ഇശൽ
പൈതൃകം

ത്രൈമാസിക ലക്കം: 42

Ishal Paithrkam

Online issue 27 print issue 42 June 2025

Mahakavi Moyinkutty Vaidyar
Mappila Kala Akademi
Department of Cultural Affairs
Government of Kerala-India
June 2025

ISSN:2582-550X

ഇശൽ പൈതൃകം
ത്രൈമാസിക
ലക്കം: 42
2025 ജൂൺ

പകർപ്പാവകാശം: പ്രസാധകർക്ക്

ചീഫ് എഡിറ്റർ
ഡോ. ഹുസൈൻ രണ്ടത്താണി

എഡിറ്റർ
ഡോ. ഷംഷാദ് ഹുസൈൻ. കെ.ടി.

അസോസിയേറ്റ് എഡിറ്റർ
ഡോ. അനീസ് ആലങ്ങാടൻ

എഡിറ്റോറിയൽ ബോർഡ്
ബഷീർ ചുങ്കത്തറ
ഡോ. പി.പി അബ്ദുൽ റസാഖ്
എം.എൻ. കാരശ്ശേരി
സൈദലവി ചീരങ്ങോട്ട്

പ്രസാധകർ
മഹാകവി മോയിൻകുട്ടി വൈദ്യർ
മാപ്പിള കലാ അക്കാദമി
കൊണ്ടോട്ടി: 673 638
ഫോൺ: 0483 2711432

ഇശൽ പൈതൃകത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന രചനകളിലെ ആശയങ്ങൾ മാപ്പിളകലാ അക്കാദമിയുടേതോ, സംസ്ഥാന സർക്കാറിന്റേതോ, സാംസ്കാരിക വകുപ്പിന്റേതോ ആയിരിക്കണമെന്നില്ല. - എഡിറ്റർ

Ishal Paithrkam
ISSN: 2582-550X

Peer-Reviewed
Quarterly
Bilingual
Issue: 42
Online issue: 27
June: 2025
all rights reserved

Editor
Dr. Shamshad hussain. KT

Publisher
Mahakavi Moyinkutty Vaidyar Mappila Kala Akademi
Kondotty,
Pin: 673638
India
Ph: +91 483 2711432

www.mappilakalaacademy.org
www.ishalpaithrkam.info

copyright rests with the publisher. the authors are responsible for the contents and views expressed.

ISSN:2582-550X

An Actor-Organic Presence on stage: The Exploration based on Stanislavsky's Practical Studies

Dr. Sreelatha. E

Abstract

This study tries to combine the different dramatic concepts of author, focusing especially on the unique and creative style of Constantine Stanislavsky. His dramatic works gave importance to actors on stage rather than the form of the dramatic text. He had introduced new practical methods to be followed by the actors in different situations. The style of Stanislavsky had influenced many dramatists that brought in so many changes in the dramatic field. A lot of changes can be found in forms, emotions, settings and concepts.The rules introduced by Stanislavsky proved helpful for other dramatists to construct their actors in plays.The expressions of the actor are done through sound based script, symbols, body language and so on.We can find reflections of these dramatic techniques in Theatre of Root, where the intimate interaction between the actor and audience during performance is discussed.Finally this study on the dramatic art of Stanislavsky is great relevance as more prominence is given to stage performances than the dramatic literature.

Keywords: Constantin Stanislavsky, Method of Physical Action, Super Objectives, Magic if, Scenic Truth.

Reference:

Abraham, T. M. (2016, June–July). Thanathusampathinte apurvathalam. *Keli*. Kerala Sangeetha Nataka Academy.

David, A. (2003). *Stanislavsky for beginners*. Orient Longman Pvt. Ltd.

Krishnan Nair, P. V. (2017, April–May). Lokam natakavediyilude... *Keli*. Kerala Sangeetha Nataka Academy.

Narayanapilla, K. S. (1997). Shyleekrithabhinayam-naveena paddhathi. *Rangavatharanam* (496-536). Kerala Bhasha Institute.

Sankarapilla, G. (2005). *Natakadarsanam*. In *Malayala Nataka Sahithya Charitram*. Kerala Sahithya Academy.

Stanislavsky, C. (1961). *Creating a role* (E. Reynolds Hapgood, Trans.). Theatre Arts Book.

Stanislavsky, C. (1989). *An actor prepares* (E. Reynolds Hapgood, Trans.). Eyre Methuen Publishing Ltd.

Stanislavsky, C. (2007). *Building a character* (E. Reynolds Hapgood, Trans.). Eyre Methuen Ltd.

Dr. Sreelatha. E
Assistant Professor
Department of Malayalam
Sreekrishna College, Guruvayur
Ariyannur P.O
Pin: 680 102
Kerala, India
Phone: 8547828521
E-mail: sreelathae2012@gmail.com
ORCiD: 0009-0005-4196-5452

ISSN:2582-550X

നടൻ-നാട്യവേദിയിലെ ജൈവസാന്നിദ്ധ്യം സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ പ്രായോഗികപഠനങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അന്വേഷണം

ഡോ. ശ്രീലത ഇ.

നടന്റെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയ സ്വതന്ത്രവും സർഗ്ഗപരവുമാകുന്നതിനായുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് വഴിയൊരുക്കിയ പ്രശസ്ത റഷ്യൻ നാടകസൈദ്ധാന്തികനും സംവിധായകനുമായ കോൺസ്റ്റാൻന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ നാടകസങ്കല്പനങ്ങളുടെ ക്രോഡീകരണമാണ് ഈ പഠനം. നാടകവേദിയിൽ നാടകകൃതിക്കും രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾക്കും ഉണ്ടായിരുന്ന അധിനിവേശം നടനിലേക്ക് വഴിമാറ്റി വിട്ടത് അദ്ദേഹമായിരുന്നു. നടന്റെ പ്രായോഗികപരിശീലനത്തിൽ പുതിയൊരു കർമ്മപദ്ധതി രൂപീകരിച്ചതിലൂടെ സാഹിത്യപരമായ അധീശത്വത്തിൽ നിന്നും നാടകത്തെ മോചിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമമാണ് അദ്ദേഹം നടത്തിയത്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ് കിയൻചിന്തകളുടെ സ്വാധീനഫലമായി അവയുടെ തുടർച്ചയെന്നോണം നാടകവേദിയിൽ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും സങ്കേതങ്ങളിലും സങ്കല്പനങ്ങളിലും നിരവധി പരീക്ഷണങ്ങളും പരിവർത്തനങ്ങളും ഉണ്ടായി. പാശ്ചാത്യ -പൗരസ്ത്യനാടകസങ്കല്പനങ്ങളിലെല്ലാം അന്തർധാരയായി സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ നാടകചിന്തകൾ വർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം. ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിത രംഗപാഠത്തെ വേദിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള നടനശരീരത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിലും പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും ആംഗികത്തിലൂടെയും വ്യാക്ഷേപക ശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും ചിഹ്നസൂചനങ്ങളിലൂടെയും മനോഭാവങ്ങളി ലൂടെയും സംവദിക്കുന്ന വാഗതീതമായ നടനഭാഷയെ

ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലും നാടകപ്രവർത്തകർക്ക് സഹായകരമാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ നാടകപ്രായോഗികപഠനങ്ങൾ . ഇതിന്റെ പരോക്ഷ പ്രതിഫലനങ്ങൾ മലയാളനാടകവേദിയിലും ഉണ്ടായി. അവതരണത്തിലെ വൈവിധ്യസാധ്യതകളെ നാടകത്തിൽ കണ്ടെത്തുകയും അത് നടന്റെ ശരീരഭാഷയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനുമായി സംവദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി നമ്മുടെ തനതുനാടകവേദിയിൽ ദർശിക്കാം. നാടകസാഹിത്യകൃതികൾ അപ്രസക്തമാവുകയും അരങ്ങിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളിലേക്കുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമേറുകയും ചെയ്യുന്ന ഇന്നത്തെ കാലത്ത് സ്റ്റാനി സ്ലാവ്സ്കിയുടെ നാടകസങ്കല്പനങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയേറെയാണ്.

താക്കോൽവാക്കുകൾ: കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി, ബാഹ്യപ്രകാശനരീതി, വിശേഷലക്ഷ്യം, മാസ്മരസങ്കല്പം, രംഗസത്ത

ആമുഖം

ഗ്രീക്ക്നാടകവേദിയിൽനിന്നും തുടങ്ങി ഏറ്റവും പുതിയ നാടകവേദിവരെയുള്ള നാടകചരിത്രത്തെ പരിശോധിച്ചാൽ നാടകത്തിന്റെ രചനാശൈലിയിലും നാടകാവതരണരീ തിയിലും നിരവധി മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. ഭരതമുനിയുടെ 'നാട്യശാസ്ത്രം', അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ 'പോയറ്റിക്സ്' (Poetics) എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ മുതൽ ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും നിരവധി ചിന്തകന്മാർ നാടകത്തെ നിർവചിക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഒരു ക്രിയയുടെ അനുകരണമാണ് നാടകം, വൈകാരികപ്രകടനങ്ങളുടെ കലയാണ് നാടകം, ബോധനത്തിന്റെയും ശിക്ഷണത്തിന്റെയും കലയാണ് നാടകം, സംഘർഷാത്മകകലയാണ് നാടകം എന്നിങ്ങനെ നാടകസംബന്ധിയായ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ നിരവധി സങ്കല്പങ്ങൾ പല കാലഘട്ടങ്ങളിലായി വിചിന്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്ന് പി.വി.കൃഷ്ണൻനായർ വിലയിരുത്തുന്നു (*"ലോകനാടകവേദിയിലൂടെ"*,2017:7). നാടകകലയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമായും മൂന്ന് പാഠങ്ങളാണുള്ളത്. നാടകകൃത്തി നാൽ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന സാഹിത്യപാഠം, സംവിധായകനുൾപ്പടെയുള്ള നാട്യസംഘത്താൽ നാടകകൃതിയുടെ സർഗ്ഗാത്മകവ്യാഖ്യാനത്തിലൂടെ അരങ്ങിലവതരിപ്പിക്കുന്ന രംഗപാഠം, സർഗ്ഗാത്മകമായ സമീപനത്തിലൂടെ രംഗാഖ്യാനം നടത്തുന്ന പ്രേക്ഷകരിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നിരൂപണപാഠം എന്നിവയാണവ. ഇവയിൽ ഏത് ഘടകത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകേണ്ടത്, സാഹിത്യവും വേദിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമെന്ത് എന്നീ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം തേടിയുള്ള നാടകപ്രതിഭകളുടെ അന്വേഷണങ്ങളാണ് വിപ്ലവാത്മകമായ നാടകപരീക്ഷണങ്ങൾക്കും ചിന്തകൾക്കും ആധാരശിലയായത്. ആദ്യകാല

ങ്ങളിൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ രൂപഘടനയ്ക്ക് നൽകിയിരുന്ന അമിതപ്രാധാന്യവും ബാഹ്യമോടികളിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള രംഗപ്രയോഗരീതികളുമാണ് കാണാൻ കഴിയുക.

നാടകകൃത്ത് കൃതിയിൽ ഒളിപ്പിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്ന അർത്ഥതലങ്ങളെ കണ്ടെത്തി അതിന് ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതമായ രംഗപാഠം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നു എന്നത് നാടകാവതരണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമായി നാടകപ്രതിഭകൾ വിലയിരുത്തി. ഈ ലക്ഷ്യസാക്ഷാത്ക്കാരത്തിനായി പ്രേക്ഷകനും നാടകാവതരണത്തിനും ഇടയിൽ നിലകൊള്ളുന്ന പ്രധാന ഘടകമാണ് നടൻ (Actor) എന്ന ചിന്തയും ഗൗരവമായ ചർച്ചയ്ക്ക് വഴിയൊരുക്കി. കൃത്രിമമായ രംഗപശ്ചാത്തലത്തിലും സംവിധായകന്റെ നാടകവ്യാഖ്യാനത്തിലും കെട്ടപ്പെട്ടു കിടന്നിരുന്ന നടന്റെ അസ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നതും തിരുത്തുന്നതുമായിരുന്നു ആ ചർച്ചകൾ. കൃതിപാഠത്തിൽനിന്നും സംവിധായകൻ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന ധ്വനിപാഠാധിഷ്ഠിതരംഗപാഠം വേദിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള നടനശരീരത്തെ നിർമ്മിച്ചെടുക്കുന്നതിൽ നാടകപ്രവർത്തകർ ഊന്നൽ നൽകാൻ തുടങ്ങി. പ്രതീകങ്ങളിലൂടെയും ആംഗികത്തിലൂടെയും വ്യാക്ഷേപകശബ്ദങ്ങളിലൂടെയും ചിഹ്നസൂചനകളിലൂടെയും മനോഭാവത്തിലൂടെയും സംവദിക്കുന്ന വാഗതീതമായ നടനഭാഷയെ അരങ്ങിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനുള്ള തീവ്രപരിശ്രമങ്ങൾ ഈ ദിശയിൽ ഉണ്ടായി. നടന്റെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയ സ്വതന്ത്രവും സർഗ്ഗപരവുമാകുന്നതിനായുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് ഈ ചിന്ത വഴിയൊരുക്കി. ലോകോത്തര റഷ്യൻ നാടകസംവിധായകനും നാടകസൈദ്ധാന്തികനുമായ കോൺസ്റ്റാന്റിൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയാണ് (Constantin Stanislavski, 1863-1938) നാടകവേദിയിൽ നാടകകൃതിക്കും രംഗസജ്ജീകരണങ്ങൾക്കുമുണ്ടായിരുന്ന അഭിനിവേശം നടനിലേയ്ക്ക് വഴിമാറ്റി വിട്ടത്. നടന്റെ പ്രായോഗിക പരിശീലനത്തിൽ പുതിയൊരു കർമ്മപദ്ധതി രൂപീകരിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തത്വങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും വലിയൊരു പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ തത്വങ്ങളും പ്രയോഗങ്ങളും

1891-ൽ ടോൾസ്റ്റോയിയുടെ 'ദി ഫ്രൂട്ട്സ് ഓഫ് എൻലൈറ്റ്മെന്റ്'' (The fruits of Enlightenment) എന്ന നാടകം സംവിധാനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നാടകരംഗത്ത് സജീവസാന്നിദ്ധ്യമാകുന്നത്. 1897-ൽ പ്രശസ്ത നാടകരചയിതാവായ വ്ളാഡിമിർ നെമിറോവിച്ച് ഡാൻഷാകോയുമായി (Vladimir Nemirovich Danchenko, 1858-1943) ചേർന്ന് 'മോസ്കോ ആർട്ട് തിയറ്റർ' (MAT) സ്ഥാപിച്ചു. ഈ സ്ഥാപനം റഷ്യയുടെ മാത്രമല്ല ലോകം മുഴുവനും നാട

കപ്രേമികളുടെ ശ്രദ്ധാകേന്ദ്രമായി. കാരണം അക്കാലത്ത് ചടുലമായ അഭിനയവും സംഭാഷണവും ഒരേ രീതിയിലുള്ള കഥാപാത്രനിർണ്ണയവും (Tradition) വാസ്തവികമല്ലാത്ത അരങ്ങൊരുക്കലും ചമയവുമൊക്കെ കൂടിച്ചേർന്ന കൃത്രിമമായ നാടകരീതികളാണ് നിലവിലിരുന്നത്. ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ പുതിയമാനങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതായിരുന്നു 'MAT'. കാലങ്ങളായി തുടർന്നുവന്നിരുന്ന പരമ്പരാഗത നാടകരീതികളെ ഉപേക്ഷിച്ച് പകരം സാക്സ്മെനിജർ കമ്പനിയിൽ നിന്നുമുൾകൊണ്ട പാഠങ്ങളും തന്റേതായ പ്രായോഗികാനുഭവങ്ങളും ചേർത്തുവെച്ചുകൊണ്ടുള്ള പുതുരീതികളാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പരീക്ഷിച്ചത്. മനഃശാസ്ത്രപരമായ അപഗ്രഥനത്തിലൂടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികവ്യാപാരം ഉൾക്കൊള്ളാനും പ്രകടിപ്പിക്കാനും നടീനടന്മാർക്ക് കഴിയുന്ന തരത്തിലുള്ള വളരെ ലളിതമായ മാർഗ്ഗങ്ങളാണ് അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചത്. ഈ വസ്തുതകളെ അദ്ദേഹം തന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങളായ "My life in the Art' (1924), 'An Actor Prepares' (1936), "Building A Character' (1938), "Creating A Role'(1957) എന്നിവയിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അദ്ദേ ഹത്തിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട ചില ചിന്തകളെ ക്രോഡീകരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്.

ദൃശ്യാവിഷ്കാരപദ്ധതി

1898-ൽ പ്രശസ്ത റഷ്യൻ നാടകകൃത്തായ ചെക്കോവിന്റെ 'സീഗൾ' (seagull) എന്ന നാടകത്തിന്റെ പുനരവതരണത്തിലൂടെ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നാടകരംഗത്ത് പുതുമാറ്റങ്ങൾക്ക് തുടക്കമിട്ടു. 'സീഗളി'ലെ നടന്മാർ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികതലങ്ങളിലേക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങുകയും ആന്തരികസത്യത്തെ (Inner truth) കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇത് അന്നുവരെ നിലനിന്നിരുന്ന തന്നിലേക്ക്തന്നെ ഒതുങ്ങുന്ന (self obsessed) അല്ലെങ്കിൽ കാഴ്ചക്കാരിലേയ്ക്ക് ഒതുങ്ങുന്ന (audience obsessed) നടന്റെ അഭിനയരീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. ഇതാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയെ നാടകത്തിനുള്ളിലെ നിഗൂഢരമണീയമായ 'ആന്തരികശില്പചാതുര്യം' (Inner technique) എന്ന പൊതുചിന്തയിലേയ്ക്ക് നയിച്ചത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ മാനസികതലങ്ങളിലേക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങി ആന്തരികസത്യത്തെ കണ്ടെത്തുമ്പോഴാണ് നടൻ കഥാപാത്രമായി പരിണമിക്കുന്നത്. നടൻ നടനായി നിൽക്കാതെ കഥാപാത്രമായി മാറുമ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ 'ആന്തരികശില്പചാതുര്യം' ഫലവത്താകുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു.

വികാരപ്രകടനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ രംഗാവതരണസമയത്ത് നടൻ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് വിശദമാക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി 'ബാഹ്യപ്രകാശനരീതി' (Method of Physical Action) എന്ന ചിന്തയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നടൻ രംഗവേദിയിൽ ജീവിക്കുന്നു എന്നു പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം ജീവിതത്തിന്റെ സർഗ്ഗാത്മകമായ അനുകരണത്തെയാണ് വേദിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് എന്നതാണ്. രംഗവേദിയിൽ താൻ ചെയ്യേണ്ട വൈകാരികപ്രകടനത്തിന് സദൃശമായ വികാരങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും തന്റെ ഭൂതകാലാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും ചികഞ്ഞെടുത്ത് വർത്തമാനത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരികയാണ് നടൻ ആദ്യം ചെയ്യേണ്ടത്. ഇതിനെ 'വൈകാരികഅനുസ്മരണം' (Emotional Recall) എന്നാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി വിളിച്ചത്.

ഇപ്രകാരം നാടകസന്ദർഭങ്ങൾക്ക് സദൃശ്യമായ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങൾ അനുസ്മരിച്ച് ഭാവപ്രകാശനം നടത്തുന്ന നടനെക്കുറിച്ച് പറയുന്നതിലൂടെ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി സ്വാഭാവികാഭിനയരീതിയെന്ന പുതുഅഭിനയരീതിക്ക് ദിശാബോധം നൽകുകയാണ് ചെയ്തത്. എന്നാൽ ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളുടെ പ്രത്യക്ഷാവതരണമല്ല നടൻ നടത്തുന്നത്. മറിച്ച് അവയെ ധ്വന്യാത്മകമായ ബിംബങ്ങളിലൂടെയും ചലനങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും കൂടുതൽ അർത്ഥവ്യാപ്തിയോടെയും ഭാവതീക്ഷ്ണതയോടെയും വികസിപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അരങ്ങിൽ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഇത്തരം ഭാവങ്ങളെയാണ് ആസ്വാദകൻ അംഗീകരിക്കേണ്ടതും ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതും.

പൗരസ്ത്യരുടെ 'മനോധർമ്മപ്രയോഗ'മെന്ന ആശയത്തിന് ഇതിനോട് സാമ്യതയുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ ധ്വനിപാഠവും നടന്റെ മനോധർമ്മവും കൂടിച്ചേരുമ്പോൾ നാടകം വെറും യഥാതഥാവതരണത്തിൽ നിന്നും സൃഷ്ടിപരമായ അവതരണരീതിയിലേക്ക് മാറുന്നു. "കൃതിയിൽ നാടകകൃത്ത് രേഖപ്പെടുത്തിവെച്ചിട്ടുള്ള ചലനങ്ങളുടെയും സംഭാഷണങ്ങളുടെയും രംഗനിർദ്ദേശങ്ങളുടെയും പിന്നിലുള്ള അസ്തിത്വത്തെയും ആന്തരാർത്ഥത്തെയും മനസ്സിലാക്കി അത് സൂക്ഷ്മചലനങ്ങളിലൂടെയും ചേഷ്ടകളിലൂടെയും സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന രീതിയാണ് മനോധർമ്മം (Improvisation)" (കെ.എസ്.നാരായണപ്പിള്ള, *"ശൈലീകൃതാഭിനയം-നവീനപദ്ധതി"*, 1997:514). ഇത് പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവവേദ്യമാക്കുകയെന്ന പ്രധാനലക്ഷ്യം കൂടി അഭിനയത്തിലുണ്ട്. ഇപ്രകാരം നാടകകൃത്ത്, സംവിധായകൻ, നടൻ, പ്രേക്ഷകൻ എന്നീ ഘടകങ്ങളിലൂടെ നാടകം വ്യത്യസ്തതലങ്ങളിലേക്കും വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലേക്കും സഞ്ചരിക്കുന്നു. ധ്വനിപാഠത്തെ ഗ്രഹിച്ച് നാടകകൃതിയെ ആവിഷ്ക

രിക്കാൻ ശ്രമിച്ച സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി ഊന്നൽ കൊടുത്തതും മേൽസൂചിപ്പിച്ച സമാനവസ്തുതകൾക്ക് തന്നെയാണ്.

വൈകാരികസന്ദർഭം (Units), ലക്ഷ്യം (Objectives), വിശേഷലക്ഷ്യം (Super objectives).

അടുത്തതെന്താണ് സംഭവിക്കാൻ പോകുന്നതെന്ന ഉത്കണ്ഠയോ ഉദ്വേഗമോ പ്രേക്ഷകരിലുണർത്താൻ തക്കതായ സ്വഭാവമാണ് ഓരോ നാടകസന്ദർഭങ്ങൾക്കുമുണ്ടാകേണ്ടത്. ഇത്തരം നാടകസന്ദർഭങ്ങളെയാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി "units" എന്ന് വിളിച്ചത്. ഓരോ യൂണിറ്റിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ ലക്ഷ്യപൂർത്തീകരണം (objective) നടക്കുന്നു. നാടകത്തിൽ സംഘർഷമുണ്ടാകുന്നത് സന്ദർഭങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയനുസരിച്ചാണ്. വിരുദ്ധഭാവങ്ങളുടെ വടംവലി ഇതിനു പിൻബലമായി നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം സംഘർഷാത്മകമായ സന്ദർഭങ്ങൾ (units) ഒന്നിനു പിന്നാലെ മറ്റൊന്നെന്ന നിലയിൽ ശൃംഖലാബദ്ധമായി നീങ്ങുകയും നാടകത്തിന്റെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യത്തിലെത്തിച്ചേരുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാടകാവസാനം വരെ ഇത്തരം നിരവധി സന്ദർഭങ്ങൾക്കടിയൊഴുക്കായി വർത്തിക്കുന്ന അദൃശ്യഭാവമാണ് യഥാർത്ഥക്രിയാംശം എന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പറയുന്നു. അനുവാചകന്റെ ആസ്വാദനാനുഭവത്തോട് ചേർത്തുവെയ്ക്കുമ്പോൾ ഇത് പൂർണമാവുകയും ചെയ്യുന്നു.

നിരവധി ലക്ഷ്യ (objectives)ങ്ങളെ ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി യുക്തിഭദ്രമായും അനുരൂപമായും കൂട്ടിചേർക്കുമ്പോഴാണ് ഒരു കഥാപാത്രം രൂപം കൊള്ളുന്നത്. അങ്ങനെ ഓരോ കഥാപാത്രവും നിരവധി ലക്ഷ്യങ്ങളുടെ സംയോഗമാണ്. സകർമ്മകവും സജീവ വുമായ ക്രിയകളാണ് ലക്ഷ്യത്തിലെത്താൻ കഥാപാത്രത്തെ സഹായിക്കുന്നത്. ക്രിയകളുടെ അവസാനം കഥാപാത്രം പരമമായ ലക്ഷ്യത്തെ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നു. ഈ ആശയത്തെ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി 'വിശേഷലക്ഷ്യം' (super objective) എന്നു വിളിച്ചു. കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിരവധി 'ലക്ഷ്യ'ങ്ങളെ നട്ടെല്ലായും അതിനുള്ളിലെ സുഷ്മനാനാഡിയായി 'വിശേഷലക്ഷ്യ'ത്തേയും അദ്ദേഹം വിശേഷിപ്പിച്ചു. ഉദാഹരണമായി 'പ്രണയം' എന്ന 'വിശേഷലക്ഷ്യ'ത്തിൽ എത്താൻ ഒരു കഥാപാത്രം നിരവധി ലക്ഷ്യങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകേണ്ടതുണ്ട്. ഈ ലക്ഷ്യങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ക്രിയകൾ യുക്തിയുക്തമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. അപേക്ഷിക്കുക, പ്രസാദിപ്പിക്കുക, അത്ഭുതപ്പെടുത്തുക തുടങ്ങീ ക്രിയകളിലൂടെ 'പ്രണയം' എന്ന വിശേഷലക്ഷ്യത്തിൽ എത്തുന്നു. എല്ലാ കഥാപാത്രാവതരണങ്ങളുടെയും അന്തിമലക്ഷ്യം അഥവാ വിജയലക്ഷ്യമാണ് വിശേഷലക്ഷ്യം എന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി വ്യക്തമാക്കുന്നു.

വിശേഷലക്ഷ്യത്തിൽ എത്താൻ കഥാപാത്രത്തെ സഹായിക്കുന്നത് ക്രിയകളുടെ നൈരന്തര്യമാണെന്നും അതിന് പാളിച്ചകൾ സംഭവിച്ചാൽ നാടകേതിവൃത്തംതന്നെ ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിയിലെത്താതെ തകിടം മറിഞ്ഞുപോകുമെന്നും താഴെ ചേർത്തിട്ടുള്ള രേഖാചിത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

→→→→→→→ super objectives

↗↘ ↗↘↗↘ ↗↘ broken lines are disjoined lines
(Allen David Stanislavski for beginners 138)

അനുരൂപീകരണം (Adaptation)

നടൻ കഥാപാത്രമായി രൂപാന്തരണം സംഭവിക്കുമ്പോൾതന്നെ ഇതരകഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള പൊരുത്തപ്പെടലും പ്രേക്ഷകരുമായുള്ള സംയോജനവും സാധ്യമാകണം. ഈ മൂന്ന് തലങ്ങളേയും 'അനുരൂപീകരണം' (adaptation) എന്ന പദംകൊണ്ടാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകലക്ഷ്യത്തിലേക്കെത്താൻ മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങളുമായുള്ള ക്രമീകരണബന്ധവും സഹവർത്തിത്വവും നടന് ആവശ്യമാണ്. നാടകപാഠത്തെ അപഗ്രഥനം ചെയ്ത് നാടകേതിവൃത്തത്തെയും നാടകലക്ഷ്യത്തെയും കഥാപാത്രത്തെ മുഴുവനായും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നടൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ ധ്വനിപാഠത്തെതന്നെയാണ് ഉൾക്കൊള്ളുന്നത്.

നാടകവേദിയിലെ യാഥാർത്ഥ്യവും ജീവിതത്തിലെ യാഥാർത്ഥ്യവും വ്യത്യാസപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നുവെന്ന വസ്തുതയാണ് അഭിനയത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാന ഘടകം. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ ഒരു മനുഷ്യന്റെ സാധാരണമായ പെരുമാറ്റത്തെയല്ല നടൻ രംഗത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. മറിച്ച് കഥാപാത്രത്തിന്റെ അസ്ഥിത്വത്തെയും ജീവിതാവസ്ഥകളെയും സൃഷ്ടിപരതയോടെ ആവിഷ്കരിച്ച് നാടകത്തിന്റെ അന്തർഭാവത്തെ പ്രേക്ഷകന് അനുഭവവേദ്യമാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പാത്രസൃഷ്ടിയിലെ സാമാന്യവിശേഷ പൊരുത്തം ഇവിടെ പ്രധാനമാണ്. വൃദ്ധനും ദരിദ്രനുമായ കഥാപാത്രമാണെങ്കിൽ അയാൾക്ക് വൃദ്ധസമാനമായ ചില സ്വഭാവങ്ങളും ദരിദ്രസമാനഭാവങ്ങളും ഉണ്ടാവണം. അതിനുപുറമേ എല്ലാ വൃദ്ധന്മാർക്കും എല്ലാ ദരിദ്രന്മാർക്കും ഇല്ലാത്തതും അയാൾക്കു മാത്രമുള്ള ചില സ്വഭാവങ്ങളും ഉണ്ടാവണം. അപ്പോഴാണ് ആ കഥാപാത്രം ജീവിതപ്രതിനിധിയാകുന്നത്. ആദ്യത്തേത് മാത്രമായാൽ പ്രേക്ഷകന് നവീനാനുഭൂതികൾ ലഭി

ക്കുന്നതിന് തടസ്സവും രണ്ടാമത്തേത് മാത്രമായാൽ അവിശ്വാസ്യ തയ്ക്കും കാരണമാകുന്നു. അതായത് നാടകീയലക്ഷ്യവും കഥാപാത്ര ത്തിന്റെ വിശേഷസാമാന്യപൊരുത്തവും പരസ്പരം പൂരകങ്ങളാണ്.

മാസ്മരസങ്കല്പം(magic if), രംഗസത്ത (Scenic truth)

നാടകം ജീവിതത്തിന്റെ വെറുമൊരു അനുകരണമല്ല, ജീവി തത്തിലെ ആന്തരികസത്യങ്ങളെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കും വിധം പ്രേക്ഷകന് മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ നടന് കഴിയണം. താൻ കണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത് നാടകമാണെന്ന ഉറച്ച വിശ്വാസത്തോടെ വന്നിരിക്കുന്ന പ്രേക്ഷകരെ ധ്വന്യാത്മകബിംബങ്ങളിലൂടെയും ശബ്ദ ചലനാദികളിലൂടെയും യഥാതഥ ജീവിതാവിഷ്കരണത്തേക്കാൾ കൂടു തൽ അർത്ഥവ്യാപ്തിയിലേക്കും ഭാവതീവ്രതയിലേക്കും തള്ളിവിടുക എന്നത് നടനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമായ വെല്ലുവിളിയാ ണ്. നടന്റെ ഈ വെല്ലുവിളിയെ പരിഹരിക്കാൻ സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി മുന്നോട്ടുവച്ച ആശയമാണ് 'മാസ്മരസങ്കല്പം' (magic if). താൻ മാക്ബത്ത് ആയിരുന്നെങ്കിൽ (if) താൻ എന്ത് ചെയ്യും? എന്ന ചിന്ത നടനെ കഥാപാത്രലക്ഷ്യത്തിലേക്കെത്താൻ വേണ്ടതായ അഭിനയഘ ടകങ്ങളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന് സഹായിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തുന്നു. നടൻ താൻ മാക്ബെത്താണെന്ന് സ്വയം വിശ്വസി ക്കുകയും ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ എല്ലാ സവിശേഷതകളിലേക്കും ആഴ്ന്നിറങ്ങുകയും തന്റെ ഭാവനാസൃഷ്ടിയിലൂടെ താൻ മാക്ബെത്ത്തന്നെയാണെന്ന് പ്രേക്ഷകരെക്കൊണ്ട് വിശ്വസിപ്പിക്കു കയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ അയാൾ നാടകവേദിയിലെ യാഥാർത്ഥ്യത്തി ലേയ്ക്ക് അഥവാ നാടകസത്യത്തിലേക്കാണ് എത്തിച്ചേരുന്നത്. സ്റ്റാനി സ്ലാവ്സ്കി ഇതിനെ 'രംഗസത്ത' (Scenic truth) എന്ന് വിളിക്കുന്നു. നാട കലക്ഷ്യം ഉരുത്തിരിഞ്ഞുവരുന്നത് രംഗവേദിയിൽ ഇതിവൃത്തത്തെ ഭാവനാത്മകവും കലാത്മകവുമായി നടൻ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴാ ണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. അനുഭവങ്ങളിലൂടെ സ്വാംശീകരിക്കുന്ന ഭാവനകൾ നടനിൽ ഉണ്ടായിരിക്കണം. ചുറ്റുപാടുകൾക്കനുസരിച്ച് കഥാ പാത്രത്തിന്റെ ഭാവമാറ്റങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കാൻ നടനെ സഹായിക്കു ന്നത് ഭാവനാസമ്പന്നതയാണ്. ഇതിലൂടെ കഥാപാത്രലക്ഷ്യത്തെ നേടുന്നതിനുചിതമായ ബാഹ്യപ്രകടനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും നട നു കഴിയുന്നു. നടനെ തന്റെ ലക്ഷ്യപൂർത്തീകരണത്തിന് സഹായി ക്കുന്നത് ഭാവനയാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭാവനകളുടെ നിർമ്മിതി യാണ് കല എന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പറയുന്നു.

ജീവിതസത്യവും നാടകസത്യവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെ

ക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം എടുത്തുപറയുന്നുണ്ട്. ജീവിതസത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്താതലത്തിൽ നിന്നും നടനിൽ സ്വാഭാവികമായി ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്നതാണ് 'രംഗസത്ത' (Scenic truth). സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയെ സംബ ന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത്തരം 'രംഗസത്ത'കളുടെ നീണ്ടനിരയാണ് രംഗ വേദിയിലെ നാട്യകല.

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയൻചിന്തകളുടെ സ്വാധീനം- മലയാളനാടകവേ ദിയിൽ

സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയൻ ചിന്തകളുടെ സ്വാധീനഫലമായി അവ യുടെ തുടർച്ചയെന്നോണം നാടകവേദിയിൽ രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും സങ്കേതങ്ങളിലും സങ്കല്പങ്ങളിലും നിരവധി പരീക്ഷണങ്ങളും പരി വർത്തനങ്ങളും ഉണ്ടായി. ധ്വന്യാത്മകമായ രംഗചലനങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും യഥാതഥവും മനഃശാസ്ത്രപരവുമായ തലങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ച എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് നാടകങ്ങൾ, അന്റോണി യൻ അർത്താഡിന്റെ (Antonin Arnand, 1896-1948) ക്രൗര്യനാടകങ്ങൾ (Theatre of Cruelty) ബ്രഹ്തിന്റെ (Bertolt Brecht, 1898-1956) എപ്പിക് നാടകങ്ങൾ (Epic Theatre) യൂജിൻ അയനെസ്കോയുടെ (Eugene Ionesco, 1909-1994) അബ്സേർഡ് നാടകങ്ങൾ (Absurd Theatre), ഗ്രോട്ടോവ്സ്കിയുടെ (Jerzy Grotoswsky, 1933-1999) ദരിദ്രനാടകവേദി (Poor Theatre), ജൂലിയൻ ബെക്കിന്റെയും (Julian Beck, 1925-1985) ജെഡിത് മലീനയുടെയും (Judith Malina, 1926-2015) ജീവനാട്യവേദി (Living Theatre), റോബർട്ട് വിൽസന്റെ (Robert Wilson) പ്രതിമാനനാ ട്യവേദി (Theatre of Images) എന്നിങ്ങനെ നിരവധി പരീക്ഷണനാടക ങ്ങളാൽ സമ്പന്നമായ നാടകവേദിയെയാണ് പിന്നീടുള്ള കാലഘട്ടങ്ങ ളിൽ കടന്നുവന്നത്. ഓരോ നാടകവേദിക്കും അതിന്റേതായ സങ്കല്പ ങ്ങൾ നിലനിൽക്കുമ്പോൾ തന്നെ അവയ്ക്കെല്ലാം അന്തർധാരയായി സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ നാടകസങ്കല്പങ്ങൾ വർത്തിക്കുന്നതായി കാണാം.

നാടകപരിണാമചരിത്രത്തെ സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരഭാരതത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ അനവധി ധാരകളുടെ സമന്വയവും കൂട്ടായ്മയും മലയാളനാടകങ്ങളിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള തായി കാണാം. സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ, പാശ്ചാത്യമായ റിയലിസ്റ്റിക് മാതൃകകൾ, പാർസി നാടകസമ്പ്രദായങ്ങൾ, പ്രാദേശികമായ നാടോ ടികലാപാരമ്പര്യങ്ങൾ എന്നിവയുടെയെല്ലാം ഇടപെടലുകൾ മലയാ ളനാടകപാരമ്പര്യത്തിന് ഒരു ദിശാബോധം നൽകുന്നതിൽ സഹായ കമായിട്ടുണ്ട്. സ്വത്വബോധത്തിന്റെ ആഴവും പരപ്പും നവരചനകളിൽ ഉണ്ടാകണമെന്നും അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകകൃതി സമഗ്രതലത്തിൽ

ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമാകണമെന്നുമുള്ള ചിന്തകൾ നാടകകൃത്തുക്കൾക്കിടയിൽ പ്രബലമായി. റിയലിസത്തിനും നാച്വറലിസത്തിനുമപ്പുറം ഭാവാത്മകപ്രസ്ഥാനം, അസംബന്ധനാടകം, വൈരുദ്ധ്യാത്മകനാടകവേദി, ദരിദ്രനാടകവേദി, ക്രൗര്യനാടകവേദി എന്നീ പാശ്ചാത്യനാടകസങ്കല്പങ്ങളിലൂടെ രൂപപരമായ സർഗാത്മകത മലയാളനാടകങ്ങളിൽ സംജാതമായി. രൂപപരമായ ഈ ആദാനപ്രദാനങ്ങൾ വൈദേശികമായി മാത്രമല്ല മറിച്ച് പ്രാദേശികമായ നാടോടിക്ലാസിക് കലാരൂപങ്ങളിൽനിന്നും ഉണ്ടായി. 1960കളിൽ മലയാള നാടകരംഗത്തേക്ക് കടന്നുവന്ന തനതുനാടകവേദി, രചനയിലും രംഗാവതരണത്തിലും പുതിയൊരു നാടകസങ്കല്പം കൊണ്ടുവന്നു. നാടകരൂപത്തെ സാഹിത്യരൂപമായി മാത്രം കണ്ടിരുന്ന നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ തിരുത്തിക്കുറിക്കുന്നതായിരുന്നു ഇത്. കേരളീയ ദൃശ്യശ്രാവ്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആഢ്യധാരയും നാടോടിധാരയും സമന്വയിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള നാടകവേദി എന്നതായിരുന്നു ഇതിന്റെ പ്രത്യേകത.

1967-ൽ അരങ്ങേറിയ സി.എൻ.ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ 'കലി'യാണ് തനതുനാടകങ്ങളിൽ ആദ്യത്തേത്. കാവാലം നാരായണപണിക്കരുടെ 'സാക്ഷി'(1968), 'തിരുവാഴിത്താൻ' (1969), 'ദൈവത്താർ'(1976), 'അവനവൻ കടമ്പ'(1978), 'കരിംകുട്ടി'(1985) എന്നിവയും ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'ഭരതവാക്യം'(1972), 'കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി'(1980), 'കിരാതം' (1985) എന്നിവയും തനതുനാടകങ്ങളാണ്. വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ 'അഗ്നി' (1982)യിലും പി.എം.അബ്ദുൾ അസീസിന്റെ 'ചാവേർപ്പട' (1973)യിലും ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ 'സൗപർണ്ണിക' (1984), 'കുമാരൻ വരുന്നില്ല' (1992) എന്നിവയിലും തനതുനാടകത്തിന്റേതായ സവിശേഷതകൾ ദർശനീയമാണ്.

അവതരണത്തിനുള്ള വൈവിധ്യസാധ്യതകളെ നാടകത്തിൽ കണ്ടെത്തുകയും അത് നടന്റെ ശരീരഭാഷയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനുമായി സംവദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതിതനതു നാടകവേദിയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. നടന്റെ വേദിയാണ് തനതുനാടകവേദിയെന്ന് കാണാം. തനതുനാടകവേദിയിലെ നടനെക്കുറിച്ച് സുരേഷ് അവസ്തിയുടെ കണ്ടെത്തൽ ഏറെ ചിന്തനീയമാണ്. "പരിശീലനം നേടാത്ത നടൻ, തനതു നാടകവേദിയിൽ പെട്ടെന്ന് അപ്രസക്തനായിമാറും രണ്ടായിരമാണ്ടിനുശേഷം പരിശീലനം ലഭിക്കാത്ത ഒരു നടന് ഇന്ത്യയിലെ നാടകവേദിയിൽ സ്ഥാനമുണ്ടായിരിക്കില്ല" (ടി.എം.എബ്രഹാം, *"തനതു സമ്പത്തിന്റെ അപൂർവ്വതാളം", 2016:*33). നടന്റെ പരിശീനത്തെക്കുറിച്ചും സർഗ്ഗവ്യാപാരത്തെക്കുറിച്ചും സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി മുന്നോട്ട് വെച്ച ആശയം ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി

യുടെ 'മോസ്കോ ആർട്ട് തിയറ്ററും' ഗ്രോട്ടോവിസ്കിയുടെ 'പോളിഷ് ലബോറട്ടറി തിയേറ്ററും' (Polish Laboratory Theatre) അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന സാമ്പ്രദായികരീതികളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി നടന്റെ ശരീരഭാഷയ്ക്കു പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ടുള്ള പരിശീലനക്രമങ്ങൾ നടത്തി ലോകനാടകവേദിയിൽ പുതിയ അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് നേതൃത്വം നൽകുകയുണ്ടായി. ഇതിന്റെ പരോക്ഷപ്രതിഫലനങ്ങൾ തനതുനാടകവേദിയിൽ പ്രത്യേകിച്ചും കാവാലത്തിന്റെ രചനകളിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

കാവാലത്തിന്റെ 'സാക്ഷി' മുതൽ 'കലിവേഷം' വരെയുള്ള രചനകളെല്ലാം തന്നെ കേരളത്തനിമയിൽ ഊന്നിനിന്നുകൊണ്ടുള്ളതാണ്. ഗ്രാമീണാന്തരീക്ഷം, മിത്ത്, പഴഞ്ചൊല്ല്, അനുഷ്ഠാനം, നാടൻപാട്ടുകൾ, വായ്ത്താരികൾ, ഫലിതം എന്നീ ഘടകങ്ങളെല്ലാം നാടകങ്ങളുടെ സ്ഥലകാലസൂചകങ്ങളിലും രംഗോപകരണങ്ങളിലും കഥാപാത്രസംഭാഷണങ്ങളിലും ഭാവദാർഢ്യം നൽകുന്നുവെന്ന രീതി അതുവരെയുണ്ടായിരുന്ന നാടകസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. സംവിധായകന് ഒട്ടേറെ മൗനങ്ങളും ഇടങ്ങളും നൽകുന്ന, നടനും നടന്റെ ശരീരഭാഷയ്ക്കും പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന വ്യത്യസ്തങ്ങളായ രംഗവ്യാഖ്യാനങ്ങളാണ് കാവാലം നാടകങ്ങൾ വിളംബരം ചെയ്തത്. നടൻ സ്വന്തം ശരീരഭാഷയിലൂടെ പ്രേക്ഷകനുമായി സംവദിക്കുന്ന, നടന്റെ വേദിയായി തനതുനാടകവേദിയെ രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുകയാണ് കാവാലം ചെയ്തത്. 'ദൈവത്താറി'ന്റെ ചർച്ചയ്ക്കിടയിൽ നടനും സംവിധായകനുമായ പി.കെ.വേണുകുട്ടൻ നായർ ഇപ്രകാരം പറയുന്നുണ്ട്, "കാവാലത്തിന്റെ നാടകം രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ നടനു പ്രത്യേകമായ പരിശീലനം വേണം. നടനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുക എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ് നാടകാഭിനയത്തിൽ ഇതേവരെ കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത രീതീകരണം, പ്രത്യേകമായ അഭിനയക്രമം തന്നെ അനുവർത്തിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സാധാരണപരിശീലനമല്ല, താളത്തിനൊത്ത ചലനം, അംഗവിക്ഷേപങ്ങൾ എന്നിവയിൽ ഏകാഗ്രതയോടെയുള്ള പരിശീലനം. ഇതിനുവേണ്ടി പ്രത്യേകമായ അഭിനയക്രമം എഴുതിക്കൂട്ടേണ്ടിവരും" (ടി.എം.എബ്രഹാം, "തനതുസമ്പത്തിന്റെ അപൂർവ്വതാളം, 2016: 33). കളരിപ്പയറ്റും പടയണിയിലെ ചലനവ്യവസ്ഥകളും നടന്റെ അടിസ്ഥാനപരിശീലനത്തിനായി സ്വീകരിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം വാചികപരിശീലനംകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് കാവാലം അഭിനയക്രമത്തെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയത്. സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി എടുത്തുപറഞ്ഞ Voice', ''Speech', ''Tempo-Rhythem', 'Self Control' തുടങ്ങീ നടനുവേണ്ട ശാരീരികഘടകങ്ങളെ കാവാ

ലവും സ്വീകരിച്ചു. മാത്രമല്ല നടന്റെയും സംവിധായകന്റെയും ഭാവനാ സഞ്ചാരങ്ങൾക്ക് ഒട്ടേറെ സാധ്യതകൾ തുറന്നു നൽകുന്ന ആഖ്യാന ഘടനയും തന്ത്രവുമാണ് കാവാലം നാടകങ്ങൾക്കുള്ളത്. സംഘർഷ ങ്ങളിലൂടെ വളർന്ന് പരിസമാപ്തിയിലെത്തുന്ന തരത്തിലുള്ള ഘട നാരീതി പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണുന്നില്ലെങ്കിലും വാക്കുകളിലും വരിക ളിലും പലതും ധ്വനിപ്പിച്ചുപോകുന്ന ധ്വനിപാഠസമ്പന്നമായ നാടക ങ്ങളാണിവ. സംഗീതം, നൃത്തം എന്നിവയെ ഭാവദ്യോതകഘടകങ്ങ ളാക്കി വിന്യസിച്ച് നാടകത്തെ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും കാഴ്ചയുടെ അനുഭവമാക്കി മാറ്റുകയാണ് കാവാലം ചെയ്തത്.

ഇവിടെയെല്ലാം നാടകകൃതി അവതരണത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള കേവലമൊരു ചട്ടക്കൂട് മാത്രമായി നിലകൊള്ളുന്നതായി കാണാം. ചുറ്റുപാടുകളിൽനിന്നും രൂപഭാവങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുകയും സമാഹരി ക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് വികസിക്കേണ്ട ഒരു സർഗ്ഗവ്യാപാരമാണ് നാടകം എന്ന ചിന്തയിൽ നിന്നുരുത്തിരിഞ്ഞുവന്ന നാടകസങ്കല്പ മെന്ന നിലയിൽ 'തനതുനാടകവേദി' ഒരു സ്വതന്ത്രാവതരണരൂപമായി ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. "പശ്ചാത്തലവിധാനം ധ്വന്യാത്മക പ്രാധാന്യമുള്ള താക്കി മാറ്റുവാനും നാടകത്തിന്റെ അന്തർഭാവം അഭിവ്യഞ്ജിപ്പിക്കു വാനുതകുന്ന വെളിച്ചം നൽകുവാനും ശ്രദ്ധിക്കുന്ന ഒരു അവതരണ സമ്പ്രദായമാണ് ആധുനികനാടകത്തിനു വാസ്തവത്തിൽ വേണ്ടത്. സ്പേസിന്റെയും കാലത്തിന്റെയും പരിച്ഛിത്തികളെ അതിജീവിക്കാൻ രംഗഭാഷ ലാക്ഷണികവും വ്യഞ്ജനാപരവുമായ മേഖലകൾ തേടു ന്നു. ചില നാടകസംവിധായകർ അതിനെ "Mimatic level" എന്നും 'Symbolic level' എന്നും വിളിക്കുന്നു" എന്ന ജി.ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ അഭി പ്രായം ഇവിടെ അർത്ഥവത്താണ് (*നാടകദർശനം* 433).

നിഗമനം

നാടകവേദിയിൽ കർശനമായ ശിക്ഷണം നൽകേണ്ടത് നടനു തന്നെയാണെന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി പറയുന്നു. നടൻ തന്റെ കഥാപാ ത്രമായും ചുറ്റുപാടുകളുമായും (circumstances) അഭേദ്യമായ താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കണമെന്ന തത്ത്വത്തിന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി ഊന്നൽ നൽകുന്നു. ലോകയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കാനും സർഗ്ഗശക്തിയുടെ അന്തർമണ്ഡലത്തിൽ അവയ്ക്ക് ഭാവപ്രകാശം നൽകാനുമുള്ള കഴിവ് നടനുണ്ടാകണം. പല നടന്മാർക്കും ലോകാനു ഭവസ്വീകാര്യശക്തിയുണ്ടെങ്കിലും ഭാവപ്രകാശനക്ഷമത കുറവായിരി ക്കും. പരിശീലനത്തിലൂടെ ഇത് കുറേയൊക്കെ സാധ്യമാകും. സ്വന്തം സർഗ്ഗശക്തിയുടെ ഉണർവിനായി തന്നെത്തന്നെ സമർപ്പിക്കുന്ന

ISSN:2582-550X

ബോധനരീതിയാണ് ഇതിനാവശ്യമെന്ന് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കി നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഇത് സമഗ്രമായൊരു ജൈവപ്രക്രിയയാണ് (organic action). രണ്ടാം സ്രഷ്ടാവെന്ന പദവിയിലേയ്ക്കുയർന്ന സംവിധായകന്റെ സൃഷ്ടിപ്രക്രിയയെ രംഗവേദിയിൽ മൂർത്തവത്ക്കരിക്കുന്നത് നടീനടന്മാരാണ്. നാടകാവിഷ്കരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒഴിച്ചുകൂടാവാനാത്ത ഒന്നാണ് വേദിയിലെ ജൈവസാന്നിദ്ധ്യമായ നടൻ. ബാഹ്യജീവിതപ്രക്രിയകളുടെ അന്തഃചോദനകളാണ്, രംഗചേഷ്ടകളായും രംഗചലനങ്ങളായും ഭാവസ്ഫുരണങ്ങളായും പ്രകടിതമാകുന്നതെന്ന ആശയത്തെ സ്ഥാപിക്കുന്നതാണ് സ്റ്റാനിസ്ലാവ്സ്കിയുടെ പ്രായോഗികപഠനങ്ങൾ.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

എബ്രഹാം, ടി. എം. (2016, ജൂൺ-ജൂലായ്). തനതുസമ്പത്തിന്റെ അപൂർവ്വതാളം. *കേളി.* കേരള സംഗീത നാടകഅക്കാദമി.

കൃഷ്ണൻനായർ, പി. വി. (2017, ഏപ്രിൽ-മെയ്). ലോകം നാടകവേദിയിലൂടെ.... *കേളി.* കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമി.

നാരാണൻപിള്ള, കെ.എസ്.(1997). ശൈലീകൃതാഭിനയം-നവീനപദ്ധതി. *രംഗാവതരണം.* (496-536) കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.

ശങ്കരപ്പിള്ള, ജി.(2005.) *നാടകദർശനം.മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രം.* കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി.

David, A. (2003). *Stanislavsky for beginners*. Orient Longman Pvt. Ltd.

Stanislavsky, C. (1961). *Creating a role* (E. Reynolds Hapgood, Trans.). Theatre Arts Book.

Stanislavsky, C. (1989). *An actor prepares* (E. Reynolds Hapgood, Trans.). Eyre Methuen Publishing Ltd.

Stanislavsky, C. (2007). *Building a character* (E. Reynolds Hapgood, Trans.). Eyre Methuen Ltd.

Dr. Sreelatha. E
Asst. Professor
Department of Malayalam
Sreekrishna College, Guruvayur
Ariyannur P.O
Pin: 680 102
Kerala, India
Ph: +91 8547828521
E-mail: sreelathae2012@gmail.com
ORCiD: 0009-0005-4156-5452