

# குறைய்ப்புக் கட்டுரைகள்

எம். ஏ. சூர்மான்

# தீர்மானய்வுக் கட்டுரைகள்

எம். ஏ. நுஃமான்

அன்னம் பிரைவேட் லிமிடெட்  
சிவகங்கை

0

1969 முதல் 1985 வரையுள்ள கடந்த பதினேழு ஆண்டுகளில் அவ்வப்போது நான் எழுதிய கட்டுரைகளில், கலை இலக்கியம் தொடர்பான 18 கட்டுரைகள் இந்நூலில் இடம் பெற்றுள்ளன. கலை இலக்கியத்தின் சகல அம்சங்களையும் அலசுவன அல்ல இவை. வெவ்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் வெவ்வேறு தேவைகளுக்காக எழுதப்பட்டதால் இவற்றுக்கிடையே ஒருமைப்பாடும் பொருட்தொடர்ச்சியும் இருக்கும் என்றும் எதிர் பார்க்க முடியாது. என்றாலும் கலை இலக்கியத்தின் முக்கிய பிரிவுகளான கவிதை, நாவல், நாடகம், சினிமா, விமர்சனம் ஆகியவை பற்றிய எனது சில கருத்துக்கள் இக்கட்டுரைகளில் கூறப்பட்டுள்ளன. சில கட்டுரைகள் குறிப்பாக ஈழத்துக் கலை இலக்கிய முயற்சிகள் பற்றியவை. தமிழ் நாட்டு வாசகர்களுக்கு அவை சில புதிய தகவல்களைத் தரும் என்று நம்புகின்றேன்.

விமர்சனம் என்பது அகநிலைச் சார்பான அபிப்பிராயங்களாக அன்றி, தர்க்கரீதியான, புறநிலையான காரண காரியத் தொடர்புடன் வெளிப்படுத்தப்படுகின்ற திட்டவாட்டமான கருத்துக்களைக் கொண்டதாக இருக்க வேண்டும் என்பது என் கொள்கை. இத்தகைய விமர்சன மதிப்பீடுகள் ஏற்றுக் கொள்ள முடியாதவையாக இருப்பினும் கூட ஆரோக்கியமானவையாகும் என நான் கருதுகிறேன். இத்தொகுப்பில் உள்ள என்னுடைய கட்டுரைகள் இக்கொள்கைக்கு எந்தளவு விசுவாசமாக இருக்கின்றன என்பதை வாசகர்களே தீர்மானிக்க வேண்டும்.

இக்கட்டுரைகளைப் பிரசுரித்த சஞ்சிகையாளர்களுக்கும், இந்நூலை வெளியிட முன்வந்த அன்னத்துக்கும் எனது நன்றிகள்.

○ திறனாய்வுக் கட்டுரைகள் /  
 © எம். ஏ. நுஃமான் / முதற்பதிப்பு டிசம்பர் 1985 /  
 அச்சாக்கம் பரணி அச்சகம் மதுரை /  
 வெளியீடு அன்னம் (பி) லிட்., சிவகங்கை /  
 அட்டை மகேந்திரன் / விலை ரூ 21—00

எம். ஏ. நுஃமான்  
 அண்ணாமலை நகர்  
 30-9-1985

## பதிப்புரை

○

தமிழ் ஈழப் போராளிகளுக்கு ஆதரவுக் கரம் நீட்டி வரும் தாய்த் தமிழகத்தில் முன் எப்போதுமில்லாத அளவுக்கு ஈழத் தமிழ் எழுத்தாளர்களின் நூல்கள் வெளி வருவதும், அறிமுகமாவதும் பாராட்டத்தக்க ஒரு நல்ல அம்சம். கடந்த இரண்டு ஆண்டுகளில் ஈழத்தமிழர் பிரச்சனை குறித்த நூல்கள் மட்டுமல்ல, ஈழத் தமிழ்ப் படைப்பிலக்கியங்களும் விமர்சனங்களும் அடுத்தடுத்து வெளிவந்துள்ளன. ஏறக்குறைய எல்லாப் பதிப்பகங்களும் இந்தச் சிறந்த பணியில் பங்கேற்றிருக்கின்றன.

இந்த வகையில் அன்னமும் இயன்ற அளவு முன் நின்றிருக்கிறது; முயன்றிருக்கிறது. இப்போது முதல் முறையாக, முழுமையாக ஈழத் தமிழ் ஆராய்ச்சியாளர் ஒருவரின் திறனாய்வுக் கட்டுரைகளைத் தொகுத்து வெளியிடுகிறது.

கலாநிதிகள் க. கைலாசபதியும், கா. சிவத்தம்பியும் தமிழ் விமர்சனத் துறைக்குப் புதிய பரிமாணம் அளித்தவர்கள். அவர்களைத் தொடர்ந்து பேராசிரியர் நுஃமான் அவர்களும், ஈழத்திலும் தமிழகத்திலும் அச்சாகும் பல இதழ்களில் விமர்சனக் கட்டுரைகள் எழுதி வருகிறார்.

படைப்பாளியாகவும் விளங்கும் நுஃமான், படைப்பின் பரிபூரண ரகசியங்களை அனுபவத்தில் கண்டு தெளிந்திருப்பது இவருக்குள்ள கூடுதல் வாய்ப்பு எனலாம்.

இவர், போகிற போக்கில் “அபிப்பிராயமாக” சில வார்த்தைகளை உதிர்த்தால் போதும் என்று நினைக்காமல், நவீன தமிழ் இலக்கியம் கலை குறித்து ஆழமாகவும், நுட்பமாகவும் விமர்சனம் செய்வதைக் கடமையாகக் கருதுகிறார் என்பதற்கு அடையாளம் இந்த நூல்.

மஹாகவி, இ. முருகையன், நீலாவணன் போன்ற ஈழத்தமிழ்க் கவிஞர்கள், மௌனி, தி. ஜானகிராமன் போன்ற தமிழ்ச்சிறுகதை நாவலாசிரியர்கள், கைலாசபதி, வெங்கட்சாமிநாதன் போன்ற விமர்சகர்கள் பற்றியெல்லாம் வெவ்வேறு கோணத்தில் விமர்சிக்கும் இந்நூலில் தமிழ் இலக்கிய வகைகள் குறித்தும் அவற்றின் தனித்தன்மைகள் குறித்தும் அறிந்து கொள்ளும் அபூர்வமான செய்திகள் பல உள்ளன.

தமிழகத்தை விட ஈழம் பரப்பிலும், மக்கள் தொகையிலும் குறைந்த அளவு உள்ளதுதான். எனினும், நாவல் போன்ற நவீன இலக்கியச் சாதனைகளை அது தன் சக்திக்கு அதிகமாகவே நிகழ்த்தி காட்டியுள்ளது என்ற உண்மையை இந்நூற் கட்டுரைகள் உறுதிப்படுத்துகின்றன.

கவிதை பாடுவதற்குரியதல்ல, மௌன வாசிப்பிற்குரியது; சங்ககாலக் கவிதைகள் அத்தகையனவே என்றும் குறிஞ்சிப்பாட்டு போன்ற நெடுங்கவிதை முயற்சிகள் ஈழத்தைவிடத் தமிழகத்தில் குறைவே என்றும் எதை எழுதவேண்டும் என்பது எவ்வளவு முக்கியமோ, அவ்வளவு முக்கியம். அதை எப்படி எழுத வேண்டும் என்பதும் என்றும் நுஃமான் குறிப்பிடும் கருத்துக்களும் சிந்தனைக்குரியன.

இன்றைய மனிதன், இன்றைய வாழ்க்கை, இன்றைய நடைமுறை, இன்றைய அனுபவம் பற்றி இன்றைய மொழியில் எழுதப்படுவது கவிதை என்கிறார் நுஃமான்.

நவீன கவிதைக்கு மட்டுமல்ல, நவீன தமிழ் இலக்கியத்திற்கே வழிகாட்டும் நுஃமானின் இந்தத் திறனாய்வு நூலை வெளியிடுவதில் அன்னத்திற்கு அளவு கடந்த மகிழ்ச்சியே.



- 
- 
- 

சமர்ப்பணம்

என்

பெற்றோரின்

நினைவுகளுக்கு

- 
- 
- 

அன்னம் பிரைவேட் லிமிடெட்

சிவகங்கை

கிளைகள்

(அன்னம் புத்தக மையம்)

13/3, எல்.கே.எஸ். கட்டிடம்  
சிங்காரத்தோப்பு  
திருச்சிராப்பள்ளி-620003

36-B, கட்ராபாளையம் தெரு,  
(நன்மை தருவார் கோவில் சமீபம்)  
மதுரை-625001

பொருளடக்கம்

1. பேச்சு மொழியும் கவிதையும்	9
2. கவியரங்கக் கவிதைகள்	16
3. மாப்பசானும் ஜானகிராமனும்	24
4. இலக்கிய ஊழல்கள் என்றொரு புத்தகம்	34
5. ஈழத்துக்கவிதை இதழ்கள்	42
6. ஈழத்துத்தமிழ் நாவல்களின் மொழி	51
7. தமிழ் சினிமாவும் இலங்கையில் அதன் செல்வாக்கும்	67
8. நவீன தமிழ்க் காவியங்கள்	80
9. கவிதைப் பாகுபாடும் தன் உணர்ச்சிக் கவிதையும்	90
10. மஹாகவியின் வாழ்க்கை நோக்கு	95
11. பா நாடகங்கள்—சில கருத்துக்கள்	103
12. ஈழத்துப் பா நாடகங்கள்	120
13. தமிழ் நாவலும் புனை கதை மொழியும்	132
14. பாரதியின் மேதா விலாசம்	139
15. நவீனத்துவமும் பாரதியும்	145
16. ஒரு பேட்டி	165
17. இரண்டு அஞ்சலிகள்	173
18. மௌனியுடன் ஒரு சந்திப்பு	178

“கூடியவரை பேசுவது போல் எழுதுவதுதான் உத்தமம் என்பது என்னுடைய கட்சி. எந்த ஒரு விசயம் எழுதினாலும் சரி, ஒரு கதை, அல்லது தர்க்கம், ஒரு சாஸ்த்திரம், பத்திரிகை விசயம் எதை எழுதினாலும் வார்த்தை சொல்கிற மாதிரி யாகவே அமைந்து விட்டால் நல்லது.”

இவ்வளவும் பாரதி வசன நடையைப்பற்றி ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் எழுதிய வார்த்தைகள், கதை, கட்டுரைக்கு மட்டுமல்ல கவிதைக் கும் இது பொருந்தும் என்பதுதான் எனது கருத்து.

பேசுவது போல் எழுதுவது என்றால் பேச்சை எழுதுவது அல்ல என்பதை நாம் இங்கே தெளிவுபடுத்திக் கொள்வது அவசியம். ஒரு சிறு கதையில் அல்லது நாவலில் சிலவேளை கவிதைகளில் நாம் பாத்திரங்களின் பேச்சை அப்படியே எழுதவேண்டி இருக்கின்றது. பாத்திரங்களின் இயல்பான தன்மை விகாரப்படா திருப்பதற்காக, பாத்திரத்தின் பிரதேசம், தொழில், வாழ்க்கை முறை என்பவைகளைக் கொண்டு அதன் பேச்சில் சொற்கள் அடையும் மாறுதல்களை அப்படியே எழுத்தில் கொண்டு வருகின்றோம். சென்னைத் தமிழ், யாழ்ப்பாணத் தமிழ், மட்டக் களப்புத் தமிழ், என்று தமிழ் வேறுபடுவது இந்த உச்சரிப்புக் கொச்சைகள் மூலமும் சிலவட்டார வழக்குகளினாலும் தான். அந்த உச்சரிப்புக்கொச்சையை எழுத்தில் கொண்டு வருவதைத்தான் நாம் பேச்சை எழுதுவது என்கின்றோம். “இந்த நாசமத்துப் போவான்களால் கரச்சலாக் கிடக்கு.” என்று

ஒருத்தி சொல்வதை அப்படியே எழுதுகின்றோமே அதைத் தானே பேச்சை எழுதுவது என்போம். கொத்தமங்கலம் சுப்பு அவர்களின் கவிதைகள் அதற்கு நல்ல உதாரணங்களாகும். “என்னுச்சாமி சும்மா இங்கே இளிச்சுக்கிட்டு நிக்கிறே.” என்பது போல் அவர் எழுதும் கவிதைகள் கவிதையைக் கொச்சைப்படுத்துவது மட்டுமன்றி கொச்சைப் பேச்சின் சாதாரண தன்மையையும் ஓசை கூட்டி வேறுபடுத்துகின்றன. ஆனால் பேசுவது போல் எழுதுவது என்பது இவற்றை அல்ல.

அது பேச்சுத் தோரணையை அதாவது பேச்சின் அகப்பண்புகளைக் குறிக்கும். எமது எண்ணங்கள் எவ்வாறு எழுகின்றனவோ அவ்வாறே எமது பேச்சும் அமைகின்றது. எண்ணங்கள் ஒருபோதும் நீண்ட பெரும் தொடர்களாக எழுவதில்லை. அது போல் எமது பேச்சும் நீண்ட தொடர்களாக இருப்பதில்லை. எப்போதும் சிறு சிறு தொடர்களைக் கொண்டதாகவே எமது பேச்சு அமையும். ஒரு சொற்றொடரைக் கொண்டு கூட்டு முறையிலும் நாம் பாவிப்பதில்லை. தெளிவாகவும் வார்த்தை ஜாலங்கள் அற்றும் பேச்சு இயல்பாக இருக்கின்றது. ஓசைக் காகவோ, வெறும் அலங்கார மிகைப்படுத்தலுக்காகவோ தேவையற்ற அடைமொழிகள் எமது பேச்சில் இடம் பெறுவதில்லை. பேச்சில் எப்போதும் வழக்கில் உள்ள சொற்களே இடம் பெறும். எமது சொல்வளத்தை மற்றவருக்குக் காட்டும் நோக்குடன் நாம் ஒருபோதும் சொற்களை எடுத்தாள்வதில்லை. இவ்வாறு பேச்சின் அகப்பண்புகள் பலவகைப்படும். எனினும் எங்கள் தேவைக்காக அவற்றைப் பின்வருமாறு வகுத்துக் கொள்ளலாம்.

1. சிறு சிறு வாக்கிய அமைப்பு.
2. கருத்துக்களின் தொடர்பான ஒழுங்கமைப்பு
3. இயல்பான சொற் சேர்ப்பு (ஓசைத் தேவைகளுக்காக வலிந்து கையாளும் சொற்களும்—அடைமொழிகளும் வன்மையான சொற் புணர்ச்சிகளும் இல்லாமை)

பழைய உரையாசிரியர்களின் வசன நடையில் இருந்து இன்றைய வசன நடை உருவாகி வளர்ந்தது பேச்சின் இந்த முக்கிய அகப்பண்புகளை ஏற்று மாற்றமடைந்ததனால் தான். வசனத்தில் எளிமை எளிமை என்கின்றோமே, அந்த எளிமை இந்தப் பண்புகளை ஏற்றுக் கொண்டதனால்தான் எமக்குக் கிடைத்துள்ளது.

இனி கவிதைக்கு வருவோம். கவிதை என்று இங்கு நான் குறிப்பிடுவது அதன் புறவடிவமாகிய செய்யுளைத்தான். ஒரு படைப்பின் உள்ளீடும் அதன் புறவடிவமும் ஒன்றுடன் ஒன்று பிணைந்திருக்கின்றன என்பது உண்மை. எனினும் ஓர் உள்ளீட்டைச் சொல்லும் முறையே அதன் புறவடிவமாக அமைவதனாலும் புறவடிவே உள்ளீட்டின் கலை மதிப்பை

உயரச் செய்கின்றது என்பதினாலுமே கவிதையின் புறவடிவமாக இருந்து வரும் செய்யுள் இங்கு ஆய்வுக்கு எடுக்கப்படுகின்றது. கவிதை செய்யுளில் மட்டும்தான் அமைய வேண்டுமா என்பது வேறு விஷயம். இங்கு நாம் கவனிக்க வேண்டி இருப்பது ஆதிதொட்டுக் கவிதையின் ஊடகமாக இருந்து வரும் செய்யுளுக்கும் இந்தப் பேச்சு மொழிப் பண்புகளுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பைப் பற்றியே.

## II

“ஒரு மொழியில் முதல் முதலாகச் செய்யுள் தோன்றும் போது அது பேச்சு வழக்கில் உள்ள மொழி நடையினையும் ஓசைப் பண்பினையும் தழுவினே தோன்றுகின்றது” என்று பேராசிரியர் வி. செல்வநாயகம் அவர்கள் எழுதி இருக்கிறார்கள். சங்கக் கவிதைகளை எடுத்து நோக்கினால் இதன் உண்மையை நாம் அறியலாம். சங்கக் கவிதைகளில் பெரும்பான்மையான பேச்சுத் தோரணையின் சில பண்புகளையேனும் கொண்டுள்ளன.

“யாயே, கண்ணினும் கடுங்கா தலளே!  
எந்தையும் நிலன் உறப் பொறா அன்: சீறடி சிவப்ப  
எவன் இல, குறும் கல்! இயங்குதி என்னும்  
யாமே

பிரிவு இன்று இயைந்த துவரா நட்பின்  
இருதலைப் புள்ளின் ஓர் உயிர் அம்மே!”

என்ற பழம்பாடலை நாம் உதாரணமாகக் காணலாம். இன்றைய எமது நவீன கவிதைகளின் பண்புகள் சிலவற்றைக் கபிலரின் இந்த அகப்பாட்டிலும் காணலாம். இருந்தக் போதிலும் இன்றைய நவீன கவிதைகளின் புறவடிவுடன் ஒப்பு நோக்குகையில் சங்கப் பாடல்களில் பல வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. பெரும்பாலான சங்கக் கவிதைகள் மிக நீண்ட தொடர்களைக் கொண்டனவாக உள்ளன. முதலில் இருந்து கடைசி வரை ஒரே தொடராக உள்ள நீண்ட கவிதைகளும் தொகை நூல்களில் உண்டு. ‘குறிஞ்சிப் பாட்டில்’ முப்பது வரிகளைக் கொண்ட தொடர்களை நாம் காணலாம். அவ்வாறான சந்தர்ப்பங்களில் கவிதையைச் சிறுசிறு துண்டுகளாக்கியே அதன் முழுப் பொருளையும் கிரகிக்க வேண்டி இருக்கும். உரையாசிரியர்கள் கூட அப்படிக்கூறுபோட்டுத் தான் உரை எழுதி உள்ளார்கள்.

இன்கூட நீண்ட தொடர்களாகக் கவிதை எழுதுபவர்கள் இருக்கிறார்கள். ஓர் எண்சீர் விருத்தத்தின் முப்பத்திரெண்டு சீரும் ஒரே வாக்கியத் தொடராக இப்போதும் எழுதப்படுகின்

றது. ஒரு தொடர் ஒரு செய்யுளில் முடியாமல் அடுத்த செய்யுளில் சென்றுமுடியும் குளக முறையும் இன்னும் புழக்கத்தில் இருப்பதாகத் தெரிகின்றது. மரபு ரீதியான உருவங்களில் ட்டுமின்றி இன்றைய வசன கவிதைக்காரர்களின் பெரும்பாலான கவிதைகளிலும் உடைத்து எழுதப்பட்ட மிக நீண்ட தொடர்கள் இருப்பதை நாம் அவதானிக்கலாம். தொடர்களின் இந்த நீளம் கவிதையின் பேச்சுத் தொனிக்கு ஊறு செய்யும் முதலாவது அம்சமாகும். எச்சச் சொற்களைப் பாவித்து ஆயிரம் வரிகளைக் கூட ஒரே தொடராக அமைத்து எழுதும் வலிமை தமிழுக்கு உண்டு என்பது உண்மை. ஆனால் செய்யுளிலோ வசனத்திலோ இனியும் அது நிலை நிற்பது ஒரு குறைபாடு என்ற அளவுக்கு தமிழ் மாறி வளர்ந்திருக்கின்றது என்பதும் உண்மை.

கவிதையின் பேச்சு மொழிப் பண்புக்கு ஊறு செய்யும் இரண்டாவது அம்சம் கருத்துக்களின் தொடர்பான ஒழுங்கமைப்பு இன்மையாகும். எதுகை மோனைக் கட்டுப்பாட்டை லாவகமாகக் கையாள முடியாமல் திணறும் போதே இது நிகழ்கின்றது. கொண்டு கூட்டல் முறையில் கவிதை எழுதப்படுவதன் காரணம் அதுதான். கொண்டு கூட்டல் முறையில் பொருள் காண வேண்டிய கவிதைகள் தமிழ்க் கவிதைப்பரப்பில் ஏராளம் உண்டு. உதாரணத்துக்குப் புகழேந்தியின் இந்த வெண்பாவைக் கவனியுங்கள்.

நின்று புயல்வானம் பொழிந்த நெடுந்தாரை  
என்றும் அகில்கமழும் என்பரால் - தென்றல்  
அலர்த்தும் கொடிமாடத் தாயிழையார் ஐம்பால்  
புலர்த்தும் புகைவான் புகுந்து.

இந்தச் செய்யுளை முதன்முதலாகப் படிக்கும் ஒருவர் உடனே இதன் முழுப் பொருளையும் கிரகித்துக் கொள்ள மாட்டார்-அவ்வளவுக்கும் இதில் ஐம்பால் என்ற ஒரு சொல்லைத் தவிர புழக்கத்தில் இல்லாத ஒரு சொல்கூட இல்லை. இருந்தும் படித்த உடனே இதன் பொருள் விளங்குவதில்லை. எதுகை மோனைக்காக கருத்துக்களின் தொடர்பான ஒழுங்கமைப்பு இதில் சிதறடிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் பொருளைக் காண்பதற்குச் சொற்களை நாம் கொண்டு கூட்டிப் பார்க்க வேண்டும்.

“தென்றல் கொடி அலர்த்தும் மாடத்து  
ஆயிழையார் ஐம்பால் புலர்த்தும் புகை  
வான்புகுந்து நின்று  
புயல்வானம் பொழிந்த நெடுந்தாரை  
என்றும் அகில்கமழும் என்பர்”

இப்படிப்பொருள்காண்பது மிகக் சிரமமே! ஒரு கவிதை பேச்சுத் தோரணையை இழக்கும் போது அது இவ்வாறு இயல்பில்லாத தன்மைகளையே அடையும்.

ஓசை மிகைப்பும் கவிதையின் பேச்சு பொழிப்பண்பை அகற்றி விடுவதில் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. சங்க காலக் கவிதைகள் ஓசை மிகைப்பற்றவை என்பதை நாம் இங்குமனம் கொள்ள வேண்டும். பிற்காலத்தில், சங்ககாலத்தில் இல்லாத அளவில் எதுகை மோனைக் கட்டுப்பாடுகள் அதிகரித்தன. அதனால் செய்யுளில் பேச்சுத் தோரணை குறைந்து ஓசைப் பண்பு முக்கியத்துவம் பெறத் தொடங்கியது. பக்தி இயக்கம் வலுப்பெற்று வளர்ந்த காலத்தில் கவிதையில் இசைவந்து புகுந்தது. அதனால் ஓசை அடைவுமிக்க புதிய செய்யுள் உருவங்கள் பல தோன்றத் தொடங்கின. பிறகு ஓசையே கவிதையின் சிறப்பம்சமாகக் கருதப்பட்டது. அதனால் காதுக்கு இன்பம் தருவன கவிதைகள் என்ற கருத்து வளரத் தொடங்கியது. ‘காதைகள் சொரிவன செவிநுகர் கணிகள்’ என்று கம்பனும் அதைப் பாராட்டத் தொடங்கினான். இயலும் இசையும் ஒன்றுடன் ஒன்று கலப்புற்று விட்டதனால், பண்ணோடு பாடப்படுமும் பண்ணத்திகளும் (இசைப் பாக்கள்) தாளக்கட்டு மிகுந்த சந்தப் பாடல்களும் ராக ஆலாபனைக்கு உட்படும் கீர்த்தனைகளும் போல கவிதைகளிலும் இசை மிகைப்பு ஏற்பட்டது. இன்றுகூட அந்நிலை முற்றாக மாறி விடவில்லை. பாடசாலைகளிலும் கவியரங்குகளிலும் கவிதை ராகத்தோடு பாடப்படுவதை நாம் காண்கிறோம். “பழங்காலத்திலேயே பாட்டுக்கலை ‘இசை எனவும் இயல் எனவும் கிளை கொண்டதாயினும், தமிழைப் பொறுத்தமட்டில் இந்த இருமைப் பண்பு இன்று வரைக்கும் தெளிவான திட்டவாட்டமான பகுப்புகளாக இறுகிக் கொள்ளவில்லை என்றுதான் சொல்லவேண்டும்” என்று முருகையனும் இதைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளார்.

இவ்வாறு கவிதையின் இயற்பண்பின் இடத்தில் இசைப் பண்பு மிக்கதனால் வேறுபல விளைவுகளும் ஏற்பட்டன. ஓசைக் காகப் பொருளற்ற சொற்கள் கவிதையில் புகுத்தப்பட்டன. “சீர்பூத்த கதிர்நாட்டின்கண் திறல்பூத்த வேளநாட்டுப் படைகள்” போன்றனவும் நீரூறு புவி, கூரேறு பண்டிதன் போன்றனவுமான வேண்டாத அடைமொழிகள் கவிதையில் வந்து சேர்ந்தன. மாதோ, ஆல், அரோ, அம்மா போன்ற பொருளற்ற ஓசை நிரம்பி அசைநிலைகள் மிகுந்து செய்யுள் மரத்துப்போன, நிறைவற்ற - செயற்கைத்தன்மை மிகுந்த ஒரு மொழி ஊடகமாக தோற்றம் கொடுக்கத் தொடங்கியது.

### III

ஆனால் கவிதையின் பேச்சு மொழிப்பண்புக்கு முரணான எல்லாவற்றையும் தவிர்ந்து பேச்சின் சகல அகப்பண்புகளையும் செய்யுளில் கொண்டு வரும்போது அது மிகுந்த எளிமையும் புதுமையும் பெறுகின்றதை நாம் காணலாம். சங்க காலத்தில் இருந்து இன்று வரை பேச்சு மொழிப் பண்பு மிக்க கவிதைகள் தோன்றியே வந்திருக்கின்றன.

நீக்க மின்றி நிமிர்ந்த நிலாக்கதிர்  
தாக்க, வெந்து தளர்ந்து சரிந்தனள்.  
சேக்கையாகி மலர்ந்த செந்தாமரைப்  
பூக்கள் பட்டதப் பூவையும் பட்டனள்

என்ற கம்பனின் கவி விருத்தத்திலும் “நாராய்! நாராய்! செங்கால் நாராய்...” என்ற சத்திமுத்துப்புலவரின் அகவலிலும் பேச்சு மொழிப்பண்பின் சில தன்மைகளை நாம் இனம் காணலாம். ஆயினும் இன்றைய எமது கவிதைகள் இன்றையக் கால கட்டத்தின் போக்குக்கும் தேவைக்கும் ஏற்ப பேச்சு மொழியின் சகல பண்புகளையும் ஏற்று வளர்ந்துள்ளது என்பதும் அதுவே கவிதையின் இயற்பண்பை வலுப்படுத்துகின்றது என்பதும் உண்மை. உதாரணத்துக்குப் பின்வரும் கவிதை வரிகளைக் கவனியுங்கள்.

1. ‘வீதியிலே சென்றேன், வியர்த்துக் கிடந்த உடல்  
மீதினிற் காற்று விசிறிற்று -- ‘போதும்  
நகரத்துக் காற்றே; உன் நாற்றம் பொறுக்கேன்;  
அகல்!’ என்று சொன்னேன் அதற்கு!’
2. கோயில் மணியோசை கேட்டது; ஓர் ஆட்டிடையன்  
வாயிலே சீட்டி வளர்த்தினான் மந்தை எல்லாம்  
அந்தி கழிந்தால் இரவு வந்திடும் என்றே நினைந்து  
அந்த இடையன் அயல் வந்து கூடின.
3. மரணித்துப் போன எங்கள் மானாகப் போடிப்  
பெரியப்பா, நீர் ஓர் பெரிய மனிதர் தான்!
4. மாரி கால மழைப்பொழு தாதலால்  
மண்ணிறைந்தது பச்சை நிறம்; நிலம்  
ஈரமாக இருந்தது; வானிலே  
எங்கனும் முகில் தொங்கி இருந்தது.

ஒரு செய்யுளுக்குரிய எதுகை மோனை, சீர்தளைக்கட்டுப்பாடுகளை இழக்காமலேயே பேச்சோசையின் சகல பண்புகளையும் இவை கொண்டுள்ளன. வசனத்தைப்போல் நிறுத்தக் குறிகளைப் பெற்று, சிறு தொடர் அமைப்புகளைக் கொண்டு அமைந்துள்ள செய்யுள் இசையின் ஆதிக்கத்தை விட்டும் நீங்கி உள்ளதை நாம் இங்கு காண்கின்றோம். மரபு ரீதியான எல்லாச் செய்யுள் உருவங்களிலும் குறிப்பாக வெண்பா, கட்டளைக்கலிப்பா, கட்டளைக்கலித்துறை, கவி விருத்தம் போன்ற வரையறுப்புக்கள் மிகுந்த வடிவங்களிலும் இன்றைய எமது நவீன கவிஞர்கள் இந்தப் பேச்சுமொழி பண்பைச் செயற்படுத்தி இருக்கின்றார்கள். இன்றைய ஈழத்துத் தமிழ்க்கவிதை இலக்கியத்துடன் தொடர்பு கொண்டவர்களுக்கு அது தெரியும்.

இவ்வாறு கவிதை பேச்சோசையைப் பெற்று வரும்போது, கவிதையின் ஒரு முக்கிய பண்பு நமக்குத் தெளிவாகின்றது. கவிதை வாசிப்புக்கு மட்டும் உரியது என்பதுதான் அது. கவிதை என்பது இயற்றமிழேயாகும். சிறுகதை, நாவல் போன்று கவிதையும் இயற்றமிழ் ஆகையால், தாள, ராக, ஆலாபனைகளுக்கும் கவிதைக்கும் எவ்விததொடர்பும் இல்லை. ஆனால் சிறுகதைக்கும், நாவலுக்கும் இல்லாத ஒரு விசேட பண்பு கவிதைக்கு உண்டு. அதுதான் அதன் ஒத்திசைப்பு. சித்திரத்திலும் சிற்பத்திலும் நாட்டியத்திலும் உள்ள ஒத்திசைப்புத்தான் அது. அதுவே ஆங்கிலத்தில் ரிதம் (Rhythm) எனப்படுகின்றது. அது சொற்களின் அளவான சேர்க்கையினாலும் ஆற்றொழுக்கான பொருட்போக்காலும் ஏற்படுவது. ஓசை நயம் உள்ள கவிதை என்பது இந்த ஒத்திசைப்பைக் குறிக்குமே தவிர இசையோடு வாய்விட்டுப் பாடுவதை அல்ல. கவிதை பாடுவதற்குரியதல்ல. மௌன வாசிப்பிலேயே அதன் ஒத்திசைப்பு மனதைத் தடவிக் கொண்டு செல்லும் சங்கத் தமிழ்க் கவிதை எல்லாம் அவ்வாறு வாசிப்புக்கு உரியனவே. இன்றையக் கவிதை சங்க காலக் கவிதைகளின் வளர்ச்சியேயாகும். இந்தப் புதியவளர்ச்சியின் கோட்டை இன்னும் ஆழமாகக் கீழுவதற்கு எமது கவிஞர்கள் ஆற்றல் வாய்ந்தவர்களாகவே உள்ளார்கள்.

○ கவிஞன்—1969.



0

பல மாதங்களின் முன் நான் கலந்து கொண்ட ஒரு கவியரங்கில் ஒரு நிகழ்ச்சி நடந்தது. ஒரு கவிஞர் தன் நீண்ட கவிதையை வாசித்துக் கொண்டிருந்தார். இடைக்கிடை பாடியும் காட்டினார். சபையில் பெரும்பாலோர் தம்பாட்டில் கதைத்துக் கொண்டிருந்தார்கள். இடைக்கிடை அனாமதேய மான கேலிக் குரல்களும் கேட்டன. இடையில் தலைவரிடம் ஒரு குறிப்பு அனுப்பப்பட்டது. 'தலைவா, கவிதை கசக்கிறது' என்று அந்தத் துண்டில் எழுதப்பட்டிருந்ததாகப் பின்னர் அறிந்தேன்.

அன்றைய கவியரங்கில் மட்டுமல்ல, நான் கலந்துகொண்ட பல கவியரங்க அநுபவங்களைத் திரட்டிப்பார்க்கும் போது எனக்கு ஓர் உண்மை புலப்படுகின்றது. கவிதையைக் கேட்பதில் இருந்து சபையோரின் கவனம் சிதைவதற்கும், அவர்கள் வேறு செய்திகள் பற்றிக் கதைக்கத் தொடங்குவதற்கும், சபையை விட்டும் வெளிநடப்புச் செய்வதற்கும் காரணம் சபையோரின் ரசனைக் குறைபாடு அல்ல என்பதுதான் அந்த உண்மை. சபையை ஆட்சிப் படுத்தக்கூடிய திராணி கவிஞரிடம் இல்லாததும் சபையைக் கவரக்கூடியதாக அவர்களின் கவிதை இல்லை என்பதும் அதன் காரணங்களாகும்.

ஆனால் பல கவிஞர்கள் இதுபற்றி வேறு விதமாக நினைக்கின்றார்கள். 'இவர்களுக்கு என்ன கவிதை' இந்தச் சனங்களுக்கு கவிதையைப் பற்றி என்ன தெரியும்? கவிதை

உயர்ந்தவர்களுக்கு என்பது அவர்களின் கணிப்பு. ஆனால் இந்தக் கூற்றிலே உண்மை இல்லை. இது அவர்களின் ஆற்றாமையின் புலம்பல் என்று தான் சொல்லவேண்டும். ஏனெனில் நல்ல கவிதைகள் சபையில் அமைதியையும் மகிழ்ச்சி ஆரவாரத்தையும் ஏற்படுத்தியதைப் பல முறை நான் கண்டுள்ளேன்.

எமது கவியரங்குகளில் கலந்து கொள்ளும் மிகப்பெரும் பாலான கவிஞர்கள் சபையோருக்குக் கவிதை வாசித்துக் காட்டுவதில்லை என்பதை நாம் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும். கவிதை வாசிப்பதற்குப் பதிலாக அவர்கள் செய்யுட் சொற்பொழிவு நிகழ்த்துவதில் சமர்த்தர்களாக உள்ளார்கள்.

ஒரு விழாவை ஏற்பாடு செய்பவர்கள், உரையரங்கு, கவியரங்கு என்று நிகழ்ச்சிகளை ஒழுங்கு பண்ணுவது இப்போதெல்லாம் ஒரு மரபாகவே போய்விட்டது. உரையரங்கில் பங்குபற்றும் சொற்பொழிவாளர் ஒரு தலைப்பில் தனது கருத்துக்களைச் சரமாரியாகப் பொழிந்து தள்ளுவார். பெரும்பாலும் இந்த விழாமேடைகளில் உபயோகமில்லாத புளித்துப்போன செய்திகள் தான் மீண்டும் மீண்டும் சொல்லப்படும். அதிலே மக்களுக்கு எந்தக் கவர்ச்சியும் இருப்பதில்லை. பெரும்பாலும் அதை அடுத்தே கவியரங்கு நிகழும். பங்குபற்றும் கவிஞரோ தனக்குக் கொடுக்கப்படும் தலைப்பில், தனது கருத்துக்களை—சொற்பொழிவாளர் பேச்சு மொழியில் சொல்லியது போலல்லாமல்—செய்யுள் நடைபயில் பொழிந்து தள்ளுவார். அரசியல் மேடைகளில் பேசுவதுபோல குரலுயர்த்தி மிகவும் ஆக்ரோசமாகச் சத்தமிடுபவர்களும் உண்டு. (கவி முழக்கம் என்பது அதுதான் போலும்.)

உரையாளர்களின் கருத்துச் சமையினால் சலித்துப்போய் இருப்பவர்களுக்கு கவியரங்கில் எனினும் ஒரு கலை அநுபவம் கிடைக்கக் கூடாதா? பாவம், அவர்கள் கவிஞரின் செய்யுட் சொற்பொழிவின் கருத்துக்களைக் கிரகித்துக் கொள்ள முடியாமல் அலுப்புற்று வேறு கதைகளில் இறங்கிவிடுகிறார்கள்.

இந்த நிலையில் குற்றம் சமத்தப்படவேண்டியவர்கள் கவிஞர்களே. ஏனெனில் அவர்கள் தங்கள் கடமையைச் சரிவரச் செய்ய வில்லை. கருத்துக்களைச் செய்யுள் நடைபயில் எழுதுவதுதான் கவிதை என்ற நம்பிக்கை எமது கவிஞர்கள் பலரிடம் இருக்கின்றது. ஆகையினால்தான் செய்யுள் நடையில் ஒரு கட்டுரையை அல்லது சொற்பொழிவை நிகழ்த்தி விட்டு தாங்கள் கருத்துச் செறிவுள்ள கவிதை இயற்றி விட்டதாக நம்பிக்கொள்கிறார்கள். ஆனால் கருத்து நிலையில் இருந்து கட்டுரை எழுத முடியுமே தவிர, கவிதை எழுத முடியாது என்பது அவர்களுக்குத் தெரிவதில்லை. ஏனெனில் கவிதை ஒரு கலை. கலை சிருஷ்டியாவது அநுபவ உணர்வு தொழிற்படும் போதுதான்.

எங்களுடைய மிகப் பெரும்பாலான கவிஞர்கள் இந்த உண்மையை விளங்கிக்கொள்ள முயல்வதில்லை, அதனால் அவர்களால் கவிதையைச் சிருஷ்டிக்க முடிவதில்லை. எதுகை மோனையுடன் செய்யுள் எழுதும் திறமையே கவித்துவம் என்பது அவர்களது கருத்து. அதனால் கவிதை எழுதுவது என்பது அவர்களுக்கு மிகச்சுலபமான ஒரு வேலையாக இருக்கின்றது. இதற்கு நான் பல உதாரணங்கள் காட்ட முடியும்.

கவியரங்க மண்டபத்துள் வந்த பிறகும் நான் இன்னும் கவிதை எழுதவில்லை. இனித்தான் ஏதும் எழுத வேண்டும் என்று சொல்லும் பல கவிஞர்களை நான் சந்தித்துள்ளேன். கவியரங்கம் ஆரம்பித்த பிறகும் தலைவரிடம் வந்து, 'என் பெயரைக் கடைசியில் போடுங்கள், நான் இன்னும் எழுதிமுடிக்கவில்லை' என்று சொன்ன கவிஞர்களையும் நான் கண்டிருக்கிறேன்- இப்போது தான் பஸ்ஸில் வரும்போது எழுதிக் கொண்டு வந்தேன் என்று சொன்னவர்களையும் நான் பார்த்துள்ளேன். சமீபத்தில் மலைநாட்டில் ஒரு கவியரங்கில் கலந்துகொள்ளச் சென்ற போது மூன்று கவிஞர்கள் 'நான் இன்னும் ஒன்றும் எழுதவில்லை' என்று ஒரே மாதிரி என்னிடம் சொன்னார்கள். இதில் ஆச்சரியம் என்னவென்றால் அவர்கள் எல்லோரும் மிகத் தூரத்தில் இருந்து கவியரங்கில் கலந்து கொள்வதற்கென்றே வந்தவர்கள் என்பது தான். அவர்கள் அப்படிச் சொன்னது மட்டுமன்றி, உரை அரங்க மண்டபத்தில், பேச்சைக்கேட்டுக் கொண்டே பத்திரிகை நிருபர் குறிப்பெழுதிக் கொள்வது போல கவிதை எழுதிக்கொண்டிருப்பதாகவும் காட்டி கொண்டார்கள். இத்தகையவர்களைப் பொறுத்தமட்டில் கவிதை ஒரு ரொடிமேட் பண்டமாக இருப்பதை நான் கண்டேன். இம்மென்னும் முன்னே இருநூறும் முந்நூறும் அம்மென்றால். ஆயிரமும் பாடும் அசகாய சூரர்கள் தாங்கள் என்ற அசட்டுத்தனமான-கவிதைப் படைப்புக்குப் புறம்பான எண்ணம் அவர்களிடம் இருப்பதையே அது காட்டுகின்றது.

எனினும் இவ்வாறு எழுதப்படும் செய்யுட்கொற்பொழிவுகளைக் கொண்டே சபையைக்கவரும் இரண்டொரு கவிஞர்களை நாம் சில கவியரங்குகளில் சந்திக்கின்றோம். அது கவிஞருடைய வாசிக்கும் சாமர்த்தியத்தையும் அவர் செய்யுட் பொருளை நெறிபடுத்தும் முறையையும் அவர் விடும் விகடத் துணுக்குகளையும் பொறுத்தது. ஆனால் அத்தகைய செய்யுட் சொற் பொழிவுகள் பின்னர் பத்திரிகையிலோ புத்தகத்திலோ பிரசுரிக்கப்பட்டால் அவற்றின் கவிதைப் பண்பற்ற போலித் தனத்தை நாம் கண்டு கொள்ளலாம்.

தமிழ் நாட்டில் திருச்சிற்றம்பலக் கவிராயர் கவியரங்குகளில் வெற்றி பெறுவதாகச் சொல்லிக்கொள்ளப்படுகின்றது. ஆனால் அவரது கவியரங்கக் கவிதைகளை அவரது தொகுதிகளில் படிக்கும் போது நான் மேலே சொன்னதன் உண்மையை

வாசகர்களே அவதானிக்கலாம். அவை செய்யுள் உருவத்தில் எழுதப்பட்ட கட்டுரைகளாக அல்லது சொற்பொழிவு களாகவே இருக்கின்றன. கவிதைப்படையின் எந்தப் பண்பையும் நாம் அவற்றில் கண்டுபிடிக்கமுடியாது—முற்போக்கான கருத்துக்களைத் தவிர.

## 2

கவியரங்குகளில் வாசிக்கப்படும் இத்தகைய கவிதைகளால் ஏற்படும் முக்கிய விளைவுகள் மூன்று.

1. கவிதை தனது ஆக்கத்திறனை அதாவது கலைப்பண்பை இழந்து சடத்தன்மை பெறுகின்றது.
2. கவிதை அமைப்பிலே உள்ள இச்சடத்தன்மையின் வெறுமை அது எவ்வளவு உயர்ந்த கருத்துக்களைக் கொண்டிருந்த போதிலும் மக்கள் உணர்வில் ஓர் ஆழமான பாதிப்பை ஏற்படுத்துவதில்லை. அதனால் கவிதை தனது வலிமையை இழந்து போகின்றது.
3. பொதுமக்கள் கவிதை பற்றிய ஒரு தரக்குறைவான கருத்தைப்பெறுகிறார்கள். கவிதை என்பது தங்கள் வாழ்க்கையோடு தங்கள் உணர்வோடு நேரடியான தொடர்பு உடைய தல்ல; அது தங்களுக்கு வெளியே நின்று தங்களை நோக்கிக் கூறப்படும் உபதேசம் என்ற அபிப்பிராயம் அவர்களுள் வலிமை பெறுகின்றது. உபதேசத்தை மக்கள் எப்பொழுதுமே விரும்பி ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. அதனால் பொதுவாக கவிதைத் துறையையே மக்கள் ஓர் அந்நிய மனப்பான்மையுடன் நோக்கவும் வாய்ப்புண்டாகிறது.

இவை விரும்பத்தக்க விளைவுகள் அல்ல. ஆகையினால் நாம் நமது கவிதையைத் திருத்தி அமைக்க வேண்டும்.

## 3

இன்றையக் கவியரங்குகளில் வாசிக்கப்படும் பெரும்பாலான கவிதைகளால் ஏற்படும் விரும்பத்தகாத விளைவுகளை நீக்குவதற்கும் எமது கவிதையை மக்கள் விரும்பி ஏற்கும் கலையாக மாற்றி அமைப்பதற்கும் நாம் என்ன செய்யவேண்டும்?

முதலாவதாக, கவியரங்குகளில் செய்யுட் சொற்பொழிவுகள் முற்றாகக் கைவிடப்படவேண்டும். அவை கைவிடப்படவேண்டுமானால் செய்யுளுக்கும் கவிதைக்கும் இடையில் உள்ள

வித்தியாசத்தை நமது கவிஞர்கள் விளங்கிக்கொள்ள வேண்டும். இவை இரண்டுக்கும் இடையிலான வேறுபாடுகள் பற்றி நான் இங்கு விரிவாக எழுதமுடியாது. அது தனித்த ஒரு கட்டுரையாக பின்னர் எழுதப்பட வேண்டியது.

ஆனால் சுருக்கமாக நாம் இதை அறிந்து கொள்ள வேண்டும். வசனம் எவ்வாறு ஒரு மொழி ஊடகமோ அவ்வாறே செய்யுளும் ஒரு மொழி ஊடகமாகும். இன்று வசனம் எல்லாமாக இருப்பது போல் ஒரு காலத்தில் செய்யுளே எல்லாமாக இருந்தது. கவிதை, காவியம் என்பன மட்டுமன்றி இலக்கணம், தத்துவம், சமயம், வைத்தியம் என்பனவும் செய்யுளிலேயே எழுதப்பட்டன.

உரை நடையில் எழுதப்பட்டபோதிலும் ஒரு கட்டுரைக்கும் சிறுகதைக்கும் எவ்வளவு வேறுபாடு உள்ளனவோ அவ்வளவு வேறுபாடு செய்யுளில் எழுதப்பட்டபோதிலும் ஒரு கவிதைக்கும் வாகடத்துக்கும் இடையிலும் உண்டு. ஏனையவற்றில் இருந்து கவிதையை வேறு பிரித்துக்காட்டுவது அதன் செய்யுள் வடிவம் மட்டும் அல்ல. இந்த நீண்ட கட்டுரையைக் கூட வெண்பா யாப்பில் அல்லது அகவல் யாப்பில் நான் எழுத முடியும். அவ்வாறு எழுதிவிட்டால் அது கவிதையாகி விடுமா? இல்லை. கருத்துக்களின் செய்யுள் வடிவம் ஒரு போதும் கவிதையாகிவிடாது. ஆகையினால் கவிதையின் கலையாக்கம் பற்றிய பல்வேறு கூறுகளையும் நமது கவிஞர்கள் கற்றுக் கொள்ளவேண்டும். கவிதை அறிவு பூர்வமானதாக இல்லாமல் அநுபவ பூர்வமானதாக, உணர்வு பூர்வமானதாக இருக்க வேண்டும். நாங்கள் எதை எழுதவேண்டும் என்பது எவ்வளவு முக்கியமோ, அதை எப்படி எழுதவேண்டும் என்பதும் அவ்வளவு முக்கியமானதாகும்.

கவிதை அநுபவபூர்வமானதாக அமைக்கப்பட்டபோதிலும் அது இலகுவானதாகவும் சுலபமாகப் புரிந்து கொள்ளக்கூடியதாகவும் இருக்கவேண்டும். கவிதையின் இலகுத்தன்மை அதன் புறவடிவமாகிய செய்யுள் நடையின் எளிமையில் மட்டும் தங்கி இருக்கவில்லை. அதன் அகவடிவமான பொருள் அமைப்பிலும் தங்கி உள்ளது. செய்யுளின் புறவடிவ இலகுத்தன்மை பற்றி 'பேச்சு மொழியும் கவிதையும்' என்ற கட்டுரையில் சொல்லப்பட்டுள்ளது. இங்கு கவிதையின் பொருள் அமைப்பு பற்றிச் சிறிது குறிப்பிடவேண்டும்.

சிறுகதை, நாவல், நாடகம் போன்று கவிதையும் ஒரு தனிப்பட்ட இலக்கிய வடிவம். ஏனைய இலக்கிய வடிவங்களைப் போன்று கவிதையும் ஒரு மையப்பொருளை அதாவது தொனிப்பொருளை உடையதாக இருக்கும். சங்ககாலப்பாணியில் சொல்வதானால் அதை உரிப்பொருள் என்போம். இந்த உரிப்பொருள், கருப்பொருளின் இயக்கத்தினால் வெளிப்படுத்தப்படும். எந்தப்படைப்பிலக்கிய வடிவத்திலும் இந்த இரண்

டுமே முக்கிய அம்சமாகும். இந்த இரண்டு அம்சங்களையும் கொண்டு இயங்கும் போதே கவிதை கலை வடிவம் பெறும்.

கலை வடிவம்பெறும் கவிதையில் கருப்பொருள் உரிப்பொருளைத் தன்மயப்படுத்திக்கொள்ளும். ஆனால் அவ்வாறு தன்மயப்படுத்தும்பொழுது கருப்பொருள் வெறுமே குறியீடுகளாகவும் படிமங்களாகவும் மட்டும் இருக்குமானால் கவிதையின் உரிப்பொருள் இன்னது தான் என்று விளங்கிக் கொள்வதில் பல கோளாறுகள் ஏற்படும். அப்போது கவிதை தன் இலகுத்தன்மையையும் இழந்துவிடும். இத்தகைய கவிதைகள் கேட்போருக்கு மட்டுமின்றி அச்சிலே படிப்போருக்கும் புரியாத புதிராக இருக்கும். ஆனால் பொருள் அமைப்பிலும் மொழி அமைப்பிலும் இலகுத்தன்மை பெற்ற 'கவிதைகள்' கவியரங்கு களில் பெரிய பாதிப்பை ஏற்படுத்துவதை நாம் 'அவதானிக்க முடியும். உதாரணத்துக்கு 'பாவம் வாத்தியார்' என்ற கவிதையை எடுத்துக் கொள்வோம். இரண்டு கவியரங்குகளில் வாசிக்கப்பட்ட அந்தக் கவிதை சனங்கள் மத்தியில் ஒரு சலசலப்பை ஏற்படுத்தியதை நான் அறிவேன். அந்தக் கவிதையின் தொனிப்பொருள் என்ன? புதிய சிந்தனையாளர்களையும் சீர்திருத்தக் காரர்களையும் மக்களைச் சுரண்டி வாழும் கும்பல் எவ்வாறு முறியடிக்க முனைகின்றது என்பதை அம்பலப்படுத்துவதே அது. இந்த நோக்கம் அக்கவிதையில் செயற்படுத்தப்பட்டுள்ள முறை கலாபூர்வமானது. அறிவு பூர்வமாக அல்லது அநுபவமாக அது வளர்க்கப்பட்டுள்ளது. வாசகனின் அல்லது கேட்பவனின் அநுபவத்துடன் அது ஒன்றிணைகின்றது. தரமான கவியரங்கக் கவிதைக்கு அதை ஓர் உதாரணமாகக் காட்டுவது பொருத்தமானதே. \*

#### 4.

அடுத்து நாம் கவனிக்க வேண்டியது கவியரங்கக் தலைப்புகள் பற்றியதாகும். கவியரங்கக் கவிதைகள் பெரும்பாலும் செய்யுட்கொற்பொழிவாக இருப்பதற்கு ஒரு முக்கிய காரணம் கவிஞர்களுக்கு வழங்கப்படும் தலைப்புகளாகும். சொற்பொழிவுக்கு அல்லது கட்டுரை எழுதுவதற்கு கொடுக்கும் தலைப்புகளை எல்லாம் கவிதை எழுதுவதற்குக் கொடுக்கிறார்கள்! இலங்கையை விட இந்தத் தலைப்பு வறுமை தமிழ் நாட்டிலே அதிகம். தமிழ் நாட்டுக் கவியரங்கக் கவிதைகளைக் கேட்ட அல்லது படித்தவர்களுக்கு இது தெரியும். உதாரணத்துக்கு ரகுநாதன் கவிதைகள் என்ற புத்தகத்தில் உள்ள கவியரங்கக் கவிதைகளைக் நோக்கலாம். காற்று, கடல், மலை, ஆறு என்ற தலைப்புகளில் கூட

\* நீலாவணனின் பரவம் வாத்தியார் 'பதினொரு ஈழத்துக் கவிஞர்கள்' தொகுதியில் இடம் பெற்றுள்ளது. கீரியா வெளியீடு-1984.

அவர்கள் கவியரங்கு நடத்தி இருக்கிறார்கள். புவியியல் மாணவர்கள் கட்டுரை எழுதுவதற்கு உரிய தலைப்புக்கள் அல்லவா இவை? இந்தத் தலைப்பிலே கவிஞனை எழுதச் சொன்னால் அவன் என்ன செய்வான்? கவிதை பற்றித் தெரிந்த ஒரு கவிஞன் என்றால் அவர்கள் முகத்தில் அறைந் ததுபோல் பதில் சொல்லி அனுப்புவான். ஆனால் ரகுநாதன் காற்றின் புகழ்பாடி ஒரு செய்யுட் பேச்சுநிகழ்த்தி இருக்கிறார். 'பாரத நாட்டுக்கலை' என்ற தலைப்பில் அவர் வானொலியில் நிகழ்த்திய ஒரு செய்யுட் சொற்பொழிவும் தாமரையில் பிரசுர மாகி உள்ளது. அதை ஒரு கட்டுரையாக எழுதி இருந்தால் இன்னும் சிறப்பாக அமைந்திருக்கும்.

இலங்கையர்கள் தலைப்புக் கொடுப்பதில் தமிழ் நாட்டினரை விடச் சற்று திருத்தம் என்றாலும் இந்தத் தலைப்புக்களில் நல்ல கவிதைகள் உருவாவது அபூர்வமாகவே இருந்து வந்திருக்கின்றது. ஆகையினால் கவியரங்குகளை ஏற்பாடு செய்பவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட தலைப்புக் கொடுக்காமல் இருப்பது நல்லது. வள்ளுவர் தினத்தில், பாரதி தினத்தில் அல்லது கம்பன் விழாவில் இவர்களைப் பற்றிய சங்கதிகளைச் செக்குச் சுற்றிக் கொண்டிருக்காமல் கவிஞர்கள் தங்கள் சொந்த ஆக்கங்களை வாசித்துக் காட்டுவது உபயோகமாக இருக்கும்.

பிறநாடுகளில் கவிஞர்கள் தங்கள் சொந்த உணர்வுகளினால் உந்தப்பட்டு வேறுவேறு சந்தர்ப்பங்களில் எழுதிய கவிதை களை மக்களுக்குப் படித்துக் காட்டுவதற்காகத்தான் கவி யரங்குகளை ஏற்பாடு செய்கிறார்கள் என்று கேள்விப்பட்டுள் னோன். அந்த நிலையை நாங்கள் இங்கும் உருவாக்க வேண் டும். விழாக்களிலே கவியரங்குகளும் ஓர் அம்சமாக இருப் பதற்குப் பதிலாக கவிதைக்காகவே கவியரங்குகள் நடத்தப் பட வேண்டும். அப்போது இந்தத் தலைப்புச் சிக்கல்கள் இல்லாமல் போகும். அல்லது அவர்கள் கொடுக்கும் தலைப் பைப் பொருட்படுத்தாமல் கவிஞன் தான் எழுதிய ஒரு கவி தையைக் கொண்டு போய் வாசிக்க வேண்டும்.

5

கவியரங்கக் கவிதைகள் பற்றிச் சொல்லவேண்டிய இன்னும் ஒரு விசயம், வாசிப்பு முறைப்பற்றியதாகும். கவிதையைப் படிப்பதா அல்லது பாடுவதா என்பது இப்போது ஒரு பிரச் சனைக்குரிய விசயம் இல்லை. பாடலைப் பாடுவது, கவிதை யைப் படிப்பது என்பது தீர்க்கப்பட்டுப்போன ஒரு சங்கதி. இரண்டொருவர்தான் தங்கள் கவிதையை ராகத்தோடு பாடு கின்றார்கள். ஆனால் அவர்கள் பாடும்போது கவிதை சபை யில் எந்தப் பொருள், உணர்வுத்தாக்கத்தையும் ஏற்படுத்துவ

தில்லை என்பது கண்கூடு. கவிதை இசைத் தமிழ் அல்ல, இயற்றமிழ் தான் என்பதை அவர்கள் ஒப்புக்கொள்ள மறுத் தால் நாம் ஒன்றும் சொல்ல முடியாது.

ஆனால் கவிதையை வாசிப்பவர்கள் கூட தங்கள் வாசிப்புக் குறை பாட்டினால் — தெளிவின்மையினால் தங்கள் நல்ல கவிதைகளைக் கூட சபையோர் ஈடுபாட்டோடு கேட்கமுடி யாதவர்களாகக் செய்து விடுகின்றார்கள். அது பயிற்சியினா லேயே சரிவர முடியும். அந்தவகையில் முருகையன், மஹா கவி, நீலாவணன், தான்தோன்றிக் கவிராயர், சத்தியசீலன் ஆகியோர் திறமைமிக்கவர் எனலாம்.

ஆனால் நாம் நமது எல்லாக் கவிஞர்களிடமும் காணக்கூடிய ஒரு குறை இவர்கள் எல்லோரும் (நான் உட்பட) தங்கள் கவிதைகளைப் பார்த்து வாசிக்கின்றார்கள் என்பதுதான். இதனால் சபையோருக்கும் கவிஞருக்கும் இடையே உள்ள நேரடித் தொடர்பில் ஒரு திரைவிழுகின்றது என்ற பொருள்பட ஒரு முறை கலாநிதி கைலாசபதி கூறினார். அதிலே உண்மை இருக்கின்றது. எழுதிய தானை பார்க்காது சபையை நேரே பார்த்துக்கொண்டு கவிதை சொல்வதற்கு நினைவாற்றல் துணை செய்யுமானால் அதில் பல சௌகரியங்கள் இருக்கவே செய்கின்றன. கவிதையை முழுப்பொருள் உணர்வோடு சொல் வதற்கு அது வாய்ப்பாக இருக்கும். நினைவுத் தொடர்பை ஏற்படுத்திக் கொள்வதற்காகக் கைப்பிரதியை அப்போதைக்கப் போது பார்த்துக்கொண்டால் போதும் என்ற அளவுக்கெனினும் கவிதை மனனமாக இருப்பது நன்று. இது பற்றிக் கவிஞர்கள் கவனம் செலுத்துவது நல்லது.

6

நான் கடைசியாக இதைத்தான் சொல்ல முடியும். கவியரங்கு என்பது கவிஞர்களுக்கு ஒரு வாய்ப்பான சாதனம் ஆகும். பொது மக்கள் மத்தியில் தங்கள் கவிதையைக் கொண்டு போவதற்கும் பொது மக்களின் உணர்வு நிலையை அளந்தறி வதற்கும் அதைத்தூண்டி விடுவதற்கும் அது ஒரு சிறந்த கள மாகும். இந்த வாய்ப்பான களத்தைக் கவிஞன் எவ்வாறு பயன்படுத்துகிறான் என்பதிலேயே கவியரங்கின் வெற்றியும் கவிதையின் வெற்றியும் தங்கி இருக்கின்றது. ஆனால் நடை முறையில் பெரும்பாலும் எமது கவியரங்குகள் செய்யுட் சொற் பொழிவுக் களமாகவே இருக்கின்றன. எமது கவியரங்கு களில் வாசிக்கப்படும் கவிதைகளை நோக்குமிடத்து எமது கவிஞர்கள் கவியரங்கைச் சரியாகப் பயன்படுத்தவில்லை என்பது மட்டும் அன்றி கவிதைபற்றிக் கற்றுக்கொள்ள வேண்டியவையும் நிறைய இருக்கின்றன என்பதும் தெளிவா கின்றது.

கவிஞன்—1970



0

வாசகர் வட்டத்தின் ஆறாவது வெளியீடு ஜானகிராமனின் 'அம்மா வந்தாள்', இது சர்ச்சைக்குரிய நாவல் என்றும், இது தமிழின் தலை சிறந்த நாவல்களுள் ஒன்று என்றும் அதைப் பற்றி பல அபிப்பிராயங்கள் வெளியாகி உள்ளன. 'கிராம வாழ்க்கைக்கும் நகர வாழ்க்கைக்கும் இடையே உள்ள சிக்கலை இந்நாவல் சித்தரிக்கின்றது என்றும், ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் சீரழிவைச் காண்பிக்கின்றது என்றும் அது பற்றிப் பிரஸ்தாபிக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்தக் கருத்துக்களுக்கும் நாவலுக்கும் இடையேயுள்ள பொருத்தம் விமர்சிக்கப்பட வேண்டியது எனினும் ஒரு மதிப்புக்குரிய தாய் சோரம் போனதை மகன் கண்டுபிடித்ததை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாவல் என்ற வகையில் இது தமிழுக்கு ஒரு புதிய கரு என்பதையும், ஜானகிராமனின் தேர்ச்சி மிகுந்த கைவண்ணத்தை வெளிப்படுத்தக் கூடிய மற்றும் ஒரு நாவல் இது என்பதையும் நாம் ஒப்புக்கொள்ளலாம்.

ஆனால் இந்தக் கட்டுரையின் நோக்கம் இந்த நாவலின் இலக்கியத் தரத்தையோ அதன் சமூகப் பெறுமானத்தையோ ஆராய்வது அல்ல. சுமார் எழுபத்தைந்து வருடங்களுக்கு முன்பு பிரபலமிக்க பிரஞ்சு எழுத்தாளன் மாப்பசான் 'அண்ணனும் தம்பியும்' என்ற நாவலை எழுதி வெளியிட்டார். அதே நாவல் 1962ம் வருடம் தமிழ்ப் புத்தகாலய வெளி

யீடாக தமிழிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. மாப்பசானின் அந்த நாவலுக்கும் ஜானகிராமனின் 'அம்மா வந்தாள்' நாவலுக்கும் கதைக் கருவிலும், சம்பவப் பின்னலிலும் பாத்திரங்களின் குண இயல்புகளிலும் பல ஒப்பினைகள் காணப்படுகின்றன. அவ்விரு நாவல்களையும் ஒப்பிட்டு நோக்குவதே இக் கட்டுரையின் நோக்கமும் ஆகும்.

1. இரண்டு நாவல்களும் தாய் சோரம் போனதை மகன் கண்டுபிடித்தத்தையும் அதனால் ஏற்படும் விளைவுகளையும் பற்றியதாகும். சாராம்சத்தில் அவை இரண்டும் ஒன்றே.

மாப்பசானின் நாவல் பிரான்சின் நோர்மண்டிப் பிரதேசத்தை நிலைக்களனாகக் கொண்டது. ரோலந், லூசி என்ற பெற்றோரையும் பியரி - ஜீன் என்ற இரண்டு சகோதரர்களையும் கொண்ட ஒரு சாதாரண குடும்பம். அந்தக் குடும்பத்துடன் சிநேகமாய் இருக்கும் ரோசிமல்லி என்ற அழகிய இளம் விதவை. அவள் தம்பி ஜீனுடன் நெருக்கமாக இருக்கிறாள் என்று அண்ணன் பியரிக்குச் சற்றுப் பொறாமை. அந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் தம்பி ஜீனுக்கு எதிர்பாராத அதிர்ஷ்டம் அடிக்கின்றது. எப்போதோ அத்தக் குடும்பம் பாரீசில் கடைவைத்து வியாபாரம் செய்த காலத்தில் அவர்களின் குடும்ப நண்பனாக இருந்த மான்ஷியர் லியோன் மார்சல் என்ற பணக்காரக் கனவான் தன் சொத்து முழுவதையும் ஜீனுக்கு எழுதி வைத்து விட்டு இறந்து போகிறார். பியரிக்கு அது ஆச்சரியமாக இருக்கின்றது. ஏன் அவர் தன் சொத்து முழுவதையும் தன் தம்பிக்கே எழுதி வைக்க வேண்டும்? சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகள் அவனை அதைப்பற்றி ஆராயத் தூண்டுகின்றன. கடைசியில் தன் தம்பி தன் தகப்பனுக்கு பிறக்கவில்லை; அந்தக் கனவானுக்கே பிறந்தான் என்ற உண்மையை அவன் கண்டுபிடிக்கின்றான். மூத்தமகன் அவ்வண்மையைக் கண்டு கொண்டான் என்பதைத் தாய் அறிகிறாள். தாயும் மகனும் ஒருவரை ஒருவர் காணும்போது அச்சம், அதிர்ச்சி, வெறுப்பு; ஆழமான சோகம் போன்ற உணர்ச்சிப் போராட்டங்களுக்கு ஆளாகின்றார்கள். இருவருக்கு மட்டுமே தெரிந்த உண்மை இளைய மகனுக்கும் வெளிப்படுத்தப்பட வேண்டிய சூழ்நிலை ஏற்படுகின்றது தான் சோரம் போனதை தன் பெற்ற மகனிடமே சொல்லி அழ வேண்டிய துர்ப்பாக்கிய நிலைக்கு லூசி தள்ளப்படுகின்றாள். இனிமேல் என்னால் வாழமுடியாது சாகப்போகிறேன் என்று கதறுகிறாள். ஆனால் இளையவன் அந்த உண்மையை ஜீரணித்துக் கொண்டு அன்னையை ஏற்றுக் கொண்டான். மூத்தவனால் அது முடியவில்லை. அவர்கள் பழைய படி சுகமாக வாழ முடியாது என்று தெரிகின்றது. அவன் கப்பல் டாக்டர் வேலையை ஒப்புக்கொண்டு நிரந்தரமான கடல் வாழ்க்கையில் ஈடுபட பிரான்சை விட்டு அமெரிக்காவுக்குப் போகிறான். அந்தக் குடும்பம் அவனை வழி அனுப்பி வைக்கின்றது.



மாப்பசானின் நாவலின் கதைச் சுருக்கம் இதுவே. அதை ஒரு நாடகபாணி நாவல் என்று சொல்லலாம். நாவல் மிக விம் இறுக்கமாகவும் ஒரே தொடர்பாகவும் வளர்த்துச் செல்லப்படுகின்றது. லூசியும் பியரியும் மிக அனுதாபத்துக்குரிய பாத்திரங்களாகச் சித்தரிக்கப் பட்டுள்ளனர்.

இனி ஜானகிராமனின் நாவலுக்கு வருவோம்.

தனக்காக உருகி ஏங்கும் இளம் விதவையான இந்துவின் காதலை நிராகரித்து விட்டு தனது பதினாறு வருட வேதப் படிப்பை முடித்துக் கொண்டு அப்பு ஊருக்கு வருகின்றான். அவனுக்குத் தன் அம்மாவிடம் அளவிறந்த பக்தியும் மதிப்பும். அவன் மட்டுமல்ல, அந்தக் குடும்பத்தில் எல்லோருக்கும்—தகப்பனார் தண்டபாணி உட்பட—அலங்காரத்தம்மாளின் ராசகம் பீரத்தின் முன் அடங்கிப் போபவர்களே. அப்பு வீட்டில் வந்து நிரந்தரமாகத் தங்கத் தொடங்கிய பிறகுதான் அவனுக்கு நிலைமை புரிகின்றது. நீண்டகாலமாகத் தன் குடும்ப நண்பனாக இருக்கும் சிவசுந்தரம் என்னும் அழகிய பணக்காரன் தன் தாயின் அந்தரங்க நண்பனே தவிர குடும்ப நண்பன் அல்ல என்ற உண்மைதான் அது. அந்தக் குடும்பத்தில் எல்லோருக்கும் தெரிந்த, ஆனால் தங்களுக்குள்ளேயே புதைத்துப் பழகிப் போன அந்த உண்மை புதிதாக அப்பு வுக்குத் தெரிந்து விட்டதை அறிந்த பிறகு அம்மாவே உண்மையைச் சொல்லி அழுகின்றான். ஆறு பிள்ளைகளில் மூன்றாவதாகப் பிறந்த அப்புவே தனக்குக் கடைசிப் பிள்ளை என்று அவள் சொல்கின்றாள். அதற்குப் பிராயச்சித்தமாகவே அவனை வேதம் படிக்க அனுப்பியதாகச் சொல்கிறாள். அவனது வேத நெருப்பில் தனது பாபத்தை எரித்து விடக் காத்திருந்ததாகச் சொல்கிறாள். ஆனால் அந்த நெருப்பு அவளுடைய பாவத்தை எரிக்கவில்லை.

அவனும் சாதாரண மனிதன்தான் என்பதை அம்மா அறிந்து கொண்டாள், அப்பு மீண்டும் வேதப் பாடசாலைக்கே செல்கிறான். அலங்காரத்தம்மாளுக்கு சிவசுவின் தொடர்பைத் துண்டித்துக் கொள்ள முடியவில்லை. உள்ளுக்குள் புழுங்கிக் கொண்டிருக்கும் அந்தக் குடும்பத்துடன் இருக்கவும் அவளுக்குப் பிடிக்கவில்லை. அப்பு தன்னை மீண்டும் தேடி வரமாட்டான் என்று அவளுக்குத் தெரியும். ஆகையால் அப்புலைத் தேடி அம்மாவே வந்தாள். “எனக்கு வேறே வழியே தெரியல்லை. எத்தனை பாட்டிகள் அங்கே செத்துப் போறதுக்காகப் போய்க் காத்துண்டே இருக்கா, நானும் போய்க் காத்துண்டிருக்கப்போறேன்” என்று மகனிடம் சொல்லிக் கொண்டு தன் கடைசிக் காலத்தைக் கழிக்கக் காசிக்கும் போகிறாள் அம்மா. ‘அம்மா வந்தாள்’ நாவலின் கதைச் சுருக்கம் இது.

மாப்பசானின் நாவலில் மகன் அந்தக் குடும்பத்தை விட்டுப் போகிறான். ஜானகிராமனின் நாவலில் அம்மா குடும்பத்தை விட்டுப் போகிறாள். மான்ஷியர் மார்ஷலின் தொடர்பு எப்

போதோ நின்று விட்டதனாலும் அனுதாபத்துக்குரிய தன் தாயை ஜீன் உள்ளபடியே ஏற்றுக் கொண்டதனாலும் லூசியுக்கும் பத்தையை விட்டு வெளியேறுவதற்கு அவசியம் இல்லாது போய்விட்டது. ஆனால் சிவசுந்தரம் இன்னும் அந்தக் குடும்பத்துடன் தொடர்பாக இருப்பதனாலும் அந்த உண்மை அந்தக் குடும்பத்தில் எல்லோருக்கும் தெரியும் என்பதனாலும், தான் நம்பி இருந்த ஒரே மகனே அவனை ஏற்றுக் கொள்ளத் தயாராக இல்லாததனாலும் அலங்காரத்தம்மாள் வெளியேற வேண்டி நேரிடுகின்றது.

ஆனால் இந்த வேறுபாடுகள் கதையின் மையக்கருவைப் பாதிக்கவில்லை. நான் இங்கு காட்டிய மையக் கதையின் சுருக்கத்தில் இருந்து இரு நாவல்களின் கதை அம்சமும் சாராம்சத்திலும் மிகவும் நெருங்கியவை என்பதைத் தெளிவாக அறியலாம். கதை நடைபெறும் களங்கள் வேறாக இருப்பதனாலும் பாத்திரங்களின் வாழ்க்கை முறை வேறாக இருப்பதனாலும் சில உபபாத்திரங்களினாலும் இரு நாவல்களிலும் கதைப் போக்கு மாற்றம் அடைந்திருக்கின்றது. எனினும் இரு நாவல்களின் பாத்திரங்களின் குண அமைப்பிலும் உண்மைகளைக் கண்டு பிடிக்கும் முறையிலும் பாத்திரங்களின் உணர்ச்சி பாவத்திலும் பல ஒற்றுமைகளைக் காணலாம். கதை அம்சத்தின் சாராம்சத்திலுள்ள ஒற்றுமையே இந்த ஒப்புமைகளுக்கே காரணமாக அமைகின்றன. அவை பற்றி நாம் தொடர்ந்து கவனிக்கலாம்.

2. மான்ஷியர் மார்சலும் சிவசுந்தரமும் அந்த இரண்டு குடும்பங்களுடனும் தொடர்பை ஏற்படுத்திக் கொண்ட முறையில் மிக நெருங்கிய ஒற்றுமை காணப்படுகின்றது. முதலில் மார்சல் எப்படித் தொடர்பை ஏற்படுத்திக் கொண்டான் என்பதைப் பார்ப்போம். மாப்பசான் அதை இவ்வாறு காட்டுகின்றார்.

எல்லோரும் சாப்பிட்டுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அப்போது பியரி கேட்கிறான். “இந்த மனிதர் மார்சலை உங்களுக்கு எப்படித் தெரியும்?”

ரோலந் நிமிர்ந்து தன் நினைவைப் பசுமையாக்கிக் கொண்டே “எப்படியோ எனக்கே இப்போது நினைவில்லை. அது எவ்வளவோ காலம் ஆகிவிட்டது. உன் அம்மாதான் முதலில் கடையில் அவரோடு நட்புக் கொண்டாள். இல்லை யா லூசியே? அவர் ஏதோ தனக்கு வேண்டிய பொருளுக்காக உத்தரவு கொடுக்க வந்தார். அவர் அடிக்கடி வருவார். அவர் நண்பராகும் முன்பு நமது கடையின் வாடிக்கைக்காரர்”. அதன் பிறகு மார்சல் குடும்ப நண்பனாக இருந்த காலத்து நினைவுகளை தாயும் தகப்பனும் பரிமாறிக் கொள்கிறார்கள்.

(அண்ணலும் தம்பியும் பக். 71)

அதைப்பற்றிப் பியரி பிறகு இப்படி நினைத்துப் பார்க்கின்றான். “கம்பீரத் தோற்றமும் இளமையும் பிக்குப் பிடுங்கல் இல்லாத செல்வச் செழிப்பும் இருந்த இந்த மார்சல் ஒரு நாள் கடைக்கு வந்து அங்கு வியாபாரம் செய்யும் அழகிய பெண்ணைக் கண்டு மனம் கவரப் பட்டிருக்கலாம். ஏதோ சிறு சாமான் வாங்கி விட்டு, பிறகு அடிக்கடி வந்து லேசாகப் பேசுக் கொடுத்து, பிறகு கொஞ்சம் கொஞ்சமாகப் பழக்கம் ஏற்படுத்திக் கொண்டு, பல சமயம் பற்பல சாமான்களும் வாங்குவதன் மூலம் மெல்ல மெல்ல வீட்டுக்கு வரும் உரிமையைப் பெற்று, அந்த இளம் மனைவியைக் கண்டு புன்னகை செய்யவும் அவளது கணவனின் கையைக் குலுக்கும் அளவுக்கு நட்பு வளர்ந்திருக்கலாம், அதன் பிறகு...பிறகு ஆண்டாவா பிறகு...

(அண்ணலும் தம்பியும் பக். 80)

சிவசுவுக்கு தண்டபாணி குடும்பத்துடன் தொடர்பு ஏற்பட்ட விதத்தை ஜானகிராமன் பின்வருமாறு எழுதுகிறார்.

‘அந்தக் காலத்தில் ஒருநாள் சிவசு தன் தங்கையின் ஜாதகத்தையும் ஒரு ஏழெட்டு வரன்களின் ஜாதகத்தையும் கொண்டு வந்தான். பொருத்தம் பார்க்கச் சொல்லுமாறு சொல்லி மறுநாள் வருவதாகப் போனான் மறுநாள் வந்தான். மறுநாளும் வந்தான். அதற்கு மறுநாளும் வந்தான். இன்னும் நூறு ஜாதகங்கள் கொண்டு வந்தான். வாராவாரம் ஒரு நாள் இரண்டு நாளாவது வராமல் இருக்க மாட்டான். அப்படித்தான் அவனுடைய சிநேகிதம் ஆரம்பமாயிற்று. தண்டபாணி சல்லடை போட்டு வஸ்திரகாயம் பண்ணி ஒரு ஜாதகத்தை எடுத்துக் கொடுத்தார். இதுதான் நடக்கும் என்று ஏதோ சொல்லி வைத்தார். அதுதான் நடந்தது. சாதாரண ஆனால் கௌரவமான இடம். அடக்கமான பையன், பெரிய பதவி. சிவசுவுக்கு ஆனந்தம் தாங்கவில்லை. தண்டபாணி போட்ட கணக்குகளுக்காக காசு ஒரு ஆயிரம் ரூபாவைச் சன்மானமாகக் கொடுத்தான் பத்தாறு வாங்கிக் கொடுத்தான். அவர் சம்சாரத்துக்கு ஒரு பட்டுப் புடவை வாங்கிக் கொடுத்தான். ஆனால் காரியமானதோடு நின்று விடவில்லை. சிநேகிதனாகவே தொடர்ந்து பழகினான்; பழகிக் கொண்டே இருக்கிறான்.

(அம்மா வந்தாள் பக். 109)

மாப்பாசனின் நாவலில் ரோலந்து கடை வைத்திருந்ததும் ஜானகிராமனின் நாவலில் தண்டபாணி ஜாதகம் பார்ப்பவராக இருப்பதும் முக்கிய அம்சங்கள் என்பதை நாம் கவனிக்க வேண்டும். மார்சல் லூசியுடன் பழகுவதற்கு சாமான் வாங்க வருவது காரணமாக பாவனை செய்யப்பட்டது. போல சிவசுந்தரம் அலங்காரத்தம்மாளுடன் தொடர்பு கொள்ளுவதற்கு ஜாதகம் பார்க்க வருவதை ஒரு சாட்டாகக் சொள்ளுகிறான் என்பதும் ஒப்பு நோக்க வேண்டியவை.

3. அடுத்த ஒரு முக்கியமான ஒப்புமை. இரண்டு குடும்பத்துச் சிநேகிதர்களுக்கும் அவர்களுக்குப் பிறந்த பிள்ளைகளுக்கும் இடையே உள்ள உருவ ஒற்றுமையும் அது வெளிக் கொண்டு வரப்படும் முறையும் ஆகும்.

மாப்பாசனின் நாவலில் வரும் பிரச்சினைக்குரிய மார்சல் இறந்து போனான். அதனால் அவனுக்குப் பிறந்ததாகக் கருதப்படும் ஜீனுக்கும் அவனுக்கும் இடையே உள்ள உருவ ஒற்றுமையை எடுத்துக் காட்டுவதற்கு மார்சலின் படம் உபயோகிக்கப் படுகின்றது. இதைப் பற்றி நாவலில் பல இடங்களில் பிரஸ்தாபிக்கப்படுகின்றது. அந்தப் படத்தைப் பற்றிப் பிரஸ்தாபிப்பதன் மூலம் பியரி லூசியின் உணர்வை நாடி பிடித்துப் பார்க்கின்றான். கடைசியில் லூசி இந்தப் படத்தை எல்லோருக்கும் மத்தியில் கொண்டு வருகிறாள். மாப்பாசன் இதைப் பின்வருமாறு காட்டுகிறார்.

‘அப்படத்தை வாங்க பியரிதான் முதலில் கையை நீட்டினான். அப்படத்தை வாங்கி சற்றுத் தூரத்தில் பிடித்துக் கொண்டு அதைக் கூர்ந்து கவனித்தான். தன் தாய் தன்னைக் கவனித்துக் கொண்டிருக்கிறாள் என்பதை நன்கு அறிந்த பியரி வேண்டுமென்றே தன் கண்களை ஜீனின் பக்கம் செலுத்தி அவன் உருவத்தோடு அப்படத்தின் உருவத்தை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தான். உணர்ச்சியின் வேகத்தைத் தடுத்து நிறுத்த முடியாமல் “அட அது ஜீன் மாதிரியே இருக்கிறதே!” என்று சொல்லி விட்டான்.

(பக்கம் 103)

ஜானகிராமனுக்கு இதுபோல் படத்தைக் கொண்டு நிரூபிக்க வேண்டிய சிரமம் இல்லை. இங்கு சிவசு இன்னும் அவருடன்தான் இருக்கின்றான். ஆகையினால் அதே உருவ ஒற்றுமையை வேறு முறையில் சற்று நுட்பமாக ஜானகிராமனால் வெளிப்படுத்த முடிகின்றது.

1. சிவசுந்தரம் ஊஞ்சலில் அமர்ந்து அம்மாவுடன் கதைத்துக் கொண்டிருக்கிறான். அப்பு அப்போதுதான் ஊரில் இருந்து வருகிறான்.

“அப்பு” என்றாள் அலங்காரம்.

“அம்மா”

“என்னடா கோபு மீசையை எப்ப எடுத்தே?” என்று ஊஞ்சலைப் பார்த்தான் அப்பு. மறுகணம் சற்றுக் குழம்பி உற்றுப் பார்த்தான்.

“சிவசுமாண்ணா” என்றாள் காவேரி.

“ஆ! மாமா செளக்கியமா?” என்றான் அப்பு.

(பக்கம் 116)

2. நீ குளிக்கப் போயிருந்தியோல்லியோ! அப்புண்ணா வந்து உள்ளே நுழஞ்சதும் ஊஞ்சல்லே சிவசு மாமா உட்கார்ந்திருக்கறத்தைப் பார்த்து நீன்னு நெனச்சிண்டு என்னடா கோபு மீசையை எப்படா எடுத்தேன்னு சத்தம் போட்டுக் கத்தினானே பாப்பம். சிவசு மாமா திரும்பினார்; அப்புண்ணா மூஞ்சியை அப்ப பாக்கணுமே” என்று சிரித்தார் காவேரி.

(பக். 119)

3. “என்னா அப்படிச் சொல்லிட்டே நீ. என் பர்சனாலிட் டிக்கு என்னம்மா குறைச்சல்? அப்பு மாதிரி உசரமில்லை. அதுதானே! நான் தம்பி தானே! அதுக்காக அப்படி இருக்கிறேன். வேறென்ன குறைச்சல்? அப்புவே சரட்டுபிக்கேட் கொடுத்திட்டானே சிவசு சார் மாதிரி இருக்கிறேன்னு.”

(பக். 121)

4. பிறகு அப்பு அதைப்பற்றி நினைத்துப் பார்க்கிறான் “பளீர்” என்று தலையில் அடித்தாற்போல் ஒரு நினைவு ஊஞ்சலில் உட்கார்ந்திருந்த சிவசுவைப் பார்த்ததும் மீசையை எப்படா எடுத்தேன்னு நான் உளறினேனே! நானா உளறினேன். ஒரு வினாடி அப்படியே கோபு என்றே சமைந்து விட்டேனே!”

தடதட வென்று நிதானமிழந்து தள்ளாடிக்கொண்டே பின்னால் நகர்ந்து சுவரில் முட்டிக் கொண்டதுபோல் இருந்தது அப்புவுக்கு.

(பக். 128)

மேலே அப்பு நினைத்துப் பார்ப்பதாக வரும் வார்த்தைகளுக்கும் மாப்பசானின் நாவலில் பியரி நினைத்துப் பார்ப்பதாக வரும் கீழ் வரும் வார்த்தைகளுக்கும் வார்த்தை அளவில் கூட ஒப்புமை இருப்பதை நாம் அவதானிக்கலாம்.

‘அதே சமயத்தில் ஒரு நினைவு. மிகவும் துல்லியமாக பயங்கரமாக அவன் நினைவில் அரங்கத்தில் பளிச்சிட்டது. மார்சல் அழகாக, ஆமாம் ஜீனைப் போல அழகாக இருப்பான். பாரிஸில் இருந்த வீட்டில் முன் அறையின் மேஜைமீது அவனுடைய சிறிய உருவப்படம் ஒன்றிருந்தது அவன் நினைவுக்கு வந்தது.

(பக். 81)

5. அடுத்த முக்கியமான ஒப்புமை இரு நாவல்களிலும் வரும் குடும்ப நிலைபற்றியது. இரண்டு குடும்பங்களும் ஏழைக் குடும்பங்கள். ஆனால் இரண்டு குடும்பங்களின் சிநேகிதர்களும் பெரும் செல்வந்தர்கள். அதுபற்றிய சந்தேகம் பியரிக்கும் அப்புவுக்கும் ஒரே மாதிரியாகவே எழுகின்றது. பியரி இப்படி நினைக்கின்றான்.

‘இந்த மார்சல், செல்வம் மிகப் படைத்த இந்தக் கனவான் எங்கள் கடையின் வாடிக்கைக்காரன். வசதி நிறைந்தவன். மிகச் சாதாரணமான ஒரு கடைக்காரனின் மனைவிக்கு அடிக்கடி மலர்களைக் கொண்டு வந்து தருவான். அவள் மேல் காதல் கொண்டு இருந்தானா? இல்லாவிட்டால் கல்வியறிவும் அறிவு சான்ற பண்பும் நிறைந்த இவன் எப்படி சாதாரண கடைக்காரனின் நண்பனாக இருக்க முடியும்?

(பக். 79)

அப்பு இப்படி நினைக்கிறான் :

“இந்த சிவசுக்கு எத்தனை சுவாதீனம்? அவனுக்கும் நமக்கும் எனன் சம்பந்தம்? ஏணி வைத்தாலும் எட்டாத அந்தஸ்துக்கும் இந்தத் திருவல்லிக் கேணி மாட்டுக் கொட்டில் சந்துக்கும் என்ன பிணை? எத்தனை உறவு கொண்டாடுகிறான். எத்தனை உரிமை? எத்தனைகோபம் அவனுக்கு? அம்மாவின் கோபத்தில் தான் எத்தனை நெருக்கம்.

(பக். 138)

5. சந்தேகம் தோன்றும் பொழுதும் தங்கள் சந்தேகம் உறுதிப்பட்டபொழுதும் அப்புவினதும் பியரியினதும் போக்கு ஒரே விதமாகவே இருக்கின்றது. இருவரது உணர்ச்சியிலும் ஓத்த இயக்கத்தைக் காண முடிகின்றது. இருவரும் வீட்டில் நிலைகொள்ளாமல் தவிக்கிறார்கள். பியரி கடற்கரையிலும் தெருவிலும் அலைந்து திரிகிறான். அப்பு மூன்றரையணிய வெயிலிலும் கடற்கரையிலும் சுற்றுகிறான்.

6. மார்சல் லூசிக்கு மலர்கள் கொண்டு வந்து கொடுப்பதையும் சிவசு அலங்காரத்தம்மாளுக்குக் காய்கறிகள் கொண்டு வந்து கொடுப்பதையும் இன்னும் ஓர் ஒப்புமையாக நாம் கொள்ளலாம். மாப்பசான் இவ்வாறு எழுதுகிறார்.

“அவன் - மார்சல் - அடிக்கடி நிறைய மலர்கள் கொண்டு வருவான். தன் தந்தை கூட அதைக்கண்டு “எவ்வளவு பூக்கள். இது என்ன முட்டாள்தனம். நீ ரோஜா மலர்களிலே உன்னை அழித்துக் கொள்வாய் போல் இருக்கிறதே” என்று சொல்லுவதுண்டு. அதற்கு மார்சல் பரவாயில்லை. இது எனக்கு மகிழ்ச்சியைத் தருகின்றது என்பான்.

திடீரென்று தன் தாயின் குரல் இப்போது தான் பேசுவது போல் மிகவும் துல்லியமாகக் கேட்டது. “மிகவும் நன்றி. அருமை நண்பரே! என்று அவள் ஒரு புன்னகையுடன் பதில் கூறினாள்.

(பக். 79)

சிவசு அலங்காரத்தம்மாளுக்கு மலர்கள் கொண்டு வந்து கொடுக்க முடியாது, அது தமிழ்ப் பண்பாடு அல்ல. ஆகை

யினால் அவன் காய்கறிகள் கொண்டுவந்து கொடுக்கிறான். ஜானகிராமன் அதை இவ்வாறு எழுதுகிறார்.

“வாங்க எப்ப வாந்தாப்ல”

“இப்பதான் ஊட்டிக்குப் போய் இருந்தேன். இங்கிலீஷ் காய்கறி எல்லாம் கொஞ்சம் வாங்கிண்டு வந்தேன். இங்கே கொஞ்சம் கொடுத்துட்டுப் போகலாமனு வந்தேன்”

அலங்காரத்துக்கு முன்னால் கூடை. அதில் கரட்டு முள்ளங்கி, தக்காளி, நூல்கோல். இன்னும் பெயர் தெரியாத இரண்டு மூன்று காய்கறிகள், ஆரஞ்சு, ஆப்பிள், வால்பேரிப்பழங்கள், காம்பு ஒடிக்காத வெங்காயம்...

(பக்கம் 107)

“எவ்வளவு பூக்கள். இது என்ன முட்டாள் தனம்” என்று ரோலந் சொல்வது போல இங்கு தண்டபாணி சொல்லா விட்டாலும் எவ்வளவு காய்கறிகள் என்று நினைக்கும் வண்ணம் இங்கு இந்தக் காட்சி சித்தரிக்கப் பட்டுள்ளது.

இவ்வாறு இரு நாவல்களுக்கும் இடையில் இன்னும் பல ஒற்றுமைகளைக் காட்டிச் செல்லலாம். நிகழ்ச்சிப் பின்னல்களிலும் பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிப் போக்கிலும் மட்டுமன்றி பாத்திரங்களின் குணசித்திரங்களிலும் நாம் அந்த ஒற்றுமையைக் காணலாம்.

ரோலந் ஒன்றும் அறியாத முட்டாளாகவும் தண்டபாணி எல்லாம் அறிந்த கோழையாகவும் வருகிறார்கள். “ஒன்றையும் புரிஞ்சுக்க சிரமப் படப்படாது. பேசாமல் பார்த்துண்டே இருக்கணும். அதுக்காகத்தான் சுவாமி நம்மைப் படைச்சிருக்கார்”. என்று பேசும் தண்டபாணியின் கோழைத் தனமும் கண்ணுக்கு முன் நடப்பவைகளையே புரிந்துகொள்ள முடியாத ரோலந்தின் முட்டாள் தனமும் கதையின் இயக்கத்துக்கு மிகவும் துணை நிற்பனவாகும்.

லூசியும் அலங்காரத்தம்மாளும் உருவ அழகிலும் அழகு ஈடுபாட்டிலும் மெல்லிய உணர்வுகளுக்குத் தங்களை இழந்து போவதிலும் ஒத்த இயல்பு உடையவர்கள்.

ரோலியில்லி மையக் கதையின் இயக்கத்துக்கு உதவுவதுபோல இந்து உதவாவிட்டாலும் இருவரும் இளம் விதவைகள் என்ற வகையில் ஒப்புமையுடைய பாத்திரங்களே.

இத்த ஒப்புமைகளை ஒதுக்கிவிட்டுப் பார்த்தால் இருநாவல்களும் வேறுபடுவது கதைநிகழ்களம், பாத்திரங்களின் உரையாயாடல், வாழ்க்கைமுறை, பழக்கவழக்கங்கள் குடும்பச் சூழல், சில உபபாத்திரங்கள் என்பவற்றினாலேயே என்பதை அறியலாம்.

ஆக நான் இதுவரை காட்டிய ஒப்புமைகளில் இருந்து ‘அம்மா வந்தாள்’ தமிழுக்கு ‘ஒறிஜினலான’ நாவல் இல்லையோ என்ற ஐயம் தோன்றுகிறது. ஜானகிராமன் மாப்பா சாணைப் படிக்காமல் இருக்க நியாயம் இல்லை. அம்மா வந்தாள் மாப்பாசானின் நாவலைப் படித்த அருட்டுணர்வினால் தோன்றி இருக்கலாம். ஆனால் ஜானகிராமன் அம்மா வந்தாள் பற்றிப் பல இடங்களில் கூறியுள்ள சில குறிப்புக்களைப் பார்க்கும் போது இது அவரது சுயமான சிருஷ்டி என்ற கருத்தே தொனிக்கின்றது.

அவ்வாறு ஜானகிராமன் மாப்பாசானின் நாவலைப் படிக்கவில்லை எனக்கொண்டால் இந்த இரு நாவல்களுக்கும் இடையே உள்ள ஆச்சரிய கரமான ஒப்புமை நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகின்றது.

○ மல்லிகை அக்டோபர்—1969.



0

இலக்கிய ஊழல்கள் என்ற பெயரில் அண்மையில் ஒரு புத்தகம் வெளிவந்துள்ளது. இதன் ஆசிரியர் வெங்கட் சாமிநாதன், சிந்துஜாவின் முன்னுரையுடனும் ந. முத்துசாமியின் பின்னரையுடனும் கூடிய மொத்தம் 64 பக்கங்கள் கொண்ட இப்புத்தகம் ஒரு வகையில் சுவாரஸ்யமானது. தெருச் சண்டையை, பெண்களுக்கிடையே நடக்கும் சண்டையை சற்று எட்டி நின்று அவதானிப்பதில் ஒரு சுவாரஸ்யம் இருக்கிறதல்லவா? அது இதிலும் உண்டு. ஆனால் வாசித்துவிட்டு சற்று நிதானிக்கும்போது ஓர் அநுதாபமும் ஏற்படத்தான் செய்கிறது. இந்த அநுதாபம் அறிவாளி வர்க்கத்தின் ஒரு பகுதியினரிடையே நிகழ்ந்துள்ள 'சீரழிவைக்' கண்டு ஏற்படுவது. 'மனித ஆளுமையின் உடைவு' என்று கார்க்கி சொன்னாரல்லவா; அதுதான் இப்போது எங்கும் நிகழ்ந்து கொண்டுள்ளது.

சாமிநாதனைப் பற்றி தமிழ்நாட்டு இலக்கியத்துடன் பரிச்சயம் உள்ளவர்கள் நன்கு அறிவர். இவர் ஒரு அதிதீவிரமான மார்க்சிய எதிர்ப்பாளர்; தூய கலைவாதி. காரமான, சற்று நாகரிகக் குறைவான வார்த்தைகளைப் பாவித்துக் கண்டன் விமர்சனம் செய்வதில் பிரசித்தமானவர். தன்னோடு கருத்து முரண்பாடு உள்ளவர்கள் எல்லாரும் அறியாமையில் உழல்பவர்கள் என்று பகிரங்கமாக எழுதி வருபவர். 'மார்க்சின் கல்லறையில் இருந்து ஒரு குரல்' என்ற கட்டுரை முதல் 'இலக்கிய ஊழல்கள்' வரை இதற்கு நல்ல உதாரணம். சமீப

காலம் வரை சாமிநாதனுடன் ஒத்த மார்க்சிய எதிர்ப்பாளர் 4ள் அல்லது சுத்த கலைவாதிகளில் அநேகர் ஒரு குழுவாக இயங்கி வந்தனர். இவர்களிடையே சிநேக ஒருமைப்பாடும் கூட்டு இயக்கமும் இருந்ததாகத் தெரிகிறது. நடை, சசுடதபற போன்ற சஞ்சிகைகள் இத்தகைய கூட்டு இயக்கங்களின் விளைவு போலும். ஆனால் கடந்த சில ஆண்டுகளாக சயநலன் சார்பான உள் முரண்பாடுகளினால் இவர்களிடையே பிளவும் குரோதமும் ஏற்பட்டுள்ளதாகத் தெரிகிறது. சாமிநாதனும் அவரைச் சார்ந்த சிலரும் இப்பிளவினால் தனிமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளார்கள் போல் தோன்றுகின்றது. அத்தனிமைப்பாட்டின் பெறுபேறே இலக்கிய ஊழல்கள் என்றும் இப்புத்தகம் எனலாம்.

தமிழ் நாட்டுப் பெரும் பத்திரிகைகளுக்கும் எழுத்தாளர்களுக்கும் இடையே உள்ள உறவுநிலை பற்றிய பிரச்சினையே இவர்களிடையே ஏற்பட்ட பிளவுக்கும் இப்புத்தகம் வெளி வருவதற்கும் நிமித்த காரணமாகக் கூறப்படுகின்றது.

தமிழ் நாட்டில் தினமணிகதிர், குழுதம், ஆனந்த விகடன், கல்கி போன்ற பெரும் பத்திரிகைகள் இலக்கிய உலகில் ஏக போகம் செலுத்தி வருவதையும், தமிழ் நாட்டின் கலாச்சாரச் சீர்குலைவைத் திட்டமிட்டு நடத்தி வருவதையும், ஒட்டுண்ணி வாழ்க்கை நடத்துவதையே தம் விதியாகக் கொண்ட அநேக எழுத்தாளர்கள் தம்மை அவற்றுக்கு விற்று வாழ்ந்து வருவதையும் நாம் அறிவோம். இதற்குப் புறம்பாகத் தம்மைச் சுதந்திர எழுத்தாளர் எனக் கருதும் சிலர் இப்பத்திரிகைகளுக்கு வெளியே இருந்து கொண்டு சிறு சஞ்சிகைகளைத் தொடக்கியும் புத்தகங்கள் வெளியிட்டும் இலக்கிய வாழ்வு நடத்தி வருவதையும் நாம் அறிவோம். ஆயினும் இவர்களுட்கிலர் அவ்வப்போது ஏகபோகப் பத்திரிகைகளால் ஈர்க்கப்பட்டு அவற்றின் தேவைகளோடு தம்மையும் இணைத்துக் கொண்டுள்ளனர்.

இப்பத்திரிகைகளின் கவர்ச்சி மையத்துள் இன்னும் அகப்படாது வெளியே இருக்கும் எழுத்தாளர்களுட்கிலர் கூட அதற்குரிய வாய்ப்பை உன்றார எதிர்பார்த்துக் கொண்டுதான் உள்ளனர். இத்தகைய ஒரு நிலையில்தான் இந்திரா பார்த்த சாரதி தினமணிக் கதிரின் கவர்ச்சிமையத்துள் கிக்கினார். கதிர் ஆசிரியர் சாவியின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க சில தற்காப்பு ந்பந்தனைகளுடன் அதில் 'திரைகளுக்கு அப்பால்' என்ற ஒரு நாவலை எழுதத் தொடங்கியதும் பத்திரிகைக்காரரின் தேவையை நிறைவு செய்யாததால் அது நடுவில் நிறுத்தப்பட்டதும் அதுபற்றிய செய்திகள் தமிழ்நாட்டுச் சஞ்சிகைகளில் அடிபட்டதும் நாம் அறிந்த சங்கதிகள். அது சம்பந்தமாக கசுடதபறவில் சாமிநாதனும் ஒரு கட்டுரை எழுதியிருந்தார். இக்கட்டுரை எழுதப்பட்டமைக்கான காரணங்களும் அதைத் தொடர்ந்து நடந்த சம்பவங்களையும் அதில் சம்பந்தப்பட்டவர்களையும் பற்றிய விபரங்களும் இப்புத்த



கத்தில் கூறப்பட்டுள்ளன. சுருக்கமாகச் சொன்னால் சாமிநாதன் தனது இலக்கிய நேர்மையையும் 'இலக்கிய மோசடிக் காரர்'களுக்கு எதிராகத் தான் ஒரு தர்மயுத்தத்தில் குதித்துள்ளதையும் நிரூபிக்க இப்புத்தகத்தில் முயன்றுள்ளார்.

இப்புத்தகத்திலேயே சமுதாயத்தின் மீது தனக்கிருக்கும் அக்கறையை, தனது தார்மீக உணர்ச்சியை, தனது நேர்மைத் திறனை சாமிநாதன் பிரகடனப்படுத்தியுள்ளார். கதிர்—இந்திரா பார்த்தசாரதி விவகாரத்தில்தான் இவர் முதன்முதல் தன் சமூகப் பிரக்ஞையை வெளிக்காட்டியுள்ளார். அந்த விவகாரம் ஒரு குறிப்பிட்ட எழுத்தாளனின் எழுத்துச் சுதந்திரத்தை, தனி நபர் உரிமையை சிறுமைப் படுத்தியதால் அது இந்திய சமூகத்தினர் ஒவ்வொருவரும் தலைமீட வேண்டிய சமூகப் பிரச்சினையாகிவிட்டதால் சாமிநாதன் அதில் தலையிட்டு 'திரைகளுக்கு அப்பால்' என்று ஒரு கட்டுரை எழுதினார். இந்த அளவோடு முடிந்திருந்தால் சாமிநாதனின் சமுதாய அக்கறைக்கு நாமும் மதிப்பு அளித்திருக்கலாம். ஆனால் விஷயம் இத்தோடு முடியவில்லை. இதற்குப் பிறகு தான் பிரச்சினையே தொடங்கியது. சாமிநாதனின் கட்டுரையைப் படித்த ஜெயகாந்தன் (அது மறைமுகமாகத் தன்னை யும் தாக்கியதால்) கசடதபற காரியாலயத்தில் சாமிநாதன் மீது வசை மாரி பொழிந்தார். ஆனால் கசடதபற குழுவினர் ஜெயகாந்தனுக்கு ஒரு பதிலும் சொல்லவில்லை. தில்லியில் இருந்த சாமிநாதன் இதனைக் கேள்விப்பட்டார். தான் கட்டுரை எழுதுவதற்கு உடந்தையாக இருந்த, தனது கட்டுரைக்குத் தலைப்புக் கொடுத்த, கட்டுரையில் காரம் போதாது என்று அபிப்பிராயப்பட்ட, அக் கட்டுரைக் கருத்துக்களின் மீது கூட்டுப் பொறுப்புடைய கசடதபற குழுவினர் ஜெயகாந்தனுக்குச் சரியான பதில் கூறாமல் தன்மீது உள்ள பொறாமை யினாலும் பகைமையினாலும் தன்னைக் காட்டிக் கொடுத்து விட்டார்கள்; அது பற்றிக் கேட்டு எழுதியதற்கு அவ்வாறு ஏதும் நடக்கவில்லை என்பதுபோல் மழுப்பி விட்டார்கள். 'இந்தக் கருங்காலித்தனம் கூட்டு முயற்சியின் தர்மங்களை, பொது இலட்சியங்களைக் கைவிட்ட ஈன்ச் செய்கை, ஒரு பூதா கரத் தோற்றத்துக்கு கால்பிடித்து முதுகு சொறியும் கயமை, பின்னர் அதைப் பூசி மெழுகி முடி மறைக்கும் நேர்மையின்மை ... எதைத்தான் சொல்வது! இவ்வளவும் என்மீது கோபத்தையும் வருத்தத்தையும் பிறப்பித்தன' (பக் 12) என்கிறார் சாமிநாதன்.

ஜெயகாந்தன் தனிப்பட்ட முறையில் தன் மீது வசை பாடியதும், குற்றம் சுமத்தியதும் திரும்பவும் ஒரு சமூகப் பிரச்சினையாகிவிட்டது சாமிநாதனுக்கு. அதற்குப் பதில் சொல்ல வேண்டியது அவருடைய தார்மீகக் கடமையாகி விட்டது. ஜெயகாந்தனின் குற்றச் சாட்டுக்கள் இவைதான்! இ. பா. வுக்கு மாத்திரம் சாமிநாதன் வக்காலத்து வாங்கு வானேன்; தினமணிக்கதிர் என்னை அவமானப் படுத்திய

போது இந்தச்சாமிநாதன் என்ன செய்து கொண்டிருந்தான்? (பக் 10). இந்த இரண்டு குற்றச் சாட்டுக்களினதும் சமுதாய முக்கியத்துவம் சாமிநாதனைத் தவிர வேறுயாருக்கும் புரிய வில்லையாம் (பக் 18). ஆகவே சாமிநாதன் ஜெயகாந்தனின் குற்றச் சாட்டுகளுக்குப் பதில் எழுதி தாமரை, கணையாழி, கசடதபற ஆகிய மூன்று பத்திரிகைகளுக்கும் ஒரே சமயத்தில் அனுப்பி வைத்தார். தாமரை தனது வழக்கமான கம்யூனிஸ்ட் புத்தியைக் காட்டி விட்டது (பக் 14-15). கசடதபற அக் கட்டுரையைப் பிரசுரிக்காது என்பது சாமிநாதனின் நம்பிக்கை. ஆனால் சாமிநாதனுக்குச் செய்த காட்டிக் கொடுப்புக்குப் பிராயச்சித்தம் செய்வதற்காகவோ என்னவோ கசடதபற 'யாருக்காக எதற்காக அழுவது' என்ற ஜெயகாந்தனுக்கு எதிராக எழுதப்பட்ட சாமிநாதனின் கட்டுரையை பிரசுரித்தது. 'தான் சோழையாக, நயவஞ்சகமாக நடந்து கொண்டது, சிறுகதை மன்னனுக்கு முதுகு சொறிந்து விட்டது என்பது மனதை உறுத்தியதாலோ என்னவோ ஞானக்கூத்தன் இப்பதிவைப் பிரசுரிப்பதில் மும்முரமாகத் தன் ஆதரவைக் காட்டினார் (பக். 17) என்கிறார் சாமிநாதன். ஆனால் பின்னர் எல்லாம் தலைகீழாக மாறின. சா. கந்தசாமியும் அசோக மித்திரனும் என்னிடம் கொண்டிருந்த பகையைக் செயல்படுத்த வேண்டிய தருணம் வந்துவிட்டதாக நினைத்தார்கள் போலும். கசடதபற கும்பல் அனைவரும் எனக்கு எதிராகச் சதிசெய்யத் தொடங்கினார்கள் (பக். 18) என்கிறார் சாமிநாதன்.

அவர்கள் செய்த சதி 'யாருக்காக எதற்காக அழுவது' என்ற சாமிநாதன் கட்டுரைக்கு எதிராக சாமிநாதனைத் தாக்கி அசோகமித்திரன் எழுதிய 'அழுவேண்டாம் வாயை முடிக்கொண்டிருந்தால் போதும்' என்ற சர்வோலக் கட்டுரையை பிரசுரித்து அதற்குப் பதிலளிக்க சாமிநாதனுக்குச் சந்தர்ப்பம் கொடுக்காது விவாதத்தை முடித்து வாய்ப்பூட்டுப் போட்டது தான். இதன் மூலம் சாமிநாதன் கையாண்ட சமூகப் பிரச்சினையை சாமிநாதனின் உயர்ந்த மட்டத்தை எட்டும் அறிவுத்திறனற்று தனிமனிதப் பகைமையாக்கக் கீழறிக்கி விட்டார்கள் (பக். 25). 'கசட தபற' இக்கட்டுரையைப் பிரசுரிக்கக் காரணம் கொள்கை வேறுபாடோ மற்றதோ ஏதும் இல்லை. என்மீது அவர்கள் எல்லோரும் கொண்ட பகைமைக் சாய்ச்சல் தான். அது கொள்கைகளை, நாகரீகத்தை, நியாய உணர்வை, பத்திரிகை தர்மத்தை காற்றில் பறக்கவிடச் செய்து விட்டது (பக். 27) என்கிறார் சாமிநாதன்.

அசோகமித்திரன் சாமிநாதனைத் தாக்கிக் கட்டுரை எழுதியமைக்குக் காரணம் என்ன? அதையும் ஆர். சுவாமிநாதன் மூலம் விளக்குகிறார் சாமிநாதன். சுவாமிநாதனுக்கும் தன்மீது தீராத பகை என்பது இவருக்குத் தெரியுமாம். ஆயினும் டில்லிக்கு வந்த சுவாமிநாதனை வீட்டுக்கு அழைத்து இது

பற்றி விசாரித்தார் சாமிநாதன். அதற்கு அவர் சொன்னது 'எனக்கு என்னப்பா தெரியும்'. கசடதபற Self-seekers ன் கருவியாகப் போய்விட்டது. அதற்கு நான் என்ன செய்ய முடியும்? பேசாமல் எல்லாவற்றையும் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறேன். அவ்வளவு தான். எல்லாம் அப்படித்தான் போகும். அசோகமித்திரனுக்கு உங்களிடம் பகை. 'அறுசுவை' தொகுதியில் வந்த அவருடைய நாவலுக்கு மதிப்புரை எழுதும்போது அசோகமித்திரனுக்குரிய நியாயம் செய்யவில்லை என்று அவர் சொல்கிறார். அந்தக் காட்டம். அவரைப் பற்றி நீங்கள் எழுதுவதே இல்லை. அந்தக் காட்டம் இதையெல்லாம் கொட்டுவதற்கு இதுதான் சமயம் என்று அவர் செய்திருக்கிறார் (பக் 30). 'ஆக ஒன்று தெளிவாகத் தெரிந்தது. அக்குழுவின ஒவ்வொருவருக்கும் தமக்குள்ளே மனக்காய்ச்சல் உண்டு (வே. சாமிநாதனும் கசடதபற குழுவின ஒரு ஸ்தாபக உறுப்பினர் என்பதும் நாம் கவனிக்க வேண்டியது). அது தவிர அவர்களுக்கு என்னிடம் உள்ள பொறாமை, பகைமைக் காய்ச்சல் அவர்கள் எல்லோருக்கும் பொதுமையாதலால் ஒற்றுமைப் பட்டார்கள். ஆகவே தமக்குள் உள்ள பகைமையை மறந்து பொது எதிரியை வீழ்த்த வேண்டும். அதற்கு எத்தகைய உத்தியையும் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். இதற்குச் சாதகமாக எதிரியும் எங்கோ ஆயிரம் மைல்களுக்கு அப்பால் டெல்லியில் இருப்பவன். அன்றாடச் சதிவேலைகள் எதுவும் தெரிய வராது. தெரிந்தாலும் காரியம் முடிந்த பிறகு தான் தெரியும் (பக் 31) என்கிறார் சாமிநாதன். தமிழ் இலக்கிய சாம்ராச்சியத்தின் சக்கரவர்த்தி வெங்கட் சாமிநாத மாயன்னனை வீழ்த்துவதற்கு நடந்த புரட்சிச் சதி பற்றிய படத்தை இவ்வாறு தான் நமக்குத் தருகிறார் சாமிநாதன். இதற்கு மேல் இந்தப் புத்தகத்தில் உள்ளவை பற்றி நான் எழுத வேண்டியதில்லை. அசோகமித்திரன் கட்டுரைக்கு சாமிநாதன் ஒரு பதில் எழுதி அனுப்பியதும், அதில் வெட்ட வேண்டியதெல்லாம் வெட்டிவிட்டு மிகுதியையேனும் பிரசுரிக்கும் உரிமையை அவர்களுக்கு மிகுந்த தாராளத் தன்மையோடும் சத்திய வேட்கையோடும் கொடுத்தும் அதை அவர்கள் பிரசுரிக்காது குழி தோண்டிப் புதைத்ததும், பின்னர் சாமிநாதனுக்குச் சார்பாக தருமு சிவராமு Thought என்ற டில்லிப் பத்திரிகையிலும் 'அஃ'கிலும் இப் பிரச்சினையை மீண்டும் கிளறியதும் இது சம்பந்தமாக சாமிநாதன் "தாட்" பத்திரிகைக்கு எழுதிய ஆசிரிய கடிதத்தை அதன் சமுதாய முக்கியத்துவம் கருதி (?) அப் பத்திரிகையின் வரலாற்றிலேயே முதன்முதலாக தலைப்புக் கட்டுரையாகப் பிரசுரித்துக் கௌரவம் தந்ததும் அ. மி யின் ரசிகர்களான 'விசிலடிச்சான் குஞ்சுகள்' இதில் தலையிட்டு வாங்கிக் கட்டியதும்; அ. மி யின் இலக்கியத் திருட்டுப் பற்றிய செய்திகளும்... இத்தியாதி விஷயங்களே இப்புத்தகம் முழுதும் உள்ளன.

ஆக சாமிநாதன், தருமு சிவராமு, முத்துசாமி, இந்துஜா தவிர இப்புத்தகத்தில், குறிப்பிடப்படுகின்ற (ஞானக் கூத்தன்,

கந்தசாமி, கிருஷ்ணமூர்த்தி, ராமகிருஷ்ணன், ஆர். சுவாமிநாதன் முதலிய கசடதபற குழுவினர், அசோகமித்திரன், தி. க. சிவசங்கரன், ஜெயகாந்தன் முதலியோர் உட்பட) "தமிழ் நாட்டு விமர்சகப் பெருந்தகைகள், எழுத்தாளர்கள், ரசிகர்கள் எனப்பட்டவர்கள் உண்மையில் சதிகாரர்கள், விசாபார நோக்கில், பண வேட்டையில், மலிவான பிரபல் ஆசையில் தம் லட்சியங்களைக் கைவிட்டவர்கள். வேசம் போடுபவர்களும் பல் அரசியல் (clique politics) பேணுபவர்கள். தமக்கு ஜாலராக்களும் பஜனைக் கும்பலும் தேவை என்பதற்காக அவர்கள் செய்யும் அயோக்கியத் தனத்தையெல்லாம் கண்டும் காணாதுபோல் மௌனம் சாதித்து உடந்தையாகிறவர்கள். பொய்யும் புரட்டும் மோசமும் அபாண்டப் பழிசுமத்தலுமாக இரைச்சலிட்டே உண்மையில் குரல் எழும்பாதவாறு கழுத்தை நெரிப்பவர்கள்... "They are the scum and vermin of the earth" என்பது சாமிநாதனின் முடிவு (பக் 55). இதற்கு மறு தலையில் சாமிநாதன் முதலியோர் பண்புடைமையும் சத்திய வேட்கையும் இலட்சியதாகமும் கொண்ட சான்றோர் என நாம் நம்ப வேண்டும்.

ஆனால் எனக்கு இரண்டு விஷயங்கள் விளங்கவில்லை. ஒன்று ஜெயகாந்தன் தனிப்பட்ட முறையில்-பகிரங்கமாகப் பத்திரிகையில் எழுதாது - சாமிநாதன் மீது சுமத்திய குற்றச் சாட்டுகளுக்கும் வசைபாடல்களுக்கும் தானும் தனிப்பட்ட முறையில் கடிதமோ வேறு வழியிலோ பதில் அளிக்காது பகிரங்கமாகப் பத்திரிகையில் பதில் சொல்ல சாமிநாதன் சன்னதம் கொண்டு எழுந்ததேன்? அவருடைய ஆணவ முனைப்பு என்பது தவிர வேறு சமாதானம் கூற முடியவில்லை எனக்கு. சாமிநாதனுடைய ஆளுமை ஆணவ முனைப்புடையது என்பதையே அவரது பெரும்பாலான எழுத்துக்கள் காட்டுகின்றன. இரண்டாவது, சாமிநாதன் குறிப்பிடும் இத்தனை பேரும் சாமிநாதன் மீது பொறாமையும் பகைமையும் கொண்டு அவருக்கு எதிராகச் சதிசெய்வதற்குக் காரணம் என்ன? அத்தனைக்கும் சாமிநாதனிடம் நிறைந்துள்ள அரிய சம்பத்தும் மாபெரும் ஆற்றலும் தான் என்ன? சாமிநாதன் தன்னை தமிழ்நாட்டின் மாபெரும் விமர்சகராகவும் ஞானாசிரியனாகவும் ஆதாரமற்று நம்புகின்றார் என்று தெரிகிறது. இது ஒரு வகையான உயர்வுச்சிக்கல், பக்குவமும் முதிர்ச்சியும் அற்ற மனத்தின் ஒரு பிறப்பு என்றே தோன்றுகின்றது. தான் விமர்சனம் எழுதாது இருப்பதற்கே தனக்கு நன்றி சொல்ல வேண்டும் என்று ஒரு எழுத்தாளனுக்குச் சொல்லியனுப்பக் கூடிய துணிச்சல்-அதைக் கூச்சமற்று பகிரங்கமாக எழுதும் ஆணவம்-இவரது இந்த அசட்டுத் தனமான நம்பிக்கையையும் அவரது விமர்சன நேர்மையீனத்தையும் எமக்குத் தெளிவாகக் காட்டுகின்றது. கந்த சாமியின் சாயாவனம் சரியாக எழுதப்படவில்லை என்று இவர்கருதினால், அடிப்படையிலேயே அபத்தமானது என்றால் உருவம் சிதைந்து ஒருமையற்றுப் போனது என்றால் ஒரு

விமர்சகன் என்ற முறையில் சாமிநாதன் அதுபற்றி எழுதியிருக்க வேண்டும். அவ்வாறு எழுதாதிருந்ததன் மூலம் தன் கருத்துக்குப் புறம்பாக அந்நாவல் பற்றிய ஒரு பொய்மை பரவுவதற்கு சாமிநாதன் வழிவகுத்தவராகிறார். அது மட்டுமின்றி அதற்காக கந்தசாமி தனக்கு நன்றி சொல்ல வேண்டும் என்றும் கேட்கிறார். இது எத்தகைய இலக்கிய நேர்மை? இது பெரிய மோசடி இல்லையா? இத்தகைய ஒருவருக்கு இலக்கிய ஊழல்பற்றி எழுத என்ன யோக்கியதை இருக்கிறது? சாமிநாதன் தான் ஒரு சமூகப் போரில் குதித்துள்ளதாக காண்பிக்க எவ்வளவுதான் முயன்றாலும் சாமானியராகிய எங்களுக்கு அவர்மீது ஒரு அனுதாபம்தான் உண்டாகின்றது. சாமிநாதனுடைய குற்றச் சாட்டுக்களின் மறுபக்கம் பற்றி அதன் நம்பகத் தன்மை பற்றி நமக்கு எதுவும் தெரியாது. ஆகவே தனது எதிரிகள் பற்றிய சாமிநாதனின் தீர்ப்பு பற்றி அவர்களது வாக்கு மூலத்தை அறியாமல் திடமாக நாம் எதுவும் கூற முடியாது. சாமிநாதன் கூறுவது போல அவரது எதிரிகள் அனைவரும் உண்மையிலேயே அவர்மீது பொறாமையும் பகைமையும் கொண்டிருக்கிறார்களா அல்லது அது சாமிநாதனின் ஒரு பிரமையா என்பது நமக்கு முக்கியமானது அல்ல. ஆனால் சாமிநாதன் தான் கருதுவதுபோல ஒரு சத்திய யுத்தத்தில் அன்றி ஒரு தனிப்பட்ட சண்டையிலேயே ஈடுபட்டுள்ளார் என்பது பாமர அறிவுக்குக் கூடத் தெளிவாகத் தெரியும்.

சாமிநாதனுக்கும் அவரது சகாக்களுக்கும் எதிரிகளுக்கும் இடையே நடைபெற்றிருப்பது தன் முனைப்பு சார்ந்த ஒரு தனிப்பட்ட சண்டையே எனினும் அதற்கும் ஒரு சமுதாயப் பின்னணி உண்டு. அந்த வகையில் இது சமுதாயப் பிரச்சினையின் ஒரு பகுதிதான்; ஆனால் சாமிநாதனின் அர்த்தத்தில் அல்ல. தன்னலத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்ட தனியுடமைச் சமுதாய அமைப்பில் இத்தகைய நிகழ்ச்சிகள் தவிர்க்க முடியாதவை. சுயநலமிகளையும் தன்முனைப்பாளர்களையும் புகழ் விரும்பிகளையும், பந்தம்பிடித்து முன்னேறுபவர்களையும் நண்பர்களுக்குக் குழிதோண்டுவர்களையும் இத்தகைய சமுதாயம் ஏராளமாக உற்பத்தி செய்கின்றது. முதலாளித்துவ சமுதாயத்தின் எல்லாத் துறைகளிலும் இத்தகைய பிரகிருதிகளைக் காணலாம். இலக்கியத்துறை இதற்கு விலக்கல்ல.

நேர்மையான, முற்போக்கான ஒரு பொது இலட்சியமும், செயல்ரீதியானதும் இயக்கபூர்வமானதுமான ஒரு கூட்டுறவும் இல்லாதவரை-சமூகப் புனரமைப்பில் தன்னை இதய சக்தியாகப் பிணைத்துக் கொள்ளாதவரை இயக்க பூர்வமான ஒரு எழுச்சி இல்லாதவரை கலை இலக்கியமும் மல்யுத்தம், கண் கட்டி வித்தை போன்ற தனித்திறனை வெளிப்படுத்தும் ஒரு காட்சிக் கலையாகவே இருக்கும். இலக்கியத்துக்கு ஒரு செயல் முறைப் பெறுமானம் இல்லாதவரை படைப்பாளியின் சிறப்

பாற்றலே முதன்மை பெறுவதும் இலக்கியம் ஒரு காட்சிப் பொருளாகவும் விற்பனைப் பண்டமாகவும் மாறுவதும் தவிர்க்க முடியாதது. நான் பெரிய எழுத்தாளன், என்னுடைய படைப் பே மிகச் சிறந்தது, என்னை வெல்ல விமர்சகன் இல்லை போன்றதன் முனைப்பு வெளிப்பாட்டுக்கே இது வழி கோல்கின்றது. இது சுத்தமான பூர்ஷ்வா தனிமனித மனப்பாங்கே. இத்தகைய மனப்பாங்குக்கு மார்க்சியம் பேசும் ஏராளமான எழுத்தாளர்களும் கலைஞர்களும் கூட இரையாகிக் கொண்டே உள்ளனர். இலக்கிய ஊழல் இம்மனப்பாங்கின் விளைவான ஆளுமைச் சீர்குலைவையே காட்டுகின்றது.

○ மல்லிகை—1937

(சில திருத்தங்களுடன்)

## ஈழத்துக் கவிதை இதழ்கள்

○

அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து போன்ற மேலைத் தேயங்களில் சமூர் அரை நூற்றாண்டுக்கு முன்பிருந்தே கவிதைக்கென்று தனிச் சஞ்சிகைகள் வெளிவரத் தொடங்கின. அமெரிக்காவில் இருந்து வெளிவரும் “பொயற்றி”, என்ற கவிதைச் சஞ்சிகை 1912ம் ஆண்டு முதல் வெளிவருகின்றது. 1909ம் ஆண்டு முதல் “பொயற்றி றிவியு” என்னுஞ் சஞ்சிகை இங்கிலாந்தில் இருந்து வெளிவருகின்றது. கவிதைகளையும், கவிதை பற்றிய விமர்சனங்களையும், புத்தக மதிப்புரைகளையும் இச் சஞ்சிகைகள் தாங்கி வருகின்றன.

தமிழில், கவிதைகளை மாத்திரம் தாங்கிய ஒரு இதழை வெளிக் கொண்டு வரும் முயற்சி, முதன்முதல் தமிழ் நாட்டிலேயே தொடங்கியது. பாரதிதாசனே இதைத் தொடங்கி வைத்தவர். அவர் வெளியிட்ட குயில் பத்திரிகையே தமிழின் முதலாவது கவிதை இதழ் என்று தெரிகின்றது. குயில், பாரதிதாசனின் படைப்புக்களையே பெரும்பாலும் தாங்கி வந்தது. குயிலைத் தொடர்ந்து கவிதை, சரதா, வானம்பாடி முதலிய கவிதை இதழ்கள் தமிழகத்தில் இருந்து வெளிவந்தன. வானம்பாடி அண்மைக் காலத்து முயற்சியாகும். தமிழ் நாட்டுக் கவிதை உலகில் பரபரப்பை ஏற்படுத்திய வானம்பாடி, வானம்பாடிக் குழுவினருக்கிடையே ஏற்பட்ட மூரண்பாடு காரணமாக நின்று விட்டதாகத் தெரிகின்றது.

ஆசிரியத் தலையங்கம் முதல் அடுத்த இதழுக்கான அறிவித்தல் வரை அனைத்தையும் செய்யுளிலேயே எழுதுவது தமிழ்

நாட்டுக் கவிதை இதழ்களின் பிரதான பண்பாகக் காணப்பட்டது. பாரதிதாசனே இப்போக்கைத் தொடங்கி வைத்தவர் எனலாம். “சரதா தன் கவிதைப் பத்திரிகையில் விளம்பரத்தைக் கூடக் கவிதையில் தான் பிரசுரிக்கிறார்” என்று நண்பர் ஒருவர் என்னிடம் சிலாகித்துப் பேசினார் அந்த அளவுக்கு ஆசிரியத் தலையங்கம், போட்டி அறிவித்தல், வர்த்தக விளம்பரங்கள் அனைத்தையும் அவை செய்யுளில் எழுதப்பட்ட காரணத்தால் கவிதையோடு சமமாக மதிக்கும் ஒரு சமரச மனப்பான்மை இவ்விதழ்களில் காணப்பட்டது. வானம்பாடி இதில் இருந்து வேறுபட்டது. முற்றிலும் புதுக்கவிதைக்கான ஒரு வெளியீட்டுக் களமாக அது அமைந்தது. ஆயினும் டாம்பீகமான மொழிப் பிரயோகம் அதன் பிரதான பண்பாகக் காணப்பட்டது. சமூக சமத்துவ நோக்கை வானம்பாடிக் குழுவினர் தங்கள் உட்பொருளாகக் கொண்டிருந்த போதிலும் சமூகத்தின் பொது வழக்குக்குப் புறம்பான மொழிப்பிரயோகத்தையும், சிந்தனை முறையையும், கற்பனைப் படிமங்களையும் பெருமளவு கையாண்டதால் வானம்பாடி எழுப்பிய குரல் சமூகத்தோடு ஒட்டாது அந்நியமாகவே ஒலித்தது. வானம்பாடியில் இதற்குப் புற நடைகள் உண்டு. எனினும் இதுவே பொதுப் பண்பு என எனக்குத் தோன்றுகின்றது.

தமிழ் நாட்டைப்போல், ஈழத்தில் இருந்தும் கவிதைக்கென்றே சில கவிதை இதழ்கள் வெளிவந்தன. ஈழத்துக் கவிதை இதழ்களுக்கு ஒரு இருபது வருட வரலாறு உண்டு. 1955ம் ஆண்டு புரட்டாதி மாதம் “தேன்மொழி”யின் முதல் இதழ் வெளிவந்தது. தேன்மொழியே ஈழத்தின் முதலாவது தமிழ்க் கவிதை இதழாகும். மஹாகவி, வரதர் ஆகிய இருவரும் சேர்ந்து சோமசுந்தரப் புலவரின் நினைவுச் சின்னமாகத் தேன்மொழியை வெளியிட்டனர். “கட்டிளமை சொட்டுகின்ற கன்னிகையும் காதலனும் ஒன்று சேர்ந்தது போல எமது உள்ளத்திலே தோன்றிப் பேராவலாய் நிறைந்த இரு எண்ணங்களின் சேர்க்கைதான் இந்த இதழ். கவிதை களை மாத்திரமே தாங்கிய ஒரு இதழை வெளிக்கொண்டு வர வேண்டும் என்பது ஒரு எண்ணம். நவாவிபூர் சோமசுந்தரப் புலவருக்கு ஒரு நல்ல நினைவுச் சின்னம் உருவாக்க வேண்டும் என்பது மற்ற எண்ணம். இந்த இரண்டு எண்ணங்களும் சேர்ந்து தேன்மொழியை உருவாக்கி விட்டன.” என்று முதலாவது இதழில் ஆசிரியர்கள் குறிப்பிட்டனர்.

தேன்மொழி பதினாறு பக்கங்கள் கொண்ட சிறு சஞ்சிகையாக மாதம் தோறும் வெளிவந்தது. ஒவ்வொரு இதழின் அட்டையிலும் சோமசுந்தரப் புலவரின் ஒரு பாடல் இடம் பெற்றது. “பத்து ஆண்டுகளின் முன்பாடிய செல்வங்கள்” என்ற ஒரு பகுதி தொடர்ந்து வந்தது. தேன்மொழி வெளிவந்த காலத்தில் பிரபலமாக இருந்த கவிஞர்கள் பத்து வருடங்களின் முன்பு—அவர்களிற பலர் எழுத ஆரம்பித்த காலத்தில் எழுதிய கவிதைகளில் ஒன்று அப்பகுதியில் இடம்



பெற்றது. ஒவ்வோர் இதழின் பின் அட்டையிலும் சிறப்பாக ஒரு கவிஞர் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டார். நாவற்குழியூர் நடராசன், சோ. நடராசன், அ. ந. கந்தசாமி முதலிய ஈழத்துக் கவிஞர்களும், ச. து. சு. யோகி, கலைவாணன், ரகுநாதன் முதலிய தமிழ் நாட்டுக் கவிஞர்களும், இப்பகுதியில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டனர். ஈற்றடிகள் கொடுத்துத் தனி வெண்பாப் பாடத்தூண்டும் முயற்சியையும் தேன்மொழி மேற்கொண்டது. “வேசிக்கும் உண்டோ விருப்பு”, “வீட்டிலே வைத்த விளக்கு”, “இல்லையோ கண்கள் இரண்டு” “எங்கழிலென் ஞாயிற்செய்து” முதலிய ஈற்றடிகளைக் கொண்டு பலர் வெண்பாக்கள் எழுதினர். சில, சீன, ஸ்பானிய, பிரான்சிய, ஆங்கிலக் கவிதைகளின் மொழி பெயர்ப்புக்களும் தழுவல்களும் தேன் மொழியில் வெளி வந்தன தேன் மொழி இரண்டாவது இதழில் அ. ந. கந்தசாமி மொழிபெயர்த்த பின்வரும் சீனக் கவிதை நகைச் சுவை நிறைந்தது. கடைசிநம்பிக்கை என்பது இக் கவிதையின் தலைப்பு.

புத்திரன் பிறந்தால் புத்திக் கூர்மை  
மெத்தவே அவனிடம் மேவுதல் வேண்டும்  
என்றே எவரும் எண்ணுவர், ஆயின்  
யானோ எனது புத்திக் கூர்மையால்  
வாழ்க்கை முழுவதும் வரண்டு கிடக்கிறேன்,  
இன்றென் நினைவு ஒன்றே யாகும்—  
என்சிறு பிள்ளை நன்கு வளர்ந்து  
அறியாமையிலும் மடமைச் சிறப்பிலும்  
எவர்க்கும் குறைவிலா திலங்கி, அமைதி  
நிலவும் வாழ்க்கை நீள நடாத்தி  
ஈற்றில் இந்த நாட்டை இயக்கும்  
மந்திரி சபையிலும் குந்தி இருப்பான்  
என்ற ஆசை ஒன்றே  
என்னுளம் மன்னி இருப்பது வாமே!

இந்தக் கவிதையின் கீழே எந்த இலங்கை மந்திரியையும் குறிக்கவில்லை என்று அச்சிடப்பட்டிருந்தது. தேன் மொழியில் மொத்தம் ஆறு இதழ்களே வெளிவந்தன. முதல் நான்கு இதழ்களும் தொடர்ச்சியாக வந்தன. ஐந்தாம் இதழ் 56 தை, மாசி மாதங்களுக்குச் சேர்த்து வந்தது. ஆறாவது இதழ் தட்டுத் தடுமாறி நான்கு மாதங்களுக்குப் பின் வெளி வந்தது. அதுவே தேன்மொழியின் கடைசிக்குரல். தேன்மொழி ஆறு இதழ்களே வெளிவந்த போதிலும் இருபது வருடங்களுக்கு முந்திய இலங்கைத் தமிழ்க் கவிதைப் போக்குகளை இனங் காட்டும் ஒரு சிறந்த பிரதிநிதியாக அது அமைந்தது. யாப் போசை கவிதையின் பிரதான அம்சமாகக் கருதப்பட்ட காலம் அது. ஆயினும், ஆசிரியத் தலையங்கத்திற்கும், போட்டி அறிவித்தல்கள், விளம்பரங்களுக்கும் செய்யுளைக் கையாள்வதைத்

தேன்மொழி தவிர்த்துக் கொண்டதுடன், தற்காலப் பொதுசன வழக்கைப் பெரிதும் ஒத்த மொழிநடையைக் கையாண்டுள்ள தையும் நாம் அவதானிக்கலாம்.

தேன்மொழிக்குப் பிறகு எட்டு ஆண்டுகள் கழித்து 1964 முதல் வெளிவரத் தொடங்கிய நோக்கு தேன்மொழியில் இருந்து சில வகையில் வேறுபட்டது. மொழிநடையைப் பொறுத்த வரை நோக்கில் ஒன்றுக்கு ஒன்று முரணான இரு போக்குகள் செயற்பட்டதை அவதானிக்க முடிகின்றது. ஒன்று பழைய தமிழ் மொழியை அடி ஒற்றிய பண்டிதப் போக்கு, மற்றது தற்கால மொழிநடைப் போக்கு. நோக்கின் முதல் இதழில் இருந்தே இதற்கு உதாரணங்கள் தரலாம்.

“புதிய முயலுமோர் மீதார் பெருநசை  
மையிதழ் விழித்தும், கண்ணினை நோக்கி  
வந்தனள் பெரும, வந்தவள் அயலளள்  
அகத்தவள்—பிறநோக்குக் கொள்ளாது  
அன்னவள்  
தம்வரவு ஏற்பதும் தவப்பயன் ... ..”

நோக்கின் வரவுக்குக் கட்டியம் கூறி முதல் இதழ் அட்டையில் பிரசுரமாகிய மேற்காட்டிய வரிகள் நோக்கின் பண்டைய மொழிநடைப் போக்கைக் காட்டுகின்றன.

“மனிதனின் தந்தை பிள்ளையே ஆவான்  
என்வாழ்நாட்கள் ஒன்றுடன் மற்றது  
இயற்கைப் பக்தியால் இணைவதை  
விரும்புவேன்.....”  
“இன்னும் தலையை இழுத்தபடி இருந்தால்  
என்னென்று கோயிலுக்குப் போதல்?  
எழுந்தி ருங்கோ!  
பொன்னம்மா வீட்டாரும் போய்விட்டார்...”

மேற்காட்டிய வரிகள் நோக்கிற் செயற்பட்ட தற்கால மொழிநடைப் போக்கைக் காட்டுகின்றன. ஆயினும் நோக்கில் வழக்கிறந்த பண்டைய மொழிநடைப் போக்கின் செல்வாக்கே அதிகமாகக் காணப்பட்டது.

திரு. இ. இரத்தினம், முருகையன் ஆகிய இருவரும் சேர்ந்து காலாண்டுக்கு ஒரு முறையாக நோக்கை வெளியிட்டனர். தாய்மொழிக் கவிதை, கவிதை மொழி பெயர்ப்பு, கவிதை விமர்சனம் ஆகிய மூன்றையும் வளர்ப்பது நோக்கின் நோக்கமாக இருந்தது. மொழி பெயர்ப்புக்கு நோக்கில் அதிக இடம் கொடுக்கப்பட்டது. நோக்கில் பிரசுரமான கவிதைகளில், சுமார் அரைவாசி பிறமொழிக் கவிதைகளின் தமிழாக்



கங்களே எனலாம். “கவிதையொடு விமர்சன நோக்கின் சிறப்பான அமிசமாக அமையும். கவிதையிலும் பிறநாட்டுக் கவிதைகளைத் தமிழில் ஆக்கித் தருவதும் எமது திட்டம்... பிறநாட்டுக்கவிதைகளின் தமிழாக்கங்களையும் திறனாய்வுரைகளையும் நோக்கு தாங்கிவரும். தமிழோடு அவற்றை ஒப்பிட்டு தமிழ்மக்கள் தம் இலக்கிய உலகைச் செம்மைப்படுத்த இவ்வமிசம் பெரிதும் பயன்படும்”. என்று நோக்கின் முதல் இதழில் ஆசிரியத் தலையங்கம் கூறியதற்கேற்ப பிறமொழிக் கவிதைகளுக்கும், கவிதைபற்றிய பிறநாட்டார் கருத்துக்களுக்கும் நோக்கு சிறப்பிடம் கொடுத்தது. நோக்கின் நான்காவது இதழ் முற்றாக சேக்ஸ்பியரின் கவிதைகளைத் தாங்கி வெளி வந்ததும் இங்கு குறிப்பிடத் தக்கது. சேக்ஸ்பியரை விட மயகோவ்ஸ்கி, இயூசினி எவ்டு செங்கோ முதலிய சோவியத் கவிஞர்கள், காசியா லோகா, மிகுவெல் உனாமுனோ முதலிய ஸ்பானியக் கவிஞர்கள் பூடிலியர். போல் வலரி முதலிய பிரஞ்சுக் கவிஞர்கள் போன்றோர் நோக்கில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட பிறமொழிக் கவிஞர்கள் ஆவர். மாசேதுங்கின் இரண்டு கவிதைகளும் கூட நோக்கில் வெளி வந்தன. டி. எஸ். எலியட்டின் மரபும் தனித்திறமையும் என்ற புகழ் பெற்ற கட்டுரையின் ஒரு பகுதியும் நோக்கில் இடம் பெற்றது.

குறிப்பிடத் தகுந்த தாய்மொழிக் கவிதைகள் சிலவும் நோக்கில் பிரசுரமாகின. அறுபதுக்களில் பிரபல கவிஞர்களாக விளங்கிய மஹாகவி, முருகையன், நீலாவணன் ஆகியோர் நோக்கில் தொடர்ந்து எழுதினர். மஹாகவியின் திருவிழா பாநாடகம் முதல் இதழில் பிரசுரமாகியது. புலவர் சிவன் கருணாலய பாண்டியனாரின் அழகிய நூற்றைம்பது என்னும் வெண்பாத் தொடரும் காலவழுவாக நோக்கில் சில இதழ்களில் தொடர்ந்து பிரசுரிக்கப்பட்டது. இவ்வாறு புதுமைக்கும் பழமைக்கும் நோக்கு ஏககாலத்தில் ஒரு களமாக அமைந்தது.

தேன் மொழிபோல் நோக்கிலும் மொத்தம் ஆறு இதழ்களே வெளிவந்தன. 1964 என்று தேதியிட்டு நான்கு இதழ்கள் வந்தன. 1965 ல் ஐந்தாவது இதழ் வெளிவந்தது. பின்னர் ஐந்தாண்டு கால நீண்ட இடைவெளிக்குப் பிறகு பல்வகைப் பட்ட கவிதைப் போக்குகளை உடைய பலரையும் இணைத்துக் கொண்டு நோக்கின் ஆறாவது இதழ் 1970 ல் வெளி வந்தது. அதன் பிறகு நோக்கு வெளிவரவில்லை.

தேன்மொழி, நோக்கு ஆகிய இதழ்கள் “கவிதை” என்ற தூய இலக்கிய வடிவத்தின் வளர்ச்சியையே தமது பிரதான இலட்சியமாகக் கொண்டிருந்தன எனலாம். வேறு வகையில் சொன்னால் இலக்கிய வடிவம் பற்றிய பிரக்களையே இவற்றில் முதன்மை பெற்றிருந்தது எனலாம். ஒரு வகையில் இதனை தூய கலைநோக்கு என்றும் கூறலாம். இலக்கிய

வடிவத்தைச் சமூகத் செயற்பாட்டுடன் இயைபுறுத்தும் போக்கு இவ்விதழ்களில் பிரக்களையே பூர்வமாகச் செயற்படுத்தப்படவில்லை. சமூக உணர்வு உடைய கவிதைகள் அவ்வப்போது இவ்விதழ்களில் வெளிவந்தன. எனினும் அதுவே அவ்விதழ்களின் பிரதான இலட்சியமாக அமையவில்லை. அக்கால ஈழத்து இலக்கியத்தில்—குறிப்பாகக் கவிதைத் துறையில் இன்றிருக்கும் அளவுக்குச் சமுதாயப் பிரக்களையே அழுத்தும் துலக்கமும் பெற்று இருக்கவில்லை என்பது இதற்கு ஒரு காரணம் ஆகும். ஆனால் அறுபத்தைந்துக்குப் பின் கவிஞர்கள் மத்தியிலும் சமுதாய நோக்கு வியாபிக்கத் தொடங்கியது எனலாம். எல்லோரும் இல்லை எனினும் ஒரு கணிசமான தொகைக் கவிஞர்கள் முற்போக்குச் சிந்தனையால் பாதிக்கப்பட்டனர். அது மட்டுமன்றி இவர்களுள் சிலர் கவிதையின் கலைநுட்பத்தில் கூடிய கவனமும் செலுத்தினர். கவிதையில் சமூகச் செயற்பாடும், கலைநுட்பமும் இயைபுறுத்தப்படவேண்டும் என்ற நோக்கு இவர்களின் கொள்கையால் அமைந்தது. இந்தக் கொள்கையின் வெளிப்பாடுகளுள் ஒன்றாகவே நோக்கைத் தொடர்ந்து வெளிவந்த ஈழத்தின் மூன்றாவது கவிதை இதழான கவிஞன் அமைந்தது.

நண்பர் சண்முகம் சிவலிங்கமும் நானும் சேர்ந்து 1969 பங்குனியில் கவிஞன் முதல் இதழை வெளியிட்டோம். காலாண்டுக்கு ஒன்றாகக் கவிஞன் நான்கு இதழ்கள் வெளி வந்தன. ஐந்தாவது இதழில் இருந்து ஒன்று விட்டு ஒரு இதழை ஒரு தனிக் கவிஞனுக்கு ஒதுக்குவது என்ற திட்டம் இருந்தது. அதன்படி ஐந்தாவது இதழ் மஹாகவியின் கோடை என்ற தனி நூலாக வெளிவந்தது. அதன் பிறகு கவிஞன் வெளிவரவில்லை. வெளியீட்டாளர்களைத் தவிர வேறு யாரும் கோடையை கவிஞனின் ஓர் இதழாகக் கருதுவ தில்லை. ஆகையால் கவிஞன் மொத்தம் நான்கு இதழ்கள் என்றே கொள்ளலாம்.

கவிதையின் சமூகப் பெறுமானம், கலைத்தரம் ஆகிய இரண்டு அம்சங்களைக் கவிஞன் முக்கியமாக வலியுறுத்தியது. “கலை யாக்கத்திலும், சமூகப் பெறுமானத்திலும் வாசகர் தொகையீ லும் எமது கவிதையின் இன்றைய எல்லைகளை நாம் விரிவு படுத்த வேண்டும்....

“இன்றைய சமுதாய நிலையும் அதன் கோரிக்கைகளும் கவிதையின் உள்ளடக்கமாக அமைவது இன்றையக் கால கட்டத்தில் தவிர்க்க முடியாத அம்சமாகும். ஆனால் கவிதையின் உள்ளடக்கத்தை வலியுறுத்தும் பலர் அதன் படைப்பு நுட்பம் பற்றிக் கருத்துச் செலுத்துவதில்லை. ஆகையினால் ஏனைய இலக்கிய வடிவங்கள் போல கவிதையும் நுணுக்க மான படைப்புத் திறனில் தங்கியுள்ளது என்ற உண்மையைப் பல கவிஞர்கள் மறந்து போகின்றார்கள். அதனால் கவிதை ஒரு பிரசாரச் சாதனமாக—செய்யுட் கட்டுரையாக மலிவடைந் துள்ளது” போன்ற கருத்துக்கள் ஆசிரியத் தலையங்கத்தில்

வெளியிடப்பட்டன. இது கவிஞரின் பொது இலட்சியமாக இருந்தபோதிலும் கவிஞரின் வெளிவந்த கவிதைகள் அனைத்தும் இவ்விலட்சியத்தைப் பிரதிபலித்தனவாக அமைந்தன எனக் கூறமுடியாது. கவிதையின் குணாம்சம் பற்றிய தெளிவு எமது கவிஞர்கள் மத்தியில் இன்னும் குறைவாகவே காணப்படுகின்றது.

முன்னைய இரு கவிதை இதழ்களையும் போலவே கவிஞரும் பிற மொழிக் கவிதைகளின் மொழிபெயர்ப்பின் அவசியத்தை உணர்ந்திருந்தது. சமகால வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிக்கின்ற மேலைத்தேய கீழைத்தேயக் கவிதைப் பெயர்ப்புக்கள் நமது வாசகர்களுக்கும் கவிஞர்களுக்கும் உபயோகப்படும். இறந்தகாலத்தைவிட நிகழ் காலத்தின் முக்கியத்துவம் அதிகமானது எனக் கவிஞன் குறிப்பிட்டது. இதற்கேற்ப, ரஷ்யிய, ஜெர்மானிய, சீன, ஆங்கிலக் கவிதை மொழிபெயர்ப்புக்கள், கவிஞரின் பிரசுரிக்கப்பட்டன. சண்முகம் சிவலிங்கம் இவற்றை மொழிபெயர்த்து உதவினார். கவிதை பற்றிய கட்டுரைகளும் ஒவ்வொரு இதழிலும் இடம் பெற்றன. “பேச்சு மொழியும் கவிதையும்” “இன்றையத் தமிழ்க் கவிதை பற்றிச் சில அவதானங்கள்” ஆகிய கட்டுரைகள் குறிப்பிடத் தகுந்த முக்கியத்துவம் உடையன.

நவீனமயப்படுத்தப்பட்ட யாப்பு வழிக் கவிதைகளே கவிஞரின் பெரிதும் இடம்பெற்றன. எனினும் கவிதையின் பொருட் புலப் பாட்டுக்கு ஏற்ப செய்யுள் வரிகளைப் பிரித்து அச்சிடும் முறை கவிஞரின் பெரிதும் கையாளப்பட்டது. புதுக் கவிதைகளின் அச்சமைப்பும் வெளித்தோற்றத்தில் ஒன்றாகக் காணப்பட்ட மையினால் யாப்பு முறை அறியாத பலர் கவிஞன் ஒரு புதுக் கவிதை ஏடு என்றே கருதினார்கள். ஆனால் புதுக் கவிதை மரபுக்கவிதை என்ற பாகுபாட்டுக்குக் கவிஞன் முக்கியத்துவம் கொடுக்கவில்லை. இரு வகைக் கவிதைகளும் கவிஞரின் பிரசுரமாகின. தற்காலக் கவிதை (Modern Poetry) என்ற உணர்வே கவிஞரின் மேலோங்கி இருந்தது எனலாம்.

எழுபதாம் ஆண்டுக்குப் பிறகு இலங்கைத் தமிழ்க் கவிதையில் ஒரு புதிய அலை தோன்றியது. இக்காலப் பகுதியில் ஏற்பட்ட அரசியல் இலக்கிய விழிப்புணர்வும், தென் இந்தியப் புதுக் கவிதைகளின் செல்வாக்கும் நூற்றுக்கணக்கான இளைஞர்களைக் கவிதை உலகுள் இழுத்து விட்டன. புதிய சமுதாய மாற்றத்துக்காகக் குரல் கொடுக்கும் புரட்சிகரச் சிந்தனை உடைய இவ்விளைஞர்கள் யாவரும் தங்கள் எண்ணங்களையும் கருத்துக்களையும், வெளியிடுவதற்குப் புதுக்கவிதை ஒரு இலகு வான சாதனம் எனக்கண்டனர். கடந்த ஐந்து ஆண்டுகளுள் ஈழத்துக் கவிதை பெரும்பாலும் புதுக்கவிதையாகவே மாறி விட்டது. முற்போக்கான கருத்துக்களே இன்றைய ஈழத்துப் புதுக் கவிதையின் பலம் என்று சொல்ல வேண்டும். கலைப் பெறுமானம் உடைய படைப்புக்கள் இவற்றுள் மிகச் சொற்பம்

மாகவே காணப்படுகின்றன. புதுக் கவிதை உலகில் சில தனி ஆளுமைகள் வளர்ச்சியடையும் வரை நிலைமை இவ்வாறே இருக்கக்கூடும். இத்தகைய தனி ஆளுமையின் வளர்ச்சிக்கான அறிுகறிகளும் சமீபத்தில் தென்படத் தொடங்கியுள்ளன.

எழுபதுக்குப் பின்னர் தோன்றிய புதுக்கவிதைப் போக்கின் தளமாக இக்காலப்பகுதியில் சில கவிதை இதழ்களும் தோன்றியுள்ளன. இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன் நீள் கரை நம்பி, பீ. எம். அப்துல் சத்தார் ஆகியோரின் முயற்சியினால் தென்னிலங்கையில் இருந்து க-வி-தை என்ற மகுடத்தில் ஒரு புதுக் கவிதை ஏடு வெளி வந்தது. “மரபை உடைத்தெறிவதும், புதுமையை ஏற்பதும்” இதன் நோக்கம் என்று கூறப்பட்டது பத்துக் கவிஞர்களின் இருபத்தி மூன்று புதுக் கவிதைகள் இவ்விதழில் இடம் பெற்றன. கவிதைப் பொருள், கவிதை வடிவம் என்பன பற்றிய ஒரு தெளிவான கோட்பாட்டை இவ்விதழ் வெளிக்காட்டவில்லை; கவிதை தொடர்ந்து வெளிவந்ததாகவும் தெரியவில்லை. ஆகவே அதை ஒரு சஞ்சிகை என்பதை விடச் சஞ்சிகைப் பாங்கான ஒரு சிறு தொகுப்பு என்பதே பொருந்தும். (இத்தகைய சஞ்சிகைப் பாங்கான சிறிய புதுக்கவிதைத் தொகுப்புக்கள் சிலவும் இக்காலப் பகுதியில் வெளிவந்துள்ளன. அன்பு ஜவகர்ஷா தொகுத்த பொறிகள், சரவணையூர் சுகந்தன் தொகுத்த சுவடுகள், புத்தளம் விடிவெள்ளிகளின் விடிவெள்ளி என்பன இவற்றுள் சில)

இவ்வாண்டு ஜூலை மாதத்தில் இருந்து இரண்டு கவிதை இதழ்கள் மாசிக்கைகளாக வெளிவரத் தொடங்கியுள்ளன. ஒன்று தில்லையடிச் செல்வனை ஆசிரியராகக் கொண்டு புத்தளத்தில் இருந்து வெளிவரும் பொன்மடல். இது மனிதாபிமான கலைஇலக்கிய விலையிலா மடலாக விநியோகிக்கப்படுகின்றது. முதல் இதழ் நான்கு பக்கங்களையும் இரண்டாம் இதழ் ஆறு பக்கங்களையும் கொண்ட சிறு பிரசுரமாக இது வெளிவந்துள்ளது. புதுக் கவிதைகளே இதன் பிரதான அம்சமாகும். மற்றது ஈழவாணனை ஆசிரியராகக் கொண்டு வெளிவரும் அக்னி. முப்பது பக்கங்களில் அழகிய சஞ்சிகை அமைப்பில் இது வெளிவருகின்றது. முன்னைய கவிதை இதழ்களைப் போல் சுய மொழிக் கவிதை, கவிதை மொழிபெயர்ப்பு, விமர்சனங்கள் ஆகியன அக்னியிலும் இடம் பெறுகின்றன. அக்னி நம்பிக்கை தருவதாக உள்ளது. கடந்த மாதம் தேதி இடப்படாமல் கல்முனைப் பகுதியில் இருந்து நவயுகம் என்ற பெயரில் ஒரு புதிய கவிதை இதழ் வெளி வந்துள்ளது. இதுவும் மாதம் தோறும் வெளிவரும் என்று தெரிகின்றது. பொன்மடல் போல் இதுவும் ஒரு விலையிலாக் கவி மடலே. இது ஒரு “பொறிகள்” வெளியீடு ஆகும். இதை வெளியிடுபவர் ஏ. எச். சித்தீக் காரியப்பர். இது வரை நவயுகம் கையெழுத்துப் பத்திரிகையாக வெளி

வந்ததாகத் தெரிகின்றது. அச்சில் வந்துள்ள முதல் இதழில் பதினான்கு கவிதைகள் உள்ளன. இரண்டாம் இதழ் இருபது பக்கங்களில் வெளிவரும் எனத் தெரிய வருகின்றது. ஆக 1975 ம் ஆண்டு புதுக் கவிதை இதழ்களின் ஆண்டாகவும் காட்சி அளிக்கின்றது.

தமிழ் நாட்டுக் கவிதை இதழ்களைப்போன்றே ஈழத்துக் கவிதை இதழ்களும் அற்ப ஆயுளில் மடிந்து விட்டன. இப்போது வெளிவருபவை எவ்வளவு காலம் நீடிக்கும் என்று திடமாகச் சொல்ல முடியாது, நமது கவிதை இதழ்கள் சிறு குழுவினருக்கு மட்டும் உரியதாக அமைவது இதற்கு ஒரு காரணம். கவிதை இதழ்களின் வாசகர் எல்லை இன்னும் விரிவுபடுத்தப்படாமலே உள்ளது. அச்சகச் செலவுகள் அதிகரித்துச் செல்வது பிறிதொரு முக்கிய காரணம். குறைந்த தொகைப் பிரதிகளைக் கூடிய செலவில் அச்சிட வேண்டி இருப்பதால் விலை கட்டுப்படியாவதில்லை. திட்டமிடப்படாத விற்பனை முறை இன்னுமொரு காரணமாகும். விற்பனைக்கு அனுப்பும் பிரதிகளுக்குரிய பணம் கிரமமாக வந்து சேராத தினால் இதழாசிரியர்கள் தொடர்ந்தும் நஷ்டமடைகின்றனர். விலையிலாக் கவி மடல்களுக்கு இப்பிரச்சினை இராது எனினும் பணப் பிரச்சினை பொதுப் பிரச்சினையே. ஆயினும் நாளொரு மேனியும், பொழுதொரு வண்ணமுமாக அச்சகச் செலவு அதிகரித்துச் செல்லும் போதிலும்—ஆர்வமுள்ள இளைஞர்கள் இதில் தொடர்ந்து முயலுகின்றனர். அவர்களின் ஆர்வம் மதிக்கத்தக்கதே. கவிதை ஆர்வலர்களும், வாசிக்கசாலைகள், சனசமூக நிலையங்கள், கல்வி நிலையங்கள் ஆகியனவும் அவர்களுக்குக் கைகொடுத்து உதவ வேண்டும்.

### ○ ஆல்முனை சாஹித்திய விழாமலர்—1975

இக்கட்டுரை எழுதப்பட்டுப் பல ஆண்டுகளின் பின் சமீபத்தில் பின்வரும் சில கவிதை இதழ்கள் வெளிவந்துள்ளன.

1. தூது ஆசிரியர், ஆர். எம். நெளஷாத்-6 இதழ்கள்
2. பூபாளம் ஆசிரியர், அல்-அஸீமத்-6 இதழ்கள்.
3. காற்று ஆசிரியர்கள், இராஜகுரு சேனாபதி, இம்மானுவேல், புஷ்பராஜன். தட்டச்சுப்பிரதி-8 இதழ்கள்.

“தமிழ் நாட்டு வாசகர்களாகிய நமக்கு இந்த நாவலை வேகமாகப் படித்துக் கொண்டு போய்விட முடியாது. ஆனால் அதே சமயம் பொருள் விளங்காத பல சொற்கள் உள்ளன என்றும் சொல்வதற்கில்லை. இதில் யாழ்ப்பாணத்தின் தனித்தன்மை, அந்தத் தமிழின் தனித்தன்மை, மக்களின் தனித்தன்மை, ஆசிரியரின் தனித்தன்மை இவ்வளவும் இருக்கின்றன. இங்கிலாந்தில் உள்ளவர்கள் எழுதும் ஆங்கில நாவல் அமெரிக்கரின் ஆங்கில நாவலைப் போல் இராது. இந்த வேறுபாட்டைக் கற்றோர் கண்டு இன்புறமுடியும். அவ்வாறே தமிழ் நாட்டார் தங்கள் உடன்பிறந்தார்களான யாழ்ப்பாணத்து மக்களின் ஒரு பகுதியினரை அவர்களது சூழ்நிலையில் காண இது துணை செய்கின்றது”.1

ஈழத்து நாவலாசிரியர் செ. கணேசலிங்கனின் ‘நீண்ட பயணம்’ என்னும் நாவலுக்கு எழுதிய முன்னுரையில் அகிலன் மேற்கண்டவாறு குறிப்பிட்டுள்ளார். சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் ஈழத்துப் படைப்புகளுக்கு அடிக்குறிப்பு வேண்டும் என்று கி.வா. ஜகநாதன் அவர்கள் கூறியதையும் இது தொடர்பாக, இங்கு நினைவு கூர்வது பொருந்தும். இக்கூற்றுக்கள் எல்லாம் ஈழத்துப் புனைகதைகளில் கையாளப்படும் மொழி தமிழ் நாட்டாரின் மொழியில் இருந்து பெரிதும் வேறுபடுகின்றது என்பதைத் தெளிவு படுத்துகின்றன. இந்த வேறுபாட்டின் அடிப்படைகளையும், ஈழத்து நாவல்களில் கையாளப்படும்



மொழியின் சில தனிப்பண்புகளையும் இக்கட்டுரையில் சுட்டிக் காட்டலாம் என்று நினைக்கின்றேன்.

முதலில் நாவலுக்கும் மொழிக்கும் இடையே உள்ள உறவு பற்றிச் சுருக்கமாக நோக்கலாம்.

பிற மொழிகளைப்போல் தமிழ்மொழி என்பதும் ஒரு கருத்துப் பொருளாகும். இதுதான் தமிழ் என்று நாம் ஒன்றைத் திட்டவட்டமாகக் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடியாது. அது பல்வேறு வகைமொழிகளின் (Varieties of Language) ஒரு தொகுதியைக் கொண்டுள்ளது. வெவ்வேறு காலப்பகுதியில் வெவ்வேறு வகையான தமிழ் பேசவும் எழுதவும் பட்டு வந்துள்ளது. அதே போல் பேச்சுத் தமிழும் எழுத்துத் தமிழும் அடிப்படையான வேறுபாடுகள் பலவற்றைக் கொண்டுள்ளன. பேச்சுத் தமிழ் இடத்துக்கிடமும் சமூகத்துக்குச் சமூகமும் அதிகம் வேறுபடுகின்றது. ஒவ்வொரு தனியாளும் பேசும் தமிழும் மற்றவர் பேசும் தமிழில் இருந்து சில அம்சங்களில் வேறுபடுகின்றது. இவை தவிர வெவ்வேறு சமூக சந்தர்ப்பங்களிலும் வெவ்வேறு சமூக உறவுகளிலும் வெவ்வேறு வகையான தமிழை நாம் பயன்படுத்துகின்றோம். உதாரணமாக மேடையில் பேசும்போதும் மேலதிகாரிகளுடன் பேசும் போதும் பெற்றோருடன் பேசும்போது மனைவியுடன் பேசும் போதும் பணியாட்களுடன் பேசும் போதும் நாம் ஒரே வகையான தமிழைப் பயன்படுத்தவில்லை. அலுவலகக் கடிதமும் சொந்தக் கடிதமும் ஒரே வகையான மொழி நடைமில் எழுதப்படுவதில்லை. ஒரு கோயில் பிரசங்கமும், ஒரு நேர்முக வருணனையும் சம்பிரதாயபூர்வமற்ற ஓர் உரையாடலும் ஒரே வகையான தமிழில் அமைவதில்லை. இவை ஒவ்வொன்றும் வெவ்வேறு வகை மொழியாகும். இவ்வாறு காலம் இடம், சமூகம், தனிமனிதன், சமூக உறவுகள் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் வேறுபடும் பல்வேறு வகை மொழிகளின் ஒரு தொகுதியே தமிழ் மொழியாகும்.

நாவல் முழுமொத்தமான மனித அனுபவத்தையும் வாழ்க்கை முறைகளையும் வெளிப்படுத்தக்கூடிய ஓர் இலக்கிய வடிவமாகும். காலம், இடம், சமூகம், தனிமனிதன், சமூகஉறவுகள் ஆகியவை நாவலின் அடித்தளமாகும். ஆகவே நாவலின் மொழி ஏதோ ஒரு குறிப்பிட்ட வகை மொழியாக அமைவது சாத்தியம் அல்ல. பதிலாக காலம், இடம், சமூகம், தனிமனிதன், சமூக உறவுகள் ஆகியவற்றுக்கேற்ப வேறுபடும் எல்லாவித வகை மொழிகளையும் அது உள்ளடக்குகின்றது. இவ்வகையில் இலக்கிய வழக்கை மட்டுமின்றி எல்லாவகையான பேச்சு வழக்குகளையும் எல்லாவகையான மொழிப்பிரயோகங்களையும் நாவல் வரையறை இன்றிக் கையாள் கின்றது. சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் நாவலுக்குப் புறம்பான மொழிப்பிரயோகங்கள் எதுவும் இல்லை எனலாம். ஏனெனில் நாவலுக்குப் புறம்பான வாழ்க்கை அனுபவங்கள் எவையும்

இல்லை. அவ்வகையில் மொழியும் வாழ்வும் நாவலுடன் இரண்டறக் கலந்துள்ளன. ஆகவே நாவலின் மொழி முழு மொத்தமான மொழிப் பயன்பாட்டையும் உள்ளடக்குவது தவிர்க்கமுடியாததாகின்றது.

## 2

நாவலுக்கும் மொழிக்கும் இடையே உள்ள உறவுபற்றி மேலே சுருக்கமாகக் குறிப்பிட்டேன். இக்கருத்தின் அடிப்படையில் ஈழத்து நாவல்களின் மொழி வேறுபாட்டை நாம் புரிந்து கொள்வது சுலபம். ஈழத்து நாவல், ஈழத்து மக்களின் வாழ்க்கைப் புலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஆகவே ஈழத்து மக்களுக்கே உரிய விசேட மொழி அம்சங்கள் ஈழத்து நாவல்களில் இடம்பெறுவது தவிர்க்க முடியாதது. ஈழத்துத் தமிழ், இந்தியத் தமிழில் இருந்து அதிகபட்சம் வேறுபடுகின்றது என்பது நாம் எல்லோரும் அறிந்த ஒன்று. ஈழத்தவர்களின் பேச்சைச் செவிமடுக்க நேரும் தமிழ்நாட்டினர் “நீங்கள் மலையாளம்” என்று கேட்பது சாதாரண நிகழ்ச்சியாகும். பேச்சு வழக்கில் மட்டுமன்றி எழுத்து வழக்கிலும் இரு நாட்டுத் தமிழும் வேறுபடுவதை நாம் அவதானிக்க முடியும். பேச்சு வழக்கில் உள்ள வேறுபாடு மொழியின் எல்லா நிலைகளிலும் விர்வி உள்ளது. அதாவது, ஒலியன்நிலை (Phonological level), இலக்கணநிலை (Gramatical level), சொற் தொகுதி (Lexical level), சொற்பொருளியல் (Semantic level), வாக்கியம் (Syntax) முதலிய அம்சங்களில் இந்த வேறுபாடு உண்டு. எழுத்துவழக்கில் சொற்தொகுதி, சொற்பொருளியல் ஆகிய நிலைகளிலேயே இந்த வேறுபாடு அதிகம் உள்ளது எனலாம். நாவலைப் பொறுத்தவரை எழுத்து வழக்கில் பேச்சு வழக்கின் செல்வாக்கு அதிகம் காணப்படுவதனால் எழுத்து வழக்கிலும் இந்த வேறுபாடு அதிகரித்துச் செல்வதைக் காணலாம்.

எந்த ஒரு நாவலிலும் உரையாடல், விபரணம் என்னும் இரண்டு முக்கிய அம்சங்கள் உள்ளன. ஈழத்து நாவல்களின் மொழி தமிழ் நாட்டு நாவல்களின் மொழியில் இருந்து அதிகம் வேறுபடுவது உரையாடல்களிலேயே ஆகும். ஈழத்து-இந்தியக் கிளை மொழிகளுக்கிடையே உள்ள வேறுபாடுகளை நாம் இங்கு காணலாம். செ. கணேசலிங்கனின் நீண்ட பயணம் நாவலில் இருந்து சில மொழிப் பிரயோகங்களை உதாரணமாகத் தரலாம்.

1. கொப்பர் கோச்சி இல்லையா?
2. கோவிலுக்குப் போட்டினம்.



3. நீ கேட்டுப் பாக்காதையன்.
4. பேசி முற்றுக் கொண்டுவா. அச்சவாரமாக நூறு ரூபா தாறன்.
5. பறைபள்ளுகளெல்லாம் எறிதாவணி போடத் தொடங்கி விட்டுதுகள். அவளவை இன்றை நடையென்ன ஒய்யாரமென்ன?
6. நீ தொழிலாலை வரேல்லை எண்டு வீட்டிலை சொல்லிச்சினம்.
7. இது என்னத்தைப் போதும் கள்ளுளிலையும் கூடின தாலை இப்பெல்லாம் கள்ளில்லாமல் சீனி சக்கரையிலேயே வடிக்கத் தொடங்கிவிட்டினம். தரத்தை ஆர் இப்ப கேக்கினம். விலையைத்தான் கேக்கினம்.
8. அய்யா எங்கை?
9. படம் பார்க்கப் போலை போட்டார்.
10. ஏனுங்களுக்கு அதை? இது பொய்யா?
11. அப்ப ஆற்றை சோறு திண்டியன்.
12. நீ கட்டாங்காலியாய் உங்கினை திரியிற தொண்டும் எனக்குத் தெரியாதெண்டு நினைக்காதை.

மேற்காட்டிய உரையாடல் பகுதிகளில் வரும் இலக்கண, சொல்தொகுதி, சொற்பொருளியல், வாக்கிய நிலை அம்சங்கள் பல, யாழ்ப்பாணக்கிளை மொழிக்கு மட்டும் சிறப்பாக உரியன. தமிழ்நாட்டினர் இவற்றுள் பலவற்றைப் புரிந்து கொள்வார்கள் என்று நாம் எதிர்பார்க்க முடியாது. நாவலின் உரையாடலில் மட்டுமன்றி, விபரணத்திலும் ஈழத்துப் பேச்சு வழக்கின் செல்வாக்கை ஈழத்து நாவல்களில் அதிகம் காணலாம். ஈழத்துப் பேச்சுவழக்குச் சொற்களும், சொற் தொடர்களும், மரபுத்தொடர்களும், போத்துக்கீஸ், டச்சு, சிங்களம் முதலிய மொழிகளில் இருந்து கடன் வாங்கிய சொற்களும், ஈழத்தவர்களின் சடங்கு சம்பிரதாயங்களில் வழங்கும் பண்பாட்டுச்சொற்தொகுதியும், தொழில்துறை, அரசுத்துறைச் சொற்களும் நாவல் விபரணத்தில் கலந்து ஈழத்து நாவல்களின் விபரண நடையை தனித்துவப் படுத்துகின்றன. செ. கணேசலிங்கனின் நீண்ட பயணம், எஸ். பொன்னுத்துரையின் சடங்கு ஆகிய நாவல்களில் இருந்து பின்வரும் பகுதிகளை உதாரணமாகத் தரலாம்.

1. செல்லத்துரையன் பதில் சொல்லிக் கொண்டே இயனக்கூடும் ஏறுபட்டி தளநாரும் கையிலே ஆட ஓழுங்கையை நோக்கி நடந்தான்.
2. கிழவியர், குமரிகள், குழந்தைகளின் அசுமரத்தமே குடிசைகளில் இருந்தன.
3. செம்பாட்டுக் கலட்டி நிலத்தில்

4. கோப்பியைக் குடித்தபடியே பொச்சரித்தான்.
5. அவர் நித்திரையால் எழுந்ததுமே தண்ணீரில் முகம் கழுவுபவர் என்று ஊர் முழுவதும் பெயர்.
6. தாயைத்தின்னியான செந்தில்நாதன் வீட்டுக்கு அயலில் உள்ள மிஷனரித் தமிழ்ப் பள்ளிக்கூட மொன்றில் தவண்டை அடித்துக் கொண்டிருந்தார்.
7. பின்னர் அங்கேயே அடுகிடை படுகிடையாக் கிடக்க ஆரம்பித்தார்.
8. முகம்முறிக்கக் கூடாதவர்கள் வற்புறுத்தி எடுக்கச் சொன்னால் அருக்கணி காட்டி கண்ணுக்கு விடுறாப்போலை எப்பன் பாவிப்பார்.
9. ஆத்திகேட்டுக்காகச் செல்லப்பாக்கிய ஆச்சி தேங்காய்ச் சொட்டுடன் குடித்ததுபோக எஞ்சியிருக்கும் கஞ்சி...
10. செந்தில்நாதன் கிணற்றடிப் பக்கம் போகின்றார். தோளிற் போட்டிருந்த சாறனைக் கதிகாலிற் போட்டு விட்டு இரண்டை பட்டைத் தண்ணீர் மேலிலே ஊற்றுகின்றார். அப்பொழுது தான் துலா உலாஞ்சுவதைக் கவனிக்கின்றார். ஆடுகாலில் ஏறி கதிகால் கொப்புகள் இரண்டினைப் பிடித்துக் கொண்டு துலாவிலே தன்னுடைய முதுகைச் சாய்த்து மூலம்புறப்படத் தக்கதாக நாலு முக்கு முக்கித் துலாவைச் சரிசெய்து கீழே இறங்குகிறார்.

மேற்காட்டிய உதாரணங்கள் மூலம் ஈழத்துப் பேச்சுத் தமிழின் வழக்குச் சொற்களும் உவமைத் தொடர்களும் மரபுத் தொடர்களும் விசேட பிரயோகங்களும் நாவல் விபரணத்தில் கலந்து உரைநடையைப் பேச்சுத் தமிழுக்கு நெருக்கமாகக் கொண்டு வந்துள்ளதை அவதானிக்க முடியும். பஞ்சமர் (கே. டானியல்), நீண்ட பயணம் (செ. கணேசலிங்கன்), சடங்கு (எஸ். பொன்னுத்துரை), சொந்தக்காரன் (யோ. பெனடிக்கற்பாலன்), வாடைக்காற்று (செங்கை ஆழியான்) போன்ற நாவல்களை மேலோட்டமாகப் பார்ப்பவர்கள் கூட ஈழத்துப் பேச்சுவழக்கு இந்நாவல்களின் உரையாடல், விபரணம் ஆகிய இரு துறைகளில் நன்கு சுவறி இருப்பதைக் காணமுடியும்.

ஆயினும் ஈழத்து நாவல்களில் பேச்சுத் தமிழின் செல்வாக்கு மிகப்பிற்காலத்திலே ஏற்படத்தொடங்கியது எனலாம். ஆரம்பகால ஈழத்து நாவலாசிரியர்கள் பேச்சுத் தமிழைப் பிரக்ஞை பூர்வமாகத் தவிர்த்துள்ளார்கள் போல் தோன்றுகின்றது.

ஈழத்தின் முதலாவது நாவலாகக் கருதப்படும் 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் வெளி வந்த (1895) அசன்பே கதை முதல் 1960ம் ஆண்டுகள் வரை வெளிவந்த நூற்றுக்கணக்கான நாவல்களில் மிகச் சிலவற்றில் மட்டுமே பேச்சு மொழிக்கலப்பு சிறுபான்மை காணப்படுகின்றது. நமது ஆரம்பகால நாவலாசிரியர்கள் பாத்திர உரையாடலில் பேச்சுத் தமிழைக் கையாள்வதில் மாதவையாவின் மொழிக் கொள்கையையே பின்பற்றி உள்ளார்கள்.

“கிரந்தத்தின் இடையிடையே கீழ்த்தரப் பாத்திரங்கள் பேச நேரும் பொழுது, இலக்கண வழிச்செறிந்த அவர் மாய் மொழிகளை அவ்வண்ணமே எழுதுவது வழக்கமாயினும் கிரந்தகர்த்தா நேரில் கூறும் வரலாறுகள் வழுவின்றி இருக்கவேண்டும்” என்பது மாதவையாவின் கொள்கையாகும்.

இதன்படி நாவலின் முக்கிய பாத்திரங்களின் பேச்சும் ஆசிரியர் கூற்றும் இலக்கிய நடைமையே அமைய வேண்டும். சமீப காலம் வரை நமது நாடக மேடைகளிலேயும் இக்கொள்கையை கடைப் பிடிக்கப்பட்டு வந்தது. நகைச்சுவைக்காக மட்டுமே பேச்சுமொழி மேடையில் கையாளப்பட்டு வந்தது. பேச்சு வழக்கு எழுத்து வழக்கைவிட மதிப்பில் குறைந்தது, கொச்சையானது, இலக்கண வழி நிறைந்தது என்ற பிழையான கருத்தே இதன் அடிப்படையாகும். தங்கள் நாவல்களில் பேச்சு வழக்கை ஓரளவு கலந்த ஆரம்பகால ஈழத்து நாவலாசிரியர்களான சாள்ஸ் ஸ்டீக்னி (தேம்பா மலர் 1929, ஞானபூரணி (1933), சி வை. சின்னப்பிள்ளை (வீரசிங்கன் கதை 1905) போன்றோர் இந்த மொழித் தூய்மை வாதத்தையே தங்கள் நாவலில் கையாண்டுள்ளனர் என்பதை கலாபரமேஸ்வரன் (மல்லிகை, டிசம்பர் 1976), நா. சுப்பிரமணியம் (மல்லிகை ஜனவரி 1977) ஆகியோர் எடுத்துக் காட்டியுள்ளனர். நமது ஆரம்பகால நாவலாசிரியர்கள் தங்கள் பாத்திர உரையாடல்களில் இலக்கணச் சுத்தமான தூய இலக்கிய வழக்குநடையைப் பயன்படுத்தியமைக்கு எடுத்துக் காட்டாக சுமார் ஐம்பது ஆண்டுகளின் முன் வெளிவந்த கோபால நேசரத்தினம், இராஜேந்திர சுந்தரி ஆகிய இரண்டு நாவல்களில் இருந்து பின்வரும் பகுதிகளை நோக்கலாம்.

1. பெண்ணாய்ப் பிறந்த ஒருத்தி எவருடனும் பேசத்தகாத இந்த விஷயத்தை உங்களிடம் வாய்திறந்து பேசத் தொடங்கிய நான் இடையில் விடாது முற்றமுடியப் பேசி விடுவது உசிதமென்று நினைக்கிறேன். நீங்கள் இங்கே வரத்தொடங்கிய நாட்களில் நான் என் மனதில் இப்படியாக ஏதும் எண்ணம் வைத்திருந்தவளல்லேன். கொடிகள் சமீபத்தில் நிற்கும் மரத்திற் படருமென்றபடி நாளடைவில் என்சிந்தை என்னை அறியாமலே உங்களிடம் சென்றுவிட்டது.

2. “அம்மா! தங்களின் பெயர் சீதாலெக்ஷிமி அல்லவா? தங்களை எங்கேயோ பார்த்ததுபோல் தோன்றுகின்றதே”.

“ஆம் ஐயா! என்பெயர்தான் சீதாலெக்ஷிமி. நான் தங்களையறியமாட்டேன். ஆனால் தாங்கள் என்னைக் கண்டிருக்கலாம்.”

“ஆம்! தாங்கள் இலங்கை செல்ல உத்தேசித்திருக்கிறீர்களா? அவ்விதமாயின் தாங்கள் யாதொரு துணையுமின்றி இவ்விதம் தனிமையாகச் செல்லலாமா?”

“ஆம்! நான் இலங்கைக்கே செல்கிறேன். எனக்கு யாதொரு துணையும் அவசியம் இல்லை.”

ஈழத்து நாவல்களின் உரையாடல்களில் மொழித் தூய்மை வாதம் 1950ம் ஆண்டுகள் வரை இறுக்கமாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. 1959ம் ஆண்டு வெளிவந்த இன்றைய எழுத்தாளரான வ. அ. இராசரத்தினத்தின் ‘கொழு கொம்பு’ நாவலை இப்போக்கைப் பிரதிபலிக்கும் பிந்திய உதாரணமாகக் காட்டலாம். இந்நாவலில் ஆங்காங்கே ‘உன்றை’ என்பது போன்ற சில சொற்களைத் தவிர பேச்சு மொழி முற்றாகத் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாகப் பின்வரும் பகுதியைத் தரலாம்.

கடைசியாக அவன் பிரிந்து வரும் பொழுதுகூடக்கனகம் கேட்டாள்.

“என் அத்தான் அவசரமாகப் போகிறீர்கள்?”

“நேரமாகிவிட்டது. போகத்தானே வேண்டும்” என்றான் அவன்.

“என் வீண்சாட்டுச் சொல்கிறீர்கள்? இங்கே இருப்பதற்கு விருப்பமில்லை என்று சொல்லுங்களேன்?” என்றாள் கனகம்.

“இன்றைக்கு மட்டுமா இங்கே இருக்கிறவன்? நாளைக்கும் வரத்தானே வேண்டும்?” என்று விட்டுத்தான் வந்தான் நடராஜன்.

1960ம் ஆண்டுகளில் இலங்கையில் வளர்ச்சியடைந்த தேசிய இலக்கிய இயக்கமும், இலக்கியத்தில் யதார்த்தவாதத்தின் செல்வாக்கும் மொழித் தூய்மை வாதத்தின் ஆதிக்கத்தை முறியடித்து மக்களின் வழக்கு மொழியை இலக்கிய அரங்குக்குக் கொண்டு வந்தன. இக்காலப் பகுதியில் மக்கள் தமிழை இழிசனர் வழக்கு என்றுகூறி ஒதுக்க முயன்ற பண்டித மரபினரை எதிர்த்து இயக்க பூர்வமான சர்ச்சைகளும் நடைபெற்றன. இவற்றின் விளைவாக குறிப்பாக 1965ம் ஆண்டின் பின் தோன்றிய நாவல்கள் பேச்சுத் தமிழை அளி

கம் கையாளத் தொடங்கின. இன்று பொதுவாக மொழித் தூய்மைவாதத்தின் அடிப்படையில் நாவலில் பேச்சுமொழியை எதிர்ப்போர் இல்லை எனலாம். பதிலாக மரபு ரீதியான இலக்கணக் கல்விக்கு எதிரான, விஞ்ஞான பூர்வமான மொழி யியல் செல்வாக்குக்கு உட்பட்ட மொழி ஆசிரியர்களும் விமர் சகர்களும் நாவலில் பேச்சு வழக்கை ஆராய்வதில் அதிக அக்கறை காட்டுகின்றனர்.

## 4

எனினும் 60ம் ஆண்டின் பின் வெளிவந்த ஈழத்து நாவல் கள் அனைத்தும் பேச்சு மொழியைக் கையாண்டுள்ளன என்று கருதக்கூடாது. ஒரு நாவலில் பேச்சுமொழி இடம் பெறுவது அந்நாவலின் பண்பைப் பொறுத்தது; நாவலா சிரியனின் கலைநோக்கைப் பொறுத்தது. ஈழத்து நாவல் களைப் பண்படிப்படையில் பின்வருமாறு பாகுபடுத்தலாம்.

1. வரலாற்றுக் கற்பனை அல்லது கற்பனை வரலாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.
2. இன்றைய சமூக நிகழ்வுகளைப் பின்னணியாகக் கொண்ட சமூகக் கற்பனைப் புனைவுகள்.

சமூகக்கற்பனைப் புனைவுகளை (1) யதார்த்தம் (2) போலி யதார்த்தம் (3) மிகை யதார்த்தம் என்று மேலும் மூன்று வகைப்படுத்தலாம்.

வரலாற்றுக் கற்பனையை அல்லது கற்பனை வரலாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாவல்களே வரலாற்று நாவல் கள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. இத்தகைய நாவல் களில் பண்டைக்காலச் சூழலில் அமைந்த, மிகை உணர்ச்சிப் பாங்கான கற்பனை வாழ்வு சித்திரிக்கப்படுகின்றது. இத னால் நாவலின் பண்பைவிட பழைய காவியப் பண்புகள் இவற்றில் முனைப்பாகத் தெரிகின்றன. பழைய கலாச்சா ரம், பழைய வாழ்க்கை முறை, பழைய அனுபவங்கள் ஆகிய வற்றை விவந்துரைப்பதை நோக்கமாகக் கொண்ட இந் நாவல்களின் மொழியும் இன்றைய வழக்கு மொழிக்குப் புறம்பான செந்நெறிப்பாங்கானதாக அமைவது தவிர்க்க முடியாததாகின்றது. கல்கி, அகிலன், பார்த்தசாரதி. சாண்டில் யன் போன்றவர்களின் இத்தகைய கதைகளில் காவியப்பாங் கான உரைநடையை நாம் காணலாம். ஈழத்தில் இத்தகைய வரலாற்றுக் கற்பனை நாவல்கள் மிகக்குறைவே. ஈழத்தில் இத் தகைய வரலாற்றுக் கற்பனைக் கதைகளை எழுதும் ஈழத்து நாவலாசிரியர்களைப்போல் செந்நெறிப்பாங்கான தூய இலக் கிய வழக்கு நடையையே பயன்படுத்துகின்றனர். அண்மை யில் வெளிவந்த வ. அ. இராஜரத்தினத்தின் கிரௌஞ்சப் பறவைகள் இதற்கு நல்ல உதாரணமாகும்.

சமூகநாவல்களை போலியதார்த்தம், மிகையதார்த்தம், யதார்த்தம் என்று மூன்று வகையாக நான் பாகுபடுத்தினேன். போலியதார்த்தம் என்பதன் மூலம் மிகை உணர்ச்சிப் பாங் கான சமுதாயக் கற்பனைக் கதைகளை நான் குறிக்கின்றேன். தமிழ் நாட்டில் வரலாற்று நாவல்களை எழுதும் நாவலாசிரி யர்களே இத்தகைய நாவல்களையும் அதிகம் எழுது கின்றனர். அகிலனின் வேங்கையின் மைந்தனும், பாவை விளக்கும், நா. பார்த்தசாரதியின் மணிபல்லவமும், குறிஞ்சி மலரும் பண்பு அடிப்படையில் அதிகம் வேறுபட்டவை அல்ல. இத்தகைய நாவல்களில் கற்பனையான ஒரு வாழ்வு சிருஷ்டிக்கப்படுவதுடன் யதார்த்தமான வாழ்க்கைப்பிரச்சினைகள் கற்பனா ரீதியில் நோக்கவும்படுகின்றன. பழைய பண்பாட்டு மதிப்புகளின் அடிப்படையில் பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வு காண வும்படுகின்றன. மு.வ. வின் நாவல்களும் இத்தகையனவே. இத்தகைய நாவல்களுடன் மர்மக் கதைகளையும், சாகசக் கதைகளையும் போலியதார்த்தம் என்ற பிரிவுள் நாம் சேர்த் துக் கொள்ளலாம். இத்தகைய நாவல்கள் உரையாடலில் பேச்சு வழக்கைக் கையாள்வதில்லை. இன்றைய பத்திரிகை நடையை ஒத்த எளிய பெரும்பாலும் தூய இலக்கிய நடையையே இவை கையாள்கின்றன. கே.வி. எஸ். வாஸ் (ரஜனி), நா. பாலேஸ்வரி, மணிவாணன் போன்றோரின் நாவல்களில் இத்தகைய மொழியை நாம் அவதானிக்கலாம். எடுத்துக் காட்டாக மணிவாணனின் யுகசந்தி நாவலில் இருந்து பின் வரும் உரையாடலைத் தரலாம். மு. வ. வின் நடையை இவர் பின்பற்றுவதாகத் தெரிகின்றது.

“கனகம்”

“வாருங்க அக்கா”

“அம்மா எப்படியம்மா இருக்கின்றார்?”

“இன்னும் அதே நிலை தான் அக்கா. சாப்பாடு கூடச் சரியாயில்லை. இருந்திருந்துவிட்டுத் தன்பாட்டுக்கு ஒப்பாரி வைத்து அழுகிறார். அம்மா அழுவதைப் பார்த்துப் பரமேசும் கண்ணீர் விடுகின்றான்”.

“பரமேஸ் குழந்தைதானே அம்மா, அவளுக்கு என்ன தெரியும்? நாட்களாக எல்லாம் சரியாய்விடும்.”<sup>8</sup>

யதார்த்தமான வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளையும் வர்க்கப் போராட்டங்களையும் மிகை உணர்ச்சிப் பாங்கில் சித்திரிக்கும் நாவல்களையே மிகை யதார்த்த நாவல்கள் என்று நான் குறிப்பிடுகின்றேன். போலியதார்த்த நாவலுக்கும் இவற்றுக் கும் இடையே உள்ள வேறுபாடு அவை வாழ்க்கையை நோக்கும் முறையிலேயே இருக்கின்றது. மிகை யதார்த்த நாவல்களுக்கு இளங்கீரனின் நாவல்கள் நல்ல உதாரணமாகக் கொள்ளத்தக்கன. இளங்கீரன் தனது நாவல்களைப் பத்திரிகைத் தொடர் கதைகளாக எழுதியதும் இத்தகைய மிகை உணர்ச்சிப் பாங்கான கதைப் பின்னலுக்கு ஒரு காரண

மாக இருக்கலாம். இளங்கீரன் பேச்சு மொழியைத் தன் நாவல்களில் கையாள்வதில்லை. பதிலாகத் தராதரத் தமிழில் உரையாடல்களையும் விபரணங்களையும் அமைக்கின்றார். பாத்திரங்களின் உரையாடல் சமூக அநீதிகளை எதிர்க்கும் பிரசங்க பாணியான செயற்கையான உரையாடலாக அமைவதும் இவரது நாவல்களில் அடிக்கடி நிகழ்வதுண்டு. நீதியே நீ கேள் நாவலில் இருந்து பின்வரும் பகுதியை உதாரணமாகத் தரலாம்.

ஆயிஷா அன்சாரியை ஆச்சரியத்துடன் பார்த்தாள்.

“கவலைப்படாமல் இருக்க முடியுமா? நீ ஆண் பிள்ளை. இந்த ஊர்ப்பேச்சு உன்னை ஒன்றும் செய்யாது, ஆனால் பத்மினியின் வாழ்க்கை பாழாகி விடுமே” என்றாள்.

“நல்லவர்களை நடுச் சந்தியில் இழுத்துவிடுகின்ற ஒரு கூட்டம் சமுதாயத்தில் எப்போதும் இருந்து கொண்டே இருக்கும். அவர்களுக்கு இப்படியான வதந்தியைக் கிளப்பிவிடுவது பொழுதுபோக்கு. அதற்காக நாம் கவலைப்பட்டுக் கொண்டிருக்க முடியுமா?”

“குடும்பத்தைக் கெடுக்கும் கூட்டத்தாருக்குப் பொழுது போக்காய் இருக்கலாம். ஆனால் நம் குடும்பத்துக்கும் பத்மினியின் குடும்பத்துக்கும் மானம் போய்விடுமே”

“பொய்யான செய்தியால் மானம் போவதாய் இருந்தால் பரவாயில்லை அம்மா...! அதற்காகப் பத்மினியோடு பழகாமல் இருக்கமுடியுமா? நானும் பத்மினியும் ஒருவரை ஒருவர் நேசிக்கிறோம். ஆனால், அது காதல்ல. சகோதர வாஞ்சை. ஊருக்கும் உலகத்துக்கும் இந்த சகோதர அன்பு பிடிக்காவிட்டால் உலுத்தர்களின் பொய் வதந்திகளை நம்பிக்கொண்டிருக்கட்டும். அதற்காக நான் கவலைப்படப்போவதும் இல்லை. எங்களுடைய சகோதர நட்பை வெட்டி விடப் போவதும் இல்லை.”<sup>8</sup>

ஈழத்து முஸ்லீம்கள் தாயை அம்மா என்று அழைப்பதில்லை. உம்மா என்றே அழைப்பர். இந்தச் சமூக வேறுபாட்டு அம்சத்தைக்கூட தன் மொழிப் பிரயோகத்தில் இளங்கீரன் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. பாத்திரங்களின் இயல்புக்கும் சூழலுக்கும் ஏற்ப உரையாடலையும் மொழியையும் கையாளாது தன் எண்ணங்களைப் பாத்திரங்கள் மூலம் பேசவைக்கும் முயற்சி சினாலேயே உரையாடல் இவ்வாறு செயற்கையாகப் போகின்றது. வெவ்வேறு சமூக உறவுகளில் மொழி வேறுபடுவதை இவ்வாசிரியர் கருத்தில் கொள்ளவில்லை என்று தெரிகின்றது. மேற்காட்டிய உரையாடலும் மொழிப் பிரயோகமும் ஒரு தாய்க்கும் மகனுக்கும் இடையே நடக்கும் சாதாரண உரையாடலுக்குப் புறம்பானவை என்பது வெளிப்படை. கணேசலிங்கனின் சில நாவல்களிலும் இத்தகைய மிகையதார்த்தப்

பண்பைக் காணமுடியும் கணேசலிங்கன் பாத்திர உரையாடல்களில் பேச்சு மொழியைக் கையாண்டபோதிலும் சில வேளை பாத்திரங்களின் பேச்சு அவற்றின் இயல்பு மீறியதாக அமைந்து விடுகின்றன. உதாரணமாக, போர்க் கோலத்தில் இருந்து பின்வரும் பகுதியைக் காட்டலாம். ஆனந்தனைத் தான் சுட்டுக்கொன்ற விதம்பற்றி அன்னம் இலட்சமணனிடம் பின்வருமாறு விபரிக்கின்றாள். அன்னம் என்ற பாத்திரமே சில அம்சங்களில் மிகையதார்த்தப் பண்புடைய பாத்திரமாகும்.

“கோவிலிலை அபிஷேகம். தகப்பனும் தாயும் போன பிறகும் என்னை வீட்டுக்குப் போய்விடாது வேலை செய்து கொண்டு நிற்கும்படி சொல்லி வைச்சிருந்தான். அவர்கள் போனதும் தான் கோவிலுக்குப் போகப் புறப்படுவதற்காக வருவது போலை வீட்டை வந்து வாசல் படலையைப் பூட்டினான். பக்கத்து வீட்டுச் செல்லம்மாவின் படலையைக் கட்டினான். என்னை அறைக்குள்ளே கட்டிலில் இருக்கச் செய்து விட்டு அறையை உள்ளே பூட்டினான். துப்பல் வத்தும் நேரம் இருக்காது. எல்லாம் புகழ்ந்து புலம்பி விட்டு இளைச்ச நாய் போலை கண்ணையும் மூடிக்கொண்டு மெத்தை மேலே சுருண்டு கிடந்தான். தலைமாட்டிலை கைத்துவக்கை அவன் எப்பவும் வைச்சிருக்கிறது எனக்குத் தெரியும். அப்படியே எடுத்துக் கொண்டு இரண்டு தடவை தலையில் வெடிவச்சபோதும் அவனுக்குத் தெரியாது. கனாக்கண்டவன் போலை ‘என்ன என்ன’ என்று சொல்லி முழிக்கிறதுக்கிடையிலை நெஞ்சிலையும் வயிற்றிலையும் வெடி வைச்சிட்டன். கத்தமுடியாமல் கட்டிலிலை கிடந்து துடிச்சான். விழுந்து கிடந்த கையுக்கை கைத்துவக்கைச் செருகிப் போட்டு கதவைத் திறந்து மெதுவாகச் சாத்திவிட்டு, கிணற்றடிப் பக்கமாக இறங்கி, அடுத்த காணி வழியாக வந்து, ஒழுங்கையில் ஏறி நான் இங்கை வந்திட்டன்”<sup>10</sup>

மேற்காட்டிய அன்னத்தின் பேச்சு, கணேசலிங்கனின் விபரண நடையில் இருந்து அதிகம் வேறுபட்டதல்ல என்பது வெளிப்படடை. கணேசலிங்கனே அன்னத்தின் ஊடாக இங்கு பேசுகிறார். அவ்வகையில் இதுவும் மிகையதார்த்தப் பண்புடையதாகும். இதே நாவலில் அன்னத்தின் நினைவோட்டங்களாக வரும் சில பகுதிகள் தூய இலக்கிய நடையிலும் அமைந்துள்ளன.

வரலாற்று நாவல், போலியதார்த்த நாவல், மிகையதார்த்த நாவல் ஆகியவற்றில் அன்றி யதார்த்த நாவல்களிலேயே பேச்சு மொழி பிரக்ஞை பூர்வமாகவும் திருத்தமாகவும் கையாளப்படுகின்றது. சமூக யதார்த்த நாவல்களில் பேச்சு மொழி இடம் பெறுவது தவிர்க்க முடியாத அவசியத் தேவையாகவும் உள்ளது. பாத்திரங்களின் உண்மையான மொழியைக் கையாள்வது வாழ்க்கையை உண்மை பூர்வமாகச் சித்தரிப்பதன் ஓர் அம்சமாகும். யதார்த்தவாதத்தின் வருகை



யுடனேயே ஈழத்து நாவல்களில் பேச்சுமொழி இடம்பெறத் தொடங்கியது என்பதை நான் குறிப்பிட்டேன். அதற்குரிய உதாரணங்களையும் நோக்கினேன். எனினும் ஈழத்துச் சமூக நாவல்களை யதார்த்தம், போலி யதார்த்தம், மிகையதார்த்தம் என்று பாகுபடுத்துவது முற்றிலும் சரியானது என்று சொல்லுவதற்கில்லை. யதார்த்த நாவலுக்கு உதாரணம் காட்டக்கூடியவற்றிலேயே போலி யதார்த்த, மிகையதார்த்தப் பண்புகள் உள்ளன. ஈழத்து நாவல்களில் யதார்த்தவாதம் 'இலக்கணச்சுத்தமாக' இடம் பெற்றிருக்கின்றது என்று கூறமுடியாது. எனினும் நாவலின் மொழி ஆய்வைப் பொறுத்தவரை இப்பிரிவு உபயோகமானதாக அமையலாம்.

## 5

ஈழத்து நாவல்களின் மொழியை வரலாற்று ரீதியாக நோக்குவதும் பயனுடையதாக அமையும். 19-ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில், முதல் தமிழ் நாவல் தோன்றியபோது அதன் தோற்றத்துக்குப்பின்னணியாக நவீன உரைநடை ஒன்றும் வளர்ச்சியடைந்திருந்தது. இவ்வாறு 19-ம் நூற்றாண்டில் வளர்ச்சியடைந்த நவீன உரைநடை பெரும்பாலும் பண்டைய உரையாசிரியர்களின் உரைநடையே தனது வளர்ச்சிக்கான ஊற்று மூலமாகக் கொண்டிருந்தது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. வித்துவச்சார்பான மரபு ரீதியான அறிவுத்துறைக்குரிய உரைநடையாக அது அமைந்தது. ஆறுமுக நாவலர், உ. வே. சாமிநாதையர் போன்றவர்கள் இத்தகைய உரைநடையின் சிறந்த பிரதிதிகளாவர். இவர்களின் உரைநடை பேச்சு மொழியில் இருந்து முற்றிலும் விலகிய இலக்கிய வழக்கு நடையாகவே அமைந்தது. 18ம் 19ம் நூற்றாண்டுகளில் அருணாசலக் கவிராயர், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் முதலியவர்கள் இறுக்கமான தமிழ்ச் செய்யுள் நடையைத் தளர்த்தி பேச்சு மொழியோடு இணைந்த வெகு ஜனரஞ்சகமான செய்யுள்நடை ஒன்றை உருவாக்கியதுபோல் வெகுஜனரஞ்சகமான உரைநடை ஒன்று இக்காலப் பகுதியில் உருவாகி இருக்கவில்லை. இத்தகைய உரைநடைச் சூழலில் தான் முதல் தமிழ்நாவல் தோன்றியது. 1895ல் வெளிவந்த ஈழத்து முதல் நாவலான அசன்பே கதை பின்வருமாறு தொடங்குகின்றது.

“கல்விச் செல்வங்களிலேயேயிகச்சிறந்து விளங்கா நின்ற மிகுறு தேசத்தின் இராஜதானியாகிய காயிரென்னும் பட்டணத்திலேயே செய்யிது பாஷா என்பவர் இராச்சிய பரிபாலனம் செய்யும் காலத்தில், அந்த பாஷாவினுடைய மாளிகைக்குச் சமீபமான ஓர் அலங்காரமுள்ள மாளிகையில் யூசுப்புபாஷா என்பவரொருவர் இருந்தார். அவர்

ராஜ வம்சத்தைச் சேர்ந்தவர். மஹா பாக்கியவந்தர். கத்வுடைய மந்திரிமார்களிலொருவர் மதம் பிடித்த யானையை நடத்தும் பாகன் அதை நயபயத்தினால் நல் வழி நடத்துவதுபோல அரசன் கோபித்தாலும் அவனை விட்டகலாது அப்போது வேண்டும் யுக்தி புத்திகளை யிடித்திடித்துப் புகட்டும் தொழிலை விடாமலிருப்பவர். நேரான காரியங்களில் சோராத துணிவுள்ளவர். பின்னே வருங்கருமங்களை முன்னே அறிந்து தெரிவிக்கும் முதறிவுடையவர். காலமும் இடமும் ஏற்ற கருவியும் தெரிந்தவர். பிரஜைகளெல்லாம் தமது திறமை முதலிய நற்குணங்களைப் புகழப் பெற்றவர். ஆங்கிலேயர், பிரான்ஸியர் முதலிய ஐரோப்பியர்களெல்லாம் தமது விவேக நுட்பத்தை வியந்து பாராட்டும்படி யதிகாரஞ் செலுத்துபவர்”11.

சுமார் நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன் வெளி வந்த ஈழத்து முதல் நாவலில் இருந்து எடுக்கப்பட்ட இப்பகுதி 19ம் நூற்றாண்டு உரைநடையை நன்கு பிரதிபலிக்கின்றது எனலாம். அக்காலப் பகுதிக்குரிய சொல்லாட்சியையும் வாக்கிய அமைப்புக்களையும் இதில் காணலாம். அத்தோடு பண்டைய உரையாசிரியர்கள் வழி வந்த கல்வித்துறை சார்ந்த உரைநடைப் பாங்கையும் நாம் இதில் அவதானிக்கலாம். அறிஞர் சித்திலெவ்வை அன்றாட வாழ்க்கையை நேர்நின்று அவதானித்து யதார்த்த பூர்வமாகப் பிரதிபலித்த கலைஞர் அல்லர். சித்திலெவ்வை ஒரு படைப்பாளி என்பதைவிட ஒரு அறிவாளி, சீர்திருத்தவாதி, சமூக சேவகர் என்பதே மிகப் பொருந்தும். ஆகவே அவரது உரைநடை வித்துவச் சார்பானதாக அமைந்ததில் ஆச்சரியம் இல்லை. மேலும் அவரது படைப்பை நாவல் என்பதைவிட 'ரோமன்ஸ்' என்பதே பொருந்தும்.

தமிழ் நாட்டு ஆரம்ப நாவலாசிரியர்களான ராஜம் ஐயர், மாதவையா போல் தற்புதுமையும் ஆக்கு திறனும் கொண்ட யதார்த்த வாதிகள் யாரும் ஆரம்பகால ஈழத்து நாவல் உலகில் காணப்படவில்லை. அதனால் நெடுங்காலமாக ஈழத்து நாவலின் மொழி ஓரளவு வித்துவச் சார்பானதாக அறிவுத்துறைக்குரியதாகவே இருந்து வந்துள்ளது. 1927ல் வெளிவந்த கோபால நேசரத்தினத்தில் வரும் பின்வரும்பகுதி, முதல் நாவல் தோன்றி 30 வருடத்திற்குப் பிறகும் நாவலின் மொழியில் அதிகம் வேறுபாடின்றமையைக் காட்டும்.

“கோபாலன் மூன்று வயதுக்குழந்தையாக இருக்கும் போதே அவனுடைய பிதா இறந்து போயினர். தாயாகிய வள்ளியம்மை தன் கணவனைப் பறிகொடுத்து விட்ட தற்குப் பெரிதும் வருந்தினள். இவர்கள் பெரிதும் முட்டுப்பாடுடையவர்கள்; அன்றடித்து அன்று வாயிலிடும் வழக்கத்தை உடையவர்களாக ஒருவாறு காலங்கழித்த மையினால் புருஷுனிற்றந்த துயர் வள்ளியம்மையின் உள்ளத்தைப் பெரிதும் உபாதித்தது. பாவம், அவள் என்

செய்வான்? பராயமுற்ற பிள்ளையாகக் கோபாலன் இருந்தாலுங் காரியமில்லை. அவனும் நானும் முன்னே சொன்னபடியே மூன்று வயதுக் குழந்தை, தன் புருஷனை நினைத்து தாய் அழுவதைப் பார்க்கும்போது பிள்ளையாகிய கோபாலனும் அழத்தொடங்கியமையினால், பெற்ற தாயானவள் அவன் சமூகத்தில் அழுவதை விடுத்து, இராக்காலத்திலே தன் பத்தாவை நினைத்து மனங்கரைந்து கண்ணீர் சொரிவாள்<sup>12</sup>.

இப்பந்தியிலும் வித்துவச் சார்பான அறிவுத்துறைக்குரிய மொழி நடையையே நாம் காண்கிறோம். கற்பனைப் புனைகதைக்குரிய வளமான மொழிநடை ஒன்று மிகப் பிற்காலத்திலேயே ஈழத்து நாவல்களில் வளர்ச்சியடைந்தது. வாழ்க்கையை நுணுகி அவதானித்து சித்திரிக்க முயன்ற யதார்த்த பூர்வமான நாவல்களின் தோற்றத்துடனே தான் அத்தகைய உரைநடை ஒன்றும் இங்கு வளர்ச்சியடைந்தது எனலாம்.

பொதுவாக நாவலின் பண்பே அதன் மொழிநடையின் இயல்பையும் நிர்ணயிக்கின்றது எனலாம். தமிழ் நாவல்களைக் கதை சொல்லும் பண்பை ஒட்டி இருவகையாகப் பாகுபடுத்தலாம் போல் தோன்றுகிறது. பொதுவாக ஆரம்பகால நாவல்கள் எல்லாம் எடுத்துரைப்பாங்கானதாக (narrative) அமைந்துள்ளன. நாடோடிக் கதைப்பாணி அல்லது பாட்டி கதைப் பாணிக்கும் அவற்றுக்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் இருப்பதை நாம் காணலாம். இப்பண்பு இன்றைய நாவல்கள் பலவற்றிலும் கூட வெவ்வேறு அளவில் காணப்படுகின்றது. எனினும் ஆரம்பகால நாவல்களில் இதுவே பிரதான பண்பு ஆகும். இதனால் ஆரம்பகால நாவல்களின் மொழியும் எடுத்துரைப்பாங்கானதாக அமைந்துள்ளது. அதாவது ஆசிரியரே நேர்நின்று சொல்லிச் செல்வதுபோல் ஆசிரியரின் குரலாகவே அமைந்துள்ளது. அது வித்துவச் சார்பானதாக அமைவதற்கு இதுவும் ஒரு காரணமாகும். ஆனால் காலப்போக்கில் தமிழ் நாவல் எடுத்துரைப்பாங்கில் இருந்து படிப்படியாக விபரணப்பாங்கானதாக (descriptive) மாறிவந்துள்ளது. இன்றைய நாவல்களின் பிரதான பண்பு விபரணப்பாங்கு எனலாம். நாவலின் சுற்றுச் சூழலையும் பாத்திரங்களின் இயக்கங்கள், அக உணர்வுகள் ஆகியவற்றையும் துளாவிச் சென்று நுட்ப விபரங்களையும் விடாமல் விபரிப்பது இன்றைய நாவல்களின் அடிப்படைப் பண்பாகும். இதனால் இன்றைய நாவல்களின் மொழி நடையும் எடுத்துரைப்பாங்கில் இருந்து விபரணப்பாங்கானதாக மாறி உள்ளது. நாவல்களின் பண்பு மாறும்போது அதன் மொழியும் மாறுவது தவிர்க்க இயலாததாகும். ஜானகிராமன், அசோகமித்திரன், நீலபத்மநாபன் போன்ற தமிழ் நாட்டு நாவலாசிரியர்களிடம் துலக்கமாகக் காணும் இவ்விபரணப்பண்பு ஈழத்து நாவல்களிலும் கணிசமாகக் காணப்படுகின்றன. வாடைக்காற்று நாவலில் இருந்து ஒரு பகுதியை இங்கு உதாரணமாகத் தரலாம்,

“கொளத்தி ஓடையில் தெளிவான நீரைக் கலக்கியபடி விருத்தாசலம் நடந்து சென்றான். உப்புப் படர்ந்த நீர்த்தரை கால்கள் பட்டதும் கலங்கியது. அவனுடைய கண்கள் ஓடையின் இரு மருங்கும் ஆவலோடு எதையோ தேடித்தேடி சேர்ந்துவிட்டன. ஒரு கூழக் கடாவைக்கூடக் காணோம். சிறு கொக்குகளும் மீன் கொத்திகளும் குருவிகளும் ஆளரவம் கேட்டுக் குரலெழுப்பியவாறு விரொன்று பறந்தன. ஆட்காட்டிக் குருவி ஒன்று விருத்தாசலத்தின் தலையைச் சுற்றிச் சுற்றிச் சத்தமிட்டவாறு சிறகடித்து வட்டமிட்டது. நீர் குடித்துக் கொண்டிருந்த பழுப்பு நிற முயல்கள் இரண்டு அவனைக் கண்டதும் பறறைக்குள் தாவி மறைந்தன”<sup>13</sup>

செங்கை ஆழியானின் இப்பகுதி விபரணப்பாங்கானதாக, படம் பிடித்துக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது. காட்சிப் படிமங்களைக் கண்முன் கொண்டுவர முயல்கின்றது. ஆரம்பகால நாவல்களுக்கும் இன்றைய நாவல்களுக்கும் இடையே கதை கூறும் பாணியில் உள்ள அடிப்படைப்பண்பு வேறுபாடு என்று இதையே நான் குறிப்பிட்டேன். அசன்பேகதை, கோபாலநேசரத்தினம் ஆகியவற்றில் இருந்து ஏற்கனவே நான் உதாரணம் காட்டிய பகுதிக்குடன் இதை ஒப்புநோக்கினால் இந்த வேறுபாடு தெளிவாகப் புலப்படும். இப்பண்பு வேறுபாடு மொழிநடையைப் பெரிதும் பாதித்துள்ளது. ஆரம்பகால நாவலாசிரியர்கள் பயன்படுத்திய, உரையாசிரியர்கள் வழி வந்த வித்துவச் செறிவான நடையில் இருந்தும் இன்றைய அறிவுத் துறைக்குரிய உரைநடையில் இருந்தும் விடுபட்டு புனைகதைக்கே உரிய சுயேச்சையான உரைநடை ஒன்று உருவாகுவதற்கு இன்றைய நாவல்களின் இவ்விபரணப்பண்பே வழிகோலியது எனலாம்.

ஆரம்பத்தில் உரையாசிரியர்கள் வழிவந்த வித்துவப்பாங்கான உரைநடையில் இருந்து தோன்றிய நாவல் இலக்கியம் தன் வளர்ச்சிப் போக்கில் பழைய மரபில் இருந்து முற்றாக வேறுத்துக்கொண்டு தனக்கே உரிய மொழிநடை ஒன்றை வளர்த்துக் கொண்டது. இவ்வகையில் இன்றைய உரைநடையை பண்பு அடிப்படையில் நாம் இரு கூறுபடுத்தலாம். ஒன்று முற்றிலும் அறிவுத்துறைக்குரிய தூய இலக்கிய வழக்கு நடை. மற்றது கற்பனைப் புனைக்கதைக்குரிய கலப்பு உரைநடை. இவ்விரு வகை உரைநடைகளும் பயன்படுத்தும் சொற்தொகுதி, வாக்கிய அமைப்பு முதலியவற்றில் பெரிதும் வேறுபடுகின்றன. ஈழத்து நாவல்களும் கற்பனைப் புனைகதைக்குரிய இக்கலப்பு மொழி நடையையே பயன்படுத்துகின்றன. இக்கலப்பு உரைநடையின் பொதுப் பண்புகளைப் பின்வருமாறு நான் தொகுத்துக் கூறலாம்.

1. நாவலின் மொழி தூய இலக்கிய வழக்கை மட்டுமன்றி எல்லா வகையான கிளை மொழிகளையும் வகை மொழிகளையும் உள்ளடக்குகின்றது.

2. குறியீடுகள், படிமங்கள், சிலைடைகள், அடுக்கு மொழிகள், ஒலிக் குறிப்புச் சொற்கள், உவமைத் தொடர்கள், மரபுத் தொடர்கள் போன்ற கற்பனைக்குரிய மொழிக் கூறுகளை வரையறை இன்றிக் கையாள்கின்றது.
3. அளவில் சிறிய வாக்கியங்களையும், தனி வாக்கியங்களையும் பெரு வழக்காக கையாள்கின்றது.
4. வினைதொக்கிய வாக்கியங்களைப் பெரு வழக்காகக் கையாள்கின்றது.

#### அடிக்குறிப்புகள்

இக்கட்டுரை 1976ல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழக தமிழ்த் துறை நடத்திய தமிழ் நாவல் நூற்றாண்டு விழாக் கருத்தரங்கில் படிக்கப்பட்டது.

1. செ. கணேசலிங்கன் — நீண்ட பயணம், பாரி புத்தக நிலையம், சென்னை 1965—பக். 3.4.
2. அதே நூல் — பக். 14, 38, 47, 51, 69, 85, 174, 179, 181, 182.
3. அதே நூல் — பக். 6, 24, 26.  
எஸ். பொன்னுத்துரை — சடங்கு, அரசு வெளியீடு 1971 — பக். 39, 46, 60, 61.
4. அ. மாதவையா — பத்மாவதி சரித்திரம், தி லிட்டில் ப்ளவர் கம்பெனி, சென்னை 1958 — பக். 3.
5. ம. வெ. திருஞானசம்பந்தபிள் ளை — கோபாலநேசரத்தினம், 1927 — பக். 20.
6. ப. மு. ரா. முத்துச்சாமி ரெட்டியார் — இராஜேந்திர சுந்தரி அல்லது தியாகச் செல்வனின் தீர்ச்செயல் 1934 — பக். 32.
7. வ. அ. இராசரத்தினம் — கொழு, கொம்பு. ஜோதி அச்சகம், யாழ்ப்பாணம் 1959 — பக். 13.
8. மணிவாணன் — யுகசந்தி, வீரகேசரி வெளியீடு, 1972 — பக். 1.
9. இளங்கீரன் — நீதியே நீ கேள், பாரி நிலையம், சென்னை, 1962 — பக். 150.
10. செ. கணேசலிங்கன்—போர்க்கோலம், பாரி நிலையம், சென்னை 1969 — பக். 241.
11. சித்திலெவ்வை — அசன்பே கதை, இஸ்லாமிய தமிழ் இலக்கியக் கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி 1974 — பக். 1.
12. கோபாலநேசரத்தினம் — பக். 1.
13. செங்கை ஆழியான் — வாடைக்காற்று வீரகேசரி வெளியீடு, 1973 — பக். 61.

இலங்கையில் அதன் செல்வாக்கும்

தேசிய சினிமா பற்றிய

சில சிந்தனைகள்

உலக திரைப்பட உற்பத்தியில் இந்தியா இப்போது முதலாவது இடத்தை வகிக்கின்றது. ஆண்டுதோறும் சராசரி 400 திரைப்படங்களை இந்தியா உற்பத்தி செய்கின்றது. சென்னையும் பம்பாயுமே இந்தியத் திரைப்படத் தொழிலின் கேந்திர நிலையங்களாகும். சில வகையில் பம்பாயை விடவும் சென்னையே முதல் இடம் பெறுகின்றது. அநேக இந்திப் படங்கள் சென்னையிலேயே தயாரிக்கப்பட்டுள்ளன. பெருந்தொகையான முதலீட்டோடு, இந்திய சினிமாத் தொழிலின் முக்கிய மையமாக சென்னை திகழ்கின்றது. ஏகபோக முதலாளித்துவ உற்பத்தி முறையின் சகல அம்சங்களும் தென்னிந்தியத் திரைப்படத் தொழிலிலும் காணப்படுகின்றன.

முதலாளித்துவ உற்பத்தி முறையின் பிரதான நோக்கம் லாப மீட்டலாகும். தமிழ்த் திரைப்படத்தின் நோக்கமும் அதுவே. தமிழ்த் திரைப்படத்தை ஒரு கலை முயற்சி என்பதை விடவும், பொதுசனத் தொடர்புச் சாதனம் என்பதை விடவும், ஒரு தொழில் முயற்சி என்பதே மிகவும் பொருத்தமானது. அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து, இத்தாலி, பிரான்ஸ் போன்ற பெரிய முதலாளித்துவ நாடுகளிலும் திரைப்படம் லாப மீட்டித் தரும் ஒரு தொழிலாகவே அமைந்துள்ளது. எனினும் அந் நாடுகள் எல்லாம் உலகின் மிகச் சிறந்த நெறியாளர்கள் பலரையும், உலகின் மிகச்சிறந்த திரைப்படச் சிருஷ்டிகள் பல வற்றையும் தந்துள்ளன.

ஆனால் துரதிர்ஷ்டவசமாக இந்தியத் திரைப்படத் தொழிலின் கேந்திரமாக உள்ள தமிழ்நாட்டுத் திரைப்பட முதலாளிகள் கோடிக்கணக்கான தமிழ் மக்களை ஒரு கனவுலக மாயையில் மூழ்கடித்து தங்கள் பண்பைகளை நிரப்பிக் கொள்ளும் முயற்சியிலேயே விடாப்பிடியாக உள்ளார்கள். ஆங்காங்கே தோன்றும் புதிய கலையாற்றல்கள் இவர்களின் ஏகபோக நிறுவனங்களின் வலிமையால் அழிந்து விடுகின்றன. நாற்பது வருடத் தமிழ் சினிமா வரலாற்றில் அத்தி பூத்தாற் போல் தோன்றிய “உன்னைப் போல் ஒருவன், தாகம், அக்கிர காரத்தில் கழுதை” முதலிய தரமான கலைப்படப்புகள் இவ்வாறே நசுக்கப்பட்டன.

தமிழ் சினிமா முற்றிலும் லாப மீட்டும் ஒரு தொழில் முயற்சியாகவே உள்ளது. பணம் சம்பாதிக்க உதவும் ஒரு பொழுது போக்குச்சாதனமாக மட்டுமே சினிமாவைத் தமிழ்ப்பட முதலாளிகள் கருதுகின்றார்கள். சமீபத்தில் வெளியான பிரபலதமிழ்ப்படத்தயாரிப்பாளரான ஏ.வி. மெய்யப்பச் செட்டியாரின் ‘எனது வாழ்க்கை அனுபவங்கள்’ என்ற நூலில் (கடந்த 40 வருடகால தமிழ்ப்பட வளர்ச்சி பற்றிய சில சுவையான தகவல்கள் அந்நூலில் உள்ளன.) அவர் ‘ரஷ்யர்கள் நம்மைப் போல் சினிமா ஒரு எண்டட்டைன்மென்ட் மீடியமாக [அதாவது பொழுது போக்குச் சாதனமாக] கருதுவதில்லை’ என்று வெளிப்படையாகவே கூறியுள்ளார். இவ்வகையில் தமிழ்ப்பட முதலாளிகள் தமிழ்த் திரைப்படத்தை முற்றிலும் ஒரு லாப மீட்டித்தரும் பொழுது போக்குச் சாதனமாகவே கருதுகின்றார்கள் என்பது தெளிவு. இதன் அடிப்படையில் தமிழ்த் திரைப்படம் தனக்கே உரிய சில பண்புகளைக் கொண்டுள்ளது.

## 2

வர்த்தக ரீதியான லாபநோக்கே தமிழ்த் திரைப்படத்தின் இப்பண்புகள் கூறுகளை நிர்ணயிக்கின்றது. தமிழ்த் திரைப்படத்தின் சில விசேட பண்புகள் கூறுகளை நாம் பின் வருமாறு பகுத்துக் கூறலாம்.

1) நடைமுறை வாழ்வில் இருந்து தப்பிச் செல்வது தமிழ்ப்படத்தின் ஒரு பிரதான பண்பாகும்.

உண்மையான சமூக வாழ்வையும், உண்மையான சமூகப் பிரச்சினைகளையும் சித்தரிப்பதற்குப் பதிலாக ஒரு கற்பனை உலகையும் ஒரு போலிக் கற்பனை வாழ்வையும் சித்தரித்துக் காட்டுவதன் மூலம், நடைமுறைப் பிரச்சினைகளில் இருந்து தற்காலிகமாகவேனும் தப்பிச் செல்வதற்குரிய ஒரு பொழுது போக்கு லாகிரிப் பொருளாக தென்இந்திய தமிழ் சினிமா பயன்படுவதையே இது குறிக்கின்றது.

தமிழ்ப்பட வரலாற்றில் காலத்துக்குக் காலம் தப்பிச் செல்லும் தன்மையில், மாற்றங்களைக் காணும் போதிலும் தப்பிச் செல்லும் பண்பு என்பது நிரந்தரமாக இருப்பதை நாம் அவதானிக்கலாம். ஆரம்ப காலத் தமிழ்ப்படங்களில் புராண இதிகாச அற்புதக் கற்பனைக் கதைகளே இடம் பெற்றன. ஹரிதாஸ், சிறீவள்ளி, பாதாள பைரவி, வேதாள உலகம், ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி போன்ற படங்கள் இத்தகையன. தமிழ் சினிமா தன் முளையிலேயே கற்பனை உலகைத் தன் களமாகக் கொண்டிருந்தமைக்கு இவை சில உதாரணங்கள் மட்டுமே. 1950ம் ஆண்டுகளில் இராசாராணிக்கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஏராளமான படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன.

வாள் வீச்சும், குதிரை ஓட்டமும், கனல் கக்கும் வசனங்களும், வில்லன்களிடமிருந்து காதலிகளை மீட்டெடுப்பதும் இவற்றின் இவற்றின் உயிர்நாடியாக அமைந்தன. பராசக்தி, வேலைக்காரி போன்ற சமூக சீர்திருத்தக் கதைப்படங்கள் சில சில இக்காலப் பகுதிகளில் வெளிவந்த போதிலும் அவை விதிவிலக்கான சிறுபான்மை முயற்சிகளேயாகும். சமகாலப் படங்கள் பெரும்பாலும் சமூகக் கதைகளைக் கொண்டிருப்பினும் உண்மையான தமிழ்நாட்டுச் சமூக வாழ்வுக்கும், அவற்றுக்கும் இடையே சிறிதும் சம்பந்தமில்லை என்பது வெளிப்படையாகக் கருத்து ரூப்படுத்தப்பட்ட கற்பனையான ஒரு யதார்த்தப் போலியையே நாம் இப்படங்களில் காண்கின்றோம். பாலச் சந்தர், பாரதிராஜா, பாக்கியராஜா போன்றவர்கள் தமிழ்ப்படத்தில் புதிய மாற்றங்களையும் சாதனைகளையும் கொண்டு வந்துள்ளதாகக் கூறப்படுகின்றது. இது ஒரு பொய்மையே ஆகும். இவர்களும் போலி யதார்த்தத்தையே தம் படங்களில் காட்டுகின்றனர். நகரமயப்பட்ட சமூக மனப்பான்மைக்கு இவர்கள் தீனி போடுகின்றனர்.

பொது சனங்களின் சமய உணர்வைப் பயன்படுத்தி தெய்வங்களைக் காட்சிப் பொருளாக்கி பணம் சம்பாதிக்க முயன்ற சமீப காலத்துப் பக்திப்பட முயற்சிகளும் தமிழ்ப்படத்தின் தப்பிச் செல்லும் பண்புக்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகும்.

(2) தமிழ்ப்படத்தின் பிறிதொரு முக்கியப் பண்பு மிகைப்படுத்தலாகும்

இது தமிழ்த் திரைப்படத்தின் தப்பிச் செல்லும் பண்புடன் மிக நெருங்கிய உறவுடையது. இயற்கைக்கு மாறான மிகைப்படுத்தப்பட்ட கதைப் பின்னலும் சம்பவங்களும், குண சித்திரமும், நடிப்பும் தமிழ்த்திரைப்படத்தின் முக்கிய இயல்பாக உள்ளது. அன்பு, பாசம், தியாகம், ஒழுக்கம், காதல், கடமைகள் எப்பொழுதும் மிகைப்படுத்தப்பட்டதாகவே சித்தரிக்கப்படுகின்றன. பணமா பாசமா? உயிரா மானமா? காதலா கடமையா? கல்வியா செல்வமா? போன்ற வினாக்கள் தமிழ்ப்படங்களில் அடிக்கடி எழுப்பப்படுகின்றன. ஒன்



றின் பெருமையை வலியுறுத்தி சம நிலையற்ற தீர்வுகள் வழங்கப்படுகின்றன. பணத்தை விட பாசம் தான் பெரிது; உயிரை விட மானம்தான் உயர்ந்தது; காதலை விட கடமை தான் உயர்ந்தது என்று நிரூபிப்பதற்காகவே கதைகள் பின்னப்படுகின்றன. உண்மையில் நடைமுறைவாழ்வில் இருந்து தப்பிச் செல்லும் பண்பின் ஒரு வெளிப்பாடே இதுவும்.

பகுத்தறிவுக்குப் பொருந்தாத சம்பவங்கள் தமிழ்ப்படத்தில் எல்லையற்று இடம் பெறுகின்றன. தேவரின் படத்தில் வரும் மிருகங்களுக்கு மனிதனைவிட அதிக அறிவும் சிந்தனை ஆற்றலும் வந்து விடும். உதாரணமாக தேவரின் 'தெய்வச் செயல்' படத்தில் வரும் யானை டாக்டரைக் கூட்டி வர பட்டணத்திற்குப் போகின்றது. தமிழில் உள்ள பெயர்ப் பலகையை வாசித்து வக்கீலின் வீட்டையும், டாக்டரின் வீட்டையும் பிரித்தறிந்து கொள்கின்றது. அது மனிதனை விடப் புத்திசாலியாகக் காட்டப்படுகின்றது. இதுபோல்தான் நாயும், குதிரையும், பாம்பும், பசுமாடும் இவருடைய படங்களில் மனித அறிவைப் பெற்று விடுகின்றன.

ரசிகர்களின் பாராட்டும் அவற்றுக்குக் கிடைக்கின்றது. இவ்வாறு அறிவுக்குப் பொருந்தாத மிருகங்களின் சேஷ்டைகளைப் போலத்தான் அறிவுக்குப் பொருந்தாத மிகைப் படுத்தப்பட்ட வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளும் தமிழ்ப்படங்களில் மிகுதியாக இடம் பெறுகின்றன. பராசக்தி முதல் பாசமலர் வரை, ஆலயமணி முதல் அபூர்வராகங்கள் வரை இத்தகைய சம்பவங்களின் குவியலாகவே அமைந்துள்ளன. இயக்குனர் திலகம் என்றெல்லாம் போற்றப்படும் பாலச்சந்தரின் அவள் ஒரு தொடர் கதைக் கதாநாயகியின் தமையன் ஏன் கொல்லப்பட வேண்டும்? கதாநாயகி கடைசியில் ஏன் தனது முதலாளியை மணந்து கொள்ள மறுக்க வேண்டும்? என்றெல்லாம் நாம் கேட்கக் கூடாது.

அவள் ஒரு தொடர் கதையாகவே இருக்க வேண்டும் என்றால் இவ்வாறெல்லாம் நடந்துதான் தீர வேண்டும். கதை பின்னு வதில் நமது தமிழ்ப்படக் கதாசிரியர்களை வெல்ல வல்லவர்கள் வேறெங்கும் இருக்க முடியாது. பொதுவாகக் கூறுவ தானால் யதார்த்தம் என்பது தமிழ்ப்படம் அறியாத ஒன்றாகவே இன்னும் உள்ளது.

### 3) நட்சத்திர மதிப்பு

திரைப்படத்துறையில் நடிகர், நடிகையரின் அபரிதமான செல்வாக்கையே நட்சத்திர மதிப்பு என்பது குறிக்கின்றது. படக்கதையை விட, தயாரிப்பாளரை விட, டைரக்டரை விட நடிகர்கள் முதன்மை பெறுவது தமிழ்த்திரை உலகில் ஒரு சாபக் கேடாக அமைந்துள்ளது. தமிழ்த்திரைப்பட வரலாற்றில் இந்த நட்சத்திர மதிப்பு தொடர்ந்து செல்வாக்குச் செலுத்தி

வந்திருக்கின்றது எனினும் சிவாஜி, எம்.ஜி.ஆர் ஆகிய இரு நடிகர்களின் "ஏகபோகக் கெடுபிடி வலுவடைந்த பிறகே தமிழ்த் திரைப்படம் அதிகம்" சீர்கேடு அடைந்தது எனலாம்.

ஏ. வி. எம். தனது நூலில் பெரிய நடிகர்களின் கெடுபிடி பற்றி பின்வருமாறு விபரித்துக் கூறுகின்றார். "ஒரு பெரிய நடிகரை ஒரு படத்தயாரிப்பாளர் ஒப்பந்தம் செய்து கொள்கின்றார். காரணம் அந்தத் தயாரிப்பாளரிடம் படம் எடுப்பதற்குக் கொஞ்சம் பணம் இருக்கலாம் அல்லது பணம் இல்லாமலே கூட இருக்கலாம். அந்தத் தயாரிப்பாளர் உடனே என்ன செய்கிறார்? பல டிஸ்ட்ரிபியூட்டர்களிடம் போகின்றார். டிஸ்ட்ரிபியூட்டர்களும் பெரிய நடிகர்களுடைய படம்தான் வருவதாம் என்று தெரிந்து பெரிய நடிகர்களைப் போட்டுப் படம் எடுத்தால்தான் புரடியூசருக்குப்பணம் கொடுக்க முன் வருகின்றார்"

ஏ. வி. எம். இன் இக்கூற்று பட உற்பத்தியில் பெரிய நடிகர்களின் ஆதிக்கத்தை நன்கு வெளிப்படுத்துகின்றது. கண்ண தாசன், எம். ஜி. ஆரின் உள்ளும் புறமும் என்ற தலைப்பில் எழுதிய ஒரு புத்தகத்திலே எம். ஜி. ஆரின் நட்சத்திர ஆதிக்கம் பற்றி விரிவாகக் கூறுகின்றார். தமிழ்ப் படத்தைப் பொறுத்த வரை காதல், வீரம், சோகம், நகைச்சுவை, இனக்கவர்ச்சி முதலிய பண்புகள் சில குறிப்பிட்ட நடிகர் நடிகைகளுடன் இணைந்தே பார்க்கப்படுகின்றன. கடைசியில் ஒரு குறிப்பிட்ட நட்சத்திரத்தைப் பயன்படுத்துவதற்காகக் கூட ஒரு படம் தயாரிக்கப்படுகின்றது.

திரைப்பட உற்பத்தியில் மட்டுமன்றி ரசனையிலும் நட்சத்திர மதிப்பின் செல்வாக்கை நாம் காண்கிறோம். உலகில் வேறு எந்த நாட்டு நடிகர்களும், கற்பனை செய்து பார்க்க முடியாத அளவு தனித்தனி நடிகர்களுக்கான ரசிகர் மன்றங்கள் 'தமிழ் கூறும் நல்லுலகம்' முழுவதும் பரவி உள்ளன.

இந்திப்பட உலகிலும் நட்சத்திர மதிப்பு, நிலைகொண்டுள்ளது எனினும் தமிழ் நட்சத்திர மதிப்பு ஆழமான சமூகச் செல்வாக்கையும் கொண்டுள்ளது. ஜெயகாந்தன் எழுதிய 'சினிமாவுக்குப் போன சித்தாளு' நாவல் நட்சத்திர மதிப்பினால் ஏற்படும் சமுதாயச் சீரழிவுகளையே சித்தரிக்கின்றது. தமிழ்த் திரைப்படத்தின் தப்பிச் செல்லும் பண்பு, மிகைப் படுத்தும் பண்பு ஆகியவற்றுக்கும் நட்சத்திர மதிப்புக்கும் இடையே ஓர் உறவு இருப்பதையும் நாம் அவதானிக்கலாம்.

ஒரு தீவிரமான சினிமா ரசிகள், தனக்குப் பிடித்தமான நடிகன் அல்லது நடிகை பற்றிய கனவிலும் கற்பனையிலும் யதார்த்த வாழ்வை மறக்க முயல்கிறான். நாலு இளைஞர்கள் சேரும் ஒரு கூட்டத்தில் யாராவது ஒரு நடிகன் அல்லது நடிகை பற்றிய உரையாடல் ஒன்றும் இடம் பெறுவது இன்று சாதாரண நிகழ்ச்சியாகிவிட்டது. நடிகர் வழிபாடும் நடிகர்

களுக்காகவே படம் பார்த்தலும் இயல்பான நிலைமையாகி விட்டது. நடிகர் வழிபாடும் நடிகர்களுக்காகவே படம் பார்த்தலும் இயல்பான நிலைமையாகி விட்டது. நட்சத்திர மதிப்பு சினிமாவைத்தாண்டி, சமூக கலாச்சார வாழ்வைத் தாண்டி அரசியலிலும் ஆழமாக வேருன்றி இருப்பதை அண்மைய தமிழ்நாட்டுத்தேர்தல் நன்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றது. சினிமா வைப் போலவே அரசியலிலும் எம்.ஜி.ஆர். தன்னிகர் இல்லாத தலைவனாக உருவாகுவதற்கு இந்நட்சத்திர மதிப்பின் செல்வாக்கே பிரதான காரணமாக அமைந்துள்ளது என இந்திய அரசியல் அவதானிகள் ஒத்த கருத்தைத் தெரிவிக்கின்றனர். இது தொடர்பாக அண்மையில் வெளிவந்த கணையாழி சஞ்சிகையில் (ஏப்ரல் 77) என். எஸ். ஜகன்னாதன் என்னும் அரசியல் விமர்சகர் எழுதியுள்ள பந்தியை இங்கு தருவது பொருத்தமாக இருக்கும். அவர் பின் வருமாறு எழுதுகின்றார்.

“எம்.ஜி.ஆர் தோல்வியே அறியாத ஒரு வெகு ஜனவீரன். காலகட்டங்களை எல்லாம் கடந்த ஒரு கற்பனை உலகில் ஒரே சமயத்தில் அரசிளங்குமரனாகவும், ரிக்கஷாக்காரனாகவும், மலைக்கள்ளனாகவும், புரட்சி வீரனாகவும், கத்திச்சண்டைச் சூரனாகவும், மேற்குடி மக்களை எதிர்த்துப் போரிடும் கீழ்க்குடி மக்களின் பிரதிநிதியாகவும், பணத்திமிர் பிடித்த முதலாளியின் மகளை காதலில் வெல்பவனாகவும் மக்கள் மனதில் எம்.ஜி.யார் உலவுகின்றார். இப்படி பஹுரூபியாக இயங்கும் போது தனது பக்தர்களுக்கு ஒரு நிறைவற்ற கனவுலகத்தை அமைத்துக் கொடுத்து யதார்த்த வாழ்வில் எழும் ஏமாற்றங்களுக்கு மாற்றமளிக்கின்றார். இந்த சொப்பன உலகத்தில் புரட்சிக் கனலும் (நிகழ்காலத்தியது) சாம்ராஜ்ய மாட்சியும் (பண்டைக் காலத்தியது) முரணில்லாமல் சேர்ந்திருக்க முடியும். ராஜ ராஜ சோழனும் ரிக்கஷாக்கார முனுசாமியும் சரிநிகர் சமான்மானவர்களாய் வாழமுடியும்” ஜகன்னாதனின் இப்பந்தி தமிழ்ச் சினிமாவின் இயல்பையும் நட்சத்திர மதிப்பின் தன்மையையும் இரத்தினச் சுருக்கமாக தெளிவு படுத்துகின்றது.

#### 4) தமிழ்த் திரைப்படத்தின் பிறிதொரு முக்கியப் பண்பு பட்டியல் முறையாகும்.

சில குறிப்பிட்ட அம்சங்கள் தொடர்ந்து எல்லாப் படங்களிலும் இடம் பெறுவதையே பட்டியல் முறை என்பது குறிக்கும். வழக்கமான அம்சங்கள் கொண்ட தமிழ்ப் படம் என்னும் போது நாம் இதையே கருதுகின்றோம். காதல், சோகம், சண்டை, நகைச்சுவை, பாட்டு, நடனம் போன்றவை எல்லாத் தமிழ்ப்படத்துக்கும் பொதுவானதாகும். முன்பாதி இன்பியலாகவும், பின்பாதி துன்பியலாகவும் அமைவது தமிழ்ப்படங்களின் ஒரு பொது விதியாகும். இவற்றில் மிகச் சில விதிவிலக்குகள் இருக்கலாம். எனினும் அவை பொருட்படுத்தத் தக்கன அல்ல.

ஒரு படத்தில் நீச்சல் உடைக்காட்சியில் ஒரு நடிகை தோன்றினால் தொடர்ந்தும் அத்தகைய காட்சிகள் பல படங்களில் இடம் பெறுவதை நாம் காணலாம். ஒரு படத்தின் கதைப் பொருளோடு சம்பந்தமில்லாத அல்லது அதற்கு அவசியமில்லா நிகழ்ச்சிகள் பட்டியல் முறையை அனுசரித்து எல்லாத் தமிழ்ப் படங்களிலும் இடம் பெறுகின்றன. இலாப நோக்கே இதன் அடிப்படையாகும். ஒரு தயாரிப்பாளர் என்ற வகையில் ஏ.வி.எம். இதைத் தெளிவாகப் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்.

“வெளி நாடுகளில் பாட்டுக்காக ஒரு படம் எடுப்பார்கள். கதைக்காகவே ஒரு படம் எடுப்பார்கள். காமெடிக்காகவே ஒரு படம் எடுப்பார்கள். அவைகளுக்குத் தனித்தனியாகவே கூட்டம் வரும். நம்முடைய தேசத்தில் ஒரு சினிமாவை ஒருவர் 10 தடவைகள் கூடப் பார்ப்பதுண்டு என்று கேள்விப்படும் போது வெளிநாட்டாருக்கு ஆச்சரியமாக இருக்கின்றது. அவர்களுக்கு இங்கே உள்ள நிலைமை தெரியாது. பாட்டு, நகைச்சுவை, காதல், நல்ல கதை ஆகிய எல்லா அம்சங்களும் நிறைந்த படங்களாக இருந்தால் தான் இங்கே ஜனங்கள் ஒரு படத்தை பலமுறை பார்க்கின்றார்கள். அப்படி ஒரு படத்தை அநேக முறை அவர்கள் பார்த்தால்தான் நமக்குள்ள சின்ன மார்கெட்டில், நாம் போட்ட முதலுக்கு ஏற்றபடி லாபம் வரும்”.

ஏ. வி. எம். இன் இக்கூற்று பட்டியல் முறையின் அடிப்படையை நன்கு விளக்குகின்றது. தமிழில் வந்த ‘வாழ்க்கை’ படத்தை அவர் இந்தியில் எடுத்தது பற்றிக் கூறுகையில் அவர் குறிப்பிடும் ஒரு நிகழ்ச்சி இதை மேலும் உறுதிப்படுத்துகின்றது. அவர் எழுதுகின்றார்.

“வேதான உலகம் படத்தில் லலிதா பத்மினி பாம்பாட்டி நடனக்காட்சியைச் சேர்த்தேன் என்று சொன்னேனே; அதே பாம்பாட்டி நடனக் காட்சியை எப்படியாவது இந்தி ‘பஜாரில், (வாழ்க்கை) சேர்த்துவிட வேண்டும். அதை வட நாட்டவர் களும் ரசிப்பார்கள் என்று தோன்றிற்று. ஆகவே அந்த நடனக் காட்சியையும் இந்தி பஜாரில் புகுத்தினேன். இந்தப் படம் டெல்லியில் ரிலீசானவுடன் வைஜயந்திமாலா கிராமியப் பாம்பாட்டி நடனம் வரும் போது நம் ஊர்களில் வழக்கம் இல்லை, வடக்கத்திய வழக்கப்படி அவ்விடத்து ஜனங்கள் மிக உற்சாகமாக நான்கணா, எட்டணா என்று காசுகளை மேடையை நோக்கி தூக்கி எறிந்தார்கள்.”

ஏ. வி. எம். இன் இக்கூற்று, மக்களின் ரசனை என்ற பேரில் இலாப நோக்கத்திற்காக எவ்வாறு காட்சிகள் சேர்க்கப்படுகின்றன என்பதற்குச் சிறந்த உதாரணமாகும். தமிழ்ப் படம் தானே வளர்த்தெடுத்த ஒரு போலி ரசனைக்குத் தீனி போடுவதற்காக அமைத்துக் கொண்ட ஒரு வர்த்தகத் தந்திரமாகவே இப்பட்டியல் முறை அமைந்துள்ளது. இது தொடர்பாக கண்ணதாசன் கூறும் ஒரு செய்தியும் கவனிக்கத்

தக்கது. தனது மாலையிட்ட மங்கை படத்தைத் தோல்வி யுறச் செய்வதற்கு எம். ஜி. ஆர் ஒரு சதி செய்ததாகவும், அவரது சதியை முறியடித்து தி. மு. க. ஆதரவாளர்களின் ஆதரவைப் பெறுவதற்காகவே தான் அப்படத்தில் 'திராவிடப் பொன்னாடே, என்று தொடங்கும் பாடலை எழுதிச் சேர்த்த தாகவும் அந்தப் பாடலுக்காகவே அப்படம் வெருவாக ஓடிய தாகவும், கண்ணதாசன் எம். ஜி. ஆர் பற்றிய தனது நூலிலே கூறுகின்றார். (எம். ஜி. ஆரின் உள்நூல்-1977-பக் 29) திரைப்படத்தின் மையப்பொருளோடு சம்பந்தப்படாத விசய மெல்லாம் வெவ்வேறு தேவைகளுக்காக எவ்வாறு சேர்க்கப் படுகின்றது என்பதை இச்செய்தி நன்கு தெளிவுபடுத்து கின்றது. பட்டியல் முறையின் அடிப்படை இதுதான்.

6

பொதுப்படையாக, தமிழ்த் திரைப்படத்தின் நான்கு முக்கிய பண்புகள் பற்றி இதுவரை நோக்கினோம். இப்பொதுப் பண்புகள் யாவும் போலியான ரசனை முறை ஒன்றை உருவாக்கி வளர்த்துள்ளன. யதார்த்த வாழ்வுக்குப் புறம்பான போலியான சினிமாக்கலாச்சாரம் ஒன்றையும் தோற்றுவித்துள்ளன. நடைமுறை வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளில் இருந்து பெரும் பாலான மக்களின் கவனத்தைத் திசை திருப்பியுள்ளன. இதனாலேயே "தமிழ் சினிமா, இருபதாம் நூற்றாண்டின் மாபெரும் கலாச்சாரப் படுகொலை" என்று லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் மிகச் சரியாக வர்ணித்தார்.

இலங்கை நீண்ட காலமாக தமிழ்த் திரைப்படத்திற்கு ஒரு வாய்ப்பான சந்தையாக இருந்து வருகின்றது. அந்த வகையில் இதன் செல்வாக்கு இங்கு பல துறைகளிலும் ஊடுருவி இருப்பதை நாம் காண்கின்றோம். ஈழத்துச் சினிமா, நமது கலை இலக்கியம், பத்திரிகை, வானொலி ஆகியவற்றிலே தமிழ்த் திரைப்படத்தின் வலிமையான பிடியை நாம் இங்கு அனுபவிக்கின்றோம்.

மேலோட்டமான, போலியான, தப்பிச் செல்லும் ஒரு பொது சன ரசனை முறையை வளர்த்தெடுப்பதில் தமிழ்த் திரைப் படம் இங்கு பெரும் பாங்காற்றியுள்ளது என்பதில் ஐயம் இல்லை. தமிழ் சினிமா ரசனை என்பது தரம் குறைந்த ரசனைக்கு ஒரு இலக்கணமாக அமைந்துள்ளது. ரசனை என்பது பயிற்சியின் பாற்பட்டதேயாகும். நீண்ட காலமாக ஒரே விதமான ரசனை முறைக்குப் பழக்கப்பட்ட மக்கள் அதிலேயே ஆழ்ந்து விடுகிறார்கள். நடைமுறை வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகளில் இருந்து தப்பிச் செல்வதற்கு இந்தப் போலி ரசனைமுறை அவர்களுக்கு ஒரு வாய்ப்பாகவும் அமைந்து விடுகின்றது.

தமிழ்க் கலா ரசிக்களைப் பொறுத்தவரை உயர்ந்த ரசனைக் கும் மட்டமான ரசனைக்குமிடையே ஒரு நீண்ட இடைவெளி இருப்பதை நாம் அவதானிக்கலாம். உயர்ந்த ரசனை என்பதன் மூலம் கலை இலக்கியங்களின் ஊடாக வாழ்க்கையை அதன் உண்மையான தோற்றத்தில் விளங்கிக் கொள்வதற்குரிய ஆர்வத்தையே குறிக்கின்றேன். இத்தகைய ரசனை முறை இலக்கிய ஆர்வமும் ஆய்வறிவுத்துறையில் ஈடுபாடும் கொண்ட கற்றறிந்த சிறுபான்மையினருக்குரியதாகவே உள்ளது. லெஸ்டர் பீரிஸ், சத்தியஜித்ராய், அக்நாகுறேசாவா போன்ற உயர் கலைஞர்களின் திரைப்படப்புகளை நம் மத்தியில் இத்தகைய சிறுபான்மையினரே விரும்பிப்பார்த்துப் புதியதொரு கலை அனுபவத்தைப் பெறுகின்றார்கள்.

இதற்குப் பதிலாக மட்டமான ரசனை என்பது தப்பிச் செல்ல உதவும் பொழுது போக்கு அம்சங்களில் உள்ள விருப்பத்தைக் குறிக்கும். இத்தகைய ரசனை, இங்கு பெரும் பாலான பொதுமக்களுக்கும், படித்த இளைஞர்கள், மத்திய தரவர்க்கத்தவர் ஆகியோரில் பெரும்பாலோருக்கும் உரியதாக உள்ளது. எம்.ஜி யாரின் படத்தை முதல் காட்சியிலேயே பார்க்கவேண்டும் என்ற ஆர்வத்தில் சனநெரிசலில் முர்ச்சித்து இறந்தவர்கள் பற்றிய செய்திகளை நாம் கேள்வி பட்டுள்ளோம். இரண்டு மணிக்காட்சிக்குக் காலை எட்டு மணிக்கும், ஆறு மணிக் காட்சிக்கு பகல் இரண்டுமணிக்கும் கியூவில் சனங்கள் நிற்பதை நாம் பார்க்கின்றோம். ரசனையில் இவ்வளவு பெரிய இடைவெளி உருவாவதற்கு தமிழ் சினிமா தொடர்ந்தும் காரணமாக இருந்து வந்துள்ளது. இலக்கியத்திலும் இதன் விளைவை நாம் காண்கிறோம். பாலியல் அம்சங்கள் மிகுந்த 'பட்லி' பல ஆயிரக்கணக்கான ரசிக்கர்களுக்கு விருந்தாக உள்ளது. ஆனால் அதேவேளை சமூகப் பிரச்சினைகளை அலசும் ஒரு காத்திரமான நாவலின் ஆயிரம் பிரதிகள் விற்பதற்கே படாதபாடு படவேண்டியுள்ளது.

திரைப்பட ரசனையில் மட்டுமன்றி, திரைப்பட உற்பத்தியிலும் தென் இந்திய தமிழ் சினிமாவின் செல்வாக்கையே நாம் இங்கு காண்கின்றோம். ஈழத்து சினிமா என்பது கடந்து பத்து ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வரை சிங்கள சினிமா வாகவே இருந்தது 1947ம் ஆண்டு, முதல் சிங்களத் திரைப்படம் இங்கு திரையிடப்பட்டது. தமிழ்ப்படம் தான் சிங்களப் படத்தின் தொடட்டிலாகவும் வளர்ப்புத் தாயாகவும் அமைந்தது. ஆரம்பகாலச் சிங்களப்படங்கள் பெரும்பாலும் தென் இந்தியாவிலேயே படமாக்கப்பட்டன. தென்இந்திய முறைகளையே இவை பின்பற்றின. சிங்களப்படங்களுக்கும் தமிழ்ப்படங்களும் பெயரையும் மொழியையும் தவிர வேறு வித்தியாசங்கள் இருக்கவில்லை.

ஆயினும் லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பீரிஸின் வருகையின் பின்னர், சிங்கள உயர் திரைக் கலைஞர்களின் இடையறாத போராட்டங்களின் பின்னர், சிங்களத் திரைப்படத்தின் ஒரு பகுதி



தமிழ்ப்படத்தின் பட்டியல் முறையில் இருந்து முற்றாகத் தன் உறவை முறித்துக்கொண்டு சர்வதேச உயர் சினிமாக்கலை மரபுடன் தன்னையும் இணைத்துக்கொண்டது. இன்று உயர்கலை நெறிக்குச் சிங்கள மக்கள் பயிற்றப் பட்டு விட்டார்கள். பெருமளவான உயர் கலை மரபுச் சிங்களப்படங்கள் இன்று நஷ்டம் இல்லாமல் வெற்றிகரமாக ஓடுகின்றன.

இலங்கைத் தமிழ்ப்படத்தைப் பொறுத்த வரை நிலைமை முற்றிலும் வேறுபட்டது. தென் இந்தியத் தமிழ்ப்பட ரசனையின் ஆளுகைக்கு அடிபட்ட சினிமாக்கலைஞர்களும் தயாரிப்பாளர்களுமே இங்கு பட உற்பத்தியில் ஈடுபடுகின்றார்கள். அவர்கள் தயாரிக்கும் படங்கள் தென் இந்தியத் தமிழ்ப்படங்களின் ஒரு போலிப் பிரதியாகவே காணப்படுகின்றன. 'பொன்மணி' இதற்கு ஒரு புறநடை எனினும் இப்போது தயாரிப்பில் உள்ள தமிழ்ப்படங்களும் இதே பட்டியல் முறைப் பாணியிலேயே தயாரிக்கப் படுவதாகத் தெரிய வருகின்றது. அத்தகைய தயாரிப்புகளே பணம் சம்பாதித்துத் தர முடியும் என்றும் கூறப்படுகின்றது. சமீப காலமாக இலங்கை இந்திய கூட்டுத் தயாரிப்பு என்ற பெயரில் வழக்கமான தமிழ்ப்படங்களுையே இங்கு தயாரிக்க முயல்கின்றார்கள். இது ஒரு வகையில் பொருளாதார கலாசாரச்சுரண்டலாகவும் அமைகின்றது. இந்தியத் தமிழ்ப்படங்களை இலங்கையில் தயாரிப்பதால் நமக்கு எவ்வித பிரயோசனமும் இல்லை.

தென் இந்தியத் தமிழ்ப்படம் உருவாக்கியுள்ள சினிமாக்கலாச்சாரத்துக்கும் போலி ரசனைக்கும் பத்திரிகைகளும் வானொலியும் இங்கு உரமிட்டு வளர்க்கின்றன. இலங்கை வானொலியின் சேவை இரண்டு மணிமான ஒரு சினிமாக்கலாச்சாரத்தை வளர்ப்பதையே தனது குறிக்கோளாகக்கொண்டிருப்பது போல் தோன்றுகின்றது. காலை முதல் மாலை வரை தமிழ் சினிமாவையே அது தனது தளமாகக் கொண்டுள்ளது. சினிமாப் பாணியிலான சிந்தனை முறை ஒன்றையும், எழுத்து முறை ஒன்றையும் அது மாணவர்களிடையே வளர்க்க முனைகின்றது.

சுருக்கமாகச் சொல்வதெனின் கலைரசனை, வாழ்க்கை நோக்கு, கலாசார உணர்வு, ஆக்குதிறன் பொதுத் தொடர்புச் சாதனங்கள் முதலிய அனைத்திலும் தென் இந்தியத் தமிழ்த் திரைப்படத்தின் செல்வாக்கு இங்கு வலுப்பெற்று இருப்பதை நாம் மறுக்க முடியாது.

#### 4

இத்தகைய சினிமாச் சூழ்நிலையிலேயே நாம் தேசிய சினிமா பற்றிச் சிந்திக்கவேண்டியுள்ளது. தேசிய சினிமா என்பது சுதேச மக்களின் வாழ்க்கை நிலைமை, பிரச்சினைகள், பண்பாட்டு அம்சங்கள், எதிர்ப்பார்ப்புகள் ஆகியவற்றை அவர்கள் வாழும் சூழ்நிலையில் இயல்பு குன்றாமல் சித்தரிக்கும் திரைப்

படங்களையே குறிக்கும். இத்தகைய அம்சங்களைக் கொண்ட தேசிய சினிமா என்பது தென்னிந்திய தமிழ்த் திரைப்பட உலகில் காணப்படாத ஒன்று என்பது இதுவரை நாம் நோக்கியதில் இருந்து தெளிவாகும். இந்தியாவில் மலையாளம், வங்காளம், கன்னடம் மொழிச் சமூகங்கள் தமக்கே உரிய தேசிய சினிமாவை உருவாக்கிக் கொண்டுள்ளன. அது போல் இலங்கையில் சிங்களத் திரையுலகும் தனக்குரிய தேசிய சினிமா மரபு ஒன்றினை உருவாக்கியுள்ளது. லெஸ்டர் ஜேம்ஸ் பிரிசின் முயற்சிகளைத் தொடர்ந்து, சிறிகுணசிங்க, நிகால்சிங்க, மககமசேகர, டைற்றஸ் தொட்டவத்த, கருணாசேன பத்திராஜா, வசந்தா ஓபயசேகா, தர்மசீர்பண்டார நாயக்க, சனில் ஆரியரத்தின போன்றவர்கள் சிங்கள தேசிய சினிமா ஒன்றை உருவாக்க உழைத்த திரைப்பட நெறியாளர்களுள் விதந்து குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களது திரைப்படங்கள் மூலம் சிங்களமக்களின் வாழ்வும் அவர்களது பிரச்சினைகளும் அவர்களது பண்பாட்டுப் பின்னணியில் திரையிலே கலைப் படைப்புக்களாக வெளிவந்துள்ளன. இவர்களுட் சிலர் சர்வதேசத் திரைப்படவிழாக்களில் பரிசுகளும் பாராட்டுக்களும் பெற்றுள்ளனர். இவர்களது படங்களுடன் தமிழ்ப்படங்களை ஒப்பிடுகையில் அவை தொழில் நுட்ப ரீதியில் எவ்வளவு தான் முன்னேற்றம் பெற்றிருப்பினும் கலை என்ற முறையில் மிகக் கீழ் நிலையிலேயே இருப்பதைக் காணலாம்.

இலங்கையிலே இதுவரை சுமார் இருபது தமிழ்ப்படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் பெரும்பாலானவை தென் இந்தியத் தமிழ்ப்படங்களின் போலிப் பிரதிகளே. பல குறைபாடுகள் இருப்பினும் குத்துவிளக்கு, வாடைக்காற்று, பொன்மணி ஆகியவையே இவற்றுள் தேசிய திரைப்படம் என்ற பிரிவுள் வரத்தக்கன. எனினும் தேசிய திரைப்படத்தின் பல்வேறு அம்சங்களையும் கருத்தில் கொண்டு நோக்கினால் பொன்மணி ஒன்றை மட்டுமே இதுவரை தயாரிக்கப்பட்ட ஈழத்துத் தேசிய தமிழ்த் திரைப்படம் என்று துணிந்து கூறலாம். (இதை நெறிபடுத்திய பத்திராஜா ஒரு சிங்களவர் என்பதும் இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது) ஆயினும் வருமான நோக்கில் இவையெல்லாம் தோல்வி முயற்சிகளே. இவை மட்டுமன்றி வழக்கமான பாணியைப் பின்பற்றி இங்கு தயாரிக்கப்பட்ட படங்கள் கூட பெரும்பாலும் வர்த்தக ரீதியிலும் தோல்வி முயற்சிகளே. இலங்கைத் தமிழ்ப்படங்களின் தோல்விக்கு அடிப்படைக் காரணம் தென்னிந்தியத் தமிழ்ப்படங்களின் செல்வாக்கேயாகும். வழக்கமான பாணியில் இங்கு தயாரிக்கப்பட்ட படங்கள் தோல்வியடைந்தமைக்கு, அவை தமிழ் நாட்டுப் படங்களின் மட்டமான போலிப் பிரதியீடுகளாக அமைந்தமையே காரணமாயிற்று. அசலுக்கும் நகலுக்கும் இடையே இருந்த வேறுபாடு நமது படங்களில் துலக்கமாகத் தெரிந்ததால் அவை தமிழ் நாட்டு அசலுக்கு ஈடுகொடுக்க முடியாமல் பரிதாபமாகத் தோல்வியடைந்தன. வழக்கமான பாணியை நிராகரித்து உயர்கலை மரபில் எடுக்



78 / திறனாய்வுக் கட்டுரைகள்

கப்பட்ட பொன்மணி தோல்வியடைந்தமைக்கான பிரதான காரணம் தமிழ்நாட்டுப் படங்கள் இங்கு பயிற்றி வளர்த்துள்ள சினிமா ரசனை முறைக்குள் பொருந்திவராமல் அது அந் நியப்பட்டுப் போனதேயாகும். எவ்வகையிலும் தென்இந்தியத் தமிழ்ப் படங்களே நமது படங்களின் தோல்விக்கு அடிப்படக் காரணியாக அமைத்துள்ளன.

இந்த உண்மையைப் புரிந்து கொண்ட இலங்கைத் தயாரிப்பாளர் சிலர் கூட்டுத் தயாரிப்பு என்ற பெயரில் இந்தியத் தமிழ்ப் படங்களை இப்போது இலங்கையில் தயாரிக்கத் தொடங்கியுள்ளனர். பிரபல இந்திய நடிகர்களுக்கு முதலிடம் கொடுத்துத் தயாரிக்கப்படும் இப்படங்கள் எவ்வகையிலும் நமது தேசியப் படங்களாக உருவாகும் வாய்ப்பு இல்லை. அவை முற்றிலும் தொழில் முயற்சியேயாகும். தனிரவும் தேசிய திரைப்பட உருவாக்கத்துக்கு இவை பாதகமாகவும் உள்ளன. இந்த ஆபத்தை உண்மையான கலையார்வம் உள்ள இலங்கைக் கலைஞர்கள் உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும்.

தேசிய சினிமா மரபு ஒன்றினை உருவாக்குவதில் நமது சினிமா ரசிகர்களின் ஏற்புடைமை முக்கிய கவனத்துக்குரியது. தென் இந்திய தமிழ்ப்படங்களுக்கே பயிற்றப்பட்ட நமது ரசிகர்கள் திரைப்படம் பற்றிய ஒரு பொய்மையான உணர்வுச் சூழலுக்கு ஆட்பட்டுள்ளனர். யதார்த்தத்தை நிராகரிக்கும் — தப்பிச் செல்லும் ரசனை முறைக்கு அவர்கள் பயிற்றப்பட்டுள்ளார்கள். தாங்கள் அன்றாடம் காண்கின்ற இடங்கள், காட்சிகள்கூட திரைப்படத்தில் வருவதை அவர்களால் ஏற்றுக் கொள்ள முடிவதில்லை. பொன்மணியில் யாழ்ப்பாணத்து முனியப்பர் கோயில் காட்டப்படும் போது விசில் அடிக்கிறார்கள். யாழ்ப்பாணத் தெருக்கள், கிராமப்புறங்கள் படத்தில் வரும் போது கேலிக் கூச்சல் போடுகின்றார்கள். இவையெல்லாம் திரையில் இடம்பெறத் தகுந்தவையல்ல என்ற ஒரு உள்ளூர்வரவே இதற்குக் காரணம் எனலாம். பெரும்பாலும் தமிழ் நாட்டின் பொது யதார்த்தம் மறைக்கப்பட்ட மேல்மட்டக் காட்சிகளையே திரையில் கண்டு பழகியவர்களுக்கு தாங்கள் அன்றாடம் காணும் சூழலும், மொழியும், பாத்திரங்களும் திரையில் வரும்போது சற்று விரசமாக இருக்கின்றது. 1950ம் ஆண்டுகளில் ஈழத்திலே தேசிய இலக்கியம் உருவாகத் தொடங்கியபோது இலக்கிய ரசிகர்களிடையே நிலவிய மனப் பான்மையை இது ஒத்தது எனலாம். அதையெல்லாம் மீறி இன்று தேசிய இலக்கியம் வேரூன்றி விட்டது தொடர்ந்த தாக்குதல்கள் மூலமே இது சாத்தியமாயிற்று. ரசனை ஒரு பழக்கமே. எனினும் தேசிய இலக்கியத்தைப்போல் தேசிய சினிமாவை உருவாக்குவது அவ்வளவு இலகுவல்ல. திரைப்படம் பெருந்தொகையான முதலீட்டோடு சம்பந்தப்பட்டது. முதலீட்டுக்கு உத்தரவாதம் இல்லாத பட்சத்தில் இத்தகைய முயற்சிகளில் யாரும் துணிந்து இறங்க மாட்டார்கள். இத்தகைய உத்தரவாதம் கிடைப்பதற்குரிய நடவடிக்கைகள் அரசு

மட்டத்திலேயே மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும். திரைப்படக் கூட்டுத்தாபனம் இதில் உதவ முடியும். இத்தகைய உத்தரவாதம் கிடைத்தால்தான் தொழில் முயற்சியாக அன்றி கலை முயற்சியாகக் கருதுபவர்களும் திரைப்படத் துறையில் ஈடுபட முடியும். அவர்களது படைப்புக்களின் தொடர்ந்த தாக்குதல்களே ரசனையை மாற்ற முடியும். சிங்களத்திரை உலகில் இதுவே நடந்தது. ஆனால் இன ஒதுக்கல் மேலோங்கியுள்ள இன்றைய நிலையில் அரசு மட்டத்தில் இத்தகைய ஆதரவுகளை எதிர்பார்க்க முடியாது. ஆர்வம் கொண்டோரின் தனி முயற்சியாகவே இப்போதைக்கு எதுவும் நடைபெற முடியும்.

இதற்கு அனுசரணையாக ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலும் திரைப்பட ஆர்வலர்கள் சேர்ந்து திரைப்படக் கழகங்களை உருவாக்க வேண்டும். உலகின் சிறந்த கலைப்படங்களை அவர்கள் தங்கள் அங்கத்தவர்களுக்காகத் திரையிட வேண்டும். அதை ஒட்டிய கருத்தரங்குகளும், ரசனைப் பயிற்சி வகுப்புகளும் நடத்தப்படவேண்டும். இத்தகைய சிறு முயற்சிகள் மூலம் காத்திரமான ரசிகர்களைக் கணிசமான அளவு உருவாக்க முடியும். இலங்கையில் தேசிய தமிழ் சினிமாவின் எழுச்சிக்கு இது ஒரு வழிமுறையாக அமையலாம்.

○ யாழ்ப்பாணத்தில் சினிமா பற்றிய கருத்தரங்கு ஒன்றில் வாசிக்கப்பட்டது—1977.

## தமிழ்க் காவியங்கள்

3. ஒரு மையக் கதையையும் பல கிளைக் கதைகளையும் கூறுகின்றன.
4. நடைமுறை வாழ்க்கைக்குப் புறம் பானதாகவும் இயற்கை இகந்த சம்பவங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் கூறுவனவாகவும் உள்ளன.
5. சில குறிப்பிட்ட அறநெறிகளையும், சமூக நீதிகளையும் போதிப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளன.
6. அவதார புருஷர்கள், அரசர்கள், உயர்குலத் தோன்றல்கள் போன்ற இலட்சியமயப்பட்ட தலைமைப் பாத்திரங்களைக் கொண்டுள்ளன.

இத்தகைய பண்புகள் எல்லாவற்றையும் கொண்ட காவிய வடிவம் இன்றையக் காலகட்டத்தில் இன்றையச் சமூகச் சூழலில் தோன்றுவது சாத்தியம் அல்ல என்பதை நாம் அறிவோம். நிலப்பிரபுத்துவ சமுதாய உச்சக் கட்டத்தில் அச்ச சமுதாய அமைப்பின் நலிவோடு மறைந்து போன ஓர் இலக்கிய வடிவமாக மாறிற்று, ராமாயணம் போல் அல்லது சீவக சிந்தாமணி, சிலப்பதிகாரம் ஆகியன போல் இன்று ஒரு காவியம் படைப்பது சாத்தியம் அல்ல என்பதோடு அவ்வாறு படைக்கப்பட்டால் அது கால முரணாக அமையும் என்பதும் வெளிப்படை.

பொதுவாகக் காவியம் என்னும் போது இராமாயணம், மஹாபாரதம், சிலப்பதிகாரம், சீவகசிந்தாமணி, மணிமேகலை போன்ற பாரிய இலக்கியப் படைப்புக்களையே நாம் மனம் கொள்கின்றோம். தமிழில் மட்டுமன்றி, உலகின் பலவேறு மொழிகளில் ஒரு குறிப்பிட்ட கால கட்டத்தில், ஒரு குறிப்பிட்ட சமுதாயச் சூழ்நிலையில் இத்தகைய பாரிய காவியங்கள் தோன்றியதை உலக இலக்கிய வரலாற்றில் இருந்து நாம் அறிகின்றோம். நிலப்பிரபுத்துவ சமூக அமைப்பும், அரசும் உச்ச நிலையில் இருந்த சோழர் ஆட்சிக்காலத்திலேயே தமிழ் மொழியில் இத்தகைய பெரிய காவியங்கள் பல தோன்றின. சோழர் காலத்தைத் தமிழின் காவிய காலம் என்றும் இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியர்கள் அழைப்பர். அந்த வகையில் காவியம் நிலப் பிரபுத்துவ சமூகத்துக்குரிய ஓர் இலக்கிய வடிவம் என்றும் அவர்கள் கூறுவர்.

இவ்வாறு தோன்றிய பழைய காவியங்களுக்கென்று சில பொதுப் பண்புகள் உள்ளன. தண்டியலங்காரத்திலோ அல்லது வேறு அணியிலக்கண நூல்களிலோ காவியத்துக்குக் கூறியுள்ள வரைவிலக்கணங்களை நான் இங்கே கூறவேண்டியது அவசியம் இல்லை. ஆயினும் இக்காவியங்களின் உருவத்திலும் உள்ளடக்கத்திலும் காணப்படும் சில பொதுப் பண்புகளை நான் பின்வருமாறு தொகுத்து கூறலாம்.

1. இவை செய்யுள் நடையில் அமைந்துள்ளன.
2. அளவில் பெரிதாக உள்ளன.

எனினும் இலக்கிய வளர்ச்சிப் போக்கின் அடிப்படையில் நோக்கினால் காலப்போக்கில் ஏற்படும் புதிய சமூகச் சூழ்நிலைகளுக்கு ஏற்ப முன்னிருந்த சில இலக்கிய வடிவங்கள் மாற்றம் அடைவதும் இயல்பாய் இருக்கக்காணலாம். இடைக்காலத்தில் தமிழில் தோன்றிய எத்தனையோ பிரபந்த வகைகள் இப்பொழுது வழக்கிறந்து போயின. இந்த நூற்றாண்டில் பிறந்த போதிலும் பத்தாம், பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் சில புலவர்களைத் தவிர வேறுயாரும் பிள்ளைத் தமிழ், கலம்பகம், உலா என்பன போன்ற இலக்கிய வடிவங்களை இப்போது கையாள்வதில்லை. இவ்வாறு சில இலக்கிய வடிவங்கள் வழக்கிறப்பது போலவே வேறு சில இலக்கிய வடிவங்கள் மாற்றம் அடைகின்றன. உதாரணமாக நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம். நாடகம் தொன்மையான இலக்கிய வடிவங்களுள் ஒன்று. ஆயினும் கிரேக்க நாடகங்களில் இருந்தும் காளிதாசன், சேக்ஸ்பியர் போன்றவர்களின் நாடகங்களில் இருந்தும் தற்கால நாடகம் அதன் உள்ளடக்கத்திலும் உருவத்திலும் எவ்வளவோ மாறிவிட்டது. சங்ககாலத் தனிக் கவிதைகளில் இருந்து தற்கால தனிக் கவிதையும் அவ்வாறே மாறியுள்ளது. ஆரம்பகால நாவல்களில் இருந்து தற்கால நாவல்களும் அது போலவே மாற்றம் அடைந்துள்ளன. அவ்வகையில் பழைய காவிய வடிவத்தில் இருந்து பெரிதும் வேறுபட்ட இருபதாம் நூற்றாண்டுக்கேடரிய புதிய காவிய வடிவம் ஒன்றும் தோன்றி வளர்ச்சியடைந்துள்ளதை நாம் காண்

கின்றோம். பழைய சமூக நிலைமைகளுக்கும் புதிய சமூக நிலைமைகளுக்கும் இடையே உள்ள அடிப்படையான வேறுபாடுகளே இலக்கிய வடிவங்களில் ஏற்படும் இம் மாற்றங்களுக்கான காரணங்கள் ஆகும்.

நவீன தமிழ்க் கவிதையின் முன்னோடியான பாரதியே இத்தகைய நவீன தமிழ்க் காவியத்தின் முன்னோடியாகவும் அமைகின்றான் 1912-ம் ஆண்டில் பதிப்பிக்கப்பட்ட பாரதியின் பாஞ்சாலிசபதம், குயில்பாட்டு ஆகிய இரண்டும் இத்தகைய நவீன காவிய வடிவத்தின் முதன் முயற்சிகள் எனலாம். பஞ்சாலி சபதத்துக்கு எழுதிய முன்னுரையிலே பாரதி பின்வருமாறு கூறுகிறான்.

“எளிய பதங்கள், எளிய நடை, எளிதில் அறிந்து கொள்ளக் கூடிய சந்தம், பொதுசனங்கள் விரும்பும் மெட்டு. இவற்றினை உடையகாவியம் ஒன்று தற்காலத்திலே செய்து தருவோன் நமது தாய் மொழிக்குப் புதிய உயிர்த்தருவோனாகிறான்.”

பாரதியின் இக்கூற்றில் இருந்து ‘மொழி எளிமையையும், ஓசை எளிமை’யுமே நவீன காவியத்தின் அடிப்படைப் பண்புகள் என பாரதி கருதியதாகத் தெரிய வருகின்றது. இவை தவிர்ந்த வேறு முக்கிய பண்புகளைப் பாரதி சுட்டிக் காட்டவில்லை, எனினும் பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதமும், குயில் பாட்டும் தம்மளவில் நவீன தமிழ்க் காவியவடிவத்தின் பல பொதுப் பண்புகளுக்கு இலக்கணமாக உள்ளன. பாரதியின் இவ்விரு காவியங்களையும் அடியொற்றி பாரதிதாசன் முதல் பார்வதிநாதசிவம் வரை பல்வேறு கவிஞர்கள், நூற்றுக்கணக்கான காவியங்களைப் படைத்துள்ளனர். இவைகளின் பண்பும் தரமும் பல்வேறு வகைப்படினும் இவற்றின் பொதுவான உருவ அமைப்பை நிர்ணயிக்கின்ற நான்கு முக்கிய பொதுப் பண்புகளை நாம் சுட்டிக் காட்டலாம்.

1. இவை அனைத்தும் செய்யுள் நடையில் அமைந்திருத்தல்.
2. ஒரு குறிப்பிட்ட கதையைக் கூறுதல்.
3. பழைய காவியங்களுடன் ஒப்பிடுகையில் அளவில் சிறியதாக இருத்தல்.
4. உள்ளடக்க ரீதியான உருவரீதியான வரையறைகள் அற்றிருத்தல்.

2

இத்தகைய பண்புகளைக் கொண்ட புதிய இலக்கிய வடிவத்தையே நான் நவீன காவியம் எனக் குறிப்பிட்டேன். இப்

பதப் பிரயோகத்தைப் பொறுத்தவரை சில கருத்து வேறுபாடுகள் நிலவுகின்றன. ஆகவே அதுபற்றி இங்கு சுருக்கமாக வேளும் கூறுவது அவசியமாகும்.

1912-ல் வெளிவந்த பாரதியின் குயில்பாட்டு முதல் அண்மையில் வெளியிடப்பட்ட முருகையனின் ஆதிபகவன் வரை உள்ள இத்தகைய படைப்புக்களைக் காவியம் எனில் சிலப்பதிகாரம் போல் சீவக சிந்தாமணிபோல், கம்பராமாயணம் போல் விஸ்தாரமான பொருட்பரப்பு உடையதாக அமைய வேண்டுமென்றும் ஆகவே இத்தகைய சிறு படைப்புக்களை ‘நெடுங்கவிதை’ என்பதே பொருத்தம் என்றும் சில விமர்சகர்கள் கருதுவர்.

ஆனால் நெடுங்கவிதை என்ற பிரயோகம் இப்படைப்புக்களின் ஒரு அம்சத்தை மட்டும்—அதாவது நீளத்தை மட்டுமே கவனத்தில் கொள்கின்றது என்பதை நாம் கவனிக்க வேண்டும். இவ்வாறு கொள்வதிலே சில இலக்கிய ரீதியான பிரச்சினைகள் உள்ளன.

(1) நீளத்தை நாம் எவ்வாறு நிர்ணயிப்பது? (சாதாரண) கவிதைக்கும் நெடுங்கவிதைக்கும் இடையே எல்லைக்கோடு வரைவது எப்படி? எத்தனை வரிக்கு உட்பட்டவை கவிதை? எத்தனை வரிக்கு மேற்பட்டவை நெடுங்கவிதை என்று அழைக்கப் படலாம்? என்பன போன்ற கேள்விகள் எழுகின்றன. இதற்குத் திட்ட வட்டமான ஒரு வரையறையைக் கொடுத்தல் சாத்தியம் அல்ல.

(2) இவை (சாதாரண) கவிதையில் இருந்து நீளத்தில் மட்டுமன்றித் தன்மையிலும் வேறுபடுகின்றன. இவை தம் அடிசரடாக ஒரு கதைப்பின்னலைக் கொண்டுள்ளன. பாத்திரங்களின் நடத்தைகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் கூறுகின்றன. ஒரு பரந்த களத்தில் வாழ்க்கையை அணுகுகின்றன. அந்த வகையில் நீளவேறுபாடு அன்றி தன்மை வேறுபாடே இங்கு பிரதான அம்சமாகின்றது.

உதாரணமாக அகநானூற்றில் உள்ள ஒரு அகத்திணைப் பாடலையும், நக்கீரரின் நெடுநல் வாடையையும் ஒப்பிடலாம். நெடுநல் வாடை 188 அடிகள் கொண்டது. ஆயினும் ஒரு சிறிய அகத்திணைப் பாடலுக்கும் அதற்கும் தன்மையில் அதிக வேறுபாடு இல்லை. இரண்டும் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தின் மன உணர்வுகளையே சித்திரிக்கின்றன. ஆகவே நமது நோக்கில் இவை இரண்டும் கவிதையே. ஆனால் நீள வேறுபாட்டைக் கட்ட வேண்டுமெனில் ஒன்றைக் கவிதை என்றும் மற்றதை நெடுங்கவிதை என்றும் அழைக்கலாம். எனது தாத்தாமாரும் பேரர்களும், உலகப்பரப்பின் ஒவ்வொரு கணமும், கோயிலின் வெளியே, நீலவாணனின் பாவம் வாத்தியார் என்பவையும் நெடுநல் வாடை போன்றவையும் நீண்ட அல்லது நெடுங்கவிதை என்று

அழைக்கத்தக்கன. ஆயின் நெடுநல் வாடை அல்லது மேற் குறிப்பிட்ட நீண்ட கவிதைகளுடன் முருகையனின் நெடும் பகல், பாரதியின் குயில்பாட்டு, பாஞ்சாலி சபதம் ஆகிய வற்றை ஒப்பிட்டால் இவை அனைத்தும் நீளமானவை என்ற அம்சத்தில் ஒற்றுமை கொண்டிருப்பினும் உள் அமைப்பில் அதிகம் வேறுபட்டிருப்பதைக் காணலாம். இத்தன்மை வேறு பாட்டைச் சுட்டுவதற்கு நெடுங்கவிதை என்ற பதப்பிரயோகம் பயனற்றதாகப் போகின்றது.

வேறு சில விமர்சகர்கள் நெடுங்கவிதை என்பதற்குப் பதிலாக 'கதைப்பாடல்' என்ற பதத்தால் இவ்விவக்கிய வடிவத்தைச் சுட்டுவர். இது ஓரளவு பொருத்தமாகத் தோன்றினும் நாட்டார் இலக்கிய மரபுவழி வந்த கதைப்பாடல்களில் இருந்து புலமை நெறிசார்ந்த நவீன காவியங்களை வேறு படுத்துவதற்கு இப்பதப் பிரயோகம் தவறிவிடுகின்றது. நாட்டார் இலக்கிய மரபு வழிவந்த தேசிங்குராஜன் கதை, நல்லதங்காள் கதை, கட்டபொம்மு கதை, கண்டிராஜன் ஒப்பாரி, சைத்தூன் சிஸ்ஸா போன்றவற்றுக்கும் புலமை நெறி வந்த பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதம், பாரதிதாசனின் பாண்டியன் பரிசு, முருகையனின் நெடும்பகல், ஆதிபகவன், மஹாகவியின் சடங்கு, ஒரு சாதாரண மனிதனது சரித்திரம் ஆகியவற்றுக்கும் இடையே இலக்கிய ரீதியான வேறுபாடுகள் பல உண்டு என்பதை நாம் அறிவோம். ஆகவே இவ்விரு வகைப் படைப்புக்களையும் கதைப்பாடல் என்று அழைப்பது பொருத்தமற்றதாகவே தோன்றுகின்றது.

இவை தவிர 'குறுங்காவியம்' என்ற பெயராலும் இவை அழைக்கப்படுகின்றன. நெடுங்கதை என்பதுபோல் இதுவும் நீளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட வகைப்பாடே ஆகும். பழைய காவிய மரபிலும் பெருங்காப்பியம், சிறுகாப்பியம் என்ற பாகுபாடு உண்டு என்பதையும் நாம் மனம் கொள்ள வேண்டும். சாலை இளந்திரையன் இவற்றைக் 'கவிதைக் கதைகள்' என்று சொல்வதே பொருந்தும் என்பர். கவிதை யையும் செய்யுளையும் ஒன்றென மயங்கும் மயக்கத்தின் பிறி தொரு வெளிப்பாடே இது எனலாம். ஆகவே நெடுங்கவிதை, கதைப்பாடல், குறுங்காவியம், கவிதைக் கதை போன்ற சொற் தொடர்கள் இத்தகைய இலக்கிய வடிவத்தைக் குறிக்கப் போதுமானவை அல்ல என்பது வெளிப்படை, நவீன காவியம் என்ற பெயரால் அழைப்பதே பொருத்தமானதாகத் தோன்று கின்றது. செய்யுள் நடையில் அமைந்திருப்பதும் கதைகூறும் இயல்பு கொண்டிருப்பதும் பழைய காவியங்களுக்கும் இவற் றுக்கும் இடையே உள்ள பொதுப்பண்புகள் ஆகும். ஆகவே தான் இவை காவியம் எனப்படுகின்றன. ஆயினும் உள்ளடக் கத்திலும் உத்திமுறையிலும் உருவப் பரப்பிலும் பழைய வற்றில் இருந்து இவை பெரிதும் வேறுபடுகின்றன. ஆகவே தான் இவை நவீன காவியம் எனப்படுகின்றன.

3

தமிழ் நாட்டிலே இத்தகைய நவீன காவிய வடிவம் பாரதி யின் பாஞ்சாலி சபதம், குயில் பாட்டு ஆகியவற்றுடனேயே ஆரம்பிக்கின்றது என்று ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டேன். பாரதி யைத் தொடர்ந்து பாரதிதாசன், தேசியவிநாயகம்பிள்ளை, சுத்தானந்த பாரதியார், நாமக்கல் கவிஞர், கண்ணதாசன், ச.து சு. யோகியார், முடியரசன் சுரதா போன்ற பல்வேறு கவிஞர்கள் தரத்திலும் தன்மையிலும் வேறுபட்ட அநேக காவியங்களைப் படைத்துள்ளனர். ஆனால் அவை எல்லாம் ஏதோ ஒரு வகையில் கற்பனை உலகு சார்ந்தவையாகவே இருப்பதைக் காணலாம். தமிழ் நாட்டில் தோன்றிய நவீன காவியங்களை அவற்றின் உள்ளடக்கம் கருதி மூன்று பிரி வாகத் தொகுத்துக் கூறலாம்.

(1) பழந்தமிழ் இலக்கியக் கதைகளைக் கூறுவன. பாரதி தாசனின் கண்ணகி புரட்சிக் காப்பியம், மணிமேகலை வெண்பா, கண்ணதாசனின் ஆட்டன் அத்தி போன்றவை இப்பிரிவுள் அடங்கும்.

(2) அரசு கற்பனைக் கதைகளைக் கூறுவன. பாரதிதாச னின் பாண்டியன் பரிசு போன்றவை இப்பிரிவுள் அடங்கும்.

(3) சமூகக் கற்பனைக் கதைகளைக் கூறுவன. பாரதி தாசனின் எதிர்பாராத முத்தம், நாமக்கல் கவிஞரின் அவனும் அவளும் போன்றவை இப்பிரிவுள் அடங்கும்.

தேசிக விநாயகம்பிள்ளையின் நாஞ்சில் நாட்டு மருமக்கள் வழி மான்மியம் சமூகப் பிரக்ஞை உள்ள அங்கதமாகத் தனித்து நிற்கின்றது என்பதையும் இங்கு குறிப்பிடவேண்டும். ஈழத்து நவீன தமிழ்க் காவியங்களிலே இத்தகைய போக்கு கள் காணப்படுவதோடு இவற்றில் இருந்து முற்றிலும் வேறு பட்ட காத்திரமான படைப்பு நெறிகளும் காணப்படுகின்றன என்பது குறிப்பிடத் தக்க ஓர் அம்சமாகும்.

4

தமிழ் நாட்டிலே உள்ள பாரகாவியங்களைப் போல் ஈழத் தில் எதுவும் தோன்றவில்லை என்பது நாம் அறிந்த உண்மை. அந்த வகையில் நமக்கு என்று ஒரு பழைய காவிய மரபு இல்லை. சிலப்பதிகாரத்தைத் தழுவி எழுதப்பட்ட கண்ணகி வழக்குரையே ஈழத்தில் தோன்றிய பெரிய காவியம் என்று கூறலாம். இரகுவம்சம் போன்ற மொழிபெயர்ப்புக்களும் இங்கு செய்யப்பட்டன. ஈழத்து இலக்கிய மரபிலே காவிய



யம் என்ற சொல் பொதுவாக பாடலை அல்லது செய்யுளையும் குறித்து நிற்கின்றது என்பதை நாம் இங்கு மனம் கொள்ள வேண்டும்; மழைக் காவியம் மாணிக்க கங்கைக் காவியம் என்பன இதற்குத் தகுந்த உதாரணங்களாகும். மழை பெய்ய வேண்டிக் கடவுளை இரந்து பாடுவது மழைக் காவியம். மாணிக்க கங்கை பெருகி வருமாறு பாடியது மாணிக்க கங்கைக் காவியம். ஈழத்துத் தமிழ் நூல் வரலாறு எழுதிய வித்துவான் எவ். எக்ஸ். ஸி. நடராசா அவர்கள் இவ்வண்மையைக் கவனத்தில் கொள்ளாது மாணிக்க கங்கைக் காவியத்தைக் காவியம் என்ற பிரிவுள் அடக்கி இருப்பது வியக்கத்தக்கது. இது எவ்வாறு இருப்பினும் ஈழத்திலே ஒரு காவிய மரபோ, ஒரு காவிய காலமோ இருக்கவில்லை என்பதை நாம் மனம் கொண்டால் போதுமானது.

ஆனால் 1950-ம் ஆண்டுகளில் இருந்து இங்கே நவீன காவிய வகை ஒன்று தோன்றி, இலக்கிய முக்கியத்துவம் உடைய ஒரு துறையாக வளர்ச்சியடைந்திருப்பதை நாம் காண்கின்றோம். பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை முதல், காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளை வரை பல்வேறு கவிஞர்கள் இத்துறையில் பல படைப்புக்களை வெளியிட்டுள்ளனர். நான் ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டுள்ளது போல தமிழ் நாட்டின் நவீன காவியப் பாணியில் அமைந்தனவும் அவற்றில் இருந்து பெரிதும் வேறு பட்டனவுமான பல காவியங்கள் இங்கு தோன்றியுள்ளன.

இவ்வேறுபாட்டின் தன்மையை இங்கு சுற்று விளக்கிச் சொல்வது அவசியம் என்று நினைக்கின்றேன். கற்பனை உலகச் செய்திகளை வைத்தே காவியம் படைக்கலாம் என்ற எழுதா மரபு ஒன்று நமது நவீன தமிழ்க் கவிஞர்கள் மத்தியிலே பலகாலமாக நிலவி வந்தது. நாம் காணும் அன்றாட வாழ்க்கை அனுபவங்களும் நிகழ்ச்சிகளும் நவீன உலகுபற்றிய சிந்தனைகளும் காவியத்துக்கு உரியதல்ல என்று அவர்கள் கருதி வந்தனர் போலும். சிலர் தங்கள் படைப்புக்களில் சமகாலப் பாத்திரங்களைக் கையாண்ட போதிலும் அவர்களை மனோரம்மியக் காதல் உலகிலும் கருத்துலகிலும் நடமாட விட்டனர். தேசிக விநாயகம் பிள்ளையின் மருமக்கள் வழி மான்மியமும் அதை அடி ஒற்றி எழுந்த பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் சீதனக் காதையும் இப் பொதுமரபுக்குப் புறம்பான முறையில் நடைமுறை வாழ்க்கை உண்மைகளுக்கு வடிவம் கொடுக்க முனைந்தன. எனினும் கவிமணியின் அதீத நொய்மையும், பேராசிரியரின் புதிய உள்ளடக்கத்துக்குப் பொருந்தாத பழைய மொழிநடையும் அவற்றின் இலக்கியத் தகைமையைப் பெரிதும் ஊறுபடுத்தி விட்டன. ஆனால் 1960-ம் ஆண்டின் பின்னர் ஈழத்தில் எழுந்த சில காவியங்கள், நவீன வாழ்க்கை பற்றிய பிரக்ஞையையே தமது அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பதுடன் உருவத்திலும் உள்ளடக்கத்திலும் முற்றிலும் நவீனத் தன்மையும் பெற்றுள்ளன. நமது அன்றாட வாழ்க்கை அனுபவங்களும் சமூக

முரண்பாடுகளும், நவீன வாழ்க்கைப் பின்னணியிலே உலக மனிதனின் எதிர்காலம் பற்றிய உணர்வும் அவற்றின் பொருளாக உள்ளன. இவ்வாறு பொருள் அடக்கத்தில் மட்டுமன்றிக் காவியத்தின் உருவ அமைப்பிலும் புதிய மாற்றங்களை இவை காட்டின. செய்யுள் நடையிலே ஒரு கதையைக் கூறிச்செல்வதே காவியம் என்ற நிலையை இவை மாற்றின. நவீன உரை நடை இலக்கியங்களான நாவல், சிறுகதை போன்றவற்றின் உத்தி முறைகளையும் கலைநுட்பங்களையும் இவை பயன்படுத்தின. கதை கூறும் முறையிலே புதிய அமைப்பு முறைகள் கையாளப்பட்டன. இவ்வாறு ஈழத்துக் காவிய உலகிலே நுட்பமான கலைப்படைப்புக்கள் சில உருவாகின. இவ்வாறு நவீனக் தமிழ்க் காவியத்துக்கு ஒரு புதிய பரிமாணம் கொடுத்தவர்களுள் மஹாகவி, முருகையன் ஆகிய இருவரும் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள். இவ்வகையிலே மஹாகவியின் சடங்கு, கண்மணியாள் காதை ஒரு சாதாரண மனிதனது சரித்திரம், கந்தப் பசுபதம் ஆகியவையும், முருகையனின் நெடும்பகல், ஆதிபகவன் ஆகியவையும் முக்கியமான படைப்புக்கள் ஆகும். உண்மையில் முழு அர்த்தத்தில் இவையே நவீன தமிழ்க் காவியம் என அழைக்கத்தக்கன என்பதையும் நான் இங்கு குறிப்பிடவேண்டும்.

இந்தப் பின்னணியிலே ஈழத்து நவீன தமிழ்க் காவியங்களை நாம் இரண்டு பெரும் பிரிவுக்குள் வகைப்படுத்தலாம்.

(1) கற்பனை உலகு சார்ந்தவை.

(2) நடைமுறை உலகு சார்ந்தவை.

கற்பனை உலகு சார்ந்த காவியங்களை நாம் மேலும் மூன்று வகைப்படுத்தலாம்.

(1) அரசு கற்பனைக் கதைகளை அல்லது வரலாற்றுக் கற்பனைக் கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டவை.

இந்தவகையிலே காரை செ. சுந்தரம்பிள்ளையின் 'சங்கிலியம்', பண்டிதர் ஆ. சபாபதி எழுதிய 'விடுதலை வேட்கை' ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். சங்கிலியம் சங்கிலி மன்னனைப் பற்றிய ஒரு வரலாற்றுக் கற்பனை. விடுதலை வேட்கை போத்துக்கேயர் ஆட்சிக் காலத்தில் நடைபெற்ற நிகழ்ச்சி ஒன்றைச் சுற்றிப் பின்னப்பட்ட கற்பனை.

(2) காதற் கற்பனைக் கதைகளைக் கூறுபவை.

இவ்வகையான காவியங்களே பெரும்பாலும் எழுதப்பட்டுள்ளன. மனோரதியப் பாங்கான காதல் விவகாரங்கள் இவற்றில் சித்திரிக்கப் படுகின்றன. திமிலைத் துயிலனின் 'கொய்யாக்கனிகள்', இ. நாகராசனின் 'குயில் வாழ்ந்த கூடு', சா. வே. பஞ்சாட்சரத்தின் 'எழிலி', எம். சி. எம். சுபையின்

'மலர்ந்த வாழ்வு', பார்வதிநாதசிவத்தின் 'காதலும் கருணையும்' போன்றவை இத்தகைய காவியங்களுக்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகும்.

(3) விநோதக் கற்பனைப் புனைவுகள்.

இவை பெரும்பாலும் கனவு நிகழ்ச்சிகளாகவே சித்திரிக்கப் படுகின்றன. கனவுக்கே உரிய விநோதப் பண்பு இவற்றின் அடிப்படையாகும். பாரதியின் குயில் பாட்டை இத்தகைய முயற்சிகளுக்கு முன்னோடியாகக் கருதலாம். அந்த வகையில் மஹாகவியின் 'கல்லழகி', திமிலைத் துயிலனின் 'நீரமகனிர்' ஆகியன இங்கு குறிப்பிடத்தக்கன.

நடைமுறை உலகு சார்ந்த காவியங்களே நான் முன்பு குறிப்பிட்டதுபோல் உண்மையில் இலக்கியப் பெறுமானம் உடையனவாக உள்ளன. சமகால வாழ்க்கை பற்றிய பிரக்ஞை இவற்றிலே நன்கு வெளிக்காட்டப் படுகின்றன. இன்றைய வாழ்க்கையைத் துருவி ஆராயும் போக்கும் இவற்றிலே காணப் படுகின்றது. இது ஈழத்துக் காவியங்களுக்கே உரிய ஒரு தனிச்சிறப்புப் பண்பு ஆகும். இத்தகைய காவியங்களையும் அவற்றின் பொருள் அமைப்பை ஒட்டி நாம் மூன்று வகையாகப் பாகுபடுத்தலாம்.

(1) சமுதாய அங்கதம்.

சமுதாய வாழ்விலே ஊறிப்போய்க் கிடக்கும் தீமைகளையும் மூடத்தனங்களையும் நகைச்சுவையுடன் கிண்டல் செய்யும் காவியங்களை இப்பிரிவுள் அடக்கலாம். கவிமணியின் நாஞ்சில் நாட்டு மருமக்கள் வழி மாண்மியமே இத்தகைய படைப்புக்களுக்கு முன்னோடியாக உள்ளது. இதை அடியொற்றி ஈழத்தில் எழுதப்பட்ட பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் சீதனக்காதை, அப்துல்காதர் லெல்வையின் செயினம்பு நாச்சியார் சதகம் ஆகியன இப்பிரிவுள் அடங்கும். சமுதாய அங்கதம் என்ற வகையில் இவை இலக்கிய முக்கியத்துவம் உடையனவாம்.

(2) சமூக யதார்த்தப் படைப்புக்கள் :

அன்றாட சமுதாய வாழ்வையும் அதன் முரண்பாடுகளையும் இயல்பு குன்றாமல் சித்திரிக்கும் படைப்புக்கள் இந்தவகையுள் அடங்கும். மஹாகவியின் 'சடங்கு', 'ஒரு சாதாரண மனிதனது சரித்திரம்', 'கண்மணியாள் காதை' நீலாவணனின் வேளாண்மை ஆதியன இப்பிரிவுள் அடங்கும்? இவற்றில் இருந்து சற்று வேறுபட்டு குறியீட்டுப் பாங்கில் அமைந்திருப்பினும் அண்மையில் வெளிவந்த முருகையனின் 'ஆதி பகவனும்' இப்பிரிவிலேயே அடங்கும். இவை தமிழிலே முன் உதாரணம் இல்லாத படைப்புக்கள் ஆகும். இவற்றின் பொருள் விச்சினாலும் கலை முறையினாலும் நவீன செய்யுள் இலக்கிய உலகிலே இவை முதல் இடத்தைப் பெறுகின்றன

(2) விஞ்ஞானக் கற்பனைப் புனைவுகள் :

இவ்வகையில் ஈழத்தில் எழுந்த இரண்டு படைப்புக்கள் முக்கிய கவனத்துக்குரியன. ஒன்று முருகையனின் 'நெடும் பகல்'; மற்றது மஹாகவியின் 'கந்தப்ப சபதம்'. இவை இரண்டையும் மேலோட்டமாகப் பார்க்கும் போது இவை நடைமுறை உலகுடன் சம்பந்தம் அற்றவை என்று தோன்றக் கூடும். இவற்றை ஆழ்ந்து நோக்கினால் துரிதமான விஞ்ஞான அபிவிருத்தியும், இயந்திர நாகரிகத்தின் வளர்ச்சியும், ஏகாதிபத்திய அணு ஆயுதக் கெடுபிடியும் மிகுந்த இன்றைய நவீன உலகிலே எதிர்கால மனிதனைப் பற்றிய அச்சத்தின் பிரதிபலிப்புக்களே இவை என்பதைக் காணலாம். அவ்வகையில் இவை இரண்டும் முன்பிரிவில் கூறியவற்றைப் போலவே முன் உதாரணம் அற்ற படைப்புக்களாகும். நவீன விஞ்ஞான அபிவிருத்தியிலும் இடையறாத மனித முன்னேற்றத்திலும் இவை இரண்டும் முன்பிரிவில் கூறியவற்றைப் போலவே முன் உதாரணம் அற்ற படைப்புக்களாகும். நவீன விஞ்ஞான அபிவிருத்தியிலும் இடையறாத மனித முன்னேற்றத்திலும் இவை அவநம்பிக்கையை வெளிப்படுத்துகின்றன என்ற வகையில் இவ்விரு படைப்புக்களைப் பற்றியும் நமக்குக் கருத்து வேறுபாடுகள் இருப்பது நியாயமானதே. ஆயினும் இவற்றின் இலக்கிய முக்கியத்துவத்தை யாரும் மறுக்க முடியாது.

நான் மேலே குறிப்பிட்ட இரண்டு பிரிவுகளிலும் அடங்கும் காவியங்கள் நவீன தமிழ்க்காவிய உலகின் இலக்கிய முதிர்ச்சியைக் காட்டுகின்றன. இவற்றுக்குச் சமதையான இலக்கிய மதிப்புடைய ஒரு காவியத்தை பாரதிதாசனோ அல்லது வேறு எந்தத் தமிழகத்துப் பிரபல கவிஞனோ படைக்கவில்லை என்பதை நாம் துணிந்து கூறலாம். அந்தவகையில் மஹாகவியும் முருகையனும் நவீன தமிழ்க் காவிய வடிவத்தை வளப்படுத்திய இரு பெரும் கவிஞர்கள் எனலாம். தேனருவி சஞ்சிகையில் இருவரும் சேர்ந்து பரிசோதனை முயற்சியாக எழுதிய 'தகனமும்' குறிப்பிடத் தகுந்த ஓர் நவீன காவியமாகும்.

வடிவ முழுமை உடைய கவிதைகள், இத்தகைய கவிதைகளில் கவிதையின் தொனிப் பொருள் அக்கவிதை முழுவதும் பரவி படிப்படியாக வளர்ச்சியுற்று முழுமைப் பெற்று இருக்கும். இதனால் கவிதையின் ஒரு அடி அல்லது ஒரு வாக்கியம் அல்லது ஒரு தனிச் செய்யுள் அக்கவிதையில் இருந்து பிரித்தெடுக்கப்பட்டால் அக்கவிதையின் முழுமை கெட்டுப் பொருள் முறிவும் சிதைவும் நிகழும். கவிதையின் பொருள் ஊறுபடும். மேலும் அக்கவிதையில் இருந்து பிரித்தெடுக்கப்பட்ட பகுதிகள் தனித்து நின்று கவிதையின் தொனிப் பொருளை உணர்த்தும் ஆற்றல் அற்றவையாக இருக்கும். இத்தகைய வடிவ அமைப்புடைய கவிதைகளை முழுனிலைக் கவிதைகள் எனல் பொருந்தும். மஹாகவியின் அனேக கவிதைகள் இதற்கு உதாரணமாக உள்ளன. பல்லி, விட்டமுதல், வீசாதீர் என்பன சில. முருகையனின் அகிலத்தின் மையங்கள் சண்முகம் சிவலிங்கத்தின் சனங்கள், சந்நிதியில் நிற்கிறேன் என்பன இன்னும் சில. சமீபத்தில் “அலை” பத்தாவது இதழில் வெளிவந்துள்ள ‘எனது நேற்றைய மாலையும் இன்றையக் காலையும்’ ‘துப்பாக்கி அரக்கரும் மனிதனின் விதியும்’ என்பவற்றையும் இதற்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

இரண்டாவது வகை இதற்கு மாறுதலையான பிரிநிலை வடிவ அமைப்பு உடைய கவிதைகள். இத்தகைய கவிதைகளில் ஒரு கவிதையின் தொனிப் பொருள் அக் கவிதை முழுவதும் செறிந்து படிப்படியாக வளர்ச்சி பெற்று முழுமை பெறாது உதிரிகளாக நிற்கும் அக்கவிதையின் ஒரு தனிச் செய்யுள் அல்லது ஒரு அடி அல்லது ஒரு வாக்கியம் தனித்து நின்று பயன்படுத்தக் கூடியதாக (கவிதைப் பொருளை உணர்த்தக் கூடியதாக மேற்கொள் காட்டக் கூடியதாக) இருக்கும், அவை பிரிக்கப்பட்ட பிறகும் அக்கவிதையின் தொனிப் பொருள் ஊறுபடாது. இத்தகைய கவிதைகளைப் பிரிநிலைக் கவிதைகள் எனலாம். பொதுத் தலைப்பில் அத்தலைப்புப் பொருளோடு உறவுடைய செய்திகள், கருத்துக்கள், கற்பனைகள் (Image) ஆகியவற்றைத் தொகுத்துக்கொடுப்பது இக்கவிதைகளின் பொது இயல்பாகும். சில வேளை கவிதைத் தலைப்பே கவிதைப் பொருளாகவும் அமைந்திருக்கும். இத்தகைய கவிதைக்கு உதாரணமாக தருமு சிவராமுவின விடிவு என்பதைக் காட்டலாம்.

#### விடிவு

பூமித் தோலில்  
அழகுத்தேமல்  
பரிதி புணர்ந்து  
படரும் விந்து  
கதிர்கள் கமழ்ந்து  
விரியும் பூ

எல்லா ஆய்வு முயற்சிகளுக்கும் பாசுபாடு (Classification) அவசியமாக இருப்பதுபோல கவிதை பற்றிய ஆய்வுக்கும் பாசுபாடு அவசியமாக உள்ளது. பாசுபாடுகள் பல்வேறு அடிப்படைகளில் செய்யப்படுகின்றன. கவிதைகளையும் வெவ்வேறு அடிப்படைகளில் வகைப்படுத்த முடியும். முக்கியமான மூன்று அடிப்படைகளைக் கீழே தருகின்றேன்.

#### 1) ஊடகத்தின் (Medium) அடிப்படையில் கவிதைகளைப் பாசுபடுத்துவது

கவிதை வடிவத்துக்கு, செய்யுள் ஊடகமாகக் கொள்ளப்படுகின்றதா? அல்லது வசனம் ஊடகமாகக் கொள்ளப்படுகின்றதா? என்ற அடிப்படையில் கவிதைகளை வகைப்படுத்துவதை இது குறிக்கின்றது. கடந்த மூன்று நான்கு சகாப்தங்களாக இந்த அடிப்படையில் கவிதைப் பாசுபாடு நடைபெற்று வருகின்றது. செய்யுளை ஊடகமாகக் கொண்டக் கவிதைகள் மரபுக் கவிதை என்றும் வசனத்தை ஊடகமாகக் கொண்ட கவிதைகள் புதுக்கவிதை அல்லது வசன கவிதை என்றும் பரவலாகப் பேசப்படுகின்றது.

#### (2) வடிவ அமைப்பின் அடிப்படையில் கவிதைகளைப் பாசுபடுத்துவது

வடிவ அமைப்பை பொறுத்தவரை இருவேறுபட்ட அமைப்புடைய கவிதைகள் காணப்படுகின்றன. ஒன்று பிரிபடா

இருளின் சிறகைத்  
தின்னும் கிருமி  
வெளிச்சச் சிறகில்  
மிதக்கும் குருவி

மேற்காட்டிய கவிதை விடிவு பற்றிய, ஒன்றுடன் நின்று உள் ளார்ந்த தொடர்பு அற்ற ஐந்து வெவ்வேறு படிமங்களின் தொகுதியாக அமைந்துள்ளது. இவற்றில் எந்த ஒரு படிமத்தை அகற்றினாலும் கவிதை சேதம் அடைவதில்லை. அல்லது வேறு பல படிமங்களைச் சேர்த்தாலும் கவிதை ஊறு படுவதில்லை. இத்தகைய கவிதைகளே அநேகம் ஆக்கப்படு கின்றன. பாரதி முதல் வானம்பாடி வரை அநேக உதாரணங் கள் தரலாம். பாரதியின் பாரததேசம், வந்தே மாதரம், நடிப்புச் சுதேசிகள் என்பன சில.

3) பொருள் அடிப்படையில் கவிதைகளை பாகுபடுத்துவது பொருள் அடிப்படையில் கவிதைகளைப் பாகுபடுத்துவதற்கு ஒரு வரன்முறை இல்லை. தேவையை ஒட்டி வெவ்வேறு பாகுபாடுகளைச் செய்யலாம். காதற் கவிதை, பக்திக் கவிதை, தேசியக் கவிதை, அரசியற் கவிதை, தமிழியக்கக் கவிதை, இயற்கை வர்ணனைக் கவிதை முதலிய பாகுபாடுகள் எல்லாம் அவற்றின் பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்ட பாகு பாடுகளே.

இவை தவிர கவிதையின் உத்திமுறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு குறியீட்டுக்கவிதை, படிமக்கவிதை, விபரணக் கவிதை என்றும் கவிதைகள் வகைப்படுத்தப்படுகின்றன. சில ஆய்வாளர்கள் கதைப்பாடல்கள், காவியம், பிரபந்த வகைகள், கவிதை நாடகம் ஆகியவற்றையும் வெவ்வேறு கவிதை வகை களாகப் பாகுபடுத்துவர். ஆனால் இவ் வகைப் பாகு பாடு பொருத்தமானதாகப்படவில்லை. மேற்காட்டியவற்றின் பொருள் பரப்பும், வடிவ அமைப்பும், உத்தி முறைகளும் மிகவும் வேறுபட்டன. செய்யுள் என்ற பொது ஊடகமே இவற்றை ஒன்றிணைத்து நிற்கின்றது. உரை நடையைப் பொது ஊடகமாகக் கொண்ட சிறுகதை, நாவல், குறுநாவல் உருவகக்கதை, குட்டிக்கதை, நாடகம் போன்றவற்றை வெவ் வேறு இலக்கிய வடிவங்களாகக் கொள்வதுபோல் செய்யுளைப் பொது ஊடகமாகக் கொண்ட இவற்றையும் (காவியம், கதைப்பாடல் முதலியன) வெவ்வேறு இலக்கிய வடிவங்களாக வகைப்படுத்துவதே பொருத்தமாகப் படுகின்றது. செய்யல் முறை விமர்சனத்தை இத்தகைய பாகுபாடே எளிதாக்கும். இல்லையேல் பிரச்சினைக்குரிய அநேக வினாக்கள் எழு கின்றன.

## II

கவிதையின் பொருள் அடிப்படையான பாகுபாடுகளில் ஒன்றே தன்உணர்ச்சிக் கவிதை என்பது. ஆங்கிலத்தில் இதை

'lyrics' என்பர். இந்தப் பாகுபாட்டின் பொருள் அடிப் படையை வரையறுத்துக் கொள்ள வேண்டும். பாகுபாடுகள் எந்த அடிப்படையில் இருந்தாலும் அந்த அடிப்படையின் பற்றிய வறையறைகள் அவசியமாகும். இல்லையேல் செயல் முறை விமர்சனத்தில் முரண் நிலை விளைவுகள் ஏற்பட இடம் உண்டு. தமிழில் தன் உணர்ச்சிப் பாடல் என்ற சொற் றொடர் சில விமர்சகர்களால் கையாளப்படுகின்றது. தன் உணர்ச்சிப் பாடல் தனி ஒருவருக்குரிய ஆளுமைக் கூறுகளின் திரண்ட வடிவம் எனலாம். கவிஞனது ஆளுமை அதில் சிறப் பிடம் பெறுகின்றது. என்பர் கலாநிதி க. கைலாசபதி. இதற்கு விளக்கமாக, "பல நூற்றுக்கணக்கான அடிகளைப் பாடியுள்ள சிலப்பதிகார ஆசிரியரது தனிப்பட்ட விருப்பு வெறுப்புக்கள் நமக்குத் தெரியாது, ஆனால் பாரதி, பாரதிதாசன் ஆகியவரின் உள்ளத்தை நாம் குறிப்பிட்ட அளவு அறிவோம்" என்றும் "இராவணனைப் பற்றிய கம்பனின் சொந்த அபிப்பிராயம் என்ன என்று நமக்குத் தெரியாது. ஆனால் வீரத்தமிழன் கவிதைகளில் பாரதிதாசன் இராவணனைப் பற்றி என்ன கருதுகிறார் என்பது வெளிப்படா" என்றும் "முன்னது பொது முறைக் கவிதை, பின்னது தனிப்பட்டவருக்குரிய தன்னு ணர்ச்சிப் பாடல்" என்றும் கூறுகிறார். (இலக்கியமும் திற னாய்வும் பக்கம் 63-64). கைலாசபதி அவர்களின் விளக்கத் தின்படி தன் உணர்ச்சிப் பாடலைப் பின்வருமாறு வரையறை செய்யலாம். ஒரு கவிஞனின் சொந்தக் கருத்துக்கள் சிந்தனை கள், உணர்ச்சிகள், அபிலாசைகள் போன்றவற்றைத் தற்கூற் றாக வெளிப்படையாகத் தெரிவிப்பவை தன் உணர்ச்சிப் பாடல்கள்.

இது தெளிவான வரையறையே. ஆனால் அதேவேளை ஒரு பரந்துபட்ட (broad) வரை விலக்கணமாகவும் உள்ளது. கூர்ந்து நோக்கினால் இதை நாம் மேலும் இருவகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒரு கவிஞன் தனது மனைவி அல்லது குழந்தை அல்லது காதலி அல்லது ஒரு நண்பன் இறந்து விட்டமைக்காக இரங்கி தனது துன்பத்தை ஒரு கவிதையில் வெளிப்படுத்து கிறான் என்று கொள்வோம். அதே கவிஞன் சிலியில் நடக்கும் படுகொலைகளுக்கு எதிராக தனது ஆவேசமான கண்டனத்தை அல்லது பலஸ்தீன விடுதலை வீரர்களுக்கான தனது ஆதரவை ஒரு கவிதையில் வெளிப்படுத்துகிறான் என்றும் கொள்வோம். நமது வரைவிலக்கணத்தின்படி இரண்டும் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்களே.

இவை இரண்டையும் நாம் நுட்பமாக நோக்கினால் முதலா வது கவிதை கவிஞனுக்கு உரிய தனிப்பட்ட, சொந்த உணர்ச்சி களைப் பற்றியது என்றும் இரண்டாவது கவிதை, வெளி உலகோடு அல்லது சமூகத்தோடு அவனுக்குள்ள உறவு நிலை பற்றியது என்றும் நாம் காண்போம். முதல்வகைக் கவிதையை ஆங்கிலத்தில் சிலர் Personal lyrics என அழைப் பர். தமிழில் நாம் இவற்றை சுயநிலைக் கவிதை எனலாம்.



புதியதொரு கலைச்சொல் தேவை இல்லை எனில் இவ்வகைக் கவிதைகளுக்கு மட்டுமே தன் உணர்ச்சிப் பாடல் என்ற தொடரைப் பயன்படுத்தலாம். வெளி உலகோடு சம்பந்தப்பட்ட இரண்டாவது வகைக் கவிதையை பொதுமுறைக் கவிதை என்றோ அல்லது பொருளை ஒட்டி, அரசியல் கவிதை என்றோ வகைப்படுத்தலாம்.

எவ்வாறாயினும் சுயநிலைக் கவிதை அல்லது தன் உணர்ச்சிப் பாடல் (Personal lyrics) என்ற பாகுபாட்டுள் அடங்கக் கூடிய கவிதைகள் உள்ளன. ஆகவே அவற்றை நாம் பின் வருமாறு வரையறை செய்து கொள்வது பொருந்தும். தனிப்பட்ட வாழ்வோடு சம்பந்தப்பட்ட, ஒருவனுக்கு அல்லது ஒருத்திக்கே உரிய அபிலாசைகள், விருப்பு வெறுப்புகள், அனுபவங்கள், உணர்ச்சிகள் போன்றவற்றை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட கவிதைகள் சுயநிலைக் கவிதைகள் அல்லது தன்னுணர்ச்சிக் கவிதைகள் ஆகும். இவை கவிஞனது சொந்த உணர்வாக இருக்கலாம் அல்லது வேறு பாத்திரங்கள் பற்றியதாக இருக்கலாம். காதல் பற்றிய கவிதைகளின் அநேகமானவையும் பக்திப்பாடல்கள் பெரும்பாலானவையும் இவ்வகையுள் அடங்கும். பாரதியின் கண்ணன் பாட்டுக்களுள் பெரும்பாலானவையும் காணி நிலம் வேண்டும் போன்றவையும் இவ்வகையே. அழியா நிழல்கள், தூரத்துமின்னல் கால வீதியில் முதலிய எனது கவிதைகளும் இவ்வகையைச் சேர்ந்தனவே. சில வேளைகளில் இத்தகைய கவிதைகள் பல அவற்றின் கலை முறையாலும், உணர்ச்சிக் கனதியினாலும் உள்ளத்தைப் பிணிப்பனவாய் உள்ளன. கவிதையில் சமுதாய உள்ளடக்கத்தை முதன்மைப்படுத்தும் விமர்சகர்களுள் சிலர் இத்தகைய கவிதைகளைக் குறைவாக மதிக்கின்றனர், அல்லது புறக்கணித்து விடுகின்றனர். சமுதாயப் போராட்டத்தில் இருந்து இவை ஒதுங்கி நிற்பவை என்பது உண்மையே. ஆனால் இவை மனித உணர்வுகளின் புறக்கணிக்க முடியாப் பகுதிகளைப் பிரதிபலிக்கின்றன, இலக்கியத்தில் சமூக உணர்வு போல் தனி உணர்வுக்கு முக்கியத்துவம் உண்டு. தேசத்துக்காக யுத்த களத்தில் நின்று போராடும் ஒருவன் தன் காதலிக்குக் கடிதத்தில் ஒரு முதம் அனுப்புவதும் உண்டு அல்லவா?

○ அப்புத்தளை கலை இலக்கிய மன்றம்  
முதலாம் ஆண்டு நினைவு விழா  
சிறப்பு மலர் - 1978.

மஹாகவி மறைந்து ஏழு ஆண்டுகள் ஆகின்றன. அவர் வாழ்ந்த காலத்திலும் மறைந்ததன் பிறகும் அவரது படைப்புக்கள் இதுவரை ஏழு நூல்களாக வெளிவந்துள்ளன. வள்ளி, குறும்பா, கோடை, கண்மணியாள் காதை, வீடும் வெளியும், ஒரு சாதாரண மனிதனது சரித்திரம், இரு காவியங்கள் ஆகியன அவை. நூல்வடிவம் பெறவேண்டிய அவரது படைப்புக்கள் இன்னும் ஏராளமாக உள்ளன. ஆயினும் மஹாகவி பற்றி நம்மிடையே இன்னும் ஒரு முழுமையான விமர்சன முயற்சி மேற்கொள்ளப்படவில்லை என்பதும் அவர் பற்றிய ஒரு சரியான பார்வை பரவலாக்கப்படவில்லை என்பதும் விசரிக்கத்தக்கதே. இக் கட்டுரையில் மஹாகவியின் நூல் உருப்பெற்ற, உருப் பெறாத படைப்புக்களை அடிப்படை யாகக்கொண்டு அவரது வாழ்க்கை நோக்கைத் திரட்டிக் காண்பதற்கான ஒரு முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகின்றது.

மஹாகவியின் படைப்புக்கள் பற்றிய பின்வரும் மூன்று வினாக்களுக்கு விடை காண்பதன் மூலம் அவரது வாழ்க்கை நோக்கை — அவரது உள்ளடக்கத்தின் சாராம்சத்தை — நாம் ஒருவாறு திரட்டிக் காண முடியும்.

- (1) சமூக அமைப்பின் எந்தத் தளத்தின் மீது அவரது பார்வை விழுந்திருக்கின்றது?
- (2) அவரது படைப்புக்களில் இழையோடுகின்ற பொதுத் தன்மைகள் யாவை?

- (3) அவரது படைப்புக்களில் ஆங்காங்கே வெளிப்படையாகத் தெரிகின்ற வாழ்க்கை பற்றிய கருத்தோட்டங்கள் எத்தகையன?

2

மஹாகவியின் படைப்புக்கள் அனைத்தையும் மொத்தமாக எடுத்து நோக்கினால் — நாங்கள் சாதாரண பொது மக்கள் என்று கருதும் கிராமப் புறத்து விவசாயிகள், நகரப் புறத்து வாழ்க்கைக்குப் பலியான ஏழைகள், மத்தியதர வர்க்கத்தினர் ஆகியோர் மீதே பெரும்பாலும் அவரது பார்வை விழுந்திருக்கின்றது என்பதைச் சுலபமாகக் காணலாம். நூற்றுக் கணக்கான அவரது கவிதைகளில் ஒரு கணிசமான தொகையும், அவர் எழுதிய ஒன்பது நாடகங்களில் மேடைக்காக எழுதிய கோடை, முற்றிற்று, புதியதொரு வீடு ஆகியவையும், அவர் எழுதிய ஐந்து காவியங்களில் கல்லழகி, கந்தப்ப சபதம் தவிர் சடங்கு, சாதாரண மனிதனது சரித்திரம், கண் மணியாள் காதை ஆகியனவும் சாதாரண மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையையே உள்ளடக்கமாகக் கொண்டுள்ளன. பொதுவாக 1955-க்குப் பிற்பட்ட மஹாகவியின் பெரும்பாலான கவிதைகளில் சாதாரண மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளும், வாழ்க்கை முரண்பாடுகளும் அவற்றின் விளைவான மனித நடத்தைகளுமே சித்திரிக்கப் பட்டிருப்பதை நாம் காணலாம். 55-க்கும் 60-க்கும் இடையில் அவர் எழுதிய செத்துப் பிறந்த சிசு, சீமாட்டி, விட்ட முதல், நீருழவன், வீசாதீர், திருட்டு, நேர்மை, மீண்டும் தொடங்கும், மிடுக்கு முதலிய கவிதைகளை உதாரணமாகக் காட்டலாம்.

நடப்பியல் வாழ்வில் இருந்து புறம் போக்காக ஒதுங்கிச் சென்று கற்பனை உலகில் அவர் சஞ்சாரம் செய்யவில்லை என்பதையே இவை காட்டுகின்றன.

‘இன்னவைதாம் கவிஎழுத  
ஏற்றபொருள் என்று பிறர்  
சொன்னவற்றை நீர் திருப்பிச்  
சொல்லாதீர், சோலை, கடல்  
மின்னல், முகில், தென்றலினை  
மறவுங்கள்! மீந்திருக்கும்  
இன்னல், உழைப்பு ஏழ்மை, உயர்வு  
என்பவற்றைப் பாடுங்கள்.’

என்று இருபது வருடங்களுக்கு முன் மஹாகவி எழுதினார்.  
‘நிகழ்காலச் செய்திகளையும் பிரச்சினைகளையும் கவிதையில்

ஆண்டு அதனை இன்றைய யுகத்துக்கு இழுத்துவரல் அவசியமாகும்’ என்று பத்து ஆண்டுகளுக்கு முன்னும் அவர் எழுதினார்.

‘இன்றைய காலத் திருக்கும் மனிதர்கள்  
இன்றைய காலத் தியங்கும் நோக்குகள்  
இன்றைய காலத் திருப்புகள் எதிர்ப்புகள்  
இன்றைய காலத் திக்கட்டுக்கள்.....’

ஆகியவையே கவிதையில் இடம் பெற வேண்டும் என்று அவர் கருதினார். சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் இலக்கியத்தினதும் கலைகளினதும் ஒரே ஊற்றுக் கண்ணான மனிதனது சமுதாய வாழ்வே மஹாகவியின் படைப்புக்களில் உள்ளடக்கமாகவும் உள்ளது. அவரது ஆரம்பகாலப் படைப்புக்களில் சில புறநடைகள் உள்ளன. எனினும் அவரது அடிப்படை இதுவே. பெரும்பாலும் நடப்பியல் வாழ்வில் இருந்தே அவர் தன் படைப்புக்களுக்கான கருப்பொருளைப் பெற்றார். தான்கண்டு அனுபவித்த வாழ்க்கையை அதன் முரண்பாடுகளை அவர் பிரதிபலித்தார்.

3

நடப்பியல் வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்ட இவரது பெரும்பாலான படைப்புக்களில் இழையோடுகின்ற பொதுத் தன்மைகளாக நாம் மூன்று அம்சங்களைக் குறிப்பிடலாம்.

- 1) ஆழமான மனிதாபிமானம்.
- 2) வாழ்க்கையின் மீது ஓர் உறுதியான நம்பிக்கையும் வாழ வேண்டும் என்ற முனைப்பும்.
- 3) சமூக ஏற்றத்தாழ்வின் மீதும் அதன் போலி ஆசாரங்கள் மீதும் எதிர்ப்பு.

இந்த மூன்று அம்சங்களும் ஒன்றில் இருந்து ஒன்று வேறுபட்டதல்ல. பதிலாக உள்ளார்ந்த உறவுள்ள ஒன்றின் பகுதிகளேயாகும். மனிதர்களையும் வாழ்க்கையையும் நேசிப்பதும் மற்றவர்களின் இன்ப துன்பங்களில் அக்கறை காட்டலும், சமூக முரண்பாடுகளைக் களைந்து அதைச் சீரமைக்க விரும்புவதும் மனிதாபிமானத்தின் அம்சங்களேயாகும். அந்த வகையில் மஹாகவியை ஒரு மனிதாபிமானி என்று அழைப்பது முற்றிலும் பொருந்தும்.

தமிழ் வழக்கிலே மனிதாபிமானம், மனிதாபிமானி ஆகிய சொற்கள் இடர் உறும் மனிதர்கள் மீது இரக்கமும் நேச பான்மையும் காட்டுவதையே பொதுவாகக் குறிக்கின்றன.

மேலை தேச வழக்கிலே இவை இன்னும் விரிந்த பொருளைப் பெறுகின்றன. இயற்கை அத்த நம்பிக்கைகளையும் உண்மைகளையும் நிராகரித்து மனித இயற்கையின் அடிப்படையில் விழுமியங்களையும் மனித அனுபவத்தின் அடிப்படையில் உண்மைகளையும் காண்பவனையே மனிதாபிமானி என்ற சொல்லால் அழைக்கின்றனர். இந்த வரைவிலக்கணம் மஹாகவிக்கு மிகப் பொருத்தமாய் உள்ளதை நாம் காணலாம். இடர் உறும் மனிதர்கள் மீது அவர் காட்டும் இரக்கமும் நேசபான்மையும் அவரது பல கவிதைகளில் மிகத் துலக்கமாகத் தெரிகின்றன. 'வீடும் வெளியும்' தொகுப்பில் உள்ள பல கவிதைகள் இத்தகையன. குறிப்பாக சீமாட்டி, விட்டமுதல், தேரும் திங்களும், நீருழவன், வீசாதீர், திருடாதே, செத்துப் பிறந்த சிசு, மற்றவர்க்காய்ப்பட்ட துயர் ஆகியன இதற்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகும். கஷ்டப்படும் சாதாரண மக்களையும் அவர்களது வாழ்க்கை நெரிசல்களையும் மிகுந்த அநுதாபத்துடன் இக்கவிதைகளில் மஹாகவி சித்திரிக்கின்றார். அதே வேளை அவரது மிகப் பல படைப்புக்களில் இயற்கை அத்த நம்பிக்கைகளை மனித வல்லமையின் மீதுள்ள நம்பிக்கையினால் அவர் நிராகரிப்பதையும் நாம் காண்கின்றோம்.

## 4

வாழ்க்கையின் மீது ஓர் உறுதியான பற்றுதலும் வாழவேண்டும் என்ற முனைப்பும் அவரது பெரும்பாலான படைப்புக்களில் பரவலாகக் காணப்படும் இரண்டாவது அம்சமாகும். இதே காரணத்தினால் விதியையும் கடவுளையும் மஹாகவி நிராகரிக்கின்றார்.

அண்டங்கள் எல்லாம் அலுவல் படுதல்  
கண்டு இங்கு உலகோர் கடவுள் பொருள் ஒன்று  
உண்டென்றிடுவார் அதை வான் உயரக்  
கொண்டாடிடுவார் கோயில் சளிலே.  
இல்லாதது ஒன்றினையே இவர்கள்  
கல்லாக் கிடுவார், உளனேல் கடவுள்  
பொல்லான் அவனைப் புகழ்தல் பிழை என்று  
எல்லாம் அடியேன் எதிர் வார்திடுவேன்?

என்று 1954-ல் மஹாகவி எழுதினார். இறைவனின் சித்தப் படியல்ல, வாழ்க்கை தன் பாட்டிலேயே போகின்றது என்ற பொருளில், "தம் கருத்துப்படியன்று இறைவரோ தண்டவாளத்தின் மீதே செலுத்தினார்" என்று ஒரு சாதாரண மனிதனது சரித்திரத்திலும் அவர் எழுதினார். ஆகவே

வாழ்க்கையும் வாழும் முனைப்பும் முற்றிலும் மனிதனையே சார்ந்தது என்ற கருத்துக்கு அவர் வந்தார்.

உன்னோடு மிக உலகின்றதனால்  
என்னத்தைக் கண்டனரோ இவரே  
பொன்னின் பின்னோடும் இப் புவிyின்  
சின்னத் தனம் நீங்கியதோ சிறிதும்.

பொருள் மக்களிடைப் பொதுவாகிட நீ  
அருள் செய்தனையோ? அதுதான் இலையே  
ஒரு போதும் இனி உனை நம்பிடில், எம்  
இருள் போய் அகலும் எனின் றுழலோம்'

என்ற கடவுளை நோக்கிய வரிகள் இதையே காட்டுகின்றன.

'பிழையினைக் கடவுள் செய்தால்  
சரியாக்கல் மனிதன் வேலை'

என 'புதிய தொரு வீடு' நாடகத்தில் மறைக்காடர் பேசுவதும் இதையே காட்டுகின்றது.

வாழ்க்கையும் வாழும் முனைப்பும் மனிதனைச் சார்ந்தது என்றபடியினால் விரக்தி, சோர்வு, ஆகியவற்றுக்குப் பதிலாக முனைவு, நம்பிக்கை என்பவற்றை அவர் ஆதாரமாகக் கொண்டார். சாவின் மீது உள்ள பயத்தைக் களைய முயன்றார்.

'காற்றினால் உலைக்கப் பட்டுக்  
கழுத்தினைக் குனிந்து சாம்ப  
நேற்றை மழைக்கு வந்த  
நெடும்புல்லோ நாங்கள்.....'

'வேருக்குள் உறுதி கொண்ட  
வேம்புகள் மனிதர்.....'

'உண்மை கொடிதே, உலகில் அதனோடு  
போரிட்டு வாழப் புகுந்தோம் கலங்குவதோ  
வீரிட்டு அலறி விழுந்து புலம்புவதோ  
பார் எட்டுத் திக்காய்ப் பரந்து கிடக்கிறது'

'எறிகின்ற கடல் என்று

\* மனிதர்கள் அஞ்சார்  
எதுவந்த தெனின் என்ன  
அதை வென்று செல்வார்.....'

போன்ற வரிகளை இதற்கு உதாரணமாகக் காட்டலாம். சாவின் மீது மனிதனுக்கு உள்ள பயத்திற்கு ஒரு சமாதான

மாகவும் தேறுதலாகவுமே மனிதன் சாவில்லை என்ற கருத்துக்கு ஒரு புதிய அழுத்தம் கொடுக்க முனைந்துள்ளார்.

அன்று பிறந்து இன்று இறப்பதுன்  
ஆயதன்று நம் மானிட வாழ்வுகாண்  
அப்பனே மகனாகி, உயிர் ஓய்தலற்று  
உயர்வு ஒன்றினை நாடலே உண்மை.

என்ற அவரது கருத்து முற்றிற்று என்ற நாடகத்திலும் சாதாரண மனிதனது சரித்திரத்திலும் கலைவடிவம் பெற்றுள்ளது. வாழ்வின் மீதுள்ள பற்றுதலின் ஒரு அம்சமே இது.

5

கவிஞர் முருகையன் மஹாகவியின் வாழ்க்கை நோக்குப் பற்றி ஓர் இடத்தில் குறிப்பிடுகையில் 'முரண்பாடுகளையும் இடர்ப்பாடுகளையும் கண்டாலும் காணாதமாதிரி விடுத்து இதுதான் உலக இயல்பு, ஏதோ ஏலுமானவரை சமாளிக்க முயல்வோம் என்ற பார்வைதான் இவரது படைப்புக்கள் பலவற்றில் ஊடோடி நிற்பது' என்றும், உலகத்தை உள்ளது உள்ளபடியே ஏற்றுக் கொண்டு அந்த உலகத்தில் இயலுமானவரை சலபமான ஒரு பாதையில் நடந்து செல்கையில் கைக்கு எட்டும் சுகானுபவங்களை நுகர்ந்து ஈடுபடும் ஒரு வாழ்க்கைத் தத்துவம் இவரது கவிதைகளில் பின்புலமாக உள்ளது' என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

முருகையன் என்ன அடிப்படையில் இந்தக் கருத்துக்கு வந்தார் என்பது தெரியவில்லை. ஆனால் நாம் இதுவரை பார்த்த மஹாகவியின் வரிகளே இக்கூற்றுத் தவறானது என்பதைக் காட்டப்போதுமானவை என்று நினைக்கின்றேன். மஹாகவி பெரும்பாலும் சாதாரண மக்களின் நடப்பியல் வாழ்க்கையைத் தன் படைப்புக்களுக்குக் கருவாகக் கொண்டவர். அன்றாட வாழ்க்கை அனுபவத்தைக் கருவாகக் கொள்ளும் எவனும் சமூக முரண்பாடுகளைப் பிரதிபலிக்காமல்—கண்டும் காணாதது போல் ஒதுங்கிச் செல்ல முடியாது. அத்தகைய கலைஞனின் படைப்புக்களில் விரும்பியோ விரும்பாமலோ, பிரக்கை பூர்வமாகவோ பிரக்கை பூர்வமற்றோ அவை பிரதிபலிக்கப்படவே செய்யும். அது யதார்த்த நெறியின் ஒரு முக்கிய பண்பு ஆகும். நிலப் பிரபுத்துவ வர்க்கத்தின் சார்பில் நின்ற பால்சாக்கும், கிறிஸ்துவ ஆன்மீக வாதியான டால்ஸ்டாயும் கூட இதற்கு விலக்கு அல்ல என்பதை நாம் அறிவோம்.

அந்த வகையில் மஹாகவியின் முக்கியமான படைப்புக்கள் அனைத்திலும் சமூக முரண்பாடுகள் மீதும் அதன் போலி

ஆசாரங்கள் மீதும் எதிர்ப்புணர்ச்சியும் அவற்றைக் களைய வேண்டும் என்ற விருப்பும் சில இடங்களில் வெளிப்படையாகவும்—சில இடங்களில் பின்புலமாகவும் தெரிவதை நாம் காணலாம். 60-க்கு முந்திய அவரது பல தனிப் பாடல்களில் இந்த எதிர்ப்புணர்ச்சியும் சமூக முரண்பாடுகளுடன் ஒத்தியங்க முடியாத மனப்பாங்கும் தெளிவாகத் தெரிகின்றன. இம் மானிடர், இனம் உய்ய வழி உண்டா, மடிகிறோம், இயற்கைப் பெருந்தாய் இதயம், கடவுளே முதலிய கவிதைகள் இதற்குச் சில உதாரணங்களாகும். சீமாட்டி, செத்துப் பிறந்த சிசு, வீசாதீர், விட்டமுதல், நீருழவன், திருட்டு, தேரும் திங்களும் போன்ற கவிதைகளில் மனித வாழ்வின் நெரிசலும், முரண்பாடுகளின் மோதலும் தெளிவான சித்திரங்களாகத் தீட்டப்படுகின்றன. மனித வாழ்வு ஏன் இவ்வாறு அவலமாக இருக்க வேண்டும்? என்ற கேள்வியே இப்படைப்புக்களின் அடிப்படைத் தொனியாகும். இந்த அவலம் களையப்பட வேண்டும் என்ற தூண்டுதலே அவற்றின் பின்புலத்தில் அழுத்தப்படுகின்றது.

சடங்கு, கோடை, கண்மணியாள் காதை ஆகிய 60-க்குப் பிந்திய மஹாகவியின் பெரும் படைப்புக்களில் சமூக முரண்பாடுகளே பிரதிபலிக்கப் படுகின்றன.

தன் திருமணத்துக்கு எவ்வித எதிர்ப்புமில்லாத போதும் போலியான சடங்காச்சாரங்களுக்குக் கட்டுப்பட விரும்பாது தனது காதலியுடன் வன்னிப்பகுதிக்கு இடம் பெயர்ந்து செல்லும் ஒரு யாழ்ப்பாணத்து இளைஞனின் கதையைக் கூறுகின்றது சடங்கு. கோடை, ஆங்கிலேயரின் ஆட்சிக் காலத்தில், அவர்கள் தோற்றுவித்த புதிய நாகரீகத்துக்கும் பழைய விழுமியங்களுக்கும் இடையே தோன்றிய முரண்பாடுகளைச் சித்திரிப்பது. கண்மணியாள் காதை சமுதாய மூடத்தனங்களையும் சாதிக் கொடுமையையும் பற்றிய ஒரு துன்பியல் காவியம். இவை எல்லாம் உலகத்தை உள்ளபடி ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டும் என்ற மனோபாவத்தைக் காட்டவில்லை. சமூக முரண்பாடுகளையும் இடர்ப்பாடுகளையும் கண்டும் காணாதது போல் மஹாகவி இருந்தார் என்பதற்கு அவரது படைப்புக்களில் எவ்வித ஆதாரமும் இல்லை.

மஹாகவி சமூக முரண்பாடுகள் பற்றியதன் உணர்வுகளை தன் படைப்புக்களில் காட்சியனுபவ வெளிப்பாடுகள் மூலம் மட்டுமன்றி கருத்து நிலையிலும் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். 'பாதி உலகை மறுபாதி தின்றுழலும் சேதியைக் காணார், செழும் சிந்தனையற்றார், காதலோ காதல் கவிதைகளே கட்டுவதில் போதைக் கழிக்கும் பொடியள்' என்று முரண்பாடுகளைக் காண மறுக்கும் கவிஞர்களை அவர் சாடுகின்றார். 'பிறர் உழைப்பில் பிழைத்தல்' என்ற கவிதையில் அவர் பின்வரும் கருத்துக்களைக் கூறுகின்றார்.



'சுற்றம்போல் சேர்ந்து சுய உழைப்பைப் பங்கிட்டு  
நிற்றலே வைய நிலை

இந்த நிலைமை இடறப் பிறந்தவரை  
நிந்தித்து நீறு படுத்து

உட்கார்ந்து மற்றோர் உழைப்பிற் பிழைப்பவனின்  
நிட்டுரம் நீக்கு நிலத்து

சுரண்டு வோர்க் கஞ்சிச் சுரண்டு கிடவேல்  
திரண்டுபோய் நீதி பெறும்

எதுவும் எவர்க்கும் பொது என்று பெற்றால்  
அதுவன்றோ வைத் தறம்'

இவை எல்லாம் அடிப்படையில் சமுதாய மாற்றம் வேண்டும் என்ற மஹாகவியின் விருப்பத்தையே காட்டுகின்றன. தப்பிச் செல்லும் மனோபாவத்தைக் காட்டவில்லை. ஆனால் இந்த மாற்றத்துக்கான வழி முறைகள் என்ன என்பது பற்றிய எவ்வித தெளிவான சிந்தனையும் அவரிடம் காணப்படவில்லை. அந்த வகைப்பட்ட அரசியல் சித்தாந்தம் எதையும் அவர் கொண்டிருக்கவில்லை. எப்போதும் இயக்க பூர்வமான நடவடிக்கைகளில் இருந்து அவர் தனித்தே நின்றார். ஆயினும் தனது இயல்பான மனிதாபிமான உணர்வு நிலைக்குட்பட்டு கஷ்டப்படும் சாதாரண மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கை நெரிசல்களுக்குக் கலைவடிவம் கொடுத்தார். ஓய்தல் அற்று உயர்வு ஒன்றினை நாடும் வேட்கையை அதில் அவர் அழுத்தினார். அதுவே மஹாகவியின் தனித்துவம் ஆகும்.

○ மல்லிகை 1978

- சில கருத்துக்கள்

○

மேலைத்தேசங்களிலே 'பாநாடகம்' பற்றிப் பல நூல்களும் கட்டுரைகளும் எழுதப்பட்டுள்ளன. அங்கெல்லாம் பா நாடகங்கள் பெருமளவில் எழுதப்பட்டமையும் மேடையேற்றப்பட்டமையும் இதற்குக் காரணம் எனலாம். தமிழிலே பா நாடக முயற்சிகள் ஒப்பிட்டளவில் மிகக் குறைவாகவே காணப்படுகின்றமையால் போலும் அது பற்றிய சிந்தனையும் இங்கு குறைவாகவே காணப்படுகின்றது. எனினும் இலங்கையில் கடந்த பத்து ஆண்டுகளில் பா நாடகங்கள் பற்றிய சில குறிப்பிடத்தக்க கட்டுரைகள் எழுதப்பட்டுள்ளன.<sup>1</sup> தமிழ் நாட்டிலே இதுபற்றி அதிகம் எழுதப்பட்டதாக எனக்குத் தெரியவில்லை.<sup>2</sup> இலங்கையோடு ஒப்பிடுகையில் தமிழ் நாட்டிலே பா நாடக முயற்சிகள் கவனிக்கத்தக்களவு இல்லாதிருப்பது இதற்குக் காரணம் எனலாம். இலங்கையைப் பொறுத்தவரை வானொலிக்காகவும் மேடைக்காகவும் எழுதப்பட்ட பா நாடகங்கள் 50க்குக் குறையாமல் இருக்கும் என நம்புகிறேன். சுமார் 40 நாடகங்கள் பற்றிய விபரங்கள் எனக்குக் கிடைத்துள்ளன.

இலங்கையில் தோன்றிய பா நாடகங்களை வரலாற்று ரீதியாக ஆராய்வதோ - அவை பற்றித் தனித் தனியாக விவரித்து மதிப்பிடுவதோ இக்கட்டுரையின் நோக்கமல்ல. பா நாடகம் என்றால் என்ன? தற்காலத்திலே பா நாடகங்கள் பற்றி நிலவுகின்ற கருத்துக்கள் யாவை? என்பவற்றை விளக்குவதன் மூலம் பா நாடகம் பற்றிய சில கோட்பாட்டுப் பிரச்சினைகளை ஆராய்வதே எனது நோக்கமாகும்.

1

முதலில் பா நாடகம் என்ற சொல்லின் பொருளை வரையறுப்பது அவசியமாகும். தமிழிலே கவிதை நாடகம், செய்யுள் நாடகம், பா நாடகம் ஆகிய தொடர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட நாடக வடிவத்தை சுட்டப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. செய்யுள், பா ஆகிய இரு சொற்களும் யாப்பு வடிவத்தையே சுட்டுவதால் செய்யுள் நாடகம், பா நாடகம் ஆகிய தொடர்கள் ஒரே பொருளையே தருகின்றன. நான் இங்கு பா நாடகம் என்ற பதத்தைச் செய்யுள் ஊடகத்தில் அல்லது பா வடிவில் எழுதப்பட்ட நாடகம் என்ற பொருளிலேயே கையாள்கின்றேன். கவிதை நாடகம் என்ற பதத்தைக் காரணம் கருதியே தவிர்ந்துள்ளேன். அது பற்றி இங்கு சற்று விளக்குவது அவசியமாகும்.

வசனம், செய்யுள், கவிதை என்ற சொற்கள் நம்மிடம் உள்ளன. வசனத்தையும் செய்யுளையும் நாம் மிக எளிதாகவும் திட்டவாட்டமாகவும் வேறுபடுத்தி விடுகின்றோம். ஆனால் கவிதையும் செய்யுளும் அந்தளவு திட்டவாட்டமாக வேறுபடுத்தப்படவில்லை. சில வேளை இவை ஒரே பொருளில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. இதை விளக்க இரண்டு உதாரணங்களை மட்டும் இங்குத் தருகின்றேன்.

1. உணர்ச்சி வெளியீட்டுக்கு ஏற்ற மொழியுருவம் கவிதை. சிந்தனை வெளியீட்டுக்கு ஏற்ற மொழி உருவம் உரைநடை. இவற்றுள் முதலில் தோன்றியது கவிதை; பின்னர் தோன்றியது உரைநடை.<sup>3</sup>
2. முதற்கண் கவிதைக்கும் உரைநடைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டினைப் புரிந்துகொள்வது நலம். இவை இரண்டுமே எதிர் எதிர் முனைகள். அடிப்படையிலேயே வேறுபட்டவை. ...உணர்ச்சிக்கு விருந்து தருவது கவிதை. சிந்தனைக்கு உணவு படைப்பது உரைநடை. கவிதையில் நாம் பெறுவது கற்பனை இன்பம்; உரைநடையில் பெறுவதோ அறிவின்பம்.<sup>4</sup>

இங்கு தரப்பட்ட இரண்டு மேற்கோள்களிலும் கவிதைக்கும் உரைநடைக்கும் இடையே கற்பிக்கும் வேறுபாடு செயற்கையானதும் உண்மைக்குப் புறம்பானதும் என்பது வெளிப்படையானது. ஏனெனில் கவிதையின் பண்பாக இவர்கள் கூறும் உணர்ச்சி வெளியீடு, கற்பனை இன்பம் ஆகியவை உரைநடை இலக்கியங்களான புனைகதைகள், வசன நாடகம், வசனகவிதை போன்றவற்றின் அடிப்படைப் பண்பாகவும் உள்ளது. அதே வேளை உரைநடையின் பண்பாகக் கூறப்படும் சிந்தனை வெளியீடு, அறிவின்பம் ஆகியவை உயர்ந்த கவிதை இலக்கியமாகக் கருதப்படும் திருக்குறள், நாலடியார், நீதிவேண்பா போன்றவற்றின் பிரதான அம்சமாகவும் காணப்படுகின்றது.

இது எவ்வாறு இருப்பினும் இங்கு உரைநடை என்ற சொல்லுக்கு எதிர்ச்சொல்லாக கவிதை என்பது பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்பதே முக்கியமானது.

இவற்றில் மட்டுமன்றி நாங்கள் கவிதையில் கடிதம் எழுதிக் கொண்டோம் என்று ஒருவர் கூறும்பொழுதும், கவிஞர் சுரதா தன் கவிதைப் பத்திரிகையில் விளம்பரத்தைக் கூட கவிதையில் தான் பிரசுரிக்கிறார் என்று ஒருவர் சிலாகித்துப் பேசும் பொழுதும், பாரதிதாசன் தன் குயில் பத்திரிகையில் ஆசிரியத் தலையங்கங்களையும் அறிவித்தல்களையும் கூட கவிதையில் தான் எழுதினார் என்று ஒருவர் வியந்து பேசும் போதும் அல்லது ஒரு கவிதையைப் படித்துவிட்டு இது என்ன கவிதை? வசனம்போல் இருக்கிறதே என்று ஒரு வாசகர் குறைபட்டுக் கொள்ளும்பொழுதும் கவிதை என்ற சொல் வசனத்திற்கு எதிர் மறையான பொருளிலேயே கையாளப்படுகின்றது என்பதை நாம் அறியலாம். அதாவது உரைநடைக்கு மறுதலையான செய்யுள் நடையே இங்கு கவிதை என்று குறிக்கப்படுகின்றது. கவிதை, செய்யுள் என்ற இரண்டும் பொருள் மயக்குடல் உபயோகிக்கப் பட்டுள்ளன. பேராசிரியர் வானமாமலை கூறுவதுபோல் கவிதை என்பது ஒரு மொழி உருவம் அல்ல. அதை ஒரு இலக்கிய வடிவமாகக் கருதுவதே பொருத்தமாகும். ஆனால் செய்யுளையும் உரைநடையையும் நாம் மொழி உருவம் எனலாம். இவை இரண்டும் மொழிநீதியான அமைப்பு வேறுபாடுகளைக் கொண்டவை. செய்யுள் வரையறுப்பான ஒத்திசைக் கோலங்களை உடையது. உரைநடை வரையறையான ஒத்திசைக் கோலங்கள் இல்லாதது. செய்யுளும் உரைநடையும் மொழி உருவம் அல்லது மொழி ஊடகம் என்ற வகையில் அவை இரண்டுமே உணர்ச்சி வெளியீட்டுக்கும் சிந்தனை வெளியீட்டுக்கும் ஏற்ற சாதனமாகவும் அறிவின்பத்தையும் கற்பனை இன்பத்தையும் ஒருங்கே தருவனவாகவும் உள்ளன. தொல்காப்பியம் போன்ற இலக்கணங்கள், சிவஞான சித்தியார் போன்ற தத்துவ சாஸ்திரங்கள் முதலிய சிந்தனை பூர்வமான அறிவியல் நூல்களுக்கு ஊடகமாக அமைந்த செய்யுள்தான், சங்கக் கவிதைகள், சிலப்பதிகாரம், கம்பராமாயணம் போன்ற உணர்ச்சிச் செறிவுள்ள கற்பனை இலக்கியங்களுக்கும் ஊடகமாக அமைந்தது. அதாவது கவிதைக்கு மட்டுமன்றி கவிதை அல்லாதவற்றுக்கும் அது ஊடகமாக அமைகின்றது. உரைநடையும் இது போன்றதே. 'அறிவு ஆராய்ச்சி இயல்' என்ற தத்துவ நூலுக்கும் 'அம்மா வந்தாள்' என்ற கற்பனை இலக்கியத்துக்கும் அது ஊடகமாக அமைகின்றது. இவ்வகையில் கவிதைக்கும் உரைநடைக்கும் இடையிலே இருக்கூற்று முரண் நிலையைக் கற்பிப்பது தவறானது. ஏனெனில் கவிதை உரைநடையிலும் செய்யுள் நடையிலும் எழுதப்படக் கூடிய ஓர் இலக்கிய வடிவமாகும். செய்யுள் நடையில் அமைந்த பாரதியின் காணி நிலம் வேண்டும் எவ்வாறு ஒரு கவிதையோ அவ்வாறே வசனத்தில் அமைந்த பிச்சமுர்த்தி

யின் காட்டுவாத்தும் ஒரு கவிதையாகும். ஆயினும் நெடுங் காலமாக அறிவுத்துறைக்கும், கற்பனை இலக்கியத்துறைக்கும் செய்யுள், பொது ஊடகமாகப் பயன்பட்டு வருவதனால் செய்யுள், கவி ஆகிய சொற்கள் ஒரே பொருளிலே உபயோகிக்கப்பட்டு வந்துள்ளன. மேலைத் தேசங்களிலும் நாம் இந் நிலையைக் காண்கின்றோம். ஆங்கிலத்தில் Prose, Verse Poetry ஆகிய சொற்கள் உள்ளன. Prose க்கும் Verse க்கும் இடையில் அவர்கள் வேறுபாடு காண்கின்ற போதிலும் ஆங்கில விமர்சகர்கள் பலர் இன்று கூட Prose and poetry என்ற முரண்நிலைத் தொடரைக் கையாள்வதனைக் காணலாம். ஆயினும் அரிஸ்டோட்டில் காலம் முதலே கவிதையை செய்யுளில் இருந்து வேறுபடுத்தும் முயற்சிகளும் நடைபெற்று வந்துள்ளன. அரிஸ்டோட்டில் தனது கவிதை இயல் (Poetics) என்னும் நூலிலே ஹோமரும் எம் பிடோக் கில்ஸ்கும் (Homer & Empedocle) கவிஞர்கள் என்று அழைக்கப்பட்டும் அவர்கள் பயன்படுத்திய யாப்பைத்தவிர அவர்களிடம் பொதுப் பண்புகள் ஏதும் இல்லையென்றும் கவிஞர் என்று அழைக்கப்படும் தகுதி ஹோமருக்கே உரியது என்றும் எம் பிடோக்கில்ஸ் கவிஞர் என்பதைவிட இயற்கை நூல் அறிஞர் என அழைக்கப்படவே தகுந்தவர் என்றும் குறிப்பிடுகின்றார்.<sup>5</sup> ஆயினும் செய்யுள் பொது ஊடகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்ததினால் 19 ஆம் நூற்றாண்டு வரை இப்பிரச்சினை அங்கு உண்மையான முக்கியத்துவத்தைப் பெறவில்லை. மனோரதிக இயக்கம் (Romantic Movement) கவிதைக்கு ஓர் சிறப்பான வரைவிலக்கணத்தை கொடுத்ததன் பிறகே அங்கு செய்யுள், கவிதை வேறுபாடு ஒரு முக்கியத்துவம் பெற்ற தொடங்கிற்று. கவிதைக்கே உரிய பண்புகள் என்று கருதப்பட்டவற்றைக் கொண்ட நாவல், சிறுகதை போன்ற உரை நடைப் படைப்புகள் இலக்கிய அங்கீகாரத்தைப்பெறவும் இது உதவிற்று.<sup>6</sup>

இதுவரை நாம் பார்த்ததில் இருந்து கவிதை என்பது சிறுகதை. நாவல், நாடகம் போல் தனிப்பண்புகளைக் கொண்ட ஓர் இலக்கிய வடிவத்தைக் குறிக்கும் என்றும் செய்யுள் என்பது வசனத்தின் எதிர்மறைப் பண்புகளைக் கொண்ட மொழி ஊடகத்தைக் குறிக்கும் என்றும் வரையறுக்கலாம். ஆகவே தான் கவிதை நாடகம் என்ற பிரயோகத்தைத் தவிர்த்துக் கொண்டேன். கவிதை நாடகம் என்பது கவிதை என்ற இலக்கிய வடிவத்தையும் நாடகம் என்ற பிறிதோர் வடிவத்தையும் இணைத்துக் குழப்புகின்றது. செய்யுளில் எழுதப்பட்ட ஒரு நாடகம், நாடகமாக மேடைக்கு உதவாததாக இருந்தபோதிலும் கவிதையைப் பொறுத்த வரையில் ஓரளவு தேறுகின்றது என்று ஒன்றில்லாததைப் பிறிதொன்றாக எண்ணி மயங்க அது வழி சமைக்கின்றது. (மு. பொன்னம்பலம் இத்தகைய ஒரு கருத்தைக் கூறியிருக்கின்றார்) இது ஒரு மொழி ஊடகத்தை இலக்கிய வடிவமாகவும் எண்ணி மயங்குவதன் விளைவாகும். பா நாடகம் என்பது நாடகம்தான். அது கவிதை

யல்ல. செய்யுள் நடையில் எழுதப்பட்ட நாடகம் என்பதை இதனாலேயே நான் வலியுறுத்திக் கூறவேண்டியுள்ளது.

பா நாடகம் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துவதற்குப் பிறிதொரு முக்கிய காரணமும் உள்ளது. தமிழைப் போலவே ஆங்கிலத்திலும் பா நாடகத்தைக் குறிக்கப் பல சொற்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. poetic theater, poetic drama, verse drama, dramatic verse, dramatic poetry ஆகியன அவை. சிலரால் ஒரே பொருளிலும் சிலரால் வேறுபட்ட பொருளிலும் இவை கையாளப்பட்டு வருகின்றன. T.S. Eliot, poetic drama, verse drama, dramatic poetry ஆகிய சொற்களை ஒரே பொருளிலேயே பயன்படுத்துகின்றார்.<sup>7</sup> எனினும் சமீப காலமாக (60களில் இருந்து) மேலைத் தேச விமர்சகர்கள் poetic drama, verse drama ஆகியவற்றுக்கிடையே ஒரு முக்கியமான வேறுபாட்டை நிறுவியுள்ளனர். செய்யுள் நடையில் எழுதப்பட்ட நாடகங்களை verse drama என்றும் கவித்துவப் பாதிப்புடைய எல்லா நாடகங்களையும் அவை செய்யுள் நடையில் அமைந்தாலும் அல்லது வசன நடையில் அமைந்தாலும் poetic drama என்றும் குறிப்பிடுகின்றனர். verse drama என்பதை செய்யுள் நாடகம் அல்லது பா நாடகம் என்றும் poetic drama என்பதைக் கவித்துவ நாடகம் என்றும் நாம் அழைக்கலாம். Denis donoghve என்பவர் தனது The third voice என்ற கலைச் நூலிலே பா நாடகம் (verse drama) என்பதை முற்றும் ஒரு சொற் தொடராகவே கருதுகின்றார் (purely technical phrase). முழு நாடகத்தின் பண்பு பற்றி அது எதையும் வெளிப்படுத்தவில்லை என்றும் poetic drama என்ற சொற் தொடர் போலன்றி அது மிகவும் பொதுவானதாக இருக்கின்றது என்றும் அவர் குறிப்பிடுகின்றார். இப்.சன். பெர்னாட்ஷா, ஜே. எம். சிஞ்ச் ஆகியோரின் நாடகங்கள் அவை செய்யுளில் எழுதப்படாத போதிலும் அவற்றை poetic drama என அழைப்பதே மரபானதும் பொருத்தமானதும் என்று அவர் கூறுகின்றார். Arnold Phinchcliffe என்பவர் தனது Modern verse drama என்னும் நூலிலே Donoghve வின் மேற்காட்டிய கருத்தை முற்றிலும் சரியானது என்று ஆமோதிக்கின்றார்.<sup>8</sup>

அமெரிக்க நாடகாசிரியரும், கவிஞரும் பல்கலைக்கழக ஆசிரியருமான Oscar Mandel என்பவர் தனது Poetic 'theater' என்னும் கட்டுரையிலே அதுபற்றிய ஒரு விளிவான விளக்கத்தைத் தருகின்றார். கவித்துவ நாடகம் என்பது செய்யுளிலே எழுதப்பட்ட நாடகம் என்பதைவிடக் கூடிய பொருள் உடையது என்றும் செய்யுளுக்குப் புறம்பாகவும் அது இருக்க முடியும், இருக்கின்றது என்றும் அவர் கூறுகின்றார். அவருடைய கருத்துப்படி கவித்துவ நாடகம் என்பது நமது சாதாரண அன்றாட வாழ்க்கை அனுபவத்தைவிட மேலான ஒன்றைத் தருவதாகும். இவ்வகையிலேயே செக்கோவ்,

சிஞ்சு, லோர்கா, ஆத்தர் மில்லர், இப்சன், பெர்டோல் பிறக்டர். எல்மாறைஸ், சாமுவேல் பெக்கே, அயனஸ்கோ போன்றோரையெல்லாம் இவர் கவித்துவ நாடகாசிரியர் வரிசையில் சேர்க்கின்றார்.<sup>9</sup>

இதுவரை நோக்கியதில் இருந்து (poetic) கவித்துவம் என்பது ஒரு விசேடண்ச் சொல் என்றும் அது ஒரு நாடகத்தின் சிறப்புப் பண்பைச் சுட்டப் பயன்படுகிறது என்றும் அறியலாம். இப் பண்பு செய்யுளில் எழுதப்பட்ட நாடகங்களுக்கு மட்டும் உரியதல்ல. சில வேளை செய்யுள் நாடகங்களில் இப் பண்பு இல்லாமலும் இருக்கலாம். தன்மையை முதன்மைப்படுத்தாது ஊடகத்தை முதன்மைப்படுத்தும் பா நாடகம் என்ற சொல்லை நான் பயன்படுத்துவதற்கு இதுவும் ஒரு காரணமாகும்.

## 2

செய்யுள் நடையில் நாடகம் எழுதுவது ஒரு வரலாற்று நிகழ்ச்சியே தவிர அது ஆரம்பத்தில் இருந்தே காரணகாரியத் தொடர்புடன் செய்யப்படவில்லை என்பது தெளிவு. செய்யுள் நடையே பொது ஊடகமாக இருந்த காலத்தில் நாடகம் எழுதுவதற்குச் செய்யுள் நடையைக் கையாள்வது தவிர்க்கமுடியாததாக இருந்தது. இப்போது கூட அது காரணகாரியத் தொடர்புடன் தான் நடைபெறுகின்றது என்று சொல்வதற்கில்லை. தற்காலக் கவிஞர்களுட் சிலர், அதுவும் செய்யுள் நடையையே கவிதை எழுதுவதற்குப் பயன்படுத்துபவர்கள் — தாங்களே நாடகப்படைப்பாற்றலும் உள்ளவர்களாக இருப்பவர்கள் மட்டுமே தாங்கள் படைக்கும் நாடகங்களைச் செய்யுள் நடையில் எழுதுகின்றனர். அதாவது செய்யுள் ஆற்றல் உள்ள கவிஞர்களே செய்யுள் நடையில் நாடகங்கள் எழுதுகின்றனர். இங்கு டி. எஸ். எலியட்டின் ஒரு கருத்தைச் சுட்டிக்காட்டலாம். பா நாடகங்கள் பலவற்றை அவதானித்த பெர்னாட்ஷா நல்ல உரைநடை எழுதுவதைவிட மோசமான செய்யுள் எழுதுவது இலகுவானது என ஒருமுறை குறிப்பிட்டார். அதுபற்றிக் கருத்துத் தெரிவிக்கையில் 'அதை யாரும் மறுக்கவில்லை; ஆனால் நல்ல உரைநடை எழுதுவது ஷாவுக்கு இலகுவானதாக இருக்கலாம். நல்ல செய்யுள் எழுதுவது அவரால் கிஞ்சித்தும் சாத்தியம் இல்லை என எலியட் கூறுகிறார்.<sup>10</sup> செய்யுள் ஆற்றலின் முக்கியத்துவமே இங்கு வலியுறுத்தப்படுகின்றது. இங்கு நாம் விளங்கிக்கொள்ள வேண்டியது இவ்வளவுதான். செய்யுளில் நாடகம் எழுதுவது ஒரு வரலாற்று நிகழ்ச்சி. ஆரம்பத்திலிருந்து செய்யுளில் நாடகம் எழுதப்பட்டு வந்ததனால் அந்த வழமைபற்றி செய்யுள் ஆற்றல் உள்ள கவிஞர்கள் சிலரால் அது இப்பொழுதும் செய்யுள் நடையில் எழுதப்பட்டு வருகின்றது.

எனினும் உரைநடையின் ஆதிக்கம் வளர்ந்த பிற்காலத்தில் சில காரணங்களினால் செய்யுள்மீது சந்தேகமும் அவநம்பிக்கையும் தோன்றின. செய்யுளைக் கையாள்பவர் பழைய மரபிலிருந்து விடுபட முடியாமல் இருந்தது அதற்கு ஒரு பிரதான காரணமாகும். அவர்கள் பழைய மரபு சார்ந்த பொருட்களையே செய்யுள் நடையில் எழுதினர். அதனால் அவர்கள் கையாண்ட செய்யுள்நடை காலத்துக்கேற்றவாறு நவீனத்தன்மை பெறமுடியாது போயிற்று. நவீன கல்வியும் வாழ்க்கை முறையும் தவிர்க்க முடியாமல் உரைநடைக்கே முதன்மை கொடுத்ததனால் தற்கால வாழ்வையும் பொருளையும் செய்யுள்நடையில் வெளிக்காட்ட முடியாது என்ற சந்தேகம் பலருக்கு ஏற்பட்டது. செய்யுள்மீது ஒரு வெறுப்பும் ஒதுக்கல் மனப்பான்மையும் ஏற்பட்டது. செய்யுள் செத்து விட்டது என்ற கருத்தும் கூறப்பட்டது. ஆனால் அதே சமயம் பிறிதொரு புறத்தில் சிறுபான்மை முயற்சியாகவேனும் செய்யுள்நடை தற்கால வாழ்வுக்கு ஏற்ற வகையில் நவீனப்படுத்தப்பட்டு வந்ததைப் பலர் கவனிக்கத் தவறிவிட்டனர்.

இது எப்படி இருந்தபோதிலும் செய்யுள்நடை பொதுவாக இரண்டாம் பட்சமானதாகக் கருதப்படலாயிற்று. இன்றைய வாழ்வுக்கும் செய்யுள் நடைக்குமிடையே ஒரு பெரிய இடைவெளியும் முரண்பாடும் கற்பிக்கப்பட்டது. அதனால் செய்யுள்நடை கோட்பாட்டு ரீதியாக நிராகரிக்கப்பட்டது. இவ்வாறு நாடகப் பயன்பாட்டுக்குச் செய்யுளை நிராகரித்தவர்களுள் உலகப் பிரசித்திபெற்ற நாடகாசிரியர் ஹென்றி இப்சனும் ஒருவர். ஆரம்பத்தில் சில செய்யுள் நாடகங்களை எழுதிய இவர் இனி நாடகங்கள் செய்யுள்நடையில் எழுதப்படத் தேவையில்லை என்ற கருத்தை வன்மையாக அழுத்தினார். இக்கருத்து பலராலும் முன்வைக்கப்படலாயிற்று. இத்தகைய சூழ்நிலையிலேயே, செய்யுள்நடையில் நாடகம் எழுதியவர்களுக்கு, அவ்வாறு எழுதுவதற்குரிய நியாயமான காரணங்களைக் கண்டுபிடிக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டது. டி. எஸ். எலியட் இவ்வாறு பா நாடகங்களை நியாயப்படுத்தியவர்களுள் முக்கியமானவர்.

இங்கு பா நாடகங்களுக்கான நியாயம் பற்றிய சர்ச்சைகளின் முக்கிய அம்சங்களைச் சிறிது நோக்கலாம். முதலில் பா நாடகங்களுக்குக் கூறப்படும் எதிர்ப்புக்களை நாம் ஆராயலாம். பா நாடகத்துக்குக் கூறப்படும் முக்கியமான எதிர்ப்பு அது இயற்பண்புக்கு எதிரிடையானது என்பதாகும். லூசி லுலஃப் என்பவருக்கு எழுதிய கடிதத்திலே இப்சன் பின்வருமாறு கூறுகின்றார் :

“... நாடகக் கலைக்குச் செய்யுள் மிகவும் ஊறுவிளைவித்து வந்துள்ளது. சமகால நாடகத்தை மேடையேற்றும் ஒரு உண்மையான ஆரங்கக் கலைஞன் ஒரு தனிச் செய்யுளைக் கூட தன் உதடுகளால் உச்சரிக்க முயலக்கூடாது.”<sup>11</sup>



தனது Emperor and Gali lean (1873) நாடகம்பற்றி Edmund Gosse என்பவருக்கு எழுதிய கடிதம் ஒன்றில் பின் வருமாறு எழுதினார்.

“இந்த நாடகம் செய்யுளில் எழுதப்பட்டிருக்கவேண்டும் என்றும், அதனால் அது பயன் பெற்றிருக்கும் என்றும் சொல்கிறீர்கள். இதை நான் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. இந்த நாடகம் மிகவும் யதார்த்த நடையில் அமைந்திருக்கிறது. என்பதை நீங்கள் அவதானித்திருக்கலாம். நான் உருவாக்க விரும்பியது யதார்த்தத்தின் ஒரு போலித் தோற்றத்தையே. தான் வாசிப்பது உண்மையில் நடந்த ஒன்றே என்ற மனப்பதிவு வாசகனுக்கு ஏற்படவேண்டும் என்று நான் விரும்பினேன். நான் செய்யுளைக் கையாண்டிருந்தால் நான் எனது நோக்கத்தில் தோல்வியடைந்திருப்பேன். ஒருவகையான யாப்பில் பேசுவதற்கு நான் எல்லோரையும் அனுமதித்திருந்தால், நாடகத்தில் நான் உள்நோக்கத்தோடு அறிமுகப்படுத்திய சாதாரணமான, முக்கியத்துவம் அற்ற பாத்திரங்கள், வேறுபாடற்ற, வேறுபடுத்தமுடியாதவர்களாக மாறியிருப்பார்கள். நாங்கள் இன்னும் ஷேக்ஸ்பியரின் காலத்தில் வாழவில்லை... நான் மனிதர்களையே சித்தரிக்க முயன்றேன். ஆகவே கடவுளின் மொழியில் அவர்களைப் பேச நான் அனுமதித்திருக்கமுடியாது.”<sup>12</sup>

இங்கு இப்சனின் இயற்பண்புவாதக்கண்ணோட்டம் நன்கு புலப்படுகின்றது. ஆயினும் இப்சனின் நாடகங்களை ஆராய்ந்தவர்கள் அவரது நாடகமொழி சாதாரணப் பேச்சை விடக் கவித்துவமானது எனக் கூறுவர். அவர் உயர்வகமான வசன நடையைக் கையாண்டுள்ளார் என்பர். உதாரணமாக John Gabriel Borkman (1896) என்னும் நாடகத்தின் கடைசி அங்கம் கவிதைக்கு மிக அண்மியது என அதன் மொழி பெயர்ப்பாளர் மைக்கல் மெயர் கருதுகிறார். இதைவிடவும் இப்சனின் When We Dead Awaken (1900) நாடகம் செய்யுளில் எழுதப்பட்டிருந்தால் இன்னும் உயர்ந்ததாக இருந்திருக்கும் என்று மெயர் கருதுகிறார். சுருக்கமாகச் சொன்னால் இப்சன் உரைநடையைக் கையாண்ட கவிஞன் எனப்படுகிறார். தனது கடைசி நாடகத்தைப் பெரும்பாலும் செய்யுளில் எழுதப்போவதாக இப்சன் தெரிவித்திருந்தார் என்பதும் இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.<sup>13</sup>

செய்யுள்நடை நாடகத்தின் இயற்பண்புக்கு ஊறுசெய்கிறது என்று கருதிய இப்சன், தனது நாடகங்களில் சாதாரணப் பேச்சில் இருந்து வேறுபட்ட கவித்துவப்பாங்கான உரைநடையைப் பயன்படுத்தினார் என்ற உண்மை செய்யுளுக்கு எதிரான அவரது குற்றச்சாட்டை வலுவழக்கச் செய்கின்றது என்பது வெளிப்படடை. தவிரவும் ஒரு நாடகத்தில்—பொதுவாக புனைகதைகளில்—உரையாடல் எந்த அளவுக்கு சாதாரணபேச்சை ஒத்திருக்கும் என்பதும் பிரச்சினைக்குரியது. இதைப் பொறுத்தவரை டி. எஸ். எலியட் கூறுவது பொருத்த

மாகத் தோன்றுகின்றது. “நாடகத்தின் மீது செய்யுள் ஒரு கட்டுப்பாட்டை விதிக்கின்றது என்று மக்கள் நினைக்கின்றார்கள். நாடகத்தின் யதார்த்த உண்மையும் உணர்வுப் பரப்பும் செய்யுளால் வரையறுக்கப்படுகின்றது என்று அவர்கள் நினைக்கின்றார்கள். நாடகச் செய்யுளில் அவர்கள் ஒரு காலத்தில் திருப்தியுற்றாலும் தாங்கள் திருப்தியுற்றது மட்டுப்படுத்தப்பட்டது, செயற்கையான உணர்வுப் பரப்பிலேயே என்றும் அவர்கள் கூறுகின்றனர். வசனத்தினால் மட்டுமே நவீன உணர்வுப் பரப்பு முழுவதையும் தரமுடியும், உண்மைத் தன்மையுடன் தொடர்பு கொள்ளமுடியும் என்றும் சொல்வர். ஆனால் ஒவ்வொரு நாடகப் பிரதிமையும் செயற்கையானது இல்லையா? அதிக அதிக யதார்த்தத்தைக் குறியாகக் கொள்ளும்போது நம்மை நாமே ஏமாற்றிக்கொள்ளவில்லையா? அடிப்படை அம்சங்களை அழுத்துவதற்குப் பதிலாக தோற்றங்களிலேயே நாம் திருப்தி காணவில்லையா?” என்று அவர் கேட்கின்றார்.<sup>14</sup>

T. S. எலியட் மொழியில் மூன்று வேறுபாடுகளைக் காட்டுகின்றார். ஒன்று வசனம், மற்றது செய்யுள். மூன்றாவது செய்யுள் அல்லது வசனமட்டத்தில் இருந்து மிகவும் கீழ்நிலையில் உள்ள நமது சாதாரணப் பேச்சு. இவ்வகையில் நோக்கினால் மேடையிலே வசனமும் செய்யுளைப் போலச் செயற்கையானதாகவே தோன்றும். அல்லது மறுதலையில் செய்யுளும் வசனத்தைப்போல் இயற்கையானதாகவும் இருக்கமுடியும் என்பது எலியட்டின் கருத்து.<sup>15</sup>

உரையாடலின் இயற்பண்பு தொடர்பாக இப்சனின் கருத்துடன் தொடர்புடைய இன்னும் ஒரு கருத்தையும் சுட்டிக் காட்ட வேண்டும். அது பின்வருமாறு அமைகின்றது. ‘சமகால நிகழ்ச்சிகளை சம காலப்பின்னணியில் சித்தரிக்கும் யதார்த்த பூர்வமான நாடகங்களை எழுதுவதற்குச் செய்யுள்நடை ஒத்து வருவதில்லை. ஆனால் பழமை சார்ந்த கருப்பொருட்களை அதாவது சரித்திர, புராண, இதிகாசக் கதைகளை அல்லது காலதேச வர்த்தமானங்களுக்கு உட்படாத கற்பனைக் கருக்களைக் கொண்ட நாடகங்களுக்குச் செய்யுள் நடை உகந்ததாக அமையலாம். பழமைசார்ந்த நாடகங்களுக்குப் பொருந்தும் செய்யுள்நடை தற்கால நாடகங்களுக்கு ஏன் பொருந்தவில்லை? ஏனெனில் ‘பழைய சரித்திர, புராணக் கதைகளைச் செய்யுள் நாடகத்தில் அமைக்கும்போது அப்பாத்திரங்கள் பேசும் பேச்சு செய்யுள் நடையில் அமைந்திருந்தாலும் அது நமக்குச் செயற்கையாகத் தெரிவதில்லை. செய்யுளுக்கும் பழமைக்கும் தொடர்பு இருப்பதால் இப்படித்தான் அந்தக் காலத்தில் கதைத்திருப்பார்கள் என்று நாம் திருப்திப்பட்டுக் கொள்கின்றோம். ஆனால் சமகால நிகழ்ச்சிகளைப் பகைப் புலமாகக் கொண்ட ஒரு செய்யுள் நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் பேசும்பேச்சு செய்யுளில் அமைந்திருப்பது இன்றைய பேச்சு நடையோடு ழதை ஒத்துப்பார்க்கும் வாய்ப்பைப் பெற

றிருக்கும் நமக்கு அசௌகரியத்தையே தருகின்றது' எனக் கூறப்படுகின்றது.<sup>16</sup>

பழமை சார்ந்த கருப்பொருளைக் கொண்ட நாடகங்களுக்கு ஏற்புடையதாகத் தோன்றும் செய்யுள்நடை சமகால நாடகங்களுக்குப் பொருந்துவதில்லை என்ற கொள்கை இரண்டு அடிப்படைகளில் இருந்து எழுகின்றது. ஒன்று பழக்க மனப்பான்மை, மற்றது கையாளப்படும் செய்யுளின் குறைபாடு. மேல்நாட்டிலும்சரி, தமிழகத்திலும் சரி, இலங்கையிலும் சரி பல நாடக ஆசிரியர்கள் மிகப் பெரும்பாலும் வாழ்க்கையை யன்றி இலக்கியத்தையே பிரதிபலித்துள்ளார்கள். அரங்கு பற்றிய சிந்தனை பெரும்பாலும் அவர்களுக்கு இருக்கவில்லை. நடிப்பதற்காக அன்றி படிப்பதற்காகவே அவர்கள் பெரிதும் எழுதினர். சமயம் சார்ந்த வரலாறு, இலக்கியம் சார்ந்த அல்லது வினோதாந்தமான பொருள்களையே கையாண்டனர்.<sup>17</sup> இத்தகைய பழக்கத்தின் காரணமாக சமகால நாடகங்களுக்குச் செய்யுள் பொருந்தாது என்ற மனப்பதிவு ஏற்பட்டிருக்கலாம். இதை விட அடிப்படையான காரணம் நாடகத்தில் கையாளப்படும் செய்யுளின் குறைபாடு ஆகும். கவிதையில் கையாளப்படும் செய்யுளுக்கும் நாடகத்தில் கையாளப்படும் செய்யுளுக்கும் இடையே வேறுபாடு இருக்கவேண்டியது மிக இன்றியமையாத அம்சமாகும். அதாவது நாடகச் செய்யுள் பெரிதும் பேச்சோடு இசைந்ததாக இருக்கவேண்டும். ஆனால் பெரும்பாலான பா நாடக ஆசிரியர்கள் தமது நாடகங்களை நடிப்பதற்காக அன்றி படிப்பதற்காகவே எழுதிய காரணத்தால் நாடகச் செய்யுளைப் பேச்சோடு இயைபு படுத்துவதில் அக்கறை காட்டவில்லை. மேடைக்காக எழுதியவர்கள் கூட அதில் பாரிய வெற்றிகளை ஈட்டவில்லை. மிகச் சிறுபான்மையினரின் ஒரு தேடலாக அல்லது பரிசோதனை முயற்சியாகவே அது இருந்தது. இத்தகைய சூழலில் சமகால நாடகங்களுக்குச் செய்யுள் ஏற்புடையதல்ல என்ற கருத்து எழுவது இயல்பானதே. ஆனால் இத்துறையில் நடைபெற்ற சில பரிசோதனைகளும் அடைந்த சில வெற்றிகளும் இக்கருத்தின் அடிப்படையைப் பெரும்பாலும் நீக்குகின்றன எனலாம்.

ஆங்கில நாடக உலகிலே பா நாடகத்துறையில் சமகாலப் பொருளைக் கையாண்டு வெற்றிகண்டவராகக் கருதப்படுவர். T.S. Eliot. 1924ஆம் ஆண்டு முதல் சமகால வாழ்வைப் பொருளாகக் கொண்ட பா நாடகங்களை எழுதுவதில் அவர் ஆர்வம் காட்டிவந்தார். "மக்கள் பழங்காலத்துப் பாணியில் உடையணிந்தவர்களின் வாயில் இருந்து செய்யுள் பேசப்படுவதைக் கேட்க ஆயத்தமாக உள்ளனர். நம்மைப் போன்று உடையணிந்த. நம்முடையதைப் போன்ற வீடுகளில் வாழ்கின்ற. நம்மைப்போன்று டெலிபோனும், காரும், ரேடியோவும் பயன்படுத்துகின்றவர்களின் உதட்டில் இருந்தும் செய்யுளைக்

கேட்பதற்கு அவர்களைப் பயிற்றவேண்டும். ....பார்வையாளன் வாழ்கின்ற உலகுக்கு நாம் கவிதையைக் கொண்டு வரவேண்டும். பார்வையாளனை முற்றிலும் அவனுடையதைப் போன்றதல்லாத, கவிதை சகித்துக் கொள்ளப்படுகின்ற யதார்த்தபூர்வமற்ற கற்பனையான உலகுக்கு நாம் கொண்டு செல்லக்கூடாது" என எலியட் கூறுகின்றார்.<sup>18</sup> இதன் அடிப்படையிலே அவர் எழுதிய The Family Reunion, The Cocktail Party, The Confidential clerk ஆகிய பா நாடகங்கள் விதந்து போற்றப் படுகின்றன. பாநாடகம் பற்றி 1928ஆம் ஆண்டு எழுதிய ஒரு கட்டுரையிலே "எலிசபத்தியன் காலத்தவர்களுக்கு blank verse பயன்பட்டதைப் போல நமக்கு திருப்திகரமான ஓர் ஊடகமாகப் பயன்படுத்தத்தக்க ஒரு புதிய செய்யுள்வடிவத்தை நாம் கண்டுபிடிக்க வேண்டும்" என்று எழுதினார்.<sup>19</sup> இவ்வகையில் தனது பாநாடகங்களுக்காகச் செய்யுள் அமைப்பில் தான்செய்த பரிசோதனைகள் பற்றி கவிதையும் நாடகமும் என்ற தனது பிற்காலத்திய நூலில் விரிவாகப் பேசுகின்றார். எலியட்டின் பரிசோதனைகளுக்கு ஒத்தவகையில் இலங்கையிலே சமகால வாழ்வைப் பொருளாகக் கொண்ட மஹாகவியின் கோடை, புதிய தொருவீடு, முருகையனின் கடுழியம் ஆகிய பாநாடகங்கள் வெற்றிகரமாக மேடையேற்றப்பட்டன. இவைகளின் வெற்றி சமகால நாடகங்களுக்குச் செய்யுளின் பயன்பாடுபற்றிய ஐயத்தை நீக்குகின்றன எனலாம்.

### III

இதுவரை பா நாடகங்களுக்கு எதிராகக் கூறப்படும் முக்கியமான கருத்துக்களைப் பரிசீலித்தோம். இனி பா நாடகங்களுக்கு ஆதரவாகக் கூறப்படும் சில நியாயங்களைப் பார்க்கலாம். பா நாடகத்தின் முக்கியமான ஆதரவாளர் என்ற வகையில் Eliot இன் சில கருத்துக்கள் பரிசீலிக்கத்தக்கன. அவர் பின் வருமாறு கூறுகின்றார்.

"வசன நாடகம் முற்றிலும் செய்யுள் நாடகத்தின் ஒரு உபவிளைவு என்றே நான் கூறுகிறேன். உணர்வின் உச்ச நிலையில் மனித ஆன்மா தன்னைச் செய்யுளிலேயே வெளிப்படுத்த முயல்கின்றது. ஏன் இது இவ்வாறு இருக்கிறது? ஏன், எப்படி உணர்வும் ஒத்திசையும் இணைந்துள்ளன என்பதைக் கண்டுபிடிப்பது எனக்குரியதல்ல. நரம்பியலாளனுக்கு உரியது. வசன நாடகத்தின் சார்பு எந்த வகையிலும் தற்காலிகமானதையும் மேலோட்டமானதையும் அழுத்துவதிலேயே உள்ளது. நிரந்தரமானதையும் சர்வவியாபகமானதையும் நாம் பெறவேண்டுமானால் நாம் நம்மைச் செய்யுளிலேயே வெளிப்படுத்தவேண்டும்." 20

எலியட்டின் இவ்வார்த்தைகள் விஷயத்தை அளவுக்கதீயமாக மிகைப்படுத்துகின்றன என்பது வெளிப்படையாக சிலவேளை இவர் செய்யுள் என்ற சொல்லை (verse) பயன்படுத்துவது போது கவிதையைக் கருத்தில் கொண்டிருக்கலாம். எவ்வாறெனினும் இது ஒரு மிகைப்படுத்திய கூற்றே ஆகும். வசன நாடகம் பா நாடகத்தின் ஒரு உபபிரிவு (by-product) என்று கூறமுடியாது. நான் ஏற்கனவே கூறியதுபோல் அது ஒரு வரலாற்று விளைவு ஆகும். உணர்வின் உச்சநிலையில் மனித ஆன்மா தன்னைச் செய்யுளிலேயே வெளிப்படுத்த முயல்கின்றது என்பது தெய்வாம்சப் படுத்தப்பட்ட ஒரு கூற்றே யாகும் (Mystified Statement). ஒத்திசைக்கும் உணர்வுக்கும் எப்போதும் உள்ளார்ந்த பிணைப்பு இருக்கின்றது என்று சொல்லமுடியாது. சிலவேளை யாப்பின் ஒத்திசை உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்கும் உணர்வுக்கிளர்ச்சிக்கும் இடைஞ்சலாகவும் இருக்கமுடியும். தற்காலிகமானதற்கும் மேலோட்டமானதற்கும் வசனத்தையும், நிரந்தரமானதற்கும் சர்வவியாபகமானதற்கும் செய்யுளையும் கற்பிப்பது ஏற்கத்தக்கதல்ல, வசனமும் செய்யுளும் வெறும் சாதனங்களே. வெளிப்படுத்துபவனின் ஆற்றல், உணர்வாழம் ஆகியவற்றைப் பொறுத்தே அவற்றின் வெளிப்பாட்டுத்திறன் அமையும். கவிதைக்கும் செய்யுளுக்கும் ஒரு இயற்கை இகந்த ஆற்றலைக் கற்பிக்கும் மனப்பாங்கே இங்கு வெளிப்படுகின்றது. எலியட் பிறிதோர் இடத்தில் பா நாடகத்துக்கான பேரார்வம் மனித இயற்கையில் நிரந்தரமானது (The craving for poetic drama is permanent in human nature) என்று கூறுகின்றார். 21 நிரந்தரமான மனித இயற்கைக் கோட்பாட்டை நாம் ஏற்றுக் கொள்வதற்கில்லை. மனித இயற்கையில் நிரந்தரமானது என்று எதையும் கூறமுடியுமா என்பது சந்தேகமே. அடிப்படையில் கவிதை நாட்டம் மனித சமூகத்தில் தொடர்ந்து நிலவலாம்; ஆனால் அதன் இயல்பு மாறிக் கொண்டே இருக்கின்றது. எலியட் கவித்துவமான நாடக நாட்டத்தையே நிரந்தரமானதாகக் கருதியிருக்கலாம். “அது உண்மையாகக் கூட இருக்கலாம். ஆனால் அத்தகைய ஒரு நாடகம் செய்யுளில் தான் இருக்க வேண்டும், என்று ஒரு கவிஞன் மட்டுமே கருதுவான்” என்ற Hinchliffe இன் கருத்தையும் நாம் மறுக்க முடியாது. எவ்வாறெனினும் செய்யுளின் தேவையை மிகைப்படுத்துவது ஏற்கத்தக்கதல்ல.

எலியட் பிறிதொரு சந்தர்ப்பத்தில் (1954இல்) பின்வருமாறு கூறுகின்றார்: “சொல்ல வேண்டிய எல்லாவற்றையும் சொல்லக் கூடியதாக நமது செய்யுள் விசாலித்து இருக்குமானால் அது எல்லாச் சந்தர்ப்பங்களிலும் கவிதையாக இருக்க மாட்டாது என்பதும் பெறப்படும். கவிதை இயற்கையான கூற்றாக வரக்கூடிய அளவுக்கு நாடகச் சூழ்நிலை ஒரு உச்சநிலையை எட்டும்போது மட்டும்தான் அது கவிதையாக இருக்கும். ஏனெனில் அப்போதுதான் உணர்ச்சிகள் வெளிப்படுத்தப்படக் கூடியதாக ஒரே மொழியாக அது அமையும்.” 22

மேற்காட்டிய கூற்றிலே நாடகச் செய்யுள் சில சந்தர்ப்பங்களில் மட்டும்தான் கவிதையாக இருக்கும் என்பது தெளிவு படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறெனின் முழுமையான ஒரு பா நாடகத்துக்கான தேவையை நாம் அளவிடந்து வலியுறுத்த முடியாது. ஏனெனில் இத்தகைய உச்ச நிலைகளில் கவிதை வசனத்திலும் சாத்தியமாகலாம்.

பா நாடகத்தை நியாயப்படுத்தும் வகையில் பிறிதொரு கருத்தும் கூறப்படுகின்றது. வசனத்தில் எழுதப்படும் நாடகத்தை விட செய்யுளில் எழுதப்படும் நாடகம் இறுக்கமாகவும் செறிவாகவும் அமைய முடியும் என்பதே அக்கருத்து. நமது நாட்டு முக்கிய பா நாடக ஆசிரியர்களுள் ஒருவரான முருகையன் இது பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகின்றார். “எல்லா நாடகக்காரர்களும் கவிஞர்களிடம் கற்றுக் கொள்ளக்கூடிய பாடம் ஒன்று உண்டு. அலும்பல் இலும்பல் இல்லாது செறிவாகவும் இறுக்கமாகவும் சொற்களைக் கையாள்வதே அந்தப் பாடம். 23 இறுக்கமும் செறிவும் எல்லாக் கவிஞர்களிடமும் காணப்படும் ஒரு பண்பு அல்ல. தவிர்வும் மிகச் சிறந்த கவிஞனிடமும் கூட எல்லாச் சந்தர்ப்பங்களிலும் நாம் இந்நிலையைக் காணமுடியாது. கவிஞர்கள் பல சந்தர்ப்பங்களில் யாப்பின் பிடியிலே இழுப்பட்டுச் செல்வதை நாம் காண முடிகின்றது.” இதை விளக்க முருகையனின் கருழியத்தில் இருந்து இரண்டு உதாரணங்களை இங்கு தரலாம்.

1. இங்கு நடந்த கலக விபரங்கள் யாவும் பதிவு புரிந்து கணக்கெடுப்பீர். கண்ணாடிச் சக்கல், கயிற்றுச் சிலும்பல்கள் பண்ணுமெழிற் பாத்திரத்தின் பக்கச் செவித்தசைக்கு யாவும் கணிப்பீடு செய்தே எழுதிவையும்
2. வதங்கி நீ சோரவேண்டாம் வலியதோர் கருவி வேண்டும் புதன்கிழமைக்கு முன்னால் தோழரும் அதைத்தான் சொன்னார்.

முதல் உதாரணத்தில் பதிவு புரிந்து என்ற வினைத் தொடர், பண்ணுமெழிற் பாத்திரம் என்ற அடைமொழித் தொடர் ஆகியவை வருகின்றன. பதிவு புரிந்து என்ற தொடர் இயல்பானதல்ல. பதிவு செய்து என்பதே பொதுவழக்கு. ஆனால் இங்கு யாப்புத் தேவைக்காகவே புரிந்து என்ற சொல் இடம் பெற்றிருக்கின்றது எனலாம். இது வெண்பா வகையைச் சேர்ந்தது. பதிவு என்பது மாச்சீர்; அதை அடுத்து நிரையசையே வரலாம். ஆகவே நேரசையில் தொடங்கும் செய்து என்பதற்குப் பதிலாக நிரையசையில் தொடங்கும் புரிந்து என்பது எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது. இவ்வகையில் மொழி வழக்கை மீறி தளை மரபு பேணப்பட்டுள்ளது எனலாம்.



அதுபோன்றதே பண்ணுமொழிற் பாத்திரம் என்ற அடைமொழி இங்கு எதுகையைப் பேணுகிறதே தவிர வேறுவகையான முக்கியத்துவத்தைப் பெறவில்லை.

இரண்டாவது உதாரணத்திலே 'புதன்கிழமைக்கு முன்னால் தோழரும் அதைத்தான் சொன்னார்' என்ற தொடர் வருகின்றது. இங்கு புதன்கிழமைக்கு முன்னால் என்ற தொடருக்கு என்ன அவசியம்? புதன் கிழமை தோழரும் அதைத்தான் சொன்னார் என்று வரலாம். ஏன் முன்னால் என்று வரவேண்டும்? முன்னால் என்றால் எப்போது? செவ்வாய்க் கிழமையா, திங்கட்கிழமையா அல்லது அதற்கும் முன்பா? இங்கும் வதங்கி என்பதற்கு எதுகையாகவே புதன் கிழமை வந்திருக்கின்றது. வேறு சிறப்பான முக்கியத்துவம் இல்லை.

முருகையனின் கூடல் நாடகத்திலே 'மைந்தன் இன்றுடன் வயது ஈரொன்பதை அடைகிறான்' என்று ஒரு தொடர் வருகின்றது. இங்கும் பதினெட்டு என்பதற்குப் பதிலாக ஈரொன்பது என்று வந்தது செய்யுள் மரபுக்காகவேயாகும். மஹாகவியின் நாடங்களிலும் இத்தகைய சில இடங்களை நாம் காணலாம். உதாரணமாகக் கோடையில் வரும் 'பாவினரின் பற்கள் உடைக்கப்பட வேண்டும்' என்ற தொடரைக் காட்டலாம். பேச்சிலே நாம் செய்ப்பாட்டு வினைவாக்கியங்களைப் பயன்படுத்துவதில்லை. பல்லை உடைக்கவேண்டும் என்று செய்வினை வாக்கியமாகவே சொல்வோம். மஹாகவி இங்கு செய்ப்பாட்டுவினை வாக்கியத்தைப் பயன்படுத்தி இருப்பது யாப்புத் தேவைக்காக என்றே கூறவேண்டும், இவையெல்லாம் செய்யுளின் தகைமையைக் கேள்விக்கு இடமாக்குகின்றன. யாப்பின் உள்ளியல்பு வரையறையும் இறுக்கமும் ஆகும். பா நாடகாசிரியன் இவற்றைப் பேணமுனையும் போது நாடக உரையாடலில் நெகிழ்ச்சியும் அலும்பல் சிலும்பலும் ஏற்படமுடியும். வசனத்தின் உள்ளியல்பு நெகிழ்ச்சியாகும். அதுவே நாடக உரையாடலை இறுக்கமாக அமைப்பதற்கு உதவவும் முடியும். எல்லாத் தகைமையையும் சிறப்பையும் செய்யுளுக்கும் கவிஞனுக்கும் ஏற்ற முடியாது என்பதை வலியுறுத்துவதற்கே இதைக் கூறுகின்றேன். நான் திரும்பவும் எனது கருத்தை அழுத்திக் கூற விரும்புகிறேன். வசனத்திலும் செய்யுளிலும் ஒரு படைப்பாளி உணர்வின் சிகரங்களையும் அடையலாம். இடறியும் விழலாம். இது அந்த ஊடகத்தின் மீது அவன் கொண்டுள்ள ஆற்றலைப் பொறுத்தது. ஆகவே செய்யுளின் தேவையை இப்பணைப்போல் முற்றாக நிராகரிப்பதோ எலியட்டைப்போல் மிகைப்படுத்தி வற்புறுத்துவதோ அவசியம் இல்லை. இதற்குச் சார்பாக முருகையனுடைய ஒரு கருத்தை நான் இங்கு சுட்டிக்காட்டலாம்.

'நாடகங்களைக் கவிதை நாடகம் என்றும் வசன நாடகம் என்றும் வேறுபடுத்திச் செய்யப்படும் பாகுபாடு அனாவசிய

மானது என்ற உண்மை எனக்குப் புலப்படுகின்றது. வசனமாக இல்லாமல் யாப்புக்கு அமைய இருப்பதனால் மாத்திரம் எந்த நாடகமும் சிறப்புப்பெறாது. எல்லா நாடகத்துக்கும் பொதுவான கலை இலக்கண நியதிகளே கவிதை நாடகத்துக்கும் உரியவை. சுவைப் பயனுக்குக் காலான அம்சங்கள் எல்லா நாடகங்களுக்கும் பொதுவாகவே உள்ளன, ஆயினும் கவிதை நாடகத்தில் சொல்பற்றிய உணர்வு மிகவும் கூர்மை பெற்றுமுழுவிழிப்புடன் செயலாற்றுமாறு இயக்கப்படுகின்றது. இதுதான் ஒரே ஒரு பிரதானமான வித்தியாசம். இந்த வித்தியாசத்தை அளவு மீறிப் பிரதானப்படுத்த வேண்டிய தில்லை."<sup>24</sup>

பாநாடகம், வசனநாடகம் என்ற பாகுபாடு உண்மையில் மொழி ஊடகத்தின் அடிப்படையில் நிகழும் பாகுபாடேயாகும். நாடகம் இலக்கியம் மட்டுமல்ல. அதைவிட முக்கியமாக அது ஒரு அரங்கக் கலையாகும். அந்தவகையில் நாடகத்தின் மொழி என்பது சொல்மட்டுமல்ல; சொல் அதன் ஒரு பகுதியே ஒரு சிறுபகுதியே என்று கூடச் சொல்லலாம். மொளனம், இடையீடு, பாவனை, இயக்கம், அரங்கு, ஒழுங்கு ஆகியவையும் நாடகமொழியின் பார்ப்புபவை என John Russell Brown என்பவர் தனது theatre language என்னும் நூலிலே கூறுகின்றார்.<sup>25</sup> ஆகவே பாநாடகத்துக்கு மொழியின் அடிப்படையில் கோட்பாட்டு ரீதியான ஒரு அத்த முக்கியத்துவத்தைக் கொடுப்பதோ அல்லது அதை முற்றிலும் நிராகரிப்பதோ பொருளற்றது.

ஆயினும் மொழியாற்றலும் நுண்ணுணர்வு மிக்க ஒரு கவிஞனின் கையிற் பிறக்கும் இயல்பான, அளவான யாப்போசை நாடகப்பேச்சுக்கு ஓர் ஆழமான கவித்துவ வீச்சை வழங்குகின்றது என்பதை மறுக்கமுடியாது. இத்தகைய நாடகங்களே பாநாடகத்துக்கான ஜீவிய நியாத்தையும் வழங்குகின்றன எனலாம்.

○ முதலில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறைக் கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்டது—1979  
(புதுசு 1982)

### குறிப்புகள்

1. ஈழத்தில் பா நாடகம் பற்றி வெளிவந்த கட்டுரைகள் சில பின்வருமாறு,

(அ) 'கவிதை நாடகங்கள்' — கலாநிதி க. கைலாசபதி, தினகரன் நாடகவிழா மலர் 1969.



118 / திறனாய்வுக் கட்டுரைகள்

- (ஆ) 'கவிதை நாடகம் சில வரலாற்றுக் குறிப்புகள்'— முருகையன் மல்லிகை மே. 1971,
- (இ) 'கவிதையில் ஏன் நாடகம் எழுதவேண்டும்' — மு. பொன்னம்பலம், மல்லிகை நவம்பர்—1971.
- (ஈ) 'கவிதையும் நாடகமும்' — எம்.ஏ. நுஃமான் மல்லிகை ஜனவரி, பெப்ரவரி, மார்ச்—1972.
- (உ) 'கவிதை நாடகம் இருதளப்பார்வை'— மு. பொன்னம்பலம் மல்லிகை ஏப்பிரல்—1972.
- (ஊ) ஈழத்துத் தமிழ்நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி — க. சொக்கலிங்கம், கவிதை நாடகங்கள்—பக். 172 188—1977.
- (எ) 'ஈழத்துப் பா நாடகங்கள்' — எம்.ஏ. நுஃமான் மல்லிகை, ஜனவரி, பிப்ரவரி, மார்ச்சு—1980.
- (ஏ) 'மஹாகவியின் சிறு நாடகங்கள்' — முருகையன், மல்லிகை ஆகஸ்ட்—1980.
2. பேராசிரியர் அ. சீனிவாசராகவன், ஒரு நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிதை (தூத்துக்குடி—1970) என்னும் நூலில் சுந்தரம்பிள்ளையின் மனோன்மணியம் பற்றி எழுதுகையில் பா நாடகம் பற்றிய சில பொதுவான கருத்துக்களைக் கூறுகின்றார். (பக். 57-58.). இது பற்றித் தமிழகத்தில் எழுதப்பட்ட வேறு கட்டுரைகள் எனது பார்வைக்குக் கிடைக்கவில்லை.
3. வானமாமலை நா. — தாமரை.
4. இராமலிங்கம் டாக்டர் ம. புதிய தமிழ் உரை நடை, சென்னை—1978 பக். 9.
5. மணவாளன், அ. அ.—அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதை இயல் மொழி பெயர்ப்பு, சென்னை—1976. பக். 20.
6. Hinchliffe, Arnold P. Modern Verse Drama London 1977.
7. Eliot T. S. (1) Poetry and Drama. (2) A Dialogue on Dramatic 'Poetry' in Selected Essays.
8. Hinchliffe, Arnold P. p. 2.
9. Oscar Mandel : 'Poetic Theater' in Dialogue Vol. II No. 3. 1978 pp. 67—77.
10. Eliot T. S. Selected Essays, p. 53.
11. Hinchliffe. Arnold P. p. 7 மேற்கோள்.

12. அதே நூல் பக். 7.
13. அதே நூல் பக். 9.
14. Eliot T. S. Selected Essays p. 46.
15. Eliot T. S. Poetry and Drama p. 13.
16. பொன்னம்பலம் மு. — 'கவிதையில் ஏன் நாடகம் எழுத வேண்டும்'. மல்லிகை, நவம்பர் 1971.  
see also Eliot T. S. Poetry and Drama. pp. 22—23
17. Hinchliffe Arnold P. p. 10, 17.
18. Eliot T. S. Poetry and Drama p. 26.
19. Eliot T. S. Selected Essays p. 57.
20. அதே நூல் பக். 46.
21. அதே நூல் பக். 56.
22. Eliot T. S. Poetry and Drama p. 15.
23. முருகையன் 'கவிதை நாடகம் சில வரலாற்றுக் குறிப்புகள்' மல்லிகை. மே. 1971.
24. அதே கட்டுரை.
25. Hinchliffe Arnold P. பக் 68 மேற்கோள்.

பா நாடகங்கள்

நவாலியிலும் இந்நாடகம் நடிக்கப்பட்டதாகத் தெரிய வருகின்றது. ஆயினும் இப்போது புத்தக வடிவில் கிடைப்பது நடிக்கப்பட்ட அதே நாடகப் பிரதியல்ல. நூலுக்காக அதைத் தான் விரிவுபடுத்தி எழுதியதாக சோமசுந்தரப் புலவர் குறிப்பிடுகின்றார்.

நற்குணனும் உயிரிளங்குமரனும் பெளராணிகப் பாங்கான கதை அமைப்பைக் கொண்ட நாடகங்கள். நாடக அமைப்பைப் பொறுத்தவரை பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளையின் 'மனோன்மனீயம்' போல் பழமைப்பாங்கானது. நாடகப் பண்பு என்று விதந்து கூறத்தக்க அம்சங்கள் இவற்றில் பெரிதும் காணப்படவில்லை. செய்யுள் நடையைப் பொறுத்தவரை அவை நெகிழ்ச்சியற்ற, செந்நெறிப் பாங்கானவை. அவ்வகையில் நவீன நாடகச் சுவைஞர்களுக்கு அவை இன்பம் பயப்பன அல்ல.

1950-ம் ஆண்டுகளில் ஈழத்து நவீன கவிஞர்கள் நாடகத்துறையில் ஈடுபடத் தொடங்கிய பின்னரே இங்கு பா நாடகம் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடிய ஒரு நாடக வகையாக வளர்ச்சியடைந்தது. ஆகவே ஈழத்துப் பாநாடக வளர்ச்சியை 50-ம் ஆண்டுகளில் இருந்து தொடங்குவதே பொருத்தமாகத் தோன்கின்றது. திருச்சிக் கவிஞர் கலைவாணனின் 'மணல் வீடு' என்ற கவிதை நாடகத்தைக் கேட்ட சூட்டோடு சூடாக 1953-ல் தான் எழுதிய 'நித்திலக் கோபுரம்' என்பதை இலங்கையில் முதல் முதலில் எழுந்த பாநாடகம் என முருகையன் கூறுவதற்கும் இதுவே காரணம் ஆகலாம். இவ்வகையில் பார்த்தால் முருகையனே ஈழத்துப் பாநாடகத் துறையின் முன்னோடி எனலாம். மஹாகவிக்கு ஆரம்பத்தில் பாநாடகத் துறையில் நம்பிக்கை இருக்கவில்லை என்றும், தனது 'நித்திலக் கோபுரம்', 'அந்தகனையானாலும்' ஆகிய நாடகங்களுக்குப் பிறகே அவருக்குப் பாநாடகத்துறையில் நம்பிக்கை ஏற்பட்டதாகவும் அதைத் தொடர்ந்தே மஹாகவி 'அடிக்கரும்பு' என்ற தனது முதலாவது பா நாடகத்தை எழுதியதாகவும் முருகையன் குறிப்பிடுகின்றார்.

முருகையனின் நித்திலக்கோபுரம் வானொலியில் ஒலிபரப்பாகியது. இதைத் தொடர்ந்து அவரது அந்தகனையானாலும், வைகைப் பெருக்கு, தரிசனம், பில்கணியம், கலைக்கடல், துளிர், கூடல், மாழல், செழியன் செங்கோல், கொண்டுவாதியை கொடுத்து விறகை எல்லாம் முதலிய நாடகங்கள் வானொலியில் ஒலிபரப்பாகின. அவரது 'வந்து சேர்ந்தன' வானொலிக்கென்றே எழுதப்பட்ட போதிலும் அது ஒலிபரப்பாகவில்லை. பின்னர் நூல் உருவில் வெளிவந்துள்ளது. மஹாகவியின் 'அடிக்கரும்பு' வானொலியில் ஒலிபரப்பப்பட்டது. அதைத் தொடர்ந்து அவர் வானொலிக்காகச் சிற்பியின்ற முத்து, பொய்மை, சேனாபதி, வாணியும் வறுமையும், திருவிழா, கோலம் முதலிய நாடகங்களை எழுதினார். முருகையன், மஹாகவி ஆகிய இருவருமே பெருமளவு நாடகங்

1950-ம் ஆண்டுகளில் இருந்தே ஈழத்தில் பாநாடகங்கள் கணிசமான அளவிலும் பிரக்கை பூர்வமாகவும் எழுதப்படத் தொடங்கின. ஆயினும் அதற்கு முன்னரும் சில பாநாடக முயற்சிகளை இங்கு காண்கின்றோம். கதிர்காமர் கனகசபையின் 'நற்குணன்' என்ற நாடகம் 1927 ம் ஆண்டில் வெளிவந்தது. அகவல்பாவில் அமைந்த இந்நாடகமே ஈழத்தில் அச்சுவடிவில் வெளிவந்த முதலாவது பாநாடகம் எனக் கருதப்படுகின்றது. அதற்கு முன்பு பாநாடகங்கள் எழுதப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. ஆயினும் வசன நாடகத்திலே செய்யுளையும் பாடல்களையும் இடையிடையே பயன்படுத்தும் நாடகத்துறை ஒன்றும் இங்கு காணப்படுகின்றது. அந்த வகையிலே 1905-ல் வெளிவந்த பாவலர் துரையப்பாபிள்ளையின் 'சகலகுண சம்பன்னன்' நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது. எனினும் பாநாடகம் என்ற பிரிவுள் நாம் இவற்றைச் சேர்க்கத் தேவையில்லை. 1936-ம் ஆண்டிலே சோமசுந்தரப் புலவர் இயற்றிய 'உயிர் இளங்குமரன்' நாடகம் வெளிவந்தது. இடையிடையே வசன நடையில் உரையாடல்கள் இடம்பெற்றிருப்பினும் பிரதானமாக இது ஒரு பாநாடகமே. சைவசமயக் கருத்தை விளக்குவதற்காக எழுந்த இந் நாடகமே ஈழத்தில் மேடையேற்றப்பட்ட முதலாவது பாநாடகம் ஆகும். பாடசாலை விழா ஒன்றில் நடிப்பதற்காகவே இந் நாடகம் முதலில் எழுதப்பட்டதாக சோமசுந்தரப் புலவர் குறிப்பிடுகின்றார். புலவர் படிப்பித்த வட்டுக்கோட்டை ஆங்கிலப் பாடசாலை யிலும், பின்னர் கொழும்பு ஜிந்துப்பிட்டி நாடகசாலையிலும்,

கள் வானொலிக்காக எழுதினர். இவர்களது அளவுக்கு இல்லா விட்டாலும், நீலாவணன், சொக்கன், இ. நாகராசன் சில்லையூர் செல்வராசன், பா. சத்தியசீலன், எம்.சி.எம். சுபைர், கலைவாதி கலீல், யுவன், ஜீவா ஜீவரத்தினம் முதலிய கவிஞர்களும் வானொலிக்காகச் சில பா நாடகங்களை எழுதியுள்ளனர். ஆக-1950 களில் 60 களிலும் கூட இங்கு பா நாடகங்கள் வானொலிக்காகவே எழுதப்பட்டன; இது முக்கிய கவனத்துக்குரிய ஒரு அம்சமாகும்.

மேடையேவிட, பாநாடகங்களுக்கு வானொலி மிக வாய்ப்பான ஒரு சாதனம் எனலாம். மேலை நாடுகளிலும் பாநாடகங்களைப் பற்றி எழுதியவர்கள் இந்த அம்சத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். 'பாநாடகத்தை நடித்துக் காட்டுவதில் உள்ள பிரச்சினைகளில் இருந்து லாவகமாகப் புறம் ஒதுங்கிச் செல்வதற்கும் எல்லாவற்றையும் ஒலியிலே, குறிப்பாகச் சொற்களிலே செலுத்துவதற்கும் வானொலி ஒரு மிகப் பொருத்தமான ஊடகமாக அமைந்தது' என அர்னால்ட் பி. ஹின்ஸலிப் என்பவர் தனது மொடேன் வேர்ஸ்டிராமா Modern Verse drama என்னும் நூலிலே குறிப்பிடுகின்றார்.

வானொலி நாடகத்துக்கு மேடைக்குரிய காட்சிப் படிமங்கள் அவசியமில்லை. ஒலிப்படிமங்களையே அது அடிப்படையாகக் கொண்டது. மேடைச் சிக்கல்களில் இருந்து அது கவிஞர்களுக்கு விடுதலை வழங்குகின்றது. ஆரம்பத்தில் மேடைக்காகப் பாநாடகம் எழுதும் பிரக்ஞை நமது கவிஞர்களுக்கு இருக்கவும் இல்லை. அவர்கள் தமது பாநாடகங்களைப் பொதுவாகக் கவிதை என்றே கருதி வந்தனர். மஹாகவிவின் அடிக்கரும்பின் ஒரு பகுதி 'தேன்மொழி' இதழில் பிரசுரிக்கப்பட்ட போது அது 'தொடர் கவிதை' என்றே குறிப்பிடப்பட்டது. நாடகப் பண்புகள் சிலவற்றைக் கொண்ட, குறிப்பாக உரையாடல் பாங்கில் அமைந்த நெடுங் கவிதைகளாகவே அவை கருதப்பட்டன. அந்த வகையில் வானொலிப் பாநாடகங்கள் சொல்வதற்கும் கேட்பதற்கும் உரிய செவிப்புல சாதனமாகவே அமைந்தன. கவிஞர்களுக்கு மேடைச் சிக்கலில் இருந்து விடுதலை வழங்கும் இவ்வடிவம் ஒலிக் கோலங்களை அமைப்பதற்குக் கூடிய சுயேச்சையையும் வழங்குகின்றது. விரும்பினால் நிகழ்ச்சிப் பின்னல்களைக் கூட அவர்கள் தவிர்ந்துக் கொள்ளலாம். முருகையனின் 'தரிசனம்' முற்றிலும் ஓர் ஒலிச் சித்திரமாகவே இருப்பதை இதற்கு உதாரணமாகக் காட்டலாம். இவ்வகையில் வானொலி கவிஞர்களுக்கு ஒரு வாய்ப்பான சாதனமாக அமைந்தது. வானொலிப் பாநாடகங்கள் அதிகமாக எழுதப்பட்டமைக்கும் அதுவே காரணமாயிற்று.

1960 களில் இருந்து, ஈழத்துப் பாநாடக உலகில் ஒரு புதிய பண்பைக் காண்கின்றோம். மேடைக்காகத் திட்டமிட்டு நாடகம் எழுதும் முயற்சியே அது. குறிப்பாக 60 களின் பிற்பகுதியில் இருந்தே கவிஞர்கள் முழுப் பிரக்ஞையுடன் இத்துறையில் ஈடுபட்டனர். இக்காலப் பகுதியிலே ஈழத்து நரபுக

உலகில் ஏற்பட்ட புதிய விழிப்புணர்ச்சியே இதற்குக் காரணமாக அமைந்தது. வானொலி நாடகங்கள் எழுதி உரையாடல் அமைப்பதிலே கவிஞர்கள் பெற்றிருந்த பயிற்சி மேடைப் பாநாடகம் எழுதுவதிலே அவர்களுக்குத் துணை தின்றது எனலாம். உயிரிளங் குமரனுக்குப் பிறகு ஈழத்திலே மேடையேறிய பாநாடகம் முருகையனின் 'குற்றம் குற்றமே' என்பதாகும். 1962ம் ஆண்டு கொழும்பு சாஹிறாக் கல்லூரியில் நடைபெற்ற முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்க மகாநாட்டின் இறுதி நிகழ்ச்சியாக இந்நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது. அதை அடுத்து 1963-ல் கல்முனை எழுத்தாளர் சங்கம் கல்முனை நகரமண்டபத்தில் நடத்திய ஒரு இலக்கிய விழாவில் நீலாவணனின் 'மழைக்கை' நாடகம் மேடையேறியது. இதைத் தொடர்ந்து திமிலைத் துமிலனின் 'முல்லைக் குமரி'யும் பண்டிதர் க. சச்சிதானந்தனின் ஒரு நாடகமும் மேடையேறியதாகத் தெரிகின்றது. இவையெல்லாம் அறுபதுகளின் முற்பகுதியில் நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகளாகும். உண்மையில் 1965க்குப் பிறகுதான் காத்திரமான மேடைப் பாநாடகப் பிரதிிகள் எழுதப்பட்டன. 69, 70-ம் ஆண்டுகளில்தான் அவற்றுட் சில மேடையேற்றப் பட்டன. பாநாடகத் துறையில் புதிய பரிசோதனைகள் நடைபெற்ற காலம் இதுவே. தற்கால சமூக யதார்த்தத்தைக் கருப்பொருளாகக் கொண்டு இக்காலப் பகுதியிலேயே பாநாடகங்கள் எழுதப் பட்டன. மஹாகவிவின் கோடை, முற்றிற்று, புதியதொரு வீடு, முருகையனின் கோபுர வாசல், கடுழியம், அப்பரும் சுப்பரும், அம்பியின் வேதாளம் சொன்ன கதை, சொக்கனின் கவிதை பிறந்த கதை ஆகிய நாடகங்கள் இக்காலப் பகுதியில் தோன்றியவற்றுட் குறிப்பிடத்தக்கன. முற்றிற்று, கோபுரவாசல், அப்பரும் சுப்பரும், கவிதை பிறந்த கதை ஆகிய நாடகங்களே இதுவரை மேடையேறாதவை. கோடை 4 தடவைகளும், புதியதொரு வீடு சுமார் பத்துத் தடவைகளும், கடுழியம், வேதாளம் சொன்ன கதை ஆகியவை ஒவ்வொரு தடவையும் மேடையேறியுள்ளன. இந்த மேடை நாடகங்களே அவற்றின் முக்கியத்துவம் கருதி நமது சிற்ப்பான கவனத்துக்கு உரியன.

2

இதுவரை குறிப்பிட்ட ஈழத்துப் பாநாடகங்களை அவற்றின் பொருள் அடிப்படையிலே இரண்டு பிரிவாக நாம் வகைப்படுத்தலாம். ஒன்று இலக்கியச் செய்திகளைப் பொருளாகக் கொண்டவை. மற்றது சமகால வாழ்வைப் பொருளாகக் கொண்டவை.

வானொலிப் பாநாடகங்களுள் மிகப் பெரும்பாலானவை முதல் வகையைச் சார்ந்தவையாகும். மேடை நாடகங்களிலே முருகையனின் குற்றம் குற்றமே, கோபுரவாசல், நீலாவண

னின் மழைக்கை, அம்பியின் வேதாளம் சொன்ன கதை, சொக்கனின் கவிதை பிறந்த கதை, திமிலைத் துமிலனின் மூல்லைக்குமரி ஆகியவை இப்பிரிவைச் சேர்ந்தவை. இவற்றிலே இலக்கியம், சமயம், வரலாறு சார்ந்த செய்திகள் அல்லது சேய்மைக்காலப் பின்னணியில் நிகழும் கற்பனை நிகழ்ச்சிகள் போன்றவை கருப் பொருட்களாகக் கையாளப் பட்டுள்ளன.

இவ்வகையிலே முருகையனின் 'வந்து சேர்ந்தன', மாணிக்க வாசகர் குதிரை வாங்கிய கதையையும், 'கோபுரவாசல்' நந்தனாரின் பக்திவாழ்வையும், 'குற்றம் குற்றமே' நக்கீரர் பற்றிய இலக்கியச் செய்தியையும் கூறுவன. கோபுர வாசலிலே கடைசிக் காட்சி சமகால ஆலயப் பிரவேசப் போராட்டத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. எனினும் அது நாடகத் தோடு இணையாமல் ஒரு அனுபந்தமாகவே உள்ளது. நாடகத்தின் மையக்கரு நந்தனாரின் பக்தி உணர்வையே சுற்றி அமைகின்றது.

நீலாவணனின் மழைக்கை கர்ணனின் வள்ளன்மை பற்றியது. மஹாகவியின் சிற்பி ஈன்ற முத்து தாஜ்மஹாலைக் கட்டிய சிற்பியின் காதல் வாழ்வைப் பற்றிய ஒரு கற்பனை. அவரது பொய்மை, சேனாதிபதி ஆகியவை எங்கே எப்போது என்றில்லாத அரசு கற்பனைக் கதைகளைக் கூறுவன. அதிகார ஆணவம், ஏமாற்று ஆகியவற்றைத் தொனிப்பொருளாகக் கொண்டவை. இவரது கோலம் தொடக்கமும் முடிவும் சமகாலப் பின்னணியில் அமைந்தாலும் காவி நிகழ்ச்சிகளையே அடிப்படையாகக் கொண்டது. சீதை, திரௌபதி, கண்ணகி ஆகிய பாத்திரங்களின் மூலம் பெண்மை தொடர்ந்து அநீதிக் குள்ளாவதையும், இறுதியில் பெண்மைக்கே வெற்றி என்பதையும் இந்நாடகம் விளக்குகின்றது. அம்பியின் வேதாளம் சொன்ன கதை விக்கிரமாதித்தனுக்கு வேதாளம் சொன்ன ஒன்றைத் தழுவி ஆசையும் தியாகமும் மனித வாழ்வில் பெறும் இடத்தை விளக்குவது. சொக்கனின் கவிதை பிறந்த கதை, கம்பனின் வாழ்வும் கவிதையும் பற்றியது. இவ்வகையில் இந்நாடகங்கள் சமூக வாழ்வுடன் நேரடியான தொடர்பற்றவை என்பது வெளிப்படடை. ஓர் ஆழமான நாடகப் பாதிப்பையும் இவை ஏற்படுத்துவன அல்ல. இவற்றில் கையாளப் பட்டுள்ள மொழியும் தூய செந்நெறிப் பாங்கான மொழியே யாகும்

சமகால வாழ்வைப் பொருளாகக் கொண்ட இரண்டாவது பிரிவைச் சேர்ந்த நாடகங்கள் பெருமளவு எழுதப்படவில்லை. எனினும் அவையே நமது முக்கிய கவனத்துக்குரியனவாக அமைகின்றன. வானொலியில் இத்தகைய நாடகங்கள் சில ஒலிபரப்பாகியுள்ளன. மஹாகவியின் அடிக்கரும்பு, திருவிழா, முருகையனின் கூடல், துளிர், சத்தியச்சத்துச்சாறு முதலியவை இத்தகையன. சத்தியச் சத்துச் சாறு வானொலியில் ஒலிபரப்பாகவில்லை எனினும் அது மேடை நாடகம் அல்ல. இந்

நாடகங்கள் சமகால வாழ்க்கைப் பின்னணியில் அமைந்த போதிலும் சமூக வாழ்வின் முக்கிய பிரச்சினைகளையும் இன்றைய மனித உணர்வுகளையும் அணுகுபவை அல்ல. மஹாகவியின் அடிக்கரும்பு, டெலிபோனைப் பாவிக்கும் இன்றைய மனிதர்களைப் பாத்திரங்களாகக் கொண்டிருப்பினும் பொதுமையான அன்புணர்வு பற்றியே பேசுகின்றது. திருவிழா அறிவினார் விளக்க முடியாத சிலகண நேர உணர்வுக்குள் மனிதர்கள் ஆட்பட நேர்வதை விளக்குகின்றது. சமயப் பற்றற்ற மத்தியதரவர்க்கக் குடும்பஸ்தன் ஒருவன் மனைவியின் வற்புறுத்தலுக்காகத் தேர்த்திருவிழாவுக்குப் போகின்றான். தேர் தன்னை அண்மித்து வரும்போது அது அசைந்துவரும் அழகிலே தன்னை இழந்து 'அரோகரா' என்று குடும்பிட்டபடி தேர்வடத்தைப் பிடித்துத் தானும் இழக்கின்றான். நாஸ்திகனான கணவனுக்கு வேலன் அருள் பாலித்துவிட்டான் என மனைவி புளகம் உறுகின்றான். கணவனோ

'மீண்டும் அறிவால் விளங்காப் புதிர்கள் எனும்  
கூண்டுக்குள் வந்து குளிந்திருப்போம்; சிந்தித்துக்  
காண்பதே அன்றோ கடன்'

என்று தனக்குள் சொல்லிக் கொள்கின்றான்.

முருகையனின் கூடல் ஆண் பெண் ஒருமையை வலியுறுத்தும் ஒரு நாடகம். பெண்ணினத்தின் மீது வெறுப்புக் கொண்ட தந்தை மைந்தனை வெளிக்காற்றுப் படாத கூண்டுக்குள் வைத்து வளர்க்கிறான். பெண்கள் எப்படி இருப்பார்கள் என்பதே அறியாத மகனுக்கு அவர்கள் மீது ஒரு வெறுப்பையே வளர்க்கிறான் தந்தை. பதின்எட்டு வயதான பிறகு உயர் கலைகள் பயில் அவன் பல்கலைக் கூடத்துக்கு அனுப்பப் படுகிறான். அங்கு முதல் முதல் மங்கையைச் சந்திக்கிறான். தகப்பனின் எதிர்ப்பை மீறிக் கூடல் நிகழ்கிறது. பெண்ணைத் திரஸ்கரித்ததால் 'நாடு வரண்டு கிடந்தது' என்ற பாடலுடன் தொடங்கும் நாடகம் கூடலின் பின்னர் 'சால்பு நிரம்பி மிளிர்ந்தது' என்ற பாடல் வரியுடன் முடிகின்றது.

முருகையனும் மஹாகவியும் சமகாலப் பின்னணியில் எழுதிய வானொலி நாடகங்கள் மொழியிலும் பொருளிலும் புதுமைகள் எதையும் ஈட்டவில்லை என்றே கூறவேண்டும். ஆனால் சமகாலப் பின்னணியிலே அவர்கள் மேடைக்காக எழுதிய நாடகங்கள் மிகவும் முக்கியத்துவம் உடையவை. இந்த நாடகங்கள்தான் நாங்கள் பா நாடகம் பற்றிச் சிந்திப்பதற்கே காரணமாக அமைந்தவை. ஈழத்து நாடக வளர்ச்சியிலே — பொதுவாக தமிழ் நாடக வளர்ச்சியிலே — அவை குறிப்பிடத்தக்க முக்கியத்துவம் பெறுவன. மஹாகவியின் கோடை, முற்றிற்று, புதியதொரு வீடு, முருகையனின் கடுழியம், அப்பரும் சுப்பரும் ஆகிய ஐந்துமே இதுவரை சமகாலப் பின்னணியில் எழுதப்பட்ட நாடகங்களாகும். இவற்றுள்ளே



முற்றிற்று, அப்பரும் சுப்பரும் ஆகிய நாடகங்கள் மேடையேற்றப்படவோ, பிரசுரிக்கப்படவோ இல்லை. கையெழுத்துப் பிரதியாகவே உள்ளன. இவைபோன்று வேறு யாரும் நாடகங்களை எழுதி வைத்திருக்கவும் கூடும். அதுபற்றி விபரம் தெரியவில்லை. கையெழுத்தில் மட்டும் உள்ளவற்றைக் கணக்கெடுப்பில் சேர்த்துக் கொள்ளலாமா என்ற கேள்வி எழக் கூடும். நமது நாட்டு வெளியீட்டுச் சூழ்நிலையில் இது அவசியம் என்றே நான் நினைக்கின்றேன். இல்லையெல் இவைபற்றிச் சிலவேளை தெரிய வராமலே போகலாம்.

இந்த ஐந்து நாடகங்களும் சமூக யதார்த்தத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பினும் அவற்றின் அமைப்பிலும் பொருளிலும் மிகவும் வேறுபட்டவை. இவ்விரு கவிஞர்களின் கலைநோக்கிலே உள்ள வேறுபாடுகள் இந்நாடகங்களிலும் நன்கு தெளிவாக வெளிப்படுகின்றன. இவ்வகையிலே இந்நாடகங்களை இரண்டு பிரிவாக நாம் வகைப்படுத்தலாம்.

ஒன்று பாவனை நவீனசியான குறியீட்டு நாடகங்கள். மற்றது நேரடியான யதார்த்த நாடகங்கள்.

முருகையனின் இரண்டு நாடகங்களும் முதல் வகையைச் சேர்ந்தன. பொருளிலே அவை இரண்டும் வெளிப்படையான அரசியல் நாடகங்கள், வடிவிலே அவை பாவனை நவீனசியான குறியீட்டு நாடகங்கள், கருழியம் தொழிலாளர் வர்க்கம் கடுமையாகச் சுரண்டப்படுவதையும் படிப்படியாக அவர்கள் விழிப்படைந்து ஆளும் வர்க்கத்தை வீழ்த்தி அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றுவதையும் புதிய சமத்துவ சமூகத்தை அமைப்பதையும் கூறுகின்றது. மாறி மாறி இரு கட்சிகளையே ஆட்சிக்குக் கொண்டு வருவதால் எவ்வித பயனும் இல்லை என்றும் இந்த விளையாட்டை நிறுத்தி புதிய வழியைக் காண வேண்டும் என்றும் அப்பரும் சுப்பரும் நாடகம் கூறுகின்றது இவ்விரு நாடகப் பொருளும் சமகால வாழ்க்கை யதார்த்தத்தில் இருந்து கிரகித்துக் கொள்ளப் பட்டவை. சித்தாந்த பூர்வமானவை. இச்சித்தாந்தங்களுக்குக் குறியீடுகள் மூலம் முருகையன் மேடையில் வடிவம் கொடுக்கின்றார். உதாரணமாக அப்பரும் சுப்பரும் நாடகம் எவ்வாறு வடிவமைக்கப் பட்டுள்ளது என்பதைப் பார்க்கலாம்.

அப்பர் சுப்பர் இருவரும் இரண்டு அரசியற் கட்சிகளின் குறியீடுகளாக உள்ளனர். அன்னம்மாள் தேசத்தின் குறியீடு. அவளுடைய கையிலே ஒரு தொப்பியுண்டு; அது அதிகாரத்தின் — வாக்குரிமையின் குறியீடு. தொப்பி யாருடைய தலைக்குப் போகிறதோ அவர் நிருவாகத்தை நடத்துவர். மேடையின் ஒரு புறத்திலே அன்னம்மாளின் குடிசை. மறு புறத்திலே அலுவலகம். அன்னம்மாள் மேடையின் நடுவிலே நின்று தொப்பியைக் கழட்டுகிறார். அப்பரும் சுப்பரும் அதைப் பிடிக்க முயல்கின்றனர். இம்முறை தொப்பி யத் தமக்கே தரும்படி இருவரும் கேட்கின்றனர். வாக்குறுதிகள் அளிக்கின்றனர். தொப்பி முதலில் அப்பருக்குப் போகின்றது.

அவரது ஆட்சி நடக்கின்றது. வாக்குறுதிகள் நிறைவேறவில்லை. ஊழல் பெருகிறது. அன்னம்மாள் அப்பரை வீழ்த்தி தொப்பியைக் கைப்பற்றுகிறார்.

திரும்பவும் தொப்பி சுழட்டல் நிகழ்கிறது. அப்பரும் சுப்பரும் வருகின்றனர். இம்முறை தொப்பி சுப்பருக்குப் போகின்றது. அவருடைய ஆட்சியும் வழமைப்படியே. சுப்பரின் தொப்பியும் கழற்றப்படுகின்றது அன்னம்மாளின் இளைய மகன் வன் முறையில் நாட்டங் கொள்கின்றான். இது சமீப கால இளைஞர் கிளர்ச்சியின் குறியீடு. இளையவனை நல்வழிப் படுத்த என்றே அடுத்த முறை மீண்டும் தொப்பியை அப்பருக்கு வழங்குகிறார். அன்னம்மாள். அப்பருடைய ஊழல் ஆட்சி திரும்பவும் ஆரம்பம். எதிர்ப்புக் கிளம்புகிறது. அப்பரின் ஆட்சி பறிபோகிறது. திரும்பவும் மேடையில் தொப்பி சுழலத் தொடங்குகிறது. அப்பரும் சுப்பரும் அதைப் பிடிக்க முயல்கின்றனர். அன்னம்மாள் மேடையில் தோன்றி விளையாட்டை நிறுத்துகிறார். அன்னம்மாளும் பிள்ளைகளும் புதிய சங்கற்பம் பூணுகின்றனர். நாடகம் முடிகின்றது.

இந்த நாடகத்திலே எல்லாப் பாத்திரங்களும் குறியீட்டுப் பாத்திரங்கள் என்பது வெளிப்படையானது. அதாவது உண்மை மனிதர்கள் அல்லர், குறியீட்டு மனிதர்கள். நிகழ்வுகளும் அப்படியே. கருழியமும் இத்தகைய அமைப்புடைய நாடகமே யாகும். முருகையன் சமூக யதார்த்தத்தின் சாராம்சத்தைச் சிந்தாந்த பூர்வமாகச் கிரகித்துக் கொண்டு அச்சித்தாந்தத்தைக் குறியீட்டு வடிவில் விளக்குகின்றார். இன்னும் ஒரு வகையில் சொன்னால் யதார்த்த உண்மைகளை அவர் பொதுமைப்படுத்துகிறார் எனலாம். அந்த வகையில் அவரது நாடகங்கள் கருத்து ரூபமாக உள்ளன. இதுவே முருகையனுடைய பொதுவான இலக்கிய நெறியும் அாகும். அவரது பெரும்பாலான கவிதைகளிலும், நெடும்பகல், ஆதிபகவன், முதலிய காவியங்களிலும் இக்கலை நெறியே பின்பற்றப் பட்டுள்ளது. ஒரு வீஞ்ஞான உண்மையைக் கணிதவியல் குறியீடுகள் கொண்டு விளக்குவது போன்றதே இது. முருகையனுடைய விஞ்ஞானப் புலமை அவரது இலக்கிய நெறியின் மீது செலுத்திய ஆளுகையாக நாம் இதனைக் கருதலாம். அவரது இக்கலை நெறி தமிழுக்கு ஒரு புதிய பரிமாணம் என்றே கூறவேண்டும்.

மஹாகவியின் நாடகங்கள் இதில் இருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டவை. யதார்த்தத்தை யதார்த்தமாக அணுகுவதே மஹாகவியின் கலை நெறியாகும். முருகையனின் நாடகங்கள் கால—இட எல்லைகளுக்கு உட்படாதவை. மஹாகவியின் நாடகங்கள் உட்பட்டவை. முருகையன் விசயத்தைப் பொதுமைப் படுத்தி நோக்குகின்றார் என்றால் மஹாகவி தனிமைப்படுத்தி நோக்குகின்றார் எனலாம். அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட கால—இடச் சூழ்நிலைக்கு உட்பட்ட குறிப்பிட்ட மனிதர்களின் வாழ்க்கை நிகழ்வுகளைச் சித்தரிப்பதன் மூலம்

பொதுமைக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துகின்றார். அந்த வகையில் மஹாகவியின் நாடகங்கள் நேரடியான யதார்த்த நாடகங்களாகும். ஆகவே அவரது நாடகப்பாத்திரங்கள் குறியீட்டு மனிதர்களாக அன்றி உண்மை மனிதர்களாக உள்ளனர். மஹாகவியின் மூன்று மேடை நாடகங்களிலும் நாம் இந்தப் பண்பைக் காண்கின்றோம். வானொலி நாடகமான திருவிழா விலும் நாம் இதைக் காண்கின்றோம். அவரது பெரும் பாலான கவிதைகளிலும் காவியங்களிலும் இப்பண்பே காணப்படுகின்றது. இது தமிழின் பிறிதொரு பரிமாணம் ஆகும்.

இவ்விரு நாடக நெறியிலே உள்ள வேறுபாடு நாடகச் செய்யுளிலும் வெளிப்படுகின்றது. முருகையன் தனது நாடகங்களைச் குறியீட்டுப் பாங்கில் அமைத்துக் கொண்டதால் நாடகச் செய்யுளையும் அதற்கு இசைவாக தராதர இலக்கிய நடையிலேயே அமைத்துக் கொண்டார். சத்தியச் சத்துச் சாறு நாடகத்திலே பேச்சுவழக்கைக் கலந்து உரையாடலை அமைத்துள்ளார் எனினும் தூய இலக்கிய வழக்கே அவரது நாடக மொழியின் அடிப்படைப்பண்பாகும். பண்டைய, இடைக்கால இலக்கியங்களில் கூடிய புலமையும், மரபுணர்ச்சியும் முருகையனிடம் இருப்பதும் அவரது நடையிலே செந்நெறிச் சாயல் காணப்படுவதற்குக் காரணம் எனலாம். தனது நாடகத்தில் செய்யுள் வாக்கியத்தைப் பேச்சுக்கு இசைவாக அமைப்பதே அவரது வேலையாக இருந்தது. இந்த இசை வாக்கம் கடுழியத்தை விட, அப்பரும் சுப்பரும் நாடகத்தில் மிக வெற்றியாக அமைந்துள்ளது எனலாம்.

மஹாகவி யதார்த்த நெறியையும் உண்மையான சமூக மனிதர்களையும் தன் நாடகங்களுக்கு அடிப்படையாகக் கொண்டதால் தனது நாடகச் செய்யுளைப் பேச்சுத் தோரணைக்கு ஏற்ப இசைவாக்கம் செய்யவேண்டி இருந்ததோடு பாத்திரங்களின் கிராமிய மொழிவழக்கையும் இணைக்க வேண்டி இருந்தது. அவ்வகையிலே பேச்சு வழக்குச் சார்ந்த ஒரு செய்யுள் நடையை அவர் உருவாக்கினார். இதில் பெருமளவு அவர் வெற்றி பெற்றார் என்றே சொல்ல வேண்டும். குறிப்பாக கோடை நாடகம் இவ்வகையில் ஒரு சாதனையாகும். செய்யுளிலே மஹாகவி பேச்சு வழக்கைக் கையாண்டமை பற்றி 'மஹாகவியும் வழக்குத் தமிழும்' என்னும் கட்டுரையிலே விரிவாக விளக்கியுள்ளேன். ஆகவே அதுபற்றி இங்கு விவரிக்கத் தேவை இல்லை.

3

இன்னும் ஒரு வகையான மேடைப் பா நாடகங்கள் பற்றிக் குறிப்பிட வேண்டும். கூத்து மரபு தழுவி 'நவீன இசைப்பா நாடகங்களே' அவை. நமது பாரம்பரியக் கூத்துக்கள்

அனைத்தும் செய்யுள் வடிவிலேயே அமைந்துள்ளன. எனினும் நாம் இன்று கருதுகின்ற நாடகம் என்ற அர்த்தத்தில் அவற்றைப் பாநாடகவகையுள் சேர்த்துக் கொள்ள முடியாது என்பது வெளிப்படலாம். ஆயினும் 1960-ம் ஆண்டுகளின் நடுப்பகுதியில் இருந்து நவீன நாடக மேடை உத்திகளையும் பாரம்பரியக் கூத்து மரபையும் இணைத்த புதிய நாடக வடிவம் ஒன்று இங்கு தோற்றுவிக்கப்பட்டது. இவை பழைய அர்த்தத்தில் இன்னும் கூத்துக்கள் அல்ல. கிராமங்களில் விடிய விடிய ஆடப்படும் கூத்துக்களில் இருந்து இவை முற்றிலும் வேறுபட்டவை. நகர்ப்புற ரசிகர்களுக்குச் சுருக்கிக் கொடுக்கப்பட்ட கூத்துக்கள் அல்ல இவை. பாட்டின் இசையையும் ஆட்ட முறையையும் கூத்துக்களில் இருந்து பெற்றாலும் எல்லாவகையிலும் மெருகிடப்பட்ட புதிய வடிவமே அவை. இவற்றின் பிரதிகள் பாரம்பரியக் கவிஞர்களால் எழுதப்பட்டவையல்ல; நவீன கவிஞர்களே அவற்றை உருவாக்கினர். இவ்வகையிலே பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் தயாரித்தளித்த ராவணசன், வாலிவதை, மௌனகுருவின் சங்காரம், அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை ஆகியவை முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை. முன்னவை இரண்டும் ராமாயணக் கதையைக் கூறப்பின்னவை இரண்டும் சமூகப் பிரச்சினைகளைக் கூறுகின்றன. இவ்வகையிலே மட்டக்களப்பில் மேடையேறிய ஏர்முனை வேலன், பரியாரி மகன் ஆகிய அங்கத நாடகங்களும் குறிப்பிடத்தக்கன. இதுவரை குறிப்பிட்ட நாடகங்களைப் போல் பேச்சோசையை அன்றி இவை பாட்டோசையையும் ஆட்டத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இதனாலேயே இவற்றை இசைப்பா நாடகம் எனக் குறிப்பிட்டேன். இத்தகைய நாடகங்கள் தொடர்ந்து உருவாகவில்லை எனினும் இன்றைய நவீன நாடகங்கள் சிலவற்றிலே இவற்றின் செல்வாக்கினைக் காணமுடிகின்றது.

4

இறுதியாக சிறுவர்களுக்கான பா நாடகங்கள் பற்றியும் மொழிபெயர்ப்பு முயற்சி பற்றியும் குறிப்பிடவேண்டும். தமிழிலே சிறுவர் நாடக முயற்சி மிகக் குறைவே. சமீப பத்தில் மேடையேறிய 'கூடிவிளையாடு பாப்பா' ஒன்றே இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கது. பாடசாலைகளில் அப்போதைக்கப்போது சிறுவர் நாடகங்கள் மேடையேறினும் அவற்றுள் பா நாடக முயற்சிகள் மிகக் குறைவே. நான் அறிந்தவரை நீலாவணன், பா. சத்தியசீலன் ஆகியோரே இத்துறையில் சில படைப்புக்களைச் செய்துள்ளனர். நீலாவணன் ஒரு நாடகம் கல்முனைப் பாடசாலைகளுக்கிடையே நடைபெற்ற ஒரு நாடகப்போட்டியில் மேடையேறியது. அது ஒன்றுதான் அவரது முயற்சி என்று நினைக்கின்றேன்.

சிறுவர் இலக்கியத்துறையில் கூடுதல் ஈடுபாடு காட்டும் கவிஞர் சத்தியசீலன் இத்துறையில் சற்று அதிகம் முயன்றுள்ளார். இவரது 'பாட்டுக் கூத்து' என்னும் நூலிலே இடம் பெறும் புத்திமான் பலவான், பிழைதிருத்தம் ஆகிய நாடகங்கள் குறிப்பிடத் தக்கன. இவை கொழும்பு, மன்னார், மானிப்பாய் முதலிய இடங்களில் பாடசாலை மாணவர்களால் நடிக்கப்பட்டதாகத் தெரிய வருகின்றது.

பாநாடக மொழிபெயர்ப்பு என்ற வகையில் இ. ரத்தினம் மொழிபெயர்த்த 'மன்னன் ஈடிபசு' நாடகத்தை மட்டுமே குறிப்பிடலாம். உலகப் பிரசித்தி பெற்ற கிரேக்க நாடகாசிரியர் சொபக்கிளின் இந்நாடகம்—பிராய்டின் உளவியல் கொள்கையினால் இந்த நூற்றாண்டில் மேலும் பிரசித்தி பெற்ற இந்த நாடகம் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பில் வெற்றி பெறவில்லை என்றே கூறவேண்டும். முற்றிலும் செயற்கையான வழக்கிறந்த ஒரு மொழிநடை இதில் கையாளப்பட்டுள்ளது. பா நாடகத்தின் மொழிநடை எவ்வாறெல்லாம் இருக்கக் கூடாது என்பதற்கு இம்மொழிபெயர்ப்பு ஒரு எடுத்துக் காட்டாகும்.

## 5

பா நாடகத்தின் எதிர்காலம் பற்றிச் சில வார்த்தைகள் கூறி இக்கட்டுரையை முடிக்கலாம். பா நாடகத்தைக் கோட்பாட்டு ரீதியாக நிராகரிப்பதோ நியாயப்படுத்துவதோ பொருள்பற்றது. நாடகம் செய்யுளில் எழுதப்படுகிறதா அல்லது வசனத்தில் எழுதப்படுகிறதா என்பது முக்கியமல்ல. அது நாடகமாக இருக்கின்றதா என்பதுதான் முக்கியம். பார்வையாளனுக்குப் பொருள் உடையதாக அவனை ஈர்க்கக் கூடியதாக இருக்கிறதா என்பது தான் முக்கியம். அதாவது அதற்குச் சமூக ஏற்புடமை இருக்கிறதா என்பதுதான் முக்கியம் கோடை, புதியதொரு வீடு ஆகியவை பலமுறை மேடையேறியதும் பல மட்டத்தினராலும் பாராட்டப்பட்டதும் பா நாடகங்களின் ஏற்புடமையை நிரூபிக்கின்றன. அப்பரும் சுப்பரும் மேடையேறினால் அதற்கும் நிச்சயம் ஏற்புடமை இருக்கும்.

ஆனால் பா நாடகம் தொடர்ந்து எழுதப்படுமா என்பதுதான் கேள்வி. மேடைக் கலை அறிந்த, வாழ்வு, கலை பற்றிய சுய பிரக்ஞையுடைய, செய்யுள் ஆற்றல் மிக்க கவிஞர்களால் தான் சிறந்த பாநாடகங்களை ஆக்குவது சாத்தியம். இன்று நம் மத்தியிலே அத்தகைய கவிஞர்கள் எத்தனை பேர் உள்ளனர்? முருகையன் ஒருவரைத்தான் கூறலாம். முருகையன் கடுழியம் எழுதியது 1970 ல். அப்பரும் சுப்பரும் எழுதியது

1979 ல், 9 ஆண்டு இடைவெளிகளில் தான் இரண்டாவது நாடகம் உருவாகியுள்ளது. சமீப காலத்திலே யாழ்ப்பாணத்தில் காணப்பட்ட ஆரோக்கியமான நாடகச் சூழலே அந்நாடகத்தின் பிறப்புக்குக் காரணம் எனலாம். இத்தகைய சூழல் தொடருமானால் முருகையன் மூலம் இன்னும் சில நாடகங்கள் கிடைக்கும் என எதிர்பார்க்கலாம். அவரைத் தவிர இத்துறையில் வேறு நம்பிக்கைகள் காணப்படவில்லை.

○ மல்லிகை—1980.

காரின் வருகை, பத்திரிகைகளின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் போன்ற காரணிகள் தமிழில் நவீன உரைநடையின் தோற்றத்துக்கு அடிப்படையாய் அமைந்தன எனலாம்.

தமிழில் நாவல் இலக்கியம் தோன்றிய 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிவரை வளர்ச்சியடைந்திருந்த நவீன தமிழ் உரைநடை பெரும்பாலும் 'பண்டைய உரையாசிரியர்களின் உரைநடையை அடியொற்றி. வித்துவச் சார்பான, மரபு ரீதியான, அறிவுத்துறைக்குரிய' உரைநடையாகவே அமைந்திருந்தது. ஆறுமுக நாவலர் இத்தகைய உரைநடையின் சிறந்த பிரதிநிதியாவார். இவரது உரைநடை பேச்சு மொழியில் இருந்து முற்றிலும் விலகி இலக்கிய வழக்கோடு முற்றிலும் நெருங்கியதாகவே அமைந்திருந்தது. நாவலர் மறைந்த 1879ம் ஆண்டிலே தான் முதல் தமிழ் நாவலும் வெளிவந்தது என்பது தற்செயலானது எனினும் குறிப்பிடத்தகுந்த முக்கியத்துவம் உடையது. நாவலர் விட்ட இடத்தில் இருந்து புதிய மரபு ஒன்று தொடங்குவதை அது குறிக்கின்றது. 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலே நாவலர் காலம்வரை வளர்ச்சியடைந்திருந்த நவீன உரைநடையை அடிப்படையாகக் கொண்டே முதல் தமிழ் நாவல் தோன்றியது எனினும் நாவலர் விட்ட இடத்தில் இருந்து நாவல் இலக்கியம் தமிழ் உரைநடையை வெகு தூரம் கொண்டு சென்றது.

முதல் தமிழ் நாவலாகிய பிரதாப முதலியார் சரித்திரம் பின்வருமாறு தொடங்குகின்றது. "இந்த நாடு ஆங்கில அரசினர் ஆளுகைக்குள்ளாகிய சில காலத்துக்குப் பின்பு, சத்தியபுரி என்னும் ஊரிலே, தொண்டை மண்டல முதலியார் குலத்திலே நான் பிறந்தேன். என் பாட்டனாராகிய ஏகாம்பர முதலியார் இந்த நாட்டை ஆண்ட நவாபுகளிடம் திவான் அலுவல் பார்த்து, அளவற்ற பொருள்களையும் நிலச் சொத்துக்களையும் தேடினார். என் பாட்டனார் படித்ததும் அவருக்குத் திவான் அலுவல் கிடைத்ததும் எல்லாரும் வியக்கத்தக்க செய்திகளானமையால் அவற்றை நான் கேள்விப்பட்டபடி விரித்துக் கூறுகின்றேன்."

1885ம் ஆண்டு வெளிவந்த, இலங்கையின் முதல் தமிழ் நாவல் எனக் கருதப்படுகின்ற சித்தி லெவ்வை அவர்களின் அசன்பே கதை பின்வருமாறு தொடங்குகின்றது.

"கல்வி கேள்விகளில் மிகச்சிறந்து விளங்கா நின்ற மிசுறு தேசத்தின் ராஜதானியாகிய காயிரென்னும் பட்டணத்திலே செய்யுது பாஷா என்பவர் இராச்சிய பரிபாலனம் செய்யும் காலத்தில், அந்தப் பாஷாவினுடைய மாளிகைக்குச் சமீபமான ஓர் அலங்காரமுள்ள மாளிகையில் யூசுப்பாஷா என்பவரொருவர் இருந்தார். அவர் ராஜ வம்சத்தைச் சேர்ந்தவர். மஹா பாக்கியவந்தர்.

தமிழ் நாவல் இலக்கியத்துக்கும் புனை கதைக்குரிய உரைநடை வளர்ச்சிக்கும் இடையே உள்ள உறவு பற்றியும் புனை கதைக்குரிய உரைநடையின் சில பொதுப்பண்புகள் பற்றியும் இங்கு சுருக்கமாக ஆராய முனைகிறேன். தமிழ் நாவலுக்கும் உரைநடை வளர்ச்சிக்கும் இடையே உள்ள உறவில் இரண்டு முக்கிய அம்சங்கள் உள்ளன. ஒன்று நாவலின் தோற்றத்துக்கு முன் தேவையாக நவீன உரைநடை வளர்ச்சியடைய வேண்டி இருந்தமை; மற்றது நாவல் இலக்கியத்தின் பன்முகப்பட்ட வளர்ச்சி உரைநடையைத் துரிதமாக வளர்ச்சியடையச் செய்தமை.

18ம், 19ம் நூற்றாண்டுகளிலேயே தமிழில் நவீன உரைநடை தோன்றி வளர்ந்தது. அதற்கு முன்னரும் தமிழில் உரைநடை இருந்தது எனினும் அது பொதுப் பயன்பாட்டுக்கு உரியதாக இருக்கவில்லை. பழைய இலக்கிய, இலக்கண நூல்களுக்கு உரை எழுதுவதற்கும் கல்வெட்டுப் போன்ற சில ஆவணங்களுக்குமே உரைநடை பயன்படுத்தப்பட்டது. உரைநடையின் பரந்துபட்ட பயன்பாட்டுக்கான சமூகத் தேவை அப்போது இருக்கவில்லை. ஐரோப்பியரின் வருகையின் மூலம் தமிழர் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட அரசியல், சமூக, பொருளாதார, பண்பாட்டு மாற்றங்களே தமிழில் நவீன உரைநடையின் தோற்றத்துக்கும், வளர்ச்சிக்கும் அடிப்படையாக அமைந்தன. கிறிஸ்தவ மதப் பிரசாரமும், எதிர்ப் பிரசாரமும், புதிய அரசியல் அமைப்பின் நிருவாகத் தேவை, அச்சு யந்திரங்



சுமார் நூறு ஆண்டுகளுக்கு முந்திய முதல் தமிழ் நாவல்களில் இருந்து எடுக்கப்பட்ட இப்பகுதிகள் 19ம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் உரை நடை யை நன்கு பிரதிபலிக்கின்றன. இவை இரண்டும் உண்மையில் நாவல் என்பதைவிட அற்புதக் கதைகள் (Romance) என்பதே பொருந்தும். இந் நூலாசிரியர்கள் இருவரும் படைப்பாளிகள் என்பதைவிட அறிஞர்கள் என அழைக்கப்பட தகுந்தவர்களே. இவர்களின் உரைநடை செந்நெறிப்பாங்கானதாக-அறிவுத்துறை சார்ந்ததாக அமைந்திருப்பது ஆச்சரியமானதல்ல.

2

வாழ்க்கையை நுணுகி அவதானித்து நுட்பமாகச் சித்தரிக்க முயன்ற யதார்த்த பூர்வமான நாவல்களின் தோற்றத்துடனே தான் கற்பனைப் புனைகதைக்கூரிய உரைநடை தமிழில் தோன்றி வளர்ச்சியடைந்தது. 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் வெளிவந்த ராஜமையரின் கமலாம்பாள் சரித்திரம், மாதவையாரின் பத்மாவதி சரித்திரம் ஆகிய இரண்டும் இவ்வகையிலே குறிப்பிடத் தகுந்தவை. அன்றைய உரைநடையில் அவை கணிசமான பாதிப்பைச் செலுத்தின.

“ராஜமையரின் உரைநடை பெருமளவு சமஸ்கிருதமயப்பட்டுள்ளது. அவரைப் பொறுத்தவரை சமஸ்கிருத மயமாக்கல் தவிர்க்கமுடியாதது. அவர் பிராமணர்களைப் பற்றியே எழுதியதால் அதைத் தவிர்த்தல் இயல்பற்றதாகவும் இருந்திருக்கும். மறுபுறத்தில் அவர் தனது உரையாடல்களில் கணிசமான அளவு பேச்சுவழக்குகளைப் புகுத்தியுள்ளார். மிகவும் சமஸ்கிருதமயமாக்கப்பட்ட, பேச்சுவழக்குக் கலந்த, சம்பிரதாய பூர்வமற்ற உரையாடல் கலந்த மொழி ராஜமையரின் படைப்பில் சிறப்பாகத் தொழிற்படுகின்றது. அது மட்டுமன்றி நவீன பிராமணத் தமிழ் எழுத்தாளர் பலருக்கு அது ஒரு முன்மாதிரியாகவும் அமைந்துள்ளது.” கமல்கவல பிலின் இக்கூற்று தொடக்ககாலத்தில் உருவான புனைகதை மொழியின் சில பண்புகளையும் சுட்டிக் காட்டுகின்றது. மாதவையாவும் பேச்சு வழக்குக் கலந்த உரையாடல்களைக் கையாண்டு தனது உரைநடையை ஜனரஞ்சகப்படுத்த முயன்றார். 18ம் நூற்றாண்டில் ஆனந்தரங்கம்பிள்ளை (1709-1761) தனது டயரிக் குறிப்புகளில் பேச்சுவழக்கை ஒட்டிய சம்பிரதாய பூர்வமற்ற உரைநடை ஒன்றைக் கையாண்டார்.

“காலமே தரங்கப்பாடி சின்னத்துரை பேர்விளங்கன் வந்தான். ஆள்களுக்கு மழுக்கென்று மணலிலே பிடுங்கி எடுத்த வள்ளிக் கிழங்காட்டமாயிருக்கிறான். முகம் பரந்த முகமாய் ஆனவாகனனாயிருக்கிறான். அவன்

சென்னப்பட்டணத்துப் போயிருந்து வந்தவன். மீனாட்சியம்மை சத்திரத்திலே வந்து சொல்லியனுப்பினான்.” இது ஆனந்தரங்கம் பிள்ளையின் உரைநடைக்கு நல்ல உதாரணமாகும். ஆயினும் அது ஒரு தனித்த முயற்சியாகவே அமைந்தது. ஆனால் சம்பிரதாய பூர்வமற்ற உரையாடல்களை உள்ளடக்கிய யதார்த்த பூர்வமான நாவல்கள் தோன்றியதும் அத்தகைய உரைநடை பெருவழக்காகுவது தவிர்க்க முடியாததாகி விட்டது. நாவலின் பண்பு உரைநடையின் பண்பை நிர்ணயிக்கின்றது என்பதையே இது காட்டுகின்றது.

3

தமிழ் நாவல்கள் கதை சொல்லும் பண்பை ஒட்டி இரண்டு வகைகளாகப் பாடுபடுத்தலாம் போல் தோன்றுகின்றது. பொதுவாக ஆரம்பகால நாவல்கள் எல்லாம் எடுத்துரைப்பாங்கானவையாக (Narrative) அமைந்துள்ளன. நாடோடிக்கதைப்பாணி அல்லது பாட்டிக்கதைப்பாணிக்கும் அவற்றுக்கும் இடையே பல ஒற்றுமைகள் இருப்பதைக் நாம் காலாம். இப்பண்பு இன்றைய நாவல்கள் பலவற்றிலும் கூட வெவ்வேறு அளவில் காணப்படுகின்றது. எனினும் ஆரம்பகால நாவல்களில் இதுவே பிரதான பண்பு ஆகும். இதனால் ஆரம்ப கால நாவல்களின் உரைநடையும் எடுத்துரைப்பாங்கானதாகவே அமைந்துள்ளது. ஆனால் காலப்போக்கில் தமிழ் நாவல் எடுத்துரைப்பாங்கில் இருந்து படிப்படியாக விபரணப் பாங்கானதாக (Descriptive) மாறிவந்துள்ளது. இன்றைய நாவல்களின் பிரதானப் பண்பு விவரணப்பாங்கு எனலாம். நாவலின் சுற்றுச் சூழல்களையும் பரத்திரங்களின் அகஉணர்வுகளையும் துழாவிச்சென்று நுட்பவிபரங்களையும் விடாமல் விபரிப்பது இன்றைய நாவல்களின் அடிப்படைப்பண்பாகும். இதனால் இன்றைய நாவல்களின் உரைநடையும் எடுத்துரைப்பாங்கில் இருந்து விபரணப்பாங்கானதாக மாறியுள்ளது.

1966ல் வெளிவந்த ஜானகிராமனின் அம்மா வந்தாள் நாவலில் வரும் பின்வரும் பகுதியை வேதநாயகம்பிள்ளை, மாதவையா முதலிய முதல்தமிழ் நாவலாசிரியர்களின் உரைநடையுடன் ஒப்பு நோக்கினால் இவ்வுண்மை விளங்கும்.

“... விடியற்காலையில் எழுந்து இந்தக் காவேரிக்கு இதே, துறைக்குத்தான் அழைத்து வந்தார். குயில்கூவிற்று. அக்காக் குருவி கத்திற்று. ‘நீ...சோவ்’ என்றும் ஒரு குருவி கத்திற்று காவேரி முழுவதும் வெள்ளம் மோதி மோதி, பெரிய பாம்பு மூச்சு விட்டுப் புரள்வதுபோல் நகர்ந்தது-யானை நகர்ந்து கொடுப்பதுபோல் இருந்தது. மிரண்டு கரையில் நின்ற குழந்தையைக் கையைப்பிடித்து முழங்கால் தண்ணீரில் திறுத்திக் குளிப்பாட்டி விட்டார் அப்பா. பிறகு வேட்டியைத்

துவைத்துக் கொடுத்தார். கௌபீனத்தைக் கசக்கிக் கொடுத்தார். அம்மா கட்டிவிட்ட 'எஸ்' கட்டுக்கலையாமலே குளித்து விட்டு, உஹு உஹு என்று உதடு நடுங்க கையிரண்டும் கூப்ப, சில்லுப்பில் சிலிர்த்துக் கொண்டே நிர்வாணமாக, மீன் கொத்தி ஒன்று தண்ணீருக்குள் செங்குத்தாகப் பாய்ந்ன் முழுகிச் சிலுப்புவதைப் பார்த்துக்கொண்டே நின்றான் அவது சிலுப்பிவிட்டு, அலகில் எதையோ கவ்விக்கொண்டு, நீர்மட்டத்துக்கு மேலேயே, தவளைக் கல்விசினாற்போல தொட்டும் தொடாததுமாகப் பறந்து போயிற்று மீன்கொத்தி சடப்.....'

ஜானகிராமனின் இவ்வுரைநடைப்பகுதி விபரணப்பாங்கானதாக - படம் பிடித்துக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது. ஒரு காலைப்பொழுதில் காவேரிக்கரையில் தகப்பனும் மகனும் குளித்து நிற்கும் காட்சியை அதன் சுற்றுச் சூழலோடு ஒரு திரைப்படம் போல் நம்கண் முன் கொண்டுவருகிறார் ஜானகிராமன். ஆரம்ப கால நாவல்களுக்கும் இன்றைய நாவல்களுக்கும் கதை கூறும் பாணியில் உள்ள அடிப்படைப்பண்பு வேறுபாடு என்றுநான் குறிப்பிட்டது இதுவே. இப்பண்பு வேறுபாடு உரைநடையின் அமைப்பைப் பெரிதும் பாதித்துள்ளது. ஆரம்ப கால நாவலாசிரியர் பயன்படுத்திய, உரையாசிரியர் வழிவந்த, வித்துவச் சார்பான நடையில் இருந்து வேறுபட்டு இன்றைய அறிவியல் ஆய்வறிவுத்துறைக்குரிய உரைநடையிலிருந்தும் வேறுபட்டு புனைகதைகளுக்கே உரிய உரைநடை தோன்றுவதற்கு இன்றைய நாவல்களின் விபரணப்பண்பு வழிகோலியுள்ளது.

## 4

தமிழ்நாவல்கள் கதைகூறும் தன்மையில் மட்டுமன்றி களம், விசயப்பொருள், உத்திமுறை போன்றவற்றிலும் பன்முகப்பட்ட வளர்ச்சியை அடைந்துள்ளன. இது உரைநடையிலும் பன்முகப்பட்ட வளர்ச்சியை ஏற்படுத்தி இருப்பதை அவதானிக்க முடிகின்றது. பொருள் அடிப்படையில் இன்றைய நாவல்களை இருபெரும் பிரிவுள் அடக்கலாம்.

1. வரலாற்றுக் கற்பனை - அல்லது கற்பனை வரலாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இவையே வரலாற்று நாவல்கள் என்று அழைக்கப்படுகின்றன.
2. சமூகவாழ்வை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. பண்பு அடிப்படையில் இவற்றை மேலும் இருவகைப் படுத்தலாம். (அ) யதார்த்தநாவல் (ஆ) போலி யதார்த்த நாவல்.

புனைகதைக்குரிய உரைநடை வளர்ச்சியில் சமூக யதார்த்த நாவல்களே அதீகம். பங்களிப்புச் செய்துள்ளன. இந்நாவல்களின் களத்தைப் பொறுத்து இவற்றை (அ) கிராம வாழ்வைச்

சித்திரிப்பவை என்றும் (ஆ) நகர வாழ்வைச் சித்திரிப்பவை என்றும் இருவகைப்படுத்தலாம்.

தமிழில் சிறந்த நாவல்கள் என்று கருதப்படுபவை எல்லாம் ஏதோ ஒருவகையில் கிராம வாழ்வைச் சித்திரிப்பனவாகவே இருக்கக் காணலாம். என்பது வீதமான தமிழ்மக்கள் இன்னும் கிராமங்களிலேயே வாழ்வதால் தொடக்ககாலத்தில் இருந்து தமிழ் நாவல்களின் பிரதான கருப்பொருள் கிராம வாழ்வாக இருப்பது தவிர்க்க முடியாததாகிவிட்டது.

கிராம வாழ்வை யதார்த்த நெறியில் நாவலில் சித்தரிக்க முயலும்போது கிராமிய மக்களின் வழக்கு மொழி உரைநடையில் வந்து கலப்பது தவிர்க்க முடியாததாகும். அந்தவகையில் தமிழின் பல்வேறு பிரதேசக் கிளைமொழிகளும் (regional dialects) சமூகக்கிளைமொழிகளும் (social dialects) உரைநடையில் கலந்துள்ளன. இலக்கிய வழக்கும் பேச்சு வழக்கும் ஒன்றிணைவதை புனைகதை மொழியில் நாம் காண்கின்றோம்.

நகர்ப்புற நாவல்கள் கடந்த சுமார் பத்தாண்டுகளாகவே தமிழில் வளர்ச்சியடைந்து வருகின்றன. ஆங்கிலம் கற்ற நகர்ப்புற உயர்வர்க்க, மத்தியதர வர்க்கத்தவர்களின் வாழ்வைச் சித்திரிக்கும் இத்தகைய நாவல்கள் ஆங்கிலச் செல்வாக்குடைய உரைநடைப் பாணி ஒன்றை அறிமுகப்படுத்தி உள்ளன. சிலவேளை இந்நாவல்களின் உரையாடல் ஆங்கிலக் கலப்புள்ளதாக, சிலவேளை ஆங்கில உரையாடலின் மொழி பெயர்ப்பாக உள்ளன. இந்திரா பார்த்தசாரதி, ஜெயகாந்தன், ஆதவன் ஆகியோர் இத்தகைய நாவல்கள் எழுதி வருகின்றனர். இந்நாவல்கள் தமிழ் உரைநடையில் ஏற்படுத்திய பாதிப்பு சிறுபான்மையானது எனினும் முக்கியமானதாகும்.

## 5

ஆரம்பத்தில் உரையாசிரியர் வழிவந்த வித்துவச் சார்பான உரைநடையை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றிய தமிழ் நாவல் இலக்கியம் தன் வளர்ச்சிப் போக்கில் பழைய மரபில் இருந்து முற்றாக விடுபட்டு தனக்கே உரிய உரைநடை ஒன்றை வளர்த்துக் கொண்டது. இவ்வகையில் இன்றையத் தமிழ் உரைநடையை இரு கூறுபடுத்தலாம்.

1. முற்றிலும் விஞ்ஞான, ஆய்வறிவுத் துறைக்குரிய தூய இலக்கிய வழக்குநடை.
2. கற்பனைப் புனைக் கதைக்குரிய கலப்பு உரைநடை.

இவ்விருவகைமொழி நடையும் பயன்படுத்தும் சொற்கொகுதி, வாக்கிய அமைப்பு ஆகியவற்றில் பெரிதும் வேறுபடுகின்றன.

கற்பனைப் புனைகதைகளுக்குரிய மொழிநடையின் பொதுப் பண்புகளை மட்டும் இங்கு சுருக்கிக் கூறலாம்.

1. புனைகதையின் மொழிநடை எல்லா விதமான கிளை மொழிகளையும் வகைமொழிகளையும் (dialects and varieties of language) உள்ளடக்குகின்றது. இந்தியா விலும் இலங்கையிலும் வழங்கும் எல்லாப் பிரதான தமிழ்க் கிளை மொழிகளும் இன்று நாவல்களில் இடம் பெற்றுள்ளன.

2. குறியீடுகள், படிமங்கள், சிலேடைகள், அடுக்கு மொழிகள், ஒலிக்குறிப்புச் சொற்கள், உவமை, உருவகங்கள் போன்ற மொழிக்கூறுகள் புனைகதை மொழியில் தாராளமாக இடம் பெறுகின்றன.

3. அளவில் சிறிய வாக்கியங்களும் தனி வாக்கியங்களும் பெருவழக்காக இடம்பெறுகின்றன. பின்வரும் பகுதியை உதாரணமாகக் காட்டலாம். “நரசிம்மனின் வீடு அது. நடுத்தரமான வீடு. லக்ஷ்மி. எல்லோரையும் வரவேற்று உள்ளே அழைத்துப்போனாள். ஜமக்காளத்தில் எல்லோரும் உட்கார்ந்தார்கள். பூவராகனின் சம்சாரம் உள்ளே லக்ஷ்மியோடு சமயலறைக்குப் போனாள். பலகாரம் தட்டுத்தட்டாக வந்தது” (ஜானகிராமன்-உயிர்த்தேன்)

4. அடுக்கியுரைத்தல் புனைகதை மொழியின் ஒரு விசேட பண்பு எனலாம். உதாரணமாக பின்வரும் பகுதியைக் காட்டலாம். “அவன் நாக்கில் இல்லை நான். அவன் அவன் கையில் செய்கிற வேலையில் இருந்தேன். அவன் பண்ணுகிற சமையலின் ருசியில் இருந்தேன். சுந்தரம் மாதிரி நலுக்கு மினுக்கு ஆசாமிகளிடம் அவன் காட்டுகிற மௌன முரட்டுத் தனத்தில் இருந்தேன்” (மரப்பசு-ஜானகிராமன்)

5. வினை தொக்கிய வாக்கியங்கள் புனைகதை மொழியின் தனிப்பண்பினைக் காட்டுகின்றன. உதாரணம்:- “பெரியப்பா வீட்டுக்கு எதிரே குளம். நாலுபக்கமும் தெருக்கள். எதிர்க்கரையில் ஒரு கோவில். வீட்டுக்கு இரண்டு திண்ணை, மேலே ஒன்று கீழே ஒன்று.....”; (மரப்பசு-ஜானகிராமன்)

மேற்காட்டிய அம்சங்கள் ஆய்வறிவுத் துறைக்குரிய உரை நடையில் முற்றிலும் காணப்படுவதில்லை என்று கூறமுடியாது. ஆயினும் அவை மிகக் குறைவாகவே இடம்பெறுகின்றன. மேலும் அதை ஆய்வறிவுத் துறையில் புனைகதை மொழியின் செல்வாக்காகவே கருதவேண்டும். புனைகதையின் விபரண இயல்பும் முழுமொத்தமான மனித அனுபவத்தை அது உள்ளடக்கமாகக் கொள்வதும் அதன் உரைநடையை ஆய்வறிவுத்துறையின் உரைநடையிலிருந்து வேறு படுத்தி விட்டது. புனை கதைமொழி தமிழுக்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தைத் தந்துள்ளது. இது ஒரு நூற்றாண்டுக்கால தமிழ்ப்புனை கதை வளர்ச்சியின் பேறு ஆகும்.

○ நுட்பம் 1981

## பாரதியின் மேதாவிலாசம்

பாரதி நூற்றாண்டு விழாக்கள் நாடெங்கும் நடைபெறுகின்றன. பட்டி மன்றங்கள் முதல் பல்கலைக்கழக ஆராய்ச்சிகள் வரை பல்வேறு மட்டங்களில், பல்வேறு வடிவங்களில் இவ்விழாக்கள் நடைபெறுகின்றன. இவ்விழாக்களிலெல்லாம் பாரதி ஒரு மகாகவி, மேதாவிலாசம் நிறைந்தவன் என்ற கருத்துக்கள் திரும்பத் திரும்பக் கூறப்படுகின்றன. இன்று பாரதி ஒரு மகாகவி என்பதிலோ, இந்த நூற்றாண்டில் தமிழில் தோன்றிய ஒரே ஒரு மகாகவி என்பதிலோ, அவன் ஒரு மாபெரும் மேதாவி என்பதிலோ கருத்து வேறுபாடுகள் இல்லை. ஆனால் சுமார் ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பாரதி ஒரு மகாகவியே அல்ல என்று கல்கி போன்ற பிரபல எழுத்தாளர்கள் வாதப் பிரதிவாதங்கள் நடத்தியதுண்டு. இன்று அது பொய்யாய்ப் பழங்கதையாய்க் கனவாய் மெல்லப் போயிற்று; பாரதி ஒரு மகாகவி, மேதாவி என்பது உறுதியாயிற்று.

இச்சிறு கட்டுரையிலே, பாரதியை ஒரு மகாகவி என்ற நிலையில் அன்றி ஒரு மேதாவி (genius) என்ற நிலையிலேயே நான் அணுக முயல்கின்றேன். அவனது மேதாவிலாசத்தின் அடிப்படைகள் என்று நான் கருதும் சில அம்சங்களை இங்கு சுருக்கமாக விளக்க முயல்கின்றேன். தன்கால ஓட்டத்தின் உயிர் நாடிகளைக் கிரகித்துக் கொண்டு அதற்கேற்ப புதிய சிந்தனைகளை வெளிப்படுத்துபவனே மேதாவி யாவான். அவ்வகையில் பாரதியின் மேதாவிலாசத்தின் அடிப்படையாக பின்வரும் அம்சங்களை நான் கருதுகின்றேன்.

- 1 சமூகம், பண்பாடு ஆகியவற்றின் இயக்கவியல் தன்மையை பாரதி நன்கு புரிந்து கொண்டமை.
- 2 இப்புரிந்து கொள்ளலின் அடிப்படையில் பழமைக்கும் புதுமைக்குமான முரண்பாட்டில் புதுமையின் வழிநின்று புதிய சமூகம், புதிய பண்பாடு ஆகியவற்றை உருவாக்குவதற்கான முற்போக்கான நவீன சிந்தனைப்போக்கு எது என்பதை அவன் இனங்கண்டு கொண்டமை.
- 3 வெகு ஜனங்களில் நம்பிக்கை கொண்டு, பரந்துபட்ட வெகுஜன எழுச்சிக்காகத் தன்னை இதய சுத்தியாக அர்ப்பணித்துக் கொண்டமை.

இவை பற்றி நான் இங்கு சுருக்கமாக விளக்க முயல்கின்றேன்.

1. பௌதீக உலகைப் போல் சமூகம், பண்பாடு ஆகியவையும் இடையறாது இயங்குகின்றன; மாறுகின்றன; வளர்கின்றன; இத்தகைய இயக்கம், மாற்றம், வளர்ச்சி ஆகியவற்றையே நான் இயக்கவியல் தன்மை என்று குறிப்பிடுகின்றேன். சமூகம், பண்பாடு ஆகியவற்றின் இவ்வியக்கவியல் தன்மையை பாரதி நன்கு புரிந்து கொண்டிருந்தான் என்பதை அவனது எழுத்துக்கள் நமக்குப் புலப்படுத்துகின்றன. இவ்வாறு கூறுவதன் மூலம் தத்துவார்த்த நோக்கில் பாரதி ஓர் இயக்கவியல் பொருள் முதல் வாதியாக இருந்தான் என்று நான் கருதுவதாகப் பொருள்படாது. இயக்கவியல் தன்மையைப் புரிந்து கொள்பவன் பொருள் முதல் வாதியாகவும் இருக்கவேண்டும் என்பது அத்தியாவசிய நிபந்தனை அல்ல. ஆனால் சமூகம், பண்பாடு ஆகியவற்றில் ஏற்படும் மாற்றம் தவிர்க்கமுடியாதது, அவசியமானது என்பதை பாரதி புரிந்து கொண்டிருந்தான் என்பதே நமக்கு முக்கியமானது. இந்தப் புரிந்து கொள்ளலே தன்காலத்து அடிப்படைப் பிரச்சினைகளை உணர்ந்து அதற்கேற்ற புதிய சிந்தனைகளை இனங்கண்டு கொள்ள அவனுக்கு உதவியது.

“காலத்துக்கேற்ற வகைகள்-அவ்வக் காலத்துக் கேற்ற ஒழுக்கமும் நூலும். ஞாலம் முழுமைக்கும் ஒன்றாய்-எந்த நாளும் நிலைத்திடும் நூல்ஒன்றும் இல்லை”

என்ற பாரதியின் கவிதை வரிகள் இதை நமக்குத் தெளிவுபடுத்துகின்றன. இதை நாம் ‘காலப் பிரக்ஞை’ என்று கூடக் கூறலாம். இப்பிரக்ஞை பாரதியின் எல்லா எழுத்துக்களிலும் மொழி, இலக்கியம், கலை, கல்வி, உட்பட எல்லா சமூக, பண்பாட்டுப் பிரச்சினைகளிலும் பிரதிபலிக்கக் காணலாம். உதாரணமாக, மொழி மாற்றம் பற்றி பாரதி பின்வருமாறு ரிப்பிடுகின்றான். “நெடுங்காலத்துக்கு முன்னே எழுதப் பட்ட நூல்கள் அக்காலத்துப் பாஷையைத் தழுவிவைகாலம் மாற மாற பாஷை மாறிக் கொண்டு போகிறது.

பழைய பதங்கள் மாறிப் புதிய பதங்கள் உண்டாகின்றன. புலவர்கள் அந்த அந்தக் காலத்துச் சனங்களுக்குத் தெளிவாகத் தெரியக் கூடிய பதங்களையே வழங்க வேண்டும்.”

பாரதியின் மேற்காட்டிய கூற்றிலே இரண்டு அம்சங்கள் உள்ளன. ஒன்று காலம் மாற மாற மொழி மாறுகின்றது என்பது. மற்றது புதிய மாற்றத்துக்கேற்ப புதிய மொழி வழக்கைக்கையாள வேண்டும் என்பது. இந்த இரண்டாவது அம்சம் முதலாவது அம்சத்தின் விளைவாகும். அதாவது மொழியில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் தவிர்க்க முடியாதவை அவசியமானவை என்பதைப் புரிந்து கொண்டால்தான் புதுமைகளைப் புகுத்துவது பற்றிச் சிந்திக்க முடியும். பாரதியிடம் நாம் இந்த இரு பண்புகளையும் காண்கின்றோம்.

2 சமூகம் பண்பாடு ஆகியவற்றில் ஏற்படும் மாற்றம் தவிர்க்க முடியாததும் அவசியமானதும் என்ற புரிந்து கொள்ளலே தன் காலத்து அடிப்படைப் பிரச்சினைகளை உணர்ந்து அதற்கேற்ற புதிய சிந்தனைகளை வெளிக்காட்டப் பாரதிக்கு உதவியது. காலப்போக்கில் சமூக, பண்பாட்டம்சங்களில் மாற்றங்கள் ஏற்படும்போது, பழமைக்கும் புதுமைக்கும் இடையே முரண்பாடு தோன்றுகின்றது. இந்திய சமூகத்தில் ஆங்கிலேயர் முதலாளித்துவ முறையைப் புகுத்தியபோது முதன் முறையாக இந்தியாவிலே நவீனத்துவம் சம்பந்தப்பட்ட பிரச்சினைகள் தோன்றின. பழைய மரபுகளுக்கும் புதிய நிலைமைகளுக்கும் இடையே முரண்பாடுகள் ஏற்பட்டன. இந்த முரண்பாட்டிலே பாரதி புதுமையின் வழிநின்றான். புதிய சமூகம், புதிய பண்பாடு ஆகியவற்றுக்கான திட்டவாட்டமான நவீன சிந்தனைப்போக்கைப் பாரதி கடைப்பிடித்தான். இது அவனது மேதாவிடாசத்தின் இரண்டாவது அம்சம் என்று நான் கருதுகின்றேன். நவீன வாழ்க்கையின் முக்கியமான பிரச்சினைகளிலெல்லாம் பாரதியின் முற்போக்கான நவீன சிந்தனைப் போக்கை நாம் இன்றும் இனங்காண முடிகின்றது. என்னைப் பொறுத்த வரை தமிழர் வரலாற்றிலே முதலாவது தீவிரமான நவீன சிந்தனையாளன் பாரதியே என்று தோன்றுகின்றது. பாரதி காலத்தில் வாழ்ந்த பல அகில இந்தியத் தலைவர்களிலும் பார்க்க பாரதியின் முற்போக்கான சிந்தனையில் அதிக தீவிரத்தன்மையைக் காண முடிகின்றது.

பொதுவாக மொழி, பெண்கள், சாதி முதலியவை பற்றிய சிந்தனைப் போக்கிலே பழமை வாதத்தின் செல்வாக்கு அதிகம் காணப்படும். இவை பற்றிய பாரதியின் கருத்துக்கள் அவனது தீவிரமான நவீன சிந்தனைப் போக்குக்கு நல்ல எடுத்துக் காட்டுக்களாக உள்ளன. மொழிபற்றிய பாரதியின் கருத்து ஒன்றை ஏற்கனவே பார்த்தோம். “கூடியவரை பேசுவது போலவே எழுதுவதுதான் சிறந்தது என்பது என்னுடைய கட்சி என்று கூறி பேச்சுக்கும் எழுத்துக்கும் இடையே உள்ள இடைவெளியை சுமார் 75 ஆண்டுகளுக்கு



முன்பே குறைக்க முனைந்தவன் பாரதி. பாரதியின் வசனமும் செய்யுளும் அவனது தீவிரமான மொழிச் சிந்தனையின் வெளிப்பாடுகளாகக் காட்சியளிக்கின்றன.

பெண் விடுதலை பற்றிய பாரதியின் சிந்தனைகள் இன்னும் கூட தீவிரத்தன்மை உடையனவாகவே காணப்படுகின்றன. தங்கள் கணவர்களால் அடிமைகள் போல நடத்தப்படுகின்ற தமிழ்ப் பெண்கள் தங்கள் கணவர்களைப் பார்த்துப் பின்வருமாறு கூற வேண்டும் என்று பாரதி எழுதினான். “நான் எல்லாவகையிலும் உனக்குச் சமமாக வாழ்வதில் உனக்குச் சம்மதம் உண்டானால் உன்னுடன் வாழ்வேன். இல்லாவிட்டால் இன்று ராத்திரி சமையல் செய்ய மாட்டேன். எனக்கு வேண்டியதைப் பண்ணித் தின்று கொண்டிருப்பேன், உனக்குச் சோறு போடமாட்டேன். நீ அடித்து வெளியே தள்ளினால் ரஸ்தாவில் கிடந்து சாவேன். இந்த வீடு என்னுடையது. இதைவிட்டு வெளியேறவும் மாட்டேன்” என்று கண்டிப்பாகச் சொல்லிவிடவும் வேண்டும். இங்ஙனம் கூறும் தீர்மான வார்த்தையை இந்திரிய இன்பங்களை விரும்பியேனும், நகை, துணி முதலிய வீண்டம்பங்களை இச்சித்தேனும், நிலையற்ற உயிர்வாழ்வைப் பெரிதாகப் பாராட்டியேனும், மாற்றக்கூடாது. சிறிது சிறிதாக, படிப்படியாக ஞாயத்தை ஏற்படுத்திக் கொள்வோம் என்னும் கோழை நிதானக் கட்சியாரின் மூடத்தனத்தை நாம் கைக்கொள்ளக் கூடாது. நமக்கு ஞாயம் வேண்டும். அதுவும் இந்த ஊணத்திலே வேண்டும். ஆதலால், சகோதரிகளே, பெண் விடுதலைக்காக இந்த ஊணத்திலே தர்மயுத்தம் தொடங்குங்கள். நாம் வெற்றி பெறுவோம். நமக்கு மகாசக்தி துணை செய்வான்.” கல்லானாலும் கணவன், புல்லானாலும் புருஷன் என்ற மரபு வழிப்பட்ட சமூகத்திலே கணவன்மார்களுக்கெதிராகத் தர்மயுத்தம் செய்யத் தூண்டும், பாரதியின் இக்கருத்துக்கள் எவ்வளவு தீவிரம் மிக்கவை என்று கூற வேண்டியதில்லை.

இந்தியாவிலே விதவைகள் தொகையைக் குறைக்க வேண்டுமென்றால் ஆண்கள் மறுவிவாகம் செய்து கொள்வதில்லையென்று விரதம் பூண வேண்டுமென மகாத்மா காந்தி ஒரு முறை கூறினார். ‘சிறிமான் காந்தி’ சொல்லும் இந்த உபாயத்தை பாரதி நன்கு விமர்சித்து நிராகரிக்கின்றான். “எவ்வகையாலே நோக்குமிடத்தும் சிறிமான் காந்தி சொல்லும் உபாயம் நியாய விரோதமானது, சாத்தியப்படாதது, பயனற்றது” என்பது பாரதியின் தீர்ப்பாகும். இப்பிரச்சினைக்குப் பாரதியின் காரிய சாத்தியமாக தீர்வு பின் வருமாறு அமைந்தது. “இந்தியாவிலே சிறிசில ஜாதியாரைத் தவிர மற்றப்படியுள்ளோர், நாகரீக தேசத்தார் எல்லோரும் செய்கிறபடி விதவைகள் எந்தப் பிராயத்திலும் தமது பிராயத்துக்குத் தகுந்த புருஷரைப் புனர் விவாகம் செய்து கொள்ளலாம். அப்படியே புருஷர்கள் எந்தப்பிராயத்திலும் தம் வயதுக்குத் தக்க மாதரை மறுமணம் செய்து கொள்ளலாம். இந்த ஏற்பாட்டை அனுஷ்டானத்துக்குக்

கொண்டு வர வேண்டும்.” சுமார் எழுபது ஆண்டுகளுக்கு முன் பாரதி கூறிய இந்தக் கருத்துக்கள் இன்றும் தீவிரத்தன்மை உடையனவாகவே உள்ளன.

சாதிப் பிரச்சினை பற்றிய பாரதியின் சிந்தனைகள் பிரசித்தமானவை. சாதியமைப்புக்கு எதிரான பாரதியின் பாடல்கள் எல்லோருக்கும் அறிமுகமானவை. சாதி பற்றிக் கூறும் சாஸ்திரங்கள் உண்மையில் சாஸ்திரங்கள் அல்ல, சதி என்று கூறியவன் பாரதி. இந்தியாவில் சாதிப் பிரச்சினையைத் தீர்ப்பதற்கு எல்லா வகுப்பாரையும் பிராமணர்களாக்கி விட வேண்டுமென்று சுவாமி விவேகானந்தர் கூறியிருந்தார். பாரதி இது பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகின்றான் “எந்த ஜாதியாக இருந்தாலும் சரி, அவன் மாம்ஸ பட்சணத்தை நிறுத்தும்படி செய்து, அவனுக்கு ஒரு பூணூல் போட்டு, காயத்திரி மந்திரம் கற்பித்துக் கொடுத்துவிட வேண்டும். இதுதான் விவேகானந்தர் சொல்லிய உபாயம். கூடிய வரை நல்ல உபாயமும் கூட. ஆனால் மேல் வகுப்பினர் தம்முடைய உயர்வை மறந்து கீழ் வகுப்பினருடன் கலத்தல் இதனினும் சிறந்த உபாயமாகும்.” பாரதியின் இக்கருத்து சாதிப் பிரச்சினை பற்றிய அவனது தீவிரத் தன்மையை நன்கு புலப்படுத்துகின்றது. இதில் உள்ள எள்ளல் கவனிக்கத்தக்கது. மகாத்மா காந்தி, சுவாமி விவேகானந்தர் போன்ற பெருந்தலைவர்களுடன் மாறுபட்ட தீவிர கருத்துக்களைப் பாரதி கொண்டிருந்தான் என்பதும் இங்கு முக்கியமானது. இது அவனது தனித்துவத்தையும் மேதாவிலாசத்தையும் காட்டுகின்றது.

3. பாரதியின் புதிய சமூகம், பண்பாடு பற்றிய நவீன சிந்தனைகள் அனைத்தும் பரந்து பட்ட பொது மக்களை மையமாகக் கொண்டவை. இது அவனது மேதாவிலாசத்தின் முன்றாவது அடிப்படையாகும். கலை, இலக்கியம், கல்வி, அரசியல் அனைத்துமே பொதுமக்களின் நலனை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்க வேண்டுமென்று பாரதி கருதினான். பொதுஜனங்கள் என்ற சொல்லை பாரதியின் எழுத்துக்களில் நாம் அடிக்கடி காணலாம். “இப்போது உலகம் முழுவதுமே ராஜாக்களையும் பிரபுக்களையும் நம்பி வித்தை பழகும் காலம் போய்விட்டது. பொது ஜனங்களை நம்ப வேண்டும். இனிமேல் கலைகளுக்கெல்லாம் யோசனையும் ஆதரவும் பொது ஜனங்களிடமிருந்து கிடைக்கும். அவர்களுக்கு உண்மையான அபிபூஷி உண்டாக்கிக் கொடுப்பது வித்வான்களுடைய கடமை” என்று பாரதி எழுதினான். பொது சனங்களில் நம்பிக்கை வைத்து, பொதுசன நலனுக்காக, பொதுசன இயக்கத்தில் தீவிரமாக, விசுவாசமாக ஈடுபட்டவன் பாரதி. பொது மக்கள் பூரண விடுதலை பெற வேண்டுமென்பதே அவனது குறிக்கோளாய் அமைந்தது. பூரண விடுதலை என்பது அரசியல், பொருளாதார, சமூக ரீதியான சகல தளைகளில் இருந்தும் விடுபடுவதைக் குறிக்கும்.

“இப்போது பூமண்டலமெங்கும் விடுதலைப் பெருங்காற்று வீசுகின்றது. கொடுங்கோல் அரசர்களுக்குள்ளே கொடிய வனாய், ஹிரண்யனைப்போல் ஐரோப்பாவின் கிழக்கே பெரும் பகுதியையும் ஆசியாவின் வடக்கே பெரும் பகுதியையும் ஆண்ட ஜார் சக்கரவர்த்தி இப்போது சைபீரியாவில் சிறை பட்டுக் கிடக்கிறான்” என்று எழுதினான் பாரதி.

அந்த விடுதலைப் பெருங்காற்றை தமிழ் இலக்கியத்திலே, தமிழ்ச் சிந்தனையிலே முதல்முதல் தீவிரமாக வீசச் செய்தவன் பாரதி. இவையெல்லாம் அவனது மேதா-விலாசத்தின் வெளிப்பாடுகள் ஆகும்.

○ 1982

○

பாரதி நூற்றாண்டு தொடர்பாக நடைபெற்றுவரும் இவ் ஆய்வு வரங்குத் தொடரிலே, பத்தாவதாக ‘நவீனத்துவமும் பாரதியும்’ என்னும் பொருளில் கட்டுரை சமர்ப்பிக்கும்போது அசௌகரியமாக அல்லது அதுவே சௌகரியமாக அமையக்கூடிய ஒரு அம்சத்தை முதலில் சுட்டிக் காட்ட விரும்புகிறேன். இதுவரை கட்டுரை வாசித்த எல்லோரும் ஏதோ ஒரு வகையில், பாரதியின் நவீனத்துவம் பற்றிய வெவ்வேறு அம்சங்கள் பற்றியே அலசியுள்ளார்கள். ஆகவே, ஒருவகையில் எனது கட்டுரை பெரும்பாலும் இதுவரை பேசப்பட்ட விசயங்களின் தொகுப்புரையாகவே அமையக்கூடும் என்று எதிர்பார்க்கலாம். சில வேளை கூறியது கூறல் என்னும் குற்றத்துக்கும் நான் ஆளாகக் கூடும். ஆயினும் முடிந்தவரை இதுவரை பேசப்பட்ட அம்சங்களில் இருந்து உதாரணங்களைத் தவிர்த்து, மதம், மொழி, இலக்கியம் ஆகிய துறைகளுக்கு முதன்மை கொடுத்து பாரதியின் நவீனத்துவம் பற்றி ஆராயலாம் என்று எண்ணுகின்றேன்.

2

முதலில் நவீனத்துவம் என்றால் என்ன என்பதை வரையறுத்துக் கொள்வது பயனுடையது. ஆங்கிலத்திலே இது தொடர்பாக Modernity, Modernism, Modernization

ஆகிய பதங்கள் உள்ளன. இவற்றை முறையே, நவீனத்துவம், நவீனவாதம், நவீனமயமாக்கல் என தமிழிலே பெயர்த்துக் கூறலாம். இவற்றுக்கிடையே பொருட்பரப்பில் அடிப்படையான வேறுபாடுகள் உள்ளன. எனினும், தற்காலத்துக்குரியது, புதியது என்ற பொருள் தரும் Modern என்னும் சொல்லடியாகவே இவை பிறந்துள்ளன. அவ்வகையிலே இவற்றுக்கிடையே ஒரு பொதுவான பொருள் ஒற்றுமையினையும் நாம் காணலாம். வழிவழி வந்த மரபில் இருந்து மாறுபட்டு, புதுமையைச் சார்ந்து நின்றல், அல்லது புதுமையை நாடிச் செல்லல் என்பது இவை உணர்த்தும் பொதுப் பொருள் எனலாம். ஆயினும் நவீனத்துவம் (Modernity) என்பது சமூக, அரசியல், பொருளாதார பண்பாட்டு அம்சங்கள் எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கும் ஒர் வளர்ச்சி நிலையைச் சுட்டுகின்றது.

நவீனத்துவத்தின் பிரதான பண்புகளாகப் பின்வருவனவற்றை வருத்துக் கூறுவர்: 1

1. பொருளாதாரத்தில் சுயநிறைவான வளர்ச்சி அல்லது குறைந்தபட்சம், உற்பத்தி, நுகர்வு ஆகிய இரண்டிலும் கிரமமான அதிகரிப்புக்குப் போதுமான வளர்ச்சி.
2. ஆட்சி நிருவாகத்தில் பொதுஜனப் பங்குபற்றுதல் அல்லது குறைந்தபட்சம் ஆட்சி மாற்றங்களை வரையறுப்பதிலும், தெரிவு செய்வதிலும் ஜனநாயகப் பிரதிநிதித்துவம்.
3. கலாசாரத்தில் சமயச்சார்பற்ற அறிவு சார்ந்த நியமங்களின் வியாபகம்.
4. சமூக அசைவியக்கத்தில் அதிகரிப்பு. இது பெளதீக, சமூக உள இயக்கத்தில் தனிமனித சுதந்திரத்தைக் குறிக்கும்.

நவீனமயமாக்கம் (Modernization) என்பது மரபுசார்ந்த அம்சங்களை இத்தகைய நவீனத்துவ அளவுகோல்களுக்கேற்ப மாற்றியமைத்தலைக் குறிக்கும். ஆனால் நவீனவாதம் (Modernism) என்பது, குறிப்பாக ஐரோப்பாவில் 18-ம் நூற்றாண்டின் பிறகு மதம், கலை இலக்கியம் ஆகிய துறைகளில் செயற்பட்ட ஒரு இயக்கமாகும். சமூக விஞ்ஞானக் கலைக்களஞ்சியம், “மரபுரீதியானவற்றை புதுமைக்குக் கீழ்ப்படுத்துகின்றதும், நிலைபேறடைந்த, சம்பிரதாய பூர்வமானவற்றை இன்றையத் தேவை நிர்ப்பந்தங்களுக்கேற்ப இணங்கப்படுத்துகின்றதுமான ஒரு மனப்போக்காகும்” என நவீனவாதத்தை விபரிக்கின்றது. “இந்த மனப்போக்கின் செயல்முறைத் தாக்கம் பழமை பேணுவதாக அல்லது புரட்சிகரமானதாக இருக்கலாம். பழமையை அழியாது காப்பாற்றுவதற்காக அதைப் புதுமையுடன் இணங்கப்படுத்தும்போது அது பழமை பேணுவ

தாகின்றது, புதுமையின் நிமித்தம் பழமையை நிராகரிக்கும் போது அது புரட்சிகரமானதாகின்றது. மதங்களைப் பொறுத்த வரை நவீன வாதத்தின் பழமைபேண வகையைக் காணலாம் என்றும் கலைகளில் நவீன வாதத்தின் புரட்சிகரமான வகையைக் காணலாம்” என்றும் அது மேலும் கூறுகின்றது. 2 பாரதியின் நவீனத்துவம் பற்றி ஆராய்கையில் நவீன வாதத்தின் சில அம்சங்களையும் கருத்தில் கொள்ளுதல் பயனுடையது. ஆயினும் முதலாளித்துவத்தின் முதிர்ச்சிக் கட்டத்தில் தோன்றிய சிம்பலிசம், இமேஜிசம், சர்ரியலிசம் போன்ற நவீனவாத இலக்கிய இயக்கங்களுடன் பாரதியை தொடர்புபடுத்தி நோக்குதல் பொருந்தாது.

3

நவீனத்துவம் என்பது தொடர்ந்து நடைபெறும் ஒரு வளர்ச்சி நிலையாகும். எனினும் முதலாளித்துவ சமூக அமைப்பின் தோற்றத்துடனேதான் நவீனத்துவம் பற்றிய பிரச்சினைகள் முதலில் தோன்றுகின்றன என்பதை வரலாறு காட்டுகின்றது. வளர்ச்சியடைந்து வரும் முதலாளித்துவ பொருளாதார அடித்தளம், தன் வளர்ச்சிக்கு உதவும் வகையிலே சமூக, சமய, அரசியல் பண்பாட்டு நிறுவனங்களை மாற்றியமைக்க வேண்டிய தேவை நிர்ப்பந்தங்களைத் தோற்றுவிக்கின்றது. இந்த மாற்றம் பாரம்பரிய நிலப்பிரபுத்துவ நிறுவனங்களின் அமைப்பில் இருந்து பெரிதும் வேறுபட்டதாகும். மத நிறுவனங்களுக்கும், மத முட நம்பிக்கைகளுக்கும் எதிரான விஞ்ஞான மனப்பாங்கு, தனிமனித சுதந்திரம், அரசியலில் ஜனநாயகக் கோட்பாடு, மக்களிடையே சமத்துவம், பெண்களுக்குச் சம உரிமை, கலை இலக்கியத்தில் சமயச் சார்பின்மை, புதிய கலை இலக்கிய வடிவங்களின் தோற்றம் முதலியவை இவ்வாறு முதலாளித்துவ சமூக அமைப்பு உருவாக்கிய நவீனத்துவம் சார்ந்த அம்சங்களாகும். இவை நிலப்பிரபுத்துவ பண்பாட்டுக்கு எதிரானவை. அந்த வகையிலே முதலாளித்துவ வளர்ச்சிக் கட்டம் — இதுவே மறுமலர்ச்சி யுகம் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது — எவ்வளவு குருமானதாக இருந்தபோதிலும் முற்போக்கானதாகும். பிரடெறிக் ஏங்கெல்ஸ் இக் காலகட்ட மாற்றங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் “இதுவரை மனித குலம் அனுபவத்தில் கண்டவற்றில் இதுவே ஆகப் பெரிய மகத்தான முற்போக்குப் புரட்சியாகும்” என்று விபரித்தார் 3 எனினும் முதலாளித்துவத்தின் பிந்திய வளர்ச்சி அதிநவீனத்துவ கலாச்சாரச் சீரழிவுகளுக்கே இட்டுச் சென்றுள்ளதை நாம் அறிவோம்.

இந்தியா போன்ற காலனித்துவ நாடுகளிலே முதலாளித்துவ வளர்ச்சி, இயல்பான வளர்ச்சி விதிகளின் அடிப்படையில்

ஏற்பட்டதல்ல. அது ஏகாதிபத்திய தலையீட்டினால் திணிக்கப்பட்டதாகும். அந்த வகையிலே இந் நாடுகளின் நவீனத்துவம் சார்ந்த இயக்கங்கள் சிலவேளை முற்றிலும் பழமை பேணுவதாக, சிலவேளை முற்றிலும் மேர்க்கத்தை மயமாதலை நாடுவதாக அல்லது நிலப்பிரபுத்துவ பண்பாட்டு அம்சங்களை மட்டுமன்றி ஏகாதிபத்திய பண்பாட்டு அம்சங்களையும் எதிர்ப்பதாக அமைந்தன என்பதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும்.

19-ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் இருந்து இந்தியாவிலே நவீனத்துவம் சார்ந்த இயக்கங்கள் செயற்படத் தொடங்கியதை அறிகின்றோம். ஆரம்பத்தில் இவை சமய, சமூக சீர்திருத்த இயக்கங்களாகவே இருந்தன. பிரம்மசமாஜம் (1828), ஆர்யசமாஜம் (1925), இராமகிருஷ்ணமிஷன் (1886), இந்து இலக்கிய சங்கம் (1820), இந்து முற்போக்கு அபிவிருத்திச் சங்கம் (1852), திருவல்லிக்கேணி இலக்கியச் சங்கம் (1852) போன்ற இயக்கங்கள் வட இந்தியாவிலும் தமிழ் நாட்டிலும் அமைக்கப்பட்டன. இந்த இயக்கங்கள் எல்லாம் வெவ்வேறு அளவிலே இந்தியப் பண்பாட்டை நவீனப்படுத்த உழைத்தன.

இவ்வியக்கங்களைப் பற்றிக் கூறுகையில் “புத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலே தோன்றிய இயக்கங்கள் புதிய அரசியல் இயக்கங்களுக்குத் தேவைப்பட்ட கலாச்சாரப் புரட்சியை நிகழ்த்திக் கொடுத்தன. ஆட்சியாளரின் அரசியல், நிருவாக சட்டத்துறைகளில் இந்த இயக்கங்களின் காரணமாகப் பல மாறுதல்கள் செய்யப்பட்டன. இந்திய தேசிய இயக்கமும், சமூக சீர்திருத்த இயக்கமும் நாடு தழுவிய விரிந்த களத்தைக் கண்டன” என்கிறார் பெ. சு. மணி.<sup>4</sup>

ஆயினும் 19-ம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலிருந்து தமிழ் நாட்டில் தோன்றிய ஆரம்பகால நவீன சிந்தனையாளர்கள் பெரும்பாலும் ஏதோ ஒருவகையில் பழமையை நிலைநிறுத்த முயலும் நோக்குடையவர்களாகவே காணப்படுகின்றனர். நமது ஆரம்பகால நவீன படைப்பிலக்கியக்காரர் இதற்கு நல்ல உதாரணமாகக் காணப்படுகின்றனர். ஐரோப்பாவிலே நவீன சமூகத்தின் சின்னங்களுள் ஒன்றாகத் தோன்றிய நாவல் இலக்கியத்தை முதல் முதல் தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்திய எமது ஆரம்பகால நாவலாசிரியர்கள் பற்றி பேராசிரியர் க. கைலாசபதி கூறுவது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. “அறவியலை வற்புறுத்திய ஆரம்பகால நாவலாசிரியர்கள் பெரும்பாலான இந்திய சமூக சீர்திருத்தவாதிகள் போக்கிற்கேற்ப, புத்தம் புதிய தத்துவம் எதையும் வேண்டிற்றிலர். தொண்டு தொட்டுவரும் ஆசாரங்களிற் படிந்துள்ள தூசுதும்பு துடைத்துச் சுத்தம் செய்தால் போதும் என்றே எண்ணினர்” என்பது அவர் கருத்து.<sup>5</sup>

க. நா. சுப்பிரமணியம் கூறுவதுபோல “பழமை மாறிப் புதுமை நம் வாழ்விலே இடம்பெறுவதையே” நமது ஆரம்பகால நாவலாசிரியர்கள் சித்தரித்துள்ள போதிலும் சாராம்சத்தில் அவர்கள் பழமையின் சார்பிலேயே நின்றார்கள். பண்டித நடை சாஸ்திரியின் தீனதயானு நாவல்பற்றி எழுதுகையில், “பழமையில் நம்பிக்கை வைத்து பழைய மாதிரியே குடித் தனத்தை ஒரே குடும்பமாகச் செய்து வரத் தீனதயானு படாத பாடுபடுகிறான். ஆசிரியரின் அனுதாபம் பூராவும் கதாநாயகனிடமே இருக்கின்றது என்பது பக்கம் பக்கமாகத் தெளிவாகின்றதே தவிர அவன் இப்படி அரும்பாடுபடுவது அனாவசியம் என்று அவர் ஒரு இடத்திலும் சொல்லவில்லை” என க. நா. சு. கூறுகிறார்.<sup>6</sup> தி. ம. பொன்னுச்சாமிப்பிள்ளை, தனது ஞானாம்பிகை நாவலுக்கு எழுதிய முன்னுரையிலே, “எமது தேசத்தில் வைதீக மார்க்கமும் தளிர்ந்தோங்குவதற்கு ஒரு முகாந்திரம் ஏற்படும் என்பதும் இக்கதைகளை எழுதுவதில் யான் ஒரு புடை கொண்டிருக்கும் உட்கருத்து” என்று குறிப்பிடுகிறார்.<sup>7</sup>

தமிழில் முதல் நாவலாசிரியரும், பெண்களின் கல்வி முன்னேற்றத்தின் அவசியத்தை வலியுறுத்தி 1869-ம் ஆண்டிலேயே ‘பெண்கல்வி’ என்ற பெயரில் நூல் எழுதியவருமான வேதநாயகம்பிள்ளை பெண்களின் சமூக அந்தஸ்துப்பற்றிய பிரச்சினையிலே மரபுவழிச் சிந்தனைத் போக்கில் உறுதியாக இருக்கிறார். பெண்கல்வி என்ற தனது நூலிலே, “உடல் ஆற்றலிலும், அறிவிலும், நாட்டுச் செயல்களை நடப்பிக்கும் திறமையிலும், குடும்பப் பாதுகாப்பிலும் மிக வல்லவர்களான ஆடவர்களே தலைமைக்கும் தகுதியானவர்களாதலால், மாதர்கள் தெய்வத்துக்குப் படிந்து நடப்பதுபோல் ஆடவர்களுக்கும் படிந்து நடக்க வேண்டும் என்பது மறைமொழியாய் இருக்கின்றது” என்றும் “மேலும் முதலில் பெண்ணானவள் முன்னர் தீவினை செய்து, ஆடவனையும் கெடுத்தவன் ஆதலால், அவன்மேல் ஆடவன் முறைமை செலுத்தவும், அந்த ஆட்சிக்கு அவள் உட்பட்டிருக்கவும், பிள்ளைப்பேறு முதலிய துன்பங்களை நுகரவும் தெய்வ கட்டளை பெற்றுக் கொண்டவளாயிருப்பதால் அவள் எவ்வளவு படித்தாலும் ஆடவனுக்கு அடங்கி நடக்க வேண்டியவளே அல்லது மீறக்கூடாது” என்றும் திட்டவாட்டமாகக் கூறுகின்றார்.<sup>8</sup> எமது ஆரம்பகால நவீனத்துவம் பெரிதும் பழமையைச் சார்ந்தே இருந்தது என்பதற்கு இதைவிட வேறு உதாரணங்கள் தேவையில்லை.

20-ம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இருந்து இந்திய தேசிய விடுதலைப் போராட்டம் தீவிர வடிவம் பெற்றது. அரசியல்



பொருளாதார விடுதலையோடு கூடிய பூரண சமூக விடுதலை இதன் குறிக்கோளாகியது. இதன் அடிப்படையிலே நவீனத்துவம் பற்றிய நோக்கிலே புரட்சிகரமான அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டன. இக்காலகட்டத்திலேதான் தமிழகத்திலே பாரதி, தன்காலத்தில் வாழ்ந்த பிற எல்லாரைக் காட்டிலும் புரட்சிகரமான நவீன சிந்தனையாளனாக மலர்ச்சியடைந்தான். பாரதியின் நவீனத்துவம் பற்றிய நோக்கு, நான் ஏற்கெனவே கூறியது போன்று சமூக, அரசியல், பொருளாதார பண்பாட்டு அம்சங்கள் எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்குவது. அந்தவகையில் ஒரு முழுமையான பார்வையைத் தருவது.

ஆயினும் பாரதியிடம் கூட அவர் காலத்துப் பிற தேசியவாதிகளிடம் காணப்பட்டது போன்று, தங்கள் பழைய நாகரிகம் பற்றிய பெருமிதம் வேருன்றி இருப்பதைக் காணலாம். முன்னர் நாடு திகழ்ந்த பெருமை பற்றிப் பாரதியார் பல இடங்களிலே பேசுகின்றார். “ஐரோப்பாவிலும், ஆசியாவிலும் பிற இடங்களிலும் காணப்படும் நாகரிகங்களுக்கெல்லாம் முந்தியதும், பெரும்பான்மை மூலாதாரமுமாக நிற்பதும் ஆர்ய நாகரிகம். அதாவது பழைய சமஸ்கிருத நூல்களிலே சித்தரிக்கப்பட்டு விளங்குவது இந்த ஆர்ய நாகரிகத்துக்குச் சமமான பழமை கொண்டது தமிழரது நாகரிகம் என்று கருதுவதற்குப் பலவிதமான ஸாக்ஷியங்களிருக்கின்றன. ஆரியரும் தமிழரும் உலகத்தில் முதல்முதலாக உயர்ந்த நாகரீகம் பதவி பெற்ற ஜாதியார். இங்ஙனம் முதல்முதலாக நாகரிகம் பெற்ற இவ் விரண்டு வகுப்பினரும் மிகப் பழைய நாட்களிலேயே ஹிந்து மதம் என்ற கயிற்றால் கட்டுண்டு ஒரே கூட்டத்தாராகிய செய்தி பூமண்டலத்தின் சரித்திரத்திலேயே மிக விஷேஷமும் நலமும் பொருந்திய செய்திகளில் ஒன்றாகக் கணித்தற்குரியது” என பாரதியார் தமிழ்நாட்டு மாதருக்கு என்ற கட்டுரையிலே எழுதுகின்றார்.<sup>9</sup>

ஆயினும் இத்தகைய பழம் பெருமை தேசிய விடுதலைப் போராட்ட காலத்திலே செயற்பாட்டு முக்கியத்துவம் உடையதாக இருந்ததையும் நாம் மனங்கொள்ளவேண்டும். பலம் பொருந்திய பிரித்தானிய ஏகாதிபத்தியத்தை எதிர்ப்பதற்கு இது ஒரு மனோபலத்தைக் கொடுத்தது. பாரதியைப் பொறுத்தவரை, “ஆரியரும் தமிழருமே உலகில் முதல்முதலாக உயர்ந்த நாகரீகப் பதவிபெற்ற ஜாதியார்” என்ற கருத்து நவீன ஐரோப்பிய நாகரீகத்தின் முற்போக்கான அம்சங்களையும் உதறித்தள்ளும் பிற்போக்குப் பழமைவாதமாக மாறவில்லை என்பதுதான் நம் கவனத்துக்குரியது.

நவீன ஐரோப்பிய நாகரீகத்தின் வளமான அம்சங்கள் பற்றிப் பல இடங்களில் பாரதி புகழ்ந்து பேசுவதைப் பார்த்துக்கின்றோம். பாரதி தனது தமிழ்ச்சாதி கவிதையில் சுட்டிக் காட்டுவது போல, நிலப்பிரபுத்துவ முறைமையில் இருந்து இந்தியச் சமூகம் தீவிர மாற்றத்துக்குள்ளாகிக் கொண்டிருந்த கால கட்டத்திலே, ஐரோப்பிய நாகரீகத்தினை அவ்வாறே

பேணாவிட்டால் தமிழ்ச்சாதி அழிந்துவிடும் என்போரின் கருத்தையோ, அல்லது முதாதையரின் வழிமுறைகளை அப்படியே தழுவினால்தான் தமிழர்க்கு உய்வுண்டு என்போரின் கருத்தையோ பாரதி ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. இரண்டின் கலப்பிலே இந்தியப் பண்பாடு புதிய வலுப்பெறும் என்றே அவன் கருதினான். தமிழ்நாட்டு மாதருக்கு என்ற கட்டுரையிலே பாரதி இதுபற்றி விரிவாகப் பேசுவதைக் காணலாம். அவன் கூறுகிறான்.

“சகோதரிகளே, நீங்கள் ஐரோப்பிய நாகரீகத்தின் சேர்க்கையைக் குறித்துச் சிறிதும் வருத்தப்படவேண்டாம். அது நமக்குத் துணை. அது நாம் அஞ்சுவதற்குரிய பிசாசன்று. வெவ்வேறு வகைப்பட்ட இரண்டு நாகரீகங்கள் வந்து கூடும் போது அவற்றுள் ஒன்று மிகவும் வலியதாகவும் மற்றொன்று மிகவும் பலவீனமானதாகவும் இருக்குமாயின், வலியது வலிமையற்றதை இருந்த இடம் தெரியாமல் விழுங்கிவிடும். வலிமையற்ற நாகரீகத்துக்குரிய பாஷையும், மதமும் முக்கியத் தன்மையற்ற புது ஆசாரங்கள் மாத்திரமேயன்றி விவாகமுறை முதலிய முக்கிய ஆசாரங்களும் அழிந்து மறைகின்றன. அந்த நாகரீகத்தைக் காத்துவந்த ஜனங்கள் பலமுடைய நாகரிகத்தின் பாஷை, மதம் முதலியவற்றைக் கைக்கொள்கிறார்கள். பிலிப்பைன் தீவில் அமெரிக்க நாகரிகம் இவ்வகை வெற்றியடைந்திருக்கின்றது. ஆனால் நம்முடைய ஹிந்து நாகரீகம் இங்ஙனம் சக்தியற்ற வஸ்துவன்று. பிற நாகரீகங்களுடன் கலப்பினால் இதற்குச் சேதம் நேருமென்று நாம் சிறிதேனும் கவலைப்படவேண்டிய அவசியமில்லை. உலகத்திலுள்ள நாகரீகங்கள் எல்லாவற்றிலும் நம்முடைய நாகரீகம் அதிக சக்தியுடையது. இது மற்றொன்றை நாகரீகத்தையும் விழுங்கி ஜீரணித்துக்கொள்ளும் சக்தி வாய்ந்தது. ஆதலால் ஐரோப்பிய நாகரீகத்தின் கலப்பில் இருந்து ஹிந்து தர்மம் தன் உண்மைவியல்பு மாறாதிருப்பது மட்டுமேயன்றி முன்னைக் காட்டிலும் அதிக சக்தியும் ஒளியும் பெற்று விளங்குகின்றது. இந்த விசயத்தை நம்முடைய மாதர்கள் நன்றாக உணர்ந்து கொண்டாலன்றி, இவர்களுடைய ஸ்வதர்மரக்ஷணம் நன்கு நடைபெறாது. ஐரோப்பிய நாகரீகத்தின் புறத்தோற்றங்களிலே ஆட்சேபத்துக்கிடமான அம்சங்கள் பலவும் இருக்கின்றன என்பதில் சந்தேகமில்லை. ஆனால் இஃது வியக்கத்தக்கதொரு செய்தியல்ல. நமது ஸநாதன ஹிந்து தர்மத்தின் புறநடைகளிலே கூடப்பல வெறுக்கத்தக்க அம்சங்கள் வந்து கலந்துதான் கிடக்கின்றன. அது அதுபற்றி ஐரோப்பிய நாகரீகத்தையே வெறுத்தல் சால மிகப்பெரிய பேதமையாம். நம்முடைய ஹிந்து தர்மமாகிய வேத தர்மத்துக்கு ஐரோப்பிய நாகரீகம் தனது தத்துவநிலையில் விரோதமானதன்று. அதன் உள்நிலை நான் மேலே குறிப்பிட்டபடி நமது ஹிந்து தர்மத்துக்குப் பெருந்துணையாக அமைந்திருக்கின்றது”. பாரதியின் இக்கூற்றுக்கள்<sup>10</sup> பாரதியைப் பொறுத்தவரை நவீனத்துவம் என்பது முற்றிலும் மேற்

கத்தைய மயமாதல் அல்ல என்பதையே தெளிவு படுத்துகின்றன. ஹிந்து தர்மத்தின் அடித்தளத்தில் நின்றுகொண்டே அவன் நவீன ஐரோப்பிய நாகரீகத்தை உள்வாங்கிக் கொண்டான்.

ஆயினும் ஹிந்து மதம்பற்றிய பாரதியின் நோக்கிலே ஸநாதனப் போக்குக்குப் பதிலாக அறிவு வாதத்தின் செயற்பாட்டையே அதிகம் காண்கின்றோம். பாரதியைப் பொறுத்தவரை மதம் ஆன்ம ஈடேற்றத்துக்கான அல்லது மோட்சத்துக்கான ஒரு வழியல்ல.

செத்த பிறகு சிவலோகம் வைகுந்தம்  
சேர்ந்திடலாம் என்றே எண்ணி இரப்பார்  
பித்த மனிதர் அவர் சொல்லும் சாத்திரம்  
பேயுரையாம் என்றிங் கூதடா சங்கம்.

என்று பாடியவன் பாரதி. சடங்குகள், ஆசார, அனுஷ்டானங்கள் ஆகியவற்றை மதத்தில் இருந்து வேறுபடுத்திப் பார்ப்பது பாரதியின் நோக்கு. “ஆசாரங்களும் பழக்கங்களும் சில சமயங்களில் மதக் கொள்கைகளை ஆதாரமாகக் கொண்டிருக்கக் கூடும். யதேச்சையாகவும், அங்ஙனமின்றி வெறுமே அர்த்தமில்லாமலும் தோன்றி நடைபெறவும் கூடும். குடும்பிவைத்துக் கொள்ளும் மாதிரிகள், இவை போன்ற சரீர அலங்கார சம்பந்தமான வழக்கங்களை நமது நாட்டில் மதக் கொள்கையுடன் பிணைத்து ஸ்மிருதிகளிலே அவற்றைக் குறித்துச் சட்டம் போடத் தொடங்கினார்கள். இந்தப் பரிதாபகரமான தவறுதல் ஆதிகால முதல் மற்ற நாடுகளிலும் ஏற்பட்டு வந்திருக்கின்றது” என்று பாரதி எழுதியுள்ளான்.<sup>11</sup> பாரதி பூணூலை அறுத்தெறிந்ததை இங்கு நாம் நினைவு கூறலாம்.

மதத்தைப் பழமையான வழியில் இருந்து மீட்டு சமூக வாழ்வுடன் இணைக்கும் போக்கினையும் நாம் பாரதியிடம் காண்கின்றோம். இங்கும் அறிவு வாதமே செயற்படுகின்றது. வாழ்க்கையை நிராகரிக்கும் துறவு மார்க்கத்தையும் மடங்களின் ஆதிக்கத்தையும் பற்றி பாரதி பின்வருமாறு கூறுகிறான்.

“பெண்பிள்ளைகளையும் சுற்றத்தாரையும், இனத்தாரையும் நாட்டாரையும் துறந்து செல்பவன் கடவுளுடைய இயற்கை விதிகளைத் துறந்து செல்வோன். வலிமையில்லாமல் அங்ஙனம் செல்கிறான். குடும்பத்தை விடுவோன் கடவுளைத் துறக்க முயற்சிபண்ணுகிறான். பௌத்த மதமே துறவு நெறியை உலகத்தில் புகுத்திற்று. அதற்கு முன் அங்கங்கே சிலசில மனிதர் துறவிகளாகவும் சிலசில இடங்களில் சிலர் துறவிக் கூட்டத்தாராகவும் இருந்தனர்..... துறவிகளின் மடங்களை இத்தனை தாராளமாகவும், இத்தனை வலிமை யுடையனவாகவும் செய்ய வழிகாட்டியது பௌத்த மதம். எங்கே பார்த்தாலும் இந்தியாவை அம்மதம் ஒரே சந்நியாசி

வெள்ளமாகச் சமைத்து விட்டது. பாரத தேசத்தை அந்த மதம் ஒரு பெரிய மடமாக்கி விட்டது. ராஜா, மந்திரி, குடிபடை எல்லாம் மடத்துக்குச் சார்பிடங்கள். துறவிகளுக்குச் சரியான போஜனம் முதலிய உபசாரங்கள் நடத்துவதே மனித நாகரிகத்தின் உயர் நோக்கமாகக் கருதப்பட்டது. துறவிகள் தான் முக்கியமான ஜனங்கள். மற்ற ஜனங்கள் எல்லாரும் அவர்களுக்குப் பரிவாரம். மடந்தான் பிரதானம். ராஜ்யம் அதற்குச் சாதனம்..... பிற்காலத்தில் பௌத்த வழியைத் தழுவி, பலமான மடஸ்தாபனங்கள் செய்த ரோமன் கத்தோலிக்க மதத்திலும், குருக்களுடைய சக்தி மிஞ்சிப் போய் மனித நாகரீகத்துக்குப் பேராபத்து விளையும் போலிருந்தது. அதை ஐரோப்பிய தேசத்தார்கள் பல புரட்சிகளாலும், பெருங் கலகங்களாலும், யுத்தங்களாலும் எதிர்த்து வென்றனர். அது முதல் மடாதிபதிகளுக்கு ராஜ்யத்தின் மீதிருந்த செல்வாக்கும் அதிகாரமும் நாளுக்கு நாள் குறைந்து கொண்டு வருகின்றன.”<sup>12</sup> மதச்சார்பற்ற அரசு, சமூக வாழ்க்கையில் மடங்களின் ஆதிக்கம் ஆகியவை பற்றிய பாரதியின் நவீன கருத்தோட்டத்தை நாம் இங்கு காண்கின்றோம்.

ஊழ்வினை அல்லது புனர்ஜன்மம் பற்றிய பாரதியின் கண்ணோட்டத்திலும் இத்தகைய அறிவுவாதத்தின் செயற்பாட்டைக் காணலாம். பாரதி அதுபற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகிறான் “புனர்ஜன்மக் கொள்கை பூர்வ புராணங்களிலேயே இருந்தது. பௌத்த மதம் அக்கொள்கையை, அறிஞர் கண்டு நகைக்கத்தக்க படியாக, வரம்பு மீறி வற்புறுத்திற்று. பிற்கால ஹிந்து மதத்தில் அக்கொள்கை அளவுக்கு மிஞ்சி, நிரார்த்தமாக ஏறிப்போய் இப்போது ஹிந்து நம்பிக்கையிலுள்ள குறைகளில் ஒன்றாக இயல்கின்றது. சாதாரணமாக ஒருவனுக்குத் தலைநோவு வந்தாலும் கூட அதற்குக் காரணம் முதல்நாள் பசிமில்லாமல் உண்டதா, அளவுமீறித் தூக்கம் விழித்ததோ, மிகக் குளிர்ந்த அல்லது அசுத்தமான நீரில் ஸ்நானம் செய்ததோ? என்பதை ஆராயும் முன்பாகவே, அது பூர்வஜன்மத்தின் கர்மப்பயன் என்று ஹிந்துக்களிலே பாமரர் கருதக்கூடிய நிலைமை வந்துவிட்டது. உலக வியாபார நிலைமையையும், பொருள் வழங்கும் முறைகளையும் மனித தந்திரத்தால் மாற்றிவிடலாம் என்பதும், அங்ஙனம் மாற்றுமிடத்தே செல்வ மிகுதியாலும், செல்வக்குறைவாலும், மனிதர்களுக்குள்ளே ஏற்படும் கஷ்டங்களையும், அவமானங்களையும், பசிகளையும், மரணங்களையும் நீக்கிவிடக்கூடும் என்பதும் தற்காலத்து ஹிந்துக்களிலே பலருக்குத் தோன்றவே இடமில்லை பிறர் சொல்லிய போதிலும் அது அவர்களுக்கு அர்த்தமாவது சிரமம். ஏனென்றால் பணவியத்தில் ஏற்பட்ட பயங்கரமான பேதங்களையும், தாரத்தம்மியங்களையும், பாரபக்சங்களையும் கண்டு அதற்கு நிவக்சணம் தேட வழி தெரியாத இடத்திலே தான், பெரும்பாலும் இந்தப் பூர்வஜன்ம கர்ம விஷயம் விசேஷமாகப் பிரஸ்தாபத்துக்கு வருகின்றது. அற்பாயுள் — நீண்ட ஆயுள், நோய் —

நோய் இன்மை, அழகு — அழகின்மை, பாடத் தெரிதல் — பாடத் தெரியாமை, படிப்புத் தெரிதல் — அது தெரியாமை முதலிய எல்லா பேதங்களுக்கும் பூர்வஜன்மத்தின் புண்ய பாவச் செயல்களையே முகாந்திரமாகக் காட்டினார்கள் எனினும், பணவிசயமான வேறுபாடுகளே இவையெல்லாவற்றையும் காட்டிலும் மனிதர்களுக்கு உள்ளக் கொதிப்பையும், நம்பிக்கைக் கேட்டையும் விளைத்து அவர்களை இந்த ஜன்மத்தின் துக்கங்களுக்குப் பூர்வ ஜன்மத்திலே காரணந் தேடுவதும் அடுத்த ஜன்மத்திலே பரிகாரம் தேடுவதுமாகிய வினோத தொழிலிலே தூண்டின.

எனவே இந்தப் பூர்வ ஜன்ம சித்தாந்தைப் பௌத்தமதம் நமது தேசத்தில் ஊர்ஜிதப்படுத்தியது பற்றி நாம் அதற்கு அதிக நன்றி செலுத்த இடமில்லை".<sup>13</sup>

மதத்திலே அறிவுக்குப் புறம்பான அம்சங்களை இவ்வாறு பாரதி ஒதுக்கியதுபோல் சமூக நீதிக்குப் புறம்பான அம்சங்களையும் நிராகரிக்கின்றான்.

சூத்திரனுக்கொரு நீதி — தண்டச்  
சோறுண்ணும் பார்ப்புக்கு வேறொரு நீதி  
சாத்திரம் சொல்லிடுமாயின் — அது  
சாத்திரமன்று சதி என்று கண்டோம்.

என்பது பாரதி வாக்கு. இவ்வாறு சநாதை இந்து மதத்திலே அறிவு வாதத்தைப் புகுத்தியது பாரதியின் நவீனத்துவத்தின் ஒரு அம்சமேயாகும். ஆயினும் அதே வேளை, அறிவுவாதத்துக்குப் புறம்பான தீவிர இந்துமதப் பற்றும், இந்து மேலாதிக்க உணர்வும் பாரதியிடம் வேர்கொண்டிருப்பதையும் நாம் காண்கின்றோம். ஏற்கெனவே நான் கட்டிய சில மேற்கோள்களிலும் இந்த உணர்வு வெளிப்படுவதைக் காணலாம். வேறுபல இடங்களிலும் பாரதியின் இந்த உணர்வு புலப்படுகின்றது. உதாரணமாகத் தமிழ்ப் பெண்கள் கிறிஸ்தவப் பாடசாலையில் படிக்கச் சேர்ந்தமை பற்றி எழுதுகையில் பாரதி பின்வருமாறு ஆதங்கப் படுகிறான்.

“ஐயோ! எத்தனை வருஷங்களாக ‘பெண்கல்வி வேண்டும்’ ‘பெண்கல்வி வேண்டும்’ என்று கூச்சலிட்டதெல்லாம், நமது பெண்கள் பாதிரிப் பள்ளிக் கூடத்துக்குப் போய் ‘பைபிள்’ வாசித்துக்கொண்டு வரும் பொருட்டாகத் தானா? வருங்காலத்தில் இந்தப் பெண்களா தாய்மாராகி நமது ஜாதிக்கு (Nation) காப்புத் தெய்வங்களா இருக்கப்போகிறார்கள்?”<sup>14</sup> இந்த ஆதங்கம் மேலாதிக்க உணர்வின் வெளிப்பாடுதான். இதனால் தான் “உலகத்திலே உள்ள ஜாதியார்களிலே ஹிந்து ஜாதி அறிவுத் திறமையில் மேம்பட்டது” என பாரதியால் கூற முடிந்திருக்கின்றது. <sup>15</sup> “ஆஹா! ஸ்வாமி விவேகானந்தரைப் போல பத்துப்பேர் இருந்தால் இன்னும் ஒரு வருஷத்துக்குள் ஹிந்து தர்மத்தின் வெற்றிக் கொடியை உலகெங்கும் நாட்டலாம்”.<sup>16</sup> என்றும், “இந்த ஸமயத்தில்

மனுஷ்ய ஸமூகம் அழிந்து போகாமல் அதைக்காப்பாற்றி நல்ல வழியிலே சேர்க்கக்கூடிய ஜாதியார் நம்மைத் தவிர வேறு யாருமில்லை” என்றும், ஆகவே ஹிந்து தர்மத்தைப் பரப்ப “வெளிநாடுகளுக்கு நூற்றுக்கணக்கான பிரசங்கிகளை அனுப்பும்படி, ராஜாக்களையும், ஜமீந்தார்களையும், செட்டியார்களையும், மடாதிபதிகளையும் பிரார்த்தனை செய்கிறேன்.”<sup>17</sup> என்றும் பாரதி எழுதுவது இத்தகைய ஹிந்து மேலாதிக்க உணர்வினால் தான். மதத்துறையிலே நவீன வாதம் பழமை பேணுவதாக அமைகின்றது என்று நான் முன்பு கூறியது பாரதியைப் பொறுத்தவரையிலும் கூட உண்மை என்பதை, நாம் இங்கு காண்கின்றோம். மதத்தைப் பொறுத்தவரை புராதன ஹிந்து தர்மத்தை நிலை நிறுத்து வதற்காகவே, பாரதி அதை நவீனத்துவத்துடன், அறிவுவாதத்துடன் இணங்கப்படுத்த முனைகிறான் என்பதை நாம் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

ஓ

மதத்துறையை விட மொழித் துறையிலே பாரதியின் நவீனத் துவ நோக்கு புரட்சிகரமானதாக இருப்பதைக் காணலாம். எனினும் தமிழின் தோற்றம், தொன்மை, வலிமை, இனிமை போன்றவற்றைப் பாரதி ஆங்காங்கே கூறியுள்ள சில கருத்துக்கள், அறிவுக்குப் புறம்பான, பொதுஜன ஜீதீகங்களை (Popular myth) அடியொற்றியதாக இருப்பதைக் காண்கின்றோம். உதாரணமாக, “ஆதியில் பரமசிவனால் படைப்புற்ற மூலப்பாஷைகள் வடமொழி என்று சொல்லப்படும் சமஸ்கிருதமும் தமிழ்மேயாம்” என்று பண்டைத் தமிழர் சொல்லியிருக்கும் வார்த்தை வெறுமனே புராணக் கற்பனையன்று. தக்கசரித்திர ஆதாரங்களுடையது”<sup>18</sup> என்று பாரதி கூறுவதைக் காட்டலாம். இதையே,

ஆதிசிவன் பெற்று விட்டான் — என்னை  
ஆரிய மைந்தன் அகத்தியன் என்றோர்  
வேதியன் கண்டு மகிழ்ந்தே — நிறை  
மேவும் இலக்கணம் செய்து கொடுத்தான்.

என்று கவிதையிலும் பாடுகிறான். இவ்விசயத்திலே சூரிய நாராயணசால்திரியார் பாரதியை விட அறிவு பூர்வமாக இருப்பதைக் காண்கின்றோம். அவர் தனது தமிழ்மொழி வரலாறு என்ற நூலிலே “தமிழ் நூலாசிரியர் பலரும், இக்காலத்திலும் ஆங்கில நூற்பயிற்சியில்லாத நண்பருட் சிலரும் தமிழ் மொழியும்வட மொழியும் தேவ பாஷைகளென்றும், இவ்விரண்டும் முறையே அகத்தியனார்க்கும், பாணிரியார்க்கும் சிவபெருமானால் உபதேசிக்கப்பட்டன என்றும் கூறாநிற்பார்” எனக் கூறு



கின்றார். 19 ஆயினும் சிறந்த ஆங்கில நூற்பயிற்சியுள்ள பாரதி இந்த ஐதீகத்துக்குச் சரித்திர ஆதாரங்கள் இருப்பதாக அடித்துச் சொல்வது மிகவும் அபத்தமாவே அமைகின்றது. “எனக்கு நாலைந்து பாஷைகளிலே பழக்கமுண்டு. இவற்றிலே தமிழைப்போல் வலிமையும் திறமையும், உள்ளத் தொடர்பும் உடையபாஷை வேறொன்றுமில்லை”<sup>20</sup> என பாரதி கூறுவதும் இதைப் போன்றதுதான், இவை அகநிலைச் சார்பான அறிவுக்குப் புறம்பான கருத்துக்கள். ஒவ்வொருவனுக்கும் அவனது மொழி சிறந்ததாக இருப்பதில் ஆச்சரியமில்லை.

பாரதி மொழிபற்றி இத்தகைய சில ஐதீகங்களைக் கொண்டிருந்த போதிலும் தமிழ்மொழியை நவீன தேவைகளுக்கேற்ப நவீன மயமாக்கும் அவனது சிந்தனைப் போக்கிலே இவை செயற்பாட்டு முக்கியத்துவம் எதையும் செலுத்தவில்லை என்பது நமக்கு மகிழ்ச்சியூட்டும் செய்தியாகும். தமிழை நவீனப்படுத்துவதில் பாரதி தீவிர ஆர்வம் காட்டினான். ஏனைய துறைகளில் பாரதியிடம் இருந்ததுபோல் மொழிபற்றியும் ஓர் இயக்கவியல் நோக்கை நாம் பாரதியிடம் காண்கின்றோம். மொழியை ஒரு மாறும் சாதனமாகவே பாரதி காண்கிறான். “நெடுங்காலத்துக்கு முன்பே எழுதப்பட்ட நூல்கள் அக்காலத்துப் பாஷையை தழுவினவை. காலம் மாற மாற பாஷை மாறிக்கொண்டு போகின்றது. பழைய பதங்கள் மாறிப் புதிய பதங்கள் உண்டாகின்றன. புலவர் அந்தந்தக் காலத்து ஜனங்களுக்குத் தெளிவாகத் தெரியக்கூடிய பதங்களையே வழங்க வேண்டும்” என ‘புனர்ஜன்மம்’ என்ற கட்டுரையில் பாரதி கூறுகிறான். <sup>21</sup>

பாரதியின் மேற்காட்டிய கூற்றிலே இரண்டு அம்சங்கள் உள்ளன. ஒன்று காலம் மாற மாற மொழி மாறுகின்றது என்பது. மற்றது புதிய மாற்றத்துக்கேற்ப புதிய மொழி வழக்கைக் கையாள வேண்டும் என்பது. இந்த இரண்டாவது அம்சம் முதலாவது அம்சத்தின் விளைவாகும். அதாவது மொழியில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் தவிர்க்கமுடியாதவை அவசியமானவை என்பதைப் புரிந்து கொண்டால்தான் புதுமைகளைப் புகுத்துவது பற்றிச் சிந்திக்கமுடியும். பாரதியிடம் நாம் இந்த இரு பண்புகளையும் காண்கிறோம். பொதுவாக மொழி மாற்றம், மொழி வளர்ச்சி பற்றிய பாரதியின் சிந்தனைகளிலே நவீன விஞ்ஞான நோக்கு அடிப்படையாக உள்ளது.

மொழி வளர்ச்சி சமுதாய வளர்ச்சியிலே தங்கியுள்ளது என்ற அடிப்படை உண்மையை பாரதி புரிந்து கொண்டிருந்தான். ‘தமிழ்ப் பாஷைக்கு உள்ள குறைகள்’ என்ற கட்டுரையிலே இதுபற்றி பாரதி விபரமாக எழுதுகின்றான்.

“மனுஷ பாஷைகள் மனுஷ வாழ்க்கையோடு ஒட்டி உடன் வளர்ந்த பொருட்கள் அல்லவோ? தலைமுறை தலைமுறையாய் எத்தனையோ நூற்றாண்டுகளாக ஒரு நாட்டார் பேசுவரும் பாஷை அவர்களின் உயிரோடு ஒன்றிவிடுகின்றது.

மனித அறிவு வளர்ச்சிக்குப் பாஷை ஒரு கண்ணாடி. ஒரு நாட்டில் அறிவு வளர்ந்து கொண்டு வரவர அந்நாட்டின் பாஷையும் விசாலமடைந்து வருகின்றது..... தமிழ் நாட்டிலே பொது ஜனங்களுக்கு எழுதப்படிக்கத் தெரிவது கூட அருமையாய் இருக்கின்றது வயிற்றுப் பிழைப்பே பெரிய கஷ்டமாயிருக்கிறது. ராஜாங்கத்தார் பொதுஜனக் கல்விக்கு மிகவும் வெட்கக் கேடான சிறுதொகை செலவிடுகிறார்கள். சிறுபான்மையோருக்குத் தரப்படும் கல்விகூட அவர்களைக் குமாஸ்தாக்களாக்கவேண்டும் என்ற எண்ணத்துடன் கொடுக்கப்படுவதேயன்றி வேறு எவ்விதமான பெருந்தொழிலுக்கும் தகுதியாக்க அன்று. எனவே இந்நாட்டார் பொதுவாக மிகவும் அறிவு சருங்கிப்போய் இருக்கிறார்கள். இதற்குப் பாஷை என்ன செய்யும்? நீராவியினால் ஓட்டப்படும் ரயில் வண்டி இந்தியாவில் வழக்கமாயிருக்கிறது. இப்போது பொது ஜனங்கள் அதற்கு வார்த்தை ஏற்படுத்திக் கொள்ளாமலா இருக்கிறார்கள்? மின்சார சக்தியால் தந்தி ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. அதற்குத் தமிழ் வார்த்தை உண்டாக்கிக் கொள்ளவில்லையா? கோவணம் இல்லாத நிர்வாண தேசத்தாரின் பாஷையிலே பட்டு அங்கவஸ்திரத்துக்குப் பெயர் கிடையாதென்றால் அதற்கு அவர்களுடைய பாஷையேல் என்ன குற்றம் இருக்கிறது? துணியைக் கொண்டு கொடுத்து வழக்கப்படுத்தினால் முறையே வார்த்தைகளும் உண்டாக்கிக் கொள்வார்கள். தமிழ் நாட்டிலே தொழில் வகைப்பாடும் ஆலோசனை மிகுதியும் ஏற்பட்டால் தமிழ்ப் பாஷை அன்றைக்கே வளர்ந்து விடும்”<sup>22</sup>

தமிழ்நாட்டிலே கைத்தொழில் வளர்ச்சியும் அதை ஒட்டி வாழ்க்கை அமைப்பிலும், சிந்தனையிலும், புதிய மலர்ச்சியும் ஏற்படும்போது தமிழ்மொழியும் தானே வளர்ச்சியடையும் என்பதே இங்கு பாரதி கூறுவதன் சாராம்சமாகும். மொழி வளர்ச்சியின் அடிப்படை பற்றிய பாரதியின் இக்கருத்துக்கள் முழுச் சமூக முன்னேற்றம் பற்றிய அவனது சிந்தனையின் வெளிப்பாடாகும் என்பது தெளிவு.

பாரதியின் மொழிச் சிந்தனைகள் பற்றி நான் எழுதியுள்ள கட்டுரை யொன்றிலே தமிழை நவீனப்படுத்துவது பற்றிய பாரதியின் நோக்கினை விரிவாக விபரித்துள்ளேன். இங்கு அவற்றைச் சுருக்கமாக விளக்க முயல்கின்றேன்.

1. தாய்மொழியைக் கல்வி மொழியாக்குவது மொழியின் நவீனத்துவ வளர்ச்சிக்கு அவசியம் என்பது பாரதியின் திடமான கருத்து. தேசியக் கல்வி என்ற கட்டுரையிலும், தாகூர் எழுதி, பாரதி மொழி பெயர்த்த ‘கல்வி கற்பிக்கும் பாஷை’ என்னும் கட்டுரையிலும் இதுபற்றி விரிவாகப் பேசப்படுகின்றது. “தேச பாஷையே பிரதானம் என்பது தேசியக்கல்வியின் ஆதாரக்கொள்கை. இதை மறந்து விடக்கூடாது. தேசபாஷையை விருத்தி செய்யும் நோக்கத்துடன் தொடங்கி



158 / திறனாய்வுக் கட்டுரைகள்

கப்படுகின்ற இந்த முயற்சிக்கு நாம் தமிழ் நாட்டிலிருந்து பூரண சகாயத்தை எதிர்பார்க்கவேண்டுமானால், இந்த முயற்சிக்கு தமிழ்ப் பாஷையே முதற் கருவியாக ஏற்படுத்தப்படும் என்பதை தம்பட்டம் அறிவிக்க வேண்டும்.” என்று பாரதி எழுதியுள்ளான்.

2. தமிழைக்கல்வி மொழியாக்குவதோடு கலை, விஞ்ஞானம் ஆகிய எல்லாப் பாடங்களும் தாய்மொழியிலேயே கற்பிக்கப்படவேண்டும் என்பதும் பாரதியின் கருத்தாய் இருந்தது. இதன் பொருட்டு விஞ்ஞானம் சம்பந்தமான ஐரோப்பிய மொழிகளில் உள்ள நூல்களைத் தமிழில் மொழி பெயர்க்க வேண்டும் என்றும் அவன் கருதினான்.

மொழி பெயர்ப்பிலே இரண்டு பிரதான பிரச்சனைகள் உள்ளன. ஒன்று கலைச்சொல்லாக்கம். மற்றது பிறமொழிப் பெயர்களைத் தமிழில் எழுதுதல். இவையிரண்டும் மொழி வளர்ச்சியோடு சம்பந்தப்பட்ட முக்கிய அம்சங்களாகும். இவ்விரு அம்சங்கள் பற்றியும் பாரதியிடம் திட்டவாத்தமான சில கருத்துக்கள் இருந்தன. கலைச் சொல்லாக்கத்தின் அவசியத்தைப் பாரதி நன்கு உணர்ந்திருந்தான். “கூடியவரை சாஸ்திர பரிபாஷையை நிச்சயப்படுத்தி வைத்தால் பிறகு மொழி பெயர்ப்புத் தொடங்குவோர்க்கு அதிக சிரமம் இராது” என அவன் எழுதினான். 24 தேசம் முழுவதிலும் கலைச் சொல்லாக்கத்தில் ஓர் ஒருமைப்பாடு நிலவ வேண்டும். என்பதும் பாரதியின் கருத்தாய் இருந்தது. இதன் பொருட்டுச் சமஸ்கிருத மொழியைக் கலைச் சொல்லாக்கத்தின் பொதுமொழியாகக் கொள்ளலாம் என்பதும் பாரதியின் கருத்தாகும். இதுபற்றிப் ‘பரிபாஷை சேகரிக்க ஒருபாயம்’ என்னும் தலைப்பில் பின்வரும் குறிப்பொன்றைப் பாரதி எழுதியுள்ளான். “ஸ்ரீகாசியிலே நாகரிகப் பிரசாரணி சபையார் ஐரோப்பிய சங்கேதங்களை யெல்லாம் எளிய சமஸ்கிருத பதங்களில் போட்டு, மிகப் பெரியதோர் அகராதி உண்டாக்கி வருகிறார்கள். இந்தச் சொற்களை வேண்டியவரை, இயன்றவரை தேசபாஷைகள் எல்லாவற்றிலும் ஏககாலத்தில் கைக்கொண்டு வழங்கலாம். ஐரோப்பாவில் எல்லாப் பாஷைகளும் இவ்விதமாகவே லத்தின், யவன பரிபாஷைகளைக் கைக்கொண்டிருக்கின்றன. இவ்வாறு செய்தால் நமது தேசபாஷைகளில் சங்கேத ஒற்றுமை ஏற்படும். அதனால் சாஸ்திரப்பயிர் தேசம் முழுவதிலும் வளர்ந்தோங்கி வருதல் எளிதாகும்”<sup>25</sup> என்பது பாரதி கருத்து.

மொழி பெயர்க்கையில், அல்லது சுயமாக எழுதுகையில் பிறமொழிப் பெயர்களைப் பொறுத்தவரை அவற்றைத் தமிழில் எவ்வாறு எழுதுவது என்பது பற்றிய கருத்து வேறுபாடுகள் இன்றுவரை நிலவுகின்றன. தமிழின் பாரம்பரிய ஒலியமைப்பைச் சிதைவின்றிப் பேணவேண்டும் என்பதே மொழிப் பழமைவாதிகளின் கொள்கையாகும். இவர்கள் ஸ்பெயினை, சுபானியா

என்றும், சேக்ஷ்பியரை செகப்பிரியர் என்றும், ஹஜ்ஜு என்பதைக் கச்சு என்றும் எழுதவேண்டும் என்பர். பாரதி இதற்கு முற்றிலும் மாறுபட்ட கருத்தோட்டத்தைக் கொண்டிருந்தான். பிறமொழிச் சொற்களை ஒலிச் சிதைவின்றித் தமிழில் எழுதவேண்டும் என்பது பாரதியின் நிலைப்பாடாகும். தமிழில் வழக்கில் உள்ள எழுத்துக்களைக் கொண்டு, பிறமொழிச் சொற்களை ஒலிச் சிதைவின்றி எழுதமுடியாது. ஆகையால் அதன் பொருட்டுப் புதிய குறியீடுகளை ஆக்கவேண்டும் என்று கருதியது மட்டுமன்றி தானே சில புதிய குறியீடுகளையும் ஆக்கியுள்ளதாகவும் பாரதி எழுதியுள்ளான். அவ்வகையில் தமிழ் எழுத்துச் சீர்திருத்த இயக்கத்தின் முன்னோடியாகவும் நாம் பாரதியைக் காண்கின்றோம். 1915ம் ஆண்டு “ஞானபானு” என்னும் பத்திரிகையில், பாரதி எழுதிய “தமிழில் எழுத்துக் குறை” என்னும் கட்டுரை இவ்வகையில் முக்கியமானது. அதில் உள்ள சில கருத்துக்கள் பின்வருமாறு.

“நமது பத்திரிகைகளில் ஐரோப்பாவில் உள்ள நகரங்கள், மக்கள் முதலியவற்றின் பெயர்களைப் பார்க்கும்போது கண்கூசுகின்றது. அதைத் தமிழ் மாத்திரம் அறிந்த தமிழர் எப்படி வாசிப்பார்கள் என்பதை நினைக்கும்போதே காது கூசுகின்றது..... இங்கிலீஷ் அக்ஷரத்தில் ப்ரெஞ், அரபி, பார்ஸி, ஸமஸ்கிருதம் முதலிய பாஷைகளின் பதங்கள் சிலவற்றை எழுதுவதற்கு இங்கிலீஷ் அரிச்சுவடி இடங்கொடாததைக் கருதிச் சில புதிய குறிகள் ஏற்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள். எல்லா ஐரோப்பிய பாஷைகளுமே அன்னிய பாஷைகளிலுள்ள விசேஷ உச்சரிப்புகளுக்கு இணங்கும்படி சில தனிக் குறிகள் ஏற்பாடு செய்து வைத்துக் கொண்டிருக்கின்றன. நாமும் அப்படியே சில விசேஷ குறிகள் ஏற்பாடு செய்து கொள்ளுதல் அவசியமாகும்... இதனால் எழுத்தின் வடிவத்தில் யாருக்கும் சந்தேகம் நேரிடாது. இந்த எளிய வழியை அனுசரித்து நமது தமிழ்மொழி விசாலமடைய வேண்டும் என்பதே என்னுடைய விருப்பம்.”<sup>26</sup>

ஆயினும் பாரதி கருதுவதுபோல பிறமொழிச் சொற்கள் எல்லாவற்றையும், பிறமொழியாளர் உச்சரிப்பது போன்றே ஒலிச் சிதைவின்றி எழுதவேண்டும் என்பதை நாம் முற்றிலும் ஏற்றுக்கொள்ளத் தேவையில்லை. பொதுவாக மொழிகள் பிறமொழிச் சொற்களைத் தம் ஒலி இயல்புக்கு ஏற்றவாறே கடன் வாங்குகின்றன. ஆங்கிலம் தமிழ்ச் சொற்களை எவ்வாறு கடன் வாங்கியுள்ளது என்பதையே நாம் உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். தமிழ் என்பதை Tamil என்றே ஆங்கிலத்தில் உச்சரிக்கிறார்கள், எழுதுகிறார்கள். எனினும் நவீன தேவைகளுக்கேற்ப தமிழ் வரிவடிவத்திலே மாற்றங்களும் புதிய குறியீடுகளும் தேவை என்பதில் ஐயம் இல்லை. இதை முன்கூட்டியே பாரதி உணர்ந்து செயற்பட்டான் என்பது அவனது நவீனத்துவ உணர்வையே காட்டுகின்றது.

6

இலக்கியத்துறையிலே பாரதியின் நவீனத்துவ நோக்கு பரவலாக அறியப்பட்ட ஒன்றாகும். குறிப்பாக, தமிழ்க் கவிதையைப் பொறுத்த வரையிலே தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் முதல் முதலாக அதை நவீன யுகத்துக்கு இழுத்து வந்தவன் பாரதிதான். பாரதிக்கு முந்திய கவிதை முற்றிலும் நிலப் பிரபுத்துவ வாழ்க்கை உள்ளடக்கத்தைக் கொண்டதாக, பெரிதும் சமயச் சார்பானதாகவே இருந்தது. கடவுள், பக்தி, கோயில் என்ற வட்டத்தையே சுற்றி வந்தது. சருக்கமாகச் சொன்னால் மனிதனின் ஆன்மீக வாழ்வு பற்றியதாக அது இருந்தது எனலாம். ஓரளவு அரசர்கள், பெருமக்கள் பற்றியதாகவும் இருந்தது.

பாரதிதான் முதல்முதல் சாதாரண மக்களின் சமூக வாழ்வைக் கவிதையில் கொண்டுவந்தான். அரசியல், பெருளாதார, சமூகப் பிரச்சினைகளைக் கவிதையில் கையாண்டான். பாரதியுலம்தான் தமிழ்க் கவிதை சமூகச் சார்புடையதாக மாறிற்று. இவ்வாறு நான் கூறுகையில் பாரதி கவிதையில் ஆன்மீகத்துக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கவில்லை என்று நான் கருதுவதாகப் பொருள் கொள்ளத் தேவையில்லை. ஆயினும் பாரதியின் இன்றைய முக்கியத்துவத்துக்கு அவனது ஆன்மீக நோக்குக் காரணமேயல்ல. பாரதியைவிட மாபெரும் ஆன்மீகக் கவிஞர்களைத் தமிழ்க் கவிதை மரபில் நாம் காண்கின்றோம். ஆனால் ஆன்மீகத்தையும் சமூக வாழ்வையும் ஒன்றிணைத்ததில் தான் பாரதியின் முக்கியத்துவம் இருக்கின்றது. அவனது ஆன்மீக உணர்வும் கூட சமூக நாட்டத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே அமைகின்றது. 'வல்லமை தாராயோ இந்த மானிலம் பயனுற வாழ்வதற்கே' என்றுதான் அவன் சக்தியிடம் வரம் கேட்கிறான். பாரதி இவ்வாறு கவிதையில் தொடக்கி வைத்த சமூகச் சார்பு தான் நவீன மரபாகும். அதுதான் இன்றுவரை தொடர்கின்றது; இனியும் தொடரக்கூடியது. பாரதியின் நவீனத்துவத்தின் பிரதான அடிப்படையும் அதுதான்.

பொருள் அடிப்படையில் தமிழ்க் கவிதையை நவீனப்படுத்தியதுபோல, தமிழ்க் கவிதை வடிவத்தையும் நவீனப்படுத்திய வன் பாரதி. விநாயகர் நான்மணி மாலை, பாரதமாதா திருப்பள்ளி எழுச்சி போன்ற இடைக்காலப் பிரபந்த வகைகளை பாரதி கையாண்டுள்ளதை மறுப்பதற்கில்லை. ஆயினும் அவற்றிலும் புதிய உள்ளடக்கமே புகுத்தப்பட்டுள்ளமை மனங்கொள்ளத்தக்கது. பழமைக்குள் புதுமையைப் புகுத்துவதாக நாம் இதை விளக்கிக் கொள்ளலாம். முற்றிலும் புதிய உள்ளடக்கத்துக்கேற்ற புதிய தன்னுணர்ச்சிக் கவிதை வடிவம் பாரதி மூலமே தமிழுக்கு அறிமுகமாகின்றது. ஷெல்லி போன்ற ஐரோப்பிய புனைவியல் வாதக் கவிஞர்களை உள்

வாங்கிக் கொண்டு பாரதி அதனைத் தமிழில் புதிதாகத் தந்துள்ளான். குயில் பாட்டு, பாஞ்சாலி சபதம், சுயசரிதை போன்ற தமிழ்க் கவிதை வரலாற்றில் முற்றிலும் புதிய வடிவ பரிசோதனைகளையும் நாம் பாரதியிடம் காண்கின்றோம். பாரதிக்குப் பின்வந்த கவிஞர்களிலே அவனது இத்தகைய பரிசோதனைகள் பெரும் பாதிப்புக்களை ஏற்படுத்தியுள்ளன.

கவிதையின் மொழிப்பயன்பாட்டிலும்—யாப்பு வடிவம், மொழி நடை ஆகியவற்றில்—பாரதி புகுத்திய புதுமைகள் முக்கியமானவை. இங்கு எளிமையும், ஜனரஞ்சகமும் பாரதியின் மூல மந்திரமாகும். இடைக்காலக் கவிதை பற்றி எழுதுகையில் பாரதி பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றான்; "நமது கவிதையிலே ஆனந்தம் குறையத் தொடங்கிற்று. ருசி குறைந்தது. கரடு முரடான கல்லும், கள்ளி முள்ளும் போன்ற பாதை நம் கவிகளுக்கு நல்ல பாதையாகத் தோன்றலாயிற்று. கவிராயர் 'கண்' என்பதைச் சக்கு என்று சொல்லத் தொடங்கினார். ரசம் குறைந்தது, சக்கை அதிகப் பட்டது. உண்மை குறைந்தது, பின்னல் திறமைகள் அதிகப் பட்டன..... அருமையான உள்ளக் காட்சிகளை எளிமை கொண்ட நடையிலே எழுதுவது நல்ல கவிதை. ஆனால் சென்ற சில நூற்றாண்டுகளாக, புலவர்களுப் சாமியார்களும் சேர்ந்து வெகு சாதாரண விஷயங்களை அலௌகீக, அந்த கார நடையில் எழுதுவதுதான் உயர்ந்த கல்வித் திறமை என்று தீர்மானஞ் செய்து கொண்டார்கள்." 27 பாரதி கூறுவது போல் இவ்வாறு புலவர்களும் சாமியார்களும் செய்து கொண்ட இத்தீர்மானத்துக்கு விரோதமாகச் செயற்பட்டவன் பாரதி.

"எளிய பதங்கள், எளிய நடை, எளிதில் அறிந்துகொள்ளக் கூடிய சந்தம், பொது ஜனங்கள் விரும்பும் மெட்டு, இவற்றினையுடைய காவியம் ஒன்று தற்காலத்திலே செய்து தருவோன் நமது தாய்மொழிக்குப் புதிய உயிர் தருவோனாகிறான்." 28 என்றும் பாரதி இதுபற்றி எழுதியுள்ளது யாவரும் அறிந்ததே. தன் எளிமைக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் பாரதி உருவாக்கிய நவீன படைப்புக்கள் தமிழுக்குப் புதிய உயிர் கொடுத்தன என்பதில் ஐயமில்லை.

ஆயினும் எளிமையின் உருவாக்கத்துக்குரிய முழுப் பெருமையும் பாரதிக்கு மட்டுமே உரியதல்ல. 18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் அருணாசலக் கவிராயர், கோபாலக்கிருஷ்ண பாரதியார் போன்றோர் பாரதிக்குப் பாதை சமைத்துக்கொடுத்தவர்கள் எனலாம். ஆனால் அவர்கள் வளர்த்த ஜனரஞ்சகமான எளிய செய்யுள் நடைக்கு சமுதாயச் சார்பான புதிய உள்ளடக்கத்தைக் கொடுத்தவன் பாரதி. அதனால் எளிமை ஒரு புதிய பரிணாமம் பெற்றது எனலாம்.

இவ்வாறு கவிதையைப் பொறுத்தவரை, புதிய உள்ளடக்கம், வடிவ பரிசோதனை, உயிர்த் துடிப்பான மொழியைப் பயன்

படுத்துதல் போன்ற அம்சங்களில் நவீன வாதத்தின் புரட்சி கரமான அம்சங்களை நாம் பாரதியிடம் காண்கின்றோம். எனினும் உரைநடை இலக்கியத்தைப் பொறுத்தவரை சிறுகதை, நாவல் போன்ற நவீன வடிவங்கள் பற்றிய வடிவப் பிரக்ஞை பாரதியிடம் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. பாரதியின் கதைகளை நாவல் என்றோ, சிறுகதை என்றோ பாகுபடுத்தாமல் புனைகதை என்று குறிப்பிடுவதே பொருத்தமானது. இத்துறைகளிலே தாகூருக்கு இருந்த வடிவப் பிரக்ஞையும், பரிசோதனை நாட்டமும், தாகூரின் சில சிறுகதைகளை மொழிபெயர்த்த பாரதியாரிடம் இருக்கவில்லை என்பது மனங்கொள்ளத் தக்கது. தமிழ் இலக்கியம், புனைகதைத் துறையைப் பொறுத்தவரை பாரதியிடம் இருந்து நவீன பலத்தைப் பெறவில்லை என்றே கூற வேண்டும்.

இது எவ்வாறாயினும் ஒட்டு மொத்தமாகப் பார்க்கும்போது, சமூக, அரசியல், பொருளாதார பண்பாட்டுத் துறைகளில் பாரதி தீவிரமான நவீன சிந்தனைப் போக்கைப் பிரதிபலித்தவன் என்பதிலும் பாரதியின் மூலமே நாம் ஓர் நவீன யுகத்துள் பிரவேசிக்கின்றோம் என்பதிலும் ஐயமில்லை. பழமையில் இருந்து புதுமைக்கு மாறும் காலகட்டத்தின் நடுவழியிலே தமிழ்ச் சமூகத்தில் தோன்றிய ஒரு மாபெரும் நவீன சிந்தனையாளனாக, படைப்பாளியாக பாரதியை நாம் காண்கின்றோம். அந்தவகையிலே அவன் ஒரு யுக புருஷனாகின்றான்.

○

இக்கட்டுரை யாழ்ப்பாணம் தேசியகலை இலக்கியப் பேரவையினால் 1982ல் மாதம்தோறும் நடத்தப் பெற்ற பாரதி நூற்றாண்டுக் கருத்தரங்குத் தொடரில் படிக்கப்பட்டது. இக்கருத்தரங்குக் கட்டுரைகள் பாரதி பன்முகப்பார்வை (யாழ்ப்பாணம் 1984) என்ற நூலாக வெளிவந்துள்ளன.

#### அடிக் குறிப்புகள்

1. International Encyclopedia of the Social Sciences Vol. 10. Macmillan, 1968. P. 387.
2. Encyclopedia of the Social Sciences. Vol. 9, 10, Macmillan 1963. P. 564.
3. பிரடறிக் ஏங்கெல்ஸ், 'இயற்கையின் இயக்கவியல்' மூன்னேற்றப் பதிப்பகம், மாஸ்கோ. பக்.40

4. பெ. சு. மணி 'பாரதியாரும் சமூக சீர்திருத்தமும்' சென்னை, 1980. பக்.19
5. க. கைலாசபதி 'தமிழ் நாவல் இலக்கியம்' சென்னை 1968. பக். 54.
6. க. நா. சுப்பிரமணியம் 'முதல் ஐந்து தமிழ் நாவல்கள்' சென்னை. 1957. பக். 88
7. க. கைலாசபதி 'தமிழ் நாவல் இலக்கியம்' மேற்கோள் பக். 55
8. மு. வேதநாயகம்பிள்ளை 'பெண்கல்வி' சென்னை 1948 பக். 22
9. சுப்பிரமணிய பாரதி, 'மஹாகவி (பாரதியார் கட்டுரைகள்' அருணா பதிப்பகம், மதுரை 1964. பக். 194, 119
10. அதே நூல் பக். 198, 199, 200
11. அதே நூல், பக். 198
12. பாரதியார் 'பகவத் கீதை' பூம்புகார் பிரசுரம், சென்னை, 1977, பக். 37, 45, 46
13. அதே நூல், பக். 47, 48
14. பெ. சு. மணி 'பாரதியாரும் சமூக சீர்திருத்தமும்' மேற்கோள் பக். 129
15. பெ. தூரன், 'பாரதி தமிழ்' சென்னை. 1953 பக். 103
16. அதே நூல், பக். 240
17. அதே நூல், பக். 242
18. சுப்பிரமணியபாரதி, 'மஹாகவி பாரதியார் கட்டுரைகள்' பக். 194
19. வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், 'தமிழ் மொழி வரலாறு' சென்னை 1932, பக். 57.
20. பெ. தூரன், 'பாரதி தமிழ்' பக். 103
21. சுப்பிரமணிய பாரதி, 'மஹாகவி பாரதியார் கட்டுரைகள்' பக். 45
22. ரா. அ. பத்மநாபன், 'பாரதி புதையல்' — 1. சென்னை, 1958, பக். 70, 71

23. சுப்பிரமணிய பாரதி, 'மஹாகவி பாரதியார் கட்டுரைகள்' பக். 256
24. அதே நூல், பக். 154
25. அதே நூல், பக். 185
26. ரா. அ. பத்மநாபன், 'பாரதி புதையல்-1', பக். 68, 69
27. சுப்பிரமணிய பாரதி, 'மஹாகவி பாரதியார் கட்டுரைகள்' பக். 45, 46,
28. சுப்பிரமணிய பாரதி, 'பாரதியார் கவிதைகள்', மெர்க்குரி புத்தகக் கம்பெனி, கோவை 1969, பக். 357

கே: கவிதைத் துறையில் ஈடுபாடு ஏற்படுவதற்கு உங்களுக்குச் சாதகமாக இருந்த சூழல்கள் பற்றிச் சற்று விபரிக்க முடியுமா?

ப: கவிதை எழுதும் ஆற்றல் ஓர் அருட்கொடை என்று நான் கருதவில்லை. அது எனக்கு முதுசமாகக் கிடைத்த ஒன்றும் அல்ல. எனது மூதாதையர்களில் எழுத்தறிவு பெற்ற யாரும் இருந்ததாக எனக்குத் தெரியாது. எனது தகப்பன் ஓர் அரபு ஆசிரியர். தமிழ் இலக்கிய இலக்கணங்களில் அவருக்குப் பரிச்சயம் இருந்ததில்லை. அநேக எழுத்தாளர்களுக்குச் சாதகமாக இருந்ததாகச் சொல்லப்படுவது போல் இலக்கிய ரீதியான ஒரு குடும்பச் சூழல். எனக்கு இருக்கவில்லை. சிறுவயதிலிருந்து சித்திரம் வரைவதில் எனக்கு ஆர்வம் இருந்தது. கையில் கிடைக்கும் படங்களைப் பார்த்து வரைந்து கொண்டு இருப்பேன். சித்திரத்தில் இருந்த ஆர்வம் பிற்காலத்தில் கவிதைத்துறைக்கு மடைமாற்றம் பெற்றிருக்கலாம். 60ம் ஆண்டளவில் நான் எஸ். எஸ். சி. படித்துக் கொண்டிருந்தபோது எனது பதினாறு வயதில்தான் எழுதும் ஆர்வம் எனக்கு ஏற்பட்டது. எமது பாடசாலை இறுதி நாட்களில் நானும் எனது சக 'எழுத்தாள' நண்பர்களுள் ஒரு பத்திரிகை நடத்தவும் துணிந்தோம். அதன் காரணமாக நீலாவணனின் தொடர்பு எனக்குக் கிடைத்தது. உண்மையில் நீலாவணன் மூலம்தான் நான் இலக்கிய உலகில் அடி எடுத்து வைத்தேன். கவிதை, இலக்கியம் பற்றிய அரிச்சுவடிகளை அவரிடம்தான் கற்றேன்.



மஹாகவி, முருகையன், புரட்சிக்கமால் அண்ணல் போன் றோரின் கவிதைகளை நீலாவணன்தான் எனக்கு அறி முகப்படுத்தி வைத்தார். 1962ல் மஹாகவி வீரகேசரியில் வெண்பாப் போட்டி நடத்தி வந்தார். “நெஞ்சமே நஞ் சுக்கு நேர்” என்ற ஈற்றடி கொண்டு நான் எழுதிய ஒரு வெண்பா நீலாவணனால் திருத்தப்பட்டு, பின் மஹாகவி யாலும் திருத்தப்பட்டு வீரகேசரியில் பிரசுரமாகியது. அது தான் என் முதல் பிரசுரம். 63ல் மஹாகவியின் சிநேகம் எனக்குக் கிடைத்தது. மஹாகவியின் செல் வாக்கு என்னில் அதிகம் ஏற்பட்டது. என் கவிதை மலர்ச்சிக்கு நீலாவணனும் மஹாகவியும் முக்கிய காரணிக ளாய் இருந்தனர் என்பேன்.

**கே:** உங்கள் ஆரம்பகாலக் கவிதைக்கும் பிற்காலக் கவிதை களுக்குமிடையே ஏதும் வித்தியாசம் உள்ளதா?

**ப:** திறைய உண்டு. உருவத்திலும் உள்ளடக்கத்திலும் இந்த வேறுபாடுகள் உள்ளன. சுமார் இருபது வருடங் களாக நான் கவிதை எழுதிவருகிறேன். இக் காலப் பகுதியில் என்னுள்ளும் எனக்கு வெளியிலும் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள், வளர்ச்சிகள் எனது கவிதையிலும் காணப் படுகின்றன. உருவத்தைப் பொறுத்த மட்டில் ஆரம்பத் தில் இறுக்கமான ஓசைக் கட்டமைப்பை நான் பேணி வந்திருக்கிறேன். தமிழில் உள்ள மரபு வழிப்பட்ட பெரும்பாலான செய்யுள் வடிவங்களை நான் கையாண் டிருக்கின்றேன். எனது பிற்காலக் கவிதைகளில் இந்த ஓசைக் கட்டுத் தளர்ந்து பேச்சோசைப் பண்பு அதிகரித் துள்ளது. கலிவெண்பா, அகவல் போன்ற செய்யுள் வடிவங்களையே நான் இப்போது எனது கவிதைக்கு அதிகம் பயன்படுத்துகின்றேன். பொருள் அமைப்புக் கேற்ப பிரித்து எழுதுவதால் இவற்றின் ஓசைக்கட்டு பெரிதும் குறைக்கப்படுகின்றது. சீர், தளையை மட்டும் பேணி எதுகை மோனைக்குரிய முக்கியத்துவத்தைக் குறைத்து விடுவதால் செய்யுளையும் உரைநடையை ஒத்த, ஆனால் ஒத்திசைப்புக் கூடிய ஒரு ஊடகமாக மாற்ற முடிகின்றது. எனது கவிதைப் பொருளும் உத்தி முறையும் இதை நிர்ணயிக்கின்றன என்று தோன்று கின்றது.

உள்ளடக்கத்திலும் மிகப்பெரிய வித்தியாசங்கள் உள்ளன. ஆரம்பத்தில் இளமையில் எழுதத் தொடங்கும் எல்லோ ரையும் போல எதையாவது எழுத வேண்டும் என்ற எண்ணம் மட்டுமே என்னுள் இருந்தது. மனப்போக்குக்கு ஏற்ப அப்போதைக்கப்போது எதைஎதைப் பற்றியோ எழுதினேன். இடைக்காலத்தில் சமயச்சார்பான ஆன் மீக சித்தாந்தங்கள் என்னைக் கவர்ந்தன. சமய தத்து வங்களைச் சரியாகக் கடைப்பிடிப்பதன் மூலமே வாழ்வின் தீமைகளைக் களைய முடியும் என்ற ஒரு எண்ணம் என்

னுள் இருந்தது. பாரசீக சூபிக் கவிஞர் றூயியின் தத்து வங்களால் நான் ஈர்க்கப்பட்டேன். இக்பாலின் சித்தாந் தமும் என்னைக் கவர்ந்தது. 1965-67ம் ஆண்டுகளில் நான் எழுதிய கவிதைகள் பலவற்றில் இதன் பாதிப்பைக் காணலாம். 67க்குப் பின் ஆன்மீகச் சிந்தனைப் போக்கில் இருந்து நான் மெல்ல மெல்ல விடுபடத் தொடங்கினேன். மாக்கீய தத்துவார்த்த நூல்கள் என்னைப் பெரிதும் வளப் படுத்தின. வாழ்க்கைப் போக்குகளை நிர்ணயிக்கும் புற நிலைவிதிகளை அவை எனக்குக் கற்பித்தன. இலக்கியத் துக்கும் அரசியலுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பை உணர்த்தின. இவ்வகையில் எனது பெரும்பாலான பிற் காலக் கவிதைகள் சமூக அரசியல் பிரச்சினைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளன.

**கே:** முற்போக்குக் கவிஞர்கள் சமூக அரசியல் பிரச்சினைகள் பற்றியே எழுதவேண்டும். காதல் போன்ற தனிப்பட்ட விசயங்களை எழுதக்கூடாது என்று சிலர் கருதுகின்றார்களே, அது பற்றி நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

**ப:** இவ்வாறு யாரும் கருதினால் அது அபத்தமானது. இலக்கியம் என்பது வாழ்க்கையின் முழுமொத்தமான அனுபவத்தின் வெளிப்பாடு என்றுதான் நான் கருது கின்றேன். கவிஞனும் ஒரு சாதாரண மனிதன்தான். அவன் சமுதாயத்தில் ஒரு அங்கம் என்ற வகையிலே, சமுதாயத்தில் தங்கியிருக்கின்றவன் என்ற வகையிலே சமூக அரசியல் பிரச்சினைக்கு அவன் முக்கியத்துவம் கொடுக்கலாம் என கருதுகிறேன். அதே வேளை அவன் தனி மனிதனாகவும் இருக்கின்றான். அவனுக்கென்று தனிப்பட்ட, சொந்த (Personal) அனுபவங்களும் பிரச் சினைகளும் உண்டு. அவை கவிதைகளாக வெளிப் படுவது தவிர்க்க முடியாதது. அதற்கும் ஒரு தேவையும் முக்கியத்துவமும் உண்டு. காதல் ஒரு தனிப்பட்ட அனு பவம், ஒரு தனிப்பட்ட பிரச்சினை மட்டுமல்ல, அது சமூகப் பிரச்சினையும்தான். அந்த வகையில் அதற்கு எந்த அளவு முக்கியத்துவம் உண்டோ. தனிப்பட்ட அனு பவம் என்ற வகையிலும் அதற்கு அந்த அளவு முக்கியத் துவம் உண்டு. மனித வாழ்வில் இருந்து காதலைப் பிரிக்க முடியாது. ஆகவே கவிதையில் இருந்தும், இலக் கியத்தில் இருந்தும் அதைப் பிரிக்க முடியாது. இது போல் தான் ஒரு நண்பனின், ஒரு குழந்தையின், ஒரு தாயின் பிரிவுக்காக, மரணத்துக்காக இரங்குவதும். இது போல்தான் ஒரு இயற்கை வனப்பில் மனதை இழப்பதும், இலக்கியத்திலே இவை எல்லாவற்றுக்குமே முக்கியத் துவம் உண்டு, ஆகவே முற்போக்காளர்கள் தனிப்பட்ட விசயங்கள் என்று சிலவற்றை ஒதுக்குவதும், முற்போக்கை எதிர்ப்பவர்கள் அரசியல் விசயங்கள் என்று சிலவற்றை ஒதுக்குவதும் அபத்தமானது. இலக்கியத்துக்குப் புறம் பானது.

கே: புதுக்கவிதைக்கும், மரபுக்கவிதைக்கும் உள்ள வேறுபாடு என்ன என்று குறிப்பிட முடியுமா?

ப: யாப்பு வடிவங்களில் எழுதுவது மரபுக்கவிதை என்றும், யாப்புக்குப் புறம்பாக எழுதுவது புதுக்கவிதை என்றும் பொதுவாகக் கருதுகிறார்கள். நான் இந்த வேறுபாட்டை ஒத்துக்கொள்ளவில்லை. இந்த வகையில் பார்த்தால் சின்னத்தம்பிப் புலவரும், குமாரசாமிப்புலவரும், பாரதியும், மஹாகவியும் மரபுக் கவிஞர்கள்தான். ஆனால் முதல் இருவருக்கும் மற்ற இருவருக்கும் இடையே எவ்வளவோ வேறுபாடு உண்டு. இந்தவேறுபாடு முக்கியமாக மரபுக்கும் நவீனத்துவத்துக்கும் இடையே உள்ளவேறுபாடு. தனக்கு முன்னுள்ள எல்லாக் கவிஞர்களிலும் இருந்து பாரதிதான் முதல்முதல் வேறுபட்டான். “சொல்புதிது, பொருள்புதிது, சுவை புதிது, சோதிமிக்க நவகவிதை” என்று அவன் பாடினான் இவ்வகையிலே மரபுக்கவிதைக்கும், நவீனகதைக்கும் (Modern poetry) இடையேதான் நாம் அடிப்படையான வேறுபாடு காணவேண்டியுள்ளது. மரபுவழிப்பட்ட சமயச் சார்பான, அல்லது அரசர்கள், மேன்மக்கள் சார்பான பொருள் வரையறையுடைய பழைய கவிதைகளையே நாம் மரபுக்கவிதை எனலாம். இந்த நூற்றாண்டிலே பாரதியின் வருகையோடு இதில் மாற்றம் ஏற்பட்டு விட்டது. சமயம் பெற்ற இடத்தை சமுதாயமும், அரசர்களும், மேன்மக்களும் பெற்ற இடத்தை, சாதாரண மக்களும் பெற்றனர். இவ்வகையிலே ‘இன்றைய மனிதன், இன்றைய வாழ்க்கை, இன்றைய நடைமுறை, இன்றைய அனுபவம் பற்றி இன்றைய மொழியில் எழுதப்படுவது நவீனகவிதை எனலாம். பாரதியும், மஹாகவியும், பிச்சமூர்த்தியும், தருமுசிவராமுவும் நவீன கவிஞர்கள்தான். நவீன கவிதை செய்யுளிலும் எழுதப்படலாம், வசனத்திலும் எழுதப்படலாம். அவ்வகையிலே யாப்புக்குப் புறம்பாக வசனத்தில் எழுதப்படும் புதுக்கவிதையை நவீன கவிதையின் ஒரு பிரிவாக நாம் கொள்ளலாம். இவ்வகையில் மரபுக்கவிதை புதுக்கவிதை என்ற பாடுபாடு பொருத்த மற்றது என்றுதான் நான் கருதுகின்றேன்.

கே: நாவல், சிறுகதை முதலிய வடிவங்கள் பரந்த வாசகர்களைக் கொண்டுள்ளன. கவிதையோ ஒரு குறிப்பிட்ட வட்டத்துக்குள்ளேயே உள்ளது. இதற்குக் காரணம் என்ன?

ப: நீங்கள் கூறுவது முற்றிலும் சரி என்று நான் நினைக்கவில்லை. நாவல் சிறுகதைக்கு ஒரு பெரிய வாசகர் கூட்டம் உள்ளது என்பது உண்மைதான். ஆனால் எத்தகைய நாவல் சிறுகதைக்கு? ஜனரஞ்சகமான வர்த்தக ரீதியான படைப்புக்களுக்குத்தான் பெரிய வாசகர் கூட்டம் உள்ளது. காத்திரமான நாவல் சிறுகதைகளை வாசிப்போர் தொகை உண்மையில் குறைவு தான். அந்தவகை

யில் அசோகமித்திரனை, சுந்தரராமசாமியை விரும்பிப் படிக்கும் ஒரு வாசகன் கவிதையையும் விரும்பிப்படிப்பான் என்று தான் நான் நினைக்கின்றேன். காத்திரமான படைப்புக்களுக்கு அது நாவலாகட்டும், கவிதையாகட்டும் வாசகர் கூட்டம் குறைவு தான். இன்றைய முதலாளித்துவக் கலாசாரம் வாசகனுடைய சுய பிரக்ஞையை மழுங்கடித்து விடுவதே இதன் அடிப்படைக் காரணம் என்பேன். இது ஒரு பாரிய சமூகப் பிரச்சினையாகும்.

கே: கவிதை நாடகங்கள் தரமானவையாக இருந்தும் மக்கள் மத்தியில் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றதாகத் தெரியவில்லையே, இதற்குக் காரணம் என்ன?

ப: சில தரமான கவிதை நாடகங்கள் நல்ல வரவேற்பைப் பெற்றுள்ளன என்று தான் நான் நினைக்கின்றேன். மஹாகவியின் ‘கோட்டை’ ஐந்து ஆறு தடவைகள் வெற்றிகரமாக மேடையேறியது. ‘புதியதொரு வீடு’ பன்னிரண்டு தடவைகளுக்கு மேல் மேடையேறியது. பார்வையாளர்களும் இவற்றை நன்கு வரவேற்றார்கள். உண்மையான பிரச்சினை தரமான கவிதை நாடகங்கள் நம்மிடம் இல்லை என்பதுதான். முருகையன் சில நல்ல கவிதை நாடகங்கள் எழுதியுள்ளார். இன்றைய சூழலில் அவற்றை மேடையேற்றுவதற்குரிய சாத்தியம் குறைவு. முருகையனையும், மஹாகவியையும் விட்டால் தரமான கவிதை நாடகம் எழுதுவதற்கு நம்மிடம் யாரும் இல்லை. கவிதை நாடகத்தைப் பற்றி மட்டும் ஏன் சொல்வானேன்? நல்ல வசன நாடகங்களே நம்மிடம் குறைவுதானே.

கே: தமிழில் குழந்தைகளுக்கான, சிறுவர்களுக்கான கவிதை பற்றி நீங்கள் என்ன கருதுகிறீர்கள்?

ப: குழந்தைகளுக்கான கவிதைகள் மிகவும் முக்கியமானவை, அவசியமானவை. குழந்தை இலக்கியத்தை ஒரு ஆற்றுப் படுத்தும் சாதனமாகவே நான் கருதுகிறேன். அதாவது அவர்கள் வளர்ந்த பிறகு வளர்ந்தோருக்கான வளர்ந்தோரால் எழுதப்படும் பரந்துபட்ட இலக்கிய உலகில் பிரவேசித்து அவற்றை அனுபவிப்பதற்கும் தங்கள் அனுபவத்தை வளப்படுத்துவதற்கும் குழந்தைகளையும், சிறுவர்களையும் நெறிப்படுத்துவனவாக சிறுவர் இலக்கியங்கள் அமைய வேண்டும். குழந்தைகளின் கற்பனையையும், அனுபவத்தையும், படைப்பாற்றலையும் வளர்ப்பனவாகவும், அவர்களது வயது, அனுபவம் மொழியாற்றல் ஆகியனவற்றுக்கு ஏற்றனவாகவும் அவை அமையவேண்டும். இந்த வகையிலே குழந்தை இலக்கியம் படைப்போருக்கு குழந்தைகள் பற்றிய உளவியல், மொழியியல் பிரக்ஞை அவசியமாகும். குழந்தைகளுக்காக இலக்கியம் படைப்பதென்பது ஒரு தனித்திறன் சார்ந்தது. இத்தகைய தனித்திறன் கொண்ட எழுத்தாளர்கள் தமிழில் மிகவும் அபூர்

வம் என்றுதான் நான் நினைக்கின்றேன். உண்மையான குழந்தைக் கவிதைகளும், இலக்கியங்களும் இனித்தான் தமிழில் வளர வேண்டும். சித்திரக் கதைகள் போன்ற முயற்சியால் குழந்தை இலக்கியம் வியாபாரமயமாகும் ஆபத்தும் வளர்ந்து வருகின்றது.

**கே :** கவியரங்குகள் கவிதையை மக்கள் மத்தியில் பிரபலமாக்குவதற்குரிய சாதனம் என்று கூறலாமா?

**ப :** கவியரங்குகளின் இன்றைய வடிவத்தில் அவ்வாறு கூற முடியாது என்று தான் நான் நினைக்கின்றேன். 60ம் ஆண்டுகளில் இருந்து இலங்கையிலே கவியரங்குகள் அதிகம் பிரபலம் பெற்று வந்துள்ளன. 60ம் ஆண்டுகளிலும் 70ம் ஆண்டுகளிலும் தான் நான் ஏராளமான கவியரங்குகளில் மேடையிலும் வானொலியிலும் கலந்து கொண்டிருக்கின்றேன். ஆயினும் கவியரங்குகள் தோல்வியடைந்து விட்டன, காலாவதியாகி விட்டன என்றுதான் நான் நினைக்கின்றேன். 1970ல் நான் வெளியிட்ட 'கவிஞன்' இதழ் ஒன்றிலே கவியரங்கக் கவிதைகள் என்ற தலைப்பில் ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளேன். அடிப்படையில் கவியரங்குபற்றி அதில் குறிப்பிட்ட கருத்துக்களைத் தான் நான் இன்றும் கொண்டுள்ளேன். பெரும்பாலான கவியரங்கக் கவிதைகள் அப்போதையத் தேவைக்காகச் செயற்கையாகத் தயாரிக்கப்பட்டவைகளேயாகும். இவற்றில் பொதுவாக இரண்டு பண்புகள் காணப்படுகின்றன. ஒன்று கைத்தட்டு வாங்குவதற்காகவே சேர்க்கப்படும் கேலியும் கிண்டலும். மற்றது பிரசங்க பாணி. அதனால் அவற்றில் உண்மையான கவித்துவ ஒளி இருப்பதில்லை. கவியரங்கே ஒரு சடங்காகிவிட்டது. கேலியாகி விட்டது.

ஆகவே கவியரங்குக்குப் பதிலாக கவிதா நிகழ்வு என்னும் ஒரு புது நிகழ்ச்சியை நாங்கள் யாழ் பல்கலைக் கழகத்தில் அறிமுகப்படுத்தி வருகின்றோம். ஆதவன், சேரன், மௌனகுரு, சண்முகலிங்கன் போன்ற நண்பர்கள் இதில் என்னொடு ஒத்துழைத்து வருகின்றனர். இதுவரை பல கவிதா நிகழ்வுகள் செய்துள்ளோம். இதற்கென்று தயாரிக்காது ஏற்கனவே எழுதப்பட்ட கவிதைகளைப் பலர் சேர்ந்து பொருள் உணர்வோடு உணர்ச்சிக் கனதியோடு சபையோருக்குச் சொல்லிக் காட்டுவதே கவிதா நிகழ்வாகும். கவிதையை மக்கள் மத்தியில் பரப்புவதற்கு இது ஒரு சிறந்த வழி என்று நான் நினைக்கின்றேன். தனித்தனிக் கவிஞர்களின் கவிதா நிகழ்வுகள் நாடெங்கும் நடைபெற வேண்டும் என்பதே என் விருப்பம்.

**கே :** சமூகவிடுதலை, தேசியவிடுதலைப் போராட்டங்களில் கவிஞர்களுக்கும் முக்கிய பங்கு உண்டு என்று கூறலாமா?

**ப :** நிச்சயமாக உண்டு. உலக இலக்கிய வரலாற்றிலே போராட்ட வரலாற்றிலே இதற்கு நாம் அநேக உதாரணங்களைக் காட்டலாம். போராட்ட உணர்வைக் கொண்டு மக்களைக் கிளர்ந்தெழுச் செய்வதற்கு கவிஞர்கள் பெரும் பங்காற்றி வந்திருக்கிறார்கள். வியட்நாமிலே, பலஸ்தீனத்திலே, ஆபிரிக்க, லத்தீன் அமெரிக்க நாடுகளிலே விடுதலைப் போராட்ட இயக்கத்தோடு விடுதலைப் போராட்டக் கவிஞர்களும் தோன்றி வளர்ந்ததை நாம் காண்கின்றோம். இந்திய தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்தின் குழந்தைதான் பாரதியும். சமீபத்திலே நான் வெளியிட்ட 'பலஸ்தீனக் கவிதைகள்' நூலைப் படிப்போர் பலஸ்தீன விடுதலைப் போராட்டத்தில் கவிஞர்களின் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்து கொள்ளமுடியும். சமூக விடுதலைப் போராட்டங்கள் எங்கெங்கு நிகழ்கின்றனவோ அங்கெல்லாம் போராட்டக் கவிஞர்களும் போராட்டக் கவிதைகளும் தோன்றுவது இயல்பு. இது தான் இலக்கிய நியதி.

**கே :** உங்களுக்குப் பிடித்த தமிழ்க் கவிஞர்கள் பற்றிக் கூறலாமா?

**ப :** நல்ல கவிதைகள் எழுதுவோர் அனைவரையும் எனக்குப் பிடிக்கும். என்றாலும் குறிப்பாக மஹாகவியை எனக்கு மிகமிகப் பிடிக்கும். பாரதிக்குப் பிறகு தமிழில் தோன்றிய மிகப்பெரும் கவிஞர் என்று நான் அவரைத்தான் கருதுகிறேன். நீலாவணன், முருகையன் ஆகியோரும் எனக்குப் பிடித்த சிறந்த கவிஞர்களே. இவர்கள் எல்லோரும் எனது ஆரம்பகாலத்தில் என்னைப் பாதித்துள்ளனர். இன்று எழுதுபவர்களில் சண்முகம் சிவலிங்கம் என்னை மிகவும் ஆகர்சிக்கின்றார். தற்காலத் தமிழிலே அவர் மிகவும் வித்தியாசமான ஒரு கவிஞர். கவியரசனின் கவிதைகளைப் படித்திருப்பீர்கள். சிலவேளை அவரும் என்னைப் பிரமிக்கச் செய்து விடுகிறார். இவர்களெல்லாம் ஈழத்துக் கவிஞர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தமிழகத்திலே நல்ல கவிதைகள் எழுதுவோர் பலர் இருக்கிறார்கள். ஆனால் எனக்குப் பிடித்த கவிஞர்கள் என்று குறிப்பாகச் சொல்வதற்கில்லை.

**கே :** திரைப்படப் பாடல்கள் மக்கள் மத்தியில் அதிக செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளனவே, இவற்றின் கவிதைத் தன்மைப்பற்றி என்ன சொல்கிறீர்கள்?

**ப :** பாட்டையும் (Song) கவிதையையும் (Poetry) நாம் முதலில் வேறுபடுத்தவேண்டும். இசைதான் பாட்டின் முக்கிய அம்சம். பொருள் உணர்வுதான் கவிதையின் அடிப்படை. திரைப்படல்கள் மக்களைப் பெரிதும் கவர்வதற்கு அவற்றின் இசை தான் காரணம். சினிமா, வானொலி போன்ற தொடர்புச் சாதனங்களும் மக்கள்

மத்தியில் அவற்றைப் பரப்ப மிகவும் உதவுகின்றன. திரைப்படங்களின் ஆயுள் பொதுவாகக் குறுகியது. ஒரு புகழ்பெற்ற பாட்டு பிறிதொருபாட்டு முன்னுக்கு வரும் போது ஒதுங்கிவிடுகின்றது. திரைப்படங்கள் ஆயிரக் கணக்கில் வந்து குவிகின்றன. அவற்றின் இலக்கியத் தன்மை, கவித்துவம் இரண்டாம் பட்சமானதுதான். பெரும்பாலான பாடல்கள் ஆபாசக் களஞ்சியமாக உள்ளன. என்றாலும் கவித்துவம் மின்னும் பாடல்களும் பல உண்டு. கண்ணதாசன், பட்டுக்கோட்டை போன்றோர் சினிமாப் பாட்டுக்கு கவித்துவம் கொடுத்தவர்கள் எனலாம். கண்ணதாசனை ஒரு கவிஞர் என்பதைவிட திரைப்படப் பாடலாசிரியர் என்றே நான் கூறுவேன். அது வேறு விசயம். சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் மிகப் பெரும்பாலான திரைப்படங்களில் இசையை எடுத்து விட்டால் மிஞ்சுவது வெறும் சொற்கள் தான். கவித்துவம் அல்ல. நன்றி கலந்த வணக்கம்.

செவ்வி கண்டவர்கள்  
பொன். பூலோகசிங்கம்  
கனக. சுகுமார்

○ சிரித்திரன்—மே—1982.

○ 1. பேராசிரியர் க. கைலாசபதி

நான் அறிந்தவரை பேராசிரியர் கைலாசபதி அளவு சர்ச்சைக்குள்ளாக்கப்பட்ட, தாக்குதலுக்குள்ளான பிறிதொரு இலக்கியவாதி இல்லை எனலாம். அதே போல் அவரளவு போற்றப்படோரும் மிகச்சிலரே. அவரது இலக்கிய எதிரிகள் கூட அவர் தங்களைப் பற்றி என்ன கருதுகின்றார் என்பதை அறிய விரும்பினர். ஏராளமான எழுத்தாளர்கள் தங்கள் படைப்புகளுக்கு அங்கீகாரம் பெறுவதற்காக அவரை அணுகினர். அந்த அளவு ஒரு குறுகிய காலத்துள் தானே ஒரு ஸ்தாபனமாக அவர் வளர்ச்சியடைந்திருந்தார்.

குறிப்பாக, கடந்த கால் நூற்றாண்டு கால ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றிலும் பொதுவாக சமகால தமிழ் இலக்கியச் சிந்தனை வளர்ச்சியிலும் பேராசிரியர் கைலாசபதியின் பாத்திரம் மிக முக்கியமானது. அண்மைக் கால வரலாற்றிலே தமிழக எழுத்தாளர்களினதும் ஆய்வாளர்களினதும் கவனத்தை ஈழத்தை நோக்கித் திருப்பிய அறிஞர்களிலே கைலாசபதியே பிரதானமானவர்.

கைலாசபதி இலக்கியத்தை அழகியல் நுகர்வுக்கும்டும் உரிய ஒரு தனித்துறையாகக் கருதியவரல்ல. முழு மொத்தமான சமூக இயக்கப் போக்கின் அழகியல் வெளிப்பாடாகவே அவர் இலக்கியத்தை நோக்கினார். இதனாலேயே இலக்கிய ஆய்வுக்குச் சமூகப்பண்பாட்டு வரலாற்றை ஆதாரமாகக்கொள்



ளும் போக்கினையும், தமிழரின் சமூக, பண்பாட்டு வரலாற்றை விளக்குவதற்கு இலக்கியத்தைச் சான்றாகக் கொள்ளும் போக்கினையும் நாம் அவரிடம் காண்கின்றோம். அவர் ஒரு இலக்கிய விமர்சகன் என்பதற்கு மேலாக,—ஓர் இலக்கியச் சிந்தனையாளனாக ஓர் இலக்கியப் புலமையாளனாகத் திகழ்ந்தார்

இலக்கியம் பற்றிய அவரது சமூகவியல் நோக்கே, இலக்கிய ஆய்வில் பல்துறை அணுகு முறையைப் பயன்படுத்த அவரைத்தூண்டியது. நமது பாரம்பரியத் தமிழறிஞர்கள் இலக்கியத்தை ஒரு நுகர்வு சாதனமாக, அல்லது சமய—அறவியல் வெளிப்பாடாக, அல்லது இலக்கணக் கல்விக் குரிய ஒன்றாகவே கருதினர். நமது நவீன விமர்சகர்களுட் பலரோ இலக்கியத்தை சுய உணர்வு சார்ந்த அழகியல் அம்சமாக மட்டுமே மதிப்பீடு செய்தனர். ஆனால் இலக்கியம் முழு மொத்தமான மனித அனுபவத்தினதும், உணர்வினதும் வெளிப்பாடு என்ற வகையிலே இலக்கியத்தை விளக்கிக் கொள்வதற்கும் விளக்குவதற்கும் மனிதனைப் பற்றிய சகல அறிவியல்களும் பயன்படவேண்டும் என்ற நவீன கருத்தோட்டத்தைக் கொண்டிருந்தவர் கைலாசபதி. மொழியியல், சமூகவியல், மானிடவியல், வரலாறு, உளவியல், பொருளியல், அரசியல் போன்ற பல்வேறு அறிவியல்களுடன் இணைத்து இலக்கியத்தை நோக்கும் பல்துறை அணுகுமுறையை தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்தியவர்களிலே கைலாசபதிக்குப் பிரதான இடம் உண்டு. மார்க்சிஸ சார்புடையவர்களாலேயே பல்துறை அணுகுமுறை தமிழில் அறிமுகமாயிற்று. அவ்வகையில் கைலாசபதியின் மார்க்சிய சிந்தாந்தப் புலமை இலக்கியச் சிந்தனையிலேயே புதிய ஒளி பாய்ச்சியது என்று கூறினால் அது தவறாகாது.

பேராசிரியரின், இலக்கியம் பற்றிய சமூகவியல் நோக்கே இலக்கியம் பற்றிய ஒப்பியல் ஆய்வுக்கும் அவரை இட்டுச் சென்றது. கைலாசபதிக்கு முன்னர் தமிழ் இலக்கியங்களுடன் ஒப்பு நோக்கி ஆராய்ந்தவர்கள் இல்லாமல் இல்லை. தமிழ் இலக்கியத்தின் பெருமையை நிலை நிறுத்துவதே இவர்களுள் மிகப் பெரும்பாலோரின் நோக்கமாய் இருந்தது. ஆனால் புற நிலையான, விஞ்ஞானப் பூர்வமான ஆய்வுமுறைகளைப் பயன்படுத்தி தமிழ் இலக்கியத்தில் ஒப்பியல் ஆய்வு மேற்கொண்ட பெருமை சிறப்பாக பேராசிரியர் கைலாசபதிக்கே உரியது. இவ்வகையிலே அவரது Tamil Heroic Poetry, ஒப்பியல் இலக்கியம் ஆகிய நூல்கள் முதன்மையானவை.

ஒருமொழி இலக்கியத்தை வேறு ஒரு மொழி இலக்கியத்துடன் ஒப்புநோக்குவது என்பது ஒரு பண்பாட்டைப் பிறிதொரு பண்பாட்டுடன் ஒப்புநோக்குவதாகும். இருபண்பாடுகளுக்கும் இடையிலான சமாதாரண வளர்ச்சிகளையும் வேறுபாடுகளையும் அவற்றுக்கு ஆதாரமான சமூக வரலாற்று மூலங்களையும் நிறுவுவது ஒப்பியலாய்வின் அடிப்படையாகும். அவ்வகையில் இலக்கியத்தில் ஒப்பியலாய்வு மனித ஒருமைப்பாட்டுக்கே

இட்டுச் செல்லும். ஒரு மார்க்சியவாதி என்ற வகையில் தனது ஒப்பியல் ஆய்வுகள் மூலம் மனிதனைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் மனித ஒருமைப் பாட்டுக்குமாக உழைத்தவர் கைலாசபதி எனலாம்.

இவை எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக தமிழர் சிந்தனை வரலாற்றிலே கைலாசபதிக்கு என்றும் ஓர் அழியாத இடம் இருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. பொற்காலப் பெருமையை நிராகரித்து, ஒரு சமூக விஞ்ஞானக்குரிய நிதானத்துடன் பண்டைத்தமிழரின் சமூக வாழ்வை இலக்கியச் சான்றுகள் கொண்டு, வரலாற்று நோக்கில் ஆராய்ந்து விளக்கியவர் அவர். அவரது பண்டைத் தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும், Tamil Heroic Poetry ஆகியவை இவ்வகையில் முக்கியமானவை. பொற்காலக் கனவுலகில் இருந்து தமிழ் அறிஞர்களை யதார்த்தத்துக்கு இட்டுச் சென்றன அவரது ஆய்வுகள். இவ்வகையில் இயக்கவியல் தத்துவ நோக்கு அவருக்கு வழிகாட்டியாய் இருந்தது.

அவர் வாழ்ந்த காலத்தில் அவர் பற்றிய இரு எதிர்நிலைப் போக்குகள் நிலவின. ஒன்று அவரை முற்றாக நிராகரிப்பது, தமிழகத்திலே வெ. சாமிநாதன் போன்றோரும் இலங்கையில் வேறு சிலரும் இப்போக்கில் இயங்கினர். மற்றது அவரை அப்படியே வழிமொழியும் போக்கு. இவ்விரு போக்கும் கண்மூடித் தனமானவை என்பதில் ஐயமில்லை. கைலாசபதியை வழிநடத்திய இயக்கவியல் தத்துவம் இவ்விரு போக்கையும் நிராகரித்துவிடும். அவர் பற்றிய பூரணமான, புறநிலையான மதிப்பீடு மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும். அதற்கு முன் தேவையாக அவரது படைப்புக்கள் எல்லாம் வெளிவர வேண்டும். வரலாற்றுப் பின்னணியில் அவை ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டும். வரலாற்றின் தேவைகளுக்கும் சவால்களுக்கும் அவர் எவ்வாறு முகம் கொடுத்தார் என்பதும் ஆராயப்பட வேண்டும். அதன் அடிப்படையிலேதான் அவரது சாதனைகளும் தவறுகளும் மதிப்பிடப்படலாம். அதுவே நமது இலக்கியச் சிந்தனையின் எதிர்கால வளர்ச்சிக்கு உரம் ஊட்டும்.

## 2. தி. ஜானகிராமன்

ஜானகிராமன் காலமானார் என்பது ஒரு வெறும் செய்தி தான். அவரது படைப்புக்கள் இன்னும் உயிருடன் உள்ளன. இனியும் நெடுங்காலம் அவை உயிர்வாழும் இயல்பின. நவீன தமிழ் இலக்கியத்தில் ஈடுபாடு உள்ள எல்லாருமே ஜானகிராமனை விரும்பிப் படிக்கின்றனர். இதிலே முற்போக்கு பிற்போக்கு என்ற பேதமே இல்லை. அரசியலுக்கும் இலக்கியத்துக்கும் விவாகபந்தமே இல்லை என்று வாதிக்கும் சுத்த இலக்கியவாதிகள் முதல் அரசியலுக்கு அப்பால் இலக்கியமே இல்லை என்று பிரகடனம் செய்யும் அதிதீவிர புரட்சி

கர எழுத்தாளர்கள் வரை ஜானகிராமனின் எழுத்தில் மோகம் கொண்டதான் உள்ளனர். இந்த இலக்கியச் சித்தாந்தங்கள் பற்றிய எவ்வித பிரக்ஞையுமற்று வியாபார இலக்கியத்துக்கு அடிமைப்பட்டுப் போன ஜனரஞ்சக வாசகனுக்குக்கூட ஜானகிராமன் ஒரு அன்னியமான எழுத்தாளன் அல்ல. இவ்வாறு பல்வேறு இலக்கிய நிலைப்பாடு உள்ளவர்களையும் பல்வேறு ரசனை மட்டத்தில் உள்ளவர்களையும் தன்வசமாக்கும் எழுத்தாற்றல் புதுமைப் பித்தனுக்குப் பிறகு ஜானகிராமனுக்கே சாத்தியமாயிற்று என்று சொன்னால் அது தவறாகாது.

மாறும் சமூகத்திலே ஆண் பெண் உறவில் ஏற்படும் நெரிசலே ஜானகிராமனின் எல்லாப் படைப்புக்களிலும் (குறிப்பாக நாவல்களில்) கையாளப்படும் பிரதான விசயப் பொருளாகும். ஆண் பெண் உறவு பற்றிய பாரம்பரிய சமூக நெறிமுறைகள் உடைந்து வருவதை அவர் தன் படைப்புக்களில் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தினார். புதிய சமூக நிலைமைகளுக்கும் பாரம்பரிய அல்லது நிலப்பிரபுத்துவ ஒழுக்க நியமங்களுக்கு மிடையே அல்லலுறும் மனித உணர்வை, அதன் சோகத்தை மிகுந்த பொறுப்புணர்வுடனும் மனிதாபிமானத்துடனும் தன் படைப்புக்களில் அவர் சித்திரித்தார். “சிறு வயது முதலே என்னுடைய மனதில் ‘கன்வென்ஷன்’ என்று சொல்லப்படும் படியான கட்டுப்பாடுகளை எதிர்க்கும் ஒரு மனோபாவம் உருவாயிற்று. நம்முடைய மக்கள் மரபையும் (டி.ரெடிஷன்) கட்டுப்பாட்டையும் ஒன்று சேர்த்துக் குழப்பிக் கொள்கிறார்கள் என்று நினைக்கிறேன். கட்டுப்பாடுகள் காலத்துக்கு ஏற்றபடி மாறும் தன்மையுடையன. ஆனால் அவைகளுக்கு நம் முடைய அன்றாட வாழ்வில் நிரந்தரமான ஒரு இடத்தை அளிக்க முற்படும் போதுதான் தனி மனித சுதந்திரம் வெகுவாகப் பாதிக்கப்படுகின்றது. ஒரு சமுதாய நாகரீகத்தின் உயிர்ப்புச் சக்தியுடன் கூடிய ஜீவனானது இம் மாதிரியான கட்டுப்பாடுகளிலே நசித்துப் போக ஏது இருக்கிறது. மனித உணர்ச்சிகளைப் பற்றி, மன விகாரங்களைப் பற்றி எழுத முற்படும்போது கட்டுப்பாடுகளை அறுத்தெறிய வேண்டியிருக்கிறது” என்று ஜானகிராமன் ஒரு பேட்டியிலே கூறியுள்ளார். அவரது படைப்புக்களில் இச் சிந்தனை வெளிப்பாட்டை நாம் காணலாம்.

ஆயினும் நிலப்பிரபுத்துவ விழுமியங்களின் அடிப்படையில் ஒழுக்கவியல் கண்ணோட்டத்தில் சிலர் ஜானகிராமனைத் தாக்கியுள்ளனர். பெண்களைச் சேரம் போபவர்களாகவும் சலனசித்தம் உள்ளவர்களாகவும் அவர் சித்திரித்துள்ளார் என்று அவர்கள் கூறுகின்றனர். இது மனித யதார்த்தத்தைக் காண மறுப்போரின் கூற்றெனலாம். ஒழுக்கவியல் கண்ணோட்டத்தில் மட்டும் நின்று ஜானகிராமனை விமர்சிப்பது நியாயமாகாது.

ஜானகிராமன் அடிப்படையில் ஒரு யதார்த்த நெறிக்கலைஞரே. அதே வேளை கற்பனாவாதத்தின் அம்சங்களையும்

நாம் அவரிடம் காண்கின்றோம். அவ்வகையிலே யதார்த்தமும் மிகை உணர்ச்சியும் கலந்த கலவையே அவரது கலைப்பாணி எனலாம். தனது படைப்புக்களில் அன்பு, நேசம், நேர்மை ஆழ்ந்த தூய கலைஉணர்வு போன்ற உன்னத உணர்வுகளுக்கு அவர் அழுத்தம் கொடுக்க முனையும்போது ஒரளவு கற்பனாவாதமும் மிகையுணர்ச்சியும் அவருக்குத் தவிர்க்க முடியாததாய் விடுகின்றது.

அவரது இந்தப் படைப்பு நெறியிலிருந்து — அவர் எழுப்ப விரும்பும் உன்னத உணர்வுகளில் இருந்து அவரது மொழி நடையைப் பிரித்துப் பார்க்க முடியாது. பலர் அவரது மொழி நடைக்காகவே அவரில் மோகமுற்றுள்ளதாகக் கூறுவர். அவரது மொழிநடை அவரது கலையின் இன்றியமையாப் பண்பாகும். தற்கால உரைநடைக்கு — உரைநடை இலக்கியத்துக்கு ஒரு புதிய வளமும் வளப்பும் கொடுத்தவர் ஜானகிராமன். நாவல் சிறுகதைகள் மூலம் மட்டுமன்றி, நாடகம், மொழிபெயர்ப்பு, பிரயாண நூல்கள் போன்றவை மூலமும் அவரது எழுத்து ஆளுமை நன்கு வெளிப்பட்டிருக்கின்றது. இத்துறைகளில் இதுவரை அவரது சுமார் இருபத்தைந்து நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன.

இவற்றை அவரது இலக்கியப்பணி என்று சொன்னால் அவர் ஒத்துக்கொள்வதில்லை. “இலக்கியப்பணி என்று எதைச் சொல்வது? என் ஆத்ம எதிரொலிப்பாக, நான் வாழும் வாழ்க்கையின் ரசனையை எனக்கு எளிதாகக் கைவரும் எழுத்தின் மூலம் வெளிக்காட்டுகின்றேன். இதிலே சேவை என்பதோ பணி என்பதோ இடமே பெறவில்லை. என்னுடைய இன்பங்களை, நான் துய்க்கும் சோக உணர்வுகளை மற்றவர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ளவே நான் விரும்புகின்றேன். சுற்றிலும் உலகம் சிறியதும் பெரியதுமாக சாதாரண அசைவுகளில் கூட வியப்புகள் நிறைந்து இயங்குகிறது. அதைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பதே ஆனந்தம்தான். அதைத் தான் நானும் பகிர்ந்து கொள்கிறேன் — எழுத்துமூலம்” என்று அவர் கூறியுள்ளார்.

தன்னுடைய இலக்கியச் சாதனைகள் பற்றி ஒருபோதும் அலட்டிக்கொள்ளாது அடக்கமாக இருந்து இன்றையத் தமிழ் இலக்கியத்தில் சிலர் எட்ட முடியாத சில சிகரங்களைத் தொட்டு மறைந்துபோன ஜானகிராமனின் உயிர்வாழும் படைப்புக்களில் நாம்பெற்றுக் கொள்வதற்கு எவ்வளவே உள்ளன.

○

30-12-1984 மாலை 5 மணி அளவில் மெளனியைப் பார்க்கப் போனேன். சென்னையில் க்ரியாவுக்குப் போயிருந்த போது தான் மெளனியும் சிதம்பரத்தில் இருப்பதாக அறிந்தேன். திலீப்குமார் அரைகுறையாகச் சொன்ன ஒரு விலாசத்தை இன்னும் அரைகுறையாகக் குறித்து வைத்திருந்தேன். வடக்கு வீதியும் தெற்கு வீதியும் சந்திக்கும் மூலையில் பிரியும் ஒரு தெரு. இலக்கம் 4. ஒரு மாடிவீடு என்ற குறிப்பு எனது டயரியில் இருந்தது. வீட்டைத் தேடிச் சென்ற போதுதான் வடக்கு வீதியும் தெற்கு வீதியும் சந்திக்காதே என்ற உண்மை உறைத்தது. முதலில் கீழவீதியும் வடக்கு வீதியும் சந்திக்கும் இடத்துக்குப் போனேன். இரண்டொருவரிடம் விசாரித்தேன். அவர்கள் மெளனி பெயரைக் கேள்விப்பட்டதில்லை. தி.மு.க. அலுவலகத்தில் போய் விசாரித்தேன். அவரின் சொந்தப் பெயர் மணி, பழைய எழுத்தாளர் என்று சொல்லியும் அவர்களுக்கும் தெரியவில்லை. கிழக்கு வீதி தெற்கு வீதிச் சந்தியிலும் நிரந்தர வாசிகள் சிலரை விசாரித்தேன். அவர்களுக்கும் தெரியவில்லை. தெற்கு வீதி மேலை வீதிச் சந்தியிலும் அதன் முடுக்குகளிலும் சற்றுப்படித்தவர்கள் போல் தெரிந்த சில முதியவர்களைக் கேட்டுப் பார்த்தேன். நாலாம் இலக்க வீடு ஒன்றைத் தட்டி விசாரித்துப் பார்த்தேன். அவர்களுக்கும் மெளனியைத் தெரியவில்லை. கடைசியாக மேலவீதி வடக்குவீதிச் சந்தியில் பிரியும் தெருவில் இறங்கினேன். எப்படியும் இங்கு மெளனியைப் பிடித்து விடலாம் என்ற நம்பிக்கையுடன் தெருவில் சிறிது தூரம் போய் அது கிளை பிரியும்

ஒரு சந்தியில் ஒரு வீட்டுக்காரரிடம் விசாரித்தேன். அவரும் மணி, மெளனி என்றெல்லாம் கேள்விப்பட்டிருக்கவில்லை. அங்கிருந்து ஒரு மூன்று நான்கு வீடு தள்ளிச் சென்றேன். 4ம் இலக்கத்தில் ஒரு மாடி வீடு இருந்தது. கேற்றைத் திறந்து கொண்டு போனேன். ஒரு வயதான அம்மா வந்தார். மெளனி இருக்கிறாரா என்று விசாரித்தேன். 'உள்ளே வாங்க' என்றார். மெளனி சிதம்பரத்தில் இருப்பதைத்து முப்பது வருடங்களுக்கு மேலாக இருக்கிறார் என்று நினைக்கின்றேன். அந்தச் சிறு நகரத்தில் அவரை, அவரது இருப்பிடத்தை அறிந்த ஒருவர் எனக்குச் சுலபத்தில் அகப்படவில்லை. மில் மணிஐயர் என்று விசாரித்திருந்தால் சில வேளை தெரிந்திருப்பார்கள் என்று பின்னர் தான் எனக்குத் தெரியவந்தது.

மெளனிக்கு ஒரு அறுபது வயது இருக்கலாம் என்பதாக எனக்குள் ஒரு எண்ணம். முப்பதுகளில் எழுதத் தொடங்கிய வருக்கு அதைவிட அதிகம் இருக்கும் என்ற உண்மை மெளனியைக் காணும்வரை எனக்கு ஏனோ தோன்றவே இல்லை. மெளனி முதுமையின் அரவணைப்பில் இருந்தார். முன்பின் அறிமுகம் இல்லாத ஒருவனைப் பார்க்கும் இயல்பான திகைப்போடு என்னைப் பார்த்ததும் இருக்கையில் இருந்து மெல்ல எழும்பினார். வயிறு ஒட்டி உடல் தளர்ந்து போய் இருந்தது. இலங்கையன் என்று என்னை அறிமுகப் படுத்திக்கொண்டேன். அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் ஒரு ஆராய்ச்சிக்காக வந்திருப்பதாகச் சொன்னேன். தன்னுடைய படிப்பறைக்குள் என்னைக் கூட்டிச் சென்றார். அடிமேல் அடிவைத்து மெல்ல ஊர்ந்து நடந்து வந்தார். வயது என்பதாகி விட்டது. ஒரு கண் பார்வை முற்றிலும் போயிற்று. மறு கண்ணும் பெரிதும் மங்கிவிட்டது என்றார். அடங்கிய குரலில் அவர் கூறுவதைக் கூர்ந்து கவனிக்க வேண்டி இருந்தது.

ஈழத்து இலக்கிய முயற்சிகள், எழுத்தாளர்கள் பற்றி அவருக்கு ஒன்றும் தெரிந்திருக்கவில்லை. இலங்கையர் கோன், சி. வைத்தியலிங்கம் ஆகியோர் உங்கள் காலத்தில் எழுதினார்களோ, அவர்களைப் படித்திருக்கிறீர்களா என்று கேட்டேன், அவருக்கு அவர்களைத் தெரிந்திருக்கவில்லை. போர் முரசோ ஏதோ ஒரு புத்தகம் தனக்கு அனுப்பப்பட்டதாகவும், ஒரே உணர்ச்சி மயம், அங்கு அப்படித்தான் எல்லோரும் எழுதுவார்களோ என்று கேட்டார். அவர் குறிப்பிட்டது தனைய சிங்கத்தின் 'போர்ப்பறை' நூலை என்று புரிந்து கொண்டேன். அவர் சொல்வதுபோல் அப்படி ஒன்றும் உணர்ச்சிமயமான புத்தகம் அல்ல அது.

ஆங்கிலம்தான் அவர் படித்ததெல்லாம். கல்லூரியில் தமிழ் முறையாகப் படித்ததில்லை. ஆங்கில இலக்கியம் நிறையப் படித்திருக்கிறார். அவருடைய மேசையிலும் ஷெல்பிலும் நிறைய ஆங்கிலப் புத்தகங்கள் இருந்தன. Creation and discovery என்று நினைக்கிறேன். ஒரு இலக்கியத் திற



னாய்வுப் புத்தகத்தைக் காட்டினார். அது அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்துக்குச் சொந்தமானது. நெடுங்காலமாக அவருடைய உடமையாக இருந்து வருவதாகத் தோன்றியது. அந்தப் புத்தகத்தை நான் படித்ததில்லை. அதுபற்றி அவருக்கு மிக உயர்ந்த எண்ணம் இருப்பது தெரிந்தது. அந்தப் புத்தகத்தை அடியொற்றி விமர்சகனும் ஒரு படைப்பாளிதான் என்ற கருத்தை வலியுறுத்திச் சொன்னார். creative writer என்பது போல் creative critic என்று சொன்னார். ஒரு படைப்பாளிக்குரிய நுண்ணுணர்வு இல்லாத ஒருவன் ஒரு சிறந்த விமர்சகனாக முடியாது என்ற பொருளிலேயே அவர் அந்தப் பதத்தைக் கையாண்டார் என்று நினைக்கின்றேன்.

இலக்கியம் மட்டுமன்றி, தத்துவம், பண்பாடு, நாகரீகம் என்றெல்லாம் அவரது படிப்பார்வம் விரிவானது என்று தெரிந்தது. தென் அமெரிக்க அஸ்ரேக் (Aztec) நாகரீகம் எகிப்திய பிரமிட்டுக்கள் பற்றிய புத்தகங்களைக் காட்டினார். அதில் இருந்து கில பகுதிகளை எனக்குப் படித்துக் காட்டுவதற்குச் சிரமப்பட்டார்.

தனது குடும்ப நிலை பற்றிக் கொஞ்சம் சொன்னார். ஒரு உள்ளார்ந்த சோகம் அவரைக் கவிந்து கொண்டிருப்பது தெரிந்தது. இரண்டு மகன்கள் அகாலமாக விபத்தில் இறந்து விட்டார்கள். இன்னொருவர் தத்துவத்தில் எம். ஏ. படித்து விட்டு மனக்கோளாறோடு வீட்டில் இருக்கிறார். இன்னொரு மகன் எம். எஸ். சி., பி. எச். டி. அமெரிக்காவில் இருக்கிறார்.

பிச்சமுர்த்தி, கு. ப. ரா. பற்றியும் சில செய்திகள் சொன்னார். பிச்சமுர்த்தி ஒரு சமயம், ஏதோ ஒரு பத்திரிகையில் தான் ஏன் தாடி வளர்க்கிறேன் என்று ஒரு கட்டுரை எழுதியிருந்தாராம். அதைப் படித்தாயா என்று மெளனியைக் கேட்டிருக்கிறார். பார்த்தேன். படிக்கவில்லை. தாடி ஏன் வளர்கிறது என்று எழுதியிருந்தாயானால் படித்திருப்பேன் என்று மெளனி பதில் சொன்னாராம். அதற்குப் பிறகு அப்படிப்பட்ட விஷயங்களைப் பற்றிப் பிச்சமுர்த்தி தன்னுடன் பேசுவதில்லை என்றார்.

மெளனி இப்போது எதுவுமே படிப்பதில்லை. முதுமையும் பார்வைக் குறைவும் அதற்கு அனுமதிப்பதில்லை. அடிக்கடி இலக்கிய நண்பர்கள் யாரும் வருவதில்லை. சமகாலத்தில் தன்னைச் சுற்றி என்ன நடக்கிறது என்று அவருக்கு எதுவும் தெரியாது அவர் தனக்குள் தன்னுடைய கடந்த காலத்திலேயே வாழ்ந்து கொண்டிருந்தார். தன்னைப் பற்றி தனது படைப்புக்களைப் பற்றியே சொல்லிக் கொண்டிருந்தார். அவருக்கு ஒரு நிகழ்காலம் இல்லாது போய்விட்டதை உணர வருத்தமாக இருந்தது.

இடையில் மனைவியை அழைத்து கோப்பி வரவழைத்துத் தந்தார். குடித்துக் கொண்டிருக்கும் போதே ஷெல்பைத் திறந்து அழியாச்சுடர், மெளனிகதைகள் ஆகிய தொகுதிகளை

எடுத்து வந்தார். அவருடைய கதைகள் பற்றி எங்களுடைய பேச்சுத் திரும்பியது. தன்னுடைய கதைகள் எதற்கும் தான் தலைப்பு வைத்ததில்லை என்றும் எல்லாம் பத்திரிகைக்காரர்களே வைத்த தலைப்புக்கள் என்றும் சொன்னார். தீபத்தில் வெளிவந்த பேட்டியிலும் இவ்வாறு குறிப்பிட்டுள்ளதாக ஞாபகம். அவருடைய பெரும்பாலான கதைகளுக்குப் பி. எஸ். ராமையாவே தலைப்புக் கொடுத்துப் பிரசுரித்ததாக பலர் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்.

தனது கதைகளைத்தான் ஒரே இருப்பில் எழுதி முடித்து விடுவதாகச் சொன்னார். ஒரே இருப்பில் முடியாவிட்டால் முடிந்த அவ்வளவும்தான் கதை என்றார். டால்ஸ்டாய் போன்ற பெரிய எழுத்தாளர்கள் கதைகளைப் பலமுறை திருத்தித் திருத்தி எழுதுவார்களாமே, டால்ஸ்டாய் தனது புத்தியிர் நாவலை எழுமுறை திருப்பி எழுதியதாகச் சொல்கிறார்களே, நீங்கள் அப்படிச் செய்வதில்லையா என்று கேட்டேன். இல்லை என்றார். செப்பனிடும் பழக்கம் இல்லை என்றும் ஒரே முறையில் எழுதுவதுதான் என்றும், எழுத்துப் பிழைகள் இருந்தால் அதைத் திருத்திக் கொள்வார் என்றும் சொன்னார். ஒரு பத்திரிகைக்காகத் தான் எழுதிய ஒரு கதையில் அதன் கதாநாயகன் இறந்து விடுவதாக எழுதியதாகவும் அந்தப் பத்திரிகை ஆசிரிய நண்பர் அதை மாற்றி எழுதினால் நன்றாக இருக்கும் என்று அதை மாற்றி எழுதும்படி கேட்டதாகவும் முடியாது என்று தான் அதைக் கிழித்துப் போடப் போனதாகவும், வேண்டாம் அப்படியே இருக்கட்டும் என்று சொல்லி அவர் அதை வாங்கிப் போனதாகவும் மெளனி கூறினார். அது எந்தக் கதை, பத்திரிகாசிரியர் யார் என்று அவர் கூறவில்லை. நானும் அதைக் கேட்கவில்லை.

மெளனியின் மொழியில் விசேட வழக்குகள் பல இருப்பதைக் குறிப்பிட்டு உங்கள் மொழி நடையைப் பிரக்ஞை பூர்வமாகக் கையாள்கிறீர்களா என்று கேட்டேன், இல்லை. அப்போது வருவதுதான் எழுத்து என்று சொன்னார். எனினும் காதல் கொண்டான் அல்ல, காதல்கண்டான் என்றுதான் நான் எழுதுவேன் என்றார். மெளனி கதைகள் நூலில் சில பக்கங்களைப் புரட்டி அப்படிப்பட்ட சில இடங்களைக் காட்டினார். 'பிரக்ஞை வெளியில்' கதை இப்படி முடிகிறது. "அப்பிடயாயின் ஒரு வகையில் காதல் கண்டபெண் கலியாணமாகாத கைம்பெண் என்ற அபத்தம் தானே" காதல் சாலையின் முடிவையும் எடுத்துக் காட்டினார். அது இப்படி முடிகிறது. "நேருக்கு நேரே காதலைக் கண்டதே போறும். கண்டதன் கதிபோறும். காண்டவரின் கதிபோலும்".

இப்போது அவரால் எழுதவோ வாசிக்கவோ முடிவதில்லை என்றார். எழுத வேண்டும் போல் இருந்தால் யாரையும் கொண்டு சொல்லச் சொல்ல எழுதுவிக்கலாமே என்றேன். அப்படி டிட்டேட் பண்ணுவது எழுத்தல்ல என்றார். மெளனி கதைகள் முதல் தொகுதி பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பு நான்



இரவலாகப் படித்ததுதான். இப்போது அது கிடைப்பதில்லை. மேலதிகப் பிரதிகள் இருந்தால் ஒன்று தர முடியுமா என்று கேட்டேன். தன்னுடைய புத்தகங்கள் இப்போது கிடைப்பதில்லை என்றும் யார் விரும்பினாலும் அவற்றை மறு பிரசுரம் செய்து கொள்ளலாம் என்றும் சொன்னார். அவரிடம் மெளனி கதைகள் இரண்டு மூன்று மேலதிகப் பிரதிகள் இருந்தன. அது நிறையப் பிழைகளுடன் அச்சாகி இருக்கின்றது என்றார். தன் கைப் பிரதியில் பல இடங்களில் வெட்டித் திருத்தி இருந்தார். ஒரு பிரதியில் நடுங்கும் கரத்தினால் கோணல் மாணலான ஆங்கிலத்தில் with the best of wishes to M. A. Nuhman என்று எழுதி கையெழுத்திட்டுத் தந்தார். சுமார் ஒரு மணி நேரம் அவருடன் இருந்திருப்பேன். மீண்டும் சந்திப்பதாகக் கூறி விடை பெற்றேன். ஆனால் மீண்டும் சந்திக்க முடியாமலே போகும் என்று அப்போது தோன்றவில்லை.

2

அன்று இரவு மெளனி கதைகளுக்கு தருமு சிவராமு எழுதியிருந்த முன்னுரையை வாசித்தேன். ஒரு செய்தி முக்கியமாகப்பட்டது. அவர் அதில் இப்படி எழுதியுள்ளார்.

மெளனிக்கு தமது கதைகளில் ஒவ்வொரு சொல்லுமே முக்கியமானது. சொற்களின் அர்த்தத்தோடு, சில வேளைகளில், அவற்றின் சப்த அமைப்பையும் கூட அவர் கவனத்தில் ஏற்கிறார்: “எவற்றின் நடமாடும் நிழல்கள் நாம்?” (அழியாச்சுடர்) என்ற வரியில் ‘எவற்றின்’ என்ற சொல் தவறு, ‘எவைகளின்’ என்பதே சரி என ஒருவர் மெளனியிடம் சொன்னாராம். மெளனி அச் சொல்லின் சப்தம் அந்த வசனத்திற்குத் தேவைப்படுகிறது என்றார். ‘எவற்றின்’ என்ற சொல்லின் அழுத்தமான சப்தமே அவ்வரியிலுள்ள கேள்விக்கு அதிக வலிமையைக் கொடுக்கிறது எனக் காணலாம். தம் கதைகளில் பலவற்றை பல தடவைகள் வேறு வேறு சொற்பிரயோகங்களுடன் திரும்பத் திரும்ப எழுதி, முக்கியமான இடங்களைச் சீராக்கும் மெளனியைப் பற்றி ‘சரி-தப்பு’ பார்ப்பவர்கள் கொஞ்சம் நிதானித்து தங்கள் அபிப்பிராயங்களைச் சொல்வது நல்லது” (அடிக்கோடு என்னுடையது). இங்கு மெளனி தனது கதைகளைத் திரும்பத் திரும்ப எழுதிச் செப்பணிடுபவர் என்ற கருத்தே முக்கியமானது. மெளனி தனது கலைமுறை பற்றி என்னிடம் நேரில் சொன்னதற்கும் தருமு சிவராமு இங்கு எழுதியிருப்பதற்கும் இடையே பெரிய முரண்பாடு இருப்பதைக் கண்டேன். அடுத்த முறை சந்திக்கும்போது இதுபற்றி மெளனியுடன் பேச வேண்டும்

என்று எண்ணிக் கொண்டேன். இதற்குச் சில வாரங்களுக்குப் பிறகு வெங்கட் சாமிநாதனின் என் பார்வையில் படிக்கக் கிடைத்தது. ‘மெளன உலகின் வெளிப்பாடு’ என்ற தலைப்பில் மெளனி பற்றி ஒரு நீண்ட கட்டுரை அதில் இடம் பெற்றுள்ளது. தருமு சிவராமு போல், இன்னும் சற்று அழுத்தமாக அதில் அவர் இப்படி எழுதியுள்ளார்:

‘மெளனி எழுத உட்கார்ந்தால் கடுமையாக உழைப்பவர். பலமுறை திரும்பத் திரும்பத் திருத்தி எழுதுவார். ஏனெனில் பேனாவை எடுத்து எழுத உட்கார்ந்தால் அவர் தனது வேலையில் மிகத் தீவிரமான சிரத்தை கொள்பவர். ஏதோ ஒன்றை ஒருமுறை எழுதி, அத்துடன் அவர் திருப்தி அடைந்தார் என ஒரு முறை கூட நிகழ்ந்ததில்லை. கடைசித்தேதி நெருங்கும் வரை, அது அனுமதிக்கும் வரை, பிரசுர கர்த்தரின் பொறுமை எல்லை கடந்து சோதிக்கப்படும் வரை திருத்தம் செய்து கொண்டே இருப்பார்.

சாமிநாதன் சொல்வதன் உண்மை பொய் எவ்வாறு இருப்பினும் அவர் விஷயத்தை நன்கு மிகைப்படுத்திச் சொல்கிறார் என்றே தோன்றுகின்றது. மெளனி ஏராளமாக எழுதிக்குவித்தவர் அல்ல. மொத்தமாக 23 கதைகள் தான் எழுதியிருக்கிறார். 1936, 37ம் ஆண்டுகளில் தான் தொடர்ச்சியாக ஒரு பத்துக்கதைகள் பிரசுரமாகியுள்ளன. அவற்றுள்ளும் பெரும் பகுதி 34, 35 ம் ஆண்டுகளில் எழுதப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. மற்றவையெல்லாம் நீண்ட இடைவெளிகளில் எழுதியவை. 60க்குப் பிறகு நாலோ ஐந்து கதைகள் தான் எழுதியிருக்கிறார். எந்தப் பிரசுர கர்த்தாவும் மெளனியின் கதைகளுக்காகத் தவம் இருந்ததாக சொல்லமுடியாது. அவ்வகையில் பிரசுர கர்த்தாக்களின் கெடுவை மீறி அவர்களின் பொறுமையைச் சோதிக்கும் வாய்ப்பு மெளனிக்கு இருந்ததாகவும் சொல்லமுடியாது. சில வேளை கசடதபறவுக்குக் கதை பெறுவதற்கு இவர்கள் அப்படிச் சிரமப்பட்டிருக்கக்கூடும். மற்றப்படி புதுமைப்பித்தனைப் போல், பி.எஸ். ராமையா போல் பத்திரிகைகளின் நெருக்குதல்களுக்காக எழுதிக்குவித்தவர் அல்ல மெளனி. தவிரவும் தருமுசிவராவும் சாமிநாதனும் மெளனியின் எழுத்து முயற்சிகளை நேரில் அறிந்தவர்களை போலவே எழுதுகின்றனர். 60 களில் தான் இவர்கள் மெளனியைச் சந்தித்தார்கள் என்று நம்புகிறேன். அந்நேரம் மெளனி தான் எழுதுவதைப் பெரும்பாலும் நிறுத்தி விட்டார். இவர்களுடைய இலக்கியப் பிரவேசத்துக்கு பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பே அவர் தனது பெரும்பாலான கதைகளை எழுதி முடித்துவிட்டார். ஆகவே மெளனி தனது பெரும்பாலான கவிதைகளை மீண்டும் மீண்டும் திருத்தி செப்பணிட்டு எழுதினாரா என்பதை இவர்களுக்கு நேரில் அறியும் வாய்ப்பு இருக்க பெரும்பாலும் நியாயம் இல்லை. இது பற்றி மெளனி அவர்களுக்குச் சொல்லி இருந்தால் தான்

உண்டு. அல்லது அவரது திருத்தப்பட்ட கையெழுத்துப் பிரதிகளைப் பார்த்திருந்தால் தான் உண்டு. ஆனால் இது பற்றி என்னால் திடமாக ஒன்றும் சொல்ல முடியாது. மெளனி என்னிடம் சொன்ன தகவலை வைத்துக்கொண்டு பார்க்கும் போது இவர்கள் சொல்பவை மிகவும் முரண்பாடாகத் தோன்றுகின்றன. எனக்கு இது ஒரு முக்கியமான விஷயமாகப் படுகின்றது. மெளனி பிரக்ஞை பூர்வமாகத் தன் மொழியைக் கையாண்டாரா இல்லையா என்பது அவரது படைப்புகள் பற்றிய மதிப்பீட்டில் முக்கிய பங்காற்றக்கூடிய ஒன்றாகும். நிறையப் புதுமாதிரியான பிரயோகங்கள் நிறைந்த அவருடைய மொழியில் அவை அவருடைய பிரக்ஞைபூர்வமான புத்தாக்கமா (innovation) அல்லது அவருடைய வழுவா என்பதை நிர்ணயிப்பதில் இது முக்கியமானது. சில சொற்பிரயோகங்களைப் பொறுத்தவரையில் மெளனி பிரக்ஞை பூர்வமாகவும் பிடிவாதமாகவும் இருந்திருப்பதாகத் தெரிகிறது. நான் முன் குறிப்பிட்ட 'காதல் கண்ட' என்பதை ஒரு உதாரணமாகச் சொல்லலாம். கொள், காண் என்ற வினைச் சொற்களை அபரிமிதமாகவும் தமிழுக்குப் புதுவிதமான அமைப்புகளிலும் (constructions) இவர் கையாண்டுள்ளதையும் கூறலாம். உதாரணமாக 'இரவு கண்டு விட்டது' 'காலை காண ஆரம்பித்தது' போன்ற வாக்கியங்களைக் காட்டலாம். (மனக்கோலம்) தமிழிலே காண் என்பது செயப்படு பொருள் குன்றா வினை. இங்கு மெளனி அதனைச் செயப்படு பொருள் குன்றிய வினையாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இது ஒரு வழப்போல் தோன்றினாலும் இதை அவருடைய புத்தாக்கம் என்று நாம் அங்கீகரிக்கலாம். ஆனால் வாக்கிய அமைப்பில் எப்போதும் அவர் பிரக்ஞைபூர்வமாக இருந்திருக்கிறார் என்று சொல்வதற்கில்லை. அவருடைய வாக்கியங்கள் பல தாறுமாறாக உள்ளன. அவருடைய வசனம் எளிமையானது என்று சொல்கிறார்கள். ஆனால் அவரைப்போல் தெளிவில்லாத வசனம் எழுதியவர்கள் தமிழில் வேறுயாரும் இல்லை. அவர் சொல்ல நினைத்த பலவற்றைச் சொல்வதற்குப் பல சந்தர்ப்பங்களில் அவருடைய மொழித்திறன் தடையாக இருந்திருப்பதை உணர முடிகிறது. கவிதை போன்ற அற்புதமான வசனங்கள் அவருக்குச் சாத்தியமாகி இருக்கின்றன என்பதில் ஐயம் இல்லை. ஆனால் கரடுமுரடான வசனங்களும் அவரிடம் ஏராளம் உண்டு என்பதை நாம் ஒப்புக்கொள்ளவேண்டும். உதாரணத்துக்கு ஒன்று தருகிறேன். "அவ்வேளைகளில் அவன் தவறாது மேற்குப்பார்த்த அந்த ஜன்னலின் முன் நிற்பான். சிலசமயம் அவன் பார்வையில் குறுக்காக அவனைக் கோவிலுக்குப் போகப் பார்க்க நேரிடுவதும் உண்டு". (மனக்கோலம்). இதில் வரும் இரண்டாவது வசனம் மிகவும் தாறுமாறானது. இங்கு அவர் சொல்ல வரவது அவன் ஜன்னலில் நிற்கும் போது, சில சமயம் அவன் கோவிலுக்குப் போவதைப் பார்க்க நேரிடுவதும் உண்டு அல்லது அவன் கோவிலுக்குப் போவது அவன் பார்வையில் படுவதுண்டு

என்பதுதான். ஆனால் மெளனியின் மேற்காட்டிய வசனம் எவ்வகையிலும் புத்தாக்கம் அல்ல. தமிழின் வாக்கிய அமைதிக்குக் கட்டுப்படாதது. அதனால் குழப்பமானது. பொருள் தெளிவற்றது; வழுவானது. அவர் தனது மொழியில் பூரண பிரக்ஞையுடன் இருந்திருந்தால் இத்தகைய கட்டற்ற வசனங்கள் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கும் என்று எனக்குத் தோன்றுகின்றது.

மெளனியை மீண்டும் சந்திக்கும் போது இதுபற்றி விளக்கமாக அறிய வேண்டும் என்று எண்ணி இருந்தேன். உடனே அதற்கு வாய்ப்புக் கிடைக்கவில்லை. இலங்கைக்குப் போய் விட்டேன். ஜூன் 5ம் தேதிதான் திரும்பி வந்தேன். அந்த வார இறுதியில் மெளனியை எப்படியும் சந்திக்க வேண்டும் என்று எண்ணி இருந்தேன். அது முடியாமலே போயிற்று. 6ம் தேதி அவர் காலமான செய்தியை மூன்று நாட்களுக்குப் பிறகு இந்தியன் எஸ்பிஏஸ் மூலம் அறிந்தேன். எனது சந்தேகங்கள் பற்றி மெளனி மூலம் தெளிவுப்படுத்திக் கொள்ள இனி வாய்ப்பே இல்லை.

மெளனியின் மறைவுக்குப் பிறகு தாய் சஞ்சிகை 30-6-85 இதழில் அவரைப் பற்றிய சிலரின் கருத்துக்களை வெளியிட்டிருந்தது. அவற்றுள் கி. அ. சச்சிதானந்தனின் சில கருத்துக்கள் இங்கு முக்கியமானவை. சச்சிதானந்தன் மெளனியோடு நன்கு பழகியவர். மெளனி கதைகள் நூலை வெளியிட்டவர். அவர் இவ்வாறு சொல்லியுள்ளார்.

"(மெளனி) எழுதுவதற்கு நிரம்ப கால அவகாசம் எடுத்துக் கொள்வார். ஒவ்வொரு சொல்லையும் சுண்டிச் சுண்டிப் பார்ப்பார். ஒரு நாளைக்கு ஒரு வாக்கியத்தோடு நிறுத்திக் கொண்டதும் உண்டு. தமிழில் முதலில் வரவில்லை என்றால் ஆங்கிலத்தில் எழுதிவிடுவார். பின்னால் தமிழ்ப்படுத்துவார். ஒரு கதைக்கு இருபது டிராப்ட் கூடப் போட்டிருக்கார்."

தருமு சிவராமு, வெங்கட் சாமிநாதன் ஆகியோர் கருத்துடன் சச்சிதானந்தனின் கருத்தும் ஒத்திருக்கின்றது. சச்சிதானந்தனுக்கும் மெளனியின் எழுத்தை நேரில் அவதானிக்கும் வாய்ப்பு கிடைத்திருக்காதுதான். ஆனால் அவர் மெளனியின் கை எழுத்துப் பிரதிகள் பலவற்றைச் சேர்த்து வைத்திருக்கிறார் என்று கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். ஒரு கதையைத் திரும்பத் திரும்ப வெட்டி, திருத்தி, மாற்றி எழுதிய மெளனியின் கைப்பிரதிகள் அவரிடம் இருந்தால் அது அவருக்கு ஒரு நல்ல ஆதாரமாக இருக்கும். அதைச் சச்சிதானந்தன் வெளிப்படுத்துவாராயின் அது இலக்கிய ஆய்வாளருக்கும், விமர்

சகருக்கும் பயனுடையதாக இருக்கும். இவர்கள் சொல்வது உண்மையெனில் தமிழ் வாக்கியத்தை லாவகமாகவும் வழுவின்றியும் கையாள்வதில் மெளனீக்கு இயல்பான சில தடைகள் இருந்தன என்பது உறுதிப்படுவது ஒருபுறம் இருக்க, மெளனி ஏன் என்னிடம் வேறு மாதிரியாகக் கூறினார் என்பது என்னைத் தொடர்ந்து சங்கடப்படுத்திக் கொண்டே இருக்கும்.

செப்டம்பர்-1985

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் மொழியியல் பேராசிரியராக விளங்கும் எம்.ஏ. நுஃமான் 1944-இல் கிழக்கிலங்கையில் உள்ள கல்முனைக் குடியில் பிறந்தவர். இலங்கை இஸ்லாமியத் தமிழ் பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்து வரும் இவர், இலக்கிய விமர்சனம், மொழியியல், நாட்டார் வழக்கியல் ஆகிய துறைகளில் பல கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார். 1960 முதல் கவிதைகளும் எழுதிவரும் இவர் 'கவிஞன்' என்ற பெயரில் காலாண்டுக் கவிதை இதழ் ஒன்றையும் சில காலம் (1969-70) நடத்தி வந்தார். வாசகர் சங்கம் என்னும் பதிப்பகத்தை நிறுவி அதன்மூலம் பல நல்ல நூல்களைப் பதிப்பித்து வெளியிட்டுள்ளார். இதுவரை யாரும் பார்க்காத பார்வையில்—மொழியியல் நோக்கில்—இவர் பாரதியை ஆராய்ந்துள்ளார்.

கடந்த பதினேழு ஆண்டுகளில் கலை இலக்கியம் தொடர்பாக அவ்வப்போது இவர் எழுதிய பதினெட்டுக் கட்டுரைகள் இந்நூலில் இடம் பெற்றுள்ளன. மஹாகவி, இ. முருகையன், நீலாவணன் போன்ற ஈழத்தமிழ்க் கவிஞர்கள், மௌனி. தி. ஜானகிராமன் போன்ற தமிழ்ச் சிறுகதை—நாவலாசிரியர்கள், கைலாசபதி, வெங்கட் சாமிநாதன் போன்ற விமர்சகர்கள் பற்றியெல்லாம் வெவ்வேறு-கோணத்தில் விமர்சிக்கும் இந்நூலில் தமிழ் இலக்கிய வகைகள் குறித்தும் அவற்றின் தனித்தன்மைகள் குறித்தும் அறிந்து கொள்ளும் அபூர்வமான செய்திகள் பல உள்ளன.

இதுவரை வெளிவந்துள்ள ஆசிரியரின் நூல்கள்: தாத்தாமாரும் பேரர்களும் (1977), இருபதாம் நூற்றாண்டு ஈழத்துத்தமிழ் இலக்கியம் (1979), பலஸ்தீனக் கவிதைகள் (1981), அழியா நூல்கள் (1982), மழைநாட்கள் வரும் (1983), பாரதியின் மொழிச் சிந்தனைகள் (1984).