സെന്റ് തോമസ് കോളജ് പാലാ ഓട്ടോണമസ്
അരുണാപുരം പി.ഒ., കോട്ടയം 686 574

July 2026
Vol. 2 Issue 4

പാലൈ
PALAI பாலை
ISSN No: 3049-0316

ആട്ടപ്രകാരം- അരങ്ങിന്റെ അക്ഷരപാഠം

ഡോ. ദേവി. കെ. വർമ്മ*

സംഗ്രഹം

സംസ്കൃത നാടകാവതരണമായ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ മലയാളത്തിലുള്ള രചിതപാഠമാണ് ആട്ടപ്രകാരം. ആടാനുള്ള പ്രകാരം എന്നോ ആടിയ പ്രകാരം എന്നോ പറയാം. ഒരു അവതരണം നാടകത്തിൽ നിന്ന് അരങ്ങിലേയ്ക്ക് വികസിക്കുന്നത് ആട്ടപ്രകാരത്തിലാണ്. നാടകത്തിനും അവതരണത്തിനും ഇടയ്ക്കുള്ള ഈ ദ്വിതീയ ഗ്രന്ഥപാഠത്തിലാണ് ആട്ടത്തിന്റെ സത്ത ഉള്ളടങ്ങുന്നത്. ഈ പരിണാമപ്രക്രിയയിൽ ദേശത്തിന്റെ കലാസങ്കല്പങ്ങളും പ്രയോക്താക്കളുടെ ലാവണ്യബോധവും ഒരു കലയെ എങ്ങനെയൊക്കെ സ്വാധീനിക്കാം എന്ന ചിന്ത ഈ പഠനം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നു. മലയാള ഭാഷാചരിത്രത്തിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തിൽ സവിശേഷമായി പരാമർശിക്കപ്പെടുന്ന സാഹിത്യമാതൃക കൂടിയാണ് ആട്ടപ്രകാരം. ഒരു കലാരൂപത്തിന്റെ എഴുത്തുപാഠം എന്ന നിലയിലുള്ള ആട്ടപ്രകാരത്തിന്റെ പ്രസക്തിയും പ്രബന്ധത്തിൽ ചർച്ചചെയ്യുന്നു.

താക്കോൽ വാക്കുകൾ: ആട്ടപ്രകാരം, ക്രമദീപിക, അരങ്ങ്, രംഗവേദി, ഗ്രന്ഥപാഠം, രംഗപാഠം, വിപുലനം, അനുക്രമം, സംക്ഷേപം, കൂത്തമ്പലം, ധ്വനിപാഠം, ധ്വനി.

ആമുഖം

ഓരോ സംസ്കാരരൂപവും അത് നിലനിൽക്കുന്ന നാടിന്റെ രാഷ്ട്രീയ-സാമ്പത്തിക സാഹചര്യങ്ങളുമായി ഇഴുകിയും ഇടഞ്ഞുമാണ് അതിജീവിക്കുന്നത്. ചിലത് അധികാരവുമായി അടുത്ത ബന്ധം പുലർത്തി ചരിത്രത്തിൽ ഇടം നേടുന്നു. മറ്റു ചിലത് പലകാലം 'അറിവി'ലും 'ചരിത്ര'ത്തിലും ഉൾപ്പെടാതിരിക്കുന്നു. പലപ്പോഴും സാഹിത്യ-രംഗകലാചരിത്രങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത് പാരമ്പര്യം, ഭാഷ, സമുദായം, തുടങ്ങിയ ഏതെങ്കിലും ചില മാനകങ്ങളിലൂടെ അധികാരത്തിന്റെ പരിധിയിൽ പ്രവേശനം കിട്ടിയിട്ടുള്ള കലാരൂപങ്ങളാണ്. കേരളത്തിന്റെ അവതരണചരിത്രത്തിൽ ക്ലാസ്സിക്കൽ-നാടോടി കലാരൂപങ്ങൾ നിരവധിയുണ്ടെന്ന് പറയുമ്പോഴും നമ്മുടെ സംസ്കാരചരിത്രവുമായും സാഹിത്യചരിത്രവുമായും നേർബന്ധം പുലർത്തുന്നതായി നാം കണ്ടെത്തുന്നത് കൂടിയാട്ടത്തെയും കഥകളിയെയും മോഹിനിയാട്ടത്തെയും ഒരു പരിധിവരെ തുള്ളലിനെയുമാണ്. അതായത്, എഴുതപ്പെട്ട ഒരു സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ (ഗ്രന്ഥപാഠം) പിൻബലമുള്ള കലകളെയാണ് ദേശത്തിന്റെ കലകളായി ആധുനിക ചരിത്രരചനകൾ അംഗീകരിച്ചത്. കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിത വ്യവസ്ഥിതിയുടെ പ്രബലഘട്ടത്തിൽ ചാക്യാർ, നമ്പ്യാർ സമുദായങ്ങൾ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഘടനയിലേയ്ക്ക് സവിശേഷമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തി അവതരിപ്പിച്ചു. കൂടിയാട്ടമെന്ന അഭിനയകലയ്ക്ക് അവലംബമായി സ്വീകരിക്കുന്ന സംസ്കൃതനാടകവും ആ നാടകത്തെ എങ്ങനെ അരങ്ങിൽ അഭിനയിക്കണമെന്ന രംഗനിർദ്ദേശ മാതൃകയായ

* അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാള വിഭാഗം, എസ്.ഡി.കോളേജ്, ആലപ്പുഴ

 ISSN No: 3049-0316

ആട്ടപ്രകാരവും കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ രണ്ട് ഗ്രന്ഥപാഠങ്ങളാണ്. ക്ഷേത്രമതിലകത്തെ കൂത്തമ്പലങ്ങളിൽ (temple theatres) മാത്രമാണ് ഒരുകാലത്ത് കൂടിയാട്ടം അവതരിപ്പിച്ചത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ സാമുദായികമായ അവതരണചരിത്രമുള്ള ഒരു ഉപരിവർഗ രംഗവേദിയാണ് (heireopraxic theatre) കൂടിയാട്ടത്തിന്റേത്. അവതരണചരിത്രത്തിൽ അവതാരക സമുദായത്തിനും അവതരണസ്ഥലത്തിനുമുള്ള ഈ പ്രാധാന്യം കലയുടെ ഉരുത്തിരിയലിന്റെ ഒരു ഘട്ടത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

ചരിത്രസൂചനകൾ

2001-ൽ യുനെസ്കോയുടെ പൈതൃകപട്ടികയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തി അംഗീകരിക്കുമ്പോൾ കൂടിയാട്ടത്തെ 'മാനവരാശിയുടെ അനശ്വരപാരമ്പര്യം' എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കാനുള്ള കാരണങ്ങളിൽ ഒന്ന് ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ ചരിത്രബന്ധമാണ്. സംസ്കൃതനാടകത്തിന്റെ കേരളത്തിലെ അഭിനയപ്രകാരം എന്നാണ് കൂടിയാട്ടത്തെ നിർവചിക്കുന്നതെങ്കിലും, സമാനമെന്നു പറയാവുന്ന അഭിനയമാതൃകകൾ 'ചിലപ്പതികാരം' പോലുള്ള ചില സംഘകാല കൃതികളിൽ കാണുന്നുണ്ട്. 'ചിലപ്പതികാര'ത്തിലെ ഇരുപത്തിയെട്ടാമത്തെ ഗാഥയിൽ, പറവൂർ കൂത്തച്ചാക്കയ്യൻ അർദ്ധനാരീശ്വരനൃത്തം ആടിയതിന്റെ വർണ്ണനയുണ്ട്. 'ചിലപ്പതികാര'കാലത്തുതന്നെ ചാക്യാർ സമുദായവും കൂത്ത് എന്ന കലാരൂപവും തമിഴകത്ത് ഉണ്ടായിരുന്നതിന്റെ തെളിവായി ഈ പരാമർശത്തെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. കൂടാതെ, 'തൊൽക്കാപ്പിയം, തിരുക്കുറൾ, പെരുംകതൈ' തുടങ്ങിയ തമിഴ് കൃതികളുടെ ആശയ-ഇതിവൃത്തങ്ങൾക്ക് കൂടിയാട്ടത്തിലെ പുരുഷാർത്ഥക്കൂത്ത്, മന്ത്രാങ്കം ഇവയുടെ ഉള്ളടക്കവുമായി ചില സമാനതകൾ കാണാം. ഇങ്ങനെ ചില തമിഴക സംസ്കാരസൂചനകൾ കണ്ടെത്തുമ്പോഴും ഇന്നത്തെ കൂടിയാട്ടഘടന രൂപപ്പെടുന്നത് ആര്യാഗമനത്തെ തുടർന്ന് എ.ഡി. ഒൻപത്-പത്ത് നൂറ്റാണ്ടുകളിലത്രേ. അതിനുകാരണം, കേരളത്തിൽ മലനാട്ടുതമിഴിനുമേൽ സംസ്കൃതത്തിന് പ്രചാരം വർദ്ധിച്ചതാകാം. മഹോദയപുരം വാണിരുന്ന രവിവർമ്മ കുലശേഖരൻ എന്ന കുലശേഖര ചക്രവർത്തിയുടെ നാടകങ്ങളും രംഗവീക്ഷണവും പരീക്ഷണങ്ങളുമാണ് ഈ അഭിനയ-ആഖ്യാന കലയെ ഇത്തരത്തിൽ വിഭാവനം ചെയ്തത്.

സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ അഭിനയം പൊതുഭാരതീയ (pan Indian) പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അതിന് നാട്യശാസത്രത്തിന്റെ പിൻബലവുമുണ്ട്. കേരളത്തിലെ അതിപ്രാചീനമായ ബ്രാഹ്മണസങ്കേതമായ ചെല്ലൂരിലെ പെരുംതൃക്കോവിലിൽ (ഇന്നത്തെ തളിപ്പറമ്പ് രാജരാജേശ്വരക്ഷേത്രം) സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ കുലശേഖരകാലത്തിനും മുൻപുതന്നെ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നതിന്റെ സൂചനകളുണ്ട്. കേരളത്തിൽ നിലനിന്നിരുന്ന സംസ്കൃത നാടകാവതരണം ഇന്നത്തെ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ മാതൃകയിലേയ്ക്ക് രൂപപ്പെട്ടത് ചെല്ലൂർ-മഹോദയപുര പാരമ്പര്യങ്ങളുടെ സമന്വയത്തിലൂടെയാണ്. കേരളചരിത്രത്തിലെ രണ്ടാം ചേരസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ തകർച്ചയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സംഭവിക്കുന്ന ഈ സമന്വയത്തിലൂടെ ആഖ്യാനപ്രധാനവും അഭിനപ്രധാനവുമായ രണ്ടു പാരമ്പര്യങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്ന് കുട്ടിയാട്ടത്തിന്റെ ഘടന ഇത്തരത്തിൽ ചിട്ടപ്പെടുന്നു. എ.ഡി പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടോടുകൂടി സംഭവിക്കുന്ന ഈ സമന്വയത്തിന് മുൻപാണ് സാഹിത്യത്തിലെ ധ്വനിയെ കണ്ടെത്തി അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കുക എന്ന കുലശേഖരന്റെ ലക്ഷ്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ രണ്ടു കൃതികളിലൂടെ പ്രാവർത്തികമാകുന്നത്. മഹാഭാരത്തെ ആസ്പദമാക്കി കുലശേഖരൻ രചിച്ച നാടകങ്ങളാണ്, തപതീസംവരണവും സുഭദ്രാധനഞ്ജയവും. ഈ നാടകങ്ങളുടെ അവതരണത്തിനായി തന്റെ നാടകങ്ങളിലെ ധ്വനിപാഠത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ചുരചിച്ച സംവരണധ്വനിയും ധനഞ്ജയധ്വനിയുമാണ് 'വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യാ' എന്ന അരങ്ങിലെ ധ്വനിപാഠവ്യാഖ്യാനം. കൃതിയിൽനിന്ന് വികസിക്കേണ്ട ഒന്നാണ് അവതരണപാഠം എന്ന ധാരണയെ കേരളത്തിന്റെ അവതരണ ചരിത്രത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചത് 'വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യാ' ആണ്.

'വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യാ' എന്ന ധ്വനിവ്യാഖ്യാനം

അരങ്ങിൽ ധ്വനിയെ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയാണ് കുലശേഖരൻ തന്റെ കൃതികളിലൂടെ ചെയ്തത്. പരമേശ്വരമംഗലത്തുകാരനും നാട്യശാസ്ത്രവിദഗ്ധനുമായ ഒരു ചാക്യാരുടെ മുന്നിൽ കുലശേഖരൻ നാടകത്തിന്റെ ഓരോ ഭാഗവും തന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാടിനനുസരിച്ച് ആടിക്കാണിച്ചാണത്രെ അഭിനയരീതി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത്. ഭരതീയവും പാശ്ചാത്യവുമായ കലാദർശനങ്ങളിൽ നടൻ അനുകർത്താവാണ് (imitator). എന്നാൽ കുലശേഖരന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ നടൻ കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയും വ്യാഖ്യാനിക്കുകയും കൂടി വേണം. അനുകരണത്തിൽനിന്നു വ്യാഖ്യാനത്തിലേയ്ക്ക് ഏറെ ദൂരമുണ്ട്. അനുകരിക്കാൻ നടനുമുന്നിൽ ഒരു കൃതിയും കഥാപാത്രങ്ങളും ഉണ്ടായാൽ മതി. എന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും അനുഭവങ്ങളെയും മാറിനിന്നുകാണാനും

കഥാപാത്രങ്ങളായി പകർന്നാടാനും ഒരു സന്ദർഭത്തിനുതന്നെ പല ആഖ്യാന സാധ്യതകളുണ്ടെന്ന് കണ്ടെത്തി, അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനും നടന് കഴിയണം. അത്തരം അഭിനയത്തിനുമാത്രമേ പ്രേക്ഷകരെ രസിപ്പിക്കാനാകൂ എന്ന് കുലശേഖരൻ വിചാരിച്ചു. അർജ്ജുനന്റെയും സുഭദ്രയുടെയും കഥ അറിയുന്ന പ്രേക്ഷകന് അത് നാടകത്തിലൂടെ വീണ്ടും പറഞ്ഞുകൊടുക്കേണ്ട കാര്യമില്ല. കഥയുടെ പരിണാമഗുപ്തി മാത്രം കാട്ടിക്കൊടുക്കേണ്ട ഇടമല്ല അരങ്ങ്; കഥയ്ക്കൊപ്പം കൃതിയിലെ വ്യഞ്ജകങ്ങളുടെ വ്യാഖ്യാനവും കൂടി അരങ്ങിൽ സാധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാശ്മീരിൽ ആനന്ദവർധനൻ 'ധ്വന്യാലോകം' രചിച്ചപ്പോൾ സാഹിത്യത്തിൽ മാത്രമല്ല, അരങ്ങിലും ധ്വനിപാഠവ്യാഖ്യാനം സാധ്യമാണെന്ന് തെളിയിച്ചുകൊണ്ടാണ് കുലശേഖരൻ അതിനോട് പ്രതിവചിച്ചത്. വാച്യമായ അർത്ഥത്തെ അഥവാ പുറംപൊരുളിനെ ചതുർവിധ അഭിനയത്തിലൂടെ പ്രകടമാക്കിയതിനുശേഷം, അകപ്പൊരുളിനെ സൂക്ഷ്മമായ നേത്രാഭിനയത്തിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുക. കാഴ്ചക്കാരിൽ ഒരു വിഭാഗം ഈ അകപ്പൊരുൾ തേടി വരുന്നവരാണെന്നും അവരാണ് പ്രേക്ഷകർ എന്നുംകൂടി കുലശേഖരൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ ഈ അകപ്പൊരുളിന് ലിഖിതപാഠമില്ല. ആ പാഠം നിർമ്മിക്കേണ്ടത് അഭിനേതാവാണ്. നടീനടന്മാരുടെ സ്തോഭവും അംഗവിക്ഷേപങ്ങളുമാണ് അരങ്ങിൽ ഇത് സാദ്ധ്യമാക്കുന്നത്. ആ ധ്വനി ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയേണ്ടതാകട്ടെ പ്രേക്ഷകനും. നാടകത്തിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന ആന്തരാർത്ഥം അഭിനേതാവിന്റെ സൂക്ഷ്മചലനങ്ങളിലൂടെ സൗന്ദര്യാത്മകമായി പ്രകടിതമാകുന്നതിലൂടെ, പ്രേക്ഷകഹൃദയത്തിൽ രസാനുഭവം ഉണ്ടാകുമ്പോഴാണ് അഭിനയാസ്വാദനങ്ങളുടെ ത്രികോണം പൂർണമാകുന്നത്. സംസ്കൃതനാടകപാഠത്തിൽ നിന്ന് അവതാരകൻ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്ന ഒരു ദ്വിതീയ ഗ്രന്ഥപാഠത്തിന്റെ പ്രസക്തി തിരിച്ചറിയപ്പെടുന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലാണ്. ഭാവനയും പുതിയ അഭിനയ സാധ്യതകളുടെ കണ്ടെത്തലും ഈ പാഠനിർമ്മിതിയെ സ്വാധീനിക്കും. അങ്ങനെയാണ് പകർന്നാട്ടം, മനോധർമ്മാഭിനയം തുടങ്ങിയ വിപുലമായ അഭിനയരീതികൾക്ക് രംഗവേദിയിൽ പ്രചാരമുണ്ടാകുന്നത്. ചേരസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ തകർച്ചയ്ക്കുശേഷം ധ്വനി വ്യാഖ്യാനത്തിനുള്ള പരിശ്രമങ്ങളെ കൂടിയാട്ടരംഗവേദി പതിയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും പകർന്നാട്ടം പോലുള്ള അഭിനയസങ്കേതങ്ങളുടെ സാധ്യതകളെ പരമാവധി പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. കൃതിയെ വിപുലീകരിക്കുമ്പോൾ അവതാരകർ ഏതൊക്കെ ഭാഗങ്ങൾ എങ്ങനെയൊക്കെ ചെയ്യണം എന്നതിന് ഒരു മാനകരീതി നിർദ്ദേശിക്കുകയാണ് ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ ചെയ്തത്. അരങ്ങുമായും ആഹാര്യവുമായും ബന്ധപ്പെട്ട കൃത്യമായ നിർദ്ദേശങ്ങൾ ക്രമദീപികയിലും അഭിനയിക്കേണ്ട രീതി ആട്ടപ്രകാരത്തിലും ഉള്ളടങ്ങുന്നു.

കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അരങ്ങിൽ കേരളഭാഷ പ്രയോഗിച്ചു തുടങ്ങുന്നത് പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടോടുകൂടിയാണ്. 'ഭഗവദജ്ജുകം' കൂടിയാട്ടത്തിലെ ശാണ്ഡില്യനെന്ന കഥാപാത്രമാണ് ശൃംഗാര-ഹാസ്യ വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ മാത്രം ആദ്യഘട്ടത്തിൽ കേരളഭാഷ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയ-ഭരണ കാര്യങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്യുന്ന 'പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണ'ത്തിലെ മന്ത്രാങ്കത്തിൽ മലയാളം ഉപയോഗിക്കുമ്പോഴേയ്ക്ക് മലയാളഗദ്യം ഭാഷാകൗടലീയമെന്ന വിവർത്തനത്തിന് സജ്ജമായിട്ടുണ്ട്. ചെല്ലൂർ-മഹോദയപുര പാരമ്പര്യങ്ങളുടെ സമന്വയത്തിനു ശേഷമാണ് 12-15 നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ പുരുഷാർത്ഥക്കൂത്ത് എന്ന നിർവഹണത്തോടെ വിദൂഷകന്റെ സാന്നിധ്യം വിപുലപ്പെടുന്നത്. നിർവഹണം എന്നാൽ പൂർവകഥ പറയലാണ്. ഒരു കഥാപാത്രം താൻ ആരാണെന്നും ഇപ്പോൾ ഏത് അവസ്ഥയിലാണെന്നും പിന്നിലേയ്ക്ക് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന (reverse-narration) അഭിനയരീതിയാണിത്. അർജ്ജുനനും രാവണനുമൊക്കെ നിർവഹണമുണ്ട്. വിദൂഷക കഥാപാത്രത്തിനു പ്രത്യേകിച്ചൊരു പൂർവകഥ പറയാനില്ലാത്ത സാഹചര്യത്തിൽ അനധീതിമംഗലം എന്ന ഗ്രാമവും ധർമ-അർത്ഥ-കാമ-മോക്ഷങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് വിനോദം, വഞ്ചനം, അശനം, രാജസേവ എന്നീ ബദൽ പുരുഷാർത്ഥങ്ങളും നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. കേരളത്തിന്റെ സാഹിത്യ സംസ്കാരവുമായും ഭാഷാവികാസവുമായും കൂടിയാട്ടം ഇഴുകിനിൽക്കുന്ന ഘട്ടം ഇതാണ്. കൂടിയാട്ടം ഒരു ക്ഷേത്രകലയും സമുദായത്തിന്റെ കലയുമാകുന്നതും കേരളത്തിലെ ജാതിവ്യവസ്ഥിതിയുടെ സാമ്പത്തിക ഘടനയിലേയ്ക്ക് പരുവപ്പെടുന്നതും ഇതേ കാലത്താണ്. ജാതി-തൊഴിൽ ബന്ധം സംശയരഹിതമായി ചേരുംപടി ചേർക്കുന്ന ചാതുർവർണ്യ വ്യവസ്ഥയിൽ, ക്ഷേത്രത്തിൽ ആടുന്നതും പ്രബന്ധം പറയുന്നതും ചാക്യാർ-നമ്പ്യാർ സമുദായങ്ങളുടെ കുലത്തൊഴിലും അതിലൂടെ ജീവിതവൃത്തിയും ആയിത്തീർന്നത് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പിനെത്തന്നെ നിർണ്ണയിച്ച ഘടകങ്ങളായി അവതരണ ചരിത്രങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ സംവിധായകരും പ്രയോക്താക്കളും ചാക്യാന്മാർ ആയിത്തീരുകയും ക്ഷേത്രകേന്ദ്രിത ഗ്രാമങ്ങളിൽ ക്ഷേത്രത്തോടു ബന്ധപ്പെട്ടുതന്നെ ചാക്യാർ കുടുംബങ്ങൾ താമസമാക്കുകയും ചെയ്തത് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ വർത്തമാന ചരിത്രം. മലയാളത്തിൽ ഇന്നു കാണുന്ന തരത്തിലുള്ള ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതും ഏതാണ്ട് ഇതേ കാലയളവിലാണ്; ചാക്യാർ കുടുംബങ്ങളിലാണ് ഇത് സൂക്ഷിക്കപ്പെടുന്നതും.

 ISSN No: 3049-0316

ആട്ടപ്രകാരത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം

കൃതിയുടെ അരങ്ങെഴുത്താണ് ആട്ടപ്രകാരം. സംസ്കൃതനാടകത്തിൽ അഭിനയ സാധ്യതയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളെയും സന്ദർഭങ്ങളെയും കണ്ടെത്തി വിപുലമായി ആടുന്ന രീതിയാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റേത്. ഈ അഭിനയ സാധ്യതകളെ ആട്ടപ്രകാരത്തിൽ വിവരിക്കുന്നു. കൂടിയാട്ടത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന ഓരോ നാടകത്തിനും ഓരോ ആട്ടപ്രകാരമുണ്ട്. കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഒരു നാടകത്തെ അതേപടി ആവിഷ്കരിക്കുകയല്ല എന്നതുകൊണ്ട്, ഓരോ നാടകത്തെയും മുൻനിർത്തിയല്ല ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ രചിക്കുന്നത്. അഭിനയ സാധ്യതയുള്ള അങ്കങ്ങൾകണ്ടെത്തി പരമാവധി ആടി ഫലിപ്പിക്കുക എന്നതാണ് രീതി. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകനാമങ്ങളെയും നാടക കൃത്തുക്കളെയും പോലും അപ്രസക്തമാക്കി കൂടിയാട്ടം അതാത് അങ്കങ്ങളുടെ പേരിലാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. അതായത് അങ്കങ്ങളിലെ വർണനാസാധ്യതയും കഥാസന്ദർഭവുമാണ് ആട്ടപ്രകാര രചനയെ സ്വാധീനിക്കുന്നത്. മൂലകൃതിയിൽ നിന്ന് വേറിട്ട് സ്വന്തമായ നിലനിൽപ്പുള്ള രംഗപാഠനിർദ്ദേശങ്ങളായ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ, കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ 'അഭിനയവിപുലനം' എന്ന സവിശേഷതയുടെ ആധികാരിക രേഖകളാണ്. ഒരു ശ്ലോകത്തെ, ഒരു വരിയെ, ഒരു വാക്കിനെ എത്രത്തോളം വിപുലീകരിച്ച് അഭിനയിക്കണം എന്ന് വിഭാവനം ചെയ്യുന്നതാണ് ആട്ടപ്രകാര രചനയുടെ സന്ദർഭങ്ങൾ. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പ്രകടനശാസ്ത്രവും സംസ്കൃതവും ശ്ലോകാന്വയവും ധ്വന്യർത്ഥവ്യാഖ്യാനവും സൂക്ഷ്മമായി അറിഞ്ഞുകൊണ്ടുമാത്രമേ ആട്ടപ്രകാര രചന സധ്യമാവൂ.

ഒരു തിരക്കഥയിലെന്നപോലെ അരങ്ങിനെ ആട്ടപ്രകാരത്തിൽ എഴുതുന്നു. കാലങ്ങളായി തുടർന്നുപോരുന്ന ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയവയുടെ എഴുതിയുണ്ടാക്കലും പുതിയ ചിട്ടപ്പെടുത്തലുകൾക്കുവേണ്ടി രചിക്കുന്നവയും ഒരുപോലെ ഇന്ന് പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. ആഖ്യാതാവിൽ നിന്ന് കഥാപാത്രത്തിലേയ്ക്കും കഥാപാത്രത്തിൽ നിന്ന് പലതിലേയ്ക്കും പലരിലേയ്ക്കും ചംക്രമിക്കുന്നതിന്റെ അനായാസമായ രേഖപ്പെടുത്തലാണ്/ നിർദ്ദേശിക്കലാണ് ആട്ടപ്രകാരത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം. കൃതിയെ അവലംബിച്ചുകൊണ്ട് അരങ്ങിനെ വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന രചിതപാഠമായിത്തന്നെ ആട്ടപ്രകാരത്തെ പരിഗണിക്കാൻ കഴിയുന്നതും അതുകൊണ്ടാണ്. കൃതിയിൽനിന്ന് ഒരു അഭിനയപ്രകാരം നിർമ്മിക്കാൻ കേരളത്തിലെ രംഗവേദിയിൽ അവതാരകന് സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടായ ചരിത്രഘട്ടമാണ് ആട്ടപ്രകാരരചനയെ സാധ്യമാക്കിയത്. ഈ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെയാണ് ചാക്യാർ പ്രയോജനപ്പെടുത്തിയത്. കൃതിയെയോ കൃതിയുടെ ധ്വനിപാഠത്തെയോ വിപുലീകരിക്കുകയല്ല; മറിച്ച്, കൃതിയിലുള്ള ഒരു സന്ദർഭത്തെയോ അഥവാ ഒരു സന്ദർഭം സൃഷ്ടിച്ചിട്ടോ അരങ്ങിൽ നിറഞ്ഞാടാനുള്ള സാധ്യതകളെ തിരയുകയാണ് ആഖ്യാതാവ് ചെയ്യുന്നത്. പർവ്വതവർണ്ണന, ഉദ്യാനവർണ്ണന, കോപ്പണിയിക്കൽ, ഭാവത്രയം ആടൽ തുടങ്ങിയ നിരവധി അഭിനയസന്ദർഭങ്ങൾ കൃതികളെയും കൂടിയാട്ടത്തിൽ ആടുന്ന അങ്കങ്ങളെയും അപ്രസക്തമാക്കിക്കൊണ്ട് അസ്തിത്വം നേടുന്നതും പല കൂടിയാട്ടങ്ങളിലും ഇത് ഒരു ശൈലീകരിച്ച അഭിനയമാതൃകയായി ഏതാണ്ട് ഒരുപോലെ ആവർത്തിക്കുന്നതും ഇതുകൊണ്ടാണ്. ഇതിവൃത്തത്തെ വ്യാഖ്യാനിച്ചുകൊണ്ടല്ല, അഭിനയത്തെ സങ്കേതബദ്ധമായി വിപുലീകരിച്ചും വർണ്ണിച്ചുമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഘടന രൂപപ്പെടുത്തിയത്. അരങ്ങിൽ ഇത് എങ്ങനെ ചെയ്യണം എന്നാണ് ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിലൂടെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. കുലശേഖരൻ 'വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യാ'യിലൂടെ ആന്തരിക വ്യാഖ്യാനമാണ് നിർദ്ദേശിച്ചതെങ്കിൽ പിൽക്കാലത്ത് കൂടിയാട്ടപ്രയോക്താക്കൾ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചത് ഈ ഘടനാവിപുലനത്തിലാണ്. പ്രാചീന മണിപ്രവാള കൃതികളിൽ കാണുന്ന ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ പർശ്വീകരണവും വർണ്ണനാപരതയ്ക്കുള്ള പ്രാധാന്യവും പല കൃതികളിൽ ഒരുപോലെ ആവർത്തിക്കുന്ന വർണ്ണനകളും പങ്കിടുന്നത് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അഭിനയഘടനയ്ക്ക് സമാനമായ ഒരു ഭാവുകത്വത്തെയാണ്. അരങ്ങിൽ ഒരാൾക്ക് ആഖ്യാതാവായി നിന്നുകൊണ്ട് തന്റെ ശരീരത്തെ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളിലേയ്ക്കും വർണ്ണ്യവസ്തുക്കളിലേയ്ക്കും സന്ദർഭങ്ങളിലേയ്ക്കും കൊണ്ടുപോയി കൊണ്ടുവരാനുള്ള കൃത്യമായ നിർദ്ദേശം ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിൽ വ്യക്തമായി അടങ്ങുന്നുണ്ട്. ഇതുതന്നെയാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അരങ്ങുഘടനയും.

കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അവതരണത്തിന് നാടകത്തെ കൂടാതെ അവലംബിക്കുന്ന അടിസ്ഥാന കൃതികളാണ് ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും ക്രമദീപികകളും. നാടകത്തിലെ ഓരോ അങ്കത്തിനും പ്രത്യേകം ആട്ടപ്രകാരങ്ങളുണ്ട്. ശക്തിഭദ്രനെന്ന കേരളകവിയുടെ 'ആശ്ചര്യചൂഡാമണി' നാടകത്തിലാണ് ശൂർപ്പണഖാങ്കം, മയാസീതാങ്കം, ജടയുവധാങ്കം പോലുള്ള പ്രസിദ്ധമായ അവതരണഭാഗങ്ങളുള്ളത്. പലപ്പോഴും കൂടിയാട്ടം ഈ അംഗങ്ങളുടെ പേരില്ലാണ് അറിയപ്പെടുക. അഭിനയത്തെക്കുറിച്ചും അരങ്ങിനെക്കുറിച്ചും നടീനടന്മാർക്കും സംബന്ധികർക്കും നൽകേണ്ട പ്രതിഫലത്തെക്കുറിച്ചും കൂടി സൂചനകളുള്ള ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും ക്രമദീപികകളും മലയാളത്തിൽ അതിന്റെ പ്രയോക്താക്കൾതന്നെ എഴുതിയിട്ടുള്ളതാണ്. എന്നാൽ ഇന്ന് ലഭ്യമായ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾപോലും

ആരാണ് എഴുതിയത് എന്നോ, എന്നാണ് രചനാകാലമെന്നോ അറിവില്ല. താളിയോലകളിൽ ചിലതിൽ കുടുംബനാമവും വ്യക്തിനാമവും കാണാം. ചിലതിൽ പകർത്തിയെഴുതിയത് എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഓലയിൽ കാണുന്ന കാലവും പേരും പകർത്തിയെഴുത്തിന്റേതാണോ എന്നും തീർച്ചയില്ല. ഒരങ്കത്തിന്റെ തന്നെ ചെറിയ വ്യത്യാസങ്ങളോടുകൂടിയ പല പകർപ്പുകൾ പല ചാക്യാർ കുടുംബങ്ങളിൽനിന്ന് ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്. ഇന്ന് പല ആട്ടപ്രകാരങ്ങളും അച്ചടിച്ച രൂപത്തിൽ ലഭ്യമാണ്. ചിലത് കയ്യെഴുത്ത് രൂപത്തിലും. നമ്പ്യാന്തമിഴിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തവും ശൈലീകൃതവുമാണ് ആട്ടപ്രകാരത്തിന്റെ ഭാഷ. ആട്ടപ്രകാരത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ പ്രാദേശിക ഭേദങ്ങളോ മലയാള ഭാഷാവികാസത്തിന്റെ സ്വാധീനമോ കാണുന്നുണ്ടോ എന്നത് പഠിക്കേണ്ട വിഷയമാണ്. സ്വാഭാവികമായും അറിയാതെയെങ്കിലും ഭാഷാപരിണാമ സ്വഭാവങ്ങൾ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ടാകണം. ആട്ടപ്രകാരങ്ങളുടെ ഭാഷ സവിശേഷമായൊരു മാനകഭാഷയാണ് എന്നതാവാം ഭാഷാചരിത്രത്തിൽ അവ പ്രാധാന്യത്തോടെ പരാമർശിക്കപ്പെടാനുള്ള കാരണം. മലയാളത്തിന്റെ ഭാഷാപരമായ പ്രത്യേകതകളും പരിചിതമായ മലയാളപദങ്ങളുടെ പ്രയോഗവുമാണ് ആട്ടപ്രകാരഭാഷയിൽ കാണുന്നത്. ചില പ്രയോഗങ്ങൾ ഒഴിച്ചുനിർത്തിയാൽ ഭാഷയ്ക്ക് വലിയ പ്രാചീനത തോന്നില്ലതാനും. ഭാഷയല്ല, രചനാശൈലിയാണ് കാലം മാറുമ്പോഴും ആട്ടപ്രകാരരചനയിൽ മാറാതിരിക്കുന്നത് എന്നുവേണം കരുതാൻ. പകർത്തിയെഴുതുമ്പോഴും പുതുതായി എഴുതിയുണ്ടാക്കുമ്പോഴും ആട്ടപ്രകാരത്തിന്റെ ശൈലീകരിച്ച ഘടനയ്ക്ക് വലിയ മാറ്റം ഉണ്ടാകുന്നില്ല.

കഥാപാത്രങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളും – ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിൽ

പാത്രങ്ങളെയും സന്ദർഭങ്ങളെയും അരങ്ങുഭാഷയിലേയ്ക്ക് പരാവർത്തനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ മികവിന് നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ കാണാനാവും. സാഹിത്യപാഠത്തിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ വാങ്മയജീവിതമല്ല ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളത്. ചതുർവിധാഭിനയത്തിന്റെയും മേളനം കൊണ്ട് വാങ്മയം ദൃശ്യമായി പരാവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. വാങ്മയത്തിൽനിന്ന് ദൃശ്യത്തിലേയ്ക്കും ചലനാത്മകതയിലേയ്ക്കും സജീവതയിലേയ്ക്കും സംക്രമിപ്പിക്കുന്നതാണ് ആട്ടപ്രകാര രചനാഘട്ടം. അതാണ് ആട്ടപ്രകാരത്തിന്റെ ധർമ്മവും. രാമായണ നാടക ഭാഗങ്ങളിൽ ഏറെ പ്രാധാന്യത്തോടെ അരങ്ങുവാഴുന്ന കഥാപാത്രമാണ് രാവണൻ. ശക്തിയും ഔദ്ധത്യവും അഹങ്കാരവും കലർന്ന രാവണന്റെ ആട്ടത്തിന് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെയും കഥകളിയുടെയും അരങ്ങിൽ വലിയ സ്വീകാര്യതയുണ്ട്. രാവണനായും ഇതര കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിർവഹണ സമയത്തും കൂടിയാട്ടത്തിൽ രാവണൻ രംഗത്ത് എത്താറുണ്ട്. വൈശ്രവണനെ യുദ്ധത്തിൽ തോൽപ്പിച്ച് പുഷ്പകവിമാനവുമായി വിജയശ്രീലാളിതനായി മടങ്ങുന്ന രാവണൻ, യുദ്ധത്തിനു പുറപ്പെടുന്ന സമയത്ത്: " അല്ലേ രാക്ഷസര്, നിങ്ങളെല്ലാവരും അളകയിലേയ്ക്ക് പുറപ്പെട്ടാലും (രാക്ഷസരായിട്ട് പടപുറപ്പാട് കാട്ടി) അളകയിങ്കൽ ചെന്ന് പട ഉറപ്പിച്ച് പെരുമ്പറകൊട്ടി, വൈശ്രവണനെ യുദ്ധത്തിന് വിളിച്ചു. പിന്നെ വൈശ്രവണനായിട്ട് പീഠത്തിന്മേലിരുന്നു സുഖമായിരിക്കുന്ന സമയത്തിങ്കൽ കേട്ടു, രാവണൻ യുദ്ധത്തിനായിക്കൊണ്ട് വിളിക്കുന്നത്. അല്ലേ സൈന്യങ്ങൾ നിങ്ങളെല്ലാവരും രാവണന്റെ നേരെ യുദ്ധത്തിനായി പുറപ്പെട്ടാലും." "ആ സമയത്തിങ്കൽ രാവണൻ, അല്ലേ സൂതര്, വിമാനം പോകാതെ നിൽക്കുന്നത് എന്ത്? എന്താണ് സൂതൻ പറഞ്ഞത്? അല്ലേ സ്വാമിൻ, വിമാനം കൈലാസ പർവതത്തിന്മേൽ തടഞ്ഞു എന്നോ? എന്നാൽ കൈലാസത്തോട് വഴി തടുക്കാതെ പോകാൻ പറ. എന്താണ് സൂതൻ പറഞ്ഞത്? അല്ലേ സ്വാമിൻ, ഇതിന്റെ മുകളിൽ ശ്രീപരമേശ്വരൻ ഇരിക്കുന്നുണ്ട്. അത് ഹേതുവായിട്ട് ഏതും ഒരിളക്കമില്ല." എന്നിങ്ങനെ സൂതന്റെ വാക്കുകളും തന്റെ ചോദ്യങ്ങളും അഭിനയിക്കുന്നു. എന്നിട്ട് വിമാനത്തിൽ നിന്ന് ചാടിയിറങ്ങി പർവതത്തെനോക്കുന്നു. കൈലാസ പർവതത്തെ നോക്കിക്കാണൽ കൂടിയാട്ടത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട അഭിനയഭാഗങ്ങളിലൊന്നാണ്. " ഈ പർവതം അസാരമല്ല എന്നുകാട്ടി, വഴിപോലെ രണ്ടുപുറവും നോക്കി വിസ്താരവും ഉയരവും നോക്കി, ഇതുപോലെ ഒരു പർവതം കണ്ടിട്ടില്ല ഇത് എങ്ങനെ എന്നു കാട്ടി, ശിഖരങ്ങൾ, താഴ്വരകൾ, മുഴകൾ, ഗുഹകൾ, മുകൾപ്പരപ്പ്, അരുവിയാറുകൾ, വൃക്ഷങ്ങൾ, കൊമ്പുകൾ, നാരായകൊമ്പ്, എന്നിവ യഥോചിതം ആടി.." ഇങ്ങനെയാണ് ആട്ടപ്രകരത്തിൽ അഭിനയ നിർദ്ദേശങ്ങൾ നീളുന്നത്. ഇവിടെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിലൂടെ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഭാവതലവും പെരുമാറ്റവും ഗാംഭീര്യവുമെല്ലാം സൂചിപ്പിക്കാൻ ആട്ടപ്രകരത്തിന് കഴിയുന്നുണ്ട്. ഈ കഥാസന്ദർഭത്തിന് അനുഗുണമായ രീതിയിൽ രാവണവേഷം ആടാനുള്ള ഭാവത്തെയും രാവണന്റെ ചലനങ്ങളിൽ ഉണ്ടാകേണ്ട ഊർജ്ജത്തെയും ആട്ടപ്രകാര ഭാഷ നടനിലേയ്ക്ക് പകരുന്നു. "കൈലസത്തോട് വഴിതടുക്കാതെ പോകാൻ പറ" എന്ന പറച്ചിലിൽ രാവണന്റെ കൂസലില്ലായ്മ പ്രകടമാണ്. ആ സന്ദർഭത്തിൽ ഒന്നിനെയും വകവയ്ക്കാത്ത രാവണന്റെ ഉദ്ധതഭാവത്തിലേയ്ക്ക് സ്വയം എത്തിച്ചേരാൻ അഭിനേതാവിനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് ആട്ടപ്രകാരസംവിധാനം.

 ISSN No: 3049-0316

വ്യക്തിത്വമുള്ള സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ ആട്ടം പ്രാബല്യത്തിൽ വരുത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് ഉഷാനങ്ങ്യാർ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ മണ്ഡോദരിയുടെ അഭിനയവും അതിന്റെ ആട്ടപ്രകാരവും. സീതാപഹരണത്തിനുശേഷം ലങ്കയ്ക്ക് ദുർവിധിയുണ്ടാകാൻ പോകുന്നെന്നു ദുഃസ്വപ്നം കണ്ട് ദുഃഖിച്ചിരിക്കുന്ന മണ്ഡോദരി തന്റെ മനസ്സിൽ ഭയം കലശലാകാൻ കാരണമെന്ത് എന്ന് ആലോചിച്ചിരിക്കുന്നു. "ഈ അവസ്ഥ ഒക്കെയും എങ്ങനെ എന്നുകാട്ടി എങ്കിലോ പണ്ട് മണ്ഡോദരി ഈ വണ്ണമൊക്കെയും വിചാരിച്ച് ദുഖിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രകാരം എങ്ങനെ? അതിനുമുന്നമേ രാവണൻ സീതയെ അപഹരിച്ച് ലങ്കയിൽ കൊണ്ടുവന്ന് അശോകവനികോദ്യാനത്തിൽ ഇരുത്തിയ പ്രകാരം എങ്ങനെ? അതിനുമുന്നമേ രാവണൻ പരാക്രമം കൊണ്ട് മൂന്നു ലോകങ്ങളും ജയിച്ച് ത്രൈലോക്യനാഥനായിട്ട് വർത്തിച്ച പ്രകാരം എങ്ങനെ? എന്നിങ്ങനെ ഓരോന്നും ചോദിച്ച് ഇതെല്ലാം വിശദമായി അരങ്ങിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. ശൈലീപരമായി ലഭ്യമായ ആട്ടപ്രകാരങ്ങളെ അനുസരിക്കുന്നവയാണ് മാർഗി മധുവും ഉഷാ നങ്ങ്യാരും മറ്റും പുതുതായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ മാക്ബത്ത്, കർണ്ണഭാരം, ദ്രൌപദി, കാർത്യായനി പുറപ്പാട് തുടങ്ങിയ പാഠങ്ങൾ. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിൽ ചില കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ നടത്തിയും ലഭ്യമായ ക്രമദീപികയിൽ നിന്നുള്ള സൂചനകളെ വിപുലീകരിച്ചും രചിച്ച ആട്ടപ്രകാരങ്ങളാണ് ലളിതയുടെയും കാർത്യായനിയുടെയും അഭിനയഭാഗങ്ങൾ. അഹല്യാവിമോചനം എന്ന അഹല്യയുടെ രംഗഭാഷ്യം പുരാണത്തിലെ അഹല്യയിൽനിന്ന് എത്രത്തോളം പുതുകുന്നു എന്നതിന് ഉഷാ നങ്ങ്യാരുടെ ചിട്ടപ്പെടുത്തൽ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. രംഗഭാഷയെയും അഭിനയത്തെയും വിഭാവനം ചെയ്തതിനുശേഷം എഴുതിയവയാണ് പുതിയ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ.

ആട്ടപ്രകാരവും ആധുനികരംഗവേദിയും

അഭിനയാഖ്യാന പ്രധാനമായി അവലംബകൃതിയെ പ്രയോഗഭാഷയിലേയ്ക്ക് പരാവർത്തനം ചെയ്യുന്ന വിവർത്തന പ്രക്രിയ തന്നെയാണ് ആട്ടപ്രകാര രചന. അഭിനയ നിർദ്ദേശങ്ങൾക്ക് രചിതപാഠമുണ്ടാകുകയും അത് തലമുറകളിലൂടെ കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തു എന്നതാണ് കേരളത്തിന്റെ ക്ലാസ്സിക്കൽ അവതരണ ചരിത്രത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ കാര്യം. ഈ അഭിനയപദ്ധതിയെ നിലനിർത്താനുള്ള ബോധപൂർവമോ അല്ലാതെയോ ഉള്ള ശ്രമമായി ആട്ടപ്രകാര രചനയെ കണക്കാക്കാം. മനോധർമ്മത്തിലൂടെയും പദങ്ങളുടെ ആവർത്തനത്തിലൂടെയും വികസിക്കുന്ന കഥകളി അഭിനയത്തിലും കൃതിയിൽ നിന്നുള്ള വികാസം കാണാം. കേരളത്തിലെ ക്ലാസ്സിക്കൽ ആഭിനയകലകൾ പൊതുവെ കൃതിയെ അപ്രസക്തമാക്കി വർണ്ണനകളുടെ ആഖ്യാന സാധ്യതയെ ശരീരം കൊണ്ടും മുഖം കൊണ്ടും വാക്കുകൊണ്ടും ആഘോഷിക്കുന്നവയാണ്. നാടോടിനാടകമായ മുടിയേറ്റും പടയണിയും മറ്റും കൃതിയുടെ പിൻബലമില്ലാതെയാണ് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അഥവാ അവതരണത്തിൽനിന്നോ അവതരണത്തെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടോ അവ കൃതിയെ ഉല്പ്പാദിപ്പിക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നു. കേരളത്തിലെ ഈ പരമ്പരാഗത അവതരണ രൂപങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യാസമായി, കൃതിയെ അതേപടി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഭാഷണപ്രധാനമായ അഭിനയരീതി കേരളത്തിന്റെ അരങ്ങ് പരിചയിക്കുന്നത് ആധുനിക നാടകവേദി പ്രചരിക്കുന്നതോടെയാണ്. കൂടിയാട്ടം നാടകാവതരണമാണെങ്കിലും നാടകീയതയെക്കാൾ വിശദാഖ്യാനത്തിനാണ് അവിടെ പ്രാധാന്യം. എന്നാൽ ആധുനിക നാടകങ്ങളുടെ പ്രചാരത്തോടെ അരങ്ങിന്റെ സമയബോധവും സൗന്ദര്യബോധവും ക്രമേണ പുനർനിർണ്ണയിക്കപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ വിപുലാവതരണങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുന്ന, നിർവഹണ ഭാഗങ്ങൾ വെട്ടിച്ചുരുക്കുന്ന, നാടകഭാഗത്തിനും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ എണ്ണത്തിനും പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന രീതിയിലേയ്ക്ക് കൂടിയാട്ടം മാറിയതിന്റെ കാരണങ്ങളിലൊന്ന് മലയാളി പ്രേക്ഷകന്റെ/ പ്രയോക്താവിന്റെ നാടകീയതാബോധവും ആധുനികതയുടെ സമയബോധവുമാണ്. നാടകം സമൂഹത്തിൽ ജൈവസാന്നിധ്യമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞ ഘട്ടത്തിലാണ് കൂടിയാട്ടത്തിന് സെക്കുലറായ അവതരണസ്ഥലവും അവതാരകരും സാധ്യമാകുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രോസീനിയം രംഗവേദിയാണ് പിന്നീട് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെയും അരങ്ങായത്.

ഉപസംഹാരം

മലയാള നാടകവേദിയിൽ ഇന്ന് പാശ്ചാത്യ നാടകചിന്തകരായ സ്റ്റാൻസ്ലാവ്സ്കിയുടെയും മറ്റും ധ്വനിപാഠ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് കൃതിയെ സമീപിക്കുന്നതിന് നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ കാണാം. നോവലിനെയോ ചെറുകഥയെയോ നാടകത്തെതന്നെയോ അരങ്ങിൽ പുതുപാഠമാക്കുന്ന ആവിഷ്കാരങ്ങൾ നിരവധിയാണ്. ഒരു കൃതിയിൽ പുതിയ കാലത്തോ മറ്റൊരു ദേശത്തോ പ്രസക്തമാകുന്ന ഉള്ളുരകൾ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്ന തരത്തിൽ മലയാള നാടകവേദി ആഗോളീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. എഴുതപ്പെടുന്നില്ലെങ്കിലും നാടകപാഠത്തിനും അരങ്ങുപാഠത്തിനും ഇടയിൽ ഒരു 'ആട്ടപ്രകാരം' മനസ്സിലെങ്കിലും സംവിധായകനോ നടനോ ആസൂത്രണം

ചെയ്യുന്നുണ്ടെന്നു വേണം വിചാരിക്കാൻ. ഒരു നാടകപാഠത്തിന്റെ പുതിയ വായനകൾ പുതിയ അരങ്ങെഴുത്തു കൾക്ക് വഴിയൊരുക്കുകയും അങ്ങനെ അരങ്ങിൽ കൃതിയിലെ ധ്വനിപാഠം (sub-text) വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. കുലശേഖരൻ എന്ന ചേരചക്രവർത്തി പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പ്രയോഗിച്ചും രേഖപ്പെടുത്തിയും വച്ച വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യാ വിഭാവനം ചെയ്തതും ഒരു തരത്തിൽ ഈ ധ്വനിവ്യാഖ്യാനം തന്നെയാണ്. കൃതികളുള്ളിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ധ്വനിയെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനാണ് കുലശേഖരൻ പറഞ്ഞതെങ്കിൽ കൃതിയെത്തന്നെ പുതുതായി വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള സാധ്യതകളാണ് പാശ്ചാത്യ സൈദ്ധന്തികർ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് എന്നുമാത്രം. നാടകത്തിന്റെ കഥ അറിയുന്നതിലപ്പുറം, കഥയെ സവിശേഷമായി നാടകകാരൻ എങ്ങനെ കണ്ടെത്തുന്നു എന്നറിയുന്നതിലാണ് ആസ്വാദനത്തിന്റെ പുതുമ. കൂടിയാട്ടം ഒരു കൃതിയെ പുതുതായി കണ്ടെത്തുകയോ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയോ അല്ല. ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിൽ അഥവാ കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഈ കണ്ടെത്തൽ നടക്കുന്നത് അവതരണഭാഗങ്ങളുടെ വിപുലനത്തിലാണ്. കൃതിയുടെ കാലികമായ പുനർവായന ആട്ടപ്രകാരത്തിലൂടെ അരങ്ങിൽ സാധ്യമാകുന്നതെങ്ങനെ എന്ന ആലോചന ആട്ടപ്രകാരപഠനത്തെ ഭാഷാചരിത്രപഠനം മാത്രമല്ല, സംസ്കാരപരിണാമത്തെയും അരങ്ങിന്റെ ചരിത്രത്തെയും കുറിച്ചുള്ള വീണ്ടുവിചാരം കൂടിയാക്കുന്നു.

ഗ്രന്ഥസൂചി

ഉഷാനങ്ങ്യാർ, 2003, അഭിനേത്രി (നാട്യവേദത്തിലെ സ്ത്രീപർവം), കേളി, മുംബൈ.

എബ്രഹാം, ടി.എം, 2018, നവീനനാടകചിന്തകൾ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.

കുഞ്ഞൻപിള്ള, ശൂരനാട് (എഡി.), 1968, അശോകവനികാങ്കം (ആട്ടപ്രകാരം), കേരള സർവകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം.

നമ്പ്യാർ, പി.കെ.ജി, 2024, നാട്യശാസ്ത്രവും കൂടിയാട്ടവും, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.

നാരായണൻ, എം.വി, 2018, ഓർമ്മയുടെ ഉത്ഭവം, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ.

പ്രഭാകരവാരിയർ, കെ.എം, 1982, പൂർവകേരളഭാഷ, മദിരാശി സർവകലാശാല.

പൗലോസ്, കെ.ജി. (എഡി.), 2005, കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പുതിയമുഖം, ഇന്റർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ കൂടിയാട്ടം, തൃപ്പൂണിത്തുറ.

Paulose, K.G, (Ed.) 2013, 'Vyangyavyakhya' – The Aesthetics of Dhvani in Theatre, Rashtriya Sanskrit Sansthan, New Delhi.