതിവൃത്തവും രസവും

നാട്യത്തിന്റെ ശരീരം ഇതിവൃത്തമാണ്, ആത്മാവ് രസവും. ഇതാണ് പൊതുവെ നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ നിലപാട്. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ഘടനയെപ്പറ്റി ഭരതൻ ഒട്ടനവധി മുൻകരുതലുകൾ എടുക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യം കഥയുടെ ക്രമാനുഗതമായ വളർച്ച – ബീജം, ബിന്ദു, പതാക, പ്രകരീ, കാര്യം. ഇവയ്ക്കനുസൃതമായി പാത്രത്തിന്റെ മാനസികമായ പ്രതികരണങ്ങൾ – ആരംഭം, യത്നം, പ്രാപ്ത്യാശാ, നിയതാപ്തി, ഫലാഗമം. ഇവയോരോന്നും യഥാക്രമം ഇഴുകിച്ചേരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന സവിശേഷഘട്ടങ്ങൾ – സന്ധികൾ. ഓരോ സന്ധിക്കും അനേകം അംഗങ്ങൾ. ഇഷ്ടിക ഓരോന്ന് എടുത്തുവെച്ച് ശില്പി ഒരു കൂടാരം പണിതുയർത്തുംപോലെയാണ് ഭരതൻ തന്റെ നാട്യസൗധത്തെ സങ്കല്പിച്ചത് – ഓരോ ബിന്ദുവിലും ഇറുക്കം, പരസ്പരം ചേരുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന മുറുക്കം, ആദ്യന്തം ഇണക്കം. അംഗാംഗിപ്പൊരുത്തമായിരുന്നു നാട്യത്തിന്റെ സർവ്വാംഗീണമായ ലാവണ്യത്തിനുറവിടം.

ദശരൂപകങ്ങളിൽ നാടകമാണ് ഇവിടെ മാതൃകയായി സ്വീകരിച്ചത്. മറ്റുള്ളവയിൽ ഇതിവൃത്തഘടന ഇത്ര ഇറുകിയതാവണമെന്നില്ല. പ്രഹസനം, ഭാണംപോലുള്ള ഹ്രസ്വരൂപങ്ങളിൽ അയഞ്ഞ ഘടനയായിരിക്കും കഥയ്ക്ക്. എന്നാലും ആദ്യന്തപ്പൊരുത്തം എല്ലായിടത്തും വേണം; ക്രമാനുഗതമായ വികാസവും ഒഴിവാക്കാനാവില്ല.

ഇതിവൃത്തത്തെ ഇത്രയും ഉറപ്പിച്ചശേഷം ഭരതൻ പറഞ്ഞ കാര്യമിതാണ്. ഇതിന്നാകെയൊരു അടിത്തറയുണ്ട് – അതു വൈകാരികമായ ഉൾച്ചേരലാണ്. അംഗങ്ങൾ ഓരോന്നിനെയും ഒട്ടിച്ചു നിർത്തുന്ന പശ അതാണ്. അതില്ലെങ്കിൽ മറ്റൊന്നുമില്ല – 'നഹി രസാദ് ഋതേ കശ്ചിദപ്യർത്ഥഃ പ്രവർതതേ.'

കഥയിൽ അനുനിമിഷം പ്രേക്ഷകനെ മുന്നോട്ടുനയിക്കുന്നത് ആകാംക്ഷയാണ്. കഥാഗതിയിലുണ്ടാകുന്ന വളവും തിരിവും, അപ്രതീക്ഷിതമായ തിരിച്ചടികൾ; അവയെ നേരിടുന്നതിൽ നായകന്റെ സ്ഥൈര്യം, അവസാനത്തെ ജയം; ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിയോടെ ശ്വാസം വിടാം, നായകന് മാത്രമല്ല, പ്രേക്ഷകർക്കും. പ്രേക്ഷകരെ പിടിച്ചുനിർത്താൻ വേണ്ടത് പ്രകരണശുദ്ധിയാണ്. കഥയുടെ വളർച്ചയുടെ പടവുകൾ തന്നെ. സൗകര്യത്തിന് വേണ്ടി നമുക്കതിനെ കഥാരസം എന്ന് വിളിക്കാം;

മഹാനടന്മാർ അങ്ങനെ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

ഇതിന്നുമപ്പുറത്താണ് രസം. ഭാവങ്ങളിൽ നിന്നാണ് രസം ഉളവാകുന്നത്. ഇത് ഉണ്ടാകേണ്ടത് അരങ്ങിലല്ല, സദസ്സിലാണ് – പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ. അരങ്ങിലെ പാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിലെ പ്രതിസന്ധി, ആകുലത, സങ്കല്പങ്ങൾ എല്ലാം കാണിയിലേയ്ക്ക് പകരുന്നു. ആ പകർച്ചയ്ക്കിടയിൽ വികാരം വൈയക്തികതലത്തിൽ നിന്ന് ഉദാത്തതയിലേയ്ക്ക് ഉയരുന്നു. വ്യക്തിയുടെ പീഡ വിശ്വത്തിന്റെ പീഡയായി മാറുന്നു. ചങ്ങല ആരിലാണെങ്കിലും നോവുന്നതെന്റെ കൈയ്യാകുന്നു. ഈ പരിണാമമാണു നാടകത്തിന്റെ രസതന്ത്രം. ഇതുണ്ടാകുന്നത് അരങ്ങിലല്ല, സദസ്സിലാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഭരതൻ തന്റെ പ്രസിദ്ധമായ രസസൂത്രത്തിൽ ഭാവത്തെപ്പറ്റി വാചാലനായത്. അരങ്ങിൽ നടൻ ഭാവം ആവിഷ്ക്കരിച്ചാൽ മതി, രസം കാണികൾ ആസ്വദിച്ചുകൊള്ളും, അതവർക്ക് വിടുക.

അരങ്ങിൽ നടൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന വിഭാവാനുഭാവവ്യഭിചാരികളുടെ സമഞ്ജസസമ്മേളനം സാക്ഷാത്കരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകന്റെ സ്ഥായി സ്വപരഭാവങ്ങളിൽ നിന്ന് മുക്തിനേടി രസമായി പരിണമിക്കുന്നു. പാത്രത്തിൽ സ്ഥായി ഉണ്ട്, അതുപക്ഷേ അദൃശ്യമാണ്. നടനിലെ സ്ഥായി രസമായി മാറുന്നുണ്ടോ? ഇല്ല. പാത്രസ്ഥായിയിൽ നിന്ന് മുക്തനാകാൻ പ്രേക്ഷകനെപ്പോലെ നടന് കഴിയുകയില്ല. അതുകൊണ്ട് നടന് പാത്രത്തിന്റെ സ്ഥായിയോട് തന്മയീഭവിക്കാം; രസം ആസ്വദിക്കാൻ കഴിയില്ല. തന്മയീഭവിക്കൽ ആസ്വാദനത്തിന്റെ പ്രാഥമികതലമാണ്; സാധാരണീകരണാണ് ഉദാത്തതലം. അത് സഹൃദയനിൽ മാത്രമേ ഉള്ളൂ. തന്മയീഭവിച്ചെന്ന് പ്രേക്ഷകർക്ക് തോന്നുകയേ പാടുള്ളൂ; നടൻ പൂർണമായി തിന്മയീഭവിച്ചാൽ സഹൃദയർ മുഖംതിരിക്കും. ഞാൻ ശകുന്തളയാണെന്ന് തോന്നിപ്പിക്കണം, സ്വയം ശകുന്തള ആകരുത്.

രസസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ കാതൽ വികാരങ്ങൾക്കുണ്ടാകുന്ന വിമോചനമാണ്. സ്വം, പരം, നിഷ്പക്ഷം എന്നീ നിലകളിലല്ല പ്രേക്ഷകൻ വികാരങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്. ഭരതന്റെ രസസിദ്ധാന്തത്തോട് ഈ ആശയം കൂട്ടിച്ചേർത്തത് ഭട്ടനായകൻ (പൊ.വ. 8 നൂറ്റാണ്ട്) ആണ്, അതിനെ പ്രചരിപ്പിച്ചത് അഭിനവഗുപ്താചാര്യനും (11. നൂ). സാധാരണീകരണം എന്നാണീ പ്രക്രിയയുടെ സാങ്കേതിക സംജ്ഞ.

അരങ്ങിന്റെ രസതന്ത്രത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കുമ്പോൾ ആദ്യമോർക്കേണ്ട പദം ഭാവം എന്നതാണ്. ഇത്രയേറെ അർത്ഥവ്യാപ്തിഉള്ള മറ്റൊരു വാക്ക് സംസ്കൃതത്തിലെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലില്ല. ഭവിക്കുന്നതും ഭവിപ്പിക്കുന്നതുമായി ആകെ ഭാവത്തിന് 49 മുഖങ്ങൾ. അവയിൽ സ്ഥായിയായ ചിത്തവൃത്തി (8) കളുണ്ട്, മാറിമറയുന്നവയുണ്ട് (33), ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ (8) സാത്വിക വൃത്തികളുമുണ്ട്. ഭാവങ്ങളിൽ നിന്ന് രസം.

ഭാവമാണ് നടൻ രംഗത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഭാവത്തിന് പല തലങ്ങളുണ്ട് – ഉദയം, സന്ധി, ശബളത, പ്രശമം. പരപുരുഷനെ കാണുമ്പോൾ ശകുന്തളയുടെ മനസ്സിൽ ആശ്രമത്തിന് വിരുദ്ധമായ ഇളക്കം ഉണ്ടാകുന്നത് രതിയുടെ ആരംഭമാണ്, തപോവനകന്യക തനിക്ക് ഗമ്യയാണോ അല്ലയോ എന്ന കാമുക മനസ്സിലെ സംഘർഷം രണ്ടുഭാവങ്ങളുടെ സന്ധിയാണ്, ഉർവ്വശിയെ കണ്ടശേഷം പുരുരവസ്സിന്റെ മനസ്സിൽ ചിത്രപടത്തിലെന്നപോലെ വിവിധ ഭാവങ്ങൾ തിങ്ങിനിറയുന്നു – 'ഞാനിത്ര ചപലനാകരുത്, ചന്ദ്രവംശത്തിൽ പിറന്ന ധീരനാണ് ഞാൻ, എന്നാണാവോ

അവളെ ഒന്നുകൂടി കാണുക, ദൗർബ്ബല്യങ്ങളിൽ നിന്ന് മുക്തി നേടാനല്ലേ ഞാനിത്രയൊക്കെ പഠിച്ചത്, കോപത്തിലും ആ മുഖത്തിനെന്തൊരു ചന്തം' ഇങ്ങനെയിങ്ങനെ. ഇതാണ് ഭാവശബളത. ഇവൾ ക്ഷത്രിയന് അഭിഗമ്യ തന്നെ എന്ന് കാമുകന്റെ ഉത്കണ്ഠയടങ്ങിയപ്പോൾ ഭാവത്തിന്റെ ശമനം. ഇങ്ങനെ അനേകമനേകം ഭാവങ്ങളുടെ തിരതള്ളലാണ് അരങ്ങിൽ. ഈ തിരയിളക്കമാണ് നടന്റെ മുഖത്തും അംഗങ്ങളിലും ആഹാര്യത്തിലും വാക്കിലുമൊക്കെ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. തിരയും പതയും നുരയുമൊക്കെ ഒന്നിന്റെ തന്നെ രൂപാന്തരങ്ങൾ – രതിയുടെ. സ്ഥായി എന്ന കേന്ദ്രബിന്ദുവിൽ നിന്ന് ഉണരുകയും അതിലേയ്ക്ക് തന്നെ അടങ്ങുകയും ചെയ്യുന്ന അമ്പതോളം അലകളാണ് അരങ്ങിൽ അസാധാരണമായ ഭാവപ്രപഞ്ചം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. സ്ഥിരഭാവവും ചലഭാവങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ഈ പാരസ്പര്യമാണ് രസസങ്കല്പത്തിന്റെ കാതൽ. അരങ്ങിലെ കഥ ശരീരം, ഭാവം ആത്മാവ്; സാഫല്യം രസം, അത് സഹൃദയരിൽ.

രസസങ്കല്പം വെളിവാക്കാൻ രണ്ടു സമാനബിംബങ്ങൾ ഭരതൻ നൽകുന്നുണ്ട് – പാനകരസത്തിന്റെയാണ് ഒന്ന്. ഏലവും മരീചയും ക്ഷീരവുമൊക്കെ ചേർത്തുണ്ടാക്കുന്ന വിശിഷ്ടമായൊരു പാനീയമാണത്, നമ്മുടെ പായസം പോലെ. അരങ്ങിലാണിതിന്റെ പാകം നടക്കുന്നത്, കുറ്റമറ്റ ചേരുവയാണ് രുചിയുണ്ടാക്കുന്നത്, അതുണ്ടാവുന്നത് ആസ്വാദകന്റെ രസനയിൽ. രസസങ്കല്പം വ്യക്തമാക്കാൻ ഭരതനുപയോഗിക്കുന്ന രണ്ടാമത്തെ സാദൃശ്യം അലാതചക്രത്തിന്റേതാണ്. ഒരു തീപ്പന്തം ശക്തിയിൽ ചുഴറ്റുമ്പോൾ അന്തരീക്ഷത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്ന വൃത്തമാണിത്. ചക്രമെന്നത് സത്തയല്ല, തോന്നലാണ്; അങ്ങനെയൊന്നില്ല. അഭിനയവും ഗാനവും വാദ്യധ്വനികളുമെല്ലാം വെവ്വേറെയാണ്. ഇവയുടെ സമഞ്ജസമായ മേളനം വേദിയിൽ ഉണ്ടാക്കുന്ന സാകല്യമുണ്ട്, അതാണ് അരങ്ങിലെ പ്രവൃത്തിയുടെ വൃത്തിയും ശക്തിയും. ഈ സാകല്യവും ഉണ്ടാകുന്നത് കാണുന്നവന്റെ മനസ്സിലാണ്. അരങ്ങിനെ അനുഭവമാക്കി മാറ്റുന്ന ഈ സാകല്യം ഉണ്ടാകുന്ന ബോധതലമാണ് രസത്തിന്റെ ഉറവിടം. അരങ്ങിലെ മുറുക്കമാണ് കാഴ്ചയുടെ ശക്തിസൗന്ദര്യങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്.

വൃത്തശൈഥില്യം

നാട്യശാസ്ത്രം നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഇതിവൃത്തദാർഢ്യം കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഘടനയിൽ ഇല്ല. ഒരങ്കം പോലും പലപ്പോഴും മുഴുവൻ ആടാറില്ല. ചിലപ്പോൾ ഒരു ശ്ലോകത്തിൽ തീരും ഒരു ദിവസത്തെ അവതരണം. കഥാരസത്തിന് പ്രസക്തി കുറയുമെന്ന് ചുരുക്കം. മാത്രവുമല്ല പകർന്നാട്ടം പോലുള്ള അഭിനയരീതികൾ ഭാവഭദ്രത നൽകുന്ന ചിത്തൈകാഗ്ര്യത്തെ വല്ലാതെ ബാധിക്കുകയും ചെയ്യും. ഏകാഹാര്യമായ അവതരണത്തിൽ സ്ഥായി നിലനിർത്താൻ നന്നേ പണിപ്പെടണം. സ്ഥായി – സഞ്ചാരികളുടെ പാരസ്പര്യം നിലനിർത്താനും ബുദ്ധിമുട്ടുണ്ട്. ഒരു പാത്രം മറ്റൊന്നായി പകരുമ്പോൾ ഭാവം ഏകാഗ്രമാകുകയില്ലല്ലോ. പ്രകരണരസം എന്ന് പണ്ടുള്ളവർ പറയാറുള്ളത് അതേപോലെ പിന്തുടരാൻ എളുപ്പമല്ല. എങ്കിൽപോലും പ്രകരണശുദ്ധിയും പാത്രസ്ഥായിയും നിലനിർത്തുകയും വേണം.

നാട്യശാസ്ത്രം നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ദൃഢബദ്ധമായ കഥാഘടനയിൽ ക്രമാനുഗതമായി പോഷിപ്പിച്ചെടുക്കുന്ന സ്ഥായി അതേപോലെ ശിഥിലസന്ധിയായ കൂടിയാട്ടത്തിലെ ഇതിവൃത്തത്തിൽ വളർത്തിയെടുക്കുന്നതിന് പരിമിതികളുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് കൂടിയാട്ടത്തിലെ രസനിബന്ധനയെ

പ്പറ്റി പ്രത്യേകം തന്നെ ചർച്ചചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്.

ആഖ്യാനാത്മകം

കൂടിയാട്ടത്തിലെ വർണ്ണനകൾ പലതും ആഖ്യാനാത്മകങ്ങളാണ്. ശിഖിനിശലഭം എടുക്കുക. സുഭദ്രാധനഞ്ജയത്തിലെ ആദ്യഭാഗമാണത്. തോഴരെതേടി അർജ്ജുനൻ ആശ്രമപരിസരത്തിലെത്തുന്നു. ആശ്രമത്തിൽ കാണുന്ന കാഴ്ചകൾ ഒന്നൊന്നായി വർണ്ണിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം. നാല് കാഴ്ചകളാണ് കണ്ണിലുടക്കുന്നത്.

> ശലഭങ്ങൾ അഗ്നിയിൽ പതിക്കുന്നു; എന്നാൽ തീ അതിനെ എരിയിക്കുന്നില്ല. മാൻകുട്ടികൾ വ്യാഘ്രികളുടെ മുലകുടിക്കുന്നു. കുട്ടിയാന താമരവളയമെന്നോർത്തു സിംഹത്തിന്റെ തേറ്റ തേടുന്നു, സർപ്പക്കുട്ടി കീരിയെ നക്കി ഉറക്കുന്നു.

നേത്രാഭിനയത്തിന്റെ ഒന്നാന്തരം ഉദാഹരണമാണ് ഈ ഭാഗം. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അഭിനയമികവിന് ആരുടെ മുമ്പിലും ഈ രംഗം അഭിമാനത്തോടെ അവതരിപ്പിക്കാം.

അർജ്ജുനൻ ഇവിടെ ഈ സംഭവങ്ങളുടെ സാക്ഷി ആണ്. ഈ കാഴ്ച പാത്രമെന്ന നിലയിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ പങ്കിന് സംഭാവനകളൊന്നും ചെയ്യുന്നില്ല. കഥാഗതിയെ സഹായിക്കുന്നുമില്ല. വിദൂഷകനെ കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിനുള്ള സൂചനകളൊന്നും ഇതിലില്ല; സുഭദ്രാസമാഗമത്തിന് വഴിവെയ്ക്കുന്നുമില്ല. തപസ്സിന്റെ മഹത്ത്വവും ആശ്രമത്തിന്റെ പരിശുദ്ധിയും ഇത് വെളിവാക്കുന്നു. ഭരതനിവിടെ ചോദിക്കുക – ആശ്രമം കേമമായതുകൊണ്ട് അർജ്ജുനനെന്ത് കാര്യം എന്നാവും. അനുകർത്താവായ നടൻ ആഖ്യാതാവാവുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന മാറ്റമാണിത്. കേന്ദ്രഭാവവുമായി പോഷ്യപോഷകഭാവം വേണം വർണ്യവസ്തുവിന്ന്. അതിവിടെ സമന്വയിക്കാൻ നന്നെ പണിപ്പെടേണ്ടിവരും.

അജഗരകബളിതമെടുക്കുക. കല്യാണസൗഗന്ധികത്തിൽ പാഞ്ചാലിയുടെ മോഹം സാധിക്കാൻ സൗഗന്ധികപുഷ്പം തേടിപ്പോകുന്ന ഭീമന്റെ കാഴ്ചയാണിത്. അതിമനോഹരം എന്നേ വിശേഷിപ്പിക്കാനാവൂ അതിന്റെ ദൃശ്യാനുഭവം.

> അന്തർഗുഹോദ്ഗതമഹാജഗരസ്യ ദംഷ്ട്രാ–
> വ്യാകൃഷ്ടപാദമുരുഗർജിതമേഷ സിംഹഃ
> ദംഷ്ട്രാഗ്രകൃഷ്ടപൃഥുകുംഭതടാസ്ഥി വല്ഗദ്
> ഗ്രീവാനിഘാതനഖമാക്ഷിപതി ദ്വിപേന്ദ്രം.

> ആനയുടെ കാൽ പെരുമ്പാമ്പ് വിഴുങ്ങുന്നു. അതേസമയംതന്നെ സിംഹം മസ്തകം പിളർക്കുന്നു. പാമ്പിനും സിംഹത്തിനുമിടയിൽ പിടയുന്നു ഗജം. ഭീമൻ ഈ കാഴ്ച കാണുന്നു.

പകർന്നാട്ടത്തിന് ഉദാഹരിക്കാറുള്ള അത്യന്തം ആവർജ്ജകമായ അഭിനയഭാഗമാണിത്. കഥയിൽ ഇതിനെന്ത് കാര്യം എന്നു വേണമെങ്കിൽ ചോദിക്കാം. കാലിൽ ചുറ്റിയ പെരുമ്പാമ്പിനും ശിരസ്സിലടിക്കുന്ന സിംഹത്തിനും മദ്ധ്യേ ഉഴലുന്ന ഗജത്തിന്റെ നിസ്സഹായത ഭീമൻ തന്നിൽ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്ന വിധത്തിലൊരു ധ്വനിപാഠമുണ്ടാക്കിയാൽ പ്രകൃതത്തോട് യോജിപ്പിക്കാം.

അല്ലെങ്കിൽ ഭീമനിവിടെ പാത്രമല്ല, നടനാണ്; സാക്ഷിയും ആഖ്യാതാവും.

ഭവഭൂതിയുടെ ഉത്തരരാമചരിതത്തിലെ ആനയുണ്ടല്ലോ, വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം വനത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുന്ന ശ്രീരാമൻ കാണുന്ന തന്റെ വളർത്തു മകൻ. അവനിപ്പോൾ വളർന്നിരിക്കുന്നു, കുടുംബിനിയെ കിട്ടിയിരിക്കുന്നു. അവളോടൊപ്പം തടാകത്തിൽ രസിച്ചുകളിക്കുന്നു. അസൂയ മൂത്ത് അവളെ സമീപിക്കുന്ന മറ്റൊരാനയെ അവൻ ഭയപ്പെടുത്തി ഓടിക്കുന്നു.

മുമ്പേതാനക്കിടാവെ സ്വകരകലിതമാം
സല്ലകീപല്ലവത്തെ-
ത്തുമ്പിക്കയ്യാട്ടിയെത്തുന്നളവവനിജതാ-
നേകി നന്നായ് വളർത്തി.

അംഭസ്സിൽ കാന്തയോടും കുതുകമൊടു കളി-
ക്കുന്ന നേരം മദത്താൽ
വമ്പൻ കുംഭീന്ദ്രനന്യൻ ദ്രുതമവനെയെതി-
ർക്കുന്നു വന്നെത്തി മുന്നിൽ.

(ഉത്തരരാമചരിതം 3(15), ചാത്തുക്കുട്ടിമന്നാടിയാരുടെ പരിഭാഷ)

കല്ലുപോലും കരയുമാറുള്ള കരുണമാണ് കവി ഈ നാടകത്തിൽ നിബന്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്. അതിൽ ഏറ്റവും ഭാവാർദ്രമായ ഒരു കാഴ്ചയാണ് ഈ രംഗം. അടുത്ത രണ്ടുശ്ലോകങ്ങളിലും ഈ ഭാവം തുടരുന്നു. മുൻപറഞ്ഞ ഉദാഹരണങ്ങളിൽ നിന്ന് ഭിന്നമാണിവിടുത്തെ ഭാവതലം. ആ ഗജം രാമൻ തന്നെയാണ്; ഇണ സീതയും. ഒരു ദമ്പതിമാരുമൂഴിയിൽ കരുതാത്ത തരത്തിലുള്ള വിവിക്ത ലീലകളുടെ ദാരുണമായ ഓർമ്മയാണിവിടെ രാമനിൽ ഉണരുന്നത്. ശ്രീരാമൻ പാത്രം തന്നെ യാണ്, മുൻ ഉദാഹരണങ്ങളിലെന്നപോലെ, സാക്ഷിയോ പ്രേക്ഷകനോ അല്ല. പ്രകരണശുദ്ധി പാലിച്ച് കഥാരസത്തോടിണക്കിയാണിവിടുത്തെ അവതരണം. വിപ്രലംഭമല്ല, കരുണം തന്നെ യാണിവിടുത്തെ രസം; നായിക ജീവിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന് നായകന് ഉറപ്പില്ല. വിഭാവനാശം തന്നെ യാണ് പ്രകൃതം. ശൃംഗാരത്തിന് വീരം അംഗമാകാം, പക്ഷേ വിപ്രലംഭത്തിലും കരുണത്തിലും അതൊഴിവാക്കുകയാണ് ഉചിതം. സൗമ്യവും ശാന്തവും ആർദ്രവുമാണ് അഭിനയം. പ്രതിയോ ഗിയെ എതിരിടുന്നതുപോലും മൃദുസ്നിഗ്ദ്ധമായിട്ടാണ്. വീരമല്ല വെളിവാക്കേണ്ടത്, തന്റെ നിർദ്ദ യത്വവും നിസ്സഹായതയുമാണ്. ഈ മൂന്ന് വർണ്ണനകൾ മൂന്ന് തലത്തിലുള്ള അവതരണം അർഹി ക്കുന്നു. ശിഖിനിശലഭത്തിൽ അർജ്ജുനൻ ഏറെക്കുറെ നിർവികാരമായാണ് കാഴ്ചകാണുന്നത്, അജഗരത്തിൽ ആത്മാംശം വേണെങ്കിൽ ഭീമന് ആവിഷ്കരിക്കാം. ഗജവൃത്താന്തത്തിൽ അതു രാമന്റെ തന്നെ കഥയാണ്, തികച്ചും വൈകാരികം, കരുണാർദ്രം.

പാർവ്വതീ വിരഹത്തിൽ ഭാവശൈഥില്യമാണ് ഭദ്രതയല്ല അനുഭവപ്പെടുന്നത്. ശൃംഗാരത്തിലുമ ധികം കാമിനിമാരെ കബളിപ്പിക്കുന്നതിലുള്ള കൗശലത്തിലാണ് ഊന്നൽ. അഭിനയത്തിൽ ആദ്യന്തം അത് നിഴലിക്കുന്നുണ്ട് താനും. പകർന്നാട്ടത്തിനാണ്, ഘനസാന്ദ്രമായൊരു ഭാവത്തി നല്ല അവിടെ പ്രാധാന്യം. പ്രേക്ഷകർ ആസ്വദിക്കുന്നതും നടന്മാരുടെ ഈ വൈദഗ്ദ്ധ്യത്തെയാ

ണ്. നാട്യവിസ്മയമാണ് വിരഹവേദനയല്ല പ്രേക്ഷകരിവിടെ സാക്ഷാത്ക്കരിക്കുന്നത്.

നങ്ങ്യാർകൂത്തിലെ പ്രസിദ്ധമായ കംസവധം ഭാവശബളിമയുടെ ഒന്നാന്തരം ഉദാഹരണമാണ്. നവരസങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിന് അവസരമൊരുക്കുന്നു എന്നതാണ് 'മല്ലാനാമശനി:' എന്ന ശ്ലോകത്തിന്റെ സവിശേഷത. പ്രകൃതത്തിൽ ഉന്നയിക്കാവുന്ന ഒരു കുസൃതിച്ചോദ്യം ഇതാണ്. ഈ ഭാവസങ്കലനം ഏതെങ്കിലും കേന്ദ്രഭാവത്തിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്നുണ്ടോ? ശ്രീകൃഷ്ണ വിഷയകമായ ഭക്തിയാണോ അത്? അതോ കംസന്റെ ഗർവ്വഭംഗമോ? ശബളിമയ്ക്ക് തന്നെയുണ്ടല്ലോ ഒരു കൗതുകം – ചിത്രപടത്തിനുണ്ടെന്ന് വാമനൻ കരുതുന്ന ഒരു ചാരുത. അതാകട്ടെ ഇത്തരമവതരണങ്ങളുടെ മുഗ്ദ്ധലാവണ്യം എന്ന് വിചാരിച്ചാൽ മതിയെന്നാണോ?

ഇവിടങ്ങളിലൊക്കെയുള്ള പ്രശ്നമിതാണ്. സ്ഥായി – സഞ്ചാരികൾക്ക് തമ്മിൽ ഭരതൻ നിഷ്കർഷിക്കുന്ന പാരസ്പര്യം നഷ്ടപ്പെടുന്നു. അംഗിയില്ലാതെ അംഗങ്ങൾ തന്നെയായി നിലനിൽക്കുന്നു, അംഗാഗിപ്പൊരുത്തം തിരസ്കൃതമാവുന്നു.

ഭാവാത്മകം

കൂടിയാട്ടത്തിലെ അഭിനയമുഹൂർത്തങ്ങൾ പലതും വർണ്ണനാത്മകങ്ങളാണ്. ആഖ്യാനങ്ങളിൽ വൈകാരികാംശം കുറയുമല്ലോ. എന്നാൽ തികച്ചും ഭാവസാന്ദ്രങ്ങളാണ് മറ്റ് ചില അഭിനയസന്ദർഭങ്ങൾ. ഹിമകരം ഉദാഹരണം. ചൂഡാമണിയിൽ കാമാതുരനായ രാവണന്റെ ഉദ്യാനത്തിലേയ്ക്കുള്ള പുറപ്പാടാണിത്. ഭ്രാന്തിന്റെയും വിഭ്രമത്തിന്റെയും വക്കോളമെത്തിയിരിക്കുന്നു നായകൻ. വിരഹത്തെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്ന ചന്ദ്രനോടുള്ള ഉപാലംഭമാണിവിടെ :

ഹിമകര, ഹിമഗർഭാഃ രശ്മയസ്താവകീനാ
മയി മദനവിധേയേ യേന വഹ്നിം വമന്തി
ന തവ ബലമനംഗസ്യാപി വാ ദുഃഖഭാജോ
ജനകദുഹിതുരേഷാ ശർവ്വരീനാഥ, ശക്തിഃ

ഈ ഉപാലംഭം ചെന്നെത്തുന്നത് തനിക്ക് സീതയോടുള്ള അദമ്യമായ ആവേശത്തിലാണ്.

ഇതിലും തീക്ഷ്ണവും ഉദ്ദീപകവുമാണ് സീതാദർശനം. ഇരുപതുകൺകളാൽ സീതയെ നുകരുകയാണിവിടെ.

പാനാദ്ദ്രൂപരസായനസ്യ ബഹുധാ സന്തർപ്പയന്തീ മനോ
ജാതാ നേത്രപരമ്പരാ ഫലവതീ ധീരേതരേയം മമ
അസ്യാഃ പല്ലവകോമളാം തനുമിമാമാലിങ്ഗ്യ കൃത്സ്നാമഹം
നിർവ്വേക്ഷ്യാമി കദാ നു വിശംതിമമൂൻ വീരവ്രണാങ്കാൻ ഭൂജാൻ.

രസാഭിനയത്തിന്റെ പരമകോടിയാണ് പാനാദ്രൂപം. രാവണൻ സീതയുടെ അവയവങ്ങളുടെ സൗന്ദര്യം ഇരുപതുകണ്ണുകൊണ്ടും പാനം ചെയ്യുകയാണ്. നേത്രാഭിനയംകൊണ്ട് മാത്രമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഈ ഭാഗം അഭിനയിച്ചിരുന്നത്. കഥകളിയിലും ഇങ്ങനെതന്നെ ആയിരുന്നു ആദ്യകാലത്തെ അവസ്ഥ. പട്ടിക്കാംതൊടി രാവുണ്ണിമേനോനാശാനാണ് എന്നുതോന്നുന്നു ഇതിന് മാറ്റം വരുത്തിയത്. 'കരവിംശതി ദശമുഖവും മേ' എന്നാടുമ്പോൾ ഓരോ മുഖത്തും വിവിധ ഭാവങ്ങൾ അഭിനയിച്ചിരുന്നത് ഇതുകൊണ്ടാണ്. ഇപ്പോൾ കൂടിയാട്ടത്തിലും രസാഭിനയം കേവ

ലമായും പ്രകരണത്തിൽ ചിട്ടയോടെയും നടപ്പിലാക്കിയിട്ടുണ്ട്. നടന്മാർക്ക് വൈദഗ്ദ്ധ്യം പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള അവസരമാണിത്.

ചില സന്ദർഭങ്ങളെടുത്ത് ഒൻപത് രസങ്ങളും വ്യാസൻ ഇതിഹാസത്തിൽ സംയോജിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതിനെ കുലശേഖരൻ വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, ആനന്ദവർദ്ധനനേപ്പോലെ മഹാഭാരതത്തിലെ പ്രബന്ധരസത്തെപ്പറ്റി കുലശേഖരൻ ചർച്ച ചെയ്യുന്നില്ല. വിവിധരസങ്ങളുടെ ആസ്വാദനാനുഭവം ഒരുക്കുകയാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്യുന്നത്.

പഞ്ചാംഗം, കാമശരം

ഓരോ ഭാവവും രസവും ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടതെങ്ങനെയെന്ന് നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. നാട്യശാസ്ത്ര നിർദ്ദേശങ്ങളെയാണ് കൂടിയാട്ടത്തിൽ നടന്മാർ സാമാന്യേന പാലിക്കുന്നത്. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ തനതായ ചില രീതികളുണ്ട് - പഞ്ചാംഗം, കാമശരം, മോഹാലസ്യം എന്നിങ്ങനെ.

ദൃങ്മനസംഗസങ്കല്പഃ ജാഗരകൃശതാരതിഃ എന്നു തുടങ്ങി മൂർച്ഛയിലവസാനിക്കുന്ന പത്തവസ്ഥകൾ ശൃംഗാരത്തിന് പണ്ടുള്ളവർ വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ ആദ്യത്തേതായ ദൃക്സംഗവും തുടർന്നുള്ള മനഃസംഗവും വർണ്ണിച്ചശേഷം മൂർച്ഛയിൽ അവസാനിപ്പിക്കുന്നതാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ രീതി. ഇടയ്ക്കുള്ള അവസ്ഥകൾ വിട്ടുകളഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ആദ്യത്തേതിലാണ് പഞ്ചാംഗങ്ങളെ വർണ്ണിക്കുന്നത്. വർദ്ധിച്ച മദനാവസ്ഥയുടെ സൂചനയാണ് കാമശരങ്ങൾ.

> അരവിന്ദമശോകം ച ചൂതം ച നവമാലികാ
> നീലോല്പലം ച പഞ്ചൈതേ പഞ്ചബാണസ്യ സായകാഃ

ഇവയാണ് പഞ്ചബാണങ്ങൾ. ഇവയുടെ പ്രവൃത്തിക്ക് ഭേദങ്ങളുണ്ട്.

> ഉന്മാദനസ്താപനശ്ച
> ശോഷണസ്തംഭനസ്തഥാ
> സമ്മോഹനസ്യ കാമസ്യ
> പഞ്ചബാണാഃ പ്രകീർത്തിതാഃ

അരവിന്ദം ആദ്യത്തേത്. അത് ഉന്മാദകമാണ്, അശോകം തപിപ്പിക്കുകയാണ്, മാമ്പൂവ് ശോഷിപ്പിക്കുന്നു, നവമാലിക സ്തംഭിപ്പിക്കുന്നു; നീലോല്പമാണ് മോഹിപ്പിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ കാമശരം അഭിനയിക്കുമ്പോൾ ചെയ്യേണ്ടത് ശരപാതം ഒരേപോലെ അഭിനയിക്കുകയല്ല, ഓരോ പാതത്തിലും വിഭിന്നങ്ങളായ അവസ്ഥകളാണ് അനുഭവിക്കുന്നത്. ഉന്മാദം മുതൽ താപം, ശോഷം, സ്തംഭനം എന്നിങ്ങനെ കയറിക്കയറി വരണം. പാരമ്യത്തിലാണ് മോഹാലസ്യം. ഇതാണ് അഭിനയത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മതലം.

പെണ്ണുടലിൽ കണ്ണുടക്കിനിൽക്കണമെന്ന് പഴമക്കാർ ആഗ്രഹിച്ച ഭാഗങ്ങളെയാണ് പഞ്ചാംഗവർണ്ണനയിൽ ആവശ്യത്തിലധികം പൊലിമയോടെ അരങ്ങിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. ഒരുവന് ഒരുവളിൽ പ്രണയം അങ്കുരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണോ? പ്രണയമെന്നൊന്ന് ജീവിതത്തിൽ ഇല്ലാതിരുന്നൊരു കാലമുണ്ടായിരുന്നു; പകരമന്നുണ്ടായിരുന്നത് കാമമാണ്. കാമചാരികൾ ഉരൽപ്പുരച്ചക്കിമാരെ വലംവെച്ചുനടന്ന ആ കാലത്ത് നിന്ന് പ്രണയത്തെ മോചിപ്പിക്കണ്ടേ? ഉടൽക്കാഴ്ച്ച

കൾക്കപ്പുറത്തുള്ളൊരു പെണ്മയെ കണ്ടെടുക്കണ്ടേ? ന്യൂജനറേഷൻ സിനിമകൾ നമുക്കൊരു മാതൃകയാക്കാം, ഇക്കാര്യത്തിൽ. എഴുപതുകളിലും എൺപതുകളിലും വെള്ളിത്തിരയിൽ തിളങ്ങിയിരുന്ന നായികമാരുടെ അല്പാംശുകമായ വേഷവിധാനത്തിൽ നിന്ന് പുതുസിനിമകളിലെ നായികമാരുടെ വേഷത്തിനുവന്ന മാറ്റമെത്ര മനോഹരമാണ്! പക്ഷേ, അവരവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രണയത്തിന്, തീക്ഷ്ണത കൂടിയിട്ടേയുള്ളൂ. ഉടൽ വിട്ട് ഭാവം പ്രകാശിപ്പിക്കാനുള്ള എത്രയോ നിർദ്ദേശങ്ങൾ പ്രാമാണികഗ്രന്ഥങ്ങളിലുണ്ട്. ശൃംഗാരാവിഷ്കാരത്തിൽ അവ നമുക്ക് മാതൃകകളായി സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണ്.

ഇത്തരം നിരാസങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണങ്ങൾ അനവധിയുണ്ട് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ. പുരുഷാർത്ഥങ്ങളിൽ വഞ്ചനമെത്രകാലമായി ഉപേക്ഷിച്ചിട്ട്. അതുപോലെ, മാറുന്ന സെൻസിബിലിറ്റിയോട് എതിരിടുകയല്ല, സമരസപ്പെടുകയാണ് കലയുടെ വഴി.

പൈങ്കുളത്തിന്റെ ആദരണീയമായ ഒരു മാതൃക ഓർത്തുപോകുന്നു.

കൊടശ്ശേരി അമ്പലത്തിൽ രാമച്ചാക്യാരുടെ കൂത്ത്. അശനമാണ്. ഭുക്തിവധുവിന്റെ വിവരണമുണ്ട് അശനത്തിൽ. സദ്യയുടെ വിഭവങ്ങളെ യുവതിയുടെ അംഗങ്ങളോടുപമിക്കുന്നതാണ് ശ്ലോകം. വെണ്ണ സ്മേരം, വഴുതിനങ്ങപ്പേരി അധരം എന്നിങ്ങനെ. പ്രഥമൻ സ്തനഭരമാണ്. സരസമായിട്ട് ചാക്യാർ വിവരിക്കുകയാണ്:

പ്രഥമൻ എങ്ങനെയാ? മധുരക്കറി ഒന്നുമാത്രമായിട്ടെവിടെയും പതിവില്ല. ഒരെണ്ണം ചെലുത്തി ചെലുത്തി മടുത്താൽ രണ്ടാമത്തേതിന്റെ പിടുത്തം തുടങ്ങും. ഇവിടെയും അങ്ങിനെത്തന്നെയാ – രണ്ടിലും മാറി മാറി പിടുത്തം.

സദസ്സിന് നന്നെ പിടിച്ചു. എല്ലാം മറന്ന് അവരതിൽ ലയിച്ചിരുന്നു. അന്നത്തെ കൂത്ത് കേമമായി എന്ന് പറഞ്ഞാണ് എല്ലാവരും പിരിഞ്ഞത്. എന്നാൽ ചാക്യാർക്ക് തോന്നിയതങ്ങനെയല്ല. മരനാട്ട് മനയ്ക്കലെ പത്തായപുരയിലാണ് ചാക്യാരുടെ താമസം. കൂത്ത് കഴിഞ്ഞ് വന്നും ഉണ്ടാകും ചെറിയതരത്തിലൊരു വെടിവട്ടം. പ്രൊഫസർ ശങ്കരന്റെ അച്ഛൻ നാരായണപൊതുവാൾ മനയ്ക്കലാണ് താമസം. പൊതുവാളോട് ചാക്യാർ പറഞ്ഞു. ‘ഒരാവേശത്തിനങ്ങ് പറഞ്ഞ് പോയി. അത്ര വേണ്ടായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ ദുഃഖമുണ്ട്.’ കേൾവിക്കാർക്ക് രസിച്ചു എന്നതല്ല കാര്യം. താൻ കടത്തിപ്പറഞ്ഞുപോയി. അത്രത്തോളം അതു ഗ്രാമ്യവുമായി. പ്രേക്ഷകനും കലാകാരനും തമ്മിലുള്ള ഭേദമതാണ്. പ്രേക്ഷകരുടെ ഇഷ്ടത്തിനൊത്ത് ചെയ്യുകയല്ല, മറിച്ച് പ്രേക്ഷകനിൽ ഉത്കൃഷ്ടമായ അഭിരുചി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് കലാകാരന്റെ ധർമ്മം. ആസ്വാദകർ തന്നെ അഭിനന്ദിക്കുമ്പോൾ പൈങ്കുളം സ്വയം വിമർശിക്കുകയായിരുന്നു.

ഉപസംഹാരം

രസാവിഷ്കാരത്തിൽ ഭരതൻ ഊന്നിയത് പ്രകരണത്തിലാണ്. വലിയൊരു കഥയുടെ ക്രമികമായ വളർച്ചയിൽ സ്വാഭാവികമായി വളർന്ന് വരേണ്ടതാണ്, ആ ഭാവം. കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഇതിവൃത്തത്തിന് അത്തരമൊരു വികാസത്തിന് അവസരമില്ല. അതുകൊണ്ടു രസാവിഷ്കരണത്തിൽ കൂടിയാട്ടം ഊന്നുക നടന്മാരിലാണ്/നടികളിലാണ്. പ്രകരണത്തിൽ നിന്ന് പ്രയോക്താവിലേയ്ക്കുള്ള മാറ്റം പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. രണ്ടുതരത്തിലാണ് ഇത് കാഴ്ച്ചക്കാരെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്.

ഒന്ന്, ഭാവങ്ങളാവും ഒന്നൊന്നായി തള്ളിവരിക. സഞ്ചാരികളാണ് സ്ഥായിയെ നിയന്ത്രിക്കുക. രണ്ട്, നടന് അരങ്ങിൽ പൂർണ്ണ സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകുന്നതുകൊണ്ട് അഭിനയം ആഴത്തിലുള്ളതാവും. ഇത് ആസ്വാദനത്തെ ഘനസാന്ദ്രമാകും. ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ ശൈഥില്യം മൂലം ഭാവം ശിഥിലമാകില്ല എന്നർത്ഥം. പ്രബന്ധരസത്തിലല്ല നടന്റെ കണ്ണ്. ഭാസന്റെ ഹ്രസ്വനാടകങ്ങൾക്ക് കൂടിയാട്ടവേദിയിൽ കിട്ടിയ പ്രാധാന്യം ഇതിന്റെ തെളിവാണ്. ആറു മഹാഭാരത നാടകങ്ങൾ അരങ്ങടക്കിവാണതിന്റെ പൊരുളിതാണ്.

അനുകരണമല്ല അഭിനയം, അതൊരനുദ്ധ്യാനമാണ്; പ്രയോക്താവിനും പ്രേക്ഷകനും. രാവണനെ നടൻ കണ്ടിട്ടില്ല, പൂർവ്വ മാതൃകകളുമില്ല. രണ്ടുകണ്ണുള്ളവൻ സൗന്ദര്യം നുകരുന്നതിങ്ങനെയെങ്കിൽ ഇരുപതുകണ്ണുള്ളവൻ എങ്ങനെ നുകരുമെന്ന നടനന്റെ ഭാവനാത്മകമായ അനുധ്യാനമാണ് അരങ്ങിൽ കാണുന്നത്. എനിക്ക് കണ്ണുകൾ ഇരുപതല്ല, ഇരുന്നൂറായിരുന്നെങ്കിൽ എന്ന പ്രേക്ഷകന്റെ അനുധ്യാനമാണ് ആസ്വാദനം. അഭിനയവും ആസ്വാദനവും കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഭാവാത്മകമായ അനുധ്യാനങ്ങളാണ്. നാടകത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തിൽ നിന്ന് ഇതിന് ഭേദം ഉണ്ട്.

അരങ്ങിൽ അനേകപാത്രങ്ങളുള്ള സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ ആണ് കൂടിയാട്ടമായത്. നടൻ തന്നെ അരങ്ങായിമാറുകയും അനേകപാത്രങ്ങൾ വിവിധഭാവങ്ങളിൽ ആ മുഖത്ത് പകർന്നാടുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഭാവതലം. അതുകൊണ്ട് നാടകങ്ങൾക്കൊപ്പം ഏകാഭിനയങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുകയാണ് ഇനി വേണ്ടത്. ഭഗവദജ്ജുകം പോലുള്ള നാടകങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയാണ് പൈങ്കുളം കൂടിയാട്ടത്തിലെ പുതുയുഗത്തിന് തുടക്കം വെച്ചത്. പൊതുസദസ്സിന്റെ മുൻപിലേയ്ക്കാദ്യമായി ചെല്ലുമ്പോൾ അങ്ങനെയാണ് വേണ്ടതുതാനും. എന്നാൽ അവിടെത്തന്നെ നിന്നുകൂടാ. കലാമണ്ഡലത്തിൽ ബിരുദാനന്തരപഠനം ആരംഭിച്ചപ്പോൾ വരുത്താൻ ശ്രമിച്ച മാറ്റമിതാണ്. അശോകവനികാങ്കവും തോരണയുദ്ധവും രാമച്ചാക്യാരാശാൻ ചൊല്ലിയാടിച്ചപ്പോൾ വിദ്യാർത്ഥികളുടെ അഭിനയത്തിന് കൈവന്ന മികവ് സങ്കല്പിച്ചതിലുമപ്പുറത്തായിരുന്നു.

ഇതിന്റെ തുടർച്ചയായി ചെയ്യേണ്ട കാര്യമിതാണ്. അശോകവനികാങ്കം പോലുള്ള ഏകാഭിനയപ്രധാനമായ ആട്ടങ്ങൾ തുടർച്ചയായി അവതരിപ്പിക്കാനും യുവകലാകാരന്മാർക്കത് പരിചയിക്കാനും ധാരാളം അവസരങ്ങളുണ്ടാക്കുക. അതിനുവേണ്ടിത്തന്നെ നിരന്തരം ശില്പശാലകൾ നടത്തുക. നാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് സൂക്ഷ്മമായ ഏകാഭിനയങ്ങളായി കൂടിയാട്ടത്തെ ഉയർത്താൻ സുശിക്ഷിതമായ ഒരു ശ്രമം ഇന്നത്തെ സമൂഹം നമ്മിൽ നിന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. കഥയല്ല, കഥയ്ക്കപ്പുറത്തുമെന്തോ കൂടിയാട്ടത്തിൽ നിന്ന് കിട്ടുമെന്നോർത്താണ് ചിലരെങ്കിലും അരങ്ങിന് മുൻപിൽ പടിഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. അവരെയും തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ കൂടിയാട്ടവേദികൾക്ക് കഴിയണം.

ഡോ. കെ.ജി. പൗലോസ്, മനുസ്മൃതി, താമരക്കുളങ്ങര, തൃപ്പൂണിത്തുറ - 682 301, ഫോൺ: 9846041205, E-mail: kgpaulose@gmail.com, www.kgpaulose@info.com.