നാട്യമണ്ഡപത്തിന് മുൻപിൽ

കെ.ജി. പൗലോസ്

മലയാളത്തിലുള്ള നാട്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഏറെ പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു 1987 -ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച എം. പി. ശങ്കുണ്ണിനായരുടെ നാട്യമണ്ഡപം. മൂന്ന് സവിശേഷതകള് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്. ഒന്ന്, ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രത്തിലേയ്ക്കൊതുങ്ങുന്നില്ല, വിഷയത്തിന്റെ വ്യാപ്തി. നാട്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സംസ്കൃതത്തിലും പ്രാകൃതത്തിലും ബുദ്ധജൈന വ്യവഹാരങ്ങളിലും നടന്നിട്ടുള്ള സംവാദങ്ങളെ ഒക്കെ ഇതിൽ സമാഹരിച്ചിരിക്കുന്നു. ര്, സൈദ്ധാന്തികചർച്ചകൾക്കെന്നപോലെ രംഗാവതരണകാര്യങ്ങളിലും ഗ്രന്ഥകാരന്റെ കണ്ണെത്തുന്നു്. മൂന്ന്, നാട്യത്തെപ്പറ്റിമാത്രമല്ല, പ്രാചീനസംസ്കൃതിയുടെ വിവിധ മേഖലകളിലേയ്ക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്ന ഒട്ടനവധി അശ്രുതപൂർവങ്ങളായ ഉദ്ധരണികളുടെ ആകരമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം.

നാട്യമണ്ഡപത്തിലെ വിവരണങ്ങൾക്ക് ഗ്രന്ഥകാരൻ ആശ്രയിക്കുന്നത് മൂന്ന് സ്രോതസ്സുകളെയാണ്. ഭരതൻ നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ നൽകിയിട്ടുള്ള നിർദ്ദേശങ്ങളാണ് ആദ്യത്തേത്. നാടകഗ്രന്ഥങ്ങളാണ് രാമത്തേത്. നാടകങ്ങളിൽ കാണുന്ന രംഗനിർദേശങ്ങൾ പ്രാചീനാഭിനയരീതികളിലേയ്ക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്നു. നാടകങ്ങളിൽത്തന്നെയു് നൃത്യത്തിന്റെയും അന്തർനാടകങ്ങളുടെയും വിവരണങ്ങൾ. നാടകാവതരണങ്ങളുടെ വിവരണങ്ങൾ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കാണാം. മൂന്നാമത്തെ സ്രോതസ് അഭിനവഗുപ്തന്റെ രചനകളാണ്. ധ്വന്യാലോകത്തിന്റെ ലോചനവും നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അഭിനവഭാരതിയും മൂലഗ്രന്ഥത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ എന്നതിനപ്പുറം സ്വതന്ത്രമായ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ പദവി അർഹിക്കുന്നു്. പൂർവാചാര്യന്മാരുടെ മതങ്ങൾ ഈ വ്യാഖ്യാനങ്ങളിൽ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത് നാട്യപഠനത്തിന് അമൂല്യമായ സംഭാവനയാണ്.

ആമുഖമായി ചേർത്തിരിക്കുന്ന പൂർവരംഗത്തിൽ ഗ്രന്ഥകർത്താവ് പ്രസ്താവിക്കുന്നതിതാണ് - 'നാട്യമണ്ഡപത്തിലെ പല അഭിപ്രായങ്ങളോടും എതിർപ്പുാകാം. അവ പ്രതിഷ്ഠിത ധാരണകൾക്കു വിരുദ്ധമാണ്. പ്രതിഷ്ഠിച്ചതിനെ ഇളക്കുന്നത് പ്രതിഷ്ഠ നടത്തിയവർക്ക് ഇഷ്ടമാകില്ലല്ലോ.'

ഏഴദ്ധ്യായങ്ങളാണ് ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ളത് - കാശ്മീരപ്രതിഭ, നാടകശില്പം, നാടകീയാനുഭവമെന്നരസം, സംസ്കൃതനാടകാഭിനയം, കുട്ടനീമതാദിയിൽനിന്ന്, തിരുവനന്തപുരം രൂപകങ്ങൾ, നഷ്ടപ്പെട്ട നാടകങ്ങൾ.

കാശ്മീരപ്രതിഭ

നാട്യത്തെ സംബന്ധിച്ച ഗ്രന്ഥം ഭരതനിൽനിന്ന് ആരംഭിക്കും എന്നാണ് ആരും പ്രതീക്ഷിക്കുക. ഇവിടെ തുടങ്ങുന്നത് അഭിനവഗുപ്തനിൽനിന്നാണ്. അതിനുള്ള പശ്ചാത്തലമാണ് കാശ്മീരത്തിന്റെ പണ്ഡിതപാരമ്പര്യത്തെപ്പറ്റിയുള്ള പ്രാരംഭചർച്ച.

> 'സർവോ ലോകഃ കവിരഥ ബുധോ യത്ര ശൂരോഽപി വാഗ്മീ
> ചന്ദ്രോദ്യോതാ മസൃണഗതയഃ പൗരനാര്യശ്ച യത്ര
> യത്രാംഗാരോജ്ജ്വലവികസിതാനന്തസൗഷുമ്നമാർഗ-
> ഗ്രസ്താർകേന്ദുഃ ഗഗനവിമലോ യോഗിനീനാം ച വർഗഃ'

പൊതുവർഷം എട്ടുമുതൽ പന്ത്രുവരെയുള്ള നൂറ്റാുകളിൽ കാശ്മീരത്തിന് സംസ്കൃതപഠനത്തിന്റെ മേഖലയിൽ അഭ്യർഹിതമായ സ്ഥാനമുായിരുന്നു. ഉദ്ഭടൻ, വാമനൻ, ആനന്ദ

വർദ്ധനൻ, ലോല്ലടൻ, ശങ്കുകൻ, മഹിമഭട്ടൻ, കല്ഹണൻ, ബിൽഹണൻ തുടങ്ങി കാശ്മീരിലെ വലിയൊരു പണ്ഡിതമണ്ഡലം വിജ്ഞാനത്തിന്റെ വിവിധമേഖലകളെ സമ്പുഷ്ടമാക്കിയിട്ടു ്. അക്കൂട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും ശ്രേഷ്ഠനാണ് അഭിനവഗുപ്തൻ. അദ്ദേഹം ഒരു സന്ന്യാസിശ്രേഷ്ഠ നായിരുന്നു. നാല്പത്തിയെട്ടോളം കൃതികൾ രചിച്ചിട്ടു്. സാഹിത്യമേഖലയിൽ അദ്ദേഹം പ്രസക്തനാകുന്നത് രു വ്യഖ്യാനങ്ങളുടെ പേരിലാണ്- ധ്വന്യാലോകത്തിന് ലോചനം, നാട്യ ശാസ്ത്രത്തിന് അഭിനവഭാരതി. കാശ്മീരത്തിന് കേരളവുമായി അടുത്ത ബന്ധമു്. ശങ്കരാ ചാര്യരാണ് ആ ബന്ധത്തിന്റെ പ്രധാന കണ്ണി. എന്നാൽ, കാശ്മീരിൽ പ്രാബല്യം കിട്ടിയത് അദ്വൈതത്തിനല്ല; ശൈവസിദ്ധാന്തത്തിനാണ്. അഭിനവഗുപ്തൻ ശൈവസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വലിയ പ്രചാരകനായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളെല്ലാം ശൈവസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ വിപു ലനങ്ങളാണ്, മാത്രവുമല്ല നാട്യത്തെപോലും അദ്ദേഹം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് ശൈവരീതി യിലാണ്.

ശൈവസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ചുരുക്കമിതാണ്- ‘ഏതിൽനിന്നു വിശ്വം പ്രകാശിക്കുന്നു, ഏതിൽ വിശ്രമിച്ചു പ്രകാശിക്കുന്നു, ഏതൊന്നിന്റെ ഇച്ഛകൊു വിശ്വം പ്രകാശിക്കുന്നു, ഏതൊന്നു പ്രകാശിക്കുന്ന വിശ്വത്തിന്റെ ആത്മാവാകുന്നു, ഏതൊന്ന് വിശ്വം പ്രകാശിക്കുമ്പോൾ അനാ വൃതമായിത്തീരുന്നു, ഏതൊന്നിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം നിമിത്തം വിശ്വം സ്വാധികമല്ലെങ്കിലും അധികത്വേന പ്രകാശിക്കുന്നു, ആ പരമാർത്ഥതത്ത്വമാണ് പ്രധാനവും ഉൽകൃഷ്ടവും; മറ്റെല്ലാം തത്പ്രവണമാണ്. ഈ വിഷയം ഈ ശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. അതിനാൽ വിവർത്തം, പരിണാമം മുതലായ പക്ഷാന്തരങ്ങൾ നിരസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വിവർത്തം അസത്യാത്മക ഭാനമാണല്ലോ. ഭാസിക്കുന്നു; എന്നാൽ, അസത്യവുമാണ്. ഈ പ്രസ്താവന എങ്ങനെ യോജിക്കും? പരിണാമമെന്നാൽ ഒരു രൂപം മറയുന്നു, മറ്റൊരു രൂപമുാകുന്നു എന്നല്ലേ അർത്ഥം? പ്രകാശത്തിന്നു മറ്റൊരു രൂപമില്ല. പ്രകാശം മറഞ്ഞാൽ, തനി ഇരുട്ടാണ്. പ്രകാശ വിരുദ്ധമായത് പ്രാദുർഭവിച്ചാൽ, പ്രകാശിക്കുകയില്ല. അതിനാൽ, പരിണാമവാദത്തിലും ജഗത്തിന്നു നില്ക്കക്കള്ളിയില്ലാതെവരുന്നു. പ്രതിബിംബവാദത്തിലാകട്ടെ, സംവേദനം സ്വച്ഛമാണ്; എന്നാൽ, സ്വാതന്ത്ര്യമില്ല. സ്വാതന്ത്ര്യം കിട്ടാൻ. വേറെ വല്ലതും തേടിവരും. അവിദ്യ അനിർവ്വചനീയയാണ്, വൈചിത്ര്യമുാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്ന ആശയം പരസ്പരവിരുദ്ധതയുൾക്കൊള്ളുന്നു. പ്രപഞ്ചം പരമേശ്വരശക്തിയാണെന്ന വാദമാണ് ഹൃദയംഗമം. പ്രകാശവിമർശസ്വരൂപനും സംവിദാത്മകനും അനപഹ്നവനീയനുമായ പരമശിവൻ സ്വാതന്ത്ര്യമുപയോഗിച്ച്, രുദ്രാദിപ്രമാതൃഭാവത്തിലും നീലവർണസുഖാദിപ്രമേയഭാവത്തിലും സ്വാനതിരിക്തമെങ്കിലും അതിരിക്തംപോലെ തോന്നുന്ന, സ്വരൂപം മറയ്ക്കാത്ത സംവിദ്രൂപ സ്വാതന്ത്ര്യമഹിമകൊ് പ്രകാശിക്കുന്നു എന്ന സ്വാതന്ത്ര്യവാദം ഇവിടെ പ്രോന്മീലിതമായി രിക്കുന്നു.’

ദാർശനികമായ തലത്തിൽ പ്രത്യഭിജ്ഞയാണ് ശൈവസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ കാതൽ. ഉല്പലാചാ ര്യന്റെ പ്രത്യഭിജ്ഞാനകാരികയാണ് ആധാരഗ്രന്ഥം. മയങ്ങിക്കിടന്ന ഒന്നിനെ തിരിച്ചറിയുന്ന താണ് പ്രത്യഭിജ്ഞ. കേട്ടറിഞ്ഞ് പ്രണയബദ്ധയായി ഒരുവൾ, കാമുകനെ കാണാൻ കാത്തി രുന്നു. അയാൾ സമീപത്തെത്തി. എന്നാൽ തന്റെ പ്രിയൻ ഇവൻതന്നെയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാ തിരുന്നതുകൊ് അവൾ സ്വീകരിച്ചില്ല. അവനെ കു, അറിഞ്ഞു; എന്നാൽ കാമുകനാണെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞില്ല. സന്തതസന്നിഹിതമായ ആത്മാവിന്റെ സാക്ഷാത്കാരം നമുക്കുാകാത്തത് ഈ തിരിച്ചറിവ് ഇല്ലാത്തതുകൊാണ്. ദമയന്തിക്ക് ബാഹുകനെ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാതിരു ന്നതാണ് നാട്യമണ്ഡപത്തിൽ നൽകുന്ന ഉദാഹരണം. കുറച്ചുകൂടി ഉചിതമായ ഉദാഹരണം ദേവദൂതുമായിവരുന്ന നളനാണെന്നു തോന്നുന്നു. ലോചനവും അഭിനവഭാരതിയും മനസ്സിലാ ക്കണമെങ്കിൽ കാശ്മീരത്തിലെ ശൈവദർശനം മനസ്സിലാക്കണം. അതുകൊ് അഭിനവ

ഗുപ്തനിലൂടെ മാത്രമേ ഭരതനെ വായിക്കാൻ കഴിയൂ എന്നാണ് ശങ്കുണ്ണിനായരുടെ മതം. അതു കൊാണ് ഭരതന് മുൻപ് അഭിനവഗുപ്തനെപ്പറ്റി പറയാൻവേി നാട്യമണ്ഡപത്തിന്റെ പ്രഥ മാദ്ധ്യായം അദ്ദേഹം മാറ്റിവെച്ചത്. കാലഗണനയനുസരിച്ചാണെങ്കിൽ മറിച്ചായിരുന്നല്ലോ വേിയിരുന്നത്.

നാട്യശാസ്ത്രം വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന നാടകത്തിന്റെ രൂപശില്പമാണ് രാമദ്ധ്യായത്തിന്റെ വിഷയം. രൂപകം എന്നാണ് ദൃശ്യത്തിന് സംസ്കൃതത്തിലെ പേര്. രൂപം ഉള്ളത് രൂപകം. പ്രസിദ്ധമായ ഒരലങ്കാരത്തിനും ഈ പേരു്. മുഖം ചന്ദ്രനാണ് എന്നു പറയുമ്പോൾ മുഖ ത്തിൽ ചന്ദ്രത്വം ആരോപിക്കുകയാണല്ലോ. അരങ്ങിൽ നിൽക്കുന്ന നമുക്ക് സുപരിചിതനായ ഒരു വ്യക്തിയിൽ ദുഷ്യന്തത്വം ആരോപിക്കുകയാണ് നാടകത്തിൽ ചെയ്യുന്നത്. ഇതു ദുഷ്യന്ത നല്ലല്ലോ നമുക്കറിയാവുന്ന നടനാണല്ലോ എന്ന ആരോപണത്തിലെ അവിശ്വാസത്തെ ഇല്ലാ താക്കു (suspension of disbelief) ന്നതിലാണ് രംഗാവതരണത്തന്റെ വിജയരഹസ്യം. പത്തുരൂ പകങ്ങളാണ് ലക്ഷണമൊത്തവയായി ഭരതൻ വിവരിക്കുന്നത്. അതിൽ ആദ്യത്തേത് നാടകം. ഈ പത്തിലൊതുങ്ങുന്നില്ല ദൃശ്യരൂപങ്ങളുടെ ഭേദം. അല്ലാത്തവയെ ഉപരൂപകങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നു. ഭരതശിഷ്യനായ കോഹലനാണ് ഇവയെ വിവരിക്കുന്നത്. രൂപകങ്ങളിൽനിന്ന് വിഭി ന്നമായി അയഞ്ഞ ഘടനയും നൃത്തഗീതബാഹുല്യവുമാണ് ഉപരൂപകങ്ങളുടെ മുഖമുദ്രകൾ. ഇവയധികവും പ്രാദേശികരൂപങ്ങളാണ്. അതുകൊ് എണ്ണിത്തീർക്കാൻ വിഷമം. ഭരതനെ പ്പോലെ, ശങ്കുണ്ണിനായരും ദശരൂപകങ്ങളെയാണ് മാതൃകകളായി സ്വീകരിക്കുന്നത്.

ദൃഢബദ്ധമായ രൂപഘടനയാണ് രൂപകങ്ങൾക്കുള്ളത്. കവി ആദ്യം നിശ്ചയിക്കേത് കഥ യുടെ ലക്ഷ്യം ഏതെന്നാണ്. ഇതാണ് 'കാര്യം'. കാര്യം ഉറപ്പിച്ചാൽ പിന്നെ അതു നേടാനുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങൾ ആരംഭിക്കണം. ഇത് ലൗകികമായ കാര്യസാദ്ധ്യത്തിനുള്ള പ്രയത്നംപോലെ യാണ്. മുദ്രാരാക്ഷസത്തിൽ ചാണക്യൻ തന്റെ പ്രവൃത്തിയെ നാടകനിർമ്മിതിയോടുപമിക്കു ന്നതിങ്ങനെയാണ്- 'ആദ്യം വളരെ സൂക്ഷ്മമായി കാര്യങ്ങൾ ഉപക്ഷേപിച്ച്, പിന്നീട് അതു വിസ്തരിച്ച്, അന്തർഹിതങ്ങളായ ബീജങ്ങളുടെ ഫലത്തെ ഗുപ്തിയോടെ സ്ഫുരിപ്പിച്ച്, ബുദ്ധി യാൽ വിമർശിച്ച് പരന്നുകിടക്കുന്ന കാര്യങ്ങളെല്ലാം ഒടുക്കം ഉപസംഹരിക്കുന്ന നാടക കർത്താവോ എന്നെപ്പോലുള്ള രാജ്യതന്ത്രാധികാരിയോ കൂടുതൽ ക്ലേശമനുഭവിക്കുന്നത്?' കാര്യ സിദ്ധിക്കുവേിയുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് ബീജം, ബിന്ദു, പതാക, പ്രകരീ, കാര്യം എന്ന അഞ്ച് അർത്ഥപ്രകൃതികൾ. നായകന്റെ മാനസികവ്യാപാരങ്ങളാണ് ആരംഭം, യത്നം, പ്രാപ്ത്യാശ, നിയതാപ്തി, ഫലാഗമം എന്നീ അഞ്ചവസ്ഥകൾ. അർത്ഥപ്രകൃതികളും അവ സ്ഥകളും യഥാക്രമം ചേരുമ്പോൾ കഥാഗതിയിലുാകുന്ന ഘട്ടങ്ങളാണ് അഞ്ചുസന്ധികൾ. സന്ധിസന്ധ്യംഗങ്ങൾ ചേർന്ന സുഘടിതമായൊരു ശില്പമാണ് രൂപകം. ഓരോ ഇഷ്ടിക എടുത്തുവെച്ച് മനോഹരമായൊരു സൗധം പടുത്തുയർത്തുന്ന ശില്പിയുടെ ശ്രദ്ധയോടെ വേണം നാടകകൃത്ത് നാടകശില്പം രൂപപ്പെടുത്താൻ.

ഇങ്ങനെ രൂപഭദ്രമായ നാട്യശില്പങ്ങൾക്ക് ഭേദം നിർണ്ണയിക്കുന്നത് മൂന്നു ഘടകങ്ങളാണ് -വസ്തു, നായകൻ, രസം. ഇതിവൃത്തമാണ് വസ്തു. അത് പ്രഖ്യാതമായിരിക്കണം. രാമായ ണം, മഹാഭാരതം, ബൃഹത്കഥ - ഇവ മൂന്നുമാണ് ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സ്രോതസുകൾ.

> 'ശ്രീരാമായണഭാരതബൃഹത്കഥാനാം കവീന്നമസ്കുർമഃ
> ത്രിസ്രോതാ ഇവ സരസാ സരസ്വതീ സ്ഫുരതി യൈർഭിന്നാ'

വർത്തമാനകാലസംഭവങ്ങൾ നാടകത്തിന് വിഷയമാക്കാൻ പാടില്ല. കാഴ്ച്ചക്കാർക്ക് രാഗദ്വേ ഷങ്ങളും പക്ഷപാതവും ഉാകും. ഇത് ആസ്വാദനത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിക്കും. ഇതി

ഹാസങ്ങൾ സിദ്ധരസങ്ങളാണ്, നവ്യകഥകളാകട്ടെ സാദ്ധ്യരസങ്ങളാകുന്നു.

കഥ വിവരിക്കുന്നതും വികസിക്കുന്നതും അങ്കത്തിലൂടെയാണ്. അത്ര പ്രധാനമല്ലാത്തതും എന്നാൽ കഥാബന്ധത്തിന് അനിവാര്യവുമായ കാര്യങ്ങൾ പ്രവേശകം, വിഷ്കംഭകം തുടങ്ങിയ സൂച്യങ്ങളാൽ പ്രേക്ഷകരെ ഗ്രഹിപ്പിക്കാം. ഇവിടെ പക്ഷേ, സാത്വികാഭിനയംവേ, വാചികത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം.

കാര്യത്തിന്റെ ഫലമനുഭവിക്കുന്നവൻ നായകൻ എന്നാണ് ലക്ഷണം. ഒന്നിൽ കൂടുതൽ കാര്യങ്ങളുാകാം. ശാകുന്തളത്തിൽ ശകുന്തളാപ്രാപ്തിയു്, പുത്രലാഭവുമു്. രും കാര്യങ്ങളാകാം. രിന്റെയും വിത്ത് ഒന്നാമങ്കത്തിൽത്തന്നെ വിതച്ചിട്ടു്. രുഫലവും അനുഭവിക്കുന്നത് ദുഷ്യന്തനാണ്. അതുകൊ് നായകനാര് എന്ന വിഷയത്തിൽ ചർച്ച വേ. മുദ്രാരാക്ഷസംപോലുള്ള നാടകങ്ങളിൽ വ്യത്യാസമു്. പ്രവൃത്തി ചെയ്യുന്നത് ചാണക്യൻ, ഫലമനുഭവിക്കുന്നത് ചന്ദ്രഗുപ്തൻ. വേണീസംഹാരത്തിലുമു് പ്രശ്നം. വേണി സംഹരിക്കുന്നത് ഭീമൻ. രാജ്യം ലഭിക്കുന്നത് ധർമ്മപുത്രർക്ക്. ശാസ്ത്രനിലവെച്ച് ചാണക്യനും ഭീമനും ഈ നാടകങ്ങളിൽ നായകപദവിക്കർഹരല്ല.

പാത്രങ്ങൾക്ക് നിയതമായ സ്വാഭാവമു്. നായകന് ധീരോദാത്താദിഭേദങ്ങൾ, നായികയ്ക്ക് മുഗ്ദ്ധാ, മദ്ധ്യാ തുടങ്ങിയവ. ഇവയൊക്കെ പലപ്പൊഴും ടൈപ്പുകളായി മാറാറു്. വാത്സ്യായനീയത്തിന്റെയും അർത്ഥശാസ്ത്രത്തിന്റെയും പിൻബലത്തോടെ ഭരതസമ്പ്രദായം നായക - നായികാഭേദങ്ങളെ വിഭാവനം ചെയ്യുന്നു എന്നാണ് ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ നിരീക്ഷണം. 'കാരക്ടറിന്' പ്രകൃതി എന്നാണ് സംജ്ഞ; കഥാപാത്രം എന്നല്ല. പാത്രം നടനാണ്. സഹൃദയന് രസം ആസ്വദിക്കാനുള്ള ഉപകരണം മാത്രമാണ് നടൻ. 'രസ ഏവ പീയതേ, ന ചഷകം. അമൃതിനെയല്ലേ കുടിക്കുന്നുള്ളൂ, പാത്രത്തെ അല്ലല്ലോ; എങ്കിലും രസം പകരാൻ പാത്രം വേണം താനും.

സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ അങ്കവിഭജനത്തിന് പ്രത്യേകപ്രാധാന്യമു്. ഒരങ്കമാണ് സാധാരണ നിലയിൽ ഒരു രാത്രിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുക. വസന്തോത്സവംപോലുള്ള അവസരങ്ങളിലാണല്ലോ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളത്. അഞ്ചോ ഏഴോ ദിവസങ്ങൾകൊാവും കഥ പൂർത്തിയാക്കുക. അതിനുപാകത്തിന് ഓരോ അങ്കവും സ്വയംപൂർണമായിരിക്കും. യവനനാടകത്തിലെ സ്ഥലകാലൈക്യങ്ങൾ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ കാണുകയില്ല. ശാകുന്തളം ആറും ഏഴും അങ്കങ്ങൾക്കിടയിൽ കാലമേറെ കഴിഞ്ഞിരിക്കും. ആറു ഭൂമിയിൽ, ഏഴ് സ്വർഗത്തിൽ സ്ഥലവും ഭിന്നം. എന്നാൽ ഓരോ അങ്കവും പ്രത്യേകമെടുത്താൽ മിക്കവാറും ഉദാഹരണങ്ങളിൽ സ്ഥലകാലൈക്യങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയും. ക്രിയാംശത്തിന്റെ ഐക്യം അതുാകും, സൂക്ഷ്മമായിരിക്കും എന്നുമാത്രം. പിന്നെ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ ഇതിവൃത്തഘടനയുടെ നിർവഹണം ഋജുവല്ല, ചാക്രികമാണ്; കാലംപോലെ. ഒന്നാമങ്കത്തിൽ കാണുന്ന ദുഷ്യന്തനിൽതന്നെ എത്തിയിരിക്കും എഴാമങ്കത്തിലും, യാത്രയിൽ വിഘ്നങ്ങൾ ഉാകുമെന്നു മാത്രം. ഈഡിപ്പസിന് സംഭവിക്കുന്നതുപോലെ തികച്ചും വിഭിന്നമായൊരു വിപര്യയം പാത്രത്തിനുാകുകയില്ല. കാലത്തിന്റെ ഈ ചാക്രികഗതി മനസ്സിലുള്ളതുകൊാണ് കഥകൾ ദുരന്തത്തിലവസാനിക്കാത്തത്. 'പുനരപി ജനനം പുനരപി മരണം' എന്നു വിശ്വസിക്കുന്നവർക്ക് മരണം ആത്യന്തികമായനാശമല്ല, മറ്റൊരു ജന്മത്തിന് വാതിൽ തുറക്കുകയാണ്. അതുകൊ് സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ ദുഃഖമുങ്കെിലും ദുരന്തമില്ല.

ഇത്തരം സിദ്ധാന്തഗ്രന്ഥങ്ങൾ സാധാരണ അവഗണിക്കുന്ന ഒന്നാണ് രംഗാവതരണത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾ. രദ്ധ്യായങ്ങൾ അതിനുവേി മാറ്റിവെച്ചിരിക്കുന്നു ഗ്രന്ഥകർത്താവ്- അഭിന

യത്തിന്റെ വിവിധതലങ്ങളാണ് നാലാമദ്ധ്യായത്തിന്റെ വിഷയം; രത്നാവലീ നാടകം രംഗത്ത വതരിപ്പിച്ചതിന്റെ കുട്ടനീമതത്തിലെ വിവരണവും വിവർത്തനവുമാണ് അഞ്ചാമദ്ധ്യായത്തിൽ. അഭിനയവിവരണങ്ങളുടെ ഉപാദാനങ്ങൾ കവിതന്നെ വിവരിക്കുന്നതിങ്ങനെ:

കാളിദാസന്റെ കാവ്യങ്ങൾ, രത്നാവല്യാദിരൂപകങ്ങളിലെ അന്തർന്നാടകങ്ങൾ, നാടകപ്രസ്താ വനകൾ-ഇങ്ങനെ പല സ്ഥലത്തുമായി അഭിനയത്തെപ്പറ്റി ആനുഷംഗികമായി പരാമർശിച്ചിട്ടു ്. കുട്ടനീമതത്തിൽ രത്നാവലീപ്രഥമാങ്കം പ്രയോഗിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി ഒരു വിവരണമു്. സാമാന്യവിധികളാണെങ്കിൽ, നാട്യശാസ്ത്രത്തിലും നാട്യവിഷയകമായ പിൽക്കാലത്തെ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിലും നോക്കി മനസ്സിലാക്കാം. നാട്യശാസ്ത്രവിവൃതിയായ അഭിനവഭാരതി യിൽ കുറേക്കൂടി വ്യക്തമായ വിവരങ്ങൾ ലഭിക്കുന്നു. സംസ്കൃതരൂപങ്ങൾക്കു വളരെ പഴക്ക മുള്ള വ്യാഖ്യാനങ്ങളില്ല. പതിമൂന്ന് പതിനാല് എന്നീ നൂറ്റാുകളോടുകൂടി വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അവ പ്രായേണ നാടകത്തിലെ വാചികാംശത്തെ മാത്രമേ സ്പർശിക്കുക യുള്ളൂ. പ്രാസംഗികമായ ചില രംഗകാര്യങ്ങളേയും കടാക്ഷിച്ചേയ്ക്കാം.

മണിപ്രവാളസാഹിത്യംതന്നെ കേരളീയനടനടീസമൂഹത്തെ ചുറ്റിപ്പറ്റി നിൽക്കുന്നു. വ്യങ്ഗ്യ വ്യാഖ്യ, ആട്ടപ്രകാരം, ക്രമദീപിക, നടാങ്കുശം, ശാകുന്തളചർച്ച എന്നും മറ്റുമുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങ ളിൽ കേരളസമ്പ്രദായം അനുകൂലമായും പ്രതികൂലമായും പ്രതിപാദിതമായിട്ടു്. എന്നാൽ, ഇവിടെ മുഖ്യമായി അഭിനവഭാരതിയെ പുരസ്കരിച്ച്, പ്രാചീന സമ്പ്രദായം വിശദമാക്കാനാണ് ഗ്രന്ഥകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ആംഗികം, വാചികം, സാത്വികം എന്നീ മൂന്നഭിനയങ്ങളും ഗീതവും വാദ്യവും ചേർന്നതാണ് നാട്യം എന്ന് മാളവികാഗ്നിമിത്രത്തിലു്. ഇതിൽ ആഹാര്യത്തെ ഒഴിവാക്കിയിരിക്കുന്നു. സിദ്ധ മായതുകൊാകാം. അഭിനവഗുപ്തൻ ആഹാര്യത്തെയും ചേർത്തു അംഗങ്ങളുടെ എണ്ണം ആറാക്കിയിട്ടു്. നൃത്തത്തെ ആഹാര്യത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് ചേർത്തു എണ്ണം തികയ്ക്കുന്നവ രുമു്. ഏതായാലും പ്രേക്ഷകനെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ അംഗങ്ങളെല്ലാം സമഞ്ജസമായി സമ്മേളിക്കണം എന്നതാണ് മുഖ്യമായ കാര്യം. അതിന്റെ ഒരു ക്രമം സർവാദൃതമായ രീതി യിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞിട്ടു്- 'കൈ ചെല്ലുന്നേടത്ത് മിഴി; മിഴിയുള്ളേടത്ത് മനം; മനമുള്ളേടത്ത് ഭാവം; ഭാവമുള്ളേടത്ത് രസം'

അംഗങ്ങളാൽ നിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നത് ആംഗികം, വാക്കിനാൽ വാചികം, സത്വത്താൽ സാത്വികം. ആംഗികാഭിനയത്തിന് ശാഖ എന്ന പേരു്. ശാഖയിൽനിന്നാകാം 'ചാക്കൈയൻ' എന്ന തമിഴ്പദവും 'ചാക്കിയാൻ' എന്ന മലയാളപദവും ഉായതെന്ന രസകരമായ ഒരു നിരീ ക്ഷണം ഇവിടെ നടത്തുന്നു്, ഗ്രന്ഥകർത്താവ്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ നടനെ പരാമർശി ക്കാൻ കാണാത്തതും ചിലപ്പതികാരത്തിൽ കാണുന്നതുമായ പദമാണിത്. 'ചാക്യാർ' എന്ന പദത്തിന്റെ നിഷ്പത്തി ഇങ്ങനെ ആകുന്നതിനാണ് സാംഗത്യമധികമുള്ളത്.

നേത്രാഭിനയത്തിനാണ് ഭരതൻ ഏറ്റവുമധികം പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നത്. 'സർവേ ഭാവാഃ ചക്ഷുഷി സ്ഫുരന്തി'. ആംഗികാഭിനയത്തിനും നേത്രാഭിനയത്തിനും തമ്മിൽ വാച്യവ്യംഗ്യ ഭാവം കല്പിക്കുന്ന രസകരമായൊരു വിവരണം നൽകുന്നു് ഗ്രന്ഥകർത്താവ്. അംഗുലീ ചലനംകൊുള്ള അഭിനയം അഭിധയുടെ സ്ഥാനത്ത്, ദൃഷ്ടിചലനം വ്യഞ്ജനയുടെ സ്ഥാന ത്ത്. ഇതുപോലെ ശ്രദ്ധേയമാണ് മറ്റൊരു നിരീക്ഷണം. ഉത്തമകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് കരാഭിനയ കുറയും, സാത്വികാഭിനയം കൂടും. ഭാവാവേശമുള്ളപ്പോൾ സാത്വികങ്ങൾ മികവായും ആംഗി കങ്ങൾ കുറവായും വരണം. സാത്വികാഭിനയമാണ് ശ്രേഷ്ഠമെന്നു പറയാൻ കാരണമിതാണ്. സാത്വികാഭിനയത്തിൽ നേത്രമാണ് മുഖ്യം. കുട്ടനീമതത്തിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്ന മഞ്ജരിയുടെ

അഭിനയത്തിൽ സമരഭടൻ എടുത്തുപറയുന്ന ആകർഷകത്വം കരുണവും വിപ്രലംഭവും തമ്മിലുള്ള സൂക്ഷ്മഭേദം അവൾക്ക് ഭംഗിയായി അഭിനയിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ്. രിന്റെയും അനുഭാവങ്ങൾ ഒരുപോലെയാണ്, പിന്നെ എങ്ങനെയാണ് വിപ്രലംഭത്തെ കരുണത്തിൽനിന്ന് വ്യവച്ഛേദിക്കാൻ മഞ്ജരിക്ക് കഴിഞ്ഞത് - നേത്രാഭിനയത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മത കൊ്. കരുണത്തിൽ അനുഭാവങ്ങൾ അഭിനയിച്ച് അവസാനിപ്പിക്കുന്നത് കടക്കണ്ണിൽ വിരിയുന്ന നൈരാശ്യത്തിലാവും, വിപ്രലംഭത്തിൽ പ്രതീക്ഷയിലും. നൈരാശ്യം ഭർതൃമരണത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രതീക്ഷ സമാഗമത്തെയും.

അനുഭാവത്തിന്റെയും അഭിനയത്തിന്റെയും അർത്ഥഭേദം സൂക്ഷ്മമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു ഗ്രന്ഥകാരൻ, ഈ പ്രകരണത്തിൽ. അനുഭാവങ്ങൾതന്നെയാണ് അഭിനയം. കവിയുടെയും ഭാവുകന്റെയും നിലയിൽ നിന്ന് രസനിഷ്പത്തിയെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ അനുഭാവമെന്നു സമാഖ്യ; നടന്റെ നിലയിൽ നിന്നാകുമ്പോൾ അഭിനയമെന്നും. സദസ്യന് അഭിമുഖമായി, പ്രത്യക്ഷകല്പമായ അർത്ഥത്തെ നയിക്കുന്നത് അഭിനയം. ഈ സമർപ്പണം ഭാഷയാലും അനുമാനത്താലും സാദ്ധ്യമായ അർത്ഥസമർപ്പണത്തിൽനിന്ന് ഭിന്നമാകുന്നു; പ്രത്യക്ഷമാകുന്നു.

രാഘവഭട്ടന്റെ ശാകുന്തളവ്യാഖ്യാനവും കേരളീയനായ ശാകുന്തളചർച്ചാകാരന്റെ വിവരണങ്ങളും അഭിനയരീതികളെ വിവരിക്കാൻ ഉദാഹരിക്കുന്നു്, ഈ പ്രകരണത്തിൽ. 'ഉദ്ദാമോത്കലികാം' എന്ന ശ്ലോകത്തിലെ പ്രകൃതാപ്രകൃതാർത്ഥങ്ങളെ അഭിനയിക്കേവിധം അഭിനവഗുപ്തൻ വിവരിക്കുന്നഭാഗം വളരെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. പ്രാകരണികാർത്ഥത്തിന് പദംതോറും അഭിനയം വേണം, എന്നാൽ അപ്രാകരണികാർത്ഥത്തിന് കടാക്ഷാദികൊ് സൂചനാരൂപമായ വാക്യാർത്ഥാഭിനയം മതി എന്നാണ് ആചാര്യന്റെ തീർപ്പ്.

രസചർച്ച

രസത്തെ സംബന്ധിച്ച ചർച്ച പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേതു്. ഭരതന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ ഏറ്റവും അധികം പഠനത്തിന് വിഷയമായത് രസമാണ്. പഠനങ്ങൾ ഇന്നും തുടരുന്നു എന്നാൽ. ഓരോ പഠനവും ഇതുസംബന്ധിച്ച അവ്യക്തത കൂട്ടിക്കൊിരിക്കുന്നു. പ്രശ്നമിതാണ്. ഭരതൻ മുതൽ ജഗന്നാഥപണ്ഡിതർവരെ രായിരത്തോളം വർഷത്തെ ചരിത്രമു് രസസങ്കല്പത്തിന്. ഈ നീ കാലയളവിൽ പലരും രസത്തെ സമീപിച്ചത് പലതരത്തിലാണ്, വ്യാഖ്യാനിച്ചതും വ്യത്യസ്ത കോണുകളിൽനിന്നാണ്. അവയെപ്പറ്റി ചരിത്രപരമായ ഒരു ഉൾക്കാഴ്ച്ചയില്ലാതെ രസചർച്ചയിൽ പങ്കെടുത്താൽ വിഷയം സങ്കീർണമാകുകയേ ഉള്ളൂ. പഠനങ്ങളൊക്കെ ഒരുതരത്തിൽ അവിയൽപ്രായമാകും. പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളായ ഒട്ടേറെ ഉദ്ധരണികൾ ഉാകും. വിഷയത്തിന് വ്യക്തത വരുകയില്ല. നാട്യമണ്ഡപത്തിലെ രസചർച്ചയും ഇതിൽ നിന്ന് പൂർണമായി മുക്തമാണെന്ന് പറയാൻ കഴിയുകയില്ല. എങ്കിലും കാലത്തിലൊരു കണ്ണു്, ഗ്രന്ഥകാരന്; അതിന്റെ ഗുണം ഈ ചർച്ചയിൽ കാണാനുമു്.

ഭരതൻ നൂറുശതമാനവും ഒരു നാടകകാരനായിരുന്നു. അരങ്ങായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന് മുഖ്യം. നാട്യശാസ്ത്രമെഴുതിയത് കവിക്കും നടനുമുള്ള നിർദ്ദേശരൂപത്തിലായിരുന്നു. നടൻ എങ്ങനെ നാടകത്തിലെ വികാരം ആവിഷ്കരിക്കണം, അതിന് സഹായിക്കാൻ പാകത്തിന് കവി നാടകഗ്രന്ഥം രചിക്കേതെങ്ങനെ? എന്നതായിരുന്നു ആ മഹാനടനെ അലട്ടിയ പ്രശ്നം. അതിന് അദ്ദേഹം കത്തെിയ ഉത്തരമാണ് രസം. എല്ലാം രസത്തിനുവേി, രസമാണ് മുഖ്യം, അതല്ലാതെ മറ്റൊന്നില്ല. ഒരു നടൻ എന്ന നിലയിൽ തനിക്ക് പകർന്നു കിട്ടിയ പരിജ്ഞാനവും പരിസരത്തുനിന്നാർജ്ജിച്ച അനുഭവങ്ങളും ചേർത്തുവെച്ച് രൂപപ്പെടുത്തിയതാണ് രസസിദ്ധാന്തം. ഒരു നടന്റെ അനുഭവം എന്നതാണ് രസചർച്ചയിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട കാര്യം. പിന്നീട്

നടന്ന ചർച്ചകളൊക്കെ നടത്തിയത് അരങ്ങുമായി ഭരതനുായിരുന്നതുപോലുള്ള ബന്ധം ഇല്ലാതിരുന്ന പണ്ഡിതന്മാരായിരുന്നു എന്നതാണ് രസചർച്ചയിലെ സങ്കീർണതകൾക്ക്കാരണം. അരങ്ങായിരുന്നില്ല സ്വന്തം ദർശനങ്ങളായിരുന്നു അവർക്കു മുഖ്യം, ഓരോരുത്തരും അവനവന്റെ ദർശനത്തിലേയ്ക്ക് രസചർച്ചയെ ഒതുക്കുകയായിരുന്നു. നടന്റെ അനുഭവങ്ങൾ ഒരു വശത്ത്, ദാർശനികരുടെ സമസ്യങ്ങൾ മറുവശത്ത്. ഇവ സമാന്തരമായിട്ടാണ് രസചർച്ചയിൽ ഉടനീളം സഞ്ചരിക്കുന്നത്.

മനുഷ്യമനസ്സിനെപ്പറ്റി ഇന്ന് നമുക്കുള്ള ധാരണകളായിരുന്നില്ല ഭരതന്റെ കാലത്തുായിരുന്നത്. ഏതൊരുവനിലും ജനിക്കുമ്പോൾതന്നെ സ്ഥായിയായുള്ള ചില ചിത്തവൃത്തികളുാകും-ഭാവസ്ഥിരങ്ങളായ ജനനാന്തരസൗഹൃദങ്ങൾ. ഭരതനിവയെ എട്ടെന്ന് എണ്ണി-രതി, ഹാസം, ശോകം എന്നിങ്ങനെ. ഇവ മനസ്സിൽ ഉണരുമ്പോൾ ചിത്തത്തിന് ചലനങ്ങളുാകുന്നു. രതിയുണരുമ്പോൾ ലജ്ജ, ഔത്സുക്യം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ പ്രകടമാകുന്നതുപോലെ. സ്ഥിരങ്ങളായ എട്ടു ഭാവങ്ങൾ സഞ്ചാരികളായ 33 ഭാവങ്ങളിലൂടെയും സാത്വികങ്ങളായ എട്ടുഭാവങ്ങളിലൂടെയും സ്ഫുരിക്കുന്നു. ചലിക്കുന്ന 41 ചിത്തവൃത്തികൾ യഥാക്രമം എട്ട് സ്ഥിരഭാവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. സ്ഥിരചിത്തവൃത്തികളെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നത് അസ്ഥിരവൃത്തികളും അവ നൽകുന്ന സൂചനകളുമാണ്. പരിശീലനംകൊ് നേടേതാണ് ഈ ദൃശ്യവത്കരണപ്രക്രിയ. വാസനാബദ്ധങ്ങളും അപ്രത്യക്ഷങ്ങളുമായ എട്ട് സ്ഥിരഭാവങ്ങളെ നാല്പത്തിയൊന്ന് അസ്ഥിരഭാവങ്ങളിലൂടെ രംഗത്ത് പ്രത്യക്ഷകല്പമാക്കണം. ഇതാണ് അഭിനയം. ഈ നാല്പത്തിയൊൻപത് ഭാവങ്ങളുടെ പരസ്പരമുള്ള ചേർച്ചയായിരുന്നു ഭരതന്റെ മുന്നിലുള്ള പ്രശ്നം. ഒരു പാചകൻ ചേരുവകളെല്ലാം വേപോലെ ചേർത്ത് സ്വാദുറ്റ പാനീയം ഉാക്കുന്നതുപോലെയാണിത്. ഏലം, പാല്, ശർക്കര തുടങ്ങിയ വിഭവങ്ങൾ ചേർത്തു കിട്ടുന്ന പായസത്തിന്റെ രുചിക്ക് കാരണം ദേഹണ്ഡക്കാരന്റെ മിടുക്കാണ്. നടനു വേത് ഇതാണ്. ചേർത്ത വിഭവങ്ങളുടെ രുചിയിൽനിന്നു ഭിന്നമാണ് പാനകത്തിന്റെ രുചി. അവയിൽ നിന്നുാവുന്നതാണെങ്കിലും വ്യത്യസ്തം, അലാതചക്രപ്രതീതിപോലെ.

ലളിതവും സുഗമവും പ്രായോഗികവുമാണ് ഭരതന്റെ സമീപനം. പിൽക്കാലത്തു വന്നവർക്ക് സംശയങ്ങളേറെ ഉായി - കഥാപാത്രവും നടനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമെന്ത്? നടനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമെന്ത്? പ്രേക്ഷകന്റെ പ്രതീതിയുടെ സ്വാഭാവമെന്ത്. സത്യമെന്നോ മിഥ്യയെന്നോ? ഇതിലൊന്നിലും ഭരതനോ നടന്മാർക്കോ യാതൊരു സംശയവുമില്ലായിരുന്നു. - പാനകം ഫലിച്ചോ എന്ന് പാനം ചെയ്യുന്നവരുടെ പ്രതികരണത്തിൽനിന്നറിയാം. സിദ്ധിവ്യഞ്ജനാദ്ധ്യായത്തിൽ ഇക്കാര്യങ്ങൾ വിസ്തരിച്ച് വിവരിക്കുന്നു്, ഭരതൻ.

> യസ്തുഷ്ടേ തുഷ്ടിമായാതി, ശോകേ ശോകമുപൈതി ച
> ക്രുദ്ധഃ ക്രോധേ ഭയേ ഭീതഃ സഃ ശ്രേഷ്ഠഃ പ്രേക്ഷകഃ സ്മൃതഃ

അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഭാവത്തോട് കാഴ്ച്ചക്കാർ തന്മയീഭവിക്കുന്നുോ, അതുമതി ശ്രമം ഫലിച്ചു എന്നുറപ്പിക്കാൻ.

എട്ടാമ്പതു നൂറ്റാു കഴിഞ്ഞുവന്ന ലോല്ലടന് സംശയം - രസം എന്നാൽ എന്ത്? സുപ്താവസ്ഥയിൽ സ്ഥായിഭാവം, പരിപുഷ്ടമാകുമ്പോൾ രസം. പരിപോഷമുാകുന്ന അഭിനയത്തിലൂടെ ദുഷ്യന്താദിപാത്രങ്ങളിലാണല്ലോ ഭാവം, രസവും അവിടെത്തന്നെ. തൊട്ടടുത്തുവന്ന ശങ്കുകന് തോന്നി - അതുശരിയാകാനിടയില്ല. ദുഷ്യന്താദിപാത്രങ്ങൾ ഇപ്പോളില്ലല്ലോ. അവരെ അനുകരിക്കുന്ന നടന്മാരല്ലേ ഉള്ളത്. അതുകൊ് രസം നടനിൽത്തന്നെ. അഭിനയത്തിന്റെ നൈപുണ്യംകൊ് നടൻ പാത്രത്തിൽനിന്ന് ഭിന്നനാണെന്ന് നമുക്ക് തോന്നുന്നില്ല.

ഈ കുഴപ്പങ്ങളിങ്ങനെ തുടരുമ്പോഴാണ് ഭട്ടനായകന്റെ വരവ്. അദ്ദേഹമന്വേഷിച്ചത് കാഴ്ചക്കാരന്റെ അനുഭവമെന്തായിരിക്കും എന്നായിരുന്നു. പണ്ടെങ്ങോ ജീവിച്ചെന്നു പറയുന്ന ദുഷ്യന്തന്റെ രതിയിൽ കാഴ്ചക്കാരനെന്തു കാര്യം? നടനെന്തുകാര്യം? രസസിദ്ധാന്തത്തോളം തന്നെ പ്രാധാന്യമുള്ള വലിയൊരു സിദ്ധാന്തം അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിച്ചു. പുരായിരുന്നവരുടെയും നടന്റെയും കാഴ്ചക്കാരുടെയും മനസ്സ് ഒന്നുതന്നെയാണ്. ഒരു നേർരേഖയിൽ ഇവയെ സമീകരിക്കുകയാണ് നാടകം ചെയ്യുന്നത്. ഈ പ്രക്രിയയെ സാധാരണീകരണം എന്നദ്ദേഹം വിളിച്ചു. അസാധാരണങ്ങളായ, വ്യക്തിഗതങ്ങളായ നായകന്റെയും നടന്റെയും സാമാജികന്റെയും ചിത്തവൃത്തികൾ വൈയക്തികതലം വിട്ട് (de-personalised) പൊതുതലത്തിലേയ്ക്ക് ഉയരുന്നു. ഇത് വ്യക്തിദേശകാലതലങ്ങളിൽനിന്ന് അനുഭാവങ്ങളെ നിർമുക്തമാക്കുന്നു. രസം ഇപ്പോൾ പാത്രത്തിലല്ല, നടനിലുമല്ല; പ്രേക്ഷകനിലാണ്. അരങ്ങിൽനിന്ന് പ്രേക്ഷകനിലേയ്ക്കുള്ള ഈ തറമാറ്റം രസചർച്ചയിൽ മുഖ്യമാകേതാണ്.

ഭട്ടനായകന്റെ പിൻഗാമിയാണ് മഹാദാർശനികനായ അഭിനവഗുപ്തൻ. അരങ്ങിൽ നിന്ന് സദസ്സിലേയ്ക്ക് ഭട്ടനായകൻ പണിത പാലത്തിലൂടെ സുഗമമായി യാത്ര ചെയ്തത് അഭിനവനാണ്. ഭാവസമീകരണമുാക്കുന്ന സാകല്യബോധത്തെ ദാർശനികമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ഭട്ടനായകനായില്ല, അദ്ദേഹം കത്തെിയ ഭാവകത്വഭോജകത്വവ്യാപാരങ്ങൾ ദുർബലങ്ങളാണ്. രസാനുഭവത്തെ ദാർശനികമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ തന്റെ ശൈവദർശനത്തെ അഭിനവൻ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി. മനസ്സിന്റെ സൂക്ഷ്മരൂപമാണ് 'ചിത്'. അതിന് രുതലങ്ങളു് - വിമർശം, പ്രകാശം. വർത്തമാനജീവിതമാണ് വിമർശം- സദാ ചലനത്മകം; പ്രകാശം, പക്ഷേ, നിർമ്മലം, സ്വച്ഛം. തീരത്തോടടുത്ത സമുദ്രംപോലെയാണ് വിമർശം - അലകൾ നിരന്തരമുയർന്നുപൊങ്ങിക്കൊിരിക്കും. എപ്പൊഴും അസ്വസ്ഥം. വിമർശത്തിന്റെ അടിച്ചുയരുന്ന വീചികൾ ആഴിയുടെ അനന്തതയിൽ ലയിക്കും - സ്വച്ഛം, സുന്ദരം. അതുപോലെ വിമർശത്തിലെ വികാരതരംഗങ്ങൾ പ്രകാശത്തിൽ ലയിക്കുന്നതാണ് നാടകീയാനുഭവം. പ്രകാശത്തിന് രു സ്വഭാവങ്ങൾ ഉ് - സ്വയംപ്രകാശമാണത്, ആനന്ദരൂപവുമാണ്. 'പരൗന്മുഖ്യത്യാഗേന സ്വാത്മവിശ്രാന്തിരൂപത്വം ആനന്ദഃ.' ആത്മവിശ്രാന്തിയാണ് രസം. ലൗകിക വികാരതരംഗങ്ങൾ ഇവിടെ ലയിക്കുന്നു. ആ അവസ്ഥ നൽകുന്ന നിർവൃതിയാണ് രസം. യോഗിമാർ അനുഭവിക്കുന്ന ബ്രഹ്മാനന്ദത്തിൽ തുല്യമാണിത്. ചെറിയ ഒരു വ്യത്യാസമു്-ബ്രഹ്മാനന്ദത്തിൽ ഭൗതികപ്രപഞ്ചം മനസ്സിൽനിന്ന് പൂർണ്ണമായി മാഞ്ഞിരിക്കും, രസാസ്വാദത്തിൽ പക്ഷേ പരമമായനിർവൃതിയുടെ തലത്തിലും ശകുന്തളാദുഷ്യന്തന്മാർ പൂർണമായും മനസ്സിൽനിന്ന് മറയുകയില്ല; സമാനീകൃതമായ രൂപത്തിൽ നേരിയ ലാഞ്ചന നിലനിൽക്കും.

അസാധാരണമായ ഒരനുഭവത്തെ ദാർശനികതലത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയായിരുന്നു അഭിനവഗുപ്തൻ ചെയ്തത്. ഈ വ്യാഖ്യാനം ഹിമഗിരിശൃംഗംപോലെ ഉയർന്നുനിൽക്കുന്നു. രസത്തെപ്പറ്റി ഒരു സംശയമേ പരിഹരിക്കാതിരുന്നുള്ളൂ. ഇത്തരം നിർവിഷയമായൊരു ആനന്ദസ്വരൂപമാണ് രസത്തിനെങ്കിൽ, ശൃംഗാരാദികളായ എട്ട് എന്നെങ്ങനെ പറയും, സാന്ദ്രഘനമായ ഏകാനുഭവമല്ലേ ഉാകുകയുള്ളൂ, അതിൽ ശൃംഗാരത്തിനും കരുണത്തിനും തമ്മിൽ എന്ത് ഭേദം? ഈ പ്രശ്നം പരിഹരിച്ചത് ആറേഴുനൂറ്റാു കഴിഞ്ഞ് പണ്ഡിതരാജ ജഗന്നാഥനാണ്. അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കി - 'രത്യാദ്യവച്ഛിന്നാ ചിദേവ രസഃ' - ചിത്തിന്റെ ലയംതന്നെ രസം, ശാകുന്തളത്തിൽ രത്യവച്ഛിന്നം, ഉത്തരരാമചരിതത്തിൽ ശോകവിശിഷ്ടം. സൗകര്യത്തിനുവേി ഭേദം കല്പിക്കുന്നുവെന്നേയുള്ളൂ. രസം അതൊന്നേയുള്ളൂ. എന്നാൽ സാധാരണക്കാരെ സമാധാനിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹം ഒരു വിട്ടുവീഴ്ച ചെയ്തു. 'ചിദ്വിശിഷ്ടരത്യാദിരേവ രസഃ' എന്നും പറയാം ചിത്തിനെ ആവരണം ചെയ്ത രത്യാദി തന്നെ രസം എന്നും പറയാം. അതുകൊ് ശൃംഗാരാദികൾ രസം എന്ന് പറയുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. എങ്കിലും ആത്യന്തികമായി നിർവിഷയമാണത്,

ചിത്തിന്റെ പ്രകാശമാണ്, ആനന്ദസ്വരൂപമാണ്, ഘനസാന്ദ്രവുമാണ്.

ഒന്നിവിടെ ഓർക്കേ തു്, അഭിനവഗുപ്തൻ രസത്തെ ആത്മീയമായ ഒരനുഭവമാക്കിമാറ്റു കയാണ്. ഭരതനിതൊന്നും ആലോചിച്ചിട്ടുപോലും ഇല്ല; മാത്രമല്ല അദ്ദേഹമിത് സമ്മതിക്കുകയു മില്ല. കൈയ്യടിച്ചും കൂടെക്കരഞ്ഞും, പൊട്ടിച്ചിരിച്ചും ഒച്ചവെച്ചും നാടകം കു രസിക്കുന്ന ഭരതന്റെ പ്രേക്ഷകർക്ക് അഭിനവന്റെ രംഗവേദിയിൽ പ്രവേശം കിട്ടുമോ എന്നുപോലും സംശ യമു്. കിട്ടിയാൽത്തന്നെ ഏകഘനമായ ആനന്ദാനുഭൂതിയിൽ ധ്യാനലീനരായവരുടെ ഇട യ്ക്കിരുന്നൊന്ന് പൊട്ടിച്ചിരിക്കാൻ കഴിയില്ല അവർക്ക്, വിദൂഷകനെ കാണുമ്പൊഴേ വാ പൊത്ത ണം, അല്ലെങ്കിൽ അനങ്ങാതെ പുറത്തിറങ്ങിച്ചിരികഴിഞ്ഞു തിരിച്ചെത്തണം!

ഭരതന്റെ രംഗവേദി സമൂഹാലംബനാത്മകമായിരുന്നു. നാടകപ്രവർത്തനം അവർക്കൊരു കൂട്ടാ യ്മയായിരുന്നു, പിൽക്കാലപണ്ഡിതന്മാർ നടന്മാരിൽനിന്നും നാടകപ്രവർത്തകരിൽനിന്നും അര ങ്ങിനെ 'ഹൈജാക്ക്' ചെയ്തു. സംസ്കൃതനാടകവേദിയുടെ തകർച്ചക്ക് ചെറുതല്ലാത്ത സംഭാ വനകൾ ഇതു ചെയ്തിട്ടു്. ഇക്കാര്യം പ്രത്യേകപഠനത്തിന് വിധേയമാക്കേ തു്. നടന്റെ തട്ടകത്തിൽനിന്ന് ദാർശനികരുടെ ഉത്തുംഗസോപാനത്തിലേയ്ക്ക് നാടകചർച്ചകൾ മാറി എന്ന കാര്യം കാണാതിരുന്നുകൂടാ. നടവർഗ്ഗം അതോടെ അധഃകൃതരായിമാറി. ഈ മഹാപണ്ഡിത ന്മാർ എത്ര നാടകങ്ങൾ കിട്ടു് എന്നും ആലോചിക്കേ തു്. അവരിൽ പലർക്കും അനുധ്യാനാത്മകമായ നാടകീയാനുഭവമുായത് കാഴ്ചയിൽ നിന്നല്ല, വാക്കിൽ നിന്നാണ്. ഇതാണ് ഇത്തരം പഠനങ്ങളുടെ ദൗർബ്ബല്യം.

ഭാസനാടകങ്ങൾ

ഭാസന്റേതെന്നപേരിൽ ടി. ഗണപതിശാസ്ത്രി തിരുവന്തപുരത്ത് പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ പതിമൂന്ന് നാടകങ്ങളുടെ കർതൃത്വത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ചർച്ച കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാിൽ ആഗോളതലത്തിൽ തന്നെ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടതാണ്. തനതായ രീതിയിൽ ആ പ്രശ്നം ശങ്കുണ്ണിനായർ സമഗ്രമായി പരി ശോധിക്കുന്നു്. പതിമൂന്നിൽ രണ്ണെം (പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണം, സ്വപ്നവാസവദത്തം) ഭാസന്റേതാകാം എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിഗമനം; അദ്ദേഹം നിരത്തുന്ന വാദങ്ങൾ പലതും അപ്രതിരോധ്യങ്ങളുമാണ്.

ഈ നാടകങ്ങൾ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചപ്പോൾത്തന്നെ ഭാസനാടകചക്രം എന്നല്ല ചാക്യാർനാടക ചക്രമെന്നാണ് ഇവയെ വിശേഷിപ്പിക്കേത് എന്ന് കുപ്പുസ്വാമിശാസ്ത്രികൾ പരിഹസിച്ചി രുന്നു; ചാക്യാന്മാർ കൂടിയാട്ടത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നവ എന്നതായിരുന്നു പരിഹാസബീജം. ഒരു കാര്യം വ്യക്തം-വിശിഷ്ടങ്ങളാണ് ഈ കൃതികൾ, പ്രത്യേകിച്ച് ആറ് മഹാഭാരത നാടക ങ്ങൾ. ലോകമെമ്പാടും നാടകകുതുകികൾ ഇവയെ പഠിച്ചുകൊിരിക്കുന്നു. ഊരുഭംഗവും കർണഭാരവും ലോകവേദിയിലെ ഏത് നാടകത്തോടും കിടപിടിക്കുന്നതുമാണ്. നാടകങ്ങളെ പഠിക്കുകയും നാടകകൃത്തിനെപ്പറ്റി മൗനം പാലിക്കുകയുമാണ് ഇപ്പോൾ നമുക്ക് ചെയ്യാനുള്ള തെന്നു തോന്നുന്നു. ഇല്ലെങ്കിൽ, ഇവ എഴുതിയ മഹാപ്രതിഭയ്ക്ക് ഭാസൻ എന്ന് നാം പേരിടുക.

അന്തിമാദ്ധ്യായത്തിലെ നഷ്ടപ്പെട്ട നാടകങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള പഠനം വളരെ വിലപ്പെട്ടതാണ്. ലഭ്യമായതെത്ര തുച്ഛം, നഷ്ടപ്പെട്ടതെത്ര വലുത് എന്ന് നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു ഈ ലേഖനം. പിൽക്കാലത്ത് രാമായണഭാരതങ്ങൾക്ക് രംഗവേദിയിലുായ പ്രാമാണ്യം ബൃഹത്കഥയെ അടി സ്ഥാനമാക്കിയ നാടകങ്ങളെ, പ്രത്യേകിച്ച് ഉദയനകഥകളെ, വിസ്മൃതപ്രായങ്ങളാക്കി എന്നു വേണം കരുതാൻ. നാടോടിയായ വാമൊഴിപ്പാരമ്പര്യത്തിന്റെ തിരോധാനത്തോട് ചേർത്തുവേണം

ഇവയുടെ പ്രചാരലോപത്തെ വിലയിരുത്താൻ. നഷ്ടമെത്ര വലുതെന്നോർത്തു നെടുവീർപ്പിടാനേ നമുക്കിപ്പോഴാകൂ.

പാണ്ഡിത്യക്കുസൃതികൾ

എത്ര ഗൌരവമുള്ള വിഷയം കൈകാര്യം ചെയ്യുമ്പോഴും കുസൃതികൾ നിറയ്ക്കാൻ പ്രത്യേകമൊരുപാടവമു് ശങ്കുണ്ണിനായർക്ക്. തന്റെ ഔദ്ധത്യവും അധൃഷ്യതയും സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാനല്ല, ഈ പുരോഭാഗിത. മറിച്ച്, അല്പത്തത്തെ ആഘോഷിക്കുന്ന മലയാളിയെ പരിഹസിക്കാനാണ് തന്റെ വാക്പാരുഷ്യം അദ്ദേഹം ഉപയോഗിച്ചത്. ഒന്നുരുദാഹരണങ്ങൾകൊിത് വ്യക്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കാം.

കാശ്മീരശൈവരുടെ മൂന്നര മഠങ്ങളിൽ ത്രൈയ്യംബകമഠത്തിൽ ചേർന്നവനായിരുന്നു അഭിനവൻ. ഇതൊരു വസ്തുസ്ഥിതികഥനമാണ്. അരമഠം സ്ത്രീകളുടേതാണ്. ഇവിടെ പരിഹാസമിതാണ്–'ത്രൈയ്യംബകനെന്നാൽ മൂന്ന് എം. എ. ഉള്ളവൻ എന്നല്ല അർത്ഥം'. ആധുനികരീതിയിലുള്ള സംസ്കൃതപഠനത്തോടുള്ള പുച്ഛം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ഥായിഭാവമാണ്. ഡോ. ശ്രീ കൃഷ്ണശർമ്മയുടെ 'ഉപനിഷത്തിന്റെ കണ്ണ്' എന്ന ഗ്രന്ഥം മാതൃഭൂമി ആഴ്ച്ചപ്പതിപ്പിൽ നിരൂപണം ചെയ്യുമ്പോൾ ഗ്രന്ഥകാരനെ പരിചയപ്പെടുത്തിയതിങ്ങനെ–'സംസ്കൃതത്തിൽ ഡോക്ടറേറ്റുങ്കെിലും ശർമ്മയ്ക്ക് സംസ്കൃതം വായിച്ചാൽ മനസ്സിലാകും!' പാവറട്ടിയിൽ സഹപ്രവർത്തകരായിരുന്നു ഇരുവരും. ലേഖനം പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നതിനുമുൻപ് പത്രാധിപർ എൻ. വി. കൃഷ്ണവാരിയർ 'ഈ പരാമർശം ഒഴിവാക്കുന്നതല്ലേ നല്ലത്?' എന്ന് ശങ്കുണ്ണി നായരോട് ആരാഞ്ഞു. സമ്മതിച്ചില്ല. അങ്ങനെതന്നെ ആഴ്ച്ചപ്പതിപ്പിൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു. എം. എക്കാരോടു മാത്രമല്ല, ഡോക്ററേറ്റ്കാരോടുമു് ശങ്കുണ്ണിനായർക്ക് പുച്ഛം!

ആത്മീയകാര്യങ്ങൾ അനുഭവിക്കാനുള്ളതാണ്. വാദപ്രതിവാദത്തിനുള്ളതല്ല എന്നാണ് ഗ്രന്ഥകർത്താവിന് പറയാനുള്ളത്. അതിന്റെ വിവരണമിങ്ങനെ – 'ഏതെങ്കിലുമൊരു മതാന്ധ്യമുഷ്കരന്, 'രാഷ്ട്രം ത്വമസി' എന്നുപദേശിക്കാനും അതുക് ഒരധികാരി 'അഹം രാഷ്ട്രമസ്മി' എന്നു പറയാനും എളുപ്പമായിത്തീരും'. വൈലോപ്പിള്ളിയെ ചീത്ത പഴം കൊടുത്തു പറ്റിച്ചിരുന്ന പഴംവ്യാപാരി ഷെക്സ്പിയർ വാക്യമെഴുതി ന്യായീകരിക്കുന്നിടത്തോളമെത്തുന്നു തുടർന്നുള്ള പരിഹാസം.

കേരളീയപരിസരം

ദേശീയതലത്തിലുള്ള നാട്യഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ വിശകലനം പണ്ഡിതോചിതമായി നിർവഹിക്കാൻ നാട്യമണ്ഡപത്തിലെ പ്രബന്ധങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടു്. എന്നാൽ കേരളീയരംഗവേദിയെപ്പറ്റിയുള്ള ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ പരാമർശങ്ങളിൽ ഈ സൂക്ഷ്മത അത്രയ്ക്ക് കാണാനില്ല. ഒന്നുരുദാഹരണങ്ങൾ ചൂികാണിക്കാം–

വാച്യത്തെയും വ്യംഗ്യത്തെയും വേർതിരിച്ചഭിനയിക്കുന്ന രീതി വിവരിക്കുന്നിടത്തെ ഒരു പ്രസ്താവം നോക്കുക. 'വാച്യത്തിന് കൈമുദ്രകൾ, വ്യംഗ്യത്തിന് നേത്രാഭിനയാദി'. ഇവിടെ അദ്ദേഹം സുഭദ്രാധനഞ്ജയത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനമെഴുതിയ ശിവരാമനെ ഉദ്ധരിക്കുന്നു. പ്രകരണം അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിങ്ങനെ– 'എന്നാൽ, വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയെന്നോ മറ്റോ പേരുള്ള ഗ്രന്ഥത്തിൽ അങ്ങനെയൊന്നുമില്ല.'

കുലശേഖരന്റെ നാടകമാണ് സുഭദ്രാധനഞ്ജയം. അതിനും മറ്റൊരു നാടകമായ തപതീസംവരണത്തിനും നാടകകൃത്തുത്തന്നെ നിർദ്ദേശിച്ച രംഗപാഠമാണ് വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യ. അതിലെ വിഷയം മുഴുവൻ വ്യംഗ്യത്തെ അഭിനയിക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്നാണ്. രു നൂറ്റാു കഴിഞ്ഞ് ആ നാടകത്തിന് വ്യാഖ്യാനമെഴുതിയ ശിവരാമൻ വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയെ ഉപജീവിച്ചാണ് ഈ

വേർതിരിവ് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. നാട്യമണ്ഡപമെഴുതുമ്പോൾ വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യ പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നില്ല. താളിയോലകൾ അദ്ദേഹം വായിച്ചിരിക്കാനിടയില്ല. അതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വഴി തെറ്റിച്ചത്.

സന്ധ്യംഗങ്ങളെ വിവരിക്കുന്ന സന്ദർഭം നോക്കുക-'നടന്മാർക്ക്' വൈദഗ്ദ്ധ്യം കാണിക്കാനുള്ള ചില സന്ദർഭയുക്തികളാണ് സന്ധ്യംഗങ്ങൾ. കഥകളിയിൽ സ്വർഗദർശനം, കൈലാസോദ്ധാരണം, അജഗരനൃത്തം മുതലായ ചില സംഭവങ്ങൾ മുൻനിർത്തി നടന്മാർ സവിശേഷചാതുര്യം കാണിക്കാറുണ്ടല്ലോ'. കൂടിയാട്ടത്തിലും കഥകളിയിലുള്ള മനോധർമ്മാഭിനയവും പകർന്നാട്ടവും നാട്യശാസ്ത്രത്തിനന്യമാണ്. ഈ സങ്കേതങ്ങൾ ഗ്രന്ഥകാരന് പരിചിതമല്ല, എന്നു മാത്രമല്ല; കിരിക്കാനും ഇടയില്ല, കിരുന്നെങ്കിൽ അജഗരനൃത്തം എന്ന് പറയില്ലല്ലോ.

മറ്റൊരിടത്ത് പറയുന്നു - 'കൂടിയാട്ടം സാങ്കേതജടിലവും ജാതിധർമ്മജഠരവുമായി സാമാന്യ ജനങ്ങളിൽ നിന്നകന്നപ്പോൾ അക്ഷമനായ കാലദേവൻ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ സാരാംശവും ജീവനുമെടുത്തു നിർമ്മിച്ച കലയാണ് കഥകളി. അതിന്റെ മൂലസ്രോതസ് തേടി മോഹഞ്ജദാരോവിലൊന്നും പോക, നാട്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾ നന്നായി വായിച്ചാൽ മതി'.

ചുരുക്കമിതാണ്- ഭാരതീയനാട്യസങ്കേതങ്ങളെപ്പറ്റി അറിയാനാഗ്രഹിക്കുന്നവർക്ക് ആശ്രയിക്കാവുന്ന ആകരഗ്രന്ഥമാണ് നാട്യമണ്ഡപം. നെല്ലും പതിരും തിരിച്ചറിഞ്ഞ് സിദ്ധാന്തം രൂപപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്നവർക്കാണ് ഈ ഗ്രന്ഥം കൂടുതൽ പ്രയോജനപ്പെടുക. കേരളീയപരിസരത്തിലുള്ള പരാമർശങ്ങൾ കൂടുതൽ ചർച്ചയ്ക്ക് വിധേയമാക്കേ തു്.

നാം ചെയ്യേതിനാണ്- 1987 നു ശേഷമുള്ള മൂന്ന് ദശകങ്ങൾക്കിടയിൽ നമ്മുടെ രംഗവേദിയെപ്പറ്റി ധാരാളം പുതിയ പഠനങ്ങൾ ഉായിട്ടു്. കേരളീയരംഗവേദിയെപ്പറ്റിയുള്ള അടിസ്ഥാനധാരണകൾ പൊളിച്ചെഴുതുന്നവയാണ് അവയിൽ പലതും. വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യാ, നടാങ്കുശം, ശാങ്കുന്തളചർച്ച, ബാലരാമഭരതം തുടങ്ങിയ മൗലികകൃതികൾ പുറത്ത് വന്നത് ഇക്കാലത്താണ്. ഭരതന്റെ അവതരണരീതിയുടെ അവശേഷിക്കുന്ന ഏകമാതൃകയായ കൂടിയാട്ടം പൊതുവേദിയിൽ ശക്തമായ സാന്നിദ്ധ്യം തെളിയിച്ചതും കഴിഞ്ഞമൂന്ന് ദശകങ്ങളിലാണ്. ഇവയുടെ ഒക്കെ വെളിച്ചത്തിൽ നാട്യമണ്ഡപത്തെ വീ്ടും വിലയിരുത്തേ തു്. അഭിനവഗുപ്തനെപ്പോലുള്ള തത്ത്വചിന്തകരിലൂടെ മാത്രം അരങ്ങുപാഠങ്ങളെ നോക്കിക്കാണുന്ന രീതിയും മാറിക്കൊിരിക്കുന്നു. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ അനേകം ഉദ്ധരണികൾ മൂലരൂപത്തിൽ പരിഭാഷയും പ്രകരണവും നൽകി ചിട്ടപ്പെടുത്തേ തു്. പരിണതപ്രജ്ഞനായ ഒരു എഡിറ്റർക്ക് അതു സാധിക്കും. ഇത്തരത്തിൽ നാട്യമണ്ഡപത്തിന്റെ പുതിയ പതിപ്പ് നാട്യശാസ്ത്രപഠിതാക്കൾക്കും ഗവേഷകർക്കും ലഭ്യമാക്കേ തു്. അതിനുള്ള സൗഭാഗ്യം നമുക്ക് ഉാകട്ടെ എന്ന് ആഗ്രഹിക്കാം.

ഡോ. കെ. ജി. പൗലോസ്, മുൻവൈസ്ചാൻസലർ, കേരളകലാമണ്ഡലം കല്പിതസർവ്വകലാശാല
E-mail: kgpaulose@gmail.com, www.kgpaulose@info.com.