കേരള സർക്കാർ സാംസ്കാരികവകുപ്പ്
കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി പ്രസിദ്ധീകരണം

സാഹിത്യലോകം

വാല്യം 45 ലക്കം 1 2017 ഫെബ്രുവരി

മഹാഭാരതത്തിന്റെ പുനർവായനകൾ

കെ. സി. നാരായണൻ
വിജയകുമാർ മേനോൻ
എൻ. അജയകുമാർ
ജോൺ പോൾ
ലിബ്ബൂസ് ജേക്കബ് എബ്രഹാം
എന്നിവരുടെ പഠനങ്ങൾ

സാഹിത്യലോകം

2017 ഫെബ്രുവരി

സാഹിത്യലോകം

2017 ജനുവരി - ഫെബ്രുവരി
പുസ്തകം 45 ലക്കം 1

പത്രാധിപസമിതി

പ്രസിഡണ്ട്
വൈശാഖൻ
സെക്രട്ടറി & എഡിറ്റർ
ഡോ. കെ.പി. മോഹനൻ
കൺവീനർ
വി.എം. സുഹ്റ
അംഗങ്ങൾ
ഡോ. സുനിൽ പി. ഇളയിടം
ബെന്യാമിൻ
ഡോ. മ്യൂസ്മേരി ജോർജ്ജ്
ഡോ. സി. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ
സബ് എഡിറ്റർ
വി.എൻ. അശോകൻ

Sahityalokam Literary bi-monthly in Malayalam ◆ Vol. 45 No. 1 ◆ 2017 January - February ◆ Cover Design: Vinaylal ◆ Proof : Madhu Kariat ◆ Website : www.kerala sahityaakademi.org. Email:keralasahityaakademi@gmail.com ◆ Registered with the Registrar of Newspapers, India under R.N. 17137/69. ◆ Single Issue Rs.30/- ◆ Annual Subscription - Rs. 160/-

സാഹിത്യലോകം ദ്വൈമാസിക. പുസ്തകം 45. ലക്കം1. 2017 ജനുവരി – ഫെബ്രുവരി. കവർ ഡിസൈൻ: വിനയ്ലാൽ. പ്രൂഫ് : മധു കാര്യാട്ട്. ലിപിവിന്യാസം : മാക് വേൾഡ്, തൃശൂർ. അച്ചടിനിർവ്വഹണം : കാർമ്മൽ ഓഫ്സെറ്റ്, തൃശൂർ. ഒറ്റപ്രതി വില : 30 രൂപ. വാർഷിക വരിസംഖ്യ : 160 രൂപ.

വിലാസം : കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, പാലസ് റോഡ്, ചെമ്പൂക്കാവ്, തൃശൂർ

Printed and Published by Dr. K.P. Mohanan on behalf of Kerala Sahitya Akademi, Thrissur and Printed at Carmel Offset, Thrissur and Published at Kerala Sahitya Akademi, P.B. No. 501, Thrissur District, Kerala State. Editor : Dr. K.P. Mohanan.

ആമുഖം

എത്രതന്നെ വ്യാഖ്യാനിച്ചാലും നവീനാർത്ഥസാധ്യതകളും ദാർശനിക വിചാരങ്ങളും കൂടുതൽ കൂടുതൽ തെളിഞ്ഞുവരുന്ന ക്ലാസിക് ഗ്രന്ഥമാണ് മഹാഭാരതം. ഇന്ത്യയൊട്ടാകെ മഹാഭാരതത്തിന് എത്രമാത്രം ഭാവപ്പകർച്ചകളും രൂപപ്പകർപ്പുകളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നത് ഭാവനയ്ക്കുമപ്പുറമാണ്. സാഹിത്യത്തെ മാത്രമല്ല, വിവിധ കലകളെയും മഹാഭാരതം ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചു. ഒരു ജനതയുടെ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയെയും ജീവിതസംസ്കാരത്തെയും ഒരു മഹാഗ്രന്ഥം നിർണ്ണയിക്കുക എന്ന വിസ്മയം ലോകചരിത്രത്തിൽതന്നെ അത്യപൂർവ്വമാണ്. കാലപ്പഴക്കംകൊണ്ട് മഹാഭാരതത്തിന്റെ സാർവകാലികവും സാർവ്വജനീനവുമായ ആശയങ്ങളുടെ സമ്പുഷ്ടി വർദ്ധിച്ചതേയുള്ളൂ. എത്രയോ നൂറ്റാണ്ടുകളായി, ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തെ ഒരുമയോടെ നിലനിർത്തുകയും സൗന്ദര്യാത്മകമായി പുതുക്കിപ്പണിയുകയും ചെയ്യുക എന്ന സർഗാത്മകദൗത്യം മഹാഭാരതം അർത്ഥപൂർണമായി നിർവ്വഹിച്ചുപോരുന്നു.

ധാർമ്മികമൂല്യങ്ങളുടെയും നൈതികബോധത്തിന്റെയും രാഷ്ട്രീയപ്രബുദ്ധതയുടെയും ഔന്നത്യത്തിലും വിസ്തൃതിയിലും പാറിപ്പറക്കാൻ ചിറകുകൾ സമ്മാനിക്കുന്ന ഐതിഹാസികഭാവനയുടെ ആകാശമാണ് മഹാഭാരതം. ഹിംസകൾക്കും വിദ്വേഷങ്ങൾക്കും ഭേദചിന്തകൾക്കുമെതിരെ മനുഷ്യചരിത്രത്തിൽ ഉയർന്നുകേട്ട ഏറ്റവും ഉച്ചത്തിലുള്ള ഉറച്ച സ്വരമാണത്. മാനവികതയുടെ ഒരുത്സവാഘോഷംതന്നെ തീർക്കുന്നുണ്ട്, കേന്ദ്ര പ്രമേയത്തിലൂടെയും എണ്ണമറ്റ ഉപകഥകളിലൂടെയും ഈ മഹാകാവ്യം. നിരവധി കൂട്ടിച്ചേർക്കലിലൂടെയാണ് ഭാരതത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം പൂർണതയിലെത്തുന്നത്. കാലദേശങ്ങളുടെ തനതുമുദ്രകൾ ഹൃദയത്തിൽ പതിഞ്ഞാണ് ഭാരതകഥ വികസിക്കുന്നതും, വൈവിധ്യപൂർണ്ണമാകുന്നതും. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും ഓരോ നാട്ടിലും അനവധി പാഠഭേദങ്ങളിലൂടെ ഭാരതേതിഹാസം വ്യത്യസ്തമാകുന്നു. സാധാരണജനങ്ങളുടെ വൈകാരികാവസ്ഥയും ഇച്ഛാശക്തിയും പ്രത്യയശാസ്ത്രാവബോധവും പ്രപഞ്ചവീക്ഷണവും കൂടിക്കലർന്നാണ് എത്ര കണ്ടാലും മതിവരാത്ത ഒരു മഹാസാഗരംപോലെ ഭാരതം നിലകൊള്ളുന്നത്.

മഹാഭാരതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട വൈവിധ്യമാർന്ന വിഷയങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് സാഹിത്യലോകത്തിന്റെ ഈ ലക്കം. മലയാളത്തിൽ എങ്ങനെയാണ് ഭാരതകഥ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്, ഭാരതം എങ്ങനെ ഒരു ഇതിഹാസമായിത്തീർന്നു, മലയാളഭാഷയിൽ ഭാരതം പലതരത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടതെങ്ങനെ, മലയാളത്തിലുണ്ടായിട്ടുള്ള ഭാരതപുരാവൃത്തങ്ങളുടെ സവിശേഷതകൾ, ചിത്ര-ശില്പകലയിലും ചലച്ചിത്രത്തിലും എങ്ങനെയാണ് ഭാരതം വിഷയമായത് എന്നെല്ലാം ഈ പ്രത്യേകപതിപ്പ് സമഗ്രമായി വിശകലനംചെയ്യുന്നു. പ്രതിഭാശാലികളായ എഴുത്തുകാരുടെ സാന്നിധ്യത്താൽ ദീപ്തമായ ഈ ലക്കം രൂപത്തിലും ഭാവത്തിലും വ്യത്യസ്തമായ പുതുമകളോടെ വായനക്കാർക്കുമുന്നിൽ ഏറെ അഭിമാനത്തോടെ സമർപ്പിക്കുന്നു.

ഡോ. കെ.പി. മോഹനൻ
സെക്രട്ടറി & എഡിറ്റർ

ഉള്ളടക്കം

ലേഖനങ്ങൾ

വ്യാസം 5 *കെ.സി. നാരായണൻ*

മഹാഭാരതം ദൃശ്യകലയിൽ 20 *വിജയകുമാർമേനോൻ*

മഹാഭാരതത്തിന്റെ മലയാളവഴികൾ 35 *എൻ. അജയകുമാർ*

ഇതിഹാസങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം 59 *ജോൺപോൾ*

മഹാഭാരതവും കേരളത്തിലെ ദുര്യോധനപുരാവൃത്തങ്ങളും 69 *ലിബുസ് ജേക്കബ് ഏബ്രഹാം*

ശ്യാമമാധവം വിഗ്രഹഭഞ്ജനത്തിന്റെ മഹാഖ്യാനം 90 *ഡോ. ടി.കെ. സന്തോഷ്കുമാർ*

കേരളീയ നവോത്ഥാനവും അക്കാദമിക ധൈഷണികതയും ഏ ആർ രാജരാജവർമ്മ എന്ന പൂർവ്വസൂരി 106 *ഡോ. കെ.എം. അനിൽ*

കഥ

പേനയെത്താത്ത ദൂരങ്ങൾ 81 *ചന്ദ്രമതി*

കവിത

കിണർ 89 *എസ്. ജോസഫ്*

വ്യാസം

കെ.സി. നാരായണൻ

മഹാഭാരതത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകത അത് രൂപപ്പെട്ടതിന്റെ ചരിത്രം പരിശോധിക്കാൻ വേറെയെങ്ങും പോകേണ്ട, ആ കൃതിയിൽതന്നെ അതുണ്ട് എന്നതാണ്. ആ കൃതി ആർ ഏതു സന്ദർഭത്തിൽ രചിക്കാൻ ഇടയായി, ആരാണ് ആദ്യം അതു മൊഴിഞ്ഞത്, ആരാണ് ആദ്യം അതു കേട്ടത്, ഒരു ദേശത്തുനിന്നു വേറൊരു ദേശത്തേക്കും ഒരു തലമുറയിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു തലമുറയിലേക്കും എങ്ങനെയാണ് അതു പകർന്നത്, ഒരു വാമൊഴി വഴക്കമായിരുന്ന ആ കൃതി എങ്ങനെയാണ് ഒരു എഴുതപ്പെട്ട പാഠം കൂടിയായത്, ചെറിയ ഒരു ശ്ലോകകൂട്ടത്തിൽനിന്ന് ഒരു ലക്ഷത്തിലധികം ശ്ലോകമുള്ള ഇന്നത്തെ വൻരൂപം എങ്ങനെയാണ് അതിനു കൈവന്നത്, ആ കൃതിയെ ഏതു സാഹിത്യരൂപമായി പേരുവിളിക്കാം, ഒടുക്കം ഈ കൃതി വായിച്ചോ ചൊല്ലിയോ കേട്ടാലത്തെ ഫലം എന്തായിരിക്കും – ഇങ്ങനെ മഹാഭാരതം എന്ന കൃതിയുടെ ഉൽഭവവും വളർച്ചയും വായനാഫലവും മഹാഭാരതത്തിലെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഗമായി വിവരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആഖ്യാനം തന്നെ ആഖ്യാനചരിത്രവുമാകുന്ന കൃതിയാണ് മഹാഭാരതം. ഒരു കൃതി സ്വന്തം വളർച്ചയുടെ ചരിത്രവും സ്വയം നടത്തുന്ന നാമകരണവും ആ കൃതിയിൽ തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തുക എന്ന ഈ അപൂർവത ഏറെ കൃതികൾക്ക് അകാശപ്പെടാൻ ഇല്ലാതാനും.

അങ്ങനെയുള്ള സ്വയം നാമകരണത്തിൽ മഹാഭാരതം തന്നത്താൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് 'ഇതിഹാസം' എന്നാണ്. "പരാശരപുത്രനായ

വ്യാസമുനി ചൊല്ലിയ ഭാരതാഖ്യമായ ഇതിഹാസം" എന്ന് തുടക്കത്തിലെ അനുക്രമണികാപർവത്തിൽ തന്നെ കാണാം ഈ സ്വയം വിശേഷണം. 'ഇതി ഇഹ ആസ" എന്നാണ് 'ഇതിഹാസം' എന്ന സംസ്കൃതവാക്കിന്റെ പേർവരവ്. 'ഇവിടെ ഇപ്രകാരം സംഭവിച്ചു' എന്നാണ് ആ വാക്കിന്റെ അർത്ഥം. സ്വന്തം കൺമുന്നിൽ എന്തു സംഭവിച്ചുവോ അതു കണ്ടപടി രേഖപ്പെടുത്തുന്ന സാക്ഷ്യമാണ് ഇതിഹാസം. ഈ അർത്ഥത്തിൽ ഇതിഹാസരചന ചരിത്രരചനയോട് ചെറിയ സാദൃശ്യം പുലർത്തുന്നു എന്നും പറയാം ഹിന്ദിയിൽ 'ഇതിഹാസ' എന്ന വാക്കിന് ചരിത്രം എന്നാണ് അർഥവും.

പരാശര പുത്രനായ വ്യാസൻ രചിച്ച ഇതിഹാസമാണെങ്കിലും വ്യാസൻ ഇന്ന് ഒരു നോവലിസ്റ്റ് നോവൽ എഴുതുമ്പോലെ നേരെ ആ കഥപറയുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. മറിച്ച്, മഹാഭാരതവുമായോ, വ്യാസനുമായോ നേരിട്ടുബന്ധമില്ലാത്ത രണ്ടുപേരുടെ സംഭാഷണത്തിൽ ഓർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു ഉൾക്കഥയായിട്ടാണ് മഹാഭാരതത്തിലെ മുഖ്യകഥ നമ്മുടെ മുന്നിൽ എത്തുന്നത്. എന്താണ് ബൃഹത്തായ കുരുപാണ്ഡവ കഥയെപ്പോലും ഒരു ഉൾക്കഥയാക്കി മാറ്റുന്ന ആ വലിയ സംഭാഷണം?

ഉഗ്രശ്രവസ്സ് എന്ന സൂതൻ ശൗനകൻ എന്ന മഹർഷി നടത്തുന്ന പന്ത്രണ്ടു വർഷത്തെ യാഗത്തിന്റെ സദസ്സിൽ എത്തുന്നു. നൈമിഷാരണ്യത്തിലാണ് ആ യാഗം നടക്കുന്നത്. കഥ പറച്ചിലിൽ ഏറെ പ്രാഗൽഭ്യം ഉള്ള ഉഗ്രശ്രവസ്സ് അതേ പ്രാഗൽഭ്യം ഉണ്ടായിരുന്ന ലോമഹർഷണന്റെ പുത്രനുമാണ്. കഥപറച്ചിൽക്കാരായ സൂതകുലത്തിലെ അംശമാണ് ഉഗ്രശ്രവസ്സ് എന്നർത്ഥം. ഉഗ്രശ്രവസ്സ് വന്നു ചേർന്നതും, ഒരു കഥ പറയൂ എന്ന് മഹർഷിമാർ അദ്ദേഹത്തോട് ആവശ്യപ്പെട്ടു. ജനമേജയന്റെ യാഗസദസ്സിൽ വ്യാസവാക്കായി വൈശമ്പായനൻ പറഞ്ഞു കേട്ട കഥ അങ്ങനെ ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ശൗനകനോടു പറയാൻ തുടങ്ങി. ഇങ്ങനെയാണ് വ്യാസൻ എന്ന ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ സഹായമില്ലാതെ നാം മഹാഭാരത കഥയിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നത്. മഹാഭാരതകഥയുടെ ഒന്നാമത്തെ തുടക്കം എന്നും ഇതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. കാരണം മഹാഭാരതത്തിനകത്ത് കഥക്ക് രണ്ടാമതൊരു തുടക്കംകൂടി കാണുന്നുണ്ട്. അതിലും രംഗം ശൗനകന്റെ യാഗസദസ്സു തന്നെ. ശൗനകൻ ഭൃഗുവംശത്തിൽപ്പെട്ട ആളാണ്. തന്റെ വംശത്തിന്റെ കഥ പറയാൻ ശൗനകൻ ഉഗ്രശ്രവസ്സിനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ ശൗനകന്റെ ആവശ്യപ്രകാരം ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ഭൃഗുവംശത്തിന്റെ കഥ പറയുന്നതാണ് മഹാഭാരതത്തിലെ രണ്ടാമത്തെ കഥാരംഭം. രണ്ടു കഥാരംഗങ്ങൾക്കും കുരുപാണ്ഡവ വൃത്താന്തവുമായി ഒരു ബന്ധവും ഇല്ല. ഭൃഗുവംശത്തിന്റെ കഥ ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ആരംഭിക്കുന്നത് ആ വംശത്തുടക്കത്തിൽ നിന്നല്ല, അതിലും എത്രയോ പിന്നോട്ടുപോയി ജഗത്തിന്റെ തന്നെ തുടക്കത്തിൽ നിന്നാണ്.

പ്രപഞ്ചത്തിന്റെയും ആദ്യമനുഷ്യനായ മനുവിന്റെയും ഉൽപ്പത്തിയിൽ നിന്ന് ക്രമേണ മുന്നോട്ടുവന്ന് രുരു എന്ന ഭൃഗുവംശപൂർവികനിൽ അത് എത്തിനിൽക്കുന്നു. രുരുവിന് ഒരു പ്രത്യേകതയുണ്ട്. അദ്ദേഹം ലോകത്തുള്ള മുഴുവൻ സർപ്പങ്ങളെയും വധിക്കാൻ പ്രതിജ്ഞ എടുത്ത

ആളാണ്. തന്റെ വധുവാകേണ്ട പ്രമദ്വരയെ ഒരു സർപ്പം കടിച്ചുകൊന്നു എന്നതാണ് ഈ സർപ്പവിരോധത്തിന്റെ കാരണം സർപ്പനിഗ്രഹത്തിനൊരുമ്പെട്ട രുരുവിനെ അതിൽനിന്നു പിന്തിരിപ്പിക്കാനായി ഒരു ബ്രാഹ്മണൻ പണ്ടു ജനമേജയൻ ഒരു സർപ്പസത്രം നടത്തിയതും ആസ്തികൻ എന്ന ബ്രാഹ്മണൻ അദ്ദേഹത്തെ പിന്തിരിപ്പിച്ചതുമായ കഥകേൾപ്പിച്ചു. രണ്ടുതുടക്കങ്ങളിൽനിന്ന് ആരംഭിച്ചാലും കഥ എത്തിച്ചേരുന്നത് പാണ്ഡു വംശജനായ ജനമേജയന്റെ യാഗത്തിൽ തന്നെയാണ്. അവിടെനിന്ന് ആരംഭിക്കുന്നു. കുരു പാണ്ഡവം എന്ന കഥ.

രുരുവിന് ജനമേജയന്റെ കഥ കേട്ടപ്പോൾ ജിജ്ഞാസയായി. "എന്തിനായിട്ടാണ് ജനമേജയൻ രാജാവ് സർപ്പങ്ങളെ കൊല്ലാൻ നിശ്ചയിച്ചത്? എങ്ങനെയാണ് ആസ്തികൻ ആ സർപ്പങ്ങളെ കൂട്ടമരണത്തിൽ നിന്നു രക്ഷിച്ചത്?" രുരുവിന്റെ ഈ ചോദ്യത്തിനു മറുപടിയായി ബ്രാഹ്മണൻ ആദ്യം ആസ്തിക്കന്റയും പിന്നീട് ജനമേജയന്റെയും കഥകൾ പറയുന്നു. രുരു തുടങ്ങാൻ ഉദ്ദേശിച്ച സർപ്പസത്രത്തിൽ നിന്ന് അതിന്റെ മുമ്പ് ജനമേജയൻ നടത്തിയതും, അതിന്റെ ഒരു പ്രതിബിംബമായി കണക്കാക്കാവുന്നതുമായ വേറൊരു സർപ്പസത്രത്തിലേക്ക് ഇപ്പോൾ ശ്രോതാക്കൾ എത്തിച്ചേരുകയായി. കുരുവംശരാജാവായ ജനമേജയൻ നടത്തിയ ആ സത്രത്തിൽ താൻ നേരിട്ട് പങ്കെടുത്തിട്ടുണ്ടെന്നും ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ശൗനകനെ അറിയിക്കുന്നു. ജനമേജയന്റെ ആ സർപ്പസത്രത്തിൽ സദസ്യനായി വ്യാസമുനിയും ഉണ്ടായിരുന്നു. തന്റെ വംശ കഥ പറയാൻ ശൗനകൻ ഉഗ്രശ്രവസ്സിനോട് ആവശ്യപ്പെട്ടപോലെ, തന്റെ വംശകഥ പറയാൻ ജനമേജയൻ വ്യാസനോടും ആവശ്യപ്പെടുന്നു- വേറൊരു പ്രതിബിംബം. അങ്ങനെ വ്യാസൻ ശിഷ്യനായ വൈശമ്പായനനെക്കൊണ്ട് മഹാഭാരതകഥ പറയിക്കുകയും ചെയ്തു. ഒടുക്കം ആസ്തികൻ ജനമേജയനെ സർപ്പനിഗ്രഹത്തിൽനിന്നും പിന്തിരിപ്പിച്ചു ശേഷിച്ച സർപ്പങ്ങളെ വിടുവിക്കുന്നതാണ് കഥയുടെ ഉപസംഹാരം. അങ്ങനെ ഒരു യാഗത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ രണ്ടുപേർ നടത്തിയ സംഭാഷണം, അതുപോലുള്ള വേറൊരു യാഗത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ വേറെ രണ്ടുപേർ തമ്മിൽ നടത്തിയ സംഭാഷണത്തിൽ ഓർമ്മിക്കപ്പെടുകയോ റിപ്പോർട്ടു ചെയ്യപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്ന രൂപത്തിലാണ് മഹാഭാരത കഥ ശ്രോതാക്കളുടെ മുന്നിൽ ചുരുൾ നിവരുന്നത്. ഇനിയും വേറൊരു സന്ദർഭത്തിൽ ഈ രണ്ടു റിപ്പോർട്ടുകളും ഉൾപ്പെടുന്ന വേറൊരു സംഭാഷണത്തിൽ ഉദ്ധരിച്ചു ചേർക്കുന്ന കഥയായും അതിന് അവതരിക്കാം. തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മഹാഭാരതം എഴുതിയപ്പോൾ അങ്ങനെ സംഭാഷണത്തിന്റെ മൂന്നാമത്തെ അടര്കൂടി നൽകി അതിനെ കവിയും തത്തമ്മയും തമ്മിൽ പറയുന്ന തത്തമ്മ കഥനമായി മാറ്റിയത് ഒരു ഉദാഹരണമാണ്.

ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ശൗവകനോട്, ബ്രാഹ്മണൻ രുരുവിനോട്, വൈശമ്പായനൻ ജനമേജയനോട്- അങ്ങനെ ആളുകൾ പരസ്പരം നടത്തുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ ആണ് മഹാഭാരതത്തിലെ കഥ പറച്ചിലിന്റെ ചട്ടക്കൂട് എന്നാണ് ഇതു കാണിക്കുന്നത്. ഏതു കഥയും മഹാഭാരതത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഒരു വഴിയേ ഉള്ളൂ.- ആരെങ്കിലും ആ കഥ പറഞ്ഞതായി മറ്റൊരാൾ മൂന്നാമനോടു പറയുക. ഏതു പ്രമേയത്തിന്റെയും വിശദാംശ

ങ്ങൾ വിടർന്നു വരുന്നത് അതേപ്പറ്റി ചോദിക്കുന്ന ആളോട് നൽകുന്ന മറുപടിയായിട്ടായിരിക്കും. ആരുടെയെങ്കിലും ചോദ്യത്തിനുള്ള ഉത്തരമായിട്ടല്ലാതെ മഹാഭാരതത്തിൽ ഒരു കഥയും പറയപ്പെടാറില്ല. അനുപമമാണ് ഈ രീതി. ഉദാഹരണത്തിന് ഭീമമായ സംഭവവിവ രണങ്ങൾ നിറഞ്ഞ കുരുക്ഷേത്ര യുദ്ധം തന്നെ നോക്കുക. വ്യാസൻ/ വൈശമ്പായനൻ ആ വിശദാംശങ്ങൾ നേരിട്ട് പറയുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. മറിച്ച്

"ധർമ്മക്ഷേത്രം കുരുക്ഷേത്രം
പുക്കുപോരിനൊരുങ്ങിയോർ
എൻ മക്കളും പാണ്ഡവരും
എന്തേ ചെയ്തതു സഞ്ജയ?"

എന്ന് ധൃതരാഷ്ട്രർ ചോദിക്കുന്ന ചോദ്യത്തിന് അത് ഇന്ന വിധം നടന്നു എന്ന് സഞ്ജയൻ മറുപടി പറയുകയാണ്. ധൃതരാഷ്ട്രരും സഞ്ജയനും തമ്മിൽ നടക്കുന്ന ചോദ്യോത്തരത്തിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു ഉൾക്കാഴ്ചയാണ് പതിനെട്ടു ദിവസത്തെ കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധവും ഭഗവദ്ഗീതയും. ഇതിനായി വ്യാസൻ അദൃശ്യമായതു കാണുവാനുള്ള ശേഷിയും സഞ്ജയനു കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. ആ ദിവ്യദൃഷ്ടിമൂലം സഞ്ജയൻ അകലെ നടക്കുന്ന യുദ്ധവും അതിൽ ഏർപ്പെട്ടവരുടെ മാനസ വ്യാപാരങ്ങളും മികച്ച യുദ്ധകാര്യ ലേഖകനെപ്പോലെ ധൃതരാഷ്ട്രരെ പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുന്നു. കണ്ടവന്റെ സാക്ഷ്യമാണ് സഞ്ജയന്റെ വാങ്മയം. സാക്ഷ്യം എന്ന ഈ ആശയം മഹാഭാരത്തിലെ മിക്ക വിവരണങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. കണ്വാശ്രമത്തിൽ കടന്നു കയറിയ പൗവരാജാവായ ദുഷ്യന്തൻ അവിടെ കണ്ട ശകുന്തള എന്ന സുന്ദരിയോട് 'നീ ആരാണ്' ആരുടെയാണ്? എന്ന് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. ഞാൻ ശകുന്തളയാണ്. വിശ്വാമിത്രന് മേനകയിൽ ഉണ്ടായ മകൾ ആണ് എന്ന് ആത്മകഥ പറയുകയല്ല ശകുന്തള ചെയ്യുന്നത്. ശകുന്തളയുടെ കഥ ഇന്നവിധമാണ് എന്ന് വ്യാസൻ വിവരിക്കുകയും അല്ല. മറിച്ച് തന്റെ ജനനത്തെപ്പറ്റി കണ്വനും ആശ്രമത്തിൽ അതിഥിയായി വന്ന ഒരു മഹർഷിയും തമ്മിൽ നടന്ന സംഭാഷണം താൻ കേൾക്കാൻ ഇടവന്നു എന്നു പറഞ്ഞ് ആ സംഭാഷണം അതേപടി ഉദ്ധരിക്കുകയാണ്. കണ്വനും അതിഥിയും തമ്മിൽ നടന്ന ആ സംഭാഷണം റിപ്പോർട്ട് ചെയ്യുന്ന ശകുന്തള തന്റെ വാങ്മയം ഇങ്ങനെയാണ് അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്.

"ഏവമെൻ കഥ ചൊന്നേൻ ഞാൻ
കേട്ടവണ്ണം നരേശ്വര"

കണ്വൻ മറ്റൊരാളോട് പറയുന്നത് "കേട്ടവണ്ണം അതേപടി" താൻ ഇവിടെ ദുഷ്യന്തനോടു പറയുകയാണ്. കേട്ടത് അതേപടി പറയുന്നവരുടെ സാക്ഷ്യമാണ് ശകുന്തളയുടെ വാങ്മയം. സംഭവങ്ങൾ സഞ്ജയനെപ്പോലെ കാണുകയോ ശകുന്തളയെപ്പോലെ കേൾക്കുകയോ ചെയ്യുന്നവരുടെ സാക്ഷിമൊഴികളായി ശ്രോതാക്കളിലേക്ക് സംഭാഷണ രൂപത്തിൽ പകർന്നു കൊടുക്കുക എന്നതാണ് മഹാഭാരതത്തിലെ

ആഖ്യാനരീതി. 'സാക്ഷ്യം എന്ന ഈ ആശയം മഹാഭാരതത്തിലെ കഥ പറച്ചിലിൽ ഏറെ പ്രധാനപ്പെട്ടതാണെന്ന് The oral Narrative Structure of the Mahabharata എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ മാനവേന്ദ്രനാഥ് എസ്. ഷെട്ടി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. (Natural Seminar as folk Mythus collected paper, Department of Malayala, University of Calicut 1990) അത് പറയുന്ന സംഭവത്തിന്റെ സത്യാത്മകത ഉറപ്പാക്കുന്നു. പറയുന്ന ആൾക്ക് അതിനുള്ള അർഹതയും ഉറപ്പാക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സംഭവത്തിന്റെ സത്യാത്മകതയും വക്താവിന്റെ അർഹതയും ഒത്തു ചേരുന്ന ആധികാരികതയാണ് സാക്ഷ്യങ്ങൾക്ക് ഉള്ളത്. വ്യാസന് മഹാഭാരതകഥ പറയാനുള്ള അർഹതയായി ജനമേജയൻ കാണുന്നത്.

കുരു പാണ്ഡവ വൃത്താന്തം
പ്രത്യക്ഷം കണ്ടവൻ ഭവാൻ

എന്ന ദൃക്സാക്ഷിത്വമാണ്. ശന്തനുമുതൽ ജനമേജയൻവരെയുള്ള ആദ്യ തലമുറയുടെയും അവർ ജീവിച്ച രണ്ടരനൂറ്റാണ്ടിന്റെയും മുഴുവൻ സാക്ഷിയാണ് വ്യാസൻ. മഹാസാക്ഷിത്വം അദ്ദേഹം പറയുന്ന കഥയുടെ ശരിത്വം ചോദ്യം ചെയ്യാൻ കഴിയാത്തവിധം ഉറപ്പാക്കുന്നു. വ്യാസനെപ്പോലെ അദ്ദേഹം പറയുന്ന കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളായ സഞ്ജയനും നാരദനും ശകുന്തളയും ദുഷ്യന്തനും തൊട്ടുള്ള എത്രയോ വക്താക്കൾ ഈ വിധം തങ്ങൾ നേരിട്ടു കണ്ടതും അതിനാൽ ആർക്കും ശരിത്വം ചോദ്യം ചെയ്യാനാവാത്തതുമായ സംഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സാക്ഷി മൊഴികളാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. മഹാഭാരതത്തിലെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും സാക്ഷികളാണ് എന്നും പറയാം. അങ്ങനെ നോക്കിയാൽ ഞാൻ ഇവിടെ ഇപ്രകാരം കണ്ടു എന്നു പറയുന്ന അനേകം സാക്ഷ്യങ്ങളുടെ കോർത്തുകെട്ട് എന്ന് മഹാഭാരതത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. ഇവിടെ ഇപ്രകാരം സംഭവിച്ചു. അഥവാ ഇതി ഇഹ ആസ എന്ന സാക്ഷ്യപരമ്പരയുടെ സമാഹാരമാകുന്നതുകൊണ്ടാണ് മഹാഭാരതം 'ഇതിഹാസ'മായി ഗണിക്കപ്പെടുന്നതും അങ്ങനെ സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതും.

സംഭാഷണത്തിന്റെ രൂപമായ മഹാഭാരതത്തിൽ ആ സംഭാഷണങ്ങൾക്കു ഒരു പ്രത്യേകതയുണ്ട്. ഒരാളുടെ ചോദ്യത്തിന് അപരൻ നൽകുന്ന മറുപടിയാണ് ആ സംഭാഷണങ്ങൾ. ഒരു തരം പ്രശ്നോത്തരി. ആരും ചോദ്യം ചോദിച്ചില്ലെങ്കിൽ മഹാഭാരതം കഥയില്ല. യുദ്ധക്കളത്തിൽ എന്റെ മക്കളും പാണ്ഡുപുത്രന്മാരും തമ്മിൽ എന്താണ് ഉണ്ടായത് എന്നു ധൃതരാഷ്ടൻ ചോദിച്ചപ്പോൾ അതിന്റെ ഉത്തരമായാണ് ആ വലിയ യുദ്ധത്തിന്റെ വിവരണം സഞ്ജയൻ അദ്ദേഹത്തോട് പറയുന്നത്. എന്നാൽ ആ വിവരണം ഒറ്റയടിക്ക് അദ്ദേഹം പറയുന്നും ഇല്ല. പത്രപ്രവർത്തകൻ മുഴുവൻ വാർത്തയും ഒറ്റയടിക്ക് അറിയിക്കാതെ അതിന്റെ സാരം പത്രപ്രവർത്തനഭാഷയിൽ 'ഇൻട്രോ' - ആദ്യം പറയുന്ന പോലെ ആ വൻയുദ്ധത്തിലെ മുഖ്യ സംഭവങ്ങൾ ആദ്യം സംഗ്രഹിച്ചു പറയുകയാണ് സഞ്ജയൻ ചെയ്യുന്നത്,

ഹതനായി ശാന്തനവൻ
ഭീഷ്മൻ കുരുപിതാമഹൻ'

(ഭീഷ്മൻ യുദ്ധക്കളത്തിൽ വീണു മരിച്ചു.) എന്നാണ് അങ്ങനെ സഞ്ജയൻ സ്ക്രോൾ ചെയ്യുന്ന യുദ്ധത്തിന്റെ ഫ്ളാഷ് ന്യൂസ്. യുദ്ധം തുടങ്ങി പത്താം ദിവസമാണ് സഞ്ജയൻ ഈ വൃത്താന്ത സാരം അറിയിക്കുന്നത്. നാടകീയമായ ഈ വാർത്താപ്രസ്താവം ധൃതരാഷ്ട്രരെ നിലയ്ക്കാത്ത കണ്ണീരിലാഴ്ത്തി. ഒപ്പം അതെങ്ങനെ സംഭവിച്ചു എന്നറിയാനുള്ള ജിജ്ഞാസയെയും അത് ഉണർത്തി. അദ്ദേഹം സഞ്ജയനോടു പറഞ്ഞു, "കുരുപുംഗവനായ ഭീഷ്മൻ വീണെന്നോ? എങ്ങനെ അതു സംഭവിച്ചു? ശത്രുക്കളെങ്ങനെ വീഴ്ത്തി, സഞ്ജയാ താത ഭീഷ്മനെ? കൗരവരും പാണ്ഡവരും തമ്മിലുണ്ടായ ആ യുദ്ധത്തെപ്പറ്റി, ഏതാൾ എതു സമയം എന്തു ചെയ്തു എന്ന ക്രമത്തിൽ നീ എന്നോടു വിസ്തരിച്ചു പറയുക."

ധൃതരാഷ്ട്രന്റെ ഈ അപേക്ഷ കേട്ട് സഞ്ജയൻ താൻ ദിവ്യദൃഷ്ടികൊണ്ട് നേരിൽ കണ്ട ആ യുദ്ധം മുഴുവൻ വിശദമായി ധൃതരാഷ്ട്രനെ പറഞ്ഞു കേൾപ്പിച്ചു. ആദ്യം ഏതാനും വാക്കുകളിൽ സംഗ്രഹിച്ചു പറഞ്ഞ യുദ്ധവാർത്തയുടെ വികസിതരൂപമാണ് ആയിരത്തിലധികം പുറങ്ങളുടെ കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധവിവരണം.

ആദ്യം സംഗ്രഹിച്ച് പറയുക, പിന്നീട് കേൾവിക്കാരുടെ ചോദ്യത്തിന് മറുപടിയായി ആ കഥ വിശദമായി പറയുക. ഈ രീതി ധൃതരാഷ്ട്രന്റെയും സഞ്ജയന്റെയും സംഭാഷണത്തിൽ മാത്രമല്ല, മിക്കവാറും എല്ലാ കഥാനുസന്ദർഭങ്ങളിലും ആവർത്തിക്കുന്ന രീതിയാണിത്. മഹാഭാരതത്തിലെ മുഖ്യമായ കഥപറച്ചിൽ രീതിയാണിത് എന്നും പറയാം. 'പറയൂ, കഥ വിസ്തരിച്ചു പറയൂ" എന്ന കേൾവിക്കാരുടെ അപേക്ഷയിൽ കഥ വിസ്തരിക്കലാണ് അതിൽ കാണുക. ഉദാഹരണത്തിന് ജനമേജയന്റെ സർപ്പസത്രത്തിൽനിന്ന് ആസ്തികൻ സർപ്പങ്ങളെ രക്ഷിച്ചു എന്ന് ഉഗ്രശ്രവസ്സു പറയുന്നതോടെ ശൗനകൻ അതു വിസ്തരിച്ചു പറയാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു.

"സൗതേ താനിക്കഥാഭാഗം
പ്രീതനായ് വിസ്തരിക്കെടോ
ആസ്തിക സച്ചരിത്രത്തെ
കേൾക്കാൻ ഞങ്ങൾക്കൊരാഗ്രഹം"

അങ്ങനെ ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ആസ്തികന്റെ കഥ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അമ്മയുടെ ജനനം മുതൽക്കല്ല, അതിൽ നിന്നും എത്രയോ പിന്നോട്ടുപോയി ലോകത്തിന്റെ ജനനവും ആദ്യപ്രജാപതികളിൽ ഒരാളായ ദക്ഷന്റെ ജനനവും തൊട്ടുള്ള കഥയായി വിശദീകരിച്ചു പറയാൻ തുടങ്ങി. യയാതിയുടെ കഥ മറ്റൊരു ഉദാഹരണം. യയാതിയുടെ കഥ ആദ്യം ചുരുക്കിപ്പറയുന്നു.

യയാതി ഹാഹുഷൻ സമ്രാ-
ട്ടായീ സത്യപരാക്രമൻ

കാത്തുഭൂമണ്ഡലമവൻ
ചെയ്തു പല മഖങ്ങളും'

എന്നു പറഞ്ഞ് അദ്ദേഹത്തിനു ദേവയാനിയിലും ധർമ്മിഷ്ഠയിലുമായി മക്കൾ ഉണ്ടായതും, യയാതി വാർധക്യം തിരിച്ചു നൽകി മകന്റെ യൗവനം കടമെടുത്ത് അനേകവർഷം സുഖിച്ചതുമായ കഥ ചുരുക്കി പറഞ്ഞപ്പോൾ ജനമേജയൻ അപേക്ഷിച്ചു. അതൊന്നു വിസ്തരിച്ചുപറയാൻ

'പ്രജാപതിക്കു പത്താമൻ
യയാതി മമ പൂർവജൻ
അലഭ്യയാം ശുക്രമുനി
പ്പുത്രിയെ വേട്ടതെങ്ങനെ?
അതെനിക്കൊന്നു കേൾക്കേണം
വിസ്തരിച്ചു മഹാമുനേ!"

ജനമേജയന്റെ ഈ അപേക്ഷകേട്ടപ്പോൾ വൈശമ്പായനൻ യയാതിയുടെ ആ കഥ മുഴുവൻ വിശദമായി പറഞ്ഞു തുടങ്ങി. മറ്റൊരിടത്ത്, മാണ്ഡവ്യമുനിയുടെ ശാപപ്രകാരം ധർമ്മരാജാവുതന്നെയാണ് വിദുരനായി ജനിച്ചതെന്ന് വൈശമ്പായനൻ പറഞ്ഞപ്പോൾ ജനമേജയൻ ചോദിച്ചു.

എന്തു ചെയ്തു ധർമ്മദേവൻ
ഹന്ത! ശാപം ലഭിക്കുവാൻ
ഏതു മാമുനിശാപത്താൽ
ജാതനായ് ശൂദ്രയോനിയിൽ?

പിന്നെ ആ ശാപത്തിന്റെ ഉപകഥ വൈശമ്പായനൻ വിശദീകരിച്ചു പറയുകയായി. മഹാഭാരതത്തിൽ ആയിരം ഉപകഥകൾ ഒന്നിനുപിറകെ മറ്റൊന്ന് ഉണ്ടായത് മാത്രമല്ല. മഹാഭാരതത്തിന്റെ മുഖ്യകഥയായ കുരുപാണ്ഡവവൃത്താന്തം വികസിക്കുന്നതുതന്നെയും ഇങ്ങനെ ഒരു കഥാപാത്രം കഥ പറയുന്ന ആളോട് അതു വികസിപ്പിച്ചു പറയാൻ അപേക്ഷിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ് എന്നർത്ഥം. ഉഗ്രശ്രവസ്സു തന്നെയും ആദ്യം മഹാഭാരതകഥ വളരെവളരെ സംഗ്രഹിച്ചു പറയുകയാണ് ഉണ്ടായത്. പക്ഷേ കേട്ടിരിക്കുന്ന ശൗനകന് അതു പോര. അദ്ദേഹത്തിനത് വിസ്തരിച്ചുതന്നെ കേൾക്കണം. അനുക്രമണികാപർവത്തിലും പർവസംഗ്രഹത്തിലുമായി ഏറെ സംഗ്രഹിച്ചു പറഞ്ഞ മഹാഭാരത കഥ അങ്ങനെ ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ആയിരക്കണക്കിനു പുറങ്ങളിൽ പടർന്നു കിടക്കുന്ന ഒരു വലിയ കഥയാക്കി വികസിപ്പിച്ചു പറയുന്നു. ആദ്യം സംഗ്രഹിച്ചു പറയുക, പിന്നീടതിനെ ആവുന്നത്ര വികസിപ്പിച്ചു പറയുക - ഇതാണ് മഹാഭാരതത്തിലെ കഥ പറച്ചിലിന്റെ കല എന്നും പറയാം.

സംഗ്രഹിക്കുക എന്ന വാക്കിന് മഹാഭാരതത്തിലെ പര്യായം 'സമാസിക്കുക' എന്നാണ്. രണ്ടു വാക്കുകൾ പശകൊണ്ടെന്നവണ്ണം ഒട്ടിയുണ്ടാകുന്ന കൂട്ടുവാക്കുകളെയാണല്ലോ സംസ്കൃതത്തിൽ സമാസങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത്. പർവസാഗ്രഹത്തിൽ തന്നെ കാണാം ഈ പര്യായം.

" ഭാരതത്തിൻ സമാസംതാൻ
സാരമിപ്പർവസംഗ്രഹം"

അനേകം സംഭവങ്ങളെ ഒരുമിച്ചു ചേർത്ത് ഒരു ചെറുചിമിഴായി പറയുന്ന രീതിയാണ് സമാസിക്കൽ. ഇങ്ങനെ ഒരു ചെറുചിമിഴിൽ ചുരുക്കിപ്പറയുന്ന സംഭവത്തെ ജിജ്ഞാസുവായ കേൾവിക്കാരൻ, ഇങ്ങനെ ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ പോരാ, വിസ്തരിച്ചു തന്നെ പറയു, എങ്ങനെ അതു സംഭവിച്ചു എന്ന് ചോദ്യം ചോദിക്കുമ്പോൾ അതിനെ വിസ്തരിച്ചു പറയുന്നതിനെ 'വ്യസിക്കൽ' എന്നും പറയും. ഒട്ടിച്ചുവെച്ച വാക്കിനെ വിഭജിച്ച് വലുതാക്കലാണ് വ്യസിക്കൽ. വിസ്തരിക്കുക, വ്യാസം വെപ്പിക്കുക, വികസിപ്പിക്കുക എന്നിവയാണ് 'വ്യസിക്കൽ' എന്ന വാക്കിന് അർഥം. വ്യാസം എന്നാൽ വീതി, വിസ്താരം എന്നും ഉണ്ട്. മഹാഭാരത കഥ 'പർവസംഗ്രഹം' എന്നരൂപത്തിൽ സമാസിച്ചാണ് ആദ്യം പറയപ്പെടുന്നത്. ജനമേജയന്റെ ജിജ്ഞാസ ശമിപ്പിക്കാനായി അതിനെ വ്യാസൻ/വൈശമ്പായനൻ വികസിപ്പിച്ചു പറയുന്നതാണ് മഹാഭാരതം. മഹാഭാരതത്തിന്റെ രചനാരീതി തന്നെ ഈ വ്യസിക്കലാണ് എന്നർഥം. മഹാഭാരതം എഴുതിയുണ്ടാക്കിയത് വ്യാസനാണ് എന്ന ആശയത്തിന്റെ ഒരർഥം, അത് വ്യാസൻ എന്ന സാക്ഷിയായ പിതാവ് എന്ന വ്യക്തി എഴുതിയതാണ് എന്നാണെങ്കിൽ പ്രധാനമായ മറ്റൊരർത്ഥം 'വ്യസിക്കൽ' എന്ന രചനാപ്രക്രിയയിലൂടെ തുടർച്ചയായി വിസ്തരിക്കപ്പെട്ട് ഉണ്ടായ കൃതിയാണ് അത് എന്നതു കൂടിയാണ്.

തുടർച്ചയായ വ്യസിക്കിലൂടെ വലുപ്പം വെച്ചുവന്ന കൃതിയാണ് മഹാഭാരതം എന്നതിന് മഹാഭാരതപാഠം തന്നെ തെളിവുനൽകുന്നുണ്ട്. മഹാഭാരതത്തിലെ അനുക്രമണികാപർവത്തിൽ വ്യാസഭാരതത്തിന്റെ അനുക്രമമായ വലുപ്പം വെക്കലിനെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രസ്താവം കാണാം. മഹാഭാരതത്തിന്റെ രചനയിൽ ആദ്യം ഉണ്ടായിരുന്നത് എണ്ണായിരത്തി എണ്ണൂറു ശ്ലോകങ്ങളായിരുന്നു എന്ന് ഉഗ്രശ്രവസ്സ് പറയുന്നു:

അതിൽ പിന്നയാവ്യാസൻ
പ്രതിജ്ഞാപൂർവമോതിനാൻ
എണ്ണായിരവുമെണ്ണൂറും
എണ്ണം ശ്ലോകങ്ങൾ തൻപൊരുൾ

ഇങ്ങനെ എണ്ണായിരത്തി എണ്ണൂറു ശ്ലോകങ്ങൾ പിന്നീട് ഒരു ലക്ഷമായി വികസിച്ചു എന്ന് അതേ അധ്യായത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. "ഇതു ലക്ഷഗ്രന്ഥമത്രേ" (നാ-ഗ്രന്ഥം എന്നാൽ 2 അക്ഷരം, ഒരു അനുഷ്ടുപ്പ് ശ്ലോകം. ഇങ്ങനെ എണ്ണായിരത്തിലധികം ശ്ലോകങ്ങളിൽനിന്ന് ലക്ഷത്തിലധികം ശ്ലോകങ്ങളിലേക്ക് മഹാഭാരതം വികസിച്ചതിന്റെ ഒരു ഇടനിലയായി അത്. അത് ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ഇല്ലാതെ ഒരു ഇരുപത്തിനാലായിരം ശ്ലോകങ്ങൾ ഉള്ള കൃതിയായിരുന്നു എന്നും പറയുന്നുണ്ട്.

ചതുർവിംശതിസാഹസ്ര,
മിതു ഭാരതസംഹിത
ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ കൂടാതെ,
യുള്ള ഭാരതമോതുവൻ

അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ ആദ്യം എണ്ണായിരത്തിലധികം ശ്ലോകം ഉള്ള ഒരു സംഗ്രഹിച്ച മഹാഭാരതം, അതിനെ വ്യസിച്ചും വികസിപ്പിച്ചും നിർമ്മിച്ച ഇരുപത്തിനാലായിരം ശ്ലോകങ്ങൾ ഉള്ള വേറൊരു മഹാഭാരതം, വീജാവ്യാസം കൂടി ആയിരത്തോളം ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ വന്നുചേർന്ന് ഒരു ലക്ഷത്തിലധികം ശ്ലോകമായി വളർന്ന ഇന്നത്തെ മഹാഭാരതം. ഇങ്ങനെ മൂന്നുഘട്ടങ്ങളിലായി വികാസത്തിലൂടെ വ്യാസം വെച്ച് വളർന്ന മഹാഭാരതത്തിന്റെ സ്വയം വിപുലീകരണ ചരിത്രം ഈ ശ്ലോകങ്ങളിൽ കാണാം. വികസിച്ചുണ്ടാക്കിയതാണ് മഹാഭാരതം. സംശയമില്ല, വലുപ്പം വെപ്പിക്കുന്ന വ്യാസൻ തന്നെയാണ് മഹാഭാരതത്തിന്റെ കർത്താവ്.

ഈ തന്നത്താൻ വിപുലീകരണത്തിന്റെ ഒരു കാരണം നിരന്തരമായ 'കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ' ആണ് എന്നാണ് ചരിത്രകാരനായ ഡിഡി കോസാംബി പറയുന്നത് - "നിരന്തരമായ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളിലൂടെ ഇന്നത്തെ രൂപത്തിലെത്തിയ മഹാഭാരതം" എന്നദ്ദേഹം എഴുതുന്നുണ്ടല്ലോ. വ്യസിക്കൽ എന്നാൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ കൂടിയാണെന്നർത്ഥം. ഒരാൾ മറ്റൊരാളോടും അയാൾ വേറോരാളോടും പറഞ്ഞ് കാതിൽനിന്ന് കാതിലേക്കും, തലമുറയിൽനിന്ന് തലമുറയിലേക്കും പകരുന്ന ഘട്ടങ്ങളിലാവണം ഈ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ സംഭവിക്കുന്നത്. വലുതായ ഒരു വാമൊഴിപ്പാരമ്പര്യത്തിലെ ഫലം കൂടിയാണത്. വ്യാസൻ നേരത്തെ മഹാഭാരത കഥ എഴുതി വെച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ആ കഥ എഴുതപ്പെട്ട പുസ്തകം ശൗനകനെ വായിച്ചു കേൾപ്പിക്കുകയല്ല ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ചെയ്യുന്നത്. പകരം വ്യാസൻ എഴുതിവെച്ചതു മനഃപാഠമാക്കിയ വൈശമ്പായനൻ അതു ചൊല്ലുന്നതു കേട്ട് ഉഗ്രശ്രവസ്സ് അതിനെ ഓർമ്മയിൽനിന്നു പുനരുൽപ്പാദിപ്പിക്കുകയാണ്. ഇങ്ങനെ അന്നു കേട്ടതിനെ ഓർമ്മയിൽനിന്ന് പുനരുൽപ്പാദിപ്പിച്ചു പറയുന്നവർ ഏറെ വർധിച്ചുവരുന്നു എന്നും ഉഗ്രശ്രവസ്സ് പറയുന്നുണ്ട്.

> "ഓതീട്ടുണ്ടോതിടുന്നുണ്ടി-
> ങ്ങോതിടും പലരൂഴിയിൽ"

എന്നാണ് മഹാഭാരതകഥ ഓർമ്മയിൽനിന്നു പറയുന്നവരെപ്പറ്റി ഉഗ്രശ്രവസ്സിന്റെ നിരീക്ഷണം. ഉഗ്രശ്രവസ്സിന്റെ പിതാവായ ലോമഹർഷണൻ അങ്ങനെ കഥ ഓതുന്ന ആളായിരുന്നു. കഥകൾ പറഞ്ഞ് കേൾവിക്കാരിൽ രോമഹർഷം ഉണർത്തുന്ന ആൾ എന്നാണ് ലോമഹർഷണൻ എന്ന പേരിന്റെ അർത്ഥം തന്നെയും. ലോമഹർഷണൻ കഥപറയുന്നതു കേട്ട് രസിച്ചിട്ടുള്ള ശൗനകൻ തുടക്കത്തിലേ ഉഗ്രശ്രവസ്സിനോടുചോദിക്കുന്നത്, നിനക്കും അച്ഛനെപ്പോലെ കഥപറയാൻ അറിയാമോ എന്നാണ്.

> "പുരാപഠിച്ചുനിന്നച്ഛൻ
> പുരാണങ്ങളശേഷവും
> അതൊക്കെ നീയുമറി-
> ന്തിതോ നീ ലോമഹർഷണേ?

ശൗനകന്റെ ഈ അന്വേഷണത്തിനു മറുപടിയായി, 'അറിയാം, അച്ഛൻ പഠിപ്പിച്ചതും പണ്ഡിതരിൽനിന്നു ഞാൻ പഠിച്ചതുമായ കഥകളൊക്കെ അറിയാം' എന്ന് ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ഉറപ്പു നൽകുന്നു.

"പണ്ടു വൈശമ്പായനാദി
പണ്ഡിത ദ്വിജസത്തമർ
പരം പഠിച്ചതും പിന്നെ
പരക്കെയരുൾ ചെയ്തതും
അവിടുന്നച്ഛനും പിന്നെ
യവിടുന്നിങ്ങുതാനുമേ
പഠിച്ച പാടുപറയാം
വെടിപ്പിൽ കേട്ടുകൊള്ളുക"

എന്നാണ് താൻ കഥാജ്ഞാനം നേടിയതിനെപ്പറ്റി ഉഗ്രശ്രവസ്സിന്റെ വിശദീകരണം. വൈശമ്പായനൻ തൊട്ടുള്ള ദ്വിജർ പറയുന്നത് കേട്ടത്, പരക്കേ കേട്ടുകേൾവിയായിട്ടുള്ളത്, അച്ഛൻ പഠിപ്പിച്ചത്, ഇതിനൊക്കെ പുറമെ താൻ സ്വയം പഠിച്ചത്-ഇങ്ങനെ നാല് ഉറവിടങ്ങളിൽനിന്നാണ് കഥപറച്ചിലിന്റെ കല താൻ അഭ്യസിച്ചത് എന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഉഗ്രശ്രവസ്സിന്റെ കഥപറച്ചിൽ വൈഭവം ശൗനകനെ സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നും ഉണ്ട്. കഥ കുറച്ചുകേൾക്കുമ്പോഴേക്കുംതന്നെ അച്ഛൻ പറയുന്ന അതേ ഭംഗിയിൽത്തന്നെയാണല്ലോ നീയും പറയുന്നത് എന്ന് ശൗനകൻ ഉഗ്രശ്രവസ്സനെ അഭിനന്ദിക്കുക കൂടി ചെയ്യുന്നു.

'ഭംഗിയിൽ പറയുന്നു നീ-
യിങ്ങു മുഗ്ധപദാക്ഷരം
പരംരസം, നീ നിന്നച്ഛൻ
പറയും പടി ചൊല്ലുവോൻ.
അസ്മദ് ശുശ്രൂഷയിൽ നി-
ന്നച്ഛനത്യന്ത തൽപ്പരൻ
പിതാവു കഥ ചൊല്ലുമ്പോ-
ലോതൊടോ, താൻ മാദരാൽ."

ശൗനകന്റെ അഭിനന്ദനത്തിൽ ഉഗ്രശ്രവസ്സു സന്തോഷിച്ചു. "അച്ഛൻ ചൊല്ലിക്കേട്ട മട്ടു, വിസ്തരിച്ചു കഥിച്ചിടാം" എന്ന ഉറപ്പോടെ ഉഗ്രശ്രവസ്സ് കഥനം മുന്നോട്ട് കൊണ്ടുപോകുക യാണ്. വ്യാസനിൽനിന്ന് ശിഷ്യനായ വൈശാമ്പായനിലേക്ക്, ലോമഹർഷണനിൽ നിന്ന് പുത്രനായ ഉഗ്രശ്രവസ്സിലേക്ക് കഥ പകർന്നു നൽകുകയാണ്. ശൗനകന് ഇനി ഈ കഥ കേട്ട മറ്റൊരാളോടു പറയാം, അല്ലെങ്കിൽ ശൗനകന്റെ യാഗസദസ്സിൽ അതു കേട്ടിരുന്ന മറ്റൊരു ഉഗ്രശ്രവസ്സിന് അത് മന:പാഠമായി വേറൊരു യാഗസദസ്സിൽ വേറൊരു ശൗനകനോടു പറയാം. നാവിൽ നിന്ന് കാതിലേക്കും കാതിൽനിന്ന് നാവിലേക്കും സഞ്ചരിച്ച് പുതിയ ജനപദങ്ങളിലേക്കും പുരുഷാന്തരങ്ങളിലേക്കും സംക്രമിക്കാം. വലുതായ ഒരു വാമൊഴിപ്പാരമ്പര്യത്തിന്റെ തുടർച്ചയായി മാറുന്നു അത്.

ഈ തുടർച്ചയിലാവാം വിപുലീകരണങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും നടക്കുന്നത്. വൈശമ്പായനൻ പറഞ്ഞതു കേട്ട ലോമഹർഷണൻ അതു തന്നെയാണോ മകനായ ഉഗ്രശ്രവസ്സിനെ പഠിപ്പിച്ചത്? ഒരുപക്ഷേ തന്റേതായ ചില കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ, വ്യസിക്കലുകൾ, അദ്ദേഹവും നടത്തിയിരിക്കാം. ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ജനമേജയന്റെ സദസ്സിൽ കേട്ടതുതന്നെയാണോ

വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ശൗനകന്റെ യാഗസദസ്സിൽ അദ്ദേഹം ആവർത്തിച്ചത്? ഒരുപക്ഷേ തന്റേതായ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ, വ്യസിക്കലുകൾ അദ്ദേഹവും നടത്തിയിട്ടുണ്ടാവാം. ഉഗ്രശ്രവസ്സുതന്നെ പറയുന്നുണ്ട് ഈ മഹാഭാരതം പലദിക്കിലും പറയപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട് എന്ന്. എങ്കിൽ ആ പുനരാഖ്യാനത്തിന്റെ സന്ദർഭങ്ങളിലെല്ലാം ഇത്തരത്തിലുള്ള കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ, വ്യസിക്കലുകൾ സംഭവിച്ചിരിക്കാം. തലമുറയിൽനിന്നു തലമുറയിലേക്കും, ശ്രോതാവിൽനിന്നു വക്താവിലേക്കും, ജനപദങ്ങളിൽനിന്നു ജനപദങ്ങളിലേക്കും പകരുംതോറും കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും വ്യസിക്കലുകളും വിസ്താരങ്ങളും ഉപാഖ്യാനങ്ങളും കൂടി വന്നിരിക്കാം. അവയെ സ്വാംശീകരിച്ച്, വളരുന്ന ഒരു വ്യാസപ്രക്രിയയുടെ ഫലമാണ് ഇന്നത്തെ മഹാഭാരതം എന്നർത്ഥം. “പണ്ടുകാലത്തെ ഒരു വിക്കിപീഡിയ” എന്നാണ് വെൻഡി ഡോണിഗർ മഹാഭാരതത്തെ വിളിക്കുന്നത്. എത്രയോ വ്യസിക്കലുകൾ, എത്രയോ ചെറിയ ചെറിയ വ്യാസന്മാർ, ഉണ്ടാക്കിക്കൊണ്ടിരുന്ന ഒരു പാഠമാണത്. കൊച്ചുകൊച്ചു വ്യാസന്മാരുടെ ഒരു സമാഹാരമാണ് വ്യാസൻ എന്ന മഹാഭാരത കർത്താവ് എന്നും ആലങ്കാരികമായി പറയാം.

വാമൊഴിപ്പാരമ്പര്യത്തിൽ മാത്രമല്ല അതിനുശേഷം വരുന്ന എഴുത്തുപാരമ്പര്യത്തിലും ഈ വ്യാസപ്രക്രിയ സംഭവിക്കുന്നുണ്ട് - വേറെ വിധത്തിലാണ് എന്നു മാത്രം. വാമൊഴിപ്പാരമ്പര്യത്തിലേക്ക് എഴുത്ത് കടന്നുവന്ന് അത് ഒരു ലിഖിതപാഠമാകുന്ന സുപ്രധാനഘട്ടത്തെയും മഹാഭാരതം രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. മഹാഭാരതം കഥ മനസ്സിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയ ശേഷം അത് ശിഷ്യർക്കും ലോകർക്കുമായി എങ്ങനെ പകരേണ്ടു എന്ന് ആലോചിച്ചിരിക്കുകയായിരുന്നു വ്യാസൻ, അപ്പോഴാണ്, ആ ആലോചനയറിഞ്ഞ്, എല്ലാറ്റിന്റേയും സ്രഷ്ടാവായ ബ്രഹ്മാവ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുന്നിൽ എത്തിച്ചേരുന്നത്. ബ്രഹ്മാവിനോട് വ്യാസൻ പറഞ്ഞു. “ഞാൻ ഒരു കാവ്യം ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. വേദരഹസ്യങ്ങളെല്ലാം അതിൽ പറയുന്നുണ്ട്”. എന്നിട്ട് അദ്ദേഹം ആ കാവ്യത്തിലെ ഉള്ളടക്കത്തിലെ സമ്പന്നത വിവരിച്ചു.

‘ഭൂതഭവ്യഭവൽഭാവ
പൂതമാം കാലലക്ഷണം
ജരാമരണഭീ, വ്യാധി,
ഭാവാഭാവ നിരൂപണം
നാനാധർമ്മങ്ങൾ കലരു-
മാശ്രമങ്ങടെ ലക്ഷണം,
നാലു ജാതി തരിഞ്ഞാദ്യ
കാലത്തുണ്ടായൊരാശ്രമം,
ബ്രഹ്മചര്യം തപസ്സ്യർവി,
ചന്ദ്രൻ സൂര്യനതേവിധം
ഗ്രഹനക്ഷത്ര താരങ്ങ-
ളിവമാനം യുഗസ്ഥിതി
തീർത്ഥങ്ങൾ പുണ്യദേശങ്ങ-
ളീസ്ഥലങ്ങടെ കീർത്തനം

നദീശൈലവനാം ഭോധി
സ്ഥിതികൾക്കുള്ളവർണ്ണനം
പുരങ്ങൾ ദിവ്യകൽപ്പങ്ങൾ
മുറസംഗരകൗശലം
വാക്കിന്റെ ജാതിഭേദങ്ങൾ
ശ്ലാഘ്യമാം ലോകയാത്രയും
മറ്റുള്ളതൊക്കെയുമിതിൽ
മുറ്റുമൊപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു ഞാൻ'

എന്നിങ്ങനെ താൻ മനസ്സിൽ എഴുതിക്കഴിഞ്ഞ ആ കൃതിയുടെ അർഥ വൈവിധ്യം വിവരിച്ചശേഷം തന്റെ വലിയ വിഷമത്തെ കുറിച്ച് വ്യാസൻ പറഞ്ഞു.

"എന്നാലിതെഴുതാൻപാരി
ലിന്നാളെ കിട്ടിയില്ലമേ"

വ്യാസൻ തന്റെ കാവ്യത്തിന്റെ അർത്ഥവൈവിധ്യത്തെ കുറിച്ചു നൽകിയ വിവരണത്തിൽ ബ്രഹ്മാവിന് തരിമ്പും അവിശ്വാസം തോന്നിയില്ല-കാരണം ഒരു കൃതി കാവ്യമാണ് എന്നു വ്യാസൻ പറഞ്ഞാൽ അതു കാവ്യം തന്നെയാണ്.

"ജന്മം മുതൽ ബ്രഹ്മവിത്താം
നിന്മൊഴിക്കുണ്ടു സത്യത,
കാവ്യമെന്നങ്ങു ചൊന്നെന്നാൽ
കാവ്യമാമതു നിശ്ചയം."

മാത്രമല്ല, വ്യാസൻ രചിച്ച ഈ കാവ്യത്തെ ഗുണമേന്മകൊണ്ടു കവച്ചു വെക്കാൻ ഇനി വരുന്ന കവികൾക്ക് എളുപ്പം സാധിക്കുകയും ഇല്ല.

"കവീന്ദ്രർക്കീ കാവ്യമാർക്കും
കവക്കാനെളുതായ് വരാ"

അങ്ങനെ ഉത്തമമായ ഈ കാവ്യം എഴുതിവെക്കാനായി വിഘ്നേശ്വരനായ ഗണപതിയെത്തന്നെ ധ്യാനിക്കാൻ അദ്ദേഹം വ്യാസനെ ഉപദേശിച്ചു.

"ഇക്കാവ്യമെഴുതാനായി
വിഘ്നേശ്വരനെ നിനക്ക നീ."

അങ്ങനെ ബ്രഹ്മാവിന്റെ നിർദ്ദേശം മൂലം പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട വിഘ്നേശ്വരൻ വ്യാസൻ പറഞ്ഞുകൊടുത്ത മഹാഭാരത വാങ്മയം എഴുതിവെച്ചു.

ഒരു വലിയ വാമൊഴിപ്പാരമ്പര്യത്തിലേക്ക് എഴുത്ത് എന്ന സാങ്കേതികവിദ്യ കടന്നുവന്ന് മഹാഭാരതം ഒരു ലിഖിത പാഠമാകുന്ന ആഖ്യാനം കാണിക്കുന്നത് എഴുത്തിന്റെ ആ സാങ്കേതികവിദ്യ കടന്നുവരുമ്പോൾ അതു പരിചയമില്ലാത്ത വാമൊഴി പാരമ്പര്യത്തിലുള്ളവർക്ക് സംഭവിക്കുന്ന സംശയങ്ങളെയും ഉൽക്കണ്ഠകളെയും വ്യാസൻ വെളി

വാക്കുന്നും ഉണ്ട്. പ്രചരിക്കാൻ തുടങ്ങിയ ആദ്യ എഴുത്തുകാലത്ത്, അത് എല്ലാവർക്കും സാധിക്കാത്തതും വിശേഷവൈഭവമുള്ളവർക്കു മാത്രം ചെയ്യാവുന്നതുമായ ഒരത്ഭുത വിദ്യയായിരുന്നു. ഭാഷയിൽ പ്രഗൽഭനായ വ്യാസനുപോലും കാവ്യത്തെ മനസ്സിൽ തയ്യാറാക്കാനല്ലാതെ ഓലയിൽ എഴുതിവെക്കാൻ അറിയുമായിരുന്നില്ല-അതിന് ഒരു വിദഗ്ദ്ധന്റെ സഹായം ആവശ്യമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് മൂന്നുകൊല്ലം കൊണ്ട് കൃതി രചിച്ച് മനസ്സിൽ സൂക്ഷിച്ച വ്യാസൻ ആ കൃതിയെ ലിപിയിലേക്കു പകർത്താൻ പ്രൊഫഷണൽ കേട്ടെഴുത്തുകാരനെ അന്വേഷിക്കുന്നത്. വിഘ്നങ്ങളെ ഇല്ലാതാക്കുന്ന ഗണപതിയെത്തന്നെ ബ്രഹ്മാവ് ആ ജോലിക്കായി കണ്ടെത്തികൊടുക്കുകയും ചെയ്തു. ഇടതടവില്ലാതെ, അവിഘ്നമായി, എഴുതിയെടുക്കുന്ന ലേഖകൻ ആണ് വിഘ്നേശ്വരൻ. അതിനാൽ അദ്ദേഹം മുന്നോട്ടുവെച്ച ഒരേ ഒരു വ്യവസ്ഥ തനിക്ക് എഴുത്തുകോൽ നിർത്തേണ്ടിവരരുത് എന്നു മാത്രമായിരുന്നു -അത്ര അവിഘ്നമായി വ്യാസൻ പദങ്ങൾ പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കണം. ഈ നിബന്ധനക്കു മറുപടിയായി മറ്റൊരു വ്യവസ്ഥ വ്യാസനും മുന്നോട്ടുവെച്ചു. എഴുതുന്ന പദ്യത്തിന്റെ അർഥം മനസ്സിലാക്കാതെ ഗണപതി അത് എഴുതി വെക്കരുത് എന്ന്. വ്യവസ്ഥകൾ രണ്ടുപേരും അംഗീകരിച്ചതോടെ വ്യാസന്റെ ഉച്ചാരണവും വിഘ്നേശ്വരന്റെ ആലേഖനവും ആരംഭിച്ചു. മനസ്സിൽ സൂക്ഷിച്ചതോ, മനസ്സിൽ ഉണ്ടായിവരുന്നതോ ആയ ശ്ലോകങ്ങൾ വ്യാസൻ വേഗത്തിൽ ചൊല്ലും. അത് വിഘ്നേശ്വരൻ കേട്ടെഴുതും. എന്നാൽ മനസ്സിന്റെ വാങ്മയനിർമ്മാണവേഗം അതു പകർത്തുന്ന കൈക്ക് ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ടോ, വ്യാസൻ രചിച്ച പദ്യങ്ങളുടെ അർഥം അതേ വേഗത്തിൽ ഗ്രഹിക്കാനുള്ള മനോവേഗം ഗണപതിക്ക് ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ടോ, ഗണപതിക്ക് ഇടക്ക് ഒന്നു നിർത്തേണ്ടിവരും. ഒരു നിമിഷം ഗണനായകൻ പദ്യത്തിന്റെ അർത്ഥം എന്ത് എന്ന് ഓർത്തു നിന്നുപോവും. അതിനിടയ്ക്ക് വ്യാസൻ വേറെപദ്യങ്ങൾ നിർമ്മിച്ച് ചൊല്ലുകയും ചെയ്യും. വ്യാസന്റെ വാങ്മയ നിർമ്മാണവും ഗണപതിയുടെ ആലേഖനവും വേഗത്തിന്റെ ഒരു പന്തയംപോലെ മുന്നോട്ടുപോയി. എഴുത്തുവിദ്യ പ്രചരിക്കാൻ തുടങ്ങിയ കാലത്ത് അത് ഉച്ചരിക്കപ്പെടുന്ന വാക്കിനോട് ഒപ്പമെത്താൻ എത്ര ക്ലേശിച്ചു എന്ന ഭാഷാചരിത്രസത്യവും ഈ സംഭവത്തിൽ വെളിവാക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

വാമൊഴി പാരമ്പര്യത്തിലേക്ക് അങ്ങനെ എഴുത്തു വരുന്നതോടെ മഹാഭാരതത്തിലെ വ്യാസപ്രക്രിയക്ക് മറ്റൊരു മാനം കൂടി സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. എഴുതുകയും പകർപ്പെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നവർ കൂടി ഒരു വിപുലീകരണപ്രക്രിയയ്ക്ക് ആക്കം കൂട്ടി എന്നതാണ് അത്. ഈ പ്രക്രിയയെപ്പറ്റി പക്ഷേ മഹാഭാരതപാഠത്തിൽ സൂചനകൾ ഒന്നും ഇല്ല. ചരിത്രകാരന്മാരുടെ അനുമാനങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുകയേ നമുക്കു വഴിയുള്ളൂ. വിഘ്നേശ്വരൻ മഹാഭാരതം എഴുതിവെച്ചു എന്നാണല്ലോ പറഞ്ഞത്. ഇന്ത്യയിൽ എഴുത്ത് എന്ന സാങ്കേതികവിദ്യ വ്യാപിച്ചുതുടങ്ങിയത് ബി.സി.നാലാം നൂറ്റാണ്ടോടുകൂടിയാണ് എന്നാണ് ചരിത്രകാരിയായ റൊമീലാഥാപർ അനുമാനിക്കുന്നത്. ബി.സി. മൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് അശോകൻ ഇന്ത്യയുടെ വിവിധഭാഗങ്ങളിലായി തന്റെ ശിലാശാസന

ങ്ങൾ കൊത്തിവെപ്പിക്കുന്നത്. ഹരപ്പൻ സംസ്കാരത്തിൽ കണ്ടെത്തിയതും ഇനിയും വായിച്ചിട്ടില്ലാത്തതുമായ മുദ്രകളെ ഒഴിവാക്കിയാൽ അശോകന്റെ ശിലാശാസനങ്ങൾ ആണ് ഇന്ത്യയിലെ ആദ്യത്തെ ലിഖിതരേഖകൾ. അതിനുമുമ്പ് എഴുത്തില്ല, ഓത്തേയുള്ളു. ആദ്യകാലത്ത് രാജസദസ്സിലെ പ്രൊഫഷണൽ ആലേഖകന്മാർ, ബുദ്ധഭിക്ഷുക്കൾ, ബ്രാഹ്മണർ എന്നിവരായിരിക്കണം എഴുത്ത് എന്ന സാങ്കേതികവിദ്യ പഠിച്ചതും പരിശീലിച്ചതും. ഇവരുടെ എണ്ണം നിശ്ചയമായും ഏറെ ചെറുതായിരിക്കണം. പല സ്ഥലങ്ങളിലായി ഈ എഴുത്തുവിദ്യക്കാർ ഉണ്ടായതോടെ, അതുവരെ വാമൊഴിയായി പോന്ന പലതും പുസ്തകങ്ങളായി രേഖപ്പെടാൻ തുടങ്ങി. ഇന്ത്യയിലെ ഏറ്റവും പ്രശസ്തമായ പുസ്തകങ്ങളിൽ ചിലത് എഴുതപ്പെടുന്നതും അശോകനു ശേഷമുള്ള ഏതാനും നൂറ്റാണ്ടുകളിലാണ്. മനുസ്മൃതിപോലുള്ള ധർമ്മശാസ്ത്രങ്ങൾ, കൗടില്യന്റെ അർത്ഥശാസ്ത്രം, വാത്സ്യായനന്റെ കാമശാസ്ത്രം (ധർമ്മ-അർത്ഥ-കാമങ്ങളെകുറിച്ചുള്ള പുസ്തകങ്ങൾ), രാമായണം എന്ന ഇതിഹാസം, ബുദ്ധന്മാരുടെയും ജൈനന്മാരുടെയും ആജീവകമാരുടെയും ഗ്രന്ഥങ്ങൾ തുടങ്ങി ഏറെ പുസ്തകങ്ങൾ ഈ നാലഞ്ചു നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ രചിക്കപ്പെട്ടു. പഴയ ഇന്ത്യയിലെ ഏറ്റവും വലിയ പുസ്തകനിർമ്മാണ കാലമാണ് മഹാഭാരതം ഒരു ലിഖിതപാഠമായി വിഘ്നേശ്വരനാൽ എഴുതിവെക്കപ്പെടുന്നതും ബി സി മൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടു മുതൽ എഡി മൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടു വരെയുള്ള അഞ്ചുശതാബ്ദങ്ങളിൽ ആയിരുന്നിരിക്കണം. ഇതോടെ കഥ പറച്ചിൽകാരായ സൂതന്മാരുടെ വാമൊഴിപ്പാരമ്പര്യത്തിനു പുറമെ, അല്ലെങ്കിൽ അതിനെ പിന്തള്ളിക്കൊണ്ട്, അല്ലെങ്കിൽ അതിനു സമാന്തരമായി, അല്ലെങ്കിൽ അതിനോടു പ്രതിപ്രവർത്തിച്ച് മഹാഭാരതത്തിന്റെ ലിഖിതപാഠവും അതിന്റെ പകർച്ചകളും വ്യാപിക്കാൻ തുടങ്ങി. എഴുതാനും വായിക്കാനും അറിയുന്ന, കൂടുതലും ബ്രാഹ്മണരായ കൊച്ചു കൊച്ചു വിഘ്നേശ്വരന്മാരിലൂടെ കൂടിയായി പിന്നീട് മഹാഭാരതത്തിന്റെ വ്യാപനവും സംക്രമണവും. ശൗനകൻ അംഗമായ ഭൃഗുഗോത്രത്തിലെ ബ്രാഹ്മണരായിരുന്നു ആദ്യകാലത്ത് മഹാഭാരതത്തിന്റെ സൂക്ഷിപ്പുകാർ എന്നാണ് ചരിത്രകാരനായ ഡി.ഡി. കോസംബി അനുമാനിക്കുന്നത്. ഗുരുവായ ബ്രാഹ്മണന്റെ പക്കലുള്ള ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പകർപ്പ് ശിഷ്യൻ തയ്യാറാക്കുമ്പോൾ, മറ്റൊരു ദേശത്തെ പരമ്പരയിൽ അതുവീണ്ടും പകർത്തപ്പെട്ടപ്പോൾ, അതിലെല്ലാം സംഭവിച്ചിരിക്കാം പണ്ടു വാമൊഴി പാരമ്പര്യത്തിൽ എന്നപോലെ, കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ വ്യസിക്കലുകൾ, പ്രക്ഷേപങ്ങൾ. വാമൊഴിയിലൂടെയുള്ള കൊച്ചുകൊച്ചു വ്യാസന്മാരുടെയും എഴുത്തുപ്രതികളിലൂടെയുള്ള കൊച്ചു കൊച്ചു വിഘ്നേശ്വരന്മാരുടെയും വിക്കിപ്പീഡിയക്കു സമാനമായ കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും വിസ്താരങ്ങളും കൊണ്ട് ഒരു ലക്ഷത്തിലധികം ശ്ലോകങ്ങൾ ഉള്ള ഇന്നത്തെ മഹാഭാരതം രൂപംകൊള്ളുകയും ചെയ്തു.

അങ്ങനെ നോക്കിയാൽ വർഷങ്ങളിലൂടെയും തലമുറകളിലൂടെയും തുടർച്ചയായി വന്ന വലുപ്പം വെക്കലാണ്, വിസ്തൃതികൂടലാണ്, വ്യസിക്കലാണ്, മഹാഭാരതത്തെ സൃഷ്ടിച്ചതെന്നു വ്യക്തമാവും. ചരിത്രത്തി

ലൂടെ സംഭവിച്ച ഒരു വലിയ പരിണാമമാണത്. തടങ്ങളിൽനിന്ന് കൊച്ച രുവികളെ സ്വീകരിച്ച് പുഴ മഹാനദിയാകുന്നതുപോലുള്ള ഒരു പരിണാമമാണത്. മഹാഭാരതം 'വ്യാസ'ന്റെ സൃഷ്ടിയാണ് എന്നതും വ്യക്തം; അത്രതന്നെ വ്യക്തമാണ് വ്യാസൻ എന്നത് ഒരു ചരിത്രപ്രക്രിയയുടെ പേരാണ് എന്നതും. എത്രയോ വർഷങ്ങളിലൂടെ നടന്ന നിരന്തരമായ വ്യാസംവെക്കലിൽ കൃതിക്ക് വലുപ്പം വെക്കുക മാത്രമല്ല സംഭവിച്ചത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ കാഴ്ചസ്ഥാനങ്ങൾ മാറി, പലവിധ ദർശനങ്ങളുടെ സ്വാധീനങ്ങൾ അതിലേക്കു വന്നുകയറി. ആ വലിയ പരിണാമത്തിലൂടെയാണ് മഹാഭാരതം ഒരു സങ്കീർണ്ണകൃതിയായി മാറുന്നത്.

ഈ വാമൊഴിപ്പാരമ്പര്യം ഒരു പഴങ്കഥ മാത്രമാണെന്നു കരുതിയവർക്കു തെറ്റി. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിലും തുടർന്നുപോന്ന ഒരു സജീവപാരമ്പര്യമാണതെന്ന് വില്യം ഡാർലിംപിൾ കാണിച്ചു തരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ Nine fires : In search of the secred in modern India എന്ന പുസ്തകത്തിലെ The singer of Epic (P.18-111) എന്ന ലേഖനം കാണുക. നാലായിരം വരികളുള്ള ഒരു രാജസ്ഥാനി ഇതിഹാസകാവ്യം ചൊല്ലി നടന്നഭിനയിക്കുന്ന മോഹൻഭോപ എന്ന കഥാപ്പാട്ടുകാരനെക്കുറിച്ചാണാ ലേഖനം. അതിൽ മഹാഭാരതം മുഴുവൻ ഇതുപോലെ വാമൊഴിയായി ചൊല്ലുന്ന ഒരാളെ 1970കളിൽ താൻ ദക്ഷിണേന്ത്യയിൽ കണ്ടതായി ഒരു സാമൂഹ്യശാസ്ത്രജ്ഞൻ പറഞ്ഞത് അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. (P.90) ■

മഹാഭാരതം ദൃശ്യകലയിൽ

വിജയകുമാർമേനോൻ

ഭാരതത്തിലെ ഏതൊരു പ്രദേശത്തും ഇന്നും പ്രഭാവം ചെലുത്തി നില്ക്കുന്ന രണ്ട് ഇതിഹാസങ്ങളാണ് രാമായണവും മഹാഭാരതവും. ഓരോ പ്രദേശത്തും അതിന്റേതായ പാഠവ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട് എന്നതാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനം. ഗ്രന്ഥം വായിച്ചവർ തീരെ കുറവാണ്, കാരണം പ്രാദേശികഭാഷകളിൽ സമ്പൂർണ്ണഭാരതം വിവർത്തനം കാര്യമായി വന്നിട്ടില്ല. മലയാളത്തിൽ കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞികുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ പദ്യവിവർത്തനം അതുകൊണ്ടുതന്നെ ശ്രദ്ധേയമായി. എന്നാൽ പദ്യമായതിനാൽ 20–ാം നൂറ്റാണ്ടു മുന്നോട്ടുപോയതോടെ വായനക്കാർ കുറഞ്ഞു. പിന്നീട് വിദ്വാൻ പ്രകാശത്തിന്റെ ഗദ്യപരിഭാഷയാണ് മലയാളികൾ കുറെയെങ്കിലും വായിച്ചത്. ഒരുപക്ഷെ ഭാരതം മുഴുവൻ യുവതലമുറക്കു വായിക്കാൻ കിട്ടിയത് സി.രാജഗോപാലാചാരിയുടെ മഹാഭാരതം ഇംഗ്ലീഷ് ഗ്രന്ഥമാണ്. കുട്ടികൾക്ക് സമ്മാനമായി കൊടുക്കുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥമായി അതുമാറി. അനേകം പതിപ്പുകളുമുണ്ടായി. ഇംഗ്ലീഷ് അറിയാവുന്ന സമൂഹത്തിൽ അതു പ്രസിദ്ധമായി. എന്നാൽ ഗ്രന്ഥം വായിച്ചവരേക്കാൾ അതിലെ ഓരോ കഥയും മുത്തശ്ശിക്കഥയായി, വാമൊഴിയായി കേട്ട പാരമ്പര്യമാണ് കേരളത്തിലും ഭാരതത്തിലുമുള്ളത്. കുട്ടിക്കാലത്തുതന്നെ ഇത്തരം കഥകൾ കേട്ട കുട്ടികൾക്ക് പല സന്ദർഭങ്ങളുമാണ് മഹാഭാരതം നീണ്ട ഒരാഖ്യാനമല്ല. ഉത്തരഭാരതത്തിൽ ഗ്രന്ഥം വായിച്ചവരേക്കാൾ വാമൊഴിയായി കേട്ടവരും ചുരുൾ ചിത്രങ്ങൾ പോലു

ള്ളവ ജനസമക്ഷം കാണിച്ച്, പാടി, നൃത്തം ചെയ്തവരുമാണ് മഹാഭാരതത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധിയും പ്രസക്തിയും നിലനിർത്തിയത്. കൂടാതെ നിരവധി രംഗകലകൾ മഹാഭാരത സന്ദർഭങ്ങളെ ഇതിവൃത്തമായി അവതരിപ്പിച്ചത് മറ്റൊരു കാര്യമാണ്. പല പ്രധാന ദിവസങ്ങളും (ദസറ, ദീപാവലി...). രാമായണ – മഹാഭാരത കഥകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ഒരുതലം ഭാരതത്തിന്റെ ഫോക് സംസ്കാരമാണ്. രാമായണ – മഹാഭാരത കഥാപാത്രങ്ങൾ സന്ദർശിക്കാത്ത ഒരു പ്രദേശവും ഭാരതീയ ഫോക്‌ലോറിൽ ഇല്ല.

രാമായണവും മഹാഭാരതവും തമ്മിൽ ഒരു വലിയ 'ധാർമ്മിക വ്യത്യാസം' ഭാരതീയ ജനമനസ്സുകളിലുണ്ട്. രണ്ടും യുദ്ധകഥതന്നെ. രാമായണത്തിൽ രാക്ഷസനെ/ അസുരനെ കൊല്ലുന്ന ക്ഷത്രിയൻ, വസിഷ്ഠൻ, വിശ്വാമിത്രൻ തുടങ്ങിയവരുടെ പൗരോഹിത്യ ബലവും അതിനുണ്ട്. അസുരനെ കൊല്ലുക എന്ന ധർമ്മം പാലിക്കുക എന്ന 'അതിശ്രേഷ്ഠ'മായ കർമ്മമാണ് രാമായണം എന്നത്. മറ്റു രാമായണ പാഠങ്ങളെ അമർച്ച ചെയ്തുകൊണ്ട് 'ദൈവരാമായണം' മാത്രം ഔദ്യോഗികമാക്കിയെടുത്തു. ഇപ്പോഴതിന്റെ ശക്തി ഏറിവരികയാണ്. അധികാര കേന്ദ്രത്തിന്റെ ആവശ്യമതാണ്. മഹാഭാരതത്തിൽ യുദ്ധം സഹോദരങ്ങൾ തമ്മിലാണ്. ധർമ്മമെന്ത് എന്നു വ്യാസൻ ചോദിക്കുന്ന ചോദ്യം ഉത്തരമില്ലാതെ അവസാനവും മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നതാണ് മഹാഭാരതത്തിന്റെ മഹത്വം. സഹോദരങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള യുദ്ധമായതിനാൽ മഹാഭാരതത്തെ പൂർണ്ണമായി പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുന്ന പ്രവണത ഭാരതീയ ജനമനസ്സിലില്ല. എല്ലാ രാജാക്കന്മാർക്കും പ്രധാന ശത്രു സ്വന്തം സഹോദരൻ തന്നെ എന്ന രഹസ്യഭയം ഉണ്ടാകാം. അതിനാൽ നിത്യപാരായണത്തിനുള്ള ദിവ്യഗ്രന്ഥമായി മഹാഭാരതത്തെ കാണക്കാക്കിയിട്ടില്ല. ഭാരതം കുടുംബഛിദ്രം സൃഷ്ടിക്കുമെന്ന വിശ്വാസം പോലും പ്രഭു/ രാജകുടുംബങ്ങളിലുണ്ട്, എങ്കിലും പലപ്പോഴും കുടുംബാംഗങ്ങൾ തമ്മിൽ കലഹം വേണ്ടിവരികയും ചെയ്യും. അപ്പോൾ ധർമ്മമെന്ത്, അധർമ്മമെന്ത് എന്ന പ്രഹേളിക ഉണ്ടാകും അതിനുത്തരം കാണാൻ മഹാഭാരതത്തിലെ ഗീതോപദേശമാണ് മറുപടി. ഇൻഡ്യയിലെ ഏതു ചിത്രശാഖയെടുത്താലും ഗീതോപദേശം പോലെ ഇത്രയധികം ഉപയോഗിച്ച ഒരു വിഷയം വേറെയില്ല. രാജസ്ഥാൻ, മദ്ധ്യഭാരതം, ബംഗാൾ എന്നിവിടങ്ങളിൽ 'പട്' ചിത്രങ്ങളിൽ (ചുരുൾചിത്രം) രാമായണവും മഹാഭാരതവും കലാകാരന്മാർ ധാരാളം വരക്കാറുണ്ട്. ചുരുൾ നിവർത്തി, കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ കാട്ടി, നൃത്തം ചെയ്ത്, ധാർമ്മികാവബോധം ഇടക്കു കലർത്തിയ വരികൾ ചൊല്ലി 'പട്' ചിത്രകാരന്മാർ അതവതരിപ്പിക്കുന്നു. ധനികരുടെ വീടുകളിൽ ഇടക്കിടക്ക് 'പടാ' കൾ (ചിത്രകാരന്മാർ) അത് ചെയ്യുന്നു. മഹാഭാരതത്തേക്കാൾ ഭാഗവതം, രാമായണം, കൃഷ്ണലീല എന്നീ ചിത്രങ്ങളാണ് വീട്ടുകാർ ആവശ്യപ്പെടുന്ന വിഷയങ്ങൾ, 'പട്' ചിത്രംപോലെ കൊണ്ടുനടക്കാവുന്നവക്ക് വലിയ പ്രധാന്യമുണ്ട്. ചുമരിൽ തൂക്കാവുന്ന ഏറ്റവും പ്രധാന മഹാഭാരതകഥാഭാഗം പ്രത്യേകിച്ചും 20-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ പ്രിന്റിങ്ങ് പ്രധാനമായതോടെ, ഗീതോപദേശമാണ്. കാരണം അതിൽ ഭ്രാതൃഹത്യയുടെ ധാർമ്മിക/ആദ്ധ്യാ

ത്മിക/ആശ്വാസ/മൂല്യപ്രഭാഷണമുണ്ട്. രണ്ടാമത്തെ ഘടകം മിക്ക ഗീതോപദേശ ചിത്രത്തിലും കൃഷ്ണന്റെ (വിഷ്ണു) വിശ്വരൂപദർശന മുണ്ട്. അതുള്ള ചിത്രത്തിനാണ് ആവശ്യക്കാർ ഏറെയുള്ളത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. വിശ്വരൂപദർശനവും അതിനു തൊട്ടുമുൻപുള്ള പാർത്ഥ സാരഥി സന്ദർഭവുമാണ് ആദ്യം മുതലേ പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നത്.

പാർത്ഥസാരഥി ചിത്രം

അർജ്ജുനന്റെ ആവശ്യപ്രകാരം ശ്രീകൃഷ്ണൻ രണ്ടുസേനകളു ടെയും നടുക്ക് രഥം നിർത്തിയിരിക്കുന്നു എന്ന ഭഗവദ്ഗീതാശ്ലോക ത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം പോലെ വരക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളുണ്ട്. അർജ്ജുന വിഷാദം കാണിക്കുന്നവയുണ്ട്, യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന അർജ്ജുനനും യുദ്ധ ത്തിൽ മരിച്ചു കിടക്കുന്നവരും അടങ്ങുന്ന കോംപോസിഷൻ ഉള്ള ചിത്ര ങ്ങളുണ്ട്, അതിനേക്കാൾ എല്ലാം നാടകീയമായി, കുറേക്കൂടി അടുത്ത കാഴ്ചവട്ട സ്ഥലത്ത് (Closen to the viewer) രഥം ഒരുക്കി യുദ്ധസന്ന ദ്ധനായി നില്ക്കുന്ന അർജ്ജുനനും കൃഷ്ണനും ആണ് ജനങ്ങൾക്കേറെ പ്രിയം എന്നു തോന്നുന്നു. നാലു കുതിരകളും രഥവും വർണ്ണപ്പകിട്ടുള്ള വസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞ കൃഷ്ണനും അർജ്ജുനനും 20-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ശിവകാശി കലണ്ടർ ശൈലിയിലൂടെ അതിപ്രസിദ്ധമാവുകയും ചെയ്തു. എല്ലാത്തിനും പ്രത്യേകിച്ച് ഭഗവദ്ഗീത പോലുള്ളവക്ക് താത്വികമാനം നല്കി അതിഭൗതിക/ആത്മീയ/ഉദാത്തതലം നല്കുക എന്നത് ഗീതാ പണ്ഡിതന്മാരുടെ ഒരു പതിവാണല്ലോ. പ്രത്യേകിച്ചും സ്വാതന്ത്ര്യസമ രക്കാലത്ത് ബാലഗംഗാധരതിലകനും മഹാത്മാഗാന്ധിയും യുദ്ധത്തെ ധർമ്മയുദ്ധമായി അവതരിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോൾ ഗീതക്ക് പ്രാധാന്യ മേറി. ഗീതോപദേശചിത്രവും ചർക്ക എന്ന ഉപകരണവും (ശില്പ - കൈവേലക്കാരുടെ ചിഹ്നം) സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ രണ്ടു ദൃശ്യചി ഹ്നങ്ങളായി. സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെയും സ്വാതന്ത്ര്യബോധത്തിന്റെയും ഭാഗമായി കേരളത്തിൽ ഹിന്ദിക്ലാസ്സുകളും ഗീതാക്ലാസ്സുകളും ആത്മാർത്ഥതയുള്ള നിഷ്കളങ്ക കോൺഗ്രസ്സുകാർ അടുത്തകാലംവരെ സംഘടിപ്പിച്ചിരുന്നുവല്ലോ. ആ തലമുറ ഇന്ന് ഇല്ലാതാവുകയും ചെയ്തു. ആ സംസ്കാരത്തിൽ ജനങ്ങളെ സ്വാധീനിച്ച ഭഗവദ്ഗീതാതത്വമാണ് ശിവകാശി കലണ്ടർ ശൈലിയിലൂടെ, അതിപ്രസിദ്ധചിത്രങ്ങളായി ഓരോ 'വീടിന്റെയും ഐശ്വര്യ'മാണ് എന്ന് പ്രഖ്യാപിച്ചത്. സ്വാതന്ത്ര്യസമര ക്കാലത്ത് ബ്രിട്ടീഷുകാരുമായുള്ള സമരത്തിന്റെ ഒരു അലിഗറിയായി ഈ ചിത്രം. ഇത് കേവലം യുദ്ധമല്ല, ധർമ്മയുദ്ധമാണ് എന്നു സ്ഥാപി ച്ചെടുത്തതാണ് തിലകന്റെയും ഗാന്ധിജിയുടെയും മഹത്വം. ഒരു യുദ്ധവും ധർമ്മമല്ല എന്ന ബർട്രൻഡ് ഡെലിനെപ്പോലുള്ളവരുടെ ചിന്തക്ക് ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഒരു പ്രസക്തിയുമില്ല. ഗാന്ധിജിക്ക് യുദ്ധ മല്ല, സത്യാഗ്രഹമായിരുന്നല്ലോ. അതിന്റെ തത്ത്വം ഗീതയിലും.

ആത്മീയമാനവും വിഗ്രഹലക്ഷണവും

ഗീതോപദേശചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാനം സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തോ ടെയാണ് ആരംഭിച്ചതെങ്കിൽ അതിനുമെത്രയോ മുൻപേ അതിന്റെ ആദ്ധ്യാത്മികമാനത്തെക്കുറിച്ച് ഗീതാപണ്ഡിതന്മാർ ചർച്ച നടത്തി.

അവരുടെ വീക്ഷണപ്രകാരം കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധം ഓരോ മനുഷ്യനും സ്വയം ആന്തരികമായി നടത്തേണ്ട ധർമ്മയുദ്ധമാണ്. ആ യുദ്ധം ഈ പണ്ഡിതന്മാർക്ക് തപസ്സിന്റെ ചിഹ്നമാണ്. പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളെയും ഉള്ളിലൊതുക്കി തന്റെതന്നെ അനാവശ്യകാമനകളെ യുദ്ധം ചെയ്തു തോല്പിക്കുക എന്നതിന്റെ ചിഹ്നമാണത്. അപ്പോൾ ചിത്രവ്യാഖ്യാനം ഇങ്ങനെ വരും. തേരിലെ കുതിരകൾ പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളാണ്. അതിനെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത് ശ്രീകൃഷ്ണനും. പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളെ വേണ്ടവിധത്തിൽ നിയന്ത്രിച്ച് (അതിന് ഏറ്റവും യോഗ്യൻ കൃഷ്ണൻതന്നെ) തന്റെ തന്നെ ഉള്ളിലെ ശത്രുക്കളെ ഉന്മൂലനം ചെയ്യുക എന്നതാണ് അതിന്റെ ആത്മീയ തത്ത്വം എന്നാണ് ആത്മീയവാദികളുടെ വീക്ഷണം. തന്റെ തന്നെ ഉള്ളിലെ 'ശത്രു' എന്നത് 'ശത്രു' എന്ന സാധാരണ അർത്ഥത്തിലല്ലല്ലൊ. അതിനാൽ ആ യുദ്ധം അക്ഷരാർത്ഥത്തിലെ ഭ്രാതൃഹത്യയല്ല, തന്റെ, വളർച്ചയിൽ ആവശ്യമില്ലാത്തതിനെ കളയുക എന്ന ധർമ്മം മാത്രമാണ്. അത് ആദ്ധ്യാത്മികമാണ്. ദു:ഖമല്ല. ചിത്രങ്ങളിലും പല ശില്പങ്ങളിലും രണ്ടു വിഗ്രഹലക്ഷണങ്ങൾ കാണാം. ഒന്ന്, അഞ്ചു കുതിരകൾ – പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങൾ. രണ്ട്, നാലുകുതിരകൾ – അതെങ്ങനെ പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളാകും? ചിത്രശില്പ വിഗ്രഹലക്ഷണം (iconography) എന്ന ദൃശ്യകലാഭാഷയുടെ വ്യാഖ്യാനമാണിവിടെ ആവശ്യം, ഏതാണ് ശരി? – അങ്ങനെ ഒരു ചോദ്യം പ്രസക്തമാണല്ലൊ?

വീണ്ടും പുരാവൃത്തം

ഒരിക്കൽ അർജ്ജുനൻ രാമേശ്വരത്തു ചെന്നപ്പോൾ ശ്രീരാമൻ നിർമ്മിച്ച സേതുബന്ധനം കണ്ടു. കുരങ്ങന്മാരെ ഉപയോഗിച്ച് ഇത്തരം ഒരു പാലം നിർമ്മിക്കുന്നതിനു പകരം ശരം കൊണ്ട് ശ്രീരാമന് അതുണ്ടാക്കാമായിരുന്നില്ലെ എന്ന് അർജ്ജുനൻ ആലോചിച്ചപ്പോൾ അവിടെ ഒരു കുട്ടിക്കുരങ്ങനെത്തി. അവൻ പറഞ്ഞു. ഏതു ശരപ്പാലവും കുരങ്ങന്മാർ കയറിയാൽ ഒടിയും. താൻ ഉണ്ടാക്കുന്ന പാലം പോലും കുരങ്ങന്മാർക്ക് ഒടിക്കാൻ കഴിയില്ല, പിന്നെയല്ലെ ശ്രീരാമൻ ഉണ്ടാക്കിയാൽ എന്നായി അർജ്ജുനൻ. പറയുക മാത്രമല്ല ഉടൻ ഒരു പാലം നിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്തു. കുരങ്ങൻ ഒന്നു കാൽ വെച്ചപ്പോൾത്തന്നെ അതൊടിഞ്ഞു. അതിശക്തമായ മറ്റൊരു പാലം അർജ്ജുനൻ ഉടനുണ്ടാക്കി. അതിൽ കയറാൻ കുരങ്ങൻ ശ്രീരാമനെ ധ്യാനിച്ച് ഒരുങ്ങി ഉടനെ ശ്രീരാമനും ശ്രീകൃഷ്ണനും ഒരുമിച്ചവിടെയെത്തി. ഇരുവരെയും പിന്തിരിപ്പിച്ചു. കുട്ടിക്കുരങ്ങൻ ഹനുമാനായിരുന്നു. കുരുക്ഷേത്രത്തിൽ അർജ്ജുനന്റെ, കൊടിയടയാളമായി താനുണ്ടാകുമെന്ന് ഹനുമാൻ അനുഗ്രഹിച്ചു.

ഇനിയുമുണ്ട് ഒരു പുരാവൃത്തം, സൗഗന്ധികം തേടിപ്പോയ ഭീമൻ ഹനുമാനുമായി ഏറ്റുമുട്ടി. അഹന്ത മുഴുവൻ ക്ഷയിച്ച ഭീമൻ വൃദ്ധകുരങ്ങനോട് സമസ്താപരാധവും പറഞ്ഞപ്പോൾ താൻ ഹനുമാനാണെന്ന തത്ത്വം കുരങ്ങൻ വെളിപ്പെടുത്തി. അടുത്തുണ്ടാകാൻ പോകുന്ന കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധത്തിൽ തങ്ങളെ സഹായിക്കണമെന്ന് ഭീമൻ അഭ്യർത്ഥിച്ചപ്പോൾ അർജുനന്റെ കൊടിക്കൂറയിൽ ഒരു ചിഹ്നമായിരുന്ന് താൻ രക്ഷ ചെയ്യാമെന്ന് അനുഗ്രഹിച്ചു.

മറ്റൊരു പുരാവൃത്തവും വേണം. ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്ക് തങ്ങളുടെ ശക്തിയെക്കുറിച്ച് അമിത അഭിമാനമായിരുന്നു. തങ്ങളിൽ ആരാണു ശ്രേഷ്ഠൻ എന്ന മത്സരം മൂത്തു. കാഴ്ചയും ശ്രവ്യവും സ്പർശവും രുചിയും ഇല്ലാതാക്കി. പക്ഷെ വലിയ പ്രശ്നമൊന്നുമില്ല. എന്നാൽ വായു (ശ്വാസം) വിനെ സ്തംഭിപ്പിച്ചു. അതോടെ ഒരു നിമിഷംപോലും ജീവിക്കാനാവില്ല എന്ന അവസ്ഥ മനസ്സിലായി. അതോടെ എല്ലാവരും വായു (ശ്വാസം)വാണ് തങ്ങളിൽ ശ്രേഷ്ഠൻ എന്നംഗീകരിച്ചു.

അർജ്ജുനന്റെ രഥത്തിൽ പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങളുടെ ചിഹ്നങ്ങളായാണ് കുതിരകളെ കാണേണ്ടത് എന്ന വാദത്തിൽ വായുവിനെ അപ്പോൾ കൂടെ ചേർക്കാനാവില്ലല്ലൊ, അതിനാൽ അതിനെ അർജ്ജുനന്റെ കൊടിയുടെ നിലയിലാക്കി. കൊടിയടയാളമായി ഹനുമാനും (വായുപുത്രൻ). ഇങ്ങനെയുള്ള പുരാവൃത്ത തലങ്ങളടങ്ങിയ ഫോക് സ്വഭാവമാണ് പാർത്ഥസാരഥി തെളിക്കുന്ന രഥത്തിൽ കുതിരകൾ നാലെണ്ണം എന്ന വിഗ്രഹലക്ഷണം നിശ്ചയിച്ചത്. അഞ്ചാമത്തേത് (വായു എന്ന ഇന്ദ്രിയശക്തി – ഹനുമാൻ രൂപം) കൊടിയാക്കി ഏറ്റവും ഉയരത്തിൽ സ്ഥാനം പിടിച്ചു.

മാമല്ലപുരം റിലീഫും ദ്രൗപദിരഥവും

മാമല്ലപുരത്തെ ഒരു വലിയ പാറയിൽ കൊത്തിവെച്ചിട്ടുള്ള റിലീഫിൽ നിരവധി രൂപങ്ങളുണ്ട്. ഇതിലെ വിഷയം ഗംഗാവതാരമാണെന്നും, അതല്ല കിരാതാർജ്ജുനീയമാണെന്നും രണ്ടഭിപ്രായമുണ്ട്. എ.ഡി. 7–8 നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ പല്ലവരാജാവായിരുന്ന നരസിംഹവർമ്മൻ ഒന്നാമൻ മഹാമല്ലൻ എന്ന ഖ്യാതി നേടിയിരിരുന്നു. അതാണ് മാമല്ലപുരമെന്ന പേരിനു കാരണം. പിന്നീട് മഹാബലിപുരം (മഹാബലി എന്ന പുരാണ ചക്രവർത്തി) എന്ന് അറിയാതെ വന്നുപെട്ടെങ്കിലും വീണ്ടും മാമല്ലപുരം എന്ന് നാമകരണം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പല്ലവന്മാർ ശക്തരായിരുന്ന കാലത്ത് (7–8 നൂറ്റാണ്ട്) പാണ്ഡ്യരും ചോളരും തമിഴകത്ത് ശക്തിയുള്ള രാജവംശങ്ങളായിരുന്നു. അവർ തമ്മിലുള്ള മത്സരവും യുദ്ധവും സാധാരണമായിരുന്നു. മിക്കവാറും എല്ലാ രാജവംശങ്ങൾക്കും അവരുടെ ദേവതകളായി പലതുമുണ്ടാകും. പ്രത്യേകിച്ച് രാജാവിന് ശക്തി നല്കുന്ന കഥകൾ അലിഗറി പോലെ ഉപയോഗിക്കുക പതിവായിരുന്നു. (ഉദാ: വരാഹം ഭൂമിദേവി രക്ഷിച്ചപോലെ താനും രക്ഷിക്കുന്നു എന്ന ആശയത്തിന്റെ ചിഹ്നമായി പലയിടത്തും രാജാക്കന്മാർ വരാഹ ശില്പനിർമ്മാണം പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചിരുന്നു.) കിരാതമൂർത്തി (വേട്ടക്കാരൻ/വേട്ടക്കൊരു മകൻ) കേരളത്തിൽ രാജകൊട്ടാരങ്ങളിലും മനകളിലും കളംപാട്ടു നടത്തി ഇന്നും ആരാധിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതേ യുക്തി പ്രകാരം പല്ലവരാജാവും അത്തരമൊരു ഭാവം കൈക്കൊണ്ടിട്ടില്ല എന്നു പറയാനാവില്ല. പാണ്ഡ്യ, ചോള, ചാളൂക്യ രാജാക്കന്മാർ പല്ലവന്മാർക്ക് എന്നും ഭീഷണിയായിരുന്നു. മഹാഭാരതത്തിൽ ശത്രുക്കളെ ജയിക്കാൻ അർജ്ജുനൻ തപസ്സുചെയ്ത് പാശുപതാസ്ത്രം കരസ്ഥമാക്കി. അപ്പോഴുണ്ടായ കിരാതാർജ്ജുനയുദ്ധം, അർജ്ജുനന്റെ തപസ്സ് എല്ലാം രാജമോഹങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മിത്തുകളായി എന്നും ഉണ്ടായിരുന്നു.

മാമല്ലപുരത്തെ റിലീഫിൽ തപസ്സുചെയ്യുന്ന, അത്രയൊന്നും പ്രധാനമല്ലാത്ത ഒരു രൂപത്തെ കേന്ദ്രീകരിച്ചാണ് അത് കിരാതാർജ്ജുനീയമാകാം എന്നു കരുതുന്നത്. ആ തപസ്സു ചെയ്യുന്നത് ഗംഗയെ ഭൂമിയിലേക്കൊഴുക്കാൻ ഭഗീരഥൻ ചെയ്ത പ്രയത്നമായി എന്ന പാഠവുമുണ്ട്, രണ്ടു പാഠത്തിനും പ്രസക്തിയുണ്ട്. മഴക്കുറവുള്ള തമിഴകത്ത് ജലമോഹം അത്ഭുതമല്ല, എങ്കിലും വല്ലവരുടെ പ്രധാന ഭീഷണി പാണ്ഡ്യ, ചോള, ചാളൂക്യ രാജക്കന്മാരുടെതായിരുന്നതിനാൽ കിരാതാർജ്ജുനീയത്തിലെ അർജ്ജുന തപസ്സാണെന്ന പാഠത്തിന് സാംഗത്യമേറും. ഈ രാഷ്ട്രീയമാനം ഒട്ടും തള്ളിക്കളയാനാവില്ല. മഹാഭാരതത്തിലെ ഇത്തരം ഉപകഥകൾ പലപ്പോഴും പലയിടത്തും ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ്, മഹാഭാരതം മുഴുവനായി ദൃശ്യാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതല്ല സാധാരണയായി കാണുന്നത്.

മാമല്ലപുരത്ത് ഈ റിലീഫിന്റെ തൊട്ടടുത്തായി ഓരോ കല്ലിൽ ഓരോ ചെറുക്ഷേത്രം കൊത്തിയുണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ക്ഷേത്രമെന്നല്ല, രഥമെന്നാണ് അവ അറിയപ്പെടുന്നത്. ധർമ്മരാജ, ഭീമ, അർജ്ജുന, നകുല – സഹദേവ, ദ്രൗപദി എന്നാണ് അഞ്ചുരഥങ്ങൾ അറിയപ്പെടുന്നത്. നകുലനും സഹദേവനും പ്രത്യേകരഥങ്ങൾ നല്കാതെ ഒരു പൊതുരഥം നല്കുകയും ദ്രൗപദിക്ക് ഒരു രഥം നല്കുകയും ചെയ്തു എന്നത് പല അർത്ഥങ്ങളും ക്രോഡീകരിക്കുന്നു. മാദ്രിക്ക് സത്യൻ എന്നും ദസ്യൻ എന്നും പേരുള്ള അശ്വനീദേവന്മാരിൽ നിന്ന് നകുലൻ എന്നും സഹദേവൻ എന്നും രണ്ടു പുത്രന്മാരുണ്ടായി. അതിനാൽ അവരെ ഇരട്ടകൾപോലെ ഒരു രഥവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി എന്ന് വാദിക്കാം. എന്നാൽ ഒരിടത്തും പഞ്ചപാണ്ഡവർ എന്നതിൽ നകുലനെയും സഹദേവനെയും ഒന്നായിട്ടെണ്ണിയിട്ടില്ല. പാണ്ഡവർ അഞ്ചാണ്, നാലല്ല, ഒരിടത്തും. മാമല്ലപുരത്തെ രഥസങ്കല്പത്തിൽ നാലു രഥത്തിൽ പാണ്ഡവന്മാരെ സങ്കല്പിച്ചു. അഞ്ചാമത്തെ രഥം ദ്രൗപദിക്ക് എന്ന് കരുതുകയും ചെയ്യുന്നു. പാഞ്ചാലിക്ക് അഞ്ചുപേരുടെയും ഭാര്യ എന്ന അസ്തിത്വമാണുള്ളത്. എന്നിട്ടും പല്ലവകാലത്തെ രഥങ്ങൾ എന്നു വിളിക്കുന്ന ഇവയെ എന്തിന് ഈ വിധത്തിൽ വേർതിരിച്ചു? തമിഴകത്ത് സംഘകാലത്ത് 'കൊറ്റവൈ' എന്ന ദേവത യുദ്ധവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ആ സങ്കല്പം പാണ്ഡ്യ, ചോള, ചാളൂക്യ രാജാക്കന്മാരുമായി ഏറ്റുമുട്ടേണ്ടി വന്നിരുന്ന പല്ലവരാജാക്കന്മാരുടെ അബോധമനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നോ? അതിന്റെ ക്രോഡീകരണമാണോ ദ്രൗപദിക്ക് പ്രത്യേകരഥം നല്കിയതിൽ ആരോപിക്കാവുന്ന ധ്വനി? പാണ്ഡവരെ എന്നും യുദ്ധസജ്ജമാക്കിയിരുന്നത് ദ്രൗപദി എന്ന 'ശക്തി' യായിരുന്നല്ലൊ, 'കൊറ്റവൈ'യും ദ്രൗപദിയും ഇവിടെ ഒരേ ആശയം ക്രോഡീകരിക്കുന്നു. ഈയൊരു വീക്ഷണത്തിൽ യുക്തിക്കുറവുണ്ടോ? ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹ്യ-രാജ്യതന്ത്ര-വിശ്വാസ ചിഹ്നശാസ്ത്രം (Semiotics)കിരാതാർജ്ജുനീയം റിലീഫിലും ദ്രൗപദി രഥത്തിലും ആരോപിച്ചാൽ അത് പ്രസക്തമാണ്. വായനക്കാരന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലെ യുക്തിയുടെ പ്രസക്തിയാണ് പ്രധാനം.

ദ്രൗപദിരഥത്തിന്റെ നിർമ്മാണശൈലിക്ക് മറ്റു നാലു രഥങ്ങളിൽ നിന്നും വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഉള്ളതിൽ ചെറുതാണ് ദ്രൗപദിരഥം. മറ്റു രഥങ്ങളുടെ ഭിത്തികളിൽ നിരവധി കൊത്തുപണികളുണ്ട്. ദ്രൗപദി രഥത്തിലാകട്ടെ വളരെ പരന്ന, യാതൊരു കൊത്തുപണികളുമില്ലാത്ത ഭിത്തികളും ചെരിഞ്ഞ മേൽക്കൂരയുമാണുള്ളത്. മറ്റു നാലുരഥങ്ങളും പ്രൗഢ ഗാംഭീര്യമുള്ളതാകുമ്പോൾ ഇതു മാത്രമാണിങ്ങനെയുള്ളത്. വേഗത്തിൽ നിർമ്മാണം നിർത്തിവെക്കേണ്ടി വന്നതാണോ കാര്യം എന്ന് അന്വേഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാരണം നരസിംഹവർമ്മൻ രണ്ടാമൻ 666ൽ മരിച്ചതോടെ മാമല്ലപുരത്തെ പ്രവർത്തനങ്ങളെല്ലാം പെട്ടെന്ന് നിലച്ചു. പിന്നീടും മാമല്ലപുരത്ത് ഏതാനും നിർമ്മിതികൾ ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും പല്ലവതല സ്ഥാനമായ കാഞ്ചീപുരത്തെ കൈലാസനാഥ ക്ഷേത്രനിർമ്മിതിയാണ് തുടർന്നുള്ള രാജാക്കന്മാർ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധിച്ചത്. കൈലാസനാഥക്ഷേത്രം (കാഞ്ചിപുരം) പിന്നീടുള്ള ക്ഷേത്രനിർമ്മിതികളിലെ ആദ്യത്തെ ശ്രേഷ്ഠ ഉദാഹരണമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു.

മഹാഭാരത സന്ദർഭങ്ങൾ

മഹാഭാരത സന്ദർഭങ്ങളിൽ പലരും (രാജാക്കന്മാർ - അവരാണല്ലോ നിർമ്മിതിക്ക് ധനസഹായം ചെയ്യുന്നത്) ഒരു പ്രധാന വിഷയമായി പരിഗണിക്കുന്നത് ഭീഷ്മരുടെ ശരശയനമാണ്. ബംഗാളിൽ (ജോർബംഗ്ല ക്ഷേത്രം, ബിഷ്ണുപൂർ, 17-ാം നൂറ്റാണ്ട് - ടെറാക്കോട്ടയിൽ പണിതത്) ഈ ആഖ്യാനമുണ്ട്. ശല്യ, അനുശാസനപർവ്വങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്ന ഒരു സന്ദർഭമാണത്. പത്തുദിവസമായിട്ടും ഭീഷ്മരെ പരാജയപ്പെടുത്താൻ സാധിക്കാതെ അർജ്ജുൻ അദ്ദേഹത്തോട് അഭ്യർത്ഥിക്കുന്ന നാടകീയമുഹൂർത്തമാണിതിലുള്ളത്. തുടർന്ന് ഭീഷ്മരുടെ അനുവാദത്തോടെ ശിഖണ്ഡിയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള യുദ്ധമാണ് രണ്ടാംഘട്ട റിലീഫ്, അതിൽ ഭീഷ്മർ വളഞ്ഞവില്ലിൽ ഊന്നിനില്ക്കുന്ന ഒരു വൃദ്ധനെപ്പോലെയാണ് ശില്പി നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളത്. അടുത്തതിൽ അർജ്ജുനൻ അമ്പെയ്യുന്നു. തുടർന്ന് അടുത്തഘട്ടം റിലീഫിൽ ശരശയ്യയിൽ കിടക്കുന്ന ഗാംഗേയന് അർജ്ജുനൻ ഗംഗാജലം നല്കിയെന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനമാണ്.

ഭാരതത്തിലെ റിലീഫുകളെല്ലാം രൂപങ്ങൾ വളരെ അടുപ്പിച്ചടുപ്പിച്ചു നിർമ്മിച്ച് തിങ്ങിഞെരുങ്ങിയ ഘടന(Tight Composition) കാണിക്കുന്നു. ബിഷ്ണുപൂരിലെ മാത്രമല്ല പല ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ റിലീഫുകളും ഈ വിധത്തിലാണ്. ശരശയ്യയിൽ കിടന്നുകൊണ്ടാണ് ഭീഷ്മർ രാജധർമ്മം ധർമ്മപുത്രർക്ക് ഉപദേശിക്കുന്നത്. അതാകാം രാജാക്കന്മാർ ഈ വിഷയത്തിന് പ്രാധാന്യം നല്കുന്നത്. രാജധർമ്മം വിട്ടു വ്യതിചലിക്കരുത് എന്ന തന്റെ ഉൾബോധത്തെ ഓരോ രാജാവും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. അതു ബാഹ്യവത്ക്കരിക്കാനുപകരിക്കുന്ന ആഖ്യാനഭാഗവും ദൃശ്യഭാഷയുമാണാവശ്യം. മിത്തിനെ രാജത്വം, അധികാരം, ധർമ്മം, ദൈവികം, സമകാലിക രാഷ്ട്രചിന്ത എന്നിവയുമായി ക്രോഡീകരിക്കുന്ന തലമാണ് ഇവയിലെല്ലാം കാണാൻ കഴിയുന്നത്. അത് അന്നത്തെ രാജത്വത്തിന്റെ സമകാലിക അധികാര / ധാർമ്മികബോധ ചിഹ്നമായിത്തീരുന്നു.

പല്ലവന്മാരുടെ കൈലാസനാഥക്ഷേത്രം കണ്ടതിനുശേഷമാണ് ചാളൂക്യരാജാക്കന്മാർക്ക് അതിനെ വെല്ലുന്ന ക്ഷേത്രം പണിയണമെന്ന് ആഗ്രഹമുണ്ടായത്. 6 മുതൽ 8-ാം നൂറ്റാണ്ടുവരെ ചാളൂക്യരാജാക്കന്മാർ (പശ്ചിമചാളൂക്യർ) ഇന്നത്തെ കർണാടക/മഹാരാഷ്ട്രപ്രദേശങ്ങളിലെ പല സ്ഥലങ്ങളിലും (പശ്ചിമഭാരതം) ശക്തരായി. പല്ലവന്മാരുടെ മേല്ക്കോയ്മ അംഗീകരിക്കാൻ തയ്യാറല്ലാത്ത ഇവർക്ക് കലകളിലൂടെയുള്ള ഒരു 'സാംസ്കാരികയുദ്ധം' അനിവാര്യമായിരുന്നു. ഓരോ ക്ഷേത്രവും കൊട്ടാരവും രാജാവിന്റെ/വംശത്തിന്റെ കീർത്തിമുദ്രയായി കാണുന്ന കാലമായിരുന്നു അത്. പട്ടടക്കൽ (കുറെക്കാലം ചാളൂക്യരാജാക്കന്മാരുടെ രാജധാനിപോലും അവിടെയായിരുന്നു) വിരൂപാക്ഷ ക്ഷേത്രത്തിൽ (6-8 നൂറ്റാണ്ട്) നിരവധി കൊത്തുപണികളിൽ ഒന്ന് ഭീഷ്മരുടെ ശരശയനമാണ്. അന്നത്തെ ഒരു രാഷ്ട്രീയ/രാജത്വ/അധികാര/ധർമ്മബോധ ഫോർമുല ഇവിടെയും വ്യക്തമാണ്. ഓരോ രാജാവിനും വിദേശാക്രമണംപോലെ ഭയമുള്ളതാണ് കൊട്ടാര വിപ്ലവവും. കൊട്ടാരവിപ്ലവത്തെ ഭയക്കുന്നവർക്ക് ഒരു ആശ്വാസ ചിഹ്നം (Consolation sign) ഭീഷ്മരാണ്. ഭീഷ്മരിൽ ഓരോ രാജാവും സ്വന്തം വ്യക്തിത്വം സ്വയം ആരോപിക്കുന്നു. ശിഖണ്ഡിയെ മുൻനിർത്തിയല്ലാതെ തന്നെ തോല്പിക്കാനാവില്ല എന്നത് അതിന്റെ ഒരു പ്രധാന സൂചനയാണ്. രണ്ടാമത്തെ സൂചകതലം ഭീഷ്മരെപ്പോലെ അജയ്യനായ താൻ ധർമ്മിഷ്ഠനാണ് എന്നതാണ്. തനിക്ക് രാജധർമ്മം ഉപദേശിക്കാനുള്ള കഴിവുപോലുമുണ്ട്. മൂന്ന്, താൻ തന്നെ അനുവദിക്കുന്ന തന്റെ അന്ത്യം തനിക്ക് മോക്ഷദായകമാണ്. ഈ മൂന്നുതലങ്ങളിലെങ്കിലുമുള്ള അർത്ഥങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുന്നതാണ് ഭീഷ്മരുടെ ശരശയനം. അതാണ് ഈ വിഷയം ഇത്ര വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കാനുണ്ടായ കാരണവും. ഭീമൻ കൗരവരെ മുഴുവൻ കൊല്ലുന്ന വീരത്വമല്ല ഭീഷ്മരുടെ ശരശയ്യാമരണമാണ് ഭാരതീയ രാജാക്കന്മാർക്കു സ്വീകാര്യം. അതിൽ ധർമ്മവും ത്യാഗവും ധീരതയും പുണ്യവുമുണ്ട്. ഭാരതത്തിലെ ഭരണാധികാരികളുടെ ആദർശ ചിഹ്നമായിരുന്നു ഭീഷ്മർ. താൻ എപ്പോഴെങ്കിലും തോല്പിക്കപ്പെട്ടാലും ശത്രുവിനുപോലും പിതാമഹനോടു തോന്നുന്ന ആദരവ് താനും അർഹിക്കുന്നു എന്ന മറ്റൊരു തലവും അതു ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

ഹൊയ്ശാല രാജാക്കന്മാരുടെ ഭരണകാലം (12-ാം നൂറ്റാണ്ട്) നിരവധി ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ നിർമ്മിതി കൊണ്ട് പ്രസിദ്ധമാണ്. ഇന്നത്തെ കർണാടകത്തിലെ ഹലേബിഡ് എന്ന സ്ഥലത്ത് ഹൊയ്ശാലേശ്വര ക്ഷേത്രം കൃഷ്ണവർദ്ധനൻ എന്ന രാജാവാണ് നിർമ്മിക്കുന്നത്. അതിന്റെ ചുമരിലെ നിരവധി റിലീഫുകളിൽ ഒന്ന് ശിഖണ്ഡിയും ഭീഷ്മരും തമ്മിലുള്ള യുദ്ധവും ഭീഷ്മരുടെ പതനവും ശരശയനവും അതിഘോരമെന്നു തോന്നിക്കുന്ന ശൈലിയിലാണ് കൊത്തിയിട്ടുള്ളത്. ചോളരാജാക്കന്മാരുടെ സാമന്തപദവിയിൽ നിന്നു സ്വതന്ത്രരായ ഹൊയ്ശാല രാജാക്കന്മാർ നിരവധി ക്ഷേത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചു. 12-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ വിഷ്ണുവർദ്ധൻ എന്ന മറ്റൊരു രാജാവ് ചോളരാജാവിനെ തോല്പിച്ചതിന്റെ സ്മരണക്കായി പണിത കാദരേശ്വര ക്ഷേത്രത്തി (ഹലേബിഡ്)ൽ ഭീഷ്മരുടെ ശരശയനം ഒരു വിഷയമായി ഉപയോഗിക്കു

ന്നുണ്ട്. ഈ ക്ഷേത്രങ്ങളിലൊന്നും റിലീഫുകൾ അത്ര വലിപ്പമുള്ളവയല്ല. കണ്ടുപിടിക്കുക തന്നെ പ്രയാസമേറിയ തരത്തിൽ ചെയ്ത കൊത്തുപണികളാണിവയെല്ലാം. ഹൊയ്ശാല ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ ഭിത്തി മുഴുവൻ വിവിധ വിഷയങ്ങളുടെ റിലീഫുകൾ കൊണ്ടു നിറച്ചിരിക്കയാണ്. റിലീഫ് എന്നതിനേക്കാൾ 'റിലീഫ് ഭിത്തികൾ' ആണവ. അത്തരം നിരവധി റിലീഫുകളിൽ ഒന്നാണ് പലയിടത്തും ഭീഷ്മരുടെ ശരശയനം. ഇവിടെയെല്ലാം ഭിത്തിയലങ്കാരമാണ്, വിഷയം അല്ല പ്രധാനം.

പുരാണേതിഹാസങ്ങളിൽ രാജാവിന്റെ നീതികേടാണ് വരൾച്ചക്കും പട്ടിണിക്കും കാരണമെന്ന സങ്കല്പം കാണാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നീതിമാനായ രാജാവ് എന്ന പദവി ഏതു രാജാധികാരിയും കാംക്ഷിക്കുന്ന ഒന്നായിരുന്നു. ദക്ഷിണഭാരതത്തിൽ മനുനീതിചോളന്റെ കഥ പ്രസിദ്ധമാണല്ലൊ. തന്റെ രാജസദസ്സിനു മുന്നിൽനിന്ന് സങ്കടമറിയിക്കാനുള്ള മണിയടിച്ച് കരയുന്ന ഒരു പശുവിനോട് രാജാവ് കാര്യമന്വേഷിക്കുന്നു. രാജാവിന്റെ ഏകമകൻ ഓടിച്ച തേരുകയറി തന്റെ കന്നുകുട്ടി മരിച്ചു. അതിനു തനിക്ക് നീതി ലഭിക്കണം എന്നതാണ് പശുവിന്റെ പരാതി എന്നു മനസ്സിലാക്കിയ രാജാവ് ശ്രദ്ധയില്ലാതെ രഥമോടിച്ച തന്റെ ഏകപുത്രനെ വധിക്കാനാണ് ആജ്ഞ പുറപ്പെടുവിച്ചത്. കന്നുകുട്ടി മരിച്ചപോലെ തന്റെ മകനെയും രഥചക്രങ്ങൾക്കിടയിൽപ്പെടുത്തി കൊല്ലണമെന്നായിരുന്നു ആജ്ഞ. പശുവിനുണ്ടായ ദു:ഖം താനും അനുഭവിക്കുന്നു എന്ന ധാർമ്മിക സന്ദേശമാണ് മനുനീതിചോളൻ നല്കിയത്. ഈ പുരാവൃത്തം ശില്പമായി മദ്രാസ് ഹൈക്കോടതി വളപ്പിൽ കാണാം. ഇന്നുപോലും ഈ കഥക്ക് പ്രസക്തി തോന്നുന്നതു കൊണ്ടാണല്ലൊ കോടതി വളപ്പിൽ ഈ ശില്പം നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളത്. അപ്പോൾ പഴയ കാലത്തെ രാജാക്കന്മാർ ഭീഷ്മരുടെ ത്യാഗവും രാജധർമ്മികതയും നിസ്വാർത്ഥഭരണവും ഉദാത്തമായ ഒരു ചിഹ്നമായി ഉപയോഗിച്ചത് അത്ഭുതമല്ല. അതാണ് ഭീഷ്മരുടെ ശരശയ്യാ റിലീഫുകളെ ഇത്രയധികം ഉപയോഗിച്ചത്.

ചക്രവ്യൂഹം

കർണാടകത്തിലെ ഹലേബിഡ് ക്ഷേത്രഭിത്തിയിൽ മഹാഭാരതത്തിലെ പ്രസിദ്ധമായ അഭിമന്യുവിന്റെ ചക്രവ്യൂഹയുദ്ധരംഗമുണ്ട്. ഒന്നിനു ചുറ്റും മറ്റൊന്ന് എന്നു ചക്രങ്ങൾ (വൃത്തങ്ങൾ) ഒരുക്കിയിട്ടുള്ളതാണ് ഈ റിലീഫ്. ചക്രത്തിനുള്ളിലും പുറത്തും യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന പടയാളികളുണ്ട്. ചക്രവ്യൂഹവും അഭിമന്യുവും ഒരു കഥാസന്ദർഭം മാത്രമല്ല. അഭിമന്യു കൗരവസേനക്കു നല്കിയ നാശം വളരെ വലുതായിരുന്നു. ഭീഷ്മരുടെ രഥത്തിലെ കൊടി അഭിമന്യു തകർത്തു. കർണ്ണൻ പോലും അഭിമന്യുവിനോടു പരാജയപ്പെട്ടു. യൗവ്വനത്തിലേക്കു കടക്കുന്ന അഭിമന്യുവിന്റെ പരാക്രമത്തെ ദ്രോണർ ശ്ലാഘിച്ചു. ദുര്യോധനന് രക്ഷപ്പെട്ട് ഓടേണ്ടിവന്നു. ദുശ്ശാസനൻ മോഹാലസ്യപ്പെട്ടു വീണു. ദുര്യോധനപുത്രനായ ലക്ഷ്മണനെ അഭിമന്യു വധിച്ചു. അശ്വത്ഥാമാവും അത്ഭുതപ്പെട്ടു. എല്ലാ യുദ്ധപരാക്രമികളും വളഞ്ഞ് അഭിമന്യുവിനെ

കൊന്നതായി മഹാഭാരതം ദ്രോണപർവ്വത്തിൽ 49-ാം അദ്ധ്യായത്തിൽ പറയുന്നു. അഭിമന്യുവിനെ എങ്ങനെയെങ്കിലും വധിച്ചേ മതിയാകൂ എന്ന് ദുര്യോധനൻ ഭീഷ്മരോടും ദ്രോണരോടും കർണ്ണനോടും ആജ്ഞാപിച്ചു. കൗരവർ ഒരുക്കിയ ചക്രവ്യൂഹത്തിൽ കയറിയ അഭിമന്യു ധീരതയോടെ യുദ്ധം ചെയ്തു. എന്നാൽ ചക്രവ്യൂഹത്തിൽ നിന്നു പുറത്തിറങ്ങാനുള്ള തന്ത്രമറിയാത്ത അഭിമന്യുവിനെ എല്ലാവരും വളഞ്ഞ് വധിച്ചു. യുദ്ധത്തിൽ വിജയവും പരാജയവും മരണവും ഒരേപോലെ പ്രധാനമാണ്. ചെറിയ പ്രായത്തിൽത്തന്നെ ഈ പരാക്രമം കാണിച്ച അഭിമന്യു അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഏതു രാജാവിനും മോഹമുണ്ടാക്കുന്ന ഒരു കഥാപാത്രമാണ്. ധീരമായി വെട്ടിമരിക്കുന്ന രാജത്വചിഹ്നമാണ് അഭിമന്യു. അതിനാൽ ചക്രവ്യൂഹം എന്നതും അഭിമന്യു എന്നതും ധീരതയുടെയും. യുദ്ധസാമർത്ഥ്യത്തിന്റെയും എന്നാൽ ചക്രവ്യൂഹം ഭേദിച്ചു കടക്കാൻ പറ്റാത്ത ദയനീയാവസ്ഥയുടെയും മുദ്രകൾ ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

ഇറ്റലിയിൽ നവോത്ഥാന കാലത്ത് ഓരോ ചെറുനാട്ടുപ്രഭുവും നാടുവാഴിയും യുവാവായ ദാവീദിന്റെ ശില്പം നിർമ്മിക്കുവാൻ താത്പര്യം കാണിച്ചു. ഗോലിയത്തിനെ വധിച്ച യുവാവായ ധീരൻ എന്ന അവസ്ഥ തന്നിൽ ആരോപിച്ച് ഊറ്റംകൊള്ളാൻ ഓരോ പ്രഭുവും നാടുവാഴിയും ആഗ്രഹിച്ചു. ദോനാതെല്ലോ, മൈക്കലാഞ്ചലോ, ബർനിനി തുടങ്ങിയവരുടെ ശില്പങ്ങളാണ് അവയിൽ പ്രസിദ്ധങ്ങളായിട്ടുള്ളത്. ദാവിദിന്റേത് യുദ്ധവിജയമായിരുന്നെങ്കിൽ അഭിമന്യുവിന്റെ മരണം വീരസ്വർഗ്ഗം പ്രാപിച്ച മോഹിപ്പിക്കുന്ന പരാക്രമമായിരുന്നു എന്ന വ്യത്യാസമുണ്ട്. നവോത്ഥാനകാലത്ത് ദാവീദുശില്പത്തിന്റെ പ്രസക്തിക്ക് സമാന്തരമാണ് ഭാരതത്തിൽ അഭിമന്യുവിന്റെ ചക്രവ്യൂഹറിലീഫ്.

ഹലേബിഡിലെ റിലീഫിന്റെ ശൈലിയും വളരെ ശ്ലാഘനീയമാണ്. ചക്രവ്യൂഹത്തിനുള്ളിലൂടെ കാണാൻ കഴിയുന്ന അവ്യക്തയുദ്ധം കൊത്തിയിട്ടുള്ളത് ദൃശ്യഭാഷയുടെ ശ്രേഷ്ഠ ഉദാഹരണമാണ്. മറ്റൊരു പാണ്ഡവ സൈനികനും കടക്കാൻ പറ്റാത്തവിധത്തിൽ ചക്രവ്യൂഹത്തിനു ചുറ്റും യുദ്ധരംഗം ഒരുക്കുകകൂടി ചെയ്തിട്ടുണ്ട് കലാകാരൻ. അതോടെ മഹാഭാരത ആഖ്യാനത്തിന്റെ ശരിയായ ഒരു ദൃശ്യപാഠം ഒരുക്കാൻ കലാകാരനു കഴിഞ്ഞു.

രാജസ്ഥാൻ, ഗുജറാത്ത്, കർണാടക, ഒറിസ എന്നിവിടങ്ങളിലെ നിരവധി ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ റിലീഫായി രാമായണ-മഹാഭാരത കഥകൾ കാണാം. പലതും വളരെ ഉയരത്തിലായതിനാൽ നിലത്തുനിന്നു നോക്കുന്ന ഒരാൾക്ക് കൃത്യമായി കാണാൻ കഴിയില്ല. എല്ലോറ കൈലാസനാഥക്ഷേത്രത്തിലെ അടിത്തറയുടെ അധികം ഉയരത്തിലല്ലാതെ ഒരു നീണ്ട 'പാട്ട' പോലെ തീരെ ചെറിയ വലിപ്പമുള്ള രൂപത്തിൽ മഹാഭാരത റിലീഫുകൾ ചുമരിലെ കുഴി (riche)പോലുള്ള സ്ഥലത്താണ്.

ഒറിസയിലെ ഉദയഗിരി ഗുഹാഭിത്തിയിൽ (എഡി 1) ശാകുന്തളം റിലീഫായി കാണാം. കാളിദാസന്റെ നാടകത്തിലേതുപോലെ ദുഷ്യന്തൻ നായാട്ടു നടത്തി വരുന്നതും ആശ്രമത്തിലെത്തുന്നതും ശകുന്തളയെ കാണുന്നതും അതിലുണ്ട്.

ചിത്രങ്ങൾ

ഭാസന്റെ ദൂതവാക്യം ഒരു ഏകാങ്കനാടകമാണ്. കൃഷ്ണൻ പാണ്ഡവരുടെ ദൂതനായി വരുന്ന വിവരം കഞ്ചുകി ദുര്യോധന സഭയിൽ അറിയിക്കുന്നു. ദുര്യോധനൻ ഇങ്ങനെ ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. "കേശവൻ വരുമ്പോൾ ആരെങ്കിലും എണീച്ചാൽ അയാൾക്ക് ഞാൻ പന്ത്രണ്ടുഭാരം സ്വർണ്ണം പിഴയിടും. അക്കാര്യം മറക്കരുത്. അതിനുശേഷം, ഞാൻ തന്നെയാണ് എണീക്കാതിരിക്കുന്നത്. ആവൂ, അതിനൊരു വഴി ഞാൻ കണ്ടു എന്ന് ആത്മഗതം ചെയ്യുന്നു. അദ്ദേഹം ബാദരായണനെ വിളിച്ചു. ദ്രൗപദിയെ തലമുടിക്കും ചേലക്കും പിടിച്ചുവലിച്ചിഴക്കുന്ന ചിത്രം എടുത്തുകൊണ്ടുവരാൻ പറഞ്ഞു. അയാൾ അത് കൊണ്ട് വന്ന് കൊടുത്തു. എനിക്ക് ഈ ചിത്രത്തിൽ ശ്രദ്ധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കാം. അങ്ങനെ കേശവൻ വരുമ്പോൾ എണീക്കാതിരിക്കാം. എന്നു പറഞ്ഞ് അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നു. എത്രവിശേഷപ്പെട്ട ചിത്രം! ഇതാ ദുശ്ശാസനൻ - അവൻ ദ്രൗപദി സംഭ്രമിച്ചു തുറിച്ചു നോക്കുന്നു. രാഹുവിന്റെ വായിൽപ്പെട്ട ചന്ദ്രനെപ്പോലെ, ഇതാ സമരസന്നദ്ധരും എന്നാൽ എതിർക്കുന്നതു തെറ്റാണെന്നറിയാവുന്ന യുധിഷ്ഠിരനാൽ നിയന്ത്രിതരും ആയ അർജ്ജുനനും ഭീമനും നകുലസഹദേവന്മാരും! ഇതാ നിലവിളിക്കുന്ന ദ്രൗപദിയെ സന്തോഷത്തോടും സംതൃപ്തിയോടും നോക്കി വായ തുറന്ന് ചിരിക്കുന്ന ചൂതുകളി രാജാവായ ശകുനി അമ്മാവൻ. ദ്രൗപദിയെ ഈ അവസ്ഥയിൽ കണ്ടതിനാൽ ലജ്ജിച്ചു വസ്ത്രത്തിന്റെ തുമ്പുകൊണ്ട് മുഖം മറച്ചിരിക്കുന്ന ഭീഷ്മരും ദ്രോണരും. എത്ര ആശ്ചര്യകരമായ ഭാവപ്രകാശനം എന്തു നിറപകിട്ട്! ആഹാ, സന്തോഷം, സന്തോഷം, സന്തോഷം! എന്ന് ആത്മഗതം ചെയ്തിട്ട് ഒരു പക്ഷിവാഹനമായുള്ളതുകൊണ്ടുമാത്രം വലിയ അഹങ്കാരിയായ ആ ദൂതനെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവരാൻ ബാദരായണനോടു പറയുന്നു" (എ.എസ്.പി. അയ്യർ, വിവ:സി.എസ്. സുബ്രഹ്മണ്യൻ പോറ്റി, ഭാസൻ, ബി.വി.ബുക്ക് ഡിപ്പോ തിരുവനന്തപുരം 1128, പുറം 41 - 42)

ഇവിടെ ഒരു രംഗോപകരണമായി (Prop) ഭാസൻ ചിത്രമുപയോഗിക്കുന്നു. അതിലെ വിഷയമാകട്ടെ ദ്രൗപദീവസ്ത്രാക്ഷേപവും. അതു കണ്ട് വീണ്ടും വീണ്ടും സന്തോഷിക്കാൻ ചിത്രരൂപത്തിൽ അനശ്വരമാക്കിവെച്ചിരിക്കുകയാണ് ദുര്യോധനൻ. മാത്രമല്ല ചിത്രത്തിന്റെ ഭാവപ്രകാശനം, അതിലുപയോഗിച്ച വർണ്ണങ്ങൾ എന്നിവകളെക്കൂടി വിശദീകരിച്ച് ദൃശ്യഭാഷയെ അനുമോദിക്കുന്നു. ഇതിലെ വർണ്ണത്തെപ്പോലും പ്രകീർത്തിക്കുന്ന ദുര്യോധനൻ കൃഷ്ണൻ കൗരവസഭയിൽ വന്നു കയറിയപ്പോൾ താൻ കല്പിച്ചതിനു വിപരീതമായി സദസ്യർ എണീറ്റതിൽ കുപിതനാകുന്നു. എന്നാൽ ദുര്യോധനൻ തന്നെ സിംഹാസനത്തിൽ നിന്നുവീണുപോയി. കൃഷ്ണനു പീഠം കൊടുത്ത് എല്ലാവരും ഇരുന്നപ്പോൾ കൃഷ്ണൻ ദുര്യോധനൻ പിടിച്ചിരിക്കുന്ന ചിത്രം കണ്ടിട്ട് "എന്താ, ദ്രൗപദിയുടെ തലമുടിക്കും ഉടുപുടവക്കും പിടിച്ചു വലിച്ചഴിക്കുന്ന ഒരു ചിത്രമോ? ദുര്യോധനാ അങ്ങയുടെ ബാലിശസ്വഭാവത്താൽ അങ്ങയുടെ സോദരപത്നിയെ അപമാനിക്കുന്നത് ഒരു വീരകൃത്യമാണെന്ന് അങ്ങു വിചാരിക്കുന്നു. തന്റെ സ്വന്തം ദുഷ്കൃതത്തെ ഒരു തുറന്ന സദസ്സിൽ

പ്രദർശിപ്പിക്കത്തക്ക അത്രയും മര്യാദയും നാണവും കെട്ടവർ ഈ ലോകത്തിലുണ്ടോ? ഈ ചിത്രം ഇവിടെനിന്നും എടുത്തുകൊണ്ടുപോകട്ടെ, എന്നദ്ദേഹം ഉദീരണം ചെയ്യുന്നു". (അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം 44) ദുര്യോധനൻ കഞ്ചുകിയോട് അതു കൊണ്ടുപോകാൻ പറയുകയും ബാദരായണൻ അത് എടുത്തുകൊണ്ടുപോവുകയും ചെയ്യുന്നു.

ചിത്രത്തിന്റെ വർണ്ണത്തെ അനുമോദിച്ച ദുര്യോധനൻ ദൂതിനുവന്ന കൃഷ്ണന്റെ വാദം കേട്ട് വർണ്ണം എന്ന 'ആശയം' ഇന്നു നാം പറയുന്ന അതേ രാഷ്ട്രീയ/ദലിത് വീക്ഷണത്തിനു സമാന്തരമായി ഇങ്ങനെ പറയുകകൂടി ചെയ്യുന്നു. "നീ പോയി നിന്റെ തൊഴുത്തുകളിൽ ചെന്ന് നിന്റെ കാലികളെ തീറ്റാൻ കൊണ്ടുപോകുമ്പോൾ അവയുടെ കുളമ്പുകൾ കൊണ്ട് ഇളകി വരുന്ന പൊടികൊണ്ട് നിന്റെ ഈ കറുത്ത തൊലി അല്പമൊന്നു വെളുപ്പിക്കാൻ നോക്കൂ. ഇങ്ങനെ ഇവിടെ ഇരുന്ന് വെറുതെ സമയം കളയണ്ട". (അതേ ഗ്രന്ഥം, പുറം 48)

ദുര്യോധനന്റെ സ്വഭാവം കാണിക്കാൻ അതിശക്തമായാണ് ഭാസൻ തന്റെ നാടകമായ ദൂതവാക്യത്തിൽ ചിത്രവും ചിത്രവിവരണവും ചിത്രഭാഷയിലൊന്നായ വർണ്ണവും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചിത്രത്തിലെ വർണ്ണവെത്യാസംകണ്ട് ആസ്വദിച്ച ദുര്യോധനനാണ് കൃഷ്ണന്റെ കറുപ്പുനിറത്തെ ആക്ഷേപിക്കുന്നത് എന്ന ഘടകം ഇന്നും അന്നും പ്രസക്തമാണ്.

ദുര്യോധനന്റെ നേർവിപരീതമാണ് കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളത്തിലെ ദുഷ്യന്തന്റെ ചിത്രവിവരണം. മുക്കുവൻ നല്കിയ മോതിരം കണ്ടയുടൻ പൂർവ്വകാലം ഓർമ്മവന്ന ദുഷ്യന്തൻ താൻ ചെയ്ത അപരാധത്തെയോർത്ത് ദു:ഖിക്കുന്നു. കണ്വാശ്രമാന്തരീക്ഷവും ശകുന്തളയുടെ ഛായാരൂപവും ചിത്രത്തിലെഴുതുന്നു. മാലിനിനദി, ഇതിലെ ഹംസമിഥുനങ്ങൾ, ഹൈമവതപാർശ്വങ്ങൾ, ഒരു മാൻപേട തന്റെ ചൊറിയുന്ന കൺപോള മാനിന്റെ കൊമ്പിലുരസുന്നു - പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഇതാണ് ദൃശ്യാഖ്യാനമെങ്കിൽ ശകുന്തളയെ ചിത്രത്തിലെഴുതിയത് അതിലേറെ തരളദൃശ്യഭാഷയിലാണെന്ന് നാടകഭാഗം വായിച്ചാലറിയാം. ശ്രമാരുണമാണ് നായികയുടെ വദനം, കെട്ടഴിഞ്ഞ വേണിയിൽനിന്ന് പൂക്കളുതിരുന്നു. അവൾ നനച്ച ഒരു ചെടിയിൽ ചാരി നില്ക്കുകയാണ്. കാതിലണിഞ്ഞ കുസുമത്തിന്റെ അല്ലികൾ മൃദുലകപോലങ്ങൾ തലോടുന്നു. അടക്കാനാകാത്ത കണ്ണീരൊഴുകി ആ ചിത്രം പോലും മലിനമാകുന്നു. കണ്ണീരുകൊണ്ട് ആ ചിത്രവും ദുഷ്യന്തന് കാണാനാകുന്നില്ല.

പിന്നീട് മിനിയേച്ചർ ചിത്രകാരന്മാരും 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രവിവർമ്മയുമെല്ലാം ഭാരതീയ ഭൂഭാഗദൃശ്യമുൾക്കൊള്ളുന്ന നായികാ - നായക ചിത്രങ്ങൾ ഒരുക്കുമ്പോൾ ഈ വിവരണത്തിലെ ഘടകങ്ങളെയാണ് പ്രകൃതിയാക്കി ആദർശസൗന്ദര്യം പ്രകടിപ്പിച്ചത്. രാജ്പുട്, പഹാരി ചിത്രങ്ങളിലെ ഭൂഭാഗപശ്ചാത്തലവും നായികാ സങ്കല്പവും കാളിദാസ വിവരണത്തിലെ ചിത്രവിവരണ സമാനത കാണിക്കുന്നു.

ചാളൂക്യ (8 – 9 നൂറ്റാണ്ട്), ഹൊയ്ശാല (12 – ാം നൂറ്റാണ്ട്), നായക (17-നൂറ്റാണ്ട്) കാലഘട്ടത്തിൽ യുധിഷ്ഠിരന്റെ പട്ടാഭിഷേകം ഒരു പ്രധാന വിഷയമായിരുന്നു. രഥത്തിൽ അർജ്ജുനന്റെ യുദ്ധപരാക്രമം, ദ്രൗപദീ സ്വയംവര പരീക്ഷയിൽ അർജ്ജുനൻ പക്ഷിയെ അമ്പെയ്തു വീഴ്ത്തുന്നത് തുടങ്ങിയവ വിജയനഗരകാലത്തെ ലേപാക്ഷി ചുമർചിത്രത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. ദ്രൗപദീ സ്വയംവരത്തിനുള്ള പരീക്ഷണം ഒരു റിലീഫായി ബേലൂരിൽ (ഹലേബിഡ് – ഹൊയ്ശാല, 12–ാം നൂറ്റാണ്ട്) ഉണ്ട്.

താളിയോലച്ചിത്രങ്ങൾ ഭാരതത്തിന്റെ ഒരു പ്രധാന കലാപാരമ്പര്യമാണ്. വീതികുറഞ്ഞതും നീളം കൂടിയതുമായ അതിന്റെ ഫോർമാറ്റിലാണ് ചിത്രകാരന് പ്രവർത്തിക്കേണ്ടി വരുന്നത്. അതിന്റെ സ്ഥപരിമിതി ആ ചിത്രരചനാ സമ്പ്രദായത്തിനുണ്ട്. എന്നാൽ ഭിത്തി ചിത്രങ്ങൾക്ക് വിശാല ചിത്രസ്ഥലം ലഭിക്കുന്നു. പക്ഷെ ഭിത്തിചിത്രം കാണണമെങ്കിൽ അതുള്ളിടത്തു ചെല്ലണം. എന്നാൽ ചുരുൾചിത്രം, മിനിയേച്ചർ ചിത്രം എന്നിവ കൊണ്ടുനടക്കാവുന്നതാണ്. രാജസ്ഥാനി, പഹാരി, മുഗൾ മിനിയേച്ചർ ചിത്രങ്ങളിൽ രാമായണം, മഹാഭാരതം എന്നിവയുടെ ചിത്രീകരണം ചെയ്യിക്കുന്നുണ്ട്. 'റസംനാമ' എന്നാണ് മഹാഭാരതം (ചിത്രങ്ങളും) മുഗൾ കൊട്ടാരകലയിൽ അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. രാമായണത്തിനും മഹാഭാരതത്തിനും 125ഓളം ചിത്രങ്ങൾ വീതമാണ് ഉള്ളത്. ഈ മുഗൾ ചിത്രങ്ങൾ ഇപ്പോൾ ഇംഗ്ലണ്ടിലെ റോയൽ ലൈബ്രറിയിലെ ശേഖരണത്തിലാണുള്ളത്.

രാജ്പുട് പാരമ്പര്യത്തിൽ രാമായണത്തിനാണ് മഹാഭാരതത്തിനല്ല ചിത്രവിഷയങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യം ലഭിച്ചത്. എന്നാൽ പഹാരി ചിത്രങ്ങളിൽ നളദമയന്തി, അഭിമന്യുവിന്റെ പരാക്രമം, ഭീഷ്മരുടെ അന്ത്യനിമിഷം എന്നിവ പ്രധാനമാണ്. ചുരുൾ ചിത്രങ്ങളിൽ കലാകാരന്മാർ ചുരുൾ നിവർത്തി ഓരോ സന്ദർഭവും കാണിച്ച് ആ ഭാഗം പാടുകയാണു പതിവ്. രാത്രിയാണെങ്കിൽ പന്തത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ആ ഭാഗം മാത്രം പ്രകാശമാനമാക്കും. നാടകീയതയുടെ ചിത്രമുഹൂർത്തങ്ങളാണവ. ദൃശ്യം, ശ്രവ്യം, ഒന്നിനുശേഷം അടുത്തത് എന്ന ആഖ്യാനസമയം, കലാകാരന്റെ/കലാകാരിയുടെ/ഗായകന്റെ/ഗായികയുടെ നൃത്താത്മകമായ ശരീരചലനം, ഗാനത്തിന്റെ വംശീയ/ഗോത്രരീതിയും ഉച്ചാരണവും, കൂടെ ഉപയോഗിക്കുന്ന ലളിതവാദ്യങ്ങൾ എന്നിവ ചുരുൾ ചിത്രത്തിന്റെ ലാവണ്യ/സാംസ്ക്കാരിക മുദ്രകളാണ്. മഹാഭാരതത്തിന്റെ നാടോടി സംസ്കാര ദൃശ്യാശ്രാവ്യ വ്യാഖ്യാനമാണത്.

കേരളത്തിലെ പല ക്ഷേത്രങ്ങളിലും രാമായണ – മഹാഭാരത കഥകൾ ചുമർചിത്രം, റിലീഫ് എന്നിവയായി കാണാം. മഹാഭാരതത്തേക്കാൾ രാമായണമാണ് ഇവിടെയും കൂടുതൽ കാണുന്നത്. കാരണം മറ്റെല്ലായിടത്തെയുംപോലെ ഇവിടെയും സഹോദരവധത്തെ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല എന്നതുതന്നെയാണ്. കഥകളി പോലുള്ള രംഗകലകളിൽ മഹാഭാരതത്തിലെ ഏതെങ്കിൽ ഒരുഭാഗം മാത്രമാണല്ലോ (കല്യാണസൗഗന്ധികം, കിരാതം, ബകവധം, കീചകവധം, ഉത്തരാസ്വയംവരം തുടങ്ങിയവ) അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അതിന് സമാന്തരമാണ് ഭിത്തിചിത്രത്തിലും ഉള്ളത്.

കേരളത്തിന്റെ ചുമർചിത്രങ്ങളിൽ പാർത്ഥസാരഥി, കിരാതം, യുദ്ധം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങൾ ആണ് പ്രധാനം. മഹാഭാരതത്തേക്കാൾ ഭാഗവതത്തിനാണ് കേരളചുമർ ചിത്രകലയിൽ പ്രധാന്യം. കൃഷ്ണലീലകൾ എല്ലാംതന്നെ കേരളീയപാരമ്പര്യചിത്രങ്ങളിൽ വിഷയമാകാറുണ്ട്. എന്നാൽ 18-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ തൃശൂർ വടക്കുന്നാഥക്ഷേത്രത്തിൽ ഘടോൽക്കചന്റെ മായായുദ്ധം, പാർത്ഥസാരഥി, വിശ്വരൂപം, ഭീഷ്മരുടെ ശരശയനം എന്നിവ കാണാം. എറണാകുളത്തെ ദ്വീപുസമൂഹത്തിൽപ്പെട്ട ഇളങ്കുന്നപ്പുഴ സുബ്രഹ്മണ്യക്ഷേത്രത്തിൽ ചില മഹാഭാരത സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. ഒരുപക്ഷെ കുന്തിയുടെ ചിത്രമായിരിക്കും അതിൽ ഏറ്റവും എടുത്തു പറയേണ്ടത്. വലതുവശത്ത് തലമുടി കൊണ്ടകെട്ടിയ കുന്തി തനി മലയാളി സ്ത്രീരൂപമാണ്. വടക്കാഞ്ചേരി പള്ളിമണ്ണക്ഷേത്രത്തിൽ അർജ്ജുനന്റെ തപസ്സ്, കിരാതനും അർജ്ജുനനും തമ്മിലുള്ള പോര്, അർജ്ജുനന്റെ ശിവലിംഗപൂജ എന്നിവയാണ് മിക്കവാറും ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രധാന ഘടകങ്ങൾ, തൃപയാർ, തൃക്കൊടിത്താനം, കോട്ടക്കൽ എന്നിവിടങ്ങളിൽ കിരാതം ചുമർചിത്രമായിട്ടുണ്ട്..

കിരാതമൂർത്തി ശിവന് കേരളത്തിൽ വളരെ പഴക്കമുണ്ടാകണം. കിരാതശിവനും പാർവ്വതിക്കും ഉണ്ടായ മകനാണ് കേരളത്തിലെ വേട്ടക്കൊരു മകൻ സങ്കല്പം. ശിവനിൽ നിന്നു കിട്ടിയ പാശുപതാശസ്ത്രം ഏതു രാജാവിനും മോഹമുണർത്തുന്ന സങ്കല്പമാണ്. കേരളത്തിലെ ചുമർചിത്രങ്ങളേക്കാൾ വേട്ടക്കൊരുമകൻ കളമാണ് ഏറെ പ്രസിദ്ധം. ഇത് തനി കേരളീയ സങ്കല്പമാണ്. വിഷ്ണുവിന്റെയും ശിവന്റെയും പുത്രനായ അയ്യപ്പൻ എന്ന സങ്കല്പം പോലെ പ്രാദേശികമായി വളർത്തിയെടുത്ത ചിത്രലക്ഷണവും അനുഷ്ഠാനവുമെല്ലാം വേട്ടക്കൊരു മകനുണ്ട്. അമ്പലങ്ങളിലെ ചുമർചിത്രം എന്നതിനേക്കാൾ ഫോക്സ്വഭാവം കാണിക്കുന്നവയാണ് വേട്ടക്കൊരുമകൻ കളം.

19-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിലാണ് മഹാഭാരതകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പുതിയശൈലിയിലുള്ള ചിത്രപാഠമുണ്ടാകുന്നത്. രവിവർമ്മയുടെ ഹംസദമയന്തി, നളൻ കാട്ടിൽ ദമയന്തിയെ വിട്ടുപോകുന്നത്, കീചകനും സൈരന്ധ്രിയും, ഭീഷ്മപ്രതിജ്ഞ, ശാകുന്തളത്തിലെ പല സന്ദർഭങ്ങൾ, കൃഷ്ണദൂത്, അർജ്ജുനനും സുഭദ്രയും, ശന്തനുവും ഗംഗയും, ശന്തനുവും മത്സ്യഗന്ധിയും തുടങ്ങി നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ കൂടുതൽ സ്വഭാവോക്തിയോടെ വരച്ചപ്പോൾ അവയെല്ലാം വളരെ പ്രസിദ്ധി നേടി. മാത്രമല്ല, അവയുടെ പ്രിന്റുകൾ ചെറിയ വിലക്ക് എവിടെയും ലഭിക്കുകകൂടി ചെയ്തപ്പോൾ ചിത്രഭാഷക്ക് ജനകീയ സമ്പർക്കമേറി. സ്വാതന്ത്ര്യസമരക്കാലത്ത് ദുര്യോധനനും കീചകനും മറ്റും വിദേശദുരാധികാരത്തിന്റെ അലിഗറിയായി രാഷ്ട്രീയമാനത്തോടെ ഭാരതത്തിൽ പല സ്ഥലത്തും നാടകവും മറ്റുകലാരൂപങ്ങളുമായി അരങ്ങേറിയിട്ടുണ്ട്. കൃഷ്ണന്റെ വിശ്വരൂപവും ഭഗവദ്ഗീതയും സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിൽ ഒരു ദൃശ്യചിഹ്നമായി വലിയ പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. മഹാഭാരതത്തിന്റെ സമകാലികതയും രാഷ്ട്രീയമാനവുമാണ് അക്കാലത്തുണ്ടായത്.

അങ്കോർവാറ്റ്

രാമായണത്തിന്റെയും മഹാഭാരതത്തിന്റെയും പ്രഭാവം ഭാരതത്തിനു പുറത്തും വ്യാപിച്ചു. 8-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ ജയവർമ്മൻ ഒന്നാമൻ എന്ന രാജാവിന്റെ കാലം തുടങ്ങി ബുദ്ധ, ഹിന്ദു കഥകളും പുരാണങ്ങളും ചിന്തകളും അങ്കോറിൽ (ഇന്നത്തെ കംബോഡിയ) റിലീഫുകളായി പല ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ ഭിത്തികളിലും നിർമ്മിച്ചു. കംസനെ കൃഷ്ണൻ വധിക്കുന്നത്, ഗോവർദ്ധനോദ്ധാരണം, കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധം, കിരാതാർജ്ജുനീയം അസുരന്മാരായ സുന്ദനും ഉപസുന്ദനും തമ്മിലുള്ള യുദ്ധം, ദുര്യോധനനെ കൊല്ലാനായുന്ന ഭീമൻ എന്നീ വിഷയങ്ങൾ അങ്കോറിലുണ്ട്. കിഴക്കനേഷ്യൻ ശൈലി എന്നു പറയാവുന്ന ശരീരഘടനയാണ് ഇതിലെ രൂപങ്ങൾക്കുള്ളത്. ഭാരതത്തിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിലേതുപോലെ ഭിത്തി മുഴുവൻ അലങ്കാരം എന്ന നിലക്കാണ് റിലീഫുകൾ ഒരുക്കിയിട്ടുള്ളത്. ഖെമർ സംസ്കാരത്തിന്റെ വലിയ സ്മാരകമായി നിലകൊള്ളുന്ന അങ്കോറിൽ ഭാരതത്തിന്റെ സംസ്കാരവും പൈതൃകവും കലയും ബുദ്ധ ഹിന്ദു വിഷയങ്ങളിലൂടെ കണ്ടെടുക്കാം.

ചിത്രീകരണം

നിരവധി ചിത്രങ്ങൾ മഹാഭാരതത്തെ ആസ്പദമാക്കി പല കാലഘട്ടങ്ങളായി നിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും 20-ാംനൂറ്റാണ്ടിൽ കുട്ടികളെയും പ്രായമായവരെയും ഏറ്റവും ആകർഷിച്ചതും സ്വാധീനിച്ചതും അമർചിത്രകഥയായിരിക്കും. മഹാഭാരതം സമ്പൂർണ്ണമെന്ന് പറയാവുന്നവിധം പ്രധാനഭാഗങ്ങളെല്ലാം ചിത്രഭാഷയിൽ അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ ഇതിഹാസത്തിന്റെ പൗരാണികതയും ന്യൂസ്പേപ്പറിലെ സ്ട്രിപ് കാർട്ടൂൺ ശൈലിയും ചേർത്ത് ഒരു പുതിയ ദൃശ്യസംസ്കാരം സൃഷ്ടിച്ചു. സിനിമയിലും പിന്നീട് ടെലിവിഷനിലും കണ്ട ഭാഷയല്ല അത്. കൃത്യമായും അച്ചടിഭാഷയുടെ ശൈലിയാണത്. അതിലെ രേഖാചിത്രങ്ങൾക്ക് വർണ്ണം കൊടുക്കുക എന്ന പഠനവിനോദം മിക്കവാറും സ്ക്കൂളുകളും പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചു. അത്തരം ഡ്രോയിങ്ങ് ബുക്കുകൾ വലിയ പ്രചാരം നേടി. കുട്ടികൾക്ക് അപ്പോഴെല്ലാം അമർചിത്രകഥാശൈലിയായിരുന്നു പ്രചോദനം. അമർചിത്രകഥയിലെഴുതുന്ന ചെറുവാക്യങ്ങളും ചിത്രവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം പുതിയ കാലത്തെ ചിത്രീകരണ ശൈലിയുടെ ഏറ്റവും നല്ല ഉദാഹരണമായി. നിരവധി തലമുറകളെ 20-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാംപാദത്തിൽ മഹാഭാരതം പരിചയപ്പെടുത്തിയത് അമർചിത്രകഥയായിരിക്കണം. പിന്നീട് മഹാഭാരത ചിത്രീകരണങ്ങൾ പലതും ജനങ്ങൾ കണ്ടു. (എം.ടിയുടെ രണ്ടാമൂഴത്തിന് നമ്പൂതിരിയുടേതുൾപ്പെടെ). കൈയ്യിൽ ഒതുങ്ങുന്ന മഹാഭാരത ചിത്രീകരണം കുട്ടികൾക്ക് അത്രയടുത്ത സുഹൃത്തായപ്പോൾ അത് പ്രസിദ്ധമായി. എന്നാൽ അതിന് രാഷ്ട്രീയമാനം നല്കാൻ ഒരു രാഷ്ട്രീയപാർട്ടിക്കും കഴിഞ്ഞില്ല. അതുണ്ടായത് രാമായണം ടെലിവിഷനിൽ പരമ്പരയായി പ്രദർശിപ്പിച്ചപ്പോഴാണ്. മഹാഭാരതവും പരമ്പരയായി പ്രദർശിപ്പിച്ചെങ്കിലും രാഷ്ട്രീയമാനം അതിനു ലഭിച്ചില്ല. ദൈവരാമായണമാണ് ഇന്നത്തെ രാഷ്ട്രീയാവശ്യത്തിനുപയോഗിച്ചത്. ■

മഹാഭാരതത്തിന്റെ മലയാളവഴികൾ

എൻ. അജയകുമാർ

മഹാഭാരതത്തെ മഹാവൃക്ഷമായി കല്പിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വർണന അനുക്രമണികാപർവത്തിലുണ്ട്. മതിമോഹമാകുന്ന കൂരിരുട്ടുനീക്കി ലോകാന്തർഗേഹം തെളിയിക്കുന്ന ഇതിഹാസവിളക്കാണു മഹാഭാരതം. സംഗ്രഹാധ്യായം അതിന്റെ വിത്തും പൗലോമവും ആസ്തീകവും വേരുകളുമാണ്. സംഭവം വിരിഞ്ഞ കവരങ്ങൾ; സഭാരണ്യങ്ങൾ ഉയരത്തിലുള്ള പക്ഷിക്കൂട്ടങ്ങൾ; ആരണ്യപർവം പടർച്ച; വിരാടവും ഉദ്യോഗവും കാതൽ; ഭീഷ്മപർവം വലിയ കൊമ്പുകൾ; ദ്രോണപർവം ദളങ്ങൾ; കർണപർവം പുതുപൂക്കളും ശല്യപർവം സുഗന്ധവും എന്നു പടർന്നുപോകുന്ന ആ വൃക്ഷകല്പന അവസാനിക്കുന്നതിങ്ങനെ:

> "സ്ത്രീപർവൈഷീകനിഴലും ശാന്തിപർവഫലൗഘവും
> അശ്വമേധാമൃതച്ചാറുമാശ്രമസ്ഥാനനിഷ്ഠയും
> മൗസലശ്രുത്യന്തവുമായ് ദ്വിജസേവിതമായ്സദാ
> നില്ക്കുമീ ഭാരതമഹാവൃക്ഷം സൽക്കവികൾക്കഹോ
> പർജന്യം ജീവികൾക്കെന്ന മട്ടിലാജീവ്യമായ്വരും (1995: 9).

വൃക്ഷത്തിന്റെ രൂപകം *മഹാഭാരത*ത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഏറ്റവും ഉചിതമാണ്. അത് നിരന്തരം വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതാണെന്ന ആശയം ആ രൂപകത്തിലുണ്ടല്ലോ. ജീവികൾക്കൊക്കെ ജീവനം നല്കുന്ന മേഘം പോലെ നിന്നുപെയ്യുന്നതാണതെന്ന കല്പനയും തികച്ചും അർഥവ

ത്താണ്. *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ, ഇന്നും തുടരുന്ന പില്ക്കാലജീവിതത്തെ യാണ് അതു സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. പലമട്ടിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടാനും പിന്തുടരപ്പെടാനുമുള്ള അതിന്റെ ശേഷിയാണല്ലോ ആ കല്പനയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. അഥവാ അത്തരം പിന്തുടരലുകളിലൂടെയാണു *മഹാഭാരതം* ജീവിക്കുന്നതെന്നും പറയാം. ഒത്തേടത്തൊത്തേടത്ത് മുറികൾ കൂട്ടിയെടുത്ത് ഒരു വളപ്പുമുഴുവൻ നിറഞ്ഞ എടുപ്പുപോലെയാണു *മഹാഭാരത*മെന്നു പറഞ്ഞ മുണ്ടശ്ശേരി പുതിയ കാലത്തിന്റെ രൂപകംകൊണ്ട് *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ വളർച്ച അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ്. പക്ഷേ അതിന്റെ പില്ക്കാലജീവിതത്തെപ്പറ്റി ആ രൂപകം കാര്യമായൊന്നും പറയുന്നില്ല.

ഹരിവംശമുൾപ്പെടെ ഒന്നേകാൽ ലക്ഷം ശ്ലോകങ്ങളുള്ള ഗ്രന്ഥമായി *മഹാഭാരത*ത്തെ മനസ്സിലാക്കിവരുന്ന ഒരു സാമാന്യവീക്ഷണമുണ്ട്. എന്നാൽ അതു പരക്കെ അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നില്ല. കാലങ്ങൾകൊണ്ട് *മഹാഭാരത*ത്തിൽ അടിഞ്ഞുകൂടിയ പ്രക്ഷിപ്തങ്ങൾ നീക്കംചെയ്ത് ശുദ്ധപാഠം തയാറാക്കാനായി വി.എസ്. സൂക്താങ്കറുടെ നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന, വർഷങ്ങൾ നീണ്ടുനിന്ന ഭഗീരഥപ്രയത്നം മഹാഭാരതവിജ്ഞാനീയത്തിൽ എടുത്തുപറയേണ്ട പ്രവർത്തനമാണ്. പൂനയിലെ ഭണ്ഡാർക്കർ ഓറിയന്റൽ റിസർച്ച് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഈ വിമർശനാത്മകപ്പതിപ്പ്, *മഹാഭാരത*ത്തെ ഏകപാഠരൂപമായ കൃതിയായി മനസ്സിലാക്കുന്ന ആധുനികവീക്ഷണത്തോടെയുള്ള പ്രയത്നത്തിന്റെ ഫലമാണ്. *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ ജീവചരിത്രത്തിൽ സുപ്രധാനമായ ഒരു സന്ധിയാണതെങ്കിലും, ശുദ്ധപാഠം പുറംതള്ളിയ അനേകപാഠങ്ങളിലുംകൂടിയാണ് *മഹാഭാരതം* ജീവിച്ചുവരുന്നതെന്നു മറക്കാനാവില്ല.

കാലത്തിലൂടെ സഞ്ചരിച്ചുവളരുന്നതാണു *മഹാഭാരത*മെന്ന സൂചന ആ ഗ്രന്ഥത്തിൽത്തന്നെയുണ്ട്. ജനമേജയന്റെ സർപ്പസത്രത്തിൽ വൈശമ്പായനൻ ചൊല്ലിയ ഭാരതകഥയെപ്പറ്റി, പന്തീരാണ്ടുകാലം നീണ്ടുനില്ക്കുന്ന ശൗനകന്റെ സത്രത്തിൽ ലോമഹർഷണന്റെ പുത്രനായ ഉഗ്രശ്രവസ്സെന്ന സൂതൻ പറയുന്നത്,

> "എല്ലാരുമാദരിപ്പോന്നതെല്ലാം ചൊല്ലാം ശുഭാവഹം
> ഓതീട്ടുണ്ടോതിടുന്നുണ്ടിങ്ങോതീടും പലരൂഴിയിൽ

എന്നാണ്. ഭൂതവർത്തമാനഭാവികാലങ്ങളിൽ ചൊല്ലിവരുന്നതാണു ഭാരതകഥയെന്ന്. *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ പടർച്ചയുടെ സൂചന ഈ ശ്ലോകത്തിൽത്തന്നെയില്ലേ? ജയം എന്നു പേരുള്ള *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ ആദ്യരൂപത്തിൽ എണ്ണായിരത്തി എണ്ണൂറു ശ്ലോകങ്ങളേ ഉള്ളുവല്ലോ. അക്കാര്യവും *മഹാഭാരത*ത്തിൽത്തന്നെ പറയുന്നുണ്ട്:

> "എണ്ണായിരവുമെണ്ണൂറുമെണ്ണം ശ്ലോകങ്ങൾതൻപൊരുൾ
> ഈ ഞാൻ കണ്ടേൻ ശുകൻ കണ്ടാൻ സഞ്ജയൻതന്നെ
> സംശയം (1995: 8).

സംഗ്രഹരൂപത്തിൽ ആദ്യം പറഞ്ഞ് വീണ്ടും വികസിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്ന ഇതിഹാസത്തിന്റെ ആഖ്യാനരീതിതന്നെ ബഹുലജീവിതത്തിന്റെ സൂചകമായിട്ടെടുത്തുകൂടേ? അത് ഇക്കാലത്തും തുടർന്നുവ

രുന്നു എന്നതിന്റെ തെളിവാണ് *മഹാഭാരത*ത്തിനുണ്ടാകുന്ന പലതരം പുനരാഖ്യാനങ്ങളും പുനർവ്യാഖ്യാനങ്ങളും. മലയാളത്തിൽ അതിന്റെ വഴികൾ സാമാന്യമായി ഒന്നന്വേഷിച്ചുനോക്കാനാണ് ഇവിടെ ശ്രമിക്കുന്നത്.

രണ്ട്

പൊതുവർഷം ഒമ്പത്, പത്ത്, പതിനൊന്ന് നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ സംസ്കൃതത്തിന്റെ സ്വാധീനം കേരളത്തിൽ വർദ്ധിച്ചുവരുന്നതായി പറയാം. പെരുമാൾവാഴ്ചക്കാലമായി അറിയപ്പെടുന്ന ഈ കാലയളവിൽ *മഹാഭാരത*ത്തിന് വലിയ പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നതായി എം.ജി.എസ്. നാരായണൻ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. സാധാരണക്കാർക്ക് *മഹാഭാരതം* ചൊല്ലി വ്യാഖ്യാനിച്ചുകൊടുക്കുന്നതിനായി ക്ഷേത്രങ്ങൾ കേന്ദ്രീകരിച്ച് പണ്ഡിതബ്രാഹ്മണന്മാരെ നിയമിക്കുന്ന പതിവ് അന്നുണ്ടായിരുന്നതായും അദ്ദേഹം പറയുന്നു (2013: 348). ഇവരെ മാവാരതപട്ടർ (മഹാഭാരതഭട്ടർ) എന്നുപറയുന്നു. *മഹാഭാരത*ത്തെ സാധാരണക്കാർക്കിടയിൽ പ്രചരിപ്പിക്കാനുള്ള ബോധപൂർവമായ ശ്രമം അക്കാലത്ത് - അതായത് കേരളം സാംസ്കാരികമായി വേറിട്ട വ്യക്തിത്വം പുലർത്തിത്തുടങ്ങിയ കാലത്തുതന്നെ - തുടങ്ങിയിരുന്നതായി ഇതിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. മറ്റു ദക്ഷിണേന്ത്യൻ ക്ഷേത്രങ്ങളിലും ഈ പ്രവൃത്തിയുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും ഭാരതത്തോടൊപ്പം മറ്റു പുരാണങ്ങളും വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന പതിവ് കേരളത്തിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും എം.ജി.എസ്. സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് (ടി). എന്നാൽ *മഹാഭാരത*വ്യാഖ്യാനത്തിന് അവയിൽ മുഖ്യസ്ഥാനമുണ്ടായിരുന്നതായി ഊഹിക്കാം.

ക്ഷേത്രങ്ങൾ കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള *മഹാഭാരത*വ്യാഖ്യാനം കൂടാതെ എങ്ങനെയൊക്കെയാണ് ആ ഇതിഹാസം മലയാളത്തിൽ പ്രചരിച്ചത്? ആധുനികപൂർവഘട്ടത്തിൽ - സാമാന്യമായി പറഞ്ഞാൽ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടുവരെയുള്ള കാലയളവിൽ - ആറുവഴികളിലൂടെയാണു *മഹാഭാരതം* പ്രധാനമായും പ്രവഹിച്ചതെന്നു പറയാം. *മഹാഭാരതം* മാത്രമല്ല *രാമായണ*വും പുരാണങ്ങളുമെല്ലാം ഈ വഴികളിലൂടെത്തന്നെയാണ് ഒഴുകിയത്. വളരെ സ്വാതന്ത്ര്യമെടുത്തുള്ള പുനരാഖ്യാനങ്ങളോ ഇതിഹാസപുരാണസന്ദർഭങ്ങളെ പരാമർശബിന്ദുക്കളാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള സ്വതന്ത്രാഖ്യാനങ്ങളോ ആയിട്ടാണ് ഈ പാഠങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടത്. പുതിയ അവതാരങ്ങളെന്ന നിലയ്ക്ക് ഇവയെ തർജമയുടെ മണ്ഡലത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താം. പക്ഷേ കണിശമായ അർഥത്തിൽ - ആധുനികവീക്ഷണത്തിൽ - അവയൊന്നും തർജമകളല്ലതാനും.

*മഹാഭാരത*ത്തെക്കാൾ കൂടുതൽ മലയാളത്തിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു *രാമായണം* തന്നെയാണ്. ഭാഗവതപുരാണവും നല്ലതോതിൽ പ്രചരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് *മഹാഭാരത*ത്തിനുണ്ടായ പുനരാഖ്യാനങ്ങൾ അപ്രധാനമാണെന്നുവരുന്നുമില്ല.

പാട്ട്, നാടൻപാട്ട്, കിളിപ്പാട്ട്, മണിപ്രവാളം, വാചികാഖ്യാനം, ദൃശ്യകല എന്നിങ്ങനെ ആറുവഴികളിലൂടെയാണ് മറ്റ് ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളോടൊപ്പം മഹാഭാരതവും മുഖ്യമായി മലയാളത്തിൽ പ്രചരിച്ച

തെന്നു പറയാം. പഠിക്കാനുള്ള സൗകര്യത്തിന് ഇങ്ങനെയൊരു വർഗീകരണം നടത്തുന്നുവെന്നേയുള്ളൂ. വേറെയും വഴികളുണ്ടാവാം. സമഗ്രത ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ല. ഓരോന്നും പരിശോധിച്ചു നോക്കാം.

പാട്ടുവഴി

ദ്രമിഡസംഘാതക്ഷരനിബദ്ധമെതുകമോനവൃത്തവിശേഷയുക്തം എന്ന പ്രസ്ഥാനലക്ഷണം ഏറെക്കുറെ പാലിച്ചുകൊണ്ടുള്ള കൃതികളെയാണ് ഇവിടെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ഭാഷയും ഭാവനാവ്യവസ്ഥയും വളർന്നുകഴിഞ്ഞ ദശയെയാണ് പാട്ടുപ്രസ്ഥാനം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. പൊതുവർഷം 14, 15 നൂറ്റാണ്ടുകൾ എന്നു സാമാന്യമായി പറയാവുന്ന കാലത്ത് ജീവിച്ചിരുന്ന നിരണം കവികളാണ് പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിലൂടെ *മഹാഭാരതം* ആദ്യമായി മലയാളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചത്. നിരണം കവികളിൽ ഒരാളായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന വെള്ളാങ്ങല്ലൂർ ശങ്കരൻ രചിച്ച *ഭാരതമാല*യാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിൽ മലയാളത്തിലുണ്ടാകുന്ന ആദ്യത്തെ *മഹാഭാരതം*. ആദിപർവം മുതൽ സ്വർഗാരോഹണപർവം വരെ ഇരുപതുപർവങ്ങളുണ്ട് ഈ കൃതിക്ക്. ഓരോന്നും അതിസംക്ഷിപ്തമായി അതാതു പർവങ്ങളിലെ കഥ പറയുന്നു. എന്നാൽ ആദിപർവത്തിൽ ശ്രീകൃഷ്ണകഥയാണു പറയുന്നതെന്ന പ്രത്യേകതയുണ്ട്. വ്യാസൻ പറഞ്ഞ, ആയിരം പേരുകളുള്ള നാരായണന്റെ ചരിതം പാപഹരമാണെന്ന് അഞ്ചാമത്തെ പാട്ടിൽ പറയുന്നുണ്ട്. ദശാവതാരവർണനയിൽ കൃഷ്ണാവതാരം വരുമ്പോൾ, ശ്രീകൃഷ്ണകഥ സാമാന്യം വിസ്തരിച്ച് ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നു. ശിവന്റെ ശ്രീകൃഷ്ണസ്തുതിയോടെ പർവം അവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം സംഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ടു തുടങ്ങുന്നത് ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാകാം.

നിരണത്തു രാമപ്പണിക്കരുടേതെന്നു കരുതുന്ന *കണ്ണശ്ശഭാരത*വും ഈ ജനുസ്സിൽപെട്ട രചനയാണ്. കാലവും ഏതാണ്ടിതുതന്നെ. *ഭാരതമാല*യിലെന്നപോലെ ഭാഗവതത്തിലെ ദശമസ്കന്ധം സംഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ കൃതിയും തുടങ്ങുന്നത്. തുടർന്ന് പൗലോമം മുതൽ ദ്രോണപർവംവരെ ആഖ്യാനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ശേഷം ഭാഗങ്ങൾ താൻ കണ്ടിട്ടില്ലെന്ന് ഉള്ളൂർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു (1974: 389). ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സംസ്കാരം ഉൾക്കൊണ്ട കൃതിയാണിതുമെന്ന് രചനാലക്ഷ്യം വെളിവാക്കുന്ന ആദ്യഭാഗത്തെ ഈ ഈരടികളിൽനിന്നുതന്നെ വ്യക്തമാണ്.

> "വല്ലവവാലകനാകിയ കൃഷ്ണൻ
> വസുധാഭാരം തീർത്തപ്രകാരം
> ചൊല്ലുകിലാമതിനൊടു ചേർന്നോ ചില
> ശുഭകഥകളുമിടർകളവാനായേ .

കൃഷ്ണകഥാപ്രതിപാദനത്തിനായുള്ള ഉപാധിയെന്ന നിലയിലാണു കവി *ഭാരത*ത്തെ മുഖ്യമായും സമീപിക്കുന്നതെന്നർഥം.

കണ്ണശ്ശകവികളിൽ ഒരാളായ നിരണത്തു മാധവപ്പണിക്കരുടെ *ഭാഷാഭഗവദ്ഗീത*യും ഇവിടെ പരിഗണിക്കാം. *ഭഗവദ്ഗീത*യ്ക്ക് അധികം

വ്യാഖ്യാനങ്ങളോ വിവർത്തനങ്ങളോ വന്നുകഴിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത ആ കാലത്ത് പാട്ടുരീതിയിൽ അതു മലയാളത്തിൽവന്നുവെന്നതു ശ്രദ്ധേയമാണ്. ശ്രീകൃഷ്ണൻ അർജുനന് പോർമീതിട്ട് പറഞ്ഞുകൊടുത്ത നിരൂപമജ്ഞാനാർഥങ്ങളെ നരകൃമിയായതാൻ ഒരുമട്ട് പറയാൻ തുടങ്ങുന്നുവെന്നാണ് രചനാലക്ഷ്യം. അത് ഉറുമ്പ് പാൽക്കടൽ കുടിക്കാൻ വെമ്പുന്നതുപോലെയാണെന്നും പറയുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം വിനയപ്രകടനങ്ങൾ പാട്ടുകൃതികളിൽ പതിവുള്ളതാണല്ലോ.

തികച്ചും തത്ത്വജ്ഞാനപരമായ ആശയവും അല്പം കഥാത്വം നല്കി, കഥാസന്ദർഭത്തോടിണക്കിയാണു മാധവൻ വിവർത്തനം ചെയ്യുന്നതെന്നു തോന്നുന്നു.

> "ജാതസ്യഹിധ്രുവോ മൃത്യുർധ്രുവം ജന്മ മൃതസ്യച
> തസ്മാദപരിഹാര്യേർഥേ നത്വം ശോചിതുമർഹസി
> അവ്യക്താദീനിഭൂതാനി വ്യക്തമധ്യാനിഭാരത
> അവ്യക്തനിധനാന്യേവ നത്വം ശോചിതുമർഹസി

എന്നീ ശ്ലോകങ്ങൾ

> "ധരണിയിൽ വന്നു പിറക്കിൽ മരിക്കും;
> സംശയമില്ല മരിച്ചവരുളരാം;
> വിരവിനൊടെവിടേ നിന്നിവർ വന്നതു;
> വേറവർ പോകിന്നെടവുമിവെല്ലാം;
> ഇരുൾ തീർന്നിവയറിയിന്നവരാരേ;
> യിടയിലിയന്നതെയറിയു; മതല്ലാൽ
> നരവരരാമവർ ദേഹിതനിക്കൊരു
> നാശമൊരിക്കലുമില്ലറി വിജയാ! (2001: 63)

എന്ന് ഒരുപാട്ടാക്കുന്നു. അപരിഹാര്യമായ ജനനമരണങ്ങളോർത്ത് ദുഃഖിക്കേണ്ടതില്ല എന്ന ആശയം ഇതിന്റെയൊക്കെ തത്ത്വം ആരറിഞ്ഞുവെന്ന അജ്ഞേയതയായും ആദ്യന്തങ്ങൾ അറിയായ്കയിൽ ദുഃഖിക്കേണ്ടതില്ല എന്ന ആശയം ഭീഷ്മാദികളുടെ ആത്മാക്കൾക്കു നാശമില്ലെന്ന നിശ്ചയമായും മാറുന്നതു നോക്കുക. ഒരുദാഹരണം കൊണ്ടു സാമാന്യവത്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയല്ല; പക്ഷേ ഇത് പാട്ടുവഴിക്കിണങ്ങുന്നതാണെന്നതു പ്രധാനമാണ്.

ലക്ഷണംകൊണ്ട് പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ചേരുന്നതല്ലെങ്കിലും *ഭാരതഗാഥ*കൂടി ഇവിടെത്തന്നെ പരാമർശിക്കുന്നത് നന്നായിരിക്കും. ഏതാണ്ട് ഈ കാലയളവിൽ ഉണ്ടായ കൃതിയാണതും. ചെറുശ്ശേരിഭാരതം എന്നുകൂടി പേരുള്ള ഈ ഗാഥ ചെറുശ്ശേരിയുടേതായിരിക്കാനിടയില്ലെന്നാണു പണ്ഡിതലോകം പൊതുവേ കരുതുന്നത്. അതിനു പ്രധാനകാരണം *ഭാരതഗാഥാ*കർത്താവിന്റെ അപാണ്ഡിത്യവും വർണനകളിലെ അനൗചിത്യവുമാണ്. *കൃഷ്ണഗാഥ*യിലെ വർണനാരീതിയുടെ ദുർബലവും വികലവുമായ അനുകരണങ്ങളും സുലഭമാണ്. പ്രശംസയിൽ പിശുക്കില്ലാത്ത ഉള്ളൂർപോലും അസഹിഷ്ണുത മറച്ചുവെക്കാതെയാണ് ഇത്തരം അനൗചിത്യങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നത്.

മഹാഭാരതം മൂലത്തിലില്ലാത്ത പല കഥകളും *ഭാരതഗാഥാ*കാരൻ കൂട്ടിച്ചേർത്തിട്ടുമുണ്ട്. അങ്ങനത്തെ പത്തു സന്ദർഭങ്ങൾ ഉള്ളൂർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതും വിമർശനബുദ്ധിയോടുകൂടിത്തന്നെയാണ് (1970: 173-177). അവയിൽ ഒന്നുരണ്ടെണ്ണം പരിശോധിച്ചുനോക്കാം: *അഭിജ്ഞാനശാകുന്തള*ത്തെ അനുസരിച്ചാണ് കവി ശാകുന്തളകഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. മോതിരകഥയും ദുർവാസാവിന്റെ ശാപവുമെല്ലാം അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ശാർങ്ഗരവശാരദ്വതന്മാരുടെ തുണയില്ലാതെ ശകുന്തള ദുഃഷന്തരാജധാനിയിലേക്കു പുറപ്പെടുന്നതായും ചിത്രീകരിക്കുന്നു. 'അംഗജതാപംമുഴുത്തവളാ'യാണ് ശകുന്തള രാജാവിനെ കാണുന്നതെന്ന വിശേഷണം അനൗചിത്യംതന്നെയാണെങ്കിലും സൗന്ദര്യവർണ്ണനയുടെ വെറും സങ്കേതമെന്ന നിലയിൽ അർഥം നോക്കാതെ പ്രയോഗിച്ചതാണതെന്നു തോന്നുന്നു. കുന്തിയും പുത്രന്മാരും പാണ്ഡുവിന്റെ മരണശേഷം ഹസ്തിനപുരത്തെത്തിയപ്പോൾ അവിടെ അക്രൂരൻ വന്നുചേർന്നതായ കല്പന *ഭാരതഗാഥാ*കാരന്റേതാണ്. ശ്രീകൃഷ്ണൻ ഗജേന്ദ്രനു മോക്ഷം നല്കിയ കഥ കുന്തി അനുസ്മരിക്കുമ്പോൾ ആ കഥ പറയാൻ അക്രൂരൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തരിൽ മുമ്പനായ അക്രൂരൻ ഗജേന്ദ്രമോക്ഷകഥ കേട്ടിട്ടില്ലെന്നുവരുന്നത് ഉചിതമല്ലല്ലോ. പക്ഷേ ഉപകഥാഖ്യാനങ്ങൾക്കു സന്ദർഭമുണ്ടാക്കുകമാത്രമാണിവിടെ കവി ചെയ്യുന്നത്. കൗരവർ കൊല്ലാൻവേണ്ടി വെള്ളത്തിൽ കെട്ടിത്താഴ്ത്തിയ ഭീമസേനൻ പാതാളത്തിൽ ചെന്നപ്പോൾ വാസുകി തന്റെ മകളെ അദ്ദേഹത്തിനു ഭാര്യയായി നല്കിയെന്നും അവർക്ക് ബഭ്രുവാഹനനെന്ന പുത്രനുണ്ടായെന്നും ഒരു കഥ *ഭാരതഗാഥാ*കാരൻ കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്നുണ്ട്. അർജുനനു തീർഥയാത്രയിൽ പാണ്ഡ്യരാജകുമാരിയിലുണ്ടായ പുത്രനാണു ബഭ്രുവാഹനനെന്നു *മഹാഭാരതം*. കൗരവർ ഭീമനെ വെള്ളത്തിലാഴ്ത്തിയത് കൊച്ചുകുട്ടിയായിരിക്കുമ്പോൾ ആണുതാനും. അർജുനനും ദുര്യോധനനുംകൂടി ദ്വാരകയിൽ ചെന്ന് ആസന്നമായ യുദ്ധത്തിന് സഹായം അഭ്യർഥിച്ചപ്പോൾ, വാർധക്യംകൊണ്ട് തനിക്കു യുദ്ധം ചെയ്യാൻ വയ്യ എന്നാണു *ഭാരതഗാഥ*യിലെ കൃഷ്ണന്റെ മറുപടി. യുദ്ധത്തിനുമുമ്പ് കുന്തി കർണനെ കാണുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ വാത്സല്യംകൊണ്ട് അവരുടെ മുല ചുരന്നുവെന്നു മാത്രമല്ല, വാർധക്യത്തോടടുത്ത കർണനെ മുലയൂട്ടാൻ തുടങ്ങിയെന്നും, കുന്തിയുടെ മുലകുടിച്ചവർക്ക് മരണമില്ലാതെയാകുമെന്നതിനാൽ ശ്രീകൃഷ്ണൻ പുള്ളായിവന്ന് മുലയിൽ കൊത്തി പാൽ വറ്റിച്ചുവെന്നുമൊക്കെ ഒരൗചിത്യവുമില്ലാതെ ഗാഥാകാരൻ വർണിക്കുന്നുണ്ട്. യുധിഷ്ഠിരന്റെ രാജസൂയസമയത്ത് കേരളം ഭരിച്ചിരുന്നതു ത്രിഗർത്തനാണെന്നും അദ്ദേഹത്തെ അഗ്നി സഹായിച്ചതുകൊണ്ട് സഹദേവനു ജയിക്കാനായില്ലെന്നും അഗ്നിയുടെ മധ്യസ്ഥതകൊണ്ട് ത്രിഗർത്തൻ സഹദേവന് യാഗദ്രവ്യം നല്കുകയാണുണ്ടായതെന്നും മറ്റുമാണു *ഭാരതഗാഥ*യിലെ കല്പന. അഗ്നിയുമായി ത്രിഗർത്തനു ബന്ധമുണ്ടായത് ഇങ്ങനെയാണ്: പണ്ട് ത്രിഗർത്തപുത്രിയുടെ ജാരനായിവന്ന അഗ്നിയുമായുണ്ടായ യുദ്ധത്തിൽ പരാജയപ്പെട്ട ത്രിഗർത്തൻ അഗ്നിയോട് അഭയം അപേക്ഷിച്ചു. അപ്പോൾ കേരളത്തിൽ ആരണനാരിമാരെന്നിയേയാരുമേ ചാരിത്രം

ചിന്തിച്ചുനില്ക്കേണ്ട എന്നും കേരളഭൂമിയിൽ ക്ഷത്രിയനാരികൾക്കാരണരാകട്ടെ കാന്തർ എന്നും അഗ്നി നിർദ്ദേശിച്ചുവെന്നും ആ വ്യവസ്ഥയിലാണു യുദ്ധം അവസാനിച്ചതെന്നും *ഭാരതഗാഥ*യിൽ വിവരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ പലതാണു മൂലത്തിൽനിന്നുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ.

ഇവയൊക്കെ ഉള്ളൂർ പറയുന്നതുപോലെ അനൗചിത്യങ്ങൾതന്നെയാണ്. എന്നാൽ ഇങ്ങനെ ചെയ്തതിന്റെ പ്രേരണയെന്താവും? പട്ടേരിയുടെ കൂട്ടിവായനയുടെ സംസ്കാരത്തിൽ, ഇഷ്ടംപോലെ കഥകളോ വ്യാഖ്യാനങ്ങളോ കൂട്ടിച്ചേർക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം ആ കാലത്തെ *മഹാഭാരത*പുനരാഖ്യാനങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നും പ്രകടമായ അനൗചിത്യങ്ങൾപോലും ഉൾക്കൊള്ളാൻ പലരും മടിച്ചിരുന്നില്ലെന്നുംകൂടി ഈ ഉദാഹരണങ്ങളിൽനിന്നു വ്യക്തമാകും. *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ ഏകപാഠത്വത്തെയോ ഏകാർഥതയെയോ ഈ പാരമ്പര്യം അത്ര മാനിച്ചിരുന്നില്ലെന്നും.

നാടൻപാട്ടുവഴി

വാമൊഴിപാരമ്പര്യത്തിൽ *മഹാഭാരതം* മലയാളത്തിൽ എങ്ങനെ പ്രചരിച്ചിരുന്നു? തീരെക്കുറവല്ല അത്. *ഭാരതഗാഥ*യിൽ കണ്ടതിനെക്കാൾ കൂസലില്ലാത്ത വ്യതിയാനങ്ങൾ അവയിലുണ്ട്. അഥവാ *മഹാഭാരത*സംസ്കാരത്തെ മുൻനിർത്തി ഏറെക്കറെ സ്വതന്ത്രമായ ആഖ്യാനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയാണ് നാടൻപാട്ടുകവികൾ. വാമൊഴിയായതുകൊണ്ട് ഇവയുടെ കണിശമായ കാലനിർണയം സാധ്യമല്ലല്ലോ. പ്രധാനപ്പെട്ട ചില പാട്ടുകൾ മാത്രം പരിശോധിക്കാം.

ഏറ്റവും പ്രധാനം നിഴൽക്കുത്ത് എന്ന ആഭിചാരകർമത്തിലൂടെ പാണ്ഡവരെ വകവരുത്താൻ ദുര്യോധനൻ ശ്രമിക്കുന്നതായി വിവരിക്കുന്ന പാട്ടുകളാണ്. മന്ത്രവാദി ഒരാളുടെ നിഴലിൽ കുത്തിയാൽ അയാൾ മരിച്ചുവീഴും. ദുര്യോധനന്റെ പ്രേരണയാൽ ഇങ്ങനെ പാണ്ഡവരെ ഭാരതമലയൻ കൊന്നതും മലയന്റെ പാണ്ഡവപക്ഷപാതിയായ ഭാര്യ പ്രതിമന്ത്രം പ്രയോഗിച്ച് അവരെ ജീവിപ്പിച്ചതുമായ കഥയാണിത്. കുറവർ, വേലർ, പുലയർ മുതലായ വിഭാഗങ്ങളിൽപെട്ടവരാണ് ഈ പാട്ടുപാടിവന്നത്. തെക്കൻകേരളത്തിൽ നല്ല പ്രചാരമുള്ള ഈ പാട്ടുകളുടെ ഇതിവൃത്തം പില്ക്കാലത്ത് പന്നിശ്ശേരി നാണുപിള്ള ആട്ടക്കഥയായി എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. നിഴൽക്കുത്ത് കഥകളിക്ക് ഇന്നും നല്ല പ്രചാരവുമുണ്ട് - തെക്കൻകേരളത്തിൽ വിശേഷിച്ചും.

കൊല്ലം മുതൽ തെക്കോട്ട് പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്ന കുറവരുടെ മാവാരതംപാട്ട് എന്ന് ഉള്ളൂർ വിവരിക്കുന്നത് (1974: 229) ഈ നിഴൽക്കുത്തുപാട്ടാണ്. മാവാരതം പാട്ടിലെ പ്രതിപാദ്യം *മഹാഭാരത*കഥതന്നെയാണെങ്കിലും 'കവികല്പനയുടെ ഉച്ഛൃംഖലമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ അതിൽ അങ്ങോളമിങ്ങോളം കാണുന്നു' വെന്ന് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള അതിന്റെ വ്യത്യാസം അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു (1984: 123). ഉള്ളൂരിന്റെയും ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെയും വിവരണമനുസരിച്ച്, കരുനാടെന്നും കുരുനാടെന്നും രണ്ടു രാജ്യങ്ങളും അവയ്ക്ക് യഥാക്രമം കാന്താരിയെന്നും

കുഞ്ചുതേവിയെന്നും ഓരോ റാണിയുമാണ് നിഴൽക്കുത്തിന്റെ കാലത്തുള്ളത്. നാടോടിഭാവനയിൽ രാജാക്കന്മാരല്ല റാണിമാരാണു നാടുവാഴികളെന്നതു ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട വ്യതിയാനമല്ലേ? കുഞ്ചുതേവിയുടെ അഞ്ചുപുത്രന്മാരാണു പാണ്ഡവന്മാർ. അവരിൽ ഇളയവൻ കുഞ്ചുപീമൻ. ഈ പാട്ടനുസരിച്ച് കൗരവന്മാർ തൊണ്ണൂറ്റൊമ്പതുപേരാണ്. പാണ്ഡവരെ കൊല്ലാൻ പല ഗൂഢശ്രമങ്ങളും കാന്താരി നടത്തുന്നതും കുഞ്ചുപീമന്റെ കരുത്തുകൊണ്ട് അവയെല്ലാം നിഷ്ഫലമാകുന്നതും ഈ പാട്ടിലെ പ്രതിപാദ്യമാണ്. വിരുന്തുണ്ടേടം, നാഗകന്നിയെ മാലയിട്ടേടം, നിഴൽക്കുത്തിയേടം, പിലാവിലപറിച്ചേടം, വിഷംകൊടുത്തേടം, ചാമക്കഞ്ഞി കുടിച്ചേടം എന്നിങ്ങനെ പലവിഭാഗങ്ങൾ ഈ പാട്ടിലുള്ളതായി ഉള്ളൂർ പറയുന്നു. ഭീമനെ വകവരുത്താൻവേണ്ടി പാമ്പിനെ അടച്ച ഓടക്കുഴൽ കൊടുക്കുന്നതും പാമ്പുകടിയേറ്റ ഭീമനെ ആറ്റിൽ ഒഴുക്കുന്നതുമാണ് ആദ്യഭാഗം. രണ്ടാം ഭാഗത്ത് ഭീമൻ നാഗകന്യകയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നതു വർണിക്കുന്നു. *ഭാരതഗാഥാ*കാരന്റെ ഭാവന നാടോടിയായ വേരുകളുള്ളതാണെന്ന് ഇതിൽനിന്നറിയാമല്ലോ. മൂന്നാം ഭാഗത്താണ് നിഴൽക്കുത്തിനെപ്പറ്റി പറയുന്നത്.

*ഭാഷാചരിത്ര*ത്തിൽ പി. ഗോവിന്ദപ്പിള്ളയും നിഴൽക്കുത്തുപാട്ട് വിവരിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പാട്ട് ആദ്യം പാടിത്തുടങ്ങിയതു വേലന്മാരാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. വേലന് ദുര്യോധനാദികളോടും വേലത്തിക്കു പാണ്ഡവരോടുമായിരുന്നു കൂറെന്നും പാണ്ഡവരെ നിഴൽക്കുത്തിക്കൊല്ലണമെന്ന ദുര്യോധനന്റെ ആവശ്യം ആദ്യം നിരസിച്ചെങ്കിലും പിന്നീട് ചെയ്തുകൊടുത്തുവെന്നും അതറിഞ്ഞ വേലത്തി പ്രതിമന്ത്രം ഉപയോഗിച്ച് അവരെ ജീവിപ്പിച്ചുവെന്നും ഈ കഥ അദ്ദേഹം സംഗ്രഹിക്കുന്നു (1956: 119). ഉള്ളൂർ കുറവപ്പാട്ടായാണ് ഇതു വിവരിക്കുന്നത്. കുറവനും പാണ്ഡവരുടെ ബന്ധുവായിരുന്നുവെന്നും അതുകൊണ്ട് ആഭിചാരകർമത്തിന് ആനമുട്ട, കുതിരമുട്ട, ചുമടുതാങ്ങിവേര്, അമ്മിവേര് ഇങ്ങനെ കിട്ടാനില്ലാത്ത സാധനങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെട്ടുവെന്നും അവയൊക്കെ കുറവനോട് ഒരുക്കാൻ പറഞ്ഞപ്പോൾ വയ്യെന്ന് ഒഴിഞ്ഞെന്നും കോപിഷ്ഠനായ ദുര്യോധനൻ അയാളെ വെട്ടാൻ വാളെടുത്തപ്പോൾ ആനമുട്ടയ്ക്കുപകരം നാളികേരം, കുതിരമുട്ടയ്ക്കു പകരം കോഴിമുട്ട ഇങ്ങനെ ചിലതുകൊണ്ടു കാര്യം കഴിച്ചുവെന്നുമാണു അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിവരണം (1974: 229). കുറത്തി പാരതംപാടി അവരെ ഉണർത്തിവിടുകയും ചെയ്തു. വേലന്മാരും പുലയരും ഈ കഥ അവരവരുടെ പാഠങ്ങളാക്കി പാടാറുണ്ട്.

ആഭിചാരകർമങ്ങൾ നിത്യജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്ന വിവിധ സമുദായങ്ങളിൽ നിഴൽക്കുത്തുപാട്ടുകൾ പ്രചരിച്ചിരുന്നുവെന്നാണല്ലോ ഇതിനർഥം. ഈ കഥകളിലൊക്കെ *മഹാഭാരത*ത്തെ ഓർമിപ്പിക്കുന്ന സ്ഥൂലമായ പരാമർശങ്ങളുണ്ടെന്നതൊഴിച്ചാൽ, ഏറെക്കുറെ സ്വതന്ത്രങ്ങളായ ആഖ്യാനങ്ങൾ തന്നെയാണിവ. *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ വ്യാപനത്തിന്റെ ഒരു മുഖ്യവഴി ഇതായിരുന്നുവെന്നും മനസ്സിലാക്കാം. ഇവയിലൊക്കെ നിർണായകസ്ഥാനത്തുവരുന്നതു സ്ത്രീയാണെന്നതും ഇപ്പോൾ ശ്രദ്ധാർഹമാണ്.

ചിറ്റൂർ ഭഗവതീക്ഷേത്രത്തിൽ പാടുന്ന പാനത്തോറ്റങ്ങളിലൊന്ന് പാണ്ഡവർതോറ്റമാണെന്ന് ഉള്ളൂർ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു (1974: 240). *ഭീമൻകഥ* എന്നൊരു കൃതിയെപ്പറ്റി ആർ. നാരായണപ്പണിക്കർ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതിന് അത്ര പഴക്കമുണ്ടാകണമെന്നില്ല. അത് അച്ചടിയിലുള്ളതും വളരെ പതിപ്പുകൾ വന്നതുമാണത്രെ. അതുകൊണ്ട് സ്ത്രീജനങ്ങളുടെ ഇടയിലും മറ്റും ഈ ലഘുകൃതിക്ക് എത്രത്തോളം പ്രചാരമുണ്ടെന്നു ഗ്രഹിക്കാം എന്നും അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തുന്നു (1955: 111). ഭീമന്റെ കരുത്തുവർണിക്കുന്ന കഥതന്നെയാണിതും.

അരക്കില്ലം വെന്തശേഷം കുന്തിയും പുത്രന്മാരും ഒരു പുഴകടക്കാൻ ചെന്നപ്പോൾ പുഴയുടയോനായ തോണിക്കാരൻ കാശില്ലെങ്കിൽ കൂലിയായി പുത്രന്മാരിൽ ഒരാളെ ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഗത്യന്തരമില്ലാതെ അതു സമ്മതിച്ച് അക്കരെയെത്തിയ അവരിൽ ഭീമനെ തോണിക്കാരൻ വീട്ടുവേലക്കാരനായി നിയോഗിച്ചു. ഭാര്യാശുശ്രൂഷകൾ ചെയ്യുകയാണു മുഖ്യജോലി. അവൾക്കു കുളിക്കാൻ വലിയ ചെമ്പിൽ വെള്ളംവച്ച്, നന്നായി തിളപ്പിച്ച് ഭീമൻ അവളെ അതിൽ മറിച്ചിട്ടു. മറ്റൊരു ചെമ്പുകൊണ്ട് പാത്രം മൂടുകയും ചെയ്തു. തിരിച്ചു കടവിൽചെന്ന്, ക്ഷീണിതനായ തോണിക്കാരനെ അക്കരകടത്തി. നടുപ്പുഴയിൽവെച്ച് തോണിമുക്കി അയാളെ കഷ്ടപ്പെടുത്തി. ഇങ്ങനെ:

''തോണി നടുപ്പുഴതന്നിൽ - ചുഴന്നാമ്മാറു കീഴ്പോട്ടതാണു
തോണിപ്പുഴയുടയോനും - മുങ്ങിനീന്തിത്തുടിച്ചുതുടങ്ങി.
കാലും കരവും തളർന്നി - ട്ടവൻ കണ്ണുമിഴിച്ചുതുടങ്ങി
വല്ലാതെകൊല്ലരുതെന്നു - ഭീമസേനനുമുള്ളിലുറച്ചു.
കാൽകരംകൂട്ടിപ്പിടിച്ചു - നേരെയക്കരതന്നിലെറിഞ്ഞു''(ടി: 112).

*മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ നാടോടി ആഖ്യാനങ്ങളിൽ പലതിലുമെന്നപോലെ ഇതിലും ഭീമനാണു മുഖ്യസ്ഥാനത്തുവരുന്നത്. ഇങ്ങനെ വേറെയും പാട്ടുകൾ ഓരോ പ്രദേശത്തും ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കാൻ ഇടയുണ്ട്. ഓരോ ജനതയും *മഹാഭാരതം* മനസ്സിലാക്കിയതിന്റെ രേഖകളാണവ.

കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകൾ, പാനകൾ മുതലായവ കണിശമായി ഇത്തരം നാടൻപാട്ടുകളുടെ പാരമ്പര്യത്തിൽ വരുന്നവയല്ലെങ്കിലും അവയുടെ ജനകീയസ്വഭാവം മാനിച്ച് ഇവിടെത്തന്നെ പരിഗണിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു. ഇവ താരതമ്യേന പുതിയ കാലത്തേതാണുതാനും. അതായത് മലയാളത്തിലെ പ്രധാന കാവ്യജനുസ്സുകൾ ആവിർഭവിച്ചതിനു ശേഷമുള്ളവ.

പാട്ടുപ്രസ്ഥാനത്തിൽ പെടുത്താവുന്ന കൃതികൾ, സംഗ്രഹരൂപത്തിലാണെങ്കിലും *മഹാഭാരത*ത്തെ ഒന്നാകെയെടുത്ത് ആഖ്യാനം ചെയ്യാനാണു ശ്രമിക്കുന്നതെങ്കിൽ നാടൻപാട്ടുകളിൽ ചില കഥാപാത്രങ്ങളെയോ സന്ദർഭങ്ങളെയോ മുൻനിർത്തി സ്വതന്ത്രമായ ആഖ്യാനങ്ങൾ നിർമിക്കാനാണു ശ്രമിക്കുന്നത്. കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകൾ മുതലായവയിലും *മഹാഭാരത*ത്തിലെ ചില സന്ദർഭങ്ങളോ ഉപാഖ്യാനങ്ങളോ

ഒറ്റയ്ക്കെടുത്ത് ആഖ്യാനം ചെയ്യാനാണു ശ്രമിക്കുന്നത്. അവയിൽ നാടൻപാട്ടുകളിലുള്ളത്ര ഉച്ഛൃംഖലസ്വഭാവം കാണുകയുമില്ല.

കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകൾ രചിച്ചവരിൽ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധൻ മച്ചാട്ടു നാരായണൻ ഇളയതാണ്. 1765 മുതൽ 1845 വരെ അദ്ദേഹം ജീവിച്ചിരുന്നതായി ഉള്ളൂർ പറയുന്നു (1972: 563). ഇളയതിന്റെ ഭാഷാകൃതികളെല്ലാംതന്നെ കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകളാണ്. അവയിൽ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധം *ശാകുന്തളം* എട്ടു വൃത്തവും. കിളിപ്പാട്ടുമട്ടിൽ ശാരികയെ പാലും പഴവും നല്കി സൽകരിച്ച് ശാകുന്തളകഥ ചൊല്ലിക്കുന്നതായാണു തുടക്കം. എട്ടു വൃത്തംകൊണ്ട് ശകുന്തളോപാഖ്യാനം മുഖ്യസംഭവങ്ങളൊന്നും ചോരാതെ സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നു.

> "ഓടും മൃഗങ്ങളെ തേടി നരപതി
> കാടകം പുക്കൊരു നേരത്തിങ്കൽ
> പേടിച്ചൊരു മൃഗം ചാടിക്കുതിച്ചോടി
> കൂടെ നൃപതിയും കൂടി പിമ്പേ"

എന്ന രണ്ടാം വൃത്തത്തിന്റെയും

> "കല്യാണികളവാണി ചൊല്ലുനീയാരെന്നതും
> കല്യേ, നീയാരുടയ പുത്രിയെന്നതും
> നിന്മൂലമിനിക്കുള്ളിൽ മന്മഥവിവശത
> മേന്മേൽ വന്നുദിക്കുന്നു നിർമലാംഗി"

എന്ന നാലാം വൃത്തത്തിന്റെയും തുടക്കങ്ങൾ (സുധഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 2004: 316-318) തികച്ചും ജനകീയസ്വഭാവമാർജിച്ചവയാണ്. *മഹാഭാരത*ത്തിലെപ്പോലെ അശരീരിവാക്യം കേട്ടാണ് ദുഃഷന്തൻ ശകുന്തളയെ സ്വീകരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഭാരതത്തിലെപ്പോലെ ശകുന്തളയെ തനിക്കറിയാമായിരുന്നുവെന്നും ലോകശങ്കതീർത്ത് ശുദ്ധിതെളിയിക്കാനാണു താൻ അശരീരിവരെ കാത്തിരുന്നതെന്നും പറയുന്നില്ല. ഭരതനെ രാമനോടു തുല്യനാം കുമാരൻ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇളയതിന്റെ കല്യാണസൗഗന്ധികം രണ്ടുവൃത്തവും മഹാഭാരതകഥാപ്രതിപാദകമാണ്.

അമൃതമഥനം (പതിനാലുവൃത്തം, പതിമൂന്നുവൃത്തം എന്നു രണ്ടു കൃതികൾ), പൂതനാമോക്ഷം എട്ടുവൃത്തം, കുചേലവൃത്തം എട്ടുവൃത്തം, സന്താനഗോപാലം പതിമൂന്നുവൃത്തം, രാജസൂയം പത്തുവൃത്തം, അക്ഷയപാത്രം രണ്ടുവൃത്തം, കിരാതം എട്ടുവൃത്തം, കല്യാണസൗഗന്ധികം ഒരുവൃത്തം, കീചകവധം രണ്ടുവൃത്തം മുതലായി *മഹാഭാരത*കഥകൾ ഗാനരൂപത്തിലാക്കുന്ന അനേകം കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. അധികവും 18, 19 നൂറ്റാണ്ടുകളിലേതാകാം. *ഭാരത*സംസ്കാരം നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ, വിശേഷിച്ചും ഒരു വിഭാഗം സ്ത്രീകളുടെ ഇടയിൽ പ്രചരിച്ചതിന്റെ മുഖ്യവഴിയായി ഇവയെ പരിഗണിക്കാം.

കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരുടേതായി കരുതപ്പെടുന്ന ഭഗവദ്ദൂത് *പതിനാലു വൃത്തം* കൈകൊട്ടിക്കളിക്ക് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതായി തോന്നുന്നില്ല.

പക്ഷേ വൃത്തങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധം ഇതാണ്. ദൂതുപറയാൻ കൃഷ്ണൻ വരുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ദുര്യോധനനു പിണയുന്ന അബദ്ധങ്ങളും മറ്റും ജനകീയഭാവനയെ നന്നായി സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. *മഹാഭാരതം* ഉദ്യോഗപർവമെന്നപോലെ മേല്പത്തൂരിന്റെ പ്രബന്ധത്തെ ആസ്പദമാക്കി ചാക്യാന്മാർ പറയുന്ന കൂത്തും ഈ കൃതിയുടെ സ്വഭാവം നിർണയിക്കുന്നതിൽ പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കൈകൊട്ടിക്കളിക്കുള്ള വൃത്തങ്ങളിൽനിന്ന് ഇതിനുള്ള വ്യത്യാസമെന്താണ്? കൂത്തുപോലെ ഒരവതരണകലയാൽ സ്വാധീനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും സ്വയം അവതരണത്തിനുവേണ്ടിയുണ്ടായ സാഹിത്യമല്ല ഇത്. ഗാനാത്മകതയിൽനിന്നു കുറെയൊക്കെ വിടുന്നതും സാഹിത്യമായി പരിഗണിക്കപ്പെടാൻ ഉചിതമായ ഘടകങ്ങൾ ഏറിയതുമായ വാങ്മയമായി ഇതിനെ വിവരിക്കാം. ജനകീയഭാവനയെയും ഈണങ്ങളെയും സാഹിത്യമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കാനുള്ള ശ്രമംകൂടിയാകുമോ ആ രണ്ടു ഘടകങ്ങളുടെയും പരിഗണനാർഹമായ സാന്നിധ്യം തെളിയിക്കുന്നത്? ഇതിനുമുമ്പ് അങ്ങനെയുള്ള ശ്രമം നടന്നിട്ടില്ലെന്ന് അർഥമില്ലതാനും.

പാനകളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനം പൂന്താനത്തിന്റെ *സന്താനഗോപാലം*തന്നെയാണ്. *ഭാഗവത*ത്തെയാണ് പാന പ്രധാനമായി ഉപജീവിക്കുന്നതെങ്കിലും *മഹാഭാരത*ത്തിൽ വരുന്ന കഥയാണല്ലോ അത്. വികാരതീവ്രതകൊണ്ട് അടുപ്പം തോന്നുന്ന ആഖ്യാനങ്ങളാണ് പൂന്താനത്തിന്റേത്. *മഹാഭാരത*സന്ദർഭത്തെ അങ്ങനെ ആവിഷ്കരിച്ചുവെന്നതാണ് *സന്താനഗോപാലം* പാനയുടെ സവിശേഷത. ഈ രൂപത്തിലുള്ള കൃതികൾ പൂന്താനത്തിനുശേഷം പലതുണ്ടായി. അവയിൽ പലതും *മഹാഭാരത*ത്തിലെ ചില കഥകൾ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നവയാണ്. മച്ചാട്ട് ഇളയതുതന്നെ വ്യാസോത്പത്തി, സന്താനഗോപാലം, നളചരിതം എന്നിവ പാനയായി എഴുതി. വ്യാസോത്പത്തിയും പാത്രചരിതവും കുറത്തിപ്പാട്ടുകളായും. അജ്ഞാതകർത്തൃകങ്ങളായ സുഭദ്രാഹരണം, നളചരിതം, ദൂതവാക്യം എന്നീ പാനകളും ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു.

വഞ്ചിപ്പാട്ടുകളാണു മറ്റൊരിനം. രാമപുരത്തുവാരിയരുടെ *കുചേലവൃത്ത*മാണ് ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധം. അജ്ഞാതകർത്തൃകങ്ങളായ മറ്റു വഞ്ചിപ്പാട്ടുകളുമുണ്ട്. വ്യാസോത്പത്തി വഞ്ചിപ്പാട്ട് ഒരുദാഹരണം. മലയാളത്തിൽ തുടരെ ആഖ്യാനം ചെയ്തുവന്ന ഒരു ഭാരതകഥാസന്ദർഭമാണു വ്യാസോത്പത്തിയെന്നു തോന്നുന്നു.

നാടോടിസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ഇത്രയേറെ രൂപങ്ങളിൽ *മഹാഭാരത*കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ പരന്നൊഴുകിയെന്നത് അവ ഏതെല്ലാം ജീവിതസന്ദർഭങ്ങളുമായി വിനിമയത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരുന്നുവെന്നതിനുകൂടി തെളിവാണ്.

കിളിപ്പാട്ടുവഴി

പാട്ടിൽനിന്നും ഇത്തരം ഗാനരൂപങ്ങളിൽനിന്നും വേറിട്ടുകാണേണ്ടതുണ്ടോ കിളിപ്പാട്ടിനെ? ഉണ്ടെന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം. പില്ക്കാലങ്ങളിലേക്കും ജീവിതമുള്ള മലയാളം ഇതരകൃതികളെ അപേക്ഷിച്ച് എഴു

ത്തച്ഛന്റെ കിളിപ്പാട്ടുകളിൽത്തന്നെയാണുള്ളത്. പാട്ടിന്റെ സാങ്കേതികത്വം ഉളവാക്കുന്ന അകല്ചയോ ഗാനസാഹിത്യരൂപങ്ങളിലെ ദൈനംദിനസംസ്കാരം പ്രതീതമാക്കുന്ന അതിപരിചിതത്വമോ അത്ര തോന്നാത്ത ഭാഷാവ്യവസ്ഥ കൂടുതൽ ഫലിച്ചത് എഴുത്തച്ഛന്റെ കിളിപ്പാട്ടുകളിലാണെന്നു തോന്നുന്നു. എഴുത്തച്ഛൻ കിളിപ്പാട്ടുകളിൽ പല വികാരങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. സാങ്കേതികമായി പറഞ്ഞാൽ നവരസങ്ങളും വർണിക്കുന്നുണ്ട്. വായിക്കുകയോ വായിച്ചുകേൾക്കുകയോ ചെയ്യുന്നവർക്ക് ഓരോന്നിനോടും അടുപ്പം തോന്നുകയും അതുകൊണ്ട് വൈകാരികമായി അതാതു സന്ദർഭങ്ങളിൽ കലർന്നുജീവിക്കാൻ സാധ്യമാകുകയും ചെയ്യുന്ന മട്ടിലാണ്, മുൻകാലകൃതികളെ അപേക്ഷിച്ച്, ആ കിളിപ്പാട്ടുകളെന്നും പറയണം. അത്തരം വികാരജീവിതത്തിന്റെ, സാമാന്യമായി പറഞ്ഞാൽ സന്തോഷസന്താപങ്ങളുടെ, മൂല്യം തിരിച്ചറിയാൻ പാകത്തിലുള്ള, അല്ലെങ്കിൽ അവയെ മൂല്യമായി മനസ്സിലാക്കാൻ ഇടയുള്ള സാമൂഹിക കാലാവസ്ഥകൂടി കിളിപ്പാട്ടുകളുടെ പശ്ചാത്തലമായി ഉയർന്നുവന്നുവെന്നും പറയാനായേക്കും. ഈ കാലാവസ്ഥയോടുള്ള വിനിമയം സഫലമായി എന്നതായിരിക്കണം എഴുത്തച്ഛന്റെ കിളിപ്പാട്ടുകളെ ശ്രദ്ധാർഹമാക്കുന്ന ഒരു ഘടകം.

സാഹിത്യരചനയിലും ആസ്വാദനത്തിലും മലയാളത്തിന്റെ ഉപയോഗം ഈ കാലത്തോടെ കൂടിയിട്ടുണ്ടാകാനും ഇടയുണ്ട്. എഴുത്തച്ഛനെ ഗുരുകുലവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി ചിന്തിക്കുന്നത് മലയാളത്തിലൂടെയുള്ള വിദ്യാഭ്യാസത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടാകാം. അങ്ങനെ മലയാളത്തിനു കൈവന്ന പുതിയ സാധ്യതകളുടെ ആവിഷ്കാരം കിളിപ്പാട്ടിൽ തെളിഞ്ഞതാകുമോ? ആലോചിക്കാവുന്നതാണ്.

*ഭാരതമാല*യും *കണ്ണശ്ശഭാരത*വും എന്നതുപോലെ എഴുത്തച്ഛന്റെ *മഹാഭാരതം* കിളിപ്പാട്ടും രചനാലക്ഷ്യമായി പറയുന്നതു കൃഷ്ണഭക്തി തന്നെയാണ്. പക്ഷേ മറ്റു രണ്ടിലുമെന്നതുപോലെ *ഭാഗവതം* ദശമം സംഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ടല്ല തുടക്കം. ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തി, *ഭാരത*ത്തിലുടനീളം വിവിധ സ്തുതികളുടെയും നാമസങ്കീർത്തനങ്ങളുടെയും രൂപത്തിൽ വിന്യസിച്ചിരിക്കുകയാണെന്നു പറയാം. കീർത്തനങ്ങളുടെയോ ജപങ്ങളുടെയോ സംസ്കാരം വാമൊഴിയായി അന്നു നിലനിന്നിട്ടുണ്ടാകാം. അവയെ ഇതിഹാസകഥയോടിണക്കി സാഹിത്യത്തിലേക്ക് ആനയിക്കുന്ന പ്രവൃത്തി കിളിപ്പാട്ടിൽ ഉണ്ടായിക്കൂടെന്നില്ല. പാട്ടുകൃതികളെ പൊതുവേ ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ കാണാൻ കഴിയുമെങ്കിലും എഴുത്തച്ഛന്റെ കിളിപ്പാട്ടുകൾക്ക് അതിൽ സവിശേഷസ്ഥാനം ലഭിക്കുന്നതിന് ഇതും കാരണമായേക്കാം.

കർണപർവത്തിലെ പാർഥസാരഥീവർണനം പോലുള്ള സ്തുതികൾ പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. സഭാപർവത്തിൽ ജരാസന്ധവധാന്തത്തിലുള്ള

> "നാരായണ ജയ! നാഥാ ഹരേ ജയ!
> നാരദസേവിത നാരകനാശന
> നാരീജനമനോമോഹനമാധവ
> പാരേഴുരണ്ടിനും കാരണനേ ജയ

ദാമോദരജയ പീതാംബര ജയ
നാമസഹസ്രമിയന്നവനേജയ''

എന്നു തുടങ്ങുന്ന സുദീർഘസ്തുതിയും (1977: 346) കർണപർവാരംഭത്തിലെ

''പതിനാറാംദിനമുഷസിലോകൈക
പതി, വസുമതീപതി, രമാപതി
സുരപതി, ധർമപതി, സതാംപതി
സുരപതി, സ്വാഹാപതി, പിതൃപതി''

എന്നു തുടങ്ങുന്ന നാമജപവും (ടി: 546) അതുപോലുള്ള മറ്റനേകം സന്ദർഭങ്ങളും എഴുത്തച്ഛന്റെ കിളിപ്പാട്ടുകളെ കൂടുതൽ സ്വീകാര്യമാക്കുന്നുണ്ടാകാം.

അതുപോലെ ഗഹനമായ തത്ത്വചിന്ത കിളിപ്പാട്ടിനെ ആഴമുള്ളതാക്കുന്നുമുണ്ട്. ഉദ്യോഗപർവത്തിൽ ഉറക്കം വരാതിരിക്കുന്ന ധൃതരാഷ്ട്രർക്ക് വിദുരൻ നല്കുന്ന ഉപദേശവും സ്ത്രീപർവത്തിൽ അതേ ധൃതരാഷ്ട്രർക്ക് അതേ വിദുരൻ നല്കുന്ന ജ്ഞാനോപദേശവും രണ്ടുദാഹരണങ്ങൾ മാത്രം.

''പാന്ഥർപെരുവഴിയമ്പലംതന്നിലേ
താന്തരായ്വന്നുടൻ കൂടുമൊരു നേരം
ഓരോ കഥയും പറഞ്ഞുരസിച്ചവർ
പാരം മഴതാൻ വെയിൽതാനിരുട്ടുതാൻ
പോവോളമൊന്നിച്ചിരുന്നാലൊരോവഴി
പോവോരവരവർ മുമ്പുപിമ്പെന്തതിൽ'' (ടി: 632).

എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഗംഭീരമായ വാക്യങ്ങൾ സ്ത്രീപർവത്തിലെ വിദുരോപദേശത്തിലേതാണ്.

എന്നാൽ തത്ത്വചിന്തയ്ക്കു നല്ല സാധ്യതയുള്ള ഭഗവദ്ഗീത എഴുത്തച്ഛൻ മിക്കവാറും വിട്ടുകളഞ്ഞുവെന്നും ഓർക്കുക. ഭീഷ്മപർവത്തിൽ ഒന്നര പുറം മാത്രമാണ് എഴുത്തച്ഛന്റെ ഗീത. ഗുരുവധം ചെയ്യാൻ കഴിയില്ലെന്നും തേർ പിന്തിരിക്കുകെന്നും പറഞ്ഞ അർജുനനോട് ഇത്തരം ചപലതകൾ പാടില്ലെന്നും രാജാക്കന്മാർ പരിഹസിക്കുമെന്നും യുദ്ധം ചെയ്തില്ലെങ്കിൽ രാജാക്കന്മാർ നരകത്തിൽ പോകുമെന്നും പറഞ്ഞ് അദ്ധ്യാത്മതത്ത്വം ഉപദേശിക്കുകയും വിശ്വരൂപം കാട്ടുകയും ചെയ്തുവെന്നു സന്ദർഭം മൊത്തത്തിൽ സംഗ്രഹിക്കുകയാണാദ്യം. പിന്നീട് വരുന്ന,

''കുരുകുലജഭയമൊഴിക കുരുസമരമാശുനീ
കുണ്ഠനായീടൊലാ കണ്ടതെല്ലാമഹം
മധുമഥനനമരവരസുതനൊടുപദേശമായ്
മായാപ്രഭാവമതു നീങ്ങുംപ്രകാരമുടൻ
ഉഴറിയരുളിനമൊഴികളുപനിഷത്താകയാ
ലോതിനാർ ഗീതയെന്നാദരാൽ ജ്ഞാനികൾ'' (ടി: 462)

എന്ന മൂന്നീരടികളാണ് ഗീതോപദേശവും അതിന്റെ വിവരണവും. ഈ ഉപദേശങ്ങളിൽ വൈകാരികതയ്ക്ക് ഇടം കുറയുമെന്നതാകുമോ ഉപേക്ഷിക്കാൻ കാരണം? തത്ത്വങ്ങളെക്കാൾ അതിന്റെ സന്ദർഭം വർണിക്കാനാണ് ഇവിടെപ്പോലും എഴുത്തച്ഛൻ ശ്രമിക്കുന്നതും.

ഖാണ്ഡവദാഹത്തിന്റെ സമയത്ത് തീയിൽപെട്ടുപോയ പക്ഷിക്കുടുംബത്തിന്റെ വിലാപം ദുഃഖത്തിന്റെ തീവ്രത കാണിച്ചുതരുന്നു:

"പറക്കപ്പോകാതെയും വന്നിതുബാലന്മാർക്കു
നിരക്കപ്പിടിപെട്ടു വനത്തിലഗ്നിതാനും
ഞാനിനിയിവറ്റെയെന്തോർത്തതെൻ തമ്പുരാനേ
കാനനത്തിങ്കലഗ്നി പിടിച്ചുനാലുപാടും
ഇങ്ങനെ കരയുമ്പോൾ പൈതങ്ങളുരചെയ്താ-
രെങ്ങാനും പൊയ്ക്കൊൾകമ്മേ നീകൂടി മരിക്കേണ്ടാ...(ടി:328).

'ഞാനിനിയിവറ്റെയെന്തോർത്തതെൻ തമ്പുരാനേ' എന്ന വരിയിൽ വാക്യം പൂർത്തിയാക്കാത്തതുതന്നെ കരച്ചിലിന്റെ പ്രതീതിയുണ്ടാക്കുന്നു.

സംഭവപർവത്തിൽ രണ്ടുപേജോളം വരുന്ന കുന്തീവാക്യം മുഴുവൻ തനി സംസ്കൃതത്തിലാക്കിയ (ടി: 279, 80) എഴുത്തച്ഛൻ തനിമലയാളത്തിൽ ഭാവസാന്ദ്രമായ സന്ദർഭങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. കർണപർവത്തിൽ, അർജുനൻ കർണനെ വധിച്ചില്ലെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ സങ്കടപ്പെട്ട് യുധിഷ്ഠിരൻ പറയുന്ന

"ഒരുനാളുമൊരുസുഖമെനിക്കില്ല
വരുന്നതൊക്കെയും വളർന്ന ദുഃഖങ്ങൾ" (ടി: 560)

എന്ന ഈരടി മനസ്സിന്റെ നേരവസ്ഥ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

"ചിന്തിച്ചു ധൃതരാഷ്ട്രൻ വിദുരർതന്നെ നോക്കി
വെന്തുരുകുന്നുമനം നിദ്രയില്ലേതുമെന്നാൻ"

എന്ന ധൃതരാഷ്ട്രന്റെ അവസ്ഥയും അങ്ങനെതന്നെ. ഇങ്ങനെ മനുഷ്യന്റെ വിവിധതരം നേരിടലുകളെ വികാരം ചോരാതെ അവതരിപ്പിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ, ഏകതാനമല്ലാത്ത ഭാഷ ഈ കിളിപ്പാട്ടുകളിലുണ്ടെന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

എഴുത്തച്ഛനുശേഷം ധാരാളം കിളിപ്പാട്ടുകൾ ഉണ്ടാവുകയും അതു മലയാളത്തിലെ പരപ്പുള്ള ഒരു ശാഖയായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ പുനരാഖ്യാനങ്ങളും അവയിൽ അവഗണിക്കാൻ കഴിയാത്തവിധത്തിലുണ്ട്. അവയിൽ ഒന്നാണ് ഏറ്റുമാനൂർ ശിവന്റെ ഭക്തനായ ഒരാൾ രചിച്ച *ഭാരതസംക്ഷേപം*. കൊല്ലവർഷം 792 കന്നിമാസം 21-ാം തീയതി(1617)യാണ് ഗ്രന്ഥരചന അവസാനിപ്പിച്ചതെന്നതിന് അതിൽത്തന്നെ തെളിവുണ്ടെന്ന് ഉള്ളൂർ പറയുന്നു (1970: 630). പൗലോമം മുതൽ ഭീഷ്മോൽപത്തിവരെ വിസ്തരിച്ചും ശേഷം ഭാഗം സംഗ്രഹിച്ചും കഥപറയുന്നു. ഭീഷ്മരുടെ ധർമോപദേശത്തിലാണു

ഗ്രന്ഥം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഏതാണ്ടീ കാലത്തുതന്നെയുണ്ടായ മറ്റൊരു കിളിപ്പാട്ടാണു *കിരാതാർജുനീയം*.

കേരളവർമരാമായണം രചിച്ച കോട്ടയം കേരളവർമയുടെ മറ്റൊരു കിളിപ്പാട്ടാണു *ഭീഷ്മോപദേശം*. ഈ കൃതിക്കു കർമവിപാകമെന്നും പേരുണ്ട്. മനുഷ്യരുടെയിടയിലെ ജാതിഭേദത്തെ വിമർശിക്കുന്ന ഭാഗം ഇതിലുണ്ടെന്നത് ഈ കിളിപ്പാട്ടിനെ പ്രസക്തമാക്കുന്നു.

"കരചരണാദി അവയവങ്ങളും
സുരുചിരമായ സുഖദുഃഖങ്ങളും
മുറിച്ചാൽച്ചോരയുമെലുമ്പും മാംസവും
മുഖജജാതിക്കും പുലയനുമൊക്കും.
....
തെളിച്ചുള്ളായുധമുടലിലേല്ക്കുമ്പോൾ
പുലയനും വിപ്രവരനും മന്നവാ
മുറിയുമെന്നതുമറിയാവല്ലയോ?
പറയുമ്പോളിതുപെരുതെന്നുംവരും".

മുതലായ ഈരടികൾ ഉള്ളൂർ ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട് (1972: 170). പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിലേതാണ് പ്രഹരശേഷിയുള്ള ഈ വരികൾ. അജ്ഞാതകർത്തൃകമായ ഒരു *കപിലോപാഖ്യാനം* കിളിപ്പാട്ടിനെപ്പറ്റിയും ഉള്ളൂർ പറയുന്നുണ്ട്. ശരശയനത്തിൽ കിടക്കുന്ന ഭീഷ്മരെ ധർമപുത്രർ നമസ്കരിക്കുന്നതാണതിന്റെ സന്ദർഭം.

വഴക്കമുള്ള സാഹിത്യഭാഷയായി മലയാളം മാറുന്നതിൽ കിളിപ്പാട്ടുകൾക്ക് പരിഗണനീയമായ പങ്കുണ്ട്. *മഹാഭാരതം* ആ ജനുസ്സിൽ പലമട്ട് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്നതാണ് ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയം.

മണിപ്രവാളവഴി

ഈ വകുപ്പിൽ ആദ്യം പറയേണ്ടത് പതിനഞ്ച് - പതിനാറ് നൂറ്റാണ്ടുകളിലേതാകാവുന്ന *ഭാരതചമ്പു*വാണ്. ബകവധം, ദ്രൗപദീസ്വയംവരം, സുഭദ്രാഹരണം, ഖാണ്ഡവദാഹം, രാജസൂയം, വനവാസം, കിരാതം, കീചകവധം, ഉദ്യോഗം, ദൂതവാക്യം, ജയദ്രഥവധം, സുയോധനവധം, അശ്വമേധം, സ്വർഗാരോഹണം എന്നിങ്ങനെ പതിനാലുഭാഗങ്ങളിലായി ഭാരതത്തിലെ പ്രധാനേതിവൃത്തങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

പക്ഷേ ഇതിനെക്കാൾ പ്രധാനം മഴമംഗലത്തിന്റെ *ഭാഷാനൈഷധം* ചമ്പുതന്നെയാണ്. നളചരിതം കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന മണിപ്രവാളകൃതികളിൽ പ്രധാനവും ഇതുതന്നെയാണ്. സ്വയംവരം വരെയുള്ള കഥ വളരെ വിസ്തരിച്ചും ധാരാളം വർണനകളോടെയും പൂർവഭാഗത്തു പറയുന്നു. ബാക്കിയുള്ള ഇതിവൃത്തമെല്ലാം ചുരുക്കി ഉത്തരഭാഗത്തും. ചമ്പൂകാരന്റെ നോട്ടം വിലാസഭരിതമായ ജീവിതത്തിലാണെന്ന് ഈ അനുപാതബോധംതന്നെ തെളിയിക്കുന്നു. ദമയന്തിയുടെ ബാല്യകാലവും സുവിപുലമായ വിദ്യാഭ്യാസവും ഓരോ ശ്ലോകം കൊണ്ടു കഴിച്ച് യൗവനസഹജമായ വികാരങ്ങളുടെ വർണനയിലേക്കു കടക്കുകയാണു കവി.

മണിപ്രവാളത്തിന്റെ മധുരസ്വഭാവത്തിലേക്കു നളകഥയെ പാകപ്പെടുത്തിയെടുക്കുകയാണെന്നും പറയാം. സ്വാഭാവികമായും നളന്റെയും ദമയന്തിയുടെയും ജീവിതത്തിലെ സങ്കീർണതകളിലേക്ക് ചമ്പൂകർത്താവ് കണ്ണയയ്ക്കുന്നില്ലെന്നു കാണാം.

ഭാരതകഥ എന്നൊരു മണിപ്രവാളകൃതിയെപ്പറ്റി ഉള്ളൂർ പറയുന്നുണ്ട് (1972: 350). പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടായിരിക്കണം കാലം. ശ്ലോകങ്ങളും ഇടയ്ക്കു കൃഷ്ണനാട്ടത്തെ അനുകരിച്ചുള്ള ഗാനങ്ങളുമായാണു രചനയെന്നും ഉള്ളൂർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു.

നാം കണ്ട പാട്ട് – നാടൻപാട്ട് കൃതികളിൽനിന്നു പലനിലയ്ക്കും വ്യത്യസ്തമാണ് ഈ മണിപ്രവാളകൃതികൾ. അവ എണ്ണത്തിൽ കുറവാകാനും വഴിയുണ്ട്. മഹാഭാരതകഥാപാത്രങ്ങളുടെയോ സന്ദർഭങ്ങളുടെയോ സന്ദിഗ്ദ്ധതകളോ സങ്കീർണതകളോ ഇവയിൽ അധികം കാണില്ല. ദൈനംദിന ജീവിതത്തോട് അടുപ്പവും കുറവാണ്. കഥാസന്ദർഭങ്ങളെ നിമിത്തമാക്കിയുള്ള വർണനകൾകൊണ്ട് പുതിയ ഒരനുഭൂതിലോകം നിർമിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണു സാമാന്യമായി കാണുന്നത്. സമാനസംസ്കാരമുള്ള ഒരു കൂട്ടായ്മയിലാണ് ഈ അനുഭൂതിലോകം പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്നതെന്നും പറയാം.

വാചികാഖ്യാനവഴി

ചാക്യാർകൂത്ത് കേരളത്തിലെ പ്രധാനപ്പെട്ട വാചികാഖ്യാന കലകളിൽ ഒന്നാണ്. മാവാരതപ്പട്ടന്മാരുടെ താവഴിയിലാണ് ചാക്യാർകൂത്തിന്റെ പിറവിയെന്നും അതല്ല, കൂടിയാട്ടത്തിലെ വിദൂഷകൻ കണക്കിലധികം വളർന്നപ്പോൾ അയാളെ ഒന്നു വെട്ടിച്ചെറുതാക്കിയതാണു ചാക്യാർകൂത്തിലെ ആഖ്യാതാവെന്നും മറ്റും ഈ കലാരൂപത്തിന്റെ ഉത്പത്തിയെപ്പറ്റി വ്യത്യസ്താഭിപ്രായങ്ങൾ നിലവിലുണ്ട്. അതെന്തായാലും മധ്യകാലഘട്ടം മുതലെങ്കിലും നിലവിൽ വന്നതും ഇന്നും തുടരുന്നതുമായ ആഖ്യാനകലയാണിത്. ഭാഷാചമ്പുക്കൾ ഒരുകാലത്ത് കൂത്തിനുപയോഗിച്ചിരുന്നു എന്നൊരു വാദം നിലവിലുണ്ടെങ്കിലും അതു ശരിയാകാൻ സാധ്യത വളരെ കുറവാണ്. സംസ്കൃതത്തിലുള്ള പ്രബന്ധങ്ങളാണ് കൂത്തിനുപയോഗിക്കുന്നത്. സംസ്കൃതശ്ലോകങ്ങൾ സുവിസ്തൃതമായി, ശാഖോപശാഖാഞ്ചിതമായി മലയാളത്തിൽ വ്യാഖ്യാനിച്ചും വർണിച്ചും സമകാലികതയുമായി ഇഴചേർത്തുമാണ് ഇത് മലയാളത്തിന്റെ ആഖ്യാനമാക്കുന്നത്. ലിഖിതസാഹിത്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യംതന്നെ ഈ ആഖ്യാനസാഹിത്യത്തിനും നല്കേണ്ടതാണ്.

മേല്പത്തൂരിന്റെ പ്രബന്ധങ്ങളാണ് കൂത്തിന് ചാക്യാന്മാർ ഇന്ന് മുഖ്യമായും ഉപയോഗിച്ചുവരുന്നത്. ഇരുപതു പ്രബന്ധങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുള്ളതിൽ ഒമ്പതെണ്ണം മഹാഭാരതത്തെ മുൻനിർത്തിയാണ്. രാജസൂയം, ദൂതവാക്യം, പാഞ്ചാലീസ്വയംവരം, നാളായണീചരിതം, സുന്ദോപസുന്ദോപാഖ്യാനം, സുഭദ്രാഹരണം, കൗന്തേയാഷ്ടകം, കിരാതം, കൈലാസവർണനം എന്നിവയാണവ. ഇത് ഉള്ളൂർ നല്കുന്ന പട്ടികയാണ് (1970: 393). മഹാഭാരതത്തിലെ മുഖ്യസന്ദർഭങ്ങൾ പലതും മേല്പത്തൂർപ്രബന്ധങ്ങൾക്കു വിഷയമാണെന്നർഥം. ഇവയിൽ ഭക്തി

യുടെ ഒരടരുണ്ടാകുമെങ്കിലും അതല്ല കൂത്തരങ്ങിൽ പൊലിക്കുക. മറിച്ച് ഒന്നിനോടും ഒട്ടിച്ചേരാതെ, എല്ലാറ്റിനെയും ഒരകലത്തിൽനിന്ന് തുറന്നു വിമർശിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയുമൊക്കെച്ചെയ്യുന്ന ആഖ്യാനകല യാണത്. *മഹാഭാരത*സന്ദർഭങ്ങളെ അങ്ങനെ പലതരം തുറസ്സുകളി ലേക്കു കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകാൻ കൂത്തുപറച്ചിൽ വഴിവെച്ചിട്ടുണ്ടാകണം. അതുകൊണ്ട് അത്തരം അർഥങ്ങളിലും കൂടിയാണ് കൂത്തുകേൾക്കുന്ന സമൂഹത്തിൽ *മഹാഭാരതം* ജീവിക്കുന്നത്.

മധ്യകാലചമ്പുക്കളെയും അതിലധികം കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരുടെ തുള്ള ലുകളെയും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുള്ളതാണ് ഈ ആഖ്യാനവഴിയെ ന്നതും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

കൂത്തുപോലെ പാഠകവും വാചികാഖ്യാനരൂപമാണ്. പണ്ട് നമ്പ്യാ ന്മാരാണിതു പറഞ്ഞുവന്നത്. കൂത്തിനെ അപേക്ഷിച്ച് ഫലിതപരിഹാ സങ്ങൾക്ക് ഇടംകുറഞ്ഞതും ഭക്ത്യുന്മുഖവുമായ ആഖ്യാനരൂപമാണി ത്. ഇത് ദൂതവാക്യം, അജാമിളമോക്ഷം മുതലായി ചില പ്രബന്ധങ്ങൾ ഭാഷയ്ക്കു സംഭാവന ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പാഠകത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന പ്രബ ന്ധങ്ങളിലും മഹാഭാരതത്തിനു ചെറുതല്ലാത്ത സ്ഥാനമുണ്ട്; രാമായ ണത്തോളമില്ലെങ്കിലും. തിരുവനന്തപുരം ഹസ്തലിഖിതഗ്രന്ഥശാല യിൽനിന്നു പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *പാഠകകഥാമാലിക*യിൽ 27 പ്രബന്ധങ്ങൾ *മഹാഭാരത*ത്തെ ഉപജീവിച്ചുള്ളവയാണ് (സാം, 2009). മലയാളഗദ്യ ത്തിന്റെ വളർച്ചയിലും ഇത്തരം പ്രബന്ധങ്ങൾക്കും അവയെ ഉപജീവി ച്ചുള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾക്കും ഒരു പങ്കുണ്ട്.

ദൃശ്യകലവഴി

നാം ഇവിടെ പരിഗണിച്ച ആഖ്യാനങ്ങളിൽ പലതും പ്രകടനത്തിന്റെ (performance) സന്ദർഭത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നവയാണെങ്കിലും ദൃശ്യകല യ്ക്കുവേണ്ടി പ്രത്യേകം ഉണ്ടാക്കിയ സാഹിത്യത്തെ വേറിട്ടുപരിഗണി ക്കേണ്ടതാണെന്നു തോന്നുന്നു. മലയാളഭാഷയിൽ ദൃശ്യകലയ്ക്കുവേ ണ്ടിയുള്ള സാഹിത്യമെന്ന നിലയിൽ ആദ്യമുണ്ടാകുന്നത് രാമനാട്ടം കഥ കളും തുടർന്നുവരുന്ന ആട്ടക്കഥകളുമാകണം-നാടോടി അവതരണങ്ങ ളുടെ വാമൊഴിയിലുള്ള പാട്ടുകൾ മാറ്റിനിർത്തിയാൽ. പതിനേഴാം നൂറ്റാ ണ്ടുമുതൽ ഇന്നോളം ആയിരത്തിലധികം ആട്ടക്കഥകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. നാലുനൂറ്റാണ്ടായി ഏതാണ്ടു നിരന്തരമായിത്തന്നെ ഈ രൂപത്തിൽ രചി ക്കാൻ ആളുകൾക്കു കൗതുകം തോന്നുന്നുവെന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതല്ലേ?

പുരാണേതിഹാസങ്ങളിലെ വിവിധസന്ദർഭങ്ങൾ മിഴിവോടെ, മല യാളത്തിൽ, ധാരാളമായി ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത് ആട്ടക്കഥകളി ലായിരിക്കണം. അവഗണിക്കാൻ കഴിയാത്ത വൈദേശികസ്വാധീനം നാട്ടു രാജ്യങ്ങളുടെ ഘടനയിൽ പരിവർത്തനങ്ങൾ വരുത്തിക്കൊണ്ടിരുന്ന കാലംതന്നെയാണ് ആട്ടക്കഥകളുടേതും കഥകളിയുടേതും. അധികാര ത്തിന്റെയും അധികാരനഷ്ടത്തിന്റെയും കഥകൾ - പ്രകടമായവ മാത്ര മല്ല - ഇതിഹാസങ്ങളിൽ സുലഭമാണ്. ഈ പുതിയ സാഹിത്യരൂപം, മറ്റുള്ളവപോലെ അവയിലേക്കു നോക്കിയിരിക്കണം.

*രാമായണ*വും വിവിധ പുരാണങ്ങളുമെന്നതുപോലെ *മഹാഭാരത*വും ആട്ടക്കഥാകൃത്തുക്കൾ ധാരാളമായി ഉപജീവിച്ചിട്ടുണ്ട്. രാമനാട്ടംകഥകൾക്കുശേഷം, ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യത്തിനും കഥകളിക്കും വ്യവസ്ഥാപനം ചെയ്ത കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ നാല് ആട്ടക്കഥകളും *മഹാഭാരത*ത്തിൽനിന്നെടുത്ത സന്ദർഭങ്ങളെ മുൻനിർത്തിയുള്ളവയാണ്. പാണ്ഡവരുടെ വനവാസകാലമാണ് *ബകവധം*, *കല്യാണസൗഗന്ധികം*, *കിർമീരവധം*, *നിവാതകവചകാലകേയവധം* എന്നീ ആട്ടക്കഥകളുടെ പശ്ചാത്തലം. വാശികൾ, സങ്കടങ്ങൾ, ധർമസംശയങ്ങൾ, നേരിടലുകൾ ഒക്കെ മനുഷ്യന്റെ നിത്യജീവിതപ്രശ്നങ്ങളാണ്. അധികാരമില്ലാത്തവരുടെ വനേചരജീവിതം ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലൂടെ ഇവയിൽ പലതും വെളിപ്പെടുത്താൻ തമ്പുരാനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ദൈവങ്ങളെ പശ്ചാത്തലത്തിലേക്കു നീക്കിനിർത്തി മനുഷ്യരെ മുമ്പോട്ടുകൊണ്ടുവന്നതാണ് കോട്ടയത്തുതമ്പുരാന്റെ മുഖ്യസംഭാവനയെന്നു കെ.പി.എസ്. മേനോൻ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ് (1957: 28).

*ബകവധ*ത്തിൽ വധത്തെക്കാൾ ഭീമന്റെയും ഹിഡുംബിയുടെയും സമാഗമവും വേർപാടും, *കല്യാണസൗഗന്ധിക*ത്തിൽ പുഷ്പാഹരണത്തെക്കാൾ ഭീമന്റെ ശൗര്യഗുണവും പാഞ്ചാലരാജതനയയോടുള്ള ശൃംഗാരവും വനയാത്രയിലെ ഔദ്ധത്യവും ഹനുമദ്സമാഗമത്തിലെ സാഹോദര്യനിർവൃതിയും, *കിർമീരവധ*ത്തിൽ വധത്തെക്കാൾ ധർമപുത്രന്റെ കരുണവും സുദർശനത്തിന്റെ പ്രഭാവവും ലളിതപാഞ്ചാലിമാരുടെ വനാനുഭവവും, *കാലകേയവധ*ത്തിൽ വധങ്ങളെക്കാൾ അർജുനന്റെ സർവപ്രതാപവും അതിനേല്ക്കുന്ന താത്കാലികമായ മങ്ങലും ഉർവശിയുടെ കാമനകളും മുഖ്യമായി സാഹിത്യത്തിലും അരങ്ങിലും കാണുമ്പോൾ അവ കഥാന്ത്യങ്ങളെക്കാൾ കൂടുതൽ അനുഭവം തരുന്നു. *മഹാഭാരത*കഥകളെ കൂടുതൽ മനുഷ്യോചിതമായാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്ന് സാമാന്യവത്കരിച്ചു പറയാം. അവതരണത്തിൽ കുറെക്കൂടി ദൈനംദിനാനുഭവത്തിന്റെ അടുപ്പം നല്കാനും ശ്രമിക്കാറുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് *ബകവധ*ത്തിലെ ഗൗരവക്കാരനായ ധനകനെ ഉളിയും മുഴക്കോലുമെടുത്തു നടക്കുന്ന നാടൻ ആശാരിയായും *കല്യാണസൗഗന്ധിക*ത്തിലെ രണ്ടുയുഗങ്ങൾ കണ്ട മഹാമതിയും പരിണതപ്രജ്ഞനുമായ ഹനുമാനെ പലപ്പോഴും വെറുമൊരു കുരങ്ങച്ചാരായും അവതരിപ്പിക്കുന്നതു നോക്കുക. ഇതിഹാസങ്ങളെ ഇങ്ങനെ നിത്യജീവിതത്തോടടുപ്പിക്കുന്നതിൽ ആട്ടക്കഥകൾക്കും ഒരു പങ്കുണ്ട്.

കോട്ടയം കഥകൾക്കുശേഷം *മഹാഭാരത*ത്തെ ഉപജീവിച്ചുണ്ടായ പ്രധാനപ്പെട്ട ആട്ടക്കഥ *നളചരിതം* തന്നെയാണ്. നളകഥ മലയാളത്തിലും പലമട്ടിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. വിവിധ രൂപങ്ങളിലേക്കു പടരാനുള്ള ശേഷി അതിനുണ്ടെന്നർഥം. എന്നാൽ പല നളോപാഖ്യാനങ്ങളും സ്വയംവരം വരെയുള്ള അഭിലാഷവിപ്രലംഭത്തിന്റെ ഭാവനാജീവിതത്തിലും സ്വയംവരാനന്തരസന്തുഷ്ടികളിലും കഥ അവസാനിപ്പിക്കുകയോ തുടർന്നുള്ള ഭാഗങ്ങൾ ആഖ്യാനം ചെയ്താൽത്തന്നെ തീരെ ചുരുക്കിക്കളയുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ ഉണ്ണായിവാരിയർ സ്വയംവരത്തി

നുശേഷമുള്ള പ്രതിസന്ധികൾക്കും അവയെ നേരിട്ട് നളനും ദമയന്തി ക്കുമുണ്ടാകുന്ന മനപ്പരിപാകത്തിനുമാണ് നാലിൽ മൂന്നുഭാഗവും നീക്കി വെച്ചിരിക്കുന്നത്. *മഹാഭാരത*ത്തിലെ നളോപാഖ്യാനത്തെ പിന്തുടർന്നു കൊണ്ടുതന്നെയാണെങ്കിലും കഥാപാത്രങ്ങളെ വ്യക്തികളായി കാണാനും പ്രശ്നങ്ങളെ വൈയക്തികാനുഭവങ്ങളുടെ ദീപ്തി തോന്ന ത്തക്കതരത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാനും വാരിയർ ഉടനീളം ശ്രദ്ധി ച്ചിരിക്കുന്നു. ചൂതുകളിക്കമ്പംകൊണ്ടുള്ള ദോഷങ്ങൾ പറയുകയാണു *മഹാഭാരത*ത്തിലെ നളോപാഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷലക്ഷ്യം. അതുകൊ ണ്ടുതന്നെ ചൂതുകളിയുടെ വർണന വളരെ വിസ്തരിച്ചുണ്ടുതാനും. അതിനെയാണ് സങ്കീർണാനുഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന ആട്ടക്കഥ യാക്കിയത്. മലയാളത്തിലെ നളകഥകളൊന്നുംതന്നെ ചൂതുകളിക്ക് ഒരു പ്രാധാന്യവും കൊടുത്തിട്ടില്ലെന്നും പറയണം. അത് കേരളത്തിലെ നാടു വാഴികളുടെ വ്യസനമായിരുന്നിരിക്കില്ല.

ഏതാണ്ട് ഒരു നൂറ്റാണ്ടുകഴിഞ്ഞുണ്ടായ, ഇരയിമ്മൻതമ്പിയുടെ *കീചകവധ*വും *ഉത്തരാസ്വയംവര*വുമാണ് ഇനിയിവിടെ പരിഗണിക്കേ ണ്ടത്. രണ്ടും വിരാടപർവത്തിലെ കഥകളാണ്; തമ്മിൽ തുടർച്ചയുമുണ്ട്. കീചകനെ വധിക്കുന്ന വലലന് ആട്ടക്കഥയിൽ വലിയ സ്ഥാനമൊന്നു മില്ല; അരങ്ങത്ത് അത്രപോലുമില്ല. കീചകന്റെ പാഞ്ചാലിയോടുള്ള അഭി ലാഷത്തിന്റെ ഗതിവിഗതികളാണ് സങ്കേതത്തികവോടെ അവതരിപ്പി ക്കുന്നത്. സുദേഷ്ണയാൽ നിർബന്ധിക്കപ്പെട്ട് കീചകന്റെ അടുത്തേക്കു പോകുന്ന സൈരന്ധ്രിയുടെ ക്ഷോണീന്ദ്രപത്നിയുടെ വാണീം നിശമ്യ.... എന്ന ദണ്ഡകം ഭാവസാന്ദ്രമായ കവിതതന്നെയാണ്. ആ പോക്കിൽ പാഞ്ചാലിക്കുണ്ടാകുന്ന വിവിധ വികാരങ്ങളിൽ പ്രധാനം സമ സ്തജനഹാസ്യമായ ദാസ്യത്തിലുള്ള അപമാനമാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയം. ഉപകീചകന്മാരെക്കൂടി വധിച്ച് പാഞ്ചാലിയുമൊന്നിച്ച് വല ലൻ ആശ്വസിച്ചിരിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾകൂടി ചേർത്ത് കഥാപൂർത്തി വരു ത്തിയിട്ടുണ്ട് ആട്ടക്കഥയിലെങ്കിലും കീചകവധത്തോടെ അവസാനിപ്പി ക്കുകയാണ് അരങ്ങത്തെ പതിവ്. അതിനർഥം ഈ കഥയിൽനിന്ന് എന്തു സ്വീകരിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നുമാണല്ലോ.

*ഉത്തരാസ്വയംവര*ത്തിൽ, അജ്ഞാതവാസത്തിലിരിക്കുന്ന പാണ്ഡ വരെ കണ്ടെത്താൻവേണ്ടി ദുര്യോധനൻ വിരാടന്റെ പശുക്കളെ അപ ഹരിക്കുന്നതും ബൃഹന്നളയായ അർജുനന്റെ സഹായംകൊണ്ട് ഉത്ത രൻ പശുക്കളെ വീണ്ടെടുക്കുന്നതും വിരാടൻ ഉത്തരയെ അഭിമന്യുവി നുവേണ്ടി അർജുനനു കൊടുക്കുന്നതുമൊക്കെയാണു പ്രതിപാദ്യം. എന്നാൽ കഥയുടെ പകുതിയോളം നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്നതു ദുര്യോധന നാണ്. പക്ഷേ വലലനെപ്പോലെ നിസ്സാരനല്ല രണ്ടാംപകുതിയിലെ നായ കനായ ബൃഹന്നള. ഒരുഭാവം വളർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്ന രീതിയിലല്ല ഉത്തരാസ്വയംവരത്തിന്റെ കഥാഘടന. അജ്ഞാതവാസാവസാനകാ ലത്തെ പാണ്ഡവ-കൗരവജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങൾ കോർത്തെടു ക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. ശൃംഗാരവും വീരവും മുഖ്യസ്ഥാനത്തുവര ത്തക്കവിധത്തിലാണ് ആഖ്യാനം. 'ഇതിലെ വീരവിരാടകുമാരവിഭോ'

എന്ന കുമ്മിയും പടകണ്ടു ഭയപ്പെട്ട ഉത്തരൻ ബൃഹന്നളയോടു പറയുന്ന 'നന്മയോടെന്റെയമ്മയെ ചെമ്മേകാണ്മതി'നുള്ള ആഗ്രഹവും കഥകളിമണ്ഡലത്തിനു പുറത്തേക്കും വ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്.

അനേകം കഥകളുണ്ട് ഇങ്ങനെ *മഹാഭാരത*ത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളവ. മണ്ടവപ്പള്ളി ഇട്ടിരാരിച്ചമേനോന്റെ *സന്താനഗോപാലം*, വയസ്കര ആര്യൻ നാരായണൻ മൂസ്സിന്റെ *ദുര്യോധനവധം*, ഇരട്ടക്കുളങ്ങര വാരിയരുടെ *കിരാതം* എന്നിവ വളരെ ജനപ്രീതിയാർജിച്ച കഥകളാണ്. വിശേഷിച്ച് *ദുര്യോധനവധം*. അതിലെ ദൂതുരംഗത്തിൽ ദുര്യോധൻ കൃഷ്ണനോട്, സൂചികുത്തുവതിന്നുമിന്നവകാശമീദ്ധരണീതലേ/വാശിയോടെ വസിച്ചിടുന്നൊരു പാണ്ഡവർക്കുകൊടുത്തിടാ എന്നു പറയുന്നിടത്ത് കാണികളിലൊരാളുടെ ഇടപെടൽ ഉണ്ടായതിനെക്കുറിച്ചുള്ള പഴങ്കഥ ഈ കഥയുടെ ജനകീയസ്വഭാവത്തിലേക്കു വിരൽചൂണ്ടുന്നു. നിഴൽക്കുത്തിനെപ്പറ്റി മുമ്പ് സൂചിപ്പിച്ചു. ആധുനികകാലത്തുണ്ടായതും അരങ്ങിൽ വിജയിച്ചതുമായ കഥയാണു *കർണശപഥം*. രാമായണം, അയ്യപ്പചരിതം എന്നീ കഥകളോടൊപ്പം സമ്പൂർണമഹാഭാരതവും കോട്ടയ്ക്കൽ പി.എസ്.വി. നാട്യസംഘം അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

*മഹാഭാരത*ത്തിൽനിന്ന് നേരിട്ട് ഇതിവൃത്തങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നതു കൂടാതെ, ആ ഇതിഹാസത്തെ ഉപജീവിച്ചുണ്ടായ ഇതരകൃതികളിൽനിന്ന് രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ആട്ടക്കഥകളുമുണ്ട്. ഒന്നിലേറെയുള്ള *ശാകുന്തളം* ആട്ടക്കഥ കാളിദാസന്റെ നാടകത്തെയാണ് ഉപജീവിക്കുന്നത്. കലാമണ്ഡലം കേശവന്റെ *ഭീമബന്ധന*ത്തിൽ *മധ്യമവ്യായോഗ*ത്തിന്റെ സംസ്കാരവുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ പലവഴികളിലാണ് ആട്ടക്കഥകളിൽ *മഹാഭാരതം* പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

ഇനി പരിഗണിക്കാനുള്ളത് തുള്ളലാണ്. കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരുടെ തുള്ളൽക്കഥകൾ ഏതൊക്കെയാണെന്ന് ഇന്നും തീർപ്പായിട്ടില്ല. മുപ്പതിനും അമ്പതിനും ഇടയ്ക്കുണ്ടാകും അവയെന്ന് പലരുടെയും ഗവേഷണങ്ങളെ മുൻനിർത്തി സാമാന്യമായി പറയാം. അവയിൽ പതിനഞ്ചെണ്ണമെങ്കിലും *മഹാഭാരത*ത്തിലെ വിവിധകഥകളെ ഉപജീവിക്കുന്നവയാണ്. ഘോഷയാത്ര, കിരാതം, നളചരിതം, പാത്രചരിതം മുതലായി എട്ട് ഓട്ടൻതുള്ളലുകളും കല്യാണസൗഗന്ധികം, സുന്ദോപസുന്ദോപാഖ്യാനം എന്നീ ശീതങ്കൻതുള്ളലുകളും പാഞ്ചാലീസ്വയംവരം, നാളായണീചരിതം, സഭാപ്രവേശം തുടങ്ങി അഞ്ച് പറയൻതുള്ളലുകളും *മഹാഭാരതോ*പജീവികളാണ്.

ഇതിഹാസത്തിന്റെ വിവൃതസ്വഭാവം നിലനിർത്തുന്നവയാണു തുള്ളലുകളെന്നു സാമാന്യമായി പറയാം. മുറുക്കമല്ല അയവാണ് ഘടനാപരമായി അവയുടെ സ്വഭാവം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾപോലെ പുറംകഥകളും സമകാലികതയിലേക്ക് ഉന്മുഖമാകുന്ന വിവരണങ്ങളും തുള്ളലുകളിൽ സ്വാഭാവികമാകുന്നു. ഇതിഹാസപാഠങ്ങളിൽ ഉണ്ടെന്നുവരാവുന്ന ഉദാത്തതയെ നിർവീര്യമാക്കുന്ന വിവരണകലയാണ് തുള്ളലുകളുടേത്. തുള്ളലുകളിൽ ഇന്ദ്രപ്രസ്ഥവും ഹസ്തിനപുരവും മറ്റും കേരളത്തിലെ നാട്ടുരാജ്യങ്ങൾപോലെയാകുന്നതും

ഭീമനും ദുര്യോധനനും മറ്റും കേരളത്തിലെ നാടുവാഴികളെപ്പോലെ പെരുമാറുന്നതും ഉടനീളമുള്ള നായർപ്പടയും പലരും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ കേരളത്തിന്റെ സമൂഹഘടനയിൽ ക്രമേണ വരുന്ന വലിയ മാറ്റങ്ങൾ അടയാളപ്പെടുത്താൻ തുള്ളലുകൾക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ദൈനംദിനജീവിതത്തെ സംശയരഹിതമായി തുള്ളൽപാഠങ്ങളിലേക്കു കടത്തിവിട്ടുകൊണ്ടാണതു സാധിക്കുന്നത്.

ചില *മഹാഭാരത*സന്ദർഭങ്ങളെങ്കിലും കേരളത്തിന്റെ പൊതുബോധത്തിൽ പതിഞ്ഞിട്ടുള്ളത് തുള്ളൽപാഠങ്ങളിലൂടെയാണെന്നും പറയണം: ഉദാഹരണത്തിനു 'നോക്കെടാ നമ്മുടെ മാർഗേ കിടക്കുന്ന/ മർക്കടാ നീയങ്ങു മാറിക്കിടാശഠ' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ഭീമന്റെയും നാലഞ്ചു ഭർത്താവൊരുത്തിക്കുതാനതു/നാലുജാതിക്കും വിധിച്ചതല്ലോർക്കണം എന്നെല്ലാമുള്ള ഹനുമാന്റെയും വാഗ്വാദങ്ങൾ പഴഞ്ചൊല്ലുകൾപോലെ പ്രചരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെ സഭാപ്രവേശത്തിൽ ദുര്യോധനനും മറ്റും പറ്റുന്ന അമളികളും. ഇവയൊന്നും സംസ്കാരലോപമായിട്ടല്ല സാമാന്യജനങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നത്. അവരുടെതന്നെ ദൈനംദിനജീവിതത്തോടടുപ്പിച്ച് ഇതിഹാസകഥകൾ കാണാനുള്ള സാധ്യതയാണ് ഇത്തരം വർണനകൾ നല്കുന്നത്. എന്തായാലും ഇതിഹാസമോ പുരാണമോ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ തുള്ളലിലെപ്പോലെയുള്ള അട്ടിമറിശേഷി മറ്റധികം ആഖ്യാനരൂപങ്ങൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നില്ല. തുള്ളലിലൂടെ വന്ന *മഹാഭാരത*പാഠങ്ങളുടെയും അട്ടിമറിശേഷി ചെറുതല്ല. ഇതിഹാസപാഠങ്ങളിൽനിന്ന് ഇഷ്ടംപോലെ വിട്ടുകളയാനും ദൈനംദിനാനുഭവവർണനകൊണ്ട് നിറയ്ക്കാനുമുള്ള ഉച്ഛൃംഖലതയാണ് ഈ ശേഷി തുള്ളലുകൾക്കു നല്കുന്നത്.

കുഞ്ചൻനമ്പ്യാർക്കുശേഷവും അനേകം തുള്ളൽക്കഥകൾ എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അവയൊന്നും നമ്പ്യാരുടെ തുള്ളലുകൾപോലെ പ്രചരിച്ചില്ല. കോയിപ്പുറത്തു പണിക്കരുടെ സുന്ദരീസ്വയംവരം, പൂന്തോട്ടത്തു മഹൻനമ്പൂതിരിയുടെ രാജസൂയം, ശ്രീകണ്ഠേശ്വരം പദ്മനാഭപിള്ളയുടെ കീചകവധം തുടങ്ങിയ ചില പില്ക്കാലതുള്ളലുകളും *മഹാഭാരത*കഥകളെ ഉപജീവിക്കുന്നവയാണ്.

ആട്ടക്കഥകളും തുള്ളൽക്കഥകളും കഥകളിയിലൂടെയും തുള്ളലിലൂടെയും അരങ്ങത്തുവന്നതുകൊണ്ട് അവയുടെ വ്യാപനശേഷി താരതമ്യേന കൂടുതലായിരുന്നു. രംഗപ്രയോഗപരമായ സവിശേഷതകൾകൂടി കണക്കിലെടുത്തുവേണം അവയെ പഠിക്കാനെങ്കിലും ഇവിടെ തത്കാലം സാഹിത്യം മാത്രമേ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുള്ളൂ. ഈ വിവരണത്തിൽനിന്നുതന്നെ ഈ കലാരൂപങ്ങളിലൂടെ *മഹാഭാരതം* മലയാളത്തിൽ പ്രചരിച്ചതിന്റെ സ്വഭാവം സാമാന്യമായി മനസ്സിലാക്കാമല്ലോ.

ഇങ്ങനെ പലവഴികളിലൂടെയാണ് ആധുനികപൂർവദശയിൽ, പലനിലകളിൽ, *മഹാഭാരതം* മലയാളത്തിൽ ജീവിച്ചത്. *രാമായണ*ത്തിന്റെയും *ഭാഗവത*പുരാണത്തിന്റെയും പ്രചാരത്തെ അപേക്ഷിച്ച് അതല്പം കുറവാണ്. ശ്രീകൃഷ്ണഭക്തിക്കാണു കണ്ണശ്ശനും എഴുത്തച്ഛനുമൊക്കെ *മഹാഭാരതം* പറഞ്ഞുതുടങ്ങുന്നതെങ്കിലും ഭക്തിയിൽ

കേന്ദ്രീകരിക്കാൻ കഴിയാത്തതും ഇതരാനുഭവങ്ങളിലേക്കു പടർന്നുപോകുന്നതുമായ എന്തോ ശക്തി *മഹാഭാരത*ത്തിനുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് ഈ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ പലതിലും ഭക്തി പിന്നരങ്ങിലേക്കു നീങ്ങിനില്ക്കുകയാണ്. ഭക്തിയിലേക്ക് അത്രയേറെ ഉന്മുഖമാകാത്തതുകൊണ്ടുകൂടിയായിരിക്കാം ഇതരവ്യവഹാരങ്ങൾക്ക് ഈ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ കൂടുതൽ മിഴിവുകിട്ടുന്നത്. മലയാളത്തിൽ *മഹാഭാരതം* കൂടുതൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടത് മണിപ്രവാളത്തിലല്ല, പാട്ടിലും നാടോടിപ്പാട്ടിലും മറ്റു ഗാന-അഭിനയരൂപങ്ങളിലുമാണെന്നതും ഇപ്പോൾ ശ്രദ്ധിക്കാവുന്നതാണ്. കൂടുതൽ അയവുള്ള ഘടന വേണ്ടിയിരുന്നിരിക്കും *മഹാഭാരത*ത്തിന്.

മൂന്ന്

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തോടെ മലയാളത്തിലും സാഹിത്യബോധത്തിൽ ചില പരിവർത്തനങ്ങളുണ്ടായി. പഴയ പാട്ടുരൂപങ്ങളുടെ സ്ഥാനത്ത് പുതിയ ജനസ്സുകൾ ഉദയം ചെയ്തു. അച്ചടി സാഹിത്യബോധത്തെയും വായനയെയും പുതുക്കി. വിവർത്തനങ്ങൾക്ക് ഈ പ്രക്രിയയിൽ നല്ല പങ്കുണ്ട്. *രാമചരിതാ*ദികൾ മുതൽ എല്ലാംതന്നെ വിവർത്തനങ്ങളാണെന്ന് ഒരർഥത്തിൽ പറയാമെങ്കിലും, ആധുനികസങ്കല്പത്തിനനുസരിച്ച് കൂടുതൽ മൂലാനുസാരികളായ വിവർത്തനങ്ങളേ ആ പേരർഹിക്കുന്നുള്ളുവെന്ന നിലവന്നു. ഈ കാലയളവിൽ *മഹാഭാരത*ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നവീകൃതബോധത്തിനു വിവർത്തനങ്ങളും ഒരു പങ്കുവഹിച്ചു. അതോടൊപ്പം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട മറ്റൊന്നുകൂടിയുണ്ട്. ആധുനികപൂർവഘട്ടത്തിലേതായി നാം പരിഗണിച്ചവയുൾപ്പെടെയുള്ള കൃതികളുടെ പാഠസംശോധനവും അച്ചടിയും നടക്കുന്നതും അങ്ങനെ അത് സാക്ഷരസമൂഹത്തിന് അഭിഗമ്യമായിത്തുടങ്ങുന്നതും ഇക്കാലത്തുതന്നെയാണ്. വിവർത്തിതപാഠങ്ങളും ഇവയും തമ്മിലുരസിയാകണം അക്കാലത്ത് മഹാഭാരതസംസ്കാരം വ്യാപിച്ചത്.

വിവർത്തനങ്ങളിൽ ആദ്യം പറയേണ്ടത് കുഞ്ഞുക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ *ശ്രീമഹാഭാരത*മാണ്. 1906-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ സമ്പൂർണപരിഭാഷ. അതിനുമുമ്പുതന്നെ കേരളവർമ വലിയകോയിത്തമ്പുരാന്റെ *ശാകുന്തള*വിവർത്തനം വന്നുകഴിഞ്ഞു (1882). തുടർന്നു പലരും *അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം* വിവർത്തനം ചെയ്തുവെന്നു മാത്രമല്ല കാളിദാസന്റെ കൃതികളെല്ലാം മലയാളത്തിൽ വന്നു. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊന്ന് ഭാസനാടകങ്ങളുടെ വിവർത്തനമാണ്. *മധ്യമവ്യായോഗം*, *ഊരുഭംഗം*, *കർണഭാരം* തുടങ്ങിയവ പല കാലത്തായി മലയാളത്തിൽവന്നു. ഇവയുടെയെല്ലാം സംസ്കാരം ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ *മഹാഭാരത*വായനയിൽ ഉണ്ടാകും.

വിവർത്തനങ്ങളിലൂടെ ഇവ മലയാളത്തിൽ വന്നപ്പോൾ പഴയമട്ടിലുള്ള പുനരാഖ്യാനങ്ങൾക്കു പ്രസക്തികുറഞ്ഞുവെന്നു കരുതാൻ വഴിയുണ്ട്. സ്ഥൂലത തോന്നിക്കുന്ന അത്തരം പുനരാഖ്യാനങ്ങളല്ല കവിതയുടെ പ്രവൃത്തിമണ്ഡലമെന്ന തിരിച്ചറിവുണ്ടായി. അപ്പോൾ, പരപ്പേറിയ ഇതിഹാസത്തിൽനിന്ന് സവിശേഷസ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ചില

കഥാപാത്രങ്ങൾ, ചില സന്ദർഭങ്ങൾ എന്നിവയൊക്കെ സ്ഥൂലത കഴിയുന്നത്ര ഒഴിവാക്കി ഭാവപ്രധാനമായി ആഖ്യാനം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമമുണ്ടായി. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപകുതിയിൽ സവിശേഷം ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട *മഹാഭാരത*കഥാപാത്രം കർണനാണെന്നു തോന്നുന്നു. പല തരം അവഗണനകളിൽനിന്ന് സ്വപ്രഭാവംകൊണ്ട് ഉയിർത്തെഴുന്നേല്ക്കുകയും വീരംകൊണ്ടും ത്യാഗംകൊണ്ടും അഭികാമ്യമായ വ്യക്തിത്വമാർജിക്കുകയും ചെയ്ത കഥാപാത്രമെന്ന നിലയിൽ കർണൻ പ്രത്യേക ശ്രദ്ധയർഹിച്ചതിൽ അക്കാലത്തിന്റെ ത്യാഗവീരം ഒരു പങ്കുവഹിച്ചിട്ടുണ്ടാകും. ഉള്ളൂരിന്റെ *കർണഭൂഷണം* തന്നെയാണിവിടെ എടുത്തുപറയാവുന്ന ഉദാഹരണം. കവിത്രയത്തിൽ മറ്റുരണ്ടുപേരെയും ഉള്ളൂരിനെയെന്നപോലെ *മഹാഭാരതം* ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പിന്റെ ഒരാദ്യകാലകവിതയും കർണൻ ആണ്. അതുപക്ഷേ കർണന്റെ കഥ ശ്ലോകരൂപത്തിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതേയുള്ളൂ. ബാലാമണിയമ്മയുടെ യയാതി, ച്യവനൻ, ശരശയ്യ മുതലായ കവിതകൾ ഭാരതകഥാപാത്രങ്ങളെ ആധുനികജീവിതസന്ദർഭങ്ങളിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നവയാണ്.

പക്ഷേ *മഹാഭാരതം* കവികളുടെ ശ്രദ്ധയെ ഗാഢമായി ആകർഷിച്ചത് ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിലാണ്. എം. ഗോവിന്ദന്റെ മരണത്തിൽ ജീവിതത്തിൽ, കുരുക്ഷേത്രത്തിലേക്കു വീണ്ടും എന്നിവ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടവയാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയുടെ ധാർമികവിപര്യയങ്ങൾ ധ്വനിപ്പിക്കാൻ ആദ്യത്തെ കവിതയിൽ *മഹാഭാരത*സന്ദർഭങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ കവിതയിൽ ശരശയ്യയിൽ കിടക്കുന്ന ഭീഷ്മരായി ഗാന്ധിയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കക്കാടിന്റെ വജ്രകുണ്ഡലം, അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ കുരുക്ഷേത്രം, കെ.ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ ബംഗാൾ മുതലായി പല കവിതകളിലും വ്യത്യസ്തരീതികളിൽ *മഹാഭാരതം* അന്തർപാഠമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. പാലൂരാണ് മഹാഭാരതേതിവൃത്തങ്ങൾ നിരന്തരം പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ഒരാധുനികകവി.

ഈ കവിതകളെക്കാൾ പൊതുസ്വീകാര്യത, സ്വാഭാവികമായും, നോവലുകൾക്കായിരുന്നു. പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണന്റെ *ഇനി ഞാനുറങ്ങട്ടെ* കർണനെയും പാഞ്ചാലിയെയും പ്രധാനസ്ഥാനത്തുനിർത്തി, അവരിലൂടെയെന്നു പറയാം, *മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം നടത്തുന്നു. വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം വന്ന എം.ടി. വാസുദേവൻനായരുടെ *രണ്ടാമൂഴം* നാടോടി ആഖ്യാനങ്ങളിൽ മാത്രം നായകനായിട്ടുള്ള ഭീമന്റെ കണ്ണിലൂടെ മഹാഭാരതത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നു. ആധുനികമായ അനുഭൂതിലോകങ്ങളിൽ ജീവിക്കുന്നവരായി *മഹാഭാരത*കഥാപാത്രങ്ങളെ കാണുന്ന രീതിയാണ് സാമാന്യമായി പറഞ്ഞാൽ ഇത്തരം ആഖ്യാനങ്ങളിലുള്ളത്.

ഇവയെക്കാൾ മുമ്പേവരുന്ന കുട്ടികൃഷ്ണമാരാരുടെ *ഭാരതപര്യടനം* ആധുനികകാലത്തെ മലയാളമഹാഭാരതങ്ങളിൽ മുഖ്യമാണെന്നു മാത്രമല്ല, ഈ നോവലുകൾ ഉൾപ്പെടെ ആധുനികകാലത്തെ *മഹാഭാരത*വായനയെ ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ച കൃതികൂടിയാണ്. *മഹാഭാരത*ത്തിലെ

പതിനെട്ടുസന്ദർഭങ്ങൾ തെരഞ്ഞെടുത്തു സംഗ്രഹിച്ച്, വ്യാഖ്യാനിച്ച് സമകാലികതയോടിണക്കി അവയുടെ നിത്യനൂതനത്വം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന രീതിയാണു മാരാരുടേത്. ധർമാധർമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പരമ്പരാഗതധാരണകൾ വിമർശനവിധേയമാക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന വ്യാഖ്യാനങ്ങളാണവ. ടി.എം. ത്രിവിക്രമൻ നമ്പൂതിരിപ്പാടിന്റെ *വ്യാസപ്രണാമം*, *വ്യാസപ്രസാദം* മുതലായ കൃതികളും ഈ വഴിക്കാണു സഞ്ചരിച്ചത്.

ഇങ്ങനെ *മഹാഭാരത*ത്തെ ആധുനികസന്ദർഭത്തിൽ മനസ്സിലാക്കുന്ന പല കൃതികളും മിക്കവാറും എല്ലാ ജനുസ്സുകളിലും ഉണ്ടായി. ആ പ്രക്രിയ അവസാനിച്ചുവെന്നു പറയാനുമാവില്ല.

*മഹാഭാരത*ത്തിന്റെ മലയാളജീവിതം ഇങ്ങനെ ബഹുപാഠങ്ങളിലൂടെ പടർന്നുപടർന്നാണ്. മലയാളത്തിലെന്നല്ല ഇന്ത്യയിലെ ഏതുഭാഷയിലും അതങ്ങനെയാകാനാണിട. *മഹാഭാരത*ത്തെ ഏകപാഠത്തിലേക്കോ ഏകാർഥത്തിലേക്കോ സംഗ്രഹിക്കാനുള്ള ഏതു ശ്രമത്തെയും അതിജീവിക്കാൻ അതിന്റെ ഈ പാഠോത്പാദനശേഷി മതിയാകുമെന്നു വേണം കരുതാൻ. അവയ്ക്കിടയിൽനിന്ന് ഇല്ലാത്ത യഥാർഥപാഠത്തെ എന്തിന് അന്വേഷിക്കണം?

ഗ്രന്ഥസൂചി

കുഞ്ഞുക്കുട്ടൻതമ്പുരാൻ, കൊടുങ്ങല്ലൂർ (വിവ:), 1995, *ശ്രീമഹാഭാരതം* വോള്യം ക, സുലഭപ്രസ്, തൃശൂർ.

ഗോവിന്ദപ്പിള്ള, പി., 1956, *മലയാളഭാഷാചരിത്രം*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ, 1977, *ശ്രീമഹാഭാരതം കിളിപ്പാട്ട്*, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

നാരായണപ്പണിക്കർ, ആർ., 1955, *കേരളഭാഷാസാഹിത്യചരിത്രം* കക, വി.വി. ബുക്ഡിപ്പോ, തിരുവനന്തപുരം.

പരമേശ്വരയ്യർ, ഉള്ളൂർ എസ്., 1974, *കേരളസാഹിത്യചരിത്രം* വോള്യം ക, കേരളസർവകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം.

...., 1970, *കേരളസാഹിത്യചരിത്രം* വോള്യം കക, കേരളസർവകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം

...., 1972, *കേരളസാഹിത്യചരിത്രം* വോള്യം കകക, കേരളസർവകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം.

മാധവപ്പണിക്കർ, നിരണത്ത്, 2001, *ഭാഷാഭഗവദ്ഗീത* (വ്യാ: പുതുശ്ശേരി രാമചന്ദ്രൻ), കണ്ണശ്ശസ്മാരകട്രസ്റ്റ്, തിരുവല്ല.

മേനോൻ, കെ.പി.എസ്., 1957, *കഥകളിരംഗം*, മാതൃഭൂമി, കോഴിക്കോട്.

ശങ്കരൻ, 2003, *ഭാരതമാല* (വ്യാ: പൊന്നറ സരസ്വതി), കണ്ണശ്ശസ്മാരകട്രസ്റ്റ്, തിരുവല്ല.

ശങ്കരപ്പിള്ള, ജി., 1984, ശുദ്ധമലയാളശാഖ , *സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ* (എഡി: കെ.എം. ജോർജ്), സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

സാം, എൻ. (എഡി:), 2009, *പാഠകകഥാമാലിക*, ഒ.ആർ.ഐ., തിരുവനന്തപുരം.

സുധഗോപാലകൃഷ്ണൻ, രാധാമാധവൻ, 2004, *കൈകൊട്ടിക്കളിപ്പാട്ടുകൾ*, സാംസ്കാരികപ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം.

Narayanan, M.G.S., 2013, *Perumals of Kerala*, Cosmo Books, Thrissur.

ഇതിഹാസങ്ങളുടെ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യം

ജോൺപോൾ

രചനകൾ ഇതിഹാസങ്ങളായി പ്രതിഷ്ഠ നേടുന്നത് കാലത്തെ അതിഭവിയ്ക്കുവാനുള്ള അവയുടെ പ്രാപ്തി മാത്രകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. ഏതെങ്കിലും വിശ്വാസധാരയോടോ ആ പരിവൃത്തത്തോടനുപാതപ്പെടുന്ന വംശാവലിയോടോ ചേർന്നു നിൽക്കുന്ന ഇതിവൃത്ത പ്രകൃതമല്ല, അതിനുള്ള മാനദണ്ഡം. ഇതിഹാസങ്ങളായി നാമംഗീകരിക്കുന്ന പല രചനകൾക്കും അങ്ങിനെയൊരു ഇതിവൃത്തപശ്ചാത്തലം ഉണ്ടാകാം. പക്ഷെ അതിന്റെ പേരിലല്ല; അവയിൽനിന്നും പ്രസരിക്കുന്ന നിത്യം നവമായ അർത്ഥസാദ്ധ്യതകളുടെ ദീപ്തശോഭയാലത്രെ അവ ഇതിഹാസങ്ങളായി ഘോഷിക്കപ്പെടുന്നത്. ഉരുക്കഴിക്കുന്തോറും പുതിയ പുതിയ അർത്ഥമാനങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്ന അനർഘ ഖനികളായി അവ വർത്തിക്കുന്നു. പ്രമേയം, പാശ്ചാത്തലം ഇവിടെ പൊരുളിലേയ്ക്കുള്ള പ്രവേശനമുഖം മാത്രമാണ്. പൊരുളാണ് സത്തയുടെ ഭൂമിക. അതിലാണ് ഉണ്മ. അതിനാണ് ചിര:സ്ഥായി. അതാണ് രചനയ്ക്ക് ഐതിഹാസിക മാറ്റം നൽകുന്നത്. ഹോമറിന്റെയും വ്യാസന്റെയും വാല്മീകിയുടെയും തുടർച്ചയിൽ ടോൾസ്റ്റോയിയും ദസ്തയേവ്സ്ക്കിയും ഷെയ്ക്സ്പിയറും കാളിദാസനും ഇടം തേടുന്നത് അതിനാലാണ്. റെംബ്രാന്റും റാഫേലും ആഞ്ചലോയും ഡാവിഞ്ചിയും ബീഥോവനും മൊസ്സാർട്ടും കുറസോവയും ഫെല്ലിനിയും ഡേവിഡ് ലീനും ഇതിഹാസകാരന്മാരാകുന്നതും ഇതിനാൽത്തന്നെ. മാധ്യമം ഏതായിരു

ന്നാലും രചനയിൽ നിന്നും വായിച്ചെടുക്കാനാകുന്ന ഭാവ സഹസ്രങ്ങളെ വികിരണം ചെയ്യുമ്പോൾ എന്നും എപ്പോഴും ഊറിത്തെളിയുകയും തുടർസാദ്ധ്യതകളാൽ പ്രലോഭിപ്പിക്കുകയും പ്രകോപിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഉണ്മയുടെ ശകലങ്ങളാണ് ഇവരുടെ രചനകളെ ഈ നിരയിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത്.

ഒരു പ്രമേയത്തിൽ നിന്നും ഒന്നിലേറെ രചനകൾ ഉയിർന്നുവരാം. ഒന്ന് ഒന്നിന്റെ തുടർച്ചയായിരിക്കെയും ആ ഒന്നിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ഭവിയ്ക്കുന്നു. ആദിരചനയുടെ ഗരിമ ഈ തുടർച്ചകൾക്കവകാശപ്പെട്ടതല്ല. അതൊരു തുടക്കബിന്ദുമാത്രം. അവിടെനിന്നല്ലാതെയും തുടങ്ങാം. തുടങ്ങുന്നതെവിടെ നിന്നായാലും, നിറുത്തുന്നതെവിടെയായാലും, സമഗ്രതലത്തിൽ ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നതെന്തെന്നതുമാത്രമാണ് വിചാരണമുഖത്തെത്തുന്നത്. ഒരു മാധ്യമത്തിൽ ഐതിഹാസിക മാറ്റം വരിച്ച ഒരു രചന മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിൽ പുനർരചിക്കപ്പെടാം. അതിന്റെ പേരിൽ മുൻഖണ്ഡികയിൽ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ആദിരചനയുടെ പ്രൗഢി ഗരിമകളുടെ പിൻതുടർച്ചാവകാശം തൽരചനകൾക്കു സിദ്ധിക്കുന്നില്ല. മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിന്റെ സാങ്കേതികത ഉപയോഗിച്ചുള്ള പരിഭാഷയായിരുന്നാൽ പോരാ, പുനർരചന. അതു മൗലികമാവണം. സ്വതന്ത്രമായ ദർശനം ഉൾപ്പേറണം. തന്റേതായ ഒരു പുതുവ്യാഖ്യാനം അതിൽ രചയിതാവ് ഉൾവേശിപ്പിച്ചിരിക്കണം.

ആദിരചന ഐതിഹാസികപദവി അവകാശപ്പെട്ടതല്ലാതിരിക്കെയും പുനർരചന അതിൽ സ്പന്ദിക്കുന്ന മൗലികമായ ദർശനം കൊണ്ട് സ്വന്തവും സ്വതന്ത്രവുമായ ഐതിഹാസികമാറ്റം അവകാശമാക്കാം. ഡേവിഡ്ലീനിന്റെ *ലോറൻസ് ഓഫ് അറേബ്യ*യും *ഡോ. ഷിവാഗോ*യും രണ്ടു നല്ല ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. അവയ്ക്കടിസ്ഥാനമായ സാഹിത്യകൃതികൾ നല്ല രചനകളായിരുന്നു. പക്ഷെ അവയെ നാം ഇതിഹാസങ്ങളുടെ ഗണത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ അവയുടെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരങ്ങൾ ചലച്ചിത്രകാരനെ ഇതിഹാസകാരസമനാക്കുന്നു. മറ്റൊരുദാഹരണമാണ് വിഭൂതിഭൂഷൺന്റെ *പഥേർപാഞ്ചലി*ക്കു സത്യജിത്റേ നൽകിയ ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കാരം.

ഒരു മാധ്യമത്തിൽ ഇതിഹാസമായി വാഴ്ത്തപ്പെടുന്ന ഒരു രചന മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിലും അതേ ഗരിമ സ്വന്തമാക്കി ആ മാധ്യമസ്ഥിതത്തിലും ഇതിഹാസമായി മാറുന്ന അപൂർവ്വ സന്ദർഭങ്ങളും ചരിത്രത്തിൽ നാം കണ്ടുമുട്ടുന്നു. ഷെയ്ക്സ്പിയറിന്റെ വിശ്രുത രചന മാക്ബത്തിനു അകിരകുറസോവ നൽകിയ ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കാരം, *ത്രോൺ ഓഫ് ബ്ലഡ്* നലംതികഞ്ഞ ഉദാഹരണം.

ബൈബിൾ അധിഷ്ഠിത ചിത്രങ്ങളിൽ *കിംഗ്ഓഫ് കിംഗ്സ്, ബൈബിൾ ഇൻ ദി ബിഗിനിങ്ങ്, റോബ്, ടെൻ കമാന്റ്മെന്റ്സ്, ബെൻഹർ* എന്നിവയേയും ഈ സരണിയിൽ ചേർത്തുകാണാം. വ്യത്യസ്തവും സ്വതന്ത്രവുമായ ദർശന വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലേയ്ക്കു കടക്കുന്നില്ലെങ്കിലും ചലച്ചിത്ര സൃഷ്ടികൾ എന്ന നിലയിൽ അവ സ്വന്തമാക്കിയ മികവ് ആധാരപ്രമേയത്തോടുനിരക്കുംവിധം ശ്രേഷ്ഠമായിരുന്നു.

അപൂർവ്വങ്ങളും മേൽപരാർശിച്ച സൗഭാഗ്യങ്ങൾ ലഭിയ്ക്കാറുള്ള ആദിരചനയുടെ ഐതിഹാസികമാറ്റത്തിന് ലഭിച്ച വലിയ സ്വീകരണം മാത്രം കണ്ടു പ്രചോദിതരായി ആ വഴി തുടർച്ചയിൽ മറ്റൊരു മാധ്യമത്തിൽ അഭിരമിക്കുവാൻ ഉത്സുകരായി ഇറങ്ങുന്നവർ പ്രമേയത്തിലെ പ്രത്യേക ബിംബങ്ങളെ അതേപടി ആവർത്തിക്കുന്നതിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധിയ്ക്കുന്നു. ഫലമോ, അവ നിഴലുകൾ മാത്രമായി പരിമിതപ്പെടുന്നു. അല്ലാതെ ആദി രചനയുടെ പുതിയ വ്യാഖ്യാനം നൽകുമെന്നുറപ്പിച്ചു പുറപ്പെട്ട് ആവിഷ്ക്കാരതലത്തിൽ അതിനുവൈഭവമില്ലാതെ ഇടറിനിൽക്കുന്നവരെയും കാഴ്ച വീഥിയിൽ കാണാനാകുന്നു.

ഇതിൽ ആദ്യം പറഞ്ഞ വഴിയേയാണ്, ഇന്ത്യൻ പരിവൃത്തത്തിൽ, നാടകത്തിലും സിനിമയിലും (ടെലിവിഷനിലും ഏറെപേരും സഞ്ചരിച്ചു കാണുന്നത്. ഇന്ത്യൻ സിനിമയുടെ ആദിപാദത്തിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ *പുണ്ഡാലിക്കും രാജാഹരിശ്ചന്ദ്ര*യും ചരിത്രവഴികൾ പിൻപറ്റി പിറന്ന ചിത്രങ്ങളാണ്. അവ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത് സെല്ലുലോയിഡിലാണെങ്കിലും രചനയിലും ആവിഷ്കാരത്തിലും കൂറ് നാടകത്തോടായിരുന്നു. ചെറിയ ചെറിയ രംഗങ്ങളുള്ള നാടകമായി പ്രമേയത്തെ എഴുതി വിടർത്തി നാടകസ്റ്റേജിലും സ്റ്റുഡിയോ സെറ്റുകളിലും ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ടായിരുന്നു നിർമ്മിതി. മേമ്പൊടിയ്ക്കെങ്കിലും വാതിൽപ്പുറചിത്രീകരണത്തിനു ഇടം ലഭിക്കുന്നത് പിന്നെയും പതിറ്റാണ്ടുകൾ കഴിഞ്ഞാണ്. കൂറ്റൻ സെറ്റുകളെ ആശ്രയിച്ചാണ് വർത്തമാനഘട്ടത്തിൽപ്പോലും ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചുവരുന്നത്. വാതിൽപുറ ചിത്രീകരണത്തിനു കുറെക്കൂടി പ്രാധാന്യം നൽകി. സ്പീച്ചുകളുടെ മാതൃകയിലുള്ള സംഭാഷണരീതിയ്ക്കുപകരം ഏറെ വാചാലമല്ലാത്ത സംഭാഷണമട്ടും സ്വീകരിച്ചു. അവിടെയും പശ്ചാത്തലസംസ്കൃതിയുടെ മൊഴി പ്രതീതിയ്ക്കുവേണ്ടി വാക്കുകൾക്ക് പ്രത്യേക താളവും വേറിട്ട ഊന്നലും നൽകി. നാടകീയത തുടർന്നുവെങ്കിലും ദൃശ്യതലത്തിലാക്കി അതിന്റെ ആവേഗ തുടി.

ഇത്തരം ചിത്രങ്ങൾ അവ സംബന്ധമായ ഗവേഷണങ്ങൾക്കും കാലഘട്ടപ്രതീതി പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുമായി വേണ്ടി വരുന്ന സമയധനവ്യയക്കൂടുതലുകളുടെ പേരിൽ ഭൂരിപക്ഷത്തെ ഇവയിൽ നിന്ന കറ്റിനിറുത്തി. അയഥാർത്ഥം സൃഷ്ടിച്ചു അതിൽ യഥാർത്ഥത്തെ നിവേശിക്കുന്നതിൽ വൈഭവക്കുറവ് പരിമിതികൾ തീർത്തു. ബഡ്ജറ്റിംഗിന്റെ കൗശല മറവിലുള്ള ലുബ്ധ് പത്തിവിടർത്തിയാടിയപ്പോഴൊക്കെ അഭംഗി അലോസരങ്ങൾ തീർത്തു. ആസൂത്രണത്തിലെ കൃത്യതയില്ലായ്മ ധൂർത്തുകൾക്ക് വളം വച്ചു കൊടുത്തു. അപൂർവ്വങ്ങളിൽ അപൂർവ്വങ്ങളായി മാത്രമാണ് അപവാദങ്ങൾ ഉണ്ടായത്; അപവാദങ്ങൾക്കുവേണ്ട ശ്രമങ്ങൾ പോലുമുണ്ടായത്. അവയിൽ വിരലിലെണ്ണാവുന്നവ ദൃശ്യമാധ്യമത്തിന്റെ സ്ഥലകാലങ്ങളെ മറികടക്കുവാനും അതിഭവിക്കുവാനുമുള്ള പ്രത്യേക വരത്തെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി ചരിത്രത്തിൽ ആദരപൂർണ്ണമായ ഇടംനേടി.

സിനിമയാണു ടെലിവിഷനുമുൻപേ പിറന്നതെങ്കിലും മലയാളത്തിൽ പുരാണേതിഹാസങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയുള്ള ദൃശ്യാവിഷ്കാരങ്ങൾ

രംഗമാക്കിയത് ടെലിവിഷനാണ്. ഉത്തരേന്ത്യയിൽ ഘോഷിയ്ക്കപ്പെട്ട പുണ്യ പുരാണ വീരസാഹസിക സീരിയലുകളുടെ മൊഴിമാറ്റങ്ങളിൽ നിന്നായിരുന്നു തുടക്കവും തുടർച്ചയും. സാങ്കേതികജിമ്മിക്കുകളുടെയും ട്രിക്കുകളുടെയും പിൻബലത്തോടെ അവ സ്ക്രീൻ വാണു. സാങ്കേതികവിദ്യയെ അവ്വിധം പ്രയോജനപ്പെടുത്തി എന്നതു മാറ്റി നിറുത്തിയാൽ അവയത്രയും വിട്ടാചാര്യയുടെ ചലച്ചിത്രവഴി പിൻതുടർന്ന ദൃശ്യമാമാങ്കാങ്ങൾ മാത്രമായി. പാത്ര സൃഷ്ടിയിലും ചമയത്തിലും വേഷത്തിലും അഭിനയത്തിലുമൊന്നും *ചന്ദ്രലേഖ*യുടെ നാളുകൾ വിട്ട് അവ ഏറെയൊന്നും സഞ്ചരിച്ചുമില്ല. എന്നിട്ടും ദേശീയതലത്തിൽ കൊയ്തെടുത്ത ജനപ്രീതിയ്ക്കു തുല്യമായ സ്വീകാര്യത ഇവിടെയും അവ നേടി. അത് പ്രാദേശിക പ്രസക്തിയുള്ള ഏടുകളെ ആധാരമാക്കി ഈ വഴി പിൻതുടരുവാൻ ഇവിടെയും ചിലരെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. ദേശീയ പരമ്പരയ്ക്കു പ്രാപ്യമായ സൗകര്യങ്ങളോ ബഡ്ജറ്റോ പക്ഷേ, ഇവിടെ പ്രാപ്യമായിരുന്നില്ല. തന്മൂലം മലയാളം ശ്രമങ്ങൾ വെറും കെട്ടുകാഴ്ചകൾ മാത്രമായി. കാതലുള്ള കലാപകാരിയായി സിനിമയിൽ ഖ്യാതിനേടിയ പി.എൻ. മേനോൻ പോലും ടെലിവിഷനിലെ ഈ വഴിയിൽ ഇടറുന്നതു കാണേണ്ടിവന്നു നമുക്ക്. എന്നാൽ ഇതിനിടയിലും പരിമിതികളെ ആവും വിധംമറികടന്ന് ജനപ്രീതി പിടിച്ചു പറ്റി ചില പരമ്പരകൾ. പുനർവ്യാഖ്യാന സാഹസങ്ങൾക്കൊന്നും മുതിരാതെ സാമ്പ്രദായികരതിയിലുള്ള ഉത്തരേന്ത്യൻ വാർപ്പുമാതൃകകളെ, അവയിലെ ആഡംബരങ്ങൾ പരമാവധി ഒഴിവാക്കി, മറ്റെല്ലാവിധത്തിലും അതേ ശ്രുതിയിൽ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ടാണ് ആ പരമ്പരകൾ പ്രീതി പ്രാപ്യമാക്കിയത്. പലകുറി പറഞ്ഞതിനെ ഭക്തി ഭാവാനുരണനങ്ങൾ തീർക്കുവാൻ വേണ്ട എല്ലാ പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും ചേർത്തുകൊണ്ട് ആവർത്തിക്കുന്നു എന്നതിൽ കവിഞ്ഞ അന്വേഷണവാഞ്ഛയോ, സൗന്ദര്യദീക്ഷയോ അവരെ അലട്ടിയതുമില്ല. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ഹ്രസ്വകാലത്തിനപ്പുറത്തേയ്ക്ക് അവരുണർത്തുവാൻ ശ്രമിച്ച തരംഗത്തിന് ആയുസ്സുമുണ്ടായില്ല.

മലയാള സിനിമ നവതിയോടടുക്കുകയാണ്. ഏതാണ്ട് 5000-ഓളം സിനിമകൾ ഇതിനകം മലയാളത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അവയിൽ പുരാണങ്ങളെയും ഇതിഹാസങ്ങളെയും മിത്തുകളെയും നാടൻപാട്ടുകളെയും ചരിത്രത്തെയും അവയുടെ പരിവൃത്തത്തിലുള്ള സങ്കല്പങ്ങളെയും പിൻപറ്റിയുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ മൊത്തം സംഖ്യ അൻപതിനടുത്തേ വരൂ... അതായത് വെറും ഒരു ശതമാനം മാത്രം. പുരാണേതിഹാസങ്ങളേക്കാൾ മേൽസൂചിപ്പിച്ച ധാരകളെ അവലംബമാക്കിയ പ്രമേയങ്ങളാണ് അവയിൽത്തന്നെ പകുതി ചിത്രങ്ങൾക്കാധാരം. പുരേണേതിഹാസങ്ങളുടെ ചുവടുപിടിച്ചുള്ള ചിത്രങ്ങൾ ആകെ ചിത്രങ്ങളുടെ അരശതമാനം മാത്രമെന്നു സാരം.

*പ്രഹ്ലാദ*യാണ് ഈ ധാരയിലെ ആദ്യചിത്രം. ദേശീയതയെ മുൻനിറുത്തിയുള്ള സാമൂഹികകലാപത്തിന് മറ്റു ഭാഷകളിൽ സിനിമയെ ഉപയോഗിച്ച കെ.സുബ്രഹ്മണ്യം പക്ഷെ *പ്രഹ്ളാദ* ഒരുക്കിയത് ആ മനസ്സോടെയല്ല. മറ്റു ഭാഷകളിൽ വിജയകരമായി അവതരിപ്പിച്ച ഒരു പ്രമേയത്തെ തനിയ്ക്കു സ്വായത്തമായ ചലച്ചിത്രഭാഷ ഉപയോഗിച്ചു മലയാ

ളത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക മാത്രമാണ് അദ്ദേഹം ചെയ്തത്. ചിത്രത്തിനു സാമ്പത്തികപിൻബലം നൽകിയ അന്നത്തെ റീജന്റ് റാണിയുടേയും ദിവാൻ സി.പി. രാമസ്വാമി അയ്യരുടെയും ആവശ്യം നൃത്തത്തിനു പ്രാധാന്യമുള്ള ഒരു ചിത്രം ഉണ്ടാവുകയായിരുന്നു. ഒരു ബാലെനർത്തകിയോടുള്ള വാത്സല്യം നിമിത്തം അവളെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു നിർമ്മാണലക്ഷ്യം തന്നെ. അതിനിണങ്ങുന്ന ഒരു പ്രമേയമായി ഗുരു ഗോപിനാഥ് പ്രഹ്ളാദകഥ നിർദ്ദേശിച്ചു. അവരത് സ്വീകരിച്ചു. കെ. സുബ്രഹ്മണ്യത്തെ സംവിധാന ചുമതല ഏൽപ്പിച്ചു. (അദ്ദേഹത്തിന്റെ പുത്രിയാണ് പിന്നീടു വിശ്രുത നർത്തകിയായ പത്മാസുബ്രഹ്മണ്യം. നൃത്തകലയോടു സ്വാഭാവികമായും സുബ്രഹ്മണ്യത്തിന് മമതയുണ്ടായിരുന്നു.)

മലയാളത്തിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ചലച്ചിത്രഭാഷ്യമുണ്ടായിട്ടുള്ളത് *അയ്യപ്പചരിത*ത്തിനാണ്. അക്കൂട്ടത്തിൽ ഓർമ്മയിൽ ഇപ്പോഴും തങ്ങി നിൽക്കുന്നത് പി. സുബ്രഹ്മണ്യത്തിന്റെ ചിത്രമാണ്. നയനാഭിരാമങ്ങളായ പുറം കാഴ്ചകൾക്കും കേൾവി മാധുര്യം ഇപ്പോഴും ഇറ്റി നിൽക്കുന്ന സുന്ദരഗാനങ്ങൾക്കുമാണ് ആ പുകഴിൽ മുഖ്യപങ്ക്. ഗുരുവായൂരപ്പനെക്കുറിച്ചും ഒന്നിലേറെ ചിത്രങ്ങളുണ്ടായി. അവിടെയും സുബ്രഹ്മണ്യം ചിത്രമായിരുന്നു ഭേദപ്പെട്ടത്. പാട്ടുകൾ അവിടെയും ആകർഷണമായി.

ഉദയായും നീലായും മത്സരിച്ചു നിർമ്മിച്ച *കൃഷ്ണ കുചേല*യും *ഭക്തകുചേല*യും അന്ന് ശ്രദ്ധയാകർഷിച്ചത് ചലച്ചിത്രമേന്മയുടെ പേരിലല്ല, ഭക്തിരസോദ്ദീപനദൃശ്യവിപണിയിൽ ആരൊക്കെ മറികടക്കും എന്ന മത്സരമുണർത്തിയ അലകളുടെ പേരിലാണ്. നിർമ്മാതാക്കൾക്കിടയിലെ ഇത്തരം മത്സരങ്ങൾക്കു നിർദ്ദിഷ്ടപ്രമേയനിബന്ധനകളില്ലായിരുന്നു. ഒരു വൈദികൻ പ്രതിയായി വിവാദകോലാഹലങ്ങൾ തീർത്ത ഒരു കൊലപാതകത്തെ പിൻപറ്റി ഒരേ സമയം രണ്ടു ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിലുണ്ടായതോർക്കുക. *കൊടുങ്ങല്ലൂരമ്മ, അമ്മേ ഭഗവതി, സീത, അംബ, അംബിക, അംബാലിക* തുടങ്ങിയ ദേവീമഹാത്മ്യ വിളംബരകഥകളും സ്ക്രീനിലെത്തി. *ശ്രീരാമപട്ടാഭിഷേകം, കുമാരസംഭവം, ശ്രീമദ്ഭഗവത്ഗീത, ജഗദ്ഗുരുആദിശങ്കരൻ, ഭക്തഹനുമാൻ* എന്നിവ ആ തുടർച്ചയിൽവന്നു. *ശകുന്തള അനാർക്കലി, ശീലാവതി, സത്യവാൻസാവിത്രി* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളും ആ ജനുസ്സിനോടു ചേർന്നു നിന്നു. അക്കൂട്ടത്തിൽതന്നെ *ലൈലാമജ്നു, സ്നാപകയോഹന്നാൻ ജീസസ്, തോമാശ്ലീഹ, മിശിഹാചരിത്രം* തുടങ്ങിയ ചിത്രങ്ങളും സ്ക്രീനിലെത്തി. (ലിസ്റ്റ് പൂർണ്ണമല്ല) അവതാര രൂപങ്ങൾക്ക് ശിവകാശിയിൽ കലണ്ടറുകളും ഈശ്വരന്മാരുടെ ചിത്രങ്ങളും ഒരുക്കുന്നവരുടെ ഭാവനാസൃഷ്ടമായ ആകൃതിയും വേഷവുമാണ് പലപ്പോഴും കണ്ടെത്താനായിരുന്നത്. കുറെക്കൂടി കാല്പനികമായി രവിവർമ്മ പെയിന്റിംഗുകളിലെ രൂപവിഭാവനത്തോട് ചേർന്നു നിൽക്കുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങളും അപൂർവ്വമായുണ്ടായി. കാലഘട്ടത്തിനനുസരിച്ച രൂപവേഷചമയാദികളിലും ആഖ്യാനഘടനയിലും മൊഴിമട്ടത്തിലും ആവിഷ്ക്കാരവടിവിലും ചെറിയ ചെറിയ ഭേദഗതികൾ കണ്ടെടുക്കുവാനാകുന്നു. അടിസ്ഥാനസങ്കല്പം പക്ഷെ *പുണ്ഡാലിക്കി*നെയും *രാജഹരിശ്ചന്ദ്ര*യേയും വിട്ടകലുവാൻ ശങ്കിച്ചു തുടർന്ന് തന്നെ പോന്നു.

കച്ചവട താല്പര്യങ്ങൾക്കു മുൻതൂക്കം കൊടുത്തുകൊണ്ട് ഭക്തിരസത്തെ വിണ്ണിയിലെത്തിക്കുവാനുള്ള ഔത്സുക്യമാണ് മുൻപേ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ നിർമ്മാതാക്കളെ ഈ ശ്രേണിയിലേയ്ക്കാകർഷിച്ചത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ ചിത്രങ്ങൾ ക്ഷണികമായ ഒരു ശ്രദ്ധയ്ക്കപ്പുറം ഭാവുകത്വരചനയിലും പുതിയ ദർശനങ്ങളെ ഉൾച്ചേർക്കുന്നതിലും ശ്രമങ്ങൾ നടത്തുകയോ സംഭാവനകൾ നൽകുകയോ ചെയ്യുമെന്നു പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത് അസംബന്ധവുമായി.

ഇതിനെല്ലാമിടയിലും ഒറ്റപ്പെട്ട ചില ശ്രമങ്ങൾ ഉണ്ടായി. പാടിപ്പതിഞ്ഞ പൊരുളുകളുടെ ഭണ്ഡാരത്തിൽനിന്നും ഒരു കഥാബീജത്തെയെടുത്തു പുതിയൊരു ചിത്രത്തിനാധാരമാക്കുമ്പോൾ മൂലബീജത്തിന്റെ ആഴത്തിലുള്ള പുനർവായന അനിവാര്യമാണ്. ആ പുനർവായന ഒരു പുനർ രചനയ്ക്കുള്ള വെമ്പലായി ഉള്ളിൽ ത്രസിക്കുമ്പോഴേ അവ്വിധമൊരു രചനയ്ക്കു പ്രസക്തിയുള്ളൂ; ന്യായസാധുതയുള്ളൂ. പലവിധ പാണന്മാരും പാടിപ്പഴകിയ വീരചേകവചരിതം ഒരിയ്ക്കൽക്കൂടി ആവർത്തിക്കുന്നതിനെന്തുന്യായം എന്ന ചോദ്യം ഉള്ളിലിരുന്നു വിങ്ങിയപ്പോഴാണ് വടക്കൻ പാട്ടിലെ ചന്തുപർവ്വം താൻ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലൂടെ വീണ്ടും വായിച്ചതെന്നും ചതിച്ചവനായി മുദ്രകുത്തപ്പെട്ട ചന്തു ചതിയ്ക്കപ്പെട്ടവനായിരുന്നു തുടക്കം തൊട്ട് അന്ത്യംവരെ എന്ന വെളിപാടിൽ നിന്നും ഉയിർന്നുവന്നതാണ് *ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ* എഴുതുവാൻ പ്രേരകമായതെന്ന് എം.ടി.വാസുദേവൻനായർ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് പുരാണേതിഹാസങ്ങളെ അലംബമാക്കിയുള്ള ചലച്ചിത്രരചനകൾക്കും അതേ അളവിൽ പ്രസക്തബാധകമാണ്.

മലയാളത്തിൽ ഈ വഴിയ്ക്കൊരു ശ്രമം ആദ്യമുണ്ടായത് 1949–50 കാലഘട്ടത്തിലാണ്. തിരക്കഥ പൂർത്തിയായെങ്കിലും ചിത്രീകരണഘട്ടത്തിലേയ്ക്കു കടക്കുവാൻ യോഗ ഭാഗ്യമുണ്ടാവാതെ പോയ ആ ചലച്ചിത്ര ശ്രമത്തിനുവേണ്ടി തിരക്കഥയെഴുതി ഒരുക്കങ്ങൾക്കു മുന്നിട്ടിറങ്ങിയത് കാലത്തിനു മുൻപെ സഞ്ചരിച്ച പ്രതിഭാ വിസ്മയമായിരുന്ന സി.ജെ. തോമസ് ആയിരുന്നു. ക്രിസ്തുവിന്റെ ജീവിതത്തിലെ അവസാനത്തെ നാളുകളായിരുന്നു പ്രമേയത്തിനവലംബം. മേരി കാർലിയുടെ *ബറാബസ്* എന്ന നോവൽ വായിച്ചപ്പോഴുണ്ടായ പ്രചോദനത്തിൽ നിന്നും കൈനിക്കര പത്മനാഭപിള്ള ഒരു നാടകമെഴുതി. കാൽവരിയിലെ കല്പപാദപം. ഈ നാടകത്തെ ഉപലംബമാക്കിയാണ് സി.ജെ അതേ പേരിൽ ചലച്ചിത്രശ്രമം നടത്തിയത്.

ചരിത്രപുരാണപരിവൃത്തത്തിലുള്ള ഒരു പ്രമേയത്തെ പുനർവിന്യസിപ്പിക്കുവാൻ സി.ജെ. മുന്നിട്ടിറങ്ങുന്നത് മേരി കാർലിയെയോ കൈനിക്കരയെയോ പിൻതുടരാനായിരുന്നില്ല. സി.ജെ.യ്ക്കു തന്റേതായ ഒരു വീക്ഷണം അവതരിപ്പിക്കുവാനുണ്ടായിരുന്നു. തിരക്കഥയിൽ യേശുവിനോടു ചേർന്നു നിൽക്കുമ്പോഴും തുല്യപ്രാധാന്യത്തോടെ സി.ജെ.യൂദാസിന്റെ മനസ്സ് ആഴത്തിൽ വായിച്ചത് ആ വീക്ഷണത്തിലൂടെയാണ്. വിശുദ്ധമറിയത്തെയും ഇസബെല്ലിനെയും മഗ്ദലെനമറിയത്തെയും ഘോഷിക്കുന്ന തൂലികകൊണ്ട് ജൂഡിത്തിന്റെ ഹൃദയസംഘർഷങ്ങൾ അടയാളപ്പെടുത്തിയതും. പിലാത്തോസിന്റെ മന: ചാഞ്ചല്യങ്ങളെ സത്യ

രൂക്ഷമായി ഇഴപിരിച്ചതും മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ രക്ഷകനായതുകൊണ്ട് ക്രിസ്തുവിനെയും മനുഷ്യസഹജങ്ങളായ പ്രകൃതങ്ങളുടെ പേരിൽ യൂദാസിനെയും ഒരേ നിർമ്മമതയോടെ അടയാളപ്പെടുത്തിയതും ആദർശനീയപ്രേരണയാലാണ്. യൂദാസിനെക്കുറിച്ചുള്ള സി.ജെ.യുടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങളെ യൂദാസ് ആത്മഹത്യചെയ്യുവാൻ ഒരു മുഴം കയറെടുക്കുന്നതിനുപകരം ആത്മസംഘർഷങ്ങളത്രയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിന് തൂലിക കൈയ്യിലെടുത്തിരുന്നുവെങ്കിൽ അതാകുമായിരുന്നു ഏറ്റവും ഉദാത്തമായ സുവിശേഷമെന്ന നിരീക്ഷണത്തോടു ചേർത്തുവേണം വായിക്കുവാൻ. ജൂഡിത്തിനെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശങ്ങളിലും ആഴങ്ങളിലെ അർത്ഥതലങ്ങളുടെ മൗന മുദ്രിതങ്ങളായ വ്യംഗ്യങ്ങൾ കാണാനാകുന്നു. വിശുദ്ധമറിയം തിരക്കഥയിൽ ആദ്യന്തം വാചാലമായ നിശബ്ദതയുടെ ആഴങ്ങളിൽ നിന്നുമാണ് സംവദിക്കുന്നത്. ചിത്രാന്ത്യത്തിൽ ആന്റിഗണിസ്റ്റുകളിൽ പ്രമുഖനായ കയ്യാഫാസിന്റെ വീഴ്ചയുടെയും പതർച്ചയുടെയും വ്യംഗ്യം ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പിന്റെ പ്രഭാവിക്ഷോഭങ്ങളോടിടചേർത്ത് കയ്യാഫാസ് ചുണ്ടോടടുപ്പിച്ച പാനപാത്രവുമായി ആസകലനം നിന്നു വിറയ്ക്കുന്ന ദൃശ്യത്തിലാണ് സി.ജെ. വിന്യസിച്ചിരിക്കുന്നത്. (കാൽവരിയിലെ കല്പപാദപം(തിരക്കഥ) സി.ജെ. തോമസ് ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം) അതാവട്ടെ ആഖ്യാനസമഗ്രതയിൽ വിരുദ്ധതലങ്ങളിലും ഭാവനൈരന്തര്യത്തെ അനുഭവവേദ്യമാക്കുന്ന ചലച്ചിത്രഭാഷയുടെ സമർത്ഥമായ നിവേശവുമായിരിക്കുന്നു. ഈ തിരക്കഥ ചലച്ചിത്രമായില്ല എങ്കിലും സി.ജെ. മരിച്ച് അരശതാബ്ദം പിന്നിട്ടശേഷം ഇതിന്റെ തിരക്കഥ കണ്ടെടുത്തു പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുകയുണ്ടായി. തിരക്കഥയിൽ നിന്നും സങ്കൽപ്പിച്ചെടുക്കാനാവുന്ന ദൃശ്യഭാഷ്യം പുരാണേതിഹാസങ്ങളെ ഉപലംബമാക്കിയുള്ള ഒരു ദൃശ്യരചനയക്ക് എത്രത്തോളം മൗലികവും സ്വതന്ത്രവുമായ ദർശനവും വ്യാഖ്യാനവും അതിനാലുള്ള വേറിട്ട സത്തയും ഉൾക്കൊള്ളാനാകുമെന്നതിന് നമുക്കു ലഭിച്ച താരതമ്യങ്ങളില്ലാത്ത മാതൃകയായിരിക്കുന്നു.

തിരക്കഥയിൽ സി.ജെ. ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന സംഭാഷണം അതിലളിതമാണ്. ശകലങ്ങളുടെ നൈരന്തര്യത്തിലാണതിന് അർത്ഥ തുടർച്ച. സാധാരണ സംസാരഭാഷയിലാണതിന്റെ പ്രവാഹം. അതിനിടയിൽ ഗഹനങ്ങളായ പൊരുളുകൾ ഇഴചേരുമ്പോൾ, പൊടുന്നനവെ കനം ചേർക്കാതെ ശ്രുതി അവ്വിധം തുടർന്നുകൊണ്ട് അരികുകളിലെ മൗനങ്ങൾകൊണ്ടും അതിനിടയിൽ ശരീരഭാഷയുടെ കൃത്യതയുള്ള ഉൾച്ചേരലുകൾകൊണ്ടും ഊന്നലുകളിലെ വ്യംഗ്യസൂചകങ്ങൾകൊണ്ടും ഗഹനതയെ, അനായാസമായി ആസ്വാദകനു പകുത്തുകൊടുക്കുന്ന ചലച്ചിത്രവഴക്കം ഈ തിരക്കഥയുടെ വലിയ സവിശേഷതയാണ്. പോയകാലത്തെ സംഭാഷണങ്ങൾക്കു പ്രത്യേക തുടിതാളം ചേർക്കണമെന്നും ആ താളത്തിലധിഷ്ഠിതമായി വേണം ആരോഹണാവരോഹണങ്ങളിലൂടെ ഗഹനതകളെ നാടകീയമായി ഇടചേർക്കാനെന്നുമുള്ള വാർപ്പുരചനാരീതികളെ സിനിമയിൽ (നാടകത്തിലുമതെ) സി.ജെ. നിരാകരിച്ചു. അതിലൂടെ ഇത്തരം ചലച്ചിത്രാവിഷ്ക്കാരങ്ങളിൽ നാടകപ്പതിപ്പുത്തുടർച്ചകളെ എങ്ങിനെ ഒഴിവാക്കാമെന്ന പാഠം എഴുതി ചേർക്കുകയും ചെയ്തു.

പുരാണേതിഹാസങ്ങളുടെ പുനരാവിഷ്കാരത്തിന് വർത്തമാന കാല പ്രസക്തിയുണ്ടാവണമെങ്കിൽ അതിൽ സമകാലിക സമൂഹത്തിൽക്കൂടി പ്രസക്തമായ ജീവിതവിചാരണകളെ നിബന്ധിക്കുവാൻ കഴിയണം. ഇന്നിന്റെ രൂപകങ്ങളുമായി പരാമർശിത കാലഘട്ടത്തിലെ സമൂഹത്തിന്റെ രൂപകങ്ങളെ അനുപാതപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയണം. അപ്പോഴേ സാധർമ്മ്യവും അനുഭവവേദ്യമാകൂ.

സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ പ്രകൃഷ്ടമായ *നാടകത്രയ*ത്തിന് നാടകവഴിയിൽ പ്രമുഖമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. മുൻഖണ്ഡികയിൽ സൂചിപ്പിച്ച അടിസ്ഥാന നിഷ്ഠകളത്രയും ഈ നാടകങ്ങളിൽ സി. എന്നി.ന്റേതായ രീതിയിൽ ഉൾവേശിപ്പിച്ചിരുന്നു. അവയിൽ *കാഞ്ചനസീത* അരവിന്ദൻ ചലച്ചിത്രമാക്കി. പുരാണങ്ങളിലേയ്ക്കെന്താ മടക്കയാത്രയാണോ എന്നു വിയോജിപ്പിന്റെ സ്വരത്തിൽ ചോദിച്ചപ്പോൾ അരവിന്ദൻ പറഞ്ഞ മറുപടി: അല്ല, വർത്തമാനകാലത്തിലെ രാമായണത്തെ കോസല രാജ്യത്തിലെ രാമവാഴ്ചയുടെ നാളുകളിലെ ബിംബങ്ങൾകൊണ്ട് ധ്വനിപ്പിക്കുവാനാണ് ശ്രമം എന്നായിരുന്നു.

ദൃശ്യങ്ങൾ കൊണ്ടുമാത്രം സംവദിക്കുന്ന ചലച്ചിത്രാസ്വാദനപാകത്തോടുചേർന്നു പോകുവാൻ വിസമ്മതിച്ചുവെങ്കിലും പ്രകൃതിയെ സീതയുമായി അനുപാതപ്പെടുത്തുന്ന ദർശനം ആദരണീയമായി. *ഭൂമികന്യക* എന്നതിനർത്ഥം തെളിയിക്കുംവിധം സീത അസന്നിഹിതയായി ചിത്രത്തിലുടനീളം പ്രകൃതി ശകലങ്ങളിൽ സാന്നിദ്ധ്യം അനുഭവവേദ്യമാക്കി. *കാഞ്ചന സീത* പ്രധാനമാകുന്നത് അതിൽ *അരവിന്ദരാമായണ*ത്തിന്റെ തുടിപ്പുകൾ കണ്ടെത്താനാകുന്നു എന്നതിനാലാണ്. ഒരു മാതൃകയായി മറ്റുള്ളവർക്കു പിൻവർത്തിക്കുവാൻ വേണ്ടിയല്ല; ഒറ്റപ്പെട്ട ഒരു കലാപശിലയായി പ്രവാഹമദ്ധ്യേ എഴുന്നു നിൽക്കുവാനാണ് അരവിന്ദൻ കാഞ്ചനസീത തീർത്തത്.

വ്യാസന്റെ ചിരി എന്നു കുട്ടികൃഷ്ണമാരാര് വിശേഷിപ്പിച്ച വ്യാസരചിതത്തിലെ ഒരു നുറുങ്ങിന്റെ മോഹിപ്പിക്കുന്ന ദൃശ്യാവിഷ്കാരമായി *വൈശാലി. മോഹിപ്പിക്കുന്ന* എന്ന് എഴുതിയതു ബോധപൂർവ്വം തന്നെയാണ്. കാല്പനികതയുടെ അഴകുവടിവത്രയും ലോഭമെന്യേ ദൃശ്യങ്ങളിൽ ചൊരിഞ്ഞിട്ടുകൊണ്ടായിരുന്നു ഭരതന്റെ ചലച്ചിത്രാവിഷ്കാരം. ചിത്രമാകുന്നതിന് പതിറ്റാണ്ടു മുൻപേ, മനസ്സിലെ സിനിമ ചിത്രങ്ങളായി വരഞ്ഞു സൂക്ഷിച്ചിരുന്ന ഭരതൻ, തന്റെ മനസ്സിലെ സിനിമയുടെ രേഖാചിത്രഭാഷ്യത്തിന് തിരക്കഥ തേടിയാണ് തന്നെ സമീപിച്ചതെന്ന് എം.ടി. പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. *ഋശ്യശൃംഗന്റെ* കഥ പറയുവാൻ വെമ്പിയ ഭരതൻ എം.ടി.യുമായി ചേർന്നപ്പോൾ ചിത്രത്തിലൂടെ പറഞ്ഞത് *വൈശാലി*യുടെ കഥയായി. ഫോക്കസ്സിൽ വന്ന ആ മാറ്റം, പരിത്യക്തയാകുന്ന വൈശാലിയോടു പ്രേക്ഷകനു തോന്നിയ ഹൃദയൈക്യംമൂലം ചിത്രത്തിന്റെ സാത്മ്യസാദ്ധ്യതകളെ വർദ്ധിപ്പിച്ചു. സ്വീകാര്യതയേയും, അതിലൊരു ത്രികോണത്തിന്റെ പതിവുവാർപ്പു തിരി നീട്ടിയിരിക്കുന്നുവെങ്കിൽ തന്നെയും. ആടയാഭരണങ്ങളും പാശ്ചാത്തലങ്ങളിലെ കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രതീതി തീർക്കുന്ന സൂചകങ്ങളും മാറ്റി നിറുത്തിയാൽ ലോമപാദരാജാവും വിഭാണ്ഡകമുനിയും രാജഗുരുവും ഋശ്യശൃംഗനും വൈശാ

ലിയും അമ്മയും രാജകുമാരിയും നമുക്കു ചുറ്റുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ തന്നെയായി. വേഷവിധാനങ്ങളിലും ചമയത്തിലും അഭിനേതാക്കളെ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലും ഭരതൻ കാണിച്ച ഔചിത്യം അനന്യമായി. (ഉദയായുടെ അരയന്നക്കിളിച്ചുണ്ടൻ തോണിയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ജല നൗക മാത്രം ചിത്രത്തിന്റെ സമഗ്രതയോടുചേരാതെ മുഴച്ചു നിന്നു!) തന്റെ പതിവു രീതിവിട്ട പുതിയൊരീണത്തിലാണ് എം. ടി. സംഭാഷ ണങ്ങൾ തീർത്തത്. പെണ്ണുടലിനേക്കാൾ ഒട്ടും പിന്നിലല്ല ആണുടലിന്റെ മോഹിപ്പിക്കുന്ന അഴകെന്നു സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്ന ഫ്രെയിമുകൾ ഒരു ക്കുമ്പോൾ തന്നിലെ ശില്പി തന്നിലെ സംവിധായകനിൽ മേധാവിത്വം പുലർത്തിയിരുന്നതായി ഭരതൻ പറയുമായിരുന്നു. എപ്പോഴോ കണ്ട മധുരമനോഹരമായ ഒരു കിനാവുപോലെ ഭരതൻ വൈശാലിയെ സ്ക്രീനിലെത്തിച്ചു. ക്രൗര്യവെറികളുടെ ദൃശ്യാവിഷ്ക്കാരങ്ങ ളിൽപ്പോലും അവയുടെ നിശിത തീക്ഷ്ണസൗന്ദര്യത്തെ പകുത്തു വയ്ക്കുവാൻ ശഠിക്കുന്ന ഭരതന് പച്ചിലക്കാടുകളും വരണ്ടഭൂമിയും പുഴയും കാത്തിരുന്ന വർഷത്തിന്റെ ആദ്യതുള്ളി സ്പർശത്തിൽ പുള കിതയാകുന്ന മണ്ണും ഇഷ്ടവിഭവങ്ങളായി. ഈ സൗന്ദര്യപ്പൊലിമ ചിത്ര ത്തിന്റെ വശ്യതയായും മറ്റൊരു കാഴ്ചപ്പാടിൽ ന്യൂനതയായും മാറിനി ന്നുള്ള കാഴ്ച വിചിന്തനത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുന്നു.

പെരുന്തച്ചനൊരുക്കുമ്പോഴും എം.ടി. ഐതൃഹ്യ കഥയിൽനിന്ന് ആവശ്യമായ സ്വാതന്ത്ര്യമെടുത്തു കണ്ടു. അക്ഷരങ്ങൾ തീർത്ത ചിത്ര വടിവിനോട് നീതി പുലർത്തി സംവിധായകൻ അജയൻ. ഉപകഥക ളിൽ എം.ടിയുടെ പതിവ് ചായ്‌വുകൾ നിഴലിട്ടത് മറക്കുന്നില്ല. *പെണ്ണും പണവും, രണ്ടിനെചൊല്ലിയുള്ള മോഹവെറികളും അവയുടെ പെർമ്യൂ ട്ടേഷൻ കോമ്പിനേഷൻസു*മാണ് കഥയായ കഥകളുടെയത്രയും വിഷയം എന്നു എം.ടി. മറയില്ലാതെ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അതിനാൽ അവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശരികളുടെ ഭാഗമാണ്.

ഗന്ധർവ്വസങ്കല്പത്തെ ദൃശ്യതലത്തിൽ പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുവാൻ പത്മരാജൻ ശ്രമിച്ചത് സാമ്പ്രദായികമാമൂലുകളെ ത്യജിച്ചുകൊണ്ടാണ്. പക്ഷെ ഗന്ധർവ്വനെ വർത്തമാനഘട്ടത്തിലേയ്ക്കു പ്രതിഷ്ഠിച്ചപ്പോൾ നൽകിയ രൂപപ്രകൃതം അമിത സ്വാതന്ത്ര്യമായി അനുഭവപ്പെട്ടതു കൊണ്ട് സ്വീകാര്യത നേടാതെപോയി. *കുട്ടിച്ചാത്തനിൽ* പ്രത്യക്ഷമായ കഥപറച്ചിലിലെ സാരള്യം *ഞാൻ ഗന്ധർവ്വനിൽ* ഇല്ലാതെപോയി. ഗന്ധർവ്വന്റെ പ്രണയഭാവങ്ങൾക്ക് *നിന്റെ ചുണ്ടിലെ മുത്തമാകുവാൻ* തുടങ്ങിയ റൊമാന്റിക് മൊഴികളിലൂടെ അപൂർവ്വ ചാരുത പത്മരാജൻ നൽകിയെങ്കിലും സമഗ്രതലത്തിൽ ഒതുക്കവും അതിന്റെ കൃത്യതയും ലഭിയ്ക്കാതെപോയത് ചിത്രത്തിന് ന്യൂനതയായി.

ഏറെ ശ്രദ്ധ നേടിയ രണ്ടാമൂഴം പുരാണത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു എം.ടി. തന്റേതായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ നൽകിക്കൊണ്ടു എഴുതിയ ആഖ്യാ നമാണ്. ഒരു പതിറ്റാണ്ടോളമായി രണ്ടാമൂഴം ചലച്ചിത്രമാക്കുന്നതിനെ ക്കുറിച്ചുള്ള സംസാരം കേൾക്കുന്നു, മലയാളത്തിന്റെ പരിമിതമായ ബഡ്ജറ്റിന് എത്തിനോക്കുവാൻ പോലും കഴിയാത്തവിധം അപ്രാപ്യ മാണ് മഹാഭാരതകാലഘട്ടം ദൃശ്യവൽക്കരിക്കുവാൻ ആവശ്യമായി

വരുന്ന മുതൽ മുടക്ക്. ലോകവിപണി മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള ഒരു നിർമ്മാണപദ്ധതിയാണ് വിഭാവനത്തിൽ എന്നൊടുവിൽ കേട്ടു. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു അന്തർദേശീയ സ്വീകാര്യത കൈവരണമെങ്കിൽ അഭിനേതാക്കളുടെ തിരഞ്ഞെടുപ്പിൽ അത്ര കണ്ടും കൃത്യത ഉണ്ടാവണം. ശതാബ്ദങ്ങളുടെ പഴക്കം വേരുകളോടിയ സങ്കല്പങ്ങളാണ്. അവയെ പുനർനിവേശിക്കുക വലിയ വെല്ലുവിളിയാണ്. ചന്തു പാടിപ്പതിഞ്ഞപാട്ടിലെ യഥാർത്ഥമോ സാങ്കല്പികമോ ആയ കഥാപാത്രമാണ്. അതുപോലെയല്ല മഹാഭാരതത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഓരോന്നും ഓരോ ഇതിഹാസങ്ങളാണ്. അവയുടെ പുനർസൃഷ്ടി, പുനർരചന, അതിന് നൽകേണ്ട ആധികാരികത, അതുകൈവരിയ്ക്കേണ്ട വിശ്വാസ്യത സ്വീകാര്യത......... ഇതൊന്നും ചെറിയ കടമ്പകളല്ല.

എല്ലാറ്റിനും പുറമെ കർണ്ണനും യുധിഷ്ഠിരനും ഭീമനും ധർമ്മപുത്രരും അർജ്ജുനനും പാഞ്ചാലിയും ഭീഷ്മരും കുന്തിയും കൃഷ്ണനും നകുലനും സഹദേവനും വർത്തമാനകാലത്തോട് എന്ത്, എങ്ങിനെ, സംവദിക്കുന്നു എന്ന സർവ്വ പ്രധാനമായ വശവുമുണ്ട്. സമാന്തരമായി കർണ്ണനെ മുൻനിറുത്തി ഒരു ചലച്ചിത്രശ്രമം പി. ശ്രീകുമാറിന്റെ രചനയിൽ നടക്കുന്നതായുമറിയുന്നു. അവർക്കു തരണം ചെയ്യുവാനുള്ളതും ഇതേ അഗ്നിഘട്ടങ്ങളെതന്നെയാണ്.

പശ്ചാത്തല പ്രകൃതത്തിൽ പിന്നോട്ടുപോകാതെ ഒരു സങ്കല്പസന്ധിയിലോ, വർത്തമാനഘട്ടത്തിലോ ഇതിഹാസകഥകളെ നിവേശിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ചലച്ചിത്രശ്രമങ്ങൾ ലോകത്തിൽ പലയിടത്തും നടന്നിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിൽ ആ ശ്രമങ്ങൾ നടന്നത് നാടകവഴിയിലാണ് ഏറെയും. സിനിമയിൽ ഒരു പരീക്ഷണം *കളിയാട്ട*ത്തിൽ ജയരാജ് നടത്തിയിരുന്നു. വർത്തമാനകാല ജീവിതത്തിൽ നിന്നും കഥാപാത്രങ്ങളെ ഇതിഹാസങ്ങളുടെ സന്ധികളിലേയ്ക്ക് നിവേശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഭൂതകാല സംസ്കൃതിയിൽ ഒരു ജീവിതവിചാരണ സിനിമയിൽ ആരെങ്കിലും പരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ടോ എന്നറിയില്ല. ഇങ്ങോട്ടേയ്ക്ക് തുറക്കുന്ന വാതിലിലൂടെ തിരിച്ചങ്ങോട്ടും പ്രവേശിക്കാനാകുന്ന സ്ഥിതിക്ക് ശ്രമിയ്ക്കാവുന്നതാണ്.

പേരോർമ്മ തെളിയാത്ത ഒരു ലോറൻസ് ഒലീവ്യർ ചിത്രം ഓർമ്മ വരുന്നു പതിറ്റാണ്ടുകളായി ഷെയ്ക്സ്പിയർ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിച്ചുവരുന്ന ഒരു നാടകനടൻ. ജീവിതത്തിന്റെ തീച്ചൂളയിൽ ഷെയ്ക്സ്പിയർ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു തുല്യമായ ദുരന്താനുഭവങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകേണ്ടിവന്നപ്പോൾ അകച്ചങ്കുവെന്തുണ്ടായ വിഭ്രാന്തിയിൽ അയാൾ നാടകത്തിലെ സംഭാഷണം വീട്ടിലെ സംവാദങ്ങളിലും വീട്ടിലെ സംഭാഷണം നാടകവേദിയിലും മാറി പറഞ്ഞുപോകുന്നു. കഥയും കഥാപാത്രവും അഭിനേതാവും ഒന്നായി പരസ്പരം ലയിക്കുമ്പോൾ ഉൾച്ചേർന്നു വന്ന വ്യഥകളെ ഒന്നൊന്നിൽനിന്ന് വേർതിരിച്ചെടുക്കാനാവാതെ ഉഴറുന്ന ആ കഥാപാത്രത്തെ എത്ര തന്മയത്വത്തോടെയാണ് ആ മഹാനടൻ അവതരിപ്പിച്ചത്.

പ്രകാശനവഴിയിലെ തുറവികളുടെ സാദ്ധ്യതകൾക്ക് ആകാശം പോലും അതിരുകളല്ലല്ലോ. ഉണ്മയെ നേടിയുള്ള എല്ലാ യാത്രയും അവനവനിൽക്കൂടിയുമാണെന്നു സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു കാലം. ■

മഹാഭാരതവും കേരളത്തിലെ ദുര്യോധനപുരാവൃത്തങ്ങളും

ലിബുസ് ജേക്കബ് എബ്രഹാം

ഒരു മഹായുദ്ധത്തിൽ ചെന്നവസാനിച്ച കുടുംബകലഹത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമായ മഹാഭാരതം ഒരു ഇതിഹാസമെന്ന നിലയിലാണ് പ്രചാരം നേടിയിരിക്കുന്നത്. ആദ്യകാലത്ത് സൂതന്മാരുടെ ഗാനാലാപനങ്ങളിലൂടെയാണ് ഈ കൃതിക്ക് പ്രചാരം സിദ്ധിച്ചത്. പിൽക്കാലത്ത് മഹാഭാരതമെന്ന പേരിൽ സംക്ഷേപിക്കപ്പെടും വരെ ആ പാഠങ്ങൾ വാമൊഴിയായിത്തന്നെ നിലനിന്നു. ക്ഷത്രിയരുടെ അപഭ്രംശങ്ങളായ സൂതന്മാർ, രാജാക്കന്മാരുടെ സമാജികരും സാരഥികളും ഒപ്പം ഗായകന്മാരുമൊക്കെയായിരുന്നു. അവരിൽ മിക്കവരും ദേശസഞ്ചാരികളുമായിരുന്നു. തങ്ങളാശ്രയിക്കുന്ന രാജക്കന്മാരുടെയോ അവരുടെ പൂർവ്വികരുടെയോ വീരാപദാന കഥകൾ ആളുകൾ കൂടുന്നയിടങ്ങളിലൊക്കെ അവർ പറഞ്ഞു നടക്കും. അത്തരത്തിൽ സൂതാഖ്യാനങ്ങളിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനമാണ് പുരാണങ്ങളെന്ന് ഇരാവതി കാർവെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഡോ. എസ്.വി.കേഡ്കർ എന്ന പണ്ഡിതൻ രാമായണ മഹാഭാരതങ്ങൾക്ക് സൌതസാഹിത്യം എന്ന വിശേഷപ്പേര് നല്കിയിട്ടുണ്ട്. 'സൂതന്മാർ സൂക്ഷിച്ചുവയ്ക്കുകയും അവർ പാടിനടക്കുകയും പലപ്പോഴും അവർതന്നെ നിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്തതാണ് ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ സമ്പത്തുമുഴുവൻ. ഈ സാഹിത്യശാഖ മന്ത്രസാഹിത്യത്തിനെതിരായി

സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൽ മതാതീത രാഷ്ട്രീയ പാരമ്പര്യത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നു.' (1987:10)

ഒന്ന്

ഭാരതീയ ഇതിഹാസങ്ങളിലൊന്നായ മഹാഭാരതം, രാമായണത്തിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി ഉള്ളിലും പുറത്തും ബഹുസ്വരതയെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന കൃതിയാണ്. അതിൽ ഒരനുവാചകൻ കണ്ടുമുട്ടുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കെല്ലാം തന്നെ അവരുടേതായ നിലപാടുകളുണ്ട്. മനുഷ്യനും മൃഗവും നാഗരികനും വനവാസിയും സ്ത്രീയും പുരുഷനുമായാലും ശരി അവരെല്ലാം തന്നെ തങ്ങളുടെ നിലപാടുകൾ ശക്തമായി സാധൂകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. കുരുക്ഷേത്രവിജയത്തിനുശേഷം രാജസൂയം നടത്തപ്പെടുന്ന നേരം പാതിദേഹം സ്വർണ്ണവർണ്ണമാർന്ന് കൊട്ടാരമുറ്റത്തെത്തിയ കീരി, യുധിഷ്ഠിരനുമായി നടത്തുന്ന സംവാദം ഇതിനൊരുദാഹരണമാണ്. തന്നെ അപമാനിച്ചവന്റെ നെഞ്ചിലെ ചുടുനിണം പുരട്ടിക്കൊണ്ടുമാത്രമെ അഴിഞ്ഞുലഞ്ഞ മുടി കെട്ടുകയുള്ളൂ എന്ന ദ്രൗപദീപ്രതിജ്ഞ മറ്റൊന്ന്.

ഭാരതത്തിന്റെ പൈതൃകധാരയിൽ ബഹുജനങ്ങൾക്കിടയിൽ ഇത്രയേറെ സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ള മറ്റൊരു കൃതിയില്ല. പണ്ഡിതനും പാമരനും വരേണ്യനും അവർണ്ണനും മുഖ്യാധാരാസമൂഹത്തിന്റെ പ്രതിനിധികളും പാർശ്വവല്കൃതനും തങ്ങൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സാമൂഹ്യപരിസ്ഥിതിക്കും ജീവിത പരിസരങ്ങൾക്കും അനുസരണമായി തങ്ങളുടേതായ രീതിയിൽ ഈ മഹാപാരമ്പര്യത്തെ ഇരുകൈയും നീട്ടി സ്വീകരിച്ചു. 'കാലമേറി വന്നപ്പോൾ അതിനൊരു സാർവ്വലൗകികമാനം കൈവരുന്നതിനും ഇത്തരം സ്വീകാര്യതകളിടയാക്കി. ഓരോ പ്രകരണത്തിലും ഓരോ പ്രകാരത്തിലും മഹാഭാരതം ഓരോതരം യാഥാർത്ഥ്യമായിരിക്കുന്നു. ഏകമാനവും സത്താപരവുമായ ഒരു കേവലസ്വരൂപമതിനില്ല. തായ്ത്തടിയിൽ നിന്ന് ബഹുശാഖിയായി വളർന്നു പടർന്ന ഒരു മഹാവൃക്ഷമല്ല അത്. തായ്ത്തടിയ്ക്കും മുകളിൽ വളർന്നു പടർന്ന തായ്ത്തടിയെ വിഴുങ്ങിക്കൊണ്ട് പടർന്നു പന്തലിച്ച ഒരു ബഹുരൂപാത്മകപാഠം ബഹുസ്വരശരീരം' എന്ന് ഇതുസംബന്ധിച്ച് സുനിൽ പി ഇളയിടം നടത്തുന്ന നിരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ഭാരതീയ ജനജീവിതവും മഹാഭാരതവും തമ്മിൽ നടത്തിയിട്ടുള്ള കൊടുക്കൽ വാങ്ങലുകൾ എണ്ണമറ്റവയാണ്. വ്യത്യസ്തമായ സാമൂഹ്യ/ചരിത്ര ഘട്ടങ്ങളോട് വ്യത്യസ്തരീതികളിൽ തന്നെ പ്രതികരിക്കുന്നതിനും ഇടപെടുന്നതിനും ഈ ബൃഹത്കൃതിയ്ക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ജനസാമാന്യത്തിലേക്കെത്തുമ്പോൾ മഹാഭാരതം ഒരു ബഹുവ്യവസ്ഥയുടെ പ്രതിനിധാനമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. പുനരാഖ്യാനങ്ങൾ, ഐതിഹ്യ പുരാവൃത്തങ്ങൾ, പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ, ശൈലികൾ എന്നിങ്ങനെ വിവിധ രൂപങ്ങളിലൂടെ അവ പരസ്പരം പൂരിപ്പിക്കുന്നു. വിടവുകൾ നികത്തുന്നു. ഇടയ്ക്കെവിടെയൊക്കെയോ പരസ്പരം കലഹിക്കുകയും അധീശത്വ (Hegemony)മുറപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിനിടയിൽ എവിടെനിന്നോ ആണ് ഓരോ മഹാഭാരതാന്വേഷിയും തങ്ങൾക്കുവേണ്ട അർത്ഥം സമാഹരിക്കുന്നത്.

ഇത്തരം വ്യത്യസ്ത തലങ്ങളിലെ ഇടപെടലുകളാണ് മഹാഭാരതത്തെ ബ്രാഹ്മണികമായ ഒരു തലത്തിൽ നിന്ന് മതാതീതമായ ഒരു തലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തിയത്. മഹാഭാരതം ചാതുർവർണ്ണ്യത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരു വ്യവസ്ഥിതിയുടെ ഭാഗമായി നിലനില്ക്കുമ്പോൾ തന്നെ പ്രാദേശികമായ ധാരകളിലൂടെ സ്വയം വളരുകയും വികസിക്കുകയുമായിരുന്നു. പ്രാദേശികത മഹാഭാരതത്തെയും മഹാഭാരതം പ്രാദേശികതയെയും ഒരേസമയം പരസ്പരം പുല്കിക്കൊണ്ടിരുന്നു. പ്രാദേശിക ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും നാടോടി വാങ്മയവും ഉൾപ്പെടുന്ന, ഐതിഹ്യങ്ങൾ ഇടകലർന്ന കീഴാളധാരയാണ് മഹാഭാരതത്തെ ഇത്രയേറെ ജനകീയമാക്കി മാറ്റുന്നതിൽ പ്രധാന പങ്കുവഹിച്ചത്. അതോടൊപ്പം തന്നെ മധ്യനൂറ്റാണ്ടുകളിലെ ഭക്തിപാരമ്പര്യവുമായി, വിശേഷിച്ച് വൈഷ്ണവധാരയോട് ചേർന്ന് വികസിച്ച കൈവഴികളായും മഹാഭാരതം ഇന്ത്യയിലെ പ്രാദേശികഭാഷകളിലേക്ക് കടക്കുന്നുണ്ട്. എഴുത്തച്ഛൻ, കണ്ണശ്ശന്മാർ എന്നിവരുടെ രചനകൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്.

കേരളത്തിൽ എഴുത്തച്ഛൻ നിർവഹിച്ചതുപോലെ തന്നെ ഇതര ഭാരതീയ ഭാഷകളിലും മഹാഭാരതത്തിന് പുനരാഖ്യാനങ്ങളുണ്ടായി. പരിഭാഷകളും ധാരാളമായി ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇവ കേവലം സാഹിത്യകൃതികളെന്നതിനേക്കാൾ ഭക്തി പാരമ്പര്യത്തോട് ചേർന്ന് അതതു ദേശങ്ങളുടെയും ഭാഷകളുടെയും സാംസ്കാരിക സാമൂഹ്യ മണ്ഡലങ്ങളിൽ വലിയ സ്വാധീനം ചെലുത്തുകയും ചെയ്തു. ഏതാണ്ടിതേ കാലത്തുതന്നെ ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിനു സമാന്തരമായി പുതിയൊരു സാഹിത്യശാഖ വികസിച്ചുവരുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അരങ്ങിന്റെ സാദ്ധ്യതകൾ മുൻനിർത്തി രചിക്കപ്പെട്ട കൃതികളായിരുന്നു അവ. നാടകം-നൃത്തം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആവിഷ്കാരങ്ങളായി അവ രൂപപ്പെട്ടുവന്നു. ഭാസനാടകചക്രം ഈ ധാരയോട് ഏറെ ചേർന്നു നില്ക്കുന്നുണ്ട്. അവ ഒരേ സമയം നാടകവും അതേ സമയം പുനരാഖ്യാനങ്ങളുമായാണ് കേരളത്തിന്റെ പൊതുബോധത്തിൽ ഇടപെട്ടത്. ഇതിൽ ഊരുഭംഗത്തിലാകട്ടെ ദുര്യോധനനെത്തന്നെ നായകസ്ഥാനത്ത് പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

രണ്ട്

മലയാളത്തിൽ ഭക്തിപ്രസ്ഥാനത്തിന് സമാന്തരമായി രൂപപ്പെട്ട മഹാഭാരതാഖ്യാനശാഖയെ പുഷ്കലമാക്കി മാറ്റിയത് ആട്ടക്കഥകളാണ്. പുരാണകഥകളോ അവയിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളോ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ആട്ടക്കഥയിലേറിയപങ്കും രചിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. രംഗബോധമുള്ള കവികളുടെ രചനകളാണ് ആട്ടക്കഥകൾ. നാട്യസംഗീതാദികളിലും വാദ്യപ്രയോഗത്തിലും കഥകളിലും അഭിനയസങ്കേതങ്ങളിലും അനുവാചകന്റെ മനഃശാസ്ത്രം സംബന്ധിച്ചും അവഗാഹമുള്ള ഒരാൾക്കുമാത്രമേ ആട്ടക്കഥ രചിക്കാനാവൂ എന്ന് കഥകളി പണ്ഡിതനായ വെള്ളിനേഴി അച്യുതൻകുട്ടി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട് (2013:173). ഏതാണ്ട് എഴുന്നൂറോളം ആട്ടക്കഥകൾ കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ടതിൽ നൂറിൽപ്പരം എണ്ണം മഹാഭാരതകഥകളോ ഉപാഖ്യാനങ്ങളോ അടിസ്ഥാനമാക്കി രചിക്കപ്പെട്ടവ

യാണ്. അവയിൽ കോട്ടയം കഥകളും നളചരിതവുമടക്കം മഹാഭാരത കഥകളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഏതാണ്ട് ഇരുപത്തിനാലോളം ആട്ടക്കഥകൾ മാത്രമാണ് അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിച്ചുവരുന്നത്. വയസ്കര ആര്യൻ നാരായണൻ മൂസ് രചിച്ച ദുര്യോധനവധം ആട്ടക്കഥയാണ് ഇവയിലേ റ്റവും പ്രമുഖം. മഹാഭാരതത്തിലെ പ്രധാന പ്രതിനായകനാണെങ്കിലും ദുര്യോധനന്റെ വ്യക്തിപ്രഭാവത്തെ ഏറ്റവും ശക്തവും സുദൃഢവുമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ആട്ടക്കഥയാണ് ഇത്. കഥകളിയിലെ വേഷവൈ വിദ്ധ്യം അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള സാധ്യതയാകണം ദുര്യോധ നവധത്തെ ഏറ്റവുമധികം അരങ്ങേറുന്ന ആട്ടക്കഥയാക്കി മാറ്റിയത്. എന്നാൽ ഇവയിൽ നിന്നും തീർത്തും വ്യത്യസ്തമായ ഒരാട്ടക്കഥയാണ് പന്നിശ്ശേരിൽ നാണുപിള്ള രചിച്ച നിഴൽക്കുത്ത്.

മഹാഭാരതത്തിന്റെ കീഴാളധാരയെ സമ്പന്നമാക്കുന്നത് വാമൊഴി സ്വരൂപങ്ങളാണ്. അവ, ഐതിഹ്യങ്ങളുംടെയും പുരാവൃത്തങ്ങളുടെയും നാടോടിഗാനങ്ങളുടെയും രൂപത്തിലാണ് പ്രധാനമായും ജനസാമാന്യ ത്തിലെത്തുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ പ്രാദേശികതയിൽ മഹാഭാരതപുരാ വൃത്തങ്ങൾക്ക് സവിശേഷമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. സ്ഥലനാമങ്ങളുടെയും അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെയും പിന്നിലെ ഉല്പത്തിപുരാവൃത്തങ്ങളാണ് ഇവ യിൽ പ്രധാനം. കേരളത്തിന്റെ പ്രാദേശിക വാമൊഴിധാരയെ സമ്പന്ന മാക്കുന്ന ഇവയിലേറിയ പങ്കും പാണ്ഡവരുടെ വനവാസകാലവുമായി ചേർത്താണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ മഹാഭാരതത്തിന്റെ കീഴാളധാര എന്ന വിശേഷണത്തെ സമ്പന്നമാക്കും വിധം കൗരവമി ത്തുകളും ഇവിടെ സജീവമാണ്. കേരളത്തിലവിടവിടെ കാണുന്ന കൗര വദൈവങ്ങൾ ഇതിന്റെ മികച്ച ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. (ദുര്യോധനൻ, ദുശ്ശാ സനൻ, ശകുനി തുടങ്ങിയ കൗരവപ്രമുഖരിൽ പലരും കേരളത്തിൽ ദൈവസ്വരൂപത്തിൽ ആരാധിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്)

മഹാഭാരതത്തിന്റെ വാമൊഴിധാരയിൽ ഏറെ വിലപ്പെട്ട ഒന്നാണ് മാവാരതം പാട്ട് അഥവാ വേലമഹാഭാരതം. ഈ വാമൊഴി പാരമ്പര്യം അടിസ്ഥാനമായി സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് നിഴൽക്കുത്ത് രചിക്കപ്പെട്ടത്; വേല സമുദായംഗങ്ങൾ, ആചാരപരമായ ചിട്ടവട്ടങ്ങളോടെ ആലപിച്ചി രുന്ന വാമൊഴി ഗാനസാഹിത്യമാണിത്. മഹാഭാരതത്തിന് ഒരു ബദൽ ആഖ്യാനം എന്ന സവിശേഷതയും ഈ നാടോടിപ്പഴമയ്ക്ക് അവകാശ പ്പെടാം. ഈ കൃതിയുടെ ഗാനസാഹിത്യം ലഭ്യമായില്ല എന്ന കാരണ ത്താൽ കൊല്ലംജില്ലയിൽ പ്രചരിക്കുന്ന ദുര്യോധനപുരാവൃത്തത്തെയും ഗാനസാരത്തെയുമാണ് ഇവിടെ ആധാരമായി സ്വീകരിച്ചത്.

പുരാവൃത്തം 1
ആവേദകൻ
ജോൺസൺ മാത്യു (52)
ക്രിസ്ത്യൻ മാർത്തോമ്മാ സമുദായം
പ്ലാന്തോട്ടത്തിൽ
കോറ്റാത്തൂർ, പത്തനംതിട്ട
(പത്തനംതിട്ട ജില്ലാ കഥകളി ക്ലബ്ബ്)

'പാണ്ഡവർ സകല പ്രതാപത്തോടെയും ഇന്ദ്രപ്രസ്ഥത്തിൽ താമസിച്ചു രാജ്യം ഭരിക്കുകയായിരുന്നു. അവരുടെ പ്രതാപം ദിവസംചെല്ലുന്തോറും വർദ്ധിച്ചുവരുന്നുവെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ കൗരവർക്കു കടുത്ത നിരാശയായി; ദുര്യോധനന്റെ കാര്യം പിന്നെ പറയേണ്ടല്ലോ. കൗരവർ പാണ്ഡവരോടുള്ള അസൂയകൊണ്ട് മനസ്സു മടുത്തിരിക്കുന്ന നേരത്താണ് അവർ ഇന്ദ്രപ്രസ്ഥത്തിൽചെന്നു നാണം കെട്ടത്. അതുകൂടിക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ, പാണ്ഡവരെ ഏതു വിധത്തിലും ഇല്ലാതാക്കണമെന്ന് ദുര്യോധനൻ തീരുമാനിച്ചു.

അതിനുവേണ്ടി അന്വേഷിച്ചപ്പോൾ മലയസമുദായത്തിൽപ്പെട്ട ഒരു മന്ത്രവാദി ഉണ്ടെന്നറിഞ്ഞു, അതിനുപറ്റിയ ആളായിട്ട്. അയാള് ആഭിചാരത്തിൽ കേമനായിരുന്നു. നിഴലിൽകുത്തി ആളുകളെ കൊല്ലാൻ മിടുക്കനായിരുന്നു. ഇതറിഞ്ഞ ദുര്യോധനൻ ആ വിധത്തിൽ പാണ്ഡവരെ കൊല്ലാൻവേണ്ടി മലയനെ വരുത്തി.

എന്നാൽ മലയന്റെ ഭാര്യയ്ക്ക് കുന്തിയോടടുപ്പമുണ്ടായിരുന്നു പോലും. അതുകൊണ്ട് ദുര്യോധനന്റെ ഭീഷണിക്ക് വഴങ്ങിയെങ്കിലും മുടക്കുന്യായങ്ങൾ പറഞ്ഞ് ഈ കർമ്മം ചെയ്യാതിരിക്കാൻ മലയൻ ശ്രമിച്ചു. വിളക്കായി സൂര്യനെ വെക്കണം. വട്ടകയായി ചന്ദ്രൻ, ഇരുട്ടിന്റെ ഞെട്ട്, കടുവാനുര, ജലം കൊണ്ടുള്ള ഞറുക്കില തുടങ്ങി ഒരിക്കലും കിട്ടാൻ വഴിയില്ലാത്ത ഒരുക്കുകളാണ്....മലയൻ ആവശ്യപ്പെട്ടത്.

ഒടുവിൽ ഇതെല്ലാം കേട്ട് ക്ഷുഭിതനായ ദുര്യോധനൻ തന്നെ കൊന്നുകളയുമെന്ന നിലയിലെത്തിയപ്പോൾ മലയൻ പാണ്ഡവരെ നിഴലിൽകുത്തി കൊന്നുകളഞ്ഞു. പിന്നെ ഇതറിഞ്ഞ കൃഷ്ണൻ അവരെ ജീവിപ്പിച്ചെന്നാണ് കഥ'.

മഹാഭാരതത്തിന്റെ ലിഖിതപാരമ്പര്യത്തിലൊരിടത്തും ഭാരതമലയൻ എന്ന കഥാപാത്രത്തെക്കുറിച്ചോ ദുര്യോധനനും അയാളും തമ്മിൽ കണ്ടുമുട്ടിയെന്നോ പരാമർശമില്ല. കേരളത്തിലെ കീഴാളസമൂഹം സ്വന്തമാക്കിവച്ചിരുന്ന നിഴൽക്കുത്ത് എന്ന ആഭിചാരകർമ്മത്തെക്കുറിച്ചും മഹാഭാരതത്തിൽ പറയുന്നില്ല. ഈ ആഖ്യാനത്തിലൂടെ ചില ലഭ്യങ്ങൾ ഉന്നം വെയ്ക്കുന്നു. ഒന്നാമത്, നാടോടി സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രധാനാംശമായ വാമൊഴിയിലൂടെ പ്രാദേശിക പാരമ്പര്യത്തിന്റെ/സംസ്കൃതിയുടെ കലർപ്പ് ഈ ബൃഹദാഖ്യാനത്തിലേക്ക് സ്വാഭാവികമായി ലയിച്ചു ചേരുകയാണ്. രണ്ടാമത്, മഹാഭാരതത്തിന്റെ ലിഖിത രൂപം പേറുന്ന ബ്രാഹ്മണികമായ മേൽക്കോയ്മയെ അട്ടിമറിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു ശ്രമം കൂടിയായി ഇതിനെ കാണാം. ചുരുങ്ങിയത് മഹാഭാരതത്തിന് ഒരു സമാന്തരപാരമ്പര്യം സൃഷ്ടിക്കുക എന്ന രാഷ്ട്രീയവും ഇതിനുപിന്നിൽ അബോധമായി ഇടപെട്ടിരിക്കാം.

മലയത്തിക്ക് കുന്തിയുമായി അടുപ്പമുണ്ടായിരുന്നു എന്ന പ്രസ്തവം ജാതിയുടെ മേൽക്കോയ്മ ഉറപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു ശ്രമമായി കരുതാവുന്നതാണ്. ചാതുർവർണ്ണ്യ വ്യവസ്ഥിതിയ്ക്കു കീഴടങ്ങാതെ മറുത്ത് നില്ക്കുകയും ഒരുതരം വിധ്വംസക സ്വഭാവത്തോടെ ബദൽ ആഖ്യാനങ്ങൾ മെനയുകയും ചെയ്യുക എന്നത് കീഴാള സംസ്കൃതിയുടെ സ്വാഭാ

വികമായ പ്രതിരോധമാണ്. സ്വസമുദായത്തിന്റെ മഹത്ത്വീകരണത്തിന് വേണ്ടി ബോധപൂർവ്വമായി നടത്തുന്ന ഈ പരിശ്രമം ജാതിശ്രേണീബദ്ധമായ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയോടും അധികാര ക്രമത്തോടുള്ള കലഹം കൂടിയായി പരിണമിക്കുന്നുണ്ട്.

നിഴൽക്കുത്ത് ആട്ടക്കഥയിൽ എത്തുമ്പോൾ ഈ കഥ ആദ്യന്ത്യം നാടകീയമായി പരിവർത്തിക്കുന്നു. ദുര്യോധനൻ (കത്തി), സുശർമ്മാവ് (ചുവന്നതാടി), മലയൻ (കരിമുടി), മലയത്തി (ലോകധർമ്മി), കുന്തി (മിനുക്ക്), മന്ത്രവാദി (മിനുക്ക്), മണികണ്ഠൻ (മലയന്റെ മകൻ ലോകധർമ്മി), ശ്രീകൃഷ്ണൻ (പച്ചമുടി) എന്നിങ്ങനെയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ രംഗത്ത് വരുന്നത്. കൃഷ്ണനൊഴികെ മറ്റെല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളും രാജസ-താമസഭാവങ്ങൾ പേറുന്നവരാണെന്ന വസ്തുതയും ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. മഹാഭാരതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആട്ടക്കഥകളിലെല്ലാം രാജസഭാവം പേറുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യമുണ്ട്. പ്രതിനായകസ്ഥാനത്താണെങ്കിലും കത്തി, ചുവന്നതാടി, കരിമുടി വേഷങ്ങൾക്ക് സവിശേഷസ്ഥാനമുണ്ട്. ദുര്യോധനൻ, ദുശ്ശാസനൻ, നളചരിതത്തിലെ കലി തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. കേരളത്തിന്റെ സവിശേഷമായ ആയോധനപാരമ്പര്യത്തോടുള്ള അഭിനിവേശവുമായോ പ്രകൃതിയോടു മല്ലിട്ടു ജീവിച്ചിരുന്ന ജനസാമാന്യത്തിന്റെ സമരവീര്യവുമായോ ചേർത്തുവച്ച് ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം.

ലിഖിതരൂപത്തിലുള്ള മഹാഭാരതകഥയെയോ അതിലെ ഉപാഖ്യാനത്തെയോ അവംലബിച്ച് ആട്ടക്കഥ രചിക്കുക എന്ന പതിവുരീതിയെ തകിടം മറിച്ചുകൊണ്ടാണ് പന്നിശ്ശേരിയിൽ നാണുപിള്ള നിഴൽക്കുത്ത് രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. സാധാരണയായി ഒരാട്ടക്കഥ രചിക്കുന്നതിന് മൂലകൃതിയെ സംബന്ധിച്ച ധാരണയാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനമായി വേണ്ടത്. എന്നാൽ, കേരളത്തിന്റെ വാമൊഴി പാരമ്പര്യത്തിൽ മാത്രം പ്രചരിക്കുന്ന ഒരു കഥയെ മുൻനിർത്തി ആട്ടക്കഥ രചിക്കപ്പെടുമ്പോൾ, അത് അന്നുവരെ രണ്ടുസമാന്തരധാരകളായി ഒഴുകിയിരുന്ന ആഖ്യാനസ്വരൂപങ്ങളെ ഒന്നുചേർന്നൊഴുകാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുകയാണ്. വാമൊഴി ധാരയെക്കുറിച്ചും ലിഖിത പാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചും അസാമാന്യമായ ധാരണയുള്ള ഒരാൾക്കുമാത്രം സാധ്യമാകുന്ന കൈയടക്കത്തോടെയാണ് നാണുപിള്ള നിഴൽക്കുത്ത് എന്ന ആട്ടക്കഥയിലൂടെ മഹാഭാരതത്തെ സമീപിച്ചത്. കീഴാള-മേലാളധാരകൾ ഒരിക്കലും ഒന്നുചേരില്ല; ചേരാനിടയില്ല എന്ന ധാരണയുടെ പൊളിച്ചെഴുത്താണ് നിഴൽക്കുത്ത്. ഭാരതത്തിലെ ജനസാമാന്യത്തിലുടനീളം പരന്നു കിടക്കുന്ന മഹാഭാരതത്തിന്റെ ആഖ്യാനശാഖകളിൽ വളരെ അപൂർവ്വമായി മാത്രം കാണുന്ന ഒന്ന് എന്നുള്ള വിശേഷണം ഈ വാമൊഴി-ലിഖിത സാങ്കര്യത്തിന്_അവകാശപ്പെടാം.

മൂന്ന്

ഐതിഹ്യ പുരാവൃത്തങ്ങൾകൊണ്ട് സമ്പന്നമായ ഒരു പാരമ്പര്യത്തിൽ വേരൂന്നിക്കൊണ്ട് വികസിച്ച വിശ്വാസധാരകളാണ് ഭാരതത്തിലുടനീളം കാണുന്നത്. പുരാണേതിഹാസങ്ങളിലെ നായക കഥാപാത്രങ്ങളിലെ പ്രതിനായകരും ദൈവങ്ങളായി ആരാധിക്കപ്പെടുന്നുവെന്ന

വ്യത്യസ്തത നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിലുണ്ട്. മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിൽ പാണ്ഡവർ പ്രതിഷ്ഠനടത്തിയെന്നു പരക്കെ വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്ന അഞ്ചുക്ഷേത്രങ്ങളും കൗരവർ ആരാധനാ മൂർത്തികളായ മലനടകളും ഇത്തരം വിശ്വാസങ്ങളെ സാധൂകരിക്കുന്നുണ്ട്.

പുരാവൃത്തം 1
കൃഷ്ണകുമാരിയമ്മ (76)
നായർ സമുദായം
മീനാ സദനം, ആറന്മുള

'പാണ്ഡവര് അവരുടെ വനവാസക്കാലത്ത്, ഇവിടെ...ഇവിടെയെന്നുവച്ചാ കേരളത്തിലും വന്ന് താമസിച്ചുവെന്നാ വിശ്വാസം. അവര് ഈ പമ്പാനദീടെ തീരത്ത് പല സ്ഥലങ്ങളിലായി അങ്ങ് നിലയ്ക്കൽ മൊതല് പടിഞ്ഞാറ് ആലപ്പൊഴ വരെ മാറി മാറി താമസിച്ചു... അങ്ങനെ പന്ത്രണ്ടു വർഷമാരുന്നു വനവാസം. അതു കഴിഞ്ഞ് അജ്ഞാത വാസത്തിനു പോകുന്നേനു മുമ്പ് അവര് പൂജിച്ചിരുന്ന വിഗ്രഹങ്ങള് ഇവിടഞ്ചു സ്ഥലത്തായിട്ട് പ്രതിഷ്ഠിച്ചും കഴിഞ്ഞാ പോയത്...അതില് അർജ്ജുനൻ പ്രതിഷ്ഠിച്ചതാ ഇവിടൊള്ള തിരുവാറന്മുളയപ്പന്റേത്...ഇതുപോലെ ചെങ്ങന്നൂരടുത്ത് ചിറ്റാറ്റും പുലിയൂരും തിരുവമ്മണ്ടൂരും പിന്നങ്ങ് വടക്കോട്ടുമാറി തൃക്കൊടിത്താനത്തുമായിട്ടാ മറ്റു നാലുപേരും പ്രതിഷ്ഠിച്ചത്'.

പഞ്ചക്ഷേത്രങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിൽ പ്രചരിക്കുന്ന ഐതിഹ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് പ്രാതിനിധ്യ സ്വഭാവമുള്ള ആഖ്യാനമാണിത്. ഇതുപോലെതന്നെ കൗരവരുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രചരിക്കുന്ന പുരാവൃത്തങ്ങളും ധാരാളമുണ്ട്.

പുരാവൃത്തം 2
ശ്രീധരൻ (69)
പുലയ സമുദായം
കോയിപ്രം

'ദുര്യോധന ഭഗവാൻ, പാണ്ഡവരുമായി യുദ്ധം തുടങ്ങുന്നേനുമുമ്പ് തപസ്സു ചെയ്ത് ഊർജ്ജം സംഭരിക്കാൻ വേണ്ടി പുറപ്പെട്ടു. അങ്ങനെ അദ്ദേഹം കേരളത്തിലും വന്നു. മലമുകളിൽ ധ്യാനിച്ചിരുന്നാൽ രണ്ടു ഗുണമുണ്ട്. ഒന്ന് ആളുകളുടെ ശല്യമൊണ്ടാവുകേല...മറ്റൊന്ന് കൂടുതൽ ഊർജ്ജം കിട്ടുകേം ചെയ്യും. അങ്ങനെ അദ്ദേഹം വന്ന സ്ഥലമാണ് ഈ കോയിപ്രം ശംഖുവളയൻ പാറ. ശംഖിന്റെ ആകൃതിയിൽ വളഞ്ഞിരിക്കുന്നതു കൊണ്ടാണ് ആ പേരു വന്നത്. അങ്ങനെ അദ്ദേഹം അവിടെ ചെന്ന് അവിടുണ്ടായിരുന്ന കുളത്തിലിറങ്ങി ജലദ്രോണീ ധ്യാനം നടത്തി. ജലദ്രോണിയെന്നു പറഞ്ഞാൽ അദ്ദേഹം സിദ്ധി കൊണ്ട് ജലത്തെ സ്തംഭിപ്പിച്ചിട്ട് അതിനടിയിലിരുന്ന് ധ്യാനിച്ചെന്നാണ് അർത്ഥം. ഇത് പ്രശ്നവിധിയിൽ തെളിഞ്ഞതാണ്. അദ്ദേഹമിരുന്നെന്നു കരുതുന്ന കുളത്തിനു ചുറ്റുമായിട്ടാണ് ഇപ്പോൾ ശ്രീകോവിൽ പണിതിരിക്കുന്നത്.

പുരാവൃത്തം 3
ഐശ്വര്യ എം (23)

ഈഴവ സമുദായം
കാരംവേലി, പത്തനംതിട്ട

'അത് ദുര്യോധനനാണെങ്കീ...അല്ല ദുര്യോധനനും കൗരവന്മാരുമാണെങ്കീ... യുദ്ധം തുടങ്ങുന്നേനു മുമ്പ് ശക്തി സംഭരിക്കാമ്മേണ്ടി തപസ്സു ചെയ്യാൻ പുറപ്പെട്ടു... ഇതുപോലെ പാണ്ഡവന്മാരഞ്ചുപേരും പോയി. അതു രണ്ടുകൂട്ടരുമങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടുമറിഞ്ഞില്ല. അങ്ങനെ ദുര്യോധനൻ വന്നു തപസ്സു ചെയ്തത് മലമൊകളിലാ...പോയെടത്തെല്ലാം തന്റെ ഗുരുവായ അല്ല..ദൈവമായ ശിവനെയും പ്രതിഷ്ഠിച്ച് ആരാധിച്ചു... അങ്ങനെ വന്നു ധ്യാനിച്ച സ്ഥലമാ ഇവിടേം... ഇവിടേന്നു പറേമ്പം മധുമലേം. നടുപ്പാറമലേം. പ്രധാനമൂർത്തി ശിവനാണെങ്കിലും ദുര്യോധനനേം ആരാധിക്കുന്നൊണ്ടിവിടെ..'

പത്തനംതിട്ട ജില്ലയിൽ കോയിപ്രം, മധുമല, നടുപ്പാറമല എന്നിവിടങ്ങളിലെ ദുര്യോധനാരാധനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രചരിക്കുന്ന പുരാവൃത്തങ്ങളാണ് മേൽ വിവരിച്ചത്.

പുരാവൃത്തം 4
കൃഷ്ണൻ (60)
കുറവൂർ സമുദായം
പോരുവഴി
(ഊരാളി, പോരുവഴി മലനട)

'പാണ്ഡവരുടെ അജ്ഞാത വാസം നടക്കുന്ന സമയത്ത് അവരെ തിരഞ്ഞു കണ്ടുപിടിക്കാൻ വേണ്ടി ദുര്യോധന മഹാരാജാവ് പുറപ്പെട്ടു വന്നു. അങ്ങനെ യാത്ര ചെയ്ത് ഇവിടെയുമെത്തി. ക്ഷീണിതനായ അദ്ദേഹം അടുത്തൊരു വീട്ടിലെത്തി വെള്ളം ചോദിച്ചു... അങ്ങനെ, ആ വീട്ടുകാരി ദാഹമടക്കാൻ കലശം കൊടുത്തു. കലശം എന്നു പറഞ്ഞാൽ ഒരു കൊടം കള്ളാണ് കേട്ടോ...തിന്നാൻ അടുക്കും (മുറുക്കാൻ) കൊടുത്തു... ആ സ്ത്രീ തിരിഞ്ഞു നടന്നപ്പോളാണ് കഴുത്തിന് പിന്നിലായിട്ട് കുറവത്താലി കണ്ടു.. താഴ്ന്ന ജാതിക്കാർക്ക് താലി മുന്നിലേക്കിടാൻ അനുവാദമില്ലായിരുന്നു അന്ന്...തീണ്ടല് സംഭവിച്ചുവെന്ന് മൂപ്പർക്ക് മനസ്സിലായി. അദ്ദേഹം ഈ മലമുകളില് വന്ന് ധ്യാനിച്ചിരുന്നു. മീനമാസത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ വെള്ളിയാഴ്ച അദ്ദേഹം ഇവിടൊള്ളവരെ വിളിച്ചുകൂട്ടിപ്പറഞ്ഞു ഞാൻ യുദ്ധത്തിന് പൊറപ്പെടുവാ...അടുത്ത വെള്ളിയാഴ്ച ഞാൻ തിരിച്ചുവരും...അതുവരെ നിങ്ങളെന്നെ സ്വീകരിക്കാൻ വേണ്ടി കാത്തിരിക്കണം...പാതിരാത്രിയായിട്ടും ഞാൻ തിരിച്ചുവന്നില്ലെങ്കിൽ നിങ്ങളെനിക്ക് വായ്ക്കരിയിടണം. അദ്ദേഹം തിരിച്ചുവന്നില്ല.. ഈ പതിവനുസരിച്ചാ ഇവിടെ മീനമാസത്തിലെ ഒന്നാം വെള്ളി തുടങ്ങി എട്ടുദിവസം ഉത്സവം..പനമ്പ് വിരിച്ച് വായ്ക്കരിയിടുന്നതോടു കൂടിയാ ഉത്സവം തീരുന്നത്..'

വ്യത്യസ്തങ്ങളായ നാലു പുരാവൃത്തങ്ങളാണിവിടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. പാണ്ഡവരുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒന്നും കൗരവരെ/ദുര്യോധനനെ സാധൂകരിക്കുന്ന മൂന്നും; നാലും നാലുതരം അവസ്ഥകളെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. പാണ്ഡവപുരാവൃത്തം, സവർണ്ണകേന്ദ്രിതമായ

ആഖ്യാനമാണ്. ദുര്യോധന പുരാവൃത്തമാകട്ടെ കീഴാള പ്രതിനിധാനവും, കേരളത്തിന്റെ സാമൂഹികാവസ്ഥയിൽ വേരുറച്ചുപോയ മേലാള -കീഴാള ദ്വന്ദ്വത്തെയും അവർ പുലർത്തുന്ന മാനസികാവസ്ഥകളെയും വളരെ കൃത്യമായി പ്രതിനിധീകരിക്കുകയും അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു മേൽവിവരിച്ച ആഖ്യാനങ്ങൾ.

മദ്ധ്യതിരുവിതാംകൂറിന്റെ സവിശേഷമായ സാംസ്കാരികഭൂമികയിൽ വളരെയധികം ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന ഒരു വസ്തുതയുണ്ട്. പാണ്ഡവർ പ്രതിഷ്ഠ നടത്തിയെന്ന് പരക്കെ വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്ന ക്ഷേത്രങ്ങളുടെ പരിസര പ്രദേശങ്ങളിൽ തന്നെയാണ് ദുര്യോധനും മൂർത്തീരൂപത്തിൽ ആരാധിക്കപ്പെടുന്നത്. ദുര്യോധനപൂജ നടത്തപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങളിലെല്ലാം തന്നെ ശിവൻ മുഖ്യദേവതയായോ സാമീപ്യമായോ ആരാധിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. പഞ്ചപാണ്ഡവർ സ്ഥാപിച്ച ക്ഷേത്രങ്ങളിലെല്ലാം മഹാവിഷ്ണു ക്ഷേത്രങ്ങളാണെന്ന വസ്തുത നിലനില്ക്കുമ്പോൾ വിശേഷിച്ചും. ഒരുപക്ഷേ, മധ്യനൂറ്റാണ്ടുകളിലുടനീളം വൈഷ്ണവ-ശൈവ വിശ്വാസ ധാരകൾ തമ്മിൽ നടന്ന സംഘർഷങ്ങളോട് ചേർത്തുവച്ച് വായിക്കേണ്ട ഒരു വസ്തുതയാണിത്. വൈഷ്ണവസമൂഹത്തിന്റെ മുന്നേറ്റത്തിൽ പിടിച്ചുനിൽക്കാനാവാതെപോയ ശൈവ വിശ്വാസികൾ തങ്ങളുടെ മൂർത്തീസങ്കല്പത്തെ മലനാടുകളിൽ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കാം. ചാതുർവർണ്യത്തിന്റെ അടരുകളിൽ ഇടം കണ്ടെത്താനാവാതെപോയ കീഴാള വർഗത്തിന്റെ പ്രതിരോധമായും ഈ പ്രാദേശികധാരയെ വായിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ദുര്യോധനമൂർത്തി സങ്കല്പം ആരാധിക്കപ്പെടുന്ന ഇടങ്ങളിലെല്ലാം തന്നെ ദ്രാവിഡീയമായ ആചാരങ്ങളാണ് പിന്തുടരുന്നത് എന്ന സവിശേഷതയുണ്ട്. നിവേദ്യവസ്തുക്കളാകട്ടെ, ചെത്തിയെടുത്ത കള്ള്, ചുട്ടകിഴങ്ങ് മുറുക്കാൻ എന്നിവയാണ്. കാർഷിക സംസ്കാരവുമായും പൂർവ്വികാരാധനയുമായും ചേർത്ത് മനസ്സിലാക്കേണ്ട ആചാരവിധികളാണിവ. പഞ്ചക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ബ്രാഹ്മണ വിധിപ്രകാരമുള്ള പൂജകളാണ് നടത്തപ്പെടുന്നത്. മേൽ വിവരിച്ച വിശ്വാസ ധാരകൾ മുൻനിർത്തി പരിശോധിച്ചാൽ മഹാഭാരതം കേരള ജനസാമാന്യത്തിലേക്ക് കടന്നുവന്ന വഴികളും വ്യത്യസ്തമാണ്.

ഒന്ന്, മഹാഭാരതത്തെ നേരിട്ട് സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്ന രീതി; പാണ്ഡവർ വിഗ്രഹപ്രതിഷ്ഠ നടത്തിയെന്ന മട്ടിലുള്ള കഥകൾ.

രണ്ട്, പ്രാദേശികമായ ആഖ്യാനങ്ങളിൽകൂടി മഹാഭാരതത്തിലേക്ക് ഒരു കൈവഴി സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനുള്ള പരിശ്രമം.

മഹാഭാരതമെന്ന മഹാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിന്ന് അതിൽ അഭിരമിക്കുന്നതിനുള്ള പരിശ്രമമാണ് ഈ രണ്ടു മാർഗ്ഗങ്ങളും. മേലാള സമൂഹം വിജയഗാഥ രചിച്ചവരുടെ വീരകഥകളോട് ചേർന്ന് നിന്ന് തങ്ങളുടെ സ്വത്വവും അധീശത്വവുമുറപ്പിക്കുമ്പോൾ കീഴാളൻ പരാജിതരായ പ്രതിനായകരുടെ പക്ഷത്തുനിന്നുകൊണ്ട് തങ്ങളുടെ സ്വത്വബോധം ഉറപ്പിക്കുന്നു. മാർഗ്ഗം വ്യത്യസ്തമാണെങ്കിലും ലക്ഷ്യം സുവ്യക്തമാണ്. തങ്ങൾ ഈ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ചങ്ങലയിലെ കണ്ണികളാണെന്ന് സ്വയം വിശ്വസിക്കുന്നതിനും പൊതുസമൂഹത്തിൽ തങ്ങളുടെ ഇടമുറപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള പരിശ്രമം തന്നെയാണിത്.

മഹാഭാരതമെന്ന ഇതിഹാസത്തെ കേരളത്തിന്റെ പ്രാദേശികതയിലേക്ക് ലയിപ്പിച്ചെടുക്കുന്നതിനുള്ള പരിശ്രമമാണ്, മേൽവിരിച്ച തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനങ്ങളിലെല്ലാം കാണുന്നത്. എന്നാൽ ഈ ആഖ്യാനങ്ങൾ മഹാഭാരതമെന്ന കാവ്യത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിൽ നിന്നകന്നുനിന്നുകൊണ്ടാണ് നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നത്. ഒപ്പം പ്രാദേശികവും ജാതീയവുമായ ചില ചിന്തകളെ അവയിൽ കലർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത്തരം നിർമ്മിതികൾ കൊണ്ട് ഓരോ സമൂഹവും തങ്ങളെയും തങ്ങൾ നിലനില്ക്കുന്ന ഇടത്തേയും നിർവചിക്കുന്നതിനും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിനുമുള്ള ബോധപൂർവ്വമോ അല്ലാതെയോ ഉള്ള പരിശ്രമങ്ങൾ നടത്തുന്നുണ്ട്. സമൂഹത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്ന ഉച്ചനീചത്വങ്ങളെയും ആഭ്യന്തരവൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും മറികടക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു പരിശ്രമമായും ഇതിനെ കാണാം. കാലങ്ങളോളം അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ഒരു ജനതതി തങ്ങളുടെ സ്വത്വത്തെ മുഖ്യധാരാസമൂഹത്തോട് ചേർത്ത് വയ്ക്കുന്നതിനും അതിന്റെ സാങ്കല്പികമൂല്യവ്യവസ്ഥയോട് മത്സരിക്കുന്നതിനും പര്യാപ്തമാക്കുന്നതിനു നടത്തുന്ന അതിജീവനശ്രമങ്ങളായും ഇത്തരം ചിന്തകൾ വായിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്.

കീഴാളകേന്ദ്രീകൃത ആഖ്യാനങ്ങളിലെല്ലാം മഹാഭാരതത്തിന്റെ ക്രമീകൃതഘടനയിൽ നിന്നകന്ന് പ്രാദേശികമായ ഭാവന കലർത്തുന്നതിനുള്ള വെമ്പൽ പ്രകടമാണ്. ഇത് ആഖ്യാതാക്കളുടെ കാല്പനികതയാകാം മുഖ്യധാരാസമൂഹവുമായി നിരന്തരമായി നടക്കുന്ന ആശയസംഘർഷങ്ങൾക്കിടയ്ക്ക് സ്വസമുദായത്തിന്റെ മേൽക്കൈ ഉറപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള പാർശ്വവല്കൃതന്റെ ശ്രമമാകാം. മഹാഭാരതത്തിൽ പരമർശിക്കപ്പെടുന്ന അടിസ്ഥാന വസ്തുതകളോട് തങ്ങളുടെ സാംസ്കാരിക പരിസരത്തുനിന്ന് കണ്ടെടുത്ത വസ്തുതകൾ ചേർത്തുവച്ച്, ഭാവന കലർത്തി അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥകൾ കീഴാള സമൂഹങ്ങൾ പുലർത്തുന്ന (പ്രതി) വിശ്വാസത്തിനുള്ള സാധൂകരണം കൂടിയായി മാറുന്നു. ഗ്രാംഷി അവതരിപ്പിച്ച പ്രതിപ്രത്യയശാസ്ത്ര (Counter Ideology)ധാര (2014;18) യോട് ഏറെ ചേർന്നുനില്ക്കുന്നു, ഇത്തരം നാട്ടുപേച്ചുകൾ.

ആഖ്യാനം പ്രതിവ്യവഹാരമായി രൂപപ്പെടുമ്പോളാണ് പൊതുസമൂഹത്തിലിടപെടാൻ കെല്പുനേടുന്നത്. വ്യക്തിവാദത്തിന്റെ അടഞ്ഞ ഘടനയല്ല പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ തുറന്ന പ്രതിരോധമാണ് എപ്പോഴും ആഖ്യാനത്തിന്റെ കാതലായി ഇടപെടുന്നത്. കീഴാളപ്രതിനിധാനങ്ങളായ വാമൊഴി വഴക്കങ്ങളിൽ കൂടി സാദ്ധ്യമാകുന്നതും ഇതുതന്നെയാണ്. മഹാഭാരതമെന്ന കൃതിയെ/പാരമ്പര്യത്തെ എന്നും ജനസാമാന്യത്തിലിടപെടാൻ കെല്പുള്ളതാക്കി നിലനിർത്തുന്നതും വിധ്വംസക സ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന കീഴാള/വാമൊഴി ആഖ്യാനങ്ങൾ തന്നെയാണ്. ■

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ഇരാവതി കാർവെ, രാധാകൃഷ്ണൻ നായർ. പി (പരി.), 1987, മഹാഭാരത പഠനം , പുസ്തക പ്രസാധക സംഘം, കൊടുങ്ങല്ലൂർ.
2. മലയാള പഠനസംഘം, 2011 സംസ്കാരപഠനം; ചരിത്രം സിദ്ധാന്തം പ്രയോഗം, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം

3. വെള്ളിനേഴി അച്യുതൻകുട്ടി, മുരളീധരൻ ടി.എസ് (എഡി), 2013, കഥകളി യുടെ കൈപുസ്തകം, തിരനോട്ടം, ദുബായ്
4. വിമൽരാജ് വി.ആർ, 2014, കഥകളിയുടെ കഥകൾ നാലാംഭാഗം, പത്തനം തിട്ട ജില്ലാ കഥകളി ക്ലബ്, അയിരൂർ
5. വിമൽരാജ് വി.ആർ, 2015, കഥകളിയുടെ കഥകൾ അഞ്ചാംഭാഗം, പത്തനം തിട്ട ജില്ലാ കഥകളി ക്ലബ്, അയിരൂർ
6. സീന. ഇ. കെ. ഡോ., 2014, പ്രതിരോധ സംസ്കാരം, സിദ്ധാന്തവും പ്രയോ ഗവും, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം
7. രവികുമാർ കെ.എസ്, 2014, ആധുനികതയുടെ അപാവരണങ്ങൾ, എസ്.പി. സിഎസ്. കോട്ടയം
8. രാജൻ ഗുരുക്കൾ, 2009, മിത്ത് ചരിത്രം സമൂഹം, പ്രസക്തി ബുക്ഹൗസ്, പത്തനംതിട്ട

സമകാലികം

1. ഡോ. സുനിൽ പി.ഇളയിടം, മഹാഭാരതം വേരുകളും പടർച്ചകളും, മാതൃ ഭൂമി ആഴ്ചപതിപ്പ്, ഫെബ്രുവരി 12.18, 2017

ആവേദകർ

1. ജോൺസൺ മാത്യു (52), പ്ലാന്തോട്ടത്തിൽ, കേറ്റാത്തൂർ, പത്തനംതിട്ട
2. കൃഷ്ണകുമാരിയമ്മ (76), മീനാസദനം, ആറന്മുള
3. ശ്രീധരൻ (69), പ്രസിഡന്റ്, ദുര്യോധനക്ഷേത്രം, കോയിപ്രം
4. ഐശ്വര്യ (23), ചിറയിറമ്പിൽ, കാരംവേലി
5. കൃഷ്ണൻ (60), ഊരാളി, ദുര്യോധനക്ഷേത്രം, പോരുവഴി

കഥ

പേനയെത്താത്ത ദൂരങ്ങൾ

ചന്ദ്രമതി

"വരൂ സഹോദരീ" അയാൾ പറഞ്ഞു. "ഞാൻ സാധാരണഗതിയിൽ അഭിമുഖങ്ങൾക്കൊന്നും വഴങ്ങുന്ന ആളല്ല. നിങ്ങളെ പരിഗണിക്കണമെന്നു പറഞ്ഞ് എത്രപേരാണെന്നോ എന്നെ വിളിച്ചത്? പ്രസ്സ്..... രാഷ്ട്രീയം........ സിനിമ..........നിങ്ങൾക്കെങ്ങനെയാണ് ഇത്രയും സ്വാധീനം? എന്താണ് നിങ്ങളുടെ പേര്?"

"സലില" ഞാൻ പറഞ്ഞു

"ജാതിപ്പേര് വാലായിട്ടുണ്ടോ?"

"ഇല്ല."

"ഉണ്ടെങ്കിൽ സംഗതികൾ മനസ്സിലാക്കാനെളുപ്പമായിരുന്നു. എങ്ങനെയാ സ്വാധീനം എന്നൊക്കെ. വരൂ, നമുക്കാ മരചുവട്ടിലിരുന്നു സംസാരിക്കാം."

അയാൾ എന്നെ മരച്ചുവട്ടിലേക്കു നയിക്കുമ്പോൾ, അനുസരണയോടെ ഞാൻ പിന്നാലെ പോകുമ്പോൾ, സ്വാധീനം എന്ന വാക്കിനെക്കുറിച്ചാണ് ഞാനാലോചിച്ചത്. ഒട്ടും സ്വാധീനമില്ലാത്ത എഴുത്തുകാരനാണ് താനെന്ന് എന്റെ ഭർത്താവ് പലപ്പോഴും വിലപിക്കാറുണ്ട്. "പഠിക്കുന്ന കാലത്ത് കൊടിപിടിക്കാൻ പോകണമായിരുന്നു, എങ്കിലിന്ന് ഞാൻ ആരായിരുന്നേനെ" എന്നദ്ദേഹം പറയുമ്പോൾ ഞാൻ ഉള്ളിൽ ചിരിക്കാറുണ്ട്. ആത്മാർത്ഥമായാണ് ആ പറച്ചിൽ എങ്കിൽ മക്കളെ കൊടി

യുമേല്പിച്ചു വിടേണ്ടതല്ലേ! അവരെ മുന്തിയ ഇംഗ്ലീഷ് മീഡിയം സ്കൂളിൽ അടച്ചിട്ടു പഠിപ്പിക്കാനയച്ചിട്ടാണ് ഈ പ്രകടനവീര്യമൊക്കെ.

കലാകാരന്മാരെല്ലാം ഇരട്ടയോ അതിൽകൂടുതലോ മുഖമുള്ളവരാണെന്ന് അനുഭവത്തിൽ നിന്നറിയാം. മനസ്സുതുറന്നു ഞാൻ പ്രണയിച്ചു സമർപ്പിച്ച ചിത്രകാരൻ ഒരു മന:സാക്ഷിയുമില്ലാതെ എന്റെ ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങിപ്പോയവർ. "ദയവുചെയ്ത് എന്നെ സ്വതന്ത്രനാക്കൂ" അവൻ എന്റെ കാലിൽ വീണു കരഞ്ഞു. "നിന്റെ ശരീരത്തിന്റെയും പ്രണയത്തിന്റെയും കുരുക്കിൽ വീണ് എന്നിലെ കലാകാരനെ ദയവു ചെയ്ത് നശിക്കാനനുവദിക്കരുത്. എനിക്ക് ലോകത്തിനുവേണ്ടി പലതും ചെയ്യാനുണ്ട്."

ലോകത്തിനുവേണ്ടി അവൻ എന്തുചെയ്തുവെന്ന് ഇപ്പോഴും ആർക്കുമറിയില്ല.

"ഒരു നിമിഷം" അയാൾ തന്റെ കയ്യിലെ ഡയറി തുറന്നു. "ഇന്ന് എത്ര മണിവരെയാണ് ഞാൻ ഫ്രീ എന്നു നോക്കിക്കോട്ടെ."

വാക്സ് തേച്ചു മിനുക്കി പിന്നോക്കം ചീകിവച്ചതുപോലുള്ള മുടി അയാളുടെ തളർന്ന മുഖത്തിന് അപാകതയായി മിന്നിക്കൊണ്ടിരുന്നു. ആരായിരുന്നിരിക്കും ഈ മനുഷ്യൻ ചെറുപ്പത്തിൽ? കുണ്ടും കുഴിയും നിറഞ്ഞൊരു പാതയിലൂടെ ബ്രേക്കില്ലാത്ത വണ്ടിയിൽ ഒരുപാടുദൂരം സഞ്ചരിച്ച് ഇടിച്ചുനിന്ന ഒരാളുടെ ക്ഷീണവും തളർച്ചയും ആ മുഖത്തുണ്ട്, എന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ഈ നിമിഷത്തിൽ ഇയാളെന്തിനാണ് വന്നു നിൽക്കുന്നത്?

ചിലപ്പോഴൊക്കെ ഞാൻ വിചാരിക്കാത്തിടത്തേക്ക് ജീവിതം എന്നെ വലിച്ചുകൊണ്ടുപോകാറുണ്ട്. ഞാനത് ആസ്വദിക്കാറുമുണ്ട്. ഇക്കഴിഞ്ഞൊരു ദിവസം സുഖമില്ലാത്ത അമ്മയെ കാണാൻ തീവണ്ടിയിൽ പോകുകയായിരുന്നു. അത്തരം യാത്രകളിലൊക്കെ എപ്പോഴും ഞാൻ തനിച്ചാണ്. എന്റെ ബന്ധുക്കൾക്ക് എന്തെങ്കിലും ആവശ്യം വരുമ്പോഴാണ് ഭർത്താവിലെ എഴുത്തുകാരന് എഴുത്തിന്റെ പ്രസവവേദന തുടങ്ങുക. തീവണ്ടിയുടെ എ.സി. മുറിയിൽ എനിക്കെതിരേയിരുന്ന ആൾ ഞാനൊരു മന്ത്രിയുടെ ഛായ വഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നും മന്ത്രിയുടെ സഹോദരിയാണെന്നും സംശയിച്ചു. അതെ എന്നു പറയാൻ എനിക്ക് രണ്ടുതവണ ആലോചിക്കേണ്ടിവന്നില്ല. എല്ലാ ഇന്ത്യാക്കാരും എന്റെ സഹോദരീസഹോദരന്മാർ ആണല്ലോ. മാത്രമല്ല, ആ മന്ത്രി ഡീസന്റായ ഒരാൾ! എന്റെ സഹയാത്രികന് നിരുപദ്രവകരമായ ഒരു സന്തോഷം കൊടുക്കാനാകുമെങ്കിൽ ആയിക്കോട്ടെ എന്നു ഞാൻ കരുതി. ആ മനുഷ്യൻ തൽക്ഷണം എഴുതിയുണ്ടാക്കിയ ഒരു നിവേദനവും ഏറ്റുവാങ്ങിയാണ് ഞാനെന്റെ സ്റ്റേഷനിലിറങ്ങിയത്. അതു ഞാൻ പിന്നീട് മന്ത്രിക്ക് പോസ്റ്റിലയച്ചുകൊടുത്തു.

ഞാനൊരെഴുത്തുകാരിയായിരുന്നെങ്കിൽ ഇത്തരം അനുഭവങ്ങളൊക്കെ എന്നെ സഹായിച്ചേനെ. എന്തുചെയ്യാം! എനിക്കല്ല എന്നെ വിവാഹം ചെയ്യുമ്പോൾ തികച്ചും പാവമായ ഒരു ബാങ്ക് ഉദ്യോഗസ്ഥ

നായിരുന്ന ഭർത്താവിനാണ് പെട്ടെന്നൊരുനാൾ എഴുത്തിന്റെ ഉൾവിളി ഉണ്ടായത്. അദ്ദേഹത്തിന് ഇത്തരം യഥാർത്ഥ ജീവിതദൃശ്യങ്ങളിൽ ഒരു താല്പര്യവുമില്ല. ജീവിതത്തെ വേരുബന്ധം ഇല്ലാതെയാണുകാണുന്നത്. ഇപ്പോൾത്തന്നെ ഇതുപോലെ ഇറങ്ങിവരുന്നതിനു പകരം വി.ഐ.പി. മുറിയിലിരുന്ന് സംസാരിക്കുന്നതു കണ്ടില്ലേ?

"ഓക്കെ മാഡം." ഡയറിയിൽനിന്നയാൾ മുഖമുയർത്തി. "ഞാൻ ഇന്നുരാത്രി ഏഴുമണിവരെ ഫ്രീയാണ്. ഏഴരക്ക് എനിക്കൊരു സന്ദർശകനുണ്ട്. ആര് എന്ത് എന്നൊന്നും ചോദിക്കരുതേ, പറയാനെനിക്കു സ്വാതന്ത്ര്യമില്ല. ഒന്നുമാത്രം പറയാം. നമ്മുടെ ആഭ്യന്തരസുരക്ഷയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു രഹസ്യമീറ്റിംഗാണ്."

ഞാൻ വെറുതേ ചിരിച്ചു. സായാഹ്നപ്രകാശമുള്ള മുറ്റത്ത് ഒരേതരം വസ്ത്രം ധരിച്ചവർ നടക്കുകയും ചിരിക്കുകയും സംസാരിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടിരുന്നു. ചിലരോടൊപ്പം ശുശ്രൂഷകരുണ്ടായിരുന്നു. പലരും ഞങ്ങളെ നോക്കിചിരിച്ചു. ചിലർ കൈയുയർത്തി വീശുകയും ചെയ്തു.

"നിങ്ങൾ എന്നോടു ചോദ്യം ചോദിച്ചാണ് അഭിമുഖം തുടങ്ങേണ്ടത്, അയാൾ പറഞ്ഞു. "പക്ഷേ അതിനുമുമ്പ് ഞാനൊരു കാര്യം ചോദിച്ചോട്ടെ?"

"ചോദിക്കൂ"

വൃദ്ധസദനങ്ങളിൽ യൂണിഫോം ഏർപ്പെടുത്തുന്നതിനോട് നിങ്ങൾ യോജിക്കുന്നുണ്ടോ?

"വൃദ്ധസദനങ്ങളിലോ?"

"അതെ , നോക്കൂ, വളരെ ചെലവുകൂടിയ വൃദ്ധസദനമാണിത്. എന്റെ മകൻ ഒരു കോടി രൂപ ഡെപ്പോസിറ്റു ചെയ്താണ് എന്നെ ഇവിടെ കൊണ്ടാക്കിയത്. അവനെ കുറ്റം പറയാനില്ല അവന്റെ ഭാര്യ വിദേശിയാണ്. മക്കളും അങ്ങനെ ആയിപ്പോകുമല്ലോ. ഒരു കോടി രൂപ തീരുന്നതുവരെ അവൻ എന്റെ ചികിത്സക്കായി ഒന്നും ചെലവാക്കണ്ട. ശവസംസ്കാരം ഫ്രീ ബോണസ്സാണ്."

"ഒരു മകനേയുള്ളോ?" ഞാൻ ചോദിച്ചു.

"ഒന്നിൽകൂടുതലുണ്ടെങ്കിലും നമ്മുടെ ഗതിയൊന്നും മാറില്ല മാഡം. പക്ഷേ എന്റെ പ്രശ്നം അതല്ല. ഇത്രയും വലിയ തുകയൊക്കെ കൊടുത്തിട്ട് നമ്മൾ ജയിൽപ്പുള്ളികളെപ്പോലെ യൂണിഫോം ധരിക്കേണ്ടിവരുന്നത് കഷ്ടമല്ലേ? അല്ലെങ്കിൽ അത് നല്ല തുണിയിൽ, നല്ല നിറമൊക്കെയായിട്ട്, നല്ല സുഖം തരുന്ന രീതിയിലുള്ള ഡ്രസ്സാവണം. ഇത്, ദാ കണ്ടില്ലെ, വെള്ളക്കോട്ടണിൽ നീലപ്പുള്ളികളുമായിട്ട്...... തനി ജയിൽപ്പുള്ളികൾ!"

എനിക്ക് എന്തോ വല്ലാതെ തോന്നി. ശരീരമാണോ ഹൃദയമാണോ അതോ തലച്ചോറാണോ ജയിലിനുള്ളിൽ എന്നു തിരിച്ചറിയാനാവാത്ത വിധത്തിൽ ജീവിക്കുന്ന എനിക്ക് ആകെ അസ്വസ്ഥത അനുഭവപ്പെട്ടു.

അയാൾ തുടർന്നു.....

"ഗതികേടുകൊണ്ട് ഇവിടെ വന്നുപെട്ടുപോയെങ്കിലും ഞങ്ങളൊക്കെ അന്തസ്സായി ജീവിച്ചവർ തന്നെയാണ്. മാഡം, നിങ്ങൾക്കറിയാമല്ലോ, ഞാൻ ഇന്ത്യാഗവൺമെന്റിന്റെ രാജ്യസുരക്ഷാ ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റിലെ ഉയർന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥനായിരുന്നു. ഇന്ന് ഈ രാജ്യം സുരക്ഷിതമാണെങ്കിൽ അത് എന്റേയും കൂടി വിയർപ്പിന്റെ വിലയാണ്. അതൊക്കെ ഈ വിഡ്ഢികൾ മനസ്സിലാക്കുന്നില്ല."

അയാളുടെ കൃഷ്ണമണികൾ അതിവേഗത്തിൽ അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും ചലിക്കുന്നതു ഞാൻ ശ്രദ്ധിച്ചു. അതും വിറയ്ക്കുന്ന ചുണ്ടുകളുമൊഴിച്ചാൽ ഒരു കുഴപ്പവും തോന്നിക്കുന്നില്ല.

"ഡൽഹിയിലായിരുന്നുവോ?" ഞാൻ ചോദിച്ചു.

"ഡൽഹി വെറും ബേസ്" അയാൾ ചിരിച്ചു. "ഞാൻ മിക്കപ്പോഴും അതിർത്തിയിലോ അല്ലെങ്കിൽ വേഷം മാറി ശത്രുരാജ്യങ്ങളിലോ മറ്റോ ആയിരിക്കും. പ്രസിഡണ്ടിനെയും പ്രധാനമന്ത്രിയെയും നിങ്ങൾക്ക് അപ്പോയ്ന്റ്മെന്റെടുത്താൽ കാണാനൊക്കും. എന്നെ അതിനുപോലും കിട്ടില്ല. ഞാൻ സൈന്യ മേധാവിയോടല്ല, നേരിട്ട് പ്രധാനമന്ത്രിയോടാണ് റിപ്പോർട്ട് ചെയ്തിരുന്നത്. അതായിരുന്നു എന്റെ സ്ഥാനം. അറിയുമോ?"

"ഓ!" ഞാൻ അതിശയം നടിച്ചു.

" ഈ രാജ്യത്തിനുവേണ്ടി ഞാനെന്റെ യുവത്വവും ആരോഗ്യവും കളഞ്ഞു, മാഡം. ജീവിക്കുവാൻ ഞാൻ മറന്നുപോയി. എന്നിട്ടെനിക്ക് എന്തു കിട്ടി? ഒരു പത്മശ്രീപോലും അവർ തന്നില്ല. ഏറ്റവും ആത്മാർത്ഥതയോടെ ജോലിചെയ്യുന്നവർ ഏറ്റവും നിരാശയോടെയാണ് ജോലി വിട്ടിറങ്ങുക. മാഡത്തിനറിയോ അമേരിക്കയുടെ ഇരട്ടഗോപുരങ്ങൾ കത്തിച്ചവർ നമ്മുടെ ചുവന്ന കോട്ടയും ടാജ്മഹലും കത്തിക്കാൻ പ്ളാനിട്ടിരുന്നു. അതു പൊളിച്ചതു ഞാനാണ്."

"എങ്ങനെ?"

"അവരുടെ പ്ളാൻ എനിക്കു ചോർത്തിക്കിട്ടി. അതിനൊക്കെ നയം വേണം മാഡം. നയത്തിലൂടെയാണ് ഞാൻ പൗളീനയെ വീഴ്ത്തിയത്. രഹസ്യങ്ങൾ ചോർത്തിയെടുത്തുതന്നത് അവളാണ്. പകരം ഞാനവൾക്ക് മറക്കാനാവാത്ത ഒരു സമ്മാനം കൊടുത്തു."

"എന്തു സമ്മാനം?"

"ആ സമ്മാനം ഇപ്പോൾ റഷ്യയിൽ രണ്ടാംവർഷ മെഡിക്കൽ വിദ്യാർത്ഥിനിയാണ്. പേര് അലിന്റ് ....മാഡം അങ്ങനെ എന്നെ നോക്കണ്ട. ഇതൊക്കെ രാജ്യത്തിനുവേണ്ടി ചെയ്യുന്ന ത്യാഗമാണ്."

വീൽചെയറിലിരുന്ന് ഒരു വൃദ്ധ ഞങ്ങളെ കടന്നുപോയി. വെള്ളിമുടി പറ്റെ വെട്ടിയ വൃദ്ധ. ദൂരേക്കു നോക്കിയിരുന്ന ആ മിഴികളിൽ ഞങ്ങളാരും തടഞ്ഞില്ലെന്നത് വ്യക്തമായിരുന്നു.

"ഹായ് തെരേസാ!" അയാൾ അവരെ കൈയുയർത്തി അഭിവാദനം ചെയ്തു. വീൽചെയർ തള്ളിക്കൊണ്ടുപോകുന്ന അറ്റന്റർ പെട്ടെന്നു നിന്നു.

"വേറെ ജോലിയൊന്നുമില്ലേ മൂപ്പീന്നേ? വയസ്സുകാലത്തൊരു റൊമാൻസ്!" അറ്റന്റർ എന്നെ നോക്കിച്ചിരിച്ചു. "ഇവർക്ക് ഓർമ്മയൊന്നുമില്ല മാഡം. ഒന്നും അറിയൂല്ല."

അറ്റന്റർ കസേര തള്ളിക്കൊണ്ടുപോയി

"കണ്ടോ, കണ്ടോ?" അയാൾ പറഞ്ഞു. "ആരെയും ബഹുമാനിക്കാത്ത വർഗം. ഇന്നവൻ ചവിട്ടിനടക്കുന്ന ഈ മണ്ണ് ഉറച്ചിരിക്കുന്നതിനു കാരണം ഞാനാണെന്ന് അവനറിയുന്നില്ല. ഈ കെട്ടിടമുൾപ്പെടെ ഈ പ്രദേശം മുഴുവൻ ബോംബുവെച്ചു നശിപ്പിക്കാനുള്ള പദ്ധതി പൊളിച്ചുകൊടുത്തതു ഞാനാണ്. എന്തുചെയ്തിട്ടെന്താ! മാഡം, അവൻ പറഞ്ഞതുപോലെയല്ല കാര്യങ്ങൾ. ഈ തെരേസ എന്റെയൊരു പൂർവ്വകാമുകിയായിരുന്നു. നമ്മുടെ റോക്കറ്റ് സ്റ്റേഷനെ ശത്രുക്കൾ നോട്ടമിട്ടിട്ടുണ്ടെന്നു കേട്ട് എന്നെ ഇങ്ങോട്ടു പോസ്റ്റുചെയ്തപ്പോൾ ഉണ്ടായ ബന്ധം."

"തെരേസക്കും പൗളീനക്കു കൊടുത്തതുപോലെ സമ്മാനം കൊടുത്തോ?"

"ഇല്ല. അതിനുമുമ്പ് അവളെ ആരോ കെട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി. കടൽപ്പുറത്ത് അവർ കെട്ടിവച്ചിരുന്നു റോക്കറ്റിനെ ഫോക്കസ് ചെയ്ത് ഞാനൊളിച്ചിരുന്ന സമയമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഞാനവളുടെ വിവാഹം അറിഞ്ഞില്ല."

നരച്ച ആ തലയിൽനിന്നൊഴുകുന്ന ഭാഷയിലും ഭാവനയിലും ഞാൻ അതിശയിച്ചുപോയി. സമയത്തിനുശേഷം വരുന്നവയാകാം പല കഴിവുകളും.

"തെരേസക്ക് നല്ല ഓർമ്മയുണ്ട് മാഡം. ഞാനിവിടെ ഉണ്ടെന്നറിഞ്ഞ് അവൾ വന്നതാ. സ്മൃതിനാശം അഭിനയിച്ചപ്പോൾ വീട്ടുകാർ ഇവിടെ കൊണ്ടാക്കി. രാത്രി എല്ലാവരുമുറങ്ങുമ്പോൾ വീൽചെയറൊന്നുമില്ലാതെ നടന്ന് അവൾ എന്നെക്കാണാൻ വരും."

എന്റെ ഭർത്താവിന്റെ എഴുത്തുലോകം വീൽചെയർ വിട്ട് ഇറങ്ങിയിരുന്നെങ്കിൽ എത്ര നന്നായിരുന്നു എന്നു ഞാനോർത്തുപോയി. ഇതുപോലെ അവിചാരിതമായി പേനയുടെ ഒരു പിടച്ചിൽ. തെറിച്ചുചിതറുന്ന ദാഹശക്തിയുള്ള വാക്കുകൾ. പകുതിവരണ്ട പുഴകൾപോലെ ശുഷ്കമായി പോയിട്ട് എന്തുകിട്ടാനാണ്.!

ഒരു നഴ്സും മറ്റൊരാളും കൂടി വേഗത്തിൽ ഓടിവന്നു. പടിക്കെട്ടിൽ ചടഞ്ഞിരുന്നയാളോട് നഴ്സ് വിളിച്ചുചോദിച്ചു.

"വിജയാ, തെരേസയുടെ വീൽചെയർ തള്ളി ജോർജ് ഇതുവഴി വന്നോ?

“അതു ജോർജ് ആയിരുന്നോ?” വിജയൻ വേഗം എഴുന്നേറ്റു “ഞാൻ ശ്രദ്ധിച്ചില്ല. യൂണിഫോമിലായിരുന്നു. അവർ നേരേ പോയി. പാർക്കിന്റെയവിടെ കാണും.”

“നീ ശ്രദ്ധിക്കണ്ട. അവിടെ കുത്തിയിരുന്നോ” നേഴ്സിനോടൊപ്പമുള്ളയാൾ ദ്വേഷ്യത്തിൽ പറഞ്ഞുകൊണ്ട് തെരേസാ വീൽചെയർ പോയ വഴിക്ക് ഓടി.

“ഞാനിവിടെ വെറുതേ കുത്തിയിരിക്കുകയാണോ?” വിജയൻ എന്നോടു ചോദിച്ചു. “മാഡത്തിനെ സൂക്ഷിക്കണമെന്ന് ഡോക്ടർസാർ പറഞ്ഞതുകൊണ്ട് ഞാനിവിടെ നോക്കിയിരിക്കുകയല്ലേ? എല്ലാപേർക്കും കേറി മേയാൻ ഞാനെന്താ നാഷണൽ ഹൈവേ ആണോ?”

എന്നോടു സംസാരിച്ചിരുന്നയാൾ ഒന്നു ഞെട്ടി. “മാഡത്തിനെ സൂക്ഷിക്കണമെന്നോ? എന്താണു മാഡം നിങ്ങൾക്ക്? നിങ്ങൾക്കെന്താണസുഖം?”

അയാളുടെ കണ്ണുകളിലെ സംശയം ഞാൻ ആസ്വദിക്കാൻ തുടങ്ങി.

“ഭ്രാന്തൊന്നുമല്ലല്ലോ?” അയാൾ സ്വരം താഴ്ത്തിചോദിച്ചു.

“എന്താ, ഭ്രാന്തിനെ പേടിയാണോ?”

“പേടിയൊന്നുമില്ല. എനിക്കിതിഷ്ടമില്ല.” അയാൾ പറഞ്ഞു. “തെരേസയുടെ സ്മൃതിനാശത്തിനെക്കാൾ ഭയങ്കരം രോഗമാ അത്. അതിരിക്കട്ടെ. മാഡം ഇതുവരെ അഭിമുഖം തുടങ്ങിയില്ല. മാഡം ശരിക്ക് ആരാണ്?”

“ആരാണെന്നു തോന്നുന്നു?”

“മീഡിയാ പേഴ്സൺ ആണെന്ന് കണ്ടപ്പോഴേ മനസ്സിലായി.”

കൗതുകത്തോടെ ഞാൻ നിവർന്നിരുന്നു. “അതെങ്ങനെയാണ് കണ്ടാൽ മനസ്സിലാകുന്നത്?

“നമ്മൾ ചുറ്റുപാടും നിരീക്ഷിക്കണം മാഡം. അപ്പോൾ പലതും മനസ്സിലാകും. ചുരിദാറുമൊക്കെയിട്ട് കൈയിൽ മൈക്കുമൊക്കെയിട്ട് പട്ടുസാരീം ചുറ്റി വേറേ ഒരു ടൈപ്പ്. അവരിങ്ങനെ സ്ക്രീൻ നിറഞ്ഞിരുന്നോണ്ട് എന്തെങ്കിലുമൊക്കെ പറയും. ആദ്യത്തെ ടൈപ്പിനെ കേൾക്കാൻ കൊള്ളാം. രണ്ടാമത്തേതിനെ കാണാനേ കൊള്ളാവൂ. ഇതൊക്കെ നമ്മൾ നിരീക്ഷിച്ചാലേ മനസ്സിലാവൂ.”

എന്റെ മുടിയിലേക്കും കസവുസാരിയിലേക്കും തെല്ലൊരു കുറ്റബോധത്തോടെ ഞാൻ നോക്കി. ഇങ്ങനെ മാത്രമേ കൂടെ വരാവൂ എന്ന് നിർബന്ധം പിടിക്കുന്ന ഒരാൾ വി.ഐ.പി മുറിയിലുണ്ടല്ലോ.

“മാഡത്തിന്റെ ഭർത്താവും കുട്ടികളുമൊക്കെ എന്തുചെയ്യുന്നു?

“ഭർത്താവ് ഒരെഴുത്തുകാരനാണ്”

“എനിക്ക് കണ്ടുകൂടാത്ത വർഗമാണ് എഴുത്തുകാർ.”

എന്നിലേക്ക് പുതിയൊരുത്സാഹം നുരഞ്ഞുകയറുന്നതു ഞാനറിഞ്ഞു.

"എനിക്കും എഴുത്തുകാരെ ഇഷ്ടമല്ല". ഞാൻ സത്യസന്ധമായി പറഞ്ഞു.

"അവരോടൊപ്പം ജീവിക്കുക പ്രയാസമാണ്."

"എന്റെ ശാന്തിനി ഇതു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട് മാഡം" അയാൾ പറഞ്ഞു. "അറിയില്ലേ ശാന്തിനിയെ? ആരാധികയായി വന്ന് കാമുകിയായി മാറി പിന്നെ ഭാര്യയായവൾ?"

ശാന്തിനി.......സലില.........ഒരു പേരിലെന്തിരിക്കുന്നു!

"മാഡം, ഞാൻ തുറന്നു പറയുകയാണ്. സാഹചര്യങ്ങൾ എന്നെയും ഒരു എഴുത്തുകാരനാക്കി മാറ്റിയിട്ടുണ്ട്. ഒറ്റയിരിപ്പിന് ഞാൻ രണ്ടു നോവലെഴുതി പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെയാണ് ശാന്തിനി വന്നത്. അതോടെ എഴുത്തും നിന്നു. ഇപ്പോഴും ചില പുസ്തകക്കടകളിലൊക്കെ എന്റെ നോവലുകൾ കണ്ടേക്കും.

ഇത്രയും സംസാരിച്ച ഒരാളിനോട് പേരു ചോദിക്കുന്നത് അപമര്യാദയാകുമെന്നതുകൊണ്ട് ഞാനാ ചോദ്യം ബുദ്ധിപൂർവ്വം തിരിച്ചിട്ടു.

"ഏതു പേരിലാണ് എഴുതിയിരുന്നത്?"

എന്നേക്കാൾ ബുദ്ധിമാനായി അയാൾ പറഞ്ഞു– "സ്വന്തം പേരിൽ". പിന്നെ എന്തോ ഒരു വിദ്വേഷത്തിൽ പുകഞ്ഞ് അയാൾ തുടർന്നു, "അവർ പറഞ്ഞു, സ്പൈനോവലുകൾക്ക് മാർക്കറ്റില്ലെന്ന്. പ്രണയം, കാമം, പ്രതികാരം, പ്രേതം അങ്ങനെയൊക്കെ അവർക്ക് ഫോർമുലയുണ്ടെന്ന്. എനിക്കു പറ്റിയില്ല മാഡം. രാജ്യത്തിന്റെ സുരക്ഷ ഉറപ്പുവരുത്തിയിരുന്ന ആളാണു ഞാനെന്ന് അവർക്കറിയില്ലല്ലോ. പത്മശ്രീ തന്നില്ലെന്നു നേരത്തേ പറഞ്ഞില്ലേ? അതുപോലെ കഷ്ടപ്പെട്ട് ചോരകൊണ്ടെഴുതിയാലും ആരും ഒന്നും കാണില്ല."

രണ്ടുദിവസം മുമ്പ് എന്റെ കിടക്കമുറിയിൽ ഇതേ ശബ്ദം മുഴങ്ങിയിരുന്നു. എന്റെ ഭർത്താവ് സ്വയം ശപിച്ചുകൊണ്ടു പറഞ്ഞു – ഞാൻ പേന കുത്തിയൊടിക്കാൻ പോകുന്നു. എന്തിനാണ് ഞാനിങ്ങനെ കഷ്ടപ്പെടുന്നത്?

പത്രത്തിന്റെ പേജിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൂട്ടുകാരൻ അവാർഡ് ജേതാവായി ചിരിച്ചുനിൽക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

ഒരു ജൂനിയർ ഡോക്ടർ അടുത്തു വന്ന് ഭർത്താവ് ഇറങ്ങാൻ തുടങ്ങുകയാണെന്നും എന്നെ തിരക്കുന്നുവെന്നും അറിയിച്ചു. ഞാനെഴുന്നേറ്റു.

"അഭിമുഖം നടന്നില്ലല്ലോ മാഡം", അയാൾ നിരാശനായി. "സമയമുണ്ടായിട്ടല്ല ഞാനിത്രയും സമയം വേസ്റ്റുചെയ്തത്."

"വേസ്റ്റായില്ലല്ലോ" ഞാൻ പറഞ്ഞു. "നമ്മളിത്രയും സംസാരിച്ചതു വച്ച് ഞാൻ ഒരെണ്ണം ഉണ്ടാക്കിക്കോളാം"

അയാൾ ഉത്സാഹഭരിതനായി. "അതുകൊള്ളാം പക്ഷേ എന്റെ ഫോട്ടോ എടുത്തില്ലല്ലോ. അഭിമുഖത്തിന്റെ കൂടെ ഫോട്ടോ വേണ്ടേ?"

"ഫോട്ടോ ഞാനെടുത്തു." ജൂനിയർ ഡോക്ടർ തന്റെ മൊബൈൽ കാണിച്ചു. "ഇതിൽനിന്ന് ഞാൻ അയച്ചുകൊടുത്തോളാം."

അകത്തേക്കുനടക്കുമ്പോൾ ഞാൻ ചോദിച്ചു. "ഡോക്ടർ, ഇയാൾ ശരിക്കും ആരാണ്?"

"ആർക്കും അറിയില്ല മാഡം. ആരോ കൊണ്ടുവന്നാക്കിയതാ. അപകടകാരിയല്ലാത്തതുകൊണ്ട് അധികം മരുന്നും നിയന്ത്രണവുമില്ലെന്നു മാത്രം. ഇങ്ങനെ സംസാരിച്ചുകൊണ്ടു നടക്കും."

"പക്ഷേ എന്തൊക്കെയോ അറിവുണ്ട്. ഞാൻ പറഞ്ഞു. "എന്തു നല്ല ഭാഷ! എഴുത്തുകാരനായിരുന്നു അല്ലേ?"

ജൂനിയർ ഡോക്ടർ സംഭാഷണം തുടരാൻ താല്പര്യം കാണിച്ചില്ല. അയാൾ പറഞ്ഞു– "അതൊന്നും അറിയില്ല മാഡം. അയാൾ അങ്ങനെ പലതും പറയാറുണ്ട്. ആരും കാര്യമാക്കിയിട്ടില്ല. പക്ഷെ മാഡം, നിങ്ങളുടെ ഭർത്താവ് ഈ സ്ഥാപനത്തെക്കുറിച്ചെഴുതാൻ പോകുന്ന നോവലിനെ ഞങ്ങൾ പ്രതീക്ഷയോടെ നോക്കുകയാണ്."

ഞാൻ വെറുതേ ചിരിച്ചു.

ഓഫീസിൽനിന്ന് എന്റെ ഭർത്താവും പ്രധാനഡോക്ടറും സംസാരിച്ചുകൊണ്ട് വരുന്നുണ്ടായിരുന്നു.

"നീ എവിടെയായിരുന്നു?" ഭർത്താവ് തെല്ലുനീരസത്തോടെ ചോദിച്ചു. "ഞങ്ങൾ സംസാരിക്കുമ്പോൾ അവിടെ ഉണ്ടാകേണ്ടതല്ലേ?

"ഞാൻ....."

പറയുന്നതിനുമുമ്പ് ഞാൻ കണ്ടു, തെരേസയെ വീൽചെയറിൽ തള്ളികൊണ്ടുപോയ ആളിനെ രണ്ടുപേർ മർദ്ദിക്കുന്നു. എന്റെ സംരക്ഷകനായിരുന്ന വിജയൻ അയാളുടെ വയറ്റിൽ ചവിട്ടുന്നതു ഞാൻ കണ്ടു.

"അരുത്, ഉപദ്രവിക്കരുത്." പ്രധാന ഡോക്ടർ വിളിച്ചുപറഞ്ഞു "അകത്തേക്കു കൊണ്ടുപോകൂ. ഞാനുടനേ വരാം."

"എന്തിനാ അയാളെ തല്ലിയത്? ഞാൻ ചോദിച്ചു.

"അതൊക്കെ ഇവിടെ നിത്യവും ഉണ്ടാകുന്നതാണു മാഡം" ഡോക്ടർ പറഞ്ഞു. "അയാൾ ഒരു പേഷ്യന്റാ; അറ്റന്ററുടെ യൂണിഫോമെടുത്തിട്ട് ഒരു വീൽചെയർ പേഷ്യന്റിനെ ഗാർഡനിൽ കൊണ്ടുപോയി. ഒരു ലേഡി."

"ബലാൽസംഗശ്രമം?" എന്റെ ഭർത്താവ് സന്തോഷവാനായി.

"ഏയ്, അല്ല. ഡ്രഗ്സ് കൊടുക്കുന്നതുകാരണം അതിനുള്ള കഴിവൊന്നും ഇവർക്കില്ല സർ. ഇതു വെറുതേ നിഷ്കളങ്കമായി ചെയ്തതാ. പക്ഷേ ഒരു ആശുപത്രിക്ക് അതിന്റെ നിയമാവലിയുണ്ടല്ലോ അതു തെറ്റിക്കുന്നവർ ശിക്ഷിക്കപ്പെടും"

“എങ്ങനെയാണു സർ താങ്കൾ നിഷ്കളങ്കതയെ നിർവ്വചിക്കുന്നത്? ഞാൻ ചോദിച്ചു നിഷ്കളങ്കർ കൊച്ചുകുഞ്ഞുങ്ങളെപ്പോലെ ഓരോന്നു ചെയ്യുന്നതിന് നിയമാവലി വച്ച് ശിക്ഷിക്കാമോ”?

ഡോക്ടർ അസ്വസ്ഥനായി, “ഒരു സ്ഥാപനത്തിന് അതിന്റേതായ നിയമങ്ങൾ ഉണ്ട്. മാഡം, അതു നിങ്ങൾക്കു പറഞ്ഞാൽ മനസ്സിലാവില്ല.”

“ശരിയാണ്”. ഞാൻ പറഞ്ഞു. “എനിക്കൊന്നും മനസ്സിലാവില്ല”.

ഞങ്ങളുടെ കാർ പോർട്ടിക്കോയിലേക്കു വന്നു കഴിഞ്ഞു. ജൂനിയർ ഡോക്ടർ ഒരു ഫയൽ ഡ്രൈവറുടെ കയ്യിലേക്കു നൽകി.

“സർ ആവശ്യപ്പെട്ട കേസ്ഹിസ്റ്ററിയെല്ലാമുണ്ട്. എന്തുസംശയമുണ്ടെങ്കിലും എന്നെ വിളിക്കാം. എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും വരാം. നോവൽ വലിയ വിജയമാകട്ടെ എന്നാശംസിക്കുന്നു.”

ജൂനിയർ ഡോക്ടർ സ്വരം താഴ്ത്തി എന്നോടു പറഞ്ഞു.... “ആ നോവൽ മാഡം എഴുതിയാൽ കൂടുതൽ നന്നാകുമെന്നു തോന്നുന്നു.”

അതു ചെവിയിലെത്തിയതുകൊണ്ടാണോ എന്നറിയില്ല, എന്റെ ഭർത്താവ് പെട്ടെന്നു ക്രൂദ്ധനായി.

കാറിൽ കയറി ഡോറടച്ചതും അദ്ദേഹം എന്റെനേരെ തിരിഞ്ഞു– “നീ പറഞ്ഞതു ശരിയാണ്. നിനക്കൊരിക്കലും ഒന്നും മനസ്സിലാവില്ല. പെർഫക്ട് ഇഡിയറ്റ്. ഡിസ്കഷന്റെയിടയിൽ ഇറങ്ങിപ്പോയിരിക്കുന്നു, ഭ്രാന്തന്മാരെയും ഭ്രാന്തികളെയും ലൈവായി കാണാൻ!”

കാർ മുന്നോട്ടെടുക്കുമ്പോൾ മരച്ചുവട്ടിൽ ഡയറിയുമായി നിന്നയാളിനുനേരേ ഞാൻ കൈയുയർത്തി വീശി. പരിഹാസമൊളിക്കാതെ ഭർത്താവ് ചോദിച്ചു....

“ആഹാ? അതിനിടയിൽ ഭ്രാന്തന്മാർ ഫ്രൺസുമായോ?”

അയാൾ രണ്ടുകൈകളുമുയർത്തി എനിക്കുനേരേ വീശുമ്പോൾ ഡയറി താഴെ മണ്ണിലേക്കു വീണു.

“ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് വേരറ്റുപോയ ഒരു മനുഷ്യനാണത്.” ഞാൻ പറഞ്ഞു. “ആവശ്യത്തിൽകൂടുതൽ ഭാവനയും ഭാഷയുമുള്ള ഒരാൾ. ഭ്രാന്തനായിപ്പോയ എഴുത്തുകാരൻ”

ഞാൻ ഭർത്താവിന്റെ മുഖത്ത് ചുഴിഞ്ഞുനോക്കി.

“നിന്റെ ആഗ്രഹം ഈ ജന്മത്തു നടക്കില്ല.” അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. “ഞാൻ ഭ്രാന്തനാകാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല.” ■

കിണർ

എസ്. ജോസഫ്

മൂന്നുപേർ കിണർ കുഴിക്കാൻ വന്നു
മണിച്ചേട്ടൻ, ഗോപാലൻ ചേട്ടൻ, ശങ്കരൻ ചേട്ടൻ
ഒരമ്മ പെറ്റവർ
ഒരേ വേഷം
ഒരേ ഒച്ച,
ഒരേ താളം
കോലുകോലായി
കിണർ താണു
ചെമ്മണ്ണ് മാറി
മട്ടിക്കല്ലുമാറി
കുമ്മായ മണ്ണുമാറി
കരിങ്കല്ലുമാറി
പൊട്ടിത്തെറികൾ
വെടിയുപ്പ് പൊടി പുക
തീമിഴി തുറന്നു കണ്ണീരൊഴുകി

നിലാവുള്ള രാത്രിയിൽ കിണറ്റുകരയിലെ
മരച്ചോട്ടിലിന്നാലോചിച്ചു:
കിണറെന്നത് മണ്ണിൽ മറഞ്ഞ കാരുണ്യം
ആഴംതാണ്ടി ആഴംതാണ്ടി എത്തേണ്ട ചതുപ്പ്
ദൂരം താണ്ടി ദൂരം താണ്ടിയെത്തിയ ഇടിയൊച്ച
കിളികൾ പറന്നുപോകുന്ന ദിക്ക്
കസ്തൂരിമാൻ തിരയുന്ന മണം
മീനുകൾ,തവളകൾ പൊട്ടിമുളയ്ക്കുന്ന സ്വപ്നം
വരണ്ട നാട്ടിലേക്ക് അടുത്ത ദേശത്ത് പെയ്യുന്ന മഴ
കൊടുത്തയയ്ക്കുന്ന ഒരു നനവുള്ള കത്ത്

വെള്ളം കണ്ടതിന് വെള്ളംകുടിവച്ചു
പച്ചവെള്ളമേ ഞാൻ കുടിച്ചുള്ളു
അവരോട് വെറുതേ ചോദിച്ചു:
വെള്ളം കിട്ടുന്നോടം വരെ കുഴിക്കണം എന്നൊരു
നിയമം ഉണ്ടോ?
എപ്പൊഴാണ് മതിയാക്കി ഇട്ടുതല്ലിപ്പോകുക
അതൊക്കെ ഒരു ധാരണയല്ലേ അവർ പറഞ്ഞു
എത്ര കാലം ഇനിയും അത്തരം ധാരണകൾ?
ചോദിച്ചുപോയ്
അവരെന്നെ പൂസോടെ നോക്കി

ശ്യാമമാധവം വിഗ്രഹഭഞ്ജനത്തിന്റെ മഹാഖ്യാനം

ഡോ. ടി.കെ. സന്തോഷ്കുമാർ

ഉത്തരാധുനിക കാവ്യപ്രവണതകൾക്കും ഡിജിറ്റൽ കാവ്യസാരസ്വതത്തിനും മദ്ധ്യേ ഇന്ത്യൻ കാവ്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ പ്രഭാസാരമായി രൂപം കൊണ്ട കാവ്യാഖ്യാനമാണ് പ്രഭാവർമ്മയുടെ 'ശ്യാമമാധവം'.[1]

ഒന്ന്

മഹാഭാരത മഹാഖ്യാനത്തിന്റെ പാരമ്പര്യമാണ് പ്രഭാവർമ്മയുടെ 'ശ്യാമമാധവം' അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. അന്തർഭാവം മുതൽ ആഖ്യാനം വരെ ആ പാരമ്പര്യം പ്രസരിക്കുന്നുണ്ട്. മഹാഭാരതകഥാപാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്ന് 'സാവിത്രി' എന്ന അപൂർവ്വ സുന്ദരമായ കാവ്യം കടഞ്ഞെടുത്ത അരവിന്ദൻ 'The National Evolution of Poetry''എന്ന ലേഖനത്തിൽ കുറിച്ചിട്ടുള്ളത്, തന്നെയും തന്റെ കാലഘട്ടത്തെയും മാത്രം ആശ്രയിച്ചല്ല കാവ്യരചന നിലനില്ക്കുന്നതെന്നും, താൻ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന രാഷ്ട്രത്തിന്റെ മനോഭാവവും അതിൽ നിന്നുത്ഭൂതമാകുന്ന ആദ്ധ്യാത്മികവും ബൗദ്ധികവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ പാരമ്പര്യം പ്രധാനമാണെന്നും ആണ്. 'സാവിത്രി'യുടെ രചനയിൽ അരവിന്ദൻ ഈ പാരമ്പര്യം പിന്തുടരുകയായിരുന്നു. മലയാളം അടക്കമുള്ള എല്ലാ ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലും മഹാഭാരതകഥാസാരം

പുനഃരാവിഷ്ക്കരിച്ചപ്പോൾ ആ പാരമ്പര്യമാണ് ഉയർന്നുവന്നത്. കൃഷ്ണന്റെ കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടപ്പോഴെല്ലാം മഹാഭാരതം പുനഃ നിർമ്മിതമാകുകയായിരുന്നു. മഹാഭാരതകഥയിലെ നായകൻ കൃഷ്ണൻ ആയതുകൊണ്ടാണ് ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലെല്ലാം നാടോടി ക്കഥപോലെ കൃഷ്ണഗീതികൾ രൂപം കൊണ്ടത്. കാരണം കൃഷ്ണന്റെ സ്വരൂപം പ്രഹേളികാസ്വഭാവമാർന്നതാണ്. ലീലകളും ഉപലീലകളും ഉപദേശങ്ങളും നിഗ്രഹാനുഗ്രഹ വാസനകളും കൂടിക്കലർന്ന അനിർവചനീയ ഭാവം. തൊണ്ണയ്ക്കുള്ളിൽ അണ്ഡകടാഹത്തെയും മുപ്പത്തിമുക്കോടിദേവതകളെയും വിഴുങ്ങി വച്ചിരുന്ന ജഗദ്ഗുരു. ഒരേനേരം ഗോപികമാർക്കെല്ലാവർക്കും ഒപ്പം ഉണ്ടായിരുന്നത്രേ! ഒന്നിലധികം താലികെട്ടിയപ്പോഴും രാധയെ വിരഹിയാക്കിക്കളഞ്ഞു. അങ്ങനെ എത്രയെത്ര മാധവലീലകൾ. അതിനനുസരിച്ചെല്ലാം ഒട്ടനേകം ആനന്ദചിന്മയങ്ങൾ. ചെറുശ്ശേരിയും എഴുത്തച്ഛനും മേല്പത്തൂരും പൂന്താനവും എല്ലാം ഭക്തിയിൽ ആറാടി നിന്ന് ആ ആനന്ദധാരയിൽ വിസ്മയം കൊണ്ടവരാണ്. തമിഴിലെ വില്ലി പുത്തൂരാനും തെലുങ്കിലെ നന്നയ്യയും കന്നഡയിലെ കുമാരവ്യാസനും ഒറിയയിലെ സരളദാസനും (എഴുത്തച്ഛനെപ്പോലെ) അവരവരുടേതായ വഴിയിൽ ഭാരതകഥ മൊഴിമാറ്റിയെടുത്തപ്പോൾ ഇന്ത്യൻ ഉപദേശീ യതകളെ കൃഷ്ണൻ എന്ന ബിംബം കൊണ്ട് പരസ്പരം കണ്ണി ചേർക്കുകയായിരുന്നു. ഭക്തിഭാവത്തിന്റെ പരകോടി തൊട്ട മീരയുടെ ഭജനുകളും ജയദേവന്റെ രതിലോല ഭാവകീർത്തനമായ 'ഗീത ഗോവിന്ദവും' അടക്കം എത്രയെത്ര ഭക്തിപ്രവാളങ്ങൾ. ഇതിനെല്ലാം പുറമേ രാധ എന്ന വിരഹിണിയെ നായികയാക്കി കൃഷ്ണഭാവം അനശ്വരമാക്കിയ കാവ്യശില്പങ്ങൾ. ഒറിയ കവിയായ രമാകാന്ത് രഥിന്റെ 'ശ്രീരാധ'യും സുഗതകുമാരിയുടെ 'രാധ എവിടെ?'യും അടക്കം എത്രയെത്ര ഹരിനാമകീർത്തനങ്ങൾ. കൂടാതെ ബിംബങ്ങളും കല്പനകളുമായി അനേകം കവിതകളിൽ എഴുന്നു നിൽക്കുന്നു ആ പീലിത്തിരുമുടികൾ. അങ്ങനെ ഇന്ത്യൻ കാവ്യപാരമ്പര്യം മാധവലീല കൾക്ക് സവിശേഷമായ നാടോടിത്തഭാവം പകർന്നു നൽകി. എന്നാൽ നാടോടിയായ ആ കൃഷ്ണനെയല്ല 'ശ്യാമമാധവം' ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്. വ്യാസനിലല്ല, വ്യാധനിലാണ് തുടക്കം; മഹാഭാവത്തിലല്ല, ശ്യാമമാധവത്തിലാണ് ഊന്നൽ.

രണ്ട്

ദുരന്തസംഘർഷങ്ങളുടെ വിസ്ഫോടനമാണ് 'ശ്യാമമാധവം'. ശോകം ശ്ലോകമായതിനു സമാനമാണത്. കൃഷ്ണന്റെ ശോകമാണ് കവിതയുടെ നാദമായി ഇരമ്പിയുയരുന്നത്. കഥാപാത്രം കാലദേശാ തീതനാണെങ്കിലും കഥാവസ്തു കവികല്പിതം മാത്രമാണ്. ഇതുവരെ ആരും അവതരിപ്പിക്കാത്ത കൃഷ്ണഭാവം. വ്യാസൻ വിട്ടുപോയതെന്നോ പുനഃസ്രഷ്ടാക്കൾ പൂരിപ്പിക്കാത്തതെന്നോ പറയാം. ഐതിഹാസിക തലത്തിൽ ത്രിലോകസഞ്ചാരിയാണ് കഥാപുരുഷൻ. പക്ഷേ ഇവിടെ ദുരന്തമൂർത്തിയാണ്. അധോലോകസഞ്ചാരിയാണ്. ദിവ്യജീവിതത്തിന്റെ ദുരന്ത മുഹൂർത്തങ്ങൾ! അവിടെ എല്ലാ അത്ഭുതമഹത്വങ്ങളും നിശ്ചല

മാകുകയാണ്. അവിടെ നിന്നാണ് ആത്മവിചാരണയുടെ മഹാപ്രസ്ഥാനം അരങ്ങേറുന്നത്. ആംഗലേയ മഹാകവി മിൽട്ടന്റെ മഹാകാവ്യഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ പറുദീസാനഷ്ടം. ആ പതനത്തിന്റെ ക്രമം ക്രമമായ താഴ്ചയിലാണ് തന്റെ ചെയ്തികളുടെ മാറ്റുരയ്ക്കുന്നത്; ശരി തെറ്റുകൾ കണ്ടെടുക്കുന്നത്. അവിടെ ആത്മാവിന്റെ സത്യദർശനവും അതിന്റെ പരമോന്നത നടുക്കങ്ങളും സാന്ദ്രമായിത്തീരുന്നു. മഹാപുരുഷന്മാരുടെയെല്ലാം വിശ്വാകാരപഥങ്ങളിൽ ഇത്തരം മുഹൂർത്തങ്ങൾ സംഭവിക്കാം. എല്ലാ പരിവേഷങ്ങളും അഴിഞ്ഞ് വീഴുമ്പോൾ മാത്രമേ അത് സംഭവിക്കുകയുള്ളു. എന്നാൽ അതൊന്നും മൃതിയിൽ നിന്ന് ആ മഹാപൗരുഷത്തെ മോചിപ്പിക്കുന്നില്ല. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ അദ്ഭുതലീലകളാടി ജനതയെ ഭക്തിയിലാറാടിച്ച ആ ഭാഗവതസങ്കല്പം തച്ചുടയ്ക്കപ്പെടുകയാണ്! തമസ്സിൽ നിന്ന് ജ്യോതിസിലേക്ക് വാതിലുണ്ട്. എന്നാൽ മൃത്യുവിൽ നിന്ന് അമരത്വത്തിലേക്കോ? ദുഷ്ടനിഗ്രഹത്തിനെത്തിയ മഹാപുരുഷൻ വേടന്റെ കണയേറ്റ് വീഴുകയാണ്. ആ വീഴ്ച ഒരു രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഭക്തിപൂരിതമായ അദ്ധ്യാത്മസങ്കല്പത്തിന്റെ[2] വീഴ്ചയാണ്. അതാണ് കവിതയുടെ ധ്വനനശക്തി, അഥവാ ധ്വനിവിശേഷം.

ധർമ്മത്തിനു ഗ്ലാനി വന്നപ്പോഴാണല്ലോ കഥാപുരുഷൻ അവതരിച്ചത്. പക്ഷേ അദ്ദേഹം ചെയ്തതെല്ലാം ധർമ്മമായിരുന്നുവോ? ഗ്ലാനി നിവാരണത്തിന് അനേകം ഗ്ലാനികൾ വരുത്താമോ? അതോ അവതാരോദ്ദേശ്യം നിറവേറ്റുക എന്നതാണോ പരമപ്രധാനം? ധർമ്മത്തെ സ്വന്തം ഇച്ഛയ്ക്കും ലക്ഷ്യത്തിനും അനുസൃതമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാമോ? ധർമ്മവും ഗ്ലാനിയും അവതാരോദ്ദേശ്യവും ആയി ബന്ധപ്പെട്ട് ഇത്തരം പലചോദ്യങ്ങൾ ഈ കാവ്യത്തിന്റെ അന്തർനാദമാണ്. കൃഷ്ണകഥയെ പ്രതീകാത്മകമായി പ്രതിഷ്ഠിച്ചാൽ ധർമ്മാധർമ്മവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരുപാട് സമകാലിക ആഖ്യാനങ്ങൾ ഇതിൽ നിന്നു വികസിപ്പിച്ചെടുക്കാം. അങ്ങനെ മഹാഭാരതകഥാപാരമ്പര്യം സമകാലിക ഭാരതത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിലേക്കു വരും. "നമ്മളാരെന്നതിന്നുണ്ടാം/പലർക്കു പലയുത്തരം/നമുക്കു നമ്മളാരെന്ന -/തറിയാത്തതു ദൈന്യമാം!" (പു. 41) എന്ന കാവ്യശകലം ഈ സാർവകാലികത്വത്തിന്റെ പ്രകാശനമാണ്.

മൂന്ന്

കവിയുടെ ചേതോദർപ്പണത്തിൽ തെളിയുന്ന മാധവൻ ശ്യാമവർണ്ണം ഏറെക്കനത്തവനാണ്. മനസ്സാകട്ടെ ശോകം കൊണ്ട് മൂടിയതുമാണ്. കവി സന്ദേഹിക്കുന്നുണ്ട് ഗർഭസമാധി തൊട്ട് ഉരുണ്ടു കൂടിയ ദുഃഖങ്ങളാണോ കാരണമെന്ന്. ഈ മാധവനെക്കുറിച്ച് കവി കേട്ടിരിക്കുന്നതെന്തെല്ലാമാണ്? ആ മുഖം, ആനന്ദത്തിന്റെ അലകടൽ നിറഞ്ഞുകവിയുന്ന ചാന്ദ്രപ്രഭ താനേ തെളിയുന്നിടമാണ്; ദുഃഖത്തെ പിളർത്തുന്ന മിന്നൽ വെട്ടം പകർന്നു നൽകുന്നിടമാണ്. എന്നാൽ മാധവനെ ചുറ്റി വളർന്നിട്ടുള്ള നാടോടിത്തങ്ങളുണ്ടല്ലോ അതൊന്നും ആ മനസ്സിനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടില്ല. വെണ്ണ കവർന്നുതിന്നുന്ന കള്ള

കണ്ണന്റെ രൂപവും ഗോപികമാരുടെ മുഖമെമ്പാടും കവർന്ന കള്ളക്കൺമുനയുടെ കുതൂഹലവും മാത്രമല്ല, കേൾവികേട്ട അർജ്ജുനന്റെ തേർ സൂര്യതേജസ്സോടെ ധൃതരാഷ്ട്രന്മാർ നടുങ്ങും വിധം തെളിച്ച മുഖവും അർജ്ജുനന് ഗീതോപദേശം നൽകിയ രൂപവും ആ മനസ്സിൽ ഇല്ല. ആ ഹരികാംബോജിക്ക് കാതോർക്കുവാൻ കാളിന്ദിയുടെ തീരത്തെത്തിയിട്ടുമില്ല. നീലനികുഞ്ജത്തിൽ രാധാസമേതം ഒളിവിൽക്കഴിഞ്ഞ സന്ധ്യാവേളയേയും ഗോപികമാരുമൊത്തു കളിയാടിയ മോഹനനിമിഷങ്ങളെയും പറ്റി പലരും പാടിപ്പാടി രസിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അതൊന്നും ഈ മനസ്സിലില്ല. ഓടക്കുഴലൂതി ഗോപാലകവധൂജനങ്ങളിൽ പ്രേമം വിരിയിയ്ക്കുന്ന, പീലിത്തണ്ടു ചുഴറ്റി കാലിമേയ്ക്കുന്ന ആ രൂപം ഇതേവരെ ധ്യാനിച്ചിട്ടില്ല. മാത്രമല്ല മുരളീരാഗം കൊണ്ട് ഗൂഢം വിളിക്കുമ്പോൾ ഭർത്താവിനരികിലേക്കെന്നപോലെ സ്ത്രീകൾ മത്സരിച്ച് എത്തുന്നതും കണ്ടിട്ടില്ല.[3] എന്നാൽ ഒരു കൃഷ്ണരൂപം കണ്ണൊന്നടച്ചാൽ എല്ലായ്പ്പോഴും ഉള്ളിൽവന്നു തിളങ്ങുന്നുണ്ട്, തുളുമ്പുന്ന അശ്രുകണം പോലെ" കാണെക്കാണെയെരിഞ്ഞു കനലായ്/ത്തീരുന്ന ദുഃഖങ്ങളാൽ കാലം തീർത്തൊരു കൃഷ്ണൻ''. വനമഹാഗർഭത്തിൽ ഏകാകി. ഈ ഏകാകിയുടെ സ്വരമാണ് 'ശ്യാമമാധവം'.

യുദ്ധം തീർന്നു. "യുഗധർമ്മ പരീക്ഷ തീർന്നു". ഭൂമിയിലെ കർമ്മം ഇല്ലാതായി. അന്ന് കഥാപുരുഷൻ 'ചിന്താഭാര'ത്തോടെ വനത്തിൽ അല്പനേരം തപിച്ചിരുന്നു. ചിന്താഭാരം ദുഃഖത്തിൽ നിന്നുളവാകുന്നതാണ്. ഇത്തരമൊരു മഹാമുഹൂർത്തം കുമാരനാശാൻ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുണ്ട്, 'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയിൽ'. കാട്ടിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട് സീത ഏകാകിയായപ്പോൾ വ്യസനഭാരത്താൽ ചിന്താകുലയാകുന്ന ചിത്രം. 'ചിന്താഭാര'ത്തിന് 'അതിചിന്ത' എന്നാണ് ആശാന്റെ പ്രയോഗം.[4] ആ ചിന്തകളുടെ അനർഗ്ഗള പ്രവാഹം ആയിരുന്നു ആ കാവ്യം. ഇവിടെ ആ ചിന്താഭാരം കുത്തിത്തുറന്നു വിടാൻ നിഷാദൻ തൊടുത്ത കണ തുളച്ചു കയറുകകൂടിചെയ്യുന്നു. "കഴലിടറി", "മിഴിയുഴറി", "നിൽക്കുന്ന നിൽപ്പിലൊരു ചിത്തഭ്രമച്ചുഴലി!"[5] ഹൃദന്തത്തിൽ നിന്ന് ഒഴുകിയത് ഓർമ്മയുടെ രുധിരം. ശോകം ശ്ലോകമാകുന്ന സന്ദർഭം. നിഷാദൻ എയ്ത അമ്പിൽ നിന്നാണ് ആദികാവ്യം പിറന്നത്. ഇവിടെയും നിഷാദന്റെ കണ തറച്ചിരിക്കുന്നു. കാല്പനിക കാവ്യപ്രഭു വേർഡ്സ്വർത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ കവിത ശക്തമായ വികാരങ്ങളുടെ അനർഗ്ഗള പ്രവാഹം.[6] ആ പ്രവാഹം ഏകാന്തതയിലാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. അത് മരണം (സ്വർഗ്ഗാരോഹണം) നടക്കുന്നതിനുമുമ്പുള്ള ഏകാന്തതയാണ്. ഈ ഏകാന്തത (അന്തർധാനത്തിനുമുമ്പുള്ള ഏകാന്തത)യിലായിരുന്നു[7] സീതയുടെയും 'അതിചിന്ത'. മരണമെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കൽ ജീവിതമെന്ന പറുദീസയിൽ നിന്നുള്ള പതനമാണ്. അപ്പോഴുള്ള അഭയസ്ഥാനമായി മാറുന്നു, ഭൂതകാലം.[8] ഇവിടെ ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള ഊളിയിടൽ ജന്മാന്തരത്തിലേക്കുതന്നെ നീളുന്നു. ബാലിയെ ഒളിച്ചിരുന്ന് അമ്പെയ്തു കൊന്നകാലം. കൃഷ്ണാവതാരത്തിനുമുമ്പുള്ള

രാമാവതാരകാലം. ഇവിടെ കൃഷ്ണനെന്നത് ഹിന്ദുമിഥോളജിലെ സ്ഥിതിലയകാരകനായ മഹാവിഷ്ണുവായി മാറുന്നു. സ്ഥിതിലയകാരകന്റെ നാശം അവന്റെ തട്ടകത്തിന്റെ കൂടി നാശത്തെ അനിവാര്യമാക്കുന്നു. ദ്വാരക ദ്വാപര പ്രൗഢി നഷ്ടമായി പ്രളയത്തിലാളുന്ന ചിത്രവും "തന്റെ ജീവന്റെ നേരംശം" ആയ ബലരാമന്റെ പതനവുമൊക്കെ ഇതിന്റെ ഭാഗമായാണ് പ്രത്യക്ഷമാകുന്നത്. ഒരിതിഹാസത്തിൽ നിന്ന് (മഹാഭാരതത്തിൽനിന്ന്) മറ്റൊരിതിഹാസത്തിലേക്ക് (രാമായണത്തിലേക്ക്) പാഞ്ഞുപോകുന്ന ആ ഭൂതകാലസ്മൃതി മരണമെന്ന മഹാസത്യത്തിനുമുന്നിൽ സംഭവിക്കുമ്പോൾ നടുക്കുന്ന വേറെ ചില യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ പിളർന്നുവരികയാണ്. എഴുത്തച്ഛന്റെ കാവ്യഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ ''താൻതാൻ നിരന്തരം ചെയ്യുന്ന കർമ്മങ്ങൾ താൻതാനനുഭവിക്കുകെന്നേവരൂ".[9] നിഷാദൻ അറിയാതെ എയ്ത അമ്പ് താൻ പണ്ട് ബാലിക്കു നേരെ ഒളിച്ചിരുന്ന് അയച്ചതാണെന്ന തോന്നൽ ഈ ബോധത്തിന്റെ സ്മൃതിചിത്രമായി മാറുന്നു. അങ്ങനെ മരണമെന്ന ആത്യന്തിക ഫലം നേരിടുമ്പോൾ കർമ്മങ്ങളോരോന്നായി യുദ്ധമുഖത്തെന്നപോലെ ആസന്നമാകുന്നു. ഓരോ കർമ്മത്തിനുമുണ്ട് സാരഥികൾ. കർണ്ണൻ, ജയദ്രഥൻ, ഗാന്ധാരി, അർജുനൻ, ധർമ്മപുത്രർ, രാധ. ഇവരോട് താൻ ചെയ്ത അധർമ്മങ്ങൾ ആത്മനിന്ദയോടെ കൃഷ്ണൻ ഓർത്തുപോകുകയാണ്.

കർണ്ണൻ വന്നഭിമുഖം നിൽക്കുകയാണ്. ഇരുവർക്കുമില്ല ശബ്ദം. ആർക്കും പരസ്പരം വാദിക്കാനും ജയിക്കാനുമില്ല. എങ്കിലും കൃഷ്ണൻ ഒരു കണ്ണാടിയായി കർണ്ണനുമുന്നിൽ. അതിൽ ഒറ്റുകാരനായ സ്വന്തം രൂപമാണ് കൃഷ്ണൻ കണ്ടത്. "വാക്കിനാൽ മാത്രമല്ലൊറ്റി / ക്കൊടുക്കാവതു വാളിലും/മൂർച്ചയേറുന്നതാം മൗന/ത്താലുമാണതു നിർണ്ണയം" (പു. 41) നിന്റെ കുലമേത്? അച്ഛനാര്? അമ്മയാര്? എന്നിങ്ങനെ ''ആരുതാനെന്ന ചോദ്യത്തിനുത്തരം തേടി'' കർണ്ണൻ എരിഞ്ഞപ്പോഴെല്ലാം മൗനം കൊണ്ട് താൻ ഒറ്റുകയായിരുന്നു. സത്യം പറഞ്ഞിരുന്നെങ്കിലോ? സർവ്വ വിനാശകമായ യുദ്ധം ഒഴിവാകുമായിരുന്നു. പോർമുഖത്തുവച്ച് യുദ്ധവീര്യം കെടുത്താൻ 'സൂതപുത്ര'നെന്നു വിളിക്കുക മാത്രമല്ല നിരായുധനായ നിന്റെ നേർക്ക് അസ്ത്രം തൊടുക്കാൻ അർജ്ജുനന് ആജ്ഞ നൽകുകകൂടി ചെയ്തു. "വീഴ്ത്തിനേൻ ചതിയിൽ ജിഷ്ണു വല്ല, കൊന്നതു കൃഷ്ണനാം" (പു. 45). യുദ്ധധർമ്മം വിട്ട അധർമ്മം. "അതിന്റെ നേർഫലം താനീ/ വിധിയെന്നു നിനപ്പൂ ഞാൻ" (പു. 43). ഈ തിരിച്ചറിവ് ഭാരതീയ അദ്ധ്യാത്മസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രകാശനമായി മാറുന്നു. പാപപുണ്യബദ്ധമായ വിശ്വാസ സങ്കല്പത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. "ച്യുതനായ് തീർന്നിതച്യുതൻ" (പു.45) എന്നിടത്ത് പാപമാണ് മൂലകാരണം. ഇവിടെ അച്യുതനും (നാശമില്ലാത്തവനും) പാപം ചെയ്താൽ ച്യുതി (നാശം) ഉണ്ടാകുന്നു എന്ന തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടുള്ള കഥാപാത്ര നിർമ്മിതിയിൽ അദ്ധ്യാത്മസംസ്കൃതിയെ പുതുക്കിപ്പണിയുന്ന മനോഭാവമാണുള്ളത്. എഴുത്തച്ഛൻ അടക്കമുള്ള ഭക്തികാവ്യപാരമ്പര്യത്തിൽ കൃഷ്ണന്റെ അജയ്യതയാണ് പ്രകാശഗോപുരം പോലെ

നിലകൊണ്ടിരുന്നത്. ദൈവീകപരിവേഷത്തിന് യാതൊരു കോട്ടവും സംഭവിക്കുന്നില്ലെന്നുമാത്രമല്ല, വർണ്ണിക്കുവാനും പാടിസ്തുതിക്കുവാനും കിട്ടുന്ന അവസരങ്ങളിലൊക്കെ ഭക്തിപാരവശ്യം പീലിവിടർത്തിയാടുന്നതുകാണാം. കലികാലവൈഭവങ്ങളിൽ നിന്നും ആയുസ്സിന്റെ നൈമിഷികതകളിൽ നിന്നുമെല്ലാമുള്ള മോചനത്തിന് ഒരു വഴിമാത്രമേയുള്ളൂ, അതു ഹരിനാമകീർത്തനം മാത്രമാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കുകയായിരുന്നു "ജ്ഞാനപ്പാന"കാരനായ പൂന്താനവും. ഇത്തരമൊരു അദ്ധ്യാത്മപാരമ്പര്യത്തെയാണ് ഇവിടെ ആ പാരമ്പര്യം കൊണ്ടുതന്നെ നേരിടുന്നത്. 'ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത'യിൽ സീത, രാമനെ അടിമുടി വിചാരണ ചെയ്തപ്പോൾ ഉടഞ്ഞുവീണതും ആദ്ധ്യാത്മ പാരമ്പര്യമായിരുന്നു. സ്ത്രീസ്വത്വബോധത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ തലത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് സീത ആ വിഗ്രഹഭഞ്ജനം നടത്തിയത്[10] എന്ന വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഇവിടെ കൃഷ്ണനിലെ ഭക്തിപരിവേഷത്തെ പാപപുണ്യം എന്ന ദ്വന്ദ്വം കൊണ്ടു ഭഞ്ജിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ്, "കർമ്മങ്ങൾ തന്നെയാണല്ലീ/വാഴ്‌വിന്നുവഴി തീർപ്പതും" (പു. 96) എന്ന വിവേകത്തിന് ആധാരം. നല്ല കർമ്മങ്ങൾ ചെയ്താൽ നല്ല ഫലം; മറിച്ചെങ്കിൽ മറുഫലം. ഫലം ഇച്ഛിക്കാതെ/ആഗ്രഹിക്കാതെ/നോക്കാതെ കർമ്മം ചെയ്യുക എന്നുപദേശിച്ച മഹാഭാരതമഹാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ അപനിർമ്മിതിയാണിത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ പാപത്തിന്റെ ഫലം നരകമാണെന്ന സന്ദേശം വ്യാസമഹാഭാരത സന്ദർഭത്തിലുണ്ട്. പ്രതിനായകത്വത്തിന്റെ മൂർത്തിമദ്ഭാവമായി അവതരിപ്പിച്ച ദുര്യോധനന് സ്വർഗ്ഗം ലഭിക്കുന്നതിന്റെ അർത്ഥമെന്താണ്? കൃഷ്ണൻ നിലയുറപ്പിച്ച ദുര്യോധന വിരുദ്ധപക്ഷത്തായിരുന്നില്ല ധർമ്മം എന്നല്ലേ? അതായത് പാണ്ഡവരുടേത് ധാർമ്മികവിജയം ആയിരുന്നില്ല. ആ വിജയത്തിന് ചക്രവും ചമ്മട്ടിയുമേന്തിയത് കൃഷ്ണനായിരുന്നു. സ്വാഭാവികമായും കൃഷ്ണൻ അധർമ്മത്തിന്റെ ആൾരൂപമായി! അതിന്റെ ശിക്ഷയായിരുന്നു വ്യാധന്റെ അമ്പ്. അധർമ്മത്തിലൂടെ പാണ്ഡവർ നേടിയ വിജയത്തിൽ മഹാഭാരതത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്ത് ഉത്കണ്ഠപ്പെടുന്ന വേദവ്യാസൻ തന്നെയാകണം വ്യാധനായി മാറുന്നത്. സ്രഷ്ടാവ് തന്നെ സംഹാരകനാകുന്നു. ഗാന്ധാരീശാപത്തിൽ തുടങ്ങിയിരുന്നു ആ സംഹാരഭാവം. എന്നാൽ കൃഷ്ണഭക്തിമുഖരിതമായ അദ്ധ്യാത്മകാവ്യങ്ങളും കൃഷ്ണലീലാഖ്യാനങ്ങളും കൃഷ്ണനു പകർന്നു നൽകിയ നാടോടിത്തസ്വരൂപം, വ്യാസൻ, ധ്വന്യാത്മകമായി ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടും, യഥാർത്ഥ കൃഷ്ണനെ മറച്ചുപിടിച്ചു. അങ്ങനെ മറഞ്ഞിരുന്ന കൃഷ്ണനാണ് 'ശ്യാമമാധവ'ത്തിലൂടെ പുറത്തുവരുന്നത്.

കർണ്ണനോടുമാത്രമല്ല, ജയദ്രഥനോട് ചെയ്തതും അധർമ്മമായിരുന്നു. യുദ്ധത്തിൽ അർജ്ജുനൻ നന്നേ വിയർത്തുനിന്നപ്പോൾ "യുദ്ധധർമ്മത്തെവിട്ട്" മായാജാലം കാട്ടി. സുദർശനം കൊണ്ട് സൂര്യനെ മറച്ച് സന്ധ്യാനേരമാക്കി. അപ്പോൾ ജയദ്രഥൻ പുറത്തുവന്നു. സുദർശനചക്രം മാറ്റി. വെട്ടം വന്നു. അർജ്ജുനൻ അമ്പെയ്തുവീഴ്ത്തി. അത് തെറ്റായിപ്പോയെന്ന് ഇവിടെ കൃഷ്ണൻ ഏറ്റുചൊല്ലുമ്പോൾ,

ആത്മവിചാരണയുടെ മറുകര എത്തുകയാണ്. ഗാന്ധാരിയുടെ മുമ്പിൽ നിൽക്കുമ്പോഴാകട്ടെ, അവരുടെ ശാപത്തെ അനുഗ്രഹമായി സ്വീകരിക്കുന്നു. താൻ ചെയ്ത അധർമ്മത്തിന്റെ ആഴം സ്വയം ബോധ്യപ്പെട്ട് സ്വയം ശിക്ഷ സ്വീകരിക്കുകയാണ്. ധർമ്മം കൗരവപക്ഷത്തായിരുന്നെങ്കിലും എന്തുകൊണ്ടാണ് താൻ പാണ്ഡവപക്ഷത്തുനിന്നത്:

> "ഉറ്റ ചങ്ങാതിമാരാം പഞ്ചപാണ്ഡവർ
> ചെറ്റുമറിയാതെ പാഞ്ചാലിയോടു ഞാൻ
> ഉള്ളത്തിലെന്നോ കുറിച്ചോരു ബന്ധുര-
> ബന്ധമാവാമതിന്നുള്ളോരു കാരണം! (പു. 58, 59)

പാഞ്ചാലിയോടുള്ള ഗൂഢപ്രണയം എന്നാണല്ലോ ഇതിന്റെ അർത്ഥം. കോലക്കുഴലൂതി ഭർത്തൃമതികളെപ്പോലും രാഗലോല കളാക്കുന്ന കൃഷ്ണന്റെ 'വിഷയീ'ഭാവത്തിന് ഇങ്ങനൊരു മുഖമുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് സ്ഥാപിക്കുന്നതിലൂടെ, ഉറ്റചങ്ങാതി മാരെപ്പോലും വഞ്ചിച്ച കൃഷ്ണസ്വത്വമാണ് അനാവരണം ചെയ്യുന്നത്. അത് കൃഷ്ണൻ സ്വയം പറയുകയാണ്. അതാണ് അതിന്റെ ആധികാരികത. രാസലോലകാവ്യങ്ങളിൽ ലീലാതിലകനായ കൃഷ്ണനെ ഭക്തിയുടെ മറുഭാവമായിട്ടവതരിപ്പിച്ച് ആ വിഷയീഭാവത്തിന് അംഗീകാരവും ജനകീയതയും നൽകുകയാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ ഈയൊരു തുറന്നു സമ്മതിക്കലിലൂടെ ആ 'പരിവേഷം' ഉരിഞ്ഞുവീണിരിക്കുന്നു. പരിവേഷനഷ്ടത്തിന്റെ മറ്റൊരു മഹാമുഹൂർത്തമാണ് അർജ്ജുനനുമായുള്ള മുഖാമുഖം. (അനുഗീത എന്ന ഖണ്ഡം). കൃഷ്ണവിഷാദയോഗമാണത്. അർജ്ജുനവിഷാദ യോഗം ശരിയായിരുന്നെന്നാണ് ഇവിടെ കൃഷ്ണപക്ഷം. "പാർത്ഥ! ബോധ്യമെനിക്കിപ്പോൾ/ഗീത നിൻവാക്കു തന്നെയാം!" (പു. 69) എന്നൊ ടുവിൽ പറയുമ്പോൾ യുദ്ധക്കളത്തിൽ വച്ച് താനുപദേശിച്ച വാക്കുകൾ മുഴുവൻ കള്ളമായിരുന്നെന്ന് സമ്മതിക്കുകയാണ്. എതിർചേരിയിൽ നിന്നവരെല്ലാം ആത്മസഹോദരർ, ഗുരുക്കൾ, മാതുലർ, നേർപിതാക്കൾ, പിതൃതുല്യർ. ആ മുഖമോരോന്നും കണ്ടു തളർന്നുപോയ അർജ്ജുന നോട്, പോർക്കളത്തിലെ എതിർചേരിയിൽ നിൽക്കുന്നവർ, അവർ ആരാ യാലും ശത്രുക്കളാണ്, അവരെ കൊല്ലണം, എന്നായിരുന്നു കൃഷ്ണമ തം. കൊല്ലാനായിരുന്നു ഗീതോപദേശം. അതുകൊണ്ടാണ് ഗാന്ധാരി പറഞ്ഞത് "കൊല്ലിക്കയത്രേ നിനക്കു രസമെടോ"[11] എന്ന്. കൊല്ലിക്ക മാത്രമല്ല, കുട്ടിയായിരിക്കുമ്പോഴേ കൊല്ലുകയും ചെയ്തതാണല്ലോ ആ അത്ഭുതചരിതം; മാതുലനേയും (കംസനേയും) പൂതനയേയും കൊന്ന ചരിതം. അങ്ങനെ കൊല്ലലിൽ രസം പിടിച്ചിരുന്നില്ലെങ്കിൽ "താൻ രാജ്യമോ വിജയമോ സുഖമോ കാംക്ഷിക്കുന്നില്ല; രാജ്യവും ഭോഗങ്ങളും ജീവിതം തന്നെയും എത്ര വിഫലമാണ്" എന്ന അർജ്ജുനന്റെ വാക്കുകൾ അന്നേ ചെവിക്കൊണ്ടേനേ. പക്ഷേ എല്ലാം വെന്തു വെണ്ണീ റായ, ആസന്ന പ്രളയമുഹൂർത്തത്തിൽ മാത്രമാണ് കൃഷ്ണന് അർജ്ജു നന്റെ ആ വാക്കുകളുടെ അർത്ഥം മനസ്സിലായത്. വാസ്തവത്തിൽ

യുദ്ധത്തിനായി ദാഹിച്ച സ്വന്തം മനസ്സിനെ കീഴ്പ്പെടുത്തുവാൻ അവതാരപുരുഷന് സാധിച്ചില്ല!

"നിജചിത്തത്തെ യല്ലീനാം/ജയിച്ചീടേണ്ടതെപ്പൊഴും!/അതു കീഴ്പ്പെടുമെന്നാകിൽ/ പിന്നെയെന്തിനു ദിഗ്വിജയം?"[12] ലോകോത്തരമായ തിരിച്ചറിവാണിത്. ഏതു കാലഘട്ടത്തിലും ഇതിന് പ്രസക്തിയുണ്ട്. പക്ഷേ, മരണാസന്ന മുഹൂർത്തത്തിലുള്ള ഈ വിവേകം, ആകാശത്തോളമുയർന്നു പൊങ്ങിയിരുന്ന കീർത്തിയുടെ പീലിത്തിരുമുടി പാതാളത്തിലേക്ക് നിപതിക്കുന്നതിനു സമമായി. ആധുനിക രാഷ്ട്രവ്യവഹാര സന്ദർഭങ്ങളിൽ പോലും ദേശീയഗ്രന്ഥം പോലെയും ചിഹ്നം പോലെയും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള[13] പുസ്തകമാണ് 'ഭഗവദ്ഗീത'. ആ മഹാഗ്രന്ഥത്തിന്റെ സത്തയെ ശൂന്യതയിലേക്ക് നിപതിപ്പിക്കുക കൂടി ചെയ്തിരിക്കുന്നു! ആത്മസത്തയുടെ വിനാശവ്യസനത്തിൽ നിന്ന് ഉയിർക്കൊള്ളുന്ന നിരാകരണമായിട്ടല്ല ഇതിനെ കാണേണ്ടത്. അഹിംസാമന്ത്രങ്ങൾക്ക് പേരു കേട്ടൊരു നാട്ടിൽ, അദ്വൈത വേദാന്തം ആഴത്തിൽ വേരോടിക്കിടക്കുന്ന ആർഷസംസ്കൃതിയിൽ, കൊല്ലാൻ ഊർജ്ജം പകരുന്നൊരു ഗ്രന്ഥം മതഗ്രന്ഥമായി/ചിഹ്നമായി മാറാൻ പാടില്ലായെന്ന്, സ്വന്തം കൊല്ലലിന്റെയും കൊല്ലിക്കലിന്റെയും നിരർത്ഥകതയിൽ രക്തം വാർന്നു നിന്നുകൊണ്ടു നിവേദനം നടത്തുകയാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് രാജ്യവും ഭോഗങ്ങളും ജീവിതം തന്നെയും എത്ര വിഫലമാണ്[14] എന്ന അർജ്ജുന സാരസ്വതമാണ് യഥാർത്ഥ 'ഗീത' എന്ന് മാധവന് ബോധ്യം വരുന്നത്. ധർമ്മപുത്രർ മുഖാമുഖം എത്തുമ്പോഴും (ധർമ്മദുഃഖം എന്ന ഖണ്ഡത്തിൽ) "വേണ്ടാ രാജ്യ, മരണ്യവാസമതിനെ-/ക്കാളും മഹത്ത്വം തരും കാര്യം തന്നെ" (പു. 71) എന്നാണ് പറയുന്നത്. അദ്ദേഹം നിസ്വാർത്ഥതയോടെ ചെങ്കോലും കിരീടവും കൃഷ്ണന്റെ നിണമൊഴുകുന്ന കാൽക്കൽ വയ്ക്കുകയാണ്. ധർമ്മപുത്രരുടെ വ്യസനങ്ങൾ അനേകങ്ങളുണ്ട്. പാണ്ഡവർ എന്നു പേരിലല്ലാതെ, പാണ്ഡു മക്കൾക്ക് ആരാണ്? വാസ്തവത്തിൽ രാജ്യം പാണ്ഡവർക്ക് എങ്ങനെ അവകാശപ്പെടാനാകും? ആ സത്യം കൃഷ്ണന് അറിയാമായിരുന്നു. ധർമ്മപുത്രർ ചോദിക്കുന്നു, എന്നിട്ടും, തന്നെയും സോദരരേയും കരുക്കളായ് വെറുതെ നീക്കിക്കളിച്ചു. കർണ്ണൻ സഹോദരനാണ് എന്ന നേര് മറച്ചുവച്ചു; സൂര്യനെ ഘോരതമസ്സു വിഴുങ്ങിയ അനുഭവം. ഇങ്ങനെ നീളുന്ന ധർമ്മപുത്ര വിചാരണയിലും മഹാഭാരതയുദ്ധത്തിന്റെ കാരണഭൂതൻ ഒരേയൊരാളാണെന്നു സമർത്ഥിക്കുന്നു. ഭ്രാന്തമായ ഹിംസാത്മകതയുടെ ആൾ രൂപമായിട്ടാണ് ഇവിടയെല്ലാം കൃഷ്ണൻ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. കർണ്ണൻ സഹോദരനായിരുന്നുവെന്ന് മറച്ചുവച്ചത് ധർമ്മപുത്രരെ വല്ലാതെ വേദനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സ്വന്തം ഗോത്രാംഗങ്ങളെ മാത്രമല്ല, നേർ സഹോദരനെ തന്നെ ചതിച്ചുകൊന്നതും ഈ ഭഗവൽമയനെന്ന് ഓർക്കുകയാണ് ധർമ്മപുത്രർ. അതുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹത്തിന് രത്നകിരീടം, അഗ്നിസദൃശം പൊള്ളിയത്; പൂക്കൾ ശിലകളായി കാലിൽ തറച്ചത്. പട്ടുവസ്ത്രം തീജ്ജ്വാലയായത് (പു. 72) അങ്ങനെ രാജ്യം മാത്രമല്ല, "പ്രിയം ചേരും നിന്റെ സഖിത്വവും" (പു. 75) വേണ്ടായെന്ന് ധർമ്മപുത്രർ മുഖത്തുനോക്കിപ്പറഞ്ഞ്, തിരി

ഞ്ഞുപോകുന്നു. അപ്പോഴും ധർമ്മപുത്രർ തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്, "ഭൂവിൽ ധർമ്മപഥം വിടാതെ" (പു. 72) ഒരുവൻ ജീവിച്ചുവെന്ന്; മറ്റാരുമല്ല ദുര്യോധനൻ. അപ്പോൾ ധർമ്മസംസ്ഥാപനാർത്ഥം അവതാരം കൊണ്ടത് എന്തിനുവേണ്ടിയായിരുന്നു? ആരുടെ ധർമ്മസംസ്ഥാപനാർത്ഥം?

> "യദാ യദാഹി ധർമ്മസ്യ ഗ്ലാനിർ ഭവതി ഭാരത
> അഭ്യുത്ഥാനമധർമ്മസ്യ തദാത്മാനം സൃജാമ്യഹം"

എന്ന മഹാഭാരത സാരസർവ്വസ്വം ഇവിടെ ഭഞ്ജിക്കപ്പെടുകയാണ്! 'ശ്യാമമാധവ'ത്തിന്റെ ഉന്നം തന്നെയാണത്.

ധർമ്മപുത്രർ "നിന്റെ സഖിത്വവും" വേണ്ടാ എന്നു പറഞ്ഞുപോകുന്ന ആ പോക്ക്, ആസന്നമൃത്യുവിനും ദ്വാരകയുടെ പ്രളയത്തിലാണ്ടുപോകലിനും സമാനമാണ്. പാഞ്ചാലിയോടുള്ള ഗൂഢകാമത്തിന്റെ പേരിലായിരുന്നെങ്കിലും പാണ്ഡവരോടുള്ള എല്ലാ മമതയും ആ സഖിത്വത്തിന്റെ പേരിലായിരുന്നല്ലോ. "ചിത്തഭ്രമച്ചുഴലിമദ്ധ്യേ കറങ്ങിയടിക്കുന്ന" ശ്യാമമാധവന്റെ "ചിന്താഭരം" അനുസരിച്ചു നോക്കിയാൽ ഈ "സഖിത്വ"ത്തിന്റെ ഹൃദയഭേദകമായ ഉപേക്ഷിക്കൽ, സ്വയം ചെയ്തുപോയ സമാന കർമ്മത്തിന്റെ ഫലമാണ്. "എന്നോ കൈവിടുവിച്ചു പാതി വഴിയിൽ വിട്ടോരു സ്നേഹ" (പു. 77) മുണ്ടല്ലോ; അതിന്റെ ഫലം. ഭൂലോക പ്രണയകല്പനകളിലെ അനശ്വരബിംബം രാധ എന്ന സ്നേഹം. പാതിവഴിയിൽ ഉപേക്ഷിച്ചെങ്കിലും മാധവനെ മാത്രം ധ്യാനിച്ച അനുരാഗമൂർത്തി.

> "നീതാനാശ്രയ, മില്ലയെങ്ങുമവലം-
> ബം നീയൊഴിഞ്ഞാരുമെ-
> ന്നോരോ നേരവുമോർത്തു നിന്നെയകമേ
> ധ്യാനിച്ചീടും രാധ"[15] (പു. 77)

എന്ന് ശ്യാമമാധവകവി പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന രാധ തന്നെ. ശ്രീപാർവതിക്ക് പരമശിവനിലുള്ളതിനു സമമായ, (നളിനിക്ക് ദിവാകരനിലുള്ളതിനു സമമായ) ആത്മാർപ്പണം തന്നെയായിരുന്നു, രാധയ്ക്ക് കണ്ണനോടു ഉണ്ടായിരുന്നത്. അത് ഭാമയേക്കാളും രുഗ്മിണിയേക്കാളും തീവ്രമായ ആത്മാർപ്പണമായിരുന്നു. "ലയവും ശ്രുതിയും തമ്മി-/ലെന്നപോൽ ചേർന്നിരുന്നതായ്/ കരുതിപ്പോന്നവൾ; സ്വപ്ന-/ത്താലെ വാഴ്വു ചമച്ചവൾ!"[16] (പു. 81) എന്നിട്ടും അവളെ ("നീലാരണ്യ നികുഞ്ജമൊന്നിലൊളിവിൽ പങ്കിട്ട്" പു. 21) ഉപേക്ഷിച്ചു! കാരുണ്യമൂർത്തി! വിശ്വാസവഞ്ചനയുടെ കാളിയരൂപമാണിവിടെ വാസ്തവത്തിൽ ധർമ്മസംസ്ഥാപകൻ. "അവളെ കൈവെടിഞ്ഞെന്തു/ നേടീ ശ്രീകൃഷ്ണനോർക്കുകിൽ!" (പു. 82). വാസ്തവത്തിൽ ശ്രീകൃഷ്ണന് രാധയെ മറക്കാനാവില്ല. കാരണം കൃഷ്ണന്റെ അസ്തിത്വത്തിന്റെ ആധാരം തന്നെ രാധയാണ്. "നീയില്ലയെങ്കിൽ നിൻ വ്രതഭക്തിയില്ലെങ്കിൽ ഈ ശ്യാമകൃഷ്ണൻ വെറും കരിക്കട്ട.[17] അതാണ് വാസ്തവം. അതുകൊണ്ട് "എങ്ങനെ നിന്നെ മറക്കുവാൻ? മറന്നുവെന്നാകിലോ/ എന്നെ മറന്നിരിക്കാം തലേമാത്ര ഞാൻ!/ ഇല്ല, മറന്നീല ഞാനെന്നെ; നിന്നെയും!" എന്ന സാക്ഷ്യം അതിന്റെ പ്രത്യക്ഷമാണ്.

അപ്പോൾ രാധയോടുള്ള പ്രണയം സ്വാർത്ഥബദ്ധം മാത്രമാണെന്നു വരുന്നു. "ശാശ്വതശുദ്ധ സ്നേഹം"[18] സ്വാർത്ഥോന്മുഖമാകാൻ പാടില്ല.[19] സ്വാർത്ഥോന്മുഖമാകുമ്പോഴാണ് അത് നിരാലംബമായി പോകുന്നത്. അങ്ങനെയാണ് രാധ പ്രണയത്തിന്റെ നിത്യനിരാലംബപാത്രമായി മാറിയത്. ഒടുവിൽ തനിക്ക് ഈ ജീവിതത്താൽ ഒന്നും നേടുവാനില്ലാതായപ്പോൾ, സ്വന്തം നേട്ടമായ് സ്വന്തം ജീവിതം പോലും ഇല്ലെന്നു വന്നപ്പോൾ അവളോട് പറയുകയാണ്, ''നീ ക്ഷമിക്കേണം.'' അതു സഹിക്കാം. പക്ഷേ കൊടും ചതി ചെയ്തിട്ട് തത്ത്വചിന്ത പറയുന്നു; എല്ലാം വിധി കൽപ്പിതമാണത്രേ! "കാറ്റിന്റെ ഗതി കാറ്റിനു/ നിശ്ചയിക്കുക സാധ്യമോ" (പു. 90). പിന്നെയുമുണ്ട് കാറ്റിനെ കൂട്ടുപിടിച്ച് തന്റെ പിഴയ്ക്ക് സാധൂകരണം; "കാറ്റിനെ പോലെ ചാഞ്ചല്യം/കാട്ടുമെന്തുള്ളു ഭൂമിയിൽ?/അതിനാൽ ദുർബലാത്മാവായ്/ പോയതാവാം; ക്ഷമിക്കുക!" (പു. 90). ഇത്രമാത്രം ദുർബലാത്മാവായ ഒരാൾ എങ്ങനെ ഭാരതയുദ്ധം നയിച്ചു എന്ന ചോദ്യം പ്രസക്തമാണ്. അതിനേക്കാൾ പ്രസക്തമാണ് ഇത്തരമൊരു ദുർബലമാനസന്, അധർമ്മത്തിലൂടെയല്ലാതെ എങ്ങനെ യുദ്ധം ജയിക്കാൻ കഴിയുമെന്നത്. ചെയ്തുകൂട്ടിയ എല്ലാ അധർമ്മങ്ങളുടെയും ധ്വനിധാരയായി രാധയോടുള്ള ഈ കുറ്റമേറ്റു പറച്ചിൽ മാറുന്നു. "എരിയും ഹോമകുണ്ഡം പോ/ലായിരുന്നന്നു മാനസം/തെളിയാനണയാനുംവ/യ്യെന്ന സന്ദിഗ്ധ സംഭ്രമം!" (പു.90) എന്നാൽ ആ സംഭ്രമമൊന്നും പുറത്തു കാണിക്കുകയേ ചെയ്തിരുന്നില്ല. എപ്പോഴും മുഖത്ത് പ്രസാദം നിറഞ്ഞുനിന്നു. ''മുഖം പത്മദളാകാരം/വചശ്ചന്ദനശീതളം/ഹൃദയം വഹ്നിസന്തപ്തം/ത്രിവിധം ദുഷ്ടലക്ഷണം" എന്നാണ് ഭാരതീയ നീതിസാരം.

നാല്

ദുഷ്ടനിഗ്രഹി എന്ന കിരീടം ശിരസ്സിൽ ചൂടി സ്വയം ദുഷ്ടമൂർത്തിയാകുന്ന ഒരാൾ, സ്വയം മറന്നാടുന്നത് ഭ്രാന്തു തന്നെയാണ്. 'ശാന്തചിത്ത'നായ/'സ്വസ്ഥചിത്തനായ' ഒരാളുടെ മനസ് പാറിപ്പറക്കുകയില്ല, "ചിത്തം ചലിപ്പതിനു ഹേതു മുതിർന്നിരിക്കെ നെഞ്ചിൽ കുലുക്കമെവനില്ലവനാണു ധീരൻ."[20] എന്നാൽ എവിടെയാണോ ശാന്ത/സ്വസ്ഥചിത്തനായി നിലകൊള്ളേണ്ടിയിരുന്നത്, അവിടെയൊന്നും കഥാപുരുഷന് അത് സാധിച്ചില്ല. നിരന്തരം ചതിയും കള്ളവാക്കും, ധർമ്മരക്ഷകനെന്ന മറപിടിച്ച് ആചരിക്കുകയായിരുന്നു. ദുഷ്ടതകളിൽ വച്ച് ഏറ്റവും ദുഷ്ടമായിരുന്നു 'അശ്വത്ഥാമാവ് ഹത'നായെന്ന നുണ പറഞ്ഞ് ദ്രോണരുടെ മനോവീര്യം തകർത്ത് അടർക്കളത്തിൽ എയ്തു വീഴ്ത്തിയത്. സുദർശനം കൊണ്ട് സൂര്യനെ മറച്ച്; സാന്ധ്യപ്രതീതിവരുത്തി ജയദ്രഥനെ വധിച്ചതുപോലെ, ''ധർമ്മസേതു"വിന്റെ നിരന്തരമായുള്ള തകർക്കൽ. എല്ലാ യുദ്ധമുറകളും ധർമ്മസംഹിതകളും കാറ്റിൽ പറത്തിയ ചതിപ്രയോഗം. കൊല്ലുക, അല്ലെങ്കിൽ കൊല്ലുന്നതു കണ്ടു രസിക്കുക എന്ന ഭ്രാന്തിന് അടിമപ്പെട്ട ഒരാളുടെ മനോനിലയാണിത്. ആ ഭ്രാന്തിന്റെ പ്രതീകാത്മകപ്രയോഗമായിരുന്നു, പിതൃഘാതകരോടേറ്റു മുട്ടിയ അശ്വത്ഥാമാവിനെ പിടിച്ചുകെട്ടിക്കൊണ്ടു വന്നപ്പോൾ, അയാളുടെ ശിരസ്സിലെ ചൂഡാരത്നം ചൂഴ്ന്നെടുത്ത് ഭ്രാന്തനായി അലയാൻ വിട്ട

യച്ച ശിക്ഷാവിധി. പക്ഷേ അതിപ്പോൾ ഈ ത്രികാലജ്ഞാനി തിരിച്ചറിയുന്നു. "അവനെ കീഴടക്കീടാൻ/ശിരോരത്നമെടുക്കുവാൻ/പറഞ്ഞതെന്തിനായ് ചിത്തഭ്രമമില്ലായ്കിലന്നു ഞാൻ" (പു. 103). അസത്യത്തിന്റെ ആയുധം കൊണ്ട് ദ്രോണരെ ജയിക്കാനും, പുത്രശോകത്താൽ ആയുധം താഴെ വച്ച ദ്രോണരെ കൊല്ലാൻ ആജ്ഞ നൽകാനും മുമ്പിട്ടു നിന്ന സമയത്തെ അതേ ചിത്തഭ്രമം! എന്നാൽ അതിന്റെ ആത്യന്തിക ഫലമെന്തായിരുന്നു? ഇപ്പോൾ അശ്വത്ഥാമാവ് പാഴ്‌വില്ലു കുലച്ച് കൈകൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നതിനു സമം. അശ്വത്ഥാമാവും ശ്രീകൃഷ്ണനും തമ്മിലുള്ള ഈ അഭേദകല്പനയിലൂടെ, നൂറ്റാണ്ടുകളായി ദീപാരാധന ചെയ്തുപോന്ന മഹാവിഗ്രഹത്തിന്റെ പതനമാണ് സംഭവിച്ചത്. ഇത് കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽത്തന്നെ ധൃതരാഷ്ട്രർ തിരിച്ചറിഞ്ഞതാണ്. "ദുർവിധിഹിത-/ത്താൽ കാലമേതാളെയും/ അന്ധത്വത്തിലടക്കു, മന്നിരുളുവെ-ട്ടത്തെ ഗ്രസിച്ചേ വരും" (പു.105) (ജ്ഞാനകൃഷ്ണൻ എന്ന ഖണ്ഡം). ജന്മനാ അന്ധനായ ധൃതരാഷ്ട്രർക്കാണ് "ഇരുൾ വെട്ടത്തെ ഗ്രഹി"ക്കുന്നതിനെപ്പറ്റിയുള്ള ഈ വിവേകോദയം. ഇതെല്ലാം വിശ്വദർശനത്തിന്റെ മൂർത്തിമദ് ഭാവമായ കഥാപുരുഷന് തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയാതെ പോയതെന്തുകൊണ്ടാണ്? മാത്രമല്ല ആ അന്ധപിതാവ്, യുദ്ധം വേണ്ടായെന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുകയും സ്വന്തം മക്കളെ ബുദ്ധി കൊണ്ടും പ്രജ്ഞകൊണ്ടും തടയുകയും ചെയ്തയാളാണ്. എന്നാൽ കാരുണ്യമൂർത്തിയായ കൃഷ്ണനോ? യുദ്ധത്തിനുള്ള സർവ്വകരുക്കളും നീക്കുക മാത്രമല്ല, (അധർമ്മ)യുദ്ധത്തിനുള്ള 'കുമന്ത്രങ്ങ'ളും 'കുതന്ത്രങ്ങ'ളും ഉപദേശിക്കുക കൂടി ചെയ്തു. അപ്പോൾ ആരായിരുന്നു യഥാർത്ഥ ജ്ഞാനി? ഇപ്പോൾ, "അന്ത്യകർമ്മത്തിനായ്" മക്കളിൽ ഒരാൾ പോലും അവശേഷിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ആ പിതാവ് കുലഘാതകിയെ "പുത്രനെന്നോണം കരുതി സ്വീകരിക്കുകയും" "കരുണാപൂർണ്ണനായ് നിൽക്കുകയും" "ജയവും തോൽവിയും ഭൂവിൽ/ സമാനം സർവ്വകാലവും" (പു. 109) എന്നു പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ഈ ജ്ഞാന സ്വരൂപനോ? "എയ്തയച്ചുള്ള ബാണം പോൽ ഞാണയഞ്ഞുള്ള തേരു പോൽ/വേരു പൊട്ടിയ വൃക്ഷം പോൽ" (പു. 105) പിടിയില്ലാതെ, നിലയില്ലാതെയായിരിക്കുന്നു! മാത്രമല്ല, ഇരുട്ടു കണ്ണിൽക്കയറി, ഇരുട്ടിലേക്കൊഴുകുന്നു! അപ്പോഴാണ് ബോധോദയം- ജ്ഞാനം- കൃഷ്ണനുണ്ടാകുന്നത്.

> "ഇരുട്ടുമൂടുംമിഴികൾക്കു കാണാൻ
> കഴിഞ്ഞ സത്യങ്ങളൊന്നുപോലും
> വെളിച്ചമുള്ളോരു മിഴിക്കു കാണാൻ
> കഴിഞ്ഞതില്ലെന്നതറിഞ്ഞു കൃഷ്ണൻ!" (പു. 112)

ഇത്രയും ആഴത്തിലുള്ള അന്ധത അടരിലും അടർക്കളത്തിലും മാത്രമാണോ സംഭവിച്ചത്? പ്രണയത്തിന്റെ നിത്യഭാസുരശോഭയായ രാധയെ കാണാതിരുന്നു. എന്നാൽ സപത്നിമാരെ ആരെയെങ്കിലും തിരിച്ചറിഞ്ഞോ? "രാവുവെളുക്കുവോളം ഉരുകി കത്തിജ്വലിച്ച്, ഇമ പൂട്ടാതെ" (പു. 115) കാത്തിരുന്നു രുഗ്മിണി. പല നാളും അവൾ "വാടിയടർന്നു"

വീഴുകയായിരുന്നു. അവൾക്ക് "എല്ലാ സുഖവും സൽ പ്രതാപവും പകർന്നു നൽകി." (പു. 115) എന്നാൽ അവളുടെ മനസ്സ് ഒരുനാളും കണ്ടില്ല; "ഓമനിച്ചൊരു വാക്കുമൊരുനാളും" (പു. 115) ചൊല്ലിയില്ല. നൂറ്റാണ്ടുകളായി കവികുലം പാടിപ്പുകഴ്ത്തുന്ന ഈ പ്രേമപ്രതീകത്തിന് വാസ്തവത്തിൽ ആരോടെങ്കിലും ഇറ്റുസ്നേഹം ഉണ്ടായിരുന്നോ എന്ന ചോദ്യമാണിവിടെ ഉയരുന്നത്. ഇനി ഗാന്ധാരിയോട് തുറന്നു പറഞ്ഞ ഒരാളെക്കുറിച്ചുള്ള സത്യമുണ്ടല്ലോ – "പാഞ്ചാലിയോട് ഉള്ളത്തിലെന്നോ കുറിച്ച ബന്ധുര ബാന്ധവം" – ആ പാഞ്ചാലിയോടുള്ള സ്നേഹയാഥാർത്ഥ്യം എന്തായിരുന്നു? "ചതി" തന്നെയായിരുന്നു; "പ്രച്ഛന്നത" തന്നെയായിരുന്നു. (അനന്തകൃഷ്ണൻ എന്ന ഖണ്ഡം). അവൾ കൃഷ്ണനെ മനസ്സാവരിച്ചിരുന്നു. "നിന്മനസ്സറിയാതൊന്നു-/മില്ലെന്നറിയുന്നു ഞാൻ/ അതിനാലെന്റെയുള്ളം നീ-/ യറിഞ്ഞ, തറിയുന്നു ഞാൻ" (പു. 122) എന്നായിരുന്നു അവളുടെ വിശ്വാസം. എന്നാൽ സ്വയം വരവേദിയിലേക്കു സാക്ഷാൽ കൃഷ്ണൻ തന്നെയാണ് പഞ്ചപാണ്ഡവരെ ആനയിച്ചത്. ഒരാൾക്കു പകരം അഞ്ചാളുടെ വധുവായിത്തീർന്നു. അഞ്ചുപേരിൽ അർജ്ജുനനോടായിരുന്നു ഏറെ പ്രിയം. ആ അർജ്ജുനനെക്കൊണ്ടു തന്നെ മറ്റൊരു ചതിയും ചെയ്യിപ്പിച്ചു. സ്വന്തം സഹോദരി, സുഭദ്രയെ താലി കെട്ടിച്ചു! "മൂന്നു ലോകത്തിലും കേട്ടി-/ട്ടില്ലൊരിക്കലുമിങ്ങനെ/ ഇരവിൽ പെങ്ങളെത്തട്ടി-/യെടുക്കാൻ തുണ സോദരൻ" (പു. 125) എന്നാണ് പാഞ്ചാലിയുടെ ആക്ഷേപഹാസ്യം. ഇങ്ങനെയുള്ളയാൾ തക്കം കിട്ടിയപ്പോഴെല്ലാം പാഞ്ചാലീ രക്ഷകനായി "ഛായയണി"ഞ്ഞു. ചതുരംഗത്തിൽ പണയപ്പണ്ടമാക്കിയപ്പോൾ പാണ്ഡവരെ തടഞ്ഞില്ല. വസ്ത്രാക്ഷേപത്തിനു നീണ്ട കൈകൾ ഉടലിൽ മുട്ടുന്നതുവരെ തടയാൻ കാത്തിരുന്നു. അങ്ങനെ ചെയ്തത് രക്ഷകഛായ അണിയാനല്ലാതെ മറ്റെന്തിനാണ്? അവൾക്കിന്നും ആ രക്ഷകനെ മനസ്സിലാകുന്നില്ല. "അറിയുന്നീലെനിക്കൊട്ടും/ തിരിയുന്നീല നിന്മനം/ അറിയുന്നു: സഖിത്വത്തി/ന്നർത്ഥമിമ്മട്ടുമായിടാം!" (പു. 127). "വേണ്ടാ നിന്റെ സഖിത്വവും" എന്ന് ധർമ്മപുത്രർ പറഞ്ഞതും ഓർക്കുക. "ദീനദയാപാരവശ്യം മറ്റൊരീശ്വരനുണ്ടോ?"[21] എന്നതായിരുന്നു ചുറ്റും പരക്കപ്പെട്ടിരുന്ന പരിവേഷം. എന്നാൽ ഇവിടെ അപേക്ഷിച്ചും ആഗ്രഹിച്ചും കൂടെ നിന്നവരോട് നീതി കാണിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഇദ്ദേഹം എങ്ങനെയാണ് രക്ഷകനാകുക?[22] ആകാശത്തോളമുയർന്നു നിന്നൊരു രക്ഷക വിഗ്രഹത്തിന്റെ ഭഞ്ജനമാണ് വാസ്തവത്തിൽ ഇവിടെ നടത്തിയിരിക്കുന്നത്.

അഞ്ച്

സ്വന്തം വിഗ്രഹം സ്വയം അടിച്ചുടയ്ക്കുന്ന കഥാപുരുഷൻ എന്നതാണ് 'ശ്യാമമാധവ'നായകന്റെ സത്താവിശേഷം. എല്ലാവർക്കും കഥാപുരുഷന്റെ വീരേതിഹാസങ്ങളിലായിരുന്നു താൽപര്യം. എന്നാൽ "തുളുമ്പുന്നൊരശ്രുകണമെന്നോണം" നിലകൊണ്ട "കാണെക്കാണെയെരിഞ്ഞെരിഞ്ഞു കനലായ്ത്തീർന്ന ശ്യാമമാധവൻ" തന്റെ സത്യം സ്വയം വിചാരണയ്ക്കു വിധേയമാക്കിയതിലൂടെ തകർന്നുവീണത് അസാധാരണവും അതിമാനുഷവും അലൗകികവും ആദ്ധ്യാത്മികവുമായ ഭഗ

വദ്മാഹാത്മ്യമാണ്. ഇത്തരമൊരു കഥാപാത്രം മഹാഭാരതകഥാഖ്യാന പാരമ്പര്യത്തിൽ നാളിതുവരെ കണ്ടതിൽ വച്ച് ഏറ്റവും വലിയ ദുരന്ത നായകനാണ്. സ്വയം ദുരന്തം ഏറ്റുവാങ്ങിയ കഥാപുരുഷൻ. സ്വയം അപരാധം തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ സ്വന്തം കണ്ണുകൾ സ്വയം കുത്തിപ്പൊട്ടിച്ച് അന്ധത വരിച്ച് കാട്ടിലൂടെ അലഞ്ഞു പോയ യവനദുരന്തനായകനു സമാനം.[23] സ്വയം സംഹരിക്കുന്ന സാഹസികനായ കഥാപാത്രത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ് ഇവിടെ സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആ മഹത്വത്തിന് ഒട്ടും ഇടിവ് വരാതിരിക്കാൻ ആദ്യാവസാനം ശ്യാമമാധവ കവി ജാഗ്രത പുലർത്തി. അതുകൊണ്ടാണ്, കഥാപുരുഷന്റെ മഹത്വത്തിനിണങ്ങുംവിധം ആ ജീവിതത്തിന്റെ ജനനം മുതലുള്ള ഓരോ ഘട്ടത്തിലൂടേയും സഞ്ചരിച്ചുകൊണ്ട്, സഹനവും ദുരന്തവും മൂടിയ വഴിത്താരകൾ ഓർത്തെടുത്തത്. കവി ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, “കാളമേഘമലറുന്ന രാത്രിയിൽ, ഇടവിടാത്ത ഘനമാരിയിൽ കാരിരുമ്പറയിലായി” (പു. 129)രുന്നു ജനനം. “പിന്നെയെത്രവഴി നീ നടന്നു കഠിന-/ നങ്ങളായ പല പാതയിൽ/ നിത്യഭീതിതപലായനങ്ങളതി-/ സാഹസങ്ങൾ” (പു. 129). ഏതാണ് ശരി; ഏതാണ് തെറ്റ്; ഏതാണ് പുണ്യം; ഏതാണ് പാപം; ഏതാണ് ധർമ്മം; ഏതാണ് അധർമ്മം; ഏതാണ് കർമ്മം; ഏതാണ് അപകർമ്മം- ഇവയൊന്നും നിർണ്ണയിക്കാനസാധ്യമായ ജീവിതയാത്ര! ഇതിനെല്ലാമാധാരം “മൃത്യു മെല്ലെ-/ പ്പതുങ്ങി നിൻ പിന്നിൽ” ഉണ്ടായിരുന്നതാകാം. “ഇരുട്ടി, ലെങ്ങെങ്ങില വീഴ്കിലും നീ-/ യറിഞ്ഞു കംസാദികൾ തന്നനക്കം!/ കളിക്കുവാൻ കിട്ടിയ ചാടിലും ക-/ണ്ടിരുന്നു പൈശാചനിശാചരത്വം”[24] (പു. 132). ഈ നിശാചരത്വം ധൂളിക്കുള്ളിലും പൂവനത്തിനകത്തും കേളീജലത്തിലും, വാത്സല്യനിറകുടങ്ങളിലും നിറഞ്ഞു നിന്നു. ആ കരാളതകൾക്കൊപ്പം അപവാദങ്ങൾ, പുത്രവിയോഗം, ഏറ്റവുമൊടുവിൽ ഗാന്ധാരീശാപം. സഹനങ്ങളിലൂടെയുള്ള യാതനാനിർഭരമായ യാത്ര. “അറിവീലയതേതുമാരു, മൊന്നും/ അവരാനന്ദകുമാരനെന്നു വാഴ്ത്തും;/ അതു കേൾക്കെയിരുട്ടിലേക്കു മുങ്ങി/ പ്പൊലിയാനുള്ളിലെ നാളമാഗ്രഹിച്ചോ?” (പു. 135). എല്ലാവരും ആനന്ദത്തിലാറാടി നിൽക്കുന്ന ശ്രീകൃഷ്ണനെ മാത്രമാണ് അറിയുന്നത്. നാളം പോലെ മിന്നുന്ന ആ ജീവിതം പക്ഷേ ഇരുട്ടിലേക്കു മുങ്ങിപ്പൊലിയാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നത്, യാഥാർത്ഥ്യം ഇരുണ്ടതായതുകൊണ്ടാണ്. അങ്ങനെയാണ് “ശ്യാമമാധവം” എന്ന പരികല്പന അർത്ഥസാന്ദ്രമാകുന്നത്. വാച്യത്തിനപ്പുറമുള്ള വ്യംഗ്യം കണ്ടെത്തലാണിത്. വെളിച്ചത്തിനപ്പുറമുള്ള അന്ധകാരത്തെ തിരിച്ചറിയലാണിത്. ഇത് ശ്യാമമാധവകവിയുടെ കാവ്യദർശനത്തിന്റെ പ്രതിഫലനവുമാണ്. പ്രഭാവർമ്മയുടെ ആദ്യ കവിതാസമാഹാരമായ ‘അർക്കപൂർണ്ണിമ’ മുതൽ ഈ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യം പ്രത്യക്ഷമാണ്.[25] പ്രത്യക്ഷത്തിൽത്തന്നെ പരസ്പര വിരുദ്ധമായ അർക്കപൂർണ്ണിമ എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ ഈ ദ്വന്ദ്വസമന്വയം കാണാം.[26] ശ്യാമമാധവനെ സൂര്യനിലേക്ക് സന്ദർഭാനുസരണം അന്വയിക്കുന്നത് ഈ ദർശനദീപ്തിയുടെ പ്രകാശമാണ്.

‘ശ്യാമമാധവ’ത്തിൽ സൂര്യാന്വയഭാവത്തിന്റെ ഉച്ചസ്ഥാനമായിത്തീരുന്ന സന്ദർഭം ‘അരണ്യകൃഷ്ണൻ’ എന്ന ഖണ്ഡത്തിൽ കാണാം.

"സൂര്യനു നേർക്കുനിൽക്കുന്ന/കൃഷ്ണനനുത്തപ്തമാനസൻ/സൂര്യനും സൂര്യനും നേർക്കു/നേരെ നിൽക്കുന്ന വിസ്മയം" (പു. 97). ഇപ്രകാരം സൂര്യസന്നിഭനായിത്തീരുന്ന കൃഷ്ണനിൽ നിന്ന് നാലുശരീരങ്ങൾ അടർന്നു മാറുന്നു. ആ ശരീരങ്ങളും സൂര്യസന്നിഭങ്ങളാണ്. "ജ്വലിച്ചേ നിന്നിടും ദീപ-/ശിഖയിൽ നിന്നു മെന്നപോൽ/ അടർന്നു മാറിടും നാലു/ ശിഖയായ്ത്താൻ വിടർന്നവൻ!" (പു. 97). സൂര്യസമാനമായ ഈ ജ്വലനം, "ഭാവത്തിൽ പരകോടിയിൽ സ്വയം അഭാവത്തിൽ സ്വഭാവം"[27] വരലാണ്. ആസന്നമരണനാണ് കൃഷ്ണൻ എന്നതിനപ്പുറം, ദുഃഖ ത്തിന്റെ കനലിലെരിഞ്ഞെരിഞ്ഞ് സൂര്യനായിത്തെളിയലാണ്. ആ പര കോടിയിലെത്തിയപ്പോഴാണ് സ്വത്വം നശിക്കാതെ തന്നെ നാലു കൃഷ്ണ ന്മാരായി അടർന്നു മാറിയത്. സ്വത്വനാശം സംഭവിക്കാത്തതുകൊ ണ്ടാണ്, "മൂലകന്ദം" (പു. 98) അപ്പോഴും പ്രത്യക്ഷമായിരുന്നത്. അടർന്നു മാറിയ ബിംബങ്ങൾ ദിക്കുകളിലേക്ക് പ്രയാണം നടത്തുന്ന കാഴ്ച തെളിയുകകൂടി ചെയ്യുമ്പോൾ ആ സൂര്യാന്വയത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണദീപ്തി യാണ് പ്രസരിക്കുന്നത്.

അപൂർവ്വവസ്തു നിർമ്മാണം

അടിയന്തരാവസ്ഥയ്ക്കു ശേഷമുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ, വിശേഷിച്ച് തൊണ്ണൂറുകളിൽ മലയാള കവിതാപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഊർജ്ജ പ്രവാഹമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട കവിതകളാണ് പ്രഭാവർമ്മയുടേത്. കഴിഞ്ഞ കാൽനൂറ്റാണ്ടായി, പ്രസ്ഥാനഭയങ്ങളൊന്നുമില്ലാതെ തനിക്കു ശരിയെന്നു തോന്നുന്ന കാവ്യവഴിയിലൂടെ ഈ കവി സഞ്ചരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഏറ്റവും സാർത്ഥകമായ നിലയാണ് 'ശ്യാമമാധവ'ത്തിൽ സാക്ഷാത്ക്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. പ്രഭാവർമ്മയുടെ കാവ്യജീവിതത്തിലും തൊണ്ണൂറുകൾ മുതലുള്ള മലയാളകവിതയുടെ കാൽനൂറ്റാണ്ടിനിടയിലും സംഭവിച്ച "മഹാകാവ്യം"[28] (Great Poetry) ആണ് വാസ്തവത്തിൽ 'ശ്യാമമാധവം'. പാരമ്പര്യത്തിൽ ഊന്നി നിന്നുകൊണ്ട് നടത്തിയ "അപൂർവ്വമായൊരു" കാവ്യത്തിന്റെ നിർമ്മാണം.[29] അന്തർഭാവത്തിൽ മാത്രമല്ല, ആഖ്യാനഘടനയിലും ഇതു പ്രതിഫലിക്കുന്നു. സംസ്കൃത -ദ്രാവിഡ ഛന്ദസ്സുകളിൽ കടഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്ന ആഖ്യാനശില്പം ഭാവപ്രകാശനത്തിനുചിതമായ ഭാഷാശയ്യയ്ക്കനുസരിച്ചാണ് നിർമ്മിത മായിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഏകതാനതയെ ഇത് നിരാകരിക്കുക മാത്രമല്ല, ഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ പുതുഘടനകൾ സൃഷ്ടിച്ച് കാവ്യശില്പ ത്തിന് ഉദാത്തത പകരുന്നു. സൂര്യാംശസ്വഭാവത്തിലേക്കുയർന്നു നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആപാദചൂഡമുള്ള ഗാത്രനിർമ്മാണ മാതൃകയാണ് വാസ്തവത്തിൽ കാവ്യത്തിന്റെയും രൂപഘടന. പ്രതി ഭാസ്ഫുരണവും കാവ്യപാരമ്പര്യവും കരവിരുതും സമന്വയിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ ഇത്തരമൊരു നിർമ്മാണപൂർണ്ണത സാധ്യമാകുകയുള്ളൂ. നമുക്ക് പരിചിതമായ പദ-വാക് സംയുക്തങ്ങളും, ഛന്ദോവ്യവസ്ഥ കളും അന്തർഭാവത്തിന്റെ ആഴങ്ങളുമായി അലിഞ്ഞു ചേർന്ന് ഒരൊറ്റ ശില്പമായി പരിണമിച്ചിരിക്കുന്നു. കാവ്യാകാരവടിവുകൾ സ്വയം പൂർണ്ണ മായ ദൃശ്യചമത്കാരം കവിതയ്ക്കു നൽകുന്നതു വഴി കഥാപു രുഷലാവണ്യം കാവ്യശില്പത്തിലും തിളങ്ങുന്നു. തൊണ്ണൂറുകൾ മുതൽ

നാളിതുവരെയുള്ള മലയാളകവിതയുടെ ലാവണ്യാത്മകമായ ഔന്നത്യം കൂടിയാണിത്. ■

കുറിപ്പുകൾ/സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. പ്രഭാവർമ്മ, ശ്യാമമാധവം, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, ഒക്ടോബർ, 2016
2. ഈ അദ്ധ്യാത്മിക മനോഭാവത്തിന്റെ കേരളീയചിത്രം പ്രഭാവർമ്മയുടെ 'കൈപിടിക്കുവതാരൊരാൾ' എന്ന കവിതയിൽ, "ചിങ്ങം! അഷ്ടമിരോഹിണി! നിറ-/സന്ധ്യ! ശ്രീകൃഷ്ണ വിഗ്രഹം/കണ്ടുകൈകൂപ്പി നിന്നതോർക്കുന്നു ഞാൻ"- എന്നിങ്ങനെ പ്രത്യക്ഷമാകുന്നുണ്ട്, അർക്കപൂർണ്ണിമ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997, പുറം 82
3. 'പൂവിറുത്തു ഞാൻ നീട്ടിയിട്ടില്ലയെ-/ന്നോമലേ നിനക്കായിത്രകാലവും"/"കണ്ണുപൊത്തിയെൻ പേരു ചോദിച്ചു നിൻ/കൗതുകം തൊട്ടുണർത്തിയിട്ടില്ല ഞാൻ"/"നീലരാവിലേകാന്തത്തിൽ നിന്മിഴി/പ്പീലിതൊട്ടുഴിഞ്ഞിട്ടില്ലൊരിക്കലും" എന്നിങ്ങനെ കാമുകൻ കാമുകിയോട് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും മനസ്സിൽ പ്രണയത്തിന്റെ മുല്ല പൂത്തത് ഇരുവരും അറിയുന്നുണ്ട്. ('മുല്ല പൂത്തു നാം കാണതില്ലെങ്കിലും' എന്ന കവിത, പ്രഭാവർമ്മ, ചന്ദനനാഴി, മൾബെറി,കോഴിക്കോട്, 1997, പുറം 46-47) ഇതേപോലൊരാഖ്യാനമാണ് ഇവിടേയും നടത്തുന്നത്. ഇല്ല എന്നത് ഉണ്ട് എന്നതിന്റെ/അസാന്നിധ്യമെന്നത് സാന്നിദ്ധ്യത്തിന്റെ ഭാവപ്രകാശമായിത്തീരുന്നു.
4. "ചിന്താഭാരം മനമൊടന്നു / യുഗപ്രഭാവൻ/ ചെന്നാൻ; വനത്തിലൊരുവേള/ തപിച്ചിരുന്നാൻ!" എന്നു പ്രഭാവർമ്മ. "അതിചിന്തവഹിച്ചു സീതപോയ്/ സ്ഥിതിചെയ്താളുടജാന്തവാടിയിൽ" എന്ന് കുമാരനാശാൻ.
5. ഈ ചിത്തഭ്രമച്ചുഴലി തന്നെയാണ് ചിന്താവിഷ്ടയായസീതയ്ക്കും സംഭവിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് "രവി പോയി മറഞ്ഞതും സ്വയം / ഭുവനം ചന്ദ്രികയാൽ നിറഞ്ഞതും / അവനീശ്വരിയോർത്തതില്ലാ, പോ - / ന്നവിടെത്താൻ തനിയേയിരിപ്പതും" എന്ന് ആശാൻ എഴുതിയത്.
6. "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings" - William Wordsworth
7. അപ്പോൾ സീതയുടെ സമീപത്ത് കുശൻ, ലവൻ എന്നീ മക്കളോ വാല്മീകി മഹർഷിയോ ഇല്ലായിരുന്നു. മൂവരും അയോദ്ധ്യയിൽ പോയ നേരമായിരുന്നുവെന്ന് ആശാൻ.
8. കാല്പനിക കാവ്യ ചിന്തയിലെ ഗൃഹാതുരത്വം (നൊസ്റ്റാൾജിയ) എന്ന കല്പന ഓർക്കുക.
9. എഴുത്തച്ഛൻ, അദ്ധ്യാത്മ രാമായണം കിളിപ്പാട്ട്
10. പിൽക്കാലത്ത് സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ, 'കാഞ്ചനസീത'യിൽ ചെയ്തതും ഇതുതന്നെയാണ്.
11. എഴുത്തച്ഛൻ, മഹാഭാരതം കിളിപ്പാട്ട്
12. "ചിത്തമാം വലിയവൈരി കീഴമർ-
ന്നത്തൽ തീർന്നയെമി തന്നെ ഭാഗ്യവാൻ" എന്ന് കുമാരനാശാൻ, നളിനി, കുമാരനാശാന്റെ സമ്പൂർണ്ണ പദ്യകൃതികൾ, എസ്.പി.സി.എസ്, കോട്ടയം, 1981, പുറം 183
13. മഹാത്മാഗാന്ധി സ്വാതന്ത്ര്യസമരകാലത്ത്, 'ഭഗവദ്ഗീതയ്ക്ക്' സന്ദർഭാനുസരണം തന്റെ കൃതികളിൽ വ്യാഖ്യാനം നൽകിയെന്നു മാത്രമല്ല, തന്റെ പ്രസംഗങ്ങളിൽ ഗീതാശ്ലോകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുക കൂടി ചെയ്തു. അദ്ദേഹത്തിന് ഗീത മതഗ്രന്ഥവുമായിരുന്നു.
14. "ദൃശ്യമായുള്ളൊരു രാജ്യദേഹാദിയും/വിശ്വവും നിശ്ശേഷധാന്യധനാദിയും/സത്യമെന്നാകിലേ തൽപ്രയാസം തവ യുക്തമതല്ലായ്കിലെന്തതിനാൽ ഫലം/ഭോഗങ്ങളെല്ലാം ക്ഷണപ്രഭാചഞ്ചലം/വേഗേന നഷ്ടമാമായുസ്സുമോർക്കനീ" എന്ന് എഴുത്തച്ഛൻ, അദ്ധ്യാത്മരാമായണം കിളിപ്പാട്ട്.

15. “എന്റെയേകധനമങ്ങുജീവന-
ങ്ങെന്റെ ഭോഗമതുമെന്റെ മോക്ഷവും
എന്റെയീശ! ദൃഢമീപദാംബുജ-
ത്തിന്റെ സീമ, ഇതു പോകിലില്ല ഞാൻ”
എന്ന് ‘നളിനി’യിൽ കുമാരനാശാൻ, കുമാരനാശാന്റെ സമ്പൂർണ്ണപദ്യകൃതികൾ, എസ്.പി.സി.എസ്., കോട്ടയം, 1981, പുറം 201
16. ലയവും ശ്രുതിയുമെന്നത് കാളിദാസ സങ്കൽപ്പത്തിൽ വാക്കും അർത്ഥവും എന്ന കണക്കേ ആയിരുന്നു. “വാഗർത്ഥാവിവ സംപൃക്തൗ/ വാഗർത്ഥ പ്രതിപത്തയേ/ ജഗതഃ പിതരൗ വന്ദേ/ പാർവതീ പരമേശ്വരൗ”, കാളിദാസൻ, രഘുവംശം ഒന്നാം സർഗ്ഗം
17. അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, ഗോപികാദണ്ഡകം, അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ കൃതികൾ, ഡി.സി ബുകസ്, കോട്ടയം, 1982, പുറം 196
18. “കാലത്തിന്നധീനമാം നശ്വരജഗത്തിങ്ക
ലാലംബഹീനം തന്നെ ശാശ്വതശുദ്ധസ്നേഹം-
ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പ്, ഭൃംഗഗീതി, ജിയുടെ തിരഞ്ഞെടുത്ത കവിതകൾ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2005, പുറം 115
19. “ഒന്നുമെനിക്കുവേണ്ടാ മൃദുചിത്തത്തി
ലെന്നെക്കുറിച്ചുള്ളൊരോർമ്മമാത്രം മതി”, ഈ അവസ്ഥയാണ് നിസ്വാർത്ഥ പ്രണയത്തിന്റേത്. ചങ്ങമ്പുഴയുടേതാണ് ഈ കാവ്യശകലം.
20. വള്ളത്തോൾ നാരായണമേനോൻ
21. രാമപുരത്തു വാരിയർ
22. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യപാദത്തിൽ രചിച്ച കവിതകളിൽപ്പോലും കൃഷ്ണൻ രക്ഷക ബിംബമായാണ് അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. “ഞങ്ങളുടെ കണ്ണനെയുമപഹരിച്ചൂ നിങ്ങൾ/ഞങ്ങളുടെ സർവ്വസ്വമപഹരിച്ചു!/ചുട്ടെരിച്ചൂ നിങ്ങൾ ഗോകുലം! ഞങ്ങളുടെ/പയ്ക്കളെയുമാട്ടിത്തെളിച്ചൂ”! എന്നു തുടങ്ങുന്ന ‘കൃഷ്ണപക്ഷത്തിലെ പാട്ട്’, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ് എഴുതിയത് ഓർക്കുക, ഒ.എൻ.വിയുടെ കവിതകൾ ഒരു ബൃഹദ്സമാഹാരം, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2011, പുറം 396
23. സൊഫോക്ലിസിന്റെ ഈഡിപ്പസിനെ ഓർക്കുക.
24. “വാസുദേവ സുതം ദേവം /കംസചാണൂര മർദ്ദനം /
ദേവകീ പരമാനന്ദം കൃഷ്ണൻ
വന്ദേ ജഗദ് ഗുരു”- എന്ന സ്തോത്രത്തിലെ “കംസചാണൂര മർദ്ദനം” എന്ന ഭാഗം ശ്രദ്ധിക്കുക.
25. ഇരുട്ട്- വെളിച്ചം എന്ന ദ്വന്ദ്വം എപ്രകാരമാണ് പ്രഭാവർമ്മയുടെ കാവ്യലോകത്ത് തെളിയുന്നത് എന്നതിനെ ആധാരമാക്കി ഇരുപതു വർഷം മുമ്പ് എഴുതിയ ലേഖനം കാണുക. ടി.കെ.സന്തോഷ് കുമാർ, കവിതയുടെ സൂര്യഹൃദയം, ഗ്രന്ഥാലോകം, മാർച്ച് 1996, പുറം 42-45
26. “സൂര്യനും പൂർണ്ണിമയും പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തന്നെ പരസ്പരവിരുദ്ധമാണ്. എങ്കിലും ഭൂമിയിൽ പൂർണ്ണിമയുണ്ടാവുന്നതു പോലും സൂര്യനുള്ളതുകൊണ്ടാണ്” - പ്രഭാവർമ്മ, അർക്കപൂർണ്ണിമ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1997, പുറം 29
27. കുമാരനാശാന്റെ ‘പ്രരോദനം’ എന്ന കാവ്യം കാണുക.
28. ദണ്ഡിയുടെ മഹാകാവ്യലക്ഷണങ്ങളിൽ “ധീരോദാത്തനതിപ്രതാപഗുണവാൻ വിഖ്യാതവംശൻ ധരാപാലൻ” എന്നീ ലക്ഷണങ്ങൾ കഥാപുരുഷന് പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഇണങ്ങുന്നതാണ്.
29. അപൂർവ വസ്തു നിർമ്മാണക്ഷമമായ പ്രജ്ഞയെ അഭിനവഗുപ്തൻ പ്രതിഭ എന്നു വിളിക്കുന്നു - “പ്രതിഭാ അപൂർവ്വവസ്തു നിർമ്മാണക്ഷമാ പ്രജ്ഞാ”.

കേരളീയ നവോത്ഥാനവും അക്കാദമിക ധൈഷണികതയും

ഏ ആർ രാജരാജവർമ്മ എന്ന പൂർവ്വസൂരി

ഡോ. കെ.എം. അനിൽ

കഴിഞ്ഞ ലക്കം തുടർച്ച

ഇന്ദ്യാജനഃ പുനരിദം ച വിദാംകരോതു
നോ ജാതു ജാതിമതവർഗമുഖാനുപാധീൻ
സ്വീയപ്രജാസു ഗണയിഷ്യതി ദൃഷ്ടിരത്ര
നാനാധികാര ഭരണാർഹ ഗവേഷിണീ നഃ

ഇന്ത്യാരാജ്യത്തെ ജനങ്ങളെ ബ്രിട്ടൻ അറിയിക്കുന്ന കാര്യം ഇതാണ് : ഇവിടെയുള്ള പലതരം ജോലികളിൽ ആളുകളെ തെരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോൾ ഞങ്ങൾ പ്രജകളുടെ ജാതി, മതം, വർഗ്ഗം എന്നിവ പരിഗണിക്കുകയില്ല. ഇന്ത്യൻ വർണ്ണാശ്രമവ്യവസ്ഥയിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായി മറ്റൊരു വ്യവസ്ഥയാണ് ബ്രിട്ടീഷുകാർ കൊണ്ടുവന്നതെന്നും അത് നമ്മുടെ ആദർശമാകണമെന്നുമുള്ള ഇച്ഛ ഈ വരികളിൽ പ്രകടമാണ്. അതുതന്നെയാണ് ഏ. ആറിന്റെ ഉൽപ്പതിഷ്ണുത്വത്തിന് തെളിവ്.

ഒരു കവി എന്ന നിലക്ക് അക്കാലത്ത് പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്ന നിമിഷകവനം, സമസ്യാപൂരണം, തിരുനാൾ മംഗളങ്ങൾ എന്നിവ യൊന്നും ഏ. ആറിനെ പ്രലോഭിപ്പിച്ചില്ല എന്ന് മുണ്ടശ്ശേരി അനുസ്മരി ക്കുന്നുണ്ട്. ഗദ്യഭാഷയിലെന്നതുപോലെ പദ്യത്തിലും സംസ്കൃതഭാഷ യുടെ സ്വേച്ഛാധിപത്യത്തിന് മലയാളത്തെ വിട്ടുകൊടുത്തുകൂടാ എന്നൊരു വാശി ഏ. ആറിനുണ്ടായിരുന്നുവെന്നാണ് മുണ്ടശ്ശേരിയുടെ നിരീക്ഷണം. കേരളീയമായ ഒരു ശൈലിക്കുവേണ്ടിയുള്ള ഒരന്വേഷണം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംസ്കൃതകൃതികളുടെ തർജ്ജമയിൽത്തന്നെ കാണാം എന്നാണ് അദ്ദേഹം പറയുന്നത്. തർജ്ജമയുടെ കാര്യത്തിൽ ഏ. ആറിന് കൂടുതൽ അടുപ്പം കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാനോടായിരുന്നു വെന്നും മുണ്ടശ്ശേരി പറയുന്നു. സ്വതന്ത്രകവിതാ പ്രതീതിയാണ് അവ യുടെ പ്രത്യേകത. അവയിലാകട്ടേ മലയാളത്തിന്റെ ശൈലിയാണ് തെളിഞ്ഞുകാണുന്നതും. അദ്ദേഹം ഭാവനചെയ്ത മലയാളശൈലി പിന്നീട് പുഷ്ക്കലമായത് ആശാനും വള്ളത്തോളും കാവ്യരചന ആരംഭിച്ചപ്പോഴാണ്. ആശാൻ നളിനിയിലവതരിപ്പിച്ച നവഭാവുകത്വത്തെ തിരിച്ചറിയാൻ ഏ. ആറിന് കഴിഞ്ഞത് അദ്ദേഹത്തിൽ തുടക്കംമുതലേ വളർന്നുവന്ന ഈ ഉൽപ്പതിഷ്ണുത്വം കൊണ്ടാണ്. പ്രസ്തുത അവതാ രിക സാഹിത്യത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ച പ്രകോപനം കനത്ത തായിരുന്നു. 'കൗശികവ്രജമഹോ പുച്ഛം നടിച്ചൂ ചിരം' എന്ന് പ്രരോദന ത്തിൽ ആശാൻ ഇക്കാര്യം ഓർമ്മിക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരിടത്ത് അദ്ദേഹം രാജരാജന്റെ അർത്ഥപക്ഷപാതത്തെപ്പറ്റി ഇങ്ങനെ പറയുന്നു.

ശങ്കാപേതമുദിക്കും അർത്ഥരുചിയെ-
ങ്ങെങ്ങാ വെറുംശബ്ദമാ-
മങ്കോലക്കുരുവിന്റെയെണ്ണയിലെഴു-
ന്നജ്ജാലകൗതൂഹലം

രൂപമാത്ര കൗതൂഹലത്തേക്കാൾ ഭാവത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്ന കവിത യുടെ വരവാണ് ആശാന്റെ നളിനിയിലൂടെ നാമറിയുന്നതെന്ന് ഏ. ആറിന് പ്രവചിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. ആധുനിക സാഹിത്യത്തിന്റെ മുഖ്യ പ്രമേയമായ 'സ്വതന്ത്രചിന്തയുള്ള വ്യക്തി'കളുടെ വിഹ്വലതകളും സംഘർഷങ്ങളുമാണ് ഈ നവീന കവിതയുടെ ഭാവപരിസരം. ആ പരി സരത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കവിതകൾക്കുമാത്രമേ ഇനി അതിജീവിക്കാ നാവൂ എന്ന് ഏ. ആറിന് ബോധ്യപ്പെട്ടിരുന്നു. അതാണ് അദ്ദേഹത്തെ ആധുനിക വിമർശകനാക്കുന്നത്. മാരാരുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ പ്രതിജനഭിന്ന വിചിത്രമായ ജീവിതം സാഹിത്യത്തിൽ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുമ്പോഴേ അത് മഹത്തായ സാഹിത്യമാകൂ. പ്രാചീനസാഹിത്യകൃതികളിലൊന്നും ഭിന്നവൈചിത്ര്യമുള്ള ജീവിതം നാം കാണുന്നില്ല. ഒരു പക്ഷെ മലയാ ളത്തിൽ അത്തരമൊരു ജീവിതാവിഷ്കാരം നാം ആദ്യം കണ്ടത് നള ചരിതം ആട്ടക്കഥയിലാണ്. കാവ്യരചനയിൽ ഉണ്ണായിവാര്യർ സ്വതന്ത്ര നാണെന്ന് ഏ. ആർ. പറയുന്നതിന്റെ സാരം ഇതാണെന്ന് കരുതാം. ശബ്ദഭംഗിയുടെ പേരിൽ ഭാഷയുടെ തടവറയിൽപ്പെട്ടുപോയ തന്റെ കാലത്തെ കവികളോടാണ് അദ്ദേഹം നളചരിതകാരന്റെ സ്വതന്ത്ര ബുദ്ധിയെക്കുറിച്ച് ഉപന്യസിച്ചത്. ഉണ്ണായിവാര്യരെപ്പോലെ സ്വതന്ത്ര

നായ ഒരു കവി മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടോ എന്ന് സംശയമാണ്. കഥകളി ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രായേണ ശ്ലോകങ്ങൾ സംസ്കൃതവും പദങ്ങൾ മണിപ്രവാളവും എന്നാണൊരേർപ്പാട്. നളചരിതത്തിലെ ശ്ലോകങ്ങളിൽ പകുതി എണ്ണവും മണിപ്രവാളമാണ്. ചിലത് ശുദ്ധമലയാളത്തിൽത്തന്നെയുണ്ട്. (ആന്റണി ജോസഫ്, 1987: 214) സ്വതന്ത്രമായ ശൈലി, മലയാളത്തിന്റെ മർമ്മം കണ്ടറിയുന്ന ഭാഷാബോധം എന്നിവയാണ് ഏ.ആറിനെ ആവേശം കൊള്ളിക്കുന്ന വസ്തുതകൾ. ഇവ ഉണ്ണായിയുടെ രചനകളിൽ കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്നതുകൊണ്ടാണ് എത്രയോ കൃതികളുണ്ടായിട്ടും നളചരിതത്തെക്കുറിച്ചുതന്നെ ഏ.ആർ. നിരൂപിച്ചത്. സാഹിത്യം ആലോചനാമൃതമായിരിക്കണം എന്നാണ് ഉണ്ണായിയുടെ പക്ഷം എന്ന് ഏ. ആർ. പറയുന്നുണ്ട്. ചിന്തയാണ് പ്രധാനം എന്നർത്ഥം. ചിന്തയുടെ ഭാഷയായി മലയാളത്തിലെ സാഹിത്യത്തിന് മാറാൻ കഴിഞ്ഞതെവിടെയെല്ലാം എന്ന് കണ്ടെത്തുകയാണ് ഏ.ആർ. അങ്ങിനെ നോക്കുമ്പോൾ ഉണ്ണായിവാരിയരും ആശാനുമൊക്കെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽപ്പെട്ടത്. പിൽക്കാല സാഹിത്യചരിത്രം ഇത് ശരിവെച്ചു എന്നതാണ് ഏ. ആറിന്റെ ദൂരക്കാഴ്ചയുടെ തെളിവ്. സാഹിത്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിലെന്നപോലെ സംഗീതത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും ഉണ്ണായിവാരിയർ സ്വതന്ത്രബുദ്ധിയാണെന്നാണ് ഏ. ആർ. പറയുന്നു. ചിലേടത്ത് പല്ലവിമാത്രം മതി എന്ന് വെക്കും. അനുപല്ലവി കാണുകയില്ല. ചരണങ്ങളിലെ വരികളിൽ അക്ഷരസംഖ്യക്ക് യാതൊരു ക്ലിപ്തവുമില്ല. (ആന്റണി ജോസഫ്, 1987: 217) ചുരുക്കത്തിൽ നിലവിലുള്ള ഭാവുകത്വത്തെ വകവെക്കാത്ത ഭാവാവിഷ്കാരത്തിനായി ഏത് നിയമത്തേയും ലംഘിക്കുന്ന ഒരു പ്രതിഭയേയാണ് ഏ. ആർ. പുരസ്കരിക്കുന്നത്. നിയമത്തിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കാനുള്ള ഇച്ഛയാണ് മൗലികമായ പ്രതിഭയുടെ സവിശേഷതയെന്ന് അദ്ദേഹം ആവർത്തിച്ച് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഗതാനുകഗതികത്വമല്ല, തന്റെ ഒച്ച വേറിട്ട് കേൾപ്പിക്കലാണ് സാഹിത്യം. ആധുനിക സാഹിത്യത്തിന്റെ മുഖ്യപ്രമേയങ്ങളിലൊന്നാണ് എഴുത്തും സ്വാതന്ത്ര്യവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം. ഈ പ്രമേയത്തെ തന്റെ ഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് കാലേക്കൂട്ടി ആവാഹിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ് ഏ.ആറിന്റെ പ്രസക്തി. അർത്ഥങ്ങളിൽനിന്ന് അർത്ഥങ്ങളിലേക്കുള്ള പ്രയാണം, സ്വയം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കൽപ്പനകൾ, പ്രയോഗങ്ങളുടെ വ്യുൽപ്പന്നത എന്നിവയാണ് സാഹിത്യത്തിന്റെ മൗലികഗുണങ്ങളായി ഏ.ആർ. കണക്കാക്കുന്നത്. പണ്ഡിറ്റ് കറുപ്പന്റെ ബാലാകലേശം നാടകവും നാടകത്തിന്റെ രീതിയിലുള്ള ഒരു പുതിയ പ്രസ്ഥാനമാണെന്ന് ഏ. ആർ. പറയുന്നു. മാത്രമല്ല, വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് അധികം ഏർപ്പെടാൻ സംഗതി വന്നിട്ടില്ലാത്ത ഒരു വർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട കവിയാണ് കറുപ്പൻ എന്നും അതിനാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിശ്രമങ്ങൾക്ക് പ്രത്യേകമായ മൂല്യമുണ്ടെന്നും അദ്ദേഹം എടുത്ത് പറയുന്നുണ്ട്. നമ്പൂതിരിമാരും സാഹിത്യവും എന്ന പ്രബന്ധത്തിലും അദ്ദേഹം സമുദായത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചില പര്യാലോചനകൾ നടത്തുന്നുണ്ട്. നമ്പൂതിരിമാർ ഒരു കാലത്ത് സാഹിത്യത്തിനും മറ്റും ധാരാളം സംഭാവനകൾ നൽകിയിരുന്നെങ്കിലും ഇപ്പോൾ ആ സമുദായത്തിന്റെ മുന്നിലുള്ള വെല്ലുവിളി കാലത്തിന്റെ മാറ്റം ഉൾക്കൊണ്ട് സ്വയം മാറാൻ അവർ തയ്യാറുണ്ടോ

എന്നതാണ്. ഇക്കാര്യം സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹം പ്രബന്ധം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. നമ്പൂതിരിയെ മനുഷ്യനാക്കാനുള്ള ശ്രമമൊക്കെ പിന്നെയാണ് നടക്കുന്നതെങ്കിലും അവ്വിധമൊരു പ്രക്രിയയിലൂടെ കട ന്നുപോകാതെ നമ്പൂതിരിമാർക്ക് അതിജീവിക്കാനാവില്ലെന്ന് ഏ. ആർ. ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. പഴയ രീതിയിലാണെങ്കിൽ ബ്രാഹ്മണനല്ലാത്ത തനിക്ക് ബ്രാഹ്മണർക്ക് ആശംസ നേരാനുള്ള അവകാശമില്ല. എന്നാൽ പുതിയ കാലസ്ഥിതിയിൽ നമ്പൂതിരിമാർക്ക് സ്വയം പരിഷ്കരിക്കാൻ കഴിയട്ടേ എന്ന് താൻ ആശംസിക്കുന്നുവെന്ന് പറഞ്ഞാണ് ആ പ്രബന്ധം അദ്ദേഹം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്. ഭാഷയേയും സാഹിത്യ ത്തേയും കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചക്കിടയിൽ സമുദായജീവിതംകൂടി കടന്നുവ രുന്നുവെന്നതാണ് ഏ. ആറിന്റെ എഴുത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. ഈ സവി ശേഷതകളെല്ലാം പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടാണ് അദ്ദേഹത്തെ നവോത്ഥാന പ്രതിഭയായി പരിഗണിക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ ജ്യോതിഷത്തെക്കുറി ച്ചുള്ള പ്രബന്ധത്തിലും രണ്ടുതരം കാലഗണനയെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട്. അതിലൊന്ന് പൂർവ്വികർ പറഞ്ഞത് ജീവിത സന്ദർഭങ്ങ ളിൽ പ്രയോഗിക്കുക എന്നത് മാത്രമാണ്. എന്നാൽ മറ്റൊന്ന് ഗവേഷണ ഫലത്തെ ഭയപ്പെടാത്ത സ്വതന്ത്രമായ അന്വേഷണമാണ്. പൂർവ്വാചാര പരമ്പരയാ വന്നുചേർന്നിട്ടുള്ള കരണങ്ങളെക്കൊണ്ട് ഗണിക്കുന്നത് പര ഹിതവും അനുഭവങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പുതിയ സമസ്യകളെ കുരുക്കഴിക്കുന്നത് ദൃഗ്ഗണിതവുമാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട്. ദൃഗ്ഗ ണിതമാണ് കേരളീയ ജ്യോതിഷത്തെ വലിയ തോതിൽ മുന്നോട്ട് നയി ച്ചതെന്നും അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. ഈ വിഭജനം ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങളെ പരിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ കേരളീയർക്ക് ശ്രുതിസ്മൃതി വിരോധം വന്നുപോയെങ്കിലോ എന്നുള്ള ശങ്കയെ ഇല്ലാതാക്കി എന്ന് ഏ. ആർ. പറയുന്നു. സ്മൃതിവിരോധത്തിനുള്ള ഒരു വഴി കേരളീയർ സ്വയം തുറന്നതാണ് അവർക്ക് മുന്നേറാൻ പ്രാപ്തി നൽകിയതെന്ന് പറയുന്നിടത്തും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പുരോഗാമിയായ ധിഷണയെ നമുക്ക് വേറിട്ട് കാണാനാവും. സാഹിത്യചർച്ചയിൽ മാത്രമല്ല താൻ പരാമർശിച്ച വിഷയങ്ങളെയെല്ലാം നവോത്ഥാനപ്രഭയിൽ പരിശോധിക്കാൻ ഏ. ആർ. ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നാണ് ഇതെല്ലാം വ്യക്തമാക്കുന്നത്. മാതൃഭാഷയുടെ പരി പോഷണത്തിനായി അദ്ദേഹം നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളും ഇതേ വെളിച്ച ത്തിൽ വേണം പരിശോധിക്കാൻ. മലയാളമെന്ന ദേശീയത രൂപപ്പെട്ട് വരുന്നതിന്റെ വ്യക്തമായ സൂചനകളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷാപര മായ യത്നങ്ങൾ നൽകുന്നത്. ഒരു ദേശത്തിന് കരുത്തോടെ മുന്നേറാൻ കരുത്തുറ്റ ഒരു ഭാഷവേണമെന്ന് അദ്ദേഹം സിദ്ധാന്തിച്ചു. അതിനാൽ ഏ. ആറിന്റെ ഭാഷാപരമായ പരിശ്രമങ്ങൾ സോദ്ദേശ്യപരമാണെന്ന് പറ യാതെ നിവൃത്തിയില്ല.

രണ്ട്

കോരപ്പുഴ കടന്നാൽ കുലം കെടുമെന്ന് കരുതിയിരുന്ന കേരളീയർ ഇന്ന് ലോകമെമ്പാടും സഞ്ചരിക്കുകയും അവരുടെ അനുഭവങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മലയാളത്തെ കരുത്തുറ്റതാക്കാൻ തുടങ്ങുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നുവെന്ന് ആധുനിക മലയാളഭാഷ എന്ന ലേഖനത്തിൽ

ഏ. ആർ. പറയുന്നുണ്ട്. (ആന്റണി ജോസഫ്, 1987:21) ലോകാനുഭവങ്ങളെ സ്വന്തം ഭാഷയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴാണ് ഒരു ഭാഷ വികസിക്കുക എന്ന തത്വം അദ്ദേഹം പലപാട് ആവർത്തിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. ഭാഷ ഉപയോഗിക്കുന്നവരുടെ സ്വാർത്ഥതയാണ് മലയാളം വികസിക്കാതിരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണമെന്ന് ഏ. ആർ. പറയുന്നു. തനിക്ക് പറയാനുള്ളത് പറയുന്നതിൽ മാത്രമേ മലയാളികൾ ശ്രദ്ധിക്കുന്നുള്ളൂ. കേട്ടിരിക്കുന്നയാൾക്ക് അത് ഗ്രഹിക്കാനാവുന്നുണ്ടോ എന്നതേക്കുറിച്ച് ഭാഷകന് ഒരു കരുതലുമില്ല. റോമൻ യാക്കോബ്സൻ ഭാഷാപ്രയോഗത്തിലെ ആറ് ധർമ്മങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. അതിലേറ്റവും പ്രധാനം കാവ്യധർമ്മമാണല്ലോ. കാവ്യധർമ്മം എന്നത് ഒരു അതിഭാഷാവ്യവഹാരമാണ്. ഭാഷയുടെ ഏറ്റവും ഉയർന്നശേഷി ഇതിലാണ് നിഴലിക്കുക. ഒരു ഭാഷാസമൂഹം ഭാഷയുടെ ആറ് ധർമ്മങ്ങളും വികസിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചാൽ മാത്രമേ അതിന് വികാസമുണ്ടാകൂ. വക്താവിന്റെ ലക്ഷ്യം മാത്രം നിറവേറ്റുന്ന ഭാഷാപ്രയോഗത്തേയാണ് ഏ. ആർ. സ്വാർത്ഥത എന്ന് വിളിക്കുന്നത്.

’കാലം മാറുന്ന മുറക്ക് പുതിയ ആശയങ്ങളും സങ്കൽപ്പങ്ങളും ഉണ്ടായി വരിക എന്നത് സ്വാഭാവികമാണ്. അത്തരം ആശയങ്ങൾ ഏത് സംസ്കാരത്തിലാണോ ആദ്യമുണ്ടാകുന്നത് ആ ഭാഷയിൽ ഒറ്റപ്പദമായി അതിനെ വ്യവഹരിക്കാൻ കഴിയും. എന്നാൽ മറ്റ് ഭാഷകളിലെത്തുമ്പോൾ അതിനൊരൊറ്റപ്പദം കണ്ടെത്തുക പ്രയാസകരമായിരിക്കും. അത്തരം സന്ദർഭത്തിൽ ആ പദത്തെ ഒറ്റവാചകത്തിലോ വാക്യത്തിലോ വിശദീകരിച്ച് പ്രയോഗിക്കുന്നതാണ് ഉചിതം. അതിനും കഴിയാതിരിക്കുമ്പോൾ മാത്രമേ ആ പദത്തെ സംജ്ഞാനാമമായി ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുള്ളൂ. അപ്പോഴും അതിനെ നമ്മുടെ ഭാഷയുടെ ശബ്ദഘടനക്കനുസൃതമായി രൂപം മാറ്റുന്നതിൽ അപാകതയില്ല.’ (ആന്റണി ജോസഫ്, 1987:24) മലയാളത്തിൽ സാങ്കേതിക പദങ്ങളില്ല എന്ന പരാതിക്ക് ഏ. ആർ. നൽകുന്ന പരിഹാരം ഇതാണ്. തിരുവനന്തപുരം ഇംഗ്ലീഷുകാർക്ക് ട്രിവാൻഡ്രമാക്കാൻ ഒട്ടും മടിയില്ല. കാരണം അതാണ് അവരുടെ ശബ്ദഘടനക്ക് ഉചിതം എന്ന് തീരുമാനിക്കാനുള്ള ആത്മവിശ്വാസം അവർക്കുണ്ട്. എന്നാൽ ആ ആത്മവിശ്വാസം നമുക്കില്ലാത്തതുകൊണ്ടാണ് വിദേശപ്പേരുകളെ മലയാളരീതിയിൽ ഉച്ചരിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ പല സുഹൃത്തുക്കൾക്കും അത് അസഹ്യമായിത്തോന്നുന്നതെന്ന് ഏ. ആർ. പരിതപിക്കുന്നു. കേരളം പിറന്ന് അറുപത് വർഷത്തിനുശേഷവും ഈ ആത്മവിശ്വാസം നേടാൻ നമുക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്നതാണ് വാസ്തവം. മലയാളത്തിൽ ആശയവിനിമയത്തിന് പദങ്ങളില്ലെന്ന പരാതി ഇപ്പോഴും പ്രബലമാണ്. അത് പരിഹരിക്കാൻ ജൈവമായ വഴികളെന്തെല്ലാമെന്ന ആലോചന ഗൗരവമായി നടക്കുന്നതേയില്ല. ഇംഗ്ലീഷിൽ ചിന്തിച്ച് പണിപ്പെട്ട് മലയാളമാക്കുന്ന ഭാഷാപ്രയോഗത്തേയും ഏ. ആർ. കണക്കിന് കളിയാക്കുന്നുണ്ട്. കർമ്മണിപ്രയോഗം ഒരു വകതിരിവുമില്ലാതെ ഉപയോഗിക്കുന്നതിലെ അഭംഗി അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സൂക്ഷ്മം നോക്കിയാൽ ഭാഷയിൽ കർമ്മണിപ്രയോഗമെന്ന് പറഞ്ഞുവരുന്നമാതിരിയുള്ള വാക്യങ്ങൾതന്നെ അസംബന്ധമാണെന്നും ആ അസംബന്ധം

പരിഹരിക്കണമെങ്കിൽ ചില പ്രത്യേക നിയമങ്ങൾ ഏർപ്പെടുത്തേണ്ടി വരുമെന്നും ഉള്ള സംഗതിയും ഭാഷാതത്വജ്ഞൻമാർക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നതാണ്. ഏതായാലും ഇതും വേണ്ടാതെ വരുത്തിക്കൂട്ടുന്ന ഒരു ശൈലീഭംഗമാണെന്ന് തീർച്ചതന്നെ. മലയാളത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ ശൈലി സംരക്ഷിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമമാണ് ഏ. ആർ. നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. യാന്ത്രികമായ നിയമങ്ങൾ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുകയല്ല അദ്ദേഹത്തിന്റെ രീതി. ഇംഗ്ലീഷിൽ ചിന്തിച്ച് സംസ്കൃതത്തിലൂടെ മലയാളീകരിക്കുന്ന വിലക്ഷണസമ്പ്രദായത്തെയാണ് ഏ. ആർ. നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നത്. അതേസമയം തന്റെ കാലത്ത് മലയാളഭാഷയിലുണ്ടായ അഭൂതപൂർവ്വമായ വളർച്ചയും ഏ. ആർ. കാണാതിരിക്കുന്നില്ല. ഗദ്യവ്യവഹാരത്തിലുണ്ടായ അഭൂതപൂർവ്വമായ വളർച്ച ഭാഷയെ സ്നേഹിക്കുന്നവർക്ക് വലിയ ആവേശം നൽകുന്ന ഒന്നാണെന്ന് അദ്ദേഹം സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഭാഷയുടെ കാര്യത്തിൽ ആസൂത്രണംവേണമെന്ന കാര്യവും ഏ. ആർ. പല തവണ ആവർത്തിച്ചിട്ടുള്ള ആശയമാണ്. എല്ലാ വ്യവഹാരങ്ങൾക്കും പ്രാപ്തമായ ഒരു ഭാഷയാക്കി മലയാളത്തെ മാറ്റുക എന്നതാണ് ഈ ആസൂത്രണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

ഉയർന്നതരം വിദ്യാഭ്യാസം ഭാഷയിൽ ഏർപ്പെടുത്തണം. എന്നാൽ ഭാഷക്കുപുറമേ ചരിത്രങ്ങൾ, ഭൂമിശാസ്ത്രം, കണക്ക്, രസതന്ത്രം, പ്രകൃതിശാസ്ത്രം മുതലായ വിഷയങ്ങളിൽ സാമാന്യജ്ഞാനം ഉണ്ടാകത്തക്കവിധം ആ വക വിഷയങ്ങൾ മലയാളഭാഷയിൽത്തന്നെ പഠിപ്പിക്കുന്നതിന് വേണ്ട ഏർപ്പാട് ചെയ്യണം. (രാജരാജവർമ്മ, 1989: 39) എന്ന് ഏ.ആർ. എഴുതിയിട്ട് ഏറെക്കുറേ ഒരു നൂറ്റാണ്ട് കാലമായി. ഐക്യകേരളത്തിൽ കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ആരംഭിച്ചത് അത്തരം വലിയ ലക്ഷ്യങ്ങൾ മുന്നിൽക്കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. എന്നാൽ അതൊന്നും ഫലം കണ്ടില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല, പ്രാഥമികവിദ്യാഭ്യാസംപോലും ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നതാണ് നല്ലതെന്ന് കരുതുന്ന ഭൂരിപക്ഷ ജനതയാണ് ഇന്ന് കേരളത്തിലുള്ളത്. എത്ര കഠിനമായ സ്വപ്നമാണ് ഏ. ആർ. കണ്ടത് എന്ന് കേരളീയ ജീവിതം നമ്മെ പഠിപ്പിക്കുന്നു. മലയാള സർവ്വകലാശാല സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടപ്പോഴും ഏ. ആറിന്റെ ഭാവനതന്നെയാണ് ഒരിക്കൽക്കൂടി നമ്മുടെ ആലോചനാസീമക്കകത്തേക്ക് കടന്നുവന്നത്. ഇംഗ്ലീഷിൽ വിവിധ വിഷയങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കുന്ന നിലവിലുള്ള നമ്മുടെ സർവ്വകലാശാലകൾ ഏതെങ്കിലും കാലത്ത് എല്ലാ വിഷയങ്ങളും മാതൃഭാഷയിൽ പഠിപ്പിക്കുന്ന സർവ്വകലാശാലകൾ ആകുമെന്നതിനുള്ള യാതൊരു സൂചനയും കാണാത്ത സാഹചര്യത്തിലാണ് മലയാളത്തിൽ എല്ലാ വിഷയങ്ങളും പഠിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സ്ഥാപനമെങ്കിലും നമ്മുടെ നാട്ടിൽ വേണമെന്നും അത് കേരളത്തിന്റെ സമഗ്രവികസനത്തിനുതകുന്ന ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട സർവ്വകലാശാലയായിരിക്കണമെന്നും ഉള്ള ആവശ്യം പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ ഉയർന്നുവന്നത്. മലയാള സർവ്വകലാശാല യഥാർത്ഥത്തിൽ മാതൃകയാക്കേണ്ടത് ഹീബ്രുസർവ്വകലാശാലയേയാണ് എന്ന് ഡോ. പി. പവിത്രൻ പറയുന്നത് ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ഓർക്കാവുന്നതാണ് (പവിത്രൻ,2014: 200–05). പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടുവരേയും അഗണ്യകോടിയിൽക്കിടന്നിരുന്ന

ഹീബ്രുഭാഷയെ ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നതിൽ ഹീബ്രുസർവ്വകലാശാല വഹിച്ച പങ്ക് നിസ്തുലമത്രേ. ആ സർവ്വകലാശാലയെ സമ്പന്നമാക്കിയവരിൽ പ്രമുഖനാണ് ആൽബർട്ട് ഐൻസ്റ്റീൻ. 1918ൽ ആരംഭിച്ച ഹീബ്രുസർവ്വകലാശാലയിൽ 1925 ആകുമ്പോഴേക്കും ശാസ്ത്രവിഷയങ്ങൾപോലും ഹീബ്രുവിൽ പരിശീലിപ്പിക്കാൻ കഴിയുംവിധമുള്ള വളർച്ച ആ ഭാഷ നേടി. ഐൻസ്റ്റീനും സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡും അവിടെ ഹീബ്രുവിൽ പ്രഭാഷണം നടത്തിയിരുന്നവരാണ്. ഐൻസ്റ്റീൻ തന്റെ കൃതികളുടെ പകർപ്പവകാശം പൂർണ്ണമായും ഹീബ്രു സർവ്വകലാശാലക്ക് കൈമാറിയതും ചരിത്രമാണ്. ക്ഷമാപൂർണ്ണമായ ആസൂത്രണമാണ് ഈ സർവ്വകലാശാലയെ ഈ സ്ഥിതിയിലേക്ക് ഉയർത്തിയത്. 1928ൽ ആരംഭിച്ച ഗണിതശാസ്ത്ര ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് മുതൽ 1999ൽ സ്ഥാപിച്ച കമ്പ്യൂട്ടർ സയൻസ് ഡിപ്പാർട്ടുമെന്റ് വരെ ഹീബ്രുഭാഷാ മാധ്യമത്തിൽ ബോധനം നടത്തുന്ന വകുപ്പുകളാണ്. 1939ലാണ് അവിടെ വൈദ്യശാസ്ത്രവിഭാഗം ആരംഭിക്കുന്നത്. 2002 മുതലുള്ള വർഷങ്ങളിൽ ആറ് തവണ ഹീബ്രുസർവ്വകലാശാലയിലുള്ള ഗവേഷകർക്ക് നോബൽ സമ്മാനം ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്ന കാര്യവും നാം ഓർക്കണം. ഭൗതികശാസ്ത്രത്തിലും രസതന്ത്രത്തിലും സാമ്പത്തികശാസ്ത്രത്തിലുമാണ് ഈ നോബൽ സമ്മാനങ്ങൾ. മാതൃഭാഷയിലൂടെയുള്ള പഠനം ഗവേഷണത്തെ ആത്മവിശ്വാസമുള്ളതാക്കി മാറ്റും എന്നതാണ് ഹീബ്രുസർവ്വകലാശാല നൽകുന്ന പാഠം. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഇതേ സ്വപ്നമാണ് ഏ.ആറിന് ഉണ്ടായിരുന്നത്. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാവന സാക്ഷാൽക്കരിക്കപ്പെട്ടത് ഇസ്രയേലിലാണെന്നുമാത്രം.

വിദ്യയുടെ ഭാഷ മലയാളമാകണമെന്ന് പറഞ്ഞ കേരളപാണിനി ഭരണഭാഷയും മലയാളമാകണമെന്ന് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അത്യാവശ്യമുള്ള റെക്കാർട്ടുകളൊഴിച്ച് ശേഷമുള്ളതെല്ലാം മലയാളത്തിലാക്കണമെന്ന നിർബന്ധം ഉണ്ടായിരിക്കണം. കോടതികളിലെ വിധി, വിധിന്യായങ്ങൾ, കീഴുദ്യോഗസ്ഥൻമാർക്കും മറ്റും അയക്കുന്ന കൽപ്പനകൾ മുതലായത് മലയാളത്തിലാക്കണമെന്ന് വരുമ്പോൾ ആവക ഉദ്യോഗസ്ഥൻമാർ ആവശ്യം ഭാഷയിൽ പരിചയിക്കുകയും അത് നിമിത്തം ഭാഷക്ക് പല ഗുണങ്ങളും ഉണ്ടാകുകയും ചെയ്യും. ആവശ്യമായ റെക്കാർട്ടുകൾ ഇംഗ്ലീഷിലേക്ക് തർജ്ജമചെയ്യുവാൻ ഏർപ്പാടുണ്ടായാൽ മതിയാകുന്നതാണ് (രാജരാജവർമ്മ, 1989:39). ഏ. ആറിന്റെ സങ്കൽപ്പം കേരളത്തിലെ കോടതിയിൽപ്പോലും സാക്ഷാൽക്കരിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല.

കേരളത്തിലെ ഭരണഭാഷ മലയാളമാക്കുന്നതിന് കോമാട്ടിൽ അച്യുതമേനോന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ഒരു കമ്മീഷനെ നിയമിച്ചത് 1957ലാണ്. 1958ൽ കമ്മിറ്റി റിപ്പോർട്ട് നൽകി. 1969 മുതൽ മലയാളം ഭരണഭാഷയാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ഉത്തരവുകൾ പലതും പുറത്തിറങ്ങിയെങ്കിലും അവക്കൊന്നും വ്യക്തതയുണ്ടായിരുന്നില്ല. ഔപചാരിക ജനാധിപത്യത്തിനപ്പുറം ജനങ്ങളെ ശാക്തീകരിക്കുന്നതിനെ ഭയക്കുന്ന ഭരണവർഗ്ഗമാണ് ഭരണഭാഷ മലയാളമാകുന്നതിനെ ഭയപ്പെടുന്നത് എന്ന കാര്യം സൂചിപ്പിക്കാതെ തരമില്ല. എത്ര ശക്തമായ കൊളോണിയൽ ദാസ്യത്തോടാണ് ഏ. ആർ. ഏറ്റുമുട്ടിയതെന്ന് ഈ അനുഭവം നമ്മെ പഠിപ്പിക്കുന്നു.

കോടതിഭാഷ മാതൃഭാഷയിലാക്കുന്നതിൽ ഏറ്റവും പിന്നിൽ നിൽക്കുന്ന സംസ്ഥാനമാണ് കേരളമെന്ന് നരേന്ദ്രൻ കമ്മീഷൻ റിപ്പോർട്ട് പറഞ്ഞു. ഈ റിപ്പോർട്ട് കണ്ടില്ലെന്ന് നടിക്കാനാണ് കേരളത്തിലെ സർക്കാറുകൾ ശ്രമിച്ചത്. മലയാളത്തിൽ പരിജ്ഞാനമുള്ളവരാണെന്ന് ഉറപ്പുവരുത്താൻ ഒരു പരീക്ഷ നടത്തണമെന്നും അതിൽ പാസ്സാകുന്നവരെ മാത്രമേ സർക്കാർ സർവ്വീസിൽ പ്രവേശിപ്പിക്കാവൂ എന്നും ഏ. ആർ. ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹം ഉന്നയിച്ച കാര്യങ്ങൾ ഇപ്പോഴും നിവേദനവും മുദ്രാവാക്യവുമായി നിയമസഭയുടെ റെക്കാർട്ടുകളിൽ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുകയാണ്. സ്വന്തം ഭാഷയിൽ ഭരണം നിർവ്വഹിക്കാനാവാത്ത ഒരു ജനതയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യം ഔപചാരികമാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാൻ ഏ. ആറിന് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. നവോത്ഥാനത്തിന്റെ യുക്തിയിലാണ് ഈ കാഴ്ചയെ ഉൾച്ചേർക്കേണ്ടത്.

മലയാളഭാഷയെ ജാതിമതഭേദംകൂടാതെ എല്ലാവർക്കും ആരാധിക്കാൻ കഴിയുന്ന ദേവിയായാണ് ഏ. ആർ. കരുതിയത്. ശ്രീനാരായണൻ കൽപ്പിച്ച ഒറ്റ ദൈവം കേരളപാണിനിക്ക് ഭാഷയായിരുന്നു. നാട്ടുഭാഷാവിദ്യാഭ്യാസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രഭാഷണത്തിൽ അദ്ദേഹം രണ്ടുതവണ മലയാളത്തെ ജാതിമതഭേദംകൂടാതെ ആരാധിക്കാൻ കഴിയുന്ന ദേവതയെന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. തിരുവനന്തപുരത്ത് ആരംഭിക്കാനിരിക്കുന്ന മലയാളവിദ്യാമന്ദിരം ഐകമത്യത്തോടെ നാട്ടുകാരെല്ലാം ആരാധിക്കുന്ന സരസ്വതീക്ഷേത്രമായിരിക്കുമെന്നും ഏ. ആർ. പ്രതീക്ഷ പുലർത്തുന്നു. ഭാഷയെ പൊതുനൻമയായിക്കാണുന്ന ഈ കാഴ്ച നവോത്ഥാനയുക്തിയിൽനിന്ന് പിറക്കുന്നതാണ്.

മലയാളഭാഷയുടെ അക്കാദമിക അംഗീകാരം ഉറപ്പുവരുത്തുന്നതിലും മലയാളത്തിന്റെ വിജ്ഞാനപരിസരം നിർണ്ണയിച്ചതിലും ഏ.ആറിന്റെ പങ്ക് പ്രഥമഗണനീയമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യാകരണരചനകൾ മലയാളഭാഷയുടെ അക്കാദമിക പഠനത്തിന് അടിത്തറയിട്ടു. സിദ്ധാന്തങ്ങൾ തെളിയിക്കാൻ ഭാഷയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുകയല്ല ഭാഷയുടെ സ്വഭാവം വിശദീകരിക്കാൻ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുകയാണ് കേരളപാണിനി ചെയ്തത്. ഈ മാതൃകയെ മറികടക്കാൻ ഇപ്പോഴും നമുക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. കേരളപാണിനീയത്തെ മുണ്ടശ്ശേരി ഇങ്ങനെയാണ് വിലയിരുത്തുന്നത് : കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ അവതരണത്താൽ മലയാളഭാഷക്ക് നവമായൊരു ഭരണഘടന ഏർപ്പെടുത്തിയതാണ് ഏറ്റവും വലിയൊരുകാര്യം. പക്ഷേ അത്രമാത്രം പറഞ്ഞതുകൊണ്ടായില്ല. നമ്മുടെ ഭാഷക്ക് അദ്ദേഹത്തിൽനിന്ന് കിട്ടിയ സംഭാവനകളുടെ പൂർണ്ണരൂപം ആവുകയില്ല. കേരളപാണിനീയം എന്ന് കേൾക്കുമ്പോൾ പെട്ടെന്നോർമ്മവരിക പാണിനിയുടെ അഷ്ടാധ്യായിയാണ്. കയ്യെഴുത്തും അച്ചടിയും പരക്കെ ഏർപ്പെടുന്നതിനെത്രയോ കാലം മുമ്പ് ഗണിതശാസ്ത്രത്തിലേതുപോലുള്ള സങ്കേതങ്ങളെ കൽപ്പിച്ച് സംസ്കൃതത്തിലെ ശബ്ദനിഷ്പത്തിയെ സംബന്ധിച്ച എല്ലാ സംഗതികളും പിപഠിഷുകൾക്ക് ജിഹ്വാസ്ഥിതമാക്കാൻ പാകത്തിൽ

അൽപ്പാക്ഷരമസന്ദിഗ്ദ്ധം

സാരവദ്വിശ്വതോമുഖം

അസ്തോഭമനവദ്യം ച എന്ന സൂത്രമര്യാദയാ പ്രതിപാദിച്ചൊപ്പിച്ചതാണല്ലോ പാണിനിയുടെ വൈഭവം. വാസ്തവത്തിൽ ഇതല്ല കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ കേമത്തം. ഭാഷയെപ്പറ്റി ചരിത്രപരമായൊരു പര്യവേക്ഷണം നടത്തി മലയാളത്തിന്റെ തറവാട്ടുമുതലെന്തൊക്കെയാണെന്ന് തിട്ടപ്പെടുത്തി അതിനെ അഭിവൃദ്ധിപ്പെടുത്താനുള്ള പോംവഴികൾ ഏറെക്കുറേ വിശദമായി നിർദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒന്നാന്തരമൊരു പീഠികയുമായിട്ടാണ് പാണിനീയത്തെ അവതരിപ്പിച്ചതദ്ദേഹം. അതേവരെ മറ്റാർക്കും ഭാഷയെ സംബന്ധിച്ച ഇത്തരമൊരു സമീപനത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല (മുണ്ടശ്ശേരി, 1968:36).

ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ആദിയിൽ സ്ഫുരിച്ചതും ഒടുവിൽ പ്രകാശിച്ചതുമായ ഒരു കൗതുകമാണ് കേരളപാണിനീയമെന്ന് ഒന്നാം പതിപ്പിന്റെ ആമുഖത്തിൽ ഏ. ആർ. തന്നെ പറയുന്നുണ്ട്. അതിലെ സൂത്രങ്ങളെല്ലാം പാണിനി മഹർഷിയുടെ പഴയ കരുവിൽ വാർത്തെടുത്തതാണെന്ന് അദ്ദേഹം സമ്മതിക്കുന്നു. സൂത്രം, വൃത്തി, ഭാഷ്യം എന്നിങ്ങനെയായിരുന്നു കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ ആദ്യപതിപ്പ് സംവിധാനം ചെയ്തിരുന്നത്. എന്നാൽ 21 വർഷം കഴിഞ്ഞ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച രണ്ടാം പതിപ്പ് കെട്ടിലും മട്ടിലും മാത്രമല്ല കാഴ്ചപ്പാടിലും മാറിമറിഞ്ഞു. കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ ഒന്നാം പതിപ്പിനെ വിമർശിച്ചുകൊണ്ടും പുരസ്കരിച്ചുകൊണ്ടും ധാരാളം കുറിപ്പുകൾ വിദ്യാവിനോദിനിയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയുണ്ടായി. കാത്യായനൻ, പതഞ്ജലി തുടങ്ങിയ തൂലികാനാമങ്ങളിലാണ് ആ വിമർശനവും പ്രത്യാഖ്യാനങ്ങളും പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. അവയോടൊപ്പം ഭാഷാപോഷിണിയിൽ 12 ലക്കങ്ങളിലായി ശേഷഗിരിപ്രഭു എഴുതിയ കേരളപാണിനീയ വിമർശനവും ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടു. ശേഷഗിരി പ്രഭുവിന്റെ വിമർശനം വസ്തുനിഷ്ഠമാണെന്ന് കേരളപാണിനിതന്നെ അംഗീകരിച്ചതാണ്. ഈ വിമർശനങ്ങളോടെല്ലാമുള്ള പ്രതികരണമെന്ന നിലക്കാണ് കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ രണ്ടാം പതിപ്പ് പുറത്തുവരുന്നത്. അതായത് കേരളീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പരിസരത്തിൽ വികസിച്ചുവന്ന സാഹിതീയ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ മികച്ച സൃഷ്ടികളിലൊന്നാണ് കേരളപാണിനീയം. സംവാദപരിസരത്തിൽ നിന്നാണ് അതുണ്ടാകുന്നത്. കേരളീയപാണിനീയം അഭ്യൂഹികാ സമ്പ്രദായത്തിലാണ് ആദ്യം എഴുതിയതെങ്കിൽ രണ്ടാം പതിപ്പിലെത്തുമ്പോൾ അത് ആഗമികപദ്ധതി പിൻപറ്റുന്ന ഒന്നായി മാറി. പരിഷ്ക്കരിച്ച രണ്ടാംപതിപ്പിൽ ഇംഗ്ലീഷ് വ്യാകരണത്തിന്റെ സ്വാധീനം പ്രകടമായിക്കാണാനുണ്ടെന്ന് പ്രൊഫ. എസ്. അച്യുതവാര്യർ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. നാമത്തിന്റെ വർഗ്ഗീകരണത്തിലും വിഭക്തികൾക്ക് പുതിയ പേര് നിർദ്ദേശിച്ചതിലും ദ്യോതകങ്ങൾക്ക് ഗതി, ഘടകം, വ്യാക്ഷേപകം എന്ന് വിഭാഗം കൽപ്പിച്ചതിലുമെല്ലാം ഈ ഇംഗ്ലീഷ് സ്വാധീനം കാണാം എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിലയിരുത്തൽ. ഭേദകപ്രകരണവും ഇംഗ്ലീഷ് സ്വാധീനത്തിന്റെ ഫലമാണത്രേ. കാൽഡ്വലിന്റെ പോലും അഭിപ്രായത്തെ പരിഗണിക്കാതെ നാമവിശേഷങ്ങളെ സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ കേരള

പാണിനി ശ്രമിച്ചത് ഇംഗ്ലീഷ് വ്യാകരണസങ്കേതങ്ങളെ പിന്തുടർന്നു കൊണ്ടാണെന്ന് അച്യുതവാരിയർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു (അച്യുതവാര്യർ, 2011 : 16–17). കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ പീഠികയാണ് രണ്ടാം പതിപ്പിന്റെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. മൗലികമായ ചില ഭാഷാസിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഈ രണ്ടാം പതിപ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കൊടുന്തമിഴ് മലയാളമായി ത്തീർന്നതിൽ പ്രവൃത്തിച്ച നയങ്ങൾ, വർത്സ്യവർണ്ണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച, വർത്തമാനകാലം അനുപ്രയോഗനിഷ്പന്നമാണെന്ന നിഗമനം, നപുംസകലിംഗപ്രത്യയത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ച, ഭേദകത്തെ പ്രത്യേകം പദവർഗ്ഗമായി പരിഗണിച്ചത്, അനുപ്രയോഗങ്ങളിൽ ധാത്വർത്ഥം ഓരോ അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെ പ്രാപിക്കുന്നതിന്റെ വിശദീകരണം എന്നിവയെല്ലാം കേരളപാണിനീയത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട മൗലികമായ സിദ്ധാന്ത ങ്ങളാണെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ലീലാതിലകം 14–ാം നൂറ്റാണ്ടിലും എല്ലിസ് 19–ാം നൂറ്റാണ്ടിലും(1878) അവതരിപ്പിച്ച ആശയങ്ങൾതന്നെ യാണ് കൂടുതൽ വ്യക്തതയോടെ കേരളപാണിനിയും ആവിഷ്കരിച്ചത്. കേരളപാണിനി അവതരിപ്പിച്ച ആറുനയങ്ങൾക്ക് മലയാളഭാഷയുടെ പഠനത്തിൽ മൗലികമായ ഒരു വിച്ഛേദം സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. ഈ ആറുനയങ്ങളിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ കേരളപാണിനീയത്തിലെ ചില വിവ രണങ്ങളിൽനിന്നുതന്നെ വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചില വാദങ്ങളാകട്ടെ കാല ഹരണപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. എങ്കിലും അവയുടെ ചരിത്രപരമായ പ്രാധാന്യത്തെ നിഷേധിക്കാനാവില്ല. മലയാളത്തിന്റെ ഉൽപ്പത്തിയെക്കുറിച്ച് പറയുന്ന സിദ്ധാന്തങ്ങൾ കാൾഡ്വലും ഗുണ്ടർട്ടും മുമ്പുതന്നെ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടു ള്ളതാണ്. എങ്കിലും കേരളപാണിനീയത്തിൽ ഇക്കാര്യം കുറേക്കൂടി വിപുലീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഏ. ആർ. തന്റെ വ്യാകരണകൃതി എഴു തുന്ന കാലത്ത് ജനിതകശാസ്ത്രം ജ്ഞാനപദ്ധതിയുടെ രൂപകമായി ഗണിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. ഈ സ്വാധീനം കേരളപാണിനിയിലും കാണാം (വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ, 1981: 343). കേരളത്തിന്റെ ഒരു മാനകഭാഷ യെപ്പറ്റിയുള്ള സങ്കൽപ്പം അദ്ദേഹത്തിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നത് പ്രത്യേകം സൂചിപ്പിക്കാതെ തരമില്ല. സാഹിത്യസാഹ്യത്തിന് മുഖവുരയെഴുതിയ അപ്പൻ തമ്പുരാൻ ഇങ്ങനെ പറയുന്നു: മലയാളഭാഷക്ക് ഐകരൂപ്യ മില്ലെന്ന് പറയുന്നതിന് ഐകരൂപ്യത്തിനുള്ള കാരണങ്ങൾ തേടിപ്പിടി ക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ലെന്നേ അർത്ഥമുള്ളൂ. വ്യാകരണാദി ഗ്രന്ഥങ്ങളെ ക്കൊണ്ട് നിജപ്പെടുത്തിയ ഭാഷാനിയമങ്ങളെ അനുസരിക്കാൻവേണ്ട ഐകമത്യം ഭാഷാഭിമാനികൾക്കുണ്ടെങ്കിൽ ഭാഷക്കും ഐകരൂപ്യം അനായാസേന സിദ്ധിക്കുന്നതാണ്. തെക്കൻഭാഷ, വടക്കൻ ഭാഷ, നാട്ടു ഭാഷ ഇത്യാദി സ്ഥൂലവിഭാഗങ്ങളെ നിസ്സാരമാക്കി വായ്മൊഴി, വരമൊഴി എന്ന് സ്വാഭാവികമായി ഭാഷക്കുള്ള രണ്ട് പിരിവുകളെ പരിശോധിച്ച് നടപ്പിനും യുക്തിക്കും യോജിക്കുന്നമട്ടിൽ വകതിരിച്ച് വരമൊഴി നിയമ ങ്ങളെ വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തുകയാണ് സാഹിത്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പരമപ്രയോജനം. (രാജരാജവർമ്മ, 1989 ബി :9) ഭാഷയുടെ അബോ ധമായി പ്രവർത്തിക്കുന്ന നിയമങ്ങളെ ബോധത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവ രാനും അതുവഴി നിയമങ്ങളറിഞ്ഞ് ഭാഷ ഉപയോഗിക്കാനും ഭാഷകരെ പ്രാപ്തരാക്കിയാൽ മാത്രമേ ഭാഷക്ക് വ്യവഹാരികമായ ഉൽക്കർഷയു ണ്ടാവുകയുള്ളൂ എന്ന് സാഹിത്യസാഹ്യത്തിന്റെ മുഖവുരയിൽ ഏ. ആർ.

പറയുന്നുണ്ട്. വ്യവഹാരത്തേക്കാൾ പാഠത്തിനും സ്വതഃസ്ഫുരണത്തേക്കാൾ നിയമബദ്ധതക്കും അദ്ദേഹം പ്രാമുഖ്യം കൽപ്പിച്ചു. ഇവയെല്ലാം ദേശീയമായ മറ്റ് വ്യവഹാരങ്ങളുടെകൂടി പ്രത്യേകതയായിരുന്നുവെന്ന് ഓർക്കാവുന്നതാണ്. നിയമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യം-ഭാഷയുടെ ഉൺമയെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യം- ഏകതയിലേക്ക് നയിക്കുമെന്ന് കേരളപാണിനി കരുതുന്നു. ഈ ഏകത ദേശത്തിന്റെ ഏകതയുമായി സദൃശ്യരൂപാവലി-പാരഡൈം-തീർക്കുന്നുണ്ട്. ദേശരാഷ്ട്രത്തിനുള്ള ഭരണഘടനപോലെ ഭാഷാപ്രയോഗത്തിനുള്ള ഒരു നിയമാവലിയുണ്ടാക്കാനാണ് തന്റെ പ്രമുഖമായ വ്യാകരണകൃതികളിലൂടെ ഏ. ആർ. ശ്രമിച്ചത്. സ്വയം ഒരു കവിയായിരുന്നെങ്കിലും ഒരു ഭാഷയുടെ ബലം എന്നത് ആ ഭാഷയിൽ രചിക്കപ്പെടുന്ന ഗദ്യകൃതികളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന വിശ്വാസക്കാരനായിരുന്നു ഏ. ആർ. അതുകൊണ്ട് ഗദ്യത്തിന്റെ പോഷണത്തിനായാണ് അദ്ദേഹം ഏറെയും യത്നിച്ചിട്ടുള്ളത്. സാഹിത്യസാഹ്യവും ശബ്ദശോധിനിയും എല്ലാം ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്. ഗദ്യത്തെ വസ്തുനിഷ്ഠകഥനത്തിനും പദ്യത്തെ മനോധർമ്മകഥനത്തിനുമുള്ള മാധ്യമങ്ങളായി ഏ. ആർ. അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ രണ്ട് ധർമ്മങ്ങളും വെള്ളം കടക്കാത്ത അറകളല്ലെന്നും അദ്ദേഹം പറയുന്നുണ്ട്. ഗദ്യത്തിൽ മനോധർമ്മവും പദ്യത്തിൽ വസ്തുതാകഥനവും വരാം. എങ്കിലും നേർക്കുനേർ കാര്യം പറയാൻ ഏറ്റവും ഉചിതമായ രൂപം ഗദ്യം തന്നെയെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷം.

സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രം ഇത്രയൊന്നും വികസിച്ചിട്ടില്ലാത്ത കാലത്താണ് മലയാളത്തെ സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രദൃഷ്ടിയിൽ കേരളപാണിനി പഠിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. സ്വനപ്രക്രിയാവിചാരത്തിൽ കേരളപാണിനിക്ക് മൗലികമായ ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്താൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്ന് വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. (വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ, 1981: 345) അകാരത്തിന് രണ്ട് ധ്വനിമൂല്യം കൽപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിനുള്ള തെളിവായി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നു.

അതേസമയം കേരളപാണിനീയത്തിലെ ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ പിൽക്കാലത്ത് വിമർശനത്തിന് വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. കേരളപാണിനീയത്തിലെ വർണ്ണവികാരചർച്ചയുടെ പരിമിതികൾ ടി. ബി. വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. (വർണ്ണവികാരത്തിന്റെ) നിയമം ക്രോഡീകരിക്കുന്നതിലും നൈരുക്തികമായ ധാതുസ്വരം ഏതെന്ന് കണ്ടെത്തുന്നതിലും മാത്തനും ഗുണ്ടർട്ടിനും ശേഷമാണെങ്കിലും കേരളപാണിനീയം വേണ്ടത്ര വിജയിച്ചിട്ടില്ല എന്ന് അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. (വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ, 2006 :83-95) കേരളപാണിനിയുടെ സ്വന-സ്വനപ്രക്രിയാവിചാരങ്ങളിൽ അദ്ദേഹം കൈക്കൊണ്ട ഉപാദാനങ്ങളുടെ പരിമിതിയും വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ ചർച്ച ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. വിഭക്തിപ്രത്യയങ്ങൾക്ക് പുതിയപേര് കൽപ്പിച്ചതിനുള്ള കാരണങ്ങൾക്ക് യുക്തിയുടെ പിൻബലം കുറവാണെന്ന് നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ശബ്ദവിഭാഗത്തിന് അർത്ഥമാണ് നിയാമകം എന്ന സിദ്ധാന്തം പിന്നീടങ്ങോട്ട് പല ആശയക്കുഴപ്പങ്ങൾക്കും കാരണമായി. അകാരത്തിന്റെ

ധ്വനിമൂല്യം, സംവൃതോകാരം ഇവയെക്കുറിച്ച് കേരളപാണിനി അവതരിപ്പിച്ച ആശയങ്ങൾ പിൽക്കാലത്ത് വിമർശനവിധേയമായിട്ടുണ്ട്. മധ്യമവർണ്ണങ്ങൾ, വർത്സ്യവർണ്ണങ്ങൾ എന്നിവയുടെ ഉച്ചാരണസ്ഥാനം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിലും ഏ. ആറിന് പിഴവ് പറ്റിയിട്ടുണ്ടെന്ന് കരുതുന്നവരുമുണ്ട്. ഈ വിമർശനങ്ങളെല്ലാം കേരളപാണിനീയത്തിന്റെ മൂല്യത്തെ ഉയർത്തിയിട്ടേയുള്ളൂ. കാരണം ഒരു വ്യാകരണകൃതിയിൽ കടന്നുവരേണ്ട അടിസ്ഥാനപരമായ പ്രമേയങ്ങളെല്ലാം കേരളപാണിനീയത്തിൽ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ ഘടകങ്ങളെല്ലാം അദ്ദേഹം ചർച്ച ചെയ്തിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിൽ പുതിയ ഉൾക്കാഴ്ചകൾ വികസിച്ചുവരുന്നതിനനുസരിച്ച് കേരളപാണിനീയം പുനർവായനക്ക് വിധേയമാകുന്നു. സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളിലുള്ള അതിന്റെ പരിമിതികൾ ഇപ്പോൾ കൂടുതലായി നാം കണ്ടെത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും കേരളപാണിനീയത്തിന് ശേഷം മലയാളത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട എല്ലാ വ്യാകരണകൃതികളും അതിനോടുള്ള പ്രതികരണം എന്ന തരത്തിലാണ് എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ടാണ് മലയാളഭാഷയുടെ അക്കാദമിക പഠനത്തിന് അടിത്തറയിട്ട ധിഷണാശാലിയാണ് കേരളപാണിനി എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. കോവുണ്ണിനെടുങ്ങാടിയെപ്പോലുള്ളവർ സംസ്കൃതത്തിൽനിന്നാണ് മലയാളമുണ്ടായതെന്ന് കരുതിയിരുന്ന കാലത്താണ് മലയാളത്തിന്റെ ദ്രാവിഡമൂലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയിലേക്ക് കേരളപാണിനി പ്രവേശിക്കുന്നത്. കാൽഡ്വലിന്റെ മുഖ്യപ്രമേയം മലയാളത്തിന്റെ ഉൽപ്പത്തിയല്ലാതിരുന്നതുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം അത് വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്തിട്ടില്ല. ഇക്കാര്യത്തിൽ ഗൗരവമായ പര്യാലോചനകളാണ് ഏ. ആർ. നിർവ്വഹിച്ചത്. മലയാളത്തിന്റെ ദ്രാവിഡസ്വരൂപം അദ്ദേഹം ഓരോ സന്ദർഭത്തിലും കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ നാമപദങ്ങൾക്കും ക്രിയാപദങ്ങൾക്കും ദ്രാവിഡഭാഷാസാരൂപ്യമാണുള്ളതെന്ന് അദ്ദേഹം സമർത്ഥിച്ചു. ഇത്തരം ആശയങ്ങളെ ക്രോഡീകരിച്ച് അക്കാലത്തെ പാഠ്യപദ്ധതിയിലേക്ക് കടത്തിക്കൊണ്ടുവന്നതാണ് കേരളപാണിനിയുടെ സംഭാവന. മലയാളഭാഷക്ക് ഒരു വ്യാകരണമെഴുതുക എന്നതിനേക്കാളേറെ ബോധനം ലക്ഷ്യമാക്കി എഴുതിയ കൃതിയാണ് കേരളപാണീനീയം. വിദ്യാഭ്യാസപദ്ധതിയിലൂടെ കടന്നുപോകുന്ന ഓരോ മലയാളിയേയും തന്റെ വംശത്തിന്റെ ഉൽപ്പത്തി ജാതിപുരാവൃത്തങ്ങളിലല്ല, ഭാഷയിലാണന്വേഷിക്കേണ്ടതെന്നോർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ് ഏ. ആർ. ചെയ്തത്. ഭാഷാസ്വത്വം എന്നത് വേർപെട്ട് നിൽക്കൽ മാത്രമല്ലെന്നും അത് തനിക്കുള്ളിൽത്തന്നെയുള്ള അപരത്തെക്കണ്ടെത്തലാണെന്നും കേരളപാണിനി ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ദേശീയതയുടെ സന്ദർഭത്തിൽ ഭാഷയെ പ്രതിയുള്ള ഈ സ്വത്വബോധത്തിന് വലിയപ്രസക്തിയുണ്ട്. ബോധനാത്മക ദേശീയതയിൽ ഭാഷയുടെ അനന്യതയെ പുരസ്കരിക്കുന്നതോടൊപ്പംതന്നെ ആ അനന്യതയെ സാധ്യമാക്കിയ ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിനും വലിയ പങ്കുണ്ട്. ഈ നിലയിൽ കേരളപാണിനീയം ഒരു വ്യാകരണകൃതി എന്നതിനേക്കാൾ ദേശീയമായ ചില ദൗത്യങ്ങൾകൂടി നിർവ്വഹിക്കുന്ന രചനയാണെന്ന് സമ്മതിക്കേണ്ടിവരും. കേരളീയസമൂഹരൂപീകരണത്തിൽ മധ്യകാലത്തിനുള്ള പ്രസക്തി ചരിത്രകാരൻമാർ

പലമട്ടിൽ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്. ഈ മധ്യകാലംതന്നെയാണ് മലയാള ഭാഷയെ അനന്യമായി രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിർണ്ണായകമാകുന്നത്. ഇക്കാര്യമാണ് പരിമിതമായ തന്റെ സാമൂഹികഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞാനത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ ഏ. ആർ. വിശദീകരിക്കുന്നത്.

കേരളപാണിനീയത്തിന് ശേഷമാണ് അദ്ദേഹം മണിദീപിക എന്ന സംസ്കൃതവ്യാകരണകൃതി മലയാളത്തിൽ എഴുതിയത്. മലയാളത്തെ ഒരു വൈജ്ഞാനിക ഭാഷയാക്കി വളർത്തുന്നതിൽ കേരളപാണിനി വഹിച്ച പങ്ക് വലുതാണെന്ന് ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നതാണ് ഇത്തരം സംരംഭങ്ങളെല്ലാം. പല വിഷയങ്ങളിൽ പുസ്തകം രചിച്ചുകൊണ്ടുമാത്രമേ മലയാളത്തെ വ്യാവഹാരികമായി ശക്തിപ്പെടുത്താനാവൂ എന്ന് ഏ.ആറിന് അറിയാമായിരുന്നു. പിൽക്കാലത്ത് വൃത്തമഞ്ജരി, ഭാഷാഭൂഷണം, സാഹിത്യസാഹ്യം എന്നിവയെല്ലാം മലയാളം എന്ന അക്കാദമിക വ്യവഹാരത്തിന്റെ ജ്ഞാനസിദ്ധാന്തപരമായ അടിത്തറയെ ഉറപ്പിച്ചെടുത്തു. ഇതിനിടയിൽ നിഘണ്ടുക്കൾ തയ്യാറാക്കാൻ അദ്ദേഹം നടത്തിയ ശ്രമത്തെ കാണാതെ പോകരുത്. ആംഗലസാമ്രാജ്യം മഹാകാവ്യം രചിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഒരു സാങ്കേതികപദനിഘണ്ടു നിർമ്മിക്കണമെന്ന് രാജരാജവർമ്മക്ക് ആഗ്രഹം തുടങ്ങിയതാണ്. പിന്നീട് പത്രപ്രവർത്തകനായ ഒരു വിദ്യാർത്ഥിയുടെ സഹായത്തോടെയാണ് അദ്ദേഹം ആ ഉദ്യമത്തിന് തുനിഞ്ഞത്. ആ വിദ്യാർത്ഥി മറ്റാരുമായിരുന്നില്ല സ്വദേശാഭിമാനി രാമകൃഷ്ണപിള്ളതന്നെ. ആറുമാസക്കാലം രണ്ടുപേരും ഈ നിഘണ്ടുനിർമ്മാണപ്രക്രിയയിൽ സജീവമായി പങ്കാളികളായി. എന്നാൽ അത് തുടരാൻ കൃത്യാന്തര ബാഹുല്യം നിമിത്തം ഗുരുവിനും ശിഷ്യനും സാധിച്ചില്ല. പിന്നീട് ആ ആലോചനയുമായി വന്നത് ഭൂഗർഭശാസ്ത്രജ്ഞനായ ഐ. സി. ചാക്കോയാണ്. സാങ്കേതിക പദങ്ങളുടെ ഒരു നിഘണ്ടുനിർമ്മിക്കുന്നതിന് ഒരു കമ്മിറ്റി രൂപീകരിക്കുന്നതാണ് നല്ലത് എന്ന് ഐ. സി. ചാക്കോ നിർദ്ദേശിച്ചതനുസരിച്ച് ടി. കെ. ജോസഫിന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള ഒരു കമ്മിറ്റി രൂപീകരിച്ചു. എന്നാൽ ആ കമ്മിറ്റി ഒട്ടുംതന്നെ കാര്യക്ഷമമായി പ്രവർത്തിച്ചില്ല എന്നതാണ് യാഥാർത്ഥ്യം. ഇതേവിധം ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് -മലയാളം നിഘണ്ടു നിർമ്മിക്കുന്നതിനും അദ്ദേഹം ഏർപ്പാട് ചെയ്തു. ബി. എ. ജയിച്ച ഏതാനും വിദ്യാർത്ഥികളെയാണ് ഏ. ആർ. ഇതിനായി കണ്ടെത്തിയത്. 1918-ൽ ആരംഭിച്ച ഈ യത്നം ഏതാനും ആഴ്ചകൾ വളരെ ജാഗ്രതയോടെ നടന്നു. മധ്യവേനലവധി വന്നപ്പോൾ അവധിക്ക് ശേഷം പ്രവൃത്തി തുടരാം എന്ന സങ്കൽപ്പത്തിൽ തൽക്കാലം നിർത്തിവെച്ചു. എന്നാൽ മധ്യവേനലവധി തീരുന്നതിനുമുമ്പ് ഏ. ആർ. ഇഹലോകവാസം വെടിഞ്ഞു. ആ പദ്ധതി പാതിവഴിയിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുകയാണുണ്ടായത്. ഇതെല്ലാം സൂചിപ്പിക്കുന്നത് ഒരു ഭാഷയുടെ അഭിവൃദ്ധിക്ക് എന്തെല്ലാം വേണമോ അതെല്ലാം നിർമ്മിച്ചെടുക്കാനുള്ള കഠിനമായ ശ്രമം കേരളപാണിനി നടത്തി എന്നുതന്നെയാണ്.

ഈ പ്രകരണം എം. ശ്രീനാഥൻ നടത്തിയ ഒരു നിരീക്ഷണം ഉദ്ധരിച്ച് അവസാനിപ്പിക്കട്ടെ. വിജ്ഞാനമെന്നത് പാശ്ചാത്യ ഇറക്കുമതി ചരക്കാണെന്ന ധാരണ ഒരേസമയം ചരിത്രനിഷേധവും സ്വത്വാപകാ

തയും വെളിവാക്കുന്നു. പാശ്ചാത്യസങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ ഉപഭോക്താക്കളായി കാലക്ഷേപം കഴിക്കുന്നവർ കേരളത്തിന്റെ വൈഷണികപാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ച് അറിയാതെപോകുന്നത് അപരാധമാണ്. തനത് വൈഷണിക പാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അജ്ഞത പാശ്ചാത്യ സങ്കൽപ്പങ്ങളെ തദ്ദേശ്യമായി മനസ്സിലാക്കാനുള്ള വിവേകം നഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നു. ഏ. ആർ. രാജരാജവർമ്മയെക്കുറിച്ചറിയുന്നതിലേറെ ചോംസ്കിയെക്കുറിച്ചറിയാമെന്ന അഹങ്കാരം അക്കാദമിക ദാരിദ്ര്യമാണ് വെളിവാക്കുന്നത്. അങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കാനാകാത്തത് കൊളോണിയൽ മനസ്സുള്ളതുകൊണ്ടാണ്. ഇന്ന് പാശ്ചാത്യ അക്കാദമിക വിഷയമായി പഠിപ്പിച്ചുവരുന്ന പല മേഖലകളിലും നൂറ് വർഷത്തിനുമുമ്പ് ഭാഷയെ ശാക്തീകരിക്കുന്ന ഇടപെടൽ നടത്തിയ പൂർവ്വ സൂരിയായിരുന്നു അദ്ദേഹം (ശ്രീനാഥൻ, 2015 : 10–11). ■

സഹായഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1) രാജരാജവർമ്മ, ഏ. ആർ., പ്രബന്ധസംഗ്രഹം (തൃശ്ശൂർ : കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 1989എ)
2) ——————, സാഹിത്യസാഹ്യം (തൃശ്ശൂർ : കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 1989 ബി)
3) അച്യുതവാര്യർ, എസ്., ഭാഷാവ്യാകരണപഠനം (തിരുവനന്തപുരം : കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2011)
4) പവിത്രൻ, പി., മാതൃഭാഷക്കുവേണ്ടിയുള്ള സമരം (ചെറുതുരുത്തി : മലയാള ഐക്യവേദി, 2014)
5) വേണുഗോപാലപ്പണിക്കർ, ടി. ബി., എ ക്രിട്ടിക്കൽ സ്റ്റഡി ഓഫ് ദി പീഠിക ഓഫ് കേരളപാണിനീയം (അപ്രകാശിത ഗവേഷണപ്രബന്ധം) (മലയാളവിഭാഗം, കാലിക്കറ്റ് സർവ്വകലാശാല : 1981)
6) ——————, ഭാഷാലോകം (കോട്ടയം : ഡി. സി. ബുക്സ്, 2006)
7) ശ്രീനാഥൻ, എം., ഏ. ആർ. നിഘണ്ടു (തിരൂർ : തുഞ്ചത്തെഴുത്തച്ഛൻ മലയാള സർവ്വകലാശാല, 2015)
8) മുണ്ടശ്ശേരി, ജോസഫ്., രാജരാജന്റെ മാറ്റൊലി (തൃശ്ശൂർ, മംഗളോദയം : 1968)
9) ആന്റണി ജോസഫ് (സമ്പാ:) ഏ. ആർ. രാജരാജവർമ്മയുടെ തിരഞ്ഞെടുത്ത പ്രബന്ധങ്ങൾ (ചങ്ങനാശ്ശേരി : രഞ്ജിമാ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1987)
10) ഗോപാലപ്പണിക്കർ, എൻ., ഏ. ആറിന്റെ ജീവചരിത്രവും കൃതികളും (തിരുവനന്തപുരം : ജ്യോതിഃശാസ്ത്ര വിദ്യാപീഠം, 2002)
11) വസന്തൻ, എസ്. കെ.,(സമ്പാ :) പ്രാസവാദം (തൃശ്ശൂർ : കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 1986)

ലേഖകപരിചയം

കെ.സി.നാരായണൻ
എഡിറ്റർ ഇൻ ചാർജ്ജ്
ഭാഷാപോഷിണി, മനോരമ, കോട്ടയം

വിജയകുമാർമേനോൻ
വ്യാസതപോവനം, വ്യാസഗിരി പി.ഒ.
വടക്കാഞ്ചേരി, തൃശൂർ-680 623

എൻ.അജയകുമാർ
മലയാളവിഭാഗം, ശ്രീശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവ്വകലാശാല
കാലടി

ജോൺ പോൾ
'ദി വില്ലോസ്', വാരുവേലിൽ ലെയ്ൻ
വ്യാപാരഭവനുസമീപം, ആലിൻചുവട്, കൊച്ചി-682 024

ലിബുസ് ജേക്കബ് എബ്രഹാം
അസി.പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം
സെന്റ് തോമസ് കോളേജ്, കോഴഞ്ചേരി

ചന്ദ്രമതി
ഗണേഷ്പ്രിയ, ടി.സി.36/532 (1), പെരുന്താനി
തിരുവനന്തപുരം 695 008.

എസ്.ജോസഫ്
കാഞ്ഞിരത്തടത്തിൽ, കാണക്കാരി പി.ഒ.
ഏറ്റുമാനൂർ, കോട്ടയം-686 632

ഡോ.ടി.കെ.സന്തോഷ്കുമാർ
വകുപ്പ്മേധാവി, മലയാളം & മാസ് കമ്മ്യൂണിക്കേഷൻസ് വിഭാഗം
സെന്റ് സേവ്യേഴ്സ് കോളേജ്, തിരുവനന്തപുരം-695 586

ഡോ.കെ.എം.അനിൽ
കേരള പഠനവിഭാഗം, കോഴിക്കോട് സർവ്വകലാശാല
തേഞ്ഞിപ്പലം, മലപ്പുറം-673 635

ISSN 2319-3263

SAHITYALOKAM

Vol. 45 Issue.1 February 2017 Rs. 60/-

RN 17137 / 69

Printed and published by Dr. K.P.Mohanan on behalf of Kerala Sahitya Akademi and printed at Carmel Printers, Thrissur and published at Kerala Sahitya Akademi, P.B. No.501, Thrissur, Kerala-680 020. Editor: Dr. K.P.Mohanan