കൂടിയാട്ടവിമർശനം

പരമ്പരയോ പ്രചരിച്ചുവരുന്ന കഥയനുസരിച്ച് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വ്യക്തിവിദ്വേഷമാണ് നടാങ്കുശത്തിന്റെ രചനയ്ക്കുള്ള പ്രേരണ. വിദൂഷകപ്രബന്ധങ്ങളിൽ പരാങ്മുഖമായിരുന്ന ഈ പണ്ഡിതൻ ഒരു ദിവസം സുഹൃത്തുക്കളോടൊപ്പം കൂത്ത് കാണാൻ ചെന്നെന്നും മറ്റാരുടെയോ പ്രേരണയ്ക്ക് വശംവദനായ ചാക്യാർ 'പൂച്ചയ്ക്കെന്ത് പൊന്നുരുക്കുന്നിടത്ത് കാര്യം?' എന്ന് അദ്ദേഹത്തെ അപഹസിച്ചെന്നുമാണ് കഥ. അപമാനിതനായ പണ്ഡിതൻ ചാക്യാരുടെ ഗർവ്വമൊതുകാകൻവേണ്ടി രചിച്ചതാണത്രെ നടാങ്കുശം! എന്തിനും കടങ്കഥകൾ മെനയുന്ന നമ്മുടെ കഥനകൗതുകത്തിന് ഒരുദാഹരണമെന്നതിൽ കവിഞ്ഞ് ഇക്കഥയ്ക്കും കാതലില്ല.

രണ്ടു പാരമ്പര്യങ്ങൾ

ശക്തിഭദ്രന്റെ വാക്കുകൾ മുഖവിലയ്ക്കെടുത്താൽ കേരളത്തിൽ ആദ്യമുണ്ടായ നാടകം ചൂഡാമണിയാണ്-എ.ഡി. 8-ാം നൂറ്റാണ്ട്, തുടർന്നുവന്നത് നീലകണ്ഠന്റെ കല്യാണസൗഗന്ധികം (9-ാം നൂറ്റാണ്ട്) എന്ന വ്യായോഗമാണ്. മഹേന്ദ്ര വിക്രമന്റെ മത്തവിലാസം അന്നേയ്ക്ക് ഇവിടെ പ്രചരിച്ചിരുന്നു. കുലശേഖരന്റെ (എ.ഡി.10) രണ്ടു നാടകങ്ങൾ-സുഭദ്രാധനഞ്ജയം, തപതീസംവരണം-ആണ് ഈ രംഗത്തെ നമ്മുടെ ഗണനീയമായ സംഭാവന. കുലശേഖരൻ കവിമാത്രമായിരുന്നില്ല, രംഗബോധമുള്ളൊരു നടനുമായിരുന്നു. അതിലുപരി ഭാവനാസമ്പന്നനായ സംവിധയാകനും. തന്റെ നാടകങ്ങളിലെ നിഗൂഢാർത്ഥങ്ങൾക്കുള്ള രംഗപാഠം താൻതന്നെ ഒരു പണ്ഡിത സുഹൃത്തിനെക്കൊണ്ട് എഴുതി വെയ്പിച്ചു. ഈ പ്രയോഗമാർഗത്തിന് അദ്ദേഹം നൽകിയപേർ 'ധ്വനി' എന്നാണ്. പിന്നീട് വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യാ എന്നപേരിൽ ഇത് പ്രസിദ്ധി നേടി.

ഭരതമുനി നിർദ്ദേശിച്ചതും ഭാരതത്തിലെല്ലായിടത്തും പ്രചരിച്ചിരുന്നതുമായ ഒരഭിനയക്രമമാണ് കുലശേഖരൻ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തത്. ഒമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ കാശ്മീരിൽ അരങ്ങേറിയ രത്നാവലിയുടെ പ്രയോഗക്രമവും വ്യാങ്ഗ്യാവ്യാഖ്യയിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന അഭിനയരീതിയും തമ്മിൽ ഒട്ടേറെ സാദൃശ്യങ്ങളുണ്ട്. രത്നാവലിയുടെ രംഗാവതരണത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ ഇവയായിരുന്നു.

1. നാടകത്തിലെ വാക്യങ്ങൾ നൽകുന്ന സൂചനകളെ ചിലയിടത്ത് വിപുലനം ചെയ്ത് അഭിനയിച്ചിരുന്നു. 'മൂലാദധികത്വേന കിമപിവർണ്ണയതി' എന്ന ആമുഖത്തോടെയാണ് ഈ അധികഭാഗം വ്യാഖ്യാനിച്ചിരിക്കുന്നത്.
2. പൂർവ്വരംഗത്തിന് ശേഷം 'കഥോദ്ഘാതം' എന്ന രീതിയിൽ വരാൻ പോകുന്ന രംഗത്തിന്റെ സൂചന നൽകുന്നു.
3. ഓരോ വാക്യവും മൂന്നു പ്രാവശ്യം ആവർത്തിച്ചിരുന്നു.
4. എല്ലാ വേഷവുമിട്ടത് സ്ത്രീകളായിരുന്നു. നൃത്യ പ്രധാനമായിരുന്നു അഭിനയം.

തന്റെ നാടകങ്ങൾ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കുവാൻ കുലശേഖരൻ പ്രധാനമായും ആശ്രയിച്ചത് 'മൂലാദധികത്വേന' ഉള്ള വർണ്ണനയാണ്. ഇങ്ങിനെ കൂട്ടിച്ചേർത്തവയെ വാചികമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹം അനുവദിച്ചില്ല. നേത്രാഭിനയംകൊണ്ട് വ്യങ്ഗ്യാർത്ഥപ്രതിപത്തി ഉണ്ടാക്കണമെന്നായിരുന്നു നിഷ്കർഷ. 'ഇത്യാദി ദീപാഗ്ര തിഷ്ഠൻ അഭിനയേന ദൃഗ്ഭ്യാം പ്രേക്ഷകാൻ സ സുഖയേത്.'

കുലശേഖരന്റെ മറ്റൊരു പരിഷ്കാരം ഓരോ പാത്രത്തിന്റേയും നിർവഹണമാണ്; ഒരു തരം കഥോദ്ഘാതം തന്നെ. പൂർവ്വസംബന്ധം എന്നാണ് അദ്ദേഹം നൽകിയ പേർ. സ്വപ്നവാസവദത്തത്തിലും ശാകുന്തളത്തിലും മറ്റും വിദൂഷക പ്രവേശത്തിൽ നാടകത്തിൽതന്നെ നിർവഹണത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മരൂപം കാണാം. വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയിൽ ഇത് കുറെകൂടി വിസ്തരിക്കുകയും എല്ലാ പാത്രങ്ങൾക്കും ബാധകമാക്കുകയും ചെയ്തു.

കുലശേഖരൻ തന്റെ നാടകങ്ങളുടെ ആമുഖങ്ങളിൽ ശൂദ്രകൻ, കാളിദാസൻ, ദണ്ഡി, ശ്രീ ഹർഷൻ എന്നീ പൂർവ്വസൂരികളെ അനുസ്മരിക്കുന്നു. പിൽക്കാലത്ത് നമ്മുടെ നാട്യവേദിയിൽ നിറഞ്ഞുനിന്ന ഭാസന്റെ പേർ ഇതിലില്ലെന്നത് യാദൃച്ഛികമല്ല; ശക്തിഭദ്രനുമില്ല. ഇന്നുള്ള പ്രാധാന്യം അക്കാലത്തെ അരങ്ങിൽ ഇവർക്കില്ലായിരുന്നു എന്നാണിതിന്റെ സൂചന. കഥകളി, തുള്ളൽ തുടങ്ങിയ ദൃശ്യരൂപങ്ങൾ ചെയ്തതുപോലെ പുതിയ കഥകൾ എഴുതുകയല്ല. കൂടിയാട്ടം ചെയ്തത്; പ്രത്യുത സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെ രംഗവേദിക്കു വേണ്ടി

ചിട്ടപ്പെടുത്തുകയാണവർ ചെയ്തത്. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി പിൽക്കാലത്താണ് ഭാസൻ നമ്മുടെ വേദിയിലെത്തിയത്. അതുപോലതന്നെ ക്ഷേത്രകലയായി മാറിയതിനുശേഷമുണ്ടായ സാഹചര്യങ്ങളാകാം ശക്തിഭദ്രനെ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ശക്തിയായി മാറ്റിയത്.

പത്താം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളത്തിലെ സംസ്കൃതനാടക വേദിയുടെ ചിത്രമിതാണ്. ഭരതവരന്മാരേയും ഗുരുപരമ്പരയേയും പറ്റിയുള്ള പരാമർശങ്ങൾ വ്യങ്ഗ്യവ്യാഖ്യയിൽ അനവധിയുണ്ട്. സൗകര്യത്തിനുവേണ്ടി ഭരതമുനിയെ അനുസരിക്കുന്ന ഈ പാരമ്പര്യത്തെ നമുക്ക് മുനിമതം എന്നു വിളിക്കാം.

മാറ്റങ്ങൾ

പതിന്നാലാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഉണ്ണുനീലിസന്ദേശത്തിൽ തളിയിൽ തപതീസംവരണം കൂത്തവതരിപ്പിച്ചതിന്റെ പരാമർശമുണ്ട്. ഇക്കാലത്തിനിടയിൽ രംഗവേദിയിൽ ഒട്ടേറെ മാറ്റങ്ങൾ വന്നു. ഇന്നത്തെ രീതിയിലുള്ള കൂടിയാട്ടം ഈ മൂന്നു നൂറ്റാണ്ടുകൊണ്ട് രൂപപ്പെട്ടതാണ്. നമ്പ്യാർതമിഴിലൂടെ മലയാളം പ്രച്ഛന്നമായി വേദിയിലെത്തി. വിദൂഷകൻ ആകെ മാറി. പൂർവ്വസംബന്ധം പുരുഷാർഥ വർണനയായി വളർന്നു. ഒരു രാത്രി കൊണ്ടവതരിപ്പിക്കേണ്ട ഒറ്റ അങ്കം മുഴുമിപ്പിക്കാൻ ആഴ്ചകൾ ചിലപ്പോൾ മാസങ്ങൾ തന്നെ വേണ്ടിവന്നു. പൂർവ്വരംഗം അനുഷ്ഠാനബഹുലമായി. അരങ്ങുതന്നെ ക്ഷേത്രത്തിലെ കൂത്തമ്പലങ്ങളിലേക്കു മാറി അഭിനയം ഒരു പ്രത്യേകവിഭാഗത്തിന്റെ കുലധർമമായി. നമ്പ്യാരും നങ്യാരും പിന്നിലേക്കു വലിഞ്ഞു. നാടകാഭിനയം തികച്ചും അനുഷ്ഠാന സ്വഭാവമുള്ളൊരു ചടങ്ങായി മാറി. ഈ ഘട്ടത്തിൽ നാട്യത്തിനുണ്ടായ മാറ്റത്തെ ആറ്റൂർ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിച്ചിരുന്നു.

കുളിപ്പിച്ച് കുളിപ്പിച്ച് കുട്ടി ഇല്ലാതെയായി എന്നു പറയുന്നതുപോലെ ചടങ്ങുകൾ കൂട്ടിക്കൂട്ടി കൂടിയാട്ടമായ നാടകാഭിനയം വളരെ കുറഞ്ഞുപോയി. ഒരു ദിവസത്തിൽ ചടങ്ങുകളെല്ലാം കഴിഞ്ഞാൽ ഒരു ശ്ലോകമോ ചൂർണികയോ അഭിനയിച്ചു എന്നും വരാം, ചടങ്ങ്കൊണ്ട് തന്നെ അവസാനിച്ചു എന്നുംവരാം എന്ന മട്ടായിത്തീർന്നിട്ടുള്ളത് വളരെ നഷ്ടവും കഷ്ടവുമാണ്. അത് നിമിത്തം സ്ഥായിയായ രസത്തിനു വലിയ കോട്ടവും തട്ടുന്നുണ്ട്. അതിനാൽ പുറംചടങ്ങുകൾ കുറെ കുറച്ച് ദൃശ്യകാവ്യത്തിന്റെ ഏർപ്പാടിൽ ചില വ്യവസ്ഥകൾ വരുത്തുന്നതിന് അവകാശമുള്ള അഭിജ്ഞന്മാർ ഉള്ളിൽകൊണ്ട് ശ്രമിക്കേണ്ടത് അത്യാവശ്യമായിരിക്കുന്നു.

പുറംചടങ്ങുകൾ എന്ന് ആറ്റൂർ വിശേഷിപ്പിച്ചവയൊക്കെ ഓരോ കാലത്ത് ചാക്യാന്മാർ അല്ലെങ്കിൽ അവർക്ക് മാർഗ്ഗനിർദ്ദേശം നൽകിയവർ വ്യക്തമായ ലക്ഷ്യത്തോടെ കൂട്ടിച്ചേർത്തവയാണ്. അതാതു നടന്മാരുടെ കുലപരമ്പരയാണ് ഈ ആചാരങ്ങളുടെ ആധികാരികതയ്ക്കാധാരം. അരങ്ങത്തെ ആശാന്മാരുടെ ഈ പാരമ്പര്യത്തെ ആചാര്യപരമ്പര എന്നു നമുക്ക് വിശേഷിപ്പിക്കാം.

ഈ രണ്ട് പാരമ്പര്യങ്ങൾ-മുനിമതം, ആചാര്യമതം-തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ്, ചാക്യാരും പട്ടേരിയും തമ്മിലുള്ള മാൽസര്യമല്ല നടാങ്കുശരചനയുടെ പശ്ചാത്തലം. വിശദാംശങ്ങളിൽ വിയോജിപ്പുണ്ടാകുമെങ്കിലും, മാർഗി-ദേശി സമന്വയത്തിന്റെ പൊരുത്തക്കേടുകൾ തന്നെയാണ് ഇവിടെ പ്രശ്നം എന്നു സൂക്ഷിച്ചു നോക്കിയാൽ നമുക്കു മനസ്സിലാകും.

ആശയ പ്രചാരണം

ആശയ പ്രചാരണത്തിന് കലയ്ക്കുള്ള കഴിവ് ആദ്യമായി കണ്ടറിഞ്ഞത് ബൗദ്ധൻമാരാണ്. അശ്വഘോഷന്റേതാണല്ലോ നമ്മുടെ ആദ്യകാല നാടകങ്ങിളിൽ ചിലത്. എ.ഡി. ഏഴാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ശിലാദിത്യമഹാരാജാവ് ജീമൂതവാഹനന്റെ കഥ ബോധിസത്വാപദാനമായി ദൃശ്യരൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരുന്നു. നാഗാനന്ദത്തിന് കേരളത്തിൽ ഉള്ള പ്രചാരവും കുലശേഖരൻ ശ്രീഹർഷനെ സ്മരിക്കുന്നു എന്ന വസ്തുതയും നാട്യവേദിയും ശാക്യധർമ്മവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിലേക്കാണ് വിരൽ ചൂണ്ടുന്നത്. ക്ഷേത്രത്തിനു വെളിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാവുന്ന ഏകരംഗം-പറക്കും കൂത്ത്-നാഗാനന്ദത്തിലേതാണെന്നത് അർഥഗർഭമാണ്. പൊതുവേദിയിൽ നാടകമവതരിപ്പിച്ചിരുന്ന ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ അവശിഷ്ടമാകാമത്.

ചാക്യാന്മാർ ബുദ്ധമതത്തിൽ നിന്ന് വൈദികമതത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്തുണ്ടായ ജാതിക്കാരാണെന്നുള്ളത് തെളിവായ കാര്യമാണ് എന്നു തമ്പുരാൻ ശപഥം ചെയ്യുന്നതിലെ വസ്തുസ്ഥിതി എന്തായിരുന്നാലും ആദ്യകാലങ്ങളിൽ ബുദ്ധമതക്കാർ നാട്യവേദിയെ മതപ്രചാരണത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു എന്നത് തർക്കമറ്റ കാര്യമാണ്.

ചേരസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ കീഴിലുള്ള കേന്ദ്രീകൃത ഭരണ വ്യവസ്ഥയുടെ തകർച്ച (11 എ.ഡി) യ്ക്കു ശേഷം ഇവിടെ നിലവിൽ വന്ന ഭരണക്രമത്തിൽ വൈദികമതത്തിന് അതിയായ പ്രാധാന്യം കൈവന്നു. അപ്പോഴേയ്ക്കും, പ്രക്ഷീണമായിക്കൊണ്ടിരുന്ന ബൗദ്ധന്മാരുടെ തന്ത്രം തന്നെയാണ് സമൂഹത്തിൽ പിടിമുറുക്കാൻ വൈദികമതവും സ്വീകരിച്ചത്. അങ്ങിനെ അരങ്ങിന് രണ്ടു ലക്ഷ്യങ്ങൾ കൈവന്നു-നാസ്തിക നിരാസം, വൈദിക പ്രചാരണം. കാര്യസാദ്ധ്യത്തിനു കൈയിൽ കിട്ടിയത് വിദൂഷകനെയാണ്. നമ്പ്യാർ മലയാളത്തെ ഇതിനകം അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നത് സഹായകമായി. ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ശാസ്ത്രാർത്ഥവിചിന്തനം ചെയ്യുന്ന പണ്ഡിതന്മാരുണ്ടായിരുന്നു-ഭട്ടന്മാർ. പുരാണ പ്രവചനം നടത്തുന്ന സൂത്രന്റെ പിൻമുറക്കാരുമുണ്ടായിരുന്നു. ഇവരെ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലെ ഹാസ്യകൃത്തായ വിദൂഷകനിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചു. ഭട്ടന്റേയും സൂതന്റെയും അരങ്ങിലെ അവതാരമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിലെ വിദൂഷകൻ. ഇതിന്നവർ തെരെഞ്ഞെടുത്തത് അജ്ജുകയിൽ പരകായ പ്രവേശം ചെയ്യുന്ന ഒരു ഭഗവാന്റെ കഥയാണ്. (വിചാരരമണീയമായിരിക്കുന്നു തെരെഞ്ഞെടുപ്പിലെ യാദൃച്ഛികത) ഈ പരിവർത്തനത്തിന്റെ പ്രതിനിധിയാണ് ശാണ്ഡില്യൻ.

ബോധായനൻ രചിച്ച സരസമായൊരു ലഘു പ്രഹസനമാണ് ഭഗവദജ്ജുകം. കൂടിയാട്ടത്തിലെ ഏറ്റവും പഴക്കമുള്ള ആട്ടപ്രകാരങ്ങളിലൊന്ന് ഈ പ്രഹസനത്തിന്റേതാണ്. അതനുസരിച്ച് മുപ്പത്തിനാല് ദിവസംകൊണ്ടാണ് ഇത് അരങ്ങേറിയിരുന്നത്. നാടകത്തിലെ ശാണ്ഡില്യൻ അക്ഷരാഭ്യാസമില്ലാത്ത ബലിച്ചോറിന്റെ ഉച്ഛിഷ്ടം കൊണ്ടുപജീവനം ചെയ്യുന്ന ഒരു ദരിദ്രനാണ്. കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഇദ്ദേഹം മാൻതോലിലിരുന്ന് ശുദ്ധ സംസ്കൃതത്തിൽ ചാർവ്വാക ജൈന ബൗദ്ധതത്വങ്ങളെ സയുക്തികം ഖണ്ഡിച്ച് വേദാന്തത്തിന്റെ പ്രാമാണ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന പ്രൗഢപണ്ഡിതനാണ്. ധ്വനി എന്നു കുലശേഖരൻ വിശേഷിപ്പിച്ച ഗൂഢാർത്ഥത്തെ 'അകപ്പൊരുൾ' എന്നൊരു പുതിയ സങ്കേതമാക്കി വികസിപ്പിച്ചാണ് ഈ അത്ഭുതം സാധിക്കുന്നത്.

ഒരു ഉദാഹരണംകൊണ്ടിത് വ്യക്തമാക്കാം-കണ്ഠപ്രസക്തയജ്ഞോപവീതൻ-പേരിനൊരു ബ്രാഹ്മണൻ, കഴുത്തിൽ പൂണൂലുണ്ടെന്നു മാത്രം, മരത്തിൽ വള്ളി ചുറ്റുംപോലെ-ഇതാണ് നാടകത്തിലെ അർഥം. ഇനി ഇതിന്റെ അകപ്പൊരുൾ-യാഗാദികർമ്മങ്ങളിൽ മുഴുകുമ്പോൾ യജ്ഞോപവീതം കണ്ഠത്തിൽ ചുറ്റാറുണ്ട്, സൗകര്യത്തിന്. നിരന്തരം യാഗങ്ങളനുഷ്ഠിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ശാണ്ഡില്യന് കണ്ഠത്തിൽ നിന്നതുമാറാറാൻ സമയമില്ലപോൽ! ശാസ്ത്ര ചർച്ചകൾക്ക് ആട്ടപ്രകാരം നൽകുന്ന നിർദ്ദേശമിതാണ്- എല്ലാ ശാസ്ത്രങ്ങളിലും പരിചയമൊള്ളതിൽ ഒരു ഭട്ടതിരിയോട് ശാസ്ത്രം അഭ്യസിച്ചു കൊൾകയും വേണം. ഭാട്ടത്തിലും പ്രാഭാകരത്തിലും വേദാന്തത്തിനും ഓരോ ഭട്ടതിരിമാരോടുകൂടെ തുടങ്ങിക്കൊൾകയും വേണം. ഭട്ടരുടെ അവതാരമാണ് വിദൂഷകൻ എന്നതിന് ഇതിൽപരം തെളിവു വേണ്ടല്ലോ.

കോമാളി

ഈ ശാണ്ഡില്യൻ തന്നെയാണ് മറ്റ് രംഗങ്ങളിൽ കാണികളെ ചിരിപ്പിക്കുന്ന കോമാളിയായി രംഗത്തു വരുന്നത്. ഉദ്യാനത്തിൽ പൂക്കളിറുക്കുന്ന ഗണികയുടെ സൗന്ദര്യം വർണ്ണിക്കുന്ന ഭാഗം നോക്കുക.

കണുഖു ഏ സാ? എന്റാൽ ഇതിന് നിന്റാൽ വന്നു കനിലാപ്പോലെ കുന്ത്തു വാഴക്കുലപോലെ! ചുണ്ടക്കാ പോലെ ചുളിഞ്ഞാളികൾ; വാഴക്കാപോലെ വളഞ്ഞാളിവൾ'

മാൻതോലിലിരുന്നു സംസ്കൃതത്തിൽ ദർശനങ്ങളുപന്യസിച്ച പണ്ഡിതനാണ് പൊക്കണമെടുത്ത് ഈ ഉദ്ഘട്ടനം നടത്തുന്ന കോമാളി എന്നു വിശ്വസിക്കാൻ ഈ രംഗം നേരിൽ കണ്ടവർക്കേ ആകൂ. പുരുഷാർത്ഥങ്ങളും പ്രതിശ്ലോകങ്ങളുമൊന്നും ഈ വിദൂഷകനില്ലെന്നുമോർക്കണം.

കാലക്രമേണ ബൗദ്ധർ തോറ്റുമടങ്ങി. വൈദികധർമം സുസ്ഥാപിതവുമായി. അപ്പോഴാണ് വിദൂഷകന് ദിശാബോധം കെട്ടുതുടങ്ങിയത്. ഇനി ദിവസങ്ങളത്രയും അരങ്ങത്ത് എന്തു ചെയ്യും? അവിടം മുതലാണ് നിയന്ത്രണം വിട്ടത്-പ്രതിശ്ലോകങ്ങൾ, പേക്കഥകൾ, പുരുഷാർഥങ്ങൾ, വൈദ്യനിന്ദ, അശ്ലീലകഥകൾ.... ചിരിപ്പിക്കുകമാത്രം വിദൂഷകധർമ്മമെന്നോർത്തു ചാക്യാർ 'കുട്ടിവായന' തുടങ്ങി. ഇതിനെയാണ് ശാഖാചംക്രമണമെന്ന് നടാങ്കുശകാരൻ ആക്ഷേപിക്കുന്നത്. വ്യക്തമായി നാല് കുറ്റങ്ങളാണദ്ദേഹം നടന്മാരിൽ ആരോപിച്ചത്.

ത്യക്തഗ്രഹണം സ്വീകൃഹാനം സംക്ഷിപ്ത വിസ്തരോഹൃത്വം
പ്രഥിതസ്യ ചേതി ദോഷാശ്ചത്വാരോ പ്രയോഗേഷു

നാലു കാര്യങ്ങൾ

1. കവി ഉപേക്ഷിച്ച ഭാഗങ്ങളെ വിസ്തരിക്കുക-സുഗ്രീവകഥയും മറ്റും അപ്രസക്തമെന്ന നിലയിൽ കവി വർണ്ണിക്കാതെ വിട്ടതാണ്. അംഗുലീയാങ്കത്തിൽ ഹനുമാൻ ഇതൊക്കെ വിവരിക്കുന്നത് അനാവശ്യ മാണ്.

2. കവി വർണിച്ചതിനെ വിട്ടുകളയുന്നതും ശരിയല്ല. പ്രതിജ്ഞാ യൗഗന്ധരായണത്തിൽ രുമണ്വാനെ രംഗത്ത് കൊണ്ടുവരാത്തത് ഉദാഹരണം. ഭിക്ഷുവേഷധാരിയായതുകൊണ്ട് ബൗദ്ധരോടുള്ള വിരോധം വെച്ചാണത്രേഇങ്ങിനെ ചെയ്യുന്നത്. മത്തവിലാസം പോലുള്ള പ്രഹസനങ്ങളിൽ ബൗദ്ധപാത്രങ്ങളുള്ള കഥകളെ വികൃതമാക്കിയതും ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ തന്നെ കാണേണ്ടതാണ്. സ്ത്രീപാത്രങ്ങളെ രംഗത്തിനുന്നൊഴിവാക്കുന്ന പ്രവണതയും ഇത്തരത്തിൽ ഉണ്ടായതാണ്.

3. കവി സൂചിപ്പിക്കുക മാത്രം ചെയ്തതിനെ വിസ്തരിക്കുന്നതും തെറ്റാണ്. നാല് വാക്യങ്ങളടങ്ങിയ ഭഗ വജ്ജുകത്തിന്റെ മുതൽഗ്രന്ഥം പതിനാറ് ദിവസംകൊണ്ടാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

4. കവി വിസ്തരിച്ചു വർണ്ണിച്ചതിനെ നടൻ സ്വേച്ഛയാ സംഗ്രഹിക്കരുത്. പല അങ്കങ്ങളുള്ള നാടകത്തെ ഒരു അങ്കമോ ചിലപ്പോൾ ഒരു ശ്ലോകമോ മാത്രമായി ചുരുക്കുന്നത് ശരിയല്ല.

ഒറ്റക്കാര്യത്തലേ അദ്ദേഹത്തിനു നിർബന്ധമുള്ളൂ. നടന്മാർ നാടകകൃത്തിനെ അനുസരിക്കണം. സ്വേച്ഛയാ കവിയുടെ കൃതിയെ വികൃതമാക്കരുത്.

'കവിഹൃദയമേവ നാട്യേഷു അനുസരണീയം പ്രയോഗഭൃതാം'

അഭിനയത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനതത്ത്വങ്ങളിലേക്ക് വെളിച്ചം വീശുന്ന അമൂല്യമായൊരു വിവരണമാണ് പകർന്നാട്ടത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വിമർശം. ചതുർവിധാഭിനയവും ഇതരേതരശോഭവളർത്തിസമഗ്രമായ ആസ്വാദ നത്തിന് വഴിയൊരുക്കണം. ഒന്ന് മറ്റൊന്നിന് എതിരായാൽ അനൗചിത്യമാകും. അപ്പോൾ, ഹനുമാന്റെ വേഷ മണിഞ്ഞ് രംഗത്ത് വരുന്ന നടൻ സീതയുടെ ഭാവം പകർന്നാടുന്നത് ശരിയാണോ? അനുകാര്യഭാവങ്ങളും (ഹനുമാൻ) അനുസ്മൃത (സീത) ഭാവങ്ങളും ഒരു പോലെ അവതരിപ്പിക്കാമോ?

ഹനുമാൻ വാലതഃ പൃഷ്ഠേ, സീതാ വസനതഃ പുരാ
അഹോ നാട്യവിദ്യാധിരൂഢസ്യ വേഷോപാദാനചാതുരീ.
ആഹാര്യേണ കപിശ്രേഷ്ഠോ, രാമാദിസ്ത്വാങ്ഗികാദിനാ
ദൃശ്യതേ സമമേകത്രേത്യേഷ കുത്രഭവോ നയഃ?

ഇവിടെ ആധികാരികമായി നമുക്കാശ്രയിക്കാവുന്ന വ്യവസ്ഥ കുലശേഖരന്റേതാണ്. വ്യംഗ്യാർത്ഥ ത്തിന് നേത്രാഭിനയം മാത്രം മതി. ഹസ്തമുദ്രകൾ പോലും വേണ്ട. വാചികത്തിന്റെ പ്രസക്തി തന്നെയില്ല ല്ലൊ. ഈ വിഷയത്തിൽ ധനഞ്ജയത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാതാവായ ശിവരാമൻ നൽകുന്ന സൂചന വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധി ക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല.

ധനഞ്ജയം രണ്ടാമങ്കം സുഭദ്രാദർശനനോത്സുകനായി യതിവേഷം ധരിച്ച് അർജ്ജുനൻ ദ്വാരകയി ലെത്തുന്നു. ബലഭദ്രരും ശ്രീകൃഷ്ണനും ചേർന്ന് അദ്ദേഹത്തെ സ്വീകരിക്കുന്നു. ക്ലേശമില്ലാത്ത മോക്ഷാവസ്ഥയെ പ്രാപിക്കട്ടെ എന്നു ജ്യേഷ്ഠന്റെ അനുഗ്രഹം. യതിയുടെ മറുപടി.

പ്രയതേതരാം അമുഷ്മൈ ശ്രേയസേ, സിദ്ധിസ്തു പുനരസ്യ
ഹൃഷീകേശസ്യ കടാക്ഷപക്ഷപാതാപേക്ഷിണീ

ശ്രമിക്കാം, ഫലലബ്ധി ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ പ്രസാദത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. സുഭദ്രാപ്രാപ്തി തവാ ധീനമാണെന്നും അതിന് സഹായിക്കണമെന്നും സുഹൃത്തായ ശ്രീകൃഷ്ണനോടുള്ള അപേക്ഷയാണ് വ്യംഗ്യം. ഇത് ബലഭദ്രർ അറിയരുത് താനും. ശിഷ്യവാത്സല്യം മൂലം സുയോധനന് സോദരിയെ കൊടുക്കാനുറച്ചിരി

ക്കുകയാണദ്ദേഹം. ഇവിടെ വ്യങ്ഗ്യാർത്ഥം അഭിനയിക്കേണ്ടതെങ്ങിനെ? ശിവരാമന്റെ നിർദ്ദേശമിതാണ്.-

'തത്ര സർവ്വത്ര ന ഹസ്താഭിനയഃ നയനവികാരാദിഭിരേവഃ സ്വീകാര്യം പ്രകാശനം'

ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ അനുഗ്രഹം-
യസ്യാഃ കൃതേ യതിധുരാമലംബമാനോ
യോഗം ദധാസി നവിരാദപുനർനിവൃത്തിം
ക്ലേശം ജഹത് സഹഭുവം മധുരാം മതിർമേ
പ്രാപ്നോഷി നിർവൃതിമചിന്ത്യരസാം സുഭദ്രാം.

അങ്ങേയ്ക്ക് സഭദ്രമായ-പരമകല്യാണ രൂപമായ -നിർവൃതി ഉണ്ടാകട്ടെ. ഇവിടെ വ്യങ്ഗ്യം-

സുഭദ്രാരൂപാം മേ സോദരീം നചിരാത് പ്രാപ്സ്യസീതി മേ മതിഃ

ദാസ്യാമ്യേവേത്യത്ഥഃ

ഞാൻ സോദരിയെ അങ്ങയ്ക്കു നൽകാം എന്ന വ്യങ്ഗ്യാർത്ഥം നേത്രാഭിനയംകൊണ്ട് പ്രകടിപ്പിക്കണം.

'അത്ര വ്യങ്ഗ്യസ്യ നഹസ്താഭിനയഃ, സ്മിത ദൃഷ്ടിപാത ഭ്രൂവിലാസ്വാദിഭിരേവ പ്രകാശനം യുക്തം.'

ഭഗവാൻ ഭക്തനെ അനുഗ്രഹിക്കുന്ന വാച്യാർത്ഥത്തിന് ചതുർവിധോപേതമായ സാമാന്യാഭിനയം ഭാവം പകർന്നു സുഹൃത്തിനെ ആശ്വസിപ്പുക്കുമ്പോൾ നേത്രാഭിനയം. ഇതാണ് പകർന്നാട്ടത്തിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മമായ പ്രാഗ്രൂപം, കുലശേഖരനും ഇത്രയേ അനുവദിക്കുള്ളൂ. അഭിജ്ഞാനശാകുന്തള ചർച്ചയിലും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന നില ഇതു തന്നെയാണ്. ഗ്രീവാഭംഗാഭിരാമം എന്ന ശ്ലോകത്തിൽ ഭയം മാനിലാണ് അതുകൊണ്ട് നടൻ അത് അഭിനയിക്കരുത്; പരാമൃശ്യനിലുള്ള ഭാവം നടൻ അഭിനയിക്കാൻ പാടില്ല.

കേരളത്തിൽ മാത്രം നിലവിൽ നിന്ന ഒരു അഭിനയസങ്കേതമാണ് ഇതെന്ന് കരുതുന്നത് ശരിയല്ല. അഭിനവഗുപ്തന്റെയും അഭിപ്രായം ഇതു തന്നെയാണ്. 'ഉദ്ദാമോത്കലികാം' എന്ന ശ്ലോകത്തിൽ ലതയെ വർണ്ണിക്കുന്ന വാച്യാർത്ഥവും ശ്ലേഷപ്രസാധിതമായ നായികാരൂപേണയുള്ള ഗൂഢാർത്ഥവും ഉണ്ട്. ഇവിടെ പ്രാകരണികാർഥം പ്രതിപദമഭിനയിക്കണം. അപ്രാപരണികാർഥം നേത്രാദികളെകൊണ്ട് വാക്യാർഥരൂപേണയും എന്നാണ് നിഷ്കർഷ. കുലശേഖരനു മുമ്പുതന്നെ ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ ഈ സങ്കേതം ഉണ്ടായിരുന്നു. ചിലപ്പതികാരത്തിലെ അർധനാരീശ്വരനൃത്തത്തിൽ 'ചെങ്കൺ ആയിരം തിരുക്കുറിപ്പ് അപുളവും എന്ന പ്രസ്താവം നേത്രാഭിനയം കൊണ്ടുണ്ടായ ഭാവപ്പകർച്ചയെ ആണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

അപ്പോൾ പിന്നെ ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ ഇന്നു കാണുമ്പോലെ പകർന്നാടാൻ പാടില്ലേ? പാടില്ല. അനുകാര്യഭാവങ്ങളെ വിസ്തരിച്ചാടുക. അനുസ്മരിച്ച് ഭാവം പകരുമ്പോൾ നേത്രാഭിനയം മാത്രം. ഉദ്യാനലതാദികളെ പരാമർശിക്കുമ്പോൾ മുദ്രയാകാം. അനുകാര്യന് ചതുർവിധാഭിനയം, അനുസ്മൃതന് നേത്രം, പരാമൃശന് മുദ്രകൾ ഇതാണ് അഭിനയക്രമം. കാര്യമിതൊക്കെയാണെങ്കിലും പതിമൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടോടെയെങ്കിലും പകർന്നഭാവത്തിനും വിസ്തരിച്ചാട്ടം തുടങ്ങി എന്നതിന്റെ സൂചനയും അതിലുള്ള വിപ്രതിപത്തിയും ശിവരാമന്റെ 'യുക്തം' എന്നതിലടങ്ങിയിരിക്കുന്നു.

ഒരേ പാത്രം തന്നെ അവസ്ഥാനന്തരത്തെ പ്രാപിക്കുമ്പോഴോ?

സ്മരാമ്യവന്ത്യാധിപതേഃ സുതായാഃ
പ്രസ്ഥാനകാലേ സ്വജനം സ്മരന്ത്യാഃ
ബാഷ്പം പ്രവൃദ്ധം നയനാന്തലഗ്നം
സ്നേഹാത് മമൈവോരസി പാതയന്ത്യാഃ

ഉദയനൻ പൂർവ്വകഥ സ്മരിക്കുന്നു. പാത്രഭേദമില്ല. അവസ്ഥാഭേദമേയുള്ളൂ. അതുകൊണ്ട് വിപ്രലംഭം ഇവിടെ അഭിനയിക്കാം. എന്നാൽ ഈ അനുസ്മരണത്തിനകത്ത് മറ്റൊരാളുടെ അനുസ്മരണമുണ്ടല്ലോ-സ്വജനങ്ങളെ ഓർത്തു കണ്ണീർ പൊഴിക്കുന്ന വാസവദത്തയുടെ. അവിടെ നായികയായി കണ്ണീരൊഴുക്കരുത് ഉദയനൻ. നായകസ്ഥായി നിലനിർത്തണമെന്നർത്ഥം. ഒരു പക്ഷേ, ഇത്തരം രംഗങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വന്നപ്പോൾ ആയിരിക്കാം ഭാവപ്പകർച്ചയുടെ സാദ്ധ്യതകൾ കണ്ടറിഞ്ഞ് നടന്മാർ പകർന്നാട്ടം തുടങ്ങിയത്.

മാത്രമല്ല, നാടോടിക്കലാരൂപങ്ങളിൽ പലതിനും പകർന്നാട്ടം പണ്ടേ ഉണ്ടായിരുന്നുതാനും. പകർന്നാട്ടത്തി ലഭിരമിക്കുകയും അഭിനയകൗശലത്തിന്റെ പാരമ്യമെന്നതിനെ വാഴ്ത്തുകയും ചെയ്യുന്ന നമ്മുടെ സഹൃദയ ത്തിന് ഈ വിമർശനം ഉദ്വേഗകരമാവും; തീർച്ച. നാട്യം അനേക നിർവ്വാഹ്യമാണെന്നും ഏകാഭിനയമല്ലെ ന്നുമാണ് നടാങ്കുശകാരന് ഇതിനുള്ള സമാധാനം. നാട്യവും ആട്ടവും തമ്മിലുള്ള ഭേദമാണ് നമ്മുടെ സഹൃ ദയത്വത്തെ ഉദ്വിഗ്നമാക്കുന്നത്.

രാമായണകഥ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന രീതി ഈ രണ്ടു സരണികളുടേയും സമീപനത്തിന്റെ മാപക മായി എടുക്കാം. വാല്മീകിയും ഭവഭൂതിയും ശക്തിഭദ്രനും അവതരിപ്പിക്കുന്ന മാനുഷികാംശത്തിന് മുൻതൂ ക്കമുള്ള നരശ്രേഷ്ഠനാണ് നടാങ്കുശകാരന്റെ രാമൻ. പ്രാദേശിക ഭാഷകളേപ്പറ്റിയുള്ള ചർച്ചയിൽ സംസ്കൃതം ദേവൻമാരുടെ ഭാഷയാണ്. ഉത്തരകോസലത്തിലെ സ്വന്തം ഭാഷയല്ലേ ശ്രീരാമൻ ഉപയോഗിക്കേണ്ടത് എന്ന പൂർവപക്ഷത്തിന്, നാട്യന്യായമനുസരിച്ച് ഉത്തമപാത്രങ്ങൾക്ക് സംസ്കൃതമാണ് വിധിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നാണ് മറുപടി. എന്നാൽ കൂടിയാട്ടത്തിലെ ശ്രീരാമന് വൈഷ്ണവാശയങ്ങളുടെ പ്രചാരവും ഭക്തി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്വാധീനവും മൂലം ദൈവികാംശത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. ശൂർപ്പണഖാവൃത്താന്തമാണ് മറ്റൊരുദാഹരണം. വാല്മീകിയുടെ ലക്ഷ്മണൻ ശൂർപ്പണഖയുടെ കർണനാസികകളേ ഛേദിച്ചുള്ളൂ. ഭക്തിഭദ്രനും അതിനെ അനുവദിച്ചു. സ്തനച്ഛേദകഥ കമ്പരാണ് ആദ്യമായി അവതരിപ്പിച്ചത്. നാടൻ പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്ന് കിട്ടിയ താകാം അദ്ദേഹത്തിന്. മൂക്കും കാതും 'മുലൈക്കൺകളും' മുറൈൽ പോക്കി. രാമകഥപ്പാട്ടിലെത്തിയപ്പോൾ അയ്യപ്പിള്ളി ആശാൻ ' തനങ്ങളും കണ്ടിച്ചു.' എന്നു മുല മുഴുവനാക്കി. രാമായണകഥയിൽ പുനം നമ്പൂതി രിയും അദ്ധ്യാത്മരാമായണത്തിൽ എഴുത്തച്ഛനും ഇതാവർത്തിച്ചു. ഖരവധത്തിൽ കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാൻ ഇത് കഥകളിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. ഇതിനു മുൻപ് തന്നെ ചാക്യന്മാർ രംഗത്ത് ഇതവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. 'നിണം' ആർ ഷമായ സംസ്കൃത പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമല്ല, അതിനോട് കലർന്ന ദേശിയുടെ പാരമ്പര്യമാണ്.

നിർദ്ദയമാണ് നടാങ്കുശത്തിലെ നിരൂപണം. ആമൂലാഗ്രം ഖണ്ഡനം തന്നെ. ധ്വനിധ്വംസകനായ മഹി മഭട്ടാണിദ്ദേഹത്തിന്റെ ആചാര്യൻ. ഈ സാദൃശ്യം കണ്ട് ഭ്രമിച്ചാണ് കൃഷ്ണമാചാരിയർ നടാങ്കുശത്തിന്റെ കർതൃത്വം മഹിമഭട്ടിൽ അർപ്പിച്ചത്. വിമർശനത്തിന്റെ വിതണ്ഡരൂപം കണ്ടിട്ടുതന്നെയാണ് ഉദ്ദണ്ഡ ശാസ്ത്രി കളാവും ഇതിന്റെ കർത്താവെന്ന് ഉള്ളൂർ ഊഹിച്ചതും.

നടൻമാരുടെ ഉറ്റസുഹൃത്താണ് താനെന്ന് അദ്ദേഹം ആണയിടുന്നു. ബ്രഹ്മാവുപദേശിച്ച നാട്യത്തെ അഞ്ജലിയോടെയല്ലാതെ ആർക്കാണോർക്കാൻ കഴിയുക? തന്റെ എതിർപ്പ് നാട്യത്തോടല്ല; നടനോടുമല്ല, ജ്ഞാനലവദുർവിദഗ്ദ്ധരായ ചിലരുടെ നാട്യത്തോടാണ് സുധാദീധിതിസമണ്ഡലംപോലെ ഹൃദ്യമായ നാട്യത്തെ ഇവരുടെ കുചേഷ്ടിതങ്ങൾ മലിനമാക്കിയിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ തനിമ വീണ്ടെടുക്കുക എന്ന താണ് തന്റെ നിയോഗം.

കുചേഷ്ടിതം കൊണ്ടുള്ള ഈ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളെ ന്യായീകരിക്കാൻ അവർക്കു പ്രമാണങ്ങളില്ല. ചോദിച്ചാൽ പറയും- 'ഇങ്ങിനെയാണ് ആശാൻ കാണിച്ചത്'. തത്തയെപ്പോലെ ഏറ്റുപാടുന്നവർക്കെന്ത് വിശേ ഷബുദ്ധി!

രണ്ടു പ്രതീകങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം നടൻമാരുടെ തനിരൂപം വ്യക്തമാക്കുന്നു. കപി, ഗജം. ഈ അനൗ ചിത്യങ്ങൾക്കൊക്കെ കാരണം അവരുടെ കപിസ്വഭാവമാണ്.-ശാഖാചംക്രമണം. കഥകളും ഉപകഥകളുമായി അവരങ്ങനെ അരങ്ങ് തകർക്കുകയാണ്. പ്രകൃതത്തോട് ബന്ധമില്ല. രസത്തിൽ ശ്രദ്ധയില്ല. മൗഖര്യാവിഷ്ക രണത്തിൽ സ്വതേ അവർക്ക് കൗതുകം ഏറും. വിദൂഷകൻ മുഖരനാണെന്ന് ഭാസൻ പണ്ടേ പറഞ്ഞുവെച്ചി ട്ടുണ്ട്. അക്കാലത്തത് നിഷ്കളങ്കമായിരുന്നു. ഇപ്പോൾ ദുഃസ്സഹമായിരിക്കുന്നു.

രസകരമായൊരു ചരിത്രസൂചനകൂടിയുണ്ടിവിടെ. പുറംചടങ്ങുകൾ എല്ലാം തോലന്റെ വക എന്നാ ണല്ലോ നമ്മെ പറഞ്ഞു പഠിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ തൊട്ടറിഞ്ഞ ഗ്രന്ഥകാരൻ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു- ഇതൊക്കെ ചാക്യാരുടെ ചാപല്യമാണെന്ന്. ഒപ്പം കുലശേഖരനെ അദ്ദേഹം വാഴ്ത്തുന്നുമുണ്ട്.

നടാങ്കുശം എന്ന ഗ്രന്ഥനാമം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് നടന്മാരിൽ വന്നു ചേർന്ന ഗജസ്വഭാവത്തെയാണ്. അധികാരികളുടെ സംരക്ഷണവും ആരേയും വിമർശിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യവും അവരിൽ ചിലരെയെങ്കിലും

ഗർവ്വിഷ്ഠരാക്കിയിരിക്കാം. മദമിളകുമ്പോഴാണല്ലോ ആനക്കാരന് തോട്ടി എടുക്കേണ്ടിവരിക.

ജീവിതമല്ല കല. വ്യക്തി സ്വതേ വിരൂപനാകാം എന്നാൽ അയാളുടെ തന്നെ ശില്പം കലാകാരന്റെ കരസ്പർശമേൽക്കുമ്പോൾ സുന്ദരമാകുന്നു. മാറ് മറയ്ക്കാതെ ആവും സ്ത്രീകൾ അന്തഃപുരത്തിൽ പെരുമാറുക. എന്നാൽ അണിയിച്ചാണ് അവരെ അരങ്ങത്തവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇതാണ് ലോകവും നാട്യവും തമ്മിലുള്ള ഭേദം. ധർമ്മബോധമുണർത്തി പ്രേക്ഷകമനസ്സുകളെ ഉദാത്തമാക്കേണ്ട കളിയരങ്ങിനെ ജാരവർണനകളും പേക്കഥകളുംകൊണ്ട് ചാക്യാന്മാർ മലീമസമാക്കുന്നു എന്നാണ് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ആക്ഷേപം.

ഉള്ളടക്കത്തെപ്പറ്റി മതഭേദങ്ങളുണ്ടാകാം. വിമർശനം തീക്ഷ്ണമാണെന്ന് പരാതിപറയാം. എന്നാലും വിഷയത്തിലുള്ള പാണ്ഡിത്യവും മർമത്തിൽ കൊള്ളുന്ന വാദമുഖങ്ങളും തുളച്ചുകയറുന്ന പരിഹാസവും അദ്ദേഹത്തെ കേരളീയ ഗ്രന്ഥകാരന്മാരുടെയിടയിൽ അപ്രതിമനാക്കുന്നു. ഇത്തരം വാദഗ്രന്ഥങ്ങൾ-തീക്ഷ്ണമായ നിരൂപണങ്ങൾ-തുടർന്നുണ്ടായിട്ടില്ല എന്നതാണ് നമ്മുടെ ദൗർഭാഗ്യം. നടാങ്കുശം നമ്മെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്ന മറ്റൊരു കാര്യമുണ്ട്. ഇന്നത്തെ നമ്മുടെ അറിവുവെച്ച് അതിലെ വാദമുഖങ്ങളെ ഖണ്ഡിക്കാൻ നമുക്കാവില്ല. അതിനു കഴിയണമെങ്കിൽ, നമ്മുടെ നാട്യവേദിയെ സ്വാധീനിച്ച മാർഗ-ദേശീപാരമ്പര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവയുടെ കലർപ്പിനെപ്പറ്റിയും നാം കൂടുതൽ അറിയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

ഭരതൻ, കുലശേഖരൻ, ശക്തിഭദ്രൻ-ഇവരുടെ പാരമ്പര്യമാണ് നടാങ്കുശകാരൻ ആദരിക്കുന്നത്. കുലശേഖരനാട്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ തനിമ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന മഹോദയപുരത്തെ പണ്ഡിതനായിരിക്കണം ഈ ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ കർത്താവ്. അദ്ദേഹം എതിർക്കുന്നതാകട്ടെ മഹോദയപുരസംസ്കൃതിയോട് കലരുന്ന ചെല്ലൂർ പാരമ്പര്യത്തെയും.