എം. പി. പോൾ

സൗന്ദര്യനിരീക്ഷണം

(മലയാളം: സൗന്ദര്യശാസ്ത്രം)

2013
സായാഹ്ന ഫൗണ്ടേഷൻ
തിരുവനന്തപുരം

Saundaryanireekshanam
Malayalam aesthetics
by **M. P. Paul**
First published: 1911

EPUB/PDF version published: 2013

These electronic versions are released under the provisions of Creative Commons Attribution Share Alike license for free download and usage.

The electronic versions were generated from sources available at WikiSource, futher marked up in LaTeX in a computer running GNU/LINUX operating system. PDF was typeset using XeTeX from TeXLive 2012. ePub version was generated by TeX4ht from the same LaTeX sources. The base font used was traditional variant of Rachana, contributed by Rachana Akshara Vedi. The font used for Latin script and oldstyle numerals was TeX Gyre Pagella developed by GUST, the Polish TeX Users Group.

Sayahna Foundation
JWRA 34, Jagathy, Trivandrum, India 695014
URL: http://www.sayahna.org

ഉള്ളടക്കം

ഉള്ളടക്കം iii

എം. പി. പോൾ v

1 സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനം 1

2 പ്രകൃതിസൗന്ദര്യവും കലാസൗന്ദര്യവും 15

3 ചിത്രകലയും കാവ്യകലയും 17

4 ആദർശവും യാഥാർത്ഥ്യവും 23

എം. പി. പോൾ

എം. പി. പോൾ (മേയ് 1, 1904 – ജൂലൈ 12, 1952) മലയാളത്തിലെ ശ്രദ്ധേയനായ സാഹിത്യ വിമർശകനായിരുന്നു. മലയാളത്തിൽ പുരോഗമന സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനത്തിനു തുടക്കം കുറിക്കുന്നതിൽ മഹത്തായ പങ്കുവഹിച്ചു. എഴുത്തുകാർക്ക് അർഹമായ പ്രതിഫലം ലഭിക്കാതിരുന്ന കാലത്ത് സാഹിത്യകാരന്മാർക്കായി സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണം സംഘം രൂപവത്കരിക്കുന്നതിനു മുൻകൈയെടുത്തു. സംഘത്തിന്റെ ആദ്യ പ്രസിഡണ്ടുമായിരുന്നു അദ്ദേഹം. മതസ്ഥാപനങ്ങളുടെ വിശേഷിച്ചും ക്രൈസ്തവ സഭാ നേതൃത്വത്തിന്റെ യാഥാസ്ഥിതിക നിലപാടുകൾക്കെതിരെ ശക്തമായ വിമർശനങ്ങൾ നടത്തിയിരുന്നു അദ്ദേഹം. ജീവിതകാലം മുഴുവൻ പോളിനു സഭയുടെ എതിർപ്പു നേരിടേണ്ടിവന്നു. മഹാത്മാഗാന്ധിയുടെ പ്രിയപ്പെട്ട എഴുത്തുകാരിൽ ഒരാളായിരുന്നു അദ്ദേഹം.

1904-ൽ എറണാകുളം ജില്ലയിലെ പുത്തൻപള്ളിയാണു പോളിന്റെ ജന്മദേശം.

കോളജ് അദ്ധ്യാപകൻ എന്ന നിലയിലും പേരെടുത്തിരുന്നു എം. പി. പോൾ. തിരുച്ചിറപ്പള്ളി കോളേജിലാണ് ആദ്യം ജോലി ചെയ്തത്. അന്ന് ഐ. സി. എസ്. പരീക്ഷയിൽ ഒൻപതാമത്തെ റാങ്ക് കിട്ടിയിരുന്നു, എന്നാൽ ആദ്യത്തെ ആറു പേർക്കു മാത്രമേ ജോലി ലഭിച്ചിരുന്നുള്ളു. അതിനാൽ അദ്ദേഹം തൃശ്ശൂർ വന്നു. സെന്റ് തോമസ് കോളജ്, തൃശൂർ, എസ്.ബി. കോളജ്, ചങ്ങനാശേരി എന്നിവിടങ്ങളിൽ ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷാധ്യാപകനായി ജോലി ചെയ്തു. തുടർന്ന് "എം. പി. പോൾസ് ട്യൂട്ടോറിയൽ കോളജ് "എന്ന പേരിൽ സമാന്തര വിദ്യാഭ്യാസ സ്ഥാപനം നടത്തി. കേരളത്തിൽ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധനേടിയ സമാന്തര വിദ്യാഭ്യാസ സംരംഭമായിരുന്നു അത്.

സഭയുമായുണ്ടായ പിണക്കം

സ്വന്തം അഭിപ്രായങ്ങൾ വെട്ടിത്തുറന്നു പറയുന്ന പ്രകൃതക്കാരനായിരുന്ന പ്രൊഫസ്സർ പോൾ. അക്കാലത്ത് പ്രേമവിവാഹം കഴിച്ചു എന്നതൊഴിച്ചാൽ കത്തോലിക്കാ സഭയുടെ ആചാരവിശ്വാസങ്ങളെ എതിർത്തതായി യാതൊരു തെളിവുകളുമില്ല. അദ്ദേഹം തൃശ്ശൂർ

സെൻറ്. തോമസ് കോളേജിൽ ആംഗലേയ ഭാഷാധ്യാപകനായി ജോലി നോക്കവേ ആണ് സഭയുമായി തെറ്റാനുണ്ടായ ആദ്യത്തെ സംഭവം. അന്ന് പ്രിൻസിപ്പാൾ ആയിരുന്ന ത് ഫാ. പാലോക്കാരൻ ആയിരുന്നു. സാഹിത്യകാരനായിരുന്നതിനാൽ പ്രിൻസിപ്പാളിന് പ്രൊ. പോളിനെ വലിയ കാര്യമായിരുന്നു. എന്നാൽ അന്ന് കോളേജിൽ കൃത്യമായ ഗ്രേ ഡിങ്ങ് സംവിധാനമോ, അതിനനുസരിച്ചുള്ള നിയമനമോ ഉദ്യോഗകയറ്റമോ നിലവി ലില്ലായിരുന്നു. ശമ്പളവും തുച്ഛമായിരുന്നു. അദ്ധ്യാപകർ പുറമേ ട്യൂഷൻ ഏർപ്പെടുത്തിയാണ് കഴിഞ്ഞു കൂടിയിരുന്നത്. ശമ്പളം കൃത്യമായ തീയ്യതിയിൽ ലഭിക്കുകയും ഇല്ലായിരുന്നു. പ്രിൻസിപ്പാളിന്റെ വിശ്വസ്തനമായിരുന്ന ഹെഡ് ക്ലാർക്കായിരുന്നു ഇതിനെല്ലാം പിന്നിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നത്. പോൾ ഇതിനെതിരെ സംസാരിച്ചു. ശമ്പളം കൃത്യമായ തീയ്യതി യിൽ വിതരണം ചെയ്യണമെന്ന് വ്യവസ്ഥയുണ്ടാക്കി. പിന്നീട് അതിന് വ്യക്തതയും സുതാര്യതയും വേണമെന്ന് പറഞ്ഞ് ആർ, എവിടെ വച്ച് എന്ന് ശമ്പളം തരും എന്നു ചോദിച്ച് പ്രിൻസിപ്പാളിന് കത്തുമയച്ചു. ഈ സംഭവത്തോടേ പോൾ കോളേജിൽ അന ഭിമതനായിത്തീർന്നു. പിന്നീട് ഇന്ത്യാ ഗവർണ്മെൻറ് ശമ്പളം പിടിച്ചിരുന്ന എന്ന പേ രിൽ അദ്ധ്യാപകരുടെ ശമ്പളത്തിൽ കുറവ് വരുത്താൻ പ്രിൻസിപ്പാൾ അച്ചൻ മറ്റാരോടും ചോദിക്കാതെ തീരുമാനം എടുത്തു. അതിൻ പ്രകാരം കോളേജിന്റെ ഉന്നമനത്തിനായി അദ്ധ്യാപകർ ത്യാഗം അനുഷ്ടിക്കണം എന്നായിരുന്നു. ഇതിനെതിരായി കോളേജിൽ അദ്ധ്യാപകർക്കിടയിൽ മുറുമുറുപ്പുണ്ടായി. ഈ സമയത്ത് ഏറ്റവും ധീരമായ തീരുമാനമെ ടുത്തത് പോൾ ആയിരുന്നു. അദ്ദേഹം പ്രിൻസിപ്പൾ അച്ചന് ഒരു കത്തെഴുതി. അതിൽ താൻ ജോലിക്ക് ചേർന്നത്. ശമ്പളം സംബന്ധിച്ച് വ്യക്തമായ ഒരു ഉടമ്പടി അനുസരി ച്ചായിരുന്നു എന്നും അതിനാൽ തന്നോട് ആലോചിക്കാതെ അതിൽ വ്യത്യാസം വരു ത്തുവാൻ പറ്റില്ല എന്നും. മറ്റുള്ളവർ അടിച്ചേൽപ്പിക്കുന്നത് ത്യാഗം ആവില്ല എന്നുമാ യിരുന്നു കത്തിന്റെ ഉള്ളടക്കം. പിന്നീട് അദ്ദേഹത്തിന് നിർബന്ധ ബുദ്ധിക്കാരനായ പ്രിൻസിപ്പാളിന്റെ മുന്നിൽ സ്വന്തം അഭിമാനം ത്യഗം ചെയ്യാതിരിക്കാൻ രാജി വയ്ക്കേണ്ടി വന്നു. പക്ഷേ സഭാധികാരത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ കുറ്റക്കാരൻ പോൾ ആയിരുന്നു, അദ്ദേഹം സഭാ വിരുദ്ധനായി മുദ്രയടിക്കപ്പെട്ടു.

പ്രൊഫ. പോളും ചങ്ങനാശ്ശേരി സെൻറ് ബർക്ക്മെൻസ് കോളേജ് പ്രിൻസിപ്പാളുമായാണ് അദ്ദേഹത്തിന് പിന്നീട് ഇടയേണ്ടി വന്നത്. കോളേജ് ഭരണത്തിൽ അഭിപ്രായം ചോ ദിച്ചു പിന്നാലെ നടന്നിരുന്ന പ്രിൻസിപ്പാൾ ഫാ. റൊമയോ തോമാസിനോട് സ്വന്തം അഭിപ്രായം വെട്ടിത്തുറന്ന് പറഞ്ഞതാണ് അവിടെ അദ്ദേഹത്തെ അനഭിമതനാക്കിയത്. അദ്ദേഹത്തെ അസമയത്ത് കൂടിക്കാഴ്ചക്ക് വിളിച്ച പ്രിൻസിപ്പാളിനോട് സാധ്യമല്ല എന്ന് തീർത്തു പറയുകയുണ്ടായി. ഇതിനു ശേഷം അദ്ദേഹത്തെ കോളേജിൽ നിന്ന് പുറത്താക്കി യെങ്കിലും അന്നത്തെ മെത്രാനായ ഡോ. കാളാശ്ശേരിയുടെ മധ്യസ്ഥതയിൽ രമ്യതയിൽ തീർത്തിരുന്നു. എന്നാൽ പ്രിൻസിപ്പാൾ വ്യക്തി വിരോധം മനസ്സിൽ സൂക്ഷിച്ച് വയ്ച്ച് പിന്നീട് ചങ്ങനാശ്ശേരി വിട്ട് ദീർഘകാലം പുറത്ത് പോകുന്ന അദ്ധ്യാപകർ തന്നെ അറി യിക്കണം എന്ന നിയമത്തിൻ വീഴ്ച വരുത്തി എന്നാരോപിച്ച് പരീക്ഷാ ബോർഡ് ചെ യർമാനായ അദ്ദേഹത്തെ കൊച്ചിയിൽ സഹപ്രവർത്തകരോട് ഒത്ത് സമ്മേളിച്ചു എന്നാ

രോപിച്ച് കലാലയത്തിൽ നിന്ന് പുറത്താക്കി. ആദർശശാലിയായ പോൾ മുട്ടുകുത്താൻ തയ്യാറാവാത്തതു കൊണ്ടു മാത്രമാണ് ബലിയാടാക്കപ്പെട്ടത്. ഇതിന് കത്തോലിക്ക പുരോഹിത സഭ കനത്ത വിലയാണ് ആവശ്യപ്പെട്ടത്. കള്ള പ്രചരണങ്ങൾ അഴിച്ചു വിട്ട് പോളിനെ തിരെ സാമുദായിക ഭ്രഷ്ട് വരെ ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഇതിനായി പള്ളിയും ധ്യാന കേന്ദ്രങ്ങളും നിർലോഭം ഉപയോഗിച്ചു. ഈ വിരോധം അദ്ദേഹത്തിന്റെ മരണശേഷവും തുടർന്നു. 1952-ൽ അദ്ദേഹം അന്തരിച്ചപ്പോൾ പള്ളിവക ശ്മശാനത്തിൽ മൃതദേഹം സംസ്കരിക്കാൻ സഭാ നേതൃത്വം വിസമ്മതിച്ചു. സഭാ വിരോധികൾക്കും പാഷണ്ഡികൾക്കും നീക്കിവച്ചിരിക്കുന്ന തെമ്മാടിക്കുഴിയിൽ പോളിനെ സംസ്കാരിക്കാനായിരുന്നു സഭാ നേതൃത്വത്തിന്റെ തീരുമാനം.

എന്നാൽ ഒരു പ്രതിസന്ധി ഘട്ടത്തിൽ തന്നെ പുറത്താക്കിയ കോളേജിന്റെ സഹായത്തിനായി എത്താൻ പോളിന് മടിയുണ്ടായില്ല. തിരുവിതാംകൂർ ദിവാനായിരുന്ന സർ സി. പി. രാമസ്വാമി അയ്യർ, സെൻറ് ബെർക്കുമാൻസിനോട് പകരം വീട്ടാനായി അവിടത്തെ ആംഗലേയ വിഭാഗം പ്രൊഫസ്സർ ആയിരുന്ന സഹസ്രനാമയ്യരെ നിർബന്ധപൂർവ്വം രാജി വയ്പ്പിച്ചു. രാമസ്വാമി അയ്യരെ ഭയം ആയിരുന്ന മറ്റാരും ആ സ്ഥാനത്തേയ്ക്ക് വരാനും തയ്യാറായില്ല. വകുപ്പു മേധാവി ഇല്ല എങ്കിൽ കലാലയത്തിന്റെ സർവ്വകലാശാല ബന്ധം നിലയ്ക്കുമെന്ന അവസ്ഥയിൽ അദ്ദേഹം ജോലിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. കോളേജിനെ പ്രതിസന്ധിയിൽ നിന്ന് രക്ഷിച്ചു.

സാഹിത്യ മേഖല

നവകേരളം എന്ന പേരിൽ ആഴ്ചപ്പതിപ്പും ചെറുപുഷ്പം എന്ന പേരിൽ മാസികയും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിരുന്നു. കേരളാ പുരോഗമന സാഹിത്യ സംഘടനയുടെ അധ്യക്ഷനായി കുറച്ചുകാലം പ്രവർത്തിച്ചെങ്കിലും അഭിപ്രായ വ്യത്യാസങ്ങളെത്തുടർന്ന് പിന്നീട് സംഘടനയിൽ നിന്നും അകലം പാലിച്ചു. കേരള സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘത്തിന്റെ സ്ഥാപക അദ്ധ്യക്ഷന്മാരിൽ ഒരാളായും പ്രവർത്തിച്ചു. ഈ സംഘം പിന്നീട് നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാളുമായി ചേർന്ന ശേഷം വിജയകരമായി സ്ഥാപനമായിത്തിർന്നു 1960 മുതൽ മലയാള സാഹിത്യത്തിന്റെ സുവർണ്ണ കാലമായി പരിണമിക്കുകയും ചെയ്തു.

മലയാള സാഹിത്യ വിമർശനത്തിന് ആധുനിക പരിപ്രേക്ഷ്യം നൽകിയത് പോളായിരുന്നു. വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ അഗാധമായ അറിവുണ്ടായിരുന്ന അദ്ദേഹം പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യ വിമർശന ശൈലികൾ മലയാളത്തിലേക്കും പറിച്ചുനട്ടു. പ്രൗഢവും സരസവുമായ ഗദ്യശൈലിക്കുടമായിരുന്നു പോൾ. ഇംഗ്ലീഷ് അദ്ധ്യാപകനായിരുന്ന അദ്ദേഹം ഇംഗ്ലീഷ്-മലയാളം നിഘണ്ടുവിനു രൂപം നൽകാൻ ശ്രമിച്ചെങ്കിലും അതിനു മുൻപു മരണമടഞ്ഞു.

പുസ്തകങ്ങൾ

1. നോവൽ സാഹിത്യം
2. ചെറുകഥാ പ്രസ്ഥാനം
3. സാഹിത്യ വിചാരം
4. സൗന്ദര്യ നിരീക്ഷണം
5. കാവ്യദർശനം

(വിക്കിപ്പീഡിയയോട് കടപ്പാട്)

1

സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനം

സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ആസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ ആത്മപ്രതീതം, വസ്തുപ്രതീതം എന്നീ ദുർഘടപദങ്ങളാണ് ആദ്യം ഓർമ്മയിൽ വരുന്നത്. ഈ വികടശബ്ദങ്ങൾ കൂടാതെ കഴിച്ചാൽകൊള്ളാമെന്നുണ്ട്; പക്ഷേ, ഗത്യന്തരമില്ല. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഊടെടുക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ള അഭിജ്ഞന്മാരെല്ലാം ഈ ചിന്താസരണികളിൽ ഏതെങ്കിലുമൊന്നിനോടു പ്രസക്തി കാണിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ല.

ആത്മപ്രതീതമായ സൗന്ദര്യവാദം ഏതാണ്ടിങ്ങനെ സംക്ഷേപിക്കാം: സൗന്ദര്യമെന്നതു വസ്തുക്കളുടെ ഒരു ഗുണമല്ല; നമ്മുടെ മനസ്സിന്റെ ഒരു ഭാവവിശേഷമാണ്. ഈ ചിത്രം രമണീയമാണെന്നു പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം ചിത്രത്തിനെന്തെങ്കിലും ഗുണമുണ്ടെന്നല്ല. പിന്നെയോ, പറയുന്ന ആളിന്റെ മനസ്സിൽ അത് ആനന്ദമുളവാക്കുന്നു എന്നു മാത്രമാണ്. ഒരു കലാവസ്തു സുന്ദരമാണെന്നോ അസുന്ദരമാണെന്നോ പറയുമ്പോൾ നാം ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് നമുക്കു സുഖമോ അസുഖമോ ഉണ്ടാകുന്നു എന്നല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ല. അതുകൊണ്ടാണ് ഒരേ വസ്തുവിനെക്കുറിച്ചുതന്നെ ഭിന്നാഭിപ്രായങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. സൗന്ദര്യം വസ്തുവിലാണു സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ അഭിപ്രായഭിന്നതയ്ക്കു സംഗതിയില്ലല്ലോ. അതു കാണുന്നവരൊക്കെ അതിനെ അഭിനന്ദിച്ചേ മതിയാവൂ. പക്ഷേ, സൗന്ദര്യാവബോധം അവനവന്റെ മനോവികാരത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു തീർപ്പായതുകൊണ്ട് പലർക്കും പലവിധത്തിൽ തോന്നാനിടയുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് കലാലോകത്തിൽ ഇത്രമാത്രം കലഹങ്ങൾ കാണുന്നത്. വിമർശകന്മാർ കലാവസ്തുക്കളെയല്ല വിമർശിക്കുന്നത്, അവരവരുടെ മനോവികാരങ്ങളെ മാത്രമാണ്. ഏറ്റവും അധികം ജനങ്ങളിൽ ഏറ്റവും അധികം ആനന്ദം ഉളവാക്കുന്ന കലാവസ്തു ഏതോ അതാണ് ഏറ്റവും സുന്ദരമായ കലാവസ്തു. ഇങ്ങനെയാണ് ആത്മപ്രതീതവാദത്തിന്റെ പോക്ക്.

എന്നാൽ, സൗന്ദര്യത്തിനാസ്പദമായ ഉപാധികൾ മനസ്സാകുന്ന ആഭ്യന്തരലോകത്തിൽ ആരായുവാൻ പുറപ്പെട്ടാൽ പല വൈഷമ്യങ്ങളും നേരിടേണ്ടിവരും. ജോഡ് എന്ന ചിന്ത

കൻ ആത്മപ്രതീതവാദത്തിനെതിരായി താർക്കികരീത്യാ പുറപ്പെട്ടുവിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ന്യാ
[10] യം ശ്രദ്ധേയമാണ്: ‘ഈ ചിത്രം സുന്ദരമാണ് ‘ എന്ന വാക്യത്തിന്റെ അർത്ഥം ‘ ഈ
ചിത്രം എനിക്കു സുഖം തരുന്നു’ എന്നു മാത്രമാണെന്നാണല്ലോ ആത്മപ്രതീതവാദിയു
ടെ സിദ്ധാന്തം. സിദ്ധാന്തം ശരിയോ തെറ്റോ ആകട്ടെ, അത് കുറഞ്ഞപക്ഷം വിവാ
ദക്ഷമമെങ്കിലുമാണെന്നു സമ്മതിക്കണം—അതായത്, ഈ പ്രമേയത്തിന് എന്തെങ്കിലും
അർത്ഥമുണ്ട്. സിദ്ധാന്തം ശരിയാണെങ്കിൽ ‘ ഈ ചിത്രം സുന്ദരമാണ് ‘എന്ന വാക്യ
ത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് ‘ഈ ചിത്രം എനിക്ക് സുഖം തരുന്നു’ എന്ന വാക്യം പ്രതിഷ്ഠിക്കാം.
അങ്ങനെ പ്രതിഷ്ഠിക്കുമ്പോൾ ആദ്യത്തെ പ്രമേയം ഇങ്ങനെ മാറുന്നു: ‘ഈ ചിത്രം എനിക്കു
സുഖം തരുന്നു’ എന്നതിന്റെ അർത്ഥം ‘ഈ ചിത്രം എനിക്കു സുഖം തരുന്നു’ എന്നാണ്.
ഇതു വെറും പുനരുക്തിയായതുകൊണ്ട്, വിവാദക്ഷമമല്ല. എന്നാൽ ആദ്യത്തെ പ്രമേയം വി
വാദക്ഷമമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് ആദ്യത്തെ പ്രമേയവും രണ്ടാമത്തെ പ്രമേയവും ഒന്നല്ല—
എന്നുവച്ചാൽ, ‘ഈ ചിത്രം സുന്ദര’മാണെന്നതിനു പകരം ‘ഈ ചിത്രം എനിക്കു സുഖം
തരുന്നു’ എന്നു പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ പാടില്ല. താർക്കികന്മാർക്ക് ഈ വാദരീതി രോചനീയ
മായി തോന്നിയേക്കാം.

താർക്കികക്കസർത്തുകൾ കൂടാതെതന്നെ ആത്മപ്രകതീതവാദത്തിന്റെ ദുർബ്ബലത കാ
ണിക്കുവാൻ വഴിയുണ്ട്. ഈ വാദത്തിന്റെ ഉത്ഭവം, ശാസ്ത്ര സമ്മതമായ ലോകവും പരീക്ഷ
ണവിധേയമായ ഭൗതികഗുണങ്ങളും മാത്രമാണു യഥാർത്ഥമെന്നും മറ്റതൊക്കെ മിഥ്യയാ
ണെന്നുമുള്ള ബോധത്തിൽ നിന്നാണ്. ഒരു വസ്തുവിന്റെ ഘനം ശാസ്ത്രീയപരീക്ഷണത്തിനു
വിധേയമാണ്. തന്മൂലം അതു വാസ്തവികമാണ്. എന്നാൽ ഒരു വസ്തുവിനെ സൗന്ദര്യം ശാ
സ്ത്രീയനിർവ്വചനത്തിനു തികച്ചും വിധേയമായിട്ടില്ല. അതുകൊണ്ടു സൗന്ദര്യം വാസ്തവിക
മല്ല. ഇങ്ങനെ വാദിക്കുന്നത് ശാസ്ത്രീയ പരീക്ഷണത്തിന്റെയും ശാസ്ത്രീയനിർവ്വചനത്തിന്റെ
യും പരിമിതി മനസിലാക്കാത്തതുകൊണ്ടാണ്. പണ്ട് പ്ലൂട്ടോ എന്ന ഗ്രഹം ജ്യോതിശ്ശാ
സ്ത്രജ്ഞന്മാർ കണ്ടെത്തിയിരുന്നില്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ ഗ്രഹം പണ്ടില്ലായിരുന്നു എന്നു
വാദിക്കാൻ പാടുണ്ടോ? ഏതാണ്ടിതുപോലെയാണ് സൗന്ദര്യ ശാസ്ത്രീയനിർവ്വചനത്തിനു
വിധേയമല്ലാത്തതുകൊണ്ട് അതു വാസ്തവകമല്ലെന്നുള്ള വാദവും.

ആത്മപ്രതീതവാദം പൂർണ്ണമായി സമ്മതിക്കുന്നപക്ഷം, ഒരു വസ്തുവിന്റെ സൗന്ദര്യം മാ
ത്രമല്ല, മറ്റെല്ലാ ഗുണങ്ങളും നമ്മുടെ മനസിൽ മാത്രമാണു സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതെന്നു സമ്മ
തിക്കേണ്ടിവരും. ഈ ചിത്രത്തിന് മൂന്നടി നീളവും രണ്ടടി വീതിയുമുണ്ടെന്നു പറയുമ്പോൾ,
ചിത്രത്തിന് സ്വന്തമായ ഒരു ലക്ഷണമല്ല ഞാൻ പറയുന്നതെന്നും എന്റെ മനസ്സിലുള്ള
ചില ഭാവനകൾ മാത്രമാണ് എന്റെ പ്രസ്താവനയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്നതെന്നും സമ്മ
തിക്കേണ്ടിവരും. അതായത്, നമ്മുടെ മനോവികാരങ്ങൾ ഒഴികെ ബാക്കിയുള്ള എല്ലാ
[11] റ്റിന്റെയും വാസ്തവികത നിഷേധിക്കേണ്ടിവരും. എന്നാൽ ആത്മപ്രതീതവാദികൾ അത്ര
ത്തോളം പോകാൻ ഒരുക്കമല്ല. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ മാത്രമേ അവർ തങ്ങളുടെ
വാദം പ്രയോഗിക്കുന്നുള്ളൂ. ഈ നില യുക്തിദൃഷ്ട്യാ സുസ്ഥിരമല്ലല്ലോ.

ആത്മപ്രതീതവാദത്തിൽ, സുന്ദരമായ രണ്ടു വസ്തുക്കളെ താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതിനുള്ള മാ

നദണ്ഡം ആ വസ്തുക്കളിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഗുണമൊന്നുമല്ലെന്നും പ്രത്യുത, അഭിനന്ദകന്മാരുടെ എണ്ണവും അഭിനന്ദനത്തിന്റെ ശക്തിയും മാത്രമാണെന്നും നാം കണ്ടു കഴിഞ്ഞു. കാളിദാസന്റെ ശകുന്തളയെക്കാൾ ശാന്താരാമിന്റെ ശകുന്തളയേയായാണ് ഇന്ന് അധികം പേർ അഭിനന്ദിക്കുന്നതെന്നും അവരുടെ അഭിനന്ദനം ശക്തിമത്താണെന്നും വിചാരിക്കുക. അപ്പോൾ ശാന്താരാമിന്റെ ശകുന്തളയ്ക്ക് കാളിദാസന്റേതിനേക്കാൾ മെച്ചം കൽപിക്കേണ്ടിവരും. പക്ഷേ, വാസ്തവത്തിൽ ആരും അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നില്ല. തലയെണ്ണി കാവ്യഗുണം നിശ്ചയിക്കുന്ന സമ്പ്രദായം ആത്മപ്രതീതവാദികൾക്കുപോലും സ്വീകരിക്കുവാൻ മടിയുണ്ട്.

ഈ ദുർഘടസന്ധിയിൽ നിന്ന് ഒഴിയുവാൻ വേണ്ടി അവർ മറ്റൊരുപായം പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ആസ്വാദകന്മാരുടെ എണ്ണം നോക്കി സൗന്ദര്യത്തെ അളക്കണമെന്നു പറയുമ്പോൾ, യഥാർത്ഥ സഹൃദയന്മാരെ മാത്രമേ അവർ ഉദ്ദേശിക്കുന്നുള്ളൂ എന്നാണ് പുതിയ ന്യായം. ഈ ന്യായമനുസരിച്ച് സഹൃദയന്മാരുടെ അഭിനനന്ദനമാണ് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനം. പക്ഷേ സഹൃദയന്മാരുടെയിടയിൽ ലോകോത്തരങ്ങളായ കൃതികളെക്കുറിച്ചുപോലും ഭിന്നാഭിപ്രായമുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലെ സഹൃദയന്മാർക്ക് ഷേക്സ്പിയറെപ്പറ്റി വലിയ മതിപ്പുണ്ടായിരുന്നില്ല. പോപ്പ് ജനിച്ച രാജ്യത്ത് ഷേക്സ്പിയറുടെ അശിക്ഷിതമായ കലാവികൃതികളെ അഭിനന്ദിക്കുന്നത് ആശ്ചര്യകരമായിരിക്കുന്നു എന്ന് വോൾട്ടയർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. സഹൃദയന്മാരുടെയിടയിൽ അഭിപ്രായഭിന്നതയുണ്ടെങ്കിൽ സൗന്ദര്യത്തിന് അധിഷ്ഠാനം എവിടെ? എന്നുതന്നെയല്ല, ആത്മപ്രതീത സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് സഹൃദയത്വം എന്താണെന്ന് തന്നെ നിർവചിക്കുക വയ്യ. ആരാണ് സഹൃദയൻ? ഉൽകൃഷ്ടകൃതികളെയെല്ലാം അഭിനന്ദിക്കുന്നവൻ. ഉൽകൃഷ്ടകൃതികളെന്നു വച്ചാൽ എന്താണ്? സഹൃദയന്മാർ അഭിനന്ദിക്കുന്നതേതോ അത്. ഇതൊരു ചക്രവാദമാണെന്ന് പ്രത്യക്ഷമാണല്ലോ. നിർവ്വചിക്കേണ്ട പദത്തെത്തന്നെ ആശ്രയിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വിവരണം നിർവ്വചനമാകയില്ല.

സൗന്ദര്യാസ്വാദനത്തിൽ രണ്ടു ഘടകങ്ങളുണ്ട്. ആസ്വദിക്കുന്നതൊന്ന്. ആസ്വദിക്കപ്പെടുന്നത് മറ്റൊന്ന്. സൗന്ദര്യം മനസ്സിൽ മാത്രമാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ, സൗന്ദര്യാസ്വാദനമെന്നതിന് മനസ്സു സ്വയം ആസ്വദിക്കുന്നു എന്നേ അർത്ഥമുള്ളൂ. പക്ഷേ, മനസ്സ് ആസ്വദിക്കുക മാത്രമല്ല ചെയ്യുന്നത്. വൈരൂപ്യത്തിൽ അത് അവജ്ഞ ഉൾക്കൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നു. സൗന്ദര്യം മനസ്സിൽ മാത്രമാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ, വൈരൂപ്യം മനസ്സിൽ സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നതായിരിക്കണം. അങ്ങനെയെങ്കിൽ മനസ്സ് അതിനെത്തന്നെ നിഷേധിക്കുവാൻ, അതിനോടുതന്നെ അവജ്ഞ തോന്നുവാൻ ബദ്ധപ്പെടുന്നത് സ്വാഭാവികമാണോ? [12]

സൗന്ദര്യവും മനോജ്ഞതവും അനന്യാപേക്ഷിതമാണെങ്കിൽ ഇന്ന വസ്തുക്കൾക്കു മാത്രമേ നമ്മിൽ സൗന്ദര്യപ്രതീതി ഉളവാക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ എന്നു പറയാവുന്നതല്ല. ഏതു വസ്തുവും സൗന്ദര്യബോധത്തെ തട്ടിയുണർത്തുവാൻ പര്യാപ്തമായിരിക്കണം. പക്ഷേ, നമ്മുടെ അനുഭവം മറിച്ചാണ്. കുപ്പക്കുന്നും ചാണകക്കുഴിയും കണ്ടു നാം സൗന്ദര്യാതി

ശത്താൽ മതിമറന്നുപോകാറില്ല. സൗന്ദര്യപ്രതീതി ഉളവാക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ വളരെയധികമില്ലെന്നാണ് നമ്മുടെ അനുഭവം. പ്രകൃതിയും സുകുമാരകലകളുമാണ് നമ്മിൽ മുഖ്യമായി സൗന്ദര്യാനുഭൂതി ഉണ്ടാക്കുന്നത്. സൗന്ദര്യം ബാഹ്യലോകാസ്പദമല്ലെങ്കിൽ, ഇങ്ങനെ വരേണ്ട യാതൊരു ന്യായവും കാണുന്നില്ല. നമുക്കു പ്രകൃത്യാ ആഹ്ളാദത്തോടാണ് പ്രതിപത്തി. സൗന്ദര്യജാതമായ ആഹ്ളാദം ബാഹ്യലോകത്തെയല്ല ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിൽ, അതു സ്ഥായിയായി നമ്മിൽ കുടികൊള്ളേണ്ടതാണ്. പക്ഷേ, ആഹ്ളാദത്തോടൊപ്പംതന്നെ അതിനു വിപരീതമായ മനോവ്യാപാരവും നമുക്ക് അനുഭവപ്പെടുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനം കണ്ടെത്തണമെങ്കിൽ നമ്മുടെ അന്തരംഗത്തിൽ മാത്രം ദത്താവധാനരായിരുന്നാൽ പോരെന്നും ബഹിർലോകത്തിലേക്ക് ദൃഷ്ടികൾ വ്യാപരിപ്പിക്കേണ്ട ആവശ്യമുണ്ടെന്നും വന്നുകൂടുന്നു.

2

ഇനി നമുക്ക് ബാഹ്യലോകത്തിലേക്കു കടക്കാം. ബാഹ്യലോകത്തിലെ ഏതേതു ഗുണങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് നാം സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഉത്പത്തി കണ്ടെത്തുക? ആ ഗുണങ്ങൾ ഭൗതികമോ അഭൗതികമോ?

ഭൗതികമായ ചില ഗുണങ്ങളെ ആധാരമാക്കി സൗന്ദര്യനിർണ്ണയം ചെയ്യുവാൻ പല കലാചിന്തകന്മാരും ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാം. പതിനെട്ടാംനൂറ്റാണ്ടിലെ പ്രസിദ്ധ രാഷ്ട്രീയചിന്തകനായ ബർക്ക് തന്റെ ഒരു യുവകൃതിയിൽ അങ്ങനെ ഒരു ശ്രമം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. രമണീയം, മഹനീയം എന്നിവയ്ക്കു തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം പ്രകടിപ്പിക്കുകയെന്നതായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖ്യോദ്ദേശ്യം. എന്നാലും പ്രാസംഗികമായി അദ്ദേഹം രമണീയകത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനമായ ചില ഭൗതികഗുണങ്ങളെ പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

രമണീയമായ വസ്തു പ്രായേണ ചെറുതായിരിക്കണമെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഒരു സിദ്ധാന്തം. രമണീയവസ്തുക്കളിൽ ഏതാണ്ടൊരു ഒതുക്കവും കൃശത്വവും ഓമനത്തവും നാം ദർശിക്കുന്നു. വലിപ്പം കൂടുമ്പോൾ രമണീയതയുടെയല്ല, മഹനീയതയുടെ പ്രതീതിയാണ് നമ്മിലുണ്ടാകുന്നത്. ഈ സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച് സൂര്യോദയമോ ഹിമാലയപർവ്വതമോ
[13] രമണീയമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. അവ മഹനീയമായ കാഴ്ചകളാണ്. കാളിദാസന്റെ ഹിമാലയവർണ്ണനയിൽ, രമണീയമായ അംശങ്ങൾ അവിടവിടെ കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും ആകെക്കൂടി നോക്കുമ്പോൾ മഹത്ത്വമാണ് മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നത്. 'ഹിമാലയോ നാമ നഗാധിരാജഃ' എന്ന പദത്തിലെ 'അ'കാരത്തിന്റെ മന്ദ്രദ്ധ്വനിതന്നെ ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. വലിപ്പം കൂടുന്തോറും സന്തുഷ്ടിയേക്കാൾ വിസ്മയമാണു മനസ്സിൽ പൊന്തിവരുന്നത്. സുന്ദരവസ്തുക്കൾ മനസ്സിനെ സുഖത്തിലാറാടിക്കുന്നു. എന്നാൽ വലിപ്പമുള്ള വസ്തുക്കൾ മനസ്സിനെ പിടിച്ചുയർത്തുന്നു. രമണീയവസ്തുക്കളിൽ സൗന്ദര്യവും മഹനീയവസ്തുക്കളിൽ ശക്തിയും പ്രതിഫലിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഒരു വസ്തു സുന്ദരമാണെന്നു പറയണമെങ്കിൽ അതു നമ്മുടെ കണ്ണിലും ഒതുങ്ങുന്നതായിരിക്കണം. അതായത് ചെറുതായിരിക്കണം. നമുക്ക് കൊ

ആമനത്തം തോന്നുന്ന വസ്തുക്കളുടെ നാമത്തോട് 'കൊച്ച്', 'കുഞ്ഞു' മുതലായ പദങ്ങൾ ചേർക്കുന്നത് സാധാരണമാണല്ലോ.

സൗന്ദര്യത്തിനാസ്പദമായ മറ്റൊരു ഗുണം മാർദ്ദവമാണ്. അഴകും പരുപരുപ്പും തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ല. ഖനിയിൽനിന്നെടുക്കുന്ന രത്നത്തിനു മുനപ്പവരുത്തിയെങ്കിൽ മാത്രമേ അത് സുന്ദരമാകൂ. ഒന്നുകിൽ മാർദ്ദവം വേണം. അല്ലെങ്കിൽ മാർദ്ദവമുണ്ടെന്നു തോന്നിക്കണം. താടിക്കാരന്റെ മുഖം നമ്മിൽ ആദരവുണ്ടാക്കിയേക്കാം. പക്ഷേ, ക്ഷൗരംചെയ്തെങ്കിൽ മാത്രമേ അത് സൗന്ദര്യജന്യമായ ആനന്ദം കാണികളിൽ ഉളവാക്കുകയുള്ളൂ. അതുകൊണ്ട് മാർദ്ദവത്തെ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അഭിന്നഘടകമായി വർക്ക് കണക്കാക്കുന്നു.

ആകൃതിയെ സംബന്ധിച്ചും ബർക്കിനു ചിലതു പറയുവാനുണ്ട്. സുന്ദരമായ വസ്തുക്കളൊന്നിലും ഋജുരേഖ മുന്നിട്ടുനിൽക്കുകയില്ലെന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാദം. അഴകുള്ള ഏതു വസ്തുവിലും ഒരു വളവു കാണാതിരിക്കുകയില്ല. ആ വളവു പൊടുന്നനവേയുള്ളതായിരിക്കുകയില്ല. തനിവൃത്തത്തിൽ യാതൊരു ഭംഗിയുമില്ലെന്നാണ് വർക്കിന്റെ വാദം. വട്ടക്കണ്ണ്, വട്ടത്തല മുതലായവ സങ്കല്പിക്കുക. സുന്ദരമായ വസ്തുവിലെ വളവു മെല്ലെമെല്ലെയാണു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുക. നേർവര മുന്നിട്ടുനിൽക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ ചിലപ്പോൾ മഹനീയമായിരിക്കാമെങ്കിലും അവയെ സുന്ദരമെന്നു പറഞ്ഞ്കൂടാ. അതിലും വിശേഷിച്ച്, സമകോണത്തിൽ വിലങ്ങനെ നിൽക്കുന്ന രേഖകൾ ഒരിക്കലും സുന്ദരമാകയില്ല. അതുകൊണ്ട് കുരിശ് അഴകുള്ള ആകൃതിയല്ല. ഈജിപ്തിലെ സ്തൂപങ്ങൾ മഹനീയമാണ്; പക്ഷേ, അവ രമണീയമല്ല. താജ്മഹൽപോലും രമണീയമോ മഹനീയമോ എന്നു ബർക്ക് സംശയിച്ചേക്കാം, അതു വാസ്തവത്തിൽ അത്രവലിയതാണ്. പക്ഷേ, അല്പം അകലെനിന്നു നോക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ അംഗങ്ങളുടെ സമീചീനമായ പൊരുത്തംകൊണ്ടു തോന്നിക്കുന്ന ഓമനത്തവും അതിന്റെ മിനുമിനുപ്പും, താഴികക്കുടം മുതലായവയുടെ വലവും അതിനെ രമണീയവസ്തുക്കളുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയേക്കാം. [14]

മേൽപ്പറഞ്ഞവ കൂടാതെ മറ്റു പല ഭൗതികഗുണങ്ങളും സൗന്ദര്യത്തിനാധാരമായി സങ്കലിപിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഏറക്കുറെയുള്ള ദുർബലത, കണ്ണ് മഞ്ഞളിപ്പിക്കുന്ന വർണ്ണങ്ങളുടെ അഭാവം,വർണ്ണങ്ങളുടെ നാനാത്വം, സ്വച്ഛമായ വെളിച്ചം- ഇങ്ങനെപലതും. ഇ ഗുണങ്ങളെല്ലാം ഒത്തിണങ്ങിയാൽ സൗന്ദര്യം താനേ ഉളവാകുമെന്നാണ് ഭൗതികവാദം. പ്രാവിന്റെ മാറിടം, പൈതലിന്റെ കവിൾത്തടം, പൂവിന്റെ ഇതൾ, തരുണിയുടെ കണ്ഠസ്തനങ്ങൾ ഇങ്ങനെയുള്ള ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ് ബർക്ക് തന്റെ വാദത്തിന് ഉപോൽബലകമായി ചൂണ്ടികാണികകുന്നത്. പ്രസ്തുത ഗുണങ്ങൾക്കു സമാനമായി കലാലോകത്തിലും ചില ലക്ഷണങ്ങൾ അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. ബൃഹത്തായ ഒരു ശില്പമോ ഹോമറിന്റെ മഹാകാവ്യമോ രമണീയമാണെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുകയില്ല. അവ മഹനീയമെന്ന മറ്റൊരു പട്ടികയിലാണുൾപ്പെടുന്നത്. രമണീയവസ്തുക്കൾ പ്രേമത്തോടു സാദൃശ്യമുള്ള ഒരു വികാരം നമ്മിൽജനിപ്പിക്കുന്നു. നമ്മിലുള്ള സ്ഥൂലതയെല്ലാം ദ്രവിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഫലം വസ്തുക്കളുടെ മേൽപറഞ്ഞ ഗുണങ്ങളെ മാത്രമാണ് ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നാണ് ബർക്കിന്റെ വാദം. ഈ ഗുണങ്ങൾ ഇന്ദ്രിയമാർഗ്ഗേണ നമ്മിൽ ജനിപ്പിക്കുന്ന വികാരമാണ് സൗന്ദര്യാ

വബോധം. ഈ ഗുണങ്ങളുടെ സംയോഗത്തിൽ പ്രസ്തുത ഫലം ഉളവാകാതിരിക്കുകയില്ല; ഉളവായേ കഴിയൂ എന്നുതന്നെ പറയാം.

ഇങ്ങനെ വസ്തുക്കളുടെ ഭൗതികഗുണങ്ങളെ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനമായി കല്പിക്കുന്നത് പ്രഥമദൃഷ്ടിയിൽ യുക്തിയുക്തമായി തോന്നാമെങ്കിലും, അതു നമ്മുടെ അനുഭവത്തിനു യോജിച്ചതല്ല. ഒരാൾ സുന്ദരമെന്നു കരുതുന്നത് മറ്റൊരാൾ മറിച്ചു വിചാരിക്കുന്നതിന്റെ ന്യായം ഈ വാദത്തിൽനിന്നു വിശദീഭവിക്കുന്നില്ല. ഒരു വസ്തുവിന്റെ ഘനം ,നിറം മുതലായ ഭൗതികഗുണങ്ങളെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായവ്യത്യാസമുണ്ടാകാനിടയില്ലല്ലോ.എന്നാൽ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ കാര്യം അങ്ങനെയല്ല. ഒരാളിന്റെ കാമിനിയെപ്പറ്റി മറ്റൊരാൾ, “അവൻ എന്തു കണ്ടിട്ടാണ് ആ പെണ്ണിലിത്ര ഭ്രമിച്ചു നടക്കുന്നത്?” എന്നു ചോദിക്കുന്നു. വസ്തുക്കളുടെ ഗുണം മാത്രം നോക്കിയാൽ ഈ സംശയങ്ങൾക്കു പരിഹാരമുണ്ടാകുകയില്ല.

ഗുണങ്ങളെപ്പറ്റി സൗന്ദര്യം നിശ്ചയിക്കുന്ന രീതിയുടെ അപര്യാപ്തത കാണിക്കുവാൻ ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം മതി. ഞാൻ ഇത് എഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ തറയിൽ ഒരു തേരട്ട ഇഴഞ്ഞു പോകുന്നതു കാണുന്നു.ബർക്ക് സൗന്ദര്യാധിഷ്ഠാനമായി കല്പിക്കുന്ന ഗുണങ്ങളെല്ലാം അതിനുണ്ട്. അത് ചെറുതാണ്. അതിന്റെ ആകൃതിയിൽ വളവുണ്ട്. ഞാൻ അതിനെ തൊട്ടു നോക്കിയില്ല. എന്നാലും അതിന്റെ പുറത്തിനു മിനുസമുണ്ടെന്നാണു തോന്നുന്നത്. നിറ
[15] വും തരക്കേടില്ല. ദുർബലതയും കൃശത്വവും അതിനുണ്ട്. ഇങ്ങനെയൊക്കെയാണെങ്കിലും പ്രേമത്തോടു യാതൊരു സാദൃശ്യവുമുള്ള വികാരമല്ല അതിനെ കാണുമ്പോൾ എനിക്കുണ്ടാകുന്നത്. അതിനെ കാണുമ്പോഴുള്ള അറപ്പ് എനിക്കു മാത്രമല്ല തോന്നുന്നതെന്നും എനിക്കറിയാം. ഭൗതികഗുണവാദം ശരിയാണെങ്കിൽ അങ്ങനെ തോന്നാൻ വഴിയില്ല.

ഈ ഭൗതികവാദത്തിന്റെ പരിഷ്കരിച്ച ഒരു രൂപം ഹെർബർട്ട് സ്പെൻസറിന്റെ കൃതികളിൽ കാണാം. നിലയിലും ചലനത്തിലുമുള്ള സൗന്ദര്യമാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചിന്താവിഷയം. ഭംഗിയുള്ള നിലയിലും ഇരിപ്പിലും നടത്തയിലും മറ്റും, ശ്രമത്തിന്റെ അഭാവമാണ് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ നിദാനമായി അദ്ദേഹം കണ്ടെത്തിയിരിക്കുന്നത്. തടിച്ച മനുഷ്യന്റെ പണിപ്പെട്ടുള്ള നടപ്പിൽ സൗന്ദര്യമില്ല. കുന്തം വിഴുങ്ങിയപോലെ കസേരയുടെ അറ്റത്തുള്ള ഇരുപ്പിൽ സൗന്ദര്യമില്ല. നൃത്തത്തിൽ, സാഹസപ്പെട്ടുള്ള അംഗവിക്ഷേപങ്ങളൊന്നിലും സൗന്ദര്യമില്ല. ഭാഗവതർ മുഖം കോട്ടി ശബ്ദം പുറപ്പെടുവിക്കുന്നതിനുള്ള ശ്രമം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തി ചെയ്യുന്ന ആലാപനത്തിൽ സൗന്ദര്യമില്ല. കൈ രണ്ടും തുടയോടു ചേർത്തു പിടിച്ച് വടിപോലെ നടക്കുന്നതിൽ സൗന്ദര്യമില്ല. അങ്ങനെ ശ്രമം എവിടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുവോ അവിടെ സൗന്ദര്യം വിരളമായിരുക്കുമെന്നാണ് സ്പെൻസറിന്റെ സിദ്ധാന്തം.

പക്ഷേ ഇതും സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഒരു സമഞ്ജസമായ നിർവ്വചമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. നിർവ്വചനം ശരിയാണെങ്കിൽ ശക്തിവ്യയം പരിമിതമായി കാണുന്നേടത്തെല്ലാം സൗന്ദര്യവും കാണണമല്ലോ. രണ്ടു കാലിൽ നിൽക്കുന്നതിനേക്കാൾ ശ്രമക്കുറവ് കമിഴ്ന്നടിച്ചു നിലത്തു കിടക്കുന്നതിലാണ്. അതുകൊണ്ട് രണ്ടാമത്തെ അവസ്ഥയാണ് കൂടുതൽ ഭംഗിയുള്ളതെന്ന് ആരെങ്കിലും വിചാരിക്കുന്നുണ്ടോ? ശ്രമക്കുറവിന്റെ പരമാവധികാണുന്നത് ഒരു ശവത്തിന്റെ കിടപ്പിലാണ്. അതിലാണോ ഏറ്റവും അധികം സൗന്ദര്യം? ഭൗതികഗുണ

ങ്ങളെ മാത്രം മാനദണ്ഡമാക്കുന്ന സൗന്ദര്യാന്വേഷണം തികച്ചും അപര്യാപ്തമാണെന്നാണ് ഇത്രയും പറഞ്ഞതിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കേണ്ടത്.

3

പരിച്ഛിന്നമായഭൗതികഗുണമൊന്നുമില്ലാത്തിടത്തും നാം സൗന്ദര്യം കാണുന്നുണ്ട്. ലക്ഷ്മണൻ ഊർമ്മിളാദേവിയെ തനിച്ചിരുത്തിക്കൊണ്ട് ചേട്ടന്റെ കൂടെ കാട്ടിലേക്ക് ചാടിപ്പുറപ്പെടുന്നത് അത്യന്തം സുന്ദരമായ ഒരു സന്ദർഭമാണ്. അതിൽ ഭൗതികഗുണമെവിടെ? ദർഭമുന കാലിൽകൊണ്ടുവന്നു വെറുതെ നടിച്ച് നിലകൊള്ളുന്ന ശകുന്തളയുടെ നോട്ടം അത്യധികം മനോജ്ഞമാണ്. ശകുന്തളയുടെ ആകാരത്തിൽ ഭൗതികഗുണമുണ്ടായിരിക്കാമെങ്കിലും ആ നോട്ടത്തിന്റെ മനോജ്ഞത ഭൗതികഗുണജാതമാണെന്നു പറയുക വയ്യ. [16] ‘നിന്റെ ആവശ്യം എന്റേതിനേക്കാൾ വലിയതാണ് എന്നുള്ള സർ ഫിലിപ്പ് സിഡ്നിയുടെ പ്രഖ്യാതമായ ചരമവാക്യത്തിന്റെ സൗന്ദര്യം ഏതു ഭൗതികഗുണത്തിലാണു കണ്ടെത്തുക? ‘രാജ്യസ്നേഹം മാത്രം പോരാ’ എന്ന് ഈഡിത്ത് കാവെലിന്റെ വാക്യത്തിലും, ജ്ഞാനവൃദ്ധനായ ഗീഥേ അന്ത്യശ്വാസത്തോടുകൂടി ‘വെളിച്ചം! കൂടുതൽ വെളിച്ചം എന്ന് ആക്രോശിക്കുന്നതിലും സഹൃദയന്മാർ സൗന്ദര്യം കാണുന്നു. തുല്യ സാധുത്വമുള്ള രണ്ടു ഗണിതമാർഗ്ഗങ്ങളിൽ ഒന്ന് സുന്ദരവും മറ്റത് അസുന്ദരവും എന്നു ഗണിതശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ വിധിക്കുന്നു. ഇവയിലൊന്നിലും ഭൗതികഗുണത്തിന്റെ പ്രസക്തിയില്ല.

എന്നാലിനി അഭൗതികമണ്ഡലത്തിൽ കടന്നാലോ? പ്ലേറ്റോ തുടങ്ങിയുള്ള ചിന്തകന്മാർ ഭൗതികമായ എല്ലാ ഗുണങ്ങൾക്കും ആധാരമായും, അവയേക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടവും വാസ്തവികവുമായും ഒരു അഭൗതികസത്തയെ സങ്കല്പിക്കുന്നു. ഈ ചിന്താഗതി ഭാരതീയർക്കു സുപരിചിതമാണല്ലോ. പ്രപഞ്ചത്തിൽ കാണുന്ന സൗന്ദര്യമെല്ലാം പരമമായ സൗന്ദര്യ (Absolute Beauty) ത്തിന്റെ നിഴൽ മാത്രമാണിന്നാണ് പ്ലേറ്റോ സങ്കല്പിക്കുന്നത്. പ്ലേറ്റോവിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിൽ, സ്ഥൂലവസ്തുവിനേക്കാൾ പരമാർത്ഥമായി സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത് അതിന്റെ ചിദ്രൂപമാണ്. നാം വാസ്തവികമെന്നു വിചാരിക്കുന്നതെല്ലാം വെറും നിഴലാണ്. മനുഷ്യാത്മാവ് ഒരു ഗുഹയിൽ ബന്ധനസ്ഥനായിൽ നിലകൊള്ളുന്നു. പിന്നിൽ ഒരു അഗ്നികുണ്ഡവും അഭിമുഖമായി ഒരു ചുമരുമുണ്ട്. പിന്തിരിഞ്ഞു നോക്കുവാൻ മനുഷ്യാത്മാവിനു കഴിവില്ല. മുന്നിൽ കാണുന്ന ചുമരിലെ ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന നിഴലാട്ടമാണ് ഇക്കാണുന്ന പ്രപഞ്ചം. പ്രപഞ്ചത്തിൽ വല്ലതും സുന്ദരമായി നമുക്കു തോന്നുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതു പരമസൗന്ദര്യത്തിന്റെ ലഘു മാത്രമായ ഒരു പ്രതിബിംബമല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ല. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനം പാരലൗകികവും അതീന്ദ്രിയവുമാണ്.

പ്ലേറ്റോവിന്റെ ഈ സിദ്ധാന്തം കലാകുശലന്മാരും മതിമാന്മാരുമായ പലരേയും ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാനസികസൗന്ദര്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഷെല്ലിയുടെ ഗീതം ഒരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഈ ഗീതം ടാഗോറിനെ വലരെ ആകർഷിക്കുകയും പ്രചോദിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പരമമായ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ പ്രതീതി എപ്പോൾ, എവിടെവെച്ച്, എങ്ങനെ ഉണ്ടാകുമെന്ന്

ആർക്കും നിർണ്ണയിക്കുക വയ്യാ. ടാഗോറിന്റെ നവയൗവനത്തിൽ കൽക്കത്തായിലെച്ചാണ് അദ്ദേഹത്തിന് ഈ പ്രതീതി ആദ്യം ഉണ്ടായതെന്ന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതസ്മരന കളിൽ കാണുന്നു. ഹിമാലയത്തിലെ പ്രകൃതിവിലാസത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ ഈ
[17] പ്രതീതി ഒന്നുകൂടി ദൃഢതരമാകുമെന്ന് അദ്ദേഹം ആശിച്ചു. പക്ഷേ, ഡാർജിലിങ്ങിൽ പോയപ്പോൾ പ്രതീക്ഷ ഫലിച്ചില്ല. പരമമായ സൗന്ദര്യജ്യോതിസ്സിൽനിന്നുള്ള കിരണം ചില അനുഗൃഹീതപുരുഷന്മാരുടെ സൂക്ഷ്മഗ്രാഹിയായ മനസ്സിൽ ചില അനുഗൃഹീതസന്ദർഭങ്ങളിൽ പൊടുന്നനവേ നിപതിക്കുന്നു; ഉത്തരക്ഷണത്തിൽ അദൃശ്യമാകുന്നു. അതിന്റെ വരവും പോക്കും പ്രതീക്ഷയ്ക്കോ ഊഹത്തിനോ വിധേയമല്ല.

പ്ലേറ്റോവിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിൽ ചില ഭേദഗതികൾ വരുത്തി കാലാനുസൃതമായി പരിഷ്കരിക്കുവാനാണ് ജർമ്മൻ ചിന്തകനായ ഹെഗൽ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഹെഗലിന്റെ സിദ്ധാന്തം അർവ്വാചീനന്മാരായ പല കലാചിന്തകന്മാരേയും വ്യാമോഹിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. പരിച്ഛിന്നവും അഭേദവുമായ ഗുണങ്ങളോടു കൂടിയ യാതൊരു വസ്തുവും ഇല്ലെന്നാണ് ഹെഗൽ സമർത്ഥിക്കുന്നത്. യാതൊന്നിനും സുസ്ഥിതിയില്ല. ഒരു വസ്തു സുന്ദരമാണെങ്കിൽ അതേ സമയത്തുതന്നെ അസുന്ദരവുമാണ്. പരസ്പരവൈരുദ്ധ്യമാണ് പ്രപഞ്ചനിയമം. ചിലപ്പോൾ കാരണം കാര്യവും, മറ്റു ചിലപ്പോൾ കാര്യം കാരണവുമായിത്തീരുന്നു. 'ആയിത്തീരുന്നു—' അതാണ് മുദ്രാവചനം. 'ആയി' എന്നു സമർത്ഥിക്കുകയും സ്വയം നിഷേധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു സുന്ദരമായ കലാവസ്തു ഉണ്ടാകുമ്പോൾത്തന്നെ കാലം അതിൽ കാക്കക്കാലു വരച്ചു തുടങ്ങുന്നു. വർണ്ണങ്ങൾ നിഷ്പ്രഭമാകുന്നു; രമ്യഹർമ്മ്യങ്ങൾ കാറ്റും മഴയുമേറ്റു ജീർണ്ണിച്ചുതുടങ്ങുന്നു; ഭാഷയും ആശയങ്ങളും വ്യത്യാസപ്പെട്ടുതുടങ്ങുന്നു. എല്ലാം ചഞ്ചലം; എല്ലാം പരാസ്പരവിരുദ്ധം! മുകളിലത്തെ വാക്യം എഴുതുന്നതിനിടയ്ക്ക് എന്നിൽനിന്ന് അസംഖ്യം പരമാണുക്കൾ നിർഗ്ഗമിക്കയും എന്നിലേക്ക് അസംഖ്യം പരമാണുക്കൾ അന്തർഗ്ഗമിക്കയും ചെയ്യുന്നു; എന്റെ മനസ്സ് കാലത്തിൽ ഒരു നിമിഷംകൂടി തരണംചെയ്ത് മറ്റൊന്നായിത്തീരുന്നു. സൗന്ദര്യം ഒരു ഗുണമാണെങ്കിൽ അതിൽത്തന്നെ പ്രതിലോമമായ മറ്റൊരു ഗുണവും ലയിച്ചുകിടക്കുന്നു. അങ്ങനെയിരിക്കെ, സൗന്ദര്യത്തിന് സുസ്ഥിരമായ അധിഷ്ഠാനമെവിടെ? ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് ഹെഗൽ പ്ലേറ്റോവിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നത്. അതിപ്രാചീനമായ ഒരു ചിദ്രൂപത്തിൽ (Pre-existing idea) അദ്ദേഹവും വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ ചൈദ്രൂപം സ്ഥൂലതയെ പ്രാപിക്കാനുള്ള ശ്രമമാണ് പ്രപഞ്ചഗതി. സൗന്ദര്യാത്മകമായ ചിദ്രൂപം സ്വയം സാക്ഷത്കരിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന സ്ഥൂലമായ കണികകളാണ് പ്രപഞ്ചത്തിൽ കാണുന്ന സൗന്ദര്യമത്രയും.

ഇങ്ങനെ അഭൗതികമണ്ഡലത്തിൽ വിഹരിക്കുന്ന സൗന്ദര്യസിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് എനിയ്ക്ക് ഒന്നേ പറയാനുള്ളൂ. യുക്തിക്കു പ്രവേശമുള്ള ഒരു മണ്ഡലമല്ല അത്. അനുഭവമാണ് അവിടെ പ്രമാണം. അതുള്ളവർക്കേ എന്തെങ്കിലും പറയുവാൻ അവകാശമുള്ളൂ. അതില്ലാത്തവർ
[18] കണ്ണുമിഴിച്ചിരുന്നുകൊള്ളണം. വിവാദത്തിനും സിദ്ധാന്തത്തിനും ഇവിടെ സ്ഥാനമില്ല. തെളിയിക്കുവാനോ നിഷേധിക്കുവാനോ ഇവിടെ കാര്യമില്ല. അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞിട്ടുള്ളവർക്ക് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വാദം തന്നെ വ്യർത്ഥമായിത്തോന്നും.

4

സാധാരണന്മാർക്കു വീർപ്പുമുട്ടുന്ന പരമണ്ഡലത്തിൽനിന്നിറങ്ങി, സാങ്കേതികമായ ചില മാനദണ്ഡങ്ങളെ ആശ്രയിച്ച് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ നിദാനം കണ്ടെത്താമോ എന്നു നോക്കാം. സുന്ദരമായ ഏതൊരു വസ്തുവിനും അവയവങ്ങളുണ്ടല്ലോ. ഈ അവയവങ്ങളുടെ സമചീനമായ യോജിപ്പിൽ നിന്നാണ് സൗന്ദര്യമുണ്ടാകുന്നതെന്ന് ചിലർ വാദിക്കുന്നു. അംഗങ്ങളുടെ പരിണാമം ക്രമീകൃതമായിരിക്കുക, അവയ്ക്കുതമ്മിൽ പൊരുത്തമുണ്ടായിരിക്കുക, അംഗിയായ വസ്തുവിന് അവ വിധേയമായിരിക്കുക- ഇതാണ് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ രഹസ്യമെന്നാണ് പ്രസ്തുത വദത്തിന്റെ സാരം. ഈ വാദം ശരിയാണെങ്കിൽ ഒരു വസ്തു സുന്ദരമാണെന്ന് നമുക്കു ബോധ്യപ്പെടുന്നതിനുമുമ്പ് , അതിന്റെ അംഗങ്ങൾ പരിശോധിച്ച് അവയുടെ പൊരുത്തം നാം മനസ്സിലാക്കിയിരിക്കണം, പക്ഷെ, നമ്മുടെ അനുഭവം മറിച്ചാണ്. സുന്ദര്യബോധമാണ് ആദ്യം ഉദ്ദീപ്തമാകുന്നത് . അതിനു ശേഷമാണ് അളവുകോലും യുക്തിവാദവും മറ്റും നാം പ്രയോഗിക്കുന്നത്. സൗന്ദര്യത്തെ ആസ്വദിക്കുന്നത് യുക്തിയേക്കാൾ ആന്തരികവും ക്ഷിപ്രപ്രവർത്തകവുമായ ഒരു ശക്തിയാണ്. അവയവപ്പൊരുത്തവും സൗന്ദര്യവും ഒന്നുതന്നെയാണെങ്കിൽ ,പൊരുത്തമുള്ളിടത്തെല്ലാം സൗന്ദര്യം അനുഭവപ്പെടുകയും പൊരുത്തമില്ലാത്തിടത്തെല്ലാം വൈരൂപ്യം അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യേണ്ടതാണ്. അംഗവൈകല്യമില്ലാത്ത മനുഷ്യരെല്ലാം സുന്ദരന്മാരാണെന്നു പറയേണ്ടിവരും. പക്ഷെ, അംഗവൈകല്യമില്ലാത്ത പലരേയും നാം കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും സൗന്ദര്യം ചുരുക്കം ചിലർക്കു മാത്രമേയുള്ളു. സമചതുരമായ ഒരു രൂപത്തിന്നു നല്ല പൊരുത്തമുണ്ടെങ്കിലും പറയത്തക്ക സൗന്ദര്യമൊന്നുമില്ല. നേരേ മറിച്ച്, പ്രകൃതിയിലുള്ള സുന്ദരമായ പല വസ്തുക്കളിലും നിശ്ചിതമായ യാതൊരു പൊരുത്തവും കാണുന്നില്ലെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സാമാന്യം വലിപ്പമുള്ള പനിനീർപ്പൂവ് അതിനോട് പ്രത്യക്ഷമായ യാതൊരു പൊരുത്തവുമില്ലാത്ത നേരിയ ഞെട്ടിൽ കഴുത്തൊടിഞ്ഞതുപോലെയാണു സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. അതുകൊണ്ട് റോസാപ്പൂവിനു സൗന്ദര്യമില്ലെന്ന് വരുമോ? അരയന്നത്തിനു നീണ്ട കഴുത്തും ചെറിയ വാലും, മയിലിനു നീണ്ട വാലും താരതമ്യേന ചെറിയ കഴുത്തുമാണുള്ളത്. എന്നുവച്ച്, അവയുടെ സൌന്ദര്യം അഭിനന്ദിക്കാത്തവരുണ്ടോ? വൻമരങ്ങൾക്കു ചെറുപൂവും ചെറുചെടികൾക്കു താങ്ങാൻ വയ്യാത്ത വലിപ്പത്തിലുള്ള പൂവും ഉള്ളതായി നാം കാണുന്നുണ്ട്. രണ്ടും രണ്ടുവിധത്തിൽ സുന്ദരമാണ്. ഇതിലുള്ള പൊരുത്തമെന്താണെന്നുള്ള അന്വേഷണം വ്യർത്ഥമായിരിക്കും. [19]

കാവ്യവിചാരത്തിലാണ് പരസ്പരാനുരൂപ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നിർദ്ദേശം പ്രബലമായി കാണുന്നത്. കൃത്രിമസൃഷ്ടിയായ കാവ്യത്തിൽ പരസ്പരാനുരൂപ്യം ഒരു അനപേക്ഷണീയമായ ലക്ഷണമാണെന്നുള്ളതിനു തർക്കമില്ല. എന്നാൽ ഇവിടെയും പരസ്പരാനുരൂപ്യം സൌന്ദര്യത്തിന്റെ പര്യായമല്ലെന്നു കാണിക്കുവാൻ ചില കാവ്യശകലങ്ങൾ പരിശോധിച്ചാൽ മതി. കോൾറിഡ്ജിന്റെ Kubla Khan, കീറ്റ്സിന്റെ Hyperion മുതലായ കൃതികൾ അപൂർണ്ണങ്ങളാണ്; എന്നുവച്ചാൽ അവയ്ക്കു രൂപമില്ല; എന്നുവച്ചാൽ, പൊരുത്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്തതന്നെ അവയുടെ കാര്യത്തിൽ അസംഗതമാണ്. എങ്കിലും അവ

ആദ്യന്തം സുന്ദരമായ കാവ്യശകലങ്ങളാണെന്ന് ആരും സമ്മതിക്കും. കാവ്യത്തിന് അവയവപ്പൊരുത്തം വേണ്ടെന്നല്ല ഇപ്പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം. പ്രസ്തുത ഗുണവും സൌന്ദര്യവും ഒന്നല്ലെന്നേ വിവക്ഷയുള്ളൂ.

ഉപയോഗത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് മറ്റു ചിലർ സൌന്ദര്യം നിർണ്ണയിക്കുന്നത്. ഉദ്ദിഷ്ടഫലപ്രാപ്തിക്ക് ഏറ്റവും ഉതകുന്ന വസ്തു ഏതോ, അതാണു സുന്ദരവസ്തു. സോക്രട്ടീസും അരിസ്റ്റിപ്പസും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ഈ വാദഗതിയെ വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്.

അരിസ്റ്റിപ്പസ്: വല്ല വസ്തുവും സുന്ദരമാണെന്നു ബോദ്ധ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടോ?

സോക്രട്ടീസ്: പല വസ്തുക്കളും.

അരിസ്റ്റിപ്പസ്: അപ്പോൾ അവയെല്ലാം പരസ്പരം ഒന്നുപോലെയാണോ?

സോക്രട്ടീസ്: അവയിൽ പലതും പരസ്പരം യാതൊരു സാദൃശ്യവുമില്ലാത്തതാണ്.

അരിസ്റ്റിപ്പസ്: സുന്ദരമായ ഒരു വസ്തുവിനു സുന്ദരമായ മറ്റൊരു വസ്തുവിനോടു സാദൃശ്യമില്ലെന്നു പറയുന്നതെങ്ങിനെ?

സോക്രട്ടീസ്: ഗുസ്തിചെയ്യുവാൻ പറ്റിയ ശരീരപ്രകൃതിയോടുകൂടിയ ഒരു മനുഷ്യൻ ഓട്ടത്തിനു പറ്റിയ ശരീരഘടനയോടുകൂടിയ മനുഷ്യനെപ്പോലെയല്ല; ശത്രുവിനെ നിരോധിക്കുവാനുതകുന്ന പരിച ശത്രുവിനെ ആക്രമിക്കുവാനുതകുന്ന കുന്തംപോലെയല്ല.

തുടർന്നുണ്ടായ ചോദ്യങ്ങൾക്ക് സോക്രട്ടീസ് മറുപടി പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്: “നന്മയെന്നു പറയുന്നതുതന്നെയാണ് സൗന്ദര്യം. ഒരു വസ്തു ഏതെങ്കിലും നന്മയ്ക്കുതകുന്നതാണെങ്കിൽ
[20] അതു സുന്ദരവുമാണ്.”

അരിസ്റ്റിപ്പസ്: എന്നാൽ ചാണത്തൊട്ടി ഒരു സുന്ദരവസ്തുവാണോ?

സോക്രട്ടീസ്: തീർച്ചയായും। ഉദ്ദേശ്യപ്രാപ്തിക്കുതകാത്ത പൊൻപരിചയേക്കാൾ കാര്യത്തിനു കൊള്ളുന്ന ചാണത്തൊട്ടിയാണു സുന്ദരം.

യവനചിന്തയിൽ നന്മയും സൗന്ദര്യവും മാത്രമല്ല, ജ്ഞാനവും ഒന്നുതന്നെയാണെന്നാണു ഭാവന. ‘അലങ്കാരം ധാരാളമുണ്ടെങ്കിലും ശരീരത്തിൽനിണങ്ങാത്ത കഞ്ചുകത്തേക്കാൾ സുന്ദരമായിട്ടുള്ളത് അനല്ലംകൃതമായ എന്നാൻ ഉപയോഗപ്രദമായ കഞ്ചുകമാണ്’ എന്നു സോക്രട്ടീസ് മറ്റൊരവസരത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. ഉദ്ദേശസിദ്ധിക്കുള്ള പര്യാപ്തതയാണ് ഇവിടെ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ മാനദണ്ഡമായി കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. ‘സൗന്ദര്യം’ എന്ന ശബ്ദത്തിനു നാം സാധാരണ വിവക്ഷിക്കുന്ന അർത്ഥത്തിലല്ല സോക്രട്ടീസ് അതു പ്രയോഗിക്കുന്നത്. സാമാന്യപ്രയോഗത്തിൽ ചാണകത്തൊട്ടി സുന്ദരമാണെന്ന് ആരും പറയുന്നതല്ല. പോർക്കിന്റെ മോന്ത നോക്കുക. ആ നീണ്ടു തടിച്ച മൂക്കും, കനത്ത തൊലിയും, കുണ്ടിൽ കിടക്കുന്ന കണ്ണും! നിലം കുഴിച്ചു കിഴങ്ങുകണ്ടെത്തുന്നതിന് ഏറ്റവും പര്യാപ്തമാണ് അതിന്റെ ഘടനം. പക്ഷേ, അതു സുന്ദരമാണെന്ന് ആരും പറഞ്ഞുകേട്ടിട്ടില്ല. അതുപോലെ തന്നെ ആനയുടെ തുമ്പിക്കൈ, മുള്ളൻപന്നിയുടെ കവചം, കുരങ്ങിന്റെ

കൈകാലുകൾ എന്നിവയുടെ ഉപയോഗത്തെപ്പറ്റി രണ്ടുപക്ഷമില്ല. എന്നാലും സുന്ദരവസ്തുക്കളുടെ കൂട്ടത്തിൽ നാം അവയെ ഉൾപ്പെടുത്താറില്ല. നേരേ മറിച്ച് നമുക്കു പറയത്തക്ക ഉപയോഗമൊന്നുമില്ലാത്ത പല വസ്തുക്കളും സുന്ദരമായി നമുക്കു തോന്നുന്നുണ്ട്. മയിലിന് അതിന്റെ ചിറകുകൊണ്ടു വലിയ പ്രയോജനമൊന്നുമില്ല. പൂവൻകോഴിയുടെ തലപ്പാവും അതുപോലെതന്നെ. തന്മൂലം സാമാന്യവ്യവഹാരത്തിൽ സൗന്ദര്യത്തെ ഉപയോഗത്തിനു വിധേയമാക്കുന്നത് ഉചിതമല്ലെന്നു വന്നുകൂടുന്നു.

5

കാവ്യസൗന്ദര്യത്തിനാസ്പദമായി ആലങ്കാരികന്മാർ വ്യവച്ഛേദിച്ചിട്ടുള്ള ഗുണങ്ങളെ സൗന്ദര്യത്തിന്റെ സാമാന്യലക്ഷണങ്ങളായി കണക്കാക്കാം. പലരും പലവിധത്തിൽ കാവ്യഗുണങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ശ്ലേഷം, പ്രസാദം, സമത, സമാധി, മാധുര്യം, ഓജസ്സ്, സൗകുമാര്യം, അർത്ഥവ്യക്തി, ഉദാരത, കാന്തി ഇങ്ങനെ പല ഗുണങ്ങളും കാവ്യസൗന്ദര്യത്തിനു നിദാനമായി അവർ സങ്കല്പിക്കുന്നു. ഇവയിൽ പ്രസാദം, ഓജസ്സ്, മാധുര്യം എന്നീ മൂന്നു ഗുണങ്ങളാണ് മികച്ചു നിൽക്കുന്നത്. അനുവാചകന്റെ മനസ്സിനെ വികസിപ്പിക്കുന്നത് പ്രസാദവും, ദീപ്തമാക്കുന്നത് ഓജസ്സും, ദ്രവിപ്പിക്കുന്നത് മാധുര്യവുമാകുന്നു. ഇവയെ കാവ്യസൗന്ദര്യത്തിന്റെ മാത്രമല്ല എല്ലാ സൗന്ദര്യത്തിന്റെയും സാമാന്യലക്ഷണങ്ങളായി സ്വീകരിക്കാം. [21]

പക്ഷേ, സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനം ഈ ഗുണങ്ങളാണെന്നു പറയുന്നതുകൊണ്ട് നമ്മുടെ പ്രശ്നത്തിനു പരിഹാരമുണ്ടാകുന്നതല്ല. സൗന്ദര്യം എന്താണെന്നുള്ള പ്രശ്നത്തെ മറ്റൊരു രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക മാത്രമാണ് ഇതുകൊണ്ടു സാധിക്കുന്നത്. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനം എന്താണ്? ഓജസ്സ്, അല്ലെങ്കിൽ മാധുര്യം. ഓജസ്സ് എന്താണ്? മനസ്സിനെ ദീപതമാക്കുന്നത്. മനസ്സിനെ ദീപ്തമാക്കുന്നതെങ്ങനെ? ആ ഗുണമുണ്ടാറ്റിട്ട്. എന്താണ് ആ ഗുണം? മനസ്സിനെ ദീപ്തമാക്കുന്നതേതോ, അതുതന്നെ. വട്ടം കറങ്ങുവാൻ മാത്രമേ ഈ വാദം പ്രയോജനപ്പെടുന്നുള്ളു. അത്രതന്നെയല്ല, സൗന്ദര്യം പലർക്കും പലവിധത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുന്നതെന്തുകൊണ്ടാണെന്നുള്ള സംശയം സൗന്ദര്യത്തിനാസ്പദമായ ഗുണങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും അവശേഷിക്കുന്നു. ഒരാൾ ഓജസ്സു കാണുന്നിടത്ത് മറ്റൊരാൾ അതു കാണുന്നില്ല. ശ്രീ ശങ്കരക്കുറുപ്പിന്റെ കവിതയ്ക്കു പ്രസാദമില്ലെന്നു ചിലർ പറയുന്നു. ഉണ്ടെന്നു മറ്റുചിലരും പറയുന്നു. ഈ അഭിപ്രായവ്യത്യാസത്തിനു കാരണമെന്ത്? നമ്മുടെ മനസ്സിൽനിന്നു ഭിന്നമായ ചില ഗുണങ്ങളാണ് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ അധിഷ്ഠാനമെങ്കിൽ, ആ ഗുണങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് അഭിപ്രായ വ്യത്യാസത്തിനു ന്യായമില്ല. ഒരു വസ്തുവിന്റെ നീളം, വീതി എന്നിവയെക്കുറിച്ചു പക്ഷാന്തരങ്ങളുണ്ടാകാൻ സംഗതിയില്ലാത്തതുപോലെതന്നെ, പ്രസാദം മുതലായ ഗുണങ്ങളെക്കുറിച്ചും പക്ഷാന്തരമുണ്ടാകാൻ ന്യായമില്ല.

6

ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ ബാഹ്യമായ യാതൊരു ഗുണത്തിലും സൗന്ദര്യത്തിനു സുസ്ഥിരവും സുപരിനിഷ്ഠവുമായ ഒരു അധിഷ്ഠാനം ആരും കണ്ടെത്തിയിട്ടില്ല. സുന്ദരവസ്തുക്കളുടെ വൈവിധ്യവും ഐകരൂപ്യവും ആലോചിക്കുമ്പോൾ അങ്ങനെയൊരധിഷ്ഠാനം കണ്ടെത്തുവാൻ സാധിക്കുമെന്നും തോന്നുന്നില്ല.

തന്നിമിത്തം നമുക്കു നമ്മുടെ അന്തരംഗത്തിലേക്കുതന്നെ തിരിച്ചുപോരേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അവിടെമാത്രമേ നാം ഐകരൂപ്യം കാണുന്നുള്ളൂ. സുന്ദരവസ്തുക്കൾ എത്രവിധമായിരുന്നാലും, അവ നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നത് ഒരേവിധത്തിലാണ്. അവ നമ്മളിലുളവാക്കുന്ന ചിത്തവൃത്ത് ആനന്ദമയമാണ്. ഒരുപക്ഷേ, സൗന്ദര്യമെന്നു പറയുന്നത് നിർജ്ജീവമായ ഒരു ഗുണമല്ല, സജീവമായ ഒരു മനോവ്യാപാരമാണെന്നുവരുമോ? അഥവാ, ചില നിർജ്ജീവഗുണങ്ങളുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ നമ്മിലുള്ള എന്തോ ഒന്നു സജീവമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമല്ലയോ സൗന്ദര്യാനുഭൂതി? വിദ്യുച്ഛക്തിയുടെ അനുലോമപ്രതിലോമഘടകങ്ങൾപോലെ നമ്മിലുള്ള ശക്തിയും ബാഹ്യമോ ആന്തരികമോ ആയ ചില ഉപാധികളും തമ്മിൽ [22] സമ്മേളിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന അനുഭൂതിവിശേഷമാണ് സൗന്ദര്യമെന്നു പറയാം. അനുഭവമാണ് സൗന്ദര്യത്തിനു നിദാനം. ഗുണങ്ങൾ പ്രസ്തുതാനുഭവത്തിന്റെ ഉപാധികൾ മാത്രമാണ്. പ്രസ്തുതോപാധികളാകട്ടെ, പ്രവർത്തനമാനമായ സൗന്ദര്യബോധത്തിൽ നിന്നു ഭിന്നവുമാണ്. ഇവിടെയാണ് ആത്മപ്രതീതവാദത്തിൽ സർവ്വവും, 'ആത്മപ്രചോദിതമാണെ'ന്നും അതുകൊണ്ട് സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഉപാധികളും നമ്മിൽത്തന്നെയാണു സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതെന്നും അന്തർഹിതമായിരിക്കുന്നു. ഈ വാദത്തിന്റെ ദുർഘടാംശങ്ങൾ നാം പരിഗണിച്ചുകഴിഞ്ഞുവല്ലോ.

ഇവിടെ ഉന്നയിച്ചിരിക്കുന്ന സിദ്ധാന്തമനുസരിച്ചു സൗന്ദര്യത്തിൽ രണ്ടു ഘടകങ്ങളുണ്ട്. ഒന്നു പ്രവർത്തമാനമായ മാനസികശക്തി; അതിനു വിഷയമായ അനുഭവം രണ്ടാമത്തേത്. അനുഭവം നമ്മെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്ന ഒന്നല്ല. മനുഷ്യന്റെ സത്തയും പ്രപഞ്ചവും തമ്മിലുള്ള ഐക്യത്തിൽ നിന്നാണ് അനുഭവങ്ങളുണ്ടാകുന്നത്. ഈ അനുഭവങ്ങളിൽ ചിലതിനുമാത്രമേ സൗന്ദര്യബോധത്തെ ഉണർത്തുവാൻ കഴിവുള്ളൂ. അങ്ങനെയുള്ള അനുഭവവിശേഷങ്ങളെപ്പറ്റി നമ്മിലുള്ള ഒരു മൗലികശക്തി ചെയ്യുന്ന വിധിത്തീർപ്പാണ് സൗന്ദര്യം. തീർപ്പുചെയ്യുന്ന വ്യക്തിയുടെ കഴിവും സ്വഭാവവും ജീവിതാനുഭവങ്ങളുമനുസരിച്ച് ആ തീർപ്പിനും ചില്ലറ വ്യത്യാസങ്ങൾ ഉണ്ടായെന്നുവരാം (അതു കൊണ്ടാണ് കലാനിരൂപണങ്ങളിൽ ഇത്രമാത്രം പക്ഷാന്തരങ്ങൾ വന്നുകൂടുന്നത്). ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുന്ന അനുഭവങ്ങൾ എത്രകണ്ടു സൂക്ഷ്മവും സങ്കീർണ്ണവുമാണോ, അത്രകണ്ട് പക്ഷാന്തരങ്ങളും വർദ്ധിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കും. എന്നാലും സാമാന്യമായി പറയുന്നപക്ഷം മനുഷ്യന്റെ സൗന്ദര്യഗ്രഹണശക്തി ഏതാണ്ട് ഒരേവിധത്തിലാണു വ്യാപരിക്കുന്നത്.

ഈ ശക്തി യുക്ത്യതീതമാണ്. യുക്തി, സ്മരണ, അനുമാനം എന്നിവയേക്കാൾ ആന്തരികവും മൗലികവുമായ ഒരു വ്യാപാരമാണ് സൗന്ദര്യഗ്രഹണശക്തിക്കുള്ളത്. യുക്തിയുടെ പ്രവർത്തനവും ഈ ശക്തിക്ക് വിഷയമായിത്തീരാവുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ഐൻസ്റ്റീനിന്റെ ശാസ്ത്രീയഭാവനയിലും സ്പിനോസയുടെ ദർശനത്തിലും നമുക്കു സൗന്ദര്യം

കാണുവാൻ സാധിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത ശക്തിയുടെ തീർപ്പിന് അപ്പീലില്ല. എന്നാൽ യുക്തിവാദംകൊണ്ടു ലഭിക്കുന്ന ഒരു പ്രമേയത്തിനു സാധുത്വമുണ്ടാകണമെങ്കിൽ അതിനേക്കാൾ മൗലികമായ ഒരു ശക്തി അതിനെപ്പറ്റി 'ശരി' എന്നു തീർപ്പുകല്പിക്കണം.

സൂക്ഷ്മമാലോചിച്ചാൽ സൗന്ദര്യം, സത്യം, നന്മ എന്നിവയെപ്പറ്റി വിധിപ്രസ്താവിക്കുന്നത് ഒരേ ശക്തിയാണെന്നു കാണാം.

ചിലവ വസ്തുക്കൾ സുന്ദരമെന്നും മറ്റു ചിലത് അസുന്ദരമെന്നും നാം തീർച്ചപ്പെടുത്തുന്നു. അങ്ങനെ തീർപ്പുചെയ്യുന്ന ശക്തിയെ നാം സൗന്ദര്യ ബോധമെന്നു വിളിക്കുന്നു. സത്യാസത്യങ്ങളെ തിരിച്ചറിയുന്ന മറ്റൊരു മനോവ്യാപാരത്തെ നാം സൗന്ദര്യബോധത്തിൽനിന്നു വേർതിരിക്കുന്നു. നന്മതിന്മകളെ വിവേചിക്കുന്ന മൂന്നമതൊരു മനോവ്യാപരത്തെ നാം മനസ്സാക്ഷി എന്നു വിളിക്കുന്നു. ഇവ മൂന്നും വാസ്തവത്തിൽ ഒന്നുതന്നെയാണ്. ഒരേ ശക്തിയുടെ വിഭിന്നമായ മൂന്നുവ്യാപരങ്ങളാണ് അവയെന്നു പറയാം. മൂന്നു തരം അനുഭവങ്ങളിൽ ഒരേ ശക്തി പ്രവർത്തിക്കുന്നതിന്റെ ഫലമാണ് സൗന്ദര്യവും സത്യവും നന്മയും. ചിലപ്പോൾ ഒരേ അനുഭവംതന്നെ മൂന്നുവിധത്തിലുള്ള വ്യാപാരങ്ങൾക്കു വിധേയമായെന്നുവരാം. ഭാവനാലോകത്തിലാണ് ഈ സങ്കീർണ്ണവ്യാപാരം സംഭവിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ സൗന്ദര്യം സത്യത്തിൽനിന്നും, ഇവ രണ്ടും നന്മയിൽനിന്നും അഭേദമാണെന്നു ബോധപ്പെടും. ഈ ഭാവനാമണ്ഡലത്തിൽ ഇവയ്ക്കുതമ്മിൽ പൊരുത്തം മാത്രമല്ല, പരിപൂർണ്ണമായ ഐക്യവുമുണ്ടെന്നു ഭാവനാസമ്പന്നരായ കവികൾ കണ്ടെത്തിയിട്ടുണ്ട്. സൗന്ദര്യവും സത്യവും ഒന്നാണെന്നുള്ള കീറ്റ്സിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അർത്ഥം ഇതാണ്. “What the imagination seizes as beauty must be Truth.” [23]

2

പ്രകൃതിസൗന്ദര്യവും കലാസൗന്ദര്യവും

മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയിൽനിന്നു വിഭിന്നനാണെന്നുള്ള സങ്കല്പമാണു് പ്രകൃതിസൗന്ദര്യവും കലാസൗന്ദര്യവും തമ്മിലുള്ള വിവേചനത്തിനു നിദാനം. മനുഷ്യനും പ്രകൃതിയുടെ അംശമാണെന്നു വാദിച്ചാൽ ഈ വിവേചനത്തിന് അടിസ്ഥാനമില്ലാതാകയും മനുഷ്യനിർമ്മിതമായ കലാസൗന്ദര്യം പ്രകൃതിസൗന്ദര്യത്തിന്റെ ഒരംശം മാത്രമാണെന്നു സമ്മതിക്കേണ്ടിവരികയും ചെയ്യും. ഒട്ടുമാവു വളർത്തുന്നതിൽ ഒട്ടിക്കൽ എന്ന കർമ്മം മനുഷ്യൻ ചെയ്യുന്നതാണെങ്കിലും അതു പുഷ്പിക്കുകയും കായ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നതു് ആരുടെ ശക്തികൊണ്ടാണ്? മനുഷ്യൻ പ്രകൃതിയുടെ അംശമാണെങ്കിൽ എല്ലാ ശക്തിയും എല്ലാ സൗന്ദര്യവും പ്രകൃതിയുടേതുതന്നെ. എന്നാലും സാമാന്യവ്യവഹാരത്തിൽ പ്രകൃതിയേയും മനുഷ്യനേയും നാം വേർതിരിക്കാറുണ്ട്. ഇതിനെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് പ്രകൃതിസൗന്ദര്യത്തേയും കലാസൗന്ദര്യത്തേയും ഇവിടെ വ്യവച്ഛേദിക്കുന്നതു്. [24]

പ്രകൃതി എപ്പോഴും മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഓരോ ഭാവവും ക്ഷണികമാണ്. ഈ ഭാവങ്ങളിൽ ചിലതു നമ്മിൽ സൗന്ദര്യപ്രതീതി ഉളവാക്കുവാൻ പര്യപ്തമായിരിക്കാം. എന്നിരുന്നാലും അതിനു സ്ഥിരതയില്ല. നേരെമറിച്ച്, കലയിൽ രമണീയഭാവത്തിനു സ്ഥിരപ്രതിഷ്ഠ ലഭിക്കുന്നു. ആ ഭാവത്തിനു മാറ്റം സംഭവിക്കുന്നില്ല. ആസ്വാദകന്മാർ വന്നും പോയും കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ കല നിശ്ചലമായിത്തന്നെ നിലകൊള്ളുന്നു. (ഈ അർത്ഥത്തിലാണ് കല ശാശ്വതമാണെന്നു പറയുന്നതു്.) പ്രകൃതിഭാവങ്ങളുടെ ക്ഷണികതയെ അപേക്ഷിച്ച് കലയുടെ ഭാവം ചിരസ്ഥായിയാണ്.

പ്രകൃതിയിൽ കേവലസൗന്ദര്യം അസുലഭമാണ്. പലപ്പോഴും, ഖനിയിൽനിന്നു കുഴിച്ചെടുക്കുന്ന ലോഹംപോലെ, പ്രകൃതിസൗന്ദര്യം അസംഗതമായ മറ്റു പലതിനോടും കലർന്നു സങ്കീർണ്ണമായിട്ടാണ് ആവിർഭവിക്കുക. ഇന്നാട്ടിലെ ഒരു നദിയുടെ സൗന്ദര്യം നാം ആസ്വദിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ആ നദിയുടെ തീരത്തിരുന്നു ജലം മലിനമാക്കുന്ന പാപികളുടെ കാഴ്ച നമ്മുടെ ആസ്വാദനത്തിനു വിലങ്ങുതടിയായി നില്ക്കുന്നു. കലർപ്പില്ലാത്ത

[25] സൗന്ദര്യം കലയിലാണ് പ്രായേണ കണ്ടുവരുന്നത്. അപ്രകൃതവും അസംസ്കൃതവുമായ അംശങ്ങൾ ഉപേക്ഷിച്ച്, സൗന്ദര്യസാരം മാത്രം ആവിഷ്കരിക്കുവാനാണ് കലാകാരൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. തന്മൂലം കലാസൗന്ദര്യത്തിന്റെ പ്രതീതി ഏകാഗ്രവും അഭംഗുരവുമായിരിക്കും.

പ്രകൃതിക്കു സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുക മാത്രമല്ല, ഒഴിച്ചുകൂടാത്ത വേറെ പല ജോലികളുമുണ്ട്. യാദൃച്ഛികമായി മാത്രമേ പ്രകൃതിസൗന്ദര്യം ദൃഷ്ടവ്യമാകുന്നുള്ളു. വസന്തത്തിലൂടെ പുഞ്ചിരിതൂകുന്ന പ്രകൃതി ചിലപ്പോൾ നഖത്തിലും ദന്തത്തിലും രക്തംപുരണ്ട ഉഗ്രരൂപിണിയായും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ കലാസൃഷ്ടിയിൽ ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിയെ മുൻനിറുത്തിയുള്ള ഉപകരണസംവിധാനത്തിൽനിന്നുളവാകുന്ന സൗന്ദര്യാവിഷ്കരണമാണ് നാം കാണുന്നത്. കല സോദ്ദേശമാണ്; ആകസ്മികമല്ല. യാതൊരു അനുഭൂതിയിൽനിന്ന് അതു ജന്മമെടുക്കുന്നുവോ ആ അനുഭൂതിയെ സമഗ്രമായി ശേഖരിച്ച്, ഉചിതമായ രൂപത്തിൽ ആവിഷ്കരിച്ച് ഇതരന്മാർക്ക് പകർന്നുകൊടുക്കുകയാണ് അതിന്റെ ലക്ഷ്യം. കലാസൗന്ദര്യത്തെ പ്രകൃതിസൗന്ദര്യത്തിൽനിന്നു വേർതിരിക്കുന്നത് മനുഷ്യന്റെ സർഗ്ഗപരമായ ചിത്തവൃത്തിയാണ്.

പ്രകൃതിസൗന്ദര്യത്തിന്റെ അനുഭൂതി ഓരോരുത്തനും സ്വകീയമാണ്. അത് അവിടെത്തന്നെ അവസാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ കലാസൗന്ദര്യം ഒരുവക പരസ്യപ്പെടുത്തലാണ്. കലാകാരന്റെ അനുഭൂതി കലാമാർഗ്ഗമായി പ്രക്ഷേപിക്കപ്പെട്ട് തത്തുല്യമായ അനുഭൂതി ആസ്വാദകന്റെ അന്തരംഗത്തിലും ഉളവാക്കുന്നു. പ്രക്ഷേപണമില്ലെങ്കിൽ കലയില്ല. കലാകാരൻ മാത്രം ആസ്വദിക്കുവാനാണ് കലാസൃഷ്ടി ചെയ്യുന്നതെന്നുള്ള വാദം അനുഭവത്തിനു യോജിച്ചതല്ല. സ്വകീയമായ അനുഭൂതി ഇതരന്മാരുടെ അന്തരംഗത്തിൽ പകർത്തിക്കഴിയുമ്പോഴാണ് കല ചരിതാർത്ഥമാകുന്നത്. ഒരുവിധത്തിൽ നോക്കിയാൽ ഇത് വെറും പ്രചാരണമാണെന്നു സമ്മതിക്കണം. പക്ഷേ, ഈ പ്രചാരണോദ്ദേശ്യമില്ലായിരുന്നുവെങ്കിൽ കലയെന്നൊന്നുണ്ടാകുമായിരുന്നോ എന്ന് ആലോചിക്കേണ്ടതാണ്. കലാകാരന്റെ ഉദ്ദേശ്യം സൗന്ദര്യം സൃഷ്ടിക്കുകയാണെന്നുപോലും പറയാവതല്ല. തന്റെ കൃതി സുന്ദരമാണോ അല്ലയോ എന്ന് അയാൾ സൃഷ്ടിയിലേർപ്പെട്ടിരിക്കുമ്പോൾ ആലോചിക്കാറില്ല. തന്റെ അനുഭൂതിയെ പൂർണ്ണമായും സമ്യക്കായും ആവിഷ്കരിക്കുവാനാണ് അയാളുടെ ഉദ്യമം. അയാളുടെ ശ്രമം ഫലവത്തായെന്നുള്ളതിന്റെ ഒരു മുദ്രയാണ് സൗന്ദര്യം.

കലാസൗന്ദര്യം പ്രകൃതിസൗന്ദര്യത്തിന്റെ അനുകരണമല്ല. കലാസൃഷ്ടിക്കു പ്രേരകമായ അനുഭൂതി പ്രകൃതിയിൽനിന്നു ലഭിച്ചതാണെന്നിരുന്നാൽത്തന്നെയും, അത് കലാരൂപം പ്രാപിക്കുമ്പോൾ അതിൽ നൂതനമായ ഒരംശം കലരുന്നുണ്ട്. കലാകാരൻ അനുഭൂതിക്കു കല്പിക്കുന്ന മൂല്യമാണ് ഈ നൂതനാംശം. പ്രകൃതിയിൽനിന്നുള്ള പ്രചോദനവും കലാകാരന്റെ പ്രത്യാഘാതവും ചേർന്നുള്ള ഒരു ശക്തിവിശേഷമാണ് കലയിൽ അവതരിക്കുന്നത്.
[26] പ്രേരകമായ അനുഭൂതി സുന്ദരമായിരിക്കണമെന്നില്ല. അതു ചിലപ്പോൾ ബീഭത്സവും ചിലപ്പോൾ ശോകമയവും ആയിരുന്നേക്കാം. എന്നാലും അതിന്റെ കലാരൂപമായ ആവിഷ്കരണം തീർച്ചയായും സൗന്ദര്യാത്മകമായിരിക്കും. കലാനിർമ്മാണത്തിലെ ഒരു വിരോധാഭാസമാണിത്.

3

ചിത്രകലയും കാവ്യകലയും

സുകുമാരകലകളുടെയെല്ലാം ലക്ഷ്യം ഒന്നുതന്നെ. സത്യത്തേയും നന്മയേയും സൗന്ദര്യത്തേയും ഏകീകരിക്കുന്ന സംസ്കാരികമൂല്യത്തെ കലാകാരന്റെ വ്യക്തിമുദ്രയോടുകൂടി ഉചിതരൂപങ്ങളിൽ ആവിഷ്കരിക്കുക- ഇതാണ് അവയുടെയെല്ലാം പരമോദ്ദേശ്യം. ഏതു കലയ്ക്കാണ് മേന്മയെന്നുള്ളത് ഒരു തീരാവാദമാണ്. സാഹിത്യത്തിനാണ് ഉത്കർഷമെന്ന് സാഹിത്യകാരൻ പറയും: ചിത്രകലയ്ക്കാണ് മേന്മകൂടുതലെന്നു ചിത്രകാരനും പറയും. മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ നിയമകർത്താവും സംസ്കാരത്തിന്റെ മുന്നോടിയുമാണ് കവി എന്നു ഷെല്ലി പറയുന്നു. നേരേമറിച്ച്, ലിയോണാർഡോ ഡാവിഞ്ചി (Leonardo da Vinci) പറയുന്നത് ഇപ്രകാരമാണ്: “ചിത്രകലയെ അധിക്ഷേപിക്കുന്നവർ പ്രപഞ്ചത്തെക്കുറിച്ചുള്ള മൌലികവും ഉത്കൃഷ്ടവുമായ ഒരു ആദർശത്തെയാണ് അധിക്ഷേപിക്കുന്നത്. ചിത്രകല പ്രകൃതിയുടെ പുത്രി അഥവാ, പൗത്രി ആണെന്നു പറയാം. ആസ്തിക്യമുള്ള ഏതും പ്രകൃതിയിൽനിന്നു ജനിച്ചതാണ്. പ്രകൃതിയുടെ സന്താനമായ മനുഷ്യന്റെ സർഗ്ഗവിശേഷമാണ് ചിത്രകല. അതുകൊണ്ടാണ് ഞാൻ പറയുന്നത്, ചിത്രകല പ്രകൃതിയുടെ പൗത്രിയും ഈശ്വരന്റെ സംബന്ധിയുമാണെന്ന്. ചിത്രകലയെ അപലപിക്കുന്നവർ പ്രകൃതിയെയാണ് അപലപിക്കുന്നത്.” [27]

ഏതു കലയ്ക്കാണ് ഉത്കർഷമെന്നുള്ള വിതണ്ഡാവാദത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതിനേക്കാൾ നല്ലത് ഉപകരണവൈജാത്യത്താൽ ഓരോ കലയ്ക്കും സിദ്ധമാകുന്ന ഗുണവിശേഷമെന്താണെന്ന് അൻവേഷിക്കുകയാകുന്നു. ശബ്ദാർത്ഥരൂപമായ കാവ്യത്തിനു സാധിക്കാത്ത ചിലകാര്യങ്ങൾ വർണ്ണരേഖാരൂപമായ ചിത്രകലയ്ക്ക് പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കഴിയും. കാവ്യം ഏതെങ്കിലുമൊരു ഭാഷയിൽ കുടുങ്ങിക്കിടക്കുന്നതുകൊണ്ട് ആ ഭാഷ സംസാരിക്കുന്ന ആളുകൾക്കുമാത്രമേ അതു പ്രയോജനപ്പെടുന്നുള്ളു. എന്നാൽ ചിത്രകാരന്റെ ഭാഷ സാർവ്വജനീനമാണ്. കണ്ണുള്ളവർക്കെല്ലാം അതു നിഷ്പ്രയാസം ഗ്രഹിക്കാം. ഡാന്റിയുടെ കവിത ഇറ്റാലിയൻഭാഷ പഠിച്ചിട്ടുള്ളവർക്കു മാത്രമേ ആസ്വദിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. എന്നാൽ റഫേലിന്റേയും ലിയൊണാർഡോവിന്റേയും ആലേഖ്യവൈദഗ്ദ്ധ്യം മനസ്സിലാക്കുവാൻ [28]

ഇറ്റാലിയൻ പഠിക്കേണ്ട. ചിത്രകലയ്ക്കുള്ള സാർവ്വത്രികത്വം യാതൊരു ഭാഷയ്ക്കും ലോകത്തിൽ കൈവന്നിട്ടില്ല.

ഉപകരണവിശേഷംകൊണ്ടു ചിത്രകലയ്ക്കു സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ന്യൂനത കാലപരിമിതിയാണ്. ഒരേയൊരു നിമിഷം മാത്രമേ ഒരു ചിത്രത്തിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ നിവൃത്തിയുള്ളൂ. കവിക്കു കാലപാരതന്ത്ര്യമില്ലാത്തതുകൊണ്ട്, ഒരു കഥ ആദ്യംമുതൽ അവസാനം വരെ കാലക്രമത്തിലോ മറിച്ചോ പ്രതിപാദിക്കുവാൻ അയാൾക്കു പൂർണ്ണസ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. എന്നാൻ ചിത്രകാരന് ആ കഥയിലുള്ള ഒരു വിശിഷ്ടനിമിഷത്തിലെ അനുഭവം മാത്രം തിരഞ്ഞെടുക്കുകയേ നിർവ്വാഹമുള്ളൂ. നൈമിഷികമായതിനെ അയാൾ കലാരൂപത്തിൽ ശാശ്വതപ്രായമാക്കുന്നു. കാവ്യത്തിനെ പാത്രങ്ങൾ കാലപരിണാമമനുസരിച്ച വൃദ്ധിക്ഷയങ്ങൾ പ്രാപിക്കുമ്പോൾ ചിത്രകാരന്റെ പാത്രം കാലഗതികൾക്കതീതമായി നിലകൊള്ളുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിൽ ചിത്രകലയ്ക്കും ശില്പകലയ്ക്കും സാധർമ്മ്യമുണ്ട്. ഒരു യവനശില്പത്തെ നോക്കി കീറ്റ്സ് (Keats) എന്ന ആംഗലകവി പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്. പ്രേയസിയെ ചുംബിക്കുവാനായുന്ന കാമുകനെ നോക്കി കവി പറയുകയാണ്: “അല്ലയോ കാമുകാ, നിന്റെ ലക്ഷ്യത്തോടു നീ വളരെ അടുത്തിട്ടുണ്ടെങ്കിലും നിനക്ക് ഒരിക്കലും, ഒരിക്കലും അവളെ ചുംബിക്കുവാൻ സാധിക്കയില്ല. എന്നാലും വിഷാദപ്പെടേണ്ട. നിനക്ക് അഭീഷ്ടസിദ്ധിയുണ്ടാവുകയില്ലെങ്കിലും അവളുടെ സൗന്ദര്യം മാഞ്ഞുപോകയില്ല. നീയെന്നും ഇങ്ങനെ സ്നേഹിക്കയും അവളെന്നും ലാവണ്യവതിയായിരിക്കയും ചെയ്യും.” ശില്പത്തിനെ രൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചെന്നപോലെ ചിത്രകലയെക്കുറിച്ചും ഈ പ്രസ്താവം സാധുവാണ്. നാനൂറു കൊല്ലത്തോളം പ്രായമുള്ള മോണാലിസ്സാ (Mona Lisa) ഇന്നും യുവതിയാണ്. അവളുടെ ആ കള്ളപ്പുഞ്ചിരി ഇന്നും മാഞ്ഞുപോയിട്ടില്ല. എന്നാൻ ആ പുഞ്ചിരി അവിടെ വരാനുള്ള കാരണമെന്തെന്നോ അതിനും മുൻപും പിൻപും ആ മുഖത്ത് ഏതെല്ലാം ഭാവവിശേഷങ്ങൾ സ്ഫുരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നോ നമുക്കറിയാൻ യാതൊരു മാർഗ്ഗവുമില്ല. ഒരു കവിതയിലാണെങ്കിൽ ഇവയെല്ലാം വിശദീകരിക്കാൻ സൗകര്യമുണ്ട്.

ചിത്രകലയും കാവ്യകലയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെപ്പറ്റി പ്രസിദ്ധ ജർമ്മൻനിരൂപകനായ ലെസിംഗ് (Lessing) പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ ഉദ്ധരിക്കാം: “ചിത്രത്തിന്റെ ഭാഷ സ്ഥലത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന രേഖകളും വർണ്ണങ്ങളുമാണ്. കാവ്യത്തിന്റെ ഭാഷയാകട്ടെ കാലത്തിൽ നിലകൊള്ളുന്ന അർത്ഥവത്തായ ശബ്ദസമൂഹമാണ്. വസ്തുവും ഛായയും തമ്മിൽ പരസ്പരബന്ധമുണ്ടെന്നും അവ ഒരേ സാമാന്യനിയമത്തിനു വിധേയമാണെന്നുമുള്ളത് തർക്കമറ്റ സംഗതിയായതുകൊണ്ട്, ഏകകാലത്തു നിലകൊള്ളുന്ന ഛായകൾ, ഏകകാലത്ത് നിലകൊള്ളുന്ന വസ്തുക്കളെ, അഥവാ ഏകകാലത്തിലുള്ള അംശങ്ങൾ
[29] ചേർന്ന വസ്തുക്കളെ മാത്രമേ പ്രതിബിംബിക്കയുള്ളൂ. കാലക്രമത്തിനുള്ള ഛായകൾ കാലക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന വസ്തുതകളെ അഥവാ കാലക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന അംശങ്ങൾ ചേർന്നുള്ള വസ്തുതകളെ മാത്രമേ പ്രതിപാദിക്കയുള്ളൂ. സ്ഥലനിബദ്ധമായി നിലകൊള്ളുന്ന വസ്തുക്കൾ ജഡങ്ങളാണ്. തന്മൂലം ദൃശ്യമായ ഗുണങ്ങളോടുകൂടിയ ജഡങ്ങളാണ് ചിത്രകലയുടെ പ്രതിപാദ്യവിഷയം. നേരെമറിച്ച്, കലാക്രമത്തിലുള്ള വസ്തുതകൾ അഥവാ കാലക്രമത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന അംശങ്ങൾ ചേർന്നുള്ള വസ്തുതകൾ സംഭവങ്ങൾ എന്നു വിളിക്ക

പ്പെടുന്നു. തന്നിമിത്തം സംഭവങ്ങളാണ് കാവ്യത്തിനു പ്രത്യേകം പ്രതിപാദ്യമായ വിഷയം. എന്നാൽ എല്ലാ ജഡങ്ങളും സ്ഥലത്തിൽ മാത്രമല്ല, കാലത്തിലും നിലകൊള്ളുന്നുണ്ട്. കാലക്രമത്തിലുള്ള അവയുടെ നിലനില്പിന്റെ ഓരോനിമിഷത്തിലും അവ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഗുണവിശേഷങ്ങൾ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുകയും പരിതഃസ്ഥിതികളോടുള്ള അവയുടെ ബന്ധം വ്യത്യാസപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഓരോ ഭാവവും നൈമിഷികമായ ഓരോ ബന്ധവും കഴിഞ്ഞുപോയ ഒരവസ്ഥയിൽനിന്ന് ഉത്പന്നമാകുകയും അടുത്തുവരുന്ന അവസ്ഥയ്ക്കു കാരണമായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. അതുകൊണ്ട് ചിത്രകലയ്ക്കു വിഷയമാകുന്ന പരിമിതവും നൈമിഷികവുമായ ആ ഭാവം കാലക്രമത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന പലഭാവങ്ങളുടെ കേന്ദ്രമാണെന്നു പറയാം. ഇപ്രകാരം ചിത്രകലയ്ക്കും സംഭവങ്ങളെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. പക്ഷേ, ഇതു വസ്തുക്കളുടെ ക്ഷണഭംഗുരമായ അവസ്ഥയിൽനിന്നും അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള സാമാന്യജ്ഞാനത്തിന്റെ സൂചനയിൽനിന്നും സാധിക്കുന്ന പരോക്ഷമായ ഒരു വ്യഞ്ജനം മാത്രമാണ്. നേരേമറിച്ച്, സംഭവങ്ങൾക്കു സ്വതഃസിദ്ധവും അവിഭക്തവുമായ അസ്തിത്വമില്ല. അവ ജീവികളോടു ഗാഢമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഈ ജീവികൾ ജഡികങ്ങളാണെങ്കിൽ കാവ്യത്തിന് അവയുടെ ജഡികരൂപങ്ങൾ വർണ്ണിക്കേണ്ടതായി വരുന്നു. എന്നാൽ ഈ വർണ്ണന നേരിട്ടുള്ള വർണ്ണനയല്ല. ചലനത്തെയോ സംഭവങ്ങളിലുള്ള അവസ്ഥാന്തരങ്ങളെയോ സൂചിപ്പിക്കുകമാത്രമാണ് കവി ചെയ്യുന്നത്."

ലെസ്സിംഗിന്റെ ഈ വ്യതിരേകത്തിൽ നിന്നും നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടത് കാവ്യത്തിനും ചിത്രത്തിനും വിഭിന്നമണ്ഡലങ്ങളുണ്ടെന്നാണ്. കാലക്രമത്തിൽ ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വസ്തുതകളാണ് കാവ്യത്തിനു പ്രത്യേകമായുള്ള പ്രതിപാദ്യമണ്ഡലം. സ്ഥലനിബദ്ധമായ നിശ്ചലാവസ്ഥകളെ കാവ്യത്തിനു വർണ്ണിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ലെന്നല്ല ഇപ്പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം. പക്ഷേ കാവ്യം അതിനു പുറപ്പെടുന്നപക്ഷം ചിത്രകലയോടു മത്സരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഈ മത്സരത്തിൽ കാവ്യം പരാജയമടയുകയേയുള്ളൂ. നിശ്ചലാവസ്ഥയുടെ വർണ്ണനയിൽ എത്ര വന്നാലും ചിത്രത്തിനുള്ള സ്ഫുടതയും യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയും കാവ്യത്തിനുണ്ടാകയില്ല. വള്ളത്തോളിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ ഒരു തൂലികാചിത്രം നോക്കുക: [30]

> "ആലസ്യമാണ്ട മുഖമൊട്ടു കുനിച്ചു വേർത്ത-
> ഫാലസ്ഥലം മൃദുകരത്തളിർകൊണ്ടു താങ്ങി
> ചേലഞ്ചിമിന്നുമൊരു വെൺകുളിർകൽത്തറയ്ക്കു-
> മേലങ്ങു ചാരുമുഖി ചാരിയിരുന്നിടുന്നു."

വാക്കുകൾകൊണ്ടു വരയ്ക്കാവുന്നത്രയും സ്ഫുടമായി കവി ഈ ചിത്രം വരച്ചിട്ടുണ്ട്; ശരിതന്നെ. എന്നാൽ ഈ നിശ്ചലാവസ്ഥ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ വർണ്ണങ്ങൾക്കും രേഖകൾക്കുമാണ് കൂടുതൽ കഴിവുള്ളത്. വാസവദത്ത ആദ്യം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ആ ഇരിപ്പിന്റെ വർണ്ണനയിലും, മിക്ക മഹാകാവ്യങ്ങളിലും കാണുന്ന പ്രത്യംഗവർണ്ണനകളിലും 'നിറന്ന പീലികൾ നിരക്കവേ കുത്തി' എന്നു തുടങ്ങുന്ന ശ്രീകൃഷ്ണവർണ്ണനയിലും കവി ചിത്രകാരനെ

വെല്ലുവിളിക്കയാണു ചെയ്യുന്നതു്. ഈ മത്സരത്തിൽ ചിത്രകാരനല്ല തോൽക്കുവാനെളുപ്പം. അതിന്റെ കാരണം കവിയുടെ പോരായ്കയൊന്നുമല്ല; നേരെമറിച്ച്, പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിന്റെ നിശ്ചലാവസ്ഥയാണ്. സ്ഥലനിബദ്ധമായ ഒരു കലാരൂപത്തെ നാമെങ്ങനെയാണ് ഗ്രഹിക്കുന്നതു്? ആദ്യം നാം ആ കലാരൂപത്തിന്റെ അംശങ്ങളും അനന്തരം ആ അംശങ്ങളുടെ പരസ്പരസംയോഗവും പരിശോധിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ ആ രൂപത്തെ നാം സാകല്യേന അവലോകനംചെയ്തു് അഭിനന്ദിക്കുന്നു. ഈ മൂന്നു വ്യാപാരങ്ങളും നമ്മുടെ നേത്രേന്ദ്രിയംകൊണ്ടു് ഒരുനിമിഷത്തിൽ സാധിക്കുന്നതിനാൽ ഇവ മൂന്നും ഒരേയൊരു വ്യാപാരമായി നമുക്കനുഭവപ്പെടുന്നു. ഈ ഏകീഭാവം കാവ്യത്തിൽ സാദ്ധ്യമല്ല. തുടർച്ചയായി ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഒരു വർണ്ണനയിലെ വിവിധാംശങ്ങളെ സംയോജിപ്പിച്ച് ഏകീകൃതമായ ഒരു ചിത്രത്തെ സങ്കല്പിക്കുവാൻ അനുവാചകന്റെ ബുദ്ധിക്കു് ഒട്ടേറെ ക്ലേശമുണ്ടു്. ഒരംശം ഗ്രഹിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ മറ്റൊരംശം വിസ്മൃതകോടിയിലോ അർദ്ധവിസ്മൃതകോടിയിലോ ആണ്ടുപോകുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് ചിത്രകലയെ അപേക്ഷിച്ച് കാവ്യത്തിലെ നിശ്ചലാവസ്ഥകളുടെ തൂലികാവർണ്ണന വേണ്ടത്ര ഏകീഭൂതവും പ്രസ്പഷ്ടവുമല്ലാതെവരുന്നതു്.

ഈ തത്ത്വം മഹാകവികൾക്കു നല്ല നിശ്ചയമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നുള്ളതിനു ധാരാളം ലക്ഷ്യങ്ങളുണ്ടു്. ശാകുന്തളത്തിലെ അശ്വവർണ്ണനയും മറ്റും ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. അക്കില്ലസ്സിന്റെ (Achilles) 'പരിച' ഹോമർ വർണ്ണിക്കുന്നതു് മറ്റൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ആ പരിച മുന്നിൽ വച്ചുകൊണ്ടു് അതിന്റെ ഭിന്നഭിന്നാംശങ്ങളെ വർണ്ണിക്കുകയല്ല അദ്ദേഹം ചെയ്തിട്ടുണ്ടുള്ളതു്. അപ്രകാരം ചെയ്തിരുന്നുവെങ്കിൽ ആ വർണ്ണന അസ്പഷ്ടവും നിർജ്ജീവവുമായിപ്പോകുമായിരുന്നു. എന്നാൽ ഹോമർ ആ പരിചയുടെ നിർമ്മാണചരിത്രം കാലക്രമത്തിൽ വർണ്ണിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നാം കാണുന്നത് പരിചയേയല്ല, ഒരു ദിവ്യ
[31] ശിൽപ്പി ആപരിചയെ നിർമ്മിക്കുന്നതാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചുറ്റികയുടെ ശബ്ദം നാം കേൾക്കുന്നു. അസംസ്കൃതമായ ലോഹം ചുറ്റികയുടെ അടികൊണ്ടു് നമ്മുടെ മുമ്പിൽ തെളിഞ്ഞുതെളിഞ്ഞുവരുന്നു. ആ പരിചയിൽ വാർത്തിട്ടുള്ള വിശിഷ്ടരൂപങ്ങൾ നമ്മുടെ മുമ്പിൽ ഉയർന്നുയർന്നുവരുന്നു. അങ്ങനെ ആ പരിച നാം നോക്കിനിൽക്കെത്തന്നെ ക്രമേണ പൂർണ്ണരൂപം കൊള്ളുന്നു.

മഗ്ദലനമറിയം കൃസ്തുനാഥനെ സമീപിക്കുന്ന ഘട്ടം ഉചിതവർണ്ണനയുടെ മറ്റൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. നിശ്ചലമായ ഒരു ചിത്രമല്ല കവി ഇവിടെ വരച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒരു നദി സമുദ്രത്തെ പ്രാപിക്കുമ്പോൾ കടന്നുപോകുന്ന ഭൂവിഭാഗങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം, മഗ്ദലനമറിയത്തിന്റെ ഭാവവിശേഷങ്ങൾ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതിലും കാണാം.

നളിനിയിൽ നിന്നു് വേറൊരു ദൃഷ്ടാന്തമെടുക്കാം:

> "ഒറ്റയായിടകുരുങ്ങിവാച്ച തൻ -
> കറ്റവാർകുഴലു തൽപദങ്ങളിൽ
> ഉറ്റരാഗമൊടടിഞ്ഞു കാൺകയാൽ
> മുറ്റുമോർത്തു കൃതകൃത്യയെന്നവൾ.

ഉന്നിനിന്നു ചെറുതുൾക്കുരുന്നിനാൽ
ധന്യയെപ്പുനരനുഗ്രഹിച്ചുടൻ ,
പിന്നിലാഞ്ഞവളെ ഹസ്തസംജ്ഞയാ-
ലുന്നമിപ്പതിനുമോതിനാൻ യമി.

സ്പഷ്ടമാജ്ഞയതിനാലെ പൊങ്ങിയും
നഷ്ടചേഷ്ടതകലർന്നു തങ്ങിയും
കഷ്ടമായവിടെനിന്നെണീറ്റതേ
ദൃഷ്ടയത്തദയനീയയായവൾ.

മാറിൽനിന്നുടനഴിഞ്ഞ വൽക്കലം
പേറിയാശു പദരേണുതൊട്ടവൾ
ക്കുറൊട്ടും തലയിൽ വെച്ചു, സാദരം
മാറിനിന്ന യമിതന്നെ നോക്കിനാൾ.''

ഇവിടെയും മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഭാവവ്യത്യാസങ്ങളാണ് നാം കാണുന്നത്. കവിത ഒരേടത്തും തങ്ങിനിൽക്കുന്നില്ല.

ചലനമാണ് കവിതയുടെ ജീവൻ. അത് ചിലപ്പോൾ മന്ദവും ചിലപ്പോൾ ശീഘ്രവുമായിരിക്കും. എന്നാൽ അതൊരു തടാകമായിപ്പരിണമിച്ചാൽ കവിത അതിന്റെ വിശിഷ്ടസ്വഭാവം കൈവെടിയുകയും ചിത്രകലയുടെ മണ്ഡലത്തിൽ പ്രവേശിക്കുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. വാസവദത്തയുടെ വർണ്ണനയെക്കുറിച്ച്, ' ഇതു ചിത്രത്തിലെഴുതിയതുപോലിരിക്കുന്നു' എന്നു ചിലർ പ്രശംസിച്ചുകേട്ടിട്ടുണ്ട്. അതേ! ചിത്രത്തിലെഴുതിയപോലെ ഇരിക്കുന്നു. പക്ഷെ, ചിത്രത്തിലെഴുതിയതല്ല. ചിത്രത്തിലെഴുതിയിരുന്നെങ്കിൽ വാസവദത്തയുടെ രൂപം കുറേകൂടി സ്പഷ്ടവും യാഥാർഥ്യപ്രതീതി ജനിപ്പിക്കുന്നതുമാകുമായിരുന്നു. ത്ത്ആയത്, കുമാരനാശാന് കവിതയിൽ എത്രമാത്രം പ്രാവീണ്യമുണ്ടോ അത്രമാത്രം പ്രാവീണ്യം ചിത്രകലയിൽ സമ്പാദിച്ചിട്ടുള്ള ഒരാൾ ആ ചിത്രം വരച്ചിരുന്നെങ്കിൽ ! [32]

കവിതയുടെ സ്വകീയമണ്ഡലത്തിൽ ചിത്രകലയ്ക്ക് അതിനോട് കിടപിടിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നതല്ല. കവിക്ക് ദൃശ്യലോകവും അദൃശ്യലോകലോകവും ഒന്നുപോലെ സ്വാധീനമാണ്. അത്രതന്നെയല്ല; അദൃശ്യമായ മാനസികലോകത്തിലാണ് അതു മിക്കപ്പോഴും സ്വഛന്ദം വിഹരിക്കുന്നത്. ദൃശ്യലോകത്തിന്റെ പരിമിതികൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ചിത്രകാരന് കവിയുടെ ഭാവനാലോകത്തിൽ പ്രവേശിക്കുക സാദ്ധ്യമല്ല. ചിത്രകാരന് കൽപ്പനാവൈഭവത്തേക്കാൾ പ്രയോഗസാമർഥ്യമാണ് കൂടുതൽ വേണ്ടത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിഷയം നൂതനമായിരിക്കണമെന്നില്ല. മിക്ക ചിത്രകാരന്മാരും കവികളിൽ നിന്ന് ആശയം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതയിക്കാണാം. ഇത് അവർക്കൊരു പോരായ്കയല്ല. സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ആശയത്തിനു തങ്ങളുടെ പ്രയോഗപാടവംകൊണ്ട് ജീവൻ നൽകുക

യാണ് അവരുടെ മുഖ്യ കർത്തവ്യം. എന്നാൽ ഒരു കാവ്യത്തിൽ വാഗാർത്ഥങ്ങളുടെ പ്രയോഗവൈചിത്ര്യത്തേക്കാൾ ഒട്ടും അപ്രധാനമല്ലാത്ത ഒരു കാര്യമാണ് കവികല്പനയുടെ നൂതനത്വം. ഒരു ചിത്രത്തെ ഉപജീവിച്ച് കവിതയെഴുതുന്നതു കവിക്കൊരു പോരായ്മയാണ്. ചിത്രകാരൻ പ്രഖ്യാതമായ ഇതിഹാസങ്ങളെയും ചരിത്രങ്ങളെയും സുജ്ഞാതമായ പ്രകൃതിവിലാസങ്ങളെയുമാണ് തന്റെ തൂലികയ്ക്ക് വിഷയമാക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഒരു കവിക്ക് മുമ്പ് ആരും കേട്ടിട്ടില്ലാത്ത വിഷയത്തെ സ്വസങ്കല്പത്തിൽനിന്ന് ആവിഷ്കരിക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ട്. വിഷയത്തിന്റെ നൂതനത്വം ചിത്രത്തിന് ഒരു വിഘ്നവും കവിതയ്ക്ക് ഒരു ഭൂഷണവുമത്രേ. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ തന്റെ ശിഷ്യനായ ഒരു ചിത്രകാരനോട് അലക്സാണ്ടറുടെ ജീവചരിത്രത്തിലെ സംഭവങ്ങളെ വിഷയീകരിച്ച് ചിത്രങ്ങൾ എഴുതുവാൻ ഉപദേശിച്ചതായി ഒരു ഐതിഹ്യമുണ്ട്. അലക്സാണ്ടറുടെ ജീവചരിത്രം പ്രഖ്യാതമായതുകൊണ്ടായിരിക്കണം അദ്ദേഹം അപ്രകാരം ഉപദേശിച്ചത്.

മാനുഷികവും അതിമാനുഷികവുമായ കഥാപാത്രങ്ങൾ ഇടകലർന്നുള്ള ഒരു സംഭവം കവിതയ്ക്ക് വിഷയമാകാമെങ്കിലും ഒരു ചിത്രകാരന് അതു സ്വീകരിക്കുവാൻ നിവൃത്തിയില്ല.
[33] രാമരാവണയുദ്ധം സമഞ്ജസമായി ഏതു ചിത്രത്തിലാണു പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കഴിയുക? പത്തു തലയുള്ളാ രാക്ഷസന്മാരേയും, നാലു തലയുള്ള ദേവന്മാരേയും, ആയിരം കണ്ണുള്ള ദേവന്മാരേയും നമുക്കു കവിയുടെ ഭാവനയിൽക്കൂടി ദർശിക്കാം. പക്ഷേ, ഒരു ചിത്രത്തിൽ ഈ പാത്രങ്ങൾ സ്ഥൂലഭാവം കൈക്കൊള്ളുമ്പോൾ കവിതയിൽനിന്നുളവാകുന്ന അനുഭവമല്ല നമുക്കുണ്ടാകുന്നത്. അനേകംപേർക്ക് ഇളക്കുവാൻപോലും സാധിക്കാത്ത് ഒരു വലിയ കല്ല് ഒരു ദേവി (Minearve) പൊക്കിയെടുത്ത് എറിയുന്നതും ആ ഏറുകൊണ്ട് യുദ്ധദേവനായ മാർസ് (Mars) നിലമ്പതിച്ച് ഏഴേക്കർ സ്ഥലം മുഴുവൻ വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്നതും ഹോമർ വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ട്. ആ ദേവിയുടെ വലിപ്പം കൂട്ടിയാൽ ദേവിയുടെ ആകൃതി ബീഭത്സമാകുമെന്നു മാത്രമല്ല, ആ സംഭവം അദ്ഭുതാവഹമല്ലാതായിത്തീരുകയും ചെയ്യും. നേരേ മറിച്ച് ദേവിയെ ഒരു സാധാരണ സ്ത്രീയെപ്പോലെ ചിത്രീകരിച്ചാൽ ദേവീരൂപവും കല്ലിന്റെ വലിപ്പവും തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലാതായിത്തീരും.

എന്നാൽ കവിതയുടേ സങ്കല്പലോകത്തിൽ ഈവക പൊരുത്തക്കേടൊന്നുമില്ല. സ്ഥൂലവും സൂക്ഷ്മവും, ദൃശ്യവും അദൃശ്യവും, മാനുഷികവും അതിമാനുഷികവും കാവ്യലോകത്തിൽ പരസ്പരസ്പർദ്ധകൂടാതെ ഒന്നു ചേർന്നു വൈഹരിക്കുന്നു. ചിത്രകാരന് ആ ലോകത്തിൽ എത്തിനോക്കുവാൻപോലും സാധിക്കില്ല.

4

ആദർശവും യാഥാർത്ഥ്യവും

[34]

ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിൽ പാശ്ചാത്യസാഹിത്യലോകത്തിലെ മുഖ്യമായ വാദവിഷയം, ആദർശലോകമോ യാഥാർത്ഥ്യലോകമോ സാഹിത്യത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കേണ്ടതെന്നുള്ളതായിരുന്നു. ഈ വാദത്തിൽ യാഥാർത്ഥ്യവാദികൾക്കാണ് ഒടുവിൽ പ്രാബല്യം സിദ്ധിച്ചത്. രണ്ടു വാദമുഖങ്ങളെയും രഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ ചിലർ ശ്രമിക്കാതിരുന്നില്ല. അവരിൽ പ്രാമാണികൻ പ്രസിദ്ധ ഫ്രഞ്ച്ചിന്തകനായ ബർഗ്സൺ (Bergson) ആയിരുന്നു. ബർഗ്സൺന്റെ കലാസിദ്ധാന്തം പാശ്ചാത്യലോകമൊട്ടുക്കു പ്രചരിപ്പിക്കുകയും പലഭാഷകളിലും വിവർത്തനം ചെയ്യപ്പെടുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. മലയാളത്തിലും അത് വിവർത്തനം ചെയ്യേണ്ടതാവശ്യമാണ്.

'കലയുടെ ഉദ്ദേശ്യം എന്താണ്?' എന്ന ചോദ്യത്തോടുകൂടിയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രതിപാദനമാരംഭിക്കുന്നത്. അനന്തരം സാധാരണമനുഷ്യർക്കും കലാകാർന്മാർക്കും തമ്മിലുള്ള വത്യാസം അദ്ദേഹം ഇപ്രകാരം വിശദീകരിക്കുന്നു:

"യഥാർത്ഥലോകത്തിനു നമ്മുടെ ഇന്ദ്രിയങ്ങളോടും ബോധത്തോടും നേരിട്ടു സമ്പർക്കമാവുക സാദ്ധ്യമാണെങ്കിൽ, വസ്തുക്കളോടും നമ്മോടുതന്നെയും നമുക്കു പൂർണ്ണമായും ഐക്യം പ്രാപിക്കുവാൻ സാധിക്കുമെങ്കിൽ ഒരുപക്ഷേ, കലകൊണ്ടു പ്രത്യേകാവശ്യമൊന്നുമുണ്ടാകയില്ല; അഥവാ നാമെല്ലാവരും രാഗത്തോടൊപ്പം അനുസ്യൂതമായി വർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. ർമ്മയുടെ സഹായത്തോടുകൂടി നമ്മുടെ കണ്ണുകൾ അത്ഭുതപൂർവ്വമായ ചിത്രങ്ങളെ സ്ഥലത്തിൽ രൂപവൽക്കരിക്കുയും കാതിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കയും ചെയ്യും. മനുഷ്യരൂപത്തിന്റെ സജീവശിലയിൽ പുരാതനശില്പങ്ങളെപ്പോലെ സുന്ദരമായ പ്രതിമാശകലങ്ങൾ നമ്മുടെ കണ്ണുകളെ ആകർഷിക്കും. നമ്മുടെ ആത്മാവിന്റെ അന്തരാളത്തിൽ നമ്മുടെ ആഭ്യന്തര ജീവിതത്തിന്റെ നിരന്തരസംഗീതം — ചിലപ്പോൾ ആഹ്ലാദപ്രേരിതവും മറ്റുചിലപ്പോൾ വിഷാദദ്യോതകവും, എന്നാൽ സദാ അഭിനവവുമായ സംഗീതം — നാം കേട്ടുകൊണ്ടിരിക്കും, ഇവയെല്ലാം നമ്മുടെ ചുറ്റിലും നമ്മിൽതന്നെയുമുണ്ട്. എന്നാൽ അവയിലൊരംശ [35]

മെങ്കിലും നാം കാണുകയോ കേൾക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. പ്രകൃതിക്കും നമുക്കും ഇടയ്ക്ക്, എന്നുവേണ്ട നമ്മുടെ ബോധത്തിനും ഇടയ്ക്ക് ഒരു യവനികയുണ്ട്. സാധാരണമനുഷ്യരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ യവനിക കട്ടിയുള്ളതും തന്നിമിത്തം കാഴ്ച തടയുന്നതുമാണ്. എന്നാൽ കലാകാരന്റെയും കവിയുടെയും ദൃഷ്ടിയിൽ ഈ യവനിക അതിലോലവും, തന്നിമിത്തം കാഴ്ചയ്ക്കു പ്രതിബന്ധമാകാത്തതുമാകുന്നു. ഏതു ഗന്ധർവ്വനാണ് ഈ യവനിക നെയ്തുണ്ടാക്കിയത് ? അനുകമ്പയോ വിദ്വേഷമോ അങ്ങനെ ചെയ്യുവാൻ പ്രേരകമായത് ? നമുക്ക് ആദ്യമായി വേണ്ടത് ജീവിക്കുകയാണ്. ജീവിക്കണമെങ്കിൽ ആവശ്യങ്ങളോടു ബന്ധിപ്പിച്ചു ഗ്രഹിക്കണം. ജീവിതം പ്രവൃത്തിയാണ്. വസ്തുക്കളുടെ പ്രായോഗികവശം മാത്രം സ്വീകരിക്കുകയും അവയ്ക്കനുരൂപമായി പ്രത്യാഘാതങ്ങളുണ്ടാവുകയും ചെയ്യുകയെന്നതാണ് ജീവിതം. മറ്റു വശങ്ങളെല്ലാം തിരോഭവിക്കുകയോ അല്ലെങ്കിൽ അസ്പഷ്ടവും അശ്രദ്ധേയവും ആയിത്തീരുകയോ ചെയ്യണം. ഞാൻ നോക്കുന്നു: ഞാൻ കാണുന്നുവെന്നാണ് എന്റെ വിചാരം; ഞാൻ എന്നെത്തന്നെ പരിശോധിക്കുന്നു. എന്റെ ഹൃദയത്തിന്റെ അഗാധതലങ്ങൾ പോലും ഞാൻ പാരായണം ചെയ്യുന്നുവെന്നാണ് എന്റെ വിചാരം. പക്ഷെ, ബാഹ്യലോകത്തെക്കുറിച്ച് ഞാൻ കാണുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്, എന്റെ ജീവിതത്തെ നയിക്കുവാൻ മാത്രം ആവശ്യമുള്ള വസ്തുതകൾ എന്റെ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ളതല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ല. എനിക്ക് എന്നെപ്പറ്റി അറിയാവുന്നത് ഉപരിപ്ലവവവും എന്റെ പ്രവൃത്തിയെ സംബന്ധിക്കുന്നതും മാത്രമാണ്. എന്റെ ഇന്ദ്രിയങ്ങളും ബോധവും എനിക്ക് തരുന്നത് യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ പ്രായോഗികമായ ഒരു വശം മാത്രമാണ്. എന്നെക്കുറിച്ചും ബാഹ്യലോകത്തെക്കുറിച്ചും അവ എന്നെ ഗ്രഹിപ്പിക്കുന്നതിൽ, മനുഷ്യന് ഉപയോഗമില്ലാത്ത വ്യത്യാസങ്ങൾ അവഗണിക്കപ്പെടുകയും അവനുപയോഗമുള്ള സാമ്യങ്ങൾ പ്രബലീകരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യും. എന്റെ പ്രവൃത്തിയെ നയിക്കേണ്ട മാർഗങ്ങൾ അവ എന്നെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു. ഈ മാർഗങ്ങൾ മനുഷ്യവർഗം എനിക്കുമുന്പു പലപ്രാവശ്യം സഞ്ചരിച്ചിട്ടുള്ളവയാണ്. എന്റെ പ്രയോജനത്തെ ഉദ്ദേശിച്ച് വസ്തുക്കളെ തരം തിരിച്ചു വച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ തരംതിരിക്കലാണ് ഞാൻ മുഖ്യമായി കാണുന്നത്; വസ്തുക്കളുടെ യാഥാര്ത്മായ വർണ്ണവും ആകൃതിയുമല്ല. ഇക്കാര്യത്തിൽ മനുഷ്യൻ മറ്റു ജന്തുക്കളെക്കാൾ വളരെ ഉയർന്നിട്ടുണ്ട്; ശരിതന്നെ. ഒരു കോലാട്ടിൻകുട്ടിയും ഒരു ചെമ്മരിയാട്ടിൻകുട്ടിയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ഒരു ചെന്നായ്ക്കു ഗോചരമാകുനിടയില്ല. രണ്ടും അതിനിരയാണ്. രണ്ടും എളുപ്പത്തിൽ പിടിക്കാവുന്നതും കടിച്ചുതിന്നുവാൻ രുചിയുമുള്ളവയാണ്. നാമാകട്ടെ ഒരു കോലാടും ചെമ്മരിയാടും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം കാണുന്നു. എന്നാൽ ഒരു കോലാടും മറ്റൊരു കോ
[36] ലാടും തമ്മിലോ ഒരു ചെമ്മ്മരിയാടും മറ്റൊരു ചെമ്മ്മരിയാടും തമ്മിലോ ഉള്ള വ്യത്യാസം നാം കാണുന്നുണ്ടോ? വസ്തുക്കളുടെയും ജന്തുക്കളുടെയും വ്യക്തിത്വം നമ്മുടെ ആവശ്യത്തെ കാര്യമായി സ്പര്ശിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ നാമത് സാധാരണ കാണാറില്ല. വ്യക്തിത്വം നാം കാനുന്നുവെന്നുതന്നെയിരിക്കട്ടെ. ദൃഷ്ടാന്തമായി നാം ഒരു മനുഷ്യനെ മറ്റൊരു മനുഷ്യനിൽനിന്നു തിരിച്ചറിയുന്നു. ഇവിടെയും ആ മനുഷ്യന്റെ വ്യക്തിത്വമല്ല, എന്നുവെച്ചാൽ ആകൃതിയുടെയും വർണങ്ങളുടെയും അഭൂതപൂർവമായ സംയോഗമല്ല നമ്മുടെ കണ്ണുകൾ കാണുന്നത്. പിന്നീട് അയാളെ തിരിച്ചറിയത്തക്ക ഒന്നോ രണ്ടോ ലക്ഷണങ്ങൾ നാം

മനസ്സിലാക്കിയെന്നു വന്നേക്കാം; അത്രമാത്രം.

“ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ വസ്തുക്കളുടെ യഥാർത്ഥപ്രകൃതിയല്ല നാം കാണുന്നത്. മിക്കവാറും അവയിലോട്ടിചിരിക്കുന്ന ലേബൽകൊണ്ട് നാം തൃപ്തിപ്പെടുന്നു. ആവശ്യത്തിൽനിന്നാണ് ഈ സ്വഭാവം നമുക്കുണ്ടായത്. ഭാഷയുടെ സ്വാധീനശക്തികൊണ്ട് ഈ സ്വഭാവം ഒന്നുകൂടി പ്രബലപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, പുരുഷനാമങ്ങളൊഴികെ വാക്കുകളെല്ലാം ഓരോ വർഗത്തെയാണ് കുറിക്കുന്നത്. ഒരു വസ്തുവിന്റെ സാമന്യരൂപവും സാധാരണ ധർമ്മവും മാത്രം കുറിക്കുന്ന വാക്ക് ആ വസ്തുവും നാമും തമ്മിൽ വിലങ്ങടിച്ചുനിൽക്കുകയും, ആ വാക്കിനെ സൃഷ്ടിച്ച ആവശ്യങ്ങൾ വസ്തുവിന്റെ യഥാർത്ഥരൂപം മറച്ചിട്ടില്ലെങ്കിൽതന്നെ, ആ വാക്ക് അതിനെ നമ്മിൽനിന്നും മറയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ബാഹ്യവസ്തുക്കൾ മാത്രമല്ല, നമ്മുടെ മാനസികാവസ്ഥകൾപോലും അവയുടെ ആഭ്യന്തരവും വ്യക്തിപരവും അത്ഭുതപൂർവ്വവുമായ രൂപത്തിൽ നമുക്ക് ഗോചരീഭവിക്കുന്നില്ല. നാം സ്നേഹിക്കയോ കലഹിക്കയോ ചെയ്യുമ്പോഴും, നാം സന്തുഷ്ടരോ വിഷണ്ണരോ ആയിരിക്കുമ്പോഴും, അസംഖ്യം ക്ഷണഭംഗുരംമായ വ്യംഗ്യങ്ങളോടും അഗാധമായ പ്രതിധ്വനികളോടും ചേർന്നു നമ്മുടെ സ്വന്തമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള ആ വികാരംതന്നെയാണോ നമ്മുടെ ബോധത്തിനു ഗോചരീഭവിക്കുന്നത്? അങ്ങനെയെങ്കിൽ നാമെല്ലാവരും നോവലെഴുത്തുകാരോ കവികളോ ഗായകന്മാരോ ആകുമായിരുന്നു. എന്നാൽ നമ്മുടെ മാനസികാവസ്ഥയുടെ ബാഹ്യ പ്രതിഫലനം മാത്രമേ എന്നും സാധാരണ കാണാറുള്ളു. നമ്മുടെ വികാരങ്ങളുടെ വ്യക്ത്യേതരമായ ഭാവം — എല്ലാ മനുഷ്യർക്കും എല്ലാ അവസ്ഥയിലും യോജിച്ചതായതുകൊണ്ട് സാമാന്യമായി ഭാഷകൊണ്ട് നിർദേശിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഭാവം — മാത്രമേ നാം ഗ്രഹിക്കുന്നുള്ളൂ. ഇങ്ങനെ ഓരോ വ്യക്തിയിലുമുള്ള യാഥാർത്ഥമായ വ്യക്തിത്വം നമ്മുടെ ദൃഷ്ടിക്കു ഗോചാരമാകുന്നില്ല. സാമാന്യ സംജ്ഞകളും ചിഹ്നങ്ങളും നിറഞ്ഞ ഒരു ലോകത്താണ് നാം സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ജീവിതവ്യഗ്രതയിൽ മുഴുകിയും അതിനാൽ ആകൃഷ്ടരായും, വസ്തുക്കൾക്കും നമുക്കും ഇടയ്ക്കുള്ള ഒരു മദ്ധ്യലോകത്തിൽ ജീവിക്കുകയാണ് നാം ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ അപ്പഴപ്പോൾ ഏതോ ഓർമ്മപ്പിശകുകൊണ്ടെന്നപോലെ പ്രകൃതി ജീവിവിതവ്യഗ്രതയിൽനിന്ന് വേർപെട്ടുനില്ക്കുന്ന ചില വ്യക്തികളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. വേർപെട്ടുനില്ക്കുകയെന്നുവെച്ചാൽ മന:പൂർവമായും ചിന്തയുടെ ഫലമായും യുക്തിപൂർവമായും വേർപെട്ടുനില്ക്കുക എന്നല്ലർത്ഥം. സ്വാഭാവികമായ ഒരു വേർപാടാണത്. ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെയും ബോധത്തിന്റെയും ഘടനയിൽത്തന്നെ നിക്ഷിപ്തമായ ഒരു നിസ്സംഗതയാണ് അത്. അങ്ങനെയുള്ള ഒരാൾ കാണുകയും കേൾക്കുകയും ചിന്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് അത്ഭുതപൂർവമായ ഒരു രീതിയിലാണ്. ഈ നിസ്സംഗത പരിപൂർണ്ണമാണെങ്കിൽ, മനോവ്യാപാരങ്ങളിലോ ഇന്ദ്രിയവ്യാപാരങ്ങളിലോ ജീവിതത്തോട് യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത ആത്മാവ് നിലകൊള്ളുകയാണെങ്കിൽ, ലോകത്തിൽ ഇതേവരെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാത്തവിധത്തിലുള്ള ഒരു കലാകരന്റെ ആത്മാവായിരിക്കും അത്. ആ ആത്മാവ് എല്ലാ കലകളിലും ഒരേസമയത്ത് പ്രാവീണ്യം സമ്പാദിക്കും; അഥവാ എല്ലാ കലകളെയും അത് ഒന്നിൽ ലയിപ്പിക്കും. എല്ലാ വസ്തുക്കളെയും അതാതിന്റെ തനിനിറത്തിൽ അത് കാണും. ബാഹ്യലോകത്തിലെ ആകൃതികളും നിറങ്ങളും ശബ്ദങ്ങളും മാത്രമല്ല, ആഭ്യന്തരജീവിതത്തിലെ [37]

ഏറ്റവും സൂക്ഷ്മമായ ചലനം പോലും അതിനു ഗോചരമായിരിക്കും. പക്ഷെ, ഇങ്ങനെയൊരാത്മാവിനെ സൃഷ്ടിക്കണമെന്നു പ്രകൃതിയോടാവശ്യപ്പെടുന്നത് അതിമോഹമാണ്. കലാകാരന്മാരായി സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ആളുകൾക്കുപോലും ഒരു വശത്തിൽ മാത്രമേ (അതും ആകസ്മികമായി മാത്രം) യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മറയ്ക്കുന്ന തിരശ്ശീലയെ പ്രകൃതി നീക്കിയിട്ടുള്ളൂ. ഒരു മാർഗ്ഗത്തിൽ മാത്രമേ മനോവ്യാപാരങ്ങളെ ആവശ്യത്തോടു ബന്ധിപ്പിക്കുവാൻ പ്രകൃതി മറന്നുപോയിട്ടുള്ളൂ. ഓരോ വർഗ്ഗവും ഓരോഇന്ദ്രിയത്തിന്നനുരൂപമായതുകൊണ്ട് ഏതെങ്കിലുമൊരിന്ദ്രിയംവഴിക്കു മാത്രമാണ് കലാകാരൻ കലയോട് ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഇതുകൊണ്ടാണ് ഭിന്ന കലകളുണ്ടായത്. ഇതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് പ്രത്യേകവാസനകളുണ്ടായതും.”

ഒന്നുകൂടി ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ കലാകാരൻ ഒരത്ഭുതസൃഷ്ടിയാണ്, ഒരു യാദൃച്ഛികവ്യക്തിയാണ്, പ്രകൃതിയുടെ ഓർമ്മപ്പിശകാണ്, യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മൂടുപടംകൂടാതെ കാണുന്ന ഒരു സൂക്ഷ്മദൃഷ്ടിയാണ്. അയാൾ എപ്പോൾ, എവിടെ, ഏതുരൂപത്തിൽ ആവിർഭവിക്കുമെന്നുള്ളതിന് യാതൊരു വ്യവസ്ഥയുമില്ലെന്നാണല്ലോ ഈ സിദ്ധാന്തത്തിൽനിന്നു വ്യക്തമാവുന്നത്. എന്നാൽ കലാചരിത്രം നോക്കിയാൽ, ചില പ്രത്യേക കാലങ്ങളിൽ, സമുദാ
[38] യത്തിന്റെ ചില ഉത്കൃഷ്ടദശകളിൽ, കലാകാരന്മാർ ആവിർഭവിക്കുന്നത് ആകസ്മികമാണെന്നുവരുമോ? ഗ്രീസിൽ പെരിക്ലസിന്റെ കാലത്ത്, ഇന്ത്യയിൽ ഗുപ്തരാജാക്കന്മാരുടെ കാലത്ത്, റോമിൽ അഗസ്റ്റസ്സിന്റെ കാലത്ത്, ഫ്രാൻസിൽ ലൂയി പതിന്നാലാമന്റെ കാലത്ത്, ഇംഗ്ലണ്ടിൽ എലിസബത്തിന്റേയും വിക്ടോറിയാ രാജ്ഞിയുടേയും കാലങ്ങളിൽ, കലാസൃഷ്ടികൾ ബഹുലമായി കാണുന്നതുകൊണ്ട്, കലയും സമുദായവും തമ്മിൽ എന്തോ ബന്ധമുണ്ടെന്നു വരുന്നു. പക്ഷേ, ബർഗ്സൺന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ കലയുടെ സാമൂഹ്യചോദനം എത്തുപെടുന്നില്ല. തന്നിമിത്തം അദ്ദേഹത്തിന്റെ സിദ്ധാന്തം അപൂർണ്ണമാണ്.

വിവിധകലകളെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം പ്രതിപാദിക്കുന്നതിപ്രകാരമാണ്: “ഒരു കലാകാരൻ ആകൃതിയിലും വർണ്ണത്തിലും ശ്രദ്ധപതിപ്പിക്കുന്നു. വർണത്തെ വർണ്ണത്തിനായിട്ടു മാത്രവും ആകൃതിയെ ആകൃതിക്കായിട്ടു മാത്രവുമാണ് അയാൾ സ്നേഹിക്കുന്നത്. തനിക്കുവേണ്ടിയല്ല, അവയ്ക്കു വേണ്ടിയാണ് അയാൾ അവയെ ഗ്രഹിക്കുന്നത്. അവയുടെ ആകൃതിയിലും പ്രകൃതിയിലുംകൂടി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന ആഭ്യന്തരജീവിതം അയാൾ കാണുന്നു. അയാൾ കാണുന്നത് അല്പാല്പമായി നമുക്കും ദൃഷ്ടിവ്യമാകുന്നു. ആദ്യം നമുക്കത് അസാധ്യമായി തോന്നിയേക്കാമെങ്കിലും ക്രമേണ അത് നമ്മുടെ ബോധത്തിൽ പതിയുന്നു. നമ്മുടെയും യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെയും ഇടയ്ക്ക് വിലങ്ങടിച്ചുനിൽക്കുന്ന വ്യാമോഹങ്ങൾ കുറച്ചു നേർത്തേക്കെങ്കിലും അയാൾ അകറ്റി നിർത്തുന്നു. ഇങ്ങനെ പ്രകൃതിയുടെ യഥാർത്ഥരൂപം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയെന്ന കലയുടെ പരമോദ്ദേശ്യം അയാൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നു. മറ്റു ചിലർ തങ്ങളിലേക്കുതന്നെ ചുഴിഞ്ഞിറങ്ങുന്നു. ഒഅരു വികാരത്തിന്റെ ബാഹ്യവും ദൃശ്യവുമായ ചിഹ്നങ്ങളായി ഗ്ഗണിക്കപ്പെടുന്ന അനേകം പ്രഗൽഭങ്ങളായ ആംഗ്യങ്ങൾക്കുള്ളിൽ വ്യക്തിപരമായ മാനസികഭാവത്തെ ഒരേസമയത്തു കാണിക്കുകയും മറയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാധാരണവും സാങ്കേതികവുമായ പ്രകടനങ്ങൾക്കുള്ളിൽ- സൂക്ഷ്മമായി നിലകൊള്ളുന്ന ആ വികാരത്തെ, അതിന്റെ പരിശുദ്ധമായ അവസ്ഥയിൽ, അവർ കണ്ടെത്തുന്നു. ഇപ്രകാരം

ചെയ്യുവാൻ നമ്മേയും പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതിനായി അവർ കണ്ടതിന്റെ ഒരംശം അവർ നമുക്കും കാണിച്ചുതരുന്നു. പദങ്ങളെ ആരോഹണാവരോഹണക്രമത്തിൽ നിരത്തിവച്ചും, അവയെ സംഘടിപ്പിച്ചു സജീവമാക്കിയും ഭാഷകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലാത്ത ഭാവങ്ങൾ അവർ നമുക്കു കാണിച്ചുതരികയോ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു; ഇനിയും ചിലരാകട്ടെ കുറേ കൂടി അഗാധമായ ഒരു ഗർത്തത്തിലേക്കു ചുഴിഞ്ഞിറങ്ങുന്നു. സുഖദുഃഖങ്ങളെ ഒരുപക്ഷേ, ഭാഷയിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞേക്കാം. എന്നാൽ, സുഖദുഃഖങ്ങൾക്കതീതമായി, ഭാഷയോടു യാതൊരു സാധർമ്മ്യവുമില്ലാത്ത എന്തോ ഒന്ന് അവർ ഗ്രഹിക്കുന്നു. മനു ഷ്യന്റെ ഏറ്റവും ഗാഢമായ വികാരങ്ങളേക്കാൾ അവനോടു ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ജീവി [39]
തത്തിന്റെ മൗലികഗീതമാണത്. അവന്റെ ആഹ്ലാദത്തിന്റെയും നൈരാശ്യത്തിന്റെയും അവന്റെ പ്രത്യാശയുടെയും വിഷാദത്തിന്റെയും, നൈരാശ്യത്തിന്റെയും സജീവനിയമമായി വർത്തിക്കുന്നതും ഓരോ വ്യക്തിയിലും ഭിന്നഭിന്നമായി നിലകൊള്ളുന്നതുമായ ഒന്നാണത്. ഈ സംഗീതത്തെ വിമോചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അവർ അതിനെ നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയ്ക്ക് വിഷയീഭവിപ്പിക്കുന്നു. വഴിപോകർ ഒരു നൃത്തം കണ്ട് അതിൽ സംബന്ധിക്കുവാൻ പ്രേരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതുപോലെ ആ സംഗീതത്തിൽ ലയിക്കുവാൻ അവർ നമ്മെ നിർബന്ധിക്കുന്നു.

ചിത്രമെഴുത്ത് സാഹിത്യം എന്നിവയേക്കൾ സംഗീതത്തിനാണ് കൂടുതൽ അവഗാഹം ബർഗ്സൺ കല്പിക്കുന്നത്. ഉപകരണത്തിന്റെ സ്ഥൂല സൂക്ഷ്മതകളനുസരിച്ച് സംഗീതത്തിന് പ്രഥമസ്ഥാനം ഹെഗൽ (Hegal) എന്ന ജർമ്മൻ ചിന്തകൻ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ, ഭാവസ്ഫുരണത്തിലും സംഗീതത്തിനുതന്നെയാണ് പ്രാഥമ്യമെന്നു ബർഗ്സൺ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. ഇത് എത്രകണ്ടു സ്വീകാര്യമാണെന്ന് ആലോചിക്കേണ്ടതാണ്. സംഗീതത്തിന്റെ വ്യാപാരരംഗമായ ശബ്ദലോകമോ, സാഹിത്യത്തിന്റെ വ്യാപാരരംഗമായ ശബ്ദാർത്ഥലോകമോ ഏതാണ് ജീവിതമർമ്മത്തെ സ്പർശിക്കുന്നത്? സാഹിത്യം ശബ്ദത്തിൽനിന്ന് അഭിന്നമാണെങ്കിലും അതിന്റെ മാനസികാംശം ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കതീതമായ ആഭ്യന്തരജീവിതത്തിന്റെ പ്രതിദ്ധ്വനിയാണെന്നു സമ്മതിക്കണം. ഈ ജീവന്റെ ജീവൻ സംഗീതത്തിലുണ്ടാവുക സാദ്ധ്യമാണോ?

കലകളെ ഇപ്രകാരം വിവേചിച്ചതിനുശേഷം അവയുടെ സാമാന്യോദ്ദേശ്യം എന്താണെന്നു ബർഗ്സൺ സമർത്ഥിക്കുന്നു: "ഇങ്ങനെ ചിത്രമെഴുത്ത്, ശില്പകല, കവിത, സംഗീതം മുതലായ സുകുമാരകലകൾക്ക് ഒരേയൊരുദ്ദേശ്യമാണുള്ളത്. യാഥാർത്ഥ്യത്തെ നമ്മിൽനിന്നു മറയ്ക്കുന്നപ്രായോഗികചിഹ്നങ്ങളും, സങ്കേതികവും സാമൂഹ്യവുമായ സാമാന്യാശയങ്ങളും വിപാടനംചെയ്ത് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കുവാൻ നമ്മെ നിർബന്ധിക്കുകയെന്നതാണെ എല്ലാ കലകളുടെയും ലക്ഷ്യം. യാഥാർത്ഥ്യവും ആദർശവും തമ്മിലുള വിവാദം, കലയുടെ ഉദ്ദേശ്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള തെറ്റിദ്ധാരണയിൽനിന്നാണ് പുറപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. യാഥാർത്ഥ്യാത്തിന്റെ സ്വച്ഛവും സംയക്കുമായ വീക്ഷണമാണ് കല. പക്ഷേ, ഇങ്ങനെയുള ഒരു വീക്ഷണം സാധിതപ്രായമാകണമെങ്കിൽ, പ്രായോഗികസങ്കേതങ്ങളിൽ നിന്നു മുക്തിനേടുകയും, ഇന്ദ്രിയങ്ങളും ബോധവും ആഭ്യന്തരവും ഏകാഗ്രവുമായ ഒരു നിഷ്പക്ഷാവസ്ഥയെ പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്യേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഈ നിഷ്പക്ഷതയാണ് ആദർശവാദം. [40]
ആദർശം ആത്മാവിലും യാഥാർത്ഥ്യം കലാവസ്തുവിലുമാണ്. ആദർശംകൊണ്ടു മാത്രമേ

നമുക്ക് യാഥാർത്ഥ്യത്തെ സ്പർശിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ഇങ്ങനെ പറയുന്നതു വാക്കുകൾകൊണ്ടുള്ള കസർത്തല്ല, പച്ചപ്പരമാർത്ഥം മാത്രമാണ്."

ബർഗ്സൺ ഉന്നയിച്ചിരിക്കുന്ന വാദം അതേപടി സ്വീകരിക്കുവാൻ പ്രയാസമാണ്. അതിൽ പല പോരായ്മകളുമുണ്ട്. എന്നാലും അതിലെ ചില ഭാഗങ്ങൾ കലാപരമായി ചിന്തിക്കുന്നവർക്ക് സുസമ്മതമാകാതിരിക്കുകയില്ല.

Please write to ⟨info@sayahna.org⟩ to file bugs/problem reports, feature requests and to get involved.
Sayahna Foundation • JWRA 34, Jagathy • Trivandrum 695014 • INDIA