ഇറയം
റിസർച്ച് ജേർണൽ
September - December 2021 Volume V Issue 3

രസവ്യാഖ്യാനങ്ങളും സർഗാത്മകതയുടെ ഘടകങ്ങളും

ഷൂബ കെ. എസ്സ്.

കഥാപാത്രങ്ങളും പരിസരവർണ്ണനകളും സംഭാഷണങ്ങളും ശാരീരിക ചലനങ്ങളും ശാരീരിക പ്രകടനങ്ങളും ക്ഷണിക വികാരങ്ങളും ചേരുമ്പോൾ അഥവാ വിഭാവാദികൾ ചേരുമ്പോൾ സ്ഥായി ഭാവം രസമായി മാറുന്നു എന്നാണല്ലോ ഭരതമുനിയുടെ അഭിപ്രായം. എങ്ങനെ ചേരുന്നു അനുഭവങ്ങൾക്ക് എന്ത് മാറ്റം വരുന്നു എന്നതാണ് മറ്റൊരു വിഷയം. ഈ ചോദ്യങ്ങളാണ് വിവിധ സിദ്ധാന്തങ്ങളായി മാറുന്നത്.

സ്ഥായി ഭാവം അഥവാ പൂർവ്വാനുഭവം കാവ്യാനുഭവങ്ങളാകുമ്പോൾ എന്ത് സംഭവിക്കുന്നു ?

സ്ഥായി ഭാവം ചരിത്രപരവും നിലവിലിരിക്കുന്നതുമായ അനുഭവങ്ങളാണ് എന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. സ്ഥായി ഭാവം രസമാകുമ്പോൾ എന്ത് മാറ്റം വരുന്നു എന്ന നിരീക്ഷണമാണ് രസവ്യാഖ്യാനസിദ്ധാന്തങ്ങളായി മാറുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിനുള്ളിലെ പൂർവാനുഭവമാണ് സ്ഥായീഭാവം. എല്ലാരുടെയും ഉള്ളിൽ സ്ഥായിയായുള്ള മനോവികാരങ്ങൾ തന്നെയാണ് സ്ഥായി ഭാവങ്ങൾ . എന്നാൽ കൃതിയിൽ ഉടനീളം രസമായി നിലകൊള്ളാൻ ശേഷിയുള്ളവയാണ് സ്ഥായി ഭാവങ്ങൾ എന്ന കാര്യം ഓർക്കണം. അതായത് ആഖ്യാന സന്ദർഭത്തിൽ മാത്രം അഥവാ കൃതിയെ സംബന്ധിച്ച മാത്രം നിർവ്വചിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ് അത്. കൃതിയുടെ ഭൂതകാലമാണ് കർതൃത്വം എന്ന് ബാർത്ത് പറയുന്നുണ്ട്.(13) ബാർത്തിന്റെ കർതൃത്വം എന്ന സങ്കല്പത്തോട് സാദൃശ്യപ്പെടുത്താവുന്ന ഒന്നാണ് ഇവിടത്തെ സ്ഥായി ഭാവം. ഏത് കാവ്യാനുഭവമാണോ സംവേദനം ചെയ്യുന്നത് അതിന് ആശ്രയമായി നിൽക്കുന്നതാണ് ആ അനുഭവത്തിന്റെ സ്ഥായിഭാവം. കരുണം എന്ന രസാനുഭവമാകാൻ വേണ്ടി നിലകൊള്ളുന്ന ശോകമാണ് ഇവിടെ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന കൃതികളിലെ, 'ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ ', 'കടൽത്തീരത്ത് ' എന്നീ കൃതികളുടെ സ്ഥായിഭാവം. സ്ഥായി ഭാവത്തിലും വ്യഭിചാരി ഭാവത്തിലും പെട്ട മറ്റനേകം ഭാവങ്ങൾ - ചിലപ്പോൾ വിരുദ്ധമെന്ന് തന്നെ തോന്നുന്ന ഭാവങ്ങൾ കൃതിയിൽ ഉണ്ടാവാം. എന്നാൽ അവ കൊണ്ടൊന്നും സ്ഥായി ഭാവം അപ്രധാനമായി മാറുന്നില്ല. എട്ടുകാലിയെയും പഴുതാരയെയും കൊന്നു എന്ന് ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിലെ ഭാര്യ പറയുമ്പോൾ അവ 'ഭൂമിയുടെ അവകാശികളാണ് ' എന്ന് ആഖ്യാതാവ് പറയുന്നു. 'തേങ്ങാക്കൊല' എന്ന് ഭാര്യ മറുപടി പറയുന്നു. ഇവിടെയുണ്ടാകുന്ന ഹാസവും സമഗ്രമായി നിൽക്കുന്ന കരുണത്തെ അഥവാ ഹിംസയിലുള്ള ദുഃഖത്തെ ഇല്ലാതാക്കുന്നില്ല. കടൽത്തീരത്തെ വെള്ളായിയപ്പൻ ജയിലിലേയ്ക്കുള്ള വഴി ചോദിക്കുമ്പോൾ മോഷ്ടിച്ചാൽ മതി എന്ന ഉത്തരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഹാസവും വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദുഃഖത്തെ ഇല്ലാതാക്കുന്നില്ല. വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതേ ഉള്ളു. സാധാരണ ഗതിയിൽ ശോകത്തിന്റെ വിപരീതമാണ് ഹാസമെന്ന് പറയാം . ഹാസം സ്ഥായി ഭാവവുമാണ്. എന്നാൽ ഇവിടെ പറഞ്ഞ കൃതികളിൽ ശോകമാണ് സ്ഥായീഭാവം.കാരണം കരുണം എന്ന രസത്തെ നിർമ്മിക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ള ശോകം എന്ന സ്ഥായിഭാവത്തിന്റെ അനുബന്ധമായാണ് ആഖ്യാന സന്ദർഭത്തിൽ ഹാസം നിലകൊള്ളുന്നത്. എന്നാൽ സ്ഥായി ഭാവം, കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ, സാഹചര്യ വർണ്ണനകളിലൂടെ, കഥാപാത്രസംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ മറ്റ് ശാരീരിക ചേഷ്ടകളിലൂടെ ഭാവപ്രകടനങ്ങളിലൂടെ കടന്ന് പോകുമ്പോൾ ചില മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു. അങ്ങനെ മാറുന്ന എന്നുള്ളത് കൊണ്ടാണ് രസത്തിന് സവിശേഷ സംജ്ഞ നൽകിയിട്ടുള്ളത്. 'ഭൂമിയുടെ അവകാശികളി'ൽ ജീവജാലങ്ങളോട് ഉള്ള മനുഷ്യന്റെ ഹിംസ, അതിന്റെ ശോകമാണ് സ്ഥായി ഭാവം. എന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ, പരിസരവർണ്ണനകളിലൂടെ,

സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെ ഭാവപ്രകടനങ്ങളിലൂടെ സ്ഥായി ഭാവങ്ങളെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സ്ഥായി ഭാവവും ചരിത്രപരമാണെങ്കിലും ചരിത്രത്തിനും സംസ്കാരത്തിനുമുള്ള വൈരുധ്യാത്മക സ്വഭാവം ആഖ്യാനത്തിലൂടെ മാത്രമേ പുറത്ത് വരികയുള്ളൂ. വായനക്കാരൻ ഉണ്ടെങ്കിലേ ആഖ്യാനം പൂർത്തിയാകുന്നുള്ളൂ. അതുകൊണ്ടാണ് വായിക്കുമ്പോൾ മാത്രം പൂർത്തിയാകുന്ന പ്രക്രിയയായി സാർത്രിനെ പോലുള്ളവർ കൃതിയെ നിർവ്വചിക്കുന്നത്.(14) അനുഭവങ്ങൾക്കുള്ളിലെ ക്രിയാശക്തിയെ വീണ്ടെടുക്കുന്നതാണ് സർഗ്ഗാത്മക പ്രവർത്തനം.ഭക്ഷണം നിർമ്മിക്കുക, രസം നിർമ്മിക്കുക എന്നീ ക്രിയകളോട് ഭരതമുനി രസത്തെ ഉപമിച്ചത് അതിനാലാണ്. പ്രകൃതിയ്ക്ക് മേലുള്ള മനുഷ്യന്റെ ഹിംസ എന്ന കേവലാനുഭവത്തെ വൈരുധ്യാത്മകമാക്കുന്ന ക്രിയാപദ്ധതിയാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ കാണുന്നത്.

'ഭൂമിയുടെ അവകാശികളി'ലെ പൂർവാനുഭവവും ക്രിയാസാന്നിധ്യവും രസ നിർമ്മിതിയും എന്താണെന്ന് കണ്ടെത്താം.

ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ എന്ന കഥയിൽ സ്ഥായി ഭാവം മനുഷ്യന്റെ പ്രകൃതിക്ക് മേലുള്ള ഹിംസയിലുള്ള ശോകം ആണ്.ഈ സ്ഥായിഭാവത്തിന് ആഖ്യാന സന്ദർഭത്തിൽ എന്ത് സംഭവിക്കുന്നു എന്ന് നോക്കാം:

ഈ ശോകം അതായത് ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിലെ മനുഷ്യന്റെ പ്രകൃതിഹിംസാദുഃഖം കഥാപാത്രാദികളിലൂടെ അഥവാ വിഭാവാദികളിലൂടെ കടന്ന് പോയി രസമാകുന്നത് വിവിധ ഘട്ടങ്ങളിലൂടെയാണ്. അതിലൂടെ വികാരങ്ങൾക്ക് ചില മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നു.

ഒന്നാം ഘട്ടം: സഖാവ് മൂർഖനെ കൊല്ലുമെന്ന് പറയുന്ന, എട്ടുകാലിയെയും ചിലന്തിയെയും ചിതലിനെയും കൂട്ടക്കൊല ചെയ്യുന്ന ഭാര്യയുടെ പ്രവൃത്തിയിലുള്ള ദുഃഖമാണ് ആദ്യം കാണുന്നത്. പ്രകൃതിയെ മനുഷ്യൻ ഹിംസിക്കുന്നതിലുള്ള ശോകം ഈ ഘട്ടത്തിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നു.

രണ്ടാം ഘട്ടം: പ്രകൃതിക്ക് മേൽ മനുഷ്യൻ നടത്തുന്ന അക്രമത്തിന്റെ ശോകം അടുത്ത ഘട്ടത്തിൽ പ്രകൃതിയ്ക്ക് മേൽ പ്രകൃതി തന്നെ നടത്തുന്ന ഹിംസയായി മാറുന്നു. അതായത് ആദ്യം പഴുതാരയെ മനുഷ്യൻകൊല്ലുന്നതിലുള്ള ദുഃഖമാണെങ്കിൽ തെങ്ങിലെ കരിക്കിനെ എലി ആക്രമിക്കുന്നതായി കരുതുന്ന, പ്രകൃതിയെ പ്രകൃതി ഘടകം തന്നെ നശിപ്പിക്കുന്നതാണ് രണ്ടാമത്തെ സന്ദർഭം. തെങ്ങിലെ കരിക്ക് എന്നത് പ്രകൃതിയാണ്. അതിന് മേലുള്ള അക്രമമാണ് ഇവിടെ. എന്നാൽ അത് ചെയ്യുന്നത് മനുഷ്യനല്ല. പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നതിലുള്ള ദുഃഖം തന്നെ മുറിയാതെ നിലകൊള്ളുന്നു എങ്കിലും മനുഷ്യന്റെ പ്രകൃതിഹിംസയുടെ സ്ഥാനത്ത് പ്രകൃതിയുടെ തന്നെ പ്രകൃതിഹിംസകൊണ്ട് വന്ന് അനുഭവത്തിന്റെ വിപരീത അരികിലേക്ക് കൊണ്ട് പോകുന്നു. അതായത് പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നതിലുള്ള ദുഃഖം നിലനിൽക്കേ തന്നെ മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നു എന്നതിൽ നിന്നും പ്രകൃതി തന്നെ പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നു, എലി തന്നെ തെങ്ങിനെ ആക്രമിക്കുന്നു എന്നവതരിപ്പിച്ചു കൊണ്ട് വിപരീതമായി ദുഃഖത്തെ പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു.

മൂന്നാംഘട്ടം : പ്രകൃതിഹിംസ പാടില്ല എന്ന് കരുതിയ ആഖ്യാതാവ് തന്നെ എലിവിഷം വാങ്ങിക്കുന്നു. എലികൾ ചത്തുവീഴുന്നു.പ്രകൃതിയെ മനുഷ്യൻ ഹിംസിക്കുന്നു എന്ന കേവലമായ ദുഃഖം ഇവിടെ എത്തുമ്പോൾ പ്രകൃതിയെ സംരക്ഷിക്കണമെങ്കിൽത്തന്നെ പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കേണ്ടി വരുന്നു എന്ന വിപരീതത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നു. തെങ്ങിനെ സംരക്ഷിക്കണമെങ്കിൽ പ്രകൃതിയെ സംരക്ഷിക്കണമെങ്കിൽ, പ്രകൃതിയുടെ തന്നെ മറ്റൊരു ഘടകമായ എലിയെ കൊല്ലണം.പ്രകൃതി ഇല്ലാതാകുന്നതിലുള്ള ദുഃഖം സ്ഥായിയായുണ്ട്. എന്നാൽ മനുഷ്യനെ പൂർണ്ണമായും പ്രതിയാക്കിയുള്ള ഹിംസാ ദുഃഖം ഇവിടെ ചോദ്യം

ചെയ്യപ്പെടുന്നു.കാരണം പ്രകൃതി ഘടകമായ കരിക്കിനേയും തെങ്ങിനെയും രക്ഷിക്കണമെങ്കിൽത്തന്നെ എലി എന്ന പ്രകൃതി ഘടകത്തെ ഹിംസിക്കേണ്ടി വരുന്നു. പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നതിൽ ദുഃഖിക്കുന്നയാൾക്ക് തന്നെ പ്രകൃതിഹിംസചെയ്യേണ്ടി വരുന്ന സന്ദർഭാഖ്യാനത്തിലൂടെ കേവലമായ ദുഃഖത്തിനുള്ള വ്യക്തിപരമായ ഉത്തരവാദിത്വം കൂടി പുറത്ത് വരുന്നു.താൻ കൂടി ഹിംസയ്ക്ക് കാരണമാകുന്നു.പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നതിലുള്ള ആഖ്യാതാവിന്റെ പക്ഷത്തുള്ള കേവല ദുഃഖം പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു.

നാലാം ഘട്ടം: തെങ്ങിലെ കരിക്കിനെ എലിയല്ല വവ്വാൽ ആണ് ആക്രമിക്കുന്നത് എന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നതാണ് നാലാം ഘട്ടത്തിൽ കാണുന്നത്. ഇവിടെ രണ്ട് അവസ്ഥകൾ ഉണ്ട്. ഒന്ന്, പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നതിലുള്ള ദുഃഖം പ്രകടിപ്പിച്ച ആഖ്യാതാവ്തന്നെ നിരപരാധികളായ എലികളെ കൊന്നൊടുക്കിയിരിക്കുന്നു. രണ്ട്, ആഖ്യാതാവിന്റെ അഭിപ്രായമാണ് പ്രകൃതിസംരക്ഷിക്കണമെന്നുള്ളത്. അത്തരത്തിൽ തന്നെയുള്ള അരയാലിലെ വവ്വാൽ സംരക്ഷണമാണ് കരിക്കിന്റെ നാശകാരണം. അരയാലിൽ വവ്വാൽ സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത് ഒരു തരം പ്രകൃതിസംരക്ഷണം ആണല്ലോ.ഇത് വവ്വാൽ കരിക്കിനെ ആക്രമിക്കുന്ന പ്രകൃതിയുടെ പ്രകൃതിഹിംസയ്ക്കും എലികളെ കൊല്ലുന്ന മനുഷ്യന്റെ പ്രകൃതി ഹിംസയ്ക്കും കാരണമാകുന്നു. താൻ നല്ലതെന്ന് കരുതിയ പ്രകൃതിസംരക്ഷണം തന്നെ ക്രൂരമായ കൊലപാതകമായി മാറിയിരിക്കുന്നു.ആ ഹിംസയ്ക്കുള്ള ഉത്തരവാദി താൻ മാത്രമല്ല. മതാധികാരവുമാണെന്ന് വരുന്നു. മതത്തിന്റെ പേരിലുള്ള പ്രകൃതിസംരക്ഷണം ആണ് അരയാലിലെ വവ്വാലുകളുടെ സംരക്ഷണത്തിന് കാരണം. മതത്തിന്റെ പേരിൽ അരയാലിൽ വവ്വാലുകൾ അസ്വാഭാവികമായി സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്നതാണ് തെങ്ങിലെ കരിക്കിന്റെ നാശത്തിന് കാരണം. അതാണ് മനുഷ്യനെ കൊണ്ട് എലികളെ കൊല്ലിക്കാൻ കാരണം.ഒരു വിധത്തിൽ, ആദ്യഘട്ടത്തിലെ പോലെ മനുഷ്യന്റെ ഹിംസയിലുള്ള ദുഃഖം തന്നെയാണ് ഒടുവിലും ഉള്ളത്. വവ്വാൽ സംരക്ഷണം മനുഷ്യനാണല്ലോ ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ ഇവിടെ എത്തുമ്പോൾ പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കേണ്ടി വരുന്നതിലെ അനിവാര്യത, അതിനുള്ള വ്യക്തിപരമായ ഉത്തരവാദിത്തം, സാമൂഹിമായ ഉത്തരവാദിത്തം ഒക്കെ വെളിവാകുന്നു. ഹിംസയ്ക്കുള്ളിലെ അഹിംസ, പ്രകൃതിയെത്തന്നെ സംരക്ഷിക്കാൻ ഹിംസ അനിവാര്യമാകുന്നത്, അഹിംസയ്ക്കുള്ളിലെ ഹിംസ, പ്രകൃതിസംരക്ഷണം തന്നെ അഥവാ വവ്വാൽ സംരക്ഷണം തന്നെ പ്രകൃതി ഹിംസയാകുന്നത്, മനുഷ്യമതാധികാരം എങ്ങനെ പ്രകൃതിഹിംസ സൃഷ്ടിക്കുന്നു അഥവാ മനുഷ്യനെ കൊലയാളിയാക്കുന്നു എന്നതൊക്കെ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യൻ / പ്രകൃതി, ഹിംസ / അഹിംസ എന്നിവ പരസ്പരം ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ട് ശോകം എന്ന വികാരം കൂടുതൽ വ്യക്തിപരവും അധികാര സംബന്ധിയുമായിത്തീരുന്നു.

ഈ പ്രക്രിയകളിലൂടെ ആണ് പ്രകൃതിയ്ക്ക് മേലുള്ള മനുഷ്യന്റെ ഹിംസ എന്ന സ്ഥായി ഭാവം പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നത്. അതായത് കേവലമായ വികാരം ആഖ്യാനത്തിലൂടെ കൂടുതൽ വ്യക്തിപരവും എന്നാൽ അധികാര ബന്ധിയുമായി മാറുന്നു. കഥാപാത്രാദികൾക്കും അഥവാ വിഭാവാദികൾക്കും ഇത്തരത്തിൽ മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നു. അതിങ്ങനെ ക്രോഡീകരിക്കാം:

1. പ്രകൃതിയെ മനുഷ്യൻ ഹിംസിക്കുന്നതിൽ ശോകമുള്ള ആഖ്യാതാവിന് തന്നെ അനിവാര്യമായി ഹിംസ നടപ്പിലാക്കേണ്ടി വരുന്നു.പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നതിലെ ശരിയെ ന്യായീകരിക്കുന്ന ഭാര്യയ്ക്ക് എലിയെ കൊന്നതിന് ന്യായീകരണങ്ങൾ ഇല്ലാതെ വരുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ സർഗ്ഗാത്മക ആഖ്യാനങ്ങളിൽ ഒരു സ്വഭാവം മാത്രം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ഫ്ലാറ്റ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ആയിരിക്കില്ല, സങ്കീർണ്ണവ്യക്തിത്വങ്ങളായിരിക്കും, റൗണ്ട് ക്യാരക്ടേഴ്സ് ആയിരിക്കും. ആഖ്യാതാവ് മനുഷ്യന്റെ പ്രകൃതിഹിംസയിലുള്ള ദുഃഖം പ്രകടിക്കുമ്പോൾ വാദിയും പ്രകൃതിയെ സംരക്ഷിക്കാൻ വേണ്ടിത്തന്നെ പ്രകൃതിയെ നശിപ്പിക്കുമ്പോൾ തെങ്ങിനെ രക്ഷിക്കാൻ എലിയെ കൊല്ലുമ്പോൾ പ്രതിയും ആയി മാറുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഒരേ സമയം വാദിയും പ്രതിയുമായി മാറുന്നു. കുറ്റവാളിയും കുറ്റത്തിൽ ദുഃഖിക്കുന്നയാളുമായി മാറുന്നു. പ്രകൃതിയുടെ

നാശത്തിൽ ദുഃഖിക്കുന്നയാളും പ്രകൃതിയെ അഥവാ പ്രകൃതി ഘടകമായ എലിയെ കൊന്നയാളുമായി മാറുന്നു. അതാണ് സങ്കീർണ്ണ വ്യക്തിത്വം എന്ന് പറഞ്ഞത്. പ്രകൃതിനാശത്തിൽ ദുഃഖിക്കുന്ന നായകനോ പ്രകൃതിയെ നശിപ്പിക്കുന്ന വില്ലനോ മാത്രമായി കഥാപാത്രങ്ങൾ മാറുന്നില്ല. നല്ലവനായ രാമൻ, മോശപ്പെട്ട രാവണൻ - എന്നിങ്ങനെയല്ല കൃതിയിൽ കാണുന്നത്. ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും നല്ലവനായ രാമൻ തന്നെ ആ നാട്ടിലെ ഏറ്റവും വൃത്തികെട്ടവനും ചെയ്യാത്ത പ്രവൃത്തികൾ ചെയ്യുന്നയാളായി മാറുന്നു എന്നവതരിപ്പിക്കുന്നത് കൊണ്ടാണ് രാമായണം മഹത്തായ കൃതിയായി മാറുന്നത്. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിൽ മതത്തിന്റെ പ്രകൃതി സംരക്ഷണമാണ് യഥാർത്ഥ പ്രതി എന്ന് മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ പ്രകൃതിസംരക്ഷണം എന്ന തന്റെ വാദിഭാഗം തന്നെ, നമ്മയുടെ ഭാഗം തന്നെ ദുരന്തകാരണമാണെന്ന് ആഖ്യാതാവ് തിരിച്ചറിയുന്നു. ഒരേ സമയം സ്വയം ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന, മതാധീശത്വം പോലുള്ള അധികാരത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന സങ്കീർണ്ണകഥാപാത്രമായി ആഖ്യാതാവ് മാറുന്നു. രണ്ടേക്കർ പറമ്പ് തനിക്ക് സ്വന്തം എന്ന് കരുതുന്ന ഭാര്യ ,മനുഷ്യനു വേണ്ടി പ്രകൃതിയെ കൊല്ലുകയും സംരക്ഷിക്കുകയും ചെയ്യാമെന്ന് കരുതി പഴതാരയെയും എലിയെയും കൊല്ലുന്നു.പക്ഷെ എലിയല്ല വവ്വാലാണ് തെങ്ങിനെ ഇല്ലാതാക്കിയത് എന്ന് മനസിലാകുമ്പോൾ രണ്ടേക്കർ പറമ്പിന്റെ സംരക്ഷണം എന്ന നിലയിലുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളും അതിക്രമമായി മാറുന്നു എന്ന് മനസിലാകുന്നു. കഥാപാത്രങ്ങൾ അവരവരുടെ നിലപാടുകൾ നിരന്തരം തിരുത്തുകയും അന്യന്റെ നിലപാടുകളെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നവരായി മാറുന്നു. ആലംബനവിഭാവമായ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ഇങ്ങനെ സങ്കീർണ്ണ സ്വഭാവം ഉണ്ടായി വരുന്നു.

2. പരിസരവർണ്ണനകൾക്കും അഥവാ ഉദ്ദീപന വിഭാവങ്ങൾക്കും വൈരുധ്യസ്വഭാവം ഉണ്ടായി വരുന്നു. പ്രകൃതി സുന്ദരവും സുരക്ഷിതവുമാണെന്ന് ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിൽ ആദ്യം പറയുന്നു. മനുഷ്യൻ ആക്രമണകാരിയായും. എന്നാൽ പ്രകൃതി തന്നെ ആക്രമണ സന്നദ്ധമായി നിൽക്കുന്നതായി പിന്നെ പറയുന്നു. പിന്നീട് മനുഷ്യനിർമ്മിതമായതിൽ ചിലത് സുന്ദരമാണെന്ന് പറയുന്നു . ഫാൻ സുന്ദരവസ്തുവായി ആഖ്യാതാവ് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ എല്ലാ മനുഷ്യനിർമ്മിതവസ്തുവും സുന്ദരമല്ല എന്ന് പറയുന്നു. ഇങ്ങനെ ചരിത്രപരമായ വൈരുധ്യാവതരണങ്ങളായി പരിസരവർണ്ണന അഥവാ ഉദ്ദീപനവിഭാവം മാറുന്നു. വിഭാവം എന്നാൽ വൈരുധ്യങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ചരിത്രം തന്നെയാണ്, സംസ്കാരം തന്നെയാണ് എന്ന് പറയുന്നത് അതുകൊണ്ടാണ്.

3. സംഭാഷണങ്ങൾക്കും അഥവാ വാചികാനുഭാവങ്ങൾക്കും ഈ വൈരുധ്യസ്വഭാവം ഉണ്ടായിരിക്കും. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിലെ ആഖ്യാതാവും ഭാര്യയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾ നിലവിലുള്ള അനുഭവത്തിന്റെ, സ്ഥായി ഭാവങ്ങളുടെ ചോദ്യം ചെയ്യലായി മാറുന്നു. ആഖ്യാതാവ് ഒന്നിനേയും കൊല്ലരുത് എന്ന് പറയുമ്പോൾ, മനുഷ്യരെ കൊല്ലുന്ന പാമ്പുകളെയും മറ്റും ദൈവം എന്തിന് സൃഷ്ടിച്ചു എന്നാണ് ഭാര്യ ചോദിക്കുന്നത്. ജന്തു പൂജയാണിതെന്ന് ഭാര്യ പറയുമ്പോൾ താൻ ഒരു ജന്തുവിനെയും പൂജിക്കുന്നില്ല എന്ന് ആഖ്യാതാവ് പറയുന്നു. തനിക്ക് ഈ പ്രപഞ്ചത്തെ ആലിംഗനം ചെയ്യാൻ തോന്നുന്നു എന്ന് പറയുമ്പോൾ തത്കാലം തന്നെയും മകളെയും പ്രപഞ്ചമായി കണക്കാക്കിയാൽ മതിയെന്ന് ഭാര്യ പറയുന്നു. ജീവികൾ ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ ആണെന്നു പറയുമ്പോൾ തേങ്ങാകുല, പഴതാര കൊത്തിയ ദിവ്യവേദന മറന്നോ എന്ന് ഭാര്യ. ഭൗതികജീവിത യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിന്നും അകന്ന് പോകുന്ന ദിവ്യവേദനയെ ,ദിവ്യ ദുഃഖത്തെ,ശോകത്തെ അട്ടിമറിക്കാനാണ് ഭാഷണം ഇവിടെ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. പരസ്പരം എതിർക്കപ്പെടുകയും തടസ്സപ്പെടുകയും ചെയ്ത് കൊണ്ട് കൃതിയിലെ സ്ഥായി ഭാവത്തിനുണ്ടാകുന്ന പരിവർത്തനവും പരിവർത്തനങ്ങളുടെ ലയവുമാണ് കൃതിയിലുള്ളത്. ഏകസ്വരാത്മകമായ ലയത്തെ അത് ഖണ്ഡിക്കുന്നു. ബക്തിൻ പറയുന്ന പോളിഫോണി, ഹെറ്ററോഗ്ലോസിയ എന്നിവയോട് ആണ് ഇതിന് കൂടുതൽ ബന്ധം.കൃതിയുടെ സ്ഥായി ഭാവത്തെ വ്യക്തിഭാഷണങ്ങൾ കൊണ്ട് ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടുന്നതാണ് ദസ്തയേവസ്കിയെ പഠിച്ച് കൊണ്ട് റഷ്യൻ ചിന്തകനായ ബക്തിൻ പറയുന്നത് .(15)താളത്തിന്റെ ആവർത്തനമല്ല, താള ഭംഗങ്ങളുടെ ആവർത്തനമാണ് കല എന്ന മാരാരുടെ സങ്കല്പവും ഇതിനൊപ്പം

ഓർക്കാവുന്നതാണ്.(16) താളമാണ് കല എന്ന് ഡോ.കെ.ഭാസ്കരൻനായർ പറയുമ്പോൾ, ചെണ്ടകൊട്ടുന്നത് പോലെ താളങ്ങളുടെ ആവർത്തനമാണ് കല എന്ന് ഡോ.കെ.ഭാസ്കരൻനായർ പറയുമ്പോൾ, ചെണ്ടകൊണ്ട് കുലത്തൊഴിലായിരുന്ന കുലത്തിൽ ജനിച്ച മാരാര് പറയുന്നത്, ചെണ്ടകൊട്ട് ഉൾപ്പെടെയുള്ള കലകൾ താളങ്ങളുടെ ആവർത്തനമല്ല എന്നാണ്. ഒരു പോലെ കൊട്ടുന്നതിനിടയിൽ കൊണ്ടു വരുന്ന ഭംഗങ്ങളാണ് കലയിലെ, ചെണ്ടകൊട്ടിലെ സൗന്ദര്യം എന്നാണ്. ഏകഭാഷ ണങ്ങളുടെ ലയമല്ല, വിരുദ്ധഭാഷണങ്ങളുടെ ലയമാണ് കല എന്ന് വരുന്നു.

4. സഞ്ചാരീ ഭാവങ്ങളുടെ ചേർച്ചയും ഇത്തരത്തിൽ ഉള്ളതാണ്. സഞ്ചാരീ ഭാവങ്ങൾ സ്ഥായി ഭാവത്തിൽ സമ്പൂർണ്ണമായി ലയിച്ച് ചേരുകയോ ഒറ്റ ഒറ്റയായി നിലകൊള്ളുകയോ അല്ല. മറ്റുള്ളവരുടെ പ്രവൃത്തി കൊണ്ടും തന്റെ നിസ്സഹായതയും കൊണ്ടു മുണ്ടാകുന്ന സഞ്ചാരീ ഭാവമായ ശങ്ക ആഖ്യാനത്തിലെ സ്ഥായി ഭാവത്തോടുള്ള സംശയമായി മാറുന്നു. ഹാസ്യം ആകട്ടെ ദിവ്യദുഃഖങ്ങളുടെ മേലുള്ള സംശയവും ചോദ്യം ചെയ്യലുമായി മാറുന്നു. പ്രകൃതി ഹിംസയിലുള്ള ദുഃഖം രസമായി മാറുമ്പോൾ ദുഃഖം സ്ഥലകാല ബദ്ധവും അധികാര ബദ്ധവും ആകുന്നു എന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. ഹിംസയുടെ ഉത്തരവാദിത്വം തനിക്കും അധികാര വ്യവസ്ഥയ്ക്കും ഉണ്ട് എന്ന കണ്ടെത്തലിലേക്ക് പോകുന്നുണ്ടല്ലോ. നിരപരാധിയായ എലിയെ കൊന്നതിൽ അഹിംസാവാദിയായ ആഖ്യാതാവിനും മതാധികാരത്തിനും ഒരു പോലെ പങ്കുണ്ട് എന്ന് വരുന്നു. ഒടുവിൽ വിശ്വാസത്തിന്റെ ഭാഗമായി പ്രകൃതിസംരക്ഷിക്കപ്പെടേണ്ടതില്ല, തന്റെ രണ്ടേക്കർ പറമ്പ് എന്ന സാമ്പത്തിക അവകാശത്തിൽ പറമ്പ് മനുഷ്യന് മാത്രമാകേണ്ടതുമില്ല, പറമ്പിലെ കരിക്കിൽ വവ്വാലിന് അവകാശമുണ്ട് എന്ന നിലപാടിൽ കഥ അവസാനിക്കുമ്പോൾ, ആരെയും കൊല്ലാതെ ജീവിക്കാൻ വേണ്ടിയുള്ള ഒരു തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിന് വേണ്ടി നെഞ്ചുരുകുമ്പോൾ, പ്രകൃതി ഹിംസാ ദുഃഖം ഒടുക്കം വരെ ഉണ്ട്. എന്നാൽ അത് ഹിംസ / അഹിംസ, ക്രൂരനായ മനുഷ്യൻ / ഭംഗിയോടെ നിലകൊള്ളുന്ന പ്രകൃതി എന്നീ കേവല മായ അനുഭവ സാന്നിധ്യങ്ങൾ എതിർക്കപ്പെട്ട് കൊണ്ട് തന്നെ നിലകൊള്ളുന്നു. സഞ്ചാരീ ഭാവങ്ങൾ അങ്ങനെ സ്ഥായീഭാവത്തിന്റെ വൈരുധ്യാത്മകമായ ആഖ്യാനപ്പെടലിനെ സഹായിക്കുന്നു. സ്ഥായി ഭാവത്തിന് വിപരീതമായ സഞ്ചാരീ ഭാവങ്ങൾ കൃതിയുടെ സമഗ്ര ഭാവത്തിന് നിർണ്ണായകമായി മാറുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. ഏകസ്വരാ ത്മകമായ വൈകാരികലയം ബൂർഷ്വ നാടക വേദിയുടെ ലക്ഷണമാണെന്ന് പറഞ്ഞ് വൈരുധ്യാത്മകമായ നാടകവേദി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഏലിനേഷനെ കുറിച്ച് ബ്രഹ്റ്റ് പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിലെ ശങ്കയും ഹാസവും ഈ അന്യവത്കരണം ആണ് സാധിക്കുന്നത്. എന്നാൽ വൈരുധ്യാത്മകമായ സമഗ്രാനുഭവത്തെ അത് ഖണ്ഡിക്കുന്നില്ല.

മൊത്തത്തിൽ നോക്കുമ്പോൾ രസം എന്നത് വികാരങ്ങളുടെ ചരിത്രപരവും സാംസ്കാരികവും അധികാര സംബന്ധവുമായ വൈരുധ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് എന്ന് മനസിലാകുന്നു.

കടൽത്തീരത്ത്

'കടൽത്തീരത്ത് ' എന്ന കഥയിലെ അനുഭവം ഇത്രത്തോളം സങ്കീർണ്ണമാണ് എന്ന് പറയാനാവില്ല. വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ട മകൻ പിതാവിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ശോകമാണ് സ്ഥായി ഭാവം. എന്നാൽ കേവലമായ ശോകത്തിന്റെ വൈരുധ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കപ്പെടുകയോ വ്യക്തിപരവും അധികാര സംബന്ധമായ യാഥാർത്ഥ്യം തിരിച്ചറിയപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. കേവലമായ ശോകം ക്രമേണ ക്രമേണ പുഷ്ടിപ്പെടുന്നുണ്ട്. മകനെ കുളിപ്പിച്ച പുഴ കാണുന്നതിലൂടെ, മൗന ഭാഷണങ്ങളിലൂടെ അമ്മയുടെ കണ്ണീര് വീണ പൊതിച്ചോറിലൂടെ ബലികാക്കകളിലൂടെ മരണത്തിന്റെ ദുഃഖം അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു. ഭരണകൂടം വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ടതാണ് മകനെയെന്നും അതാണ് ദുഃഖകാരണമെന്നും കഥയുടെ അവസാന ഘട്ടത്തിൽ മാത്രം അറിയും വിധം ആകാംക്ഷ നിലനിർത്തി ക്കൊണ്ടാണ് കഥാഖ്യാനഗതി മുന്നോട്ട് പോകുന്നത്. കഥയുടെ ആദ്യം ദുഃഖകാരണം വ്യക്തമല്ല. വിഭാവങ്ങളിലോ അനുഭാവങ്ങളിലോ

വൈരുധ്യങ്ങളില്ല.സഞ്ചാരി ഭാവങ്ങൾ സ്ഥായി ഭാവത്തെ ഒരു വിധത്തിലും ഭംഗപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ജയിലിലേക്കുള്ള വഴി ഏത് എന്ന ചോദ്യത്തിന് മോഷ്ടിച്ചാൽ മതി എന്ന ഉത്തരം ഹാസം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആഖ്യാതാവിന്റെ നിലപാടിനെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്നില്ല. സംഭാഷണങ്ങൾക്ക് ഏകാഗ്രമായ ഒരു ലയം കഥയിലുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങൾ ഏക മുഖങ്ങളാണ്, ഫ്ലാറ്റ് ക്യാരക്ടേഴ്സ് ആണ്. ദുഃഖത്തിന്റെ വ്യക്തിപരമോ അധികാര സംബന്ധമോ ആയ കാരണങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്നില്ല. എല്ലാവരും ഇരകളായാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.ഭരണകൂടം നിശ്ചലമായ അധികാരബിംബമായി കഥയിൽ കാണുന്നു. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിൽ മതാധികാരം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുമ്പോൾ തന്നെ വ്യക്തിയും ദുരന്തത്തിന് കാരണമാണ്. ആഖ്യാതാവ് എലിയെ കൊല്ലുന്നു, ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രകൃതിസംരക്ഷണ നിലപാടിന്റെ അങ്ങേ അറ്റമായാണ് മതത്തിന്റെ വവ്വാൽ സംരക്ഷണം എത്തുന്നത്. വ്യക്തി ഇരയും കാരണവുമാണ് എന്ന വീക്ഷണം കഥാപാത്രങ്ങളെ കരുത്തുറ്റവരാക്കുന്നു. ഇവിടെ, കടൽത്തീരത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെ ഇരകളും നിസ്സഹായരുമാക്കി മാറ്റുന്നു. ദുഃഖത്തിന്റെ സ്ഥലകാലങ്ങളെ കഴിയുന്നതും ചുരുക്കി എടുക്കുന്നു. മകന്റെ ജഡംപേറ്റിച്ചിയെ പോലെ വെള്ളായി ഏറ്റുവാങ്ങുന്നു എന്ന് പറയുമ്പോൾ കഥാപാത്രത്തിന്റെ കാലത്തെ കുറച്ച് വരികയും മരണം എന്നത് ജനനമാക്കി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇങ്ങനെ സ്ഥായി ഭാവം പരിവർത്തിക്കപ്പെടാതെ തന്നെ ഒരു വിധത്തിൽ രസനീയമായി മാറുന്നു. സ്ഥായി ഭാവം രസമായി മാറുന്നതിനു പിന്നിലുള്ള പ്രക്രിയയുടെ സ്വഭാവം വേണ്ടത്ര വിശദീകരിക്കാത്തതു കൊണ്ട് തന്നെ ഇത്തരം രണ്ട് വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ രസത്തിന് ഉണ്ടാകുന്നു. പരിവർത്തന പ്രക്രിയയുടേയും സ്ഥലകാല വിമുക്തിയുടെയും. ഇത്തരം സാധ്യതകളിൽ നിന്നുമാണ് രസ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നത്. ഇത് ചില നിലപാടുകളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

1. ഇവിടെ വെള്ളായിയപ്പന്റെ ശോകത്തിന് മാറ്റങ്ങളൊന്നും സംഭവിക്കുന്നില്ല എന്നതിനാൽ സ്ഥായി ഭാവം തന്നെയാണ് രസം എന്ന് ഒരാൾക്ക് പറയാം. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിൽ കണ്ട പോലെ സ്ഥായി ഭാവം പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നില്ല. സ്ഥായിയുടെ പുഷ്ടിപ്പെടൽ മാത്രമേ ഉള്ളൂ.വെള്ളായിയപ്പന്റെ ശോകം ക്രമേണ പുഷ്ടി ഉണ്ടാകുന്നു.വായന എന്ന പ്രക്രിയയ്ക്ക് അത്രത്തോളം പ്രസക്തി ഇവിടെ ഇല്ലാത്തതിനാൽ കൃതിയിലാണ് രസമെന്ന് പറയാം. വായനക്കാരന് വലിയ റോളില്ല എന്ന് പറയാം.

ഈ നിലപാടാണ് ഭട്ടലൊല്ലടന്റെത്. സ്ഥായി ഭാവം തന്നെ രസം, രസം കഥാപാത്രങ്ങളിലാണ് എന്നീ നിലപാടുകൾ ശങ്കുകനുണ്ട്.സ്ഥായി ഭാവത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന പ്രക്രിയ ഇല്ല. സ്ഥായി ഭാവത്തിന്റെ പുഷ്ടിപ്പെടൽ മാത്രമേ ഉള്ളൂ.ഒരു പക്ഷെ പാലക്കാട് പാഴ്‌തറ ഗ്രാമത്തിലെ വെള്ളായിയപ്പന്റെ ശോകമാണ് കടൽത്തീരത്ത് എന്ന കഥയിലെ സ്ഥായി ഭാവവും രസവും എന്ന് പറയാം.

2. ഇനി മറ്റൊരു രീതിയിൽ ആലോചിച്ചാൽ വായനക്കാരന്റെ സ്ഥായി ഭാവങ്ങളുടെ വ്യക്തമാകൽ മാത്രമേ കടൽത്തീരത്ത് എന്ന കഥയിൽ ഉള്ളൂ എന്നും പറയാം. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിൽ കണ്ട പോലെ സ്ഥായി ഭാവം രസമായി മാറുന്ന പ്രക്രിയ ഇല്ലാത്തതിനാൽ ഒന്നുകിൽ കൃതിയിലെ സ്ഥായി ഭാവം തന്നെ രസം എന്ന് പറയാം അല്ലെങ്കിൽ വായനക്കാരന്റെ അഥവാ വായനക്കാരിയുടെ സ്ഥായി ഭാവത്തിന്റെ വ്യക്തമാകലാണ് വായന എന്ന് പറയാം. ആദ്യ സന്ദർഭത്തിൽ വായനക്കാരന് പ്രസക്തിയില്ല.രണ്ടാമത്തേതിൽ കൃതിക്കും. കൃതിയിൽ നിന്നും വായനക്കാരനിലേക്ക് സ്ഥായി ഭാവത്തിൽ നിന്നും രസത്തിലേക്ക് നടക്കുന്ന പ്രക്രിയയ്ക്ക് പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് ഇവിടെ രണ്ടിടത്തും പ്രാമുഖ്യമില്ല.

അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ നിലപാട് ഇതാണ്. സ്ഥായി ഭാവം വായനക്കാരന്റെ ഉള്ളിലാണ്. അതിന്റെ വ്യക്തമാകലാണ് രസം. കൃതി സ്ഥായി ഭാവം അഭിവ്യക്തമാക്കാനുള്ള ഉപാധി മാത്രമാണ്. വിളക്ക് കത്തിക്കുമ്പോൾ ഇരുട്ടത്ത് മുൻപേ ഉണ്ടായിരുന്ന കുടം കാണും പോലെ നമ്മുടെ ഉള്ളിലുള്ള സ്ഥായി ഭാവം രസമാകുന്നു. വായനക്കാരന്റെ ഉള്ളിലെ ശോകം ഉണരാനുള്ള ഉപാധി മാത്രമാണ് വെള്ളായിയപ്പന്റെ കഥ

ഉപകരിക്കുന്നത്. കൃതിയിലെ സ്ഥലകാലങ്ങൾ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നില്ല. അതാണ് അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ നിലപാട്.

3. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളെ മുൻനിർത്തി പറഞ്ഞാൽ സ്ഥായി ഭാവമാണോ രസം എന്ന് ചോദിച്ചാൽ അല്ല എന്ന് പറയാം.എന്നാൽ അതിന്റെ പരിണിതാംശങ്ങൾ രസത്തിൽ ഉണ്ട്.സ്ഥായി ഭാവത്തിൽ നിന്നും രസത്തിലേക്ക് ഒരു അനുമാന പ്രക്രിയ ഉണ്ട്. കൃതിക്കും വായനക്കാരനും ഇവിടെ ഒരു പോലെ പ്രാമുഖ്യം ഉണ്ട്.

ശങ്കുകന് ഈ നിലപാടാണ്. ചിത്രത്തിലെ കുതിരയിൽ നിന്നും മുൻപേ ഉണ്ടായിരുന്ന കുതിരയുടെ സർഗ്ഗാത്മക പരിണിത രൂപം വായനക്കാരൻ അവന്റെ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നു കൊണ്ട് അനുമിക്കുന്നത് പോലെ, പക്ഷിയിൽ നിന്നും വിമാനം അനുകരിച്ചു നിർമ്മിക്കും പോലെ സ്ഥായി ഭാവത്തിൽ നിന്നും രസം ഉണ്ടാകുന്നു. ഇതാണ് ശങ്കുകന്റെ നിലപാട്. (17)ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിൽ പ്രകൃതി ഹിംസാദുഃഖം പല അടരുകളിലൂടെ വായനയിൽ മറ്റൊന്നായി മാറുന്നു. പക്ഷി ,വിമാനം ആകും പോലുള്ള മാറ്റം. ഒരു പരിധി വരെ ഭട്ടനായകനും ഈ നിലപാട് ഉണ്ടായിരുന്നു. ഓരോന്നും വിശദമായി മനസിലാക്കാവുന്നതാണ്.

ഉല്പത്തി വാദം

നാട്യശാസ്ത്രത്തിന് അഭിനവ ഗുപ്തൻ എഴുതിയ അഭിനവഭാരതിയിലാണ് മേൽപ്പറഞ്ഞ ലൊല്ലടാദികളുടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ സംക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്നത്. നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ ഭാവവും രസവും വിവരിക്കുന്ന ആറും ഏഴും അധ്യായങ്ങൾക്കുള്ള അഭിനഗുപ്ത വ്യാഖ്യാനത്തിലാണ് രസവ്യാഖ്യാതാക്കളായ ലൊല്ലടൻ, ശങ്കുകൻ ഭട്ടനായകൻ തുടങ്ങിയവരുടെ രസവ്യാഖ്യാനങ്ങൾ പരാമർശിക്കുന്നത്.നേരത്തെ സൂചിപ്പിച്ച പോലെ സ്ഥായിഭാവം തന്നെയാണ് രസം എന്നാണ് ലൊല്ലടന്റെ നിലപാട്. രസം ഒരു പ്രക്രിയയാണ് എന്ന അഭിപ്രായം ലൊല്ലടനില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായങ്ങളെ, നിലപാടുകളെ നമ്മുക്ക് ഇങ്ങനെ ക്രോഡീകരിക്കാം (18):

1. സ്ഥായിഭാവം എന്നാൽ കൃതിയിൽ ഉടനീളം നിലനിൽക്കുന്ന പൂർവ്വാനുഭവമല്ല. അത് മൂലകഥാപാത്രത്തിൽ വാസനാരൂപത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നതാണ്. രാമാദികഥാപാത്രങ്ങളിലാണ് സ്ഥായിഭാവം .

വെള്ളായിയപ്പന്റെ കാര്യം പറഞ്ഞാൽ വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദു:ഖമാണ് സ്ഥായി ഭാവം. വേറൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ കഥയിലെ വെള്ളായിയപ്പനിലല്ല, പാലക്കാട് പാഴുതറ ഗ്രാമത്തിലെ വെള്ളായിയപ്പനിലാണ് സ്ഥായി ഭാവം. ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ എന്ന കൃതിക്ക് പുറത്ത് അതിലെ ആഖ്യാതാവിനെ സങ്കല്പിക്കുകയും അയാളിൽ വാസനാരൂപത്തിൽ നിൽക്കുന്നതാണ് സ്ഥായിഭാവം എന്ന് പറയുകയും ചെയ്യുന്നു.

അതായത് കൃതിയിൽ സ്ഥായിഭാവം ഇല്ല.പലവ്യഞ്ജനങ്ങൾ ചേർന്ന് രസം ഉണ്ടാകുന്നു എന്ന് പറയുമ്പോൾ രസവും സ്ഥായി ഭാവവുമൊന്നും പ്രകടമല്ലല്ലോ എന്നാണ് ലൊല്ലടൻ പറയുന്നത്. ലൊല്ലടൻ കൃതിയെ ഒരു പ്രക്രിയയായി കാണുന്നില്ല. മേശപ്പുറത്തിരിക്കുന്ന മുളക് പൊടിക്കും മല്ലിപ്പൊടിക്കും ഇടയിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന ഒരു വസ്തുവായാണ് ലൊല്ലടൻ സ്ഥായി ഭാവത്തെ പരിഗണിക്കുന്നത്. കൃതിയിലുടനീളം കാണുന്ന ഒന്നായല്ല. ആഹാരപദാർത്ഥമായ രസം നിർമ്മിക്കുമ്പോൾ തിളയ്ക്കുന്ന എണ്ണയിൽ ആദ്യം മുളക് പൊടിയിടുന്നു, പിന്നീട് മല്ലിപ്പൊടി തുടർന്ന് മഞ്ഞൾപ്പൊടി ഇടുന്നു എന്ന് സങ്കല്പിച്ചാൽ ഒന്നും രണ്ടും മൂന്നും ഘട്ടത്തിൽ മുളക് പൊടിക്ക് പല അവസ്ഥകൾ ഉണ്ടാകുന്നു. മുളക് പൊടിയിലെ എരി രസത്തിലുടനീളം ഉണ്ടെങ്കിലും അവയ്ക്ക് മാറ്റം ഉണ്ടാകുന്നു. അതാണ് നാട്യശാസ്ത്രകാരൻ സങ്കല്പിക്കുന്ന സ്ഥായി ഭാവം. ആ

മാറ്റങ്ങൾ മൊത്തത്തിൽ രസത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നു എന്നും.എന്നാൽ ഇവിടെ ഈ പ്രക്രിയയ്ക്ക് സ്ഥാനമില്ല. 'ഭൂമിയുടെ അവകാശികളി'ൽ പ്രകൃതി ഹിംസയിൽ ഉണ്ടാകുന്ന ശോകത്തിന് പല ഘട്ടങ്ങളിൽ മാറ്റങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്നതിനെ കുറിച്ച് പറഞ്ഞല്ലോ. അത്തരം സങ്കല്പം ലൊല്ലടനില്ല.

2. അതു കൊണ്ട് സ്ഥായി ഭാവം തന്നെയാണ് രസം. പാലക്കാട് പഴതറ ഗ്രാമത്തിലെ വെള്ളായിയപ്പൻ കഥയിലെ വെള്ളായിയപ്പനായി തെളിഞ്ഞു കാണും പോലെ. ഒരു പക്ഷെ ബഷീർ ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിലെ ആഖ്യാതാവായി തെളിഞ്ഞ് കാണും പോലെ പുഷ്ടി പ്രാപിച്ച് കാണുന്ന സ്ഥായി ഭാവം തന്നെ രസം.രാമനിലുള്ള സ്ഥായി ഭാവം അത് അഭിനയിക്കുന്ന നട നിലൂടെ തെളിഞ്ഞു കാണുമ്പോൾ രസമാകുന്നു. വിഭാവം അനുഭാവം ഇവയാൽ പുഷ്ടി നേടുന്ന സ്ഥായി ഭാവം തന്നെ രസം. എഴുത്തുകാരന്റെ ജീവചരിത്രം കൃതിയിൽ അന്വേഷിക്കുന്ന ജീവചരിത്ര നിരൂപകരുടെ നിലപാടാണ് ഒരു തരത്തിൽ ലൊല്ലടന്റെത്.

3. സ്ഥായിഭാവം മാത്രമല്ല വ്യഭിചാരി ഭാവങ്ങളും സംസ്കാര രൂപത്തിൽ ഉള്ളിൽ ഉള്ളവയാണ്. ഒരേ സമയം രണ്ട് ഭാവങ്ങൾ ഉണ്ടാകില്ലെങ്കിലും സ്ഥായി ഭാവവും സഞ്ചാരി ഭാവവും വാസനാ രൂപത്തിൽ ഒരുമിച്ച് നിലകൊള്ളുന്നു. ഇവിടെ കൃതിയിൽ ആകമാനം നിലകൊള്ളാൻ ശേഷിയുള്ളവയാണ് സ്ഥായിഭാവങ്ങൾ എന്ന സങ്കല്പം ഇല്ല എന്നത് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. എട്ടു രസമേ ഉള്ളൂ എന്ന നിലപാട് ലൊല്ലടനില്ല എന്ന് വേണം കരുതാൻ. വി രാഘവൻ Number of Rasas എന്ന പുസ്തകത്തിൽ രസം അനന്തമാണ് എന്ന അഭിപ്രായം ലൊല്ലടനുണ്ട് എന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. (19) കൃതിയെ നിർമ്മിതി എന്ന നിലയിൽ നിന്നും അപനിർമ്മിതരൂപമായി കാണുന്ന ദരിദയുടെ അനന്താർത്ഥസങ്കല്പം ഇവിടെ ഓർക്കാവുന്നതാണ്. അപനിർമ്മിതി സങ്കല്പം വംശീയ സ്വത്വം, എഴുത്ത് ,പാഠം തുടങ്ങിയ സങ്കല്പങ്ങളിലേക്ക് പോകുന്ന പോലെ പ്രാകൃതവാസനയാണ് രസം, കഥാപാത്രങ്ങളിലാണ് രസം, പല രസങ്ങൾ എന്നീ സങ്കല്പങ്ങൾ ലൊല്ലടനിലും കാണാം.

ദണ്ഡിക്കും ഈ അഭിപ്രായം തന്നെയാണുള്ളത് എന്ന് അഭിനവ ഗുപ്തൻ പറയുന്നു. ബുദ്ധിയിൽ അങ്ങേയറ്റം എത്തിയ ക്രോധം രൗദ്രമായി മാറുന്ന എന്നർത്ഥമുള്ള ദണ്ഡിയുടെ വാക്യം അദ്ദേഹം ഉദ്ധരിക്കുന്നു. ലൊല്ലടനും ദണ്ഡിയും രസത്തെ ഒരു പ്രക്രിയയായി കാണുന്നില്ല. യാന്ത്രിക ഭൗതികവാദ നിലപാടാണ് ഇത് എന്ന് സാങ്കേതികമായി പറയാം. മുൻ പറഞ്ഞ ഉദാഹരണം ഓർത്തു പറഞ്ഞാൽ ചോക്ക് കഷണമെന്നാൽ ബോർഡിന് താഴെ വീണ് കിടക്കുന്ന പൊടിയാണ്, അതാണ് സത്യം. ചോക്കിന് ആത്മാവ് ഉണ്ടെന്ന് പറയില്ല. പക്ഷെ പഠന പ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമെന്നും പറയില്ല. ഇവിടെ പല ചോദ്യങ്ങളും ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നു.സ്ഥായി ഭാവങ്ങൾ കൃതിയെ സംബന്ധിച്ചല്ലേ നാട്യശാസ്ത്രകാരൻ പറയുന്നത്? ലൊല്ലനിൽ അങ്ങനെ അല്ലല്ലോ.സ്ഥായി ഭാവം രസമായി മാറുന്നത് ഒരു പ്രക്രിയയായി നിർവ്വചിച്ച നാട്യശാസ്ത്രകാരന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ നിന്നും ഭിന്നമാണല്ലോ സ്ഥായിഭാവവും രസവും അഭിന്നമാണെന്ന് പറയുന്നത്. സ്ഥായി ഭാവത്തെയും രസത്തെയും കൃതിയിലെ നിർമ്മിതിയും തുടർ പ്രക്രിയയുമായി കാണാത്തതിനാൽ കൃതിയ്ക്കുള്ളിലെ വ്യത്യസ്ത ഭാവങ്ങളെ വ്യത്യസ്ത രസങ്ങളായി കാണേണ്ടിവരും.

ഇതൊക്കെ നിരീക്ഷിച്ച കൊണ്ട് ശങ്കുകന്റെ ലൊല്ലടവിമർശനം അഭിനവ ഭാരതിയിൽ കാണാം.
(20) അതിങ്ങനെയാണ്:

1. കൃതിയിൽ നിന്നും വിട്ടുതി നേടിയ അവസ്ഥയിൽ സ്ഥായിഭാവത്തെ സങ്കല്പിക്കുന്നത് ഉചിതമല്ല.കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും അതായത് വിഭാവാദികളുടെ ചേർച്ചയിലൂടെയാണ് ആണ് സ്ഥായി ഭാവം ഉണ്ടാകുന്നത്.

പാലക്കാട് പാഴ്തറ ഗ്രാമത്തിലെ വെള്ളായിയപ്പനിലും ഒരുപക്ഷെ ബഷീറിലും ഉള്ളതാണ് സ്ഥായിഭാവം എന്ന്, പറയുമ്പോൾ അത് കൃതിയുടെ പ്രശ്നം അല്ലാതായി മാറുന്നു. അതാണ് വിഭാദികളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി സ്ഥായിഭാവത്തെ കാണുന്നത് ഉചിതമല്ല എന്ന് പറയുന്നത്.

2. സ്ഥായിഭാവം കൃതിയിൽ സങ്കല്പിക്കുന്നില്ല എന്നതിനാൽ പേര് കൊണ്ട് മാത്രം നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നായി അത് മാറുന്നു.

ബഷീറിലും പാലക്കാട്ടെ വെള്ളായിയപ്പനിലുമാണ് സ്ഥായി ഭാവം എന്ന് പറയുമ്പോൾ അതൊരു സങ്കല്പമല്ലേ. പാലക്കാട് പാഴ്തറ അങ്ങനെയൊരു വെള്ളായിയപ്പൻ ഉണ്ടാകണമെന്ന് നിർബന്ധമില്ലല്ലോ. അത് അസ്വാദ്യ ജനകമല്ലല്ലോ, ആഖ്യാന രൂപവുമല്ല. അപ്പോൾ കൃതിയിലില്ലാത്ത സ്ഥായി ഭാവം പേരിൽ മാത്രം നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നായി മാറുന്നു.

3. കഥാപാത്രം സാഹചര്യം സംഭാഷണം തുടങ്ങിയ വിഭാവാദികൾക്ക് മുൻപ് തന്നെ സ്ഥായി ഭാവമുണ്ടെങ്കിൽ, ആ സ്ഥായി ഭാവം തന്നെ രസമെങ്കിൽ വിഭാവാദികളുടെ സംയോഗം എന്ന് നാട്യശാസ്ത്രകാരൻ പറയുന്നതിൽ എന്തർത്ഥമാണുള്ളത്.

അതായത് കടൽത്തീരത്ത് എന്ന കഥ ഉണ്ടാകുന്നതിന് മുൻപ് തന്നെ സ്ഥായി ഭാവം ഉണ്ടെങ്കിൽ ആ സ്ഥായി ഭാവം തന്നെയാണ് രസമെങ്കിൽ കഥയിലെ കഥാപാത്രങ്ങളും സാഹചര്യങ്ങളും ചേർന്നാണ് രസമുണ്ടാകുന്നത് എന്ന് പറയുന്നതിൽ അർത്ഥമില്ലല്ലോ അതാണ് ശങ്കുകൻ ചോദിക്കുന്നത്.

4. സ്ഥായി ഭാവം തന്നെ രസം എന്ന് പറയുന്നതിനാൽ , കൃതിയിൽ ഉടനീളം നിറഞ്ഞ് നിൽക്കുന്ന ഒന്നായി സ്ഥായി ഭാവത്തെ കാണാത്തതിനാൽ കൃതിയിലെ സ്ഥായി ഭാവത്തിന് സംഭവിക്കുന്ന അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ ഓരോന്നും ഓരോ രസമെന്ന് പറയേണ്ടി വരും.

ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിലെ പ്രകൃതിഹിംസാശോകം പഴുതാരയെ മനുഷ്യൻ കൊല്ലുന്ന ഒന്നാം ഘട്ടത്തിൽ നിന്നും എലി തെങ്ങിനെ ആക്രമിക്കുന്ന രണ്ടാം ഘട്ടത്തിൽ എത്തുമ്പോൾ മന്ദഗതിയാകുന്നുണ്ട്. കാരണം രണ്ടാം ഘട്ടത്തിൽ എത്തുമ്പോൾ പ്രകൃതി തന്നെ പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നതിനാൽ, തെങ്ങിനെ എലി ആക്രമിക്കുന്നതിനാൽ പ്രകൃതിയെ മനുഷ്യൻ ഹിംസിക്കുന്നു എന്ന തരത്തിലുള്ള ശോകം ഇവിടെ മന്ദഗതിയിലാകുന്നു . സ്ഥായി ഭാവത്തെയും രസത്തെയും ഒരു പ്രക്രിയായി കാണാത്തതിനാൽ ഇതോരൊന്നും ഓരോ രസമായി, ഓരോ അനുഭവമായി കാണേണ്ടി വരില്ലേ എന്നാണ് ശങ്കുകന്റെ ചോദ്യം. അതുപോലെ ഹാസ്യരസത്തിന്റെ പിരിവുകൾ, കാമത്തിന്റെ പത്ത് അവസ്ഥകൾ ഇതിനെയെല്ലാം വേറേ രസമായി ലൊല്ലടസങ്കല്പത്തിൽ പരിഗണിക്കേണ്ടി വരുമെന്നതാണ് ശങ്കുകന്റെ വിമർശനം.

ചോക്ക് കഷണം പൊടികളുടെ സംഘാതം മാത്രമാണ് എന്നു പറയുന്ന യാന്ത്രികഭൗതികവാദനിലപാടാണ് ലൊല്ലടനുള്ളത്. ഈ നിലപാടിൽ ചോക്കിന്റെ നിർമ്മാണഘടകങ്ങളിലേക്ക് മടങ്ങിപ്പോകുന്നു. മൂലകഥാപാത്രങ്ങളിലാണ് രസമെന്ന് പറയുന്നു. പൊടി തന്നെയാണ് ചോക്ക്, സ്ഥായി ഭാവം തന്നെയാണ് രസമെന്ന് പറയുന്നു, പൊടികളോരോന്നും ഓരോ സത്യമായി കാണുന്നു, പല രസം സങ്കല്പിക്കുന്നു. അപ്പോൾ സംയോഗം എന്ന പദത്തിന് ഒരർത്ഥവുമില്ലേ എന്ന് ശങ്കുകൻ ചോദിക്കുന്നു. രസത്തെ ഒരു പ്രക്രിയയായി കണ്ട ആളാണ് ശങ്കുകൻ. രസാനുഭവത്തെ ഒരു സവിശേഷ നിർമ്മിതിയായി കണ്ടയാളാണ് ശങ്കുകൻ.

പാഴുതറഗ്രാമത്തിലെ വെള്ളായി അപ്പൻ തന്നെയാണ് കൃതിയിൽ നിന്നും ലഭിക്കുന്നത്, അല്ലെങ്കിൽ അതു പൊലെ എന്ന് തെറ്റിദ്ധരിപ്പിക്കുന്ന ഒരാൾ, അല്ലെങ്കിൽ അതിനോട് സാദൃശ്യമുള്ള ഒരാൾ, അല്ലെങ്കിൽ അതാണെന്ന് സംശയിക്കാവുന്ന ഒരാൾ ഇതൊന്നുമല്ല കൃതിയിലെ അനുഭവം എന്ന് ശങ്കുകൻ പറയുന്നു.സമ്യക്ക്, മിഥ്യ, സദൃശം,സംശയാത്മക ജ്ഞാനങ്ങൾ എന്ന് ഇതിനെ സാങ്കേതികമായി പറയാം. കയറ് കണ്ടിട്ട് പാമ്പാണ് എന്ന് പറയാം, പാമ്പാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കാം, പാമ്പ് പോലുള്ള ഒന്ന് എന്ന് പറയാം. പാമ്പ് എന്ന് സംശയിക്കാം. പ്രപഞ്ചത്തോടുള്ള സാധാരണ സമീപനങ്ങൾ ഇതൊക്കെയാണ്.ബ്രഹ്മമാണ് സത്യം, ജഗന്മിഥ്യയാണ് എന്ന് പറയുന്നവരും കാണുന്നതാണ് സത്യം എന്ന് പറയുന്നവരും ഒക്കെ ഈ ജ്ഞാന സമീപനം ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രപഞ്ചത്തെ നിശ്ചലമായി കാണുന്നു, പ്രക്രിയയായി കാണുന്നില്ല എന്നതാണ് ഇവിടെയൊക്കെ പ്രശ്നം.

എന്നാൽ മറ്റൊരു ജ്ഞാനബോധത്തെ കൊണ്ട് വരികയാണ് ശങ്കുകൻ. (21) ചിത്രത്തിലെ കുതിരയെ കണ്ടിട്ട് കുതിരയെ അനുഭവിക്കുന്നതിനോടാണ് ശങ്കുകൻ ജ്ഞാനപ്രക്രിയയെ സാദൃശ്യപ്പെടുത്തുന്നത്. അവലംബമാകുന്ന കുതിരയിൽ നിന്നുള്ള നിർമ്മിതിയാണ് ചിത്രം. ആ നിർമ്മിതിയുടെ അനുഭവമാണ് ആസ്വാദനം. കേവലമായ സത്യമോ കേവലമായ മിഥ്യയോ അല്ല ആ ജ്ഞാനം.അവലംബമായ കുതിരയോ കുതിര എന്ന് തോന്നിപ്പിക്കുന്ന മറ്റെന്തെങ്കിലും ജീവിയോ അല്ല ചിത്രത്തിലെ കുതിര. പാലക്കാട് ഗ്രാമത്തിൽ ഒരു വെള്ളായിയപ്പനുണ്ടോ എന്നത് കൃതിയുടെ പ്രശ്നമല്ല. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ദുഃഖം മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന ദുഃഖത്തിന്റെ പകർപ്പല്ല, അതിൽ നിന്നും ഉണ്ടാകുന്ന മറ്റൊരു നിർമ്മിതിയാണ്. ആഖ്യാനപ്പെടലാണ് സർഗ്ഗാത്മകത. ചോക്ക് കടയിൽ പെട്ടിക്കകത്തിരിക്കുമ്പോൾ ക്ലാസ്സ് റൂമിൽ പഠന പ്രക്രിയയായി മാറുന്ന ചോക്ക് ഇല്ല എന്ന് പറയാം.കാരണം ഈ ചോക്ക് തന്നെ ചുവരിൽ പരസ്യം എഴുതാൻ ഉപയോഗിക്കാം, അത് ഒടിച്ച് എടുത്ത് കളിക്കാൻ ഉപയോഗിക്കാം, കല്ലിന് പകരം ചോക്ക് കഷണം വച്ച് കളിക്കാറില്ലേ. ചോക്ക് പഠന പ്രക്രിയയുടെ ഭാഗമാകുമ്പോൾ ആ അർത്ഥത്തിൽ ചോക്കിനെ നിർവ്വചിക്കുമ്പോൾ പെട്ടിക്കകത്തിരുന്ന ചോക്കിന്റെ പരിണിതാർത്ഥമാണ് ഇപ്പോഴത്തെ ചോക്ക് എന്ന് പറയാം എന്ന് മാത്രം. ക്ലാസ്സിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ചോക്കിന്റെ പൂർവ്വരൂപമാണ് കയ്യിലിരിക്കുന്ന പെട്ടിക്കകത്തെ ചോക്ക് എന്ന് ക്ലാസ്സിൽ ചോക്ക് ഉപയോഗിക്കുമ്പോഴേ പറയാനാകൂ. അല്ലാതെ ആഖ്യാനത്തിന് മുൻപ് പൂർവ്വാർത്ഥമില്ല. കൃതിയിൽ നിന്നുമാണ് സ്ഥായി ഭാവം കിട്ടുന്നത്. ആഖ്യാനത്തിന് മുൻപ് നിലനിൽക്കുന്ന ഒന്നല്ല സ്ഥായിഭാവം. ചിത്രം വരയ്ക്കും മുൻപ് ചിത്രരചനയിലെ പൂർവ്വരൂപമായ കുതിരയില്ല. ചിത്രരചനയിൽ അതുണ്ട് താനും. ചിത്രരചനയിലൂടെയുള്ള ആഖ്യാനപ്പെടലിൽ അനുമാനിക്കപ്പെടുന്ന സ്ഥായി ഭാവം ആണ് രസം. കുട്ടി ജനിക്കും മുൻപ് അച്ഛനില്ല എന്ന് പറയും പോലെ. അച്ഛനെന്ന് വിളിക്കുന്ന ആളുണ്ട്. പക്ഷെ പ്രസ്തുത കുട്ടിയുടെ അച്ഛനാകണമെങ്കിൽ ആ കുട്ടി ജനിച്ചല്ലേ പറ്റൂ. അതുപോലെ ചിത്രത്തിലെ ആഖ്യാനപ്പെടലിലൂടെ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നാണ് സ്ഥായി ഭാവവും രസവും.

ഉദയ രാജാവ് ശോകം കാരണം ഹൃദയം തകർന്ന്, കിടക്കുന്ന എന്ന വർണ്ണന ഉദ്ധരിച്ചിട്ട് ഇവിടെ വെറും ശോകമേ ഉള്ളൂ ,ശോകത്തിന്റെ ആഖ്യാനപ്പെടൽ ഇല്ല എന്ന് ശങ്കുകൻ പറയുന്നു. വിരഹനായിക നായകന്റെ ചിത്രം വരയ്ക്കുമ്പോൾ ചിത്രത്തിൽ നായികയുടെ കണ്ണീർത്തുള്ളികൾ വീഴുന്നു. ചിത്രം പിന്നീട് കാണുമ്പോൾ നായകൻ പറയുന്നു, ചിത്രത്തിൽ മായാതെ കിടക്കുന്ന കണ്ണീർത്തുള്ളികൾ കണ്ടാൽ നായികാസ്പർശനമേറ്റ് വിയർത്ത തന്നെപ്പോലെ കാണപ്പെടുന്നു. രതി ഉണ്ട് എന്ന് ശബ്ദ രൂപത്തിൽ പറയുകയല്ല വേണ്ടത്. ആഖ്യാനത്തിൽ മാത്രമേ സ്ഥായി ഭാവം ഉള്ളൂ. ഉദയന് വിഷമം ഉണ്ട് വിരഹം ഉണ്ട് എന്ന് പറയുമ്പോൾ അവിടെ ആഖ്യാനമില്ല. കാമുകി വരച്ച തന്റെ ചിത്രത്തിലെ കണ്ണീർത്തുള്ളികൾ കാമുകീ സ്പർശമേറ്റ തന്റെ വിയർപ്പാണെന്ന് പറയുമ്പോൾ വിരഹവും ആഗ്രഹവും ആഖ്യാനപ്പെടുന്നു.വസ്തുവിലൂടെ ആഖ്യാന രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ് സ്ഥായിഭാവം ഉണ്ടാകുന്നത്. ഇവിടെ നായികയുടെ രതിയോ നായകന്റെ രതിയോ ആഖ്യാനപ്പെടുന്നത് കൊണ്ട് മാത്രമാണ് ഉള്ളത്. നായികയ്ക്ക് വിരഹമുണ്ട് നായകന് നായികയോട് രതി ഉണ്ട് എന്ന് പറഞ്ഞത് കൊണ്ട് രതി എന്ന സ്ഥായി ഭാവം ഉണ്ടാകുന്നില്ല. നായികയുടെ വിരഹക്കണ്ണീർ വീണ ചിത്രവും ചിത്രത്തെ കണ്ട് നായികാ സ്പർശമേറ്റ നായകന്റെ ശരീരം തന്നെയാണത് എന്നും ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴാണ് രതി എന്ന സ്ഥായി ഭാവം ആഖ്യാനപ്പെടുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് ,സ്ഥായി ഭാവം മുൻ കൂട്ടി നിലനിൽക്കുന്നില്ല എന്നത് കൊണ്ടാണ് വിഭാദികൾ ചേർന്ന് രസം ഉണ്ടാകുന്നത് എന്ന് പറയുമ്പോൾ സ്ഥായിഭാവത്തെ പ്രത്യേകം രസസൂത്രത്തിൽ പറയാത്തത് എന്ന് ശങ്കുകൻ പറയുന്നു.വിഭാവാദികളിലൂടെ സ്ഥായിഭാവം ആഖ്യാനപ്പെടുകയും അതിൽ നിന്നും രസം അനുമിച്ച് എടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

'ഭൂമിയുടെ അവകാശികളി'ൽ മനുഷ്യന്റെ പ്രകൃതിഹിംസയിലുള്ള ദുഃഖം സ്ഥായിഭാവം ആകുന്നത് അത് കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും സംഭാഷണങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും ആഖ്യാനപ്പെടുന്നത് കൊണ്ടാണ്. എന്നാൽ ആ ദുഃഖം നിശ്ചലാവസ്ഥയിലോ വെറുതെ പറയപ്പെടുന്ന അവസ്ഥയിലോ സ്ഥായി ഭാവമല്ല. ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുമ്പോഴാകട്ടെ അത് പല വൈരുധ്യങ്ങളിലൂടെ കടന്ന് പോകുന്നു. മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നതിലുള്ള ദുഃഖം ആഖ്യാനപ്പെടുമ്പോൾ, ദുഃഖിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ തന്നെ, പ്രകൃതിയെ കൊല്ലേണ്ടി വരുന്നത് -ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിൽ തെങ്ങിനെ രക്ഷിക്കാൻ എലിയെ കൊല്ലുന്നത് - കാണുന്നു. പ്രകൃതിയെ സംരക്ഷിക്കുന്നത് തന്നെ പ്രകൃതിയെ ഇല്ലാതാക്കുന്നതാണെന്ന് , അരയാലിൽ സംരക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന വവ്വാലുകൾ തെങ്ങിനെ നശിപ്പിക്കുന്നു വെന്ന് കാണുന്നു. മനുഷ്യൻ തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെട്ട്, പ്രകൃതിയുടെ - എലിയുടെ - കൊലപാതകിയാകുന്നു എന്നൊക്കെ കാണുന്നു. പ്രകൃതിയെയും മനുഷ്യനെയും കൊലയാളിയാക്കുന്നതിന് മനുഷ്യ അധികാര വ്യവസ്ഥകാരണമാകുന്നു എന്നും മനസ്സിലാക്കുന്നു. അമ്പലത്തിലെ വവ്വാൽ സംരക്ഷണമാണ് കൊലയാളികളായ വവ്വാലിനെയും മനുഷ്യനെയും നിർമ്മിക്കുന്നത് എന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. സ്ഥായി ഭാവത്തിനുണ്ടാകുന്ന ഈ വൈയക് തികവും സാമൂഹികവുമായ മാറ്റത്തിൽ നിന്നും ആ പ്രക്രിയയിൽ നിന്നും അനുമിക്കുന്നതാണ് കാവ്യാർത്ഥം അഥവാ രസം. സ്ഥായിഭാവം മുന്നേ നിലവിലിരുന്നതല്ലേ എന്ന് ചോദിച്ചാൽ ആണ് എന്ന് പറയാം. മനുഷ്യന്റെ പ്രകൃതിഹിംസാദുഃഖം തന്നെയാണ് ഒടുക്കം വരെ. എന്നാൽ ആഖ്യാനത്തിൽ പ്രസ്താവനാസ്വഭാവമുള്ള ഒന്നല്ല ശോകം .മനുഷ്യന് ഹിംസിക്കേണ്ടി വരുന്ന അനിവാര്യത, ഹിംസയിൽ വ്യക്തിക്കുള്ള ഉത്തരവാദിത്വം , മനുഷ്യന് പ്രകൃതിയെ സംരക്ഷിക്കാൻ പോലും ഹിംസ അനിവാര്യമായി വരുന്നുവെന്ന അറിവ്, എന്നാൽ മനുഷ്യാധികാര വ്യവസ്ഥയ്ക്ക് ഹിംസയിലുള്ള പങ്ക് ഒക്കെ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്ന പ്രക്രിയയായി അത് മാറുന്നു. ആഹാരപദാർത്ഥമായ രസം തയ്യാറാക്കുമ്പോൾ തിളയ്ക്കുന്ന കറിയിൽ ഓരോ വ്യഞ്ജനങ്ങളുമിടുമ്പോൾ മുൻപേ കറിയിൽ കിടക്കുന്ന വ്യഞ്ജനങ്ങൾക്കും ഇടുന്നവയ്ക്കും മാറ്റം സംഭവിക്കുമല്ലോ. ഇങ്ങനെയുള്ള പ്രക്രിയയിലൂടെ രസമാകുന്നു എന്ന് പറയും പോലെ കേവലമായ പ്രകൃതിഹിംസാശോകത്തോട് നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന അനുഭവത്തിന്റെ പല അടരുകൾ ചേർന്ന് സാമ്പത്തിക

ഉടമാവകാശം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അക്രമമോ മതത്തിന്റെ പ്രകൃതി പൂജയോ സ്വീകരിക്കേണ്ടതല്ല എന്നറിഞ്ഞ് മനുഷ്യന്റെ അത്യാവശ്യവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് പ്രകൃതിയിൽ നടത്തുന്ന അനിവാര്യമായ ഹിംസയും സ്നേഹവും ഒക്കെ കഥയിൽ നിന്നും അനുമിക്കപ്പെടുന്ന കാവ്യാർത്ഥങ്ങൾ ആണ്. എങ്കിലും തൊട്ട് കാണിക്കാവുന്ന അർത്ഥമൊന്നും ഇല്ല. ഹിംസയെ യും അക്രമത്തെയും മഹത്വവത്കരിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയിൽ അതിനെ എതിർത്തും അഹിംസയെ യും പ്രകൃതിസംരക്ഷണത്തെയും മഹത്വവത്കരിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥയിൽ അതിനെ എതിർത്തും കൊണ്ട് ഈ കൃതി പ്രവർത്തിക്കും. വായനക്കാരൻ ഏത് വ്യവസ്ഥയിൽ നിന്നു കൊണ്ട് അർത്ഥം നിർമ്മിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഇവിടെ പ്രധാനം.
അതൊരു പ്രക്രിയാനുഭവമാണ്. ഹിംസ നാട്യശാസ്ത്രകാരന്റെ ക്രിയാനുകരണ സകല്പത്തോട് ഏറ്റവും അടുത്തു നിൽക്കുന്ന നിലപാടാണ് ശങ്കുകന്റെത്. കൃതിയെയും വായനക്കാരനെയും ഒരു പോലെ പരിഗണിക്കുന്ന നിലപാടാണ് ഇത്.

ശങ്കുകന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിനുള്ള വിമർശനം, ഉപാധ്യായന്റെ ഖണ്ഡനങ്ങൾ എന്ന നിലയിലാണ് അഭിനവ ഗുപ്തൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. (22)തോതഭട്ടൻ എന്ന് പേരായ ,അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ ഗുരുവാണ് ഈ ഉപാധ്യായൻ എന്ന് ചിലർ കരുതുന്നു.
ശങ്കുകവിമർശനം ഇങ്ങനെയാണ്:

1. കാണാത്തതിനെ എങ്ങനെ അനുകരിക്കും അനുമാനിക്കും എന്നതാണ് ഒരു ചോദ്യം. കുതിരയെ കാണാത്തവൻ ചിത്രത്തിൽ നിന്നും കുതിരയെ എങ്ങനെ അനുകരിക്കും, അനുമിക്കുംഎന്നതാണ് ചോദ്യം. പാലക്കാട്ടുള്ള വെള്ളായിയപ്പനെയും വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദുഃഖ പ്രകടനങ്ങളെയും ആരും കണ്ടിട്ടില്ല.അഭിനയിക്കുന്ന നടനോ വായനക്കാരനോ എങ്ങനെ അനുമിക്കും.

2. ഒരു കാര്യത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ കാരണങ്ങൾ മാത്രമേ ഒരാൾ അനുമാനിക്കാറുള്ളൂ. പുക കാണുമ്പോൾ തീ യുണ്ടെന്ന് ഊഹിക്കുന്നു എന്നാൽ ചിലപ്പോൾ അവിടെ മഞ്ഞാകാം. അതുപോലെ തേളിൽ നിന്നാണ് തേൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. എന്നാൽ തൈരും ചാണകവും കലർന്നാലും തേൾ ഉണ്ടാകുമെന്ന് പറയാറുണ്ട്. പക്ഷെ തേളിനെ കണ്ടാൽ അതിന്റെ പ്രസിദ്ധകാരണമായ തേളിനെ മാത്രമേ ഊഹിക്കൂ.അതുകൊണ്ട് അനുമാനം ശരിയായ അറിവോ അനുകരണമോ ആവണമെന്നില്ല.

അതായത് വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദുഃഖത്തിൽ കഥ തുടങ്ങുന്നു.എന്നാൽ അത് വധശിക്ഷക്ക് വിധിക്കപ്പെട്ട മകനോടുള്ള ദുഃഖമാണെന്ന് എങ്ങനെ പറയാൻ കഴിയും. അതുപോലെ ജീവിതത്തിലെ വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദുഃഖം ഇതാണെന്ന് ഉറപ്പിച്ച് പറയാനാകുമോ അനുമാനമായതിനാൽ അത് ശരിയാകണമെന്നില്ലല്ലോ. ജീവിതത്തോടുള്ള വിരക്തിയാണങ്കിലോ അയാളുടെ പ്രശ്നം.

3. സ്ഥായിഭാവത്തിന്റെ അനുകരണമാണ് രസമെന്ന് ഭരതമുനി പറഞ്ഞിട്ടില്ല. അനുകരണമാണെങ്കിൽ മറ്റൊരു പേര് എന്തിന്? സ്ഥായി ഭാവത്തെ രസമെന്ന് വിളിക്കുന്നത് എന്തിന്? എന്നതാണ് മറ്റൊരു ചോദ്യം

4. പച്ചമുതലായ നിറങ്ങൾ ചേർന്ന് ചിത്രത്തിലെ കുതിരയുടെ പ്രതീതി ഉണ്ടാകുന്നു. നിറമായ സിന്ദൂരം കുതിരയല്ല, കുതിരയുടെ ആകൃതിയിൽ വരുന്ന സിന്ദൂരം കൊണ്ട് കുതിരയുമായുള്ള സാദൃശ്യ ബോധമാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. എന്നാൽ സ്ഥായി ഭാവത്തിന് സാദൃശമല്ല കൃതിയിലെ വിഭാവാദികൾ. വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദുഃഖത്തിന്റെ ആകൃതിയാണോ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുള്ളത്. സിന്ദൂരത്തിന് കുതിരയുടെ ആകൃതിയില്ല. പക്ഷേ ചേർത്തെടുക്കുമ്പോൾ കുതിരയുടെ ആകൃതി വരുന്നു.അതു പോലെ വെള്ളായിയുടെ ദുഃഖത്തിന്റെ

പകർപ്പാകാൻ കഥാപാത്രങ്ങൾക്കോ സാഹചര്യങ്ങൾക്കോ സംഭാഷണങ്ങൾക്കോ കഴിയുന്നുണ്ടോ. അതിനാൽ സാദൃശ്യത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള അനുകരണം നടക്കില്ല. വെള്ളായിയുടെ ദുഃഖത്തെ അനുകരിക്കുമ്പോൾ എന്തിന് ഒരു നദി കടന്ന് വരുന്നു, മരയ്ക്കാർ കടന്ന് വരുന്നു എന്നാണ് ചോദ്യം.

സ്ഥായി ഭാവത്തെയും രസത്തെയും നിശ്ചലമായ ഒന്നായി കാണുന്നതിൽ നിന്നുമുള്ള പ്രതിവാദങ്ങളാണ് ഇതൊക്കെ. ചിത്രത്തിലെ കുതിരയിൽ നിന്നും കുതിരയെ അനുകരിക്കുന്നത്, അനുമിക്കുന്നത് പോലെ സ്ഥായി ഭാവത്തിൽ നിന്നും രസം അനുകരിക്കുന്നു എന്ന് പറയുമ്പോൾ ഫോട്ടോഗ്രാഫിക് അനുകരണമല്ല ശങ്കുകൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. മുൻപ് പറഞ്ഞ പോലെ പക്ഷിയെ അനുകരിച്ച് പ്ലെയിൻ എന്ന് പറയുമ്പോൾ, പ്ലെയിനെ കണ്ടിട്ട് പക്ഷിയെ അനുമിക്കുന്നു എന്ന് പറയുമ്പോൾ പക്ഷിയിലേക്കുള്ള മടങ്ങിപ്പോക്കല്ല. പക്ഷിയെ അനുകരിച്ച് പ്ലെയിൻ ഉണ്ടാക്കുമ്പോൾ എന്തിനാണ് അതിന് വാതിൽ, എന്താണ് അതിൽ നിന്നും പുക വരുന്നത് എന്തിനാണതിന് വീലുകൾ എന്ന് ചോദിക്കും പോലുള്ള എതിർവാദമാണ് ഇവിടെ ശങ്കുകന് നേരെ ചോദിക്കുന്നത്. ചിത്രത്തിലെ കുതിര പഴയ കുതിരയല്ല അതൊരു നിർമ്മിതിയാണ്. അതു കൊണ്ട് ആണ് ശങ്കുകൻ സദൃശ പ്രതീതിയല്ല, ഒന്ന് മറ്റൊന്ന് എന്ന് പറയുന്ന സമ്യക് പ്രതീതിയല്ല, ഒന്ന് മറ്റൊന്നാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കുന്ന മിഥ്യാ പ്രതീതിയുമല്ല എന്ന് പറയുന്നത്. പ്ലെയിനിൽ പക്ഷിയുടെ ചില അംശങ്ങൾ ഉണ്ട് എന്നാൽ അത് അതേപടിയുള്ള അനുകരണമെന്ന നിലയിൽ അല്ല. അങ്ങനെ പക്ഷിയുടെ ഒരു ചിറകും പ്ലെയിനിൽ ഇല്ല. ഇത്തരം ഒരു ബന്ധത്തെക്കുറിക്കാനാണ് ചിത്ര തുരഗന്യായം എന്ന ബന്ധകല്പന ഇവിടെ കൊണ്ട് വരുന്നത് .അതിനാൽ ശങ്കുകനെ ഖണ്ഡിക്കുന്നത് തെറ്റായ രീതിയിൽ ശങ്കുകനെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിൽ നിന്നും ഉണ്ടാകുന്നതാണ്.

സാംഖ്യ മതാനുയായികളുടെ രസവ്യാഖ്യാനത്തിലും രസം ഒരു ക്രിയാനുഭവമാണ് എന്ന നിലപാട് ഉണ്ട്. അഭിനവഗുപ്തൻ ശങ്കുക ഖണ്ഡനത്തിന് ശേഷം സാംഖ്യ സിദ്ധാന്താനുയായിയുടെ അഭിപ്രായം ഉദ്ധരിച്ച് നിഷേധിക്കുന്നു. ആ അഭിപ്രായത്തെ വിശദമാക്കുകയോ അത് പറഞ്ഞയാളിന്റെ പേര് പറയുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. വിഭാ വാദികളെ പരിപ്പ് മുതലായ കറികളുമായും അനുഭാവങ്ങളെ കടുകുവറുക്കുന്ന പ്രക്രിയ ആയും സാംഖ്യ സിദ്ധാന്താനുയായികാണുന്നു. എന്നാൽ അതിനെ വിശദമാക്കാതെ പരിഹസിച്ച് ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ രസത്തെ പ്രക്രിയയായി കാണുന്ന നിലപാടുകളെയും കേവലഭൗതികവാദമെന്ന് പറയാവുന്ന എല്ലാ അഭിപ്രായങ്ങളെയും ശക്തിയുക്തം എതിർക്കുകയാണ് അഭിനവഗുപ്തൻ. എന്നാൽ ചില നിലപാടുകളെ എതിർത്തു കൊണ്ട് മാത്രമല്ല സ്വാംശീകരിച്ചു കൊണ്ടും കൂടിയാണ് അഭിനവ ഗുപ്തൻ സ്വന്തം നിലപാട് സ്ഥാപിക്കുന്നത്.

കൃതിയെ ക്രിയാനുഭവമായി കാണുന്നത് കൊണ്ടാണ് അഥവാ കേവലമായ അനുഭവങ്ങൾ വൈരുധ്യങ്ങൾ നിറഞ്ഞ ചരിത്രാനുഭവമായി മാറുന്ന പ്രക്രിയ ഉണ്ടാകുന്നത് കൊണ്ടാണ് കേവലമായ അനുഭവം ആസ്വാദ്യമായി മാറുന്നത്. പ്രകൃതിഹിംസാദുഃഖം എന്ന അനുഭവത്തിന് പിന്നിലുള്ള വ്യക്തിപരമായ ഉത്തരവാദിത്വവും അധികാരസംബന്ധമായ കാരണങ്ങളും ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നത് 'ഭൂമിയുടെ അവകാശികളി'ൽ കണ്ടതാണല്ലോ. പ്രകൃതിയെ മനുഷ്യൻ ഹിംസിക്കുന്നതിലുള്ള കരച്ചിൽ വെറുതെ അവതരിപ്പിക്കുകയല്ല ഇതിൽ.പ്രകൃതിയെ സംരക്ഷിക്കാൻ പോലും പ്രകൃതിയെ കൊല്ലേണ്ടി വരുന്ന, അതും പ്രകൃതിഹിംസയിൽ ദുഃഖിക്കുന്ന തനിക്ക് തന്നെ കൊല്ലേണ്ടി വരുന്ന ,എന്നാൽ ആ കൊല്ലൽ തന്നെ അബദ്ധവും ക്രൂരവുമായി തീരുന്ന പ്രതിസന്ധികൾ ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ ദുഃഖം ഒരർത്ഥത്തിൽ കൂടുതൽ അഗാധമായ രീതിയിൽ വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവും ചരിത്രപരവുമായി മാറുന്നു. കൃതിയിൽ നിന്നും ഏത്

നല്ലത് എന്ന ഉപദേശമൊന്നും കിട്ടുന്നില്ല എങ്കിലും നിലവിലുള്ള നല്ലത് എന്ന അവസ്ഥയെയും തീയത് എന്ന അവസ്ഥയെയും അത് നിരന്തരം ചോദ്യം ചെയ്യുന്നു. അതു കൊണ്ട് തന്നെ തൊട്ടുകാണിക്കാവുന്ന ഒരർത്ഥവും സൗന്ദര്യവും കൃതി നൽകുന്നില്ല.എന്നാൽ ആ ക്രിയാനുഭം സൗന്ദര്യാനുഭവമായി മാറുന്നു. കേവലമായ അനുഭവം സൗന്ദര്യ അനുഭവമായി മാറുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. കേവലമായ ദുഃഖം സൗന്ദര്യാനുഭവമായി മാറുന്നത് എങ്ങനെ എന്നത് ശങ്കുകന്റെ നിലപാടിനുള്ളിൽ ഉണ്ടെങ്കിലും അക്കാര്യം സവിശേഷമായി സംബോധന ചെയ്ത് കൊണ്ട് വിശദീകരിക്കുകയാണ് ഭട്ടനായകൻ. അതായത് ജീവിതത്തിലെ ദുഃഖവും കാവ്യത്തിലെ ദുഃഖവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസമെന്ത് എന്ന ചോദ്യത്തിന്റെ ഉത്തരം സവിശേഷമായി അന്വേഷിച്ച ഭാരതീയ ചിന്തകനാണ് ഭട്ടനായകൻ.

ലൊല്ലടൻ പറയും പോലെ രസം കൃതിയിലാണെങ്കിൽ വായനക്കാരന് എന്ത് പ്രസക്തിയാണുള്ളത് എന്ന് ഭട്ടനായകൻ ചോദിക്കുന്നു. രസം ഒരു പ്രതീതിയല്ല എന്നതാണ് ഭട്ടനായകന്റെ നിലപാട്. മൂത്ത കുട്ടി കരയുന്നത് കണ്ട് ഇളയ കുട്ടി കരയുന്ന സന്ദർഭം പരിശോധിച്ചാൽ കരച്ചിലിനെ കണ്ടുള്ള ഒരു തരം ആവർത്തനമാണല്ലോ. രസത്തെ അത്തരം ഒരു ആവർത്തനമായാണ് ലൊല്ല ട ൻ കണ്ടത്. അത്തരത്തിൽ ഒരു പ്രതീതിയുടെ ആവർത്തനമല്ല രസം.അതുപോലിരിക്കുന്ന ഒന്നോ അത് പോലെ ഉണ്ടാക്കപ്പെട്ട മറ്റൊരു വസ്തുവോ അല്ല. വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദുഃഖം അതുപോലെ കിട്ടാൻ വെള്ളായിയപ്പൻ നമ്മുടെ അടുത്തില്ല, ആ ദുഃഖത്തിന്റെ സ്മരണയാണ് നമ്മുക്ക് കിട്ടുന്നത് എന്ന് പറയാൻ വായനക്കാരന്റെ മകൻ മരിച്ചിട്ടുണ്ടാവണമെന്നില്ല. മാത്രമല്ല അതേ അനുഭവപ്രതീതി ആനന്ദപ്രദവുമല്ല. മറ്റുള്ളവരുടെ രതി കാണുന്നവർക്ക് ലജ്ജയോ വെറുപ്പോ ആഗ്രഹമോ ഒക്കെയായി മാറാം.അതു പോലെ കൃതിയിലെ അസംഭവ്യമായ കാര്യങ്ങളുടെ അതുപോലുള്ള പ്രതീതി ലഭിച്ചാൽ സ്വാഭാവികമായി തോന്നില്ല, രസവും ഉണ്ടാകില്ല.

നിലവിലുള്ളതിന്റെ ആവർത്തനമല്ല എന്ന കാര്യം പറഞ്ഞ് ലൊല്ലടനെ എതിർക്കുന്ന അതേ കാര്യം പറഞ്ഞ് തന്നെയാണ് അഭിവ്യക്തിവാദത്തെയും ഭട്ട നായകൻഖണ്ഡിക്കുന്നത്. അഭിവ്യക്തിയും നിലവിലുള്ളതിന്റെ വ്യക്തമാകലാണല്ലോ. വായനക്കാരന്റെ പക്ഷത്ത് നിന്നു കൊണ്ട് പറയുന്നു എന്ന് മാത്രം. അഭിധയ്ക്ക് അഥവാ വാക്കുകളുടെ ആദ്യഅർത്ഥവിവക്ഷയ്ക്ക് തടസം കല്പിച്ച കൊണ്ട് ലക്ഷണയും വ്യഞ്ജനയും സങ്കല്പിക്കുന്ന ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ വ്യഞ്ജനാസങ്കല്പത്തിലും ധ്വനിയിലും ഭട്ടനായകൻ വിശ്വസിക്കുന്നില്ല. ധ്വനി കാരനായ ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ സമകാലികനായിരുന്ന ഭട്ട നായകൻ.ലൊല്ലടന്റെ കാലം ഒൻപതാം നൂറ്റാണ്ട് എന്നും ശങ്കുകന്റെ കാലം ഒൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്തിമമെന്നും ഭട്ട നായകന്റെയും ആനന്ദവർദ്ധനന്റെയും കാലം പത്താം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധമെന്നും നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. വീണ്ടും ഒരു നൂറ്റാണ്ട് കഴിഞ്ഞാണ് അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ കാലം.ധ്വന്യാലോക കാരന്റെ നിലപാടുകളെ എതിർത്തു കൊണ്ട് 'ഹൃദയ ദർപ്പണം' എന്ന കൃതി ഭട്ട നായകൻ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ധ്വനി വിമർശകനായ മഹിമഭട്ടൻ 'വ്യക്തി വിവേകം ' എന്ന ധ്വനിവിമർശന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഭട്ടനായകന്റെ ഹൃദയദർപ്പണത്തെ സ്മരിക്കുന്നുണ്ട്.അഭിനവഗുപ്തൻ പിന്നീട് സ്ഥാപിക്കുന്ന അഭിവ്യക്തിവാദത്തെയും ധ്വനി കാരന്റെ നിലപാടുകളെയും ഭട്ടനായകൻ നിഷേധിച്ചിരുന്നു.അഭിധയുടെ അഥവാ വാക്കുകളുടെ സ്ഥായിയായ അർത്ഥത്തിന്റെ തടസ്സമല്ല ഉറന്ന് വിടലാണ് അർത്ഥപ്രക്രിയ എന്ന് ഭട്ടനായകൻ കരുതി. സ്ഥായിയായ അഭിധാർത്ഥത്തിന് തടസം വന്ന് ലക്ഷണയിലേക്കും വ്യഞ്ജനയിലേയ്ക്കും പോകുന്നു എന്ന് പറയുമ്പോൾ അർത്ഥ നിർമ്മാണത്തിലെ പ്രക്രിയ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നില്ല. പട്ടി എന്നതിന് നിഘണ്ടുവിൽ ഒരർത്ഥമുണ്ട്. അവൻ പട്ടിയാണ് എന്ന് പറയുമ്പോൾ മനുഷ്യൻ അടിമയാക്കി വളർത്തുന്ന മൃഗം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ

നിന്നും അടിമയായ മനുഷ്യൻ എന്ന അർത്ഥത്തിലേക്കുള്ള സഞ്ചാരപ്രക്രിയ ഉണ്ട്. എന്നാൽ ധ്വനികാരൻ , മനുഷ്യൻ പട്ടിയല്ലാത്തതിനാൽ പട്ടി എന്ന അഭിധാർത്ഥത്തിന് തടസ്സം വരുന്ന എന്ന് പറഞ്ഞ് പട്ടിയെ പോലുള്ള ഒരാൾ എന്ന ലക്ഷണ സങ്കല്പിക്കും. അവടെ പുതിയ അർത്ഥത്തെ നിർമ്മിക്കാൻ സന്നദ്ധമാകുന്ന അഥവാ നിർമ്മിക്കുന്ന അഭിധയുടെ ക്രിയാശക്തി ഇല്ലാതാകുന്നു.

എന്നാൽ ഭട്ടനായകന് ആ നിലപാട് ഇല്ല.ഭട്ടനായകൻ അഭിധയ്ക്ക് ധ്വനി കാരൻ കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥമല്ല നൽകുന്നത്. അഭിധാ വ്യാപാരം, ഭാവകത്വ വ്യാപാരം, ഭോജകത്വവ്യാപാരം ഇങ്ങനെ മൂന്ന് ഘട്ടങ്ങൾ കൃതിയുടെ പാരായണത്തിൽ അദ്ദേഹം സങ്കല്പിക്കുന്നു. അഭിധയിലൂടെ, ശബ്ദാർത്ഥങ്ങളിലൂടെ തുറക്കപ്പെടുന്ന ആശയങ്ങൾ ഭാവനയിലൂടെ ആഖ്യാനസ്വഭാവം നേടുന്നു. ആ ആഖ്യാനത്തിലെ സവിശേഷ അനുഭവം ഭോജകത്വവ്യാപാരത്തിലൂടെ വായനക്കാരൻ അനുഭവിക്കുന്നു. ആസ്വാദനത്തിന്റെ എല്ലാ തലങ്ങളെയും പ്രക്രിയയായി സങ്കല്പിക്കുകയാണ് ഭട്ടനായകൻ. (23) ഭ്രമിയുടെ അവകാശികൾ എടുത്താൽ അനുഭവങ്ങളെ തുറന്ന് വിടാൻ ഉതകുന്ന ശാബ്ദികആർത്ഥിക തലങ്ങളാണ് അഭിധാവ്യാപാരം എന്നത് കൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. അതു വഴി കേവലമായ ദുഃഖങ്ങൾ സാമൂഹികവും അധികാരസംബന്ധവുമായ അനുഭവതലങ്ങളിലേയ്ക്ക് പോകുന്നു എന്ന് വിശദീകരിച്ചല്ലോ. അതാണ് ഭാവകത്വതലം. ഭാവന എന്നത് സ്മരണയോ കേവല പ്രതീതിയോ കേവലമായ സങ്കല്പമോ അല്ല. അനുഭവങ്ങളുടെ വൈരുധ്യവത്കരണമാണ്. അഭിധാതലത്തിലുള്ള ഒന്നാം ഭാവനയും വൈരുധ്യനിർമ്മാണങ്ങളുടെ രണ്ടാം ഭാവനയും മറ്റൊരു രീതിയിൽ കോളറിഡ്ജ് അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ഇവിടെ ഈ ഭാവനാതലം വഴി അനുഭവങ്ങൾക്ക് സാധാരണീകരണം സംഭവിക്കുന്നു എന്ന് ഭട്ടനായകൻ കരുതുന്നു. കേവലമായ വ്യക്തിദുഃഖം സാമൂഹികവും ചരിത്രപരവുമായി മാറുന്നു. ബുദ്ധന്റെയടുത്ത് മകൻ മരിച്ച ദുഃഖവുമായി ചെല്ലുന്ന, മകനെ ജീവിപ്പിക്കണമെന്ന ആവശ്യവുമായി ചെല്ലുന്ന അമ്മയുടെ കഥയുണ്ടല്ലോ. മരിക്കാത്ത വീട്ടിൽ നിന്നും കടുകുമണി കൊണ്ട് വരാൻ ആണ് ബുദ്ധൻ ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഒരു ദുഃഖവുമായി പോകുന്ന അമ്മ ഒരു പാട് ദുഃഖവുമായി മടങ്ങിവരുന്നു. എന്നാൽ തന്റെ മകൻ മരിച്ചതിലുള്ള കേവല ദുഃഖത്തെ അമ്മ അതിജീവിക്കുന്നു. കേവലദുഃഖം സാമൂഹിക ദുഃഖമായി പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു.ഇത്തരം ദുഃഖത്തിന്റെ അഥവാ അനുഭവങ്ങളുടെ സാമൂഹികവത്കരണം ആണ് സാധാരണീകരണം. ഭാവുകത്വവ്യാപാരം കൊണ്ട് ആണ് അത് സാധ്യമാകുന്നത്.

മനസ്സ് കേവലമായതും വ്യക്തിമാത്രപരവുമായ കാമക്രോധ ലോഭങ്ങളുടെ സ്ഥലമാണ്. തമസ്, രജസ്, സത്വഗുണങ്ങൾ ചേർന്നതാണ് മനസ്സ്.ഇതിൽ നിന്നുമുള്ള ഒളിച്ചോട്ടമോ ഇതിന്റെ അഭിവ്യക്തമാകലോ ഇവയുടെ സാദൃശ്യ പ്രതീതിയോ അല്ല ആസ്വാദനം. അവയുടെ പരിണാമമാണ്. ഇതാണ് ഭട്ട നായകന്റെ മറ്റൊരു നിലപാട് . ഈ തത്ത്വചിന്താ നിലപാട് സാംഖ്യ മതത്തിന്റെയാണ്.സാംഖ്യമതത്തിൽ ഇഹലോകവിമുക്തിയും ബ്രഹ്മാനന്ദവും സങ്കല്പിക്കുന്നില്ല. ഗുണ പരിണാമപ്രക്രിയയെക്കുറിച്ചാണ് പറയുന്നത് . സത്വ രജതമോഗുണങ്ങൾക്കുള്ള പരിണാമമാണ് ഇവിടെ വിഷയം. (24) എന്നാൽ അഭിനവഗുപ്തൻ ബ്രഹ്മാനന്ദ സദൃശമാണ് ഭട്ടനായകന്റെ സാധാരണീകരണ പ്രക്രിയ എന്ന് പറയുന്നുണ്ട്. പക്ഷെ ബ്രഹ്മാനന്ദത്തെക്കാൾ സ്വാഭാവികമായ പ്രക്രിയയാണ് രസാസ്വാദനം എന്നാണ് ഭട്ടനായകന്റെ അഭിപ്രായം.അഭിനവഗുപ്തൻ തന്നെ ലോചനത്തിൽ ഭട്ടനായകന്റെ അഭിപ്രായം ഇങ്ങനെ ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്. (25)അതിന്റെ വിവർത്തനം ഇതാണ്: 'വാക്കാകുന്ന പശു അഥവാ കാമധേനു സഹൃദയനാകുന്ന കുട്ടിയ്ക്ക് രസം സ്വയം ചുരത്തിക്കൊടുക്കുന്നു. അതു കൊണ്ട് യോഗിമാർ ഏറെ പണിപ്പെട്ട് കറന്നെടുക്കുന്ന ബ്രഹ്മാനന്ദരസവും ഇതിനോട് കിടനിൽക്കുകയില്ല.'

ഇവിടെ ചില സങ്കല്പങ്ങൾ വെളിവാകുന്നു: 1. രസാസ്വാദനം പാൽ ചുരത്തപ്പെടുന്ന പോലുള്ള പ്രക്രിയയാണ് 2. ബ്രഹ്മാനന്ദം എന്നത് ഏറെ പണിപ്പെട്ട് കറന്നെടുക്കുന്നതാണ്. 3. ബ്രഹ്മാനന്ദത്തേക്കാൾ മെച്ചം രസാസ്വാദനമാണ്.

ഇങ്ങനെ യാന്ത്രികമായ ബ്രഹ്മാനന്ദത്തേക്കാൾ സ്വാഭാവിക പ്രക്രിയയായി കാവ്യാനുഭവത്തെ കാണുന്ന ഭട്ടനായകൻ എങ്ങനെയാണ് രസത്തിന്റെ സാധാരണീകരണപ്രക്രിയയെ ബ്രഹ്മാനന്ദസദൃശമെന്നും ബ്രഹ്മാനന്ദസഹോദരം എന്നും വിളിക്കുക എന്നത് ആലോചിക്കേണ്ടതാണ്. അഭിനവ ഗുപ്തൻ ഭട്ടനായകനെ മീമാംസകാരനായി 'പ്രത്യഭിജ്ഞാ വൃത്തി വിമർശിനി 'എന്ന തന്റെ പുസ്തകത്തിൽ വിലയിരുത്തുന്നു. മീമാംസകാരനാണെങ്കിൽ തന്നെയും ബ്രഹ്മാനന്ദവാദിയായി കണക്കാക്കാനാവില്ല. ഈശ്വരന് സംശയാസ്പദമായ സ്ഥാനം പോലും നൽകാത്തതാണ് മീമാംസ.അതിൽ ബ്രഹ്മാനന്ദസങ്കല്പം ഉണ്ട് എന്ന് സംശയരഹിതമായി പറയാനാവില്ല. മാത്രമല്ല ഭട്ടനായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ത്രിഗുണസങ്കല്പം സാംഖ്യത്തിന്റേതാണെന്ന് പലരും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടും ഉണ്ട്. ഉദാഹരണമായി രസകൗമുദി എന്ന പുസ്തകത്തിൽ ഡോ.പൂജപ്പുര കൃഷ്ണൻ നായർ ഭട്ടനായകന്റെ ത്രിഗുണസങ്കല്പത്തെ സാംഖ്യത്തോടാണ് ബന്ധിപ്പിക്കുന്നത്. ഭട്ടനായകന് സാധാരണീകരണം എന്നത് അനുഭവങ്ങൾക്കുണ്ടാകുന്ന ഗുണ പരിണാമമാണ്.

അതുകൊണ്ടാണ് അടുത്ത വ്യാപാരത്തെ ഭോഗം എന്ന് വിളിക്കുന്നത്. സാധാരണീകരണം ഇഹലോകബന്ധനം സാധ്യമാക്കുന്ന വികാരങ്ങളിൽ നിന്നുമുള്ള മോചനം എന്ന രീതിയിലാണ് അഭിനവ ഗുപ്തൻ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്.അങ്ങനെ ആയിരുന്നുവെങ്കിൽ സാധാരണീകരിക്കപ്പെട്ട അനുഭവത്തിന്റെ ആസ്വാദന പ്രക്രിയയ്ക്ക് ഭോജകത്വം അഥവാ ഭോഗം എന്ന വാക്ക് ഭട്ടനായകൻ ഉപയോഗിക്കില്ല. അഭിധയിലൂടെ രൂപപ്പെട്ട അനുഭവങ്ങൾ ഭാവകത്വ വ്യാപാരത്താൽ സാധാരണീകരിക്കപ്പെട്ട് അഥവാ ചരിത്രപരവും അധികാര സംബന്ധിയുമായി മാറുന്നു. അങ്ങനെ ആക്കപ്പെട്ട അനുഭവങ്ങളെ ഭോജകത്വവ്യാപാരത്താൽ സഹൃദയൻ സ്വീകരിക്കുന്നു. അതിനെയാണ് രസാസ്വാദനം എന്ന് ഭട്ടനായകൻ വിളിക്കുന്നത്.

കൃതിയിലെ ശബ്ദവും അർത്ഥവും അർത്ഥാന്തരങ്ങളും നിർമ്മിക്കുന്ന അഭിധാവ്യാപാരം, അനുഭവങ്ങളുടെ സാമൂഹികവത്കരണം സാധ്യമാക്കുന്ന അഥവാ സാധാരണീകരണം സാധ്യമാക്കുന്ന ഭാവകത്വവ്യാപാരം ,രസം എന്ന ക്രിയാനുഭവത്തെ സ്വീകരിക്കുന്ന ഭോജകത്വവ്യാപാരം ഇതാണ് ഭട്ടനായകസങ്കല്പം.

ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളും പരിസരവർണ്ണനകളും സംഭാഷണങ്ങളും അനുഭവങ്ങളും ഉണ്ടാകുന്നത് അഭിധാ വ്യാപാരത്തിലൂടെയാണ്. ഓരോ ഘട്ടത്തിലൂടെയും നീങ്ങുന്ന അനുഭവങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതും അഭിധയിലൂടെയാണ്. എന്നാൽ ആഖ്യാതാവിന്റെ പ്രകൃതിഹിംസാദുഃഖത്തിനുള്ള വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവുമായ കാരണങ്ങളിലേയ്ക്കു നയിക്കപ്പെട്ട് കേവലമായ തന്റെ ദുഃഖം സാമൂഹിക ദുഃഖമായി മാറുന്ന ഘട്ടമാണ് ഭാവകത്വ വ്യാപാരത്തിലൂടെ സാധ്യമാകുന്നത്. താൻ കൂടി ഹിംസയ്ക്ക് ഉത്തരവാദിയാണ്, മതാധികാരത്തിന്റെ പ്രകൃതിസംരക്ഷണവും വസ്തുവിൻ മേലുള്ള ഉടമാ ബോധവും ഹിംസയെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്നറിയുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖത്തിന്റെ പരിവർത്തനാവസ്ഥയാണ് സാധാരണീകരണം. അതു വഴി ഉണ്ടാകുന്ന അവസ്ഥകൾ ഇതൊക്കെയാണ്

1. ഈ ദ്ദ:ഖം എന്റെ മാത്രം പ്രശ്നമല്ല

2.ഈ ദ്ദ:ഖത്തിന് അപരൻ മാത്രമല്ല ഉത്തരവാദി താനും കൂടിയാണ്. താനും പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കുന്നു

3. ഒരർത്ഥത്തിൽ ഈ ദ്ദ:ഖം അനിവാര്യമാണ്. പ്രകൃതിയെ ഹിംസിക്കേണ്ടി വരും

4. ഈ ദുഃഖത്തിന് താൻ മാത്രമല്ല, അധികാര വ്യവസ്ഥകളും കാരണമാണ്.മതത്തിന്റെ വവ്വാൽ സംരക്ഷണം ഒർക്കുന്നുണ്ടല്ലോ

5. ആ അധികാര വ്യവസ്ഥയെ നിർമ്മിക്കുന്നതിന് താൻ കൂടി കാരണമാണ്. തന്റെ പ്രകൃതിസംരക്ഷണ നിലപാട് ആണല്ലോ മതത്തിനും ഉള്ളത്.

6. പ്രകൃതിസംരക്ഷിക്കപ്പെടണം പക്ഷെ പ്രകൃതിയെ പൂജിക്കുന്നതിനെതിരാണ്, എന്ന് ആഖ്യാതാവ് പറയുമ്പോൾ അധികാര വിമർശനവും ഉണ്ടാകുന്നു. കാരണം ആരാധനയുടെ ഭാഗമായുള്ള പ്രകൃതിസംരക്ഷണമാണ് അരയാലും വവ്വാലും.

ഇത്തരത്തിൽ വ്യക്തിദു:ഖം അവതരിപ്പിച്ച് തുടങ്ങുകയും വലിയ ദുഃഖങ്ങളിലേയ്ക്ക് പോകുകയും അതിന്റെ വ്യക്തിപരവും സാമൂഹികവുമായ കാരണങ്ങളിലേക്ക് പോകുകയും സ്വയംവിമർശനത്തിലേയ്ക്കും സാമൂഹിക വിമർശനത്തിലേയ്ക്കും പോകുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് വികാരങ്ങളുടെ സാധാരണീകരണം സംഭവിക്കുക.

ആ സാധാരണീകരണമാണ് ദുഃഖത്തെ സുഖമാക്കി മാറ്റുന്നത്.ജീവിതത്തിലെ ദു:ഖം കലയിൽ സുഖമായി മാറുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. അങ്ങനെയുള്ള രസാനുഭവത്തെയാണ് രസഭോഗം എന്ന് ഭട്ടനായകൻ വിളിക്കുന്നത്. സത്വരജതമോഗുണങ്ങൾക്ക് ഇത്തരത്തിൽ ഗുണപരിവർത്തനം ഉണ്ടാകുന്നു. ഇതാണ് മികച്ച കൃതികളിലെല്ലാം സംഭവിക്കുന്നത്

ഭട്ടനായകനോട് ഉള്ള എതിർപ്പ് അഭിനവഗുപ്തൻ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നുണ്ട് എന്നാൽ ഒന്നും തന്നെ വ്യക്തമോ യുക്തിപരമോ അല്ല. ലൊല്ലടനെ എതിർത്ത യുക്തികൾ ഭട്ടനായകനും ചേരും എന്ന് പറയുന്നതല്ലാതെ എങ്ങനെ എതിർക്കുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാകുന്നില്ല. രസത്തെ രസ ഭോഗമെന്ന് വിളിക്കേണ്ടിയിരുന്നില്ല എന്നിങ്ങനെയുള്ള ദുർബ്ബല വിമർശനങ്ങളാണ് ഉള്ളത് .രസത്തെ ഒരു പ്രക്രിയയായി മനസ്സിലാക്കാത്തതിൽ നിന്നും ഉണ്ടാകുന്ന വിമർശനങ്ങളാണിവയൊക്കെ. എന്നാൽ ഭട്ടനായകന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെ മുഴുവനും വികലമായി അനുകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രസവ്യാഖ്യാതാക്കളിൽ വളരെ കുറച്ച് സർഗ്ഗാത്മകത പ്രകടിപ്പിച്ചയാളാണ് അഭിനവ ഗുപ്തൻ .മറ്റുള്ളവരുടെ നിലപാടുകളാണ് രസചർച്ചയിൽ കൂടുതൽ ഉള്ളത്. ഓരോരുത്തരെയും ഖണ്ഡിക്കാനുള്ള വാദങ്ങൾ പോലും കടമെടുക്കുകയായിരുന്നു." പൂർവ്വാചാര്യന്മാരുടെ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സാംഗത്യം നേരാംവണ്ണം ചേർത്തിണക്കിയാൽ, മൗലികമായ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ സ്ഥാപിക്കും പോലെ ഫലം കിട്ടുമല്ലോ" എന്ന് അഭിനവഗുപ്തൻ അഭിനവഭാരതിയിൽ കുറിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.ഭട്ടനായകന്റെ രസ ഭോഗത്തെ ചില ചില്ലറ പരിഷ്കാരത്തോടെ അഭിനവ ഗുപ്തൻ സ്വീകരിക്കയാണ് ചെയ്തത് ' എന്ന് 'അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ രസസിദ്ധാന്തം' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ വേദബന്ധു നിരീക്ഷിക്കുന്നു. (26) അഭിനവ ഗുപ്തൻ വരുത്തിയ പരിഷ്കരണമെന്നത് ഭട്ടനായകന്റെ നിലപാടുകളെ സ്വീകരിച്ചു കൊണ്ട് പൂർണ്ണമായും വിപരീതമാക്കുന്ന പ്രക്രിയയിരുന്നു. അഭിവ്യക്തി ഭട്ട നായകൻ അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. എന്നാൽ അതിലേയ്ക്ക് ഭട്ടനായകനെ ചുരുക്കിയെടുക്കുകയായിരുന്നു അഭിനവ ഗുപ്തൻ.

ഭട്ടനായകൻ ആത്മീയവാദപരമല്ലാത്ത സാംഖ്യ മതത്തിൽ നിന്ന് കൊണ്ട് വിശദീകരിച്ച കാര്യങ്ങളെ ശങ്കരാദ്വൈതത്തോട് ചാർച്ചയുള്ള കാശ്മീരശൈവ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ നിലപാടിൽ നിന്നു കൊണ്ട് വികലീകരിക്കുകയാണ് അഭിനവ ഗുപ്തൻ അഭിവ്യക്തിവാദത്തിലൂടെ ചെയ്തത്.

എന്താണ് അഭിവ്യക്തിവാദം?

ആത്മാവ് /ശരീരം എന്ന വിഭജനമാണ് അഭിനവഗുപ്തമതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന സകല്പം .ആത്മാവ് സർവ്വവ്യാപിയാണ് ,സ്വതേ ആനന്ദരൂപമാണ്. പരമാത്മാവ് ജീവാത്മാവ് ആകുന്നത് അഥവാ ശരീര ബദ്ധമാകുന്നത് സൂര്യൻ കണ്ണാടിച്ചില്ലിൽ പ്രതിഫലിക്കും പോലെയാണ്.കണ്ണാടിച്ചില്ലിലെ സൂര്യനാണ് ജീവാത്മാവ്. സൂര്യൻ പരമാത്മാവും.

ഓം പൂർണ്ണമദഃ പൂർണമിദം പൂർണ്ണാത് പൂർണ്ണമുദച്യതേ

പൂർണസ്യ പൂർണമാദായ പൂർണ്ണമേവാവശിഷ്യതെ

എന്ന ഉപനിഷത്ത് സൂക്തം ഇവർ ഇതിന് പറ്റിയ രീതിയിലാണ് വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത്.

പൂർണ്ണത്തിൽ നിന്നും പൂർണ്ണമുണ്ടാകുന്നു എന്ന് പറയുന്നത് ഈ അർത്ഥത്തിലാണ്. പരമാത്മാവിൽ നിന്നും ജീവാത്മാവുണ്ടായി, പ്രപഞ്ചം ഉണ്ടായി മനുഷ്യനുണ്ടായി എന്ന് പറയുമ്പോൾ കുഴച്ച മാവിൽ നിന്നും ഓരോ ഉരുള എടുത്ത് ചപ്പാത്തി ഉണ്ടാക്കുന്നു എന്നു പറയും പോലെയല്ല. എങ്കിൽ മാവ് തീർന്നു പോകുന്ന അവസ്ഥയുണ്ടാകും ഇവിടെ അങ്ങനെയല്ല.സൂര്യൻ പൂർണ്ണമാണ് കണ്ണാടിച്ചില്ലിലെ സൂര്യനും പൂർണ്ണമാണ്. സൂര്യൻ കണ്ണാടിച്ചില്ലാകുന്ന ശരീരത്തിൽ സൃഷ്ടി പ്രാപിക്കുന്നു. താൻ കണ്ണാടിച്ചില്ലല്ല ,ശരീരമാണ് എന്നറിയുമ്പോൾ മോക്ഷം നേടി സൂര്യനായി, പരമാത്മാവായി മാറുന്നു. കണ്ണാടിച്ചില്ലാണ് സൃഷ്ടിക്ക് കാരണം. കാമക്രോധ ലോഭങ്ങളെ നിർമ്മിക്കുന്ന സത്വര ജതമോഗുണങ്ങളാണ് മനുഷ്യ മനസ്സിന്റെ കാരണം. അവ അകന്നാൽ കണ്ണാടിച്ചില്ല് അകന്നാൽ ജീവാത്മാവ് പരമാത്മാവിൽ ലയിച്ച് ബ്രഹ്മാനന്ദം അനുഭവിക്കുന്നു.സർവ്വവ്യാപിയും സ്വതേ ആനന്ദദായകവുമായ ആത്മാവിനെ സത്വരജതമോഗുണങ്ങൾ മൂടിയിരിക്കുന്നത് കൊണ്ടാണ് നമ്മുക്ക് ആനന്ദമില്ലാത്തത്. റാന്തലിലെ ദീപനാളം കരിയും പൊടിയും നിറഞ്ഞ് വെളിച്ചം പുറത്ത് വരാത്ത അവസ്ഥ പോലെ. വായനയിൽ ആത്മാവിനെ ആവരണം ചെയ്തിരിക്കുന്ന തമസും രജസും അകലുകയും സാത്വിക ഗുണം വർദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. റാന്തൽ ഗ്ലാസ് തുടച്ച് വൃത്തിയാക്കും പോലെ. ഇതിനെ ആവരണ ഭംഗം എന്ന് അഭിനവ ഗുപ്തൻ വിളിക്കുന്നു. (27)ആത്മാവിന് ചുറ്റും തമസ്സ്, രജസ്, സത്വം എന്നീ ഗുണങ്ങളുടെ മൂന്ന് വലയങ്ങൾ സങ്കല്പിച്ചാൽ ഇതിൽ രജസിന്റെയും തമസിന്റെയും വലയങ്ങൾ ഇല്ലാതാകുന്ന ആ അർത്ഥത്തിലാണ് ആവരണഭംഗം എന്ന് പറയുന്നത്.

ദീപം സ്വയം പ്രകാശിക്കുകയും മറ്റുള്ള പദാർത്ഥങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പോലെ ,കരിയും പൊടിയും അകന്ന് ദീപം പ്രകാശിക്കും പോലെ ആത്മാവിന്റെ പ്രകാശം ഏറ്റ് സാത്വിക ഗുണത്തിലുള്ള സ്ഥായി ഭാവം പ്രകാശിക്കപ്പെടുന്നു. മുൻപേ ഉള്ള സ്ഥായി ഭാവം ആത്മാവിന്റെ പ്രകാശമേറ്റ് തിളങ്ങുന്നു. ഇതാണ് അഭിവ്യക്തി.

ബ്രഹ്മാനന്ദ സഹോദരം

ബ്രഹ്മാനന്ദ സഹോദരം ആണ് രസം എന്നതാണ് അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ മറ്റൊരു സങ്കല്പം. യോഗികളുടെ സമാധി അവസ്ഥ എന്നത് സത്വരജതമോഗുണങ്ങൾ അകലുന്ന അവസ്ഥയാണ് .അതിന്റെ ആനന്ദാവസ്ഥയാണ്.എന്നാൽ കാവ്യരസത്തിൽ സ്ഥായി ഭാവവും സത്വഗുണവുമുണ്ട് .അതിനാൽ ആസ്വാദനഅനുഭവം ബ്രഹ്മാനന്ദമല്ല. അതിന് സാദൃശ്യമുള്ള സഹോദരതുല്യമായ ഒന്നാണ്. അതു കൊണ്ട് ശാന്തം എന്ന രസം അഭിനവഗുപ്തൻ വിഭാവനം ചെയ്യുകയും എല്ലാ രസങ്ങളും ശാന്തം എന്ന രസത്തിൽ എത്തിച്ചേരുന്നതായി പറയുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭവഭൂതി കരുണമാണ് മൂലരസം എന്ന് പറഞ്ഞ പോലെ ശാന്തമാണ് ഏകരസമെന്ന് അഭിനവ ഗുപ്തൻ പറയുന്നു.അതു പോലെ 'സംവിദ് വിശാന്തി' എന്ന സങ്കല്പനവും അദ്ദേഹത്തിന്റേതായി ഉണ്ട് കാശ്മീരി ശൈവത്തിലെ സങ്കല്പമനുസരിച്ച് 'സംവിത്' എന്നാൽ അഹം ആണ്. ഇച്ഛവെടിഞ്ഞ് ആത്മാവിലുള്ള അഹത്തിലുള്ള വിലയനവും വിശ്രാന്തിയുമാണ് സംവിദ് വിശ്രാന്തി . അത് ആനന്ദമയമാണെന്ന് പറയുന്നു.പ്രവൃത്തിയുടെ അല്ല നിവൃത്തിയുടെ അവസ്ഥ.ഇച്ഛയില്ലാത്ത ഒരു തരം പ്രവർത്തനമേഖല. പ്രത്യേക സാമ്പത്തിക മേഖല എന്നും സ്വയം ഭരണ പ്രദേശമെന്നമൊക്കെ പറയുമ്പോലെയുള്ള അടഞ്ഞ വ്യവസ്ഥ. വിനിമയമായി ,പ്രക്രിയയായി നാട്യശാസ്ത്രകാരൻ വിശദീകരികരിച്ച കാവ്യാനുഭവം അഭിനവ ഗുപ്തനിൽ എത്തുമ്പോൾ ഇത്തരത്തിൽ ആത്മരതിയുടെ അനുഭവമായി മാറുന്നു.

വെള്ളായിയപ്പന്റെ ദുഃഖം സ്ഥലവും കാലവും മറന്ന് ശാന്തത്തിലേയ്ക്ക് മടങ്ങുന്ന അവസ്ഥ ഒ.വി.വിജയന്റ കഥയ്ക്കുണ്ട്. "വെയിലിന്റെ മുകൾത്തട്ടിൽ എവിടെ നിന്നോ ബലിക്കാക്കൾ അന്നം കൊത്താൻ ഇറങ്ങി വന്നു" ഇങ്ങനെ കഥ അവസാനിക്കുമ്പോൾ ,അനുഭവങ്ങളെ ആചാരങ്ങൾ കൊണ്ട് ആദേശം ചെയ്യുന്ന ഒരു ജീവിതവിമുക്ത ശാന്തി ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. ഭൂമിയുടെ അവകാശികളിലും ഒരു തരം ശാന്തി ഒടുക്കം ഉണ്ട് "ദൈവം തമ്പുരാൻസൃഷ്ടിയുടെ ദിവ്യ മുഹൂർത്തത്തിൽ കല്ലിച്ച കൊടുത്ത പുരാതനപുരാതനമായ അവകാശം ഓർക്കുക ജീവികളായ സർവ്വജീവികളും ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ മംഗളം ശുഭം" ഇങ്ങനെയാണല്ലോ ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ അവസാനിക്കുന്നത്.എന്നാൽ അത് സ്ഥലകാലത്തിൽ നിന്നും വിമുക്തി നേടി ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. അനുഭവങ്ങൾ ചരിത്രത്തിന്റെ വൈരുധ്യങ്ങളിലേയ്ക്കു തുറന്ന് വിടുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന ശാന്തിയാണ്.

കാളിദാസന്റെ, 'ഭാവസ്ഥിരാണി ജനനാന്തര സൗഹൃദാനി' എന്ന് പറയുന്ന ശ്ലോകം ഉദ്ധരിച്ച കൊണ്ടാണ് തന്റെ വാദത്തെ അഭിനവ ഗുപ്തൻ സമർത്ഥിക്കുന്നത്. (28)ദുഷന്തൻ അന്തഃപ്പുരത്തിലെ പാട്ടുകേട്ട് ദുഃഖിക്കുമ്പോൾ, ജന്മാന്തര സൗഹൃദങ്ങളുടെ സ്മരണകൾ ഉണരുന്നതാണ് തന്റെ ദുഃഖത്തിന് കാരണമെന്ന് ദുഷന്തൻ പറയുന്നതാണ് ശ്ലോകം. മുൻകൂട്ടി കണ്ടിട്ടില്ലാത്തതും നമ്മുടെ ഉള്ളിലുള്ളതുമായ ദുഃഖം ഇങ്ങനെ ഉണരും പോലെയാണ് രസാസ്വാദം എന്ന് അഭിവനവ ഗുപ്തൻ പറയുന്നു.ദുഷന്തൻ ശാപം കൊണ്ട് ശകുന്തളയെ മറന്നിരിക്കുമ്പോൾ ഉള്ള ശ്ലോകമാണിത്. അതു കൊണ്ട് തന്നെ പൂർവ്വജന്മ സാംസ്കാരിക ദുഃഖങ്ങൾക്കും കാരണമുണ്ട് എന്ന് പറയാനാണ് കാളിദാസൻ നാടകം എഴുതിയത് എന്ന് വരുന്നു. ക്ഷത്രിയ രാജാവായ തന്റെ മറവിയും? അനുഭവങ്ങളെയും അനുരാഗങ്ങളെയും മറവിയിലേക്ക് ചവിട്ടിത്താഴ്ത്തിയതെന്നും പൂർവ്വാനുഭവങ്ങളെയും സാംസ്കാരികാനുഭവങ്ങളെയും സ്ഥായിഭാവങ്ങളെയും ചരിത്രവത്കരിക്കുകയും സാധാരണീകരിക്കുകയും ചെയ്യുകയുമാണ് അനുഭവങ്ങളെ വീണ്ടെടുക്കാനുള്ള വഴിയെന്നും അതാണ് എഴുത്തുകാരന്റെ ദൗത്യമെന്നും കാളിദാസന് അറിയാമായിരുന്നു. പ്രണയാനുഭവത്തെ ശപിച്ച് മറവിയിലാക്കുന്ന ബ്രഹ്മണമതത്തിന്റെ നിലപാടിനെ പുറത്ത് കൊണ്ട് വരുമ്പോൾ ആണ് പൂർവജന്മ പുനർ സ്മൃതി എന്ന് കരുതുന്ന ദുഃഖത്തിന് കാരണമുണ്ടാകുന്നത്.സ്ഥായി

ഭാവത്തിന്റെ ചരിത്രരഹിതമായ അഭിവ്യക്തമാകലാണ് സാഹിത്യം എന്ന് പറയാൻ അഭിനവ ഗുപ്തൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഉദാഹരണം തന്നെയാണ് പൂർവ്വജന്മാനുഭവങ്ങളുടെ അഥവാ സ്ഥായി ഭാവങ്ങളുടെ ചരിത്രവത്കരണമാണ് സാഹിത്യമെന്ന് സ്ഥാപിക്കാൻ ഏറ്റവും ഉതകുന്നതും.

അനുഭവങ്ങളെ ചരിത്രപരവും വൈരുധ്യാത്മകവുമായ സാംസ്കാരിക വസ്തുവായി സമീപിക്കുന്ന നിലപാട് ഇന്ത്യൻ സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്ര ചിന്താ പാരമ്പര്യത്തിൽ ഉണ്ട് എന്നാണ് രസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഈ അന്വേഷണത്തിൽ നിന്നും മനസിലാകുന്നത്.

ഭരതമുനിയുടെ രസനിലപാടുകൾക്ക് പലകാലങ്ങളിൽ ഉണ്ടായ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ വ്യത്യസ്ത സിദ്ധാന്തങ്ങൾ തന്നെയാണ്

ആ സിദ്ധാന്തങ്ങളാകട്ടെ വ്യത്യസ്ത സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപാഠശാലകളുടെ സൃഷ്ടികളാണ്. പ്രത്യക്ഷ വാദികൾ, ബൗദ്ധ-ന്യായശാസ്ത്രവാദികൾ, സാംഖ്യമതക്കാർ, ശൈവാദ്വൈതികൾ തുടങ്ങിയവരുടെ തത്ത്വചിന്താ നിലപാടുകളിൽ നിന്നും രൂപം കൊണ്ടവയാണ് ഈ വ്യത്യസ്ത സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

ഈ തത്ത്വചിന്താ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ സംഘർഷങ്ങൾ സാംസ്കാരികാധീശത്വത്തിന് വേണ്ടിയുള്ള മത്സരങ്ങളായി മാറുന്നതും കാണാം. ആസ്തികേതരമായ ന്യായ-ബൗദ്ധ- സാംഖ്യചിന്താപദ്ധതികൾക്ക് മേലുള്ള സാംസ്കാരിക ആധിപത്യം കൃതികളിൽ പ്രകടമാകുന്നു. അവരുടെ കൃതികൾ പലതും നഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നും കാണുന്നു. മാത്രമല്ല അവ പലതും വിപരീതമായി അനുകരിക്കപ്പെടുന്നു എന്നും മനസിലാകുന്നു. ആസ്തികേതര പാരമ്പര്യത്തിൽപ്പെട്ടവരുടെ ചിന്തകൾ മറ്റുള്ളവരുടെ പൂർവ്വപക്ഷങ്ങളിൽ നിന്നും വികലീകൃത ആഖ്യാനങ്ങളിൽ നിന്നുമാണ് പലപ്പോഴും ലഭ്യമാകുന്നത്. ബൗദ്ധ-സാംഖ്യ - മീമാംസാ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ആത്മീയഅദ്വൈത ദർശനങ്ങളാൽ സ്വാംശീകരിക്കപ്പെടുന്ന ചരിത്ര സന്ദർഭങ്ങൾ കൂടിയാണത്.

കൃതിക്ക് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ഭൗതികവാദികളും വായനക്കാരന് പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ആത്മീയവാദികളും സംസ്കാരത്തെ വൈരുധ്യചരിത്രമായി കാണുന്നവരും വിവിധരസ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. ലൊല്ലടന്റെയും അഭിനവ ഗുപ്തന്റെയും നിലപാടുകൾ സവിശേഷ രീതിയിൽ പിൻപറ്റുകയാണ് മുതലാളിത്ത കാല വിമർശകർ. മതകാലം പോലെ മുതലാളിത്തവും മനുഷ്യന്റെ അധ്വാനത്തെയും ക്രിയയെയും രണ്ടാം കിടയാക്കുന്നു എന്ന സമാനതയാണ് ഇതിന് കാരണം. ആഹാരപദാർത്ഥമായ രസ നിർമ്മിതിയിലെ നിർമ്മാണ പ്രക്രിയയെ പരിഗണിക്കാതെയുള്ള സമീപനമാണ് ലൊല്ലടന്റെയും അഭിനവ ഗുപ്തന്റെയും. മുളക് പൊടി, മല്ലിപ്പൊടി ഇവയ്ക്കിടയിലെവിടെയോ രസത്തെ ലൊല്ലടൻ കാണുമ്പോൾ അഭിനവഗുപ്തന് മുളക് പൊടിയും മഞ്ഞൾപ്പൊടിയും മേശപ്പുറത്തിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ ഉള്ളിൽ രസം ഉണ്ടാകുന്നു. രസപ്പൊടി ഉപയോഗിച്ച് രസം ഉണ്ടാക്കാൻ മനുഷ്യന്റെ ഇച്ഛആവശ്യമില്ല എന്നാണല്ലോ രസപ്പൊടി കമ്പനിക്കാരുടെ പരസ്യം. രസ പ്രക്രിയയിൽ നിന്നും മനുഷ്യന്റെ ഇച്ഛയെ ഒഴിവാക്കുകയായിരുന്നു ലൊല്ലടനും അഭിനവ ഗുപ്തനും. .അതു കൊണ്ടാണ് ലൊല്ലടനും അഭിനവഗുപ്തനും പല രൂപത്തിൽ മുതലാളിത്തകാലത്ത് ഉയർത്തെഴുന്നേൽക്കുന്നത്. പാഠങ്ങൾക്കും അഥവാ കൃതിക്കും എഴുത്തിനും പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ദറിദ വായനക്കാരന് മാത്രം പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്ന ബാർത്ത് ഒക്കെ ലൊല്ലടനെയും അഭിനവഗുപ്തനെയും ഓർമ്മിപ്പിക്കും. ഭൗതികവാദികളായാലും ആത്മീയ വാദികളായാലും. കർതൃത്വത്തിന്റെ അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥായി ഭാവത്തിന്റെ പരിവർത്തനത്തെയും അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രത്തെയും പരിഗണിക്കാത്തതിനാലാണ് ഈ സമാനതകൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. ബൗദ്ധന്യായ പാരമ്പര്യങ്ങളിലും മാർക്സിസ്റ്റ് സാംസ്കാരിക വിമർശകരിലും അനുഭവങ്ങളുടെ വൈരുധ്യാത്മക

ചരിത്ര നിർമ്മിതി കാണാം. ഭാരതീയ സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രത്തിലെ ബൗദ്ധന്യായ സാംഖ്യ നിലപാടുകൾ അതായത് ശങ്കുകന്റെയും ഭട്ടനായകന്റെയും നിലപാടുകളുടെ ചരിത്രപരമായ വികാസത്തിൽ നിന്നും മാത്രമേ സാംസ്കാരികപഠനത്തിന് വേണ്ടിയുള്ള ഇന്ത്യൻ സൗന്ദര്യശാസ്ത്ര സിദ്ധാന്തങ്ങൾ ഉണ്ടാകൂ.

പ്രഭവസൂചിക

മലയാളം

അച്യുതനുണ്ണി ചാത്തനാത്ത്,ഡോ ഭാരതീയ സാഹിത്യ ദർശനം ,വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, ശുകപുരം, 2005

അച്യുതനുണ്ണി ചാത്തനാത്ത്,ഡോ., (വിവ.), ആനന്ദവർദ്ധനന്റെ ധ്വന്യാ ലോകം അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ ലോചനം, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, 2019

അനന്തനാരായണശാസ്ത്രികൾ,എസ്.,പുതുക്കോട്ടൂ, (വിവ.)സാംഖ്യകാരിക,ദേശമംഗലം പ്രസ്, 1910

അരിസ്റ്റോട്ടിൽ, ഡോ.എൻ രാമൻ നായർ (വിവ.) അരി സ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കാവ്യ ശാസ്ത്രം, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം 1972

കൃഷ്ണൻ നായർ, പൂജപ്പുര, ഡോ. 'രസകൗമുദി', മാരുതി പ്രകാശൻ, തിരുവനന്തപുരം പു. 64

കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ, സാഹിത്യ സല്ലാപം, മാരാർ സാഹിത്യ പ്രകാശം, കോഴിക്കോട് 1951

നാരായണപ്പിഷാരടി, കെ പി., (വിവ.) ഭരതമുനിയുടെ നാട്യശാസ്ത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ 1971

നൗഷാദ് എസ്, ഡി.വി.അനിൽകുമാർ(എഡി.) പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യ സിദ്ധാന്തം - ആധാര രചനകളുടെ പരിഭാഷയും പഠനവും വാല്യം - 1 രചയിതാവ്, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം 2015

പ്ലേറ്റോ, ഡോ.ഡി.രാജേന്ദ്രൻ (വിവ.) ദി റിപ്പബ്ലിക്, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ 2014

മുഹമ്മദ് ബഷീർ,വൈക്കം, 'ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ ', ബഷീർ സമ്പൂർണ്ണ കൃതികൾ രണ്ടാം വാല്യം, 2001

വേദ ബന്ധു, രസഭാരതി കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി തൃശ്ശൂർ 1985
വേദ ബന്ധു, അഭിനവ ഗുപ്തന്റെ രസ സിദ്ധാന്തം കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് തിരുവനന്തപുരം 1986
വിജയൻ,ഒ.വി.,കടൽത്തീരത്ത്, ഡിസി ബുക്സ്, 1997
ശ്രീമാൻ നമ്പൂതിരി, ഡി.(വിവ.) ഉപനിഷത് സർവ്വസ്വം സമ്പൂർണ്ണ മൂലവും പരിഭാഷയും, സമ്രാട്ട് പബ്ളിഷേർസ്, തൃശ്ശൂർ
ഷൂബ കെ എസ്, ആഗോളീകരണ കാലത്തെ കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ, എം എൻ വിജയൻ സാംസ്കാരിക വേദി 2011
ഷൂബകെ എസ്, രസധ്വനി സിദ്ധാന്തം ഉപേക്ഷിക്കുക പാഠം ബുക്സ് 2003
English

Eliot, T.S, "Hamlet and His Problems." The Sacred Wood, New York, Alfred A. Knopf.1921, Bartleby.com.1996

Raymond Williams, Analysis of Culture, John Storey (ed.) Culture Theory and Popular Culture, The University of Georgia Press, 1998

Raghavan V,The Number of Rasas ,The Adyar Library, Adyar, 1940

Vincent B. Leitch, (ed)The Norton Anthology of Theory and Criticism,
W. W. Norton &Company, New York, London