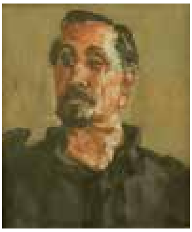


കെ.സി.എസ്. പണിക്കർ കേരളീയതയും ആധുനികതാവിമർശവും

ഡോ. സുനിൽ പി. ഇളയിടം
അസ്സോസ്സിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ, ശ്രീ ശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃതസർവ്വകലാശാല, കാലടി.

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ മലയാളഭാവനയുടെ ചരിത്രത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ കടലിരമ്പങ്ങളിലൊന്നായിരുന്നു ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനം (Modernism). നവോത്ഥാനത്തിന്റെയും പുരോഗമനസാഹിത്യത്തിന്റെയും ചക്രവാതങ്ങൾക്കുശേഷം മലയാളഭാവനയെ അടിമുടി പിടിച്ചുലച്ചത് ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനമാണ്. ലോകത്തെയും ജീവിതത്തെയും നോക്കിക്കാണാൻ അത് കേരളീയർക്ക് പുതിയ കണ്ണുകൾ നല്കി. 1960-കൾക്കുശേഷമുള്ള മൂന്നുപതിറ്റാണ്ടോളം നമ്മുടെ ഭാവനയിലെ ഏറ്റവും പ്രബലമായ കാഴ്ചവട്ടവും അതുതന്നെയായിരുന്നു.

ഇത്രമേൽ പ്രബലമായിരുന്നിട്ടും ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തെയും അതിന്റെ അനുഭൂതിപ്രപഞ്ചത്തെയും ചരിത്രപരമായി സ്ഥാനനിർണ്ണയം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഏറെയൊന്നും നടന്നിട്ടില്ല എന്നതാണ് വാസ്തവം. ആധുനികതാവാദകലയെക്കുറിച്ചും സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചും മലയാളത്തിൽ എണ്ണമറ്റ പഠനങ്ങൾ ഉണ്ടായെങ്കിലും അവ മേൽപറഞ്ഞതിൽനിന്ന് തീർത്തും വ്യത്യസ്തമായ രണ്ടുവഴികളിലൂടെയാണ് സഞ്ചരിച്ചത്. ഒരുഭാഗത്ത് ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാനുഭവങ്ങളെ ചരിത്രനിരപേക്ഷവും അതിഭൗതികവുമായി വിശദീകരിക്കുന്ന പഠനങ്ങളുടെ കുത്തൊഴുക്കുതന്നെ ഉണ്ടായി. ആധുനികതാ പ്രസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മലയാളത്തിലെ മുഖ്യധാരാ സങ്കല്പങ്ങളെ നിർണ്ണയിച്ചതും ഈ വിശദീകരണങ്ങളാണ്. മറുഭാഗത്താകട്ടെ

ആധുനികകലയെയപ്പാടെ ബൂർഷ്വാ അരാജകത്വമായും മുതലാളിത്ത ജീർണ്ണതയായും ജീവിതനിഷേധമായുമെല്ലാം വിലയിരുത്തുന്ന ഒരു എതിർവീക്ഷണവും വികസിച്ചുവന്നു. ഇതിനിടയിൽ ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ചരിത്രപരമായ ഉള്ളടക്കമോ അതിലെ ആന്തരിക വൈരുദ്ധ്യങ്ങളോ കാര്യമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടില്ല. അതിനുപകരം ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനകലയിലെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഘടകത്തെ മുൻനിർത്തി ആ പ്രസ്ഥാനത്തെയപ്പാടെ ഏകമുഖമായി സംഗ്രഹിക്കാനാണ് മേൽപറഞ്ഞ ഇരുസമീപനങ്ങളും ശ്രമിച്ചത്. അതുകൊണ്ടു പരസ്പരവിരുദ്ധമായ വീക്ഷണങ്ങൾ വച്ചുപുലർത്തുമ്പോൾതന്നെ, അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രമൂല്യത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യാത്ത സമീപനങ്ങളായി അവ അവശേഷിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഈ രണ്ടു സമീപനങ്ങളിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി, ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തെയും അത് ജന്മം നല്കിയ അനുഭൂതി ലോകത്തെയും ചരിത്രപരമായി നോക്കിക്കാണാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ 1980-കൾക്കുശേഷം മലയാളത്തിൽ കുറച്ചൊക്കെ നടക്കുകയുണ്ടായി. മാർക്സിസ്റ്റ് കലാവിമർശനത്തിന്റെ ആശയാവലികൾ വലിയതോതിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടും, അപ്പോൾതന്നെ പലപ്പോഴും അതിൽ മേൽക്കൈ നേടിയ പ്രതിഫലനവാദത്തിന് അടിപ്പെടാതെയും അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രപരതയെ വിശദീകരിക്കാനുള്ള ശ്രമമായിരുന്നു അത്. നമ്മുടെ കലാവിചാരമേഖലയിൽ ഈ സമീപനത്തിന് നിർണ്ണായകമായ മേൽക്കൈ ലഭിച്ചു എന്നു പറഞ്ഞുകൂടെങ്കിലും കഴിഞ്ഞ കാൽനൂറ്റാണ്ടിനിടയിൽ അത് അപ്രധാനമല്ലാത്ത ഒരു സ്ഥാനം നേടിയെടുത്തിട്ടുണ്ട്. പ്രമേയപ്രത്യക്ഷങ്ങൾക്കപ്പുറത്ത് അനുഭൂതിയിലും രൂപത്തിലും നിലീനമായിരിക്കുന്ന ചരിത്രബന്ധങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കാനും അതുവഴി കലാവസ്തുവിന്റെയും സൗന്ദര്യാനുഭവത്തിന്റെയും സൂക്ഷ്മയാഥാർത്ഥ്യത്തെ വിശദീകരിക്കാനുമാണ് ഈ വിമർശനരീതി ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നത്.

ഇത്തരമൊരു നിലപാടിനെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയുടെ ചരിത്രത്തിൽ ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഉയർന്ന പ്രതിനിധികളിലൊരാളായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന കെ.സി.എസ്സ്. പണിക്കരുടെ മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം (Life of Malabar Peasant-1957) എന്ന ചിത്രത്തെ വിശകലനം ചെയ്യാനാണ് ഈ പ്രബന്ധം ശ്രമിക്കുന്നത്. പ്രമുഖ മാർക്സിസ്റ്റ് ചിന്തകനും സംസ്കാരപഠിതാവുമായ ഫ്രെഡറിക്

ജയിംസൺ -ന്റെ രാഷ്ട്രീയ അബോധം'[1] (Political Unconscious) എന്ന പരികല്പനയെ മുൻനിർത്തിയാണ് ഈ പഠനം സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. കേരളീയത എന്ന ആശയവും അതിനെ മുൻനിർത്തുന്ന അനുഭൂതിയും ഏതുതരം ചരിതബന്ധമായാണ് കെ.സി.എസിന്റെ ചിത്രത്തിൽ ഇടംപിടിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന പരിശോധനയാണ് ഇവിടെ മുതിരുന്നത്. അരനൂറ്റാണ്ടിലധികം വരുന്ന കാലത്തിന്റെ അകലമുണ്ട് ഇപ്പോൾ ആ ചിത്രത്തിലേയ്ക്ക്. കലയും കാലവും ഒരുപാട് മാറിപ്പോയിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും ആ രചനയിലേക്ക് കടന്നു ചെന്നാൽ ഇപ്പോഴും തെളിഞ്ഞുകിട്ടാവുന്ന ചില കാഴ്ചകളുണ്ട്. പണിക്കരുടെ കലയെക്കുറിച്ച് എന്നതുപോലെ ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെക്കുറിച്ചും.

കെ.സി.എസ് പണിക്കരും ആധുനികതാവാദവും

1936-ൽ കെ.സി.എസ്. പണിക്കർ മദ്രാസ് സ്കൂൾ ഓഫ് ആർട്സിലെ വിദ്യാർത്ഥിയായി എത്തിച്ചേരുമ്പോൾ കോളനിവിരുദ്ധവും

1 പ്രമുഖ അമേരിക്കൻ സൈദ്ധാന്തികനായ ഫ്രെഡറിക് ജയിംസൺ ആവിഷ്കരിച്ച 'രാഷ്ട്രീയ അബോധം' (Political Unconscious) എന്ന സങ്കല്പനമാണ് ഈ പഠനത്തിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ആഖ്യാനങ്ങളുടെ അബോധത്തിൽ, അതിന്റെ ഘടനയെയും ആഖ്യാനം ലക്ഷ്യമാക്കുന്ന അനുഭൂതിപ്രപഞ്ചത്തെയും നിർണ്ണയിച്ചുകൊണ്ടു വർത്തിക്കുന്ന ചരിത്രബന്ധങ്ങളുടെ ശൃംഖലയെയാണ് 'രാഷ്ട്രീയാബോധം' എന്ന് ജയിംസൺ വിവരിക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയചരിത്രം (political history), സാമൂഹ്യചരിത്രം (social history), ചരിത്രം (History) എന്നിങ്ങനെ മൂന്നുതലങ്ങളിലായി ഓരോ ആഖ്യാനവും ഈ ബന്ധങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതായി ജയിംസൺ കരുതുന്നു. ചരിത്രത്തിന്റെ ഈ അടരുകൾ പാഠത്തിൽനിന്ന് നിർദ്ധാരണം ചെയ്തെടുക്കുന്നതിന് ഉതകുന്ന ഒരു വിശകലനരീതിയും അദ്ദേഹം ആവിഷ്കരിച്ചു. ഇതിന് പാഠത്തിൽനിന്ന് മൂന്നുഘടകങ്ങളെ കണ്ടെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. 'യഥാർത്ഥസാമൂഹ്യവൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ ഭാവനാത്മക പരിഹാരം എന്നനിലയിൽ ആഖ്യാനത്തിന് കൈവരുന്ന പ്രതീകാത്മക വൃത്തി' (symbolic act) എന്ന പദവി, 'വ്യത്യസ്ത സാമൂഹ്യവർഗ്ഗങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്ന, അടിസ്ഥാനതലത്തിൽ ശത്രുതാപരവും സംഘടിതവുമായ വ്യവഹാരങ്ങളുടെ സുഗ്രാഹ്യമായ പ്രാഥമികഘടകം' എന്ന നിലയിൽ പാഠത്തിൽ സന്നിഹിതമായിരിക്കുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രഏകകം (ideologeme), 'ഉല്പാദനരീതികളുടെ അടയാളങ്ങളോ പൂർവ്വദർശനങ്ങളോ ആയ വ്യത്യസ്ത ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകളുടെ സഹവർത്തനത്തിലൂടെ സംപ്രേഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന പ്രതീകാത്മക സന്ദേശങ്ങൾ' പാഠത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന രൂപത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രം (Ideology of form) എന്നിവയാണവ. ഈ മൂന്ന് അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ പാഠത്തിൽനിന്ന് നിർദ്ധാരണം ചെയ്തെടുക്കുക എന്നതാണ് ഈ പഠനം പിൻപറ്റുന്ന രീതിശാസ്ത്രം,

തദ്ദേശീയവുമായ താല്പര്യങ്ങളാൽ നിർണ്ണയിക്കപ്പെട്ട സൗന്ദര്യസങ്കല്പ മാണ് ചിത്രകലാരംഗത്ത് പ്രബലമായിരുന്നത്. മദ്രാസ് സ്കൂൾ ഓഫ് ആർട്സിന്റെ പ്രിൻസിപ്പലായി അന്ന് പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നത് പ്രശസ്ത ശില്പിയായിരുന്ന ദേവിപ്രസാദ് റോയ് ചൗധരിയാണ്. സ്വന്തം രചനാ പദ്ധതിയിൽ റോഡിൻന്റെയും മറ്റും സ്വാധീനം നിലനിർത്തിയിരുന്ന റോയ് ചൗധരി രാം കിങ്കറെപ്പോലെ തദ്ദേശീയതയുമായി ഗാഢമായ ബന്ധം പുലർത്തിയ ഒരാളല്ല. അതേസമയംതന്നെ ദേശീയപ്രസ്ഥാന ത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങളുമായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാവന ഒത്തിണക്കം നേ ടിയിരുന്നു. ലോകകലയിൽ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പരിവർത്തന ങ്ങളോട് നിരന്തരം സംവദിക്കാനും അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. പില്ക്കാല ത്ത് മദ്രാസ് സ്കൂൾ' എന്നറിയപ്പെട്ട കലാസമീപനത്തിന് രൂപം നല്കുന്ന തിൽ റോയ് ചൗധരിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടും നേതൃത്വവും വലിയ പങ്കുവഹിച്ചു.

ബംഗാൾ സ്കൂൾ പാരമ്പര്യത്തെ പിന്തുടർന്നുകൊണ്ട് പാശ്ചാത്യ ആധു നികതയെ സംശയിക്കുകയും ചോദ്യംചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്ന പ്രവണതയാ ണ് മദ്രാസ് സ്കൂളും പുലർത്തിയത്. 1940-കൾ ഇന്ത്യയുടെ ആധുനികതാ വാദകല കൂടുതൽ കൂടുതലായി പാശ്ചാത്യസമ്പ്രദായങ്ങളോട് അടുക്കുന്ന കാലഘട്ടമാണ്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പ്രാദേശികമായ സ്വത്വസംസ്ഥാപ നത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ വഹിക്കുന്ന ചിത്രകലാപ്രസ്ഥാനമായി മദ്രാസ് സ്കൂൾ വളർന്നുവന്നു. ജാമിനി റോയിയും രാംകിങ്കർ വെയ്ജും ബിനോദ് ബിഹാരി മുഖർജി യും മറ്റും അവതരിപ്പിച്ച, ദേശീയാധുനികം (national modern) എന്ന് വിശദീകരി ക്കപ്പെടുന്ന, സ്വത്വബോധത്തിന്റെ പുതി യൊരു പ്രകാശനമായിരുന്നു മദ്രാസ് സ്കൂൾ രചനകൾ. കെ.സി.എസ്. പണിക്കർ, കെ. മാധവമേനോൻ, എം.വി. ദേവൻ, ടി.കെ. പത്മിനി, തൃക്കിടീരി വാസുദേവൻനമ്പൂതിരി, കെ.എം. വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരി എന്നിങ്ങനെ കേരളത്തിൽ നിന്നുള്ള ഒട്ടുവളരെ കലാകാരന്മാർ ഇക്കാ ലത്ത് മദ്രാസ് ഫൈനാർട്സ് സ്കൂളിലെത്തി. ഇവരോടൊപ്പം സാനന്ദരാ ജ്, ആദിമൂലം, റെഡ്ഡപ്പനായിഡു, അക്കിത്തം നാരായണൻ എന്നിങ്ങനെ മദ്രാസ് സ്കൂളിന്റെ പ്രതിനിധികളായി പരിഗണിക്കാവുന്ന ഒട്ടേറെപ്പേർ വേറെയുമുണ്ട്. ഇവരിലൂടെ ഇന്ത്യയിലെ ആധുനികതാവാദകലയിലെ പ്രാമാണികവിഭാഗങ്ങളിലൊന്നായിത്തീരാൻ മദ്രാസ് സ്കൂളിന് കഴിഞ്ഞു. പരമ്പരാഗതമായ ഇന്ത്യൻ രചനാസമ്പ്രദായങ്ങളിൽ രേഖയ്ക്കുള്ള പ്രാധാ ന്യം വീണ്ടെടുത്തു എന്നത് മദ്രാസ് സ്കൂളിന്റെ മുഖ്യ സംഭാവനയായി വിജ യകുമാർമേനോൻ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. വസ്തുവിന്റെ പിണ്ഡവും വ്യാപ്ത വും (mass and volume) വസ്തുവിന്റെ ആകൃതിയുടെ ബാഹ്യരേഖ (contour) യിലേക്ക് പകരുന്ന പ്രക്രിയ ഇവിടെ പുനരുജ്ജീവിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതായി

അദ്ദേഹം പറയുന്നു. വസ്തുവിനെ രേഖയിലാവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ, സ്വാഭാവികപ്രകൃതിയേക്കാൾ പ്രാധാന്യം രേഖയിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുപ്രകൃതിക്ക് കൈവരും. രേഖ എപ്പോഴും ഒരു അമൂർത്തത നിലനിർത്തുന്നു. രേഖ പ്രകൃതിയിലുള്ളതല്ല. അത് വസ്തുപ്രകൃതിയുടെ സ്വാഭാവികാംശമല്ല. ഈ രേഖാരൂപത്തിന് പ്രാധാന്യം നല്കിക്കൊണ്ട് അമൂർത്തതയുടെ ലോകത്തെ വസ്തുലോകവുമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്ന രചനാസമ്പ്രദായമാണ് മദ്രാസ് സ്കൂളിന്റെ മുഖ്യസംഭാവന. അതുകൊണ്ട് പാശ്ചാത്യകലയുടെ അമൂർത്തതയോടും ഒപ്പം തന്നെ വസ്തുപ്രകൃതിയുടെ സ്വാഭാവികതയോടും ബന്ധംപുലർത്തുന്ന രചനകളായി അവ മാറിത്തീർന്നു. ഇതിലൂടെ അമൂർത്തതയ്ക്ക് തദ്ദേശീയമാനവും പ്രകൃതവുംനല്കുന്ന പുതിയൊരു ചിത്രഭാഷയ്ക്കു ജന്മംനല്കാനും മദ്രാസ് സ്കൂളിനു കഴിഞ്ഞു.

കെ.സി.എസ്. പണിക്കരുടെ രചനാജീവിതത്തിന്റെ ആദ്യഘട്ടം ഇത്തരത്തിൽ രേഖാപ്രധാനമായ രൂപനിർമ്മിതിയുടേതല്ല. 1936- ൽ മദ്രാസിൽ എത്തിപ്പെട്ട വേളയിലും തുടർന്നിങ്ങോട്ട് ഒരു പതിറ്റാണ്ടോളം വരുന്ന കാലയളവിലും ജലച്ചായത്തിന്റെ സുതാര്യത ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന കേരളീയ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളാണ് പണിക്കർ രചിച്ചത്.[2] കേരളീയ ഗ്രാമങ്ങളിലെ തെളിഞ്ഞ തോടുകളും തോപ്പുകളും ഉമ്മറമുറ്റങ്ങളും നീർച്ചാലുകളും പുഴകളും മലകളും എല്ലാം പണിക്കരുടെ ഇക്കാലത്തെ രചനകളിൽ ജലച്ചായത്തിന്റെ സുതാര്യതയിൽ മിന്നിത്തിളങ്ങി.

ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളിൽനിന്ന് മനുഷ്യരൂപങ്ങൾ കേന്ദ്രമായിവരുന്ന രചനകളിലേക്ക് പണിക്കർ വഴിതിരിയുന്നത് 1950-കളോടെയാണ്. 50-കളുടെ ആദ്യഘട്ടത്തിൽ പ്രതിബദ്ധതാപരമായ ചുരുക്കം ചില രചനകൾ (Blessed are the Peace Makers-1951) പണിക്കർ നടത്തുന്നുണ്ട്. പിന്നാലെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലയിൽ മൗലികമായ ഒരു പരിവർത്തനം അരങ്ങേറി. ഊർജസ്വലമായ തദ്ദേശീയപാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നു കൈവരുന്ന പ്രചോദനത്താൽ മാത്രമേ പുതിയ

2 “I began to draw the pictures of villages and coconut groves which I had been familier with, in my village in Kerala. Canals used to make me highly emotional. Andny eyes used at such times to fill with tears” (Panicker K CS 2000:9)

ലോകത്തിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ പരിഹരിക്കാനാവൂ എന്ന കണ്ടെത്തൽ പണിക്കരുടെ കലാസങ്കല്പത്തിൽ നിർണ്ണായകമായ പരിവർത്തനം ഉള വാക്കി. തനിക്ക് എല്ലാം പുതുതായി ആരംഭിക്കേണ്ടിവന്നു എന്നാണ് കെ.സി.എസ്. ഇതേക്കുറിച്ച് പറയുന്നത്. അതോടെ രൂപനിർമ്മിതി യുടെ തലത്തിൽ പുതിയ അന്വേഷണങ്ങൾക്ക് അദ്ദേഹം തയ്യാറായി. ഇക്കാലത്തെ ചിത്രങ്ങളിൽ തെളിയുന്ന മനുഷ്യരൂപങ്ങൾ സ്വാഭാവിക മനുഷ്യാകൃതിയിൽനിന്നു നിർദ്ധാരണം ചെയ്തെടുത്തവയാണ്. അമ്മയും കുഞ്ഞും (1954), പാപിനി (1956), മലബാർ കർഷകന്റെജീവിതം (1957), ചു വപ്പുനിറമുള്ള മുറി (1960) തുടങ്ങിയ രചനകളിലൊക്കെ ഇതു പ്രകടമാണ്. ഈ കാലയളവിലും ഭൂഭാഗങ്ങൾ പണിക്കർ ചിത്രങ്ങളിൽ, കുറഞ്ഞൊാര ളവിലാണെങ്കിലും, കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ അവ ശൈലീപരമായി സംസ്കരിക്കപ്പെട്ട രൂപത്തിലുള്ളവയാണ്. 1953-63 കാലയളവിൽ വാൻ ഗോഗിന്റെയും അജന്താചിത്രങ്ങളുടെയും സ്വാധീനത്തിന് ഒരുപോലെ കീഴ്പെട്ടുകൊണ്ടാണ് താൻ രചനയിലേർപ്പെട്ടതെന്ന് അദ്ദേഹം പറയു ന്നുണ്ട്. ശൈലീവല്ക്കരണത്തെയും വികാരതീക്ഷ്ണതയെയും ആത്മാനുഭൂതി യെയും ഇണക്കിനിർത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഇക്കാ ലത്തെ രചനകൾ. ഇതിനു പിന്നാലെ വരുന്ന കാലയളവിൽ അമൂർത്ത തയുടെ ദൃശ്യഭാഷയിലേയ്ക്ക് പണിക്കർ കൂടുതൽ കൂടുതൽ അടുക്കുന്നതു കാണാം. ഏറെ പ്രസിദ്ധിനേടിയ 'വാക്കുകളും പ്രതീകങ്ങളും' എന്ന പര മ്പരയിലെത്തിച്ചേരുമ്പോൾ ഇത് ഒട്ടൊക്കെ പൂർണ്ണമാവുന്നു.[3] പ്രാദേശി കമായ സ്വത്വാന്വേഷണത്തിന്റെ അടയാളമെന്നനിലയിൽ കേരളീയ പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങൾക്കുപകരം മലയാളലിപികൾ ചിത്രത്തിൽ വന്നു നിറ ഞ്ഞുതുടങ്ങി. ഈ പരമ്പരയുടെ തുടക്കത്തിൽ, ഒരു പരീക്ഷണരചനപോ ലെ കെ.സി.എസ്. വരച്ച പഴം വില്പനക്കാരൻ എന്ന രചനയിൽ ഇം ഗ്ലീഷ് അക്ഷരങ്ങളാണ് അദ്ദേഹം ഉപയോഗിച്ചത്. എന്നാൽ തുടർന്നി ങ്ങോട്ട് മലയാളത്തിലെ കൂട്ടെഴുത്ത് ആ സ്ഥാനം പൂർണ്ണമായും ഏറ്റെടു ത്തു. ഒരു ജനതയുടെ സ്വത്വസംസ്ഥാപനത്തിന്റെ പ്രാഥമികോപാധി എന്നനിലയിലാണ് ഭാഷയെ താൻ ചിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന തെന്ന് പണിക്കർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ആ നിലയിൽ നോക്കിയാൽ

3 ഇന്ത്യൻ ചിത്രകാരന്മാരിൽ ജാമിനിറോയ് ചെലുത്തിയ വിനാശകരവും വ്യാപകവുമായ സ്വാധീനത്തിന്റെ തെളിവായാണ് പണിക്കരുടെ അവ സാനഘട്ടചിത്രങ്ങളിൽ തെളിയുന്ന താളബദ്ധമായ ചുരുളുകളെ കെ ജി സുബ്രഹ്മണ്യൻ വിലയിരുത്തുന്നത്. ഇതിനായി തന്റെ സ്വാഭാവികമായ ഐന്ദ്രിയബിംബങ്ങളെ പണിക്കർ ദുർബ്ബലപ്പെടുത്തിയെന്നും എന്നാൽ അതിനുപകരം മറ്റൊന്ന് അദ്ദേഹത്തിന് ലഭിക്കാതെ പോയെന്നും കെ ജി എസ് പറയുന്നു (Subrahmanan 1987:35-6).

കേരളീയ ഭൂഭാഗദൃശ്യങ്ങളിൽ തുടങ്ങുന്ന, പ്രാദേശികതയുടെ വേരുകൾ തേടിയുള്ള, സഞ്ചാരത്തിന്റെ പുതിയൊരു ഘട്ടത്തെയാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതെന്നു കാണാം. അപ്പോൾത്തന്നെ സാർവ്വദേശീയതലത്തിൽ ചിത്രകലയിൽ വികസിച്ചുവന്ന ആധുനികതാവാദ പ്രവണതകളുമായി കൂടുതൽ കൂടുതൽ അടുക്കാൻ ഇവ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്[4]. പൗരസ്ത്യവാദവ്യവഹാരം ജന്മംനല്കിയ ആശയാവലികളെ വലിയൊരളവോളം ഏറ്റെടുത്തുകൊണ്ടാണ് പണിക്കരുടെ കല ആധുനികതാവാദവുമായി സംവാദാത്മകബന്ധം പുലർത്തിയത്. പണിക്കരുടെ കലയിലെ തദ്ദേശീയത, ഒട്ടുമിക്കവാറും, പൗരസ്ത്യവാദത്തിന്റെ ഉത്പന്നമാണ്. "ദർശനത്തിനും ശ്രവണത്തിനും വിഷയമായവയിലാണ്, അനുഭൂതിക്കും അലൗകികപ്രത്യക്ഷത്തിനും ഗോചരമായവയിലല്ല, യൂറോപ്യൻ കല വിശ്വാസമർപ്പിച്ചതെ"ന്നും "അങ്ങേയറ്റത്തോളം സാധാരണീകൃതമായ ഒരാദർശത്തിൽ സാർവ്വലൗകികമായ 'വൈയക്തികത്വ'ത്തെ ഉയർത്തി ലയിപ്പിക്കാനാണ് പൗരസ്ത്യശില്പി എക്കാലത്തും പ്രയത്നിച്ചുപോന്നത്" എന്നും നടരാജവിഗ്രഹം "ശാശ്വതമനുഷ്യനെന്ന സങ്കല്പത്തിന് ഉടൽ നല്കപ്പെട്ടതാണെന്നും" മറ്റുമുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ (ആർ. നന്ദകുമാർ ഉദ്ധരിക്കുന്നത് 1983: 394-95) പൗരസ്ത്യവാദപരമായ ആശയാവലികളെ ആധുനികതാവാദകലയുമായി ഇണക്കിനിർത്താനുള്ള ശ്രമങ്ങളാണ്. സാർവ്വദേശീയതയും പ്രാദേശികതയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷാത്മക ബന്ധമായി രൂപപ്പെട്ടുവന്ന ഇന്ത്യൻ ആധുനികതാവാദകലയുടെ അടിസ്ഥാനതത്ത്വം ഇവിടെയും സജീവമായി തുടരുന്നു എന്നർത്ഥം.

കെ.സി.എസിന്റെ രചനാജീവിതത്തിന്റെ മദ്ധ്യഘട്ടത്തിലാണ് 'മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം' എന്ന ചിത്രം ഉൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. സാമൂഹ്യപരിവർത്തനങ്ങളുടെ സൂചനകൾ നിറഞ്ഞ കെ.സി.എസിന്റെ

4 ഈ ശ്രമങ്ങൾ ഏകമുഖമായി സ്വാഗതം ചെയ്യപ്പെട്ടുകമാത്രമല്ല ഉണ്ടായത്. കേവലമായ അലങ്കരണത്തിന്റെ കലയായി പണിക്കരുടെ രചനകൾ മാറിപ്പോയെന്ന വിമർശനം ഇതേക്കുറിച്ച് ഉയർന്നിട്ടുണ്ട്. കെ ജി സുബ്രഹ്മണ്യൻ എഴുതുന്നു: "At first his painting featured voluptoushuman forms in ramble line, which metamorphosed slowly into wriggling foetal spectres and later uncoiled into rhythamic lines and squiggles, many in stages from a writhing human landscape into a microbial street of linear romanticism. They became less agitated and more quiescent and at their best rolled out an intriguing carpet of colour fields and calligraphic texture, with a distant visual reference to our oldmanuscriptscrolls" (Subrahmamian2000:10).

അപൂർവ്വം ചിത്രങ്ങളിലൊന്നായി ഇത് വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. മില്ലെയും വാൻഗോഗും പോലുള്ളവരുടെ കർഷകചിത്രങ്ങളിൽനിന്നുള്ള സ്വാധീനത്തിന്റെ ഫലമെന്നും ഇത് വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ആധുനികകേരള ചരിത്രത്തിലെ പരിവർത്തനദശകളിലൊന്നിൽ വരയ്ക്കപ്പെട്ടതും, കെ.സി. എസ്.സിന്റെ രചനാജീവിതത്തെയെന്നപോലെ ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ഇന്ത്യൻസന്ദർഭത്തിന്റെ ഒരു സവിശേഷഘട്ടത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതുമായ രചനയാണിത്. ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ദേശീയ സാർവ്വദേശീയ പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളുമായി മലയാളഭാവന നടത്തിയ സംവാദത്തിന്റെ പ്രകാശനങ്ങളിലൊന്ന്.

മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം : പ്രതീകവൃത്തി

കെ.സി.എസ്.പണിക്കരുടെ മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം (Life of Malabar Peasant'-1957) എന്നചിത്രം പ്രമേയതലത്തിൽ രാഷ്ട്രീയസൂചനകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒന്നല്ല. അതേസമയം സവിശേഷമായ ഒരു കാലയളവിലെ ജീവിതബന്ധങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന നിരവധി സൂചകങ്ങൾ ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷസൂചനകളെ ഒഴിവാക്കി നിർത്തുമ്പോഴും ചിത്രത്തിലെ ബിംബവിന്യാസങ്ങളുടെയും രൂപകല്പനകളുടെയും അടിയടരിൽ രാഷ്ട്രീയചരിത്രം സന്നിഹിതമായിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ 'സവിശേഷമായ ഒരു കാലയളവി'ലെ ജീവിതബന്ധങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നത് കൃത്യമായ അതിർവരമ്പുകൾക്കകത്തുള്ള ഒരു കാലഘട്ടം എന്ന അർത്ഥത്തിലല്ല. മറിച്ച് താരതമ്യേന വിപുലമായ ഒരു ചരിത്രഘട്ടത്തിലെ, ഉത്പാദനവ്യവസ്ഥാപരമായി സവിശേഷസ്വഭാവം പുലർത്തുന്ന ഒരു കാലയളവിലെ, സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങൾ എന്ന നിലയിലാണ്. ആ നിലയിൽ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ ആർത്ഥികചക്രവാളത്തിലേക്ക് കടന്നുനില്ക്കുന്ന സാമൂഹ്യചരിത്രത്തിന്റെ ലോകമാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളതെന്നു പറയാം.[5]

ശീർഷകം സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ മലബാറിലെ കാർഷിക ജീവിത സൂചകങ്ങളുടെ വിന്യാസത്തിലൂടെയാണ് ചിത്രം രൂപംകൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. ചിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രകടമായി കാണാവുന്ന രൂപങ്ങൾ ഈ കാർഷികജീവിതത്തിന്റെ ബിംബങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതിയിൽ മദ്ധ്യഭാഗത്തോട്ടു ചേർന്ന് പുരാണപാരായണത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന

5 പാഠങ്ങളിൽ സന്നിഹിതമായിരിക്കുന്ന ആർത്ഥികചക്രവാളങ്ങൾ (semantichorizons) രാഷ്ട്രീയചരിത്രം (Political History), സാമൂഹ്യചരിത്രം (Social History), ചരിത്രം (History) എന്നിവയുടേതാണെന്ന് ഫ്രെഡറിക് ജയിംസൺ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

മുതിർന്ന ഒരാളെയും അതിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധനായ ഒരു കൗമാര(?) ക്കാരനെയും കാണാം. പീഠത്തിൽ തുറന്നുവച്ച ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ഇരുപുറവുമായാണ് ഇരുവരും ഇരിക്കുന്നത്. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപകുതിയിൽ മലബാർ ഗ്രാമങ്ങളിലൊന്നിൽ സന്ധ്യാനാമംചൊല്ലുന്ന മുതിർന്ന ഗ്രാമീണകർഷകൻ എന്ന പ്രതീതി ഉളവാക്കുന്നതോടൊപ്പം, ബ്രാഹ്മണികമൂല്യങ്ങളുടെ പ്രതിനിധിയായും പരിഗണിക്കപ്പെടാവുന്ന വിധത്തിലാണ് ഗ്രന്ഥപാരായണത്തിലേർപ്പെട്ട മനുഷ്യന്റെ ചിത്രീകരണം. അയാളെ ചൂഴ്ന്നുനില്ക്കുന്ന സുവർണ്ണശോഭ അതേ അളവിൽ ചിത്രത്തിൽ മറ്റൊരിടത്തുമില്ല. ഈ ദൃശ്യത്തിനു തൊട്ടുതാഴെ ഇടതുഭാഗത്തായി ഒരു ശിവലിംഗവും അതിനെ തൊഴുതുനില്ക്കുന്ന സ്ത്രീപുരുഷന്മാരെയും കുഞ്ഞുങ്ങളെയും കാണാം. ചിത്രമദ്ധ്യത്തിൽ ഗ്രാമീണരായ കർഷകദമ്പതികളാണ്. അവർക്കു പിന്നിൽ പൂത്തുപടർന്ന ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ പ്രതീതിയുണർത്തുന്ന രൂപവിന്യാസമാണുള്ളത്. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് ഛായയിലുള്ള ചായത്തേപ്പാണ് ഇവിടത്തേത്. ചിത്രസ്ഥലത്തിന്റെ താഴെ വലത്തു കോണിൽ സർപ്പദംശമേറ്റു മരണപ്പെട്ട നിലയിൽ കിടക്കുന്ന ഒരാളുടെയും അയാളുടെ ഭാര്യയും കുഞ്ഞുങ്ങളും എന്നു കരുതാവുന്നവരുടെയും രൂപങ്ങളാണ് ഉള്ളത്. മരണപ്പെട്ട മനുഷ്യന്റെ കാൽചുവട്ടിലായി ഫണം വിടർത്തി നില്ക്കുന്ന സർപ്പരൂപവുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതി കേരളീയ ഗ്രാമജീവിതത്തിലെ വിവിധസന്ദർഭങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനമായിരിക്കുന്നു.

ചിത്രത്തിന്റെ മേൽപകുതിയാകട്ടെ കാർഷികവൃത്തിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളാൽ നിറയ്ക്കപ്പെട്ട നിലയിലാണ്. മേൽപകുതിയുടെ ഇടതുഭാഗത്തായി നിലം ഉഴവുന്ന കർഷകനെയും കാളകളെയും കാണാം. വലതുഭാഗത്ത് വിളവെടുപ്പിന്റെ ദൃശ്യമാണ്. കൊയ്തുവച്ച കറ്റകളും അവയ്ക്കരികെ നില്ക്കുന്ന കർഷകത്തൊഴിലാളികളും അതിലുൾപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. കൊയ്തുകേറ്റിയ കറ്റകൾക്കുപിന്നിലായി നീലനിറമാർന്ന പുഴയും പുഴയിലേക്ക് ചാഞ്ഞുനില്ക്കുന്ന തെങ്ങുകളുമുണ്ട്. ഈ ദൃശ്യങ്ങളുടെ പിൻനിരയിൽ, അവയുടെ മദ്ധ്യത്തിലായി ഗ്രാമീണജനസഞ്ചയത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന രൂപങ്ങളും കാണാം. നിലമുഴവുന്ന കർഷകനുതൊട്ടുപിന്നിൽ, അയാളുടെ മകനെന്നു സങ്കല്പിക്കാവുന്ന ഒരു നഗ്നബാലനുണ്ട്. അതിനപ്പുറത്ത് ശാഖകൾ വിടർത്തിനില്ക്കുന്ന ഒരു വൃക്ഷവും. ഇങ്ങിനെ കാർഷിക-ഗ്രാമീണ ജീവിതവൃത്തികളും അതിന്റെ പ്രയോഗരൂപങ്ങളും അവയിലുൾപ്പെട്ടു നില്ക്കുന്ന ജനസഞ്ചയവുമെന്ന നിലയിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിന്റെ മേൽപകുതിയിൽ, ഗ്രന്ഥപാരായണത്തിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നയാളെ (കർഷകൻ?) ചൂഴ്ന്നു നില്ക്കുന്ന സുവർണ്ണശോഭ കൊയ്തുകേറ്റിയ

കറ്റകൾക്കുമുണ്ട്. ഇതിന് തൊട്ടടുത്തായി ഇരുണ്ട കറുത്ത രൂപത്തിൽ ഒരു കർഷകത്തൊഴിലാളിയെയും കാണാം. വർണ്ണപ്രയോഗത്തിന്റെ തലത്തിൽ വ്യതിരേകം (contrast) കൈവരുത്താനുള്ള ശ്രമമെന്നനില യിൽ കൂടി ഇതിനെ പരിഗണിക്കാം. ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതിയിലെ ഗാർഹികവും മതപരവും ആത്മീയവുമായ ജീവിതത്തെ സാദ്ധ്യമാക്കു കയും നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഭൗതികവൃത്തികളുടെ ലോകമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ മേൽപകുതിയിലുള്ളത്. ഒരാളുടെ ജീവിതപരിണാമത്തി ന്റെ വിവിധസന്ദർഭങ്ങൾ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ട രചനയായും ഇതിനെ മനസ്സിലാക്കാം. ഏതുനിലയിലും സവിശേഷമായൊരനുപാതത്തിൽ, സാമൂഹ്യജീവിതത്തിന്റെ ഇരുമണ്ഡലങ്ങൾ തമ്മിൽകലർന്നു നില്ക്കുന്ന രൂപവിന്യാസത്തിന്റെ മേഖലയായി ചിത്രം മാറിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു.

ചിത്രത്തിന്റെ മേൽ-കീഴ്പകുതികളെ പകുത്തുവയ്ക്കുന്ന ഘടകമെന്ന തുപോലെ ചിത്രപ്രതലത്തിന്റെ ഇടതുമദ്ധ്യത്തിലായി ചിറകടിച്ചുയരുന്ന രണ്ട് പ്രാവുകളുണ്ട്. കിളിപ്പാട്ട് എന്ന കേരളീയ കാവ്യപാരമ്പര്യത്തിന്റെ യും അധ്യാത്മപാരമ്പര്യത്തിന്റെയും സൂചകമായി ഇതിനെ പരിഗണി ക്കാം. ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രസ്ഥാനം കൈയാളുന്ന ഗ്രന്ഥപാരായണദൃശ്യ ത്തിലെ സുവർണ്ണശോഭ ഈ പ്രാവുകളിലേക്കും പടർന്നിരിക്കുന്നു. ഇതി ന്റെ മറുപുറമെന്നോണം ചിത്രത്തിന്റെ വലതുമദ്ധ്യത്തിലായി കുഞ്ഞി നെ മുലയൂട്ടുന്ന അമ്മയുടെ ദൃശ്യമാണുള്ളത്. ഇരുണ്ട നീലനിറത്തിലാ ണ് ഇത് ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. കീഴ്പകുതിയിലെ മരണദൃശ്യത്തി ന്റെ മറുപുറമായി പരിഗണിക്കാവുന്ന ഒന്നാണീ ദൃശ്യം. ആ നിലയിൽ അത് ചിത്രത്തിലെ ഗാർഹികമണ്ഡലത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. എന്നാൽ സ്ഥ ലവിതരണപരമായി ചിത്രപാഠത്തിലെ ഗാർഹികമണ്ഡലത്തിന് പുറ ത്ത് കാർഷികവൃത്തിയുടെ സ്ഥലരാശിയോട് ചേർന്നാണ് ഈ ദൃശ്യഖ ണ്ഡം വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. വർണ്ണവിന്യാസപരമായും ഈ ദൃശ്യഖ ണ്ഡം കീഴ്പകുതിയിലെ ദൃശ്യഖണ്ഡത്തോട് ഒത്തിണങ്ങാതെ നില്ക്കുന്ന തായി കാണാം. ചുവപ്പും സ്വർണ്ണവർണ്ണവും അല്പമാത്രം പച്ചയും ഇടക ലർന്ന കീഴ്പകുതിയിലെ വർണ്ണവിന്യാസക്രമത്തിന്റെ വിപരീതനില യിൽ, ചിത്രത്തിന്റെ മൊത്തം വർണ്ണവിന്യാസക്രമത്തിൽനിന്നുതന്നെ വ്യത്യസ്തമായി, ഇരുണ്ട നീലനിറത്തിലാണ് ഈ ദൃശ്യം. ഈ ഇരുണ്ട നീലനിറത്തെ ചിത്രപാഠത്തിൽ വർണ്ണപരമായി സന്തുലനം ചെയ്യുന്നത് ചിത്രപ്രതലത്തിന്റെ ഇടതുഭാഗത്ത് നിലമുഴവുന്ന കർഷകന്റെ പിന്നിലെ നീലനിറമാണ്. നീർത്തടത്തിന്റെയോ ജലാശയത്തിന്റെയോ സൂചകം.

ഈ നിലയിൽ ചിത്രത്തിന്റെ ഇരുപകുതികളിലായി ഗ്രാമീണജീവി തത്തിന്റെ ഗാർഹികവും കാർഷികവുമായ ദൃശ്യസൂചകങ്ങൾ കൊണ്ട്

നിറയ്ക്കപ്പെട്ടതാണ് മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം. ഗാർഹികമണ്ഡലം മത-ആദ്ധ്യാത്മിക സൂചകങ്ങളാൽ സമ്പന്നമാണ്. കാർഷികമണ്ഡലം കാർഷികാധ്വാനത്തിന്റെയും വിളവിന്റെയും സൂചനകൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഒഴിഞ്ഞ ഇടങ്ങൾ അല്പംപോലും ബാക്കി വയ്ക്കാതെയാണ് ചിത്രം സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. അതുപോലെതന്നെ സമകാലികതയുടെ പ്രതീതിയുണർത്താത്തതാണ് ചിത്രത്തിലെ വർണ്ണവിന്യാസരീതി വർണ്ണപ്രയോഗത്തിലും സ്ഥലവിതരണത്തിലും കേരളീയ ഭിത്തിചിത്രങ്ങളുടെ പാരമ്പര്യം ഇവിടെ കാണാം. പൗരാണികധ്വനിയുണർത്താൻപോന്ന സ്വർണ്ണവർണ്ണവും എരിഞ്ഞമർന്ന ചുവപ്പുമാണ് ചിത്രത്തിൽ ഏറിനില്ക്കുന്ന നിറങ്ങൾ. ഇവയോടൊപ്പം കുറഞ്ഞ അളവിൽ, പച്ചയുടെയും നീലയുടെയും സൂക്ഷ്മപ്രയോഗങ്ങളുമുണ്ട്. അങ്ങനെ പ്രതീതിപരമായി സമകാലികതയിൽനിന്ന് ഏറെ അകലെയുള്ള ഒരു ജീവിതദൃശ്യത്തിന്റെ അനുഭവം പകർന്നുതരാൻ ചിത്രത്തിന് കഴിയുന്നു.

ഈ കാലയളവിലെ പണിക്കരുടെ രചനകളിലെ വർണ്ണപ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ചുള്ള എം.വി. ദേവന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. "ഇക്കാലത്ത് ശ്രീ. പണിക്കർ ചില നൂതനപരീക്ഷണങ്ങളിൽ വ്യാപൃതനാവുകയുണ്ടായി. ആകാരങ്ങളിലും രേഖകളിലും വരുത്തിയ ലാളിത്യമാണ് അടുത്ത ഘട്ടത്തിലെ സവിശേഷതയെങ്കിലും നിറങ്ങളുടെ ചേരുവയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പുതിയ സമീപനമാണ് ഈ പരീക്ഷണങ്ങളുടെ ഫലം. ഇവിടെ നിറങ്ങൾ എണ്ണത്തിൽ ഏറ്റവും കുറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അതിൽത്തന്നെ ചുവപ്പുകളെയും മഞ്ഞകളെയും നേർത്തതും നാനാതരം നിറഭേദങ്ങൾ അടങ്ങിയതുമായ തേപ്പുകളിൽ ചിത്രതലത്തിൽ ലയിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഭാവസ്ഫുരണം ഇരട്ടിപ്പിക്കാൻ ഇടയ്ക്ക് നീലയുടെയോ പച്ചയുടെയോ പൊട്ടുതൊട്ടുവിച്ചതായി കാണാം. ഈ ചിത്രങ്ങൾ ശോഭായമാനമായ വെളിച്ചത്തിന്റെയും വർണ്ണശുദ്ധിയുടെയും പര്യായങ്ങളാണ്. പാശ്ചാത്യകലാകാരന്മാരെയും കലാനിരൂപകരെയും അത്ഭുതപരതന്ത്രരാക്കിയിട്ടുള്ള ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ വർണ്ണ്യവിഷയം ഒരർത്ഥത്തിൽ നിറങ്ങൾ മാത്രമാണ്".

ഇവിടെ നാം പരിഗണിക്കേണ്ട ചില വസ്തുതകളുണ്ട്. അതിൽ ആദ്യത്തേത് ചിത്രത്തിലെ വർണ്ണവിന്യാസത്തിന്റെ സൂചനാധർമ്മത്തെക്കുറിച്ചുള്ളതാണ്. സവിശേഷമായ വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെക്കുറിക്കാൻ എന്നതിലുപരി 'ഭാവസ്ഫുരണം ഇരട്ടിപ്പിക്കുന്നതിനായാ'ണ് നീലയുടെയോ പച്ചയുടെയോ പൊട്ടുകൾ ചിത്രപ്രതലത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യം വർണ്ണപ്രതീതികൾക്കുള്ള ഉപാദാന സാമഗ്രി

കളായിമാറിത്തീരുന്നു എന്നർത്ഥം. വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രതീതിയുളവാക്കുന്ന വർണ്ണപ്രയോഗം എന്ന റിയലിസ്റ്റ് രചനാരീതിയുടെ തലകീഴ്മറിയൽ ഇവിടെ കാണാം. ഇവിടെ, വർണ്ണം വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ നിലനില്പിനെയല്ല. മറിച്ച് വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യം വർണ്ണപ്രയോഗത്തിന്റെ നിലനില്പിനെയാണ് സാധൂകരിക്കുന്നത്. കോൺസ്റ്റബിളിന്റെയും മറ്റും ഭൂഭാഗചിത്രങ്ങളിലെ വർണ്ണവിനിമയത്തെ മുൻനിർത്തിയുള്ള പഠനത്തിൽ ജോൺ ബാരൽ ഇക്കാര്യം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ ചിത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കർഷകത്തൊഴിലാളികളുംമറ്റും ചിത്രത്തിലെ നിറപ്പകർച്ചയ്ക്ക് മിഴിവേറ്റുന്ന വ്യതിരേക വർണ്ണങ്ങൾ (contrast colours) മാത്രമായിപ്പോവുന്ന കാര്യം അദ്ദേഹം എടുത്തു പറയുന്നു. വസ്തു-വർണ്ണ ബന്ധത്തിലെ ഇത്തരമൊരു തലകീഴ്മറിയൽ ഇവിടെയും നമുക്കുകാണാം. വസ്തുയാഥാർത്ഥ്യം വർണ്ണത്തിൽ നിലീനമായിത്തീരുന്നു. ഇങ്ങനെയൊരു ദൃശ്യബന്ധം രൂപപ്പെടുത്തുകവഴി യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയെ അസ്ഥിരമാക്കുകയാണ് ചിത്രം ചെയ്യുന്നത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഭദ്രതയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ആധുനികതാവാദപരമായ സംശയങ്ങളുടെ പ്രകാശനം കൂടിയാണത്. ഈ ചിത്രങ്ങളിലെ വർണ്ണ്യവിഷയം നിറങ്ങൾ മാത്രമാണ് എന്ന് എം.വി. ദേവൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിലെ താല്പര്യവും ഇതുതന്നെയാവണം. ആധുനികതാവാദകലയുടെ ഉച്ചസ്ഥായിയിൽ മോൺഡ്രിയനെപ്പോലുള്ളവർ വ്യത്യസ്തവർണ്ണങ്ങളുടെ ചേർച്ചയും ചേരുവയുംതന്നെ ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയമാക്കി രചനകൾ നടത്തിയിരുന്നല്ലോ. പാഠത്തിന് പുറത്തുള്ള ഒരു യാഥാർത്ഥ്യത്തേയും സൂചിപ്പിക്കാതെ, ആത്മപരാമർശകമായ (self referential) ഒന്നായി ചിത്രപാഠം മാറുകയാണവിടെ. യാഥാർത്ഥ്യം എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള സംശയങ്ങളുടെ പ്രകാശനമാണ് വർണ്ണപ്രയോഗത്തിലെ സാങ്കേതികപരീക്ഷണങ്ങളായി മോൺഡ്രിയാന്റെയുംമറ്റും രചനകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. പണിക്കരുടെ രചനകളിലും ഇത്തരമൊരുഘടകം ഇടം കണ്ടെത്തിത്തുടങ്ങുന്നു എന്ന വസ്തുതയാണ് നാമിവിടെ തിരിച്ചറിയേണ്ടത്. 'വാക്കുകളും പ്രതീകങ്ങളും' എന്ന പരമ്പരയിലെത്തുന്നതോടെ ഇത് ഏറിയേറി വരികയുംചെയ്യുന്നു."[6]

---

6 ഈ വിശദീകരണം, പക്ഷേ, പ്രശ്നഭരിതമായ ഒന്നാണ്. ഇതേക്കുറിച്ച് മറ്റൊരു സന്ദർഭത്തിൽ പണിക്കർ വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു വിശദീകരണവും നല്കുന്നുണ്ട്. "My work of the Words and Symbols series started in 1963 using mathematical symbols, Arabic figures and Roman Script........ In the course of time my symbols changed. I found the Malayalam script more congeniel... The scripts are not intended to read. They have no meaning other than their visual aspect" (Panikkar, K.C.S. 1971:15).

പാഠരൂപങ്ങളിലെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തെക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ, ഒറ്റതിരിഞ്ഞ ഓരോ സാംസ്കാരികപാഠവും പ്രതീകാത്മകവൃത്തിയെന്ന നിലയിൽ ചരിത്രത്തിലെ ഒരു മുഹൂർത്തത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനമായി നിലകൊള്ളുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് ഫ്രെഡറിക് ജയിംസൺ പറയുന്നുണ്ട്. ഈ സവിശേഷമുഹൂർത്തത്തിലെ യഥാർത്ഥവൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ ഭാവനാപരമായി പരിഹരിച്ചുകൊണ്ടാണ് രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ ആർത്ഥികമണ്ഡലത്തിൽ സാംസ്കാരികപാഠങ്ങൾ അർത്ഥം കൈവരിക്കുന്നത്. ഒരു സാംസ്കാരികപാഠം എന്ന നിലയിൽ മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം പ്രത്യക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സൂചനകളൊന്നും വഹിക്കുന്നില്ല. സുനിശ്ചിതമായ ഒരു രാഷ്ട്രീയ-ചരിത്രാനുഭവത്തിന്റെ (definite political event) പ്രാതിനിധ്യം ഈ ചിത്രം കൈയാളുന്നില്ല. അതേസമയം ഒരു ചരിത്രസന്ധിയിലെ കേരളീയജീവിതത്തിന്റെ സാമൂഹ്യജീവിതപരിസരം ചിത്രത്തിലുണ്ടുതാനും. മുതലാളിത്തത്തിലേക്കും ആധുനികതയിലേക്കുമുള്ള പരിവർത്തനത്തിനു മുൻപുള്ളതും, നാട്ടുവാഴിത്ത ജീവിതക്രമത്തിന് മേൽക്കൈയുള്ളതുമായ ഒരു ജീവിതപരിസരമെന്ന് ഇതിനെ വിവരിക്കാം. ആധുനികനാഗരികതയുടെയോ നഗരപരിഷ്കൃതിയുടെയോ മുദ്രകളൊന്നുംതന്നെ ചിത്രത്തിലില്ല. കേന്ദ്രീകൃതമായ ഫ്യൂഡൽ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളുമില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചരിത്രപരമായ ഒരു സന്ദിഗ്ദ്ധപദവി ചിത്രപാഠത്തിനുണ്ട്. നാട്ടുവാഴിത്തപരമായ മൂല്യവ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിലാണെങ്കിലും, നാട്ടുവാഴിത്ത അധികാരത്തിന്റെ പ്രകടമായ സാന്നിദ്ധ്യങ്ങളില്ലാത്തതാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയതലം. ജനനവും മരണവും, ഭജനയും പൂജയും, കന്നുപൂട്ടലും കറ്റമെതിക്കലുമായി നിർമ്മമമായി നീങ്ങുന്ന ഗ്രാമജീവിതദൃശ്യങ്ങൾ. ആനിലയിൽ മൂല്യപരവും അധികാരപരവുമായ മണ്ഡലങ്ങൾ തമ്മിൽ ചിത്രപാഠത്തിൽ ഒരു വിടവ് നിലനില്ക്കുന്നതായി കാണാൻ കഴിയും. ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതിയിലെ ഗാർഹിക-മതമണ്ഡലത്തിലെ മൂല്യവ്യവസ്ഥയെ രൂപപ്പെടുത്തുന്ന അധികാര ബന്ധങ്ങൾ ചിത്രപാഠത്തിൽനിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു. കേവലമായ ഒരു ആദർശസ്ഥാനമായാണ് ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതിയിലെ ഗാർഹികമണ്ഡലവും അവിടുത്തെ ജീവിതബന്ധങ്ങളും അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അധികാരവും ബലപ്രയോഗവും ഇല്ലാത്ത

ഇങ്ങനെ നോക്കിയാൽ വാക്കുകളും പ്രതീകങ്ങളും എന്ന പരമ്പരയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അക്ഷരക്കൂട്ടുകൾ കാഴ്ചയുടെ ഒരു കേവലമൂല്യമായി പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നതുകാണാം. മദ്രാസ്സ്കൂൾ കലാകാരനായ റെഡ്ഡപ്പാനായിഡു ഇക്കാര്യം ഉറപ്പിച്ചുതന്നെപറയുന്നുണ്ട്. അക്ഷരക്കൂട്ടുകൾക്ക് അവിടെ അലങ്കരണമൂല്യത്തിൽ കവിഞ്ഞ യാതൊരു പ്രസക്തിയുമില്ലെന്നാണ് നായിഡുവിന്റെ അഭിപ്രായം (Tuli 1997:340).

ആദർശാത്മക കാർഷികജീവിതം. ആധുനികീകരണത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ ഇന്ത്യയിൽ ഉടലെടുത്ത ആശയപ്രരൂപങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഒന്നായിരുന്നു ഇത്.

സാമൂഹ്യാധികാരത്തിന്റെ സ്ഥാപന/ജീവിതബിംബങ്ങളെയെന്നപോലെ മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം അതിനെതിരായ ചെറുത്തുനില്പുകളെയും ചിത്രപാഠത്തിൽനിന്ന് ഒഴിച്ചുനിർത്തിയിട്ടുണ്ട്. ചരിത്രപരമായി 1930-കൾ മുതലുള്ള മലബാറിലെ രാഷ്ട്രീയം കർഷകസമരങ്ങളാൽ മുഖരിതമാണ്. ഇടതുപക്ഷപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടിയുടെയും നേതൃത്വത്തിൽ നടന്ന എണ്ണമറ്റ കർഷകസമരങ്ങളാണ് 1940-കളിലെ മലബാറിന്റെ പൊതുരാഷ്ട്രീയത്തെ നിർണ്ണയിച്ചത്. സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധവും ജന്മിവിരുദ്ധവുമായ ഈ സമരങ്ങളുടെ ഊർജ്ജം ജനാധിപത്യപരമായ പൊതുമണ്ഡലത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ വലിയ പങ്കുവഹിക്കുകയുംചെയ്തു. മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഈ വസ്തുതകളത്രയും ശ്രദ്ധേയമാംവിധം ഒഴിഞ്ഞു നില്ക്കുന്നു. 1957-ലെഴുതപ്പെട്ട (കേരള ചരിത്രത്തിലും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ചരിത്രത്തിലും നിർണ്ണായക പ്രാധാന്യമുള്ള വർഷമാണത്) ചിത്രമാണിതെന്ന കാര്യവും ഓർമ്മിക്കണം. കാർഷികവൃത്തിയെ കേന്ദ്രീകരിച്ച് ഇരമ്പിമറിയുന്ന മലബാറിലെ ജീവിതത്തെയും അതിനു പിന്നിലെ രാഷ്ട്രീയയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും പരിപൂർണ്ണമായും ഒഴിച്ചുനിർത്തുന്ന, ജനനമരണങ്ങളുടേതും മത-ആധ്യാത്മിക അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടേതുമായ കാർഷികമണ്ഡലമാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ആ നിലയിൽ സമകാലിക കാർഷികജീവിതത്തിന്റെ ചരിത്രപരമായ ഉള്ളടക്കത്തെ, അതിന്റെ സാമൂഹ്യ-രാഷ്ട്രീയധ്വനികളെ, ഒഴിച്ചുനിർത്തിയ നിലയിലാണ് ചിത്രപാഠം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത് എന്നുപറയാം. വർത്തമാനകാലം ചിത്രത്തിലെ അസന്നിഹിതഹേതു (absent cause) ആയിരിക്കുന്നു.[7]

7 1930-കളിലെ ഇംഗ്ലീഷ് ചിത്രകലയിലേക്ക് പോൾ നാഷ്, ബെൻ നിക്കോൾസൺ തുടങ്ങിയവർ മടക്കിക്കൊണ്ടുവന്ന ഭൂഭാഗചിത്രങ്ങളുടേയും (landscapes) നിശ്ചലദൃശ്യങ്ങളുടേയും (Still life) രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകൾ ആരായുന്നവേളയിൽ, അത് ആധുനികതാവാദപരമായ രചനാസങ്കേതങ്ങളെ നിർവ്വീര്യമാക്കുന്ന (neutralize) രചനാപദ്ധതിയായിരുന്നു എന്ന് കലാ ചരിത്രകാരന്മാർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട് (Harrison 1990; 167-68). ആധുനികത എന്ന സാമൂഹ്യ-ചരിത്രസന്ദർഭത്തെയും അതിന്റെ സാമൂഹ്യ-അധികാര രൂപങ്ങളെയും വിമർശനാത്മകമായി നോക്കിക്കാണുന്നതിന് പടിഞ്ഞാറൻ ചിത്രകല വികസിപ്പിച്ചെടുത്ത രൂപമാതൃകകളെ രചനാപരമായ കേവലസാങ്കേതികതയായി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് പൂർവ്വകാലജനുസ്സു (genre) കളിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുകയാണ് അവർ ചെയ്തത്. ഫലത്തിൽ ഇത് ആധുനികതാവാദകലയെ രാഷ്ട്രീയമായി നിരായുധീകരിക്കലായിരുന്നു. (neutralization of the resourses of modern art).

ആധുനിക പൂർവ്വമായ ഒരു ജീവിതസന്ദർഭത്തെയാണ് (ചരിത്രപരമായി നോക്കിയാൽ മദ്ധ്യകാലകാർഷികവൃത്തിയെക്കുറിക്കുന്ന ഒന്നാണത്) പ്രതീതിപരമായി കേവലസ്വഭാവമുള്ള ഒന്നായി ചിത്രത്തിലെ കാർഷികമണ്ഡലം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്[8]

ഇന്ത്യയിലെ ആധുനികീകരണപ്രക്രിയയിൽ ഉൾച്ചേർന്നിരുന്ന കൊളോണിയൽ ഘടകങ്ങൾ ദേശീയാവബോധത്തെയും ആഴത്തിൽ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. ദേശീയാധുനികതയുടെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിനുള്ളിൽ നിലനിന്നിരുന്ന പൗരസ്ത്യവാദനിലപാടുകളോട് കൂടുതൽ ആഭിമുഖ്യം പ്രകടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഇന്ത്യയിലെ മദ്ധ്യവർഗ്ഗ-ബുദ്ധിജീവിവിഭാഗം ഈ പ്രതിസന്ധിയെ അഭിമുഖീകരിച്ചത്. പൗരസ്ത്യവാദചിന്ത ഇന്ത്യയ്ക്കുമേൽ അടിച്ചേല്പിച്ച ആത്മീയതയുടെയും സ്വയംപര്യാപ്തഗ്രാമങ്ങളുടെയും പൗരാണിക മഹത്ത്വത്തിന്റെയും മറ്റും ആശയാവലികളെ പലപല രൂപങ്ങളിൽ പരിഷ്കരിച്ച് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട്, കൊളോണിയൽ അധികാരത്തിനുമേൽ തലയുയർത്തിനില്ക്കുന്ന ഭാരതീയപാരമ്പര്യത്തിന്റെ മഹത്ത്വം സ്ഥാപിച്ചെടുക്കാൻ ദേശീയവാദചിന്ത പലപ്പോഴും പണിപ്പെട്ടിരുന്നു. ആധുനികതയുടെ ആധാരസാമഗ്രികളിൽ പലതിനെയും പാശ്ചാത്യ പരിഷ്കൃതിയുടെ ഉപകരണങ്ങളായി നോക്കിക്കണ്ടുകൊണ്ട് അതിനെതിരായ ആദർശാത്മക ഭൂതകാലത്തിന്റെ ചരിത്രം ചമയ്ക്കുകയാണ് ദേശീയവാദം പലപ്പോഴും ചെയ്തത്. ബിപൻചന്ദ്ര ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയതുപോലെ, പ്രത്യക്ഷമായി സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധ നിലപാടുകൾ കൈക്കൊള്ളാതെതന്നെ ദേശീയവാദികളായി തുടരാൻ സഹായിക്കുന്ന ഒരു നിലപാടായിരുന്നു ഇത്. മാക്സ്മുള്ളറെയും വില്യം ജോൺസിനെയും പോലുള്ള പൗരസ്ത്യചിന്തകർ ഇന്ത്യക്കുമേൽ ചൊരിഞ്ഞ സ്തുതികളത്രയും ഈ ദേശീയവാദധാര ഏറ്റുവാങ്ങി. കെ.പി. ജയ്സ്വാളിനെപ്പോലുള്ള ചരിത്രകാരന്മാർ ആദർശാത്മകമായ ഒരു ജനാധിപത്യഭൂതകാലത്തെ പഴമയിൽനിന്നു കണ്ടെടുത്തു. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപകുതിയിലെ

8 സ്റ്റാലിന്റെ ഭരണകാലത്ത് സോവിയറ്റുകലയിലെ ആദർശാത്മകരൂപമായിരുന്ന 'ട്രാക്ടർ ഓടിക്കുന്ന തൊഴിലാളിയെപ്പോലുള്ള മാതൃകാരൂപങ്ങൾക്കെതിരായ പ്രതിഷേധമെന്ന നിലയിൽ മദ്ധ്യകാലസ്വഭാവമുള്ള പ്രകൃതി സോവിയറ്റ് ചിത്രകലയിൽ ഇടം നേടുന്നുണ്ട്. ചിത്രപാഠത്തിൽ നിന്ന് ഒഴിഞ്ഞു നില്ക്കുന്ന ഒരു വർത്തമാനഘടകം അതിന്റെ വിപരീതനിലകൾക്കുള്ള ഭാവനാപരമായ അടിത്തറയൊരുക്കുന്നു എന്നർത്ഥം (Meeham 2000 : 79). ഇതിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ നിലയിൽ സോഷ്യലിസ്റ്റ് റിയലിസവുമായി ബന്ധമില്ലാത്ത റിയലിസ്റ്റിക്കലയ്ക്ക് ഫ്രാൻസിൽ ലെപ്പെ (Leger) യും മെക്സിക്കോവിൽ റിവേറ (Rivera) യും ജന്മം നല്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട് (Fer 1994; 237-8).

ഇന്ത്യാചരിത്രവ്യവഹാരം ഇത്തരമൊരു നിലപാടിന്റെ വ്യത്യസ്തരൂപങ്ങളിലുള്ള പ്രകാശനങ്ങളായിരുന്നു.

ദേശീയാധുനികതയിൽ ഉൾച്ചേർന്ന പൗരസ്ത്യവാദവ്യവഹാരം ഇതോടൊപ്പം സവിശേഷമായ ചില രാഷ്ട്രീയദൗത്യങ്ങളും നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. പൗരസ്ത്യവാദപരികല്പനകൾ സ്വാംശീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഭൂതകാലത്തിന് സുവർണ്ണശോഭ നല്കുകയാണ് ദേശീയ ആധുനികത ചെയ്തത്. അങ്ങേയറ്റം മതാത്മകമായ ഉള്ളടക്കം ദേശീയചരിത്രത്തിന് നല്കാൻ അതിനു കഴിഞ്ഞു. കോളനി അധികാരത്തിന്റെ വർത്തമാനമികവുകളെ വെല്ലുവിളിക്കാൻപോന്ന ഭൂതകാലപ്രൗഢിയെയും ആത്മീയമഹത്ത്വത്തെയും ആദർശലോകങ്ങളെയും സങ്കല്പിച്ചെടുക്കുന്ന ഒരു മഹാഖ്യാനമായി അതു മാറിത്തീർന്നു. വർത്തമാനത്തിന്റെ ആവശ്യങ്ങൾക്ക് ഉതകുന്ന ആശയങ്ങൾ ഭൂതകാലത്തിൽനിന്നു കണ്ടെടുക്കുന്ന ഈ ആഖ്യാനപദ്ധതി ദേശീയവാദരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ താല്പര്യങ്ങളെ അങ്ങേയറ്റം പിന്തുണയ്ക്കുന്നതുമായിരുന്നു.

പൗരസ്ത്യവാദവ്യവഹാരം ജന്മംനല്കിയ ഇത്തരം രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകൾ പങ്കുവച്ചുകൊണ്ടാണ് മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ ആർത്ഥികചക്രവാളത്തിൽ (semantic horizon of political history) ഇടം കണ്ടെത്തുന്നത്. ഇന്ത്യയിൽ അരങ്ങേറിയ ആധുനികീകരണപ്രക്രിയ അധിനിവേശപരമായിരുന്നതിനാൽ ദേശീയാധുനികതയുടെ ഒരു ധാര അതിനോട് നിരന്തരമായ എതിർപ്പു പുലർത്തിപ്പോന്നിരുന്നു. ചിത്രകലയിൽ ഈ എതിർപ്പിന്റെ ഏറ്റവും മികച്ച പ്രകാശനമായിരുന്നു ബംഗാൾസ്കൂൾ, അബനീന്ദ്രനാഥടാഗോറിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ ഇത് ആദർശാത്മകമായ രൂപനിർമ്മിതിയുടെ ഒരു സവിശേഷമാതൃകയ്ക്കു ജന്മംനല്കി. എന്നാൽ ബംഗാൾ സ്കൂളിന്റെ സൗന്ദര്യദർശനത്തിൽ പ്രബലമായിരുന്ന കുലീനതയുടെയും സവർണ്ണതയുടെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രേരണകൾ 1920-കൾ മുതലുള്ള ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജനകീയമുഖത്തോട് ഒത്തിണങ്ങിപ്പോകുമായിരുന്നില്ല. കാളിഘട്ട ചിത്രങ്ങളിൽനിന്നും മറ്റും പ്രചോദനമുൾക്കൊണ്ട് ജാമിനി റോയ് രൂപപ്പെടുത്തിയ ചിത്രണസമ്പ്രദായം ബംഗാൾസ്കൂളിനെ പിന്തള്ളിക്കൊണ്ട് ഉയർന്നുവന്നത് അപ്പോഴാണ് ബംഗാൾസ്കൂൾ പ്രതിനിധിയായ നന്ദലാൽബോസ് തന്നെ അബനീന്ദ്രനാഥും മറ്റും പറഞ്ഞുറപ്പിച്ചിരുന്ന ആദർശാത്മകങ്ങളിൽനിന്നു പുറത്തു കടക്കുന്നത് നമുക്ക് ഇക്കാലത്ത് കാണാൻ കഴിയും. ഗ്രാമീണജീവിതത്തെ മുൻനിർത്തുന്നതും ജനകീയവും നാടോടിപാരമ്പര്യത്തിൽനിന്ന് ഊർജ്ജം

സ്വീകരിക്കുന്നതുമായ ആധുനികതാവിമർശനധാരയാണ് ഇങ്ങനെ രൂപപ്പെട്ടത്. ഇന്ത്യൻചിത്രകലയിലെ ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ ആദ്യകാലപ്രതിനിധികളിലെല്ലാംതന്നെ ഈയൊരു സ്വാധീനം ഏറിയും കുറഞ്ഞും നിലനിന്നിരുന്നു. എന്നാൽ ഇതിന് പിന്നാലെ വന്ന ആധുനികതാവാദകലയുടെ മദ്ധ്യഘട്ടം, ആധുനികതാവിമർശനത്തിന്റെ ജനകീയ-കീഴാള പാരമ്പര്യത്തെ എന്നതിലുപരി പടിഞ്ഞാറൻ ചിത്രകലയിൽ അരങ്ങേറിയ രചനാപരമായ പരിവർത്തനങ്ങളെയാണ് പ്രധാനമായി പരിഗണിച്ചത്. നിശ്ചയമായും അത് പടിഞ്ഞാറൻകലയുടെ ഒരു പകർപ്പായിരുന്നില്ല. അതേസമയം ഇംപ്രഷനിസം മുതലിങ്ങോട്ടുള്ള ചിത്രണസമ്പ്രദായങ്ങൾ തുറന്നിട്ട രചനാപരമായ സാദ്ധ്യതകളോടും അതിലൂടെ കൈവന്ന ഭാവുകത്വപരിണാമത്തോടും ഈ ഘട്ടത്തിലെ ആധുനികവാദകല കൂടുതൽ കൂടുതൽ ആഭിമുഖ്യം പ്രദർശിപ്പിച്ചു. അതുവഴി ഇന്റർനാഷണൽ മോഡേണിസത്തിന്റെ കാഴ്ചശീലങ്ങൾ, പൗരസ്ത്യവാദ-ദേശീയവാദത്തിന്റെ കാഴ്ചശീലങ്ങളോട് ഇണങ്ങിയും ഇടഞ്ഞും നിലകൊള്ളുന്ന ഒരു സവിശേഷ അന്തരീക്ഷം ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയിൽ സംജാതമായി.

ആധുനികതാവിമർശനത്തിന്റെ ഇത്തരമൊരു സന്ദർഭത്തോടാണ് മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം ഭാവുകത്വപരമായി ചേർന്നു നില്ക്കുന്നത്. സരളവും സ്വാഭാവികവുമായ ഗ്രാമീണജീവിതദൃശ്യങ്ങൾ ഒരുമിച്ചണിനിരത്തിക്കൊണ്ട്, കൊളോണിയൽ ബന്ധവ്യവസ്ഥകൾക്ക് പുറത്തുനില്ക്കുന്ന ഒരു ആദർശലോകം അത് പണിതെടുക്കുന്നു. അതേസമയം സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന അധികാരസ്ഥാനങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് ചരിത്രപരമായ വാസ്തവികതയിൽനിന്നും ചിത്രത്തെ അകറ്റിനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒരേസമയം നാടുവാഴിത്ത അധികാരത്തിന്റെയും കൊളോണിയൽ ആധുനികതയുടെയും ലോകങ്ങളെ അതിവർത്തിക്കുന്ന മായികസ്ഥാനമായി ചിത്രം മാറുന്നു. ഗാന്ധിയൻ പാരമ്പര്യത്തിൽ വേരോട്ടമുള്ള ഒരു ആദർശകർഷകഗ്രാമത്തിന്റെ ചിത്രഭാഷ്യമെന്നു നമുക്കിതിനെ വിവരിക്കാം. ഇരുപതാംശതകത്തിന്റെ ആദ്യദശകം മുതൽ നാഗരികതാവിമർശനത്തിന്റെ ഗാന്ധിയൻപാഠമായി ഇങ്ങനെയൊരു ഗ്രാമസങ്കല്പം ഇന്ത്യയിൽ നിലനില്ക്കുന്നുണ്ട്. വേദകാലസഭകളെയും സമിതികളെയും ആധുനിക ജനാധിപത്യത്തിന്റെ പ്രാഗ്‌രൂപങ്ങളായി ഭാവനചെയ്ത ദേശീയവാദചരിതത്തിന്റെ അന്തരീക്ഷത്തിൽ അധികാരമുക്തവും സ്വച്ഛസുന്ദരവുമായ ആദർശകാർഷികഗ്രാമകല്പന സാധുവും സാദ്ധ്യവുമായിരുന്നു. ഭാവനാത്മകമായ കേവലസങ്കല്പങ്ങളിൽനിന്ന്, ചർക്കയും നൂൽനൂല്പുമുൾപ്പെടെയുള്ള പ്രയോഗങ്ങളിലേക്ക് ഗാന്ധിജി ഇതിനെ പരാവർത്തനം ചെയ്തു. ഇങ്ങനെ രൂപപ്പെട്ട

ആദർശാത്മകലോകമാണ് ചിത്രപാഠത്തിന്റെ അബോധമായി വർത്തിക്കുന്നത്. അധികാരസ്ഥാനങ്ങളുടെയോ അതിനെതിരായ ചെറുത്തുനില്പുകളുടെയോ അടയാളങ്ങൾ ചിത്രത്തിലില്ലാതെ പോകുന്നതിന്റെ കാരണവും മറ്റൊന്നല്ല. ചരിത്ര പരമായി 1930-കൾ മുതലുള്ള മലബാറിലെ കർഷകജീവിതം, മറ്റെന്തിലുമുപരിയായി, കർഷകസമരങ്ങളുടേതായിരുന്നു. ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ രൂപംതന്നെ, മലബാറിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, കർഷകസമരങ്ങളുടേതാണെന്ന് പറയാം. ഇത്തരമൊരു കാലയളവിലെ ജീവിതത്തെയാണ് ഈ ചിത്രം ആദർശപരമായി പുനഃക്രമീകരിക്കുന്നത്. ഫ്യൂഡൽ അധികാരത്തിന്റെ സൂചനകളോ, ആധുനികീകരണത്തിന്റെ അടയാളങ്ങളോ, സാമ്രാജ്യത്വവിരുദ്ധ-ജന്മിവിരുദ്ധ സമരങ്ങളോ അടയാളപ്പെടാത്ത ഈ ഭാവനാമണ്ഡലം ദേശീയ ആധുനികതയിലെ വൈരുധ്യങ്ങൾക്കുള്ള ഭാവനാത്മകപരിഹാരമാണ്. എന്നാൽ പഴയ കുലീനഭ്രതകാലത്തിന്റെ കാഴ്ചവട്ടത്തെ അത് അതേപടി മടക്കിവിളിക്കുന്നുമില്ല. പൗരസ്ത്യവാദപരമായ ആശയവ്യവസ്ഥകളെ ഗാന്ധിയൻ ജനകീയതയുടെ ആശയാവലികളുമായി ചേർത്തുവയ്ക്കുന്നതിലൂടെ കൈവന്ന ഭാവനാത്മകപരിഹാരമാണ് ഒരു പ്രതീകവൃത്തിയെന്ന നിലയിൽ ഈ ചിത്രം മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്.

ഈ നിലയിൽ പ്രത്യക്ഷതലത്തിൽ രാഷ്ട്രീയ വിവക്ഷകളൊന്നുമില്ലാത്ത ചിത്രപാഠം ദേശീയരാഷ്ട്രീയവ്യവഹാരത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവുമായി ഗാഢമായ ചില ബന്ധങ്ങൾ വച്ചുപുലർത്തുന്നത് നമുക്ക് കാണാൻ കഴിയുന്നു. ചരിത്രപരമായ വാസ്തവികതയുള്ള ജീവിതബന്ധങ്ങളെ സവിശേഷാനുപാതത്തിൽ വിന്യസിച്ചുകൊണ്ട് കൊളോണിയൽ ആധുനികതയോടുള്ള പ്രതികരണമാവാനാണ് ചിത്രം ശ്രമിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഈ വിന്യാസപദ്ധതി, മേൽപറഞ്ഞ ചരിത്രപരമായ വാസ്തവികതയെ പാഠത്തിന്റെ അബോധത്തിലാഴ്ത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.[9]

9 വൃക്ഷങ്ങളും സസ്യജാലങ്ങളും നിർവ്വഹിക്കുന്ന പ്രതീകധർമ്മത്തെക്കുറിച്ച് പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഇംഗ്ലീഷ് ചിത്രകലയെ മുൻനിർത്തി കീത്ത് തോമസ് നടത്തുന്ന ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഇവിടെ പ്രസക്തമാണ്. വിക്ഷുബ്ധമായ സാമൂഹ്യപരിവർത്തനങ്ങളുടെ സന്ദർഭത്തിൽ, അചഞ്ചലമായി നിലനില്ക്കുന്ന മനുഷ്യജീവിതം എന്ന പ്രതീതിയുണർത്താൻ വൃക്ഷവ്യൂഹദൃശ്യങ്ങൾക്ക് കഴിയുമെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു (Thomas 1983:219). ചെറിമരങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ജർമ്മൻപ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലെ മാർക്സിന്റെ പരാമർശങ്ങളെ വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് പ്രതീകങ്ങളെന്ന നിലയിൽ വൃക്ഷങ്ങൾക്കുള്ള പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ധ്വനിമൂല്യത്തെക്കുറിച്ച് ബാർഥും ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. പ്രകൃത്യാത്മകവും രാഷ്ട്രീയവും ആയവയുടെ സംയുക്തം (compound of natural and political) എന്ന നിലയിലാണ് വൃക്ഷവ്യൂഹ

ആധുനികതാവിമർശനത്തിന്റെ പില്ക്കാലസന്ദർഭത്തിൽനിന്ന് ഇതിന് മൗലികമായ ചില വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ടെന്നത് കാണാതിരുന്നുകൂടാ. ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിലും മറ്റുമായി 1970-കളോടെ വളർന്നുവന്ന പ്രവണതകൾ ആധുനികമായ വ്യക്തി-രാഷ്ട്ര-ജ്ഞാന സ്വരൂപങ്ങളുടെ പ്രതിസന്ധിയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഉടലെടുത്തത്. ഇവിടെയാകട്ടെ ആധുനികീകരണത്തിന്റെ ദേശീയസന്ദർഭത്തിൽ അതിനകമേതന്നെ വികസിച്ചുവന്ന കോളനിവിരുദ്ധവും സാമ്രാജ്യത്വ വിരുദ്ധവുമായ വിമർശനധാരയുടെ പ്രാതിനിധ്യമാണ് ചിത്രപാഠത്തിനുള്ളത്. പില്ക്കാലവിമർശനത്തിന്റെ വ്യാപകവും അഗാധവുമായ ധ്വനികളെ ചിത്രപാഠം അതേപടി ഉൾക്കൊള്ളുന്നില്ല. പകരം കോളനിവിരുദ്ധനിലപാടുകൾക്ക് ഊർജ്ജം പകർന്ന, പൗരസ്ത്യവാദ വ്യവഹാരത്തിന്റെ ഭാവനാവ്യാപാരമെന്ന

ങ്ങൾ ചിത്രങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു. അവയുടെ രാഷ്ട്രീയമൂല്യം (തോട്ടങ്ങളും മറ്റുമെന്ന നിലയിലുള്ള നട്ടുവളർത്തലിന്റേയും പരിപാലനത്തിന്റേയും) പ്രകൃത്യാത്മകതയുടെ വ്യവഹാരമണ്ഡലത്തിൽ മറച്ചുവയ്ക്കപ്പെടുകയോ ശുദ്ധീകരിക്കപ്പെടുകയോ ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ മരങ്ങളും പ്രകൃതിയും സാമൂഹ്യ രാഷ്ട്രീയ ബന്ധങ്ങളെ പ്രകൃത്യാത്മകമാക്കിത്തീർക്കുന്ന രൂപാവലിയായി നിലകൊള്ളാമെന്ന് ബാർഥ് വ്യക്തമാക്കുന്നു (Barths 1972; 109, 144). പതിനെട്ടാംശതകത്തിലെ ഇംഗ്ലീഷ് ഭൂഭാഗചിത്രങ്ങളിൽ നിരന്തരം കടന്നുവരുന്ന ഓക്കു മരങ്ങൾ എങ്ങനെ ഫ്യൂഡൽ ആഭിജാത്യത്തിന്റെ പ്രതീകങ്ങളായി നിലകൊള്ളുന്നു എന്ന കാര്യവും പരിശോധിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ജോർജ്ജിയൻ ഇംഗ്ലണ്ടിലെ വന-പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിൽ സ്റ്റീഫൻ ഡാനിയൽ എഴുതുന്നു: “ The Oldest, richest and most complex associations adhered to the Oak. Like the ideal landed family, Oaks were claimed to be venerable, patriarchal, stately, guardian and quintessentially English” (Danials 2000:48)., ‘പ്രകൃതി’ മാത്രമല്ല, സ്വാഭാവികപ്രകൃതിയിലെ ഘടകവസ്തുക്കളോരോന്നും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ വിവക്ഷകളോടെയാണ് ചിത്രത്തിൽ ഇടം കണ്ടെത്തുന്നത് എന്നാണിത് വ്യക്തമാക്കുന്നത്. അതേ സമയം, ബാർഥ് സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ, ഈ പ്രത്യയശാസ്ത്ര-രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകളെ പ്രകൃത്യാത്മകവും പക്ഷപാതരഹിതവുമാക്കി (naturalize and neutralize) സ്വാഭാവികതയുടെ പരിവേഷത്തിനകത്തു സ്ഥാനപ്പെടുത്താനും അവയ്ക്ക് കഴിവുണ്ട്. *മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം* എന്ന ചിത്രത്തിൽ കൃഷി എന്ന പ്രതീകം ഇത്തരമൊരു ദൗത്യം ഏറ്റെടുക്കുന്നത് കാണാൻ കഴിയും. ചരിത്രമുക്തവും കേവലവുമായ ഒരു ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ പ്രതീതിമണ്ഡലമായി നിലനിന്നുകൊണ്ട്, അത് അധികാരബന്ധങ്ങളെയും പ്രത്യയശാസ്ത്രത വ്യവഹാരങ്ങളെയും മറയ്ക്കുന്നു. അങ്ങനെ ചരിത്രപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ഒന്നിനെ പ്രകൃത്യാത്മകവും സ്വാഭാവികവുമാക്കുന്നു (natural andneutral), (മരങ്ങളുടെ പ്രതീകാത്മകദൗത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശദമായ ചർച്ചയ്ക്ക് ഡഗ്ലസ് ഡേവിസിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ പഠനം കാണുക (Davies2000:32-42).

നിലയിൽ രൂപപ്പെട്ടുവരുന്ന, ആദർശാത്മക കാർഷിക ജീവിതത്തെയാണ് അത് ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നത്. നിശ്ചയമായും ഇത് ദേശീയാധുനികതയുടെ അതിർവരമ്പുകൾക്കുള്ളിൽത്തന്നെ നിലകൊള്ളുന്ന ഒന്നാണ്. പക്ഷേ, പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മദ്ധ്യഘട്ടം മുതൽതന്നെ, ആധുനികീകരണത്തിന്റെ പാശ്ചാത്യ ഉള്ളടക്കത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മൗലികമായ വിമർശനങ്ങൾ ഇവിടെ നിലനിന്നിരുന്നു എന്ന കാര്യം നാം പരിഗണിക്കണം. ദേശീയപ്രസ്ഥാനത്തിലെ ഗാന്ധിയൻധാര മുഖ്യമായും അത്തരമൊന്നായിരുന്നു. ഈ വിമർശനധാരയെ പൗരസ്ത്യവാദപരമായ സ്വയംപര്യാപ്ത ഗ്രാമം തുടങ്ങിയ സങ്കല്പരാശികളുമായി ഇണക്കിനിർത്തിക്കൊണ്ടാണ് രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിലെ യഥാർത്ഥ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ ഈ ചിത്രം ഭാവനാത്മകമായി പരിഹരിക്കുന്നത്. ആധുനികീകരണത്തിന്റെ ഒന്നാം പടവിലെ പ്രതിസന്ധികളെയാണ് ഈ ചിത്രം രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. ഈ പ്രതിസന്ധികളുടെ ഭാവനാത്മകപരിഹാരത്തിന് ചിത്രപാഠം ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന ഉപാധികളും ഇതേ ചരിത്രസന്ധിയുടെ ഉത്പന്നങ്ങൾതന്നെ

കൃഷി: പ്രതീകവും പ്രമേയവും

രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ ആർത്ഥികചക്രവാളത്തിൽ ഭാവനാത്മകമായി പരിഹൃതമാവുന്നുവെങ്കിലും ഈ ചിത്രത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയ സാമൂഹ്യവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ പാഠത്തിൽ തുടർന്നും നിലനില്ക്കുന്നുണ്ട്. ആദർശാത്മക ഗ്രാമീണ-കാർഷിക ജീവിതം എന്ന ഭാവനാബന്ധത്താൽ പരിഹരിക്കാൻ ശ്രമിച്ച സാമൂഹ്യവൈരുധ്യങ്ങൾ ചിത്രപാഠത്തിൽ തുടരുന്നത് കൃഷി എന്ന പ്രതീക-പ്രമേയതലത്തിലാണ്. പ്രത്യയശാസ്ത്രഏകകം എന്ന പരികല്പനയുടെ വിശദീകരണ വേളയിൽ ജെയിംസൺ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ, വ്യത്യസ്തസാമൂഹ്യവർഗ്ഗങ്ങളെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നതും അടിസ്ഥാനതലത്തിൽ സംഘർഷാത്മകവുമായ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ടു നില്ക്കുന്ന പ്രതീകവും പ്രമേയവുമാണ് ചിത്രപാഠത്തിലെ കൃഷിബിംബം. ഇന്ത്യൻ ജീവിതത്തിലെ മൂർത്തയാഥാർത്ഥ്യമായ കൃഷി, അതിനോടു ബന്ധപ്പെട്ട കാർഷികബന്ധങ്ങൾ എന്നിവ ഒരുഭാഗത്തും കാർഷിക സംസ്കൃതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ആദർശാത്മകനിലപാടുകൾ മറുപുറത്തുമായുള്ള ഒരു സംവാദമേഖലയായാണ് പാഠത്തിൽ ഇത് നിലകൊള്ളുന്നത്. വിരുദ്ധതലങ്ങളിലുള്ള അവയുടെ നിലനില്പിന്റെ അടിസ്ഥാനയാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ് ചിത്രപാഠം രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ ആർത്ഥികചക്രവാളത്തിൽവച്ച് ഭാവനാത്മകമായി പരിഹരിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത് എന്നും പറയാം.

ചിത്രത്തിന്റെ മേൽപകുതിയുടെ ഇടതു-വലതുഭാഗങ്ങളിലായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ദൃശ്യഖണ്ഡങ്ങളാണ് പാഠത്തിലെ പ്രത്യക്ഷ കൃഷിബിംബങ്ങൾ, ഇടതുഭാഗത്ത് നിലം ഉഴവുന്ന കർഷകനും കാളകളും വലതുഭാഗത്ത് കൊയ്തുകയറ്റിയ കറ്റകളും അതിനടുത്തായി കർഷകത്തൊഴിലാളിയെന്ന പ്രതീതിയുണർത്തുന്ന, കാർഷികോല്പാദനപ്രക്രിയയിൽ കായികമായി പങ്കുചേരുന്ന, ഒരാളും. ഏറ്റവും പിന്നിലായി കാർഷിക ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിനിധികൾ എന്നുകരുതാവുന്ന മനുഷ്യരുടെ ഭാഗികരൂപങ്ങളും ചിത്രപാഠത്തിൽ പ്രകടമായി കാണാവുന്ന കൃഷിബിംബങ്ങൾ ഇത്രയുമാണ്.

ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രഏകകത്തിന്റെ പദവി കൈയാളാൻ ഈ കൃഷിബിംബങ്ങളെ പ്രാപ്തമാക്കുന്നത് ചിത്രത്തിലെ വർണ്ണവിന്യാസമാണ് ചിത്രത്തിന്റെ മേൽപകുതിയിൽ ഇടതും വലതുമുള്ള കൃഷിബിംബങ്ങളിലെ വർണ്ണപദ്ധതി പ്രകടമായും പരസ്പരവിരുദ്ധമാണ് ഇടതുഭാഗത്തുള്ള കാളപൂട്ടുന്ന കൃഷിക്കാരനും കാളകളും ചുവപ്പുരാശി കലർന്ന ഇരുണ്ട നിറത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ വലതുഭാഗത്തുള്ള കൊയ്തുകയറ്റിയ കറ്റകൾ സ്വർണ്ണവർണ്ണത്തിലാണ്. അതിനടുത്തു തന്നെയുള്ള കർഷകത്തൊഴിലാളിയെന്ന് കരുതാവുന്ന ആളുടേത് ഇരുണ്ട കുറുകിയ രൂപമാണ്. ഇങ്ങനെ കാർഷിക ഉല്പാദനത്തിന്റെയും അദ്ധ്വാനത്തിന്റെയും കാർഷിക വിഭവങ്ങളുടെ സൂചകങ്ങൾ ചിത്രപാഠത്തിൽ പരസ്പരവിരുദ്ധമായ നില കൈവരിച്ചിരിക്കുന്നു. വിഭവമേഖല സുവർണ്ണശോഭ കലർന്ന് മായികപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന ഒന്നായിരിക്കുമ്പോൾ ഉല്പാദന-അദ്ധ്വാന മേഖലകൾ നിറംകെട്ടതും ഇരുണ്ടതുമായി മാറിപ്പോകുന്നു. വിഭവമേഖലയുടെ മായികമായ സുവർണ്ണശോഭ ഉല്പാദനമേഖലയ്ക്കുമേൽ വർണ്ണപരമായ ആധിപത്യം കൈയാളിക്കൊണ്ട് ചിത്രപാഠത്തിൽ നിറഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു. ഇതോടൊപ്പം വിഭവലോകത്തിന്റെ സുവർണ്ണശോഭ ചിത്രപാഠത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിംബമെന്ന് പറയാവുന്ന, കീഴ്പകുതിയിലെ ഗ്രന്ഥപാരായണ ദൃശ്യത്തിന്റെ സുവർണ്ണ ശോഭയുമായി വർണ്ണപരമായി കോർത്തിണക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. അങ്ങനെ വിഭവമേഖലയുടെയും മത-ആധ്യാത്മികതയുടെയും സൂചകങ്ങൾ തമ്മിൽ വർണ്ണവിന്യാസപരമായി ഒരു പരോക്ഷ ബന്ധം സ്ഥാപിതമായിരിക്കുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതിയിലെ ഇടതുഭാഗത്തുള്ള മരണദൃശ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വരുന്ന കുട്ടികളിൽ ഈ സ്വർണ്ണ വർണ്ണം, തിളക്കംകുറഞ്ഞ നിലയിലാണെങ്കിലും, തുടരുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ മതാത്മകമോ ആധ്യാത്മികമോ ആയ ഒരു സൂചകശൃംഖല പാഠത്തിൽ പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്നു. അതേസമയം മേൽപകുതിയിലെ അമ്മയും കുഞ്ഞും ഇരുളിലാണ്.

ചിത്രത്തിന്റെ മേൽപകുതി ഉല്പാദന-അദ്ധ്വാന പ്രക്രിയകളുടേതായിരിക്കുകയും കീഴ്പകുതി ഗാർഹിക-മത-ആധ്യാത്മിക വൃത്തികളുടേതായിരിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ഇരുളിലാണ്ടുപോയ അമ്മയും കുഞ്ഞുമെന്ന പ്രതീകം ആഴമേറിയ ഒരു വിപരീതധ്വനിയെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നുണ്ട് എന്ന് വ്യക്തമാകും. ചിത്രപാഠത്തിൽ കുഞ്ഞിന്റെ മുഖം മൂടിനില്ക്കുന്ന ഇരുട്ട് പിന്നീട് കാണാൻ കഴിയുന്നത് നിലമുഴവുന്ന കർഷകന്റെ മുഖത്തും കൊയ്ത്തു കയറ്റിയ കറ്റകളുടെ അടുത്തുനില്ക്കുന്ന കൃഷിപ്പണിക്കാരനിലുമാണ്. സുവർണ്ണശോഭയാർന്ന ഒരു ജീവിതത്തിന്റെ മറുപുറമായി ഈ ഇരുൾപ്പിറവി ചിതപാഠത്തിൽ സ്ഥാനപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. കീഴ്പകുതിയിലെ സർപ്പരൂപത്തിന്റെ കറുപ്പ് തൊട്ടടുത്തുള്ള സുവർണ്ണശോഭയുടെ വ്യതിരേകമായി (contrast) നിലകൊള്ളുന്ന ഒന്നാണ്. ഗ്രന്ഥപാരായണത്തിന്റെ മതാത്മക-ആദ്ധ്യാത്മികമൂല്യം മരണദൃശ്യത്തിലേക്ക് പരക്കുകയും വിഭവമേഖല അതുമായി ഇണങ്ങി നില്ക്കുകയുംചെയ്യുന്നു. അതേ സമയം വിഭവോത്പാദനത്തിന്റെ അടിത്തറയായ കാർഷികാധ്വാനവും അതിൽ പങ്കുചേരുന്ന മനുഷ്യരും ചിത്രപാഠത്തിലെ അധോമണ്ഡലമായി, ഇരുണ്ട പിൻഭാഗമായി, കാഴ്ചയുടെ കേന്ദ്രത്തിൽനിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നു. കാർഷികാദ്ധ്വാനത്തിന്റെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയും വിഭവവിനിമയത്തിന്റെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥയും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മകസംഘർഷമാണ് ചിത്രപാഠത്തിലെ വർണ്ണവിനിമയത്തിൽ സന്നിഹിതമായിരിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ ആർത്ഥികചക്രവാളത്തിൽ ഭാവനാത്മകപരിഹാരം നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ട സാമൂഹ്യവൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ കൃഷിയെന്ന പ്രതീകത്തെയും പ്രമേയത്തെയും മുൻനിർത്തി വ്യത്യസ്തത ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷാത്മകബന്ധമായി പാഠത്തിൽ തുടരുന്നു.

(ഗ്രാമം, ഗ്രാമീണത, ഗ്രാമീണ കാർഷികവൃത്തികൾ തുടങ്ങിയവ പടിഞ്ഞാറൻ ചിത്രകലയുടെ പ്രമേയങ്ങളായിത്തീർന്നതിന്റെ ചരിത്രപരമായ പശ്ചാത്തലം ആർനോൾഡ് ഹൗസർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശ്രുതമായ കലാചരിത്രഗ്രന്ഥത്തിൽ ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. ആറാം ശതകം മുതലാരംഭിക്കുന്ന ഭൂദാനവും അതിനെ പിൻപറ്റിക്കൊണ്ട് ഉയർന്നുവന്ന ഭൂപ്രഭുത്വവും നഗരങ്ങളിൽനിന്ന് അധികാരത്തെയും അധികാരകേന്ദ്രങ്ങളെയും ഗ്രാമങ്ങളിലേക്ക് വ്യാപിപ്പിച്ചതായി അദ്ദേഹം പറയുന്നു. അതുവരെ അപരിഷ്കൃതത്ത്വത്തിന്റെ ആവാസമേഖലയായ ഗ്രാമവും ഗ്രാമീണതയും പുതിയ ഉടമാവകാശത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ അഭിജാതമായ അധികാരത്തിന്റെ പ്രവൃത്തിമേഖലയായി. ഇതിലൂടെയാണ് കലയുടെ കേന്ദ്രത്തിലേക്ക് ഗ്രാമവും ഗ്രാമീണതയും ആദ്യമായി കടന്നുവന്നത്. പുതിയ അധികാരത്തിന്റെയും കാർഷിക ഉടമസ്ഥതയുടെയും സന്ദർഭത്തിൽ

കൃഷി കാഴ്ചയുടെവിഷയമാവാൻതുടങ്ങി. നവോത്ഥാനാനന്തരകാലയളവിൽ ഈ കാഴ്ചവട്ടത്തിന് രണ്ടുതരത്തിൽ ദൃഢീകരണം കൈവന്നു. ജോൺ ബെർജർ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ, വിശാലമായ ഭൂഭാഗങ്ങൾക്കുമേലുള്ള ഉടമാവകാശത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനമെന്ന നിലയിൽ ഭൂഭാഗചിത്രങ്ങൾ ഒരു പ്രത്യേക ജനുസ്സായി ഉയർന്നുവന്നു. ഇത്തരം ചിത്രങ്ങളിൽ സംഭവിക്കുന്നതായി വിശദീകരിക്കപ്പെട്ട പ്രകൃതിയുടെയും പ്രകൃതിസംബന്ധിയായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും 'ദാർശനികമായ ആസ്വാദന'ത്തിന്റെ മുന്നുപാധി അവയ്ക്കുമേലുള്ള ഉടമാവകാശമാണെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. പ്രകൃതി, സവിശേഷമായ ഒരിടമായി കലയിൽ സ്ഥാനം കണ്ടെത്തുന്ന കാലമാണിത്. മാനുഷികമായ പ്രവൃത്തിമണ്ഡലത്തിനു പുറത്തുള്ള, മനുഷ്യന്റെ ധ്യാനാത്മകചിന്തയുടെ വിഷയമായ, അപരമായി (other) പ്രകൃതി മാറിത്തീരുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ ഇത് ആധുനികത ജന്മംനല്കിയ വിപരീതദ്വന്ദ്വങ്ങളിലൂടെയുള്ള ചിന്തയുടെ ഉല്പന്നമാണ്. അങ്ങനെ ഭൂഭാഗചിത്രം എന്ന ജനുസ്സ് സവിശേഷമായ ഒരു ലോകാവബോധത്തിൽ ഉറച്ചുനിന്നുകൊണ്ട് ചുറ്റുപാടുകളെ പ്രതീകവത്കരിക്കുകയും ഘടനാപരമായി ക്രമപ്പെടുത്തുകയും ഒപ്പംതന്നെ അതിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാംസ്കാരിക നിർമ്മിതിയായി സ്ഥാനംനേടി. പതിനെട്ടാം ശതകത്തിലെ കാർഷികമുതലാളിത്തം ഈ പ്രകൃതിബോധത്തെ ഉടമാവകാശപരമായി സ്വാംശീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. കാർഷികവൃത്തികൾ, കോൺസ്റ്റബിളിന്റെയും മറ്റും ഭൂഭാഗചിത്രങ്ങളിൽ, വിദൂരദൃശ്യങ്ങളായി നിലകൊണ്ട് ഈ ഉടമാവകാശത്തെ ദ്യോതിപ്പിച്ചുപോന്നു. എന്നാൽ ചിത്രപാഠത്തിലെ സക്രിയഘടകമായി കാർഷികവൃത്തി ഒരിക്കലും മാറിത്തീർന്നതുമില്ല. ഉടമാവകാശമുള്ളവരുടെ ദൃഷ്ടികോണിൽ തെളിയുന്ന ഒരു വിദൂരദൃശ്യമാണത്. ഒപ്പം ചിത്രത്തിലെ വർണ്ണപദ്ധതിയിലെ ഒരു വ്യതിരേകഘടകവും (contrasting element). വ്യവസായവല്ക്കരണത്തിന്റെ ഗതിവേഗം കൂടുകയും പരമ്പരാഗത കാർഷികവൃത്തികൾ വൻതോതിൽ പരിവർത്തനവിധേയമാകുകയും ചെയ്തതോടെ ഭൂഭാഗചിത്രങ്ങളുടെ കേന്ദ്രത്തിലേക്ക് കടലും കുന്നും മേഘപാളികളും കയറിക്കൂടാൻ തുടങ്ങി. ചിത്രപരതയുടെ കാഴ്ചവട്ടത്തിന് പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാണ്ടിലെ ഇംഗ്ലണ്ടിൽ വമ്പിച്ച സ്വീകാര്യത വന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനകാരണം ഇതായിരുന്നു. വ്യവസായവല്ക്കരണവും തൊഴിലാളിമുന്നേറ്റങ്ങളും പരമ്പരാഗത കാർഷികമണ്ഡലത്തിലുളവാക്കിയ അടിയിളക്കങ്ങളിൽനിന്ന വിട്ടുനില്ക്കാൻ ചിത്രഭാവന കണ്ടെത്തിയ രക്ഷാരന്ധ്രമായിരുന്നു അത്. ഇവിടെനിന്ന് പത്തൊമ്പതാം ശതകത്തിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയിൽ മില്ലെയും മറ്റും വരച്ച കർഷകചിത്രങ്ങളിലെത്തുമ്പോഴാണ്

കാർഷികവൃത്തിയും അതിന്റെ അദ്ധ്വാനമൂല്യവും ചിത്രത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിലെത്തുന്നത് ധ്യാനാത്മകമായ ആസ്വാദനത്തിന്റെ (contemplative appreciation) വിഭവമെന്ന നിലയിലല്ല, സക്രിയമായ രാഷ്ട്രീയ ഇടപെടലെന്ന നിലയിലാണ് മില്ലെയുടെയും മറ്റും ചിത്രങ്ങളിൽ ഇത്തരം കർഷകബിംബങ്ങൾ നിലകൊള്ളുന്നത്.)

ഈ നിലയിൽ മനസ്സിലാക്കിയാൽ 'വ്യത്യസ്തസാമൂഹ്യവർഗ്ഗങ്ങൾ ഉല്പാദിപ്പിക്കുന്നതും അടിസ്ഥാനതലത്തിൽ ശത്രുതാപരവുമായ വർഗ്ഗവ്യവഹാരങ്ങളുടെ സുഗ്രാഹ്യമായ പ്രാഥമികഘടക'മെന്ന പദവിയാണ് കൃഷി എന്ന പ്രതീകം/പ്രമേയം മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം എന്ന ചിത്രത്തിൽ കൈയാളുന്നതെന്ന് വ്യക്തമാകും. പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഏകകത്തെക്കുറിച്ച് വിവരിക്കുമ്പോൾ ജയിംസൻ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഇരട്ട ജീവിതം—പരികല്പനാപരവും പ്രമേയപരവുമായ തലങ്ങളിൽ ഒരുമിച്ചുനിലനില്ക്കാനുള്ള അതിന്റെ കഴിവ്—ഇവിടെ കൃഷി എന്ന പ്രതീക/പ്രമേയത്തിനുണ്ട്. ഒരു ഭാഗത്ത് ചിത്രശീർഷകം സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ അത് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയകേന്ദ്രമാണ്. അതേസമയംതന്നെ പരികല്പനാപരമായ തലത്തിൽ സവിശേഷമായ വർഗ്ഗവ്യവഹാരങ്ങളെയും അതിലുൾച്ചേർന്ന ശത്രുതാപരമായ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും അത് സംഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പാഠശരീരത്തിൽ പ്രത്യയശാസ്ത്രഏകകം കൈയാളുന്ന ഈ ഇരട്ടജീവിതം മേൽപറഞ്ഞ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെ പാഠത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷതയിൽനിന്ന് മറച്ചുപിടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥമണ്ഡലവുമായി സാമൂഹ്യചരിത്രത്തിന്റെ അർത്ഥമണ്ഡലം കൈവരിക്കുന്ന ഈ ഒത്തിണക്കം പ്രത്യയശാസ്ത്രഏകകത്തിന്റെ ഇരട്ടജീവിതത്തിന്റെ ഫലമാണ്. പക്ഷേ, അപ്പോഴും പാഠത്തിന്റെ അബോധമായി, അപരിഹാര്യമായ വർഗ്ഗവൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ ലോകം പ്രത്യയശാസ്ത്ര ഏകകത്തിൽ അതിന്റെ മറുജീവിതം തുടരുന്നുണ്ട്. ഉല്പാദന-അദ്ധ്വാന പ്രക്രിയകളിൽനിന്ന് അടർത്തിമാറ്റപ്പെട്ടതും അതിന്റെ വിപരീതനില കൈക്കൊള്ളുന്നതുമായ വിഭവലോകമായി മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതത്തിൽ ഇടം കണ്ടെത്തുന്ന കൃഷി എന്ന പ്രതീകം/പ്രമേയം നിറവേറ്റുന്നത് ഈ ദൗത്യമാണ് ചിത്രപാഠത്തിലെ ദമിതലോകങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്താൻപോന്ന സൂചനാസംവിധാനം കൂടിയാണത്. പാഠത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന വർഗ്ഗവ്യവഹാരങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തിമണ്ഡലം ആ വർഗ്ഗവ്യവഹാരങ്ങൾ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്ന അപരിഹാര്യ വൈരുധ്യങ്ങളെ പാഠത്തിന്റെ അടിയടരിലേക്ക് നീക്കിനിർത്തുന്നു.

പരിപ്രേക്ഷ്യം, രൂപം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം

കലയിലെ ചരിത്രബന്ധങ്ങളുടെ അവസാനത്തെ താവളം രൂപമാണ്. ഭാവത്താൽ നിറയ്ക്കപ്പെടുന്ന ശൂന്യപാത്രമല്ല അത്. ഭാവബന്ധങ്ങളുടെ മൂർത്തതയാണത്. ഊറിക്കൂടിയ ഉള്ളടക്കം (sedimented content) എന്ന് രൂപം വിശേഷിക്കപ്പെടുന്നതും മറ്റൊന്നു കൊണ്ടല്ല. അതുകൊണ്ടു തന്നെ രൂപാവലികൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പാർപ്പിടങ്ങളുമാണ്. "ഉല്പാദനരീതിയുടെ അടയാളങ്ങളോ പൂർവ്വദർശനങ്ങളോ ആയ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകളുടെ സഹവർത്തനത്തിലൂടെ സംപ്രേഷണം ചെയ്യപ്പെടുന്ന പ്രതീകാത്മക സന്ദേശങ്ങളായി രൂപത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തെ (ideology of form) വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ ഫ്രഡറിക് ജയിംസൺ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്ന കാഴ്ചപ്പാടും ഇതുതന്നെയാവണം. രൂപം ഒരു ലോകബോധമായി, അതിലെ പിളർപ്പോ അതിൽനിന്നുള്ള കുതിപ്പോ ആയി, ചരിത്രസംഘർഷങ്ങളാൽ നിവേശിതമായ ഒരനുഭവസ്ഥാനമായി നമ്മെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നു എന്ന്; സങ്കേതങ്ങൾ സാങ്കേതികം മാത്രമല്ലെന്ന്, രൂപവിശ്ലേഷണം ചരിത്രനിരപേക്ഷമായ നേരംപോക്കല്ലെന്ന്.

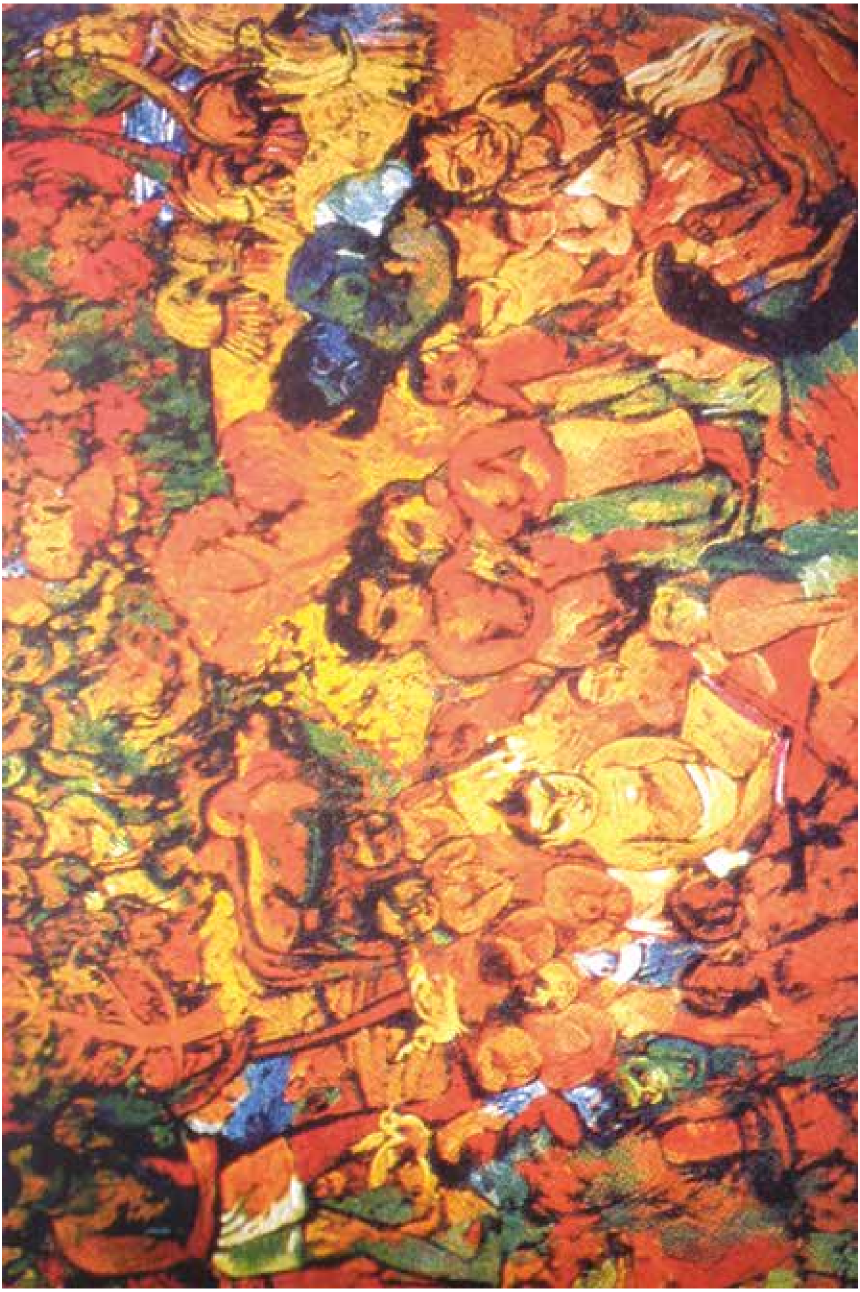
പത്തൊമ്പതാംശതകത്തിന്റെ രണ്ടാംപകുതിയോടെയാണ് ആധുനികതാവാദപരമായ കാഴ്ചപ്പാടുകൾ ലോകചിത്രകലയിൽ ഇടംകണ്ടെത്തിയത്. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ്, പോസ്റ്റ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് രചനകളിലൂടെ ആധുനികതയുടെ അടിസ്ഥാനസ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മൗലികമായ സംശയങ്ങൾ ഇക്കാലത്ത് പടിഞ്ഞാറൻ ചിത്രകല പ്രകടിപ്പിച്ചുതുടങ്ങി. മുഖ്യമായും രണ്ടു രൂപത്തിലാണ് ഇതു പ്രകടമായത്. നവോത്ഥാന-നവോത്ഥാനാനന്തര ചിത്രകലയുടെ കേന്ദ്രമായി നിലകൊണ്ട രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ (linear perspective) നിരാകരണമായിരുന്നു ആദ്യത്തേത്. കാഴ്ചക്കാരെയും കാഴ്ചവസ്തുവിനെയും (viewer and viewed) തമ്മിലകറ്റിക്കൊണ്ട് അവയെ ഒരു വിപരീതദ്വന്ദ്വമായി സ്ഥാനപ്പെടുത്തിയത് രേഖീയ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ വരവാണെന്ന് പറയാം. പാശ്ചാത്യതത്ത്വ ചിന്തയിലെ വിഷയി/വിഷയ (subject/object) ദ്വന്ദ്വത്തിന് കൈവന്ന ചിത്രഭാഷ്യം കൂടിയായിരുന്നു അത്. കാഴ്ചയെന്നത് അതോടെ നിസ്സംഗവും അമൂർത്തവും വസ്തുനിഷ്ഠവുമായ ഒരു പ്രവൃത്തിയായി. ആധുനികതയുടെ കേന്ദ്രതത്ത്വമായിരുന്ന ഈ കാഴ്ചക്രമത്തെയാണ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രകല മറികടക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങൾ രൂപത്തിന്റെ യഥാതഥത്വത്തെ അട്ടിമറിക്കുകയും സുഭദ്രമായ അതിർവരമ്പുകൾക്കുള്ളിൽ (outlines) നിറയ്ക്കപ്പെടുന്ന വർണ്ണലോകം എന്ന രചനാപദ്ധതിയെ കൈയൊഴിയുകയും ചെയ്തു. യാഥാർത്ഥ്യം പ്രതീതിപരമായ ഒന്നാണെന്ന്

സൂചിപ്പിക്കുകവഴി ജ്ഞാനോദയത്തിന്റെ ഭദ്രലോകങ്ങളെ അസ്ഥിരപ്പെടുത്തുകയും മായികമായ പുതിയൊരു പ്രകൃത്യാത്മകതയ്ക്ക് ജന്മം നല്കുകയുമാണ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങൾ ചെയ്തത്. ഇതിനു പിന്നാലെ വന്ന പോസ്റ്റ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് രചനകൾ പല പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങളെ ഒരുമിച്ചണിനിരത്തിക്കൊണ്ടും, അബോധത്തെ ഉയർന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാക്കിക്കൊണ്ടും, യാഥാർത്ഥ്യത്തെ ജാമ്യതീയ സംഗ്രഹങ്ങളായി ചുരുക്കിയെഴുതിക്കൊണ്ടും, പ്രാകൃതമായ രേഖാചിത്രണത്തിലേക്ക് പിൻവാങ്ങിക്കൊണ്ടും യാഥാർത്ഥ്യം എന്ന സങ്കല്പത്തെ കൂടുതൽകൂടുതൽ സന്ദിഗ്ദ്ധവും വിശ്ലഥവുമാക്കി. അതോടെ ലോകാനുഭവമെന്നത് കാലാനുഭവത്തിന്റെ ക്ഷണികതയായിത്തീർന്നു. രൂപത്തെയും കാഴ്ചവട്ടത്തെയും മുൻനിർത്തിയുള്ള ഈ പരീക്ഷണങ്ങളത്രയും, ആധുനികത ഉറപ്പിച്ചെടുക്കാൻ ശ്രമിച്ച വ്യവസ്ഥാസംവിധാനത്തെയും ലോകാവബോധത്തെയും കുറിച്ചുള്ള സംശയങ്ങളോ, പലപ്പോഴും അതേക്കുറിച്ചുള്ള വിമർശനങ്ങളോ ആയിരുന്നു. ആത്യന്തികമായി, മഹാനഗരാനുഭവങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച വ്യക്തിപരമായ ഏകതയിലും ഏകാന്തതയിലും (individual singularity and solitude) അധിഷ്ഠിതമായ കലയുടെ ലോകമായിരുന്നു അത്. രൂപവിന്യാസത്തിന്റെയും വർണ്ണപ്രയോഗത്തിന്റെയും പ്രശ്നങ്ങളായി പാശ്ചാത്യചിത്രകലയിൽ പ്രകാശിതമായ ആവിഷ്കാരരീതികൾ ചരിത്രപരമായ ഒരു പ്രതിസന്ധിയുടെ അടയാളങ്ങൾ കൂടിയായിരുന്നു എന്നർത്ഥം.

മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം ചരിത്രപരമായ ഈയൊരു പ്രതിസന്ധിസന്ദർഭത്തെക്കൂടി ഉൾക്കൊണ്ട ഒരു രചനയാണ്. ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയിൽ 1930-കളോടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയ ആധുനികതാവാദ പ്രവണതകളുടെ തുടർച്ച ഈ ചിത്രത്തിലുമുണ്ട്. ആധുനികതാവാദരചനകളുടെ ആധാരപ്രമാണങ്ങളായി മുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ച രണ്ട് സവിശേഷതകളും ഈ ചിത്രത്തിൽ കാണാനാവും. ആധുനികമായ വ്യവസ്ഥാവല്ക്കരണത്തിന്റെ വിമർശനമെന്ന നിലയിൽ ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്ന പുതിയതരം സ്വത്വാവബോധം[10] ഈ ചിത്രത്തിന്റെ രൂപസംവിധാനത്തിലും

---

10 "The very existence of Impressionism which transformed nature into a private, unformalized field of sensitive vision shifting with the spectator, made painting an ideal domain of freedom; it attracted many who were tied unhappily to middle class jobs and moral standards now increasingly problamatic and stultifying with the advance of monopoly capitalism... in its discovery of a constantly changing phenominal outdoor world of which the shapes depend on the momentary position of the casual or mobile spectator, there was an implicit criticism of symbolic and domestic formalities" (Crow 1998:126).



മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം

നിലനില്ക്കുന്നുണ്ട്. രൂപനിഷ്ഠമായ ചിത്രണപദ്ധതിയെ (figurative printing) പിൻപറ്റുമ്പോൾതന്നെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെയും ചായത്തേപ്പിന്റെയും തലങ്ങളിൽ ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് ഛായ ഇതിൽ ഏറിനില്ക്കുന്നു. ഇതു മൂലം രൂപത്തെ പ്രതീതിപരമായി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സന്ദിഗ്ധമാക്കാൻ ചിത്രത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്. രൂപത്തിന്റെ ഭാഗികമായ യഥാതഥത്വം രൂപവിന്യാസത്തിന്റെ തലത്തിലെ അയഥാർത്ഥതയാൽ അട്ടിമറിക്കപ്പെടുന്നു എന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ, രൂപനിഷ്ഠതയുടെയും രൂപരാഹിത്യത്തിന്റെയും ഇടയിൽ നിലയുറപ്പിക്കുന്നതിനാൽ അർത്ഥപരമായ സന്ദിഗ്ധതയ്ക്ക് ചിത്രത്തിന്റെ ധ്വനിമൂല്യത്തിൽ ഏറിയ പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെ ചുവർ ചിത്രപാരമ്പര്യത്തോട്, സ്ഥലവിതരണപരമായി ഈ ചിത്രം പുലർത്തുന്ന അടുപ്പം—പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ അഭാവവും ഒഴിഞ്ഞ ഇടങ്ങൾ അവശേഷിപ്പിക്കാതെ ചിത്രപ്രതലമപ്പാടെ രൂപങ്ങളാൽ നിറയ്ക്കുന്ന രീതിയും—ഈ സന്ദിഗ്ധസ്വഭാവത്തിന്റെ നിർമ്മിതിയിൽ വലിയപങ്ക് വഹിക്കുന്ന ഒരു ഘടകമാണ്. വിപ്ലവാനന്തരകാലഘട്ടത്തിൽ മെക്സിക്കൻ ചിത്രകലയിൽ മ്യൂറലുകൾക്ക് കൈവന്ന പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയിൽ കലാനിരൂപകന്മാർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച ഒരു വസ്തുത ഇവിടെ സംഗതമാണ്. കല/കലയല്ലാത്തത് (art/non-art) എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തെ മറികടന്ന് മാനുഷികമായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ നടുവിൽ നിലകൊള്ളുന്ന ഒരു ആവിഷ്കാരരൂപമായിരിക്കാൻ കഴിയുന്നതിനാൽ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ലോകാവബോധങ്ങൾക്കിടയിൽ ഇടനിലയായി വർത്തിക്കാൻ മ്യൂറലിന് കഴിവുണ്ട് എന്ന കാര്യമാണ് അവർ സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. മ്യൂറൽ രചനാരീതികളുമായുള്ള അടുപ്പത്താൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തിനും അയഥാർത്ഥ്യത്തിനും മദ്ധ്യേയുള്ള ഇടനിലയിലേക്ക് മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതവും കൂടുതൽ കൂടുതൽ ഉന്മുഖമാവുന്നുണ്ട്. ഉല്പാദനരീതികളുടെ അടയാളങ്ങളായി പരിഗണിക്കാവുന്ന, വ്യത്യസ്തത ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകളുടെ സഹവർത്തനം പാഠത്തിൽ സാദ്ധ്യമാകുന്നതും രൂപതലത്തിലെ ഈ സവിശേഷസ്വഭാവം മൂലമാണെന്ന് പറയാം. അങ്ങിനെ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെയും സാമൂഹ്യചരിത്രത്തിന്റെയും ആർത്ഥികചക്രവാളങ്ങളെക്കൂടി ഉൾക്കൊണ്ടുനില്ക്കുന്ന ഒന്നായി, ഊറിക്കൂടിയ ഉള്ളടക്കമായി ചിത്രത്തിന്റെ രൂപശില്പം നിലനില്ക്കുന്നു. ആദ്യനോട്ടത്തിൽത്തന്നെ ആർക്കും വെളിപ്പെട്ടുകിട്ടുന്നതുപോലെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ തലത്തിൽ ഈ രചന രേഖീയതയുടെവഴി പിന്തുടരുന്നില്ല. രവിവർമ്മച്ചിത്രങ്ങൾമുതൽ ഇന്ത്യൻചിത്രകലയിൽ ആധുനികതയുടെ മാനകങ്ങളിലൊന്നായി നിലനിന്നത് രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യമാണ്.

മാനുഷികമായ കാഴ്ചയുടെ ക്രമത്തെ, അടുത്തുള്ളതിനെ വലുതായും വ്യക്തമായും അകലെയുള്ളതിനെ മങ്ങിയതായും ചെറുതായും കാണിച്ചുതരുന്ന കാഴ്ചവട്ടത്തെ, ചിത്രത്തിൽ സാദ്ധ്യമാക്കിക്കൊണ്ട് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ 'വസ്തുനിഷ്ഠത'യെ ഉറപ്പിച്ചെടുക്കുകയാണ് രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യം ചിത്രകലയിൽ ചെയ്തത്. ആധുനികമായ യുക്തിബോധം ചിത്ര പ്രതലത്തിൽ ഇടം കണ്ടെത്തിയതിന്റെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട തെളിവ് ഇതായിരുന്നു. കാര്യകാരണങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധത്തിനുള്ളിൽ, ക്രമമായി വികസിച്ചുവരുന്ന ആധുനിക യുക്തിബോധത്തിന്റെ ചിത്രസങ്കേതമായിരുന്നു അത്. പതിനെട്ടാംനൂറ്റാണ്ടിൽ കമ്പനിസ്കൂൾ ചിത്രകാരന്മാരിലൂടെ ഇന്ത്യൻചിത്രകലയിൽ ഇടം കണ്ടെത്തിയെങ്കിലും പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യദശകത്തോടെയാണ് ദേശീയചിത്രഭാഷയുടെ ആധാരതത്ത്വമായി, രവിവർമ്മച്ചിത്രങ്ങൾ വഴി, അത് സ്ഥാനംനേടിയത്. യുക്തിപരത, രേഖീയത, കാര്യകാരണബദ്ധത എന്നിവയുടെ ചിത്രഭാഷയായാണ്, പുതിയ ഒരു സാങ്കേതികസജ്ജീകരണം മാത്രമായല്ല, രേഖീയ പരിപ്രേക്ഷ്യം നിലവിൽവന്നത് എന്നർത്ഥം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ നിരാകരണത്തിലൂടെ മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം ലോകാവബോധപരമായി പുതിയ ഒരു നില കൈക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

*മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിത*ത്തിലെ രൂപവിന്യാസം രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിനു പുറത്തുകടക്കുന്നത് ക്രമരഹിതമോ പാരമ്പര്യമുക്തമോ ആയ രീതിയിലല്ല. കേരളീയ ചുമർചിത്രപാരമ്പര്യത്തെ പിൻപറ്റുന്ന ഒരു സ്ഥലവിതരണരീതി ചിത്രത്തിലുണ്ട്. ചിത്രപ്രതലത്തിൽ ഒഴിഞ്ഞ ഇടം അല്പംപോലും ബാക്കിവെക്കാതെ രൂപങ്ങളും അലങ്കരണങ്ങളും കൊണ്ട് അതത്രയും നിറയ്ക്കുകയാണ് കേരളീയ ചുമർചിത്രങ്ങളിൽ കാണുന്ന സാങ്കേതികരീതി. ശൈലീവല്കൃതമായ രൂപനിർമ്മാണസമ്പ്രദായം കൂടിയാകുന്നതോടെ കേരളീയ ചുവർച്ചിത്രങ്ങൾ യഥാതഥത്വത്തെ പരിപൂർണ്ണമായും കൈയൊഴിയുന്നു.[11] എന്നാൽ, മലബാർ കർഷകന്റെ

11 കേരളീയ ചുമർചിത്രങ്ങളുടെ ഈ പൊതുസ്വഭാവത്തിന് അപവാദമെന്ന് പറയാവുന്ന അപൂർവ്വം ചില ചിത്രങ്ങളുമുണ്ട്. കണ്ണൂരിലെ തൊടീക്കളം ശിവക്ഷേത്രത്തിന്റെ തെക്കേച്ചുവരിൽ കാണുന്ന നാട്ടുകാരുടെ ചിത്രം, ശങ്കരാചാര്യരുടെ ചിത്രം, വടക്കേചുവരിലെ കോട്ടയംരാജാവിന്റെ ചിത്രം, കുമ്പള അനന്തേശ്വരം ക്ഷേത്രത്തിലെ കരയുന്ന പശുവിന്റെ ചിത്രം, മുഴപ്പിലങ്ങാടി ശ്രീകുറുമ്പക്കാവിലെ, പോർച്ചുഗീസ് പടയാളിയെന്ന് കരുതാവുന്ന കുതിരക്കാരനായ യൂറോപ്യൻപടയാളിയുടെ ചിത്രം, വടകര ചേന്ദമംഗലം ശിവക്ഷേത്രത്തിലെ, നാച്ചുറലിസ്റ്റ് പ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്ന,

ജീവിതത്തിൽ ഈ പാരമ്പര്യം കടന്നു വരുന്നത് അതേപടിയല്ല. ശൈലീവല്ക്കരണത്തോട് അടുത്തു നില്ക്കുമ്പോൾത്തന്നെ രൂപനിർമ്മാണത്തിന്റെ തലത്തിൽ യാഥാതഥ്യത്തിന്റെ ഭാഗികപ്രതീതിയും അത് നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് എന്നോ റിയലിസ്റ്റ് എന്നോ പൂർണ്ണമായി വിവരിക്കാനാവാത്ത രൂപനിർമ്മാണപദ്ധതിയാണ് ചിത്രത്തിന്റേത്. ചായത്തേപ്പിന്റെ തലത്തിൽ ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് മുദ്രകൾ അവശേഷിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ അതിർവരമ്പുകൾക്കുള്ളിൽ വ്യക്തമായും ദൃഢമായും നിലകൊള്ളുന്ന രൂപങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ഇങ്ങനെ ഒരേസമയം ഇരുമണ്ഡലങ്ങളിൽ കാലൂന്നി നില്ക്കുന്ന ഒരു അനുഭൂതിലോകം രൂപനിർമ്മിതിയുടെ തലത്തിൽ ചിത്രം നിലനിർത്തുന്നു.

*മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിത*ത്തിൽ കെ.സി.എസ്. പണിക്കർ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന രൂപനിർമ്മാണ പദ്ധതിയുടെ (form of figuration) സവിശേഷതകൾ നാം ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അവയവപ്പൊരുത്തരെത്ത സംബന്ധിച്ച ക്ലാസിക് സങ്കല്പത്തിൽനിന്നുള്ള വ്യതിയാനമാണ് ഇതിലാദ്യത്തേത്. മനുഷ്യാകൃതിയുടെ നീളവും വീതിയും കനവും എന്ന ത്രിമാനതയിൽ വക്രത (distortion) സൃഷ്ടിച്ചു കൊണ്ടാണ് കെ.സി. എസ്. ഇത് ചെയ്യുന്നത്. വീതിക്ക് വലിപ്പം കൂട്ടി, അത് നീളത്തേക്കാൾ വലുതായി ചിത്രമെഴുതുന്ന കേരളത്തിലെ കളമെഴുത്തുരീതിയുടെ സ്വാധീനം ഇവിടെയുള്ളതായി വിജയകുമാർ മേനോൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്. കളമെഴുത്തിൽ 'ഭൂതവടിവ്' എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഈ ഞെക്കിച്ചുരുക്കൽ അതേപടി ഈ ചിത്രം ആവർത്തിക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ, രൂപനിർമ്മാണത്തിന്റെ തലത്തിൽ മൊത്തത്തിൽ ഒരു ഹ്രസ്വവല്ക്കരണം ചിത്രം നിലനിർത്തുന്നുണ്ട്. യഥാതഥമായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ യാഥാതഥ്യത്തെ കൈയൊഴിയുന്ന രൂപനിർമ്മാണരീതിയാണത്.[12] കേരളീയകലയുടെ

കുരങ്ങന്മാരുടെയും കാടിന്റെയും ചിത്രം, പയ്യോളി കീഴൂർ ശിവക്ഷേത്രത്തിലെ ബ്രാഹ്മണരുടെ ചിത്രം തുടങ്ങിയവയൊക്കെ പ്രമേയപരമായോ പ്രതിപാദനപരമായോ യഥാതഥതാല്പര്യങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന രചനകളാണ് (Frenz & Marar 2004: Plates 14,16,58,101,188,234 and 160).

12 ആഴത്തിന്റെ പ്രതീതിയെ നിരന്തരമായി ഉപേക്ഷിക്കാനും പരപ്പിലേക്ക് (flatness) കൂടുതൽ കൂടുതൽ അടുക്കാനുമുള്ള ശ്രമം ആധുനികതാവാദകലയുടെ പ്രബലപ്രവണതകളിലൊന്നാണ്. പടിഞ്ഞാറൻ കലയിലെ പരപ്പിന്റെ വംശാവലി (geneology of flatness) പഠനവിഷയമാക്കിയ ഡേവിഡ് ജോസെലിറ്റ കർതൃപരമായ പുതിയൊരു പ്രതിസന്ധിയുടെ പ്രകാശനം കൂടിയായി അതിനെ പരിഗണിക്കുന്നു. (Joselit 2005 , 292-308). ആധുനികാനന്തരകലയുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവമായും ആഴത്തിൽ നിന്ന് പരപ്പിലേക്കുള്ള വഴിമാറൽ ഇപ്പോൾ പരിഗണിക്കപ്പെട്ടുപോരുന്നുണ്ട്.

ചരിത്രത്തിലെന്നപോലെ ആധുനികതാവാദകലയിലും വേരുകളുള്ള സമീപനമാണിത്.

ഇത്തരം വക്രീകരണം കൂടുതൽ പ്രബലമായി തുടരുന്നത് പാഠത്തിലെ മനുഷ്യരൂപങ്ങളുടെ മുഖചിത്രണത്തിലാണ്. പരന്ന വിസ്തൃതമായ ചതുരാകൃതിയാണ് പണിക്കരുടെ മുഖരൂപം. കണ്ണുകൾ സാമാന്യത്തിലധികം വലുതായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഈ പരത്തൽവഴി രൂപത്തിന്റെ ത്രിമാനത ദ്വിമാനതയായി ചുരുങ്ങുന്നു. ഇത് രൂപത്തിന്റെ യഥാതഥ്യത്തെ മറികടക്കുന്ന രചനാതന്ത്രമാണ് ചിത്രപാഠത്തെ രൂപാത്മക (figurative) തലത്തിൽ നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ രൂപപരതയെ നിരാകരിക്കാൻ ചിത്രത്തിനു കഴിയുന്നു. അതുകൊണ്ട് രൂപത്തിനും രൂപരാഹിത്യത്തിനുമിടയിൽ, നാടോടി കലയിലെ (folk art) മൂർത്തതയ്ക്കും സാർവ്വദേശീയകലയുടെ അമൂർത്തതയ്ക്കും ഇടയിൽ, അനുഭൂതിപരമായി ഉഭയജീവിതമുള്ള സന്ദിഗ്ദ്ധസ്ഥാനം ചിത്രപാഠത്തിന് കൈവരുന്നു.

രൂപനിർമ്മിതിയുടെ തലത്തിലെ ഈ ഉഭയസ്വഭാവത്തെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ തലത്തിൽ ചിത്രപാഠം ആവർത്തിക്കുന്നില്ല. നിശ്ചയമായും പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ തലത്തിലും ഇവിടെയൊരു സന്ദിഗ്ദ്ധതയുണ്ട്. എന്നാൽ, രേഖീയതയുടെ കാഴ്ചവട്ടത്തെ കൈയൊഴിയുമ്പോഴും ചിത്രത്തിലെ രൂപവിന്യാസം പരിപൂർണ്ണമായും കേന്ദ്രരഹിതമായിത്തീരുന്നില്ല. വർണ്ണപ്രയോഗത്തിന്റെയും രൂപനിർമ്മാണത്തിലെ ദൃഢതയുടെയും പിൻബലത്താൽ ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതിയിലെ ഗ്രന്ഥപാരായണദൃശ്യം ചിത്രപാഠത്തിൽ കേന്ദ്രപദവി കൈവരിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിലെ ഇതരദൃശ്യങ്ങളെ സംഗ്രഹിക്കുന്ന കേന്ദ്രീകരണബലമായി (centri petal force) പാഠത്തിൽ അത് പ്രവർത്തനക്ഷമമായിരിക്കുന്നു. വർണ്ണവിനിയോഗത്തിന്റെ സവിശേഷതയാലാണ് ഇത്തരമൊരു കേന്ദ്രീകരണം ചിത്രപാഠത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. പ്രമേയപരമായി ചിത്രകേന്ദ്രമായി വർത്തിക്കാവുന്ന അമ്മയും കുഞ്ഞുമാകട്ടെ—ഉർവ്വരത, അതിജീവനം, വംശപരമ്പര എന്നിങ്ങനെ പലപല അർത്ഥതലങ്ങളിലേക്ക് തുറക്കാവുന്ന ഒരു സൂചകമാണത്—മേൽപകുതിയിലെ ഇരുണ്ട ദൃശ്യമായി പിൻവാങ്ങി നില്ക്കുകയാണ്. കൊയ്ത്തു കയറ്റിയ കറ്റകളൊഴികെയുള്ള എല്ലാ കാർഷികദൃശ്യങ്ങളും ഇരുൾമൂടി നില്ക്കുന്നു എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈ നിലയിൽ രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യംവഴി കൈവരാവുന്ന കേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെ അഭാവത്തിലും, അനുഭൂതിപരമായ ഒരു കേന്ദ്രം പാഠത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്നുണ്ട്. പാഠത്തെ ചിത്രപ്രതലത്തിലപ്പാടെ ചിതറിത്തെറിപ്പിക്കുന്ന കേന്ദ്രപരാങ്മുഖതയല്ല ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനയാഥാർത്ഥ്യം.

മറിച്ച് സാങ്കേതികമായി കേന്ദ്രരഹിതമായിരിക്കുമ്പോഴും അനുഭൂതിപരമായി കേന്ദ്രീകൃതമായിരിക്കുന്ന നിലയാണ് അവിടെയുള്ളത്. രൂപനിർമ്മിതിയുടെ തലത്തിൽ ചിത്രം പുലർത്തുന്ന ഉഭയഭാവത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് ഇവിടെയുള്ളത്. രൂപത്തിനും രൂപരാഹിത്യത്തിനുമിടയിലെ ഇടനിലയുടെ തുടർച്ചയെന്ന നിലയിൽ, അപകേന്ദ്രീകരണത്തിനും കേന്ദ്രീകരണത്തിനുമിടയിലെ സന്ദിഗ്ധസ്ഥാനമായി ഗ്രന്ഥപാരായണദൃശ്യം മാറിത്തീരുന്നു. ഇത് ചിത്രത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയ-സാമൂഹ്യചരിത്രങ്ങളുടെ ആർത്ഥിക ചക്രവാളം പ്രക്ഷേപിക്കുന്ന അർത്ഥവിവക്ഷകളെ ദൃഢീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

നാട്ടുവാഴിത്ത ഉല്പാദന വ്യവസ്ഥയെയും അതുല്പാദിപ്പിച്ച മൂല്യമണ്ഡലത്തെയും നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണ് കോളനിഅധികാരം ഇന്ത്യയിൽ മേല്ക്കോയ്മ കൈയാളിയത് എന്നതിനാൽ മുതലാളിത്ത ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെ സംസ്ഥാപനം ഇവിടെ നാട്ടുവാഴിത്ത മൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ തിരോഭാവത്തിന് കാരണമായില്ല. ദേശീയമുതലാളിത്തത്തിന്റെയും ആധുനികതയുടെയും മൂല്യവ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽത്തന്നെ നാട്ടുവാഴിത്തത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവ്യവഹാരങ്ങൾ സജീവമായി നിലനിന്നു എന്നതാണ് ഇതിന്റെ ഫലം. ആധുനികീകരണത്തിന്റെ ദേശീയസന്ദർഭം ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്ന പൗരസ്ത്യവാദവ്യവഹാരം ഇത്തരം നാട്ടുവാഴിത്ത മൂല്യങ്ങൾക്ക് കോളനിവിരുദ്ധവും ആധുനികതാവിമർശനപരവുമായ ഉള്ളടക്കം പ്രദാനംചെയ്യുകയുംചെയ്തു. ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെ തലത്തിലാകട്ടെ നാട്ടുവാഴിത്തം കൊളോണിയൽ-മുതലാളിത്ത ബന്ധങ്ങളെ പിന്തുണയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. അങ്ങനെ ഭൗതികാസ്പദങ്ങളുടെ തലത്തിൽ ഒത്തുതീർപ്പും മൂല്യമണ്ഡലത്തിൽ ശത്രുതയും പുലർത്തുന്ന വിചിത്രമായ ഒരു സമവായം മുതലാളിത്ത-നാട്ടുവാഴിത്ത വ്യവസ്ഥകൾ തമ്മിലുള്ള വേഴ്ചയിലൂടെ ഇവിടെ ഉയർന്നുവന്നു.

ഉല്പാദനബന്ധങ്ങളുടെ ഈ സവിശേഷസ്വഭാവത്തിന്റെ അടിത്തറയിലാണ് *മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിത*ത്തിലെ രൂപസംവിധാനം നിലനില്ക്കുന്നത്. പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെയും ചിത്രപ്രതലത്തിലെ സ്ഥലവിതരണത്തിന്റെയും തലങ്ങളിൽ ചിത്രപാഠം പുലർത്തുന്ന ആധുനികപൂർവ്വക്രമങ്ങൾക്ക് ആധുനികതാവിമർശനത്തിന്റെ പ്രതീതി കൈയാളാനാകുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. എന്നാൽ ഇന്ത്യൻസന്ദർഭത്തിലെ ഉല്പാദനമണ്ഡലത്തിൽ ഈ രൂപമാതൃകകൾക്ക് ചരിത്രപരമായ അടിത്തറയുണ്ട്. അതിനാൽ പിക്കാസ്സോയുംമറ്റും ആഫ്രിക്കൻ കലാപാരമ്പര്യത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി ആധുനികതാവിമർശനത്തിന്റെ ചിത്രപാഠങ്ങൾ

ഒരുക്കിയതിന് സമാനമായി, നിയതവും അസന്ദിഗ്ധവുമായ ആധുനികതാവിമർശനത്തിന്റെ സ്ഥാനമായി മാറാൻ ഇതിന് കഴിയില്ല. നാട്ടുവാഴിത്തപരമായ ലോകാവബോധത്തിൽ വേരോടി നില്ക്കുന്നതിനാൽ ആധുനികതാവിമർശനപരമായ രൂപവിന്യാസത്തിന്, ഇന്ത്യൻ സന്ദർഭത്തിൽ, നാട്ടുവാഴിത്തമൂല്യങ്ങളുടെ പുനഃസ്ഥാപനത്തിന്റെ ധ്വനിമൂല്യം കൂടി കൈവരും. ആധുനികീകരണത്തിന്റെയും ആധുനികതാവിമർശനത്തിന്റെയും ദേശീയസന്ദർഭം പൗരസ്ത്യവാദവ്യവഹാരവുമായി ഇണങ്ങിയാണ് നിലകൊണ്ടിരുന്നത് എന്നതിനാൽ ഈ ധ്വനിമൂല്യത്തിന് ആദർശാത്മകമായ ആധുനികതാ വിമർശനത്തിന്റെ പ്രതീതി ഉളവാക്കാനും കഴിയും. അങ്ങനെ ആധുനികതാവാദം ലക്ഷ്യമാക്കുന്ന വിമർശനമൂല്യത്തെ പ്രതീതിപരമായി ഉല്പാദിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ദേശീയാധുനികതയുടെ ബന്ധവ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിൽ നിലകൊള്ളാൻ ചിത്രപാഠത്തിന് കഴിയുന്നു. ചിത്രപാഠം ഒഴിച്ചുനിർത്തുകയോ പിന്നണിയിലാക്കുകയോചെയ്ത കീഴാളജീവിതവും അതുമായി ബന്ധപ്പെട്ട രാഷ്ട്രീയധ്വനികളും ദേശീയാധുനികതയിലെ കുലീന-മേലാളധാരയോട് ചിത്രത്തെ കൂടുതൽ അടുപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഈ നിലയിൽ, ഇന്ത്യാചരിത്രത്തിലെ സവിശേഷസന്ദർഭങ്ങളിലൊന്നിൽ, ആ കാലയളവിലെ ചരിത്രസംഘർഷങ്ങളുടെ കടൽക്കോളുകൾ ദേശീയാധുനികതയുടെ മേലടരിലുളവാക്കിയ അടിയിളക്കങ്ങളെ സ്വപ്നസന്നിഭമായ ഗ്രാമചാരുതകളിൽ ദമനം ചെയ്ത് വർണ്ണവിസ്മയങ്ങളുടെ ലോകമായി നമ്മെ വരവേല്ക്കുകയാണ് മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം. ഈ വർണ്ണചാരുതയിലും രൂപഭംഗിയിലും മനംമയങ്ങിനിന്നുകൊണ്ട് ഈ ചിത്രവുമായി നമുക്കു സംസാരിക്കാനാവും. അന്തിവാനിൽനിന്നും ചിതറിവീഴുന്ന വെളിച്ചംപോലെ, മായികമായ സുവർണ്ണദ്യുതികളായി നമ്മെ മോഹിപ്പിക്കുന്ന അതിലെ നിറച്ചാർത്തുകളെ നോക്കിനില്ക്കാം. അപ്പോഴും ചരിത്രത്തിന്റെ കടലിരമ്പങ്ങൾ അവിടെത്തന്നെയുണ്ട്. 'എന്നുടെയൊച്ച കേട്ടുവോ വേറിട്ട്' എന്ന് അവ മന്ദ്രസ്ഥായിയിൽ ചോദിക്കുന്നുമുണ്ട്. എപ്പോഴെങ്കിലുമൊരിക്കൽ നമുക്കും അത് കേൾക്കാതിരിക്കാനാവില്ല. കാരണം, ചരിത്രമെന്നത് നമുക്ക് പുറത്തുള്ള ഒരു ഭൂതരാശിയുടെ പേരല്ല. അത് നാം തന്നെയാണ്. നമ്മുടെ ജീവിതം, ഭാവന, സ്വപ്നം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. അജയകുമാർ, 2000, ചിത്രകലയും സാഹിത്യവും: ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ കേരളീയാനുഭവം, എം എൻ വിജയൻ (ജന. എഡി.), നമ്മുടെ സാഹിത്യം നമ്മുടെ സമൂഹം 1901-2000, വാല്യം രണ്ട്, കേരള സാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ.

2. ആനന്ദകുമാരസ്വാമി കെ, 2003, ഭാരതീയകലയ്ക്ക് ഒരാമുഖം, റെയിൻബോ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, ചെങ്ങന്നൂർ. ദേവൻ എം വി, 1999, കെ.സി.എസ്. പണിക്കർ, ദേവസ്പന്ദം, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.
3. നന്ദകുമാർ ആർ., 1983, 'ആധുനിക ഇന്ത്യൻ ചിത്രകല, ഒരനുബന്ധം', രവീന്ദ്രൻ (എ.ഡി.), കലാവിമർശം മാർക്സിസ്റ്റ് മാനദണ്ഡം, നിള പബ്ലിഷേഴ്സ്, കൊച്ചി.
4. വിജയകുമാർമേനോൻ, 1993; ആധുനികകലാദർശനം, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ.
5. -----------, 2003, ഭാരതീയകല ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ, ഡി സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.
6. Barths, Roland, 1973, Mythologies, Fontana Press, London.
7. Crow, Thomas, 1998, Modern Art in the Common Culture, Yale University Press, New Havens.
8. Daniels, Stephan, 2000, The politicalleonography of Woodland in Later Georgian England, in Cosgrave and Daniels (eds.), lconographyof Landscape, Cambridge University Press, Cambridge.
9. Davies, Douglas, 2000, 'The Evocative Symbolism of Trees', in Denis Cosgrove and Stephans Daniels, lconography of Landscape, Cambridge University Press, Cambridge.
10. Fer, Briony, David Batchelor and Paul Wood, 1999, Realism Rationalism: Art Between the Wars, Yale University Press, New Haven, London.
11. Frenz, Albrecht and K K Marar, 2004, Wall paintings in North Kerala, India, Arnoldsche, Stuttgart.
12. Harrison Charls, 1994, English Art and Modernism 1900-1939, Yale University Press, New Haven, London.
13. Jameson, Frederic, 1981, The political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, Methuen, London.
14. Joselit, David, 2005, 'Notes on Surface: Toward a Geneaology of Flatness' in Zoya Kocur and Simon Leung (eds.), Theory in Contemporary Art Since 1985, Blackwell Publishing, Malden/Oxford.
15. Meecham, Pam and Julle Sheldon, 2000, Modern Art : A Critical Introduction, Routledge, London. Panikkar, KCS, 1971, 'ContemporaryPainters and Metaphorical Elements in the Art the Past', Cited in Tuli 1999 : 123.
16. -------------, K C S, 2000, 'Why do I Paint', Imaging Ravi Varma and KCS Panikkar, Kerala Lalita Kala Akademy, Trissur.
17. Subrahmanian, KG, 1987, The Living Tradition Perspectives on Modern Indian Art, Seagull Books, Calcutta.
18. ------------, 1992, Creative Circuit, Seagull Books, Calcutta.

19. -------------, 2000, "On KCS Panikkar", Imaging Ravi Varma and KCS Panikkar, Kerala Lalita Kala Akademy, Trissur.

20. Tuli, Nerille, 1999, The Flamed Mosaic : Indian Contemporary Painting, HEART/Mapin Publishing Pvt. Ltd., Ahamedabad.