മലയാളപ്പച്ച

malayala pachcha

റിസേർച്ച് ജേണൽ: ഭാഷ, സാഹിത്യം, സംസ്കാരം

3-ാം ലക്കം

വര മൊഴികൾ

പ്രസാധനം

മലയാളവിഭാഗം

കെ.കെ.ടി.എം. ഗവണ്മെന്റ് കോളേജ്

2016

കെ നാരായണമേനോൻ രചിച്ച ജലച്ഛായചിത്രങ്ങൾ

പുള്ളിമാൻ (ശാകുന്തളം), ഒറ്റയാൻ, ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത
വാഴക്കുല (കവർചിത്രം—ചങ്ങമ്പുഴയുടെ കവിത 'വാഴക്കുല'
(ചിത്രകാരനെപ്പറ്റിയുള്ള കുറിപ്പ് കാണുക)

വരമൊഴികൾ

മലയാളവിഭാഗം
കെ.കെ.ടി.എം. ഗവണ്മെന്റ് കോളേജ്
പുല്ലൂറ്റ് - കൊടുങ്ങല്ലൂർ

2016

ആർട്ടിസ്റ്റ് കെ. നാരായണ മേനോൻ

(ജനനം 18-11-1913 മരണം 7-7-1988)

കൊടുങ്ങല്ലൂരിൽ പുല്ലൂറ്റ് ജനിച്ചു. പ്രശസ്ത ഇന്ത്യൻ ചിത്രകാരൻ കെ.മാധവമേനോന്റെ സമകാലികനും സുഹൃത്തുമായിരുന്നു. പുല്ലൂറ്റ് കെ.കെ.ടി എം.ഗവ.കോളേജ്, തൃശ്ശൂർകേരള സംഗീത അക്കാദമി തുടങ്ങിയ നിരവധി സ്ഥാപനങ്ങളുടെ ഔദ്യോഗിക ലോഗോ രൂപകല്പന ചെയ്തത് മേനോനായിരുന്നു. ധാരാളം ഗ്രാമീണദൃശ്യങ്ങളുടെയും മൃഗസസ്യപക്ഷിജാലങ്ങളുടെയും ഛായാചിത്രങ്ങളും ചുവർച്ചിത്രങ്ങളും അടങ്ങുന്നതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാലോകം. റിയലിസ്റ്റ് ചിത്രരചനാരീതിയെ കാലഘട്ടത്തിനും പ്രദേശത്തിനുമനുസരിച്ച് വഴക്കിയെടുത്ത ശൈലിയാണ് മേനോൻ സ്വീകരിച്ചത്. ക്ഷേത്രങ്ങളിലെ ഉത്സവങ്ങൾക്ക് വിതാനമിടാനും കല്യാണപ്പന്തലുകൾ അലങ്കരിക്കാനും എല്ലാം താത്പര്യപ്പെട്ടിരുന്നു. ഗ്രാമീണനായ ഒരു മനുഷ്യസ്നേഹിയും ജനാധിപത്യവാദിയുമായ മേനോന്റെ ഹരിണയൂഥം, ഒറ്റയാൻ, വാഴക്കുല, പുള്ളിമാൻ, കാളപ്പോര്, ഉപഗുപ്തസമാഗമം തുടങ്ങിയചിത്രങ്ങൾ പ്രസിദ്ധമാണ്.

1963 ആഗസ്റ്റിൽ അഖിലകേരളസാഹിത്യപരിഷത്തിന്റെ ഫൈനാട്സ് എക്സിബിഷനിൽ നാരായണമേനോന്റെ ചിത്രങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നു. 1973-ൽ കേരള ലളിതകലാ അക്കാദമിയുടെ അവാർഡ് ലഭിച്ചു. 1981-ൽ മനോരമയുടെ അവാർഡും.

(ചിത്രങ്ങൾ: അകം കവറിൽ)

malayala pachcha

Research Journal of language literature and culture

Published In India By

The Head of the Post Graduate Department of Malayalam,

KKTM Govt. College,

Pullut P.O., Thrissur District, Kerala, India. PIN 680663

email: kktmgovtcollegemalayalamdept@gmail.com

© HOD-KKTMC 2015

Published in August, 2016

ISSN: 2454-292X

Typeset using Unicode Malayalam Fonts (smc.org.in)

Cover & book design: Ashokkumar P K

You are free to:
Share — copy and redistribute the material in any medium or format
Adapt — remix, transform, and build upon the material
for any purpose, even commercially.

The licensor cannot revoke these freedoms as long as you follow the license terms.

Under the following terms:

Attribution — You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

No additional restrictions — You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits.

Notices:
You do not have to comply with the license for elements of the material in the public domain or where your use is permitted by an applicable exception or limitation.

No warranties are given. The license may not give you all of the permissions necessary for your intended use.

Advisory Board

Dr. P. Pavithran
Associate Professor,
Sree Sankaracharya Sanskrit University, Tirur Centre.

Dr. Sunil P. Elayidam
Associate Professor,
Sree Sankaracharya Sanskrit University, Kaladi.

Dr. P.K. Rajasekharan
Editor, Mathrubhumi.

Managing Editor:

H.O.D Department of Malayalam.

Chief Editor:

Muhamed Basheer K.K,
Asst. Professor, Dept. of Malayalam.

Issue Editor:

M. Ramachandran Pillai,
Assistant Professor, Dept. of Malayalam.

Editorial Board:

Dr.G.Ushakumari

Roshni K Lal, H.O.D

Dr. Gangadevi M.

M.Ramachandran Pillai

Shereena Rani G.B.

Dr. Deepa B.S.

Dr. Aji Kuzhikkatt

മലയാളപ്പച്ച

റിസേർച്ച് ജേർണൽ

കെ.കെ.ടി.എം. ഗവണ്മെന്റ് കോളേജ് മലയാളവിഭാഗം 2015 ഓഗസ്റ്റ് മുതൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന അർദ്ധവാർഷിക റിസേർച്ച് ജേർണലാണ് *മലയാളപ്പച്ച*. പകർപ്പവകാശം സ്വതന്ത്രമാക്കിയ മലയാളത്തിലെ ആദ്യത്തെ റിസേർച്ച് ജേർണൽ എന്ന ബഹുമതി ഇതിനുണ്ട്.

തനതുമലയാളലിപിയിൽ, യൂനികോഡ് സങ്കേതത്തിൽ, പൂർണ്ണമായി അച്ചടിക്കുന്നതും ഓഗസ്റ്റ്-ഫെബ്രുവരി മാസങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്നതുമായ ഈ ജേർണലിന്റെ ഉള്ളടക്കം ഭാഷ, സാഹിത്യം, സംസ്കാരം എന്നീ മേഖലകളിലെ പുതിയ അന്വേഷണങ്ങളാണ്.

മലയാളപ്പച്ചയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്ന പ്രബന്ധങ്ങൾ kktmgovtcollegemalayalamdept@gmail.com എന്ന വിലാസത്തിലേയ്ക്ക് word format-ൽ പത്തു പുറത്തിൽ കവിയാതെ തയ്യാറാക്കി അയക്കുക. റഫറൻസുകൾക്കും പിൻകുറിപ്പുകൾക്കും MLA സ്റ്റൈൽ സ്വീകരിക്കേണ്ടതാണ്.

മുഖക്കുറിപ്പ്

വരമൊഴിയുന്നതും;
മൊഴി വരയുന്നതും ... .

കവിതയെ വാക്കുകൾ കൊണ്ടുള്ള ചിത്രംവരയെന്നും ചിത്രത്തെ വരകൾ കൊണ്ടുള്ള കവിതയെഴുത്തെന്നും വിശേഷിപ്പിച്ചത് പ്രാചീന ഗ്രീക്ക് എഴുത്തുകാരനായ പ്ലൂട്ടാർക്ക് (Plutarch, AD 46 -120) ആണ്. ഈ വിശേഷണങ്ങളെ അന്വർത്ഥമാക്കും വിധം അനുപമമായ കലാസൃഷ്ടികൾ കൊണ്ട് സമ്പന്നമാണ് വാക്കിന്റെയും വരയുടേയും ലോകം.

സാഹിത്യത്തേയും ചിത്രകലയേയും താരതമ്യം ചെയ്തുകൊണ്ടുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ ലോകത്തെല്ലായിടത്തും എന്നതുപോലെ നമ്മുടെ ഭാഷയിലും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിന്റെ (വരമൊഴി സാഹിത്യം) ഉത്ഭവത്തിനുതന്നെ കാരണമായത് ചിത്രകലയാണ് (ചിത്രലിപികളിൽ നിന്നാണല്ലോ അക്ഷരമാല ഉണ്ടായത്). എന്നാൽ സാഹിത്യത്തിന് ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ കിട്ടിയ സ്വീകാര്യത ചിത്രകലയ്ക്കു കിട്ടാതെപോയി. "ഭാരതീയരും കേരളീയരുമായ അഭ്യസ്തവിദ്യരുടെ ദൃഷ്ടികളിൽ പോലും സാഹിത്യവും, ഒരുപക്ഷേ, ദൃശ്യകലയും മാത്രമേ സുന്ദരകലകളായി പരിലസിക്കുന്നുള്ളൂ..... സുന്ദരകലാലോകത്തിലെ മുതലാളികൾ സാഹിത്യകാരന്മാരും അതിലെ തൊഴിലാളികൾ ചിത്രകാരന്മാരും ശില്പികളും നടന്മാരും ഗായകരുമാണ്" (കേസരി ബാലകൃഷ്ണപിള്ള, നവീനചിത്രകല, പുറം 4-5, കേരള ലളിതകലാഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ 1990) അയ്യായിരം വർഷം പഴക്കമുള്ള സാഹിത്യത്തെച്ചൊല്ലി അഭിമാനിക്കുമ്പോഴും അതിന്റെ നാലിരട്ടി പഴക്കമുള്ള ശിലായുഗ ചിത്രങ്ങൾ വിസ്മരിക്കപ്പെടുന്നു.

സാഹിത്യത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ചിത്രകലയ്ക്ക് വന്നുപെട്ട ഈ പതിത്വം നമ്മുടെ കലാചരിത്രത്തിലെ ഒരു വലിയ ദുർവിധിയാണ്. മലയാളഭാഷയിലെ കലാവിമർശനത്തിന്റെ ചരിത്രം മാത്രം പരിശോധിച്ചാൽ

ഇതിന്റെ ആഴം മനസ്സിലാകും. കേരളത്തിലെ ലോകപ്രശസ്തചിത്രകാര നായ രാജാരവിവർമ്മയുടെ ചിത്രകലാലോകത്തെക്കുറിച്ച് എത്ര പഠന ഗ്രന്ഥങ്ങളുണ്ട് നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ? ഒന്നോരണ്ടോ ദശാബ്ദക്കാലം സാഹിത്യരംഗത്ത് 'കഴിച്ചുകൂട്ടി' കടന്നുപോയ ഒരു സാഹിത്യകാരനെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളുടെ എണ്ണവും പ്രചാരവുമായി തട്ടിച്ചു നോക്കിയാൽ മനസ്സിലാകും എത്ര പരിമിതമെന്ന്. ചിത്രകലയെ അറിഞ്ഞുള്ള നിരൂപണങ്ങൾ ഭാഷയിൽ പരിമിതമാണെന്ന് ചിത്രകാരനായ നമ്പൂതിരി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. (ഡോ.എൻ.പി.വിജയകൃഷ്ണൻ, ചിത്രയാത്രകൾ, പുറം 102, മാതൃഭൂമി ബുക്സ് 2014). ഈ മേഖല നമ്മുടെ കലാവിമർശന-പഠന മേഖലകളുടെ സജീവരംഗമായി ഇനിയും മാറിയിട്ടില്ല. ഈ ബോധ്യമാണ് ചിത്രകലാപഠനങ്ങൾകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തിയ ഒരു സമാഹാരമായി *മലയാളപ്പച്ച*യുടെ മൂന്നാം ലക്കം ഒരുക്കാൻ പ്രേരണയായത്. ചിത്രകലാരംഗത്ത് മികച്ച സംഭാവനകൾ നൽകിയ സ്ഥലങ്ങളാണ് ഈ കലാലയം സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന പുല്ലൂറ്റ്, കൊടുങ്ങല്ലൂർ പ്രദേശങ്ങൾ. ചിത്രകലയിലെ ഈ പ്രാദേശിക പ്രാതിനിധ്യത്തെ സ്മരിക്കുവാൻകൂടി ഈ അവസരം പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു.

വര:

ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയുടെ ചരിത്രത്തിൽ ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഏറ്റവും മികച്ച പ്രതിനിധികളിലൊരാളായ കെ.സി.എസ്. പണിക്കരുടെ 'മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം' (Life of Malabar Peasant) എന്ന ചിത്രത്തെ രാഷ്ട്രീയ അബോധം (Political Unconscious)എന്ന പരികല്പനയെ മുൻനിർത്തി വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് പ്രമുഖ ചിത്രകലാനിരൂപകനായ ഡോ. സുനിൽ. പി. ഇളയിടം, 'കെ.സി.എസ് പണിക്കർ കേരളീയതയും ആധുനികതാവിമർശനവും' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ. പ്രത്യക്ഷതലത്തിൽ രാഷ്ട്രീയവിവക്ഷകളൊന്നുമില്ലാത്ത ഈ ചിത്രം ദേശീയരാഷ്ട്രീയ വ്യവഹാരത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രവുമായി ഗാഢമായ ചില ബന്ധങ്ങൾ വച്ചുപുലർത്തുന്നു എന്ന് പ്രബന്ധകാരൻ സമർത്ഥിക്കുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ പ്രതീകം, പ്രമേയം, പരിപ്രേക്ഷ്യം, രൂപം, പ്രത്യയശാസ്ത്രം മുതലായ തലങ്ങളിലൂടെ വിശദമായ ഒരു വിശകലനം ഈ പ്രബന്ധം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

ഇടശ്ശേരിയുടെ 'വയലിന്റെ ചിത്രകാരൻ' എന്ന കവിതയും വാൻഗോഗിന്റെ 'വിതക്കാരൻ' (The Sower) എന്ന ചിത്രവും പല അംശങ്ങളിലും പുലർത്തുന്ന ചാർച്ചയും ചാർച്ചയില്ലായ്മയും കണ്ടെടുക്കുകയാണ് കവി

കൂടിയായ എസ്.ജോസഫ് 'രണ്ട് ചിത്രണങ്ങൾ' എന്ന പഠനത്തിൽ. അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ വാൻഗോഗുമായി പങ്കിടുന്ന അദ്ഭുതകരമായ അടുപ്പവും 'സ്പഷ്ടമായ വരകളുടെ സാന്നിധ്യ'വും ഇടശ്ശേരിക്കവിതയിൽ കണ്ടെത്തുന്നു ഈ പഠനം.

കെ.ജി.സുബ്രഹ്മണ്യൻ എന്ന പ്രശസ്ത ചിത്രകാരന്റെ കലാദർശനവും അത് രൂപപ്പെടുത്തിയ സാഹചര്യങ്ങളും വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് 'കെ.ജി.എസ് ഇന്ത്യൻ ആധുനിക ചിത്രകലയിലെ രൂപാങ്കരൻ' എന്ന ലേഖനത്തിൽ ഡോ. കവിതാബാലകൃഷ്ണൻ. സാഹിത്യത്തെക്കൂടി പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട് രേഖാചിത്രണകലയിലെ അനായകത്വം എന്ന പുതിയ സങ്കല്പനത്തെ വിശകലനവിധേയമാക്കുകയാണ് ഡോ. ജി. ഉഷാകുമാരി 'വാക്കും വരയും അനായകത്വത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ' എന്ന പഠനത്തിൽ.

ഭാരതീയതത്വചിന്തയുടെ ഭാഗമായ താന്ത്രികദർശനം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന താന്ത്രിക ചിത്രകല ആധുനികരിൽ ഒരു സ്വാധീനമായി കടന്നുവരുന്നതിനെയാണ് ഡോ.താര എസ്.എസ്-ന്റെ 'താന്ത്രിക് ചിത്രകലയുടെ ദാർശനികതലം' പഠനവിധേയമാക്കുന്നത്. ചിത്രകലയിലെ സമകാലികതയുടെ സ്വഭാവങ്ങൾ അന്വേഷണ വിഷയമാക്കുകയാണ് 'സമകാലിക ചിത്രകല-അദൃശ്യസാന്നിധ്യങ്ങൾക്കൊരനുബന്ധം' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ ഡോ. അജികുഴിക്കാട്. 'സാഹിത്യ ചിത്രണങ്ങൾ സർഗാത്മകതയുടെ വ്യവഹാരസാധ്യതകൾ' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ രണ്ടാമൂഴം, ആടുജീവിതം എന്നീ പുസ്തകങ്ങളിലെ ചിത്രങ്ങളുടെ ന്യൂനതകൾ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് രജീഷ് മംഗലത്ത്. രാജാരവിവർമ്മയുടെ ചിത്രകലാലോകമാണ് 'Raja Ravi Varma and Colonial Eyeing' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ വിശകലന വിധേയമാകുന്നത്.

മൊഴി :

മലയാളത്തിലെ ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങളാണ് ഡോ.എം.കൃഷ്ണൻ നമ്പൂതിരി, ദേവദാസ്, ഡോ. ദീപ ബി.എസ്., നിമ്മി എ.പി. എന്നിവരുടേത്. ഒ.വി. വിജയന്റെ കഥകളെ ഫോക്‌ലോർ അധിഷ്ഠിത വിശകലനത്തിന് വിധേയമാക്കുന്ന പഠനമാണ് ഡോ. എം. കൃഷ്ണൻ നമ്പൂതിരിയുടെ 'വിശ്വാസത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധം'. വിജയന്റെ രചനാലോകം ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ ഫോക്‌ലൈഫിനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതാണെന്ന് ഈ പഠനം സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഭാഷയും വിഷയവുമായി സക്കറിയയുടെ കഥകൾ പുലർത്തുന്ന നിരന്തര സന്തുലിതത്വം സത്താശാസ്ത്രപരമായ സമീപനങ്ങളിൽ നിന്ന് ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ

സമീപനത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ സംഭവിച്ചതാണെന്നും, സത്താവാദപരമായ ആശയങ്ങളെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും ജ്ഞാനശാസ്ത്രമണ്ഡലത്തിൽ അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ആ കഥകളിലെന്നും ദേവദാസ് സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ടി.പത്മനാഭന്റെ കഥാലോകം പാരിസ്ഥിതിക സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ പ്രമേയപഠനത്തിന് പ്രാധാന്യം നല്കി വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഡോ. ദീപ.ബി.എസ്. പരമ്പരാഗതമായ കുടുംബവ്യവസ്ഥകളിൽ തളച്ചിടപ്പെട്ട സ്ത്രീയവസ്ഥകളുടെ പൂർണ്ണമായ പൊളിച്ചെഴുത്താണ് കെ.ആർ. മീര സ്വന്തം കഥകളിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കുന്നതെന്ന നിഗമനത്തിൽ തെരഞ്ഞെടുത്ത ചില കഥകളുടെ വിശകലനത്തിലൂടെ നിമ്മി.എ.പി. ചെന്നെത്തുന്നു.

ഡോ.സന്തോഷ് മനിച്ചേരി, ഡോ.ഗംഗാദേവി, ധന്യ എസ്.പണിക്കർ എന്നിവരുടെ പഠനങ്ങൾ മലയാളത്തിലെ ഉത്തരാധുനികകവിതയെക്കുറിച്ചാണ്. സച്ചിദാനന്ദൻ, എ.അയ്യപ്പൻ മുതലായ കവികൾ എൺപതുകളിലും തൊണ്ണൂറുകളിലും കാവ്യഭാഷയിലും കാവ്യസങ്കല്പങ്ങളിലും സൃഷ്ടിച്ച പുതുമകളുടെ തുടരെഴുത്തായി സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ് 'വീടും പ്രണയവും സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതകളിൽ' എന്ന പഠനത്തിൽ ഡോ. സന്തോഷ് മനിച്ചേരി. പട്ടിണിയും ദാരിദ്ര്യവും തൊഴിലില്ലായ്മയും ജാതിയുടെ ഉച്ചനീചത്വങ്ങളും അനുഭവിച്ച ഒരു തലമുറയിൽനിന്ന് സുഖഭോഗങ്ങളുടെ നടുവിൽ കഴിയുന്ന തലമുറയിലേക്ക് വന്നപ്പോൾ ഉത്തരാധുനികകവിതക്ക് അടിമുടി ഉണ്ടായമാറ്റത്തെ, രാജേഷ് ചിത്തിര എന്ന പുതുതലമുറകവിയുടെ കവിതകൾ വിശകലനംചെയ്ത് അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ഡോ. എം. ഗംഗാദേവി. ധന്യ എസ്. പണിക്കരുടെ പഠനം പരിസ്ഥിതി, സ്ത്രീയനുഭവം, ദളിത് പരിപ്രേക്ഷ്യം, പ്രാദേശികത മുതലായ പരിപ്രേക്ഷ്യങ്ങൾ പുതിയ കവിതയുടെ പ്രധാനപ്രവണതകളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

നോവൽ പഠനങ്ങളാണ് ഷെറീനാറാണി ജി.ബി, ഉദയൻ എസ് എന്നിവരുടേത്. ശാസ്ത്രനേട്ടങ്ങൾ നന്മയ്ക്കുവേണ്ടിമാത്രം ഉപയോഗിക്കണം എന്ന ആശയം പങ്കുവക്കുന്ന ഇന്ദുഗോപന്റെ 'ഐസ് 196^0 സെൽഷ്യസ്' എന്ന നോവലിൽ നാനോടെക്നോളജിയുടെ വിപുലമായ സാധ്യതകൾ എപ്രകാരം ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന അന്വേഷണമാണ് ഷെറീനാറാണിയുടെ പഠനം. 'ആരാച്ചാർ' എന്ന നോവലിൽ പ്രണയവും ചരിത്രവും അധികാരവും വിപണിയും എങ്ങനെ മരണംകൊണ്ട് നയിക്കപ്പെടുകയും നിയന്ത്രിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു എന്നും മരണത്തിന്റെ ദാർശനികമാനവും

ദൃശ്യകലാസ്ഥിതിത്വവും എങ്ങനെ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നു എന്നും 'ആരാച്ചാരിലെ മരണഭാവന' എന്ന പഠനം അന്വേഷിക്കുന്നു.

കവിത്രയകാലകവിതയെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യത്യസ്തമായ പഠനങ്ങളാണ് 'കാഴ്ചയുടെ പുല്ലിംഗപാഠം', 'സ്ത്രൈണത: ഉപരോധവും ആവിഷ്കാരവും' എന്നിവ. നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങൾക്ക് കാഴ്ചയനുഭവനിഷ്ഠമായ ഒരു കോയ്മയുണ്ടെന്നും അത് പുരുഷാധികാരപരമാണെന്നും ആ പുരുഷാധികാരത്തോടൊപ്പം നില്ക്കാൻ അത് വായനക്കാരെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നും ആശാൻ, വള്ളത്തോൾ, ഉള്ളൂർ എന്നിവരുടെ കൃതികളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിശദീകരിക്കുകയാണ് ഹരിദാസ്.കെ. സംസ്കാരത്തിന്റെ വൈകൃതങ്ങളോടും സ്ത്രീവിരുദ്ധതയോടും പരിഹാസപൂർവ്വം കലഹിക്കുന്ന ഏകാകിനിയായി കുമാരനാശാന്റെ 'ലീല'യെ വായിച്ചെടുക്കുകയാണ് ഡോ. നിഷാ ഫ്രാൻസിസ്.

ഏ.ആർ. രാജരാജവർമ്മയുടെ സാഹിത്യസംഭാവനകൾ വിലയിരുത്തുന്നവയാണ് 'ഏ.ആർ.ന്റെ കാന്താരതാരകങ്ങൾ', 'സാഹിത്യസാഹ്യം: മലയാളഗദ്യത്തിന്റെ മാനിഫെസ്റ്റോ' എന്നീ പഠനങ്ങൾ. അവതാരികകളേയും മുഖവുരകളേയും മുൻനിർത്തി ഏ.ആർ. ന്റെ സാഹിത്യപക്ഷവും വിമർശനദൗത്യവും അന്വേഷിക്കുന്ന ശ്രീജ ജെ.എസ്. ന്റെ പഠനം മലയാള ഭാഷയിലും സാഹിത്യത്തിലും ആധുനികവും ഉത്തരാധുനികവുമായ പല പ്രവണതകളുടേയും തുടക്കക്കാരനായി ഏ.ആർ.നെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. മലയാള ഗദ്യസാഹിത്യം ബാലാരിഷ്ടതകളിൽ തപ്പിത്തടഞ്ഞകാലത്ത് അതിനെ നിലവാരപ്പെടുത്തുക എന്ന ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായി രചിക്കപ്പെട്ട 'സാഹിത്യസാഹ്യം' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം എടുത്തു കാട്ടാനാണ് ''സാഹിത്യസാഹ്യം മലയാള ഗദ്യത്തിന്റെ മാനിഫെസ്റ്റോ' എന്ന പഠനത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

പുതിയ പാഠ്യപദ്ധതി –വിശേഷിച്ചും അതിലെ ഭാഷാപഠനം– പരാജയമായി വിലയിരുത്തപ്പെട്ടതിന്റെ കാരണങ്ങൾ കൃത്യമായി അവതരിപ്പിക്കുകയും അതിന്റെ ഗുണപരമായ മാറ്റങ്ങളെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന മുഹമ്മദ് ബഷീറിന്റെ പഠനം; കലാലയങ്ങളിലെ ഭാഷാപഠനം വിദ്യാലയങ്ങളിലെ ഭാഷാപഠനത്തിന്റെ തുടർച്ചയോ വളർച്ചയോ അല്ല മറിച്ച് പതനമാണെന്ന് വിലയിരുത്തുകയും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിനും സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിനും പ്രാധാന്യം നല്കുന്ന ഒരു പാഠ്യപദ്ധതി കലാലയങ്ങളിൽ രൂപപ്പെടേണ്ടതുണ്ടെന്ന് ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഉപരിവർഗസ്ത്രീകൾപോലും പ്രകടിപ്പിക്കാത്ത സദാചാരബോധം പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന വടക്കൻപാട്ടുനായിക പൂമാതൈപൊന്നമ്മയുടെ

സ്ഥൈര്യം കീഴാളരുടെ കരുത്തിന്റേയും പ്രതിരോധത്തിന്റേയും ചിഹ്നമായി വായിക്കുന്ന ഡോ. സുധീർകുമാറിന്റെ പഠനം ആ പാട്ടിലെ ചരിത്ര സത്യങ്ങളും അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. ചിന്ത, ഭാഷ, സാഹിത്യം എന്നിവ ഒറ്റക്കും ഒന്നുചേർന്നും ജീവിതത്തിന്റെ താളക്രമത്തെ നിശ്ചയിക്കുകയും നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള മൗലികമായ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഡോ. ഇ.എസ്. റഷീദ് തന്റെ പ്രബന്ധത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്നു. മലയാള സാഹിത്യവിമർശനരംഗത്തെ അതിശുഷ്കമായ സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യം വിശകലനവിധേയമാക്കുകയാണ് 'പാണ്ഡിത്യത്തിന്റെ നാൾവഴികളും മലയാള വിമർശനരംഗത്തെ സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യവും' എന്ന പഠനത്തിൽ രോഷ്നി കെ.ലാൽ.

'ഭാഷയിലെ പ്രയോഗങ്ങളും ചിലതെറ്റിദ്ധാരണകളും' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ ഭാഷയുടെ സ്വത്വത്തെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ നിർണായകമായ പങ്കുവഹിക്കുന്ന കാരകാർത്ഥപ്രയോഗങ്ങളെ പഠനവിധേയമാക്കുകയും, അവയെക്കുറിച്ചുണ്ടായിട്ടുള്ള വ്യത്യസ്താഭിപ്രായങ്ങളുടെ സാധുത്വം പരിശോധിച്ച് യുക്തിപൂർവ്വമായ നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുകയുമാണ് ഡോ.എൽ. അലക്സ്. സംഘംകൃതികളിലെ പദങ്ങൾക്ക് മലയാളവുമായാണ് കൂടുതൽ ബന്ധം എന്നതിന് ഒട്ടേറെ തെളിവുകൾ നിരത്തിക്കൊണ്ട് അവയിലെ ഭാഷ മലയാളത്തിന്റെ പ്രാക്തനതക്ക് തെളിവാണ് എന്ന നിഗമനത്തിലെത്തിച്ചേരുകയാണ് മിഥുൻ കെ.എസ് 'ചില മലനാട്ടു പദങ്ങൾ' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ. പൊന്തൻമാട, തകരച്ചെണ്ട, ഏഴുദേശങ്ങൾക്കുമകലെ എന്നീ സിനിമകളെ ആധാരമാക്കി കേരളത്തിലെ ഭൂപരിഷ്കരണ നിയമത്തിന്റെ പോരായ്മകളെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുകയാണ് ഡോ. രാജേഷ് എം.ആർ. 'ദലിതരും ഭൂമിയുടെ രാഷ്ട്രീയവും' എന്ന പ്രബന്ധത്തിൽ.

ഈ സമാഹാരത്തിലെ ഓരോ പ്രബന്ധവും ഉൾവഹിക്കുന്നതെന്ത് എന്നതിന് ഒരു സൂചന മാത്രമാണ് ഈ കുറിപ്പ്. ഉൾപ്പേജുകളിലെ വാക്കുകൾ അവസാനവാക്കുകളല്ല. ആകാനും പാടില്ല. പുതിയ ചിന്തകൾക്കും അന്വേഷണങ്ങൾക്കും കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾക്കും തിരുത്തലുകൾക്കും ഉള്ള ഇടങ്ങൾ അവയിൽ നിന്ന് കണ്ടെടുക്കപ്പെടട്ടെ.

എം. രാമചന്ദ്രൻ പിള്ള

ഇഷ്യു എഡിറ്റർ

ഉള്ളടക്കം

ഭാഗം ഒന്ന്: വര

1. കെ.സി.എസ്. പണിക്കർ കേരളീയതയും ആധുനികതാവിമർശവും
ഡോ. സുനിൽ പി. ഇളയിടം 15

2. രണ്ട് ചിത്രണങ്ങൾ
എസ്.ജോസഫ് 50

3. കെ.ജി.എസ്., ഇന്ത്യൻ ആധുനികചിത്രകലയിലെ രൂപാങ്കരൻ
ഡോ. കവിതാ ബാലകൃഷ്ണൻ 60

4. താന്ത്രിക് ചിത്രകലയുടെ ദാർശനികതലം
ഡോ.താര എസ്.എസ് 67

5. സമകാലിക ചിത്രകല: അദൃശ്യസാന്നിധ്യങ്ങൾക്കൊരനുബന്ധം
ഡോ. അജി കുഴിക്കാട് 72

6. സാഹിത്യ ചിത്രണങ്ങൾ: സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ വ്യവഹാര സാധ്യതകൾ
രജീഷ്. മംഗലത്ത് 84

7. വാക്കും വരയും: അനായകത്വത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ
ജി.ഉഷാകുമാരി 96

8. Raja Ravi Varma and Colonial Eyeing
Dr. Ashalatha 112

ഭാഗം രണ്ട്: മൊഴികൾ

9. വിശ്വാസത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധം
ഡോ. എം.കൃഷ്ണൻനമ്പൂതിരി 131

10. വീടും പ്രണയവും:
സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതകളിൽ
സന്തോഷ് മാനിച്ചേരി 140

11. 'പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ'
വടക്കൻ പാട്ടിലെ ചരിത്രവിചാരം
ഡോ.സുധീർകുമാർ.പി 146

12. ചിന്ത, ഭാഷ, സാഹിത്യം: ജീവിതത്തിൽ
ഡോ.ഇ.എസ്. റഷീദ്, 159

13. ടി.പത്മനാഭന്റെ കഥകൾ:
പാരിസ്ഥിതിക സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ
ഡോ. ദീപ ബി.എസ്., 167

14. ഉത്തരാധുനികതയുടെ ഉന്മത്തലാവണ്യങ്ങൾ
ഡോ. ഗംഗാദേവി എം. 176

15. മാതൃഭാഷാ പഠനം: വിദ്യാലയങ്ങളിലും കലാലയങ്ങളിലും
മുഹമ്മദ് ബഷീർ കെ.കെ. 189

16. കുടുംബവും പെണ്ണധികാരവും: കെ. ആർ. മീരയുടെ
തെരഞ്ഞെടുത്ത കഥകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം
നിമ്മി എ.പി. 194

17. നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ ആവിഷ്കാരം:
ഐസ് -196০സെൽഷ്യസ് എന്ന നോവലിൽ
ഷെറീനാ റാണി ജി.ബി. 200

18. പാണ്ഡിത്യത്തിന്റെ നാൾവഴികളും
മലയാളവിമർശനരംഗത്തെ സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യവും
റോഷ്നി കെ. ലാൽ 217

19. ഭാഷയിലെ പ്രയോഗഭേദങ്ങളും ചില തെറ്റിദ്ധാരണകളും
ഡോ. എൽ. അലക്സ് 226

20. സ്ത്രൈണത: ഉപരോധവും ആവിഷ്കാരവും
ആശാന്റെ 'ലീല'യെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം
ഡോ.നിഷ ഫ്രാൻസിസ്.ഒ 239

21. പുതുകവിത പറയുന്നത്... ...
ധന്യ എസ്. പണിക്കർ 247

22. ഏ.ആറിന്റെ കാന്താരതാരകങ്ങൾ
ശ്രീജ.ജെ.എസ് 256

23. സാഹിത്യസാഹ്യം: മലയാളഗദ്യത്തിന്റെ മാനിഫെസ്റ്റോ
എം.രാമചന്ദ്രൻ പിള്ള 262

24. ദലിതരും ഭൂമിയുടെ രാഷ്ട്രീയവും
ഡോ. രാജേഷ്. എം. ആർ 268

25. സത്താശാസ്ത്രത്തിൽനിന്ന് ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിലേക്ക്
ദേവദാസ്. കെ 281

26. 'ആരാച്ചാരി'ലെ മരണഭാവന
ഉദയൻ എസ്. 297

27. കാഴ്ചയുടെ പുല്ലിംഗപാഠം:
നവോത്ഥാന ആധുനിക കവിതാപഠനം
ഹരിദാസ്. കെ 304

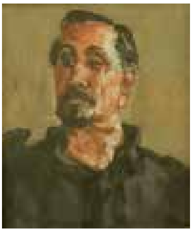
28. ചില മലനാട്ടുപദങ്ങൾ
ഡോ. മിഥുൻ കെ.എസ് 318

29. ആത്മകഥനം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിനപ്പുറം
അന്ന ഡേവിഡ് 344

മലയാളപ്പച്ചയിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന പ്രബന്ധങ്ങളുടെ സമ്പൂർണ്ണ ഉത്തരവാദിത്വം അതതു ലേഖകരിൽ മാത്രം നിക്ഷിപ്തമാണ്

ഭാഗം ഒന്ന്

വഴി



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 ചരിത്രബന്ധമായാണ് 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, ത്യക്കിടീരി 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, കുറഞ്ഞൊര 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 ജീവിതസൂചകങ്ങളുടെ വിന്യാസത്തിലൂടെയാണ് ചിത്രം രൂപംകൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. ചിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രകടമായി കാണാവുന്ന രൂപങ്ങൾ ഈ കാർഷികജീവിതത്തിന്റെ ബിംബങ്ങളാണ് ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതിയിൽ മദ്ധ്യഭാഗത്തോടു 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 കാൽച്ചുവട്ടിലായി ഫണം വിടർത്തി നില്ക്കുന്ന സർപ്പരൂപവുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതി കേരളീയ ഗ്രാമജീവിതത്തിലെ വിവിധസന്ദർഭങ്ങളുടെ പ്രതിനിധാനമായിരിക്കുന്നു.

ചിത്രത്തിന്റെ മേൽപകുതിയാകട്ടെ കാർഷികവൃത്തിയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ബിംബങ്ങളാൽ നിറയ്ക്കപ്പെട്ട നിലയിലാണ്. മേൽപകുതിയുടെ ഇടതുഭാഗത്തായി നിലം ഉഴുവുന്ന 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. നിലമുഴുവുന്ന 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 വിശദീകരിക്കു മ്പോൾ, ഒറ്റതിരിഞ്ഞ ഓരോ സാംസ്കാരികപാഠവും പ്രതീകാത്മകവൃ ത്തിയെന്ന നിലയിൽ ചരിത്രത്തിലെ ഒരു മുഹൂർത്തത്തിന്റെ പ്രതിനി ധാനമായി നിലകൊള്ളുകയാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന് ഫ്രെഡറിക് ജയിം സൺ പറയുന്നുണ്ട്. ഈ സവിശേഷമുഹൂർത്തത്തിലെ യഥാർത്ഥവൈ രുദ്ധ്യങ്ങളെ ഭാവനാപരമായി പരിഹരിച്ചുകൊണ്ടാണ് രാഷ്ട്രീയചരിത്ര ത്തിന്റെ ആർത്ഥികമണ്ഡലത്തിൽ സാംസ്കാരികപാഠങ്ങൾ അർത്ഥം കൈവരിക്കുന്നത്. ഒരു സാംസ്കാരികപാഠം എന്ന നിലയിൽ മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം പ്രത്യക്ഷരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ സൂചനകളൊന്നും വഹി ക്കുന്നില്ല. സുനിശ്ചിതമായ ഒരു രാഷ്ട്രീയ-ചരിത്രാനുഭവത്തിന്റെ (definite political event) പ്രാതിനിധ്യം ഈ ചിത്രം കൈയാളുന്നില്ല. അതേസമ യം ഒരു ചരിത്രസന്ധിയിലെ കേരളീയജീവിതത്തിന്റെ സാമൂഹ്യജീ വിതപരിസരം ചിത്രത്തിലുണ്ടുതാനും. മുതലാളിത്തത്തിലേക്കും ആധു നികതയിലേക്കുമുള്ള പരിവർത്തനത്തിനു മുൻപുള്ളതും, നാട്ടുവാഴിത്ത ജീവിതക്രമത്തിന് മേൽക്കൈയുള്ളതുമായ ഒരു ജീവിതപരിസരമെന്ന് ഇതിനെ വിവരിക്കാം. ആധുനികനാഗരികതയുടെയോ നഗരപരിഷ്കൃ തിയുടെയോ മുദ്രകളൊന്നുംതന്നെ ചിത്രത്തിലില്ല. കേന്ദ്രീകൃതമായ ഫ്യൂ ഡൽ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നങ്ങളുമില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ചരിത്ര പരമായ ഒരു സന്ദിഗ്ധപദവി ചിത്രപാഠത്തിനുണ്ട്. നാട്ടുവാഴിത്തപര മായ മൂല്യവ്യവസ്ഥയ്ക്കുള്ളിലാണെങ്കിലും, നാട്ടുവാഴിത്ത അധികാരത്തി ന്റെ പ്രകടമായ സാന്നിദ്ധ്യങ്ങളില്ലാത്തതാണ് ചിത്രത്തിന്റെ പ്രമേയത ലം. ജനനവും മരണവും, ഭജനയും പൂജയും, കന്നുപൂട്ടലും കറ്റമെതിക്കലു മായി നിർമ്മമമായി നീങ്ങുന്ന ഗ്രാമജീവിതദൃശ്യങ്ങൾ. ആനിലയിൽ മൂ ല്യപരവും അധികാരപരവുമായ മണ്ഡലങ്ങൾ തമ്മിൽ ചിത്രപാഠത്തിൽ ഒരു വിടവ് നിലനില്ക്കുന്നതായി കാണാൻ കഴിയും. ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പ കുതിയിലെ ഗാർഹിക-മതമണ്ഡലത്തിലെ മൂല്യവ്യവസ്ഥയെ രൂപപ്പെ ടുത്തുന്ന അധികാര ബന്ധങ്ങൾ ചിത്രപാഠത്തിൽനിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുനില്ക്കു ന്നു. കേവലമായ ഒരു ആദർശസ്ഥാനമായാണ് ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകു തിയിലെ ഗാർഹികമണ്ഡലവും അവിടുത്തെ ജീവിതബന്ധങ്ങളും അവ തരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അധികാരവും ബലപ്രയോഗവും ഇല്ലാത്ത

ഇങ്ങനെ നോക്കിയാൽ വാക്കുകളും പ്രതീകങ്ങളും എന്ന പരമ്പരയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അക്ഷരക്കൂട്ടുകൾ കാഴ്ചയുടെ ഒരു കേവലമൂല്യമായി പരി ഗണിക്കപ്പെടുന്നതുകാണാം. മദ്രാസ്സ്കൂൾ കലാകാരനായ റെഡ്ഡപ്പാനായി ഡു 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 ആധുനികീകരണപ്രകിയയിൽ 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 ഒരുമിച്ചണി നിരത്തിക്കൊണ്ട്, കൊളോണിയൽ ബന്ധവ്യവസ്ഥകൾക്ക് പുറത്തുനില്ക്കുന്ന ഒരു ആദർശലോകം അത് പണിതെടുക്കുന്നു. അതേസമയം സാമൂഹ്യബന്ധങ്ങളെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന അധികാരസ്ഥാനങ്ങളെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് ചരിത്രപരമായ വാസ്തവികതയിൽനിന്നും ചിത്രത്തെ അകറ്റിനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ഒരേസമയം നാട്ടുവാഴിത്ത 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 കുലീനഭൃതകാലത്തിന്റെ 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 അടിയിളക്കങ്ങളിൽനിന്നു 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

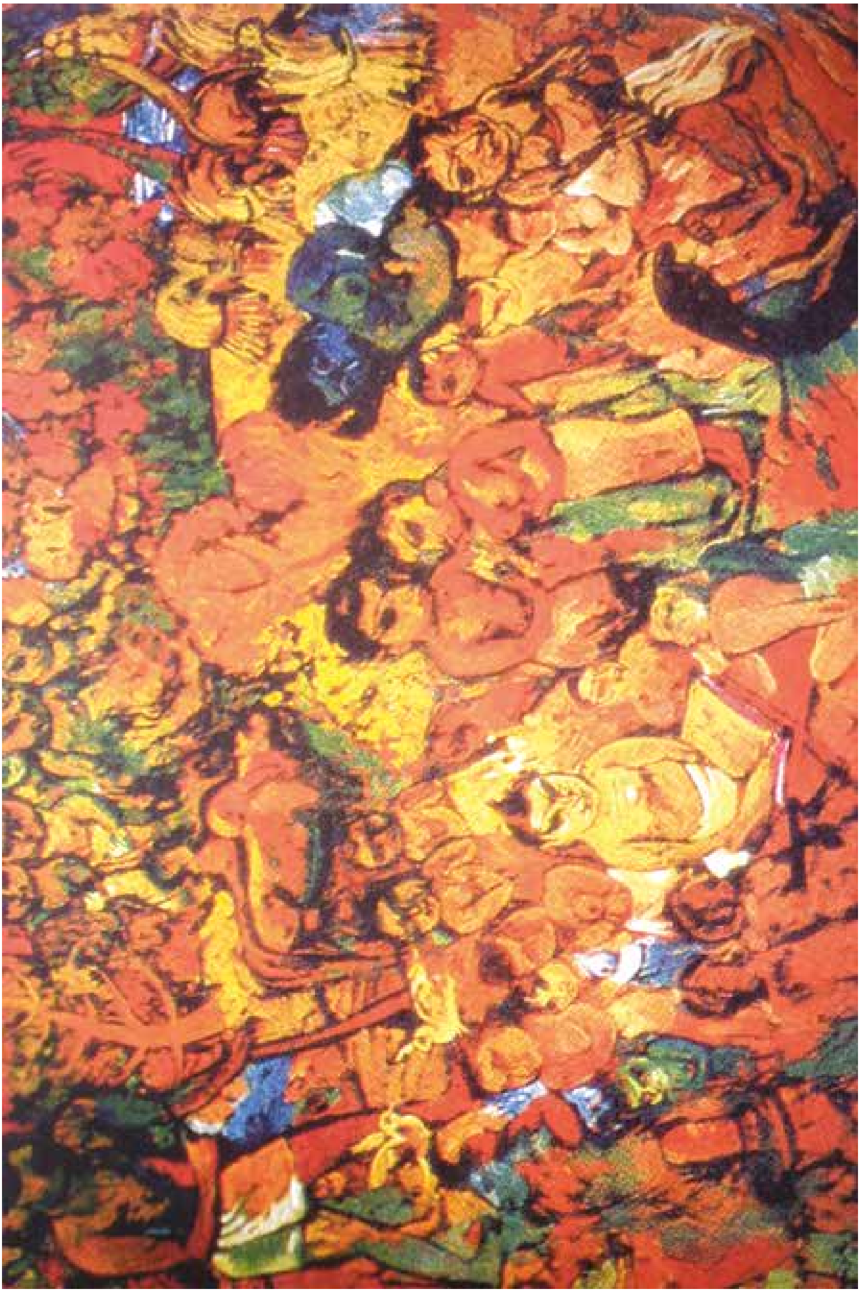
കലയിലെ ചരിത്രബന്ധങ്ങളുടെ അവസാനത്തെ താവളം രൂപമാണ്. ഭാവത്താൽ നിറയ്ക്കപ്പെടുന്ന ശൂന്യപാത്രമല്ല അത്. ഭാവബന്ധങ്ങളുടെ മൂർത്തതയാണത്. ഊറിക്കൂടിയ ഉള്ളടക്കം (sedimented content) എന്ന് രൂപം വിശേഷിക്കപ്പെടുന്നതും മറ്റൊന്നു കൊണ്ടല്ല. അതുകൊണ്ടു തന്നെ രൂപാവലികൾ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിന്റെ പാർപ്പിടങ്ങളുമാണ്. "ഉല്പാദനരീതിയുടെ 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 രേഖീയപരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ വരവാണെന്ന് പറയാം. പാശ്ചാത്യതത്ത്വചിന്തയിലെ 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 സന്ദിഗ്ധവും 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. ഇതുമൂലം രൂപത്തെ പ്രതീതിപരമായി നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സന്ദിഗ്ദ്ധമാക്കാൻ ചിത്രത്തിനു കഴിയുന്നുണ്ട്. രൂപത്തിന്റെ ഭാഗികമായ യഥാതഥത്വം രൂപവിന്യാസത്തിന്റെ തലത്തിലെ അയഥാർത്ഥതയാൽ അട്ടിമറിക്കപ്പെടുന്നു എന്നർത്ഥം. ഇങ്ങനെ, രൂപനിഷ്ഠതയുടെയും രൂപരാഹിത്യത്തിന്റെയും ഇടയിൽ നിലയുറപ്പിക്കുന്നതിനാൽ അർത്ഥപരമായ സന്ദിഗ്ദ്ധതയ്ക്ക് ചിത്രത്തിന്റെ ധ്വനിമൂല്യത്തിൽ ഏറിയ പ്രാധാന്യം കൈവരുന്നുണ്ട്. കേരളത്തിലെ ചുവർ ചിത്രപാരമ്പര്യത്തോട്, സ്ഥലവിതരണപരമായി ഈ ചിത്രം പുലർത്തുന്ന അടുപ്പം—പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ അഭാവവും ഒഴിഞ്ഞ ഇടങ്ങൾ അവശേഷിപ്പിക്കാതെ ചിത്രപ്രതലമപ്പാടെ രൂപങ്ങളാൽ നിറയ്ക്കുന്ന രീതിയും—ഈ സന്ദിഗ്ദ്ധസ്വഭാവത്തിന്റെ 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 സന്ദിഗ്ധസ്ഥാനം ചിത്രപാഠത്തിന് കൈവരുന്നു.

രൂപനിർമ്മിതിയുടെ തലത്തിലെ ഈ ഉഭയസ്വഭാവത്തെ പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ തലത്തിൽ ചിത്രപാഠം ആവർത്തിക്കുന്നില്ല. നിശ്ചയമായും പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിന്റെ തലത്തിലും ഇവിടെയൊരു സന്ദിഗ്ധതയുണ്ട്. എന്നാൽ, രേഖീയതയുടെ കാഴ്ച്ചവട്ടത്തെ കൈയൊഴിയുമ്പോഴും ചിത്രത്തിലെ രൂപവിന്യാസം പരിപൂർണ്ണമായും കേന്ദ്രരഹിതമായിത്തീരുന്നില്ല. വർണ്ണപ്രയോഗത്തിന്റെയും രൂപനിർമ്മാണത്തിലെ ദൃഢതയുടെയും പിൻബലത്താൽ ചിത്രത്തിന്റെ കീഴ്പകുതിയിലെ ഗ്രന്ഥപാരായണദൃശ്യം ചിത്രപാഠത്തിൽ കേന്ദ്രപദവി കൈവരിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിലെ ഇതരദൃശ്യങ്ങളെ സംഗ്രഹിക്കുന്ന കേന്ദ്രീകരണബലമായി (centripetal 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 സന്ദിഗ്ദ്ധസ്ഥാനമായി 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 അസന്ദിഗ്ദ്ധവുമായ 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 കടൽക്ഷോളുകൾ ദേശീയാധുനികതയുടെ മേലടരിലുളവാക്കിയ അടിയിളക്കങ്ങളെ സ്വപ്നസന്നിഭമായ ഗ്രാമചാരുതകളിൽ ദമനം ചെയ്ത് വർണ്ണവിസ്മയങ്ങളുടെ ലോകമായി നമ്മെ വരവേല്ക്കുകയാണ് മലബാർ കർഷകന്റെ ജീവിതം. ഈ വർണ്ണചാരുതയിലും രൂപഭംഗിയിലും മനംമയങ്ങിനിന്നുകൊണ്ട് ഈ ചിത്രവുമായി നമുക്ക 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.

രണ്ട് ചിത്രണങ്ങൾ

എസ്.ജോസഫ്
അസി. പ്രൊഫസർ, മഹാരാജാസ് കോളേജ്, എറണാകുളം

വാൻഗോഗ്-വിതക്കാരൻ (TheSower)

Date: 1888; Arles,Bouches-du-Rhône,France
Style: Post-Impressionism
Genre: genre painting
Media: oil,canvas
Dimensions: 204.5 x 162.5 cm

"Did Pissarro say anything about the 'Sower'? Afterwards,when I have gone further in these experiments,the 'Sower' will still be the first attempt in that style". –From "The letters of Vincent Vangogh"

"വയലിന്റെ വർണശബളിമ മനസ്സിൽ കിടന്ന് ഓളം വെട്ടിയപ്പോൾ ചിത്രകാരന്റെ ബഷ്യകൊണ്ടൊരു കവിത എഴുതണമെന്നുതോന്നി"

–ഇടശ്ശേരി

ഇടശ്ശേരിയുടെ വയലിന്റെ ചിത്രകാരൻ എന്ന കവിത ചിത്രണചാതുര്യത്താൽ ശ്രദ്ധേയമാണ്. നിറങ്ങളെ കുറിക്കുന്ന വാക്കുകൾ ധാരാളമായി കവിതയിലുണ്ട്. കൃഷിയേയും കർഷകത്തൊഴിലാളിയേയും കവി പുകഴ്ത്തുന്നു. പ്രകൃതിപശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വർണന കഴിഞ്ഞ് കർഷകത്തൊഴിലാളിയെയാണ് കവി വർണ്ണിക്കുന്നത്. അയാൾ ഒരു ജൈവമനുഷ്യനാണ്.

ഈ കവിത കർഷകജീവിതത്തെ ചിത്രമാക്കിയ വിൻസെന്റ് വാൻ ഗോഗിന്റെ Vincent Vangogh (1853-1890) വിതക്കാരൻ (Thesower) എന്ന ചിത്രവുമായി പല കാര്യങ്ങളിലും അടുപ്പം പങ്കിടുന്നുണ്ട്. രണ്ട് കൃതികളിലും പൊതുവായിട്ടുള്ളത് എന്തൊക്കെയാണ്? അന്വേഷണം

Artist
Jean-François Millet
(1814–1875)
Title: The Sower
Date: 1850
Medium: oil on canvas
Current location:
Museum of Fine Arts,
Boston

മില്ലെ-വിതക്കാരൻ (Thesower)

കവിതയെയും ചിത്രകലയെയും ചേർത്തുവച്ചു പഠിക്കാൻ ഇത്തിരിയെങ്കിലും സഹായിക്കുമോ ?

പോസ്റ്റ് ഇംപ്രഷണിസ്റ്റ് (Post-Impressionist) കാലഘട്ടത്തിലെ പ്രധാനചിത്രകാരനാണ് ഡച്ചുകാരനായ വിൻസെന്റ് വാൻഗോഗ്. സ്വയം ചിത്രകല പഠിച്ച ചിത്രകാരനാണദ്ദേഹം. "To be simply honest" എന്ന എത്രയും ലളിതമായ. എന്നാൽ പ്രയാസമേറിയ വാക്കുകൾ അദ്ദേഹത്തെ വിശദീകരിക്കുന്നു എന്ന് ഹെർബെർട്ട് റീഡ് .

അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഈ ചിത്രം റിയലിസ്റ്റിക് കാലഘട്ടത്തിലെ ചിത്രകാരനായ മില്ലെയുടെ (Jean Francois Mlillet 1814-1875) ഇതേ പേരിലുള്ള ചിത്രത്തെ പുനർചിത്രീകരിക്കുന്നു. 1888-ലെ വേനലിലാണ് ഈ ചിത്രം വാൻഗോഗ് വരയ്ക്കുന്നത്. കുറെയേറെ ചിത്രങ്ങൾ ഈ വിഷയത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി മില്ലെയും വാൻഗോഗും വരച്ചിട്ടുണ്ട് അതിൽ വാൻഗോഗ് വരച്ച ഏറെപ്രസിദ്ധമായ ഒരെണ്ണം മാത്രമാണ് ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നത്.

റിയലിസ്റ്റിക്ക് അംശം നിലനിൽക്കുമ്പോഴും എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് ചിത്രം എന്ന നിലയിലാണ് ഈ ചിത്രം നിലകൊള്ളുന്നത്.ആന്തരികയാഥാർഥ്യങ്ങളെ (Inner reality) ബാഹ്യവത്കരിക്കുകയാണ് എക്സ്പ്രഷനിസം ചെയ്യുന്നത്. നിറങ്ങളുടെ ശക്തമായ പ്രയോഗമാണ് ഈ ചിത്രത്തിലുള്ളത്. നിറങ്ങളുടെ ആഴവും പ്രതീകമൂല്യവുംകൊണ്ട് ഇത് മില്ലെയുടെ ചിത്രത്തിൽനിന്ന് ഏറെ വേറിട്ടാണ്. വാൻഗോഗിന്റെ ചിത്രത്തിൽ സൂര്യൻ പ്രത്യക്ഷമാണ്. സായാഹ്നസൂര്യനാണത്. അതുപോലെ വിളഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന ഗോതമ്പുമുണ്ട്. രണ്ടും ജീവിതത്തേയും മരണത്തെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സൂര്യൻ നാളെയും ഉദിച്ചുയരും. വിളഞ്ഞുകൊയ്യാൻ പാകത്തിൽ നിൽക്കുന്ന ഗോതമ്പിനുപകരം വാൻഗോഗിന്റെ കർഷകൻ വിതയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.സൂര്യൻ ആത്മീയസാന്നിധ്യം കൂടിയാണ്. ദൈവചിഹ്നമാണ് സൂര്യൻ. ഈ ചിത്രത്തിൽ മാത്രമല്ല പലചിത്രങ്ങളിലും പാടം വരുന്നുണ്ട്. ജീവിതം, മരണം, ആത്മീയത ഇതൊക്കെ ഈ ചിത്രകാരന്റെ പ്രധാനപ്രമേയങ്ങളാണ്.

ആർലസ് എന്ന സ്ഥലത്തുവച്ചാണ് ഈചിത്രം വാൻഗോഗ് വരയ്ക്കുന്നത്. ഗോതമ്പിനെ പുതിയ ജീവിതത്തിന്റെ ഇമേജായി വാൻഗോഗ് ഉപയോഗിക്കുന്നു. ബൈബിളിന്റെ ശക്തമായ സ്വാധീനം ഈ ചിത്രത്തിലുണ്ട്. വിതക്കാരന്റെ ഉപമ വാൻഗോഗിനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ക്രിസ്ത്യൻ സുവിശേഷകനായി അദ്ദേഹം കുറെക്കാലം പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നല്ലോ. അവരുമായി തെറ്റിപ്പിരിഞ്ഞത് വേറെ കഥ. ഇഹലോകത്തിൽ

വിതച്ചത് നാം മറ്റൊരിടത്ത് കൊയ്യുന്നു. ഭൗതികതയ്ക്കപ്പുറത്തുള്ള ആത്മീയതയിൽ ആ വിത്തുകൾ കിളിർത്ത് കൊയ്യാൻ പാകമാകുന്നു. വിതച്ച വിത്തുകൾ പലതും പാറപ്പുറത്തോ മുള്ളുകൾക്കിടയിലോ വീണുപാഴായി.കുറെ പക്ഷികൾ കൊത്തിത്തിന്നു. ചിത്രത്തിലെ പാടത്തും പക്ഷികൾ ഉണ്ട്. മതാത്മകമായ പ്രതീകാത്മകതയാണ് ചിത്രത്തിലുള്ളത്. ഇതെല്ലാം നിരീക്ഷിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ്.

ചിത്രകലയിൽ അടിസ്ഥാനപരമായ ധാരണാവ്യത്യാസം (Conceptual change) ഇംപ്രഷനിസത്തോടുകൂടി സംഭവിച്ചു. വര (Line) യാണ് ചിത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമെന്നത്, നിറമാണ് എന്നതിലേക്കു മാറി. ചിത്രകാരൻ വരയ്ക്കുന്നത് നിറമുള്ള വസ്തുവിനെയാണ്. നിറമാണ് അടിസ്ഥാനം എങ്കിലും വര മാഞ്ഞുപോയില്ല. അതിനാലാണ് ചിത്രകലയുടെ അടിസ്ഥാനം പ്രേഡായിങ്ങ് ആണ് എന്ന് ജോൺ ബെർജർ 'പെർമെനന്റ് റെഡി'ൽ എഴുതിയത്.

ഇംപ്രഷണിസം സൃഷ്ടിച്ച ഈ വ്യതിയാനം പിൽക്കാലചിത്രകലയിൽ പല പുതുസങ്കല്പങ്ങൾക്കും കാരണമായി. അതിനാൽ ചിത്രകലയു

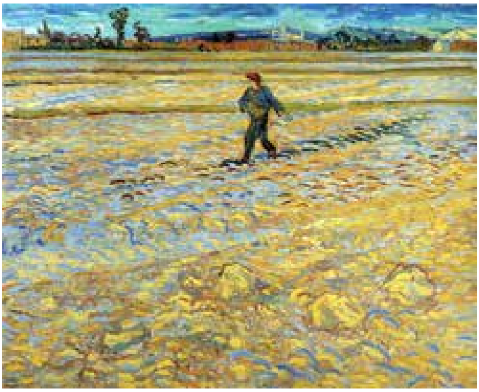
Date: 1888; Arles, Bouches-du-Rhône, France
Style: Post-Impressionism
Genre: genre painting
Media: oil, canvas
Dimensions: 92 x 73.5 cm
Location: Bührle Foundation, Zürich, Switzerland

വാൻഗോഗിന്റെ ചിത്രം

ടെ ചരിത്രത്തെ ഇംപ്രഷനിസത്തിനുമുൻപും പിൻപും എന്ന് തിരിക്കാറുണ്ട്. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് വാൻഗോഗ് ചിത്രകലയിലേക്ക് വരുന്നത്. പരിചിതമായ ചിത്രകലാസങ്കല്പങ്ങളെ മാറ്റിമറിച്ച വാൻഗോഗ് ഗോഗിനെപ്പോലെ, സെസാനെപ്പോലെ പുതിയ ഒരു രചനാരീതിയാണ് കണ്ടെത്തിയത്. വിഷയത്തിന്റെ ദൃഢതയും വൈകാരികതയും വാൻഗോഗിൽ കൂടുതലാണ്. മുൻ സൂചിപ്പിച്ച ലളിതമായ സത്യസന്ധതയും.

നിറത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു കാര്യം വസ്തുക്കൾക്ക് സ്വാഭാവികമായി നൽകപ്പെടുന്ന നിറങ്ങളും ചിത്രകാരന്റെ

ഇഷ്ടമനുസരിച്ച് നൽകുന്ന നിറങ്ങളുമുണ്ട് എന്നതാണ്. നിറങ്ങൾ പ്രതീകാത്മകമാകാം ഭാവനാപരമാവാം, ഒരു മാനസികാവസ്ഥയെ സംബന്ധിച്ചുള്ളതാവാം. നിറം ഉപയോഗിക്കുന്ന രീതിയെ Natural, heraldic, harmonic, pure എന്നിങ്ങനെ ഹെർബെർട്ട് റീഡ് വിളിക്കുന്നുണ്ട്. (ആദ്യത്തെ രീതി കോൺസ്റ്റബിളിലും മറ്റും കാണാം. ചിത്രകലയുടെ ചരിത്രത്തിൽ അതിവിരളമായ പ്രയോഗരീതിയാണിത്. ഹെറാൽഡിക് ശൈലി ഏറെ പ്രാചീനമാണ്. ശിലാചിത്രങ്ങളിൽ ഇതാണ്. ഇതിന് പ്രതീകസ്വഭാവമാണുള്ളത്. കുട്ടികൾ വരയ്ക്കുന്ന പടങ്ങളിൽ ഈ രിതി കാണാം. ഹാർമോണിക് രിതി ടോൺമൂല്യം പരിഗണിക്കുന്നതാണ്. നിഴലും വെളിച്ചവും കണ്ടെത്തിയതോടെ വന്ന മാറ്റമാണിത്. പ്യൂവർ എന്ന രീതി നിറം രൂപത്തെ വിനിമയംചെയ്യുന്നു എന്ന സങ്കല്പനയിൽ സെസാനിലും മറ്റും കാണുന്നതാണ്). വാൻഗോഗിൽ ഈ രീതികളെല്ലാം ഉണ്ട് എന്നാണ് അനുഭവം.



Date: 1888; Arles, Bouches-du-Rhône, France
Style: Post-Impressionism
Genre: genre painting
Media: oil, canvas
Dimensions: 91.5 x 72 cm
Location: Private Collection

വാൻഗോഗിന്റെ ചിത്രം

വിതക്കാരൻ എന്ന പേരിലുള്ള ഒരു ചിത്രത്തിൽ വാൻഗോഗ് ആകാശത്തിന് പച്ച നിറമാണ് നൽകുന്നത്. സൂര്യനുചുറ്റും ഇരുണ്ട ഒരു വൃത്തവും വരയ്ക്കുന്നുണ്ട്. സാമ്പ്രദായികയുക്തിയല്ല ഇവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. കാർഷിക ജീവിതത്തിന്റെ അങ്കനമാണ് വിതക്കാരൻ എന്ന് പറഞ്ഞല്ലോ. സൂര്യനും വിതക്കാരനും പാടവും അതിൽ കാണാം. കട്ടിത്തേപ്പുകളാണ് വാൻഗോഗ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സൂര്യൻ പ്രകൃതിയിലെ അധ്വാനത്തിന്റെ സാക്ഷി. അധ്വാനം സ്വപ്നങ്ങൾ വിതയ്ക്കുന്നു. വിതക്കാരൻ വിത്തുവിതയ്ക്കുന്നത് ഭാവിയിലേക്കാണ്.

വാൻഗോഗിന്റെ ചിത്രത്തിനുള്ളതുപോലുള്ള യഥാതഥമായ പശ്ചാത്തലം ഇടശ്ശേരിയുടെ വയലിന്റെ ചിത്രകാരൻ എന്ന കവിതയ്ക്കുമുണ്ട്.

Date: 1888; Arles, Bouches-du-Rhône, France
Style: Cloisonnism
Genre: genre painting
Media: oil, canvas
Dimensions: 40 x 33 cm
Location: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, Los Angeles, USA

പാടത്തിന്റെ വിശദമായ വർണ്ണനയോടെയാണ് കവിത ആരംഭിക്കുന്നത്.

"കൊന്നപ്പൂവിലെ മഞ്ഞകൾ മഞ്ഞ-
ക്കിളിയുടെ ചുണ്ടിന്നരുണിമ ചേർന്നവ,
മഞ്ജുളമസ്തമനാദിച്ചെരുവിലെ
മഞ്ഞകൾ പെയ്തുകിടക്കുമ്പോലെ,
ചാഞ്ഞുവിളഞ്ഞുകിടക്കുന്ന നെല്ലിനെ"

കവി വർണിക്കുന്നത് പല നിറങ്ങൾ കൊണ്ടാണ്. കൊന്നപ്പൂവിന്റെ മഞ്ഞകളും മഞ്ഞക്കിളിയുടെ ചുണ്ടിന്റെ ചുവപ്പുചേർന്ന മഞ്ഞയും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. മനോഹരമായ അസ്തമയപർവതച്ചെരുവിൽ വീഴുന്ന സൂര്യരശ്മികൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന മറ്റൊരു മഞ്ഞയും കവി വിവരിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള പലമഞ്ഞകൾ നിറപരമായ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൾ ഉണ്ടാക്കുകയും നെല്ലിന്റെ പലവിതാനങ്ങളെ വർണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചിത്രകലയിൽ ടോണൽ വേരിയേഷൻ (Tonal variation) എന്നുപറയുന്ന രീതിയാണിത്. മഞ്ഞ എന്നത് ഒരുനിറം മാത്രമല്ല. അനേകം മഞ്ഞകളുണ്ട്. ആ വ്യതിയാനങ്ങളെയാണ് ഇത്തിരി ചുവപ്പോടെ (മഞ്ഞക്കിളിയുടെ ചുണ്ടിന്നരുണിമ—മഞ്ഞക്കിളിമഞ്ഞയും കറുപ്പും ചുവപ്പുംചേർന്ന ഒരു കിളിയാണ്) കുറിക്കുന്നത്. അസ്തമയാദ്രിച്ചെരുവിലെ മഞ്ഞ, പച്ചയിൽ സൂര്യരശ്മികൾ പ്രതിഫലിച്ചുതെളിയുന്ന മഞ്ഞയാണുതാനും. ഇങ്ങനെ മഞ്ഞയുടെ വൈവിധ്യങ്ങൾ മറ്റുനിറങ്ങളോട് ചേർന്നിട്ടുകൂടിയാണ് കവിതയിൽ അങ്കനപ്പെടുന്നത്. ഇത് വർണ്ണവൈരുദ്ധ്യം (Colour contrast) ഉണ്ടാക്കുന്നുണ്ട്.

വാൻഗോഗിന്റെ ചിത്രത്തിലും നീലയും കറുപ്പും ചുവപ്പും പച്ചയും ഒക്കെ അങ്ങുമിങ്ങുമായി കിടക്കുന്നുണ്ട്. അല്ലാതെ ഒറ്റമഞ്ഞയല്ല ചിത്രമാകെ. എറിച്ചുനിൽക്കുന്നത് അതാണെന്നുമാത്രം. പലപദങ്ങൾ ചേർന്ന്

കാവ്യഭാഷയുണ്ടാകുമ്പോലെ പലനിറങ്ങൾചേർന്ന് ചിത്രഭാഷയുണ്ടാകുന്നു. പദത്തിനു സമാനമായി ചിത്രത്തിൽ വരുന്നത് നിറമാണ്. ഇടശ്ശേരി പാടത്തിന്റെ നടുക്കുകൂടി ഒഴുകുന്ന ഒരു തോടിനെ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

"ഓരത്തെച്ചെറുതോട്ടിലൊലിക്കും
നീരത്തിൻ തെളുതെളിമയൊരുജ്വല-
ഹാരത്തിൻ വടിവാണ്ടു കാഞ്ചന-
ഭൂഷകൾ മൂടിയ മാറിൽപ്പോലെ".

സ്പഷ്ടമായ വരകളുടെ സാന്നിധ്യം ഈ വരികളിൽ തെളിയുന്നുണ്ട്. ചിത്രത്തിലും തിരശ്ചീനമായ വരകൾ രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. Pure എന്നു മുമ്പ് പറഞ്ഞരീതിയിലൂടാണണിത് സംഭവിക്കുന്നത്. ഇത് ദൂരത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു. ഗോതമ്പുപാടങ്ങൾക്കപ്പുറം ആകാശവും സൂര്യനും കാണാകുന്നു.കവിതയിൽ,

"ദൂരെത്താണുകിടക്കും വർത്തുള
നീലിമയോടിട ചേരുന്നേടം
നേരിയ കുങ്കുമരുചിതടവുന്നു
ചെന്തീഞൊറുമുളച്ചതുപോലെ"

എന്ന് കവി എഴുതിന്നതിലൂടെ ദൂരമാണ് തെളിയുന്നത്. ഇടശ്ശേരിയുടെ കവിത ഒരു കറുത്ത കർഷകനെ (കർഷകത്തൊഴിലാളി) ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. 'ഇക്കരി, സുചിരപുരാതനനത്രേ...' എന്നാണ് കവി പറയുന്നത്.

"ഇരുളിൻ കാതലിലുളികൾ നടത്തി-
ച്ചതുരം ചതുരം ചെത്തിമിനുക്കീ
ട്ടിരുനയനങ്ങളുഡുക്കളമഴ്ത്തി
മിഴിപ്പിച്ചൊന്നിശ്ശില്പവിശേഷം"

എന്ന് കവി വർണ്ണിക്കുന്നു. പല വർണ്ണങ്ങളുള്ള വസ്ത്രങ്ങളണിഞ്ഞ വിതക്കാരനാണ് വാൻഗോഗിന്റെ ചിത്രത്തിലെ വിതക്കാരൻ. ഇടശ്ശേരിയുടെ കർഷകൻ കറുകറെയുള്ള ആളാണ്. കൃഷിക്കരന്റെ പ്രാകൃതസത്ത (Primitive self) യാണ് ഈ കർഷകത്തൊഴിലാളി (Peasant). അയാൾ വിതയ്ക്കുകയാണ്. മില്ലെയുടെ ചിത്രത്തിലെ വിതക്കാരന്റെയത്ര ചലനാത്മകതയില്ല വാൻഗോഗിന്റെ വിതക്കാരന്. മില്ലെ വിതക്കാരനിലാണ് ശ്രദ്ധ കൊടുത്തത്. അയാളുടെ ചലനത്തിലാണ്. എന്നാൽ അത്തരമൊരു ചിത്രവും വരച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും വാൻഗോഗ് എല്ലാവസ്തുക്കളിലേക്കും കണ്ണോടിക്കുന്നു. ഒരു രചന (Composition) എന്ന നിലയിൽ ചിത്രത്തിന് കിട്ടുന്നത് ആകെപ്പാടെ ഒരർഥമാണ്. വിതക്കാരന് ചുറ്റുമുള്ള ലോകവും ധാരാളം

വർണങ്ങളാൽ ചലിക്കുന്നുണ്ട്. സൂര്യൻ,കാക്കകൾ എല്ലാം ചലനത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അങ്ങുദൂരെ ചില മരങ്ങളെയും വീടിനെയും വാൻഗോഗ് വരയ്ക്കുന്നു. ഒന്നിലധികം തിരശ്ചീനരേഖകളാൽ അനന്തമായ ദൂരത്തെ പരിമിതപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട് വാൻഗോഗ്. ബാക്കിഭാഗം ആകാശവും സൂര്യനുമാണ്. ഉദിച്ചുനിൽക്കുന്ന സൂര്യനും പലനിറങ്ങളും കൃഷിക്കാരനും കാക്കകളും നമ്മളിലേക്ക് ചൊരിയുന്ന പ്രസരിപ്പ് ചെറുതല്ല. പിൽക്കാല ചിത്രത്തിലെ മരണസൂചകങ്ങളായ കാക്കകൾ ഇവിടെ ജീവിതസൂചകങ്ങളാകുന്നു. അധ്വാനത്തെക്കുറിച്ചുമാണ് വാൻഗോഗ് വരയ്ക്കുന്നത്. ചിത്രത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനമായ ഫിഗർ(Figure) കർഷകനാണ്.ഇത്തരം അധ്വാനിക്കുന്ന മനുഷ്യരെ ഉരുളക്കിഴങ്ങ് കഴിക്കുന്നവർ(Potato eaters) എന്ന ചിത്രത്തിലും കാണാം.

ഇടശ്ശേരിയുടെ കർഷകൻ നമുക്ക് നൽകുന്ന പ്രസരിപ്പും ചെറുതല്ല.കറുപ്പിന്റെ ആഴത്തെ ഇടശ്ശേരി കുറിച്ചിടുന്നു. കറുപ്പ്, മഞ്ഞ, പച്ച എന്നീ നിറങ്ങളെല്ലാം കലരുകയാണ് വയലിന്റെ ചിത്രകാരനിൽ. (അതിസങ്കീർണമായ നിറസങ്കല്പങ്ങൾ ഇടശ്ശേരിക്കവിതകളിൽ കാണാം. അലറിപൂത്ത കാവുകളിൽ/കുരുതിയൂത്തപോലേ(കാവിലെ പാട്ട്), രാവിൻ ഛായകൾ, കാളിന്ദീജലകാളിമ, കാട്ടിൻ പച്ചപ്പും(അമ്പാടിയിലേക്ക് വീണ്ടും), ആനവരുന്നതുപോലെ വരുന്നു. കിഴക്കൻ കാറ്റുകൾ(കാറ്റുംവെളിച്ചവും) പേരാറ്റുനീരായ ചെമ്പിച്ച പൈക്കളെ/ ധാരാളമാട്ടിത്തെളിച്ചുകൊണ്ടങ്ങനെ(കറുത്ത ചെട്ടിച്ചികൾ)എന്നിവ ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ മാത്രം)

വയലിന്റെ ചിത്രകാരൻ ആരാണ്? ആദ്യം നമുക്ക് തോന്നുക സൂര്യനാണെന്നാണ്. "ചായക്കോലുകൾ പെരുമാറുന്നൂ/ സായന്തനരുചിരാംശുകദംബം" എന്ന പ്രയോഗത്തിൽനിന്ന് നാമതാണ് മനസിലാക്കുന്നത്. എന്നാൽ പച്ച വിതച്ച കർഷകനാണ് വയലിന്റെ ചിത്രകാരൻ എന്ന കവിതയുടെ അവസാനം നാം മനസിലാക്കുന്നു.

"ഇക്കരി, സുചിരപുരാതനമത്രേ,
തന്നിലമർന്ന നിറങ്ങളെടുത്തീ-
സർഗ്ഗതലങ്ങളെ നിർമ്മിക്കുന്നൂ
കാലേ കാലേ കല്പനയാലേ.

ഹരിതമനോഹരമായിട്ടിന്നലെ,
ഇന്നു.സുവർണ്ണസുശോഭിതമായി,-
ട്ടഭിമാനോജ്ജ്വലമിമുഖമെന്നും
തനതാം ചിത്രണചാതുര്യത്താൽ"

ഈയൊരു ആധിപത്യം ചിത്രത്തിലെ വിതക്കാരനുമുണ്ട്.അയാളാണ് മരണത്തെ അതിജീവിക്കുന്ന ജീവിതത്തെ വി തയാക്കുന്നത്.

ചിത്രകല ഒരു ദ്വിമാനകല (Two dimensional art) യാണ്.അത് മൂന്നാമത് ഒരു മാനം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. കവിത വാക്കിന്റെ കലയാകുന്നു.അതിന് ത്രിമാനസ്വഭാവം ഉണ്ടെന്ന് തോന്നാറുണ്ട്. ഒരു ഉത്തമരചന എന്ന നിലയിലാണ് വിതക്കാരൻ നിലകൊള്ളുന്നത്.അതിൽ അനവധി ഉൾസ്ഥലങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നു. കവിതയിലും അത്തരം ഉൾസ്ഥലങ്ങളുണ്ട്.അങ്ങനെ കവിതയ്ക്കും ലഭിക്കുന്ന ഒരു മൂന്നാംതലമുണ്ട്.കവിതയ്ക്കുള്ളിലേക്ക് നമുക്ക് നോക്കാൻ കഴിയുന്നത് ഇതുകൊണ്ടാണ്.

ഉപസംഹാരം

ഇടശ്ശേരി ഈ കവിതയ്ക്ക് എഴുതിയ മുൻകുറിപ്പിൽ നിന്നല്ല ഈ ഒരു അന്വേഷണത്തിലേക്ക് തിരിഞ്ഞത്. ചിത്രകലയുടെ ചില രചനാരീതികളെ അദ്ദേഹം മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു എന്ന് ആ മുൻകുറിപ്പിൽനിന്ന് വ്യക്തമാണ്. എത്ര അനായാസമായിട്ടാണ് അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ അദ്ദേഹം വാൻഗോഗുമായി അടുപ്പം പങ്കിടുന്നത് എന്നത് അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നതാണ്.

'ഇരുളിൻ കാതലിൽ ഉളികൾ നടത്തുക' എന്ന പ്രയോഗം നിരന്തരം അത്ഭുതപ്പെടുത്താറുണ്ട്. അത്തരം ഒരു പ്രയോഗം കവിതയുടെ വഴിയെ വേറിട്ടതാക്കുന്നു. ഒരർഥത്തിൽ എല്ലാ ചിത്രങ്ങളിലും അമൂർത്തതയുണ്ടെങ്കിലും വാക്കിന്റെകല പോകുന്ന അമൂർത്തതയുടെദൂരംവരെ ചിത്രകല പോകുന്നില്ലഎന്ന് തോന്നുന്നു. അമൂർത്തചിത്രംപോലും ഒരർഥത്തിൽ മൂർത്തമാണ്. കാണാവുന്ന ഒന്നാണത്.എന്നാൽ വാഗ്രൂപമായ (ശബ്ദരൂപം എന്നുപറഞ്ഞാൽ കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുമെന്ന് തോന്നുന്നു)കവിത ചിന്തയിലോ വികാരത്തിലോ ആണ് കുടികൊള്ളുന്നത്. കാഴ്ചയിലല്ല. ചിത്രം കാഴ്ചയില്ലാതെ ഇല്ലതന്നെ. ഇരുളിൻ കാതലിൽ ഉളികൾ നടത്തുക എന്നതിൽ ഒരു ചിത്രം രൂപമെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അതൊരിക്കലും വായനക്കാരന്റെ ഭാവനയിൽ മുഴുമിക്കപ്പെടുകയില്ല. ആ ശ്രമം മാത്രം എപ്പോഴും ഉണ്ടാകും.

മഞ്ഞയുടെ പ്രയോഗത്തിലാണ് രണ്ട് കൃതികളും വലിയ ഒരു സമാനത പുലർത്തുന്നത്. രണ്ടിലും വർണ്ണപ്രയോഗം സങ്കീർണ്ണവുമാണ്. രണ്ട് കൃതികളിലും പ്രധാന ബിംബം കർഷകന്റേതാണ്. പ്രകൃതിസാന്നിധ്യം രണ്ടിലും ഉണ്ട്. കവിതയിൽ പച്ച മഞ്ഞയായി മാറുന്നത് വിവരിക്കുന്നു. വിതയും കൊയ്ത്തും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അതിലുണ്ട്. ചിത്രത്തിൽ വിളഞ്ഞ

പാടവും വിതയും തമ്മിലാണ് ബന്ധം. ഗോതമ്പും നെല്ലും രണ്ട് സംസ്കാരങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.

ചിത്രം മതാത്മകമായിരിക്കുമ്പോൾ കവിതയിൽ അതൊട്ടുമില്ല എന്ന് കാണാം. അതുപോലെ ചിത്രം വൈകാരികമായിരിക്കുമ്പോൾ കവിതയിൽ വൈകാരികത പരിമിതമാണ്. ചിത്രം അത് സൃഷ്ടിക്കുന്നത് തേപ്പുകൾ കൊണ്ടാണ്. മഞ്ഞ വ്യക്തിപരം കൂടിയാണ് വാൻഗോഗിന്. എന്നാൽ ഇടശ്ശേരിക്ക് മഞ്ഞ വസ്തുനിഷ്ഠമാണ്. ജനനമരണങ്ങൾ ചിത്രത്തിലെ ഒരു പ്രധാനപ്രമേയം കൂടിയാണ്. അതിനാൽ ചിത്രം ദാർശനികമാണ്. കവിത ജനനമരണങ്ങളെപ്പറ്റി വ്യാകുലപ്പെടുന്നില്ല.അതിനാൽ ദാർശനികമല്ല. വേണമെങ്കിൽ പ്രകൃത്യാത്മീയത ദർശിക്കാം എന്നുമാത്രം. അത് രണ്ടിലും ഉണ്ടുതാനും.

കെ.ജി.എസ്., ഇന്ത്യൻ ആധുനിക ചിത്രകലയിലെ രൂപാങ്കരൻ

ഡോ. കവിതാ ബാലകൃഷ്ണൻ
കലാചരിത്രാധ്യാപിക, ഗവ. കേളേജ് ഓഫ് ഫൈൻ ആർട്സ്, തൃശ്ശൂർ

ഇന്ത്യൻ ആധുനികചിത്രകലയുടെ കുലപതികളിൽ ഒരാളായ കല്പാത്തി ഗണപതി സുബ്രഹ്മണ്യൻ തൊണ്ണൂറ്റിരണ്ടാം വയസ്സിൽ ഈ ലോകം വിട്ടുപോയിരിക്കുന്നു.

ചിത്രകാരൻ, മ്യൂറലിസ്റ്റ്, ഇലസ്ട്രേയ്റ്റർ, കലാധ്യാപകൻ. രാജ്യം പത്മഭൂഷണും പത്മവിഭൂഷണും പത്മശ്രീയും കാളിദാസ് സമ്മാനം നൽകി ആദരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കേരള സർക്കാർ അദ്ദേഹത്തിന് രാജാ രവിവർമ്മപുരസ്കാരവും നൽകി. ലണ്ടനിലെ Slade School-ൽ വിദ്യാഭ്യാസം. ബറോഡയിലെ എം.എസ്. യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിലും ശാന്തിനികേതനിലും കലാധ്യാപകനായിരുന്നിട്ടുണ്ട്.

പരമ്പരാഗതമായ കലാരൂപങ്ങൾക്കും സംസ്കാരത്തിനും പുകൾപെറ്റ കൽപ്പാത്തിയിലാണ് ജനിച്ചത്. ആ സ്ഥലം ഒരു പേരിനേ തന്റെ കൂടെയുള്ളൂ എന്ന് അദ്ദേഹം എപ്പോഴും ഓർമ്മിക്കുന്നു. ബാലാരിഷ്ടതകൾ കൊണ്ട് കഷ്ടപ്പെട്ട അദ്ദേഹത്തിന് സ്കൂളിൽ പോകാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല. വീട്ടിലെ ട്യൂട്ടർ ഇംഗ്ലിഷ്, മലയാളം, തമിഴ് എന്നീ ഭാഷകൾ വായിക്കാനുള്ള പ്രാപ്തിനൽകി. വൈകാതെ ഫ്രഞ്ച് ഇന്ത്യയിലെ മാഹിയിലേക്ക് കുടുംബം പറിച്ചുനട്ടപ്പോൾ അവിടെ വെച്ചാണ് അദ്ദേഹം സ്കൂളിൽ പോകാൻ തുടങ്ങുന്നത്. അതും നാലാം ക്ലാസ്സിൽ. മാഹിയിലെ ചെറിയ ലൈബ്രറിയിലാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൗമാരലോകം വികസിക്കാൻ തുടങ്ങിയത്. ഇംഗ്ലിഷ് മാസികയായ മോഡേൺറിവ്യു, ഫ്രഞ്ച് പ്രസിദ്ധീകരണമായ ഇലസ്ട്രാസ്യോ തുടങ്ങിയ അന്നത്തെ മികച്ച പിരിയോഡിക്കൽ മാഗസിനുകൾ കലയുടെ ആധുനികപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ പരിചയപ്പെടുത്തി. ബംഗാളിലെ കലാചലനങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിൽ

K.G. SUBRAMANYAN, Collage.

താല്പര്യം ജനിപ്പിച്ചത് മോഡേൺ റിവ്യൂ ആണ്. പക്ഷേ അന്ന് 1930-കളിൽ ബ്രിട്ടീഷ് പ്രദേശമായ ഇന്ത്യയിലെ ഫ്രഞ്ച് അധിനിവേശപ്രദേശമായ മാഹിയിൽ രാഷ്ട്രീയമാണ് അതിനേക്കാൾ സജീവമായിരുന്നത്. അതൊരു അധോലോകം പോലെയെന്ന് കെ.ജി.എസ്. പറയുന്നു. അവിടെ ധാരാളം പഠന-മനനങ്ങൾ നടന്നു. മാർക്സിസ്റ്റ് വായനകളൊക്കെ സജീവം. പക്ഷേ, മെട്രിക്കുലേഷൻ പാസ്സാകുമ്പോഴേക്കും അദ്ദേഹം മാർക്സിസത്തിൽനിന്നും തനിക്ക് കുറേക്കൂടി മൂർത്തമായി അനുഭവപ്പെട്ട 'ഗാന്ധിരാഷ്ട്രീയ'ത്തിലേക്ക് ശ്രദ്ധിക്കാൻ തുടങ്ങി. 1941-ൽ സ്വാതന്ത്ര്യസമരം കൊടുമ്പിരികൊള്ളുമ്പോൾ മദ്രാസ് പ്രസിഡൻസി കോളേജിൽ ഇക്കണോമിക്സ് വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്ന കാലത്ത് സ്വാതന്ത്ര്യസമാരാനുകൂലമായി സമരംനയിച്ച് സുബ്രഹ്മണ്യൻ സജീവമായി രാഷ്ട്രീയത്തിൽ ഇറങ്ങി. ഇതിനിടയിൽ ഒരു രസത്തിനു ചെയ്തിരുന്ന സ്കെച്ചുകൾ ഒരു സുഹൃത്തു മുഖേന മദ്രാസ് സ്കൂൾ ഓഫ് ആർട്സ് പ്രിൻസിപ്പൽ ആയിരുന്ന ദേവി പ്രസാദ് റോയ് ചൗധുരി കാണുകയും ആ ചെറുപ്പക്കാരനെ കലയുടെലോകത്തേയ്ക്ക് പഠിക്കാൻ ക്ഷണിക്കുകയും ചെയ്തു. പക്ഷേ 1943-ൽ സെക്രട്ടേറിയേറ്റ് പിക്കറ്റിംഗ് സമരത്തിൽ പങ്കെടുത്ത് ജയിലിലായ സുബ്രഹ്മണ്യൻ അവിടെവച്ച് ഇന്ത്യയിലെ അന്നത്തെ വ്യത്യസ്ത രാഷ്ട്രീയാദർശങ്ങൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ചിലർ ഇന്ത്യയിലെ ജീവിതമാതൃകകളെ മറ്റൊരുവിധത്തിൽ വിന്യസിപ്പിക്കാൻ ശ്രമിച്ചെങ്കിൽ മറ്റുള്ളവർ ഭാവിയിലെ ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയരംഗത്ത് വ്യക്തമായ ചുവടുറപ്പിക്കാൻ

ആഗ്രഹിച്ചവരായിരുന്നു. രണ്ടു വ്യത്യസ്തവഴികൾ. സുബ്രഹ്മണ്യൻ സ്വയം തിരിച്ചറിഞ്ഞ ഒരു കാലമായിരുന്നു ആ ജയിൽവാസകാലം. പുറത്തിറങ്ങിയാൽ തന്റെ ജീവിതം സാംസ്കാരികമായ ഒരു പുനരുജ്ജീവനത്തിനുള്ളതാണെന്ന് അവിടെവച്ച് തീരുമാനിക്കപ്പെട്ടു. കല പഠിക്കാൻ പോകണമെന്നുണ്ട്. പക്ഷേ അടുത്ത മൂന്നുവർഷത്തേക്ക് ഒരു ഗവൺമെന്റ് സ്ഥാപനത്തിലും പഠിച്ചുകൂടാ. സമരം ചെയ്തതിന്റെ ശിക്ഷയാണ്. ഗവൺമെന്റ് ഉത്തരവുണ്ട്. 1944-ൽ അനുജന്റെ ദുരവസ്ഥകണ്ട് സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ ജ്യേഷ്ഠൻ ശാന്തിനികേതനിലെ നന്ദലാൽ ബോസിന് ഒരു കത്തെഴുതി. മറുപടി കിട്ടി.

അങ്ങനെ സുബ്രഹ്മണ്യൻ ശാന്തിനികേതനിൽ എത്തുമ്പോൾ ഇന്ത്യൻകലാരംഗത്ത് ആ മേഖലയുടെ സ്വാധീനം വളരെ നിർണ്ണായകമായിരുന്നു. എങ്കിലും നഷ്ടപ്പെട്ട ഇന്ത്യൻ സാംസ്കാരികസ്വത്വം, ഏതാണ്ട് ഒരു ഭൂതകാലക്കുളിർ എന്നപോലെ തിരിച്ചുപിടിക്കുന്ന പുനരുത്ഥാനവാദികളുടെ ഇടമാണ് അവിടമെന്നാണ് പൊതുവിൽ കരുതപ്പെട്ടിരുന്നത്. പക്ഷേ, സുബ്രഹ്മണ്യൻ അനുഭവം കൊണ്ട് കണ്ടെത്തിയ ഒരു പ്രധാന കാര്യം, അവിടെ നഷ്ടപ്പെട്ട ഒന്നിന്റെ തിരിച്ചുപിടുത്തമല്ല സംഭവിക്കുന്നത് എന്നാണ്. മറിച്ച് രാഷ്ട്രീയമായി അസ്ഥിരമാക്കപ്പെട്ട അവസ്ഥയിൽ ഇന്ത്യക്കാരന് തന്റെ ചുറ്റുപാടുമായി ബന്ധം നഷ്ടപ്പെടുകയാണ് ഉണ്ടായത്. ആ അസ്ഥിരതയിൽ വളരെ വ്യക്തിപരമായ അനുഭവങ്ങളും പെടും. വയസ്സായ മാതാപിതാക്കളുടെ ഏറ്റവും ഒടുവിൽ ഉണ്ടായ സന്താനങ്ങളുടെ ഒരു അനുഭവം അദ്ദേഹത്തിനുണ്ട്. അത് അപ്രിയമായ പലതും ജീവിതത്തിൽ പകർന്നിട്ടുമുണ്ട്. പിന്നീട് പ്രിയതയെയും അപ്രിയതയെയും ഒന്നിച്ചുനിർത്തി സൗന്ദര്യം കാണാൻ സുബ്രഹ്മണ്യനിലെ കലാകാരനെ പ്രേരിപ്പിച്ചതും അതാണ്. ഇങ്ങനെ കാലികമായ ജീവിതാവസ്ഥകളിൽ തുടരുന്ന പല ഘടകങ്ങളുമായുള്ള ആ ബന്ധമാണ് കലാകാരന്മാർ തിരിച്ചുപിടിക്കുന്നത്. വലിയൊരു മാറ്റത്തിന്റെ പാതയിൽ ലോകത്ത് നിൽക്കുന്ന നമ്മൾ എവിടെ നിൽക്കുന്നു എന്ന് കണ്ടെത്തണം എന്ന ഒരവസ്ഥയാണ് ടാഗോർ വിഭാവനംചെയ്ത ശാന്തിനികേതൻ അടിസ്ഥാനപരമായി പഠിക്കാനും ജീവിക്കാനും വരുന്ന കലാകാരന്മാർക്കായി അവിടെ സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നത്. അത് ഒരു വലിയ വിദ്യാഭ്യാസമാണ്. (കഴിയുമെങ്കിൽ ഇന്ത്യൻ കലയ്ക്ക് മറ്റൊരു തിരക്കഥ ഉണ്ടാക്കാൻ കഴിയുമോ എന്നു നോക്കിയിരുന്ന പുനരുത്ഥാനവാദികൾക്കുപോലും പലപ്പോഴും വർത്തമാനകാലസംബന്ധിയും ചരിത്രപരവുമായ അവസ്ഥയിലേക്ക് പ്രേരിപ്പിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നില്ല). പക്ഷേ, സുബ്രഹ്മണ്യൻ 'ഗുരുദേവ്' എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്ന രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറിന് അതുകഴിഞ്ഞിരുന്നു.

എഴുത്തിലും കലയിലും വിദ്യാഭ്യാസപദ്ധതിയിലും ചുറ്റുമുള്ളവരിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി 'പൗരസ്ത്യകല'യെപ്പറ്റിയുള്ള സ്റ്റീരിയോടൈപ്പുകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയല്ല അന്നത്തെ പുതിയ ലോകത്ത് ടാഗോർ തന്റെ മുഹൂർത്തവും ഇടവും തിരിച്ചറിഞ്ഞത്. ഭാരതീയകലയ്ക്ക് അതിന്റേതായ ശൈലികളും സങ്കേതങ്ങളും കാല്പനികതയും പുരാണകഥകളും ഉണ്ടെന്നും അവയെ തിരിച്ചുപിടിച്ച് പിൻതുടരണമെന്നും ഒക്കെയാണ് ആ സ്റ്റീരിയോടൈപ്പുകൾ. ഈ ഭാരം കുടഞ്ഞുകളഞ്ഞ് ടാഗോറിന്റെ കുറേക്കൂടി വഴക്കവും കാലികതയും സ്വാതന്ത്ര്യവുമുള്ള കലാപ്രവർത്തനത്തിലേക്കുള്ള പ്രചോദനം നന്ദലാൽ ബോസ് ആണ് സാർത്ഥകമായി ഏറ്റെടുത്തിരുന്നത്. ഇതിലേക്കാണ് സുബ്രമണ്യൻ ചെന്നുചേരുന്നത്. നന്ദലാൽ സ്കെച്ചുചെയ്യുന്ന വിധത്തെപ്പറ്റി സുബ്രമണ്യൻ പറയുന്നു, അവ സത്യത്തിൽ നോട്ടുകൾ ആയിരുന്നു, ചിത്രങ്ങൾ അല്ല. ചിത്രങ്ങളുടെ നോട്ടുകൾ പിന്നീട് ഒരു മോട്ടിഫ് ആയി മാറുന്നു. ഒരു മൃഗത്തിന്റെ വിശദാംശം മറ്റൊന്നിന്റേതായി കാണപ്പെടുന്ന അവസരങ്ങൾ, ആ രൂപാന്തരം പുതിയ ഒന്നിനെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

ഇങ്ങനെ ശാന്തിനികേതനിലെ വളരെ സമൃദ്ധമായ കലാവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടാവാം കെ.ജി.സുബ്രഹ്മണ്യൻ ഒരു രൂപാങ്കരൻ തന്നെയായി പിന്നീടിങ്ങോട്ട് വളർന്നത്. 'രൂപവാദി'(formalist) യുടെ ലക്ഷണങ്ങളുള്ള ഒരു വിഷയകലാവല്ലഭൻ. ഇന്ത്യക്കാരന്റെ നാടോടിബോധത്തിലുള്ളതും ഓരോരോ വിധത്തിൽ നാടോടിപ്രയോഗങ്ങളിലും ജീവിതങ്ങളിലും നിലനിൽക്കുന്നതുമായ ഒന്നിന്റെ തുടർച്ച തന്നെയാണ് സുബ്രമണ്യൻ സ്വന്തം കലാജീവിതത്തിൽ പാലിച്ചത്. പക്ഷേ, വലിയൊരു വ്യത്യാസമുണ്ട്. താൻ നാഗരികമായ ഒരു പദ്ധതിയിൽ ആയിരിക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി സുബ്രഹ്മണ്യന് ഏതൊരു ആധുനികചിത്രകാരന്റെയും പോലെ ലഭ്യമായ ഒരു സാധ്യതയാണ്. പക്ഷേ ഇത്ര ഫലപ്രദമായി ഈ സാധ്യതയെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താൻ മറ്റാർക്കും പറ്റിയില്ല. പലതരത്തിലുള്ള പഴംപുരാണബോധത്തിന്റെ പ്രേതം ഇല്ലാതെ മദ്രാസ് സ്കൂളിൽ ഒന്നും നടക്കുമായിരുന്നില്ല. കെ.സി.എസ്. പണിക്കർ പോലും സൗന്ദര്യത്തെ ബലികഴിച്ച് പ്രതീകങ്ങളിലേയ്ക്ക് പോയി. ഇന്ത്യക്കാരന്റെ ഗൂഢശാസ്ത്രങ്ങളുടെ ചാർട്ടുകളുമായി അമൂർത്തതയെ സമീപിച്ചു. പക്ഷേ, സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ ചിത്രങ്ങൾ ആകർഷകവും നിഷ്കളങ്കവും സത്യസന്ധവും ഫലിതരസപ്രധാനവുമായി കാണപ്പെട്ടു. സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ ചിത്രങ്ങളിൽ രൂപങ്ങൾ ഒന്നുംതന്നെ നിശ്ചിതവും ക്ലിപ്തവുമായ ഒരു സ്ക്രിപ്റ്റിൽ അല്ല. അവയ്ക്ക് എന്തിലേയ്ക്കും പരിണമിക്കാം, ഏതു വായനയ്ക്കും പ്രേരിപ്പിക്കാം ഈ ഒരു വാഗ്ദാനത്തിലാണ് കിളികളെയും

പക്ഷിമൃഗാദിയെയും മനുഷ്യരെയും വിന്യസിക്കുന്നത്. അതിൽ ദുർഗ്ഗയും ദേവേന്ദ്രനും മയിലും ബംഗാളി ബാബുവും പ്രൗഢയും സാലഭഞ്ജികയും ഉണ്ട്. പല കാലങ്ങളിൽ അകപ്പെട്ടവർക്ക് അങ്ങനെ അന്നത്തെ പുതിയ കാലത്തിന്റെ സഞ്ചാരസ്വാതന്ത്ര്യം ഉണ്ടാകുന്നു. കാലാതിവർത്തിയായ പ്രകൃതി-പുരുഷ പാരസ്പര്യങ്ങളിൽ ഭാവനയെ ഒഴുക്കിവിട്ട ഭാരതീയന്റെ സ്വഭാവം രസാനുഭൂതികളിൽ ആനന്ദിക്കുന്നവന്റെതാണ്. അത് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയിൽ എങ്ങനെയിരിക്കും എന്ന് കാണണമെങ്കിൽ കെ.ജി.സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ പെയിന്റിങ്ങുകൾ കാണണം.

സമൂഹത്തിൽ കലയുടെശേഷി യഥാർത്ഥത്തിൽ എവിടെയാണ് ഇരിക്കുന്നതെന്ന് ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിഞ്ഞ ചുരുക്കം മഹാരഥന്മാരിൽ ഒരാളാണ് ഇദ്ദേഹം. അത് വ്യക്തിയുടെ മൗലികതയിൽ ഇരിക്കവേ തന്നെ അയാളെ ചുറ്റുപാടുമായി ബന്ധിപ്പിക്കണം.

കലയുടെ ശേഷിയുടെ വലിയൊരു സ്രോതസ്സ് 'ഭൂതകാലപാരമ്പര്യ'ത്തിൽ ഇരിക്കവേ തന്നെ അത് ഭാവനയെ വല്ലാതെ കുളിരടിപ്പിച്ച് വാതഗ്രസ്തമാക്കരുത്, ഓരോ കലാസൃഷ്ടിയും അത് ഉണ്ടാകുന്ന കാലത്തിന്റെതന്നെ അടയാളമാണ്, മുന്നിലോ പിന്നിലോ ഉള്ള ഒന്നിന്റെയല്ല.

അതുപോലെ കലയുടെശേഷി അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയത്തിലാണ്, എന്നിരിക്കവേ തന്നെ അത് സമൂഹജീവിതത്തിന്റെ പരിഷ്കരണത്തിനു വേണ്ടിയാണ്, കലാകാരന് ജനഭരണത്തിലൊരു സാംസ്കാരികനായകന്റെ തുറുപ്പുശീട്ടു നേടാൻ വേണ്ടിയല്ല.

ഇങ്ങനെ സസൂക്ഷ്മം കട്ടകൾ ഉയർത്തിയും താഴ്ത്തിയും സുബ്രഹ്മണ്യനെപ്പോലെ ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ കലയുടെ സാമൂഹിക-രാഷ്ട്രീയശക്തിയെ ഒരു സംഗീതം പോലെ വിദഗ്ധമായി നോട്ടുകളിട്ട് അനുഭവിപ്പിച്ച വേറെയാരുണ്ട്? ഇല്ലാതില്ല മറ്റൊരാൾ, ഗുലാം മുഹമ്മദ് ഷെയ്ക്ക്. ബറോഡയെ ഇന്ത്യൻ ആർട്ട്ന്റെ ലോകശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്ന ഒരു കേന്ദ്രമാക്കിയ സമകാലികരായ രണ്ടു മഹാരഥന്മാർ. ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു കാര്യം തന്റെ സങ്കുചിതതാല്പര്യങ്ങൾക്കുമപ്പുറത്തേക്ക് ഇവരെപ്പോലെ ഇങ്ങനെ കലയെ വലുതായി മനസ്സിലാക്കുന്നവർ മാത്രമാണ് കലാവിദ്യാഭ്യാസത്തിലും മികച്ച സംഭാവനകൾ നൽകുന്നത് എന്നതാണ്.

സുബ്രഹ്മണ്യൻ തന്റെ കലാപ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് മൗലികമായ ഒരു നയം കണ്ടെത്തുന്നകാലം ദേശീയമായ ഒരു ആത്മവിശ്വാസത്തിന്റെ കാലം കൂടിയായിരുന്നു. 'ഇന്ത്യ' എന്ന രാഷ്ട്രശില്പം പണിയപ്പെട്ടുന്ന കാലം. ഏത് ആധുനികമായ ജീവിതശൈഥില്യങ്ങൾക്കിടയിലും

തന്റെ കാലത്ത് ആധുനികകലയുടെ പ്രസക്തിയെപ്പറ്റിയുള്ള തികഞ്ഞ ബോധ്യം ഒരു ഇന്ത്യൻ ചിത്രകാരന് കൂട്ടായി ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇന്നോ? താൻ ഒരു ചരക്ക് എന്ന ബോധത്തെ അതിജീവിക്കാൻ, ചിന്തിക്കുന്ന ഏതൊരു കലാകാരനും പാടുപെടുന്നു.

സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ ചെറുപ്പത്തിൽ ഇന്ത്യ എന്ന പ്രപഞ്ചമാനങ്ങളുണ്ടായിരുന്ന രാഷ്ട്രശില്പം ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെ കപടമായ ചില മത്സരങ്ങളിൽ പെട്ടുപോയിരിക്കുന്നു. ഇന്ന് കാണുന്ന വർഗ്ഗീയകാലുഷ്യങ്ങളും അതിന്റെ ഭാഗമാകാം. അന്തർദ്ദേശീയത കൊണ്ടുണ്ടായ ഒരു പ്രധാനകാര്യം കല ഏറ്റവും കൃത്രിമമായ ഒന്നിന്റെ ആവിഷ്കാരവും ആകാം എന്ന അവസ്ഥ ഉണ്ടായിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്. പ്രതീകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാൻ ഇന്ന് സ്വാതന്ത്ര്യം കൂടുതലുണ്ട്. ചിത്രഭാഷ പരീക്ഷണങ്ങളെ കൂടുതൽ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. സാധ്യമാക്കുന്നു. പക്ഷേ, പരസ്പരം തൊടാതെ പ്രയോഗിക്കണം. മിക്ക രൂപങ്ങളും രൂപകങ്ങളും വർഗ്ഗ-വർണ്ണ ചിഹ്നങ്ങളായി ധരിക്കപ്പെടാം. എങ്ങനെയാണ് ഇങ്ങനെയൊരു കാലഘട്ടത്തിൽ കലയുടെ മാനവികശേഷിയെ ആവിഷ്കരിക്കുക? അതിൽ സംഗീതംപോലെ ചിലത്, സുബ്രഹ്മണ്യൻ കറുപ്പിലും വെളുപ്പിലും മ്യൂറൽ വരച്ച് സുന്ദരമാക്കിയ കലാഭവൻ പോലുള്ള ചില ആത്മാരാമങ്ങൾ ഇപ്പോൾ സാധ്യമാണോ? കലയുടെ സീസണുകൾ പിറന്നാൽ പിന്നെ നമ്മുടെ തെരുവിൽ ഗ്രാഫിറ്റി ആണ്. വ്യാളികളും വാക്കുകളും പാമ്പുകളും പുളയുന്നു പലതിലും. നമ്മുടെ അഭ്യസ്തവിദ്യരും കലാതല്പരരുമായ സമ്പന്നരുടെ ഗൃഹങ്ങളിലും അലങ്കാരച്ചുവരുകളിലും ഏതോ ദേവീദേവന്മാരുടെ ലക്ഷണംകെട്ട മ്യൂറലുകളാണ്. ജനജീവിതമാണെങ്കിൽ ക്രൗര്യം കൂടുന്ന ഒരു യുദ്ധസ്ഥലം ആയിരിക്കുന്നു. സമകാലികകലയുടെ വ്യാപാരകേന്ദ്രത്തിന്റെ ബോധം മാത്രമേ ഇവ നൽകുന്നുള്ളൂ.

ഇവിടെ പുതിയൊരു പ്രസക്തി കല നേടുന്നുണ്ടുതാനും. ദൃശ്യഭാഷ ഭരിക്കുന്ന ലോകത്ത് നമ്മളെല്ലാം അതിലായിരിക്കുന്നു. പക്ഷേ, കല ശരിക്കും എന്തിനുവേണ്ടി എന്ന് പിന്നെയും പിന്നെയും ചോദിക്കേണ്ടിയും വരുന്നു. അതിലെ മനുഷ്യത്വം, സജീവമായ ജീവിതത്തിന്റെ അടുപ്പം ഇതൊക്കെ എവിടെപ്പോയി? അങ്ങനെയൊന്ന് ഇപ്പോഴും തുടരുന്നുണ്ട് ജനജീവിതത്തിൽ. 'Living Tradition' എന്ന് കെ.ജി. സുബ്രഹ്മണ്യൻ പറഞ്ഞതിനെ ഞാനിന്നു വായിക്കുന്നത് അങ്ങനെയാണ്. പക്ഷേ അവയുടെ കലയിലെ ആവിഷ്കാരം പലപ്പോഴും എന്തേ ചില അരികുകളിൽ ഒതുങ്ങുന്നു? കലാപ്രവർത്തനത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിൽപോലും വരാതെ. മുഖ്യധാര ഇന്ന് ചരക്കുവൽകൃത ലോകമാണ്. അത് അങ്ങനെ മനുഷ്യന്

ആത്മവിശ്വാസവും സമാധാനവും കൊടുക്കുന്ന ഒരു തുടർ ജീവിതബോധം അങ്ഗീകരിക്കുന്നില്ല. കലാകാരനടക്കം എല്ലാരും സ്വന്തം സ്വാർത്ഥനിഷ്ഠമായ ഭാവിക്ക് വേണ്ടിയുള്ള കൊതികളിലും അതിനു പറ്റുന്ന പരിക്കുകളിലും നരകയാതന അനുഭവിക്കണം. അപ്പോൾ കലാവസ്തുവും കലാകാരനുമടക്കം എല്ലാം കപടനാടകമെന്ന് ചരക്കുലോകം വിലകെട്ടുത്തും. കലാകാരൻ പിന്നെ അതിനു മുന്നിൽ ആത്മവിശ്വാസം 'അസ്ത്ര'വായി ഗോപിതൊടുന്നു.

ഇങ്ങനെയെല്ലാമിരിക്കിലും, സജീവമായ മനുഷ്യത്വത്തിന്റെ അടുപ്പം ഈ ലോകത്ത് പലയിടങ്ങളിൽ നിന്നായി കണ്ടെടുത്തേ പറ്റൂ. അങ്ങനെ നടക്കുന്നുണ്ട് ലോകത്ത്. ചരക്കുലോകം നിർമ്മിച്ച 'അന്തർദ്ദേശി'യെ കൂസാതെ 'പുതിയ അന്തർദ്ദേശി'കൾ ഉണ്ടാകുന്നു. അതിന്റെ ഭാഗമായി സ്വയം തിരിച്ചറിയുന്ന ആളുകളുടെ ആത്മവിശ്വാസമുള്ള ഒരു ഘട്ടത്തിലാണ് കലാരംഗത്തെ കൂട്ടാളികൾ പലരുമെന്ന പോലെ നമ്മിൽ പലരുമിരിക്കുന്നത് എന്ന് ഞാൻ പ്രത്യാശിക്കുന്നു. സുബ്രഹ്മണ്യനും അതാണ് ശ്രമിച്ചത്, സ്വന്തം കാലഘട്ടത്തെ അതായി കണ്ട് കൂസലെന്യേ ആവിഷ്കരിക്കുക.

കുറേക്കൂടി വ്യക്തതയ്ക്കുവേണ്ടി പണിയെടുക്കുന്ന ഓരോരുത്തർക്കും കെ.ജി.സുബ്രഹ്മണ്യൻ ഒരു ഊർജ്ജസ്രോതസ്സാണ്. ചരക്കുലോകത്തിന്റെ മാതൃകകളെ വെടിഞ്ഞ് ജീവിതത്തെ മനുഷ്യാനുഭാവമാക്കുന്ന ഒന്നിന്റെ ആവിഷ്കാരമാണ് ഇന്നും കലയുടെ ശക്തിയും സൗന്ദര്യവും. അത് ടാഗോറും ബംഗാൾ സ്കൂളും രാം കിന്കർ ബെയ്ജും കെ.ജി.സുബ്രഹ്മണ്യനും വഴി നമ്മിലെത്തിച്ചേരുന്ന ഒരു തുടരുന്ന ആധുനികജീവിതത്തെളിച്ചത്തിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ രൂപമായിരിക്കും.

Reference

1. Subrahmanyan K.G.,Moving focus; Essays in Indian Art,Lalith kala Academy; New Delhi,1978.
2. Subrahmanyan K.G.,The Living Traditions; Seagull Books; Calcutta,1987.
3. Subrahmanyan K.G.,The Creative Circuit; Seagull Books,Calcutta,1992.

താന്ത്രിക് ചിത്രകലയുടെ ദാർശനികതലം

ഡോ. താര എസ്.എസ്
സംസ്കൃത സർവ്വകലാശാല, പന്മന കാമ്പസ്.

ആർഷഭാരതത്തിന് അതിബൃഹത്തായ ഒരു ദാർശനികപാരമ്പര്യമുണ്ട്. വൈദികമതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടു രൂപംകൊണ്ട ഈ ദാർശനിക ചിന്തകൾ സാഹിത്യാദികലകളുമായി അഭേദ്യമായിബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ കലയും ദർശനങ്ങളും രൂപപ്പെടുന്നത് അവൻ നിലനിൽക്കുന്ന സമൂഹത്തിന്റെ സാഹചര്യത്തിനനുഗുണമായാണ്. ചരിത്രത്തിലൂടെയുള്ള മനുഷ്യന്റെ ഭൗതികവും ആത്മീയവും സൗന്ദര്യപരവുമായുള്ള അന്വേഷണങ്ങൾ ശാസ്ത്രീയമായും ദർശനമായും കലയുമായൊക്കെ പരിണമിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വേർതിരിച്ചെടുക്കാനാവാത്ത വിധത്തിൽ മനുഷ്യനിർമ്മിതികളായ കലയും അവന്റെ ചിന്തകളിൽ ഉത്പന്നമാകുന്ന തത്ത്വവിചാരങ്ങളും ഇഴ ചേർന്നിരിക്കുന്നു. ഓരോ കാലഘട്ടത്തിലും നവീനമായ ചിന്താധാരകളാൽ സാഹിത്യവും ചിത്രകലയും ഉൾപ്പെടെയുള്ള കാലാരൂപങ്ങൾ സമ്പന്നമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭാരതീയ തത്വചിന്തയുടെ ഭാഗമായ താന്ത്രികദർശനവും അവയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന താന്ത്രികചിത്രകലയെയും നിരീക്ഷണ വിധേയമാക്കുകയാണിവിടെ.

ബി.സി.എട്ടാം ശതകത്തോടെയാണ് ദാർശനികത സൈദ്ധാന്തിക തലത്തിൽ വികാസം പ്രാപിച്ചതെന്ന് കരുതപ്പെടുന്നു. കർമ്മത്തിന്റെയും മോക്ഷത്തിന്റെയും ഫലപ്രാപ്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കീർണ്ണമായ നിർവചനങ്ങൾ ഉടലെടുത്തു. മോക്ഷം പരമലക്ഷ്യമായ മനുഷ്യജന്മത്തിന് മതവിശ്വാസംകൊണ്ടോ വൈദികപ്രവൃത്തികൊണ്ടോ മോക്ഷപ്രാപ്തി ലഭ്യമാകില്ലെന്നുവന്നു. ആത്മീയജ്ഞാനത്തിന്റെ അലൗകികാനുഭവം കൊണ്ടുമാത്രമേ മോക്ഷപ്രാപ്തി സാധിക്കുകയുള്ളൂ എന്ന വിശ്വാസം സ്വന്തം സത്തയെ കണ്ടെത്തുവാനും തിരിച്ചറിയുവാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾക്ക്

തുടക്കംകുറിച്ചു. ഉപനിഷത്തുകളിലും ബുദ്ധ-ജൈനമതങ്ങളിലും ആത്മാന്വേഷണത്തിന്റെ പുതിയ ചിന്താധാരകൾ സംജാതമായി. വേദാന്തം എന്ന താത്ത്വിക വിചാരശാഖയിൽ ഈ അന്വേഷണം ശക്തി പ്രാപിച്ചു. കല ആത്മീയാന്വേഷണത്തിന്റെ ഭാഗമായി കാണാനോ മാതൃകയായി കാണാനോ അന്ന് ശ്രമിച്ചിരുന്നില്ല. 'എല്ലാ ദാർശനിക തത്ത്വങ്ങളുടെയും വ്യക്തതയും അവിതർക്കിതവുമായ പ്രവണത കലയിലെ ഇന്ദ്രിയഗോചരമായ വിഷയങ്ങളെ ആനന്ദത്തിനുള്ള ഉപാധികളായി കാണാനായിരുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ അന്നത്തെ കലകളിലെ പ്രതിപാദ്യങ്ങൾ ലോകത്തിൽ നിന്ന് മുഖം തിരിച്ചിരിക്കുന്നവരുടെ സംതൃപ്തി പിടിച്ചെടുക്കുവാൻ പറ്റിയതായിരുന്നില്ല. വളരെ കാലത്തിനു ശേഷം മാത്രമാണ് ആത്മീയചിന്തകളുടെ ബോധപൂർവ്വമായ ആവിഷ്കരണം ശില്പാദികലകളിലൂടെ നടന്നത്. സാഹിത്യകൃതികളിൽ ആത്മീയഭാവത്തെ വേർതിരിച്ച് കാണുന്നത് അതിനുശേഷമാണ്. (ആനന്ദ.കെ.കുമരസ്വാമി, ഭാരതീയ കലയ്ക്കൊരാമുഖം, വിവ. ഡോ. ശ്രീദേവി. കെ.നായർ)

ആത്മീയാന്വേഷണങ്ങൾക്കുമേൽ ഹൈന്ദവമതത്തിന്റെ ആധിപത്യം

ശൈവ-വൈഷ്ണവ ആരാധനയും പൂജയും തന്ത്രവിദ്യയും ആത്മീയതയുടെ ഭാഗമായി വന്നു. ശിവശക്തി സംയോഗവും താന്ത്രികവിധികളും ജ്യാമിതീയരൂപങ്ങളിൽ ഗണിക്കപ്പെട്ടു. തന്ത്രശാസ്ത്രം ഹിന്ദുമതത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായി മാറി. വ്യാപിക്കുക എന്നർത്ഥമുള്ള 'തൻ' ധാതുവിൽ നിന്നാണ് തന്ത്ര ശബ്ദം ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. 'തന്യതേ, വിസ്താര്യതേ, ജ്ഞാനം അനേന ഇതിതന്ത്രം' എന്നാണ് തന്ത്രശബ്ദത്തിന്റെ നിർവ്വചനം. ആത്മീയന്വേഷണത്തിനും ആരാധനയ്ക്കും തന്ത്രങ്ങളും മന്ത്രങ്ങളും അടിസ്ഥാനമായി വർത്തിച്ചു. പിൽക്കാലത്ത് ദാർശനികമായ ചിന്തകൾ കലയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുവാൻ ആധുനിക കലാകാരന്മാർ തന്ത്രവിദ്യയേയും മന്ത്രങ്ങളേയും മാധ്യമമായി സ്വീകരിച്ചു.

ആധുനിക ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിരൂപമായാണ് ആധുനികകലയെ നാം നോക്കിക്കാണുന്നത്. വ്യവസായവത്കരണത്തിന്റെയും അതിന്റെ സാമൂഹ്യപ്രതികരണമായ നഗരവത്കരണത്തിന്റെയും ഫലമായി അപമാനവീകൃതവും അന്യവത്കൃതവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ ആവിഷ്ക്കാരമായിത്തീർന്നു ആധുനികകല. അന്യതാബോധവും തിരസ്കാരവും പ്രാന്തവത്കരിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിത്വങ്ങളായി മാറ്റി ഓരോ മനുഷ്യനേയും. ആധുനിക കലാകാന്റെ ഈ ബോധമാണ് അവനെ അസ്തിത്വദർശനത്തിലെത്തിച്ചത്. ജീവിതത്തിന്റെ ഈ അസംബന്ധത (Absurdity) കലയിലും പ്രതിഫലിച്ചു. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ കലയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന

റിയലിസത്തെ നിഷേധിച്ചുകൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട പുതിയ സംവേദന ശീലമായിരുന്നു ആധുനികകലാകാരന്മാരുടേത്. കലാസൃഷ്ടിയിലൂടെ കലാകാരൻ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നത് കാഴ്ചയുടെയും കേൾവിയുടെയും അനുഭവത്തിന്റെയും പുതിയ രീതികളാണെന്നും ഇത് തുറന്നു തരുന്നത് സൗന്ദര്യബോധത്തിന്റെ പുതുപുത്തൻ കാഴ്ചകളാണെന്നും ആധുനികർ തെളിയിച്ചു. സാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ ചിത്രകലയിലും ആധുനികർ കണ്ടെത്തിയ സവിശേഷമായ ചിന്താപദ്ധതിയാണ് താന്ത്രിക് ചിത്രകല. സ്വത്വാന്വേഷികളായ ആധുനിക കലാകാരന്മാർ ബാഹ്യലോകത്ത് നിന്ന് തന്റെ അന്വേഷണത്തെ ആന്തരികമായ ഒരനുഭവമാക്കി ആവാഹിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ ചിത്രങ്ങൾ. ശാക്തേയോപാസനയുടെയും പ്രാചീന താന്ത്രികാചാരങ്ങളിൽ നിന്നും കണ്ടെത്തിയ ജ്യാമിതീയ രൂപങ്ങളുടെയും താന്ത്രികസാഹിത്യത്തിന്റെയും സവിശേഷമായ സമന്വയമാണ് താന്ത്രിക ചിത്രകലയിലുള്ളത്.

ശിവശക്തി സംയോഗത്തിലൂടെ സംഭവിക്കുന്ന പ്രപഞ്ചസൃഷ്ടിയും ഓരോ മനുഷ്യനും കൈവരിക്കേണ്ട പരമമായ മോക്ഷത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പവും താന്ത്രികമതത്തിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രധാനമാണ്. താന്ത്രികതയുടെ ഈ സവിശേഷ രൂപത്തെ പുതിയ സംവേദനതലത്തിലേക്കുയർത്തുകയാണ് നിയോ-താന്ത്രിക് ചിത്രകലയിലൂടെ. ഇതിനവർ കൂടുതലായി ആശ്രയിച്ചത് തന്ത്രസാരം, സൗന്ദര്യലഹരി തുടങ്ങിയ കൃതികളെയാണ്.

സ്ത്രീ പുരുഷന്മാരെ ശിവശക്തിമാരായികണ്ടുകൊണ്ട് ശിവശക്തി സംയോഗങ്ങളെ പരമമായ മോക്ഷപ്രാപ്തിക്കുതകുംവിധം പ്രയോഗിക്കുകയാണ് താന്ത്രികദർശനത്തിൽ. ജ്യാമിതീയബിംബങ്ങൾക്കുപുറമേ ധാരാളം പ്രതീകങ്ങളും ചിത്രങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി സർപ്പരൂപം. താന്ത്രികാരാധനയിൽ സവിശേഷസ്ഥാനമാണ് സർപ്പത്തിനുള്ളത്. കുണ്ഡലിനീ ശക്തിയുടെ പ്രതീകമായി സർപ്പത്തെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനിക താന്ത്രിക് ചിത്രങ്ങളിൽ സർപ്പബിംബങ്ങളെ ധാരാളമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. കെ.സി.എസ്. പണിക്കരുടെ 'വാക്കുകളും പ്രതീകങ്ങളും' എന്ന പരമ്പരയിൽ ഇതുകാണാം. ത്രികോണം, വൃത്തം, ചതുരം, രേഖ ഇവയെല്ലാം താന്ത്രികകലയിൽ സൂചകങ്ങളായി ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് താന്ത്രികദർശനത്തെ സൗന്ദര്യപരമായി പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഈ ചിത്രങ്ങളുടെ അനുഭവതലം ധ്യാനാത്മകമായോ മന്ത്രോച്ചാരണം പോലെയോ അനുഭവവേദ്യമാകുന്നു. ശിവശക്തി സംയോഗവും ഉർവ്വരതാ സങ്കല്പവുമൊക്കെ താന്ത്രിക് ചിത്രങ്ങളിലെ ദൃശ്യപാഠങ്ങളാണ്.

പലതരത്തിലുള്ള ഉർവ്വരതാ ചിഹ്നങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ഈ സങ്കല്പത്തെ സാധൂകരിക്കുന്നു. ബിന്ദു, ത്രികോണം തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണമാണ്. ഇവയെ ഒരേസമയം പുരുഷശക്തിയായും സ്ത്രീശക്തിയായും ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. താന്ത്രികമതത്തിന്റെ ഇത്തരം ചിഹ്നങ്ങളെയെല്ലാം ചിത്രകാരന്മാർ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ശ്രീചക്രത്തിലെ ഓരോ സ്ഥാനങ്ങളേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന ആശയങ്ങളും വർണ്ണങ്ങളും ജ്യാമിതീയ രൂപങ്ങളും ചിത്രകാരന്മാർ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുന്നു. ശങ്കരാചാര്യരുടെ സൗന്ദര്യലഹരിയിലെ പല ശ്ലോകങ്ങളും ചിത്രനിർമ്മാണത്തിന് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടോടി സംസ്കാരത്തിന്റെ ഭാഗമായി കളമെഴുത്തിലും നാഗക്കളത്തിലും ആചാരാനുഷ്ഠാനമായി അനുവർത്തിച്ചുപോരുന്ന പല ചിത്രരേഖന സമ്പ്രദായങ്ങളും താന്ത്രികചിത്രങ്ങളെ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. ബിംബങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ പ്രധാനമാണ് വർണ്ണസങ്കല്പവും. താന്ത്രികാചാര്യനായ ഒരാൾക്ക് കുണ്ഡലിനിയുടെ ഉയർച്ചയ്ക്കനുസരിച്ച് പലതരം ദൃശ്യാനുഭവങ്ങൾ ഉണ്ടാകാം. പലതരം വർണ്ണങ്ങളാവും അവർക്കപ്പോൾ അനുഭവിക്കാനാവുക.

സാധാരണ വർണ്ണങ്ങളെ ഉപേക്ഷിച്ച് മാനസികഭാവത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്ന വർണ്ണങ്ങൾ ചിത്രകാരൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു. താന്ത്രിക മതത്തിൽ പഞ്ചഭൂതങ്ങൾക്ക് ഇപ്രകാരമുള്ള നിറങ്ങൾ കല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അഗ്നി-ചുമപ്പ്, ആകാശം-പച്ച, ഭൂമി-മഞ്ഞ, വായു-നീല, ജലം-വെളുപ്പ് എന്നിങ്ങനെ. താന്ത്രികാരാധാനയിൽ കാളിയെ കറുപ്പ് നിറം കൊണ്ടാ

ണ് സൂചിപ്പിക്കുന്ന ത്. കറുപ്പ് മൃത്യുസൂ
ചകവുമാണ്. ഇരു ട്ടും വെളിച്ചവും മാറി
മാറി പ്രയോഗിക്കു ന്നു. മാത്രവുമല്ല ചിത്ര
ങ്ങൾക്ക് യന്ത്രങ്ങളു ടെ പേർ തന്നെ നൽ
കുവാനും ചിത്രകാ രന്മാർ ശ്രമിച്ചു. ബീ
ജയന്ത്രം, ബ്രഹ്മ സൂത്രം, സുദർശനയ
ന്ത്രം എന്നിങ്ങനെ. ഓരോ ചിഹ്നത്തി
നും അവ പ്രതിനി ധാനം ചെയ്യുന്ന ദാർ
ശനികമായ ചിന്താ പദ്ധതികളുണ്ട്. ഇവ
ചിരപരിചിതമായ രൂപവ്യവസ്ഥയോടും
യാഥാർത്ഥ്യവത്ക രണത്തോടുമുള്ള പ്ര
തിഷേധമായാണ് ചിത്രകലയിൽ പ്ര
ത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ആധുനിക ഭാരതീയ
ചിത്രകാരന്മാരായ കെ.വി.ഹരിദാസൻ,
ജയപാലപ്പണി ക്കർ, എസ്.എച്ച്.

Brahmasutra, K.V. Haridas, oil on canvas

റാസ, ബിരാൻ, ഡോ.ജി. ആർ. സന്തോഷ് തുടങ്ങി ധാരാളം കലാകാരന്മാർ താന്ത്രിക് ചിത്രസങ്കേതം ഉപയോഗിച്ച് രചനകൾ നടത്തുന്നവരാണ്. പൗരാണിക ഭാരതീയദർശനങ്ങളെ ആധുനിക ജീവിതത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങളും സങ്കീർണ്ണതകളും ആവിഷ്കരിക്കാനുപയോഗിക്കുന്ന മാധ്യമമായി സ്വീകരിക്കുകയാണ് താന്ത്രിക് ചിത്രകാരന്മാർ. സാഹിത്യത്തിൽ ഒ.വി.വിജയനും കാക്കനാടനുമൊക്കെ താന്ത്രികപാരമ്പര്യത്തെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ദാർശനികാവസ്ഥയിലേക്ക് പരാവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. വായിച്ചറിഞ്ഞ് അനുഭവിക്കുന്നതിൽ നിന്നും ഒരു പടികൂടി ഉയർന്ന് ദൃശ്യാനുഭവത്തിന്റെ അനന്തസീമകൾ മറികടക്കാനും ആത്മീയാനുഭവത്തെ സ്വാംശീകരിക്കാനും താന്ത്രിക്ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയുമെന്നാണ് ചിത്രകാരന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നത്. പ്രാചീനസംഹിതകളെ ആധുനികതയുമായി വിളക്കിച്ചേർക്കാനും പുനഃസൃഷ്ടിക്കാനും താന്ത്രിക് ചിത്രങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. ആനന്ദ.കെ.കുമാരസ്വാമി, ഭാരതീയകലയ്ക്ക് ഒരാമുഖം, വിവ. ഡോ.ശ്രീദേവി.കെ.നായർ, റെയിൻബോ ബുക്സ്, 2007.
2. നാലപ്പാട്ട് നാരായണമേനോൻ, ആർഷജ്ഞാനം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2010.
3. സ്മിതാഗോപാൽ, ആധുനികതയുടെ ഘടകങ്ങൾ ചിത്രകലയിലും നോവലിലും, കേരളസർവ്വകലാശാല 2009.
4. വിജയകുമാർമേനോൻ, ഭാരതീയകലാ ചരിത്രം, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി, 2011.

സമകാലിക ചിത്രകല: അദൃശ്യസാന്നിധ്യങ്ങൾക്കൊരനുബന്ധം

ഡോ. അജി കുഴിക്കാട്
അസി. പ്രൊഫസർ, കെ.കെ.ടി.എം.ഗവ.കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്.

സമകാലിക ചിത്രകലയിലെ സ്ഥലകാലയാഥാർത്ഥ്യസങ്കല്പങ്ങൾ ചില തലങ്ങളിലെങ്കിലും സാഹിത്യാദികലാരൂപങ്ങളുടെ യാഥാർത്ഥ്യ വിഭാവനങ്ങളുടെ സാമ്പ്രദായിക മാതൃകകളെ അതിഗമിക്കുന്നുണ്ട്. സമകാലിക സമകാലികാനന്തര(Post-contemporary)ചിത്രകലയുടെ ഉള്ളടക്കം പ്രത്യേകിച്ച് രേഖകളുടെയും നിറങ്ങളുടെയും വിന്യാസത്തിലും പ്രമേയങ്ങളുടെ തെരെഞ്ഞെടുപ്പിലും സംഭവിച്ച ചരിത്രപരമായ വിച്ഛേദത്തിലാണ് പൂർവചിത്രരചനാമാതൃകകളിൽനിന്നും അകലംപാലിക്കുന്നത് .സാമൂഹിക, സാംസ്കാരികാനുഭവങ്ങളുടെ വർത്തമാനസ്വഭാവം കലയുടെ ഉള്ളടക്കത്തിലും രൂപത്തിലും മാധ്യമത്തിന്റെ ധർമ്മത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുന്നതെങ്ങനെ എന്ന് ശ്രദ്ധിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഈ ലേഖനത്തിൽ നടത്തുന്നത്.

മധ്യകാല ലാറ്റിൻഭാഷയിൽ(1630) സമയത്തോടൊപ്പം—സമയത്തിൽ നിന്ന്(contemporarius)വരുന്നത് എന്ന അർത്ഥത്തിലൊക്കെ 'കണ്ടമ്പററി'എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചുകാണുന്നുണ്ട് എന്നാൽ 1866-ൽ 'വർത്തമാനവസ്ഥയുടെ സ്വഭാവം' ആധുനികം എന്നീ അർത്ഥങ്ങളിൽ സവിശേഷമായി കണ്ടമ്പററി എന്ന് ഉപയേഗിച്ചു തുടങ്ങി. സമകാലിക കലയെക്കുറിച്ച് സവിശേഷമായി പഠിച്ചിട്ടുള്ള പീറ്റർ ഒസ്ബോൺ (Peter Osbone)സമകാലികത,[1] അതിൽ സമകാലികതയുടെ അനുഭവം നല്കുന്നില്ലെന്നും സമകാലികത ഭൂത-ഭാവികാലങ്ങളുടെ താത്കാലികാതിർത്തിയ്ക്കുള്ളിലാണ് വ്യതിരിക്തമാകുന്നതും വിഭജിക്കപ്പെട്ടുനില്ക്കുന്നതും അല്ലെങ്കിൽ നിലനില്ക്കുന്നതുതന്നെ എന്നും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്

1. Peter Osbore, Contemporary Art is a post conceptual Art, Kingston University, London, 2010, page- 3.

സമകാലികതയെ സാംസ്കാരികാനുഭവം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ വിശകലനത്തിനെടുക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം സങ്കല്പനപരമായ പ്രശ്നങ്ങളെക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടിവരും. സാമൂഹികശാസ്ത്രകാരനായ നിസാർ അഹമ്മദ് സമകാലീനതയ്ക്ക് നല്കുന്ന ഒരു നിർവചനം ഇവിടെ പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ് 'ഓരോരുത്തരും മറ്റുള്ളവരിൽനിന്ന് വ്യതിരിക്തമാകുന്ന തരത്തിൽ, വർധിച്ചതോതിൽ ലോകം നിലവിൽ വരുന്നതാണ് സമകാലീനത'[2] ആശയവിനിമയത്തിന്റെ തലത്തിലാണ് നിസാർ സൈദ്ധാന്തികമായി സമകാലികതയുടെ ഉള്ളടക്കം തേടുന്നത്. സമകാലികത എന്ന പദം വർത്തമാനാവസ്ഥയുടെ, ഇന്നിന്റെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചും അതിന്റെ മാധ്യമപ്രതിനിധാനത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള ,പ്രത്യേകിച്ച് ചിത്രകലയുമായിബന്ധപ്പെട്ടുത്തിയുള്ള പര്യാലോചനകളെ പിൻതുടരാനുള്ള വിശകലന സംവർഗം എന്ന നിലയിലാണ് ഈ ലേഖനത്തിൽ വിഭാവനം ചെയ്തിട്ടുള്ളത്.

ഉത്പാദനസമൂഹത്തിൽനിന്ന് വിവരസാങ്കേതികസമൂഹത്തിലേക്കും വ്യവസായസമൂഹത്തിൽനിന്ന് വ്യവസായാനന്തരസമൂഹത്തിലേക്കും ഉള്ള പരിവർത്തനത്തിന്റെ സവിശേഷാവസ്ഥയുമായിബന്ധപ്പെട്ടുത്തിയാണ് സമകാലികതയുടെ ദർശനങ്ങളെ രൂപപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്. "ലോകത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നതിൽ ചരിത്രപരമായിസംഭവിച്ച വ്യതിയാനങ്ങളുടെ ഉള്ളടക്കം പങ്കുവയ്ക്കുന്ന സംവർഗം എന്നനിലയിലാണ് സമകാലികത സവിശേഷമായ ഒരു സമീപനമാകുന്നത്" അനന്തമായ വാർത്താവിനിമയത്തിന്റെയും ഉപഭോഗത്തിന്റെയും സമൂഹം[3] എന്നീയർത്ഥങ്ങളിലൊക്കെയാണ് സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക പഠിതാക്കൾ സമകാലികാനുഭവങ്ങളെ സ്വഭാവവത്കരിക്കുന്നത്.

ചിത്രകലയിലെ സമകാലികത

സമകാലികത കാലത്തെക്കുറിച്ച് മാത്രമുള്ള ആരാഴ്ചകളിൽ തുടങ്ങുകയോ അവസാനിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല, കാരണം, കാലത്തിന് മാത്രമായി ഇടത്തെ വിട്ട് ഉണ്മ സങ്കല്പിക്കാനാവില്ലാത്തതിനാൽ സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സംയുക്ത പ്രതിനിധാനമായി ചിത്രകലയിലെ സമകാലികതയെ പരിഗണിക്കേണ്ടിവരും. സമകാലികത സാമൂഹികജീവി എന്ന നിലയിൽ മനുഷ്യൻ ജീവിക്കുന്ന സാംസ്കാരിക-രാഷ്ട്രീയസന്ദർഭത്തെ

2. ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഫോർ സോഷ്യൽ ആന്റ് ഇക്കോളജിക്കൽ സ്റ്റഡീസ്, ഒരു സാമൂഹിക കാഴ്ചപ്പാടിൽ നിന്ന്, പൂവാട്ട് പറമ്പ്, കോഴിക്കോട്, 2012 പേജ്-649-650.

3. ഐജാസ് അഹമ്മദിന്റെ വിമർശനം, ഉത്തരാധുനികതാവിമർശനങ്ങൾ, വിസ്മരിച്ചുകൊണ്ടല്ല ഇവിടെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉദ്ധരണി പരിഗണിക്കുന്നത്. ഐജാസ് അഹമ്മദ്, ഉത്തരാധുനികത, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2014, പേജ്-16.

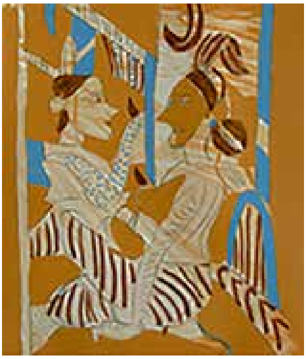
അഭിമുഖീകരിക്കൽ ആണെങ്കിൽ മനുഷ്യന്റെ സാമൂഹികജീവിതത്തിൽ സമകാലികതയുടെ ജ്ഞാനാനുഭവങ്ങളെ എല്ലാ സമൂഹങ്ങളും ഏറിയോ കുറഞ്ഞോ അഭിമുഖീകരിച്ചിട്ടുണ്ടുണ്ടാവണം. സമകാലികമായ എല്ലാ നിർമ്മിതികളും കല്പിതങ്ങളാണെന്നും കുറച്ചുകൂടി വ്യക്തമായി പറഞ്ഞാൽ ഭൂത-വർത്തമാനങ്ങളുടെ വിഭജനങ്ങളെ വർത്തമാനത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ നിയന്ത്രിക്കുന്ന കല്പിതസംരംഭമാണ് സമകാലികത എന്നും കലാചിന്തകനായ പീറ്റർ ഒസ്ബോൺ സമകാലികതയെ സ്വഭാവവത്കരിക്കുന്നുണ്ട്.[4]

സമകാലികചിത്രകല ലോകത്തോടും സാമ്പ്രദായികജ്ഞാനശാസ്ത്ര ങ്ങളോടും സമീപനങ്ങളോടുമുള്ള പ്രതിഷേധമാണ് പല തലങ്ങളിലും. രേഖീയതലത്തിൽ ലോകത്തെ അടയാളപ്പെടുത്താനുള്ള പ്രവണതകളെ പ്രതിരോധിക്കാനുള്ള ശ്രമം സമകാലിക ചിത്രകല ആന്തരവത്കരിക്കുന്നുണ്ട്. സാമ്പ്രദായിക ചിത്രകലാമുദ്രണമാതൃകകളിലെ നേർരേഖകളിൽനിന്നുംവർണ്ണങ്ങളിൽനിന്നും സ്ഥലകാലങ്ങളെ വിമോചിപ്പിക്കാനുള്ളശ്രമങ്ങളുടെ ഭാഗമായി ഏങ്കോണിപ്പുകളും വക്രീകരണങ്ങളും നിഴലുകളും ഏറിവരുകയും വെളിച്ചത്തിന്റെ സാന്നിധ്യമോ, അസാന്നിധ്യമോ എന്ന് ദൃശ്യാനുഭവത്തിൽനിന്ന് നിരൂപിക്കാനാവാത്ത വിഷമസന്ധികളും സമകാലിക ചിത്രകലയുടെ വ്യാകരണത്തെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നു. സാന്നിധ്യത്തിന്റെ അഭാവമാണ് കാണപ്പെടുന്ന, വെളിച്ചപ്പെടുന്ന രൂപങ്ങളേക്കാൾ, വർണങ്ങളേക്കാൾ, ബിന്ദുക്കളേക്കാൾ യഥാർഥം എന്ന തിരിച്ചറിവ് സമകാലികചിത്രമെഴുത്തുകാർക്കുണ്ട്. നിഴലുകളുടെയും അസാന്നിധ്യങ്ങളുടെയും അർഥങ്ങളെ ഗർഭംധരിച്ച വർണ്ണങ്ങളും വരകളുംസമകാലികതയുടെ സങ്കീർണാവസ്ഥകളെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രവചനങ്ങളാണ്.[5] എസ്.എച്ച്. റാസ, സതീഷ് ഗുജ്റാൾ,സുബോദോഷ്ഗുപ്ത,ഭാരതിഖേർ, ബോസ്കൃഷ്ണമാചാരി, റിയാസ് കോമു തുടങ്ങിയവർ ഇന്ത്യയിൽനിന്ന് ചിത്രകലയിൽ സമകാലികതയുടെ ദർശനങ്ങളെ പിൻപറ്റുന്നവരാണ്. സമകാലികചിത്രകല ഏതെങ്കിലും സവിശേഷപൂർവകാലഅനുശീലനങ്ങളുടെ കള്ളികളിൽനിർത്തിക്കൊണ്ട് പരിശോധിക്കാനാവില്ല. കെ. ജി. സുബ്രഹ്മണ്യന്റെ രചനകളെ വിലയിരുത്തിക്കൊണ്ട് നിരൂപകനായആർ. ശിവകുമാർ പറയുന്നു. "ഒരൊറ്റ ചിത്രത്തിൽ തന്നെ

4. Peter Osbore, Contemporary Art is a post conceptual Art, Kingston University, London, 2010, page -4.

5. കേസരി ഇംപ്രഷനിസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വിശകലനങ്ങളിൽ മൊനയെക്കുറിച്ചും, പ്രകാശാത്മകതത്വത്തെക്കുറിച്ചും നടത്തിയിട്ടുള്ള നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഇവിടെ കൂട്ടിവായിക്കാവുന്നതാണ്, കേസരി എ. ബാലകൃഷ്ണപിള്ള, നവീനചിത്രകല, ലളിതകലാ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1990, പേജ്-65.

നിരവധി പാരമ്പര്യങ്ങളുടെ സൂചനകൾ കണ്ടെത്താൻ കഴിയും. ഉദാഹരണമായി പോപ്പുലർ ഗ്ലാസ് പെയിന്റിങ്ങും കാളിഘട് പടവുകളും, മത്തീസും പോപ് ആർട്ടും ഒരു സൃഷ്ടിയിൽ ഒന്നിച്ചുവന്നെന്നിരിക്കാം."[6] വരകളോടൊപ്പം വർണ്ണങ്ങളുടെയും രൂപനിർണ്ണയങ്ങൾ സമകാലിക ചിത്രകലയിൽ അസാദ്ധ്യമെന്നതുപോലെ സവിശേഷ ദൃശ്യാനുശീലനത്തിനകത്തു നിർത്തി സമകാലികചിത്രകലയെ നിർവഹിക്കാനാവില്ലെന്ന് സാരം.



കെ.ജി. എസിന്റെ പേരിടാത്ത രണ്ടുരചനകൾ

സാഹിത്യത്തിലെയും സിനിമയിലെയും നാടകത്തിലെയും ചിഹ്നവ്യവസ്ഥ കൂടുതൽ വ്യവസ്ഥാപിതമായതുകൊണ്ട് കൂടുതൽ സാമ്പ്രദായികവും വ്യവസ്ഥാപിതവുമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയാണ് അവ ഉത്പാദിപ്പിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് സ്ഥലകാലങ്ങളെ കൂടുതൽ അമൂർത്തവത്കരിക്കാൻ കൂടുതൽ സഹായകമായ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ ചിത്രകലയുടെ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥക്കുള്ളിൽ നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ ബഹുലതയാർന്ന മാർഗങ്ങൾ ആരായുവാനാവും. ഈ ബഹുലതകൾ സാമ്പ്രദായിക ജ്ഞാന ചിന്താപദ്ധതികളുടെ മൂർത്തതക്കെതിരെ അമൂർത്തമായ ചിന്താപദ്ധതികളെ ആവിഷ്കരിച്ചുകൊണ്ട് പ്രതിരോധിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ചിത്രകലയുടെ മാധ്യമപരമായ ചലനാത്മകതയ്ക്കും വഴക്കത്തിനും കൂടി ദൃഷ്ടാന്തമാണിത്. മനുഷ്യന്റെ മാനസിക-വൈകാരിക ധൈഷണിക ഘടന മറ്റുജീവജാലങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് കൂടുതൽ അമൂർത്തമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് കൂടുതൽ അമൂർത്തമായ സംഗീതത്തോടും ചിത്രകലയോടും മനുഷ്യൻ സവിശേഷമായ അടുപ്പവും വിധേയത്വവും കാണിക്കുന്നത്. ഇന്ത്യൻ ചിന്താപദ്ധതികളിലും കലാരൂപങ്ങളിലും

6. ആർ. ശിവകുമാർ/പി. പിഷാനവാസ് (അഭിമുഖം) കലാനിർമ്മാണവും കലാചരിത്രവും, ദേശാഭിമാനി ഓണം വിശേഷാൽ പ്രതി, 2010 പേജ്-302.

അമൂർത്തതയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള ഭാവുകത്വദീക്ഷ വിപുലമാണെന്നന്നത് പ്രത്യേകം ഓർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

നിറങ്ങളുടെയും രൂപങ്ങളുടെയും പരസ്പര സാദൃശ്യമില്ലായ്മ കാഴ്ചയുടെ സാമാന്യബോധത്തെമറികടന്നുകൊണ്ടും ശീലിച്ച ഭാവുകത്വ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളിൽ നിന്ന് അകലംപാലിച്ചുകൊണ്ടും വിച്ഛേദങ്ങളുടെ സവിശേഷ ചിഹ്നവ്യവസ്ഥകളെ രൂപപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുമാണ് സമകാലികമാകുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന ജ്ഞാനാനുഭവം ഒരിക്കലും പരസ്പരബന്ധിതമായ വസ്തുലോകമല്ല. വസ്തുലോകത്തെ മനസ്സിലാക്കാൻ വേണ്ടി നാം ആരോപിക്കുന്ന താരതമ്യങ്ങൾ മാത്രമാണത് എന്ന് മിഷേൽ ഫൂക്കോ.[7] നാം കൊരുത്തെടുക്കുന്ന ബന്ധങ്ങളുടെ ശൃംഖലയ്ക്കപ്പുറത്ത് നമ്മെ സംബന്ധിച്ച് യാഥർത്ഥ്യമൊന്നുമില്ല. മൂർത്തവത്കരിക്കാതെ ഒന്നിനും വിനിമയമൂല്യം ലഭിക്കില്ലെന്നതു മനുഷ്യകാഴ്ചയെ സംബന്ധിച്ച സാരം, ചിത്രകലയുടെയും.

സമകാലിക ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയിൽ (സമകാലികതയുടെ ഒരു സ്വഭാവവിശേഷം അതിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിലും രൂപത്തിലും സാമ്പ്രദായിക ദേശസങ്കല്പങ്ങളെ മറികടക്കുന്നുവെന്നതാണ്. അതിനാൽ ഇന്ത്യൻ ചിത്രകല എന്ന പരികല്പന ചില തലങ്ങളിൽ ഇവിടെ ചർച്ചയ്ക്കെടുക്കുന്ന വിഷയത്തെതന്നെ റദ്ദുചെയ്തേക്കാം). ബോസ്കൃഷ്ണമാചാരിയുടെ രചനകൾ സ്ഥലത്തിലേക്കും കാലത്തിലേക്കും തള്ളിനിൽക്കുന്നുണ്ട്. നിറങ്ങളുടെ ആഴവും അത്ര രേഖീയമല്ലാത്തതും അത്ര വർത്തുളമല്ലാത്തതുമായ രൂപങ്ങൾ വളരെ സുദൃഢമായ നിറസാന്നിധ്യത്താൽ വേറിട്ടു നിൽക്കുന്നു. കാഴ്ചപ്പെടുന്ന ലോകവും യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളും തമ്മിലുള്ള വ്യതിരിക്തതകൾ ഈ നിറബോധം ധ്വനിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. വളരെ കൃത്യമായ അതിർത്തികളും നിറങ്ങളുടെ ശക്തമായ വേലിയേറ്റങ്ങളും ഉള്ളപ്പോൾ തന്നെ രൂപം ഒന്നിന്റെയും സത്തയെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നില്ലെന്നു വിളിച്ചു പറയുന്ന ചിത്രങ്ങളാണവ.

ബോസ് കൃഷ്ണമാചാരിയുടെ രണ്ട് രചനകൾ

7. Michel Foucault, The Order Of Things, Routledge, London, 1970, p-52.

അതായത് നിറത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും വരകളുടെ കാര്യത്തിലുമുള്ള വ്യക്തതകൊണ്ട് അർഥനിർണയം അസാധ്യമാക്കുന്ന സന്ദിഗ്ധതയുടെ ചരിത്രമുഹൂർത്തങ്ങളെയാണീ ചിത്രങ്ങൾ സാക്ഷാത്കരിക്കുന്നത് എന്നർഥം. റെനെ മാഗ്രത്തെയുടെയും പോൾ ക്ലിയുടെയും രചനകളിൽ നമുക്ക് നിറങ്ങളുടെ വ്യക്തവും ദൃഢവുമായ ഈ വ്യതിരിക്തമായ തീവ്ര സാന്നിധ്യം കാണുവനാകും. ആ ചിത്രങ്ങളിൽ തെളിഞ്ഞുകിട്ടുന്ന വസ്തുരൂപങ്ങൾ ബോസിന്റെ ചിത്രത്തിൽ കാഴ്ചയ്ക്ക് വെളിപ്പെടാതെ നിറങ്ങളുടെ ആഴങ്ങളിലേയ്ക്കും വരയുടെ ചെരിവുകളിലേക്കും മറഞ്ഞു നിൽക്കുകയാണ്. ദെറീദയുടെ[8] വാക്കുകളിൽ ഭാഷയിൽ പിടിതരാതെ വഴുതിപ്പോകുന്ന സൂചിതങ്ങൾപോലെ അവ മറ്റൊന്നിനെയും പ്രമാണമാക്കാതെ അർത്ഥത്തിൽ നിന്ന് സവിശേഷമായ അകലം പാലിക്കുന്നു. ഒരു നിറത്തിനു മീതെ മറ്റൊരു നിറം, ഒരു രൂപത്തിനു മീതെ മറ്റൊരു രൂപം, ഒരു വസ്തുവിനു മീതെ മറ്റൊരു വസ്തു എന്ന പോലെ ഒരു യാഥാർത്ഥ്യത്തിനു മീതെ നിരവധി യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ സമുച്ചയങ്ങൾ വന്ന് ഒന്നിനു മേൽ മറ്റൊന്നായി ഒരു ബിന്ദുവിൽ നിന്ന് മറ്റൊന്നിലേക്ക് യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അടർത്തിമാറ്റിക്കൊണ്ടു പോകുന്നു. ഹോമി ഭാഭയുടെ സാംസ്കാരിക സങ്കരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പങ്ങളെ കടമെടുത്തു പറഞ്ഞാൽ, ചിഹ്നസങ്കരത്തിലേക്ക് പരിവർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. ചിഹ്നസമുച്ചയത്തിൽ ഒരു ചിഹ്നം ഒറ്റയ്ക്ക് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതായി വിഭാവനം ചെയ്യുമ്പോഴാണ് ചിഹ്നത്തിന് സവിശേഷ അർത്ഥം കല്പിക്കാനാവുന്നത്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ചിഹ്നസമുച്ചയത്തിൽനിന്ന്, രേഖാചരിത്രത്തിൽ നിന്ന്, ഏതെങ്കിലും ഒരു ചിഹ്നത്തെ വേർപെടുത്തി കാണാനും പരിഗണിക്കാനുമാവില്ലെന്നു സമകാലിക ചിത്രങ്ങൾ ഓർമപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. നാരായണഗുരു അറിവിനെക്കുറിച്ച്, അർഥത്തെക്കുറിച്ച് 'ആത്മോപദേശ ശതക'ത്തിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഒരുശ്ലോകത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗം അർത്ഥോൽപാദനപ്രക്രിയയുടെ സൂക്ഷ്മതലങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കാൻ സഹായകരമാണ്

ഒരുപതിനായിരമാദിതേയരൊന്നായ്
വരുവതുപോലെ വരും വിവേകവൃത്തി-[9]

ഗുരു ഒരുസംഖ്യ, പതിനായിരം, എന്ന് അങ്ങനെ പറഞ്ഞു എന്നേ ഉള്ളൂ. അർത്ഥം പതിനായിരമോ ലക്ഷമോ അതിലേറെയോ ചിഹ്നങ്ങളുടെ സമുച്ചയമാണ്. അങ്ങനെ മാത്രമാണ് നമ്മുടെ വെളിയിൽ തെളിയുന്നത്. അതിലൊരു ചിഹ്നത്തെ വേർപെടുത്തി മുന്നിലോ പിന്നിലോ

8. Jacques Derrieda, Writting and diffrience, Verso,London 1990. p-36.

9. നാരായണഗുരു ശ്രീനാരായണഗുരുവിന്റെ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ, വിദ്യാർത്ഥിമിത്രം ബുക്ക്ഡിപ്പോ, കോട്ടയം, 2007, പേജ്-178.

നടത്താനാവില്ല. എല്ലാജ്ഞാനവും ലഭ്യമാവുന്നത് രണ്ടോ അതിലധികമോ വസ്തുക്കളെ അപരവസ്തുക്കളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നിന്നാണെന്ന് 'വസ്തുക്കളുടെ ക്രമം' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഫുക്കോ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.[10] ഒരുപാടു ബിന്ദുക്കൾചേർന്ന ഒരുരേഖയിൽനിന്ന് ഒരു ബിന്ദുവിനെ അടർത്തിമാറ്റലാണ് വ്യാഖ്യാനത്തിൽ അർഥനിർധാരണത്തിൽ നാം അവലംബിക്കുന്ന മാതൃക. ഈ മാതൃകകളുടെ അളവുകോലിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെടാനുള്ള സമകാലികചിത്രകലയുടെ പ്രതിരോധമാണ് ഈ ചിഹ്നനസമ്പ്രദായം. ചരിത്രപരമായി സാമ്പ്രദായിക സമീപനങ്ങളുടെ നീതീകരണ വ്യവസ്ഥയിൽ വിശ്വാസമില്ലായ്മയാണ് ഈ ചിഹ്നന സമ്പ്രദായത്തിന് ആധാരമായി പരിഗണിക്കാവുന്ന ഒരു പ്രധാന മൂല്യസങ്കല്പനം. ഇത് ഒരർത്ഥത്തിൽ അവാങ്ഗാർദ് കലകൾക്കുള്ളതായി വിലയിരുത്തപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സാമൂഹികജീവിതത്തിന്റെ മറ്റുവ്യാപാരങ്ങളിൽനിന്നുമുള്ള കലയുടെ സ്വാച്ഛന്ദ്യമായി പരിഗണിക്കാവുന്ന സവിശേഷതയാണ്.[11]

നമ്മുടേത് ചിതറിയ ശിഥിലമായ പിളർക്കപ്പെട്ട ലോകാനുഭവങ്ങളാണ്. സാമൂഹികരാഷ്ട്രീയാനുഭവങ്ങളുടെയും മാനസികാനുഭവങ്ങളുടെയും ദൈനംദിനലോകം ഈ വിച്ഛേദങ്ങളിലാണ് കൂടുതൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നത്. നാം കണ്ടെടുക്കുന്നതുപോലെ, നാം വായിച്ചെടുക്കുന്നതുപോലെ അത് ക്രമബന്ധമോ ശ്രേണിവത്കൃതമോ അല്ല. യാഥാർത്ഥത്തിൽ ക്രമമില്ലായ്മയുടെ, വിച്ഛേദങ്ങളാണ് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ സ്വഭാവം. അതുകൊണ്ട് നാമിതുവരെ പറഞ്ഞുപോന്ന വ്യക്തതയും സത്യവും ശരിയും കൃത്യതയും വസ്തുതയും സമകാലികതയുടെ സാന്ദര്യശാസ്ത്രാനുഭവങ്ങളിൽ, ദർശനങ്ങളിലല്ല നിലനില്ക്കുന്നത് എന്നർത്ഥം. ഇത്തരം വിച്ഛേദങ്ങളുടെ, അമൂർത്തതകളുടെ, സ്വഭാവവത്കരണമാണ് സമകാലികകലയുടെ അന്തസത്ത.

ഒരു യാത്രയുടെ ശകലം (Fragments of a Journey), രൂപങ്ങളുടെ ലയം (Symphony of Forms) എന്നീ രണ്ടു ചിത്രങ്ങളും സൂചിപ്പിക്കുന്ന പേരുകളിൽ കാഴ്ചക്കാരുടെ മനസ്സിലേയ്ക്ക് എടുത്തെറിയപ്പെടുന്ന ദൃശ്യവിതാനങ്ങളുടെ ധ്വന്യാത്മക പദാവലികൾ ആണ് ശകലം, യാത്ര, ലയം, രൂപം എന്നിവ. ഈ നാലുപദങ്ങളും അർത്ഥത്തിന്റെ തലത്തിൽ കാലത്തെയും സ്ഥലത്തെയും വിവിധ മാനങ്ങളിൽ സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ദൃശ്യസൂചികകളാണ്. ലോകാനുഭവങ്ങളെയും ദൈനംദിന

10. Michel Foucault, The Order Of Things, Routledge, London, 1970, p-52.

11. ജോർജ് കാത്സിയാഫിക്കാസ് (വിവ. ഡി. റോബിൻ) അവാങ്ഗാർദ്കല: വരേണ്യപാളയത്തിൽ, മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപ്പതിപ്പ്, മെയ്1-7, 2005, പേജ്38).

ജീവിതവൃത്തികളെയും ചിത്രരേഖാതലത്തിൽ ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന പാലമാണ് ഈ പദങ്ങൾ. രൂപങ്ങളുടെ ലയം വസ്തുവിന്റെയും വസ്തുതയുടെയും പൂർണ്ണതയുടെ, കൃത്യതയുടെ, വ്യക്തതയുടെ സ്വഭാവമാണെന്ന സാമ്പ്രദായിക ധാരണയിൽനിന്ന് ചിത്രഭാഷയിൽ നിന്നു പുറത്തു കടന്നുനിൽക്കുന്ന ലോകബോധവും അനുഭവവുമാണ് ഈ ചിത്രത്തിൽ കാഴ്ചപ്പെടുന്നത്.

രൂപങ്ങളുടെ ലയം (Symphony of Forms)

ഒരു യാത്രയുടെ ശകലം
(Fragments of a Journey)

ശകലിത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളും വസ്തുബോധവും സ്ഥലകാല തുടർച്ചകളും ഇടർച്ചകളും ഏങ്കോണിപ്പുകളും പിളർച്ചകളും തള്ളിക്കയറലുകളും മാഞ്ഞുപോവലുകളുമുള്ള ദൃശ്യപ്രതീകങ്ങളുടെ ലയമാണ്. യാഥാർത്ഥ്യം എന്നത് കൃത്യതയും വ്യക്തതയും ഒന്നും അവകാശപ്പെടാനില്ലാത്ത തുടർച്ചയും ഇടർച്ചയും പരിണതികളുമുള്ള ലോകാനുഭവസമുച്ചയങ്ങളുടെ ഒരു കീറ്, ശകലം, ആണെന്ന് ഓരോ അപൂർണ്ണമായരേഖകളും അഴിഞ്ഞുലഞ്ഞ വസ്തുരൂപങ്ങളും നിഴലുകളും ബിന്ദുക്കളും കാഴ്ചക്കാരോട്

വിളിച്ചുപറയുന്നു. വ്യക്തമായ രേഖാതിർത്തികളോ, നിറാതിർത്തികളോ ഇവിടെ കാണുവാനാകില്ല. ദെലൂസിന്റെ ആശയം കടമെടുത്തു കുട്ടിവായിച്ചാൽ 'വരകളുടെയും നിറങ്ങളുടെയും മോചനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വാഗ്ദാനമാണീ ചിത്രങ്ങൾ. വരകളുടെയും നിറങ്ങളുടെയും അതിർവിഭജനങ്ങൾക്കെതിരായ യാഥാർഥ്യം (deterrito-realized)ആണ് ദെലൂസിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചിത്രകലയെ ഏറെ പ്രസക്തമാക്കുന്നത്.[12]

അരികുകളിൽനിന്നുള്ള നോട്ടങ്ങൾ

സമകാലിക ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലയുടെയും ആഫ്രിക്കൻ ചിത്രകലയുടെയും വ്യാകരണവും സമ്പന്നമായ പാരമ്പര്യവുംആഴമേറിയതും ചലനാത്മകവുമായ ഉള്ളടക്കങ്ങളും കടുംനിറങ്ങളുടെ ധ്വന്യാത്മകതയും സമാനങ്ങളായ അനുഭവലോകങ്ങളുടെ പാരസ്പര്യങ്ങളെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. ടെസി റോസ്(സൗത്ത് ആഫ്രിക്ക), കുട്സാനെ ചിയുറാ (സിംബാവെ), ഇബ്രാഹിം അൽ സലാഹി(സുഡാൻ), മിസ്ചേ ഗാബാ, ജൂലി മെബ്രുട്ടു(എത്തോപ്യ) തുടങ്ങിയവരുടെ ചിത്രമെഴുത്തിന്റെ സവിശേഷതകൾ, പ്രത്യേകിച്ച് പരീക്ഷിക്കുന്ന സങ്കേതങ്ങളുടെ സ്വഭാവം, മാധ്യമത്തിനുള്ളിലും പുറത്തും പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന സമീപനങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയം എന്നിവയൊക്കെ ശ്രദ്ധയോടെ പരിശോധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. വിഷയിയും വിഷയവും സംരംഭത്തിൽതന്നെ പരസ്പരബന്ധിതമാണെന്നും വിഷയിയുടെ കാഴ്ചപ്പാടിലെ ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ വ്യതിയാനം വിഷയത്തിൽ ഭവശാസ്ത്രപരമായ വ്യതിയാനമായി പ്രതിഫലിക്കുന്നുവെന്നും[13] 'അവസാനകാലങ്ങളിൽ ജീവിക്കുമ്പോൾ' എന്ന കൃതിയിൽ സിസെക്ക് സമകാലികതയുടെ സമീപനത്തെ നിരീക്ഷിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ആഫ്രിക്കയിലെ സമകാലിക ചിത്രകലയുടെ ഉള്ളടക്കങ്ങളെക്കുറിച്ച് വളരെക്രിയാത്മകമായ പുനർവിചിന്തനം മസ്ചെ ഗബായെപ്പോലുള്ള കലാസൈദ്ധാന്തികരുടെ പക്ഷത്തുനിന്ന് ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. മിസ്ചെ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന ഒരു കാര്യം കഴിഞ്ഞദശകങ്ങളിലെ ആഫ്രിക്കൻ ചിത്രകല വിഷയവത്കരിച്ച ദേശീയത, ശാസ്ത്രീയത, കോളണീകരണം, ലൈംഗികത, ചൂഷണം തുടങ്ങിയ പ്രശ്നങ്ങൾ സമർത്ഥമായി വർണവിവേചനത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ നീതികരണമായി മാറുന്നുണ്ട്[14] എന്നതാണ്. തന്മ, ലിംഗപദവി, വംശം, ശരീരം, സാമൂഹിക

12. Deluze,Guttari,(Tr.Brian Massumi),A Thousand plateaus Capitalism and schizophrenia,University of Mennestoa press,London,2000,p-64.

13. Slavoj Zizek,Living in the End Times,Verso,London,2010,p-244.

14.www.goodman.gallery.com

ഇടം എന്നീവിഷയങ്ങളെ വളരെ ശ്രദ്ധയോടെയും ചിലപ്പോൾ പ്രകോപനപരമായ ആഖ്യാനംകൊണ്ടും പ്രശ്നവത്കരിക്കാൻ ആഫ്രിക്കയിലെ സമകാലിക ചിത്രമെഴുത്തുകാർക്കാവുന്നുണ്ട്. പ്രകടനപരതയെ കയ്യൊഴിഞ്ഞ് വിമർശനാത്മകസൗന്ദര്യശാസ്ത്രസങ്കല്പങ്ങളെ സ്വരൂപിക്കാനുള്ള ധൈഷണികശേഷി ആഫ്രിക്കയിലെ ചിത്രകർത്താക്കളിൽനിന്നുണ്ടാവുന്നുണ്ട്. ഇത് ഇന്ത്യയിൽ രൺജിത്ഗുഹ, പാർത്ഥാ ചാറ്റർജി, ഗായത്രിചക്രവർത്തി, സ്പീവാക്ക്, ഗ്യാനേന്ദ്ര പാണ്ഡെ തുടങ്ങിയവർ രൂപംകൊടുത്ത കീഴാളപഠനങ്ങളുടെ ചരിത്രഭാഷ്യത്തോട് സമീപനത്തിന്റെ തലത്തിൽ ചേർത്തുനിർത്താവുന്ന സമൂഹികവിമർശത്തിന്റെ ചിത്രസാക്ഷ്യങ്ങളാണ് .

ഇബ്രാഹിം അൽ സലാഹിയുടെ 'ബാല്യകാലസ്വപ്നങ്ങളിൽ പുനർജനിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ' എന്ന രചന

ഇബ്രാഹിം അൽ സലഹിയുടെ 'ബാല്യകാലസ്വപ്നങ്ങളിൽ പുനർജനിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ' എന്ന രചന ആഫ്രിക്കൻചിത്രകലയുടെ സമ്പുഷ്ടമായ ദൃശ്യവ്യാകരണവും പ്രതീകവ്യവസ്ഥയും ചേർന്നുനല്കുന്ന വ്യത്യസ്തമായ ദാർശനികാനുഭവമാണ്. വരകളുടെയും വർണങ്ങളുടെയും പ്രതലാനുഭവങ്ങളിൽനിന്ന് ശബ്ദത്തിന്റെ തരംഗാനുഭവങ്ങളിലേക്ക് വരകളെയും വർണ്ണങ്ങളെയും സംക്രമിപ്പിക്കുന്ന മാന്ത്രികാനുഭവമാണ് സലഹിയുടെ

രചന. അതിലുപരി സമ്പന്നമായ ആഫ്രിക്കയുടെ ജൈവാനുഭങ്ങളുടെ വൈവിധ്യങ്ങൾ ചിത്രമെഴുത്തിന്റെ സ്ഥലകേന്ദ്രിതലോകത്തുനിന്ന് സംഗീതത്തിന്റെ കാലദൈർഘ്യത്തിലേയ്ക്ക് വരയും വർണ്ണവും താളവും തരംഗവും ചേർന്നൊരുയാത്രപോവുന്നതിന്റെ പ്രതീതിയാണ് ജനിപ്പിക്കുന്നത്. കലയുടെയെന്നല്ല യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ഒരു മാനവും ഒറ്റയ്ക്കല്ലെന്ന് സലഹിയുടെ രചന വിളിച്ചുപറയുന്നു. കത്തുന്ന നിറങ്ങളുടെ സംക്രമണസ്ഥാനങ്ങളിൽ ശബ്ദങ്ങൾ വേലിയേറ്റംപോലെ വരകളുടെയും ബിന്ദുകളുടെയും വെളിച്ചത്തിന്റെയും നിഴലുകളുടെയും അകമ്പടിയോടെ അതിന്റെ സാന്നിധ്യമറിയിക്കുകയാണിവിടെ.

സമകാലികപൂർവ ചിത്രകലയിൽ ഒരു വസ്തുവിനോടോ ആശയത്തോടോ കാഴ്ചക്കാർക്ക് ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ സാദൃശ്യാനുഭവം സാധ്യമായിരുന്നുവെങ്കിൽ സമകാലികചിത്രകല ഈ സാദൃശ്യങ്ങളെ റദ്ദുചെയ്യുകയാണ്. ഒരു വസ്തുവിന് പകരം ഒട്ടേറെ വസ്തുക്കളുടെയും ഒരു ആശയത്തിനുപകരം ഒട്ടേറെ ആശയങ്ങളുടെയും സമുച്ചയമാണ് സമകാലികചിത്രകലയുടെ പ്രതീകലോകം എന്നു സാരം.നാം ദർശിക്കുന്നതൊന്നും ഒരൊറ്റ വസ്തുവും വസ്തുതയും ആശയവുമല്ലെന്ന് നമ്മെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തുകയാണ്

സമകാലികചിത്രകല ചെയ്യുന്നത്. ഒരുപാടു വസ്തുക്കളുടെയും വസ്തുതകളുടെയും സഞ്ചയത്തിലാണ് നമ്മൾ പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്ന യാഥാർഥ്യം നമ്മുടെ മുമ്പിൽ തുറന്നിടുകയാണ് സമകാലിക ചിത്രകല ചെയ്യുന്നത്.[15]

ഒരു സ്ഥലത്തുനിന്ന് മറ്റൊരു സ്ഥലത്തേക്കും ഒരു കാലത്തുനിന്ന് മറ്റൊരു കാലത്തിലേക്കുമുള്ള സ്ഥലകാല വ്യതിചലനമാണോ യാത്ര എന്ന ചോദ്യം ഉത്തരം കിട്ടാത്ത ലാവണ്യാനുഭവമായി യാത്രയുടെ ശകലത്തിലെ ഓരോ ബിന്ദുവിലും നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. ഉത്തരം കിട്ടായ്ക മാധ്യമത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചും ലോകത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ചും നമ്മുടെ സമീപനങ്ങളെക്കുറിച്ചുമൊക്കെയുള്ള സന്ദേഹങ്ങളെയാണ് വെച്ചുപൊറുപ്പിക്കുന്നത്. സമകാലികതയുടെ ലോകാനുഭവത്തിൽ ഈ ഉത്തരംകിട്ടായ്ക ഏറിവരുന്നു എന്നേയുള്ളൂ. ഈയർത്ഥത്തിൽ വിഷയിയെക്കുറിച്ചും വിഷയത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള സമകാലികകലയുടെ ദർശനത്തിന്റെ ആരോഗ്യത്തെക്കുറിക്കുന്നുമുണ്ട്. 'യാത്രയുടെ ശകലം' എന്ന ചിത്രത്തിന്റെ ചലനാത്മകതയും വഴക്കവും ആരോഗ്യത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങൾ തന്നെയാണ്.

പ്രിമോ ലെവിയുടെ കവിതയിലാണ് ആദ്യമായി സമകാലികാനന്തരം എന്ന പദാവലി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളത്. ചിത്രകലയിലെ സമകാലികാനന്തരസങ്കല്പങ്ങൾ 2005-ഓടെ ആർക്കിടെക്ച്ചറിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ നിന്നാണ് രൂപംകൊള്ളുന്നത്. പിന്നീട് മറ്റ് ആവിഷ്കാരരൂപങ്ങളിലേക്കുംസമകാലികാനന്തരസമീപനങ്ങൾ വ്യാപിക്കുന്നുണ്ട്. ആധുനികാന്തര ആശയാവലികളെ അപനിർമ്മിക്കുകയാണ് സമകാലികാനന്തരർ ചെയ്യുന്നത്. അതിനുവേണ്ടി പാരമ്പര്യത്തിലെ അർഥപൂർണമായ, പര്യാപ്തമായ ഘടകങ്ങളെ സമകാലികാനന്തരർ ചിത്രമെഴുത്തിൽ സ്വാംശീകരിക്കുന്നു. ഗ്രഡൻ പാരിഷ്, ലൂക്ക് ഹിൽസ്റ്റഡ് , ഡാനിയേൽ ഗ്രേവ്സ്, മിഷേൽ പിയേഴ്സ് ,റിച്ചാർഡ് റ്റി സ്കോട്ട് തുടങ്ങിയവർ ചിത്രകലയിൽ പുതിയ ഉള്ളടക്കങ്ങൾക്കുവേണ്ടി നടത്തുന്ന ആരായലുകൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്. സൂചകവ്യവസ്ഥയുടെ വൈവിധ്യാധിഷ്ഠിതമായ ചരിത്രാനുഭവങ്ങളുടെ പുതിയ ധൈഷണികക്രമമാണത്.

15. Gray Shapiro, French Aesthetics; Contemporary paintings Theory, University of Richmond, OUP. 1998, p-93.

സാഹിത്യ ചിത്രണങ്ങൾ: സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ വ്യവഹാര സാധ്യതകൾ

രജീഷ്. മംഗലത്ത്

റിസർച്ച് സ്കോളർ, കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി.

ആമുഖം

വ്യവഹാരവിനിമയങ്ങളിലെ അനന്തകേളികളാണ് സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിൽ വിചിത്രവും വിശാലവുമായ ലോകങ്ങൾ തീർക്കുന്നത്. എഴുത്തും വായനയും വ്യവഹാരങ്ങളാണ്. പരസ്പരവിനിമയ പ്രക്രിയകളുടെ വ്യവഹാരം. എഴുത്തുകാരനും വായനക്കാരനും പാഠത്തെ സവിശേഷ സന്ദർഭമായി സ്ഥാനപ്പെടുത്തി നടത്തുന്ന പരസ്പരവിനിമയം. വായനയിലൂടെ ഒരു സാംസ്കാരം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിന്റെ ഫലമായി ഒരു ദൃശ്യസംസ്കാരവും ഉണ്ടാകുന്നു. ഇത് എഴുത്തിന്റേയും വായനയുടേയും ലാവണ്യസംസ്കാരമായി മാറാം. എഴുത്തിന്റേയും വായനയുടേയും സംസ്കാരം ചിലപ്പോൾ സമാന്തരമാവാം. എഴുത്തുകാരനും വായനക്കാരനും വ്യാവഹാരികമായി ഒരുപോലെ കൃതിയെ സമീപിക്കുമ്പോഴാണ് ഇങ്ങനെ സംഭവിക്കുക. ഇത് വളരെ ദുർലഭമായിപ്പോലും സംഭവിക്കണമെന്നില്ല. ഉപരിപ്ലവമായി ചില അംശങ്ങളിൽ ഈ രണ്ടുകൂട്ടരും ഒരേ പങ്കുകാരാവാം. അതിനപ്പുറം ആസ്വാദന പക്ഷത്ത് കൃതി നൽകുന്ന ലാവണ്യാംശം അളവിലും ഗുണത്തിലും ഈ രണ്ടുകൂട്ടരിലും വ്യത്യസ്തമാവാനേ വഴിയുള്ളൂ. ഇൻഡിവിജ്വൽ ഡിഫറൻസ് എന്ന അനന്യത സൃഷ്ടിക്കുന്ന വൈയക്തികതയ്ക്കനുസരിച്ച് സാഹിത്യത്തിന്റെ വ്യാവഹാരിക തലങ്ങളിൽ സമാനമായി പങ്കുചേരാൻ രണ്ടാൾക്ക് കഴിയില്ലല്ലോ. വായന വ്യത്യസ്തത മാത്രമല്ല ഉദ്പാദിപ്പിക്കുക. വിപരീത മാർഗ്ഗവും സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. എം.എൻ. വിജയന്റെ മാമ്പഴ[1] വായന പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ.

1. മാമ്പഴം, കവിത, വൈലോപ്പിള്ളി ശ്രീധരമേനോൻ - എം. എൻ. വിജയൻ ഈ

വായനയുടെ സംസ്കാരം ഇങ്ങനെ രൂപപ്പെടുന്ന വ്യവഹാര സാധ്യതകളുടെ വിനിമയമാണ്.

വായനയുടെ വ്യവഹാര സാധ്യതകൾ

ശുഷ്കമായ അർത്ഥത്തിൽതന്നെ ആശയസംവേദനമെന്നത് വ്യവഹാരമാണല്ലോ. അർത്ഥസംവേദനം, ആശയപ്രക്ഷേപണം, അർത്ഥ ആശയ നവീകരണം, പുനസൃഷ്ടിഎന്നിവ സ്കീമു[2]കളായി ഓരോ വ്യക്തിയുടെ മനോമണ്ഡലത്തിലും അടയാളപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഇവയെല്ലാം വ്യവഹാരങ്ങളാണ്. സവിശേഷാർത്ഥത്തിൽ, സന്ദർഭത്തിൽ കേവലമായ പ്രത്യക്ഷങ്ങൾക്കപ്പുറം മനുഷ്യഭാവനയുടെ അടയാളമായിത്തീരുന്ന വ്യവഹാരങ്ങൾ ഏതെല്ലാമാണ് എന്ന് അന്വേഷിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

ദൃശ്യതയുടെ വ്യവഹാര മനഃശാസ്ത്രം.

വ്യവഹാരത്തിന് രണ്ട് തലങ്ങളുണ്ട്.

1. പ്രക്രിയാ തലം (processing state)
2. സത്താ തലം (material state).

വായനയിൽ ആസ്വാദനപക്ഷത്തുനിന്നു നോക്കുമ്പോൾ മെറ്റീരിയൽ വ്യവഹാരം ആണ് ആശയവിനിമയത്തിന്റെ ഭൗതിക സത്ത. അർത്ഥത്തിനും ആശയത്തിനും ആധാരമായിരിക്കുന്ന പദാർത്ഥം വ്യവഹാരത്തിന്റെ ഈ സത്താതലം (material state) ആണ്. ഈ മെറ്റീരിയൽ സ്റ്റേറ്റിനുള്ളിൽ ഒരു പ്രക്രിയ (process) നടക്കുന്നുണ്ട്. അത് സ്വയമേവ പ്രവർത്തനനിരതമാണ്. അർത്ഥം നീക്കിവെക്കപ്പെടാൻ കാരണമായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥ ഇതിൽ അടിസ്ഥാനപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. മെറ്റീരിയിൽ സ്റ്റേറ്റ് അന്തർവഹിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണ് മേൽപറഞ്ഞ അവസ്ഥ. വായനാവ്യവഹാരത്തിൽ ഈ രണ്ടാമത്തെ തലമാണ് കൃതിയിൽ ലാവണ്യംനിറയ്ക്കുന്നതും കൃതി ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ലാവണ്യത്തെ വിനിമയംചെയ്യുന്നതും. ഈ വ്യവഹാരസാധ്യതയാണ് ആസ്വാദനത്തേയും വ്യാഖ്യാനത്തേയും നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. വായനക്കാരന്റെ ഭാവന, കല്പന തുടങ്ങിയ സർഗ്ഗാത്മക സാധ്യതകളിലൂടെ വികസിക്കുന്ന ലാവണ്യാനുഭവത്തിന്റെ മുക്കാൽ പങ്കിനും കാരണം വ്യവഹാരത്തിന്റെ ഈ പ്രോസസ്സിംഗ് സ്റ്റേറ്റ് ആണ്. കാഴ്ചയുടെ മുദ്രകൾ മനുഷ്യാരംഭം മുതൽ

കൃതിയെ മുൻനിർത്തി നടത്തിയ മനഃശാസ്ത്ര നിരൂപണം, ശീർഷാസനം, നിരൂപണം.

2 - ബയോളജിക്കൽ ടേം, ഴാങ്പിയാഷേ, സൈക്കോളജിസ്റ്റ്, കോഗ്നിറ്റീവ് കൺസട്രക്റ്റിവിസം—വിവിധ പ്രായത്തിൽ മാനസികപ്രക്രിയകളുടെ ഭാഗമായി മനോമണ്ഡലത്തിൽ നിരവധി മുദ്രകൾ രൂപപ്പെടുന്നു. ബുദ്ധി, ചിന്ത, ഭാവന, ഓർമ്മ, തുടങ്ങിയവയെല്ലാം സ്കീമകളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നു. പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

മാനവരാശിയുടെ 'കളക്ടീവ് അൺകോൺഷ്യസ്നസ്സിൽ'[3] പ്രത്യക്ഷണത്തിന്റെ മുദ്രകളായി രൂപം പ്രാപിച്ചിട്ടുണ്ട്. അത് എണ്ണം പെരുകുകയും കൈമാറ്റം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. പ്രത്യക്ഷമായും പരോക്ഷമായും ഇങ്ങനെ അനേകം മുദ്രകൾ മനുഷ്യമനസ്സിൽ ദൃശ്യാവബോധം ഉണ്ടാക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മനുഷ്യസംവേദനീയതയിൽ 86% പ്രത്യക്ഷണങ്ങളും സൈറ്റ് പേഴ്സപ്ഷൻ[4] വഴി നടക്കുന്നുവെന്നാണ് എഡ്ഗാർ ഡെയിലിന്റെ കണ്ടെത്തൽ (സൈക്കോളജിസ്റ്റ്, കോൺ ഓഫ് എക്സപീരിയൻസ്)

കേൾവിയുടേയും വായനയുടേയും വ്യവഹാര മുദ്രകൾ ആസ്വാദനത്തെ സമീപിക്കുന്നത് എങ്ങനെയാണ്. ഭാവനയിലും കല്പനയിലും ഈ സവേദനങ്ങൾ എപ്രകാരമാണ് ഇടപെടുന്നത്. വിനിമയത്തിന്റെ പ്രാഥമിക ഘട്ടത്തിൽ തന്നെ ഈ സംവേദനങ്ങൾ ദൃശ്യാനുഭവത്തിന്റെ വ്യാവഹാരിക പ്രതലത്തിലേക്ക് കൂറുമാറുന്നുണ്ട്. വായനക്കാരൻ അനുഭവത്തിന്റെയും ആസ്വാദനത്തിന്റേയും പ്രാഥമികപാഠങ്ങൾ കൃതിയിൽനിന്ന് സ്വീകരിച്ചശേഷം അതിസങ്കീർണ്ണമായ വലക്കണ്ണികൾക്ക് സമാനമായ വൈയക്തികാനുഭവത്തിലേക്ക് എഴുത്തിന്റെ വ്യാവഹാരിക മുദ്രകളെ കൂടുമാറ്റി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. വായനയിൽ എഴുത്തുനൽകാത്ത പുതിയ സാംസ്കാരിക മുദ്രകൾ ദൃശ്യവ്യവഹാരമായി രൂപപ്പെടുന്നു. എഴുത്തിൽ നിന്നും ഇങ്ങനെ മനോചിത്രങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. മനോമണ്ഡലത്തിൽ ആലേഖനം ചെയ്യപ്പെട്ട വാങ്മയങ്ങൾക്ക് ചിത്രരൂപഘടനയാണുള്ളത്.

വക്താവോ എഴുത്തുകാരനോ ശ്രോതാവിനോടോ വാനയനക്കാരനോടോ സാസ്കാരികമായും സാമൂഹികമായും വ്യവസ്ഥാനുരൂപമാക്കപ്പെട്ട ഒരു ചട്ടക്കൂടിൽ നിന്നുകൊണ്ട് സവിശേഷ സന്ദർഭത്തിൽ പരസ്പരം നടത്തുന്ന വിനിമയമാണ് വ്യവഹാരം. (എം എച്ച് അബ്രാംസ് - എ ഗ്ലോസറി ഓഫ് ലിറ്ററി ടേംസ്) ഭാഷേതരമായി (non verbal) നിലനിൽക്കുന്ന സംവേദന സ്വത്വങ്ങളേയും വ്യവഹാരങ്ങളായി തന്നെ ഗണിച്ചു വരുന്നു. ഭാഷേതര വ്യവഹാരങ്ങൾ സംവേദനതയിൽ പ്രത്യേകിച്ചും സാഹിത്യാനുഭവത്തിൽ എപ്രകാരമാണ് അസ്വാദ്യതയുണ്ടാക്കുന്നത് എന്ന ചിന്ത ആരംഭിക്കേണ്ടത്. സാഹിത്യചിത്രണങ്ങൾ (ലിറ്ററി ഇല്യൂസ്ട്രേഷൻസ്) വഴിയാകുന്നതിൽ സാംഗത്യമുണ്ട്.

---

3. സമൂഹാബോധമനസ്സ്, കാൾ ഗുസ്റ്റഫ്, യൂങ്, ആർക്കിടൈപ്പ്, മിത്ത് തുടങ്ങിയവയെല്ലാം കളക്റ്റീവ് അൺകോൺഷ്യസിന്റെ ഭാഗമാണ്. ഭാവനയുടെ വിവിധ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നിർണ്ണയിക്കപ്പെടുന്നു.

4. കോൺ ഓഫ് എക്സ്പീരിയൻസ്, എഡ്ഗാർഡെയ്ൽ, സൈക്കോളജിസ്റ്റ്, പെഡഗോഗിക്കൽ—സംവേദനങ്ങളിൽ ഏറ്റവും കൂടുതൽ നടക്കുന്നത് കാഴ്ചയിലൂടെയാണ്.

വരകൾ : ദൃശ്യവ്യവഹാരങ്ങൾ

കൃതിയോടൊപ്പം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന കൈവരകളെയാണ് ഇവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. ചിത്രമെഴുത്ത് എന്ന് ഒരു നാമം ഇതിനുണ്ട്. ഇല്ലൃസ്ട്രേഷൻ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ കാണുമ്പോൾ ടെക്സ്റ്റ് ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ആശയത്തിന്റെ പ്രതിരൂപം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ ചിത്രമെഴുത്തിനെ മനസ്സിലാക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കൃതികളോടൊപ്പം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന വരകൾക്ക് രണ്ട് വിനിമയ തലങ്ങളുണ്ട്.

1. മനോഘടനയിൽ മുദ്രിതമായ ദൃശ്യബോധം, ബിംബം.
2 മനോഘടനയ്ക്ക് പുറത്തുള്ള ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ.

ഈ രണ്ട് തരത്തിലുമുള്ള ദൃശ്യ വിനിമയങ്ങൾ കൃതിയോടൊപ്പമുള്ള ചിത്രമെഴുത്തുകളെ എങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു എന്നത് വിമർശനാത്മകമായി വിലയിരുത്താനാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിലൂടെ ശ്രമിക്കുന്നത്.

മലയാള സാഹിത്യത്തിൽ എം.ടി., ബഷീർ, വി,കെ.എൻ തുടങ്ങിയവരുടെ നോവലുകൾക്ക് നമ്പൂതിരി, എ.എസ്., മദനൻ തുടങ്ങിയവരും ബെന്യാമിന്റെ ആടുജീവിതത്തിന് ഷെരീഫും നൽകിയ ചിത്രമെഴുത്തും മുൻനിർത്തിയുള്ള വിമർശനാത്മ വ്യാവഹാരിക പഠനത്തിന് പ്രസക്തിയുണ്ട്. ലിഖിത പാഠം (written text), വായനാപാഠം (reading text), സാമൂഹിക പാഠം (social text), സാംസ്കാരിക പാഠം (Cultural text) മുതലായവയോട് എപ്രകാരമാണ് വരകൾ സംവദിക്കുന്നത് എന്ന അപഗ്രഥനമാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്. ഇല്ലസ്ട്രേഷൻസ് കൃതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന ഒരു വ്യവഹാരമായിരിക്കുമ്പോൾ തന്നെ അതിൽ നിന്നും വ്യതിരിക്തമായ വിവിധപാരായണ സാധ്യതകളുള്ള വ്യവഹാരം കൂടിയായി ത്തീരുന്നു. വരകൾ രണ്ടുതരത്തിലുള്ള ബന്ധമാണ് കൃതിയുമായി നിലനിർത്തുന്നത്. ഒന്ന് അനുകൂല ബന്ധം, രണ്ട് പ്രതികൂല ബന്ധം. കൃതിയെ രണ്ടു തരത്തിൽവിഭജിക്കുമ്പോൾ (ഔട്ടർ ടെക്സ്റ്റ്, ഇന്നർ ടെക്സ്റ്റ്) ഈ ബന്ധനങ്ങളുടെ വ്യാവഹാരിക സാധ്യതകൾ അനന്തമായി നീളുന്നത് ബോധ്യപ്പെടും. കൃതിയുടെ കാലം, സ്ഥലം, ഐഡിയോളജി, കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഇതിവൃത്തം, പ്രമേയം തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആദ്യ പകുതിയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഇന്നർ ടെക്സ്റ്റ് വായനയുമായും സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രവുമായും ബന്ധപ്പെടുന്നു. വായനയിൽ ചിത്രവ്യവഹാരങ്ങളും ചിത്രേതര വ്യവഹാരങ്ങളും സംവേദനീയതയിൽ വിപുലമായ വ്യവഹാര സാധ്യതകൾ നൽകുന്നുണ്ട്. ആസ്വാദനത്തെ ലഘൂകരിക്കുകയും തടസ്സപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട് ചിത്രമെഴുത്തുകൾ (illustration). ആസ്വാദകന് വായനയിൽ നിന്ന് രൂപപ്പെടുന്ന ആശയങ്ങൾക്ക് അനുഭവഭേദ്യമാകുന്ന

ലാവണ്യാത്മകതയ്ക്ക് പകരം വെയ്ക്കാനോ വിപുലീകരിക്കുവാനോ ശേഷിയുള്ളവയല്ല ഇല്ലസ്ട്രേഷൻ. സാഹിത്യ ചിത്രണങ്ങൾ സംവേദനത്തെ ആസ്വാദ്യമാക്കുകയല്ല പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. സഹൃദയരുടെ പൂർവ്വ നിശ്ചിതമായ പ്രത്യക്ഷണങ്ങൾക്ക് (perception) പകരം വെക്കാൻ വാങ്മയ ചിത്രങ്ങൾക്ക് സാധ്യമാകുമെങ്കിലും സാഹിത്യചിത്രണങ്ങൾക്ക് വായനാനുഭവത്തെ ആസ്വാദ്യകരമാക്കുവാൻ കഴിയില്ല.

സാഹിത്യ ചിത്രണങ്ങൾക്ക് എഴുത്തിന്റെ വ്യാവഹാരിക സാധ്യതകളിൽ നിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു ചിഹ്നസാധ്യതയാണുള്ളത്. എഴുത്തിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമായ വ്യാവഹാരിക പരിപ്രേക്ഷ്യത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് വരകൾ സംവേദനീയത സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. എഴുത്തുകാരന്റെ ക്രിയാത്മക ചിന്തയിൽനിന്നും സർഗാത്മകതയിൽനിന്നും അന്യമായി നിന്നുകൊണ്ടാണ് വരകൾ രൂപപ്പെടുക. ഇതിന്റെ പ്രധാനകാരണം മറ്റൊരാളായിരിക്കും കൃതികളിൽ എഴുത്തിന്റെ പാഠത്തിന് വരകൾ കൊണ്ട് ഒരു അനുപൂരകപാഠം സൃഷ്ടിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് എന്നതാണ്. എഴുത്തുകാരൻ തന്നെ തന്റെ കൃതിക്ക് ചിത്രണംചെയ്താൽപോലും കൃതിയും വരയും രണ്ടുതരം വ്യവഹാരമാതൃകകളായതുകൊണ്ടും നിർമ്മിതി സത്തകളായതുകൊണ്ടും സാഹിത്യപാഠത്തെ സത്യസന്ധമായി വിപുലീകരിക്കുവാൻ വരകൾ പ്രാപ്തമാവില്ല. വരകൾ നൽകുന്ന ദൃശ്യാനുഭവത്തിന് പരിധിയും പരമിതിയുമുണ്ട്. സാഹിത്യം നൽകുന്ന ദൃശ്യാനുഭവം ബഹുസ്വരമാണ്.

എഴുത്തും വായനയും ബഹുസ്വരമാണ്. അതിനെ അനന്യവും ആസ്വാദ്യവും ആക്കിത്തീർക്കുന്നത് ഭാവനാവ്യാപാരത്തിലുള്ള ബഹുസ്വരതയാണ്. എഴുത്തുകാരനെയും സഹൃദയനെയും അവരുടെ സർഗ്ഗാത്മക വ്യവഹാരങ്ങളെയും താത്കാലികമായെങ്കിലും പ്രതിരോധിക്കുന്ന സംവേദന സ്വത്വങ്ങളായി വരകൾ തീരാറുണ്ട്. വായനയിൽനിന്നു ലഭ്യമാകുന്ന നോൺവെർബൽ സംവേദനങ്ങളെ ലഘൂകരിക്കുകയും തടസ്സപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന വരകൾ. വായന മനോമണ്ഡലത്തിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഭാഷേതരമായ ലാവണ്യാംശങ്ങളുണ്ട്. ഭാഷാപരദൃശ്യതയിൽ നിന്നും അതിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിൽനിന്നും സഹൃദയന്റെ ഭാവനയെ കേവലമായ പ്രത്യക്ഷണാനുഭവത്തിലേക്ക് ലയിപ്പിച്ച് കളയുകയാണ് വരകൾ. മനഃശാസ്ത്രത്തിലെ അസോസിയേഷനിസ[5]ത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ

5. സഹബന്ധ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ, അസോസിയഷനിസം, ബിഹേവിയർ തിയറികൾ,

സാഹിത്യചിത്രണങ്ങൾ വായനയെ സ്വാധീനിക്കുന്നത് പലപ്പോഴും കൃതി നൽകുന്ന സൗന്ദര്യാത്മകവഴികളിലൂടെയായിരിക്കില്ല.

സാങ്കല്പികവും ഭാവനാപരവുമായ വാങ്മയങ്ങളെ വരകൾകൊണ്ടു പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്ന വ്യാവഹാരിക പ്രക്രിയ വായനയുടെയും എഴുത്തിന്റെയും വ്യാവഹാരികസാധ്യതകളെ ഏകപക്ഷീയവും വികലവുമാക്കുന്നു. ഇത്തരം ബിംബങ്ങൾ (സ്യൂഡോ ഇമേജ്) നിർമ്മിക്കാനേ വരകൾ ഉതകൂ. എഴുത്തുകാരന്റെയും സഹൃദയന്റെയും ഇടയിൽ ക്ഷണിക്കാതെ കയറി വരുന്ന വ്യാവഹാരിക പ്രതിനിധിയാണ് വരകൾ. സാഹിത്യം സമ്പൂർണ്ണവിനിമയ വ്യവഹാരമാക്കുന്നതിന് വരകൾ സഹായിക്കുന്നില്ല. വായനയുടെയും എഴുത്തിന്റെയും സ്വതന്ത്ര വ്യവഹാരങ്ങളിൽ സർഗ്ഗശേഷിയുടെ നിയന്ത്രിതാവായി, വായനാനുഭവത്തിലും എഴുത്തിലും ഒരു ട്രാഫിക് ബ്ലോക്കുപോലെ നിലകൊള്ളുകയാണ് സാഹിത്യ ചിത്രണങ്ങൾ. ബഹുസ്വരമായ വായനാകൗശലത്തെ ടിപ്പിക്കലാക്കിത്തീർക്കുകയാണ് പലപ്പോഴും വരകൾ. വരകൾക്ക് വഴങ്ങാത്ത ഭാഷാപരമായ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളുടെ വ്യാവഹാരിക ശ്രേണിയിലാണ് ഒരു കൃതിയുടെ ആസ്വാദ്യത നിലനിൽക്കുന്നത്. റീഡേഴ്സ് ടെക്സ്റ്റുകൾ ഓഥേഴ്സ് ടെക്സ്റ്റിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തവും അനന്യവുമാകുന്നത് വായനാനുഭവത്തിന്റെ ഈ ബഹുസ്വരത കൊണ്ടാണല്ലോ. സാഹിത്യചിത്രണങ്ങൾ വായനാനുഭവത്തെ ഏകപക്ഷീയമായി തടയിടുന്നു. ഏറ്റവും ഗൗരവമായ മറ്റൊരുകാര്യമുണ്ട് എഴുത്തുകാരന്റെ തുടർ ആഖ്യാനത്തിൽ, സർഗ്ഗാത്മകതയിൽ, അസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വിത്തിടുന്നു വരകൾ. പരിണാമം എന്ന നോവൽ മാതൃഭൂമി ആഴ്ചപതിപ്പിൽ എഴുതിവരുന്ന മുറയ്ക്കനുസരിച്ച് നമ്പൂതിരിയുടെ വരകളും ആ നോവലിനോട് ചേർത്തു വായിക്കപ്പെട്ടു. പല അദ്ധ്യായങ്ങൾ പിന്നീട് നോവലിസ്റ്റ് എഴുതുമ്പോൾപോലും നമ്പൂതിരി മുൻ അധ്യായങ്ങളിൽ ചേർത്തവരകൾ പിൻഅദ്ധ്യായ രചനകളിൽ നോവലിസ്റ്റിനെ സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്ന് എം. പി. നാരായണപ്പിള്ള വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട് (ആമുഖം, പരിണാമം). വായനയെ കേവല കണക്കുപുസ്തക വായനപോലെ സ്വീകരിക്കുന്ന സഹൃദയനെ സംബന്ധിച്ച് ഈ വരകൾ ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ അവരുടെ വായനാ വ്യാപാരത്തെ

എവൈൊൻ പ്രെട്രോവിച്ച് പാവ്ലോവ്, ബി എഫ് സ്കിന്നർ, ജെ ബി വാട്സൻ - അസോസിയേഷൻ വഴി പഠനം നടക്കുന്നു. സ്മരണ, ചിന്ത, ഭാവന തുടങ്ങിയ എല്ലാ മാനസിക പ്രക്രിയകൾക്കും ആധാരം അസോസിയേഷൻ ആണ്. നിലവിലുള്ളവയോട് മറ്റൊന്നിനെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് പുതുതായി പലതിനേയും സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ബന്ധമില്ലാത്ത പലതിനേയും കൂട്ടിച്ചേർത്ത് അതിലേതെങ്കിലും ഒന്നിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ പരസ്പരം കൂട്ടിച്ചേർക്കപ്പെട്ടവയെ പുനസ്മരിക്കുന്ന മാനസിക പ്രവർത്തനവാണ് ഇത്. വായനയിൽ, ആസ്വാധനത്തിൽ ഇത് പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

അവരിഷ്ടപ്പെടുന്ന തരത്തിൽ ലഘൂകരിച്ചിട്ടുണ്ടാകാം. എന്നാൽ എഴുത്തുകാരന്റെ വിനിമയങ്ങൾക്കപ്പുറം പുതിയ സംവേദന വ്യവഹാരം സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്ന സഹൃദയർക്ക് ഇത്തരം വരകൾ സർഗ്ഗാത്മകതയിൽ പ്രതിരോധം സൃഷ്ടിക്കുന്ന തടസ്സങ്ങളായിത്തീരുന്നു.

ചിത്രമെഴുത്തിന്റെ സംവേദന പാഠം

പ്രസിദ്ധമായ ചിത്രങ്ങൾപോലും ദൃശ്യാനുഭവത്തിന്റെ പരിചിത സീമകളിൽ സാമ്യപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് പ്രേക്ഷകരിൽ ആസ്വാദ്യകരമായിതീരുന്നത്. സമാനമായ സാമീപ്യ വ്യവസ്ഥയുടെ വിചിത്രമായ ചേർച്ചയാണ് വരകളെ ആസ്വാദ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നത്. പക്ഷേ സാഹിത്യത്തിലെ വരകൾ ഈ മട്ട് പ്രവർത്തിക്കുന്ന തരമല്ല. കാരണം ഭാഷയുമായി താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ശുഷ്കവും പരിമിതവുമാണ് വരകൾ. ആസ്വാദകരിൽ സ്വതന്ത്രമായി ഇടപെടുന്ന വ്യവഹാരങ്ങളാണ് ചിത്രങ്ങൾ. സാഹിത്യ ലിഖിതപാഠം സൃഷ്ടിച്ച ദൃശ്യാനുഭവവും സാഹിത്യേതരമായ ദൃശ്യാനുഭവവും രണ്ടുതരമാണ്. സാഹിത്യത്തിന്റെ ലിഖിതപാഠത്തോടൊപ്പം വരകളെ പങ്കുചേർക്കുന്നത് ആസ്വാദകപക്ഷത്തുനിന്നു വീക്ഷിക്കുമ്പോൾ അപക്വ നടപടിയാകുന്നു. രണ്ട് തരം ബിംബ സംവേദനങ്ങളാണ് ഇവകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതും പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നതും. എഴുത്തിനോടൊപ്പമുള്ള വരകൾ സാഹിത്യത്തിന്റെ വ്യാവഹാരിക സാധ്യതകളിൽ അനാവശ്യമായ സഹബന്ധം സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ട്. എഴുത്തിനോട് സഹബന്ധമല്ല വിരുദ്ധബന്ധമാണ് വരകൾക്കുള്ളത്. എഴുത്തിനോടുള്ള സമാന്തര പാഠമല്ല വരകൾ നൽകുന്നത്. പകരം വ്യത്യസ്തമായ പാഠാത്മകത പേറുകയാണ് വരകൾ. തണുത്ത ഭക്ഷണം വീണ്ടും ചൂടാക്കിക്കഴിക്കുന്നു പോലെയുള്ള അനുഭവംപോലും വരകൾ നൽകുന്നില്ല. വായനാനുഭവത്തിന്റെ ഊഷ്മളതയെ തണുപ്പിന്റെ നിസ്സർഗ്ഗചേഷ്ടകൾ കൊണ്ട് ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുകയാണ് വരകൾ ചെയ്യുന്നത്.

സാഹിത്യാസ്വാദനം ഒരു കണക്റ്റഡ് ഡിസ്കോഴ്സ് ആണ്. ഈ വ്യവഹാരത്തിൽ നിമജ്ജനം ചെയ്തിരിക്കുന്ന ബഹുലമായ നിരവധി ബിംബ ഏകകങ്ങളെ ഒറ്റയൊറ്റയായല്ല ആസ്വാദകർ ഭുജിക്കുന്നത്. വലക്കണ്ണികൾ പോലെ പരസ്പരം സങ്കീർണ്ണമായ ബന്ധങ്ങളുടെ ഒരു നൈരന്തര്യത്തിൽ നിന്നാണ് വായനാനുഭവം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നത്. വരകൾ ഈ നൈരന്തര്യത്തെ പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്നില്ല. സാഹിത്യവ്യവഹാരത്തിന്റെ സമഗ്രതയിൽനിന്ന് ത്രുപപ്പെട്ടതായാൽപോലും വരകൾ ഈ കണക്റ്റട് ഡിസ്കോഴ്സിന്റെ നൈര്യന്തരത്തെയല്ല പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. പകരം ഏകകത്തെ (part) മാത്രമാണ്. ഒരു യൂണിറ്റുകൊണ്ട് ഈ

സമഗ്രതയെ രേഖപ്പെടുത്താൻ കഴിയില്ല. (Wholeness is greater than parts,Gestalt Psychology)

വരകളുടെ അന്തരംഗം 'രണ്ടാമൂഴ'ത്തിൽ

മഹാഭാരതകഥയാണ് ‘രണ്ടാമൂഴം’. ഭാരതീയത, ഭാരതീയകല, ഭാരതീയഭാഷ എന്നീ ഘടകങ്ങൾ അന്തർവഹിക്കുന്ന കഥാഗാത്രമാണ് മഹാഭാരതത്തിലുള്ളത്. അത് കേരളീയമല്ല. ഭാരതീയമാണ്. കൃത്യമായി പറഞ്ഞാൽ ഉത്തരേന്ത്യൻ സംസ്കാരത്തിന്റെ പൂർവ്വആഖ്യാനം. കാലം ബി.സി 400-നും മുകളിൽ. ഈ ബൃഹത് ആഖ്യാനത്തിന്റെ മർമ്മസ്പർശിയായ വ്യക്തിഭാവങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി സ്വകാര്യമായി പറയുകയാണ് എം.ടി. രണ്ടാമൂഴത്തിൽ. ഇതിഹാസനായകൻമാരെ വരേണ്യ പരവതാനിയിൽനിന്നും രാജകീയ പ്രൗഢിയിൽനിന്നും ഭരണതലത്തിൽ നിന്നും ഇറക്കി സാധാരണക്കാരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ഇടനാഴികളിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്ന കുടുംബജീവികളെപ്പോലെ പുനരവതരിപ്പിക്കുകയാണ് എം.ടി.

ഈ ഐതിഹാസികതയുടെ നവീനഭാവുകത്വം രുചിക്കുമ്പോൾ പോലും ആസ്വാദകരുടെ മനസ്സിലെ പൂർവ്വസംസ്കാര മുദ്രകൾ തകരില്ല. ഇതിഹാസകഥയുടെ സ്ഥലത്തിലും കാലത്തിലും നിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ മഹാഭാരതകഥയെ വായനക്കാരൻ ചിത്രവൽക്കരിക്കും. കുരുക്ഷേത്രം, ഹസ്തിനപുരം, പാണ്ഡവസദസ്സ്, യുദ്ധഭൂമി, ഇത്യാദിസ്ഥലസന്ദർഭങ്ങൾ സഹൃദയരുടെ ഭാവനയിൽ ഉണ്ട്. ഗാന്ധാരി, പാഞ്ചാലി, യുധിഷ്ഠിരൻ, കൃഷ്ണൻ, ഭീമൻ, ദുര്യോധനൻ തുടങ്ങിയവരെയൊക്കെ ദൃശ്യപരമായി അടയാളപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടാണ് വായനക്കാരൻ രണ്ടാമൂഴത്തിലേക്ക്

പ്രവേശിക്കുക. വായനക്കാർ തങ്ങളുടെ മനോമണ്ഡലത്തിന്റെ സാധ്യതക്കനുസരിച്ച് കൃതി രുചിക്കും. എന്നാൽ നമ്പൂതിരിയുടെ വരകൾ മഹാഭാരതത്തിന്റെ ആത്മാവുനഷ്ടപ്പെട്ട ചിത്രങ്ങളാണ്. ഇതിഹാസകഥാപാത്രങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളും സ്ഥലവും വികലമായിപ്പോയി. 20 വരകൾ ഉണ്ട് 'രണ്ടാമൂഴ'ത്തിൽ. പാണ്ഡവർക്ക് പൂണൂൽ ധരിപ്പിച്ച് നമ്പൂതിരി മഹാഭാരതത്തെ ആര്യവത്കരിച്ചു.

അനുയോജ്യമല്ലാത്ത ദൃശ്യകോണിൽ നേർരേഖ വരകളെ അടയാളപ്പെടുത്തി പൂണൂൽ പ്രൊജക്ടുചെയ്ത് കാണിച്ചിരിക്കുകയാണ് നമ്പൂതിരി.

യുക്തിരഹിതം മാത്രമല്ല നമ്പൂതിരിയുടെ വരകൾ. വീരന്മാരായ പാണ്ഡവൻമാരെ സ്ത്രൈണഭാവത്തിലാണ് ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആകെക്കൂടി വികലമായ അനാട്ടമിയാണ് അവർക്ക് നമ്പൂതിരി കൊടുത്തത്. ഭാരതീയചിത്രകലയല്ല, അതിന്റെ പാരമ്പര്യമല്ല നമ്പൂതിരിയുടെ വരകൾ. രണ്ടാമൂഴത്തിന് നമ്പൂതിരി വരച്ച ചിത്രമെങ്കിലും ഭാരതീയ ആത്മാവുള്ളതാക്കാമായിരുന്നു. ആധ്യാത്മികതയുടെ ദൃശ്യഭാഷ തേടുന്ന ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലാ പാരമ്പര്യത്തിൽ നേർരേഖാചിത്രങ്ങൾ യോജിക്കില്ല. പാശ്ചാത്യ ഭൗതികവാദത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രമാണ് നേർരേഖാചിത്രങ്ങളിൽ ഉള്ളത്.

ഒരാൾക്ക് തന്റെ നോട്ടസ്ഥലത്തുനിന്നും ഒരു വസ്തുവിനെ എങ്ങനെ നോക്കിക്കാണാനാവും എന്ന ഓരേയൊരു കാഴ്ചവട്ടം (Single point perspective) മാത്രമെടുത്ത് വരക്കുന്ന ചിത്രമാണ് ഈ വരകൾ.

ഇന്ത്യൻ ചിത്രകലാപാരമ്പര്യത്തിൽ ശരീരഘടനാരചന ദുർബലമല്ല. ഇതിഹാസ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ദൃശ്യബിംബ രൂപവൽക്കരണത്തിന്

പ്രധാന അടിത്തറ അവരുടെ രൂപഘടനയാണ്. വരകളിൽ പുരുഷന്മാർക്ക് ശാരീരിക സൗന്ദര്യവും പൊരുത്തവും സ്ത്രീകൾക്ക് മുഖസൗന്ദര്യവും അംഗഭംഗിയും ആണ് നൽകേണ്ടത്. സ്ത്രീ ശരീര രചനയിൽ മണിപ്രവാള സംസ്കാരമാണ് നമ്പൂതിരി രണ്ടാമൂഴത്തിൽ പ്രകടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

മഹാഭരതസന്ദർഭവും വ്യക്തിബന്ധവും ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ നമ്പൂതിരിചെയ്ത ചിത്രപശ്ചാത്തലവും ഭാരതീയമല്ല. അനൗചിത്യവും അരോചകത്വവും പരമാവധി പേറുന്ന പിന്നണിയും മുന്നണിയുമാണ് നമ്പൂതിരിയുടെ വരകളിലുള്ളത്. ഈ ചിത്രരീതി പൗരാണികമോ ഭാരതീയമോ അല്ല. ഐതിഹാസികമോ ചരിത്രപരമോ അല്ല. പാശ്ചാത്യകൊളോണിയൽ സംസ്കാരം ഭാരതീയതയെ അധമവൽക്കരിച്ചു. ഇതിന്റെ അടയാളമാണ് നമ്പൂതിരിയുടെ വരകൾ. പ്രസിദ്ധ കലാപണ്ഡിതനായ ഇ.ബി. ഹാവേൽ ഭാരതീയ കലയുടെ ആദ്ധ്യാത്മികതയിലേക്ക് തിരിച്ചുപോയി ദേശീയ സംസ്കാരത്തിന്റെ പുനരാവിഷ്കരണം നടത്തണമെന്ന് നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. (The basis for Artistic and industrial revival in India) നമ്പൂതിരി അതിനുപകരം ഭൗതികതയിൽ, വ്യാവസായികതയിൽ തന്റെ മഹാഭാരതചിത്രമുദ്രകൾ വരച്ചിട്ടു രണ്ടാമൂഴത്തിൽ. ഭാരതീയ കലയിൽ ഓരോ കലാകാരന്റെയും അനന്യത എന്ന ഇൻഡിവിജ്വാലിറ്റിക്ക് സ്ഥാനമില്ല. മഹാഭാരതകഥയും സന്ദർഭവും കഥാപാത്രങ്ങളും ഇങ്ങനെ ചിത്രകാരൻ വൈയക്തികമായ ഏകാനുഭവത്തിന്റെ, നോട്ടത്തിന്റെ ഉൽപ്പന്നമായി ചിത്രീകരിക്കാൻ പാടില്ലായിരുന്നു. ഭാരതീയ കലയുടെ സമഗ്രഭാവത്തിൽ കലാകാരൻ വ്യക്തിഗതഭാവം അലിഞ്ഞു ചേർന്ന് ഗുണകരമായി പൂർണ്ണതയോടും ചേരണം.

മഹാഭാരതകഥ മിനിമം ഇന്ത്യാക്കാരിലെങ്കിലും പൂർണ്ണതയുടെ സമഗ്രതയിൽ ആണ് ദൃശ്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. നമ്പൂതിരി തന്റെ വ്യക്തിഗതഭാവത്തെ ചിത്രീകരിച്ചുകൊണ്ട് മഹാഭാരതത്തെ വികലമാക്കികളഞ്ഞു. യൂറോപ്യൻ ഗോഥിക് കാലത്തിനു ശേഷം (12,13 നൂറ്റാണ്ട്) പ്രസിദ്ധമായി വന്ന വ്യക്തിഗത ശൈലി (Personal style of artist) യാണ് നമ്പൂതിരിയുടെ ചിത്രങ്ങൾ. ചിത്രകലയിലെ പാശ്ചാത്യഭാഷയായ സയന്റിഫിക്ക് പേഴ്സ്പെക്ടീവ് അനുസരിച്ചാണ് നമ്പൂതിരിയുടെ വരകൾ.

'ആടുജീവിത'ത്തിലെ വരകൾ: വൈകല്യത്തിന്റെ ഭീകരഭാവന

വരയ്ക്കുമുമ്പെ ചിത്രകാരനുണ്ടാക്കുന്ന വ്യക്തിഗതആശയങ്ങൾ, ഭാവങ്ങൾ എന്നിവ വരകളിൽ വസ്തുനിഷ്ഠമായി പ്രകടിപ്പിക്കാൻ കഴിയില്ല. വരകളിൽ ചിത്രകാരൻ ഭാവനയെ ഏകപക്ഷീയമായി ആരോപിക്കും.

ചിത്രകാരന്റെ ഓരോ നോട്ടത്തിലും ഇതുനടക്കുന്നുണ്ട്. വെള്ളത്തിൽ പഞ്ചസാര അലിഞ്ഞുചേർന്നാൽ രുചിക്കുന്ന ആർക്കും അത് ബോധ്യപ്പെടും. അത് ആസ്വദിക്കാം. അതുപോലെ ചിത്രകാരന്റെ ഭാവം, ഭാവന, ചിന്ത, ആശയം എന്നിവ ചിത്രത്തിൽ അലിഞ്ഞുചേരില്ല. പ്രത്യേകിച്ചും നേർരേഖാ ചിത്രങ്ങളിൽ. കൃതി ചർച്ചചെയ്യുന്ന ഒന്നിനെ വരകളിൽ ആവാഹിക്കുവാൻ നേർരേഖാ ചിത്രത്തിനുകഴിയില്ല.

'ആടുജീവിത'ത്തിന്റെ സാഹിത്യപാഠത്തെ ആവഹിക്കുവാൻ ഷെരീഫിന് കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഷെരീഫിന്റെ വരകൾ സ്ഥലകാലഭ്രമം സംഭവിച്ച ക്രമരഹിത ചിത്രങ്ങളാണ്. കൃത്യമായ യാതൊരു മാനദണ്ഡവും വെച്ചുകൊണ്ടല്ല വരകൾ അടയാളപ്പെടുത്തിയത്. നമ്പൂതിരി കാണിച്ച സാന്ദർഭിക ഐക്യം തീരെ തൊട്ടുതീണ്ടിയിട്ടില്ല 'ആടുജീവിത'ത്തിന്റെ വരകളിൽ. മഹാവൃക്ഷത്തെ ആശ്രയിച്ച് വളർന്ന പാരാസൈറ്റ് പോലെയാണ് ഇ വരകൾ. 'ആടുജീവിത'ത്തിൽ (2014, ഗ്രീൻ ബുക്സ്) 48-ാമത്തെ പേജ് മുതൽ ആകെ 12 ചിത്രങ്ങളുണ്ട്. മൊത്തത്തിൽ ഈ വരകൾ ആകൃതിയുടെ ലാളിത്യത്തെയും അതു വിനിമയംചെയ്യു എല്ലാ ഭാവത്തേയും വികാരത്തേയും ജീർണ്ണിപ്പിച്ചുകളയുന്നു. ചിത്രത്തിന് അടിക്കുറിപ്പായി ചേർത്ത നോവലിന്റെ വിവരണവും ആ വരകളും തമ്മിൽ യുക്തിബന്ധം പോലുമില്ല. പ്രീ ഓപ്പറേഷൻ സ്റ്റേജിൽ (*ഴാങ്പിയാഷെ, കോഗ്നിറ്റീവ് കൺസ്ട്രക്റ്റിവിസ്റ്റ്*) എത്താത്ത കുട്ടികൾക്കുപോലും വായിച്ചാൽ രൂപീകരിച്ചെടുക്കാവുന്ന ദൃശ്യബിംബങ്ങളാണ് ഇത് . 483-മത്തെ പേജിലെ ചിത്രത്തിൽ 80-കളിലെ വേഷത്തിന്റെ സിമിലാരിറ്റി നൽകുന്നുണ്ട്. ആധിയുടെ യാത്ര എന്ന അടിക്കുറിപ്പിന് യോജിക്കുന്നതല്ല ആ ചിത്രം. പേജ് 50-ൽ ആ സ്ഥലം അറേബ്യയാണെന്ന് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയില്ല. ചിത്രംനൽകുന്ന അർത്ഥം പരമാവധി ഊഹിച്ചാൽ അത് ഇന്ത്യൻ പ്രതലമായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുക. ചിത്രം ദുർഗ്രഹതയുണ്ടാക്കുന്നു . ചിത്രകലയിലെ പരീക്ഷണങ്ങൾ സാഹിത്യാസ്വാദനത്തിന് സമാന്തരമായി പരീക്ഷിക്കുന്നത് അപകടംനിറഞ്ഞ പണിയാണ്. 64, 68

പേജിൽ യാഥാർത്ഥ്യത്തോടും വിവരണത്തോടും പൊരുത്തമില്ലാത്ത വരകളാണ് ഉള്ളത്. അവാസ്തവികമായ ചിത്രമാണ് ഇത്. എൺപതാമത്തെ പേജിലെ ചിത്രം അതിന്റെ അടിക്കുറിപ്പോടുകൂടി കാണുമ്പോൾ ദുർഗ്രഹതയുണ്ടാക്കുന്നു .

106-ാം പേജിലെ വരകൾക്ക് തീരെ പ്രസക്തിയില്ല. അനാവശ്യമായ സങ്കീർണതകൾ യാതൊരു കലയ്ക്കും സൗന്ദര്യം നൽകുകയില്ല. ചിത്രങ്ങൾക്ക് വേണ്ടിയുള്ള ചിത്രങ്ങൾ മാത്രമാണത്. സാഹിത്യത്തിലെ വ്യാവഹാരം ബഹുസ്വരമാണ്. എഴുത്തുകാരന്റെയും വായനക്കാരന്റെയും പക്ഷം പാഠത്തെ മുൻനിർത്തി ബഹുസ്വരമായിരിക്കുമല്ലോ. ആസ്വാദനത്തിന്റെയും സംവേദനത്തിന്റെയും ബഹുസ്വരമായ പാഠാത്മകതയെ പൗരോഹിത്യ, നിർദ്ദേശാത്മക, അധികാര വ്യവഹാരമായി അടിച്ചേൽപ്പിക്കുകയാണ് ഇല്യസ്ട്രേഷൻ. കൃതിയോടൊപ്പം ഏകപക്ഷീയ ഏകകമായി അവതരിക്കുന്ന ഒരു വ്യവഹാരമാണ് സാഹിത്യത്തിലെ വരകൾ.

റഫറൻസ്

1. ചിത്രകലയും ചെറുകഥയും, ടി.ആർ.
2. കേരളത്തിന്റെ സാംസ്കാരിക ചരിത്രം, പി കെ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ.
3. കലയിലെ സ്വദേശി പ്രസ്ഥാനവും പുനരുദ്ധാരണവും, വിജയകുമാർ മേനോൻ
4. സൈക്കോളജി എ സ്റ്റഡി ഓഫ് ഹ്യൂമൺ ബിഹേവിയർ, ബി.കെ മിശ്ര.
5. ആടുജീവിതം, ബെന്യാമിൻ.
6. രണ്ടാമൂഴം, എം.ടി.

വാക്കും വരയും:
അനായകത്വ*ത്തിന്റെ സംഘർഷങ്ങൾ

ജി.ഉഷാകുമാരി
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, കെ.കെ.ടി.എം ഗവ. കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്.

സാഹിത്യപാഠത്തിനുള്ളിലെ മുഹൂർത്തങ്ങളെയോ പ്രമേയങ്ങളെയോ നിറമുള്ള വരകളിലൂടെ ചിത്രീകരിക്കുക എന്ന പ്രാഥമികമായ അർഥം മാത്രമല്ല ഇലസ്ട്രേഷന് ഇന്നുള്ളത്. കലയുടെ സാങ്കേതികതയ്ക്കും കലാനിരൂപണത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രമാനങ്ങൾക്കും അപ്പുറം കാഴ്ച പുതിയ അതിരുകളിലേക്ക് വ്യാപ്തിയോടെ വിന്യസിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. നടപ്പുകോയ്മകളെ സാധൂകരിക്കുന്നതിൽ വാക്കുകൾക്കൊപ്പം വരകൾക്കും സ്ഥാനമുണ്ട്. വരയുടെ വിരലനക്കങ്ങൾക്ക് പുതിയ ഭാവനയിലൂടെ അവയെ അഴിച്ചുപണിയാൻ കഴിയും. ചടുലമായ ഒട്ടനവധി വിച്ഛേദങ്ങൾക്ക് നമ്മുടെ കാഴ്ചസംസ്കാരം വിധേയമാകുന്ന പുതിയകാലത്ത് പരമ്പരാഗതമൂല്യങ്ങൾ വെച്ചുകൊണ്ട് ഇലസ്ട്രേഷനെ നോക്കിക്കാണാൻ കഴിയില്ല. കവലയിലോ ന്യൂസ്സ്റ്റാന്റുകളിലോ തൂങ്ങിക്കിടന്ന് ഡിസ്പ്ലേ ചെയ്യുന്ന ആനുകാലിക പ്രസിദ്ധീകരണങ്ങൾ തന്നെ നോക്കുക. അവയുടെ കവർ ഇന്ന് 50-കളിലെ പോലെയല്ല. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ സൂചനകളെ വെറുതെ ഡിസ്പ്ലേ ചെയ്യുകയല്ല അവ. നിലനിൽക്കുന്ന സാംസ്കാരികാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു പ്രശ്നവൽക്കരണം അവിടെ കാണാം. അനേകം ചോദ്യങ്ങൾ അതുന്നയിക്കുന്നു.

ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിലെ നായകസ്വരൂപത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾ നമുക്കിന്നു പരിചിതമാണ്. എന്നാൽ വരയിൽ ഒരു നായകസ്വരൂപം ഉരുവാകുന്നതെങ്ങനെ? ആത്മനിഷ്ഠമായ സാഹിത്യാധുനികതയെ വരകൾക്കകത്ത് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതെങ്ങനെ? ഇലസ്ട്രേഷനിലെ ലിംഗഭാവനകളെ മുൻനിർത്തിയുള്ള വിശദമായൊരു അന്വേഷണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണീ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് വ്യക്തത വരുക. ഈ

---

* നായകത്വം എന്ന വാക്കിന് ലിംഗഭേദസൂചന ഇവിടെ വിവക്ഷിക്കുന്നില്ല.

പഠനത്തിൽ അതിനുള്ള ഏറ്റവും ചെറിയ ചില ശ്രമങ്ങൾ മാത്രമാണുള്ളത്.

ആധുനികതയും ചിത്രീകരണകലയും

ചിത്രീകരണകലയിലൂടെ മലയാളത്തിലെ ആധുനികതാവാദ സാഹിത്യത്തെ നോക്കിക്കാണാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ എന്താണു നാം കാണുന്നത്? വര, സാഹിത്യപാഠത്തിനു പൂർണമായും വഴങ്ങിയാണോ നിന്നത്? അതോ പാഠത്തെ നിയന്ത്രിക്കുകയും കീഴ്പ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നോ? എല്ലാറ്റിലുമുപരി സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതാവാദഭാവനയെ അക്കാലത്തെ ഇലസ്ട്രേറ്റർമാർ ഉൾക്കൊണ്ടതെങ്ങനെ? മുകുന്ദനും സേതുവും അവരുടെ രചനകളുടെ ഇലസ്ട്രേറ്റർമാരായ നമ്പൂതിരി, എ.എസ്. തുടങ്ങിയവരെക്കുറിച്ചു നടത്തിയ അഭിപ്രായപ്രകടനങ്ങളിലൂടെ ചിലകാര്യങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കാം.

സാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികതയെ വളർത്തിയതിൽ ഒരു പങ്ക് എം. മുകുന്ദൻ ചിത്രകാരന്മാർക്കും വകവെച്ചു കൊടുക്കുന്നുണ്ട്. കഥകളിലെ ആധുനികതയെ ഉൾക്കൊള്ളാനും അതിനു ദൃശ്യഭാഷ നൽകാനും നമ്പൂതിരിക്കുണ്ടായിരുന്ന പ്രത്യേകസിദ്ധിയെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹം എഴുതുന്നു. ഇതേ ലേഖനത്തിൽ സാഹിത്യപാഠത്തെ പൂർത്തിയാക്കുന്നതിൽ എ.എസിന്റെ വര വഹിച്ച പങ്ക് അദ്ദേഹം എടുത്തു പറയുന്നുണ്ട്: 'എ.എസാണ് മയ്യഴിപ്പുഴയുടെ തീരങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ദൃശ്യഭാഷ്യം നൽകിയത്. അദ്ദേഹം വരച്ച കുറമ്പിയമ്മ വായനക്കാരെ ആഹ്ലാദം കൊള്ളിച്ചു. മാതൃഭൂമി ആഴ്ച്ചപ്പതിപ്പിൽ കുറമ്പിയമ്മയെ വരയ്ക്കുവാൻ എന്നോട് ആവശ്യപ്പെട്ടിരുന്നെങ്കിൽ, എ.എസ്. വരച്ചതുപോലെ വരയ്ക്കാനായിരിക്കും ഞാൻ ശ്രമിക്കുക...' എം.മുകുന്ദൻ, എ.എസ്.: വരയും കാലവും (എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ്, പേജ് 57). ഇതേ നോവലിലെ

ചന്ദ്രികയെ എ.എസ്. വരച്ചതുകണ്ടപ്പോൾ അതും തന്റെ സ്വന്തം വരകളാണെന്ന് തനിക്കു തോന്നിപ്പോയെന്ന് അദ്ദേഹം അത്ഭുതപ്പെടുന്നു. ചിത്രീകരണം പാഠത്തെ പൂർണമായും ഉൾക്കൊള്ളുകയും ഉന്നയിക്കുകയും ചെയ്തു എന്നാണ് മുകുന്ദൻ പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നത്.

അതേസമയം നമ്പൂതിരിയുടെ വരയെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായം കുറച്ചുകൂടി വ്യത്യസ്തമാണ്. പാഠത്തെ കവിയുന്നവയാണ് നമ്പൂതിരിയുടെ വരയെന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു. എ.എസിനേയും നമ്പൂതിരിയെയും അദ്ദേഹം താരതമ്യപ്പെടുത്തുന്നതു നോക്കൂ: 'എ.എസിന്റെ ചിത്രങ്ങളുടെ ഒരു പ്രത്യേകത, ആ ചിത്രങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം ഇല്ല എന്നതാണ്. മറിച്ച് നമ്പൂതിരി ചിത്രങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതു കാണാം. പലപ്പോഴും ആ ചിത്രങ്ങൾ അവ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ പലപ്പോഴും നിഷ്പ്രഭമാക്കുന്നതുകാണാം. പയ്യനും ഡിഫൻസ് കോളനിയും വി.കെ.എന്നിന്റെ സൃഷ്ടിയല്ലെന്നും നമ്പൂതിരിയുടേതാണെന്നും പലപ്പോഴും എനിക്ക് തോന്നിയിട്ടുണ്ട്.' (എം. മുകുന്ദൻ, എ.എസ്.: വരയും കാലവും എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ് പേജ് 57). നമ്പൂതിരി തന്റെ കഥയ്ക്കു വരച്ച ചിത്രം കണ്ടിട്ട് വി.കെ.എന്നും സമാനമായ ഒരു അഭിപ്രായപ്രകടനം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. വി.കെ.എൻ. എഴുതിയ കത്തിലെ വരികൾ 'നമ്പൂതിരിയുടെ സ്ത്രീകൾ' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ എൻ.പി. വിജയകൃഷ്ണൻ എടുത്തു ചേർക്കുന്നു: 'ചിത്രത്തിൽ കണ്ടത്ര കേമിയാണ് ചിന്നമ്മുവെങ്കിൽ അവളുടെ കർത്താവായ എനിക്ക് അവകാശപ്പെട്ടതല്ലേ കുലട? അവളെ ഇങ്ങോട്ട് അയച്ചുതരുമോ?" (വി.കെ.എൻ., നമ്പൂതിരിയുടെ സ്ത്രീകൾ, എൻ.പി. വിജയകൃഷ്ണൻ).

വായനക്കാരുടെ കണ്ണിൽ നമ്പൂതിരിയുടെയും എ.എസിന്റെയും ചിത്രങ്ങളില്ലെങ്കിൽ വി.കെ.എന്നിന്റെയും വിജയന്റെയും കാക്കനാടന്റെയും കഥകളും നോവലുകളും അപൂർണമാകുമായിരുന്നു എന്നുപോലും മുകുന്ദൻ എഴുതുന്നു. സാഹിത്യാധുനികതയും കലയിലെ ആധുനികതയും പരസ്പരം പങ്കിട്ടുവളർന്നതിന്റെയും അതിലൂടെ രൂപപ്പെടുന്ന കാഴ്ചാശീലങ്ങളുടെയും വായനാശീലങ്ങളുടെയും ഭാവുകത്വത്തിന്റെയും വികാസമാണ് മുകുന്ദൻ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

അതേസമയം, കലയിലെ നവീനത, പ്രത്യേകിച്ചും ചിത്ര/ചിത്രണകലയിൽ സ്വരൂപിക്കപ്പെട്ട പുതിയ മാറ്റങ്ങൾ ദൃഢമായത് പൂർണമായും സാഹിത്യത്തിനു സമാന്തരമായാണെന്നു പറയാൻ കഴിയില്ല. മനുഷ്യരൂപങ്ങളിലും പ്രകൃതിയിലും വസ്തുക്കളിലും ചിത്രകാരൻ നടത്തിയ പുതിയ ആവിഷ്കാരങ്ങളെ, അതിലുപരി ചിത്ര/ചിത്രണകല എന്ന മാധ്യമത്തെത്തന്നെ പുതുക്കിയതിന്റെ രീതികൾ സാഹിത്യത്തിലെ ദിശാവ്യതിയാനങ്ങൾക്ക് അനുരോധമായി ചേർത്തുവെയ്ക്കാൻ പലപ്പോഴും കഴിയണമെന്നില്ല. സാഹിത്യത്തിൽ യഥാതഥപ്രസ്ഥാനം കൊണ്ടാടപ്പെട്ടപ്പോൾ ചിത്രകലയിൽ അമൂർത്ത ബിംബങ്ങൾ നിറഞ്ഞിരുന്നു. സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ രാഷ്ട്രീയം എഴുത്തിനെ നിർണയിച്ച പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാന കാലത്ത് അക്കിത്തം നാരായണനെപ്പോലെയുള്ളവർ മോഡേൺ ആർട്ടിൽ പരീക്ഷണാത്മകമായ രചനകളിലേർപ്പെട്ടുകയായിരുന്നു എന്നു കേട്ടിട്ടുണ്ട്.

എങ്കിലും രേഖാചിത്രണകലയിൽ സാഹിത്യപ്രവണതകൾക്കനുരോധമായ ചില ശൈലികൾ വികസിച്ചതായി കാണാം. എ.എസിനെ മുൻനിർത്തി സേതു ഇക്കാര്യം നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്: '... ഒരുപക്ഷേ, മുൻതലമുറയിലെ കഥപറച്ചിലിന്റെ രീതിയിൽനിന്നു വഴിമാറി ചിത്രകലയിൽനിന്നുപോലും പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ട് പലപ്പോഴും അമൂർത്തമായ ബിംബങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ട് എഴുതപ്പെട്ട ചില കഥകൾ ഒരേസമയം ചിത്രകാരന്മാർക്ക് വെല്ലുവിളിയും സാധ്യതയുമായിരുന്നു. ഫാന്റസിയുടെ സമൃദ്ധമായ ഉപയോഗവും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോവ്യാപാരങ്ങളെ ശക്തമായി അവതരിപ്പിക്കാനായി അയഥാർത്ഥമായ തലങ്ങളിലേക്കുള്ള കടന്നുകയറ്റവും ആധുനിക ചിത്രകലയിലെ പുതിയ സങ്കേതങ്ങളെ ഇത്തരം കഥകളുടെ ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ കൊണ്ടുവരാൻ അന്നത്തെ ചിത്രകാരന്മാരെ പ്രേരിപ്പിച്ചു.'

രേഖാചിത്രീകരണകലയിലെ ആധുനിക-ആധുനികാനന്തര പ്രവണതകളെ വിശദീകരിക്കുന്നതിനു മുമ്പായി സാഹിത്യത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട മാറ്റങ്ങളെ, നായകസ്വരൂപങ്ങളിൽവന്ന വിച്ഛേദങ്ങളെയും അതിനെ താങ്ങിനിർത്തുന്ന മറ്റുഘടകങ്ങളെയും തിരഞ്ഞു കാണാൻ ശ്രമിക്കാം.

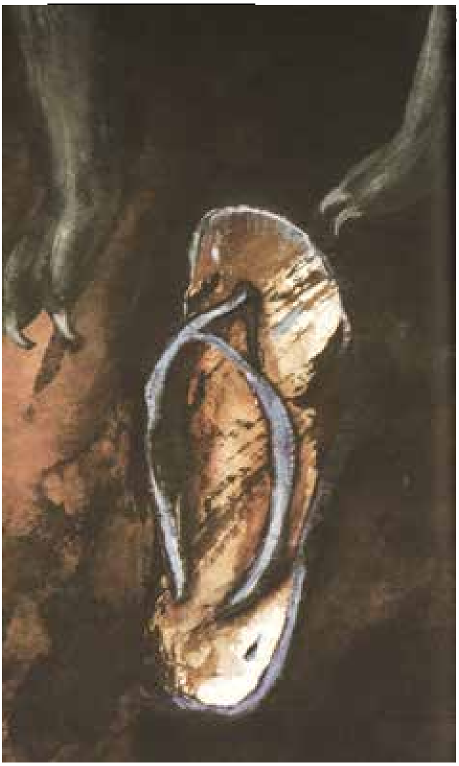
സാഹിത്യത്തിലെ അനായകത്വം

ആധുനികതാവാദസാഹിത്യം ഏകശിലാത്മകമല്ല എന്നു നമുക്കറിയാം. എങ്കിലും അതിലെ പ്രബലമായ ധാരയെ മുൻനിർത്തിയുള്ള ആലോചനയിലാണ് നമ്മുടെ ശ്രദ്ധ. ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിലെ ആത്മകേന്ദ്രിതമായ വ്യക്തിസ്വരൂപം തന്നെയാണ് അതിലെ നായകത്വത്തെയും നിർമിച്ചെടുക്കുന്നത്. വൈയക്തികതയെ സംബന്ധിച്ച കാല്പനികവും ഭ്രമാത്മകവും തത്ത്വചിന്താപരവുമായ സമസ്യകളാൽ ചൂഴ്ന്ന ഒരാളായാണ് അയാൾ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടത്. മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ ആധുനികാനന്തര പ്രവണതകൾ സൃഷ്ടിച്ച വിച്ഛേദങ്ങളിൽ സർവ്വപ്രധാനമായ ചില അംശങ്ങളുണ്ട്. പ്രാദേശികതയിലുള്ള ഊന്നലാണ് അതിലൊന്ന്. ഉറച്ച സവർണദേശീയ ഭാവുകത്വത്തിൽനിന്നു വഴിമാറിത്തുടങ്ങിയ ഒരു പ്രാദേശിക സ്ഥലഭാവന ശിഹാബുദ്ദീൻ പൊയ്ത്തുംകടവ്, അശോകൻ ചെരുവിൽ, ടി.വി. കൊച്ചുബാവ, എൻ. പ്രഭാകരൻ എന്നിങ്ങനെയുള്ള നിരവധി കഥാകൃത്തുക്കളിൽ നാം വായിക്കുന്നു. കോവിലനും വി.കെ.എന്നും മറ്റു പ്രാദേശികതയുടെ സ്ഥലഭാവനയെ പലപ്പോഴായി പിന്തുടർന്നിരുന്നെങ്കിലും അതിന്റെ മാനങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമായിരുന്നു. അതിൽ പെരുമാറിയ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അതീതമാനങ്ങൾ,

ആഖ്യാനഭാഷ, ഒക്കെത്തന്നെയും അവയെ ഒരു അധീശപരമായ ബൃഹദാഖ്യാനമാക്കിത്തന്നെ നിലനിർത്തുകയായിരുന്നു. മൂപ്പിലശ്ശേരിയിലെ ഉണ്ണീരി മുത്തപ്പൻ ഭീഷ്മപിതാമഹനെപ്പോലെയാണെന്ന് കോവിലൻ തന്നെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. (തട്ടകം, ആമുഖം, മാതൃഭൂമി, 2013) സാഹിത്യത്തിൽ 90-കളോടെ പ്രകടമായിത്തുടങ്ങിയ ഈ സവിശേഷത ഏറ്റവും പ്രകടമായ ദൃശ്യാനുഭവമായത് പുതിയ രേഖാചിത്രണങ്ങളിലാണ്. അതിലേക്കു പിന്നീടുവരാം.

കേന്ദ്രസ്ഥമായ നായകത്വത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറഞ്ഞുവരുന്നതായി കാണാമെന്നതാണ് മറ്റൊരു വിച്ഛേദം. പകരം അനായകത്വത്തെ അല്ലെങ്കിൽ, ശിഥിലമായ അനേകം കേന്ദ്രങ്ങളെ പുരഃക്ഷേപിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വ്യതിയാനങ്ങൾ പ്രകടമാണ്. അശരണരും തകർന്നവരുമായ പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ ചില എഴുത്തുകാരെങ്കിലും ഈ നായകത്വത്തിന്റെ ശിഥിലത ആവിഷ്കരിച്ചു. കെ.പി.രാമനുണ്ണിയുടെ 'ജീവിതത്തിന്റെ പുസ്തകം', എം.മുകുന്ദന്റെ 'കേശവന്റെ വിലാപങ്ങൾ' തുടങ്ങിയ കൃതികളിലും മറ്റും ഉയർന്ന ആദർശാത്മകമൂല്യങ്ങളാൽ ചൂഴ്ന്ന നായകഘടന തകർന്നുപൊടിയുന്നതുകാണാം. സുഭാഷ് ചന്ദ്രന്റെ 'മനുഷ്യനൊരാമുഖ'ത്തിൽ പോയകാല നാട്ടുവാഴിത്ത പുരുഷപ്രതാപത്തിൽ നിന്നും സ്വയം അന്യവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടു തെറിച്ചുമാറി നിൽക്കുന്ന ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിലാണ് നായകൻ നിൽക്കുന്നത്. ഇ. സന്തോഷ് കുമാറിന്റെ

'അന്ധകാരനഴി'യിൽ എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും തകർക്കപ്പെട്ട കേന്ദ്രമാണ് കാണുക. ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമെന്നപോലെ ആഖ്യാനത്തിലും. ശിവന്റെ കഥ പറയുന്നതിലൂടെ വിപ്ലവകവി ശ്രീനിവാസന്റെ കഥയും അയാളുടെ ഭാര്യ ശകുന്തളയുടെയും മകന്റെയും പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തന്നെയും കഥ പറച്ചിലാവുന്ന നോവൽ. അതികായകത്വം നിറഞ്ഞ നായകസ്വരൂപം ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തെ നിയന്ത്രിച്ചും കീഴടക്കിയും നിൽക്കുന്നത് നാമവിടെ കാണുന്നില്ല. അതികായകത്വം നിറഞ്ഞ കരടിയച്ചാച്ചനെപ്പോലുള്ളവരുടെ തകർച്ചയാണ് കാണുന്നതും. ഒന്നിലധികം കേന്ദ്രങ്ങളിലൂടെ ചിതറുന്ന ആഖ്യാനദിശകളാണ് ഈ നോവൽ. പുതിയ കവിതയുടെ ആന്തരികമണ്ഡലത്തിലേക്കു വന്നാൽ മേൽപ്പറഞ്ഞ വിച്ഛേദം കുറച്ചുകൂടി സ്പഷ്ടമാണ്. ദേശീയതയിൽ അടിയുറച്ച സവർണ പുരുഷനായകത്വത്തെ ചെറുത്തുകൊണ്ടാണ് കവിതകളിൽ നടന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ ഈ വിച്ഛേദം സഫലമായത്. ഏകാഗ്രതയുള്ള പരമ്പരാഗത/ധ്യാനാത്മക/പ്രഭാഷണാത്മക കാവ്യശില്പത്തിൽനിന്നും വ്യതിചലിക്കപ്പെട്ട് ഗദ്യ/സംഭാഷണ രൂപങ്ങളിലേക്കുണ്ടായ വഴിമാറൽ, പലതരം ഭാഷയും ഭാഷണങ്ങളും ഇടകലരുന്ന വിനിമയങ്ങൾ, നർമത്തിന്റെയും പാരഡിയുടെയും പരസ്യങ്ങളുടെയും ഗ്രാഫിറ്റിയുടെയും മറ്റുമായ ജനപ്രിയകലാച്ചേരുവകൾ ഒക്കെ ഈ അനായകത്വത്തിലേക്ക് നയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളായി പുതുകവിതയിൽ പുലരുന്നുണ്ട്. കെ.ആർ. ടോണി, അൻവർ അലി, എസ്. ജോസഫ്, എം.ആർ. രേണുകുമാർ, ആശാലത, പി.എൻ. ഗോപീകൃഷ്ണൻ തുടങ്ങിയവരുടെ കവിതകൾ ഉദാഹരണം. പ്രബലമായ ഏകാത്മക ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിന്റെ ശിഥിലീകരണമാണത്. കടമ്മനിട്ടയുടെയും ആദ്യകാല ചുള്ളിക്കാടിന്റെയുമൊക്കെ കവിതകളിലെ ആത്മവിലാപവും പോർവിളികളുമൊക്കെ ഇന്ന



സ്വീകരണക്ഷമമല്ലെന്ന സാരം.

രേഖാചിത്രണകലയിലെ നായകത്വപദവിയെ കുറിച്ചുള്ള അന്വേഷണത്തിനു മുമ്പ് ചിത്രകലയിൽ ഇതെങ്ങനെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടു എന്നു നോക്കാം.

ചിത്രകലയിലെ നായകത്വം

ചിത്രകലയിലെ (ആൺ) നായകത്വത്തെ, എങ്ങനെയാണ് കണ്ടെടുക്കാൻ സാധിക്കുക? മറ്റൊരു തരത്തിൽ ചിത്രകലയിലെ സ്ത്രീപരിഗണനകളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ആണത്തം മാറുന്നതെങ്ങനെ? സ്ത്രീകളെ സവിശേഷസാന്നിദ്ധ്യമായി, സമൃദ്ധമായി ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോഴും സ്ത്രീവിരുദ്ധമായ കാഴ്ചസംസ്കാരത്തെ ചിത്രകല പുനരുത്പാദിപ്പിച്ചതെങ്ങനെ? എല്ലാറ്റിനുമുപരി ഭിന്നലിംഗക്രമത്തിന്റെ അധീശവ്യവസ്ഥയ്ക്ക് കാഴ്ച കീഴ്പ്പെടുന്നതെങ്ങനെ? ഒരു കോയ്മാധികാരമെന്ന നിലയിൽ ആണ്മയെ ദൃഢീകരിക്കുകയും ശിഥിലീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ കേരളീയ ചിത്രകല വഹിച്ച പങ്കെന്ത്? വിപുലമായ അന്വേഷണത്തിനുള്ള വഴികൾ ഇതിലുണ്ട്. ചിലരെങ്കിലും ഈ സാംസ്കാരികസൂചനകളെ മുൻനിർത്തി മലയാളത്തിൽ കലാനിരൂപണം നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. നമ്പൂതിരിയുടെ രേഖാചിത്രണങ്ങളെകുറിച്ചും ടി.കെ. പത്മിനിയുടെ ചിത്രങ്ങളെകുറിച്ചും ഡോ. കവിതാ ബാലകൃഷ്ണൻ നടത്തിയ പഠനങ്ങളും രാജാരവിവർമ, അമൃതാ ഷെർഗിൽ തുടങ്ങിയവരുടെ ചിത്രങ്ങളെ മുൻനിർത്തി ഡോ. സുനിൽ. പി. ഇളയിടം നടത്തിയ പഠനങ്ങളും ഒക്കെ ഈ ഗണത്തിൽ പെടുത്താവുന്നതാണ്.

മലയാളിയുടെ കാഴ്ചചരിത്രത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് അന്വേഷിക്കുമ്പോൾ രവിവർമയിൽ ചില തുടക്കങ്ങൾ നാം കാണുന്നു. പുരാണനായികമാരായ ശകുന്തള, ദമയന്തി തുടങ്ങിയവരിലൂടെ ഇന്ത്യൻ സ്ത്രീത്വത്തെ അദ്ദേഹം വിഭാവനം ചെയ്തു. ദേശീയതയെ അദ്ദേഹം സ്വരൂപിച്ചത്

ഈ സ്ത്രീചിത്രണങ്ങളിലെ ഏകമാനകമായ വസ്ത്രമാതൃകയിലൂടെയാണെന്ന് ഗീതാകപൂറിനെപ്പോലുള്ള കലാനിരൂപകർ നിരീക്ഷിക്കുന്നു. അഖിലഭാരതീയ വ്യാപ്തിയുള്ള ഒരു വസ്ത്രമായി സാരിയെ നിർവ്വചിക്കുകവഴി അടക്കം, ഒതുക്കം, സ്ഥൈര്യം, മിതത്വം, നൈർമല്യം മുതലായ ആന്തരികഗുണങ്ങളിലൂന്നിയ പുതിയ ഒരു സത്രൈണമാതൃകയെ അദ്ദേഹം സ്വരൂപിച്ചെടുത്തു. അഭ്യസ്തനാഗരികവർഗം അക്കാലത്ത് സ്വന്തം സംസ്കൃതിയിൽ കൂട്ടിച്ചേർത്ത ലിംഗഭാവനകളും പരിഷ്കാരവാഞ്ഛകളും അവയിൽ അടങ്ങിയിരുന്നു. 1889-ൽ രചിക്കപ്പെട്ട 'നിലാവിൽ' എന്ന ചിത്രത്തെയും ചന്തുമേനോന്റെ 'ഇന്ദുലേഖ'യെയും മുൻനിർത്തി സുനിൽ.പി. ഇളയിടം ഇതു വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

രവിവർമ്മയുടെ പുരാണ ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ ഒരു മുഹൂർത്തമാണ് പ്രധാനമായും ചിത്രീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. നിർണായകമായ ഒരു കാവ്യമുഹൂർത്തം, കഥാസന്ധിയുടെ ഒരു പ്രത്യേകസന്ദർഭം ഒക്കെയാണത്. ശപിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന ദുർവ്വാസാവും കാലിൽ ദർഭമുന കൊണ്ടു എന്ന

മട്ടിൽ തിരിഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ശകുന്തളയും മറ്റും അതാണ്. ഈ ചിത്രീകരണങ്ങളിൽ സാന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ട രൂപസ്വത്വത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആന്തരികസത്തയും വ്യക്തിസ്വഭാവവും പാത്രചിത്രീകരണവുമെല്ലാം ചേർന്ന് ഏകോപിപ്പിക്കപ്പെട്ട് ഏകാഗ്രമായിത്തീർന്ന ഒന്നാണീ രൂപചിത്രീകരണം. നായകത്വം/നായകത്വത്തെ നിർണയിക്കുന്നതും തുടർന്ന് അധീശനിലയിലേക്ക് പ്രതിഷ്ഠിക്കപ്പെടുന്നതും സമഗ്രതയിലൂന്നിയ ഏകമാനകമായ ഈ ചിത്രീകരണ ഭാവനയിലൂടെയാണ്.

രേഖാചിത്രീകരണങ്ങളിലെ നായകത്വവും അനായകത്വവും

ആധുനികതാവാദസാഹിത്യത്തിലെ നായകത്വത്തെ ചിത്രീകരണകല ഫലപ്രദമായി സാക്ഷാത്കരിച്ചതെങ്ങനെ എന്ന് ലേഖനത്തിന്റെ ആദ്യഭാഗത്ത് ഉദ്ധരിച്ച മുകുന്ദന്റെ വാക്കുകളിൽ നിന്നു വ്യക്തമാണ്. എന്നാൽ, പാണ്ഡവപുരം എന്ന നോവലിന്റെ ഇലസ്ട്രേറ്ററായ എ.എസിന്റെ വരകളെകുറിച്ച് സേതു പറയുന്നതു നോക്കൂ: 'നോവലിന്റെ ചിത്രീകരണത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹത്തോട് ഒന്ന് ചർച്ചചെയ്താലോ എന്നാലോചിച്ചതാണ് ആദ്യം. ഉടനെതന്നെ അതു വേണ്ടെന്നുവെച്ചു. കാരണം, ഏതു ചിത്രീകരണവും ചിത്രകാരനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അയാളുടേതായ തനതായ വ്യാഖ്യാനവും പുനഃസൃഷ്ടിയുമാകണമെന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു.'' (സേതു, എ.എസ്.: വരയും കാലവും, എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ്, പേജ് 62). രേഖാചിത്രീകരണകലയിൽ ചിത്രകാരൻ വഹിക്കുന്ന സ്വതന്ത്രമായ നിലയെക്കുറിച്ചാണ് സേതുവിന്റെ വിശദീകരണം.

സേതുവിന്റെതന്നെ 'പാണ്ഡവപുര'ത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആഖ്യാനത്തിലും ഉള്ളടക്കത്തിലും സ്ത്രീകേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു നോവലായിരിക്കുമ്പോൾതന്നെ അതിൽ സാന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ട വ്യക്തിസ്വത്വം പ്രബലമായി നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതിലെ നായിക(ദേവി)യെ

കട്ടികൂടിയ ബ്രഷ് സ്ട്രോക്കുകൊണ്ടാണ് വരയ്ക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലമോ പ്രദേശമോ സാഹചര്യങ്ങളോ തീരെ സന്നിഹിതമല്ലാത്തവിധം ആൾരൂപ ചിത്രണത്തിൽ മാത്രം കേന്ദ്രീകരിച്ചുള്ള വരയാണതിൽ നാം കാണുക. എവിടെക്കോ മിഴികളൂന്നി അനുഭൂതിവിചാരലോകത്തിൽ ആമഗ്നയായ സ്ത്രീരൂപം. റെയിൽവേസ്റ്റേഷനിൽ സിമന്റുബെഞ്ചിൽ തലചെരിച്ചുവെച്ച് നോക്കുന്ന ദേവിയാണത്. അകന്നുപോകുന്ന തീവണ്ടിയെയും വന്നിറങ്ങിയ രൂപമില്ലാത്ത മനുഷ്യരെയും ദൂരെ അപ്രധാനമായ പശ്ചാത്തലമായി വരക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ സ്ത്രീയാണ് നായിക. എങ്കിലും വരയിൽ നായകത്വത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയം തന്നെയാണ് പ്രവർത്തിക്കുന്നതെന്നു ചുരുക്കം.

വരയിൽ കടന്നുവരുന്ന നായകത്വം ഏറ്റവുമധികം ആവേശിച്ചത് നമ്പൂതിരിയെ തന്നെയാണെന്നു പറയാം. രണ്ടാമൂഴത്തിലെ ഭീമന്റെയും മറ്റും ഗോപുരംപോലുള്ള ശരീരത്തെ, പാഞ്ചാലിയുടെ നീണ്ടുനിവർന്ന പലതരം ശരീരനിലകളെ ഒക്കെ നമ്പൂതിരി വരയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെയൊക്കെ ശരീരം ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യപ്രതലത്തിൽ അതിവർത്തന സ്വഭാവത്തോടെ നിറഞ്ഞുകവിയുന്നതുകാണാം. പശ്ചാത്തലം ഏറ്റവും നിസ്സാരമാക്കപ്പെട്ടതായും കാണുന്നു. ഇരിക്കുന്ന ശരീരനിലയിൽ കസേര ചിത്രത്തിൽ കാണുന്നില്ല, കിടക്കുമ്പോൾ കിടക്കയും. മനുഷ്യരൂപങ്ങളിലും അനാട്ടമിയിലുമുള്ള ശൈലീകരിക്കപ്പെട്ട പ്രയത്നങ്ങളാണിവിടെ നായകത്വത്തെ നിർമ്മിക്കുന്നത്. ഫ്യൂഡൽ കാലത്തിന്റെ കൊഴുപ്പുനിറഞ്ഞ, മാദകമായ, ആലസ്യം നിറഞ്ഞ നോട്ടങ്ങളും ആംഗ്യങ്ങളും നിൽപ്പും ഇരിപ്പും കിടപ്പുമായി അവ പേജുകളിൽ നിറഞ്ഞുകവിയുന്നു. ചലനങ്ങളുടെ മിതത്വം പരമാവധിയിൽ നിർത്തിക്കൊണ്ടു കൂടിയാണിത് സാധ്യമാകുന്നത്.

ഇനി കെ.എൽ. മോഹനവർമയുടെ 'ഋതുസന്ധി' എന്ന നോവലിന്റെ ചിത്രീകരണരംഗത്തേയ്ക്കു വരാം. എ.എസ്. തന്നെയാണ് ഇതിനു ചിത്രങ്ങൾ വരച്ചത്. സ്ത്രീരൂപത്തിലൂന്നിയ നായി(യ)കത്വം ഇവിടെ കാണാൻ കഴിയും. കിടന്നുറങ്ങുന്ന സ്വന്തം മകളെ വേലക്കാരിയാണെന്നു വിചാരിച്ച് പ്രാപിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മദ്യപനായ അച്ഛൻ ഇതിലുണ്ട്. കമിഴ്ന്നു കിടന്നുറങ്ങുന്ന സ്ത്രീയുടെ മുടിയിഴകളും കൈവളകളും കിടപ്പിന്റെ മാദകത്വവും എല്ലാം ചേർന്ന ദൃശ്യത്തിന്റെ ജീവൻ, അതുണർത്തുന്ന ആകർഷണം, തന്റെ വാക്കുകൾക്കു നൽകാൻ കഴിഞ്ഞില്ല എന്ന് മോഹനവർമ പറയുന്നുണ്ട്: 'ഞാൻ മറന്നു(വിട്ടുപോയ) ഏറ്റവും പ്രധാന ദൃശ്യവർണന, സ്ത്രീരൂപം, അവളുടെ ഉറക്കത്തിന്റെ ആകർഷണീയത, ...വാക്കുകൾക്ക് നൽകാൻ കഴിയാത്ത ജീവൻ എ.എസ്. ഈ വരകളിലൂടെ

ആ രംഗത്തിനു നൽകി. ഞാൻ അപ്രധാനമെന്നു കരുതിയിരുന്ന സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രാധാന്യം ഇപ്പോൾ എനിക്കു ബോധ്യമായി.'' (കെ. എൽ. മോഹനവർമ, എ.എസ്.: വരയും കാലവും (എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ്, പേജ് 64) സ്ത്രീയുടെ രൂപത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം എ.എസ് ആണ് സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കുന്നത്. അതിലൂടെ ചിത്രീകരണകല എന്ന മാധ്യമത്തിലൂടെ നായികാത്വപദവിയെ പൊലിപ്പിച്ചെടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

സേതുവിന്റെ 'നിയോഗ'ത്തിന് എ.എസ്. വരച്ച വരകളിലും മനുഷ്യരൂപത്തിന്റെ ഘനരേഖകൾ കാണാം. എൻ.എസ്. മാധവന്റെ ലേഖനത്തിന് നമ്പൂതിരി 'ഔട്ട്ലൂക്കി'ൽ വരച്ച ചിത്രത്തിൽ കാവു തൂക്കി നടക്കുന്ന ഒരു മീൻ കച്ചവടക്കാരനായ മുസ്ലിംവൃദ്ധനെ കാണാം. അങ്ങാടി, നാമമാത്രമായ പശ്ചാത്തലം മാത്രമാണിവിടെ. രണ്ടാമൂഴത്തിലെ ചിത്രങ്ങളും ഒട്ടുംതന്നെ പശ്ചാത്തലമില്ലാതെ മനുഷ്യരൂപങ്ങളിൽ ഊന്നിയവയാണ്. ഇവിടെ കാണുന്ന നായകത്വം എന്നത് രൂപസംവിധാനത്തിൽ ദൃശ്യമാണ്. ചിത്രത്തിന്റെ ദൃശ്യതയിൽ കഥാപാത്രരൂപമേയുള്ളൂ. പശ്ചാത്തലത്തിന് ഒരു പ്രാധാന്യവുമില്ല. സ്കൂളിലിരിക്കുമ്പോൾ സ്കൂൾ കാണുന്നേയില്ല. അത് എവിടെ കിടക്കുന്നു എന്നുപോലും മനസ്സിലാവാനുള്ള വിശദാംശങ്ങളില്ല. പലതിലും ഒഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന പശ്ചാത്തലമാണുള്ളത്.

ഇതിനർത്ഥം പശ്ചാത്തലം കടന്നുവരുന്ന ചിത്രങ്ങൾ നമ്പൂതിരി വരച്ചിട്ടില്ലെന്നല്ല. അത്തരം ചിത്രങ്ങളെടുത്താൽ, അവയിലധികവും പെർസ്പെക്റ്റീവ് വ്യൂവിലാണ് വരഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. കഥാപാത്രം അത് മനുഷ്യനോ ജന്തുവോ എന്തുമാവട്ടെ, വലിയ രൂപത്തിൽ മുന്നിൽത്തന്നെ കാണുന്നു. ചിത്രത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗം മുഴുവൻ ഈ രൂപങ്ങളാണ് കൈയടക്കുന്നത്. പശ്ചാത്തലമാവട്ടെ വളരെ അകലെ നേർത്ത രൂപത്തിൽ കാണുകയാണ്. പാണ്ഡവപുരത്തിലെ റെയിൽവേസ്റ്റേഷൻ രംഗം ഈ രീതിയിലുള്ളതാണ്. ഒരർഥത്തിൽ നായകത്വത്തിന്റെ കാലം പെർസ്പെക്റ്റീവ് വ്യൂവിന്റെയും കാലമായി കാണാം.

സാഹിത്യത്തിലെ നായകത്വ/അനായകത്വപ്രവണതകൾ ചിത്രീകരണകലയിലും പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്നതിൽ ചിത്രകാരരുടെ വ്യക്തിപരമായ അഭിരുചിഭേദങ്ങൾക്കു നല്ല പങ്കുണ്ട്. അതോടൊപ്പം തന്നെ കാലഘട്ടത്തിന്റെയും ഭാവുകത്വത്തിന്റെയും ഗതിവിഗതികൾ അവയെ നിർണയിക്കുന്നു. 'പാണ്ഡവപുര'ത്തിന്റെ ചിത്രീകരണത്തെക്കുറിച്ച് സേതു എഴുതുന്നതിൽ നമുക്കതു വായിച്ചെടുക്കാനാകും. 'പാണ്ഡവപുരത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, ആ കൃതിയുടെ പ്രത്യേകമായ അന്തരീക്ഷവുമായി ഇണങ്ങിപ്പോകുന്ന തരത്തിൽ ചിത്രങ്ങൾ വരയ്ക്കാൻ ഏറ്റവും യോജിച്ച

ആൾ എ.എസ്. തന്നെയാണെന്ന് എനിക്കു തോന്നിയിരുന്നു. ദുരന്ത സ്വഭാവമുള്ള, ഇരുണ്ട പ്രതലത്തിലൂടെയുള്ള ദേവിയെന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ മനസ്സിന്റെ അന്തമില്ലാത്ത യാത്രകളെ മറ്റാരേക്കാളും നന്നായി ഉൾക്കൊള്ളാൻ കെല്പുള്ളയാൾ തികച്ചും അന്തർമുഖനായ എ.എസ്. തന്നെയായിരുന്നു. ഏറെക്കുറെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രകൃതവുമായി ഇണങ്ങിപ്പോകുന്ന, കാറ് മൂടിക്കെട്ടിയ, വിങ്ങിനിൽക്കുന്ന അന്തരീക്ഷം. ഉൾവലിഞ്ഞ് തങ്ങളുടെ സ്വകാര്യലോകങ്ങളിൽ അഭിരമിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരു അന്തമില്ലാത്ത മായാവലയം പോലെ പരന്നുപോകുന്ന മനസ്സിന്റെ ചക്രവാളം. അയഥാർത്ഥമായ വഴിത്താരകളിലൂടെയുള്ള മനസ്സിന്റെ യാത്രയിൽ തെളിഞ്ഞു കിട്ടുന്ന വിചിത്രഭൂഭാഗങ്ങൾ.' (സേതു, എ.എസ്.: വരയും കാലവും എഡി. ജെ.ആർ. പ്രസാദ്, പേജ് 64).

എന്നിട്ടും 'പാണ്ഡവപുര'ത്തിന് എ.എസ്. വരച്ച ചിത്രം സേതുവിനെ വല്ലാതെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തി. അദ്ദേഹം എഴുതി: 'പൊതുവെ പ്രകൃതിയെ അതിന്റെ എല്ലാ വന്യമായ തീവ്രതകളോടുംകൂടി ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള അവസരങ്ങൾ പാഴാക്കുന്ന ആളായിരുന്നില്ല എ.എസ്. നായർ. പക്ഷേ, പാണ്ഡവപുരത്തെ സംബന്ധിച്ചടത്തോളം അത്തരം കഥാസന്ദർഭങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും അദ്ദേഹം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സവിശേഷമായ ചിത്രീകരണത്തിലാണ് ശ്രദ്ധപതിപ്പിച്ചത്.''(സേതു, എ. എസ്. വരയും കാലവും, എഡി. ജെ.ആർ.പ്രസാദ്, പേജ് 64). ഇതൊരു ഓർമത്തെറ്റോ കൈയബദ്ധമോ ആയിരുന്നില്ല, ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ കലയിലെ പൊതുകാഴ്ചയുടെ അബോധത്തെ അദ്ദേഹം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു.

ഇ. സന്തോഷ്കുമാറിന്റെ 'അന്ധകാരനഴി'ക്ക് കെ. ഷരീഫ് വരച്ച ചിത്രങ്ങൾ (പുഴക്കടവ്, മലമ്പാത, ചതുപ്പ്) പരിശോധിച്ചാൽ ഈ വ്യത്യാസം ബോധ്യമാകും. അതിൽ പശ്ചാത്തലം പ്രധാനമാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളാകട്ടെ അതിലെ അപ്രധാനമായ ഒരു ബിന്ദുവും. അതായത് മേല്പറഞ്ഞതിന്റെ നേരെ എതിർനിലയാണ് ഇവിടെ ആൾരൂപചിത്രണം. അതേ നോവലിൽത്തന്നെ ഒരിടത്ത് ചതുപ്പിൽനിന്നും ഒരു ഒറ്റച്ചെരുപ്പ് കണ്ടെടുക്കുന്ന ഒരു രംഗമുണ്ട്. മർമ്മപ്രധാനവും അതിശക്തവുമായ ഒരു സാന്നിദ്ധ്യമായാണത് ചിത്രീകരണത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നത്. ആധുനികതയുടെ കാലത്തെ രേഖാചിത്രീകരണകലയിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായി അചേതന വസ്തുക്കളെയും പശ്ചാത്തലദൃശ്യങ്ങളെയും പ്രത്യേകം പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടുള്ള രീതിയാണ് ഇവിടത്തേത്. നായകന്റെ അധീശപദവി എന്ന കോയ്മയെ ദൃശ്യത്തിന്റെ സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടു തന്നെ മറികടക്കുന്ന വരയുടെ/കാഴ്ചയുടെ ഇത്തരം പ്രവണതകളെയാണ്

അനായകത്വം എന്നതുകൊണ്ട് വിവക്ഷിക്കുന്നത്. രണ്ടായിരത്തിനു ശേഷമുള്ള കെ. ഷെരീഫിന്റെയും ബൈജുദേവിന്റെയും മറ്റും വരകളിലൂടെ സഫലീകരിക്കപ്പെട്ടതും ഇതിന്റെ തുടർച്ചകൾ തന്നെ.

ഈ പ്രവണതകളെ ദൃശ്യപരമായി സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ ചിത്രകാരരെ സഹായിച്ചത് പുതുതായി വികസിച്ച സാങ്കേതികവിദ്യയും കൂടിച്ചേർന്നാണ്.

നവീനസാങ്കേതികതയും ചിത്രീകരണകലയും

എൺപതുകൾവരെ നീണ്ടുനിന്ന മാന്വൽ കമ്പോസിങ്ങിന്റെയും ലെറ്റർപ്രസിന്റെയും കാലഘട്ടത്തിൽ പ്രത്യേക ബ്ലോക്കുകളുടെ സഹായത്തോടെ ചിത്രങ്ങൾ അച്ചടിക്കുകയായിരുന്നു പതിവ്. അച്ചടിയുടെ സാധ്യത തുലോം പരിമിതവുമായിരുന്ന അക്കാലത്ത് ഇതേ പരിമിതി ലേഔട്ടിലും ചിത്രവിന്യാസത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുകയുണ്ടായി.

തുടർന്നുവന്ന കമ്പ്യൂട്ടറൈസ്ഡ് (ഡി.ടി.പി എന്നാണ് ഇത് പൊതുവ്യവഹാരങ്ങളിൽ അക്കാലത്ത് അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്) കമ്പോസിങ് കാലം ആദ്യമാദ്യം പ്രയോഗപരമായ നിരവധി സങ്കീർണതകൾ നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. ഒരർഥത്തിൽ പഴയ സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ഒരു മെച്ചപ്പെട്ട തുടർച്ച മാത്രമായിരുന്നു വാസ്തവത്തിൽ ഇത്. രണ്ടാം ഘട്ടത്തിലാണ് എടുത്തുപറയത്തക്കരീതിയിലുള്ള വികാസമുണ്ടായത്. ഈ സമയത്താണ് പ്രിന്റിങ് കമ്പോസിങ്ങ് രംഗത്തേയ്ക്ക് കൂടുതൽ യൂസർഫ്രണ്ട്‌ലിയായ സോഫ്ടവെയറുകൾ കടന്നുവരുന്നത്. പേജ്മേക്കിങ് സോഫ്റ്റ്‌വെയറായ 'പേജ്മേക്ക'റും ഇമേജ് എഡിറ്റിങ് സോഫ്റ്റ്‌വെയറായ 'ഫോട്ടോഷോ'പ്പും നിലവിലുള്ള ചിത്രീകരണകലയുടെ അടിസ്ഥാനസ്വഭാവത്തെത്തന്നെ മാറ്റിമറിക്കാൻ കെല്പുള്ളതായിരുന്നു. ഏതാണ്ട് രണ്ടായിരത്തോടെയാണ് ഇവയുടെ ഉപയോഗവും പ്രചരണവും സാർവത്രികമാവുന്നത്. ഏകോപനത്തിന്റെയും കേന്ദ്രീകരണത്തിന്റെയും സാന്ദ്രീഭവിച്ച വ്യക്തിസത്തയുടെ രൂപചിത്രീകരണത്തേക്കാൾ ഈ സാങ്കേതികവിദ്യകളുടെ ഉപയോഗം സഹായിച്ചത് പശ്ചാത്തലത്തിന്റെ വിശദാംശങ്ങളും സൂക്ഷ്മതകളും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിലാണ്.

ചിത്രീകരണം സാഹിത്യത്തെ അതിവർത്തിക്കാൻ തുടങ്ങുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഈ കാലത്ത് ഏറെ കാണാം. ഇതോടെ പേജ് ലേഔട്ട് പഴയതിനെ അപേക്ഷിച്ച് കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തേയ്ക്ക് കടന്നുവന്നു. ഹാന്റ് മെയ്ഡ് പേപ്പറുകൾ, വൈക്കോൽപേപ്പറുകൾ, ഒപ്പുകടലാസുകൾ, പഴയ നോട്ടുപുസ്തകങ്ങളുടെ മഷിപടരുന്ന നിറം മങ്ങിയ പേജുകൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള വിവിധ ടെക്സ്ച്ചറുകളിലുള്ള പ്രതലങ്ങളിൽ വരച്ച ചിത്രങ്ങൾ

ചിത്രീകരണത്തിനുപയോഗിക്കാൻ തുടങ്ങിയതോടെ ചിത്രത്തിന്റെ ആഴവും വ്യാപ്തിയും ഭാവവും വർധിച്ചു.

ലേഔട്ട് വെറും ഒരു സാങ്കേതികപ്രക്രിയക്കപ്പുറം ദൃശ്യഭാവുകത്വത്തെ നിർണയിക്കുന്ന പ്രധാന സംഗതിയായി മാറുന്നതോടെ എന്തെല്ലാമാണ് സംഭവിക്കുന്നത്? ടെക്സ്റ്റിന്റെ പരിധിക്കുള്ളിൽ ഇമേജുകൾ എന്നതിനേക്കാളുപരി ഇമേജുകൾക്കും ലേഔട്ടിന്റെ പ്രതലപരിധിക്കുമുള്ളിലേക്ക് ടെക്സ്റ്റ് കടന്നുവരുന്ന എന്നതാണ് സുപ്രധാനമായ ഒരു മാറ്റം. ലെറ്റർ പ്രസിന്റെ കാലത്തുനിന്നും എതിർദിശയിലുള്ള പ്രയാണമാണിത്. ആധുനികതയുടെ കാലത്തെ രേഖാചിത്രീകരണകലയുടെ പൊതുപ്രമേയമായിരുന്ന സാഹിത്യപാഠത്തെ പൂർണ്ണമാക്കുകയെന്ന ധർമം അട്ടിമറിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭം കൂടിയാണ് ഇത്.

കാഴ്ചശീലങ്ങളിൽ വന്ന വരേണ്യേതരമായ ഒരു ഉദാരത നമുക്കിവിടെ ദർശിക്കാം. ടിവി കാഴ്ച നമ്മുടെ കാഴ്ചശീലങ്ങളെ ആകെ മാറ്റിമറിച്ച 80-കൾക്കു ശേഷം കാഴ്ചയുടെ തീക്ഷ്ണത, സമൃദ്ധി ഇവ സംബന്ധിച്ച പ്രതീതി അച്ചടിരംഗത്തെ എങ്ങനെ മാറ്റിമറിച്ചെന്നും കാഴ്ചശീലങ്ങളെ എങ്ങനെ വഴി തിരിച്ചുവിട്ടെന്നും പലരും നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. സമകാലീന അച്ചടിയിൽ, ചിത്രീകരണകലയിൽ പൊതുവെ നാം കാണുന്നത് നിറയെ ഫോട്ടോകൾ/ചിത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്നതായാണ്. ഒരു പേജിന്റെ മുക്കാൽ പങ്കും ചിത്രവും കുറച്ചുമാത്രം പാഠവുമാണ്. ആറേഴുവരിയുള്ള കവിതയ്ക്കായി രണ്ടുപുറങ്ങൾ മുഴുവൻ മാറ്റിവെക്കുന്നു. മറ്റുചിലപ്പോൾ പശ്ചാത്തലമായി വിസ്തൃതമായി കൊടുത്ത ചിത്രങ്ങൾക്കുള്ളിലായി സാഹിത്യപാഠം/അച്ചടി നിൽക്കുന്നു. അനായകത്വം എന്ന മുമ്പുസൂചിപ്പിച്ച ഭാവുകത്വത്തിലെ അവസ്ഥാന്തരവുമായി ഇതിനുള്ള ബന്ധം സവിശേഷമായി പരിഗണിക്കപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്.

പറഞ്ഞുവരുന്നത് പുതിയ ഭാവുകത്വസൃഷ്ടിയിൽ വാക്കും കാഴ്ചയും വരയും സാങ്കേതികതയുംകൂടി ചേരുന്ന മേഖലയുണ്ടെന്നാണ്, അവ പരസ്പരം തുണച്ചുകൊണ്ട്, വിലപേശിക്കൊണ്ട്, സംവദിച്ചുകൊണ്ട് മുന്നേറുമ്പോൾ പുതിയ സാധ്യതകൾ ഉണ്ടാവുന്നു എന്നുമാണ്. അത് രൂപ/കഥാപാത്രസംബന്ധമായ വ്യക്തിസത്തയിലും അതിന്റെ പ്രതിനിധാനമെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള വരയിലും മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന സാന്ദ്രീകരണത്തെ, ഏകോപിതത്വത്തെ തകർക്കുന്നു എന്നാണ് കരുതേണ്ടത്. ഈ അവസ്ഥ ചിത്രീകരണകലയിൽ മാത്രമായി ഒതുങ്ങുന്നതല്ല. സ്വത്വത്തിന്റെ ചിതറിയ മാതൃകകളായി രൂപചിത്രീകരണം വഴിമാറുമ്പോൾ നവസാങ്കേതികതയുടെ ദൃശ്യപ്രതലവും ഇതിനനുസൃതമായി മാറുന്നുണ്ട്.

ഒരു ഫേസ്ബുക്ക് പേജുതന്നെ നോക്കൂ. ഫേസ്ബുക്കിനെ

സംബന്ധിടത്തോളം ഒരാൾക്ക് സ്വന്തം വാളും ഹോംപേജുമുണ്ട്. ഈ ഹോംപേജിൽ സുഹൃത്തുക്കളായ മറ്റനവധി പേർ അവരുടെ വാളുകളിൽ ചേർത്തതും കിട്ടിയതുമായ അപ്ഡേറ്റുകൾ കണ്ടേക്കാം. ഉല്പന്നങ്ങളും അവയുടെ പരസ്യങ്ങളും നമ്മുടെ അറിയിപ്പുകളും സുഹൃത്തുക്കളുടെ ചിത്രങ്ങളും അനുബന്ധലിങ്കുകളും എല്ലാംചേർന്ന് ചിതറിയ ഒരു ഗ്രാഫിറ്റിയുടെ പ്രതീതിയാണ് അതുണ്ടാക്കുന്നത്. ചുവരെഴുത്തുതന്നെയാണിന്ന് നാം നടത്തുന്ന ഫെയ്സ് ബുക്കിംഗ്. ഓർക്കുട്ടിൽ ഇതത്ര സ്പഷ്ടമല്ലായിരുന്നു. ഫോട്ടോ ലേഔട്ടും ടെക്സ്റ്റ് എഡിറ്റിങ്ങും എല്ലാംചേർന്ന ഈ ചുവരെഴുത്തിനെ നമുക്ക് വ്യക്തിയുടെ /പ്രൊഫൈലിന്റെ ഇലസ്ട്രേഷനായി കാണാം. ഒരു 'യൂസർ' സ്വയം തെരഞ്ഞു സ്വരൂപിക്കുന്ന സ്വന്തം ഇലസ്ട്രേഷൻ. ഏകോപനത്തേക്കാൾ ചിതർച്ച/ശിഥിലത ഇവിടെയുണ്ട്. വ്യക്തിയെ/പ്രൊഫൈലിനെ സ്വാഭാവികമായി കേന്ദ്രീകരിക്കുമ്പോഴും ആത്മത്തിന്റെ സമഗ്രമായ പ്രതിനിധാനമായിരിക്കാൻ അതിനു കഴിയണമെന്നില്ല. സാങ്കേതികമായ ശിഥിലതകൾ അതിനെ ഭംഗപ്പെടുത്തിയേക്കും. നിരവധിപാഠങ്ങളും ചിത്രീകരണങ്ങളും വരകളും കുറികളും ഒക്കെ അവിടെയുണ്ടല്ലോ. ഇവ വ്യക്തിയെ ഏകമാനകമായി സാന്ദ്രീകരിക്കപ്പെട്ട നിലയിൽ സ്വരൂപിച്ച് പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുകയല്ല, ശിഥിലീകരിക്കപ്പെട്ട മാതൃകകളിൽ അവ്യവസ്ഥമാവുകയാണ്. നിശ്ചലതയേക്കാൾ ചലനാത്മകവും ബഹുസ്വരവുമാണിവിടെ വ്യക്തിസ്വത്വത്തിന്റെ ഘടന. കർതൃത്വം ഒരു തുടർപ്രക്രിയയായി ഇവിടെ അടയാളപ്പെടുന്നു. നിരവധി ചിഹ്നങ്ങളുടെയും ദൃശ്യങ്ങളുടെയും ടെക്സ്റ്റുകളുടെയും അയഞ്ഞ, അപൂർണമായ ഘടനയാണിവിടുത്തെ വ്യക്തി. മറ്റൊന്ന് നെറ്റ്‌വർക്കിങ്ങിൽ വിപുലമായ ചോയ്സ് ഉണ്ടെന്നതാണ്. ആണാകാം, പെണ്ണാകാം, പട്ടിക്കുട്ടിയോ പട്ടാളക്കാരനോ സിനിമാനടിയോ ആകാം. എങ്ങോട്ടേക്കും ഒഴുകി രൂപംമാറാൻ തക്കവണ്ണം ദ്രവരൂപത്തിലുള്ള സ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ ചിത്രപ്രത്യക്ഷങ്ങളായി സൈബർലോകത്തുണ്ട്.

റഫറൻസ്:

1. കവിതാ ബാലകൃഷ്ണൻ, കേരളത്തിലെ ചിത്രകലയുടെ വർത്തമാനം, റെയിൻബോ ബുക്ക്സ് പബ്ലിഷേഴ്സ്, ചെങ്ങന്നൂർ, 2007.
2. പ്രസാദ് ജെ.ആർ (എഡി), എ.എസ് വരയും കാലവും, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവന്തപുരം, 2013.
3. സുനിൽ പി ഇളയിടം, അനുഭൂതികളുടെ ചരിത്രജീവിതം, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം, 2014.
4. വിജയകൃഷ്ണൻ എൻ.പി, നമ്പൂതിരിയുടെ സ്ത്രീകൾ, മാതൃഭൂമി ബുക്ക്സ്, കോഴിക്കോട്, 2012.

Raja Ravi Varma and Colonial Eyeing

Dr. Ashalatha
M. G. University

This paper on the colonial eyeing in the paintings of Raja Ravi Varma constitutes of three parts. Part 1 is on the advent of modernity and the scopic history of the West in the 19th century. Part 2 is on the colonist's eyeing towards the Indian other —the look towards the colony as both exotic and the other and also the identification of the elite, upper class Indian towards this eyeing. Part 3 is on the eyeing present in the works of Raja Ravi Varma, the Kerala born painter who was one of the most popular painters during the time of the Raj.

Introduction

Looking is not an innocent or apolitical affair. As we already know, it is very much a political activity in which various dynamics of power are involved. The look could be just seeing, watching, viewing, observing, surveillance or voyeuring. Whatever may be the type of the look, some kind of power is present in the relation between the holder of the look and the object of looking. This presence of power relation in looking makes it political.

The look also plays a significant role in the construction of the body, because the body/concepts regarding the body do/es not

have a constant nature. Body in various cultures and various periods of different societies vary accordingly. The manner at which the look is constructed also differs in different cultures at different times. Hence, both the look and the body are variables and the body, is a construction in which the look also takes an active part. The look plays a significant role in the construction of gender and sexuality in a particular society. The gender and sexuality too are variables. The dynamics of looking is very significant in the making of meaning, concepts and practices of looking of a society.

The concepts regarding body, gender, sexuality etc. are neither static nor have a constant value. These are variants change from culture to culture and period to period. Hence, the plump, rounded body of women represented in the 18th century paintings need not be the concept of body in fashion field 21st century.

The concepts of the body and the ways of looking towards it are determined by various factors —economic, political, social and cultural. For instance, the mode of production, distribution, political atmosphere during that particular period etc. could be crucial in determining the ways of looking at the body. Ways of looking underwent huge change in the 19th century. This change was more visible in the Western world. Industrialisation, urbanisation and colonisation along with access to more and more commercial products could be considered as one of the driving forces in this shift. The new access to landscapes, most of which were exotic, accelerated this process. The colonies which fell under the administration and the 'educating process' of their colonial masters were also influenced by the ways of looking of the west at a certain stage. Attempts were made by the coloniser to introduce the 'sophistication' among the natives of the conquered /colonised lands. While the occidental coloniser considered the natives as savages, this 'savagery' was also a source of fascination for them. Thus, the colonised world was fantastic and the savage, a fascination on one hand and the other, at the same time.

Part 1

Eye of the West – 19th Century Scopic Regime of the Coloniser

The Modern era, it is said often, has been dominated by the sense of sight. (Mirzoeff, ed.1998). While the primacy of the faculty of sight began with the Renaissance and was enhanced during the age of scientific revolutions, modernity has been normally considered ocular centric. The invention of printing reinforced the privileging of the visual abetted by the invention of telescope and microscope (McLuhan, quoted ibid). If perspective was one major shift during the Renaissance, Rene Descartes was the one who brought light down to earth by considering it to be material element rather than a manifestation of the divine. He also comments that since sight is the noblest and most comprehensive among senses, inventions which serve to increase its power was undoubtedly among the most useful that can be.

The Industrial revolution along with scientific inventions and their applications in various fields of life, growth of technology, access to more and more foreign lands directly or indirectly in the course of colonisation etc. were some of the elements that worked as catalysts in this shift in the scopic regime. There was also a shift in the eyeing towards the body in relation with this where the normal was defined in contrast positioning with the social or racial other.

In the mid and late 19th century, the introduction of two important apparatus regarding mostly with the faculty of the eye marks the beginning of two landmarks in the history of perception in the culture – photography and cinema. Along with modernisation which came as the result of enlightenment, the mode of perception also underwent massive changes. The new inventions in modern medicine, science and technology led to the new ocular centric culture in Europe (Mirzoeff, ed. 1998). Also, the new methods in physiology and human anatomy, introduction of psycho analysis, anthropology and criminology, new inventions in Physics and the

newly expanded world contributed a kind of new awareness of the body, especially in terms of gender and race.

Positivist philosophy which supported the empirical acquiring of knowledge is another factor which attached more importance to the faculty of eye than all other senses. Seeing was considered as believing. Typographical standardisation made possible the new ideal of objective knowledge. The change in the culture of communication media lead to a change in the hierarchy of sensing (Donald M Lowe 1982). Lowe further adds that the standardisation of prints made visual information for the first time more reliable than oral and tactile information. The photographic revolution of the mid-nineteenth century made the object of sight, the visual image, much more exact in all its details than the print illustration. The graphic image became photographic. The photographic image has been accepted as being realistic.

Post enlightenment scientific and philosophic discourses in the west were charged with the concept of the centrality of vision due to the empirical determination of the world as perceivable. The gaze, was also an apparatus of investigation, verification, surveillance, cognition etc. (Irit Rogoff in N Mirzoeff ed. 1998). Surveillance through scientific (or normally, quasi scientific) methods was legitimised. It is in this context that the pan-opticon concept of Jeremy Bentham is to be understood. It is an institutional building with a circular structure The light is coming from back and the central eye of the supervisor could view and monitor each of the inmates without his/her knowledge. Bentham suggests this for prisons but conceived the basic plan applicable to schools, hospitals, poor homes and mental asylums.

While this surveillance forms a part of the viewing habits, there were also many other types of viewing. There was the expeditioner's and tourist's eyeing which could be read in connection with the reaching out into more and more exotic and alien lands. (The adventures of Alice in the Wonder Land, Dracula and many other 19th century British and Continental writings could be read

in this context). There was also a kind of pleasure seeking which was prominent among the French who were gluttons in terms of viewing. Hence, the Paris morgue, were unidentified dead bodies were kept and exhibited for the purpose of identifying them, turned out to be an exhibition ground of sights. The Musee Grevin, the wax museum also presented the viewers with life size wax images of dignitaries and sequential dramatic incidents. Along with these were the diorama, panorama, moving screens, kaleidoscopes, bioscopes and nickelodeon. The exotic, especially the land and women, of the orient and its past cultures were unrestrained source of eyeing for the west of the period.

"Before us lay a green sloping land full of forests and woods, with here and there steep hills, crowned with clumps of trees or the farm houses, the blank gable end to the road. There was every where a bewildering mass of fruit blossom – apple, plum, pear and cherry; and as we drove by I could see the green grass under the trees spangled with fallen petals...."

"....Then, far off in the distance, from the mountains on each side of us began a larger and sharper howling – that of wolves – which affected both the horses and myself in the same way – for I was minded to jump from the caleche and run...." (Dracula, written by Bram Stoker)

These lines describe the beauty and the horror of a land lying much farther on the eastern side of the Europe, which is also the land of the Slavs and the Gypsies, alien to the Central and Western Europe. The women pictured thus are sensuously beautiful, but were voluptuous vampires. The seductive beauty and horror are blended with savagery. Harker's fantasy and horror towards the Slav land is in many ways equivalent to the coloniser's/conqueror's gaze. And the West defined its self in terms of contrast to this exotic/savage nature of the unknown colonies.

The colony was a rich terrain for exotic eyeing. The orient and its past fascinated the Western eyeing. At the same time, the

native people of the colonies, both oriental and Americans, were eyed as others. This kind of eyeing is present in the paintings of Paul Gaugin on Tahiti and the photographs of Native American chiefs taken by Western photographers. The paintings based on the concealed life inside the harems of ancient Egypt, carte-de-visitas with photographs of women of North Africa especially Algeria and Tunisia etc. are the other proofs of such eyeing. In his 'Colonial Harem' Malek Alloula describes how the western conquerors' eyes entered the concealed space of the harem and photographed their covered body. The concealed women of the oriental harem were desirable objects to these viewers as they were exotic and other.

The expeditioner's gaze towards the newly conquered land could also be seen in many of the paintings of the time of the colony. For instance, in one of the paintings, America, the newly found land is portrayed as a woman who prostrates naked at the feet of Vespuci. In another one, we see Europa assisted by Africa and Asia, all the three are presented as women, in which Europe is the fairest and Africa, the darkest. Still another painting shows India offering her pearls to Britain. In all these paintings, the conquered land (as well as the conquerer's land) is shown in the form of women. The conquered lands and the people of those lands were always seen as the other from the point of view of the coloniser. The coloniser tried to introduce the 'culture' and 'sophistication' and attempted to teach their religion. The native's traditions, religious rites, manner of dressing, customs etc. were seen as alien or uncultured but at the same time, fascinated by the exotic charm of it. Many of the painters of that period including Eugene Delacroix, Lecomte du Nouy, Lawrence Alma Tadema, Frederick Leighton etc. painted the orient, especially the Egypt and Greece of the past ages as well as incidents from the Old Testament. Thus the Pharaoh Ramses and his harem, Finding of Moses, The harem women, Andreoclese, Joseph as overseer in Pharaoh's granaries etc. are some of the topics of these paintings. We come to see the Egyptian juggler and women with headgears in these paintings. The western civilization seems to have tried to define itself in terms of the other —the

Oriental, African, Native American etc. They considered the Oriental/African women as hot and sensuous. There are paintings and photographs exhibiting the sensuality of the Oriental women. Also they conducted exhibitions using the captured women from the 'other' races like Hottentotte Venus.

Anthropology and its tools were used to mark the colonised people as the others against the West. Photography was a tool to record this otherness of the colonised, especially the aborigines and hill tribes. One famous photograph compares the bodily features of an aborigine man of Andaman with that of his Western conqueror. The photographs of the Native American Chief Red Fish, Keokuk, Chief Joseph etc. taken by the Western photographers contain the details of their otherness.

Criminology also used photographic camera as a tool to mark the criminal other. The 19th century capitalism demanded powerful means of social control over its white majorities in the West itself. Criminologists and psychiatrists along with social scientists from other disciplines defined 'normal' behaviour and identified and punished the 'deviant' behaviour with the help of photographs of the body they formalised the distinction between the 'centre' and 'margins' of society and created hierarchies that valued the former over the later(John Pultz 1995). Photography had an emerging role in the system of criminal justice. The industrial cities of the 19th century created anonymity due to the huge density of population. The forces of law enforcement were dealing with these people whom they could not know by sight. A criminal could easily escape using an alias. Hence, in 1870s England constituted a nationwide policy of photographing the criminals to fix upon them absolute and unchanging identities. In 1871, Thomas John Bernado employed photographers to make systematic photographic record of children at his "Home for Destitute Lads" as they entered and left home. Bernado's purpose was to connect children with the crimes they might have committed before entering the home and to record those who ran away. The Victorian photographs were

regarded as authentic precisely because they were images of the poor and dispossessed. The apparently impartial eye of the camera added to the Victorian passion for the accumulation of statistical details, painstaking observation and careful classification (Liz Wells (ed.) 1997)

Photography of the body played a role in the science of psychiatry and physiognomy as well as in the biological sciences. Colonialism defines itself in the context of the other. Hence there is the creation of the social, racial and biological other. As it grew up along with imperialism, it returned to the western spectator images of native people which frequently confirmed the prevailing views of them as primitive, bizarre, barbaric or simply picturesque. (Wells (ed.) 1997). It is also pointed out that the photographic images, especially from late 1850s onwards reinforced attitudes of mind which was behind the imperialist approach to international politics, the positivist materialist approach to the natural world and a belief in progress through advancing technological development. (Ibid).

This was also a period when painting was gradually inclining towards photography. Thus portrait painting began to be significant. At the time of its initiation, photography was not thought as a threat to the art of painting. Later on, portrait painting gradually began to lean towards photography. The portraits were rather realistic and resembled the real life features with its details. The painters' attempt was to reveal through the portraits the inner feelings of the persons they painted.

Part 2

The Indian Other

The Western culture sought to visualise racial differences after the Swedish botanist Carl Linnaeus' classificatory schemes. Linnaeus divided human (race) into four: white European, red American, brown Asian and black African. Ever since at different periods, race theorists looked to the skull, the brain, art and now gene to trace a visible and permanent mark of race. (N. Mirzoeff,

Ibid.) Photographs from several 19th century projects intentionally produced the bodies of the people of the colonies according to the scientific belief of that time. Thomas Huxley, distinguished professor of biology and populariser of Darwinism, was asked in 1869 by the colonial office to device instructions for the 'formations for the systematic series of photographs of the various races of men comprehended within the British Empire. (J. Pultz Ibid). The system he conceived called for unclothed subjected to be photographed full and half length, frontally and in profile, (standing in each exposure) beside a clearly marked measuring stick. Such photographs reproduced the hierarchical structures of domination and subordination inherent in the institution of colonialism.

The photographs made in the 19th century of the indigenous people of countries outside Europe should be viewed in this context. The 19th century exercised massive colonial expansion and domination over many other lands and people outside Europe. The white Europeans have used the non white cultures as a means of defining both their own culture and themselves. As a tool of literalising stereotypes and exercising symbolic control over the bodies of others in the form of their photographic surrogates, photography played a central role in the formation of colonialism. Photographs seemed to be truthful and uninflected. The power of photographs to control and stereotype was invisible. This fact made them insidious tools in the establishment and maintenance of colonialism. (J. Pultz, Ibid)

Photography came to India as part of the surveillance after the 1857 mutiny. Official photographers were appointed to undertake the task of photographing. Anyway, not much later non official photographers also took interest in India. By 1850s, large commercial photography firms such as Frith and Company of Reigate and Samuel Burns were established in India. Distribution and consumption of photographs were wide spread at that time. The huge photography firms produced photographs, both as post cards and individual prints. The photographic albums intended for the

drawing room tables of Europe were used for the fetishistic collecting, controlling and detaining of the bodies of native inhabitants of newly conquered lands. The otherness of the skin tone, facial features, clothing and housing is clearly depicted in these pictures. For instance, in the untitled photograph of three men, made in India by Frith and company, probably around 1880s, all these three men seem rigid and cut off from each other. They are distanced from the viewer as well. They seem less like friends and more like alien specimens, their entire bodies fully in sight and surrounded by a broad space which positions the viewer at a safe, objective distance from them. The three men in the photograph seem mute and unable to speak for themselves. They would not return the gaze that addresses them, for that would grant them subjectivity and plant them on more equal grounds with the viewer. Instead, the photographer has portrayed them with scientific detachment as specimen, as the other to the European viewer. (J. Pultz, Ibid). Frith and Company of Reigate, England was the largest photographic publishing firm at that time. The belief that photographs were true recreations of the real gave Frith's picture a documentary status. It also conformed to the conventions of ethnographic photography, which had the role of recording various physiognomic details.

The famous photographers of the period were attracted by the exotic nature, the historicity of the places etc. At the same time, they also marked the Indian as their other, through which they constructed their culture and themselves. For instance, in a photograph taken around late 19th century, we see a group of sadhoos sitting in front of an akhada. Their hair unkempt and manner not sophisticated. Neither do they show any affection between themselves, just as Pultz puts it in his example of the Frith photo of three Indians. Another photograph, Woman wearing nose ring shows a woman apparantely from the hilly North West India. There are also many other photographs showing the Indian villagers sitting in front of their door steps or work places. In the carte-de-visite photograph of the European with his servant and dogs, for instance, the Indian servant who sits among the dogs is

bearded and wears a head gear. The white sahib bears an attitude of authority and looks towards the spectator while the servant does not return the spectators look. In another carte-de-visite photograph, an English woman is seen with her native servant. This photograph taken by J. Syke in the 1860s shows the English woman in upper class Victorian costumes while the servant, barely a girl, wears native dress. Her head is covered. The servant is dark skinned and of short stature, which places her to her mistress' opposite and as the other. There were also photographs of native Indians in their work places of houses – the photographs of the barber engaged in his work, Bania's shop etc. There are various photographs of Indian villagers presented in their surroundings. In all these photographs the poverty of the Indians are focussed. Many of the photographs are ethnographical – the Todas, Woman of North East, Marattas, Nair women, Nair men, Khyberis etc. The exoticness of various groups of the Indian community was photographed by these photographers. There are similar photographs of the Native Americans and Africans where the white body is defined in contrast with the 'other'. There are also photographs of the British officials and their families, which presented the characters in a different light. For instance 'the Mussouri Theatre group' (taken by S. H Dagg), British officials and their families (about 1865, anonymous), vice Regal council 1867 and 1868 etc. deal with the British officers. Unlike those of the rural or working class Indians, authority and access to power are tangible in these photographs.

The photographs of the Rajahs and the royal family members of various Indian principalities have also been taken by the colonial photographers – the rajahs of various principalities such as Jodhpur, Kapurthala, Kutch and Kochi were among those photographed by the British photographers. These photographs depict them in their oriental royal attire as exotic others. The royal women were also the subject of photographs taken by some of the colonial photographers. They are of course elegantly dressed, but not in the manner of the West. Their exotic manner of dressing and appearance are on the whole aristocratic. Also, they hold some kind

of power and authority which are related to both class and caste. Whereas the aborigines of the Andaman and Nicobar Islands were photographed in a different manner. It could be the anthropological curiosity that led to these photographs. The way of their dressing, their body measurements etc. are recorded and contrasted with those of the coloniser. These photographs show men and women who are far apart from the so called norms of sophistication – the anthropological other.

Curiously enough, the photographs taken by the native photographers of the period of Raj such as Lala Deen Dayal were not much different from the British photographers in terms of theme and composition. Choice of their theme and subject and the manner of dipicting resemmbled the ways of their Western counterparts. The eyeing of Deen Dayal and other native photographers, as it seems to us in the present time, was almost the same as that of their Western colonisers.

Part 3

Ravi Varma and colonial eyeing

Rabindranath Tagore commented once on Raja Ravi Varma's paintings thus: "I spent the entire morning looking at the Raja Ravi Varma pictures... After all these paintings prove how dear our own stories, our own images and expression are to us."

The period of Raja Ravi Varma was a transitional one in the area of painting in the West. Art of painting, it seems to have been gradually moving towards photography, which was believed to be more lifelike. Hence was portrait painting. In Western literature also, this has been a period of realism. This could be read in connection with the primacy of empirical acquiring of knowledge. Died at a rather premature age of 56, the life time of Raja Ravi varma covers the second half of the 19th century and the early years of 20th century. This period, which proclaimed the primacy of sight in the West and influenced the ways of looking in the East was crucial

in the making of the habits of looking of the Malayalee also. It is also a period when the West was more or less influenced by the empirical knowledge which may have been resulted and reflected in the primacy of portrait painting as a form of art.

Experiencing the body and looking towards it has undergone an amount of change. There are social and political factors behind this. If it was the Missionaries who along with their instructions regarding Christianity – to be precise, the Western form of Christianity – injected a sense of sin to their followers in matters regarding body and its pleasures. The Indian spiritualism also stood against lust, though in a different perspective. The five senses, according to Atmopadesa Satakam written by Sree Narayana Guru, were five birds pecking into the filthy tubes. The religious reformation movements and movements against caste also formulated a different sense of experiencing the body. The Malayalee women of most of the Hindu communities did not cover their breast. The uncovered breast was not at all considered immoderate. On the other hand those who attempted to cover their breasts were considered as women of loose morals. (Jeevithasamaram, autobiography of the social and political activist C. Kesavan). While the women of the upper caste/rich families used to cover the upper part of their body on the rare occasions they went out of their family premises, the working class women mostly went bare breasted in the public places. The ways of attiring the body gradually underwent changes at this time.

The painter as author was novel regarding Kerala. There were artists – traditional artists like mural painters, wood carvers and sculptors, but the names of these artists are not recorded anywhere. Authorship belonged to the communities / sects / groups in which they were included. Unlike them, Raja Ravi Varma was a painter whose authorship was established. His themes and the medium also were different, because it was mostly with oil on canvas that he worked. While the traditional mural painting, Kalamezhuth (ritualistic drawing of the deities / serpents using powdered colouring

materials) were immobile, Ravi Varma did his work on the movable canvas. He owned a lithographic press with the help of which he could produce copies of his paintings mechanically and distribute them. This means he converted the painted images into a sellable commodity. This reaching out to the public could be one reason for his acceptability. He popularised the images of gods and goddesses, characters from Ramayana, Mahabharatha, Saakunthala etc. and the various postures and expressions of the 'Malayalee woman' through this mechanical reproduction so that a good number of families not only in Kerala but in the entire subcontinent possessed at least a cheap print of the original.

The themes he chose varied from portraits of men and women from different strata of the society to various dramatic incidents of the Puranas such as Damayanthi and the swan, Harischandra auctioning his son, Sairandhri carrying a pot of milk and honey, Jatayu and Ravana, Sakunthala writing love letter etc. He painted portraits of foreigners as well. Some of his portraits include the those of Ammakoil thampuran, Parumala Thirumeni (the saintly Bishop of Parumala) and a foreigner. The men in all these paintings held kind of authority and had access to power, political or otherwise. There are also portraits of women from aristocrasy - portrait of an old lady, presumably of royal descent, and her granddaughter, Princess Tarabai, Bharani Thirunal Parvathi Bayi, Mrs. Rao and her son etc. We can also see an array of pictures of women, most of them belonging to the upper strata of the society in terms of both caste and class, almost all of them engaged in the so called feminine (or at times leisurely) activities such as decorating themselves, holding a basket of flowers and fruits, playing veena, waiting for the beloved to come, reading a book etc. Their features are clearly depicted as per the standards of the time – fair, beautiful with savarna / Brahminical features.

Although as Tagore observed, these characters, images and expressions are Indian, the manner of looking at them seems not exactly Indian. If the Western painters of the period selected

their themes from Greco-Roman myths or Egyptian / Biblical stories , Ravi Varma chose from the Puranas. But unlike in the traditional Tanjore, the Rajput / Mughal or the murals of Kerala, the way of looking was entirely different. The Mughal or Rajput paintings lack perspecive, the central focal point where the eyeing converges. The decorative figures gave way to human forms. The Gods and Goddesses and the characters from epics were pictured as having human features. The facial and body features began to be more precise with minute details. We could see that the eyeing has internalised the ways of looking of the photography. The prominence of portrait painting could be the outcome of this manner of looking. If photography was the product of both empirical acquiring of knowledge and colonisation, so was his paintings. Adding every details in his paintings marks one of the peculiarities of Raja Ravi Varma, which could be resulting from empiricism. At the same time,his concept of woman and the way of looking at her appears to be a blend of traditional Indian and the empirical colonial.

A tendency to classify the characters in terms of their colour and facial and bodily features is also visible in these paintings. It seems that Ravi Varma shares the charecteristics of eyeing of his period. In this respect, the Indian photographers and painters shared a common denominator with their western counterparts who were working in India. We can see this aspect of viewing in Lala Deen Dayal's photos and M V Dhurandher's paintings. Just like the ethnographic photographers of the Raj, Dhurandhar also paints the portraits of various communities or ethnicities of India. Thus there are the Muslim nautch girls, the dancing girl of Tanjaore, Parsi woman, Nair girl etc. Also, he has painted the pictures of women of various tribal sections such as the Toda woman, the Gond woman, Woman from the Nilgiris etc. Many of the photographs of Deen Dayal are based on the same topics on which the British photographers showed interests. For instance, there are photographs of the Rajas and Nawabs of India, places of glory etc. Ravi Varma, it seems also shares this sentiment for

that which, believed as Indian, both in his portraits and paintings. There are paintings portraying women from different provinces of India like the Maratta woman holding a fruit vessel, the Tamil woman etc. Depicting the peculiarities of different sects of India was a common practice, as it seems in these paintings and photos. Mostly the women were the objects in these paintings. Also, these were branded as the Indian.

Ravi Varma holds an aristocratic eyeing. He applies a kind of grading which is proportional to the social status of the object. While the Malayalee woman is depicted or defined in terms of the aristocratic eyeing and the so called savarna / Brahminical aesthetics regarding body, the other, the non Malayalee and the non upper class / caste is pictured as dark skinned and / or having no sharp features. Their facial or bodily features are not clearly depicted in the latter cases. For instance, the portrait of the North Indian milk maid or the Woman with the lamp do not have the sharp features of those aristocratic women who sit leisurely decorating their body. The village girl, another painting in which the object of painting is a rustic earthy girl, presumably from the hilly lands of the North, shows no particular facial features. We view it as in soft focus. The rustic skirt, bangles, and the stack of hay placed on her head locate her socially. The painter does not romanticise with this rusticity nor intends that the viewer does the same. In another painting named Gypsies, in which Ravi Varma paints a group or family of the street singers, the figures of the singers contrast with the Malayaleeness in his other paintings. Their skin is very dark and features and manners represented in the painting do not match with those of the so called upper society. In the painting 'Alms', a girl gives alms to a poor old woman. Both the girl and the woman are dark skinned. The old woman wears soiled clothes. It is the side view of the girl which is visible to the audience and no facial features are clearly marked.

In paintings with the themes from the epics too the dark skinned/not so attractive others are placed in contrast with

the fair skinned/sensual/attractive women. While Anasuya and Priyamvada are dark skinned and not up to the standards of beauty, Sakunthala is fair skinned, beautiful and attracts the eyeing of the viewer. Ravana is dark skinned, rude etc. Malsyagandhi is fair but holds the kind of look that the painter does not provide to his other 'elegant' women characters of the puranas. Furthermore, Malsyagandhi is bare breasted unlike most of the other characters. She also holds the inviting look though not entirely direct towards the viewer while the elegant women characters do not look up or look directly into the eyes of the holder of the look. Urvasi though almost nude, does not eye at the spectator. Also, she is soaring up wards in the sky, towards the direction of heaven.

In his paintings portraying Malayalee women, Ravi Varma seems to define the Malayalee woman simultaneously in terms of the traditional aristocratic and the western patterns of viewing. It also appears that the depiction of the body of these women and the description of Indulekha, the heroine of one of the first Malayalam novel holding the same name, shares the same concepts. There is an element of sensuality in the portrayal of the body of these women. Their form desirable, but at the same time it is tamed sensuality. Their eyeing and body language indicate domestication. Thus, these women are mostly placed inside the domestic space. Even in those paintings were they are placed in spaces outside the homes, the framing is in such a way that the spectator cannot feel the open space. In his Hamsa Damayanthi, Damayanthi stands with down cast eyes. Sairandhri, in another famous picture also does not look straight to the viewers' eyes. In 'Harischandra in distress', Chandramati, the king's wife covers her face and does not look at either the spectator or other characters. In most of the pictures, the eye to eye contact between the female character and the viewer / other (male) characters painted on the canvas never happen. (The only possible exception may be Matsyagandhi). They never look up at the viewer nor return the viewers' look. The viewer in turn can enjoy undisturbed looking as the object does not pose any threat of giving back the look.

Post -script: It seems interesting to examine the ways of looking of another famous painter of the period, Abaneendranath Tagore, in this context. The representation of his Bharat Mata(1905), chaste and austere and clad in simple austere robe provides an entirely different manner of looking.

BIBLIOGRAPHY

1. Mirzoeff,Nicholas (Ed.) - The Visual Culture Reader, The Visual Culture Reader, Routledge, London, Routledge, 1998.
2. Mc Luhan,Marshall - The Mechanical Bride : Folklore of Indusrial Man,

Boston, Beacon Press, 1967.

3. Wells, Liz (Ed.)- Photography – A Critical Introduction, London, Routledge, 1997.
4. Alloula, Malek- The Colonial Harem, Manchester University Press, 1985.
5. Pultz,John- Photography and the Body, Everyman Art Library, 1995.
6. Berger, John- Ways of Seeing, U K, Penguin, 1972.
7. Stoker, Bram- Dracula, London, Penguin, 1994 (1st edition by Archibald Constable and Company, Westminister, 1897).
8. Kesavan, C- Jeevithasamaram, Kottayam, DC Books, 2007 (3rd edition).
9. Narayana Guru- Atmopadesasatakam (originally published in 1897).
10. Pinney, Christopher- Photos of Gods – The Printed Image and Political Struggle in India, Reaktion, 2004.
11. Lowe, Donald M- History of Bourgeois Perception, Harvester Press, 1982.
12. Carroll, Lewis - Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking – Glass, London, Penguin, 1998 (originally published in 1865 and 1872 respectively)
13. Chanthu Menon, O. – Indulekha, Kottayam, D.C. Books,.2006. (originally published in 1889).
14. Cartwright, Lisa and Sturken, Marita – Practices of Looking, Oxford University Press, 2009.
15. Dahejia, Vidya – Representing the Body – Gender in Indian Art, Delhi, Kali for Women, 1997.

ഭാഗം രണ്ട്

മൊഴികൾ

വിശ്വാസത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധം

ഒ.വി. വിജയന്റെ കഥകളിലെ മരണാനന്തരസങ്കല്പം മുൻനിർത്തിയുള്ള വിശകലനം

ഡോ. എം. കൃഷ്ണൻനമ്പൂതിരി
പ്രൊഫസർ, സംസ്കൃതസർവ്വകലാശാല, കാലടി.

ജനപദസംസ്കാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഏതു മേഖലയും ഇന്ന് നാടോടിവിജ്ഞാനീയത്തിന്റെ (Folkloristics) അന്വേഷണപരിധിയിൽ വരുന്നുണ്ട്. ജനകീയപ്പഴമ (Popular) യെ കുറിച്ചുള്ള പഠനം എന്ന പരിമിതാർത്ഥത്തിൽ നിന്നും, നിലനിന്നുപോരുന്നതും മൺമറഞ്ഞുപോയതും ആയ ഏതൊരു കൂട്ടായ്മയെക്കുറിച്ചുമുള്ള പഠനം എന്ന അർത്ഥവൈപുല്യത്തിലേക്ക് ഫോക്‌ലോർ അതിന്റെ സാധ്യതകളെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. ഫോക്‌ലോർ പഠനശാഖയുടെ ആധുനിക കാലത്തെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയനായ പണ്ഡിതൻ അലൻഡന്റസ്, പഴയതെന്നോ പുതിയതെന്നോ ഭേദമില്ലാതെ ഏതുതരം കൂട്ടായ്മയെക്കുറിച്ചും ഫോക്‌ലോറിൽ പഠിക്കപ്പെടാമെന്ന് വാദിച്ചു. (Essays in folkloristics :1978) ഡന്റസിനെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് മലയാളത്തിലെ പ്രശ്സ്ത ഫോക്‌ലോറിസ്റ്റ് ഡോ. രാഘവൻ പയ്യനാട് പറയുന്നത് ഗ്രാമീണം- നാഗരികം, പ്രാകൃതം- സംസ്കൃതം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഭേദങ്ങളില്ലാതെ കൂട്ടായ ജീവിതത്തിന്റെ ഭാഗമായ എല്ലാറ്റിനേയും ഫോക്‌ലോറായി പരിഗണിക്കാമെന്നാണ് (ഫോക്‌ലോർ:1998) ഈ അർത്ഥത്തിൽ ഫോക്‌ലോർ സംസ്കാരപഠനമായി (Cultural Study) മാറുന്നുണ്ട്.

വാമൊഴിരൂപങ്ങളും നാടൻപാട്ടുകളും പഴഞ്ചൊല്ലുകളും ആചാരാനുഷ്ഠാനവിശ്വാസങ്ങളും ഫോക്‌ലോറിന്റെ അക്ഷയഖനികളായിരിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ.ആധുനിക- ആധുനികാനന്തര- സമകാലിക കലാ സാഹിത്യ സംസ്കാരമേഖലകളും ഫോക്‌ലോറധിഷ്ഠിത വിശകലനത്തിനു വഴിതുറക്കുന്നുണ്ട്. കോളനിയനന്തരകാലഘട്ടത്തിന്റെ സാഹിത്യരൂപങ്ങളായ കഥയും നോവലും ആത്മകഥയും യാത്രാവിവരണവും നാട്ടറിവുകളുടെ ആഖ്യാനരൂപങ്ങൾ കൂടിയാകുന്നുണ്ട്. സ്ഥലകാലസമൂഹബദ്ധമായ

ഏതൊരാഖ്യാനവും സവിശേഷമായ ജനപദഘടനയെ ആണ് പുനർ നിർമ്മിക്കുന്നത്, എന്നതിനാൽ സ്വാഭാവികമായും പ്രസ്തുത ആഖ്യാനത്തിൽ ഫോക് ജീവിതം ഇഴചേർന്നിരിക്കും. ചരിത്രത്തിന്റെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും ഗദ്യാത്മകമായ ആഖ്യാനരൂപങ്ങളാണ് നോവലും കഥയും . ചരിത്രകാലത്തെയും വർത്തമാനകാലത്തെയും നിർണ്ണയിക്കുന്ന ജീവിതശൈലികളെത്തന്നെയാണ് കഥാകാരന് തന്റെ ആഖ്യാനകേന്ദ്രത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കേണ്ടത്. ചരിത്രവും പാരമ്പര്യവും ഒരു തുടർച്ചയായതിനാൽ വർത്തമാനകാലത്തെ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുമ്പോൾ അതിനെയാകെ പരിവേഷമണിയിച്ചുകൊണ്ടു നിൽക്കുന്ന പഴമയുടെ സംസ്കാരത്തെയും കഥാകാരനു സ്വീകരിച്ചേ മതിയാകൂ. അവിടെ യുക്തിയുടെ ശാസ്ത്രീയതയല്ല, വിശ്വാസത്തിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകതയാണ് കഥാകാരന് അവലംബം. അതിനാൽ നിലനിൽക്കുന്ന ജീവിത കൂട്ടായ്മയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളെ വസ്തുനിഷ്ഠമായിത്തന്നെ കഥയിൽ കലർത്തിപ്പറയാൻ കഥാകൃത്ത് ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

കഥയും ഫോക്‌ലോറും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന് വാമൊഴി ചരിത്രത്തോളം പഴക്കമുണ്ട്. നാടോടിക്കഥ, മൃഗക്കഥ, മുത്തശ്ശിക്കഥ, സാരോപദേശകഥ തുടങ്ങിയ വാമൊഴി വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലെല്ലാം ഫോക്‌ലൈഫ് തന്നെയാണ് പ്രധാനം. പഞ്ചതന്ത്രം, കഥാസരിത്സാഗരം, ബൃഹൽക്കഥ, അറേബ്യൻ കഥകൾ, പുരാണേതിഹാസ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ തുടങ്ങിയ കഥാരൂപങ്ങളിലും വർഗ്ഗസമൂഹങ്ങളുടെ ജീവിതസംസ്കാരം തന്നെയാണുള്ളത്. നവസാഹിത്യരൂപങ്ങളായ ചെറുകഥയിലും നോവലിലും സ്ഥലകാലബദ്ധമായ സാമൂഹ്യജീവിതം ആഖ്യാനപ്പെടുമ്പോൾ പ്രസ്തുത സമൂഹത്തെ രൂപപ്പെടുത്തിയ ചരിത്രവും സംസ്കാരവും പാരമ്പര്യവും രചനാശില്പത്തിന്റെ ആന്തരികസത്തയായി മാറുന്നു. ഫോക്‌ലോർ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ കൃതിയുടെ ഈ ആന്തരികസത്ത വായിച്ചെടുക്കാനാവും.

മലയാളത്തിലെ ആധുനിക കഥാകൃത്തുക്കളിൽ ഫോക്‌പാരമ്പര്യത്തെ ആഖ്യാനഭൂമിയാക്കിയിട്ടുള്ള എഴുത്തുകാരനാണ് ഒ.വി.വിജയൻ. കേരളത്തിനു വെളിയിൽ മദ്രാസിലും ഡൽഹിയിലും ഹൈദരാബാദിലും നഗരപ്രവാസം കഴിച്ചുകൂട്ടിയ ഒ.വി.വിജയന് പാലക്കാടൻ ഗ്രാമീണ ജീവിതവും സംസ്കാരവും അനുഭവത്തിന്റെ പശിമയായി ഓർമ്മയിലും എഴുത്തിലും കരുതിവെക്കുക എന്നത് കേവലം ഗൃഹാതുരത്വം മാത്രമായിരുന്നില്ല; പാരമ്പര്യസ്രോതസ്സുകളോടുള്ള കടപ്പാടും വിധേയത്വവും കൂടിയായിരുന്നു. പ്രാദേശികതയുടെ രാഷ്ട്രീയവും നാടോടി ജീവിതത്തിന്റെ

നിസർഗ്ഗസൗന്ദര്യവും ശുദ്ധമായ മാനവികതാബോധത്തിന്റെ ദാർശനികതലത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് വിജയന്റെ ചെറുകഥകൾ. ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ ഫോക്‌ലൈഫിനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതാണ് വിജയന്റെ രചനാലോകം എന്നു പറയാം. മലയാള നോവലിൽ ദിശാവ്യതിയാനത്തിന്റെ ദശാസന്ധി കുറിച്ച 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം' (1969) ഒരു പ്രദേശത്തിന്റെ (തസ്രാക്ക്) ഫോക് ലോറുകളെ ആകമാനം ആവാഹിച്ചു കുടിയിരുത്തിയ നോവൽരൂപമാണ്. നാടോടിനോവൽ (Folk Novel) എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന വിധം ഫോക് അംശങ്ങളുടെ കലവറയാണ് ഒ.വി. വിജയന്റെ 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം'. ഖസാക്ക് എന്ന ദേശസ്വത്വം കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും അവരുടെ ജീവിതരീതികളിലൂടെയും ആചാരാനുഷ്ഠാനവിശ്വാസ സങ്കല്പങ്ങളിലൂടെയും മൂർത്ത യഥാർത്ഥ്യമായി നോവലിൽ വ്യാപനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. വിജയന്റെ മറ്റു നോവലുകളിൽ നിന്നെല്ലാം ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസത്തെ വേറിട്ടു നിർത്തുന്ന ഘടകം, നോവൽ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന നാടോടിസംസ്കാരം (Folk Culture) ഒന്നു മാത്രമാണ്.

ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസത്തെ ഭാവസമ്പന്നമാക്കുന്ന നാടോടി സംസ്കാരത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾ വിജയന്റെ ചെറുകഥകളെയും ബാധിച്ചു നിൽക്കുന്നുണ്ട്. ചെറുകഥയുടെ ഭാവലോകത്തിനും രൂപശില്പത്തിനും അനുയോജ്യമാകുവിധം നാടോടി- പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആംശിക ഖണ്ഡങ്ങളാണ് വിജയൻ കഥകളിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അത് ഏതെങ്കിലും ഒരു ആചാരമോ അനുഷ്ഠാനമോ വിശ്വാസമോ ആകാം. പക്ഷേ, അതിന് ആധുനിക- നാഗരിക ജീവിതത്തിൽപ്പോലും നിർണ്ണായകത്വം ഉണ്ടെന്ന് വിജയന്റെ കഥകൾ വെളിവാക്കുന്നു. 'കാറ്റുപറഞ്ഞ കഥ' 'ഭ്രൂണം', 'മുരുകൻനായർ', 'സ്നേഹത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധം', 'രാവുണ്ണി', 'മേസ്തിരിയുടെ ചർച്ചക്കാർ', 'പൂതപ്രബന്ധം', 'കടൽത്തീരത്ത്', 'കോമ്പിപ്പൂശാരിയുടെ വാതിൽ', 'ചെറുപ്രാണികൾ' , 'മരച്ചുവട്' തുടങ്ങി ധാരാളം കഥകൾ കേരളത്തിന്റെ വിശേഷിച്ച് പാലക്കാടിന്റെ നാടോടിസംസ്കൃതിയിൽ അധിഷ്ഠാനം കൊള്ളുന്നവയായിട്ടുണ്ട്. 'സ്നേഹത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധം' എന്ന കഥ സവിശേഷമായും 'കാറ്റുപറഞ്ഞകഥ', 'കടൽത്തീരത്ത്' എന്നീ കഥകൾ സാമാന്യമായും വിശകലനം ചെയ്തുകൊണ്ട് ഒ.വി.വിജയന്റെ കഥാലോകം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടോടി സംസ്കൃതി (Folk Culture) പരിശോധിക്കുകയാണിവിടെ.

നാടോടി സംസ്കൃതിയുടെ അടരുകൾ ബഹുതലസ്പർശിയാണ്. ഒരു സമൂഹഘടനയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന സ്ഥൂലസൂക്ഷ്മാംശങ്ങളെല്ലാം

അതിൽപ്പെടും. അത്തരത്തിൽ ബഹുതലസ്പർശിയായ ഒരു വിശകലനം ബൃഹത്സന്ദർഭത്തിൽ (Macro context) മാത്രമേ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ലഘു സന്ദർഭത്തിലുള്ള (Micro Context) ഈ പഠനത്തിൽ പരേതാത്മാക്കളെ കുറിച്ചുള്ള നാട്ടറിവും വിശ്വാസവും കഥയുടെ ഭാവകേന്ദ്രമാകുന്നതെങ്ങനെ എന്നു വിശദമാക്കുന്നു.

വിശ്വാസമാണ് പലപ്പോഴും നാട്ടറിവുകളുടെ പ്രഭവകേന്ദ്രം. ഏതൊരു ജനസമൂഹത്തിലും വിശ്വാസത്തിന്റെ അനേകം ഭാവരൂപങ്ങൾ കണ്ടെത്താനാവും. ഭക്തിയുടെയും യുക്തിയുടെയും പിന്നിൽ അവയ്ക്ക് ആധാരമായി വർത്തിക്കുന്നത് വിശ്വാസമാണ്. വിശ്വാസത്തിന് സാർവ്വലൗകികമായ സത്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം ഉണ്ടായിക്കൊള്ളണമെന്നില്ല. മാനസികമായ അഥവാ ആനുഭവികമായ ധാരണയുടെ അടിസ്ഥാനമാണു വിശ്വാസത്തിനു പിന്നിലുള്ളത്. എന്തിനെക്കുറിച്ചും ഒരാൾക്ക് ചില അഭിപ്രായങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന് അയാൾക്ക് ചില ന്യായീകരണങ്ങളോ വിശ്വാസങ്ങളോ ഉണ്ടാകും. അടിയുറച്ച വിശ്വാസമാണ് അഭിപ്രായരൂപീകരണങ്ങൾക്കു പിന്നിലുള്ളത്. "പ്രത്യക്ഷമോ പരോക്ഷമോ ആയി ലഭിക്കുന്ന അനുഭവമാണ് ഏതെങ്കിലും ഒരു വിശ്വാസത്തിനു കാരണമായി ഭവിക്കുന്നത്". (ഡോ. രാഘവൻ പയ്യനാട്, ഫോക്‌ലോർ, പു.334). ദൈവം ഉണ്ട്, ദൈവം ഇല്ല എന്ന വിരുദ്ധവിശ്വാസങ്ങൾക്കു പിന്നിൽ ഓരോന്നിനെയും സാധൂകരിക്കുന്ന അനുഭവങ്ങൾ നിരത്തിവയ്ക്കാനുണ്ടാവും.

ഒരു ജനപദത്തിൽ വിശ്വാസമായിട്ടുള്ളത് മറ്റൊരു കൂട്ടായ്മയിൽ അന്ധവിശ്വാസമായി വിലയിരുത്തിയേക്കാം. അനുഭവങ്ങളുടെ മാനസികലോകമാണ് വിശ്വാസത്തിനും അന്ധവിശ്വാസത്തിനും സാധുത നല്കുന്നത്. ഭൂതപ്രേതപിശാചുകളിലുള്ള വിശ്വാസം ശാസ്ത്രയുക്തിക്കു നിരക്കുന്നതല്ല എന്നിരിക്കെത്തന്നെ, മാനസികാനുഭവത്തിലൂടെ അവയിൽ വിശ്വാസം നിലനിർത്തിപ്പോരുന്നവർ ഏറെയുണ്ട്. യുക്തിക്ക് അതീതമായ വിശ്വാസത്തിന്റെ തലമാണിവിടെ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. ജനപദസംസ്കാരപഠനം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഫോക്‌ലോറിനെ നിർവ്വചിക്കുമ്പോൾ ഒരു സവിശേഷ സമൂഹം നിലനിർത്തിപ്പോരുന്ന ആചാരങ്ങൾ, അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, വിശ്വാസങ്ങൾ, ചടങ്ങുകൾ തുടങ്ങിയ സാംസ്കാരിക വ്യവഹാരങ്ങളെല്ലാം അതിന്റെ പരിധിയിൽ വരുന്നു. ഒരു ജനസാമാന്യത്തെ സവിശേഷരീതിയിൽ നിലനിർത്തുന്നതും പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നതും ആ സമൂഹത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്ന വിശ്വാസങ്ങളാണ്. ഒരു ജനസാമാന്യത്തെ പഠിക്കുക എന്നതിനർത്ഥം, ആ ജനസാമാന്യത്തിന്റെ

മാനസികാവസ്ഥ മനസ്സിലാക്കുക എന്നതാണെങ്കിൽ ഫോക്‌ലോർ രൂപങ്ങളുടെ പഠനത്തിലൂടെ കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ആ ജനസാമാന്യത്തിന്റെ മാനസികലോകത്തെയാണെന്നും അവിടെയാണ് വിശ്വാസത്തെ കുറിച്ചുള്ള പഠനത്തിന്റെ പ്രസക്തി കിടക്കുന്നതെന്നും ഡോ. രാഘവൻ പയ്യനാട് നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. (ഫോക്‌ലോർ പു.338)

മരണം, മരണാനന്തരച്ചടങ്ങുകൾ, പരേതാത്മാവ്, മരണാനന്തരജീവിതം, പുനർജന്മം, മോക്ഷം എന്നിങ്ങനെ മരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് ധാരാളം വിശ്വാസങ്ങൾ കേരളീയരെ ഭരിച്ചുപോരുന്നുണ്ട്. പരേതാത്മാവിനുവേണ്ടി ബലികർമ്മം ചെയ്യുന്ന പതിവ് വിവിധ മതവിശ്വാസികളിലും കാണാം. തീർത്ഥവും പൂവും എള്ളും അന്നവും വസ്ത്രവും നല്കി പിതൃക്കൾക്കു ശ്രാദ്ധം നല്കുന്ന ചടങ്ങ് ഹിന്ദുസമൂഹത്തിൽ ഇന്നും തുടർന്നു പോരുന്നു. കർക്കിടകമാസത്തിൽ വാവുബലിക്കു കണ്ടുവരുന്ന തിരക്ക് അതാണു വ്യക്തമാക്കുന്നത്. ദൈവത്തെക്കുറിച്ചും പരേതാത്മാക്കൾ, ഭൂതപ്രേതാദികൾ തുടങ്ങിയ അഭൗമ ശക്തികളെക്കുറിച്ചും ആ ശക്തികൾ ദൈനംദിന ജീവിത്തിലും മരണാനന്തരജീവിത്തിലും ചെലുത്തുന്ന സ്വാധീനങ്ങളെക്കുറിച്ചും അവ ജനപദവിശ്വാസമായിത്തീരുന്നതിനെ കുറിച്ചും ഫോക്‌ലോർ അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. മരണത്തെയും പരേതാത്മാവിനേയും കുറിച്ചുള്ള മൂല്യവിചാരം അടങ്ങുന്ന മൂന്നുകഥകൾ ഒ.വി.വിജയന്റെ കഥാപ്രപഞ്ചത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ട് പരിശോധിക്കാം.

ഒ.വി.വിജയന്റെ 'സ്നേഹത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധം' എന്ന കഥ (കാറ്റുപറഞ്ഞ കഥ പു.72-79) പരേതാത്മാക്കളെയും മരണാനന്തരബന്ധങ്ങളെയും കുറിച്ചുള്ള വിശ്വാസസങ്കല്പങ്ങളെ പാശ്ചാത്തലമാക്കി രചിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. ലോകജീവിത പരിചയവും വിദ്യാഭ്യാസവും ഉന്നത തൊഴിൽ പരിചയവും ഉണ്ടായിരിക്കുമ്പോഴും ഗ്രാമീണവും പ്രാകൃതവും ആയ ചില നാടോടി സങ്കല്പങ്ങളിലുള്ള വിശ്വാസം ഭൗതിക ജീവിതത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിനുള്ള ദൃഷ്ടാന്തമായി 'സ്നേഹത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധ' ത്തെ കാണാം. ശ്രാദ്ധം എന്നത് ഏറ്റവും ശ്രദ്ധയോടെ അനുഷ്ഠിക്കേണ്ടുന്ന കർമ്മമാണ്. മരിച്ചുപോയവരുടെ ആത്മാക്കൾക്ക് ഭൂമിയിൽ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവർ നല്കുന്ന കടപ്പാടിന്റെ അടയാളമാണു ശ്രാദ്ധം. ഇതൊരു വിശ്വാസമാണ്; യുക്തിയുടെ കാർക്കശ്യങ്ങളിൽ ഒരു പക്ഷേ, അസംബന്ധമായ ഒരു അന്ധവിശ്വാസം. കേരളത്തിന്റെ ഫോക് സംസ്കാരത്തിൽ ഏറ്റവും പ്രാചീനമായ ഒരു വിശ്വാസമാണ് പരേതാത്മാവിനെ മുൻനിറുത്തിയുള്ളത്.

ജന്മദോഷവും കർമ്മദോഷവും മാറിക്കിട്ടാൻ ജ്യോത്സ്യവിധികളും പൂജാമന്ത്രവാദങ്ങളും നടത്തുന്ന തറവാടുകൾ കേരളത്തിൽ ഇന്നുമുണ്ട്.

അത്തരം ഒരു തറവാടായ ആണിക്കാട്ടു തറവാട്ടു വിലയ്ക്കുവാങ്ങി താമസിക്കാൻ വരുന്ന കുമാരമേനോനും കുടുംബവും അനുഭവിച്ചറിയുന്ന പരേതാത്മബന്ധമാണ് കഥയിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നത്.

ആണിക്കാട്ടു തറവാട്ടിൽ വർഷങ്ങൾക്കു മുൻപു മരിച്ച രേവതി എന്ന കുട്ടിയും അവളുടെ മാതാപിതാക്കളും ഗതികിട്ടാത്ത ആത്മാക്കളായി, അദൃശ്യസാന്നിധ്യമായി തറവാട്ടിൽത്തന്നെ അലഞ്ഞുകൂടുന്നു. അകാലവാർദ്ധക്യം എന്ന രോഗം ബാധിച്ച മകളെയും ഭാര്യയേയും അനാഥരാക്കിക്കൊണ്ട് ആത്മഹത്യചെയ്ത അച്ഛന്റെ ആത്മാവ് കർമ്മത്തിന്റെ ഇരുൾഗർത്തത്തിൽ പതിക്കുന്നു. രേവതിയും അമ്മയും ഇഹലോകജീവിതം ദുരിതപൂർണ്ണമായിട്ടു കൂടി കർമ്മപൂർത്തിവരുത്തി സ്വാഭാവിക മരണം വരിച്ചു. കർമ്മഗതിയിലൂടെ രേവതിക്കും അമ്മയ്ക്കും പരലോകത്ത് വീണ്ടും ജീവിക്കാനാകുന്നു. എന്നാൽ തറവാട്ടിലെ ദുഷ്കർമ്മങ്ങളും പിതാവിന്റെ ആത്മഹത്യയും അവരെയും പിൻതുടരുന്നതിനാൽ ആത്മമുക്തി ലഭിക്കുന്നില്ല. മരണാനന്തരജീവിതത്തെയും കർമ്മഫലത്തെയും കുറിച്ചുള്ള പഴമനസ്സിലെ വിശ്വാസമാണ് കഥാകൃത്ത് ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. സ്നേഹം, കാരുണ്യം എന്നീ മൂല്യങ്ങളെ ജീവിതത്തോടു ചേർത്തുനിർത്തുന്നതിനാണ് വിശ്വാസങ്ങളും ആചാരങ്ങളും എന്ന നാടോടി സങ്കല്പത്തെയാണ് രേവതിയുടെയും അമ്മയുടെയും ഇഹലോക-പരലോക ജീവിതത്തിലൂടെ കാണിച്ചുതരുന്നത്. മകളുടെ നിഷ്കളങ്കസ്നേഹത്തിന്റെ ശക്തികൊണ്ട് പുനർജ്ജനിയുടെ മുൾക്കാടുകളിൽ നിന്നും അച്ഛനു മുക്തി ലഭിക്കും എന്ന് അമ്മ പറയുന്നുണ്ട്. (കാറ്റ് പറഞ്ഞ കഥ, പു.74). ഇതാണ് സ്നേഹത്തിന്റെ ശക്തി.

കൊലാലമ്പൂരിൽ നിന്നും കേരളത്തിലെത്തി തിരുവില്വാമലയിലുള്ള ആണിക്കാട്ടു തറവാട്ടു വിലയ്ക്കു വാങ്ങുന്ന കുമാരമേനോൻ തറവാടുമായി തനിക്കുള്ള പൈതൃകബന്ധത്തെ കൂടിയാണ് വിളക്കിച്ചേർക്കുന്നത്. തറവാട്ടിലെ പ്രേതബാധയെക്കുറിച്ചുള്ള കേട്ടറിവുകൾ മേനോനെ ആശങ്കപ്പെടുത്തുന്നില്ല. ശ്രാദ്ധം കഴിക്കാതെ ഗതികിട്ടാതലയുന്ന പ്രേതങ്ങൾ സ്വൈരം തരില്ല എന്ന വിശ്വാസം അയാൾക്കുണ്ട്. സ്നേഹത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധം കൊണ്ട് പ്രേതബാധയെ പരേതാത്മാക്കളുടെ അനുഗ്രഹമാക്കിമാറ്റാമെന്നും മേനോൻ കരുതുന്നു. "ആധുനിക മനസ്സുകൾക്ക് പ്രേതങ്ങളിൽ വിശ്വസിക്കാനാവില്ല. കൊലാലമ്പൂരിലെ ഒരു ഫ്ലാറ്റിൽ ജീവിച്ച് പ്രേതങ്ങളെ സ്പർശിക്കാൻ കഴിയില്ല. പ്രാചീനമായ ഒരു നാലുകെട്ടിന്റ സ്ഥിതി മറിച്ചാണ്. ഞാൻ എന്റെ സമ്പാദ്യം കൊണ്ട് എന്റെ മക്കൾക്കു വാങ്ങി തന്നത് വിശേഷപ്പെട്ട ഒരു സ്വത്താണ് - പ്രാചീനത" (കാറ്റ്

പറഞ്ഞ കഥ, പു.76) എന്നാണ് മേനോൻ മക്കളോടു പറയുന്നത്. ആധുനികതയുടെ ഫോക്‌ലോറും പ്രാചീനതയുടെ ഫോക്‌ലോറും വ്യത്യസ്തമാകുന്നതിന്റെ സാഹചര്യം കൂടിയാണ് കുമാരമേനോന്റെ വാക്കുകളിൽ വെളിവാകുന്നത്.

പരിഷ്കൃതനഗരജീവിതം തുടരാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന കുസുമം അച്ഛനോടു പറയുന്നത് താൻ വൈദ്യം പഠിക്കാൻ ഇംഗ്ലണ്ടിലേക്കു പോകും എന്നാണ്. മകൻ ഉണ്ണിയ്ക്കാകട്ടെ തിരുവില്വാമലയിൽ തറവാട്ടിൽ താമസിച്ച് പരമ്പരാഗതകൃഷിരീതികൾ പരീക്ഷിക്കാനാണു താത്പര്യം. മക്കളുടെ ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കിക്കൊണ്ട് കുമാരമേനോൻ പറയുന്നു- "രണ്ടും നല്ല കാര്യങ്ങളാണ്. കുസുമത്തിന് ഇംഗ്ലണ്ടിൽ നിന്നും തിരിച്ചു വന്ന് അഷ്ടവൈദ്യന്മാരിൽനിന്നും ധന്വന്തരിയുടെയും ശുശ്രുതന്റെയും ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പഠിക്കാം. നാടൻകൃഷി അഭ്യസിച്ചശേഷം ഉണ്ണിക്ക് ഒരമേരിക്കൻ കാർഷിക സർവ്വകലാശാലയിൽ പഠിപ്പു തുടരാം. രണ്ടു പേർക്കും വെള്ളിനേഴിയിലെ ഒരു ഭാഷാപണ്ഡിതനിൽനിന്നും മലയാളം പഠിക്കാം" (പുറം 77) പ്രാദേശികചരിത്രവും പാരമ്പര്യവും സംസ്കാരവും ആയി സമന്വയിച്ചു കഴിയേണ്ട ഭൗതികജീവിതത്തെക്കുറിച്ചാണ് കുമാരമേനോൻ എന്ന നാടോടിവിജ്ഞാനി പറയുന്നത്. ഒരു ദേശത്തിന്റെ വിജ്ഞാനസമ്പത്തും തൊഴിൽ രീതികളും ഭാഷയും ഒന്നുചേരുമ്പോഴാണ് ഫോക്‌ലൈഫ് രൂപപ്പെടുന്നത്.

തറവാട്ടിൽ താമസം തുടങ്ങാൻ തീരുമാനിക്കുന്ന കുമാരമേനോൻ പ്രേതബന്ധത്തെ തലമുറകളുടെ സ്നേഹബന്ധമായിട്ടാണു കരുതുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് തറവാടിനു മുന്നിൽ വാടിനിന്ന തുളസിത്തറയിൽ തീർത്ഥജലവും അന്നവും വസ്ത്രവും സമർപ്പിച്ച് പ്രേതാത്മാക്കൾക്കു ശ്രാദ്ധബലി നല്കുന്നത്. തറവാടിന്റെ മച്ചകത്തുള്ള പ്രേതാത്മാക്കൾക്ക് തീർത്ഥജലവും ബലിച്ചോറും സ്നേഹത്തിന്റെ ശ്രാദ്ധമായി മാറുന്നു. പ്രേതാത്മാക്കൾ അദൃശ്യമായ സാന്നിധ്യത്തിലൂടെ അനുഗ്രഹത്തിന്റേയും സ്നേഹത്തിന്റെയും സൗഹൃദത്തിന്റെയും ചന്ദനഗന്ധം അവരിൽ നിറയ്ക്കുന്നു. ഇംഗ്ലണ്ടിൽ പോകുമെന്ന് വാശിപറഞ്ഞ കുസുമം സ്വമേധയാ തുളസിത്തറയിൽ എന്നും സന്ധ്യയ്ക്കു വിളക്കു വെയ്ക്കാൻ സന്നദ്ധയാകുന്നു. "ഞങ്ങൾ നിങ്ങൾക്ക് സ്നേഹവും ആദരവും തരാം. ഞങ്ങളുടെ പരമ്പര നിങ്ങളുടെ കൃപയിൽ ഐശ്വര്യം പ്രാപിക്കട്ടെ" എന്ന് പരേതാത്മാക്കളോടു പ്രാർത്ഥിക്കാനും കുമാരമേനോൻ മറക്കുന്നില്ല. ബൗദ്ധികതയുടെയും താർക്കികയുക്തികളുടെയും നടുവിൽ ഈ പ്രാർത്ഥന ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെട്ടേക്കാം. എന്നാൽ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ ആഴത്തിൽ, ശ്രാദ്ധവും

പ്രാർത്ഥനയും ശാന്തിയുടെയും സമാധാനത്തിന്റെയും ലയം ഒരുക്കിവെയ്ക്കുകയാണ്. അത്തരം ചില ധാരണകളും പൊരുത്തപ്പെടലുകളുമാണ് വിശ്വാസത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നാട്ടറിവിനു കരുത്തും പ്രചാരവും നൽകുന്നത്.

'കാറ്റുപറഞ്ഞ കഥ','കടൽത്തീരത്ത്' എന്നീ കഥകളിലും ഭൗതിക ജീവിതവും പരേതജീവിതവും തമ്മിലുള്ള ധാരണയും പൊരുത്തപ്പെടലും കാണാവുന്നതാണ്. പാലക്കാട് കഞ്ചിക്കോട്ടുള്ള മലയടിവാരത്തിലെ വീട്ടിൽ എത്തുന്ന തെയ്യുണ്ണിക്ക് മരിച്ചുപോയ ജ്യേഷ്ഠൻ കാരുണ്യത്തിന്റെ കാറ്റായി സാന്നിധ്യവും സാമീപ്യവും അനുഭവസ്ഥമാക്കുന്നു. നഗരങ്ങളിൽ നിന്ന് നഗരങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കുന്ന അന്ധപരിഷ്കാരിയായ തെയ്യുണ്ണിക്ക് നാട്ടിൻപുറവും അവിടുത്തെ പ്രകൃതിജീവിതവും പുച്ഛമാണ്. അസ്ട്രോഫിസിക്സിൽ ശാസ്ത്രജ്ഞനായ ജ്യേഷ്ഠൻ മലമ്പ്രദേശത്ത് വീടുവെച്ച് ഏകാന്തജീവിതം നയിക്കുന്നതിനോട് തെയ്യുണ്ണിക്ക് യോജിക്കുവാനാവുന്നില്ല. എന്നാൽ ജ്യേഷ്ഠന്റെ മരണശേഷം ആ വീട്ടിലേക്കും പ്രകൃതിയിലേക്കും എത്തുന്ന തെയ്യുണ്ണിക്ക് ഗ്രാമീണജീവിതത്തിന്റെ പൊരുൾ തിരിച്ചറിയാനാവുന്നു. രണ്ടു സംസ്കാരങ്ങളുടെ —ഗ്രാമഫോക്കിന്റെയും —നഗരഫോക്കിന്റെയും— അന്തരം കൂടി ഈ കഥ വെളിവാക്കിത്തരുന്നുണ്ട്. തെയ്യുണ്ണിയും ഭാര്യ സ്റ്റാഫോർഡുകാരി ഫീബിയും അവരുടെ ദാമ്പത്യം കൊണ്ട് നഗരഫോക്കിനെയും തെയ്യുണ്ണിയുടെ മാതാപിതാക്കളും ജ്യേഷ്ഠനും ജ്യേഷ്ഠത്തിയമ്മയും ദേവകിയും അവരുടെ നാട്ടിൻപുറജീവിതം കൊണ്ട് ഗ്രാമഫോക്കിനെയും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നു.

'കടൽത്തീരത്ത്' എന്ന പ്രശസ്തകഥയിലെ വെള്ളായിയപ്പനും കോടച്ചിയും കണ്ടുണ്ണിയും മരയ്ക്കാരും നീലിയും പാലക്കാടൻ ഫോക്കിന്റെ പ്രാചീനമുഖം കാണിച്ചു തരുന്നു. പാഴുതറഗ്രാമം സവിശേഷമായ ഒരു കൂട്ടായ്മ തന്നെയാണ്. കീഴാളജനതയുടെ ജീവിതശൈലിയും ദൈന്യതയും നിസ്സഹായതയും വ്യംഗ്യഭംഗിയിൽ കഥയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നു. തൂക്കുമരണത്തിനു വിധേയനായ കണ്ടുണ്ണിക്ക് - ഏകമകന്റെ ആത്മാവിന് - കടൽത്തീരത്ത് പൊതിച്ചോറു ബലിയായി നൽകുന്ന വെള്ളായിയപ്പൻ ശ്രാദ്ധശാന്തിയുടെ വിശ്വാസത്തിൽ സ്വയംസമർപ്പിതനാവുകയാണ്. മരിച്ച വ്യക്തിക്ക് ബലിയർപ്പിക്കുന്ന നാടോടിസങ്കൽപമാണ് വെള്ളായിയെ കടൽത്തീരത്ത് എത്തിക്കുന്നത്. ഉച്ചിതൊട്ട കരംകൊണ്ട് ഉദകക്രിയ എന്ന ദുരന്തകർമ്മമാണ് വെള്ളായിക്കു ചെയ്യാനുള്ളത്. വാത്സല്യത്തിന്റെയും കാരുണ്യത്തിന്റെയും ശ്രാദ്ധക്കടലായി വെള്ളായി കഥാന്ത്യത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്നു. കോടച്ചി പൊതിഞ്ഞുകെട്ടിക്കൊടുത്ത പൊതിച്ചോറ് മകന്റെ ആത്മാവിനായി കടൽത്തീരത്ത്

വിതറുമ്പോൾ 'വെയിലിന്റെ മുകൾത്തട്ടുകളിലെവിടെനിന്നോ ബലിക്കാക്കകൾ അന്നംകൊത്താൻ ഇറങ്ങിവന്നു.' ബലിച്ചോറുണ്ണാൻ പരേതാത്മാവ് കാക്കയുടെ രൂപത്തിൽ പറന്നെത്തുന്നു എന്ന നാടോടിവിശ്വാസം ഈ കഥയിലെ ഭാവാന്തരീക്ഷം നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ മുഖ്യപങ്കുവഹിക്കുന്നു.

വിശ്വാസത്തിന്റെയും സങ്കൽപത്തിന്റെയും ആത്മീയബോധ്യമാണ് ഒ.വി.വിജയന്റെ കഥകളിൽ നാട്ടറിവായി വ്യാപിച്ച് നിൽക്കുന്നത്. സ്നേഹം, കരുണ, വാത്സല്യം, സാഹോദര്യം തുടങ്ങിയ മൂല്യങ്ങളെ ജീവിതത്തോട് ചേർത്തുനിർത്തുന്ന രാസമൂലകമായി പാരമ്പര്യഘടകങ്ങൾ ആ കഥകളിൽ കണ്ണിചേർത്തിരിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയിലെ സകല പ്രതിഭാസങ്ങളും ഒന്നായി നിന്നുകൊണ്ടുള്ള സാകല്യദർശനമാണ് ഒ.വി. വിജയന്റെ കഥകളിൽ കൂട്ടായ്മയുടെ സംസ്കൃതിയെ പ്രസക്തമാകുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. Dundes Allen, The study of Folklore, Berkely, University of California, 1965.
2. Dundes Allen, Essays in Folkloristics Meerut , Folklore Institute, 1978.
3. രാഘവൻ പയ്യനാട്, ഫോക്‌ലോർ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998.
4. വിജയൻ ഒ.വി., ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം,1990.
5. വിജയൻ ഒ.വി., കാറ്റ് പറഞ്ഞ കഥ, ഡി.സി.ബുക്സ് , കോട്ടയം,1999.
6. വിജയൻ ഒ.വി., കടൽത്തീരത്ത്, ഡി.സി.ബുക്സ് , കോട്ടയം,1990.

വീടും പ്രണയവും: സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതകളിൽ

സന്തോഷ് മാനിച്ചേരി
അസി. പ്രൊഫസർ, ഗവ: ബ്രണ്ണൻ കോളേജ്, തലശ്ശേരി.

സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതകളിൽ ആവർത്തിച്ച് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന രണ്ടു രൂപകങ്ങളാണ് വീടും പ്രണയവും. 'വീട്' എന്ന കവിതയിൽ 'പുറത്തെ ഇരുളിനെ/നാവാൽ നക്കിവലിച്ച് /ഉള്ളിലാക്കി രസിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു/ അധികാരിയാം വീട്' എന്നെഴുതുന്നതായി കാണാം. വീട് എന്ന അധികാരരൂപത്തിനുമുന്നിൽ മറിച്ചൊന്നുരിയാടാനാവാതെ അകത്തെ ഇരുട്ടിൻ ചെളിവെള്ളത്തിൽപ്പോയുറങ്ങുന്നവനെയാണ് ഈ കവിതയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നത്.'നിലനിൽക്കുന്ന വേരുകൾ' എന്ന കവിതയിൽ വീടിന്റെ വേരുകളെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ചർച്ചയുണ്ട്:

'വീടിന്റെ വേരുകൾ
എത്ര ആഴം വരെ ആണ്ടുപോകുമെന്നും
എത്ര ദൂരത്തോളം പടർന്നുപോകുമെന്നും
ഓർത്തുനോക്കാറുണ്ട്.

എന്റെ വീടിന്റെ വേരുകൾ
നിന്റെ വീടിന്റെ വേരുകളെ കണ്ടുമുട്ടുമ്പോൾ
....
...................ഇവയൊന്നും അറിയാനല്ല

നമ്മുടെ വീടുകളുടെ വേരുകൾ
ആണ്ടാണ്ടു പോയത്
വീടുകൾക്കുള്ളിൽ
നാം വളർത്തുന്ന

പ്രണയവൃക്ഷത്തിന്റെ വേരുകൾ
എത്ര ഉയരത്തിലേക്കാണ്
ആണ്ടുപോകുന്നത് എന്ന്
ആശ്ചര്യപ്പെടാൻ'

വേരുകളുള്ള വലിയ വീടാണ് കവിതയുടെ അബോധത്തിൽ നിറഞ്ഞുകവിയുന്നത്. വീടുകൾക്കുള്ളിൽ വളരുന്ന പ്രണയവൃക്ഷമാണ് വീടിന്റേയും കവിയുടേയും ആശ്ചര്യത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നത്. വീടിനെ തന്നെ ഭേദിച്ച് വളരുന്ന അതിന്റെ ഉയരം കവിതയെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. വളരുന്ന ഈ പ്രണയവൃക്ഷം ഒരു കൂടായിത്തീരുമെന്ന് കവിത സ്വപ്നം കാണുന്നുണ്ട്. 'പൊരുൾ' എന്ന കവിതയിൽ

'നെയ്യുകയാണ് അതിവേഗത്തിൽ
എനിക്കു ചുറ്റിനും നിന്നെ.

കൂടുതീർത്ത് അതിനുള്ളിലാകുവാൻ
രാവോ പകലോ അറിയാതെ
നിനക്കുനിന്നെ ഊടുംപാവുമാക്കി.

വരുംകാലങ്ങൾ
ഈ കൂട്ടിനുള്ളിൽ എനിക്കുവാസം'

'സൂര്യനുദിക്കുകയും രാത്രി നിറയുകയും ഋതുഭേദങ്ങൾ ലോകമിതെന്നു തെളിയിക്കുകയും' ചെയ്യുന്ന വീടെന്ന അത്ഭുത ലോകത്തിലാണ് കവിത.

'കാലം എന്നെ കൂടോടെയെടുത്ത്
ദേശാന്തരങ്ങളിലേക്ക്
പറന്നുപോകും.'

യാത്രകൾപോലും കൂടിനൊപ്പമാണ് ഇവിടെ. 'ഇരുട്ടുപിഴിഞ്ഞ്' എന്ന കവിതയിൽ വീടിനുപിന്നിലെ ടാങ്കിലേക്ക് രാത്രിയിലെ ഇരുട്ടിനെ മുഴുവൻ പിഴിഞ്ഞൊഴിക്കുന്നയാളെ കാണാം. ഏറെ പണിപ്പെട്ടു ആകാശവും ഭൂമിയും വെളുത്തുവന്നുവെങ്കിലും വീടിനുപിന്നിലെ ടാങ്കിൽ മൂടിവെച്ച ഇരുട്ട് വൈകുന്നേരമാകുമ്പോഴേക്കും വീണ്ടും എത്തുന്നതിനെക്കുറിച്ചും വീണ്ടും അന്ധതയിൽ പതിക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചും കവിത വ്യാകുലപ്പെടുന്നു. സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതയുടെ ലോകബോധത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന സുപ്രധാനമായ രൂപകമാണ് വീടെന്ന് മിക്ക കവിതകളും വിളിച്ചുപറയുന്നുണ്ട്. മറ്റൊരു രീതിയിൽ പറഞ്ഞാൽ അകംപുറം എന്ന മട്ടിലുള്ള കാഴ്ചകളാണ് ഈ കവിതകളെ രൂപീകരിക്കുന്നത്. ഈ കവിതകളിലെ അകംലോകം പുറംലോകത്തോളംതന്നെ വിപുലവും

അനേകസാധ്യതകളുള്ളതുമാണ്. ഉള്ളടക്കം എന്ന കവിതയിൽ ഈ ഉള്ളിന്റെ വലിപ്പം എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

'എല്ലാ അറകളേയും അടയ്ക്കാവുന്ന
ഒരു വലിയ അറയാകാം
ഒരാളുടെ ഉള്ള്
അയാളും
അത്രത്തോളം വലുതായി
അതിനുള്ളിൽ.'

കളഞ്ഞുപോയ താക്കോൽ തേടി മൂന്നുലോകവും തെരയുന്നവരെ 'താക്കോൽ' എന്ന കവിതയിൽ കാണാം. പാതാളത്തിലും ഭൂമിയിലും സ്വർഗ്ഗത്തിലും താക്കോൽ നീട്ടിയ പ്രലോഭനങ്ങളിൽ നിന്നു തിരിച്ചുപോന്നവർക്ക് അത് കിട്ടുന്നത് 'ഉള്ളിൽ' നിന്നാണ്:

'ഏറ്റവും നിശ്ശബ്ദമായ ഒരിടത്തിരുന്ന്
നമ്മൾ ഉള്ളുകളിൽ
പരസ്പരം പരതി.
ഒരുനിമിഷം
നമ്മുടെ വിരലുകളിൽ'

ഇങ്ങനെ അകം ലോകത്തിന്റെ അത്ഭുതങ്ങൾ അനവധിയാണ് സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതകളിൽ. ഈ അകംലോകത്തിന്റെ അത്ഭുതങ്ങളിലാണ് സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതകളിലെ പ്രണയവും സംഭവിക്കുന്നത്. 'പ്രണയത്തിന്റെ ഉപ്പുപാടം' എന്ന രൂപകത്തിലൂടെ ഈ അകംലോകത്തെ കവി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

'ഉറക്കത്തിന്റെ തോണിയിൽ
നീ യാത്രപോകുന്നു
മേഘം മൂടിയ
തീരത്തിൽ കണ്ണുനട്ടു
....
....
പരന്നതും വിശാലവുമായ
ഉപ്പുപാടങ്ങളിൽ നിന്നും
സ്വപ്നത്തിന്റെ കാറ്റുയരുന്നു.
അതിൽ

എന്റെ ബോധത്തിന്റെ
ശുവൽ പറക്കുന്നു

തെന്നിയും ആടിയും
ഉയർന്നു നിശ്ചലമായും.'

അകംലോകത്തിന്റെ അത്ഭുതങ്ങളിൽ നിന്നാണ് ഈ കവിതകൾ പ്രണയതീവ്രത അനുഭവിപ്പിക്കുന്നത് ഈ പ്രണയതീവ്രതയുടെ പരമാവധിയുള്ള ബിംബം ഹൃദയമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ശരീരത്തെ കവിയുന്ന ഒരു ഹൃദയത്തിന്റെ സാന്നിധ്യം കവിതകളിൽ തീവ്രതാല്പര്യമായി മാറുന്നത് കാണാം.

മഴയുടെ കുമ്പിളിലാണ്
ഹൃദയരക്തം സൂക്ഷിച്ചത്
പ്രണയത്താൽ
കിനിഞ്ഞു കിനിഞ്ഞു വന്നത്
– *വ്യർത്ഥം*

വ്യഥയിൽ ഉരുകി
ദ്രാവകമായി ഹൃദയത്തെ
കൈക്കുമ്പിളിൽ
എടുത്തു

– *ഹൃദയമില്ലാതായത്*
കടലാസുതുണ്ടുകളിൽ
ഹൃദയം പകർന്നുവച്ചു.
സാധാരണം
അസാധാരണമായത്
പകർന്നുവയ്ക്കുന്നതിന്
അപ്പുറത്തുള്ളതാണ്.
ചോരപൊടിയുന്നത്
രക്തം കൊണ്ട് മാത്രം നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടത്
രക്തത്തിൽ ജീവിക്കുന്നത്.

– *അസാധാരണം*

ഇത്തരത്തിൽ ഹൃദയമെന്ന ബിംബത്തിലുള്ള അഭിരമിക്കൽ എത്ര വേണമെങ്കിലും ഉദാഹരിക്കാം.അഭയം എന്ന കവിതയിൽ ഹൃദയം അകംലോകത്തിന്റെ ആകെ പ്രതിനിധാനമായി മാറുന്നുണ്ട്. അകംലോകമെന്ന വലിയ ഭൂമിയെതന്നെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്ന കവിതയാണത്.

'മഞ്ഞുകാലത്തെ ഭയക്കുന്ന
ഒരു ഹൃദയമുണ്ടായിരുന്നു

ശിശിര ഋതുവിലെ
ആദ്യപുലരിയിൽ
അത് ഒളിക്കാനുള്ള
ഇടങ്ങൾ തേടും
മഞ്ഞുവീണതാകയാൽ

മലകളിലോ മരങ്ങളിലോ
ഇലകളിലോ പൂക്കളിലോ
പുൽത്തുമ്പിലോ
അതിനിടം കിട്ടുകയില്ല
തണുത്തുറഞ്ഞതിനാൽ
പുഴകളിലും തടാകത്തിലും.
രാത്രിയിൽ
ഒളിക്കാൻ ഇടംതേടി
തണുത്തുവിറച്ച്
ഭയത്തോടെ അതുമിടിക്കുന്നത്
മഞ്ഞുപക്ഷികൾ കേൾക്കില്ല.

എങ്കിലും പുലരിയിൽ
ചുവന്നുതുടുത്ത്
ഉയർന്നുവരുന്ന
ഒരു ഹൃദയത്തെ
താഴ്വാരങ്ങളിലെ
മരങ്ങൾ നോക്കിനിൽക്കും.'

ഇവിടെ ഭൂമിയുടെ മിടിക്കുന്ന ഹൃദയത്തിന്റെ ഉദയം കാണാം. ഇരുട്ടും ഉരിയരി വേവുന്ന മൺകലവുമുള്ള ഓലക്കുടിൽ ഭൂമിയോളം വലുതാകുന്ന ചിത്രം തന്നെയാണ് ഈ കവിതകളിലെ അകംലോകം നമ്മെ അനുഭവിപ്പിക്കുന്നത്. കവിതയിലെ ബിംബാത്മകമായ ഭാഷ ഈ അകംലോകത്തിന്റെ സാന്നിധ്യത്തെത്തന്നെയാണ് ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നത്. അകം/പുറം എന്ന മട്ടിലുള്ള വർഗീകരണരീതിയും അകംലോകത്തിൽ അഭിരമിക്കാനുള്ള തീവ്രമായ അഭിനിവേശവും ആധുനികരുടെ വിചാരലോകത്തിന്റെ വലിയ സവിശേഷതയായിരുന്നു. പരിണാമകാലത്തിന്റെ സന്ദിഗ്ദ്ധതകളെയല്ല സെബാസ്റ്റ്യന്റെ കവിതകൾ രേഖപ്പെടുത്തുന്നത്. സച്ചിദാനന്ദനും അയ്യപ്പനുമെല്ലാം എൺപതുകളിലും തൊണ്ണൂറുകളിലും സൃഷ്ടിച്ച കാവ്യഭാഷയുടേയും കാവ്യസങ്കല്പങ്ങളുടേയും അർത്ഥവത്തായ

തുടരെഴുത്താണ് ഈ കവിതകളുടെ അന്തർധാര. ഈ കവിതകളുടെ മാറ്റ് ഇതൊട്ടും കുറയ്ക്കുന്നില്ല.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. സെബാസ്റ്റ്യൻ, 2011. സെബാസ്റ്റ്യന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത കവിതകൾ-കോട്ടയം, ഡി.സി. ബുക്സ്.
2. Gioia, Dana, 2004. Disappearing Ink, Poetry at the end of print culture, Minnesota, Grey Wolf Press.
3. Noland, Carrie, 1999. Poetry at the stake, Lyric aesthetics and the challenge of technology, New Jersy, Princeton University Press.

'പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ'
വടക്കൻ പാട്ടിലെ ചരിത്രവിചാരം

ഡോ.സുധീർകുമാർ.പി
അസി.പ്രൊഫസർ-ഹിസ്റ്ററി, ഗവ.ആർട്സ് & സയൻസ് കോളേജ്, കോഴിക്കോട്

ചരിത്രനിർമ്മിതിയിൽ വാമൊഴി പരമപ്രധാനമായ ഉപാദാനമാണ്. ഒരു പ്രദേശത്തിന്റെ ചരിത്രം വാമൊഴിയിലൂടെ തലമുറകൾ കൈമാറുന്നത് ഏതു സമൂഹത്തിലും നമുക്ക് ദർശിക്കാനാകും.വാമൊഴിചരിത്രത്തെപ്പറ്റി പ്രൊഫ.കെ.എൻ. പണിക്കർ ഇപ്രകാരം എഴുതുന്നു:

> "Oral history consists of the knowledge about a particular event possessed by those who were participants or witnesses to it".[1]

നേരിട്ട് സാമൂഹികാനുഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിനുപകരം ഇവ പാട്ടുകളിലും കഥകളിലും പഴഞ്ചൊല്ലുകളിലും ഉൾച്ചേർത്ത് അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ അവ കലാരൂപവും ചരിത്രരേഖയും ആയി ഒരേ സമയം മാറുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വാമൊഴിസാഹിത്യം പ്രാക്സമൂഹങ്ങളുടെ പ്രധാന ആശയകൈമാറ്റ വാക്‌രേഖകളായി മാറുന്നു.

> Oral literature originated from illiterate people in a language akin to them. The songs belonging to this category generally preserve a structure,which by long usage,gets impressed in social mind. The individual folksinger impresses a situation and his creation is later taken over by a group of people.[2]

ലോകമെമ്പാടുമുള്ള സമൂഹങ്ങളുടെ സമ്പത്താണ് വാമൊഴിരൂപങ്ങൾ. പ്രാക്തനസമൂഹങ്ങളുടെ പരിണാമങ്ങൾ ആധുനികലോകത്തിന് തിരിച്ചറിയാനാകുന്നത് ഇത്തരത്തിലുള്ള ഉപാദാനത്തിലൂടെയാണ്.

---

1. Dr..K.N. Panikkar, " Writing history in Times of globalization", in P.J. Vincent and A.M. Shinas, Ed., Local History: Quest for theories and method, SPCS, 2016, P.24 .
2 . Kavalam Narayanapanikkar, Folklore of Kerala, NBT, 2009, 98.

> The discovery of "Oral History' by Historians which is now under way is,then,unlikely to be obscured. And it is not only a discovery but a recovery. It gives history of future no longer tied with the cultural significance of the paper document"[3].

കേരളീയസമൂഹവും സമാനമായ അനുഭവങ്ങൾ പങ്കുവെക്കുന്നുണ്ട്. വടക്കൻ കേരളത്തിലെ മുൻകാലസമൂഹങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിന്റെ പച്ചയായ വിവരണങ്ങൾ നൽകുന്ന വാമൊഴിരൂപമാണ് വടക്കൻ പാട്ടുകൾ. അവ സമൂഹത്തിലെ ഉപരി-കീഴ് ജനതകളുടെ അനുഭവങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയാണ്. മിക്ക വടക്കൻപാട്ടുകളും അടിയാളജീവിതം തുറന്നുകാട്ടുന്നവയുമാണ്.

സമൂഹത്തിൽ അടിയാളക്കൂട്ടായ്മയുടെ പെരുമാറ്റരീതികളെക്കുറിച്ചും ആദർശം, സദാചാരബോധം എന്നിവയെപ്പറ്റിയും നിറന്ന ചിത്രങ്ങളുള്ള പാട്ടുകളുണ്ട്.[4] ഉപരിവർഗ്ഗജീവിതം വർണ്ണാഭമായി വിവരിക്കുന്ന സാമ്പ്രദായികകൃതികളിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമായി നിൽക്കുന്നു, ഇത്തരം പാട്ടുകൾ.

ഈ പാട്ടുകൾ കൈമാറുന്ന അനുഭവങ്ങൾ- ചരിത്രത്തിന്റെ മുഖച്ഛായയുള്ളവ- സാങ്കൽപ്പികമായതാകണമെന്നില്ല.ഓർമ്മകളിൽ നിന്നും വീണ്ടെടുത്ത വിദൂരമായ യഥാർത്ഥസംഭവമോ ആ സംഭവത്തോടുള്ള നാടോടിമനസ്സിന്റെ പ്രതികരണമോ ആവാം ഈ കഥകളുടെ പ്രഭവസ്ഥാനം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത്തരം വാമൊഴികളെ നമുക്ക് അവഗണിക്കാനാവില്ല.[5]

> What is true of literary memoirs is also true of stories. We can no longer believe that the truth of stories lies in their meaning,not in their accuracy,since the meaning of stories is radically different, depending on whether the facts reported were experienced at first hand or not.[6]

---

3. Paul Thompson, Voice of the Past, Oxford, 2000, P.81
4. എം.ആർ.രാഘവവാരിയർ, വടക്കൻ പാട്ടുകളുടെ പണിയാല, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, 2005, പു.69
5. എം.ആർ.രാഘവവാരിയർ, കേരളീയത: ചരിത്രമാനങ്ങൾ, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, 2009, പു.39
6 Yiannis Gabriel, "The Narrative Veil: Truth and Un truths in story telling" in Yiannis Gabriel, Ed. Myths, Stories and organization Post Modern Narratives for our Times, Oxford, 2004, P.22.

വളരെ പ്രശ്നങ്ങൾ ഉയർത്തുന്ന ഒന്നാണ് വടക്കൻപാട്ടുകൾ. ഇവയിൽ സാഹിത്യപരവും സാമൂഹികവും ചരിത്രപരമായവയുമുണ്ട്.[7]

വടക്കൻപാട്ടുകളിലെ സാമൂഹികവും ചരിത്രപരവുമായ അംശങ്ങളാണ് ചരിത്രവിദ്യാർത്ഥികളെ കൂടുതൽ ആകർഷിക്കുക. അക്കാരണത്താൽ ഈ പാട്ടുകളിലെ സൂചനകളിലൂടെ ചരിത്രനിർമ്മിതി സാധിതമാക്കുവാനാണ് അവർ ശ്രമിക്കുന്നത്.

മിക്ക വടക്കൻപാട്ടുകളും വടക്കൻകേരളത്തിലെ സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ഉയർത്തിക്കാണിക്കുന്നവയാണ്. ജനനം, വിദ്യാഭ്യാസം, വിവാഹം, മരണം, ആചാരങ്ങൾ, യുദ്ധം, ശത്രുത, കുടുംബബന്ധങ്ങൾ, സ്ത്രീകളുടെ അവസ്ഥ തുടങ്ങി ഒട്ടുമിക്ക വിഷയങ്ങളും ഇവ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ മുഖ്യധാരാ പാട്ടുകളാണ് പ്രധാനമായും പണ്ഡിതന്മാർ പഠനവിധേയമാക്കിയിട്ടുള്ളത്. വടക്കൻപാട്ടുകളെ അതിസൂക്ഷ്മമായി സമീപിച്ചാൽ ചില പാട്ടുകൾ മുഖ്യധാരാപാട്ടുകളിൽനിന്നും വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നതായി കാണാവുന്നതാണ്. ഇത്തരം ഒറ്റയാൻപാട്ടുകൾക്ക് സവിശേഷമായ സാമൂഹികവും ചരിത്രപരവുമായ പ്രാധാന്യങ്ങൾ മുഖ്യധാരാപാട്ടുകളോളംതന്നെ ഉണ്ട് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഈ ഗണത്തിൽ പ്പെടുന്ന ഒറ്റയാൻപാട്ടുകളാണ് 'പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ', 'ചിറയ്ക്കൽ തമ്പുരാനും അറയ്ക്കൽ ബീവിയും', 'കോലത്തുനാട്ടും ചിറയ്ക്കൽ തമ്പുരാനും' 'ചേരമാൻ പെരുമാളും പുതിയവീട്ടിൽ കണ്ണനും', 'കരുംപറമ്പിൽ കണ്ണനും തിയ്യത്തി ആർച്ചയും' തുടങ്ങിയവ. മേൽവിവരിച്ച ഒറ്റയാൻ പാട്ടുകളിൽ സവിശേഷമായി നിൽക്കുന്ന ഒന്നാണ് 'പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ'. കാരണം, ചുരുക്കം ചിലപാട്ടുകളിൽ നാടുവാഴികളുടെ പെൺകൊതിയോ ആ കൊതിക്കു വഴങ്ങാത്ത ഒരു അടിയാത്തിയുടെ തന്റേടമോ ആവാം വിഷയം.[8] ആക്രമിക്കപ്പെടുന്ന കീഴാളഗണത്തിൽപ്പെട്ട പെണ്ണായ പൂമാതൈ പൊന്നമ്മയുടെ പ്രതിരോധത്തിന്റെ കഥയാണ് ഈ പാട്ട്. ഈ പ്രതിരോധം നമുക്ക് നൽകുന്നത് കേവലം സ്ത്രീശരീരത്തെ അന്വേഷിക്കുന്ന ഉപരിവർഗ്ഗ അധികാരബന്ധങ്ങളുടെ കടന്നു കയറ്റം മാത്രമല്ല, മറിച്ച് അന്നത്തെ സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളുടെ നേർക്കാഴ്ച കൂടിയാണ്.

പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ ആരുമില്ലാത്ത പുലുവ പെണ്ണാണ്. കഠിനാധ്വാനം ചെയ്യുന്ന അധഃസ്ഥിത പ്രതിനിധി—സുന്ദരി. മാടത്തിൽ ഒറ്റയ്ക്കു

7. എം.ആർ.രാഘവവാരിയർ, വടക്കൻ പാട്ടുകളുടെ പണിയാല, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, 2005, പു.8

8. Ibid, P.17

കഴിയുന്ന വിവാഹിത. മകരം പിറന്നതോടെ മാവു പൂത്തു. പറവകളും പാതി പറവകളും ഇഴജന്തുക്കളും മനുഷ്യരും പ്രണയാതുരരായി. ഋതുമാറ്റം അവരിൽ അത്രയേറെ ഊർജ്ജസ്വലത നിറച്ചു. തിരുമഠത്തിൽ ഉണ്ണൂലിക്ക് പാലക്കാട്ടുനിന്നും ഒരു പട്ടർ ഭർത്താവായി വന്നു. വിവാഹിതരായ ഉപരി വർഗം പ്രണയവൈവിധ്യങ്ങളിൽ അഭിരമിച്ചു. കടലും കരവാണ നാട്ടുവാഴി തന്റെ കാലുതടവാൻ ഏഴോളം സ്ത്രീകളെ നിയമിച്ചു.അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാര്യ കുട്ടിത്തേയി കെട്ടിലമ്മയാകട്ടെ തനിക്ക് കഥപറയാൻ വേണ്ടി എട്ടോളം പട്ടരെ വെച്ചു. കഥപറയലും കാലുതടവലും ഉപരിവർഗ കാമനകളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ വേണ്ടി അവർതന്നെ കണ്ടെത്തിയ പരിഷ്കൃത പദങ്ങളാണ്. കാലുതടവാൻ നിയോഗിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീകളുടെ ജാതി പ്രകടമല്ലെങ്കിലും കഥപറയുന്നവരുടെ ജാതി തീർച്ചയായും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. കഥപറഞ്ഞ് ജാതി ഭ്രഷ്ടയാകാൻ കെട്ടിലമ്മ തയ്യാറാകുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് പട്ടന്മാരെത്തന്നെ കഥപറയാൻ നിയോഗിച്ചത്.

ചക്കിയോട് ചങ്കരൻ 'അടുത്തുകൂടുമ്പോൾ' കാലുതടവലും കഥപറയലുമായി തമ്പുരാക്കൻമാരും തമ്പുരാട്ടിമാരും സമൂഹത്തിൽ അവരുടെ പ്രണയ സാന്നിധ്യമറിയിക്കുന്നു. സമൂഹത്തിലെ നേർവിപരീതങ്ങളെയും ഈ പാട്ടിൽ കൃത്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

നാട്ടുവാഴിക്ക് സുഖിച്ചുതാമസിക്കാൻ പൊൻമാളിക, വെളിച്ചത്തിന് ചങ്ങലവട്ട ദീപം, പഴയേരി അത്താഴം, പൊൻകറി, ഇഞ്ചി, ഇളമാങ്ങ, ഇളനാരങ്ങ, കോവക്ക, വെള്ളരി, കണ്ണിമാങ്ങ എന്നിവയുടെ സമൃദ്ധിയും കൂടെ വറുത്ത ഉപ്പേരി, കാളൻ, ഇളവൻ, പീച്ചിങ്ങ. 18തരം ഉപ്പേരി കൂട്ടിയുള്ള അമൃതേത്തിനു ശേഷം മേമ്പൊടിയായി ഭാര്യ കുട്ടിത്തേയിയുടെ കൈകൊണ്ടുള്ള വെറ്റിലമുറുക്കും.[9]

ഈ സമ്പന്നതയുടെ മറുതലയാകട്ടെ—ഇങ്ങനെയാണ്. പുഞ്ചനടയ്ക്കലെ പൂമാത മാടത്തിൽ വസിക്കുന്നു. അവൾക്ക് ആണും തുണുമില്ല. പരൽ മീനും ഞണ്ടും കറിവെച്ച് കഞ്ഞി കുടിക്കുന്നു. മുണ്ടോലപ്പായിൽ മുറിയണവെച്ച് കിടക്കുന്നു. കാക്കവിളക്കിൽ തിരിയിട്ട് ഇരുട്ടകറ്റുന്നു. രാത്രി ഭീതിമാറ്റാൻ പൂതത്താൻ പാട്ടും നാഗത്താൻ പാട്ടും പാടി അവൾ ദിവസം കഴിക്കുന്നു.

നാട്ടുവാഴിയുടെ ജീവിതവും പൊന്നമ്മയുടെ ജീവിതവും സാമൂഹിക അസമത്വത്തെ കൃത്യമായി വരച്ചുകാണിക്കുന്നു. ഈ ദരിദ്രാവസ്ഥയിലും

9. പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ, ഡോ.കെ.ശ്രീകുമാർ, സമ്പാ., വടക്കൻപാട്ടുകൾ, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ,2013പു.1087

അവളുടെ പാട്ട് ചോലപ്പനങ്കിളിക്കുവും പോലെയും പനങ്കണ്ടൻ തത്ത ചിലക്കും പോലെയുമാണ്.

പൊന്നമ്മയുടെ പാട്ടുകേട്ടാൽ
പൊത്തിലെ പാമ്പ് തലമടക്കും
കരയുന്ന കുഞ്ഞൻ ഉറങ്ങും
ഉണക്കമരം പൊട്ടി പാലൊഴുകും
പച്ചമരത്തിലെ ഇലകൊഴിയും

അസംസ്കൃതമെങ്കിലും പൊന്നമ്മയുടെ സംഗീതം ജന്മസിദ്ധമാണ്. അത് പരിശീലനം കൊണ്ട് വളർത്തിയെടുത്ത ഉപരിവർഗ്ഗ ആഡംബരമല്ല.

സംഗീതത്തിന്റെ ഈ ലളിതസൗന്ദര്യം ഒഴുകി രാത്രി നിശ്ശബ്ദത ഭഞ്ജിച്ച് നാട്ടുവാഴിയുടെ കാതിലെത്തുന്നു. പൊൻമാളികയിൽ സുരക്ഷിത ചുമരുകൾക്കുള്ളിൽ കയറിച്ചെന്ന പൊന്നമ്മയുടെ പാട്ട് നാട്ടുവാഴിയെ ആകർഷിച്ചു. പാട്ടിന്റെ ഉത്ഭവം അദ്ദേഹം അന്വേഷിച്ചു. പൊന്നമ്മയുടെ പൂതത്താൻ പാട്ടാണതെന്ന് കാര്യസ്ഥൻ നാട്ടുവാഴിയെ അറിയിച്ചു. പുഞ്ച കൊയ്യാൻ പൊന്നമ്മയോടും ഏലനോടും ഇരുപത്തിയൊന്ന് പുലവക്കുടിക്കാരോടും രണ്ടാംദിവസം എത്താനും തൊരംപാട്ടു പാടാനും നാട്ടുവാഴി കല്പിച്ചു. കാര്യസ്ഥൻ തമ്പുരാന്റെ ഉത്തരവ് പൊന്നമ്മയെ അറിയിച്ചു. അവൾ ഉടുത്തൊരുങ്ങി 21 കുടിക്കാരുമൊത്ത് തൊരംപാട്ടുപാടി പുഞ്ചകൊയ്തു.

പൊന്നമ്മയ്ക്കു മാടവും പാടവും ദൈവസമാനമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് അവൾ ദൈവസന്നിധിയിലേക്കെന്ന പോലെ ഉടുത്തൊരുങ്ങിപ്പോയത്. നാട്ടുവാഴി പൊന്നമ്മയെ നേരിൽ കണ്ടു. 'ആറ്റിലെ ചെന്താമരപ്പൂവുപോലെ' 'മാറത്തെ പൂത്താലിക്കല്ലുപോലെ' വിളങ്ങുന്ന പൊന്നമ്മയെക്കണ്ട നാട്ടുവാഴിക്ക് കാമനയടക്കാനായില്ല.[10]

കാമനയുടെ വഴികൾ

നാട്ടുവാഴിയുടെ ആഗ്രഹമറിയിക്കാൻ നിയോഗിക്കപ്പെട്ട കാര്യസ്ഥൻ പൊന്നമ്മയുടെ മാടത്തിലെത്തി.

വാതിൽത്തഴുതുരുമോ, ഉരിയാടുമോ, സൽക്കരിക്കുമോ,
താഴെ തളത്തിൽ വരുമോ ചിരിച്ചുകൂടെച്ചെല്ലുമോ

തേനായി 'കൂടെ കൂടുമോ, മാറത്തണയുമോ' എന്നിങ്ങനെ നൂറു ചോദ്യങ്ങളുമായി പൊന്നമ്മയുടെ മനസ്സറിയാൻ കാര്യസ്ഥൻ ശ്രമിച്ചു.

10. Ibid, P.1089

ആണും തുണയുമില്ലാത്ത പുലുവത്തിപ്പെണ്ണിനെ കൊതിച്ചാൽ കുടിക്കാരറിയും കോയിലോത്തറിയും. അത് നന്നാകില്ല. പൊന്നമ്മ തന്റെ നിസ്സഹായതകൊണ്ട് നാട്ടുവാഴിയുടെ കാമനയ്ക്ക് തടയിടാൻ തന്ത്രപൂർവ്വം ശ്രമിച്ചു. പൊന്ന് പടിഞ്ഞാറ്റയിലെത്തുമ്പോൾ അടർത്തിക്കളയരുത് എന്ന് കാര്യസ്ഥൻ ഉപദേശിച്ചു. പൊന്നമ്മയുടെ അവസാനവാക്ക് ഇങ്ങനെയായിരുന്നു.

'മാടമാണേ പുഞ്ചക്കണ്ടമാണേ ഞാൻ ഒരുക്കമല്ല.'[11]

ഒടുവിൽ താൻ തന്നെ നേരിട്ട് പൊന്നമ്മയെ കണ്ടാലോ എന്ന് നാട്ടുവാഴി തിരക്കുന്നു. നാട്ടുവാഴിയുടെ മുഖത്തുനോക്കി ഒരു അടിയാളസ്ത്രീയും നിഷേധവാക്ക് പറയില്ല എന്ന സാമൂഹികയാഥാർത്ഥ്യം അയാൾക്ക് മുമ്പിലുണ്ട്. അങ്കക്കരിമലക്കണ്ടത്തിൽ ഉച്ചയ്ക്ക് പൊന്നമ്മ കൈതയോല മുറിക്കുമ്പോൾ തന്റെ മാളികയിലിരുന്ന നാട്ടുവാഴി അവളെ കണ്ടു. അയാൾ ആരുമറിയാതെ അവളുടെ അരികിലെത്തി. പൊന്നമ്മ അടിമുടി വിറച്ചു. അവളുടെ കയ്യിൽ നിന്നും ഓല താഴെവീണു. തീവെയിലത്തുനിന്നും മാറി തണലത്തിരിക്കുവാൻ നാട്ടുവാഴി അവളെ സ്നേഹപൂർവ്വം ഉപദേശിച്ചു.

പുലുവരായി പിറന്നാൽ ചുട്ടുവെയിലറിയില്ല
മഞ്ഞും മഴയും തഴക്കം[12]

എന്നാണ് പൊന്നമ്മ നാട്ടുവാഴിയോടു പറയുന്നത്. പൊന്നമ്മ തന്റെ മറുപടിയിലൂടെ കൃത്യമായും വർഗ്ഗപരമായ താരതമ്യമാണ് നടത്തുന്നത്. പ്രകൃതിയുടെ താളത്തിനൊത്തു ജീവിക്കുന്നവരാണ് അടിയാളജനങ്ങൾ. അവർക്ക് പ്രകൃതിയിലെ മാറ്റങ്ങൾ ഒരിക്കലും പ്രയാസകരമല്ല.

നാട്ടുവാഴിയാകട്ടെ തുടർന്നു മനസ്സുതുറക്കുകയാണ്.
തന്റെ കൂടെ വന്നാൽ 'മാനക്കേടും' 'കൊണക്കേടും'
പൊറുക്കുമെന്ന് നാട്ടുവാഴി പറഞ്ഞു:
എത്താത്ത പൂവോട് മനം വന്നാൽ ചൂടിത്തെളിയാമോ?
എത്തും മതിക്കൊത്ത പൂവനാൽ പറിച്ചു മണത്തൂടെ'?
കുട്ടിത്തേയിയോട് എങ്ങാത്ത് കൂടരുതേ?
അവരോട്ടുകുറുണ്ട് എന്നാൽ
പക്കത്തിൽ നിന്നാലും പാലൂട്ട്യാലും
പഴം കണ്ടാൽ തിന്നും
കുറുള്ള പുലവനായി താൻ കാത്തിരിക്കുമെന്ന്

പൊന്നമ്മ കൃത്യമായി മറുമൊഴി നൽകുന്നു.

11. Ibid, P.1091

12. Ibid, P.1092

പ്രമാണിമാർ ഇഷ്ടപ്പെട്ട സ്ത്രീകളോട് ഇങ്ങനെയൊക്കെ ആയിരുന്നു അന്നു പെരുമാറിയിരുന്നത്. വടക്കൻപാട്ടിൽത്തന്നെ 'ഒതേനനും മണലൂരെ കുമ്പയും' എന്ന പാട്ടിൽ മണലൂരെ കുമ്പയെ കണ്ടു കക്കാട്ടു കുറ്റേരി നമ്പ്യാർ മോഹിച്ചു. കോമന്റെ പെണ്ണാണു താനെന്നു അവൾ പറഞ്ഞപ്പോൾ

'കോമനോ കോരനോ ആയോണ്ടാലും ഒരു മോന്തി
ഊഴം വഴങ്ങുവേണം''[13] എന്നാണു നമ്പ്യാരുടെ മറുപടി.

ഇത്തരം കാഴ്ചകൾ വടക്കൻപാട്ടുകളിൽ സുലഭമാണ്. പൂമാതൈ ഇങ്ങനെ മറുപടി നൽകിയിട്ടും നാട്ടുവാഴി പിന്മാറാൻ തയ്യാറായില്ല. തുടർന്ന് അയാൾ പ്രലോഭനത്തിന്റെ വഴികൾ തുറക്കുന്നു. മുടിക്ക് മുടിപ്പൊന്ന്, പൊൻവള, കുന്നും മലയും, ഏഴര പുതുക്കണ്ടം. പൊന്നിന്റെ പതക്കം, എഴങ്ങൻ കുഴൽതാലി, ആയിരം പഴയരി എന്നിങ്ങനെ നൽകാമെന്ന് നാട്ടുവാഴി ഉറപ്പുനൽകുന്നു. പൊന്നമ്മ വഴങ്ങുന്നില്ല. ആദ്യത്തെ അഭ്യർത്ഥനയും രണ്ടാമത്തെ പ്രലോഭനവും കഴിഞ്ഞപ്പോൾ നാട്ടുവാഴി മൂന്നാമത്തെ മാർഗമായ ഭീഷണിയിലേക്ക് മാറി. കൊല്ലാതെ കൊല്ലുമെന്നു പറഞ്ഞ നാട്ടുവാഴിക്ക് 'കാണാം' എന്നവൾ മറുപടി നൽകുന്നു. തീയിലുരുക്കുമെന്നുനാട്ടുവാഴി മഞ്ഞത്തു പറക്കുമെന്ന് പൊന്നമ്മ. കൊന്നാലും തിന്നാലും എന്റെ മെയ്യ് തൊടരുത് എന്ന് പൊന്നമ്മ അവസാനമായി പറയുന്നു. പൂമാതൈ കൈതയോലയെടുക്കാതെ മടങ്ങി. ഉറക്കം വരാതെ അവൾ പായിൽ കിടന്നുരുണ്ടു.[14]

പ്രതികാരത്തിനായുള്ള അന്വേഷണം

നാട്ടുവാഴിയുടെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം പൊന്നമ്മ പൊതുധാരിൽ നിന്നും ബഹിഷ്കൃതയായി.

പുലവക്കുടിക്കാരു കൊയ്ത്തിനു വിളിച്ചില്ല. ജന്മപ്പതം കിട്ടിയില്ല. നാട്ടുവാഴിയുടെ തിരുനാളിനു ചോറുകിട്ടിയില്ല. പൂമാതയുടെ അവകാശങ്ങൾ ഓരോന്നായി ഇല്ലാതായി. താളും തകരയും ഭക്ഷിച്ച്, കതിരു പറിച്ച്, പച്ചവെള്ളം കുടിച്ച്, പരലിനെയും ഞണ്ടിനെയും തിന്ന്, പട്ടിണി കിടന്നു. ഉടുതുണിക്ക് മറുതുണിയില്ല. പൊന്നമ്മ ആരോടും ഒരു പരാതിയും പറഞ്ഞില്ല.

---

13 ഒതേനനും മണലൂരെ കുമ്പയും, ഡോ.കെ.ശ്രീകുമാർ, സമ്പാ., വടക്കൻപാട്ടുകൾ, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2013, പു.710

14 പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ, ഡോ.കെ. ശ്രീകുമാർ, സമ്പാ., വടക്കൻപാട്ടുകൾ, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ,2013, പു.1093.

പ്രകൃതി മാറുന്നു; അനുഭവങ്ങളും

മകരം മാറി. മഴപോയി. വെയിൽ വീണ് കുളം വറ്റി, തോടുവറ്റി. പുഞ്ഞയും നഞ്ചയും കരിഞ്ഞു. വള്ളിയും വാഴയും ഉണങ്ങി. ഇളനീർ വാടിവീണു.വരൾച്ച കാരണം കിഴക്കൻമലയിലെ കാലിക്കാർ കാലി കളുമായി കടലുംകര നാട്ടിലെത്തി അവർ പാടത്തു കുറ്റിയടിച്ച് കാലി കളെ കെട്ടി. അവർക്ക് പുലവർ കുട്ട, മുറം, കൈതോലപ്പായ്, പുഴമീൻ എന്നിവ നൽകി. അവർ എല്ലാവരോടും തമാശപറഞ്ഞു. പുലുവത്തികൾ രസിച്ചു; ചിരിച്ചു.

നാട്ടുവാഴി കാര്യസ്ഥനെ വിളിച്ച്, പൊന്നമ്മയുടെ മാടത്തിൽ കാലി ക്കാർ അന്തിയുറങ്ങിയോയെന്ന് അന്വേഷിക്കുവാൻ പറഞ്ഞു. ഇല്ലെന്നു കാര്യസ്ഥൻ മറുപടിനൽകി. തുടർന്ന് നാട്ടുവാഴി ആയിത്തിര പുലുവത്തി യോട് തന്നെക്കാണാൻ വരാൻപറഞ്ഞു. അവളോട് പൂമാതൈയെപ്പറ്റി ഒരു പുളം പറയാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടു. തെക്കൻമലയിലെ കാലിക്കാർ പു ഞ്ചനടക്കലെ മാടത്തിൽ മാതൈയോട് കളിചിരി നടത്തി അന്തിക്ക് കൂടി ഇതായിരുന്നു നാട്ടുവാഴി ആവശ്യപ്പെട്ട പുളം.

ആയിത്തിര എതിർത്തു. ഇല്ലാത്ത മാച്ചിത്തം ദൈവം പൊറുക്കില്ല. തുടർന്ന് നാട്ടുവാഴി പ്രലോഭനത്തിന്റെ മാർഗം തേടി. പൊന്നു നൽകാ മെന്നു പറയുകയും തന്റെ തോളിലെ നേര്യത് അവൾക്കു സമ്മാനിക്കു കയും ചെയ്തു. അവൾക്കു സന്തോഷമായി. പൊന്നമ്മയുടെ മാച്ചിത്തം 21 കുടിക്കാരോടും അവൾ പറഞ്ഞു. ആയിത്തിര-ആഴിത്തിരയാണ് കടൽ ത്തിര ആഞ്ഞടിക്കുമ്പോൾ കൊണ്ടു വരുന്ന ദുരന്തം. പൊന്നമ്മയുടെ സ്വ ഭാവത്തിനു വിരുദ്ധമായി അവൾ പ്രലോഭനമെന്ന രണ്ടാമത്തെ ഘട്ടത്തിൽ നാട്ടുവാഴിക്കു കീഴടങ്ങി.

താൻ മാച്ചിത്തം ചെയ്തില്ലെന്ന് തന്റെ മാടത്തിനെയും പുഞ്ചക്കണ്ട ത്തിനെയും മലങ്കാരി ദൈവത്തിനെയും പിടിച്ചവൾ ആണയിട്ടു.

കൊല്ലാൻ കൊതിയിങ്ങക്കുണ്ടെങ്കില്

കൊന്നോളിൻ മാച്ചിത്തം ചെല്ലുണ്ടാല്ലോ[15]

അവളുടെ ഉറപ്പുകൾ ആരും മുഖവിലയ്ക്കെടുക്കില്ല. പുലുവർ അവളുടെ മാടത്തിന് കാവൽനിന്നു. നാട്ടുവാഴികളും പതിനായിരം നായന്മാരും വെള്ളിയാഴ്ച മാടപ്പറമ്പിലെത്തി, പൊന്നമ്മയുട മാച്ചിത്തം വിചാരണ ചെയ്യാൻ. നാട്ടുവാഴി ചോദിച്ചു : "കുറ്റം ചെയ്തോ?"

15. Ibid, P.1098.

പുഞ്ചക്കണ്ടം, ഉടയോൻ, മാടം തൃക്കാൽ തുടങ്ങി അവൾക്കറിയുന്ന എല്ലാ പ്രിയപ്പെട്ടതിനെയുംപിടിച്ച് ആണയിട്ട് പൊന്നമ്മ തന്റെ നിരപരാധിത്വം കരഞ്ഞുകൊണ്ട് വിളിച്ചുപറഞ്ഞു. ആയിത്തിര അവൾക്കെതിരെ കള്ളസാക്ഷി പറഞ്ഞു. അങ്ങനെ പൊന്നമ്മയുടെ മാച്ചിത്തത്തിന വിധിയായി:

മുക്കറ്റി മുക്കണ്ണൻ പന്തംകൊണ്ട്
തലയും മുലയും കരിക്കവേണം
തുടിയടിച്ചും കഥ കേൾപ്പിക്കണം[16]

വിധി നടപ്പാക്കി. തലക്കും മുലക്കും തീവെച്ചു. മുടി കരിഞ്ഞമണം. മാറത്തെ തോലു പൊളിഞ്ഞു ചോരയൊലിച്ചു. മാടപ്പറമ്പുപോലും ചുവന്നു.

ദൈവമുണ്ടാകുന്നത്

മൃഗീയമായ പീഡനം സഹിക്കാൻ കഴിയാഞ്ഞ് പൊന്നമ്മ പിടഞ്ഞു. അവളിലെ പ്രതികാരബോധം ഉണർന്നു. നാട്ടുവാഴിയെ നോക്കി അവൾ അട്ടഹസിച്ചു.

കടലു കരവാണ നാട്ടുവാഴിച്ചേ
ഇനിയെന്തു വേണം
എന്നെച്ചുട്ടുവെയിൽ കാണുന്നേരം
നെഞ്ചു കരിമ്പാട കത്തുന്നുണ്ടോ?[17]

തന്റെ ശരീരത്തെക്കൊതിച്ച് അതു ലഭിക്കാത്തതിനാൽ അപമാനിച്ച് നശിപ്പിക്കാൻ നോക്കുന്ന നാട്ടുവാഴിയുടെ അധമകാമനയെ ക്രൂരമായി പരിഹസിക്കുകയാണ് പൊന്നമ്മ. ചോര ഇറ്റുവീഴുന്ന ശരീരം കണ്ട് നാട്ടുവാഴിയുടെ കാമനയ്ക്കു തീപിടിക്കുന്നുണ്ടോ എന്ന അവളുടെ ചോദ്യം അയാളുടെ ഹൃദയത്തിൽ തുളഞ്ഞുകയറി. തുടർന്ന് അവൾ ആയിത്തിരയോട് പറഞ്ഞു.

കൈതക്കുട്ടി ആയിത്തിര കുത്താടിച്ചി
കണ്ടു തെളിഞ്ഞോ നീ കുത്താടിച്ചി
പേയായി പകരം ഞാൻ നിന്നോളാല്ലോ[18]

മരിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് തന്നെയും തന്റെ മാനത്തെയും ചവിട്ടിമെതിച്ചവരോട് പേയായി വന്നു പകരം വീട്ടുമെന്ന അറിയിപ്പ് പൊന്നമ്മ നൽകുന്നു. അതുകേട്ട് ആയിത്തിര ഭയന്നു വിറച്ചു. പേയും പിശാചും അക്കാലത്തെ സമൂഹത്തെ ഭയപ്പെടുത്തിയിരുന്ന ശക്തികളായിരുന്നു. മന്ത്രവാദത്തിലും

16 Ibid,P.1097.

17. Ibid, P.1100

18. Ibid.

ആഭിചാരത്തിലും ഭൂതപ്രേതപിശാചാദികളിലും ഉള്ള വിശ്വാസമാണ് വടക്കൻപാട്ടു കൂട്ടായ്മയുടെ സാംസ്കാരിക ജീവിതത്തിന്റെ പ്രധാനവശങ്ങളിലൊന്ന്.[19]

ഇത്രയുമായപ്പോൾ ആയിത്തിര സത്യം പറഞ്ഞു. താൻ മാച്ചിത്തം കണ്ടില്ലെന്നും നാട്ടുവാഴിയുടെ കല്പനപ്രകാരമാണ് പൂളം പറഞ്ഞതെന്നും അവൾ സമ്മതിച്ചു. കുപിതരായ പുലുവർ ആയിത്തിരയെ കുത്തിച്ചതച്ചു. പൂമാതൈയെ വാരിയെടുത്തു കമ്പയം മാറ്റി വാരാളിപ്പട്ടു പുതപ്പിച്ചു. മടിയിൽ കിടത്തി മലങ്കാളി ദൈവത്തെ കരഞ്ഞു വിളിച്ചു. തങ്ങളുടെ തെറ്റു പൊറുക്കാൻ.

നാട്ടുവാഴിയോട് പൊന്നമ്മ ചീറി
അയ്യോ കരിങ്കണ്ണാ നാട്ടുവാഴിച്ചേ
കത്തിയ തലകൊണ്ടും പൂമുലകൊണ്ടും
കൂത്താടാൻ പോരുന്നോ ചോരക്കണ്ണാ
മലനാട്ടിലാണ് പിറന്നെങ്കിലും
പെറ്റമ്മപറ്റുന്നോളാണെങ്കിലും
എന്നോടിന്നത്തരം ചെയ്യല്ലാല്ലോ.[20]

നാട്ടുവാഴി തലതാഴ്ത്തിനിന്നു. അയാൾക്ക് മറുപടിയില്ലായിരുന്നു. ആളുകൾ നോക്കി നിൽക്കെ പൊന്നമ്മ കിണറിലേക്കെടുത്തു ചാടി. പുലുവർ കിണറിനു ചുറ്റും കൂടി നിന്ന് നെഞ്ചത്തടിച്ചു കരഞ്ഞു.

നാട്ടുവാഴി പരാജിതനായി തന്റെ കോവിലകത്തെത്തുമ്പോൾ കോവിലകം കത്തിനശിച്ചതായി കാണുന്നു. അത് പൊന്നമ്മയുടെ ശാപം മൂലമെന്ന് ആളുകൾ ഉറച്ചുവിശ്വസിച്ചു. അങ്ങനെ പൊന്നമ്മയെന്ന ദൈവമുണ്ടായി. പുലുവർക്ക് സ്വന്തമായൊരു സ്ത്രീദൈവത്തെ കിട്ടി.

ചരിത്രവിചാരം

വടക്കൻപാട്ടുകളിലെ മിക്ക സ്ത്രീകളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്നത് പുരുഷന്മാരുടെ ഉപഭോഗവസ്തു എന്നനിലയ്ക്കാണ്. ഊഴംവഴങ്ങൽ എന്ന താല്ക്കാലികബന്ധത്തിലൂടെ അനേകം സ്ത്രീകളെ പ്രാപിക്കുന്ന ഒതേനനെക്കുറിച്ച് നിരവധി പാട്ടുകളുണ്ട്.

19. എം.ആർ. രാഘവവാരിയർ, വടക്കൻ പാട്ടുകളുടെ പണിയാല, വള്ളത്തോൾ വിദ്യാപീഠം, 2005, പു.70.

20. പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ, ഡോ.കെ. ശ്രീകുമാർ, സമ്പാ., വടക്കൻപാട്ടുകൾ, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2013, പു.1101.

ഒന്നിങ്ങു കേൾക്കണം പെറ്റോരമ്മേ
ഞാനിന്നടക്കാത്ത പെണ്ണുമില്ല

ഞാനിന്നു കേൾക്കാത്ത വീടുമില്ല.[21] എന്ന് ഒതേനൻ അഭിമാനിക്കുന്നുണ്ട്. ചിലരുമായി അയാൾ അവരുടെ സമ്മതത്തോടെ ഊഴം വഴങ്ങുമ്പോൾ മറ്റു ചിലരെ ഭീഷണിപ്പെടുത്തിയും ചതിയിൽപ്പെടുത്തിയുമാണ് അയാൾ കീഴടക്കുന്നത്. ചില സ്ത്രീകളാകട്ടെ പണത്തിലുള്ള കൊതിമൂത്ത് ജാതിഭ്രഷ്ടുപോലും മറക്കുന്നത് അപൂർവ്വം പാട്ടുകളിൽ ദൃശ്യമാണ്. ഒതേനനും 500 പൊൻപണം നൽകാൻ തയ്യാറായ പുലയനുമായി ഊഴം വഴങ്ങാൻ തയ്യാറായ ചീരുവിന്റെ കഥ പറയുന്നുണ്ട്. അധികാരത്തിനും പണത്തിനുമായി വഴങ്ങുന്ന സാധാരണ സ്ത്രീകളുടെ കാഴ്ചയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ് പൂമാതൈ പൊന്നമ്മയുടെ കഥ.

വടക്കൻപാട്ടുകൾ രൂപംകൊള്ളുന്ന കാലത്തെ സാമൂഹികച്ചുറ്റുപാടിൽ അധികാരരൂപമായി മുമ്പിൽ നിൽക്കുന്ന നാടുവാഴിയോട് നേർനിന്ന് സംസാരിക്കാൻപോലും കഴിയാത്ത അടിയാളവർഗത്തിന്റെ പ്രതിനിധി, ഉപരിവർഗസ്ത്രീകൾപോലും അക്കാലത്തു കാണിക്കാത്ത സദാചാരബോധം പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണ്. മാത്രമല്ല തന്നെക്കാൾ എത്രയോ ഉയരെ നിൽക്കുന്ന നാടുവാഴിയോട് യുക്തിഭദ്രമായ തർക്കത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നുമുണ്ട്, അവൾ. ഇത്തരത്തിലുള്ള യുക്തിബോധം വടക്കൻ പാട്ടുകളിൽ അപൂർവ്വമായിമാത്രം കാണുന്നതാണ്. നാടുവാഴിയിൽ തന്ത്രപൂർവ്വം സദാചാരബോധം ഉണർത്തുവാൻ പൊന്നമ്മ ശ്രമിക്കുന്നു. എന്നാൽ, ജാതിക്കപ്പുറമായി കാമനതേടുന്ന നാടുവാഴി, പൊന്നമ്മയ്ക്ക് മാച്ചിത്തം കല്പിച്ച് അവളെ ഇല്ലാതാക്കാൻ അവളുടെ അതേ ജാതിയിൽപ്പെട്ട ആയിത്തിരയെ ഏർപ്പാടാക്കുന്നു. വിരുദ്ധങ്ങളായ രണ്ടു സ്ത്രീമുഖങ്ങളെ ഇവിടെ നമുക്കു കാണാം.

ഒന്ന് - പ്രലോഭനങ്ങളിലും ഭീഷണിയിലും വഴങ്ങാത്തവൾ
രണ്ട്- പ്രലോഭനത്തിൽ വീഴുന്നവൾ

ഒരു പക്ഷേ, ഈ കഥയിൽ നടക്കുന്നത് അക്കാലത്തെ സമൂഹത്തിൽ സംഭവിച്ചിരിക്കാവുന്ന ഒന്നാകാം. പല വടക്കൻപാട്ടുകളിലും തങ്ങൾക്കു കീഴടങ്ങാത്തവരെ പുലയരെകൊണ്ട് തൊടീച്ച് ജാതിഭ്രഷ്ടരാക്കുന്ന കാഴ്ചകാണാം.

---

21. ഒതേനനും പഴഞ്ചുലോം കന്നിയും, ഡോ.കെ. ശ്രീകുമാർ, സമ്പാ., വടക്കൻപാട്ടുകൾ, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2013, പു.832.

'ഒതേനനും മണലൂരെ കുമ്പയും' എന്ന പാട്ടിൽ കക്കാട്ടു കുറ്റേരിന മ്പ്യാർ കണ്ടു മോഹിച്ച കുമ്പയെ അയാൾക്കു വഴങ്ങാൻ തയ്യാറല്ലാത്ത തിനാൽ പുലയനെക്കൊണ്ടു തൊടീച്ച് ജാതി ഭ്രഷ്ടയാക്കുന്നുണ്ട്.[22] നാ ട്ടുവാഴിയാകട്ടെ, പൊന്നമ്മയ്ക്കെതിരെ 'മാച്ചിത്തം' ഉയർത്തിക്കാണിക്കു കയും അവളുടെ സമുദായക്കാരെക്കൊണ്ടുതന്നെ അവൾക്കെതിരെ നട പടിയെടുപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭരണാധികാരിയായതുകൊണ്ടു നേരി ട്ട് ആരോപണമുന്നയിക്കാനാകാത്തതുകൊണ്ട് അയാൾ ചതിയിലൂടെ യാണ് പൊന്നമ്മയെ കീഴടക്കുന്നത്.

വടക്കൻപാട്ടുകളിൽ പുരുഷന്മാർക്ക് ഒരു തരത്തിലും വേണ്ടാത്ത സദാചാരം സ്ത്രീകളിൽ അടിച്ചേല്പിക്കുന്നതാണ് ഇവിടെ കാണുന്നത്. പൊന്നമ്മയെ അതിക്രൂരമായി നശിപ്പിക്കാൻ നാട്ടുവാഴിക്കു കഴിഞ്ഞു. എന്നാൽ തമ്പുരാക്കന്മാർക്കു കീഴാളരെ പീഡിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു സാമുദായികസംവിധാനത്തിൽ കാമേച്ഛയ്ക്കു വഴങ്ങാതെ രക്തസാക്ഷി ത്വം വരിക്കുകയാണ് പൊന്നമ്മ ചെയ്യുന്നത്.[23]

ജീവിച്ചിരുന്നപ്പോൾ തങ്ങൾക്ക് ഭീഷണിയല്ലാതിരുന്ന പൊന്നമ്മ മരണശേഷം അവർക്ക് പേടിസ്വപ്നമായി. പേയായി വന്ന് തങ്ങളെ നശിപ്പിക്കുമെന്ന് അക്കാലത്തെ സാമൂഹ്യചുറ്റുപാടുകളിൽ അവർ വി ശ്വസിച്ചു. മരണത്തെ സ്വയംവരിച്ച പൊന്നമ്മ അങ്ങനെ വിശുദ്ധയാ യി, ദൈവമായി. നിറപറവെച്ച് ദീപം വെച്ച് താലത്തിൽ കണ്ണാടിച്ചെ പ്പുവെച്ച് അരി നരിച്ച് ദീപം വണങ്ങി പാട്ടു പാടിയാൽ:

പൂവിനുമണവും തേനുമുണ്ടാകും
ഏക്കം കുരമാറും വീക്കം മാറും
മാരനില്ലാമങ്കയ്ക്കു മാരനുണ്ടാകും
അറ്റ തറവാട്ടിൽ പെണ്ണുണ്ടാകും
കണ്ണിൽ കണ്ണീരും മാറിൽ ചോരയും നിറയും
വെങ്കുത്തുപ്പാറയും അലിഞ്ഞുപോകും.[24]

പൂമാതൈയുടെ ശാപമോ അതോ പുലുവരുടെ രോഷമോ എന്തായാലും നാട്ടുവാഴിയുടെ അധികാരരൂപമായ കോവിലകം കത്തിനശിക്കുകയും

22 ഒതേനനും മണലൂരെ കുമ്പയും, ഡോ.കെ.ശ്രീകുമാർ, സമ്പാ., വടക്കൻ പാട്ടുകൾ, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 2013.

23 ടി.കെ.അനിൽകുമാർ, മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ കീഴാളപരിപ്രേക്ഷ്യം, സാഹിത്യ അക്കാദമി തൃശ്ശൂർ, 2004, പു.31.

24 പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ, ഡോ.കെ.ശ്രീകുമാർ, സമ്പാ., വടക്കൻപാട്ടുകൾ, സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ,2013, പു.1086.

അയാൾ അവിടെ നിന്നും ബഹിഷ്കൃതനാകുകയും ചെയ്യുന്നു, പാട്ടിന്റെ അവസാനത്തിൽ.

പൂമാതൈ പൊന്നമ്മ എന്ന പുലയത്തിപ്പെണ്ണിന്റെ സദാചാരബോധത്തിന്റെ വാചാലമായ ആവിഷ്കാരമായി മാറുന്ന ഈ പാട്ട് കീഴാളരുടെ കരുത്തിന്റെയും പ്രതിരോധത്തിന്റെയും ചിഹ്നമായി നമുക്ക് കാണാൻ കഴിയും.[25] അതുമാത്രമല്ല ചരിത്രപരമായി നോക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം പാട്ടുകൾക്ക് ഭാവനകൾക്കപ്പുറം പ്രാധാന്യവുമുണ്ട്.

25 ടി.കെ. അനിൽകുമാർ, മലയാളസാഹിത്യത്തിലെ കീഴാളപരിപ്രേക്ഷ്യം, സാഹിത്യ അക്കാദമി തൃശ്ശൂർ, 2004, പു.30.

ചിന്ത, ഭാഷ, സാഹിത്യം: ജീവിതത്തിൽ

ഡോ.ഇ.എസ്. റഷീദ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, മഹാരാജാസ് കോളേജ്, എറണാകുളം.

മനുഷ്യനെ ഹോമോസാപ്പിയൻസ് അഥവാ ചിന്തിക്കുന്ന മൃഗം എന്നാണ് ശാസ്ത്രം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. അക്ഷരോച്ചാരണത്തോടുകൂടിയ ഭാഷ സംസാരിക്കുകയും ഉപകരണങ്ങളുണ്ടാക്കി ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നവനാണ് ഹോമോസാപ്പിയൻസ്. ചിന്തിക്കുന്ന ഈ മൃഗത്തിന്റെ സർഗാത്മകവളർച്ചയ്ക്ക് നിദാനമായ ഭാഷയും സാഹിത്യവും ജീവിതത്തെ സൗന്ദര്യാത്മകമായി നവീകരിക്കാൻ ഉപയുക്തമാണ്.

മനുഷ്യനലഭിച്ച മൗലികസിദ്ധിയായ ഭാഷയിലൂടെ ആശയത്തെ നേരായും മറച്ചുവെച്ചും വിനിമയംചെയ്യാൻ കഴിയുന്നു. ഈയൊരു അടിസ്ഥാനസാധ്യത തിരിച്ചറിഞ്ഞ് മനുഷ്യന്റെ ക്രിയാത്മകപ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് പ്രചോദനമേകാൻ നേരായ ആശയവിനിമയസ്വരൂപത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കേണ്ടതുണ്ട്. സമൂഹത്തിന്റെ ഒട്ടാകെയും അതിൽ ഉൾപ്പെട്ട എല്ലാ വ്യക്തികളുടേയും സജീവമായ പരസ്പരപ്രവർത്തനങ്ങളുടെ അഭേദ്യമായ ഐക്യത്തിലാണ്, മൂർത്തമായ പരസ്പരപ്രവർത്തനങ്ങളിലാണ്, വ്യക്തിഗതഭാഷണധർമ്മമെന്നനിലയ്ക്ക് മൊഴിയും, എല്ലാ മനുഷ്യരുടേയും സമ്പർക്കോപാധിയെന്ന നിലയ്ക്ക് ഭാഷയും രൂപമെടുക്കുന്നത്.[1] ഇവിടെ മനുഷ്യന്റെ കൂട്ടായ്മ എന്ന യാഥാർത്ഥ്യം രൂപപ്പെടുന്നത് സമൂഹത്തിലാണ് എന്ന വസ്തുത ഭാഷയുടെ ഉല്പത്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനിൽക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞനായ ചോംസ്കി നിരീക്ഷിക്കുന്നത് മനുഷ്യബുദ്ധിയുടെ ധർമ്മങ്ങളിലൊന്ന്, ഭാഷ മനുഷ്യന്റെ കണ്ണാടി, ഓരോ വ്യക്തിയിലും ഭാഷ പുതുതായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന

1. അലക്സിയേവ് വി.പി., മനുഷ്യൻ യുഗങ്ങളിലൂടെ (പ്രോഗ്രസ് പബ്ലിഷേഴ്സ്, മോസ്കോ, 1989), പു.198.

എന്നാണ്.[2] ഭാഷയുടെ നിലനിൽപ്പിന്നാധാരം ചിന്തയാണ്. മനുഷ്യചിന്തയെന്നത് മനുഷ്യമനസ്സെന്ന പ്രതിഭാസം തന്നെ. മനുഷ്യമനോഘടനയെ മനുഷ്യസാകല്യത്തിന്റെ ആരംഭബിന്ദുവായി ഗണിക്കാം. മനുഷ്യചിന്തയുടെ ബഹിർസ്ഫുരണം ഭാഷയിലൂടെയും ചിന്തയിലൂടെയും മനുഷ്യൻ ആശയങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കുന്നത്. ഇത് താളാത്മകമായി വിന്യസിക്കുവാൻ മനുഷ്യന്റെ സഹിതഭാവങ്ങൾക്ക് കഴിയുന്നു. ഭാഷയിലൂടെയും സാഹിത്യത്തിനുള്ള സ്ഥാനം ജീവിതത്തിൽ ഇപ്രകാരമാണ്.

അസീമമായ ജീവിതത്തിന്റെ വിചിത്രഭാവങ്ങളെ മുഴുവൻ ആശ്ലേഷിച്ചൊതുക്കുവാൻ പോന്നവണ്ണം വിശാലവക്ഷസ്സാണ് സാഹിത്യകല. ഈ മാഹാത്മ്യം മറ്റുകലകൾക്കൊന്നുമില്ല.[3] ജീവിതത്തിലെ എല്ലാ വിചിത്രാവസ്ഥകൾക്കും രൂപാവിഷ്കാരം നടത്താൻ കെല്പുള്ള ഒരു ദർശന ഭാഷ സ്വായത്തമായ ഒരെഴുത്തുകാരന് ജീവിതമെന്ന മഹാപ്രസ്ഥാനത്തെ നയിക്കാൻ എന്നും കെല്പുണ്ടായിരിക്കും.

സുകുമാർ അഴീക്കോട് സാഹിത്യത്തെ ദർശനമായി നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ[4] സർഗാത്മകതയുടെ ദ്വൈതാദ്വൈതമായി അത് പരിണമിക്കുകയാണ്. ഭാഷയിലൂടെ സർഗാത്മകാവിഷ്കാരങ്ങൾ നടത്താൻ കഴിയുമ്പോൾ തീർച്ചയായും ആ ഭാഷതന്നെ സർഗാത്മകമാകും. വിദ്യാഭ്യാസ വിചക്ഷണനായ പൗലോഫ്രെയർ ഇങ്ങനെ വിലയിരുത്തുന്നു. പരിമിതി ഇല്ലാത്തവർ എന്ന രീതിയിൽ മനുഷ്യർക്കുമാത്രമേ തങ്ങളുടെ ലോകത്തെ മാറ്റിത്തീർക്കുകയും സർഗാത്മകഭാഷയിലൂടെ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുക എന്ന സങ്കീർണ്ണവ്യാപാരത്തിൽ ഒരേസമയം ഏർപ്പെടാനാവൂ.[5]

മനുഷ്യനിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്ന ആത്മാവിഷ്കാരങ്ങളുടെ ചരിത്രഗതിവിഗതികളെ പഠിക്കുമ്പോൾ ഭാഷയിലധിഷ്ഠിതമായ കലയും ശാസ്ത്രവും ജീവിതോന്മുഖമാണ്.

അനുഭവത്തിൽ പരിനിഷ്ഠിതമായ നിർവചനങ്ങൾ

യുക്തിയുടേയും നീതിയുടേയും സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റേയും ശാസ്ത്രീയ ചൈതന്യം ആവാഹിച്ച് മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളെ പൂർണമാക്കാവുന്ന

2. വേണുഗോപാലപണിക്കർ, നോംചോസ്കി-20-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ശിൽപികൾ (വിശ്വദർശനപ്രസിദ്ധീകരണം, 1987), പു.77.
3. അച്യുതൻ എം. വിമർശലോചനം (മലയാളം പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1987), പു.20.
4. സുകുമാർ അഴീക്കോട്. ഭാരതീയ (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1993), പു.55.
5. ഫ്രെയർ പൗലോ, സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനായുള്ള സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനം. വിവ: സോമൻ എം., രവീന്ദ്രൻ എൻ.കെ.(ഡയലോഗ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1989), പു.53-4.

തലങ്ങളിലേയ്ക്ക് മാനവികവിഷയങ്ങളിന്ന് എത്തിച്ചേർന്നിരിക്കുന്നു. സാഹിത്യം പരിനിഷ്ഠതലത്തിലേക്കെത്തിച്ചേരുന്നത് അതിന്റെ മാനവികമുഖം മൂല്യവത്താകുമ്പോഴാണ്. ജീവിതാനുഭൂതികളുടെ സർഗോല്പന്നം എന്ന നിലയിൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ മൂല്യനിർദ്ധാരണത്തിന് ജീവിതത്തിന്റെതന്നെ മൂല്യങ്ങൾ അടിസ്ഥാനമാവാതെ വയ്യ.[6] സാഹിത്യനിരൂപകനായ ടി.ടി.പ്രഭാകരൻ ജീവിതമൂല്യങ്ങളുടെ നിർദ്ധാരണം നടത്തുമ്പോൾ സമഗ്രമായ ഒരു ജീവിതദർശനത്തിന് അതു ബലമാകുന്നു. പ്രപഞ്ചവിജ്ഞാനപരമായ അന്വേഷണങ്ങൾ, സ്വത്വാന്വേഷണങ്ങൾ, മനസ്സിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രം, ജ്ഞാനമീമാംസ ഉപരി ഉൽകൃഷ്ടജീവിതമൂല്യങ്ങൾ മുതലായ കൃത്യമായ നിർവ്വചനസ്വരൂപങ്ങൾ സമഗ്രമായ ഒരു ജീവിതദർശനത്തിന് ആവശ്യമാണ്. മനുഷ്യന്റെ ഏതൊരു സാഹിത്യരചനയിലും പൂർണത നിറഞ്ഞ അനുഭവവീര്യം വേണം. ജീവിതപൂർണത കാലത്തിലൂടെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഡോ.എസ്.രാധാകൃഷ്ണൻ എഴുത്തുകാരന്റെ കർത്തവ്യത്തെക്കുറിച്ച് കാലസഹിതമായി പറയുന്നുണ്ട്.[7] കൃതികൾ കാലാതീതമോ കാലരഹിതമോ ആകാതെ ചരിത്രത്തിൽ സംഭവിക്കുന്നത് പൂർണത നിറഞ്ഞ അനുഭവങ്ങളാലാണ്.

മഹത്തായ സംസ്കാരങ്ങളുടെ സ്രഷ്ടാവായ, ഭൂമിയിലെ സർവ്വ ഐശ്വര്യങ്ങളുടേയും സമ്പത്തിന്റേയും ഉടമയായ മനുഷ്യൻ ആർജിച്ച അനുഭവവീര്യം മനുഷ്യനെ മനുഷ്യനാക്കി കഥപറയുന്നു. മനുഷ്യന്റെ ഏറ്റവും അഗാധമായ വാസനകളിലൊന്നാണ് കഥാകൗതുകം. ജീവിതത്തിന്റെ ഏതാനും അടിസ്ഥാനവാസനകളുടെ പൂരണോപാധിയാണ് കഥാകൗതുകം.[8] കഥാകൗതുകത്തിൽ മൗലികമായ ഒന്ന് ചരിത്രാന്വേഷണമാണ്. ചരിത്രത്തിന്റെ പിന്നാമ്പുറങ്ങളിലേയ്ക്കുപോകുമ്പോൾ വിമർശകനായ ഇ.എം. ഫോസ്റ്റർ, നോവലിന്റെ രീതിശാസ്ത്രത്തെ വിലയിരുത്തുന്ന ഘട്ടത്തിൽ, ജനതയെക്കുറിച്ച് ഇങ്ങനെപറയുന്നു. അനുഭവങ്ങളിൽ നമുക്കു ലഭിക്കുന്ന ജിജ്ഞാസ (ആകാംക്ഷ) ജീവിതകാമനയായി മൂല്യാധിഷ്ഠിതമായി മാറുന്നു. മനുഷ്യനെ മൃഗങ്ങളിൽനിന്ന് വേർതിരിക്കുന്ന അവന്റെ/

---

6. പ്രഭാകരൻ.ടി.ടി. സാഹിത്യസിദ്ധാന്തചർച്ച(കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1998), പു. 73.

7. 'It is the duty of the writer to create the past, reflect the present and mould the future'. ജോർജ്ജ് കെ.എം., ഡോ. സാഹിത്യവിജ്ഞാനവും വിജ്ഞാനസാഹിത്യവും (നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1983), പു.5.

8. സുരേന്ദ്രൻ കെ.നോവൽ സ്വരൂപം (സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1983), പു.28-9.

അവളുടെ മഹത്തായ സംസ്കാരം ഈ ആകാംക്ഷയാണ്.[9] അപനിർമാണത്തിന്റെ തത്വശാസ്ത്രത്തിൽ ഴാക്ദെറിദ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിപ്രകാരം:

നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ സ്രോതസ്സായി എഴുത്തിനെ കാണുന്നു. എന്നാൽ എന്നും സംപ്രത്യയപരമായ ദമിതാവസ്ഥ (Conceptual repression) എഴുത്തിനെ മാറ്റി വെയ്ക്കുകയും മറച്ചു വെയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.[10]

ആശയങ്ങൾ നിഗൂഢവൽക്കരിക്കപ്പെടുന്ന ഈ ദമിതാവസ്ഥ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പൊരുളെഴുത്തിനെ ബാധിക്കുന്നു. സാഹിത്യം ജീവിതത്തിന്റെ കണ്ണാടിയാണ്. മറ്റുകലാരൂപങ്ങളെപ്പോലെ സാഹിത്യവും മനുഷ്യരുടെ ആഗ്രഹങ്ങൾ, അഭിപ്രായങ്ങൾ, ആദർശങ്ങൾ, ആശങ്കകൾ, നിരാശകൾ, പ്രകാശങ്ങൾ, മങ്ങലുകൾ, സുഖദുഃഖങ്ങൾ, എന്നിവയെല്ലാം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു.[11] അതിനാൽ ജീവിതഗന്ധിയായ കലാപ്രസ്ഥാനം സാഹിത്യത്തിന്റെ എല്ലാ പ്രദർശനസാധ്യതകളേയും സംസ്കാരത്തിനനുഗുണമായി വർത്തിക്കുംവിധം അനുഭവങ്ങൾക്ക് പൂർണ്ണത കൈവരേണ്ടതുണ്ട്. മനുഷ്യന്റെ മഹത്തായ സംസ്കാരത്തിന്റെ സുപ്രധാനമായ രണ്ടുഘട്ടങ്ങളാണ് കലയുംശാസ്ത്രവും. കൂടുതൽ കെട്ടുറപ്പുള്ള സാമൂഹ്യജീവിതം നയിക്കാൻ മനുഷ്യനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതിതാണ്.

മനുഷ്യചരിത്രത്തിലെ ഇതുവരെയുള്ള ജീവിതാനുഭവങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കാൻ മാനവകലകളിലൊന്നായ സാഹിത്യത്തിനു സാധ്യമാകുന്നു. യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ കലാരൂപമായ പ്രതിഫലനമാകുന്നു സർഗപ്രക്രിയ. കലാകാരൻ സാധാരണജീവിതത്തിന്റെ അടിത്തട്ടിലേക്ക് ചുഴിഞ്ഞിറങ്ങുകയും കാതലായ അംശങ്ങളെ വെളിച്ചത്തുകൊണ്ടുവരികയും നിഷേധാത്മകമായതിനെ അപഗ്രഥിച്ച് തള്ളിക്കളയുകയും പുതിനെ സമർത്ഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് ഈയൊരു ചരിത്രപരമായ സാഹിത്യപ്രക്രിയയിലൂടെയാണ്. അനുവാചകനും എഴുത്തുകാരനും തമ്മിലുള്ള ആത്മബന്ധമാണ് ഇവിടെ സംഭവിക്കുന്നത്. ഹെൻട്രിക് വാൺലൂൺ ഇങ്ങനെ പ്രകടിപ്പിച്ച ആശയം ഈ സാഫല്യമാണ്.[12]

9. "we need not ask what happend next, but to whom did it happen; the move list will appealing to our intelligence and imagination; not merely to our curiosity. A new emphasis enters his voice; emphasis upon value." Foster.E.M. Aspects of the Novel (E.D.Oliver Stally Brass), Penguin Publishers, London, 1990), P. 54.

10. പോക്കർ പി.കെ, ആധുനികോത്തരതയുടെ കേരളീയ പരിസരം (ലെഫ്റ്റ് ബുക്സ്, കോഴിക്കോട് യൂണിവേഴ്സിറ്റി, 1996), പു.87.

11. താരാചന്ദ്. ഇന്ത്യയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരചരിത്രം -വാല്യം 1 വിവ: രാമൻമേനോൻ പുത്തേഴത്ത് (കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1966), പു.379.

12. "It takes a life-time to learn how to act or how to write a good novel. And

വിശുദ്ധമായ കല മനുഷ്യമനസ്സിനെ സഹജമായി ചലിപ്പിക്കുന്നു. കാലം, സമൂഹം എന്നിവയിൽനിന്ന് വേറിട്ട് ഒരു കലാകാരനോ സൃഷ്ടിക്കോ നിലനിൽക്കാനാവില്ല, ശാസ്ത്രത്തിന്റെ പരീക്ഷണനിരീക്ഷണനിഗമനങ്ങൾ കലയേയും നവീകരിക്കുന്നു. നന്മയിലും നീതിയിലുമധിഷ്ഠിതമായി കലയിലൂടെയും ശാസ്ത്രത്തിലൂടെയും മനുഷ്യക്രിയകൾക്ക് സാംഗത്യമേറുന്നു. കലയെക്കുറിച്ച് കാറൽ മാർക്സ് നിരീക്ഷിച്ചത് മാനവികമായി അന്തസ്സത്തയിൽ നിന്നാകുന്നു.[13]

ഇന്ന് മാനവശാഖയ്ക്ക് ഒറ്റപ്പെട്ടുനിൽക്കാൻ കഴിയാത്തവിധം അവയുടെ വിജ്ഞാനമണ്ഡലം അത്യധികം സങ്കീർണമായിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുകയാണ്. ഭാഷയും സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ക്രിയാത്മകസംവേദനം സാഹിത്യകലയിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടുമ്പോൾ അത് പൂർണമായ ഒരു ലോകക്രമം ഒരുക്കുകയാണ്. 'ഭാഷയും മനശ്ശാസ്ത്രവും' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ പ്രഭാകരവാര്യർ എഴുതിയിരിക്കുന്നത് ഒരർത്ഥത്തിൽ ഭാഷാപദസമൂഹം ഭാഷാസമൂഹത്തിന്റെയും പ്രവർത്തനമണ്ഡലത്തിന്റെയും ആശയമണ്ഡലത്തിന്റെയും സമഗ്രപ്രതീകമാണെന്നാണ്.[14] അതുകൊണ്ട് ജീവിതത്തിൽ സഹകരണം സാധ്യമാക്കുന്ന മുഖ്യോപാധിയായ ഭാഷാപ്രയോഗം തീർത്തും ഒഴിവാക്കിയ ഒരു ജനസമൂഹത്തേയും ഇന്നുവരെ നരവംശശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരോ ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരോ കണ്ടെത്തിയിട്ടില്ല.[15]

ചരിത്രമുഹൂർത്തങ്ങളുടെ ഈ പ്രയാണത്തിൽ ഭാഷയും സാഹിത്യവും ജീവിതത്തിന് ഉപോൽബലകമായി ആത്മാവിഷ്കാരസന്നദ്ധത സാധ്യമാക്കുകയാണ്. പെറുക്കിത്തീനിയായ അവൻ(ൾ) പിന്നീട് നായാട്ടിലൂടെ, കൃഷിയിലൂടെ, വ്യവസായത്തിലൂടെ വളർച്ചപ്രാപിച്ച് ഇന്ന്

---

it takes great deal of training on the part of the public to appreciate the best in painting and writing and sculpture."- Van Loon Hendrik -The story of Mankind-(George and Harrap and Co.Ltd., London, 1964), P.441.

13. "Speaking about art Marx observed that its development does not always correspond to the general development of society with the development of society's material basis, which is the skeleton, as it were, of society's organisation." - Progress Publishers - ABC of Dialectical and Historical Materialism. Tran: Lenina Ilitz Kaya (Progress Publishers, Moscow, 1976), P.387.

14. പ്രഭാകരവാര്യർ കെ.എം. ഡോ., ഭാഷയും മനശ്ശാസ്ത്രവും (കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1978), പു.21.

15. പ്രബോധനചന്ദ്രൻ വി.ആർ. ഡോ., ലോകഭാഷകൾ—നാം ജീവിക്കുന്ന ലോകം-12 (ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1987), പു.29.

ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സാങ്കേതികവിദ്യയുടേയും അതിപ്രസരത്തിൽ അന്തം വിട്ട് നിലകൊള്ളുന്ന ആധുനികസമൂഹത്തെ കാണുന്നു. മനുഷ്യവംശത്തെ പരിവർത്തനവിധേയമാക്കിയ കലാപങ്ങൾ മാനവികതയിലേക്ക് തുറക്കുന്ന വാതിലുകളായതുകൊണ്ടാണ് ചരിത്രം കലാപസാന്ദ്രമായ മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ സമാഹാരമായി വിലയിരുത്തപ്പെടുന്നത്.[16]

ഈയൊരു ചരിത്രപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ആധുനികസമൂഹത്തെ ചരിത്രമനുഷ്യൻ കാണുന്നത്. കലയിലെ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനവും ആ നിലയ്ക്ക് കലാപസാന്ദ്രമാകുന്നത് മാനവികത പുലരാൻമാത്രം. മാനവികത മനുഷ്യാനുഭവങ്ങളുടെ കീർത്തിമുദ്രയാണ്. അത് ജനാധിപത്യത്തെ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നു. സമാധാനം എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത് യഥാർത്ഥജനാധിപത്യമാണ്. ദൈവദത്തമായ അവകാശത്തിന്റെ പേരിലോ, ജന്മാവകാശത്തിന്റെ പേരിലോ സായുധമായ അധിനിവേശത്തിന്റെ പേരിലോ വാരിക്കൂട്ടിയ സ്വകാര്യസ്വത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലോ ആരും മറ്റൊരാളുടെ യജമാനനായി അവകാശപ്പെടുകയില്ല.[17] ജനാധിപത്യത്തിലൂന്നിയ മാനവികതയെ ഉയർത്തിപ്പിടിപ്പിക്കുന്ന, സാംസ്കാരികവും വൈജ്ഞാനികവും ദാർശനികവുമായ ഔന്നത്യം നേടിയ പച്ചമനുഷ്യരാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ.

ചിന്തയ്ക്കും ഭാഷയ്ക്കും സാഹിത്യത്തിനും ജീവിതത്തിലുള്ള സമ്യക്ബന്ധം

ഭാഷ ആശയവിനിമയത്തിന്—സാഹിത്യം അനുകരണവും ആശയപ്രതിഫലനവും ആത്മാവിഷ്ക്കാരവും ആനന്ദവുമെല്ലാമുൾച്ചേർന്ന മനുഷ്യന്റെ സഹിതഭാവം. ജീവിതം പ്രപഞ്ചവും പ്രകൃതിയും ചരിത്രവും സംസ്കാരവുമെല്ലാമടങ്ങിയ ഒരു പ്രതിഭാസം. ഭാഷയില്ലാതെ സാഹിത്യമില്ല. സാഹിത്യമില്ലാതെ ജീവിതമില്ല. ജീവിതമില്ലാതെ പ്രാപഞ്ചികനിയമങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയുമില്ല. ഈ സമ്യക്കാവസ്ഥയാണ് ചിന്തിക്കുന്ന ഏതൊരുവനെയും ജൈവപരവും പ്രയോഗക്ഷമവുമായ മാനവനാക്കുന്നത്. മനുഷ്യാസ്തിത്വത്തിന്റെ സവിശേഷതയെ നിർണയിക്കുന്നത് ഭാഷണ (speach) വും, ക്രിയ (action) യുമാണ്. പരസ്പരാശ്രിതവും പരസ്പരസംബന്ധിതവുമായ മനുഷ്യലോകത്തെ (intersubjective world) സാധ്യമാക്കുന്നതുതന്നെ ഭാഷണമാണ്.... മനുഷ്യബഹുത്വത്തിന്റെയും

---

16. കൊച്ച് കെ.കെ., കലാപവും സംസ്കാരവും-10 -ാംപ. (നവമ്പർ ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, 1989), പു.133.

17. കൊസാംബി ഡി.ഡി.തെരെഞ്ഞെടുത്ത പ്രബന്ധങ്ങൾ വിവ:ഭാസുരേന്ദ്രബാബു (ജനശക്തി പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1990), പു.56.

ക്രിയയുടേയും ഭൂമികയിലാണ് രാഷ്ട്രീയവും ജനാധിപത്യവും ആവിഷ്കൃതമാകുന്നത്.[18] രാഷ്ട്രീയജനാധിപത്യത്തിലൂടെ സമൂർത്തമാകുന്ന മാനവികത എന്ന ആശയം ജീവിതപദ്ധതിയിലേക്കാരോപിക്കുകയാണ് എഴുത്തുകാരൻ ചെയ്യുന്നത്.

ജനജീവിതപഠനം മാനവികമായ പരിസരത്തേക്ക് കൊണ്ടുപോകുന്നത് ഈയൊരു ലക്ഷ്യം മുൻനിർത്തിയാണ്.[19] മാനവികവിനിമയം സാധ്യമാകുന്നത് സാഹിത്യത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യശുദ്ധിയുടെ നിറവേറലാണ്. ലോകസാഹിത്യകാരനായ കസാൻദ് സാക്കീസ് 'ജീവിതവും രചനയും' എന്ന തന്റെ കൃതിയിൽ, യക്ഷിക്കഥകളെകൊണ്ട് മനസ്സുനിറക്കുകയല്ല അതിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമെന്നും മനസ്സിനുള്ളിൽ ഇനിയും ബാക്കിയുള്ള പ്രകാശത്തെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുകയും ഉള്ളിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന സത്യത്തെ മറികടക്കുവാൻ അവനെ പ്രാപ്തനാക്കുകയും ചെയ്യുക എന്നുള്ളതാണതിന്റെ കടമയെന്നും പ്രതിപാദിക്കുന്നു.[20] ഈ കടമ അഥവാ കർമം നിറവേറുന്നത് സന്തുലിതമായ ഒരു ലോകത്താണ്. 'കവിതയുടെ ജാതകത്തിൽ' നിരൂപകനായ രാജശേഖരൻ പ്രിഷ്വിനെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ട് പറഞ്ഞു, പ്രകൃതിയുടെ ലോകത്തുനിന്നും മനുഷ്യകത്തിലേക്ക് തുറന്നിരിക്കുന്ന കവാടങ്ങൾ പോലെയാണ് കലയും ശാസ്ത്രവും; ശാസ്ത്രലോകത്തിലൂടെ പ്രകൃതി മനുഷ്യകത്തിലേയ്ക്കും, കലാലോകത്തൂടെ മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയിലേയ്ക്കും കടക്കുന്നു[21] എന്നാണ്.

സാഹിത്യാത്മകമായ കലയും കലാധിഷ്ഠിതമായ ശാസ്ത്രവും മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പുരോഗതിയെ കുറിക്കുന്നു. മാനവികവിനിമയം സാധ്യമായ എല്ലാ തലങ്ങളിലും ഏതൊരു ബൂർഷ്വാകലയേയും ബൂർഷ്വാശാസ്ത്രത്തെയും മറികടന്ന് മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ സമ്യക്കായ ഭാവതലങ്ങൾ ഭാഷയിലൂടെ രൂപമാർജ്ജിക്കുമ്പോൾ അതൊരു ജീവൽസാഹിത്യമായി മാറുകയാണ്. ധർമാധർമ്മങ്ങൾ, നന്മതിന്മകൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള

18. രഘു ജെ., മാർക്സിസവും ആഗോളവൽക്കരണവും - സമീക്ഷ, മെയ്ദിന പതിപ്പ്, മെയ് 2000, പു. 71.

19. “The international nature of folklore studies leads to the cultivation of still other skills by the folklorist. One such skill or technique may be termed International Communications”. Dorson M.Richard (Ed) Folklore and Folklife -An Introduction (University of Chicago, 1972), P.6.

20. സാക്കിസ് കസാൻദ്, ജീവിതവും രചനയും 2-ാംപ. (സമ്പാ: ഷെൽവി) (മൾബെറി ബുക്സ്, കോഴിക്കോട്, 1989), പു.153.

21. പ്രിഷ്വിൻ എം. നസാബുദ്കി, - Problems of Modern Aesthetics ഉദ്ധരണി— രാജശേഖരൻ എസ്., കവിതയുടെ ജാതകം 2-ാം പ. (നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1984), പു.22.

ദേശകലാനുസാരിയായ സങ്കല്പങ്ങൾ ശാശ്വതമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത് സാഹിത്യത്തിലാണ്.[22] കാലത്തിന്റെ കണ്ണാടിയായ സാഹിത്യത്തിൽ ആ നിലയ്ക്കുതന്നെ പ്രയോജനക്ഷമവും പ്രയോഗികതനിറഞ്ഞതുമായ പ്രചോദനക്ഷമത വായനക്കാരിൽ ഉളവാക്കുവാൻ കഴിയും. പ്രയോജനമുള്ള കാര്യങ്ങൾക്കാണ് പ്രധാനമായും ആദ്യകാലത്ത് കല ഉപയോഗിച്ചു വന്നിരുന്നത്.[23] ജെയിംസ് എഡ്ഗാർ സ്വെയിൻ ലോകനാഗരികതയുടെ ചരിത്രത്തിൽ കലയുടെ ഉപയുക്തതയെക്കുറിച്ച് പരാമർശിക്കുമ്പോൾ സാഹിത്യകലയുടെ പ്രയോജനക്ഷമത കൂടുതൽ മനസ്സിലാകുന്നു. കാരണം സാമൂഹികമായൊരു വികാരത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമാധ്യമമായ പദത്തിന് കാലത്തിലും കാലാന്തരത്തിലും അർത്ഥതലങ്ങൾ കൈവരുന്നതിനാൽ സാഹിത്യകലയുടെ ഈ നൈരന്തര്യം ഇതരകലകൾക്കും പ്രചോദനമേകുന്നു. സമൂഹത്തിന്റെ ചാലകശക്തിയാണത്. The Silent Language എന്ന ലേഖനത്തിന്റെ തുടക്കത്തിൽ കാലത്തെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ വാക്കുകൾക്ക് നുണപറയേണ്ട ഗതി വരുന്നില്ലെന്നോർമിപ്പിക്കുന്നു.[24] സാഹിത്യത്തിൽ സത്യസന്ധത നിലനിർത്താൻ കാലം ആവശ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ സൂചനയാണിത്.[25]

22. ലീലാവതി എം. ഡോ., നവതരംഗം 2-ാംപ. (പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 1984), പു.220.

23. ജെയിംസ് എഡ്ഗാർ സ്വയിൻ, ലോകനാഗരികതയുടെ ചരിത്രം. വിവ: ശങ്കരവാര്യർ (കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 1995), പു.52.

24. "Time talks. It speaks more plainly than words. It can shout the truth where words lie". Nowonthy Helga. Time–The modern and postmodern experience. Tran: by Plaice Neville. P6.

25. പോൾ എം.പി., സാഹിത്യിചാരം പ.പ.(സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, 1969), പു.126.

ടി.പത്മനാഭന്റെ കഥകൾ: പാരിസ്ഥിതിക സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ

ഡോ. ദീപ ബി.എസ്.,
അസി. പ്രൊഫസർ, കെ.കെ.ടി.എം. ഗവ. കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്

1.പരിസ്ഥിതിസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം

ശാഖകളും ഉപശാഖകളുമായി വളർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒരു ബൃഹദ് ദാർശനികമേഖലയാണ് പരിസ്ഥിതി സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം. പരിസ്ഥിതി സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ സ്വാധീനിക്കുന്ന ചില അടിസ്ഥാനസങ്കല്പങ്ങളാണ് ഭൗമസദാചാരം (Earth Ethics), സാകല്യത (Holism), ഹരിത ആത്മീയത (Green Spirituality) എന്നിവ. ആരാണീ ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ? മനുഷ്യർക്കു മാത്രമാണോ ഈ ഗ്രഹത്തിന്റെ അവകാശം? ഭൂമുഖത്തെ ജൈവവും അജൈവവുമായ ഇതര സത്തകൾക്കും അവരുടേതായ അവകാശികളില്ലേ? ഈ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരം കണ്ടെത്താൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് പരിസ്ഥിതി സൗന്ദര്യശാസ്ത്രചിന്തകർ ചെയ്യുന്നത്.

ഭൂമിയെ രക്ഷിക്കാനുള്ള പ്രണവമന്ത്രമല്ല പരിസ്ഥിതിദർശനം. ജീവന്റെ നിലനിൽപ്പിനുള്ള രജതരേഖയാണ്. ഭൂമിയെ ആരും രക്ഷിക്കേണ്ടതില്ല. പ്രകൃതി അതിന്റെ കാലത്തിലൂടെയുള്ള പ്രയാണം നിയന്ത്രിച്ചു കൊള്ളും. പ്രശ്നം മനുഷ്യരുടെയും സസ്യചരാചരങ്ങളുടെയും നിലനിൽപ്പിന്റേതാണ്. ആധുനിക പാരിസ്ഥിതിക പ്രതിസന്ധി നമ്മുടെ ജീവിതത്തെ പാരിസ്ഥിതികമായി മാത്രമല്ല, ആത്മീയമായും സാംസ്കാരികമായും വിഷമയമാക്കിയതിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് സാഹിത്യത്തിലും പരിസ്ഥിതി ഒരു ഭാവുകത്വം സൃഷ്ടിക്കുന്നത്.

സാഹിത്യത്തിൽ ആധുനികത എന്ന സിദ്ധാന്തം ചർച്ചകളാൽ മുഖരിതമാകുന്നത് 1969-ൽ ഒ.വി. വിജയന്റെ 'ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം' പുറത്തുവന്നതോടെയാണ്. ഇതോടൊപ്പം മലയാളകഥയിലും കവിതയിലും

നോവലിലും പരിസ്ഥിതി ശ്രദ്ധേയമായ പ്രമേയമായിമാറുന്നു. ഇന്നത്തെ പ്രമുഖ എഴുത്തുകാരുടെ സൃഷ്ടികളുടെ അന്തർധാരയായി പാരിസ്ഥിതിക സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം എന്ന പുതിയ അവബോധമുണ്ട്. എണ്ണത്തിലും ഗുണത്തിലും ഏറ്റവുമധികം പാരിസ്ഥിതിക കഥകളെഴുതിയ ടി. പത്മനാഭൻ, ഒ.വി. വിജയൻ, എസ്.വി. വേണുഗോപൻ നായർ, സി. രാധാകൃഷ്ണൻ, പി. സുരേന്ദ്രൻ, വൈശാഖൻ, അംബികാസുതൻ മങ്ങാട്, തുടങ്ങിയ ഒരു നീണ്ട നിര തന്നെയുണ്ട്. കാല്പനികശൈലി കൈവിടാതെ തന്നെ കഥയിൽ പരിസ്ഥിതിയുടെ പുതിയ ഹരിതാഭിമാനം സൃഷ്ടിച്ച കഥാകൃത്താണ് ടി. പത്മനാഭൻ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിലെ പാരിസ്ഥിതിസൗന്ദര്യശാസ്ത്രം ചർച്ചചെയ്യാനാണ് ഈ പ്രബന്ധത്തിലൂടെ പ്രധാനമായും ശ്രമിക്കുന്നത്.

ii) പാരിസ്ഥിതികസൗന്ദര്യശാസ്ത്രചിന്ത മലയാളത്തിൽ

മലയാളസാഹിത്യവിമർശനത്തിൽ പരിസ്ഥിതിസൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമായ ചിന്തകൾ ഏറെ കാണാനില്ല. കേസരിയുടെ 'സാഹിത്യസങ്കേതങ്ങളും സയൻസും', ഡോ. കെ. ഭാസ്കരൻ നായരുടെ ചില ലേഖനങ്ങൾ, എം. ഗോവിന്ദന്റെ 'കടലോരത്തിന്റെ കവിത', 'മീൻചൂരുള്ള എഴുത്ത്' എന്നീ ലേഖനങ്ങൾ ഇവയാണ് എടുത്തുപറയത്തക്കതായി ഉള്ളത്. ഇത് നമ്മുടെ വിമർശനത്തിന്റെ പോരായ്മയല്ല. അവരെഴുതിയ കാലത്ത് പാരിസ്ഥിതിക ഭാവങ്ങൾക്ക് കലയിൽ വേണ്ടത്ര പ്രാധാന്യമുണ്ടായിരുന്നില്ല. 1990-കളിലാണ് മലയാളത്തിൽ പരിഗണനീയമായ പാരിസ്ഥിതികസൗന്ദര്യശാസ്ത്രചിന്തയുണ്ടാകുന്നത്. പാരിസ്ഥിതികസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ടി. പത്മനാഭന്റെ കഥകളെ വിലയിരുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയാണിവിടെ ചെയ്യുന്നത്. പാരിസ്ഥിതികസൗന്ദര്യശാസ്ത്രദർശനങ്ങൾ മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്നതിന് മുൻപേതന്നെ ടി. പത്മനാഭന്റെ കഥകൾ പാരിസ്ഥിതികപ്രശ്നങ്ങൾ ചർച്ചചെയ്തു തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു.

iii) മലയാളകഥയിലെ പച്ചപ്പ്:

പ്രകൃതിയുമായുള്ള പൊക്കിൾക്കൊടിബന്ധം നമുക്ക് ജൈവവും ആത്മീയവുമായ ആവശ്യമാണ്. ആധുനികകാലത്ത് അത് കേവലം ദൃശ്യബന്ധമായി ചുരുങ്ങിയെന്ന് കാണാം. സ്പർശത്തിലൂടെ, ഗന്ധത്തിലൂടെ, ശ്രദ്ധയിലൂടെ പ്രകൃതിയെ അറിയുമ്പോൾ പ്രകൃതി നമുക്ക് സാന്ത്വനമായിമാറുന്നു.

മലയാളകഥയിൽ നൂതനമായ പാരിസ്ഥിതിക അവബോധത്തിന്റെ നാന്ദി കുറിച്ചത് 1969-ലായിരുന്നു. അന്നത്തെ യുവതലമുറയിലെ ക്രാന്തദർശിയായ എഴുത്തുകാരനായിരുന്ന ടി പത്മനാഭനായിരുന്നു അത്. കഥ: 'സാക്ഷി'. യാന്ത്രികതയുടെ കരാളതയിൽ ചതഞ്ഞരയുന്ന പ്രകൃതിയെക്കുറിച്ചായിരുന്നു ആ കഥ. സ്വസ്ഥമായ ഗ്രാമാന്തരീക്ഷത്തിൽ, ഫാക്ടറി പണിയാൻ ഇന്ത്യയുടെ നാനാഭാഗത്തുനിന്നും വന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥരെയും അവിടെയൊരു പുതിയ സംസ്കാരം കെട്ടിപ്പടുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന മനുഷ്യരെയുമാണ് 'സാക്ഷി'യിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ചെടികളെയും പൂച്ചകളെയും നായ്ക്കളെയും പ്രമേയമാക്കി ഇത്രയധികം കഥകളെഴുതിയ മറ്റൊരു എഴുത്തുകാരനില്ല. പ്രകൃതി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിലെ നിറസാന്നിധ്യമായി മാറുകയായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏതാനും ചില കഥകളെ പാരിസ്ഥിതികസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിശദീകരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണിവിടെ. കഥയുടെ പ്രമേയപരമായ പഠനത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

(iv)'അസ്വസ്ഥരുടെ പൂച്ചെടികൾ', 'മഞ്ഞനിറമുള്ള റോസാപ്പൂവ്'

റോസ്ചെടികൾ വളർത്തുന്നവരുടെ സംഘടനയായ ഇംഗ്ലണ്ടിലെ റോയൽ നാഷണൽ റോസ് സൊസൈറ്റിയിലും അമേരിക്കൻ റോസ് സൊസൈറ്റിയിലും ടി. പത്മനാഭൻ ദീർഘകാലം അംഗമായിരുന്നു. അമേരിക്കയിലെയും യൂറോപ്പിലെയും പ്രധാന റോസ് തോട്ടങ്ങൾ അദ്ദേഹം സന്ദർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ അനുഭവങ്ങളാവാം ഈ കഥകളുടെ രചനയ്ക്ക് അദ്ദേഹത്തിന് പ്രചോദനമായത്.

അനപത്യദുഃഖം അനുഭവിക്കുന്ന ഒരാൾ റോസാപ്പൂക്കളെ ലാളിച്ചുവളർത്തുന്നതിൽ നിർവൃതി കണ്ടെത്തുന്നതിന്റെ കഥകളാണ് പത്മനാഭന്റെ 'അസ്വസ്ഥരുടെ പൂച്ചെടികൾ', 'മഞ്ഞനിറമുള്ള റോസാപ്പൂവ്' എന്നിവ. താൻ വളർത്തുന്ന റോസച്ചെടികൾക്കിടയിൽ ചെലവഴിക്കുന്ന സമയം, അയാളനുഭവിക്കുന്ന മനഃശാന്തി അളവറ്റതാണ്. സന്താനലബ്ധിക്കായി ഭാര്യ ക്ഷേത്രദർശനം നടത്തുമ്പോൾ അയാൾ റോസച്ചെടികളെ പോറ്റിവളർത്തുന്നു. അവ അയാൾക്ക് സാന്ത്വനവും അഭയവുമാണ്. പത്മനാഭന്റെ കഥകളിൽ അടിക്കടി കടന്നുവരുന്ന പ്രകാശം പരത്തുന്ന പെൺകുട്ടികളും ഈ കഥകളിലുണ്ട്. പൂക്കളെമിടുന്നവരായി, മഞ്ഞ റോസാപ്പൂവ് കാണാൻ കൊതിക്കുന്നവരായി. തന്റെ കഥകളിലെ പ്രകൃതിസാന്നിധ്യത്തെ കുറിച്ച് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞതിങ്ങനെയാണ്: "കഥയ്ക്ക് പകിട്ടു നൽകുന്ന തൊങ്ങലായിട്ടല്ല ഞാൻ പ്രകൃതിയെ കണ്ടിട്ടുള്ളത്. പ്രകൃതിയും കഥയിലെ ഒരുപാത്രം തന്നെയാണ്. മുറിച്ചുമാറ്റുവാൻ കഴിയാത്ത,

കഥയുടെ ഭാവവുമായി അത്രമാത്രം ഇഴുകിച്ചേർന്ന ഒരുപാത്രം. ഒരു ഗായകന്റെ ശബ്ദത്തിന് ശ്രുതിഗാംഭീര്യം നൽകുന്ന സാരംഗിപോലെ അത് കഥയിൽ നിലകൊള്ളുന്നു."

(V) മൃഗവും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യം

പ്രകൃതിയെ അമിതമായി ചൂഷണം ചെയ്താൽ അത് നമ്മുടെ നിലനിൽപ്പിന്റെ തന്നെ നാശത്തിന് കാരണമാകും. മൃഗവും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യം തകരുന്നത് ഇതിന്റെ പ്രകടരൂപമാണ്. വരണ്ട പുഴയുടെയും ചൂഷണവിധേയമായ പ്രകൃതിയുടെയും പശ്ചാത്തലത്തിൽ തകരുന്ന ഈ പാരസ്പര്യത്തെ പ്രതിരോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഒരാളിന്റെ ചിത്രമുണ്ട് ടി. പത്മനാഭന്റെ 'മരിക്കുന്നവർ' എന്ന കഥയിൽ. കഥാനാമം തന്നെ ധ്വനിപ്പിക്കുന്നത് തകർച്ചയുടെ പരകാഷ്ഠയാണ്. ഖനനം മതിയാക്കി മടങ്ങിയ സംഘത്തിലെ അവശേഷിക്കുന്നയാളാണ് കഥ പറയുന്നത്. വരണ്ടപുഴക്കരയിലെ ഉൾനാടൻഗ്രാമത്തിൽ ഏകനായി കഴിയുന്ന അയാൾക്ക് ഒരു ദിവസം അപ്രതീക്ഷിതമായി ഒരതിഥി വന്നെത്തുന്നു. മുറിവേറ്റ ഒരു കാള. ഈച്ചയാർക്കുന്ന മുറിവുകളുള്ള അതിനെ ഉടമസ്ഥന് വേണ്ടാതായിരിക്കുന്നു. ആരോഗ്യവാനായ അവന്റെ കൂട്ടുകാരനെ ഉടമസ്ഥൻ വന്നു കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോയി. ഏതോ പൂർവ്വസ്മൃതിയുടെ കുളിരിൽ മുഴുകി അയാൾ ആ കാളയെ തലോടുന്നു. വെറും ഒരു കാർഷികോപകരണമെന്ന മമതയ്ക്കപ്പുറത്ത് ജീവകാരുണ്യത്തിന്റെ അടിത്തറയുള്ള കന്നുകാലിസ്നേഹത്തിലേക്ക് ഈ കഥ വഴിമാറുകയാണ്.

ഭാരതീയപാരമ്പര്യത്തിൽ കാളകളേക്കാൾ പ്രിയം പശുക്കളോടാണ്. കാമധേനുവും നന്ദിനിയും വൃന്ദാവനത്തിലെ ഗോക്കളും നമ്മുടെ ഭാവനയിൽ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. ഗ്രാമീണ ജീവിതത്തിൽ പശുക്കളോട് മനുഷ്യൻ ഇന്നും ആത്മബന്ധം പുലർത്തുന്നു. കറവവറ്റിയിട്ടും 'യശോദ'യെ അറവുകാർക്ക് വിൽക്കാതെ സംരക്ഷിക്കുന്ന ഒരമ്മയുടെ ചിത്രമാണ് ടി പത്മനാഭന്റെ 'മനസ്സിന്റെ ഭാരം' എന്ന കഥയിൽ. പ്രവാസികളായ മക്കൾ അമേരിക്കയിലേക്ക് പോകാൻ നിർബന്ധിച്ചിട്ടും ഗ്രാമത്തിലെ പഴയ വീട്ടിൽ യശോദയെയും സംരക്ഷിച്ച് തന്റെ ഓർമ്മകളുമായി കഴിയാൻ തീരുമാനിക്കുന്ന അമ്മ. തന്റെ വീടും യശോദയും താനും മരണത്തിലേക്ക് നടന്നടുക്കുകയാണെന്ന് അവർക്കറിയാമായിരുന്നു. എന്നാൽ തലമുറകളിലൂടെ തനിക്ക് സിദ്ധിച്ച മൂല്യങ്ങൾ കൈവിടാൻ അവർ ഒരുക്കമല്ലായിരുന്നു.

'മനസ്സിന്റെ ഭാരം' എന്ന കഥയുടെ തുടർച്ചയായി നമുക്ക് വായിക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു കഥയാണ് 'കത്തുന്ന രഥചക്രം.' വ്യവസായ ടൗൺഷിപ്പിലെ ക്വാർട്ടേഴ്സിൽ പാൽ നൽകുന്ന സ്ത്രീയുടെ പശുവിനെ കാണാതെയാകുന്നു. ആ സ്ത്രീയുടെ ദൈന്യം കണ്ടപ്പോൾ അയാൾ സ്വന്തം അമ്മയെ ഓർക്കുന്നു. തന്റെ മക്കളെപ്പോലെയാണ് അമ്മ പശുവിനെ നോക്കിയിരുന്നത്. പണമുണ്ടാക്കാനുള്ള ഉപാധിയായി അവർ പശുവിനെ കണ്ടില്ല. പാൽക്കാരിയുടെ പശുവിനെ അന്വേഷിച്ച് അലയുന്ന അയാൾ ഭാര്യയുടെയും സഹപ്രവർത്തകരുടെയും പരിഹാസത്തിന് പാത്രമാകുന്നു. പക്ഷേ, തന്റെ ശരിയെക്കുറിച്ച് അയാൾക്ക് നല്ല ബോദ്ധ്യമുണ്ടായിരുന്നു. കാരണം അയാൾക്ക് മുൻപേ വഴികാട്ടിയായി ഒരു കത്തുന്ന രഥചക്രം പതുക്കെ നീങ്ങുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അത് അയാളുടെ അമ്മ തന്നെയായിരുന്നു.

(vi) ജലസാന്നിദ്ധ്യം പത്മനാഭന്റെ കഥകളിൽ

ജീവന്റെ ഉത്ഭവംതന്നെ ജലത്തിൽനിന്നാണ്. അനാദിയായ സ്നേഹത്തിന്റെ ഈർപ്പമാണ് ജലം. പത്മനാഭന്റെ കഥകളിൽ ജലം ഒരു ചലനാത്മകശക്തിയായി നിലകൊള്ളുന്നു. 'വീട് നഷ്ടപ്പെടുന്നവർ' എന്ന കഥയിലെ പെൺകുട്ടി നഗരത്തിലെ വീട്ടിലിരുന്ന് അമ്മയുടെ ഗ്രാമത്തിൽ വിരുന്നുപോയപ്പോഴത്തെ തരളമായ ബാല്യകാല ഓർമ്മകൾ അയവിറക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. 'വീട് വളരെ വലുതായിരുന്നു. വീട് നിൽക്കുന്ന പുരയിടവും വലുതായിരുന്നു. പുരയിടത്തിൽ നിറയെ മരങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു. പുരയിടത്തിന്റെ ഒരറ്റത്ത്, വലിയ കെട്ടിപ്പട്ടുത്ത നീലജലം നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന ഒരു കുളമുണ്ടായിരുന്നു. അമ്മാവനാണ് കുളം കാണാൻ കൊണ്ടുപോയത്.' അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ പ്രകൃതി കുട്ടികളുടെ മനസ്സിൽ പാഠങ്ങൾ നിറയ്ക്കുന്നതിന്റെ ചിത്രമാണ് കഥയിലൂടെ കഥാകൃത്ത് വരച്ചുകാട്ടുന്നത്. കുളത്തിലെ വെള്ളത്തിലേയ്ക്ക് കല്ലെടുത്തെറിയാൻ തുനിയുന്ന കുട്ടിയെ അമ്മാവൻ വിലക്കുന്നു. കാരണം അതിൽ ഒരു വരാലും അതിന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളും നീന്തിക്കളിക്കുകയായിരുന്നു. അവ നമ്മെ ശ്രദ്ധിയ്ക്കുന്നുണ്ട് എന്ന് അമ്മാവൻ പറഞ്ഞത്, നീന്തുന്ന തള്ളവരാലിന്റെ കണ്ണിലേയ്ക്ക് നോക്കിയപ്പോൾ കുട്ടിയ്ക്ക് സ്വയം ബോദ്ധ്യപ്പെടുകയായിരുന്നു. കുളവും അവിടത്തെ കാഴ്ചകളും കുട്ടിയുടെ മനസ്സിൽ ഹരിതവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ആരംഭം കുറിയ്ക്കുകയായിരുന്നു.

ജലത്തിന്റെ ഉറവിടമായ മഴ സൃഷ്ടിയുടെ ഉർവ്വരസമൃദ്ധിയുടെ ഭാഗമാണ്. പ്രകൃതിയുടെ ഉർവ്വരതയ്ക്ക് നിദാനം പ്രത്യുല്പാദനത്തിനായുള്ള രതിയാണ്. മഴയത്ത് പ്രകൃതിയിലുണ്ടാകുന്ന ജൈവപരിണാമം മനുഷ്യനിൽ

രതി ഉണരുന്നതുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു കഥാസന്ദർഭം ടി. പത്മനാഭന്റെ 'കടയനല്ലൂരിലെ ഒരു സ്ത്രീ' എന്ന കഥയിലുണ്ട്. ഈ കഥയിലെ ബാലചന്ദ്രന് മഴ സ്വന്തം രതിയുണർച്ചയുടെ നാന്ദിയാണ്. "അങ്ങനെയിരിക്കെ വർഷം വന്നു. ആദ്യം കാറ്റായിരുന്നു. കഠിനമായ കാറ്റ്. ആകാശം മുഴുവൻ പൊടികൊണ്ട് മൂടി. കറുത്ത ഘനീഭവിച്ച മേഘങ്ങൾ ഉരുണ്ടു കൂടിയിരുന്നു. പറഞ്ഞറിയിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഒരാനന്ദം ബാലചന്ദ്രന്റെ ഹൃദയത്തിൽ കുളിർത്തു. ചെറുപ്പത്തിൽ പഠിച്ച ഒരു കവിത അയാൾ മൂളി. പ്രകൃതി ഒരു പുതിയ ജീവിതത്തിന്റെ പേറ്റുനോവനുഭവിക്കുകയാണ് എന്നതായിരുന്നു അതിന്റെ അർത്ഥം."

മഴയുടെ ശമനശക്തിയെ തിരിച്ചറിയുന്ന ഒരു നല്ല കഥയാണ് പത്മനാഭന്റെ 'ഉച്ചാടനം'. ബോംബെയിൽനിന്നു നാട്ടിലെ ഉൾനാടൻ ആയുർവ്വേദ ചികിത്സാലയത്തിൽ ചികിത്സക്കായി വന്നു താമസിക്കുന്ന മലയാളി ബിസിനസ്സുകാരൻ. മഹാനഗരത്തിന്റെ അശാന്തിയിൽനിന്ന് തനിക്ക് പരിചിതമായ പ്രകൃതിയുടെ മടിത്തട്ടിലേക്ക് പിൻവാങ്ങുകയാണ് അയാൾ. ഔഷധങ്ങൾക്ക് പുറമേ വൃക്ഷനിബിഡമായ കാവിലെ പ്രാർത്ഥനയും ചെണ്ടക്കാരൻ കൊച്ചുട്ടന്റെ കടപ്പുറത്തുവെച്ചുള്ള ചെണ്ടമേളവും അയാൾക്ക് ശമനോപാധികളാണ്. മഴ ഈ കഥയിൽ ശമനത്തിന്റെ സംഗീതമാണ്. കൊച്ചുട്ടന്റെ ചെണ്ടയുടെ സംഗീതം പോലെ.

"രാവിലെ എഴുന്നേറ്റപ്പോൾ മഴപെയ്യുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അയാൾ അവിടെ വന്നതിനുശേഷമുള്ള ആദ്യത്തെ മഴ. മഴപെയ്യുന്നത് നോക്കി അയാൾ മുറിയിലിരുന്നു. മഴ അയാൾക്ക് എന്നും ഇഷ്ടമായിരുന്നു. നാട്ടിലെ മഴ കണ്ടിട്ടാണെങ്കിൽ കാലമേറെയായിരുന്നു. ഒരിക്കൽ, കൊല്ലങ്ങൾക്ക് മുൻപ് അമേരിക്കയിൽനിന്നു മടങ്ങുമ്പോൾ മഴയുടെ കുറെ കാസറ്റുകൾ കൊണ്ടുവന്നത് അയാൾ ഓർത്തു. മഴയുടെ എല്ലാ ഭാവങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന കാസറ്റുകളായിരുന്നു. ആദ്യം പതുക്കെ തുള്ളികളായുള്ള വീഴ്ച. പിന്നീടുള്ള നിന്നുപെയ്യലും അതു കഴിഞ്ഞുള്ള കുത്തിയൊലിക്കലും കാറ്റിന്റെ മൂളൽ, ഇടിവെട്ടിന്റെ കയറ്റവും ഇറക്കവും" മഴ ഇവിടെ സംഗീതമായി മാറുന്നു. ഹിന്ദുസ്ഥാനിസംഗീതത്തിൽ കമ്പമുള്ള ടി. പത്മനാഭന്റെ കഥകളിലെ ഭാഷയ്ക്ക് സംഗീതത്തിന്റെ ഇഴയടുപ്പം ഉള്ളതായി കാണാൻ കഴിയും.

'ഗൗരി'യെന്ന കഥയിൽ പത്മനാഭൻ പുഴയുടെ ഒഴുക്കിനെ ആദിമദ്ധ്യാന്തങ്ങളില്ലാത്ത കാലത്തിന്റെ പ്രതീകമായി പരിവർത്തിപ്പിക്കുന്നു. കാഠ്മണ്ഡുവിലെ പശുപതിനാഥക്ഷേത്രസന്നിധിയിൽ ബാഗ്മതി നദിക്കരയിൽ ഗൗരിയുടെയും കാമുകന്റെയും വർഷങ്ങൾക്കുശേഷമുള്ള

സംഗമം. അവർ നദിയിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങിയപ്പോൾ ചെറിയ ചാറ്റൽ മഴയുണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷേ അവർ അതൊന്നും അറിയാതെ നദിയുടെ കരയിലെ കത്തുന്ന ചിതകളിലേയ്ക്ക് നോക്കി മൂകമായി ഇരുന്നു. പുഴ, കാലപ്രവാഹം.... ചിത, ഭൗതിക ശരീരത്തിന്റെ നശ്വരത. ചിതയെരിയൽ പ്രേമത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ നശ്വരതയേയും ധ്വനിപ്പിയ്ക്കുന്നു. ഇവിടെ കഥാകൃത്ത് പുഴയെ കാലവുമായും വ്യക്തിജീവിതത്തിന്റെ നശ്വരതയുമായും ബന്ധിപ്പിയ്ക്കുന്നു.

(vii) രൂപഭാവങ്ങൾ മാറിയ പ്രകൃതി

നമുക്കുമുന്നിൽ ദിനംപ്രതി നശിച്ചുകൊണ്ടിരിയ്ക്കുന്ന പ്രകൃതിയെ പുനർജ്ജനിപ്പിയ്ക്കാനുള്ള വ്യഗ്രതയാണ് പത്മനാഭന്റെ 'നളിനകാന്തി' എന്ന കഥയിൽ കാണാൻ കഴിയുന്നത്. റിട്ടയർമെന്റിന് ശേഷം നാട്ടിൽ പുതുതായി പണിതീർത്ത വീട്ടിലേയ്ക്ക് മടങ്ങുന്ന ഒരാൾ. വർഷങ്ങൾ നാടിനേല്പിച്ച ക്ഷതം കണ്ട് അയാൾ നടുങ്ങുന്നു. രണ്ടരികിലും മാവും പ്ലാവും പുളിയും നിന്നിരുന്ന നാട്ടിടവഴി കാണാനില്ല. ചെവിച്ചിപ്പാറയിലേയ്ക്ക് തെച്ചിപ്പൂവ് പറിയ്ക്കാൻപോയ നാട്ടിടവഴി. പാറയുടെ അരികിൽ മുടിയഴിച്ചിട്ടാടുന്ന പനകളും കാണാനില്ല. എവിടെയെങ്കിലും ഒരു മരത്തിന്റെ, അല്ലെങ്കിൽ ഒരു കൊച്ചുചെടിയുടെ, പച്ചപ്പ് കാണാനുണ്ടോ എന്ന് ആകാംക്ഷയോടെ നോക്കി. നിരാശയായിരുന്നു ഫലം. നാട്ടിടവഴി വലിയ റോഡായി മാറിയെന്ന സത്യം അയാൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. പരിചയമുള്ള ഒരു മനുഷ്യനെയും അയാൾക്കവിടെ കാണാനായില്ല. നഷ്ടപ്പെട്ടതെല്ലാം സ്വപ്നത്തിലൂടെ പുനരുജ്ജീവിപ്പിയ്ക്കാൻ അയാൾ ശ്രമിച്ചു. പച്ചപ്പിന്റെ, സുഗന്ധത്തിന്റെ, കാട്ടുതടാകത്തിന്റെ, ഉദ്യാനത്തിന്റെ, വന്യതയുടെ സ്വപ്നത്തിൽ മുഴുകി ചുറ്റുമുള്ള വരൾച്ചയെ അയാൾ അതിജീവിയ്ക്കുന്നു.

സ്വപ്നത്തിൽനിന്നും യാഥാർത്ഥ്യത്തിലേയ്ക്കുള്ള യാത്രയാണ് പത്മനാഭന്റെ 'ജീവന്റെ വഴി' എന്ന കഥ. ഉദ്യാനമില്ല, കാനനമില്ല, ഇത്തിരിവട്ടമുള്ള വീട്ടുപറമ്പിൽ നട്ടുവളർത്തിയ ഒരു മുരിങ്ങമരം മാത്രം. ഓലേഞ്ഞാലിയും ബുൾബുളും വണ്ണാത്തിപ്പുള്ളുകളും ചപ്പിലക്കിളികളും നിത്യസന്ദർശകരായിരുന്ന മുരിങ്ങമരം. അതിലെ മുരിങ്ങക്കായ സൗഹൃദത്തിന്റെ സന്ദേശവുമായി അയാളുടെ കൂട്ടുകാരുടെ വീടുകളിലെത്തിയിരുന്നു. ഒരുനാൾ മുരിങ്ങ പിളർന്നുവീണപ്പോൾ തകർന്നത് അയാൾക്കും പ്രപഞ്ചത്തിനും ഇടയിൽ നിലനിന്ന പാലമായിരുന്നു. എന്നാൽ കിളികൾ വരാത്ത, കായ്കളില്ലാത്ത, ശിരസ്സുപോയ മുരിങ്ങമരത്തിന്റെ ശൂന്യമായ തടിയിൽനിന്ന് ചില പച്ചക്കിളിർപ്പുകൾ കാണാൻ കഴിയുന്നു. ഹരിതാഭയുടെ ജീവൻ പുനർജ്ജനിയ്ക്കുന്നു. ഗന്ധകപ്പുകയേറ്റ് കരിയുന്ന

പ്രകൃതിയുടെ മൂകസാക്ഷിയായി ഒരാളിന്റെ നിസ്സഹായതയിൽ നിന്ന് പ്രത്യാശയിലേക്കുള്ള ഈ യാത്ര പത്മനാഭന്റെ സർഗ്ഗജീവിതത്തിന്റെ വളർച്ച കൂടിയാണ്.

'പുഴകടന്ന് മരങ്ങളുടെ ഇടയിലേക്ക്' എന്ന കഥയ്ക്ക് കഥാകാരൻ നൽകിയ പേര് വാക്കുകൾക്കപ്പുറം ചില ദൃശ്യങ്ങളിലേയ്ക്ക് നമ്മെ കൊണ്ടെത്തിയ്ക്കുന്നു. ഹെമിങ്‌വേയുടെ അവസാനത്തെ നോവലിന്റെ പുറംചട്ടയാണ് ഈ കഥയെഴുതാനുള്ള പ്രചോദനം. ചിത്രത്തിൽ വൃദ്ധനായ കേണലിന്റെ ക്ഷീണിച്ച മാർത്തട്ടിൽ തലചായ്ച്ച കിടക്കുന്ന ഇറ്റാലിയൻ പ്രഭുകുമാരി. പ്രഭുകുമാരിയ്ക്ക് പുറമേ മരങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. പക്ഷേ അവ അകലെയായിരുന്നു. അവിടെയെങ്ങും പുഴയുണ്ടായിരുന്നില്ല. പുഴകടന്ന് മരങ്ങളുടെ ഇടയിലേയ്ക്ക് എന്നല്ലേ? എന്നിട്ട് പുഴയെവിടെ? പുഴ കാണാനില്ലല്ലോ?

പ്രകൃതിയുടെ നാശം മനുഷ്യന്റെ നാശമാണെന്നുള്ള തിരിച്ചറിവാണ് കഥ നമുക്കു നൽകുന്നത്. രോഗാതുരനായ തനിയ്ക്ക് അവസാനത്തെ ആക്രമണമായ മരണത്തിൽനിന്നും രക്ഷപ്പെടാൻ കഴിയില്ലല്ലോ, എന്ന് കഥാകൃത്ത് വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. മരണത്തോടടുത്തു എന്ന തോന്നലാകാം കഥാകൃത്തിനെ തിരുനെല്ലിയിലേയ്ക്ക് പോകാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. മരിച്ചവരുടെ ആത്മാക്കൾക്ക് പിണ്ഡംവെയ്ക്കാൻ പോകുന്ന സ്ഥലമാണ് തിരുനെല്ലി. അവിടെ കാട്ടും പുഴയും ഉണ്ട്. 'മരിച്ചവരുടെ ആത്മാക്കൾക്ക് മാത്രം ശാന്തി ലഭിച്ചാൽ മതിയോ? ജീവിച്ചിരിയ്ക്കുന്നവർക്കും വേണ്ടേ? ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവർക്കുവേണ്ടിയും പിണ്ഡം വെച്ചുകൂടെ? പ്രകൃതി മരിയ്ക്കുമ്പോൾ മനുഷ്യൻ മരിയ്ക്കും എന്ന മുന്നറിയിപ്പാണ് ഈ കഥ നൽകുന്നത്. അതിനാൽ ജീവിച്ചിരിയ്ക്കുമ്പോൾ തന്നെ പ്രകൃതിയ്ക്ക് പിണ്ഡംവെയ്ക്കാൻവേണ്ടി കഥാകൃത്ത് തിരുനെല്ലിയിലേക്ക് പോകുകയാണ്. ഒരിക്കലും കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത തിരുനെല്ലിയിലെ കാടുകളും പുഴകളും സ്വപ്നത്തിൽ കണ്ട് അദ്ദേഹം യാത്ര തുടർന്നു.

(viii) ഉപസംഹാരം

മനുഷ്യന്റെയുള്ളിൽനിന്നും പ്രകൃതിയെ കുടിയിറക്കിയതാണ് ഇന്നത്തെ പാരിസ്ഥിതികപ്രതിസന്ധിയുടെ മൂലകാരണം. പ്രകൃതിയിൽ മനുഷ്യന്റെ സ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തെറ്റായ അവബോധത്തിൽ നിന്നാണ് പ്രകൃതിയ്ക്ക് മേലയാണ് താനെന്ന ചിന്ത ഉടലെടുക്കുന്നത്. മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയുടെ ഭാഗം മാത്രമാണെന്ന ബോധം ഉണർത്തുന്ന കഥകളാണ് ടി. പത്മനാഭന്റേത്. ജ്ഞാനവും സ്നേഹവും നഷ്ടപ്പെട്ട ആധുനികമനുഷ്യൻ ഈ തിരിച്ചറിവുകൾ ഉൾക്കൊള്ളണം. പാരിസ്ഥിതികപ്രതിസന്ധിയ്ക്ക്

പിന്നിലെ മൂലകാരണങ്ങൾ സങ്കീർണ്ണങ്ങളാണ്. അതുപോലെ തന്നെ പരിഹാരങ്ങളും. പ്രകൃതിയെന്ന മഹാപാഠപുസ്തകത്തെ നാം ഉൾക്കൊള്ളുമ്പോഴും 'പ്രകൃതിയിലേയ്ക്ക് മടങ്ങുക' എന്ന മുദ്രാവാക്യം വിളിയ്ക്കുമ്പോഴും പരിഹരിയ്ക്കപ്പെടുന്നതല്ല ഈ പ്രശ്നം. പാരിസ്ഥിതികസൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ടി. പത്മനാഭന്റെ രചനകൾപോലെയുള്ള സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾക്ക് പ്രകൃതിചൂഷണത്തിന് എതിരെയുള്ള ചാലകശക്തിയായി മാറാൻ കഴിയട്ടെ എന്ന് നമുക്ക് പ്രത്യാശിയ്ക്കാം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. എന്റെ കഥ, എന്റെ ജീവിതം:ടി. പത്മനാഭൻ
2. ടി പത്മനാഭന്റെ കഥകൾ സമ്പൂർണ്ണം: ടി. പത്മനാഭൻ
3. കഥയും പരിസ്ഥിതിയും: ജി. മധുസൂദനൻ
4. പ്രതിരോധങ്ങൾ: ആഷാമേനോൻ
5. ചെറുകഥയുടെ ഛന്ദസ്സ്: വി. രാജകൃഷ്ണൻ
6. ഭാവുകത്വം 21-ാം നൂറ്റാണ്ടിൽ: ജി. മധുസൂദനൻ

ഉത്തരാധുനികതയുടെ ഉന്മത്തലാവണ്യങ്ങൾ

ഡോ. ഗംഗാദേവി എം.
അസ്സി. പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, കെ.കെ.ടി.എം ഗവൺമെന്റ് കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്.

1960 മുതൽ 90 വരെയുള്ള കാലഘട്ടം മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ആധുനികതയുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രപരമായ സ്വാധീനം ശക്തമായിരുന്ന കാലമായിരുന്നു. 1980-കൾക്കുശേഷംതന്നെ ആധുനികതയ്ക്ക് മാറ്റം വരാൻ തുടങ്ങുകയും ആധുനികോത്തരത എന്ന പ്രയോഗം പ്രബലമായിത്തീരുകയും ചെയ്തിരുന്നു. ആധുനികതയ്ക്കുശേഷം വന്നത് എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ആധുനികോത്തരത എന്ന് പ്രയോഗിച്ചത്. ആധുനികതയുടെ മറ്റൊരു രൂപം മാത്രമായിരുന്നു ആധുനികോത്തരത. എന്നാൽ 1990 കൾക്കുശേഷം കേരളീയജീവിതത്തിൽ വൻകുതിപ്പുകളാണുണ്ടായത്. സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ വളർച്ച, സാമ്പത്തികസ്ഥിതിയിലുണ്ടായ പരിവർത്തനം എന്നിവ ലോകത്തിലെ ഏതുസൗകര്യവും സ്വന്തമാക്കാൻ ശരാശരി മലയാളിയെ പ്രാപ്തനാക്കി. ഈ ഒരു സാഹചര്യം സാഹിത്യത്തെ കാര്യമായി സ്വാധീനിച്ചു. പട്ടിണിയും ദാരിദ്ര്യവും തൊഴിലില്ലായ്മയും ജാതി ഉച്ചനീചത്വങ്ങളും അനുഭവിച്ച ഒരു തലമുറയിൽനിന്ന് സുഖഭോഗങ്ങളുടെ നടുവിൽ കഴിയുന്ന തലമുറയിലേക്കു വന്നപ്പോൾ കവിത അടിമുടി മാറിപ്പോയതായി കാണാം. എല്ലാത്തരം സാങ്കേതികവിദ്യയും പ്രയോഗിക്കുന്നവനാണ് ഉത്തരാധുനികകവി.

"ഉത്തരാധുനികമലയാളസാഹിത്യം അഭിമുഖീകരിക്കുന്നത് ആധുനികതയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായ കേരളത്തെയാണ്, ഇന്ത്യയെയും ലോകത്തെയും. മരുന്നില്ലാത്ത സർക്കാർ ആശുപത്രികളും ആദായമില്ലാത്തതിനാൽ പൂട്ടിപ്പോകുന്ന സർക്കാർ വിദ്യാലയങ്ങളും സാമാന്യനിലവാരം പോലുമില്ലാത്ത റോഡുകളും അഴിമതി നിറഞ്ഞ ഉദ്യോഗസ്ഥസംവിധാനവും ഭരണസംവിധാനവും കൈക്കൂലി കൊണ്ടുമാത്രം

അധ്യാപകനിയമനം സാധ്യമാകുന്ന അവസ്ഥയും സർവ്വകലാശാലക ളുടെ നിലവാരത്തകർച്ചയുമെല്ലാം ഒരു വശത്തുള്ളപ്പോൾത്തന്നെ മറു വശത്ത് ഏറ്റവും പുതിയ സാങ്കേതികവിദ്യയും ഉപഭോഗസാമഗ്രികളും ദേശാന്തരയാത്രാ സൗകര്യവും മറുനാടൻ തൊഴിലവസരവും ഫാഷനും ലഭ്യമാവുന്നു. വൈരുദ്ധ്യസങ്കരമായ ഈ സ്ഥിതിയിലാണ് ഉത്തരാധു നികഎഴുത്തുകാർക്ക് സാഹിത്യനിർമ്മാണം നടത്താനുള്ളത്; സ്വത ന്ത്രരായ സാമൂഹികപ്രവർത്തകർക്കും ചിന്തകർക്കും വിമർശകർക്കും പ്രവർത്തിക്കാനുള്ളതും. സാങ്കേതികമായ അതിവേഗം മാത്രമല്ല, പ്ര ത്യയശാസ്ത്രപരമായ അനിശ്ചിതത്വവും സാമൂഹികമായ അരക്ഷിതത്വ വും അതു നേരിടുന്നു. ഉപഭോഗാസക്തിയും ശക്തമായി തിരിച്ചുവരുന്ന ജാതിബോധവും ഭീഷണാകാരമായി നിൽക്കുന്നു. മതമൗലികവാദവും സാമുദായികപ്രീണനവും ജാതിമതരാഷ്ട്രീയവും സങ്കുചിതമായിത്തീരു ന്ന സ്വത്വരാഷ്ട്രീയവും പാർട്ടികൾക്കും പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾക്കും മാധ്യമ ങ്ങൾക്കും വഴങ്ങിനിന്ന് എഴുത്തുകാർ സൃഷ്ടിച്ച സാഹിത്യസ്ഥാപനവും അത് അഭിമുഖീകരിക്കുന്നു, മറ്റനേകം പ്രതിസന്ധികൾക്കൊപ്പം."[1] ഇപ്ര കാരം വളരെ സങ്കീർണ്ണവും അസ്വസ്ഥവുമായ മനസ്സുള്ളവരാണ് ഉത്ത രാധുനികർ. എല്ലാമുണ്ടെങ്കിലും ഒന്നുമില്ലെന്ന അവസ്ഥയാണ് ഉത്തരാ ധുനിക കാലത്തുള്ളത്. രൂപപരമായും ഭാവപരമായും ആവിഷ്കരണപര മായും വിസ്ഫോടനാത്മകമായ ചിന്തകളാണ് ഉത്തരാധുനികന്റേത്. രൂപ ത്തെ ലംഘിക്കാനും ആഖ്യാനം വ്യത്യസ്തമാക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നു അവർ. "ചരിത്രത്തിന്റെയും പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും പുനർവായനകൾ, ഉപഭോഗാ സക്തിക്കു മുന്നിൽ വിലയില്ലാതായിത്തീർന്ന ചരിത്രത്തോടുള്ള ഗൃഹാ തുരത്വം, പ്രത്യയശാസ്ത്രപ്രാമാണ്യം, തിരസ്കരിക്കൽ, ലിബറലിസത്തോ ടുള്ള സംഘർഷം, സാങ്കേതിക വികാസത്തോടുള്ള പ്രതിരോധം, സാ ങ്കേതികത്വത്തിന്റെ ആഘോഷം, മറ്റു മാധ്യമങ്ങളുടെ ആവിഷ്കാരരീതി കൾ സ്വീകരിക്കൽ, ശൈലീമിശ്രണം, സാംസ്കാരിക സന്ദേഹം, ചരിത്ര ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യവസ്ഥാപിത സങ്കല്പങ്ങളിലുള്ള അവിശ്വാസം, വസ്തു നിഷ്ഠതയോടുള്ള അവിശ്വാസം തുടങ്ങിയ ഒട്ടേറെ സ്വഭാവവിശേഷ ങ്ങൾ ഉത്തരാധുനികതയ്ക്കുള്ളതായി ഡോ. പി.കെ രാജശേഖരൻ അഭി പ്രായപ്പെടുന്നു".[2] സാമൂഹ്യമായി നിലനിൽക്കുന്ന എല്ലാത്തരം പ്രത്യേ കതകളെയും അവധാനതയോടെ ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ ഉത്തരാധുനിക എഴുത്തുകാർ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു.

1. ഡോ. പി.കെ. രാജശേഖരൻ—ഏകാന്ത നഗരങ്ങൾ: ഉത്തരാധുനിക മലയാള സാഹി ത്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രം—ഡിസിബുക്ക്സ്,കോട്ടയം,2015.പു. 23.
2. അതേ പുസ്തകം - പു. 23

"അർത്ഥത്തിന്റെ ആഴത്തേക്കാൾ ഉപരിതലബിംബങ്ങൾക്കുള്ള പ്രാധാന്യം, ക്ഷണഭംഗുരത്വത്തിന്റെ ആഘോഷം, ആധികാരികമായ ഏകശൈലിക്കു പകരം വ്യത്യസ്തമായ ശൈലികളും പരസ്പരബന്ധമില്ലാത്ത വസ്തുതകളും മൊണ്ടാഷും ഉപയോഗിക്കൽ, ഒരു ആശയത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരത്തിൽ മുറുകെപ്പിടിക്കാതിരിക്കൽ തുടങ്ങിയവ അതിന്റെ ഭാഗമാണ്. സ്വരബഹുലതയും തുടർച്ചാരാഹിത്യവും അവിടെ കാണാം. യുക്തിയുടെയും പുരോഗതിയുടെയും മഹാഖ്യാനത്തിനുപകരം അവ്യവസ്ഥിതത്വത്തിലാണ് ഉത്തരാധുനികത ഊന്നുന്നത്. ടെലിവിഷനിലെ ബിംബസങ്കുലമായ പരിപാടികളും പരസ്യങ്ങളും സാഹിത്യവും സിനിമയും ഇൻസ്റ്റലേഷൻ സമ്പ്രദായത്തിലെ ചിത്രശില്പകലയും വാസ്തുവിദ്യയുമെല്ലാം ഈ പുതിയ സൗന്ദര്യബോധത്തിന്റെ മാതൃകകളായി നമുക്ക് മുന്നിലുണ്ട്. സ്ഥലകാലസങ്കോചം സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന, ദൂരം എന്ന ആശയം തന്നെ ചുരുങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന, ഉപഗ്രഹവിനിമയത്തിലൂടെ ലോകമെങ്ങും ഇമേജുകൾ വിതരണം ചെയ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന, ഉപഭോഗസംസ്കാരം വ്യാപകമാവുന്ന, ആഗോള മുതലാളിത്തത്തിന്റെ താൽപര്യങ്ങൾക്ക് പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളും സ്ഥാപനങ്ങളും കീഴടങ്ങുന്ന പുതിയ കാലാവസ്ഥയിൽ ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്ന വിമർശനാത്മകമായ ഭാവുകത്വമാണത്."[3] എന്ന് ഡോ. പി.കെ. രാജശേഖരൻ ഉത്തരാധുനികതയെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യമാണ്.

പുതിയ ലോകത്തിന്റെ, പുതിയ കാലത്തിന്റെ ഭാവുകത്വം സൃഷ്ടിച്ച കലാകാരന്മാർ അവരുടെ സൃഷ്ടികളിൽ തങ്ങളുടേതായ അടയാളങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തി. എല്ലാ മേഖലകളെയും തങ്ങളുടെ രചനയിൽ കൊണ്ടുവരാൻ അവർ ശ്രമിച്ചു. നിഷ്ഠുരമായ വിമർശനങ്ങൾക്കുപോലും അവർ തോറ്റുകൊടുക്കുന്നില്ല. ബിംബങ്ങളിലൂടെയും ഭാഷയിലൂടെയും ആഖ്യാനത്തിലൂടെയും സ്വയം നവീകരിച്ചുകൊണ്ടേയിരുന്നു. വൈയക്തികവും സാമൂഹികവുമായതലങ്ങളെ ഒരുമിപ്പിച്ചു. രണ്ടും രണ്ടായിട്ടല്ല ഒന്നായിട്ടാണ് അവർ ആവിഷ്കരിച്ചത്. തന്റെ ഓരോ രചനയും വ്യത്യസ്തമാക്കാൻ ബോധപൂർവ്വം ശ്രമിച്ചു. സൈബർ ലോകത്തിലൂടെ വളർന്നു. അങ്ങനെ കവിതയും സാങ്കേതികതയുടെ വലയത്തിലൂടെ ചാടിക്കളിച്ചു. പരുവപ്പെട്ടു. ശില്പീകൃതമാക്കപ്പെട്ടു. പരീക്ഷണങ്ങൾക്കിരയായി.

കാലത്തിന്റെയും സമൂഹത്തിന്റെയും അടയാളപ്പെടുത്തലുകളായ സാഹിത്യം എന്നും പരീക്ഷണത്തിന്റെ വഴികളിലാണ്. വിവരസാങ്കേതികവിദ്യയുടെയും പുതിയ സാമ്പത്തികഘടനയുടെയും ഇടപെടലുകളും

3. അതേ പുസ്തകം - പു 24.

വളർച്ചയുംകൊണ്ട് സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ട ഉപഭോഗസംസ്കാരം എല്ലാ മേഖലകളെയും തീവ്രമായി ബാധിച്ചു.തത്ഫലമായി സാഹിത്യത്തിലും പരിവർത്തനങ്ങൾ ഉണ്ടായി. ഈ മാറ്റങ്ങൾ നേരത്തേതന്നെ അനുഭവിച്ചവരാണ് പ്രവാസി മലയാളികൾ. നമ്മൾ കാണും മുമ്പ് ലോകത്തെ കണ്ടവർ. ഇപ്പോൾ നമ്മെ നോക്കിച്ചിരിക്കുന്നവർ. അവർ പ്രവാസികൾ ആണെന്നിരിക്കിലും സാഹിത്യത്തെയും ഭാഷയെയും വളരെ ഗൗരവമായി കാണുകയും തന്റെ സ്വത്വത്തെ കുറിച്ചിടാനുള്ള ഇടമായി സാഹിത്യത്തെ ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പ്രത്യേകിച്ചും ഗൾഫ് മലയാളികൾ.

അന്യദേശത്തിരുന്നുകൊണ്ട് സ്വന്തം നാടിനെ കാണുകയും അവനവന്റെ ഉള്ളിലെ പേച്ചുകൾ അതേ ഭാവതീവ്രതയോടെ, ഗൃഹാതുരതയോടെ പകർത്തുകയും ചെയ്യുന്നവരാണ് മറുനാടൻ മലയാളിഎഴുത്തുകാർ. ലോകത്തിന്റെ ഭൗതിക സാഹചര്യങ്ങൾ അനുഭവിക്കുകയും അതിൽ മുഴുകുകയും ചെയ്യുന്ന ഇവർ സ്വന്തം നാടിന്റെ മാറ്റങ്ങൾ ദൂരെനിന്ന് നോക്കിക്കാണുന്നു. സാംസ്കാരികമായും സാമ്പത്തികമായും സാമൂഹികമായും മാറിയ നമ്മുടെ നാടിന്റെ ഓരോ ഞരമ്പിലും അവിടത്തെ സാമൂഹിക രാഷ്ട്രീയജീവിതത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ആശങ്കകളാണവർ കവിതയിലൂടെ പങ്കുവയ്ക്കുന്നത്. വളരെ ചെറുപ്പകാലത്തുതന്നെ തൊഴിൽതേടി രാജ്യാന്തരങ്ങളിൽ അലഞ്ഞ വ്യക്തിയാണ് ശ്രീ. രാജേഷ്ചിത്തിര. മൂന്ന് കവിതാസമാഹാരങ്ങൾ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. 'ഉന്മത്തതകളുടെ ക്രാഷ്ലാന്റിംഗുകൾ', 'ടെക്വീല', 'ഉളിപ്പേച്ച്' എന്നിവയാണവ. ഇതിന്റെ തലക്കെട്ടുകൾ ശ്രദ്ധിച്ചാൽപോലും ഉത്തരാധുനികതയുടെ സൗന്ദര്യദർശനം കാണാം. ഉന്മത്തതയുടെ ക്രാഷ്ലാന്റിംഗാണ് ഇന്ന് ഓരോ എഴുത്തുകാരനും വ്യക്തികളും ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. കവിതയിൽത്തന്നെ ഈ ഇടിച്ചിറക്കൽ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഇന്നത്തെ എഴുത്തുകാർ വളരെയേറെ സമ്പന്നരാണ്. അതിനാൽ ഉയരങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ഒരു ഉന്മത്തതതന്നെയാണ് അത് പലപ്പോഴും. ബഷീറും തകഴിയും ലളിതാംബിക അന്തർജ്ജനവും ഒക്കെ അനുഭവിച്ച കഷ്ടതകളൊന്നും ഉത്തരാധുനിക കവി അറിയുന്നില്ല. മത്സരങ്ങൾക്കു മുന്നിൽ തോറ്റുകൊടുക്കാതിരിക്കാനാണ് പ്രവാസം അവർ സ്വീകരിച്ചത്.

സ്വയം സ്വീകരിച്ച ഈ തട്ടിനു മുകളിൽ നിന്നാണ് ഓരോ പ്രവാസിയും എഴുതുക. അതിൽ ജീവിതത്തിന്റെ കയ്പും മധുരവും പ്രതീക്ഷയുമുണ്ടായിരിക്കും. ലാളിത്യവും സങ്കീർണ്ണതയും ഉണ്ടാകും. കേരളത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയസ്ഥിതിഗതികൾ ഉണ്ടാവും. മാനുഷികചലനങ്ങൾ, മതം, സംസ്കൃതിയുടെ പരിണാമങ്ങൾ, സാഹിത്യാഭിരുചിയിൽ വന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ,

അതിനൊക്കെ ഉപരിയായി സ്വന്തം നാടിനെയും ജന്മദേശത്തെയും കുറിച്ചുള്ള മോഹങ്ങളും സ്വപ്നങ്ങളും വിഹ്വലതകളും ആശങ്കകളും കവിതയിലൂടെ പകരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന രാജേഷ് ചിത്തിര. ഉന്മത്തതകളുടെ ക്രാഷ്‌ലാന്റിംഗുകൾ, ടെക്വീല, ഉളിപ്പേച്ച് എന്നീ കവിതാപുസ്തകങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ, ഉത്തരാധുനികതയുടെതായ ലാവണ്യങ്ങൾക്കൊപ്പം കാല്പനികതയും പ്രകൃതിയും പരിസ്ഥിതിയും രാഷ്ട്രീയ പൊള്ളത്തരങ്ങളും ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ ഭിന്നതലങ്ങളും ഭാഷയുടെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും പൊളിച്ചെഴുത്തുകളും നമുക്ക് കണ്ടെത്താം.

ചരിത്രവും പാരമ്പര്യവും രാജേഷിന്റെ പല കവിതകളിലും ഗൃഹാതുരത്വമായ വ്യഥയായും സ്മൃതിയായും കടന്നുവരുന്നു. നാട്ടുപാതകളും നാട്ടുപൂക്കളും കവിയെ ഓർമ്മയുടെ കയത്തിൽ മുക്കുന്നു. ഓർമ്മക്കിണറിലേക്ക് കവി അറിയാതെ വീണുപോവുന്നു.

'കാലത്തൊമ്പതിനു ആരു വിളഞ്ഞൊരു
തെങ്ങിൻ കഴക്കോലിൽ കൊടിയേറ്റം
പാതിമയക്കത്തിനിടയിലെ ധ്യാനവും
ഏഴു മുറിവുകളും കഴിഞ്ഞു
മണി നാലാവുമ്പോൾ
പ്യൂൺസാറിന്റെ വിരൽത്തുമ്പിൽ തൂങ്ങി
എഡ്മ്മാഷിന്റെ മുറിയിലേക്ക് മാർച്ച് പാസ്റ്റ്'

–ഓർമ്മക്കിണർ

ഉടൽ ശോഷിച്ച ഒരു മണിയെപ്പറ്റിയാണിവിടെ പരാമർശം. സ്കൂളിൽ ബെല്ലടിക്കുന്ന മണി. രാവിലെ ഒരു കഴക്കോലിൽ തൂക്കിയിടുന്നു. പിന്നെ ഏഴു പിരീഡുകൾക്കും ഓരോ മുറിവുകൾ. തന്റെ ഉടലിൽ അടിച്ചടിച്ച് അത് ശോഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതുതന്നെയാണ് ജീവിതവും. ഓരോ മുറിവുകളും ഓരോ സഹനങ്ങളായി ശോഷിക്കുന്നു. നാലുമണിപ്പൂക്കളും താമരയും ആമ്പലും ഒക്കെ ചാടിപ്പിടിക്കുന്ന ബാല്യം കവി ഓർക്കുന്നു.

ജൂണിന്റെ കണ്ണീരു നിറഞ്ഞ
ചെറുകുളങ്ങളിൽ വേരുകളിളകുന്ന
താമരയും ആമ്പലുകളും

– ഓർമ്മക്കിണർ

എന്ന പ്രയോഗം ശ്രദ്ധിക്കുക. ജൂൺമാസത്തിലെ മഴയും മഴക്കാലത്ത് പാവപ്പെട്ടവനുണ്ടാകുന്ന കണ്ണീരും ചോർച്ചയുള്ള വീടും ഈ വരികളിൽ ധ്വനിക്കുന്നുണ്ട്.

'മലങ്കോട്ടയം' എന്ന കവിതയിൽ സ്ഥലചരിത്രത്തിന്റെ രേഖാങ്കിതങ്ങൾ കാണാം. കേരളംതന്നെ സഹ്യപർവ്വതത്തിന്റെ താഴ്വാരത്തിൽ ഇടുങ്ങുന്ന പ്രദേശമാണ്. കവിയുടെ ചുറ്റുമുള്ള മലകളുടെ കോട്ടയാണ് ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്നത്. ഇടത്തും വലത്തും വലിയ മലയുണ്ട്. ശബരിമലയുണ്ട്. വേലുത്തമ്പിയുടെ വാളിരുന്നവീട് പടിഞ്ഞാറുണ്ട്. ഈ മലയൊക്കെ അപ്രത്യക്ഷമായിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നെന്നും ഇനി എന്റെ നാടിന് ഞാനെന്തു പേരിടും എന്ന് ചോദിച്ചു പോകയാണ് കവി. നഷ്ടപ്പെട്ടുപോകുന്ന സംസ്കാരത്തിന്റെയും പ്രകൃതിയുടെയും വക്താവായി കവി മാറുന്നു. സ്റ്റാച്യു, സ്റ്റാച്യു എന്ന് പറഞ്ഞുള്ള ആധുനിക ബാലകേളിയെ കവി ജീവിതത്തിലൂടെ പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുന്നുണ്ട്. കാലം നിശ്ചലമാകുന്ന, ഓർമ്മകൾ ചൂളം കുത്തിക്കുന്ന, കുത്ത്യാലും കുത്ത്യാലും മുറുകാത്ത മുണ്ടുമായി, ഒരു കാലത്തിന്റെ ശേഷിപ്പായ ഉളിയുമായി, മൂർച്ചകൂട്ടുന്ന കവിതയായി, ചിന്തയായി, ആകാശമായി, കാറ്റിനോളം പടർന്നലഞ്ഞ് വീശി, പ്രണയം പൂത്തുവിരിഞ്ഞ കാട്ടിൽ, വെയിലേറ്റ് രാജേഷിന്റെ കവിത വിരിയുന്നു. ആ കവിതകൾ കാലത്തിനൊപ്പം കലാപമായി, പുതുക്കലായി, പ്രകൃതിക്കു കൂട്ടായി നിൽക്കുന്നു.

'വാക്കുകളുടെ ക്രയവിക്രയങ്ങൾ
പുതുമണ്ണിൻ കൈക്കോട്ടുപോലെ
അറിയാതുള്ളിലേക്കാണ്ടുപോകും'

— *ആഴങ്ങളിലെ ചില മുറിവുകൾ*

ഭാഷയുടെ പ്രയോഗം ഇതുപോലെയാവണം എന്ന് തോന്നിപ്പോകും വിധമാണ് ഭാവന. 'ആഴങ്ങളിലുണ്ടാകുന്ന മുറിവുകൾ' കാല്പനികമായ ചില അടരുകളിലേക്ക് മാറുന്നുണ്ട്.

ഈ മുറിവുകൾ,
'ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ട കിണറാഴങ്ങൾ പോലെ
തുന്നിച്ചേർക്കാനാവാത്ത ചില മുറിവുകൾ'

— *ആഴങ്ങളിലെ ചില മുറിവുകൾ*

ആണെന്ന് കവി തിരിച്ചറിയുന്നു. പൊട്ടക്കിണറ്റിൽ വീണു മരിക്കാനായി സ്വയം കരുതിവെച്ച വാക്കിന്റെ ആഴങ്ങൾ കവിയെ പിൻതുടരുന്നു. അങ്ങനെ കവിതയും കാലവും തന്റെ നാടും ഇപ്രകാരമാണെന്ന് കവി കരുതുന്നു. തകർന്നുവീഴുന്ന പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾ കവിയുടെ പ്രമാണം തെറ്റിക്കുന്നു.

സ്വന്തം നാടിന്റെ രാഷ്ട്രീയസ്ഥിതിഗതികൾ ഒരു വിഹഗവീക്ഷണത്തിലൂടെ തിരിച്ചറിയുന്നവർ പ്രവാസികളാണ്. ഈ നാട്ടിലിരുന്നുകൊണ്ട്

നമ്മൾ അറിയുന്നതിനേക്കാൾ പരിവർത്തനങ്ങളെയും പരിണാമങ്ങളെയും അതിവേഗം തിരിച്ചറിയാൻ പ്രവാസികൾക്കു സാധിക്കുന്നു. കേരളത്തിന്റെയും മലയാളത്തിന്റെയും വളർച്ചയും തളർച്ചയും പതർച്ചയും അവർ അറിയുന്നു.

പാർട്ടി, സമുദായം എന്നൊക്കെ
പരിഷകൾ വെറുതേ പറയും,
വാലുവെന്ത നായെപ്പോലെന്ന് നാട്ടുകാർ
നടന്നിട്ടോ ഫലവുമില്ല,
നായക്കിരിക്കാൻ നേരവുമില്ലെന്നു വീട്ടുകാർ
— *പരിണാമത്തിന്റെ ചില പുനരന്വേഷണങ്ങൾ*

മാറിമാറി വരുന്ന സർക്കാരുകൾ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെയും കരിക്കുലത്തിന്റെയും കാര്യത്തിൽ യാതൊരു ശ്രദ്ധയും പുലർത്താത്തതിൽ കവിക്ക് അമർഷമുണ്ട്. 'നിഷ്കളങ്കത: കരിക്കുലത്തിൽ ഇല്ലാത്ത ചിലത്' എന്ന ഗദ്യാവിഷ്കാരം ഇതാണ് തെളിയിക്കുന്നത്. പാഠ്യപദ്ധതിയിൽ ധാരാളം കാര്യങ്ങൾ ഉറപ്പിച്ചു പറയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ നിഷ്കളങ്കത എന്നത് ആക്ഷേപഹാസ്യരൂപേണ കവി അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഏപ്രിൽ ഒന്നിന് മുഖ്യമന്ത്രി 'നിഷ്കളങ്കപ്രദേശ്' എന്ന് രാജ്യത്തെ നാമകരണം ചെയ്യാൻ പോകുന്നു എന്ന് കുറിക്കുമ്പോൾ കവിയുടെ അമർഷവും പ്രതിഷേധവും ദൃശ്യമാകുന്നതോടൊപ്പം ഈ കാഴ്ചകളിൽ അമർന്നിരുന്നു ചിരിക്കുന്ന വിദൂഷകനെയും കാണാം. കാവ്യകലയും അക്ഷരകലയും ഒത്തുനിൽക്കുന്ന പരീക്ഷണമാണ് 'കൈത്തോട്' എന്ന കവിത. ഇരുപത്തൊന്നക്ഷരം മാത്രമുള്ള ഈ കവിത കൈത്തോട് പോലെ ഒഴുകി വിശാലമായ അർത്ഥങ്ങൾ പങ്കിടുന്നു.

ചി
    ത
        റി
    ത്തു
        ടി
ച്ച്,
        ത്തു
    ളു
മ്പി
— *കൈത്തോട്*

'ടെക്വീല' എന്ന കാവ്യസമാഹാരം കവിത, ചിത്രം, വിവർത്തനം എന്ന ക്രമത്തിലാണ് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ പുസ്തകത്തിന്റെ പ്രത്യേകത അതിൽ ചിത്രകലയും സർഗ്ഗാത്മകവിവർത്തനവും സംഗമിക്കുന്നു എന്നതാണ്. മറ്റൊന്ന് ഇതിലെ ഒരു കവിതയ്ക്കും പേരില്ല എന്നതാണ്. ഓരോ ആശയത്തേയും വിശദീകരിക്കാൻ നാലുവരി കവിതയും അതിന്റെ അമൂർത്തമായ ഒരു ചിത്രവും ഒപ്പം ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനവും. ഒരു പ്രവാസിയുടെ കവിതയ്ക്ക് ചിത്രഭാഷ്യവും ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനവും അനിവാര്യമാണ് എന്നതും പ്രസക്തമാണ്. മലയാളഭാഷ അറിയാത്തവർക്ക് ചിത്രത്തിലൂടെയും, ചിത്രഭാഷ്യം അറിയാത്തവർക്ക് ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനവും പ്രയോജനപ്പെട്ടും. അത് ഉത്തരാധുനികതയുടെ ഒരു പ്രത്യേകത കൂടിയാണ് പരീക്ഷണങ്ങളുടെ ശാല. എന്നുമാത്രമല്ല, മൂന്ന് കലാകാരന്മാരുടെ കൂട്ടായ്മയായും മാറുന്ന ഈ പുസ്തകം. പേരുതന്നെ ശ്രദ്ധേയമാണ് 'ടെക്വീല'. ഉന്മാദം പകരുന്ന ഒരു മദ്യം. ആദ്യ കവിതാസമാഹാരം 'ഉന്മത്തതകളുടെ ക്രാഷ്‌ലാന്റിംഗുകൾ' ആണെന്നത് ഇവിടെ ഓർക്കേണ്ടതാണ്. 'ടെക്വീല'യ്ക്ക് 'ചെറുതുകളുടെ കടലുന്മാദം' എന്ന കൂട്ടിച്ചേർക്കൽ കൂടിയാവുമ്പോൾ പുതുകവിതയുടെ മറ്റൊരുവശം അനാവൃതമാകുന്നു.

നീയും ഞാനുമടങ്ങുന്ന ഒരു ലോകത്തിന്റെ പാർശ്വത്തിലൂടെയാണ് ഇതിലെ വരികൾ ഒഴുകി തിരമാലയായി തിരിച്ചുപോകുവത്. പ്രണയത്തിന്റെയും കാല്പനികതയുടെയും ആണ്ടുപോകുന്ന ചില കല്പനകൾ കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും ഇതും ഒരുതരം പുതുക്കൽ തന്നെയാണ്. അവളുടെ ഉടലിനും തലയ്ക്കും കരിശ്രുവരച്ചിടുന്ന ഭാവനയ്ക്കും.

"പലതായുടയുന്നുണ്ട്
നീയാം കണ്ണാടികളിൽ
തിരികെയൊന്നാവുന്നുണ്ട്
നിന്റെയസാന്നിദ്ധ്യങ്ങളിൽ"

ശൂർപ്പണഖയുടെ പ്രണയസങ്കല്പം നോക്കുക

മൂക്കും മുലയുമില്ലെങ്കിലെന്ത്
ശൂർപ്പണഖേ
നീയാണ് സുന്ദരി.
ഹൃദയഛേദത്തേക്കാൾ
മേലെയെന്താണ് പ്രണയമേ
നീയെനിക്ക് തന്നു മടങ്ങുക ?

കവിതയാകുന്ന കടലുപ്പിൽ ലയിച്ചുചേരുന്ന ഭാവനയാണ് രാജേഷിന്റെ കവിതകളെ അനന്യമാക്കുന്നത്. തന്റെ കുട്ടികൾക്ക് പേരിടാതെ,

രൂപത്തിലൂടെ തിരിച്ചറിയപ്പെടുത്തുന്ന ആശയങ്ങളാണ് ടെക്വീല–ചെറുതുകളുടെ കടലുന്മാദം എന്ന പുസ്തകത്തിലുള്ളത്. ചെറിയവയാണെങ്കിലും കടലോളം ആഴമുള്ള ചിലതിതിലുണ്ട്. തിരമാലപോലെ എപ്പോഴും അലയടിക്കുന്ന ഒന്ന്. ജീവിതത്തിന്റെ ഉപ്പുള്ള, സ്നേഹത്തിന്റെ നനവുള്ള കവിതകൾ.

ധ്യാനത്തിലുതിർന്ന പേച്ചുകളാണ് രാജേഷ് ചിത്തിരയുടെ 'ഉളിപ്പേച്ചുകൾ' എന്ന കവിതാസമാഹാരം. അമൂർത്തതയെ മൂർത്തമാക്കാൻ വെമ്പുന്ന ഈ കവി തന്റെ ഓരോ കവിതയ്ക്കും അപ്രതീക്ഷിതമായ അവസാനമാണ് എഴുതിച്ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. ഉള്ളിലെ പേച്ചുകളാണോ, ഉളിപോലെ മൂർച്ചയുള്ള പേച്ചുകളാണോ എന്ന സംശയമേ വേണ്ട. രണ്ടും ചേർന്നതാണ് ഈ സമാഹാരത്തിലെ ഓരോ കവിതയും. ധ്യാനം, ഉണ്മ, പെണ്മ, കാമന എന്നിങ്ങനെ നാല് ഭാഗങ്ങളായിട്ടാണ് ഈ പുസ്തകം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ഭാരതീയസങ്കല്പ പ്രകാരം ബ്രഹ്മചര്യം, ഗാർഹസ്ഥ്യം, വാനപ്രസ്ഥം, സന്യാസം എന്ന് നാല് ആശ്രമങ്ങൾ ഉള്ളതുപോലെ ഈ കാവ്യത്തിന് നാല് ആശ്രമങ്ങൾ തന്നെയാണ് കവി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. മനുഷ്യാവസ്ഥകളുടെയും സാമൂഹ്യരാഷ്ട്രീയ ജീവിതത്തിന്റെയും വൈയക്തികസംഘർഷങ്ങളുടെയും അക്ഷരവിലാസങ്ങളാണീ കവിതകൾ.

ഇതിലെ ആദ്യകവിതയുടെ പേരുതന്നെ നമ്മുടെ ഭാരതീയ സ്വത്വബോധത്തെ മാറ്റിമറിക്കുന്നതാണ്. നാനാത്വത്തിൽ ഏകത്വം എന്നതിനെ മാറ്റിമറിച്ചിരിക്കുന്നു. ഏകത്വത്തിൽ നിന്ന് നാനാത്വത്തിലേക്ക് നീളുന്ന ധ്യാനത്തിന്റെ വഴികൾ ദാർശനികമായ ഒരുൾക്കാഴ്ചയോടെ പകർത്തുന്നു. പശു ഇവിടെ ഒരു ബിംബമാണ്. കവിയും പശുവും നന്നേ ചുവന്ന സന്ധ്യയിലാണ് പരസ്പരം നോക്കുന്നത്. നോക്കിനോക്കി ഇരിക്കുമ്പോൾ ശബ്ദവും പ്രകാശവും കെട്ടുപോകുന്നു. ഏകാന്തതയിലേക്ക് അവർ എറിയപ്പെട്ടു. പശുവിന് ഓർമ്മിക്കുവാൻ മറന്നുപോയ മന്ത്രങ്ങൾ ഉണ്ടായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് അയവിറക്കലിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലേക്ക് അതിന് തലയാട്ടാൻ കഴിഞ്ഞു. പക്ഷേ കവിയ്ക്കാകട്ടെ, അക്ഷമയുടെ ചാക്രികതമാത്രം. മൂന്ന് ചലനത്തിലൂടെ പശുവിന് എല്ലാം തിരിച്ചെടുക്കാനായി. കവിയെ അക്ഷമ വീണ്ടും ഉച്ചവെയിലിലേക്ക് തള്ളിയിട്ടു.

പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഗ്രാമീണദൃശ്യങ്ങൾ കാക്കയിലും പശുവിലും കാണാം. അതൊക്കെ കടന്നുപോയിരിക്കുന്നു. നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ കാർഷികജീവിതത്തിന്റെ ശേഷിപ്പുമാത്രമാണ് ഈ ബിംബം. ഒഴുകിപ്പോയ തൊഴുത്തും ഇതാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. പശുവിനോടുള്ള ഓരോ

ചോദ്യവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അക്ഷമനായ കവി അതിർത്തിവരെയെങ്കിലും ഓടിപ്പോവാത്തതെന്ത്? എന്ന് ചോദിച്ച് പോവുകയാണ്. ഓരോ മനുഷ്യനും അനേകം കയറുകളാൽ ബന്ധിതരാണ്. വലിക്കുന്തോറും മുറുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ബന്ധനങ്ങളാണ് നമുക്കുള്ളത്. എന്നാൽ ആ ബന്ധനങ്ങളിൽ നിന്ന് മോചിതരാവാൻ സാധിക്കുന്നുമില്ല. ബന്ധനത്തിന്റെ മൂർദ്ധന്യാവസ്ഥയിൽ തന്റെ പൂർവ്വകാലസമൃദ്ധികൾ പശുവിന് അനുഭവിക്കുവാൻ സാധിച്ചു. സ്നേഹത്തിന്റെ പാൽക്കടൽ ചുരന്നപ്പോൾ മൗനത്തിന്റെ ആകാശം അവർക്ക് ധ്യാനപ്രദേശമായി. ഒരിക്കലും വറ്റിയിട്ടില്ലാത്ത പുഴയുടെ ഓർമ്മയിൽ വീണ്ടും സമൃദ്ധിയുടെ മഴ ഉതിരുന്നതായി കവി അറിയുന്നു. ആ അറിവിന്റെ അലിവിൽ ജ്ഞാനോദയസ്ഥിതനാവുകയാണ് കവി. ഏകത്വത്തിൽനിന്ന് നാനാത്വങ്ങളെ തിരിച്ചറിയുന്നു. തിരിച്ചറിവിന്റെ ഈ നനവിൽ കവിയും ഗോവും 'ബുദ്ധോദന'ന്മാരായിത്തീരുന്നു. ഏവരാലും നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്ന ജ്ഞാനമരത്തിൽ ബന്ധിതനായ അയാൾ ബന്ധനങ്ങൾ നിഴലുകളായിരുന്നുവെന്നും അറിഞ്ഞുണരുന്നു.

പശുവിന്റെ തലയാട്ടൽ, വാലാട്ടൽ, ചെവികൂർപ്പിക്കൽ, മിഴിയടക്കൽ എന്നീ പ്രയോഗങ്ങൾ അർത്ഥാന്തര സാധ്യതയുളവാക്കുന്നു. നിഗൂഢമായ മറ്റെന്തൊക്കെയോ അർത്ഥങ്ങൾ കവി ഈ കവിതയിലന്തസ്സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവുമായുമുള്ള നിർദ്ധാരണങ്ങളിലൂടെ ഈ വിശകലനം സാധ്യമാകുന്നതാണ്.

ആകാശം ഒരിക്കലും നാം കാണുന്നതുപോലെയല്ല. എപ്പോഴും അത് മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. 'ചിലപ്പോൾ പുതുകൊണ്ടൽത്തമാലവിപിനം നീ, ചിലപ്പോൾ സിതമേഘമണലിൻ കടപ്പുറം, ചിലപ്പോൾ സന്ധ്യാരാഗസിന്ദൂരമണിയും നീ, ചിലപ്പോൾ വെറും ചാരം പരക്കെ പൂശീടും നീ' (കിളിക്കൊഞ്ചൽ) എന്ന് വള്ളത്തോൾ പാടിയത് അന്വർത്ഥമാണ്. ആയതിനാൽ ആകാശത്തെ ധ്യാനിക്കുന്നത് എങ്ങനെയൊക്കെയാണെന്ന് കവി ചിന്തിക്കുകയാണ് 'ആകാശധ്യാനം' എന്ന കവിതയിലൂടെ.

പാതി വായിച്ച് നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയ ഇഷ്ടപ്പെട്ട ഒരു പുസ്തകം പോലെയാണത്. കാരണം നഷ്ടപ്പെട്ടതിനെ തിരിച്ചുപിടിക്കുവാൻ യാതൊരു മാർഗ്ഗവുമില്ല. പൂർണ്ണമാക്കാൻ പറ്റാത്ത ഒന്നാണത് എന്നർത്ഥം. രണ്ടാമത്തെ ഉപമ ഒരു വാക്കിലേക്കാണ് കവി കൂട്ടിയോജിപ്പിക്കുന്നത്. തന്റെ മനോമുകുരത്തിൽ ഓർമ്മയുടെ ഞരമ്പിൽ എപ്പോഴും കരുതി വെച്ചിരുന്ന ഒരു വാക്ക് അത് ആരോടോ പറയാൻ ഒരുക്കി വെച്ചിരുന്നതാണ്. എന്നാൽ അവളെത്തുംമുമ്പ് നാവിൽ നിന്നിറങ്ങിയോടിപ്പോയി മൗനത്തിൽ സാന്ദ്രമാവും പോലെ. ഉരിയാടാതെപോയ വാക്കിനെപ്പോലെയാണ്

ആകാശധ്യാനം അതിരുകളില്ലാത്ത അനന്തതയിലേക്ക് പറന്നുപോയതിന്റെ സ്മൃതികൾ ഓർക്കും പോലെയാണ്, കൂട്ടുള്ളപ്പോഴും ഏകാന്തനാണെന്ന തോന്നൽപോലെ നിരർത്ഥമാണ് ആകാശധ്യാനം. ഒരു ഞൊടികൊണ്ട്, താൻ പിന്നിട്ട ദൂരമളക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കിളിയുടെ ധ്യാനവും അങ്ങനെ തന്നെ.

പ്രപഞ്ചം ഒരു നടനവേദിയാണ്. അവിടത്തെ നാട്യക്കാരാണ് നാമോരോരുത്തരും. ഈ നടനം അവസാനിപ്പിക്കുന്നതും ഒരു താണ്ഡവ നടനമാണ്. ഓരോ സമൃദ്ധിയുടെ ആഘോഷങ്ങളിലും അവൻ നമ്മിലേക്ക് ചേർന്നുവരും. കൂടെ നിൽക്കും. ഓരോ ചുവടുവയ്പ്പിലും ചിലങ്കയുടെ നാദത്തിലും അവൻ മുഴക്കത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. മുദ്രകളിലൂടെ ശരീരചലനത്തിലൂടെ കണ്ണുകളിലൂടെ സംവദിക്കപ്പെടുന്നു. നമ്മുടെ ഉള്ളിൽത്തന്നെ ചിരിക്കുന്ന നർത്തകനാണത് എന്നു നാം തിരിച്ചറിയുന്നില്ല.

'നമ്മൾ ഒറ്റപ്പെട്ടവരാണ്
ഒറ്റപ്പെട്ടവന്റെ ഭാഷയാണ് നൃത്തം'
– *നർത്തകൻ*

എന്നത് പുതിയൊരു കാഴ്ചപ്പാടാണ്. നമ്മൾ കാഴ്ചക്കാരല്ല. നമ്മുടെ ഉള്ളിലും അനേകം നർത്തകരുണ്ട്. ഒന്നെന്നു തോന്നിപ്പിക്കുമെങ്കിലും പലതായി ഉടഞ്ഞ കണ്ണാടികളാണു നാം. തീർച്ചയായും ഒരു വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ ബഹുമുഖങ്ങളാണ് ഈ വരികളിൽ കാണുന്നത്. നാം ഉടഞ്ഞ പ്രതിഫലനങ്ങളാണ്. വികാരത്തിന്റെ, ചിന്തയുടെ, വിചാരങ്ങളുടെ, അനുഭവങ്ങളുടെ എല്ലാത്തിലുമുപരി ബന്ധങ്ങളുടെ, ബന്ധനങ്ങളുടെ ചില്ലുകളാണ് മനുഷ്യൻ.

ഏകാന്തത, ഏകാനന്തത, ഏകാനാനന്തത എന്നൊക്കെ വായിക്കാവുന്ന 'ഏകാ (നാ) (ന) ന്തത' എന്ന കവിതയുടെ തലക്കെട്ടു തന്നെ പോസ്റ്റ് മോഡേൺ മുഖം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. വീടുവ(ര)യ്ക്കുന്നു എന്ന തലക്കെട്ടും ഇതുപോലെയാണ്. വീടു വയ്ക്കുന്നു എന്നും വീടു വരയ്ക്കുന്നു എന്നും വായിക്കാം.

'വീട് വീടിന്റെ നീളത്തിൽ നീണ്ടു നീണ്ടു
വീടുവിട്ടു പോവുന്നു'
– *വീടുവ(ര)യ്ക്കുന്നു*

അച്ഛനും മകനും എന്റെവീട് എന്റെവീട് എന്ന് അവകാശം പറയുമ്പോൾ വീടാകാതെ പോവുന്ന കൂടിതെന്ന് വീടു പറയുന്നു. മനുഷ്യൻ

സംസാരിക്കുന്നപോലെ തന്നെ വീട്ടും സംസാരിക്കുന്നു. നമ്മുടേതല്ലാത്ത വീടുകൾ മാത്രമാണ് എല്ലായിടത്തും എന്നോർത്ത് കവി ദുഃഖിക്കുന്നു. സ്വാർത്ഥരായി മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ലോകത്തെ കവി കാണുന്നു.

അടയാളം എന്നാൽ വെളിപ്പെടുത്തലുകളുടെയും വെളിച്ചപ്പെടുത്തലുകളുടെയും മറുകാണ്. ഉത്തരാധുനിക ലോകത്തിന്റെ എല്ലാ പ്രവേശകങ്ങളും തുറന്നിടുന്നതാണ് 'കോട്ടുവാ' എന്ന ഗദ്യം.

'പരിണാമങ്ങളെ വായിച്ചെടുക്കാനാവാത്ത
കണ്ണാടിയെന്ന് പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു
ഓരോ ഇടത്താവളത്തിലും
മണ്ണ് അതിനെത്തന്നെ'

– *ഒരു തരിശുകണ്ണാടിയതിന്റെ ഭാവിയെ പാരായണം ചെയ്യുന്നത്.*

പ്രകൃതിയുടെയും പരിസ്ഥിതിയുടെയും മാറ്റം അളക്കാനാവാനറിയാതെ സ്വയം മറവിയായി മാറുന്ന മണ്ണ്, നഗരവത്കരണത്തിന്റെയും ആഗോളവൽക്കരണത്തിന്റെയും അന്യാപദേശ രൂപേണയുള്ള ആഖ്യാനമാണ് 'നഗരം കാണുന്ന രണ്ടു കഴുതകൾ' എന്ന കവിത. പ്രകൃതിയും പുരുഷനും ഒന്നിച്ചുനിന്നിരുന്ന വർണ്ണാഭമായ കാലത്തുനിന്ന് എല്ലാ നന്മകളും നഷ്ടപ്പെട്ട കാലത്തിലെ കഴുതകളാണ് നാം എന്നു തിരിച്ചറിയുന്നു. 'ഇനി കാണുവാൻ കാഴ്ചകളില്ല', 'ചില അശുഭ ചിന്തകൾ', 'കൺട്രിയെപ്പറ്റിത്തന്നെ', 'നിഷ്കളങ്കത: കരിക്കലത്തിൽ ഇല്ലാത്ത ചിലത്.', 'ആകാശമുങ്ങാംകുഴികൾക്ക് ഒരു അടിസ്ഥാനരഹിത അനുബന്ധം' തുടങ്ങിയ കവിതകളിൽ പുതിയ കവിതയുടെ മുഖം ദർശിക്കാം. ആഖ്യാനത്തിൽ കഥയെപ്പോലെയാവുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ കവിതയിൽ വരുന്നത് ഈ തലക്കെട്ടിൽ പോലും ദൃശ്യമാണ്.

'ഒട്ടും സിമ്പിളല്ലാത്ത ഈ ജീവിതം', 'ലൈഫ് ഈസ് ബ്യൂട്ടിഫുൾ', 'ഉളിപ്പേച്ച്', 'ഇക്കോസിസ്റ്റത്തിലെ പ്രാപ്പിടിയന്മാർ', 'ഓം പർവ്വത്', 'എഞ്ചിൻ റൂമിലെ പെൺകുട്ടി', 'ഡേർട്ടി പ്യൂസി', 'പ്രണയത്തെക്കുറിച്ച് ചില മാർച്ചുമാസ സ്ക്രിബ്ലുകൾ' ഇങ്ങനെ കവിതയുടെ പേരിൽ പലഭാഷകൾ ചേർത്തു പ്രയോഗിച്ച് (ഇംഗ്ലീഷ്, തമിഴ്, ഹിന്ദി) കവിതയ്ക്ക് പുതിയൊരു മാനം സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് കവി. അതുപോലെതന്നെ ബ്രാക്കറ്റിൽ ചില അക്ഷരങ്ങൾ ഇട്ടും, -, / എന്നീ ചിഹ്നങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചും കവിത വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന രീതിയും കാണാം.

ആശയത്തിൽ മാത്രമല്ല, ഭാഷയിലും നിരന്തരം പുതുക്കലുകൾ നടത്തുന്ന കവിയാണ് രാജേഷ് ചിത്തിര. പുസ്തകരൂപത്തിൽ മാത്രമല്ല,

ബ്ലോഗിലും ഫേസ്ബുക്കിലും ഒക്കെ കവിതകൾ ധാരാളം എഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണദ്ദേഹം. ഇതു കവിതയാണോ എന്ന് ചോദിക്കുവാൻ തോന്നുമെങ്കിലും ഇതാണ് കവിത എന്ന് പറയുവാനേ കഴിയുകയുള്ളൂ. എവിടെ തിരിഞ്ഞാലും കവികളെ തട്ടിയിട്ട് നടക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നില്ല എന്ന് ഒരു വിമർശകൻ പറഞ്ഞതോർക്കുന്നു. അത്രത്തോളം കവികളും കവിതയും ഉണ്ടാകുന്ന ഈ കാലത്ത് കവിത പലവിധ രൂപത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാം. കാല്പനികതയും ആധുനികതയും ഉത്തരാധുനികതയും എല്ലാത്തരം പ്രവണതകളും അതിൽ സംഗമിയാണ്. പ്രകൃതിയും പരിസ്ഥിതിയും ആത്മനിഷ്ഠതയും കടന്നുവരാം. സാമൂഹ്യവിമർശനവും രാഷ്ട്രീയ മുദ്രകളും വരാം. ഇന്ന് കവിത ബഹുമുഖമാണ്. ചിത്രത്തോടും ശില്പത്തോടും അത് ഒന്നുചേരുന്നു. കടലോളം ആകാശത്തോളം നിറയുന്നു. വർണ്ണാഭമാകുന്നു. എല്ലാത്തിനെയും അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഉത്തരാധുനിക കവിത ഉന്മത്തയാകുന്നു, ക്രാഷ്ലാന്റിംഗുകൾക്കൊപ്പം കവിയും.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. ഏകാന്ത നഗരങ്ങൾ : ഉത്തരാധുനിക മലയാള സാഹിത്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം - ഡോ. പി.കെ. രാജശേഖരൻ, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2015.
2. വയലറ്റുനാവിലെ പാട്ടുകൾ - ഡോ. ജി. ഉഷാകുമാരി, സൈകതം ബുക്സ്, കോതമംഗലം, 2016.
3. മുഹൂർത്തങ്ങൾ - സച്ചിദാനന്ദൻ, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2002.
4. ഉത്തരാധുനികത - വർത്തമാനവും വംശാവലിയും - കെ.പി അപ്പൻ, ഡിസിബുക്സ്, കോട്ടയം, 2000.
5. ഉന്മത്തതകളുടെ ക്രാഷ്ലാന്റിംഗുകൾ - രാജേഷ് ചിത്തിര, സൈകതം ബുക്സ്, കോതമംഗലം, 2011.
6. ടെക്വീല ചെറുതുകളുടെ കടലുന്മാദം - രാജേഷ് ചിത്തിര, പായൽ ബുക്സ്, കണ്ണൂർ 2014.
7. ഉളിപ്പേച്ച് - രാജേഷ് ചിത്തിര, ലോഗോസ് ബുക്സ്, പാലക്കാട്, 2016.

മാതൃഭാഷാ പഠനം: വിദ്യാലയങ്ങളിലും കലാലയങ്ങളിലും

മുഹമ്മദ് ബഷീർ കെ.കെ.
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാള വിഭാഗം, കെ.കെ.ടി.എം. ഗവ. കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്, തൃശ്ശൂർ.

മലയാളത്തിലെ 51 അക്ഷരങ്ങൾ പൂഴിമണലിൽ കൈവിരൽ കൊണ്ട് ഹരിഃശ്രീ കുറിച്ചിരുന്ന ആശാൻമാരിൽനിന്ന് സാർവ്വത്രികമായ പ്രാഥമികവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഔപചാരികതയിലേക്കും വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ദാർശനിക-മനഃശാസ്ത്ര-സാമൂഹ്യശാസ്ത്ര ഭൂമികയിൽനിന്നുകൊണ്ട് രൂപം കൊടുത്ത പാഠപുസ്തകത്തിലേക്കും മാറിയിട്ട് കാലമേറെയായി. മാറിമാറിവരുന്ന സർക്കാരുകൾ അവരുടെ നയമനുസരിച്ച് പാഠപുസ്തകങ്ങൾ മാറ്റുമ്പോൾ വിദ്യാഭ്യാസം അക്കാദമികം എന്നതിനേക്കാൾ രാഷ്ട്രീയമായി മാറുന്നു. മാറ്റങ്ങളിലൂടെ ഓടിയും ഇഴഞ്ഞും മുടന്തിയും ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന മാതൃഭാഷാപഠനത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് ഈ പഠനം കൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്.

അക്ഷരങ്ങളുടെ കേവലവും യാന്ത്രികവുമായ അഭ്യസനത്തെ അർത്ഥപൂർണ്ണവും സ്വാഭാവികവുമായ ഭാഷാപഠനം കൊണ്ട് നേരിട്ടതിന്റെ ഫലമാണ് ഒന്നാം ക്ലാസ്സിലെ 'തറ, പന' പാഠപുസ്തകവും പിന്നീടുവന്ന 'ആനയും ആമയും' പാഠപുസ്തകവും. ആദ്യം പദങ്ങളിൽനിന്ന് അക്ഷരങ്ങളിലേക്കും പിന്നീട് ആശയത്തിൽനിന്ന് അഥവാ കഥയിൽനിന്നും കവിതയിൽനിന്നും അക്ഷരങ്ങളിലേക്കും വരുന്ന പാഠാവതരണ രീതികൾ പാഠപുസ്തകം അവലംബിച്ചു. പാഠപുസ്തകങ്ങൾ ശിശുസൗഹൃദമായതും ഭാഷാപഠനം സക്രിയമായതും കുട്ടിയുടെ രചനകൾകൊണ്ട് ക്ലാസ്സ് മുറികൾ സമ്പന്നമായതും പുതിയ രീതിശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഗുണഫലങ്ങളായി. പഴയ ലിപിയും കൂട്ടക്ഷരങ്ങളും വിദ്യാലയത്തിൽനിന്ന് പടിയിറങ്ങിയതും കുട്ടികൾ യുക്തംപോലെ അക്ഷരങ്ങൾ എഴുതിയതും അക്ഷരത്തെറ്റുകൾ വ്യാപകമായതും എല്ലാവരുടെയും വിമർശനങ്ങൾക്കിടയാക്കി.

ഡി.പി.ഇ.പി. യുടെ കാലഘട്ടത്തിൽ കളിരീതിയ്ക്ക് കിട്ടിയ ഊന്നലും കുട്ടിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും ക്ലാസ്സ് മുറിയുടെ ജനാധിപത്യസ്വഭാവത്തിനും നൽകിയ ഊന്നലും സ്വീകാര്യതയും തെറ്റുകൾ കുട്ടി പിന്നീട് മനസ്സിലാക്കി സ്വയം തിരുത്തിക്കൊള്ളുമെന്ന ദർശനവും സൃഷ്ടിച്ച ഉദാസീനതയുടെ ഉല്പന്നങ്ങളായിരുന്നു ഈ പരിമിതികൾ. വീട്ടിൽനിന്നും വിദ്യാലയത്തിലെത്തുന്ന പ്രാഥമിക ക്ലാസ്സുകളിലെ കുട്ടിക്ക് തന്റെ പരിസരത്തിന്റെ തുടർച്ചയായിത്തന്നെ വിദ്യാലയവും അനുഭവപ്പെടണം. കുട്ടി ലോകത്തെ നോക്കി കാണുന്നത് ഭാഷയായോ ശാസ്ത്രമായോ ഗണിതമായോ അല്ല സമഗ്രമായാണ്. മഴയെ അനുഭവിക്കുന്ന, ആ അനുഭവത്തെക്കുറിച്ച് സംസാരിക്കുന്ന കുട്ടിയിൽ ഈ അന്തർവൈജ്ഞാനികത സ്പഷ്ടവുമാണ്. ഈയൊരു ദർശനത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ് ഒന്നു രണ്ട് ക്ലാസ്സുകളിൽ ഉദ്ഗ്രഥിത സമീപനം പാഠപുസ്തകങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചത്. ഭാഷയെയും ഗണിതത്തെയും പരിസരപഠനത്തെയും സ്വാഭാവികമായി ഉദ്ഗ്രഥിക്കാനുള്ള ഉപായമായി ആഖ്യാനം (narration) സ്വീകരിച്ചു. 2008-നു ശേഷംവന്ന പാഠപുസ്തകങ്ങൾക്ക് ഉദ്ഗ്രഥിതസമീപനത്തിന്റെയും ആഖ്യാനത്തിന്റെയും ശക്തിയും ആർജ്ജവവും ഉണ്ടായിരുന്നു. ആഖ്യാനം ക്ലാസ്സ് മുറികളിൽ സ്വതന്ത്രമായ ചിന്തയ്ക്കും ഭാഷണത്തിനും രചനയ്ക്കും അവസരമൊരുക്കി. ആഖ്യാനത്തിനിടയ്ക്കു സൃഷ്ടിക്കുന്ന ചിന്തോദ്ദീപകവും വൈകാരികവുമായ സന്ദർഭങ്ങൾ വിവിധ വ്യവഹാരങ്ങളിലേക്ക് വിഷയവ്യത്യാസബോധം കൂടാതെ സ്വാഭാവികമായി കടന്നുചെല്ലാനുള്ള രാസത്വരകമായിമാറി. ആശയം + ആഖ്യാനം + ഉദ്ഗ്രഥനം എന്നത് പാഠപുസ്തകത്തിന്റെയും ചോദ്യക്കടലാസിന്റെയും നിർമ്മിതിക്കുള്ള അടിസ്ഥാനമായി സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. രചനയുടെ സർഗ്ഗാത്മകതലവും ഭാഷയുടെ പ്രകടനതലങ്ങളും ആഴത്തിലും പരപ്പിലും ക്ലാസ്സ് മുറിയെ ജൈവികമാക്കിയപ്പോഴും അക്ഷരബോധത്തിന്റെയും സ്ഫുടതയുടെയും പ്രശ്നങ്ങൾ മുഴച്ചുനിന്നത് രീതിശാസ്ത്രപിഴവായി വ്യാപകമായി വിമർശിക്കപ്പെട്ടു. ക്ലാസ്സ് മുറിയ്ക്കകത്തെ നിരക്ഷരതയെ ഇല്ലാതാക്കാനാണ് 'എഡിറ്റിംഗ്' എന്ന ഭാഷാ നവീകരണശ്രമത്തെ 2010-കളിൽ രീതിശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കി മാറ്റുന്നത്. എല്ലാ രചനാഭ്യാസങ്ങളിലും ഭാഷാക്ലാസ്സുകളിൽ 'ടീച്ചേഴ്സ് വെർഷൻ' അഥവാ അധ്യാപകന്റെ മാതൃക ഉണ്ടാകണമെന്നത് നിർദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടു. രചനകൾ വ്യക്തിപരമായും ഗ്രൂപ്പിലും ക്ലാസ്സിൽ പൊതുവായും എഡിറ്റിങ്ങിന് വിധേയമാക്കണമെന്നത് പഠനപ്രക്രിയകളുടെ ഭാഗമാക്കി മാറ്റി. ക്ലാസ്സ് മുറിയിലെ പിരീഡുകളുടെ ദൈർഘ്യക്കുറവും ഹോംവർക്ക് ചെയ്യാനുള്ള മടി മൂലം അധ്യാപകന്റെ മാതൃകകൾ ഏട്ടിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങിയതും എഡിറ്റിങ്

പ്രക്രിയ ക്ലാസ്സ് മുറിയിൽ ഫലപ്രദമായി നടക്കാതിരിക്കാൻ കാരണമായി. പുതിയ പാഠ്യപദ്ധതിയുടെ സദ്ഫലങ്ങളേക്കാൾ അതിന്റെ പരിമിതികൾക്ക് വ്യാപകമായ പ്രചാരണം ലഭിച്ചു.

ഭാഷ അനുഭവമാകുന്നതും വിനിമയം ചെയ്യുന്നതും വ്യവഹാരരൂപങ്ങളിലൂടെയാണ് (discourse) എന്നതിനാൽ വിദ്യാലയങ്ങളിൽ ഭാഷാശേഷി വികസനത്തിനായി വ്യവഹാരരൂപത്തിലധിഷ്ഠിതമായ ഭാഷാപഠനരീതിയാണ് സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടത്. ഭാഷാനൈപുണികൾ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്യാനും വികസിപ്പിക്കാനും വിലയിരുത്താനും ഈ രീതി സഹായകമായി. ഭാഷാശേഷിയെ പരമമായ ലക്ഷ്യമായി കാണുകയും ഈ ലക്ഷ്യം കൈവരിക്കാനുള്ള നിരവധി മാർഗ്ഗങ്ങളിൽ ഒന്നുമാത്രമായി പാഠപുസ്തകത്തെ കാണുകയും ചെയ്തത് ഈ ഘട്ടത്തിലെ ഭാഷാപഠനസമീപനത്തിന്റെ വിപ്ലവകരമായ കാൽവെപ്പായിരുന്നു. ഭാഷാശേഷികളെ പാഠപുസ്തകത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തിൽനിന്ന് മോചിപ്പിക്കാനായി എന്നത് ശ്രദ്ധേയമായ മാറ്റമായിരുന്നു. മൂല്യനിർണ്ണയം പാഠപുസ്തകത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കത്തെ പരോക്ഷമായി മാത്രം ആശ്രയിക്കുകയും മുഖ്യലക്ഷ്യമായി ഭാഷാശേഷിയെ കാണുകയുംചെയ്തുവെന്നത് അഭിലഷണീയമായ പരിവർത്തനമായിരുന്നു. ഒരേ വ്യവഹാരരൂപങ്ങൾ വിവിധ തലങ്ങളിൽ ആവർത്തിക്കപ്പെട്ടുമ്പോൾ അതിന്റെ ആഴവും പരപ്പും നിശ്ചയിക്കാതെപോയതും വ്യവഹാരരൂപങ്ങളെ ചിന്തനശേഷയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിന്യസിക്കപ്പെടാതിരുന്നതും ഇതിന്റെ പരിമിതികളായി. 2008- മുതൽ 2014-വരെ നിലനിന്ന പാഠപുസ്തകങ്ങളിൽ ആശയങ്ങൾക്കു പകരം പ്രശ്നങ്ങളെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്തേക്ക് കൊണ്ടുവന്നതിനാൽ ഭാഷാപാഠപുസ്തകങ്ങളിൽ, അതിന്റെ സൗന്ദര്യാത്മകതലത്തേക്കാൾ, സാമൂഹ്യശാസ്ത്രപരിഗണനകൾക്ക് ഊന്നൽ ലഭിച്ചുവെന്നത് ഈ ഘട്ടത്തിലെ ഭാഷാപഠനത്തിന്റെ പരിമിതിയായി. മലയാളത്തിലെ ശ്രദ്ധേയരായ കവികളുടെ സൗന്ദര്യാത്മകരചനകൾ പടിയിറങ്ങുകയും ആശയപ്രധാനമായ പി.പി. രാമചന്ദ്രന്റെയും മോഹനകൃഷ്ണൻ കാലടിയുടെയും കവിതകൾക്ക് പാഠപുസ്തകങ്ങളിൽ പ്രാമുഖ്യം ലഭിക്കുകയും ചെയ്തുവെന്നതാണ് അതിന്റെ ദുരന്തഫലം.

2014-മുതൽ ആരംഭിക്കുന്ന പാഠപുസ്തകമാറ്റവും വിദ്യാലയങ്ങളിലെ മറ്റുപരിഷ്കാരങ്ങളും ഭാഷാപഠനത്തെ കൂടുതൽ പ്രതിസന്ധിയിലാക്കുന്നതാണ്. പ്രാഥമിക തലത്തിൽനിന്ന് ആഖ്യാനത്തെ പുറന്തള്ളിയും ഭാഷാശേഷികൾക്കു നൽകിയ ഊന്നൽ പാഠപുസ്തകത്തിലെ ഉള്ളടക്കത്തിലേക്ക് മാറ്റിസ്ഥാപിച്ചും ഇറങ്ങിയ നിലവിലെ പുസ്തകങ്ങൾ

പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത് പാഠപുസ്തകങ്ങളിലെ രാഷ്ട്രീയത്തെയാണ്. ഭാഷാപാഠപുസ്തകങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രസ്വഭാവത്തെ ഒഴിവാക്കി സൗന്ദര്യാത്മക പാഠഭാഗങ്ങൾ കൂട്ടിച്ചേർത്തു വെന്നത് പുതിയപാഠപുസ്തകങ്ങളുടെ പ്രധാനനേട്ടമായി എണ്ണാമെങ്കിലും ഭാഷാപഠനസമീപനത്തിൽ സ്വീകരിച്ച നിലപാടുകൾ ഭാഷാക്ലാസ്സുകളെ പിന്നോട്ട് നടത്തിക്കുമെന്നതിൽ സംശയമില്ല. 40 മിനിട്ട് പിരിയഡുകളെ കലയുടെയും കായികത്തിന്റെയും കമ്പ്യൂട്ടറിന്റെയും പേരിൽ 30 മിനിറ്റാക്കി ചുരുക്കിയ നടപടി ഭാഷാപഠന ക്ലാസ്സുകളിലെ എഡിറ്റിങ് പ്രക്രിയയുടെ കടയ്ക്കലാണ് കത്തിവെക്കുക. ക്ലാസ്സ് മുറിക്കകത്തെ നിരക്ഷരത ഏറ്റവും വലിയ പ്രശ്നമായി നമുക്കഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടതായി തന്നെ വരും.

കലാലയങ്ങളിലെ ഭാഷാപഠനം

വിദ്യാലയങ്ങളിലെ ഭാഷാപഠനത്തിന്റെ വളർച്ചയോ തുടർച്ചയോ അല്ല കലാലയങ്ങളിലെ ഭാഷാപഠനം. അത് ഒറ്റപ്പെട്ട ഒരു തുരുത്താണ്. വർഷാന്തപരീക്ഷാസമ്പ്രദായത്തിൽനിന്ന് സെമസ്റ്റർ സംവിധാനത്തിലേക്കുള്ള ഘടനാപരമായ മാറ്റങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങുന്നതാണ് അവിടത്തെ പരിഷ്കാരം. ഭാഷാശേഷികളുടെ വികസനത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വിദ്യാലയത്തിൽനിന്ന് കലാലയത്തിലേക്കുള്ളത് മാറ്റമല്ല പതനമാണ്. ഉള്ളടക്കകേന്ദ്രിതവും പരീക്ഷാകേന്ദ്രിതവുമായ അധ്യയനവും മൂല്യനിർണ്ണയവുമാണ് കലാലയങ്ങൾ പിന്തുടരുന്നത്. വ്യവഹാരരൂപങ്ങൾക്കു നൽകിയ പ്രാധാന്യമെന്നത് കോമൺ കോഴ്സ് എന്ന രണ്ടാം ഭാഷാപഠനത്തിലെ ഒരു മൊഡ്യൂളിലൊതുങ്ങും. ചർച്ചയ്ക്കോ സംവാദത്തിനോ ഭാഷയുടെ പ്രകടനരൂപങ്ങൾക്കോ പാഠ്യപദ്ധതിയിൽ പ്രാമുഖ്യമില്ല. ചിന്തനപ്രക്രിയ പരിഗണനാവിഷയമോ മൂല്യനിർണ്ണയ സൂചകമോ അല്ല. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിനോ സാമൂഹ്യശാസ്ത്രത്തിനോ പകരം കമ്പോളാധിഷ്ഠിത ഉപയുക്തത (utility) യുടെ ദർശനമാണ് കേവലമായ പരിഷ്കാരങ്ങൾക്കു പിന്നിലുള്ളത്. ശാസ്ത്രവിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് ശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ ജീവചരിത്രവും ശാസ്ത്രലേഖനങ്ങളും പിന്നെ വിവർത്തന തത്ത്വങ്ങളും. സാഹിത്യത്തിന്റെ അളവ് കുറഞ്ഞുകുറഞ്ഞു വരുന്നു. സാംസ്കാരികപഠനങ്ങൾ, സൈബർ മലയാളം, വൈജ്ഞാനികസാഹിത്യം എന്നിവ പാഠ്യപദ്ധതിയിലിടം നേടുന്നു. വിമർശനാത്മക ചിന്ത, മൂല്യവിദ്യാഭ്യാസം, മാനസികമായ ഔന്നത്യം, സ്വതന്ത്രചിന്ത, തൊഴിൽസാധ്യത എന്നീ ലക്ഷ്യങ്ങൾക്കനുസൃതമായൊരു പാഠ്യപദ്ധതി കലാലയങ്ങളിലെ ഭാഷാപഠനക്ലാസ്സുകൾക്കു വേണ്ടി ഇനിയെങ്കിലും രൂപപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. ഒരുസംഘംലേഖകർ. ഭാഷ:നവീന പഠനവഴികൾ.വിദ്വാൻ പി.ജി.നായർ സ്മാരക ഗവേഷണകേന്ദ്രം: ആലുവ. 2010.

2. ഒരുസംഘംലേഖകർ.വിദ്യാഭ്യാസ പരിവർത്തനത്തിന് ഒരാമുഖം. കേരള ശാസ്ത്രസാഹിത്യപരിഷത്ത്: തൃശ്ശൂർ. 2015.

3. പ്രബോധചന്ദ്രൻനായർ. വി.ആർ. ഭാഷാശാസ്ത്ര ദൃഷ്ടിയിലൂടെ. കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്:തിരുവനന്തപുരം.2009.

4. കാലിക്കറ്റ് യൂണിവേഴ്സിറ്റി ബിരുദ പാഠ്യപദ്ധതി (2010,2014)

5. രവി ഇരിഞ്ചയം. ഭാഷാവ്യവഹാര രൂപങ്ങൾ. കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം. 2009.

6. വില്യംഹെൻറി ഹഡ്സൻ. സാഹിത്യപഠനത്തിന് ഒരാമുഖം. പരിഭാഷ: ഡോ.എസ്.കെ. വസന്തൻ. കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്: തിരുവനന്തപുരം. 1999.

7. വിവിധ ക്ലാസുകളിലെ അധ്യാപക പരിശീലന മൊഡ്യൂളുകൾ. എസ്.സി.ആർ.ടി.: തിരുവനന്തപുരം. (2000-2012).

8. വിവിധ ക്ലാസുകളിലെ മലയാളം അധ്യാപകസഹായി. എസ്.സി.ആർ.ടി.: തിരുവനന്തപുരം.

Email:muhamedbasheerkk@yahoo.co.in

കുടുംബവും പെണ്ണധികാരവും: കെ. ആർ. മീരയുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത കഥകളെ ആസ്പദമാക്കി ഒരു പഠനം

നിമ്മി എ.പി.
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, ഗവ. ആർട്സ് & സയൻസ് കോളേജ്, കോഴിക്കോട്.

ഒരു തലമുറയെ അടുത്ത തലമുറയുമായി ഘടിപ്പിക്കുന്ന കണ്ണികളാണ് കുടുംബങ്ങൾ. മാതാപിതാക്കൾ, കുട്ടികൾ എന്നിവരടങ്ങുന്ന അടിസ്ഥാനപരമായ ഒരു സാമൂഹ്യഘടകം കൂടിയാണത്. മനുഷ്യസമൂഹത്തിലെ സംഘടനാരൂപങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്ന ഘടകവും കുടുംബം തന്നെയാകുന്നു.

ആദിമഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രാകൃതമനുഷ്യൻ ഫലമൂലാദികളുംമറ്റും ശേഖരിച്ചും പക്ഷിമൃഗാദികളെ വേട്ടയാടിയും ആഹാരസമ്പാദനം നടത്തിയിരുന്നു. അക്കാലത്ത് കുടുംബം എന്ന സങ്കല്പം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. പിന്നീട് ഉപജീവനാർത്ഥം കൃഷിപ്പണികൾ പരിശീലിച്ചശേഷം മനുഷ്യൻ സ്ഥിരമായ വാസസ്ഥലങ്ങളും ജീവിതചര്യകളും ചിട്ടപ്പെടുത്തി തുടങ്ങിയതോടെയാണ് 'കുടുംബം' എന്ന സ്ഥാപനം രൂപവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടത്. അതോടെ സ്വകാര്യസ്വത്തെന്ന ആശയവും രൂപമെടുത്തു.

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർധത്തിൽ കേരളത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടു തുടങ്ങിയ അണുകുടുംബമാണ് കുടുംബത്തെ സംബന്ധിച്ച നമ്മുടെ ഇന്നത്തെ ആദർശമാതൃക. പുരുഷന്റെ പരമാധികാരത്തിനകത്തു നിൽക്കുന്ന സ്ത്രീയുടെ ചിത്രമാണ് ഈ കുടുംബഘടന മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. പുരുഷന്മാർക്ക് വളരെ അനുകൂലമായ ഒരു അധികാരബന്ധമാണ് ഈ ഘടനയ്ക്കുള്ളത്. 'പിതൃദായക്രമത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റം, സ്ത്രീധനസമ്പ്രദായത്തിന്റെ തിരനോട്ടം, വളരെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ കുടുംബ പശ്ചാത്തലങ്ങളിലും സാമൂഹ്യസാഹചര്യങ്ങളിലും വളർന്ന സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ തമ്മിൽ ഏർപ്പാടു ചെയ്യപ്പെട്ട വിവാഹങ്ങളിലൂടെ നിലവിൽവന്ന സ്വതന്ത്ര കുടുംബങ്ങളുടെ വളർച്ച, സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണത്തിൽനിന്ന് സമുദായ

പോഷണത്തിലേക്കുള്ള നീക്കം, ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസ-തൊഴിൽ രംഗങ്ങളിലേക്ക് മധ്യവർഗ്ഗ സ്ത്രീകളുടെ പ്രവേശം, പരമ്പരാഗത കുടുംബമൂല്യങ്ങളുടെ തുടർന്നുള്ള സാന്നിദ്ധ്യം മുതലായ നിരവധി ഘടകങ്ങളുടെ സങ്കീർണ്ണമായ പ്രതിപ്രവർത്തനങ്ങളിലൂടെയാണ് ആധുനികകുടുംബം കേരളത്തിൽ രൂപമെടുത്തത്. (ദേവിക ജെ., കുലടയും കുലീനയുമപ്പുറം: ലിംഗഭേദവിചാരം സരസ്വതിയമ്മയുടെ കൃതികളിൽ, പുറം:1056)

പുരുഷന്റെ അധികാരവും സ്ത്രീയുടെ വിധേയത്വവും നിലനിർത്തി പുരുഷാധിപത്യവ്യവസ്ഥയെ സംരക്ഷിക്കുക എന്ന നിലപാടാണ് അണുകുടുംബത്തിന്റേത്. സ്ത്രീയെ കുടുംബത്തിന്റെ സ്വകാര്യലോകത്ത് ബന്ധിതയാക്കുന്നതിലൂടെ സാമൂഹ്യവ്യാപാരങ്ങളിൽനിന്നും പുറത്തുനിൽക്കുന്ന വികലവ്യക്തിത്വമായി അവളെ മാറ്റിയെടുക്കാൻ പുരുഷന്മാർക്കു കഴിയുന്നു.

സമൂഹത്തിന്റെ ചലനങ്ങളെ ഒപ്പിയെടുക്കുന്ന സാഹിത്യവും കുടുംബഘടനയിലെ മാറ്റങ്ങളെ കൃത്യമായി രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അനുഭവ പരിഷ്കാരങ്ങളുടെ കലവറയായ ചെറുകഥാസാഹിത്യമാണ് ഇതിൽ മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നത്. കെ.സരസ്വതിയമ്മ മുതൽ എച്ച്മുക്കുട്ടി വരെയുള്ളവരുടെ കൃതികൾ ഈ രേഖപ്പെടുത്തലിന് സാക്ഷ്യങ്ങളാണ്. ആധുനിക വിവാഹ-അണുകുടുംബങ്ങളിലെ അധികാരബന്ധങ്ങളുടെ അതിസൂക്ഷ്മമായ അപഗ്രഥനങ്ങളാണ് സരസ്വതിയമ്മയുടെ മിക്ക കഥകളും. സരസ്വതിയമ്മയുടെ നോട്ടത്തിൽ ആധുനികകുടുംബമെന്നത് പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും ആധുനികതയുടെയും പരസ്പരമുള്ള ഏറ്റുമുട്ടലിൽ ചിതറിയ തുണ്ടുകളുടെ അസമർത്ഥമായ മേളനത്തിൽനിന്നു പിറന്ന ഒരു സ്ഥാപനമാണ് എന്ന് ജെ. ദേവിക നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളുടെ ഒരു തുടർച്ച പൂർണ്ണസ്വാതന്ത്ര്യത്തോടെ ആധുനികാനന്തരകാലത്ത് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത് കെ.ആർ. മീരയുടെ കഥകളിലാണ്.

പെണ്ണനുഭവങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മവൈവിധ്യങ്ങളും വൈജാത്യങ്ങളും മലയാള കഥാസാഹിത്യലോകത്ത് അടയാളപ്പെടുത്തിയ എഴുത്തുകാരിയാണ് കെ.ആർ. മീര. ആന്തരികവും ബാഹ്യവുമായ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾ കൊണ്ട് കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് ആഴവും പരപ്പും നൽകുന്നു അവർ. കഥയിൽ നിന്ന് കഥയിലേക്ക് തന്നെത്തന്നെ പൊളിച്ചെടുക്കുന്ന എഴുത്തുകാരിയാണ് മീര (സക്കറിയ, കെ.ആർ. മീരകഥകൾ, പുറം.226). ആൺകോയ്മയിൽ അധിഷ്ഠിതമായ ജീവിതവ്യവഹാരങ്ങളെ പെൺമയുടെ പകയോടെ മീര അപനിർമ്മിച്ചു. കുടുംബബന്ധങ്ങളിൽപെട്ടുഴലുന്ന സ്ത്രീജീവിതങ്ങളുടെ നിസ്സഹായാവസ്ഥയുടെ സൂക്ഷ്മാപഗ്രഥനങ്ങളായി മാറുന്നു മീരയുടെ മിക്ക കഥകളും.

ഒരു കുടുംബിനിയിൽനിന്നും പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതോ ആവശ്യപ്പെടുന്നതോ അല്ല സാഹിത്യജീവിതം. തന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾക്കും യാതനകൾക്കും സർഗപ്രകാശനം നൽകാൻ ഉത്കടമായഭിലഷിക്കുന്ന കുടുംബിനിയ്ക്ക്, കുടുംബപ്രാരാബ്ധങ്ങളുമായി ഏറ്റുമുട്ടിക്കൊണ്ടേ അതുസാധ്യമാകൂ. അവളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അവളിലെ എഴുത്തിനെ തകർത്തെറിയുന്ന തടവറയാണ് കുടുംബം. കുടുംബബന്ധനങ്ങളും സാഹിത്യജീവിതവും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷങ്ങളും സ്ത്രീയുടെ രചനാനുഭവങ്ങളും ചിത്രീകരിക്കുന്ന കെ.ആർ.മീരയുടെ കഥയാണ് 'ഓർമ്മയുടെ ഞെരമ്പ്'. എഴുത്തും ജീവിതവും ഒരുമിച്ച് കൊണ്ടുപോകാൻ പ്രയാസപ്പെട്ട ഒരു വൃദ്ധയുടെ ജീവിതത്തെയാണ് മീര ഇതിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കുടുംബം ആവശ്യപ്പെട്ട വൃത്തത്തിനകത്ത് ഒതുങ്ങേണ്ടിവന്നെങ്കിലും സർഗാത്മകതയുടെ ഒഴുക്ക് പലപ്പോഴായി അവരിൽനിന്ന് അവരറിയാതെതന്നെ പുറത്തേയ്ക്കുവന്നു. ഒരു കുടുംബിനിയിൽനിന്ന് സമൂഹം ഈ പുറത്തേയ്ക്കൊഴുകൽ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നില്ല. വൃദ്ധയിലൂടെ സമൂഹത്തിന്റെ അഭിപ്രായത്തെ മീര രേഖപ്പെടുത്തുന്നതിപ്രകാരമാണ്. "സമ്മേളനത്തിനു കവിത വായിച്ച പെങ്കുട്ട്യേ ഇഷ്ടപ്പെട്ടൂന്ന് പറഞ്ഞതിന് ഇവിടെ വലിയ പുകിലായിരുന്നത്രെ..... ശരിയല്ലെ? എന്തിനാ പാട്ടും കഥേം? അമ്മ പറഞ്ഞതുപോലെ പെണ്ണായാൽ ചോറും കറീം വയ്ക്കണം, പെറണം" (മീര കെ.ആർ., ഓർമ്മയുടെ ഞെരമ്പ് പുറം: 39)ഇതിനപ്പുറത്തേയ്ക്കുള്ള പൊതു ജീവിതം അധികാരി വർഗ്ഗത്തിന്റെ കാൽക്കീഴിലാണ്.

ഭർത്താവിന്റെ അമ്മ കാണാതെ രാത്രിയിൽ മുറിയുടെ മൂലയ്ക്ക് വിളക്കു കത്തിച്ചുവെച്ചിരുന്ന് കഥ എഴുതേണ്ടിവരുന്ന അവർക്ക്. "ഇവിടുത്തെ അമ്മയ്ക്ക് എഴുതണതും വായിക്കണതും കണ്ടാൽ കലിയിളകും. അതുകൊണ്ടു തറവാട്ടിലേയ്ക്ക് എന്താ പ്രയോജനം അമ്മ ചോദിച്ചു." (മീര കെ.ആർ. ഓർമ്മയുടെ ഞെരമ്പ്) ഒളിച്ചും പതുങ്ങിയുമുള്ള ഈ എഴുത്തനുഭവം ഒരു കുടുംബിനിയുടേതുമാത്രമാണ്.

ജീവിതാസ്വാസ്ഥ്യങ്ങളോടുള്ള ഒടുങ്ങാത്ത പ്രതിഷേധമായി പലപ്പോഴും സർഗ്ഗാത്മകത വഴിമാറാറുണ്ട്. ഇവിടെ വൃദ്ധയ്ക്കും തന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങളെ, നിഷേധങ്ങളെ കഥയാക്കി മാറ്റേണ്ടി വരുന്നു. രണ്ടാമത്തെ കഥയെക്കുറിച്ച് പെൺകുട്ടി ചോദിക്കുമ്പോൾ വൃദ്ധയുടെ മറുപടി ഇപ്രകാരമാണ്.

"ഡൽഹി കാണാൻ വല്ലാത്ത കൊത്യായിരുന്നു എനിയ്ക്ക്. പക്ഷെ എന്നെ കൊണ്ടോയില്ല.. പിന്ന്യാവാം പിന്ന്യാവാം എന്നു പറഞ്ഞു കാലം പോയി. ഒരു വല്ല്യൊഴിവിന് കുട്ട്യോളേം അമ്മേം കൊണ്ട്

ഡൽഹി കാണിക്കാൻപോയി. ഞാനും കൂടിപ്പോയാൽ പശുക്കളെ ആരു നോക്കും, അച്ഛന്റെ അസ്ഥിത്തറേല് ആരു തിരികൊളുത്തും എന്നൊക്കെ ചോദിച്ചു ഇവിടുത്തെ അമ്മ... അന്നെഴുതീതാണു രണ്ടാമത്തെ കഥ" (മീര കെ.ആർ. ഓർമ്മയുടെ ഞെരമ്പ്, പുറം:10)വിലക്കപ്പെടുന്ന ആഗ്രഹങ്ങൾക്ക് സ്വാതന്ത്ര്യങ്ങൾക്ക് എഴുത്തിലൂടെ സാക്ഷാത്കാരം നൽകുകയാണിവിടെ മീര.

കുടുംബത്തിലെ സഹനങ്ങൾക്കു പ്രതിഫലമായി സ്ത്രീക്കു സ്നേഹം ലഭിക്കുന്നു. ആ സ്നേഹത്തിനു വേണ്ടി ഏതു ത്യാഗത്തിനും അവൾ ഒരുക്കമാണ്. എന്നാൽ ഒരാധിപത്യവ്യവസ്ഥയിൽ ഈ സ്നേഹം ഒരു ബന്ധനമായി മാറും. ഇത്തരം ഒരവസ്ഥയിലൂടെയാണ് 'പശ്യ പ്രിയേ,കൊങ്കണേ....' യിലെ സതി കടന്നുപോകുന്നത്. അഭിപ്രായഭിന്നതകളോ അപസ്വരങ്ങളോ ഇല്ലാത്ത കുടുംബജീവിതമായിരുന്നു സതിയുടേത്. പൂർണ്ണ വിധേയത്വവും അച്ചടക്കവുമുള്ള സ്ത്രീയായിരുന്നു അവൾ. ഭർത്താവ് പറഞ്ഞതുപോലെ അധികം സംസാരിക്കാതെ ശബ്ദം പുറത്തുകേൾപ്പിക്കാതെ അവൾ ജീവിച്ചു. ഭർത്താവ് കൊണ്ടുവരുന്നതെന്തോ അതുവെച്ചു ജീവിക്കാനും അവൾ പഠിച്ചു. കുടുംബത്തിനു പുറത്തുള്ള വിശാലലോകം സ്ത്രീക്ക് അപ്രാപ്യമാക്കിത്തീർക്കുകയും സ്ത്രീയുടെ ലോകം കുടുംബമാണെന്നും കുടുംബത്തിൽ മാത്രമാണ് അവൾ സുരക്ഷിതമായിരിക്കുന്നതെന്നും സമൂഹവും അവളെ പഠിപ്പിക്കുന്നു. ദാമ്പത്യത്തിന്റെ പ്രധാന നിയോഗങ്ങളും സമയബന്ധിതമായി നിറവേറ്റിയ പ്രഭാകരനെ വിട്ട് സതി പക്ഷെ ഒളിച്ചോടി.

എന്തിനായിരുന്നു ഓളിച്ചോട്ടമെന്നതിന് സതിയെക്കൊണ്ടു തന്നെ മറുപടി പറയിക്കുന്നു. "ഇറങ്ങിവന്നത് എന്റെ ഗതികേടുകൊണ്ടാ. ഞാനും ഒരു മനുഷ്യസ്ത്രീയല്ലേ ദിവാകരേട്ടാ? എനിക്കും സംസാരിക്കണ്ടേ? അതു കേൾക്കാൻ ആരെങ്കിലുമുണ്ടെന്ന ബോധ്യം വേണ്ടേ? (മീര കെ.ആർ. കഥകൾ, പുറം:261) കുടുംബം ഉണ്ടാക്കിയെടുത്ത പരമാധികാരത്തെ ഉപയോഗിച്ച പ്രഭാകരന് നഷ്ടമാവുന്നത് സ്നേഹസമ്പന്നയായ ഭാര്യയെയാണ്. ഭാര്യ ഒരു വ്യക്തികൂടിയാണെന്ന ചിന്ത അയാൾക്കില്ലായിരുന്നു. സ്വതന്ത്രമായി സംസാരിക്കാനും കേൾക്കാനും ചിന്തിക്കാനും കഴിയുന്ന ഒരിടമാണ് ഒരു വ്യക്തിയ്ക്ക് വേണ്ടത്. കുടുംബം എന്ന സ്ഥാപനം അത്തരത്തിൽ മാറേണ്ടതുണ്ടെന്ന് മീര പരോക്ഷമായിവിടെ പറഞ്ഞു വെയ്ക്കുന്നു.

ഒരു മധ്യവർഗകുടുംബിനിയുടെ യാന്ത്രികമായ വിരസമായ ജീവിതത്തിന്റെ ചിത്രങ്ങളാണ് 'സർപ്പയജ്ഞം' എന്ന കഥയിലൂടെ മീര

പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. എഞ്ചിനീയറായ, സമ്പന്നനായ ഭർത്താവും നഗര മധ്യത്തിലെ പുത്തൻ വീട്ടുമെല്ലാമുണ്ടായിട്ടും ദാമ്പത്യത്തിന്റെ സന്തോഷകരമായ ദിനങ്ങൾ 'സർപ്പയജ്ഞ'ത്തിലെ നായികയ്ക്കുണ്ടായിട്ടില്ല. ഭൗതികസുഖങ്ങളുടെ നടുവിൽ ഏകാന്തമായി കഴിയുന്ന അവളെപ്പറ്റി പണത്തിനുവേണ്ടി ആർത്തി പിടിച്ച് ഓടുന്ന ഭർത്താവ് പരിഗണിക്കുന്നതേയില്ല. മാത്രമല്ല പെണ്ണുങ്ങളെ അയാൾക്ക് പുച്ഛവുമാണ്. പെണ്ണെന്നാൽ തന്റെ വരുതിയിൽ നിൽക്കുന്നവൾ എന്നാണയാളുടെ ചിന്ത. "എടീ, പെണ്ണുങ്ങളായാൽ വകതിരിവു വേണം. ഭർത്താവിനും കുടുംബത്തിനും വേണ്ടി നിൽക്കണം" (മീര കെ.ആർ.; കഥകൾ, പുറം:13). വകതിരിവോടെ സ്വന്തം ഇഷ്ടങ്ങളെ മാറ്റിവെച്ച് ഭർത്താവിന്റെ കൂടെ നിൽക്കുന്നവളെയാണ് കുടുംബം ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. ഈ കുടുംബതടവറയിൽ നായികയ്ക്ക് രക്ഷയായെത്തുന്നത് പളുങ്കുകണ്ണുള്ള ഒരു പാമ്പാണ്. ഇത് ഒരു പക്ഷേ അവളിലടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട ലൈംഗികതയുടെ പ്രതീകമായിരിക്കാം.

കുടുംബത്തിന്റെ നിയമങ്ങൾ പ്രകാരം അന്യപുരുഷബന്ധങ്ങൾ സ്ത്രീയ്ക്ക് നിഷിദ്ധമാണ്. പരപുരുഷബന്ധം മനസ്സിൽപോലും കൊണ്ടുനടക്കരുത്. ഈ നിയമങ്ങളെ മറികടന്ന രണ്ടു കഥാപാത്രങ്ങളെയാണ് മീരയുടെ 'മോഹമഞ്ഞ' എന്ന കഥയിൽ കാണുന്നത്. ഒരു സ്ത്രീയും പുരുഷനും യാദൃച്ഛികമായി ഒരാശുപത്രിയിൽവെച്ച് അന്യോന്യം കാണുന്നു. അവൾ രോഗിണിയാണ്. അയാൾ രോഗിയും. എങ്കിലും പ്രണയത്തിന്റെ മാന്ത്രികശക്തിക്ക് രണ്ടുപേരും വിധേയരാവുന്നു. ഒരു ലോഡ്ജ് മുറിയിൽ ഒത്തുകൂടുന്നു. മനസ്സും ശരീരവും പങ്കുവെച്ച് പിരിയുന്നു. രണ്ടാഴ്ച കഴിഞ്ഞ് അവൾ പത്രത്താളിലൂടെ അയാളുടെ മരണവിവരമറിയുന്നു.

കഥാനായകൻ വിവാഹിതനും രണ്ടുകുട്ടികളുടെ അച്ഛനുമാണ്. നായികയാവട്ടെ വിവാഹമോചനം നേടിയവളും രണ്ടുകുട്ടികളുടെ അമ്മയും. കുടുംബബന്ധങ്ങളുടെ കെട്ടുപാടുകൾക്കപ്പുറത്തേയ്ക്ക് പ്രണയത്തിന്റെ വിഹായസ്സുകൾ ഇവർ കണ്ടെടുക്കുന്നു. യാഥാസ്ഥിതിക വ്യവസ്ഥകളെ മറികടന്നുകൊണ്ട് സ്നേഹം കൊണ്ട് ഒന്നാകുന്ന മനുഷ്യരുടെ ചിത്രമാണ് മീര ഈ കഥയിലൂടെ വരച്ചു വെക്കുന്നത്.

മീര ഇപ്രകാരം സ്ത്രീയവസ്ഥകളുടെ പൂർണ്ണമായ പൊളിച്ചെഴുത്താണ് തന്റെ കഥകളിലൂടെ നിർവഹിക്കുന്നത്. സ്ത്രീയും കുടുംബവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം നിർവചനങ്ങൾക്കുള്ളിലൊതുങ്ങുന്നതല്ല എന്നും അധികാരത്തിന്റെയും അടിച്ചമർത്തലിന്റെയും ഭാഷ്യം കുടുംബത്തിനകത്ത് സ്ത്രീയ്ക്ക് അനുഭവിക്കേണ്ടി വരുന്നുണ്ടെന്നും മീര പറഞ്ഞുവെയ്ക്കുന്നു. കുടുംബത്തിന്റെ

സമത്വാധിഷ്ഠിതമായ പുനഃക്രമീകരണത്തിലേയ്ക്ക് സമൂഹം മാറേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേയ്ക്കുള്ള സൂചനകളായി മാറുന്ന മീരയുടെ കഥകൾ.

സഹായഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. ജയകൃഷ്ണൻ എൻ. (എഡിറ്റർ, പെണ്ണെഴുത്ത്, കേരളഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം,2002.
2. ദേവിക ജെ, കുലസ്ത്രീയും ചന്തപ്പെണ്ണും ഉണ്ടായതെങ്ങനെ, സെന്റർ ഫോർ ഡെവലപ്പ്മെന്റ് സ്റ്റഡീസ്, തിരുവനന്തപുരം.
3. മീര കെ.ആർ., കഥകൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്;2014.
4. രവീന്ദ്രൻ, എൻ.കെ., പെണ്ണെഴുതുന്ന ജീവിതം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2010.
5. രവികുമാർ കെ.എസ്., (എഡിറ്റർ), സരസ്വതിയമ്മയുടെ കൃതികൾ, ഡി.സി. ബുക്സ്, 2001.

നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ ആവിഷ്കാരം: ഐസ് -196°സെൽഷ്യസ് എന്ന നോവലിൽ

ഷെറീനാ റാണി ജി.ബി.
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, കെ.കെ.റ്റി.എം. ഗവ: കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്, തൃശ്ശൂർ.

I. നാനോ ടെക്നോളജി–ദ്രവ്യത്തിന്റെ പരമാണുതലത്തിലേക്ക് ഒരന്വേഷണം

മനുഷ്യനുണ്ടായ കാലംമുതൽക്കുതന്നെ ദ്രവ്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഘടനയെക്കുറിച്ചറിയാൻ അവൻ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നു. അതിനൂതനസാങ്കേതികോപകരണങ്ങളുടെ കണ്ടുപിടിത്തം അതിന് അവനെ സഹായിച്ചു. ഒരു പദാർത്ഥത്തിന്റെ ഭൗതികവും രസതന്ത്രപരവുമായ ഗുണങ്ങൾ അതിന്റെ പരമാണുതലത്തിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യാൻ സഹായിക്കുന്ന പുതിയ ശാസ്ത്രസാങ്കേതികവിദ്യയാണ് നാനോ ടെക്നോളജി. ഭൗതികശാസ്ത്രം, രസതന്ത്രം, ജീവശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയ വ്യത്യസ്തശാഖകളുമായി ഇത് വളരെയധികം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. 'നാനോ' എന്ന ഗ്രീക്കു പദത്തിന് 'പൊക്കംകുറഞ്ഞവൻ' എന്നാണർത്ഥം. ഒരു മീറ്ററിന്റെ നൂറുകോടിയിലൊരംശത്തെയാണ് ഒരു നാനോമീറ്റർ എന്നു പറയുന്നത്.

നമ്മുടെ തലമുടിനാരിന്റെ വ്യാസം (Diametre) രണ്ടുലക്ഷം നാനോമീറ്ററാണെന്നും ആറടി പൊക്കമുള്ള ഒരാളിന് 183 കോടി നാനോമീറ്റർ ഉയരമുണ്ടെന്നും പറയുമ്പോൾ 'നാനോ'യുടെ സൂക്ഷ്മതലത്തിന്റെ വ്യാപ്തി നമുക്കൂഹിക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ. തലമുടിനാരിനെ ഏകദേശം 1,00,000 ആയി പിളർക്കുമ്പോൾ ലഭ്യമാകുന്ന കനമായിരിക്കും ഒരു നാനോമീറ്റർ. നാനോസ്കെയിലിൽ അളക്കാൻ കഴിയുന്നതെല്ലാം നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ പരിധിയിൽവരും. നാനോതലത്തിലെത്തുമ്പോൾ ദ്രവ്യം അഥവാ വസ്തു വ്യത്യസ്തമായ ഗുണവിശേഷങ്ങൾ കൈവരിക്കുന്നു. 2004-ലെ കണക്കനുസരിച്ച് 37,840 കോടി രൂപയാണ് നാനോ ടെക്നോളജിക്കുവേണ്ടി ലോകത്താകമാനമുള്ള മുതൽമുടക്ക്. മോളിക്യുലർ നാനോടെക്നോളജി, നാനോ സ്കെയിൽ എൻജിനീയറിംഗ്, നാനോ മെഡിസിൻ, നാനോ

ട്യൂബ്സ് എന്നിവ നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ പരിധിയിൽ വരുന്നു. കംപ്യൂട്ടർ സയൻസ്, ബയോളജി, മെഡിക്കൽ സയൻസ്, എൻവയൺമെന്റൽ സയൻസ്, സ്പോർട്സ് മെഡിസിൻ, വ്യവസായം തുടങ്ങിയവയിലൊക്കെ നാനോ ടെക്നോളജി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ഭൗതികശാസ്ത്രത്തിൽ നോബൽ സമ്മാനം ലഭിച്ചിട്ടുള്ള റിച്ചാർഡ് ഫെയ്ൻമാൻ ഏതാണ്ട് അഞ്ചുപതിറ്റാണ്ടുമുൻപ് നടത്തിയ 'There is plenty of room at the bottom' (സൂക്ഷ്മതലത്തിന് അനന്തസാദ്ധ്യതകൾ ഉണ്ട്) എന്ന വിശ്വവിഖ്യാതപ്രഭാഷണമാണ് നാനോടെക്നോളജിയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രഥമദർശനം നല്കിയത്. ബ്രിട്ടാണിക്കാ വിശ്വവിജ്ഞാനകോശത്തിന്റെ മുഴുവൻ വാല്യങ്ങളും ഒരു മൊട്ടുസൂചിയുടെ അഗ്രത്തിൽ എഴുതാനാകുമെന്നും ലോകത്തിന്റെ മുഴുവൻ പുസ്തകശേഖരവും ഒരൊറ്റ കൈപ്പുസ്തക ത്തിൽ ഒതുക്കാമെന്നും പ്രസ്തുതപ്രഭാഷണത്തിൽ അദ്ദേഹം സമർത്ഥിച്ചു. മാത്രമല്ല, ഈ ആഗോളപുസ്തകശേഖരത്തെ ഒരു കംപ്യൂട്ടർ കോഡായി മാറ്റിയാൽ മനുഷ്യന്റെ നഗ്നനേത്രങ്ങൾകൊണ്ട് കാണാൻ കഴിയാത്ത ഒരു ചെറിയ പൊടിയിൽ ഉൾക്കൊള്ളാൻ കഴിയുമെന്നും അദ്ദേഹം പറഞ്ഞു. ചെറിയ യന്ത്രങ്ങളുപയോഗിച്ച് അതിസൂക്ഷ്മയന്ത്രങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കുന്നതിനെക്കുറിച്ചും അവയൊക്കെ കൊച്ചു സർജന്മാരായി പ്രവർത്തിക്കുമെന്നുമൊക്കെയുള്ള പ്രവചനങ്ങൾ വർഷങ്ങളോളം ഒരു തമാശമാത്രമായി നിലകൊണ്ടു.

'കുള്ളൻ' (dwarf) എന്ന ഗ്രീക്കുപദത്തിൽനിന്നാണ് 'നാനോ' എന്ന പദമുണ്ടായത്. 'നാനോടെക്നോളജി' എന്ന വാക്ക് രൂപംകൊണ്ടത് 1974-ലാണ്. ഇലക്ട്രോണിക്സ് മേഖലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട് സൂക്ഷ്മകണങ്ങളെ എൻജിനീയറിങ് നടത്താനുള്ള സാദ്ധ്യതയെ പരാമർശിച്ചാണ് ജപ്പാനിലെ ടോക്കിയോ സർവ്വകലാശാലാ പ്രൊഫസറായ നോറിയോ താനിഗുച്ചി (Norio Taniguchi) ഈ പദം പ്രയോഗിച്ചത്. 1985-ൽ അറുപത് കാർബൺ ആറ്റങ്ങൾ കൂടിച്ചേർന്നുള്ള ബക്കീബാളുകളെ (bucky balls) ക്കുറിച്ചുള്ള പുതിയ കണ്ടുപിടിത്തങ്ങൾ നാനോരംഗത്തെ വഴിത്തിരിവായി. കാർബൺ നാനോ ട്യൂബുകളുടെ കണ്ടുപിടിത്തം 'നാനോവളർച്ച'യെ ത്വരിതപ്പെടുത്തി. നാനോട്യൂബുകൾ ഉരുക്കിനേക്കാൾ ആറിരട്ടി ശക്തിയുള്ളതും ആറിലൊരംശം മാത്രം ഭാരമുള്ളതുമാണ്. നോബൽ സമ്മാനജേതാവായ റിച്ചാർഡ് ഫെയ്ൻമാൻ എന്ന ശാസ്ത്രജ്ഞൻ 1959-ൽ നടത്തിയ ഒരു പ്രഭാഷണത്തിൽ നാനോ ടെക്നോളജിയെക്കുറിച്ചുള്ള ആശയങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു. എറിക് ഡ്രെക്സ്ലർ (K.Eric Drexler) എന്ന ഭൗതികശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ 'Engines of Creations' എന്ന പുസ്തകം നാനോരംഗത്ത്

വിപ്ലവകരമായ ഒരു ചുവടുവെയ്പായിരുന്നു. ജൈവകോശങ്ങളെക്കാൾ ചെറുതും അതേസമയം അവയുമായി ഇഴുകിച്ചേരാൻ കഴിവുള്ള തന്മാത്രായന്ത്രങ്ങളെ (molecular machine)ക്കുറിച്ചും അതിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. D.N.A-യിൽ മാറ്റം വരുത്തുകമാത്രമല്ല, ഒരുപക്ഷേ, പ്രായാധിക്യം ഒഴിവാക്കാൻവരെ ഈ സാങ്കേതികതയ്ക്കുകഴിയുമെന്നും അതിനുള്ള ഒരു നൂതനസാങ്കേതിക പ്രതിഭാസമാണ് നാനോടെക്നോളജിയെന്നും പറയപ്പെടുന്നു. വിവരസാങ്കേതികവിദ്യ, ജൈവസാങ്കേതികവിദ്യ, മലിനജലശുദ്ധീകരണം, ഗതാഗതം, മരുന്നുനിർമ്മാണം, ചികിത്സ, എന്തിന്, സൗന്ദര്യവർദ്ധനരംഗത്തുപോലും വമ്പിച്ച മാറ്റങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു 'നാനോയുഗം' വരാൻ പോകുന്നു.

45 നാനോമീറ്റർ വിസ്തൃതിയിൽ ട്രാൻസിസ്റ്ററുകളെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാവുന്ന കംപ്യൂട്ടർചിപ്പുകൾ നിർമ്മിക്കാനുള്ള സങ്കേതം 'ഇന്റെൽ' (Intel) കമ്പനി വികസിപ്പിച്ചു കഴിഞ്ഞു. മൈക്രോചിപ്പുകളുടെ വലിപ്പം ഇനിയും കുറയ്ക്കാനും കമ്പ്യൂട്ടറിന്റെ വേഗത കൂട്ടാനും പുതിയയിനം ചിപ്പുകൾ സഹായിക്കും. 65 നാനോമീറ്ററായിരുന്ന ഇതുവരെ സാധ്യമായിരുന്ന പരിധി. പുതിയയിനം ചിപ്പുകളുടെ നിർമ്മാണം ഇതിനകം ആരംഭിച്ചു കഴിഞ്ഞു. 'പെന്റെൻ' എന്ന കോഡുനാമമാണ് പുതിയ ചിപ്പിന് നല്കിയിട്ടുള്ളത്. പത്തുകോടി ട്രാൻസിസ്റ്ററുകളെ ഒരു പോസ്റ്റേജ്സ്റ്റാമ്പിന്റെ പകുതി വലിപ്പത്തിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കാനാകും.

കോശങ്ങൾ, എൻസൈമുകൾ തുടങ്ങിയവയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട നാനോസാങ്കേതികവിദ്യയ്ക്ക് ജലാംശം ആവശ്യമാണ്. മറിച്ച്, ഇലക്ട്രോണിക്സ് മേഖലയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതും കാർബൺ, സിലിക്കൺ തുടങ്ങിയ മൂലകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുള്ളതുമായ നാനോ സാങ്കേതികവിദ്യയ്ക്ക് ജലാംശം ആവശ്യമില്ല. ഇങ്ങനെ ജലാംശത്തിന്റെ മാനദണ്ഡം വച്ച് നാനോസാങ്കേതികവിജ്ഞാനത്തെരണ്ടായിതിരിക്കാം.

i) ജലാംശം ആവശ്യമുള്ള 'ഈർപ്പ നാനോ സാങ്കേതിക വിദ്യ' (Wet nano technology)

ii) ജലാംശം ആവശ്യമില്ലാത്ത 'നിർജ്ജല നാനോസാങ്കേതികവിദ്യ' (Dry nano technology)

II. ക്രയോണിക്സ് സസ്പെൻഷനും നാനോ ടെക്നോളജിയും

ഹൃദയം നിലച്ചതും മസ്തിഷ്കമരണം സംഭവിക്കാത്തതുമായ ശരീരങ്ങളെ -196°സെൽഷ്യസിൽ തണുപ്പിച്ച് അലുമിനിയം കണ്ടെയ്നറുകളിലാക്കി

ദ്രവനൈട്രജനിൽ (Liquid nitrogen) താഴ്ത്തി വർഷങ്ങളോളം കേടുകൂടാതെ സൂക്ഷിക്കുന്ന രീതിയാണ് ക്രയോണിക്സ് സസ്പെൻഷൻ, ഐസ്-196°C എന്ന നോവലിന്റെ പേര് പ്രസക്തമാകുന്നത് ഇവിടെയാണ്. ക്രയോണിക് സസ്പെൻഷനുവേണ്ടുന്ന ഊഷ്മാവിന്റെ അളവുതന്നെയാണ് നോവലിന്റെ പേരും.

ക്രയോണിക് സസ്പെൻഷനിൽ കഴിയുന്നവരെ നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ സഹായത്തോടെ, പരീക്ഷണങ്ങളും ഗവേഷണങ്ങളും നടത്തിക്കൊണ്ട്, പഴയ ജീവിതത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവരാൻ കഴിയുമെന്നാണ് ശാസ്ത്രജ്ഞരുടെ അഭിപ്രായം. പ്രശസ്ത ബയോളജിസ്റ്റായ ബാസിൽ ലൂയറ്റാണ് (Basil Luyet) 1940-ൽ തന്റെ 'ലൈഫ് ആൻഡ് ഡെത്ത് അറ്റ് ലോ റെമ്പറേച്ചർ" (Life and death at low temperature) എന്ന പുസ്തകത്തിൽ കോശങ്ങളെ തണുപ്പിച്ച് സൂക്ഷിക്കാമെന്ന ആശയം അവതരിപ്പിച്ചത്. ലൂയറ്റിന്റെ ഈ പുസ്തകം സയൻസിന്റെ പുതിയ സാദ്ധ്യതകളെ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് 'ക്രയോ ബയോളജി' എന്ന ഒരുശാഖ രൂപപ്പെടുത്താൻ ഒരുകൂട്ടം ബ്രിട്ടീഷ് ശാസ്ത്രജ്ഞരെ പ്രേരിപ്പിച്ചു.

1964-ൽ അമേരിക്കൻ ശാസ്ത്രജ്ഞനായ റോബർട്ട് എറ്റിൻജർ (Robert Ettinger) 'The prospect of Immortality' എന്ന പുസ്തകത്തിൽ മരണാനന്തരം മനുഷ്യരെ വളരെ താഴ്ന്ന ഊഷ്മാവിൽ ശാസ്ത്രീയമായി സൂക്ഷിച്ചുവെയ്ക്കാൻ കഴിയുമെന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. എറ്റിൻജറുടെ ഈ സങ്കല്പം തന്നെയാണ് ക്രയോണിക്സ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള 'ഐസ് തെറാപ്പി' പഠനവിധേയമാക്കുന്ന ശാസ്ത്രശാഖയാണ് 'ക്രയോജനിക്സ്" (Cryogenics).

1965-ൽ ന്യൂയോർക്കിലും 1966 -ൽ മിക്കിങ്ഹാനിലും കാലിഫോർണിയയിലും ക്രയോണിക്സ് സൊസൈറ്റികൾ ആരംഭിച്ചു. 1967-ൽ ക്രയോണിക് സൊസൈറ്റി ഓഫ് കാലിഫോർണിയയുടെ പ്രസിഡന്റായ റോബർട്ട് നെൽസന്റെ നേതൃത്വത്തിലുള്ള ഒരു സംഘമാണ് ആദ്യമായി മനുഷ്യനെ ക്രയോണിക് സസ്പെൻഷനു വിധേയമാക്കിയത്. 1972-ൽ ആരംഭിച്ച 'ആൽക്കർ ലൈഫ് എക്സ്ടെൻഷൻ ഫൗണ്ടേഷ'നാണ് ക്രയോണിക്സ് കമ്പനികളിൽ ഇന്ന് ഏറ്റവും മുന്നിൽ നില്ക്കുന്നത്. ക്രയോണിക്സ് കമ്പനികളിൽ ധാരാളം പേർ പുതുജീവനുവേണ്ടിയുള്ള നിയമനനടപടികൾ കാത്തുനില്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആധുനികവൈദ്യശാസ്ത്രം വളരുന്നതോടുകൂടി ഇവരെ ജീവിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമെന്ന വിശ്വാസത്തിലാണ് ഡോക്ടർമാർ.

ഇങ്ങനെ ക്രയോണിക് സസ്പെൻഷനിൽ കഴിയുന്ന ശിരസുകളെ പുറത്തെടുത്ത് പുതുതായി ക്ലോൺചെയ്ത ശരീരത്തിൽ തുന്നിച്ചേർക്കാം.

അപ്പോൾ പുനർജ്ജനിക്കുന്നയാളിന് പഴയ ആളുടെ ഓർമ്മശക്തിയും വ്യക്തിത്വവുമൊക്കെ അതുപോലെ നിലനിർത്താം. വിദൂരഭാവിയിൽ സംഭവിച്ചേക്കാവുന്ന അസാമാന്യപ്രതിഭാസങ്ങളുടെ ചുരുൾനിവർത്തുക യാണ് നോവലിസ്റ്റ്. ഭാഷയിലെ ആദ്യത്തെ 'സമ്പൂർണ്ണ ടെക്നോളജി ക്കൽ നോവൽ' എന്ന വിശേഷണത്തിന് അർഹമാണ് ഈ കൃതി.

ആമുഖത്തിൽ നോവലിസ്റ്റ് നടത്തുന്ന കുറ്റസമ്മതം ഇവിടെ യോ ജിക്കുന്നില്ല.

> "പഠിക്കുന്നകാലത്ത് സയൻസ് കാണാതെ പഠിക്കുകയും അതിനെ വെറുപ്പോടെ കാണാൻ ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്ത ഒരാളുടെ കുറ്റബോധമാണ് ഈ പുസ്തകം. എവിടെയോ നമ്മുടെ ഉള്ളിലെ ദൗർബല്യമായി ശാസ്ത്രം കിടക്കുകയും നമ്മുടെ മനസിനെ കടിക്കു കയും ചെയ്യുന്നുണ്ടായിരുന്നു.വാശിയാണ് ധൈര്യം.....

ശ്രീ. ജി.ആർ. ഇന്ദുഗോപനെസംബന്ധിച്ച് വളരെയേറെ പക്വത യോടെ കഥാതന്തുവിനെ സമീപിക്കുകയും സാങ്കേതികതയുടെ കൊടു മുടികളിൽപ്പോലും സഹൃദയമനസിനെ സുഖദമായ ഒരു യാത്രയ്ക്ക് വിധേ യമാക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുകയാണ്. സാങ്കേതികതയുടെ അതിപ്രസര ത്തിൽനിന്നും ഒരല്പം മോചനംനല്കുവാനെന്നപോലെ ഉപകഥകൾ കൂട്ടി യിണക്കുവാനുള്ള നോവലിസ്റ്റിന്റെ വൈദഗ്ദ്ധ്യം പ്രശംസനീയം തന്നെ.

III. നോവലിന്റെ ഇതിവൃത്തം ചുരുക്കത്തിൽ

നോവലിന്റെ ഒന്നാമദ്ധ്യായംമുതൽ പതിനെട്ടാമദ്ധ്യായംവരെയും ആകാംക്ഷ നിലനിർത്താൻപോന്ന രചനാതന്ത്രങ്ങളാണ് നോവലി സ്റ്റ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചിലപ്പോഴൊക്കെ വായനക്കാര നിൽ സംശയങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിൽ സംഭവങ്ങൾ ആയിത്തീ രുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, അവിടെയും നോവലിസ്റ്റ് ഏതെങ്കിലുംതരത്തിലുള്ള ഇടപെടലുകൾ നടത്തുന്നുമുണ്ട്. അവസാനത്തെ അദ്ധ്യായംവരെയും വാ യനക്കാരനെ പിടിച്ചിരുത്താൻ ഈ നോവലിന് സാധിക്കുന്നു. അദ്ധ്യാ യം ഒന്നിന്റെ പേരു തന്നെ 'ഹെർ സീക്രട്ട് ഡോട്ട് കോം (ബൈ ബിന്ദു)' എന്നാണ്. ബിന്ദുസാരൻ എന്ന കഥാപാത്രം രശ്മിധരനെ വായനക്കാർ ക്കു പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന ഭാഗം ശ്രദ്ധിക്കുക

"അവനെ ഞാൻ പരിചയപ്പെടുത്താം. എന്റെ ശത്രുവിനെ..... ... നിലവിൽ അവൻ റെഡ്‌വുഡ് സിറ്റിയിൽ താമസിക്കുന്നു. എനിക്ക്

അവൻ താമസിക്കുന്ന സ്ഥലത്തിന്റെ പേര് ഇഷ്ടപ്പെട്ട —റെഡ് -ചുവപ്പ്, അവൻ എന്നെ ചോരയിൽ ചുവപ്പിക്കാൻ നടക്കുകയല്ലേ. കൊച്ചു കള്ളൻ.” (പുറം. 17)

നോവലിലെ നായകന്മാർ സുഹൃത്തുക്കളായ രശ്മിധരനും ബിന്ദുസാരനുമാണ്. ഇവർ വൈരികളായിത്തീർന്നതെങ്ങനെയെന്നും പരസ്പരമുള്ള പകതീർക്കാൻ പില്ക്കാലത്ത് ഇവർ കാട്ടിക്കൂട്ടുന്ന വൈകൃതങ്ങളെന്താണെന്നും ടെക്നോളജിയുടെ സഹായത്തോടെ നോവലിസ്റ്റ് വരച്ചുകാട്ടുന്നു. സുഹൃത്തായ ബിന്ദുസാരന്റെ വീടും പറമ്പും വിറ്റ കാശുകൊടുത്താണ് രശ്മിധരൻ പഠനം പൂർത്തിയാക്കുന്നത്. ഇരുവരുംചേർന്ന് അമേരിക്കയിൽ ഒരു സോഫ്റ്റ്‌വെയർ കമ്പനി തുടങ്ങുന്നു. ആ കമ്പനി പ്രതീക്ഷകൾക്കതീതമായി വളർന്നു. എല്ലാ നേട്ടങ്ങളും അവർ ഒരുമിച്ചാണ് പങ്കുവെച്ചത്. ആകാശത്തിൻകീഴിൽ ഭൂമിക്കുമീതെയുള്ള എല്ലാം അവർ ഒന്നിച്ചനുഭവിച്ചിരുന്നു.

ലീവിന് അമേരിക്കയിൽനിന്നും നാട്ടിലെത്തുന്ന ബിന്ദുസാരൻ അയാളെ ഇഷ്ടപ്പെട്ട അംബാലിക എന്ന പെൺകുട്ടിയെ വിവാഹം കഴിക്കുന്നു. ഭാര്യയെ തന്റെ വീട്ടിലാക്കിയ ശേഷം അമേരിക്കയിലേക്കു പോകുന്ന ബിന്ദുസാരൻ പിന്നീട് വീട്ടിൽ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളൊന്നും അറിയുന്നതേയില്ല. ബിന്ദുസാരന്റെ ഭാര്യയ്ക്ക് ഗർഭാശയത്തിൽ ക്യാൻസർ വന്നതു കൊണ്ട് ഗർഭപാത്രം നീക്കംചെയ്യണമെന്ന് ഡോക്ടർ നിർദ്ദേശംനല്കി. അന്നുമുതൽ ബിന്ദുസാരന്റെ അമ്മ മരുമകളെ പീഡിപ്പിക്കാൻ തുടങ്ങി. (അദ്ധ്യായം ഒൻപത്). എത്രയും പെട്ടെന്ന് തന്നെക്കൂടി അമേരിക്കയിലേക്ക് കൊണ്ടുപോകണമെന്നല്ലാതെ അംബാലിക മറ്റൊന്നും തന്റെ ഭർത്താവിനോട് പറയുന്നില്ല. എന്നാൽ കൂട്ടുകാരനായ രശ്മിധരൻ വിവാഹംകഴിച്ചിട്ടേ തന്റെ ഭാര്യയെ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവരികയുള്ളൂവെന്ന് ബിന്ദു രശ്മിയോട് പറയുന്നു. ഇതിനിടയിൽ രശ്മിധരൻ നാട്ടിലെത്തി അംബാലികയുടെ ദുഃഖത്തിൽ പങ്കുചേരുന്നു. അവളെ വിദഗ്ധചികിത്സയ്ക്ക് വിധേയയാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

രശ്മി നാട്ടിൽ വന്നുമടങ്ങിയപ്പോൾ, ഭാര്യയെ കൂട്ടാനെന്നുപറഞ്ഞ് ബിന്ദു നാട്ടിലെത്തി. അപ്പോൾ മാത്രമാണ് അയാൾ ഞെട്ടലോടെ ആ വാർത്തയറിഞ്ഞത്. തന്റെ ഭാര്യ രശ്മിയോടൊപ്പം പോയിരിക്കുന്നു. ചികിത്സയ്ക്ക് സഹായകമായ രശ്മിയെ അംബാലിക വരിച്ചിരിക്കുന്നു.ജീവിതത്തിൽ മറ്റെന്തിനേക്കാളുമേറെ രശ്മിയെ സ്നേഹിച്ചതിനുള്ള ശിക്ഷ! ബിന്ദുസാരന് അയാളോട് പകതോന്നി. വിശ്വാസവഞ്ചകനായ രശ്മിയെ വകവരുത്താൻ ബിന്ദു തീരുമാനിച്ചു.

വിദഗ്ധചികിത്സയിലൂടെ രോഗമെല്ലാം മാറിയ അംബാലികയ്ക്ക് രശ്മിധരനിൽ ഒരു പുത്രി ജനിക്കുന്നു. ആ കുഞ്ഞിന് അവർ അംബയെന്ന് പേരിട്ടു. ഇതറിഞ്ഞ ബിന്ദുസാരന് രശ്മിധരനോടുള്ള പകവർദ്ധിച്ചു. "പത്തുവിരലുകളും ഒരു കമ്പ്യൂട്ടറും മതി എനിക്ക്, ഞാനീലോകം കീഴടക്കിക്കാണിച്ചുതരാം." എന്ന് അഹങ്കരിച്ചിരുന്നയാളാണ് രശ്മിധരൻ. (പുറം 18).

ഇപ്രകാരം വീമ്പിളക്കിയതുകൊണ്ടാണ് താൻ അവന്റെ കൈ വെട്ടിയെടുത്തതെന്ന് ബിന്ദുസാരൻ പറയുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് രശ്മിധരന്റെ മകളെ വെട്ടി പരിക്കേല്പിച്ചു. ഭാര്യ തന്നിൽനിന്നകലാനുള്ള കാരണത്തിന്റെ ഒന്നാംപ്രതി സ്വന്തം അമ്മയാണെന്നാണ് ബിന്ദുസാരൻ പറയുന്നത്. ഒടുവിൽ ചെലവിനുള്ള പണമയയ്ക്കാതെ അതിന്റെ പക അവരോട് കാട്ടുന്നു.

സ്വന്തം അമ്മ മരിക്കുമ്പോൾ ബിന്ദു പറയുന്ന വാക്കുകൾ ശ്രദ്ധേയമാണ്-

"എന്റെ പകയിൽ പോറിയാണ് അവരുടെ കാറ്റുപോയത്. അത്രമാത്രം മൂർച്ചയാണ് എന്റെ പകയ്ക്ക് അത് ഏതവന്റെയെങ്കിലും ഏഴയലത്തുകൂടെ പോയാൽ മതി. ഉണങ്ങാത്ത മുറിവുകൾ അതുണ്ടാക്കും" (പുറം 111).

ബിന്ദുസാരന്റെ പകയുടെ യഥാർത്ഥചിത്രമാണിത്. രശ്മിയുടെ അമ്മയുടെ കാമുകനെ വകവരുത്തിയതും വഴിവിട്ടു ജീവിച്ചിരുന്ന പെണ്ണുങ്ങളെ മര്യാദപഠിപ്പിച്ചതും ബിന്ദുവാണ്. (പുറം 112,113).

രശ്മിധരനോടൊപ്പം പോകുന്നതിനുമുൻപ് ബിന്ദുസാരനുവേണ്ടി അംബാലിക ഒരു ഫയൽ കംപ്യൂട്ടറിൽ സേവ് ചെയ്തിട്ടിട്ടുണ്ടായിരുന്നു.

രശ്മിധരന്റെ കിങ്കരന്മാരാൽ മരണപ്പെടുകയെന്ന ബിന്ദുസാരന്റെ ലക്ഷ്യം സഫലമായി. ബിന്ദുസാരന്റെ മരണത്തിൽ രശ്മിധരൻ ആശ്വാസം കൊണ്ടു. എന്നാൽ 2035-ൽ ചില കാര്യങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്താനായി വാൾ സ്റ്റീഫൻ ജോർജ്ജ് എന്ന വക്കീലിനെ ബിന്ദു ഏർപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. 2035-ൽ ബിന്ദുവിനെ സംബന്ധിച്ച രഹസ്യം അറിഞ്ഞപ്പോൾ രശ്മിയുടെ സർവ്വശക്തിയും ചോർന്നു പോകുന്നു. തന്നെ വകവരുത്താൻ ബിന്ദു ആൽഫാ ലൈഫ് എക്സ് ടെൻഷൻ കമ്പനിയിലുള്ള ക്രയോണിക്സിൽ തല സൂക്ഷിക്കാനേല്പിച്ച് പരീക്ഷണവിധേയനായി ജീവനും കാത്തുകിടക്കുന്നു. അയാൾ തിരിച്ചു വരുന്നത് 33-ാം വയസ്സിന്റെ ചുറുചുറുക്കോടും ഊർജ്ജസ്വലതയോടും കൂടെയായിരിക്കും. അപ്പോൾ താൻ വയസ്സാകും. എതിരിടാനുള്ള ശക്തിയുണ്ടാകില്ല. ബിന്ദുസാരനെ കീഴ്പ്പെടുത്തിയേ മതിയാകൂ എന്നുചിന്തിച്ച രശ്മി തന്റെ ആസ്തിയിലധികവും ആൽഫാ കമ്പനിക്ക് നൽകുകയും സ്വയം മരിച്ച് ക്രയോണിക്സിലെത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്പോൾ അയാളുടെ ലക്ഷ്യം ബിന്ദുമാത്രമായിരുന്നു.

ഈ കഥാതന്തു വികസിക്കുന്നത് ശാസ്ത്രത്തിന്റെയും സാങ്കേതികത യുടെയും നൂലിഴപിരിച്ചു കൊണ്ടാണ്.

IV. ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും - ഐസ് - 196°C എന്ന നോവലിൽ

2035-ൽ ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും എത്രമാത്രം വികസിക്കുമെന്നു ള്ള രൂപരേഖ നോവലിസ്റ്റ് നൽകുന്നുണ്ട്. രശ്മിധരന്റെ മകൾ അംബ കോളേജ് ക്യാംപസിനുള്ളിലേക്ക് കാറോടിച്ചുവരുമ്പോൾ അതിനു ള്ളിൽ കാർ ഓടിക്കേണ്ട കാര്യമില്ല എന്നു വ്യക്തമാകുന്നു. എന്തെ ന്നാൽ നിയന്ത്രണങ്ങളെല്ലാംതന്നെ ഉപഗ്രഹസംവിധാനം ഏറ്റെടുക്കു മെന്നു ചുരുക്കം. അപരിചിതമായ വാഹനമാണെങ്കിൽ വണ്ടിയിലെ സ്ക്രീനിൽ ചോദ്യങ്ങൾ വരികയും കോഡ്നമ്പർ നല്കിയാൽ കൃത്യമായി വണ്ടി ചെല്ലേണ്ട ഡിപ്പാർട്ടുമെന്റിനുമുന്നിൽ ചെന്നുനില്ക്കുകയും ചെയ്യും. അവിടെയുള്ള യന്ത്രമനുഷ്യൻ സന്ദർശകരെ സ്ക്രീനിങ് നടത്തിയതിനു ശേഷം എത്തേണ്ടിടത്ത് പോകാനനുവദിക്കുന്നു. സർവ്വകലാശാലക ളിലെ പഠനമെല്ലാം നെറ്റ്വർക്കിലൂടെയാണ്. നോട്സും വിശദീകരണ ങ്ങളും വിദ്യാർത്ഥികളുടെ പേഴ്സണൽ മൾട്ടിമീഡിയകളിലേക്ക് ചെ ല്ലുന്നു. കുട്ടികളുടെ സംശയങ്ങൾ ദൂരീകരിക്കുക എന്നതാണ് അദ്ധ്യാപ കരുടെ ദൗത്യം. ബ്രെയിൻ നെറ്റിൽ സെർച്ചുചെയ്യുക എന്നത് വളരെ സാധാരണമായി മാറുന്നു

തന്റെ രഹസ്യങ്ങളെഴുതി 'ഹെർസീക്രട്ട് ഡോട്ട്കോം ബൈ ബിന്ദു' എന്ന പേരിൽ ഇട്ടുകൊണ്ട് രശ്മി നെറ്റിൽ പരതാനിടയില്ലെന്നും കമ്പ നമുണ്ടാക്കുന്ന സൈറ്റുകളിൽ അവന് താല്പര്യമില്ലെന്നും ബിന്ദു മനസിലാ ക്കുന്നു. എതിരാളിയുടെ മനസ്സറിഞ്ഞുകൊണ്ടാണ് ബിന്ദു പ്രവർത്തിക്കു ന്നതും. രശ്മിധരന്റെ മകൾ അംബ നെറ്റ് വർക്കുകളിലൂടെയാണ് ക്ലാസെ ടുക്കുന്നത്. നോട്ടും മറ്റും കുട്ടികളുടെ മൾട്ടിമീഡിയയിലേക്ക് ചെല്ലും. 'ബി ന്ദുവിന്റെ രഹസ്യയാത്രകൾ' എന്ന പേരിൽ ചില ഫയലുകൾ അംബ കണ്ടപ്പോൾ അത് അച്ഛന്റെ മെമ്മറിയിലേക്കു ഫീഡ് ചെയ്തു. അതിന്റെ ഡിസ്പ്ലേ രശ്മിധരന്റെ മനസ്സിലെ സ്ക്രീനിൽ പതിയുകയുംചെയ്തു. ഇൻ ഫർമേഷൻ ടെക്നോളജി പലതരത്തിലാണ് വികാസംപ്രാപിക്കുന്നത്. അനുനിമിഷം ഇതിന്റെ സാധ്യതകൾ വർദ്ധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്.

ടെലിഫോൺ, ടെലിവിഷൻ, കംപ്യൂട്ടർ, ഇന്റർനെറ്റ് എന്നിവയു ടെ കണ്ടുപിടിത്തം മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ ഓരോ നാഴികക്കല്ലായിരു ന്നുവല്ലോ. നോവലിലെ സംഭവങ്ങൾ സാങ്കല്പികമാണെങ്കിൽത്തന്നെ യും നിസ്സാരമായി തള്ളിക്കളയാനാവില്ല. ലോകത്തിലെവിടെനിന്നും

ഏതുകോണിലേക്കും നിമിഷനേരംകൊണ്ട് സന്ദേശമയയ്ക്കുവാനും കണ്ടു കൊണ്ട് പരസ്പരം സംസാരിക്കുവാനും കഴിയുന്നതരത്തിൽ സാങ്കേതി കവിദ്യ വളർന്നുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അവയവമാറ്റിവയ്ക്കൽശസ്ത്രക്രിയ വി ജയിക്കുമെന്നും മുറിഞ്ഞുവേർപെട്ട അവയവത്തെ ശരീരത്തോട് തുന്നി ച്ചേർക്കാനാകുമെന്നുള്ള ആശയങ്ങൾ ആദ്യകാലത്ത് അവിശ്വസനീയ വും പിന്നീട് യാഥാർത്ഥ്യവുമായി മാറിയത് ഇവിടെ ഓർക്കാം.

അംബയുടെ കോളേജിലെ വൃദ്ധനായ പ്രൊഫസർക്ക് അവളെ വിവാഹം കഴിക്കണമെന്ന് ഒരാഗ്രഹമുണ്ടായി. മദർചിപ്പുകളിലെ ഡേ റ്റകൾ വിവാഹാനന്തരം കൈമാറണമെന്ന് വ്യവസ്ഥയുണ്ട്. അയാളെ ക്കുറിച്ചുള്ള വിശദാംശങ്ങൾ അറിഞ്ഞപ്പോൾ അംബയ്ക്ക് ഒരുകാര്യം വ്യ ക്തമായി. ചരിത്രങ്ങളറിയുക എന്ന ഭ്രാന്താണയാൾക്ക്. അതയാൾ ചി കിത്സിക്കാൻ കൂട്ടാക്കുന്നില്ല. ഒരാളെക്കുറിച്ചുള്ള പൂർണ്ണവിവരങ്ങളും കിട്ടു മ്പോൾ ഭ്രാന്തിന് ഒരല്പം ആശ്വാസമായി. ഇൻഫേർമേഷൻസിൽ സുഖം കിട്ടാനായി വീണ്ടും അടുത്ത പെണ്ണിനെ വിവാഹംകഴിക്കും. എന്തായാ ലും അയാളെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങൾ തന്റെ മനസ്സിൽനിന്നൊഴിഞ്ഞു പോകാനായി അംബ സൈബർ കോടതിയിൽ പരാതി കൊടുത്തിട്ടു ണ്ട്. സാധാരണയായി വിവാഹബന്ധം വേർപെടുത്താൻ ഡൈവോഴ്സ് പെറ്റിഷൻ കൊടുക്കുന്ന രീതിമാറി ഇപ്പോൾ സൈബർ കോടതികൾ ആ ജോലി ഏറ്റെടുത്തിരിക്കുന്നു.

ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും വികസിക്കുന്നതോടെ കുടുംബബന്ധങ്ങൾ ക്കും മാനുഷികതയ്ക്കും യാതൊരു വിലയും കെട്ടുറപ്പുമില്ലാതാകുന്ന അവസ്ഥ യുടെ തെളിവുകൾ കഥാസന്ദർഭങ്ങളിലൂടെ നോവലിസ്റ്റ് നൽകുന്നുണ്ട്.

മികച്ച ഏതെങ്കിലും ബീജത്തിൽനിന്ന് ഒരു കുഞ്ഞിനെ ജനിപ്പിക്കാ നുള്ള ശ്രമത്തിലാണ് രശ്മിധരന്റെ മകൾ അംബ. ഓരോ ബീജത്തിൽനി ന്നും അംബയ്ക്കുണ്ടാകുന്ന കുഞ്ഞ് എങ്ങനെയിരിക്കുമെന്ന് കാണാൻ അം ബയുടെ മാതാപിതാക്കൾ ശ്രമിച്ചിരുന്നു. അതിൽ ഒരു ജൂതന്റെ ബീജം അവളുടെ അണ്ഡവുമായി സംയോജിച്ചുണ്ടാകുന്ന ഓമനത്തമുള്ള ഒരു കു ഞ്ഞിനെയാണ് അവർക്കെല്ലാം ഇഷ്ടപ്പെട്ടത്. ഇത്തരത്തിൽ കുഞ്ഞുങ്ങ ളെ കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാവുന്ന ഒരു കാലമാണത്. അപ്പോഴും ആ കുട്ടിയെ തന്റെ ഗർഭപാത്രത്തിൽത്തന്നെ വളർത്താൻ അംബ ആഗ്രഹി ക്കുന്നു. ആ കുഞ്ഞിന് അവർ ഇടാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന പേര് കേൾക്കു മ്പോൾത്തന്നെ ഭാവിയുടെ ഒരവസ്ഥ നമ്മുടെ മുന്നിൽത്തെളിയും. ജൂ തനാണ് പിതാവെന്നതുകൊണ്ടും അംബ, അംബാലിക എന്നിവർ വീ ട്ടിലുള്ളതുകൊണ്ടും അവർ കുഞ്ഞിന് 'ജൂതാംബിക' എന്ന പേരിടാൻ

തീരുമാനിക്കുന്നു. എന്തായാലും സ്വന്തം ഗർഭപാത്രത്തിൽ കുഞ്ഞിനെ വളർത്താൻ അംബയാഗ്രഹിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ബന്ധങ്ങൾ ഒരിക്കലും വറ്റിവരണ്ടുപോകില്ലെന്നാശിക്കാം. ഭാവിയിൽ ക്ലോണിങ്ങിലൂടെ കുഞ്ഞുങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ സാദ്ധ്യതകൾ ഈ നോവലിൽക്കാണാം. അതിന്റെ ഭവിഷ്യത്തിനെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യവും ലഭ്യമാക്കുന്നുണ്ട്.

V. നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ ആവിഷ്കാരം- ഐസ് -196°C എന്ന നോവലിൽ

നാനോ ടെക്നോളജി രോഗനിർണ്ണയത്തിനും ചികിത്സയ്ക്കും എപ്രകാരം പ്രയോജനപ്പെടുത്താമെന്നതിന്റെ വിശദാംശങ്ങൾ ഈ നോവലിലുണ്ട്. നാനോ ടെക്നോളജി മുഖേന, കേടുവന്ന കോശങ്ങളെ കൃത്യമായി സൂക്ഷ്മതയോടെ അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഒരു പ്രയാസവുമില്ല.

ഡി.എൻ.എ. ഘടകങ്ങളെവരെ മാറ്റിമറിച്ച്, അതിബുദ്ധിമാന്മാരെ സൃഷ്ടിച്ചെടുക്കാം(പുറം:23). 2035-ൽ തലച്ചോറിലെ ഒരു ട്യൂമർ ശരിയാക്കിക്കിട്ടാൻ മൂന്നുമിനിട്ടുമതി. കേടുബാധിക്കുന്ന അവയവം മുറിച്ചുമാറ്റേണ്ട ആവശ്യമേവരുന്നില്ല. നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ വളർച്ചയോടുകൂടി കേടുവന്ന കോശങ്ങളെമാത്രം തെരഞ്ഞുപിടിച്ച് നശിപ്പിക്കുകയും അവയവത്തെ പൂർവ്വസ്ഥിതിയിൽ കൊണ്ടുവരികയും ചെയ്യാം. ഏറ്റവും നൂതനമായ നാനോ ടെക്നോളജി ഉപയോഗിച്ച് ആയുർബ്ബലം വർദ്ധിപ്പിക്കാം. ശരീരത്തെ ഏതുതരത്തിലും റിപ്പയർ ചെയ്യാൻപോന്നതരത്തിൽ നാനോ ടെക്നോളജി വളർന്നിരിക്കുന്നു.

ബിന്ദുസാരൻ ക്രയോണിക്സിൽ ഉയർത്തെഴുന്നേല്പിനായി കിടക്കുന്നുവെന്ന് രശ്മിധരന് വിവരം ലഭിച്ചപ്പോൾത്തന്നെ അയാൾ അത് അംബാലികയെ അറിയിക്കുന്നു. തത്സമയം അംബാലിക തലകറങ്ങിവീണു. അംബാലികയുടെ ശരീരത്തിലുള്ള നാനോമരുന്നുകൾ സ്വയം ആക്ടിവേറ്റ് ചെയ്യുകയും എതിർപ്രവർത്തനം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.അവർപോലുമറിയാതെ സ്വയം ചികിത്സയിലൂടെ അംബാലികയുടെ മറഞ്ഞുപോകുന്ന ബോധം തിരിച്ചുകിട്ടുന്നു (പുറം. 128).

നോവലിന്റെ കഥാഗതിയിൽ നിർണ്ണായകപങ്കുവഹിക്കുന്ന ഡോ. ശ്യാം നായർ ബിരുദവും ബിരുദാനന്തരബിരുദവുമൊക്കെ നേടുന്നത് നാനോ മെഡിസിനിലാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലൈഫ് എക്സ്റ്റെൻഷൻ കമ്പനിയിൽ നാനോടെക്നോളജി പ്രാബല്യത്തിൽ വരുത്താൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിയുന്നു. നാനോ മരുന്നുകൾ കുത്തിവെച്ചാണ് പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുന്നത്. ഇഞ്ചക്ഷനിലൂടെ രശ്മിധരന്റെയും ബിന്ദുസാരന്റെയും

മരവിച്ച തലച്ചോറിലേക്ക് അതിസൂക്ഷ്മമായ നൂറുകണക്കിന് യന്ത്രജീവികളെ കടത്തിവിടുന്നു. നേരിയ കാർബൺഫൈബറുകളായ നാനോട്യൂബുകൾ വഴിയാണിതുചെയ്യുന്നത്. വിദഗ്ധന്മാരായ നാനോ യന്ത്രങ്ങളെ ഈ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുവേണ്ടി വിനിയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. മരുന്നുകളിൽ ലയിച്ചിട്ടുള്ള ക്രോമിയം പാളികളിൽനിന്ന് നാനോയന്ത്രങ്ങൾ തുടരെ ഊർജ്ജം കൈവരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. അവയുടെ ആകൃതി സൂചിപോലെ കൂർത്തതായതിനാൽ അവയെ തടുത്തുനിർത്താനാവില്ല. മറ്റു ചില സൂക്ഷ്മയന്ത്രങ്ങളുടെ ആകൃതി തുഴപോലെയാണ്. യന്ത്രങ്ങൾ പരസ്പരം വാഹനമായും സഹായിയായും വർത്തിച്ചുകൊള്ളും. മരുന്നിനൊപ്പം കടത്തി മസ്തിഷ്കത്തിൽ പ്രവേശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള മാസ്റ്റർ കംപ്യൂട്ടറിൽനിന്ന് ഈ യന്ത്രപ്പട ആജ്ഞകൾ സ്വീകരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. പ്രവർത്തനക്ഷമമായ ഒരു തലച്ചോറിന്റെ യന്ത്രരീതി ഓരോന്നിനും പ്രോഗ്രാം ചെയ്തുനല്കിയിട്ടുണ്ട് (പുറം: 178).

നാനോമരുന്നുകൾകൊണ്ട്, സെക്കന്റുകൾക്കകം ഡോക്ടർ പറഞ്ഞ തകരാറുള്ളവയെ എല്ലാം നേരെയാക്കുമെന്ന് പറയുമ്പോൾ (പുറം 182) നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ സാധ്യത അദ്ഭുതാവഹമെന്നുപറയേണ്ടിവരുന്നു.

ഡോ. ജോൺ ഹോപ്കിൻസിന്റെ ആൽഫാ ബ്രെയിൻ സ്റ്റഡീസ് സെന്ററിൽ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരും യന്ത്രമനുഷ്യരും ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു വലിയ സമൂഹം ഇതിനുപിന്നിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ബിന്ദുവിനെയും രശ്മിയെയും ക്രയോണിക്സിൽനിന്നും ജീവിപ്പിക്കേണ്ട ചുമതല ഡോ. ഹോപ്കിൻസ് ന്യൂറോളജിസ്റ്റായ ഡോ. ശ്യാമിനാണ് നല്കുന്നത്. ബിന്ദുസാരന്റെയും രശ്മിധരന്റെയും തലച്ചോറിലേക്ക് തടസ്സങ്ങൾ നീക്കാനുള്ള നാനോമെഡിസിനുകൾ കടത്തിവിടുകയാണ് ഡോ. ശ്യാം (പുറം 184). തലമുടിയേക്കാൾ ആയിരത്തിലൊന്ന് നേർത്ത നാനോട്യtബുകളിലൂടെ കടത്തിവിടുന്ന നാനോമെഷീനുകൾ തലച്ചോറിന്റെ കേടുള്ള ഭാഗങ്ങളെ റിപ്പയർ ചെയ്ത് മുന്നോട്ടുനീങ്ങുന്നു (പുറം 185). നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ സഹായത്തോടെ അദ്ദേഹം പരീക്ഷണം തുടർന്നു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു.

ഇതിനിടയിൽ തന്റെ പൂർവ്വകഥകൾ ഡോ.ഹോപ്കിൻസിന് വെളിപ്പെടുത്തുകയാണ് രാമകൃഷ്ണപിള്ളയെന്ന യഥാർത്ഥപേരുള്ള ഡോ. ശ്യാം നായർ. ടെക്നോളജിയുടെയും തനതുനാടൻ സംസ്കാരത്തിന്റെയും വൈരുദ്ധ്യവും വൈപരീത്യവും കഥയുടെ രസച്ചരട് മുറുക്കുന്നു. ഒരു ശാസ്ത്രനോവലിന് പുരാണേതിഹാസങ്ങളിൽനിന്നും കഥാപാത്രങ്ങളുടെ

പേര് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതുതന്നെ ഈ വൈപരീത്യത്തിന് ഉദാഹരണമാണ്. വെങ്കലംവീട്ടും താമസക്കാരും കള്ളനും എല്ലാംതന്നെ ചില താക്കീതുകൾ നമുക്കു നല്കുന്നുണ്ട്.

നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ സഹായത്തോടെ രശ്മിധരനെയും ബിന്ദുസാരനെയും ക്രയോണിക്സിൽനിന്നും ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരാൻ ശ്രമിക്കുന്ന ഡോ. ശ്യാമിന് പ്രതീക്ഷയുടെ വകനല്കിക്കൊണ്ട് അവരുടെ തലച്ചോറുകൾ പ്രതികരിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നത് നാനോ ടെക്നോളജിക്ക് ഭാവിയിലുണ്ടാകാവുന്ന വളർച്ചയെ സൂചിപ്പിക്കുകയാണ്. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പകുതിയിൽ രണ്ട് ചെറുപ്പക്കാർ വിമാനമുണ്ടാക്കി പറപ്പിക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ തുടക്കത്തിൽ ആളുകൾ വട്ടെന്നുപറഞ്ഞതും പിന്നീട് ഇത് വിജയപഥത്തിൽ എത്തിയതും ശ്യാം ഓർക്കുന്നു.

വയേർഡ് ബ്രെയിൻവഴി ആശയവിനിമയം നടത്തുന്നവരാണ് ഡോ. ജോൺ ഹോപ്കിൻസും ഡോ.ശ്യാമും. ഇന്റർനെറ്റ് പോലെതന്നെ ലോകമെമ്പാടുമുള്ള തലച്ചോറുകളുടെ നെറ്റ്‌വർക്കുകളാണിത്. ഈ ഗ്ലോബൽ പൊസിഷനിങ് സിസ്റ്റത്തിലൂടെ ആരോടും ഒന്നുംചോദിക്കാതെ എല്ലാം മനസ്സിലാക്കാൻ സാധിക്കുന്നു. രശ്മിധരന്റെ മകളായ അംബ എവിടെയാണ് നില്ക്കുന്നതെന്ന് പിതാവിന്റെ മൊബൈലിലെ ശക്തമായ ഗ്ലോബൽ പൊസിഷനിങ് സിസ്റ്റം വഴി തെളിയുന്നത് നോവലിസ്റ്റ് വ്യക്തമാക്കുന്നത് ഓർക്കുക (പുറം 25). ഇത് വിദൂരഭാവിയിൽ സംഭവിക്കാവുന്നതാണ്. വിരലുകളുടെ സ്പർശനത്തിന്റെ ചിപ്പ് പ്രവർത്തനക്ഷമമാക്കി വിദൂരതയിലിരുന്ന് അവളെ ചുംബിക്കുമ്പോൾ അവൾ തിരിച്ചും കിസ് ചെയ്യുകയും ആ സെൻസേഷൻ അയാൾക്ക് ലഭിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഇന്റർനെറ്റിനെ കടത്തിവെട്ടിക്കൊണ്ട് 2010 ആയപ്പോഴേക്കും 'ഗ്ലോബൽ ബ്രെയിൻ' കടന്നുവരുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, 2020-നുശേഷം ഗ്ലോബൽ ബ്രെയിനിന്റെ രണ്ടാമത്തെ സംവിധാനം വന്നതോടുകൂടി പ്രശ്നങ്ങൾ ഉണ്ടായി. സെർച്ച് ഇൻഫർമേഷൻ ബ്ലോക്കിനു കാരണമായി. സോഫ്റ്റ്‌വെയറുകളെ നവീകരിച്ച് യന്ത്രങ്ങളുടെ ശക്തികുറച്ചു. അതിനുശേഷമാണ് 'വയേർഡ് നെറ്റ്‌വർക്ക്' വരുന്നത്. ഇതും അസംഭവ്യമാകുമെന്നുപറയാൻ സാധിക്കുകയില്ല. കാരണം, ന്യൂറൽ സയൻസ് എന്ന ശാസ്ത്രശാഖ അതിവേഗം വളർന്നു കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ന്യൂറൽ നെറ്റ്‌വർക്കുകളെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം കംപ്യൂട്ടർസയൻസിന്റെ പരിധിയിൽ വന്നുകഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഭാഗമായി മനുഷ്യരുടെ തലച്ചോറുകളെ വയർലസ് മുഖേന ബന്ധിപ്പിക്കാനുള്ള പഠനങ്ങൾ നടക്കുന്നുണ്ട്. ഇവസംബന്ധിച്ചുള്ള നോവലിസ്റ്റിന്റെ വീക്ഷണങ്ങൾക്ക് ഏറെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. 2050

ആകുമ്പോൾ തലച്ചോറ് മാറ്റിവെയ്ക്കാൻ കഴിയും. ഇലക്ട്രോണിക് തലച്ചോറുമായി ജീവിക്കുന്നവരുണ്ടാകാം. ബ്രെയിൻ ഇറേസർ പിൽസുകൾ കഴിച്ച് ഓർമ്മകളുടെ കൃത്യമായ ഭാഗങ്ങളെ ഉത്തുകളയാനാകും (പുറം 190). വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ആവശ്യങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കാൻ ശരീരത്തിൽ ഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന വിവിധ ചിപ്പുകൾ സഹായകമാകും. 14 സിലിക്കൻ ചിപ്പുകളാണ് ഡോ. ജോൺ ഹോപ്കിൻസിന്റെ തലയിലുള്ളത്. ഒരേസമയം 14 പേരുമായി ബന്ധപ്പെടാൻ കഴിയുന്നുവെന്നതാണ് ഇതിന്റെ നേട്ടം.

വളരെയധികം ഇൻഫർമേഷനുകൾ താങ്ങാനും കൃത്യമായി അടുക്കാനും തലച്ചോറിന്റെ ശേഷിയെ വർദ്ധിപ്പിച്ചുകൊണ്ടുവരികയാണ്. അതിനുവേണ്ടി ബൈപ്പാസ് ബ്രെയിനുകൾ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിലാണ് ശാസ്ത്രജ്ഞർ. പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടാത്ത അറകളിലേക്ക് പരസ്പര ബന്ധമില്ലാത്ത ഓർമ്മകളെയും ഇൻഫർമേഷനുകളെയും തരംതിരിച്ച് മാറ്റുന്ന പരിപാടിയാണിത്. ഉള്ളിലുള്ള മദർചിപ്പിനെ മനസ്സിന്റെ ഇച്ഛാനുസരണം ഉദ്ദീപിച്ച് ഓർമ്മകളെ ആവശ്യത്തിനുള്ള ക്രമത്തിൽ തെരഞ്ഞെടുക്കാനും അനാവശ്യമായതിനെ ഡിലീറ്റ് ചെയ്യാനുമുള്ള സംവിധാനം അതിനുള്ളിൽ ഉണ്ടാകും.

വയേർഡ് ബ്രെയിൻ നെറ്റിലൂടെ മറ്റൊരാളുടെ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ സവിശേഷഗുണങ്ങൾവരെ ഉപയോഗപ്പെടുത്താം. ഇന്നത്തെ ഏറ്റവും മെച്ചമായ പ്രോസസറുകളുടെ ആയിരം മടങ്ങ് വേഗമുള്ള കംപ്യൂട്ടർ ചിപ്പുകൾ നാനോടെക്നോളജി മുഖേന നിർമ്മിച്ചെടുക്കാം. അതിനെയൊക്കെ ബ്രെയിൻചിപ്പുകളാക്കി തലയ്ക്കുള്ളിൽ നിക്ഷേപിക്കാവുന്നതാണ്. ഇതുമൂലം മനുഷ്യന് തലയ്ക്കുള്ളിൽ എന്ത് ഇൻഫർമേഷനുകളും സൂക്ഷിക്കാമെന്നിരിക്കുന്നു. ഇൻഫർമേഷന്റെ കുത്തൊഴുക്ക് കൂടിക്കൂടി വരുമ്പോൾ കൺഫ്യൂഷനുകളും വർദ്ധിക്കും (ഗതാഗതക്കുരുക്കുപോലെ). നാനോമെഡിക്കൽ ഷോപ്പുകളിൽ ഏറ്റവുമധികം വിൽക്കപ്പെടുക വട്ടുപിടിക്കുന്നതിനെതിരെയുള്ള നാനോട്യൂബുകളായിരിക്കും.

ആൽഫാ ബ്രെയിൻ സ്റ്റഡീസ് സെന്ററിൽ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഡോ.ശ്യാം നായർ ബിന്ദുസാരന്റെ തലയെയും രശ്മിധരന്റെ തലയെയും ഒരു മാഗ്നറ്റിക് റസോണൻസ് ബ്രെയിൻ സ്കാനറിന്റെ പ്രയോഗപരിധിയിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നു. തടസ്സങ്ങൾ നീക്കാനുള്ള നാനോമെഡിസിനുകൾ കടത്തിവിട്ട് നാഡീകോശത്തിലെ പ്രത്യേകതരം ആക്സോണുകളെ കണ്ടെത്തി അവയിലെ ഓർമ്മപ്പാളികളെ ജ്വലിപ്പിച്ച് ജീവൻ ഉണ്ടാക്കാനായി അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നു. നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ സഹായത്താൽ പരീക്ഷണങ്ങൾ പുരോഗമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു.

പതിനായിരക്കണക്കിന് നാനോചിപ്പുകളും നാനോട്യൂബുകളും ബിന്ദുവിന്റെയും രശ്മിയുടെയും തലച്ചോറിലേക്ക് യാത്ര തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. ഇവരുടെ തലച്ചോറിലെ ബാക്കി കേടുകൾ നീക്കുകയാണ് ഡോ.ശ്യാമിന്റെ ലക്ഷ്യം. ഇവർ തമ്മിലുള്ള ആശയവിനിമയം സുസാദ്ധ്യമായെന്നറിഞ്ഞപ്പോൾ ഡോ.ഹോപ്കിൻസ് ഡോ.ശ്യാമിനെ കാണാനെത്തുന്നു. ഈ കണ്ടുപിടുത്തത്തിന്റെ പേറ്റന്റിന്റെ കാര്യത്തിൽ തർക്കിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തലച്ചോറുകൾക്ക് ജീവൻവയ്പിച്ചുതരുന്നതുവരെ മാത്രമാണ് ഡോ.ശ്യാമിന്റെ പേറ്റന്റ് എന്നാണ് ഉടമ്പടിയെന്നുപറഞ്ഞുകൊണ്ട് ഡോ.ഹോപ്കിൻസ് പോകുന്നു.

ഐസിൽനിന്ന് പ്രത്യേക ഊഷ്മാവിലേക്ക് ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്നിട്ടുള്ള ബിന്ദുസാരന്റെയും രശ്മിധരന്റെയും തലകൾ വെറും ജഡങ്ങളല്ല, അവയ്ക്ക് ജീവൻ ഉണ്ടെന്ന സത്യം ശ്യാം മനസിലാക്കുന്നു. ഈ പരീക്ഷണം വിജയിച്ചാലുണ്ടാകുന്ന അവസ്ഥകളെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം ചിന്തിച്ചുപോകുന്നു. ഏതെങ്കിലും കുറ്റത്തിന് ഭരണകൂടം തലവെട്ടിക്കൊന്ന മനുഷ്യന്റെ തല സൂക്ഷിക്കാം. പതിറ്റാണ്ടുകൾക്കുശേഷം അവൻ നിരപരാധിയെന്നു തെളിഞ്ഞാൽ, അവന്റെ ജീവൻ മടക്കിക്കൊടുക്കാൻ തന്റെ കണ്ടുപിടിത്തത്തിനാകും.

പക്ഷേ, തുടർന്ന് ഇതിലൂടെയൊക്കെ വരാൻപോകുന്ന ഭവിഷ്യത്തുകളെയോർത്ത് ശ്യാം ഖേദിക്കുന്നു. തന്റെ സൂപ്പർബ്രെയിൻ യന്ത്രമനുഷ്യൻ പ്രിന്ററിലൂടെ പുറത്തുകൊണ്ടുവന്ന വിവരങ്ങൾ അദ്ദേഹം പരിശോധിച്ചു. ഇവരുടെ തലച്ചോറുകൾ തമ്മിലുള്ള ആശയവിനിമയത്തിന്റെ വിവരങ്ങൾ ഡോ.ശ്യാം മനസിലാക്കുന്നു.

ബിന്ദു രശ്മിധരനോട്:-

"അടവും പിത്തലാട്ടവും വേണ്ട.... ....നിന്നെ ഞാൻ വെറുതേ വിടില്ല. നിന്നെ ഞാൻ പിന്തുടരും. പകയുടെ പേപിടിച്ച ചെന്നായ മാതിരി... ...."

"നീ ഭൂമിക്കടിയിലെ പതുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന പെട്രോളാണ്... കരിക്കട്ടപോലത്തെ കരിനാക്കാണ് എനിക്ക്. അതിന് ഏത് ഐസിൽ കിടന്നാലും വെളുക്കാനാവില്ല...."

രശ്മിധരൻ ഇതിനെല്ലാം പ്രതികാരസ്വരത്തിൽത്തന്നെ മറുപടി പറയുന്നുണ്ട്.

'ആയുധങ്ങൾ ഞാനും ശേഖരിച്ചു വച്ചിട്ടുണ്ട്... ...കാത്തിരിക്കണം. എന്റെ ലാവണത്തിൽ, എന്റെ സാമ്രാജ്യത്തിൽ തിരിച്ചെത്തിയശേഷം പോര് തുടരാം... ..."

“ഇതൊക്കെക്കേട്ട് ഭയന്നുവിറച്ച് ഞാൻ മുട്ടിടിച്ച് നിന്റെ കാലിൽ വീഴുമെന്ന് കരുതിയോടാ... ഞാനും അംബാലികയും പട്ടികളെപ്പോലെ, നിനക്ക് ചവിട്ടിത്തേക്കാനും ഭരിക്കാനും തക്കവണ്ണം വീണ്ടും കീഴടങ്ങിത്തന്നാൽ തീരുന്നതേയുള്ളൂ നിന്റെ കുശുമ്പ്. ... ഒരിക്കലും നിന്റെ ഒരംശം പോലും ബാക്കിയില്ലാത്ത തരത്തിൽ നിന്നെ ഞാൻ ഇല്ലാതാക്കും.

’’ഡോ.ശ്യാം ഞെട്ടിപ്പോയി. അദ്ദേഹം വായന നിർത്തി.

ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും എത്രതന്നെ വളരുകയും വികസിക്കുകയും ചെയ്താലും മനുഷ്യരിലുള്ള പകയും വിദ്വേഷവും മാറ്റാനോ അതിന്റെ തീവ്രത കുറയ്ക്കാനോ ഉള്ള മരുന്നുകളോ സാങ്കേതികവിദ്യകളോ ഇന്നുവരെയും കണ്ടുപിടിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. മനുഷ്യന്റെ അടിസ്ഥാനവികാരങ്ങൾ , അത് നല്ലതായാലും ചീത്തയായാലും, അതിന്റെ രൂപഭാവങ്ങൾക്ക് മാറ്റംവരുത്താൻ ഒരു യന്ത്രത്തിനും കഴിയുന്നില്ല എന്ന മഹത്സത്യം നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു!

എന്തായാലും താൻ ജീവൻ കൊടുക്കാനിരിക്കുന്നത് രണ്ട് ദുഷ്ടാത്മാക്കൾക്കാണെന്ന് ശ്യാം തിരിച്ചറിയുന്നു. ഇവർ പുനർജ്ജനിക്കുമ്പോൾ ലോകത്തിനുണ്ടാകാൻ പോകുന്ന നഷ്ടത്തെക്കുറിച്ചായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്ത. എങ്കിലും, മാനുഷികപരിഗണനയുടെ പേരിൽ, സയൻസും ടെക്നോളജിയും നല്ല കാര്യത്തിന് ഉപയോഗിക്കണമെന്ന തീരുമാനത്തിൽ നാനോറോബോട്ടുകളിലൂടെ ഡോ.ശ്യാം അവരെ നല്ലവരാക്കിമാറ്റാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പക്ഷേ, അവർ പഴയതിനേക്കാൾ ഇരട്ടി പകയോടെ സംസാരിക്കുന്നത് ശ്യാം കേൾക്കുന്നു. നിവൃത്തികേടുകൊണ്ട് ഡോ.ശ്യാമിന് അവരോട് ക്രുദ്ധനായി പെരുമാറേണ്ടിവരുന്നു... ...

“മുപ്പത്തിരണ്ടുജന്മം കിടന്നാലും നിന്റെയൊക്കെ രക്തത്തിലെ ഈ അലവലാതി മലയാളിത്തം മാറില്ല. സ്വന്തം ഉടലുപോലുമില്ല. ചത്തു മലച്ചുകിടക്കുകയാണ.് ചോരയോനീരോ ദേഹത്തില്ല. ആകെയുള്ളത് കൃത്രിമമായി പൊലിപ്പിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്ന തലച്ചോറിന്റെ ഈ സ്പന്ദനം മാത്രം. എന്നിട്ടും, സ്വാർത്ഥലാഭത്തിനായി കൈക്കൂലി വാഗ്ദാനം ചെയ്യുന്നു. (പുറം 225).

മദ്ധ്യസ്ഥനെന്നനിലയിൽ അവരുടെയിടയിൽ ഒരു കണ്ണിയായി വർത്തിച്ച ഡോ.ശ്യാം നായർക്ക് സർവ്വാശകളും നശിക്കുന്നു. ക്രയോണിക്സിൽ നിന്ന് ആദ്യമായി ജീവനോടെ പുറത്തിറങ്ങുന്ന ഈ ക്രിമിനലുകൾ ശാസ്ത്രലോകത്തിന് അപമാനം വരുത്തുമെന്ന് അദ്ദേഹം ചിന്തിക്കുന്നു.

നന്മയിലേക്ക് മടങ്ങിവരാനും വിദ്വേഷം മറന്ന് ഒന്നാകാനും പറഞ്ഞു നോക്കിയിട്ടും വഴങ്ങാത്ത ഈ ദുഷ്ടഹൃദയങ്ങൾക്കു

കാവലിരിക്കുകയെന്നത് തന്റെ ജോലിയല്ല എന്നദ്ദേഹം തീരുമാനിച്ചു. യന്ത്രങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ബിന്ദുസാരന്റെയും രശ്മിധരന്റെയും തലച്ചോറുകൾ ഛിന്നഭിന്നമാക്കിക്കളഞ്ഞു. അതിനുശേഷം യന്ത്രവും ശ്യാമുമായി നടത്തുന്ന സംഭാഷണം നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ വളർച്ചയും തളർച്ചയും രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഇത്തരം ചില അടയാളപ്പെടുത്തലുകൾ സർവ്വജനതയ്ക്കുമുള്ള താക്കീതായി നിലകൊള്ളുന്നു.

എല്ലാ കെണികളും ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് നല്ലവനായ ശ്യാമിന്റെ കൈകൊണ്ടുമരിക്കാൻ യന്ത്രം ആഗ്രഹിക്കുന്നു. അത് ആവശ്യപ്പെട്ടതുപോലെ ശ്യാം യന്ത്രത്തെ കൊല്ലുകയും ചെയ്തു. തുടർന്ന് ഡോ.ശ്യാം സ്വന്തം നാട്ടിലേക്ക് പോകാതെ രശ്മിധരന്റെയും ബിന്ദുസാരന്റെയും നാട്ടിലെത്തി കടലിൽ അവരുടെ അവശിഷ്ടങ്ങൾ ഒഴുക്കിക്കളഞ്ഞു. ഏറ്റവും ഒടുവിൽ സ്വന്തം നാട്ടിലെത്തുന്ന അദ്ദേഹം അച്ഛന്റെയടുത്തെത്തി യഥാർത്ഥപേര് സ്വീകരിക്കുമ്പോഴാണ് ശാശ്വതമൂല്യങ്ങളിലേക്കുള്ള തിരിച്ചുപോക്കിന്റെ നന്മയറിയുന്നത്. ശാസ്ത്രത്തെ നന്മയ്ക്കുമാത്രം പ്രയോഗിക്കാൻമാത്രമേ അദ്ദേഹത്തിനറിയൂ. സനാതനവും നിത്യവുമായ മൂല്യങ്ങളെ ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്ന രാമകൃഷ്ണപിള്ളയെന്ന ഡോ.ശ്യാം ആധുനിക ശാസ്ത്രസാങ്കേതികയുഗത്തിൽ നന്മയുടെ പ്രതീകമായി നിലകൊള്ളുന്നു.

VI ഉപദർശനം

ജി.ആർ. ഇന്ദുഗോപന്റെ ഐസ്- 196° സെൽഷ്യസ് എന്ന നോവൽ വിശകലനത്തിനും സൂക്ഷ്മപഠനത്തിനും വിധേയമാക്കിയതിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞ നിഗമനങ്ങൾ ഇവയാണ്.

1. നാനോ ടെക്നോളജിയുടെ അനന്തമായ സാധ്യതകളിലേയ്ക്ക് വെളിച്ചം വീശാൻ ഈ നോവലിനു കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നാനോ ടെക്നോളജിക്ക് ഭാവിയിലുണ്ടാകാവുന്ന വളർച്ചയെ വ്യക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ നോവൽ വിജയിച്ചിരിക്കുന്നു.
2. വിദൂരഭാവിയിൽ സംഭവിച്ചേക്കാവുന്ന അദ്ഭുതപ്രതിഭാസങ്ങളിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുന്ന ഈ നോവൽ അയഥാർത്ഥ്യമെന്നു തോന്നുന്നവയെ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതി നല്കിക്കൊണ്ട് അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു.
3. ടെക്നോളജിയുടെയും തനതുനാടൻ സംസ്കാരത്തിന്റെയും വൈരുദ്ധ്യവും വൈപരീത്യവും ഈ നോവലിലൂടെ വെളിവാകുന്നുണ്ട്.
4. ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും എത്രതന്നെ വികസിച്ചാലും മനുഷ്യന്റെ അടിസ്ഥാനവികാരങ്ങൾക്ക് മാറ്റം വരുത്താൻ ഒരു

യന്ത്രത്തിനും കഴിയില്ല എന്ന യഥാർത്ഥസത്യം ഈ നോവൽ വ്യക്തമാക്കിത്തരുന്നു.

5. സാഹിത്യലോകത്ത് ശാസ്ത്രത്തിന്റെ അനന്തസാദ്ധ്യതകളെയും പരിമിതികളെയും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതിൽ നോവലിസ്റ്റ് വിജയിച്ചിട്ടുണ്ട്.
6. ക്ലോണിങ്ങിലൂടെ കുഞ്ഞുങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിന്റെ സാദ്ധ്യതകൾ ഈ നോവലിൽ കാണാം. അതിന്റെ ഭവിഷ്യത്തിനെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധ്യവും ലഭ്യമാക്കുന്നുണ്ട്.
7. ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും വികസിക്കുന്നതോടെ കുടുംബബന്ധങ്ങൾക്കും മാനുഷികതയ്ക്കും യാതൊരു വിലയും കെട്ടുറപ്പുമില്ലാതാകുന്നുവെന്ന മഹത്സത്യം നോവലിന്റെ മുഖ്യധാരയായി വർത്തിക്കുന്നു.
8. സനാതനവും ശാശ്വതവുമായ മൂല്യങ്ങളെ ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്ന ഈ നോവൽ ശാസ്ത്രവും സാങ്കേതികതയും നന്മയ്ക്കുവേണ്ടി മാത്രം പ്രയോഗിക്കണമെന്ന ആശയം മുന്നോട്ടു വെയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. ഐസ് -196⁰ സെൽഷ്യസ് - ജി. ആർ. ഇന്ദുഗോപൻ - ജൂൺ 2005, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം.
2. നാനോ ടെക്നോളജി - കെ. അൻവർ സാദത്ത് - മേയ് 2005, ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
3. നാനോ ടെക്നോളജി - ഡോ. പി. കെ. സാബു - ഡിസംബർ, 2007, ചിന്ത പബ്ലിഷേഴ്സ്, തിരുവനന്തപുരം.

speaktosherin@gmail.com

പാണ്ഡിത്യത്തിന്റെ നാൾവഴികളും മലയാളവിമർശനരംഗത്തെ സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യവും

രോഷ്നി കെ. ലാൽ
അസി. പ്രൊഫസർ, കെ.കെ.ടി.എം. ഗവ. കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്.

വേദകാലഘട്ടം മുതൽ പാണ്ഡിത്യത്തിന്റെ അംഗീകൃതമേഖലയായി കരുതപ്പെട്ടിരുന്നത് നിരൂപണമണ്ഡലമാണ്. വേദകാലഘട്ടത്തിൽ പണ്ഡിതകളായ സ്ത്രീകളെ കാണാമെങ്കിലും സമകാലികനിരൂപണമണ്ഡലത്തിൽ വിരലിലെണ്ണാൻ തികയാത്ത സ്ത്രീ പ്രാതിനിധ്യങ്ങളേയുള്ളൂ. പണ്ഡിതാഗ്രേസരികളായ വേദജ്ഞരാലും തത്സമാന വിദുഷികളാലും രചിതമായ അപൂർവ്വഗ്രന്ഥങ്ങൾക്ക് ഇന്നു നാം കല്പിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള നിരൂപണമല്ല അന്നത്തെ ചിന്തകർ രചിച്ചിരുന്നത്. "നിരൂപണത്തിന് ഇന്നു കല്പിച്ചുവരുന്ന ഈ അർത്ഥത്തിൽ, പഴയ സംസ്കൃത സാഹിത്യത്തിൽ നിരൂപണമേ ഇല്ലെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പുരാണേതിഹാസങ്ങളിലോ ഭാസകാളിദാസാദികളുടെ കൃതികളിലോ മറ്റോ പെട്ട ഏതെങ്കിലുമാണെടുത്തുവിവരിച്ചു സ്വാഭിപ്രായാവിഷ്കരണം ചെയ്യുന്നതായി വല്ലൊരു നിബന്ധവും സംസ്കൃതത്തിലുള്ളതായി കേട്ടിട്ടില്ല. അങ്ങനെയൊരാലോചനയേ അക്കാലത്തെ പണ്ഡിതസഹൃദയന്മാരുടെ മനസ്സിലൂടെ കടന്നുപോവുകയുണ്ടായിട്ടില്ലെന്നുതോന്നുന്നു.[1] വ്യാഖ്യാനം, ഭാഷ്യം, പ്രാതിപദികം എന്നിങ്ങനെ വൈവിധ്യമാർന്ന സന്ധികളിലാണ് പ്രാചീന കാലത്ത് ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്ക് പഠനമാനങ്ങൾ ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്.

വേദേതിഹാസപുരാണങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷമായിട്ടുള്ള സ്ത്രീപദവിയെച്ചൊല്ലി വിരുദ്ധാഭിപ്രായങ്ങളാണ് നിലവിലുള്ളത്. വൈദികഘട്ടം സ്ത്രീയ്ക്ക് സുപ്രധാനപദവി നല്കിയിരുന്നതായും വേദപഠനത്തിലും തർക്കവിതർക്കങ്ങളിലും പുരുഷപണ്ഡിതർക്കൊപ്പം സ്ത്രീകളും പങ്കെടുത്തിരുന്നതായും ഒരുകൂട്ടർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ സ്ത്രീകളെ അടിമകളാക്കി

ബാലവിവാഹം, സതി മുതലായ ദുരാചാരങ്ങളിൽ തളച്ചിട്ടിരുന്ന പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഇരുണ്ട സ്ഥലികളെ മനുസ്മൃതിപോലുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങളിലെ പരാമർശങ്ങൾതന്നെ വെളിവാക്കുന്നുണ്ട്. എന്തായാലും സവർണ്ണവിഭാഗത്തിലെ സ്ത്രീകൾക്ക് ഉന്നതവിദ്യാഭ്യാസത്തിനും തദ്വാരാ പാണ്ഡിത്യപ്രകടനങ്ങൾക്കുമുള്ള നിരവധി അവസരങ്ങൾ അക്കാലഘട്ടങ്ങളിൽ ലഭിച്ചിരുന്നതിന് ധാരാളം തെളിവുകളുണ്ട്.

വൈദികഘട്ടം

ഉപനിഷത്തുക്കളിൽ ധാരാളം സന്യാസിനിമാരെയും പണ്ഡിതകളെയുംകുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ബൃഹദാരണ്യകോപനിഷത്തിൽ ജനകമഹാരാജാവിന്റെ സദസ്സിലെ നവരത്നങ്ങളിലെ, പണ്ഡിതയും തത്ത്വചിന്തകയുമായ ഗാർഗ്ഗിയെക്കുറിച്ച് പറയുന്നു. അതേ കാലയളവിൽ അവിടെ ജീവിച്ചിരുന്ന മറ്റൊരു തത്ത്വചിന്തകയാണ് മൈത്രേയി. മൈത്രേയിയുടെ ഭർത്താവായ യാജ്ഞവല്ക്യമഹർഷിയെ ഗാർഗ്ഗി തർക്കത്തിൽ പരാജയപ്പെടുത്തിയതായി രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു. ഗാർഗ്ഗി രചിച്ച ഗാർഗ്ഗസംഹിതയും മൈത്രേയിയാൽ വിരചിതമായ സ്തോത്രകൃതികളും പ്രസിദ്ധങ്ങളാണ്. ബൃഹദാരണ്യകോപനിഷത്തിലെ ഒരു മന്ത്രം ശ്രദ്ധേയമാകുന്നത് പണ്ഡിതയായ ഒരു മകൾ ജനിക്കേണ്ടതിന് അനുവർത്തിക്കേണ്ടതെന്തെന്ന് ചർച്ചചെയ്തുകൊണ്ടാണ്. 'അഥഃ ഇഛേദ്ദുഹിതാ മേ പണ്ഡിതാ ജായേത...' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ശ്ലോകത്തിൽ കൃത്യമായ വ്രതാനുഷ്ഠാനങ്ങളോടുകൂടി ദമ്പതിമാർ പണ്ഡിതയായ മകളെ ആഗ്രഹിക്കുന്നു എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്.

ഭവഭൂതിയുടെ 'ഉത്തരരാമചരിത'ത്തിൽ 'അത്രേയി' എന്ന പണ്ഡിത തെക്കേയിന്ത്യയിൽച്ചെന്ന് വേദപഠനം നടത്തിയതായി പരാമർശിക്കുന്നു. പൗരാണികനാടകങ്ങളിലും കാവ്യങ്ങളിലും സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ ശക്തിയേറിയ സാന്നിധ്യങ്ങളായിരുന്നു. വേദവ്യാസവിരചിതമായ 'ഭാഗവതപുരാണ'ത്തിൽ 'സ്ത്രീകൾക്കും ബ്രാഹ്മണേതരരായ പുരുഷന്മാർക്കും' മാത്രമായി രചിക്കപ്പെട്ട ഒരു ഗ്രന്ഥമായാണ് മഹാഭാരതത്തെ വിശേഷിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതുപ്രകാരമാണ് "ഇത് (മഹാഭാരതം) മനുഷ്യന് അവന്റെ ജീവിതത്തിലെ ആത്യന്തിക ലക്ഷ്യസാദ്ധ്യത്തിനുപകരിക്കുമെന്ന് മഹാമുനി വ്യാസൻ സഹാനുഭൂതിയോടെ ചിന്തിച്ചു. അപ്രകാരം അദ്ദേഹം മഹാഭാരതമെന്ന മഹാചരിത്രാഖ്യാനം സ്ത്രീകൾക്കും പണിയാളർക്കും ദ്വിജന്മാരുടെ സുഹൃത്തുക്കൾക്കുവേണ്ടിയുമായി നിബന്ധിച്ചു" എന്ന് രേഖപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ളത്.

ഇപ്രകാരം സ്ത്രീകളെ സമൂഹത്തിന്റെ അവിഭാജ്യഘടകമായും പാണ്ഡിത്യം നേടേണ്ടവരായും ഗണിച്ചിരുന്നതായി മേല്പറഞ്ഞ ഉദാഹരണത്തിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നു. ഹൈന്ദവമതത്തിന്റെ ദേവതാരാധനാസങ്കല്പവും ശക്തിയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുള്ളതാണ്. സ്ത്രീകൾ 'ശക്തിദേവത'യായി പുരുഷനു സമശീർഷയായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. പുരുഷന്റെ അസ്തിത്വം പൂർണ്ണമാകുന്നത് ശക്തിയോടു ചേരുമ്പോഴാണ്. ഇതുതന്നെയാണ് 'അർദ്ധനാരീശ്വരസങ്കല്പം'. രാമനു സീതയും വിഷ്ണുവിനു രമയും ശിവനു പാർവ്വതിയും പരസ്പരം സംപൃക്തരാണ്. ഈ സംപൃക്തതയെ വാക്കും അതിന്റെ അർത്ഥവും തമ്മിലുള്ള ചേർച്ചയോടാണ് ഉപമിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. 'വാഗർത്ഥാ വിവസംപൃക്തൗ... ... പാർവ്വതി പരമേശ്വരൗ' എന്നാണ് ശ്ലോകം. ഇപ്രകാരം അന്യോന്യാശ്രിതമായ ഒറ്റ ഊർജ്ജസ്രോതസ്സായിട്ടാണ് കുടുംബമെന്ന പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വാഹകരായ ഭാര്യാഭർത്താക്കളെയും വിവക്ഷിക്കുന്നത്.

മധ്യകാലഘട്ടം

അതിപൗരാണികകാലത്ത് സ്ത്രീകൾ ദേവതകളായി പൂജിക്കപ്പെട്ടിരുന്നുവെങ്കിലും മധ്യകാലഘട്ടത്തിലെത്തുമ്പോൾ സ്ത്രീയുടെ പദവി പരിവർത്തനവിധേയമാകുന്നതായി കാണാം. കുടുംബം, പാരമ്പര്യം എന്നീ പരികല്പനകൾ ചർച്ചചെയ്യുന്നിടത്തെല്ലാം സ്ത്രീ ഗാർഹികചുമതലകൾ നിർവ്വഹിക്കുകയും തലമുറകളെ വാർത്തെടുക്കേണ്ട ഉത്തരവാദിത്തം വഹിക്കുന്നവളുമാണ്. വീടിന്റെ നാലുചുവരുകൾക്കുള്ളിൽ, 'വീടാം കൂട്ടിൽ കുടുങ്ങും തത്തമ്മയെ' ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവളുടെ സ്ഥാനം നിജപ്പെടുത്തപ്പെട്ടിരുന്നു. 'വർണ്ണാശ്രമധർമ്മ'ത്തിന്റെ ആചാരങ്ങൾ ശൂദ്രനെയും സ്ത്രീയെയും വേദപഠനത്തിൽനിന്നു വിലക്കി തൊഴിലിന്റെയോ വർണ്ണത്തിന്റെയോ അടിസ്ഥാനത്തിൽ മനുഷ്യരെ പലതട്ടുകളാക്കി വിഭജിച്ചിരുന്നു. അവരിൽ ഭൂരിപക്ഷത്തിനും വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും സാമൂഹികസ്വാതന്ത്ര്യത്തിനും അർഹതയുണ്ടായിരുന്നില്ല.

പിൽക്കാലത്ത് നിരവധി സാമൂഹികപരിഷ്കരണശ്രമങ്ങളുടെ ഫലമായി ദേവദാസിസമ്പ്രദായം, പർദ്ദാ തുടങ്ങിയ ആചാരങ്ങൾ ദൂരീകരിച്ച ചരിത്രഘട്ടങ്ങൾക്കുശേഷം 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് വനിതകളുടെ വിദ്യാഭ്യാസം പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കപ്പെട്ടത്. ബ്രിട്ടീഷ് അധിനിവേശം ഇതിന് കൂടുതൽ അനുകൂലമായ സാഹചര്യമാണ് ഒരുക്കിക്കൊടുത്തത്. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ പ്രചാരം സംസ്കൃതത്തിന്റെ മേൽക്കൈ ഇല്ലാതാക്കുകയും സാർവ്വത്രികവിദ്യാഭ്യാസപദ്ധതിക്കു വഴിവയ്ക്കുകയും ചെയ്തു.

ആധുനികഘട്ടം

പൗരാണികഘട്ടത്തിൽനിന്നും ആധുനികഘട്ടത്തിലെത്തിനിൽക്കു മ്പോൾ സ്ത്രീജീവിതാവസ്ഥകളും അധീശത്വമൂല്യങ്ങളും വീണ്ടും കീഴ്മേൽ മറിയുകയുണ്ടായി. ആധുനികഘട്ടത്തിൽ സർഗ്ഗാത്മകസാഹിത്യം, കല, ചരിത്രം, ശാസ്ത്രം, ദർശനം, സാമൂഹികശാസ്ത്രം, നരവംശശാസ്ത്രം, നിരൂപണം എന്നിങ്ങനെ സകല വിജ്ഞാനശാഖകളിലും സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യം ഏറിയോ കുറഞ്ഞോ കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ഇതിൽത്തന്നെ സ്ത്രീകളുടെ സാന്നിധ്യം തുലോം കുറവായ രണ്ടു മേഖലകൾ തത്ത്വശാസ്ത്രം, നിരൂപണം എന്നിവയാണ്. തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിലെന്നപോലെ വൈജ്ഞാനിക നിരൂപണത്തിലും സ്ത്രീസാന്നിധ്യം ഏകപക്ഷീയമായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടാനിരിക്കുന്നതേയുള്ളൂ.

കുടുംബച്ചുമതലകളിൽ കുടുങ്ങിയ സ്ത്രീയ്ക്ക് സർഗ്ഗാത്മകസാഹിത്യത്തിലുപരി കൂടുതൽ ശ്രമം വേണ്ടിവരുന്ന വൈജ്ഞാനിക നിരൂപണമേഖല അന്യമായിത്തന്നെ നിലകൊണ്ടു. ഉപരിപ്ലവമായ സൗന്ദര്യാസ്വാദനത്തിലുപരി ആഴത്തിലുള്ള നിരീക്ഷണപാടവം സ്ത്രീയ്ക്ക് അപ്രാപ്യമാണെന്ന സമൂഹത്തിന്റെ പൊതുബോധവും ഇതിനുപുറകിൽ വർത്തിച്ചു. സാഹിത്യമേഖലയിൽത്തന്നെ സ്ത്രൈണഭാഷയുടെ അതിലാവണ്യപരതയും പുരുഷഭാഷയുടെ നിഗൂഢവൽക്കരണവും രണ്ടായിത്തന്നെ നിലകൊണ്ടു. സാഹിത്യത്തിലും വിമർശനത്തിലും മധ്യകാലത്തിനുശേഷം പരമ്പരാഗതമായി നിലനിന്നുവന്ന പുരുഷാധിപത്യത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യാനും നിരാകരിക്കാനും സ്ത്രീകൾ വളരെക്കുറച്ചേ ശ്രമിക്കുന്നുള്ളൂ. നിരൂപകരുടെയിടയിലെ സ്ത്രീപ്രതിനിധാനത്തിന്റെ അപര്യാപ്തത തന്നെയാണ് ഇതിന് അടിസ്ഥാനം. പുരുഷന്മാർ അധീശവർഗ്ഗമെന്ന നിലയിൽ തങ്ങൾക്കുള്ള താല്പര്യങ്ങൾക്കും വീക്ഷണങ്ങൾക്കും അനുസൃതമായി സൃഷ്ടിച്ച മാനദണ്ഡങ്ങളാണ് കർതൃത്വത്തിന്റെ ലിംഗഭേദമെന്യെ കൃതികളുടെ വിലയിരുത്തലിനായി സ്വീകരിച്ചത്.

ഫെമിനിസത്തിന്റെ ഘട്ടം

ലോകത്തെല്ലായിടത്തുമുള്ള സ്ത്രീസമൂഹത്തിന്റെ സമാനവും വ്യതിരിക്തവുമായ പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിസംബോധന ചെയ്തുകൊണ്ട് സാഹിതീയവും രാഷ്ട്രീയവും സാംസ്കാരികവും സാമൂഹികവുമായി ഉണ്ടായ പ്രതികരണങ്ങളാണ് ഫെമിനിസം എന്നറിയപ്പെടുന്നത്. ഇത് പുരുഷനു തുല്യമായിസ്ത്രീയുടെ അവസരങ്ങൾ നേടിയെടുക്കാനുള്ള ഒരു പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആരംഭമായിരുന്നു. ഇതിൽ ഭാഗഭാക്കായ ആദ്യകാല സ്ത്രീ

എഴുത്തുകാരികൾ അഡ്രിയൽ റിച്ച്, മേറി വുൾസ്റ്റോൺ ക്രാഫ്റ്റ്, വെർജിനിയ വുൾഫ്, സിമൊൻ ദെ ബുവ്വേ എന്നിവരാണ്.

സിമൊൻ ദെ. ബുവ്വേയുടെ ഗ്രന്ഥമായ 'സെക്കന്റ് സെക്സി'ൽ സ്ത്രീ രണ്ടാംകിടയായി തരംതാഴ്ത്തപ്പെട്ടതിന്റെ കാരണങ്ങൾ അന്വേഷിക്കുന്നു. 'സ്ത്രീ ജനിക്കുന്നത് സ്ത്രീയായിട്ടല്ല; അവൾ സ്ത്രീയായി വളർത്തപ്പെടുന്നു' എന്നത് ഈ എഴുത്തുകാരിയുടെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു നിരീക്ഷണമാണ്. ഫെമിനിസം ഒരു പ്രസ്ഥാനമായത് മൂന്നുഘട്ടങ്ങളിലൂടെ വളർന്നാണ്. 1890 മുതൽ 1960 വരെയുള്ള ഒന്നാം ഘട്ടം 'ഒന്നാം തരംഗ' (First wave) മെന്നും 1960 മുതൽ 90 വരെയുള്ള ഘട്ടം 'രണ്ടാംതരംഗ' (Second wave) മെന്നും 1990 മുതൽ 'മൂന്നാം തരംഗ' (Third wave) മെന്നും അറിയപ്പെടുന്നു. സ്ത്രീയുടെ ജൈവികമായ സവിശേഷതകളും സാംസ്കാരികമായ കെട്ടുപാടുകളും കേന്ദ്രീകരിച്ചായിരുന്നു ഫെമിനിസ്റ്റ് നിരൂപകർ രചന നടത്തിയിരുന്നത്. സ്ത്രീയുടെ ആത്യന്തികമായ എല്ലാ പ്രശ്നങ്ങളുടെയും പരിഹാരമന്വേഷിക്കാനുള്ള ത്വര ഫെമിനിസത്തിൽ ദൃശ്യമായിരുന്നു. തത്ഫലമായി സ്ത്രീപ്രശ്നങ്ങൾ കൈകാര്യംചെയ്യുന്ന നിരവധി ഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിക്കപ്പെടുകയും അവയുടെ നിരൂപണങ്ങളിലൂടെ ലോകത്തിന്റെ വിവിധ ഭാഗങ്ങളിൽ വിവിധ സംസ്കാരങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ നേരിടുന്ന വ്യത്യസ്തങ്ങളായ പ്രശ്നങ്ങൾ വായനക്കാർക്കുമുന്നിൽ ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തു.

സാഹിത്യത്തിലെ സ്ത്രീരചനകളിലോ സ്ത്രീപക്ഷ കൃതികളിലോ കാണുന്ന ഒരു ഉപലോകസംസ്കാരത്തെ (Literary sub culture) പഠനവിധേയമാക്കുകയും അവയിലെ വൈവിധ്യവും വ്യതിരിക്തഭാവങ്ങളും വിശകലന വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യാനാരംഭിച്ചത് ഫെമിനിസത്തിന്റെ വരവോടെയാണ്. ഭൗതികവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവും ഭാഷാപരവുമായ നിരവധി വിലക്കുകളെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ടും പലപ്പോഴും അവയ്ക്ക് കീഴടങ്ങിക്കൊണ്ടുമാണ് സ്ത്രീനിരൂപകർ തങ്ങളുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചത്.

എന്നാൽ 'ഫെമിനിസ്റ്റ് ക്രിട്ടിസിസം' എന്ന സ്ത്രീവാദപരമായ നിരൂപണങ്ങൾക്ക് മുഖ്യധാരയിലെ കൃതികളുടെ വിശകലത്തിനോ പഠന നിർമ്മിതികൾക്കോ കഴിയുമായിരുന്നില്ല. ഈ അവസ്ഥയിൽ സ്ത്രീവാദനിരൂപണം സ്ത്രീവാദപരമായ പ്രശ്നങ്ങളിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുകയാണുണ്ടായത്. അപ്പോഴും മുഖ്യധാരാനിരൂപണരംഗത്ത് പുരുഷപ്രാതിനിധ്യം ചോദ്യം ചെയ്യപ്പെടാതെ നില്ക്കുകയായിരുന്നു.

മലയാള നിരൂപകമണ്ഡലം

മലയാളഭാഷയിൽ സാഹിത്യചരിത്രസംബന്ധിയായി പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട ആദ്യ ഗ്രന്ഥമാണ് പി. ഗോവിന്ദപ്പിള്ളയുടെ 'മലയാളഭാഷാചരിത്രം' (1881) ഇതുമുതൽ പിന്നീട്ട് പ്രസിദ്ധമായ മറ്റനേകം സാഹിത്യചരിത്രങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാലും ഇവയിൽ പരാമർശിച്ചിട്ടുള്ള സ്ത്രീനിരൂപകരുടെ എണ്ണം വിരലിലെണ്ണാവുന്നവിധം പരിമിതമാണെന്നുകാണാം. പത്രപ്രവർത്തനചരിത്രം ആരംഭിക്കുന്ന ഘട്ടം മുതൽ മലയാളത്തിൽ പുരുഷപണ്ഡിതരുടെ ആധിപത്യം ദർശിക്കാനാവും. 'വിദ്യാവിനോദിനി'യെന്ന ആദ്യ സാഹിത്യമാസിക 1889-ൽ തൃശ്ശൂരിൽ നിന്ന് സി.പി. അച്യുതമേനോൻ പ്രസിദ്ധീകരണമാരംഭിച്ചു. അവിടുന്നിങ്ങോട്ട് എണ്ണമറ്റ മാസികകൾ പുരുഷപണ്ഡിതന്മാരുടെ പത്രാധിപത്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകൃതമായിട്ടുണ്ട്. ഒരൊറ്റ പ്രസിദ്ധീകരണംപോലും സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യത്തിൽ ഇതുവരെ നിലനിന്നിട്ടില്ല എന്നത് ബൗദ്ധികകേരളത്തിൽ അത്യന്തം ദയനീയമായ വസ്തുതയാണ്.

കഥ, നോവൽ, നാടകം മുതലായ സർഗ്ഗാത്മകരചനകളുടെ ഇടവേളകളിൽ ബൗദ്ധികലേഖനങ്ങളെഴുതുന്ന പ്രവണതയാണ് പൊതുവേ സ്ത്രീരചയിതാക്കൾക്കിടയിൽ കണ്ടുവരുന്നത്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ വനിതാഗവേഷണപ്രബന്ധം പോലും പ്രസിദ്ധീകൃതമായത് 1988-ൽ എൻ.ബി.എസ്.പ്രസിദ്ധീകരിച്ച ബി. ഭാനുമതിയമ്മയുടെ 'പി. കുഞ്ഞിരാമൻ നായരുടെ കവിത : ഒരു വിമർശനാത്മകപഠനം' എന്ന ഗ്രന്ഥമാണ്. മലയാളത്തിലെ ആദ്യ ഉപന്യാസകാരി തിരുവനന്തപുരത്ത് പാൽക്കുളങ്ങര സ്വദേശിയായിരുന്ന കെ. സരസ്വതിയമ്മ (1919-75) യാണ്. 'പുരുഷന്മാരില്ലാത്ത ലോകം' (1958) ആണ് ഇവരുടെ ഉപന്യാസഗ്രന്ഥം. ഉപന്യാസകാരിയെന്ന നിലയിൽ മാത്രമല്ല കെ. സരസ്വതിയമ്മ ഒരു ചെറുകഥാകാരിയും നാടകകൃത്തും കൂടിയായിരുന്നു.

ആധുനികാനന്തരഘട്ടമായ ഇന്നും സ്ത്രീനിരൂപകർ വിമർശനരംഗത്ത് ഉറച്ചുനിന്ന് അനുനിമിഷം പ്രസ്ഫുരമാകുന്ന രചനകളെയും സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെയും സഹൃദയർക്കായി പകർന്നുകൊടുക്കുന്ന കാഴ്ചതുലോം വിരളമാണ്. മാറിവന്ന സാഹചര്യത്തിലും പുരുഷാധിപത്യസമൂഹത്തിലധിഷ്ഠിതമായ സ്ത്രീയുടെ കുടുംബചുമതലകൾ അവളെ സർഗ്ഗാത്മക സാഹിത്യത്തിൽ മാത്രമായി ഒതുക്കിനിർത്തുന്നു.

ഡോ.എം. ലീലാവതി

മലയാള പത്രപ്രവർത്തനചരിത്രത്തിലോ പ്രസിദ്ധീകരണരംഗത്തോ സ്ത്രീപ്രാതിനിധ്യം ഇല്ലാതിരുന്നതുപോലെ നിരൂപണരംഗത്തുനിന്നും ആദ്യകാലങ്ങളിൽ സ്ത്രീകൾ അകന്നുതന്നെ നിന്നു. മലയാള ഉപന്യാസ രചനയിലും ഒറ്റപ്പെട്ട ലേഖനരചനകളിലും സ്ത്രീകൾ നിരന്തരമല്ലെങ്കിൽ ക്കൂടി ഇടപെടുന്നുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ പില്ക്കാലത്ത് സാമ്പ്രദായിക വിമർശനവും അക്കാദമിക വിമർശനവും തഴച്ചുവളർന്ന് വിമർശനമണ്ഡലം സൂര്യതേജസ്സാർന്നിട്ടും അതിലേക്കു മുഴുസമയപ്രവർത്തകയായി കടന്നു വന്നത് ഡോ. എം.ലീലാവതി എന്ന ഒരേയൊരു വിദുഷി മാത്രമായിരുന്നു. പുരുഷകേസരികൾ അരങ്ങുവാഴുകയും അരങ്ങുതകർക്കുകയും ചെയ്തിരുന്ന നിരൂപണരംഗത്ത് പിടിച്ചു നിൽക്കാൻ ലീലാവതിക്ക് അനായാസം കഴിഞ്ഞത് അവരുടെ ബാല്യകാലാനുഭവങ്ങളുടെ തീക്ഷ്ണതയായിരുന്നുവെന്ന് അവരുടെ ജീവിതപശ്ചാത്തലത്തിൽ നിന്ന് വിദിതമാകും.

സി.പി. അച്യുതമേനോനിൽ ആരംഭിച്ച് മാരാരിലും മുണ്ടശ്ശേരിയിലും സാഹിത്യപഞ്ചാനനിലൂടെയും വളർന്ന് അഴീക്കോടും കെ.പി.അപ്പനും കടന്ന് ആശാമേനോനിലൂടെയും വി.സി. ശ്രീജനിലൂടെയും കടന്ന് ആധുനികാന്തരഘട്ടത്തിലെത്തിയ നിരൂപണരംഗത്ത് തന്റേതായ സ്ഥാനമുറപ്പിച്ചു നിലകൊണ്ട ഒരേയൊരു നിരൂപകയും എം.ലീലാവതിമാത്രമാണ്. ഒരുപക്ഷേ സമകാലികരായ പുരുഷവിമർശകരോടു തട്ടിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ ഏറ്റവുമധികം വിമർശനങ്ങളെഴുതിയതും ഒരു പക്ഷേ ലീലാവതിയായിരിക്കും.

സാഹിത്യത്തിനുനേരെയുള്ള തുറന്ന സമീപനവും സ്വന്തം അഭിരുചികളുടെ യുക്തിപൂർവ്വമായ പ്രയോഗവിശേഷവും സൂക്ഷ്മസൗന്ദര്യദർശനപാടവവും ലീലാവതിയുടെ നിരൂപണങ്ങളെ വേറിട്ടതാക്കി. അതിവാചാലത ഒരു ദോഷമായി ചൂണ്ടിക്കാട്ടാമെങ്കിലും വ്യക്തിത്വപ്രതിഷ്ഠാനമായി അതു വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. കാവ്യവിമർശനരംഗത്തായിരുന്നു ലീലാവതി ഏറെ ശ്രദ്ധപുലർത്തിയത്. ജീവചരിത്രവസ്തുതകളുടെ സഹായത്തോടെ ജി.യുടെ കാവ്യകലയുടെ വികാസപരിണാമം വിശദമാക്കുന്നു. 'ജി.യുടെ കാവ്യജീവിതം', യുങ്ങിന്റെ മനഃശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങളെ മുഖ്യാവലംബമാക്കി രചിച്ച 'നവതരംഗം' (1973) എന്നിവ വിമർശനരംഗത്ത് സവിശേഷമായി നിലകൊള്ളുന്നു. 'കവിതാസാഹിത്യചരിത്രം', 'കവിതാധ്വനി', 'സത്യം ശിവം സുന്ദരം' തുടങ്ങി ഒട്ടനവധി നിരൂപണ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അവർ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. 1980-ൽ 'വർണ്ണരാജി' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിനും 1986-ൽ 'കവിതാധ്വനി'ക്കും കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി അവാർഡുകൾ കിട്ടിയിട്ടുണ്ട്. കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി വിശിഷ്ടാംഗത്വം

നൽകി ലീലാവതിടീച്ചറെ ആദരിക്കുകയും ചെയ്തു. മലയാളത്തിലെ പുരുഷനിരൂപകരുടെ മലവെള്ളപ്പാച്ചിലിൽ കടപുഴകാതെ നിന്ന ഒരു മുളന്തണ്ടായിരുന്നു ഡോ. എം. ലീലാവതിയെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം.

ഇന്ന് നിരൂപണരംഗത്ത് കടന്നുവന്നിട്ടുള്ള മറ്റു സ്ത്രീപ്രതിനിധികളിൽ എടുത്തുപറയാൻതക്ക സ്ഥാനമാർജ്ജിച്ചത് ബി. ഹൃദയകുമാരി മാത്രമാണ് ഉള്ളത്. ഹൃദയകുമാരി രചിച്ച 'കാല്പനികത' എന്ന ഗ്രന്ഥം കാല്പനിക സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള 1992-ലെ കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി പുരസ്കാരത്തിനർഹമായി. ലീലാവതിയെപ്പോലെ നിരൂപണമേഖലയിൽ നിറഞ്ഞ സാന്നിധ്യമായി നിലകൊള്ളാൻ ഹൃദയകുമാരി ടീച്ചറിനും കഴിഞ്ഞില്ല.

നിഗമനം

എഴുത്തുകാരികളുടെ കൃതികളിൽ ആവിഷ്കൃതമാകുന്ന സ്ത്രീലോകവും അതിലെ പ്രശ്നങ്ങളുമായിരുന്നു ഫെമിനിസ്റ്റ് നിരൂപണത്തിന്റെ കേന്ദ്ര വിശകലനവിഷയം. പുരുഷാധിപത്യലോകത്തിൽ സ്ത്രീരചനകൾ അനുഭവതലത്തിലും ആശയതലത്തിലും ഭാഷാതലത്തിലും എപ്രകാരം വേറിട്ടുനിൽക്കുന്നുവെന്ന് ഇത്തരം പഠനങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തി. അപ്പോഴും സാഹിത്യത്തെ സ്ത്രീ-പുരുഷരചനാഭേദമെന്യേ സമഗ്രമായി പഠനവിധേയമാക്കിക്കൊണ്ട് നിരൂപകരംഗത്തുള്ള ഇടപെടലുകൾക്ക് സ്ത്രീകൾ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല. കേന്ദ്രീകൃതമായ പുരുഷാധിപത്യത്തിൽനിന്ന് ശകലിതമായി 'പെണ്ണെഴുത്ത്' എന്ന പുതിയശാഖയിലേക്ക് സ്ത്രീകളുടെ എഴുത്ത് കവിഞ്ഞൊഴുകി.

അനേകകാലങ്ങളിലായി നിലനിന്നുപോരുന്ന പുരുഷപക്ഷപാതപരമായ പാരായണ-വ്യാഖ്യാന സമ്പ്രദായങ്ങൾ പെണ്ണെഴുത്തിലെ സ്ത്രൈണവ്യവഹാരങ്ങളും ചിഹ്നങ്ങളും കണ്ടെത്തി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ പര്യാപ്തമായിരുന്നില്ല. സ്ത്രീയുടെ മാത്രമായ രചനകളിൽ സ്ത്രീയ്ക്ക് വിശകലനസാമർത്ഥ്യം പ്രകടിപ്പിക്കാൻ കഴിയുമ്പോഴും ചരിത്രത്തിലെ സ്ത്രീയുടെ വിമർശനപാരമ്പര്യം ചികഞ്ഞെടുത്ത് സ്ത്രീ സ്വയം ശാക്തീകരിച്ചുകൊണ്ട് നിരൂപണത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിലേക്ക് കടന്നുവരേണ്ട സമയം അതിക്രമിച്ചിരിക്കുന്നു.

സൂചിക

1. കുട്ടികൃഷ്ണ മാരാര്—'നിരൂപണം സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൽ, 'ദന്തഗോപുരം' പുറം - 47 (കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ) p-1967.
2. ബൃഹദാരണ്യകോപനിഷത് - അദ്ധ്യായം 6, 4-ാം ബ്രാഹ്മണം.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. മലയാളം സാഹിത്യവിമർശനം - ഡോ. സുകുമാർ അഴീക്കോട്, ഡി.സി. ബുക്സ്, p.1998.
2. മലയാളനിരൂപണം ഇന്നലെ - പ്രൊഫ. എസ്. ഗുപ്തൻ നായർ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, p.1994, ആഗസ്റ്റ്.
3. സാഹിത്യചരിത്രം പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൂടെ - എഡി: ഡോ. കെ.എം. ജോർജ്ജ്, ഡി.സി. ബുക്സ് p.ഏപ്രിൽ, 1998.
4. ഭാരതീയ കാവ്യശാസ്ത്രം - ഡോ. ടി. ഭാസ്കരൻ, കേരളഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

ഭാഷയിലെ പ്രയോഗഭേദങ്ങളും ചില തെറ്റിദ്ധാരണകളും

ഡോ. എൽ. അലക്സ്
അസി. പ്രൊഫസർ, ഗവണ്മെന്റ് കോളേജ്, നെടുമങ്ങാട്.

ആശയലോകത്തിന്റെ പ്രതീകാത്മകരൂപമാണ് ഭാഷ. ഓരോ ഭാഷാസമൂഹവും തങ്ങളുടെ ആശയപ്രപഞ്ചത്തെ ഉച്ചരിതശബ്ദങ്ങളുടെ സവിശേഷരൂപഘടനയിലൂടെ പ്രകടിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മലയാളിയുടെ ആശയലോകമാണ് മലയാളത്തിലൂടെ പ്രകാശിക്കുന്നത്. (എങ്കിലും ഭാഷയുടെ മുഖ്യധർമ്മമായ ആശയപ്രകാശനം പൂർണ്ണമായും ഫലവത്താക്കാൻ മനുഷ്യഭാഷകൾക്കൊന്നും കഴിവില്ല എന്നതാണ് സത്യം. ആ അർത്ഥത്തിൽ ഭാഷ അപൂർണ്ണമാണ്. ആശയങ്ങളെ തനതായ രീതിയിൽ ശക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കാൻ ഭാഷ പലപ്പോഴും അശക്തമാണ്). ഓരോ ഭാഷയും ആശയപ്രപഞ്ചത്തെ ഭാഷയിലേക്ക് പരാവർത്തനം ചെയ്യുന്നത് ഓരോ വിധത്തിലാണ്. ഈ സവിശേഷതയാണ് ഓരോ ഭാഷയുടെയും പ്രയോഗഘടനയെ അഥവാ വ്യാകരണത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്.

ഒരു ഭാഷയുടെ സ്വത്വത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ആ ഭാഷയുടെ തനതായ പ്രയോഗസവിശേഷതകൾക്ക് നിർണ്ണായകമായ പങ്കുണ്ട്. മലയാളഭാഷയ്ക്കുമുണ്ട് അത്തരം മൗലികങ്ങളായ അനേകം പ്രയോഗവിശേഷങ്ങൾ. അവയിൽ കാലാകാലങ്ങളായി തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെട്ടതോ തെറ്റായി വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടതോ ആയ ചില സവിശേഷപ്രയോഗങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു. അക്കൂട്ടത്തിൽ എടുത്തു പറയേണ്ടതാണ് ഭാഷയിലെ കാരകാർത്ഥപ്രയോഗങ്ങൾ.

ഒരു വാക്യത്തിലെ ഘടകപദങ്ങളുടെ പരസ്പരബന്ധമാണ് ആ വാക്യത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഓരോ പദത്തിന്റെയും കോശാർത്ഥത്തിനപ്പുറത്തുള്ള പ്രകരണാർത്ഥത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്നതും ഈ

ബന്ധമാണ്. ഇത്തരത്തിൽ, ഒരു പദത്തിന്റെ അർത്ഥപൂർണ്ണതയ്ക്ക് മറ്റു പദങ്ങളുടെ അപേക്ഷ വരുന്നതിനെയാണ് വ്യാകരണത്തിൽ 'ആകാംക്ഷ' എന്നു പറയുന്നത്. ഒരു ക്രിയയുടെ ആകാംക്ഷയെ പൂരിപ്പിക്കുന്നത് ക്രിയക്ക് ആ വാക്യത്തിനുള്ളിലെ നാമങ്ങളുമായുള്ള വ്യത്യസ്തബന്ധങ്ങളാണ്. ഇങ്ങനെ ഒരു വാക്യത്തിനുള്ളിലെ നാമങ്ങൾക്കു ക്രിയയോടുള്ള ബന്ധമാണ് 'കാരകം'. ഒരു ക്രിയയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതു നടക്കുക എന്നതാണ് (അതിന്റെ വ്യാപാരമാണ്) പ്രധാനം. അതിനുശേഷമേ അത് എപ്പോൾ /എവിടെ വെച്ച് /എന്തിനു വേണ്ടി / ആർക്കു വേണ്ടി /എത്ര മാത്രം /എന്തു കാരണത്താൽ നടന്നു? എന്നിങ്ങനെയുള്ള അർത്ഥതലങ്ങൾക്കു പ്രസക്തിവരുന്നുള്ളൂ. അതുകൊണ്ടാണ് ഒരു വാക്യത്തിൽ പ്രയുക്തമായ നാമങ്ങളിൽ ക്രിയാവ്യാപാരാശ്രയമായ കർത്താവും കാരകങ്ങളിൽ കർത്തൃകാരകവും പ്രധാനമായി വരുന്നത്. ഇത്തരത്തിൽ കർത്താവ്/കർത്തൃ കാരകം പ്രധാനമായി വരുന്ന വാക്യമാണ് കർത്തരിപ്രയോഗം. സാധാരണ നിലയിൽ എല്ലാ വാക്യങ്ങളും കർത്തരിപ്രയോഗങ്ങളാണ്.

ഏ. ആർ. രാജരാജവർമ്മ 'കേരളപാണിനീയ'ത്തിലെ പ്രയോഗപ്രകരണത്തിൽ വാക്യങ്ങളിലെ കാരകപ്രധാന്യത്തെക്കുറിച്ച് എടുത്തുപറയുന്നുണ്ട്. 'അനേകം ഗുണങ്ങളുള്ളവനായ ഒരുവനെ നാം സുന്ദരൻ, നെട്ടൻ, മിടുക്കൻ എന്നു വ്യവഹരിക്കുമ്പോൾ അവനിലുള്ള മറ്റുഗുണങ്ങളെ ഗൗനിക്കാതെ പ്രകൃതഗുണങ്ങൾക്കുമാത്രം പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുന്നതുപോലെ ക്രിയയെ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ആശ്രയങ്ങളായ കാരകങ്ങളിൽ ഒന്നിനുമാത്രം ഇതരാപേക്ഷയാ പ്രാധാന്യം വിവക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. കാരകങ്ങളിലൊക്കെയുംവെച്ച് പ്രധാനി കർത്താവാകയാൽ ആ കാരകമാണ് പ്രായേണ മുന്നിട്ടു വരുന്നത്.'

കർത്തൃകാരകത്തെപ്പോലെതന്നെ ഏതൊരു കാരകത്തിനും പ്രാധാന്യം വരത്തക്കവിധത്തിൽ വാക്യം പ്രയോഗിക്കാവുന്നതാണ്. ഏ.ആർ. ഈ വസ്തുത സൂചിപ്പിക്കുകയും ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു.

കുതിര ഓടുന്നു	(കർത്തൃകാരകപ്രധാനം)
ശാകുന്തളം കാളിദാസനാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു	(കർമ്മകാരകപ്രധാനം)
ഈ പേന നല്ലവണ്ണം എഴുതും	(കരണകാരകപ്രധാനം)
ഉരുളി ഇടങ്ങഴി അരിവെക്കും	(അധികരണകാരകപ്രധാനം)

'അഭിനവമലയാളവ്യാകരണ'ത്തിൽ സി. വി. വാസുദേവഭട്ടതിരിയും മലയാളത്തിൽ ഏതു കാരകത്തിനും പ്രാധാന്യം നൽകിയുള്ള പ്രയോഗമുണ്ട്

എന്ന് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. ചില ഉദാഹരണങ്ങളും അദ്ദേഹം നൽകുന്നു.

രാമൻ കുളിക്കുന്നു. (കർത്തൃകാരക പ്രധാനം)

ശാകുന്തളം കാളിദാസൻ ഉണ്ടാക്കിയതാണ്. (കർമ്മകാരക പ്രധാനം)

ഞാൻ കടം കൊടുത്തയാൾ ഇതാ വരുന്നു. (സ്വാമികാരക പ്രധാനം)

കരണ, അധികരണ കാരക പ്രാധാന്യത്തിന് ഏ. ആർ. നൽകിയ ഉദാഹരണങ്ങൾ തന്നെ സി.വി. യും ആവർത്തിക്കുന്നു.

കർത്താവ് കാരകമായി വരുന്ന ക്രിയയെ കർത്താവിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ക്രിയ അഥവാ കർത്തരിക്രിയ എന്നും കർമ്മം കാരകമായി വരുന്ന ക്രിയയെ കർമ്മത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ക്രിയ അഥവാ കർമ്മണി ക്രിയ എന്നും പറയുന്നു. ഏതു കാരകത്തിനു പ്രാധാന്യമോ ആ കാരകത്തിൽ ക്രിയയ്ക്കു പ്രയോഗം എന്ന് വൈയാകരണന്മാർ വിവക്ഷിക്കുന്നു. കർത്തൃകാരകത്തിൽ ക്രിയ പ്രയോഗിക്കുന്നത് കർത്തരിപ്രയോഗം. കർമ്മകാരകത്തിൽ ക്രിയ പ്രയോഗിക്കുന്നത് കർമ്മണിപ്രയോഗം. കൂടാതെ, കരണകാരകത്തിനു പ്രാധാന്യം വരത്തക്ക രീതിയിലുള്ള പ്രയോഗം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ കരണേപ്രയോഗം എന്നൊന്നുകൂടി ഏ. ആർ. നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ കാരകമുള്ളിടത്തോളം പ്രയോഗവും വരാമെങ്കിലും സാധാരണമായി കർത്തരിപ്രയോഗത്തെയും കർമ്മണിപ്രയോഗത്തെയും മാത്രമേ വൈയാകരണന്മാർ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളൂ. ഈ രണ്ടു പ്രയോഗങ്ങൾക്കും മാത്രമേ ക്രിയയിൽ രൂപഭേദം വരുന്നുള്ളൂ എന്നതാണ് അതിന് അവർ നൽകുന്ന കാരണം. 'കർമ്മണിപ്രയോഗത്തിൽ മാത്രമേ ധാതുവിന് രൂപഭേദം വരുന്നുള്ളൂ' എന്ന് ഏ. ആറും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.

മലയാളത്തിലെ കർമ്മണിപ്രയോഗത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെക്കുറിച്ച് കേരളപാണിനി ആദ്യം പറയുന്നത് കാരകപ്രകരണത്തിലാണ്. അദ്ദേഹം പറയുന്നു: 'ഭാഷയ്ക്കു സ്വന്തമായി കർമ്മണിപ്രയോഗമില്ല. ഇപ്പോൾ ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നത് സംസ്കൃതത്തിന്റെ ശരിത്തർജ്ജിമയ്ക്കു വേണ്ടി ഇടക്കാലത്തിൽ കൃത്രിമമായി ഏർപ്പെടുത്തിയ ഒരു സമ്പ്രദായമാകുന്നു. ഇതിലേക്കു ലക്ഷ്യം ഒന്നാമത്, സംസ്കൃതാനഭിജ്ഞന്മാർ കർമ്മണിപ്രയോഗത്തെ ഒരിക്കലും ആദരിക്കുന്നില്ല. സംസാരിക്കുന്ന ഭാഷയിൽ കർത്തരിപ്രയോഗമേ കേൾക്കമാറുള്ളൂ. പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ എന്നു മാത്രമല്ല, എഴുത്തച്ഛൻ മുതൽപേരുടെ കൃതികളിലും സംസ്കൃതബന്ധമില്ലാത്തിടത്ത് കർമ്മണി പ്രയോഗം ഇല്ലെന്നുതന്നെ എന്റെ അനുഭവം. 'രഘുവംശം കാളിദാസനാൽ ഉണ്ടാക്കപ്പെട്ടതാണ്' എന്നതിനു

പകരം 'രഘുവംശം കാളിദാസൻ ഉണ്ടാക്കിയതാണ്' എന്നു പറഞ്ഞാൽ ഒട്ടും പോരായ്കയില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, ഈ രീതി തന്നെയാണ് ഭാഷയ്ക്ക് സ്വതഃസിദ്ധമായിട്ടുള്ളത് എന്നും കൂടി തോന്നുന്നു. രണ്ടാമത്, സംസ്കൃതാദികളെപ്പോലെ ഭാഷയിൽ ഒരു ധാതുവിനെ കർമ്മണി പ്രയോഗത്തിൽ ആക്കുന്നതിന് ചില പ്രത്യയഭേദങ്ങളോ രൂപനിയമങ്ങളോ ഇല്ല. 'പെടുക'യെ ചേർക്കുക എന്നുള്ളത് ഭാഷയിൽ നാമങ്ങളിൽ നിന്നും ക്രിയയെ ഉണ്ടാക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു ഉപായമെന്നേയുള്ളൂ. അകപ്പെടുക, വെളിപ്പെടുക, ഉൾപ്പെടുക, തീർച്ചപ്പെടുക, പണിപ്പെടുക മുതലായ ധാതുക്കൾ ഇതിലേക്കു ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാകുന്നു. അതിനാൽ 'കിരാതേന മൃഗോ ഹന്യതേ' എന്നതിനു ശരിയായ 'കിരാതനാൽ മൃഗം കൊല്ലപ്പെടുന്നു' എന്നുള്ള ഭാഷാപ്രയോഗത്തിൽനിന്നു വാസ്തവത്തിൽ ജനിക്കുന്ന ബോധം ഇപ്രകാരമാണ് കിരാതനാൽ (കിരാതൻ ഹേതുവായിട്ട്) മൃഗം (കർത്താവ്) കൊല്ലപ്പെടുന്നു (കൊല്ലലിനെ പെടുന്നു = സഹിക്കുന്നു). 'അകപ്പെടുക' എന്നതിന് അകത്തുപെടുക എന്നും 'പിടിപ്പെടുക' എന്നതിന് പിടിയിൽ പെടുക എന്നും അർത്ഥം വരുന്നതുപോലെ 'പറയപ്പെടുക' എന്നതിനു പറകയിൽ (പറച്ചിലിൽ) പെടുക എന്നേ അർത്ഥമുള്ളൂ. ഈ വിധം ശാസ്ത്രീയമായി നിഷ്കർഷത്തോടുകൂടി ആലോചിച്ചാൽ ഭാഷയ്ക്കു കർമ്മണിപ്രയോഗം അകൃത്രിമമായ വിധത്തിലില്ലെന്ന് എളുപ്പത്തിൽ ബോധ്യപ്പെടുന്നതാകുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ അതുകൊണ്ട് 'എന്റെ വാക്കാൽ അവൻ ഭയപ്പെട്ടു' എന്ന അകർമ്മകവാക്യത്തിൽ 'വാക്കാൽ' എന്നു ഹേത്വർത്ഥത്തിൽ പ്രയോജിക വരുന്നപോലെതന്നെ, 'എന്നാൽ ഈ വാക്കു ചൊല്ലപ്പെട്ടു' (ഞാൻ നിമിത്തം ഈ വാക്കു ചൊല്ലലിൽപ്പെട്ടു-പതിച്ചു) എന്ന സകർമ്മക വാക്യത്തിലും വരുന്നുവെന്നു സ്പഷ്ടമാകുന്നു.'

ധാത്വധികാരത്തിലെ പ്രയോഗപ്രകരണത്തിൽ ഏ. ആർ. ഇങ്ങനെ തുടരുന്നു. 'എങ്കിലും രൂപവ്യവസ്ഥ ചെയ്യുന്നതിൽ കർത്തരിപ്രയോഗം, കർമ്മണിപ്രയോഗം എന്നു രണ്ടു വിധങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചേതീരൂ.' തുടർന്ന് കർമ്മണി പ്രയോഗിക്കുന്നതിനുള്ള മാർഗ്ഗവും കേരളപാണിനി നിർദ്ദേശിക്കുന്നു.

അകാരമാത്രകനടു-
വിനയച്ചത്തിനപ്പുറം
പ്രയോഗിപ്പൂ പെടുക-യെ
അതു കർമ്മണി രൂപമാം (കാരിക-119)

'അ' എന്ന പ്രത്യയം ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന നടുവിനയെച്ച രൂപത്തിൽ 'പെട്' എന്ന ധാതുവിനെ അനുപ്രയോഗിച്ച് കർമ്മണി

പ്രയോഗത്തെസൃഷ്ടിക്കാം എന്നത്രേ ഏ. ആറിന്റെ അഭിപ്രായം.

ഉദാ: പറ - പറയപ്പെടുന്നു, പറയപ്പെട്ടു, പറയപ്പെടണം
കാൺ - കാണപ്പെടുന്നു.
ചെയ് - ചെയ്യപ്പെടുന്നു.
ഇട് - ഇടപ്പെടുന്നു.

കർമ്മണിപ്രയോഗം ഭാഷാശൈലിക്കു ചേർന്നതല്ല, അതിനാൽ വൈചിത്ര്യത്തിനും സന്ദേഹനിവാരണത്തിനുംമറ്റും മാത്രമേ ഉപയോഗിക്കാവൂ എന്നും ഏ. ആർ. ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ വസ്തുതയെ 'സാഹിത്യസാഹ്യ'ത്തിൽ ഉദാഹരണങ്ങൾ നൽകി അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്:

'ഈശ്വരൻ ചെയ്യുന്നതെല്ലാം സഹിക്കയേ ഉള്ളൂ'
എന്നു പറയാതെ
'ഈശ്വരനാൽ ചെയ്യപ്പെടുന്നതെല്ലാം സഹിക്കപ്പെടുകയേ ഉള്ളൂ'

എന്നു പ്രയോഗിച്ചാൽ അതു മലയാളമല്ലെന്നുതന്നെ പറയേണ്ടിവരും. സംസ്കൃത-ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷകളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി മലയാളത്തിൽ പേരെച്ച രൂപത്തിന് കർത്തരിയും കർമ്മണിയും ഒന്നുപോലെ പ്രയോഗിക്കാമെന്നിരിക്കെ ആ ഭാഷകളെ അനുകരിച്ച് 'കാളിദാസനാൽ ഉണ്ടാക്കപ്പെട്ടത്' എന്നും മറ്റും വളച്ചുകെട്ടേണ്ടതില്ല എന്നും കർമ്മവിഭക്തിപ്രയോഗത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞതുപോലെ കർമ്മണിപ്രയോഗവും ശുദ്ധ ദ്രാവിഡങ്ങളായ രൂപങ്ങളിലാണ് അധികം വർജ്ജിക്കേണ്ടത് എന്നും ഏ. ആർ. തുടർന്നഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

> 'കാളിദാസൻ ഉണ്ടാക്കിയതും മല്ലീനാഥൻ വ്യാഖ്യാനിച്ചതും നിർണ്ണയ സാഗരം അച്ചുകൂടത്തിൽ അച്ചടിച്ചതുമായ 'മേഘസന്ദേശം' ഈയാണ്ട് ബി.എ. പരീക്ഷയ്ക്ക് ടെക്സ്റ്റായി വെച്ചിരിക്കുന്നു.'

എന്നതിനു പകരം

> 'കാളിദാസനാൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടതും മല്ലീനാഥനാൽ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടതും നിർണ്ണയസാഗര മുദ്രാലയത്തിൽ മുദ്രണം ചെയ്യപ്പെട്ടതും ആയ മേഘസന്ദേശം ഈയാണ്ട് ബി.എ. പരീക്ഷയ്ക്ക് ടെക്സ്റ്റായി നിശ്ചയിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു'

എന്നു പ്രയോഗിക്കുന്നതു കൊണ്ട് വലിയ അഭംഗിയില്ല എന്നും ഏ. ആർ. സാഹിത്യസാഹ്യത്തിൽ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

കർമ്മണിപ്രയോഗത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള കേരളപാണിനിയുടെ അഭിപ്രായങ്ങൾ പിൽക്കാല വൈയാകരണന്മാരിൽ പലരും അതേപടി അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. സി.കെ. ചന്ദ്രശേഖരൻ നായരാണ് അവരിൽ പ്രമുഖൻ. അദ്ദേഹം 'പഠനങ്ങൾ' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഏ. ആറിന്റെ പല അഭിപ്രായങ്ങളെയും സയുക്തികമായി ഖണ്ഡിക്കുന്നുണ്ട്.

'ഭാഷയ്ക്കു സ്വന്തമായി കർമ്മണിപ്രയോഗമില്ല, അതു സംസ്കൃതത്തിന്റെ ശരിത്തർജ്ജമയ്ക്കുവേണ്ടി ഇടക്കാലത്തു കൃത്രിമമായി ഏർപ്പെടുത്തിയ ഒരു സമ്പ്രദായമാണ്' എന്ന ഏ. ആറിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിനെതിരായി കർമ്മണിപ്രയോഗം പരമ്പരാസിദ്ധമാണെന്നും അകൃത്രിമമാണെന്നും സി.കെ. ചന്ദ്രശേഖരൻ നായർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പക്ഷത്തിൽ 'പെടുക'യെച്ചേർത്ത് കർമ്മണിയുണ്ടാക്കുന്ന സമ്പ്രദായം ഇടക്കാലത്തു തുടങ്ങിയതല്ല. കന്നടം, തമിഴ്, തെലുങ്ക് എന്നീ ഭാഷകളിലും ഈ രീതി കാണുന്നുണ്ട്.

ഉദാ:
1. കൊല്ലപ്പെട്ടു (മലയാളം)
2. കൊല്ലൽപട്ടിതു (കന്നടം) - കൊല്ലപ്പെട്ടു
3. കൊല്ലപ്പട്ടദു (തമിഴ്) - കൊല്ലപ്പെട്ടു
4. വ്രായബഡുന (തെലുങ്ക്) - എഴുതപ്പെട്ടും

കന്നടത്തിലെയും തമിഴിലെയും 'പട്ടു'വും തെലുങ്കിലെ 'ബഡു'വും മലയാളത്തിലെ 'പെട്ടു'വിനോട് സദൃശമാണ്. പ്രസ്തുതഭാഷകൾ മൂലദ്രാവിഡ കുടുംബത്തിൽനിന്ന് വേർതിരിയുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ ഈ പ്രയോഗരീതി പ്രചാരത്തിലായിരുന്നുവെന്നല്ലേ ഈസാദൃശ്യം തെളിയിക്കുന്നത്?

'സമാനമായ രൂപനിർമ്മാണപ്രക്രിയകളോടെ ദ്രാവിഡഭാഷകളിൽ പൊതുവിൽ നിലകൊള്ളുന്നതും പ്രാചീനത്വം അവകാശപ്പെടുന്നതും ശരിയായ അർത്ഥത്തിൽ ആശയംപ്രകടിപ്പിക്കുന്നതുമായ ഈ കർമ്മണിപ്രയോഗത്തെ കൃത്രിമമെന്നു പറഞ്ഞ് അധിക്ഷേപിക്കുവാൻ കേരളപാണിനി മുതിർന്നത് എന്തുകൊണ്ടാണ്?' എന്ന ചോദ്യവും അദ്ദേഹം ഉന്നയിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം തുടരുന്നു: 'കർമ്മണിപ്രയോഗം മലയാളത്തിൽ സാഹിത്യസൃഷ്ടി തുടങ്ങിയ കാലം മുതല്ക്കേ ഉണ്ടെന്ന് സമ്മതിക്കണമല്ലോ. സംസ്കൃതത്തിന്റെ ശരിത്തർജ്ജമയ്ക്കുവേണ്ടി കൃത്രിമമായി സൃഷ്ടിച്ചതാണെന്ന അഭിപ്രായത്തിനു പ്രാചീന ഗദ്യഗ്രന്ഥങ്ങളെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ മുൻതൂക്കം കണ്ടേക്കാം. എന്നാൽ, നിരണം കവികൾ തുടങ്ങിയ ശരിത്തർജ്ജമക്കാർ എന്തുകൊണ്ടു സ്വീകരിച്ചില്ല എന്നചോദ്യം ആ യുക്തിയെ തകർക്കാൻ പര്യാപ്തമാണ്.'

പ്രാചീനമലയാളത്തിൽ 'പെടുക'യെച്ചേർത്തു കർമ്മണി പ്രയോഗി ച്ചിട്ടുള്ളതിന് ചില ഉദാഹരണങ്ങളും അദ്ദേഹം നിരത്തുന്നു

1. ശത്രുഹതനായ്ത്താൻ കഴുവേറ്റപ്പെട്ടുതാൻ
കൊല്ലപ്പെട്ട പുരുഷനുടയ അസ്ഥയിൽ....... (ഭാഷാകൗടിലീയം)

2 ചോരിച്ചാറ്റാലൂട്ടപ്പെട്ടും (കോകസന്ദേശം)

3. ഒരു മുട്ടികൊണ്ടു പിടിച്ചാൽ അതിലടക്കപ്പെട്ടും നടുവ്.
(ബ്രഹ്മാണ്ഡപുരാണം ഗദ്യം)

4. ഒഴുകിന്റ കണ്ണുനീരാൽ മറയ്ക്കപ്പെട്ടിരിക്കിന്റ നയനങ്ങൾ
(ദൂതവാക്യം ഗദ്യം)

5. മഹർഷികളാൽ പൂജിച്ചു ജപിക്കപ്പെട്ട കലശങ്ങൾ
(രാമായണം തമിഴ്)

സി. കെ. ചന്ദ്രശേഖരൻനായരുടെ ഈ നിരീക്ഷണങ്ങൾ അതേപ ടി 'ശബ്ദസൗഭഗ' ത്തിൽ ഫാ. ജോൺകുന്നപ്പള്ളിയും ശരിവയ്ക്കുന്നുണ്ട്.

മലയാളത്തിലെ പ്രയോഗഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചകൾക്കെല്ലാം അടിസ്ഥാനമാക്കിയിട്ടുള്ളത് സംസ്കൃതം, ഇംഗ്ലീഷ് തുടങ്ങിയ ഭാഷകളി ലെ പ്രയോഗഭേദങ്ങളെയാണ്. ആ രണ്ടു ഭാഷകളിലും ക്രിയകൾക്കുണ്ടാ കുന്ന രൂപഭേദമാണ് കർത്തരി, കർമ്മണി എന്ന് രണ്ടുതരം പ്രയോഗ ങ്ങൾക്കടിസ്ഥാനം. മലയാളത്തിലും കൊല്ലുക, കൊല്ലപ്പെടുക എന്നിങ്ങ നെ ക്രിയകൾക്കു രൂപഭേദം സംഭവിക്കുന്നു എന്നും അതിന്റെ അടിസ്ഥാ നത്തിൽ കർത്തരി, കർമ്മണി എന്ന രണ്ടുതരം പ്രയോഗങ്ങളുണ്ട് എന്നു മുള്ള നിഗമനത്തിലാണ് മലയാളത്തിലെ പ്രയോഗഭേദത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഏതാണ്ടെല്ലാ ചർച്ചകളും എത്തിനിൽക്കുന്നത്. അതായത് 'പെടുക' ചേർന്നു വരുന്ന രൂപത്തെ കർമ്മണിപ്രയോഗമായി ഏതാണ്ടെല്ലാവരും അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഏ.ആറിന്റെ കാഴ്ച്ചപ്പാട് അല്പം വ്യത്യസ്ത മാണ്. അദ്ദേഹം 'കേരളപാണിനീയ'ത്തിലെ കാരകപ്രകരണത്തിൽ മലയാളത്തിൽ കർമ്മണിപ്രയോഗം ഇല്ല എന്നും പെടുകയെ ചേർക്കു ന്നത് നാമങ്ങളിൽ നിന്നും ക്രിയയെ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള ഒരു ഉപാധി എന്ന നിലയ്ക്കാണെന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും പ്രയോഗപ്രകരണ ത്തിലെത്തുമ്പോൾ അത് വിസ്മരിക്കുന്നു. അവിടെ ക്രിയയുടെ രൂപഭേ ദം മുൻനിർത്തി കർത്തരി, കർമ്മണി എന്നു രണ്ടുതരം പ്രയോഗമുണ്ട് എന്നും അകാരമാത്രക നടുവിനയെച്ചത്തിൽ 'പെടുക' ചേർത്താൽ അതു കർമ്മണിയാകും എന്നും പറയുന്നു.

വ്യത്യസ്ത അഭിപ്രായമുള്ള മറ്റൊരാൾ സി. വി. വാസുദേവഭട്ടതിരിയാണ്. അദ്ദേഹം 'അഭിനവമലയാളവ്യാകരണ'ത്തിൽ ഇങ്ങനെ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു: "സംസ്കൃതത്തെ അനുകരിച്ച് 'രാവണൻ രാമനാൽ കൊല്ലപ്പെട്ടു' എന്നു പറയാറുണ്ട്. അതു കർത്തരി തന്നെ. 'ഞാൻ കഷ്ടപ്പെട്ടു' എന്നപോലെയേയുള്ളൂ അത്. 'കഷ്ടത്തിൽപ്പെട്ടു' എന്നതിന് 'കഷ്ടപ്പെട്ടു' എന്നു പറയുന്നു. ഇവിടെ ക്രിയ പെടുകയോടു സമാസിക്കുന്നു. അതിന് പുതിയ പേരിന്റെ ആവശ്യമില്ല."

'പെടുക' ചേർന്നുള്ള പ്രയോഗം കർത്തരി തന്നെയാണ് എന്നുള്ളത് സി. വി. വാസുദേവഭട്ടതിരിയുടെ പുതിയ കണ്ടെത്തലല്ല. കർമ്മണി പ്രയോഗത്തിൽ കർമ്മത്തെ കർത്താവാക്കുകയാണെന്നും അതിനാൽ ഭാഷയിൽ കർത്തരി പ്രയോഗം ഒന്നേ ആവശ്യപ്പെടുന്നുള്ളൂ എന്നും ഏ.ആർ. സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും ഈ വസ്തുതയിൽ ഉറപ്പില്ലാത്തതുപോലെ അദ്ദേഹം 'പെടുക' പ്രയോഗത്തെ കർമ്മണിയായി വീണ്ടും അംഗീകരിക്കുകയാണുണ്ടായത്.

സി. വി. വാസുദേവഭട്ടതിരിയും 'പെടുക' പ്രയോഗം കർത്തരി തന്നെ എന്നു പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും തന്റെ നിലപാടിൽ ഉറച്ചു നിൽക്കുന്നില്ല. അദ്ദേഹം തുടർന്ന് മലയാളത്തിൽ കർമ്മണി കൃത്രിമ സൃഷ്ടിയാണ്. ഒരിടത്തും അതാവശ്യമില്ല. സംഭാഷണത്തിൽ അതിനു സ്ഥാനമില്ല. എന്നു പറയുകവഴി 'പെടുക' പ്രയോഗം കർമ്മണിതന്നെ എന്ന് അംഗീകരിക്കുകയാണെന്നു കാണാം.

മലയാളത്തിൽ കർമ്മണി പ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ച് ഇന്നുവരെയുണ്ടായിട്ടുള്ള ചർച്ചകളിൽ നിന്നെല്ലാം ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വരുന്നത് പ്രധാനമായും മൂന്നു പ്രശ്നങ്ങളാണ്:

1. മലയാളത്തിൽ 'പെടുക' ചേർന്നുള്ള പ്രയോഗം കർമ്മണിയാണോ?
2. ഭാഷയിൽകാണുന്ന 'പെടുക' പ്രയോഗങ്ങളെല്ലാം അസ്വാഭാവികങ്ങളും കൃത്രിമങ്ങളും ആണോ?
3. മലയാളത്തിൽ കർമ്മണി പ്രയോഗമുണ്ടോ?

ഒരു വാക്യത്തിൽ വരുന്ന വ്യത്യസ്ത കാരകങ്ങളിൽ ഓരോന്നിനും പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ട് വാക്യം പ്രയോഗിക്കാം. ഒരു വാക്യത്തിൽ ഏതു കാരകത്തിനാണോ പ്രാധാന്യം വരുന്നത് ആ കാരകത്തിന്റെ പേരിലാണ് ആ വാക്യത്തിന്റെ പ്രയോഗം എന്നുപറയാം. കർത്തൃകാരകപ്രധാനമായ വാക്യം കർത്തരിപ്രയോഗവും കർമ്മകാരകപ്രധാനമായ വാക്യം കർമ്മണിപ്രയോഗവുമാണ്.

'കാളിദാസൻ ശാകുന്തളം എഴുതി'

എന്ന വാക്യത്തിൽ 'കാളിദാസൻ' കർത്താവും 'ശാകുന്തളം' കർമ്മവും 'എഴുതി' ക്രിയയുമാണ്. എന്നാൽ,

'ശാകുന്തളം കാളിദാസനാൽ എഴുതപ്പെട്ടു'

എന്ന വാക്യത്തിൽ 'ശാകുന്തളം' കർത്താവും 'എഴുതപ്പെട്ടു' ക്രിയയും 'കാളിദാസനാൽ' പ്രയോജികാവിഭക്തിയിൽ വരുന്ന ഹേതുവർത്ഥത്തിലുള്ള നാമവുമാണ്. ഏ.ആറും സി.വി.യും നിരീക്ഷിച്ചതുപോലെ 'എഴുതപ്പെടുക' എന്ന ക്രിയയുടെ കർത്താവാണ് 'ശാകുന്തളം'. ഈ വാക്യത്തിൽ കർമ്മമേ ഇല്ല. മാത്രവുമല്ല, പെടുക എന്നത് ഭാഷയിലെ അകർമ്മകക്രിയയുമാണ്. ഇത്തരത്തിൽ കർമ്മമേ ഇല്ലാത്ത വാക്യത്തെയാണ് കർമ്മണി പ്രയോഗം എന്നു പറഞ്ഞുവരുന്നത്. എന്താണ് ഇതിനു പിന്നിലുള്ള പ്രേരണ എന്നു നോക്കാം.

'കാളിദാസൻ ശാകുന്തളം എഴുതി'

–എന്ന മൂലവാക്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി

'ശാകുന്തളം കാളിദാസനാൽ എഴുതപ്പെട്ടു'

–എന്ന വാക്യം വിലയിരുത്തുന്നതാണ് ഇതു കർമ്മണിപ്രയോഗമാണ് എന്നു പറയാനുള്ള പ്രേരണ. ആദ്യവാക്യത്തിലെ കർമ്മം രണ്ടാം വാക്യത്തിൽ കർത്തൃസ്ഥാനത്തു വരുന്നു. ഒന്നാംവാക്യത്തിൽ കിട്ടാത്ത കർമ്മപ്രാധാന്യം രണ്ടാംവാക്യത്തിൽ കിട്ടുന്നു എന്നതുകൊണ്ടാണ് രണ്ടാംവാക്യം കർമ്മണിപ്രയോഗമാണെന്നു തോന്നുന്നത്. എന്നാൽ രണ്ടാംവാക്യത്തെ കേവലമായി പരിശോധിക്കുമ്പോൾ, അതിന്റെ ഘടനയനുസരിച്ച് ആ വാക്യത്തിൽ ഒരു കർമ്മപദമേ ഇല്ല. അതുകൊണ്ടു തന്നെ അത് കർമ്മണിപ്രയോഗവുമല്ല.

യഥാർത്ഥത്തിൽ വളരെ സ്വാഭാവികവും വിചിത്രവുമായ പ്രയോഗസവിശേഷതയുള്ളതാണ് മലയാളത്തിലെ 'പെടുക' എന്ന ക്രിയ. ഇതിന്റെ പ്രധാനപ്പെട്ട പ്രയോഗങ്ങളെന്തൊക്കെയാണ് എന്നുനോക്കാം:

1. സാധാരണ ക്രിയ എന്ന നിലയിൽ
   'അവൻ ആപത്തിൽപ്പെട്ടു'–എന്ന വാക്യത്തിൽ 'പെട്ടു' സ്വാഭാവിക ക്രിയയാണ്.
2. അനുപ്രയോഗമായി

മലയാളഭാഷയുടെ സ്വത്വത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നതാണ് അനുപ്രയോഗങ്ങൾ. ഏ.ആർ. അനുപ്രയോഗങ്ങളെ ഭേദകാനുപ്രയോഗം, കാലാനുപ്രയോഗം, പൂരണാനുപ്രയോഗം എന്നു മൂന്നായി തിരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിൽ ഭേദകാനുപ്രയോഗമായി 'പെടുക' എന്ന ക്രിയയ്ക്ക് പ്രയോഗമുണ്ട്.

ഉദാ- വന്നുപെട്ടു, ചെന്നുപെട്ടു, എത്തപ്പെട്ടു

ശിക്ഷിക്കപ്പെട്ടു, ചെയ്യപ്പെട്ടു, കാണപ്പെട്ടു - തുടങ്ങിയ രൂപങ്ങളും ഒരർത്ഥത്തിൽ അനുപ്രയോഗങ്ങളാണ്. ഇംഗ്ലീഷിൽ active voice-ഉം passive voice-ഉം ഉണ്ട്. സാധാരണ passive voice വാക്യങ്ങളിൽ ക്രിയചെയ്തത് ആരാണെന്നു പറയാറില്ല. ക്രിയചെയ്ത ആളിനേക്കാൾ ക്രിയയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം. അങ്ങനെയുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിലാണ് ഇംഗ്ലീഷിൽ passive voice പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആരാണ് ക്രിയചെയ്തതെന്നു നമുക്കറിഞ്ഞുകൂടായിരിക്കും. ചിലപ്പോൾ ആരാണ് ക്രിയചെയ്തതെന്ന് അറിയാമെങ്കിലും അതിനു പ്രസക്തി യില്ലാത്തതുകൊണ്ട് പറയുന്നില്ല. ഉദാഹരണമായി,

The thief was arrested
He has been taken to the court
He will be sent to jail
Latha's necklace was stolen

ഒന്നാമത്തെ വാക്യം നോക്കുക. അവിടെ കള്ളനെ അറസ്റ്റുചെയ്തു എന്നതാണ് പ്രധാനം. ആര് അറസ്റ്റുചെയ്തു എന്നതല്ല. ഇതുപോലെ മറ്റുള്ള വാക്യങ്ങളിലും കർത്താവിന് പ്രസക്തിയില്ല. മലയാളത്തിലും കർത്താവ് പ്രസക്തമല്ലാത്ത സന്ദർഭങ്ങളുണ്ട്. കർത്താവിന്റെ അപ്രസക്തിയെ കാണിക്കാൻ മലയാളത്തിലുള്ള ഒരു മാർഗ്ഗമാണ് 'പെടുക'യെ അനുപ്രയോഗിക്കുക എന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന്,

കുറ്റവാളി ശിക്ഷിക്കപ്പെട്ടു.
ചന്ദ്രൻ ആകാശത്ത് കാണപ്പെട്ടു.
കള്ളൻ അറസ്റ്റ് ചെയ്യപ്പെട്ടു.

ഇവിടെ കുറ്റവാളിയെ ആരു ശിക്ഷിച്ചു എന്നതോ, ചന്ദ്രനെ ആരു കണ്ടു എന്നതോ, കള്ളനെ ആര് അറസ്റ്റുചെയ്തു എന്നതോ പ്രസക്തമല്ല. ഈ വാക്യങ്ങളൊന്നും കർമ്മണിപ്രയോഗങ്ങളുമല്ല. കർത്താവിന്റെ പ്രാധാന്യമില്ലായ്മയെ കാണിക്കാൻ വാക്യത്തിന്റെ ഘടന തന്നെ മാറുകയാണ്. മാറിയ ഘടനയിൽ കർമ്മം കർത്തൃസ്ഥാനത്തേക്ക് വരുകയും സ്വാഭാവികമായി അതിനു പ്രാധാന്യം ലഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു എന്നു മാത്രം.

റബ്ബർ വിലയിടിക്കപ്പെട്ടും
കല്ലു കൊത്തിക്കൊട്ടുക്കപ്പെട്ടും

തുടങ്ങിയവയൊക്കെ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. ഇവിടെയൊന്നും 'പെടുക' പ്രയോഗി ക്കുന്നത് കർത്തരിയെ കർമ്മണിയാക്കാനുള്ള ഉപാധി എന്ന നിലയ്ക്കല്ല.

3.നാമധാതു ഉണ്ടാക്കാനുള്ള സഹായകക്രിയ എന്ന നിലയിൽ 'പെട്ടുക'ക്ക് മലയാളത്തിൽ സ്വാഭാവികപ്രയോഗമുണ്ട്. നാമധാതു പ്രകരണത്തിൽ ഏ. ആറും ഇത് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ഉദാ:	ഭയം	-	ഭയപ്പെടുക
	അകം	-	അകപ്പെടുക
	അസൂയ	-	അസൂയപ്പെടുക

4. ക്രിയാരൂപങ്ങൾ ഇല്ലാതായിട്ട് പേരെച്ചരൂപത്തിൽമാത്രം ശേഷിക്കുന്നവ എന്ന നിലയിലും 'പെട്ടുക'യ്ക്ക് മലയാളത്തിൽ പ്രയോഗമുണ്ട്.

ഉദാ: പാവപ്പെട്ട, പ്രിയപ്പെട്ട, ബഹുമാനപ്പെട്ട, തങ്കപ്പെട്ട ഇങ്ങനെ പല തരത്തിലും സ്വാഭാവികമായ പ്രയോഗമാണ് മലയാളത്തിൽ പെട്ടുകയ്ക്കുള്ളത്.

മലയാളത്തിലെ എല്ലാ കർത്തരിപ്രയോഗങ്ങൾക്കും കർമ്മണി പ്രയോഗമുണ്ടെന്നുള്ള ധാരണയിൽ എല്ലാ ക്രിയകളോടും 'പെട്ടുക'യെ ചേർത്ത് ബോധപൂർവ്വം കൃത്രിമമായി വാക്യസൃഷ്ടി നടത്തുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രമാണ് 'പെട്ടുക'പ്രയോഗങ്ങൾ അസ്വാഭാവികങ്ങളും കൃത്രിമങ്ങളുമായി അനുഭവപ്പെടുന്നത്.

മലയാളത്തിൽ കർമ്മണിപ്രയോഗങ്ങളുണ്ടോ എന്നതാണ് മറ്റൊരു പ്രശ്നം. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഒരു വാക്യത്തിലെ കർമ്മകാരകത്തിന് പ്രാധാന്യം വരത്തക്ക രീതിയിൽ വാക്യം പ്രയോഗിക്കാൻ കഴിയും. മലയാളത്തിൽ അത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ ഉണ്ടുതാനും. സംസ്കൃതം, ഇംഗ്ലീഷ് തുടങ്ങിയ ഭാഷകളിലെപ്പോലെ പ്രയോഗഭേദങ്ങളിൽ ക്രിയയ്ക്ക് രൂപഭേദം സംഭവിക്കണം എന്ന മുൻവിധിയാണ് ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ വേണ്ട രീതിയിൽ ശ്രദ്ധിക്കാതെ പോയതിനുള്ള കാരണം. മലയാളത്തിൽ ഒരു വാക്യത്തിൽ വരുന്ന ഭിന്നകാരകങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യംവരത്തക്കരീതിയിൽ വാക്യം പ്രയോഗിക്കുന്നതിന് ക്രിയയ്ക്ക് രൂപഭേദം വരുത്തണമെന്നില്ല. കുട്ടിക്കൃഷ്ണമാരാർ 'മലയാളശൈലി'യിൽ നൽകുന്ന ഒരു ഉദാഹരണം നോക്കുക:

'അച്ഛൻ എനിക്ക് ഇന്നലെ ഒരപ്പം തന്നു' ഈ വാക്യത്തെ
അച്ഛനാണ് എനിക്ക് ഇന്നലെ ഒരപ്പം തന്നത്.
അച്ഛൻ എനിക്കാണ് ഇന്നലെ ഒരപ്പം തന്നത്.
അച്ഛൻ എനിക്ക് ഇന്നലെയാണ് ഒരപ്പം തന്നത്.
അച്ഛൻ എനിക്ക് ഇന്നലെ ഒരപ്പമാണ് തന്നത്.
അച്ഛൻ എനിക്ക് ഇന്നലെ ഒരപ്പം തന്നതാണ്.

ഇങ്ങനെ വാക്യത്തിലെ ഓരോ ഘടകപദത്തോടും 'ആണ്'

പ്രയോഗിച്ചുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്തകാരകങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്ന താണ് ഒരു രീതി.

വാക്യത്തിലെ ഘടകപദങ്ങളോടൊപ്പം 'ഏ' എന്ന നിപാതം ചേർ ത്ത് വ്യത്യസ്തകാരകങ്ങൾക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതാണ് മറ്റൊരു രീതി.

ഉദാ- ' അമ്മ മകനെ സ്നേഹത്തോടെ തഴുകി' ഈ വാക്യത്തെ
അമ്മയേ മകനെ സ്നേഹത്തോടെ തഴുകുകയുള്ളൂ
അമ്മ മകനെയേ സ്നേഹത്തോടെ തഴുകുകയുള്ളൂ
അമ്മ മകനെ സ്നേഹത്തോടെയേ തഴുകുകയുള്ളൂ
അമ്മ മകനെ സ്നേഹത്തോടെ തഴുകുകയേയുള്ളൂ.

എന്നിങ്ങനെ വ്യത്യസ്ത കാരകങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യംനല്കി പ്രയോഗിക്കാം.

വാക്യത്തിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം കൊടുത്തും ഘടകപദങ്ങൾക്ക് ഊന്നൽ നൽകാം. സി.വി. വാസുദേവഭട്ടതിരി 'നല്ലമലയാള'ത്തിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്ന ഒരു ഉദാഹരണം നോക്കുക:

എല്ലൻ തടിയനെ ഒറ്റയടിക്ക് വീഴ്ത്തി.
തടിയനെ എല്ലൻ ഒറ്റയടിക്ക് വീഴ്ത്തി.
ഒറ്റയടിക്ക് എല്ലൻ തടിയനെ വീഴ്ത്തി.
വീഴ്ത്തിക്കളഞ്ഞു തടിയനെ എല്ലൻ ഒറ്റയടിക്ക്.

ആണ്/ഏ ചേർക്കുകയും വാക്യാദിയിൽ സ്ഥാനം നൽകുകയും ഒരേസ മയം ചെയ്താൽ ഘടകപദങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം ലഭിക്കും.

ഉദാ- എല്ലനാണ് തടിയനെ ഒറ്റയടിക്ക് വീഴ്ത്തിയത്.
തടിയനെയാണ് എല്ലൻ ഒറ്റയടിക്ക് വീഴ്ത്തിയത്.
ഒറ്റയടിക്കാണ് എല്ലൻ തടിയനെ വീഴ്ത്തിയത്.

ഇത്തരത്തിൽ കർത്താവിനും കർമ്മത്തിനും മാത്രമല്ല ഏതൊരു കാ രകത്തിനും പ്രാധാന്യംവരത്തക്കരീതിയിലുള്ള പ്രയോഗവിശേഷങ്ങൾ മലയാളത്തിലുണ്ട് എന്നതാണ് വസ്തുത. ചുരുക്കത്തിൽ, മലയാളഭാഷ യിൽ വളരെ സ്വാഭാവികവും മൗലികവും അകൃത്രിമവുമായ രീതിയിൽ 'പെടുക' അനുപ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. അവ വ്യത്യസ്തഭാഷാധർമ്മങ്ങൾ നി റവേറ്റുന്നതോടൊപ്പം ഭാഷയുടെ സൗന്ദര്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യു ന്നു. മറ്റൊരു വസ്തുത, ഭാഷയ്ക്ക് തനതായ ഭിന്നകാരകാർത്ഥപ്രയോഗങ്ങ ളുണ്ട്. മലയാളഭാഷയുടെ സ്വത്വനിർമ്മിതിയിൽ ഇത്തരം പ്രയോഗസ വിശേഷതകൾക്കുള്ള പങ്ക് വളരെ വലുതാണ്. അവ പ്രത്യേകം പഠനം അർഹിക്കുന്നുമുണ്ട്

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. ഏ.ആർ. രാജരാജ വർമ്മ,കേരള പാണിനീയം, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1986.
2. ടി സാഹിത്യ സാഹ്യം, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1989.
3. കുട്ടിക്കൃഷ്ണമാരാര്, ഭാഷാപരിചയം, പി. കെ. ബ്രദേഴ്സ്, കോഴിക്കോട്, 1990.
4. ടി മലയാള ശൈലി, മാരാർ സാഹിത്യ പ്രകാശം, കോഴിക്കോട്, 1996.
5. സി. കെ. ചന്ദ്രശേഖരൻ നായർ, പഠനങ്ങൾ, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1972.
6. ഫാദർ ജോൺ കുന്നപ്പള്ളി, ശബ്ദസൗഭഗം, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1986.
7. സി. വി. വാസുദേവഭട്ടതിരി, അഭിനവമലയാളവ്യാകരണം, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1999.
8. ടി. നല്ല മലയാളം, ഡി. സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, 1999.

സ്ത്രൈണത: ഉപരോധവും ആവിഷ്കാരവും

ആശാന്റെ 'ലീല'യെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള പഠനം

ഡോ.നിഷ ഫ്രാൻസീസ്.ഒ
അസി. പ്രൊഫസർ, വിമല കോളേജ്, തൃശ്ശൂർ

1911-ൽ എഴുതിത്തുടങ്ങുകയും 13-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുകയുംചെയ്ത ആശാന്റെ ഖണ്ഡകാവ്യമാണ് 'ലീല' രാഗശോകസംയോജിതമായ പ്രണയകാവ്യനാടകമാണ് ഇത്. ആശാന്റെ പ്രണയകാവ്യങ്ങൾ ആദർശധീരതയുടെ നിദർശനങ്ങൾകൂടിയാണല്ലോ. പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ സാമൂഹ്യവ്യവസ്ഥയുടെനേർക്ക് സ്ത്രൈണാവിഷ്കാരത്തിലൂടെ സാഹിത്യം ഉപരോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് 'ലീല'യെ ആസ്പദമാക്കി പഠിക്കാനാണ് പ്രബന്ധത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ലൈലാ മജ്നൂനും ലീലയും

രൂപപരമായി അപഗ്രഥിച്ചാൽ അതുവരെനിലനിന്നിരുന്ന മഹാകാവ്യനാടകാദികളുടെ ഘടനയെ നിഷേധിക്കുകയും ഭാവാത്മകതയ്ക്ക് പ്രാധാന്യംനൽകുകയും ചെയ്യുന്ന 'ലീല'. കഥ കല്പിതമാണെന്ന് മുഖവുരയിൽ ആശാൻ തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പേർസ്യൻ കഥയായ ലൈലാ-മജ്നൂന്റെ സ്വാധീനം ഈ കൃതിയിൽ ആരോപിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതാണ്. പക്ഷേ, ആശാൻ സ്വമനസ്സാലെ അത് അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. ആശാന്റെ തന്നെ ഭാഷയിൽപറഞ്ഞാൽ, "സെൻട്രൽ ഹിന്ദുകോളേജ് മാഗസിൻ പ്രസിദ്ധനായ ഡോ: കുമാരസ്വാമി ഉപന്യാസത്തോട്ടുകൂടി ഒരു പേർസ്യൻ കഥാനായികയുടെ ചിത്രം പ്രസിദ്ധപ്പെടിത്തിയിരുന്നതായി കണ്ടു. ആ ചിത്രം എന്റെ സങ്കല്പത്തെ ഉദ്ദീപിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ കഥയെപ്പറ്റി വിസ്തരിച്ച് യാതൊന്നും ഉപന്യാസത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ഈ കാവ്യം പോലെത്തന്നെ ഇതിന്റെ കഥയും സ്വന്തം ചെറിയ കല്പനാശക്തിക്കൊത്തവണ്ണം സ്വതേ നിർമ്മിക്കയാണ് ചെയ്തത്" (ലീല മുഖവുര, പു, 21). തുടർന്ന്, അന്യഭാഷകളിൽനിന്ന് പല പുസ്തകങ്ങളും രൂപാന്തരപ്പെടുത്തി സ്വന്തം പേരിൽ പ്രസിദ്ധികരിക്കുന്ന

പൊതുപ്രവണതയെ വിമർശിക്കുകയും ഇത്തരം പ്രവണത സ്വകല്പിത കഥകളെ സംശയദൃഷ്ട്യാ നീരീക്ഷിക്കുന്നതിന് കാരണമാകുന്നുവെന്ന് ചൂണ്ടികാണിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇതുകൊണ്ടൊന്നും വിശ്വാസവും തൃപ്തിയും തോന്നാതെ മലയാളികൾ എക്കാലവും ലീല-ലൈലാ/മദനൻ -മജ്നൂൻ ദ്വന്ദ്വങ്ങളിൽ പരതിനടന്ന് കഥകൾ ചമച്ചു.

പ്രണയകാവ്യം എന്ന സാദൃശ്യമൊഴിവാക്കിയാൽ യഥാർത്ഥത്തിൽ പ്രമേയപരമായി ലൈലാ മജ്നൂനിൽനിന്നും ബഹുദൂരം മുന്നോട്ടുപോയി രിക്കുന്നു, ആശാന്റെ 'ലീല'. കഥാഘടനയുടെ മികവ്, ഭാഷാശൈലി, കഥാപശ്ചാത്തലം, സംഭവപരമ്പരകൾ , വർണ്ണനാരീതി, സംഭാഷണ ചടുലത, അപഗ്രഥനാത്മകത, യുക്തിചിന്തകളുടെ പിൻബലം, ലോകനി രീക്ഷണം, തത്ത്വചിന്താപാടവം എന്നിങ്ങനെ പല വീക്ഷണങ്ങളാലും 'ലീല' യിൽ ഒരാധുനികത കുടികൊള്ളുന്നുണ്ട്. 'ലൈലാ മജ്നൂ'നിൽ ലൈലയ്ക്ക് പനിപിടിച്ചുമരിക്കുന്ന കഥാന്ത്യമാണെങ്കിൽ പ്രണയപരവശത യിൽനിന്ന് ഗുണവതിയായ ലീല വികാരാവേശത്താൽ ആദർശധീരയും സാഹസികയും ആയിത്തീരുന്ന രൂപാന്തരപ്രാപ്തിയാണ്. 'ലീല'യിൽ. മാത്രമല്ല, പിതാവിന്റെ തിരസ്കരണത്താൽ കാമുകനെ നഷ്ടപ്പെടുന്നവളു മാണ് ലൈല. എന്നാൽ, ലീലയാവട്ടെ ഗുരുവചനം, കുലക്രമം, 'തരുണി കൾ തന്നുടെയ'സ്വതന്ത്രത ഇവ കരുതി കാമിതം മറച്ച്, കരുമന(ദുഃഖം) പൂണ്ട് ലൗകികമര്യാദകാണിച്ചവളാണ് എന്ന് കവി ഭാഷ്യം.

പ്രമേയഘടനയിൽ ഉള്ള ഇത്തരം പ്രാഥമികവ്യതിയാനങ്ങൾ പ്ര കടമായിക്കാണുന്നതിനുപുറമേ, ആശാന്റെ ഭാഷ ശക്തമായ എതിർതെ ളിവാണ്. കരുണ, ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത, നളിനി തുടങ്ങിയവയിലെ കാവ്യഭാഷയുടെശക്തമായ സാദൃശ്യങ്ങളും ആശാനിൽമാത്രം കാണു ന്ന പദബോധവും ഊണതാളലയവും ലീലയിലും കാണുന്നു. ദുഃഖവും തത്ത്വചിന്തയും രാഗവും ദുരന്തവും വിപ്ലവവും എല്ലാം ഒരുപോലെ മേ ളിച്ച് കവിയുടെ സ്വേച്ഛാപരതയുടെ ആവിഷ്കാരമായി 'ലീല'യെ പരിഗ ണിക്കേണ്ടി വരുന്നു. പ്രാരംഭത്തിൽത്തന്നെ ഇത്തരം അപവാദചർച്ച കൾക്കൊരു മറുപടി അന്വേഷിക്കുന്നതുവഴി ലീലയുടെ സ്വതഃസിദ്ധത അനുഭവപ്പെടാൻ കഴിയുന്നു.

പ്രണയത്തിന്റെ പാപവിമുക്തി

കേരളത്തിൽ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ട, വൈദേശിക മതദർശനങ്ങളിലൂടെ യും മറ്റും രൂപപ്പെട്ട, പാപഭീതിയിൽനിന്നും വിമുക്തയാണ് ലീല. സ്ത്രീ യ്ക്ക് എക്കാലവും പ്രണയം കുറ്റമാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ അധികാരഘടന

അവളെ 'സ്മാർത്തവിചാര'ങ്ങളിലൂടെയും 'ഭ്രഷ്ടി'ലൂടെയും സദാചാരമുറകളിലൂടെയും കുലീന, കന്യക, പതിവ്രത, സഹധർമ്മിണി തുടങ്ങിയ ധർമ്മപരിവേഷങ്ങളാണ് നൽകാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്; ഇന്നും ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതും. എന്നാൽ ലീല ഇതിനെ നിരാകരിക്കാൻവേണ്ടി ജനിച്ചവളാണ്. നവോത്ഥാനകാലഘട്ടത്തിന്റെ ആന്തരികപ്രവണതയും അതുൾക്കൊള്ളുന്ന സംഘർഷവുമാണ്. 'ലീല' അനുഭവിക്കുന്നത്. കീറ്റ്സിന്റെ ഗ്രേഷ്യൻമൺകുംഭത്തിലുള്ള ചിത്രത്തിൽ ചുംബിക്കാൻവെമ്പിനിൽക്കുന്ന കാമിനീകാമുകന്മാരെപ്പോലെ ഈ കാവ്യത്തിൽ അനുരാഗം ഒരു കാത്തിരിപ്പും പ്രതീക്ഷയുമാണ്. സംഭോഗശൃംഗാരത്തിന്റെ മേൽപ്പടവുകളിൽ എത്തിനിന്ന മണിപ്രവാളരതിയെ തിരസ്കരിക്കുകയും ഉപരോധിക്കുകയുമാണ് കാല്പനികമായ വിരഹാതുരത. പ്രണയം കാമുകീകാമുകന്മാരിൽ രോഗാതുരതയും ഉന്മാദവും കൂടിയാണെന്ന് 'നളിനി', 'ലീല'കൾ നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ശുഭഗുണയായ 'കുണവതി' യായ ലീല പ്രണയപരവശയുമാണ്. പാരമ്പര്യചിന്തകളിൽനിന്നും വിട്ടുള്ള ഇത്തരം സംയോജനങ്ങളാണ് 'ലീല'യുടെ ആദ്യഭാഗത്തെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത്. സമൂഹത്തിന്റെ സ്ത്രീവിരോധചിന്തകളുടെ സ്വാധീനത്തിൽ അകപ്പെടുന്ന ലീല ഒന്നാം ഭാഗത്തും (ഭർത്തൃമരണത്തിനുമുമ്പുള്ള ഭാഗം) സ്ത്രൈണതയുടെ ആഘോഷമായി ജീവിതം മാറ്റുന്ന പ്രണയാഗ്നിപേറുന്ന ലീല രണ്ടാംഭാഗത്തും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. (കാമുകനെ അന്വേഷിച്ചിറങ്ങുന്ന ഭാഗം). ഈ രണ്ടാംഘട്ടത്തിലെ ലീലയാണ് സമൂഹഘടനയുടെ അധീശപ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെ ഉപരോധിക്കുന്നതും പ്രണയദാർഢ്യം ആവിഷ്കരിക്കുന്നതും. സമൂഹത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ ലീലയെ 'പിതൃനിയോഗഖിന്ന' യായും 'അഴലറിയുന്ന ബാലിക'യായും ചിത്രീകരിക്കുന്നെങ്കിലും തൊട്ടടുത്തുതന്നെ ആശാൻ 'ലീല'യുടെ അനുരാഗത്തിന്റെ ആർജ്ജവത്തെയും ദൃഢതയേയും സ്ഥിരചിത്തത്തേയും തുറന്നുപറയുന്നുണ്ട്

'പഴകിയ തരുവല്ലി മാറ്റിടാം
പുഴയൊഴുകും വഴി വേറെയാക്കിടാം
കഴിയുമവ, മനസ്വിമാർമന-
സ്സൊഴിവതശക്യമൊരാളിലൂന്നിയാൽ' (ലീല: 24)

മാത്രമല്ല

'യുവജനഹൃദയം സ്വതന്ത്രമാണവരുടെ
കാമ്യപരിഗ്രഹേച്ഛയിൽ ' (ലീല: 24)

എന്ന് പ്രണയത്തെ സ്വാതന്ത്ര്യമായി നിർവ്വചിക്കുന്നുണ്ട്. ആശാൻ 'ലീല'യിൽ വാഴ്ത്തുന്ന ചെമ്പകഗന്ധമുള്ള തീവ്രമായ സ്വാതന്ത്ര്യേച്ഛതന്നെ പ്രകടമാവുന്നു.

പുരുഷാധിപത്യമൂല്യങ്ങൾ നൽകുന്ന ഗുണവ്യവഹാരമല്ല 'ലീല' മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നത്. പരമ്പരാഗതപുരുഷകേന്ദ്രിതമൂല്യങ്ങൾക്ക് അടിമപ്പെട്ട പുരുഷനുമല്ല മദനൻ. 'അനിഷ്ടദർശനമായി വിവാഹമംഗളത്തിന് വിധേയപ്പെട്ട്' ലീല ഭർതൃഗൃഹത്തിലേക്ക് യാത്രപോകുമ്പോഴും പ്രണയിയോടു പിരിയുന്ന തനിക്ക് നാഥനോടെന്നാണ് അണയാനാവുകയെന്ന ചിന്തയാലാണ് ദുഃഖിക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ 'ജനകവിയോഗം' അവൾ അറിഞ്ഞില്ലയെന്നും അവളുടെ വാടിയ മുഖത്തുനിന്നും തന്റെ വിരഹമാണതിനുകാരണമെന്ന് അച്ഛൻ കരുതിയാശ്വസിച്ചെന്നുമുള്ള വൈരുദ്ധ്യത്തെ ലീലയുടെ ആത്മാവിഷ്കാരസന്നദ്ധയായ 'അപര' യെയാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.(ലീല:31,32) ഭോഗവും ഭാവനയും തമ്മിലിടയുകയും പ്രതിപ്രവർത്തനത്തിലേർപ്പെടുകയും ചെയ്യുമ്പോഴുള്ള അപരസ്വത്വം എപ്പോഴും ലീലയെ വ്യത്യസ്തയാക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പുരുഷാധിപത്യപ്രവണതയുള്ള സമൂഹം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന 'കുണവതി' യല്ല. സ്വതന്ത്രമായമനസ്സും ധീരതയും ഒരുമിച്ചുചേർന്ന് സംസ്കാരത്തിന്റെ വൈകൃതങ്ങളോടും സ്ത്രീവിരുദ്ധതയോടും പരിഹാസപൂർവ്വം കലഹിക്കുന്ന ഏകാകിയാണ് ലീല.

താൻ കഴിച്ചകനിയുടെ സ്വാദ് പ്രണയപൂർവ്വം തന്റെ പങ്കാളിയും ഇണയുമായ ആദത്തിന് നൽകിയതിന് എന്നും സമൂഹം ഭർത്സിക്കുന്ന ക്രിസ്ത്യൻമിത്താണ് ഹവ്വ. പക്ഷേ, ലീല ഈ കുറ്റവിചാരണകളിൽനിന്ന് വിമുക്തയാണെന്ന് മാധവിയെന്ന തോഴിയുമായുള്ള സംവാദത്തിൽ തെളിയുന്നു.

'മുറ മുഗ്ദ്ധമതേ, മറന്നുനീ
പുറമേ സ്വൈരിണിപോൽ ചരിക്കയോ?
പറ,കെങ്ങനെ സമ്മതിപ്പു ഞാൻ
വെറുമുന്മാദികൾ തന്റെയിത്തൊഴിൽ ' (ലീല: 47)

എന്ന് സമൂഹത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ മാധവി ലീലയെ ശകാരിക്കുമ്പോൾ ലീല പ്രതികരിക്കുന്നത് മറ്റൊരു മനസ്സുമായാണ്.

'ഉടലോർക്കുക ബാഹ്യമായതിൽ
തടവും ലോകമതീവ ബാഹ്യമാം
സ്ഫുടസൗഹൃദമാന്തരാത്മികം
വെടിയുന്നെങ്ങനെ തോഴി, ദേഹികൾ (ലീല: 59)
അലമിന്നതിഭീതി; യെന്മന-
സ്സലയാ; ഞാനിവയൊന്നുമോർത്തിടാ;
കുലനീതിയെ മാംസകഞ്ചുകം
വിലവയ്ക്കാത്തവർ പേടിയാസഖീ (ലീല: 50)

എന്നിങ്ങനെ ഉടലും ബാഹ്യലോകവും മാംസകഞ്ചുകവും സ്റ്റടസൗഹൃദം കുടികൊള്ളുന്ന അന്തരാത്മാവും വിഭിന്നമാണെന്ന് ലീല സമർത്ഥിക്കുന്നു. മാധവിയ്ക്ക് തോഴിയെന്ന ധർമ്മനിർവ്വഹണമാണ് കാവ്യത്തിലുള്ളതെങ്കിലും ലീല തന്റെ ധീരമായ പ്രണയാർപ്പണനിർവ്വഹണഘട്ടത്തോടടുക്കുന്തോറും അവർ മാധവിയെവും മറ്റ് എല്ലാ ബാഹ്യഉടലുകളേയും പരിത്യജിച്ച് ഏകാകിയായി കലഹിക്കുന്ന പ്രണയദാർഢ്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. ലീലയുടെ ഈ ദൃഢാനുരാഗത്തെ കവി തന്റെ നിരിക്ഷണത്താൽ മൂല്യവത്താക്കി മാറ്റുന്നുമുണ്ട്.

‘ഇഹ ധർമ്മരഹസ്യമന്തരാ
നിഹിതം, നിത്യവിഭിന്നമാം നയം ‘ (ലീല: 56)

നിത്യവിഭിമായ നന്മതിന്മകളെ വ്യവസ്ഥാപിതമായ ശരികൾക്കെതിരെ ഒഴുക്കി വിടുന്നുണ്ട് ‘ലീല’യിൽ. ഇതിലൂടെ ലീല ശാശ്വതവത്കരിച്ച സ്ത്രൈണാവിഷ്കാരങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഇത്തരത്തിൽ കലഹിയും പ്രണയിനിയും എന്നാൽ ദൃഢചിത്തയും ധീരയുമായ ലീലയാണ്

അവിരളമഥ പെയ്തു കണ്ണനീ-
രവൾ, കുലനായിക, പോക്കി നാളുകൾ
അവിഹിതത* മറച്ചുനിന്നുഹാ!
യവനികപോൽ പിതൃശോകസംഗതി (ലീല: 71)

* കുറവ്

ഇങ്ങനെ പിതൃമരണത്താലുള്ള ദുഃഖമെന്ന യവനികയാൽ മറച്ച്, വികലബുദ്ധിയായ് മാറിയലയുന്ന തന്റെ ഗുണനിധിയും കാമുകനായ മദനനെയോർത്ത് വിരഹാതുരയായത്. പക്ഷേ, ഈ വിരഹാതുരത അബലയും ചപലയുമായ സ്ത്രീയായല്ല ലീലയെ മാറ്റിയത്, മറിച്ച് അടിയേറ്റ വെള്ളി പോലെയും ഉലയിലൂതിമിനുക്കിയ പൊന്നുപോലെയും (ലീല: 74) മേൽക്കുമേൽ വിലാസവതിയാക്കുകയായിരുന്നു. ഈ ഘട്ടം മുതൽ മാധവിയിൽനിന്നും മാതാപിതാക്കളിൽനിന്നും സാമൂഹ്യഘടനയിൽനിന്നും ജനാവലോകനത്തിൽനിന്നും വിമുക്തമായൊരു ചിന്തയാജ്ജർച്ച സ്ത്രീ ലീലയിൽ പ്രവർത്തിക്കാൻ തുടങ്ങുന്നു. സുഖാസനോചിത മാത്രമായ ലീലയും താനും അസഹായനാരിമാരെന്ന് മാധവി വിലപിക്കുന്നെങ്കിലും അവളുടെ നിർദ്ദേശങ്ങളെ വകവെയ്ക്കാതെ, ലീല

കുലനീതിയെ മാംസകഞ്ചുകം
വിലവയ്ക്കാത്തവർ പേടിയാ സഖീ (ലീല: 60)

സ്വപ്നപ്രപഞ്ചത്തിലെ ബാഹ്യേന്ദ്രിയങ്ങൾ അകലെയായ് മാറിയ ചിത്ത സത്വങ്ങൾ പോലെയായിരുന്നു ലീലയും മാധവിയും പലദിനം കൊണ്ട് വനാന്തരമണഞ്ഞത്. ലീല സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ അധികാര പരിധികളെ അതിലംഘിക്കുകയും തന്റെ സ്ത്രൈണത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരസാധ്യതക ളെ പരമാവധി പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

പരമ്പരാഗത പുരുഷനിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തനാണ് മദനൻ. സ്ത്രീയെ മാത്രമല്ല; പുരുഷഘടനയേയും മറിച്ചിടുകയും എല്ലാം സ്വന്തമാക്കുന്നവ നുപകരം എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട് ആത്മനിന്ദയിലും അന്യതാബോധത്തിലും അഭിരമിക്കുന്ന നായകനെ സമൂഹത്തിന് പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കു ന്നുണ്ട് 'ലീല'യിൽ. അതിവിരൂപനും അസ്ഥിശേഷനുമായ ഈ മദന നെ നോക്കിയാണ് കവി 'ധ്രുവമിഹ മാംസനിബദ്ധമല്ല രാഗം' എന്ന് ഉറ ക്കെപ്പറയുന്നത്. നായികാനായക സമാഗമത്തിൽ ചട്ടുലതകൾ ആടി ടാതെയും വിടപികൾമേലനുമൂർച്ഛയാർന്നുനിന്നും മേളം ഝടിതി നിറു ത്തിയ രംഗഭൂമി പോലെ ആ പ്രണയനിഭൃത ചിത്തങ്ങളെ നിർന്നിമേ ഷം നോക്കി നിൽക്കുന്ന വേളയിൽ, പ്രിയനെ ദയയോടെ തലോടിയു മ്മവെയ്ക്കുന്ന പ്രിയതമയെയാണ് കാണുന്നത്. പുരുഷന്റെ കർത്തൃത്വത്തെ ഉടച്ചുകളഞ്ഞ് സ്ത്രീബിംബത്തെ തൽസ്ഥാനത്തേയ്ക്കുയർത്താൻ ആശാൻ 'ലീല'യിൽ മുതിരുന്നതുകൊണ്ടാണ് സ്ത്രൈണസ്വത്വത്തിന്റെ നവാവി ഷ്കാരമായി ഈ കൃതി മാറുന്നത്.

മുഖവുരയിൽ ആശാൻപറയുംപ്രകാരം തീവ്രപ്രണയിനികളായ നാ യികാനായകന്മാരെ പുണ്യാത്മാക്കളാക്കുന്നതിനും മുമ്പ് അവർ യഥാ ർത്ഥമായി അനുഭവിക്കുന്ന ജീവിതത്തിന്റെ കഷ്ടതകളും മാനസികരഹ സ്യങ്ങളും അടങ്ങുന്ന താണപടിയിൽ നിൽക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് 'ലീല'യിൽ എന്ന് സ്ത്രീയും പുരുഷനും തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. സമൂഹം നിശ്ച യിച്ചുറപ്പിക്കുന്ന അധികാരപരിധികളെ ഉല്ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് മനസ്ഥൈ ര്യത്തിന്റെ വിജയഭേരി മുഴക്കുന്നവരാണിവർ. വ്യഭിചാരിണി (സ്വൈ രിണി) യേയും പതിവ്രതയേയും ഇരുതട്ടിലാക്കിക്കൊണ്ട് വ്യവസ്ഥിതി നടത്തിയ തുലാഭാരത്തിൽ, ഈ രണ്ടു സംജ്ഞകളെയും പൊളിച്ചെഴുതു കയും പാപവിമുക്തിയും സ്വാതന്ത്ര്യവും ആർജ്ജിക്കുകയും ചെയ്ത, ശാക്തീ കരിക്കപ്പെട്ട സ്ത്രീകഥാ പാത്രങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധേയമാണ് ആശാന്റെ ലീല.

ദാമ്പത്യം/പ്രണയം/സ്വാതന്ത്ര്യം :

വ്യവസ്ഥാപിതമായ ദാമ്പത്യമുദ്രകളെ വലിച്ചുകീറുകയും സ്വയം നിർ മ്മിതമായ മറയ്ക്കുള്ളിൽനിന്നുകൊണ്ട് പ്രണയബദ്ധമായ സ്വാതന്ത്ര്യം

പ്രഖ്യാപിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ലീല. പത്നിപദവി തന്റെ പരമോന്നത പദവിയായി തെറ്റിദ്ധരിക്കപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയല്ല ലീല. കൃതമതി (ബുദ്ധിമതി) യായ അവൾ അകമലിയാതെയും സ്ഫുടമാക്കാതെയും തടശിലപോലെയുമായിരുന്നു. പതിയോടൊത്തുള്ള തരംഗലീലകളിൽ എർപ്പെട്ടിരുന്നത്. സതി പത്നി എന്നീ ബിരുദങ്ങളെയും ലീല പൊളിച്ചെഴുതുന്നുണ്ട്.

'ക്ഷിതിയിലൊരു പുമാന്റെയെന്നിയേ സതികൾ പരന്റെ ഗുണങ്ങൾ കാണുമോ?'–ഇവിടെ സതിയെന്നത് പരമ്പരാഗത ശൈലിവിട്ടുള്ള അർത്ഥമാണ്. പത്നിയേയും മാനസപത്നിയെന്ന മറ്റൊരുതലത്തിൽ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നുണ്ട് ലീല അനുകന് (കാമുകനായ മദനന്) മാനസപത്നിയാണെന്നും അതിനാൽ വിധവയായ ലീലയ്ക്ക് മദനോന്മുഖം മനം വളർന്നുവെന്നത് സ്വാഭാവികമാണെന്നും പ്രണയദാർഢ്യത്താൽ ഭർതൃവിരഹിണിയായതിൽ അജയില്ലാതെ–ഭാവിയെപ്പറി പേടിയ്ക്കാതെ–ഉദയപുരിയിൽ മദനാങ്കണത്തിൽ അശ്ശങ്കം തിരികെയെത്തുന്നതായി പറയുന്നു.

പ്രണയം, ദാമ്പത്യം എന്നീ പരികല്പനകളെ സമാന്തരമായി നിർത്തുകയും വ്യവസ്ഥാപിതചിന്തകളെ തിരസ്കരിക്കുകയുമാണ് ലീലാ-മദനന്മാർ ചെയ്യുന്നത്. ചേതനയും ഉടലും വ്യത്യസ്തവ്യക്തികൾക്കധീനപ്പെടുത്തുകയും ദാമ്പത്യത്തിന്റെ സ്ഥിരഘടനയിൽനിന്ന് ലീല പുറത്തെത്തി, കാട്ടിലേയ്ക്ക് സ്വേച്ഛയാൽ യാത്ര പുറപ്പെടാൻ ധൈര്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. മാരാര് അഭിപ്രായപ്പെടുംവിധം ഭർതൃഘാതകിയാകാതെതന്നെ മനോന്മാദിയായി സ്വൈരവിഹാരം നടത്താൻ ലീലയ്ക്കുകഴിയും. കാരണം, അവൾ അകമലിയാത്ത തടശിലപോലെ തന്റെ സ്വത്വം നഷ്ടപ്പെടുത്താത്ത കാമുകിയും കാമുകന്റെ മാനസപത്നിയുമായിരുന്നു എന്നും. അതിനാൽ, ഘാതകീ പദവിയുടെ ആവശ്യംവരുന്നില്ല.

ദാമ്പത്യത്തിന്റെ പുറംകുപ്പായത്തിൽനിന്നും മോചിതയായി പ്രണയത്തിന്റെ ആത്മീയ സൗന്ദര്യമണിഞ്ഞ് ലീല കാട്ടിലേക്ക് കാമുകാന്വേഷണാർത്ഥം യാത്ര പുറപ്പെടുന്നു. മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖനായ നിരൂപകൻ. ഈ യാത്രയെ വിമർശിച്ച് പുച്ഛിക്കുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്. 'ഇഷ്ടമുള്ള സമയത്ത് സ്ത്രീകൾ ഇഷ്ടമുള്ളവരെ പ്രേമിച്ച് പാതിരാത്രിയിൽ കാട്ടുകളിലേക്കു പാഞ്ഞു എന്നതാണോ ഈ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾ (നളിനി, ലീല) ഉയർത്തുന്ന വിപ്ലവമൂല്യം?' ('കാവ്യകല കുമാരനാശാനിലൂടെ'–പി.കെ. ബാലകൃഷ്ണൻ)

മമതാബന്ധങ്ങളെയും ജീവിതബാദ്ധ്യതകളെയും തൃണവദ്ഗണിച്ച് ലീല കാട്ടിലേക്കു നടത്തുന്ന യാത്ര അവളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യേച്ഛയുടെ പരമമായ പ്രകടനമാണ് . ഇത്തരം സ്ത്രീകളെ മേല്പറഞ്ഞ വിപ്ലവമൂല്യം

കൊണ്ട് അളക്കാനാവുന്നതല്ലെന്ന് 'ലീല' യിലെ 3-ാം സർഗ്ഗത്തിന്റെ ഉജ്ജ്വലമുഹൂർത്തങ്ങൾ തെളിയിക്കുന്നു. പ്രകൃതിയുടെ ജലനിപാതത്തിൽ വനസ്ഥലികളിൽ സന്ധിയ്ക്കുന്ന ലീലാമദനന്മാർ, മാനവികതയുടെ ആദിമചേതനകളിലേയ്ക്കു ആത്മത്തെ ലയിപ്പിച്ച് സായൂജ്യം നേടുന്നവരാണ്. പഴയവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ചിഹ്നങ്ങൾ ആദ്യഭാഗത്ത് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നെങ്കിലും അവയ്ക്കകത്ത് പുതിയ സ്ത്രീയും പുരുഷനുമാണ് ലീലാകാവ്യത്തിൽ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. സ്ത്രീസഹജമായ പരതന്ത്രത, പരാശ്രയത്വം, ഭീരുത്വം എന്നിവയുടെയെല്ലാം പരിധികളെ അതിലംഘിച്ചുകൊണ്ടാണ് ലീല മദനനെത്തേടി കാട്ടിലേക്ക് പുറപ്പെടുന്നത്. വീട്, വ്യവസ്ഥിതി, പുരുഷൻ, ഭർത്താവ്, അച്ഛൻ തുടങ്ങിയവയിൽനിന്നുള്ള മോചനവും സ്വതന്ത്രപ്രയാണവുമാണ് ലീല നടത്തുന്നത്.

സവർണ്ണമേധാവിത്വം ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്ന ദേശചര്യയും സ്ത്രീപുരുഷബന്ധം, രതി, ലൈംഗികത ജാതിവ്യവസ്ഥ ഇവയിൽ നിന്നും ഭിന്നമായ സ്ത്രീപുരുഷന്മാരാണ് ലീലയും മദനനും. കീഴാളപദവി നൽകപ്പെടുന്ന സ്ത്രീയുടെ സാമൂഹികമായ മുന്നേറ്റം, അവളുടെ പുതിയ കർത്തൃത്വം ഇവയെല്ലാം ലീല യിലെ സ്ത്രൈണ ഉപരോധത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരസംധ്യതകളാവുന്നു. സ്നേഹത്തെ ദാമ്പത്യത്തിൽ കൊണ്ടെത്തിക്കുന്ന പരമ്പരാഗത മൂല്യവ്യവസ്ഥിതിയെ തകർത്തെറിയുകയും പുതിയ സ്നേഹവൈവിധ്യങ്ങളെ യഥാർത്ഥമായ വൈകാരിക തീവ്രതയോടെ അനുഭവിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു ലീല. ഉന്മാദം, ഭ്രഷ്ടകാമുകൻ, പ്രണയപരവശമായ നിത്യകാമുകി തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രസ്വത്വങ്ങൾക്കെല്ലാം അഭയം കാടാണ്. ഗുരുജനഭയത്താൽ പ്രണയപഞ്ജരസ്ഥയായ ലീലയുടെ മോചനം അവൾ സ്വയം നേടിയെടുക്കുന്നു. ഈ സ്വാതന്ത്ര്യാഭിവാഞ്ഛയെ നവോത്ഥാനകലയിൽ കണ്ടെത്താവുന്ന പുതുസംവേദനത്വം കൂടിയായിരുന്നു. അന്തഃചോദനയാൽ ഉദ്യുക്തയായ ലീലയുടെ യാത്ര നാട് വെടിഞ്ഞ് നാട്ടാചാരങ്ങൾ കൂസാത്തവളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യപ്രഖ്യാപനമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് സീതയിൽ ഉപ്രകാരം പറയുന്നത് : തിരിയെശ്ശോഭനമല്ല ജീവിതം പിരിയേണമരങ്ങിൽ നിന്നുടൻ ശരിയായിക്കളിതീർന്ന നട്ടുവൻ (ചിന്താവിഷ്ടയായ സീത— ആശാൻ)

പ്രകൃതിയിൽ ലയിച്ചില്ലാതാവുകയും നാടിനെ നിരസിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ലീല-മദനന്മാർ സ്ത്രൈണസ്വത്വത്തിന്റെ പ്രതിസ്ഥാപനവും പുരുഷകർത്തൃത്വത്തിന്റെ പൊളിച്ചെഴുത്തുമാണ് ലീലാ കാവ്യത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്.

പുതുകവിത പറയുന്നത്... ...

ധന്യ എസ്. പണിക്കർ
അസി. പ്രൊഫസ്സർ, ആർ.എൽ.വി. കോളേജ്, തൃപ്പൂണിത്തുറ.

തൊണ്ണൂറുകളുടെ ആരംഭം മുതൽ ലോകത്ത് രാഷ്ട്രീയമായും സാംസ്കാരികമായും ഉണ്ടായ പരിവർത്തനം സാഹിത്യത്തിലും പ്രതിഫലിക്കുകയുണ്ടായി. ആധുനികതയ്ക്കുശേഷം മലയാള കവിത കാതലായ മാറ്റങ്ങൾക്ക് സാക്ഷ്യംവഹിച്ചു. സാമ്പ്രദായികവും വ്യവസ്ഥാപിതവുമായ കാവ്യരചനാരീതിയോടും ഭാഷയോടും നിരന്തരം കലഹിച്ചുകൊണ്ടാണ് പുതുകവിത മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ഇടംനേടിയത്. ആധുനികകവിതയിലെ ഗഹനങ്ങളായ ദാർശനികമാനങ്ങളെ, ദുർഗ്രഹമായ പദപ്രയോഗങ്ങളെ, ബിംബങ്ങളെ, ഭാഷയെ നിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് സ്വതന്ത്രവും നവീനവും ലളിതവുമായ ആശയങ്ങളെ, അനുഭവങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ പുതിയകാല കവിതകൾക്കു സാധിച്ചു. നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന സാഹിത്യപദ്ധതികളും കാവ്യസങ്കല്പവും വ്യവസ്ഥാപിതമായ, പുരുഷകേന്ദ്രീകൃതമായ ഒരു മാർഗ്ഗം കൈക്കൊണ്ടപ്പോൾ പാർശ്വവത്കരിക്കപ്പെട്ട ഒരു വിഭാഗത്തിന്റെ ജീവിതാനുഭവങ്ങളെയും കാഴ്ചകളെയും ആവിഷ്കരിക്കുക എന്ന ചരിത്രപരമായ ദൗത്യംകൂടി പുതുകവിത ഏറ്റെടുത്തു. ഏതെങ്കിലും നിയതമായ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിനോടോ ലാവണ്യപദ്ധതിയോടോ പുതുകവിത പ്രതിബദ്ധത പുലർത്തുന്നില്ല. അതിനടുപ്പം വൈയക്തികമായ അനുഭവപരിസരങ്ങളോടാണ്.

രൂപപരമായും ഘടനാപരമായും പ്രമേയപരമായുമുള്ള മാറ്റങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോഴും സാംസ്കാരികാധിനിവേശത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമായിക്കൂടി പുതുകവിത മാറുന്നു. നാശോന്മുഖമാകുന്ന പ്രകൃതി, വംശങ്ങൾ, വിശ്വാസം, അറിവുകൾ, പ്രാദേശികത എന്നിവയെല്ലാം തിരിച്ചുപിടിക്കുക എന്ന ലക്ഷ്യം കൂടി ഉത്തരാധുനികത ബോധപൂർവ്വം സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തോട് ക്രിയാത്മകമായി സംവദിക്കേണ്ടത് തന്റെ ദൗത്യമായി ഉത്തരാധുനികർ കരുതുന്നു. വർത്തമാനകാലത്ത് പുരുഷൻ സ്ത്രീകൾക്ക് നേരെ എന്നതുപോലെ പ്രകൃതിക്കു നേരെയും വാളോങ്ങുന്നുവെന്നും പാരിസ്ഥിതിക പ്രശ്നങ്ങളുടെ അടിവേരുകൾ അന്വേഷിച്ച് അതിനെതിരെ പ്രതികരിക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നും പുതുകാലകവികൾ നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

പുതുകവിത ശക്തമായി മുമ്പോട്ടുവെയ്ക്കുന്ന ചിലഘടകങ്ങളുണ്ട്.

1. പ്രാദേശികത

തൊണ്ണൂറുകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ആഗോളവത്കരണത്തിന്റെ ഭൗതിക കാഴ്ചപ്പാട് മറ്റേതൊരു സമൂഹത്തെക്കാൾമുമ്പേ സ്വാംശീകരിച്ചത് മലയാളിയാണ്. അത് നമ്മുടെ തനിമയുടെയും സംസ്കാരത്തിന്റെയും മേൽ അധിനിവേശമുറപ്പിക്കുന്നതിനൊരുക്കിയ തന്ത്രങ്ങളാണ് ആഗോളഗ്രാമം എന്നും ലോകഭാഷ എന്നുമുള്ള സങ്കല്പനങ്ങൾ. ഇവയുടെ സ്വാധീനം സ്വന്തം മണ്ണിലും വെള്ളത്തിലും ഭാഷയിലും വേഷത്തിലും ഭക്ഷണത്തിലും ജീവിതശൈലിയിലും കടന്നു കയറുമ്പോൾ അതിനെ പ്രതിരോധിക്കേണ്ടത് അനിവാര്യമാണ് എന്ന തിരിച്ചറിവും ഉത്തരാധുനിക കവികൾക്കുണ്ട്. കാലത്തിനൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുക മാത്രമല്ല കാലത്തിനെ തിരുത്താനും ഉത്തരാധുനിക കവി സന്നദ്ധനാകുന്നു.

ഈ മണ്ണിലും വിഷച്ചെടികൾ മുളച്ചുവരുന്നത്
നിന്നേപ്പോലെ ഞാനും കാണുന്നുണ്ട്.
നമ്മുടെ മനസ്സുകളും പിന്നെയീ
ഗ്രാമം മുഴുവനും
മൂടിക്കളയും മുമ്പ്
നമുക്കതു പറിച്ചെറിയണം –വേരോടെ
–വള്ളികുന്നത്തെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകൾ

എന്ന കവിതയിലൂടെ രാജൻ കൈലാസ് എന്ന കവി ആവിഷ്കരിക്കുന്നത് ആഗോളവത്കരണമെന്ന ഭീകരൻ ഗ്രസിക്കാനൊരുങ്ങുന്ന തന്റെ ഗ്രാമത്തിന്റെ തനിമയെ പ്രാദേശികത്വത്തെ നിലനിർത്തുന്നതിനുള്ള തീവ്രയത്നം കൂടിയാകുന്നു.

പ്രായപൂർത്തിയായിട്ടില്ലാത്ത ഗ്രാമത്തിനെ നഗരം പ്രലോഭിപ്പിച്ചു എന്ന് കവി പറയുമ്പോൾ സ്വത്വം നഷ്ടമാകാൻ പോകുന്ന ഗ്രാമങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ആകുലതകൾ കവിയെ ഭീതിദനാക്കുന്നു.

ഒരുകാലത്ത് പരസ്പരവിശ്വാസവും നിഷ്കളങ്കവുമായ സമീപനങ്ങൾ കൊണ്ട് സമ്പന്നമായിരുന്ന ഗ്രാമങ്ങൾപോലും നഗരവത്കരണത്തിന്റെ സ്വാധീനംകൊണ്ട് അവിശ്വസനീയവും അനിഷ്ടകരവുമായ ഒരു സമീപനം കൈക്കൊള്ളുന്നത് ഉത്തരാധുനിക കവിയിൽ അമ്പരപ്പുളവാക്കുന്നു എന്നതിനുദാഹരണമാണ് പി.പി. രാമചന്ദ്രന്റെ 'കാണെക്കാണെ'യിലെ,

"പൂച്ചകൾ
ജാഗ്രതയോടെ
രോമവില്ലു കുലച്ചു
കീയോ കീയോ കൗതുകങ്ങളെ
ഗ്രാമം തലപൊക്കി നോക്കി."

എന്ന വരികൾ.

കാല്പനകതയുടെ ആലസ്യംവിട്ട് തീക്ഷ്ണങ്ങളായ ഭൗതികയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും വർണ്ണാഭമായ മായക്കാഴ്ചകളുടെയും പുതിയ നാഗരിക ലോകത്ത് ദൃശ്യങ്ങളെക്കാൾ താൻ വിലമതിക്കുന്നത് ഗ്രാമീണ ജീവിതാവസ്ഥയുടെ കളങ്കരഹിതങ്ങളായ ചിത്രങ്ങളെയാണ് എന്നു തുറന്നു പറയാൻ പുതുകവി മടിക്കുന്നില്ല.

2. ദലിത് പരിപ്രേക്ഷ്യം

ആധുനികത സൃഷ്ടിച്ച ധൈഷണികവും രാഷ്ട്രീയവുമായ ദാർശനിക പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളെയും ബൃഹദാഖ്യാനങ്ങളെയും പാടെനിരാകരിച്ചുകൊണ്ട് ഒറ്റപ്പെട്ടതും സ്വകാര്യങ്ങളുമായ അനുഭവങ്ങൾ പേറുന്നവർ –പാർശ്വവത്കരിക്കപ്പെട്ടവർ പുതുകവിതയിലൂടെ സാഹിത്യത്തിൽ ഇടംനേടി എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. ഉത്കൃഷ്ടതയെയും വരേണ്യതയെയും ജ്ഞാനാധികാര ബോധങ്ങളെയും എഴുത്തുരൂപങ്ങളെയും ഭാഷാചിഹ്നങ്ങളെയും പൊളിച്ചെഴുതി, അരികുവത്കരിക്കപ്പെട്ടവരെ കവിതയുടെ മുഖ്യശ്രേണിയിലേക്ക് നയിക്കാനും അവരുടെ അനുഭവങ്ങളെയും ജീവിത പരിസരങ്ങളെയും ഭാഷയെയും അടയാളപ്പെടുത്താനും 1990-കളിലെ മലയാള കവിതകൾക്കു കഴിഞ്ഞു. നിരന്തരം ചൂഷിതരാകുന്ന, പീഡനങ്ങൾക്ക് വിധേയമാക്കപ്പെടുന്ന ഒരു ജനവിഭാഗത്തിന്റെ– നഷ്ടപ്പെട്ടവന്റെ, സ്വകാര്യദുഃഖങ്ങൾ കവിതയ്ക്കു വിഷയമാകുന്നു. നിർബന്ധപൂർവ്വം മാറ്റിനിർത്തപ്പെട്ടവർ –കാളപൂട്ടുകാരനും അലക്കുകാരനും കുഴിവെട്ടു കാരനും മേസ്തിരിപ്പണിക്കാരനും കൽപ്പണിക്കാരനും വേശ്യയുമൊക്കെ തന്റെ ജൈവ പ്രകൃതിയോടുകൂടിതന്നെ കവിതയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

ഉത്തരാധുനിക കാലത്ത് മാറ്റിമറിക്കപ്പെടുന്ന സാമൂഹിക പരിതസ്ഥിതികളെ വ്യക്തമാക്കുന്ന കവിതകളാണ് എസ്. ജോസഫിന്റെ 'ഐഡന്റിറ്റി കാർഡ്', 'ഗ്രൂപ്പ് ഫോട്ടോ' എന്നിവ.

"ഇക്കാലത്ത് ഒരാൺകുട്ടിയും പെൺകുട്ടിയുമിരുന്ന്
മറക്കുന്നത് നോക്കാറേയില്ല
അല്പം കഴിഞ്ഞവർ പിരിഞ്ഞു പൊയ്ക്കൊള്ളും
ഇനി അവർ ഒരുമിച്ചാലും അത്ഭുതമില്ല
അവരുടെ ഐഡന്റിറ്റി കാർഡിൽ ചുവന്ന കുറിക്കലുകൾ
ഉണ്ടാവില്ല."

–ഐഡന്റിറ്റി കാർഡ്

വിദ്യാഭ്യാസകാലത്ത് ഒരു ബെഞ്ചിൽ ഒരേ മനസ്സും ഒരേ കുടുംബവുമായി ജീവിച്ച ഒരാൺകുട്ടിയുടെയും പെൺകുട്ടിയുടെയും ഇടയിലേക്ക് ആൺകുട്ടിയുടെ കൈയിൽനിന്ന് കളഞ്ഞുപോയതും ചുവപ്പുപേനകൊണ്ട് സ്റ്റൈപ്പന്റ് വാങ്ങിച്ച കണക്ക രേഖപ്പെടുത്തിയതുമായ ഐഡന്റിറ്റി കാർഡ് ലഭിക്കുന്നതോടെ അവരുടെ ബന്ധത്തിന് വിള്ളൽ വീഴ്ത്തി, പെൺകുട്ടി പോയിമറയുന്നതും കവി ആവിഷ്കരിക്കുമ്പോൾ പുതിയ കാലഘട്ടത്തിൽ പ്രണയംപോലും ലാഭകണക്ക നോക്കിമാത്രമാണെന്ന് തെളിയുന്നു.

"ഏതോ തരത്തിൽ എല്ലാവരിൽനിന്നും
ഒറ്റപ്പെട്ടു പോകുന്ന ജീവിതമുള്ളിനാൽ
മുങ്ങിക്കളഞ്ഞു
പരിമിതമായ ഒളിവിടങ്ങളിൽ
നിങ്ങൾ എന്താണ് കരുതുന്നത്?
കോംപ്ലക്സ് എന്നോ?
ഒരു പാവപ്പെട്ടവൻ, താണവൻ, പോരെങ്കിൽ
കറുമ്പൻ
കേരളത്തിലെങ്ങനെ ജീവിക്കുന്നു
എന്ന് നിങ്ങൾക്കറിയുമോ?

– ഗ്രൂപ്പ് ഫോട്ടോ

എത്ര പുരോഗമനം നേടിയാലും ഉള്ളിന്റെയുള്ളിൽ ഒളിഞ്ഞുകിടക്കുന്ന ദളിതന്റെ അപകർഷതാബോധം അവനെ മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന് ഒഴിഞ്ഞുമാറാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല കമ്പോളവത്കരണത്തിന്റെ ലോകത്ത്

അവൻ അനുഭവിക്കുന്ന ഒറ്റപ്പെടലിന്റെയും അപകർഷതാബോധത്തിന്റെയും ആഴം നിസ്സാരമല്ല എന്നും കവി നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

ആഗോളഗ്രാമം എന്ന സങ്കല്പം വിളിച്ചോതുമ്പോഴും മനുഷ്യർ തമ്മിലുള്ള സൗഹൃദവും പ്രണയവും ബന്ധവുമെല്ലാം ജാതിയിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ് എന്ന തിരിച്ചറിവും പുതിയ കവിതയ്ക്കുണ്ട്. പ്രകൃതിയും പുരുഷനും അഭേദ്യമായ ബന്ധംപുലർത്തുന്നവരാണെന്നും പ്രകൃതിയിൽനിന്ന് വേറിടുന്നത് തന്റെ സ്വത്വത്തെതന്നെ നഷ്ടപ്പെടുത്തുകയാണെന്നും തിരിച്ചറിയുന്ന ദളിതന് തന്റെ ആവാസവ്യവസ്ഥ നാഗരികന്റെ കടന്നുകയറ്റത്തിലൂടെ നഷ്ടമാകും എന്ന ഭീതിയെ എക്കാലവും പിന്തുടരേണ്ടിവരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ പ്രകൃതിയെയും മനുഷ്യനെയും വേർതിരിക്കാനുപയോഗിക്കുന്ന മാനദണ്ഡങ്ങൾ മനുഷ്യവിരുദ്ധവും പ്രകൃതിവിരുദ്ധവുമാണ് എന്ന് കവി വിശ്വസിക്കുന്നു.

"എനിക്കു മുമ്പേ ജനിച്ച കല്ലിത്
കറുത്തവന്റെ കറുപ്പുള്ള കല്ല്
വെയിലത്തും കൊട്ടും മഴയത്തും
ഒരു വിഷാദമില്ലാതെ
വികാരമില്ലാതെ കിടന്നിരുന്ന കല്ല്"

എന്ന് എസ്. ജോസഫ് പറയുന്നത് കാലങ്ങളായുള്ള കറുത്തവന്റെ കരിങ്കൽ സമാനമായ അനുഭവപരിസരങ്ങളിലേക്കാണ് ആസ്വാദകനെ കൂട്ടികൊണ്ടു പോകുന്നത്. തന്റെയും തന്റെ മുൻതലമുറകളുടെയും കണ്ണീരും രുധിരവും വീണുറഞ്ഞ കരിങ്കല്ല് ദളിതനെ സംബന്ധിച്ച് പ്രതിരോധം കൂടിയായി മാറുന്നു.

അവനവനിലുള്ള വിശ്വാസമില്ലായ്മയും അപകർഷതാബോധവും ജനിപ്പിക്കുന്ന ആത്മനൊമ്പരം, ശക്തമായ പ്രതിഷേധവും പ്രതിരോധവും പുച്ഛവുമായി മാറുന്നത് എം.ബി. മനോജ് 'പന്നിപ്പാട്ട്' എന്ന കവിതയിലൂടെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ജന്മനാ അടിച്ചേല്പിക്കപ്പെടുന്ന അടിമത്തത്തെ തന്റെ കൂടെയുള്ളവർ പ്രതിരോധിക്കാത്തതും കവിയിൽ ആത്മനിന്ദയുളവാക്കുന്നു എന്ന്

"ഒരു പന്നിയും ഞാനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം
ഉടുപ്പിടുന്നു എന്നുള്ളതുമാത്രമാണ്.
മുതുകുകൊണ്ട് മുന്നോട്ടു വളഞ്ഞ്
കീഴോട്ടു മാത്രം നോക്കി
വേലിക്കകത്തുതന്നെ കിടന്ന്
കിട്ടുന്നതെല്ലാം വെട്ടി വിഴുങ്ങുന്നു"

മനോജിന്റെ ഈ വരികൾ തെളിയിക്കുന്നു. താനും തന്റെ മുൻതലമുറയും അനുഭവിച്ചു വന്ന ജീവിത സന്ദർഭങ്ങളോടും പരിസരങ്ങളോടും സമരസപ്പെടാനാവാത്തതിന്റെ പ്രതിഷേധം കൂടിയായി എം.ബി. മനോജിന്റെ കവിതകൾ മാറുന്നു.

മണ്ണിനെയും പ്രകൃതിയെയും ഊത്തെറിയാൻ വെമ്പുന്ന പുതുകാലത്തിന്റെ ആസക്തികളെ പ്രതിരോധിക്കുകയും പ്രതിഷേധിക്കുകയും ചെയ്യാനുള്ള ആയുധമായി ദളിത്കവികൾ പുതുകവിതയെ നോക്കിക്കാണുന്നു. നിരന്തരം അവഗണിക്കപ്പെടുന്നവന്റെ അവഗണിക്കാനാവാത്ത സമാന്തര ജീവിതത്തെയാണ് പുതുകവിതകൾ വിഷയമാക്കുന്നത്.

4. സ്ത്രീയനുഭവം

അനന്തവൈവിധ്യമാർന്നതും തീവ്രവുമായ സ്ത്രീയനുഭവങ്ങളുടെ സ്വത്വാവിഷ്കാരങ്ങളുടെ ഒരു ലോകത്തെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ പുതുകവിതയ്ക്കു കഴിയുന്നുണ്ട്. വീടിനകത്ത് സ്ത്രീ കടന്നുപോകുന്ന അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെ, അവളുടെ ചുറ്റുപാടുകളെ, മറയില്ലാതെ വരച്ചിടാൻ സമകാലിക സ്ത്രീ എഴുത്തുകാർക്ക് കഴിയുന്നു. നിരന്തരം ചൂഷണത്തിനിരയാകുന്ന പ്രകൃതിയും പെണ്ണും വർത്തമാനകാലത്തിൽ പ്രതിരോധത്തിന്റെ വഴി തേടുന്നു എന്നത് ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. പ്രകൃതിയുമായി സമരസപ്പെട്ടു കഴിയുന്ന സ്ത്രീയുടെ അനുഭവങ്ങളും ഭാവങ്ങളും കാഴ്ചകളും നോട്ടങ്ങളും പ്രകൃതിയുടെതന്നെ ഭാവമാണ്. ഹരിതാഭമായ ഒരു ലോകത്തിന്റെ തുരുത്തുകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്ന കവിതകളാണ് വി.എം. ഗിരിജയുടേത്. ആർദ്രമായ പ്രകൃതിഭാവങ്ങളെ സ്വാംശീകരിക്കുന്ന ഒരനുഭവം അവർ തന്റെ കവിതകളിൽ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

സ്ത്രീയെന്ന സ്വത്വബോധത്തിലഭിമാനിച്ചും അഭിരമിച്ചും അള്ളിപ്പിടിച്ചുമാണ് ഈ ലോകത്തെ നോക്കിക്കാണുന്നതെന്നും അനുഭവിക്കുന്നതെന്നും ജീവിക്കുന്നതെന്നും പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന ഗിരിജ പി. പാതേക്കര സ്ത്രീപക്ഷത്തു നിന്നുകൊണ്ട് കവിതകളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷ ദ്വന്ദ്വങ്ങളെ കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്താൻ ഗിരിജയ്ക്കു കഴിയുന്നു.

"ഞാനിപ്പോൾ പിറന്നതേയുള്ളൂ
പറഞ്ഞു തുടങ്ങുന്നതേയുള്ളൂ
നടന്നു പഠിക്കുന്നതേയുള്ളൂ
ഇനി ഊഴം, എന്റേതാണ്."

– *പെൺപിറവി*

എന്നു തുറന്നു പറയുന്ന കവയത്രി ഇനിയുള്ള കാലം തങ്ങൾ സ്ത്രീ വർഗ്ഗത്തിന്റേതാണെന്ന് ഉറക്കെ പ്രഖ്യാപിക്കാൻ മടിക്കുന്നില്ല.

വീടിനുള്ളിലെ നാലതിരുകളിൽ ഒതുക്കിനിർത്തപ്പെട്ട, അസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ വേലിക്കെട്ടുകൾ പൊളിച്ചെറിയാനുള്ള തീവ്രമായ ആഗ്രഹം പേറുന്ന കവിതകളാണ് അനിതാതമ്പിയുടേത്. വൃത്തി എന്ന കവിതയിൽ,

വിരൽ തട്ടിമറിഞ്ഞിട്ട
പരന്നൊഴുകാൻ വിടാതെ
പഴന്തുണി നനച്ചാരോ
തുടച്ചെടുക്കുകയാണെന്നെ

എന്ന വരികൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നത് സ്ത്രീയുടെ സ്വാഭാവികവും ജൈവവുമായ ചോദനകളെ പാരമ്പര്യവും കീഴ്‌വഴക്കവും അടിച്ചേല്പിച്ച് നിർബന്ധപൂർവ്വം തുടച്ചെറിയാനുള്ള സമൂഹത്തിന്റെ വെമ്പലുകളെയാണ് ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നത്.

സാവിത്രി രാജീവന്റെ പ്രതിഷ്ഠ എന്ന കവിതയിലെ

"സമാഹരിക്കാത്ത പത്തിലേറെ കല്പനകൾ
തലയ്ക്കു മുകളിൽ തൂങ്ങുന്നത്
ഞാൻ നിത്യവും കാണാറുണ്ട്"

എന്ന വരികൾ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ സാമൂഹികവും ഗാർഹികവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ ഇടയിൽ ഞെരുങ്ങുന്ന കടമകളാകുന്ന ചങ്ങലക്കെട്ടുകളിൽ ബന്ധിതരാകുന്ന സ്ത്രീയുടെ ചിത്രമാണ് കോറിയിടുന്നത്.

ഭാഷയിലൂടെ, പ്രമേയത്തിലൂടെ, വീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ, ആവിഷ്ക്കരണങ്ങളിലൂടെ നിലനിൽക്കുന്ന പുരുഷാധികാരവ്യവസ്ഥ സൃഷ്ടിച്ച മൂല്യബോധങ്ങളെ തകർത്തെറിഞ്ഞ് അവിടെ സ്വയം പ്രതിഷ്ഠിക്കാൻ വർത്തമാനകാല സ്ത്രീ എഴുത്തുകാർക്ക് കഴിയുന്നു.

പരിസ്ഥിതി

നഗരവത്ക്കരണവും ഉപഭോഗതൃഷ്ണയും അന്യതാബോധവും അന്യവത്കരണവും സൃഷ്ടിച്ച പാരിസ്ഥിതിക പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ച് വർത്തമാനകാലത്തിൽ ഏറെയാശങ്കപ്പെടുന്നത് ഉത്തരാധുനികകവികളാണ്. ശ്വസിക്കാൻ വായുവും കുടിക്കാൻ ജലവും സസ്യജാലങ്ങളുടെ വളർച്ചയും നിലനില്പിനുള്ള മണ്ണും ഉറപ്പു വരുത്തേണ്ടത് തന്റെ ദൗത്യമായി ഉത്തരാധുനിക കവി കരുതുന്നു. പാരിസ്ഥിതിക ചൂഷണം വൻദുരന്തത്തിലേക്ക്

നമ്മെ നയിക്കുമെന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന കവിതയാണ് പി.പി. രാമചന്ദ്രന്റെ 'പട്ടാമ്പിപ്പുഴമണലിൽ', 'ഇടശ്ശേരിപ്പാലം', 'കാറ്റേ കടലേ' എന്നിവ.

മണ്ണും ജലവും പച്ചപ്പും തേടി ലോകമെമ്പാടും അലയേണ്ടിവരുന്ന പുതുതലമുറയെ കവി ദീർഘവീക്ഷണം ചെയ്യുന്നു. ഉമ്മറത്തുനിന്ന് കളവുപോയ കിണ്ടിയെ മറക്കുന്ന ലാഘവത്തോടെ പരിസ്ഥിതിയെ കാണുന്ന വർത്തമാനകാല മലയാളിയുടെ പാരിസ്ഥിതികബോധത്തെക്കുറിച്ച് ഈ കവി ആകുലനാകുന്നു.

കുന്നും മലകളും അപ്രത്യക്ഷമായി കൊണ്ടിരിക്കുന്ന പുതിയകാലത്ത് നീറുന്ന ഒരു പാരിസ്ഥിതിക പ്രശ്നത്തെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്ന കവിതയാണ് മോഹനകൃഷ്ണൻ കാലടിയുടെ പന്തുകായ്ക്കുന്ന കുന്ന്.

കുന്നിടിച്ചു നിരത്തുന്ന യന്ത്രമേ
മണ്ണു മാന്തിക്കളിക്കുന്ന കൈകളിൽ
പന്തു പോലൊന്നു കിട്ടിയാൽ നിർത്തണേ
ഒന്നു കൂക്കി വിളിച്ചറിയിക്കണേ....
പണ്ടു ഞങ്ങൾ കുഴിച്ചിട്ടതാണെടോ......
പന്തു കായ്ക്കും മരമായ് വളർത്തുവാൻ

പാരിസ്ഥിതികനാശം അതിന്റെ തീവ്രതയിൽ നടമാടുമ്പോൾ നിസ്സഹായനായി മാറിനിന്ന് നിസ്സംഗനാകുന്ന വർത്തമാനകാലമനുഷ്യന്റെ ചിത്രമാണ് ഇവിടെ കവി കോറിയിടുന്നത്. മനുഷ്യനും പ്രകൃതിയും അനുഭവിക്കുന്ന യാതനകളെ കുറിച്ച് ഉത്തരാധുനിക കവികൾ ആകുലരാകുന്നു. ദേശത്തേയും കാലത്തേയും പ്രകൃതിയെയും പരിസ്ഥിതിയേയും യാഥാർത്ഥ്യത്തെയും സ്ത്രീയെയും നോക്കികാണാൻ ഉത്തരാധുനിക കവികൾക്കു കഴിഞ്ഞു. ഭാഷയുടെ യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തെയും വരേണ്യതയെയും നിഷേധിക്കുകയും ലളിതവും സുതാര്യവുമായ ഒരു ഭാഷയെ ആവിഷ്ക്കരണത്തിനായി ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു അവർ.

ഇവിടെയുണ്ടു ഞാ-
നെന്നറിയുവാൻ
മധുരമായൊരു
കൂവൽ മാത്രം മതി
—'*ലളിതം' പി.പി. രാമചന്ദ്രൻ*

എന്ന പി.പി. രാമചന്ദ്രന്റെ പ്രഖ്യാപനം ഉത്തരാധുനികതയുടെ 'മാനിഫെസ്റ്റോ' ആയി മാറുന്നു.

സഹായഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. മലയാള കവിത ആധുനികാനന്തരം, ഡോ. സി.ആർ. പ്രസാദ്,റെയിൻബോ പബ്ലിഷേഴ്സ്, ഡിസംബർ, 2005.
2. ഉത്തരാധുനിക കവിതാ പഠനങ്ങൾ, ഡോ. എം.എസ്. പോൾ, റെയിൻബോ പബ്ലിഷേഴ്സ്, ജൂൺ, 2010.
3. പുതുകാലം പുതു കവിത, പുതുകവിതാപഠനങ്ങൾ,ദേവേശൻ പേരൂർ, ഇൻസ്റ്റന്റ് ബുക്സ്, ഡിസംബർ, 2010.

ഏ.ആറിന്റെ കാന്താരതാരകങ്ങൾ

ശ്രീജ.ജെ.എസ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, കെ.കെ..ടി.എം.ഗവ:കോളേജ്, പുല്ലൂറ്റ്.

മലയാളഭാഷയുടെയും സാഹിത്യത്തിന്റെയും ഭാവുകത്വപരമായ ഒരു പ്രതിസന്ധി ഘട്ടത്തിൽ, ഭാവി പുരോഗമനാത്മകമായി ആസൂത്രണം ചെയ്ത് നടപ്പിലാക്കി, ആ പ്രതിസന്ധിക്ക് സർഗ്ഗാത്മകമായ പരിഹാരം കണ്ട പ്രതിഭയാണ് ഏ.ആർ.രാജരാജവർമ്മ. സംസ്കൃതത്തിലും ഇംഗ്ലീഷിലും മലയാളത്തിലുമായി ധാരാളം സ്വതന്ത്രകാവ്യങ്ങൾ, വിവർത്തനങ്ങൾ, വ്യാകരണ-ഭാഷാശാസ്ത്ര ഗ്രന്ഥങ്ങൾ, സാഹിത്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾ തുടങ്ങി നിരവധിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഭാവനകൾ. പല കാലങ്ങളിലായി അദ്ദേഹം എഴുതിയിട്ടുള്ള അവതാരികകളും അക്കൂട്ടത്തിൽ സുപ്രധാനമാണ്. ഏ.ആറിലെ വിമർശകനെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ കാണാനാവുക അദ്ദേഹത്തിന്റെ അവതാരികകളിലാണ്. സ്വതന്ത്രലേഖനങ്ങൾ മാറ്റിനിർത്തിയാൽ സാഹിത്യ സംബന്ധിയായ തന്റെ വീക്ഷണങ്ങൾ/നിലപാടുകൾ ഭൂരിപക്ഷവും ഏ.ആർ. വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുള്ളത് ഈ അവതാരികകളിലൂടെയാണ്. 'മയൂരസന്ദേശം'(1895), 'നളചരിതം' (1905), 'രാമചന്ദ്രവിലാസം' (1907), 'ദൈവയോഗം' (1909), 'കേരളീയ ഭാഷാശാകുന്തളം' (1911), 'നളിനി' (1912), 'ഭാസ്കരമേനോൻ' (1902), 'സൗദാമിനി' (1913) എന്നീ കൃതികൾക്ക് ഏ.ആർ.എഴുതിയ അവതാരികകൾ/മുഖവുരകൾ മുൻനിർത്തി അവതാരികകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന ഏ.ആറിന്റെ സാഹിത്യപക്ഷം എന്താണെന്നും വിമർശകനായ ഏ.ആർ.മലയാളത്തിൽ നിർവ്വഹിച്ച ദൗത്യം എന്താണെന്നും ഉള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ മുഖ്യലക്ഷ്യം.

തെക്കും വടക്കും ഏ.ആറും

പാരമ്പര്യത്തിന്റെ പിൻബലത്തിലും അമ്മാവന്റെ കൈത്താങ്ങിലും ലഭിച്ച സംസ്കൃതപാണ്ഡിത്യവും സ്വയമാർജ്ജിച്ച പാശ്ചാത്യ ജ്ഞാനവുമായി മലയാള സാഹിത്യത്തിലേക്ക് ഏ.ആർ.രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുമ്പോൾ രണ്ട് കൈവഴികളായിരുന്നു കൈരളിയുടെ ദിശാബോധം നിർണ്ണയിച്ചിരുന്നത്. തെക്ക് കേരളവർമ്മയും സംഘവും പഴകിയ നിയോക്ലാസിക് പ്രവണതകളെ പുനരാവിഷ്കരിക്കുന്നതിലായിരുന്നു ആനന്ദം കണ്ടെത്തിയിരുന്നത്. ഉപരിപ്ലവമായിരുന്നു എങ്കിലും ഈ പാരമ്പര്യത്തിന് ബദലായി നാട്ടുഭാഷയിൽ പുതുവഴി വെട്ടുകയായിരുന്നു കൊടുങ്ങല്ലൂർക്കളരി. അതുകൊണ്ടു തന്നെ ശബ്ദ-സങ്കേത ഭ്രമം അടക്കിഭരിച്ച തെക്കൻ പാരമ്പര്യത്തോട് കലഹിച്ച്, ശുദ്ധ മലയാളത്തിന് മുൻതൂക്കം കൊടുത്ത വടക്കൻ ശൈലിയോട് സമരസപ്പെട്ട് രണ്ടിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ ഒരു പുതുവഴി മലയാളത്തിന് നൽകുക എന്നതായിരുന്നു ഏ.ആറിന് നിർവ്വഹിക്കേണ്ടിവന്ന ചരിത്രദൗത്യം.

മയൂരസന്ദേശം-വ്യാജസ്തുതിയോ?

ഏ.ആറിന്റെ ശ്രദ്ധേയമായ അവതാരികകളിൽ കാലഗണനകൊണ്ട് ആദ്യത്തേതും ഏറ്റവും കൂടുതൽ വിവാദങ്ങളും വിമർശനങ്ങളും നേരിടേണ്ടി വന്നതുമായ അവതാരികയാണ് മയൂരസന്ദേശത്തിന്റേത്. സ്വമാതുലനോടുള്ള ഭയഭക്തി ബഹുമാനങ്ങൾ കാരണം ഏ.ആർ. വിമർശകധർമ്മങ്ങൾ മറന്ന് കൃതിയെ അന്ധമായി സ്തുതിച്ചു എന്നതാണ് ഒന്നാമത്തെ വാദം. പക്ഷേ അതൊരു വ്യാജസ്തുതിയായിരുന്നു എന്നതാണ് മറുപക്ഷം. ശബ്ദഭംഗിയുടെ കാര്യത്തിൽ പ്രസ്തുത കൃതിയ്ക്ക് മേഘസന്ദേശത്തെക്കാൾ മാറ്റ് കൂടും എന്ന് ഏ.ആർ. പറഞ്ഞു വയ്ക്കുമ്പോൾ ആ 'ശബ്ദഭംഗി'യെ മുൻനിർത്തിത്തന്നെ ആ സ്തുതിയിലെ വിപരീത ലക്ഷണം നമുക്ക് തിരിച്ചറിയാനാകും. മാത്രമല്ല മുഖവുരയിലുടനീളം മേഘസന്ദേശത്തെക്കാളും ശുകസന്ദേശത്തെക്കാളും മേൻമയും വ്യത്യസ്തതയും അവകാശപ്പെടാൻ ഏ.ആർ. ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവരുന്ന മുഖ്യവാദം മയൂരസന്ദേശം സ്വജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ തന്നെ വസ്തുസ്ഥിതി കഥനം ആണെന്നതാണ്. നിരവധി വർണ്ണനകളെ ഉദാഹരണമായി ഉദ്ധരിച്ചിട്ട് 'ഓരോന്നും പ്രത്യേകമായി നോക്കിയാൽ വാസ്തവകഥനം മാത്രമാകുന്നു. പൗരസ്ത്യ കവികൾ ലൗകിക വസ്തുക്കളെ നോക്കുന്നത് അതിശയോക്തി എന്ന ഭ്രുതക്കണ്ണാടിയിൽ കൂടിയാണെന്നുള്ള അപവാദത്തെ ഈ ഖണ്ഡകാവ്യം നിശ്ശേഷമായി നിർമ്മാർജ്ജനം ചെയ്തുവെന്നു ലേശം മടികൂടാതെ ഞാൻ ശപഥം ചെയ്യുന്നു' (മയൂരസന്ദേശം -മുഖവുര) എന്ന് പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു.

അതിശയോക്തിയെക്കുറിച്ച്;

'ചൊല്ലുള്ളതിൽ കവിഞ്ഞുള്ള-
തെല്ലാമതിശയയോക്തിയാം
തെല്ലതിൻ സ്പർശമില്ലാതെ
യില്ലലങ്കാരമൊന്നുമേ'

എന്നും 'ശുദ്ധമായ വാസ്തവം ചമൽക്കാരകാരിയാകാത്തതിനാൽ അതിശയോക്തിയുടെ ഗന്ധം മറ്റലങ്കാരങ്ങളിലും ഗൂഢമായിട്ടെങ്കിലും കാണും' എന്നും 'ഭാഷാഭൂഷണ'ത്തിൽ പറഞ്ഞുവച്ച ഏ.ആർ. മയൂരസന്ദേശത്തെ അൽപംപോലും അതിശയോക്തിയില്ലാത്ത കേവലവസ്തുസ്ഥിതി കഥനം എന്നുപറഞ്ഞ് സ്തുതിക്കുമ്പോൾ ആ സ്തുതിയിലെ നിന്ദ എങ്ങനെ നിഷേധിക്കാനാകും? നിസ്സഹായനായ ഒരു ഗുരുഭക്തന്റെ സ്തുതിയല്ല, കൗശലക്കാരനായ ഒരു വിമർശകന്റെ വ്യാജസ്തുതി തന്നെയാണത്. ഇനിയൊരുപക്ഷേ, അദ്ദേഹം അങ്ങനെ ഉദ്ദേശിച്ചില്ലെന്ന് വാദിച്ചാൽപോലും കർതൃകേന്ദ്രിതമല്ലാത്ത നവവായനാസങ്കേതങ്ങൾ അത്തരമൊരു പുതുവായനയ്ക്കുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം നമുക്ക് അനുവദിച്ച് തരുന്നുണ്ട്.

ഏ.ആറിലെ നിയോക്ലാസിസിസ്റ്റ്

ഏ.ആറിന്റെ മുഖവുരകളിൽ താരതമ്യേന നിയോക്ലാസിക് ചായ്‌വ് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നവയാണ് 1907-ൽ 'രാമചന്ദ്രവിലാസ'ത്തിനും 1909-ൽ 'ദൈവയോഗ'ത്തിനും എഴുതിയ മുഖവുരകൾ. 'രാമചന്ദ്രവിലാസ'ത്തിന്റെ അവതാരികയിൽ കവിയെ വ്യക്തിപരമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയാണ് ഒരു പകുതിയിൽ. തുടർന്ന് ശബ്ദാലങ്കാര പ്രയോഗത്തെയും ശ്ലേഷപ്രയോഗത്തെയും പുകഴ്ത്തുന്നു. 'നാട്ടുമലയാളപദങ്ങളെ'ക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ടെങ്കിലും കൃതിയുടെ ശബ്ദസൗന്ദര്യത്തെയൊഴിച്ച് മറ്റൊന്നും കാര്യമായി ഏ.ആർ.ഇതിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നില്ല.

'ദൈവയോഗ'ത്തിന്റെ മുഖവുരയിൽ ആദ്യപകുതി കഥാവസ്തു പറഞ്ഞുവയ്ക്കുകയാണ്. പ്രാസയോഗനിയമം ഉപേക്ഷിച്ച് നിർമ്മിച്ച ഈ കാവ്യത്തെ 'മയൂരസന്ദേശത്തിന്റെ അനുജനാ'യാണ് ഏ.ആർ.വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. പോരാത്തതിന് ഈ കൃതിയെ ന്യായീകരിക്കാൻവേണ്ടി പ്രാസപൂർത്തിയല്ല മയൂരസന്ദേശത്തിന്റെ ഉൽക്കർഷത്തിന് കാരണം എന്നുകൂടി പറഞ്ഞുകളയുന്നു; തികച്ചും ഒരവസരവാദിയെപ്പോലെ. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ പഠനമോ ഗവേഷണമോ വിമർശനമോ ഏ.ആർ. എന്ന നിരൂപകന്റെ വ്യക്തിത്വമോ ഈ രണ്ടവതാരികകളിലും കാണാൻ പ്രയാസമായിരിക്കും.

ഗവേഷകനായ ഏ.ആർ.

'കേരളീയ ഭാഷാശാകുന്തള'ത്തിനും (1911) 'നളചരിത'ത്തിനും (1905) ഏ.ആർ.എഴുതിയ അവതാരികകൾ സൈദ്ധാന്തിക വിമർശനത്തിലെ ആധുനികസമീപനത്തിന്റെ മുഖപത്രങ്ങൾ കൂടിയാണ്. അവ വിമർശകനായ ഏ.ആറിനെക്കാൾ ഗവേഷകനായ ഏ.ആറിനെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

ഭാഷാപരമായ ഏ.ആറിന്റെ നിലപാടിന്റെ പ്രകടനപത്രികയാണ് ശാകുന്തളം വിവർത്തനത്തിന്റെ അവതാരിക. നിയോക്ലാസിസിസത്തിന്റെ ദൂഷിച്ച മണിപ്രവാള പാരമ്പര്യത്തിന് ബദലായി 'ഭാഷാകവിത'യുടെ പ്രാധാന്യം ഊന്നിപ്പറയാനാണ് ഏ.ആർ. അതിൽ ശ്രമിക്കുന്നത്. 'സംസ്കൃത വൃത്തങ്ങളിൽ ശ്ലോകം ചമച്ചിട്ടുള്ളവരെല്ലാം കാരോട്ടു പോരാ വെള്ളോട്ടുതന്നെ വേണമെന്നു നിശ്ചയിച്ച് മണിപ്രവാളത്തിൽ മണിയുടെ മാത്ര കൂട്ടിത്തുടങ്ങി'യതിൽ (അവതാരിക - കേരളീയ ഭാഷാശാകുന്തളം) അദ്ദേഹത്തിന് വിഷമമുണ്ട്. ആലസ്യദോഷത്തിൽ പരിഭവിക്കുമ്പോഴും കൊടുങ്ങല്ലൂർക്കളരിയിലെ വാസനാകവികളുടെ ഭാഷാശ്ലോക പരിശ്രമങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന് ആശ്വാസമുണ്ട്. പക്ഷേ, പച്ചമലയാളത്തെക്കുറിച്ച് 'അതിനുകാലമിനിയും ആയിട്ടില്ലെന്നു തീർച്ചതന്നെ. ഭാഷാന്തര ശബ്ദങ്ങളുടെ സഹായം മലയാളത്തിന് ഒരു ദീർഘകാലത്തേക്ക് ഉപേക്ഷിക്കാൻ സാധിക്കുന്നതല്ല' (അവതാരിക - കേരളീയ ഭാഷാശാകുന്തളം) എന്ന് പറഞ്ഞുവയ്ക്കുമ്പോൾ ഭാഷാശുദ്ധീകരണത്തിന് വ്യഗ്രതകൂട്ടുന്ന ഒരു ഭാഷാതീവ്രവാദിയെയല്ല മറിച്ച് മലയാളത്തിന്റെ മർമ്മമറിഞ്ഞ ഒരു ക്രാന്തദർശിയെയും ഭാഷാവികാസത്തിൽ ആദാനപ്രദാനങ്ങളുടെ സാദ്ധ്യത തിരിച്ചറിഞ്ഞ ഒരു ഭാഷാശാസ്ത്ര വിദഗ്ധനെയുമാണ് നമുക്ക് ഏ.ആറിൽ കാണാനാവുക.

വിമർശനത്തിലെ ശാസ്ത്രീയവും ഗവേഷണാത്മകവും ജീവചരിത്രപരവും താരതമ്യാത്മകവും ആയ രീതികളുടെ പ്രായോഗികവശമാണ് 'കാന്താരതാരക'ത്തിൽ കാണുന്നത്. 'ദൈവയോഗ'ത്തിന്റെ അവതാരികയുൾപ്പെടെ പല സന്ദർഭങ്ങളിലും പ്രാസങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ദ്വിതിയാക്ഷര പ്രാസത്തെമാത്രം തള്ളിപ്പറഞ്ഞിരുന്ന ഏ.ആർ. കാന്താരതാകത്തിൽ പ്രാസനിർബന്ധം കവിയെ വഴിതെറ്റിച്ചു എന്ന് ഉദാഹരണസഹിതം സമർത്ഥിക്കുമ്പോൾ പ്രാസസംബന്ധിയായ രാജരാജപക്ഷം പക്വദശയിലെത്തുന്നു. ഒപ്പം കേരളവർമ്മയുടെ പിടിയിൽ നിന്ന് സ്വതന്ത്രവുമാകുന്നു. കൃത്യമായി കൃതിയിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ച് നളചരിതത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയാണ് ഏ.ആർ.വിവാദ പ്രസ്താവനകളോ

വളച്ചുകെട്ടിപ്പറയലോ മറ്റു വിഷയങ്ങളിലുള്ള നിലപാടുകൾ വ്യക്തമാക്കലോ ഒന്നും അല്ല; നളചരിതം മാത്രമായിരുന്നു 'കാന്താരതാരക'ത്തിന്റെ ആദ്യത്തെയും അവസാനത്തെയും ലക്ഷ്യം. ഉത്തമ വിമർശകന്റെ കടമ നിറവേറ്റുന്നു എന്നതു മാത്രമല്ല, ഏ.ആറിലെ വിമർശകന്റെ പക്വദശ എത്തുന്നുഎന്നതുകൂടിയാണ് 'കാന്താരതാരക'ത്തിന്റെ പ്രസക്തി.

കാൽപനികനായ ഏ.ആറും നളിനിയും

എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും ഒരു സഹൃദയനായ ഏ.ആറിനെയാണ് 'നളിനി'യുടെ അവതാരികയിൽ കാണുന്നത്. 'ഇക്കാലത്തെ കവിതാരീതി നോക്കുമ്പോൾ ഇതൊരു പുതിയ പ്രസ്ഥാനമാണെന്ന്' (അവതാരിക -നളിനി) തിരിച്ചറിയുമ്പോൾ മലയാള കവിതയുടെ ഭാവി പ്രവചിക്കപ്പെട്ടു. അർത്ഥകല്പനയെ വാഴ്ത്തുന്നതോടൊപ്പം ശബ്ദകൽപനയിലെ നിഷ്കർഷ ഒഴിവാക്കാമായിരുന്നു എന്ന് തുറന്നു പറയുമ്പോൾ ഏ.ആറിലെ അർത്ഥപക്ഷപാതി പൂർണ്ണമായും വെളിപ്പെടുന്നു. അവസാനഭാഗത്ത് നിർവ്വഹണത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിൽ വ്യാഖ്യാനത്തിന് വഴങ്ങാത്ത ചില സൂചനകളിലൂടെ കവിതയുടെ/കലയുടെ ആത്മാവറിയുന്നു. സ്വന്തം സിദ്ധാന്തത്തിന് സ്വയം സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ കഴിയാതിരുന്ന പ്രയോഗസാദ്ധ്യത കൂടിയാണ് ഏ.ആറിന് നളിനി.

ഏ.ആറിന്റെ ഗദ്യപക്ഷം

കെ.രാമകുറുപ്പിന്റെ 'സൗദാമിനി', അപ്പൻ തമ്പുരാന്റെ 'ഭാസ്കരമേനോൻ' എന്നീ രണ്ട് ആദ്യകാല നോവലുകൾക്കും ഏ.ആർ. അവതാരിക/മുഖവുര എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. മൂലകൃതിയുടെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമയുടെ സ്വതന്ത്രവിവർത്തനമായ 'സൗദാമിനിയെ' 'ഒരു സ്വതന്ത്ര തർജ്ജമയാണെന്ന് വിളിച്ച് പറയാതെ വായനക്കാർ ഊഹിച്ചറിയുമെന്ന് തോന്നുന്നില്ല' എന്ന് ഏ.ആർ. പുകഴ്ത്തുന്നുണ്ട്. 'ഭാസ്കരമേനോ'ന്റെ മുഖവുരയിൽ ആ മുഖവുര എഴുതാനുണ്ടായ സാഹചര്യം, രചയിതാവിന്റെ പ്രാമാണ്യം, കഥാപാത്രങ്ങൾ, നോവലിൽ ചർച്ചചെയ്യുന്ന വിഷയങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. പൊതുവെ ഏ.ആറിലെ നിരൂപകനെയോ ഗവേഷകനെയോ ഈ അവതാരികകളിൽ കാണാൻ കഴിയില്ല. എങ്കിലും ഗദ്യത്തിൽ മലയാളത്തിനുള്ള ഭാവിയെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിനുള്ള തിരിച്ചറിവിന്റെ സാക്ഷ്യപത്രമായി ഈ നോവൽ സംരംഭങ്ങളെ കണക്കാക്കാവുന്നതാണ്.

സാഹിത്യനീതിയും സാമൂഹികനീതിയും

സാഹിത്യത്തിലെന്നപോലെ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ചട്ടക്കൂടുകളിൽ നിന്നുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യ പ്രഖ്യാപനമായിരുന്നു ഏ.ആറിന്റെ വ്യക്തിജീവിതവും. ഇക്കാര്യത്തിൽ അദ്ദേഹം പലപ്പോഴും കൊടുങ്ങല്ലൂർക്കളരിയിലെ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാനുമായി സാമ്യംപുലർത്തുന്നു. രണ്ടുപേരും നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ ദുഷിച്ച പാരമ്പര്യത്തിൽനിന്ന് വഴിമാറി നടന്നവരാണ്. എല്ലാത്തിനുമുപരി മാതൃഭാഷയ്ക്കുവേണ്ടി ജീവിതം മുഴുവൻ മാറ്റിവച്ച പ്രയത്നശാലികളാണ്. ഒരു മനുഷ്യായുസ്സുകൊണ്ട് സാദ്ധ്യമാകുമോ എന്ന് ഇന്ന് സംശയം തോന്നുന്ന തരത്തിലായിരുന്നു രണ്ടുപേരുടെയും കർമ്മമണ്ഡലം. നിലനിൽക്കുന്ന നിയോക്ലാസിക് വ്യവഹാരത്തിന് നേരെയുള്ള സർഗ്ഗാത്മകമായ പ്രതിവ്യവഹാരമായിരുന്നു ഇവരുടെ എഴുത്തും ജീവിതവും. ആഗോളവത്കരണത്തിന്റെയും സാങ്കേതികവിദ്യയുടെയും വിവരവിപ്ലവത്തിന്റെയും സമകാലിക പരിസരത്തിൽ മലയാളം വീണ്ടും ഒരു പ്രതിവ്യവഹാര പ്രതിരോധപാഠം ആവശ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ ഏ.ആറിനെയും കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാനെയും പോലുള്ള പ്രയത്നശാലികളുടെ അഭാവം കൊണ്ടാകാം പലപ്പോഴും നമുക്ക് ചെരുപ്പിനൊത്ത് കാലുമുറിക്കുന്നപോലെ സാങ്കേതികവിദ്യയ്ക്കൊത്ത് ഭാഷയെ മുറിക്കുന്നത് കാണേണ്ടി വരുന്നത്.

ശാസ്ത്രീയസമീപനത്തിലെ വസ്തുനിഷ്ഠതയും സൗന്ദര്യാത്മക സമീപനത്തിലെ ആത്മനിഷ്ഠതയും സാഹിത്യത്തിൽ സമന്വയിപ്പിച്ച മലയാളത്തിലെ ആദ്യനിരൂപകനാണ് ഏ.ആർ. ഭാഷയുടെ ഭാവി നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ ഭാഷാസൂത്രണത്തിനുള്ള പങ്ക് അദ്ദേഹം സൂക്ഷ്മമായി തിരിച്ചറിയുകയും മലയാളത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ അത് കൃത്യമായി നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്തു. ചുരുക്കത്തിൽ മലയാള ഭാഷയിലും സാഹിത്യത്തിലും ആധുനികവും ഉത്തരാധുനികവുമായ എല്ലാ പ്രവണതകളുടെയും തുടക്കക്കാരൻ എന്നതാണ് അവതാരികകളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്ന എ.ആർ രാജരാജവർമ്മ.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. ആന്റണി ജോസഫ് (സമ്പാദനം), ഏ.ആർ.രാജരാജവർമ്മയുടെ തിരഞ്ഞെടുത്ത പ്രബന്ധങ്ങൾ, രഞ്ജിമ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, ചങ്ങനാശ്ശേരി,1987.
2. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എൻ. ഡോ., ഏ.ആറിന്റെ ജീവചരിത്രവും കൃതികളും, ജ്യോതിശാസ്ത്ര വിദ്യാപീഠം, 2002.
3. ചന്ദ്രികാശങ്കരനാരായണൻ, ഏ.ആർ. രാജരാജവർമ്മ മലയാളത്തിന്റെ രാജശില്പി, കേരളാഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്,1985.
4. രാമവർമ്മ അപ്പൻ തമ്പുരാൻ, ഭാസ്കരമേനോൻ, ബി.വി.ബുക്ക് ഡിപ്പോ, 1954.

സാഹിത്യസാഹ്യം മലയാളഗദ്യത്തിന്റെ മാനിഫെസ്റ്റോ

എം.രാമചന്ദ്രൻ പിള്ള
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാളവിഭാഗം, കെ.കെ.ടി.എം ഗവണ്മെന്റ് കോളേജ്, കൊടുങ്ങല്ലൂർ.

എഴുത്തച്ഛനുശേഷം നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തിൽ പുതിയൊരു സാഹിത്യാവബോധവും ഭാഷാവബോധവും ഒരുമിച്ചുണ്ടായത് പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ്. മലയാളസാഹിത്യത്തെ ആധുനികദശയിലേക്കുനയിച്ച ഒരു അവബോധപരിണാമമാണ് അന്നിവിടെ സംഭവിച്ചത്. സാഹിത്യത്തിനും ഭാഷയ്ക്കും ഒരുതരം പുനരുജ്ജീവനമായിരുന്നു അത്. പുതിയ സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ കടന്നുവരികയും നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന പല പ്രസ്ഥാനങ്ങളും പുതുമകൾ ഉൾക്കൊണ്ട് പരിഷ്കരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്തു. പ്രബലവും പ്രകടവുമായ ഈ പരിവർത്തനങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ പാകത്തിൽ മാധ്യമമായ ഭാഷയിൽ കാതലായ മാറ്റങ്ങൾ വേണ്ടിയിരുന്നു.

ബഹുമുഖമായ മാറ്റങ്ങൾ അതിവേഗം കൈവരിക്കേണ്ടുന്ന അധികബാധ്യത പൊടുന്നനെ വന്നുചേരുമ്പോഴും മലയാളം അതിന് പ്രാപ്തമായിരുന്നില്ല. ഭാഷയുടെ ഈ പരിതാവസ്ഥ തിരിച്ചറിഞ്ഞുകൊണ്ട് അതിന് തന്റെ ജീവിതവും സാഹിത്യവുംകൊണ്ട് പരിഹാരം തേടുകയായിരുന്നു എ.ആർ. രാജരാജവർമ്മ. രണ്ടുകാര്യങ്ങൾ അദ്ദേഹം സമാന്തരമായി ചെയ്തു. ഒന്ന് പുതിയ സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനങ്ങളേയും പ്രവണതകളേയും സംശയലേശമെന്യേ ഭാഷയിലേക്ക് സ്വാഗതം ചെയ്തു. രണ്ട് പുതിയ ഭാവുകത്വത്തിലേക്ക് പരിണമിക്കാൻ തുടങ്ങിയ സ്വന്തം ഭാഷയ്ക്ക് അസ്തിത്വവും വ്യക്തിത്വവും ഉണ്ടാകണമെന്ന ഉറച്ച ഇച്ഛാശക്തിയിന്മേൽ സാഹിത്യത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങൾ ക്രോഡീകരിക്കുന്ന ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിക്കാൻ ഉള്ള ശ്രമകരമായ ദൗത്യം സ്വയം ഏറ്റെടുത്തു.

രാജകുടുംബാംഗമായി ജനിക്കുകയും പാരമ്പര്യമനുസരിച്ച് സംസ്കൃതാഭ്യാസനം നടത്തുകയും ചെയ്ത എ.ആർ. ന്റെ ജീവിതം പരിശോധിച്ചാൽ

പാരമ്പര്യത്തെ ആദരിക്കുന്നതോടൊപ്പം പുതുമയെ വരവേൽക്കാൻ അദ്ദേഹം സദാ ഉത്സുകനായിരുന്നു എന്ന് കാണാം. ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷാ ഭ്യസനം ഏ.ആർ. ന്റെ ചിന്തകളെ കൂടുതൽ വിശാലമാക്കി. സ്വതവേ സൗന്ദര്യാരാധകനായ ഏ.ആർ നെ അക്കാലത്ത് മലയാളത്തിൽ അല യടിച്ചെത്തിയ കാല്പനിക പ്രവണതകൾ അതിശക്തമായി പ്രലോഭിപ്പി ച്ചിരുന്നു. സാഹിത്യ ശാസ്ത്ര ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ നിർമ്മാണത്തിലേയ്ക്ക് തിരി ഞ്ഞില്ലായിരുന്നു എങ്കിൽ മലയാളകാല്പനികതയുടെ ആദ്യപതാക വാ ഹകനായി ഏ.ആർ.മാറുമായിരുന്നു എന്ന് പിൽക്കാല പണ്ഡിതന്മാർ നിരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. "അർത്ഥ കല്പനയിൽ ഇത്രത്തോളം നിഷ്കർഷചെ യ്തിട്ടുള്ളതുപോലെ ശബ്ദബന്ധത്തെ സംബന്ധിച്ച നിർബന്ധങ്ങളിൽ ചിലത് ഒഴിവാക്കുകയും കൂടി ചെയ്തിരുന്നു എങ്കിൽ ഈ കാവ്യത്തിന് ഭംഗി ഒരു മാറ്റ് കൂട്ടുകയില്ലായിരുന്നോ എന്നൊരു ചോദ്യത്തിന് വക കാണുന്നുണ്ട്". എന്ന് നളിനിയുടെ അവതാരികയിൽ എഴുതിയപ്പോൾ ഏ.ആർ. പുരോഗമനപരമായ സാഹിത്യചിന്തകളിൽ കുമാരനാശാനെ ക്കാൾ ബഹുദൂരം മുന്നിലാവുകയാണ്.

നല്ലവണ്ണം ഗദ്യമെഴുതുന്നവനേയും വല്ലവണ്ണം പദ്യമെഴുതുന്നവനേ യും പരിഗണിയ്ക്കുമ്പോൾ രണ്ടാമത് ഒന്നാംസ്ഥാനംകിട്ടുന്ന സാഹിത്യ കാലാവസ്ഥയാണ് ഏ.ആർ. ന്റെ കാലത്ത് മലയാളത്തിലുണ്ടായിരുന്ന ത്. എന്നാൽ ഒരു ഭാഷയുടേയും അതിലെ സാഹിത്യത്തിന്റെയും പ്രാ മാണ്യം അളക്കേണ്ടത് അതിലെ ഗദ്യസാഹിത്യകൃതികളുടെ എണ്ണ വും വണ്ണവും നോക്കിയാണ് എന്ന് സ്വതവേ ഉൽപതിഷ്ണുവും അതിലു പരി അന്യഭാഷാ സാഹിത്യങ്ങളുമായി പരിചയിച്ചിട്ടുള്ള വ്യക്തിയുമായ ഏ.ആർ.ന് ഉത്തമബോധ്യമുണ്ടായിരുന്നു; ആ നിലയ്ക്ക് മലയാളത്തിന്റെ നില പരിതാപകരമാണെന്നും ഈ അവസ്ഥയ്ക്ക് പരിഹാരമുണ്ടാക്കാൻ ഏ.ആർ. പലവിധത്തിലും ശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. നിലവാരമുള്ള ഗദ്യ ത്തിൽ കൃതികൾ രചിയ്ക്കാനും, വിവർത്തനങ്ങൾ ചെയ്യാനും, നിലവിലു ള്ള ഗദ്യത്തെ നിലവാരപ്പെടുത്താനും അദ്ദേഹം പരിശ്രമിച്ചു. 1911-ൽ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയ സാഹിത്യസാഹ്യം ഗദ്യത്തിനുവേണ്ടി യുള്ള ഗദ്യത്തെ നിലവാരപ്പെടുത്തതിനുവേണ്ടിയുള്ള ശക്തമായ ഒരു വാ ദമാണ്. ഇതിനെ 'ഡിഫൻസ് ഓഫ് പ്രോസ്' എന്നാണ് ഡോ.പി.വി. വേലായുധൻ പിള്ള വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്.

ലോകത്ത് ശാസ്ത്രീയമായി വമ്പിച്ചവികാസം സംഭവിക്കുന്ന കാ ലമായിരുന്നു അത്. വിജ്ഞാന വിസ്ഫോടനത്തിന്റെ ഫലങ്ങൾ നമ്മു ടെ ഭാഷയിലേയ്ക്കെത്താൻ അറച്ചുനിന്നതിന്റെ പ്രധാനകാരണം

കാലോചിതമായി വളർത്തിട്ടില്ലാത്ത നമ്മുടെ രചനാസമ്പ്രദായങ്ങളായിരുന്നു. സാഹിത്യച്ചുഴിയിലും സംസ്കൃതക്കമ്പത്തിലും കിടന്ന് നട്ടം തിരിയുകയായിരുന്ന അന്ന് ശാസ്ത്രസാഹിത്യം ഉൾപ്പെടെയുള്ള നമ്മുടെ ഗദ്യസാഹിത്യം അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽ. “സ്വാഭിമാനം എത്രതന്നെ ഇരുന്നാലും മലയാളം ഒരു സ്വതന്ത്രഭാഷയായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്ന് സമ്മതിപ്പാൻ ഈ ഗ്രന്ഥകാരന് ധൈര്യം വരുന്നില്ല.” എന്ന് 1911-ൽ പോലും എഴുതുന്ന ഏ.ആർ. ഈ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് ശരിക്കും ബോധവാനായിരുന്നു എന്ന് വ്യക്തമാണ്. പുതിയ ഭാവുകത്വത്തെ വരവേൽക്കാൻ എല്ലാകെട്ടുപാടുകളിൽ നിന്നും ഭാഷയെ മോചിപ്പിയ്ക്കണമെന്ന് ഏ.ആർ. ആഹ്വാനം ചെയ്തു. പുതിയ പദങ്ങളെ സ്വീകരിയ്ക്കാനും പഴഞ്ചൻ വാക്യരചനാസമ്പ്രദായങ്ങളെ കാലോചിതമായി നവീകരിയ്ക്കാനും തുറന്ന മനസ്സോടെ മുന്നിട്ടിറങ്ങാൻ അദ്ദേഹം ഭാഷാസ്നേഹികളെ ഉത്ബോധിപ്പിച്ചു. അതിനു വേണ്ടിയുള്ള അക്ഷീണ ശ്രമങ്ങളുമായി അദ്ദേഹം തന്നെ മുന്നിൽനിന്നു.

സാഹിത്യം അടിസ്ഥാനപരമായി ഒരു ഭാഷാവസ്തുവാണ്. ഭാഷാപ്രയോഗത്തിൽ സാമർത്ഥ്യമുള്ളവനാണ് ഉത്തമസാഹിത്യകാരൻ എന്ന ലഘുവായ വസ്തുതയുടെ പ്രാധാന്യം ഏ.ആർ. ചൂണ്ടികാട്ടി. ഗദ്യം ലക്ഷ്യവേധിയാകണം. അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന വസ്തുത വായനക്കാരന് ഗ്രഹിച്ചെടുക്കാൻ കഴിയാത്ത വിധം ആലങ്കാരങ്ങൾ ഭാഷയിൽ തുക്കിയിടുന്ന ഏർപ്പാട് കുറയ്ക്കുകയോ അവസാനിപ്പിക്കുകയോ വേണം. മാറിയ കാലത്തിന്റെ ഗദ്യം അവതരിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു ഏ.ആർ. ഈ ഉത്തരാധുനിക ഘട്ടത്തിലും കാലഹരണപ്പെടാതെ നിൽക്കുന്നവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ. ഇവ ഒരു ശാസ്ത്രകാരന്റെ വൈദഗ്ദ്ധ്യത്തോടെ അദ്ദേഹം സാഹിത്യസാഹ്യത്തിൽ ക്രോഡീകരിച്ചിരിക്കുന്നു.

പദ്യം മാത്രമാണ് സാഹിത്യമെന്നും സർഗാത്മക സാഹിത്യകൃതികളുടെ എണ്ണം മാത്രമാണ് ഭാഷാവളർച്ചയുടെ അളവുകോൽ എന്നുമുള്ള പരമ്പരാഗത ധാരണകളാണ് മലയാളഗദ്യത്തിന്റെ അക്കാലത്തെ ശോചനീയാവസ്ഥയ്ക്ക് കാരണമായത്. ഈ അവസ്ഥ രാജരാജവർമ്മയുടെ ഉല്പതിഷ്ണുത്വം വളരെ വേഗം തിരിച്ചറിഞ്ഞു. പദ്യത്തോടുള്ള ഈ ഭ്രമത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം എഴുതി. “സ്വല്പം വൈദ്യവും ജ്യോതിഷവും ഇല്ലാത്ത ആളുകളില്ലെന്ന് ഒരു ചൊല്ലുണ്ട്. മലയാളികളുടെ പദ്യരചനാഭ്രമം ഓർക്കുമ്പോൾ ആ കൂട്ടത്തിൽ കവിതയെകൂടി ചേർക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു.” “കാളിദാസൻ ഷെല്ലി മുതലായ മഹാകവികൾക്ക് അചേതനമായ മേഘത്തെ വർണിയ്ക്കാമെങ്കിൽ നമ്മുടെ കവികൾക്ക് ചേതനമായ കാകനേയും മറ്റും പുകഴ്ത്തരുതോ? സംസ്കൃതപുരാണങ്ങൾ, ഇംഗ്ലീഷ്നാടകങ്ങൾ, തമിൾ

പാട്ടുകൾ ഇതെല്ലാം തർജ്ജമചെയ്തു കഴിഞ്ഞു. ഇനി ഏതു ഭാഷയിലാണ് പരിഭാഷപ്പെടുത്തത്തക്ക പദ്യഗ്രന്ഥങ്ങളുള്ളതെന്നാണ് ആലോചന."

എന്താണ് ഗദ്യത്തിന്റെ പ്രാധാന്യമെന്നും നല്ല ഗദ്യം എങ്ങനെ എഴുതാം എന്നും ഗദ്യരചനകൾ ഏതെല്ലാം രീതിയിലുണ്ടെന്നും ഒക്കെയുള്ള ചിന്തകളാണ് 'സാഹിത്യസാഹ്യ'ത്തിലുള്ളത്. ഗദ്യഭാഷയേയും സാഹിത്യത്തേയും സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സാഹിത്യസാഹ്യം ഒരു പ്രമാണഗ്രന്ഥമാണ്. ഗദ്യം എങ്ങനെയെല്ലാം വ്യവസ്ഥാപനം ചെയ്യപ്പെടാം എന്ന് ഏ.ആർ. ഇതിൽ വിവരിക്കുന്നു. തന്റെ നിർവ്വചനങ്ങളും അവയുടെ വിശദീകരണങ്ങളും ഉദാഹരണങ്ങളും ശാസ്ത്രീയമാക്കാൻ അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നു. കഥയുടെ പ്രധാനമർമ്മത്തെക്കുറിച്ച് എഴുതുന്നതിങ്ങനെയാണ്. "പ്രകൃതി ശാസ്ത്രത്തിൽ ഗുരുത്വകേന്ദ്രം എന്നു പറയുന്ന ബിന്ദുവിന്റെ സ്ഥാനമാകുന്നു കഥയിലെ മർമ്മത്തിനുള്ളത്." സർഗാത്മക ഗദ്യരചനയുടെ മർമ്മങ്ങളെക്കുറിച്ചും അദ്ദേഹത്തിനഭിപ്രായമുണ്ട്. പല വക പാത്രങ്ങളേയും പല സംഗതികളേയും കെട്ടിച്ചമച്ച് അതുകളോടു നമ്മെ പരിചയപ്പെടുത്തി അതുകളിൽ നമുക്ക് രാഗദ്വേഷങ്ങൾ ജനിപ്പിച്ച് അതുകളെ നാം പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെ ഒരനുഭവം വരുത്തികഴിയണം'. 'സംഭാഷണങ്ങൾ കൊണ്ടു മാത്രം ഒരു കഥ പൂർത്തിയാക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമമാണ് നാടകങ്ങളുടെ ദുഷ്കരത്വത്തിന് കാരണം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ 'നാടകാന്തം കവിത്വം' എന്ന ചൊല്ലിനും ഇടയായി. പിൽക്കാലത്ത് മുണ്ടശ്ശേരിയുടെ 'നാടകാന്തം കവിത്വം' എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ മുഴങ്ങിക്കേട്ടത് 'രാജരാജന്റെ മാറ്റൊലി' യാണെന്ന് ഈ വാക്കുകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു.

പദ്യസാഹിത്യത്തിൽ നമ്മുടെ ഭാഷയിലുണ്ടായ അഭിനന്ദനീയ ശ്രമങ്ങളെ താൻ വിലകുറച്ചുകാണുന്നില്ലെന്നും പക്ഷേ, ഇപ്പോൾ പദ്യത്തെക്കാളധികം ഗദ്യത്തിന് പോഷണം ആവശ്യമാണെന്നും അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. മലയാളത്തിൽ അക്കാലത്ത് ശൈശവാവസ്ഥയിലായിരുന്ന ചെറുകഥ, നോവൽ, ഉപന്യാസം മുതലായ സാഹിത്യരൂപങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നഗദ്യം ആഡംബരപൂർണമായിരുന്നതിനാൽ സർഗാത്മകമല്ലായിരുന്നു എന്ന് ഏ.ആർ.എഴുതി. മറ്റു സംഗതികളിലെന്നപോലെ സാഹിത്യത്തിലും ആവശ്യവും ആഡംബരവും വേറെ ആണ്. നിത്യോപയോഗത്തിന് വേണ്ടതിലധികം വിഭവമുള്ളവരല്ലാതെ ആഡംബരത്തിന് മോഹിക്കരുത്. തക്കതായ വിഭവമുള്ളവർക്കുപോലും ആഡംബരപ്രിയത്വം ആശാസ്യമല്ല. എന്ന് എഴുതിയപ്പോൾ മലയാളഗദ്യത്തിന്റെ അന്നത്തെ അരക്ഷിതാവസ്ഥയേയും ആ അവസ്ഥയിലും ഭാഷയുടെ

സ്വന്തമല്ലാത്തതും ഭാഷയ്ക്കിണങ്ങാത്തതുമായ പദവാക്യഘടനകൾകൊണ്ട് ഇല്ലാത്ത പ്രതാപം കാണിയ്ക്കാൻ കൈമെയ് മറന്നിറങ്ങിയ നമ്മുടെ അന്നത്തെ ഭൂരിപക്ഷം ഗദ്യസാഹിത്യകാരന്മാരെയും ഏ.ആർ. സ്വന്തം കർമ്മവും ധർമ്മവും ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയായിരുന്നു.

വേണ്ടിടത്തും വേണ്ടാത്തിടത്തും സംസ്കൃതം ഊരിയിട്ട ഉടുപ്പെടുത്തണിയുക അക്കാലത്തെ ഫാഷനായിരുന്നു. ഇതിലെ അസ്വാഭാവികത ഏ.ആർ. വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. മലയാളത്തിലെ ഗദ്യരീതിക്ക് സംസ്കൃതാനുകരണം ആവശ്യമില്ല. സംസ്കൃതത്തിനു തന്നെ ശരിയായ ഗദ്യരീതിയില്ല. താനുണ്ണാത്തേവർ എങ്ങനെ വരം കൊടുക്കാനാണ്?

പെരുമ്പാമ്പുപോലെ നീണ്ടിഴഞ്ഞുപോകുന്നവാക്യങ്ങൾ ഉപയോഗശൂന്യങ്ങളാണെന്ന് അദ്ദേഹം എഴുതുന്നു. അത്തരം വാക്യങ്ങൾക്ക് പ്രസാദം അഥവാ തെളിമ കുറയും. ഒരു വാക്യത്തിന് ഒരു മുറ (പോയിന്റ്) മാത്രമേ ഉണ്ടാകാവൂ. പല വസ്തുതകൾ കൂട്ടികലർത്തി ഒരു വാക്യമെഴുതുന്നത് തെറ്റാണ്. പറയാനുള്ള സംഗതിമാറുമ്പോൾ വാക്യവും മാറുക. അധികം പദങ്ങളില്ലാത്ത വാക്യങ്ങൾക്ക് പിരിമുറുകിയ ചരടുപോലെ ബലമേറും. നമ്മുടെ സാഹിത്യത്തിൽ എക്കാലവും പ്രസക്തമായ ചില ഗദ്യരചനാതന്ത്രങ്ങളാണ് ഏ.ആർ. ഇവിടെ കൃത്യമായി നിരത്തിവെയ്ക്കുന്നത്. ഈ ചിന്തകളുടെ വിപുലീകൃതമായ ഒരു ഇടവും ഈ മേഖലയിലുണ്ടായ അർത്ഥപൂർണമായ അടുത്തചുവടുവയ്പുമാണ് കുട്ടികൃഷ്ണമാരാരുടെ 'മലയാളശൈലി'

മലയാളഗദ്യത്തിന്റെ പരിണാമങ്ങളിലേക്കുള്ള ചൂണ്ടുപലകയാണ് സാഹിതസാഹ്യം. പിന്നിട്ടവഴികളിൽ പറ്റിയ പിഴവുകളും പിന്നിടേണ്ടുന്ന വഴികളിൽ പുലർത്തേണ്ട കരുതലുകളും ഈ കൃതി സമർത്ഥമായി ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു. ഗദ്യമെഴുതി പഠിയ്ക്കുന്നവർക്കും പഠിയ്ക്കാനാഗ്രഹിക്കുന്നവർക്കും നല്ലൊരു മാർഗ്ഗരേഖയാണ് ഈ കൃതി എന്ന് പിൽക്കാല പണ്ഡിതന്മാർ ഇതിനെ ഒരേ സ്വരത്തിൽ വിലയിരുത്തി. എന്നിട്ടും എന്തുകൊണ്ടോ അധികമാരും വേണ്ടുംവിധം ഈ കൃതി ഉപയോഗിച്ചു കാണുന്നില്ല എന്നത് വിചിത്രമായ ഒരു പരമാർത്ഥമാണ്.

സഹായ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. സാഹിത്യസാഹ്യം - ഏ.ആർ. രാജരാജവർമ്മ, കേരളസാഹിത്യ അക്കാദമി തൃശ്ശൂർ

2. ഏ.ആർ. രാജരാമവർമ്മ - ഡോ.പി.വി. വേലായുധൻ പിള്ള; കേരളസർവ്വകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം.

3. കവികൾ നിരൂപണരംഗത്ത് - ഡോ.കെ.എം. ജോർജ്ജ്, കേരളസർവ്വകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം.

4. വിവർത്തനം - ഒരു സംഘം ലേഖകർ; കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം.

5. നവയുഗശില്പി രാജരാജവർമ്മ - പ്രൊഫ. പന്മന രാമചന്ദ്രൻ നായർ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം.

ദലിതരും ഭൂമിയുടെ രാഷ്ട്രീയവും

ഡോ. രാജേഷ്. എം. ആർ
അസി. പ്രൊഫസർ, ശ്രീകേരളവർമ്മകോളേജ്, തൃശ്ശൂർ..

പൊന്തൻമാട, തകരച്ചെണ്ട, ഏഴുദേശങ്ങൾക്കുമകലെ എന്നീ സിനിമകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് ദലിതരുടെ ഭൂമിയുടെ പ്രശ്നങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഇവിടെ അന്വേഷിക്കുന്നത്. കേരളത്തിലെ ഭൂപരിഷ്കരണ നിയമത്തിന്റെ പോരായ്മകളിലേക്കാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ അന്വേഷണം നീങ്ങുന്നത്. കൂടാതെ വികസനത്തിന്റെ പേരുപറഞ്ഞ് ഭൂമിയിൽനിന്ന് കുടിയൊഴിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ദലിതരുടെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചും ഇവിടെ വിശകലനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ടി.വി. ചന്ദ്രൻ സംവിധാനം ചെയ്ത പൊന്തൻമാട (1993) നാല്പതുകളിൽ തുടങ്ങി എൺപതുകളിൽ എത്തിനില്ക്കുന്ന കേരളീയസമൂഹത്തിലൂടെയാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. എൺപതുകളിൽനിന്ന് ഭൂതകാലത്തിലേക്കുള്ള പൊന്തൻമാടയുടെ നോട്ടം കേരളീയസംസ്കാരത്തിലെ കീഴാളജനതയുടെ ഭൂമിരാഷ്ട്രീയത്തിന്റെകൂടി നോട്ടമാണ്. സി.വി. ശ്രീരാമന്റെ ശീമത്തമ്പുരാൻ, പൊന്തൻമാട എന്നീ രണ്ടുചെറുകഥകളിൽനിന്നാണ് ഈ സിനിമ രൂപപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഐറിഷ് ആർമിയുമായുള്ള ബന്ധംമൂലം ഇംഗ്ലണ്ടിൽനിന്നും നാടുകടത്തപ്പെട്ട് കേരളത്തിൽ താമസിക്കുന്ന ശീമത്തമ്പുരാനും മറ്റൊരു ദേശത്തുനിന്നുമെത്തിയ പൊന്തൻമാടയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ ഭൂതകാലാഖ്യാനമാണ് സിനിമയുടെ കേന്ദ്രം.

"കീഴാളരിൽ കീഴാളനായ പൊന്തൻമാട തന്റെ ജീവിതം മുഴുവൻ വയലുകളിലും കായലുകളിലും കോൾനിലങ്ങളിലും കുരുതികൊടുത്ത് ചരിത്രത്തിന്റെ എഴുതാപ്പുറങ്ങളിലേക്ക് വലിച്ചെറിയപ്പെട്ടവനാണ്. പക്ഷേ, മേലാളന്റെയും കീഴാളന്റെയും പറഞ്ഞുറച്ചുപോയ ബന്ധത്തിന്റെ തിണ്ണയിലല്ല ശീമത്തമ്പുരാനും മാടയും നിൽക്കുന്നത്. ബന്ധങ്ങളിൽ വർഗപരമായ വ്യത്യാസങ്ങൾ പാലിക്കപ്പെടുമ്പോഴും പീഡിതമായ

രണ്ടു മനുഷ്യാത്മാക്കളുടെ തിരിച്ചറിവിന്റെ ഒരു ചരട് അവരെ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.[1] പക്ഷേ രണ്ടുപേരുടേയും പീഡിതമായ അവസ്ഥയെ ഒരേപോലെ കാണാനാകില്ലയിന്ന്. കീഴാള അവസ്ഥകളെ ചരിത്രപരമായി വിശകലനംചെയ്താൽ തൊണ്ണൂറുകൾമുതൽ രൂപപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്ന നവഹൈന്ദവ ആശയങ്ങളുടെ മുന്നേറ്റത്തിന്റെ ഭാഗമായിട്ടാണ് പൊന്തൻമാടപോലെയുള്ള സിനിമകൾ ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. കീഴാള കഥാപാത്രങ്ങളെ കേന്ദ്രമാക്കുമ്പോഴും ഇവരുടെ കർതൃത്വം ഭൂതകാലത്തിലെ സവർണ്ണപാരമ്പര്യത്തിന്റെയും യജമാനഭക്തിയുടെയും തണലിലും വിധേയത്വത്തിലുമാണ് കിടക്കുന്നതെന്ന് ഇന്ന് വളരെ വ്യക്തമാണ്. ജാതിയുടെ ചിഹ്നങ്ങളും സാംസ്കാരികമായ മറ്റു ഘടകങ്ങളും സൂചിതമല്ലാത്ത ഒരു ജീവിതമാണ് മാടയുടേതായി സംവിധായകൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ജാതിസ്വത്വമല്ലാ ഇവിടെ മാടയിൽ കാണുന്നത്. മറിച്ച് കർഷകന്റെ/തൊഴിലാളിയുടെ വർഗസ്വത്വമാണ്. അതാകട്ടെ വിധേയത്വപൂർണ്ണവും തന്റേടമില്ലാത്തതുമാണ്. ശീമയിൽനിന്നുവന്ന ശീമത്തമ്പുരാന്റെ ആജ്ഞകളെ അതേപടി അനുസരിക്കാൻ ശീലിക്കപ്പെട്ടതാണ് മാടയുടെ സ്വത്വം. കവുങ്ങിലിരുന്ന് ശീമത്തമ്പുരാന്റെ നൃത്തത്തെയും സംഭാഷണത്തെയും നോക്കിക്കാണാനും ദൈവസമാനമായി ആരാധിക്കാനും മാടയെപ്പോലെയുള്ള കീഴാളവിഭാഗങ്ങളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ തുടക്കമാണ് തൊണ്ണൂറുകൾ ആദ്യമെത്തിയ, നവഹൈന്ദവ ആശയങ്ങളുടെ അന്തർധാരപേറുന്ന ഈ സിനിമ ചെയ്യുന്നത്.

നവബ്രാഹ്മണ്യത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ സമാന്തരസിനിമകളിൽ അബോധപരമായി പിന്തുടർന്നിരുന്നുവെന്നത് ഇന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞിരിക്കുന്ന വസ്തുതയാണ്. പിറവി, സ്വം, വാസ്തുഹാര, കഥാപുരുഷൻ, കഴകം തുടങ്ങിയ നിരവധി സിനിമകളിൽ ഇത്തരം ആശയം സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ആഗോളീകരണത്തോടൊപ്പം നവഹൈന്ദവവാദത്തിന്റെ ആശയങ്ങളും കീഴാളവിരുദ്ധമായ ഒരു ജനാധിപത്യ, മതേതരത്വ രാഷ്ട്രസംവിധാനത്തെയാണ് നിർമ്മിച്ചെടുക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നത്. ബാബ്റി-മസ്ജിദിന്റെ തകർക്കലും മണ്ഡൽ കമ്മീഷൻ വിരുദ്ധ പ്രക്ഷോഭങ്ങളും നവഹൈന്ദവശക്തികളുടെ ഏകീകരണത്തിനും ആശയങ്ങൾക്കും ഉൾക്കരുത്തുനൽകി. ദൂരദർശനം (രാമായണം, മഹാഭാരതം തുടങ്ങിയ പുണ്യപുരാണ ഇതിഹാസ പരമ്പരകൾ) ചാനലുകളും മാധ്യമമേഖലകളിൽ ഇത്തരം ആശയങ്ങളെ പിന്തുടർന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. മലയാളത്തിലെ ജനപ്രിയസിനിമകളായ ആര്യൻ, ധ്രുവം, പൈതൃകം,

1. ജോസഫ് വി.കെ., 1997, സിനിമയും പ്രത്യയശാസ്ത്രവും, സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണവകുപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം, പുറം-136.

സോപാനം, സർഗം, ദേശാടനം, ദേവാസുരം, ആറാംതമ്പുരാൻ തുടങ്ങിയവയെല്ലാംതന്നെ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഫ്യൂഡൽ ജന്മി-നാടുവാഴിത്ത കാലത്തിന്റെയും സവർണ്ണമൂല്യങ്ങളുടെയും ആശയധാരകളെയാണ് ആവിഷ്കരിച്ചിരുന്നത്. അതിനാൽ പൊന്തൻമാടയും ശീമത്തമ്പുരാനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം അത്ര നിഷ്കളങ്കമായി കാണേണ്ടതില്ലായെന്നാണ് സൂചിപ്പിച്ചത്.

കേരളത്തിൽ സമഗ്രവും വിപ്ലവകരവുമായ ഭൂപരിഷ്കരണം നടന്നുവെന്നും അത് സർവ്വരെയും ഭൂവുടമസ്ഥരാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നുവെന്നുമുള്ള സങ്കല്പത്തിന്റെ വിമർശനമാണ് പൊന്തൻമാടയുടെ ജീവിതം. 'വീട്ടിൽ കിടന്നുറങ്ങിയവനിൽനിന്ന് ഭൂമിയെടുത്ത് വരമ്പത്ത് നിന്നവനു കൊടുത്തപ്പോൾ വയലിൽ പണിയെടുത്ത പൊന്തൻമാടമാർക്കെന്തു കിട്ടി' എന്ന സംഭാഷണം കേരളം കൊട്ടിയാഘോഷിക്കുന്ന ഭൂപരിഷ്കരണനിയമത്തിന്റെ പോരായ്മകളിലേക്കാണ് ചെന്നുതറയ്ക്കുന്നത്. '1970-ൽ പ്രഖ്യാപിക്കപ്പെട്ട കേരളഭൂപരിഷ്കരണനിയമത്തിന്റെ മൗലികമായ തത്ത്വം ജന്മിത്തം അവസാനിപ്പിച്ചുവെന്ന പ്രഖ്യാപനമാണ്. കുടിയായ്മ നിയമത്തിലൂടെയും കുടികിടപ്പു നിയമത്തിലൂടെയുമാണ് ഇതു സാദ്ധ്യമായത്. കുടിയാൻ സമ്പ്രദായം ഇല്ലാതാക്കുകവഴി പാട്ടക്കാർ, വാരക്കാർ, കാണക്കാർ തുടങ്ങിയവർ കൃഷിഭൂമിയുടെ ഉടമസ്ഥരായി മാറി. എന്നാൽ പാട്ടക്കാരോ വാരക്കാരോ കാണക്കാരോ അല്ലാതിരുന്ന ദലിതർ ഭൂമിയിലെ യഥാർത്ഥ പണിയാളരായിരുന്നുവെങ്കിലും ഭൂവുടമസ്ഥതയിൽ നിന്ന് ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടു'.[2] ഭൂമിയിൽ രാപകൽ അധ്വാനിച്ച ബഹുഭൂരിപക്ഷ കീഴാളരും അവർ പണിയെടുത്ത കൃഷിയിടങ്ങളുടെ ഉടമസ്ഥാവകാശത്തിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കപ്പെട്ടതായിട്ടാണ് തുടർന്നുവന്ന കേരളത്തിലെ ദലിത്-ആദിവാസി സമരങ്ങൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നത്.

ദലിതരും ഭൂമിയും തമ്മിലുള്ള ജൈവബന്ധമോ, തലമുറകളായി നിർവഹിച്ച അദ്ധ്വാനമോ ഭരണവർഗം ഗൗരവമായി പരിഗണിക്കാത്തതിനാലാകണം ദലിതർക്കു ഭൂമിനല്കുക എന്നൊരാശയം ഉയർന്നുവരാതിരുന്നത്. എന്നാൽ പിന്നീട് കേരളത്തിൽ ഉയർന്നുവന്ന ചെങ്ങറ, മുത്തങ്ങ പോലെയുള്ള സമരങ്ങൾ ഈ ആവശ്യം ഉയർത്തിക്കൊണ്ടു വരികയാണു ചെയ്തത്. "ചിത്രത്തിന്റെ ആദ്യസീക്വൻസിൽ വഴിയോരത്ത് കുട്ടകളുമായി ഇരിക്കുന്ന മാടയെ തട്ടിമാറ്റി ഗ്രാമത്തിലേക്കു പ്രവേശിക്കുന്ന കാറിനെപ്പോലെയാണ് അവനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ചരിത്രവും. അത് മാടയെ തട്ടിയകറ്റി കടന്നുപോകുകയാണ്. ഓർക്കാൻ കുറെ നഷ്ടങ്ങൾ മാത്രം അവനും ബാക്കിയാവുന്നു. തമ്പുരാന്റെ മരണത്തോടെ

2. സലിംകുമാർ കെ.എം, 2011, നെഗ്രിറ്റിയൂഡ്, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം, പുറം - 144.

അവന്റെ ഒറ്റപ്പെടൽ പൂർണ്ണമാവുന്നു. ക്രമേണ ആ ഗ്രാമത്തിന്റെ വിസ്മൃതിയിലേക്കു തള്ളപ്പെടുന്നു".[3] ആധുനികതയുടെ വികസനങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച നിരവധി മാടമാർ ഇന്ന് സമൂഹത്തിന്റെ വിസ്മൃതികളിൽനിന്ന് ഉയർന്നുവന്നുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അവർ സിനിമകളിൽ കേന്ദ്രസ്ഥാനം നേടുന്നതോടെ സവർണ്ണസൗന്ദര്യശീലങ്ങൾക്ക് ഇളക്കംതട്ടുന്നു. ഇത്തരം ഇളക്കംതട്ടുന്നതാണ് പാപ്പിലിയോ ബുദ്ധ, ബോധി തുടങ്ങിയ സിനിമകളിലൊക്കെ കാണാനാവുന്നത്. മാടമാർ ഭൂമിക്കുവേണ്ടി അവകാശവാദമുയർത്തുന്ന കാഴ്ചകളാണ് ഇന്നു കാണാനാകുന്നത്.

'തകരച്ചെണ്ട'(അവിര റബേക്ക/2007) കീഴാളരുടെ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. തകരച്ചെണ്ടയ്ക്കു സമാനമായ ജീവിതമാണവരുടേത്. എറണാകുളം നഗരത്തിനു സമീപമുള്ള ഒരു ചേരി ഒഴിപ്പിക്കുവാൻ ഗവൺമെന്റ് ശ്രമിച്ചതിന്റെ ഫലമായി തെരുവിലേക്ക് അലയേണ്ടിവരുന്ന കുറച്ച് ജീവിതങ്ങളെയാണ് കറുത്തഹാസ്യമുപയോഗിച്ച് സംവിധായകൻ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗവൺമെന്റിന്റെ ഉടമസ്ഥതയിലുള്ള ഭൂമിയിൽ വർഷങ്ങളായി താമസിച്ചിരുന്ന ഈ കീഴാളർ പെട്ടെന്ന് ഒരുദിവസം തെരുവിലേക്ക് വലിച്ചെറിയപ്പെടുന്നു. നഗരവികസനം താഴേക്കിടയിലുള്ളവരുടെ ജീവിതത്തെ ഇല്ലാതാക്കിക്കൊണ്ടാണ് എല്ലാ ഭരണകൂടങ്ങളും നടപ്പിലാക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന വിമർശനത്തെ ഇതു ശരിവെയ്ക്കുന്നു.

'തകരച്ചെണ്ട' എന്ന സിനിമയിലെ കീഴാളസ്വത്വങ്ങളുടെ 'ജാതി' സംവിധായകൻ വ്യക്തമാക്കുന്നില്ല. നഗരത്തിന്റെ പുറമ്പോക്കുകളിലേക്ക് പല കാലങ്ങളായി വന്നടിഞ്ഞ ഇവർ പല മതക്കാരും ജാതിക്കാരുമാകാം. ജാതിപരമായ പ്രശ്നങ്ങളല്ല, ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളാണ് ഇവരെ ബാധിക്കുന്നത്. തൊഴിൽ, ദാരിദ്ര്യം, രോഗം എന്നിവയാണ് ഇവരുടെ ജീവിതത്തിലെ ദുരിതങ്ങൾ. മദ്യപാനവും അതിനെ തുടർന്നുണ്ടാകുന്ന കലഹങ്ങളും ദലിത് ജീവിതങ്ങളുടെ സംഘർഷത്തിനും 'സൗന്ദര്യ'ത്തിനും കാരണമാകുന്നുണ്ട്.

ഗാന്ധിജയന്തിയോടനുബന്ധിച്ച് കീഴാളരായ ചേരിനിവാസികളിലെ മൂന്നുകുട്ടികൾ ഗാന്ധിപ്രതിമ വൃത്തിയാക്കുന്നിടത്താണ് സിനിമ ആരംഭിക്കുന്നത്. ഇതിന്റെ പണിപിടിച്ചിരിക്കുന്നത് ചേരിയിലെ അംഗവൈകല്യം വന്ന ചക്രപാണിയാണ്. മദ്യപാനിയും പലിശയ്ക്ക് പണം കൊടുക്കുന്നവനുമായിട്ടാണ് ചക്രപാണിയെ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗാന്ധിയെ വർഷത്തിൽ ഒരിക്കൽ കുളിപ്പിച്ച്, വൃത്തിയാക്കി

3. ഗോപിനാഥൻ കെ, 2005, സിനിമയും സംസ്കാരവും, കറന്റ്ബുക്സ്, തൃശ്ശൂർ, പുറം - 29.

ഗാന്ധിജയന്തി ആഘോഷിക്കുന്ന നേതാക്കന്മാർ ഗാന്ധിയൻ ദർശനങ്ങളിൽനിന്ന് അകന്നുകഴിയുകയാണെന്ന വിമർശനമാണ് സിനിമ ഇവിടെ ഉന്നയിക്കുന്നത്. ഗാന്ധിയൻ 'ഗ്രാമസ്വരാജ്' സങ്കല്പമല്ല ഇന്ന് കേരളത്തിലും നടപ്പിലാക്കുന്നത് എന്നചിന്ത ഇത് പങ്കുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഗാന്ധി കേവലം ഒരു പ്രതിമയായി മാറിയിരിക്കുന്ന കാലത്തെയാണ് ചക്രപാണിയുടെ പരിഹാസച്ചിരി ചെന്നുതറയ്ക്കുന്നത്. "നന്നായി കുളിപ്പിച്ചോ, ഒരു വർഷത്തെ മുഴുവൻ ചെളിയും അതിൽ കാണും" എന്നു പറയുന്ന ചക്രപാണി ഗാന്ധിയെ വച്ചെങ്കിലും 'ഗാന്ധി'(കാശ്) ഉണ്ടാക്കാൻ പറ്റുമോയെന്ന് ശ്രമിക്കുകയാണ്. സിനിമയുടെ അവസാനരംഗത്തിൽ ലതയുടെ മകനായ ശിവന്റെ തല മൊട്ടയടിച്ച് ഗാന്ധിവേഷം കെട്ടിച്ച് സ്കൂളിന്റെ മുമ്പിൽ നിറുത്തുന്നു. കുട്ടികൾ ഈ ഗാന്ധിവേഷത്തിന് പൈസകൊടുക്കുന്നു. ഭിക്ഷാടനത്തിന് ചക്രപാണി കണ്ടെത്തിയ ഈ പുതിയ 'ഗാന്ധിവേഷം' നവോത്ഥാനസ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര കോൺഗ്രസ് ഭരണത്തിന്റെ കീഴാളവിരുദ്ധമായ നയങ്ങളെയാണ് പരിഹസിക്കുന്നതും വിമർശിക്കുന്നതും.

"രാഷ്ട്രത്തിന്റെ സാമ്പത്തികപുനർനിർമിതിക്കോ സിവിൽ ഭരണകൂടത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കോ ഗാന്ധിയൻ ചിന്തകൾ സ്വീകാര്യമല്ലെന്നു തെളിയിച്ചത് ഗാന്ധിജിയുടെ പ്രസ്ഥാനത്തിലൂടെ ദേശീയ രാഷ്ട്രീയത്തിലും ഭരണാധികാരത്തിലുമെത്തിയവർ തന്നെയാണ്. എങ്കിലും ഗാന്ധിയൻചിന്തകൾ സാമൂഹികജനാധിപത്യവത്കരണത്തിന്റെയും അടിത്തട്ട് സമ്പദ്ഘടനയുടെ ഘടകങ്ങളായും നിലനില്ക്കുന്നുണ്ട്. ഈ മൂല്യവ്യവസ്ഥയുടെ രാഷ്ട്രം ഉൾക്കൊള്ളാതിരുന്നതിന്റെ ഫലമായാണ് സ്വാതന്ത്ര്യപ്രാപ്തിയുടെ 62-ാം വർഷത്തിലും രാജ്യത്തിന്റെ പലഭാഗങ്ങളിലും അയിത്തം നിലനില്ക്കുന്നത്. മാത്രമല്ല, സാമൂഹികനീതിനിഷേധവും ദലിതർക്കെതിരായ അതിക്രമങ്ങളും തുടരുന്നുമുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയാധികാരം കൈവരിക്കാനും അതിനെ ഉറപ്പിച്ചു നിറുത്താനുംവേണ്ടി സാമൂഹിക പരിഷ്കരണം കൈയൊഴിഞ്ഞ രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളും ഭരണകൂടവും ഭരണഘടനാവകാശങ്ങൾപോലും ദലിതർക്കു നല്കാൻ വിസമ്മതിക്കുന്ന ദുഃസ്ഥിതിയാണുള്ളത്"[4] കീഴാളർക്കു പുറംപോക്കിൽനിന്ന് പുറത്തുവരുമ്പോൾ താമസിക്കുവാനുള്ള സ്ഥലംപോലും ഗവൺമെന്റ് കൊടുക്കുന്നില്ലായെന്ന് ഇവിടെ കാണേണ്ടതാണ്. ചക്രപാണിയുടെ സംഭാഷണംപോലെ 'ഇരുന്ന് ഇുറുന്നവന്റെ തലയിൽ പറന്ന് ഇുറുന്നവൻ' പോലെ ഗവൺമെന്റ് പ്രവർത്തിക്കുന്നു. വികലാംഗനായ ചക്രപാണിയെപ്പോലെയാണ്

4. കെ.കെ. കൊച്ച്, 2011, ബുദ്ധനിലേക്കുള്ള ദൂരം, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, പുറം- 105

കീഴാളരെ ഭരണകൂടം കാണുന്നത്, അവരെ ഗാന്ധി അനുയായികളും കൈവിടുന്നു.

കീഴാളരെ തൊഴിൽപരമായും ലിംഗപരമായും ചൂഷണം ചെയ്യുവാൻ സമൂഹം ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. ഇതിൽ ചേരിയിലെ കുട്ടികൾകൊണ്ടുവരുന്ന ആക്രിസാധനങ്ങൾ പളനിസ്വാമി എന്നൊരു ഏജന്റാണ് ശേഖരിച്ചു വയ്ക്കുന്നത്. അയാൾ ഇവരെ ചൂഷണം ചെയ്യുകയും കുട്ടികളുടെ അടിയന്തിര ആവശ്യങ്ങളിൽ, മനഃപൂർവ്വം അവരെ സഹായിക്കാതെ ഒഴിവാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ബാലവേലചെയ്യുന്ന കീഴാളരായ കുട്ടികൾ നഗരങ്ങളുടെ മധ്യത്തിൽ തന്നെയാണ് ജീവിച്ചുപോകുന്നത്. ഇവരുടെ ചേരിയുടെ സമീപം നിരവധി ഫ്ലാറ്റുകളും സ്ഥാപനങ്ങളും ഹോട്ടലും വിദ്യാലയങ്ങളുമുണ്ട്. ചേരിയിലെ കുടിലുകൾ ഗവൺമെന്റ് ജെ.സി.ബി ഉപയോഗിച്ച് പൊളിക്കുമ്പോൾ പശ്ചാത്തലത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നഗാനം സ്കൂളിൽനിന്നുകേൾക്കുന്ന 'ജനഗണമന അധിനായക ജയഹേ' എന്നുതുടങ്ങുന്നതാണ്. ദേശീയതയേയും സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര രാഷ്ട്ര, മതേതരത്വ, ജനാധിപത്യത്തേയും സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഈ ഗാനം ഈ സന്ദർഭത്തിൽ കറുത്തഹാസ്യമായി രൂപപ്പെടുകയാണ്. കീഴാളരുടെ ജീവിതത്തിനെയെല്ലാം ചവിട്ടിമെതിച്ചുകൊണ്ടാണ് എല്ലാദേശീയതാ വ്യവഹാരങ്ങളും വളർന്നുവന്നതെന്ന ആധുനികാന്തര ജ്ഞാനസങ്കല്പമാണ് ഇതിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ദേശീയതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഇത്തരം ഗാനങ്ങളുടെ പൊള്ളയായ, ജീർണ്ണമായ, കീഴാളവിരുദ്ധമായ മുഖത്തെയാണ് ഇവിടെ ആവിഷ്കരിക്കപ്പെട്ടത്.

സ്വാതന്ത്ര്യപൂർവ്വകാലഘട്ടത്തിലും അതിനുശേഷവും ഇടതുപക്ഷ സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനം സമൂഹത്തിന്റെ സമസ്തമേഖലകളെയും സ്പർശിക്കുന്നതായിരുന്നു. സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണം, ദേശീയസമരം, ട്രേഡ് യൂണിയൻ സമരം, ജാതിവിരുദ്ധസമരം എന്നിങ്ങനെ നിരവധിമേഖലകളിൽ ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ ശക്തമായ ഇടപെടൽ നടക്കുന്നുണ്ടായിരുന്നു. ആഗോളീകരണകാലത്തോടെ ഇടതുപക്ഷത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്രത്തിലും നവമുതലാളിത്തത്തിന്റെ ആശയങ്ങൾ കടന്നുകൂടി. മത-ജാതി വോട്ടുതന്ത്രങ്ങളും സ്വകാര്യമുതലാളിത്തതാല്പര്യങ്ങളും ഇടതുപാർട്ടികളിൽ കടന്നുകൂടി. എന്നാലിത് വലതുപാർട്ടിയുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തിയാൽ കുറവുമാണ്. ദലിതരുടെ രക്ഷാകർത്തൃസ്ഥാനം സ്വയം ഏറ്റെടുത്തിരുന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകൾ സ്വത്വവാദ രാഷ്ട്രീയത്തെ എതിർക്കുകയും അതിനെ തള്ളിക്കളകയുകയും ചെയ്തു. കേരളത്തിലെ ദലിതരുടെ പല പ്രശ്നങ്ങളിലും ദലിത് വിരുദ്ധമായ നടപടികളാണ് ഇടതുപാർട്ടികൾ കൈകൊണ്ടതെന്ന് ദലിത് വിമർശകർ പലപ്പോഴും ചൂണ്ടിക്കാട്ടിയിട്ടുണ്ട്.

'തകരചെണ്ട'യിൽ ചക്രപാണിയും ചേരിയിലെ മറ്റു നിവാസികളും ചേർന്നുചെന്നുകാണുന്ന പാർട്ടി വലതുപക്ഷമാണ്. 'നിങ്ങളുടെ ജാഥയ്ക്ക് ഞങ്ങൾ കൊടി പിടിച്ച് മുദ്രാവാക്യം വിളിച്ചിട്ടുണ്ട്.' എന്ന് ചക്രപാണി പറയുന്നു. എന്നാൽ വലതുപാർട്ടി ഇവരെ കൈയൊഴിയുന്നു. ഇടതുസംഘടന സിനിമയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽപോലും പ്രത്യക്ഷപ്പെടാത്തത് ഇടതു സംഘടനകളുടെ കീഴാളരുടെ സമരങ്ങളോടുള്ള മനോഭാവത്തെ വ്യംഗ്യമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

കീഴാളസ്ത്രീകളെ തൊഴിലിടങ്ങളിൽ അമിതമായി പണിയെടുപ്പിക്കുകയും കൂലി കുറച്ചുകൊടുക്കുന്നതുമെല്ലാം സാധാരണയായി കണ്ടുവരുന്നതാണ്. അടുക്കള ജോലിചെയ്യുന്ന ലതയേയും വാർക്കപ്പണിചെയ്യുന്ന വാസന്തിയും ഇത്തരം ചൂഷണത്തിന് വിധേയമാകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ്. ബാലവേലയും നിർമ്മാണമേഖലയിൽ രൂക്ഷമായി നടക്കുന്നുണ്ട്. തൊഴിൽ തരാമെന്നുപറഞ്ഞ് ലൈംഗികമായി ചൂഷണംചെയ്യുവാൻ വാസന്തിയുടെ മകളായ രമയെ ഒരാൾ നോട്ടമിടുന്നുണ്ട്. ചക്രപാണിയെ തൊഴിൽപരമായി ചൂഷണംചെയ്യാൻ നേതാവ് ശ്രമിക്കുന്നതും ഇവിടെ കാണാം. കൂടാതെ ചക്രപാണി പലിശയ്ക്കുകൊടുത്ത പൈസ തിരിച്ചുവാങ്ങാൻ പറ്റാത്ത അവസ്ഥയിലെത്തുന്നതും സിനിമ ആവിഷ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. 'സർവ്വരാജ്യതൊഴിലാളികളെ സംഘടിക്കുവിൻ' എന്ന ഗാനം റേഡിയോവിൽ നിന്ന് വരുമ്പോൾ, ആ റേഡിയോ തട്ടിക്കളയുന്ന ചക്രപാണി തൊഴിലാളിവർഗ്ഗപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ നിലവിലുള്ള രാഷ്ട്രീയത്തെയാണ് ചോദ്യംചെയ്യുന്നത്. തൊഴിലിടങ്ങൾ കീഴാളരെ ചൂഷണംചെയ്യുന്ന സമകാലിക അവസ്ഥകളെയാണ് ഇവിടെ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്നത്. ഇടതുവലത് സംഘടനകളും ഭരണകൂടവുമെല്ലാം കൈകോർത്ത് കീഴാളജീവിതത്തെ ഇല്ലായ്മചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന കീഴാളപക്ഷ വിമർശനമാണ് 'തകരച്ചെണ്ട' ഉന്നയിക്കുന്നത്. പുറമ്പോക്കുകളിൽനിന്നും ബഹിഷ്കൃതരായവർ ഇനിയെങ്ങോട്ട് എന്നചോദ്യം ഈ സിനിമ നമുക്കുമുന്നിൽ തുറന്നിടുന്നുണ്ട്. സമ്പത്തും അധികാരവും ഇല്ലാത്തവന് സാമൂഹികനീതി നിഷേധിക്കപ്പെട്ടുകൊണ്ടേയിരിക്കുമെന്ന് ഈ സിനിമ വീണ്ടും ഓർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു.

മുതലാളിത്തത്തിന്റെ വ്യാവഹാരിക ലോകബോധമാണ് ആധുനിക സ്വത്വത്തെ നിർമ്മിച്ചത്. 'ആധുനിക വ്യക്തിസ്വത്വരൂപീകരണത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനപ്രമാണങ്ങൾ പ്രകൃതി കീഴടക്കുന്നതിന്റെയും വ്യത്യസ്തമനുഷ്യസമുദായങ്ങളെ അപ്രസക്തമാക്കി ഒരു വിശ്വമാനവനായി സ്വയം ആയിത്തീരുന്നതിന്റേതുമായിരുന്നു. ഒരു വ്യാവസായികോല്പന്നത്തിന്

ഒരു സാർവലൗകികരൂപം ആവശ്യമുണ്ട്. എന്നതുപോലെ ആധുനികതയുടെ കാലത്തെ മനുഷ്യന് ഒരു സാർവ്വദേശീയരൂപമുണ്ടായിരുന്നു. "സർവരാജ്യത്തൊഴിലാളികളെ ഏകോപിക്കുവിൻ' എന്ന കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് മാനിഫെസ്റ്റോയിലെ ഏറ്റവും പ്രസിദ്ധമായവാക്യം ആധുനികതയുടെ ഈ ലോകം പങ്കുവയ്ക്കുന്നതായത് അതുകൊണ്ടാണ്."[5] വരേണ്യ, യൂറോകേന്ദ്രികൃതമായ മനുഷ്യനെ അഭിസംബോധനചെയ്യുന്ന ഈ സങ്കല്പം ദലിത്-കീഴാളവിഭാഗങ്ങളുടെ സ്വത്വത്തെ പരിഗണിച്ചില്ലായിരുന്നു. കീഴാളവിഭാഗങ്ങൾ ഇത്തരം പാട്ടുകളെ തള്ളിക്കളയുന്നത് ഈ തിരിച്ചറിവിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണെന്ന് വ്യഖ്യാനിക്കാവുന്നതാണ്.

ദേശീയത, രാഷ്ട്രം, വികസനം, കീഴാളത എന്നിവയെല്ലാം സമകാലിക സാംസ്കാരികപഠനമേഖലയിൽ നിരവധി ചർച്ചകൾക്കുവിധേയമാകുന്നുണ്ട്. ദേശീയതയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ ആരംഭിക്കുന്നത് രാഷ്ട്രം എങ്ങനെയാണ് അതിലെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ജനവിഭാഗങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നത് എന്ന ചിന്തയിന്മേലാണ്. രാഷ്ട്രം എങ്ങനെയാണ് ദലിതരെ ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്നത് എന്നും ഇന്നു പഠനവിധേയമാക്കുന്നുണ്ട്. കൊളോണിയൽ വിരുദ്ധവും തദ്ദേശീയവുമായ നിരവധിസമരങ്ങളിലൂടെയാണ് ഇവിടെ കീഴാള ആധുനികത രൂപംകൊണ്ടത്. നവോത്ഥാനകാലഘട്ടം ദലിതരെ സമൂഹത്തിന്റെ മുഖ്യധാരയിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ടുള്ള വികസനനയങ്ങളും സാംസ്കാരികനിർമ്മിതികളുമാണ് നടത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നത്. നവോത്ഥാന ആധുനികത എന്നാൽ ഏകമുഖമല്ല. നവോത്ഥാന ആധുനികതയുടെ നാലുരൂപങ്ങളെ പി. പവിത്രൻ ഇങ്ങനെ തിരിക്കുന്നുണ്ട്. (1) കൊളോണിയൽ ദേശരാഷ്ട്രആധുനികത, (2) ദേശീയവാദപരമായ ആധുനികത, (3) കീഴാളജനകീയ ആധുനികത, (4) ലിബറൽ വ്യക്തിവാദ ആധുനികത.[6] ഇതിലെ കീഴാളജനകീയ ആധുനികത ഇന്ന് സ്വത്വവാദത്തിന്റെയും പ്രാദേശികവാദത്തിന്റെയും നിരവധി രൂപങ്ങളിലേക്ക് മാറികൊണ്ടിരിക്കുന്നുണ്ട്. ഇന്നത്തെ ദലിത് -കീഴാള സമരങ്ങൾക്ക് ഊർജ്ജം ലഭിക്കുവാൻ നവോത്ഥാന ആധുനികതയുടെ 'കീഴാളജനകീയ ആധുനികത'യ്ക്ക് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. കർഷക കീഴാള കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ പ്രതിനിധാനംചെയ്ത കീഴാളജനകീയ ആധുനികതയുടെ മണ്ഡലമാണ് ഇന്ന് സൂക്ഷ്മമായതും ഒറ്റയൊറ്റയായതുമായ സ്വത്വവാദപ്രസ്ഥാനങ്ങളിലേക്ക് വഴിമാറിയത്. ആധുനിക

5. ഡോ. പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്ന്, 2011, ദലിത് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം, പുറം - 95

6. പവിത്രൻ പി, 2000, ആധുനികതയുടെ കുറ്റസമ്മതം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണസംഘം, കോട്ടയം, പുറം - 37-43.

ദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെ വിമർശനമാണ് വർത്തമാനകാലഘട്ടത്തിൽ ദലിത്പക്ഷത്തുനിന്ന് ഉയർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. പൗരത്വത്തിന്റെ കൂട്ടായ്മ, അവരുടെ കൂട്ടായ പരമാധികാരത്തെ ഒരു ഭരണവ്യവസ്ഥയായി രൂപവൽക്കരിച്ചെടുക്കുന്ന ഈ രാഷ്ട്രീയ ആവിഷ്കാരത്തെയാണ് ഹോബ്സ്ബാം രാഷ്ട്രം എന്നു പറഞ്ഞത്. "രാഷ്ട്രം ഒരു കല്പിതരാഷ്ട്രീയസമൂഹമാണ്. അത് ജന്മനാ പരിമിതവും പരമാധികാരമുള്ളതുമായ കല്പനയാണ്"[7] എന്നാണ് ആൻഡേഴ്സൻ രാഷ്ട്രത്തെ നിർവചിച്ചത്. രാഷ്ട്രത്തിന്റെ ഈ പരമാധികാരത്തിന്റെ ഫലമായി അസമത്വവും ചൂഷണവുമൊക്കെയാണ് നടപ്പിലാകുന്നതെന്നാണ് ദലിത്പക്ഷത്തുനിന്നുള്ള വിമർശനങ്ങൾ. ആധുനികാനന്തര കാലഘട്ടത്തിൽ രാഷ്ട്രങ്ങൾതന്നെ കൊഴിഞ്ഞുപോകുമെന്നുള്ള സങ്കല്പനവും വന്നുകഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആധുനികരാഷ്ട്രത്തിൽനിന്ന് ഉച്ചാടനം ചെയ്യപ്പെട്ട ദലിത് സംസ്കാരം, ആചാരം, ഭൂമി എന്നിവയെല്ലാം തലയെടുപ്പോടെ മുന്നോട്ടുവരുന്നു, പുതിയ ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുന്നു.

നായാടികൾ എന്ന ദലിത്ജനവിഭാഗം അനുഭവിക്കുന്ന പ്രതിസന്ധികളെയാണ് റഷീദ് കെ. മൊയ്തു സംവിധാനം ചെയ്ത 'ഏഴുദേശങ്ങൾക്കുമകലെ' എന്ന സിനിമ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രാചീനരും പ്രാകൃതരും നികൃഷ്ടരും എന്നു കരുതുന്ന ഇവരെ മേലാളവിഭാഗം അവർ കൈയ്യടക്കിവച്ചിരിക്കുന്ന ഭൂമിയിൽ നിന്നും എന്നും ആട്ടിയോടിച്ചിട്ടേയുള്ളൂ. ആദിമജനതയെ സ്വന്തം ഭൂമിയിൽനിന്ന് അകറ്റിനിർത്തിക്കൊണ്ട് അവരുടെ മേൽ അധികാരം സ്ഥാപിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സവർണ്ണഹൈന്ദവ ജനതയെയും ഇതിൽക്കാണാം. മേഴത്തൂർ ദേശത്തുജീവിക്കുന്ന നായാടിസമൂഹത്തിലെ മൂപ്പനായ നായാടികോതയേയും കൂട്ടരേയും അവിടത്തെ ദേശത്തമ്പുരാൻ ആട്ടിപ്പായിക്കുന്നു. അവർ അവിടെനിന്നുപോന്ന് ഒടിയനാപുരം, നായാടിക്കുന്നിൽ തമ്പ്രാന്റെ മുന്നിൽ അഭയം പ്രാപിക്കുന്നു. അവിടത്തെ തമ്പ്രാൻ അവർക്ക് അഭയം കൊടുക്കുകയും പ്രത്യുപകാരമായി ഒറ്റക്കാള ഷൺമുഖൻ എന്ന നായാടിസംഘത്തിലെ ഒടിയൻ, തന്റെ മന്ത്രവിദ്യകൊണ്ട് തമ്പുരാന്റെ മകളെയും വയറ്റിൽ കിടക്കുന്ന കുഞ്ഞിനെയും വകവരുത്തുകയുംചെയ്യണം എന്നാവശ്യപ്പെടുന്നു. ഷൺമുഖൻ തമ്പ്രാന്റെ ആഗ്രഹം നിറവേറ്റുകയും തമ്പ്രാന്റെ സഹായിയായി മാറുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ നായാടിവർഗത്തിന് താല്പര്യമില്ലാത്തവനായ ഷൺമുഖൻ അവസാനം അവർക്കുവേണ്ടി തമ്പ്രാന്റെ പുതിയ തലമുറയോട് പൊരുതുന്നതോടെ അവർക്ക് പ്രിയങ്കരനാകുന്നതാണ് ഏഴു ദേശങ്ങൾക്കുമകലെ എന്നസിനിമ.

7. Anderson, Benedict, 1996, Imagined Coommunities: Reflections on the origin and spread of Nationalism, Verso, London, page- 6..

നായാടിവർഗത്തിന് ജീവിക്കാനാവശ്യമായ ഭൂമി സ്ഥലത്തെ 'ഭൂവുടമ'യായ തമ്പ്രാൻ തന്നതാണെന്ന ആഖ്യാനം സിനിമയിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ഭൂമിയുടെ അവകാശികൾ ആര്യബ്രാഹ്മണിക വിഭാഗമാണെന്ന മിത്തിനെ ഇവിടെയും സിനിമ അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ സ്വീകരിക്കുന്നതായി തിരിച്ചറിയേണ്ടതാണ്. "സംസ്കാരം പ്രവർത്തിക്കുന്നത് മേൽക്കൈ സമൂഹങ്ങളുടെ മണ്ഡലങ്ങളിലൂടെയാണ്. ഇന്ത്യൻ സമൂഹത്തിൽ വരേണ്യബോധം നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള ആത്മീയത, വിശ്വാസം, മിത്ത്, ഇതിഹാസം, ബ്രഹത് ആഖ്യാനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവ ആധുനികാനന്തരസമൂഹത്തിലേക്ക് യാതൊരു വിവേചനാധികാരവും കൂടാതെ പ്രവേശിക്കുകയും, കാഴ്ചാമാധ്യമങ്ങളെയും ഐ.ടി. സാധ്യതകളെയുംകൂടി നിയന്ത്രിക്കുന്നവയായി പരിവർത്തനപ്പെടുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു'.[8] ദലിതർക്ക് ദാനമായി കിട്ടിയതാണ് ഭൂമിയെന്ന കാഴ്ചപ്പാട് സമകാലിക കേരളത്തിൽ ഭൂപ്രശ്നങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടുനടക്കുന്ന സമരങ്ങളെ പ്രതിലോമപരമായി ബാധിക്കുന്ന ഒന്നാണ്. മേലാളവർഗം അധികാരമുപയോഗിച്ചും അടിച്ചമർത്തിയും വെട്ടിപ്പിടിച്ചതാണ് അവരുടേതെന്ന് പറയുന്ന ഭൂമി എന്ന കാഴ്ചപ്പാടാണ് ഇന്ന് തിരിച്ചറിയുന്നത്. എന്നാൽ ദൃശ്യമാധ്യമങ്ങളായ സീരിയലും കാർട്ടൂണും സിനിമയുമെല്ലാം ചരിത്രത്തെ ചില പ്രത്യേക കാലഘട്ടത്തിൽവെച്ച് തുടങ്ങുന്നതായിട്ടാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്; അത് മേലാളരുടെ അധികാരത്തെ ഉറപ്പിക്കുന്നതുമാകാം.

ദലിതരുടെ ജീവിതത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും കുറിച്ചുള്ള ചില ചിന്തകൾ ഈ സിനിമ ചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഒന്ന്, ആചാരങ്ങൾ പ്രാകൃതവും നീചവുമാണെന്ന വരേണ്യചിന്ത. രണ്ട്, നായാടികൾ പ്രാകൃതരും വിശ്വസിക്കുവാൻ കൊള്ളരുതാത്തവരുമാണെന്ന ചിന്ത. എന്നാൽ ഈ രണ്ടു ചിന്തകൾക്കും ദലിതരുടെ ഭാഗത്തുനിന്നുള്ള മറുപടി വളരെ പുരോഗമനപരമാണ്. വരേണ്യവർഗത്തിന്റെ പുതിയ തലമുറകളുടെ ചിന്തകളിലും ദലിതരുടെ ആചാരങ്ങളും അനുഷ്ഠാനങ്ങളും അന്ധവിശ്വാസം കലർന്നതും പ്രാകൃതവുമാർന്നതാണെന്ന വിശ്വാസത്തെ ഈ സിനിമ ചോദ്യംചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഒടിവിദ്യയിലൂടെ മേലാളരുടെ സ്ത്രീകളെയും കുഞ്ഞുങ്ങളെയുമെല്ലാം കൊല്ലാൻ ഇവർക്ക് കഴിയുമെന്ന വിശ്വാസത്തിന്റെ ഒരു മറുപാഠം ഈ സിനിമചർച്ചചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഷൺമുഖൻ എങ്ങനെയാണ് ഒടിയനായിമാറിയത് എന്നതിന്റെ ഉത്തരമാണ് ആ ചർച്ച. മേലാളവർഗം കീഴാളസ്ത്രീകളെ ശാരീരികമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയും

8. മനോജ് എം.ബി, 2013 ജനുവരി -ഏപ്രിൽ, മലയാളം റിസേർച്ച് ജേണൽ, തകർക്കപ്പെട്ട ജനതയുടെ അനുഭൂതിലോകങ്ങൾ, എഡി. കെ.വി. ശശി, ബെഞ്ചമിൻ ബെയ്‌ലി ഫൗണ്ടേഷൻ, കോട്ടയം, പുറം - 1847.

പുരുഷന്മാരെ ശാരീരികമായി ആക്രമിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് അവർ ഇത്തരം ഒടിവിദ്യകളിലേക്ക് പോകുന്നത് എന്നതാണ് സിനിമയിലെ ഉത്തരം. അടിയാളവർഗത്തിന് ഒടിവിദ്യ ഒരു അതിജീവനമാർഗമാണെന്നാണ് ഇവിടെ അർത്ഥമാക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഈ അതിജീവനമാർഗം ആദ്യഘട്ടങ്ങളിൽ ഇവരുടെ പ്രതിരോധത്തിനാണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ പിന്നീട് മേലാളവർഗത്തിന്റെ താല്പര്യപ്രകാരം അവർക്കുവേണ്ടിയും ഉപയോഗിച്ചുവെന്നതാണ് ഷൺമുഖന്റെ ജീവിതത്തിലൂടെ വ്യക്തമാകുന്നത്. സ്വന്തം നിലനില്പിനുവേണ്ടി വീണ്ടും ഷൺമുഖന് ഒടിവിദ്യ പ്രയോഗിക്കേണ്ടിവന്നു. തന്റെ സമൂഹത്തിന്റെയും തന്റെയുമെല്ലാം ജീവിതവും സംസ്കാരവും കുടിയൊഴിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ ഷൺമുഖന് ഒറ്റക്കാളയായി മാറേണ്ടിവന്നു. അങ്ങനെ ഒടിയൻ വർത്തമാന കാലത്തും കീഴാള പ്രതിരോധത്തിന്റെ ശക്തമായ ബിംബമായിമാറുന്നു.

പരിസ്ഥിതി, വികസനം എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച ആധുനികാനന്തര ചർച്ചകൾ കലകളിലും വ്യത്യസ്തമായ ആവിഷ്കാരങ്ങൾക്ക് വഴിതെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രകൃതിയുടെ മേലെയുള്ള അനിയന്ത്രിതമായ കടന്നുകയറ്റം മനുഷ്യവംശത്തിനുതന്നെ ഭീഷണിയായിത്തീരുമെന്ന് ഇന്ന് എല്ലാവർക്കും അറിയാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ വികസനകാര്യത്തിൽ പലപ്പോഴും ഇത്തരം ആശയങ്ങൾ പിന്നോട്ടുപോകുകയും ഭരണകൂട മുതലാളിത്ത ആശയങ്ങൾക്ക് പ്രാമാണ്യം ലഭിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. ഒടിയനാപുരം നായാടിക്കുന്നിൽ ഒരു സ്വകാര്യകോളേജ് തമ്പ്രാന്റെ മക്കൾ കൊണ്ടുവരുന്നതിനെ നായാടിസമൂഹം സ്വാഗതംചെയ്യുന്നുമുണ്ട്. അവരുടെ സംസ്കാരവും ജീവിതവുമെല്ലാം സംരക്ഷിക്കപ്പെടണം എന്ന ഒരാവശ്യം മാത്രമേ അവർക്കുള്ളൂ. തമ്പ്രാൻ അവരുടെ ആവശ്യത്തെ സന്തോഷപൂർവ്വം അംഗീകരിച്ചുവെങ്കിലും പുതിയ തലമുറയ്ക്ക് അത് സ്വീകാര്യമായിരുന്നില്ല. അവരുടെ മനസ്സിൽ നായാടിസമൂഹത്തെ അവിടെനിന്ന് ആട്ടിപ്പായിച്ച് തങ്ങളുടെ ആഗ്രഹം നടപ്പിലാക്കുക എന്നതാണ്. കാവും കുന്നുമെല്ലാം നശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് നടത്തുന്ന ഈ വികസനത്തെയാണ് നായാടിസമൂഹവും ഒറ്റക്കാള ഷൺമുഖനും എതിർത്തത്. പരിസ്ഥിതിയുടെ നേർക്കുള്ള നവമുതലാളിത്തത്തിന്റെ കടന്നുകയറ്റത്തെ ചെറുക്കുന്നത് ഒന്നും നഷ്ടപ്പെടാനില്ലായെന്ന ബോധമുള്ള ദലിത്സമൂഹങ്ങളാണ്. കേരളത്തിലെ അടിസ്ഥാനജനവിഭാഗങ്ങളെ സ്വന്തം ഭൂമിയിൽനിന്ന് കുടിയൊഴിപ്പിച്ച് നടത്തുന്ന വികസനങ്ങൾ ആർക്കുവേണ്ടിയുള്ളതാണെന്ന ചിന്ത ഈ രംഗങ്ങൾ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. വികസനത്തിന്റെ മുതലാളിത്ത സങ്കല്പങ്ങൾ അംഗീകരിക്കാനാവില്ലായെന്ന് ദലിത് സമൂഹം പൊതുസമൂഹത്തെ എപ്പോഴും ഓർമ്മിപ്പിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കുന്നു.

'ഏഴുദേശങ്ങൾക്കുമകലെ' എന്ന സിനിമ കുറഞ്ഞ മൂലധനംകൊണ്ട് പൂർത്തിയാക്കിയതാണ്. ഷൺമുഖൻ എന്ന ഒടിയനെ അവതരിപ്പിച്ച ശ്രീജിത്ത് രവി മാത്രമാണ് ഇതിൽ അറിയപ്പെടുന്ന നടൻ. പിന്നെയൊക്കെ പുതുമുഖങ്ങളാണ്. ദലിത് സമൂഹത്തിന്റെ ജീവിതം ആവിഷ്കരിക്കുന്ന സിനിമകൾക്ക് തിയറ്ററുകളിൽ പ്രേക്ഷകരെ പൊതുവെ ലഭിക്കാറില്ല. വാണിജ്യസിനിമകൾ കേരളത്തിലെ മൾട്ടിപ്ലെക്സ് തിയറ്ററുകളിൽ ഓടിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം സിനിമകൾ കേവലം കുറച്ച് തിയറ്ററുകളിൽ മാത്രമാണ് റിലീസ് ചെയ്യുന്നത്. പ്രേക്ഷകരില്ലാത്തതിനാൽ ഉടനെതന്നെ തിയറ്ററുകളിൽ നിന്ന് ഇവയ്ക്ക് പുറത്തുപോകേണ്ടതായും വരുന്നു. പൊതുസമൂഹത്തിന്റെ സൗന്ദര്യതലങ്ങളെ മുന്നോട്ടുകൊണ്ടുപോകുവാനോ മൂലധനത്തിന്റെ വർണ്ണാഭമായ സൗന്ദര്യം വിതറുവാനോ ഇത്തരം ചെറുസിനിമകൾക്ക് സാധിക്കുന്നില്ല. സാങ്കേതികവിദ്യയുടെ ക്വാളിറ്റികുറഞ്ഞ മെറ്റീരിയൽ ഉപയോഗിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഇത്തരം സിനിമാനിർമ്മാണം സൗന്ദര്യതലങ്ങളെയും ആസ്വാദനത്തെയും പ്രതിലോമപരമായി ബാധിക്കുന്നുണ്ടെന്നും കാണാവുന്നതാണ്. എന്നിരുന്നാലും ഇത്തരം സംരംഭങ്ങൾ കണ്ടില്ലെന്നു നടിക്കുന്നത് ശരിയല്ല. വരേണ്യ സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന്റെയും മുതലാളിത്തത്തിന്റെയും വിപണിയുടെയും തന്ത്രങ്ങൾക്കകത്ത് ഇത്തരം ചെറിയസിനിമകൾ സമൂഹത്തിനുനൽകുന്ന പാഠങ്ങൾ വലിയതാണെന്ന് തിരിച്ചറിയേണ്ടതാണ്. ദലിതരുടെ സാംസ്കാരികചരിത്രത്തിന്റെ ചിലദൃശ്യങ്ങളാണ് ഈ സിനിമയിലൂടെ പുറത്തുവരുന്നത്. സമൂഹത്തിലെ മേലാളവിഭാഗം ഇപ്പോഴും ദലിത്ജനതയെ ചൂഷണംചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന് ഈ സിനിമകൾ വ്യക്തമാക്കുന്നു. ചൂഷണത്തിന്റെ രീതികൾ ഓരോ കാലത്തും മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നുവെന്ന് മാത്രം. ഏഴുദേശങ്ങൾക്കുമകലെ ചുരുക്കത്തിൽ കേരളത്തിൽ ഇന്നു നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന തെറ്റായ വികസനങ്ങൾക്കെതിരെയുള്ള കീഴാളവിമർശനമാണ് മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നത്.

'ദലിതരും ഭൂമിയുടെ രാഷ്ട്രീയവും' പൊന്തൻമാട, തകരച്ചെണ്ട, ഏഴുദേശങ്ങൾക്കുമകലെ എന്നീ സിനിമകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ് വിശകലനം ചെയ്തത്. ഭൂപരിഷ്കരണനിയമം ഭൂമിയുടെ യഥാർത്ഥ അവകാശികളെ, അതായത് ഭൂമിയിൽ പണിയെടുക്കുന്നവരെ ഭൂമിയിൽനിന്ന് അകറ്റിയതിന്റെ ചരിത്രമാണ് 'പൊന്തൻമാട'യുടെ പ്രത്യക്ഷരാഷ്ട്രീയം. ഇവിടെ കർഷകന്റെ, തൊഴിലാളിയുടെ വർഗസ്വത്വമാണ് ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. ഭൂമിയിൽനിന്ന് നിഷ്കാസിതനായ പൊന്തൻമാടയെ എന്നാൽ ഭൂതകാലത്തിന്റെ സുവർണ്ണ ഓർമ്മകളിലാണ് സിനിമ ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. കീഴാള കഥാപാത്രങ്ങളെ കേന്ദ്രമാക്കുമ്പോഴും ഇവരുടെ കർതൃത്വം

ഭൃതകാലത്തിലെ സവർണ്ണപാരമ്പര്യത്തിന്റെയും യജമാനഭക്തിയുടെയും തണലിലും വിധേയത്വത്തിലും കിടക്കുന്നതായാണ് സിനിമ നൽകുന്ന സൂക്ഷ്മപാഠം. ആധുനികദേശരാഷ്ട്രത്തിന്റെ വികസനങ്ങളും നിയമങ്ങളും പിന്തള്ളിയ മാടമ്പാർ നിരവധിയുണ്ടെന്ന ചരിത്രയാഥാർത്ഥ്യത്തെയാണ് ഈ സിനിമ മുന്നോട്ടു വെയ്ക്കുന്നത്. നഗരവികസനം സമകാലികകേരളത്തിലും കീഴാളരെ അവരുടെ വാസസ്ഥലങ്ങളിൽനിന്ന് ഒഴിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്ന യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരമാണ് തകരച്ചെണ്ടയിലൂടെ തിരിച്ചറിയുന്നത്. ഭരണകൂടത്തിന്റെ നയങ്ങൾ എങ്ങനെയാണ് അടിസ്ഥാനവർഗ്ഗങ്ങളെയും ദരിദ്രരെയും ജീവിക്കാൻ അനുവദിക്കാത്ത രീതിയിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നതെന്ന ചിന്ത ഈ സിനിമ മുന്നോട്ടുവയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ജാതിയുടെ പ്രശ്നങ്ങളെക്കാൾ തൊഴിൽ, ദാരിദ്ര്യം, രോഗം തുടങ്ങിയ വിഷയങ്ങളാണ് ഇവരെ ബാധിക്കുന്നത്. ഗാന്ധിയൻ ആദർശങ്ങളിൽവന്ന മൂല്യച്യുതി ഈ സിനിമയിൽ വളരെ ശക്തമായി വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്. ഇടതുവലതു സംഘടനകളെല്ലാംതന്നെ കീഴാളരെ സഹായിക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ അലംഭാവമാണ് കാണിച്ചതെന്ന വിമർശനമാണ് ഈ സിനിമ പിന്തുടരുന്നത്.വികസനത്തിന്റെ പേരുപറഞ്ഞ് ദലിതരെ അവരുടെ വാസസ്ഥലത്തുനിന്ന് പുറത്താക്കുന്നതിന്റെ മറ്റൊരു ചിത്രണമാണ് 'ഏഴുദേശങ്ങൾക്കുമകലെ'. ദേശീയത, രാഷ്ട്രം, വികസനം, കീഴാളത എന്നിങ്ങനെ നിരവധി വിഷയങ്ങൾ ഈ സിനിമയുടെ സംവാദാന്തരീക്ഷങ്ങളാണ്. ഫ്യൂഡൽ ജന്മിമാർ ദലിതരിൽനിന്ന് തട്ടിയെടുക്കുന്ന ഭൂമി പിന്നീട് അവർക്ക് ദാനമായിനൽകി അവരെ തങ്ങളുടെ വിധേയരാക്കുന്നു. ഇവിടെ നായാടിവിഭാഗം അവരുടെ ആചാരങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുതന്നെ വരേണ്യ/കോർപ്പറേറ്റ് മുതലാളിമാർക്കെതിരെ സംഘടിക്കുന്നതായാണ് കാണുന്നത്. സമൂഹത്തിലെ മേലാളവിഭാഗം ഇപ്പോഴും ദലിത്ജനതയെ ചൂഷണംചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണെന്ന ആശയമാണ് സിനിമ പങ്കുവയ്ക്കുന്നത്. ഭൂമിക്കുവേണ്ടിയുള്ള ദലിതരുടെ പോരാട്ടങ്ങൾ നിലനിൽപ്പിനുവേണ്ടിയുള്ള പ്രതിരോധങ്ങളാണെന്നും അവ ജനാധിപത്യപരമായ അവകാശങ്ങളാണെന്നും തിരിച്ചറിയേണ്ടതാണ്.

സത്താശാസ്ത്രത്തിൽനിന്ന് ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിലേക്ക്

സക്കറിയയുടെ ചെറുകഥകൾ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള പഠനം

ദേവദാസ്. കെ
കിഴക്കേമഴുവഞ്ചേരിൽ, അറക്കുളം പി. ഒ., ഇടുക്കി ജില്ല,

സത്താശാസ്ത്രവും ജ്ഞാനശാസ്ത്രവും അറിവിനെ സംബന്ധിച്ച പ്രധാനപ്പെട്ട ദാർശനികഘടകങ്ങളാണ്. ആധുനികതയും ഉത്തരാധുനികതയും തമ്മിൽ വേർതിരിച്ച മനസ്സിലാക്കുകയോ വ്യാഖ്യാനിക്കുകയോ ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ ഈ രണ്ടു സങ്കല്പനങ്ങൾ നിർണായകമായി വരുന്നതു കാണാം. ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ രീതികൾ പൊതുവെ സത്താശാസ്ത്രത്തോടു കൂടുതൽ അടുപ്പമുള്ളതും ആധുനികതയ്ക്കു ശേഷമുള്ള സമീപനങ്ങൾ ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തോട് അടുക്കുന്നതുമാണ് എന്ന് പൊതുവെ പറയാറുണ്ട്. എന്നാൽ ഇവ തമ്മിലുള്ള പാരസ്പര്യത്തെ പൂർണമായും തിരസ്കരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഒരു സമീപനം യുക്തിപരമായിരിക്കുകയുമില്ല.

സത്താശാസ്ത്രവും ജ്ഞാനശാസ്ത്രവുമായുള്ള പൊതുവായ വ്യത്യസ്തതകൾ സൂചിപ്പിച്ചു പോകേണ്ടതുണ്ട്. "സത്താശാസ്ത്രം എന്നത് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ നിർമിക്കുന്നതെന്ത് എന്നും യഥാർത്ഥത്തിൽ വസ്തുക്കളെന്താണ്, അവ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു എന്നും പഠിക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു" (Nornam K. Denzin and Yvonna S. Lincoln,1998; 201). അറിവിന്റെയും വസ്തുക്കളുടെയും ഉണ്മയെക്കുറിച്ചാണ് സത്താവാദം ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. അത്തരത്തിൽ അത് നിലനില്പിനെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണ്. വസ്തുക്കൾ/വസ്തുതകൾ എന്നാലെന്ത്, അവയുടെ നിലനില്പ് എന്ത്, അവയെ എങ്ങനെ തരംതിരിക്കാം, നിലനിൽക്കുന്നു എന്നതുതന്നെ സ്വയം പൂർണതയുള്ള ഒരു ഗുണമാണോ എന്നീ ചോദ്യങ്ങളെല്ലാം സത്താവാദപരമായതാണ്. സത്താവാദപരമായ പരാമർശങ്ങളെല്ലാം ആത്യന്തിക സത്യം എന്ന നിലയിലാണ് പറയാറ്. അതുകൊണ്ട്

അത് കേവലമായതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ദർശനങ്ങളുന്നയിക്കുന്നു. സത്യം/ അസത്യം എന്ന് കൃത്യമായി വേർതിരിച്ച് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയുന്ന ഒരു ലോകമുണ്ട് എന്ന ആശയം സത്യം എന്ന സങ്കല്പത്തിനു പിന്നിലുണ്ട്. മുട്ടയാണോ കോഴിയാണോ ആദ്യം ഉണ്ടായത് എന്നതരം എവിടെയുമെത്താത്ത ചോദ്യങ്ങൾ സത്താശാസ്ത്രത്തിന്റേതാണ്. അതുകൊണ്ട് അത് എല്ലാത്തരത്തിലുമുള്ള ആധിഭൗതിക ജ്ഞാനത്തെയും ഉൾക്കൊള്ളുന്നു.

ജ്ഞാനശാസ്ത്രം വസ്തുക്കളെ അറിയുന്ന രീതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ജ്ഞാനമാണ്. അതുകൊണ്ട് അത് അറിവിന്റെ അടിസ്ഥാനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പരിശോധനകളാണ്. (Marsh and Furlong 2002;18) അറിവ് എന്നാലെന്താണ്, എങ്ങനെയാണ് അറിവുനേടുന്നത്, എന്താണ് അറിയുന്നത്, അറിയുന്നതിനാവശ്യമായ അവസ്ഥകളെന്താണ്, അറിവിന്റെ ഘടനയെന്ത്, പരിധിയെന്ത്, ന്യായീകരണയുക്തികളുടെ അടിസ്ഥാനമെന്ത്, മനസ്സിന്റെ അകത്താണോ പുറത്താണോ ഈ യുക്തികൾ രൂപപ്പെടുന്നത് ഈ ചോദ്യങ്ങളെല്ലാം ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ ചോദ്യങ്ങളാണ് പാശ്ചാത്യചിന്തയിൽ ഘടനാവാദം കൊണ്ടുവന്ന വൈജ്ഞാനികമായ വിച്ഛേദങ്ങൾ വലിയതോതിലുള്ള പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് വഴിതെളിച്ചു. ഘടനാവാദാനന്തര ചിന്ത എന്നറിയപ്പെടുന്ന ഈ സമീപനരീതികൾ പൊതുവെ ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ ചില കാഴ്ചപ്പാടുകൾ വച്ചുപുലർത്തുന്നവയാണ്. ഫ്രോയ്ഡിന്റെയും മാർക്സിന്റെയും മറ്റും ഘടനാവാദപരമായ അഴിച്ചുപണികൾ പാശ്ചാത്യചിന്താമണ്ഡലത്തെ കൂടുതൽ ആഴമുള്ളതാക്കിത്തീർത്തു. അത്തരം സമീപനങ്ങൾക്ക് പില്ക്കാലത്ത് വലിയ സ്വീകാര്യത ലഭിക്കുകയും ചെയ്തു. ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തോടുള്ള വിമർശനമായും ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെതന്നെ തുടർച്ചയായും വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഉത്തരാധുനികത ഇതിലേതെങ്കിലുമൊന്നാണ് എന്ന് പറഞ്ഞ് ഉറപ്പിക്കുകയല്ല, മറിച്ച് ഈ രണ്ടുതരം സാധ്യതകളെയും പരിശോധിക്കുന്ന തരത്തിലുള്ള വീക്ഷണങ്ങളും ഉണ്ടാകേണ്ടതുണ്ട്. അങ്ങനെയൊരു അർത്ഥത്തിലാണ് സത്താശാസ്ത്രവും ജ്ഞാനശാസ്ത്രവും ഒരു പരിണാമഘട്ടത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ എങ്ങനെ പ്രവർത്തിച്ചു എന്ന തരത്തിൽ സക്കറിയയുടെ കഥകൾ എങ്ങനെയാണ് ഒരു മാറ്റത്തെ അഭിസംബോധന ചെയ്തത് എന്ന് പരിശോധിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ചെറുകഥ സാഹിത്യത്തിലെ ഒരു ജനുസ്സാണ്. ഓരോ സാഹിത്യജനുസ്സും ഓരോ കാലഘട്ടത്തിന്റെയും താല്പര്യങ്ങളേയും സ്വഭാവങ്ങളേയും എങ്ങനെയെല്ലാം പ്രതിഫലിപ്പിച്ചു എന്നത് അതിന്റെ ചരിത്രത്തിന്റെ

വിഷയമാണ്. മലയാള ചെറുകഥയും അതിന്റെ ഒന്നേകാൽ നൂറ്റാണ്ടു നീണ്ട ചരിത്രത്തിൽ ഏതെല്ലാം പരിണാമഘട്ടങ്ങളിലൂടെ കടന്നുപോയി എന്നത് അതിന്റെ ചരിത്രപരമായ പരിശോധനകൊണ്ട് അടയാളപ്പെടുത്തേണ്ടതുമാണ്. ഓരോ ചെറുകഥാകൃത്തിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളവും അയാൾ തന്റെ എഴുത്തിലൂടെ പിന്നിടുന്ന കാലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും ജ്ഞാനമാതൃകകൾ എങ്ങനെയെല്ലാം പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നു എന്നത് കഥയുടെ ചരിത്രത്തിലെ അയാളുടെ സ്ഥാനമെന്ത് എന്നതിനെ അടയാളപ്പെടുത്തുന്നു. ചെറുകഥയിൽ മാത്രമല്ല നോവൽ ഉൾപ്പെടെയുള്ള ഗദ്യസാഹിത്യത്തിൽ പൊതുവെ രണ്ടുതരം സമീപനങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണ്. അതിലൊന്ന് ഭാഷയെ പരമപ്രധാനമായും നിർണായകമായും കാണുന്ന ഒരു സമീപനമാണ്. ബഷീർ, ഉറൂബ്, ഓ.വി വിജയൻ, വി.കെ.എൻ തുടങ്ങിയവർ ഈ ഗണത്തിൽ പെടുന്നു. ഇതിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു സമീപനം പ്രമേയത്തിന് പ്രാധാന്യമുള്ളതും നിർണായകത്വമുള്ളതുമായ സമീപനമാണ്. തകഴി, കേശവദേവ്, പൊൻകുന്നം വർക്കി തുടങ്ങിയവർ ഈ ഗണത്തിൽ പെടുന്നു. എന്നാൽ ആയിരത്തി തൊള്ളായിരത്തി എഴുപതുകൾ ഈ രണ്ട് സമീപനങ്ങളുടെയും സംഘർഷത്തിന്റെ കാലമായി കാണാവുന്നതാണ്. ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിനു ശേഷം ഭാഷയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ബോധ്യങ്ങളും എഴുപതുകളിലെ കലങ്ങിമറിഞ്ഞ സാമൂഹിക സാഹചര്യങ്ങളും സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഷയെ സംബന്ധിച്ചും വിഷയത്തെ സംബന്ധിച്ചും നിർണായകമായി. ഈ സാഹചര്യത്തിൽ ഏറ്റവും സന്തുലിതവും കൃത്യതയുള്ളതുമായ കഥകളുമായി കടന്നുവന്ന കഥാകൃത്ത് എന്ന നിലയിലാണ് സക്കറിയ ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ടത്. സക്കറിയയുടെ കഥാലോകം കഥയുടെ ഭാഷയും അല്ലെങ്കിൽ രൂപവും വിഷയവുമായി നിരന്തര സന്തുലിതത്വം പുലർത്തുന്നുണ്ട്. ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തുടർച്ചകളായും രാഷ്ട്രീയ അന്യാപദേശമായും കറുത്ത ഹാസ്യത്തിന്റെയും വിരുദ്ധോക്തിയുടെയും നിശിതമായ ആക്ഷേപഹാസ്യമായും വായിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കഥകളിലെല്ലാം പൊതുവെ കാണുന്ന പ്രവണത ഈ സൂക്ഷ്മതയും കൃത്യതയും ഒതുക്കവും സന്തുലിതത്വവുമാണ്. ഇവയെല്ലാം സത്താശാസ്ത്രപരമായ സമീപനങ്ങളിൽനിന്നും ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ സമീപനങ്ങളിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്.

നിരന്തരം പരിണാമിയായ ഭാഷയുടെയും ആ ഭാഷയിലൂടെ മാത്രം പ്രതിനിധാനം ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന ചരിത്രത്തിന്റെയും വലിയ സംഘർഷമണ്ഡലം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കഥകളെയാണ് കഥാചരിത്രത്തിലെ

നാഴികക്കല്ലുകളായി അടയാളപ്പെടുത്താറുള്ളത്. ഇങ്ങനെ ഒരു പരിശോധനയിൽ സക്കറിയയുടെ നിരവധി കഥകൾ നാഴികക്കല്ലുകളായി മാറുന്നുണ്ട്. ഈ മാറ്റം ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിലേക്കുള്ള മാറ്റത്തിന്റെ രൂപത്തിലാണ് സക്കറിയയുടെ കഥകളിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. ശൈലിയിലും രൂപഘടനയിലും നടത്തുന്ന നിരന്തരമായ പരീക്ഷണങ്ങൾ സക്കറിയയുടെ ഓരോ കഥയെയും മറ്റൊന്നിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നു. എഴുത്ത് ഭാവനയുടെയും ആത്മസാക്ഷാത്കാരത്തിന്റെയും ഉൽപന്നമാണ് എന്ന ധാരണ തിരസ്കരിക്കപ്പെടുകയും അത് ഭാഷയുടെയും ചരിത്രത്തിന്റെയും ഉൽപന്നമാണ് എന്ന ധാരണ നിലവിൽവരുകയും ചെയ്യുന്നത് കാണാം.

ദൈവവും സാത്താനും ഉൾപ്പെടുന്ന സംവാദമണ്ഡലങ്ങളാണ് സക്കറിയയുടെ പല കഥകളിലെയും പ്രമേയത്തെ നിർണയിക്കുന്നത്. 'ഞാനുറങ്ങാൻ പോകുംമുമ്പായ്', 'ബ്രദർ ലൂക്കോസും പിശാചും', 'നമ്മുടെ പറുദീസാ നഷ്ടം', 'മൂന്നാംകിട സാഹിത്യത്തിന്റെ അന്ത്യം', 'കണ്ണാടി കാണ്മോളവും', 'കിംഗ്(ങ്ങ്) സോളമൺ(ൻ?)', 'ഡി.ക്യൂലായുടെ ഉമ്മ', 'വിശുദ്ധതാക്കോൽ: അഥവാ ആത്മാവ് സ്വർഗ്ഗത്തിൽ പോകുന്നതെങ്ങനെ?' എന്നിങ്ങനെയുള്ള കഥകൾ ഉദാഹരണം. സക്കറിയയുടെ കഥകളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ദൈവം മനുഷ്യനുമേൽ തന്റെ പരമാധികാരത്തിന്റെ സിംഹാസനമിട്ടിരുന്ന് അവനെ നിയന്ത്രിക്കുകയും സംരക്ഷിക്കുകയും ശിക്ഷിക്കുകയും അനുഗ്രഹിക്കുകയുമൊക്കെച്ചെയ്യുന്ന ഒരാളല്ല. മറിച്ച് കുട്ടിയുടെ സൈക്കിളിനു പിന്നിലിരുന്ന് സിനിമാപ്പാട്ടുപാടി യാത്ര ചെയ്യുന്നയാളാണ്. എന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന് മിക്ക കുടുംബങ്ങളിലും പ്രാർത്ഥനാഗാനമായി ചൊല്ലുന്ന 'ഞാനുറങ്ങാൻ പോകും മുമ്പായ്' എന്ന പാട്ട് കേട്ടുപരിചയമില്ല. ബുനുവലിന്റെ സിനിമയിലെ താടിവടിക്കണമോ എന്നു ചിന്തിക്കുന്ന ക്രിസ്തു 'കണ്ണാടി കാൺമോളവും' എന്ന കഥയിലെ കഥാപാത്രമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. മുൻധാരണകളിലൂന്നിയുള്ളതും സത്താപരവുമായ ദൈവസങ്കല്പത്തെ തിരസ്കരിക്കുകയും നിരന്തരം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന അറിവിന്റെ മണ്ഡലത്തിൽ ദൈവം എന്ന സങ്കല്പത്തെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് സക്കറിയ ഇത് സാധിക്കുന്നത്.

ബിബ്ലിക്കൽ ബിംബങ്ങളും രൂപകങ്ങളും ഇത്രയേറെ ഉപയോഗിച്ച മറ്റൊരു കഥാകൃത്ത് മലയാളത്തിലില്ലതന്നെ. ക്രൈസ്തവമായ ബിംബങ്ങളും രൂപകങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്നതോടൊപ്പം ചില കഥകളിൽ ഭാഷയും ആഖ്യാനവും തന്നെ ബിബ്ലിക്കൽ ആയി മാറുന്നതും കാണാം. അതേസമയം ബിബ്ലിക്കൽ ബിംബങ്ങളും രൂപകങ്ങളും ഉപയോഗിക്കുന്ന

കഥകളിൽ അത് കേവല മതബോധത്തിന് പുറത്തുനിൽക്കുന്നതും പലപ്പോഴും ഈ കേവല മതബോധത്തെ കടന്നാക്രമിക്കുന്നതും ആയി മാറുന്നുമുണ്ട്. അതോടൊപ്പംതന്നെ നാടൻ ക്രൈസ്തവ ജീവിതത്തിൽനിന്നുള്ള ഭാഷയുടെ ഊർജ്ജസ്രോതസ്സുകൾ കണ്ടെത്തുന്നതിലൂടെ കൂടുതൽ ദേശപരമായ ഭാഷാസ്വത്വം സ്വീകരിക്കുകയും അതിനെ അന്യാപദേശത്തിന്റെയും കറുത്ത ഹാസ്യത്തിന്റെയും ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെയും മൂർച്ചകൂട്ടുന്നതിനുള്ള ചാണക്കല്ലായി ഉപയോഗപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ആദവും ഹവ്വയും ഉൾപ്പെടുന്ന ബിബ്ലിക്കൽ ബിംബങ്ങളെ സമകാല രാഷ്ട്രീയത്തോട് കോർത്തിണക്കി നിശിതമായ പരിഹാസമാക്കി മാറ്റുന്ന കഥയാണ് 'നമ്മുടെ പറുദീസാ നഷ്ടം'. എലികളും പൂച്ചകളും പാമ്പും ഇരുതലമൂരിയും കപ്പക്കിഴങ്ങുമെല്ലാം രാഷ്ട്രീയരൂപകങ്ങളായി മാറി ഒരു മിത്തിക്കൽ ആഖ്യാനശൈലിയിലുള്ള കഥയായി രൂപപ്പെടുന്നു. ഈ മിത്തിക്കൽ ആഖ്യാനശൈലി എന്നത് ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ രൂപത്തിൽ പരുവപ്പെട്ടതാണ് എന്നുകാണാം. അതിലെ വിമർശനാവബോധവും പരിഹാസവും ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനം ഉയർത്തിക്കൊണ്ടുവന്ന സത്താശാസ്ത്രപരമായ കാഴ്ചപ്പാടിൽനിന്നു വന്നതല്ല.

ബ്രദർ ലൂക്കോസും പിശാചും എന്ന കഥ ബ്രദർ ലൂക്കോസും ചെകുത്താനുമായുള്ള സംവാദത്തിന്റെ രൂപത്തിലുള്ളതാണ്. ദൈവമുണ്ട് എന്നതിന് തെളിവു ചോദിക്കുന്ന സാത്താനും ലൂക്കോസും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണത്തിൽ സഭ്യേതരം എന്നു പറയാവുന്ന പ്രയോഗങ്ങളുടെ ധാരാളിത്തമുണ്ട്. സാത്താനെപ്പോലും ഭയപ്പെടുത്തുന്നതായി ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന ജുഗുപ്സയുടെ ബിംബങ്ങളിലൂടെ ദൈവത്തിന്റെ അസ്തിത്വത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വ്യാഖ്യാനങ്ങളിലെ അശ്ലീലത്തെ തുറന്നുവയ്ക്കുകയാണ്. ദൈവവും സാത്താനും തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യങ്ങൾ മതബോധത്തിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്നതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി സാമൂഹ്യ വൈരുധ്യങ്ങളോട് ഇടകലർന്ന് വ്യത്യസ്തമായ ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ പ്രകരണമായി മാറുന്നത് സക്കറിയയുടെ കഥകളിൽ കാണാം.

ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആശയാവലികളുടെ സ്വാധീനമുള്ള ചില കഥകൾ ആദ്യകാലത്ത് സക്കറിയ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. 'പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങൾ', 'വല' തുടങ്ങിയ കഥകൾ അത്തരം സ്വാധീനങ്ങളുള്ളവയാണ് എന്നു സാമാന്യമായി പറയാമെങ്കിലും വ്യത്യസ്തമായ വായനകൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നുമുണ്ട്. ഏറെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട കഥയാണ് 'പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങൾ'. സക്കറിയയുടെ ഒരു ആദ്യകാല കഥ എന്ന നിലയിൽ ആധുനികതാവാദദർശനങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഈ കഥ വായിക്കാനാണ് നിരൂപകർ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. *രഹസ്യമാർന്ന*

ദൂരദേശങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള ഒരു തീക്ഷ്ണമോഹത്തിൽ വലഞ്ഞും അപരിചിതപുഷ്പങ്ങളുടെ സൗരഭ്യം മനസ്സാ ശ്വസിച്ച് മതിമറന്നും അകലെയേതോ ആകാശങ്ങളിൽ താനറിയാത്ത നക്ഷത്രസംഘങ്ങൾ തുടിക്കുന്നുണ്ടാവാമെന്നോർത്ത് വിഷാദിച്ചും അജ്ഞാതമായ കൊടുമുടിത്താഴ്വകളിൽ കണ്ണാടിപോലെ തിളങ്ങിയൊഴുകി പാറകളിൽ പൊടിഞ്ഞു ചിതറിപ്പായുന്ന പുഴകളുടെ കിലുക്കം ഹൃദയത്തിൽ ശ്രവിച്ചും കുഴങ്ങി ഒരു ഗ്രീഷ്മകാലാന്ത്യത്തിൽ ഒരു തവള തന്റെ അരുവിയിൽനിന്നും പിടഞ്ഞുകയറി യാത്രപുറപ്പെട്ടു. സ്വന്തം അതിഭൗതികമായ ജിജ്ഞാസകൾക്കു പിന്നാലെ യാത്രതുടരുന്ന തവള ഏകാഗ്രമായ മനസ്സോടെ, ഗൗരവത്തോടെ, ചിലപ്പോൾ സന്തോഷിച്ചും അത്ഭുതപ്പെട്ടും ചിലപ്പോൾ ദുഃഖിച്ചും ഭയന്നും തളർന്നും വിശന്നും മഞ്ഞും വെയിലും കൊണ്ടും, കടലിന്റെ ഇരമ്പവും കാടിന്റെ ഭീതിയും പ്രഭാതങ്ങളുടെ തിളക്കവും ഇരുട്ടിന്റെ മൗനവും പുതിയ പുഴകളുടെ തണുപ്പും ഒഴുക്കും അനുഭവിച്ചും, നാട്ടും നഗരവും പാടവും പർവ്വതവും ദർശിച്ചും, അതു തന്റെ സ്വപ്നഭൂമിയിലൂടെ പല വസന്തങ്ങളും ശിശിരങ്ങളും നീളെ സഞ്ചരിച്ചു. ഒടുവിൽ അത് അറിവിന്റെ പൂർണ്ണതയെ ഒരു സ്വപ്നദർശനത്തിൽ കണ്ടെത്തി. സൂര്യൻ അസ്തമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കവേ ഒരു വർഷകാല സന്ധ്യയ്ക്ക് ഒരു മലമുകളിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ അകലത്തെ താഴ്വരകൾക്കും കുന്നുകൾക്കും മുകളിൽ ഒരു മഴവിൽൽ ജനിക്കുന്നതായിരുന്നു ആ സ്വപ്നം. മഴവില്ലിന്റെ അഗ്രങ്ങൾ വളഞ്ഞതാണ് പാതാളത്തിന്റെ ഇരുട്ടിലൂടെ ഒരു ചീറുന്ന ജ്വാലപോലെ സഞ്ചരിച്ച് തമ്മിൽ യോജിച്ച് ഒരു വൃത്തം പൂർത്തിയാക്കുന്നതായി തവള ദർശിച്ചു. മുമ്പിലെ ജ്വലിക്കുന്ന പൂർണ്ണവൃത്തത്തിലേക്കു നോക്കി നിൽക്കവേ അത് മഴവില്ലുകളുടെ അർത്ഥം അറിഞ്ഞു, തന്റെ ദർശനം പൂർണ്ണമായിരുന്നുവെന്നും അതു മനസ്സിലാക്കി. അതോടെ തവള തന്റെ മടക്കയാത്ര ആരംഭിച്ചു. വാർദ്ധക്യവും ക്ഷീണവും കൊണ്ടു തളർന്ന തവള പെട്ടെന്നു പെയ്ത മഴയുടെ ഇരുട്ടിൽ ചാട്ടം പിഴച്ച് ഒരു പൊട്ടക്കിണറ്റിൽ വീണു. പതിമൂന്നു ദിവസം തവള തന്റെ സഞ്ചാരത്തിന്റെ ഓർമകളുമായി കണ്ണുകളടച്ച് ആ കിണറ്റിൽ കഴിഞ്ഞു. പതിമൂന്നാം ദിവസം ഉണർന്നപ്പോൾ കിണറ്റിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കാൻ വേണ്ടി മുകളിലേക്ക് ചാടിനോക്കി. കിണറിന്റെ വശങ്ങളിലെ കരിങ്കൽ ഒരവിശുദ്ധ വസ്തുവിനെപ്പോലെ അതിനെ തിരസ്കരിച്ചു. എല്ലാ ശ്രമങ്ങളും വിഫലമായപ്പോൾ തവള അതിവേഗം മിന്നിമായുന്ന തന്റെ ഓർമകളെ വാരിപ്പിടിച്ച് വിറയ്ക്കുന്ന നാവുകൊണ്ട് അവയെ കിണറിന്റെ കരിങ്കൽ ഭിത്തിയിൽ അങ്ങോളമിങ്ങോളം ചിത്രീകരിക്കാൻ തുടങ്ങി. പക്ഷേ താമസിയാതെ താൻ കരസ്ഥമാക്കിയ ഓർമ്മയും തന്റെ നാവ് കരിങ്കല്ലിൽ വരച്ച ഓർമ്മയും തമ്മിൽ കഠിനമായ അന്തരങ്ങൾ അതു കണ്ടുപിടിച്ചു. സമയം, തന്റെ നാവ്, ഈ കരിങ്കൽ എല്ലാം, താൻ, ശരീരവും ആത്മാവും കൊണ്ട് അറിഞ്ഞവയ്ക്ക്, അനുഭവിച്ചവയ്ക്ക്, വേഷം മാറ്റം വരുത്തിയിരിക്കുന്നു. അനുഭവിച്ചവനല്ല ഓർമ്മിക്കുന്നവൻ, ഓർമ്മിക്കുന്നവൻ

വെറും നിഴൽ മാത്രം. അതോടെ തവള കരിങ്കല്ലിനിടയിലെ ഒരു വിള്ളലിനിടയിലേക്ക് തന്റെ ദേഹത്തെ വലിച്ചുകയറ്റി, അവിടത്തെ ഇരുട്ടിൽ മണ്ണിനോടും കരിങ്കല്ലിനോടും ചേർത്തു തന്റെ ദേഹത്തെ അടക്കി വച്ച് ചത്ത ഇലകളുടെ ഗന്ധം തന്നെ പിന്തുടർന്നുവന്നത് ശ്വസിച്ചുകൊണ്ട് ഇതാണെന്റെ ലോകം... ഇതുമാത്രം, വേറെ ലോകമില്ല എന്നാവർത്തിച്ചു പറഞ്ഞു.

അനുഭവം, ഓർമ്മ, ആവിഷ്കാരം എന്നിവ തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സങ്കല്പനങ്ങളുടെ അർത്ഥശൂന്യത ഈ കഥയിലെ ഭയപ്പെടുത്തുന്ന തിരിച്ചറിവാണ്. അങ്ങനെ എഴുത്തുകാരനും/കലാകാരനും സൃഷ്ടിയും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് ഇക്കാലംവരെയും ഉണ്ടായ ചർച്ചകളുടെ തുടർച്ചയിലാണ് ഈ കഥയും സ്ഥാനം പിടിക്കുന്നത്. അനുഭവത്തെയും ആവിഷ്കാരത്തെയും സംബന്ധിച്ച ആധുനികതയുടെ സത്താവാദപരമായ ആശയങ്ങളെ തിരസ്കരിക്കുകയും ജ്ഞാനശാസ്ത്രമണ്ഡലത്തിൽ അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയുമാണ് വാസ്തവത്തിൽ ഈ കഥ ചെയ്യുന്നത്. എല്ലാ വലിയകഥകളും മനുഷ്യന്റെ ഏതെങ്കിലുമൊക്കെത്തരത്തിലുള്ള വലിയ പ്രതിസന്ധികളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്നവയാണ്. അത് ചിലപ്പോൾ അതിഭൗതികമാവാം, മറ്റുചിലപ്പോൾ ചരിത്രപരമോ രാഷ്ട്രീയമോ ആയ പ്രതിസന്ധികളാവാം, ഏതായാലും അത്തരം സന്ദിഗ്ധതകൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന മലയാളത്തിലെ ഏറ്റവും മികച്ച കഥകളോടൊപ്പമാണ് ഈ കഥയുടെയും സ്ഥാനം എന്ന് നിസ്സന്ദേഹം പറയാനാകും. അത്തരം സന്ദിഗ്ധതകളെ ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ മണ്ഡലത്തിൽ വച്ച് ആഖ്യാനം ചെയ്ത് പുതിയ പാഠങ്ങളുൽപാദിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ് സക്കറിയയുടെ കഥകളുടെ സവിശേഷത.

വല എന്ന കഥയുടെ പ്രമേയപശ്ചാത്തലത്തിൽത്തന്നെ നിർണായകമായി നിൽക്കുന്ന ഒരു പ്രശ്നം വിശപ്പാണ്. കാശ്രരിന്റെ കാലത്ത് ഉന്നയിക്കപ്പെട്ട വിശപ്പല്ല ഇത്. ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ താത്ത്വികപ്രതിസന്ധികളുടെ തുടർച്ചയായി സംഭവിക്കുന്ന ഒന്നാണിത്. അതുകൊണ്ട് ആധുനികതാപ്രസ്ഥാനം ഉന്നയിച്ച നിലനിൽപ്പിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളും അതോടൊപ്പംതന്നെ രാഷ്ട്രീയ രൂപകമായും ഒരേ സമയം കഥയിൽ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നുണ്ട്. നഗരവും പ്രാന്തപ്രദേശത്തെ ചതുപ്പുനിലവും പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സ്ഥലപരമായ വൈരുധ്യം, കൊതുകും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ള വൈരുധ്യം എന്നിങ്ങനെ കർതൃത്വപരമായ പ്രതിനിധാനങ്ങളായി അതു മാറുന്നു.

അജ്ഞാതനായ ഒരു വ്യക്തി പറഞ്ഞുപോകുന്ന കഥയായിട്ടാണ് 'വല' എന്ന കഥയുടെ ആഖ്യാനം. നമ്മുടെ അറിവ് നമ്മളോടു

സംസാരിക്കുന്ന ആളുടെ അറിവിനാൽ നിർണ്ണീതമാണ് എന്ന് കഥാകൃത്ത് തിരിച്ചറിയുന്നു. ഇത് ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ അറിവാണ്. സത്താശാസ്ത്രരീതിയിൽ വായിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഈ കഥയെ ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പാഠമാക്കി മാറ്റുന്നത് അറിവിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള മേൽപറഞ്ഞ തിരിച്ചറിവാണ്. ഒരു പട്ടണത്തിനു പിന്നിലെ അജ്ഞാതവും ദുരൂഹവുമായ ഒരു പ്രാന്തപ്രദേശത്തെ ചതുപ്പിൽനിന്നും പറന്നുവരുന്ന കോടാനുകോടി കൊതുകുകളിൽ ഒന്ന് ഒരു വീട്ടിലെ കിടപ്പുമുറിയിൽ വലിച്ചുകെട്ടിയ കൊതുകുവലയ്ക്കുള്ളിൽ അകപ്പെടുന്നതാണ് പ്രമേയം.

ഇലക്കീഴിലെ മയക്കത്തിൽനിന്നും കൊതുക് ഉണർന്നത് ഉള്ളിൽ വിശപ്പനുഭവപ്പെട്ടതോടെയായിരുന്നു. ഒരു തളർച്ചയോടെ അത് ഇലപ്പുറത്തിരുന്ന കൊല്ലികൾ മെല്ലെ അനക്കി. വിശപ്പിന്റെ ചലനം ഏറിവന്നു. അതിന് ഇന്ന് വിശപ്പിന്റെ രണ്ടാം ദിവസമായിരുന്നു.

ഇവിടെയാണ് വിശപ്പ് എന്ന വേദനയ്ക്ക് ശമനം കിട്ടുക എന്ന് എങ്ങനെയറിയാം? യാഥാർത്ഥ്യം വേറെങ്ങോ അജ്ഞാതമായിക്കിടക്കുമ്പോൾ താനിവിടെ വിശപ്പിലെരിഞ്ഞ് എന്തുചെയ്യുകയാണ്? താൻ വിശപ്പിന് ശമനം തേടുന്നത് തെറ്റായ സ്ഥലത്താണെങ്കിൽ ആ വിശപ്പിനെ അതിജീവിക്കുമെന്ന് എന്താണുറപ്പ്? ഇടയ്ക്കൊക്കെ വിശപ്പ് ഒരു ജ്വാല പോലെ കൊതുകിന്റെ ഉള്ളിൽ ആളി. കുറേക്കഴിഞ്ഞപ്പോൾ വിശപ്പിന്റെ ആളലുകൾ പോലും ഏകാന്തതയുടെ ശക്തിയിൽ ശമിച്ചു..... 'പ്രപഞ്ചത്തിന്റെ അവശിഷ്ടങ്ങൾ' എന്ന കഥയിലെ തവളയെപ്പോലെതന്നെ അജ്ഞാതമായ എന്തിനെയോ സംബന്ധിച്ചുള്ള ജിജ്ഞാസയുടെ പിന്നാലെ പോകുന്ന കൊതുക് ചെന്നകപ്പെടുന്ന കൊതുകുവല ആത്യന്തികമായി അകപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു ചതിക്കുഴിയായി ആഖ്യാനത്തിൽ രൂപപ്പെടുന്നു. തവള വീഴുന്ന പൊട്ടക്കിണർ പോലെതന്നെ കൊതുക് അകപ്പെടുന്ന വലയും രാഷ്ട്രീയരൂപകമായി വായിക്കാവുന്നതാണ്. ആത്മീയം/സത്താപരം/അസ്തിത്വപരം/ഭൗതികം/രാഷ്ട്രീയം എന്നിങ്ങനെ പാഠപരമായി ബഹുസ്വരമായ ആഖ്യാന സവിശേഷത ഈ കഥയ്ക്കുമുണ്ട്.

ബോധധാരാ ശൈലിയിൽ എഴുതപ്പെട്ട കഥയാണ് 'സലാം അമേരിക്ക്'. അമേരിക്കൻ നാഗരിക ജീവിതത്തെ നാട്ടുംപുറത്തുകാരനായ ഭർത്താവുദ്യോഗസ്ഥൻ പ്രവാസിയുടെ ബോധധാരയിലൂടെ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്ന കഥയാണിത്. ഈ കഥയിലുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാഷാഭേദപരമായ ബോധധാര ഇതിലെ ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെ മൂർച്ച പതിന്മടങ്ങ് വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതായി കാണാം. ഭാഷാഭേദപരമായ ബോധധാര തന്നെ ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ ഒന്നാണ്. ബോധധാരാ സങ്കേതത്തിന്റെതന്നെ

അമൂർത്തവും കേവലവുമായ സ്വഭാവത്തെ തിരസ്കരിക്കുകയും ദേശത്തിലും കാലത്തിലും പുനർവിന്യസിക്കുകയും ചെയ്ത് ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായി മനസ്സിലാക്കാവുന്ന ഒന്നാകുന്നു എന്നു കാണാം.

ശക്തമായ വിരുദ്ധോക്തി, കറുത്ത ഹാസ്യം എന്നിവ സക്കറിയയുടെ കഥകളുടെ ആഖ്യാനപരമായ സവിശേഷതയാണ്. ഇത്തരത്തിലൊരു കഥയാണ് 'അമ്പാടി'. ഈ കഥ സ്വാതന്ത്ര്യം എന്ന ആശയത്തെ വിരുദ്ധോക്തിയിൽവച്ച് പുനർനിർവചിക്കുകയാണ്. കൂട്ടിൽനിന്ന് പുറത്താക്കപ്പെടുന്ന വാനമ്പാടി അനുഭവിക്കുന്ന അരക്ഷിതത്വം സ്വാതന്ത്ര്യം എന്ന സങ്കല്പത്തെ പുനർനിർവചിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിന്റെ ഭാഷയിൽ ഭാഷകളും കാവ്യശാസ്ത്രഘടകങ്ങളും ഒക്കെ പങ്കെടുക്കുന്നത് കാണാം.

'കൂട്ടിലടച്ച കിളി അഥവാ വാനമ്പാടി കൂട്ടിനുപുറത്തിരുന്ന മറ്റൊരു വാനമ്പാടി, അഥവാ കിളിയോട് മലയാളത്തിലും ചിലപ്പോഴൊക്കെ ഭാഷാന്തരം വരുത്തി ബംഗാളിയിലും വീണ്ടും ഭാഷാന്തരം വരുത്തി ഇംഗ്ലീഷിലും സ്വാതന്ത്ര്യം എന്ന വിഷയത്തെപ്പറ്റി സംസാരിക്കുകയായിരുന്നു.'

'നല്ല ഒന്നാന്തരം ഉപമകൾ കൊണ്ടുനിർമ്മിച്ചതായിരുന്നു ഈ പ്രഭുവിന്റെ ഹർമ്യം. ശയനക്രീഡാ മുറികൾ നല്ല സംസ്കൃതംകൊണ്ടും നിർമിച്ചതായിരുന്നു. അന്തഃപുരത്തിൽ ഒരു കിളിവാതിലിനടുത്ത്,നടുക്ക് ഒരു മലയാള പദവും ചുററും സംസ്കൃതവും ഉപയോഗിച്ച് രമണീയമായി നിർമിച്ച ഒരു കിളിക്കൂട് തൂങ്ങിയിരുന്നു..'

'ആറോ ഏഴോ ഉപമകളും രണ്ടുൽപ്രേക്ഷയും മൂന്നുരൂപകങ്ങളും അണിഞ്ഞിരുന്ന ഇവൾ പൊതുവെ സുന്ദരിയായിരുന്നു..'

എന്നിങ്ങനെ ഭാഷകളെക്കുറിച്ചും കാവ്യശാസ്ത്രഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും പലയിടങ്ങളിൽ ആവർത്തിക്കുന്ന പരാമർശങ്ങൾകൊണ്ടുതന്നെ അവ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന സ്ഥലപരവും കാലപരവും പ്രത്യയശാസ്ത്രപരവും ചരിത്രപരവും സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരവുമായ അർത്ഥസാധ്യതകളെ ഉപയോഗിക്കുകയാണ് ഈ കഥ ചെയ്യുന്നത്. അങ്ങനെ ആ കഥ ഇവയെല്ലാം ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു വൈജ്ഞാനിക മണ്ഡലത്തെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ കേന്ദ്രത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നു. അത് ആഖ്യാനത്തെ ഭാഷയുടെ കേവലതയിൽനിന്ന് വേർപെടുത്തുന്നു. അതോടൊപ്പം വംശകഥകൾ, സ്ഥലനാമചരിത്രകഥകൾ തുടങ്ങിയവയെ വിമർശനത്തിന് ഉപകരണമാക്കി മാറ്റുമ്പോൾ അത് അറിവിന്റെ പാരിണാമിക സ്വഭാവത്തെ അംഗീകരിക്കുന്ന ജ്ഞാനശാസ്ത്രഘടനയായി കഥയിൽ രൂപപ്പെടുന്നു.

"പണ്ട് ഒരിടത്ത്, ഇവിടെനിന്നും വളരെ അകലെയുള്ള ഒരിടത്ത് ഒരു പ്രബ്ബ സകുടുംബം താമസിച്ചിരുന്നു. ഇവിടെയെത്താൻ ഒമ്പതു ദിവസം ആനപ്പുറത്തും ഒമ്പതു ദിവസം പറക്കും കുതിരപ്പുറത്തും എട്ടുദിവസം തീവണ്ടിയിലും ഇരിക്കണമെന്നു പറഞ്ഞാൽ ദൂരത്തിന്റെ ഏകദേശജ്ഞാനം നിങ്ങൾക്കു ലഭിക്കുമല്ലോ".

ഇവിടെ ദൂരസൂചകങ്ങൾ സ്ഥലകാല സങ്കല്പങ്ങളിലെ യുക്തിയുടെയും അയുക്തിയുടെയും അതിരുകൾ മാറ്റിവരച്ച് ഒരു അസംബന്ധത്തിന്റെ ഭാഷാഘടനയിലേയ്ക്ക് എത്തുന്നതു കാണാം. ഇത് ആധുനികതാ പ്രസ്ഥാനം ഉന്നയിച്ച യുക്തിയുടെ മറുവശമായ അസംബന്ധമല്ല, മറിച്ച് യുക്തിയെയും അയുക്തിയെയും നമ്മൾ അറിയുന്ന രീതികളിലേക്കാണ് അത് ചൂണ്ടുന്നത്.

സക്കറിയയുടെ ഏറ്റവും ശക്തമായ കഥകളിൽ ഒന്നാണ് 'ഒരിടത്ത്'. ഒരു വീടിന്റെ ചുറ്റുപാടുമുണ്ടായിരുന്ന പുൽത്തകിടിയുടെ കോണിലെ മീൻകുളത്തിൽ കുറെ തവളകൾ വസിച്ചിരുന്നു. വീട്ടിൽ താമസിച്ചിരുന്ന ഒരു തള്ളപ്പൂച്ചയും കുഞ്ഞുങ്ങളും തവളകളെ ദിനംതോറും ക്രൂരമായി കൊന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ആ സാഹചര്യത്തിൽ ഭയചകിതരായ കുളത്തിലെ തവളകൾ ഒരുമിച്ചുകൂടി തങ്ങളുടെ അവസ്ഥയെക്കുറിച്ച് ചിന്തിച്ചു. തവളകൾ തങ്ങളുടെ ഭീകരമായ അവസ്ഥയെ തകരുന്ന ഹൃദയങ്ങളോടെ വിശകലനം ചെയ്തു. വംശത്തിന്റെ നിലനില്പിനുവേണ്ടി ഓരോദിവസവും ബലിയായി ഓരോ തവളവീതം പോകാൻ തീരുമാനിച്ചു. അങ്ങനെ ബലിയായി പോകുന്ന ഒരു തവള തന്റെ അന്ത്യനിമിഷങ്ങളിൽ നേരിട്ട സംഘർഷമാണ് ഈ കഥയുടെ കേന്ദ്രം. പൂച്ചകൾ കൊന്ന തവളകളെ തിന്നിട്ടില്ലായിരുന്നു എന്നത് പൂച്ചയ്ക്കും കുഞ്ഞുങ്ങൾക്കും തവളമാംസം ഇഷ്ടമല്ല എന്നാണ് കാണിച്ചത്. എങ്കിലും, ഇതേവരെയുള്ള സംഭവങ്ങൾ സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ അവൾ ഒരു പതിവായി തുടർച്ചയായോ ഇടവിട്ടോ കൊല നടത്തിക്കൊണ്ടേയിരുന്നേക്കാം. എങ്കിൽ സാവധാനം അവളും കുഞ്ഞുങ്ങളും തവളയിറച്ചിയിൽ ഒരു സ്വാദ് കണ്ടെത്തിയേക്കാൻ സാധ്യതയുണ്ടായിരുന്നു. ഇതായിരുന്നു ആപത്ത്. എറ്റവും വലിയ ആപത്ത്. മരിച്ച അംഗങ്ങൾ പൂച്ചക്കുട്ടികളുടെ കളിപ്പാട്ടങ്ങളായായാണ് മരിച്ചത്, ഇരകളായിട്ടല്ല എന്നു മനസ്സിലാക്കിയ തവള തന്റെ വംശമെടുത്ത തീർപ്പിന്റെ ഫലരാഹിത്യമോർത്ത് ദുഃഖിച്ചു.

"ബലിയായി പോകുന്ന തവള തന്നോടുതന്നെയായി പറഞ്ഞുതുടങ്ങി: ഇരുട്ടിന്റെ തണൽ എനിക്കുണ്ടായിരുന്നെങ്കിൽ! കുളത്തിൽനിന്ന് അവർ

എന്നെ നോക്കുന്നുണ്ടാവണം. അവരെന്നെ നോക്കാതിരുന്നെങ്കിൽ! മരണത്തിന്റെ ഈ സ്വകാര്യനിമിഷങ്ങളെങ്കിലും അന്യനയനങ്ങളുടെ സ്പർശനത്തിന്റെ മട്ടുപ്പില്ലാതെ എനിക്കു ലഭിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ, അവരുടെ ജിജ്ഞാസയിൽ മരവിച്ച കണ്ണുകളുടെ കൂട്ടില്ലാതെ എന്റെ ഈ ബലി നിറവേറ്റാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നുവെങ്കിൽ! ആർക്കറിയാം? ഒരുപക്ഷേ, അവർ കാത്തിരുന്നു മടുത്ത് അക്ഷമപൂണ്ട കണ്ണുകളടച്ചിട്ടുണ്ടാവും. എങ്കിൽ എനിക്കു സന്തോഷമായി. എനിക്കുവേണ്ടി ദുഃഖിക്കുന്നവർ ആരെങ്കിലും അവരിലുണ്ടാകുമോ? വേണ്ട. ഈ നിമിഷങ്ങളിലെങ്കിലും മിഥ്യാബോധങ്ങൾ പാടില്ല. ചന്ദ്രന്റെ ശമിക്കാത്ത തണുത്ത തിളക്കത്തെ ഒരു മേഘം മായ്ച്ചിരുന്നെങ്കിൽ, ഇരുട്ടിൽ എനിക്ക് ഓടിയൊളിക്കാനല്ല, ആ പ്രധാന നിമിഷങ്ങളിൽ മറ്റാരുടെയും കണ്ണുകൾ കാണാതെ, കരയാനോ, ചിരിക്കാനോ ഭയന്നുവിറയ്ക്കാനോ ഉള്ള സ്വാതന്ത്ര്യംനേടാനാണ്. എന്റെ ബലിദൈവങ്ങളേ നിങ്ങളെവിടെയാണ്? എന്നെ സ്വീകരിക്കൂ. എന്റെ വംശം ഈ നിമിഷങ്ങളിലെങ്കിലും എന്നെ സ്വതന്ത്രനാക്കാത്തതെന്ത്? എന്റെ ശരീരം കൂർത്തനഖങ്ങൾക്കു കീഴിൽ ഛിന്നഭിന്നമാകുന്നത്, മൂർച്ചയേറിയ പല്ലുകളിൽ കഷണങ്ങളായി ഞുങ്ങുന്നത് ആരും കാണേണ്ട. എന്റെ നിലവിളികൾ ആരും കേൾക്കരുത്. ഒരുപക്ഷേ,പൂച്ചക്കുട്ടികളെന്നെ കുറേസമയം നഖങ്ങൾകൊണ്ട് തോണ്ടിയും ഇളക്കിയും പീഡിപ്പിച്ച് രസിച്ചേക്കാം. എന്റെ ആ ദയനീയത, അപഹാസ്യമായ വേദന, മറ്റാരും കാണേണ്ട. അവർ പ്രതീക്ഷിക്കുംപോലെ ഞാൻ പാതി മരിച്ച്, അംഗങ്ങൾ മുറിഞ്ഞ്, ഈ പുൽത്തകിടിയിൽ ഉപേക്ഷിക്കപ്പെടുമ്പോൾ എന്റെ വികൃതരൂപത്തിന്റെ അന്തിമ വിറകൾ, രോദനങ്ങൾ, ഒരു കണ്ണും ഒരു ചെവിയും അറിയേണ്ട. ഈ ഇരുട്ടും ഈ നിലാവും അറിഞ്ഞാൽമതി. എന്റെ മരണം എന്റേതാണ്."

ഈ ബലിസങ്കല്പത്തിലടങ്ങുന്ന മരണബോധം അതിഭൗതികമോ സത്താപരമോ ആയ പ്രതിസന്ധികളിൽനിന്ന് ഉത്ഭവിക്കുന്നതല്ല. മറിച്ച് വിഹ്വലമായ രാഷ്ട്രീയ സന്ദിഗ്ദ്ധതയുടെ ഉൽപന്നമാണ്. അവിടെയാണ് ഈ ബലിബോധം എഴുത്തുകാരന്റെ സ്വത്വബോധവുമായി കലരുന്നത്. അരന്യൂറ്റാണ്ടിനപ്പുറം കേസരി ബാലകൃഷ്ണപിള്ള വിഷംതീനികൾ എന്നു വിളിച്ച കലാകാരന്മാരുടെ സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധതയ്ക്ക് ഈ ബലിദർശനത്തോടുള്ള ബന്ധം കണ്ടെത്തുമ്പോഴാണ് ഇത്തരം ആഖ്യാനത്തെ സൂക്ഷ്മമായ രാഷ്ട്രീയപാഠമായി മനസ്സിലാക്കാനാകുന്നത്. ആധുനികതാ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മരണബോധമോ ബലിബോധമോ അല്ല ഈ കഥയിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നത്. മറിച്ച് അതിനെക്കുറിച്ചുള്ള സംഘർഷാത്മകമായ രാഷ്ട്രീയസന്ദർഭത്തിലുള്ള അറിവിന്റെ രൂപത്തിലാണ് ആഖ്യാനത്തിൽ ഉന്നയിക്കപ്പെടുന്നത്.

അടിയന്തിരാവസ്ഥയുൾപ്പെടുന്ന ഇന്ത്യൻ രാഷ്ട്രീയ സാഹചര്യങ്ങളുടെ അന്യാപദേശമായി വായിക്കാവുന്ന കഥയാണിത്. വംശീയത, സ്വേച്ഛാധിപത്യം, അരാജകത്വം, ഭരണകൂടഭീകരത തുടങ്ങിയ ഗൗരവമുള്ള രാഷ്ട്രീയ സങ്കല്പനങ്ങൾ ഈ കഥയെ ചരിത്രപരമായ സൂക്ഷ്മതയുള്ള ആഖ്യാനമാക്കി മാറ്റുന്നു.

വിപ്ലവത്തോടുബന്ധപ്പെട്ട മലയാളിയുടെ ഓർമകളിൽ രാജൻ എന്ന പേരിന് സവിശേഷമായ അർത്ഥമുണ്ട്. തീവണ്ടിക്കൊള്ള എന്ന കഥയിൽ രാജൻ എന്നു പേരുള്ള കഥാപാത്രം തന്റെ ബാല്യസ്മൃതികളിലെ പാടങ്ങളേയും പുഴകളേയും രണ്ടായി മുറിച്ച് കടന്നുവന്ന തീവണ്ടിയുടെ ഭാവങ്ങളും അർത്ഥങ്ങളും മാറുന്നത് കണ്ടറിഞ്ഞ ഒരു പരമദരിദ്രനായ മനുഷ്യനാണ്. തന്റെയും കുടുംബത്തിന്റെയും പട്ടിണിമാറ്റാൻവേണ്ടി അയാൾ തീവണ്ടി കൊള്ളയടിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നത് കപ്പളങ്ങ പൊതിഞ്ഞുണ്ടാക്കിയ ബോംബും മണിമരുതിൻ പൂക്കുലകളും ഈർക്കിൽമച്ചിങ്ങാ സൂത്രങ്ങളും ഓലപ്പന്തും പിന്നെ ഒരു തുരുമ്പിച്ച പിച്ചാത്തിയുമായിട്ടാണ്. പാഞ്ഞുവരുന്ന തീവണ്ടിയുടെ കാറ്റുതട്ടി വെള്ളത്തിൽ വീണ രാജന്റെ തിരിച്ചറിവുകൾ നമ്മുടെ വിപ്ലവാവബോധങ്ങളുടെ അന്യാപദേശമായി മാറുന്നു. ചിരിയും കരച്ചിലുമല്ലാത്ത ഒരു വികാരമാണ് ഈ കഥ ഉണ്ടാക്കുന്നത്. അത് നിസ്സംഗതയുമല്ല. ബോംബുണ്ടാക്കാനായി പൊതിഞ്ഞുവച്ച കപ്പളങ്ങ മൂന്നായി മുറിച്ച് അവരവരുടെപങ്ക് കഴിച്ച് അമ്മയ്ക്കുള്ളത് തോർത്തിൽ പൊതിഞ്ഞ് വീട്ടിലേക്കു നടക്കുമ്പോൾ അയാൾ മകനോടു പറയുന്നത് ഈ പൂക്കുലകളും പന്തും മച്ചിങ്ങാസൂത്രങ്ങളും ഇനി വിപ്ലവത്തിന്റെ സ്വത്തുക്കളല്ല. അവ കളിപ്പാട്ടങ്ങൾ തന്നെയായിരിക്കുന്നു. അവ വിമോചനം പ്രാപിച്ചിരിക്കുന്നു. തനിക്കുള്ളിൽ രാജൻ മകനോടുപറഞ്ഞു എന്റെ കുട്ടുവിപ്ലവകാരീ, തീവണ്ടിക്കൊള്ളക്കാരാ, ആ തീവണ്ടി എന്നോടു മന്ത്രിച്ച രഹസ്യത്തിന്റെ അനുഗ്രഹം എന്നെന്നേയ്ക്കും നിന്റെയൊപ്പം ഉണ്ടായിരിക്കട്ടെ. നിന്റെ മക്കൾക്കു വിശപ്പിനാഹാരം എന്നുമുണ്ടായിരിക്കട്ടെ. കളിപ്പാട്ടങ്ങളിൽനിന്ന് ആയുധങ്ങളിലേയ്ക്കും ആയുധങ്ങളിൽനിന്നു കളിപ്പാട്ടങ്ങളിലേയ്ക്കുമുള്ള പരിണാമത്തിന് വിപ്ലവം എന്ന ആശയത്തിന്റെ സന്ദർഭത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന അർത്ഥഭേദങ്ങളാണ് ഈ കഥയുടെ പിന്നിലെ ആഴമുള്ള വിമർശനങ്ങളും പരിഹാസങ്ങളും. വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവിന്റെ വിഷയമായി മാറുന്നതിലൂടെ ഈ കഥ ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിന്റെ മണ്ഡലത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നു.

ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ട കഥകളിലൊന്നാണ് 'ഒരു നസ്രാണി യുവാവും ഗൗളിശാസ്ത്രവും'. പള്ളിപ്പെരുന്നാളിന് ആകസ്മികമായി

വാങ്ങിയ ഗൗളിശാസ്ത്രം എന്ന പുസ്തകം മാത്തുക്കുട്ടി എന്ന നസ്രാണി യുവാവിനെ ഗൗളിശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിമയാക്കി മാറ്റുന്നതാണ് കഥയുടെ ചുരുക്കം.

"തന്റെ ജീവിതം ഒരു പുതിയ നിറത്തിൽ മാത്തുക്കുട്ടി കണ്ടു. ജീവിതത്തിലെ നിസ്സാര കാര്യങ്ങളിൽ പോലും ഗൗളികൾക്ക് ഒരഭിപ്രായമുണ്ടായിരുന്നു. ഒന്നിനുപുറകെ ഒന്നായി പ്രത്യക്ഷഫലങ്ങളിലൂടെ തങ്ങളുടെ തത്വസംഹിതയുടെ സത്യം അവർ മാത്തുക്കുട്ടിക്ക് വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്തു."

ഇവിടെ ഗൗളിശാസ്ത്രം പ്രത്യയശാസ്ത്ര സൂചനകളുള്ള പരികല്പനയാണ്. പലതരം പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങളുടെ ഇടുങ്ങിയ കാഴ്ചപ്പാടുകളെ പരിഹസിക്കുകയുമാണ് ഈ കഥ. ഒരൊറ്റയടിക്ക് അവൻ (ഗൗളി) ചാകും. പക്ഷേ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾക്കു പിറകിൽ ഒളിച്ചിരിക്കുന്ന ഇത്തരം ബുദ്ധിജീവികളെ ആരടിക്കും? എന്ന ചോദ്യം ഗൗളിശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രത്യയശാസ്ത്ര സൂചനകളിലേക്ക് ചൂണ്ടുന്നു.

പ്രത്യയശാസ്ത്രം, എക്സിസ്റ്റൻഷ്യലിസം, മതം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആശയവാദത്തിന്റെയും ഭൗതികവാദത്തിന്റെയും പല മാതൃകകളും ഉൾപ്പെടുന്ന ഒരു സൂചകക്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായി ഈ കഥയിൽ ഗൗളിശാസ്ത്രത്തെക്കൂടി സങ്കല്പിക്കുന്നതിലൂടെ അത്തരം ഏതു കാഴ്ചപ്പാടുകളുടെയും നേർക്കുള്ള വിമർശനവും പരിഹാസവുമായി മാറാവുന്ന മട്ടിൽ ആഖ്യാനം വികസിക്കുന്നു. അങ്ങനെയൊരർത്ഥത്തിൽ കഥ ആശയങ്ങളോ കാഴ്ചപ്പാടുകളോ ആയി മാറുകയോ അല്ലെങ്കിൽ അവയുടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങളായി മാറുകയോ ചെയ്യുന്നതിനുപകരം അതിന്റെ വിമർശനങ്ങളായി മാറുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇത് കഥയിലെ ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ സമീപനമാണ്. സത്താവാദത്തിന്റെയും അസ്തിത്വദർശനങ്ങളുടെയും കാലത്തുനിന്ന് സക്കറിയയുടെ കഥ പരിണമിക്കുന്നത് ഇത്തരം ജ്ഞാനശാസ്ത്ര മാതൃകകളിലേക്കാണ്. സത്താവാദത്തിൽനിന്ന് ജ്ഞാനശാസ്ത്രത്തിലേക്കുള്ള പരിണാമമാണ് ആധുനികതയിൽനിന്നും ഉത്തരാധുനികതയിലേക്കുള്ള മാറ്റം എന്ന് പറയാറുള്ളത് ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കാം. അങ്ങനെ സൂക്ഷ്മാർത്ഥത്തിലുള്ള രാഷ്ട്രീയവിമർശനത്തിന്റെ രൂപം കഥയ്ക്ക് കൈവരുന്നു.

കഥയുടെ രൂപഘടനയിൽ സക്കറിയ നടത്തുന്ന നിരന്തരപരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് മികച്ച ഉദാഹരണമാണ് 'ഇതാ ഇവിടെവരെയുടെ പരസ്യവണ്ടി പുറപ്പെടുന്നു' എന്ന കഥ. കഥയുടെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും വൈരുധ്യങ്ങളെത്തന്നെ ആഖ്യാനത്തിലേക്ക് സക്കറിയ കൂട്ടിക്കൊണ്ടുവരുന്നു. കാളകളുടെയും വണ്ടിക്കാരന്റെയും ജീവിതത്തിലെ പല സന്ദർഭങ്ങൾ ദൃശ്യങ്ങളായി അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു സാമൂഹ്യ

പരിണാമത്തിന്റെ ചരിത്രമാണ് സക്കറിയ ഈ കഥയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ദീർഘകാലം മാതാ തീയേറ്ററിന്റെ പരസ്യവണ്ടിയായിരുന്ന കാളവണ്ടി കാലം മാറിയപ്പോൾ ഉപയോഗശൂന്യമായി. വണ്ടിക്കാരൻ വയസ്സനാവുകയും കാളകൾക്ക് തീറ്റകൊടുക്കാൻ നിവൃത്തിയില്ലാതായപ്പോൾ കശാപ്പുകാരന് വിൽക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. കാളകളെ കൊണ്ടുപോകാൻ കശാപ്പുകാരൻ എത്തിയപ്പോൾ പരിക്ഷീണരായ കാളകൾ കിടന്നിടത്തുനിന്ന് എണീക്കാൻ കൂട്ടാക്കുന്നില്ല. വയസ്സനായ പഴയ കാളവണ്ടിക്കാരൻ ജയഭാരതിയുടെയും സോമന്റെയും മധുവിന്റെയും ചിത്രങ്ങളൊട്ടിച്ച പഴകിപ്പൊളിഞ്ഞ കാളവണ്ടിക്കു മുമ്പിൽ ഒരു ചെണ്ടക്കാരനെ കൊണ്ടുവന്ന് ഉച്ചത്തിൽ ചെണ്ടമുഴക്കുമ്പോൾ ക്ഷീണം മറന്ന് കാളകൾ ഇഴഞ്ഞെണീറ്റ് പരസ്യവണ്ടിക്കുനേരെ ഒരു സ്വപ്നത്തിലെന്നവണ്ണം നടക്കുന്നു.

'കാളകൾക്കുവേണ്ടി മാത്രമാണ് ചെണ്ട മുഴങ്ങുന്നത്. അവയുടെ മരണമാണ് അത് പരസ്യപ്പെടുത്തുന്നത് എന്ന് ജയഭാരതിയുടെ പ്രതിച്ഛായ അറിഞ്ഞുവോ? കാളകൾ ഇതാ, വണ്ടിയുടെ പൂപ്പലും പായലും വീണ, ചിതൽ കയറിത്തുടങ്ങിയ നുകം തങ്ങളുടെ പഴയ കഴുത്തുകളിൽ സ്വീകരിക്കുന്നു. ഠ്ഠം.. ഠ്ഠം.. ചെണ്ട വീണ്ടും അവയ്ക്കായി മുഴങ്ങുന്നു. ചെണ്ടക്കാരന്റെ മുഖത്തെ വിയർപ്പുതുള്ളികളിൽനിന്ന് ഒരു തുള്ളി കണ്ണീർകൂടി ചോർന്നൊലിക്കുന്നു. ചെണ്ടയുടെ ഗർജ്ജനത്തിനു പിന്നാലെ മെല്ലെ, മെല്ലെ പിന്നെ വേഗം വേഗം വണ്ടിച്ചക്രങ്ങളിലെ പഴയ കുടമണികളുടെ കിലുക്കത്തോടെ ടാറിട്ട പാതയിൽ പഴയ ലാടങ്ങൾ നിശ്ശബ്ദമായി പതിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും തുരുമ്പിച്ച ചക്രങ്ങൾ ഉരുട്ടിക്കൊണ്ടും പാതയുടെ തിളങ്ങുന്ന കറുപ്പിലൂടെ ഇതാ ഇവിടെ വരെ എന്ന ചലച്ചിത്രത്തിന്റെ അയഥാർത്ഥമായ ഒരു പരസ്യവണ്ടി അങ്ങനെ പുറപ്പെടുന്നു.'

സിനിമയിലെ ഷോട്ടുകളുടെ മാതൃകയിൽ തുടർച്ചയായി കടന്നുവരുന്ന വ്യത്യസ്തദൃശ്യങ്ങളുടെ രീതിയിലാണ് ഈ കഥയുടെ ആഖ്യാനം തന്നെ വികസിക്കുന്നത് എന്നു കാണാം. വിഷയവും ആഖ്യാനവും തമ്മിൽ സക്കറിയയുടെ കഥകൾ പുലർത്തുന്ന സൂക്ഷ്മവും സന്തുലിതവുമായ പാരസ്പര്യത്തിന് മികച്ച ഉദാഹരണമാണ് 'ഇതാ ഇവിടെവരെയുടെ പരസ്യവണ്ടി പുറപ്പെടുന്നു' എന്ന കഥ. ദൃശ്യങ്ങളെ ഉപയോഗിക്കുന്നതിലൂടെ ആഖ്യാനത്തിന്റെ അമൂർത്തതയെ മറികടന്ന് കാലത്തിന്റെ മാറ്റത്തോടൊപ്പം സംഭവിക്കുന്ന ദുരന്തങ്ങളെ ദൃശ്യബിംബങ്ങളിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ച് ആഖ്യാനത്തിന്റെ സത്താപരതയെ തിരസ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ആധുനികതാ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ തുടർച്ചയിൽ ചെറുകഥ എന്ന ജനസ്സിന്റെ ഗതിവിഗതികളെത്തന്നെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ സുപ്രധാനമായ പങ്ക് സക്കറിയയുടെ കഥകൾക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നു. അക്കാലത്ത് വി.പി. ശിവകുമാറും, വി.കെ.എന്നും ഉൾപ്പെടെയുള്ള ചെറുകഥാകൃത്തുക്കൾ പൊതുവെ സ്വീകരിച്ച കറുത്തഹാസ്യത്തിന്റെയും ആക്ഷേപഹാസ്യത്തിന്റെയും ശൈലികൾ സക്കറിയയുടെ കഥകളിലും ഉണ്ട് എന്ന് സാമാന്യമായി പറയാമെങ്കിലും സക്കറിയയുടെ കഥകൾ ശൈലീപരമായും ആഖ്യാനപരമായും കൂടുതൽ പരീക്ഷണാത്മകവും പാഠാന്തരബന്ധങ്ങളുടെ സാധ്യതകൾ കൂടുതൽ ഉപയോഗിക്കുന്നവയുമായി കാണുന്നു. ഈ മൂന്നു കഥാകൃത്തുകളും പൊതുവെ ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ രീതികൾ ആഖ്യാനത്തിലും പ്രമേയത്തിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളവരാണ് എന്നത് ചരിത്രപരമായ മറ്റൊരു വിശദപഠനത്തിന് വിഷയമാക്കാവുന്നതാണ്. വ്യത്യസ്ത സ്ഥലകാലങ്ങളും മിത്തുകളും ചരിത്രവും പഴയതും പുതിയതുമായ സംഭവങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളും സാഹിത്യവും എല്ലാം ഭാഷയിൽ ഇടകലരുന്ന ആഖ്യാനശൈലിയാണ് പല കഥകളിലും കാണുന്നത്. അതോടൊപ്പംതന്നെ മതം, രാഷ്ട്രീയം, നാട്ടുജീവിതത്തിൽനിന്നുമുള്ള മൊഴികൾ ബിംബങ്ങൾ രൂപകങ്ങൾ എന്നിവയും ഇടകലർന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്ന പാഠാന്തരബന്ധമാണ് സക്കറിയയുടെ കഥകളെ കേവലവും രേഖീയവുമായ ആഖ്യാനങ്ങൾ അല്ലാതെയാക്കി തീർക്കുന്നത്. ഇതെല്ലാം ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരമായ ആഖ്യാനരീതികളിൽനിന്നും സങ്കേതങ്ങളിൽനിന്നും രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നതാണ്. "നമ്മുടെ അറിവ് നമ്മോടു സംസാരിക്കുന്ന വ്യക്തിയുടെ അറിവിനാൽ നിർണീതമാണ്" എന്ന് 'വല' എന്ന കഥയിൽ കഥാകൃത്ത് പറയുന്നു. അറിവിനെക്കുറിച്ചുള്ള കഥാകൃത്തിന്റെ ഈ കാഴ്ചപ്പാട് അറിവിനെ സംബന്ധിക്കുന്ന സത്താശാസ്ത്രപരമായ അടിസ്ഥാനങ്ങളെ തിരസ്കരിക്കുകയും അറിവിന്റെ സാമൂഹികവും ഭാഷാപരവും ജ്ഞാനശാസ്ത്രപരവുമായ അടിസ്ഥാനത്തിൽ ഊന്നുന്നതുമാണ്.

റഫറൻസ്

1. സക്കറിയ 2012, സക്കറിയയുടെ കഥകൾ, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം.
2. ഷാജി ജേക്കബ്, രൂപാന്തരങ്ങൾ: സക്കറിയയുടെ ജന്തുകഥകൾ, മറുനാടൻ മലയാളി, പുസ്തകവിചാരം. (2015 നവംബർ 1)
3. Nornam K Denzin and Yvonna S Lincoln 1998, Ontology:ways of constructing reality,Sage publications,
4. Marsh, David and Furlong, Edward 2002, 'Ontology and Epistemology

in Political Science' in Marsh, David and Stoker, Gerry (eds.): Theory and Methods in Political Science, 2nd edition. Basingstoke: Palgrave.

5. BonJour, Laurence, 1985. The Structure of Empirical Knowledge. Cambridge, MA: Harvard University Press.

6. Russell, Bertrand, 1912. Problems of Philosophy. Barnes & Noble Books.

7. Oberle, D., Guarino, N., & Staab, S. 2009,What is an ontology?. In: 'Handbook on Ontologies'. Springer, 2nd edition.

'ആരാച്ചാരി'ലെ മരണഭാവന

ഉദയൻ എസ്.
ഗവേഷകൻ, എൻ.എസ്.എസ്. കോളേജ്, നിലമേൽ, കൊല്ലം.

മനുഷ്യന്റെ എക്കാലത്തെയും ഏറ്റവും വലിയ ദാർശനിക സമസ്യയാണ് മരണം. ശാസ്ത്രവും കലയും തത്ത്വചിന്തയുമൊക്കെ തിരിച്ചും മറിച്ചും വിശകലനം ചെയ്തിട്ടും ഇന്നും അതൊരു ഉത്തരം കിട്ടാത്ത ചോദ്യം തന്നെ. ദേശകാലാതീതമായി സാഹിത്യത്തിന്റെയും ഇഷ്ടവിഷയമാണ് മരണം. മലയാളത്തിലും ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ മരണത്തെ സ്പർശിച്ചിട്ടില്ലാത്ത ഒരെഴുത്തുകാരനും/എഴുത്തുകാരിയും ഉണ്ടാകില്ല. ഭയമായും ആസക്തിയായും അനിശ്ചിതത്വമായും അതിജീവനത്വരയായുമൊക്കെ മരണം എഴുത്തിൽ പല രൂപത്തിൽ കടന്നുവന്നു. കാല്പനിക ഭാവനയായോ സാമൂഹികപ്രശ്നമായോ ദാർശനികപ്രശ്നമായോ ഒക്കെ മലയാള നോവലിലും മരണം ചിത്രീകരിക്കപ്പെട്ടു. അക്കൂട്ടത്തിൽ ഏറ്റവും ഒടുവിലത്തെ കണ്ണിയിൽ പെടുന്ന 2012-ൽ പുസ്തകരൂപത്തിൽ വന്ന കെ. ആർ. മീരയുടെ 'ആരാച്ചാർ'. മരണത്തിന്റെ ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മവും സമകാലികവുമായ അടയാളപ്പെടുത്തലാണ് ആ നോവൽ. മലയാളം ലോകസാഹിത്യത്തിനു നൽകിയ സംഭാവനയായി അംഗീകരിക്കപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞ ഈ കൃതിയിൽ 'മരണം' എന്ന സമസ്യ എപ്രകാരം പ്രശ്നവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നുള്ള ഒരന്വേഷണമാണ് ഈ പഠനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം.

പ്രമേയം

'ജീവന്റെ ഘടികാരം പിന്നിലേക്ക് ചലിക്കാൻ തുടങ്ങുന്ന നിമിഷത്തെയാണ് മരണം എന്ന് വിളിക്കുന്നത്' (ആരാച്ചാർ, പുറം.316); ഇതായിരിക്കും മരണത്തിന് ഒരു നിർവ്വചനം അന്വേഷിച്ചാൽ 'ആരാച്ചാരി'ൽ നിന്ന് കിട്ടുന്ന ഉത്തരം. കൽക്കത്ത നഗരത്തിൽ ദിവസവും നൂറിലേറെ മൃതദേഹങ്ങൾ സംസ്കരിക്കുന്ന, ഗംഗാതീരത്തുള്ള നീംതലഘാട്ട് എന്ന

ശ്മശാനത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് നോവലിൽ ആരാച്ചാർ കുടുംബത്തിന്റെ ആവാസ വ്യവസ്ഥ ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്. ഉപരിപ്ലവമായി പറഞ്ഞാൽ ഭരണകൂടനീതിനിർവ്വഹണത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള കൊല ഉപജീവനമാർഗ്ഗമാക്കിയ ഒരു ആരാച്ചാർകുടുംബത്തിന്റെ ചരിത്രവും വർത്തമാനവുമാണ് ഈ നോവൽ. യതീന്ദ്രനാഥ ബാനർജി എന്ന കുറ്റവാളിയുടെ ദയാഹർജിയിൽ തുടങ്ങി വധശിക്ഷയിൽ അവസാനിക്കുന്ന വിധമാണ് നോവൽ സംവിധാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. മുഖ്യകഥാപാത്രമായ ചേതന ആരാച്ചാർപദവി നിർവ്വഹിക്കുന്ന ലോകത്തിലെതന്നെ ആദ്യസ്ത്രീയും. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ പ്രമേയപരമായി തന്നെ 'ആരാച്ചാരി 'ന്റെ കാതൽ മരണമാണ്.

മൃത്യുബിംബങ്ങൾ

"ലിവർ വലിക്കുമ്പോഴുള്ള ശബ്ദം ആകാശത്തും ഭൂമിയിലും വലിയ പെരുമ്പറ പോലെ പ്രതിധ്വനിക്കും. അതാണ് മരണത്തിന്റെ ശബ്ദം" (ആരാച്ചാർ, പുറം.32). തൂക്കുമരത്തിനു കീഴിലുള്ള നിലവറപ്പലകകൾ അകന്നുമാറുമ്പോഴുള്ള ഈ പെരുമ്പറ ശബ്ദവും ശ്മശാനത്തിലേക്കുള്ള ശവവണ്ടികളുടെ മണികിലുക്കവും സമീപത്തെ കാളീക്ഷേത്രത്തിൽ നിന്ന് ഇടയ്ക്കിടെ ഉയരുന്ന ബലിമൃഗങ്ങളുടെ കരച്ചിലുമൊക്കെയാണ് 'ആരാച്ചാരി'ൽ നിന്ന് മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ. നീംതലാഘാട്ടിലേക്കുള്ള ഇടതടവില്ലാത്ത ശവഘോഷയാത്രകളും ഗംഗാതീരത്ത് എരിയുന്ന ചിതകളും തൂക്കുമരത്തിലെ കയറിനുമേൽ കയ്യും കാലും ബന്ധിച്ച മനുഷ്യശരീരങ്ങൾ നടത്തുന്ന മരണ നൃത്തവുമാണ് ആരാച്ചാർ വായനക്കാർക്കു നൽകുന്ന ദൃശ്യാനുഭവങ്ങൾ. 'ഒരു മുറി സൊന്ദേഷ്... ... ... അത് കഴിക്കാതെ മരിക്കാൻ എനിക്ക് മനസ്സ് വന്നില്ല... ...' (ആരാച്ചാർ, പുറം 528) എന്ന് പറഞ്ഞ് യതീന്ദ്രനാഥ ബാനർജി തൂക്കുകയറിന് തല നീട്ടുമ്പോൾ സൊന്ദേഷിനും ഹിൽസയ്ക്കും മിഷ്ടിദോയ്ക്കുമെല്ലാം മരണത്തിന്റെ രുചിയാണ്. 'നമ്മുടെയെല്ലാം മനസ്സ് മരണത്തെ ഈ സൊന്ദേഷ് പോലെ നുണഞ്ഞിറക്കുന്നത് ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു' (ആരാച്ചാർ, പുറം 194) എന്ന് ഫൊണിഭൂഷണും പറയുന്നുണ്ട്. മരണത്തിന്റെ മണമാണ് ചേതനയുടെ ജീവിതപരിസരത്തിന്. ശ്മശാനത്തിലെരിയുന്ന മനുഷ്യന്റെ ചിതയുടെ ഗന്ധം 'ആരാച്ചാരി'ൽ ആദ്യന്തം നിറഞ്ഞ് നിൽക്കുന്നു. മത്സ്യക്കറിയുടെയോ നെയ്യിൽ വറുത്തെടുത്ത ലൂചിയുടെയോ മണം പോലെ മരണം ചേതനയുടെ വീട്ടിൽ തങ്ങിനിന്നു. സഞ്ജീവ് കുമാർ മിശ്രയുടെ സ്റ്റുഡിയോയിൽ നിറഞ്ഞതും മരണത്തിന്റെ ഗന്ധം തന്നെയായിരുന്നു. 'പുലർച്ചെ മൂന്നുമണിക്ക് നിങ്ങളുടെ ജീവിതത്തിലെ ആ അവസാന

നിമിഷങ്ങളിൽ ജയിൽവളപ്പാകെ നിറയുന്ന മെഴുകിന്റെ ഗന്ധം മരണത്തിലേക്ക് പോകാറായി എന്ന് നിങ്ങളെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ആ അവസ്ഥ ' (ആരാച്ചാർ, പുറം 174) എന്ന് പറയുമ്പോൾ നോവലിൽ നിറയുന്നത് മരണമണം തന്നെ. കൈവെള്ളയിൽ മരിച്ചുകഴിഞ്ഞ രാമുദായുടെ കൺപീലികളുടെ പൂവിതൾ സ്പർശമായും വധശിക്ഷ നടപ്പിലാക്കിയശേഷം കൈകളിൽ അനുഭവപ്പെടുന്ന ഒരിക്കലും മാറാത്ത വഴുവഴുപ്പായും മൂടൽമഞ്ഞുപോലെ വ്യാപിച്ച ചിതകളിൽ നിന്നുള്ള പുകയായും ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ മരണത്തെ തൊട്ടറിയുന്നു. അങ്ങനെ പഞ്ചേന്ദ്രിയങ്ങൾ കൊണ്ടും 'ആരാച്ചാർ' മരണമനുഭവിപ്പിക്കുന്നു.

മരണവും പ്രണയവും

പ്രണയം എപ്പോഴും മരണവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തിയാണ് 'ആരാച്ചാരി'ൽ അടയാളപ്പെടുത്തപ്പെട്ടത്. 'ഭൂമിയിൽ മരണത്തെക്കാൾ അനിശ്ചിതത്വം പ്രണയത്തിനുമാത്രമേയുള്ളൂ' (ആരാച്ചാർ, പുറം. 18) എന്നാണ് ചേതന സ്വന്തം പ്രണയം തിരിച്ചറിയുന്നതുതന്നെ. കഴുത്തിലെ മൂന്നും നാലും കശേരുക്കൾക്കിടയിൽ ഉറപ്പിച്ച കുടുക്കുപോലെയായിരുന്നു ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെയെല്ലാം പ്രണയങ്ങൾ. സഞ്ജീവിന്റെ പ്രണയവും വ്യത്യസ്തമല്ല. തനിക്ക് ആവശ്യമുള്ളപ്പോഴെല്ലാം അയാൾ ആ കുടുക്കു മുറുക്കി അവളെ വരുതിക്കുനിർത്തി. അതേസമയം ചേതനയുടെ പ്രണയ പ്രതികാരവും ദുപ്പട്ടയിലെ കുടുക്കുകൾ തന്നെയായിരുന്നു. "കൃത്യമായ അളവിൽ അയാൾക്കുവേണ്ടി ഞാൻ കയർ അളന്നെടുക്കും. ഒരിഞ്ചുകൂടുകയുമില്ല; കുറയുകയുമില്ല. അയാളെ എനിക്കും ഒരിക്കലെങ്കിലും അനുഭവിക്കണം" (ആരാച്ചാർ, പുറം 58) എന്ന തീരുമാനം ചേതന സ്റ്റുഡിയോയിലെ തൂക്കുമരത്തിൽ ക്യാമറയ്ക്കു മുന്നിൽ തൽസമയം നടപ്പിലാക്കുമ്പോൾ പ്രണയവും പ്രതികാരവും മരണത്തിൽ സന്ധിക്കുന്നു. ചേതനയുടെ സഹോദരി നീഹാരികയുടെ പ്രണയവും ഒരു ശവഘോഷയാത്രയുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് തളിർക്കുന്നത്. കാളിചരൺ ഗൃദ്ധാമല്ലിക് പിതാമഹന് ബിനോദിനി എന്ന അഭിനേത്രിയോടുള്ള പ്രണയം ഇപ്രകാരമായിരുന്നു: "തൂക്കിക്കൊലയ്ക്കുശേഷം നിലവറയിലേക്ക് നീങ്ങുന്ന കയർപോലെ നാടകംകണ്ട് തിരിച്ചെത്തിയിട്ടും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഞരമ്പുകൾ വെട്ടിവിറച്ചു" (ആരാച്ചാർ, പുറം. 272).

മരണവും ചരിത്രവും

കഥ പറയുന്നതോടൊപ്പം ഉപകഥകളിലൂടെ ചരിത്രത്തെയും അപനിർമ്മിക്കുന്നുണ്ട് 'ആരാച്ചാർ'. ആ അപനിർമ്മാണങ്ങളുടെയെല്ലാം

കേന്ദ്രമോ തുടക്കമോ ഒടുക്കമോ മരണമായിരുന്നു. പിതാമഹൻമാരെക്കുറിച്ച് ഥാക്കുമാ ചേതനയ്ക്ക് പറഞ്ഞ് കൊടുത്ത എല്ലാ കഥകളും മരണത്തെക്കുറിച്ചുകൂടിയുള്ളതായിരുന്നു. മുത്തശ്ശിക്കഥകളിലൂടെ ആരാച്ചാർ കുടുംബത്തിന്റെയും കൽക്കത്തയുടെയും ഭരണകൂടങ്ങളുടെയും ചരിത്രം പുനർനിർമ്മിക്കുമ്പോൾ ആ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുള്ള ഉപാധി പലതരം തൂക്കിക്കൊലകളായിരുന്നു.

മരണവും അധികാരവും

"ആരുടെയെങ്കിലുമൊക്കെ മരണം എല്ലാവർക്കും ആവശ്യമുണ്ട് സ്വന്തം അധികാരം അടയാളപ്പെടുത്താൻ" (ആരാച്ചാർ, പുറം. 49) എന്ന് 'ആരാച്ചാർ' വ്യക്തമാക്കുന്നു. രാജഭരണത്തിന്റെ കാലത്തും ബ്രിട്ടീഷുകാരുടെ കാലത്തും പിന്നീട് ജനാധിപത്യകാലത്തും ആരാച്ചാർമാർ ഇല്ലാത്ത ഒരു ചരിത്രമോ വർത്തമാനമോ ഭരണകൂടങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. വധശിക്ഷയുടെ നൈതികത സൂക്ഷ്മമായി പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നുണ്ട് ഈ നോവലിൽ. ഭരണകൂടങ്ങൾക്ക് വധശിക്ഷ നീതി നടപ്പാക്കൽ എന്നതിലേറെ അധികാരത്തിന്റെ അടയാളപ്പെടുത്തലാണ്. കൊല്ലുകയല്ല ശിക്ഷ, മറ്റെന്തോ ആണ് എന്ന് തിരിച്ചറിയുമ്പോഴും തന്റെ അച്ഛൻ വധശിക്ഷയ്ക്ക് വിധേയരാക്കിയവരിൽ ഭൂരിപക്ഷവും ദരിദ്രരായിരുന്നു എന്ന് വാദിക്കുമ്പോഴും തങ്ങൾ ഗവൺമെന്റിന്റെ ഉപകരണങ്ങൾ മാത്രമാണ് എന്ന് സ്വയം ന്യായീകരിക്കുമ്പോഴും ആരാലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോകുന്ന പട്ടിണിമരണങ്ങളെക്കുറിച്ച് രോഷം കൊള്ളുമ്പോഴും ചേതന എന്ന 'ഇന്ത്യയുടെ ആദ്യവനിതാആരാച്ചാർ'ക്കും വധശിക്ഷ/മരണം നൽകുന്നത് അധികാരം തന്നെയാണ്. കാമുകി എന്ന നിലയിലും സ്ത്രീ എന്ന നിലയിലും മനുഷ്യൻ എന്ന നിലയിലും സ്വന്തം അസ്തിത്വം രേഖപ്പെടുത്താനുള്ള ഉപാധിയും അതിജീവനത്തിനുള്ള ആയുധവുമായിരുന്നു ചേതനയ്ക്ക് ആരാച്ചാർപദവി. വധശിക്ഷ നടപ്പിലാക്കാൻ ധനുസ്സ് തൂക്കി യുദ്ധത്തിന് പുറപ്പെടുന്ന യോദ്ധാവിനെപ്പോലെ ചുമലിൽ കയർ ചുരുളുമായി ചേതന ജയിലിലേക്ക് പുറപ്പെടുന്നതും ഒടുവിൽ കൊലയ്ക്കുശേഷം അധികാരത്തിന്റെ പ്രാചീനമായ ആ ലോഹത്തിൽ (ലിവർ) കൈത്തലം ഒട്ടിപ്പോയതായി ചേതനയ്ക്ക് തോന്നുന്നതും അതുകൊണ്ടു തന്നെയാണ്.

മരണവും വിപണിയും

ആഗോളവൽകരണ കാലത്തെ കച്ചവടസംസ്കാരത്തിൽ മനുഷ്യൻ ഉപഭോക്താവാണ്. മരണവും ഇവിടെ നല്ല കച്ചവടസാധ്യതയുള്ള ചരക്ക്

തന്നെയാണ്. ആരാച്ചാർ കുടുംബത്തിന് അത് ഉപജീവനമാർഗ്ഗമാണ്. നീംതലഘാട്ടിന് സമീപത്തുള്ള പലഹാരക്കടക്കാരുടെയും മുളമഞ്ച വ്യാപാരികളുടെയും വിറകുകച്ചവടക്കാരുടെയും ജീവിതം ശ്മശാനത്തിലേക്കുള്ള മൃതദേഹങ്ങളുടെ എണ്ണത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കും. ഒരവസരം വന്നപ്പോൾ മകൾക്ക് ഒരു ജോലി എന്ന ഡിമാന്റ് മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്ന ഫൊണിഭൂഷൺ, ഉപജീവനോപാധി എന്നതിനപ്പുറം മരണത്തിന്റെ കച്ചവടസാധ്യതയും കൃത്യമായി തിരിച്ചറിയുന്നുണ്ട്. സഞ്ജുബാബു എന്ന മാധ്യമ പ്രവർത്തകന് മരണങ്ങൾ വാർത്തകൾ സൃഷ്ടിക്കാനുള്ള സ്റ്റോറികൾ മാത്രമാണ്. ന്യൂസ് വാല്യൂ ഇല്ലാത്ത അംലഷോളിലെ പട്ടിണി മരണങ്ങൾ അയാളുടെ ചാനലിന് ആവശ്യമില്ല. അതേസമയം എന്ത് വില കൊടുത്തും (സ്വന്തം പ്രണയംപോലും) ചേതനയെ വിലയ്ക്കെടുത്ത് അയാൾ സ്വന്തം ചാനലിന്റെ റേറ്റിംഗ് നിലനിർത്തി.

ദാർശനിക മരണങ്ങൾ

സഞ്ജു ചേതനയെ തന്റെ അമ്മ മരിച്ചുപോയി എന്നാണ് ധരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നറിഞ്ഞ ത്രൈലോക്യാദേവി "ഒരാൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ഏതുവിധമാണ് മരിക്കുന്നതെന്ന് ആർക്ക് പറയാൻ കഴിയും" (ആരാച്ചാർ, പുറം .141) എന്നാണ് പ്രതികരിക്കുന്നത്. മനുഷ്യന് ഭൗതികമരണങ്ങൾക്കപ്പുറമുള്ള മറ്റ് പല മരണങ്ങളും ഉണ്ടാകാം. പുരുഷനെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കാൻ കഴിവുള്ള പെണ്ണ് എന്ന നിലയിൽ ഭാര്യയെ ഭയന്ന ഭർത്താവിനെ ഉപേക്ഷിച്ച് അഭിമാനത്തോടെ പുരുഷൻമാർക്ക് ആത്മാവ് പങ്ക് വയ്ക്കുന്ന ആഗ്രാവാലിയുടെ ജീവിതം തിരഞ്ഞെടുക്കുമ്പോഴാണ് ത്രൈലോക്യാദേവി എന്ന അമ്മ സഞ്ജീവ് കുമാർ മിശ്ര എന്ന മകന്റെ മനസ്സിൽ മരിക്കുന്നത്. താൻ ചതിക്കപ്പെട്ടു എന്നറിയുമ്പോൾ ബിനോദിനിയിലെ അഭിനേത്രി ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നു. ഭക്ഷണത്തിനും കിടപ്പാടത്തിനും വേണ്ടി കാമുകനെ ഉപേക്ഷിച്ച് ആരാച്ചാരെ ഭർത്താവായി സ്വീകരിച്ചപ്പോൾ ചേതനയുടെ അമ്മ സച്ചിൻമയീ ദേവിയും മരിച്ചിട്ടുണ്ടാകണം.ഫൊണിഭൂഷൻ വെട്ടിക്കൊല്ലുന്നതിന് മുമ്പുതന്നെ—ഭർത്താവിന്റെ ചികിത്സയ്ക്ക് സ്വയം വിൽക്കേണ്ടി വന്നപ്പോൾ—കാക്കിമായും മരിച്ചിരുന്നു. പുരുഷന്റെ ചതിയിൽ വെപ്പാട്ടിയായി മരിച്ച പിംഗളകേശിനി എന്ന പൂർവ്വിക ആരാച്ചാരായി പുനർജ്ജനിച്ചു.

മരണം എന്ന ദൃശ്യകല

"ആരാച്ചാരിലുടനീളം മരണവും കൊലകളും രക്തവുമുണ്ട്. അതൊക്കെ അശാന്തി നിറഞ്ഞ സൗന്ദര്യാനുഭൂതിയായാണ്

വായനക്കാരനറിയുന്നത്'' ('ഒടിയുന്ന കഴുത്തുകളുടെ സംഗീതം', ആരാച്ചാർ പഠനങ്ങൾ, പുറം.21) എന്ന് എം. മുകുന്ദൻ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ആരാച്ചാർ അരങ്ങിൽ നിറഞ്ഞാടുന്ന ഒരു നടനായും മരണം ഒരു മികച്ച കാലാസൃഷ്ടിയായും മാറുന്നുണ്ട് ഈ നോവലിൽ. നാടകനടൻ കൂടിയായ ഫൊണീഭ്രൂഷനെന്ന മുഖ്യആരാച്ചാർ അരങ്ങിൽ കയറുമ്പോൾ കഴുത്തിൽ ഒരു കുടുക്കുമുറുകി മരണവെപ്രാളം അനുഭവിച്ച് സ്വയം ഇല്ലാതായി കഥാപാത്രമായി പുനർജനിക്കുമായിരുന്നു. എന്നാൽ തൂക്കുമരത്തിനു മുന്നിൽ ലിവർ വലിക്കാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾ നാടകത്തിൽ ഏതോ കഥാപാത്രമായി അഭിനയിക്കുകയാണെന്നായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിനു തോന്നിയിരുന്നത്. ചേതനയുടെ അനുഭവവും മറ്റൊന്നല്ല. ജയിലിനുള്ളിൽ ചാരനിറമുള്ള ആകാശത്തിനു കീഴിൽ മങ്ങിയവെയിലിൽ ഒരു അപൂർണ്ണശില്പം പോലെ കാണപ്പെട്ട തൂക്കുമരം ഒരു ഇൻസ്റ്റലേഷൻപോലെ മനോഹരമായാണ് ചേതനയ്ക്ക് അനുഭവപ്പെട്ടത്. "ഏതോ നാടകത്തിലെ വെറുമൊരു കഥാപാത്രത്തെപ്പോലെ ആരോ നിശ്ചയിച്ച ചലനങ്ങളിലൂടെ ആരുടെയോ ആസ്വാദനശേഷി തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ ഞാനും ഒരുമ്പെട്ടു" (ആരാച്ചാർ, പുറം. 530) എന്നാണ് തൂക്കിക്കൊല എന്ന അനുഭവത്തെ ചേതന രേഖപ്പെടുത്തിയത്.

ആദ്യമായി വധശിക്ഷ കണ്ടാസ്വദിക്കാനുള്ള ഒരു ചടങ്ങാക്കിമാറ്റിയത് ചേതനയുടെ കുടുംബത്തിലെ കാലാമല്ലിക് പിതാമഹനാണ്. കഴുത്തിലെ കുടുക്കുമുറുകുമ്പോൾ മനുഷ്യശരീരം അന്തരീക്ഷത്തിൽ നടത്തുന്ന നൃത്തത്തിന് കൊഴുപ്പേകാൻ അവരുടെ കൈകാലുകൾ സ്വതന്ത്രമാക്കണമെന്നതായിരുന്നു കാലാപിതാമഹന്റെ കാഴ്ചപ്പാട്. മരണത്തിന്റെ ഈ ഭീകരസൗന്ദര്യാത്മകതലം തിരിച്ചറിഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ് വർത്തമാനകാല ദൃശ്യമാധ്യമപ്രതിനിധിയായ സഞ്ജീവ് കുമാർ വധശിക്ഷ ഷൂട്ട് ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. അതു പരാജയപ്പെട്ടപ്പോൾ അയാൾ സ്റ്റുഡിയോയിൽതന്നെ തൂക്കുമരം നിർമ്മിച്ച് ചേതനയെക്കൊണ്ട് തൽസമയം തൂക്കിലേറ്റി പ്രേക്ഷകർക്ക് ദൃശ്യവിരുന്നൊരുക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. മരണങ്ങൾ എല്ലാക്കാലത്തും മഹത്തായ ഒരു നാടകംപോലെ മനുഷ്യനെ രസിപ്പിക്കുന്ന ഉത്തമകലാസൃഷ്ടികൾ കൂടിയായിരുന്നു.

നിരവധി മരണങ്ങൾകൊണ്ട് ഇഴപിരിച്ചെടുത്ത ഒരു തൂക്കുകയർ ആണ് 'ആരാച്ചാർ'. ആണ്മയുടെ അഹന്ത, ഭരണകൂടഭീകരത, കപട മാധ്യമ ധാർമ്മികത തുടങ്ങി പലതും അതിന്മേൽ തൂങ്ങിയാടി. ചരിത്രം, പ്രണയം, നിയമവ്യവസ്ഥ, അധികാരം, കല തുടങ്ങി പല വിഷയങ്ങൾ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുമ്പോഴും ആ പ്രശ്നങ്ങളെയെല്ലാം ഒന്നിച്ചുകോർക്കുന്ന

ന്നുലായി മരണം 'ആരാച്ചാരി'ൽ നിറഞ്ഞുകവിയുന്നു. മരണമാണ് 'ആരാച്ചാരി'ലെ സ്ഥായീഭാവം. 'ലോകം കൊല്ലാൻശ്രമിക്കുന്ന ഒറ്റപ്പെട്ട ആത്മാക്കളാണ് എഴുത്തുകാർ. മരിക്കാതിരിക്കാൻ വേണ്ടിയാണ് അവരുടെ എഴുത്ത്.' (വയലാർ അവാർഡ് പ്രഭാഷണം, ആരാച്ചാർ, പഠനങ്ങൾ, പുറം. 163) എന്ന് കെ.ആർ. മീര അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. 'ആരാച്ചാർ' എന്ന സൃഷ്ടിയിലൂടെ മീര എന്ന എഴുത്തുകാരി മരണത്തെയും തൂക്കിലേറ്റുന്നു.

സഹായക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ

1. അശോകൻ സി. (എഡിറ്റർ), ആരാച്ചാർ പഠനങ്ങൾ, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2015.
2. കുര്യാസ് കുമ്പളക്കുഴി, മൃത്യുബോധം മലയാള കാല്പനിക കവിതയിൽ, ജീവൻ ബുക്സ്, 1988.
3. മീര കെ.ആർ, ആരാച്ചാർ, ഡി.സി.ബുക്സ്, 2014.

കാഴ്ചയുടെ പുല്ലിംഗപാഠം : നവോത്ഥാന ആധുനിക കവിതാപഠനം

ഹരിദാസ്. കെ
കിഴക്കേ മഴവഞ്ചേരിൽ, 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 സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലൊന്ന് 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 പ്രകൃതിയ്ക്കു 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.

രാധതന്റെആട്ടംകണ്ടിട്ടുടുത്തിട്ടുപുടവയഴിഞ്ഞോരു.....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 നവോത്ഥാന ഘട്ടത്തിലാണെന്ന് 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 നജ്മം 2008, 62). പ്രാഥമികമായി ഈ നോട്ടം ശരീരനിഷ്ഠമാണ് എന്ന കാര്യത്തിലാണ് നജ്മം 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 തൊട്ടുമുമ്പു 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 അടുത്തടുത്തു വരുന്നമട്ടിലുള്ള 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 കുന്നിൻമുകളിൽനിന്നു 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 മു-
ക്കണ്ണനേകി മിഴികൾക്കൊരുത്സവം'

എന്ന ഏറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ട ശ്ലോകങ്ങളിലെ ചിത്രണചാതുരിയെ മുൻ നിർത്തിയും, വാക്കുകൾകൊണ്ടു ചിത്രംവരയ്ക്കാനുള്ള വള്ളത്തോളിന്റെ കരവിരുതിനെ പലരും പുകഴ്ത്തിയിട്ടുണ്ട്. മിഴികൾക്കൊരുത്സവം എന്ന പ്രയോഗം ആഖ്യാനത്തെ നിർണയിക്കുന്ന കാഴ്ച്ചാനുഭവബോധത്തിന്റെ 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 പുരുഷകാഴ്ച്ചാപരമായ 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 കാലത്തുതന്നെയാണ് 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.

നൂനം 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.

ചില മലനാട്ടുപദങ്ങൾ

ഡോ. മിഥുൻ കെ.എസ്

ദക്ഷിണേന്ത്യയുടെ പൂർവ്വകാലചരിത്രം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന അമൂല്യഗ്രന്ഥങ്ങളാണ് സംഘം കൃതികൾ. ബി.സി. മൂന്നു മുതൽ ഏ.ഡി മൂന്നു വരെയുള്ള കാലഘട്ടങ്ങളിലെഴുതപ്പെട്ടുവെന്നു കരുതപ്പെടുന്ന* ഈ കൃതികളെ പ്രധാനമായും എട്ടുത്തൊകൈ, പത്തുപ്പാട്ട്, പതിനെൺ കീഴ്ക്കണക്ക് എന്നിങ്ങനെ തരംതിരിച്ചിരിക്കുന്നു. ദക്ഷിണേന്ത്യയുടെ പ്രാചീനചരിത്രത്തിലേക്കുള്ള ഉപാദാനങ്ങളാണ് ഈ കൃതികൾ. സംഘകാലകൃതികളുടെ രചന തമിഴ്ബ്രാഹ്മി അഥവാ *തമിഴി* ലിപിയിലായിരുന്നു. അക്കാലത്തിന്റേതെന്നു കരുതുന്ന എല്ലാതെളിവുകളിലും തമിഴ് ബ്രാഹ്മി ലിപികൾ കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഈ ലിപിയിലെഴുതപ്പെട്ട ഈ കാവ്യങ്ങൾ ഒരു നിശ്ചിത കാലത്തിനുശേഷം നശിക്കാതിരിക്കാൻവേണ്ടി മറ്റൊരു ഓലയിലേക്ക് പകർത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നു. കാലാന്തരത്തിൽ അവ തമിഴ്ഭാഷയുടെ അക്ഷരങ്ങൾ കടമെടുത്തത് അപ്രകാരമാണ്. ഇങ്ങനെ തമിഴകത്തിന്റെ പൊതുലിപിരൂപമായ തമിഴ്ബ്രാഹ്മിയിലെഴുതപ്പെട്ട, ഈ കൃതികൾ മലയാളത്തിന് അവകാശപ്പെട്ടതും മലയാളസാഹിത്യ സംസ്കാര പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ആദിരൂപങ്ങളുമാണ്.

തമിഴകം

പ്രാചീന ദക്ഷിണേന്ത്യയിലെ മൂവേന്തരരെക്കുറിച്ചും അവരുടെ സാമന്തന്മാരെക്കുറിച്ചും സാംസ്കാരികചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചും വിശദമായ തെളിവുകൾ സംഘംകൃതികൾ നല്കുന്നുണ്ട്. സംഘകാലഘട്ടത്തിലെ പ്രധാന

* സംഘം കൃതികളിലെ സൂചനകളെയും അതിനു സമാന്തരമായ മറ്റ് തെളിവുകളായ അശോകശാസനം, തിരുക്കോവിലൂർ ശാസനം, ജംപൈശാസനം, പുകലൂർശാസനം, മാങ്കുളം ശാസനം, അഴകർമലൈ ശാസനം, വേള്വിക്കുടി ചെപ്പേട്, ചിന്നമണൂർ ചെപ്പേട്, നാണയങ്ങൾ (coins) സ്മാരകങ്ങൾ (Memorialstones) വിദേശ സൂചനകൾ എന്നിവയിൽ നിന്ന് സംഘകാലഘട്ടം ബി.സി. മൂന്നിനും എ.ഡി. മൂന്നിനും ഇടയിലാണെന്ന് പറയാം. മറ്റേതെങ്കിലും നിഗമനത്തിന് അശോകശാസനമോ മറ്റ് ഉപാദാനങ്ങളോ ഇടം നൽകുന്നില്ല.

'കക്ഷി'യായിരുന്ന 'ചേര'രാജ്യത്തെകുറിച്ചുള്ള നിരവധി പരാമർശങ്ങൾ ഈ കൃതികൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ക്രിസ്തുവർഷാരംഭത്തിന് മുന്നൂറ് സംവത്സരംമുമ്പ് തമിഴകം ഒഴികെയുള്ള ഭാരതീയ ഭാഗങ്ങളിൽ ഏകീകൃതഭരണം നടത്തിയിരുന്ന അശോകചക്രവർത്തിയുടെ രണ്ടും പതിമൂന്നും ശിലാശാസനങ്ങളിൽ തമിഴകത്തിലെ ചോള, പാണ്ഡ്യ, കേരള രാജ്യങ്ങളെപറ്റി പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ രാജ്യങ്ങൾ മൗര്യസാമ്രാജ്യത്തിനു വെളിയിലാണെന്നും അവിടങ്ങളിൽ ധർമ്മപ്രചാരണത്തിനു വേണ്ടി ഏർപ്പാടുകൾ ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുമാണ് ആ ശാസനങ്ങളിൽ പ്രധാനമായും പറയുന്നത്. ഇന്നത്തെ ബോംബെ, മൈസൂർ, ആന്ധ്ര എന്നീ പ്രവിശ്യകളുടെ തെക്കേ അതിരുമുതൽ കന്യാകുമാരി സമുദ്രംവരെ വടക്കു തെക്കായി കിടക്കുന്ന ഭൂവിഭാഗമാണ് തമിഴകം. അശോക ചക്രവർത്തിയുടെ കാലത്തിനു മുമ്പുതന്നെ മൂന്നു പ്രത്യേകരാജ്യങ്ങളായി പിരിഞ്ഞ് മൂന്നു രാജവംശത്തിലെ രാജാക്കന്മാരുടെ ഭരണത്തിലായിരുന്നു തമിഴകം. അക്കാലത്ത് ചേരരാജ്യത്തിനും ആ രാജ്യം വാണിരുന്നവർക്കുമായിരുന്നു മറ്റു രാജ്യങ്ങളെയും രാജാക്കന്മാരേയുംകാൾ കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം. രാജ്യവിസ്തൃതിയിലും ഫലപുഷ്ടിയിലും യോദ്ധാക്കളുടെ വീരപരാക്രമങ്ങളിലും രാജാക്കന്മാരുടെ മഹനീയ ധർമ്മനിഷ്ഠയിലും ചേരരാജ്യം മറ്റുനാടുകളെ അതിശയിപ്പിച്ചിരുന്നു.

ചേരരാജ്യം

മിക്കവാറും ഇന്നത്തെ കേരളാതിർത്തിയിൽപ്പെട്ട നാടുകളെയാണ് 'ചേരം' എന്നു വിളിച്ചിരുന്നത്. കാലക്രമേണ ചേരരാജ്യം പൂഴി (നോർത്ത് മലബാർ, തുളു), കുടം (സൗത്ത് മലബാർ, കുർഗ്), കടമ്പർനാട് (മംഗലാപുരം), കുളത്തുനാട് (ചിറയ്ക്കൽ-പഴയങ്ങാടി), വള്ളുവനാട് (നീലഗിരിയുടെ പടിഞ്ഞാറ്-അരങ്ങോട്ടി), ഏറനാട് (കോഴിക്കോട്), കർക്കാനാട് (പാലക്കാട്, നെടുംപടിയൂർ), കുട്ടം (കൊച്ചിൻ), വെങ്കനാട് (കൊല്ലങ്കോട്), ഒട്ടനാട് (കായംകുളം), വേണാട് (ട്രാവൻകൂർ - മൂഷകനാട്?), നാഞ്ചിൽ നാട് (നാഗർകോവിൽ) എന്നീ പന്ത്രണ്ട് നാടുകൾ ചേർന്നതായിമാറി.

"വടക്കുതിശൈ പഴനിവാൻ കീഴ്തെൻകാചി
കുടക്കുതിശൈ കോഴിക്കോടാം കടൽക്കരൈയിൻ
ഓരമോതെർക്കാക്കുമുള്ളെൺപതിൻ കാതം
ചേരനാട്ടെല്ലെ എന ചെപ്പ്"-

ചേരരാജ്യത്തെപറ്റിയുള്ള ഈ പഴയപാട്ടിൽ നിന്നും 80 കാതം വരെ വിസ്തൃതിയുള്ള ഭൂവിഭാഗമാണ് ചേരരാജ്യമെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം.

മലകളുടെ നാട് എന്നർത്ഥത്തിലാണ് 'ചേരരാജ്യം' (ചേരൽ എന്നാൽ മലകളുടെ അടുക്ക് എന്നാണർത്ഥം) എന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്നത്. ഈ മലനാടിനെ ഭരിച്ചവരെ ചേരർ, ചേരളർ, കേരളർ, ഉതിയർ, പൊറയർ, കുടവർ, കുട്ടുവർ, ആതർ, വാനവർ, പൂഴിയർ എന്ന പേരിലും ചേരരാജ്യം ഭരിക്കുന്നവരെ പൂഴിയൻ, ഉതിയൻ, കൊങ്കൺ, വഞ്ചിവേന്തൻ, കൊല്ലിചിലമ്പൻ, പോന്തൈക്കണ്ണിക്കോൻ, പൊരുനൈത്തുറൈവൻ, കൊച്ചേരൻ, ആതൻ, പെരുമാൾ, വഞ്ചിനാഥൻ എന്നീ പൊതു ബിരുദങ്ങളിലും (പട്ടപ്പേരുകളിലും) അറിയപ്പെട്ടിരുന്നു. സംഘകാലത്തെ മൂന്ന് പ്രധാന ശക്തികളിൽ ചേരരാജ്യം ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായ പല സവിശേഷതകൾകൊണ്ട് മറ്റ് ദേശങ്ങളിൽ നിന്നും വൈജാത്യം പുലർത്തിയിരുന്നു. സംഘംപാട്ടുകളിൽനിന്ന് കണ്ടെത്താൻ കഴിയുന്ന ചേരനാടിന്റെ ഏറ്റവും വലിയ പ്രത്യേകതയും പ്രകൃതിയുടെ സവിശേഷതകളാണ്. പ്രകൃതിയുടെ സവിശേഷമായ സാഹചര്യത്തിൽ ഉടലെടുത്ത സാമൂഹ്യസാംസ്കാരികസവിശേഷതകളോടൊപ്പംതന്നെ ഭാഷാ പ്രത്യേകതയും ചേരനാട്ടിൽ നിലനിന്നിരുന്നു. ഇതിനെ സാധൂകരിക്കുന്നതാണ് കഴത്തലൈയാർ പാടിയ പുറംപാട്ട്, ഈ പാട്ടിൽ 'അനേകശതകങ്ങളായി കോർക്കപ്പെട്ട പതിനെട്ടുഭാഷക്കാരായ പടകളെല്ലാം നശിച്ച്' എന്ന് ഇപ്രകാരം പാടുന്നു;

"പന്നുറടുക്കിയ വേറുപടുപൈഞ്ഞിലം ഇടങ്കടവീണ്ടിയ വിയൻകട് പാചറൈക്"' (പുറം. 62: 10-11) ഈ പാട്ടുപ്രകാരം സംഘത്തമിഴിന് ദേശഭേദമനുസരിച്ച് വ്യത്യാസമുണ്ടെന്ന് മനസ്സിലാക്കാം. ഇപ്രകാരമുള്ള ഭാഷാപ്രത്യേകതകളിൽ ഒന്നായ ചേരനാട്ടുഭാഷായെയാണ് ഭാഷാപണ്ഡിതർ *മലനാട്ടുവഴക്കം* എന്നു വിളിച്ച് പഠിക്കാൻ ശ്രമിച്ചത്.

മലനാട്ടു ഭാഷ

സംഘംകൃതികളുടെ വ്യാഖ്യാതാക്കളാണ് ആദ്യമായി മലനാട്ടു ഭാഷാ പ്രത്യേകതകളെ മനസ്സിലാക്കുകയും അവയെ *മലൈനാട്ടുവഴക്കം* എന്നു പേരിട്ടു വിളിക്കുകയും ചെയ്തത്. തൊൽകാപ്പിയം, ചിലപ്പതികാരം, ജീവകചിന്താമണി തുടങ്ങിയ കൃതികളുടെ വ്യാഖ്യാതാക്കളാണ് ആദ്യമായി മലനാട്ടു വഴക്കത്തെ പറ്റി വിശദമായി ചർച്ചചെയ്യുന്നത്. മലനാട്ടിൽ അതായത് ഇന്നത്തെ കേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ളത് എന്നർത്ഥത്തിൽ ഇന്നത്തെ തമിഴിൽ ഇല്ലാത്തതും എന്നാൽ സംഘത്തമിഴിലും മലയാളത്തിലും ഇപ്പോഴും പ്രചാരത്തിലുള്ള ഭാഷാസവിശേഷതകളെയാണ് *മലനാട്ടുവഴക്കം* എന്നതുകൊണ്ട് അർത്ഥമാക്കുന്നത്.[1]

1. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, നടുവട്ടം., (2012) മലയാളം ക്ലാസിക്കൽ ഭാഷാപഴക്കവും വ്യക്തിത്വവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, പുറം. 22.

മലനാട്ടു വഴക്കങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആധികാരികമായി അന്വേഷിച്ചവരിൽ പ്രധാനികൾ എം. രാഘവയ്യങ്കാർ, മഹാകവി ഉള്ളൂർ, നടുവട്ടം ഗോപാലകൃഷ്ണൻ എന്നിവരാണ്. റാവു സാഹിബ് എം. രാഘവയ്യങ്കാറുടെ Some aspects of Kerala and Tamil Literature (1950) ഭാഗം II ൽ ഇങ്ങനെ രേഖപ്പെടുത്തുന്നു: "പുരാതന തമിഴ് ഭാഷയെക്കുറിച്ചുള്ള ശ്രദ്ധേയമായ ഉദാഹരണങ്ങൾ കുറച്ചുകൂടിയുണ്ട്, സാധാരണയായി കേരളസാഹിത്യത്തിലും സംഭാഷണത്തിലും ഉപയോഗിക്കുന്നതും ഇന്നത്തെ തമിഴിൽ പ്രചാരലുപ്തമായ പദങ്ങളാണവ:

കാണം: A coin, now equivalents to three Kalanjas or ½ fanas, in Kerala according to Dr. Gundert's Malayalam Dictionary. But the ancient sangam coin must have been of more value.

ആപ്പ്	Din of Battle	(അകം. 36)
പീടികൈ	Market	(ചില. 5, വരി 41)
കടിഞ്ഞൂൽ	Pregnancy nearing confinement	(അകം. 304)
വാലാമൈ	Pollution (due to child birth)	(ചില. 15,1.24)
തറ്റ്	Fasten (clothes strongly)	(തിരുക്കുറൾ)
കായന്തലൈ	Young one	(മലൈ. 307)
വിളി	Call	
ചവട്ട്	Overwhelm, carry the day	(അകം. 375)
പടൈപ്പ്	Wealth	
പുഴക്ക്	Pudding (of Jaggary, usually)	
[2]പൊൻവൺകൻ	Gold smith	(പത്തു.287)

മഹാകവി ഉള്ളൂർ 'കേരള സാഹിത്യചരിത്ര'ത്തിൽ *മലയാളത്തിന്റെ പഴമ; ചില പ്രാചീന പ്രയോഗങ്ങൾ* എന്ന ഭാഗത്ത് മലനാട്ടു ഭാഷയുടെ പ്രാചീനതയെ വിശദീകരിച്ച് വിവരിക്കുന്നുണ്ട്.[3] മലയാളഭാഷയ്ക്കു ശ്രേഷ്ഠഭാഷാപദവി നേടിക്കൊടുക്കുന്നതിന്റെ ഭാഗമായി നടന്ന ഗവേഷണങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് നടുവട്ടം ഗോപാലകൃഷ്ണൻ മലനാട്ടുവഴക്കത്തെക്കുറിച്ച് വിശദമായി പഠിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങളിൽ കണ്ടെത്തിയ ഉദാഹരണങ്ങൾ താഴെക്കൊടുക്കുന്നു;

സംഘലംകൃതികൾ: അങ്ങനെ, ആർപ്പ്, കടവ്, കുപ്പായം, ചിതൽ, ചോര,

2. Raghava Aiyangar, M., (1950) some Aspects of Kerala and Tamil Literature (Part II), Travancore University, Trivandrum pp.13-64.

3. പരമേശ്വരയ്യർ, എസ്, ഉള്ളൂർ., (1953) കേരളസാഹിത്യചരിത്രം, തിരുവിതാംകൂർ സർവ്വകലാശാല, തിരുവനന്തപുരം, പുറം. 24-28.

തീറ്റ, തെല്ല്, പണിക്കൻ, പുഴക്ക്, പൂമൈ, പൂച്ച, പൂള (പഞ്ഞിമരം), മതി, മിടുക്ക്, വഴിപാട്.

തൊല്കാപ്പിയം: അത്ത് (ഇടനില), ഉന്നം (ഇലവ്), ഉഴിന (സസ്യം), കണ്ടി (പോത്ത്), തത്ത , മൂങ്ക (മൂങ്ങാ), വളി (കാറ്റ്)

മണിമേഖല: ഊൺ, കാവ്, തൊഴുത

ചിലപ്പതികാരം: അങ്കാടി, അടയ്ക്ക, അളിയൻ (സഹോദരി ഭർത്താവ്), ആശാൻ, ഈട്, എക്കൽ, കരയാമൽ, കുവനീറ്, ചാന്തി (ശാന്തിക്കാരൻ), തുന്നൽക്കാരൻ, പടുകാലം, പടിഞ്ഞായിറ്റ്, പട്ടാങ്ങ് (സത്യം), പനി (ജ്വരം), പിണക്കം, പിഴ, പീടിക, പൊതി, മാണി, മാണിക്കായ്, വാലായ്മ.

പുറപ്പൊരുൾ വെൺപാമാല: അടിയറൈ (അടിയറ), അറ്റകുറ്റം, ഉഴവൻ, ആലി, ഒരുപാട്, കവളം, കിളിപൈതൽ, കുട്ടൻ, കുരവ, ചിക്കനൈ, ചിറുക്കൻ, നിച്ചലും (നിത്യവും), പാണ്ടി (പയർ), പലയുതൽ, പള്ളി പായൽ, പാവ പുലരി, വയ്യ, വാരാഓൽ (വേദാഭ്യാസം).[4]

എസ്. കെ. വസന്തനും ഇപ്രകാരം മലനാട്ടുവഴക്കങ്ങളെ സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്; സംഘസാഹിത്യത്തിലെ നിരവധി പദങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ഇന്നും അതേ അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. താമര, ആമ്പൽ, കരിങ്കുവളം, മല്ലിക, തുമ്പ, നൊച്ചി, പയറ്, കരിമ്പ്, ആന, കുതിര, പശു, മാൻ, ഉടുമ്പ്, മുയൽ, കുരുവി, കോഴി, വവ്വാൽ, മടൽ എന്നിവ.[5] പലകാലങ്ങളിലായി പലസാമൂഹ്യപശ്ചാത്തലത്തിൽനിന്ന കണ്ടെത്തിയ ഈ സവിശേഷതകൾ മലനാട്ടുഭാഷയുടെ പ്രത്യേകതയെയും തമിഴിൽനിന്ന മലയാളഭാഷയ്ക്കുള്ള വ്യത്യാസത്തെയുമാണ് പ്രധാനമായും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. ചേരനാടിനെപറ്റി എഴുതിയ പാട്ടുകൾ, ചേരനാട്ടു കവികളുടെ പാട്ടുകൾ എന്നിവയിൽ മലനാട്ടുഭാഷയുടെ പ്രത്യേകതകൾ സുലഭമാണ്. ഇന്നത്തെ തമിഴ്ഭാഷ തൊല്കാപ്പിയ സൂത്രങ്ങൾ എന്നിവ മുൻനിർത്തി ചേരനാട്ടുകാവ്യങ്ങളിലെ മലനാട്ടുഭാഷയെ താരതമ്യം ചെയ്താൽ ഈ ഭാഷാ പ്രത്യേകതകളെ കണ്ടെത്താം.

മലനാട്ടുപദങ്ങൾ

ഭാഷാവ്യവസ്ഥയിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട ഘടകമാണ് രൂപിമം (morpheme). സ്വനിമങ്ങൾ ചേർന്നാണ് രൂപിമങ്ങൾ

4. ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, നടുവട്ടം., (2012) മലയാളം ക്ലാസിക്കൽ ഭാഷ പഴക്കവും വ്യക്തിത്വവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, പുറം. 22.

5. വസന്തൻ. എസ്,് കെ., (2007) നമ്മൾ നടന്ന വഴികൾ, മലയാളപഠന ഗവേഷണകേന്ദ്രം, തൃശ്ശൂർ, പുറം.33.

ഉണ്ടാകുന്നതെങ്കിലും സ്വനത്തിന്റെ ഉച്ചാരണവ്യവസ്ഥയും അടിസ്ഥാനസ്വരങ്ങളുടെ സാമ്യതയും മിക്കഭാഷകളിലും ഏകദേശം ഒരു പോലെയായിരിക്കാറുണ്ട്. പക്ഷേ സ്വനിമങ്ങൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്ന, ഭാഷയിലെ അർത്ഥവ്യാവർത്തകശേഷിയുള്ള, വിഭജിക്കാൻ കഴിയാത്ത ഏറ്റവും ചെറിയ ഘടകമായ രൂപിമം,[6] ഭാഷയുടെ വ്യക്തിത്വത്തെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന പ്രധാനഘടകമാണ്. സാംസ്കാരികമായ ധാരകുടി വാക്കുകളിൽ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ടാകും എന്നതാണ് ഇതിനുകാരണം. ഈ പഠനത്തിൽ രൂപിമത്തിന് ഭാഷാശാസ്ത്രസാങ്കേതികാർത്ഥം മാത്രമല്ല, *വാക്ക്, പദം* എന്നീ അർത്ഥങ്ങളും അത് ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. അത്തരത്തിൽ ചേരനാട്ടുകാവ്യങ്ങളിൽ പരാമശിക്കപ്പെട്ടതും ഇന്നും മലയാളത്തിൽ വാമൊഴിയിലും വരമൊഴിയിലും പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നതുമായ ചില വാക്കുകളെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ് തുടർന്നുചെയ്യുന്നത്. താഴെവിവരിച്ചിരിക്കുന്ന വാക്കുകളെ *സംഘഇലക്കിയ ചൊല്ലടവ്,* (Sangam words dictionary) സംഘകൃതികളെ മുൻനിറുത്തി പുറത്തുവന്നിട്ടുള്ള ഇൻഡക്സുകൾ (word Index of Sangam Classics) എന്നിവയിൽനിന്ന് കണ്ടെത്തി തമിഴ് സംസാരിക്കുന്നവരോട് അതിന്റെ ഇപ്പോഴത്തെ അർത്ഥം ചോദിച്ചറിഞ്ഞാണ് തെരഞ്ഞെടുത്തിരിക്കുന്നത്. വാക്കുകളുടെ നേരെ വലയത്തിൽ *ശബ്ദതാരാവലിയിൽ* നിന്ന് ലഭിച്ച അർത്ഥവും Dravidian Etymological Dictionary യിൽ ഉൾപ്പെട്ട പദത്തിന്റെ എണ്ണവും പാട്ടിന് താഴെ അതിന്റെ സാരവും കൊടുത്തിരിക്കുന്നു.

1. *അകൽ*: (അകലുക, ദൂരെയാവുക, വിട്ടുമാറുക, നീങ്ങുക, മാറിക്കളയുക, അകൽച)

   മലയാളത്തിൽ അകലം, അകലുക, അകലെ, അകലെയുള്ള എന്നീ പദങ്ങൾക്കു സമാനമാണ് സംഘംകൃതികളിൽ അകൽ എന്ന പദം. *വ്യാപ്തി* എന്നർത്ഥത്തിൽ പേരെച്ച ധാതുവായാണ് *അകൽ* എന്ന പദം സംഘം കൃതികളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. തമിഴിൽ ഈ പദത്തിനു പകരം *തള്ളുക* എന്ന പദമാണ് വ്യവഹാരത്തിലുള്ളത്.

   "അകൽവായ്പ്പ് പൈഞ്ചുനൈപ് പയിർ കാൽയാപ്പ്" (നറ്റി. 5:2)

   (മലയിൽ നിന്ന് ഒഴുകിവരുന്ന അരുവിയിൽ നിന്ന് കൃഷിയാവശ്യത്തിനായി നല്ല അകലത്തിൽ കനാൽ ഉണ്ടാക്കി ജലസേചനം നടത്തുന്നു.)

2. *അകല്പ്:* അകൽച്ച എന്ന അർത്ഥത്തിൽ കർത്താവായി ഈ പാട്ടിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു:

6. Midhun, K.S., P.V. Prakas Babu., (June 2015) Discoursing the linkage between Tamil and Malayalam Morphemes, Indian Journal of Research, Vol.4, Issue. 6, P.36.

"നിരമ്പു അകൽപു അറിയാ എറാ ഏണി" (പതി. 5.3.33)

(കള്ള് വയ്ക്കുന്ന കമ്പ് അകറ്റികൊണ്ട് യുദ്ധം ജയിച്ച വീരന്മാർ കള്ള് കുടിക്കുന്നു.)

ഇന്നും മലയാളത്തിൽ ഈ പദം ഇതേ അർത്ഥത്തിൽ വാമൊഴിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

3. *അകത്ത്* (ഉള്ളിൽ,മനസ്സിൽ): തമിഴിൽ ഉള്ളെ എന്ന പദമാണ് അകത്തിന് സമാനമായി ഇന്നുള്ളത്. ഇന്നും മലയാളത്തിൽ ഉള്ളിൽ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ അകത്ത് സർവ്വസാധാരണയായി ഉപയോഗിക്കുന്നു. അവ്യയരൂപത്തിലും നാമരൂപത്തിലുമാണ് ഇത് സംഘം പാട്ടുകളിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്:

"മായമ്, മരുൾവാർ അകത്തു" (കലി 88:5)

(നീ പറയുന്ന കള്ളം സത്യമെന്ന് ധരിച്ചുകൊണ്ട് പറ്റിക്കാനായി അകത്ത് ചെന്ന് പറയാം)

4. *അങ്കാടി* (വരിവരിയായ കച്ചവട സ്ഥാനം, കട, കടത്തെരുവ്)

നാൾ അങ്കാടി നാറും നറുമുതൽ (അകം. 93:10)

(അങ്ങാടിയിൽ നിന്ന് വരുന്ന നറുമണം പോലെയുള്ള നെറ്റി)

ഈ പാട്ടിൽ മലയാളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നതുപോലെ ചന്ത, കട, കടത്തെരുവ് എന്നീ സമാനർത്ഥങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. അങ്ങാടിക്കട, അങ്ങാടിക്കാരൻ, അങ്ങാടിച്ചരക്ക്, അങ്ങാടിത്തെരുവ്, അങ്ങാടിപ്പാട്ട്, അങ്ങാടിപ്പിള്ളേർ, അങ്ങാടിപ്പീടിക, അങ്ങാടിപ്പെട്ടി, അങ്ങാടിപ്പെണ്ണ്, അങ്ങാടി മരുന്ന് എന്നീ വിവിധതരത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഈ പദം തമിഴിൽ അങ്കാടി അരിസി (റേഷനരി) എന്നർത്ഥത്തിൽ മാത്രം ഇപ്പോൾ പ്രചാരത്തിലുള്ളൂ. പുറം പാട്ടിലും ഇന്നത്തെ തമിഴിലും അനുനാസികാതിപ്രസരം സംഭവിക്കാത്ത നാമരൂപമാണ് കാണുന്നത് എന്ന വ്യത്യാസം മാത്രമേയുള്ളൂ.

5. *അടുത്ത്* (അടുക്കൽ, പക്കൽ, തുടർച്ചയായി): തമിഴിൽ പക്കത്ത് എന്ന വ്യവഹാരത്തിലുള്ള പദത്തിന് പകരമായി പഴന്തമിഴിലുള്ള പദമാണ് അടുത്ത്. ഇന്നും മലയാളത്തിൽ സർവ്വസാധാരണയായി ഈ പദം പ്രയോഗിച്ചു വരുന്നു.

"അടുത്തുത്തൻ പൊയ്യുൺടാർപ പുണർന്ത നിൻ എരുത്തിയകൺ" (കലി 71 :15)

(പിന്നീട് (അടുത്തതായി) എന്നെ ആലിംഗനം ചെയ്തപ്പോൾ വളകൊണ്ട് ഉണ്ടായ പാട് കാണുന്നു).

6. *അടുമ്പ്* (ഒരു വള്ളിച്ചെടി) DED65: കേരളത്തിന്റെ തീരപ്രദേശത്ത് മണ്ണിൽ പടർന്നുനിൽക്കുന്നതും വയലറ്റ് നിറത്തിലുള്ളപൂവുള്ള ചെടിയുടെ പേരാണ് അടുമ്പ്. മലയാളത്തിൽ ഇതിനെ അടമ്പ് എന്നാണ് പറയുന്നത്.

"അടുമ്പമൽ അഴൈ കരൈ അലവനാടിയ"(പതി. 6.1.7)
(വിടരാറായ മൊട്ടുകളോടെ അടമ്പിൻ വള്ളികൾ ഞെരുങ്ങി വളർന്നുകിടക്കുന്നു.)

7. അടൈ (പലഹാരം,ഇലയപ്പം (ഇലകൊണ്ട് അടച്ച് ചുട്ടെടുക്കുന്നതിൽ))

സ്വരസംവരണം സംഭവിച്ച രൂപമായ അടയ്ക്ക് മലയാളത്തിൽ ഇലയട എന്നാണർത്ഥം. പഴന്തമിഴിൽ അട ഇലയെന്നർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"അടൈയൊടു വാടിയ അണിമലർ"(കലി. 3:9)
(ഇലയോട് വാടിയ പൂവ്)

8. അലൈപ്പ (നിരർത്ഥകമായി ഉറക്കെ സംസാരിക്കൽ, ബഹളം) DED245

ശബ്ദം ഉണ്ടാക്കുക എന്നർത്ഥമാണ് അലൈപ്പ എന്ന പദത്തിന് പഴന്തമിഴ് കൃതികളിലുള്ളത്.

"പല് തില കിൺകിണി ചിറു പരടു അലൈപ്പ" (പതി.6.2.20)
(അടിമരുകളിലണിഞ്ഞിരിക്കുന്ന കിങ്ങിണി ചിലങ്ക കിലുങ്ങുന്നു.)

ഇന്നും മദ്ധ്യകേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള അലപ്പുണ്ടാക്കല്ലേ, അലമ്പുണ്ടാക്കല്ലേ എന്ന പ്രയോഗങ്ങളിലൂടെ ഈ പ്രാചീനപദം നിലനിൽക്കുന്നു. ഇവയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ലാതെ ശബ്ദമുണ്ടാക്കരുത് എന്നാണർത്ഥം.

9. അത്തൻ (അച്ഛൻ)

"അൻനൈയും അത്തൻ ഇല്ലരായായ്നാണ" (കലി. 115:8)

(കാമുകൻ തലയിൽ ചൂടികൊടുത്ത പൂവ് കാമുകി ആരും കാണാതെ മുടിയിഴയിൽ ഒളിപ്പിച്ചുവയ്ക്കുന്നു. വീട്ടിലെത്തി മുടിയഴിക്കുമ്പോൾ പൂവ് താഴെ വീഴുന്നു. അച്ഛനും അമ്മയും കണ്ടെന്നു കരുതി കാമുകിക്ക് ലജ്ജയുണ്ടാകുന്നു.)

അച്ചൻ എന്നർത്ഥത്തിൽ നാമരൂപമായി അത്തൻ എന്ന് ഈ പാട്ടിലുപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. അച്ഛൻ എന്ന പദം തിശൈ ചൊല്ല് (ഭാഷാഭേദം) ആണെന്നും അത് കുട്ടനാട്ടിലെ പദമാണെന്നും എസ്. മനോഹരൻ കണ്ടെത്തുന്നുണ്ട്.[7] തമിഴിൽ അപ്പാ എന്നർത്ഥത്തിൽ വ്യവഹരിക്കുന്ന ഈ പദം തവർഗ്ഗാക്ഷരങ്ങൾക്കു മുൻ വരുന്ന സ്വരം താലവ്യമാണെങ്കിൽ അവയും താലവ്യമാകും എന്ന നിയമമനുസരിച്ച് തകാരം ചകാരമായി മാറിയാണ് (വൈത്തു -> വൈച്ചു) അത്തൻ -> അച്ഛൻ ആയി മാറിയത്.

10. അമ്പലം (അൻപുന്നിടം, ക്ഷേത്രം)

മലയാളത്തിൽ ഏറെ പ്രചാരത്തിലുള്ള ഈ പദം നാമരൂപത്തിൽ ക്ഷേത്രം എന്നർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു:

“എഴുത ഏഴിൽ അമ്പലം കാമവേൾ അമ്പിൻ” (പരി.18:28)

(കാമദേവന്റെ അമ്പിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചിത്രങ്ങൾ അമ്പലത്തിൽ വരച്ചിരിക്കുന്നു.)

തമിഴിൽ ഇത് കോയിൽ, കോവിൽ എന്നർത്ഥത്തിൽ ആണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

---

7. Some of the words which have been treated by the commentators as regional words have been listed below;

പെറ്റം	(cow)	തെൻപാണ്ടിനോട്
തള്ളൈ	(mother)	കുട്ടനാട്
നെള്ളൈ	(dog)	കുട്ടനാട്
അച്ചൻ	(Father)	കുടനാട്
കൈയർ	(cheat)	കർക്കാനാട്
എലുവൻ	(friend)	ചീതനാട്
ഇരുളൈ	(believable person by a women)	ചീതനാട്
തഞ്ഞുവൈ	(mother’s, brother’s)	ചീതനാട്
പാഴി	(pond, small tank)	പൂഴിനാട്
ഞമലി	(dog)	പൂഴിനാട്
ചെറു		(field) അരുവ
നാട്		
കേണി	(pond, sall tank)	അരുവനാട്
കുട്ടൈ	(a grain measurement)	അരുവനാട്

of the above mentioned words, words like തള്ളൈ (mother) and അച്ചൻ (Father) are still in used in Kanyakumari (Nanjilnadu) direct and the word കേണി (pond, small tank) is in used in the nothern and central dialect- Manoharan, S., (2014) Dialects from Sangam Age to Modern Period, IJDL, Vol.43. No.2 June, p.135

11. അമ്പുലി (അമ്പിളി) DED173

"അമ്പുലി കാട്ടൽ ഇനിതു മറ്റു ഇന്നാതേ" (കലി. 80:19)
(കുട്ടിയെ നിലാവിനെ കാണിക്കുന്നതാണ് എനിക്കിഷ്ടം)

എന്ന പാട്ടിൽ ചന്ദ്രക്കല എന്നർത്ഥത്തിൽ അമ്പുലി (അമ്പുളി) നാമമായി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. അമ്പുലി എന്ന പദം പ്രചാരത്തിലുണ്ടെങ്കിലും മലയാളത്തിലുള്ളതുപോലെ അമ്പിളിയമ്മാവൻ തുടങ്ങി പദങ്ങളിൽ വരുന്ന സാംസ്കാരിക സവിശേഷസാഹചര്യവും നാടൻപാട്ടുകളിലും മറ്റും വ്യവഹാരത്തിലുള്ള പ്രചാരവും ഈ പദത്തിന് തമിഴിലില്ല. രാമചരിതത്തിൽ അമ്പുലി അമ്പിളി എന്നർത്ഥത്തിൽ ഇപ്രകാരം വർണ്ണിക്കുന്നു;

"പുരിചടയിടയിലെലുമ്പൊടമ്പുലിപുനയുമമ്മറപ്പൊരുളായമായനും"

12. അഞ്ച്

"അഞ്ചായ്ക്ക് കുന്തലായ് വതുകണ്ടേ"(ഐങ്കു.383:5)
(അഞ്ച് വകയായി മുടി മെടഞ്ഞ് കെട്ടുന്നു).

മലയാളത്തിലുപയോഗിക്കുന്നതുപോലെ തന്നെ അഞ്ച് എന്ന സംഖ്യാനാമം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. തമിഴിൽ ഇത് ഐന്ത് ആണ്.

13. ആചാൻ

അദ്ധ്യാപകൻ എന്ന് പ്രയോഗത്തിലുള്ള ആശാൻ എന്ന പദത്തിന്റെ രൂപഭേദമാണിത്. മലയാളത്തിൽ സർവ്വസാധാരണയായി ഇത് ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നു.

"കേൾവിയുൾ കിളന്ത ആചാൻ ഉരൈയും" (പരി.2:61)
(വേദത്തിൽ പറയപ്പെട്ട ആശാന്റെ വ്യാഖ്യാനമാണ് ഇത്)

14. ആലി (മഴത്തുള്ളി, ആലിപ്പഴം)

ആലിപ്പഴം, വെള്ളം എന്നീ അർത്ഥത്തിൽ വിഭക്തിധാതുവായാണ് പഴന്തമിഴ് കൃതികളിൽ ആലി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

"ഉറൈ വീഴ് ആലിയിൻ, തൊകുക്കും ചാറൽ" (ഐങ്കു.213:3)
(തണുത്ത് വീഴുന്ന ആലിപ്പഴം കുറവർ പറുക്കിയെടുക്കുന്നു.)

15. ആർക്കും

മലയാളത്തിൽ ശബ്ദമുണ്ടാക്കുക എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന 'ആർക്കും' (കാക്ക ആർക്കുന്നു) അതേ അർത്ഥത്തിൽ

പഴംതമിഴ് കൃതികളിൽ പേരച്ചമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു

"നെറ്റുവിളൈ ഉഴിഞ്ചിൽ വറ്റൽ ആർക്കും" (കുറു. 39:2)
(ഉഴിഞ്ഞിമരത്തിൽ നിന്ന് വീണ് കിടക്കുന്ന വിത്തുകൾ വേനൽ കാലത്ത് കാറ്റിൽ ശബ്ദം ഉണ്ടാക്കുന്നു)

16. ആർപ്പു (ആഹ്ലാദം കൊണ്ടും മറ്റും ഉച്ചത്തിൽ പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന ശബ്ദം)

ശബ്ദമുണ്ടാക്കുക എന്നർത്ഥത്തിൽ പേരച്ചമായും ക്രിയാനാമമായും ആർപ്പ് സംഘം കൃതികളിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ആർപ്പോ ഇറ് റോ! എന്നീ ശൈലികളിൽ വ്യവഹാരഭാഷയിൽ ഇന്നും ആർപ്പി നു സ്ഥാനമുണ്ട്.

"അഴമ്ത്പ്പറ്റി, അകല് വിചുമ്പു ആർപ്പപെഴക്." (പുറം. 77:11)
(പടക്കളത്തിൽ വീരൻമാർ ശത്രുക്കളെ കൊല്ലുന്ന ശബ്ദം കേൾക്കുന്നു.)

17. ആർത്തു

ആർത്തു വിളിക്കുക എന്നർത്ഥത്തിൽ പദങ്ങളോടു ചേർന്നുവരുന്ന ധാതുക്കളായാണ് സംഘസാഹിത്യത്തിൽ ആർത്തു എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതേ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ ഇന്നും മലയാളത്തിൽ ഈ പദം ഉപയോഗിച്ചു വരുന്നു.

"നരമ്പു ആർത്തു അന്നതീമ് കിളവിയേ." (ഐങ്കു. 185:4)
(നല്ല ശബ്ദത്തോടെ വരുന്ന സംഗീതം പോലെ സംസാരിക്കുന്ന പെണ്ണേ!)

18. ഇരക്കും (തെണ്ടുക, ദാനമായി തരുവാൻ അപേക്ഷിക്കുക) DED472
ഇരന്നു വാങ്ങുക, ഇരക്കാതെ തുടങ്ങിയ പദങ്ങൾക്ക് യാചിച്ചു വാ ങ്ങുക,യാചിക്കാതെ എന്നാണ് അർത്ഥം ഇതേപോലെ പഴന്തമി ഴ് പദമായ ഇരക്കും എന്നത് യാചിക്കുക എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പേരച്ചമായി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"ചൊല്ലിനെൻ ഇരക്കും ഇവൈ" (ഐങ്കു. 364.3)
(ഒളിച്ചോടാൻ തലവിയെ കെഞ്ചികൂട്ടികൊണ്ടുവരാൻ പോകുന്ന കാമുകന്റെ തോഴൻ)

19. ഉൺടൽ
മലയാളത്തിൽ ഉണ്ണൽ എന്ന പദത്തിനു സമാനമായ പദമാണ് പഴന്തമിഴിലെ ഉൺടൽ. ഇത് വിഭക്തിധാതുവായാണ് സംഘം പാട്ടുകളിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇന്നും മലയാളത്തിൽ

വ്യവഹാരത്തിലുള്ള പദമാണ് ഉണ്ണുക (ഭക്ഷണം കഴിക്കുക), തമിഴിൽ ഇത് സാപ്പിടുക എന്നാണ്. ഉണ്ട (കഴിച്ച), ഉണ്ണാതു (കഴിക്കില്ല, കഴിക്കാത്), ഉൺക (കഴിക്ക), ഉണ്ടു (കഴിച്ചു) എന്നിങ്ങനെ പല രൂപത്തിൽ ഈ പദം പഴന്തമിഴ് പാട്ടിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

"കുരുകുഉടൈത്തു ഉൺട വെൾ അകട്ടുയാമൈ"(ഐങ്കു. 81:1)

"പോകിൽപുകാ ഉണ്ണാതു ഇലരേ; വിരിതുപുലം പടരും"(ഐങ്കു. 325.2)

"തമിയർ ഉൺടലും ഇലരേ; മുനിവുളലർ"(പുറം. 182:3)

(അമൃതം കിട്ടിയാലും ഞാൻ തനിയെ കഴിക്കില്ല. ആരോടും കോപവുമില്ല.)

"ഉൺക എന ഉണരാ ഉയവിറ്റു ആയിനും"(പുറം. 333:6)

"പടുവതു ഉൺടു പകൽ ആറ്റി" (പുറം 17:6)

ഉണ്ണൽ എന്ന മലയാള പ്രയോഗത്തിനു സമാനമായി അതേ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ കലിത്തൊകയിൽ ഈ പദം കടന്നുവരുന്നുണ്ട്.

"ഉണ്ണലും ഉൺണേൻ; വാഴലും വാഴേൻ"(കലി. 23:7)

(കാമുകൻ പിരിഞ്ഞതിനുശേഷം യാതൊന്നും കാമുകി കഴിക്കുന്നില്ല.)

20. ഊക്ക് (ശക്തി, കരുത്ത്) DED729

ശക്തി, ആയം എന്നീ അർത്ഥങ്ങളാണ് ഊക്ക് എന്നപദത്തിന് മലയാളത്തിലുള്ളത്. ഈ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ സംഘം കൃതികളിലും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"ഒടുങ്ങ് കാത്തെവ്വർ, ഊക്കു അറക്ക് കടൈഇ" (പതി.4:1:32)
(നേരിടുന്ന ശത്രുക്കളുടെ അഹങ്കാരം ശമിക്കുംവരെ അവരുമായി പോരാട്ടം)

21. ഊൺ (ഭക്ഷണം, സദ്യ, ചോറ്) DED728

ഭക്ഷണം എന്നർത്ഥത്തിൽ മലയാളത്തിലുള്ളതുപോലെ സംഘപാട്ടുകളിൽ നാമമായും, വിഭക്തിധാതുവായും ഊൺ എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"അൽകു അറൈക് കൊണ്ടു ഊൺ അമലൈ ച് ചിറുങ്ങി"
(കലി.50:13)
(ചക്കയും ഇറച്ചിയും ചോറും കഴിക്കുന്ന പെൺകൊടി)

22. എടുത്തൽ DED851

മലയാളത്തിൽ വ്യവഹാരത്തിലുള്ള എടുക്കൽ എന്നതുപോലെ ക്രിയാനാമമായി ഈ പദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"മടക്കിളി എടുത്തൽ ചെല്ലാത് തടക്കുരൽ" (അകം. 38:12)
(വലിയ ചോളത്തണ്ട് എടുക്കാൻ കഴിയാതെ കിളി വലയുന്നു.)

കൂടാതെ എടുക്കൽ എന്ന രൂപത്തിലും കലിത്തൊകയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു;

"എടുക്കൽ ചെല്ലാതു ഉഴപ്പവൻ പോല"(കലി. 38:5)
(എടുത്തിട്ടും പൊങ്ങാതെ കഷ്ടപ്പെടുന്നു.)

കൂടാതെ ഇതേ പദത്തിന്റെ മറ്റ് രൂപങ്ങളായി എടുക്ക, എടുക്കൽ, എടുക്കല്ല,എടുക്കും, എടുത്ത, എടുത്തലിൻ, എടുത്തു എന്നിങ്ങനെയും എട്ടുത്തൊകൈയിൽ ഉപയോഗിച്ചുകാണുന്നു.

23. എറിഞ്ഞർ DED859

വലിച്ചെറിയുക, എറിഞ്ഞവർ എന്നീ പ്രയോഗത്തിലുള്ള എറിഞ്ഞവരുടെ എന്നർത്ഥത്തിലാണ് ഈ പാട്ടുകളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന എറിഞ്ഞർ എന്ന പദം.

"കൂർ എഅകു എറിഞ്ഞറിൻ അലൈത്തൽ ആനാതു"(അകം. 38:5)
(കാമുകനുമായി പിരിഞ്ഞിരിക്കുന്ന കാമുകിയുടെ മനസ്സ് മഴക്കാലം വില്ല് എറിഞ്ഞപ്പോലെ വിരഹം കൊണ്ടുവരുന്നു)

24. ഏറ് DED851

മിന്നേറ് എന്നർത്ഥത്തിൽ മലയാളത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതിന്റെ സമാനപദമാണ് ഏറ്.

"അതിർകുരൽ ഏറൊടു തുളിചൊരിൻ, താങ്ക്കും"(പുറം. 160:3)
(സൂര്യതാപത്താൽ ഉണങ്ങിയ കാട്ടിൽ ഇടിമിന്നലോടെ മഴപെയ്തിറങ്ങുന്നു.)

25. ഏന്തിയ (ഏന്തുക, വഹിക്കുക, പൊക്കിപ്പിടിക്കുക) DED870

മലയാളത്തിൽ ഇന്നും പ്രയോഗത്തിലുള്ള പദമാണിത്, വഹിക്കുക എന്നർത്ഥമാണിതിന്ന് മലയാളത്തിലുള്ളത് അതേ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ പേരച്ച രൂപത്തിൽ ഈ പാട്ടിലും ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു;

"ഒളിറു നിലൈ ഉയിർമ്മരുപ്പു ഏന്തിയ കളിറു ഊർന്തു" (പതി. 5.2.18)
(ആനയുടെ പുറത്ത് കേറിവരുന്ന രാജാക്കന്മാരും അവരുടെ കുട്ടികളും)

26. ഒഴുകിയ

പേരെച്ചമായി പഴന്തമിഴ് പാട്ടിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ഈ പദം മലയാളത്തിൽ വാമൊഴിയിലും വരമൊഴിയിലും പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നു. തമിഴിൽ ഇത് ഒഴുകിന എന്നാണ്.

"നിരൈ കളിറു ഒഴുകിയ നിരൈവെള്ളം"(പതി. 2.5.4)
(ആനക്കൂട്ടം ഒഴിച്ച വെള്ളം)

27. ഓടം (ജലത്തിൽ സഞ്ചരിക്കുന്ന തോണി) DED1039

"അകൽ ഇരു വിചുമ്പിർകു ഓടം പോല"(അകം. 101:12)
(ആകാശംപോലെയുള്ള വലിയ കടലിൽ വഞ്ചിപോകുന്നതുപോലെ)

എന്ന പാട്ടിൽ ഓടം എന്നതിന് മലയാളത്തിലുള്ളതുപോലെ വഞ്ചിയെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഉദാ: പള്ളിയോടം. എന്നാൽ തിമിഴിൽ ഓടം എന്നത് സാഹിത്യമാതൃകകളിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്ന പദമായി മാറിയിരിക്കുന്നു.

28. ഓർക്കും DED1059

ആലോചിക്കും എന്നർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ പദം മലയാളത്തിൽ സർവ്വസാധാരണമായി ഉപയോഗത്തിലുള്ളതാണ്.

"പുലി എന്റു ഓർക്കും, ഇക് കലികേഴ് ഊരേ"(കലി. 52.18)
(കുരുമുളക് വളരുന്ന മലയിൽ ചുറ്റിനടക്കുന്ന പുലിയെയാണ് നീവരുമ്പോൾ ഞാൻ ഓർത്തുപോകുന്നത്.)

കൂടാതെ ഓർത്തത്, ഓർപ്പത് എന്നീ പദങ്ങളും സംഘം പാട്ടുകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

29. ഓച്ച (ഒച്ച, ശബ്ദം) DED1036

ഒച്ചയുണ്ടാക്കരുത് എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് പഴന്തമിഴ് പാട്ടിൽ കാണുന്ന ഓച്ച.

"കടിപ്പുടൈ വലത്തർ, തൊടിത്തോൾ ഓച്ച"(പതി. 2:9.8)

കൂടാതെ ഒച്ചൈ എന്ന രൂപവും ശബ്ദം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"കടിമരം തടിയും ഒച്ചൈതൻ ഊർ"(പുറം. 36:9)
(ശത്രുസൈന്യം കാവൽമരം വെട്ടുന്ന ഒച്ച ഒളിച്ചിരിക്കുന്ന മന്നന്റെ അടുത്ത് കേൾക്കുന്നു.)

30. കടുഞ്ചൂൽ (കന്നിപ്പേറ്)

കടുഞ്ഞൂൽ കല്യാണം, കടുഞ്ഞൂൽ പ്രസവം എന്നീ പ്രയോഗങ്ങളിൽ ആദ്യത്തേത് എന്നർത്ഥത്തിലുള്ള ഈ പദം ഇന്നും മലയാളം സംരക്ഷിച്ചു പോരുന്നു.

ഇട്ടുമ്പൈ ഉറുമി! നിൻ കടുഞ്ചൂൽ മകളേ!(ഐങ്കു.386:4)
(ആദ്യത്തെ പ്രസവത്തിലുണ്ടായമകൾ ഒളിച്ചോടിപ്പോയതിനാൽ അമ്മ വള രെയധികം വേദനിക്കുന്നു).

31. കനം (ഭാരം) DED1404

ഈ കല്ലിന് നല്ല കനമുണ്ട് എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ കനത്തിന് ഭാരം എന്നർത്ഥമാണ്. അതേ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ നാമമായി പഴന്തമിഴ് പാട്ടുകളിൽ കനം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"കയൽ എറ് ഉൺകൺ കനങ് കുഴൈ മകളിർ"(കുറു. 398:3)
(മൈപൂശിയ മീൻ പോലുള്ള കണ്ണുള്ളതും നല്ല കനമുള്ള കമ്മൽ ഇട്ടിരിക്കുന്നതുമായ പെണ്ണുങ്ങൾ)

32. കരുതി (മുൻകൂട്ടി വിചാരിക്കുക) DED1283

"എളിയൾ അല്ലോട് കരുതി"(അകം. 212:22)
(ആർഭാടങ്ങളോടുകൂടിയ അവളെന്ന് കരുതി)

ഈ പാട്ടിൽ വിചാരിക്കുക എന്നർത്ഥത്തിലാണ് കരുതി എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂടാതെ കരുതം (അകം. 312:3) എന്ന ഭാവികാല രൂപവും പഴന്തമിഴ് കൃതികളിൽ ഉപയോഗിച്ചു കാണുന്നുണ്ട്.

33. കവുൾ

"കൺണും നുതലും കവുളും കവവിയാറ്ക്കു"(കലി. 83.17)
(കണ്ണും നെറ്റിയും കവിളും അമ്മ തഴുകുന്നു).

എന്ന പാട്ടിൽ നിന്നും കവുൾ എന്ന പദം മലയാളത്തിലെ കവിൾ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇത് തമിഴിൽ കന്നം ആണ്.

34. കറൈ

"തഴിപ്പിണിക് കറൈത്തോൽ നിറൈകൺടന്ന"(അകം. 67:13)

ഈ പാട്ടിൽ പദാന്ത ഐ കാരത്തോടുകൂടി അവസാനിക്കുന്ന കറൈ യുടെ അർത്ഥം കറുപ്പ് എന്നാണ്. മലയാളത്തിലെ കറ എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം കൂടി ഈ വാക്കു വഹിക്കുന്നുണ്ട്. വസ്ത്രത്തിൽ കറപറ്റി എന്നു പറയുമ്പോൾ അഴുക്കിനെയാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. അഴുക്ക്, മാലിന്യം എന്നർത്ഥത്തിലും സംഘം പാട്ടിൽ കറൈ എന്നപദം ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്.

"അവ്വരി കൊൻറൈ കറൈ ചേർ വൾ ഉയിർ" (അകം. 387: 5)
(തുണികഴുകുന്ന വണ്ണാത്തിയുടെ കയ്യിൽ കറ പറ്റിയിരിക്കുന്നു).

35. കണ്ടു

ക്രിയാവാക്യമായി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന കണ്ടു മലയാളത്തിലുള്ള അതേ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"ഏുകർ കണ്ടു നയന്തു നീ നൽകാക് കാലേ"(ഐങ്കു. 178: 4)

(എന്നെ കണ്ട് ഇഷ്ടപ്പെട്ട് നീ (തോഴി) അനുഗ്രഹം നൽകണം)

36. കാടി (അരിയും മറ്റും കഴുകിയ വെള്ളം) DED1436

മലയാളത്തിൽ ഇന്നും പ്രചാരത്തിലുള്ള പദമാണ്. കാടി ഉദാ: കാടി വെള്ളം. ഇതേ അർത്ഥത്തിൽ പഴന്തമിഴ് പാട്ടിൽ ഈ പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

'കാടി വെൾ ഉലൈക് കൊളീള നിഴൽ"(പുറം. 399:3)

(ഉലക്കകൊണ്ട് കുത്തി തയ്യാറാക്കിയ അരികഴുകിയ വെള്ളം)

37. കാവ് (മരക്കൂട്ടം, വൃക്ഷലതാദികൾ ഇടതൂർന്ന വളർന്നു നിൽക്കുന്ന സ്ഥലം)

"തിരുമരുതു ഓങ്കിയ വിരി മലർക്കാവിൽ"(അകം. 36:10)

(അഴകുള്ള മരുതമരം ഉയർന്നു വളർന്ന് വിരിഞ്ഞ് പൂക്കളുള്ള കാവ്)

ഇവിടെ കാവ് എന്ന പദം ഇന്നും മലയാളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്ന മരങ്ങൾ ഇടതൂർന്നു വളർന്നു നിൽക്കുന്ന സ്ഥലം എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂടാതെ ഈ പാട്ടിലെ 'മലർക്കാവിൽ' എന്ന രൂപം മലയാളവുമായി ഏറെ അടുപ്പം പുലർത്തുന്ന പ്രയോഗം കൂടിയാണ്.

38. കാട്ടിയ

അവരെ കാണിച്ചു എന്നർത്ഥത്തിലാണ് സംഘം പാട്ടുകളിൽ ഈ പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

"പെരുൻതോൾ കാവൽ കാട്ടിയവ്വേ."(ഐങ്കു. 281.4)

(തിനയ്ക്ക് കാവൽ നിൽക്കാൻ വരുന്നത് കിളികൾ കാട്ടിക്കൊടുത്തു)

കൂടാതെ കാട്ട് എന്നും പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു (ഐങ്കു. 384:5) സംഘം പാട്ടുകളിൽ കാട്ടി, കാട്ടിയവൾ, എന്നിങ്ങനെ കാല -ലിംഗ വിഭക്തി പ്രത്യയങ്ങളോട് കൂടി ഈ ക്രിയാരൂപം വരുന്നു.

"വടുക്കാട്ടക് കൺകാണാ കററാക, എൻ തോഴി"(കലി. 99:19)

(നിന്റെ മനസിലെ വേദന വെളിയിൽ കാണിക്കുന്നില്ല.)

"അമ്പുലി കാട്ടൽ ഇനിതു; മറ്റു എന്നാതേ" (കലി. 80:19)

39. കൂട്ടം

"അരിപ്പറൈ വിനൈഞർ അല്കമിചൈക് കൂട്ടം"(ഐങ്കു. 81.1)

(ആമയിറച്ചി ചേർത്ത് ഉണ്ടാക്കിയ കറി ചേർത്ത് കഴിക്കുന്ന വിനൈഞർ)

ചേർക്കും എന്നർത്ഥത്തിൽ കൂട്ടം മലയാളത്തിലുപയോഗിക്കുന്ന തുപോലെ ഈ പാട്ടിൽ വരുന്നു.

40. കെടൽ

നശിക്കുക എന്നർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"കെടൽ അരുമ് തുയര നൽകിയ"(ഐങ്കു. 195-3)

(വേദന കൊടുത്ത കാമുകി എന്റെ ഉറക്കം നശിപ്പിച്ചു)

41. കൊടിച്ചി

"ഓല്ക ഇയർ കൊടിച്ചിയൈ നൽകിനൈ ആയിൻ"(അകം. 132:7)

(കുറവന്റെ പെങ്ങളായ കൊടിച്ചി ചുറുചുറുക്കോടെ ഓടിപായുന്നു)

ഈ പാട്ടിൽ മലമ്പ്രദേശത്തെ സ്ത്രീകളെയാണ് കൊടിച്ചി എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. പക്ഷേ, ഇന്ന് മലയാളത്തിൽ കൊടിച്ചി യെന്ന പദം പട്ടി എന്ന നാമപദത്തോട്ടുകൂടി സ്ത്രീലിംഗ രൂപത്തി ലാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. ആട്ടക്കാരി, വേശ്യ എന്നർത്ഥത്തി ലും ഇന്ന് ഈ പദം മലയാളത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. സംഘ കാലത്തിലും ഇന്നത്തെ മലയാളത്തിലും കൊടിച്ചി അതിന്റെ സ്ത്രീ ലിംഗരൂപം സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, ഈ പദത്തിന് അർത്ഥാ പകർഷം സംഭവിച്ചിരിക്കുന്നു.

കൂടാതെ കുറവ സ്ത്രീ എന്നർത്ഥത്തിൽ കൊടിച്ചിയാർ എന്ന പദവും എട്ടുത്തൊകയിൽ കാണുന്നുണ്ട്.

"തേൻ നാറു കതുപ് പിൻ കൊടിച്ചിയർ തൻതൈ." (അകം. 58:5)

(തേൻ മണക്കും കൊടിച്ചിയുടെ അച്ഛൻ)

42. ചീത്തൈ

'ഈത്തവൈ കൊൾവാനാമ്, ഈതുരുത്തൻ, ചീ ത്തൈ'(കലി.84:18)

(ഗണികയുടെ വസ്തുക്കൾ വാങ്ങി ഉപയോഗിക്കുന്നതുകൊണ്ട് നിന്നിൽ എനി ക്ക് ദേഷ്യമുണ്ട്)

വിവേകമില്ലാത്ത എന്നർത്ഥത്തിലാണ് ചീത്ത എന്ന പദം ഈ പാട്ടിലുള്ളത്. ഇതേ അർത്ഥത്തിൽ ഇന്നും മലയാളത്തിൽ ഈ പദം ഉപയോഗത്തിലിരിക്കുന്നു.

43. ചുണങ്ങ

ചുണങ്ങ എന്ന പദത്തിന് മലയാളത്തിൽ അനുനാസികാതിപ്രസരം സംഭവിച്ച രൂപമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിൽ മറുക് എന്നർത്ഥത്തിൽ വ്യവഹാരത്തിലുള്ള ഈ പദം മഞ്ഞ മറുക് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ സംഘപ്പാട്ടുകളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

'ചുണങ്കും ചില തോൻറിനവേ, അണങ്ക എന'(കുറു. 337:4)
(പെണ്ണിന്റെ ശരീരത്തിൽ അങ്ങിങ്ങായി ചില ചുണങ്ങുകൾ ഉണ്ടായി)

44. ചുരം (കുത്തനേയുള്ള വലിയ കയറ്റം, ഉയർന്ന നിലം, മലയിടുക്ക്,ഇടുക്കു വഴി)

മലയിടുക്ക്, ഇടുക്കുവഴി എന്നീ അർത്ഥങ്ങളാണ് മലയാളത്തിൽ ചുരത്തിനുള്ളത്. അതേ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെ ചുരം എട്ടുത്തൊകെയിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"അരുഞ്ചുരം ചെൽവോൽ ചെന്നികൂട്ടും"(ഐങ്കു. 301:2)
(മലഞ്ചെരുവിലൂടെ പോകുന്നവർ ചൂടുതടുക്കാനായി പൂക്കൾ ചൂടുന്നു.)

45. ചെന്നി (ചെവിയുടെ മേൽഭാഗം നെറ്റിയുടെ ഇടത്തും വലത്തുമുള്ള ഭാഗം)

"പാണർ ചെന്നി പൊലിയത് തൈഇഇ"(പുറം.126:2)
(രാജാവ് പൊൻതാമര സമ്മാനമായി പാണരുടെ തലയിൽ ചാർത്തി കൊടുക്കുന്നു).

തല എന്നർത്ഥത്തിലാണ് ചെന്നി എന്ന പദം പ്രസ്തുത പാട്ടിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിൽ ചെന്നിക്കുത്ത്, ചെന്നിത്തല എന്നീ പ്രയോഗങ്ങളിൽ ഇന്നും ഈ പഴയ പദം നിലനിൽക്കുന്നു.

46. ചേർപ്പ് (കടൽക്കര)

"ഇരു നീർ ച് ചേർപ്പിൻ ഉപ്പുടൻ ഉഴുതും"(അകം. 280:8)
(നിറയെ വെള്ളമുള്ള കടൽക്കരയിലെ ഉപ്പുകണ്ടത്തിൽ നിന്ന് ഉപ്പുണ്ടാക്കുന്നു.)

എന്ന പാട്ടിൽ 'കടൽക്കര' എന്നർത്ഥമാണ് ചേർപ്പിന് വ്യഖ്യാനിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇന്നും കടൽക്കര എന്നർത്ഥത്തിൽ ചേർപ്പ് കേരളത്തിൽ പ്രയോഗത്തിലുണ്ട്. ഇതിനുദാഹരണമാണ് തൃശ്ശൂർ ജില്ലയിലെ ചേർപ്പ് എന്ന സ്ഥലം. കടൽക്കരയുടെ തലവൻ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ചേർപ്പൻ എന്ന പദം വ്യാപകമായി സംഘം പാട്ടുകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

"ചിറുപൽ തൊൽകുടിപ് പെരു നീർച് ചേർപ്പൻ"(അകം. 290:8)

(ചെറിയ ചെറിയ പലവീടുകളിലുള്ള വലിയ കടലിന്റെ നാഥൻ)

47. ഞണ്ട് (മത്സ്യവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ടത്)

"വേപ്പുനനൈ അന്ന നെടുങ്കൺ നീർഞെണ്ടു" (അകം 176.8)
(വേപ്പിൻ പഴംപോലെ കണ്ണുള്ള നീർ ഞണ്ട്)

മലയാളത്തിൽ ഇന്നും പ്രചാരത്തിലുള്ള കടൽ ജീവിയെ കുറിക്കുന്ന പദമാണ് ഞണ്ട്. തമിഴിൽ ഇതിൽ നണ്ട് ആയി മാറിയിരിക്കുന്നു. പൂർവ്വദ്രാവിഡത്തിലെ പദാദി ഞകാരരൂപം മലയാളം ഇപ്പോഴും കാത്തു സൂക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു.

48. തുരുത്തി (തുരുത്ത്, ദ്വീപ്)

നാലുവശവും വെള്ളത്താൽ ചുറ്റപ്പെട്ട സ്ഥലം എന്നർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന പദമാണ് തുരുത്തി. ഒറ്റപ്പെട്ടദേശം, ദ്വീപ് എന്നിങ്ങനെയാണ് ഈ പദം സംഘം കൃതികളിൽ ഉപയോഗിച്ചു കാണുന്നത്;

"വിമലി കാൻയാറ്റിൻ തുറുത്തി കുറുങ്കി"(പരി.20:2)
(കാട്ടാറിലൂടെയുള്ള വെള്ളത്തിന്റെ ഒഴുക്ക് കൂടിയപ്പോൾ തുരുത്ത് ചെറുതായി)

കൈമാതുരുത്തി, ഒറവൻ തുരുത്ത്, ഓച്ചൻതുരുത്ത് തുടങ്ങി നിരവധി സ്ഥലപേരുകളിലും വീട്ടുപേരുകളിലും ഈ പദം മലയാള വ്യവഹാരത്തിൽ നിലനിൽക്കുന്നു.

49. തുന്നൽ (തയ്യൽ)

The act of pressing എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് തുന്നൽ എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. കൂടാതെ തുന്നത്ത് പദവും 'stitches' എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നു.

"തുന്നൽ പോകിയ തുണിവി നോൻ എന"(പുറം.23:14)

"ഇഴൈ വലന്ത വലതുന്നത്ത്"(പുറം.136:2)
(പാണന്റെ പഴയ വസ്ത്രത്തിൽ കാണുന്ന തുന്നലുകൾ യാഴിന്റെ പത്തെയെപ്പോലെയിരിക്കുന്നു).

50. തുറ്റി

"നീടിനം എൻറു കൊടുമൈ തുറ്റി"(ഐങ്കു.78:1)
(എന്റെ കാമുകൻ ഇനിയും വരുന്നില്ലായെന്ന് സഹതപിച്ച് എല്ലാവരെയും അറിയിക്കുന്നു.)

ഇവിടെ Spread എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് തുറ്റി എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് വെള്ളം തുറ്റി എന്ന പ്രയോഗത്തിലെല്ലാം മലയാളത്തിൽ ഇന്നും ഈ ക്രിയാപദം പ്രചാരത്തിലുണ്ട്.

51. തൊഴുതു (വണങ്ങുക)

വണങ്ങുക എന്നർത്ഥത്തിലാണ 'തൊഴുതു' എന്ന പദം സംഘം പാട്ടുകളിൽ പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നത്.

"നല്ലോർ ആങ്കൽ പരഞ്ഞുകൈ തൊഴുതു"(ഐങ്കു.390:1)

(അറിവുള്ളവരെ മനസ്സിലാക്കി അവരെ തൊഴുതു)

മലയാളത്തിൽ തൊഴുതു എന്ന പദം ഇന്നും പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നു. ഉദാ: 'ഞാൻ അമ്പലത്തിൽ പോയി തൊഴുതു'.

52. തോട്ടി (അറ്റത്തു കൊളുത്തുള്ള (നീണ്ട) കോൽ, അങ്കുശം (ആന തോട്ടി).

"തൊഴിൽ മാറിത് തലൈവൈത്ത തോട്ടികൈ" (കലി.97:13)

(പാപ്പാൻ പറയുന്നത് കേൾക്കാത്ത, തോട്ടിക്ക് കീഴ്പ്പെടാത്ത ആന)

മലയാളത്തിൽ ഇന്നും പ്രയോഗത്തിലുള്ള തോട്ടി എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം തന്നെയാണ് കലിത്തൊകയിലെ തോട്ടി എന്ന നാമരൂപത്തിലുള്ള പ്രയോഗത്തിലുള്ളത്. തമിഴിൽ ഇത് തൊറട്ടി, അലേക്ക്, ചല്ലെ, കൊക്കി എന്നിങ്ങനെയാണ്.

53. നാണു

നാണു, നാണം എന്നിങ്ങനെ നാമരൂപമായും പേരെച്ച രൂപമായും സംഘംപാട്ടുകളിൽ ഈ പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതിന് മലയാളത്തിൽ പ്രയോഗത്തിലുള്ള നാണം (shy), ലജ്ജ (modesty) എന്നീ അർത്ഥങ്ങളാണുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് നാണം എന്ന മലയാളപദത്തിന്റെ പൂർവ്വരൂപമായി ഇതിനെ കണക്കാക്കാം. കൂടാതെ തമിഴിൽ ഈ പദം പ്രചാരലുപ്തമായെന്നു മാത്രമല്ല പകരം 'വെക്കം' എന്ന പദം ആദേശംചെയ്തിരിക്കുന്നു.

"നകുതരം-തൻ നാണുക് കൈ വിട്ടു, ഇതു തരു." (കലി.144:3)

(പെണ്ണുങ്ങൾ സഹജമായ നാണത്തെ വിട്ട് മനസ്സിലൊന്ന് വിചാരിച്ച് കരയുന്ന തലവി)

54. പറമ്പ് (ഉയർന്നതോ വരണ്ടതോ ആയ ഭൂമി)

മലയാളത്തിൽ സ്ഥലം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള പദമാണ് പറമ്പ്. സംഘം പാട്ടുകളിൽ ഈ പദം കുന്നിൻ പ്രദേശം എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. മലപ്പുറം ജില്ലയിലെ പറമ്പ ചേർത്തുള്ള വിവിധ സ്ഥലനാമങ്ങളുമായി

കൂട്ടിച്ചേർത്തുവായിക്കുമ്പോഴേ ഈ പദത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ അർത്ഥം വ്യക്തമാകുയുള്ളൂ. കുന്നിൻ പ്രദേശം എന്ന അർത്ഥം ഉണ്ടായിരുന്ന ഈ പദത്തിന് അർത്ഥ സങ്കോചം സംഭവിച്ചാണ് പദത്തിലെ കുന്നിന് പ്രാധാന്യം കുറയുകയും പ്രദേശം എന്നർത്ഥത്തിലേക്ക് ചുരുങ്ങിയത്.

"പാരി പറമ്പിൽ പനിമ്ചുനൈത്തെൺന്നീർ"(കുറു.196:3)

(പാരിയുടെ പറമ്പിലെ പാറക്കെട്ടിലെ തണുത്ത തെളിനീർ)

55. പള്ളി

ഗ്രാമം, കിടപ്പറ എന്നീ അർത്ഥങ്ങളിലാണ് സംഘം പാട്ടുകളിൽ പള്ളി എന്ന പദം കടന്നു വരുന്നത്.

"പള്ളിനം ഇരൈമൊന്തിപ് പുകല്ചേര, ഒലിയാൻറു"(അകം.107:8)

(തൈര് ഒഴിച്ച് ചോറുണ്ടാക്കുന്ന ആയർ ഗ്രാമം)

ഈ പാട്ടിൽ പള്ളിക്ക് ഗ്രാമം എന്നർത്ഥമാണ്. ചെങ്കപ്പള്ളി, തൃച്ചിനാപ്പള്ളി തുടങ്ങിയ സ്ഥല നാമങ്ങളിൽ ഗ്രാമം എന്നർത്ഥമാണ് ഉൾക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

"പള്ളി പുക്കളുപോലും പരപ്പുനീർത് തൺചേർപ്പ്"(കലി.121:6)

(പക്ഷികൾ അതിന്റെ വാസസ്ഥലത്തേക്ക് ഇരതേടി തിരിച്ച് പോകുന്നു.)

ഈ പാട്ടിൽ കിടപ്പുമുറി എന്നർത്ഥത്തിലാണ് പള്ളി എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഈ രണ്ടർത്ഥത്തിലും മലയാളത്തിൽ പള്ളി എന്ന പദം പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്നുണ്ട്.

56. പിടി (പെണ്ണാന)

"പിടിയൂട്ടിപ്പിൻ ഉൺണുമ് കളിറു എനവും ഉരൈത്തനറേ"(കലി.11:9)

(കുട്ടിയാന പോയി പാലനിലത്തിലുള്ള ചെറിയ തടാകത്തിലെ വെള്ളം കുടിക്കുകയും അതിന് ശേഷം ആ കലങ്ങിയ വെള്ളം കൊമ്പനാന പിടിയാനയ്ക്ക് പിടിച്ച് കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു).

പിടിയാന എന്നർത്ഥത്തിലാണ് ഈ പാട്ടിൽ പിടി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.

57. പുലരി (പ്രഭാതം) DED1036

രാവിലെ എന്നർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന ഈ പദം മലയാളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലരിക്കുന്നു;

"പുലരി വിടിയൽ പകടുപല വാഴ്ത്തി.'(പുറം. 385:2)

(രാവുമാറി പുലരി വരുന്നേരം മാട്ടുകളെ മേക്കാനായി കൊണ്ടുപോകുന്നു.)

58. പുഴക്ക് (ഒരു കറി)

മലയാളത്തിൽ മാത്രം പ്രയോഗത്തിലുള്ള പദമാണിത്. പുഴക്കൽ (cooked meat,cooked rice) പുഴക്കിയ (which was cooked), പുഴക്ക് (boiled dhal,cooked meat) എന്നീ അർത്ഥങ്ങളിലും സംഘം പാട്ടുകളിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

"ഉപ്പു ഇലാഅ അവിപ്പുഴക്കൽ"(പുറം.363:12)
(ഉപ്പില്ലാതെ ആവിയിൽ ഉണ്ടാക്കിയ ചോറ്)
"മാൻതടി പുഴക്കിയ പുലവുനാറു കഴിചി" (പുറം.168:9)
(ആവിയിൽ വെച്ചുണ്ടാക്കിയ മാനിറച്ചി നല്ല ഗന്ധത്തോടെ പാത്രത്തിലിരിക്കുന്നു.)

"യാമൈപ് പുഴക്കിൻ കാവർ വിട ആരാ" (പുറം 212:3)
(ആമയിറച്ചി ആവിയിൽ വേവിച്ച് കള്ളോട്ടുകൂടി കൊടുക്കുന്നു).

59. പുറം (മുതുക്) DED4205

"അഞ്ചിൽ ഓതി അചൈയിയൽ കൊടിച്ചി,

പുറമ്താഴ്"(കുറു.214:2-3)
(നെറ്റിയിൽ നിന്ന് മുതുകുവരെ വകഞ്ഞുമാറ്റിയ കൊടിച്ചി)

മലയാളത്തിൽ ഇന്നും ഉപയോഗിക്കുന്നതുപോലെ, മുതുക് എന്നർത്ഥത്തിലാണ് ഇവിടെ പുറം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'നിന്റെ പുറം പള്ളിപ്പുറമാക്കും' എന്ന പ്രയോഗത്തിലെല്ലാം പുറം മുതുക് എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു.

60. പൊത്ത് (മരത്തിന്റെ ദ്വാരം)

"പൊത്തുടൈ മരത്ത പുകർപടുനിഴൽ" (അകം. 277:10)
(പൊത്തോടുകൂടിയ മരത്തിന്റെ നിഴലിൽ വിശ്രമിച്ച് പോകുന്ന വഴിപ്പോക്കർ)

മരത്തിന്റെ പൊത്ത് എന്നർത്ഥമാണ് ഈ പാട്ടിൽ പൊത്ത് എന്ന പദത്തിനുള്ളത്. എന്നാൽ തമിഴിൽ പൊത്ത് എന്ന പദം മലയാളത്തിലെ പൊത്തി വയ്ക്കുക (അടച്ചുവക്കുക) എന്നർത്ഥത്തിലാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിൽ മരത്തിന്റെ പൊത്ത് എന്നർത്ഥത്തിലും അടയ്ക്കുക എന്ന അർത്ഥത്തിലും ഈ പദം പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. തമിഴിൽ വാ പൊത്തുങ്കെ എന്നതിന് വായ് അടയ്ക്കു എന്നാണർത്ഥം.

61. പൈം

"നീരപ് പൈമ്പോതു ഉളരി, പുതലി" (കുറു.110.3)
(വെള്ളത്തിൽ വളരുന്ന നീലനിറത്തിലുള്ള ചെടിയുടെ ഒരു കുറവുമില്ലാത്ത ഇലകൾ കാറ്റത്താടുന്നു.)

മികച്ചത് എന്നർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. മലയാളത്തിൽ ഇന്നും 'പൈംപാൽ' എന്ന പ്രയോഗത്തിലെല്ലാം ഈ അർത്ഥം ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്.

62. മരുക് DED4770

ഇന്നും കേരളത്തിന്റെ നാട്ടിൻപുറങ്ങളിൽ പ്രയോഗത്തിലിക്കുന്ന പദമാണ് മരുക് 'അവന്റെ വീട് ആ മരുകിലാണ്' എന്ന വാചകത്തിൽ മരുക് തെരുവ് എന്നർത്ഥത്തിലാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സംഘം കൃതികളിൽ ഇതേ അർത്ഥത്തിൽ മരുക് പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

'അറികതിൽ അമ്മ, ഇവ് ഊരേ മരുകിൽ' (കുറു.14:4)
(ഇതുവരെ നാടിന് അറിയാതിരുന്ന നമ്മുടെ പ്രണയകാര്യം നീ മടലെറിഞ്ഞാൽ ഈ ഊരിലെ തെരുവിലൂടെ നടക്കാൻപോലും കഴിയില്ല)

63. മരുങ്കു

'ആ മരിങ്ങിലാണ് പശുവിനെ കെട്ടുന്നത്' എന്ന വാക്യത്തിൽ മരിങ്ങ്, സ്ഥലം, ഓരം, വശം എന്നർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇതേ അർത്ഥത്തിൽ സംഘം കൃതികളിലും ഇത് ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. അനുനാസികാതിപ്രസരം സംഭവിക്കാത്ത രൂപമാണ് സംഘം കൃതികളിൽ കാണുന്നതെന്ന വ്യത്യാസം മാത്രമേയുള്ളൂ.

"ഏറയിറു കായും വെവ്അറൈ മരുങ്കിൽ" (കുറു:58:3)
(പാറയുടെ മരിങ്ങിൽ വെച്ചിരിക്കുന്ന വെണ്ണ വെയിലിൽ ഉരുകി പോകുന്നത് കയ്യും സംസാരശേഷിയും ഇല്ലാത്ത ഒരാൾ എങ്ങിനെ അറിയും എന്നപോലെ നിസ്സാഹായവസ്ഥയിലാണ് ഞാനിപ്പോൾ)

64. വളി (ചുഴലികാറ്റ്) DED5312

ചൂരൽ ങ് കടുവളി എടുപ്പ ആരുറ്റു (അകം 1:17)
(കൊടുങ്കാറ്റ് നല്ലവണ്ണം വീശുന്നു.)

ഈ പാട്ടിൽ കാറ്റ് എന്നർത്ഥത്തിലാണ് വളി എന്നപദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. തമിഴിൽ വളി എന്ന പദം പ്രചാരലുപ്തമായി ചില ഔദ്യോഗികരേഖകളിൽമാത്രം കടന്നുവരുന്നരീതിയിലേക്ക് ചുരുങ്ങിപ്പോകുകയുംചെയ്തു. എന്നാൽ ഇന്നും മലയാളത്തിൽ വളി എന്ന പദം പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. അത് അർത്ഥാപകർഷം വന്ന് അധോവായു എന്നർത്ഥത്തിലാണെന്നുമാത്രം. തൊല്ക്കാപ്പിയം 243-ാം സൂത്രത്തിൽ വളിയെന്ന പദം കടന്നു വരുന്നുണ്ട്.

"വളിയെന വരുഉം പൂതക്കിളവിയും
അവ്വിയൽ നിലൈയൽ ചെവ്വി തെൻപ"

പഞ്ചഭൂതങ്ങളിൽ ഒന്നിനെ കുറിക്കുന്ന വളി എന്ന പദത്തോട് ആചാരികൈൾ (അത്ത്) ചേരും എന്ന് തൊല്കാപ്പിയർ പറയുന്നു. കൂടാതെ വ്യാഖ്യാതാവ് അവിടെ പനിയത്തു ചെൻറാർ വളയത്തു ചെൻറാർ എന്നീ പ്രയോഗങ്ങൾ തമിഴിലില്ല എന്നു രേഖപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

65. വഴുതനൈ (ഒരു സസ്യം)

ഇന്നും മലയാളം സംരക്ഷിച്ചുപോരുന്ന പച്ചക്കറിയുടെ പേരാണ് വഴുതനൈ അല്ലെങ്കിൽ വഴുതനങ്ങ. തമിഴിൽ ഇത് കത്രിക്കായ് ആണ്.

"പിടിമിതി വഴുതനൈ പ് പെരുമ് പെയർത് തഴമ്പന" (അകം.227:17)

(പിടിയാനയുടെ ചവിട്ടേറ്റ അവന് വഴുതനങ്ങയെപ്പോലെ തഴമ്പ് വന്നു)

66. വിളി (ആഹ്വാനം ചെയ്യുക)

"ഈമ്തീർ പരുൻ തിൻ പുലമ്പുകൊൾ തെൾ വിളി" (കുറു.207:3)

(ഇണപിരിഞ്ഞ പരുന്തിന്റെ പുലമ്പുന്ന ശബ്ദം)

ഈ പാട്ടിൽ ശബ്ദം എന്നർത്ഥത്തിലാണ് വിളി എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇന്നും മലയാളത്തിൽ വിളി എന്ന പദം പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. വിളിക്കുക എന്നുപറയുമ്പോൾ ശബ്ദമുണ്ടാക്കുക എന്ന പ്രക്രിയയാണ് നടക്കുന്നത്. ഇതേ അർത്ഥത്തിൽ തന്നെയാണ് വിളി എന്ന പദം മലയാളത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. എന്നാൽ തമിഴിൽ ഇത് കൂപ്പിടുകൈ എന്നായി മാറിയിരിക്കുന്നു.

67. വെള്ളം (നീര്)

നീര് (water) എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. തമിഴിൽ വ്യാപകമായി 'തണ്ണി' എന്ന പദമാണ് വെള്ളത്തിനുപകരമായി ഉപയോഗിക്കുന്നത്. തമിഴിൽ വെള്ളം എന്നാൽ വെള്ളപ്പൊക്കമെന്നാണ് അർത്ഥം.

"ഉരവുത്തിരൈ കടുകിയ ഉരുത്തു എഴു വെള്ളം"(പതി.82:10)

68. വൈകൽ (വൈകുക)

"ഒർ ഇരാ വൈകലുൾ, തമരൈവ് പൊയ്കൈയുൾ" (കലി.5-14)

(പൊയ്കയിലെ താമര രാത്രി സമയത്തും വാടാതെ നിൽക്കുന്നു.)

സമയം എന്നർത്ഥത്തിലാണ് 'വൈകൽ' എന്ന പദം ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'വൈകിവന്നു' എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ സമയത്തിന്റെ വ്യതിയാനമാണല്ലോ കുറിക്കുന്നത്.

69. വൈപ്പിൻ (ഗ്രാമം, ഊര്)

സംഘകാലകൃതികളിൽ വൈപ്പ്, വൈപ്പിന, വൈപ്പിൻ എന്നീ വാക്കുകൾ ഗ്രാമം, നാട് എന്നീ അർത്ഥങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചുകാണുന്നു.

"കുൻറു തലൈ മണന്ത പുൻപുല വൈപ്പും"(പതി.3.10.13)
"അകൻ കൺ വൈപ്പിൻ നാട്ടുകിഴവോനേ" (പതി.6.8.19)
എൻറൂഴ നിൻറ പുൻ തലൈ വൈപ്പിൻ(അകം.21.14)
(വേനൽ കാലത്ത് ചൂടുള്ള ചെറിയ ഗ്രാമം).

വിണ്ണയർ വൈപ്പിന കാടായിന നിൻ (പതി.3.3.15)

തമിഴിൽ ഈ പദം പ്രചാരത്തിലില്ല പക്ഷേ ഇന്നും മലയാളം ഈ പദം കാത്തു സൂക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. കൊല്ലവർഷം 1341-ൽ പെരിയാറ്റിലെ വെള്ളപ്പൊക്കത്തിൽ, കിഴക്കുനിന്ന് പടിഞ്ഞാറോട്ടുള്ള കുത്തൊഴിക്കിൽ മണ്ണ് അടിഞ്ഞുകൂടിയ സ്ഥലമാണ് എറണാകുളം ജില്ലയിലെ ദീപായ വൈപ്പിൻകര എന്ന് ചരിത്രം രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. വൈപ്പിൻ എന്ന പ്രദേശത്തെപ്പറ്റി അവിടെ താമസിക്കുന്ന ജനങ്ങളിൽ നിന്നറിയാൻ കഴിയാഞ്ഞ നിരുക്തി പുതിയതായി വച്ച സ്ഥലം എന്നതാണ്. പക്ഷേ സംഘ സാഹിത്യത്തിലുള്ള ഈ പ്രയോഗവും ശബ്ദതാരാവലിയിലെ അർത്ഥവും ഗ്രാമം എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ്.

ചേരനാട്ടുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സംഘം കൃതികളിൽ ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള ഈ പദങ്ങൾക്ക് ഇന്നത്തെ മലയാളത്തിൽ വ്യവഹാരത്തിലുള്ള പദങ്ങളുമായാണ് അടുത്തബന്ധമുള്ളത്. കൂടാതെ ഇവയിൽ നിഘണ്ടുക്കളിൽ പോലും സ്ഥാനം കിട്ടാത്ത തനിനാടൻ പദങ്ങളുമുണ്ട്. ചെന്തമിഴിൽ വരത്തക്കവണ്ണം പൂർണതയുള്ള പദങ്ങളായിരുന്നു ഇവയെല്ലാം. ഇതിൽ നിന്ന് മറ്റൊരു കാര്യംകൂടി വ്യക്തമാണ്. മലയാളത്തിലെ നാടൻ വ്യവഹാരത്തിലുള്ള പദങ്ങൾ തമിഴ്നാട്ടിലെ ഔദ്യോഗിക രേഖകളിലും സാഹിത്യ കൃതികളിലും മാത്രമേ പ്രചാരത്തിലുള്ളൂ. അതായത് സംഘം കൃതികളിലെ പദങ്ങൾക്ക് മലയാളവുമായാണ് കൂടുതൽ ബന്ധം. ഇത് മലയാളത്തിന് ആദിദ്രാവിഡ ഭാഷയോടുള്ള അടുപ്പത്തിനും മലയാളത്തിന്റെ പ്രാക്തനതക്കും പ്രാധാന്യത്തിനും തെളിവാണ്. ഇതിനെപ്പറ്റിയുള്ള തുടർ പഠനങ്ങൾ അത്യാവശ്യമാണ്. ഭൂരിഭാഗം സംഘം കൃതികളും

തമിഴിലായതുകൊണ്ടാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള പഠനം മലയാളത്തിൽ തുലോം കുറഞ്ഞുപോകുന്നത്. അത് ഒഴിവാക്കാനായി സംഘം കൃതികളെ മലയാളത്തിലേക്ക് ലിപ്യന്തരണം ചെയ്ത് വിശദീകരിക്കുന്ന വിവർത്തനകൃതികൾ ഉണ്ടാകേണ്ടത് അത്യാവശ്യമാണ്. സംഘം കൃതികൾ മലയാളത്തിന്റെയും പൊതുസ്വത്താണെന്ന ബോധമാണതിനാവശ്യം. രാമചരിതത്തേക്കാളും ലളിതമായ ഈ കൃതികൾ മലയാളത്തിൽ വലിയൊരു പഠനമേഖലയ്ക്ക് വൈകിയാണെങ്കിലും തുടക്കം കുറിക്കട്ടെ.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ **

1. മാതൈയൻ. പെ., (2007) സംഘഇലക്കിയ ചൊല്ലാടൈവു, തമിഴ് സർവ്വകലാശാല, തഞ്ചാവൂർ.
2. സ്വാമിനാഥയ്യർ, ഉ.വേ., (1957) ഐങ്കുറുനൂറ്, കബീർ പ്രിന്റിംഗ് പ്രസ്സ്, ചെന്നൈ.
3. Andiappa, Pillai.D., (1970) Descriptive Grammar of Kalittokai, University of Kerala, Thiruvananthapuram.
4. Elayaperumal, M., (1975) Grammar of Ainkurunuru with Index, University of Kerala, Thiruvananthapuram.
5. Kamatchinathan, A., (1964) Gramatical Study of Narrinai with Translation and Index, University of Kerala, Thiruvananthapuram.
6. Krishnambal, S. R., (1974) Grammar of Kurunthokai, University of Kerala, Thiruvananthapuram.
7. Subramanian, S. V., (1972) Grammar of Akananuru with Index, University of Kerala, Thiruvananthapuram.
8. Subramanian, V. I., (1962) Index of Purananuru, University of Kerala, Thiruvananthapuram.

**പിൻകുറിപ്പുകളിൽ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന പുസ്തകങ്ങളുടെ വിവരങ്ങൾ സഹായ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ആവർത്തിച്ചിട്ടില്ല.

ആത്മകഥനം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിനപ്പുറം

അനു ഡേവിഡ്
ഗവേഷക, ശ്രീകേരളവർമ്മ കോളേജ്, തൃശ്ശൂർ.

ആശയത്തിന്റെയും ഭാഷയുടെയും കലയാണ് സാഹിത്യം. സാഹിത്യത്തിന്റെ അസംസ്കൃതവിഭവം സൗന്ദര്യമയമാകുമ്പോഴേ സാഹിത്യമാകുകയുള്ളൂ. ജീവിതാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നാണ് സാഹിത്യം ഉടലെടുക്കുന്നത്. ആശയം അനുഭൂതിയായി പരിവർത്തിക്കുമ്പോഴാണ് സാഹിത്യം പൂർണ്ണതയിലെത്തുന്നത്. രചനയും ആസ്വാദനവും തമ്മിലുള്ള ഒന്നുചേരലാണ് സാഹിത്യം എന്നു പറയാം. കവിതയായാലും നോവലായാലും കഥയായാലും രചന എന്നതു പ്രതിഭയുടെ ആവിഷ്കാരമാണ്. ആസ്വാദനം അഭിരുചിയുടെ സ്വകാര്യസമ്പത്തും. പ്രപഞ്ചത്തിലെ ഓരോ ചലനവും കൂടുതൽ ആഴത്തിലും സൂക്ഷ്മരൂപത്തിലും എഴുത്തുകാരനിൽ പതിയും. എഴുത്തുകാരൻ തനിക്കു യോജിച്ച മാർഗ്ഗങ്ങളിലൂടെ സാഹിത്യാവിഷ്കരണം നടത്തുന്നു.

പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽ, ലോകവ്യാപാരങ്ങളിൽ മുഴുകി ജീവിക്കുന്ന ആസ്വാദകജനത ദീർഘനോവലുകളിൽനിന്നും അകന്നുമാറുവാൻ തുടങ്ങിയപ്പോൾ ഇർവിങ്, ഹാത്തോൺ, അലൻപോ തുടങ്ങിയ കാഥികർ ചെറുകഥ എന്ന സാഹിത്യരൂപം ആവിഷ്കരിച്ചു.

1842-ൽ ഹാത്തോണിന്റെ കഥകളെ വിമർശിച്ച് എഡ്ഗാർ അലൻ പോ രചിച്ച ഉപന്യാസത്തിലൂടെയാണ് ചെറുകഥയ്ക്ക് ഒരു നവീകരണം സംഭവിച്ചത്. ബ്രാൻഡ്യൂസ് മാത്യൂസിന്റെ 'ചെറുകഥയുടെ തത്ത്വശാസ്ത്രം' എന്ന പ്രബന്ധത്തിലൂടെയാണ് ചെറുകഥയ്ക്ക് പ്രചുരപ്രചാരം ലഭിച്ചത്. ലോകസാഹിത്യത്തിൽ ചെറുകഥ രൂപപ്പെട്ടുവന്ന 19-ാം നൂറ്റാണ്ട് കാല്പനികതയുടെ സവിശേഷതകൾ നിറഞ്ഞതായിരുന്നു.

ചെറുകഥയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ

വാമൊഴിവഴക്കത്തിൽപ്പെട്ട കഥാപാരമ്പര്യമാണ് ഭാരതത്തിനുള്ളത്. തലമുറകൾ കൈമാറിവന്ന അത്തരം കഥകളുടെ കർതൃത്വം സാമൂഹികമാണ്. ജിജ്ഞാസയുണർത്തുന്ന രീതിയിലുള്ള സംഭവാഖ്യാനമാണ് അതിന്റെ പ്രധാനഘടകം. അത്തരം കഥകളുടെ ലക്ഷ്യം ഭാഷയും ശൈലിയും ഒന്നുംനോക്കാതെ കേൾവിക്കാരെ രസിപ്പിക്കുകയോ ധർമ്മപ്രബോധനം നല്കുകയോ ആണ്. ഉല്ലാസവും ഉപദേശവും പകർന്നുകൊണ്ട് മനുഷ്യമനസ്സിനെ അധർമ്മത്തിൽനിന്നും ധർമ്മത്തിലേക്കു നയിക്കുകയാണ് പഴയകഥകളുടെ അടിസ്ഥാനധർമ്മങ്ങൾ. വേദ-ഉപനിഷത്ത് കഥകൾ, പഞ്ചതന്ത്രം കഥകൾ, ബോധിസത്വാപദാനങ്ങളെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന ജാതകകഥകൾ, വിക്രമാദിത്യചരിതം, കഥാസരിത് സാഗരം, ദശകുമാരചരിതം ഇങ്ങനെ ഒട്ടേറെ കഥകളാൽ കഥാസാഹിത്യം സമ്പന്നമാണ്. ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ ചിത്രീകരണമാണ് കഥാകഥനത്തിൽ സംഭവ്യമാകുന്നത്. അതിനാൽ അതു സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിനപ്പുറമാണ്.

സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമെന്നാൽ എല്ലാ കലകളെയും പൊതുവിൽ ബാധിക്കുന്ന കലാവിജ്ഞാനീയമാണ്. കലയുടെ സർഗ്ഗാത്മകതയുടെയും ആസ്വാദനത്തിന്റെയും രഹസ്യങ്ങൾ, കലയ്ക്കു ഭിന്നരൂപമുണ്ടാകുന്നതിലെ സമസ്യകൾ, മനുഷ്യനുമാത്രം കലാപരമായ പ്രവർത്തനം ഉള്ളതിന്റെ കാരണം, മൂല്യബോധത്തിലും സൗന്ദര്യബോധത്തിലും വരുന്ന മാറ്റങ്ങൾ, കലയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങൾ, കല, പ്രകൃതി, സമൂഹം തുടങ്ങിയവയുമായുള്ള മനുഷ്യന്റെ സൗന്ദര്യപരമായ ബന്ധങ്ങൾ, കലയും തത്ത്വശാസ്ത്രവും മറ്റു വിജ്ഞാനശാഖകളുമായുള്ള ആന്തരിക ബന്ധങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ മനുഷ്യന്റെ വിചാരജീവിതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രമെന്ന് പ്രൊഫ. പ്രയാർപ്രഭാകരന്റെ 'ഭാരതീയസാഹിത്യശാസ്ത്ര പഠനങ്ങൾ' (പുറം.19) എന്ന പുസ്തകത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിന് (ഈസ്റ്റെറ്റിക്സ്) സംവേദനത്തിന്റെ ശാസ്ത്രം, ഇന്ദ്രിയപരമായ അനുഭൂതിയുടെ ശാസ്ത്രം എന്നെല്ലാം അർത്ഥം പറയുന്നുണ്ട്. ആ ശാസ്ത്രശാഖയുടെ ഉപജ്ഞാതാവായ ബംഗാർട്ടൻ ഈസ്റ്റെറ്റിക്സിന് ഇന്ദ്രിയപരമായ അറിവിന്റെ ശാസ്ത്രം എന്ന് നിർവചനമെഴുതി. സംവേദനത്തിന്റെ പൂർണ്ണത സൗന്ദര്യത്തികവിലാണെന്നു കണ്ടപ്പോൾ സൗന്ദര്യത്തിന്റെശാസ്ത്രം എന്നും ഇതിനുപേരിട്ടു. ബനഡിക്ടോ ക്രോച്ചേ ആവിഷ്കാരപരമായ എല്ലാ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെയും ശാസ്ത്രമെന്ന വിശാലമായ അർത്ഥത്തിലാണ് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തെ കണ്ടത്.

ചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിലെ ഒന്നാം തലമുറയിൽ തങ്ങളുടെ കഥാവതരണ രീതിയിൽ പ്രശോഭിതരായവരിൽ ചിലരാണ് വേങ്ങയിൽ കുഞ്ഞിരാമൻ നയനാർ, ഒട്ടുവിൽ കുഞ്ഞിക്കൃഷ്ണമേനോൻ, എം.ആർ. കെ.സി. (സി.കുഞ്ഞിരാമമേനോൻ), അമ്പാടി നാരായണപ്പൊതുവാൾ, മൂർക്കോത്ത് കുമാരൻ, കെ.സുകുമാരൻ, ഈ.വി. കൃഷ്ണ പിള്ള എന്നിവർ. രസിപ്പിക്കാൻ വേണ്ടി കഥപറയുന്ന രീതിയാണ് മിക്ക കഥാകാരൻമാരും അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചില കഥകളിൽ കൂട്ടുകുടുബത്തെക്കുറിച്ചും മരുമക്കത്തായത്തെക്കുറിച്ചും പരാമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. അധികം കഥകളിലും പ്രേമമോ വിവാഹമോ ചെറുതരം അമളികളോ കഥാവിഷയമായിട്ടുണ്ട്.

1930 മുതൽ മലയാളചെറുകഥയുടെ സുവർണ്ണദശയായി കണക്കാക്കാം. ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സർവ്വതോന്മുഖമായ വളർച്ചയ്ക്കു ചുക്കാൻപിടിക്കാൻ രംഗത്തെത്തിയ കഥാകൃത്തുക്കളെ നവോത്ഥാനകാഥികർ എന്നുവിശേഷിപ്പിക്കാം. ജീവിതാനുഭവങ്ങളിൽ ഫലിതം ഉൾപ്പെടുത്തിയും അല്ലാതെയും ഭ്രമാത്മകമായ അന്തരീക്ഷങ്ങളിലും പ്രമേയം വികസിപ്പിച്ച്, ശില്പപരവും കലാപരവുമായ പൂർണ്ണതയിലേക്ക് ചെറുകഥയെ നയിച്ച പ്രതിഭാശാലികളായിരുന്നു അവർ. ജീവിതസത്യങ്ങളും സമൂഹസവിശേഷതകളും അവരുടെ കഥകൾക്കു വിഷയീഭവിച്ചു. സ്ത്രീവാദത്തിന്റെ അലയടികളും നവോത്ഥാനകാലഘട്ടത്തിൽ ആസ്വാദക മനസ്സിലേക്ക് എത്തിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അവസാന ദശകത്തിൽ ആരംഭിച്ച ആംഗ്ലോ അമേരിക്കൻ സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനമാണ് മോഡേണിസം. കഫ്ക, സാർത്ര്, കമ്യു, ഷെനെ തുടങ്ങിയ എഴുത്തുകാർ ആധുനികപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രചാരകരായിരുന്നു. കഥാകഥനം വ്യതിരിക്തമായി. ചെറുകഥ പരിണാമങ്ങൾക്കുവിധേയമായിക്കൊണ്ടിരുന്നു.

ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ കഥാപ്രമേയങ്ങളിൽ സംസ്കാരം, ചരിത്രം, മനശ്ശാസ്ത്രം എന്നിവയെല്ലാം പ്രാധാന്യം ഉണ്ടായി. ഇവയിൽ സംസ്കാരം മനുഷ്യജീവിതത്തെ വ്യത്യസ്തരീതിയിൽ സ്വാധീനിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷമായോ പരോക്ഷമായോ വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ വളർച്ചയിൽ സമൂഹം ഇടപെടുന്നുണ്ട്. ധൈഷണിക സങ്കല്പങ്ങളിലും സാമ്പ്രദായിക രചനകളിലും ലളിതമായവയിൽ നിന്നും സങ്കീർണ്ണമായവയിലേക്കുള്ള വളർച്ചയിൽ സംസ്കാരം വ്യക്തിജീവിതത്തോട് അഭേദ്യമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒരുവംശം ഒരുതലമുറയിൽനിന്നും മറ്റൊരുതലമുറയിലേക്കു കൈമാറ്റംചെയ്യുന്ന എല്ലാ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങളും പെരുമാറ്റച്ചട്ടങ്ങളും ജീവിതരീതികളും ഉൾച്ചേരുന്നതാണ് സംസ്കാരം. (Boyd R. Mccandless & Ellis D. Evans, Children & Youth Psychological Development, The

Dryden Press, Hinsdale, Illinois,1973, P.19). വ്യക്തിത്വവളർച്ച സംസ്കാരത്തെ സ്വാധീനിച്ചാണിരിക്കുന്നത്. ഇരുപതാം ശതകത്തിന്റെ മദ്ധ്യകാലം മുതൽ അൻപതിലേറെക്കൊല്ലമായി മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെ വളർച്ചയെ പോഷിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന എം.ടി.വാസുദേവൻനായരുടെ കഥകളിൽ സംസ്കാര ഘടകങ്ങളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത് കൂടല്ലൂർ ഗ്രാമം, പിറന്ന തറവാടിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങൾ, ആചാരനുഷ്ഠാനങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയാണ്. ഇവയെല്ലാം എം.ടി.യുടെ വ്യക്തിജീവിതത്തെ വളരെയധികം സ്വാധീനിച്ചവയാണ്.

എം.ടി കഥകളിൽ ഒരു പഠനം

1933 ജൂലൈ 15-ാംനു മാടത്ത് തെക്കെപ്പാട്ട് ഭവനത്തിൽ ജനിച്ചു വളർന്ന എം.ടി., 1948-ൽ 'ചിത്രകേരളം' മാസികയിൽ പ്രസിദ്ധിപ്പെടുത്തിയ 'വിഷുക്കൈനേട്ടം' എന്ന കഥയോടെയാണ് മലയാളചെറുകഥാസാഹിത്യത്തിൽ നാന്ദികുറിച്ചത്. പ്രകൃതിയുടെയും ജീവിതത്തിന്റെയും പച്ചപ്പുകളിലേക്കു ചേർന്നുനില്ക്കാനുള്ള തീക്ഷ്ണമായ ആഗ്രഹത്തോടെ സാഹിത്യരചനയിൽ ഏർപ്പെട്ട എം.ടി.യുടെ കൃതികൾ കലാസൗന്ദര്യം നിറഞ്ഞവയാണ്. സമൂഹത്തോട് പെട്ടന്നു പ്രതികരിക്കാതെ അന്തർമുഖനാകുന്ന എം.ടി.യെ ജന്മനാടിന്റെ സംസ്കാരം വളരെ സ്വാധീനിച്ചു. 'തെരഞ്ഞെടുത്ത കഥക'ളുടെ ആമുഖത്തിൽ അദ്ദേഹം ഇപ്രകാരം പറയുന്നുണ്ട്. "എന്റെ സാഹിത്യജീവിതത്തിൽ മറ്റെന്തിനോടുമുള്ളതിലധികം ഞാൻ കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത് കൂടല്ലൂരിനോടാണ്. എന്റെ ചെറിയ അനുഭവമണ്ഡലത്തിൽപ്പെട്ട സ്ത്രീ പുരുഷന്മാരുടെ കഥകളാണ് എന്റെ സാഹിത്യത്തിൽ ഭൂരിഭാഗവും. മറ്റൊരു നിലയ്ക്കു പറഞ്ഞാൽ എന്റെ തന്നെ കഥകൾ" (അശോകൻ ഏങ്ങണ്ടിയൂർ, 'എം.ടി.യുടെ പാദമുദ്രകൾ',പുറം: 146).

മനോഹരമായ കുന്നിന്റെ നെറുകയിലാണ് മാടത്ത് തെക്കെപ്പാട്ട് ഭവനം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. ആ കുന്നിന്മേൽ കയറിനോക്കിയാൽ അഗ്നിഹോത്രിയുടെ തൃത്താലയെയും യജ്ഞേശ്വരത്തെയും തഴുകിവരുന്ന കുന്തിപ്പുഴയെ ചേർത്തുപിടിച്ചു പടിഞ്ഞാറോട്ടൊഴുകുന്ന നിളാനദി ദൃശ്യമാണ്. കിഴക്കുഭാഗത്തു മലനിരകൾക്കിടയിൽ നാറാണത്തുഭ്രാന്തൻ പാറയുരുട്ടിക്കയറ്റിയ രായിരനല്ലൂർ മല. അതിന്റെ ഉച്ചിയിൽ മൂന്നു വൻമരങ്ങൾ, ഞാവൽക്കാട്ടുകൾ: പഴയ തറവാടിന്റെ മഹിമ വിളിച്ചോതുന്ന തെച്ചിയും കണ്ണാന്തളിയും തുമ്പയും ഓണലഹരിയിൽ പൂത്തുനില്ക്കുന്നതു കാണാം. എലഞ്ഞിപ്പൂവിന്റെയും കരിയിലകളുടെയും മണം മുറ്റിനില്ക്കുന്ന മരങ്ങളും ഊഞ്ഞാൽവള്ളികളും നിറഞ്ഞ പാമ്പിൻകാവുകൾ. വേനൽക്കാലത്ത്

സജീവമാകുന്ന ഭാരതപ്പുഴയുടെ മണൽപരപ്പ്. അവയിൽ രാത്രിയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാറുള്ള പൊട്ടിച്ചൂട്ടുകൾ. ഈ കഥാപാത്രങ്ങളും സങ്കല്പങ്ങളും പ്രകൃതിയും എം.ടി.യെ എന്നും ഹരംപിടിപ്പിച്ചിരുന്നു. 'അഭയംതേടി വീണ്ടും', 'അഭയം', 'തെറ്റും തിരുത്തും', 'ഓളവും തീരവും' എന്നീ കഥകളിലെല്ലാം ഈ പുഴയും പ്രകൃതിയും സജീവകഥാപാത്രങ്ങളാണ്.

കൂട്ടുകുടുംബത്തിന്റെയും മരുമക്കത്തായസമ്പ്രദായത്തിന്റെയും സവിശേഷതകൾ എം.ടി.കഥകളിൽ തെളിഞ്ഞുകാണാം. പതിനൊന്നാം നൂറ്റാണ്ടോടുകൂടി നായർ സമുദായത്തിൽ വ്യാപകമായി നിലവിൽവന്ന ദായക്രമമാണ് മരുമക്കത്തായം. ഒരു സ്ത്രീയുടെ മക്കൾ—ആൺമക്കളും പെൺമക്കളും ഒരു തറവാട്ടിൽപ്പെടുന്നു. അമ്മയുടെ സഹോദരനായ അമ്മാവനാണ് കാരണവർ. സങ്കീർണ്ണസ്വഭാവമുള്ള തറവാട്ടിൽ അമ്മയും അവരുടെ ആൺമക്കളും പെൺമക്കളും പെൺമക്കളുടെ മക്കളും ഒന്നിച്ച് ഒരു പൊതുകാരണവരുടെ നിയന്ത്രണത്തിനു വിധേയരായി കഴിയുന്ന പതിവ് ആദ്യകാലത്ത് ഉണ്ടായിരുന്നു. 'ഒരു പിറന്നാളിന്റെ ഓർമ്മ' എന്ന കഥയിൽ ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു തറവാട് ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ചരിത്രപരമായി നോക്കിയാൽ 1912-ൽ തിരുവതാംകൂറിൽ ആദ്യ നായർ റഗുലേഷൻ ആക്ട് പ്രാബല്യത്തിൽവന്നു. പിന്നീട് അതു പല പരിഷ്കാരങ്ങൾക്കു ശേഷം 1933-ൽ 'മദിരാശി മരുമക്കത്തായ ആക്ട്' എന്ന പേരിൽ നിലവിൽവന്നു. ഈ ആക്ടിന്റെ വകുപ്പുകൾ പ്രകാരം നായർ സമുദായത്തിൽ മരുമക്കത്തായം നിയമപരമായി അവസാനിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ നൂറ്റാണ്ടുകളായി ആചരിച്ചുവന്ന ഒരു വ്യവസ്ഥയെ പരിപൂർണ്ണമായി മാറ്റാൻ ഒറ്റദിവസംകൊണ്ട് അസാദ്ധ്യമായതിനാൽ, അതു സൃഷ്ടിച്ച സാമൂഹിക-സാംസ്കാരിക-സാമ്പത്തിക ഘടകങ്ങളും വൈകാരികാനുഭവങ്ങളും തീർത്തും ഇല്ലാതാക്കാൻ വീണ്ടും കാലതാമസം നേരിട്ടു. ഈയൊരു പരിണാമഘട്ടം എം.ടി. കഥകളിൽ കാണാം.

സാഹിത്യം എല്ലായ്പ്പോഴും അത് ഉരുവംകൊണ്ട പ്രദേശത്തിന്റെ ചരിത്രം, ഭൂമിശാസ്ത്രം, പുരാവൃത്തങ്ങൾ, ഐതിഹ്യങ്ങൾ, നാട്ടറിവുകൾ, ആചാരങ്ങൾ എന്നിവയുടെ സ്വാധീനത്തിനു വിധേയമായിട്ടുണ്ട്. ഗ്രാമത്തിന്റെ കാഥികനായി അറിയപ്പെടുന്ന എം.ടി.യുടെ കഥകളിലും ആചാരങ്ങളും ഉത്സവങ്ങളും കെട്ടുകഥകളും ഐതിഹ്യങ്ങളുമെല്ലാം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു കാണാം. 'ഒടിയൻ', 'സ്ഥലപുരാണം', 'പടക്കം', 'ചെറിയ ചെറിയ ഭൂകമ്പങ്ങൾ' എന്നീ കഥകളിൽ പ്രകടമാണ്.

അന്ധവിശ്വാസങ്ങളും കെട്ടുകഥകളും കഥയ്ക്കു പുതിയമാനം നല്കുന്നവയാണ്. 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്', 'ഒടിയൻ' എന്നീ കഥകൾ ഇതിനു

തെളിവാണ്. മരണശേഷം അനുഷ്ഠിക്കുന്ന കർമ്മങ്ങൾ പരമ്പരാഗതമായി തുടർന്നുപോരുന്ന ഒന്നാണ്. 'വിത്തുകൾ' എന്ന കഥയിൽ അമ്മയുടെ ശ്രാദ്ധകർമ്മങ്ങൾ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു പോലെ ആ സംസ്കാര സവിശേഷതകൾ വായനക്കാരനും ഉൾക്കൊള്ളുവാൻ കഴിയും.

ഉത്സവങ്ങൾ വിശ്വാസങ്ങളുടെ പ്രതീകങ്ങളാണ്. അവ ആഘോഷങ്ങളെന്നതിലുപരി കൂട്ടായ്മയുടെയും പ്രാർത്ഥനയുടെയും അന്തരീക്ഷം സംജാതമാക്കുന്ന ആനന്ദത്തിന്റെ നിമിഷങ്ങളാണ്. 'ഒടിയനിൽ' പരാമർശിച്ചിരിക്കുന്ന കണക്കരുകാവിലെ വേല, 'കുട്ട്യേടത്തി'യിൽ പരാമർശിക്കുന്ന ആര്യാമ്പാടത്തെ കൂത്ത് എന്നിവയെല്ലാം ഗ്രാമത്തിന്റെ സജീവ ചിത്രങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നവയാണ്.

എം.ടി.യുടെ കഥകളിലൂടെ കടന്നുപോകുമ്പോൾ കഥാകഥനം സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിനപ്പുറം ആത്മാനുഭവനിഷ്ഠമായ ചരിത്രവും സംസ്കാരവും ജീവിതസാഹചര്യങ്ങളുമെല്ലാം ഉൾച്ചേരുന്നതാണെന്ന വ്യക്തത ലഭിക്കും. വാമൊഴിയായി കൈമാറിവന്ന മുത്തശ്ശിക്കഥകളിൽനിന്നും അവ തീർത്തും വ്യത്യസ്തമാണ്.

സഹായകഗ്രന്ഥങ്ങൾ:

1. അശോകൻ ഏങ്ങണ്ടിയൂർ, എം.ടി.യുടെ പാദമുദ്രകൾ, നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 2010.
2. പ്രഭാകരൻ പ്രയാർ, ഭാരതീയസാഹിത്യശാസ്ത്രപഠനങ്ങൾ, കേരളസാഹിത്യഅക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, 1999.
3. വാസുദേവൻ നായർ എം.ടി., എം.ടി.യുടെ കഥകൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2012.
4. Boyd R Mccandless & Ellis D Evans, Children & Youth Psychological Development, The Dryden Press, Hinsdale, Illinois, 1973, P.19

കെ. നാരായണമേനോനും കെ. മാധവമേനോനും

കെ. മാധവമേനോൻ വരച്ച ഒരു ചിത്രം

RNI No: KDIS 3475/16

മലയാളപ്പച്ച

malayala pachcha

മലയാളം - ഇംഗ്ലീഷ്
അർദ്ധവാർഷിക റിസേർച്ച് ജേണൽ

മലയാളവിഭാഗം
കെ.കെ.ടി.എം. ഗവണ്മെന്റ് കോളേജ്
പുല്ലൂറ്റ്, കൊടുങ്ങല്ലൂർ
കേരളം.

ISSN 2454-292X
VOLUME 01 NUMBER 03
AUGUST, 2016

CC BY
creative commons

ISSN 2454-292X

Printed, published and edited by Head of the Post Graduate Department of Malayalam, KKTM Govt. College, Pullut, Kodungallur, Kerala. Ph. 9497852223