മഹാഭാരത പ്രപഞ്ചത്തിലേക്ക്
ഒരു
പ്രവേശിക

വിദ്യാ നിവാസ് മിശ്ര

ജെ. എൽ. മേത്ത

മുകുന്ദ് ലാത്ത്

സുരേഷ് അവസ്ഥി

കാവാലം നാരായണ പണിക്കർ

റായ് ആനന്ദ കൃഷ്ണ

ലോകേഷ് ചന്ദ്ര

എസ്. ശിങ്കാരവേലു

പി. ലാൽ

[1987ൽ കേന്ദ്ര സാഹിത്യ അക്കാദമി സംഘടിപ്പിച്ച മഹാഭാരത സെമിനാറിൽ അവതരിപ്പിച്ച ഒമ്പതു ലേഖനങ്ങൾ]

വിവർത്തനം - എ. പുരുഷോത്തമൻ

Original articles in English:

- Key-note Address - Vidya Nivas Misra
- Dvaipayana, poet of being and becoming - J.L. Mehta
- The concept of anrsamsya in the Mahabharata - Mukund Lath
- The Mahabharata in performance: forms and tradition - Suresh Avasthi
- Mahabharata reflected in performance - K. N. Panikkar
- Depiction of the Mahabharata scenes in Indian art - Rai Anand Krishna
- The Mahabharata in Asian literature and arts - Lokesh Chandra
- The impact of the Mahabharata tradition on the Malay literary tradition - S. S. Singaravelu
- Valedictory Address - P. Lal

Published in *The Mahabaharata Revisited*, Papers presented at the International Seminar on the Mahabharata organized by the Sahitya Akademi at New Delhi, February 17-20, 1987, edited by R.N. Dandekar (1990). Copyright, Sahitya Akademi, New Delhi, all rights reserved.

Malayalam translation, A. Purushothaman, (2005).

ഉള്ളടക്കം

1	മഹാഭാരതത്തിലെ കേന്ദ്രതത്ത്വം	4
2	ദ്വൈപായനൻ - സത്തയുടേയും പരിണാമത്തിന്റേയും കവി	18
3	മഹാഭാരതത്തിലെ അനൃശംസ്യ സങ്കല്പം	28
4	മഹാഭാരതം നാട്യത്തിൽ - പാരമ്പര്യവും രൂപങ്ങളും	34
5	മഹാഭാരതം നാട്യത്തിൽ	42
6	ഭാരതീയകലയിൽ മഹാഭാരത രംഗങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം	48
7	മഹാഭാരതം ഏഷ്യൻ സാഹിത്യത്തിലും കലയിലും	59
8	മലയൻ സാഹിത്യപാരമ്പര്യത്തിൽ മഹാഭാരതത്തിന്റെ സ്വാധീനം	69
9	സ്വസ്തിപ്രസംഗം	85
10	പ്രവേശികയ്ക്കൊരു പിൻകുറിപ്പ്	96

അധ്യായം 1

മഹാഭാരതത്തിലെ കേന്ദ്രതത്ത്വം

വിദ്യാ നിവാസ് മിശ്ര

മഹാഭാരത കഥയെ ആസ്പദമാക്കി, ഇന്ത്യയിലും വിശാല ഇന്ത്യയിലും, കാവ്യങ്ങൾക്കു പിന്നാലെ കാവ്യങ്ങളും, നാടകങ്ങൾക്കു പിന്നാലെ നാടകങ്ങളും എഴുതപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. മഹാഭാരതത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള കലാസൃഷ്ടികൾ അനസ്യൂതം പ്രവഹിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, മഹാഭാരതം ഇതിഹാസങ്ങളുടെ ഇതിഹാസം ആണെന്നു പറയാം. മിത്തുകളും ചരിത്രവും ഇഴ ചേർന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, ധർമ്മശാസ്ത്രവും തത്ത്വശാസ്ത്രവും അന്തർഭവിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, മഹാഭാരതം പ്രാഥമികമായി ഒരു കാവ്യമാണ്. ഈ വസ്തുത പലപ്പോഴും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. മഹാഭാരതകാവ്യലക്ഷ്യത്തിന്റെ ഒരു വശത്തെപ്പറ്റി, അതായത്, എല്ലാ അസ്തിത്വവും ഏകവും ഇന്ദ്രിയഗോചരവുമാണെന്നും, ഭഗവാൻ വാസുദേവകൃഷ്ണൻ ആ സമ്പൂർണ്ണതയുടെ മൂർത്തീഭാവമാണെന്നും സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ട്, മാധ്വാചാര്യർ ഒരു വ്യാഖ്യാനമെഴുതി (മഹാഭാരതതാത്പര്യനിർണ്ണയം). മഹാഭാരതത്തിന്റെ ആന്തരികലക്ഷ്യം അജ്ഞാനനിർമ്മൂലനമാണെന്നു കാണിച്ചുകൊണ്ട്, അദ്വൈതപക്ഷത്തിൽ, സദാനന്ദയതി മറ്റൊരു മഹാഭാരതപഠനം (മഹാഭാരതതാത്പര്യപ്രകാരം) എഴുതി. എന്നാൽ നാളിതേവരേയ്ക്കും ഉത്തമനായ വ്യാഖ്യാതാവ് നീലകണ്ഠ ദീക്ഷിതരാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം (മഹാഭാരതഭാവദീപം), മിക്കവാറും കഠിന പദങ്ങളുടേയും ശൈലികളുടേയും ഒരു സമാഹാരമാണ്. എന്നാൽ ഭാഗികമായി ഈ വ്യാഖ്യാനം, മഹാഭാരതത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണ സാഹിത്യ ഘടനയുടെ ഉജ്ജ്വല പ്രകാശനം കൂടിയാണ്. ഒരു പക്ഷേ, പ്രധാനകഥയിൽ നെയ്തെടുത്തിട്ടുള്ള ഉപകഥകളുടെ പരസ്പര ബന്ധങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കുന്ന ഒരേയൊരു വ്യാഖ്യാനമാണിത്. മഹാഭാരതത്തിന്റെ സ്ഥായിയായ രസം ശാന്തിയാണെന്ന് ആനന്ദവർദ്ധനൻ പാർശ്വികമായി നിർദ്ദേശിക്കുക മാത്രം ചെയ്യുന്നു. മഹാഭാരതത്തിന്റെ സമീപകാല പഠനങ്ങൾ, മുഖ്യമായും ഭാഷാഘടന, ചരിത്രതലങ്ങൾ, സാമൂഹിക സാംസ്കാരിക വിശ്വാസങ്ങൾ, മിത്തോളജി, രൂപഘടനാ ഭാവങ്ങൾ എന്നിവയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു.

മഹാഭാരതം അതിന്റെ അവസാനത്തിൽ നിന്നും ആരംഭിക്കുന്നു. പ്രതികാരം മാത്രം ലക്ഷ്യമാക്കി, പരീക്ഷിത്തിന്റെ പുത്രനായ ജനമേജയൻ നടത്തിയ സർപ്പയാഗം എന്ന

ഉത്തര മഹാഭാരത സംഭവമാണ് മഹാഭാരതകഥയുടെ തുടക്കം. കഥ വ്യത്യസ്ത മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. പിന്നോക്കക്കാഴ്ചകൾ, ചിത്രീകരണ ഐതിഹ്യങ്ങൾ, ഗതകാല സ്മരണകൾ, ധർമ്മ - തത്ത്വശാസ്ത്ര ചർച്ചകൾ, ആത്യന്തികമായ മാനുഷികമൂല്യം, ജനങ്ങൾ, ജനപദങ്ങൾ, പ്രാദേശിക ശീലങ്ങൾ എന്നിവയുടെ വർണ്ണനകൾ, കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഉല്പത്തി, അവരുടെ സങ്കീർണ്ണമായ ബന്ധങ്ങൾ, അവസാനമായി സംഭവ വിവരണങ്ങൾക്കു അനുയോജ്യരായ വക്താക്കളുടെ ശൃംഖലകൾ, സർവകാലങ്ങളിലും വെച്ച് മഹത്തമമായ ഈ മഹാമനുഷ്യ സംക്ഷോഭത്തിൽ സ്വയം ഭാഗഭാക്കാവുന്ന വക്താക്കൾ.

മഹാഭാരതം ആത്യന്തികമായി, അതിന്റെ ഇന്നത്തെ രൂപത്തിലെത്തുന്നതിനു മുമ്പ്, ശതാബ്ദങ്ങളിലൂടെ, ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ കൂട്ടിച്ചേർക്കലിലൂടെ, വികസിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഇന്ത്യൻ ജനതയുടെ സമൂഹസ്മരണയിൽ മായാത്തവണ്ണം ഉല്ലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അത് ഇന്ത്യൻ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ അവിഭാജ്യ ഘടകമായിട്ടുണ്ട്. ഒരു തരത്തിൽ അത് ഋഷികളുടേയും, വേദങ്ങളുടേയും, ശാശ്വത തത്ത്വ ശൃംഖല(മാറ്റങ്ങൾക്കും തുടർച്ചക്കും തമ്മിൽ തുലനം നില നിർത്തുന്ന നിരന്തരമായി ചലിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ധർമ്മം)യിലെ യോഗിവര്യന്മാരുടേയും, ദിവ്യദർശനങ്ങൾക്കൊപ്പം, പ്രപഞ്ചാത്മാവിനെ നാരായണനായി ദർശിക്കുന്ന മഹാകാവ്യമാണെന്നു പറയാം. മറ്റൊരു തരത്തിൽ അത് മനുഷ്യന്റെ പരിണാമത്തെ (Becoming), ജീവിതപൂർണ്ണതയുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കാനുള്ള മനുഷ്യന്റെ നിരന്തര പരിശ്രമത്തെ, പ്രകീർത്തിക്കുന്ന മഹകാവ്യമാണ്. മഹാഭാരതം ശരിയായ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ, ഒരു ബീജത്തിൽ നിന്ന് ഉത്ഭവിച്ച്, ഭൂഗർഭത്തിൽ പടരുന്ന വേരുകളോടെ, സർവദിശകളിലേക്കും വ്യാപിക്കുന്ന ശാഖകളോടെ, വളരുന്ന ഒരു മഹാവൃക്ഷമായി സങ്കൽപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഈ വൃക്ഷസങ്കൽപ്പം ഒരു വസ്തുത പ്രത്യേകം എടുത്തു കാണിക്കുന്നു. ഈ ഇതിഹാസത്തിലടങ്ങുന്നതെല്ലാം, ജൈവികമായി ബന്ധമുള്ളതും, ആത്യന്തികമായി ഏകവുമാണ്. യാതൊന്നും പുറത്തു നിന്നും ഒട്ടിച്ചു ചേർത്തിട്ടില്ല. കഥയുടെ കാതൽ തന്നെ ഉപകഥകളായി, ശാഖകളായി വളരുന്നു. കാവ്യശില്പബീജം ഏകമായിത്തന്നെ അവശേഷിക്കുന്നു. കാതൽ ഒന്നു തന്നെ. എല്ലാ പ്രധാന ശാഖകളും വ്യക്തമായി നിർവചിക്കപ്പെട്ട്, പൂർണ്ണ വളർച്ചയെത്തിയവയാണ്. ശാഖകളിൽ നിരന്തരം ഇലകളും പൂക്കളും ഉണ്ടാകുന്നു. ഫലമുണ്ടാവുമ്പോൾ, വൃക്ഷം അതിന്റെ അന്തിമ രൂപം കൈക്കൊള്ളുന്നു - മഹാഭാരതവൃക്ഷം. എല്ലാ സങ്കലനങ്ങളും വ്യവകലനങ്ങളും ഫലോല്പാദനത്തിനു മുമ്പായി നടക്കുന്നു. വ്യതിയാനങ്ങളും സങ്കലനങ്ങളും ഏച്ചുകൂട്ടലുകളും, മഹാഭാരതത്തിൽ സ്വയം മുങ്ങിക്കുളിച്ചവർ തന്നെയാണ് നടത്തിയത്. അവരുടെ വ്യക്തിസത്തകൾ, ഈ അനന്തമായ ഇതിഹാസത്തിൽ അലിഞ്ഞു ചേർന്നു. വ്യത്യസ്തമായ തിരിച്ചറിയലിന്റെ ആവശ്യം ഒരിക്കലും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്തെന്നാൽ, അവർ കൂട്ടിച്ചേർത്തതെല്ലാം കേന്ദ്ര സങ്കൽപ പ്രചോദിതമത്രേ. കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ വ്യത്യസ്ത ദർശനങ്ങളോ സ്വതന്ത്ര വിവരണങ്ങളോ അല്ല. അവ വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ നിരന്തര ജനസമ്പർക്കത്തിന്റെ അനന്തര ഫലങ്ങളായിരുന്നു - അതുവഴി ശ്രോതാക്കളുമായി നിരന്തര സംഭാഷണം തുടരുന്നു. ജനങ്ങൾ നവാത്ഭുതങ്ങൾക്കു വേണ്ടിയല്ല, മഹാഭാരത ശ്രവണത്തിലേർപ്പെട്ടത് - എന്തെന്നാൽ മഹാഭാരതകഥ, ഉറക്കുപാട്ടുകളിൽ കൂടെപ്പോലും അവർ ആഗീരണം ചെയ്തുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. ഭൂതകാല പ്രതികരണങ്ങൾ പുതുക്കാനും മൂർച്ച കൂട്ടാനും മാത്രം അവർ വീണ്ടും വീണ്ടും മഹാഭാരതം ശ്രവിച്ചു - മഹാഭാരതസാഗരത്തിൽ സ്വയം അലിഞ്ഞുചേരാൻ മാത്രം. ആത്മീയ പുനർജനനത്തിനും, മാംസ ദൗർബല്യോച്ചാടനത്തിനും സ്വധർമ്മോപധർമ്മ വിവേചനത്തിനും വേണ്ടിയായിരുന്നു മഹാഭാരത ശ്രവണം. എന്തെന്നാൽ യഥാർത്ഥ

ധർമ്മം ദ്രവിച്ച ഒരു പുരാതന വസ്തുവല്ല. അത് നിരന്തരമായ ഒരു ജീവിതപ്രവാഹമാണ്. സ്ഥിരതയല്ല, ചലനമാണതിന്റെ ജീവൻ. ഒരു നിമിഷത്തിൽ നിന്ന് കൂടുതൽ സജീവമായ അടുത്ത നിമിഷത്തിലേക്കുള്ള പ്രകടമായ സമരമാണ് ധർമ്മം.

ഭാരതീയ ദർശനത്തിൽ, സംഭവങ്ങൾ തനതായി പ്രധാനമല്ല. സംഭവങ്ങൾ സ്ഥാപിക്കുന്ന വസ്തുതകൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. ഇവിടെയും, സംഭാവ്യമായ എല്ലാ പ്രാധാന്യതകളിലും വെച്ച്, ഏറ്റവും കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളേയും അപ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളേയും ഒരു പോലെ ബാധിച്ച്, അത്തരം മറ്റു സംഭവങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യരാശിയെത്തന്നെ സമഗ്രമായി ബാധിക്കുന്ന വസ്തുതകൾക്കാണ്.

നമുക്ക് മഹാഭാരതഘടനയെ അവലോകനം ചെയ്യാം. മഹാഭാരതത്തിന്റെ തുടക്കം തികച്ചും അനുയോജ്യമാണ്. നാടോടി ഗാന ശൈലിയിലൊരു വിലാപം. (I.1.102-155). ധൃതരാഷ്ട്രന്റെ വാക്കുകളിലൂടെ ഒഴുകി വരുന്ന മോഹപാരമ്യം. (സർവലോക ക്ഷേമത്തിനു പരിയായി, തന്നെ ചൂഴുന്ന ഒരു ചെറിയ വൃത്തത്തിന്റെ ക്ഷേമത്തിൽ പിടിച്ചു തൂങ്ങുന്ന) ഈ വിലാപത്തിലെ ഓരോ ശ്ളോകവും "ഞാൻ അറിഞ്ഞതു മുതൽ (*യഥാ ശ്രൗസം*)"എന്നു തുടങ്ങി, പാണ്ഡവരുടെ ഗുണഗണങ്ങളേയും എടുത്തു പറയത്തക്ക നേട്ടങ്ങളേയും വിവരിക്കുന്നതോടൊപ്പം, സ്വപുത്രന്മാരുടെ തോൽവികളേയും വിഡ്ഢിത്തങ്ങളേയും വർണ്ണിക്കുന്നു. ഓരോ ശ്ളോകവും, "അന്നേ തീർന്നു, സഞ്ജയാ, വിജയത്തിലുള്ള എന്റെ ആശ"(*തദാ നാശംസേ വിജയായ സഞ്ജയ*) എന്ന വിലാപത്തോടെ അവസാനിക്കുന്നു. ധൃതരാഷ്ട്രൻ മന്യു (ഇരുണ്ട ക്രോധം) വൃക്ഷത്തിന്റെ വേരാണ്. പുത്രനായ ദുര്യോധനൻ, വൃക്ഷത്തടിയും. അതിനാൽ ധൃതരാഷ്ട്രന്റെ വിജയസങ്കൽപ്പം നശിപ്പിക്കാനുള്ള ആശയുടെ കറ പുരണ്ടതാണ്. എന്നാൽ, യഥാർത്ഥ വിജയം, അഥവാ ജയം, യുധിഷ്ഠിരൻ പ്രധാന തടിയായ മറ്റേ ധർമ്മ വൃക്ഷത്തിലാണ് രൂപം കൊള്ളുന്നത്. ആ ജയത്തിന് അഥവാ വിജയത്തിന് യാതൊരു അഹങ്കാരവുമില്ല. അതിൽ പ്രതികാരത്തിന്റെ കളങ്കമില്ല. അതിൽ ഇരട്ടത്താപ്പിന്റെ നിഴലില്ല. നേരേ മറിച്ച്, അത് സമസ്ത ലോക സുഖക്ഷേമത്തിൽ തല്പരമാണ്. അത് അന്യരുടെ മേലുള്ള വിജയമല്ല. സ്വന്തം ആത്മാവിന്റെ അന്ധവികാരങ്ങൾക്കും, ഇരുണ്ട ദർശനങ്ങൾക്കും മേലെയുള്ള വിജയമാണത്. നിശ്ചയമായും ഈ വിജയത്തിൽ നാം ഒറ്റപ്പെടുന്നു.

വ്യാസൻ തികച്ചും അനുയോജ്യമായി, ഈ സമ്പൂർണ്ണ ഗ്രന്ഥത്തെ, ജയം എന്നു വിളിക്കുന്നു; ഈ കാവ്യം ആസ്വദിക്കാൻ ഒരു പ്രക്രിയ നിർദ്ദേശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

നാരായണം നമസ്കൃത്യ നരം ചൈവ നരോത്തമം

നത്വാ സരസ്വതീം വ്യാസം തതോ ജയമുദീരയേത്

ആദ്യം ലോകപുരുഷനായ നാരായണനെ നമസ്കരിക്കുക. പിന്നെ, നരനെയും, നരോത്തമനെയും, സരസ്വതിയെയും വ്യാസനെയും നമിക്കുക. പിന്നെ ഈ ജയേതിഹാസം വായിക്കുക.

വാസ്തവത്തിൽ ഈ ശ്ളോകം വ്യക്തമാക്കുന്നത് എല്ലാം ഒന്നു തന്നെ എന്നാണ്. പരമാത്മാവിന്റെ മൂന്ന് അവതാരങ്ങളാണ്, നാരായണൻ (ദൈവികം), നരൻ (മാനുഷികം), നരോത്തമൻ (ദൈവികമാനുഷികം, ദൈവത്തിനേക്കാളുമുപരി), സൃഷ്ടികളെയും സ്രഷ്ടാവിനെയും യോജിപ്പിക്കുന്ന വചനത്തിന്റെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖ ശക്തി - ഇവയെല്ലാം അനശ്വര പ്രക്രിയകളാണ്, എല്ലാം ഏകമാണ്. ഈ ആവാഹനത്തിന് മറ്റൊരർത്ഥം ഉണ്ടാവാം.

സരസ്വതീ നദി, മഹാഭാരത യുദ്ധമെന്ന സർവ്വ നാശത്തിന് സാക്ഷിയാണ്. വ്യാസന്റെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖ താത്പര്യത്തിനും സരസ്വതി സാക്ഷിയാണ്. വ്യാസൻ, സ്വയം, ഇതേ നദിയിലെ ഒരു ദ്വീപിൽ, മഞ്ഞു മൂടിയ ഒരു നിമിഷത്തിൽ ജനിച്ചവനാണ്. വ്യാസൻ, കൃഷ്ണവർണ്ണനായ ദ്വീപജാതൻ (കൃഷ്ണദ്വൈപായനൻ) ഈ കഥയിലെ കഥാപാത്രവും സാക്ഷിയുമാകുന്നു - അദ്ദേഹം സ്വയം അവതരിപ്പിക്കുന്ന കഥ! അതു കൊണ്ടു തന്നെ അദ്ദേഹം സരസ്വതീ നദിക്കും, നദീഭാഷണത്തിനും (അഗാധമായ മനുഷ്യജ്ഞാന ഭാഷണം) തുല്യനാണ്. തത്ഫലമായി, അദ്ദേഹം പരമാത്മാവിനും മനുഷ്യാത്മാവിനും തുല്യനാണ്. സ്വന്തം ബന്ധമുണ്ടായിട്ടും, അദ്ദേഹം തന്റെ ബന്ധങ്ങളെക്കാളുപരി, ഏകനായി നിലകൊള്ളുന്നു. അദ്ദേഹത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, ജയം എക്കാലവും, അതൃപ്തമായ അജ്ഞതയുടെ മേലുള്ള ജയമാകുന്നു. ഒന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിന്റെ അർത്ഥം, സദാനന്ദയതി, ഇപ്രകാരം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു. മനുഷ്യനെന്ന നിലയിൽ, അല്ലെങ്കിൽ പരമാത്മാവിനോടു കൂടിയ മനുഷ്യനെന്ന നിലയിൽ, നാരായണൻ പുരുഷോത്തമനാകുന്നു. എന്തെന്നാൽ, അദ്ദേഹം ഈ ലോകത്തിലുണ്ട്. ഈ ലോകത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണദ്ദേഹം. അതേ സമയം, ഈ ലോകത്തിനുമുപരിയായ, അതീതാനുഭവത്തിന്റെ ഭാഗം കൂടി ആണദ്ദേഹം. നാരായണ നരോത്തമ സങ്കല്പം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന സരസ്വതീ ദേവിയുടെ അനുഗ്രഹങ്ങൾക്കു പാത്രീഭവിച്ചതിനു ശേഷമേ, വ്യാസനെപ്പോലെ, ആ സരസ്വതീദേവിയോട് പൂർണ്ണ വിനയം കൈവരിച്ചതിനുശേഷം മാത്രമേ ഈ വിജയഗ്രന്ഥ പാരായണത്തിനൊരുങ്ങാൻ പാടുള്ളൂ.

ഈ ശ്ലോകത്തിന് മറ്റൊരർത്ഥം കൂടിയുണ്ടെന്ന് ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു. യുദ്ധം സരസ്വതീ തടങ്ങളിൽ വെച്ചു നടന്നു. വ്യാസൻ, ഈ ഇതിഹാസം സരസ്വതീതടങ്ങളിൽ വെച്ച് രചിച്ചു. വ്യാസൻ, ഇതേ സരസ്വതി നദിയിലെ ഒരു ദ്വീപിൽ ജനിച്ചു. അദ്ദേഹം, മഹാഭാരതസംഭവങ്ങൾക്ക് സാക്ഷി മാത്രമല്ല, അവയോടു പൂർണ്ണ ബന്ധം പുലർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിഹാസം മുഴുവൻ എഴുതിത്തീർന്നിട്ടും, യാതൊന്നിനും മാറ്റമുണ്ടാവില്ല, യാതൊന്നും മാറില്ല എന്നദ്ദേഹം വിചാരിക്കുന്നു. വ്യാസവിലാപം വനരോദനമാണ്. (XVIII. 5.49)—ധർമ്മത്താൽ അർത്ഥം അർത്ഥവും, കാമം കാമിക്കപ്പെടേണ്ടതുമാകുന്നു. എന്നാൽ ആരും തന്നെ ധർമ്മസാധനയിലൂടെ അർത്ഥകാമങ്ങൾ നേടാൻ ശ്രമിക്കുന്നില്ല.

വ്യാസനെപ്പോലെയുള്ള ഒരാൾ, സ്വയം വിജയതത്പരനായി, സ്വന്തം കൃതിയെ ജയഗ്രന്ഥം എന്നു വിളിക്കുമ്പോൾ, ധൃതരാഷ്ട്രൻ വിജയം കൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത് ഈ വിജയമല്ല എന്നു നാം അറിയുന്നു. ഇത് അജ്ഞതയുടെ മേലുള്ള വെറുമൊരു വിജയമല്ല. അതിജീവിക്കാനാവാത്ത എല്ലാ എതിർപ്പുകളേയും വെല്ലാനുള്ള മാനവഹൃദയത്തിന്റെ ധൈര്യസ്ഥിരതയുടെ വിജയം കൂടിയാണിത്. ഈ വിജയസങ്കൽപ്പത്താൽ പ്രചോദിതനായി, കവി, ആരും ശ്രദ്ധിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും സ്വയം കേൾക്കപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. യാതൊരു പ്രയോജനവും ഉണ്ടായില്ലെങ്കിലും, ഒഴിച്ചു കൂടാനാവാത്ത അന്ത്യത്തെ മാറ്റാനാവില്ലെങ്കിലും, ഈ ശ്രമം നടത്തേണ്ടതാണെന്ന് കവി സങ്കല്പിക്കുന്നു. അത്തരമൊരു വ്യക്തിയുടെ പരിദേവനം തീക്ഷ്ണമാണ്. മഹാഭാരതത്തിന്റെ അർത്ഥത്തിലേക്ക് ആഴ്ന്നിറങ്ങുന്നവർക്ക് മാനുഷിക സന്ദർഭങ്ങളുടെ കറുത്ത വശങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടി വരുന്നു. അവർ മൂടൽ മഞ്ഞിലകപ്പെട്ടുമെന്ന് തീർച്ച. എന്നാൽ നദീ പ്രവാഹമദ്ധ്യത്തിൽ പോയി നിന്ന്, ഇരു കരകളിലുമുള്ള ആ രണ്ടു വൃക്ഷങ്ങളിൽ ഒന്ന് പൂർണ്ണമായും പിഴുതെറിയപ്പെടുന്നതും, ഇലകളെല്ലാം കൊഴിഞ്ഞെങ്കിലും, മറ്റേ വൃക്ഷത്തിന്റെ ഞരമ്പുകളിൽ, പുതുതായിത്തുറന്ന ഒരു മുറിവിലെന്ന പോലെ, ജീവദ്രാവകം കിനിഞ്ഞൊഴുകുന്നതും കാണുക. ആദ്യത്തേത് വെറുപ്പിന്റെ, ക്രോധത്തിന്റെ, അഹങ്കാരത്തിന്റെ, വിഷയ സംഗത്തിന്റെ മഹാവൃക്ഷമാണ്.

അതിന്റെ പേര്‍ ദുര്യോധനന്‍, കര്‍ണ്ണന്‍ അതിന്റെ തടി, ശകുനിയാണതിന്റെ ശാഖകള്‍, അതിലെമ്പാടും വിരിയുന്ന പൂക്കളാണ് ദുശ്ശാസനന്‍, മൂഢനായ ധൃതരാഷ്ട്ര രാജാവാണ് അതിന്റെ വേര്. രണ്ടാമത്തെ മഹാ വൃക്ഷം ധര്‍മ്മവൃക്ഷമത്രേ. അതിന്റെ പേര്‍ യുധിഷ്ഠിരന്‍. അര്‍ജ്ജുനന്‍ അതിന്റെ തടി, ഭീമസേനന്‍ അതിന്റെ ശാഖകള്‍, നകുലനും സഹദേവനും അതിന്റെ പൂക്കളും കായ്കളും. ശ്രീകൃഷ്ണനും വേദങ്ങളും (ജ്ഞാനധനം) എല്ലാ ജ്ഞാനികളും അതിന്റെ വേരുകള്‍.

രണ്ടു വൃക്ഷങ്ങളും തമ്മില്‍ താരതമ്യപ്പെടുത്തിയാല്‍, ദുര്യോധനന്റേത് അധര്‍മ്മ വൃക്ഷമെന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നില്ല എന്നു വ്യക്തമാണ്. അതു കറുത്ത ക്രോധത്തിന്റെ വൃക്ഷമത്രേ. അതില്‍ ധര്‍മ്മം ഇല്ലെന്നില്ല. എന്നാലതിന്റെ ധര്‍മ്മം മലിനം. അത് ചേര്‍ച്ചകളില്ലാത്തതല്ല. അത് അഹങ്കാരാവൃതം. മറുവശത്ത് യുധിഷ്ഠിരന്റെ ധര്‍മ്മം അഹങ്കാര ശൂന്യം. അത് പവിത്രം. അതില്‍ നിറമില്ല. അതില്‍ ഇരട്ടത്താപ്പിന്റെ നിഴല്‍ വീണിട്ടില്ല. എതിരാളികള്‍ പോലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ഥൈര്യതയെ സംശയിക്കുന്നില്ല. ഈ താരതമ്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന മറ്റൊരു വസ്തുത, ദുര്യോധനന്റെ മന്യുവൃക്ഷത്തിന്റെ വേരുകള്‍ അത്യന്തം ദുര്‍ബ്ബലമാണ് എന്നതത്രേ. എന്തായാലും, സംഗവ്യഥിതനായ ഒരു അന്ധരാജാവില്‍ നിന്ന് എന്തു സഹായം ലഭിക്കും? മറുവശത്ത്, സ്വയം ശ്രീകൃഷ്ണന്‍ മാത്രമല്ല, ഒരു ജനതതിയുടെ അനുഭവസന്നമായ, സജീവജ്ഞാനവും, ദൈവികജ്ഞാനവും, ജനങ്ങളും, ലോകം അവിഭാജ്യമാണെന്നറിയുന്ന എല്ലാ ആചാര്യന്മാരും ദര്‍ശകന്മാരും, ആ ധര്‍മ്മവൃക്ഷത്തിന്റെ വേരുകളാണ്.

വ്യാസന്‍ വിളിച്ചു പറയുന്നു: കട പുഴങ്ങിയ വൃക്ഷത്തേയും നിവര്‍ന്നു നില്‍ക്കുന്ന വൃക്ഷത്തേയും നോക്കൂ. എന്നിട്ടതിന്റെ ഏകാന്തതയെ അറിയൂ. ആ അറിവാണ് വിജയം. അറിവ്, വൈയക്തിക താല്പര്യങ്ങള്‍ക്കുപരി, സ്വയം ഔന്നത്യത്തിലേക്കുള്ള ഉയര്‍ച്ചയും.

പാശ്ചാത്യോന്മുഖരായ യാഥാസ്ഥിതിക പണ്ഡിതന്മാര്‍ എന്റെ വ്യാഖ്യാനം പാര്‍ശ്വികമായി കാണാന്‍ വഴിയുണ്ട്. എന്നാല്‍ ഈ വ്യാഖ്യാനം, ധൃതരാഷ്ട്രന്റെ വിജയതൃഷ്ണയും വിജയ സങ്കല്‍പ്പവും തെറ്റാണെന്ന് എനിക്ക് വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു. ഈ സന്ദര്‍ഭത്തില്‍, ഈ വിജയഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രധാന പ്രശ്നം, അജ്ഞാനത്തിന്റെയും, ജ്ഞാനത്തിന്റെയും ധ്രുവങ്ങള്‍ രേഖപ്പെടുത്തുകയല്ല എന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. അടിസ്ഥാനപരമായ മാനുഷിക മൂല്യങ്ങളുടേയും പ്രതീക്ഷകളുടേയും വീക്ഷണത്തില്‍, ഈ ഗ്രന്ഥം, ധര്‍മ്മത്തിന്റെ ആത്യന്തികവിജയം രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമം ആവില്ലെന്നു മനസ്സിലാകും. എന്തെന്നാല്‍, ധര്‍മ്മം എവിടെയുണ്ടോ, ജയം അവിടെയുണ്ട്. വാസ്തവത്തില്‍, ഈ ഗ്രന്ഥം, യഥാര്‍ത്ഥ വിജയത്തിന്റെയും, യഥാര്‍ത്ഥ ധര്‍മ്മത്തിന്റെയും സ്വഭാവം നിര്‍വചിക്കാനുള്ള ശ്രമം ആയിരിക്കാം. ഒരു പക്ഷേ, ഇതിനാലാവാം, സംഗവ്യഥിതനായ ഒരു മനുഷ്യന്റെ പശ്ചാത്താപത്തില്‍ നിന്നും, അയാളുടെ ശോകത്തില്‍ നിന്നും കഥ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഒരു മഹാശോകത്തില്‍ നിന്നു മാത്രം ഉത്ഭവിക്കുന്ന ദുഃഖത്തിലും ശാന്തിയിലും കഥ അവസാനിക്കുന്നു.

ശാന്തി, അഥവാ സമാധാനം, മഹാഭാരതത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിന്ദുവല്ല എന്നു കരുതുന്നവരുണ്ട്. അവര്‍ക്ക് ശോകമാണ് മഹാഭാരതത്തിലെ കേന്ദ്ര വികാരം. എന്തെന്നാല്‍, അവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, ശാന്തി പ്രകോപനത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നില്ല. നാട്യശാസ്ത്രത്തില്‍ ശാന്തിക്ക് നാടകീയ ചൂഷണത്തിന്റെ യതൊരു സാധ്യതകളുമില്ല - അഷ്ടരസങ്ങളില്‍, ശാന്തിയോ, സമാധാനമോ ഇല്ല. എന്നാല്‍ അവശ്യമായും ശാന്തിയിലൂടെ

മാത്രമേ വ്യക്തിപരമായ പ്രകോപനം സാധ്യമാവൂ. അഷ്ടരസങ്ങളിലും, ഒരു പ്രത്യേക ദൗർബല്യം ഇളക്കി മറിക്കുന്നതിനാലാണ് പ്രകോപനം ഉണ്ടാവുന്നത് - ഈ ഇളക്കിമറിക്കലിന്റെ ഫലമായുണ്ടാകുന്ന അറിവുമൂലം. സുഖദുഃഖദ്വന്ദങ്ങളിൽ കുടുങ്ങാതിരിക്കുമ്പോൾ, കാമ്യവും അകാമ്യവും ഒരു പോലെ സ്വീകാര്യമാകുമ്പോൾ, സ്വന്തമായി ആരും ഇല്ലാതെയാകുമ്പോൾ, സ്നേഹവും വെറുപ്പും പിൻവാങ്ങുമ്പോൾ, ജീവിതത്തിന്റെ ജീവദ്രാവകമായ കരുണ, അനശ്വരസത്യമായ കരുണ, ഇവയ്ക്കു പകരം സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നു. ഈ കാരുണ്യം സമ്പാദിച്ചാൽ, സാധാരണ നിലയിൽ ഒഴിവാക്കപ്പെടാവുന്ന, നികൃഷ്ട ജീവിയെന്നു കരുതപ്പെടുന്ന, ഒരു തെണ്ടിപ്പട്ടിയെക്കൂടി, ഒരാൾക്ക് ഉപേക്ഷിക്കാൻ സാധ്യമല്ല.

അനന്തമായ മനുഷ്യഹൃദയം അതിലടങ്ങിയ നന്മതിന്മകളോടെ മഥനം ചെയ്താൽ മാത്രം കൈവരിക്കാവുന്ന ഈ അനശ്വരസത്യത്തെയാണ് മഹാഭാരതം അന്വേഷിക്കുന്നത്. മഹാഭാരതം വെറും കേവല സത്യം കൊണ്ടു മാത്രം തൃപ്തിപ്പെടുന്നില്ല. അത് ശാശ്വത സത്യം അന്വേഷിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. മഹാഭാരതത്തിലെ പ്രമുഖ കഥാപാത്രങ്ങൾ കേവല സത്യവും ശാശ്വത സത്യവും തമ്മിലുള്ള ഈ വ്യത്യാസം തിരിച്ചറിയുന്നതിൽ പരാജയപ്പെടുമ്പോൾ, ഏതെങ്കിലും ഒരു അപ്രധാന കഥാപാത്രം, അല്ലെങ്കിൽ ഒരു ഉപകഥയിലെ കഥാപാത്രം, അതു കണ്ടെത്താം, അതു കണ്ടെത്തി അതിനെ വാഴ്ത്താം. ദ്രൗപദിയെ പണയപ്പെടുത്തുമ്പോൾ, ഭീഷ്മരും ദ്രോണരും പ്രതിഷേധിക്കുന്നില്ല. ചൂതുകളിക്കു ശേഷം, ഒരു പണയവസ്തുവെന്ന നിലയിൽ അവൾ സഭയിലേക്കു വിളിക്കപ്പെടുമ്പോൾ, അവർ നിശ്ശബ്ദരാണ്. എന്നാൽ, ദുര്യോധനന്റെ സ്വന്തം സഹോദരൻ വികർണ്ണൻ, പ്രതിഷേധസ്വരമുയർത്തി (II. 61. 11), സ്ത്രീ സ്വത്തോ സമ്പാദ്യമോ അല്ല എന്നും അവളെ പണയവസ്തുവാക്കി ഉപയോഗിക്കരുത് എന്നും പറയുന്നു. അതിനാൽ ആ കളി തന്നെ അസാധുവാണ്. എന്നാൽ കാര്യങ്ങളുടെ നില ഇതു തന്നെയാണെന്നും, വർത്തമാനകാല സന്ദർഭത്തിൽ, സ്ത്രീ സ്വത്താണെന്നും അയാൾക്കു വിശദീകരണം ലഭിക്കുന്നു. എങ്കിൽ, ഈ വർത്തമാനനില, ശാശ്വതമല്ല എന്നാണ് വികർണ്ണന്റെ പ്രതികരണം. എത്ര തന്നെ മറച്ചു വെക്കാൻ ശ്രമിച്ചാലും, സത്യത്തെ കുഴിച്ചുമൂടാൻ കഴിയില്ല എന്ന് വികർണ്ണന്റെ പ്രതിഷേധം വ്യക്തമാക്കുന്നു. അസഹനീയമായ ഒരു സംഭവം, താഴ്ന്നവരിൽ താഴ്ന്നവരെപ്പോലും പ്രതിഷേധസ്വരമുയർത്താനും, കുഴിച്ചു മൂടപ്പെട്ട സത്യത്തെ തുറന്നു കാണിക്കാനുള്ള ധൈര്യം ആർജ്ജിക്കാനും പ്രേരിപ്പിച്ചേക്കാം. എന്തെന്നാൽ നമ്മുടെയെല്ലാം ഉള്ളിലുള്ള തനതായ സത്യമാണ് ആ സത്യം. ജീവിതത്തിന്റെ തന്നെ ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത, വസ്തുതയാണ് ഈ സത്യം. മറ്റു തരത്തിൽ, ജീവിതമാണ്, സ്വന്തം നിലയിൽ, ജീവിതം നയിക്കലാണ്, ആരെയും ആശ്രയിക്കാതെയുള്ള ജീവിതമാണ്, അസംഗജീവിതമാണ് സത്യം എന്നു പറയാം.

ശാന്തിപർവ്വത്തിൽ പട്ടിണിയിലാഴ്ന്ന വിശ്വാമിത്രന്റെ കഥയുണ്ട്. ക്ഷാമകാലം. ഭക്ഷണം തേടി വിശ്വാമിത്രൻ ഒരു കുടിലിൽ എത്തുന്നു. അവിടെ അദ്ദേഹം, ഒരു നായയുടെ പുതുതായി മുറിച്ച തുടക്കഷണം കണ്ടെത്തുന്നു. വിശപ്പു സഹിക്കാനാവാതെ, നായ് മാംസം കഴിക്കാൻ അദ്ദേഹം തയ്യാറാവുന്നു. നായ് മാംസം ഭോജനീയമല്ല എന്നു പറഞ്ഞ് ഗൃഹനാഥൻ അദ്ദേഹത്തെ എതിർക്കുന്നു. ഗൃഹനാഥൻ ചോദിക്കുന്നു: എന്തിന് നിങ്ങൾ സ്വധർമ്മവും എന്റെ ധർമ്മവും നശിപ്പിക്കണം? വിശ്വാമിത്രൻ മറുപടി പറയുന്നു: മരിക്കാൻ പോകുന്ന പൂർണ്ണാരോഗ്യവാനായ ഒരു വ്യക്തിയുടെ ജീവൻ നിലനിർത്തുന്ന യാതൊന്നും അപലപനീയമല്ല.

അറവുകാരന്റെ സ്ഥാപിതതാല്പര്യം വാദം തുടരാൻ അയാളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു: ധർ

മ്മപരിപാലകൻ എന്ന സ്വകല്പിതനിലയിൽ, അയാൾ പറയുന്നു. ഒരു ബ്രാഹ്മണനായ നിങ്ങൾക്ക് നായ് മാംസം തരാൻ എനിക്കെങ്ങനെ കഴിയും? പിന്നെ, എങ്ങനെ ഞാൻ സ്വയം ഇത് കഴിക്കും? ഞാനിത് നിങ്ങൾക്കു തന്ന്, നിങ്ങളെന്നിൽ നിന്നും ഇത് സ്വീകരിച്ചാൽ, നാം രണ്ടു പേരും പാപികളായി നരകത്തിലെത്തും തീർച്ച തന്നെ. വിശ്വാമിത്രൻ മറുപടി പറയുന്നു. ഞാൻ ഈ പാപം ചെയ്യാൻ തയാറാണ്. എന്തെന്നാൽ, ഈ പാപം, എന്റെ ധർമ്മനിഷ്ഠമായ ജീവിതത്തെ രക്ഷിക്കും. ധർമ്മനിഷ്ഠമായ ജീവിതം നയിച്ച്, ധർമ്മാന്വേഷണം നടത്താൻ എനിക്കു സാധിക്കും. അവസാനം അറവുകാരൻ മാംസക്കഷണം വിശ്വാമിത്രനു നൽകി. എന്നാൽ വിശാമിത്രൻ അത് ഒറ്റയ്ക്കു കഴിച്ചില്ല. ആചാരാനുസാരം, അദ്ദേഹം അതിനെ ദൈവങ്ങൾക്കും പിതൃക്കൾക്കും ജീവജാലങ്ങൾക്കും വീതിക്കാനിരുന്നു. മഹാശ്ചര്യം! മഹാത്ഭുതം! മഴ പെയ്യാൻ തുടങ്ങി. രാജ്യം മുഴുവനും ക്ഷാമത്തിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടു. കഥ കേട്ട യുധിഷ്ഠിരൻ അത്യന്തം അസ്വസ്ഥനായി. ഇത്രയും നീചമായ കൃത്യത്തിനു ശേഷം, എങ്ങനെ ഒരാൾക്കു ധർമ്മനിഷ്ഠനായിരിക്കാൻ കഴിയും? യുധിഷ്ഠിരന്റെ ഈ സംശയത്തെ ഭീഷ്മർ ദൂരീകരിക്കുന്നു. ധർമ്മം കേവലമായി നിർവചിക്കാനാവില്ല. ദുർബല ഹൃദയർക്ക് അളക്കാനാവുന്നതല്ല ധർമ്മം. അഗാധമായ ശാസ്ത്ര പഠനത്തിനു ശേഷം മാത്രമേ, ധർമ്മത്തെ പൂർണ്ണമായും മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയൂ.

ജീവിതത്തിന്റെ നിരന്തര പ്രവാഹമാണ് മഹാഭാരതത്തിലെ അത്യുന്നതമായ സത്യം. ജീവിതം ഒരിക്കലും മൃതമാവുന്നില്ല. ജീവിതം വില കെട്ടതാവാം. ജീവിതം അപ്രശസ്തമാവാം. എന്നാലത് ഒരിക്കലും ഇല്ലാതെയാവുന്നില്ല. അത് ഋത സ്വഭാവമുള്ളതാണ്. അതു നിരന്തരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അത് സ്ഥിരമല്ല. അത് നമ്മെ നിരന്തരം സത്യത്തിന്റെ സുവർണ്ണയുഗത്തിലേക്കു നയിക്കുന്നു (*സതോയുഗം*) - ശാശ്വത പ്രവാഹത്തിൽ സംതൃപ്തി കൊള്ളുന്ന കർമ്മത്തിന്റെ സുവർണ്ണയുഗം. (*കൃതഃ സംപദ്യതേ ചരൻ.*)

ധർമ്മവും അധർമ്മവും തമ്മിലെന്ന പോലെ, സത്യവും അസത്യവും തമ്മിൽ യാതൊരു വകഭേദവുമില്ല എന്നതാണ് ഈ സത്യവിചാരത്തിന്റെ പ്രസ്താവ്യമായ സവിശേഷത. എന്തെന്നാൽ കേവലമായ നിലയിൽ, സത്യത്തിന്റെയോ ധർമ്മത്തിന്റെയോ പൂർണ്ണമായ അഭാവം ഒരിക്കലും സാദ്ധ്യമല്ല. എന്നാൽ, സത്യം, അതിന്റെ തനതായ ഗുണങ്ങൾ നഷ്ടപ്പെട്ട്, ജഡമായ അവസ്ഥകൾ ഉണ്ടാവാം. അപ്പോൾ, ആ അനൃതാവസ്ഥ (പ്രപഞ്ച സൃഷ്ടിയിൽ ഋതത്തിന്റെ അഭാവം) സത്യത്തിനെതിരായി നിലകൊള്ളുന്നു, തമസ്സ്, ജ്യോതിസ്സിനെതിരെന്നവണ്ണം.

സത്യം ബ്രഹ്മ തപഃ സത്യം സത്യം സൃജതി ച പ്രജഃ

സത്യേന ധാര്യതേ ലോകാഃ സ്വർഗ്ഗം സത്യേന ഗച്ഛതി

അനൃതം തമസോ രൂപം തമസാ നിയതേഹ്യഥ

തമോ ഗ്രസ്ത ന പശ്യന്തി പ്രകാശം തമസാവൃതം (XII. 183.1-2)

സത്യം വിശാലമായ പ്രപഞ്ചമാണ്, പ്രപഞ്ചാത്മാവാണ്. ശാശ്വതമായി സഞ്ചരിക്കുന്ന ഊർജ്ജമാണ് സത്യം - സൃഷ്ടിയുടെ തത്ത്വം നിലനിർത്തുന്നതും ഉയർത്തുന്നതും. അനൃതം, അധഃപതനഹേതുവായ, ജീവിതപൂർണ്ണതയ്ക്ക് അന്ധത്വം കല്പിക്കുന്ന തമസ്സിന്റെ സ്വഭാവവും. അതുപോലെ, കേവലമായ ധർമ്മ(ശരി)മോ, അധർമ്മ(തെറ്റ്)മോ ഇല്ലാത്തതിനാൽ, ധർമ്മവും അധർമ്മവും തമ്മിൽ യാതൊരു സംഘർഷവും ഇല്ല. തീർച്ചയായും ഉപധർമ്മവും, മഹാധർമ്മവും തമ്മിൽ സംഘർഷമുണ്ട്. പൂർണ്ണ സത്യമാണതിന്റെ പരീക്ഷ. ഗൗതമന്റെയും പുത്രനായ ചിരകാരിയുടെയും കഥ (XII 258) ഇത് ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

ഗൗതമൻ പുത്രനായ ചിരകാരിയോട് അവന്റെ അമ്മ ഒരു വഴി പിഴച്ച സ്ത്രീയാണെന്നു പറഞ്ഞ്, അവളെ കൊല്ലാൻ ആജ്ഞാപിക്കുന്നു. അതിനു ശേഷം, ഗൗതമൻ തപസ്സിനും ധ്യാനത്തിനുമായി വനം പൂകുന്നു. ചിരകാരി എന്നും ഏറെ സമയം ആലോചിക്കുകയും പുനരാലോചിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്വഭാവമുള്ളവൻ. ചിരകാരി ആലോചിക്കുന്നു: അച്ഛന്റെ ആജ്ഞ അനുസരിക്കലാണ് പുത്രന്റെ കടമ. എന്നാൽ, അമ്മയെ രക്ഷിക്കുന്നതും പുത്രന്റെ കടമ തന്നെ. താൻ പുത്രധർമ്മമാണോ അനുസരിക്കേണ്ടത് അതോ സ്വധർമ്മമോ? സ്വന്തം ഭാര്യയെ കാത്തു രക്ഷിക്കുന്ന ഭർത്താവാണ് യഥാർത്ഥ ഭർത്താവ് എന്നു ചിരകാരി തീരുമാനിക്കുന്നു. ഭാര്യക്ക് ഭക്ഷണം നൽകുകയോ, ഭാര്യയെ രക്ഷിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ലെങ്കിൽ, അയാളെ ശരിയായ ഭർത്താവായി കാണാൻ വയ്യ. ഭർത്താവ് ഉപേക്ഷിച്ച സ്ത്രീയെ കുറ്റപ്പെടുത്താനാവില്ല. ഭർത്താവിനെയാണ് ആദ്യം കുറ്റപ്പെടുത്തേണ്ടത്. ഭർത്താവാണ് ഒന്നാം പ്രതി.

അതിനിടയ്ക്ക് അല്പം ശാന്തമായ അവസ്ഥയിൽ ഗൗതമനും പുനരാലോചിക്കുന്നു. പുത്രനോട് സ്വമാതൃഹനനത്തിന് ആജ്ഞാപിക്കുന്നതിൽ, താൻ വീണ്ടുവിചാരമില്ലാതെ പ്രവർത്തിച്ചു എന്നദ്ദേഹം മനസ്സിലാക്കുന്നു. ദ്രുതഗതിയിൽ തിരിച്ചുവന്ന ഗൗതമൻ ഭാര്യ ജീവിച്ചിരിപ്പുണ്ടെന്നു കാണുന്നു. അദ്ദേഹം ചിരകാരിയെ അനുഗ്രഹിക്കുന്നു - ഏതു മാനസികാവസ്ഥയിലും ക്രോധവും വിചാരശൂന്യമായ തീരുമാനവും തെറ്റാണെന്നു പറയുന്നു. അത്തരം ദൗർബല്യങ്ങളും, അഹങ്കാരവും, ആത്മാഭിമാനവും, അപമാനബോധവും ധിക്കാരവും ശരിയോ തെറ്റോ എന്ന് ഓരോരുത്തരും സൂക്ഷമായി ചിന്തിക്കണം. ബുദ്ധിശൂന്യമായ ഒരു കൃത്യത്തിലാണോ താൻ ഏർപ്പെടുന്നതെന്നും അസന്തോഷകരമായ തരത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നത് സ്വധർമ്മമാണോ എന്നും ഓരോരുത്തരും തീരുമാനിക്കണം. ബന്ധുക്കളും സ്നേഹിതന്മാരും പരിചാരകരും സ്ത്രീകളും ചെയ്യുന്ന തെറ്റുകളെ വിലയിരുത്തുമ്പോൾ, എന്തെങ്കിലും ചെയ്യുന്നതിനു മുമ്പ്, അതിസൂക്ഷ്മമായി ആലോചിക്കണം.

അതിനാൽ, ധർമ്മം, തനതുസ്വഭാവം കൊണ്ടുതന്നെ ശാശ്വതമാണ്. അത് സാവധാനം ചരിക്കുന്നു. ധർമ്മം ഒരിക്കലും ത്വരിതഗതിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നില്ല. ധർമ്മം പതിരിനെ അരിച്ചു മാറ്റുന്നു. അതിനാൽ, ധർമ്മം ഒരിക്കലും ത്വരിതപ്രശസ്തിയിലേക്ക് നയിക്കുന്നില്ല, ധർമ്മത്തിൽ പൊടുന്നനെയുള്ള ദർശനങ്ങളോ അത്ഭുതങ്ങളോ ഇല്ല. നിങ്ങളെ അടുത്തറിയുന്നവർ കൂടി, നിയതധർമ്മാനുസാരിയായ നിങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റത്തിൽ അക്ഷമരാവുന്നു, ആശ്ചര്യപ്പെടുന്നു. ധർമ്മം ഒരാളെ ക്ഷമാമൂർത്തിയാക്കുന്നതോടൊപ്പം ഏകാകിയുമാക്കുന്നു. യുധിഷ്ഠിരൻ ഇതിന്റെ പ്രത്യക്ഷമായ ഉദാഹരണമാണ്. എന്നാൽ ധർമ്മം സ്വാന്തനമരുളുന്നു. മേഘത്തെ പിന്തുടരുന്ന ചരിക്കുന്ന നിഴലാണ് ധർമ്മം. ധർമ്മം ഒരിക്കലും സർവ്വനാശം സംഭവിക്കാൻ അനുവദിക്കുകയില്ല. അധർമ്മം ഒരാളെ പെട്ടെന്ന് ഉയർത്തുന്നു. അധർമ്മം അതിവേഗം ശത്രുനാശം ചെയ്യുന്നു. അത് ധനത്തെ ദിനരാത്രങ്ങളിൽ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ നശിപ്പിക്കുമ്പോൾ, അധർമ്മം സ്വന്തം വേരുകളെത്തന്നെ ഉന്മൂലനാശം ചെയ്യുന്നു.

ധർമ്മത്തിന് മരണമില്ല. എന്തെന്നാൽ, സത്യം, നിരന്തരമായി ധർമ്മത്തെ ശുദ്ധീകരിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിലെ ഉണ്മയും നാശമില്ലാത്തതും സത്യസ്ഥിതമത്രേ. മരണം ദേഹത്തിനും അമൃതം സത്യബോധത്തിനും എന്നത്രേ അറിവ്.

അമൃതം ചൈവ മൃത്യുശ്ച ദ്വയം ദേഹേ പ്രതിഷ്ഠിതം

മൃത്യും ആപദ്യതേ മോഹാത് സത്യേനാപദ്യതേമൃതം (XII. 169.28)

ഉത്തമവും അത്യുത്തമവും തമ്മിലെ വ്യത്യാസം മാത്രമാണ് ഇവ തമ്മിലുള്ള അന്തരം. താരതമ്യവ്യത്യാസം മാത്രം വൈരുദ്ധ്യമായിത്തോന്നുന്നു. അവസാനം, തീയതിനുപരി നല്ലതിനെ സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ, എല്ലാ സംഗവും ത്യജിക്കേണ്ടതായി വരുന്നു. എല്ലാറ്റിനെയും ബാധിക്കുന്ന എല്ല അവസ്ഥകളെയും തുല്യമായി കാണണം. ഇത്തരത്തിൽ പ്രവർത്തിച്ചാൽ ധർമ്മമല്ലാതെ മറ്റൊരു വഴിയുമില്ല എന്ന് മനസ്സിലാകും. ഈ ഏകധർമ്മ വൃക്ഷത്തിന്റെ വേരാണ് ശ്രീകൃഷ്ണൻ. ഇതിനൊരു പ്രത്യേക അർത്ഥമുണ്ട്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ സജീവബോധം രണ്ടായി വിഭജിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു - താൻ ആരായിരുന്നോ അതും, താൻ ആരായിത്തീരുമോ അതും. സ്വന്തം ഗുരുവായ ഘോര അംഗിരസ്സിന്റെ ഈ ശിക്ഷണം ആസ്പദമാക്കി ശ്രീകൃഷ്ണൻ ധ്യാനിച്ചു. ജീവിതാമൃതം ആസ്വദിക്കുന്ന യോഗേശ്വരനാണ് ശ്രീകൃഷ്ണൻ. അദ്ദേഹം എല്ലാവരിലുമുണ്ടായിരുന്നു, അദ്ദേഹമായിരുന്നു എല്ലാവരും. എല്ലാവരും ശ്രീകൃഷ്ണനിലേക്ക് ആകർഷിക്കപ്പെട്ടു. യാതൊന്നും തന്നെ ശ്രീകൃഷ്ണനിൽ നിന്നു മറക്കപ്പെട്ടില്ല. സ്രഷ്ടാവും സ്ഥിതികാരിയും അദ്ദേഹമാണ്. എല്ലാ അസത്യങ്ങളേയും അടിയൊഴുക്കുകളേയും അനാവരണം ചെയ്തതും അദ്ദേഹം തന്നെ.

വ്യാസന്റെ മഹാഭാരതം ഒരു ശോകകാവ്യമല്ല. അത്, ശോകജ്ഞാനത്തിന്റെ, ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ കേവലകാരുണ്യത്തിന്റെ മഹാകാവ്യമാണ്. ദൈവികപരമ്പരയിലോ (അവതാരസിദ്ധാന്തം), മറ്റെന്തെങ്കിലുമോ ഉള്ള വിശ്വാസമായി, ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിച്ചാലും, ഈ അറിവിന്റെ നിരന്തരപ്രവാഹത്തിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടാൻ ആർക്കും കഴിയില്ല. അധികം താമസിയാതെ, ഈ ഒഴുക്കിൽ മുങ്ങിപ്പൊന്തി, ഒലിച്ചു പോകണം. ഈ അറിവിലൂടെ മനുഷ്യൻ മനുഷ്യനായിത്തീരുന്നു; ദൈവമോ, രാക്ഷസനോ ആകുന്നില്ല. എന്തെന്നാൽ, ദൈവങ്ങളും മനുഷ്യത്വം നേടാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. മനുഷ്യൻ സർവോത്തമനാണെന്ന് ഇതുകൊണ്ടു വിവക്ഷിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് മനുഷ്യത്വം എന്ന നില, മറ്റുള്ളർക്കായി അനുഭവിക്കൽ എന്ന നില കൈവരുത്തുന്നു. മനുഷ്യത്വം എല്ലാവരേയും സ്വീകരിക്കുന്നു; എല്ലാവരിലും മനുഷ്യത്വം ആഗ്രഹിക്കുന്നു. എല്ലാറ്റിനേയും ഏകീകരിക്കുന്ന വ്യതിരിക്തമായ മനുഷ്യത്വം. ഈ മേളനം, നരനെ, ഉത്തമ നരനായി, നരോത്തമനായി മാറ്റുന്നു.

ശ്രീകൃഷ്ണനെ ഒരു ചരിത്രപുരുഷനായി സ്വീകരിച്ചാലും ഇല്ലെങ്കിലും, (നാം അദ്ദേഹത്തെ ഒരു ചരിത്രപുരുഷനായി കാണാത്തതാണ് നന്ന്, എന്തെന്നാൽ, തത്സമയം അദ്ദേഹം പൂർണ്ണമായും പുരുഷോത്തമനാകുന്നു). അത് മഹാഭാരതത്തിന് അപ്രധാനമാണ്. മഹാഭാരതം ശ്രീകൃഷ്ണനെ ഒരു സങ്കല്പമാക്കുന്നു. എന്തെന്നാൽ, അനശ്വരസത്യത്തിലെ നമ്മുടെ വിദ്യാഭ്യാസമാണ് ശ്രീകൃഷ്ണൻ. ശാശ്വതസത്യത്തിലേക്കുള്ള അന്വേഷണവും അതിന്റെ പ്രാപ്തിയുമാണ് ശ്രീകൃഷ്ണൻ. സ്വജീവിതം മുഴുവൻ അദ്ദേഹം, മറ്റുള്ളവർക്കായി ജീവിച്ചു. എന്നാൽ, മരണമുഹൂർത്തത്തിൽ, അദ്ദേഹം പൂർണ്ണമായും തന്നിലായിരുന്നു. തന്നിൽ നിന്ന് ലോകത്തിലേക്കും, ലോകത്തിൽ നിന്ന് തന്നിലേക്കും - ഈ വൃത്തം മാത്രമാണ്, ശാശ്വതസത്യത്തിലേക്കുള്ള അനന്തമായ പാത. ഒരു വൃത്തം അവസാനിക്കുന്ന ഇടത്ത് മറ്റൊന്ന് തുടങ്ങുന്നു. നേട്ടം നേടാനുള്ള ആഗ്രഹമാവുന്നു. ഒരു ചരിത്ര ദൗത്യവും ഒരിക്കലും പൂർത്തിയാകുന്നില്ല. വാസ്തവത്തിൽ ചരിത്രദൗത്യം എന്നതേയില്ല. അത്തരമൊന്നുണ്ടെങ്കിൽ തന്നെ, അതിന് യാതൊരു പ്രാധാന്യവുമില്ല. അത് പൂർത്തിയായാലും ഇല്ലെങ്കിലും എന്തുണ്ടാവും? സത്യപ്രവാഹത്തിൽ, ചരിത്രത്തിന്റെ കവിതയുണ്ട്, ചരിത്രമില്ല - തീർച്ചയായും ഇന്ന് നാം മനസ്സിലാക്കുന്ന അർത്ഥത്തിലുള്ള ചരിത്രം. മഹാഭാരതം നമ്മെ, വീണ്ടും വീണ്ടും ആലോചിക്കാനും ആലോചിച്ചു കൊണ്ടേയിരിക്കാനും നിർബന്ധിക്കുന്നു. അതത്രേ, മഹാഭാരതത്തിന്റെ പരമോന്നത പ്രാധാന്യം, മഹാഭാരതലക്ഷ്യം. മനുഷ്യനെ

പ്പറ്റി, മനുഷ്യബന്ധങ്ങളെപ്പറ്റി, സാമൂഹ്യഘടനയെപ്പറ്റി, ആന്തരികസംഘർഷങ്ങളെപ്പറ്റി ഉള്ള ചിന്തകൾ, സ്ഥലകാലദേശാനുസരണം എല്ലായ്പ്പോഴും ഉദയം ചെയ്യുന്നു. ഈ അന്വേഷണം, മനുഷ്യഭാരമായോ, മനുഷ്യശാപമായോ, മനുഷ്യവിധിയായോ മഹാഭാരതം കണക്കാക്കുന്നില്ല. മഹാഭാരതം, ഇത്തരം അന്വേഷണത്തെ സത്യത്തിന്റെ തനുസ്വഭാവമായി കാണുന്നു. നിഴലിന്റെ വ്യത്യാസം, പ്രകാശത്തിലെ വ്യത്യാസം മാത്രം.

സത്യത്തിന്റെ സജീവമൂർത്തിയാണ് ശ്രീകൃഷ്ണൻ. യുധിഷ്ഠിരനെ രാജധർമ്മങ്ങൾക്കായി നിയോഗിക്കുന്ന കർമ്മം ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുമ്പ്, ഭീഷ്മർ ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ ഈ സത്യസത്തതികച്ചും അനുയോജ്യമായി സ്വയം ആവാഹിക്കുന്നു:

സത്യമൂർത്തിയായ ശ്രീകൃഷ്ണനായി ഞാൻ എന്നെത്തന്നെ സമർപ്പിക്കുന്നു; ജീവിതത്തിനുമപ്പുറം ജീവിക്കാനുള്ള ആഗ്രഹത്തിൽ നിന്നും ജന്യമായ ഒരു ചലനവ്യവസ്ഥ കൊണ്ട്, സത്യസേതു നിർമ്മിക്കുന്ന കൃഷ്ണനായി, ധർമ്മാർത്ഥപ്രാപ്തിയിലേക്കു നയിക്കാൻ, വ്യത്യസ്ത കർമ്മങ്ങളുപയോഗിച്ച് സത്യസേതു നിർമ്മിക്കുന്ന കൃഷ്ണനായി,

യശ്ചിനോതി സതാം സേതും ഋതേനാമൃത യോഗിനാ

ധർമ്മാർത്ഥവ്യവഹാരാംഗൈസ്തസ്മൈ സത്യമനേ നമഃ

മഹാഭാരതം ഒരു ശോകകാവ്യമല്ല എന്ന് നേരത്തേ നിർദ്ദേശിച്ചിരുന്നു. എന്നിട്ടും മഹാഭാരതം സജ്ജനങ്ങളുടെ ദുരിതങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നു. ദുരിതമനുഭവിക്കാനുള്ള മനുഷ്യവിധിയിൽ, മഹാഭാരതം വിശ്വസിക്കുന്നു എന്ന് ഒറ്റ നോട്ടത്തിൽ തോന്നാം. നമുക്കിത് സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കാം. മാനുഷികദൗർബല്യങ്ങളെ നാടകീയമാക്കാൻ മാത്രം, വിധി എന്ന ആശയം ഉപയോഗിക്കുകയാണിവിടെ. സ്വകർമ്മഫലമായുണ്ടാവുന്ന ദുരിതം അനുഭവിക്കാൻ തയാറല്ലാത്ത ഒരാൾ വിധിയെ ബലിയാടാക്കുന്നു. പ്രത്യേകിച്ചും ദുരിതം അസഹനീയമാവുമ്പോൾ വിധിയെ പഴി ചാരുന്നത് ആശ്വാസാവഹമാണ്. ഉദാഹരണമായി പുത്രഭാര്യ അനുഗ്രഹാശിസ്സുകൾക്കായി സമീപിക്കുമ്പോൾ, കുന്തി പറയുന്നു: മകളേ, ശോഭനഭാവിയുള്ളവരും ഭാഗ്യശാലികളുമായ മക്കളെ പ്രസവിക്കൂ, ധീരരും ജ്ഞാനികളുമായ മക്കളെയല്ല. എന്റെ മക്കൾ വീരന്മാർ, ജ്ഞാനികൾ. എന്നാലവർ ഭാഗ്യം കെട്ടവർ. അവർ വനാന്തരത്തിൽ നിസ്സഹായരായി അലയുന്നു. തന്റെ പൗത്രർ ഭീരുക്കളും മന്ദബുദ്ധികളുമാവണമെന്നല്ല കുന്തിയുടെ ഈ ആഗ്രഹം അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഇത്, തന്റെ മക്കളുടെ വിധിയിൽ, കുന്തിക്കുള്ള അസഹനീയമായ വ്യഥ മാത്രം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ശാന്തിയും സമാധാനവും എന്തെന്ന് അവർ ഒരിക്കലും അറിയില്ലേ? അവൾ ആശ്ചര്യപ്പെടുന്നു. സ്നേഹം നിമിത്തം, ഒരമ്മ എന്നും തന്റെ മക്കളുടെ ഭാവിയോർത്ത് ആകുലപ്പെടുന്നു. ഈ ആകുലത അവളെ ഇപ്രകാരം പറയാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു: നിന്റെ മക്കൾ ഭാഗ്യശാലികളാവട്ടെ; അവരുടെ ധീരതയും ജ്ഞാനവും നിഷ്പ്രയോജനമാവാതിരിക്കാനാണ് ഞാൻ ഈ അനുഗ്രഹം ആദ്യമായി നൽകുന്നത്. മക്കളെക്കരുതിയുള്ള കുന്തിയുടെ ഈ ഹൃദയദൗർബല്യത്തിലൂടെ മഹാഭാരതം, സ്ത്രീസ്നേഹത്തിന്റെ വിശാലത ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. വിധിയെ ന്യായീകരിക്കുകയല്ല ഇതിന്റെ ശരിയായ അർത്ഥം.

മഹാഭാരതത്തിൽ വിധി അതിന്റെ വഴി തുടരുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അത്, സ്വകർമ്മങ്ങളുടെ കണക്കുകൂട്ടലുകൾ കൊണ്ട് മാത്രമാണ്. ആരെങ്കിലും ശപിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, ആ ശാപം, ഒരു തെറ്റിന്റെയോ വിഡ്ഢിത്തത്തിന്റെയോ ഫലം മാത്രമാണ്. ശാപമുണ്ടെങ്കിൽ തീർച്ചയായും ശാപമോക്ഷത്തിനും വഴിയുണ്ട്. സുഷുപ്തമായ സ്വന്തം മനസ്സാക്ഷിയെ ഉണർത്തി ജാഗരൂകമാക്കുകയാണ് ആ വഴി. സജ്ജനങ്ങൾ ദുഃഖിക്കുകയും ദുർജ്ജനങ്ങൾ സുഖി

ക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അത് ക്രൂരനും അന്യായിയുമായ ഒരു ദൈവം നിമിത്തമല്ല. വാസ്തവത്തിൽ സ്വന്തമായ വീക്ഷണങ്ങളും, ധാരണകളും നിമിത്തമാണ് ഒരാൾക്ക് അത്തരത്തിലുള്ള ചിന്തകൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. സമ്പത്ത് സ്വയം അനുഭവിക്കുന്നതിലേ ഒരു നീതിമാൻ അസ്വസ്ഥനാവുന്നുള്ളൂ. അയാൾക്കാവശ്യം ശ്രേയസ്സാണ്, തെറ്റായ വഴിയിലൂടെയുള്ള അഭിവൃദ്ധിയല്ല. തെറ്റ് ചെയ്താലും, സ്വയം തിരുത്താനുള്ള കഴിവ് അയാൾക്കുണ്ട്. അതിനാൽ അയാളുടെ മാർഗ്ഗം, ഋജുവോ ലളിതമോ അല്ല. അന്യരിൽ നിന്ന് താൻ എന്തെങ്കിലും അന്യായമായി കൈയടക്കുന്നുണ്ടോ എന്നും അയാൾ വീണ്ടും വീണ്ടും ആത്മപരിശോധന ചെയ്യുന്നു. താനെന്തെങ്കിലും വിട്ടുവീഴ്ച ചെയ്തിട്ടുണ്ടോ എന്നും, വ്യക്തിപരമായ ഉയർച്ചയ്ക്കു വേണ്ടി താൻ അന്യായിയായ ആരെയെങ്കിലും വണങ്ങിയിട്ടുണ്ടോ എന്നും അയാൾ പുനരാലോചിക്കുന്നു. സമ്പൽസമൃദ്ധിയുടെ സുഖം അയാൾക്കു ഒരിക്കലും കിട്ടിയില്ലെന്നു വരാം. എന്നാൽ, മറ്റുള്ളവർക്ക് ദുരിതം വരുത്താതെ, ദുർജ്ജനങ്ങളെ സേവിക്കാതെ, നന്മയുടെ പാത വെടിയാതെ, അയാൾക്ക് അല്പമെന്തെങ്കിലും ലഭിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അത് തന്റെ ഭാഗ്യമായി അയാൾ കരുതും.

ഒരു നീതിമാന് ദുരിതം ഒഴിച്ചുകൂടാൻ ആവാത്തതാണ്. മഹാഭാരതത്തിൽ സുകൃതങ്ങൾക്ക് പ്രോത്സാഹനമില്ല എന്നോ ദുഷ്കൃതങ്ങൾക്ക് മാപ്പു കൊടുക്കുന്നുണ്ടെന്നോ ഇതിനർത്ഥമില്ല. ദുരിതത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ അവസ്ഥയെ മഹാഭാരതം സാധൂകരിക്കുന്നുമില്ല. മഹാഭാരതത്തിൽ ദുർജ്ജനങ്ങൾ അവരുടെ കർമ്മഫലം അനുഭവിക്കുമ്പോൾ, സജ്ജനങ്ങൾ സുകൃതഫലമനുഭവിക്കുന്നു. അതോടൊപ്പം, മഹാഭാരതം അസൂയ, മദം, ക്രോധം, ദുര, അഹങ്കാരം, ദംഭം എന്നീ ആറു ദുർഗ്ഗുണങ്ങൾ അത്യധികം വേഗം പ്രചരിക്കുന്നവയും, അവയുടെ പരിണാമങ്ങൾ ക്ഷണികങ്ങളുമാണെന്ന് നമ്മെ പഠിപ്പിക്കുന്നു. അവ ഒരാളെ പൊടുന്നനെ പ്രവർത്തിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. അഗ്നി വൈക്കോലിനെയെന്ന പോലെ, അവ ഒരാളെ പെട്ടെന്നു തന്നെ ജ്വലിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ, സദ്ഗുണങ്ങളോ, ശാശ്വതം. അവ സാവധാനം വളരുന്നു. ശരിയായ വഴിയിൽ നിന്ന് വ്യതിചലിച്ചാൽ, നിങ്ങളെ അവ ക്ഷമയോടെ തിരിച്ചുകൊണ്ടുവരുന്നു. മഹാഭാരതമനുസരിച്ച്, മനുഷ്യൻ സദ്ഗുണങ്ങളോ ദുർഗ്ഗുണങ്ങളോ സ്വീകരിക്കാൻ സ്വതന്ത്രനാണ്. ശാശ്വതവും, അനുസ്യൂതവുമായ ശ്രേയസ്സ തേടാനോ, ക്ഷണികവും അപൂർണ്ണവുമായ ഉയർച്ച ആഗ്രഹിക്കാനോ മനുഷ്യന് സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. സമ്പൂർണ്ണ ശ്രേയസ്സ് തേടുന്നവർ, ഒറ്റയ്ക്കുയരാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ല. അവർ അന്യർക്കും ശ്രേയസ്സ് ആഗ്രഹിക്കുന്നു. വലിയ മത്സ്യങ്ങൾ ചെറിയവയെ വിഴുങ്ങുമെന്നത് മഹാഭാരതം അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ഇത് മനുഷ്യർക്ക് യോജിച്ചതാണെന്ന് മഹാഭാരതം കരുതുന്നില്ല. യോഗ്യർ ജീവിക്കുന്ന തത്ത്വം മഹാഭാരതം സാധൂകരിക്കുന്നില്ല; ആ യോഗ്യത മറ്റുള്ളവരെ ബലി കഴിച്ച് നേടിയതാണെങ്കിൽ. യോഗ്യതാ പരീക്ഷണം ക്ഷമയാണെന്ന് മഹാഭാരതം കരുതുന്നു. ക്ഷമയില്ലെങ്കിൽ ബലം കൊണ്ടെന്തു ഗുണം? അധികാരം കൊണ്ടെന്തു ഗുണം?

യോഗ്യതയുടെ ഈ നിർവ്വചനം നിമിത്തം, മഹാഭാരതത്തിലെ നായകൻ, കർണ്ണനോ, ഭീമനോ അല്ല. അർജ്ജുനനും സദ്ഗുണത്തിന്റെ മകുടോദാഹരണമല്ല. ഇതേ കാരണം കൊണ്ട്, തങ്ങളുടെ നിലയിൽ അമൂല്യരാണെങ്കിലും ഹനുമാനോ, ലക്ഷ്മണനോ, ഭരതനോ രാമായണത്തിലെ ഇതിഹാസനായകനാവുന്നില്ല. ഈ രണ്ട് ഇതിഹാസങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം പൗരുഷം തികഞ്ഞവരാണ്. അവർക്കെല്ലാം സ്ഥിര വ്യക്തിത്വവും മറ്റനേകം സദ്ഗുണങ്ങളുമുണ്ട്. എന്നാൽ, ഒരു നായകന്, സ്വകാര്യജീവിതത്തിലും, സാമൂഹ്യജീവിതത്തിലും ഒരൊറ്റ മാനദണ്ഡമേ പാടുള്ളൂ. തന്റേതിനും, തന്റേതല്ലാത്തതിനും

അയാൾ തത്പരനാണ്. സ്വകാര്യങ്ങളിൽ കർക്കശനും, അന്യരിൽ ദയാലുവുമാണദ്ദേഹം. മറ്റുള്ള സദ്ഗുണ സമ്പന്നരായ കഥാപാത്രങ്ങളാരും തന്നെ, ഇത്തരം പ്രതീക്ഷകൾ നിറവേറ്റുന്നില്ല. ഇവയെല്ലാം ഒത്തിണങ്ങുന്നത് രാമനിൽ മാത്രം. ഒരു മഹാമേരുവിനെ ഉയർത്താൻ മാത്രം അദ്ദേഹം ശക്തനല്ലായിരിക്കാം. ഒരു ഐഷികാസ്ത്രത്തിൽ ഹനുമാനെ ലങ്കയിലയക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞില്ലെന്നിരിക്കാം. പന്ത്രണ്ടു സംവത്സരങ്ങൾ, തുടർച്ചയായി രാത്രി മുഴുവനും ഉണർന്നിരിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് സാദ്ധ്യമായില്ലെന്നു വരാം. എല്ലാവരോടും ഭേദമെന്യേ പെരുമാറുന്നതിനാലും, എല്ലായ്പ്പോഴും സ്വന്തം താത്പര്യങ്ങൾക്ക് അതീതനായി വർത്തിക്കുന്നതിനാലും രാമനാണ് നായകൻ. യുധിഷ്ഠിരന് അർജ്ജുനന്റെ വീര്യമോ, ഭീമന്റെ കായബലമോ ഇല്ല. ദാനവീര്യതയിൽ അദ്ദേഹം കർണ്ണനോടും തുല്യനല്ല. അദ്ദേഹം ഭീഷ്മരോളം ത്യാഗിയുമല്ല. എന്നാലും നായകൻ യുധിഷ്ഠിരൻ തന്നെ. എന്തെന്നാൽ, യുധിഷ്ഠിരൻ സർവലോകക്ഷേമതല്പരനാണ്. മറ്റുള്ളവരുടെ വിചാരങ്ങളെ മാനിക്കാനും, അവരുടെ കുറവുകളെ മനസ്സിലാക്കാനും അദ്ദേഹത്തിന് കഴിവുണ്ട്. സ്വന്തം പോരായ്മകളെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം പൂർണ്ണമായും ബോധവാനാണ്. ദുരിതമെന്താണെന്ന് അദ്ദേഹത്തിനറിയാം. തന്റെ അവകാശം ആവശ്യപ്പെടാതിരിക്കുന്നത് ഭീരുത്വമാണെന്നും അദ്ദേഹത്തിനറിയാം. അന്യരുടെ മുതലിനോടുള്ള ആർത്തി, മാനുഷിക സത്യത്തോടുള്ള വഞ്ചനയാണ്.

അങ്ങനെ മഹാഭാരതം വെറുമൊരു മഹാകാവ്യമല്ല. അത് ഒരു യുദ്ധവർണ്ണനയുമല്ല. വാസ്തവത്തിൽ അത് മനുഷ്യന്റെ മഹാദുഷ്കരമായ ജീവിതതീർത്ഥയാത്രയുടെ ഇതിഹാസമാണ്. ഈ ദുരിതപൂർണ്ണമായ യാത്രയിൽ, ചില സമയങ്ങളിൽ, കണ്ണിൽ തിമിരം പൊഴിക്കുന്ന അന്ധകാരമുണ്ട്. എന്നാലൊരു ചെറിയ ദീപം, അക്ഷീണം, നിർഭയം, ഈ അന്ധകാരത്തോട് മല്ലിടുന്നു. ഈ ദീപത്തിന്റെ ആരൂഢം സത്യം, ലാളിത്യമാണതിന്റെ എണ്ണ, ദയയാണതിന്റെ തിരി, ക്ഷമയാണതിന്റെ വെളിച്ചം. അത്യന്തം സൂക്ഷ്മതയോടെ, ഈ ദീപം കൊളുത്തപ്പെടുന്നു. എന്തെന്നാൽ, കർമ്മത്തിൽ എല്ലായ്പ്പോഴും ഇത്രയും ലാളിത്യം മനുഷ്യന്നാവശ്യമില്ല. ഈ ദീപത്തിന്നാവശ്യമായ സത്യത്തിന്റെ ഉറച്ച അടിത്തറ എപ്പോഴും ഉണ്ടായെന്നു വരില്ല. അത്രയും കാരുണ്യം പൊഴിക്കാൻ എപ്പോഴും സാധിച്ചെന്നു വരില്ല; അത് കത്തിത്തീരും വരെ, ക്ഷമിക്കാൻ കഴിഞ്ഞെന്നു വരില്ല. എന്നാലും ആ അന്ധകാരത്തെ എതിർക്കണം. ഈ ദീപം എന്നെന്നും തെളിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതാണ് ആ വെല്ലുവിളി.

ഈ അന്ധകാരത്തിൽ നമുക്ക് വഴി തെറ്റിയാലും നാം സ്വയം അന്ധകാരമായി മാറരുത്. നമ്മെ വീണ്ടും വീണ്ടും കീഴടക്കാൻ പതിയിരിക്കുന്ന അന്ധകാരമാണ്, മഹാഭാരതത്തിന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ, എതിരിടേണ്ട വെല്ലുവിളി. ആ അന്ധകാരത്തിനപ്പുറമെത്തി, അതിനെ കീഴടക്കാൻ മഹാഭാരതം ഉദ്യമിക്കുന്നു. അതിനെ അവഗണിക്കാതെ, അതിനോട് വിട്ടുവീഴ്ച ചെയ്യാതെ, അതിനെ എതിർത്ത് കീഴടക്കാൻ മഹാഭാരതം ശ്രമിക്കുന്നു.

മഹാഭാരതം രണ്ടു വൃക്ഷങ്ങളെപ്പറ്റി പരാമർശിക്കുന്നു എന്ന് നേരത്തെ പ്രസ്താവിച്ചു - മന്യുവൃക്ഷവും (അഗാധമായ ക്രോധം) ധർമ്മവൃക്ഷവും. എന്നാൽ അവ വ്യതസ്ത്യവൃക്ഷങ്ങളല്ല. അവ രണ്ടും ഒന്നായി, പതിനെട്ടു ശാഖകളുള്ള പ്രത്യാശയുടെ ഒരു മഹാവൃക്ഷമായി മാറുന്നു. ഓരോ ശാഖയും (പർവ്വം) രസത്താൽ പോഷിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ രസത്തിന്റെ മധുരമായ കൊടുമുടി, അവസാനത്തെ അഞ്ചു പർവ്വങ്ങളാണ്. ഈ രൂപകം ഏതാണ്ടിപ്രകാരമാണ്.

മഹാഭാരതബീജം സംഗ്രഹ പർവ്വമാണ്. വേരുകൾ പൗലോമ പർവ്വവും ആസ്തികപർവ്വവും. വൃക്ഷത്തിന്റെ തടി, സംഭവപർവ്വം. (ഇവയൊക്കെ, ആദിപർവ്വത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങളാണ്). വൃക്ഷത്തിന്റെ വീതിയും ഉയരവും സഭാപർവ്വം. വൃക്ഷത്തടിയുടെ ഉള്ളിൽ, പക്ഷികളും സർപ്പങ്ങളും താമസിക്കുന്നു. തടിയിലെ കുരുക്കാണ് ആരണ്യപർവ്വം (വനപർവ്വം). പൂർണ്ണവളർച്ചയെത്തിയ തടിയുടെ ഭാഗങ്ങളാണ് വിരാടപർവ്വവും ഉദ്യോഗപർവ്വവും. ശാഖകൾ പന്തലിച്ച് ഭീഷ്മപർവ്വമായി നിൽക്കുന്നു. ഇവയിൽ അസാധാരണമായ ഒരു ശാഖയാണ് ഭഗവദ് ഗീത - അത് നേരെ മേൽപ്പോട്ട് വളരുന്നു. കിരീടം ദ്രോണപർവ്വം. പൂക്കൾ കർണ്ണപർവ്വം. സുഗന്ധം ശല്യപർവ്വം. ഫലങ്ങൾ ഐഷികപർവ്വവും സ്ത്രീപർവ്വവും. ഫലത്തിന്റെ സത്തയാണ് അശ്വമേധപർവ്വം. വിശ്രമസ്ഥലം ആശ്രമവാസികപർവ്വം. ഈ ഇന്ത്യൻ വൃക്ഷം, ഒരു മഴമേഘം പോലെ, മനുഷ്യരാശിക്ക്, നിരന്തരം ശാശ്വതസംതൃപ്തി നൽകും.

മഹാഭാരതവൃക്ഷം, മറ്റൊരു വൃക്ഷത്തിൽ നിന്ന് പ്രചോദനം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു: തലകീഴായി നിൽക്കുന്ന അശ്വത്ഥവൃക്ഷം.

ഊർധ്വമൂലമധഃ ശാഖം അശ്വത്ഥം പ്രാഹുരവ്യയം

മൂലം മേലായ് ശാഖ കീഴായ് ചൊൽവിതശ്വത്ഥമവ്യയം

ഈ വൃക്ഷം സൃഷ്ടിവൃക്ഷമാണ്. ഊർധ്വവൃക്ഷമെന്ന പേരിൽ, അതിന്റെ നാരായ വേരായ നാരായണൻ ആകാശം ലക്ഷ്യമാക്കി മുകളിലേക്കു വളരുന്നു. അതിന്റെ ശാഖകൾ ഭൂമിയിൽ പടരുന്നു. ജ്ഞാനത്തിന്റെ ആദി സ്രോതസ്സായ വേദങ്ങളാണ് അതിന്റെ ശാഖകൾ. വേദം മനസ്സിലാക്കിയ ജ്ഞാനികളാണ് ഈ വൃക്ഷത്തിന്റെ ഇലകൾ - വേദവിത്തുക്കൾ. ഈ വൃക്ഷം അനശ്വരം - അത് വീണ്ടും വീണ്ടും മുറിച്ചു വീഴ്ത്തപ്പെടുന്നു - എന്നാലത് വീണ്ടും വളരുന്നു - സത്വരജസ്തമോ ഗുണങ്ങളായി എല്ലാ ദിക്കുകളിലും പടർന്നു പന്തലിച്ചു കൊണ്ടും, ദിനം തോറും വിഷയസുഖങ്ങൾ, ഇലകളായി വളർന്നും. ദൂരവ്യാപികളായ അതിന്റെ വേരുകളെല്ലാം ദൈനംദിന കർമ്മങ്ങളിൽ ബന്ധപ്പെട്ടു കിടക്കുന്നു.

ഈ വൃക്ഷത്തെ വീണ്ടും വീണ്ടും മുറിച്ചു വീഴ്ത്തുന്നതിനെപ്പറ്റി, ഗീതയും പറയുന്നു. ഈ വൃക്ഷത്തെ വെട്ടി വീഴ്ത്തി പരമപദത്തിലെത്താൻ, നിങ്ങൾക്ക് അസംഗത്തിന്റെ മൂർച്ചയേറിയ വാൾത്തല ആവശ്യമാണ്. ഇവിടെ ഒരു വിരോധാഭാസമുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. - ഈ അനശ്വര വൃക്ഷത്തെ എങ്ങിനെ വെട്ടി വീഴ്ത്തണം? എന്തിനാണിതിനെ വീഴ്ത്തുന്നത്? മുറിച്ചു വീഴ്ത്തൽ എന്താണെന്ന് ആദ്യം മനസ്സിലാക്കണം. അതിന് പടിപടിയായി മുന്നോട്ടു പോകണം.

സ്ത്രീ പർവ്വത്തിൽ (അഞ്ചാമദ്ധ്യായം) വിദുരൻ പറയുന്നു: ഈ ലോകം, ഭീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന, ദുഷ്ടമൃഗങ്ങൾ നിറഞ്ഞ, എല്ലാ വഴികളുടേയും ലാഞ്ചനകൾ പോലും തുടച്ചു മാറ്റുന്ന അന്ധകാരാവൃതമായ ഒരു ഘോരവനമാകുന്നു. വനത്തിനു ചുറ്റും, ഒരു വല. വലയുടെ അറ്റങ്ങൾ പിടിച്ചു കൊണ്ട് ഒരു സ്ത്രീ. എമ്പാടുമുള്ള വൃക്ഷങ്ങളിൽ നിന്നും തൂങ്ങി നിൽക്കുന്ന ഭീമ സർപ്പങ്ങൾ. വനമദ്ധ്യത്തിൽ കൊഴിഞ്ഞുണങ്ങിയ ഇലകൾ കൊണ്ടും വൃക്ഷശാഖകൾ കൊണ്ടും മൂടിയ ഒരു കിണർ. വനത്തിൽ അലഞ്ഞു വഴി തെറ്റിയ ഒരു പഥികൻ, കിണറ്റിൽ വീഴുന്നു. കിണറ്റിൽ തൂങ്ങി നിൽക്കുന്ന വള്ളികൾ അയാളുടെ വീഴ്ച തടഞ്ഞു നിർത്തുന്നു. കാലുകൾ മുകളിലും തല കീഴിലുമായി അയാൾ കിണറിൽ തൂങ്ങി നിൽക്കുന്നു. ആറു മുഖങ്ങളും, പന്ത്രണ്ടു പാദങ്ങളുമുള്ള ഒരു ഭീമഗജം കിണറിന്റെ മുഖത്തിൽ അയാളെ കാത്തു നിൽക്കുന്നു. ആന പകുതി വെളുപ്പും പകുതി കറുപ്പും. കിണറിനുള്ളിൽ, വള്ളികൾക്കുള്ളിൽ ഒരു മഹാസർപ്പം. ഒരു തേൻ കൂട്. തേൻ കൂട്ടിൽ നിന്നും മാധുര്യമേറിയ തേൻ ഇറ്റിറ്റായി

വീഴുന്നു. പഥികനോ, ആരുമില്ലാതെ ഭയചകിതൻ. തൽസമയം അയാളെ താങ്ങി നിൽക്കുന്ന വള്ളികളേയും വൃക്ഷശാഖകളേയും കാർന്നു തിന്നുന്ന കറുത്തതും വെളുത്തതും ആയ എലികളെ അയാൾ കാണുന്നു. അയാൾക്കു ചുറ്റും മൂളിപ്പറക്കുന്ന തേനീച്ചകൾ. എന്നാൽ, വായിൽ ഉറ്റി വീഴുന്ന തേൻ തുള്ളികൾ വീണ്ടും വീണ്ടും അയാളെ കൊതിപ്പിക്കുന്നു. അയാൾക്ക് തേൻ വേണം. നാലു ഭാഗത്തു നിന്നും തനിക്കായി കാത്തു നിൽക്കുന്ന മരണത്തെ അവഗണിച്ച് അയാൾ വീണ്ടും വീണ്ടും തേൻ തുള്ളികളെ കൊതിച്ചു നിൽക്കുന്നു.

വിദുരൻ ഈ ഉപദേശകഥ വിശദീകരിക്കുന്നു (സ്ത്രീ പർവ്വം, ആറാം അദ്ധ്യായം): വൃക്ഷങ്ങളിൽ തൂങ്ങി നിൽക്കുന്ന സർപ്പങ്ങൾ, മനുഷ്യന്റെ വിഢ്ഢിത്തങ്ങൾ. വൃദ്ധത്വം സ്ത്രീ. കിണർ, മനുഷ്യശരീരം. കിണറിലെ ചീറ്റുന്ന സർപ്പം മരണം. പഥികനെ താങ്ങി നിൽക്കുന്ന വള്ളികൾ, ജീവിതാശ. കിണറിന്റെ മുഖത്ത് കാത്തു നിൽക്കുന്ന ആന, കാലം. അതിന്റെ മുഖങ്ങൾ, ആറ് ഋതുക്കൾ. അതിന്റെ പാദങ്ങൾ, പന്ത്രണ്ടു മാസങ്ങൾ. വെളുത്തതും കറുത്തതുമായ എലികൾ ദിനരാത്രങ്ങൾ. കാമങ്ങളാണ് തേനീച്ചകൾ. തേൻ വിഷയാനുഭവങ്ങളും. ഈ ഇരുണ്ട ആഴങ്ങളിൽ നിന്നും, ഈ ഭയാനകമായ കിണറിൽ നിന്നും ആർക്കും നിങ്ങളെ രക്ഷിക്കാനാവില്ല. നിങ്ങൾ സ്വയം രക്ഷ നേടണം.

ഇവിടെ ഈ വൃക്ഷത്തിന് രണ്ട് അർത്ഥങ്ങളുണ്ട്. വൃക്ഷം തണലേകുന്നു, വിശ്രമിക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നു, ഫലവും അമൃതും തരുന്നു. എന്നാൽ, ഈ വൃക്ഷം വിഷയ വൃക്ഷമായി, സംഗവൃക്ഷമായി മാറുകയാണെങ്കിൽ, അത് വേദനയേകുന്നു. അത് ഭയക്കേണ്ടതായി മാറുന്നു. എന്നാൽ, വൃക്ഷമോ, കിണറോ, തേനൂറുന്ന വല്ലികളോ ഇല്ലെങ്കിൽ, നിർഭയനാവാനുള്ള പ്രേരണ നിങ്ങൾക്ക് എവിടെ നിന്ന് കിട്ടും? ഈ സൃഷ്ടിയുടെ സൗന്ദര്യം ഒരാൾക്കു മാത്രം അനുഭവിക്കാനുള്ളതല്ല. ആദരിക്കുകയും സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ട ഒരു ആമന്ത്രണമാണത്. എന്നാൽ, സ്വീകാര്യതയെ കീഴടങ്ങലാക്കി മാറ്ററുത്.

തന്റെ യാതൊരു ഭാഗത്തോടും ബന്ധപ്പെടാതിരിക്കാൻ നിങ്ങളോട് ആവശ്യപ്പെടുന്ന, എന്നാൽ, നിങ്ങളോട് തന്നെ സ്വീകരിക്കാൻ ക്ഷണിക്കുന്ന, വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സൃഷ്ടി വൃക്ഷമാണ് മഹാഭാരതം. വൃക്ഷത്തെ കാണുക, അതിനെ മനസ്സിലാക്കുക, അതിന്റെ ഫലം ആസ്വദിക്കുക, അതിന്റെ തണലിൽ വിശ്രമിക്കുക, പിന്നീട് എഴുന്നേറ്റ് യാത്ര പറയുക. ജ്ഞാനം ഒരാളുടെ മനസ്സിനുള്ളിലെ ഭാരമാവരുത്. ജ്ഞാനം പുരോഗതിയുടെ സ്രോതസ്സാവണം. ജ്ഞാനത്തിൽ പുരോഗമനമില്ല. പുരോഗമനം നിങ്ങളിലാണ്. ജ്ഞാനം, കർമ്മങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്താൻ, നിങ്ങളെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. നിർദ്ദിഷ്ട കർമ്മങ്ങൾ നിറവേറ്റേണ്ടത് നിങ്ങളാണ്.

അധ്യായം 2

ദ്വൈപായനൻ - സത്തയുടേയും പരിണാമത്തിന്റേയും കവി

ജെ. എൽ. മേത്ത

മഹാഭാരതം ഒരു ഇതിഹാസമാണ്. മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ പ്രാവർത്തികമായിട്ടുള്ള നന്മയുടെ ശക്തി, അതിന്റെ സുവർണ്ണകാലത്തിലെ അളവിന്റെ നാലിലൊന്നു മാത്രമായി കുറഞ്ഞ ഇന്നത്തെ യുഗത്തിന് തൊട്ടു മുമ്പിലുണ്ടായിരുന്ന യുഗത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ, പോയ്മറഞ്ഞ ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ, സംഭവങ്ങളെല്ലാം എങ്ങനെ നടന്നു എന്ന് മഹാഭാരതം വിവരിക്കുന്നു. മഹാഭാരതം ഒരു കാവ്യം കൂടിയാണ് - "ആശ്ചര്യങ്ങളുടെ കഥ"- അത് കൃഷ്ണദ്വൈപായനൻ ചമച്ച ഒരു പാവന കഥ, പണ്ഡിതപാമര ഭേദമെന്യേ എല്ലാവർക്കും വേണ്ടി നിർമ്മിച്ച അഞ്ചാം വേദം കൂടിയാണ്. അത്, വർത്തമാനകാലവുമായി സംയോജിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി, ഭൂതകാലം വർണ്ണിക്കുന്നു. സ്വന്തം വനരോദനത്തിന്റെ അപര്യാപ്തതയെക്കുറിച്ച് അറിഞ്ഞുകൊണ്ട്, വരാനിരിക്കുന്ന യുഗത്തിൽ ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ ഭൂലോകസാന്നിദ്ധ്യം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന ഒരു പുതുജീവിതത്തിന് ജന്മം നൽകിക്കൊണ്ട്, അത് ഭാവികാലത്തിലേക്കും സംസാരിക്കുന്നു. വ്യാസശിഷ്യനായ വൈശമ്പായനൻ, വ്യാസസാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ, ജനമേജയന്റെ സർപ്പയാഗത്തിൽ, ഈ ഇതിഹാസം ആദ്യമായി വിവരിച്ചു. ഈ വിവരണം, ഭാഗികമായി, മുഖ്യ ശ്രോതാവിന്റെ ചോദ്യങ്ങളുടെ പ്രതികരണങ്ങളാണ്. അത്തരം വിവരണം, ആ പൂർണ്ണസംവാദത്തിന്റെ അടുത്ത വക്താവിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ആദ്യസംവാദത്തിന്റെ ഒരു ശ്രോതാവായിരുന്ന ഉഗ്രശ്രവസ്സ് എന്ന ഗായകകവിയാണ് ഇദ്ദേഹം. ശൗനകമുനി നടത്തിയ പന്ത്രണ്ടു കൊല്ലം നീണ്ടു നിന്ന മഹായാഗത്തിൽ സംബന്ധിച്ച മുനിമാരുടെ സദസ്സിൽ, ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ഇത് പുനരാഖ്യാനം ചെയ്തു. ആ സദസ്സിലും ആദ്യത്തേതിനോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഒരു സംവാദം നടക്കുന്നു; അങ്ങനെ ഒരു വക്താവിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു വക്താവിലേക്ക്, തലമുറയിൽ നിന്ന് തലമുറയിലേക്ക് കഥ സ്വയം വിപുലമാവുന്നു. തുടക്കം മുതലേ, എവിടേയോ എപ്പോഴോ, ഒരാൾ, മുഖാമുഖം, വക്താവും ശ്രോതാവും, സജീവബന്ധം പുലർത്തി, കഥ മറ്റൊരാളോട് പറയുന്ന സമ്പ്രദായമാണ്, ഇത്തരത്തിലുള്ള വാമൊഴി വിനിമയത്തിന്റെ സവിശേഷത. മഹാഭാരത പഠനത്തിൽ, പാശ്ചാത്യരുടെ

പണ്ഡിതോചിതമായ പങ്കുചേരലിലൂടെ, ഈ ഇതിഹാസത്തിന്റെ ആസ്വാദനത്തിൽ, ഒരു പുതിയ കാലം പിറന്നു - മഹാഭാരതം വായിച്ച്, പഠിച്ച്, വിമർശനപരമായി അപഗ്രഥിച്ച്, വ്യാഖ്യാനിക്കേണ്ട ഒരു ഗ്രന്ഥമായി മാറി. ഈ സമ്പ്രദായം, ആഖ്യാനവുമായി വ്യക്തിബന്ധത്തിനു പകരം, അകൽച്ചയുടെ തോന്നലുളവാക്കുന്നു. ഒരു വിമർശപ്പതിപ്പിന്റെ നിർമ്മാണം, അന്യഭാഷകളിലേക്കുള്ള മൊഴിമാറ്റങ്ങൾ, പ്രബന്ധ രൂപത്തിലുള്ള വിമർശ പഠനങ്ങൾ, മിത്തിക്ക് ഘടകങ്ങളുടെ സമഗ്രവും താരതമ്യ രൂപത്തിലുമുള്ള പഠനങ്ങൾ - മാറി വരുന്ന അഭിരുചികൾക്കും വർത്തമാനകാല വായനക്കാരൻ ഉന്നയിക്കുന്ന പുതിയ ചോദ്യങ്ങൾക്കും പ്രതികരണങ്ങളായ പുനരാഖ്യാനങ്ങൾ ആണ് ഇവയെല്ലാം. സൃഷ്ട്യുന്മുഖരായ നമ്മുടെ എഴുത്തുകാർ, സമീപകാലങ്ങളിൽ എഴുതിയ പുനരാഖ്യാനങ്ങളുടേയും കഥ മറിച്ചൊന്നുമല്ല. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഒരു പുതിയ വായന, ഇപ്പോൾ, സാധ്യവും ആവശ്യവുമാണ്. ഇവ ഭാവിയിലുണ്ടാവാനിരിക്കുന്ന പുതിയ ആഖ്യാനങ്ങളുടേയും വായനകളുടേയും ഭാഗമാവുമെന്നതിന് യാതൊരു സംശയവുമില്ല. ഇതിഹാസസംബന്ധമായി, Prof. von Simonന്റേതുപോലെയുള്ള തുടർച്ചയായ ആഖ്യാനവിമർശനങ്ങളും, ആഖ്യാന ചരിത്ര ഗവേഷണങ്ങളും, ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത, പലപ്പോഴും പ്രകാശം ചൊരിയുന്ന, ഭാഷാപാണ്ഡിത്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ശിലകൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. എന്തായാലും, ഈ ലേഖനം, ഒരു ഗവേഷണ പ്രബന്ധമാണെന്ന് അവകാശപ്പെടുന്നില്ല. മറിച്ച്, ശാസ്ത്രീയതയേക്കാൾ, അധികം, ഭാവനയ്ക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകുന്ന സമീപനത്തോടെ, വിഷയം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന ഒരു ശ്രമമാണിത്.

Alf Hiltebeitel എഴുതിയപോലെ മഹാഭാരതാസ്വാദനം, ആധുനിക യുഗത്തിലെ അതിന്റെ രണ്ടാമത്തെ മഹാചക്രഭ്രമണത്തിലൂടെ കടന്നു പോവുകയാണ്. താരതമ്യ മിത്തോളജിയും, ഇതിഹാസ ഘടനകൾക്കും, മിത്തുകൾക്കും തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങളും ആസ്പദമാക്കിയുള്ള Dumezilന്റെ ഉജ്ജ്വല പഠനങ്ങൾ തിരി കൊളുത്തിയവയാണ് ഇവയിൽ കുറച്ചെല്ലാം. Hiltebeitelന്റെ വാക്കുകളിൽ പറഞ്ഞാൽ ഈ ഇതിഹാസത്തിന് ഇതിന്റെ ഗായകരും കവികളും, അവരുടെ മൗലിക സങ്കല്പങ്ങളും, വിചാരങ്ങളും, ഏറെ സ്ഥിരതയുള്ള ആഖ്യാന മാദ്ധ്യമത്തിലൂടെ, ഒട്ടേറെ സ്ഥിരമായ പ്രതീകങ്ങളും, ആഖ്യാന വിഷയങ്ങളും അടങ്ങുന്ന ഒരു വസ്തും നെയ്തെടുത്തതിൽ നിന്നുളവായ, പ്രത്യേകം എടുത്തു പറയേണ്ടതായ ആന്തര സംയോജനമുള്ളതായി കാണുന്നു. കൂടാതെ, ഈ വസ്തുത, ഇതിഹാസത്തിന്റെ ബിംബാത്മകതയെക്കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ, നിരന്തരം തെളിയിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇത് Hiltebeitel തന്നെ, Madeleine Biardeauവിന്റെ സംഭാവനകളുപയോഗിച്ചും, മുൻ പഠനങ്ങളെക്കാൾ, ഭാരതീയ ആത്മപാരമ്പര്യത്തോട് കൂടുതലടുപ്പമുള്ള അവഗാഢമായ വായനയുപയോഗിച്ചും, സവിസ്തരം പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്തായാലും, ഇതിഹാസത്തിന്റെ മിത്തിക്ക് ഘടകം, സർവവ്യാപകമാണെങ്കിലും, ആഖ്യാനത്തെപ്പോലെത്തന്നെ, കൂടുതൽ വിശാലമായ ഉദ്ദേശ്യത്തിന് ഉപയുക്തമാണ് - മതപരമായ വീക്ഷണത്തിലൂടെ വേണം ഇതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ. ഇതിൽ ഊന്നിക്കൊണ്ട്, James Fitzgerald ആശാവഹമായ ഒരു തുടക്കമിട്ടതായി തോന്നുന്നു.

കാവ്യമെന്ന നിലയിൽ, ഇതിഹാസത്തിന്റെ സമഗ്രപഠനം, പ്രധാനമായ ചിലതൊഴിച്ചാൽ, ഇപ്പോഴും ഒരു ഭാവിയജ്ഞമായി അവശേഷിക്കുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത ഘടകങ്ങളും, ഭാവങ്ങളും - മിത്തിക്ക്, പാവനം, മാനുഷികം, സദാചാരം, വർണ്ണനാത്മകം - യോജിപ്പുള്ള ഒരു സമാഹരണമായി ചേർന്നു നിൽക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്നും, അപ്പോഴേക്കും പുരാതനമായിത്തീർന്ന വേദപാരമ്പര്യം സമാഹരിച്ച്, മാറിയ തന്റെ വ

ർത്തമാനകാലത്തെ പ്രകാശമാനമാക്കാൻ, ഈ ആഖ്യാനം എങ്ങനെ ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നും, എത്തിപ്പിടിക്കാൻ ഉദ്യമിക്കുന്ന ഭാവിയെ അതെങ്ങനെ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു എന്നും, ദൈവികതയുടെ അനശ്വരതയുമായി ബന്ധം പുലർത്തി, മനുഷ്യന്റെ ഭൗതികത എങ്ങനെ നില നിൽക്കുന്നു എന്നും, ഈ പഠനം വിശദീകരിക്കണം. എന്തെന്നാൽ, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ നിർവചനമനുസരിച്ച്, ചരിത്രം കവിതയുടെ വിപരീതമാവുന്ന നിലയിൽ, ഇത് ഒരു ഇതിഹാസമല്ല. ചരിത്രം പ്രത്യേക സംഭവങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ, കവിത, ഒരിക്കൽ എന്തു സംഭവിച്ചു എന്നതിനെക്കാളേറെ, എല്ലായ്പ്പോഴും സംഭവിക്കുന്നതിനെപ്പറ്റി, സാർവലൗകിക തത്ത്വം പ്രതിപാദിക്കുന്നു. കവിത, ഭൂതകാല ബോധത്തോടെ, മാനുഷികാവസ്ഥയെ, അതിന്റെ സങ്കീർണ്ണമായ പൂർണ്ണതയോടെ മനസ്സിലാക്കാൻ, ഭാവികാലത്തേക്ക് എത്തി നോക്കുന്നു. മറ്റെല്ലാ ആഖ്യാനങ്ങളേയും പോലെ, ഭാവിയിലേക്ക്, സജീവമായ എന്തോ ഒന്ന്, സംവേദനം ചെയ്യാൻ മാത്രം കവിത ഭൂതകാലത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്നു. മഹാഭാരതാരംഭത്തിലും, അന്ത്യത്തിലും, വ്യാസൻ ഇക്കഥ പറഞ്ഞുകൊടുത്ത തന്റെ ശിഷ്യരെപ്പറ്റി പറയുന്നു: നാരദൻ ഇക്കഥ ദേവന്മാരെ കേൾപ്പിച്ചു. അസിതദേവലൻ പിതൃക്കളെയും, വ്യാസപുത്രനായ ശുകൻ ഗന്ധർവരെയും, യക്ഷരെയും, രാക്ഷസരെയും, വൈശമ്പായനൻ മർത്ത്യരെയും കേൾപ്പിച്ചു. ഈ വിശാലമായ മഹാസദസ്സിന്റെ വിദൂരമായ കോണുകളിലേക്ക് അയക്കാൻ ഉദ്യമിക്കുന്ന സന്ദേശം എന്താണ്? എന്തൊരാവശ്യം? എന്തു പ്രേരണ?

ഇപ്പോൾ മഹാഭാരതം പാശ്ചാത്യരുടെ ഭാവനയെ പിടിച്ചു പറ്റാൻ തുടങ്ങിയ നിലക്ക്, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കാവ്യമീമാംസയിൽ ശിക്ഷണം നേടിയ സാഹിത്യ തത്പരരായ പണ്ഡിതന്മാർ, അരിസ്റ്റോട്ടിൽ വിവരിച്ച നിലയിൽ കവിതയുടെ ആറു വശങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, ഈ ഇതിഹാസത്തെ ഭാവിയിലൊരുനാൾ പരിശോധിച്ചേക്കാം. (Poetics VI): രാഗം, സാഹിത്യം, പ്രേക്ഷ്യം, വിഷയം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, പശ്ചാത്തലം, ചിന്താമൂലകം, സങ്കല്പം. ഈ അർത്ഥത്തിൽ, ഇതിഹാസത്തിന്റെ കേന്ദ്ര സങ്കല്പം, ആഗ്രഹങ്ങൾ, ആഗ്രഹപൂർത്തി വരുത്തുവാനുള്ള മാർഗ്ഗങ്ങളെ പിന്തുടരൽ, നിയമങ്ങൾക്കും, തത്ത്വങ്ങൾക്കും ഉള്ള മനുഷ്യന്റെ കീഴടങ്ങൽ, ലക്ഷ്യസിദ്ധി കൈവരിക്കാനുള്ള അവശ്യമായ നിബന്ധനകളായി വർത്തിക്കുന്ന നിയമസംഹിതകൾ എന്നിവയാൽ ഭരിക്കപ്പെടുന്ന മനുഷ്യാവസ്ഥയാണ്. അതിനുമപ്പുറം, ത്രിവർഗ്ഗ ചട്ടക്കൂടിനുമുപരിയായി വർത്തിക്കുന്ന ഉന്നത യാഥാർത്ഥ്യത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ബോധത്തിനു മാത്രമേ, ക്ലിപ്തവും മർത്ത്യവുമായ മനുഷ്യാവസ്ഥയ്ക്ക് അർത്ഥപൂർണ്ണത നൽകാൻ കഴിവുള്ളൂ. ഏറെ മുമ്പുണ്ടായ Otto Straussന്റെ പ്രാരംഭ പഠനങ്ങൾക്കു ശേഷം, കാവ്യത്തിന്റെ അവഗാഢമായ പഠനം നടക്കാനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ (GSAI; 24, 1911, pp 309 ff). ഇതിഹാസത്തെ വ്യത്യസ്ത കോണുകളിൽ നിന്നു വീക്ഷിച്ച്, ഇതിലെ നായകന്മാരുടെ സ്വഭാവം മനസ്സിലാക്കി, ഇതിഹാസത്തിലെ നാലു പുരുഷാർത്ഥങ്ങളുടെ സങ്കീർണ്ണങ്ങളായ അപഗ്രഥനോപകരണങ്ങൾക്കും, സമീപകാല കാവ്യശാസ്ത്രത്തിലും, ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിലുമുള്ള വികാരോഷ്മള നവീകരണങ്ങൾക്കും കൂടി ഇവിടെ ഉപയോഗമുണ്ടാവാം.

ഇതിഹാസത്തിന്റെ ആധുനിക വായനക്കാരൻ, ഇതിലെ കാലത്തിന്റെ ഭാഗത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വീക്ഷണം, പ്രയോജനപ്രദമായി പഠിക്കാൻ ഇടയുണ്ട്. മനുഷ്യകാലവും പ്രപഞ്ചകാലവും, കാലത്തിന്റെ അതിവേഗം, പൂർണ്ണ നിശ്ചലതയിലേക്കുള്ള കാലത്തിന്റെ മന്ദഗമനം, കാലത്തിന്റെ അതി ശക്തമായ നീരാളിപ്പിടുത്തം, അതീതത്തിലേക്കുള്ള കാലത്തിന്റെ പുരോഗമനം, അനന്തമായ അതിന്റെ പരിണാമ മദ്ധ്യത്തിലുള്ള ഉണ്മയുടെ ഒരു നോട്ടം,

കാലാഗമനം (ഒരാൾക്കതിനെ ബന്ധിക്കുകയോ, ബന്ധിക്കുന്നതിൽ പരാജയമടയുകയോ ചെയ്യാം). പ്രവചനകാലവും കഥാകാലവും ബന്ധപ്പെടുത്തി, നമുക്കതിനെ വീക്ഷിക്കാം; സംഭവങ്ങളിലും സംഭവവർണ്ണനകളിലുമുള്ള കാലത്തിന്റെ ചുവടു മാറ്റങ്ങളും വഴിത്തിരിവുകളും, പൂർവ്വകഥനങ്ങളും ഒട്ടും കുറവല്ലാത്ത ഉത്തര കഥനങ്ങളും നമുക്ക് വീക്ഷിക്കാം. കാലം ഘടിപ്പിച്ച സമ്പ്രദായം മാത്രമല്ല ഇവിടെ പഠനാർഹം. ഈ ഭീമമായ ചട്ടക്കൂടിന്റെ നിർവചനത്തിൽ കാലം എങ്ങനെ അദ്ധ്യക്ഷം വഹിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്ന കാര്യവും ഒട്ടും അപ്രധാനമല്ല. ഗ്രന്ഥകർത്താവും, വക്താക്കളും കഥാപാത്രങ്ങളും പറയുന്നതിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നതിലും നിഴലിക്കുന്ന കാവ്യത്തിലെ കാലബോധപരിശോധന, കാലം എന്ന വാക്കും അതിനോട് സമാനാർത്ഥമുള്ള മറ്റു വാക്കുകളും, ഇതിഹാസത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള നാനാർത്ഥങ്ങളും കണക്കിലെടുക്കേണ്ടവയാണ്. മഹാഭാരതത്തിന്റെ ഭൂമിശാസ്ത്രം, മാനുഷികവും അമാനുഷികവുമായ വർഗ്ഗ സംസ്കാര ശാസ്ത്രം, അതിലെ വെളിപാടുകൾ, ദിവ്യതയുടെ വെളിപ്പെടുത്തലുകൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം, അതിലെ സ്ഥല ഘടന, കാലവും, കാലത്തിൽ മനുഷ്യന്റെ ബന്ധനവും, മനുഷ്യന്റെ കാലാതീതമായ വളർച്ചയുമായി എങ്ങനെ അടുത്ത ബന്ധം പുലർത്തുന്നു എന്നു വിശദീകരിക്കും. പലപ്പോഴും ദൂതന്മാർ, പ്രക്ഷേപകന്മാർ, കഥാവാഹകർ, മറ്റു ദൈവികവും, അർദ്ധദൈവികവും, രാക്ഷസീയവും, പൈശചികവുമായവർ, സന്നിഗ്ധഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട്, ഉപദേശങ്ങളോ, നിർദ്ദേശങ്ങളോ നൽകി, ചിലപ്പോൾ സംഭവഗതിയെ ചില പ്രത്യേക ദിശയിൽ തിരിച്ചു വിട്ടുകൊണ്ടോ, സംഭവങ്ങളിൽത്തന്നെ പങ്കെടുത്തുകൊണ്ടോ, സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ തകർച്ചയ്ക്കു കാരണഭൂതരാവുന്നു. ഇവരിൽ പ്രധാനി സ്വയം ശ്രീകൃഷ്ണൻ തന്നെ; അന്യനായ ശിവൻ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും അതിക്രമിച്ചു കടക്കുന്നു. ദൈവലോകത്തിനും മനുഷ്യലോകത്തിനും ഇടയിൽ, അക്ഷീണനായ സഞ്ചാരിയായ നാരദനാണ് മറ്റൊരാൾ. എന്നാൽ ഞാനേറ്റവും അഭികാമ്യനായി കാണുന്ന ഇതിഹാസകർത്താവായ വ്യാസന്റെ വ്യക്തിത്വവും ഭാഗവുമാണ് ഞാനിവിടെ ഹ്റസ്വമായെങ്കിലും പരിഗണിക്കാൻ ഉദ്യമിക്കുന്നത്.

ഒന്നാമതായി വ്യാസൻ, ഇതിഹാസ കർത്താവ് മാത്രമല്ല, ധൃതരാഷ്ട്രൻ, പാണ്ഡു, വിദുരൻ എന്നിവരുടെ ജന്മദാതാവുമാണ്. അതിനാൽ അദ്ദേഹം, തന്റെ കഥയിലെ പാത്രങ്ങളുടെ ഉൽക്കർഷത്തിൽ വ്യക്തിപരമായി തത്പരനുമാണ്. തന്റെ ആഖ്യാനത്തിന് രൂപീകരിച്ച കഥക്കനുസരിച്ച്, അവർ പ്രവർത്തിക്കുന്നതു കാണാൻ, അദ്ദേഹം ആശങ്കാകുലനുമാണ്. സത്യവാദി (സത്യം പറയുന്നയാൾ), ബ്രഹ്മവാദി എന്നീ സ്വകല്പനാമങ്ങളോട് കൂറു പുലർത്താനും, മഹാനായ വസിഷ്ഠന്റെ പിൻഗാമിയായ പരാശരമുനിയുടെയും, സത്യവതി(സത്യശീലമുള്ളവൾ)യുടെയും പുത്രനെന്ന തന്റെ സൽകീർത്തി നില നിർത്താനും അദ്ദേഹം തത്പരനാണെന്നും നമുക്ക് പ്രതീക്ഷിക്കാം. " ശ്രുതി ശ്രവിക്കാൻ അർഹതയില്ലാത്തവരുടെ" കർണ്ണപുടങ്ങളിൽ, എത്താനാണ് ഈ " കൃഷ്ണവേദം" നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടത് എന്ന വസ്തുത, തന്റെ മാതാവ്, താണ ജാതിയിലെ ഒരു മുക്കുവ സ്ത്രീയാണ് എന്നതിനോട് ബന്ധമില്ലാത്തതൊന്നുമല്ല. തന്റെ കഥയ്ക്കു പിന്നിൽ അപ്രത്യക്ഷനാവുന്നതിന് പകരം, വ്യാസൻ, കഥയിൽത്തന്നെ പലതവണ കടന്നു വരുന്നു. സംഭവ വിവരണങ്ങളിൽ വ്യാസൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ഉദ്ദേശം മുപ്പതു സന്ദർഭങ്ങളുണ്ടെന്ന് ഞാൻ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്. "കഥ തുടരാനുള്ള ഒരു ഉപാധി"യെന്ന പോലെ, പലപ്പോഴും ഇത് "എവിടെ നിന്നോ" ആണ്, എന്നാൽ എല്ലായ്പ്പോഴുമല്ല. (van Buitenen ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച പോലെ) തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരു വിഷമ സന്ധിയെ നേരിടുമ്പോൾ, ചിലപ്പോൾ അദ്ദേഹം, ഒരല്പം ഉപദേശവുമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. പാണ്ഡവരുടെ ഒന്നാമത്തെ നാടു കടത്തലിൽ, അദ്ദേഹം അവരെ ഏക

ചക്രയിലേക്ക് കൊണ്ടു പോയി, ഒരു മാസത്തിനു ശേഷം താൻ മടങ്ങിവരുന്നതു വരെ, ഒരു ബ്രാഹ്മണ ഗൃഹത്തിൽ താമസിക്കാൻ അവരോട് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. യഥാസമയം മടങ്ങി വന്ന്, ദ്രൗപദീ സ്വയംവരത്തിൽ പങ്കെടുക്കാൻ അദ്ദേഹം അവരെ ഉപദേശിക്കുന്നു. (അവർ ബ്രാഹ്മണരുടെ വേഷത്തിലാണ് പോകുന്നത്). വീണ്ടും യാത്രയിൽ അവരെ അനുഗ്രഹിക്കാനും, അവരുടെ യാത്ര ഉറപ്പു വരുത്താനും, വ്യാസൻ വരുന്നു. അർജ്ജുനൻ ദ്രൗപദിയെ നേടിയ ശേഷം, അവളുടെ വധൂപദവിയെക്കുറിച്ചുള്ള വിവാദം തീരുമാനിക്കാൻ, അവൾ എന്തുകൊണ്ട് എല്ലാ പാണ്ഡവരുടേയും പത്നിയാകണമെന്നും, യഥാർത്ഥത്തിൽ ദ്രൗപദിയും പാണ്ഡവരും ആരാണെന്നും, രഹസ്യമായി അവളുടെ പിതാവിനോട് വിശദീകരിക്കാനും വ്യാസൻ വീണ്ടും വരുന്നു. അവരെല്ലാം തന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിക്കുന്നു എന്ന് അദ്ദേഹം ഉറപ്പു വരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

യുധിഷ്ഠിരന്റെ രാജസൂയ യജ്ഞത്തിൽ കർമ്മങ്ങൾ നിർദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ട്, വ്യാസൻ ബ്രഹ്മാവായി പങ്കെടുക്കുന്നു. എന്നാലദ്ദേഹം തുടർന്നുള്ള നിർഭാഗ്യ സംഭവങ്ങളിൽ നിഷ്പക്ഷനായി നിൽക്കുന്നു. പാണ്ഡവർ തങ്ങളുടെ പതിമൂന്നു കൊല്ലത്തെ വനവാസത്തിനായി വിട പറയുമ്പോൾ, ദുര്യോധനനെ അയാളുടെ ദുരുദ്ദേശ്യങ്ങളിൽ നിന്നും പിന്തിരിപ്പിച്ച് കൗരവരെ സമ്പൂർണ്ണ നാശത്തിൽ നിന്നും രക്ഷിക്കാൻ വ്യാസൻ ധൃതരാഷ്ട്രനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. പിന്നീട് വരാനിരിക്കുന്ന മഹായുദ്ധത്തിൽ, ആവശ്യമായ എല്ലാ ദിവ്യായുധങ്ങളും അർജ്ജുനന് ലഭിക്കുന്നു എന്ന് ഉറപ്പു വരുത്താൻ വ്യാസൻ വീണ്ടും വരുന്നു. ഇന്ദ്രസഭയിൽ, അർജ്ജുനന്റെ ഹ്രസ്വമായ സ്വർഗ്ഗവാസത്തിനിടയിൽ, യുധിഷ്ഠിരനെ തന്റെ തീർത്ഥയാത്രയ്ക്ക് അനുഗ്രഹിക്കാനും, അർജ്ജുനന് സ്വർഗ്ഗത്തിൽ സൗഖ്യമാണെന്ന് യുധിഷ്ഠിരന് ഉറപ്പു വരുത്താനും വ്യാസൻ വീണ്ടും വരുന്നു. പാണ്ഡവർ പതിനൊന്നു കൊല്ലം വനവാസം ചെയ്ത ശേഷം, യുധിഷ്ഠിരനെ നൈരാശ്യത്തിൽ നിന്ന് ഉണർത്താനും, പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാനും, അയാളുടെ അന്തിമ വിജയം പ്രവചിക്കാനും വ്യാസൻ വീണ്ടും വരുന്നു. ദുരിതം മുൻകൂട്ടി അനുഭവിക്കാതെ സമൃദ്ധി ആസ്വദിക്കുന്നത് മർത്ത്യർക്ക് വിധിച്ചതല്ല എന്നദ്ദേഹം പറയുന്നു. തന്റെ അനുവാദത്തോടെ, സഞ്ജയൻ ധൃതരാഷ്ട്രർക്ക് കൃഷ്ണന്റെ ദൈവികസ്വഭാവം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിന് സാക്ഷിയാകാൻ വ്യാസൻ വീണ്ടും എത്തുന്നു. ദുര്യോധന സന്നിധിയിൽ, കൃഷ്ണന്റെ ദിവ്യത്വം പ്രകടമാവുന്നത് കാണാനും വ്യാസനുണ്ട്. പതിനെട്ടു ദിവസം നീണ്ടു നിന്ന യുദ്ധത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ സഞ്ജയന്, തന്റെ അന്ധ രാജാവിന് യുദ്ധസംഭവങ്ങൾ വർണ്ണിക്കാൻ കഴിവു നൽകിയ "ദിവ്യദൃഷ്ടി"യേകാനും, ധൃതരാഷ്ട്രനാഗ്രഹിച്ചാൽ അപ്പോഴും തടയാവുന്ന, വരാനിരിക്കുന്ന ഭീകരനാശത്തെപ്പറ്റി, അവസാനത്തെ താക്കീത് നൽകാനും വ്യാസനെത്തുന്നു. അഭിമന്യു വധാനന്തരം, ദുഃഖ നിമഗ്നനായ യുധിഷ്ഠിരനു മുന്നിൽ, മൃത്യു രഹസ്യത്തേയും, ആവശ്യത്തേയും വിശദീകരിക്കാൻ വ്യാസൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഘടോൽക്കചനെ കർണ്ണൻ വധിച്ച ശേഷം, അർജ്ജുനനെ കൊല്ലാൻ കരുതി വെച്ച അജയ്യമായ ആ ആയുധം, ആ രാക്ഷസനെ ഹനിക്കാൻ ഉപയോഗിച്ചത് എത്ര നന്നായി എന്ന് യുധിഷ്ഠിരനോട് വിശദീകരിക്കാനും വ്യാസൻ വരുന്നു. അർജ്ജുനന് എതിരെ അശ്വത്ഥാമാവ് തൊടുത്തു വിട്ട ദിവ്യായുധത്തിന്റെ പരാജയം, അർജ്ജുനന്റെ ശരിയായ ബ്രഹ്മാസ്ത്രപ്രയോഗത്താൽ എങ്ങനെ സംഭാവ്യമായി എന്നും അർജ്ജുനനും ശിവ സംരക്ഷിതനാണ് എന്നും വിശദീകരിക്കാൻ യുദ്ധഭൂമിയിലെ വ്യാസസാന്നിദ്ധ്യത്തിന് മറ്റൊരു സന്ദർഭം ഒരുക്കുന്നു. പിന്നീട് അശ്വത്ഥാമാവ് ഈ മാരകാസ്ത്രം വീണ്ടും തെറ്റായി പ്രയോഗിച്ചപ്പോഴും, അർജ്ജുനൻ അതിനെ തടഞ്ഞപ്പോഴും വിശദീകരിക്കാനും, കൃഷ്ണന്റെ സഹായ വാഗ്ദാനത്തോടെ ആ വിഷമ പ്രശ്നത്തിന് പരിഹാരം കണ്ടെത്താനും, നാരദനോ

ടൊപ്പം വ്യാസൻ വീണ്ടും വരുന്നു. മുമ്പ്, സഞ്ജയനെ കൊല്ലുന്നതിൽ നിന്നും സാത്യകിയെ പിന്തിരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, വ്യാസൻ യുദ്ധത്തിൽ തികച്ചും പ്രാവർത്തികമായി പങ്കെടുക്കുകയും ചെയ്തു.

ദ്വീപസമാനനായ, അസംഗനും എന്നാൽ, ദയാലുവും ആയ, സ്വാന്തനിപ്പിക്കാൻ മുന്നിലെത്തുന്ന, സമാധാനിപ്പിക്കാൻ മുൻകൈയെടുക്കുന്ന, സ്വന്തം സൃഷ്ടികളായ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഉപദേശിക്കാനെത്തുന്ന (ഉദാഹരണങ്ങളായി തങ്ങളുടെ മക്കൾ യുദ്ധത്തിൽ കൊല്ലപ്പെട്ട ശേഷം, ധൃതരാഷ്ട്രരേയും ഗാന്ധാരിയേയും; രാജധർമ്മപരിപാലനത്തിന് യുധിഷ്ഠിരനേയും), താനവരെ വെറുതെ കളിപ്പിക്കുകയല്ല എന്ന് അവരോട് വിശദീകരിക്കാനെന്നപോലെ അവരുടെ എല്ലാ വിഷമങ്ങൾക്കുമപ്പുറം അവസാനം എല്ലാം ശരിയാകുമെന്ന് അവരെ ആശ്വസിപ്പിക്കുന്ന ഈ ദൈപായനൻ എങ്ങനെയുള്ള ഗ്രന്ഥകർത്താവാണ്? അശ്വമേധയാഗത്തിനാവശ്യമായ സ്വർണ്ണം എവിടെയുണ്ട് എന്ന് യുധിഷ്ഠിരനെ അറിയിക്കാൻ വ്യാസൻ മടങ്ങി വരുന്നു. ശരിയായ സമയത്ത് യാഗം തുടങ്ങാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. യാഗസമാപ്തിയിൽ, ഈ ഭൂമിയെ പൂർണ്ണമായി ദക്ഷിണയായി, യുധിഷ്ഠിരൻ വ്യാസന് നൽകുന്നു. എന്നാൽ പുരോഹിതന്മാർക്കു നൽകേണ്ട സ്വർണ്ണത്തിനു പകരമായി ഭൂമി രാജാവിന് തിരിച്ചു നൽകപ്പെടുന്നു. യുധിഷ്ഠിരൻ രാജ്യഭാരമേറ്റ് പതിനഞ്ചു വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം, തനിക്കും ഗാന്ധാരിക്കും രാജ സൗഭാഗ്യങ്ങളുപേക്ഷിച്ച് വാനപ്രസ്ഥം സ്വീകരിക്കാൻ സമയമായി എന്നു ധൃതരാഷ്ട്രർ തീരുമാനിച്ചു. തൽസമയം വ്യാസൻ ആഗതനായി, അവരെ അതിനനുവദിക്കാൻ യുധിഷ്ഠിരനോടു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. പിന്നീട് താൻ സ്വയം, പാണ്ഡവരാൽ അനുഗതനായി അവരുടെ സുഖക്ഷേമമന്വേഷിക്കാൻ, അവരുടെ ആശ്രമത്തിലേക്കു പോകുന്നു. അവിടെ അദ്ദേഹം യുദ്ധത്തിൽ അവശേഷിച്ചവർക്ക് യുദ്ധത്തിൽ ഹതരായ തങ്ങളുടെ പ്രിയപ്പെട്ടവരേയും, ബന്ധുക്കളേയും കണ്ടുമുട്ടാനുള്ള ദർശനാനുഭൂതിയേകുന്ന മഹാത്ഭുതം സംഭാവ്യമാക്കുന്നു. വ്യാസൻ അന്യർക്ക് അദൃശ്യ വസ്തുതകൾ കാണാനുള്ള ദിവ്യദൃഷ്ടി നൽകുന്ന മൂന്നാമത്തെ അവസരമാണിത്. ഇത്തവണ വർത്തമാനകാലത്തുള്ളതു പോലെ ഭൂതകാലം കാണാൻ - രണ്ടാം തവണ നേരത്തെ പരാമർശിച്ച, സഞ്ജയന് നൽകിയ ദിവ്യദൃഷ്ടി - അതായത് മറ്റൊരിടത്തു നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ കാണാനുള്ള കഴിവ്.

വൈശമ്പായനൻ, ജനമേജയനു പറഞ്ഞു കൊടുത്തതു പോലെ, ഇതിഹാസ കർത്താവിന്റെ ഓരോ ഇടപെടലുകളും ഒരു സൂക്ഷ്മ പരിശോധനയ്ക്കു വിധേയമാക്കേണ്ടതാണ്. എന്നാൽ വ്യാസന്റെ ഒന്നാമത്തെ ദിവ്യദൃഷ്ടിദാനം (ഇത്തവണ യുധിഷ്ഠിരനും, യുധിഷ്ഠിരൻ വഴി അർജ്ജുനനും) കുറച്ചുകൂടി ആഴത്തിൽ അന്വേഷിക്കാൻ ഞാനിഷ്ടപ്പെടുന്നു. പാണ്ഡവർ, അവരുടെ സുദീർഘമായ വനവാസത്തിന്റെ ഒന്നാം ഘട്ടം, ദ്വൈതവനത്തിൽ ചിലവഴിച്ചു. തദവസരം, "ബ്രാഹ്മണത്വം അതിന്റെ അതുല്യമായ ഉൾക്കാഴ്ചയോടും, ക്ഷത്രിയത്വം അതിന്റെ അതുല്യമായ കായബലത്തോടും" (van Buitenen) സഹവസിച്ചു. കൗരവരുടെ ദുർവൃത്തികൾ നിമിത്തം, പാണ്ഡവർ നൈരാശ്യത്തിലും ദുഃഖത്തിലും ആഴ്ന്ന്, നിയമാനുസൃതമായി അവരുടേതായത്, എപ്പോഴെങ്കിലും തിരിച്ചു നേടാനുള്ള ആശ കൈവെടിഞ്ഞ നിലയിലാണ്. ദ്രൗപദിയും ഭീമനും ഇതിനെക്കുറിച്ചെന്തെങ്കിലും ചെയ്യണമെന്ന് വാദിക്കുന്നു. എന്നാൽ, അവർ തക്ക സമയത്തിനായി കാത്തു നിന്നേ പറ്റൂ എന്ന് യുധിഷ്ഠിരൻ മറുപടി പറയുന്നു; എല്ലാവരും വേണ്ടവണ്ണം തയാറെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്, പക്ഷേ എങ്ങനെ എന്ന് യുധിഷ്ഠിരന് അറിയില്ല. ആ നിമിഷത്തിൽ, വ്യാസൻ, "മഹാമുനി, മഹായോഗി, യോഗസിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ കര കണ്ട മഹാ യോഗി" വന്നെത്തുന്നു. യുധിഷ്ഠിരനെ പ്രതിസ്മ

തി എന്ന, വിജയത്തിന്റെ മൂർത്തിമദ്ഭാവമായ വിദ്യ, അഥവാ ജ്ഞാനം, പഠിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹം വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നു.

വ്യാസൻ യുധിഷ്ഠിരനോട് പറയുന്നു. "ഭാഗ്യം നിനക്കനുകൂലമായി വർത്തിക്കുന്ന സമയം വന്നെത്തിയിരിക്കുന്നു. എന്തെന്നാൽ, ഈ വിദ്യ നിന്നിൽ നിന്നു ലഭ്യമായ ശേഷം, അർജ്ജുനൻ അതിനെ തികച്ചും ഫലവത്തായി ഉപയോഗിക്കും. അർജ്ജുനൻ ദേവലോകത്തേക്കു പോകട്ടെ. തന്റെ സൽക്കർമ്മങ്ങളും ധീരതയും നിമിത്തം, അർജ്ജുനന് അവരെ കാണാൻ കഴിയും. എന്തെന്നാൽ, നാരായണസഖാവായ മഹാഋഷി നരൻ ആണയാൾ. ദേവന്മാരിൽ നിന്ന് ദിവ്യായുധങ്ങൾ നേടിയ ശേഷം, അയാൾ സത്കൃത്യങ്ങൾ നിറവേറ്റും." പിന്നീട് യുധിഷ്ഠിരൻ ഈ വിദ്യ സ്വീകരിക്കുന്നു. ശ്രദ്ധയും അഭ്യാസവും ഉപയോഗിച്ച് ആ പുണ്യ മന്ത്രം (ബ്രഹ്മം) നില നിർത്തുന്നു. (III. 37, 20-36). വ്യാസോപദേശമനുസരിച്ച് പാണ്ഡവർ കാമ്യകവനത്തിലേക്കു പോകുന്നു. അവിടെ തക്ക സമയത്ത് അർജ്ജുനനെ മാറ്റി നിർത്തി യുധിഷ്ഠിരൻ പറയുന്നു. " നീ എന്തു ചെയ്യേണ്ടതുണ്ടോ അതിന്റെ സമയം വന്നെത്തി. ദ്വൈപായനനിൽ നിന്ന് ഞാൻ സർവ്വ പ്രപഞ്ചത്തേയും പ്രകാശമാനമാക്കുന്ന, എല്ലാറ്റിനേയും ദൃഷ്ടിഗോചരമാക്കുന്ന (van Buitenenന്റെ മൊഴിമാറ്റത്തിലേതു പോലെ, ദർശനം സൃഷ്ടിക്കുന്നതല്ല) ഒരു ഉപനിഷത്ത് അഥവാ രഹസ്യ ജ്ഞാനം നേടിയിട്ടുണ്ട്. ഈ മന്ത്രം കൈക്കൊണ്ട ശേഷം, ഏകാഗ്ര മനസ്സോടെ, ദേവാനുഗ്രഹം നേടുക. ദീക്ഷയെടുത്ത് ഇന്ദ്ര ദർശനത്തിനായി ഇന്നു തന്നെ പുറപ്പെടുക " (III 38, 1-12).

ആഖ്യാനത്തിൽ പിന്നീടധികമൊന്നും വിശദീകരിക്കാത്ത ഈ " പ്രതിസ്മൃതി"യുടെ അർത്ഥമെന്ത്? ഈ വാക്കിന്റെ നിഘണ്ടുവിലെ അർത്ഥം പുനഃസ്മരണ (മാനസികമായി ഒരു വസ്തുവിലേക്ക് തിരിയുക, അടുക്കുക) എന്നത്രേ. van Buitenen ഒരു തരത്തിലുള്ള മന്ത്രജാലമായി ഇതിനെ മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യുന്നു. ഇത് ഒരുവിധത്തിൽ അപര്യാപ്തമാണ്; ഇതിഹാസത്തിലും ഋഗ്വേദസൂക്തങ്ങളിലും പല തവണ രാക്ഷസരുടേയോ, ഗന്ധർവന്മാരുടേയോ, മന്ത്രജാലവും, ദേവന്മാരെ ആവാഹനം ചെയ്യാനുപയോഗിക്കുന്ന പുണ്യ മന്ത്രങ്ങളും തമ്മിലുള്ള വ്യക്തവും അനന്യവുമായ വ്യത്യാസം കണക്കിലെടുത്താൽ. van Buitenenന്റെ മൊഴിമാറ്റത്തിന്റെ വിമർശനത്തിൽ, Hiltebeitel മാന്ത്രികം, മന്ത്രജാലം തുടങ്ങിയ വാക്കുകളോട് van Buitenenനുള്ള താല്പര്യം എടുത്തു പറയുന്നുണ്ട്. വിദ്യ, ഉപനിഷത്ത്, ബ്രഹ്മം (Paul Thieme പുണ്യ സംയോഗം എന്നു മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യുന്നു), ഇവയൊക്കെ ഒരു വേദ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ഉത്ഭവിച്ച്, ദാർശനികമായ ഉൾക്കാഴ്ച പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു; വസ്തുക്കളുടെ സത്യാവസ്ഥ ദർശിക്കാൻ ഇത് സഹായിക്കുന്നു. വാക്കിന്റേയോ, ഭാഷയുടേയോ, ശക്തിയെ ബ്രഹ്മം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. പ്രത്യേകിച്ച് വേദമന്ത്രം, വസ്തുതകളെ പ്രത്യക്ഷമാക്കി, അവയുടെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവം വെളിവാക്കുന്നു. ഇത്തരുണത്തിൽ, പ്രതിസ്മൃതി എന്നാൽ, യാഥാർത്ഥ്യത്തോടുള്ള സമീപനം, വസ്തുതകളെ അത് വെളിവാക്കുന്ന വാക്കുകളിലൂടെ യാഥാർത്ഥ്യമാക്കി, തത്സമയം തന്നെ, ആ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ നമ്മെ സമീപിക്കാനും സ്വയം വെളിവാക്കാനും പ്രേരിപ്പിക്കൽ എന്നൊക്കെ വിവക്ഷിക്കാം. ഈ വാക്ക്, ക്രിയാരൂപത്തിൽ (പ്രതിസ്മരേതം) ഒരൊറ്റത്തവണ ഋഗ്വേദത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് ഞാൻ കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട് (VII 104 7). ഇന്ദ്രനേയും സോമനേയും കൂട്ടായി അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന വസിഷ്ഠന്റെ ഒരു സൂക്തമാണിത്. ആ ദേവന്മാരോട് പെട്ടെന്നുതന്നെ പ്രത്യക്ഷരായി, മനുഷ്യരുടെ തപസ്വാദ്ധ്യായാനുഷ്ഠാനങ്ങളെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തുകയും, ബലികർമ്മങ്ങളെ തടസ്സപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന രാക്ഷസരെ നശിപ്പിച്ച് മർത്ത്യരെ സംരക്ഷിക്കാൻ അർത്ഥിക്കുന്ന ഒരു സൂക്തം. തിന്മ, ചതി, ദുഷ്കർമ്മങ്ങൾ എന്നീ ദുഃശ

ക്തികളെ നശിപ്പിക്കാൻ, ഉരുവിടേണ്ട ഋഗ്വേദത്തിലെ രക്ഷോഘ്ന മന്ത്രങ്ങളിൽ ഒന്നാണീ മന്ത്രം. സായണഭാഷ്യമനുസരിച്ച്, പ്രതിസ്മൃതി കൊണ്ട് ഇവിടെ അർത്ഥമാക്കുന്നത്, ദേവന്മാരോട് വന്നെത്താനുള്ള അപേക്ഷയാണ്. (പ്രതിസ്മരേതം എന്നത് അഭിഗച്ഛതാം (വന്നെത്തിയാലും) എന്ന് സായണൻ വിശദീകരിക്കുന്നു.). താൻ പഠിച്ച ബ്രഹ്മത്തിലൂടെ, അർജ്ജുനൻ അവരെ സമീപിച്ചതിന് പ്രതികരണമായി, മഹാഭാരതത്തിൽ, അർജ്ജുനനെ സമീപിക്കുന്നത് തീർച്ചയായും ഇന്ദ്രനാണ്, തുടർന്ന് ശിവനും. ഈ വാക്കടങ്ങിയ സൂക്തം, പാണ്ഡവർ വന്നെത്തിയ അവസ്ഥയെ യഥാതഥം പ്രതിഫലിക്കുന്നു. രാക്ഷസരുടെ അംശാവതാരങ്ങളായ കൗരവരാൽ അവർ പീഡിതരാകുന്നു. അവരുടെ ദുശ്ശക്തികളെ നേരിട്ട് പരാജയപ്പെടുത്താൻ, ദേവന്മാരുടെ അനുഗ്രഹത്തോടെ, ദേവന്മാരുടെ അംശാവതാരങ്ങൾ എന്ന തങ്ങളുടെ യഥാർത്ഥരൂപം തക്കസമയം കൈവരിക്കണം. തന്റെ രാജസൂയ യജ്ഞം ആരംഭിക്കുന്നതിനു മുമ്പും, (ഇത്തവണ ബ്രഹ്മവാദിയായ വ്യാസനിൽ നിന്ന് നേരിട്ട്) യുധിഷ്ഠിരൻ ദീക്ഷയെടുത്തതു പോലെ, ദേവന്മാരോട് നേരിട്ട് സമ്പർക്കം പുലർത്താൻ കഴിവു നൽകുന്ന യജ്ഞം തുടങ്ങുന്നതിന് മുമ്പ്, അർജ്ജുനനും ദീക്ഷയെടുക്കുന്നു. കേന്ദ്രക്രതു അഥവാ യുദ്ധയജ്ഞം (പിന്നീട് കർണ്ണൻ കൃഷ്ണനോട് സംസാരിച്ച വാക്കുകളിൽ, ആ യുദ്ധത്തിൽ താൻ സ്വയം ഹോതാവാണ്) ചെയ്യുന്നതിന് പാണ്ഡവരെ ഒരുക്കുന്നു. വ്യാസൻ നൽകിയ ഈ ദിവ്യവിദ്യ മാന്ത്രികമല്ല എന്ന വസ്തുത ആദിപർവ്വത്തിലെ ഒരു സംഭവത്തിനോടുള്ള ഒരു ഹ്രസ്വമായ സൂചനയിൽ നിന്ന് വ്യക്തമാണ്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, ഒരു യഥാർത്ഥ *മാന്ത്രികവിദ്യ* യുദ്ധം ചെയ്യാനുള്ള ആയുധമെന്ന നിലയിൽ ഒരു ഗന്ധർവ്വൻ അർജ്ജുനന് പഠിപ്പിക്കുന്നു; ദിവ്യായുധമായുള്ള, മാന്ത്രികവിദ്യയുടെ വ്യത്യാസം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അംഗാരപർണ്ണ ഗന്ധർവ്വൻ, ഈ വാക്കുകളോടെ, അർജ്ജുനനെ പഠിപ്പിക്കുന്ന ചാക്ഷുസി വിദ്യ ആണിത്. "മനു സോമനും, സോമൻ വിശ്വാവസുവിനും, വിശ്വാവസു എനിക്കും തന്ന ദർശനമന്ത്രജാലമാണിത്. ഈ മന്ത്രമുപയോഗിച്ച്, ത്രിലോകങ്ങളിൽ താൻ കാണാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ആരേയും ഒരാൾക്ക് കാണുവാൻ കഴിയും., തന്റെ ഇച്ഛാനുസരണം, ഏതു പ്രകാരത്തിലും." (I. 158. 40-42) വസിഷ്ഠന്റെ പരമ്പരയിലെ ഒരു ഋഷിയാണ് വ്യാസൻ - ദേവന്മാരിൽ നിന്ന് അല്പം താഴെ, എന്നാൽ സാധാരണ മർത്ത്യരിൽ നിന്ന് ഉയർന്ന്. തീർച്ചയായും ഗ്രന്ഥകർത്താവെന്ന നിലയിലും, ദർശനാനുഭവത്തിന്റെ പരമഗുരുവാണദ്ദേഹം. ഈ അനുഭവം പലപ്പോഴും അദ്ദേഹം മറ്റുള്ളവർക്കും പങ്കിട്ടനുഭവിക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നു.

ഇതിഹാസത്തിലെ ഏറ്റവും ഹൃദയസ്പർശിയായ രംഗങ്ങളിലൊന്നിൽ, (XVI.9) എല്ലാം കഴിഞ്ഞ ശേഷം, ആ മഹായജ്ഞം അതിന്റെ അവസാനത്തെ വഴിപാടുകളും കൈക്കൊണ്ട ശേഷം, ഏകനായി, തന്റെ ആശ്രമത്തിൽ ഇരിക്കുന്ന നിലയിൽ, നാം ദ്വൈപായനനെ അവസാനമായി കാണുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ വേർപാടിനു ശേഷം, വ്യഥിതനായി, യുദ്ധം ചെയ്യാനുള്ള തന്റെ എല്ലാ ശക്തിയും കഴിവും നഷ്ടപ്പെട്ട നിലയിൽ, നിരാശയിലാഴ്ന്ന അർജ്ജുനൻ, തന്റെ അവസാനത്തെ ആശ്രയമെന്ന നിലയ്ക്ക്, വ്യാസന്റെ ആശ്രമത്തിൽ പോയി, മുനിയുടെ മുന്നിൽ, ലളിതമായ ഈ വാക്കുകളോടെ നിൽക്കുന്നു. "ഞാൻ അർജ്ജുനൻ." വ്യാസൻ അയാളെ സ്വാഗതം ചെയ്ത് ഇരിക്കാൻ പറയുന്നു. ഈ ദൈന്യാവസ്ഥയ്ക്ക് കാരണമെന്തെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നു. അർജ്ജുനൻ കഥയെല്ലാം ആ മഹാമുനി - തന്റെ സൃഷ്ടികർത്താവ്, തന്റെ ഗ്രന്ഥകർത്താവ് - യോടു് പറയുന്നു: യാദവനാശം, കൃഷ്ണവിയോഗം, സ്വന്തം അവമതി. പിന്നീടയാൾ പറയുന്നു:"കൃഷ്ണൻ വിട പറഞ്ഞു എന്നു കേട്ട നിമിഷം മുതൽ എനിക്കു ചുറ്റും അന്ധകാരമല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമില്ല. ഈ ലോകത്തിലെ

എന്റെ എല്ലാ ആധാരങ്ങളും നഷ്ടപ്പെട്ടു. ജീവിക്കാൻ എനിക്കൊട്ടും ആഗ്രഹമില്ല. എനിക്കു ത്തമം എന്തെന്ന് ദയവായി പറഞ്ഞു തരൂ". വ്യാസൻ അയാളോട്ട് ദുഃഖിക്കാതിരിക്കാൻ പറയുന്നു; എന്തെന്നാൽ, ഇതെല്ലാം വിധിച്ചതായിരുന്നു. അന്നേരം, ഈ കൃഷ്ണൻ ആദ്യമായി മറ്റേ കൃഷ്ണനെപ്പറ്റി സംസാരിക്കുന്നു:" അദ്ദേഹത്തിന്, ആ ത്രൈലോക്യനാഥന്, ഈ സർവ്വനാശം തടുക്കാമായിരുന്നു; എന്നാലദ്ദേഹം അത് വേണ്ടെന്നു വെച്ചു. അദ്ദേഹം, നിന്നോടുള്ള സ്നേഹം കൊണ്ടു മാത്രം, നിന്റെ സഖിയും വഴികാട്ടിയുമായ പൗരാണിക ഋഷി നാരായണൻ ആയിരുന്നു. ഇക്കാലം, തന്റെ ഭൂലോക കർമ്മം പൂർത്തിയായതിനാൽ, അദ്ദേഹം തിരിച്ചു പോയി. നിനക്കും നിന്റെ സഹോദരന്മാർക്കും വിട പറയേണ്ട സമയം ആഗതമായി. അതാണ് നിങ്ങൾക്ക് ഉത്തമം." ഉത്സാഹിയായ ഒരു ജീവിയെന്ന നിലയിൽ, തന്റെ സ്വന്തം സത്തയുടെ അടിസ്ഥാനമായ നാരായണനിലൂടെ, മനുഷ്യൻ നരനായിത്തീരുന്നു. ഒന്നിൽ രണ്ടായ ഇവർ തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വിവരിച്ചു തീർന്ന നിലയ്ക്ക്, ഗ്രന്ഥകർത്താവും വാദേവതയുടെ സേവകൻ എന്ന തന്റെ നില കൈവെടിയുന്നു; നിശ്ശബ്ദനായി ധ്യാനിക്കുന്ന മുനി എന്ന തന്റെ ശരിയായ അവസ്ഥയിലേക്ക് തിരിച്ചുപോകുന്നു. തന്റെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖ ഭാവന ഉപയോഗിച്ച് - നമുക്ക് ഇതിനെ പ്രതിസ്മൃതി, വസ്തുതകളുടെ സത്യാവസ്ഥ കാണാനും, അവയുടെ സത്യാവസ്ഥയ്ക്ക് രൂപം നൽകാനുമുള്ള കഴിവ് എന്നു വിളിക്കാമോ? - അദ്ദേഹം, കർത്താവെന്ന നിലയിൽ, തന്റെ വരുതിയിൽ പെടാതെ, തന്റെ നിലയെ അതിലംഘിക്കുന്ന കൃഷ്ണനെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മാത്രം ഒഴിച്ച്, തന്റെ ആഖ്യാനത്തിനും, കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും രൂപം നൽകി. തന്റെ കാലത്ത് സംഭവിച്ചതെന്തെന്ന് വിവരിച്ചുകൊണ്ടു, എല്ലായ്പ്പോഴും എന്താണുള്ളതെന്ന് മനുഷ്യന്റെ ഈ ലോക അസ്തിത്വം എന്താണെന്ന് തുറന്നു കാണിക്കാൻ അദ്ദേഹം ഉദ്യമിക്കുന്നു. ക്ഷണികതയുടെ ഭാവിമാനമായി നമുക്ക് എന്തുകൊണ്ട് പ്രതിസ്മൃതിയെ പരിഗണിച്ചുകൂടാ? ഉണ്ടായിരുന്നതിന്റെ സ്മരണയാണ് അനുസ്മൃതിയെങ്കിൽ, ഭാവിയിൽ നമുക്ക് നേരെ വരുന്നതിന്റെ സൂചനയായി, ഉണ്ടായിരുന്നതിൽ നിന്നും, ഉണ്ടാവാനുള്ളതിൽ നിന്നും അന്യമായി, തികച്ചും പുതിയ ഒരു അനുഭവമായി, പ്രതിസ്മൃതിയെ എന്തുകൊണ്ട് കണക്കാക്കിക്കൂടാ?

പരേതനായ J. A. B. van Buitenenന്റെ വാക്കുകളിൽ, കൃഷ്ണദ്വൈപായനൻ, "ഒരു തരത്തിലുള്ള പ്രപഞ്ച മാതുലൻ" മാത്രമാണോ? വാസ്തവത്തിൽ, ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ മാതൃകയിൽ, പ്രപഞ്ചകർത്താവു തന്നെയല്ലേ അദ്ദേഹം? തന്റെ കഥയോടും കഥാപാത്രങ്ങളോടും വായനക്കാരോടും അദ്ദേഹം വിചിത്രമായ ബന്ധം പുലർത്തുന്നു. ഈ പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിൽ, അദ്ദേഹം വായനക്കാരന്റെ മുന്നിൽ, ഒരിക്കലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല, ഒരിക്കലും വായനക്കാരനോട് നേരിട്ട് സംസാരിക്കുന്നില്ല, എല്ലായ്പ്പോഴും ഗ്രന്ഥകർത്താവെന്ന നിലയിൽ മറ്റാരെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തെ പരാമർശിക്കുന്നു. വിചിത്രനായ, ഹാജരല്ലാത്ത, കയ്യൊപ്പില്ലാത്ത ഗ്രന്ഥകർത്താവ്. ഒരു ദെരിദയുടെ തീക്ഷ്ണമായ അപനിർമ്മിതിയ്ക്ക് അർഹനായ കർത്താവ്. സർവ്വവ്യാപിയായ അയാൾ, ഒരിടത്തുമില്ല. സംഭാവ്യമായ പ്രപഞ്ചത്തെപ്പറ്റി വിസ്തരിച്ച് സംസാരിക്കുകയും, ഉണ്മയുടെ സത്യം പ്രതിപാദിക്കാൻ ഉദ്യമിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന കർത്താവ്. അയാളുടെ സത്യമായ വാസസ്ഥാനം, നിശ്ശബ്ദതയുടെ പ്രപഞ്ചം, അന്തർമുഖമായ ധ്യാനം. താൻ ഏറ്റവും എടുത്തു പറയേണ്ടതിനെക്കുറിച്ച് ഏറ്റവും മിതഭാഷിയായ കർത്താവ്. പ്രതിസ്മൃതിയുടെ ഈ ആചാര്യൻ, എന്താണ് സംഭവിക്കാൻ പോകുന്നതെന്നതിനെക്കുറിച്ച് ജ്ഞാനിയാണ്; അക്കഥ മുഴുവൻ, പിന്നീട് തന്റെ പുത്രൻ ശുകൻ, അക്കാലം മർത്ത്യനായ അർജ്ജുനന്റെ പൗത്രനോട് ഒരു പുതുയുഗപ്പിറവിയിൽ വർണ്ണിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹത്തിനറിയാം.

പരേതനായ Michael Foucault ഒരിക്കൽ ചോദിച്ചു: "എന്താണ് ഗ്രന്ഥകർത്താവ്?" എഴുത്തുകാരന്റെ കടമയെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ അപഗ്രഥനത്തോട്, നമുക്ക് ഈ ചോദ്യങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർക്കാം: "അയാൾ എവിടെ?", "അയാൾ എപ്പോൾ?" കൃഷ്ണദ്വൈപായനൻ ഒരു വ്യക്തിനാമമാണ്, വ്യാസൻ എന്നതല്ല. എന്നാൽ, ഈ വ്യക്തിനാമവും, തികച്ചും ഏകവും പരിശുദ്ധവുമല്ല. ദ്വൈപായനൻ, ദ്വീപജാതൻ എന്ന വാക്ക് ദ്വീപസമാനൻ എന്ന വാക്കിന്റെ സൂചന നൽകുന്നു. കൃഷ്ണൻ എന്ന വാക്ക്, കറുത്ത നിറമുള്ളവൻ - നിഗൂഢരഹസ്യമാർന്ന ഒരു ബന്ധത്തിന്റെ സൂചന - അഗാധവും ശക്തവുമായ ഒരു അടിയൊഴുക്ക്. അർജ്ജുന സുഹൃത്തായ (ചിലപ്പോൾ കൃഷ്ണൻ എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന അർജ്ജുനൻ, നരൻ) നാരായണകൃഷ്ണനുമായി ഒരു രഹസ്യ ബന്ധം! ജീവിത മഹദ്ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ കർത്താവിനോട് തന്നെ! വിഷ്ണുപുരാണത്തിൽ (III. 4,5) കൃഷ്ണദ്വൈപായനവ്യാസൻ, സ്വയം നാരായണഭഗവാൻ തന്നെ എന്നു പ്രഖ്യാപിക്കുന്നതിൽ യാതൊരത്ഭുതവുമില്ല.

അധ്യായം 3

മഹാഭാരതത്തിലെ അനൃശംസ്യ സങ്കല്പം

മുകുന്ദ് ലാത്ത്

ഈ സദസ്സിൽ, അസ്തിത്വത്തെയും പരിണാമത്തെയും കുറിച്ച ചില സംഭാഷണങ്ങളുണ്ടായി. എന്നാൽ എന്റെ ലേഖനം, വാസ്തവത്തിൽ ഇതിനെക്കുറിച്ചല്ല. ഏറി വന്നാൽ, ഇത് ജീവിതപൂർണ്ണതയെക്കുറിച്ചാണെന്ന മാത്രം പറയാം. ഒരു തത്ത്വശാസ്ത്രസങ്കല്പമെന്ന നിലയില്ലാതെ, ഒന്ന തുടങ്ങാൻ മാത്രം, സത്തയേയും പരിണാമത്തേയും കുറിച്ച് ഞാൻ അല്പമൊന്ന സംസാരിക്കാം. മഹാഭാരതം നമ്മുടെ ജീവിതത്തിലുണ്ടായിരുന്ന എന്നും, നമ്മുടെ ജീവിതത്തിന്റെ പല തുറകളിലും, മഹാഭാരതം, പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഒരു തരത്തിലുള്ള ഉറവിടമായി വർത്തിക്കുന്ന എന്നും ഞാൻ എടുത്തു പറയാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി, കലയിൽ, പരിവർത്തനത്തിന്റെ ഉറവിടമായി, നാം ഒട്ടേറെ അവസരങ്ങളിൽ മഹാഭാരതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിൽ, മഹാഭാരതം പുതിയ സൃഷ്ടികളുടെ പ്രചോദനമായിട്ടുണ്ട്. മഹാഭാരതം ചിന്തകളുടെ ഉറവിടവും കൂടിയാവാം എന്ന ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു. നവചിന്തകൾക്ക് പ്രചോദനം നൽകുന്നതിന്, നാം ഇന്നേ വരെ മഹാഭാരതം ഉപയോഗിച്ചിട്ടില്ല. മഹാഭാരതം, തീർച്ചയായും, ചിന്താഭരമായ ഒരു കൃതിയാണ്. അത്, വെറുമൊരു ഇതിഹാസം മാത്രമല്ല. വാസ്തവത്തിൽ, മഹാഭാരതത്തിന് എതിരായി ഉയരുന്ന ഒരു വിമർശനം അത് അത്യന്തം ചിന്താവിഷ്ടമാണെന്നതത്രേ. അതിന് ഒരു ഇതിഹാസമാവാൻ കഴിയില്ല; അതിൽ ഒരുപാട് ചിന്തകളുണ്ട്. എന്തായാലും എന്റെ ഉദ്ദേശ്യം, നിങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ, ഒരു തരത്തിലുള്ള കേന്ദ്രചിന്ത, ഒരു കേന്ദ്ര സങ്കല്പം, അതായത് അനൃശംസ്യ സങ്കല്പം അവതരിപ്പിക്കാനാണ്. എനിക്ക് ഇത് ഒരുതരത്തിലുള്ള കണ്ടെത്തലായിരുന്നു - മഹാഭാരതത്തിലെ "അനൃശംസ്യം" എന്താണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ, ഒരുവിധത്തിലുള്ള അന്വേഷണയാത്രയായിരുന്നു എനിക്കിത്. ഈ സങ്കല്പം അടുത്തറിയാൻ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ, എനിക്കുണ്ടായ ആഹ്ളാദാവേശങ്ങളുടെ ഒരംശമെങ്കിലും നിങ്ങൾക്കു പകർന്നുതരാൻ സാധിച്ചാൽ, ഞാൻ വളരെ സന്തോഷിക്കും. ഈ സങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് ഒരു തത്ത്വശാസ്ത്രം മെനഞ്ഞെടുക്കുവാൻ സാധിച്ചു എന്ന ഞാൻ പറയുന്നില്ല; ഇവിടെ ഞാനതിന് ശ്രമിക്കുന്നുമില്ല. അനൃശംസ്യം ഒരു പുതിയ വാക്കാണ്. അഹിംസയെക്കുറിച്ച് കേട്ടേടത്തോളം, നിങ്ങളധികം പേരും ഈ വാക്കിനെക്കുറിച്ച് കേൾക്കാനിടയില്ല.

മഹാഭാരതം സദാചാര പാഠങ്ങളാൽ ഏറെ സമ്പന്നമാണെന്ന് ഞാനിവിടെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. അതിന്റെ സദ്പ്രഭാഷണസമ്പത്തിൽ നിന്ന്, നമ്മുടെ ആധുനിക ഭാഷകൾ ശിക്ഷണം നേടുമെന്ന് ഞാൻ ആശിക്കുന്നു. നമ്മുടെ ഭാഷകളിൽ അത്തരം സമ്പത്തില്ല; അവയ്ക്ക് അത്തരം സമ്പത്തേകുന്ന സങ്കല്പങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് അനൃശംസ്യം.

ഞാനെന്തു ചെയ്യണം, നമ്മളെന്തു ചെയ്യണം എന്ന അനശ്വരമായ സദാചാരപ്രശ്നത്തിന് ഉത്തരം കണ്ടെത്താനുള്ള മനുഷ്യാത്മാവിന്റെ മഹോജ്ജ്വലമായ ഒരു സാഹസിക യാത്രയാണ് മഹാഭാരതത്തിലടങ്ങിയിരിക്കുന്നത് എന്നു ഞാൻ ഊന്നിപ്പറയേണ്ടതില്ല. മഹാഭാരതത്തിന്റെ ഗവേഷണാന്വേഷണങ്ങൾ പണ്ടെന്ന പോലെ ഇന്നും അർത്ഥവത്താണ്. ഈ ചോദ്യത്തിന് ലളിതസാധാരണമായ ഒരുത്തരം ഇല്ല എന്നും നമുക്കറിയാം; എന്തെന്നാൽ, മനുഷ്യകർമ്മക്ഷേത്രം ധർമ്മസങ്കടങ്ങളാൽ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ധർമ്മം മനുഷ്യകർമ്മങ്ങളുടേയും, അവയെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന നിബന്ധനകളുടേയും നടപ്പുകളേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. ആന്തരികമായി, ഇതൊരു ധർമ്മസങ്കടക്ഷേത്രം കൂടിയാണ്. കർമ്മപ്രശ്നങ്ങളുടെ സങ്കീർണ്ണതയെപ്പറ്റി, തികച്ചും ബോദ്ധ്യമുള്ളതിനാൽ, മഹാഭാരതം, നമ്മുടെ കർമ്മങ്ങൾക്ക് നേർവഴി കാണിക്കുവാൻ, ഒന്നിലേറെ പരമോന്നതസദാചാര സങ്കല്പങ്ങൾ - പരമധർമ്മങ്ങൾ - നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒന്നാണ്, ഇതിഹാസത്തിൽ പരോധർമ്മമായി പലപ്പോഴും പ്രശംസിക്കപ്പെട്ട അനൃശംസ്യം. പ്രത്യേകിച്ച്, ഇതിഹാസത്തിൽ പരമധർമ്മമായി, പുകഴ്ത്തപ്പെട്ട മറ്റൊരു പരമോന്നത സദാചാരസങ്കല്പമായ അഹിംസയുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട്, അനൃശംസ്യത്തിന്റെ അർത്ഥം അന്വേഷിക്കാൻ ഒരു ചെറിയ ലേഖനം രചിക്കാനാണ് ഇവിടെ എന്റെ ശ്രമം.

ആരണ്യപർവ്വത്തിൽ ഒരു യക്ഷൻ സംരക്ഷിക്കുന്ന ഒരു ചെറിയ തടാകത്തിന്റെ കഥ (III 296-298) നമുക്കെല്ലാം അറിയാം. ആ തടാകത്തിലെ ഒരിറക്ക് വെള്ളം, യുധിഷ്ഠിരനൊഴിച്ചുള്ള എല്ലാ പാണ്ഡവരേയും കൊന്നു. എന്നാൽ, യക്ഷന്റെ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് മറുപടി നൽകാൻ കഴിഞ്ഞ യുധിഷ്ഠിരൻ, അവരെയെല്ലാം ജീവിതത്തിലേക്ക് തിരിച്ചു കൊണ്ടുവന്നു. യക്ഷൻ ചോദിച്ച ചോദ്യങ്ങളിലൊന്ന് ഇതായിരുന്നു: *കഃച ധർമ്മ പരോ ലോകേ* (III 297. 54). ലോകവാസികളുടെ പരമമായ ധർമ്മം എന്താണ്? യുധിഷ്ഠിരൻ മറുപടി പറഞ്ഞു: *അനൃശംസ്യം പരോ ധർമ്മം*. അനൃശംസ്യമാണ് പരമമായ ധർമ്മം. സംതൃപ്തനായ യക്ഷൻ, നാലു പാണ്ഡവരിൽ, യുധിഷ്ഠിരൻ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും ഒരാൾക്ക് ജീവൻ തിരിച്ചു നൽകാൻ സന്നദ്ധനായി. തന്റെ ഉപസഹോദരനായ നകുലന്റെ ജീവൻ ആവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ട്, യുധിഷ്ഠിരൻ വാസ്തവത്തിൽ അനൃശംസ്യം പാലിച്ചു എന്നു പറയപ്പെടുന്നു. ധർമ്മരാജൻ തന്നെയായിരുന്ന യക്ഷൻ, നകുലൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ യുധിഷ്ഠിരന് ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ടവനോ, ഏറ്റവും ധൈര്യശാലിയോ, ഏറ്റവും ശക്തിശാലിയോ, അല്ല എന്നും, അതിനാൽ തന്റെ സഹോദരന്മാരിൽ വെച്ച് ഏറ്റവും ഉപയോഗകാരിയും അല്ല എന്നും, അയാൾ ശരിയായ സഹോദരൻകൂടി അല്ല എന്നും എടുത്തു പറഞ്ഞുകൊണ്ട് യുധിഷ്ഠിരനെ നിരുത്സാഹപ്പെടുത്താൻ ശ്രമിച്ചു. എന്നാൽ, യുധിഷ്ഠിരൻ തന്റെ തീരുമാനത്തിൽത്തന്നെ ഉറച്ചു നിന്നു. യുധിഷ്ഠിരൻ തന്റെ ധർമ്മം, അതായത് അനൃശംസ്യം വെടിയാൻ തയാറല്ലായിരുന്നു. തന്റെ രണ്ട് അമ്മമാർക്കും - കുന്തിക്കും മാദ്രിക്കും - ജീവനോടെ ഒരു മകൻ ഉണ്ടാവാൻ യുധിഷ്ഠിരൻ ആഗ്രഹിച്ചു, താൻ പറഞ്ഞതാണ് അനൃശംസ്യം എന്നും യുധിഷ്ഠിരൻ നിർബന്ധിച്ചു (III 297, 65-73): പരമോന്നതമായ വീക്ഷണത്തിൽ, അനൃശംസ്യമാണ് പരമമായ ധർമ്മം എന്നു ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് യക്ഷൻ നകുലനെ ജീവിക്കാൻ അനുവദിച്ചു.

അനൃശംസ്യം എന്നതിന്റെ അർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച്, നമുക്ക് ചില സൂചനകൾ, യക്ഷ-യുധിഷ്ഠിര കഥ തരുന്നു. ഇതിഹാസത്തിലുടനീളം, സൂചനകൾ വിപുലീകരിച്ച്, ആഴം നൽകിയിട്ടുണ്ട്. സങ്കല്പങ്ങൾ അന്തർലീനമായ കർമ്മങ്ങളിലൂടെ, സജീവമായ ഒരു കഥയിലൂടെ, മഹാഭാരതം, സദ്സങ്കല്പങ്ങളുടെ അർത്ഥം അനാവരണം ചെയ്യാൻ ഉദ്യമിക്കുന്നു. അവിടെയാണ് അനൃശംസ്യത്തിന്റെ അർത്ഥം അന്വേഷിക്കേണ്ടത്. പ്രത്യേകിച്ചും മഹാഭാരതത്തിന് പുറത്ത്, അതിന് മുമ്പും പിമ്പും ഉള്ള സാഹിത്യത്തിൽ, മഹാഭാരതത്തിലുള്ളേടത്തോളം പ്രാധാന്യം, ഈ വാക്കിനില്ല. നൃശംസമല്ലാത്ത അവസ്ഥ, വീക്ഷണം എന്നാണ് അനൃശംസ്യത്തിന്റെ വാഗർത്ഥം. നൃശംസം എന്ന വാക്ക്, സംസ്കൃത സാഹിത്യത്തിൽ ഏറെ സാധാരണമാണ്. നരനെ ശംസിക്കുന്നയാൾ എന്നാണ് ഇതിന്റെ വാഗർത്ഥം. ഈ അർത്ഥത്തിൽനിന്നും, ദ്രോഹി, വിദ്വേഷി, ക്രൂരൻ, നീചൻ, ദുഷ്ടൻ, ദ്വേഷി മുതലായ അർത്ഥങ്ങളുണ്ടാവുന്നു. അതിനാൽ ഇത്തരം ദോഷങ്ങളില്ലാത്ത വീക്ഷണം എന്ന് അനൃശംസ്യത്തിന് അർത്ഥമുണ്ടാവുന്നു. എന്നാൽ, ഈ വാക്കിന്, വിപരീതസൂചനകളെക്കാളേറെ, അർത്ഥകല്പനകൾ ഉണ്ട്. അത് സന്മനസ്സിനെ, സഹോദരഭാവത്തെ, മറ്റുള്ളവരിൽ അഗാധമായ താത്പര്യത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അനൃശംസ്യത്തോടൊപ്പം, പലപ്പോഴും കാണുന്ന മറ്റൊരു വാക്കാണ് അനുക്രോശം; മറ്റൊരാളുടെ കൂടെ വിലപിക്കുക, മറ്റൊരാളുടെ വേദന അറിയുക, ഈ അർത്ഥകല്പനകളെല്ലാം ഇതിഹാസകഥകളിൽ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ കഥകളിലൂടെത്തന്നെ, ഞാൻ ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ നൽകാം. മിക്കവാറും എല്ലാ കഥകളും ഏറെ പ്രശസ്തങ്ങളാണെന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. അതിനാൽ ഞാൻ അവയുടെ വിശദാംശങ്ങളിലേക്കു കടക്കുന്നില്ല. എന്നാലും ഈ കഥകളെപ്പറ്റിയും, അനൃശംസ്യം എന്ന വാക്ക് ഇവയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളെപ്പറ്റിയും നിങ്ങളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കാൻ ഞാൻ ചില സൂചനകൾ തരാം.

ഒരു വനത്തിൽ, തന്നെ നിസ്സഹായയായി, ഏകയായി, ഉപേക്ഷിച്ച്, കടന്നു കളഞ്ഞ നളനെ അന്വേഷിക്കാൻ ദമയന്തി, രാജദൂതരോട്, അവർ പോകുന്ന സ്ഥലങ്ങളിലെല്ലാം, ഈ സന്ദേശം വിളംബരം ചെയ്യാൻ പറയുന്നു.

അനൃശംസ്യം പരോ ധർമ്മം

ത്വത്ത ഏവ ഹി മേ ശ്രുതം (III 67.15)

(അങ്ങിൽ നിന്നാണ് അനൃശംസ്യമാണ് പരമമായ ധർമ്മം എന്നു ഞാൻ മനസ്സിലാക്കിയത്.) അങ്ങു തന്നെ എനിക്കു പറഞ്ഞുതന്ന അനൃശംസ്യത്തെ, അങ്ങിപ്പോൾ എന്തുകൊണ്ട് വിസ്മരിക്കുന്നു? അവൾ അയാളുടെ അനുക്രോശത്തെപ്പറ്റിയും സംസാരിക്കുന്നു. (III 67.14). അനൃശംസ്യവും അനുക്രോശവും ഒന്നിച്ച് പോവുന്നതായി കാണാം. യഥാർത്ഥത്തിൽ കലി നളനെ ആവേശിച്ചപ്പോൾ, (III 56.3) അനൃശംസ്യത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കാനുള്ള മനഃശ്ശക്തിയാണ് നളന് നഷ്ടമായത്. ഈ കഥ സൂചിപ്പിക്കുന്നതും ഇതാണെന്നു തോന്നുന്നു.

അനൃശംസ്യത്തിന്റെ അർത്ഥം ചിത്രീകരിക്കാൻ, ഭീഷ്മർ, യുധിഷ്ഠിരനോട് പറയുന്ന ഒരു കഥയുണ്ട്. ഭക്ഷണം നൽകി, സന്തോഷിപ്പിച്ച്, തനിക്ക് വാസസ്ഥാനം നൽകിയ ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ പൊത്തിൽ ജീവിച്ച ഒരു തത്തയുടെ കഥയാണിത്. (XIII. 5). ഒരിക്കൽ ഒരു വേടന്റെ വിഷാസ്ത്രം ആ വൃക്ഷത്തിൽ തറച്ചു; അതുണങ്ങുന്നു. വൃക്ഷത്തിൽ താമസിക്കുന്ന എല്ലാ ജീവജാലങ്ങളും വിട പറഞ്ഞിട്ടും തത്ത വൃക്ഷത്തിൽ നിന്ന് മാറാൻ സമ്മതിക്കുന്നില്ല. ഇതാണ് അനൃശംസ്യവും അനുക്രോശവും - ഭീഷ്മർ യുധിഷ്ഠിരനോട് പറയുന്നു. ഇത് പക്ഷേ, വളരെ അതീതമായ ഒരുദാഹരണമാവാം; എന്നാൽ, വസ്തുത സ്ഥാപിക്കാൻ ഇത്

ഉപകരിക്കുന്നു. മഹാഭാരതത്തിന്റെ അന്ത്യഭാഗത്തെ സംഭവവും (XVIII 3, 7-20) ഇതിനോട് സദൃശമാണ്. തന്റെ ഏക സഹചാരിയായ നായക്ക് പ്രവേശനം നിഷേധിക്കപ്പെട്ട സ്വർഗ്ഗത്തിലേക്കു പോകാൻ യുധിഷ്ഠിരൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന സംഭവം. വീണ്ടും, ഇതും, അനൃശംസ്യം കൊണ്ടു തന്നെ; പ്രത്യേകിച്ചും നായ ധർമ്മം തന്നെയായ നിലയ്ക്ക്.

മഹാഭാരതത്തിലെ മറ്റൊരു കേന്ദ്രസങ്കല്പമായ അഹിംസയിൽനിന്നും, ഞാൻ എങ്ങനെ അനൃശംസ്യത്തെ വേർതിരിക്കുന്നു എന്നതിനെപ്പറ്റി അല്പം സംസാരിക്കാം. സുപ്രധാനമായ ഒരു ജീവൽക്കഥയിലൂടെ ധർമ്മത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ചലിക്കുന്ന പ്രതികരണം വിശദമാക്കുന്നതാണ്, തീർച്ചയായും, മഹാഭാരതത്തിന്റെ ശാശ്വതപ്രാധാന്യത്തിന് കാരണമായ വസ്തുതകളിലൊന്ന്. മഹാഭാരതം, സ്വയം അതിനെ ഒരു ധർമ്മസംഹിതയായി കാണുന്നു; അതായത്, ഒരു ധർമ്മവിചാര സമാഹാരം. എന്നാൽ, നമുക്ക് ഒട്ടും ക്ഷാമമില്ലാത്ത മറ്റു ധർമ്മസംഹിതകളിൽ നിന്ന് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണിത്. നമുക്ക് പത്തൊമ്പത് ധർമ്മസംഹിതകളുണ്ട്. ഇവയിൽ മിക്കവയും ഇപ്പോഴും അപ്രകാശിതങ്ങളാണ്. എന്നാൽ ഈ പ്രത്യേക ധർമ്മസംഹിത മറ്റുള്ളവയിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ്. എന്തെന്നാൽ, സജീവമായ ഒരു കഥയിലൂടെ, ധർമ്മത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത സങ്കൽപ്പങ്ങളെ യഥാർത്ഥ സന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ സജീവമാക്കിക്കൊണ്ട്, അത്, ധർമ്മപ്രതിപാദനം ചെയ്യുന്നു. ഈ പ്രത്യേക ധർമ്മസംഹിതയ്ക്ക് മറ്റുള്ളവയേക്കാൾ കൂടുതൽ ആഴം നൽകുന്നത്, ഇതിഹാസ കഥയിൽ, ധർമ്മപ്രതികരണം നെയ്തെടുത്ത ഹൃദയസ്പർശിയായ രീതിയാണ്. ഈ നെയ്ത്ത്, ചരിത്രപരമായി, ഒരു അനന്തരചിന്തയാണെന്ന് പല വിമർശകരും വിചാരിക്കുന്നു. ഈ വിമർശത്തിന്റെ ഗുണവിചാരം ചെയ്യാൻ, ഞാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ല. അനന്തരചിന്തകളെന്ന് വിളിക്കപ്പെടുന്ന ഇവയുടെ അഭാവത്തിൽ, മഹാഭാരതത്തിന്, അതിന്റെ സമ്പത്തിന്റെ ബഹുഭൂരിഭാഗവും നഷ്ടപ്പെടും എന്നു മാത്രമേ ഞാൻ പറയുന്നുള്ളൂ. ധർമ്മത്തോടുള്ള ഒഴിച്ചുകൂടാനാവാത്ത അഭിനിവേശമായും ഇതിനെ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇതിഹാസത്തിന്റെ ആഖ്യാനത്തിൽനിന്നും, ഈ ഘടകം ഒഴിവാക്കാൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ സാധിക്കുമെന്നിരിക്കിലും, ഇത് അവിടെത്തന്നെ ഉണ്ടാവണം എന്നാണെന്റെ അഭിപ്രായം. ഇതിഹാസത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായിത്തന്നെ നാം ഇതിനെ കണക്കാക്കണം. ഇന്ന് നമുക്ക് മഹാഭാരതത്തിന്റെ ഒരു വിമർശപ്പതിപ്പുണ്ട്. പിന്നീട് എന്തെങ്കിലും കൂട്ടിച്ചേർത്ത ശേഷം രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിനേക്കാളും ഉത്തമമായിരിക്കും മൂലപ്രതിപാദ്യം എന്ന ധാരണ ഒരുതരത്തിലുള്ള സാംസ്കാരിക മിഥ്യ മാത്രമാണ്; കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളിലൂടെ, മൂലപ്രതിപാദ്യത്തിന് അതിന്റെ ശക്തി എങ്ങനേയോ നഷ്ടപ്പെടുന്നു എന്നാണ് വിശ്വാസം. എന്നാൽ ഇന്ത്യൻ പാരമ്പര്യം കാണിക്കുന്നത് ഇതല്ല. നമുക്കുണ്ടായിരുന്ന പ്രതിപാദ്യത്തിൽ നിന്നും വാസ്തവത്തിൽ ഏറെയൊന്നും വ്യത്യസ്തമല്ലാത്ത വിമർശപ്പതിപ്പാണ് ഇന്ന് നമുക്കുള്ളത്. വിമർശപ്പതിപ്പ് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ പണ്ഡിതന്മാരും പറഞ്ഞത് ഇതു തന്നെ. അതുകൊണ്ട്, ഏറെ സമ്പന്നമായ പഴയ ആഖ്യാനം തന്നെ നമുക്ക് സ്വീകരിക്കാം. രണ്ടാമതായി മഹാഭാരതത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തരൂപങ്ങളെപ്പറ്റിയും നാം സംസാരിച്ചു. എന്നാൽ, ചില പ്രത്യേക ലക്ഷ്യങ്ങൾക്കായി, വ്യാസൻ ഗണപതിക്കു ചൊല്ലിക്കൊടുത്ത മഹാഭാരതകഥയിലേക്ക് ഞാൻ മടങ്ങുന്നു; അങ്ങനെ ഗ്രന്ഥകർത്താവിൽനിന്ന് നേരിട്ട് പ്രതിപാദ്യം സ്വീകരിക്കുന്നു.

ഇന്ന് മഹാഭാരതത്തിൽ നമ്മെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്ന വസ്തുത, അതിലെ ധർമ്മവിചാരങ്ങളുടെ ആധിക്യമല്ല. പ്രത്യുത ധർമ്മാന്വേഷണത്തിൽ അതിനുള്ള തുറന്ന സമീപനമാണ്. വ്യക്തിതലത്തിലും, സാമൂഹ്യതലത്തിലും, ധർമ്മം എന്താണ് എന്ന ചോദ്യം

തികച്ചും അടിയന്തര ചോദ്യമാവുന്ന, മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ അഗാധമായ പ്രതിസന്ധിക ളുടെ നിമിഷങ്ങൾ, മഹാഭാരതം നമ്മുടെ മുന്നിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി, ദർശനങ്ങളിലൂടെ മനുഷ്യരാശി എന്നെന്നും അന്വേഷിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ലളിതങ്ങളായ ഉത്തരങ്ങൾ മഹാഭാരതം നിർദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. ദർശനവും നിരന്തരം പരിശോധിക്കുകയും പുനഃപരിശോധിക്കുകയും ചേയ്യേണ്ടതാണെന്ന് മഹാഭാരതത്തിനറിയാം. ദർശനത്തെ ന മ്മുടെ സ്വന്തം ജീവിതത്തിൽത്തന്നെ നാം വ്യാഖ്യാനിക്കണം. അനാവരണം ചെയ്യപ്പെട്ട പ്രതിപാദ്യം എന്ന് കരുതപ്പെട്ടതിൽനിന്നും ഉറവെടുത്ത പഴയ ചിന്തകളെ മഹാഭാരതം നിരന്തരം വ്യാഖ്യാനിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

മഹാഭാരതത്തിനോടൊപ്പം ഉറവെടുത്തതാണ് ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന സ്വഭാവം എന്ന് പ റയപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. *ആപസ്തംബധർമ്മസൂത്രം* മഹാഭാരതത്തേക്കാൾ പുരാതനമാണെങ്കിൽ, തീർച്ചയായും അത്തരത്തിലുള്ള ഒരു സമീപനം അതിനുണ്ട്. ഈ സമീപനം പ്രതിഫലി ക്കുന്ന ശ്ളോകങ്ങൾ സാധാരണയായി ഉദ്ധരിച്ചു കാണാത്തത് എന്നെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തി. അതിനാൽ, നിങ്ങളെ അതിൽ തത്പരരാക്കാൻ എനിക്കു സാധിച്ചേക്കും. ധർമ്മം എന്താ ണ് എന്ന ചോദ്യത്തിനുത്തരമായി, ആപസ്തംബൻ താഴെപ്പറയുന്ന വിശിഷ്ടമായ പ്രസ്താവന ചെയ്യുന്നു:(I. 7, 6-8) ധർമ്മവും അധർമ്മവും അവയെന്തെന്ന് സ്വയം നമ്മോട് പറയുന്നില്ല. ഇത് ധർമ്മമാണെന്നും, അത് അധർമ്മമാണെന്നും നമുക്ക് പറഞ്ഞുതരാൻ കഴിവുള്ള ദൈ വങ്ങളോ, ഗന്ധർവ്വന്മാരോ, പിതൃക്കളോ ഇല്ല. ഈ ചോദ്യത്തിന്, ആപസ്തംബൻ സ്വയം നൽകുന്ന ഉത്തരം, ധർമ്മാധർമ്മ വിവേചനം നടത്താൻ നാം പാരമ്പര്യത്തെ അനുവദി ക്കണം എന്നത്രേ. നമ്മുടെ പാരമ്പര്യമാവണം നമ്മുടെ ധർമ്മജ്ഞാന സ്രോതസ്സ്. നമ്മുടെ പാരമ്പര്യമനുസരിച്ചുവേണം, നമ്മുടെ കർമ്മങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കാൻ, എന്നാൽ, ധർമ്മക്ഷേ ത്രത്തിൽ ചോദ്യം ചെയ്യൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയാൽ, ദർശനങ്ങൾ മാത്രമല്ല, പാരമ്പര്യങ്ങളും ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടും.

മഹാഭാരതം അവതരിപ്പിക്കുന്ന സാമൂഹ്യപരിതസ്ഥിതിയിൽ, പാരമ്പര്യം തികച്ചും ഗൗരവാവഹമായി ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. ഞാൻ നിങ്ങൾക്ക് ഒരുദാഹ രണം തരാം. ശാന്തിപർവ്വത്തിൽ തുലാധാരന്റേയും ജാജലിയുടേയും കഥയുണ്ട് (XII 253-256). തുലാധാരൻ, തന്റെ ധർമ്മജ്ഞാനത്തിന് കീർത്തിയാർജ്ജിച്ച സത്യസന്ധനാ യ ഒരു വ്യാപാരിയാണ്. ജാജലി എന്ന ഒരു താപസൻ, തുലാധാരനെ സമീപിക്കാൻ, ആകാശവാണിയാൽ നിർദ്ദേശിതനായി. തുലാധാരൻ, പാരമ്പര്യത്തെ നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്ന ഒരാളാണ്. പരമ്പരാചാരങ്ങളിൽ തുലാധാരൻ യാതൊരു യുക്തിയും കാ ണുന്നില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, നദീപ്രവാഹത്തിൽ പല ഘട്ടങ്ങളായി ആകസ്മികമായി അകപ്പെട്ട്, പിന്നീട് പ്രവാഹമദ്ധ്യത്തിൽ ഒത്തുചേരുന്ന മരക്കഷണങ്ങ ളെപ്പോലെയാണ്, പരമ്പരാചാരങ്ങൾ. നദീപ്രവാഹത്തിൽ അകപ്പെടാനും, പിന്നിട് ഒത്തു ചേർന്ന്, ഒരു യൂഥം നിർമ്മിക്കുവാനും, യുക്തിപരമായ എന്തെങ്കിലും കാരണങ്ങളുണ്ടെന്ന് പറയുന്നത് തികച്ചും അസംബന്ധമാണ്. പാരമ്പര്യത്തെക്കുറിച്ച് ഇതിലും രൂക്ഷമായ വി മർശം ഒരുപക്ഷേ, ഉണ്ടാവാനിടയില്ല. വിസ്താരം, പിന്നീട്, ത്യാഗം, അഹിംസ എന്നീ ആദർശങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയിലേക്ക് വഴിതിരിയുന്നു. ഹിംസാധിഷ്ഠിതമായ സാമൂഹ്യാ ചാരങ്ങളെ തുലാധാരൻ വിമർശിക്കുന്നു. പിൻവലിയലാണ് അദ്ദേഹം ഉപദേശിക്കുന്നത് - ഒരുതരത്തിലുള്ള ഉദാസീനഭാവം. നാം അന്ധരെപ്പോലെ, ബധിരരെപ്പോലെ, ലോക ത്തിൽനിന്നും പിൻവാങ്ങി, സർവ്വ ജീവികളേയും സമദൃക്കായി വീക്ഷിച്ച്, യാതൊന്നും ആഗ്രഹിക്കാതെ, ആരെയും വെറുക്കാതെ, തന്നിൽ തന്നെ ജീവിക്കണം. എങ്കിൽ മാത്രമേ

നമുക്ക് ബ്രഹ്മത്തെ പ്രാപിക്കാൻ കഴിയൂ.

അഹിംസയും അനൃശംസ്യവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തിലേക്ക്, ഇവിടെ, ഞാൻ നിങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കട്ടെ. വാസ്തവത്തിൽ, തുലാധാരൻ, ഉപദേശിക്കാനുദ്യമിക്കുന്ന ആശയം അഹിംസയാണ്. നിവൃത്തിമാർഗ്ഗം, അഥവാ സന്യാസമാർഗ്ഗം എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നതിന്റെ ഒരു കേന്ദ്രസങ്കല്പമാണ് അഹിംസയെന്ന ആദർശം. എന്നാൽ, മഹാഭാരതം, മറ്റെന്തിനെക്കാളുമേറെ, പ്രവൃത്തിമാർഗ്ഗത്തിന്റെ മഹത്തായ ആഖ്യാനമാണ്. നിവൃത്തിമാർഗ്ഗവും അഹിംസയും മഹാഭാരതത്തിന് ആകർഷണീയമാണെങ്കിൽക്കൂടി, മഹാഭാരതം പ്രവൃത്തിമാർഗ്ഗത്തിനു വേണ്ടി വാദിക്കുന്നു. എന്തെന്നാൽ പൂർണ്ണ അഹിംസ പരിശീലിക്കാനാവില്ല. എന്തെന്നാൽ, ഗൃഹസ്ഥധർമ്മവും രാജധർമ്മവും പരിപാലിക്കാൻ, അല്പമെങ്കിലും ഹിംസ ആവശ്യമാകുന്ന നിലയിലാണ് മനുഷ്യസ്ഥിതി. അതുകൊണ്ട്, മഹാഭാരതം, അഹിംസയല്ല, അനൃശംസ്യമാണ് അനുശാസിക്കുന്നത്. ഈ ഇതിഹാസത്തിലെ പരമോന്നത സങ്കല്പങ്ങളിലൊന്നാണ് അനൃശംസ്യം - പ്രവൃത്തിമാർഗ്ഗത്തിലേക്ക് ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ അഹിംസയാണ് അനൃശംസ്യം.

അധ്യായം 4

മഹാഭാരതം നാട്യത്തിൽ - പാരമ്പര്യവും രൂപങ്ങളും

സുരേഷ് അവസ്തി

രാമായണത്തെപ്പോലെ മഹാഭാരതപാരമ്പര്യത്തിനും നാലു വശങ്ങളുണ്ട് - വായ്മൊഴി, വരമൊഴി, ചിത്രം, നാട്യം. വിനിമയത്തിന്റെയും പരസ്പര സമ്പർക്കത്തിന്റെയും സജീവ ബന്ധത്തിൽ ഇവയെല്ലാം സഹവർത്തിച്ചു വരുന്നു. പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണമായ ഈ മാതൃകകളിൽ, ഇതിന്റെ തനി സ്വഭാവവും, ജനങ്ങളുടെ ജീവിതരീതിയിലും, സംസ്കാരരൂപങ്ങളിലും കലയിലും ഇതിന്റെ പങ്കും (ഒരുവന്) കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. നാട്യപാരമ്പര്യം ഇതിഹാസത്തോളം തന്നെ പഴക്കമുള്ളതാണ്. ഇതിഹാസപാരായണത്തോടെ അതാരംഭിച്ചു. ഇതിഹാസ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും സമ്പന്നവും വ്യതിയാനമുള്ളതുമായ വശവും വായ്മൊഴി തന്നെ. അത്, പലപ്പോഴും സാഹിത്യ പാരമ്പര്യത്തിൽ നിന്നും വ്യതിചലിച്ചുകൊണ്ട്, ഇതിഹാസ കഥാപാത്രങ്ങളെ പുതിയ ഭാവങ്ങളിലും വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലും ആവിഷ്കരിച്ച്, പല സംഭവങ്ങളെയും വ്യത്യസ്ത രൂപങ്ങളിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു.

നാട്യ പാരമ്പര്യം, വായ്മൊഴി-വരമൊഴി പാരമ്പര്യങ്ങളുടെ പ്രമേയപരവും ആഖ്യാനപരവുമായ വസ്തുക്കളും സമ്പ്രദായങ്ങളും ഉപയോഗിച്ച്, രണ്ടിനും നടുവിൽ ഒരു പാലം പോലെ വർത്തിക്കുന്നു. അത്, ചിത്രകലാ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സമ്പ്രദായങ്ങളും പ്രയോഗരീതികളും നിർണ്ണയിക്കുന്നു. നാട്യപാരമ്പര്യത്തിൽ പ്രചാരം നേടിയ സംഭവങ്ങൾ, ശില്പിയേയും, ചിത്രകാരനേയും, നാടൻ കലാകാരനേയും ആകർഷിച്ചു എന്നും, ഇവരെല്ലാം, സംഭവങ്ങളെ നിശിതമായ നാടകീയ ബോധത്തോടെ കൈകാര്യം ചെയ്തു എന്നും ശ്രദ്ധിക്കുന്നത് കൗതുകകരമാണ്. അയഞ്ഞ, തുറന്ന ഘടനയുള്ള നാട്യരൂപങ്ങളിൽ ഏറിയ പങ്കും, ജനങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യ-മത-കലാജീവിതത്തിൽ നിന്നുള്ള ഘടകങ്ങളെ സ്വതന്ത്രമായി ഉൾക്കൊണ്ടു. ഇത് മഹാഭാരതത്തിന്റെയും രാമായണത്തിന്റെയും നാട്യരൂപങ്ങളെ ഏറ്റവും സുപ്രധാനമായ സംസ്കാരപ്രമാണങ്ങളാക്കുന്നു.

രാമായണത്തെപ്പോലെ, മഹാഭാരതവും ഐതിഹ്യകഥയുടെ വായ്മൊഴി വിനിമയത്തിലൂടെ അനുക്രമം വളർച്ച നേടുന്ന പതിവു മാതൃക പിന്തുടർന്നു. രണ്ടു ഇതിഹാസങ്ങളിലുമുള്ള പതിവു വിവരണങ്ങളും പതിവു ശൈലികളും വിലക്കുകളും അവയുടെ വായ്മൊഴി പ്രക്ഷേപണത്തെ തീർച്ചയായും സൂചിപ്പിക്കുന്നു. മഹാഭാരതത്തിൽ പലപ്പോഴും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള പതിവു ശൈലി, ഉവാച (പറഞ്ഞു), വായ്മൊഴിയിലൂടെ പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യപ്പെട്ട അതിന്റെ സ്വഭാവം വ്യക്തമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാ സംസ്കാരങ്ങളിലും ഇതിഹാസത്തിന്റെ വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യം വരമൊഴി പാരമ്പര്യത്തേക്കാൾ ഏറെ നൂറ്റാണ്ടുകൾ മുന്നിലാണ്. നമ്മുടെ രാഷ്ട്രത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത പ്രാന്തങ്ങളിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള ഇതിഹാസത്തിന്റെ വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രമേയത്തിലും ആവിഷ്കരണത്തിലും ഭീമമായ വ്യതിയാനങ്ങളുണ്ട്. പലപ്പോഴും ഈ വ്യതിയാനങ്ങൾ പ്രാദേശിക ഐതിഹ്യങ്ങളും കല്പനകളും ഉൾക്കൊള്ളിച്ചതിന്റെ ഫലമാണ്. നാട്യപാരമ്പര്യം പലപ്പോഴും, സാഹിത്യ പാരമ്പര്യത്തിൽ കാണുന്നതിനെ അപേക്ഷിച്ച്, രൂപാന്തരം ചെയ്യുകയും, മാറ്റുകയും ചെയ്ത സംഭവങ്ങളുടെ ആഖ്യാനങ്ങളെയാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. കൂടാതെ, സാഹിത്യ പാരമ്പര്യത്തെക്കാളേറെ, വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യത്തിലാണ്, കഥയുടെ പുരാവൃത്തമുഖത്തിന്, നവമനോമോഹനമായ ആവരണം നൽകപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. നാടൻ കലാ സാഹിത്യത്തിന്റെ എല്ലാ ശാഖകളും - പാട്ട്, ഗീതകം, കഥ, ഐതിഹ്യം - കഥയുടെ പൗരാണികഘടകങ്ങളെയും ആശയങ്ങളെയും പ്രതീകങ്ങളെയും ഉൾക്കൊള്ളിച്ചു; പ്രാദേശീകരണത്തിന്റെ ഭാഗമെന്ന നിലയിൽ അവയെ വീണ്ടും നിർമ്മിച്ചു.

ഇതിഹാസത്തിന്റെ വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യത്തിൽ കഥാകഥനത്തിന്റെയും പാരായണത്തിന്റെയും ഘടകങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന അനേകം രൂപങ്ങൾ, രാജ്യത്തിന്റെ വ്യത്യസ്ത പ്രാന്തങ്ങളിൽ ഇന്നും നിലവിലുണ്ട്. മണിപ്പൂരിലെ Waree Leeba, ആസ്സാമിലെ Ojhapali, ഒറീസ്സയിലെ Pala, മധ്യപ്രദേശത്തെ പാണ്ഡവാണി, ഗുജറാത്തിലെ ആഖ്യാന, തെക്കൻ സംസ്ഥാനങ്ങളിലെ ഹരികഥ തുടങ്ങിയവ, ഇതിഹാസ നാട്യത്തിന്റെ വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ രൂപങ്ങളിൽ ചിലതാണ്. മിക്ക രൂപങ്ങളിലും വിവരണാത്മകവും ആഖ്യാനപരവുമായ വസ്തുക്കൾ, നിരവധി സ്രോതസ്സുകളിൽ നിന്ന് സ്വീകരിച്ചവയാണ്. നടന്റെ പ്രതിഭ, കഥാകഥന സാമർത്ഥ്യം, സ്വീകരിച്ച കാവ്യഭാഗത്തിന്റെ തെരഞ്ഞെടുപ്പ്, ക്രമീകരണം, തൽസമയം നിർമ്മിക്കുന്ന ആഖ്യാന-വ്യാഖ്യാന ഗദ്യമുപയോഗിച്ച്, അവയെ ബന്ധപ്പെടുത്തൽ എന്നിവയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. കഥനം എവിടെ അവസാനിപ്പിക്കണം, എങ്ങനെ ഇട മുറിക്കണം, വ്യാഖ്യാനം എവിടെ തുടങ്ങണം, കഥനമോ ഗാനമോ എവിടെ തുടങ്ങണം എന്നു തീരുമാനിച്ചുകൊണ്ട്, അവതരണത്തിൽ നടന്മാർ, നിശിതമായ നാടകബോധം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. സന്ദർഭോചിതമായി, അവർ തങ്ങളുടെ ശബ്ദത്തിന്റെ ആരോഹണാവരോഹണങ്ങളും സ്ഥായിയും മാറ്റുന്നു; പതിവ് ആംഗ്യങ്ങളുടെ ഒരു നീണ്ട നിര ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പാണ്ഡവാണി കഥനം ചെയ്യുന്നയാൾ, തന്റെ സംഗീതോപകരണം, അനുയോജ്യമായ ഭാവങ്ങളും ആംഗ്യങ്ങളും മുഖഭാവങ്ങളും ഉപയോഗിച്ച് വിവിധ കൃത്യങ്ങൾ - രഥസവാരി, അമ്പും വില്ലും ഉപയോഗിക്കൽ, യുദ്ധം, മുതലായവ - സൂചിപ്പിക്കാൻ, ഒരു നടനസാമഗ്രിയായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. പാണ്ഡവാണി ബഹുഘടകങ്ങളുള്ള ഒരു നാട്യരൂപമാണ്. ഈ ഘടകങ്ങളെ അത്യന്തം സൂക്ഷ്മതയോടെ, കഥനം ചെയ്യുന്നയാൾ നിയന്ത്രിക്കുന്നു. Waree Leeba കഥനം ചെയ്യുന്നവർ, അത്യന്തം നാടകീയവും സങ്കീർണ്ണവുമായ പാരായണപദ്ധതിയും, അതിശക്തമായ ശബ്ദം കൊണ്ട് ബലവത്താക്കിയ വ്യാഖ്യാനവും വിളയിച്ചെടുത്തിട്ടുണ്ട്.

ശാസ്ത്രീയ പാരമ്പര്യത്തിനു സമാന്തരമായി, കാവ്യഭാഗങ്ങൾ പാരായണം ചെയ്ത് ആലപിച്ച് അഭിനയിക്കുന്ന കാഥകന്മാരുടെ പാരമ്പര്യവും പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. അയോധ്യയിൽ കാഥകസമൂഹം, മഹത്തായ മധ്യകാല ഭക്തി പദങ്ങൾ, ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ആടുകയും പാടുകയും, പാരായണത്തിന്റെ ഇടവേളകളിൽ നൃത്തസംഗീത മേളകൾ നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. സാഞ്ചിയിലെ ഒരു ശിലാചിത്രം, കാഥകന്മാരുടെ ഒരു നടനം ചിത്രീകരിക്കുന്നു - പാരായണം ചെയ്യുന്നവരുടെ കരങ്ങളിൽ സംഗീതോപകരണങ്ങളുണ്ട്; അവർ ആംഗ്യം കാണിച്ച് നൃത്തം ചെയ്യുന്നു. അത്തരം നാട്യങ്ങൾ ഒരു നാടകീയ ദൃശ്യത്തിന് തുല്യമാണ്; പാരായണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ആഖ്യാനം കേൾക്കുമ്പോൾ, നൃത്തവും അംഗചലനങ്ങളും ദർശനാഘാതമേകി, കാണികളുടെ ഭാവനയിലുളവാകുന്ന ഫലത്തെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു.

പുരാണങ്ങളുടെയും മറ്റു പരമ്പരാഗത കൃതികളുടെയും കൂടെ, രണ്ടു ഇതിഹാസങ്ങളും കഥനം ചെയ്യുന്ന പൗരാണികവും അനുസ്യൂതവുമായ ഒരു പാരമ്പര്യമുണ്ട്. നർത്തക-നടന്റെ പ്രദർശനത്തെ പൂരിപ്പിക്കുന്ന കഥനം തൊഴിലായ ഒരു വർഗ്ഗം, എല്ലായ്പ്പോഴും ഉണ്ടായിരുന്നു. സൂതർ, വന്ദികൾ, മാഗധർ, ഗ്രന്ഥികർ, കുശിലവ എന്നിവർ. ഇവർ പുരാണങ്ങളുടെയും, കാവ്യഗാനങ്ങളുടെയും പാരമ്പര്യം പിന്തുടർന്ന കവികളുടെയും ഗായകരുടെയും ഒരു സമ്പൂർണ്ണ വർഗ്ഗത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. രാമായണത്തിന്റെ ഉത്തരകാണ്ഡത്തിൽ, വാല്മീകി തന്റെ രണ്ടു ശിഷ്യരായ കുശനേയും ലവനേയും ഇതിഹാസ കഥനം പഠിപ്പിക്കുന്നതായി വിവരിക്കുന്നു. നഗരങ്ങളിൽ നിന്ന് നഗരങ്ങളിലേക്ക്, ഇതിഹാസം കഥനം ചെയ്തുകൊണ്ട്, അശ്വമേധയാഗത്തിന്റെ സമയമാവുമ്പോഴേക്കും, അവർ അയോദ്ധ്യയിലെത്തി. പിന്നീട്, 'കുശിലവ' എന്ന വാക്ക്, ഇതിഹാസം കഥനം ചെയ്യുന്നവരുടെ ഒരു വർഗ്ഗത്തിന്റെ തന്നെ പേരായി മാറി; പാണ്ഡവകഥ കഥനം ചെയ്യുന്നവർ 'ഭാരതന്മാ'രായി അറിയപ്പെട്ടതു പോലെ. പാഠകർ എന്നറിയപ്പെട്ട കഥനം ചെയ്യുന്നവർ, സംസ്കൃതത്തിലുള്ള ആഖ്യാനം കഥനം ചെയ്തു. 'ധാരകർ' എന്നു വിളിക്കപ്പെട്ട വ്യാഖ്യാതാക്കൾ സധാരണക്കാരുടെ ഗുണത്തിനായി പ്രാദേശിക ഭാഷയിൽ ആഖ്യാനം വിശദീകരിക്കുകയും വിസ്തരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇതുപോലെ, വിവിധതരം നൃത്തപ്രദർശനങ്ങളോടൊപ്പം, രണ്ട് ഇതിഹാസങ്ങളും കഥനം ചെയ്യുന്ന ഒരു സമ്പ്രദായം ബാലിയിൽ ഉണ്ട്. ബാലിനീസ് ഭാഷയിൽ, പഴയ kakawin ആഖ്യാനങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന ആളെ, പലപ്പോഴും, പ്രത്യേകിച്ച്, ബാലിയിലെ കഥന മത്സരങ്ങളിൽ കാണാം.

നിരവധി സാഹിത്യ രീതികളെ സ്വായത്തമാക്കുന്നതിൽ, മഹാഭാരതത്തിനുള്ള സ്ഥാനം അനന്യമാണ്. ഇവയിലധികവും, വായിക്കാനുള്ളതിനേക്കാളേറെ, പാരായണം ചെയ്യാനും, കേൾക്കാനും ഉദ്ദേശിച്ചുള്ള വായ്മൊഴി സാഹിത്യത്തിൽ പെടുന്നു. ഈ രീതികളും, രീതീഘടകങ്ങളും, ഇതിഹാസത്തിന് അനായാസമായ പ്രദർശനത്വമേകി. ഉപാഖ്യാനരീതി, galp രീതി, തത്ത്വശാസ്ത്ര-ആത്മീയ പ്രഭാഷണങ്ങളുടെ സംവാദരീതി, പ്രശ്നോത്തര രീതി, ശാസനരീതി, സ്തോത്രരീതി എന്നിവയാണ്, ഇതിഹാസത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള വ്യത്യസ്ത രീതികൾ. ഈ രീതികളെല്ലാം, വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യത്തിലെ ഇതിഹാസകവിതയുടെ സവിശേഷതകളാണ്. രണ്ട് ഇതിഹാസങ്ങളെയും ആധാരമാക്കി, പതിനഞ്ചും പതിനാറും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ, ക്ഷേത്രത്തോടനുബന്ധിച്ചുണ്ടായ പരമ്പരാഗത നാടകങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തെ വികസിപ്പിക്കാനും, അനാവരണം ചെയ്യാനും, ഈ രീതികൾ ഏറെ ഉപയോഗിച്ചു.

രണ്ട് ഇതിഹാസങ്ങളിലെയും നാടകീയ കല്പനകളും നാട്യോന്മുഖ ഘടനകളും, അവയുടെ നാട്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ വളർച്ചയെ അത്യധികം സഹായിച്ചു. നായകരുടെ പ്രഭാഷണ

ങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതിനെ അപേക്ഷിച്ച്, മഹാഭാരതം ലളിതമായ ഒരു രംഗനിർദ്ദേശം, അതായത്, 'അർജ്ജുനൻ പറഞ്ഞു', 'ദ്രൗപദി പറഞ്ഞു' തുടങ്ങിയവ, അതിർത്തിസൂചനകളായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. അപ്രകാരം പ്രാസംഗികന്റെ രംഗപ്രവേശം, പദ്യാഖ്യാനം ഇടമുറിച്ച് സൂചിപ്പിക്കുന്നു; വായനക്കാരന് - ശ്രോതാവിന്, ഒരു നാടകബോധം നൽകുന്നു.

രാമായണത്തെപ്പോലെ, മഹാഭാരതവും, നാടകകൃത്തുക്കളുടെ ശ്രദ്ധ ഏറെ ആകർഷിച്ചു. ഭാസനിൽ നിന്നു തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ സംസ്കൃത നാടക കർത്താക്കൾ, ഇതിഹാസപ്രമേയങ്ങൾ ആധാരമാക്കി നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു. ഭാസന്റെ നാടകങ്ങൾ, ഇതിഹാസപ്രമേയ വസ്തുക്കൾ മാത്രം ഉപയോഗിച്ചു; എന്നാൽ അവ രൂപത്തിലും കല്പനയിലും ഇതിഹാസ പാരമ്പര്യത്തോടടുത്തു നിൽക്കുന്നു. സമീപകാലങ്ങളിലെ ഭാസനിലേക്കുള്ള മടക്കം, അദ്ദേഹത്തെ നമ്മുടെ സമകാലീനനാക്കിയിട്ടുണ്ട്. സംസ്കൃത നാടകവേദിയുടെ നിലവിലുള്ള ഒരേയൊരു പാരമ്പര്യമായ, കേരളത്തിലെ കൂടിയാട്ടത്തിൽ, സുഭദ്രാധനഞ്ജയം, കല്യാണ സൗഗന്ധികം, ദൂതഘടോൽക്കചം തുടങ്ങിയ നിരവധി നാടകങ്ങൾ നൂറ്റാണ്ടുകളോളമായി, നാട്യകലയുടെ ഭാഗങ്ങളായിരുന്നു.

കേരളത്തിലെ കഥകളി, കർണ്ണാടകത്തിലെ യക്ഷഗാനം, തമിഴ് നാട്ടിലെ തെരുക്കൂത്ത്, തുടങ്ങിയ പാരമ്പര്യ വേദിയുടെ നിരവധി രൂപങ്ങളിൽ, മഹാഭാരതം ഇപ്പോഴും നടിച്ചു വരുന്നു. പടിഞ്ഞാറൻ ബംഗാളിലെ യാത്ര, ഉത്തരപ്രദേശത്തെ നൗടങ്കി മുതലായ നാടൻ നൃത്ത നാടക രൂപങ്ങളിലും, മഹാഭാരത സംബന്ധിയായ നാടകങ്ങൾ പ്രചാരമുള്ളവയാണ്. കഥകളിയിലും യക്ഷഗാനത്തിലും, മഹാഭാരതത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി, കളികളുടെ പൂർണ്ണശ്രേണികൾ തന്നെയുണ്ട്. കീചകവധം, ദുര്യോധനവധം, കല്യാണസൗഗന്ധികം, ബകവധം, രാജസൂയം, കിരാതം, കാലകേയവധം, കിർമ്മീരവധം, ഉത്തരാസ്വയംവരം എന്നിവ, മഹാഭാരത സംഭവങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ഒമ്പതു കഥകളികളാണ്. തമിഴ്നാട്ടിലെ തെരുക്കൂത്തിൽ, ദ്രൗപദിയുടെ ജീവിത സംഭവങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നിരവധി കഥകൾ, ദ്രൗപദി അമ്മൻ കോവിലുകൾക്കു മുമ്പിൽ ആഘോഷപൂർവ്വം നടിക്കപ്പെടുന്നു. ദ്രൗപദീവസ്ത്രാപഹരണം, കീചകവധം, കൃഷ്ണദൗത്യം, അഭിമന്യുവധം, കർണ്ണമോക്ഷം, സുഭദ്രാധനഞ്ജയം, അർജ്ജുനതപസ്സ് എന്നിവ ഇവയിൽ ചിലതാണ്.

ആധുനിക ഇന്ത്യൻ നാടകവേദി, രാമായണത്തെയും, മഹാഭാരതത്തെയും ആധാരമാക്കിയുള്ള നാടകങ്ങളെക്കൊണ്ട് ആരംഭിച്ചു. അഭിമന്യുവധം, ജയദ്രഥവധം, കീചകവധം എന്നിവ ഏറെ പ്രചാരമുള്ളതും പരക്കെ നടിക്കുന്നതുമായ കഥകളാണ്. ഇവ, പരമ്പരാഗത നാടകവേദിയിലും, നാടൻ നാടക വേദിയിലും വ്യത്യസ്ത രൂപങ്ങളിൽ പ്രചാരം നേടി. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പാഴ്സി പ്രൊഫഷണൽ നാടകവേദിയും, അവരുടെ വിശാലമായ കണ്ണഞ്ചിപ്പിക്കുന്ന നിർമ്മതികൾക്ക്, മഹാഭാരത സംഭവങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു. കന്നടത്തിൽ ഗുബ്ബി വീരണ്ണയുടെ നാടകസംഘം, കുരുക്ഷേത്രം നാടകം, രഥങ്ങളും, കുതിരകളും, ആനകളും ഉപയോഗിച്ച്, വിശദമായ യഥാതഥ സംവിധാനങ്ങളോടെ അവതരിപ്പിച്ചു. ഹിന്ദിയിൽ, രാധേശ്യാമിന്റെ അഭിമന്യുവധം, ദശാബ്ദങ്ങളോളം പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നു; പാഴ്സി നാടക പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഉത്തമമായ ഉദാഹരണമാണിത്. കീചകൻ, ദുശ്ശാസനൻ, മുതലായ ചില മഹാഭാരത കഥാപാത്രങ്ങൾ വില്ലന്മാരായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടതു വഴി, സ്വേച്ഛാധിപതികളായ ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണ കർത്താക്കളുമായുള്ള സാമ്യത, ശക്തിയായി സൂചിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. അങ്ങനെ സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വികാരങ്ങളുണർത്തി. ഇതിഹാസത്തിന്റെ ഇത്തരമൊരു ഉപയോഗത്തിന്, മറാത്തിയിൽ ഖാദിൽക്കരുടെ കീചകവധം പരക്കെ അറിയപ്പെടുന്നു.

ഇന്തോനേഷ്യയിൽ, മഹാഭാരതത്തെ ആധാരമാക്കിയുള്ള ഭാരതയുദ്ധം എന്ന ഇന്തോനേഷ്യൻ കാവ്യം, പാവക്കളി മുതൽ ബാലെ, ഓപ്പറ വരെയുള്ള നിരവധി പരമ്പരാഗത രൂപങ്ങൾക്ക് പ്രമേയങ്ങൾ നൽകുന്നു. Ardja എന്ന നാടൻ ഓപ്പറ രൂപവും, ശക്തമായ യുദ്ധസ്വഭാവമുള്ള Bario എന്ന നൃത്ത രൂപവും മഹാഭാരതപ്രമേയത്തെ വിപുലമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. Baris നൃത്തത്തിലെ പ്രിയംകരങ്ങളായ പ്രമേയങ്ങൾ അർജ്ജുനന്റെയും അഭിമന്യുവിന്റെയും വിവാഹങ്ങളും, ശല്യന്റെ മരണവുമാണ്. നാട്യത്തിലെ മഹാഭാരത സംഭവങ്ങൾ പർവ (Purwa) കഥകൾ എന്നു വിവക്ഷിക്കപ്പെട്ടു വരുന്നു. നടിച്ചു വരുന്ന ചില കഥകൾ, ഭീമൻ, അർജ്ജുനൻ, അഭിമന്യു, ശല്യർ എന്നിവരുടെയും, ഇന്തോനേഷ്യയിൽ ഒരു മഹാവീരനായി മാറിയ ഘടോൽക്കചന്റെയും ജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ്. നടിച്ചു വരുന്ന കഥകൾ അധികവും ആദിപർവ്വത്തിലുള്ളവയാണ്. പാണ്ഡവപരിവൃത്തത്തിൽ നിന്നെടുത്ത നിരവധി കഥകൾ നിഴൽ നാടക വേദിയിലും നടിച്ചു വരുന്നു. ഒമ്പതു മണിക്കൂർ നീണ്ടു നിൽക്കുന്ന നിഴൽ നാടകം ഏറെ വികസ്വരവും, സമ്പന്നമായ സാംസ്കാരികാംശം ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും, പ്രതീകാത്മവും നിഗൂഢവുമായ സങ്കീർണ്ണമായ ഒരു പാവക്കളി നടനമാണ്.

ഇന്ത്യയിലും ഇന്തോനേഷ്യയിലും ഇതിഹാസം നടിക്കുന്ന പരമ്പരാഗത നാടകവേദി, രീതീകരണത്തിന്റെയും നിയമങ്ങളുടെയും വേദിയാണ്. നാട്യത്തിന്റെ എല്ലാ ഘടകങ്ങളും - വേഷവിധാനം, മേക്കപ്പ്, ചലനങ്ങൾ, സംഭാഷണം - രീതീകരണത്തിന്റെ ഒരു പൊതു പദ്ധതിയനുസരിച്ച് വിഭാവനം ചെയ്ത് രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളവയാണ്. കവിത, സംഗീതം, നൃത്തം, ആംഗിക-ഭാവാഭിനയം എന്നിവയുടെ ഉപയോഗം, ഇതിഹാസത്തിന്റെയും ആഖ്യാന-നാടകീയ വസ്തുക്കളുടെയും ഭാവഗീതത്തിന്റെയും സംയോജനം, നടന്റെ ആംഗ്യങ്ങളെയും ഭാവങ്ങളെയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന ഏറെ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ നൃത്തസംവിധാനം ചെയ്ത നടനം, ഗദ്യപദ്യങ്ങൾ ഇടകലർത്തിയുള്ള സംഭാഷണരീതികൾ, പാരായണപരവും താളനിബദ്ധവുമായ പ്രദാന സമ്പ്രദായം, ഗായകരുടെയും ആഖ്യാതാക്കളുടെയും ഉപയോഗം, വിശദമായ വേഷവിധാനങ്ങൾ, ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ പ്രതീകാത്മകമായ മുഖമെഴുത്തുകൾ, മായാമോഹനകരമായ പൊയ്മുഖങ്ങളും കിരീടങ്ങളും, വിശദമായ പ്രാരംഭച്ചടങ്ങുകളും ആചാരങ്ങളും - ഇവയെല്ലാം മഹാഭാരത നടനവേദിയെ സവിശേഷമാക്കുന്നു.

നന്മതിന്മകൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണ് ഇതിഹാസപ്രമേയത്തിന്റെ ആധാരം. ഇത് വ്യത്യസ്ത വിധത്തിലുള്ള നാടകരൂപങ്ങളുടെ നാട്യഘടനയേയും സ്വഭാവത്തെയും വളരെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. രണ്ട് ഇതിഹാസങ്ങളെയും സംബന്ധിക്കുന്ന പുരുലിയ ഛൗ പൊയ്മുഖ നൃത്തങ്ങളിൽ നാട്യഘടന ഒരു പ്രത്യേക മാതൃക പിന്തുടരുന്നു; ഇതിന് നാല് വ്യത്യസ്ത അവസ്ഥകളുണ്ട്. ഒന്നാമത്തെ അവസ്ഥയിൽ രണ്ടു ശക്തികളും പരസ്പരം എതിരിടുന്നു; രണ്ടാമത്തേതിൽ വെല്ലുവിളി; മൂന്നാമത്തേതിൽ സംഘർഷവും യുദ്ധവും; അവസാനത്തെ നാലാം അവസ്ഥയിൽ നന്മ, തിന്മയുടെ മേൽ വിജയം നേടുന്നു. ആത്മീയ സംഘർഷത്തിന്റെ ആശയം ഉയർത്തിക്കാണിക്കാൻ വേണ്ടി മഹാഭാരത നടനവേദിയുടെ എല്ലാ രൂപങ്ങളിലും യുദ്ധരംഗങ്ങൾ നാട്യത്തെ ഭരിക്കുന്നു. ഈ രംഗങ്ങളുടെ നൃത്തകലാസംവിധാനം പലപ്പോഴും തദ്ദേശ യുദ്ധകലകളാൽ പ്രചോദിതമാണ്. സംഗരത്തിന്റെയും വധത്തിന്റെയും ഈ രംഗങ്ങൾ, നർത്തകരും കാണികളും ഒരുപോലെ ആസ്വദിക്കുന്നു. കഥകളിയിലും യക്ഷഗാനത്തിലും വധം, മരണം എന്നീ പേരുകളിൽ രണ്ടു ഇതിഹാസങ്ങളെയും ആധാരമാക്കിയ കളികളുടെ പൂർണ്ണശ്രേണികൾ തന്നെയുണ്ട്. കഥകളിയിലെ കീചകവധവും, യക്ഷഗാനത്തിലെ അഭിമന്യു വധവും ഇത്തരത്തിൽപ്പെട്ട ഏറ്റവും മാതൃകാപരവും ശക്തിമ

ത്തുമായ കളികളാണ്. യക്ഷഗാനത്തിൽ അഭിമന്യു കൗരവവീരന്മാരാൽ കൊല്ലപ്പെടുന്ന രംഗം, നാടകരംഗത്തെ അത്യന്തം ഉജ്ജ്വലവും നൃത്തകലാസംവിധാന മഹിമയുള്ളതുമായ ഭാഗമാണ്.

ഇന്ത്യയിലും ഇന്തോനേഷ്യയിലും മാനവനാടകവേദിയോടൊപ്പം, പാവക്കൂത്തിലും രണ്ട് ഇതിഹാസങ്ങളും പരക്കെ വിവിധ രൂപങ്ങളിൽ നടിച്ചു വരുന്നു. കേരളത്തിലെ ലളിതമായ കയ്യുറപ്പാവകൾ മുതൽ ഇന്തോനേഷ്യയിലെ ഏറ്റവും സങ്കീർണ്ണമായ നിഴൽനാടകം വയാങ് കുലിത് (wayang kulit) വരെ. ഇന്ത്യ, തായ്‌ലണ്ട്, ഇന്തോനേഷ്യ, മലയേഷ്യ, കംബോഡിയ എന്നിവിടങ്ങളിൽ രാമായണം നടിക്കപ്പെടുമ്പോൾ, മഹാഭാരതം ഇന്ത്യയിലും ഇന്തോനേഷ്യയിലും മാത്രമേ നടിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. ഇതിഹാസം നടിക്കുന്ന പാവക്കൂത്ത്, മാനവനാടകവേദിയോളം തന്നെ പഴക്കമുള്ളതാണ്; ഒരുപക്ഷേ, അത്, മാനവനാടകവേദിയുടെ മുൻഗാമിയാണ്. എ. ഡി. ആദ്യ നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ പാവക്കളിയുടെ പ്രചുരപ്രചാരത്തിന് സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്ന ഒട്ടേറെ കാവ്യോപമകൾ, ഇതിഹാസങ്ങളിലും നിരവധി അന്യ പരമ്പരാഗത ആഖ്യാനങ്ങളിലും കാണാം. മഹാഭാരതത്തിൽ തന്നെ, ദ്രൗപദി, ദുഃഖിതനായ യുധിഷ്ഠിരനോടുള്ള തന്റെ പ്രഭാഷണത്തിൽ, ഈശ്വരനെ, "ശരീരവും അവയവങ്ങളും ചലിപ്പിക്കുന്ന" ഒരുതരം പ്രപഞ്ച മാന്ത്രികനായി വിവക്ഷിക്കുന്നു. അവൾ പുരുഷന്മാരെ, "ഈശ്വരൻ നിയന്ത്രിക്കുന്ന മരപ്പാവകളോട്" ഉപമിക്കുന്നു. ഭഗവദ്ഗീതയിൽ, കൃഷ്ണൻ, അർജ്ജുനന്റെ സംശയങ്ങൾ ദൂരീകരിച്ച് മനുഷ്യവൃത്തികളിൽ ഈശ്വരന്റെ പങ്ക് സ്ഥിരീകരിച്ചുകൊണ്ടു പറയുന്നു.

"നില്പുണ്ടർജ്ജുന സർവ്വർക്കും ഹൃദയത്തിങ്കലീശ്വരൻ

യന്ത്രം കേറ്റിബ്ഭൂതജാലം മായകൊണ്ടു തിരിപ്പവൻ"

(ഗീത, പതിനെട്ടാം അദ്ധ്യായം, 61 വിവ. കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ)

അന്തർസാംസ്കാരികമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഏറ്റവും സാധാരണമായ രൂപകമാണ് മനുഷ്യൻ എന്ന പാവയും, ഈശ്വരൻ എന്ന പാവക്കളിക്കാരനും.

വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമെന്ന നിലയിൽ, രാമായണവും മഹാഭാരതവും നടിച്ചു വരുന്ന പാവക്കൂത്ത് പ്രസ്ഥാനം, ഇതിഹാസങ്ങളുടെ വളർച്ചയോടൊപ്പം വളർന്നു വന്നിട്ടുണ്ട്. പാരായണം, കഥാകഥനം എന്ന വായ്മൊഴി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ രണ്ടു സുപ്രധാന വശങ്ങൾ, പാവക്കൂത്തിന്റെ ഘടനയുടെ അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങളാണ്. മഹാഭാരതത്തിന്റെയും രാമായണത്തിന്റെയും കാര്യത്തിൽ പാവക്കൂത്ത്, ഇതിഹാസത്തിന്റെ വായ്മൊഴിയുടെ ഏറ്റവും സമ്പന്നമായ ഘടകത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. പാവക്കൂത്ത്, അതിന്റെ പ്രമേയങ്ങളും സംഭാഷണങ്ങളും ഇതിഹാസങ്ങളുടെ വായ്മൊഴിയിൽ നിന്നും വരമൊഴിയിൽ നിന്നും സ്വീകരിക്കുന്നു. പാവക്കൂത്തുകാർ, സ്വയം പ്രതിഭാ സമ്പന്നരായ പദ്യഗാന കർത്താക്കളായ നിലയിൽ, ചലനാത്മകമായ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ പുതിയ ആഖ്യാന വസ്തുതകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു. അങ്ങനെ അവയ്ക്ക്, പുതിയ രൂപങ്ങളും അർത്ഥ തലങ്ങളും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. പാവക്കൂത്തിലെ രാമായണ നടനങ്ങളുടെ കാര്യത്തിൽ, പ്രത്യേകിച്ചും ആന്ധ്ര പ്രദേശിലെ നിഴൽ നാടക വേദിയിൽ, മൂന്നു ഭാഷകളിലെ മഹത്തായ ഇതിഹാസങ്ങളിൽ നിന്നും ആഖ്യാനങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട് - ആദിരൂപമായ വാത്മീകിരാമായണം, തമിഴിലെ കമ്പരാമായാണം, തെലുങ്കിലെ രംഗനാഥരാമായണം.

മഹത്തായ ഇതിഹാസങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ട പാവക്കൂത്തുകൾ, മറ്റേതൊരു കലാരൂപവും പോലെ മാനവാനുഭവങ്ങളുടെ മൂല്യങ്ങളെ പ്രതീകാത്മകമായി രൂപാന്തരപ്പെടുത്തുന്നു;

സമ്പന്നമായ വായ്മൊഴി സംസ്കാര പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സുപ്രധാനവും സമഗ്രവുമായ ഒരു ഭാഗമാണിവ. ഇവ പാരമ്പര്യ സംസ്കാരത്തിന്റെ മൂല്യങ്ങളെ സമ്പന്നമാക്കുകയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു തരത്തിലുള്ള, ചലനാത്മകമായ സംസ്കാര ആഖ്യാനങ്ങളത്രേ. പാവക്കൂത്തുകൾ പരമ്പരാഗതവും, പ്രചാരത്തിലുള്ളതുമായ സംസ്കാര രൂപങ്ങൾക്കും, ഉന്നതവും വികസ്വരവുമായ സംസ്കാര രൂപങ്ങൾക്കും ഇടയിൽ, ഒരു കണ്ണിയായും മാദ്ധ്യമമായും വർത്തിക്കുന്നു. പാവക്കൂത്തിൽ അന്തർലീനമായ പരമ്പരാഗത സാംസ്കാരിക മൂല്യങ്ങൾക്കുപുറമേ, അവയുടെ പ്രാധാന്യം അവയുടെ വിശാലമായ സാമൂഹ്യ ആധാരത്തിലും അവയെ ആവരണം ചെയ്യുന്ന സമൂഹ ജീവിതവുമായുള്ള സജീവ ബന്ധത്തിലും അടങ്ങിയിരിക്കുന്നു.

കയ്യുറപ്പാവകൾ, ചരടുപാവകൾ, തോൽപ്പാവകൾ (നിഴൽ) തുടങ്ങിയ എല്ലാ തരം പാവകളും ഇന്ത്യയിൽ കണ്ടുവരുന്നു. രൂപങ്ങളുടെ വലുപ്പത്തിലും കല്പനയിലും വളരെയേറെ നിരകളും വ്യത്യാസങ്ങളുമുണ്ട്. ഈ കല്പനകൾക്ക് തദ്ദേശത്തെ അലങ്കാരകലകളും, കരകൗശലവും പ്രചോദനവും, സ്വാധീനവും നൽകുന്നു. ശില്പരചന, നാടൻ ചിത്രമെഴുത്തിനോടും, ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ ചുവർചിത്രങ്ങളോടും ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ചരടിൽ വലിക്കപ്പെടുന്ന പാവകൾ, കർണ്ണാടകത്തിലെ യക്ഷഗാനത്തിലെ ചരടുപാവകളെപ്പോലെ, തദ്ദേശത്തെ മാനവനാടകവേദിയിലെ വേഷവിധാനങ്ങൾ, ചമയം, കിരീടം എന്നിവയെ അനുസരിക്കുന്നു. രാജസ്ഥാനിലെ ചരടുപാവകളൊഴിച്ച്, മിക്കവാറും എല്ലാ പാവകളും രാമായണകഥ നടിക്കുന്നു; ചിലവ മഹാഭാരത കഥയും. ആന്ധ്രപ്രദേശത്തെയും കർണ്ണാടകത്തിലെയും നിഴൽപ്പാവ വേദിയിലാണ് പാവക്കൂത്തിലെ ഏറ്റവും ശക്തിമത്തായ മഹാഭാരത നടന പാരമ്പര്യം കാണുന്നത്. ഭീമവും നാല് മുതൽ ആറ് അടി വരെ പൊക്കമുള്ളതും സുതാര്യവുമായ ആന്ധ്രയിലെ പാവകൾ തിരശ്ശീലയിൽ വർണ്ണശബളങ്ങളായ നിഴലുകൾ നിർമ്മിക്കുന്നു. ത്വരിതവും ഉച്ചസ്ഥായിയുമുള്ള ശബ്ദം നിമിത്തം ആന്ധ്രയിലെ പാവക്കൂത്തുകൾ മിക്കവാറും നാടക സദൃശങ്ങളാണ്.

സങ്കീർണ്ണവും വിഭിന്നവുമായ ശില്പരചനയാണ് നിഴൽപ്പാവകളുടെ ഏറ്റവും താല്പര്യജനകമായ വസ്തുത. അതിന്റെ സ്വഭാവം നിരവധി ഘടകങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. തോലിന്റെ സംസ്കരണ സമ്പ്രദായം, ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉപകരണങ്ങൾ, മുറിക്കുകയും നിറം കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന രീതി, ദേശത്തിന്റെ ചിത്ര-ശില്പകലാ പാരമ്പര്യം, നാടൻ ചിത്ര കലകൾ, ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ ചുവർചിത്രങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ, ശില്പരചനാസ്വഭാവത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്നു. ഒട്ടേറെ പാവക്കൂത്തുകാർ, ചിത്രകാരന്മാരും, മരംകൊത്തുപണിക്കാരും, ബിംബങ്ങളും പൊയ്മുഖങ്ങളും ഉണ്ടാക്കുന്നവരുമാണ്. കൂടാതെ പലപ്പോഴും ശില്പകലാവിദഗ്ധൻ ദേവന്മാരുടെ ബിംബങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നു; തദ്ദേശത്തെ നാടൻ ശൈലിയിൽ നിറമേകുന്ന, പൊയ്മുഖം കൊത്തിയുണ്ടാക്കുന്നു; പാവകൾ നിർമ്മിക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയയിൽ, ഒരു കലാവസ്തുവിന്റെ ശില്പരചനയുടെ പ്രത്യേകതകൾ മറ്റൊന്നിലേക്കു കൈമാറുന്നു; ദേശത്തിന്റെ സമ്പന്നമായ രൂപകലാപാരമ്പര്യത്തിൽ, പൊതുവായ ഒരടിസ്ഥാനം നേരത്തെത്തന്നെ നിലവുണ്ട്. സങ്കീർണ്ണമായ ശില്പരചനയുടെ പൂർണ്ണവ്യാകരണവും അതിന്റെ തന്ത്രങ്ങളും പാവക്കൂത്തുകാരന്റെ കുടുംബത്തിലും സമൂഹത്തിലും സംരക്ഷിക്കുന്ന വായ്മൊഴിയിലുള്ള പ്രാഗത്ഭ്യത്തിന്റെ ഭാഗമായി നിലനിൽക്കുന്നത്, ഏറ്റവും താല്പര്യജനകമത്രേ. തന്ത്രങ്ങളുടെ ക്രമീകരണത്തിന്റെ അഭാവം നിമിത്തം രൂപങ്ങളുടെ സംവിധാനത്തിലും ശില്പരചനയിലും അയവും സ്വാതന്ത്ര്യവുമുണ്ട്. മാറിവരുന്ന സാമൂഹ്യസാംസ്കാരിക സന്ദർഭങ്ങൾക്കും ചിത്രരചനാ പാരമ്പര്യത്തിനും അനുയോജ്യമായ പുതിയ ഘടകങ്ങളും അലങ്കാരമാതൃകകളും ശില്പരചനയിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാൻ ഇതുമൂലം സാധിക്കുന്നു. ശില്പരചനയിൽ

അല്പം തദ്ദേശവ്യതിയാനങ്ങളും ഇതനുവദിക്കുന്നു. ഒരു നിർദ്ദിഷ്ടകാലത്തെ, ആന്ധ്രയിലെ ഉത്തരഭാഗത്തുനിന്നുമുള്ള പാവകളിൽ വസ്ത്രങ്ങളിലും, കിരീടത്തിലും, തലപ്പാവിലും, അലങ്കാരമാതൃകകളിലും ശക്തമായ ഇസ്‌ളാമിക-ശൈവ സ്വാധീനം കാണാം.

സമീപകാലങ്ങളിൽ, മഹാഭാരതത്തിൽ പുതിയ താല്പര്യം ഉണരുന്നതായി കാണുന്നു. ഇന്ത്യയിലും വിദേശത്തുമുള്ള നിരവധി സംവിധായകർ ഇതിഹാസസംബന്ധിയായ നാടകങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ട്. നന്മതിന്മകളും യുദ്ധവും സമാധാനവും സംബന്ധിച്ച പ്രശ്നങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന ഇതിഹാസപ്രമേയം സമകാലീന ചരിത്ര സന്ദർഭങ്ങളിൽ പ്രസക്തമാണെന്നു കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യയിൽ, കഴിഞ്ഞ ഏതാനും വർഷങ്ങളിലായി, കാവാലം നാരായണ പണിക്കർ, രതൻ തിയം തുടങ്ങിയ സംവിധായകർ മധ്യമ വ്യായോഗം, കർണ്ണഭാരം, ഊരുഭംഗം മുതലായ ഭാസ നാടകങ്ങൾ അത്യന്തം വിജയകരമായി സംവിധാനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഭാസന്റെ പരീക്ഷണാത്മകവും നാട്യശാസ്ത്ര പാരമ്പര്യാനുസാരിയുമായ നാടകങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്യുന്നതിൽ, രണ്ടു പേരും അവരുടെ തനതായ രീതിയും, നിർമ്മാണ കല്പനകളും കണ്ടെത്തിയെന്നത് സവിശേഷപ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. പണിക്കർ മൂല സംസ്കൃതത്തിൽ സംവിധാനം ചെയ്തപ്പോൾ, രതൻ മണിപ്പൂരിയിൽ ചെയ്തു. രണ്ടു പേരും പാരമ്പര്യ നാടകവേദിയിൽ നിന്ന് വസ്തുതകൾ ഉൾക്കൊണ്ട്, അവരുടെ ദേശങ്ങളിലെ വ്യത്യസ്ത രൂപങ്ങളുടെ ആചാരങ്ങളും ചിട്ടകളും ഉപയോഗിക്കുന്നു. രതൻ, അഭിമന്യുവിന്റെ കഥയെ ആസ്പദമാക്കി, സ്വയം തിരക്കഥയെഴുതി, ചക്രവ്യൂഹം എന്നൊരു നാടകവും നിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ട്.

1980-ൽ അഭിമന്യുവിന്റെ കഥയെ ആധാരമാക്കി, ടോക്കിയോവിലെ പരീക്ഷണ നാടകസംഘമായ Boat നാടകവേദി, ഒരു നാടകം നിർമ്മിച്ചു. അവർ ഇന്തോനേഷ്യയിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള കഥ സ്വീകരിച്ചു; ഇന്തോനേഷ്യൻ പരമ്പരാഗത നാടകവേദിയിലെ വേഷവിധാനങ്ങളും പൊയ്മുഖങ്ങളും ഉപയോഗിച്ചു. ഇന്ത്യയിലും ഇന്തോനേഷ്യയിലും, അഭിമന്യുവിന്റെ കഥയാണ് ഏറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ടതും ഏറെ നടിക്കപ്പെട്ടതും. 1980-ൽ ഫ്രാൻസിൽ, Festival of Indiaയുടെ ഭാഗമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട ഒമ്പതു മണിക്കൂർ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന സമ്പൂർണ്ണ മഹാഭാരതത്തിന്റെ പീറ്റർ ബ്രൂക്കിന്റെ നിർമ്മിതി വ്യാപകമായി അറിയപ്പെടുന്നു. ഇത്, മൂന്ന് തുടർച്ചയായ രാത്രികളിൽ മൂന്നു മണിക്കൂർ നേരമോ, ഒരു രാത്രി ഒമ്പതു മണിക്കൂർ നേരമോ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന രൂപത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. തന്റെ നിർമ്മിതി വിഭാവനം ചെയ്യുന്നതിൽ, നാടകത്തിന്റെയും, ഇന്ത്യൻ നാടക പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും തിരക്കഥ, ഇതിഹാസരൂപത്തിന്റെ സത്തായ കഥാകഥനത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ വളർത്താൻ, പീറ്റർ ബ്രൂക്ക് പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിച്ചു. മഹാഭാരതം നടിക്കുന്ന ഇന്ത്യൻ നാടകവേദിയുടെ ആത്മാവിനെ ആഗീരണം ചെയ്യാൻ, പീറ്റർ ബ്രൂക്ക്, തന്റെ മുഴുവൻ സംഘത്തെ കഥകളി, തെയ്യം, യക്ഷഗാനം, ഛാഉ മുതലായ ഇന്ത്യയിലെ മഹത്തായ വിവിധതരം നാട്യങ്ങൾ കാണാൻ ഇന്ത്യയിലേക്കു കൊണ്ടുവന്നു.

അധ്യായം 5

മഹാഭാരതം നാട്യത്തിൽ

കാവാലം നാരായണ പണിക്കർ

പീഠിക

ഇവിടെ ഭാസൻ നാടകകൃത്തിന്റെ ആദർശരൂപവും വ്യാസൻ ആഖ്യാതാവിന്റെ ആദർശരൂപവുമായി ഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ആഖ്യാനക്കൂടുതൽ വ്യാസനോടടുത്തതും അഭിനയക്കൂടുതൽ ഭാസനോടടുത്തതും. സ്ഥൂലാഖ്യാനം - സൂക്ഷ്മാഖ്യാനം, സാഹിത്യം - അഭിനയം, ആഖ്യാനം - പ്രവർത്തനം, സംഭവം - കഥാപാത്രം, വാച്യം - സൂച്യം; ഈ പദ്ധതി ഏതു നാടകീയാഖ്യാനത്തിന്റെയും - അത് വായ്മൊഴിയിൽനിന്നോ വരമൊഴിയിൽനിന്നോ ഉത്ഭവിച്ചതാവട്ടെ - മൂല്യനിർണ്ണയത്തിന് ഉപയോഗിക്കാം.

ഇതിഹാസം ഏതൊരു തരത്തിലുള്ള നാട്യമായി രൂപാന്തരപ്പെടുമ്പോഴും, പ്രമേയം ചിന്താസരണിയുടെ സർവ്വതോമുഖമായ പുനർമൂല്യനിർണ്ണയം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന പുനർജന്മം പ്രാപിക്കുന്നു. ഈ വ്യതിയാനം, ഒരുതരത്തിൽ, നാട്യം ആവശ്യപ്പെടുന്ന സൗന്ദര്യബോധത്തിനനുസൃതമായി ചിട്ടപ്പെടുത്തിയതാണ്. നാട്യത്തിന്, ഇതിഹാസം ദർശിക്കുന്നതിൽനിന്ന് വിഭിന്നമായ ഒരു വ്യാഖ്യാനോദ്ദേശ്യമുണ്ട്. നാട്യത്തിലെന്നപോലെ ഇതിഹാസത്തിലും, സംഭവങ്ങൾ നിയന്ത്രിക്കാൻ കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ട്. ഈ സംഭവങ്ങൾ വ്യാഖ്യാനതലത്തിലും ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. എന്നാൽ, നാട്യത്തിൽ, വ്യാഖ്യാനം കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ, സ്ഥലകാലമാനത്തിൽ നടക്കുന്നു. ഇതിഹാസ സന്ദർഭത്തിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ് ആഖ്യാനമെങ്കിൽ, അതിന്റെ നിർവ്വഹണം, ഉപാഖ്യാനങ്ങളിൽ അന്തർലീനമായ ദൃശ്യകവിതയുടെ ആവിഷ്കാരത്തോടെ, ഇതിഹാസത്തിലെ പ്രധാന പ്രതിപാദ്യങ്ങളെ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. കഥാതന്തുവിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകൊണ്ടല്ല, ഒരു പ്രമേയം നാട്യത്തിൽ പ്രസക്തവും സമ്പന്നമാകുന്നത്; മറിച്ച്, ആഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥം, നടനത്തിലൂടെ സംവേദനം ചെയ്യുമ്പോൾ ഉരുത്തിരിയുന്ന ശക്തിയിലൂടെയാണ്. സംഭവങ്ങളുടെ സമ്പന്നതയിലൂടെയും ആഖ്യാനത്തിലൂടെയും ഇതിഹാസം ഇതിഹാസമാവുന്നു. എന്നാൽ നാട്യത്തിന്റെ സമ്പന്നത, പ്രമേയപരമായ ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സമ്പന്നതയെ, അത് ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ ഭീമഭാഗത്തെ, ആശ്രയിക്കുന്നില്ല. കൃഷ്ണഭഗവാന്റെ ബാലലീലകൾ, ഒരു

ആഖ്യാനസന്ദർഭത്തെ വിപുലീകരിച്ച്, വളരയേറെ വൈകാരികവും, ഭാവനാത്മകവും, നാടകീയവുമായ അഭിനയമാക്കി, ഒരു നൃത്തശ്രേണിയായി പരിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്നു. പങ്കിടുന്ന ഇതിഹാസത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ, ഒരു പൂർവ്വകഥയുടെ പ്രതിധ്വനികളിൽ പിടിച്ചുനിൽക്കാൻ നർത്തകന് സാധിക്കും. ഇതിഹാസ പാരമ്പര്യം, മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ നാനാമുഖ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അവയുടെ ജയാപജയങ്ങൾക്കും, മഹിമ-ലഘിമകൾക്കും, ഗുണദോഷങ്ങൾക്കും ദുഃഖാന്ത-സുഖാന്തങ്ങൾക്കും ഒപ്പം തുറന്നുകാട്ടുന്നു. ഇതിഹാസത്തിന്റെ കാൻവാസ് വിശാലവും നിറപ്പകിട്ടാർന്നതുമാണ്. അത് തലമുറകളോളം നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന തീവ്രമായ മനുഷ്യയജ്ഞങ്ങളുടെ, രാജകുടുംബകഥകളുടെ, അവരുടെ ഉദയാസ്തമനങ്ങളുടെ പ്രപഞ്ചം തുറന്നുകാട്ടുന്നു; ഒരു യുഗത്തിന്റെ സമൂഹസ്മരണയിലൂടെയുള്ള സംഭവബഹുലമായ കാവ്യപ്രവാഹത്തിന്റെ പുനരുത്പാദനമാണ് ഇവയെല്ലാം.

ഒരു ഇതിഹാസത്തിന്റെ വൈകാരികാംശം, ഓരോ സംഭവഗതിയിലും ഘനീഭവിക്കുന്ന തീവ്രതയോട് സർവ്വദാ സമാനമാണ്. ഒരു ഇതിഹാസപ്രമേയം പുനർജ്ജനിക്കുമ്പോൾ, കഥാപാത്രം മറ്റേതൊരു ഘടകത്തെക്കാളും ശക്തമായ പ്രചോദനമാദ്ധ്യമമായി ത്തീരുന്നു. സംഭവത്തെക്കാളേറെ, എങ്ങനെ കഥാപാത്രം സംഭവവുമായി പ്രതികരിക്കുന്നു എന്നതിനാണ് പ്രാധാന്യം; ഭാരതീയ സങ്കല്പമനുസരിച്ച് കഥാപാത്രം അവസ്ഥയെ അനുകരിക്കുന്നു. *അവസ്ഥാനുകൃതിർ നാട്യം* എന്ന തത്ത്വം നാട്യസ്വഭാവത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഒരു നാട്യത്തിലോ നാടകത്തിലോ നടിക്കുന്ന ആൾക്ക് തന്റെ അനുഭവം, ദൃശ്യങ്ങളുടെ കവിതയിലൂടെ പ്രേക്ഷകന് സംവേദനം ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ഈ കവിത, ഇതിഹാസത്തിലെ ഒരു സംഭവത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തിലുള്ള കവിതയിൽനിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമാണ്. നാട്യം എല്ലായ്പ്പോഴും അതിന്റെ അവതരണസ്ഥലത്ത്, അപ്പോൾ, അവിടെ സന്നിഹിതരായ സംഘമനസ്സുമായി സംവേദനം ചെയ്യുന്നു. ഒരു വികാരം പടുത്തുയർത്തുന്നത് സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, ഇതിഹാസത്തിലെ കഥാകഥനം, നാട്യത്തിലേതിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു സമീപനത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പെരുമാറ്റത്തിലൂടെ, അനുഭവങ്ങളെ സമന്വയിച്ച്, വികാരങ്ങളാക്കി സമാഹരിക്കുന്ന അനുഗൃഹീതമായ കഴിവ്, നാട്യസൃഷ്ടികർമ്മത്തിന്റെ പ്രത്യേകതയും, അതിന് പ്രത്യേകം ആവശ്യമുള്ളതുമാണ്. നാടകരംഗത്ത്, ആഖ്യാനം പോലും ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വൈകാരികോന്നമനത്തിലൂടെ വേണം തിരിച്ചുവിടാൻ. ഇതിഹാസത്തിലൂടെ സംവേദനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സന്ദേശം, മഹത്തായ ഇതിഹാസപ്രപഞ്ചത്തിന്റെ വിദൂരകോണുകളിലുള്ള ഏതൊരു പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിനു അനുസൃതമായി രൂപപ്പെടുത്തുകയും, സാമാന്യവൽക്കരിച്ച് പ്രത്യക്ഷമായി പ്രസ്താവിക്കുകയും ചെയ്യാവുന്നതാണ്. മഹാഭാരതത്തിലെ ഏകലവ്യന്റെ കഥ, മഹർഷി വ്യാസൻ, ആ സംഭവത്തിന്റെ ദുരന്തഗതിയെപ്പറ്റി, അനുകൂലമായോ പ്രതികൂലമായോ ഉള്ള എല്ലാ വാദങ്ങളും വായനക്കാരന്റെ വിവേചനാശീലമുള്ള മനസ്സിന്റെ സദ്ഭാവത്തിനും, ധർമ്മബോധത്തിനും, നീതിബോധത്തിനും വിട്ടുകൊടുത്തുകൊണ്ട്, അതിന്റെ എല്ലാ തീവ്രദുഃഖത്തോടും കൂടി നമ്മോടു പറയുന്നു. ഏകലവ്യന്റെ കഥയിൽ ആർ ആരോട് നിർദ്ദയമായി പെരുമാറി എന്നു മഹാഋഷി ചർച്ച ചെയ്യുന്നില്ല. എന്നാൽ, കുടിലതയിൽ നിന്ന് ധർമ്മത്തിന്റെ, അസത്യത്തിൽ നിന്നു സത്യത്തിന്റെ, അനീതിയിൽ നിന്നു നീതിയുടെ, അജ്ഞാനത്തിൽ നിന്നു ജ്ഞാനത്തിന്റെ വ്യവകലനം, നിശിതവും, സൂക്ഷ്മവുമായി മഹാഭാരതം എന്ന സംഭവബഹുലമായ ഇതിഹാസത്തിൽ അപഗ്രഥിക്കപ്പെടുന്നു. മാനവകഥകളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായി പ്രതിപാദിച്ച്, വ്യാസൻ സദാചാരത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. തന്റെ പതിനെട്ടു പുരാണങ്ങളിലൂടെ മഹർഷി വ്യാസൻ സംവേദനം ചെയ്യാനാശിച്ചതിന്റെ ആകത്തുക,

സാധാരണയായി, ഇപ്രകാരം സംഗ്രഹിച്ച് പ്രസ്താവിക്കപ്പെടുന്നു:

പരോപകാര പുണ്യായ പാപായ പരപീഡനം

(പരോപകാരമേ പുണ്യം പാപമേ പരപീഡനം)

ഏതു കാലത്തും, കാലാവസ്ഥയിലും മനുഷ്യർക്കും രാഷ്ട്രങ്ങൾക്കും ഉപയോഗിക്കാവുന്ന ഉന്നതമായ ഒരാദർശം. ഇതിഹാസത്തിന്റെ ഈ വസ്തുനിഷ്ഠതയെ, തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വികാരങ്ങൾക്ക് പരമോന്നതപ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്ന, ഭാസനെപ്പോലെയുള്ള ഒരു നാടകകൃത്തിൽ കാണുന്ന ജീവിതനിമഗ്നതയുടെ വെളിച്ചത്തിൽ പരിശോധിക്കുന്നത് താത്പര്യജനകമാണ്.

ദൃശ്യകാവ്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ, ഒരു ഇതിഹാസകഥാപാത്രത്തിന്റെ മൂശയിൽ ചേർത്ത വിശദാംശങ്ങൾക്ക് ചിലപ്പോൾ, ഒരു പക്ഷെ, ഭാസന്റെ *മദ്ധ്യമ വ്യായോഗത്തി*ലെ ഘടോൽക്കചന്റേതിലെന്ന പോലെ, ഒരു സമൂലപരിവർത്തനം സംഭവിച്ചേക്കാം. എഴുത്തുകാരന്റെ ഭാവനാവിലാസങ്ങൾക്ക് ഉതകാൻ മാത്രമാവില്ല ഈ വ്യതിയാനങ്ങൾ വരുത്തിയിട്ടുണ്ടാവുക. ഘടോൽക്കചൻ എന്ന കഥാപാത്രവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട്, ധർമ്മാധർമ്മങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മതയെ, ഭാസൻ വിമർശനാത്മകമായി അപഗ്രഥിക്കുന്നത് നാം കാണുന്നു. ഇതിഹാസത്തിൽനിന്നു വ്യതിചലിച്ച്, ഘടോൽക്കചൻ ഭീമനെ കാണുന്ന ഒരു സന്ദർഭം ഭാസൻ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഇതിഹാസത്തിൽ ഘടോൽക്കചൻ ബ്രാഹ്മണദ്വേഷിയും, യജ്ഞദ്വേഷിയും, പാപാത്മാവുമായി വിവരിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ നിലയിൽ, യുദ്ധത്തിൽ രാക്ഷസൻ കർണ്ണനാൽ ഹതനാവുമ്പോൾ കൃഷ്ണൻ സന്തോഷിക്കുന്നു. *മദ്ധ്യമ വ്യായോഗത്തിൽ* നാം കാണുന്നത് തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു ചിത്രമാണ്. നാടകത്തിൽ, ഘടോൽക്കചന്റെ കഥാപാത്രത്തിലെ സദാചാരാംശത്തിനുള്ള ഊന്നൽ സുപ്രധാനമാണ്. ഈ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ഘടനയും, ദർശനാഘാതവും, നാട്യരംഗത്ത്, അഭിനയത്തിന് വളരെ ഭാവനാത്മകമായ അടിസ്ഥാനവസ്തുക്കൾ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു. ഘടോൽക്കചനെക്കുറിച്ചുള്ള ഭീമസേനന്റെ വിവരണത്തിലും, നാം, അയാൾക്ക് മാതാപിതാക്കളിൽനിന്ന് ജന്മനാ ലഭിച്ച ഗുണങ്ങളുടെ മിശ്രിതം കാണുന്നു. സിംഹാസ്യ, സിംഹദംഷ്ട്രോ, മധുനിഭനയന എന്ന വാക്കുകൾ ഈ സ്വഭാവങ്ങളുടെ മിശ്രിതം അനാവരണം ചെയ്യുന്നു - അമ്മയായ രാക്ഷസിയുടെയും, അച്ഛനായ ക്ഷത്രിയന്റേയും. ഐതരേയബ്രാഹ്മണത്തിലെ ശുനശ്ശേഫാഖ്യാനത്തിൽ നിന്നും ഇതിഹാസപ്രമേയത്തിൽ ഭാസൻ ഉൾക്കൊള്ളിച്ച, രാക്ഷസനാൽ ബ്രാഹ്മണകുടുംബം ആക്രമിക്കപ്പെടുന്ന മനോജ്ഞമായ സംഭവം, കഥാതന്തുവിന്റെ നാടകീയാഖ്യാനം കൂടുതൽ മൂല്യമുള്ളതാക്കാൻ മാത്രമല്ല, വ്യക്തമായ ദൗർബല്യങ്ങളെയും, തെളിഞ്ഞുകാണുന്ന അസന്തുലനങ്ങളെയും തുറന്നുകാട്ടി, മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെ ചുഴിഞ്ഞു പരിശോധിക്കാനും അവസരം നൽകുന്നു. നാടകകൃത്തെന്ന നിലയിൽ, നിസ്സാരമനുഷ്യരുടെ സ്വാർത്ഥതയെ തുറന്നുകാണിക്കുന്നതിൽ ഭാസൻ അഭിരമിക്കുന്നു; തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ അതിനെ പരിഹസിക്കുന്നു. അങ്ങനെ വൃദ്ധനും, അയാളുടെ പത്നിയും, മൂന്നു മക്കളുമടങ്ങുന്ന ബ്രാഹ്മണകുടുംബം, ഘടോൽക്കചനാൽ വേട്ടയാടപ്പെട്ട്, മൂത്തവൻ പിതാവിനാലും, ഇളയവൻ മാതാവിനാലും അവകാശപ്പെട്ടവരായി, മദ്ധ്യമൻ രണ്ടാളും കയ്യൊഴിഞ്ഞവനായി അവശേഷിക്കുമ്പോൾ, ഭാസന്റെ ഹാസം (ചിരി) വ്യക്തമാവുന്നു. രാക്ഷസനോ, അമ്മയുടെ ഉപവാസം അവസാനിപ്പിക്കാൻ, മനുഷ്യനെത്തേടി വനത്തിലെത്തിയ കർത്തവ്യനിരതനായ മകനും!

മൂലകഥയിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായി, ഘടോൽക്കചന് ബ്രാഹ്മണരോട് ആത്മാർത്ഥ

മായ ബഹുമാനമുണ്ട്. എന്നാൽ, അമ്മയോടുള്ള കർത്തവ്യത്തിന് വിലങ്ങാവുമ്പോൾ, ബഹുമാനം തകർന്നടിയുന്നു.

"ജാനാമി സർവത്ര സദാ ച നാമ

ദ്വിജോത്തമഃ പൂജ്യതമഃ പൃഥിവ്യാം

അകാര്യം ഏതദ് ച മയാദ്യ കാര്യം

മാതുർ നിയോഗാദ് അപനീതശങ്കം".

ഏതെങ്കിലും സദാചാരമൂല്യങ്ങളെ ത്യജിച്ചിട്ടല്ല ഇത് നടക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നത്. തനിക്ക് ബലിക്കായി അർപ്പിക്കാൻ പരസ്പരം മത്സരിക്കുന്ന ബ്രാഹ്മണരോട്, ഈ രാക്ഷസൻ ദയാലുവാണ്. ഇത്തരുണത്തിൽ അയാൾ സ്തബ്ധനാവുന്നു; തന്റെ ദൗത്യത്തെക്കുറിച്ച് സംശയിക്കുന്നു. ഈ ദുരന്തസംഭവത്തിലെ മാനവികതയിൽ അയാൾക്ക് താത്പര്യമുണ്ടെന്ന് ഈ പെരുമാറ്റം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഘടോൽക്കചന്റെ പാത്രനിർമ്മിതിയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ഈ സൂക്ഷ്മവ്യാഖ്യാനം, ഇതിഹാസത്തിലെ സമീപനത്തിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ഒരു വ്യതിയാനത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. സംഭവത്തെക്കാളുപരി, കഥാപാത്രത്തിന്റെ പ്രാധാന്യവും, കഥാപാത്രത്തിലെ ചേരുവകളെ സമാഹരിക്കുന്നതിലുള്ള ഏകസ്വരതയും സന്തുലനവും, നാം ഇതിഹാസത്തിൽ കാണുന്നതിൽ നിന്ന് വ്യതിരിക്തമായ ഒരു ഘടനോജ്ജ്വലത, നാടകത്തിന് നൽകുന്നു.

ഒരു ഇതിഹാസസന്ദർഭത്തിന്റെ നന്നായി കെട്ടിപ്പെടുത്ത ചട്ടക്കൂടിനുള്ളിൽ, ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ വെടിപ്പും യുക്തിയുക്തവുമായ നിർമ്മാണം, ഭാസന്റെ കർണ്ണഭാരം എന്ന നാടകത്തിൽ കാണാം. പ്രമേയം വിഭാവനം ചെയ്ത അച്ചടക്ക നിയമങ്ങൾ അനുശാസിക്കുന്ന വ്യതിയാനങ്ങൾ ഇവിടെ വീണ്ടും നാം കാണുന്നു. ചില പണ്ഡിതർ ഇതൊരു അപൂർണ്ണ നാടകമാണെന്നു കരുതുന്നു. ഇത്, ഇതിനേക്കാൾ വലിയ ഒരു നാടകത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണെന്നിരിക്കിലും, ഇതിന് വ്യക്തമായ ഒരു തുടക്കവും, കർണ്ണഭാരം എന്ന നാമം നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തെ ന്യായീകരിക്കുന്ന ഒരന്ത്യവും ഉണ്ട്. കർണ്ണന്റെ ഭാരം - ജന്മനാൽ ഉള്ള ഭാരം - കവചകുണ്ഡലങ്ങൾ - എന്നാണിതർത്ഥമാക്കുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരാനുഭവങ്ങളുടെ വർണ്ണശബളമായ ഒരു ചിത്രം ഈ നാടകം നമുക്ക് നൽകുന്നു. തന്റെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിലുളവായിട്ടുള്ള സദാചാരപ്രശ്നത്തിനു മാത്രമല്ല, യുദ്ധരംഗത്ത് അദ്ദേഹം നേരിടുന്ന വൈവിധ്യമാർന്ന അനുഭവങ്ങൾക്കാകമാനവും, അവയോടുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രതികരണങ്ങൾക്കും ഊന്നലേകി, ഭാസൻ പ്രമേയം പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നു.

തന്റെ യഥാർത്ഥ തിരിച്ചറിയലിനുള്ള അവകാശം പരിതസ്ഥിതികളുടെ ഗൂഢാലോചനയിൽ ക്രൂരമായി നിഷേധിക്കപ്പെട്ട ഒരിതിഹാസ കഥാപാത്രമാണ് കർണ്ണൻ. കർണ്ണഭാരത്തിലെ വരികളിലൂടെ വായിക്കുമ്പോൾ, കർണ്ണഭാരം എന്ന പേരിൽ ഊന്നിയ കേന്ദ്രപ്രമേയത്തിന്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ അച്ഛൻ, അമ്മ, ശത്രുക്കൾ മുതലായവരുമായുള്ള ദുഃഖാനുഭവങ്ങളെല്ലാം സംഭാവനകൾ നൽകുന്നത് നമുക്ക് കാണാം. പരശുരാമശാപകഥ ഓർമ്മിക്കുന്നതും, പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നതും, തന്റെ കവചകുണ്ഡലങ്ങൾ ഒരു പാരിതോഷികമായി ഇന്ദ്രന് ദാനം ചെയ്യുന്നതും, ഭാസൻ ദൃശ്യകവിതയിലൂടെ അതുല്യമായ നാടകഭാഷ നൽകുന്ന രണ്ട് മൗലികാനുഭവങ്ങളാകുന്നു. കർണ്ണൻ കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധരംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ, ഇതിഹാസപ്രമേയം പുതിയ മാനം നേടുന്നു. യുദ്ധരംഗം, മറ്റൊരു യുദ്ധം

നടക്കുന്ന കർണ്ണന്റെ മനസ്സിനെ, യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു. അപ്രകാരം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട നാടകസ്ഥലത്ത്, 'ആട്ടപ്രകാരം', നാടകീയമായി പ്രകമ്പനം കൊള്ളുന്ന, ദൃശ്യോജ്ജ്വലതയുള്ള, വ്യാഖ്യാനപരമായി മൗലികമായ, ഒരു നാടകം അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. ഇതിഹാസത്തിലെ ഒരു സൂക്ഷ്മസന്ദർഭം, ആന്തരികമായും പ്രമേയപരമായും വികാരഗർഭമായ ഒരു സ്ഥൂലാഖ്യാനമായിട്ടും, ഒരു സൂക്ഷ്മദർശിനിയിലൂടെയെന്നോണം പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, കർണ്ണഭാരം, കർണ്ണഭാരതമായോ, കർണ്ണൻ, കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായി ഭാസൻ സൃഷ്ടിച്ച ഭാസഭാരതമായോ രൂപം കൊള്ളുന്നു.

ഒരു യുദ്ധവീരന്റെ ഗുണങ്ങൾ തന്നിൽ സംയോജിപ്പിച്ച ഒരു മഹാദാനവീരനായിട്ടാണ് കർണ്ണൻ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. നിർഭാഗ്യമെന്നു പറയട്ടെ, സ്വന്തം അമ്മ, കർണ്ണന്റെ ജന്മരഹസ്യം യുദ്ധരംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുന്നതിനു തൊട്ടുമുമ്പ്, അദ്ദേഹത്തോട് വെളിവാക്കി. ബാണപ്രയോഗത്തിന് ശ്രമിച്ചുവെങ്കിലും പരാജിതനായി; തത്സമയം അമ്മയുടെ വാക്കുകൾ നിമിത്തമാണ് തന്റെ ആത്മവിശ്വാസം നഷ്ടപ്പെടുന്നത് എന്നദ്ദേഹം വിലപിക്കുന്നു. ഇവിടെ കർണ്ണന്റെ അമ്മ, സ്വന്തം മകന്റെ കീർത്തിയെപ്പറ്റി ഒരിക്കലും വ്യാകുലയായി കാണപ്പെടുന്നില്ല; മറിച്ച്, യുദ്ധരംഗത്തുനിന്നും പിന്മാറാനാണ് അവർ ആവശ്യപ്പെടുന്നത് - ഒരു യഥാർത്ഥ യോദ്ധാവിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഏറ്റവും ദുഷ്കീർത്തികരമായ പ്രവൃത്തി. വാസ്തവത്തിൽ കർണ്ണന്റെ ശത്രുവാണ്, അഥവാ കർണ്ണശത്രുവിന്റെ പിതാവായ ഇന്ദ്രനാണ് ഒരു സ്വാർത്ഥ താത്പര്യം നിമിത്തം തന്റെ മഹത്തായ പാരിതോഷികം ദാനം ചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതുവഴി, കർണ്ണന് അനശ്വരകീർത്തി പ്രദാനം ചെയ്യുന്നത്.

ഇതിഹാസത്തിലെ വെറുമൊരു കണം മാത്രമാണ് കർണ്ണന്റെ പ്രമേയം. എന്നാൽ, അതിന്റെ സർവവ്യാപിയായ ആത്മാവും അതുതന്നെ. ഭാരതീയ പാരമ്പര്യ നാട്യപ്രതിഭ, മഹാഭാരതകഥയുടെ ഭീമഭാഗം അതിന്റെ ആകത്തുകയിൽ ഒരു ശില്പം നിർമ്മിച്ച്, Avignon മാതൃകയിൽ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിൽ ഒരിക്കലും വിശ്വസിച്ചില്ല. ഭാസനും, പ്രശസ്തരായ മറ്റു നാടകകൃത്തുക്കൾക്കും, കഥകളി മുതലായ നാട്യരൂപങ്ങളുടെ സൃഷ്ടികർത്താക്കൾക്കും അനുസരിച്ച്, മഹാഭാരതകർത്താവായ ഋഷി, അതിന്റെ ആന്തരിക സദാചാരമൂല്യങ്ങൾക്കു പുറമെ, മാനവസ്വഭാവവ്യാഖ്യാനത്തിന് ശക്തമായ നാട്യമാദ്ധ്യമത്തിലൂടെ അനന്തമായ സ്രോതസ്സുകളും നൽകുന്നു. ഐതിഹാസികവും അനേകമാനങ്ങളുമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ, സൃഷ്ട്യുന്മുഖ മനസ്സുകൾക്ക് നാട്യവിജയാങ്കങ്ങളിലൂടെ ജനതയെ ആവേശഭരിതമാക്കാൻ, അവസരങ്ങൾ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. ദൃശ്യകവിതയിലൂടെയുള്ള ധ്വനിയുടെ സിദ്ധാന്തവും പ്രയോഗവും, രാജ്യത്തുടനീളം, നാട്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഒരു മഹാശ്രേണി സൃഷ്ടിച്ചു. ആഖ്യാനം ദൃശ്യപരമായി സമർത്ഥിക്കുന്നതും, വ്യാഖ്യാനപരവും എന്നാൽ ധ്വന്യാത്മകവുമായി മാറുന്നു; സർവാത്മകമാവാതെ, ഗീതോജ്ജ്വലവും, ഹ്രസ്വവും, തീവ്രവും ശക്തവുമാകുന്നു. സമ്പൂർണ്ണസമുദ്രത്തിന്റെ ഗുണങ്ങൾ, ഒരു തുള്ളി സമുദ്രജലം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതുപോലെ, ഭാസന്റെ കർണ്ണഭാരത്തിന് സമ്പൂർണ്ണ ഇതിഹാസത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യാൻ കഴിയും. പാശ്ചാത്യ രാജ്യങ്ങളിലും ഇന്ത്യയിലും, സമ്പൂർണ്ണ മഹാഭാരതം ഒരൊറ്റയിരുപ്പിന്, ഒരൊറ്റ പ്രദർശനത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങളെപ്പറ്റി നാം കേട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇത്തരമൊരു ശ്രമം നടത്തുന്നതിൽ എന്തെങ്കിലും തെറ്റുണ്ടെന്നല്ല ഞാൻ വിവക്ഷിക്കുന്നത്. കഥകളിയിലും ഇത്തരമൊരു സംഗ്രഹപരിപാടി നടപ്പിലാക്കാൻ ആരോ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ പരീക്ഷണം കഥകളിയുടെ സൗന്ദര്യബോധത്തിന്റെ വീക്ഷണത്തിൽ നിന്നെങ്കിലും കഥകളിയെ ആകർഷണീയമാക്കാൻ മാത്രമേ സഹായിച്ചിട്ടുള്ളൂ. കഥകളിയിൽ, ഭീമന്റെയും ഹനുമാന്റെയും പോലെ, രണ്ടു സഹോദരന്മാരുടെ

സമ്മേളനം പോലെ ലളിതമായ ഒരു നാടകീയരംഗം കല്യാണസൗഗന്ധികം പോലെ ഹൃദയസ്പർശിയായ ഒരു കളി സൃഷ്ടിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ആഖ്യാനവസ്തുവാണ്. കാണികളെയാകമാനം മന്ത്രബദ്ധരാക്കിക്കൊണ്ട്, ഒരു രാത്രി മുഴുവൻ ഇക്കളി നീണ്ടുനിൽക്കും. കൂടിയാട്ടത്തിൽ, ഹ്രസ്വമായ ആഖ്യാനവസ്തുവിന്റെ നാടകീയ വികസനം സ്വദേശച്ചുവയുള്ള ഒരു നാടകസംസ്കാരം സ്ഥാപിക്കുന്നതിലും പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിലും ഗണ്യമായ സ്ഥാനം നേടാൻ തുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ കലാകാരന്മാരും നിർദ്ദേശകന്മാരും പ്രശസ്തങ്ങളായ സംസ്കൃത നാടകങ്ങളെ, വ്യത്യസ്തങ്ങളായ തലക്കെട്ടുകളോടെ, പ്രത്യേക ആവിഷ്കരണങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാൻ വേണ്ടി, അങ്കങ്ങളായി വിഭജിച്ചിട്ടുണ്ട് - രാമായണനാടകമായ ആശ്ചര്യചൂഡാമണിയിൽ പർണ്ണശാലാങ്കം, ശൂർപ്പണഖാങ്കം, അശോകവനികാങ്കം മുതലായവയും, സ്വപ്നവാസവദത്തത്തിലെ സ്വപ്നാങ്കം, പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണത്തിലെ മന്ത്രാങ്കം തുടങ്ങിയവയും. ഇതിഹാസത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ആഖ്യാനം, അതിന്റെ മൗലികമായ കഥാതത്ത്വത്തിന് യാതൊരു തടസ്ഥവും പറ്റാതെ, എങ്ങനെ ഒരു നാട്യശില്പം - കൂടുതൽ കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ബഹുപാത്രാധിഷ്ഠിതമായ നാട്യശില്പങ്ങൾ - ആക്കാം എന്ന് ഇത് വ്യക്തമായി കാണുകുന്നു. നാടകസങ്കല്പങ്ങളെ കണക്കിലെടുക്കാത്ത ഏതെങ്കിലും കണിശക്കാരനായ സാഹിത്യകാരൻ, ഇതിനെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അംഗഭംഗം എന്ന് വിമർശിച്ചേക്കാം. നാട്യശാസ്ത്രത്തിലും, പിന്നീടുളവായ ശാസ്ത്രപുസ്തകങ്ങളിലും വിഭാവനം ചെയ്യപ്പെട്ടതും, ജീവത്തായ നാടകവേദിയിൽ ഉപയോഗിച്ച് വരുന്നതുമായ, പാരമ്പര്യമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടുവരുന്ന നാട്യതത്ത്വശാസ്ത്രത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, പങ്കിടുന്ന ഇതിഹാസത്തിന്റെ നാട്യത്തിന്റെ വീക്ഷണത്തിൽനിന്നും ഇത്, അംഗഭംഗം ചെയ്യലല്ല; ആഖ്യാനതലത്തിലല്ലാതെ, അഭിനയത്തിൽ ഊന്നിയുള്ള പുനരാവിഷ്കരണമാണിത്. അന്തർല്ലീനമായ ഉന്നത സദാചാരമൂല്യങ്ങളെ പരാജയപ്പെടുത്താതെയുള്ള ഇതിഹാസസന്ദർഭത്തിന്റെ ആസ്വാദനമാണിത്. വ്യാസന്റെ മഹത്തായ കൃതിയിൽ കാണുന്ന "ധ്വനി", ഭാസൻ തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ, വ്യത്യസ്തമായി പരീക്ഷണം നടത്തി - ഭാരതീയ സംസ്കാരപശ്ചാത്തലത്തിന് അതിനെ ഒട്ടും അപ്രസക്തമാക്കാതെ.

കർണ്ണഭാരത്തിൽ കർണ്ണന്റെ ആത്മസാക്ഷാത്കാരം കാണുന്നത് കൗതുകകരമാണ്. കവചകുണ്ഡലങ്ങൾ താൻ ജന്മനാ സമ്പാദിച്ച ഭാരമാണെന്നും, ദാനത്തിലൂടെ താൻ നേടാനുദ്ദേശിക്കുന്ന, കീർത്തിയിലേക്കുള്ള തന്റെ പ്രയാണത്തിൽ ഇവ വിലങ്ങുതടികളാണെന്നുമുള്ള, തന്നെപ്പറ്റിയുള്ള സത്യം, സ്വയം അയാൾ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നു. കർണ്ണൻ ഒരിക്കലും തനിക്കുവേണ്ടി ജീവിച്ചില്ല. ഒരു യോദ്ധാവെന്ന നിലയിൽ തന്റെ കടമ നിറവേറ്റാൻ മാത്രം അയാൾ ജീവിച്ചു. ഇവിടെ തന്റെ നായകനിലൂടെ, ഭാസൻ, വീരരസസങ്കല്പം, പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നു. സ്ഥാപിത മാനദണ്ഡങ്ങൾക്ക് തികച്ചും എതിരായി മഹാഭാരതത്തിലെ പ്രതിനായകരുടെ നിരയിലുള്ള ഒരു വീരൻ, നായകനായി മാറുന്നു. അയാളുടെ പ്രശംസയാണ്, ധർമ്മത്തോടുള്ള നമ്മുടെ പ്രതിജ്ഞാബദ്ധതയ്ക്ക് യാതൊരു പ്രതിബന്ധവും സംഭവിക്കാതെ, ഭാസൻ ഈ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നത്. വ്യാസന്റെ ഉന്നത സദാചാര ഉദ്ദേശ്യത്തിന്, ഭാസന്റെ വ്യാഖ്യാനം, യാതൊരു വിധത്തിലും വിരുദ്ധമല്ല. നേരെ മറിച്ച്, അത് അതിനെ ആവേശത്തോടെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു.

അധ്യായം 6

ഭാരതീയകലയിൽ മഹാഭാരത രംഗങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം

റായ് ആനന്ദ് കൃഷ്ണ

മറ്റുള്ള പ്രമേയങ്ങളോടൊപ്പം "ചരിത്രങ്ങളോ", "മഹാന്മാരുടെ ജീവിതത്തിൽ നിന്നു ള്ള സംഭവങ്ങളോ" അരങ്ങിൽ ചിത്രീകരിക്കണം എന്ന് ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രം (XXV. 122-129) നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. അതിനാൽ രാമായണത്തിലേയും മഹാഭാരതത്തിലേയും പ്രമേയങ്ങൾ സർവ്വപ്രകാരേണയും അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടാകാം. അതുപോലെ, പതഞ്ജലി (ബി. സി. രണ്ടാം ശതകം) തന്റെ മഹാഭാഷ്യത്തിൽ, കൃഷ്ണലീലാരംഗങ്ങളുടെ ശിലാലേഖങ്ങളേയോ ചിത്രങ്ങളേയോ പരാമർശിക്കുന്നു (രണ്ടിനും ചിത്രം എന്ന വാക്ക് ഉപയോഗിച്ചതിനാൽ). കൃഷ്ണലീല ഒരുദാഹരണം എന്ന നിലയിൽ മാത്രം പരാമർശിക്കപ്പെട്ടതിനാൽ, രാമായണ-മഹാഭാരത ചിത്രീകരണങ്ങളും അതുപോലെ നിർമ്മിച്ചിട്ടുണ്ടാവാം എന്ന് ഊഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. ഇന്നേവരെ കലയുടെ സ്രോതസ്സുകളിൽ നിന്നും യഥാർത്ഥ ഉദാഹരണങ്ങൾ കണ്ടെത്താൻ നമുക്ക് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല എന്നു മാത്രം. സുങ്ഗകാലം മുതൽ (ബി. സി. രണ്ടാം ശതകം) ഒട്ടേറെ ബൗദ്ധ കഥാചിത്രീകരണങ്ങൾ കണ്ടെത്തിയ നിലയ്ക്ക്, മഹാഭാരത പ്രമേയങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയുള്ള അത്തരം ചിത്രീകരണങ്ങൾ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് നമുക്ക് ഊഹിക്കാം. ഇന്നേവരെയുള്ള അവയുടെ അലഭ്യത, ഒരു പ്രതികൂല തെളിവായി മാത്രമേ കണക്കാക്കാൻ കഴിയൂ. എന്നാൽ, പൂർവ്വകാലങ്ങളിൽ നിന്ന്, നമുക്കറിയാവുന്ന ബ്രാഹ്മണ ശില്പങ്ങൾ ചുരുക്കം ഉദാഹരണങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നു. ഇവയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ, യാതൊരു അനുമാനത്തിലും എത്താൻ സാദ്ധ്യമല്ല. ബൗദ്ധ സഭയുടെ സംഘടനാബലമൊന്നിനാൽ മാത്രമാണ്, അത്തരം കലാവസ്തുക്കളുടെ സമ്പത്ത് സൃഷ്ടിച്ച ഒരു കലാപ്രസ്ഥാനത്തിന് തിരി കൊളുത്താൻ കഴിഞ്ഞത്. ജൈന വിഭാഗത്തെ സംബന്ധിച്ചും കുറഞ്ഞ അളവിൽ ഇത് ശരിയാണ്.

പ്രശസ്ത നാടകകൃത്തായ ഭാസൻ (ബി. സി. രണ്ടാം ശതകത്തിനും എ. ഡി. രണ്ടാം ശതകത്തിനും ഇടയിൽ എവിടെയോ) രചിച്ച "ദൂതവാക്യം" എന്ന നാടകത്തിൽ,

ഒരു മഹാഭാരതചിത്രത്തെപ്പറ്റി കൗതുകകരമായ ഒരു പരാമർശം നമുക്ക് കിട്ടുന്നു. ഇവിടെ ദുര്യോധനന്റെ മുമ്പിൽ വരുന്ന കൃഷ്ണനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നു; എന്നാൽ, ദുര്യോധനൻ, ദ്രൗപദീവസ്ത്രാപഹരണം ചിത്രീകരിക്കുന്ന, തുണിയിൽ വരച്ച, ഒരു ചിത്രത്തിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്നതായി അഭിനയിക്കുന്നു. കൃഷ്ണന്റെ വരവ് ഒട്ടും ശ്രദ്ധിക്കാത്ത വിധം, താൻ, ചിത്രത്തിലുള്ള രംഗം കാണുന്നതിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധനാണെന്ന് ദുര്യോധനൻ നടിക്കുന്നു. ദുര്യോധനന്റെ വാക്കുകൾ, ചിത്രത്തിന്റെ വർണ്ണബാഹുല്യം, വികാരസാന്ദ്രത, സൂക്ഷ്മമായ ചിത്രരചനാസാമർത്ഥ്യം എന്നീ ഗുണങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിനെ, പൗരാണിക ഇന്ത്യയിലെ തുണിയിൽ വരച്ച മഹാഭാരത ചിത്രങ്ങളുടെ ഉദാഹരണമായി കണക്കാക്കാം.

പുരാവസ്തു ഗവേഷണ സ്രോതസ്സുകളിൽ നിന്നും, മഹാഭാരതത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ഏറ്റവും ആദ്യത്തെ സൂചനകളിൽ ഒന്ന്, പരോക്ഷരീതിയിൽ നമുക്ക് കിട്ടുന്നു. Bhilsaയിലെ ബെസ് നഗരത്തിലുള്ള Helidoros *ഗരുഡസ്തംഭം*, മിശ്രിതമായ പ്രാകൃതഭാഷയിൽ എഴുതിയ താഴെപ്പറയുന്ന പദ്യത്തിൽ അവസാനിക്കുന്നു:

ത്രിണി അമുത പദാനി (ഇയ) (സു) അനുഠിതാനി

നെയന്തി (സ്വഗം) ദമ ചാഗ അപ്രമാദ

ഇത് മഹാഭാരതത്തിലെ ഒരു പദ്യവുമായി സാധർമ്മ്യത്തിലാണ്:

ദമസ്ത്യാഗോപ്രമാദശ്ച ഏതേഷ്വമൃതം ആഹിതം

(V. 43. 14ab)

ഇത്, ബി. സി. രണ്ടാം ശതകത്തിൽ മഹാഭാരതത്തിനുണ്ടായിരുന്ന ജനപ്രിയത കാണിക്കുന്നു. ശിലാലേഖകൻ, മഹാഭാരതാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വാധീനം കാണിക്കുന്നതിനാൽ, ഇന്നേവരെ, ആ പ്രാചീന കാലങ്ങളിൽ നിന്നും, വിശേഷിച്ച്, യാതൊരു കലാപ്രാതിനിധ്യങ്ങളും കിട്ടിയിട്ടില്ലെങ്കിലും, മഹാഭാരത പ്രമേയങ്ങൾ പൗരാണിക ഇന്ത്യയിൽ ഏറെ പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നു എന്ന് ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. മഹാഭാരത പ്രമേയങ്ങളുടെ ബൗദ്ധ ആഖ്യാനങ്ങൾ, ബി. സി. രണ്ടാം ശതകത്തിൽ നിന്നും കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. പ്രാചീന ബുദ്ധശില്പകലയിൽ, മാന്ധാതൃകഥയുടെ ആവിഷ്കരണത്തിന്റെ രണ്ട് ഉദാഹരണങ്ങൾ നമുക്കുണ്ട്. വിശ്വജേതാവായ രാജാവ്, തന്റെ രാജ്ഞി, രാജകുമാരൻ എന്നിവരാൽ ചുറ്റപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന Jaggayyappeta സ്തൂപത്തിൽ (ഏതാണ്ട് ബി. സി. രണ്ടാം ശതകം) നിന്നാണ് ഒരുദാഹരണം. അദ്ദേഹം കൈ ഉയർത്തുമ്പോൾ, മേഘങ്ങൾ സ്വർണ്ണ നാണയങ്ങൾ വർഷിക്കുന്നു. Bajaയിലെ (പൂന ജില്ല, മഹാരാഷ്ട്ര) ശിലാചിത്രങ്ങൾ, രണ്ടു വലിയ ഫലകങ്ങളിൽ മാന്ധാതൃവിജയങ്ങൾ കാണിക്കുന്നു. വളരെക്കാലം ഇവ സൂര്യദേവന്റെയും ഇന്ദ്രദേവന്റെയും രൂപങ്ങളായി കരുതപ്പെട്ടു. ആദ്യത്തെ ഫലകത്തിൽ, രാജാവ് "ആഗ്രഹങ്ങൾ നിറവേറ്റുന്ന" കല്പവൃക്ഷം വളരുന്ന ഐതിഹാസിക ദേശമായ "ഉത്തരകുരു" കീഴടക്കാനുള്ള തന്റെ യാത്ര തടയാൻ ശ്രമിച്ച രാക്ഷസരെ അതിജീവിച്ചുകൊണ്ട് രഥസവാരി നടത്തുന്നു. രാക്ഷസരുടെ വികൃത രൂപങ്ങൾക്കു വിരുദ്ധമായി, രാജപരിവാരത്തിന്റെ രമണീയരൂപങ്ങൾ കാണാം. അടുത്ത രംഗത്തിൽ, രത്നങ്ങളും വിലയേറിയ തുണിത്തരങ്ങളും, യുവതികളും ഫലമേകുന്ന ഒരു കല്പവൃക്ഷം കട പുഴക്കിയെടുത്ത്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൈർഘ്യമേറിയ രാജഗജം ഗംഭീരമായ സവാരി ചെയ്യുന്നു!

ക്രിസ്ത്വബ്ദത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലേതെന്നു കരുതാവുന്ന ഉദയഗിരിയിലുള്ള (ഒറീസ്സ) ഒരു ശിലാലേഖനത്തിൽ, ശാകുന്തളം കഥ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. രാജാവ് മാനിനെ പിന്തുടരുന്ന

ളും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശകുന്തളാസംഗമവും ആദ്യരംഗങ്ങളിൽ കാണാം. ബി. സി. രണ്ടാം ശതകത്തിലേതെന്നു കരുതാവുന്ന, ഇതുപോലുള്ള ഒരു terracota പാനൽ, Bhitaയിൽ (അല്ലഹബാദ്) കണ്ടെത്തി. വൃത്താകൃതിയിലുള്ള ഈ ശിലാലേഖനം, രഥസവാരി ചെയ്ത് ആശ്രമത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന രാജാവിനെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

മഥുരയിലെ (എ. ഡി. രണ്ടാം ശതകം) കൊത്തുപണികളുള്ള ഒരു സ്തംഭം ഋശ്യശൃംഗന്റെ പ്രതിരൂപമായി, ആ യുവാവ് ഒരു നാണംകുണുങ്ങിയെപ്പോലെ കാണപ്പെടുന്നതിനാൽ, കരുതപ്പെട്ടു. എന്നാൽ ഈ അനുമാനം, വിവാദപരമാണ്. ഇതേ നഗരത്തിലെ ഗോവിന്ദനഗരസ്ഥാനത്തു നിന്നും കണ്ടെടുത്ത മറ്റൊരു സ്തംഭം, ആൺകുട്ടിയെ പ്രസവിക്കുന്ന ഒരു മാൻപേടയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു; പ്രസവിക്കാൻ ഒരു ഋഷി മാൻപേടയെ സഹായിക്കുന്നു. ഇത് തീർച്ചയായും ഋശ്യശൃംഗന്റെ ജനനരംഗം തന്നെ.

ബീഹാറിലെ Chandi Mauവിൽ കൗതുകകരമായ ചില ശിലാലിഖിതങ്ങളുണ്ട് - സ്തംഭങ്ങളിലെ പട്ടകളാണിവ (മിക്കവാറും ഗുപ്തകാല ശൈലിയിലെ ഒരു ക്ഷേത്രത്തിന്റെ സഭാമണ്ഡലത്തിന്റെ തൂണുകളാവാം ഇവ). തദ്ദേശത്തെ കറുത്ത കല്ലിൽ ചെയ്ത ഈ ശിലാചിത്രങ്ങൾ, ഇന്ന് ഏതാനും ചില ഉദാഹരണങ്ങളിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങുന്നു. സമ്പൂർണ്ണരൂപത്തിൽ എത്രമാത്രം സമ്പത്താണ് ഇവ നമുക്ക് പ്രദാനം ചെയ്തിരിക്കാൻ ഇടയുള്ളതെന്ന് ഊഹിക്കാനേ കഴിയൂ. സ്തംഭങ്ങളുടെ ഈ അവശിഷ്ടങ്ങൾ, കൽക്കത്തയിലെ ഇന്ത്യൻ മ്യൂസിയത്തിലാണിപ്പോൾ.

ഈ ശിലാലിഖിത പട്ടകളിലെ രംഗങ്ങൾ, കിരാതാർജ്ജുനകഥയെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളവയാണ്. ഇന്ത്യൻ കലയിൽ പതിവായപോലെ, കഥയുടെ പുരോഗതിക്കനുസരിച്ച വ്യക്തമായ ശ്രേണി കാണുന്നില്ല. ഇത് സമൂഹമാകെ അത്തരം ഐതിഹാസിക കഥകളിൽ ആമഗ്നരായതിനാലും, രക്ഷിതാക്കളാൽ നയിക്കപ്പെട്ട്, ശൈശവം മുതലേ കുട്ടികൾ, ഈ രംഗങ്ങളെ തിരിച്ചറിയാനും, അവയെ ശരിയായ രീതിയിൽ കാണാനും കഴിവു നേടുന്നതിനാലുമാവാം. കഥാകഥന പാരമ്പര്യവും നമുക്കുണ്ടായിരുന്നുവല്ലോ.

അതിനാൽ Chandi Mau ചിത്രലേഖനങ്ങൾ തികച്ചും നിഗൂഢമാണ്. പ്രതീകാത്മകപ്രതിനിധാനത്തോട് അടുത്തു നിൽക്കുന്ന ചില രംഗങ്ങളിൽ, ശില്പി, സൂക്ഷ്മമായ ശൃംഗാരരസം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ കാവ്യാഹ്ളാദം കണ്ടെത്തുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നു. ശിവൻ പാർവ്വതിയുടെ നെറ്റിയിൽ സിന്ദൂരം ചാർത്തുന്നതു പോലെയുള്ള രംഗങ്ങളിൽ ഇത് തെളിയുന്നു; ദേവിയുടെ ലജ്ജാപൂർണ്ണമായ നോട്ടം, ഒരു പ്രസാധിക സൗന്ദര്യവർദ്ധക വസ്തുക്കളുടെ ഒരു താലം സമർപ്പിക്കുന്നത്, മുതലായവ. മറ്റൊരു ചിത്രലേഖനം, അർജ്ജുനനെ നാലു ഭാഗത്തും അഗ്നിയാൽ ചുറ്റപ്പെട്ട്, നേർത്ത കൈവിരലുകൾക്കിടയിലുള്ള ഒരു ദ്വാരത്തിലൂടെ മദ്ധ്യാഹ്നസൂര്യനെ വീക്ഷിച്ച്, സ്വർഗ്ഗാഗ്നിയിൽ ദൃഷ്ടിയുറപ്പിച്ച് ഒരു തപസ്വിയുടെ മുദ്ര കാണിച്ചു നിൽക്കുന്നതായി കാണിക്കുന്നു. അയാളുടെ ദേഹം അസ്ഥി മാത്രം. തപസ്വിയെപ്പോലെ ജടധാരിയാണ്. അടുത്തതായി നാം ശിവനും അർജ്ജുനനും തമ്മിലുള്ള ദ്വന്ദയുദ്ധം കാണുന്നു. (ശിവനും മനുഷ്യരൂപത്തിൽ തപസ്വിയെപ്പോലെ - വാസ്തവത്തിൽ അതൊരു വനവേടന്റെ കിരീടം മാത്രമാണ്.) അവർ ദ്വന്ദയുദ്ധത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്നു. തപശ്ചര്യാരൂപങ്ങളുടെ ഗൗരവാവഹമായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായ ഭാവത്തിൽ അത്യന്തം ഊർജ്ജ്വസ്വലമായിട്ടാണ് ഈ രംഗം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നിട്ടും രണ്ടു പേരേയും വേർതിരിച്ചു കാണിക്കാൻ, ശിവന്റെ രൂപം സ്വല്പം പൊക്കത്തിലും, അർജ്ജുനന്റെ മെലിഞ്ഞ ദേഹം, ഉന്തിനിൽക്കുന്ന വാരിയെല്ലുക

ളെ തെളിയിച്ചും കാണിക്കുന്നു. അവസാനത്തെ രംഗത്തിൽ, രണ്ടു രൂപങ്ങൾക്കുമിടയിൽ, അർജ്ജുനന്റെ ലക്ഷ്യം പൂർത്തിയായെന്നു സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, ഒരു കൂട്ടം അമ്പുകളും വില്ലും നാം കാണുന്നു.

പുരാതന അഹിച്ഛത്രത്തിലെ (ഇന്നത്തെ ബറേലി ഡിസ്ട്രിക്റ്റ്, യു. പി.) ഇഷ്ടികക്ഷേത്രത്തിൽ കണ്ടെത്തിയ വലുപ്പമുള്ള terracota പാനലുകൾ, ഐതിഹാസിക സംഭവങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം നിമിത്തം കൗതുകകരമാണ്. അവയിൽ ചിലത്, ശൈവകഥയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവയാണ് - ശിവഗണങ്ങൾ ദക്ഷയാഗം നശിപ്പിക്കുന്നതു പോലെ. ശിവനും പാർവ്വതിയും ഒരുമിച്ചോ, ഒറ്റയ്ക്ക് സ്വതന്ത്രരായോ, പല രംഗങ്ങളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. രഥങ്ങൾ പരസ്പരം അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന നിലയിൽ, അന്യോന്യം യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന രണ്ടു യോദ്ധാക്കളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന വലിയൊരു ശിലാലേഖനം നാം കാണുന്നു. രഥങ്ങളിലൊന്നിന് വരാഹത്തിന്റെ കൊടിയടയാളമുണ്ട്. ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലും, മിക്ക പാനലുകൾക്കും ശൈവസ്വഭാവമുള്ളതിനാലും, ചില പണ്ഡിതർ, ഇതൊരു കിരാതാർജ്ജുന രംഗമാണെന്നു നിർദ്ദേശിച്ചു. എന്നാൽ, നമുക്ക്, കൂടുതൽ കൃത്യമായ തെളിവുകളൊന്നും ഇല്ലാത്ത നിലയിൽ, ഈ അനുമാനം എളുപ്പത്തിൽ സ്വീകരിക്കാനാവില്ല.

ഇപ്പോഴത്തെ ചെന്നൈ നഗരത്തിന്റെ തെക്കുഭാഗത്തുള്ള മാമല്ലപുരത്തെ, ഭീമമായ ശിലാചിത്രം, ഇന്ത്യൻ കലയിൽ, പല പ്രകാരേണയും അനന്യമാണ്; അതിന്റെ ഐതിഹാസിക ഗുണം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധേയമാണ്. നിർഭാഗ്യവശാൽ, പണ്ഡിതലോകം ഏതാണ്ട് നൂറു വർഷത്തോളമായി, ഇതിന്റെ ശരിയായ പ്രമേയത്തെപ്പറ്റി വ്യത്യസ്ത ചിന്താഗതിയുള്ളവരാണ്. ഒരു കൂട്ടർ ഇതിനെ, ഗംഗയുടെ അവരോഹണ രംഗമായി കണക്കാക്കുമ്പോൾ, മറ്റൊരു കൂട്ടർ, ഇത് കിരാതാർജ്ജുനീയമാണെന്നു കരുതുന്നു. രണ്ടു കഥകളും മഹാഭാരതത്തിലുള്ളതാണെങ്കിലും കിരാതാർജ്ജുനീയമാണ് മുഖ്യധാരയിലുള്ള കഥ. രണ്ടിലേതായാലും അതൊരു പ്രപഞ്ചസംഭവമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു; "സർവ്വലോകരും കാണാനെത്തിയ സംഭവം". *കാദംബരി*യിൽ ബാണഭട്ടൻ ഉജ്ജയിനിയിലെ കൊട്ടാരങ്ങളെ വർണ്ണിക്കുമ്പോൾ, "ലോകം മുഴുവനും ചുവർചിത്രങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതായി തോന്നുന്നു" എന്ന് പ്രസ്താവിച്ചത് നാമോർത്തുപോകുന്നു. പ്രകൃതിചരിത്രത്തിന്റെ ഒരു രൂപരേഖയെന്ന നിലയിൽ, മാമല്ലപുരത്തെ ചിത്രത്തിൽ, മൃഗലോകമാണ് വർണ്ണിക്കപ്പെടുന്നത്.

ഈ ശിലാചിത്രത്തെ കിരാതാർജ്ജുനീയവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നതിലുള്ള പ്രധാനവിഷമം, അക്കഥയിലെ പ്രധാനഭാഗങ്ങളിൽ ചിലവ, ഇവിടെ കാണുന്നില്ല എന്നുള്ളതാണ്. ഉദാഹരണമായി ശിവനും അർജ്ജുനനും തമ്മിലുള്ള യുദ്ധം ഇവിടെ കാണിച്ചിട്ടില്ല. മറ്റൊന്ന് തപസ്വികൾ, ഒരു വിഷ്ണുക്ഷേത്രത്തിനു പുറമേ ധ്യാനനിമഗ്നരായി കാണപ്പെടുന്നു; നാം ഒരു ശിവക്ഷേത്രം പ്രതീക്ഷിക്കുമ്പോൾ! ഈ രംഗത്തെ ഗംഗാവതരണമായോ ഭാഗീരഥതപശ്ചര്യ ആയോ കണക്കാക്കുന്നതിന് അനുകൂലമായി, ഈ ശിലാലേഖനത്തിന്റെ നടുവിൽ, നാഗാർജ്ജുനരൂപത്തോടുകൂടിയ ഒരു കനാൽ, സ്വാഭാവികമായ ഒരു വിള്ളൽ, ഉണ്ട്. ശില്പി തന്നെ അതിനെ മനോഹരമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു; കല പ്രകൃതിയുമായി സംയോജിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ ഒരു നല്ല ഉദാഹരണമാണിത്. വർഷകാലത്ത് വിള്ളലിലൂടെ കുത്തിയൊലിച്ചൊഴുകുന്ന മഴവെള്ളം, ആ തോന്നലിനെ ഊർജ്ജസ്വലമാക്കുന്നു. ഇരുവശത്തും വ്രതമെടുത്ത തപസ്വികൾ, നിൽക്കുകയോ ഇരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. ഇന്ത്യൻ കലയുടെ അത്ഭുതദൃശ്യങ്ങളിലൊന്നാണിത് - ഒരു പക്ഷേ വിശ്വകലയുടേതും!

തപസ്വി ഉന്നതനായ, ചതുർബ്ബാഹുവായ ശിവനിൽ നിന്നും വരം നേടുന്നതോടെ,

രംഗം അവസാനിക്കുന്നു. ശിവന്റെ താഴത്തെ ഇടംകൈ വരദമുദ്ര കാണിക്കുമ്പോൾ, ശിവ ഭൂതഗണങ്ങളിലൊരുവൻ, പണ്ഡിതന്മാർ പാശുപതാസ്ത്രമായി ഗണിക്കുന്ന ഒരായുധമേന്തി നിൽക്കുന്നു. നേരത്തേ പ്രസ്താവിച്ചതുപോലെ, ഇതൊരു വിവാദപരമായ പ്രശ്നമാണ്. ദിവ്യായുധം നേടാനുള്ള ഒരു നേർയുദ്ധത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ, അനുകൂല തീരുമാനങ്ങളൊന്നും എടുക്കാൻ നിർവ്വാഹമില്ല.

രാജസ്ഥാൻ, ഗുജറാത്ത്, മഹാരാഷ്ട്രം, കർണ്ണാടകം, ഒറീസ്സ, എന്നിവിടങ്ങളിലെ മദ്ധ്യകാല ക്ഷേത്രങ്ങളെല്ലാം മഹാഭാരത രംഗങ്ങളാൽ സമൃദ്ധമാണ്. അത്തരം ചിത്രീകരണങ്ങളുടെ ദേശവ്യാപകമായ ഒരു പ്രസ്ഥാനത്തെ ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നു. എട്ടാം ശതകത്തിലെ എല്ലോറയിലെ കൈലാസക്ഷേത്രത്തിലെ നരതാര തറക്കല്ല് രാമായണത്തിലേയും മഹാഭാരതത്തിലെയും രംഗങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണ്. ഇവിടെ കഥയുടെ രൂപരേഖ വിശദമായി കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഗുജറാത്തിലെ Modheraയിലെ (പതിനൊന്നാം ശതകം) സൂര്യക്ഷേത്രത്തിൽ, ഒറ്റ തിരിഞ്ഞ രംഗങ്ങൾ കാണുന്നു - ഉത്തരത്തിൽ, ചെറിയ സമചതുരാകൃതിയിലുള്ള ശിലാലേഖനങ്ങളിൽ നിരവധി മഹാഭാരത രംഗങ്ങൾ ജനബാഹുല്യമുള്ള ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ കാണുന്നു. അതുപോലെ Modhera ക്ഷേത്രത്തൂണുകളിൽ ഇടുങ്ങിയ മൂലകളിൽ മഹാഭാരത രംഗങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ഏകരൂപ ചിത്രീകരണങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. റമപ്പ ക്ഷേത്രത്തിലെ (Rampet, Andhra Pradesh) കട്ടിളകളുടെ മേൽ ചില പാണ്ഡവകഥകൾ വിശദമായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ചാലൂക്യ-ഹൊയ്സാല രീതിയിലുള്ള (എ. ഡി. 1196) അമൃതേശ്വരക്ഷേത്രത്തിൽ, അർജ്ജുനന്റെ രഥസവാരി, യുധിഷ്ഠിരന്റെ അഭിഷേകം, ലാക്ഷാഗൃഹകഥ, ദ്രൗപദിയെ നേടാൻ അർജ്ജുനൻ മത്സ്യത്തെ അമ്പെയ്യുന്നത് മുതലായ മഹാഭാരത രംഗങ്ങളുണ്ട്. ഈ അവസാനരംഗം, മദ്ധ്യകാല കൊത്തുപണികളിൽ പരക്കെ കാണപ്പെടുന്നു. ഹൊയ്സാല കൂട്ടത്തിലെ മറ്റൊരു രസകരമായ ചിത്രം, അർജ്ജുനൻ ഒരു കൂട്ടം അമ്പുകൾ എയ്യുന്നത് കാണിക്കുന്നു.

ചില മദ്ധ്യകാല ഹിന്ദി ആഖ്യാനങ്ങൾ മഹാഭാരത രംഗങ്ങളടങ്ങുന്ന ചിത്രപ്രമേയങ്ങളെപ്പറ്റി നമുക്ക് അറിവു തരുന്നു. ഇവ മിക്കവാറും ചുവർചിത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള പരാമർശങ്ങളാണ്; ഇവയിൽ ഏറ്റവും പ്രാചീനം ദൗദ് മുല്ല എഴുതിയ Laur-Chanda എന്ന സൂഫി കാവ്യമാണ് (പതിനാറാം ശതകത്തിന്റെ രണ്ടാം പാദം). ഇതിൽ അദ്ദേഹം, ലങ്കാ നഗരവും മറ്റു രാമായണ രംഗങ്ങളും പരാമർശിക്കുന്നു. കൂടാതെ, മറ്റു നാടൻ കഥകൾക്കു പുറമേ കൗരവ-പാണ്ഡവ യുദ്ധരംഗങ്ങളും അദ്ദേഹം പ്രത്യേകം എടുത്തു പറയുന്നു. Qutubanന്റെ Mrigavat(പതിനാറാം ശതകത്തിന്റെ ആദ്യ പാദം) രാമായണ രംഗങ്ങളെപ്പറ്റി ലളിതമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. Cchitai Varta അതിന്റെ ഇന്നത്തെ രൂപത്തിൽ, ഏതാണ്ട് ഇതേ കാലത്തേതോ അല്ലെങ്കിൽ അല്പകാലത്തിനു ശേഷമോ ആവാം. അത് ദൽഹിയിൽ നിന്നും ദേവഗിരിയിലേക്കു താമസം മാറ്റി (Daulatabad), രാമായണ-മഹാഭാരത രംഗങ്ങളടക്കം വൈവിദ്ധ്യമാർന്ന രംഗങ്ങൾ കൊണ്ട് പുതുതായി നിർമ്മിച്ച കൊട്ടാരച്ചുമരുകൾ അലങ്കരിച്ച ഒരു ചിത്രകാരനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

Lepakshi ക്ഷേത്രത്തിലെ കിരാതാർജ്ജുനീയം ചിത്രം വിജയനഗര ശൈലിയിലെ ചിത്രങ്ങളുടെ നല്ല ഒരു ഉദാഹരണമാണ്. അക്കാലത്തെ കലയുടെ നല്ല ഒരു ഉദാഹരണമായി അതിനെ ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിലെ ഉത്തരത്തിലാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. അക്കാലത്തെ ചിത്രകലയിലെ പുതിയ രീതികളുടെ മാതൃകകൾക്ക് ഇവ ഉദാഹരണങ്ങളാ

ണ്. പ്രത്യേകിച്ചും ഇതുപോലുള്ള ആഖ്യാനപരമായ ചിത്രങ്ങളിൽ ഒരു പക്ഷേ വിദൂരമായ ഇസ്ളാമിക് ചിത്രകലയുടെ സ്വാധീനത്തിന്റെ പ്രതിധ്വനി കണ്ടെത്താൻ കഴിഞ്ഞേക്കാം.

ഇവിടെ വീണ്ടും, തപസ്സു ചെയ്യുന്ന ഒരു ചെറുകൂട്ടം തപസ്വികൾ നിൽക്കുന്നത് നാം കാണുന്നു. പെട്ടെന്ന് ഒരു കാട്ടുപന്നി രംഗത്ത് പ്രവേശിക്കുന്നു. തപസ്വികൾ കാണാത്ത ക്കവിധം ഭീതരാണ്; ഈ പ്രക്ഷുബ്ധത നിമിത്തം, അഗാധമായ ദൃശ്യഭൂമിയിലെ മാൻകൂട്ടം ഓടിയകലുന്നു. കുതിച്ചു ചാടുന്ന കാട്ടുപന്നിയുടെ വിലങ്ങനെയുള്ള ചിത്രീകരണം, അത് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന വേഗതയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. നിശ്ചിതാകൃതിയിലുള്ള പാറക്കൂട്ടങ്ങളിൽ ദൃശ്യഭൂമി ഒടുങ്ങുന്നു. ഉയരമുള്ള വൃക്ഷങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തി വനാന്തരീക്ഷം കാണിക്കുന്നു. അവയുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഐക്യരൂപ്യം, അന്തരീക്ഷത്തിന് തനതായ ഒരു വികാരം നൽകുന്നു.

മഹാഭാരതത്തിലെ ആരണ്യകപർവ്വത്തിന്റെ സചിത്ര കൈയെഴുത്തുപ്രതിയുടെ കണ്ടെത്തൽ (ഇപ്പോൾ ഏഷ്യാറ്റിക് സൊസൈറ്റിയുടെ ഗ്രന്ഥശാല, മുംബൈയിൽ) പല വീക്ഷണങ്ങളിൽ നിന്നും കലാചരിത്രത്തിലെ ഒരു സുപ്രധാന മുന്നേറ്റമായി തെളിയിക്കപ്പെട്ടു. കൃത്യമായി കാലനിർണ്ണയം ചെയ്യപ്പെട്ട ഒരു കൈയെഴുത്തുപ്രതിയാണിത് - എ. ഡി. 1516. രാജസ്ഥാനി ചിത്രകലാമാതൃകയുടെ കാലനിർണ്ണയം ചെയ്യപ്പെട്ട ആദ്യകാല ഉദാഹരണങ്ങളെന്ന നിലയിൽ, ഈ ചിത്രങ്ങൾ പ്രാധാന്യം അർഹിക്കുന്നു. രണ്ടു വിധത്തിൽ തരം തിരിക്കാവുന്ന ഒട്ടേറെ ചിത്രങ്ങൾ ഈ കൈയെഴുത്തുപ്രതിയിലുണ്ട്: ചുവർചിത്രപാരമ്പര്യത്തിലുള്ള ചെറിയ നീളമുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ പരമ്പരയും (ആദികാലം മുതൽ കൊത്തുപണികളാലും ചുവർചിത്രങ്ങളാലും അറിയപ്പെട്ടവ), സൂക്ഷ്മചിത്രപാരമ്പര്യത്തിലെ ലഘുചിത്രപരമ്പരയും. എഴുത്തുകാരന്റെ സഹകരണത്തോടെ, സ്ഥലദൈർഘ്യം ചിത്രകാരന് വിട്ടുകൊടുത്തു എന്ന് അലക്ഷ്യമായി പ്രസ്താവിക്കാം. അത്തരത്തിലുള്ള ചിത്രഘടനാ പദ്ധതി, രണ്ടുപേരും ഒരുമിച്ച് തീരുമാനിച്ചതാവാം. സംഭവങ്ങൾ, ചെറുതോ വലുതോ ആയ തിരശ്ചീന ചട്ടക്കൂടുകളിൽ ഒതുങ്ങുന്നു. ഓരോന്നും മറ്റുള്ളവയിൽ നിന്ന് പ്രാഥമികമായി ഒരു ഏകവർണ്ണ പശ്ചാത്തലം കൊണ്ട് വേർതിരിച്ചറിയാം. നിയതമായ ഒരു ആലങ്കാരികവൃക്ഷമോ, രംഗത്തിനു മുകളിൽ തൂങ്ങി നിൽക്കുന്ന മേഘശകലമോ, ദൃശ്യഭൂമി നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. മിക്ക ചട്ടക്കൂടുകൾക്കും അത്യന്തം ലളിതമായ ശില്പ സംവിധാനമുണ്ട്. ഇവിടെയും അവിടെയും വൈശമ്പായനൻ ജനമേജയനോട് കഥ വിവരിക്കുന്ന ആദ്യ സംഭവം, നടപ്പു രംഗത്തിന് മുഖവുരയെന്നോണം കാണാം. മിക്ക നടന്മാരും ആഖ്യാതാക്കളും, ദേവനാഗരി ലിപിയിലും ഇടമുറിഞ്ഞ വ്രജഭാഷയിലും നാമകരണം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഗൂഢസ്വഭാവമുള്ളതിനാൽ രംഗങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ ഇത് നമ്മെ സഹായിക്കുന്നു. വലിയ ഒരു തപാൽ മുദ്രയുടെ വലുപ്പമുള്ള ചട്ടക്കൂടുകളിൽ പുരോഗമിക്കുന്ന നള-ദമയന്തിയുടെ കഥ നല്ലൊരു ഉദാഹരണമാണ്. രംഗങ്ങൾ ഒന്നോ രണ്ടോ രൂപങ്ങളെ ഒരൊറ്റ പ്രതലത്തിൽ കാണിക്കുന്നു. ചിത്രീകരണത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം നാം മനസ്സിലാക്കുന്നത് ആംഗ്യങ്ങളിൽ നിന്നു മാത്രമാണ്. സ്വതന്ത്രമായതു പോലുള്ള വലിയ ചിത്രങ്ങളിൽ പതിവ്രതയുടേയും ആദർശഭാര്യയുടേയും ഉത്തമോദാഹരണമായ ദ്രൗപദിയിൽ നിന്ന് സത്യഭാമ ഉപദേശം കേൾക്കുന്ന രംഗം നമുക്ക് ഉദാഹരിക്കാം. പരമ്പരാഗതമായ കടും ചുവപ്പു പശ്ചാത്തലത്തിൽ രണ്ടു സ്ത്രീകളും ഒരു വരാന്തയിൽ ഇരിക്കുന്നു. പശ്ചാത്തലത്തിലെ ചുവർചിത്രങ്ങളെ ശ്രദ്ധിക്കുന്നത് കൗതുകകരമാണ്. അപ്രകാരം ഇവിടെ ചിത്രകാരൻ, ചുവർചിത്രകലാ പാരമ്പര്യത്തെ പരാമർശിക്കുന്നു; തന്റെ സ്വന്തം കൈയ്യെഴുത്തു പാരമ്പര്യം അയാൾ അതിൽ നിന്ന് നേടിയതാവാം.

ഒരു സ്വതന്ത്ര രംഗമായി ആഖ്യാനത്തിൽ നിന്നും എളുപ്പത്തിൽ വേർതിരിക്കാനാവുന്ന മറ്റൊരു ചിത്രം, ഭീമൻ ഹനുമാനെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന രംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. അഹങ്കാരം കൈവെടിയുവാൻ, ഹനുമാൻ ഭീമനെ ഒരു പാഠം പഠിപ്പിക്കാൻ പരിപാടിയിട്ട രംഗമാണിത്. സംഭവപുരോഗതിയനുസരിച്ച് രംഗങ്ങൾ വികാസം പ്രാപിക്കുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ അതിരിൽ നാം ചെറിയ ചിത്രങ്ങൾ കാണുന്നു. അവയിൽ ഹനുമാൻ ഒരു സാധാരണ കുരങ്ങനെപ്പോലെ കാണപ്പെടുന്നു; ഭീമൻ കുരങ്ങന്റെ നീണ്ട വാൽ ഉയർത്താൻ ആയാസപ്പെടുന്നതായും. ചിത്രലേഖനത്തിന്റെ ഈ ഭാഗം, ശൈലിയുടെ സാധാരണ നിലയിലുള്ള നിഗൂഢ രംഗങ്ങളെപ്പോലെയാണ്. എന്നിട്ടും നാം പ്രധാനമോ, അവസാനത്തേതോ ആയ രംഗത്തെത്തുമ്പോൾ ചിത്രം പൊട്ടിത്തെറിക്കുന്നതായി അനുഭവിക്കുന്നു. ഇവിടെയാണ് ഹനുമാൻ, തന്റെ മൂന്നാം തൃക്കണ്ണും ചന്ദ്രക്കലയുമുള്ള വിശ്വരൂപം ധരിക്കുന്നത് - ശിവന്റെ സ്വന്തം രൂപം! ഇടം കൈയിൽ, കടപുഴക്കിയ ഒരു വൃക്ഷം കളിപ്പാട്ടമെന്നോണം പിടിച്ചും, ശീർഷം ആകാശത്തെ ചുംബിച്ചും. ദംഷ്ട്രകൾ കാണിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ഒരു വസ്തുത വിശദീകരിക്കാനെന്നോണം വലം കൈ വ്യാഖ്യാനമുദ്രയിൽ നീട്ടുമ്പോൾ, ഹനുമാന്റെ മുഖത്ത് കാരുണ്യഭാവം സ്ഫുരിക്കുന്നു. ബഹുമാനത്താൽ തല കുനിക്കുന്ന ഭീമനോ, ഹനുമാന്റെ തേജസ്സ് താങ്ങാനാവാതെ കൈപ്പടത്താൽ കണ്ണുകൾ പൊത്തുന്നു.

സംഭവങ്ങളെ ചിത്രീകരിക്കാത്ത ദൃശ്യഭൂമിയുടെ പരിശുദ്ധ ചിത്രീകരണങ്ങളാലും ഈ കൈയെഴുത്തുപ്രതി പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു. തങ്ങളുടെ വനവാസകാലത്ത് പാണ്ഡവന്മാർ ഒരു തീർത്ഥത്തിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു തീർത്ഥത്തിലേക്കു പ്രയാണം ചെയ്യുമ്പോൾ, ദൃശ്യഭൂമികൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇവയും ചെറിയ ചട്ടക്കൂട്ടുള്ള ചിത്രങ്ങളാണ്. എന്നിട്ടും, ഇവ, കലാകാരന്റെ പ്രകൃതിവീക്ഷണത്തിലും പ്രകൃതിയിലുള്ള രൂപങ്ങളെ അലങ്കാരവസ്തുക്കളാക്കി മാറ്റുന്നതിലും അദ്ദേഹത്തിനുള്ള അത്ഭുതപൂർവ്വമായ സൃഷ്ട്യുന്മുഖത പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയയിൽ, രംഗങ്ങൾ വൈദ്യുതീകരിച്ച പോലെ കാണപ്പെടുന്നു. പ്രയാഗയിലെ ഗംഗാ-യമുനാ സംഗമരംഗമാണ് നല്ല ഒരുദാഹരണം. ഇവിടെ രണ്ടു നദികൾ, മെടഞ്ഞു പോലെ അലങ്കാരപ്രതലങ്ങളുള്ള പരസ്പരം കെട്ടുപിണഞ്ഞ രണ്ടു നാടകൾ പോലെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ എഴുപതുകളിൽ അക്ബർ ചക്രവർത്തി, ഒരു ആത്മീയ മാറ്റത്തിന് വശംവദനായിരുന്നു എന്ന് Abul Faszl രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. അതേസമയം അദ്ദേഹം, പണ്ഡിതന്മാരിലൂടെ വ്യത്യസ്ത മതതത്ത്വങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ വ്യാപൃതനായിരുന്നു. ഹിന്ദുമതവും ഭാരതീയ പാരമ്പര്യവും അദ്ദേഹത്തെ ഒരു പോലെ ആകർഷിച്ചു. ഹൈന്ദവ പുരാണങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ചരിത്രഭാഗങ്ങളാണെന്നും രാമായണം, മഹാഭാരതം, ഹരിവംശം എന്നിവയിൽ വിവരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ വസ്തുതകളാണെന്നും അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടതായി Abul Fazl വഴി നാം അറിയുന്നു. ഈ ആഖ്യാനങ്ങളെ അദ്ദേഹം പേഴ്സ്യൻ ഭാഷയിലേക്കു മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യിപ്പിച്ചു. അക്ബറിന്റെ ഇതുപോലുള്ള മറ്റു "അവിശ്വാസകൃത്യ"ങ്ങളെ വെറുത്ത മുല്ല അബ്ദുൽ കാദർ ബദൗണി എന്ന അടിയുറച്ച സുന്നി ആയിരുന്നു മഹാഭാരതത്തിന്റെ വിവർത്തകൻ. (മറ്റ് ഹൈന്ദവ ആഖ്യാനങ്ങളോടൊപ്പം) ഈ മൂന്ന് ആഖ്യാനങ്ങളും അക്ബർ തന്റെ രാജഗ്രന്ഥാലയത്തിനു വേണ്ടി മനോഹരമായി എഴുതിപ്പിക്കുകയും ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. രാമായണത്തിന്റെയും മഹാഭാരതത്തിന്റെയും ചിത്രീകരണപ്പതിപ്പുകൾ ഏറെ ഉൽക്കർഷേച്ഛയോടെ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. ഓരോന്നിലും 125ഓ, അതിലധികമോ ചിത്രങ്ങളോടെ ഇവ വളരെ വലുപ്പമുള്ള ലിഖിത പുസ്തകങ്ങളാണ്. രംഗചിത്രീകരണങ്ങളിൽ അക്ബറിന്റെ ചിത്രകലാ വിദഗ്ധർ കൂട്ടായ്മയോടെ പ്രവർത്തിച്ചു.

ഈ പദ്ധതി, 1580നോടെ ആരംഭിച്ചിരിക്കാം. എന്തെന്നാൽ, ചിത്രകലാ വിദഗ്ധനായ ദശ്വന്ത്, ഈ ലിഖിത പുസ്തകത്തിൽ നിരവധി ചിത്രങ്ങളെഴുതി. ദശ്വന്ത് 1584 ൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്ത നിലയ്ക്ക്, ചിത്രങ്ങൾ അതിനു മുമ്പ് എഴുതിയതാവാം. എന്നിട്ടും ഈ പദ്ധതി നിരവധി വർഷങ്ങൾ നീണ്ടു നിന്നതായി തോന്നുന്നു; ചിത്രങ്ങളിലെ രീതിയിലെ വികസനത്തിൽ നിന്നും ഒരു ചിത്രത്തിലെ മറ്റൊരു വർഷത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സൂചനയിൽ നിന്നും. അങ്ങനെ ഈ ചിത്രങ്ങൾ പത്തു മുതൽ പന്ത്രണ്ടു കൊല്ലങ്ങൾക്കുള്ളിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു.

രീതിപരമായി ഈ ചിത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവം വളരെ സങ്കീർണ്ണമാണ്. ഇവയിലെ അന്തരീക്ഷം, വസ്ത്രം, ശില്പവിധാനം, അവതരണം, പശ്ചാത്തല രംഗങ്ങൾ എന്നിവയിൽ വ്യക്തമാവുന്നതു പോലെ, അക്ബർ കാലഘട്ടത്തിലേതാണ്. എന്നിട്ടും ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ട രൂപങ്ങളിൽ ഹൈന്ദവാന്തരീക്ഷം ഔന്നത്യം നേടുന്നു. അക്ബാരി സാമൂഹ്യ സംവിധാനത്തിന് വിപരീതമെന്നോണം, മദ്ധ്യവർത്തിസമൂഹം അക്ബർ വസ്ത്രഭൂഷാദികളിലോ സമകാലീന ഹൈന്ദവ വേഷങ്ങളിലോ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടു. ശില്പസംവിധാനം അക്ബർ ശൈലിയുടേയും ഹൈന്ദവ ആലങ്കാരിക ശിഖാരകളുടേയും നല്ലൊരു സംയോജനമാണ്. എന്നാൽ ഏറ്റവും കൗതുകകരമായ വസ്തുത ഇതാണ്. പരമ്പരാഗതമായ അക്ബർ ദർബാർ, അന്തഃപുരം, ഉദ്യാനം, തൽക്കാല വാസസ്ഥലം, യുദ്ധരംഗം എന്നിവയോടൊപ്പം, ഹൈന്ദവച്ചുവയുള്ള രംഗങ്ങളും നാം കാണുന്നു (യജ്ഞം, സതി, വിവാഹം തുടങ്ങിയവ). ഇവയൊക്കെ വിവിധ സ്രോതസ്സുകളിൽ നിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞവയാണ്. അവയിൽ മുഖ്യം അക്ബർകാല രജപുത്ര സഭാസംസ്കാരമാണ്. എന്നിട്ടും ഈ ചിത്രകാരന്മാർക്ക്, അത്തരം ചിത്രീകരണങ്ങളുടെ അഗാധജ്ഞാനം കാത്തുസൂക്ഷിച്ച മറ്റു ചിത്രരചനാ സമ്പ്രദായങ്ങളോടും സമ്പർക്കം ഉണ്ടായിരിക്കണം. എന്തെന്നാൽ അക്ബർ ചിത്രകാരന്മാരിൽ ഭൂരിഭാഗവും തങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യ കേന്ദ്രങ്ങളിൽ നിന്ന് വന്നവരാണ്. അതിനാൽ തങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യാർജ്ജിത ജ്ഞാനവും അവർ തങ്ങളോടൊപ്പം കൊണ്ടുവന്നിരിക്കണം. (സംയുക്ത അക്ബർ രീതിയുടെ അപഗ്രഥനത്തിൽ നിന്നുതന്നെ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാണ്.) ഹിമാലയൻ ചിത്രകലാപാരമ്പര്യമാവണം ഒരുറവിടം - കഴിഞ്ഞ ശതകങ്ങളിൽ ഇതിനെപ്പറ്റി കൂടുതൽ തെളിവുകൾ വെളിപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

ഈ ചിത്രീകരണങ്ങളെ ഇത്രയും താല്പര്യജനകമാക്കുന്നത് തങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്ന പ്രമേയങ്ങളോടുള്ള ചിത്രകാരന്മാരുടേയും സഭയുടേയും ആദരപൂർവ്വമായ മനോഭാവമത്രേ. സർവ്വവ്യാപിയായ ഐതിഹാസിക പാരമ്പര്യത്തിന്റേയും ദൈവികവും രാക്ഷസീയവുമായ പ്രകൃത്യാതീത മൂലകങ്ങളുടേയും ചിത്രീകരണമാണിവിടെ. പ്രകൃത്യാതീത ശക്തികളിലും അവയുടെ ചിത്രീകരണത്തിലും ഈ പരാമർശങ്ങൾ ഉളവാക്കുന്ന ജിജ്ഞാസയാണ് Razma Namaയുടെ (മഹാഭാരതത്തിന്റെ പേഴ്സ്യൻ മൊഴിമാറ്റം) സൃഷ്ട്യുന്മുഖ ഭാവത്തിന്റെ ഏറ്റവും രസകരമായ വശം. ഹ്രസ്വരൂപങ്ങളും തിരക്കേറിയ രംഗങ്ങളുമുള്ള പുരാതന ശിലാലേഖനങ്ങളിലും, രണ്ടു പുറങ്ങളിലുള്ള രംഗചിത്രീകരണത്തിലുള്ളതുപോലെ തികച്ചും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ജ്യാമിതീയ സംവിധാനങ്ങളും, ഏകകേന്ദ്രമായ ദീർഘചതുരാകൃതിയിലുള്ള സൈന്യ രൂപീകരണങ്ങളുടെ അനന്തമായ ശ്രേണികളുമായുള്ള വിദൂരബന്ധമാണ് മറ്റൊരു വശം. Razma Nama കയ്യെഴുത്തുപ്രതിയിലെ ചില അസാധാരണ ചിത്രങ്ങൾ നമ്മുടെ സവിശേഷ ശ്രദ്ധയർഹിക്കുന്നു: ഒരു പേജ്, ആദിരൂപമായ വടവൃക്ഷം ചുമക്കുന്ന അനന്തമായ പ്രളയജലം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. മത്സ്യാവതാരമെടുത്ത വിഷ്ണു, മൃഗലോകത്തെ സർവ്വജാതികളെയും വഹിക്കുന്ന നൗക വലിച്ചു കൊണ്ടുപോകുന്നു. സമുദ്രങ്ങൾ, ചാരനിറം പൂണ്ട ആകാശങ്ങളിൽ അലിഞ്ഞു ചേരുന്നു; ഈ അരൂപവികാരം നൗകയിലെ കോലാ

ഹലത്തെ എതിരിടുന്നു. നൗകയുടെ കോണോടു കോണായ ചിത്രീകരണം, രംഗത്തിന് ശക്തി കൂട്ടുന്നു - പ്രശസ്ത ചിത്രകാരനായ ദശ്വന്തിന്റെ മഹത്തായ ഒരു സൃഷ്ടിയാണിത്.

ഇതേ ചിത്രകലാവിദഗ്ധന്റെ ദ്വിപത്രസൃഷ്ടി - കീചകവധരംഗത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം - ത്വരിതചലനങ്ങളുടെ ഒരു ഉദാഹരണമാണ്. ഈ ചിത്രത്തിൽ പാണ്ഡവവീരനായ ഭീമൻ, വിഷയലമ്പടനായ കീചകനെ ഒരു പനമരത്താൽ അടിച്ചമർത്തുമ്പോൾ, ഭീമൻ ഭീമരൂപം കൈക്കൊള്ളുന്നു; ആ പനമരം ഭീമന്റെ കൈയിൽ വെറുമൊരു വടിപോലെ കാണപ്പെടുന്നു. കീചകന്റെ അന്തഃപുരത്തിലെ ബഹളം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധേയമാണ്. അടുത്തരംഗം, സതി അനുഷ്ഠിക്കാൻ തയാറെടുക്കുന്ന അയാളുടെ ഒന്നാം ഭാര്യ ചിതയിലിരിക്കെ, അനുചരന്മാർ വലിച്ചുകൊണ്ടുപോകുന്ന ചിതയെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയുടെ മഹത്തായ നേട്ടങ്ങളിലൊന്നാണ് അക്ബാരി Razma Nama ചിത്രങ്ങൾ. ഇതേ കലാകാരന്മാർ, രണ്ടാമതൊരു Razma Nama ശ്രേണി കൂടി നിർമ്മിച്ചു. എന്നാൽ സഭയിലെ മഹാന്മാരായ ചിത്രമെഴുത്തുകാർ അതിൽ സംഭാവനകൾ ഒന്നും നൽകിയില്ല. ഒരു പക്ഷേ ഈ ശ്രേണി, രാജകുമാരന്മാരിൽ ആർക്കെങ്കിലും വേണ്ടിയോ, അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും പ്രഭുക്കൾക്കു വേണ്ടിയോ നിർമ്മിച്ചതാവാം. വ്യാപകമായ ഈ ശ്രേണിയിൽ അക്ബർ ചിത്രമെഴുത്തുകാരിൽ പലരുടെയും പേരുകൾ കാണാം. പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിലെ തൊണ്ണൂറുകളുടെ അവസാനമാണിവയുടെ കാലം. ഈ ചിത്രമെഴുത്തുകാർ രാജകീയ പതിപ്പിനെ ആധാരമാക്കാതെ, ഒരു പ്രത്യേകതരം സൃഷ്ടികർമ്മം പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മൗലികമായ രചനകൾ സൃഷ്ടിച്ചു എന്നതാണ് ഇവിടത്തെ പ്രധാന വസ്തുത.

അക്ബർ സഭയിലെ Abur Rahim Khane Khana ആയിരുന്നു മറ്റൊരു രക്ഷാധിപതി. കലാഭിരുചിയ്ക്ക് കേളികേട്ട അദ്ദേഹം സ്വന്തം കലാകാരന്മാരുടെ ഒരു ചിത്രശാല പരിപാലിച്ചു. ഈ കലാകാരന്മാർ, അദ്ദേഹത്തിനുവേണ്ടി, നിയതമായ അക്ബർ രീതിയിൽ നിന്ന് പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട്, അതിന്റെ നിശിതമായ വർണ്ണക്കൂട്ടുകളും, നിർബ്ബന്ധമായ അലങ്കാരപ്രയോഗങ്ങളും നിഷേധിക്കുന്ന മിശ്രശൈലിയിലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചു. അക്ബറിനു വേണ്ടി 1598ൽ തന്നെ രാമായണത്തിന്റെ ഒരു സചിത്ര കൈയെഴുത്തുപ്രതി തയാറാക്കിയിരുന്നുവെങ്കിലും Razma Nama 1616ലേ പൂർത്തിയായുള്ളൂ. അപ്പോഴേക്കും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിത്രമെഴുത്തുകാർ, ഭാവങ്ങളിലെ പുതുമ നഷ്ടപ്പെടാതെ ചിത്രശാലാ ശൈലിയിൽ പ്രാവീണ്യം നേടിയിരുന്നു.

അക്ബറിനുവേണ്ടി എഴുതി തയാറാക്കി ചിത്രീകരിച്ച ഹരിവംശത്തിന്റെ പേഴ്സ്യൻ മൊഴിമാറ്റം ഈയവസരത്തിൽ പരാമർശിക്കുന്നത് ഒരു പക്ഷേ ഉചിതമാവാം. മഹാഭാരതത്തിന്റെ അനുബന്ധമാണ് ഹരിവംശം. ചിത്രങ്ങൾ പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിലെ എൺപതുകളുടെ അവസാനത്തിലെ സഭാശൈലി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ചായമെഴുത്തുകാർ ഈ രംഗങ്ങളിൽ 'മുദ്ര' വെച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും ഈ ലിഖിതപുസ്തകത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ ആ കലാവിദഗ്ധർ കൂട്ടമായി പ്രവർത്തിച്ചുവെന്നതിൽ നമുക്ക് യാതൊരു സംശയവുമില്ല. പ്രധാനമായും കൃഷ്ണലീലയിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ചുകൊണ്ട്, വിഷ്ണുവിന്റെ വിവിധ അവതാരങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള രംഗങ്ങൾ അനായാസമായി ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത് സ്വതന്ത്രമായ ഒരു പഠനത്തിന്റെ വിഷയമാവാമെന്നതിനാൽ ആ രംഗങ്ങൾ ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന ആഹ്ലാദം ഞാൻ സ്വയം നിഷേധിക്കുന്നു.

അറിയപ്പെടുന്ന ഉദാഹരണങ്ങളിൽ നിന്നും കാണുന്നതു പോലെ, രാജസ്ഥാനിലെ

തദ്ദേശ ചിത്രകലാ സ്ഥാപനങ്ങൾ മഹാഭാരത ചിത്രങ്ങളോട് പ്രതിപത്തിയൊന്നും കാണിച്ചില്ല. ഈ അനാസ്ഥയ്ക്ക് തക്കതായ കാരണങ്ങളൊന്നും കാണാനില്ല; എന്തെന്നാൽ, മേവാർ രാജസഭയിലെ കലാകാരന്മാർ, രാമായണചിത്രങ്ങളുടെ ഉൽക്കർഷമായ ഒരു ശ്രേണി തന്നെ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. മാൽവ രീതിയിലും, രാമായണവും കൃഷ്ണലീലയും ചിത്രീകരണങ്ങൾക്ക് പ്രിയങ്കരങ്ങളായ പ്രമേയങ്ങളായപ്പോൾ, മഹാഭാരതം അല്ല! മഹാഭാരതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാൽ കുടുംബകലഹമുണ്ടാവാം എന്ന പരമ്പരാഗതമായ വിശ്വാസം, ഒരു പക്ഷേ, ഹിന്ദുകുടുംബങ്ങളിൽ നിലനിന്നിരിക്കാം. മേവാർ രീതിയിൽ, പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിലും പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യത്തിലും തദ്ദേശ രാജസഭയോടനുബന്ധിച്ചുള്ള ചിത്രമെഴുത്തു വിദ്യാലയം, വമ്പിച്ച തോതിൽ ഒരു ചിത്രമെഴുത്തു പ്രസ്ഥാനം ആരംഭിച്ചു. ഇത് രജപുത്രസഭകളിൽ ഗതകാലകീർത്തിയിലേക്കുള്ള തിരിഞ്ഞുനോട്ടത്തിൽ, ഉളവായ ഹൈന്ദവ നവോത്ഥാനവുമായി ഒത്തുചേർന്നു. തന്മൂലം, മേവാരി ഭാഷയിലെ വിവർത്തനങ്ങൾ ആധാരമാക്കിയുള്ള നിരവധി ചിത്രങ്ങളുണ്ടായി. അധിക വലിപ്പമുള്ള ഈ ചിത്രശ്രേണിയിലൊന്ന് യുധിഷ്ഠിരന്റെ അശ്വമേധം ചിത്രീകരിക്കുന്നു (Aswamedha ro pano) എന്ന തലക്കെട്ടോടെ). ഇതിൽ ചിത്രകാരൻ തിരശ്ചീന ക്ഷേത്രത്തെ പാരമ്പര്യ രീതിയിൽ വിഭജിക്കുന്നു. വ്യതിരിക്തമായ വർണ്ണ പശ്ചാത്തലങ്ങൾ, വ്യത്യസ്ത സംഭവങ്ങളുടെ പിന്നിരയായി വർത്തിക്കുന്നു - കഥ, ഗിരിനിബിഡമായ ദൃശ്യഭൂമികളും, വൃക്ഷസമൂഹങ്ങളും, സമൃദ്ധമായ ശില്പ സംവിധാന ചട്ടക്കൂടുകളും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നേറുന്നു.

ഇവിടെയെത്തുമ്പോൾ, മഹാഭാരതത്തിലെ ചില സംഭവങ്ങളും, കൃഷ്ണലീലാ ഐതിഹ്യങ്ങളും പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ നേടി എന്നു നാം കാണുന്നു. മോക്ഷദാതാവെന്ന നിലയിൽ കൃഷ്ണനോടുള്ള അഗാധ ഭക്തിയുടേയോ പ്രേമത്തിന്റേയോ ബഹിർസ്ഫുരണങ്ങളാണവ. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ദ്രൗപദിയെ സംബന്ധിക്കുന്ന സംഭവത്തിനാണ് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം - വസ്ത്രം അനന്തമാക്കി, കൃഷ്ണൻ അവളുടെ മാനം കാത്ത സംഭവം. ചൂതുകളിയിൽ ദ്രൗപദി കൗരവർക്ക് പണയം വെയ്ക്കപ്പെട്ടു, അവർ ആ സംഭവത്തെ മുതലെടുത്തു; ദുശ്ശാസനൻ അവളെ വിവസ്ത്രയാക്കാൻ ശ്രമിച്ചു. ഈ പ്രമേയത്തെ ആധാരമാക്കിയുള്ള വ്യത്യസ്ത ചിത്രകലാ സങ്കേതങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള സ്വതന്ത്ര ചിത്രങ്ങൾ പ്രചാരത്തിലുണ്ട് - എന്തെന്നാൽ രക്ഷാധികാരിയായ ഭക്തനോ, ചിത്രമെഴുത്തുകാരനോ, കൃഷ്ണഭക്തി പ്രപഞ്ചദുഃഖങ്ങളിൽ നിന്നും തന്നെ രക്ഷിക്കും എന്ന് സങ്കൽപ്പിച്ചു. ഭാരതത്തിലെ ആലങ്കാരിക-വ്യവസായ കലയിലും ദ്രൗപദീവസ്ത്രാപഹരണ രംഗം കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഈ രംഗം, പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഗതകാല മറാത്തി ശൈലിയിൽ എഴുതിയ ഒരു ചിത്രം, അടുത്ത കാലത്ത് ഞാൻ ദൽഹിയിലെ നാഷണൽ മ്യൂസിയത്തിൽ കണ്ടു. മിക്കവാറും ഇത് പതിനെട്ടും പത്തൊമ്പതും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ നിലവാരമുള്ള അലങ്കാര മാതൃകയായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കാം.

അതുപോലെ, ഇന്ത്യയിലെ തദ്ദേശ ചിത്രകലാ സങ്കേതങ്ങളിൽ മിക്കവാറും എല്ലായിടത്തും ഗജേന്ദ്രമോക്ഷം അഭൂതപൂർവ്വമായ പ്രചാരം നേടി. വാസ്തവത്തിൽ, ചില സ്തോത്രങ്ങൾ ദ്രൗപദീവസ്ത്രാപഹരണം, ഗജേന്ദ്രമോക്ഷം എന്നീ രണ്ടു സംഭവങ്ങളെ പ്രത്യേകം പരാമർശിച്ചുകൊണ്ട് കൃഷ്ണനെ മോക്ഷദാതാവായി കീർത്തിക്കുന്നു.

ഹിമാചലപ്രദേശത്തെ കേന്ദ്രങ്ങൾ, അവരുടെ വ്യത്യസ്തമായ ഉപയോഗ സങ്കേതങ്ങളുപയോഗിച്ച് ചിത്രങ്ങൾ സോത്സാഹം നിർമ്മിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ, കരൻസിങ്ങ്ജി മഹാരാജ് സംഭാവന ചെയ്ത പ്രശസ്തമായ നള-ദമയന്തി ശ്രേണി അമൂല്യമാണ്. അതിൽ കാങ്ഗ്ര കല അതിന്റെ പാരമ്യത്തിലാണ്; അത്യധികം വികാരതരളിതമായ

ചിത്രങ്ങൾ ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ട്. തുടർന്നുള്ള കാലങ്ങളിൽ കാങ്ഗ്രസങ്കേത ചിത്രമെഴുത്തുകാർക്കിടയിൽ അഭിമന്യുവിന്റെ കഥ പ്രചാരം നേടി; അഭിമന്യു സംഭവത്തെ ആധാരമാക്കി അവർ അനേകം ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചു. യുദ്ധരംഗങ്ങളിലാണ് അവർ ഏറെ താത്പര്യം കാണിച്ചത്. ചിത്രങ്ങൾ വലിയ രൂപത്തിലാണ്; നിറങ്ങളോ ദുർബ്ബലവും. ചിത്രങ്ങൾ യാതൊരു ചൈതന്യവും കാണിക്കുന്നില്ല.

ഇതേ കാലത്താണ് കൈയെഴുത്തു ചിത്രങ്ങളുടെ ഒരു പ്രമുഖ കേന്ദ്രമായി കാശ്മീരിന്റെ ആവിർഭാവം. പ്രത്യേകിച്ചും പോക്കറ്റ് പുസ്തക വലുപ്പത്തിൽ, പഞ്ചരത്ന കൈയെഴുത്തുപ്രതികൾ ധാരാളമായി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ, മഹാഭാരതത്തിലെ ഭഗവദ്ഗീത, ഭീഷ്മസ്തവരാജം എന്നിവയും ഉൾപ്പെട്ടു. എന്നാൽ രംഗങ്ങൾ ഒരേ നിലവാരത്തിലുള്ളവയായതിനാൽ, വൈവിധ്യമില്ലാതായി - ചിത്രമെഴുത്തുകാർ, ഒരേ ഉദാഹരണങ്ങൾ തന്നെ പിന്തുടർന്നതാവാം ഇതിനു കാരണം: രണ്ടു സൈന്യങ്ങളുടേയും മദ്ധ്യത്തിൽ, പെട്ടെന്ന് നിഷ്ക്രിയനായപ്പോഴുള്ള അർജ്ജുനന്റെ രഥം, കൃഷ്ണന്റെ വിശ്വരൂപ പ്രദർശനം, ഭീഷ്മരുടെ ശരശയനം എന്നിവയാണ് പ്രചാരമുള്ള രംഗങ്ങൾ.

ഇതോടെ നാം ഭാരതീയകലയിൽ, മഹാഭാരതരംഗങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങളുടെ പര്യവേക്ഷണത്തിന്റെ സമാപനത്തിലെത്തുന്നു. ബംഗാളിൽ പതിനെട്ടും പത്തൊമ്പതും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ നിർമ്മിച്ച ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിലുള്ള terracota കലയിലെ ചിതറിയ ചില ഉദാഹരണങ്ങളും പരാമർശം അർഹിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് കൂട്ടത്തിൽ പറയട്ടെ. ബംഗാൾ സങ്കേതത്തിലെ ആധുനിക ചിത്രമെഴുത്തുകാരും മഹാഭാരത പ്രമേയങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ മഹാഭാരതകഥ ഇന്ത്യയുടെ ബോധാബോധങ്ങളിൽ ശാശ്വതമായി ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതിനാൽ, ഇതിനൊരു സ്വതന്ത്രപഠനം തന്നെ വേണം. പാണ്ഡവരോടും അവരുടെ സാഹസികകൃത്യങ്ങളോടും ബന്ധമില്ലാത്ത, നമ്മുടെ രാജ്യത്തിന്റെ യാതൊരു ഭാഗവും ഇല്ല. ദേശീയോദ്ഗ്രഥനത്തിന്റെ സുപ്രധാന തലങ്ങളിലൊന്നല്ലേ ഇത്?

അധ്യായം 7

മഹാഭാരതം ഏഷ്യൻ സാഹിത്യത്തിലും കലയിലും

ലോകേഷ് ചന്ദ്ര

കാവ്യഭാവനയുടെ ഇതിഹാസമായ മഹാഭാരതം, ധ്വനിയിൽ ഊഞ്ഞാലാടുന്ന വാക്കുകളെക്കൊണ്ട് ഏഷ്യയുടെ ആത്മാവിന്റെ സൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെയും സമ്പന്നതയെയും ആവാഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്ത്യയുടെയോ, ആ ദേശത്തിന്റെ ആത്മാവിനാൽ സമ്പന്നമായ മറ്റു ദേശങ്ങളുടെയോ മനസ്സുകളിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന അർത്ഥമാണ് മഹാഭാരതം. ഭാരതത്തിന്റെ പുണ്യവചനങ്ങളുടെ ആവർത്തനത്തിന്റെ നിരന്തരമായ ശബ്ദവും മുഴക്കവും ഇടർച്ചയും തെക്കു കിഴക്കൻ ഏഷ്യയിലെ അമ്പലങ്ങളിലും കൊട്ടാരങ്ങളിലും അഭയ കേന്ദ്രങ്ങളിലും, ആരാധനാകേന്ദ്രങ്ങളിലും നൂറ്റാണ്ടുകൾ കേട്ടിട്ടുണ്ട്. ഇതൊരു സജീവമായ അസ്തിത്വമാണ്. ശബ്ദങ്ങളും ചക്രവാളങ്ങളും ഭക്തിയും ദർശനവും കൂടിക്കലർന്ന സജീവമായ ജൈവവസ്തുവാണ് ഭാരതം.

മഹാഭാരതം കംപൂച്ചിയൻ ലിഖിതങ്ങളിൽ:

സോമശർമ്മൻ എന്ന ബ്രാഹ്മണൻ, ത്രിഭുവനേശ്വര ഭഗവാന്, ഭാരതത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണമായ ഒരു പ്രതി സമർപ്പിച്ചുവെന്നും, അതിന്റെ അവിരാമമായ ദൈനംദിന പാരായണം ഏർപ്പെടുത്തിയെന്നും, ആറാം നൂറ്റാണ്ടിലെ Veal Kantal ലിഖിതം (K 359) പ്രസ്താവിക്കുന്നു (*അശേഷം ഭാരതം ദദാത് — അകൃതാന്വഹം അച്ഛേദ്യം സ ച തദ്വാചനാസ്ഥിതം*). ഏഴാം ശതകത്തിന്റെ മദ്ധ്യത്തിലുള്ള Prasat Prah That (K 109) എന്ന മറ്റൊരു ലിഖിതം, ഭവജ്ഞാനൻ, ആദിപർവ്വത്തിലെ സംഭവാദ്ധ്യായം ഒരു ക്ഷേത്രത്തിന് സംഭാവന ചെയ്തു എന്നു പ്രസ്താവിക്കുന്നു (Sarkar 1968: 29). ക്ഷേത്രത്തിൽ സ്ഥാപിച്ചിട്ടുള്ള ഈ ലിഖിതം നശിപ്പിക്കുന്നവർക്കെതിരെ ശാപവചനങ്ങൾ ആവാഹിക്കപ്പെടുന്നു. ഒമ്പതാം ശതകത്തിലെ Prasat Kandol Dom (K 809) ലിഖിതം ഇന്ദ്രവർമ്മ രാജാവിന്റെ (എ. ഡി. 877-889) രാജഗുരുവായ ശിവസോമൻ, ഭാരതത്തിലും മറ്റു തത്ത്വസംഹിതകളിലും,

അദ്ദേഹമാണ് അവ എഴുതിയത് എന്നവണ്ണം, വിദഗ്ധനായിരുന്ന എന്ന് പ്രസ്താവിക്കുന്ന (Sarkar 1968: 35). ശകം 883ലെ Pre Rupന്റെ അടിസ്ഥാന ശിലയിലെ ലിഖിതം, ഭാരതസംഹിതാ സ്ഥാപനത്തെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന (Codes 1937: 2.102). ശകം 928ലെ Prasat Trapan Run (K 598) സമ്പൂർണ്ണ ഭാരതശിക്ഷണങ്ങൾ നിലവിലുണ്ടായിരുന്നവെന്ന് നമ്മെ അറിയിക്കുന്നു. പത്താം നൂറ്റാണ്ടിലെ Prasat Barmei ശിലാസ്ഥാപനം (K 744) ഭാരത പാരായണത്തിന്റെ തെളിവുകൾ നൽകുന്നു. Prasat Sankhah ലിഖിതം (K 218) പുരാണങ്ങളോടും രാമായണത്തോടുമൊപ്പം ഭാരതപാഠങ്ങളേയും പ്രതിപാദിക്കുന്നു. Prasat Khana ലിഖിതം (K 661), ഒന്നാം സൂര്യവർമ്മ രാജാവ് ഭാരതത്തിൽ നിന്നും മറ്റുള്ളവയിൽ നിന്നുമുള്ള പവിത്രമായ ആഖ്യാനങ്ങളിൽ തത്പരനായിരുന്നുവെന്ന് (*ഭാരതാദി കഥാരതഃ*) പ്രതിപാദിക്കുന്നു.

മഹാഭാരതം കംപൂച്ചിയൻ ശില്പകലകളിൽ:

Banteai Sreiയിലെ (സ്ത്രീകളുടെ അന്തർനഗരം എന്നർത്ഥം) മനോജ്ഞമായ ക്ഷേത്രം, പുരാതനകാലത്ത് ശിവന് സമർപ്പിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന ഈശ്വരപുരത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമായിരുന്നു. ശാസ്ത്രീയ ഖെമർ കല പൂർണ്ണമായി വികസിച്ചപ്പോൾ രൂപം കൊണ്ട ഇത് പത്താം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരപാദത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ പ്രവേശന ദ്വാരത്തിന് മുകളിലുള്ള ത്രികോണാകൃതിയിലുള്ള ഭാഗങ്ങൾ സന്തുലിതമായ താളത്തിലും ഐകരൂപത്തിലും അതിമനോജ്ഞമായി നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. ഇവയിലൊന്ന്, അപ്സരയായ തിലോത്തമ ഭീമന്റെയും ദുര്യോധനന്റെയും നടുവിൽ നിൽക്കുന്ന മഹാഭാരതരംഗം ചിത്രീകരിക്കുന്നു (May 1954: 128-9).

Baphuonന്റെ ഭംഗി കൂട്ടാൻ, മഹാഭാരതസംഭവങ്ങളിലെ രംഗങ്ങൾ സഹായിച്ചു. ഈ മഹത്തായ ഇതിഹാസത്തിൽ നിന്നുള്ള സംഭവങ്ങൾ അതിന്റെ tympans പ്രതിപാദിക്കുന്നു. ശില്പികളുടെ വൈവിധ്യമാർന്ന കഴിവ് സംഭവങ്ങളെ ഊർജ്ജസ്വലമായി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. പിരമിഡ് ക്ഷേത്രം 1050-66ൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു. അത് യശോധരപുരത്തിന്റെ മഹത്വമായിത്തീർന്നു. Chou-Ta-Kuan, അതിന്റെ തിളങ്ങുന്ന ചെമ്പുനിറത്തിലെ ഗോപുരങ്ങളെ വർണ്ണിക്കുന്നു. രാമായണത്തിലെയും ഭാരതത്തിലെയും സംഭവങ്ങൾ, അനുപമമായ ശില്പ വൈദഗ്ധ്യത്തോടെ സ്വതന്ത്രമായ പാനലുകളിൽ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ടു. എക്കാലവും നിലനിൽക്കുന്ന ബലത്തോടെ നിർമ്മിച്ച, സ്ഥലവിസ്താരത്തിലും ചേതോഹാരിതയിലും അതുല്യമായ ഖെമർ കലയുടെ പരമോന്നത സൃഷ്ടിയായ Angkor Watലേക്കുള്ള വിശിഷ്ടമായ ഒരു നാഴികക്കല്ലാണ് Baphuon.

കിഴക്കു ഭാഗത്ത് തെക്കൻ ചീന സമുദ്രം വരെയും, തെക്കു ഭാഗത്ത്, Champa(തെക്കൻ വിയറ്റ്നാം)യും Bandonഉൾക്കടൽ (മലയ) വരെയും, പടിഞ്ഞാറ് പാഗൻ സാമ്രാജ്യം വരെയും തന്റെ സ്വാധീനം വ്യാപിപ്പിച്ച ശക്തനായ സൈന്യനായകനായ സൂര്യവർമ്മൻ രണ്ടാമൻ, പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിൽ നിർമ്മിച്ചതാണ് Angkor Wat. രാമായണം, മഹാഭാരതം, വിഷ്ണുകഥകൾ എന്നിവയിൽ നിന്നുള്ള ആഖ്യാനപരമായ ശിലാചിത്രങ്ങൾ, Angkorന്റെ നീളമുള്ള പുറം ചുമരുകളിലെ സ്ഥലങ്ങൾ നിറയ്ക്കുന്നു. പുറത്തെ ഗാലറിയിലെ പടിഞ്ഞാറു ഭാഗത്തെ ചുമരിന്റെ തെക്കു ഭാഗത്ത്, കൃഷ്ണനായി അവതരിച്ച വിഷ്ണു പാണ്ഡവരെ സഹായിക്കുന്ന രംഗങ്ങളുണ്ട്. പന്ത്രണ്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലെ രാജസൈന്യങ്ങളുടെ

യുദ്ധബലത്താൽ അവ പ്രകമ്പനം കൊള്ളുന്നു. പാണ്ഡവരും കൗരവരും തമ്മിലുള്ള യുദ്ധം 49 മീറ്റർ നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന - ലോകത്തിൽ വെച്ച് ഏറ്റവും നീളമുള്ള മഹാഭാരത ചിത്രം. ചിത്രത്തിനൊട്ടാകെ ഊർജ്ജ്വസ്വലമായ ചലനത്വര പ്രദാനം ചെയ്യുന്ന ചലന സ്വാതന്ത്ര്യം ഇവയ്ക്കുണ്ട്.

മഹാഭാരതം ജപ്പാൻ-ചൈന കലാ-സാഹിത്യ രംഗങ്ങളിൽ:

ജാപ്പാനീസ് ഭാഷയിൽ Ikkaku Sennin, ഏകശൃംഗൻ, എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഋശ്യശൃംഗന്റെ ഐതിഹ്യത്തിൽ നിന്ന് ഉരുത്തിരിഞ്ഞതാണ്, പ്രശസ്ത കബൂക്കി നാടകമായ Narukami. ഈ സംഭവം, മഹാഭാരതത്തിൽ (III. 110-113) നിന്നും എടുത്ത്, Kyoritsuiso അഥവാ Ching-lu-i-hsiang (സൂത്രങ്ങളിൽ നിന്നും *വിനയ*കൃതികളിൽ നിന്നും എടുത്ത വ്യത്യസ്ത പ്രമേയങ്ങളുടെ ഒരു സമാഹാരം) വഴി ജപ്പാനിലേക്ക് പ്രചരിക്കപ്പെട്ടു. Liang ഭരണവംശത്തിന്റെ കീഴിൽ, എ. ഡി. 516ൽ Seng-Minഉം Pao-Ch'angഉം സമാഹരിച്ചതാണ് ഈ കൃതി. ഇതിൽ സ്വർഗ്ഗത്തിന്റെ അപദാനങ്ങൾ, ഭൂമി, ബുദ്ധൻ, ബോധിസത്വന്മാർ, ശ്രാവകന്മാർ, ചക്രവർത്തിമാർ, രാജാക്കന്മാർ, രാജ്ഞിമാർ, രാജകുമാരന്മാർ, കച്ചവടക്കാർ, ഋഷിമാർ, ബ്രഹ്മചാരികൾ, ബ്രാഹ്മണർ, ഗൃഹസ്ഥർ, സാധാരണ സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ, ദൈവങ്ങൾ, രാക്ഷസർ, മൃഗങ്ങൾ, പക്ഷികൾ, പ്രാണികൾ, നരകങ്ങൾ എന്നിവയുണ്ട്. ജീവിതത്തിലൊരിക്കലും ഒരു സ്ത്രീയെ കാണാത്ത മുനി ഋശ്യശൃംഗൻ, ലോമപാദരാജാവിന്റെ മകളായ ഒരു രാജകുമാരിയാൽ വശീകൃതനാവുന്നു. Cing Cents Contes et Apologues (3. 233 ff no. 453) എന്ന പുസ്തകത്തിൽ, Edouard Chavannes ഈ ഐതിഹ്യം മുഴുവൻ ചൈനീസ് ഭാഷയിൽ നിന്ന് ഫ്രഞ്ചിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഏകശൃംഗമുനിയുടെ ഐതിഹ്യം (unicorn) മദ്ധ്യകാല യൂറോപ്പിൽ എത്തി. (Beal, Romantic Legend of Buddha, p.124. no.2). Hsuan Tsang, Swat പർവ്വത നിരകളുടെ താഴ്‌വാരങ്ങൾക്കു സമീപം ഗാന്ധാരത്തിൽ ഏകശൃംഗൻ താമസിച്ച ഒരാശ്രമത്തെപ്പറ്റി സൂചിപ്പിക്കുന്നു. നാടകവേദിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ജാപ്പാനീസ് - തിബത്തൻ പൊയ്മുഖങ്ങളിൽ ഋഷി ഏകശൃംഗൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു (B. Laufer, Prolegomena on the History of Defensive Armor, pl. XI). ചൈനയിലെ കളിമൺ രൂപങ്ങളിൽ ഏകശൃംഗൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

ഹൈന്ദവ-ബൗദ്ധ മനസ്സുകളുടെ കാവ്യപരമായ, ദുഃഖകരമായ, പുരാതനമായ, പ്രകമ്പിതമായ ഐതിഹാസിക പരിവേഷമാണ് മഹാഭാരതം. നൂറ്റാണ്ടുകളോളം നമ്മുടെ മനസ്സാക്ഷിയെ മഹാഭാരതം ഭരിച്ചു വന്നു. ബുദ്ധ തത്ത്വങ്ങൾ പ്രതിഫലിക്കുന്ന ചൈനീസ് ആഖ്യാനങ്ങളിലും യാത്ര തുടർന്ന് മഹാഭാരതം തന്റെ സ്വാധീനം സർവ്വ വ്യാപകമാക്കി. ധൃതരാഷ്ട്രന്റെ നൂറ് പുത്രന്മാരുടെ ജനനം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്ന (Levi 1934: 98) ആറ് പാരമിതന്മാരെ (Nj. 143. K206) സംബന്ധിക്കുന്ന കഥകളുടെ ഒരു സമാഹാരം എ. ഡി. 251ൽ Sogdian സന്യാസിയായ K'ang Seng-Hui മൊഴിമാറ്റം ചെയ്തു. ഇതേ കൃതിയിലെ മറ്റൊരു കഥ ഒരു മഹാഭാരത കഥയെ (XII. 137) (Levi 1934: 129) ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഇതേ വർഷം തന്നെ K'ang Seng-Hui, Chin tsa p'i yui Ching എന്ന പേരുള്ള *അവദാനങ്ങ*ളുടെ ഒരു പഴയ സമാഹാരം മൊഴിമാറ്റം ചെയ്തു (Nj. 1359. K 1005). ഇതിലെ ആർഭാടപൂർവ്വമായ ഒരു മാന്ത്രിക കൊട്ടാരത്തിന്റെ വർണ്ണന, മഹാഭാരത വർണ്ണനയോട് (II. 47)(Levi 1934: 139) സമാനമാണ്. പക്ഷിപിടുത്തക്കാരന്റെ

വലയോടൊപ്പം പറന്നുപോയ പക്ഷികളുടെ ഐതിഹ്യം, ഉദ്യോഗപർവ്വത്തിലെ (62, 6-12)(Levi 1934: 139) ഒരു കഥയെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. എ. ഡി. 472ൽ Kekayaയും T'ang-Yaoവും 121 അവദാനങ്ങൾ അഥവാ കഥകൾ Tsa pao tsang ching (Nj. 1329 K 1001) എന്ന ചൈനീസ് നാമധേയത്തിൽ മൊഴിമാറ്റം ചെയ്തു. അതിലെ ചതിയന്മാരെ ചോദ്യം ചെയ്ത ഒരു വൃദ്ധബ്രാഹ്മണന്റെ കഥയ്ക്ക്, മഹാഭാരതത്തിൽ സമാന്തരങ്ങളുണ്ട് (II. 38. 30-40) (Levi 1934: 222). Seng-Minഉം Pao Chiangഉം (K1050) എഴുതിയ ആറാം നൂറ്റാണ്ടിലെ Ching lu i hsiang എന്ന കഥാസമാഹാരത്തിലെ, കിണറിലെ മനുഷ്യൻ എന്ന കഥ, മഹാഭാരതത്തിൽ കാണുന്നു (XI. 5) (Levi 1934: 235).

മഹാഭാരതം മംഗോളിയയിൽ:

Subhasidi-yin tayilburi cindamani yui tulkigur kemegdeku (Mukden ed. p. 220 et.seq.) എന്ന പേരിൽ, സുഭാഷിത രത്നനിധിയുടെ വ്യാഖ്യാനത്തിൽ മഹാഭാരത സംഗ്രഹം അടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. Sa Skya പണ്ഡിതന്റെ തിബത്തൻ മൗലിക കൃതിയിൽ നിന്നും Chaqar പ്രവിശ്യയിലെ, White Mountain Monasteryയിലെ (Cayan agula-yin Sume) ഡോക്ടറായ Blo-bzan-tshul-khrims ഈ കൃതി 1778-79ൽ മൊഴിമാറ്റം ചെയ്തു. Rin-chen-dpal-bzan-poവിന്റെ തിബത്തൻ വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ പരിഷ്കരിച്ച പതിപ്പാണ് ഇതിഹാസമടങ്ങുന്ന മംഗോളിയൻ വ്യാഖ്യാനം. എട്ടു നൂറ്റാണ്ടുകളോളം ഇത്, സാഹിത്യ സൃഷ്ടിയുടെയും ഗുണപാഠ ലേഖനങ്ങളുടെയും മാതൃകയായി, മംഗോളിയർക്കിടയിൽ വളരെ പ്രചാരമുള്ള ഒരു കൃതിയായിത്തീർന്നു. മംഗോളിയൻ ഭാഷ സംസാരിക്കുന്ന ജനങ്ങൾ താമസിക്കുന്ന വടക്കൻ ഏഷ്യയിലെ വിദൂര പ്രാന്തങ്ങളിലേക്ക്, ഇന്ത്യയിലെ ഇതിഹാസവും പുരാണ കഥകളും പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യാനുള്ള ശക്തമായ ഒരു വാഹനമായിത്തീർന്നു ഈ കൃതി.

മഹാഭാരത ഐതിഹ്യങ്ങൾ തായ്‌ലണ്ടിൽ:

പരമാനുജിത് രാജകുമാരൻ (1790-1853) എഴുതിയ Krishna Son Nong എന്ന സദാചാര കഥയിൽ, വനപർവ്വത്തിൽ നിന്ന് നേരിട്ട് സ്വീകരിച്ച മഹാഭാരത സ്വാധീനം കാണാം. തായ്‌ലണ്ടിലെ രണ്ട് ആധികാരിക കൃതികളായ, Phra Narai രാജാവിന്റെ കാലത്തെഴുതപ്പെട്ട Aniruth, 1783 ൽ എഴുതപ്പെട്ട Unaruth എന്നിവ, അനിരുദ്ധന്റെ ആഖ്യാനത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ്. ഈ കഥകളിലെ നായകൻ, കൃഷ്ണന്റെ പൗത്രനും, പ്രദ്യുമ്നന്റെ മകനുമാണ്. ഒരു നായാട്ടിനിടയിൽ, അദ്ദേഹം, ശക്തനായ അസുരൻ, Phanന്റെ (ബാണാസുരൻ) മകളും വൃക്ഷാത്മരാജകുമാരിയുമായ ഉഷയെ തട്ടിക്കൊണ്ടു പോകുന്നു. അവസാനം കൃഷ്ണന്റെ സഹായത്തോടെ അനിരുദ്ധനും ഉഷയും വിവാഹിതരാകുന്നു. (Boisselier 1976: 196).

ഇന്ത്യയിൽ പോലും പ്രതിരൂപം ഇല്ലാത്ത വിധം, മഹാഭാരതം സുപ്രധാന സാംസ്കാരിക പ്രതിഭാസമായി വികസിച്ച ഇന്തോനേഷ്യയിലേക്ക് നാം ഇപ്പോൾ കടക്കുന്നു. നാട്യകലകളിൽ അതിന്റെ പ്രകടനം, Wayangൽ, കാണികളെ കണ്ണീരിൽ ആഴ്ത്തത്തക്കവണ്ണം, സങ്കീർണ്ണതയുടെ ഔന്നത്യങ്ങളിൽ എത്തുന്നു; എന്തുകൊണ്ടല്ല? ഇതൊരു ദൈവികസൃഷ്ടി

യാണ്. Muruvakalaന്റെ കഥ Wayang Kulitഉം, അതിനോടൊപ്പമുള്ള Gamelanഉം, Batara Guru (ശിവഭഗവാൻ) എങ്ങനെ സൃഷ്ടിച്ചുവെന്ന് വിശദീകരിക്കുന്നു.

മഹാഭാരതം ഇന്തോനേഷ്യയിൽ:

സാഹിത്യത്തിലും നാട്യകലകളിലും മഹാഭാരതം ഇന്തോനേഷ്യയിൽ ഏറെ സജീവമാണ്. Parva എന്ന സംഗ്രഹരൂപത്തിൽ, അഷ്ടാദശപർവ്വം എന്ന പേരിൽ, ഈ ദ്വീപുകളിൽ അറിയപ്പെടുന്ന ഈ കൃതി, ജനങ്ങളുടെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖ പ്രതിഭയെ നിരന്തരം ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്നു. പഴയ ജാവാനീസ് ആദിപർവ്വത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലുള്ള മംഗളാചരണം, വസന്തതിലകവൃത്തത്തിൽ, പതിനെട്ടു പർവ്വങ്ങളുടെയും പേരുകൾ എടുത്തു പറയുന്നു. ഗദ്യരൂപത്തിലുള്ള പഴയ ജാവാനീസ് രൂപാന്തരങ്ങളിൽ, ആഖ്യാനത്തിലുടനീളം സംസ്കൃത ഉദ്ധരണികൾ ചിതറിക്കിടക്കുന്ന വിധത്തിൽ എട്ടു പർവ്വങ്ങൾ ഇപ്പോഴും നിലനിൽക്കുന്നു. പുരാതന ഇന്തോനേഷ്യയുടെ അക്ഷരസുന്ദരികളാണിവ. ഇന്നും പർവ്വങ്ങൾ കുട്ടികളുടെ വിനോദ-ചിത്ര-കഥകൾക്കായി രൂപാന്തരം ചെയ്യപ്പെടുന്നു.

ആദിപർവ്വം, വിരാടപർവ്വം, ഉദ്യോഗപർവ്വം, ഭീഷ്മപർവ്വം, ആശ്രമവാസപർവ്വം, മൗസലപർവ്വം, പ്രസ്ഥാനികപർവ്വം, സ്വർഗ്ഗാരോഹണപർവ്വം എന്നീ പർവ്വങ്ങൾ പഴയ ജാവാനീസിൽ ലഭ്യമാണ്. അവസാനത്തെ പർവ്വം മഹാഭാരതത്തിന്റെ പവിത്രത, പാരായണഫലം എന്നിവയെക്കുറിച്ച്, ദീർഘമായ ഒരു പിൻകുറിപ്പോടെ അവസാനിക്കുന്നു. ഇന്തോനേഷ്യയിലേക്കു രൂപമാറ്റം ചെയ്തവർ വ്യാസനോടടുത്തു നിന്നു; അഥവാ പഴയ ജാവാനീസ് വിരാടപർവ്വത്തിൽ പ്രസ്താവിച്ചതു പോലെ *mangjavaken Byasamata.* യാന്ത്രികമായ ഒരു മൊഴിമാറ്റത്തിനു പകരം, അവർ സാഹിത്യഗുണം തികഞ്ഞ കൃതികൾ നിർമ്മിച്ചു; *kavi lila-lalanam* (കവിയുടെ ലീലാസ്വാതന്ത്ര്യം) എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നത് ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് ലളിതമായി നേരിട്ട്, അവർ വ്യക്തമായി അനായാസം കഥ പറയുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ആധികാരികതയും ഗുരുത്വവും വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ സംസ്കൃതത്തിൽ നിന്നുള്ള ഉദ്ധരണികൾ ധാരാളമുണ്ട്. ഇതിഹാസത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലും പ്രത്യേക ഇന്ത്യൻ പതിപ്പിനെ, ഇന്തോനേഷ്യൻ പർവ്വങ്ങൾ അനുസരിക്കുന്നതായി കാണുന്നില്ല. ഒരു പഴയ ജാവാനീസ് ആഖ്യാനത്തിന്റെ പ്രഥമ പാരായണത്തിന്റെ കൃത്യമായ തീയതിയുടെ അനന്യമായ ഉദാഹരണമാണ് ഇന്തോനേഷ്യൻ വിരാടപർവ്വം. അതിന്റെ പാരായണം 996 ഒക്ടോബർ പതിനാലു മുതൽ നവംബർ രണ്ടു വരെ നീണ്ടുനിന്നു. ചില പർവ്വങ്ങൾ, ശ്രീ ധർമ്മവംശ തെഗു അനന്ത വിക്രമോത്തുംഗ രാജാവിന്റെ രക്ഷാധികാരത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ടു. അവസാനത്തെ നാലു പർവ്വങ്ങൾ ചെറുതാണ്. അവ അടുത്തകാലത്തെഴുതിയ പ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നു. അവ വ്യത്യസ്ത എഴുത്തുകാരുടെ രചനകളാണ്. ആദിപർവ്വവും വിരാടപർവ്വവും Wayang Purva കഥകൾ പ്രദാനം ചെയ്തു; ഉദ്യോഗപർവ്വവും ഭീഷ്മപർവ്വവും *ഭാരതയുദ്ധ*ത്തിന്റെ ഉറവിടങ്ങളാണ്.

Mpu Kanvaന്റെ അർജ്ജുനവിവാഹം വനപർവ്വത്തിൽനിന്നെടുത്തതാണ്. ഈ കൃതി, കിഴക്കൻ ജാവാനീസ് Kakavinസാഹിത്യത്തിന്റെ തുടക്കത്തെക്കുറിക്കുന്നതോടൊപ്പം, രചനയിലും ശൈലിയിലും ഉത്തമമായി പ്രകാശിക്കുന്നു. ലാളിത്യവും സ്വാഭാവികതയുമാണതിന്റെ ഉത്തമഗുണങ്ങൾ. മിക്കവാറും 1028നും 1035നും മദ്ധ്യേ Erlanga രാജാവിന്റെ പരിരക്ഷണയിൽ ഈ കാവ്യം എഴുതപ്പെട്ടു.

*ഹരിവംശപർവ്വ*ത്തിൽ മംഗളം, കൃഷ്ണനായി അവതരിച്ച വിഷ്ണുവിനെയും ജയാഭയ രാജാവിനെയും സംബോധന ചെയ്യുന്നു. *ഭാരതയുദ്ധ*വും ജയാഭയ രാജാവിനെ സംബോധന ചെയ്യുന്നു. കൃഷ്ണനും പാണ്ഡവരും സ്വർഗ്ഗാരോഹണം ചെയ്തപ്പോൾ കലിയുഗം ആരംഭിച്ചു, വിഷ്ണു ജയാഭയ ചക്രവർത്തിയായി അവതരിച്ച് ജാവയിൽ സമാധാനം പുനഃസ്ഥാപിച്ചു. ഇന്തോനേഷ്യയിലെ രാഷ്ട്രസങ്കല്പത്തിൽ മഹാഭാരതം ഒരു അവിഭാജ്യ ഘടകമായിരുന്നു എന്ന് ഇത് വ്യക്തമായി കാണിക്കുന്നു; ഇന്തോനേഷ്യൻ രാജാക്കന്മാർ, സ്വയം മഹാഭാരത നായകന്മാരുടെ അവതാരങ്ങളായി കണക്കാക്കുന്നു. ഇതിഹാസത്തിന്റെ അനുഗൃഹീതമായ അനശ്വരതയിൽ നിന്നും സമകാലീന സംഭവങ്ങളുടെ താല്പര്യങ്ങൾക്ക് അപ്രകാരം നിലനില്പ് കണ്ടെത്താം; സ്മൃതിയുടെ പൊയ്കയിൽ നിന്നും ശീതജലം ആവോളം പാനം ചെയ്യാം. *ഘടോൽക്കചാശ്രയ*ത്തിന്റെ ആരംഭമംഗള ശ്ളോകം, ജയകൃത രാജാവിനെ വിഷ്ണുവിന്റെ അവതാരമെന്ന നിലയിൽ സംബോധന ചെയ്യുന്നു. Mpu Panuluh ആണ് പിൻകുറിപ്പെഴുതിയത്. *ഭാരതയുദ്ധ*ത്തിൽ മംഗളശ്ളോകങ്ങൾ, സമസ്ത ശത്രുബലങ്ങളുടെയും സമ്പൂർണ്ണനാശം ആഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ട്, യുദ്ധക്കളത്തിൽ തന്നെ സ്വയം ബലിയർപ്പിക്കാൻ പൂർണ്ണമായി സമർപ്പിക്കുന്ന നായകനെ കീർത്തിക്കുന്നു. യുദ്ധത്തിൽ പരാജിതരായ ശത്രുക്കളുടെ തലമുടിയിൽ നിന്നും പറിച്ചെടുത്ത ശിരോരത്നങ്ങൾ അദ്ദേഹം പൂർണ്ണമനസ്സോടെ പുഷ്പാഞ്ജലിയായി അർപ്പിക്കുന്നു. മുതിയടഞ്ഞ രാജാക്കന്മാരുടെ നെറ്റിത്തടത്തിലെ ആഭരണങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അരിമണികൾ. ശത്രുക്കളുടെ കൊട്ടാരങ്ങൾ ചാമ്പലാക്കുന്ന അഗ്നിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഹോമാഗ്നി. പരാജിതരായ ശത്രുക്കൾ അദ്ദേഹത്തെ തങ്ങളുടെ രാജാവായി അംഗീകരിക്കുന്നു. അതിനാൽ സർവ ലോകവും അദ്ദേഹത്തെ Bhatara Jayabhaya എന്ന നാമം നൽകി ബഹുമാനിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന് വരം നൽകാൻ, സ്വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്ന് ഋഷിദേവതകളാൽ അനുഗമിക്കപ്പെട്ട് ശിവൻ ആഗതനാവുന്നു.
“അദ്ദേഹം ലോകാധിപനും, ശത്രു വിജയിയും (ജയശത്രു) ശിവാത്മകനും ആയിത്തീരും”.

ഇന്തോനേഷ്യയിൽ, പർവ്വങ്ങൾ രാജപുരുഷന്റെ രൂപത്തിൽ വിജയത്തിന്റെ പ്രകടമായ ശക്തി, ശത്രുക്കളുടെ പരാജയം, കേവലബ്രഹ്മത്തിന്റെ ദർശനം എന്നിവയുടെ പ്രതീകങ്ങളായിരുന്നു. ഭാരതം “ജയം” (തതോ ജയമുദീരയേത്) എന്നും വിളിക്കപ്പെട്ടു. അതിനാലാണ്, തന്റെ *ഭാരതയുദ്ധ*ത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ, Mpu Sedah രാജാവിനെ ശിവപ്രിയനായി പ്രകീർത്തിച്ചത്. കൃഷ്ണനായുള്ള തന്റെ മുമ്പത്തെ അവതാരത്തിലെ വീരകൃത്യങ്ങൾ വ്യക്തമായി പ്രതിപാദിക്കാൻ കല്പിച്ചത്, സ്വയം രാജാവ് തന്നെയാണെന്ന് ആഖ്യാനത്തിൽ വ്യക്തമായി പറയുന്നു. കൃഷ്ണന്റെ അവതാരമായി, ഘടോൽക്കചാശ്രയത്തിന്റെ മൂന്നാം പാദത്തിൽ കീർത്തിക്കപ്പെടുന്ന ജയകൃത രാജാവ്, പതിമൂന്നാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനം നാടുവാണ ശൃംഗകൃതരാജൻ ആവാം. പൊതുവിൽ മൂന്നു കാവ്യങ്ങളും *ഭാരതയുദ്ധം* പ്രത്യേകിച്ചും ഇതിഹാസകഥ അനുസരിക്കുന്നു. മഹായുദ്ധത്തിനുള്ള തയാറെടുപ്പോടെ, (ഉദ്യോഗപർവ്വം എൺപത്തൊമ്പതാം അദ്ധ്യായം മുതൽ) കാവ്യം (*ഭാരതയുദ്ധം*) ആരംഭിക്കുന്നു; സൗപ്തിക പർവ്വത്തിലെ പാണ്ഡവവീരന്മാരുടെ കൂട്ടക്കൊലയോടെ കാവ്യം അവസാനിക്കുന്നു. ആന്തരഘടന കോട്ടം തട്ടാതെ നിലനിർത്തി, വിശദാംശങ്ങളും വ്യതിയാനങ്ങളും നിശിതമായി ഒഴിവാക്കി, നാടകീയമുഹൂർത്തങ്ങളെ പ്രശോഭിപ്പിക്കുന്നു. ഇതിൽ വ്യതിയാനങ്ങളുണ്ട്; അവയുടെ സ്രോതസ്സുകൾ അന്വേഷിക്കേണ്ടതത്രേ. ഒരു ഇതിഹാസം സജീവമായി, ജീവിതത്തിന്റെ ആന്തര ചലനങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും രൂപപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ, ജനപ്രിയങ്ങളായ കണ്ടെത്തലുകളും, സംശയങ്ങളും മിശ്രണങ്ങളും ഒഴിച്ചുകൂടാനാവില്ല. ഇന്ത്യയുടെ വ്യക്തിത്വവും സമ്പൂർണ്ണതയും, ഇന്ത്യയുടെ ആദർശങ്ങളോടും സ്ഥാ

പനങ്ങളോടുമുള്ള അഗാധസമർപ്പണവുമാണ് സംസ്കൃത മഹാഭാരതത്തിന്റെ ചക്രവാളങ്ങൾ. ഇതിഹാസം പാദമുദ്ര പതിപ്പിച്ച സ്ഥലങ്ങളിലെല്ലാം, അത്, ഉദ്ഗ്രഥനത്തിന്റെ വാഹനമായി, പ്രചോദനങ്ങളെയും സുപ്രധാനബന്ധങ്ങളെയും ഏകോപിപ്പിച്ച്, അനുഭവങ്ങളെ പ്രഭാവിതമാക്കി, ജനങ്ങളെ, തങ്ങൾ പങ്കിടുന്ന സമന്വയത്തിലേക്ക് ഉദ്ബുദ്ധരാക്കി.

പഴയ ജാവാനീസിൽ, കൃഷ്ണൻ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായി, നിരവധി കാവ്യങ്ങളുണ്ട്. ഇവയിൽ ഒന്നാമത്തെതാണ് Panuluhവിന്റെ ഹരിവംശം. ഇതിന്റെ ഒന്നാം ഭാഗം, കൃഷ്ണന്റെ പൂർവ്വികരുടെ വംശാവലി വർണ്ണിക്കുന്നു; രണ്ടാം ഭാഗം, രുഗ്മിണീഹരണം വിവരിക്കുന്നു. പുരാതന ഇന്തോനേഷ്യയിൽ ഏറ്റവും പ്രചാരം നേടിയ പ്രമേയമായിരുന്നു കൃഷ്ണന്റെ രുഗ്മിണീഹരണം. ഇതുതന്നെയാണ്. Mpu Triguna എഴുതിയ കൃഷ്ണായനം എന്ന മറ്റൊരു കാവ്യത്തിന്റെയും പ്രമേയം. കിഴക്കൻ ജാവയിലെ Panataran ക്ഷേത്രത്തിന്റെ രണ്ടാമത്തെ മട്ടുപ്പാവിലുള്ള ശിലാചിത്രശ്രേണി കൃഷ്ണായനം ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഹരിവംശത്തിന്റെയും കൃഷ്ണായനത്തിന്റെയും പ്രമേയം ഒന്നു തന്നെ. ചേദിരാജന് വിവാഹം ചെയ്തുകൊടുക്കാനിരുന്ന രുഗ്മിണിയെ അപഹരിച്ചതിനെത്തുടർന്നുണ്ടായ യുദ്ധം. കൃഷ്ണായനം ഇന്ത്യൻ സ്രോതസ്സുകളോട് കൂടുതൽ അടുത്തു നിൽക്കുന്നു. എന്നാൽ, ഹരിവംശം കൂടുതൽ സ്വതന്ത്രവും, മൗലികവും, കഥാപാത്ര സൃഷ്ടിയിൽ സജീവവുമാണ്. ഘടോൽക്കചാശ്രയത്തിന്റെ സ്വതന്ത്ര എടുത്തു പറയത്തക്കതാണ്. അതിലെ കഥ, ഇന്ത്യൻ മഹാഭാരതത്തിനും, പുരാണങ്ങൾക്കും അപരിചിതയായ ക്ഷിതിസുന്ദരി എന്ന കൃഷ്ണപുത്രിയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുന്നു.

Majapahitസാമ്രാജ്യത്തിന്റെ നൂറ്റാണ്ടിലെ അവസാനത്തെ കവിയാണ് Tanakung. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *പാർത്ഥയജ്ഞം*, യുധിഷ്ഠിരൻ ചൂതുകളിയിൽ എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട്, ദ്രൗപദി ഏറ്റവും നാണം കെടുത്തുന്ന അവമതിക്കിരയായി, അഞ്ച് പാണ്ഡവരും കടുത്ത നിരാശയിലാണ്ടപ്പോൾ, അർജ്ജുനൻ നടത്തിയ ഇന്ദ്രകിലാ പർവതയാത്രയെ വിവരിക്കുന്നു. പാണ്ഡവരുടെ ജീവിതത്തിലെ ഒരു ചെറിയ സംഭവം വിപുലപ്പെടുത്തി, പൂർണ്ണ ദൈർഘ്യമുള്ള, ആധികാരികമായ, ഒരു മിസ്റ്റിക് കാവ്യമാക്കി മാറ്റിയതാണിത്. 1268ൽ മുതിയടഞ്ഞ വിഷ്ണുവർദ്ധനന് സമർപ്പിച്ച ക്ഷേത്രമായ Candi Jagoവിലെ ശിലാചിത്രങ്ങളിൽ, ഈ കാവ്യം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

ഉത്തര Majapahit കാവ്യങ്ങളിൽ, സുഭദ്രാഹരണം, അഥവാ പാർത്ഥായനം (അർജ്ജുനന്റെ യാത്രകൾ) എടുത്തുപറയാവുന്ന ഒരു കൃതിയാണ്. ഈ കാവ്യം, പുണ്യ സ്ഥലങ്ങളിലേക്കുള്ള തന്റെ യാത്രകളിൽ, അർജ്ജുനന്റെ സാഹസിക കൃത്യങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നു. ഇത് പഴയ ജാവാനീസ് ആദിപർവ്വവുമായി യോജിക്കുന്നു. ചുരുക്കം പുറങ്ങൾ (pages 197-204, Juynbollന്റെ പതിപ്പ്), 55 സർഗ്ഗങ്ങളുള്ള ഒരു കാവ്യമായി വളർന്നിരിക്കുന്നു. പന്ത്രണ്ട് വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം, സുഭദ്രയോടൊപ്പം, അർജ്ജുനൻ, ഇന്ദ്രപ്രസ്ഥത്തിലേക്ക മടങ്ങുന്നു. പതിനഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാനത്തിൽ എഴുതിയ ഒരു കാവ്യമാണിത്.

വിരാടപർവ്വത്തിന്റെ ഒരു പദ്യസംഗ്രഹമാണ് *അഭിമന്യുവിവാഹം*. ഒരു കാവ്യത്തിന്റെ നിയമങ്ങൾ അനുസരിക്കാൻ വേണ്ടി കവി വർണ്ണനകൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. വിവാഹവർണ്ണനയുടെ സുദീർഘമായ ഒരു ഭാഗത്തോടെ കാവ്യം അവസാനിക്കുന്നു. ഇതാണ് കാവ്യനാമത്തിന്റെ ഉറവിടം. ആദിപർവ്വത്തിലെ മറ്റൊരു സംഭവമാണ് ഹരിവിജയത്തിന്റെ വിഷയം.

കൃഷ്ണവിജയം അഥവാ കാലയവനാന്തകം, കാലാന്തകം അഥവാ കൃഷ്ണകാലാന്തകം,

കൃഷ്ണാന്തകം അഥവാ കൃഷ്ണന്റെ അന്ത്യം, കൃഷ്ണാന്ധകം അഥവാ കംസൻ എന്നീ കാവ്യങ്ങളിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രം കൃഷ്ണനാണ്.

അസ്തികാശ്രയം, അസ്തികായനം (അസ്തികന്റെ സാഹസികകൃത്യങ്ങൾ), ദിംബിവിചിത്രം, രത്നവിജയം (സുന്ദൻ, ഉപസുന്ദൻ എന്നീ അസുരന്മാരുടെ കഥ) എന്നീ അപ്രധാന കാവ്യങ്ങൾ ആദിപർവ്വത്തെ ആധാരമാക്കി എഴുതപ്പെട്ടവയാണ്. ഇന്ദ്രവിജയവും അംബാശ്രയവും ഉദ്യോഗപർവ്വത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളവയാണ്. ഏഴ് പഴയ ജാവാനീസ് പർവ്വങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള കഥകൾ, പൂർണ്ണകാവ്യങ്ങളായി എഴുതപ്പെട്ടു. സ്വർഗ്ഗാരോഹണപർവ്വം ഇതിനൊരു വ്യതിയാനമാണ്. മഹാഭാരതത്തിലെ മറ്റൊരു പർവ്വത്തെയും ആസ്പദമാക്കി കാവ്യരചന നടന്നിട്ടില്ല. അതിനാൽ പഴയ ജാവാനീസ് ഗദ്യ രൂപങ്ങളിൽ സംസ്കൃത മഹാഭാരതത്തിന്റെ മറ്റു പത്ത് പർവ്വങ്ങൾ ഉണ്ടാവാൻ യാതൊരു സാദ്ധ്യതയുമില്ല. പിന്നീടുണ്ടായ കാവ്യങ്ങൾ മഹാഭാരതത്തിൽ നിന്നും കാര്യമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ കാണിക്കുന്നു. ഉദാഹരണം; ധർമ്മകുസുമവും സുരാന്തകവും വനപർവ്വത്തിലെ ഉറവിടത്തിൽ നിന്നും വ്യതിചലിക്കുന്നു. പർവ്വങ്ങൾ ഉർജ്ജ്വസ്വലമാംവിധം സൃഷ്ട്യുന്മുഖവും, സമ്പന്നവും, സമൃദ്ധവുമായി നിലനിന്നു. കോരവശർമ്മൻ പറയുന്നതുപോലെ, പാണ്ഡവരും കൗരവരുമില്ലാതെ, ലോകത്തിൽ നീതിയോ നിയമമോ ഇല്ല (Zoetmulder 1974: 437).

Jasadipura ഒന്നാമനും, രണ്ടാമനും, Tembang Macapet വൃത്തത്തിൽ, ഭാരതയുദ്ധം ആധുനിക ജാവാനീസിൽ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. Jasadipur ഒന്നാമൻ Paku Buvano മൂന്നാമന്റെ (1749-1788) ആസ്ഥാനകവിയായിരുന്നു. ഇന്തോനേഷ്യയിൽ മഹാഭാരതം, രാമായണത്തെക്കാളേറെ പ്രചാരം നേടി - ഇന്തോനേഷ്യക്കാരുടെ ജീവനും ആത്മാവുമായ Wayang നാടകവേദിയുടെ പ്രധാന ഉറവിടമെന്ന നിലയിലും, എഴുത്തുകാരുടെ ഒടുങ്ങാത്ത ഐതിഹ്യഖനിയെന്ന നിലയിലും.

Wayang എന്ന വാക്കിന്റെ അർത്ഥം നിഴൽ എന്നാണ്. Wayang Purva ആണ് ഏറ്റവും പഴയ രൂപം. ഇതിന്റെ കഥകൾ Parvaങ്ങളിൽ നിന്ന് എടുത്തവയാണ്. വാസ്തവത്തിൽ Parva, Purva എന്നീ വാക്കുകൾ പരസ്പരം മാറ്റി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. Pangun എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന മരച്ചട്ടക്കൂടിൽ പിടിച്ചുകെട്ടി നിർത്തിയ ഒരു തിരശ്ശീലയിൽ, പാവകളുടെ നിഴൽ പതിപ്പിക്കുന്നു. ജനങ്ങളെ മൂല്യങ്ങൾ പഠിപ്പിക്കാനും, അവരിലേക്ക് മൂല്യങ്ങൾ പ്രസരിപ്പിക്കാനും Wayang ഫലവത്തായ ഒരു മാദ്ധ്യമം ആയിട്ടുണ്ട്. R. Suprapto പറയുന്നതുപോലെ, Wayang സ്ത്രീസൗന്ദര്യം, ദേഹതുലനത, ദേഹനില, ഏകതാനത, ആത്മവിശ്വാസം, ബുദ്ധി, ഏകാഗ്രമനസ്സ്, മനഃശക്തി, ജ്ഞാനം, ബോധം, ദേഹസൗന്ദര്യത്തിന്റെയും വർണ്ണത്തിന്റെയും സംയോജനം, മനഃസമാധാനം, ആത്മനിയന്ത്രണം, വളർത്തിയെടുത്ത ആത്മസംയമനം എന്നിവയെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു. പ്രസിഡണ്ട് സുകാർണോവിന്റെ മക്കളായ മേഘവതി സുകാർണോപുത്രിയും, മൂത്തമകനായ ഗുണ്ടൂർ സുകാർണോപുത്രയും Wayang Wong നർത്തകർ എന്ന നിലയിൽ പ്രതിഭ പ്രകടിപ്പിച്ചവരാണ്. Wayang മുഖേന മഹാഭാരതം ജാവാസ്വദേശിക്ക് ശക്തിയും അഭ്യാസവും, താളവും തുലനവും, സംസ്കാരവും വിദ്യാഭാസവും, ആത്മനിയന്ത്രണവും ചിന്തനവും, മനോജ്ഞതയും സൗകുമാര്യവും, പ്രകൃതിയും പരിപോഷണവുമാണ്. ജാവയിലെ രാജകുമാരന്മാർ, സ്വയം തങ്ങളെ മഹാഭാരത നായകരുടെ അവതാരങ്ങളായി കരുതി. Wayang അവരുടെ കുലകൂടസ്ഥരായ പൂർവ്വികരുമായുള്ള താദാത്മ്യമായിരുന്നു.

പർവ്വങ്ങളെ ആധാരമാക്കി, പർവ്വങ്ങളാൽ പ്രചോദിതമായ വിശാലമായ Lakonന്റെ

ശ്രേണികളായിരുന്നു Wayangനെ ആഖ്യാനങ്ങൾ. Dalangs ഉപയോഗിച്ചിരുന്ന 147 Lakonsന്റെ പേരുകൾ J. Katz തരുന്നു. കാർമ്മികനും, പ്രതിഭാശാലിയായ കലാകാരനുമാണ് Dalang. കാണികളിൽ Dalang ഉളവാക്കുന്ന പ്രതികരണം, ഈ വാക്കുകളിൽ കേൾക്കാം: "നാം കാണുന്തോറും അവ കൂടുതൽ കൂടുതൽ ആകർഷണീയമായി തോന്നുന്നു. അവസാനം നമുക്ക് അവരുടെ മേലെനിന്ന് കണ്ണെടുക്കാൻ കഴിയാതെ വരുന്നു" (Sweeney 1972: 39). മഹാഭാരതത്തിൽ നിന്ന് പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട്, അവ, ഇതിഹാസത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം മാറ്റുകയും, വികസിപ്പിക്കുകയും, പുനരുദ്ധരിക്കുകയും, ഊർജ്ജ്വസലമാക്കുകയും, അവയെ സമൂഹത്തിന്റെ കാലത്തിനും, ഘടനക്കും, മനസ്സിനും, ഭാവങ്ങൾക്കും അനുസൃതമാക്കുകയും ചെയ്തു. ചില Lakonsന്റെ പേരുകൾ, San hyan Visnu krama, Narasoma, Bima bunkus, Palgunadi എന്നിവയാണ്. J. Katz, Lakonനെ പതിനൊന്ന് ഭാഗങ്ങളായി തരംതിരിക്കുന്നു.

1. ഇതിഹാസ നായകരുടെ ദിവ്യോല്പത്തി - പാണ്ഡവരും കൗരവരും
2. പാണ്ഡുവും ധൃതരാഷ്ട്രനും
3. പാണ്ഡവരുടെയും കൗരവരുടെയും നായാട്ട്
4. സഭയിൽ നിന്നും പാണ്ഡവരുടെ നാടുകടത്തൽ
5. പാണ്ഡവർ Namartaയിൽ
6. ചൂതുകളി
7. പന്ത്രണ്ട് കൊല്ലത്തെ വനവാസം
8. വിരാട രാജ്യവാസം
9. യുദ്ധോദ്യോഗം
10. മഹായുദ്ധം
11. യുദ്ധത്തിനു ശേഷം

Wayang ജാവയിൽ നിന്നും ബാലിയിലെത്തി. ബാലിയിൽ Wayangന്റെ ഉള്ളടക്കം കൂടുതൽ വിശാലമാണ്. ബാലിയിലെ Dalang, പുരാതന കാവ്യങ്ങളിൽ നിന്നും നേരിട്ട് കടം കൊള്ളുന്നു; അല്ലാതെ പിന്നീടുണ്ടായ ഗദ്യ-പദ്യ സംസ്കരണങ്ങളിൽ നിന്നല്ല.

1923ൽ Balai Pustaka(നാടോടി സാഹിത്യ കമ്മീഷൻ) പ്രസിദ്ധീകരിച്ച J. Katz എഴുതിയ De Wayang Poerwa: een vorm van Javaans Toneel, Wayangന്റെ അടിസ്ഥാന ഗവേഷണ കൃതിയാണ്. ഈ പുസ്തകം, Wayangന്റെ പല വശങ്ങളെപ്പറ്റിയും അടിസ്ഥാന വിവരങ്ങൾ നൽകുന്നു: ഉത്ഭവം, പഴമ, സ്വഭാവം, ഗദ്യ-പദ്യ രൂപങ്ങൾ, നാലു പരിവൃത്തികളുടെ ഉള്ളടക്കം (i) അതീതചരിത്രം, (ii) Arjuna Sasrabau, (iii) രാമൻ, (iv)പാണ്ഡവന്മാർ. ഇവ കൂടാതെ Lakonsന്റെ വിഭജനവും ഉള്ളടക്കവും, സാങ്കേതികഘടന, Wayangന്റെ സമകാലീന പ്രസക്തി, പ്രതീകാത്മകത, സൗന്ദര്യപ്രസക്തി,

നാലു പരിവൃത്തങ്ങളുടെ കഥയുടെ പുനരാഖ്യാനം, Lakonsലെ ഇതിഹാസ നായകരുടെ വംശാവലി മുതലായവയും. Wayang Purvaയെപ്പറ്റിയുള്ള, 446 പേജുള്ള ഈ മഹത്കൃതി ഇംഗ്ലീഷിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടേണ്ടതാണ്.

മഹാഭാരതം തെക്കുകിഴക്കൻ ഏഷ്യയിൽ എഴുതപ്പെട്ടുകയും, വായിക്കപ്പെട്ടുകയും, പാരായണം ചെയ്യപ്പെട്ടുകയും, ശിലാലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ടുകയും, നടിക്കപ്പെട്ടുകയും ചെയ്തു വരുന്നു - അനുഷ്ഠാനം, നാട്യങ്ങളുടെ കലവറ, ഇതിഹാസം, പൊരുൾ, പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ അതീന്ദ്രിയത്വം, ജീവിതത്തിന്റെ സഹജമായ ഊർജ്ജ്വസ്വലത എന്നിവയുടെ അഗാധമായ ഏകത്വത്തിൽ.

ഉദ്ധരിച്ച കൃതികൾ:

Boisselier 1976

Jean Boisselier, *Malerei in Thailand*, Stuttgart (Verlag W. Kohlhammer)

Coedes 1937

G. Coedes, *Inscriptions du Cambodge*, Paris (E. de Boccard)

Levi 1934

Edouard Chavannes, *Cinq Cents Contes et Apologues extraits du Tripitika Chinois*, complementary notes by Sylvain Levi, Paris, (Imperimerie Nationale)

May 1954

Reginald le May, *The Culture of South-East Asia*, London (George Allen and Unwin)

Sarkar 1968

Kalyan Kumar Sarkar, *Early Indo-Cambodian contacts*, Santiniketan (Viswa-Bharati)

Suprapto

R. Soeprapto, *The Importance of Javanese Dance in the Education of the Child*, Indonesia (date and publisher not mentioned)

Sweeney 1972

P.L. Amin Sweeney, *The Ramayana and the Malay Shadow play*, Kuala Lumpur (The National University of Malaysia Press)

Zoetmulder

P.J. Zoetmulder, *Kalangwan: a Survey of Old Javanese Literarture*, The Hague (Martinus Nijhoff)

അധ്യായം 8

മലയൻ സാഹിത്യപാരമ്പര്യത്തിൽ മഹാഭാരതത്തിന്റെ സ്വാധീനം

എസ്. ശിങ്കാരവേലു

അവതാരിക

അജ്ഞാതകർത്തൃകങ്ങളായ Hikayat Pandawa Jaya (HPJ) [1] അഥവാ *വിജയികളായ പാണ്ഡവരുടെ കഥ*, Hikayat Pandava Lima (HPL) [2] അഥവാ *പഞ്ചപാണ്ഡവകഥ* എന്നീ പൗരാണിക മലയൻ സാഹിത്യകൃതികൾ, മഹാഭാരത പാരമ്പര്യത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു. എ. ഡി. പതിനൊന്നും പന്ത്രണ്ടും നൂറ്റാണ്ടുകളിൽ Mpu Sedah [3] എഴുതിയ *ഭാരത യുദ്ധ* എന്ന കൃതിയുടെ പഴയ ജാവാനീസ് കാവ്യാഖ്യാനങ്ങളെ ആധാരമാക്കിയാണ് മലയൻ സാഹിത്യത്തിൽ കാണുന്ന മഹാഭാരതാഖ്യാനങ്ങൾ എന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെട്ടു വരുന്നു.

മലയൻ ഭാഷ, മിക്കവാറും, ഇസ്‌ളാം മതത്തിന്റെയും അറബി ഭാഷയുടെയും സ്വാധീനത്തിലായതിനു ശേഷമാണ് ഇന്നത്തെ രൂപത്തിൽ Jawiയിൽ അഥവാ പേഴ്സൊ-അറബിക് ലിപിയിൽ മഹാഭാരതപാരമ്പര്യത്തിന്റെ മലയൻ ആഖ്യാനങ്ങൾ എഴുതപ്പെട്ടത് എന്ന് അനുമാനിക്കപ്പെടുന്നു. മഹാഭാരത പാരമ്പര്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന, നിലവിലുള്ള മലയൻ സാഹിത്യകൃതികൾ രചിക്കപ്പെട്ട കാലഘട്ടം മിക്കവാറും എ. ഡി. പതിനഞ്ചാം ശതകത്തിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധം ആവാം. മലയൻ പ്രവിശ്യയിൽ [4] മലയരാജ്യമായ Melaka അഭിവൃദ്ധി പ്രാപിച്ചത് ഇക്കാലത്താണ്. മഹാഭാരത പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ചില ഭാഗങ്ങൾ, മലയൻ നിഴൽപ്പാവക്കൂത്തായ Wayang Kulitന്റെ [5] ഭാഗമെന്ന നിലയിൽ, അതിനു മുമ്പുള്ള കാലത്തിലെ മലയൻ നാടോടി സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണെന്ന് നേരത്തെ അറിയാമായിരുന്നു. പൂർവാധുനിക കാലങ്ങളിൽ ഇന്ത്യൻ രാജ്യങ്ങളും മലയൻ രാജ്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള നിരന്തരമായ സാംസ്കാരിക സമ്പർക്കങ്ങളുടെ ഭാഗമായി, ഇന്ത്യയിലെ പൗരാണിക സാംസ്കാരിക മൂലകങ്ങൾ മലയൻ ജനത സ്വീകരിക്കുകയും സ്വാംശീകരിക്കുകയും

ചെയ്തതിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ് ഇത് മിക്കവാറും സംഭവിച്ചത്. ഇനിയുള്ള പുറങ്ങളിൽ, പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നാമരൂപങ്ങൾക്കും സംഭവങ്ങൾക്കും പ്രത്യേകം പരാമർശനങ്ങൾ കൊടുത്തുകൊണ്ട്, മലയൻ സാഹിത്യകൃതികളിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ട മഹാഭാരത പാരമ്പര്യത്തിന്റെ മുഖ്യ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്താൻ ഒരു ശ്രമം നടത്തുന്നു. മഹാഭാരതപാരമ്പര്യത്തിന്റെ മലയൻ സ്വാംശീകരണത്തിൽ നടന്നിട്ടുള്ള സാംസ്കാരിക പരിവർത്തനത്തിന്റെ സ്വഭാവവും വ്യാപ്തിയും വിലയിരുത്താനാണ് ഈ ഉദ്യമം.

മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളുടെ നാമരൂപങ്ങൾ

Malay Hikat Pandawa Jaya/ Pandawa Lima [6]	സംസ്കൃത മഹാഭാരതം
(1)കോരവർ	കൗരവർ
(ആര്യമഹാരാജാ) ദസ്തരത	ധൃതരാഷ്ട്രൻ
ദേവി ഗാന്ധാരി	ഗാന്ധാരി
ദുര്യോധന മഹാരാജാ	ദുര്യോധനൻ/സുയോധനൻ
ദേവി ബാനുവതി/ (ദുര്യോധനന്റെ ഭാര്യ)	ഭാനുമതി
ലക്ഷ്മണകുമാരൻ/ (ദുര്യോധനന്റെ മകൻ)	ലക്ഷ്മണൻ
സംഗ് ദുർശാസനൻ	ദുശ്ശാസനൻ
മഹാരാജാ കർണ്ണൻ/ അംബാകർണ്ണൻ	കർണ്ണൻ/ വൈകർത്തനൻ
പതി സങ്കുനി	ശകുനി
(2) പാണ്ഡവർ	
പാണ്ഡു മഹാരാജാവ്	പാണ്ഡു
ബേടാര കുന്തി	കുന്തി
ദേവി മാദ്രി	മാദ്രി
ധർമ്മവാംഗ്സ മഹാരാജാവ്	യുധിഷ്ഠിരൻ
സംഗ് ഭീമൻ/ വൃകുദാരൻ	ഭീമൻ/ വൃകോദരൻ
സംഗ് രാജൂന/ പമാദി	അർജ്ജുനൻ/ധനഞ്ജയൻ/ പാർത്ഥൻ
സകുലൻ/സികുലൻ	നകുലൻ
സദേവൻ	സഹദേവൻ
ദേവി ദെർപാദി/ദ്രോപദി	ദ്രൗപദി/കൃഷ്ണ
(3) പാണ്ഡവരുടെ ഭാര്യാമക്കൾ	
രാജുനന്റെ ഭാര്യമാർ:	അർജ്ജുനന്റെ ഭാര്യമാർ:
ദേവി സുഭദ്ര	സുഭദ്ര
ദേവി രുക്മിണി	രുഗ്മിണി(?)(ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ ഭാര്യ)
ദേവി രത്ത ഉലൂപി	ഉലൂപി
ദേവി സെരികണ്ഡി	(താഴെ നോക്കുക)
സംഗ് ഭിമന്യു (സുഭദ്രയിൽ രാജുനന്റെ മകൻ)	അഭിമന്യു (സുഭദ്രയിൽ അർജ്ജുനന്റെ മകൻ)

പ്രദ്യമേനൻ	പ്രദ്യുമ്നൻ(?)(ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ മകൻ)
ഇരാവാൻ (രാവനകുമാരൻ)	ഇരാവത്/ഇരാവാൻ
(ഉലൂപിയിൽ രാജ്ജുനന്റെ മകൻ)	(ഉലൂപിയിൽ അർജ്ജുനന്റെ മകൻ)
ദേവി അരിംബി (ഭീമന്റെ ഭാര്യ)	ഹിഡിംബ (ഭീമന്റെ ഭാര്യ)
ഘടോത്ക്കച മഹാരാജാവ്/	ഘടോത്ക്കചൻ/
(അരിംബിയിൽ ഭീമന്റെ മകൻ)	(ഹിഡിംബിയിൽ ഭീമന്റെ മകൻ)
പരികാസി മഹാരാജാവ് (സത്യ ഉതരിയിൽ	പരീക്ഷിത്ത് (ഉത്തരയിൽ
ഭിമന്യുവിന്റെ മകൻ)	അഭിമന്യുവിന്റെ മകൻ)
(4) ഗുരുജനങ്ങൾ/ഉപദേശകർ/മക്കൾ	
ബേടാര കെഷ്ണ	വാസുദേവ കൃഷ്ണൻ
ബെഗവാൻ ഭീസ്മൻ	ഭീഷ്മർ
ബെഗവാൻ കെർപൻ	കൃപർ
സംഗ്യാംഗ് ദ്രോണൻ	ദ്രോണർ
ബംബാഗ് സുതോമോ/	അശ്വത്ഥാമാവ്
(ദ്രോണപുത്രൻ)	(ദ്രോണപുത്രൻ)
ആര്യ വിദുര	വിദുരർ
സംഗ് സംജയൻ	സഞ്ജയൻ
സംഗ് സെത്യകി	സാത്യകി
(5) രാജാക്കന്മാർ/ഭാര്യമാർ/മറ്റുള്ളവർ	
ദെർപാദ മഹാരാജാവ്	ദ്രുപദൻ
സംഗ് ദെസ്തദ്യാമിനൻ/	ധൃഷ്ടദ്യുമ്നൻ/
(ദെർപാദപുത്രൻ)	(ദ്രുപദപുത്രൻ)
ദേവി സെരികണ്ഡി/സിരികണ്ഡി	ശിഖണ്ഡി
കെർച്ച നഗരത്തിലെ/	മത്സ്യദേശത്തെ/
വർഗദേവ മഹാരാജാവ്	വിരാടൻ
വർഗദേവന്റെ ഭാര്യമാർ:	
ദേവി അംഗാര മയാംഗ്	സുദേഷ്ണ (വിരാടന്റെ ഭാര്യ)
ദേവി അരഷ്ക്കണ്ഡി	
ദേവി അസ്മാരകണ്ഡി	
ദേവി നീലവതി	
ദേവി രത്നശശി	
പുതേരി പുഷ്പ ഇന്ദ്രേ ദേവി	
പുതേരി തുഞ്ചുങ് തുതുർ	
ജയദ്രഥൻ	ജയദ്രഥൻ
വിരാടരാജ്യത്തെ/	
വംഗസ്പതി മഹാരാജാവ്	

സംഭവങ്ങൾ

I. **പാണ്ഡവരുടെ അടിമത്തം** [7]

(1) ദുര്യോധനനും ധർമ്മവാംഗ്സയും തമ്മിലുള്ള ചൂതുകളിയിൽ ദുര്യോധനന്റെ നിർദ്ദേശമനുസരിച്ച് ആര്യ മൻഗ്ഗലയും സങ്കുനിയും കളിക്കളമാകുന്നു, ദുർശാസനൻ കരുവും [8].

(2) ധർമ്മവാംഗ്സ, ദെർപാദിയൊഴിച്ച്, തന്റെ കൊട്ടാരത്തിലെ എല്ലാവരെയും എല്ലാ വസ്തുക്കളെയും പണയം വെക്കുന്നു.

(3) ധർമ്മവാംഗ്സക്ക് കളിയിൽ എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ടപ്പോൾ ദെർപാദി കൊട്ടാരം വിട്ടു പോകുന്നു. ആ സമയം, ദുർശാസനൻ ദെർപാദിയുടെ ചീകിയൊതുക്കിക്കെട്ടിയ തലമുടി കടന്നു പിടിക്കുന്നു.

(4) മുടിക്കെട്ടഴിഞ്ഞ ദെർപാദി, ദുർശാസനന്റെ രക്തം കൊണ്ട് കഴുകി വൃത്തിയാക്കിയതിനു ശേഷമേ, താൻ മുടി കെട്ടിവെക്കുകയുള്ളൂ എന്ന് ശപഥം ചെയ്യുന്നു. ആകാശത്തു നിന്ന് ദേവകൾ അവളുടെ മേൽ പുഷ്പവൃഷ്ടി ചെയ്യുന്നു.

(5) ദുർശാസനന്റെ രക്തം കുടിക്കാതെ താൻ തൃപ്തനാവില്ല എന്ന് ഭീമൻ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

(6) ദെർപാദി അകമ്പടികളോടെ ഇന്ദ്രപസ്ഥത്തിലേക്ക് തിരിച്ചു പോവുന്നു; തത്സമയം, ധർമ്മവാംഗ്സ, ദുര്യോധനന്റെ കൂടെ ചൂതുകളി തുടരുന്നു.

(7) ധർമ്മവാംഗ്സ തന്റെയും സഹോദരന്മാരുടെയും സേവനം പണയം വെക്കുന്നു. അതും നഷ്ടപ്പെട്ട് പാണ്ഡവർ ദുര്യോധനന്റെ അടിമകളാവുന്നു.

(8) ധർമ്മവാംഗ്സ, കുതിരപാലകനും, ഭീമൻ ദ്വാരപാലകനും, രാജ്ജുനൻ ഉല്ലാസോദ്യാനത്തിലെ കാവൽക്കാരനും, സകുലനും സദേവനും ഉദ്യാനത്തിലെ പരിചാരകന്മാരുമാവുന്നു.

(9) ദുര്യോധനന്റെയും സങ്കുനിയുടെയും ആഹാരത്തിന്റെ അവശിഷ്ടം പാണ്ഡവർക്കു നൽകുന്നു.

(10) ധർമ്മവാംഗ്സ നിമിത്തമാണ് താൻ അടിമയായതെന്ന് ഭീമൻ പ്രതിഷേധിക്കുമ്പോൾ, കോരവരുമായുള്ള യുദ്ധത്തിൽ തങ്ങൾ വിജയികളാവുമെന്നു പറഞ്ഞ് ധർമ്മവാംഗ്സ അയാളെ സമാധിനിപ്പിക്കുന്നു.

(11) സകുലനും സദേവനും ഭക്ഷണത്തിനു വേണ്ടി കരയുമ്പോൾ, ദുര്യോധനപത്നി, ബാനുവതി [9] അവർക്കു ഭക്ഷണം നൽകുന്നു. എന്നാൽ ഭക്ഷണം കഴിക്കുന്നതിൽ നിന്ന് ദുര്യോധനൻ അവരെ തടയുന്നു.

(12) ബാനുവതി, രാജ്ജുനനോട് ദയയോടെ പെരുമാറുന്നു.

(13) പാണ്ഡവരെ നീക്കം ചെയ്യാനുള്ള ഒരു ശ്രമത്തിൽ, ദ്രോണരുടെ ഉപദേശപ്രകാരം, ദുര്യോധനൻ ഒരു മത്സരം ഏർപ്പെടുത്തുന്നു. സർപ്പത്തിന്റെ താവളമായ ഒരു നദിയിൽ നിന്നും ഒരസ്ത്രം വീണ്ടെടുക്കുന്നവന് അർദ്ധരാജ്യം നൽകും.

(14) ദ്രോണപുത്രനായ സുതോമാവാണ്, നദിയിൽ അസ്ത്രമെയ്ത് സർപ്പത്തിന്റെ (അർദ്ദവാലിക) [10] വാലിൽ മുറിവേല്പിക്കുന്നത്.

(15) ധർമ്മവാംഗ്സ നദിയിലേക്ക് ആദ്യം കൂപ്പുകുത്തുന്നു. അയാൾ തിരിച്ചുവരാത്തതിനാൽ, സഹോദരന്മാർ പിന്തുടരുന്നു [11].

(16) സർപ്പം പാണ്ഡവരെ വിഴുങ്ങുന്നു. എന്നാൽ ഭീമൻ, സർപ്പത്തിന്റെ വയർ വെട്ടിപ്പൊളിക്കുന്നു; ജീവനോടെ പുറത്തുവന്ന പാണ്ഡവർ ആരുമറിയാതെ അസ്തിനപുരം ഉപേക്ഷിച്ച്, മെർച്ചുനഗരം എന്നറിയപ്പെടുന്ന വർഗ്ഗദേവന്റെ രാജ്യത്തിലേക്കു പോകുന്നു. പാണ്ഡവർ മരണമടഞ്ഞുവെന്ന് ദുര്യോധനൻ വിശ്വസിക്കുന്നു.

II. പാണ്ഡവരുടെ അജ്ഞാതവാസം [12]

(1) ധർമ്മവാംഗ്സ, രേശി ബ്രാഹ്മണൻ എന്ന പേര് സ്വീകരിക്കുന്നു. എരുമപാലകന്റെ വേഷത്തിൽ ഭീമൻ, ശൂര ജങ്ഗ്ഗാള എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീവേഷത്തിൽ രാജ്ജനൻ, കുംബ ഇരിരഹ് എന്നപേരും, സകുലനും സദേവനും അശ്വപാലകരായി രുമായ, രുപായ എന്നീ പേരുകളും സ്വീകരിക്കുന്നു, (ദെർപാദി ഇന്ദ്രപസ്ഥത്തിൽ ആയതിനാൽ, അവൾ പാണ്ഡവരുടെ കൂടെയില്ല.)

(2) സ്ത്രീവേഷത്തിൽ രാജ്ജനൻ വർഗ്ഗദേവന്റെ റാണികളുടെ പ്രിയങ്കരിയാവുന്നു. [13]

(3) പകൽസമയം രാജ്ജനൻ സ്ത്രീയാണെങ്കിലും, രാത്രിയിൽ അയാൾ പതിവുപോലെ, സുന്ദരനായ ഒരു രാജകുമാരനായി, റാണിമാരായ നീലാവതിക്കും കുസുമാവതിക്കും പ്രിയങ്കരനാണ്.

(4) രാജ്ജനനും റാണി നീലാവതിയും അന്യോന്യം താംബൂലചർവ്വണം നടത്തുന്നു.

(5) രേശി ബ്രാഹ്മണന്റെ വേഷത്തിൽ, ധർമ്മവാംഗ്സ, രാജ്ജനന്റെ പ്രണയചേഷ്ടകളെപ്പറ്റി ബോധവാനാണ്. അദ്ദേഹം, രാജ്ജനനെ സൗമ്യമായി താക്കീത് ചെയ്യുന്നു. രാജ്ജനനാകട്ടെ ഒരു കുസൃതിച്ചിരി മാത്രം അതിന് പ്രത്യുത്തരമേകുന്നു.

III. ഭിമന്യു സത്യസുന്ദരിയെയും സത്യ ഉതരിയെയും വിവാഹം ചെയ്യുന്നു [14]

(1) രാജ്ജനന്റെയും സുഭദ്രയുടെയും പുത്രനായ ഭിമന്യുവിന്റെ വിവാഹനിശ്ചയം ബലദേവപുത്രിയായ സത്യസുന്ദരിയുമായി, അവളുടെ പിതാവിന്റെ ആഗ്രഹങ്ങൾക്കു വിപരീതമായി നടത്താൻ, കെഷ്ണൻ ഉത്സുകനാണ്. ബലദേവനാകട്ടെ തന്റെ മകൾ, ദുര്യോധനന്റെ ദത്തുപുത്രനായ ലക്ഷ്മണകുമാരനെ വിവാഹം കഴിക്കണമെന്ന് ആഗ്രഹിക്കുന്നു.

(2) സത്യസുന്ദരിയെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ, ഘടോത്ക്കചന്റെ സഹായം തേടാൻ ഭിമന്യുവിനെ ദുർഗ സഹായിക്കുന്നു.

(3) സത്യസുന്ദരിക്ക് ഭിമന്യുവിനെ വിവാഹം കഴിക്കാൻ ഘടോത്ക്കചൻ അവളെ ബലദേവന്റെ കൊട്ടാരത്തിൽ നിന്നും വീണ്ടെടുക്കുന്നു.

(4) സത്യസുന്ദരിയുടെ വേഷത്തിൽ, ഘടോത്ക്കചൻ അവളുടെ ശയനമുറിയിൽ ലക്ഷ്മണകുമാരന്റെ സന്ദർശനം പ്രതീക്ഷിച്ചു നിൽക്കുന്നു.

(5) ലക്ഷ്മണകുമാരൻ ഘടോത്ക്കചന്റെ യഥാർത്ഥരൂപം കണ്ടുപിടിച്ച ഉടൻ ഘടോത്ക്കചന്റെയും, ദുര്യോധനനാൽ സഹായിക്കപ്പെട്ട ലക്ഷ്മണകുമാരന്റെയും സൈന്യങ്ങൾ തമ്മിൽ ഭയങ്കരമായ യുദ്ധം നടക്കുന്നു.

(6) അവസാനം കെഷ്ണന്റെ ഇടപെടൽ മൂലം യുദ്ധം അവസാനിക്കുന്നു. ബലദേവൻ ഭിമന്യുവിനെ തന്റെ ജാമാതാവായി സ്വീകരിക്കുന്നു. [15]

(7) ഇതിനിടയിൽ, പാണ്ഡവർ ഇന്ദരപസ്തത്തിൽ മടങ്ങിയെത്തി. ധർമ്മവാംഗ്സ, കെഷ്ണനെയും വിരാടരാജനായ [16] വംഗസ്പതിയെയും കാണാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു.

(8) കെഷ്ണനും വംഗസ്പതിയും പാണ്ഡവരെ സന്ദർശിക്കുന്നു.

(9) ദുര്യോധനന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം കർണനും പാണ്ഡവരെ സന്ദർശിക്കുന്നു.

(10) വംഗസ്പതിയുടെ പുത്രിയായ സത്യ ഉതരിയെ, ഭിമന്യു വിവാഹം ചെയ്യുന്നു.

(11) മെർച്ചനഗരത്തിലെ വർഗദേവരാജൻ, ഭിമന്യുവിന്റെ ഭാര്യമാരായ സത്യ സുന്ദരിയെയും സത്യ ഉതരിയെയും തനിക്കു നൽകണമെന്ന് ആവശ്യപ്പെടുന്നു - എന്തെന്നാൽ, അവർ തന്റെ മുമ്പത്തെ റാണിമാരായ അരസകണ്ഡിയുടെയും അസ്മാരകണ്ഡിയുടെയും പുനർജന്മങ്ങളാണ്.

(12) വർഗദേവന്റെ ആവശ്യം ധർമ്മവാംഗ്സ തിരസ്കരിക്കുന്നു. വർഗദേവനും പാണ്ഡവരും തമ്മിൽ യുദ്ധം പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്നു.

(13) പാണ്ഡവർ വർഗദേവന്റെമേൽ വിജയം കൈവരിക്കുന്നു; തുടർന്ന് വർഗദേവൻ അവരുടെ മിത്രമാവുന്നു.

IV. **കെഷ്ണന്റെ അസ്തിനപുരദൗത്യം** [18]

(1) സുതോമോവിന്റെ അസ്ത്രം നദിയിൽ നിന്ന് വീണ്ടെടുക്കുന്നതിൽ വിജയിച്ചാൽ, പാണ്ഡവർക്ക് അർദ്ധരാജ്യം നൽകാം എന്ന തന്റെ വാഗ്ദാനം പാലിക്കാൻ ദുര്യോധനനോട് ആവശ്യപ്പെടാൻ ധർമ്മവാംഗ്സ ആദ്യം ആര്യ ദർബാലയെ അസ്തിനപുരത്തേക്കയക്കുന്നു.

(2) ദുര്യോധനൻ തന്റെ വാഗ്ദാനം നിറവേറ്റാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നു. പകരം പാണ്ഡവരോട് വീണ്ടും പന്ത്രണ്ടു കൊല്ലം, പന്ത്രണ്ടു മാസം, പന്ത്രണ്ടു ദിവസം വനവാസം നയിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നു.

(3) ധർമ്മവാംഗ്സയുടെ അപേക്ഷയനുസരിച്ച് കെഷ്ണൻ, ദുര്യോധനനോട് തന്റെ വാഗ്ദാനം പാലിക്കാൻ ആവശ്യപ്പെടാൻ, അസ്തിനപുരത്തേക്കു പോകാൻ സമ്മതിക്കുന്നു. കെഷ്ണനോടൊന്നിച്ച് സെത്യകിയുമുണ്ട്.

(4) കെഷ്ണന്റെ രഥം ദാസ്തരതന്റെ കൊട്ടാരത്തിലേക്കു പോകുമ്പോൾ, അഴിഞ്ഞ തലമുടിയുള്ള, ഉലഞ്ഞ വസ്ത്രങ്ങളും, അലങ്കോലപ്പെട്ട ആഭരണങ്ങളും ധരിച്ച സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ കെഷ്ണനെ ഒരു നോക്കു കാണാൻ ഓടിയെത്തുന്നു.

(5) ദാസ്തരതൻ നൽകിയ ഉടുതുണി സ്വീകരിച്ചുവെങ്കിലും, തന്റെ ദൗത്യം അപൂർണ്ണമായതിനാൽ, കെഷ്ണൻ, മുമ്പിൽ വിളമ്പിയ ഭക്ഷണം കഴിക്കാനുള്ള ദുര്യോധനന്റെ ക്ഷണനം സ്വീകരിക്കാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നു.

(6) കുന്തിയെ സന്ദർശിച്ച്, കൃഷ്ണൻ പാണ്ഡവരുടെ വിവരങ്ങൾ അവരെ ധരിപ്പിക്കുന്നു.

(7) ദുര്യോധനന്റെ ഉപദേഷ്ടാക്കൾ (ദുർശാസനൻ, കർണ്ണൻ, സകുനി) യുദ്ധം ചെയ്യാൻ ഉപദേശിക്കുന്നു. അസ്വസ്ഥനായ ദുര്യോധനൻ പത്നി ബാനുവതിയെ കാണാൻ പോകുന്നു.

(8) പിറ്റേന്ന്, പാണ്ഡവർക്ക് അർദ്ധരാജ്യം കൊടുക്കാനുള്ള ദാസ്തരത്തിന്റെ ഉപദേശം സ്വീകരിക്കാൻ ദുര്യോധനൻ വിസമ്മതിക്കുന്നു.

(9) കൃഷ്ണനെ കൊല്ലാൻ ദുര്യോധനൻ കർണ്ണനോടൊത്ത് ഗൂഢാലോചന ചെയ്യുമ്പോൾ, സെത്യകി അതേപ്പറ്റി കൃഷ്ണന്, വിവരം നൽകുന്നു. കൃഷ്ണൻ, ആയിരം തലകളും, ആയുധമേന്തിയ രണ്ടായിരം കൈകളുമുള്ള വിശ്വരൂപത്തിലൂടെ തന്റെ ദിവ്യശക്തി പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. ദുര്യോധനൻ ഓടി രക്ഷപ്പെടുന്നു.

(10) ഭീഷ്മരും ദ്രോണരും കൃഷ്ണനെ സമാധാനിപ്പിക്കുന്നു. കൃഷ്ണൻ ദുര്യോധനനെ കൊന്നാൽ, ദുര്യോധനനെ കൊല്ലാനുള്ള തന്റെ ശപഥം നിറവേറ്റാൻ ഭീമനും, ദുർശാസനന്റെ രക്തത്താൽ തന്റെ തലമുടി കഴുകാൻ ദെർപാദിക്കും കഴിയാതെ വരുമെന്ന് അവർ കൃഷ്ണനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

(11) കൃഷ്ണൻ സ്വരൂപം വീണ്ടെടുത്ത് കുന്തിയെ സമീപിക്കുന്നു. ബലം ഉപയോഗിച്ച് രാജ്യം വീണ്ടെടുക്കാൻ പണ്ഡവരെ നിർബന്ധിക്കാൻ, കുന്തി കൃഷ്ണനോട് പറയുന്നു.

(12) പാണ്ഡവരുടെ അടുത്തേക്കുള്ള മടക്കയാത്രയിൽ, കൃഷ്ണൻ കർണ്ണനോട് പാണ്ഡവരെ സഹായിക്കാൻ ഉപദേശിക്കുന്നു. എന്നാൽ താൻ രാജുനനോട് യുദ്ധം ചെയ്യാൻ പ്രതിജ്ഞ എടുത്തിട്ടുണ്ടെന്ന് കർണ്ണൻ മറുപടി പറയുന്നു.

(13) ഇന്ദ്രപസ്ഥത്തിൽ മടങ്ങിയെത്തി, കൃഷ്ണൻ പാണ്ഡവരോട് തന്റെ അസ്തിനപുര ദൗത്യത്തെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു.

(14) പിറ്റേന്ന് പാണ്ഡവർ ഭീമനെ മുൻനിർത്തി, രാജുനൻ, സകുലൻ, സദേവൻ, സെരികണ്ഡി, ഘടോത്ക്കചൻ, ദെർപാദി, ധർമ്മവാംഗ്സ, കൃഷ്ണൻ, ദെർപാദ, വംഗസ്പതി, ഭിമന്യൂ, രാവൻ കുമാരൻ എന്നിവരോടൊപ്പം അസ്തിനപുരത്തേക്ക് യാത്രയാവുന്നു.

(15) വിജയസൂചകമായി ദേവകൾ പാണ്ഡവരുടെ മേൽ പുഷ്പവൃഷ്ടി ചെയ്യുന്നു. കുരുക്ഷേത്രമണ്ഡലത്തിൽ, അവർ തങ്ങളുടെ വാസഭൂമിയിലെത്തുമ്പോൾ, ആകാശത്ത് ഒരു മഴവില്ല് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

V. **യുദ്ധം** [19]

(1) സേത ഉതരൻ (വംഗസ്പതീപുത്രൻ) പാണ്ഡവസേനാനായകനായി തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നു. കോരവർ ഭീഷ്മരെ തങ്ങളുടെ നായകനാക്കുന്നു.

(2) ശത്രുക്കൾ തങ്ങളുടെ ബന്ധുക്കളും ഗുരുജനങ്ങളുമായതിനാൽ യുദ്ധം ഒഴിവാക്കിക്കൂടേ എന്ന് രാജുനൻ കൃഷ്ണനോട് ചോദിക്കുന്നു. അത്തരം വർത്തമാനങ്ങളുടെ സമയം വൈകി എന്ന് കൃഷ്ണൻ രാജുനനോട് പറയുന്നു.

(3) ധർമ്മവാംഗ്സ ആചാര്യരെ വന്ദിക്കാൻ ശത്രുവിന്റെ പാളയത്തിൽ എത്തുന്നു. കെഷ്ണൻ തങ്ങളുടെ വശത്തുള്ള പാണ്ഡവർ വിജയികളാവുമെന്ന് ഭീഷ്മർ അയാൾക്ക് ഉറപ്പു നൽകുന്നു.

(4) കോരവരിൽ, ഭീഷ്മർ മാത്രം ഏകനായി സ്ഥൈര്യചിത്തനായി യുദ്ധം ചെയ്യുന്നു; സേത ഉതരനെ കൊല്ലുന്നു.

(5) സേത ഉതരന്റെ ദേഹം ദഹിപ്പിച്ച ശേഷം, ചിതാഭസ്മം ഒരു സുവർണ്ണകുംഭത്തിൽ നിറച്ച് കടലിൽ ഒഴുക്കുന്നു.

(6) പാണ്ഡവസേനാനായകനായി ദെസ്ത്തദ്യാമിനൻ തെരഞ്ഞെടുക്കപ്പെടുന്നു.

(7) പാണ്ഡവസേന ഗരുഡരൂപത്തിൽ വ്യൂഹം ചമക്കുന്നു. കോരവസേനാനായകനായ ഭീഷ്മരും അതേ രൂപത്തിൽ വ്യൂഹം ചമക്കുന്നു.

(8) ഇരാവാൻ (ഉലൂപിയിൽ രാജ്ജുനന്റെ മകൻ) കാലസാരംഗിയാൽ വധിക്കപ്പെടുന്നു.

(9) കെഷ്ണൻ ഭീഷ്മരെ ചക്രം കൊണ്ട് ഭീഷണിപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ മാരകായുധം, ഒരു സ്ത്രീക്ക് സുന്ദരപുരുഷനെന്നോണം തനിക്ക് സ്വീകാര്യമാണെന്ന് ഭീഷ്മർ പറയുന്നു; എന്തെന്നാൽ ഇത്, തന്നെ സ്വർഗ്ഗത്തിലേക്ക് നയിക്കും.

(10) ഭീഷ്മരെ കൊല്ലാൻ ഒരു സ്ത്രീയെക്കൊണ്ടേ കഴിയൂ (സെരികണ്ഡി) എന്ന് രാജ്ജുനൻ കെഷ്ണനോട് പറയുന്നു.

(11) രാജ്ജുനന്റെ രഥത്തിൽ കയറി, സെരികണ്ഡി അസ്ത്രം എയ്ത് ഭിഷ്മരെ മുറിവേൽപ്പിക്കുന്നു. മുറിവിൽ രാജ്ജുനൻ അസ്ത്രം എയ്യുമ്പോൾ ഭീഷ്മർ വീഴുന്നു.

(12) നിരായുധനായ ധർമ്മവാംഗ്സ ഭീഷ്മരെ സംരക്ഷിക്കുന്നു. മറ്റുള്ള പാണ്ഡവർ നിലംപതിച്ച വീരനെ ബഹുമാനിക്കുന്ന വിധത്തിൽ അപ്രകാരം ചെയ്യുന്നു.

(13) മൃത്യോന്മുഖനായ ഭീഷ്മരെ ബഹുമാനിക്കുന്നതിൽ ഭീമൻ ദുര്യോധനനെതിരായി തദവസരം ഗദ പ്രയോഗിക്കില്ല എന്ന് ധർമ്മവാംഗ്സ ഉറപ്പു നൽകിയ ശേഷം ദുര്യോധനൻ പാണ്ഡവരോടൊപ്പം കൂടുന്നു.

(14) ആയുധനിർമ്മിതമായ മരണശയ്യയാണ് ഒരു യോദ്ധാവിന് ഏറ്റവും അനുയോജ്യം എന്ന് ധർമ്മവാംഗ്സ ഭീഷ്മരോട് പറയുന്നു.

(15) ദുര്യോധനൻ കൊണ്ടുവന്ന വിലയേറിയ ശയ്യ ഭീഷ്മർ നിരസിക്കുന്നു; രാജ്ജുനൻ നിർമ്മിച്ച ശരശയ്യ സ്വീകരിക്കുന്നു.

(16) സുവർണ്ണചഷകത്തിൽ ദുര്യോധനൻ കൊണ്ടുവന്ന ജലം, ഭീഷ്മർ നിരസിക്കുന്നു, രാജ്ജുനൻ ഭൂമിയിൽ അസ്ത്രമെയ്ത് (തർസൻഗ്തല) ജലപ്രവാഹം നിർമ്മിക്കുന്നു.

(17) അടുത്ത ദിവസം സേനകൾ ഗജരൂപത്തിൽ വ്യൂഹം ചമക്കുന്നു.

(18) ദ്രോണർ കോരവസേനാനായകത്വം ഏറ്റെടുക്കുന്നു.

(19) ഭഗദത്തൻ തന്റെ ആയുധം (സമോഗ) കൊണ്ട് രാജ്ജുനന്റെ നെഞ്ച് പിളർക്കുന്നു; രാജ്ജുനൻ മോഹാലസ്യപ്പെടുന്നു. വിജയകെസുമപുഷ്പം കൊണ്ട് മുറിവു തടവി, കെഷ്ണൻ രാജ്ജുനനെ ഉണർത്തുന്നു.

(20) ഭഗദത്തന്റെ ജീവൻ, അയാളുടെ ആനയിലാണെന്ന് കെഷ്ണൻ രാജ്ജനനോട് പറയുന്നു. ആനയുടെ നെഞ്ചിൽ അമ്പയ്ത്ത് രാജ്ജനൻ ഭഗദത്തനെ കൊല്ലുന്നു.

(21) ദ്രോണർ കോരവസൈന്യം ചക്രരൂപത്തിൽ വ്യൂഹം ചമക്കുന്നു.

(22) ഭിമന്യു ഗരുഡരൂപത്തിൽ വ്യൂഹം ചമക്കുന്നു. ശത്രുവിന്റെ വ്യൂഹം ഭേദിക്കാൻ അയാൾക്ക് സാധിച്ചുവെങ്കിലും അതിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കാൻ കഴിയാതെ വരുന്നു. ജയദ്രഥൻ ഭിമന്യുവിനെ വളയുന്നു.

(23) ദുര്യോധനപുത്രൻ, ലക്ഷ്മണകുമാരൻ ഭിമന്യുവിനാൽ കൊല്ലപ്പെടുന്നു.

(24) തന്റെ മകനെ ഭിമന്യു വധിച്ചതിൽ ക്രുദ്ധനായ ദുര്യോധനൻ ഭിമന്യുവിനെ കീഴ്പ്പെടുത്താൻ ജയദ്രഥനോട് ആജ്ഞാപിക്കുന്നു.

(25) ശരീരത്തിന്റെ സകല ഭാഗങ്ങളും മുറിപ്പെട്ടുവെങ്കിലും, ഭിമന്യു ഒരു വരനെപ്പോലെ കാണപ്പെടുന്നു; അവസാനം കർണ്ണൻ അയാളെ കൊല്ലുന്നു.

(26) ഭിമന്യുവിന്റെ ആദ്യഭാര്യ സത്യസുന്ദരി ഭർത്താവിന്റെ ചിതയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു; എന്നാൽ സത്യ ഉതരി (ഭിമന്യുവിന്റെ രണ്ടാമത്തെ ഭാര്യ) ഒരു ശിശുവിനെ ഗർഭം ധരിച്ചതിനാൽ ചിതയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നില്ല.

(27) രാജ്ജനൻ ശിവനെ ആവാഹിക്കുന്നു; അടുത്ത ദിവസം രാത്രിയാവുന്നതിന് മുമ്പ് താൻ ജയദ്രഥനെ വധിക്കുമെന്ന് പ്രതിജ്ഞയെടുക്കുന്നു.

(28) തന്റെ ചക്രം സൂര്യന നേർക്കെറിഞ്ഞ് കെഷ്ണൻ അന്ധകാരം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. രാത്രിയായെന്നും രാജ്ജനന്റെ പ്രതിജ്ഞ നിറവേറിയില്ലെന്നും ശത്രു ആഹ്ളാദിക്കുമ്പോൾ, തന്റെ ചക്രപ്രകാശത്താൽ കെഷ്ണൻ, രാജ്ജനന് ജയദ്രഥനെ കാണിച്ചു കൊടുക്കുന്നു. രാജ്ജനൻ അസ്ത്രമെയ്ത്, ജയദ്രഥന്റെ കഴുത്ത് ഭേദിക്കുന്നു.

(29) ജയദ്രഥന്റെ മരണത്തിനുത്തരവാദിയായി ദ്രോണരെ കുറ്റപ്പെടുത്തിയതിനാൽ അദ്ദേഹം യുദ്ധം ചെയ്യാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നു.

(30) രാജ്ജനനോട് യുദ്ധം ചെയ്യാൻ കർണ്ണനോട് ആവശ്യപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ കെഷ്ണന്റെ ആഗ്രഹപ്രകാരം ഘടോത്ക്കചൻ കർണ്ണനെ ആക്രമിച്ച് പലായനം ചെയ്യിക്കുന്നു.

(31) തുടർന്ന്, കർണ്ണൻ ഘടോത്ക്കചനെ വധിക്കുന്നു. ഘടോത്ക്കചന്റെ അമ്മ അരിംബി, മകന്റെ ചിതയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു.

(32) ദെർപാദ വധിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ, പുത്രൻ ദെസ്തദ്യാമിനൻ ദ്രോണനെ പരാജയപ്പെടുത്തിയാലേ താൻ മരിക്കു എന്ന് പ്രതിജ്ഞയെടുക്കുന്നു.

(33) ഗുരുവായ ദ്രോണരെ വധിക്കാനും ദ്രോണപുത്രനായ സുതോമോ മരിച്ചു എന്ന തെറ്റായ വാർത്ത പരത്തി ദ്രോണരെ യുദ്ധത്തിൽ നിന്നും പിന്തിരിപ്പിക്കാനും രാജ്ജനൻ വിസമ്മതിക്കുന്നു.

(34) സുതോമോ എന്ന ഒരാനയെ വധിച്ച് ഭീമൻ ഉച്ചത്തിൽ പറയുന്നു: *ഞാൻ സുതോമോവിനെ കൊന്നു*. ഇതുകേട്ട ദ്രോണർ മോഹാലസ്യപ്പെടുന്നു. അബോധവാനായ ദ്രോണരുടെ ശിരസ്സ്, ദെസ്തദ്യാമിനൻ ഛേദിക്കുന്നു. സെത്യകി, ദെസ്തദ്യാമിനന്റെ പ്രവൃത്തിയിൽ അയാളെ നിന്ദിക്കുന്നു.

(35) സുതോമോ തന്റെ പിതാവിന്റെ മരണത്തിന് പ്രതികാരം ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഗുരുപുത്രനോട് യുദ്ധം ചെയ്യാൻ രാജ്ജുനൻ വീണ്ടും വിസമ്മതിക്കുന്നു. ഭീമൻ രാജ്ജുനനെ അപഹസിക്കുന്നു.

(36) യുദ്ധത്തിൽ ഗുരുവിനെ വധിക്കുന്ന ഒരാൾക്ക് കുറ്റബോധത്തിന്റെ പ്രശ്നമൊന്നുമില്ല എന്നും പാണ്ഡവർ യുദ്ധം ജയിക്കുമെന്നും ഭീഷ്മർ ധർമ്മവാംഗ്സയോട് പറയുന്നു. ഭീഷ്മർ സ്വർഗ്ഗത്തിലേക്കു പോകുന്നു.

(37) കർണ്ണൻ കോരവസേനയുടെ നായകത്വം ഏറ്റെടുക്കുന്നു.

(38) ഭീമൻ ദുർശാസനനെ കൊല്ലുന്നു. നഖം കൊണ്ട് അയാളുടെ വയറ് പിളർന്നശേഷം രക്തത്തിൽ കുളിക്കുന്നു.

(39) ഭീമൻ തന്റെ താടിയും മീശയും രക്തത്തിൽ കുളിപ്പിച്ച്, മുടിയിൽ നിന്ന് രക്തം ഒരു ചഷകത്തിൽ പിഴിഞ്ഞെടുത്ത് തന്റെ പ്രതിജ്ഞ നിറവേറ്റാൻ ദെർപാദിക്കു നൽകുന്നു.

(40) രാജ്ജുനനും കർണ്ണനും രഥത്തിൽ നിന്ന് യുദ്ധം ചെയ്യുമ്പോൾ ശല്യൻ കർണ്ണനോട് ഉയരത്തിൽ ലക്ഷ്യം വെക്കാൻ പറയുന്നു. കർണ്ണൻ അസ്ത്രമയച്ചപ്പോൾ കെഷ്ണൻ കർണ്ണരഥത്തിൽ ഓടിക്കയറുന്നു. തന്മൂലം അസ്ത്രം രാജ്ജുനന്റെ തലമുടിക്കെട്ടിൽ മത്രം കൊള്ളുന്നു.

(41) രാജ്ജുനന്റെ പാശുപതാസ്ത്രത്താൽ കർണ്ണൻ കൊല്ലപ്പെടുന്നു.

(42) ശല്യർ മടിയോടെ കോരവസേനാനായകത്വം ഏറ്റെടുക്കുന്നു.

(43) വിധി നിർണ്ണായകമായ ആ ദിനത്തിന്റെ മുമ്പത്തെ രാത്രിയിൽ, ശല്യർ തന്റെ പ്രിയപത്നി സത്യവതിയോട് വിട പറയുന്നു. ശല്യർ ധർമ്മവാംഗ്സയാൽ കൊല്ലപ്പെടുന്നു. സത്യവതി ഭർത്താവിനോടൊപ്പം സ്വർഗത്തിലേക്ക് പോകുന്നു.

(44) ഭീമൻ സങ്കുനിയെ നാലു കഷണങ്ങളാക്കി, അവയവങ്ങളെ നാലുപാടും എറിയുന്നു.

(45) ദുര്യോധനൻ മാഹ്ദ്ര നദിയിൽ ഒളിക്കുമ്പോൾ, ഭീമൻ അയാളെ തെരഞ്ഞു കണ്ടെത്തുന്നു. കെഷ്ണൻ സ്വന്തം തുടയിലടിച്ച് ദുര്യോധനന്റെ ശരീരത്തിലെ ആ ഭാഗം മാത്രമാണ് ദുർബ്ബലം എന്ന് ഭീമനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുമ്പോൾ, ഭീമൻ ദുര്യോധനനെ തുടയിലടിച്ച് വീഴ്ത്തുന്നു.

(46) പഞ്ചപാണ്ഡവരുടെ ശിരസ്സിൽ ചവുട്ടിയല്ലാതെ ദുര്യോധനന് മരിക്കാനാവില്ല.

(47) സുതോമോ പാണ്ഡവരുടെ പാളയത്തിൽ കടന്ന് (പാണ്ഡവരുടെ പൊതുപുത്രനെന്നു പറയപ്പെടുന്ന) പഞ്ചകുമാരനെ കൊല്ലുന്നു [21]. സുതോമോ അയാളുടെ തലയെടുത്ത് ദുര്യോധനന്റെ അടുത്തു ചെല്ലുമ്പോൾ, അതിൽ ചവുട്ടി ദുര്യോധനൻ മരിക്കുന്നു.

(48) ഭീമൻ സുതോമോവിനെ കൊന്ന് അയാളുടെ തോലുരി തന്റെ പ്രതിജ്ഞ നിറവേറ്റുന്നു.

(49) വിജയികളായ പാണ്ഡവർ ധർമ്മവാംഗ്സയെ തങ്ങളുടെ രാജാവായി തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു.

ഉപസംഹാരം

പുരാതന മലയൻ സാഹിത്യ പാരമ്പര്യത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ച മഹാഭാരത പാരമ്പര്യത്തിന്റെ മുമ്പറഞ്ഞ വിവരണത്തിൽ നിന്ന് കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ, കഥയിലെ സംഭവങ്ങൾ മുതലായവയെ സംബന്ധിക്കുന്ന വ്യത്യസ്ത വസ്തുതകൾ തീർച്ചയായും രൂപാന്തരം പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്ന് തീരുമാനിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. ഇത് കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും പ്രാദേശിക സാംസ്കാരിക മൂലകങ്ങളുമായി സംയോജിപ്പിച്ച്, സംസ്കാരരൂപാന്തരത്വം വരുത്തിയതിന്റെ ഫലമാണെന്നതിൽ യാതൊരു സംശയവുമില്ല. മഹാഭാരത പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആന്തരതത്ത്വം, അതായത് വഞ്ചനയ്ക്കും അന്യായത്തിനും ഉപരിയായി സത്യത്തിന്റെയും നീതിയുടെയും വിജയം, കഥയുടെ മലയൻ ഭാഷ്യത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായിത്തന്നെ നിലകൊള്ളുന്നു. കഥയുടെ ചില വശങ്ങൾ ഒഴിവാക്കുകയോ മാറ്റുകയോ ചെയ്തിട്ടുള്ളത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. അതേ സമയം കഥയുടെ ചില വശങ്ങൾ വികസിപ്പിക്കുകയോ വിപുലീകരിക്കുകയോ ചെയ്ത് മലയൻ സംസ്കാരരംഗത്ത് തദ്രൂപത്തിൽ സ്വീകരിച്ച് ആസ്വദിക്കാവുന്ന തരത്തിൽ മാറ്റിയതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. മലയൻ സാഹിത്യ പാരമ്പര്യ കർത്താവിന്റെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖ പ്രതിഭ നിമിത്തമാണ് മഹാഭാരത പാരമ്പര്യം മലയൻ സാഹിത്യത്തിൽ രൂപം കൊണ്ടത് എന്നതിൽ ഒട്ടും സംശയമില്ല. അദ്ദേഹമാകട്ടെ, ഇന്ത്യൻ ഇതിഹാസത്തെ സ്വന്തം ഭാഷയിൽ മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യുന്നതിനു പകരം, അതിന് പ്രാദേശികച്ചുവ പ്രതിഫലിക്കുന്ന രൂപവും ആത്മാവും നൽകി സമർത്ഥമായി ആവിഷ്കരിച്ചു.

സൂചിത കൃതികളും കുറിപ്പുകളും

1. Van Der Tuuk, "Geschiedenis Der Pandawa's naar een Maleisch Handschrift Der Royal Asiatic Society. No. 2 in Fol.", *Tijdschrift voor Indische Toal-, Land en Volkenkunde*, Vol. 21 (1875), pp. 1-90. റോയൽ ഏഷ്യാറ്റിക് സൊസൈറ്റിയുടെ ഗ്രന്ഥശേഖരത്തിൽ, Reffles ms. No. 2, ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സമാഹരണത്തിന് Winstedt, p 208-226 കാണുക.

2. *Hikayat Pandawa Lima*, diushakan oleh Khalid Hussain, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1964, pp. 1-248. ഈ പ്രസിദ്ധീകരണത്തിലെ ആഖ്യാനം, ജക്കാർത്തയിലെ Lambaga Kebudayaan Indonesiaയിൽ കണ്ടെത്തിയ ഒരു കൈയെഴുത്തുപ്രതിയിൽ നിന്നും *Hikayat Pandawa Jaya, Hikayat Pandawa Panca Kelima, Hikayat Dharmawangsa, Hikayat Pandawa, Hikayat Gelaran Pandu Turunan Pandawa* എന്നീ പേരുകളിലുള്ള കൈയെഴുത്തുപ്രതികളിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന മഹാഭാരത കഥയുടെ വ്യത്യസ്ത മലയൻ ഭാഷ്യങ്ങളിൽ നിന്നും എടുത്തതാണ്.

3. Winstedt, pp. 35,37. പഴയ ജാവാനീസ് *ഭാരതയുദ്ധ*ത്തിന്റെ സംഗ്രഹണത്തിന്, Sirkar, pp. 249-254 കാണുക.

4. Winsted, pp. 38-40.

5. Tuuk, pp. 489-537. *Hikayat Pandawa Lima*, diushakan oleh Khalid

Hussain, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1964, pp. vii-viii.

6. മലയൻ നാടോടിക്കഥകളിലും പുരാതന സാഹിത്യകൃതികളിലുമുള്ള മുഖ്യ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യക്തിനാമങ്ങൾക്കു മുന്നിൽ, അവരുടെ സ്ഥാനമാനങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായ പദവികൾ ചേർക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി, മഹാരാജാവ്. *ദേവി* എന്ന പദവി, ദൈവികമോ രാജകീയമോ ആയ മാന്യസ്ത്രീകളുടെ പേരുകൾക്കു മുന്നിലും, *സംഗ്* ദൈവികമോ രാജകീയമോ ആയ മാന്യപുരുഷനാമങ്ങൾക്കു മുന്നിലും. Ariya (Arya) എന്ന വാക്കിന് പ്രഭുവെന്നർഥം. Patih രാജസഭയിലെ അനുസരണശാലിയായ ഉദ്യോഗസ്ഥൻ. Betara ദൈവങ്ങൾക്കും Begawan ഋഷികൾക്കും പുണ്യാത്മാക്കൾക്കും.

7. HPL, pp. 1-7.

8. HPJ അനുസരിച്ച്, ദുർശാസനൻ ചൂതുകളിക്കളവും, ആരിയ മൻഗ്ഗല, പതി സങ്കുനി എന്നിവർ കരുക്കളുമാണ്. മൂവരും ദുര്യോധനനു വേണ്ടി ചൂത് നിയന്ത്രിച്ചു എന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ആലങ്കാരിക വിവരണമാവാം ഇത്.

9. *മഹാഭാരതത്തിൽ ഒരവസരത്തിലും ദുര്യോധനന്റെ ഭാര്യ രംഗത്ത് വരുന്നില്ല. പിന്നീടുള്ള കവികൾ ഭാനുമതി എന്നു വിളിച്ച അവളുടെ പേരുപോലും എനിക്ക് ഓർമ്മയുള്ളേടത്തോളം മഹാഭാരതത്തിൽ ഇല്ല*, Vaidya, p. 39.

10. മഹാഭാരതം III. 81. 133a Ardhakila (v.1 അവതീർണ്ണ) തന്റെ തീർത്ഥയാത്രക്കിടയിൽ അർജ്ജുനൻ സന്ദർശിച്ച പുണ്യതീർത്ഥങ്ങളിലൊന്നാണ്.

11. 14ലും 15ലും സൂചിപ്പിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങൾ, മഹാഭാരതത്തിലെ ചില സംഭവങ്ങളുടെ രൂപാന്തരങ്ങളായി കരുതാം: ദ്രോണർ ഒരു കിണറിൽ നിന്നും പുൽക്കൊടികളുടെ ഒരു ശൃംഖല ഉപയോഗിച്ച് ഒരു പന്ത് പുറത്തെടുക്കുന്നത്, മന്ത്രബദ്ധമായ തടാകത്തിനടുത്ത് പാണ്ഡവർ യക്ഷനെ കാണുന്നത്, ദുര്യോധനൻ നദിയിലെറിഞ്ഞ ഭീമൻ സർപ്പങ്ങളെ അതിജയിക്കുന്നത്.

12. HPL, pp. 7-18.

13. HPLൽ കാണുന്ന വർഗ്ഗദേവന്റെ റാണിമാരുമായുള്ള സംഗ് രാജുനന്റെ സ്നേഹബന്ധങ്ങൾ, തീർത്ഥയാത്രക്കിടയിൽ (മഹാഭാരതം, I, 205-212) അർജ്ജുനൻ ചെയ്ത വിവാഹങ്ങളെപ്പറ്റി (ഉലൂപി, ചിത്രാംഗദ, സുഭദ്ര), പക്ഷേ, നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചേക്കാം.

14. HPL, pp. 18-86.

15. HPLലെ ഈ സംഭവങ്ങൾ, രുഗ്മിണിയുടെ സഹോദരനായ രുഗ്മിയുടെ ആഗ്രഹങ്ങൾക്കെതിരായി (രുഗ്മി, തന്റെ സഹോദരി, ചേദിരാജനായ ശിശുപാലനെ വിവാഹം കഴിക്കണമെന്നാശിച്ചു), വാസുദേവകൃഷ്ണന്റെ രുഗ്മിണിയുമായുള്ള വിവാഹത്തിലെത്തുന്ന സംഭവങ്ങളുടെ (മഹാഭാരതം II 42.15, 18-19; III 13.28, V 47.68)

രൂപാന്തരങ്ങളായി കാണാം. അല്ലെങ്കിൽ അവ കൃഷ്ണന്റെ ജേഷ്ഠസഹോദരൻ ബലരാമന്റെ കഥയെ ആസ്പദമാക്കിയതാവാം. ബലരാമൻ, സഹോദരി സുഭദ്രയെ ദുര്യോധനന് വിവാഹം ചെയ്തുകൊടുക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചു. എന്നാൽ അർജ്ജുനൻ കൃഷ്ണന്റെ പ്രോത്സാഹനത്തോടെ സുഭദ്രയെ അപഹരിച്ച് വിവാഹം ചെയ്തു, ബലരാമന്റെ നീരസത്തിന് പാത്രീഭൂതനായി. (മഹാഭാരതം I 211-212). അതുപോലെ HPLൽ ഘടോത്ക്കചൻ സത്യസുന്ദരിയുടെ രൂപം ധരിക്കുന്നത്, മഹാഭാരതത്തിലെ (IV 21-23) കീചകവധത്തിൽ, ഭീമൻ സൈരന്ധ്രിയുടെ വേഷത്തിൽ കീചകന്റെ ആഗമനം പ്രതീക്ഷിക്കുന്ന സംഭവത്തെപ്പറ്റി നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചേക്കാം.

16. മഹാഭാരതത്തിലെ മാത്സ്യരാജാവായ വിരാടന്റെ ഭാഗം, HPLൽ വംഗസ്പതി മഹാരാജാവിന്റെ ഭാഗവുമായി മാറ്റിയതായി കാണുന്നു.

17. ഈ വിശദാംശങ്ങൾ, മഹാഭാരതത്തിൽ, (V 170-197) പാഞ്ചാലരാജാവായ ദ്രുപന്റെ പുത്രി ശിഖണ്ഡിയായി അംബ പുനർജ്ജനിക്കുന്ന സംഭങ്ങളെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു.

18. HPL, pp. 86-161.

19. HPL, pp. 97-163.

20. ജാവാനീസ് മഹാഭാരത പാരമ്പര്യമനുസരിച്ച്, സെരികണ്ഡി (അഥവാ ശ്രീകണ്ഡി), ദെർപാദരാജാവിന്റെ (ദ്രുപദൻ) പുത്രിയാണ്. ഈ രാജകുമാരി, സംഗ് രാജ്ജുനന്റെ (അർജ്ജുനൻ) രണ്ടാം ഭാര്യയുമാണ്. പാണ്ഡവകഥാവൃത്തം വിവരിക്കുന്ന ജാവാനീസ് നിഴൽനാടകങ്ങളിൽ ശ്രീകണ്ഡി, പുരുഷന്മാർക്കുപോലും തോല്പിക്കാനാവാത്ത, പ്രശസ്തയായ യോദ്ധാവെന്ന നിലയിലും കഴിവും സാഹസികതയുമുള്ള ധനുർദ്ധാരിയുമായി ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. അവളുടെ മുഖം, ബുദ്ധിയും ദൃഢനിശ്ചയവും പ്രസരിപ്പിക്കുന്നു. അവളുടെ ചലനം ത്വരിതം, എന്നാൽ പുരുഷോചിതമല്ല താനും. രാജ്ജുനന്റെ അഭാവത്തിൽ, സ്വന്തം വീടിന്റെ സുരക്ഷിതത്ത്വം ഏല്പിക്കാൻ മാത്രം അവൾ ധീരയാണ്. *On the Thrones of Gold*, Three Javanese Shadow Plays, edited with introduction by James R. Brandon, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1970, p. 315, 394 കാണുക.

    ശ്രീകണ്ഡി എന്ന നാമരൂപത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ശിഖണ്ഡി അഥവാ ശിഖണ്ഡിനി എന്ന നാമം, ശ്രീകണ്ഡി ആയി എന്നു കരുതപ്പെടുന്നു. ശിഖണ്ഡിനിയിലെ ഒന്നാമത്തെ ശബ്ദം, പ്രാദേശികഭാഷയിലെ വ്യക്തിനാമമായ *സി* ആയി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ട് ബഹുമാന സൂചകമായ ശ്രീ എന്ന പദത്താൽ ആദേശം ചെയപ്പെട്ടു. J. Gonda, *Sanskrit in Indonesia*, International Academy of Indian Culture, New Delhi, 1973, p. 438 കാണുക. ശ്രീകണ്ഡിയുടെ നാമരൂപം മഹാഭാരതത്തിലെ ശിഖണ്ഡിനിയുടെ പേരിൽ നിന്ന് ഉത്ഭവിച്ചതാണെങ്കിലും, HPLൽ ശ്രീകണ്ഡിയുടെ ഭാഗം സംഗ് രാജ്ജുനന്റെ ഭാര്യ, യോദ്ധാവായ രാജകുമാരി എന്നിവരുടേതാണ്; മഹാഭാരതത്തിലെപ്പോലെ ആണും പെണ്ണും ആയ ഒരാളുടേതല്ല. മഹാഭാരതകഥ അനുസരിച്ച്, ഭീഷ്മർ കാശിരാജാവിന്റെ സുന്ദരികളായ

മൂന്ന് പെണ്മക്കളെ തട്ടിക്കൊണ്ടുവന്ന്, സത്യവതി രാജ്ഞിക്ക്, അവരുടെ പുത്രനായ വിചിത്രവീര്യനായി സമർപ്പിച്ചു. കന്യകകളിൽ മൂത്തവളായ അംബ, താൻ, സാല്വരാജനുമായി മനസാ പ്രതിശ്രുത വധുവാണെന്ന കാര്യം വെളിപ്പെടുത്തി; അതനുസരിച്ച്, അവൾ അകമ്പടി സമേതം തിരിച്ചയക്കപ്പെട്ടു. എന്നാൽ സാല്വരാജൻ അവളെ സ്വീകരിക്കാൻ വിസമ്മതിച്ചു. തിരസ്കൃതയായ കന്യക, തന്റെ ദാരുണാവസ്ഥയ്ക്ക് ഉത്തരവാദിയായ ഭീഷ്മരെ വധിക്കാനുള്ള ശക്തി, അടുത്ത ജന്മത്തിൽ നേടാനുള്ള ഉദ്ദേശത്തോടെ, തപസ്സനുഷ്ഠിക്കാൻ വനം പൂകി. അവൾ പാഞ്ചാലദേശത്തെ ദ്രുപദരാജാവിന്റെ മകൾ ശിഖണ്ഡിനിയായി പുനർജ്ജനിച്ചു. അവൾ പുരുഷനെന്ന നിലയിൽ വളർത്തപ്പെട്ടു. ദ്രുപദരാജാവ് അവളെ ഹിരണ്യവർമ്മന്റെ പുത്രിക്ക് കല്യാണം കഴിച്ചുകൊടുത്തു. വിവാഹരാത്രിയിലെ വധുവിന്റെ അസ്വസ്ഥത, അവളുടെ പിതാവിന്റെ രോഷത്തിന് വഴി തെളിച്ചു. തന്റെ പിതാവിന്റെ ദയനീയാവസ്ഥ മനസ്സിലാക്കിയ ശിഖണ്ഡിനി വനം പൂകി. അവിടെ ദയാലുവായ ഒരു യക്ഷൻ താൽക്കാലികമായി അവളുമായി, ലിംഗമാറ്റം ചെയ്യാൻ സമ്മതിച്ചു, പുരുഷനായി മാറിയ ശിഖണ്ഡി സ്വഗൃഹത്തിൽ മടങ്ങിവന്ന് തന്റെ ഭാര്യയെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുമാറ് കൃത്യങ്ങൾ നിർവ്വഹിച്ചു. ശിഖണ്ഡി പാണ്ഡവരുടെ ഭാഗത്തു നിന്നു യുദ്ധം ചെയ്തു, യുദ്ധത്തിന്റെ പത്താം ദിവസം ഭീഷ്മരുടെ പതനത്തിന് ഉപകരണമായി. (മഹാഭാരതം, V 170-197, VI 114).

21. HPLൽ (p. 96) പഞ്ചകുമാരൻ (പഞ്ചികുമാരൻ എന്നും അറിയപ്പെടുന്നു) ധർമ്മവാംഗ്സയുടെ മകനാണെന്നു പറയപ്പെടുന്നു. മഹാഭാരതമനുസരിച്ച്, ദ്രൗപദിക്ക് അഞ്ചു പുത്രന്മാരുണ്ടായിരുന്നു. യുധിഷ്ഠിരനിൽ നിന്ന് പ്രതിവിന്ധ്യൻ, ഭീമനിൽ നിന്ന് ശ്രുതസോമൻ, അർജ്ജുനനിൽ നിന്ന് ശ്രുതകീർത്തി, നകുലനിൽ നിന്ന് ശതാനീകൻ, സഹദേവനിൽ നിന്ന് ശ്രുതകർമ്മൻ. അവർ നിദ്രയിൽ അശ്വത്ഥാമാവിനാൽ ഹതരായി.

ഉദ്ധരിച്ച കൃതികൾ

Bharata-Yuddha, edited by J.G.H. Gunning. The Hauge: M. Nijhoff, 1903.

Kakawin Bharata-Yuddha, transkripsi dan terjemahan oleh R.M. Sujipto Wirjosupatro. Jakarta: Penerbit Bhrata, 1968.

Hikayat Pandava Lima, diusahakan oleh Khalid Hussain. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1964.

The Mahabharata, critically edited by V.S. Suktankar and others, 19 vols. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933 -1970.

The Mahabharata of Krishna Dwaipayana Vyasa, translated into English prose by Kisari Mohan Ganguly, published by P. C. Roy. 12 Vols. 2nd edition, Calcutta: Oriental Publishing Company, 1962-1963.

The Mahabharata, Vol. I. The Book of the Beginning, translated and edited by J.A.B. van Buitenen. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

Narayan R.K. *The Mahabharata*. Mysore: Indian Thought Publications, 1979.

Rajagopalachari, C. *Mahabharata*, Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan, 22nd edition, 1979.

Sarkar, H.B. *Indian Influence on the Literature of Java and Bali*, Calcutta: The Greater India Society, 1934.

Sorensen, S. *An Index to the Names in the Mahabharata*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1963.

Sukthankar V.S. *On the Meaning of the Mahabharata*, Bombay: The Asiatic Society of Bombay, 1957.

Tuuk, H. N. Van Der. Geschiedenis Der Pandawa's naar een Malesich Habsschrist Der Royal Asiatic Society No. 2 in Fol., *Tijdschrift voor Indische Taal-, Land-en Volkenkunde*, Vol. 21(1875), pp 1-90.

Tuuk H.N. Van Der, Eenige Maleiche Wjang verhalen Toegelicht, *Tijdschrift voor Indische Taal-, Land-en Volkenkunde*, Vol. 25 (1879), pp. 489-537.

Vaidya, C.V. *The Mahabharata: A Criticism.* Delhi Meher Chand Lachman Das, 1966.

Winstedt, Sir Richard. *A. History of Classical Malay Literature*, Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1969.

അധ്യായം 9

സ്വസ്തിപ്രസംഗം

പി. ലാൽ

"പ്രൊഫസർ ലാലിനെ പരിചയപ്പെടുത്തേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ഇവിടെ സന്നിഹിതരായിട്ടുള്ള ഏവർക്കും അദ്ദേഹത്തെ നന്നായിട്ടറിയാമെന്ന ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നു. സ്വസ്തിപ്രസംഗം അവതരിപ്പിക്കാൻ ഞാൻ അദ്ദേഹത്തെ ക്ഷണിക്കട്ടെ?"

നിങ്ങൾക്ക് വളരെ നന്ദി. പരിചയപ്പെടുത്തിയ സന്തോഷപ്രദവും ഹ്രസ്വവുമായ ഈ രീതി, എന്നെ, സരോജിനി നായഡുവിന്റെ പാരമ്പര്യ സമീപനത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഒരിക്കൽ അവർ ആദ്ധ്യക്ഷം വഹിക്കുകയായിരുന്നു. നിസ്സാരനായ ഒരു വ്യക്തിയെ, അവർക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തേണ്ടതായി വന്നു. അവർ പറഞ്ഞത് ആകെ - "ഞാൻ പരിചയപ്പെടുത്താൻ പോകുന്ന വ്യക്തി അത്രയേറെ കീർത്തി കേട്ടവനാണ് - അദ്ദേഹത്തെപ്പറ്റി എത്ര കുറച്ച് പറയുന്നുവോ, അത്ര നന്ന് ". തീർച്ചയായും ഇതാണ് അനുയോജ്യമായ രീതി. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഒടുവിൽ നാമെല്ലാവരും, ഈ ചർച്ചയിൽ, നമ്മെക്കാളും മഹത്തരമായ ഒരു പ്രകാശപുഞ്ജത്തിന്റെ സന്നിധിയിലാണ് - ഗാഢമായ ഒരു മഹാവികിരണം. മഹാഭാരതത്തെ പ്രദക്ഷിണം ചെയ്യുന്ന ചെറിയ ഭ്രമണപഥങ്ങളാണ് നാമെല്ലാം. വികിരണങ്ങൾക്കും കറുത്ത പാടുകളുണ്ടെന്ന് എനിക്കറിയാം. എന്നാൽ, അത്ഭുതസ്തബ്ധൻ ആവുന്നതിലാണ് എന്റെ താത്പര്യം. മഹാകവി വ്യാസനാൽ അത്ഭുതസ്തബ്ധനാവുന്നത്, ആശ്ചര്യജനകമത്രേ. കീർത്തിയാർജ്ജിച്ച, വ്യത്യസ്തവും വൈരുദ്ധ്യവുമായ പ്രചോദനം നൽകുന്ന ഒരു മഹാസദസ്സിന്റെ സഹയോഗം തന്നെ, സന്തോഷജനകമാണെന്ന് ഞാൻ ആദ്യം തന്നെ പറയട്ടെ.

ജപ്ജിയിലെ ഒരു സ്തോത്രം എനിക്കോർമ്മ വരുന്നു. പഞ്ചാബിലാണ് എന്റെ വേരുകൾ. നമ്മുടെയെല്ലാം അടിവേരുകൾ പലയിടങ്ങളിലാണെങ്കിലും, നമുക്ക് ചുറ്റുമുള്ള ഈ വലിയ ലോകത്തിൽ നാം സ്വയം നഷ്ടപ്പെടുന്നു.

ജപ്ജി പറയുന്നു.

എത്രയേറെ നഗരങ്ങൾ!

എത്രയേറെ മാമലകൾ!

എത്രയേറെ വൻ നദികൾ!

ഞാനതിന്റെ സാരമാണ് പറയുന്നത്.

പവിത്രതയെത്തേടുന്നവർ എത്രയേറെ!

(ധർമ്മമോ, അഹിംസയോ, എന്തുതന്നെയാവട്ടെ)

എത്ര ഏറെ ആകൃതികൾ!

എത്ര ഏറെ രൂപങ്ങൾ!

ദിവ്യപൂർണ്ണതയെത്തേടുന്നവർ എത്ര ഏറെ!

എത്ര ഏറെ!

അവർക്ക് അന്ത്യമില്ല!

വിനയാന്വിതവും അപൂർണ്ണവുമായ രീതികളിൽ ജ്ഞാനം അന്വേഷിക്കുന്ന, വിശാലമായ ഒരു ശ്രേണിയുടെ അനന്യസാധാരണമായ അവതരണം, ഈ ചർച്ചയിൽ ഉണ്ടായി എന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു.

പ്രൊഫസർ ഉമാശങ്കർ ജോഷി - എനിക്കു തെറ്റി, ജോഷിജി - ജ്ഞാനവൃദ്ധരോടുള്ള ബഹുമാനം നമ്മുടെ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഒരവശ്യഭാഗമാണല്ലോ - മഹാഭാരതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന സന്ദേശം ഒരുതരത്തിൽ ധർമ്മാന്വേഷണമാണെന്നു പ്രസ്താവിച്ചു. അതേ. "രക്ഷിതമായ ധർമ്മം, രക്ഷിക്കുന്നു. ലംഘിതമായ ധർമ്മം, നശിപ്പിക്കുന്നു." തീർച്ചയായും ഇതാണ് തന്റെ ഇതിഹാസത്തിൽ വ്യാസൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നത്. അതിനാൽ എന്തുകൊണ്ടു നാം ധർമ്മത്തെ സേവിക്കുന്നില്ല? പ്രശംസനീയമല്ലാത്തവയടക്കം, ഒട്ടേറെ പേരുകളുള്ള, കൃഷ്ണദ്വൈപായനൻ, സ്വയം വിഷ്ണുനാരായണനോടു തന്നെ ബന്ധമുള്ള കൃഷ്ണദ്വൈപായനൻ, ഇത് പറഞ്ഞു എന്നത് അത്ഭുതം തന്നെ. എന്നാൽ, ഞാൻ, ഇവിടെ, ഈ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ, ബന്ധിതനായി, വ്യതസ്തമായ പരിതസ്ഥിതികളിൽ ബന്ധിതരായ മറ്റെല്ലാവരേയും പോലെ, ധർമ്മമെന്താണെന്നു മനസ്സിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വ്യാസൻ പരാമർശിക്കുന്ന ഈ ധർമ്മം എന്താണ്? സ്വധർമ്മം? കുലധർമ്മം? യുഗധർമ്മം? സനാതനധർമ്മം? ഏതു പ്രത്യേക നിമിഷത്തിലും ഞാൻ ഒരു പ്രത്യേക സന്ദർഭത്തിൽ അകപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതാ, നോക്കൂ, മറ്റൊരത്ഭുതം, മറ്റൊരാശ്ചര്യം. ഒരു പ്രത്യേക സമയത്ത്, ധർമ്മത്തിന്റെ ഏതു ചേർച്ചയാണു ശരി എന്നത് ഞാൻ തന്നെ എന്നിൽ നിന്നും കണ്ടെത്തണം. നമ്മുടെ ജീവിതം, ഒരു ത്വരിതാനുഭവമാണ്. നാം അതിനെ വാക്കുകളിൽ പിടിച്ചടക്കുന്നു. വാക്കുകൾക്ക് അർത്ഥങ്ങളും സൂചനകളുമുണ്ട്. വാക്കുകൾ പൊന്തിക്കിടക്കുന്നു. നിശ്ശബ്ദതയുടെ സാഗരത്തിൽ, ധർമ്മം മുതലായ വാക്കുകൾ കടലാസു തോണികളെപ്പോലെ പൊന്തിക്കിടക്കുന്നു. അതിനാൽ, നിങ്ങളനുവദിക്കുമെങ്കിൽ, ഭാഷാശാസ്ത്രപൂർണ്ണതകൾക്കും, അർത്ഥവിശകലനങ്ങൾക്കും ഊന്നൽ കൊടുക്കാതിരിക്കാൻ ഞാൻ ശ്രമിക്കാം. മനോഹരമായ ഒരു കവിതയുണ്ട്. Tao Te-Chingലെ പതിനൊന്നാമത്തെ കവിത: "ഒരു ചക്രത്തിന്റെ മദ്ധ്യം മുപ്പതു അക്ഷങ്ങളാൽ ഭാഗിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ചക്രമദ്ധ്യത്തിലെ ദ്വാരമാണ്, ചക്രത്തെ ഉപയോഗപ്രദമാക്കുന്നത്. കളിമണ്ണ് കൊണ്ടു ഒരു പാത്രമുണ്ടാക്കൂ. അതിന്റെ പൊള്ളയായ ഭാഗമാണ് പാത്രം ഉപയോഗപ്രദമാക്കുന്നത്. ഒരു മുറിയിൽ വാതിലുകളും ജനലുകളും നിർമ്മിക്കൂ. ആ മുറിയെ ഉപയോഗപ്രദമാക്കുന്നത്, ഈ ദ്വാരങ്ങളാണ്. അതിനാൽ ലാഭം ഉള്ളതിൽ നിന്നും ഉണ്ടാവുന്നു. മൂല്യം ഇല്ലാത്തതിൽ

നിന്നും". അതുപോലെ ഒരു പക്ഷേ പറഞ്ഞതിൽ അർത്ഥം ഉണ്ടാവാം, പറയാത്തതിൽ സത്യവും. രവീന്ദ്രനാഥാണ്, അത്ഭുതകരമായ ഈ പ്രതിയോഗികതയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ചത് എന്ന ഞാൻ പറയേണ്ടതില്ല. മഹാഭാരതത്തിൽ കർണ്ണനോടും കുന്തിയോടും ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന "ഞാൻ", "നിങ്ങൾ". കർണ്ണകുന്തീസംവാദം എന്ന കവിതയിൽ, കുന്തി സത്യം പറയുന്നില്ല. എന്നാൽ ഒരു പ്രകാരത്തിലുള്ള കണ്ടുപിടുത്തത്തിൽ, നിശ്ശബ്ദതയുടെ സാഗരത്തിൽ, ഒരു തരത്തിലുള്ള ഉഴയലിൽ, നോക്കൂ, നമുക്ക് എത്തിച്ചേരാം.

മഹാഭാരതത്തിൽ പറയാത്ത ഈ കാര്യം എന്താണ്? ഇത് ഒരു അന്തർദേശീയ ചർച്ചയാണ്. എട്ടാം ശതകത്തിൽ ഡമാസ്കസ്സിലെ ജോൺ പറഞ്ഞ ഒരു മദ്ധ്യകാല ഉപദേശ കഥയുണ്ട്. അതിൽ, അർദ്ധഗോളത്തിന്റെ ഈ ഭാഗത്തുനിന്നും ഉറവെടുത്ത ഒരു കൂട്ടം ഐതിഹ്യങ്ങളെ അവലംബമാക്കിയ "കിണറിലെ മനുഷ്യൻ" എന്ന കഥയുണ്ട്. ഈ കൃതി AD 1048-1049 ൽ, Barlaam and Josephat എന്ന പേരിൽ ലാറ്റിൻ ഭാഷയിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യപ്പെട്ടു. പതിമൂന്നാം ശതകത്തിന്റെ തുടക്കത്തോടെ, ഈ കഥ "Gesta Romanorum"ൽ എത്തിച്ചേർന്നു. അതിൽ "കിണറിലെ മനുഷ്യൻ" എന്ന കഥ, നൂറ്റിറുപത്തെട്ടാമത്തെ അദ്ധ്യായമായി "ശാശ്വതശാപപ്രകാരം" എന്ന പേരിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. "കിണറിലെ മനുഷ്യൻ" എന്ന കഥയിലേക്ക് മടങ്ങുന്നതിനു മുമ്പ്, സാന്ദർഭികമായി ഞാൻ പറയട്ടെ, വ്യാസന്റെ മഹാഭാരതം ഒരു ചരമകാലവിവരണം - ദ്വാപരയുഗത്തിന്റെ അന്ത്യകാലവിവരണം - ആണ് എന്ന് ഓർമ്മിക്കുന്നത് നല്ലതാണ്. അങ്ങനെ Barlaam വിവരിക്കുന്നു.

യൂനികോണിനെ (നെറ്റിയിൽ നീണ്ട കൊമ്പുള്ള വെളുത്ത കുതിര) ഭയന്ന് ഒരു കൂപത്തിൽ വഴുതിവീണ ഒരാളെപ്പോലെയാണ്, പാപി - താൻ വീഴുകയാണെന്ന് അയാൾ അറിഞ്ഞില്ല. ഭൂമി നമ്മുടെ കാൽക്കീഴിൽ നിന്നു തെന്നി മാറുമ്പോൾ, നാമും അറിയുന്നില്ല. എന്നാൽ വഴുതി വീണ ശേഷം തന്റെ വലതുകരം കൊണ്ട് അയാൾ കിണർച്ചുമരിൽ വളർന്നു നിന്ന ഒരു ചെറിയ ചെടിയിൽ എത്തിപ്പിടിച്ചു. താഴേക്കു നോക്കിയപ്പോൾ, കിണറിന്റെ അടിത്തട്ടിൽ, മലർക്കെ തുറന്ന വായയുമായി, തന്റെ വീഴ്ച പ്രതീക്ഷിച്ചു നിൽക്കുന്ന ഭയങ്കരനായ ഒരു വ്യാളത്തെ അയാൾ കണ്ടു. കൂടാതെ രണ്ടു എലികൾ - വെളുത്തതും കറുത്തതും. മഹാഭാരത ചർച്ചയുടെ ഒന്നാം ദിവസം, ഈ ഉപദേശകഥ കേട്ട കാര്യം ഞാൻ ഓർക്കുന്നു. വൃക്ഷത്തിന്റെ, ഇരട്ടവൃക്ഷത്തിന്റെ കഥയോടൊപ്പം, ഈ കഥയും പ്രൊഫസർ മിശ്ര ശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവന്നപ്പോൾ. അതിലേക്ക് നമുക്ക് വീണ്ടും മടങ്ങി വരാം. രണ്ട് എലികൾ - ഒന്നു വെളുത്തതും മറ്റേത് കറുത്തതും - നിരന്തരമായി, ആ ചെടിയുടെ വേരിൽ കാർന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ചെടി ആട്ടുന്നതായി അയാൾക്ക് അനുഭവപ്പെട്ടു. കൂടാതെ ചീറ്റുന്ന നാലു വിഷപ്പാമ്പുകൾ. മുകളിലേക്ക് നോക്കിയപ്പോൾ, കിണറിനു സമീപം വളരുന്ന ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ ശാഖകളിൽ നിന്നും ഉറ്റിവീഴുന്ന തേൻതുള്ളികൾ അയാൾ കണ്ടു. തന്നെ ചുഴന്നു നിൽക്കുന്ന എല്ലാ ആപത്തുകളേയും തികച്ചും മറന്നുകൊണ്ട് ആ മാധുര്യത്തിലേക്ക് അയാൾ തന്നെത്തന്നെ പൂർണ്ണമായി സമർപ്പിച്ചു. "നോക്കൂ! നോക്കൂ! ക്രിസ്തുവിന്റെ രക്തം എങ്ങനെ ആകാശത്തിൽ ഒഴുകുന്നു!" തത്സമയം, അവിടെ വരാനിടയായ ഒരു സുഹൃത്ത്, അയാൾക്ക് ഒരു ഏണി കൊടുത്തു. എന്നാൽ അയാൾ മടിച്ചു. ചെടിയുടെ വേരു മുറിഞ്ഞ് അയാൾ വ്യാളമുഖത്തിൽ വീണു. അങ്ങനെ അയാൾ മരിച്ചു.

കഷ്ടം, ദീനമായ ഒരു മരണം.

എന്നാൽ എന്താണിതിന്റെയെല്ലാം അർത്ഥം?

Barlaam and Josephat വിശദീകരിച്ച പോലെ, ഈ കഥയുടെ സാരം നമുക്കറിയാം.

മഹാഭാരതത്തിൽ, ഈ കഥയുടെ ഇന്ത്യൻ രൂപത്തിൽ, യൂനികോൺ ആനയാവുന്നു. യൂനികോൺ മൃത്യുവാണ്. കിണർ ജീവിതവും. വെളുത്തതും കറുത്തതുമായ എലികൾ, പകലും രാത്രിയും. ചെടി, മനുഷ്യദേഹം. നാലു വിഷപ്പാമ്പുകൾ, മനുഷ്യദേഹത്തിലെ നാലു ദ്രാവകങ്ങൾ. വ്യാളം പിശാച്. കിണറിന്റെ അടിത്തട്ട് നരകം. ഏണി സമ്മാനിച്ച സുഹൃത്ത് ക്രിസ്തു. തേനിന്റെ മാധുര്യം, മനുഷ്യനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന പാപകർമ്മത്തിന്റെ സുഖവും. തേനിന്റെ മാധുര്യമാണ് പാപത്തിന്റെ സുഖം! ഇതു മഹാഭാരതവ്യാഖ്യാനമല്ല. പിന്നെ സുഹൃത്ത് - എത്ര സന്തോഷജനകം, എത്ര അത്ഭുതകരം, എത്ര നന്ന്, എത്ര സൗകര്യപ്രദം, എത്ര ഭാഗ്യം - ഒരു മഹാദൈവം, തക്ക സമയത്ത്, രക്ഷിക്കുന്ന ഏണി സമ്മാനിക്കാൻ, ഒരു മഹാദൈവം ആ വഴി കടന്നു പോകുന്നത് എത്ര ഭാഗ്യകരം! സുഹൃത്ത് ക്രിസ്തുവും കോണി പശ്ചാത്താപവും. പശ്ചാത്താപത്തിന് തയാറല്ലെങ്കിൽ, പിശാചിന്റെ വായിൽ വീഴുക തന്നെ ഗതി.

ഈ കഥ സ്ത്രീപർവ്വത്തിലാണ്. സ്ത്രീപർവ്വം: സ്ത്രീകളുടെ അധ്യായം. എപ്പോഴും യുദ്ധം ചെയ്യുന്നത് പുരുഷന്മാരും വിലപിക്കുന്നത് സ്ത്രീകളും. സഹോദരിമാർ, അമ്മമാർ, പ്രിയപ്പെട്ടവർ, ഭാര്യമാർ. അവർ കുരുക്ഷേത്രത്തിന്റെ വിശാലപ്പരപ്പിലേക്കു പോകുന്നു. അവർ ശരീരത്തിനുപരി ശരീരം, അവയവത്തിനുപരി അവയവം, ശിരസ്സിനുപരി ശിരസ്സ് എടുത്തു വെക്കുന്നു- "വേതാളപഞ്ചവിംശതി"യിലെ മാറ്റിവെക്കപ്പെട്ട തലകളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന, അത്രയും ബീഭത്സമായ കാഴ്ച - അതിനേക്കാൾ എത്രയോ ഭയാനകവും ഭീമവുമായ നിലയിൽ - അവർ അവരുടെ പ്രിയപ്പെട്ടവരെ കണ്ടുപിടിക്കാൻ, തിരിച്ചറിയാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇതെവിടെയാണ് നടക്കുന്നത്? മഹാഭാരതത്തിലോ അതോ ജീവിതത്തിലോ?

ഞാൻ ആവർത്തിക്കുന്നു, ഇതൊരു അന്തർദേശീയ ചർച്ചയാണ്. പടിഞ്ഞാറായാലും കിഴക്കായാലും, നാം അന്വേഷിക്കുന്നു. എന്താണ് നാം അന്വേഷിക്കുന്നത്? ഞാൻ ഉപയോഗിക്കേണ്ട ആ വിശേഷപ്പെട്ട വാക്ക് ഏതാണ്? സത്യം, സാന്ത്വനം, പ്രചോദനം, സമാധാനം? ഒരോ കാലവും, ഓരോ യുഗവും ഒരു വിശേഷ വാക്ക് കണ്ടെത്തുന്നു. ധൃതരാഷ്ട്രർ തന്റെ അർദ്ധസഹോദരനായ വിദുരരോടു സംസാരിക്കുന്ന ശബ്ദം നാം കേൾക്കുന്നു: "ധർമ്മത്തിന്റെ ഇരുളടഞ്ഞ കാനനത്തിൽ എനിക്കൊരു തെളിഞ്ഞ വഴി കാണിച്ചു തരു." അതാണ് ഉപയോഗിച്ച വാചകം: "ധർമ്മത്തിന്റെ ഇരുളടഞ്ഞ കാനനം." അന്നേരം വിദുരർ മറുപടി പറയുന്നു; ഈ ഉപദേശകഥ വിവരിക്കുന്നു. (XI-5-7)

നമുക്ക് ഈ കഥ നന്നായിട്ടറിയാം. ഇത് ഒരു ബ്രാഹ്മണന്റെ കഥയാണ്. ഇന്ത്യയിൽ എക്കാലത്തും ബ്രാഹ്മണർക്ക് സമ്മിശ്രമായ പ്രശംസ ലഭിക്കുന്നു. അവരെ ഇത്തരത്തിലുള്ള പ്രത്യേക കൃത്യങ്ങൾക്ക് തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു.

ഒരു ബ്രാഹ്മണൻ വനത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുന്നു. അയാൾ ഒരു പൊട്ടക്കിണറ്റിൽ തെന്നി വീഴുന്നു. പൊട്ടക്കിണറ്റിന്റെ വശങ്ങളിലുള്ള ഒരു വേരിൽ അയാൾ പിടിച്ചു തൂങ്ങി നിൽക്കുന്നു. തൽസമയം, രക്ഷപ്പെടാനുള്ള തന്റെ എല്ലാ ശ്രമങ്ങളും അഭ്യാസങ്ങളും ആ വേരിനെ ദുർബലമാക്കുന്നതേയുള്ളൂ എന്നയാൾ മനസ്സിലാക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടയാൾ മുകളിലേക്കു നോക്കുന്നു - മറ്റൊന്നും ചെയ്യാനില്ല - അയാൾ ഉറ്റിവീഴുന്ന തേൻതുള്ളികൾ കാണുന്നു. രുചികരവും, മധുരവുമായ തേൻ, തേൻധാര - എല്ലാ ജീവജാലങ്ങളും ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന തേൻ. നാമെല്ലാം അന്വേഷിക്കുന്ന തേൻ. മഹാഭാരതത്തിലെ തന്നെ വാക്കുകളാണിവ - കുട്ടികൾ മാത്രം യഥാർത്ഥ രുചി അറിയുന്ന ആ തേൻ. എന്നെ സമീപിക്കുന്ന കുട്ടികൾ ഭാഗ്യവാന്മാ

ർ, എന്തെന്നാൽ തേൻരാജ്യം അവരുടേതത്രേ. തേൻതുള്ളികൾ അയാളുടെമേൽ വീഴുന്നു; തേൻതുള്ളികൾ അയാളുടെ വായിൽത്തന്നെ വീഴുന്നു. അയാൾക്ക് യാതൊന്നും ചെയ്യാനാവില്ല. എത്തിപ്പിടിച്ച് തേൻ നുണയുക മാത്രം. രുചിയോടെ തേൻതുള്ളികൾ ആസ്വദിച്ച് അയാൾ പറയുന്നു: ഞാൻ ജീവിക്കുന്നു; ഞാൻ ജീവിതം ആസ്വദിക്കുന്നു. ഇതു പറയുമ്പോൾ തന്നെ, വേര് ദ്രവിച്ച് അയാൾ കിണറിനടിയിലേക്ക് വീഴുന്നു. ഇതാണോ ഉണ്മ? ഇതോ ജീവിതം? ഇതാണോ സത്വം? ഇതോ ശൂന്യത? നമ്മെയെല്ലാം ബന്ധിക്കുന്ന ഈ അവസ്ഥ എന്താണ്? ഭയങ്കരമായ ഈ കിണർ ഏതാണ്? നാമെല്ലാം അകപ്പെട്ട ഈ ചതിക്കുഴിയാണോ അസ്തിത്വം എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്നത്? രക്തരൂഷിതമായ ആ മഹായുദ്ധത്തിനു ശേഷം മാത്രമേ, ധൃതരാഷ്ട്രർക്ക് ഇതിന്റെ സത്യം മനസ്സിലാവുന്നുള്ളൂ. അതിനാൽ അദ്ദേഹത്തിന് സാന്ത്വനം ആവശ്യമാണ്. മഹാഭാരതത്തിൽ ഈ കഥ, സാന്ത്വനോപാധിയായിട്ടാണ് നിർദ്ദേശിച്ചിരിക്കുന്നത്. അത് വിജയിക്കുന്നുണ്ടോ? നാമെല്ലാം മറ്റുള്ളവരെ സഹായിക്കാൻ പലതും ചെയ്യുന്നു, എത്രയോ സേവനം, സർവവ്യാപിയായ ദയാലുത്വം, എത്രയോ തേൻതുള്ളികൾ! നന്ന്, നാം കിണറിന്നടിയിലേക്ക് തെന്നി വീഴുക മാത്രം ചെയ്യുന്നു. വ്യാസവചനം, കൃഷ്ണദ്വൈപായനവ്യാസവചനമെത്രയോ ലളിതം:

"വിദുരന്റെ വാക്കുകൾ, ധൃതരാഷ്ട്രരെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്നതിൽ പരാജയപ്പെട്ടു."

ദുഃഖം വലിച്ചെറിയാനാശിച്ച ഒരാളിതാ ഇവിടെ. ശോകം ത്യജിക്കുമ്പോൾ എന്റെ ഹൃദയത്തിലേക്ക് ഒരു മഹാമാധുര്യമൊഴുകുന്നു; എനിക്കാടണം, പാടണം, ഞാൻ ഭാഗ്യവാൻ, ഞാൻ അനുഗൃഹീതൻ, ഞാൻ നോക്കുന്നതെല്ലം അനുഗൃഹീതം.

എന്നാലോ, അതു നടന്നില്ല.

എന്നാൽ, എന്തു നടക്കും?

നാം മഹാഭാരതത്തിലേക്ക് കൂടുതൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. അതിന്റെ അവസാനത്തിലാണ് നാമിപ്പോൾ. അത് സ്ത്രീപർവ്വമായിരുന്നു. നമുക്ക് അല്പദൂരം കൂടി സഞ്ചരിക്കാം.

മഹാഭാരതത്തിൽനിന്ന് മൂന്നു ദൃഷ്ടാന്തകഥകൾ ഞാൻ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നു. ഇതിഹാസത്തിന് അകത്തും പുറത്തും പൊന്തിക്കിടക്കുന്ന കഥകൾ, ആശയസ്രോതസ്സുകളായ കഥകൾ, ആശയുടേയും സാന്ത്വനത്തിന്റേയും സാധ്യതകൾ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന കഥകൾ. നമ്മുടെ ജീവിതത്തിൽ ഇവ അമൂല്യങ്ങളാണോ എന്നു നോക്കാം. മഹാഭാരതത്തിലെ ഏറ്റവും അവസാനത്തെ പർവ്വത്തിലേക്കു നാം അല്പം കടന്നു ചെല്ലുന്നു. സ്വർഗ്ഗാരോഹണത്തിലല്ല, സ്വർഗ്ഗത്തിൽ തന്നെ നാം എത്തുന്നു. സാക്ഷാൽ സ്വർഗ്ഗം, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തനിനിറമായ സ്വർഗ്ഗം. സ്വർഗ്ഗത്തിൽ കടന്നു ചെല്ലുമ്പോൾ യുധിഷ്ഠിരൻ കാണുന്ന ആദ്യത്തെ കാഴ്ച - മനോഹരമായ ഒരു ഇരിപ്പിടത്തിൽ, വീരസൂര്യനെപ്പോലെ പ്രഭ ചിതറി, കീർത്തിമാനായി വിളങ്ങുന്ന ദുര്യോധനൻ (XVIII.1). ആരാണ് യുധിഷ്ഠിരനെ അങ്ങോട്ടാനയിക്കുന്നതെന്നു നോക്കു. അദ്ദേഹത്തിന് അവിടെ ഒറ്റയ്ക്കു പോകാനാവില്ല. ദാന്തെയെ, വെർജിൽ വഴി കാണിച്ച പോലെ, അദ്ദേഹത്തിനും വഴികാട്ടിയുണ്ട്. കാലാതീതമായ ആ അപൂർവലോകത്തിലേക്ക്, യുധിഷ്ഠിരനെ വഴി കാണിക്കുന്ന മാർഗ്ഗദർശിയുടെ നാമധേയം ഞാൻ പരാമർശിക്കുകയാണെങ്കിൽ, ഇവിടത്തെ ശ്രോതാക്കളിൽ ഭൂരിപക്ഷവും അറിവിന്റെ പുഞ്ചിരി പൊഴിക്കും. ഏകതാര വീണ മീട്ടുന്ന, നീണ്ട മുടിയുള്ള, തികച്ചും ശരിയായ ചോദ്യങ്ങളായ തെറ്റായ ചോദ്യങ്ങൾ എല്ലായ്പ്പോഴും ഉന്നയിക്കുന്ന, ഏതു യുഗത്തിലും ഭയങ്കരനായ, പ്രത്യേകിച്ച്, ആധി നിറഞ്ഞ നമ്മുടെ ഈ നൂറ്റാണ്ടിൽ ഭയങ്കരനായ, ഋഷി

നാരദൻ. യുധിഷ്ഠിരനെ അവിടെ കൊണ്ടു പോകുന്നത് നാരദനാണ്. തികച്ചും പ്രാഥമികമായ, മായയുടെ അവശ്യമായ അനുഭവത്തിലേക്ക് യുധിഷ്ഠിരനെ നയിക്കുന്നത്, നാരദൻ മാത്രം.

തേൻതുള്ളികളിൽ നിന്ന്, മറ്റൊരു പ്രതിബിംബത്തിലേക്കാണ് - മരുഭൂമിയുടെ പ്രതിബിംബം - നാമിപ്പോൾ കടന്നുപോകുന്നത്. ഇത് കുരുക്ഷേത്രത്തിന്റെ തരിശുഭൂമിയാണ്, എനിക്കങ്ങനെ വിളിക്കാമെങ്കിൽ. ഇത് ജീവിതത്തിന്റെ തന്നെ തരിശുഭൂമിയാണ്, അധോലോകയഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ തരിശുഭൂമി - എനിക്കങ്ങനെ വിളിക്കാമെങ്കിൽ. ഫലഭൂയിഷ്ഠമാക്കി മാറ്റാവുന്ന തരിശുഭൂമിയാണിത്, എന്നാൽ നാമെല്ലാം വസിക്കുന്ന തരിശുഭൂമി. കിണർ, കുഴി, ഗർത്തം. ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥം കാണിച്ചു തരാൻ, നാരദനെ നായകനാക്കി ഉപയോഗിക്കുന്ന ഒരു നാടൻ ഐതിഹ്യമുണ്ട് എന്നാണെന്റെ വിചാരം. പക്ഷേ, എനിക്കു തെറ്റു പറ്റാം. പിന്നീട് യാതൊരു ചോദ്യങ്ങളും ഉണ്ടാവില്ല എന്നതാണ്, ഒരു സ്വസ്തി പ്രസംഗത്തിന്റെ നല്ല കാര്യം. ഹൃദയസ്പർശിയായ ഒരു ഐതിഹ്യമാണിത്. ഈ ഐതിഹ്യം ആന്ദ്രേ മാൾറോവിൽ വളരെയേറെ മതിപ്പുളവാക്കി. "വിപരീത സ്മരണകൾ" എന്ന തന്റെ പുസ്തകത്തിൽ, അദ്ദേഹം ഉടൻ തന്നെ, ഈ ഐതിഹ്യം, - ഒരു ഔദ്യോഗിക പര്യടനത്തിനിടയിൽ താൻ കാശിയിൽ വെച്ചു കേട്ടത് എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ട്, - രേഖപ്പെടുത്തി. ഒരു ഇന്ത്യക്കാരൻ അദ്ദേഹത്തെ സമീപിച്ചു പറഞ്ഞുവെന്നു തോന്നുന്നു. "മാൾറോ സാബ്, അങ്ങേയ്ക്ക് ഒരു കഥ കേൾക്കാൻ താല്പര്യമുണ്ടോ?" "പക്ഷേ എനിക്ക് ഔദ്യോഗിക ജോലി ചെയ്യാനുണ്ട്" അദ്ദേഹം മറുപടി പറഞ്ഞു. "എന്നാൽ ഇതൊരു നല്ല കഥയാണ്" "എന്നാൽ ... ശരി, പറയൂ." അങ്ങനെ ആ കഥ പറയപ്പെട്ടു. എപ്പോൾ എങ്ങനെ പെരുമാറണം, എന്തു പറയണം എന്നറിവുള്ള, സംസ്കാരത്തിന്റെ സമ്പൂർണ്ണാധികാരം നൽകപ്പെട്ട ഈ സ്ഥാനപതി, അനതിസാധാരണമായ ഫ്രഞ്ച്പൈതൃകത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതിയുള്ള ഇദ്ദേഹം, ഇക്കഥ കേട്ട് ആവേശിതനായി. തന്റെ ആത്മകഥയിൽ ഇക്കഥ അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തി. എന്നിട്ടതിനെ, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ മായികത വർണ്ണിക്കുന്നതായി, അദ്ദേഹം പറയുന്ന ഒരു ക്രൈസ്തവകഥയുമായി സമാന്തരപ്പെടുത്തി. പ്രപഞ്ചം യഥാർത്ഥമാണെന്ന തോന്നലുളവാക്കുന്ന പ്രപഞ്ചമായികതയെക്കുറിക്കുന്ന ഹിന്ദുതത്ത്വ-മായ-ത്തോട് അദ്ദേഹം ഇതിനെ ബന്ധപ്പെടുത്തുന്നു. വെബ്സ്റ്ററുടെ നിർവ്വചനം എതാണ്ടിപ്രകാരമാണ്. എന്നാൽ, അത് വാസ്തവത്തിൽ യഥാർത്ഥമാണോ അല്ലയോ എന്നതിന് ഉത്തരം പറയാൻ വെബ്സ്റ്റർക്ക് താല്പര്യമില്ല. എന്നാൽ, ആന്ദ്രേ മാൾറോ, ഈ ഐതിഹ്യം ക്രിസ്തുമതത്തിൽ - അതിൽ ഇത് മറ്റൊരു രൂപം പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നു - ഉള്ളതാണ് എന്ന് ഹ്രസ്വമായി സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇന്ത്യൻ ഐതിഹ്യം വിവരിക്കുന്നതിന് മുമ്പ്, പാശ്ചാത്യരൂപം ഞാൻ നിങ്ങൾക്ക് നൽകാം.

മദ്ധ്യകാലയുഗത്തിൽ, ഒരു വനത്തിൽ സ്ഥാപിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സന്യാസാശ്രമം. അവിടെ സ്വർഗ്ഗവാസികളുടെ കടമകൾ എന്താണ് എന്നു ഒരു സന്യാസി ചോദിക്കുന്നു. ഉത്തരം, "ഒന്നുമില്ല. അവർ സ്വർഗ്ഗസ്ഥനായ ദൈവം തമ്പുരാനെ ധ്യാനിക്കുന്നു." സന്യാസി പറയുന്നു, "അനശ്വരതയ്ക്ക് ഏറെ ദൈർഘ്യം ഉണ്ടാകണം." സന്യാസിവര്യൻ ഇതിന് മറുപടിയൊന്നും പറയുന്നില്ല. സന്യാസി, വനത്തിലുള്ള ഒരു തുറന്ന മൈതാനത്തിലേക്കു പോകുന്നു. തലയ്ക്കു മുകളിൽ മനോഹരിയായ ഒരു പക്ഷി പറന്നു വന്ന് ഒരു വൃക്ഷക്കൊമ്പിൽ ചേക്കേറുന്നു. സന്യാസി ധ്യാനിക്കുന്നു. നേരത്തെ ശ്രീ ഉമാശങ്കർ ജോഷി സൂചിപ്പിച്ച സാധനാസങ്കൽപ്പമാണിത് - അസാധാരണമായ കാവ്യതീവ്രതയുടെ ഔന്നത്യത്തിലേക്ക് പടുത്തുയർത്തിയ സാധന. ഇതത്രേ പാശ്ചാത്യ സാധന. സന്യാസി ധ്യാനിക്കുന്നു, ഒരു

മനോഹരിയായ പക്ഷി വൃക്ഷക്കൊമ്പിൽ ചേക്കേറുന്നു. താമസിയാതെ, അത്, അധിക മൊന്നും ദൂരെയല്ലാതെ മറ്റൊരു വൃക്ഷത്തിലേക്കു പറക്കുന്നു, അതിന്റെ സാവകാശത്തിൽ. എന്തെന്നാൽ, അതെത്രയും സാവധാനത്തിലേ പറക്കുന്നുള്ളൂ. സന്യാസി അതിനെ പിന്തുടരുന്നു, പക്ഷിയോ വീണ്ടും പറന്നകലുന്നു. സന്യാസിയോ, പക്ഷിയെ അത്യന്തം മനോഹരിയായിക്കണ്ട്, അത്യന്തം രഹസ്യാത്മികയായിക്കണ്ട്, അതിനെ പിന്തുടരുന്നു. ഈ പിന്തുടരൽ, സന്ധ്യ വരെ നീളുന്നു. പക്ഷി അപ്രത്യക്ഷയാവുന്നു. എന്തു സംഭവിക്കാൻ പോകുന്നുവെന്ന് ഊഹിക്കാൻ കഴിയുമോ? രാത്രിയെത്തും മുമ്പ്, ആശ്രമത്തിൽ തിരിച്ചെത്താൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ, നമുക്കെല്ലാം എന്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്നു ഊഹിക്കാൻ ശ്രമിക്കുക. *യത്രസായംഗൃഹോ മുനി* (cf. 1.41.1.01)- അന്തി ചെന്നേടം ഗൃഹമായ് മുനി - ഇതാണ് നാമെല്ലാവരും. സന്യാസിക്കോ, യാതൊന്നും തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുന്നില്ല. കെട്ടിടങ്ങളെല്ലാം ഏറെ വലുത്. സന്യാസിവൃദ്ധരെല്ലാം നിര്യാതരായി. സന്യാസിവര്യനോ വയോവൃദ്ധൻ. സന്യാസി കരുതുന്നു. "വെറുമൊരു പക്ഷി നിമിത്തം, 20 വർഷങ്ങൾ നിങ്ങൾക്ക് മണിക്കൂറുകളായി മാത്രം തോന്നുന്നുവെങ്കിൽ, സ്വർഗ്ഗവാസികളുടെ അനശ്വരതയുടെ ദൈർഗ്ഘ്യമെന്താവാം".

നാരദനിലേക്കു മടങ്ങാം.

നാരദൻ തന്റെ ഏകതാരവീണയുമായി, സ്വർഗ്ഗസിംഹാസനസ്ഥനായ വിഷ്ണുവിനെ സമീപിക്കുന്നു. കഥ ഇപ്രകാരമാണ്. നാരദൻ വിഷ്ണുവിനോട് ചോദിക്കുന്നു. "വിഷ്ണു, എന്താണ് മായ?" സ്വാഭാവികമായും ഇതിന് ഉത്തരം നൽകാൻ സാധ്യമല്ല. അതിനാൽ വിഷ്ണു നിശ്ശബ്ദനായിരിക്കുന്നു. നാരദൻ വീണ്ടും ചോദിക്കുന്നു. "മായ വിശദീകരിക്കാൻ സാധ്യമല്ല എന്നാണോ അങ്ങയുടെ വിവക്ഷ? മായ യാഥാർത്ഥ്യമായും, യാഥാർത്ഥ്യം മായയായും അനുഭവപ്പെടുന്ന, നാമെല്ലാം ആഗതരായ, ഈ പ്രപഞ്ചമാണോ മായ? "വിഷ്ണു പറയുന്നു, "മായ അനുഭവിക്കാം, വിശദീകരിക്കാൻ അസാധ്യം ". " എന്നാൽ ശരി" , നാരദൻ പറയുന്നു. "അങ്ങയാൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നത് വിശദീകരിക്കാൻ അങ്ങയ്ക്ക് കഴിയില്ലെങ്കിൽ അങ്ങയിൽ വിശ്വസിക്കാൻ ഞാൻ ഒരുക്കമല്ല."ഉടൻ വിഷ്ണു സിംഹാസനത്തിൽ നിന്ന് ഇറങ്ങുന്നു. മനുഷ്യൻ വിശ്വസിക്കാൻ തയ്യാറല്ലെങ്കിൽ ദൈവങ്ങൾക്ക് എന്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്നു വിഷ്ണുവിനറിയാം - ദൈവങ്ങൾ അപ്രത്യക്ഷരാവുന്നു. " ദൈവമൃത്യു" എന്ന ദൈവശാസ്ത്രമാണിത്. നമ്മെ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൈവത്തെ ആരാധിക്കാൻ നമുക്ക് കഴിയില്ല. നാം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ദൈവങ്ങളെ നാം ആരാധിക്കുന്നു. അതിനാൽ വിഷ്ണു വേഗം സിംഹാസനത്തിൽ നിന്നും ഇറങ്ങുന്നു. നാരദനോടു പറയുന്നു. " നിൽക്കൂ, നാരദ! മായയെന്താണെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞു തരാം. എന്റെ കൂടെ വരൂ"

അവർ ഒരുമിച്ച് നടക്കുന്നു. ഒരു മരുഭൂമിയുടെ വക്കിലെത്തും വരെ യാതൊന്നും സംഭവിക്കുന്നില്ല. അവിടെ ഒരു വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ വിഷ്ണു തളർന്നിരിക്കുന്നു. തന്റെ വസ്ത്രമടക്കുകൾക്കിടയിൽ നിന്ന് ഒരു പാത്രം പുറത്തെടുത്ത് നാരദനു കൊടുത്ത് വിഷ്ണു പറയുന്നു. "നാരദാ, ദൂരെ നിങ്ങൾക്കൊരു മരുപ്പച്ച കാണാം. അവിടെ ഒരു കുടിലുണ്ട്. എന്റെ തൊണ്ട വരളുന്നു. എനിക്കല്പം വെള്ളം കൊണ്ടുവരാമോ? അതിനു ശേഷം ഞാൻ നിങ്ങൾക്ക് മായ എന്താണെന്നു വിശദീകരിച്ചു തരാം." "ഇവിടെ നിൽക്കൂ. ഞാൻ വെള്ളം കൊണ്ടുവരാം". ഇത്രയും പറഞ്ഞ് നാരദൻ മുന്നോട്ടു പോവുന്നു. പിന്നീട് എന്തു സംഭവിക്കുന്നു എന്ന് നമുക്കറിയാം. നാരദൻ പോയി, മരുപ്പച്ചയിലെ കുടിൽ കാണുന്നു. അദ്ദേഹം ഉറക്കെ വിളിച്ചു ചോദിക്കുന്നു. " ആരെങ്കിലും ഉണ്ടോ?"വാതിൽ തുറക്കുന്നു. വിഷ്ണുവിന്റേതു പോലെ ശ്രദ്ധ പിടിച്ചു പറ്റുന്ന കണ്ണുകളുള്ള സുന്ദരിയായ ഒരു പെൺകുട്ടി വാതിൽ തുറക്കു

ന്നു. നാരദൻ മോഹിതനായി, വശീകൃതനായി. അയാൾ വെള്ളപ്പാത്രം മറന്നു പോവുന്നു. അവൾ നാരദനെ ഭക്ഷണം നൽകി സൽക്കരിക്കുന്നു. അവളുടെ അച്ഛനമ്മമാർ വരുന്നു. അച്ഛനമ്മമാർ വരുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്നതെന്തെന്ന് നമുക്കറിയാം. അവർ അയാളോട് വിശ്രമിക്കാൻ പറയുന്നു. അയാൾ ഒരാഴ്ച വിശ്രമിക്കുന്നു. പിന്നെ രണ്ടാഴ്ച. ഇദ്ദേഹത്തിനായി, അവർ ഇത്രയും കാലം കാത്തുനിന്നു. ഒരു ദിവസം അയാൾ, അവളെ വിവാഹം കഴിച്ചു തരാൻ പറയുന്നു. ഇതിനായിരുന്നു, വാസ്തവത്തിൽ അച്ഛനമ്മമാർ കാത്തിരുന്നത്. അങ്ങനെ അയാൾ അവളെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു.

ഒരു കൊല്ലം കടന്നുപോയി. വിവാഹശേഷം ഒരു കൊല്ലം കടന്നു പോയാൽ എന്തു സംഭവിക്കുമെന്ന് നമുക്കറിയാം. അവർക്കൊരു പുത്രൻ ജനിച്ചു. അഞ്ചു കൊല്ലങ്ങൾ കടന്നു പോയി. അവർക്കൊരു പുത്രി ജനിച്ചു. പത്തു കൊല്ലങ്ങൾ കടന്നു പോയി. പന്ത്രണ്ടു കൊല്ലങ്ങൾ, പന്ത്രണ്ടു കൊല്ലങ്ങൾ കടന്നു പോയി. അയാളുടെ ഭാര്യാപിതാക്കൾ മരണമടഞ്ഞു. അവരുടെ കാലശേഷം സ്വത്തുക്കൾ അവശേഷിക്കുന്നു. സ്വത്തുക്കൾ അവശേഷിക്കാനുള്ളവയാണ്. അയാൾ, അവരുടെ ഭൂമിയ്ക്ക് അവകാശിയാകുന്നു. പന്ത്രണ്ടു കൊല്ലങ്ങൾ കടന്നു പോയി. വെള്ളപ്പൊക്കം, പ്രളയം വരുന്നു. പ്രളയജലത്തിൽ അയാളുടെ ഭാര്യ മുങ്ങിപ്പോവുന്നു. പ്രളയജലം അയാളുടെ ഭാര്യയെ, മക്കളെ, ഗൃഹത്തെ, കൃഷിയിടത്തെ കൊണ്ടുപോവുന്നു. അവയെ രക്ഷിക്കാൻ അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നു. തള്ളിക്കേറുന്ന പ്രളയജലത്തിൽ മുങ്ങുന്ന അയാളുടെ ബോധം നശിക്കുന്നു.

അയാൾ ഉണരുന്നു. കണ്ണുകൾ തുറന്നപ്പോൾ, താൻ, വരണ്ട നിലത്ത്, വിഷ്ണുവിന്റെ മടിയിൽ തല വെച്ച് വിശ്രമിക്കുകയാണ്, എന്നദ്ദേഹം മനസ്സിലാക്കുന്നു. മരുഭൂമിയുടെ വക്കിലുള്ള വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ വിഷ്ണു കാത്തിരിക്കുന്നു. നാരദനെ നോക്കി വിഷ്ണു ചോദിക്കുന്നു. "ഞാൻ നിങ്ങളോട് കൊണ്ടുവരാൻ പറഞ്ഞ ഒരു പാത്രം വെള്ളം എവിടെ? "നാരദൻ പറയുന്നു, " വിഷ്ണു, ഇപ്പോൾ എന്നോട് ഒന്നും പറയരുത്. എനിക്കു മനസ്സിലാവുന്നു. എനിക്കറിയാം. എന്നാൽ ഞാൻ അനുഭവിച്ചതൊന്നും തന്നെ സംഭവിച്ചില്ല എന്ന് എന്നോട് പറയരുത്".

ഈ നാടൻ ദൃഷ്ടാന്തകഥയിൽ ഒരശരീരി: "ഇതെല്ലാം വാസ്തവമാണോ?" വിഷ്ണു പറയുന്നു, "മായ എന്താണെന്നറിയാൻ നിങ്ങൾ ആഗ്രഹിച്ചു. ഇപ്പോൾ നിങ്ങൾക്കറിയാമോ?"

അന്നേരം നാരദൻ സ്വർഗ്ഗത്തിന്റെ യഥാർത്ഥസ്വഭാവവും കുരുക്ഷേത്രത്തിന്റെ തനതു സ്വഭാവവും മനസ്സിലാക്കുന്നു. വിഷ്ണുവിനു വേണ്ടി, ഒരു പാത്രം വെള്ളം കൊണ്ടു വരാൻ നമ്മെ പറഞ്ഞുവിട്ട ഈ ലോകമാകുന്ന മരുഭൂമിയത്രേ മായ. വെള്ളം കൊണ്ടു വരുന്നതിനു പകരം, വിഷ്ണുവിന്റെ കണ്ണുകളുള്ള, സുന്ദരികളായ പെൺകുട്ടികളുടെ കണ്ണുകളിലേക്ക് നാം നോക്കുന്നു. നമുക്ക് വഴി തെറ്റി. അല്ലെങ്കിൽ നാം, രക്തം പുരണ്ട കുരുക്ഷേത്രസ്വത്തുതർക്കങ്ങളുടെ അനന്തമായ മരുഭൂമികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

ഒരു കഥ കൂടി - വീണ്ടും മഹാഭാരതത്തിൽ നിന്നു തന്നെ. കാര്യം ഇതാണ്: മഹാഭാരതം സർവ്വനാശപ്രതീകമായി സൂചിപ്പിക്കുന്നതു പോലെ, ഒരു പൊട്ടക്കിണറ്റിൽ തൂങ്ങി നിന്ന്, നാം ആരായാലും, എന്തു തന്നെ ചെയ്താലും, എന്തു തന്നെ യാഥാർത്ഥ്യം അനുഭവിച്ചാലും, അനുഭവിക്കുന്ന യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ ഒന്നും തന്നെ നമ്മെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നില്ലെങ്കിൽ, നമുക്കവ മായയായി തോന്നുന്നുവെങ്കിൽ, എന്താണ് സദാചാരം? എന്താണ് ധർമ്മവിചാരം? ജീവിതം എങ്ങനെ നയിക്കണം? ധർമ്മശാസ്ത്രനിയമങ്ങളെന്താണ്?

നാം ഭഗവദ്ഗീതയിലേക്കു മടങ്ങുന്നു. ഇതത്രേ യഗ്ദ്രസീൽ, ജീവിതവൃക്ഷം. പതിനഞ്ചാമദ്ധ്യായത്തിൽ കൃഷ്ണൻ പറയുന്നു: "അർജ്ജുനാ, എഴുനേൽക്കൂ. അസംഗശസ്ത്രത്താൽ, ഈ സംസാരവൃക്ഷത്തെ വെട്ടി മുറിക്കു." ഏതു വൃക്ഷം? നാം വെട്ടി മുറിക്കേണ്ട ഈ വൃക്ഷം ഏതാണ്? ഇതത്രേ ജീവിതവൃക്ഷം. കൃഷ്ണൻ പറയുന്ന പ്രകാരം, ആകാശത്തിൽ പരന്ന വേരുകളും, ഭൂമിയിൽ പടരുന്ന ഫലങ്ങളുമുള്ള ഈ സംസാരവൃക്ഷം എനിക്കെങ്ങനെ വെട്ടി മുറിക്കാൻ കഴിയും?

ഞാൻ പഞ്ചാബിൽ നിന്നു വരുന്നു. എന്നാൽ ഞാൻ ബംഗാളിൽ താമസിക്കുന്നു. ഗീതയിൽ നിന്നും ഈ ആശയം സ്വീകരിച്ച്, അതിനെ ആസ്പദമാക്കി, ഹൃദയഹാരിയായ ഒരു ഗീതം എഴുതിയ ഒരു ബംഗാളി നാടോടിക്കവിയുണ്ട് - രാമപ്രസാദ് സെൻ.

ഒരേ മൻ ചൽ രേ ചൽ

നിയേ ആഷി ചാർതി ഫൽ.

നടന്നാലും നടന്നാലും മനമേ

നാലു ഫലങ്ങൾ ഭുജിച്ചാലും.

ഗീതാ വൃക്ഷത്തിന്റെ നാലു ഫലങ്ങളെയാണ് സെൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. മഹാഭാരത സംഭവങ്ങളുടെ അതിസൂക്ഷ്മങ്ങളായ വേദാന്തദർശനങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിവില്ലാത്ത സാധാരണ ജനങ്ങളുമായാണ് താൻ ബന്ധപ്പെടുന്നത് എന്നറിഞ്ഞ ശ്രീരാമകൃഷ്ണ പരമഹംസൻ, ജീവിതത്തിന്റെ അർത്ഥം മനസ്സിലാക്കാൻ, കല്പതരു - ആഗ്രഹപൂർത്തി വരുത്തുന്ന - ആയി രൂപം മാറ്റിയ വൃക്ഷമാണിത്. ആഗ്രഹപൂർത്തി വരുത്തുന്ന വൃക്ഷത്തിന്റെ കഥയാണിത്. ആ പൊട്ടക്കിണറിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെടാൻ നാം എന്തു ചെയ്യണം എന്നതിന്റെ വിവരണം കൂടിയാണിത്. ജീവിതത്തിലെ മധു എന്താണെന്നും, എന്തുകൊണ്ട് പ്രകടമാവുന്ന യാഥാർത്ഥ്യം, യാഥാർത്ഥ്യമല്ലാതാവുന്നുവെന്നും ഈ കഥ വിശദീകരിക്കുന്നു. ഈ ചെറിയ വ്യതിയാനത്തിന് എന്നെ അനുവദിക്കൂ. അല്ല. ഇത് വ്യതിയാനമല്ല. മഹാഭാരത ഹൃദയത്തിലേക്കുള്ള വക്രഗതിയിലുള്ള പ്രവേശനമാണിത്.

മഹാനഗരത്തിലേക്കു പോകുന്ന ഒരമ്മാമൻ - ശ്രീരാമകൃഷ്ണൻ പറഞ്ഞ ഒരു കഥയാണിത് - അയാൾക്ക് ഒട്ടേറെ മരുമക്കൾ. സമ്മാനങ്ങളും പേറി, അയാൾ നഗരത്തിൽനിന്നും വരുന്നു. അയാൾ മരുമക്കൾക്ക് മധുരപലഹാരങ്ങളും കളിപ്പാട്ടങ്ങളും നൽകുന്നു. കുട്ടികൾ, വടികളും, കൊമ്പുകളും, കല്ലുകളുമുപയോഗിച്ച് കളിക്കുന്നതയാൾ കാണുന്നു. അയാൾ പറയുന്നു: ഇതിലെന്തു രസം? വടികളെക്കാളും കല്ലുകളെക്കാളും കൊമ്പുകളെക്കാളും നല്ല വസ്തുക്കൾ ജീവിതത്തിലുണ്ട്. അതിനാൽ, അയാൾ, അവർക്ക് തിളങ്ങുന്ന കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ നൽകുന്നു. വീടിനു പുറത്തതാ കല്പവൃക്ഷം. നിങ്ങൾക്കാവശ്യമുള്ളതെല്ലാം കിട്ടുന്നു. എത്ര ലളിതം. എത്ര എളുപ്പം. കല്പവൃക്ഷത്തിനു ചുവട്ടിൽ പോയി ആഗ്രഹിക്കുകയേ വേണ്ടൂ. വൃക്ഷം നിങ്ങൾക്കാവശ്യമുള്ളത്, ഇഷ്ടമുള്ളത് നൽകും. കുട്ടികൾക്ക്, ഇന്നത്തെപ്പോലെ വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള കുട്ടികൾക്ക് പ്രത്യേകിച്ചും, ഇതു സത്യമല്ല എന്നറിയാം. നിങ്ങൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് ഒരിക്കലും കിട്ടില്ല. നിങ്ങൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നത് കിട്ടാൻ വളരെയേറെ ശ്രമിക്കണം. നിങ്ങളെത്ര ശ്രമിച്ചാലും, നിങ്ങളെക്കാളും കൂടുതൽ ശ്രമിക്കുന്ന മറ്റാരെങ്കിലും ആദ്യം ആ നല്ല വസ്തുക്കൾ കൈക്കലാക്കുന്നു. മറ്റു ചിലർ, ബന്ധങ്ങളുപയോഗിച്ച് ഏറ്റവും നല്ല വസ്തുക്കൾ കരസ്ഥമാക്കുന്നു. കുട്ടികൾക്ക് ഇതൊക്കെ അറിയാം. എന്തായാലും, ഇതത്രേ പ്രായോഗികജ്ഞാനം. എന്നിട്ടും, അമ്മാമൻ പോയപ്പോൾ, അവരെല്ലാം വൃക്ഷ

ച്ചുവട്ടിലേക്കോടുന്നു. വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ നിന്ന് അവരോരോരുത്തരും അവരുടെ ആഗ്രഹങ്ങൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

അവർ കുട്ടികൾ. അവർക്കെന്താണാവശ്യം? മധുര പലഹാരങ്ങൾ, സന്ദേശ്, രസഗുള. അവർക്കെന്തു കിട്ടുന്നു? ഉമാശങ്കർ ജോഷി നമ്മോടിപ്പോൾ പറഞ്ഞു നിർത്തിയിട്ടേ ഉള്ളൂ, "നിങ്ങളുടെ ഭക്ഷണം പ്രത്യേകിച്ചു ശ്രദ്ധിക്കുക." കുട്ടികൾക്കൊക്കെ വയറുവേദന. എന്തെന്നാൽ വൃക്ഷം നിങ്ങൾക്കാവശ്യമുള്ളത് വെറുതെ തരിക മാത്രമല്ല, അതിന്റെ കൂടെ, അതിന്റെ ശരിയായ വിപരീതവും തീർച്ചയായും തരുന്നു. പ്രപഞ്ചസ്വഭാവം തികച്ചും അത്ഭുതാവഹം തന്നെ - സങ്കീർണ്ണം എന്നത് തെറ്റായ വാക്കാണ്. അത് ആശ്ചര്യകരം. മഹത്തായ ഒരു പ്രപഞ്ചവിരോധാഭാസം, ഒരു ദൈവികമായ കോമഡി.

അവർക്ക് മറ്റെന്താണ് ആവശ്യം? കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ. അവർക്ക് എന്തു കിട്ടുന്നു? മടുപ്പ്, വിരസത. അവർക്ക് വലിയ കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ വേണം, വലിയ വിരസത. വലിയ വലിയ കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ, വലിയ വലിയ വിരസത. വൃക്ഷം നിങ്ങളാവശ്യപ്പെടുന്നത് കൃത്യമായി നൽകും - പക്ഷേ അതോടൊപ്പം അതിന്റെ ശരിയായ വിപരീതവും.

"അർജ്ജുനാ, എഴുന്നേൽക്കൂ. ഈ വൃക്ഷത്തെ അസംഗശസ്ത്രത്താൽ മുറിച്ചു വീഴ്ത്തു." എന്നാൽ നമുക്കതിലേക്ക് പിന്നീട് കടക്കാം.

കുട്ടികൾ വലുതാവുന്നു. വയസ്സാവുക എന്നതിൽക്കവിഞ്ഞ് നമുക്ക് മറ്റൊന്നും ഈ വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ ചെയ്യാനില്ല. വൃക്ഷത്തിന് ഒരു മാറ്റവുമില്ല; നാം മാറുന്നു. നമ്മിൽ ചിലർ കൂടുതൽ വിവേകമുള്ളവരാകും. എന്നാൽ നാമെല്ലാവരും വൃദ്ധരാകും. ഇപ്പോഴവർ യുവാക്കളാണ്. അവർക്കിപ്പോൾ പലഹാരങ്ങളും കളിപ്പാട്ടങ്ങളും ആവശ്യമില്ല. അവർക്ക് രാമപ്രസാദ് വർണ്ണിച്ച നാലു ഫലങ്ങളാണാവശ്യം - ലൈംഗികത, പ്രശസ്തി, ധനം, അധികാരം. വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ മറ്റൊന്നും കിട്ടാനില്ല. അവരെല്ലാം അവ തേടുന്നു. അത് അവർക്ക് കിട്ടുന്നു. വൃക്ഷം അവരെ കയ്പുലാക്കുന്നു. എന്തെന്നാൽ, അവർക്കതിന്റെ വിപരീതവും കിട്ടുന്നു.
ഈ ലോകത്തിൽ തനതായി ഒന്നുമില്ല. എല്ലാം അതിലടങ്ങുന്ന വിപരീതദ്വന്ദ്വവുമായി വരുന്നു. ഇതത്രേ ശ്രീരാമകൃഷ്ണന്റെ വ്യാഖ്യാനം. അവരെല്ലാം അതിൽ കുടുങ്ങി. അവർ ദുഃഖിക്കുന്നു. തങ്ങൾ എന്തുകൊണ്ട് ദുഃഖിതരാവുന്നു എന്നവർക്ക് അറിയില്ല. അവർ വീണ്ടും വൃദ്ധരാവുന്നു. അവർക്കായി നമുക്ക് സുന്ദര പദങ്ങളുണ്ട്. പാശ്ചാത്യ രാജ്യങ്ങളിൽ അവരെ നാം മുതിർന്ന പൗരർ എന്നു വിളിക്കുന്നു. പൗരസ്ത്യരാജ്യങ്ങളിൽ അവർ ഗുരുജനങ്ങളായി അറിയപ്പെടുന്നു - ജ്ഞാനികളായ വൃദ്ധർ. യഥാർത്ഥത്തിൽ അവർ മുതിർന്ന മൂഢരായ കുട്ടികൾ മാത്രമാണ്. അവരിപ്പോൾ വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ, തങ്ങളുടെ മരണശയ്യയിൽ കിടക്കുന്നു. ശരിയായ ഹിന്ദുവിധിയനുസരിച്ച് അവരെ സംസ്കരിക്കും. അവരെ മൂന്നു കൂട്ടമായി തരം തിരിക്കാം. ഒരു കൂട്ടർ പറയുന്നു - ഇതാണ് ഏറ്റവും രസകരം - ഒരു കൂട്ടർ പറയുന്നു: ഈ ലോകമാകെ ഒരു മഹാവഞ്ചനയാണ്. ഒരു നാടകം, ഒരു ചതി. വിഡ്ഢികൾ - അവർക്കൊന്നും അറിയില്ല. രണ്ടാമത്തെ കൂട്ടർ പറയുന്നു: ഞങ്ങൾ തെറ്റായ ആഗ്രഹങ്ങൾ തേടി. ഇനി ഞങ്ങൾ ശരിയായ ആഗ്രഹങ്ങൾ തേടും. പമ്പരവിഡ്ഢികൾ. അവരൊന്നും തന്നെ പഠിച്ചില്ല. മൂന്നാമത്തെ കൂട്ടർ പറയുന്നു: ഇപ്രകാരമുള്ള ഒരു ലോകത്തിൽ എന്തിന് ജീവിക്കണം? ഞങ്ങൾക്ക് മരിച്ചാൽ മതി. വളരെ നന്ന്, വൃക്ഷം പറയുന്നു. ഇതാ, ഇതെടുത്തോളൂ. വൃക്ഷം, നിങ്ങളാഗ്രഹിച്ചതെന്തോ, അതുതന്നെ, അതിലടങ്ങിയ വിപരീതദ്വന്ദ്വത്തോടൊപ്പം തരുന്നു. അതാണ് വൃക്ഷത്തിന്റെ ജോലി. അവരോ, വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ തന്നെ മരിക്കുന്നു. എന്തെന്നാൽ ആർക്കും മറ്റെവിടെയെങ്കിലും മരിക്കാനാവില്ല.

അവരെല്ലാം, അതേ വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ തന്നെ ജനിക്കുന്നു; എന്തെന്നാൽ, ആർക്കും മറ്റെവിടെയെങ്കിലും ജനിക്കാൻ ആവില്ല. നമുക്കിങ്ങനെ പറയാനാവില്ല. "ഈ ലോകത്തെ പിടിച്ചു നിർത്തു, ഞങ്ങൾക്ക് ഇറങ്ങണം." നമുക്കുള്ളതെല്ലാം ഈ പ്രപഞ്ചമാണ്. അതിനാൽ അവരെല്ലാം വൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ, ഈ പ്രപഞ്ചത്തിലേക്കു തന്നെ മടങ്ങിവരുന്നു, ഒരിക്കൽക്കൂടി ഇതിലകപ്പെടുന്നു.

എന്നാൽ, ഈ കഥയ്ക്ക് ഭംഗിയായ ഒരവസാനമുണ്ട്. ഒരു മുടന്തൻ കുട്ടിയുണ്ടായിരുന്നു. അവനും വൃക്ഷച്ചുവട്ടിലേക്ക് ഓടി. എന്നാലവൻ വീണുപോയി. ഉന്തുകയും തള്ളുകയും ചെയ്യുന്ന അവന്റെ കൂട്ടുകാരും ബന്ധുക്കളും അവനെ തള്ളി മാറ്റി. അതിനാലവൻ വീട്ടിലേക്ക് തന്നെ മടങ്ങി. അവൻ കരുതി: ഞാൻ എന്റെ ആഗ്രഹം പിന്നീടറിയിക്കാം. ജനലിലൂടെ അവൻ വൃക്ഷത്തെ നോക്കി. തന്റെ കൂട്ടുകാർ മധുരപലഹാരങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നതും, വയറുവേദനയുണ്ടാവുന്നതും, കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നതും, മട്ടപ്പ് കിട്ടുന്നതും, മരിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്നതും, പുനർജ്ജനിക്കുന്നതും അവൻ കണ്ടു. പെട്ടെന്നവൻ സത്യം ദർശിച്ചു. പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ തനതു സ്വരൂപം അവൻ കണ്ടു. താൻ കേമനാണ് എന്നവൻ ധരിച്ചില്ല. അവൻ വിനയാന്വിതനായി. വൃക്ഷച്ചുവട്ടിലിരിക്കുന്നവരോട് അവന്റെ ഹൃദയത്തിൽ അനുകമ്പ പ്രവഹിച്ചു. ആ അനുകമ്പാപ്രവാഹത്തിൽ, ആഗ്രഹിക്കാനവൻ മറന്നു പോയി. അവൻ ആശിക്കാനിച്ഛിച്ചു. എന്നാലോ, ആശിക്കാൻ മറന്നു പോയി. വൃക്ഷത്തിന് അവനെ തൊടാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അവൻ സ്വതന്ത്രനായ മനുഷ്യൻ. യാദൃച്ഛികമായി അവന് മോക്ഷത്തിന്റെ അക്ഷങ്ങൾ ലഭ്യമായി. യാദൃച്ഛികം! എന്തെന്നാൽ, ഒരിക്കലും അവ, കരുതിക്കൂട്ടിയുള്ള പരിശ്രമത്താൽ ലഭ്യമല്ല. ഇല്ല. എത്ര യോഗങ്ങൾ കൊണ്ടും, എത്ര ധർമ്മാചരണങ്ങൾ കൊണ്ടും, എത്ര സാധന ചെയ്താലും, മൗനാചരണം കൊണ്ടും, ജപിച്ചാലും, ദേശീയമോ, അന്തർദേശീയമോ ആയ ചർച്ചായോഗങ്ങളിൽ പങ്കെടുത്താലും, നമുക്ക് മുക്തിയുടെ അക്ഷങ്ങൾ ലഭിക്കുകയില്ല.

ആ കരുണാപ്രവാഹത്തിൽ, ആശിക്കാൻ അവൻ മറന്നു പോയി. ഒരു പ്രത്യേക അർത്ഥത്തിൽ, അവൻ, കിണറ്റിൽ നിന്നും പുറത്തു ചാടി. അവൻ മരുഭൂമിയിൽ നിന്നും കുതിച്ചുയർന്നു; അവൻ വൃക്ഷത്തെ മുറിച്ചു വീഴ്ത്തി.

നമ്മുടെ വികാരങ്ങളേയും ഭാവനകളേയും വികസിപ്പിക്കാൻ മഹാഭാരതത്തിലുള്ള സാധ്യതകൾ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുക മാത്രമായിരുന്നു എന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. ഇവയൊക്കെ ഉത്തരങ്ങളാണ് എന്നു ഞാൻ കരുതുന്നില്ല. ജീവിതത്തിന്റെ കുരുക്ഷേത്രത്തിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ നാം കാണുന്ന ചൂണ്ടുപലകകൾ മാത്രമാണിവ.

നിങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്ക് ഞാൻ നന്ദി പറയുന്നു. ജീവിതവൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ, ഫലവത്തായ ഈ ചർച്ചായോഗം സാധ്യമാക്കിയതിന് ഞാൻ വ്യാസനോടും നന്ദി പറയുന്നു, ആ വൃക്ഷത്തിൽ പൂക്കൾ വിരിയുന്ന അസംഖ്യം ശാഖകളിൽ ഒന്നാണല്ലോ സാഹിത്യ അക്കാദമിയും. – പി. ലാൽ.

നിങ്ങളുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്ക് ഞാൻ നന്ദി പറയുന്നു. ജീവിതവൃക്ഷച്ചുവട്ടിൽ, ഫലവത്തായ ഈ മൊഴിമാറ്റം സാധ്യമാക്കിയതിന് ഞാൻ വ്യാസനോടും പ്രൊഫസർ ലാലിനോടും നന്ദി പറയുന്നു, ആ വൃക്ഷത്തിൽ പൂക്കൾ വിരിയുന്ന അസംഖ്യം ശാഖകളിൽ ഒന്നാണല്ലോ ഈ പ്രസിദ്ധീകരണവും. - എ. പുരുഷോത്തമൻ.

അധ്യായം 10

പ്രവേശികയ്ക്കൊരു പിൻകുറിപ്പ്

[1987ൽ കേന്ദ്ര സാഹിത്യ അക്കാദമി സംഘടിപ്പിച്ച മഹാഭാരത സെമിനാറിൽ അവതരിപ്പിച്ച ഒമ്പതു ലേഖനങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ]

കേട്ടെഴുത്തുകാരനായ ഗണപതിയെ ആലോചനയിൽ പിടിച്ചുനിർത്താൻ വ്യാസൻ ചമച്ച ഗ്രന്ഥഗ്രന്ഥികളാൽ സമ്പന്നമാണ് മഹാഭാരതം. അവയിൽ 8800 ശ്ലോകങ്ങളുടെ അർത്ഥം തനിക്കും ശുകനും അറിയാം; സഞ്ജയന് അറിയാമോ ആവോ - ആഖ്യാതാവായ ഉഗ്രശ്രവസ്സ് ആദിപർവ്വത്തിലെ ആദ്യത്തെ അധ്യായമായ അനുക്രമണികാപർവ്വത്തിൽ അവകാശപ്പെടുന്നു. പാശ്ചാത്യപണ്ഡിതർ മഹാഭാരതത്തെ ആദ്യമായി സമീപിച്ചപ്പോഴുണ്ടായ പ്രതികരണങ്ങൾക്ക് [1] - സാഹിത്യ അസംബന്ധം (Winternitz), ഭീമാകാരമായ അലങ്കോലം (Oldenberg) - ഒരു കാരണം ഈ ഗ്രന്ഥികളാവാം. എന്നാൽ, പല നൂറ്റാണ്ടുകൾക്ക് മുമ്പ് മാധ്വാചാര്യരും [2], നീലകണ്ഠനും [3] വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ വഴിയും, ആനന്ദവർദ്ധനൻ ധ്വനിയിലൂടെയും [4] മഹാഭാരതമെന്ന പ്രഹേളികയിലേയ്ക്ക്, ഗൂഢാർത്ഥങ്ങളിലേയ്ക്ക്, മഹാഭാരതവും വേദവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധങ്ങളിലേയ്ക്ക് വെളിച്ചം വീശിയിട്ടുണ്ട് എന്ന വസ്തുത നാമോർക്കുക. ഈ ഭാരതീയ പാരമ്പര്യത്തിലൂന്നിയ പഠനങ്ങളാണ് ഈ സമാഹാരത്തിലെ ആദ്യത്തെ മൂന്നു ലേഖനങ്ങൾ.

മഹാഭാരതമെന്താണെന്ന്, മുഖ്യമായും മഹാഭാരതത്തെത്തന്നെ ആശ്രയിച്ച്, നമ്മെ മനസ്സിലാക്കാൻ പ്രൊഫ. മിശ്രശ്രമിക്കുന്നു. *നാരായണം നമസ്കൃത്യ* എന്നു തുടങ്ങുന്ന ആദ്യശ്ലോകത്തിന് നവമായ അർത്ഥങ്ങൾ കണ്ടെത്തുന്ന ഈ പഠനത്തിൽ മഹാഭാരതമെന്ന വൃക്ഷം പല രൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അനുക്രമണികാ പർവ്വത്തിൽ, ഉഗ്രശ്രവസ്സ് മഹാഭാരതത്തിലെ പർവ്വങ്ങളെ ഒരു വൃക്ഷത്തോട് ബന്ധപ്പെട്ട ഭാഗങ്ങളായി രൂപണം ചെയ്യുന്നത് ഇതിലൊന്നാണ്. ഈ രൂപണം വായനക്കാരന്റെ ശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവന്നപ്പോൾ, അവസാനഭാഗം എന്തുകൊണ്ടോ വിട്ടുപോയിരിക്കുന്നു. ഈ ഭാഗം *മൗസലം ശ്രുത്യന്തം* എന്നാണ്.

മഹാഭാരതത്തിലെ ഇരുണ്ട പർവ്വമായ മൗസലം വേദത്തിന്റെ കാതലോ? ഇത് കാണുന്ന പണ്ഡിതന്റെ, വിശേഷിച്ചും, പാശ്ചാത്യർ വെട്ടിയ വഴിയിൽ നടക്കുന്ന പണ്ഡിതന്റെ,

ആദ്യത്തെ പ്രതികരണം ഇത് പിന്നീട്ട വന്നവർ മഹാഭാരതം മനസ്സിലാക്കാതെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത കഥയില്ലായ്മയാണെന്നായിരിക്കാം. ഈ വൃക്ഷരൂപണം, വ്യാസഭാരതത്തിന്റെ വിമർശാത്മകപ്പതിപ്പ് (Critical Edition) [5] പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ഭണ്ഡാർക്കർ ഓറിയന്റൽ റിസർച്ച് ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടുകാർ പ്രക്ഷിപ്തം എന്ന് തള്ളിക്കളഞ്ഞതുമാണ്. എന്നാൽ നമുക്ക് ഇതു കൊണ്ടു തൃപ്തിപ്പെടേണ്ടതില്ല. കൃഷ്ണദ്വൈപായനൻ, വാസുദേവ കൃഷ്ണന്റെ മഹത്വം മൗസലപർവ്വത്തിലൂടെ എങ്ങനെ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നുവെന്ന് ബുദ്ധദേവ ബോസിന്റെ *മഹാഭാരതേർ കൊഥ*യിൽ [6] നമുക്ക് കാര്യകാരണസഹിതം കണ്ടെത്താം. *മൂലം മേലായ്, ശാഖ കീഴായ്* ചൊല്ലപ്പെട്ട അശ്വത്ഥവൃക്ഷത്തെ അറിഞ്ഞവർ വേദവിത്തുക്കളാണെന്ന് ഒരു കൃഷ്ണൻ മറ്റൊരു കൃഷ്ണൻ വഴി നമ്മോട് പറഞ്ഞതും മഹാഭാരതത്തിലുണ്ടെന്ന ഓർമ്മിപ്പിക്കുവാനും പ്രൊഫ. മിശ്ര മറന്നിട്ടില്ല.

മഹാഭാരതത്തിലെ ഏറ്റവും താത്പര്യമുണർത്തുന്ന കഥാപാത്രം കൃഷ്ണദ്വൈപായനവ്യാസൻ തന്നെ എന്ന് പ്രൊഫ. ജെ. എൽ. മേത്ത സോദാഹരണം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. പ്രതിസ്മൃതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രൊഫ. മേത്തയുടെ ഉൾക്കാഴ്ച വഴി, അനുക്രമണികാ പർവ്വത്തിൽ ബ്രഹ്മാവുമായുള്ള സംഭഷണത്തിൽ *മഹാഭാരതത്തിൽ വേദരഹസ്യങ്ങൾ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്* എന്ന വ്യാസന്റെ പ്രഖ്യാപനത്തിന്റെ പൊരുൾ നമുക്ക് മനസ്സിലാവുന്നു. മഹാഭാരതത്തിന്റെ നാനാർത്ഥങ്ങൾ അന്യ ഭാഷകളിലേക്കുള്ള വിവർത്തനങ്ങളിൽ എത്രമാത്രം നഷ്ടമാകുന്നു എന്ന ദുഃഖസത്യം കൂടി ഇതോടൊപ്പം നമ്മളറിയുന്നു.

അനൃശംസ്യമാണ് പരമമായ ധർമ്മമെന്ന് മഹാഭാരതത്തിൽ പലവുരു കാണാം. എന്താണീ അനൃശംസ്യം? ഈ സങ്കല്പത്തെ വിശദമാക്കുന്ന പഠനമാണ് പ്രൊഫ. ലാത്തിന്റേത്. ജീവിതത്തിൽ അനുസന്ധാനം ചെയ്യാവുന്ന ഒരു പ്രായോഗിക തത്ത്വശാസ്ത്രമാണ് അനൃശംസ്യമെന്ന് ലാത്ത് മഹാഭാരതത്തിൽ നിന്നുള്ള പല ആഖ്യാനങ്ങൾ വഴി കാണിച്ചുതരുന്നു. തുലാധാരനെന്ന കച്ചവടക്കാരനെ സമീപിക്കുന്ന ജാജലി എന്ന ബ്രാഹ്മണന്റെ കഥ ശാന്തിപർവ്വത്തിൽ ഉണ്ട്. പാരമ്പര്യത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന തുലാധാരൻ ഉപദേശിക്കുന്നത് പിൻവലിയലാണെന്നാണ് (നിവൃത്തി മാർഗ്ഗം) പ്രൊഫ. ലാത്തിന്റെ അഭിപ്രായം.

ത്രാസ് ധരിച്ചവൻ ആണല്ലോ തുലാധാരൻ. പ്രൊഫ. ലാത്ത് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതുപോലെ, തുലാധാരൻ നിവൃത്തി മാർഗ്ഗമാണോ ഉപദേശിക്കുന്നത്? ജീവിതത്തോട് സമതുലിതമായ ഒരു വീക്ഷണമല്ലേ തുലാധാരൻ അനുശാസിക്കുന്നത്? പ്രത്യേകിച്ചും ഒരു കച്ചവടക്കാരനായ തുലാധാരൻ? വനപർവ്വത്തിൽ, തന്നെ സമീപിച്ച കൗശികബ്രാഹ്മണന് ധർമ്മമുപദേശിച്ച ഇറച്ചിക്കച്ചവടക്കാരനേയും (ധർമ്മവ്യാധൻ) ഒരു പക്ഷെ നമുക്കോർമ്മിക്കാം. പ്രവൃത്തിമാർഗ്ഗത്തിലൂടെയുള്ള നിവൃത്തി മാർഗ്ഗമാണ് സാമൂഹ്യജീവിതത്തെ നിരസിക്കാത്ത, അബ്രാഹ്മണരായ, സ്വന്തം പേരില്ലാത്ത, ധർമ്മവ്യാധനും തുലാധാരനും സ്വന്തം ജീവിതത്തിലൂടെ ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നതെന്ന്, ഒരു പക്ഷേ, നമുക്ക് കണ്ടെത്താം.

വ്യാസമഹാഭാരതത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ഈ മൂന്ന് പഠനങ്ങൾ മുമ്പ് വിചാരിക്കപ്പെടാത്ത അർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് വായനക്കാരനെ എത്തിക്കുന്നു, വായനക്കാരനിൽ രൂഢമായ ചില വിശ്വാസങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു, മഹാഭാരതമെന്ന ജീവിതപുസ്തകത്തിന്റെ പുനർവായനയ്ക്ക് പ്രചോദനം നൽകുന്നു - നിരന്തരം ചോദ്യം ചെയ്യലുകളാൽ സമൃദ്ധമായ വ്യാസമഹാഭാരതത്തെപ്പോലെത്തന്നെ.

മഹാഭാരതം അതിന്റെ ഉല്പത്തി മുതൽ ഇന്ത്യക്കകത്തും പുറത്തും കലയെ, സംസ്കാരത്തെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1987ലെ സാഹിത്യ അക്കാദമി സെമിനാറിൽ ഒരു പ്രത്യേക

യോഗം തന്നെ ഇതേക്കുറിച്ചായിരുന്നു. ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട അഞ്ചു ലേഖനങ്ങളുടെ വിവർത്തനവും ഈ സമാഹാരത്തിലുണ്ട്. വാഗ്രൂപത്തിലുള്ള പാരമ്പര്യങ്ങൾ, ശാസ്ത്രീയവും ഗ്രാമ്യവും ആയ വിവിധ നാട്യകലാരൂപങ്ങൾ, നാടകങ്ങൾ, പാവക്കൂത്ത് എന്നിങ്ങനെ, മഹാഭാരതത്തിന്റെ ബഹുരൂപങ്ങളെ സുരേഷ് അവസ്തിയുടെ ലേഖനം നമുക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു.

മഹാഭാരതത്തെ സ്വകീയമായ നിലയിൽ രംഗത്ത് വ്യാഖ്യാനിച്ച അതുല്യനായ നാടകകാരനാണ് ഭാസൻ. ഭാസന്റെ ഹൃദയം കണ്ടറിഞ്ഞ്, ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള ആധുനിക സഹൃദയ ലോകത്തിന് വേണ്ടി സംസ്കൃതഭാഷയിൽ തന്നെ ഭാസനാടകങ്ങൾ രംഗത്ത് കാഴ്ചവെച്ച സംവിധായകപ്രതിഭയാണ് ശ്രീ കാവാലം നാരായണ പണിക്കർ [7]. മദ്ധ്യമവ്യായോഗം, കർണ്ണഭാരം എന്നീ ഭാസനാടകങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ഭാസന്റെ രംഗ-സാഹിത്യകലാവൈഭവം തന്റെ അനന്യമായ ഉൾക്കാഴ്ചയോടെ ലേഖകൻ വിശദമാക്കുന്നു. വ്യാസൻ ധ്വനിയിലൂടെ സൂചിപ്പിച്ച ഒരു പ്രമേയം, മാനവരുടെ രാക്ഷസീയതയും രാക്ഷസരുടെ മാനവീയതയും മുഖത്തോടുമുഖം കാണുമ്പോൾ ഉളവാകുന്ന സംഘർഷം, വ്യാസന് അന്യമായ ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിലൂടെ ഭാസൻ മദ്ധ്യമവ്യായോഗത്തിൽ അനാവരണം ചെയ്യുന്നത് ലേഖകൻ നമുക്ക് കാട്ടിത്തരുന്നു. ഇതിവൃത്തത്തിൽ ധീരമായ പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് മുതിർന്ന ഭാസൻ (പഞ്ചരാത്രം നോക്കുക), വ്യാസന്റെ സന്ദേശത്തെ നിരാകരിക്കുന്നില്ല; മറിച്ച് അതിനെ ആവേശത്തോടെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്ന്, ശ്രീ പണിക്കർ കർണ്ണഭാരത്തിന്റെ വിശകലനത്തിലൂടെയും വ്യക്തമാക്കുന്നു.

ഇന്ത്യൻ കലയിൽ കാണാവുന്ന മഹാഭാരത രംഗങ്ങളുടെ ഒരു പര്യവേക്ഷണമാണ് റായ് ആനന്ദകൃഷ്ണയുടെ ലേഖനം. ഭാസന്റെ ദൂതവാക്യത്തിലെ ഒരു പരാമർശത്തിൽ നിന്നു തുടങ്ങി, പുരാവസ്തുക്കൾ, പുരാതന ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ ശില്പങ്ങളും ചിത്രങ്ങളും, ലിഖിതഗ്രന്ഥങ്ങളിലെ ചിത്രീകരണങ്ങൾ - ഇവയെല്ലാം ലേഖകന്റെ പ്രതിപാദ്യവിഷയമാകുന്നുണ്ട്. ഇവയിൽ ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ് അക്ബർ പേഴ്സ്യനിലേക്ക് മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യിപ്പിച്ച മഹാഭാരതത്തിന്റെയും, ഹരിവംശത്തിന്റെയും സചിത്ര ലിഖിത ഗ്രന്ഥങ്ങൾ. ബ്രിട്ടീഷ് ലൈബ്രറിയിൽ സൂക്ഷിച്ചിട്ടുള്ള ഈ കൃതികളിലെ ചില ചിത്രങ്ങൾ ഇന്റർനെറ്റ് വഴി ഇപ്പോൾ നമുക്ക് കാണാം [8].

തന്റെ ലേഖനത്തിന്റെ ഉപസംഹാരത്തിൽ റായ് ആനന്ദകൃഷ്ണ ഇങ്ങനെ എഴുതി: "ബംഗാൾ സങ്കേതത്തിലെ ആധുനിക ചിത്രമെഴുത്തുകാരും മഹാഭാരത പ്രമേയങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ മഹാഭാരതകഥ ഇന്ത്യയുടെ ബോധാബോധങ്ങളിൽ ശാശ്വതമായി ആലേഖനം ചെയ്തിട്ടുള്ളതിനാൽ, ഇതിനൊരു സ്വതന്ത്രപഠനം തന്നെ വേണം". തീർച്ചയായും. ഈ വാക്യങ്ങളിൽ നിന്ന് പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട്, പ്രൊഫ. പി. ലാൽ, 2001ൽ, ഒരു പുസ്തകം പ്രസിദ്ധീകരിച്ചു [9]; ബംഗാൾ നവോത്ഥാനത്തിനു ശേഷവുമുള്ള ചിത്രകാരന്മാരുടെ (രാജാ രവിവർമ്മയും ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു) അമ്പത്തഞ്ച് ചിത്രങ്ങളുടെ പകർപ്പുകൾ അടങ്ങുന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥം. വ്യാസമഹാഭാരതത്തിന്റെ ഇംഗ്ളീഷിലുള്ള തന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിയുടെ പാരായണം, കൊൽക്കത്ത നഗരത്തിൽ, 1999ൽ പ്രൊഫ. ലാൽ ആരംഭിച്ചു. ചില ദിവസങ്ങളിൽ ഇത് ശ്രവിക്കാനിടയായ ശ്രീ അസിത് മണ്ഡൽ എന്ന ചിത്രകാരൻ ശക്തിയും, ഓജസ്സും, ചൈതന്യവും വ്യാപ്തിയും വഴിയുന്ന അറുപതോളം ചിത്രങ്ങൾക്ക് രൂപം നൽകി. ഇതും ഇപ്പോൾ പുസ്തകരൂപത്തിൽ ലഭ്യമാണ് [10]. മഹാഭാരതത്തിന്റെ ബഹുമുഖങ്ങൾ പരസ്പരപ്രചോദനം വഴി നവംനവമായ സൃഷ്ടികൾക്ക് ജന്മം നൽകുന്നതിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ ചില ഉദാഹരണങ്ങളാണ് ഇത്.

ഏഷ്യൻ സാഹിത്യത്തിലും കലകളിലുമുള്ള മഹാഭാരതമാണ് ലോകേഷ് ചന്ദ്രയുടെ പ്രതിപാദ്യവിഷയം. കംപൂച്ചിയൻ ശിലാലിഖിതങ്ങൾ, ക്ഷേത്രശില്പങ്ങൾ [11], ജാപ്പാനീസ് കബുക്കി തീയേറ്റർ, പ്രാചീന ചൈനീസ് കൃതികൾ, മംഗോളിയൻ പുനരാഖ്യാനങ്ങൾ, തായ്‌ലന്റിലെയും ഇന്തോനേഷ്യയിലെയും പ്രാചീന സാഹിത്യകൃതികൾ, ഇന്തോനേഷ്യയിലെ പ്രശസ്തമായ നിഴൽപ്പാവക്കൂത്ത് [12] - ഇവയെല്ലാം ലോകേഷ് ചന്ദ്ര നിരീക്ഷണ വിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്.

മഹാഭാരതത്തിന് ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിലെല്ലാം പുനരാഖ്യാനങ്ങളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എസ്. ശിങ്കാരവേലുവിന്റെ ലേഖനം മലയൻ ഭാഷയിലെ മഹാഭാരത പുനരാഖ്യാനത്തെക്കുറിച്ചാണ്. മലയാളസാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ മലയൻ സാഹിത്യത്തിലും ഇതിന്റെ ആവിർഭാവം എ. ഡി. പതിനഞ്ചാം ശതകത്തിന്റെ അന്ത്യപാദത്തിലാണ്. ഭാസനെപ്പോലെ മലയൻ കവിക്കും ഘടോത്ക്കചൻ ഒരു പ്രിയപ്പെട്ട കഥാപാത്രമാണെന്നു വേണം കരുതാൻ. ശിങ്കാരവേലു നൽകുന്ന വിവരങ്ങൾ, മലയൻ മഹാഭാരതകഥയിൽ ഘടോത്ക്കചന്റെ പങ്കിനെപ്പറ്റി കൂടുതലറിയാൻ നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. ഇതുപോലെത്തന്നെയാണ് വ്യാസഭാരതത്തിൽ നാമകരണം ചെയ്യപ്പെടാത്ത ദുര്യോധനന്റെ ഭാര്യ ഭാനുമതിയും. ആട്ടക്കഥകളിലൂടെ മലയാളിക്ക് പരിചിതയാണല്ലോ ഭാനുമതി (ഉദാഹരണം - ഉത്തരാസ്വയംവരം - ഇരയിമ്മൻ തമ്പി). "ഇന്ത്യൻ ഇതിഹാസത്തെ സ്വന്തം ഭാഷയിൽ മൊഴിമാറ്റം ചെയ്യുന്നതിനു പകരം, അതിന് പ്രാദേശികച്ചുവ പ്രതിഫലിക്കുന്ന രൂപവും ആത്മാവും നൽകി സമർത്ഥമായി ആവിഷ്കരിച്ചു" എന്നതത്രേ മലയൻ സാഹിത്യത്തിൽ മഹാഭാരത പുനരാഖ്യാനം ചിരപ്രതിഷ്ഠ നേടിയതിലെ രഹസ്യം.

എന്താണ് മഹാഭാരതം? William Sax [13]ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചത് പോലെ, "മഹാഭാരതം പണ്ഡിതന് ഇതിഹാസ ഗ്രന്ഥമാണ്, ഇന്ത്യയിലെ കുട്ടിക്ക് മുത്തശ്ശിക്കഥയാണ്, ഇന്തോനേഷ്യൻ രാജാവിന് രാജ്യതന്ത്രത്തിന്റെ മാതൃകയാണ്, ഗാർവാളിലെ ഗ്രാമീണന്, ഒരു പ്രത്യേക അനുഷ്ഠാന കലയാണ് ", മറ്റു പലർക്കും മറ്റു പലതുമാണ്. മഹാഭാരതം എല്ലാവർക്കും, അവരവരുടെ നിലയിൽ, അവകാശപ്പെട്ടതാണെന്ന് നമ്മെ വീണ്ടും വീണ്ടും ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നതാണ് പ്രൊഫ. ലാലിന്റെ സ്വസ്തി പ്രസംഗം. ഒരുലക്ഷത്തിൽപ്പരം ശ്ലോകങ്ങളുടെ വാചാലതയിലൂടെ ഒരു മഹാമൗനത്തിന്റെ മറ സൃഷ്ടിച്ച വ്യാസന്റെ മഹാഭാരതത്തിലെ *പറയപ്പെടാത്ത സത്യം* എന്തെന്ന അന്വേഷണത്തിന് പ്രൊഫ. ലാൽ മൂന്ന് ആഖ്യാനങ്ങളുടെ സഹായം തേടുന്നു.

ആദ്യത്തേത് മുഴുവനായും ഒരു ആഖ്യാനം തന്നെ. സ്ത്രീ പർവ്വത്തിൽ വിദുരൻ വിശദീകരിക്കുന്ന ഗർത്തത്തിലെ മനുഷ്യൻ എന്ന അന്യാപദേശകഥ. ഈ കഥയ്ക്ക് പാശ്ചാത്യ ലോകത്ത് വന്നുചേർന്ന രൂപാന്തരവും പ്രൊഫ. ലാൽ നമുക്ക് കാഴ്ച വെക്കുന്നു. ഇക്കഥ ടോൾസ്റ്റോയിയെ എങ്ങനെ സ്വാധീനിച്ചു എന്നു കൂടി നമുക്ക് ഒരിടത്ത് വായിക്കാം [14].

ലാൽ മഹാഭാരതത്തിൽനിന്നു ഉദ്ധരിക്കുന്ന രണ്ടാമത്തെ ആഖ്യാനം, യുധിഷ്ഠിരന്റെ നരകദർശനത്തിന് മുമ്പുള്ള സ്വർഗ്ഗദർശനമാണ്. ഇത് ദർശനമോ, മായയോ, മതിഭ്രമമോ? നാരദനാണ് ഈ ദർശനത്തിന്റെ വഴികാട്ടി. മഹാഭാരതം അത്രയേ പറയുന്നുള്ളൂ - നാരദന് മായാദർശനത്തിന്റെ വഴികാട്ടിയാവാൻ എന്തു യോഗ്യത എന്നതിനെക്കുറിച്ച് മഹാഭാരതം നിശ്ശബ്ദം. ഈ നിശ്ശബ്ദതയുടെ പൂർത്തീകരണം നമുക്ക് പുരാണങ്ങളിലോ, നാടൻ ഐതിഹ്യങ്ങളിലോ [15] തേടാം. അതും ലാൽ നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയിൽ കൊണ്ടുവരുന്നു.

ഇക്കഥയ്ക്കുമുണ്ട് ഒരു പാശ്ചാത്യരൂപം, പാശ്ചാത്യകഥ പുരോഗമിക്കുന്നതിനിടയിൽ,

വായനക്കാരൻ പൊടുന്നനെ കേൾക്കുന്നു: *യത്ര സായം ഗൃഹോ മുനി* (അന്തി ചെന്നേടം ഗൃഹമായ് മുനി) - സന്യാസിയെ (നമ്മളെയെല്ലാം) ലാൽ വിശേഷിപ്പിച്ചതാണ്. ഇതെവിടെയാണ് നമ്മൾ കേട്ടത്? സ്വർഗ്ഗാരോഹണപർവ്വത്തിൽ നിന്ന്, നമ്മൾ പെട്ടെന്ന് ഫ്ളാഷ്ബാക്കിലൂടെ ആദിപർവ്വത്തിൽ, ആസ്തീകപർവ്വത്തിൽ എത്തുന്നു - ജരൽക്കാരു! വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിലിപ്പോൾ ഒരു ഗുഹയ്ക്കകത്ത് തല കീഴായി പുൽക്കൊടിത്തുമ്പിൽ തൂങ്ങി നിൽക്കുന്ന പിതൃക്കൾ, പുൽക്കൊടിയുടെ വേര് കരളുന്ന എലികൾ, മറ്റൊരു ഗർത്തം, സ്ത്രീപർവ്വത്തിൽ വിദുരന്റെ ബ്രാഹ്മണൻ. ശാന്തിപർവ്വത്തിൽ, തുലാധാരനെ തേടിപ്പോകുന്ന ജാജലിക്കും ഉണ്ട് ഈ വിശേഷണം! അവിചാരിതമെന്നോണം നമ്മുടെ മുന്നിലിട്ട ഒരു ഉദ്ധരണി വഴി, പ്രൊഫ. ലാൽ മഹാഭാരതത്തിന്റെ മറ്റൊരു വശത്തിലേക്ക് വെളിച്ചം കാട്ടുന്നു - മഹാഭാരതത്തിലെ ഒറ്റ നോട്ടത്തിൽ ശ്ലഥമെന്നു തോന്നാവുന്ന ഘടനയുടെ, ആഖ്യാനപരമ്പരകളുടെ, ആന്തരികമായ കെട്ടുറപ്പ്, അവയുടെ അന്തർലീനമായ പരസ്പര ബന്ധങ്ങൾ.

മഹാഭാരതത്തിൽ നിന്നുള്ള ലാലിന്റെ മൂന്നാമത്തെ ആഖ്യാനം ഒരു രൂപകം മാത്രമാണ്. മൂലം മേലും, ശാഖ താഴെയുമായ, അസംഗശസ്ത്രം കൊണ്ട് വെട്ടിമുറിക്കാൻ കൃഷ്ണൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന അശ്വത്ഥവൃക്ഷം. ഈ വെട്ടിമുറിക്കൽ എന്ത്? എന്തിന്? ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള സമാധാനം അല്പപ്രജ്ഞരായ നമുക്ക് മനസ്സിലാവാൻ, നമ്മുടെ യുഗത്തിലെതന്നെ ഒരു ഋഷി പറഞ്ഞുതന്നിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെ നാം മഹാഭാരതത്തിൽ നിന്നും ശ്രീരാമകൃഷ്ണവചനങ്ങളിലെത്തുന്നു.

ഒരു നൂറ്റാണ്ടു മുമ്പ് പ്രൊഫ. എ. ആർ. രാജരാജവർമ്മ, കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ മഹാഭാരത വിവർത്തനത്തെ പരാമർശിച്ച് എഴുതവേ, നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിച്ചു [16]: "മഹാഭാരതമെന്നത് ഒരു ശബ്ദമയമായ മഹാർണ്ണവമാകുന്നു. ചില പുണ്യകാലങ്ങളിലും മറ്റും ചില ധാർമ്മികന്മാർ ഇതിന്റെ ചില വിശേഷപ്പെട്ട ഘട്ടങ്ങളിൽ ഇറങ്ങി സ്നാനതർപ്പണാദികൾ ചെയ്യുന്നതല്ലാതെ, ജലക്രീഡയ്ക്കും മറ്റും ഇത് ഉതകുന്നതല്ല". ഇത് വ്യാസന്റെ മഹേതിഹാസത്തെക്കുറിച്ചായിരുന്നു - ഇതിഹാസങ്ങളുടെ ഇതിഹാസം. നാമിന്ന് അറിയുന്നു: മഹാഭാരതം ഒരു ഇതിഹാസഗ്രന്ഥം മാത്രമല്ല. ഭാരതത്തിലെ ആദിമനിവാസികൾക്ക് അവരുടേതായ മഹാഭാരതങ്ങളുണ്ട്. മഹാഭാരതത്തിന്റെ സ്പന്ദനങ്ങൾ ക്ഷേത്രകലകളിലും, ആചാരങ്ങളിലും, അനുഷ്ഠാനങ്ങളിലും, ഭാരതത്തിലുടനീളം (വിശേഷിച്ചും കേരളത്തിൽ) ഇന്നും കാണാം. സാഹിത്യത്തിൽ, നാട്യ കലകളിൽ, ചിത്രകലയിൽ, ശില്പങ്ങളിൽ, ഒരോ തലമുറയും മഹാഭാരതത്തെ തങ്ങളുടെ സ്ഥലകാലപരിധിയിൽ വീണ്ടും വീണ്ടും കണ്ടെത്തുന്നു; താന്താങ്ങളുടെ സൃഷ്ട്യുന്മുഖ പ്രതിഭയ്ക്കനുസരിച്ച് പുനർനിർമ്മിക്കുന്നു. വിശാലമായ ഈ മഹാഭാരതപ്രപഞ്ചത്തിലേക്കുള്ള [17] ഒരു എത്തിനോട്ടത്തിന് ഈ സമാഹാരത്തിലെ (വിവർത്തിത) ലേഖനങ്ങൾ ഉപയോഗപ്പെടുമെന്ന് പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു.

സൂചനകൾ

1. Rethinking the Mahabharata: A Reader's Guide to the Education of the Dharma King, *Alf Hiltebeitel*, (Chicago University Press, 2001).

2. Mahabharata Tatparyanirnayam, *Madhvacaryar*, available on the internet at http://www.dvaita.org/sources/mbtn.

3. Srimanmahabharatam with the Bharatabhavadipa of Nilakantha, 8 vols. (including the Harivamsa), (Poona: Citrashala Press, 1929-1936). Reprint: edited by Pandit Ramchandrashastri Kinjawadekar, (Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi).

4. The Dhvanyaloka of Anandavardhana with the Locana of Abhinavagupta, Edited and Translated by Daniel H. H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson and M. V. Patwardhan, (Harvard University Press, 1990).

5. Available on the internet at http://bombay.oriental.cam.ac.uk/john/mahabharata/statement.html.

6. *മഹാഭാരതത്തെപ്പറ്റി*. ഇംഗ്ളീഷ് വിവർത്തനം: The Book of Yudhisthir, translated by Sujith Mukherjee, (Sangam Books, India, 1986).

7. Home Page of Kavalam Narayana Panikkar at http://www.bhasabharathi.com/.

8. Illustrations from the Persian Mahabharata, Razmnama, available at http://http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/home

9. A Portfolio of Mahabharata Paintings, published by Writers Workshop, Kolkata, 2001.

10. The Mahabharata Drawings of Asit Mondal, published by Writers Workshop, Kolkata, 2002.

11. http://www.angkorwat.org/.

12. http://www.gamelan.org/.

13. Who's who in the Pandav Lila, *William S. Sax* in The Gods at Play: Lila in South Asia, William S. Sax (editor) (Oxford University Press, 1995).

14. The Mahabharata attributed to Krishna Dvaipayana Vyasa, *Barend A. van Nooten*, (Twayne Publishers, Inc., New York, 1971).

15. Myths and Symbols in Indian Art and Civilization, *Heinrich Zimmer*, (Princeton University Press, 1972).

16. ശ്രീ മഹാഭാരത തർജ്ജിമ - ഏ. ആർ. രാജരാജവർമ്മ. Available on line at `http://www.puzha.com`.

17. മഹാഭാരതത്തിന്റെ ബഹുമുഖരൂപങ്ങളുടെ വിഭവസമൃദ്ധിയിലേക്കുള്ള ഒരു കൈനാട്ടി ഇന്റർനെറ്റിൽ ലഭ്യമാണ്: The Mahabharata Resources Page available at `http://www.geocities.com/harindranath_a/maha/maha.html`.

എ. ഹരീന്ദ്രനാഥ്,
കൊൽക്കത്ത, 2005