കാഴ്ചയുടെ പുല്ലിംഗപാഠം :
നവോത്ഥാന ആധുനിക കവിതാപഠനം

ഹരിദാസ്. കെ
കിഴക്കേ മഴുവഞ്ചേരിൽ, അറക്കുളം പി.ഒ., ഇടുക്കി ജില്ല.

ഒരു സാംസ്കാരിക ഉല്പന്നമെന്ന നിലയിൽ ഏതു സാഹിത്യവും സമൂഹത്തിന്റെ എല്ലാത്തരം വൈരുധ്യങ്ങളേയും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീ/പുരുഷൻഎന്ന ദ്വന്ദ്വത്തിന് കേരളീയാധുനികതയുടെ രൂപപ്പെടലിന്റെ ഘട്ടം മുതൽഎങ്ങനെയാണ് സാഹിത്യപാഠങ്ങളിൽ ഇടപെടാൻ കഴിഞ്ഞത് എന്നത് പ്രസക്തമായ ചർച്ചാവിഷയമാണ്. പാഠം അതിന്റെ പ്രതിനിധാനശക്തി കൊണ്ടാണ് വായനക്കാരനെ വായനയിൽനിലനിർത്തുന്നത്. അതുകൊണ്ട് സമകാലികമായ വായന സ്ത്രീ/പുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങളുടെ ചരിത്രപാഠങ്ങൾ സാഹിത്യകൃതികളിൽ വായിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. മലയാള കവിതയുടെ ആധുനികഘട്ടം മുതൽ കാഴ്ചയുടെ കർതൃത്വം, കാഴ്ചയുടെ വിഷയം എന്നീ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് അധികാരപരമായി സ്ത്രീ/പുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങളായി ഭാഷയിൽഉരുത്തിരിഞ്ഞു വന്നത് എന്ന് പരിശോധിക്കുകയാണ് ഇവിടെ ചെയ്യുന്നത്. അതോടൊപ്പം തന്നെ വായനക്കാർ പുരുഷാധികാരപരമായ ഒരു കർതൃസ്ഥാനം വായനയിലൂടെ സ്വീകരിക്കാൻ നിർബന്ധിതരായത് എങ്ങനെ എന്ന പരിശോധന കൂടിയാണ് നടത്തുന്നത്.

കാണപ്പെടുന്ന വസ്തുവും കാഴ്ചക്കാരനും തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യം ഒരു പാഠം നിർമിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പാഠത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തന്നെയാണ് കാഴ്ചക്കാരന്റെ കർതൃത്വം കാവ്യരൂപത്തിൽ നിർമിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇത് കാഴ്ചയുടെ അധികാരമായി പാഠത്തിൽ ദ്വന്ദ്വങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ആധുനികതയിലേക്ക് കടക്കുന്ന ഒരു സമൂഹത്തിൽ ഭാഷയ്ക്കുമേൽ അധികാരമുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ കാഴ്ചയിൽ പെടാതിരിക്കുക എന്നതിനർത്ഥം ചരിത്രത്തിൽ ഇല്ലാതിരിക്കുക എന്നുതന്നെയാണ്. കാഴ്ചയുടെ

അധികാരത്തിലായിരിക്കുക എന്നതിനപ്പുറം, കാഴ്ചയുടെ വിഷയമാവുക എന്നതും ചരിത്രത്തിലേയ്ക്കുള്ള പ്രവേശനമാകുന്നു. അങ്ങനെ കാഴ്ച കാഴ്ചാധികാരത്തിന്റെതന്നെ വിമർശനമോ നിഷേധമോ ആയാണ് ഇവിടെ മാറുന്നത്. കാഴ്ചയുടെ നിഷേധത്തിന്റെ സൂചകങ്ങൾപോലും കാഴ്ച എന്ന ആധികാരികമായ ഇന്ദ്രിയാനുഭവത്തിന്റെ ഉള്ളിൽത്തന്നെയുള്ള വൈവിധ്യങ്ങളായാണ് ആഖ്യാനത്തിൽപ്രകടമാകുന്നത്. അങ്ങനെ ചരിത്രത്തിലേക്കുള്ള പ്രവേശനത്തോടൊപ്പംതന്നെ അധികാരത്തിന്റെ കീഴിലേക്ക് കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെടുന്ന പ്രവൃത്തികൂടിയാണ് സംഭവിക്കുന്നത്. ആ തരത്തിൽഭാഷയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന പുരുഷാധികാരമായി കാഴ്ചയുടെയും കാഴ്ചവസ്തുവിന്റെയും ദ്വന്ദ്വത്തെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ചിഹ്നങ്ങളിലേയ്ക്കും പ്രതീകങ്ങളിലേയ്ക്കും നയിക്കുന്ന പ്രാഥമികഘടകമാണ് കാഴ്ച. അതുകൊണ്ടാണ് ആദ്യകാലകവിതകൾമുതൽ സാഹിത്യം കൂടുതൽ കൂടുതൽ വർണ്ണനാപരമായിരുന്നത്. മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെ തുടക്കത്തിലെ സാഹിത്യമാതൃകകൾ പലതും പരിശോധിച്ചാൽ എങ്ങനെയാണ് കാഴ്ചയിലധിഷ്ഠിതമായ ഒരനുഭവത്തെ പിന്തുടരാനും ഭാഷയിലേക്ക് കൂട്ടിച്ചേർക്കാനും ശ്രമിച്ചിരുന്നത് എന്നു കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. മലയാള കവിതയുടെയും ഗദ്യത്തിന്റെയും ആദ്യകാല മാതൃകയായ പ്രാചീനചമ്പുക്കൾ മുതൽ ഈ പ്രവണത കാണാം. അച്ചീചരിതങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവമായ വർണ്ണനാപരത ഇതിനുദാഹരണമായി പറയാം. കാഴ്ചകൾ കണ്ടുകണ്ടുപോകുന്ന രീതി സന്ദേശകാവ്യങ്ങളിലും ഉണ്ട്. ഇത് പൊതുവേ സംസ്കൃത കാവ്യങ്ങളുടെ സാമ്പ്രദായിക രീതി പിന്തുടർന്നതിന്റെ ഫലമായി രൂപപ്പെട്ടതാണ് എന്നു കരുതാം. ഇവിടെയൊന്നും കവികർതൃത്വം ആധുനിക വ്യക്തികർതൃത്വമായി നിലനില്ക്കുന്നില്ല. കവികർതൃത്വം കവിതയിൽത്തന്നെ സന്നിഹിതമാകുന്ന തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത് മലയാളത്തിലെ പ്രീ റൊമാന്റിക് കാലഘട്ടം മുതൽക്കാണ്.

മലയാള കവിതയിൽ ആധുനികതയ്ക്കു തൊട്ടുമുമ്പുള്ള സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൊന്ന് വെണ്മണി പ്രസ്ഥാനമാണ്. വെണ്മണി പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഒരു പ്രധാന സവിശേഷത മിത്തുകളിൽനിന്നും ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളിൽനിന്നും സാമാന്യജീവിതക്കാഴ്ചകളിലേക്ക് കവിതയുടെ വിഷയം ഇറങ്ങിവന്നു എന്നതായിരുന്നു. ഇത് ഒരർഥത്തിൽ മിത്ത്, യാഥാർഥ്യം എന്നീ വൈരുധ്യങ്ങളോടു ബന്ധിച്ച് മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഈ യാഥാർഥ്യബോധം ഭൗതികതയെയും ആധ്യാത്മികതയെയും വേർതിരിക്കുന്ന ഒരു യുക്തിയിലേക്കു നയിച്ചിട്ടുണ്ട്.

വൈരൂപ്യം-സൗന്ദര്യം, വാർധക്യം-യൗവനം, കാഴ്ച-അന്ധത, എന്നിവയോടൊപ്പം സ്ത്രീ/പുരുഷൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള ദ്വന്ദ്വങ്ങളെയും ഇത് സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. കേവലവ്യക്തിയുടെ[1] കാഴ്ചാനുഭവം എന്ന മട്ടിലുള്ള ആഖ്യാനങ്ങൾ വെണ്മണിക്കവികളുടെ ഒറ്റശ്ലോകങ്ങളിൽചിലവയിൽപ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. ചേലപ്പറമ്പുനമ്പൂതിരിയുടെ

പാടത്തിൻകരെ നീളെ നീലനിറമായ് വേലിക്കൊരാഘോഷമായാ-
ടിത്തുങ്ങിയലഞ്ഞുലഞ്ഞു സുകൃതം കൈക്കൊണ്ടിരിക്കും വിധൌ
പാരാതേ വരികെന്റെ കയ്യിലധുനാപീയൂഷഡംഭത്തെയും
ഭേദിച്ചൻപൊട്ടു കൈപ്പവല്ലിതരസാ പെറ്റുള്ള പൈതങ്ങളെ

എന്ന ശ്ലോകത്തിലെ 'എന്റെ' എന്ന പരാമർശം വ്യക്തികാഴ്ചയുടെ കർതൃത്വമായാണ് കവിതയിൽ രൂപപ്പെടുന്നത്. ദെക്കാർത്തിയൻ അഹം മലയാളകവിതയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതിന്റെ ആദ്യമാതൃകകളിലൊന്നാണ് ഈ ശ്ലോകം എന്നു പറയാം. ഇവിടെ ഞാനും ഞാൻ അനുഭവിക്കുന്ന പ്രകൃതിയും എന്ന മട്ടിൽ അനുഭവകേന്ദ്രിതമായ ഒരു ആഖ്യാനമാതൃക രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഈ അനുഭവം കാഴ്ചയിലൂടെയാണ് സാധ്യമാകുന്നത്. വായനയിലൂടെ ഈ കാഴ്ചയുടെ തലം തന്നെയാണ് വായനക്കാർപങ്കുവയ്ക്കുന്നതും. അതുപോലെ തന്നെ,

മൂടില്ലാത്തൊരുമുണ്ടുകൊണ്ടു
മുടിയും മൂടീട്ടുവൻകറ്റയും
ചൂടിക്കൊണ്ടരിവാൾ പുറത്തുതിരുകി
പ്രാഞ്ചിക്കിതച്ചങ്ങനെ
നാടൻകച്ചയുടുത്തു മേനിമുഴുവൻ
ചേറും പുരണ്ടിപ്പൊഴി-
പാടത്തുന്നു വരുന്ന നിൻ വരവുക-
ണ്ടേറെക്കൊതിക്കുന്നു ഞാൻ

എന്ന ശ്ലോകവും.

ഇവിടെ ഞാൻ എന്ന കാഴ്ചാപരമായ കർതൃപദവിയാണ് കവിയുടേത്. കാഴ്ചയുടെ വിഷയം പ്രകൃതിക്കു പകരം സ്ത്രീ ആയി മാറുന്നു. എന്നാൽ വെറും ശൃംഗാരപരമല്ല അത്. മറിച്ച് കറ്റ, അരിവാൾ, ചേറ്, പാടം എന്നിങ്ങനെ അധ്വാനത്തിന്റെ അടയാളങ്ങൾ ഇവിടെ സ്ത്രീകർതൃത്വത്തിനുണ്ട്. അധ്വാനത്തിന് ജാതിപരമായ വേർതിരിവുകൾ നിലനിന്ന കാലത്ത് ഇത്തരം ജാതി അടയാളങ്ങളേതുമില്ലാത്ത സ്ത്രീ കർതൃത്വമാണ്

1 യൂറോപ്യൻ ആധുനികതയിൽ നിന്നുള്ള ഏകാത്മകമായ വ്യക്തിബോധം എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് കേവലവ്യക്തി എന്നു പ്രയോഗിക്കുന്നത്.

ഇവിടെക്കാണുന്നത് എന്നത് പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ഇവിടെയും കവിയുടെ പുരുഷ കർതൃത്വത്തോടൊപ്പമാണ് കാഴ്ചാപരമായ കർതൃപദവി വായനക്കാരനും സ്വീകരിക്കുന്നത്.

കാഴ്ച എന്ന സാമാന്യാനുഭവത്തെക്കാളധികം വ്യക്ത്യനുഭവം എന്ന നിലയിൽ കാല്പനിക ആഖ്യാനസങ്കേതത്തിന്റെ ഒരു സവിശേഷതയായി കാഴ്ചയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ വ്യക്തിബോധം മാറിത്തീരുന്നു. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയോ പരിണാമമോ ആശാന്റെ വീണപൂവിലാണ് പൂർണ്ണത കൈവരിക്കുന്നത് എന്നു മനസ്സിലാക്കാം. പിന്നീട് വെണ്മണി മഹന്റെ കവിതകളിൽ മൂരിശൃംഗാരമായി മാറിയ വെണ്മണി ശൈലി കൂടുതൽപുരുഷാധികാരപരമായ ഭാഷാഘടനയിലേക്കാണ് നീങ്ങിയത്.

രാധതന്റെആട്ടംകണ്ടിട്ടുത്തിട്ടുപുടവയഴിഞ്ഞോരു.....ത്തിലേക്കാ-
യോട്ടക്കണ്ണിട്ടുനോക്കും കപടവിടകിശോരനു കൈതൊഴുന്നേൻ

എന്ന് കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ എഴുതി (അകവൂർനാരായണൻ 2008;300)

ശൃംഗാരം കാഴ്ചാനുഭവപരമായ പ്രതിനിധാനമായി ആഖ്യാനത്തിൽ കടന്നുവരുന്നു. കൃഷ്ണൻ ശൃംഗാരത്തിന്റെയും അതോടൊപ്പംതന്നെ കാഴ്ചയുടെയും കർതൃത്വം സ്വീകരിക്കുന്നു. സ്ത്രീ കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ വസ്തുവായും മാറുന്നു. ഈ ദ്വന്ദ്വം ആധുനികതയുടെ കാണുന്നവ്യക്തിയും വസ്തുവും എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തെത്തന്നെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. ഈ കാഴ്ച ഒരു ഒളിഞ്ഞുനോട്ടം ആണ്. ശൃംഗാരത്തിന്റെ ഒരു പാൻ ഒപ്റ്റിക്കോൺ കാഴ്ചയാണിത്. കാഴ്ചയുടെ അധികാരസ്ഥാനം ദൈവത്തിൽ നിന്നു മനുഷ്യനിലേക്കു പകരുന്ന പ്രക്രിയയിലാണ് ദൈവത്തിൽ മനുഷ്യത്വം ആരോപിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇങ്ങനെ ദൈവാധികാരത്തിൽനിന്നും പുരുഷാധികാരത്തിലേക്കുള്ള പരിണാമത്തിന്റെ സൂചകങ്ങളായി ഇതു മാറിത്തീരുന്നു.

കവിതയിലെ ആധുനികപ്രവണതകൾ ആരംഭിക്കുന്നത് കുമാരനാശാനും വള്ളത്തോളും ഉൾപ്പെടുന്ന മലയാളകവിതയിലെ നവോത്ഥാനഘട്ടത്തിലാണെന്ന് സാമാന്യമായി പറയാം. നവോത്ഥാന ആധുനികതയിൽ കാഴ്ച എന്ന ഇന്ദ്രിയാനുഭവം ആഖ്യാനത്തിൽകോയ്മ നേടുന്നുണ്ട് എങ്കിൽഅത് ആധുനികതയുടെ കാഴ്ചാനുഭവപരമായ കേന്ദ്രിതസ്വഭാവമുള്ള രാഷ്ട്രീയമായി ഭാഷയിലും ആഖ്യാനത്തിലും പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട് എന്നതിന്റെ അടയാളമായി മനസ്സിലാക്കണം. ഈ കാഴ്ചയുടെ കേന്ദ്രത്തിന് വ്യക്തമായ പുരുഷാധികാരസ്വഭാവം കൂടിയുണ്ട്. സ്ത്രീകളായ

കവികൾ ഇല്ലാതിരുന്ന കാലത്ത് സ്ത്രീകർതൃത്വം വർണ്ണനാവിഷയമായി കവിതയിൽ ഇടംപിടിക്കുന്നതിനെ ഇങ്ങനെയൊരു അർത്ഥത്തിലാണ് മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്. ഇങ്ങനെ കാഴ്ചാകേന്ദ്രിതവും അതോടൊപ്പം തന്നെ പുരുഷകേന്ദ്രിതവുമായ ആധുനികത, നവോത്ഥാനഘട്ടത്തിൽഇതര ഇന്ദ്രിയാനുഭവങ്ങൾക്കുമേൽ അതിന്റെ വൈരുധ്യങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. കാഴ്ചയുടെവസ്തു കർതൃത്വം ആയിരിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ രാഷ്ട്രീയം കാഴ്ചയുടെവസ്തു മാത്രമായിരിക്കുക എന്നതും കാഴ്ചാധികാരത്തിൽഅല്ലാതിരിക്കുക എന്നതും കൂടിയാണ്.

ആശാന്റെ വീണപൂവിലെ പ്രാഥമികമായ ഇന്ദ്രിയം കാഴ്ച തന്നെയായെന്നത് കേവലം യാദൃശ്ചികമല്ല എന്നു പറയാം. പൂവിന് നല്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സ്ത്രീകർതൃത്വം മുമ്പേ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ് (പി.പവിത്രൻ 2002) 'ഹാ പുഷ്പമേ' എന്ന ആദ്യത്തെ വരികളിലെ സംബോധനതന്നെയും കാഴ്ചാനുഭവനിഷ്ഠമായ ഇന്ദ്രിയബോധം ഉൾപ്പെടുന്ന ചരിത്രസന്ദർഭത്തിന്റെ ഉല്പന്നമാണ്.

നേരേ വിടർന്നു വിലസീടിന നിന്നെനോക്കി
യാരാകിലെന്തു?—മിഴിയുള്ളവർനിന്നിരിക്കാം. (ഖണ്ഡം 7)

കാഴ്ച ഒരു സവിശേഷഅനുഭവമെന്നനിലയിൽകവിതയിലെ കർതൃത്വമായി രൂപപ്പെടുന്നു. കവിത പ്രത്യേകമായി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന കാഴ്ചാബോധം ആധുനികതയുടെ കാഴ്ചാബോധവുമായി ചേർന്നുപോകുന്നുതന്നെയാണ്. ഈ കാഴ്ചാബോധമാണ് പുരുഷകേന്ദ്രിത കാഴ്ചാബോധമായി മാറുന്നത്. 'ആരാകിലെന്തു മിഴിയുള്ളവർ' ജാതീയമോ മറ്റേതെങ്കിലും തരത്തിലുള്ളതുമായ എല്ലാത്തരം വർഗ്ഗീകരണങ്ങളേയും ശ്രേണീകരണങ്ങളേയും തിരസ്കരിക്കുകയും കാഴ്ചയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ കേവലമായ മനുഷ്യത്വത്തെ പകരംവയ്ക്കുകയുംചെയ്യുന്നു. കേവലമായ മനുഷ്യത്വം എന്നത് നവോത്ഥാന ആധുനികതയുടെ സാമാന്യവത്കരിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യകർതൃത്വമാണ്. ഈ കേവലമായ മനുഷ്യകർതൃത്വത്തിന്റെ കാഴ്ചയിലൂടെയാണ് ജാതിനിർമുക്തമായ കേവലസൌന്ദര്യം മാത്രമായി സ്ത്രീ കവിതയിൽവർണനാവിഷയമാകുന്നത്.

ഈ വണ്ണമൻപൊടു വളർന്നഥനിന്റെയംഗ-
മാവിഷ്കരിച്ചു ചില ഭംഗികൾ മോഹനങ്ങൾ
ഭാവം പകർന്നുവദനം, കവിൾ കാന്തിയാർന്നു
പൂവേ, അതിൽപുതിയ പുഞ്ചിരിസഞ്ചരിച്ചു

പതിവ് ആൺ നോട്ടങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി ശരീരനിഷ്ഠവും മനോനിഷ്ഠവുമായ നോട്ടം ഈ ശ്ലോകങ്ങളിലുണ്ട് എന്ന്

നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. (എം.എ നജ്മ 2008, 62). പ്രാഥമികമായി ഈ നോട്ടം ശരീരനിഷ്ഠമാണ് എന്ന കാര്യത്തിലാണ് നജ്മ ഊന്നൽകൊടുക്കുന്നത്.

ആരോമലാമഴക്, ശുദ്ധി, മൃദുത്വ,മാഭ
സാരള്യമെന്ന സുകുമാരഗുണത്തിനെല്ലാം
പാരിങ്കലേതുപമ? ആ മൃദുമെയ്യിൽനവ്യ-
താരുണ്യമേന്തിയൊരു നിൻ നില കാണണംതാൻ.

അഴക്, ശുദ്ധി, മൃദുത്വം, ആഭ, സാരള്യം തുടങ്ങിയ സുകുമാരഗുണങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധത്തിലേക്കുനയിക്കുന്ന പ്രാഥമിക ഇന്ദ്രിയാനുഭവം കാഴ്ചയായി വർത്തിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്ത്രീസൌന്ദര്യത്തെ കാഴ്ചാനുഭവനിഷ്ഠമായി രൂപപ്പെടുത്തുന്ന ആഖ്യാനരീതി വീണപൂവിലുണ്ട്. ഈ കാഴ്ച തൊട്ടുമുമ്പ് പറഞ്ഞ ജാതിസ്വത്വങ്ങളിൽനിന്നു വേറിട്ടുനില്ക്കുന്ന പൊതുസമൂഹത്തെ അഥവാ സിവിൽസമൂഹത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതാണ്, അതേസമയം പുരുഷ കാഴ്ചയുമാണ്.

ചേതോഹരങ്ങൾ സമജാതികളാം സുമങ്ങ-
ളേതും സമാനമഴകുള്ളവയെങ്കിലും നീ
ജാതാനുരാഗമൊരുവന്നു മിഴിക്കു വേദ്യ-
മേതോ വിശേഷസുഭഗത്വവുമാർന്നിരിക്കാം. (9)

കൂടുതൽ കൂടുതൽ കാഴ്ചയോടോ ദൃശ്യപരതയോടോ അടുത്തടുത്തുവരുന്നമട്ടിലുള്ള ആഖ്യാനമാണ് ആശാന്റെ മറ്റു ഖണ്ഡകാവ്യങ്ങളിലും പൊതുവേ ഉള്ളത്. എന്നാൽ വള്ളത്തോളിനോടും ഉള്ളൂരിനോടും താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ആശാന്റെ നായികമാർ അംഗോപാംഗവർണ്ണനയ്ക്ക് വിധേയരാകുന്നില്ല എന്നതും ഇതോടൊപ്പം മനസ്സിലാക്കേണ്ടതുണ്ട്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ 'പണ്ടുത്തര ഹിന്ദുസ്ഥാനത്തിൽ..' മുതൽതുടങ്ങുന്ന വരികളും ദുരവസ്ഥയുടെ തുടക്കത്തിലെ വരികളും മനുഷ്യരഹിതമായ ഭൂഭാഗവർണ്ണനയോടെയാണ് തുടങ്ങുന്നത്. ഇത് ചിത്രകലയിലെ ഭൂഭാഗചിത്രണ സങ്കേതത്തിന്റെ (landscape) രീതിയാണ്. ആധുനികമായ ആഖ്യാനബോധത്തിന്റെ കാഴ്ചാപരമായ യുക്തികൾ വലിയൊരളവിൽ കോയ്മനേടുന്നതിന്റെ അടയാളങ്ങൾ ആശാൻ ഉൾപ്പെടെയുള്ള നവോത്ഥാന കവികളിലുണ്ട് എന്നതിന്റെ അടയാളമായി ഇതിനെ കാണാം. പ്രകൃതിയും സ്ത്രീയും പങ്കിടുന്ന സമാനമായ അനുഭവമാണ് ഇവിടെ കാഴ്ചയുടെ വസ്തുകർതൃത്വം.

ചിത്രംവരയ്ക്കുന്നപോലെയുള്ള വിശദാംശങ്ങൾ നല്കിക്കൊണ്ടാണ് ചിന്താവിഷ്ടയായ സീതയുടെ ആരംഭം. ആദ്യംതന്നെ സീതയുടെ

ഉടജാന്തവാടിയിലെ ഇരിപ്പ് വർണ്ണിക്കുന്നത് ചിത്രത്തിൽചിത്രകാരൻ വിശദാംശങ്ങൾ വരച്ചുചേർക്കുന്നതുപോലെയാണ്. ഈഭാഗത്ത് വായനക്കാരനും പാഠത്തിനുമിടയിൽ കവികർതൃത്വമുണ്ട്. കവികർതൃത്വത്തിന്റെ കാഴ്ചയിലായിരിക്കുന്ന സീത പിന്നീട് കവികർതൃത്വത്തിന്റെ കാഴ്ചയിൽനിന്നു മോചനം നേടുന്നത് കാഴ്ചക്കാരിയുടെ കർതൃത്വത്തിലേക്കാണ് എന്നത് പി.പവിത്രൻ ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട് (പു.181-2). എന്നാൽ, രാമനെ വിചാരണ ചെയ്യുന്നതിൽ കാണാതിരിക്കൽ എന്ന സംഗതിയുണ്ട്. രാമന്റെ കാഴ്ചയുടെ വിഷയമാകുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് സീതയുടെ മരണം സംഭവിക്കുന്നത്. അതേ സന്ദർഭത്തിൽത്തന്നെ രാമൻ സീതയുടെ കാഴ്ചയ്ക്കുവിഷയമാകുന്നുമില്ല. അങ്ങനെ കാഴ്ചയുടെവസ്തു എന്നകർതൃത്വവും മരണവും ചേർന്ന് സീതയുടെ കർതൃത്വം രാമൻ എന്ന അധികാരത്തോടുള്ള കണക്കുതീർക്കുകയാണ് ഇവിടെ. രാമന്റെ കാഴ്ചയ്ക്ക് ഇവിടെ പാൻ ഒപ്റ്റിക്കോൺ സ്വഭാവമുണ്ട്. സീതയുടെ കാഴ്ചയിൽരാമന്റെ കാഴ്ചയുടെ വസ്തു മാത്രം ആകുന്നതിനോടുള്ള വിമർശനവുമുണ്ട്.

അരുതെന്തയി! വീണ്ടുമെത്തി ഞാൻ
തിരുമുമ്പിൽതെളിവേകി ദേവിയായ്
മരുവീടണമെന്നു മന്നവൻ
കരുതുന്നോ? ശരി! പാവയോയിവൾ! (പുറം 449)

എന്ന വരികളിലെ പാവ എന്ന പരാമർശം സുപ്രധാനമാണ്. പാവയ്ക്ക് കാഴ്ചയുടെ വസ്തു എന്ന കർതൃസ്ഥാനം മാത്രമേയുള്ളൂ. യാഗശാലയിൽ രാമൻ കാഞ്ചനസീതയെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ.

നളിനിയുടെ പ്രാരംഭത്തിൽ ദിവാകരൻ പർവതശിഖരത്തിൽനിന്ന് തന്റെ ഗ്രാമത്തെ വീക്ഷിക്കുന്ന സന്ദർഭമുണ്ട്. *പ്രകൃതിയെ ചിത്രപടഭംഗിപോലെ കാണുന്ന ആസ്വാദകൻ, വന്യശോഭകളിൽ നിസർഗജമായ രസമുള്ളവൻ എന്നിങ്ങനെ ലാളിത്യത്തിന്റെയും സൌന്ദര്യബോധത്തിന്റെയും തലം കവിവാക്യങ്ങൾ ദിവാകരനു നല്കുന്നു.* (പി. പവിത്രൻ, 2002;132) ദിവാകരന്റെ കർതൃത്വത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ കാഴ്ച എന്ന ഇന്ദ്രിയബോധം പ്രധാനമായി പങ്കെടുക്കുന്നു എന്നത് പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. കാണുക എന്ന പ്രക്രിയതന്നെ സൂക്ഷ്മമായി രാഷ്ട്രീയമാണെന്നുവരുമ്പോൾ, കാഴ്ചയിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന കർതൃത്വത്തിനും കാഴ്ചയുടെ വൈരുധ്യങ്ങളിലൂടെയല്ലാതെ പാഠത്തിലേക്കു പ്രവേശിക്കുക സാധ്യമല്ല. കഥാപാത്രം പ്രകൃതിയെ ചിത്രപടഭംഗിപോലെ കണ്ടെത്തുന്നു എന്നു പറയുമ്പോൾ ആസ്വാദകന്റെ കാഴ്ചാധികാരപരമായ കർതൃത്വം കയ്യാളുന്ന കഥാപാത്രമായാണ് ദിവാകരൻ പാഠത്തിൽനിലനിൽക്കുന്നത്.

പാഠനിർമിതിയിൽപങ്കെടുക്കുന്ന വായനക്കാരൻ ഇതേ കർതൃത്വപരമായ ബന്ധംതന്നെയാണ് പാഠത്തോടും പുലർത്തുന്നത്. അങ്ങനെ വായനയുടെ തലത്തിൽ വായനക്കാരനും കഥാപാത്രവും തമ്മിൽ കാഴ്ചാനുഭവപരമായ താദാത്മ്യം ഉണ്ടാകുന്നു. ഈ കാഴ്ചാനുഭവത്തിനുള്ള പൊതുവായ പുരുഷാധികാരസ്വഭാവവും അതോടൊപ്പംതന്നെ പങ്കുവയ്ക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ധ്യാനശീലനവനങ്ങധികൃതാ
സ്ഥാനമാർന്നു തടശോഭ നോക്കിനാൻ
വാനിൽനിന്നു നിജനീഡമാർന്നെഴും
കാനനം ഖഗയുവാവു പോലവൻ.
ഭൂരി ജന്തുഗമനങ്ങൾ, പൂത്തെഴും
ഭൂരുഹങ്ങൾ നിറയുന്ന കാടുകൾ
ദൂരദർശനകൃശങ്ങൾ, കണ്ടുതേ
ചാരുചിത്രപട ഭംഗിപോലവൻ. (പു.55)

കൂട് സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കാട് ആകാശത്തുനിന്നു പക്ഷി കാണുന്നതിനോട് കുന്നിനുമുകളിൽനിന്നു താഴേക്കു നോക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ കാഴ്ചയെ താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ പാൻ ഒപ്റ്റിക്കോൺ കാഴ്ചയാണ് ആധുനികതയുടെ അധികാരപരമായ കാഴ്ച. ഒരു ലാൻഡ്സ്കേപ്പിനെ കാണുന്ന കാഴ്ചാകർതൃത്വം എന്നത് ഭാരതീയ ചിത്രകലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതല്ല.സ്വാമിയാം രവി എന്നും സന്തതം മിഹിരൻ എന്നും നായകനെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നതുകാണാം. ദിവാകരനെ സൂചിപ്പിക്കാൻ ആശാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന 'ഖഗയുവാവ്' എന്ന രൂപകം ശ്രദ്ധേയമാണ്. ആകാശത്തുനിന്നും പക്ഷി അതിന്റെ കൂടിരിക്കുന്ന കാടിനെ നോക്കിക്കാണുന്ന രീതിയോട് ദിവാകരന്റെ കാഴ്ചയെ ഉപമിക്കുന്നു. ആകാശത്തിൽനിന്ന് ഇറങ്ങിവരുന്ന പക്ഷിയുടെ ദൃഷ്ടിയിൽഭൂമി ഒരൊറ്റ ഘടകമാണ്. സൂര്യസ്ഥാനത്തുനിന്നുള്ള കാഴ്ചയിലെന്നപോലെതന്നെ ഹിമാലയം, ആകാശം എന്നിവ ചേരുമ്പോൾ ഭൂമി ഒരൊറ്റ വിശാലദൃശ്യമായിത്തീരും. ഇവിടെവച്ച് ജീവിതമരണങ്ങളെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുക എളുപ്പമാണ്. അതേസമയം കാവ്യപാരമ്പര്യത്തിലെ സ്ത്രീ-പുരുഷ സാദൃശ്യകല്പനയ്ക്ക് ശാശ്വതവും സ്വാഭാവികവുമായ പരിവേഷം കൈവരികയും ചെയ്യുന്നു. പക്ഷിക്കുമുമ്പിൽ പൂക്കൾക്ക് വിധേയത്വഭാവമുണ്ട്. സൂര്യനുമുമ്പിലെന്നപോലെതന്നെ (പി. പവിത്രൻ, 2002;139). അങ്ങനെ ദിവാകരൻ പുലർത്തുന്ന ഈ പാൻ ഒപ്റ്റിക്കോൺ പുരുഷാധികാരകാഴ്ചയുടെ വിഷയമായാണ് പിന്നീട് നളിനി പാഠത്തിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്നത്. ക്ലാസ്സിക്/നിയോക്ലാസ്സിക് കൃതികളിലെപ്പോലെ ആശാൻ നായികയെ

അംഗോപാംഗം വർണ്ണിക്കാൻ തുനിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഉഷസ്സന്ധ്യപോൽ പാവനാംഗിയാൾ എന്ന് ഒറ്റവാക്കിൽപറഞ്ഞുനിർത്തുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇത് ക്ലാസ്സിക് സങ്കേതം സ്വീകരിക്കാതിരിക്കുകയും കാല്പനിക രചനാസങ്കേതം സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിന്റെ അടയാളമാണ്. കാല്പനിക സങ്കേതത്തിന് ആത്മനിഷ്ഠസ്വഭാവമുണ്ട്. അത് കവി കർതൃത്വത്തോട് നേരിട്ട് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

കുമാരനാശാന്റെ കൃതികളിൽ ഒന്നോരണ്ടോ കൃതികളിലൊഴികെ, നായകന് അല്ലെങ്കിൽ കവികർതൃത്വത്തിനുതന്നെ കാഴ്ചയുടെ അധികാരം സ്വാഭാവികമായും വന്നുചേരുമ്പോൾ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ഈ കാഴ്ചാധികാരം കയ്യാളുന്നില്ല എന്നു മാത്രമല്ല, കാഴ്ചയുടെവസ്തു കർതൃത്വത്തിൽ നിരന്തരമായി തുടരുകയുംചെയ്യുന്നതായി കാണാം. കാഴ്ചയുടെ വസ്തുവാകുക, പിന്നെ മരിക്കുക എന്നത് ആശാന്റെ നായികമാരിൽ ആവർത്തിച്ചുവരുന്നു. ആ അർത്ഥത്തിൽ നളിനിയും ലീലയും വാസവദത്തയും സീതയും കൃത്യമായും പാൻ ഒപ്റ്റിക്കോൺ കാഴ്ചയുടെ വസ്തു എന്ന നിലയിലാണ് കവിതയിൽ നിലനില്ക്കുന്നത്.

ആശാൻകവിതയുടെ രചനാസങ്കേതമല്ല വള്ളത്തോൾകവിതയുടേത്. ആശാന്റേത് കാല്പനികതയുടെ സങ്കേതവും വള്ളത്തോളിന്റേത് ക്ലാസ്സിക് രീതിയുടെ സങ്കേതവുമാണ്. എന്നാൽ നവോത്ഥാനകാലകവിത പൊതുവേ ആധുനികമായ ഒരു കാഴ്ചാബോധത്തിന്റേതായ ആഖ്യാനരീതി ബോധപരമായോ അബോധപരമായോ കൈക്കൊണ്ടിട്ടുണ്ട്. കാഴ്ച പ്രാഥമികമായ അനുഭവമായി മാറുന്നത് കാഴ്ചയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ആധുനിക ബോധത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. കാഴ്ചയെന്നതുപോലെ കാഴ്ചയുടെ വസ്തുവാകുക എന്നതിലും ഒരു രാഷ്ട്രീയമുണ്ട്. പ്രദർശനങ്ങൾ ആത്മപ്രകാശനത്തിന്റെകൂടി മാധ്യമമായിത്തീരുകയാണ് ഈയർത്ഥത്തിൽ. വള്ളത്തോളിന്റെ നവോത്ഥാനസാഹിത്യത്തിനു പൊതുവിലുള്ള എക്സിബിഷനിസ്റ്റ് സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ച് എം.എൻ വിജയൻ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

വള്ളത്തോൾ പുരാണങ്ങളും വാല്മീകിരാമായണവും ഋഗ്വേദവും പരിഭാഷപ്പെടുത്തി. ക്ലാസ്സിക്കുകളിലുണ്ടായ ഈ പുതിയ താല്പര്യത്തിൽ എക്സിബിഷന്റെ ഒരു അംശം ഉണ്ട്. എക്സിബിഷനിൽ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ സംരക്ഷണമല്ല. അതിന്റെ മൂല്യബോധത്തിൽനിന്നുള്ള വിച്ഛേദമാണ് യഥാർത്ഥത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത്. സ്വന്തം പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളെയും സ്വന്തം ഉല്പന്നങ്ങളേയും പ്രദർശിപ്പിക്കുക എന്നതിന്റെ അർത്ഥം മുതലാളിത്തത്തിന്റെ മൂല്യബോധത്തിൽ എത്തിച്ചേരുക എന്നതാണ്. ആത്മപ്രകാശനം ഒരു

ഐഡിയോളജിയായി മാറുന്നത് മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തോടെയാണ് ഫ്യൂഡൽഘടനയ്ക്കുള്ളിൽ വിനയം ഏറ്റവും നല്ല ഗുണവും, ആത്മപ്രശംസയും നിഷേധവും ഏറ്റവും വലിയ തിന്മകളും ആയിരുന്നു. സ്വയം ഉയർത്തിക്കാട്ടുക എന്നത് ഒരു നല്ല ഗുണമായിത്തീരുന്നത് മുതലാളിത്തഘട്ടത്തിലാണ്. എക്സിബിഷൻ സ്വന്തം ഉല്പന്നങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ഇടമാണ്. യൂറോപ്പിൽമുതലാളിത്ത വികസനത്തിന്റെ ഒരു ചിഹ്നം എന്ന നിലയിൽ വലിയ എക്സിബിഷനുകൾ നടക്കുന്നുണ്ട്. 1867ലെ പാരീസ് വേൾഡ് ഫെയർ, 1893-ലെ ചിക്കാഗോ വേൾഡ് എക്സിബിഷൻ തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം. ഇതിനെയൊക്കെ അനുകരിച്ചാണ് എസ്.എൻ.ഡി.പി. യുടെ വ്യാവസായിക പ്രദർശനം നടത്തിയത്. (എം.എൻ.വിജയൻ, 2009 വാല്യം 10, പേജ് 418 നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പാഠങ്ങൾ)

ആധുനികമായ മുതലാളിത്തയുക്തിയാണിത്, കാഴ്ചാധിഷ്ഠിതവുമാണ്. ഈ കാഴ്ചാധിഷ്ഠിതയുക്തി ആത്മപ്രകാശനപരവും പ്രദർശനാത്മകവുമാകുമ്പോൾത്തന്നെ അത് പുരുഷകർതൃത്വത്തിൽമാത്രമാണ് നില്ക്കുന്നത് എന്നതാണ് പ്രശ്നം. അങ്ങനെ നവോത്ഥാന ആധുനികതയിലേക്കു കടക്കുമ്പോൾ മുതലാളിത്തത്തിന്റെതന്നെ ഉല്പന്നമായ ഒരു പുരുഷാധികാരവ്യവസ്ഥയിലേക്കു കൂടിയാണ് സമൂഹം പ്രവേശിക്കുന്നത്. കുടുംബം എന്ന ഘടകത്തിന് കവിതയിൽനിർണായക പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നത് ആധുനികമായ സമൂഹഘടനയിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നതിന്റെ അടയാളമാണ്. വള്ളത്തോളിന്റെ കവിതയിലെ പ്രദർശനാത്മകത പാരമ്പര്യത്തേയും, മുതലാളിത്ത ആധുനികതയുടെ പ്രാഥമികഘടകമായ കുടുംബം എന്ന സങ്കല്പത്തെയുമാണ് കാഴ്ചവട്ടത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. അങ്ങനെ കുടുംബം കവിതയിൽ സന്നിഹിതമാകുമ്പോൾ കുടുംബം/സമൂഹം എന്ന ദ്വന്ദ്വം നിലവിൽവരുന്നു. പിന്നീട് പുരുഷൻ/സ്ത്രീ എന്ന ദ്വന്ദ്വത്തെ അതിനോടു ബന്ധിപ്പിച്ചു മനസ്സിലാക്കുമ്പോൾ സ്ത്രീ കുടുംബത്തെയും പുരുഷൻ സമൂഹത്തെയും പ്രതിനിധാനംചെയ്യുന്ന ഒരു അധികാരപരമായ കാഴ്ചക്കോൺ രൂപപ്പെടുന്നു.

പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആധുനികീകരണം ഉൾപ്പെടെ വള്ളത്തോളിൽ പ്രവർത്തിച്ച പല ഘടകങ്ങളും കാഴ്ചാനുഭവനിഷ്ഠമായ മുതലാളിത്തലോകബോധം കേരളീയസമൂഹത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നതിന്റെ അടയാളമായി കാണാൻ കഴിയും. വള്ളത്തോൾ കവിതകൾക്ക് ലഭിച്ച വ്യാപകമായ സ്വീകാര്യത കേരളീയസമൂഹത്തിന്റെ ആധുനികബോധത്തിന് കാഴ്ചാനുഭവനിഷ്ഠമായ ഒരു ആസ്വാദനതലം ഉണ്ടായിരുന്നതുകൊണ്ടാണ് എന്നു കരുതണം. പൊതുവെ ആശാനിലും ഉള്ളൂരിലും വള്ളത്തോളിലും ഈ

ആശയങ്ങളുടെ പലതരം പ്രതിഫലനങ്ങൾ ആഖ്യാനത്തിൽകണ്ടെത്താൻ കഴിയും.

വള്ളത്തോളിന്റെ 'സാഹിത്യമഞ്ജരി' ഒന്നാംഭാഗത്തെ ആദ്യത്തെ കവിതയായ 'വന്ദിപ്പിൻ മാതാവിനെ' എന്നകവിതയിൽ അമ്മയെ അടിമുടി നോക്കിയിരുന്ന് ആ സൌന്ദര്യദർശനത്തിലാനന്ദിക്കുന്ന ഒരു പിഞ്ചുപൈതലിന്റെ വെളിപാടുകളാണുള്ളത് എന്ന് ഓ.എൻ.വി കുറുപ്പ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്. (2003,15) അതുപോലെതന്നെ ഗണപതി എന്ന കവിതയിലെ,

'വെണ്ണതോല്ക്കുമുടലിൽസുഗന്ധിയാ-
മെണ്ണതേച്ചരയിലൊറ്റമുണ്ടുമായ്
തിണ്ണമേലമരുമാ നതാങ്ഗി മൃ-
ക്കണ്ണനേകി മിഴികൾക്കൊരുത്സവം'

എന്ന ഏറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ട ശ്ലോകങ്ങളിലെ ചിത്രണചാതുരിയെ മുൻ നിർത്തിയും, വാക്കുകൾകൊണ്ടു ചിത്രംവരയ്ക്കാനുള്ള വള്ളത്തോളിന്റെ കരവിരുതിനെ പലരും പുകഴ്ത്തിയിട്ടുണ്ട്. മിഴികൾക്കൊരുത്സവം എന്ന പ്രയോഗം ആഖ്യാനത്തെ നിർണയിക്കുന്ന കാഴ്ചാനുഭവബോധത്തിന്റെ ഉദാഹരണമായി മനസിലാക്കാം. ഇവിടെ ശിവൻ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന പുരുഷകർതൃത്വം തന്നെയാണ് വായനക്കാരനും പങ്കുവയ്ക്കാൻ നിർബന്ധിതനാകുന്നത്. ആൺനോട്ടത്തിലേക്ക് വായനക്കാരനെ ബലമായി ചേർത്തുനിർത്തുന്ന അധികാരം ഇവിടെ ഭാഷയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ബന്ധനസ്ഥനായ അനിരുദ്ധന്റെ തുടക്കത്തിൽചിത്രത്തിലെഴുതിയപോലെ ഉഷയെ കാണപ്പെട്ടു എന്നാണ് വള്ളത്തോൾ പറയുന്നത്

പ്രാലേയശൈലരുചിയാം നിജമാളികയ്ക്കു-
മേലേ,റി മോടിതടവുന്ന വരാന്തയിങ്കൽ,
മാലേന്തി വാട്ടമുഷ മന്ദിതചേഷ്ടയായി-
ട്ടാ, ലേഖ്യരൂപിണികണക്കഥ കാണുമാറായ്.

ആധുനികമായ ചിത്രകലാബോധം വ്യക്തിചിത്രങ്ങൾക്ക് നിർണായകമായ പ്രാധാന്യം നല്കിയിട്ടുണ്ട്. രവിവർമയുടെ ചിത്രങ്ങൾ സാമാന്യമായി മനുഷ്യകേന്ദ്രിതമാണ് എന്നു കാണാം. അതേസമയം സ്ത്രീയാണ് എല്ലായ്പ്പോഴുംതന്നെ വിഷയമായി മാറുന്നതും. ചിത്രകലയിലെ ഈ പുരുഷകാഴ്ചാപരമായ ആധുനികബോധം വള്ളത്തോളിന്റെ കാവ്യകലയിലെ ആഖ്യാനത്തെയും പ്രമേയത്തെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

ക്ലാസ്സിക് ആഖ്യാനശൈലിയുടെ മികച്ച മാതൃകകളായി നവോത്ഥാനഘട്ടത്തിൽ പരിഗണിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കവിതകളാണ് ഉള്ളൂരിന്റേത്. ഉള്ളൂരിന്റെ ക്ലാസിസ്സിസം നവോത്ഥാനകാലത്ത് വലിയതോതിൽസ്വാധീനിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരുന്ന കൊളോണിയൽആധുനികതയുടെ അടയാളങ്ങളിൽനിന്ന് പൂർണ്ണമായും വിമുക്തമായിരുന്നു എന്ന് പറയുകവയ്യ. ആശാനിലും വള്ളത്തോളിലും ഉള്ളതുപോലെ ആധുനികമായ കാഴ്ചാബോധം ഉള്ളൂരിന്റെ പല കവിതകളിലുമുണ്ട്. 'ചിത്രശാല' എന്ന ഖണ്ഡകാവ്യം ഇന്ത്യൻ ക്ലാസ്സിക് പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഒരു ഗാലറി ആയിട്ടാണ് ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടത്. ഈ ഖണ്ഡകാവ്യത്തിന് 'ചിത്രശാല'എന്ന പേരു നല്കുന്നതിന്റെ യുക്തിപോലും അബോധപരമായി കാഴ്ചാനുഭവനിഷ്ഠമായ ആഖ്യാനരീതിയെ ആശ്രയിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്. ചിത്രശാല എന്നത് ആർട്ട് ഗാലറി എന്ന അർഥത്തിൽ കൊളോണിയൽ ആധുനികത മുമ്പോട്ടുവയ്ക്കുന്ന കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ സ്ഥലമാണ്. ഇവിടെ വായനക്കാരൻ/വായനക്കാരി കാഴ്ചയുടെ കർതൃത്വം സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടാണ് പാഠത്തെ സമീപിക്കുന്നത്. സ്ത്രീ കാഴ്ചയുടെ വസ്തുകർതൃത്വം മാത്രമായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥ ചിത്രകലയിലും സാഹിത്യത്തിലും ഉള്ള കാലത്തു തന്നെയാണ് ഇതു സംഭവിക്കുന്നത്. ചിത്രകലയുടെ മാധ്യമം ഭിത്തിയിൽനിന്ന് കാൻവാസിലേക്ക് മാറുന്ന ചരിത്രഘട്ടമാണ് ആർട്ട് ഗാലറികളെ സൃഷ്ടിച്ചത്.

'ചിത്രശാല' എന്ന കവിതയുടെ ആഖ്യാനത്തിന് ആർട്ട് ഗാലറിയുടെപോലെ പ്രദർശനപരമായ രൂപഘടനയാണുള്ളത്. ഈ പ്രദർശനപരത മുമ്പുപറഞ്ഞതുപോലെ ഭാരതീയ സംസ്കൃതദേശീയതയുടെ മൂല്യങ്ങളുടെ പ്രദർശനം തന്നെയാണ്. എന്നിരിക്കിലും പ്രദർശനം എന്നത് ഒരു കൊളോണിയൽ ആധുനികസങ്കല്പമാണ്. ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീകൾ അസ്വതന്ത്രകളാണ് എന്ന കാതറീൻ മേയോയുടെ പരാമർശത്തിന് മറുപടിയായി ഉള്ളൂർഎഴുതിയതാണ് 'ചിത്രശാല' എന്ന ഖണ്ഡകാവ്യം. ഒരു ഗാലറിയിലെ ചിത്രങ്ങൾ ഓരോന്നും ചൂണ്ടിക്കാട്ടി അതേക്കുറിച്ച് വിശദീകരിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള ആഖ്യാനശൈലിയാണ് ഈ കാവ്യത്തിനുള്ളത്. ഇന്ത്യൻ പുരാണേതിഹാസങ്ങളിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് ഉള്ളൂർചെയ്യുന്നത്. ആർട്ട് ഗാലറി പോലെ കാഴ്ചാനുഭവത്തിന്റെ ഘടനയിലുള്ള ഈ കാവ്യത്തിൽ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് നിശ്ചയമായും കാഴ്ചയുടെ വസ്തുകർതൃത്വം തന്നെയാണ് ഉള്ളത്. അതോടൊപ്പം കവി സ്വയം കയ്യാളുന്ന പുരുഷകർതൃത്വത്തോടൊപ്പം നിന്നുകൊണ്ട് കാഴ്ചയുടേതായ പുരുഷാധികാരപരമായ തലം പങ്കുവയ്ക്കാൻ വായനക്കാർ നിർബന്ധിക്കപ്പെടുന്നു.

ന്യൂനം ത്വൽപുരോഭ്രുവിൽസാധ്വിയാമെന്നമ്മയെ-
യാനനാവഗുണ്ഠനം നീക്കി ഞാൻ നിർത്തിത്തരാം.
കണ്ടിടാമപ്പോൾ തത്വം കണ്ണിന്നു; കൈക്കൊൾകെന്റെ
പണ്ടത്തെച്ചിത്രശാല നല്കവോരാതിഥ്യത്തെ.

അമ്മയെ അഥവാ സ്ത്രീയെ മുഖപടംമാറ്റി കാഴ്ചയ്ക്കായി മുന്നോട്ടുനിർത്തുന്ന പുരുഷകർതൃത്വമായി കവി സ്വയം സ്ഥാനപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീ മൂടുപടത്തിനുള്ളിലാണ് എന്ന് അംഗീകരിക്കുന്ന പരാമർശം യഥാർത്ഥത്തിൽ അബോധത്തിൽ കവിതയുടെ പ്രത്യക്ഷത്തിലുള്ള വാദമുഖങ്ങളെ റദ്ദു ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ദേശീയമായ എക്സിബിഷനിസ്റ്റ് രീതി നവോത്ഥാനത്തിന്റെ പ്രബലമായ ഒരാഖ്യാനരീതിയായിരുന്നുവെന്നത് വള്ളത്തോളിനെക്കുറിച്ചു പരാമർശിച്ചപ്പോൾ ചർച്ചചെയ്തിട്ടുണ്ട്. വള്ളത്തോൾകവിതയിൽ കാണപ്പെടുന്നതുപോലെതന്നെയുള്ള ഈ എക്സിബിഷനിസ്റ്റ് ദേശീയബോധമാണ് 'ചിത്രശാല' എന്ന കവിതയുടെ രൂപഘടനയെ നിർണയിച്ച അബോധം. നവോത്ഥാനകവിതയുടെ രൂപഘടനയെ നിർണയിച്ച പലവിധ ഘടകങ്ങളിൽ കാഴ്ചാനുഭവനിഷ്ഠമായ ആഖ്യാനരീതിയോടൊപ്പം എങ്ങനെയാണ് പുരുഷാധികാരം ഭാഷയെത്തന്നെ നിയന്ത്രിച്ചത് എന്ന് ഇവിടെ മനസ്സിലാക്കാം.

ഇത്തരത്തിൽനവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾക്ക് കാഴ്ചാനുഭവനിഷ്ഠമായ ഒരു കോയ്മയുണ്ടെന്നും അതിന് പുരുഷാധികാരപരമായ സ്വഭാവമാണുള്ളത് എന്നും ഇവ വായനയിലൂടെ ആ പുരുഷാധികാരത്തോടൊപ്പം നില്ക്കാൻ വായനക്കാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു പ്രത്യയശാസ്ത്രമായി ഭാഷയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്നും വിശദീകരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്.

റെഫറൻസ്

1. കുഞ്ഞൻ പിള്ള, ഇളംകുളം, 2000, സംസ്കൃതമിശ്രശാഖ, സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ, സാഹിത്യപ്രവർത്തകസഹകരണസംഘം, കോട്ടയം.

2. നാരായണൻ പോറ്റി, ചെങ്ങാരപ്പള്ളി, 1987, മലയാളസാഹിത്യസർവസ്വം, കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ

3. ജോർജ്ജ് കെ.എം. (എഡി.), 2000,തമിഴ് മിശ്രസാഹിത്യം, സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ, എസ്.പി.സി.എസ്, കോട്ടയം.

4. കുഞ്ഞൻപിള്ള ഇളംകുളം, 2000, സംസ്കൃതമിശ്രശാഖ, സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ, ജോർജ്ജ് കെ.എം. (എഡി.), എസ്.പി.സി.എസ് കോട്ടയം.

5. ബെഞ്ചമിൻ ഡി., 2009, കവിത, ആധുനിക സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ, ജോർജ്ജ് കെ.എം. (എഡി.), ഡി.സി ബുക്സ്, കോട്ടയം.

6. നാരായണൻ അകവൂർ, 2008, വെണ്മണിപ്രസ്ഥാനം, എൻ.ബി.എസ്., കോട്ടയം

7. മാധവവാര്യർ മാടശ്ശേരി, 1952, കുഞ്ചന്റെശേഷം, എൻ.ബി.എസ്, കോട്ടയം

8. ഉള്ളൂർ എസ്. പരമേശ്വരയ്യർ, കേരള സാഹിത്യചരിത്രം, വാല്യം 4

9. രാമചന്ദ്രൻ നായർപന്മന (എഡി.), 2008, സമ്പൂർണ്ണമലയാളസാഹിത്യചരിത്രം, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.

10. ഓ.എൻ.വി കുറുപ്പ്, 2003, ആമുഖം, വള്ളത്തോൾകവിതകൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം.

11. എം.എ. സജ്ജം, 2008, കവിതയിലെ നാട്ടും നഗരവും, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

12. പി. പവിത്രൻ, 2002, ആശാൻകവിത ആധുനികാനന്തര പാഠങ്ങൾ, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്.