ഭരതനാട്യത്തിലെ ഹസ്താഭിനയവും ധൈഷണികതയും: ഒരാമുഖം

മീനാക്ഷി എസ്.
ഗസ്റ്റ് അധ്യാപിക, മലയാളവിഭാഗം, പനമ്പിള്ളി മെമ്മോറിയൽ ഗവ. കോളേജ്, ചാലക്കുടി

നൃത്തത്തിൽ സാഹിത്യം വരുന്നിടത്താണ് അഭിനയത്തിന്റെ സാധ്യത തെളിയുന്നത്. കുറഞ്ഞപക്ഷം സാഹിത്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലമെങ്കിലും ഉണ്ടായിരിക്കും. സാഹിത്യത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനമാണ് അഭിനയം. അത് പദാർത്ഥ-സഞ്ചാരീ അഭിനയങ്ങളിലൂടെ സാധ്യമാക്കുന്നു. അഭിനയത്തിന്റെ അവിഭാജ്യ അംശമാണ് ഹസ്താഭിനയം. ഹസ്താഭിനയങ്ങളും ശിരസ്സ് മുതൽ പാദംവരെയുള്ള മറ്റ് അംഗോപാംഗങ്ങളും ഒത്തുചേർന്നാണ് അഭിനയപൂർണ്ണതയുണ്ടാക്കുന്നത്; അങ്ങനെയാണ് ആശയം സംവേദനം ചെയ്യുന്നത്. അതിനാൽ അവയൊക്കെതന്നെ ധൈഷണികവ്യാപാരത്തിന്റെ പ്രകടനങ്ങളാണ്. എങ്കിലും ഹസ്താഭിനയമില്ലാതെ പൂർണ്ണമായ ഒരു ആശയാവിഷ്കരണം സാധ്യമല്ല എന്നതിനാൽ ഹസ്താഭിനയം ധൈഷണികതയുടെ ആവിഷ്കാരമാണ്.

ധൈഷണികത

ഭാഷ സ്വതന്ത്രധൈഷണിക സിദ്ധിയല്ല, വ്യാകരണം സങ്കല്പനമാകുന്നു, ഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവ് ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളിൽനിന്നാണ് ഉണ്ടാവുന്നത് (ഗിരീഷ്, 2012: 20) എന്ന പരികല്പനകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, ഭാഷയെ മനുഷ്യന്റെ ധൈഷണികസിദ്ധിയായി തിരിച്ചറിയുകയും സിദ്ധാന്തവത്കരിക്കുകയും (ഗിരീഷ്, 2012: 7) ചെയ്യുന്ന നവീന ഭാഷാശാസ്ത്ര സമീപനമാണ് ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്രം. മനസ്സിനെക്കുറിച്ചും തലച്ചോറിനെക്കുറിച്ചും നിലനില്ക്കുന്ന അറിവുകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഭാഷയ്ക്ക് ഒരു സിദ്ധാന്തം രൂപീകരിക്കലാണ് ഇതിന്റെ ലക്ഷ്യം. [1]

1. The aim of cognitive linguistics is to build a theory of language that is consistent with current knowledge about the mind and brain. (Sarah F Taub, 2010: 13)

മനുഷ്യൻ തന്റെ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ വഴിയാണ് ചുറ്റുപാടുകളെ അറിയുന്നതും മനസ്സിലാക്കുന്നതും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആർജ്ജിതമാകുന്ന ലോക സംബന്ധമായ ബോധം ശരീരകേന്ദ്രിതമാണ്. ഇങ്ങനെ ലഭ്യമാകുന്ന അറിവുകൾ ബിംബരൂപത്തിൽ, മുൻകാല അനുഭവങ്ങളോടിണക്കിയും കണ്ണിച്ചേർത്തും, ലളിതമായോ സങ്കീർണ്ണമായോ, സന്ദർഭാനുസരണം ഉപയോഗിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ ഓർമ്മയിൽ ശേഖരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇതിനെയാണ് ധൈഷണികത എന്നതുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ലോകത്തിലെ ഓരോ വസ്തുവിനെക്കുറിച്ചും ആശയങ്ങളെക്കുറിച്ചും നാം ആർജ്ജിക്കുന്ന അറിവുകളുടെ മാനസികപ്രതിരൂപങ്ങളാണ് സങ്കല്പനങ്ങൾ. അങ്ങനെ നമുക്ക് പരിചിതമായ എല്ലാറ്റിനെക്കുറിച്ചും സങ്കല്പനങ്ങൾ മസ്തിഷ്കത്തിലുണ്ട്. ഇത്തരം സങ്കല്പനങ്ങളാണ് ആദ്യം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഇവയെയാണ് ആശയവിനിമയമാധ്യമങ്ങളിലൊന്നായ ഭാഷയിലൂടെ നാം ആവിഷ്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് എന്നാണ് ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ഭാഷാപ്രയോഗങ്ങളുടെ നിയന്ത്രണം ധൈഷണികപ്രക്രിയയുടെ ഫലമാണെന്നുവരുന്നു.

ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയമായ വിശകലനത്തിനെന്നും വെല്ലുവിളിയുയർത്തിയ അർത്ഥമെന്ന മണ്ഡലത്തെ ഉൾക്കൊള്ളാനും ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്രത്തിനു കഴിഞ്ഞു. മേല്പറഞ്ഞ കാഴ്ചപ്പാടനുസരിച്ച്, "അർത്ഥനിർമ്മാണവും വിനിമയവും ധൈഷണിക പ്രക്രിയകളാണ്" (ഗിരീഷ്, 2018:254) എന്ന് ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞർ വിശദീകരിച്ചു. അർത്ഥവും സങ്കല്പനമാണ് എന്നവർ വിശ്വസിച്ചു. കാരണം ഒരാശയത്തിന്റെ അർത്ഥസംവേദനം നടക്കുന്നത് വ്യക്തിയുടെ മാനസികധാരണകളുടെ, അതായത് അറിവിന്റെ, ജ്ഞാനപശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. ഇത് പി എം ഗിരീഷ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്(2012:99,100). കുറേക്കൂടി കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ, അർത്ഥത്തിന്റെ നിർമ്മാണവും നിയന്ത്രണവും സാധ്യമാകുന്നത്, കണ്ടുംകേട്ടും അനുഭവിച്ചും ഒരു വസ്തുവിനെക്കുറിച്ച് വ്യക്തിക്കുണ്ടാവുന്ന മാനസികധാരണകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ജ്ഞാന മാതൃകയിലൂടെയാണ് (ഹുസൈൻ ഷാബാസ്, 2018: 378, 380). വ്യക്തിക്കുണ്ടാവുന്ന ജ്ഞാനം സാമൂഹികാനുഭവം കൂടിയാണ്. "വ്യക്തിജ്ഞാനം, സാമൂഹികാനുഭവം എന്നിവ അർത്ഥം മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ പ്രാധാന്യം അർഹിക്കുന്നു"(2018: 388) എന്ന് ഹുസൈൻ ഷാബാസ് കണ്ടെത്തുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. സാമൂഹികമായി ആർജ്ജിക്കപ്പെടുന്ന അറിവാണ് സംസ്കാരം[2] എന്നും അർത്ഥം ആ അറിവിൽനിന്ന് അവിഭാജ്യമാണ്[3] എന്നും ആർ.എ.

---

2 Culture is socially acquired knowledge (2017: 73)

3 Semantics is inseparable from the knowledge, a conclusion which is shared by cognitive linguistics (2017:104)

ഹഡ്സൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഇത്തരത്തിൽ ഭാഷയുടെ അപസാന്ദർഭീകരണത്തിന് എതിരെ നിൽക്കുകയാണ് ധൈഷണിക ഭാഷാശാസ്ത്രം.

ആർജ്ജിക്കപ്പെടുന്ന അറിവുകളുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണമെന്ന നിലയ്ക്ക് വിലയിരുത്തുമ്പോൾ, "ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായ കാഴ്ചപ്പാടിൽ 'ഭാഷ' തികച്ചും പരിമിതമായ അർത്ഥത്തിലാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്"(വി.ആർ. സോളി, കെ. ജോയ്പോൾ, 2011:11) എന്ന വാദത്തെ തിരുത്തിക്കൊണ്ട് ആശയ വിനിമയസാധ്യതകളെയെല്ലാം ഉൾക്കൊള്ളത്തക്കവിധം ധൈഷണിക ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിൽ, ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ പഠനമേഖല വിപുലപ്പെടുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ ആശയവിനിമയം സാധ്യമാക്കുന്ന ഭരതനാട്യത്തിലെ ഹസ്താഭിനയവും ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്ര യുക്തിയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള വിശകലനത്തിന് യോഗ്യമാണ്.

ഭരതനാട്യത്തിലെ ഹസ്താഭിനയവും ധൈഷണികതയും

മൂകമായ ഹസ്താഭിനയം ആശയങ്ങളെ സംവേദനം ചെയ്യുന്നു എന്നതിനാൽ അതിൽ ധൈഷണികത പ്രവർത്തിക്കുക സ്വാഭാവികമാണ്. സാമൂഹികവും ഇന്ദ്രിയാർജ്ജിതവും ഐതിഹ്യങ്ങളും മിത്തുകളും അടങ്ങുന്ന സാംസ്കാരികവുമായ അറിവിന്റെ ജ്ഞാനപശ്ചാത്തലത്തിൽ വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. അവയ്ക്ക് പലപ്പോഴും പുതിയ ജ്ഞാനത്തെ ചേർത്തുവെച്ച് ജ്ഞാനമാതൃകീകരണം സാധ്യമാക്കാനും കഴിയും. ഇങ്ങനെ ഉപാദാന ലക്ഷണ, ജ്ഞാനമാതൃക, വസ്തുപശ്ചാത്തലബന്ധം, ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തം, വർഗീകരണം, ലക്ഷകം എന്നീ ധൈഷണികവൃത്തികളുടെ ആവിഷ്കാരങ്ങളായി ഹസ്താഭിനയത്തെ തിരിച്ചറിയാം.

ജ്ഞാനമാതൃക (Frame)

ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്രത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അർത്ഥം എന്ന ഭാഷാഘടകവും സങ്കല്പനമാണ്. ഓരോ പദത്തിനും വലുതോ ചെറുതോ ആയ ഓരോ ജ്ഞാനമാതൃക (Frame) ഉണ്ട്. ഓരോ പദത്തേയും വലയം ചെയ്തിരിക്കുന്ന, പൂർവധാരണകളടക്കമുള്ള അറിവിന്റെ ചട്ടക്കൂടാണ് ഇപ്പറഞ്ഞ ജ്ഞാനമാതൃക. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അത് അനുഭവസഞ്ചയമായി ഉണ്ടാകുന്ന സങ്കല്പനത്തിലും വ്യക്തിയ്ക്കുള്ള അടിസ്ഥാനജ്ഞാനത്തിലും ഊന്നിനില്ക്കുന്നു. ആന്തരികമായ യുക്തിയും ക്രമവുമുള്ളവയാണ് ജ്ഞാനമാതൃകകൾ (ഗിരീഷ്, 2018: 257). ഒരു കെട്ടിടം എന്നതിലുപരി, ഡോക്ടർ, രോഗി, നേഴ്സ്, ഓപ്പറേഷൻ, സർജറി, തുടങ്ങി പല ഘടകങ്ങളുടേയും കൂട്ടമാണ് ആശുപത്രി. ഇതൊരു ജ്ഞാനമാതൃകയാണ്.

ഈ ജ്ഞാനമാതൃകയെന്ന ധൈഷണികഘടനയാണ് ലോകത്തെ വസ്തുതകളേയും വസ്തുക്കളേയും എങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കണമെന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നത്. ജ്ഞാനമാതൃകയും വ്യക്തിയുടെ ജ്ഞാനതലവും ചേർന്ന് ജ്ഞാനമാതൃകാർത്ഥവിചാരത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു.

മനുഷ്യൻ തന്റെ അനുഭവങ്ങളിലൂടെ ആർജ്ജിക്കുന്ന അറിവുകൾ മസ്തിഷ്കത്തിൽ സൂക്ഷിക്കുന്നത് ബിംബശൃംഖലയായിട്ടാണ്. അനുഭവങ്ങൾ വർദ്ധിക്കുന്ന തോതനുസരിച്ച് ബിംബശൃംഖലയുടെ സങ്കീർണ്ണതയും ഏറിവരും. ഇവയുടെ പ്രത്യക്ഷീകരണമാണ് ലക്ഷകത്തിലും ജ്ഞാനമാതൃകയിലും കാണുന്നത്. കൃത്യമായതും യുക്തിഭദ്രമായതുമായ ജ്ഞാനമാതൃകയ്ക്കകത്താണ് ആശയങ്ങളുടെ അർത്ഥസംവേദനക്ഷ മത നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നത്. 'ഭാഷ, ജ്ഞാനമാതൃകയ്ക്ക് പുറത്താണെങ്കിൽ അതിന് അർത്ഥമില്ല' (2016: 63) എന്ന് പി.എം. ഗിരീഷ് പറയുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. ആശയവിനിമയോപാധിയെന്ന നിലയിൽ ഭാഷയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രധാനമാണ് ജോർജ്ജ് ലക്കോഫ് അവതരിപ്പിച്ച ജ്ഞാനമാതൃക എന്ന സങ്കല്പം. ചിന്തയുടെ ആധാരമായ ജ്ഞാനമാതൃക മിക്കവാറും അബോധപരമാണ്, അത് സാമാന്യരൂപത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നു, പ്രതിജനഭിന്നമായ ജ്ഞാനമാതൃക വ്യക്തിക്കനുസരിച്ച് രൂപപ്പെടുന്നു, ഒരു ജ്ഞാനമാതൃകയുടെ ആവർത്തിച്ചുള്ള പ്രയോഗം അതിനെ ഉറപ്പിക്കാൻ കാരണമാ കുന്നു (2016: 64) എന്നിവ ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്രപ്രകാരമുള്ള ജ്ഞാനമാതൃകയുടെ സവിശേഷതകളാണ്. ഇവ മനുഷ്യമസ്തിഷ്കത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു. നമ്മുടെ വിശ്വാസങ്ങൾ, മൂല്യബോധങ്ങൾ തുടങ്ങിയെല്ലാം ഇത്തരം ജ്ഞാനമാതൃകകളാണ്. എന്നാൽ അവയ്ക്ക് മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നില്ല എന്നല്ല അതിനർത്ഥം. പൊതു ഇടങ്ങളിൽനിന്നും വ്യവഹാരങ്ങളിൽനിന്നും ലഭ്യമായ അനുഭവവും ഭാഷാവിഷ്കാരങ്ങളും മസ്തിഷ്കപരിണാമത്തിന് കാരണമാകുന്നു (2016: 76). ഇങ്ങനെ മസ്തിഷ്കവും സമൂഹവും ജ്ഞാനമാതൃകയും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ട് കിടക്കുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

കലാവിഷ്കാരങ്ങളെല്ലാംതന്നെ ആശയവിനിമയോപാധികളാണ്. അവ സൗന്ദര്യാധിഷ്ഠിതമായി കാലത്തിനെ പ്രതിരോധിക്കുന്നു. ഈ പ്രവർത്തനത്തിൽ ജ്ഞാനമാതൃകയ്ക്ക് വ്യക്തമായ പങ്കുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് സാംസ്കാരികമായ എന്തും ചരിത്രബദ്ധമാണെന്ന വാദത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ സംസ്കാരപഠിതാക്കൾ പഠനം നടത്തുന്നത്. ഒരു കലാരൂപമെന്ന എന്ന നിലയ്ക്ക് ഭരതനാട്യവും അതിന്റെ ആശയാവിഷ്കരണത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായ ഹസ്താഭിനയവും ജ്ഞാനമാതൃകയ്ക്ക്

പുറത്തല്ല. അതിന്റെ ആശയാവിഷ്കരണത്തിലും അർത്ഥസംവേദനത്തിലും ജ്ഞാനമാതൃക എന്ന ധൈഷണികവൃത്തി കടന്നുവരുന്നു.

ക്ഷേത്രം, പ്രഭുക്കന്മാരുടെയും തമ്പുരാക്കന്മാരുടെയും മറ്റും ഒത്തുകൂടലുകൾ, രാജകൊട്ടാരങ്ങളിലെ രാജസദസ്സുകൾ എന്നിങ്ങനെ പല സന്ദർഭങ്ങളിൽ, പല പ്രാദേശികവഴക്കങ്ങളോടെ, ലൈംഗികതയുടേയും ഭക്തിയുടേയും വിനോദത്തിന്റെയും അംശങ്ങളോടെ, എന്നാൽ ഒരൊറ്റ സമുദായത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് പലതായി നിലനിന്നിരുന്ന 'സദിരാ'ട്ടത്തെ 'ഭാരതനാട്യ'മായി നവീകരിക്കുന്നത് 1930-കളിലാണ്. പുതിയ നാമം, പുതിയഘടന, പുതിയ മാർഗ്ഗം, പുതിയ അവതരണസാഹചര്യങ്ങൾ തുടങ്ങി, കെട്ടിലും മട്ടിലും ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ സാമൂഹ്യജീവിതത്തിനൊത്ത് മാറിവന്ന കലാരൂപമായിത്തീർന്നു അത്.

ദേവദാസികളുടെ പരമ്പരാഗത വേഷവിധാനങ്ങളും അലങ്കാരങ്ങളും സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടും നർത്തകിയെ ക്ഷേത്രത്തെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന എന്നാൽ ആധുനികമായ വേദിയിൽ ആധുനിക വെളിച്ചത്തിന്റെ കീഴിൽ, വേദിയിലിരിയ്ക്കുന്ന ഗുരുവിന്റെയും വേദിയിൽവെയ്ക്കുന്ന നടരാജവിഗ്രഹത്തിന്റെയും മധ്യത്തിൽ നിർത്തിക്കൊണ്ടും രുഗ്മിണിദേവി പഴമയേയും പുതുമയേയും സമന്വയിപ്പിച്ചു. അതിലൂടെ "പുതുമയിലേയ്ക്ക് പഴമയുടെ പ്രതീതിയും പ്രഭാവങ്ങളും ഇണക്കിച്ചേർത്തുകൊണ്ട്, ചരിത്രം എപ്പോഴും വർത്തമാനത്തിന്റെ അരങ്ങാണെന്ന് അവർ ഉറപ്പിക്കുകയായിരുന്നു" (സുനിൽ പി. ഇളയിടം, 2014:479). നടരാജൻ എന്ന ബിംബത്തിന് മുമ്പു കിട്ടാത്ത പ്രാധാന്യമാണ് നൃത്തത്തിന്റെ തലത്തിൽ ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ ലഭിച്ചത്.[4] സമൂഹികജീവിതത്തിലും ആത്മീയജീവിതത്തിലും നൃത്തത്തിന് വലിയ സ്ഥാനം നല്കുന്ന മറ്റൊരു രാജ്യവുമില്ല എന്ന് അവർ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. "ഭരതനാട്യം, താഴ്ന്ന വികാരങ്ങളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നതാണെങ്കിൽ ഭരതനാട്യമേ ചെയ്യേണ്ടതില്ല" (2016:15) എന്നതായിരുന്നു അവരുടെ മതം. അതിനാൽ ശൃംഗാരത്തെ മാംസനിബദ്ധമല്ലാതാക്കിക്കൊണ്ടാണ് അവർ തന്റെ കലാക്ഷേത്രയിൽ ഭരതനാട്യം അഭ്യസിപ്പിച്ചത്. ഭക്തിയിലൂടെയുള്ള ആത്മീയതയിലായിരുന്നു അവരുടെ ഊന്നം. അങ്ങനെയാകുമ്പോൾ മഹാത്മുഷികളുടേയും മനുഷ്യത്വവാദികളുടേയും സന്ദേശവാഹകമാകാൻ കലയ്ക്ക് സാധിക്കുമെന്നും അവർ ഉറപ്പിച്ചിരുന്നു[5].

4 ....despite his deep roots in South Indian religious tradition, Nataraja has never before been asked to play a role quite like the one reserved for him in the 20th century. (Mattew Harp Allen, 2012: 206) One of the greatest and most ancient arts of India is dance as far as I know India aone has given it high place in both national and spiritual life. (Rukminidevi Arundale, 2012: 192) .

5 ...India will become a fit vehicle for the messege of the sages and saviours of humanity. (2012:196)

ശൃംഗാരത്തിനു മാത്രമേ മനുഷ്യ-പരമാത്മ ഐക്യത്തിന് വഴിതെളിക്കാൻ പറ്റൂ[6] എന്ന് വിശ്വസിച്ചെങ്കിലും ബാലസരസ്വതിയും ഭക്തിയേയും ആത്മീയയേയും മുറുകെപ്പിടിച്ചിരുന്നു. വിനോദവികാരാവിഷ്കാരങ്ങൾക്കപ്പുറം അത് ഭക്തിയുടെ സാക്ഷാൽക്കാരമായി. വേശ്യകളായി മാറിയിരുന്ന ദേവദാസീസമൂഹത്തിൽനിന്ന്, ബ്രാഹ്മണവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട രുഗ്മിണി ദേവി അതിനെ പൊതുവേദിയിൽ എത്തിച്ചതോടെ ഭരതനാട്യത്തിന് 'കുലീനത'യും കൈവന്നു. ഇങ്ങനെ ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ മാറിവന്ന മൂല്യസങ്കല്പങ്ങളുടെ ജ്ഞാനമാതൃകയ്ക്കുള്ളിൽ നൃത്തത്തിന്റെ പുതിയൊരു ജ്ഞാനമാതൃകയായി 'ഭരതനാട്യം' അവതരിച്ചു. ദേശീയതയോട് ചേർന്നുനില്ക്കും വിധം 'ദേശഭാവനയുടെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങളായി' എന്ന് സുനിൽ പി. ഇളയിടം (2014: 474) രേഖപ്പെടുത്തുന്നത് ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്.

ഭരതനാട്യം എന്ന പുതിയ ജ്ഞാനമാതൃകയുടെ പ്രതിഷ്ഠയിൽ ഹസ്താഭിനയത്തിനും അതിന്റേതായ പങ്കുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ പകുതിയിൽ, ഭാരതനാട്യമാർഗ്ഗത്തിൽ, ആരാധനയുടെ ഭാഗമായി ദേവദാസികൾ ക്ഷേത്രത്തിനകത്ത് അനുഷ്ഠിച്ചിരുന്ന കർമ്മങ്ങളെ അനുകരിച്ചുകൊണ്ട്, പുതിയ ഇനങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു.[7] പുഷ്പാഞ്ജലി, മല്ലാരി തുടങ്ങിയവ ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്. ഈ അനുകരണത്തിന് ഹസ്താഭിനയത്തിന്റെ സാധ്യതകളാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയത്. കുംഭാരതി ഉഴിയുക എന്നത് ദേവദാസികളുടെ പ്രധാന അനുഷ്ഠാനമായിരുന്നു. രണ്ടു കൈയ്യിലും അളപത്മം പിടിച്ച് കൈയിന്റെ അറ്റങ്ങൾ കൂട്ടിമുട്ടുംവിധമാക്കി വിഗ്രഹത്തിനുമുന്നിൽ ഉഴിഞ്ഞ് കാണിക്കുന്ന രീതി രംഗത്ത് കൊണ്ടുവന്നത് ഈ അനുഷ്ഠാനത്തിന്റെ അനുകരണമായിട്ടാണ്. പുഷ്പാർച്ചനയ്ക്ക് പുഷ്പപുടഹസ്തവും ദീപാരാധനയ്ക്ക് കപിത്ഥഹസ്തവും ഉപയോഗിച്ച് അവതരിപ്പിക്കുന്നതും ഇത്തരം അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ അനുകരണമെന്ന നിലയ്ക്കാണ്. അങ്ങനെ രാജസദസ്സുകളിലെ ഇനങ്ങളുടെ വലിയൊരു ശേഖരം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഭരതനാട്യം പുനരനുഷ്ഠാനവല്ക്കരിക്കപ്പെട്ടു എന്ന് ആൻമേരി ഗസ്റ്റൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു(2012: 286).

ഭാരതത്തിന്റെ അതിഭൗതികമായ ആത്മീയതകളോട് കലകളെ പൊതുവേ ചേർത്തുവെയ്ക്കുകകൂടിയായിരുന്നു ഈ പുതിയ ജ്ഞാനമാതൃക. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിന്റെ അവതരണത്തിലൂടെ എല്ലാവരിലും അത്തരം ആത്മീയചിന്തകൾ ഉണ്ടാക്കണമെന്നും അതാണ് കലയുടെ

6 Shingara stands supreme in emotion. No other emotion is capable of better reflecting the mystic union of the human with the divine. (2012: 200)

7 New pieces of choreography, relating to the introductory portions of many modern dance rituals recalls, the ritual activities of devadasis inside the temple. (2012: 285)

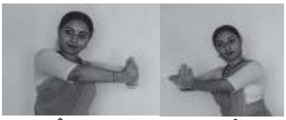
വൈശിഷ്ട്യമെന്നും അവർ വിശ്വസിച്ചു. അത്തരം വിശ്വാസങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കാണികളെ അത് തൃപ്തിപ്പെടുത്തി. പക്ഷേ, ആ കാരണത്താൽ അതിന്റെ പ്രചാരം കുറഞ്ഞിരുന്നില്ല. കാരണം, ഭാരതത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയായി ഭരതനാട്യം ആഗോളതലത്തിൽ പ്രചരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അതിഭൗതികമായ ജ്ഞാനമാതൃകാവിഷ്കരണത്തിലൂടെതന്നെ അതിന് വലിയ പ്രചാരം സിദ്ധിച്ചു. വിദേശികൾ വരെ അംഗീകരിക്കുന്നത്, പഠിക്കുന്നത് എന്ന സവിശേഷതകൾ, ആധുനിക യുറോകേന്ദ്രിത ജ്ഞാനമാതൃകയ്ക്ക് ഉൾക്കൊള്ളാവുന്നതായിരുന്നു.

ശിവനും വിഷ്ണുവും മുരുകനും പാർവതിയും വള്ളിയും ദേവയാനിയും ഇന്ദ്രനും കാമദേവനും എല്ലാം ഓരോ ജ്ഞാനമാതൃകയാണ്. കൈയ്യിൽ വഹിക്കുന്ന ആയുധങ്ങളും വസ്തുക്കളും പ്രധാന ഉത്തരവാദിത്ത്വങ്ങളും ആടയാഭരണങ്ങളും ചുറ്റിപ്പറ്റിനില്ക്കുന്ന കഥകളും കുടുംബജീവിതവും സഞ്ചരിക്കുന്ന വാഹനവും ജനനകഥയും പരാക്രമങ്ങളും വിജയങ്ങളും എല്ലാം ചേരുന്നതാണ് ഓരോരുത്തരുടേയും ജ്ഞാനമാതൃക.

ശിവൻ

വിഷ്ണു

കാമദേവൻ


വിഷ്ണുഹസ്തം (ശംഖുചക്രങ്ങൾ)

ശ്രീരഞ്ജിനിവർണ്ണത്തിലെ ആദ്യവരി, 'സ്വാമി നീ മനസ്സലിഞ്ഞ് അനുഗ്രഹിച്ചാലും ദയാകരനായ മുരുകാ' എന്നാണ് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഈ സാഹിത്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വരുന്ന ആദ്യ അഭിനയത്തിൽ പദാർത്ഥാഭിനയവും തുടർന്ന് സഞ്ചാരീ അഭിനയവുമുണ്ട്. ചിന്തയ്ക്ക് ആധാരം ജ്ഞാനമാതൃകയാണ്. ഈ സാഹിത്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരം ചിന്തയിൽ നിന്ന് രൂപമെടുക്കുമ്പോൾ അതിൽ ജ്ഞാനമാതൃക കൾ ഇടപെടുക സ്വാഭാവികമാണ്. പദാനുപദാവിഷ്കാരത്തിനുശേഷം പദാർത്ഥാഭിനയത്തിന്റെ തുടർച്ചയിൽ, 'അറുമുഖനേ, നീ മനസ്സലിഞ്ഞ് ദർശനം തന്നാലും' എന്ന് അഭിനയിക്കുന്നു. പിന്നീട് പല അഭിനയങ്ങളിലും ദർശനത്തിനു വേണ്ടിയുള്ള അപേക്ഷ കാണുന്നുണ്ട്. വള്ളി-ദേവയാനി സമേതനായി വന്ന് പദദർശനം തരാനും മറ്റും സാഹിത്യത്തിൽതന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. അതായത്, ഇവിടെ സാഹിത്യത്തിൽ നേരിട്ട് പറയാ ത്ത അനുഗ്രഹം, 'ദർശനം' തന്നെയാണെന്നത് ആർത്ഥികതലമായി അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അടുത്ത അഭിനയത്തിൽ ഇത് കുറേക്കൂടി സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുമുണ്ട്. മുരുകന്റെ

വാഹനമായ ആ മയിലിന്റെ പുറത്തുകയറി വരാനും ദർശനം നല്കാനും അഭിനയിക്കുന്നു. ദർശനലബ്ധി കാവ്യാർത്ഥംതന്നെ ആയതിനാൽ മയിലിലേറിവരുവാനുള്ള ഓർമ്മപ്പെടുത്തലെന്നപോലെ മയിൽവാഹനനായ മുരുകഹസ്താഭിനയം (ഇടതു-മയൂരം, വലതു-ശിഖരം ഇടതിന് പുറകിൽ) ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. കാണുന്നത് വിശ്വസിക്കുക എന്ന യുക്തി ആധുനികതയുടെതാണ്. ഏതെങ്കിലും ഇന്ദ്രിയംവഴി അനുഭവിച്ചറിയുക എന്നതല്ല കണ്ടറിയുക എന്നതാണ് അതിന്റെ ശരി. മറ്റെല്ലാം തോന്നലാകാം എന്നത് വിശ്വസിക്കുന്നു. ദർശനത്തെ മോക്ഷമായി കാണുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്. ഈ യുക്തി ജ്ഞാനമാതൃകയായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് തുടക്കത്തിൽ തന്നെ ദർശനത്തിനായി അപേക്ഷിച്ചു കാണുന്നത്.

മയിൽവാഹനൻ

അടുത്തതായി കാണിക്കുന്ന ഹസ്താഭിനയത്തിൽ, മൂന്ന് ലോകവും ജയിച്ചവൻ എന്ന് വാഴ്ത്തുന്നു. അതിന്റെ വ്യക്തതയ്ക്കായി കോഴിയെ അടയാളപ്പെടുത്തിയ മുരുകന്റെ കൊടി മുകളിൽപ്പറക്കുന്നതായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഓരോ രാജ്യവും അവരുടെ വിജയം പ്രഖ്യാപിയ്ക്കുന്നത് അവരുടെ കൊടി പറത്തിക്കൊണ്ടാണ്. ആധുനികതകാലത്തിന്റെ ശീലമാണിത്. കൊടി ഉയർത്തുന്നത് വിജയത്തേയും കൊടി താഴ്ത്തുന്നത് പരാജയത്തേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. വിജയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ ജ്ഞാനമാ തൃക ഉള്ളിൽക്കിടക്കുന്നതുകാരണമാണ് മൂന്ന് ലോകവും ജയിച്ചവൻ എന്ന ആവിഷ്കാരത്തിൽ മുരുകന്റെ കൊടി ഉയർന്നുപറക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.

കുമാരസംഭവത്തിലെ കഥാംശമാണ് സഞ്ചാരീ അഭിനയമായി ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അസുരനിഗ്രഹത്തിന് കാലമായതിനാൽ മുരുകന്റെ ജനനത്തിനായി ദേവന്മാർ ശിവനോട് അപേക്ഷിച്ചു. അതുപ്രകാരം കാട്ടിൽ ശിവനെ തപസ്സ് ചെയ്യുന്ന പാർവതിയെ ഒരു ബ്രാഹ്മണബാലന്റെ വേഷത്തിൽ ചെന്നുകണ്ട് അവളുടെ സ്നേഹം ശിവൻ പരീക്ഷിച്ചറിഞ്ഞു. തുടർന്ന് വിവാഹവും ചെയ്തു. ആ അർദ്ധനാരീശ്വരന്മാരിൽ ജനിച്ച മുരുകൻ എല്ലാ ദുഃഖങ്ങളും അകറ്റി മോക്ഷം പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന എന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആ അഭിനയം അവസാനിക്കുന്നത്.

കോഴി എന്ന കൊടിയടയാളം

പുരാണകഥകളനുസരിച്ച് ശിവൻ, പാർവതി, അഗ്നി, കാർത്തിക നക്ഷത്രം, ശരവണം എന്ന കാട് തുടങ്ങി ധാരാളം ആളുകൾക്കും സ്ഥലങ്ങൾക്കും മുരുകന്റെ ജനനത്തിൽ പങ്കുള്ളതായിട്ടാണ് കാണുന്നത്. മുരുകന് നൽകുന്ന പര്യായങ്ങളിൽ ആ ഐതിഹ്യങ്ങൾ കാണാൻ കഴിയും. അതെല്ലാം അവഗണിച്ച് കാളിദാസന്റെ കുമാരസംഭവത്തിലെ ഈ ഭാഗം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് അത് ആ കാലത്തെ ജ്ഞാനമാതൃകകളോട് ഒത്തുപോകുന്നകൊണ്ടാണ്. ശിവന്റെയും പാർവതിയുടേയും പുത്രൻ എന്ന് പറയുമ്പോൾ ആധുനികതയുടെ ഒരു അണുകുടുംബവ്യവസ്ഥക്കുള്ളിൽ അതിന് ഇടം കിട്ടുന്നു. ഒരൊറ്റ പിതൃത്വം ആരോപിക്കലും അക്കാലത്തെ പുരുഷാധിപത്യനിലപാടിന്റെ ആവശ്യകതയുടെ ഭാഗമാണ്. സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലെ പ്രധാനിയായ കാളിദാസന്റെ സാഹിത്യത്തെ ഉപജീവിക്കുമ്പോൾ ദേശീയതയോടും ചേർന്നുനില്ക്കാൻ കഴിയുന്നു. 'കർമ്മത്തിന്റെ പൂർത്തീകരണത്തിന് ദേവന്മാരുടെ അപേക്ഷപ്രകാരം' എന്ന വിലയിരുത്തലിൽ, കാമവും ശൃംഗാരവും പ്രണയവും ഉത്തരവാദിത്വ നിർവഹണത്തിന്റെ അനിവാര്യതയായി മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്നു. അപ്പോൾ 'താഴ്ന്നവികാരം' ഉദ്ദീപിപ്പിയ്ക്കപ്പെടുന്നുമില്ല.

സഞ്ചാരീ അഭിനയത്തിൽ, ഒരു തുടക്കവും (A start) ഒരു പ്രവൃത്തിയും (A activity) ഒരു പരകോടിസ്ഥിതിയും (A climax) ഒരു സംഗ്രഹവും (A conclusion) ഉണ്ടാകും (2002:25) എന്നാണ് ദിവ്യാഭവാനി സുരേഷ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. ദേവന്മാരുടെ അപേക്ഷയാണ് ഇവിടെ തുടക്കം. തുടർന്നുള്ള സംഭവങ്ങൾ പ്രവൃത്തിയാണ്. വിവാഹം ചെയ്യുന്നതും കുമാരൻ ജനിക്കുന്നതും പരകോടിയാണ്. ആ മുരുകൻ എല്ലാ ദുഃഖങ്ങളും അകറ്റി മോക്ഷംനല്കുന്നു എന്നതാണ് സംഗ്രഹം. സഞ്ചാരീഹസ്താഭിനയവും അതിന് പശ്ചാത്തലമാകുന്ന സാഹിത്യവും ചേർന്ന് ഈ വർണ്ണത്തിന്റെ സ്ഥായിയായ ഭാവത്തെ പ്രകടമാക്കുന്നുണ്ട്. ശിവനെമാത്രം വിചാരിച്ച് അപർണ്ണയായി തപസ്സനുഷ്ഠിച്ച പാർവതിയുടെ കഠിനമായ പ്രണയം കണ്ട് മനസ്സലിഞ്ഞ് ദർശനം നല്കിയവനാണ് ശിവൻ. ആ ബന്ധത്തിന്റെ പവിത്രതയിൽ ജനിച്ചവനാണ് മുരുകൻ. അതിനാൽ ആ കാരുണ്യം മുരുകൻ ഇവിടെ നായികയോടും കാണിക്കണം എന്ന അർത്ഥമാണ് വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. സാഹിത്യവും ഹസ്താഭിനയവും ചേർന്ന് ഇരട്ട

ഉപാദാനലക്ഷണയുടെ സാധ്യതയെ ഇവിടെ വിനിയോഗിക്കുന്നു. ഈ ആശയത്തിന്റെ പൂരണമാണ്, 'എല്ലാ ദുഃഖങ്ങളും അകറ്റുന്നവനേ' എന്ന സംഗ്രഹം. വർണ്ണത്തിന്റെ അന്തരാർത്ഥത്തെ അത് ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നു.

ശിവൻ പാർവതിയെ വിവാഹം ചെയ്യുന്ന എന്ന ആശയം, താലികെട്ടും പാണീഗ്രഹണവും കാണിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഭാരതീയസാഹചര്യത്തിൽ, 'വിവാഹം' എന്ന ജ്ഞാനമാതൃകയിൽ ഇവ രണ്ടും സാംസ്കാരികമായിപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് ഇത് ആശയവിനിമയം സാധ്യമാക്കുന്നത്. അതുപോലെ ദേവന്മാരെ കാണിക്കുന്നത് മുകളിലേയ്ക്ക് രണ്ടുകൈയ്യും ഉയർത്തിയാണ്. ദേവന്മാർ ആകാശവാസികളാണ് എന്ന അവരെപ്പറ്റിയുള്ള ജ്ഞാനമാതൃകയുടെ ഇടപെടലാണ് ഈ ഹസ്താഭിനയത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ പദാർത്ഥ-സഞ്ചാരീ ഹസ്താഭിനയങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരത്തിലും അർത്ഥവിനിമയത്തിലും ജ്ഞാനമാതൃക എന്ന ധൈഷണികവൃത്തി പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

"ജ്ഞാനമാതൃകീകരണം അബോധപരമാകാം"(ഗിരീഷ്, 2018:257) എന്നതിലും, "നല്ലതായാലും കെട്ടതായാലും വികാരങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാനും അവയെ മാറ്റാനും ജ്ഞാനമാതൃകീകരണത്തിലൂടെ കഴിയും"(ഗിരീഷ്, 2018: 77) എന്നതിലും, ജ്ഞാനമാതൃകകളെ സൃഷ്ടിക്കാനുമാകും എന്ന ധ്വനിയുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ ജീർണ്ണിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥകളോട് കലഹിക്കുന്ന മാധ്യമം എന്ന നിലയ്ക്ക് ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരങ്ങളിലും ഇത് സാധ്യമാക്കുമ്പോൾ പുതിയ ജ്ഞാനമാതൃകകൾ കാലാനുസൃതം സൃഷ്ടിയ്ക്കപ്പെടുന്നു. ചന്ദ്രലേഖ എന്ന നൃത്തസംവിധായിക, ലീലാവതി എന്ന ഗണിതശാസ്ത്രഗ്രന്ഥത്തെ നൃത്തശില്പമാക്കി മാറ്റിയപ്പോൾ, മൂർത്തതകളെ പ്രകൃതിയിലെ അമൂർത്തങ്ങളായി അവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു (രാജു വള്ളിക്കുന്നം, 2001: 42). ഇതിൽ ഒരു പുതുജ്ഞാനമാതൃക ഉണ്ടാക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇത്തരം സൃഷ്ടികളിൽ ഹസ്താഭിനയത്തിന് വലിയ സ്ഥാനമുണ്ട്.

ജ്ഞാനമാതൃകീകരണവും ഹസ്താഭിനയം സാധ്യമാക്കുന്നുണ്ട്. ശ്രീരഞ്ജിനിവർണ്ണത്തിൽ മുരുകനെ വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ 'ഓം' എന്ന് എഴുതി ധ്യാനത്തിലിരിക്കുന്നതായി അഭിനയിക്കുന്ന ഭാഗമുണ്ട്. അതായത് ഓംകാരമൂർത്തിയായി മുരുകനെ വാഴ്ത്തുന്നു എന്നർത്ഥം. കൈലാസത്തിൽ നിന്നും മാതാപിതാക്കളോട് പിണങ്ങി താപസനായി പഴനിയിലെത്തിയ മുരുകന്റെ കഥ പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. എങ്കിലും അടിസ്ഥാനപരമായി ദ്രാവിഡദേവനാണ് മുരുകൻ. സംഘകാലത്തെ ഐന്തിണസങ്കല്പത്തിൽ കുറുഞ്ചിതിണയുടെ ദേവനായി പറയുന്നത് മുരുകനെയാണ്. ഒൻപതാം നൂറ്റാണ്ട് മുതൽക്കുതന്നെ ആര്യാധിനിവേശത്താൽ ആര്യ-ദ്രാവിഡ സങ്കര

സംസ്കാരം ഉണ്ടാവുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ ഭാഗമായി പല ദ്രാവിഡദൈവങ്ങളും ആര്യപാരമ്പര്യത്തോട് ഇണങ്ങിയിട്ടുമുണ്ട്. എങ്കിലും കൃത്യമായ ദ്രാവിഡാചാരങ്ങൾ സമാന്തരമായി നിലനില്ക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. അതു കൊണ്ടാണ് മാടനേയും ചാത്തനേയും വിട്ട് 'ഈഴവ ശിവനെ' പ്രതിഷ്ഠിച്ചുകൊണ്ട് സവർണ്ണഹൈന്ദവതയിലേയ്ക്ക് അവർണ്ണനേയും എത്തിക്കാൻ ശ്രീനാരായണഗുരു മുതിർന്നത്. ആര്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് ഓംകാരം. അതേപാരമ്പര്യത്തിന്റേതായ വേദങ്ങൾ, ഭാരതീയവൈജ്ഞാനികമേഖല എന്ന നിലയിൽ ഏറെ സ്വീകാര്യമാകുന്നതും അത് ഭാരതത്തിന്റെ സ്വത്വം എന്ന തരത്തിൽ വിദേശീയർക്കെതിരായി പ്രയോഗിക്കുന്നതും അതിന്റെ തീവ്രത കൂട്ടുന്നതും ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിലാണ്. ഈ പറഞ്ഞ ജ്ഞാനമാതൃകയാണ് ഇവിടെയും കടന്നുവരുന്നത്. ആര്യദ്രാവിഡ സമന്വയത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമാണ് മുരുകനെ ഓംകാരപ്പൊരുളായി പുകഴ്ത്തുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നത്. മുരുകനെന്ന പ്രാദേശികദൈവം അതോടെ ഇന്ത്യൻ ദേശീയതയോട് ഉദ്ഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നു. കാർത്തികേയൻ എന്ന സങ്കല്പം ഉത്തര ഭാരതത്തിലുണ്ടെങ്കിലും അതിനപ്പുറമുള്ള പ്രാധാന്യം തമിഴകത്തും പിന്നീട് തമിഴ് നാട്ടിലും മുരുകനുണ്ട്. മുരുകനെന്ന ജ്ഞാനമാതൃക അങ്ങനെ പരിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു എന്ന് വ്യക്തം. ഇത്തരത്തിൽ അബോധപരമായ ജ്ഞാനമാതൃകീകരണവും ഹസ്താഭിനയത്തിലൂടെ സാധിക്കുന്നു.

കമാസ് രാഗത്തിലെ ജാവലിയിൽ, 'മാരജനക സുകുമാരാ സുന്ദരാ' എന്ന അനുപല്ലവി നിരീക്ഷിക്കാം. 'മാരനെ ജനിപ്പിച്ച സൗകുമാര്യമുള്ളവനേ.. സുന്ദരാ..' എന്നേ ഇതിനർത്ഥമുള്ളൂ. സുകുമാരൻ എന്നത് ഒരു പ്രത്യേകദേവന്റെ പര്യായവുമല്ല. ശ്രീരഞ്ജിനിവർണ്ണത്തിൽ മുരുകനേയും 'സുകുമാരനായി' പുകഴ്ത്തുന്നുണ്ട് (ചിട്ടസ്വര സാഹിത്യത്തിൽ). സൗന്ദര്യദേവനായ കാമദേവനെ ജനിപ്പിച്ചവൻ എന്ന് പറയുമ്പോൾ നായകന്റെ സൗന്ദര്യാതിശയത്തെ അത് കുറിക്കുന്നു. പക്ഷേ, ഹസ്താഭിനയത്തിൽ നായകനെ വിഷ്ണുവായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. 'സുകുമാരാ' എന്ന സംബോധനയിൽ വിഷ്ണു സംബോധന ചെയ്യപ്പെടുന്നു. തുടർന്ന് വിഷ്ണുവിന്റെ വർണ്ണനയാണ് അനുപല്ലവിയിൽ അഭിനയിക്കുന്നതും.

ദൈവങ്ങൾ, വൈകാരികത, കരുണ അർഹിക്കുന്ന സ്ത്രീമാതൃകകൾ ദയാകരന്മാരായ പുരുഷ സങ്കല്പങ്ങൾ, ഒറ്റപ്പെട്ടതും സാന്ദർഭികമായി വരുന്നതുമായ മറ്റ് ധാരാളം ആശയങ്ങൾ എന്നിവയൊക്കെ ഓരോ ജ്ഞാനമാതൃകയാണ്. പുരാണം, ഇതിഹാസം, പ്രാദേശികവും അല്ലാത്തതുമായ മിത്തുകൾ, ഐതിഹ്യങ്ങൾ, വികാരങ്ങളുടെ ജനനം, അവയുടെ വിനിമയം,

ജീവിതമൂല്യങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ തുടങ്ങി സാമൂഹികവും സാംസ്കാരികവുമായി ഉണ്ടാക്കപ്പെടുന്നതാണ് ജ്ഞാനമാതൃകകൾ ഓരോന്നും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കാലാനുസൃതം ജ്ഞാനമാതൃകീകരണത്തിനും ഹസ്താഭിനയം കാരണമാകുന്നു. ഇങ്ങനെ ഹസ്താഭിനയം ജ്ഞാനമാതൃകയുടെ സൃഷ്ടിയും സ്രഷ്ടാവുമായിത്തീരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് കലയെ ചരിത്രബദ്ധമായി സംസ്കാരപഠിതാക്കൾ വിലയിരുത്തുന്നത്.

ഉപാദാനലക്ഷണ (Metonymy) :-

"വാച്യാർത്ഥത്തിനു പുറമേ മറ്റൊരാശയംകൂടി സൂചിപ്പിക്കുന്നതാണ് മെറ്റോണമി" (ഗിരീഷ്, 2012: 79). ഭാരതീയരുടെ 'ലക്ഷണ' എന്ന വ്യാപാരവുമായി ഇതിനെ ബന്ധപ്പെടുത്താം. 'നേരം സന്ധ്യയായി' എന്ന് പറയുമ്പോൾ ആ വാച്യാർത്ഥത്തെ അപ്രസക്തമാക്കാതെതന്നെ, വിളക്ക് കൊളുത്താനാണോ പശുവിനെ തൊഴുത്തിൽ കയറ്റാനാണോ കളിച്ച് കയറാനാണോ പഠിക്കാനാണോ ലക്ഷ്യമാക്കുന്നത് എന്ന അർത്ഥവ്യാപനം സംഭവിക്കുന്നു. ഇത് സാംസ്കാരികമായ ജീവിതരീതിയും പ്രത്യക്ഷവല്ക്കരിക്കുന്നു. വാച്യാർത്ഥത്തിൽനിന്ന് പൂർണ്ണമായും ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിലേയ്ക്ക് മാറാതെ, അർത്ഥവ്യാപനം നടത്തിക്കൊണ്ട് ആശയാവിഷ്കാരത്തിനുള്ള ധൈഷണികതയുടെ അടിസ്ഥാനവൃത്തിയായി വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ഉപാദാനലക്ഷണയിലും സംഭവിക്കുന്നത് ഇതുതന്നെയാണ്. ആശയത്തിന്റെ ഒരംശം സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അത് ആശയസാകല്യത്തെ പ്രതീതമാക്കിയും, ഉല്പന്നംകൊണ്ട് മറ്റൊരു ഉല്പന്നത്തെ സൂചിപ്പിച്ചും, ഉപകരണംകൊണ്ട് ഒരു ആൾക്കൂട്ടത്തെ സൂചിപ്പിച്ചും, സ്ഥാപനംകൊണ്ട് ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളേയും സ്ഥലങ്ങളേയും മനസ്സിലാക്കിച്ചും, സംഭവങ്ങളെകൊണ്ട് ഒന്നോ അതിലധികമോ സ്ഥലങ്ങളേയോ ഓർമ്മിപ്പിച്ചും പലതരത്തിൽ ഉപാദാനലക്ഷണ പ്രവർത്തിക്കാമെന്ന് ഉദാഹരണസഹിതം പി.എം. ഗിരീഷ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്(2012: 82-84). അടിസ്ഥാനപരമായി വ്യക്തിക്കുള്ള ജ്ഞാനം, വിശ്വാസം, ഊഹം, പ്രതീക്ഷ തുടങ്ങിയവയാണ്, ഒന്നിന് മറ്റൊന്നിനോടുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, ഉപാദാനലക്ഷണ വഴി ലഭ്യമായ ആശയങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കാൻ വ്യക്തിയേയും സമൂഹത്തേയും സഹായിക്കുന്നത് (ഗിരീഷ്, 2012: 84). അപ്പോൾ അനുഭവമാണ് ഉപാദാനലക്ഷണയുടേയും അടിത്തറ. അനുഭവിച്ച് ഉണ്ടാക്കുന്ന സങ്കല്പനത്തിനെ ശക്തമായി ആവിഷ്ക്കരിക്കുകതന്നെയാണ് ഉപാദാനലക്ഷണ എന്ന ധൈഷണികവൃത്തി.

ഓരോ ജ്ഞാനമാതൃകയിൽനിന്നും അതിനെ പ്രത്യക്ഷമാക്കുന്ന തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട അംശങ്ങളുടെ അവതരണത്തിലൂടെ ഓരോ

ഹസ്താഭിനയവും ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. അത് സാകല്യബോധമുണ്ടാക്കി ആശയത്തെ വിനിമയം ചെയ്യുന്നു. പിടിക്കുന്ന മുദ്ര, അതിന്റെ ആകൃതി, കൈകളുടെ സ്ഥാനം, കൈയ്യിന്റെയും മുദ്രയുടേയും ചലനം എന്നിവയാണ് ആ അംശങ്ങളെ പ്രകടമാക്കുന്നത്. അതിനാൽ മേല്പറഞ്ഞ അംശംസാകല്യ ബന്ധം അതിൽ ശക്തമാണ് എന്നു കാണാം.

ബ്രാഹ്മണനെ തിരിച്ചറിയുന്ന ജ്ഞാനമാതൃകയിൽനിന്നും തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്ന അംശമാണ് പൂണൂൽ. ആ പൂണൂലിനെ അതിന്റെ സ്ഥാനം കൊണ്ട് ആവിഷ്ക്കരിച്ചാണ് ബ്രാഹ്മണൻ എന്ന ആശയം ശ്രീരഞ്ജിനിവർണ്ണത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്നത്. ഇവിടെ മൃഗശീർഷം പിടിച്ച് (രണ്ട് കൈയിലും) നെഞ്ചിനുനേരേനിന്ന് ഇടതുകൈ ഇടതു തോളിലേയ്ക്കും വലതുകൈ വലത്തെ അരക്കെട്ടിലേയ്ക്കും ചലിപ്പിച്ച് പൂണൂലിന്റെ ബോധമുണ്ടാക്കുന്നു. ശിഖരം, ഹംസാസ്യം എന്നീ മുദ്രകളും ഇതേ ചലനത്തോടെ ബ്രാഹ്മണസൂചകമായി ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. മറ്റൊരു വസ്തുവും ഇത്തരത്തിൽ സ്ഥാനം വഹിച്ചുകൊണ്ട് ശരീരത്തിൽ കിടക്കുന്നില്ല എന്നതാണ് ഈ അംശത്തെ ബ്രാഹ്മണൻ എന്ന് ആവിഷ്ക്കരിക്കാൻ യോഗ്യമാക്കുന്നത്. എല്ലാ ദേവതാഹസ്തങ്ങളും ഉപാദാനലക്ഷണയുടെ ആവിഷ്ക്കാരമാണ്. ഇടതുകൈയ്യിൽ ത്രിശൂലവും വലതു കൈയ്യിൽ ശിഖരവും നെറ്റിയോളം ഉയർത്തി ഇരുവശത്തും പിടിച്ചാണ് മുരുകനെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്. ത്രിശൂലമുദ്രയിലെ വിരലുകൾ ചേർത്തു പിടിക്കുമ്പോൾ അതിനു വേലിന്റെ ആകൃതി ലഭിക്കുന്നു. അഗ്നിദേവനാൽ അനുഗ്രഹിച്ച് നല്കപ്പെട്ട വേൽ എന്ന ആയുധം മറ്റ് ദേവന്മാരിൽനിന്ന് മുരുകനെ വ്യത്യസ്തനായി തിരിച്ചറിയാൻ സാധിക്കുന്ന അംശമാണ്. മുരുകന്റെ ചിഹ്നംതന്നെയാണ്. അമ്പുംവില്ലും യോദ്ധാവായ മുരുകന്റെ ആയുധങ്ങളായി പറയപ്പെടുന്നു. ശിഖരമാണ് വില്ല് പിടിക്കുന്ന വിധത്തിനെ അനുകരിച്ചുകൊണ്ട് ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. വേൽ എന്നത് അമ്പ് ആണ്. ആ അർത്ഥത്തിൽ വലതുകൈയ്യിലെ ശിഖരം വില്ലിനെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നു. എന്നാൽ വലതുകൈയ്യിൽ ദണ്ഡ് പിടിച്ച് നിൽക്കുന്ന ദണ്ഡായുധപാണിയായ മുരുകനും പ്രസിദ്ധമാണ്. പഴനിമല മുരുകൻ തന്നെ ഉദാഹരണമാണ്. ദണ്ഡു പിടിക്കുന്ന ചേഷ്ടയും ശിഖരംകൊണ്ട് സമ്മതമാണ്. ഇങ്ങനെ അമ്പും വില്ലും എന്ന് കരുതിയാലും ശൂലവും ദണ്ഡും എന്ന് കരുതിയാലും അവ മുരുകനെ സക്ഷാല്ക്കരിക്കുന്ന പ്രസിദ്ധമായ അംശങ്ങൾതന്നെയാണ് എന്ന് വ്യക്തം.

ലക്ഷകം (Metaphor):-

'മെറ്റഫർ' എന്നതിന് 'രൂപകം' എന്നാണ് മലയാളവിവർത്തനം. അത് ഭാഷാപരവും ആലങ്കാരികവും സാദൃശ്യത്തിലധിഷ്ഠിതവുമാണ്.

എന്നാൽ ഈ ധാരണകളെ എതിർത്തുകൊണ്ടാണ് ജോർജ്ജ് ലക്കോഫ് തന്റെ സങ്കല്പനലക്ഷക സിദ്ധാന്തം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ലക്ഷകങ്ങൾ (Metaphors) മനുഷ്യന്റെ അനുഭവങ്ങളിൽനിന്നാണ് രൂപംകൊള്ളുന്നത് എന്നും അവ സങ്കല്പനത്തിൽ കുടികൊള്ളുന്നു എന്നും ലക്കോഫ് കണ്ടെത്തുന്നു (ഗിരീഷ്, 2012: 61). ആശയങ്ങളെ ഓരോന്നിനേയും

ബ്രാഹ്മണൻ

മുകുകഹസ്തം

ഒറ്റപ്പെട്ടവയായിട്ടല്ല നാം മനസ്സിലാക്കുന്നത്; മറിച്ച് മറ്റ് ആശയങ്ങളോട് ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് സങ്കല്പനവ്യവസ്ഥ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിലും (ഗിരീഷ്, 2012: 70) ആശയങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലും ലക്ഷകം എന്ന ധൈഷണികവ്യാപാരത്തിന് വലിയ പങ്കുണ്ട് എന്ന് ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്രം കരുതുന്നത്. സത്യത്തിൽ, ലക്ഷകങ്ങളുടെ സഹായത്തോടെ അല്ലാതെ ചർച്ചചെയ്യാൻ പറ്റാത്ത ചില ആശയങ്ങളുണ്ട് എന്ന് സാറ എഫ് തൌബ് പറയുമ്പോൾ പ്രകടമാകുന്നത് അതിന്റെ പ്രാധാന്യമാണ്.

ഉപാദാനലക്ഷണയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സ്രോതസ്ഥലം, ലക്ഷ്യതലം എന്നിങ്ങനെ രണ്ട് തലങ്ങളുള്ളവയാണ് ലക്ഷകങ്ങൾ. അവ സത്താപരവും ജ്ഞാനപരവുമായ പാരസ്പര്യത്തിലൂന്നിയാണ് ആശയത്തെ സംവേദനം ചെയ്യുന്നത്. വസ്തുവിന്റെ ഗുണം, ആകൃതി തുടങ്ങിയ ധർമ്മപരമായ ബന്ധം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സത്താപരമായ ജ്ഞാനവും, സ്രോതസ്ഥലത്തിന്റെയും ലക്ഷ്യതലത്തിന്റെയും പാരസ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ജ്ഞാനപരമായ ജ്ഞാനവും, തമ്മിൽ ഇണങ്ങിക്കൊണ്ട്, ലക്ഷകത്തിന്റെ സ്രോതലക്ഷ്യതലങ്ങളിലെ അർത്ഥവിനിമയത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നു. സ്രോതലക്ഷ്യതലങ്ങളുള്ള ഘടനാത്മകലക്ഷകം, സ്ഥലം എന്ന ആശയത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന (മുൻ-പിൻ, മേലേ-കീഴേ, അകം-പുറം) ലക്ഷ്യലക്ഷകങ്ങൾ, ക്രിയ, സംഭവങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന സത്താപരമായ ലക്ഷകങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ ലക്ഷകങ്ങളെ പലതായി ലക്കോഫ് വിഭജിക്കുന്നുണ്ട്.

അമേരിക്കൻ ചിഹ്നഭാഷയിൽ (American Sign Language), സ്രോതസ്ഥലത്തിന്റെ ചിഹ്നനം നടത്തി ലക്ഷ്യതലാവിഷ്കാരം സഫലമാക്കുന്നു എന്ന് സാറ എഫ് തൌബ് കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. ചിഹ്നനം ഉപാദാനലക്ഷണയുടെ

ഭാഗമാണ് എങ്കിലും അതിൽ ലക്ഷകത്തിന്റെ രണ്ട് തലങ്ങളും പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്ന് ഇതിൽനിന്നും വ്യക്തമാകുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, ആശയവിനിമയത്തെ ഒരു അയക്കലായി മനസ്സിലാക്കിക്കൊണ്ടും അതൊരു ലക്ഷകമായി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടും ചിഹ്നഭാഷയിൽ വരുന്ന ധാരാളം ആവിഷ്കാരങ്ങളെ സാറ ഉദാഹരിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു ചിഹ്നഭാഷ എന്ന നിലയ്ക്ക് ഭരതനാട്യത്തിലെ ഹസ്താഭിനയത്തിലും ആശയാവിഷ്കരണത്തിനായി, ഇതുപോലെ, ലക്ഷകങ്ങളെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

പൂമൊട്ട് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ മുകുളഹസ്തമാണ് ഭരതനാട്യത്തിൽ ഉപ യോഗിക്കുന്നത്. അഞ്ചു വിരലറ്റങ്ങളും ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന കൂമ്പിയ രൂപം മുകളിലേക്ക് പിടിക്കുമ്പോൾ പൂമൊട്ടിന്റെ ആകൃതിയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ആ മുദ്രയുടെ അഞ്ചു വിരലുകളെയും പല ദിശയിലേയ്ക്ക് നിവർത്തി അളപത്മമുദ്രയാക്കി വിടർത്തുമ്പോൾ പൂർണ്ണമായും വിരിഞ്ഞതും വൃത്തത്തിലുള്ളതുമായ താമരപ്പൂവിനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. അപ്പോൾ പൂമൊട്ട് വിരിഞ്ഞ് പൂവാകുന്നത് ഒരു പൂവ് എന്നനിലയ്ക്ക് രൂപപരമായ പൂർണ്ണവളർച്ചയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയിലെ ഈ അനുഭവത്തെ സ്രോതസ്സായി മനസ്സിലാക്കികൊണ്ട് ജനനമെന്ന ലക്ഷ്യത്തെ മുകുള-അളപത്മങ്ങളെക്കൊണ്ട് ഭരതനാട്യം സഫലമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. മനുഷ്യരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സ്ത്രീയാണ് ജന്മം നല്കുന്നതെന്നും അവരുടെ ഗർഭപാത്രമാണ് അതിന് ഇടം ഒരുക്കുന്നതെന്നും, അതാകട്ടെ അടിവയറിന്റെ അവിടെയാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതെന്നും മറ്റൊരു വ്യക്തിയായി ജീവിക്കാനുള്ള ശാരീരികമായ വളർച്ച ഗർഭപാത്രത്തിൽ പൂർണ്ണമാകുന്നു എന്നുമുള്ള അറിവിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അടിവയറിന്റെ അവിടെയായി വലതുകൈയ്യിൽ മുകുളഹസ്തത്തെ അളപത്മമാക്കി വിടർത്തിക്കൊണ്ട് 'ജനനം' എന്ന ആശയം പ്രകടമാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്രോതസ്ഥലത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തിന്റെ സ്ഥാനഭേദത്തോടെ ലക്ഷ്യതലം ആവിഷ്കൃതമാകുന്നു.

ജനനം എന്ന ആശയാവിഷ്കാരം

ശരീരാധിഷ്ഠിതമാണ് എന്നതുകൊണ്ട് ലക്ഷ്യലക്ഷകങ്ങളും ഹസ്താഭിനയങ്ങളിൽ അതിന്റെ ഇടപെടുന്നുണ്ട് എന്ന് നിരീക്ഷിക്കാം. വൈകാരികതയുടെ ഉത്ഭവ-നിക്ഷേപ സ്ഥാനമായി മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്ന ഇടമാണ്

മനസ്സ്. അത് ഭൗതികമായ ഒരവയവമല്ലാത്തതിനാൽ അതിന്റെ ഇടമായി നാം സങ്കല്പിച്ചുവെച്ചിരിക്കുന്നത് നെഞ്ചിന്റെ ഭാഗത്തായിട്ടാണ്. ഇത് സാറയും അമേരിക്കൻ ചിഹ്നഭാഷയെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ വ്യക്തമാക്കു ന്നുണ്ട് . മനുഷ്യനിൽ ജീവൻ അവശേഷിക്കുന്നു എന്ന് അറിയിക്കുന്ന അത്ര പ്രധാനമായ അവയവമാണ് ഹൃദയം. അതുകൊണ്ട് അത്രത്തോളം തന്നെ വിലപ്പെട്ടതായ മനസ്സും ഹൃദയവും ഒന്നായി കാണപ്പെടുന്നു. അതിനാൽ വൈകാരിക ആവിഷ്കാരങ്ങളുടെ ഹസ്താഭിനയങ്ങൾ എല്ലാം നെഞ്ചിനുനേരെ പിടിച്ചുകൊണ്ടാണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. മനസ്സിന് സന്തോഷമുണ്ടാക്കുന്നതും സങ്കടമോ അസ്വസ്ഥതയോ വിരഹമോ ഉണ്ടാക്കുന്നതുമായ വികാരങ്ങളുണ്ട്. നമ്മുടെ ശാരീരികമായ അറിവിന്റെ ബോധത്തിൽ നല്ല വികാരങ്ങൾ മുകളിലേയ്ക്കും ചീത്തയും അധമവും ദുഃഖകരവു മായവ താഴേയ്ക്കുമായിട്ടാണ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. 'സന്തോഷം കൊണ്ടവൻ തുള്ളിച്ചാടി' എന്നും 'സങ്കടംകൊണ്ടവൻ ഇരുന്നു പോയി' എന്നും പറയുന്നതിലും ഈ വികാരങ്ങളാൽ നമ്മൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിലും നേരത്തേപറഞ്ഞ കാര്യങ്ങൾ നിരീക്ഷിക്കാം. അതിനാൽ നെഞ്ചിന് മുകളിലേക്ക് കാണിക്കുന്നവ നല്ല വികാരങ്ങളും താഴേയ്ക്ക് കാണിക്കുന്നവ മോശപ്പെട്ടവയുമാകുന്നു. അതുപോലെ നെഞ്ചിലേയ്ക്ക് എന്ന രീതിയിലാണ് കൈയ്യിന്റെ ചലനമെങ്കിൽ അത് നമ്മിലേയ്ക്ക് വരുന്ന വികാരങ്ങളേയും, മറിച്ച് ശരീരത്തിൽനിന്നകന്ന് പോകുന്ന ചലനങ്ങൾ മറ്റുള്ളവരിലേയ്ക്ക് പോകുന്ന വികാരങ്ങളേയും കാണിക്കുന്നു.

വർഗീകരണവും ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമാതൃകയും (categorisation and Prototype Theory):-

എല്ലാ കാര്യങ്ങളെയും വർഗീകരിച്ച് മനസ്സിലാക്കുക എന്നത്, സകല ജീവജാലങ്ങളുടേയും എന്നപോലെ, മനുഷ്യന്റെയും പോതുധൈഷണിക വൃത്തികളിൽ ഒന്നാണ്. ഭൗതികമായ കാര്യങ്ങൾ മുതൽ മാനസികമായ കാര്യങ്ങൾവരെ മനുഷ്യൻ വർഗീകരിച്ചാണ് ധൈഷണികതയുടെ ഭാഗ മാക്കുന്നത്. പൊതുഘടന, സാമന്യസ്വഭാവം, തുടങ്ങിയ സമാനതകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി, അബോധപൂർവവും സ്വാഭാവികവുമായി വസ്തുക്കളെ ഇനംതിരിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് വർഗീകരണം എന്നതായിരുന്നു പരമ്പ രാഗതമായ കാഴ്ചപ്പാട്. സാമാന്യവർഗീകരണമെന്ന് ഇതിനെ വിളിക്കുന്നു. ഈ വർഗീകരണധാരണയെ തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൊണ്ട്, എൽനോർ റോഷ് അവതരിപ്പിച്ച ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമാതൃക(Prototype) എന്ന സിദ്ധാന്തത്തെ വർഗീകരണത്തിന്റെ മികച്ച മാതൃകയായി, ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്ര കാരനായ ജോർജ്ജ് ലക്കോഫ് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഒരു വർഗമെന്നു

പറയുമ്പോൾ അതിൽ കുറേ അംഗങ്ങൾ ഉണ്ടാകും. ഉത്തമമാതൃകസിദ്ധാന്തപ്രകാരം ഒരു വർഗത്തിൽ രണ്ട് തരം അംഗങ്ങൾ ഉണ്ടാകും. ഒന്ന്, ആ വർഗത്തിന്റേതായി സങ്കല്പിക്കപ്പെടുന്ന എല്ലാ സവിശേഷതകളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരംഗം. ആ വർഗത്തെക്കുറിച്ച് ഓർക്കുമ്പോൾ ആദ്യം മനസ്സിൽ വരിക ഈ അംഗമായിരിക്കും. ഈ അംഗമാണ് ഉത്തമമാതൃക. രണ്ട്, ആ വർഗത്തിന്റെ ഏതാനും ലക്ഷ ണങ്ങൾ ഉണ്ടാവുകയും മറ്റ് വർഗങ്ങളിൽപ്പെടുത്താൻ പറ്റാത്തതുമായ അംഗങ്ങളാണ്. ഈ അംഗങ്ങളിൽ വർഗലക്ഷണങ്ങൾ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളോടെ കാണാനാകും. അതനുസരിച്ച് മധ്യമവും അധമവുമായ അംഗങ്ങൾ വർഗത്തിൽ ഉണ്ടാവുകയും ചെയ്യും. എന്നാൽ ഇതിനപ്പുറം ഒരൊറ്റ അംഗം മാത്രം ഉണ്ടാവുന്ന വർഗങ്ങളും സംഭാവ്യമാണെന്ന് ലക്കോഫ് എതിരഭിപ്രായം ഉന്നയിക്കുന്നുണ്ട്. അതെന്തായാലും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉത്തമധൈഷണികമാതൃക എന്ന സിദ്ധാന്തം ഉത്തമമാതൃക എന്നതിനെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിയാണ് രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഇതുപയോഗിച്ച് സംബന്ധികാവിഭക്തിയുടെ അംഗത്വത്തെ ചൊല്ലിയുള്ള തർക്കത്തിന് പി.എം. ഗിരീഷ് (2012: 49) സാധൂകരണം നല്കുന്നുണ്ട്. അതുപോലെ, ഭരതനാട്യത്തിലെ ഹസ്താഭിനയത്തിൽ വരുന്ന വർഗീകരണങ്ങളിലും ഈ ധൈഷണികതയുടെ പ്രവർത്തനം നിരീക്ഷിക്കാം. ഒരു ദേവനുതന്നെ പല ഹസ്താഭിനയം ഉണ്ടാകുമ്പോൾ അവയെ ഒരു വർഗമായി ഗണിക്കാം. അതിൽ, ആവിഷ്കരണത്തിന് അനുകൂലമായി എല്ലാ ലക്ഷണവും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരംഗമേ ഉണ്ടാകൂ. മറ്റുള്ളവ ഏതാനും ലക്ഷണങ്ങളെ മാത്രം കാണിക്കുന്നവയോ, ആവിഷ്കരണത്തിന് ബദ്ധപ്പാട് ഉണ്ടാക്കുന്നവയോ, ആയിരിക്കും. അവ വസ്തുപശ്ചാത്തലബന്ധത്തിലൂടെയാണ് അർത്ഥവിനിമയം സാധ്യമാക്കുന്നത്.

ഒരേ ആശയം തന്നെ പലവിധത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സാഹചര്യമുള്ളതിനാൽ (ഉദാഹരണം: ദേവഹസ്തങ്ങൾ) അവയെ ഒരു വർഗമായി പരിഗണിക്കാം. അതിൽ ഒരു ഹസ്താഭിനയം മാത്രമാണ് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമായി ഉണ്ടാവുകയുള്ളൂ. വലതിൽ ശിഖരവും ഇടതിൽ ത്രിശൂലവും പിടിച്ച് കാണിക്കുന്നു. മുരുകഹസ്തവർഗത്തിൽ ഉത്തമ ദൃഷ്ടാന്തമാകുന്നത്. അറുമുഖൻ (മൃഗശീർഷം-ഇടതു്: അളപത്മം-വലതു്), മയിൽവാഹനൻ (മയൂരം-ഇടത്: ശിഖരം-വലത്), കോഴി കൊടിയടയാളമായിട്ടുള്ളവൻ (താംമ്രച്ചൂടം-ഇടത്: അരാളം: വലത്) എന്നിവ വർഗത്തിന്റെ മധ്യമത്തിൽപ്പെടുത്താവുന്നവയാണ്. അവ മുരുകലക്ഷണങ്ങളെ തൃപ്തി പ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും കൈകൊണ്ടു ള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾ (detailing) കൂടുന്നതുകൊണ്ടും കഥാപാത്രമായി സ്വയം അവതരിക്കുന്നതായി കാണിക്കാൻ

അപര്യാപ്തമായതുകൊണ്ടും ഇവ ഉത്തമമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നില്ല. നൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പദാർത്ഥസഞ്ചാരി അഭിനയങ്ങൾക്ക് ഒരുപോലെ പ്രയോജനപ്പെടുന്നതാവണം ഹസ്താഭിനയം. വലതുകയ്യിൽ ത്രിശൂലവും ശിഖരവും മാത്രം പിടിച്ച് മുരുകനെ പരാമർശിക്കുന്ന മുരുകഹസ്തം അധമമാണ്. കാരണം ശിഖരം വില്ലിനെയും ദണ്ഡിനേയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ത്രിശൂലം അമ്പിന്റെ ആകൃതി യിലുള്ള വേലിനേയും മൂന്ന് അരങ്ങളുള്ള ത്രിശൂലത്തേയും കുറിക്കുന്നു. വില്ലും ത്രിശൂലവും ആയുധമായിട്ടുള്ള പല ദേവന്മാരും ഉണ്ട്. അതിനാൽ ഇവ രണ്ടും വേറെ വേറെ കാണിക്കുമ്പോൾ അവ മുരുകഹസ്തവർഗത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളെ പൂർണ്ണമായും ദ്യോതിപ്പിക്കാൻ കഴിയാത്ത അധമദൃഷ്ടാന്തമായിത്തീരുന്നു.

അറുമുഖൻ

ശൂലം മാത്രമേന്തു
ന്ന മുരുകഹസ്തം

ദണ്ഡ് ഏന്തിയ
മുരുകഹസ്തം

വസ്തുപശ്ചാത്തലബന്ധം (Figure-Background organisation):-

ആവശ്യമുള്ളതുമാത്രം കാണുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നത് മനുഷ്യബുദ്ധിയുടെ പ്രത്യേകതയാണ്. അതിനാൽ ഒരു ദൃശ്യം കാണുമ്പോഴോ, എന്തെങ്കിലും കേൾക്കുമ്പോഴോ, നാം ശ്രദ്ധിക്കുന്ന വസ്തുവോ വസ്തുതയോ ആണ് 'വസ്തു'. അത് മുഴച്ചു നില്ക്കുന്നു. മറ്റെല്ലാം അതിന്റെ പശ്ചാത്തലമായി മനസ്സിലാക്കപ്പെടുന്നു. ഇതാണ്, വസ്തുപശ്ചാത്തലബന്ധം എന്ന ധൈഷണികവ്യാപാരം.

ഭരതനാട്യം ഒരു ദൃശ്യാവിഷ്കാരമാണ്. അതുകൊണ്ട് അവിടെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന 'വസ്തു'വായ ആംഗികാഭിനയത്തിന്റെ ഒരു പ്രധാനഭാഗമാണ് ഹസ്താഭിനയം. അവയുടെ അർത്ഥം വിനിമയം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്, സാഹിത്യത്തിലൂടെയും സംഗീതത്തിലൂടെയും അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന പ്രമേയം എന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്. സാംസ്കാരികമായ മിത്തുകളുടേയും ഐതിഹ്യങ്ങളുടേയും ജ്ഞാനപശ്ചാത്തലത്തിനപ്പുറത്ത് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന പ്രമേയപശ്ചാത്തലവും പ്രധാനമാണ്. രണ്ടു വ്യത്യസ്ത അർത്ഥങ്ങൾക്ക് ഒരേ ഹസ്താഭിനയം വരുന്ന സന്ദർഭങ്ങളിൽ, അവയെ രണ്ടായി തിരിച്ചറിയുന്നത് സാഹിത്യം, പ്രമേയം എന്നിവയുടെ പശ്ചാത്തലമുള്ളതുകൊണ്ടാണ്. വാചികാഭിനയം ഇല്ലാതെ ആംഗികാഭിനയം അപൂർണ്ണമാണ് എന്ന് സി.വി. ചന്ദ്രശേഖർ പറയുന്നതും അതു

കൊണ്ടാണ്. വർഗത്തിലെ മധ്യമവും അധമവുമായ ഹസ്താഭിനയങ്ങൾ എന്ന വസ്തുവിന്റെ ആശയസംവേദനത്വം സാധ്യമാകുന്നത് പ്രമേയമെന്ന പശ്ചാത്തലത്തിലാണ്.

ഉപസംഹാരം

ജ്ഞാനമാതൃക, ഉപാദാനലക്ഷണ, ഘടനാത്മകലക്ഷകം, ലക്ഷ്യലക്ഷകം, വർഗീകരണം, ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തമാതൃക, വസ്തുപശ്ചാത്തലബന്ധം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ധൈഷണികവൃത്തികളുടെ ആവിഷ്കാരമാണ് ഭരതനാട്യത്തിലെ ഹസ്താഭിനയം എന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭരതനാട്യത്തിലെ ഹസ്താഭിനയം ധൈഷണികതയുടെ ആവിഷ്കരങ്ങളാണ്. ഏതൊരു ആശയാവിഷ്കാരവും ധൈഷണികവൃത്തിയാണ് എന്ന് ഇതിൽനിന്നും മനസിലാക്കാം.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ഗിരീഷ്, പി.എം. 2012. *അറിവും ഭാഷയും - ധൈഷണികഭാഷാശാസ്ത്രം: ആമുഖം*. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.
2. ഗിരീഷ്, പി.എം. 2016. *ജോർജ്ജ് ലക്കോഫ് ഭാഷയുടെ രാഷ്ട്രീയ മനസ്സ്* . തിരുവനന്തപുരം: ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ് .
3. ഗിരീഷ്, പി.എം (സമ്പാദനവും പഠനവും). 2018. *ഭാഷാശാസ്ത്രം ചോംസ്കിക്കപ്പുറം*. തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.
4. നാരായണപിഷാരോടി, കെ. പി. (ഡോ). (വിവ). 2014. *നാട്യശാസ്ത്രം ഭാഗം 1, ഭാഗം 2*. തൃശ്ശൂർ: കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി.
5. പ്രഭാകരൻ, എ.(വിവ.). 2016. *നൃത്തയാത്ര: ധനഞ്ജയന്റെ കലയും ജീവിതവും*. അഡയാർ: ഭരതകലാഞ്ജലി.
6. പ്രഭാകരൻ, പ്രയാർ, 2018. *ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രത്തിലൂടെ*. മാവേലിക്കര: ഫേബിയൻ ബുക്ക്സ്.
7. രാജു, വള്ളിക്കുന്നം, 2001. *അഭിനയത്തിന്റെ അർത്ഥങ്ങൾ*. കോട്ടയം: ഗോവിന്ദം ഇൻറർനാഷണൽ സെന്റർ ഫോർ ആർട്ട് റൈറ്റിങ്ങ്സ് കൾച്ചർ (ജി.ഐ.സി.എ. ഡബ്ലിയൂ.സി).
8. സുനിൽ, പി. ഇളയിടം. 2014. *'ദേശഭാവനയുടെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ: ദേശീയാധുനികതയും ഭരതനാട്യത്തിന്റെ രംഗജീവിതവും'*. ഷാജി ജേക്കബ് (എഡി). സാംസ്കാരികവിമർശനവും മലയാളഭാവനയും . തിരുവനന്തപുരം: കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്.
9. Arudra, Dr. 'Varnam'. Sruti Magazine. April 1991. Issue 79. Chennai: Sruti Foundation.
10. Arudra, Dr. 'Varnam (continues)'. Sruti Magazine. May 1991. Issue 80. Chennai: Sruti Foundation.
11. Hudson, R.A. 2017. *Sociolinguistics*. New York: Cambridge University Press.
12. Lekshmi, Viswanathan. 2014. *Woen of Pride: The Devadasi Heritage*. New Delhi: Roli books Pvt.Ltd.

13. Manomohan, Ghosh (Tr). 1975. *Nandikeswara's Abhinayadarpana* Calcutta: Sathya Bhattacherjee for the Manisha Grandhalaya. Pvt.Ltd.
14. Sarah, F.Taub. 2010. *The language fro the body: Iconicity and Metaphor in Aerican Sign Language*. New York: Cambridge University Press.
15. Soneji, Davesh (Ed). 2012. *Bharathanatya A Reader*. New Delhi: Oxford University Press.
16. Vidya, Bhavani. Suresh. 2002. *Adavus and Sancharis in Bharathanatya* Chennai: Skanda Publication.

വെബ്ലിയോഗ്രഫി

1. Coomaaraswami, Ananda. K, Gopala Kristnayya Duggirala (Tr). 11/6/2018. 5:32pm. The Mirror of Gesture–Being Abhinaya Darpana of Nandikeswara. archive.org/stream/cu31924012568535#page/n21/mode/2up.
2. Padma, Subramanyam (edited). 22/7/2018. 9:34am. Dances of India.pdf. http//prakashan.vivekanandakendra.org/sites/default/files/Dances%20of%20India.pdf.
3. 'Eyes of Change'. 3/7/18. 12:45pm. thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/eyes-of-change/article14951087.ece.
4. 'Reviving the dance of devadasis'. 3/7/2018. 12: 57pm. archive.indianexpress.com/reviving-the-dance-of-devadadis/900179/2.

Videos

10. http://myoutube.com/watch%3Fv.
11. Kalakshethra Bani vol 3-Varnam & Keerthanam (DVD). Chennai: Kalakriya.
12. III Year BFA Bharathanatyam Study Material (DVD). Thiruchirappalli: Kalaikaviri College of Fine Arts.