ഭാരതീയകലയിൽ മഹാഭാരത രംഗങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണം

റായ് ആനന്ദ് കൃഷ്ണ

(വിവർത്തനം - എ. പുരുഷോത്തമൻ)

മറ്റുള്ള പ്രമേയങ്ങളോടൊപ്പം "ചരിത്രങ്ങളോ", "മഹാന്മാരുടെ ജീവിതത്തിൽ നിന്നുള്ള 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 പരാമാർശിക്കപ്പെട്ടതിനാൽ, 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 ആവിഷ്ക്കരണത്തിന്റെ 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 അതിജീവിച്ചു കൊണ്ട് 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!

കൃസ്ത്വബ്ദത്തിന്റെ ആരംഭത്തിലേതെന്നു കരുതാവുന്ന ഉദയഗിരിയിലുള്ള (ഒറീസ്സ) ഒരു ശിലാലേഖനത്തിൽ, ശാകുന്തളം കഥ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. രാജാവ് മാനിനെ പിന്തുടരുന്നതും, 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 നാണാംകുണങ്ങിയെപ്പോലെ 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 കണിക്കുന്നു. അയാളുടെ ദേഹം അസ്ഥിമാത്രം. തപസ്വിയെപ്പോലെ ജടധാരിയാണ്. അടുത്തതായി നമ്മൾ 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 ഊർജ്ജസ്വലമായിട്ടാണ് ഈ രംഗം ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നിട്ടും രണ്ടു പേരേയും വേർതിരിച്ചു കാണിക്കാൻ, ശിവന്റെ രൂപം സ്വല്പം പൊക്കത്തിലും, അർജ്ജുനന്റെ മെലിഞ്ഞ ദേഹം, ഉന്തിനിൽക്കുന്ന വാരിയെല്ലുകളെ 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 പാർവതിയും ഒരുമിച്ചോ, ഒറ്റയ്ക്ക് സ്വതന്ത്രരായോ, പല രംഗങ്ങളിലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. രഥങ്ങൾ പരസ്പരം അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന നിലയിൽ, അന്യോന്യം യുദ്ധം ചെയ്യുന്ന രണ്ടു യോദ്ധാക്കളെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന വലിയൊരു ശിലാലേഖനം നാം കാണുന്നു. രഥങ്ങളൊന്നിന് 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 ഊർജ്ജ്വസ്വലമാക്കുന്നു. 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 കാലത്തോതോ 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 ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. 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 കാണാത്തക്കവിധം ഭീതരാണ്; ഈ പ്രക്ഷുബ്ധത നിമിത്തം, അഗാധമായ ദൃശ്യഭൂമിയിലെ മാൻകൂട്ടം ഓടിയകലുന്നു. കുതിച്ചു ചാടുന്ന കാട്ടുപന്നിയുടെ വിലങ്ങനെയുള്ള ചിത്രണം, അത് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന വേഗതയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നു. നിശ്ചിതാകൃതിയിലുള്ള പാറക്കൂട്ടങ്ങളിൽ ദൃശ്യഭൂമി ഒടുങ്ങുന്നു. ഉയരമുള്ള വൃക്ഷങ്ങളെ ഉൾപ്പെടുത്തി വനാന്തരീക്ഷം കാണിക്കുന്നു. അവയുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഐക്യരൂപ്യം, അന്തരീക്ഷത്തിന് തനതായ ഒരു വികാരം നൽകുന്നു.

മഹാഭാരതത്തിലെ ആരണ്യകപർവത്തിന്റെ 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 നാമധാരണം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഗൂഢസ്വഭാവമുള്ളതിനാൽ രംഗങ്ങൾ തിരിച്ചറിയാൻ ഇത് നമ്മെ സഹായിക്കുന്നു. വലിയ ഒരു തപാൽ മുദ്രയുടെ വലുപ്പമുള്ള ചട്ടക്കൂടുകളാൽ 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 ചുവപ്പ് 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 തീർത്ഥത്തിലേക്ക പ്രയാണം ചെയ്യുമ്പോൾ, ദൃശ്യഭൂമികൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നു. ഇവയും ചെറിയ ചട്ടക്കൂട്ടുള്ള ചിത്രങ്ങളാണ്. എന്നിട്ടും, ഇവ, കലാകാരന്റെ പ്രകൃതിവീക്ഷണത്തിലും പ്രകൃതിയിലുള്ള രൂപങ്ങളെ അലങ്കാരവസ്തുക്കളാക്കി മാറ്റുന്നതിലും അദ്ദേഹത്തിനുള്ള അഭൂതപൂർവ്വമായ സൃഷ്ട്യുന്മുഖത പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയയിൽ, രംഗങ്ങൾ വൈദ്യുതീകരിച്ച പോലെ കാണപ്പെടുന്നു. പ്രയാഗയിലെ ഗംഗാ-യമുനാ സംഗമരംഗമാണ് നല്ല ഒരുദാഹരണം. ഇവിടെ രണ്ടു നദികൾ, മെടഞ്ഞതു 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 മതതത്വങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ വ്യാപൃതനായിരുന്നു. ഹിന്ദുമതവും ഭാരതീയ പാരമ്പര്യവും അദ്ദേഹത്തെ ഒരു പോലെ ആകർഷിച്ചു. ഹൈന്ദവ പുരാണങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ചരിത്രഭാഗങ്ങളാണെന്നും രാമായണം, മഹാഭാ

രതം, 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 വിദഗ്ദ്ധർ കൂട്ടായ്മയോടെ പ്രവർത്തിച്ചു. ഈ പദ്ധതി, 1580നോടെ ആരംഭിച്ചിരിക്കാം. എന്തെന്നാൽ, ചിത്രകലാ വിദഗ്ദ്ധനായ ദശ്വന്ത്, ഈ ലിഖിത പുസ്തകത്തിൽ നിരവധി ചിത്രങ്ങളെഴുതി. ദശ്വന്ത് 1584 ൽ ആത്മഹത്യ ചെയ്തു 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 ശിഖരങ്ങളുടേയും 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 ചിത്രസമ്പ്രദായങ്ങളോടും 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 മനോഭാവമ

ത്രേ. സർവ്വവ്യാപിയായ ഐതിഹാസിക പാരമ്പര്യത്തിന്റേയും ദൈവികവും രാക്ഷസീയ വുമായ പ്രകൃത്യാതീത മൂലകങ്ങളുടേയും ചിത്രീകരണമാണിവിടെ. പ്രകൃത്യാതീത ശക്തിക ളിലും അവയുടെ ചിത്രീകരണത്തിലും ഈ പരാമർശങ്ങൾ ഉളവാക്കുന്ന ജിജ്ഞാസയാണ് Razma Namaയുടെ (മഹാഭാരതത്തിന്റെ പേഴ്സ്യൻ മൊഴിമാറ്റം) സൃഷ്ട്യുന്മുഖ ഭാവത്തി ന്റെ ഏറ്റവും രസകരമായ വശം. ഹ്രസ്വരൂപങ്ങളും തിരക്കേറിയ രംഗങ്ങളുമുള്ള പുരാതന ശിലാലേഖനങ്ങളിലും, രണ്ടു പുറങ്ങളിലുള്ള രംഗചിത്രീകരണത്തിലുള്ളതുപോലെ തികച്ചും ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ ജ്യാമിതീയ സംവിധാനങ്ങളും, ഏകകേന്ദ്രമായ ദീർഘചതുരാകൃതിയിലു ള്ള സൈന്യ രൂപീകരണങ്ങളുടെ അനന്തമായ ശ്രേണികളുമായുള്ള വിദൂരബന്ധമാണ് മ റ്റൊരു 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 വേ ണ്ടിയോ, അത്തരം ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും പ്രഭുക്കൾക്കു വേണ്ടിയോ നിർമ്മിച്ചതാവാം. വ്യാപകമായ ഈ ശ്രേണിയിൽ അക്ബർ ചിത്രമെഴു ത്തുകാരിൽ പലരുടെയും പേരുകൾ കാണാം. പതിനാറാം നൂറ്റാണ്ടിലെ തൊണ്ണൂറുകളുടെ അവസാനമാണിവയുടെ കാലം. ഈ ചിത്രമെഴുത്തുകാർ രാജകീയ പതിപ്പിനെ ആധാരമാ ക്കാതെ, ഒരു പ്രത്യേകതരം സൃഷ്ടികർമ്മം പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് മൗലികമായ രചനകൾ സൃഷ്ടിച്ചു എന്നതാണ് ഇവിടത്തെ പ്രധാന വസ്തുത.

അക്ബർ സഭയിലെ Abur Rahim Khane Khana ആയിരുന്നു മറ്റൊരു രക്ഷാധിപ തി. കലാഭിരുചിയ്ക്ക് കേളികേട്ട അദ്ദേഹം സ്വന്തം കലാകാരന്മാരുടെ ഒരു ചിത്രശാല പരി പാലിച്ചു. ഈ കലാകാരന്മാർ, അദ്ദേഹത്തിനുവേണ്ടി, നിയതമായ അക്ബർ രീതിയിൽ നിന്ന് പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട്, അതിന്റെ നിശിതമായ വർണ്ണക്കൂട്ടുകളും, നിർബ്ബന്ധമായ അലങ്കാരപ്രയോഗങ്ങളും നിഷേധിക്കുന്ന മിശ്രശൈലിയിലുള്ള ചിത്രങ്ങൾ നിർമ്മിച്ചു. അ

ക്ബറിനു 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 അത്ഭുതപൂർവ്വമായ 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, കരൻസിങ്ജി 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 ചെയ്തിട്ടുള്ളതിനാൽ, ഇതിനൊരു സ്വതന്ത്രപഠനം തന്നെ വേണം. പാണ്ഡവരോടും അവരുടെ സാഹസികകൃത്യങ്ങളോടും ബന്ധമില്ലാത്ത, നമ്മുടെ രാജ്യത്തിന്റെ യാതൊരു ഭാഗവും ഇല്ല. ദേശീയോദ്ഗ്രഥനത്തിന്റെ സുപ്രധാന തലങ്ങളിലൊന്നല്ലേ ഇത്?

വിവർത്തനം - എ. പുരുഷോത്തമൻ, മുംബയ്, ജൂലായ് 4, 2004.

Original article in English, Copyright, 1987, Rai Anand Krishna, all rights reserved. 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).

Malayalam translation, Copyright, 2004, A. Purushothaman, all rights reserved.