ஒப்பியல் தமிழ்

கா. செல்லப்பன்

எமரல்ட்

ஒப்பியல் தமிழ்

கா. செல்லப்பன், எம்.ஏ., பி.எச்.டி., டி.ஈ.ஓ. (மான்ச்)
ஆங்கிலத் துறைத் தலைவர்
பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம்
திருச்சிராப்பள்ளி

எமரல்ட்

ஆசிரியரின் பிற நூல்கள்

Translation of **The Growth of Tamil during the Indian War of Independence** by Dr M. P. SIVAGNANAM, University of Madras, 1980.

எங்கெங்கு காணினும் சக்தி (*அகரம் பப்ளிஷர்ஸ், சிவகெங்கை,* 1981).

Bharathi: The Visionary Humanist (Madras: Chemmin Publishers, 1984).

Shakespeare and Ilango as Tragedians (Tanjore: Tamil University, 1985).

இலக்கியத்தில் பழம் புதுமையும் புதுப் பழமையும் (*மீரா பப்ளிஷர்ஸ், புதுக்கோட்டை,* 1986).

K CHELLAPPAN
OPPIYAL TAMIL

© *கா செல்லப்பன்—1987*

வெளியீடு:
பொன்னி பதிப்பகம்

விநியோகிப்பவர்:

எமரல்ட் நூல் வெளியிடுவோர்
135 அண்ணா சாலை சென்னை–600 002

அச்சிட்டோர்:
தி டயோசிசன் அச்சகம்
வேப்பேரி சென்னை–600 007

படைப்பு:

என் தாய்மொழிப்பற்று துளிர்த்துத் தழைப்பதற்குத்
துணைநின்ற என் தாய் மாமா

இருஷ்ணன் சேதுராமன் அவர்களின்

இனிய நினைவுக்கு

பொருளடக்கம்

		பக்கம்
	முன்னுரை: கா. செல்லப்பன்	.. vii
	அணிந்துரை: ம. பொ. சிவஞானம்	.. xi
1	சங்கப் பாடல்களை ஒட்டிய ஒப்பழகியல் ஆய்வு	.. 1
2	பாரதி ஒரு உலகக் கவிஞன்	.. 9
3	பாரதியும் ஷெல்லியும்: ஒரு ஒப்பாய்வு	.. 17
4	மானுடம் வென்றதம்மா: பாரதி—கீத்சு—மாயகோவ்ஸ்கி	.. 39
5	உலகக் கவியரங்கில் பாவேந்தர் பாரதிதாசன்	.. 47
6	உட்கட்டமைப்பியல் திறனாய்வு: ஒப்பியல் திறனாய்வு	.. 54
7	தமிழ்ப் புதினங்களில் பெண்மை	.. 72
8	ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம்: சிக்கல்களும் அணுகு முறைகளும்	.. 84
9	ஒரு மனிதம் ஒரு இலக்கியம்	.. 95

முன்னுரை

''எங்கே உலகம் குறுகிய குடும்பச் சுவர்களால் சிதைந்து போகாமல் இருக்கிறதோ, எங்கே சத்தியத்தின் ஆழத்திலிருந்து சொற்கள் பீறிட்டு எழுகின்றனவோ, — அந்தச் சுதந்திர சொர்க்கத்தில் என் தாய்த்திரு நாடு விழித்தெழட்டும்'' என்று தாகூர் கனவு கண்ட இந்தியா, ஒரு புதிய பொதுமையான உலகின் உயிருள்ள அங்கம்; அந்தப் புதிய மனிதப் பாராளு மன்றத்தில், ஒவ்வொரு மொழியும் உலகக் குடும்பத்தின் உண்மையான இணைப்பு மொழியாக விளங்கும்; அப்போது மொழி, மனிதனைப் பிரிக்காது; மனிதத்துவத்தைப் பெருக்கிப் பிணைக்கும். அப்படிப் பிணைக்கும்போது, உலக இலக்கியங்கள் மனித இதயத்தின் பல்வேறு வண்ணங்களாகவே காட்சியளிக்கும். ஒப்பிலக்கியம் இந்த இலக்கிய, மனித இன ஒருமைப்பாட்டுக்கு வழி. அதுமட்டுமன்றி, இலக்கியப் பார்வையையும் அது அகலப்படுத்தும். ஆழ்ந்த இலக்கியப் பார்வையில் ஒரு புதுச் செழுமையும் பிறக்க வைக்கும். இந்நூலில் உள்ள ஒன்பது கட்டுரைகளும், தமிழிலே தழைத்து வரும் ஒப்பிலக்கிய வகையைச் சார்ந்தவை.

ஒப்பிடுதல் மனித மனத்தின் அடிப்படைக் கூறுகளில் ஒன்று. இலக்கியங்களின் இணைப்புக்களையும், ஒருமையையும் காண்பதும், ஒன்றை வைத்து மற்றொன்றை விளக்கும் தன்மையும், வகைப்படுத்துதலும், தொகைப்படுத்துதலும் எப்பொழுதும் நடந்து வருபவைதான். தமிழ் இலக்கியத்தை வடமொழி இலக்கியத்தோடு இணைத்துப் பார்ப்பது தொன்றுதொட்டுள்ள மரபாகும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலிருந்துதான் மேலை நாடுகளில், குறிப்பாக பிரான்சிலும், அமெரிக்காவிலும் இதை ஒரு தனி இயலாக வளர்த்து வந்துள்ளார்கள். தமிழிலும் ஆங்கில மொழித் தாக்கத்தால் இது புத்துயிர் பெற்றுப் புதிய இயலாக வளர்ந்து வருகிறது.

''ரஸவாதிகளுக்கும் அகப்படாத ஆயிரத்தெட்டு மாற்றுத் தங்கத்துக்கிணையான கம்பீரமான செய்யுள்களும், அவற்றைப் பொருந்த அமைத்துவைக்கும் ரசனைத் திறனுமே கம்பனைப் பிராகிருதமான கவிகளினின்றும், அவன் ஜாதியைச் சார்ந்த கலை வல்லாளரான வால்மீகி, வியாசன், ஹோமர், மில்டன் முதலியோரினின்றும் வேறுபடுத்தித் தனிச் சிறப்புத் தருகின்றன...'' (பாலபாரதி, மார்ச்சு, 1925) என்ற வ.வே.சு.

ஐயரின் கூற்றிலேயே, அவரது 'கம்பராமாயண' விமர்சனத்திலேயே, ஒப்பியல் தமிழின் தெளிவான துவக்கத்தைக் காணலாம். பின்னர், டாக்டர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரன், சாமிநாத சர்மா, கைலாசபதி போன்றோர் இந்தத் துறை வளர்வதற்குப் பெரிதும் உதவினார்கள். அது, இப்பொழுது தமிழகத்தில் ஒரு பெரும் 'இயக்கமாக'வே உள்ளது; இது தமிழின் ஒரு நிரந்தர 'அங்கமாக'வே வளரவேண்டும் என்பது நம் ஆசை. இதனைப் பல்கலைக் கழகங்கள் பாடமாக ஏற்று, அதன் மூலம் இலக்கியக் கல்வியை அர்த்தமுள்ளதாக, செயல் நோக்குள்ளதாக, சமுதாயப் பார்வையுள்ளதாக, இந்திய, உலக ஒருமைப்பாட்டுக்கு உரமூட்டுவதாக மாற்றி வருகிறார்கள்.

'ஏற்கெனவே இவ்வியலை, ''ஒப்பியல் இலக்கியம்'', ''ஒப்பிலக்கியம்'' எனக் குறிப்பிடும்போது, ''ஒப்பியல் தமிழ்'' எனக் குறிப்பிடுவதன் நோக்கம் என்ன?' என வினவலாம். உண்மையில் போட்டி, ''ஒப்பிலக்கியத்''திற்கும், ''ஒப்பியல் இலக்கியத்''திற்குமே தவிர, அவற்றுக்கும் ''ஒப்பியல் தமிழு''க்கும் இல்லை. அவை இரண்டும் தனிமொழிச் சார்பில்லாமல், இதை ஒரு பொது இலக்கிய வகையாகச் சுட்டுகின்றன. அதையே, தமிழின் ஒரு அங்கமாக, பன்னெடுங்காலமாக வளர்ந்துவரும் இயற்றமிழின் ஒரு புது மலராகக் காண்பதுதான், புதுப் பெயரின் நோக்கம். டாக்டர் வா. செ. குழந்தைசாமி அவர்கள், ''தமிழில் அறிவியல்'' என்பதற்குப் பதிலாக, ''அறிவியல் தமிழ்'' என அழைப்பதையும் இங்கு குறிப்பிடல் வேண்டும். அறிவியல் பொது தான்; ஆனால் அதைத் தமிழ் ஏற்கும்போது, பேசும்போது, அது அறிவியல் தமிழாகிறது. ஒப்பிலக்கியம் என்று கூறும்போது, இலக்கியத்தின் ஒப்பியல் தன்மையை வலியுறுத்தினால், ''ஒப்பியல் தமிழ்'' எனக் கூறும்போது ஒப்பிலக்கியத்தின் தமிழ் வடிவத்துக்கு முதலிடம் தருகிறோம். புது இயல்கள், புதுக் கருத்துக்கள் வரும் போது, பெயரிடலில் பன்மைத் தன்மை வருவது துவக்கத்தில் இயல்பே. காலம், இறுதியாக ஒன்றைத் தேர்ந்தெடுத்தாலும் அப்போதும் வெவ்வேறு நோக்குகளை வலியுறுத்தும் போது வெவ்வேறு பெயரிட்டு அழைப்பது நியாயமே. இலக்கியத்தை மையமாகக்கொண்ட பார்வையில் ''ஒப்பிலக்கியம்'' ''ஒப்பியல் இலக்கியம்'' என்றும், தமிழை மையமாகக் கொண்ட பார்வையில் ''ஒப்பியல் தமிழ்'' என்றும் குறிக்கலாம். முருகனும், கந்தனும், வேலனும், ஒரு பெரும்பொருளின், முழுமுதற் பொருளின் பல்வேறு விளக்கங்களே. நமது அடிப்படை நோக்கம், உயர் தமிழ், உயிருள்ள உலகத் தமிழாக உயர, ஒப்பியல் தமிழாகவும் வளர வேண்டும் என்பதுவே.

இந்நூலில் உள்ள ஒன்பது கட்டுரைகளும் தமிழை மையமாக, ஆனால் ஏனைய மொழி இலக்கியங்களோடு இணைத்துப் பார்க்கும் இலக்கிய ஆய்வுகள். பெரும்பாலானவை, செயல் முறைத்திறனாய்வுக்கு முதலிடமும், இரு கட்டுரைகள் 'கொள்கைக்கு' முதலிடமும் தருகின்றன. ஆனால் முதல் வகையிலும் கொள்கை திறனாய்வோடு இணைந்துள்ளது. பெரும்பாலானவை, கருத்தரங்குகளில் வாசிக்கப்பட்டவை. முதற் கட்டுரை தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக ஆய்வேட்டில் வெளிவந்தது. பாரதி பற்றிய கட்டுரைகள், திருச்சி வானொலியில் வாசிக்கப் பட்டவை. பாரதிதாசன் பற்றிய கட்டுரை சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் 'தமிழாய்வில்' வெளிவந்தது. 'உட்கட்டமைப்பியல் திறனாய்வு' ஆங்கிலத்தில் தெ. பொ. மீ. நினைவுச் சொற்பொழி வாக திராவிட மொழியியல் கருத்தரங்கில் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் வாசிக்கப்பட்டது. 'ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம்' பற்றிய கட்டுரை, காந்தி கிராமியப் பல்கலைக் கழகத்தில் இந்திய இலக்கியம் பற்றிய தேசீயக் கருத்தரங்கில் ஆங்கிலத்தில் வாசிக்கப் பட்டது. 'புதினப் பெண்மை' பற்றிய கட்டுரை அரசி மேரிக் கல்லூரி ஒப்பிலக்கியக் கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்டது. இவை அனைத்துள்ளும் ஊடுபொருளாக விளங்கும் ஒப்பிலக்கிய நெறி முறைகளைத் தெளிவாக்கும், 'ஒரு மனிதம், ஒரு இலக்கியம்' கோவை நீலகிரி மாவட்டத் தமிழாசிரியர் மாநாட்டில் வாசிக்கப் பட்டது. ஏறக்குறைய ஐந்தாண்டு காலம் வேறுபட்ட சூழ்நிலை களிலே வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரைகள் என்பதால், அவற்றின் வெளித் தோற்றத்தில் சில வேறுபாடுகளிருப்பது இயல்பே. ஆனால் அவற்றின் அடிக் கருத்து, உள்ளொளி, ஒன்றே.

இவையனைத்தும் உருவாக உதவியவர்கள் பலர். தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக முன்னாள்த் துணைவேந்தர் டாக்டர் வ. அய். சுப்பிரமணியம், டாக்டர் கா. மீனாட்சிசுந்தரம், பேராசிரியர் ராஜராஜேஸ்வரி, பேராசிரியர் ரங்கராஜன் ஆகியவர் தமிழ்த்தளம் தந்தவர்கள். திருச்சி வானொலி, 'உள்ளொலி', 'உலகொலி' யாகத் தூண்டுகோலாக இருந்தது. அவர்கள் அனைவர்க்கும், இரு ஆங்கிலக் கட்டுரைகளைத் தமிழாக்கம் செய்த அறிவாற்றல் மிக்க என் ஆய்வு மாணவர் பாலாவுக்கும் என் இதய நன்றி. இம் முயற்சி யில் எனக்கு ஊக்கம் அளித்த பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழக முன்னாள்த் துணைவேந்தர் டாக்டர் மணிசுந்தரம் அவர்களுக்கும் தற்போதைய துணைவேந்தர் டாக்டர் ஏ. ஞானம் அவர்களுக்கும் என் மனமார்ந்த நன்றி. முதலிலிருந்தே என் தமிழ்ப்பணிக்குத் தூண்டுகோலாயிருந்த டாக்டர் நெ. து. சு. அவர்கட்கும் நன்றி.

இந்நூலுக்கு அன்புகூர்ந்து அணிந்துரை வழங்கியுள்ள சிலம்புச் செல்வர் டாக்டர் ம. பொ. சி அவர்கட்கு என் இதய நன்றியைக்

காணிக்கையாக்குகிறேன். எப்படி தற்காலக் கவிஞருள் பாரதியும், பாரதிதாசனும் என் இதயத்தின் இரு கண்களாக ஒளிர்ந்து ஒளியூட்டி, உயிரூட்டி வந்தார்களோ, அப்படி உரையியலில் எனக்கு உரமும் உயிர்ப்பும் தந்தவர்கள் பேரறிஞர் அண்ணாவும், சிலம்புச் செல்வர் ம. பொ. சியும் ஆவர். ம. பொ. சி அவர்களின் ஆழ்ந்த 'தமிழ் ஞானத்'தில் 'சிவ ஞானமும்' உலக இலக்கியத்தின் 'முழு ஞானமும்' மண்டிக் கிடக்கிறது. அவர்களது எல்லா நூல் களிலும் தமிழ்ப் பார்வை இந்தியப் பார்வையாக மலர்ந்து, மனிதப் பார்வையாக மணக்கும்போது, ஒப்பியல் தமிழ் ஓங்குவதைப் பார்க்கிறோம். அவர்கள் எங்கள் பல்கலைக் கழகத் தில் நடந்த இந்திய ஒப்பியல் கழகத்தின் இரண்டாவது தேசீயக் கருத்தரங்கு நிறைவுச் சொற்பொழிவில் கூறிய கூற்றுக்கள், இன்னும் என் செவிகளில் ஒலிக்கின்றன:

"மொழியபிமானத்தையோ, மதாபிமானத்தையோ, தேசாபி மானத்தையோ உங்கள் உள்ளங்களில் வைத்துக் கொள்ளுங்கள். ஆனால், மொழி வேறுபாடுடைய—மத வேறுபாடுடைய—தேச வேறுபாடுடைய இலக்கியங்களை ஆராயும்போது, கீழ் மட்டத்திலுள்ள அபிமானங்களையெல்லாம் கொஞ்சம் ஒதுக்கி விட்டு, நெஞ்சை நடுவுநிலையில் நிறுத்தி மனிதாபிமானத் துடன் ஆய்வு நடத்துங்கள்.

இப்படி ஆராய்ச்சி நடத்துவீர்களேயானால், உலக மொழி களிலுள்ள—அனைத்து மதங்களிலுள்ள—இலக்கியங்களில் எல்லாம் அடிப்படை உண்மைகள் ஒரே மாதிரியாகத்தான் இருக்கின்றன என்பதை நீங்கள் உணர்ந்துகொள்ள முடியும். 'தருமம்'—அதாவது, 'நீதி' என்பது உலகனைத்திற்கும் ஒன்றாகத்தான் இருக்கமுடியும். நியதி, காலத்திற்குக் காலம் நாட்டிற்கு நாடு மாறலாம். ஆனால் நீதி மாறாது நிலைத்திருப் பதாகும்."

அவற்றையே இந்நூலின் நெறிப்படுத்தும் சொற்களாக (Motto) குறிப்பினும் பொருந்தும்.

இறுதியாக இந்நூலை, அறிவாற்றலுடனும், அழகுணர்வுட னும் குறுகிய காலத்தில் வெளியிடும் 'எமரல்ட்' பதிப்பகத்தின் உரிமையாளர், திரு. M. D. கோபாலகிருஷ்ணன் அவர்களுக்கும், அவருக்குத் துணை நின்ற அலுவலர்கட்கும், 'டயோசிசன்' அச்சகத்திற்கும் என் மனமார்ந்த நன்றி.

கா. செல்லப்பன்

ம. பொ. சிவஞானம்
தலைவர்
தமிழ் வளர்ச்சி உயர்நிலைக் குழு

புனித ஜார்ஜ் கோட்டை
சென்னை 600 009
8–11–1986

டாக்டர் கே. செல்லப்பன் அவர்களைப் பல ஆண்டுக் காலமாக நான் நன்கு அறிவேன். பழகுவதற்கு இனிய பண்பாளர்; தாம் பெற்ற பட்டப் படிப்புக்கு அதிகமாகவே இயற்கையறிவை நிரம்பப்பெற்றவர். அவர் பெற்ற பெரும்புலமை ஆங்கில மொழியோடு இயைந்ததுதான் என்றாலும், அதனால் ஆணவங்கொண்டு தாய்மொழியான தமிழைப் புறக்கணிப்பவரல்ல. தாம் பெற்றுள்ள ஆங்கிலப் புலமையைக்கொண்டு தமிழ் மொழிக்குப் பெருமை தேடுவதையே அன்றாடக் கடமையாகக் கொண்டவர். இந்த வகையிலே, அவரால் படைக்கப்பட்டதுதான் ''ஒப்பியல் தமிழ்'' என்னும் இந்நூல்.

ஒன்பது உட்பிரிவுகளைக் கொண்டதாக ஆசிரியர் இந்நூலைப் படைத்துள்ளார். ஆனால் சங்க காலந்தொட்டு பாரதியார்—பாரதிதாசன் காலம்வரை வழிவழி தோன்றித் தமிழை வளர்த்து வந்த புலவர் பெருமக்களின் புலமைத்திறனை—பொருளறிவை உலகிலுள்ள பல்வேறு மொழிகளில் தோன்றிய புலவர்களின் பேரறிவோடும், பெரும் புலமையோடும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்து ஆய்வு நடத்தியிருக்கிறார். அந்தவகையிலே உலகனைத்தையுமே ஆய்வுக் களமாகக்கொண்டு, இந்த அரிய நூலைத் தந்திருக்கிறார். தமது நூலுக்கு ஆசிரியர் திரு. செல்லப்பன் எழுதியுள்ள முன்னுரையின் தொடக்கமே என் கருத்தைக் கவர்கிறது.

> ''எங்கே உலகம் குறுகிய குடும்பச் சுவர்களால் சிதைந்து போகாமல் இருக்கிறதோ, எங்கே சத்தியத்தின் ஆழத்திலிருந்து சொற்கள் பீறிட்டெழுகின்றனவோ,—அந்தச் சுதந்திர சொர்க்கத்தில் என் தாய்த்திருநாடு விழித்தெழட்டும்''

என்று கவிஞர் தாகூர் கூறிய பொன்மொழியையே தமது முன்னுரைக்கான முன்னுரையாகக் கொண்டிருக்கிறார் டாக்டர் செல்லப்பன்.

தாகூர் காட்டிய அந்த விசாலமான பாதையிலே நடைபோட்டு, தாய்மொழி இலக்கியங்களிடத்துத் தமக்குள்ள பற்று

தலைக் கைவிடாமல் உலக மொழிகளிலுள்ள இலக்கியங்களில் தமக்குள்ள புலமையைப் பயன்படுத்தி, ஆய்வு நடத்தியுள்ளார்.

எத்தனையோ ஆய்வு நூல்களை நான் படித்திருக்கிறேன்; அவற்றுள் சிலவற்றிற்கு அணிந்துரைகளும் தந்திருக்கிறேன். ஆனால், இந்நூல் இன்னொன்றை இணைசொல்ல முடியாத வகையில் சிறந்து விளங்குகிறது. ''ஏற்கெனவே இவ்வியலை, ''ஒப்பியல் இலக்கியம்'', ''ஒப்பிலக்கியம்'' எனக் குறிப்பிடும் போது, ''ஒப்பியல் தமிழ்'' எனக் குறிப்பிடுவதன் நோக்கம் என்ன? என்று பிறர் வினா எழுப்பக்கூடும் என்று சொல்லி விட்டு, அந்த வினாவுக்கு மிகச் சுருக்கமாகவும் சுவையாகவும் ஆசிரியர் விடை தந்துள்ளார்.

நூலுக்குள்ளே தரப்பட்டுள்ள 9 பிரிவுகளில் சங்கப் பாடல் களையொட்டிய ''ஒப்பழகியல் ஆய்வு'' என்னும் தலைப்புடை யதை முதற் பிரிவாக அமைத்துள்ளார். இதன்மூலம் தாம் எடுத் துக்கொண்ட ஒப்பியல் ஆய்வை சங்க காலத் தமிழ்ப் பாடல்களி லிருந்து ஆசிரியர் தொடங்கியிருப்பது புலனாகும். சங்கப் பாடல் களிலே அகப்பொருளில் சொல்லப்படும் வாழ்க்கை வெற்றிகள் தமிழரை மனித சமுதாயத்தோடு உறவுபடுத்துவதை மிகத் தெளி வாக ஆசிரியர் புலப்படுத்தியிருக்கிறார். புலவர்களைக்கொண்டு இந்நூலில் ஒப்பியல் ஆய்வு நடத்துவதோடு அமையாமல் தனிப் பட்ட பொருளைக் கொண்டும் ஆசிரியர் ஆய்வு நடத்தியிருக் கிறார். அவ்வகையில், ''தமிழ்ப் புதினங்களில் பெண்மை''— ''ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம்: சிக்கல்களும் அணுகுமுறைகளும்'' ''ஒரு மனிதம் ஒரு இலக்கியம்'' என்னும் தலைப்புகளைக் கொண்ட பிரிவுகளைச் சொல்லலாம்.

ஒப்பிலக்கியத்திற்கான அடிப்படைக் கொள்கையை விளக்கு மிடத்து, ''உலகம் ஒன்று; உலகத்தவர் உள்ளம் ஒன்று. எனவே, உலகத்தவர் உள்ளத்திலிருந்து ஊறும் சுவையும் கவிதையும் ஒன்று'' என்ற மேனாட்டு அறிஞர் ஒருவரின் கருத்தை எடுத்துக் காட்டி, ''பன்மையில் ஒருமைதான் ஒப்பிலக்கியத்தின் அடிப் படைக் கொள்கை'' என்கிறார்.

''பாரதியும் ஷெல்லியும்: ஒரு ஒப்பாய்வு'' என்னும் தலைப் பைக் கொண்ட மூன்றாவது பிரிவிலே, இதுவரையில் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர்களால் எந்த உயரத்திற்கு பாரதியார் கொண்டு செல்லப்பட்டிருக்கிறாரோ, அதற்கும் மேலே கொண்டு செல் கிறார் ஆசிரியர் செல்லப்பன்.

ஆசிரியர் செல்லப்பன் ஆய்வாளர்களை நோக்கிப் பேசுகிறார், கேட்போம்:

''ஞானத்துக்குமா சாதிபேதம்? சத்தியத்துக்குமா மொழியின வேலி? எல்லாக் கவிதைகளுமே சத்தியம் என்ற மூலக் கவிதையின் மொழிபெயர்ப்பாக முகிழ்க்கின்றன. அவை சத்திய மோனத்திலிருந்து மொழிகடந்த ஒரு மோனத்தை நோக்கிச் செல்கின்றன. எனவே மொழி, இனவேறுபாடுகள் இலக்கியத்தைப் பிரிக்கக்கூடாது என்பதே இன்றைய ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர்களின் சித்தாந்தம். ஆத்மாவுக்கு வண்ணமில்லை; ஆழ்நிலை உணர்வுகளுக்குச் சாதியில்லை. எனவே இலக்கியங்களுக்குள் இனபேதமிருக்க நியாய மில்லை'' (பக். 17).

''மானுடம் வென்றதம்மா'' என்னும் தலைப்புடைய நான்காவது பிரிவிலே, ''பாரதி—கீத்சு—மாயகோவ்ஸ்கி'' ஆகிய கவிஞர்களை ஒப்புநோக்கி ஆய்வு நடத்தியிருக்கிறார் ஆசிரியர் செல்லப்பன்.

இந்த மூவரும் மூவேறு மொழியினர்; மூவேறு நாட்டினர்; வேறுபட்ட காலங்களில் வாழ்ந்தவரும்கூட. அப்படியிருந்தும், அவர்களுடைய கவிதைகளிலே அடிப்படைக் கருத்துக்களில் ஒற்றுமை காணப்படுவதை ஆசிரியர் செல்லப்பன் மிக அருமையாக வடித்திருக்கிறார். இம்மூவரும், ''வாழ்வின் வையத்தின் பேரழகையும் பெருமையையும் முழுக்க முழுக்க ஏற்று அதை வாயார வாழ்த்தியவர்கள்'' என்று ஆசிரியர் குறிப்பிடுகிறார்.

''புதிய பொற்காலத்தின் தூதுவர்கள்'' என்றும் பாரதி—கீத்சு—மாயகோவ்ஸ்கி ஆகிய முப்பெரும் கவிஞர்களை வருணிக்கிறார்.

''உலகக் கவியரங்கில் பாவேந்தர் பாரதிதாசன்'' என்னும் தலைப்பைக்கொண்ட ஐந்தாவது பிரிவிலே, திராவிட இனத்தவரின் எழுச்சிக் கவிஞராக திராவிட இயக்கத்தவரால் வருணிக்கப்படும் பாரதிதாசன் அவர்களை ''உலகப் பெருங்கவிஞர்களோடு உலவுவதற்குத் தகுதி வாய்ந்தவர்'' என்றும், ''அவருடைய தமிழ் இனவுணர்ச்சி மானிட இயக்கத்தின் ஒரு கூறுதான்'' என்றும் ஆசிரியர் செல்லப்பன் உறுதியாகக் கூறுகிறார். அதற்கான சான்றுகளைக் கொஞ்சம் விரிவாகவே எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறார்.

டாக்டர் செல்லப்பன் என்னோடு தமக்குள்ள கருத்தொற்றுமையை எடுத்துக்காட்டி, என்னையும் குறுகிய அபிமானங்களைக் கடந்த மனிதாபிமானியாக ஏற்றுக்கொள்கிறார். இதற்குச் சான்றாக, தாம் பேராசிரியராகப் பணிபுரியும் பல்கலைக் கழகத்திலே யான் நிகழ்த்திய சொற்பொழிவிலே ஒரு பகுதியைச் சான்று காட்டியிருக்கிறார்:

''மொழியபிமானத்தையோ, மதாபிமானத்தையோ, தேசாபிமானத்தையோ உங்கள் உள்ளங்களில் வைத்துக்கொள்ளுங்கள். ஆனால், மொழி வேறுபாடுடைய—மத வேறுபாடுடைய—தேச வேறுபாடுடைய இலக்கியங்களை ஆராயும்போது, கீழ்மட்டத்திலுள்ள அபிமானங்களையெல்லாம் கொஞ்சம் ஒதுக்கிவிட்டு, நெஞ்சை நடுவுநிலையில் நிறுத்தி மனிதாபிமானத்துடன் ஆய்வு நடத்துங்கள்.

''இப்படி ஆராய்ச்சி நடத்துவீர்களேயானால், உலக மொழிகளிலுள்ள—அனைத்து மதங்களிலுள்ள—இலக்கியங்களில் எல்லாம் அடிப்படை உண்மைகள் ஒரே மாதிரியாகத்தான் இருக்கின்றன என்பதை நீங்கள் உணர்ந்துகொள்ள முடியும். 'தருமம்'—அதாவது, 'நீதி' என்பது உலகனைத்திற்கும் ஒன்றாகத்தான் இருக்கமுடியும். நியதி காலத்திற்குக் காலம் நாட்டிற்கு நாடு மாறலாம். ஆனால் நீதி மாறாது நிலைத்திருப்பதாகும்.''

''ஒப்பியல் தமிழ்'' என்னும் உரைநடை இலக்கியத்தைப் படைக்குமளவுக்கு பரந்த உள்ளம் படைத்த மனிதாபிமானியாகிய ஆசிரியர் செல்லப்பன் அத்தகைய உள்ளம் படைத்தவர்களையே தம்முடைய நண்பர்களாக ஏற்கும் பண்புடையவர்.

ஆசிரியர் செல்லப்பன் தமது நூலின் இறுதியிலே, ''யாதும் ஊரே, யாவரும் கேளிர்'' என்னும் கணியன்பூங்குன்றனார் கூறிய பொன்மொழியை எடுத்துக்காட்டி, அதையே ஒரு முழக்கமாக வைத்து தம் நூலை முடிக்கிறார்.

இந்நூலை விஞ்ஞானச் சார்புடைய இலக்கியமென்றே நான் கருதுகிறேன். நவீன விஞ்ஞானக் கலை தரும் அறிவொளியை பண்டைக்காலந்தொட்டு பாரதி—பாரதிதாசன் காலம்வரை தமிழில் தோன்றியுள்ள இலக்கியங்கள்மீது பாய்ச்சி, உலகக் கவிஞர்களிடையே காணப்படும் கருத்தொருமைப்பாட்டை நமக்கு நன்கு புலப்படுத்தியிருக்கிறார்.

தாம் எடுத்துக்கொண்ட பணியிலே அவர் முழு அளவில் வெற்றி பெற்றிருக்கிறார்.

இந்த 1986ஆம் ஆண்டிற்கு ''உலக சமாதான ஆண்டு'' எனப் பெயர் தந்திருக்கிறது ஐக்கிய நாடுகள் மன்றம்.

உண்மையில் உலகில் சமாதானம் நிலவவேண்டுமானால், அந்தத் தொண்டு இலக்கியத் துறையிலிருந்துதான் தொடங்க

வேண்டும் என்பது என் கருத்து. அதற்கு இந்நூல் முதல்நூலாக் அமையத்தக்கது என்றே நான் கருதுகிறேன்.

இத்தகைய அரிய தொண்டுக்குப் பொறுப்பேற்ற டாக்டர் செல்லப்பன் அவர்களை, உலக சமாதானத்தை விரும்புபவன் என்ற முறையில் மனமாரப் பாராட்டுகிறேன். தமிழ் மக்கள் இந் நூலை வாங்கிப் படித்து, இதுபோன்ற ஒப்பாய்வு நூல்களை மேலும் மேலும் படைத்தளிக்க அவரை ஊக்குவிக்க வேண்டு கிறேன்.

ம. பொ. சிவஞானம்

1. சங்கப் பாடல்களை ஒட்டிய ஒப்பழகியல் ஆய்வு

பன்மையில் ஒருமை

''உலகம் ஒன்று; உலகத்தவர் உள்ளம் ஒன்று, எனவே, உலகத்தவர் உள்ளத்திலிருந்து ஊறும் கலையும் கவிதையும் ஒன்று''[1] என்பதுதான் ஒப்பிலக்கியத்தின் அடிப்படைக்கொள்கை. உலகின் பல்வேறு இலக்கியங்கள் மொழி கடந்த ஒரு மூலத்தின் வெளிப்பாடாக முகிழ்த்து, இன மொழிச் சுவர்களைத் தாண்டி, எல்லையற்ற நெஞ்சத்து மொழியாலே பேசாமல் பேசி உறவாடி, ஒன்றுக்கொன்று விளக்கம் தருவது இலக்கியப் பன்மையிலே ஒளிந்து கிடக்கும் ஒருமையின் வெளிப்பாடே.

இப்படி நாம் காணும் இலக்கிய ஒருமை, வரலாற்றுத் தொடர்புகளை ஒட்டியதாக மட்டும் இருக்கும்போது, ஒப்பிலக்கியம் உலகளாவிய ஆன்மீக உறவுகளைக் (International spiritual relations)[2] கணிக்கும் வரலாற்றுக் கூடமாகவும், இலக்கிய ஏற்றுமதி இறக்குமதிகளை மதிப்பிடும் வணிகச் சந்தையாகவும் நின்றுவிடும். எனவே, ஒப்பிலக்கியம் உண்மையான இலக்கிய ஆய்வாகவும் அகழ்வாகவும் விளங்க வேண்டுமானால், 'ஆழ்நிலை உணர்வுகளில் எந்த வண்ணமுமில்லை; அவற்றைப் பல்வேறு நாகரிகங்கள் பகுத்துத் தொகுத்துக் கலை வண்ணம் தரும்போது, வடிவிலும் கருத்திலும் நெருங்கிய ஒருமைப்பாடு இருக்கிறது' என்பதை உணர்ந்து, அழகியல் ஒப்பாய்வுகள் (comparative aesthetic studies) செய்ய வேண்டும் என்னும் கோட்பாடு அமெரிக்காவிலே தழைத்தது.[3]

அப்படி ஆயும்போது, ஒப்பிலக்கியம், இலக்கியங்களின் ஊடே இழையோடும் கருச்சிந்தனைகளையும், இலக்கிய வடிவங்களின் ஒற்றுமை வேற்றுமைகளையும் ஒப்பிட்டு, மற்றும் இலக்கியத்துக்கும், ஏனைய சமுதாய மன இயல்களுக்கும், மற்ற நுண்கலைகளுக்கும் உள்ள ஆழ்நிலை இணைப்புகளை அகழ்ந்து,[4] அதன்வழி ஒவ்வொரு இலக்கியத்தின் பருமையினையும் நுண்மையினையும் அதன் பொதுமையையும் தனித்தன்மையையும் உணர்த்த வழிகோலும்.

எண்ணமும் வண்ணமும்

கருத்துக்களை மையமாகக் கொண்ட ஒப்பியல், (Thematology) இலக்கிய வடிவங்களையும், வகைகளையும்

(Literary forms and genres) மையமாக வைத்து ஒப்பிடும் போது தான் உண்மையாகவே ஒப்பிலக்கியம் ஆகிறது என்பர்;[5] ஏனென்றால் வெறும் கருத்துக்கள் இலக்கியமாவதில்லை. அதுமட்டுமின்றிக் கருத்துக்கள் ஒப்பீடு 'அகன்ற' நோக்கினதாகி எல்லா இலக்கியங்களையும் ஒருசில சிந்தனை வட்டத்துக்குள் அடக்குகின்ற தீங்கும் நேரும். ஆனாலும் இலக்கிய வடிவங்கள் எண்ண வடிவங்களே; எனவே இலக்கிய வடிவங்களை ஒப்பிடும்போது அவற்றின் இயக்கச் சக்தியான கனவினைக் கருப்பொருளாகவும், அவற்றின் கலை வடிவங்களைக் காட்சிப் பொருளாகவும் கொள்ளலாம்.

ஒப்புநோக்கு

இந்த நிலையிலே சங்க அகப்பாடல்களை நோக்கும்போது அவற்றில் வெளிப்படும் அக உணர்வுகளின் மென்மையினை வேறு சில இலக்கியங்களில், குறிப்பாகக் கிரேக்க, எலிசபெத் கால ஆங்கில இலக்கியக் காதற் பாடல்களிலும் காணலாம். மனித மனத்தின் ஆழ்நிலை உணர்வுகள், இன மொழி பேதமற்ற பொது உணர்வுகள்தாம் இலக்கியத்துக்கு வித்து. ஆனால், ஒவ்வோர் இலக்கியமும், ஏன் ஒவ்வொரு பாடலும், அதைத் தனித்தன்மை வாய்ந்த சின்னஞ்சிறு உலகமாக (Micro-Universe) உருவாக்கிக் காட்டுகிறது. இப்படிப்பட்ட இலக்கியக் காட்சிகளை ஒப்பிடும்போது, இரு வேறு நாகரிகங்களின் வாழ்வுக் கூறுகளையும் வடிவக் கூறுகளையும் இணைத்து விளக்கம் காணும்போது ஒரு புதுப்பொலிவு ஏற்படத்தான் செய்கிறது. இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரத்தைத் தமிழ் மரபில் நாடகக் காப்பியமாகக் காண்கிறோம். அதையே கிரேக்க நாடகங்களோடும், ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களோடும் ஒப்பிடும் போது வேறு வேறு புது நோக்குகள் (New Angles of vision) தெரியாமலில்லை. இப்படிச் செய்கிறபோது வெறும் துன்பியல் தத்துவத்தை மட்டுமின்றி, அதைப் பல்வேறு நாகரிகங்கள் எப்படித் தத்தம் மரபுக்கேற்ப வடிவம் தந்துள்ளன என்பதைப் பார்ப்பது மிகவும் பயன்தரும். கிரேக்கக் குழுப் பாடல்கள் (Choruses) செய்யும் பணியைச் சிலப்பதிகாரத்தின் வேட்டுவ வரியும் ஆய்ச்சியர் குரவையும் குன்றக்குரவையும் ஆற்றுகின்றன என்பதை உணரும்போது நம் காப்பியமே புது வடிவம் பெறுகிறது.

அகத்தமிழின் பொது வாழ்வு

இதேபோல் சங்கப் பாடல்களை, குறிப்பாக அகப்பாடல்களை, ஒப்பியல் நோக்கில் அணுகினால் பல்வேறு புது விளக்கங்களைப் பெறலாம். அகப்பாடல்கள் நெஞ்சங்களின் நிலையான நுண்ணிய

உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகள். அவை அக ஆழ்நிலை உணர்வு களின் புறக்காட்சிகளாக இருப்பதனாலும் உலகப் பொது உணர்வுகளின் தனிப்பாடல்களாக இருப்பதனாலும் எந்தப் பாத்திரங்களும் பெயரிட்டுப் பேசப்படவில்லை. இந்தப் பாடல் களின் ஐந்திணை ஒழுக்கம் தமிழ் ஒழுக்கம் என்றாலும், அது ஒரு வகையில் மானுடத்தின் பொது வாழ்வு நெறியே. இந்த அளவுக்குக் காதல் நுண்மையாகவும், பண்பு பிறழாமலும், உடலுறவு சம்பந்தப்பட்ட வாழ்வை உணர்வுகளின் நளின மாகவும் காட்டிய நயத்தக்க நாகரிகம் சங்கத் தமிழின் தனிப் பெருமையே; எனினும், காதலின் பல்வேறு நிலைகள், அவற்றின் பல்வேறு சூழல்கள், அதில் மிளிரும் பல்வேறு உணர்வுப் பந்தங் கள் இவைகளை வேறு இலக்கியங்களிலும் காண முடியும்.

அனைத்திற்கும் மேலாக, இப்படிப்பட்ட இலக்கியப் பகுப்பு முறை—வாழ்வுக் கூறுகளை இலக்கியக் கூறுகளாக மாற்றிப் பின், ஒவ்வொரு நிலைக்கும், திணை, துறை, முதற் பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் வகுத்த பாங்குக்கும் இன்றைய மூலக்கூறுகள் வழித்திறனாய்வு (Archetypal Criticism) க்கும் வியத்தகு ஒருமைப்பாடு இருக்கிறது. நார்த்ஃராப் ஃப்ரை (Northrop Frye) என்பவருடைய திறனாய்வுப் பகுப்பில் (Anatomy of Criticism) இந்தப்பொருளுக்கு இந்தப் புறச்சூழல், இந்தப் பறவைகள், இந்த மிருகங்கள், இந்தக் காலம் என வகுத்து இலக்கிய விளக்கம் காணும் முறைக்கும்,[6] தொல்காப்பியரின் இலக்கிய இலக்கணத்துக்கும், அதன் விளக்கங்களாக விளங்கும் சங்கப் பாடல்களுக்கும் உள்ள ஒற்றுமை வரலாற்றுத் தொடர் பால் வந்ததன்று; வாழ்வு, இலக்கியம் இரண்டின் அடிப்படைக் கூறுகளும் மானுடத்தின் பொதுவுடைமை என்ற தத்துவத்தையே வெளிப்படுத்துகிறது.

காலம் வென்ற கோலங்கள்

சங்கப் பாடல்களைத் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்கள் (Lyrics) எனக்கூறுவது வழக்கம். அவற்றின் நாடகத் தன்மையை ஒட்டி அவற்றை தனி நாடகப் பாடல்கள் (Dramatic Monologues) எனவும் கூறுவர். இவற்றின் அழகியலை ஆழ்ந்து நோக்குங்கால், இவை ஜப்பானிய ஹைக்குப் (Haiku) பாடல்களோடும், ஆங்கிலப் படிமப் (Imagist) பாடல்களோடும் ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளன. சங்க அகப் பாடல்கள் உணர்வுகளை ஓவியங்களாக்கிக் காட்டுகின்றன. உணர்வுகளை நிகழ்ச்சிகளாகக் காட்டாமல் அவற்றைக் காலத்தினின்றும் விடுபட்ட காட்சிகளாகக் காட்டுவ திலும், வாழ்வின் முழுமையையும் சில சின்னஞ்சிறு சிதறல்கள், கீற்றுகள் மூலம் காட்டுவதிலும் அகநிகழ்ச்சிகளைப் புற ஓவியங்

கள் மூலம் காட்டுவதிலும், சங்கப் பாடல்களுக்கும் ஹைக்குப் பாடல்களுக்கும் இடையேயுள்ள ஒற்றுமை ஆழ்ந்து நோக்குதற் குரியது.

இப் பாடல்கள் வாழ்வின் ஓட்டத்தைச் சின்னஞ்சிறு வண்ண ஓவியங்களாக்கி (Still pictures) கால வெள்ளத்தின் வேகத்தி னிடையே நிலையினைக் காட்டும் நிழலோவியங்களாகி (Snap shots in the flow of time) விடுகின்றன. நிகழ்ச்சிகள் 'காலத்தன்மை' யிழந்து இடங்களோடு இணைத்துக் காட்டப் படுகின்றன. காலங்களே காட்சிகளாகி விடுகின்றன. காட்சிக் கோவைகளில் ஓர் எதிர்பாராத மின்னல் தன்மையும், ஒரு முடிவில்லாத் தன்மையும் இருப்பதால் சிறு கதைகள் போலிருக்கின்றன. இயற்கை, மனிதனுடன் இணைந்து நிற்கும் இந்த வாழ்வில் இயற்கையே மனித இதயத் துடிப்பாகவும் மாறுகிறது. உணர்வுகளைக் காட்சிகளாக்குவதிலும், இதய உணர்வுகளை இயற்கை ஓவியங்களாக்குவதிலும், சங்கப் புலவர் தம் வாழ்வின் ஒருமை நோக்கும், 'தன்னைப்' புறமாக்கிக் காணும் சித்தாந்தமும், உணர்வுகளை உருவகமாக்கிக் காட்டும் அழகியல் தத்துவமும் தெரிகின்றன.

காவிய ஓவியங்கள்

ஜப்பானிய ஹைக்குப் பாடல்களைப் பற்றி உதெனவ் என்னும் அறிஞர் கூறுவதை இங்கு நினைவு கூர்தல் நல்லது; ''இந்தச் செறிவான, நெருக்கமான, மிடுக்கான செய்யுளில், தொலைதூரம் உள்ள பொருள்களை இயல்பாக இணைக்கும் பாங்கில் உலகத்தை சில தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட சின்னஞ்சிறு கூறுகளிலே காணும் ஒரு பார்வை தெரிகிறது. இதை ஜப்பானிய நீர் வண்ணப்படங் களிலும் காணலாம். மனிதன் இடையிடையே பேசப்படுகிறான். ஆனால் உணர்வுகள் ஒன்றும் கூறப்படவில்லை. பருவகாலங்கள், வறுமை, சாவு, பயணம், அவா அறுத்தல், மற்றும் மிக அடக்க மான இன்பங்கள் பற்றித்தான் பேசப்படுகின்றன. சீனத் தத்துவம், ஜப்பானிய சென் புத்த மதம் (Zen Buddhism) ஆகியவற்றின் தாக்கம் தெரிகிறது....ஓசை நயம் கூட உடன் வரும் கையெழுத்தில்தான் (Calligraphy) தெரிகிறது........ மாஷோவின் கருத்துப்படி ஹைக்குவின் அடித்தளம் திண்ணிய செறிவும், சலனமற்ற பிற கவர்ச்சிகள் குறைந்த தன்மையுமே. கதே மற்ற ஐரோப்பிய கற்பனைவாதிகள் பாடல்களில் காணப் படும் 'நான்' இங்கு இல்லை. ஹைக்கு, தன் மையப் பார் வைக்கு எதிரானதாக இருக்கிறது; இது இயற்கைச்சூழலில் எந்த 'நானை'யும் பிரதிபலிக்கச் செய்வதில்லை; அவற்றிலிருந்தும் எந்த உணர்ச்சியையும் கடன் வாங்குவதுமில்லை. இந்தக்

கவிதையின் ஓவியத்திறன் (Brush Technique) உலகத்தை ஒரு சட்டம் மாட்டாத படமாகக் கண்டு, அதன் பன்மையை அர்த்தமுள்ள சில கூறுகளுக்குள் அடக்கி, அவற்றையும் மிகத் தெளிவாகவும் சுருக்கமாகவும் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது.''[7]

அகவுணர்ச்சி – புற நிகழ்ச்சி

இப்படிப் பார்க்கின்றபோது, சங்கப் பாடல்களுக்கும், ஹைக்குப் பாடல்களுக்கும் பெருத்த ஒற்றுமை இருப்பது புலனாகிறது. சங்கப் பாடல்களிலும் ஓசை நயம் ஏதோ எழுத்துக்களின் கோவையாகவும், உயிரெழுத்துக்களின் இணைப் பாகவுமே காட்டப்படுகின்றது. இரண்டிலும் மனித உணர்வுகள் புற வடிவம் (Objectification) பெற்றுள்ளன. நேரடியாக உணர்ச்சிகளைச் சொல்லாமல், அவற்றை நிகழ்ச்சிகளாகவும், படிமங்களாகவும், காட்சிகளாகவும் காட்டுகின்றன. சங்கப் பாடல்களில் இயற்கையையும் தோழியையும் இந்த அழகியல் நோக்கோடு பயன்படுத்தி இருப்பதைப் பற்றி ஏற்கெனவே விரிவாக எழுதியுள்ளோம்.[8] ஆனால் வேற்றுமையும் இல்லாமலில்லை. சங்கப் பாடல்களிலே உள்ள வாழ்வுத் துடிப்பு ஜப்பானியப் பாடல்களிலே இல்லை. மேலும் சங்கப் பாடல்கள் மனித உணர்வை நயமாகவும், மறைவாகவும் காட்டுகின்றனவே தவிர, அவற்றை அப்படியே நசுக்குவதில்லை.

இருபதாம் நூற்றாண்டில், மேலை நாடுகளில் மனித உணர்வுகளைக் கலை உணர்வுகளாகக் காட்டும்போது அவற்றைப் புறக் காட்சிகளாக்கிக் காட்டுகின்ற கவியியலை எலியட் (Eliot)டும் எச்ராபவுன்டும் (Ezra Pound) படிம இயல்கோட்பாடு (Imagism) வழிக் கொணர்ந்தார்கள். எச்ராபவுண்டின் In a station of the Metro என்ற பாடலைப் பார்க்கின்றபோது முழுக்க முழுக்க நமக்குச் சங்கப் பாடல்கள் நினைவுக்கு வருகின்றன.

The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet, black bough

இங்கும் ஒரு சின்ன ஓவியம்; அதில் இரு காட்சிகளின் பின்னல்; ஓர் அழகான ஆனால், அசைவற்ற நடனமாகத் தரப்பட்டுள்ளது. இங்கு உவமையும் ஒப்பிடும் பொருளும் ஒன்றாகி விடுகின்றன. எச்ராபவுண்டு ஹைக்குப் பாடல்வழி இதனை இயற்றினார் என்பதைவிட, இருபதாம் நூற்றாண்டுக் கவிஞர்களும், ஜப் பானிய ஹைக்குக் கவிஞர்களும், சங்கக் கவிஞர்களும் கண்ட கவிதை அழகியலில் அடிப்படை ஒருமை இருப்பதுதான் நமக்கு வியப்பளிப்பது மட்டுமன்று, இலக்கிய ஆய்வில் பயனளிப்பதும் கூட. இவையனைத்திலும் கவிதைகள் காட்சிகளாகி, உணர்வுகள்

புறப்பொருள்களாகி விடுகின்றன. எலியட்டின் புற விளக்கிக் கொள்கை (Objective correlative) இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. ஆனால் ஜப்பானியப் பாடல்களில் உணர்வுகள் ''மறைக்கப்'' பட்டிருக்கின்றன. சங்கப் பாடல்களிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டுப் பாடல்களிலும் உணர்வுகள் மறைவாக நுண்ணியதாக உணர்த்தப் பட்டுள்ளன.

ஒரே உலகச் சக்கரம்

ஜப்பானியப் பாடல்கள் ''நோ' (Noh) நாடகத்திலிருந்து எழுந்தவையெனில், சங்கப் பாடல்கள் சிலம்பின் நாடகத் தன் மைக்கு மூலப்பொருள்கள். இரு பாடல்களிலும், நாடகம் அசை வற்ற நடனமாக உள்ளது. சிலம்புக் கவிதையின் ஆனந்த நடனத் தில் ஓர் ஆழ்ந்த அமைதியிருக்கிறது. ஜப்பானிய 'நோ'வைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது, அதன் 'நிகழ்வு' அல்லது 'செயல்' புறத்தன்மையை இழந்து, ஆத்மாவின் ஆழ்ந்த அமைதியில், தெரியும் அசையாத நிகழ்ச்சியைக் கூறுவர்.[9] தமிழில் சங்கப் பாடல்களிலும் சிலம்பிலும் வளர்ந்த மரபு இராம காதையில் நிறைவு பெறுகிறது. இராம காதையிலும் எல்லாப் பாத்திரங் களும் இராமத்துவம் என்ற அசையாத அச்சாணியின் வெளிச் சுழற்சியே. மற்ற பாத்திரங்களை மெய்ப்பாடுகள் எனக் கொண் டால் இராமனை அவை அனைத்திற்கும் அடிப்படையான சாந்தச் சுவை எனலாம். மேலும் நடனத்தைப்போல எல்லாப் பாத்திரங் களும் இராமன் என்ற மையத்தில் துவங்கி அவன் திருவடிகளில் சரணடைகின்றன. இந்த நீண்ட நெடும் இலக்கிய மரபினுடைய ஆதிக் குறியீடு அப்பன் அம்பலத்தில் ஆடும் ஆனந்தக் கூத்து. இந்தக் கூத்திலே எல்லையற்ற இயக்கம் சிவம் என்ற மௌனத் தோடு மௌனமாக நிறைவு பெறுகிறது. இந்திய மரபுப்படி எல்லா இலக்கியங்களின் எல்லையும் இந்த எல்லையற்ற மௌன இயக்கமே.

அழகியல் அமைதி

ஆனால் இதை இந்திய அழகுத் தத்துவம் என இயம்புவதை விட அழகுத் தத்துவத்தின் இந்தியக் குறியீடு எனக் கொள்வதே மேல். ஏனென்றால் ஜப்பானியப் பாடல்களிலும் 'நோ' நாடகத் திலும் இந்த அமைதி நடனத்தையே பார்க்கிறோம். அது மட்டு மன்று மேற்கத்திய அழகியலின் அடிப்படையான டயனோசியஸ் (Dionysius) கூத்தும் அப்போலோ (Apollo) வின் அமைதிக்குள் அடங்கியதே. டயனோசியசில் சக்தியின் எல்லை யற்ற இயக்கமும் அப்போலோவில் சிவத்தின் ஆழ்ந்த அமைதியும் தெரிகின்றன, வேறுபாடுகளும் இல்லாமலில்லை; ஜப்பானியப்

பாடல்களிலே அமைதி மிகுதி; தமிழ்ப் பாடல்களிலே அமைதி இயக்கமாகிறது; மேலைப்பாடல்களிலே இயக்கத்தினூடே அமைதி முகிழ்க்கிறது. இப்படி ஒப்பிடும்போது, எல்லா இலக்கியங்களின் அழகியற் சுழற்சித் தத்துவத்தின் அடிப்படை ஓர் அசையாத ஆழ்நிலை மையம் (a deep still centre) என்பது தெளிவாகும். ஒப்பிலக்கியத்தின் மூலமும் முடிவும், பொருளுக்கு வித்தாகின்ற, பொருளுக்கு அப்பாற்பட்ட இந்த ஆழ்நிலை அமைதியே.

குறிப்புகள்

[1] RENE WELLEK AND AUSTIN WARREN, **Theory of Literature** (New York : Hart Court, 1949), p. 50.

[2] CARRE's Foreward to Guyard's **La Literature Comparee,** p. 5 ; quoted by ULRICH WEISSTEIN, ' DEFINITION ', *Comparative Literature and Literary Theory Trans.* WILLIAM RIGGAN (Bloomington and London : Indiana University Press, 1973) p. 3; and Naresh Guha Comparative Literature : Meaning and Scope, **Comparative Literature**, ed. Najendra (Delhi : Delhi University, 1977) p. 17.

[3] Ibid., p. 33 ; and HENRY H. H. REMAK, ' *Comparative Literature : Its definition and Function* ', **Comparative Literature : Method and Perspective**, ed. Newton P. Stallknecht et. al. (Carbon) dale & Edwardsville : Southern Illinois University press, 1961- p. 22.

[4] Ibid., p. 1 : and **Literary Half yearly** 1974; JOHANN PETRE ECKERMANN, **Gsprache mit Goethe in Gedenkausgabeder worke, Briefe and Gesprache**, ed. Ernst Beutler (Zurich 1948); XXIV, 229, trans. Russel E. Durning, **Comparative Literature : An Essay in Definition**, p. 109.

[5] Refer to the two chapters ' Genre ' and ' Thematology ', **Comparative Literature and Literary Theory**; **and** A. OWEN ALDRIDGE, ed. '*General Introduction : The Purpose and Perspective of Comparative Literature* ', **Comparative Literature : Matter and Method** (U.S.A. : University of Illinois press, 1969).

[6] NORTHROP FRYE, **Anatomy of Criticism** (1971 ; rpt. Princeton New Jersey : Princeton University, Press, 1958).

[7] RALPH-RAINER WUTHENOW, ' *Meta-Literature* ? ' **Contribution to Comparative Literature : Germany and India** (Calcutta ; Jadavpur University, 1973) pp. 80-81.

[8] K. Chellappan and M. S. Prabakaran, *The 'Playmate in Tamil Akam Poetry'*, **Indian Literature**, Vol. XXIII, No. 5, September-October 1980, pp. 76-85.

[9] V. Y. Kantak, *'Aristotle and Bharata; Western and Eastern Dramatic Modes'*, **Literary Criticism : European and Indian Traditions**, ed. C. D. Narasimhaiah (Mysore : University of Mysore, XXXX) p. 108.

2. பாரதி ஒரு உலகக் கவிஞன்

வையமும் வானமும் அளாவிய நீண்ட நெடும் பார்வை, ஒரு தெய்வத் திருநாட்டுக்குத் திருப்பள்ளி எழுச்சி பாடி புதியதோர் உலகுக்கு வித்திட்ட பொதுமை நெஞ்சம், உலகக் கவி நீரோட்டத்தோடு ஒன்று கலந்து கங்கையைப்போல் காவிரி போல் பெருக்கெடுத்த கற்பனை வளம் ஆகிய அத்துணையும் இணைந்து தன் பாட்டுத் திறத்தாலே இவ்வையத்தைப் பாலிக்க எழுந்த பராசக்தியின் மைந்தன் பாரதி, உலகக் கவிஞர்களில் ஒருவர் என்பதில் ஐயமில்லை. பிறக்கும்போதே யாரும் உலகக் குடிமகனாகப் பிறப்பதில்லை. எங்கோ பிறந்தாலும் சிலர் மட்டும் எல்லோர்க்கும் பொதுவாகிவிடுகிறார்கள். ''பெற்ற தாயும் பிறந்த பொன்னாடும் நற்றவ வானினும் நனி சிறந் தனவே'' எனப் பாடிய பாரதி, பாடல்களில் பலவற்றைப் புதிய இந்தியாவுக்கு—பாரத மாதாவுக்குக் காணிக்கையாக்கிய பாரதி எப்படி உலகக் கவிஞருள் ஒருவராக முடியும் என்று சிலர் வினவலாம்.

உலகைப் பற்றிப் பாடுபவர் தாம் உலகக் கவி என்பது ஒவ்வாத கருத்து; உலகுணர, உலகுய்யப் பாடுபவர் அனை வருமே உலகக் கவிஞர்தாம். சின்னஞ் சிறு மலர்களில் சிரித் தாடும் பனித்துளியிலே, உண்பது பிறகாகட்டும் உலகைப் பார்க் கின்றேன் என்று தன்முகம் திருப்பி பின் இந்த வையத்திலும் தன் தாய் முகமே பார்க்கிற, சின்னக் குழந்தையின் அர்த்தமற்ற, ஆனால் ஆயிரம் அழகுகளை அடக்கியாளும் அந்தக் குழந்தையின் அரும்பு விழிகளிலே வாழ்வின் பேரழகைக் காணமுடியும். கவிஞனா யிருந்தால் அவன் கடுகையும் துளைத்து ஏழ்கடலைப் புகட்ட முடியும். ஆதியும் அந்தமுமில்லா ஆனந்தப் பொருளை எங்கணும் காண்பவன்தான் பெருங்கவிஞன். அதைச் சொல்வதற்கு எடுத்துக்கொள்ளும் பொருள்கள் எல்லாம், நிலத்தியல்பால் நீர் திரிதல் போல் வேறுபடும். பண்பின், மனத்தியல்பால் அவை புத்துயிர் பெற்றுப் பொதுக் கவிதையாய்ப் பரிணமிக்கும்.

பாரதியின் கவிதைகளை மூன்று நிலைகளில் பார்க்கலாம். அழகுத் தமிழின் ஆற்றுப் பெருக்கு; இந்திய தேசியத்தின் ஆத்ம விழிப்பும் அதன் ஆனந்தக் கூத்தும்; மானுடத்தின் எல்லையற்ற விரிவின் எக்காள வெற்றிக் கீதம்—இந்த நிலைகள் ஒவ்வொன்

றிலும் அவன் எப்படி உலகக் கவிஞர்களோடு ஒப்பிடத்தக்க நிலைகளில் உயர்கிறான் என்பதனை நாம் காண்போம்.

தமிழ்த் திரு நாட்டின் எல்லைகளை வகுத்துச் சொன்ன நான்கு வரிகளிலேயே பாரதி மிகப் பெரிய கவிஞன் என்பதைக் காட்டி விட்டான்.

''நீலத் திரைக்கடலோரத்திலே நின்று
நித்தம் தவம் செய்யும் குமரி எல்லை
வடமாலவன் குன்றம் இவற்றிடையே
புகழ் மண்டிக் கிடக்கும் தமிழ் நாடு''

என்று கூறியபோது, ஒரு பெண்ணை, அதுவும் ஒரு குமரிப் பெண்ணை, நீலக் கரையோரத்தில் நின்று நித்தம் தவம் செய்ய வைத்ததிலும், வடக்கே மாலவன்வரையைவரையறையாக நிறுத்தி வைத்ததிலும், ஒரு அழகு இருக்கிறது. மாலவன் குடியிருக்கும் குன்றம்—தமிழகத்தின் வீரத்தின் எல்லை குமரிப் பெண் நம் தாய்க்குலத்தின் தவவலிவின் எல்லை. இந்த இரண்டுக்கும் இடையே புகழ் மண்டிக்கிடக்கும் நாகரிகம்தான் தமிழ்நாடு என்று கூறி, அதன் தவவலிவும், மற மாட்சியும் அந்த நாகரிகத்தின் இரு எல்லைக் கோடுகள் என்பதால் அந்த எல்லைக்குள் பூத்த புகழ்ப் பெருங் காடுதான் தமிழ்த் திருநாடு என்கிறார். கடலின் கொடுமையால் குறுகிப்போன தமிழ்நாடு இன்னும் குறுகாது காக்க குமரியின் தவம் துணைபுரியும் என்றுதானோ என்னவோ, கவிஞர் இப்படிக் கற்பனை செய்துள்ளார். தமிழ்நாட்டைப் பற்றி பாரதி தனியாகப் பாடிய பாடல்கள் மிகக் குறைவெனினும், இந்தச் சின்னஞ்சிறு பாடலே இலக்கணம் வகுக்கப் போதுமானதாகிவிடுகிறது. புகழ் மண்டிக் கிடக்கும் தமிழ்நாட்டைப் பற்றிய பாட்டில் கலையழகுமண்டிக் கிடக்கிறது என்று சொல்லலாம்.

பாரதியிடம் தேசியம் தமிழ் வண்ணம் எடுக்கிறது. எனினும் நாடு என்று கற்பனை செய்யும்போது, அவர் மன்னும் இமய மலையையும், பன்னரும் உபநிட நூலையும், சிங்க மராட்டியரையும் சேரத்துக் கன்னியரையும் சேர்த்த இந்தியத் திருநாடாக, அதை ஒப்புயர்வற்ற ஒரு சமுதாயமாக—உலகத்துக்கொரு புதுமையாகக் கவிதையாக்கிக் காட்டுகிறார். இப்படித் தேசீய எழுச்சி பற்றிப் பாடிய கவிஞர்களுள் ராபர்ட் பர்ன்சு, வால்ட் விட்மன், W. B. ஏட்சு போன்ற கவிஞர்கள் உலகக் கவிஞர்கள் என ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டவர்கள். அமெரிக்க தேசீயத்தின் பெருங்கவிஞன் வால்ட் விட்மன், ஐரிஷ் தேசீய இயக்கத்தினின்று மிளிர்ந்த கவிதை மின்னல் ஏட்சு, ஸ்காட்லாந்தின் மண்வளமும்

மன வளமும்தான் உரமாகவும், உயிராகவும் அமைந்தன ராபர்ட் பர்ன்சுவின் கவிதைக்கு. இவர்கள் அத்துணைபேரும் அவரவர் நாட்டுக்குப் பெரும் புகழஞ்சலி செலுத்திய புலவர் பெருமக்கள் மட்டும் அல்லர், அந்த நாட்டு நாகரிகத்தின் தனித் தன்மையையும், பொதுத் தன்மயையும், அந்த வாழ்வின் ஊடுபாவாக அமைந்த தெய்வீக அழகையும் நிரந்தரக் கலைக் காட்சிகளாக்கியவர்களும் ஆவர். இம்மூன்று கவிஞர்களும் தேசீய உணர்ச்சியை மொழி மூலமாகக் காட்டியவர்கள். ஆனால் ராபர்ட்பர்ட்ன்சின் ஸ்காட்சுத் தேசீயம் ஸ்காட்சு மொழியியமாகவும் இருந்தது. ஏட்சு ஐரிஷ் தேசீயத்தை ஒரு பண்பாட்டுப் புனருத்தாரணமாகக் கண்டார். வால்ட் விட்மன், அமெரிக்கத் தேசீயம் என்ற ஒரு புதிய புராணீயத்தை உருவாக்கினார்.

பாரதியில் இந்த மூன்று நிலைகளையும் பார்க்கலாம். மொழி மலர்ச்சி, முந்தைப் பண்பாட்டு மீட்சி, புதிய தேசீய எழுச்சி ஆகிய மூன்றும் பாரதியின் பாடல்களின் அடித்தளமாகின்றன.

> ''எந்தையும் தாயும் மகிழ்ந்து குலாவி யிருந்ததுமிந்நாடே
> அவர் முந்தையர் ஆயிரம் ஆண்டுகள் கூடி மகிழ்ந்தது மிந்நாடே''

என்ற பாரதியின் வரிகள்,

> My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,
>
> Born here of parents, born here from parents the same, and their parents the same.

என்ற விட்மன் வரிகளை நினைவு படுத்துகின்றன.

> சிந்து நதியின் மிசை நிலவினிலே
> சேர நன்னாட்டிளம் பெண்களுடனே
> சுந்தரத் தெலுங்கினில் பாட்டிசைத்து
> தோணிகள் ஓட்டி விளையாடி வருவோம்—

என்றும்

> கங்கை நதிப்புறத்துக் கோதுமைப் பண்டம்
> காவிரி வெற்றிலைக்கு மாறு கொள்வோம்

என்றும் பாரதி கண்ட இந்தியப் பன்மை ஒருமைக்கும்,

> One of the Nation of many nations, the smallest the same and the largest the same,
>
> A Southerner soon as a Northerner, a planter nonchalant and hospitable down by the Oconee I live,

A Yankee bound my own way ready for trade, my joints the limberest joints on earth and the sternest joints on earth,

A Kentuckian walking the vale of the Elkhorn in my deerskin leggings, A Louisianian or Georgian,

A boatman over lakes or bays or along coasts, a Hoosier, Badger, Buckeye;

At home on Kanadian snow-shoes or up in the bush, or with fishermen off New foundland,

At home in the fleet of ice-boats sailing with the rest and taking,

At home on the hills of Vermont or in the woods of Maine or the Texan ranch,

Comrade of Californians, comrade of free North-Westerners, (loving their big proportions,)

Comrade of raftsmen and coalmen, comrade of all who shake hands and welcome to drink and meat. (334–43)

—*Song of Myself*

என்ற அமெரிக்க பன்மையில் ஆத்மீக ஒருமையைக் கண்ட வால்ட் விட்மனுடைய வாழ்வுக் கவிதைக்கும் நெருங்கிய ஒற்றுமை இருப்பதனைக் காணலாம்.

ஏட்சு ஆங்கில மொழி வழியாகவே ஐரிஷ் தேசியத்தைப் பாடினார். ஆனால் அவர் பாடியவற்றுள் அரசியற் புரட்சி பற்றிய பாடல்களைவிட அந்த நாட்டு நாகரிகத்தின் அழகு பற்றிய பாடல்கள் தாம் சிறப்பாக அமைந்துள்ளன. குறிப்பாக பழைய ஐரிஷ் கதைகளுக்குப் புது வலுவும் பொருளும் தந்து புத்துயிர் தந்ததில் பாரதியோடு மிகவும் நெருக்கமாக ஒப்புநோக்கும் நிலையில் உள்ளார் ஏட்சு. பாரதியின் **பாஞ்சாலி சபதத்திலே** பாரதத்தின் பழமையே புதுமைக்கு வேராக அமைகிறது. பாஞ்சாலியின் வீர முழக்கத்திலே அடிமை விலங்கறுக்கத் துடிக்கும் இந்தியத்தாயின் சபதத்தைக் கேட்க முடிகிறது. ஆங்கில அறிஞர் டி. எஸ். எலியட்டின் வழிப்படி கூறுவதானால்,

'We see the presentness of the past—and the past becoming the present-history is made contemporary and the roots of the contemporary are identified in the remote past.'

பழமை புதுமையில் முழுமை பெறுகிறது. புதுமை பழமையில் செழுமை பெறுகிறது. பாஞ்சாலி சபதம் முன்னைப் பழமைக்குப் பழமையை பின்னைப் புதுமையோடு இணைக்கிறது. இப்படிப் பட்ட வரிகளிலே மரபும் புரட்சியும் ஒன்றுக்கொன்று துணையாகி மரபே புரட்சியாக மலர்வதை—

'Tradition and Revolution are linked in such a way that tradition itself is revitalised and becomes the source of revolution' எனக்கூறலாம்.

இந்த நிலையில் பாரதி ஏட்சோடு மட்டுமின்றி எலியட் போன்ற ஏனைய இருபதாம் நூற்றாண்டுப் பெருங்கவிஞர்களோடும் ஒப்பிடத்தக்க நிலையில் உள்ளார்.

ஆனால் வெறும் தேசீயத்தை மட்டுமே பாடியவரல்லர் பாரதி. மற்ற பெருங்கவிஞர்களைப்போல, தேசீயத்தை ஒரு பரந்து விரிந்த மானுட எழுச்சியின் ஒரு பகுதியாகக் கண்டார். எப்படி ஸ்காட்சு தேசீயத்தைப் பாடிய ராபர்ட் பர்ன்சு, A man is man for all that என்று மானுட ஒருமையையும், மானுடத்தின் புனிதத்துவத்தையும் பற்றிப் பாடினானோ, எப்படி அமெரிக்க தேசீயத்தைப் பாடிய வால்ட் விட்மன், "நான் பரந்துப்பட்டவன்; நான் பல்லாயிரக்கணக்கானவன்" ('I am large; I contain multitudes'.) என்று பாடினானோ, அப்படியே பாரதியும், "'நோக்க நோக்கக் களியாட்டம், நோக்குந் திசையெல்லாம் நாமன்றி வேறில்லை" என்று மானுடத்தின் எல்லையற்ற விரிவைப் பாடினான். விட்மன் "எல்லா நிறமும் சாதியும் நான்—எல்லாத் தரமும் மதமும் நான்"—

Of every hue and caste am I, of every rank and religion,
A farmer, mechanic, artist, gentleman, sailor, quaker, prisoner,
fancy-man, rowdy, lawyer, physician, priest

என்றதுபோல பாரதியும் "இழிவு கொண்டவர் எவரும் இல்லை—எல்லோரும் ஓர் குலம், எல்லோரும் ஓரினம்" என்று மானுடத்தின் முழு விடுதலையையும், விரிவையும் பாடினான். "சுதந்திரம்" என்பது ஆத்மா தன் உண்மையினை, தன் எல்லையற்ற தன்மையினை தானே உணர்வது என்று பாரதி கருதியதனால், அவர் பாடிய சுதந்திரப் பாடல் மானுடத்தின் வெற்றிச் சங்காக, ஆத்மாவின் ஆனந்தப் பெருக்காக மாறியது. அந்த ஆனந்தத்தில், எந்த பேதமும் இல்லை—அப்போது நாட்டு சுதந்திரம் மானுட மீட்சியாக முழுமை பெறுகிறது. மானுட மீட்சி என்பது மானுடன் வெளித்தளைகளிலிருந்து விடுதலை பெறுவது மட்டு

மன்று, ஆத்மாவை மூடியிருக்கும் அகத்தளைகளினின்றும், விடுபடுவதாகும்; அது முழுமை அடைந்தால்—இங்கே, இப்போதே அமரர் நிலை எய்தலாம் என்று கருதினார் பாரதி. வாழ்வு முழுவதற்கும் தீமைகளினின்றும் விடுதலை தந்து அதை வாயார வாழ்த்திய பெருங்கவிஞர் பாரதி, ''காக்கை குருவி எங்கள் ஜாதி, நீள் கடலும் மலையும் எங்கள் கூட்டம்'' எனக் கருதி, அவர் வேண்டிய ஒப்பற்ற விடுதலை—உலகத்துயிர் அத்துணைக்குமானது.

பேசாப் பொருளை பேச நான் துணிந்தேன்
கேட்கா வரத்தை கேட்க நான் துணிந்தேன்
மண் மீதுள்ள மக்கள், பறவைகள்,
விலங்குகள், பூச்சிகள், புற்பூண்டு, மரங்கள்
யாவுமென் வினையால் இடும்பை தீர்ந்தே
இன்புற்று அன்புடன் இணங்கி வாழ்ந்திடவே
செய்தல் வேண்டும் தேவதேவா!

என்று சாவும் நோவும் நீங்கி, சார்ந்த பல்லுயிரெல்லாம் இன்புற்று வாழ வரம் கேட்ட வரகவி நம் பாரதி.

தம் பாட்டுத் திறத்தாலே இந்த வையத்தைப் பாலிக்கத் துடித்ததிலே பாரதிக்கும் ஷெல்லிக்கும் மிகுந்த ஒற்றுமையுண்டு. அண்டசராசரங்களையும் ஆட்டுவிக்கும் ஆற்றல் தம் சொல்லையும் இயக்கும் சுடரொளியாகித் தம் கற்பனைக்குக் கருவாகிக் கவிதைப் பெருமழையாய்ப் பொழிந்து வையம் செழித்து வாழ்வு பெருக நினைத்த ஷெல்லி, 'என்னைப் புதிய உலகின் வீரச்சங்காக, உன் தூதுவனாக ஆக்கு' என்று மேலைக் காற்றுக்குத் தூதுவிட்டவன். பாரதி தம் சொல்லாலே துன்பமனைத்தும் தொலைந்து பாட்டாலே வையத்தைப் பாலிக்க வேண்டும் என்று சொன்ன போது, தன்னை இறைவனாகவே எண்ணிவிட்டார் என்று கூறலாம். மனிதனது அறிவு பரிபூரண விடுதலையடைந்து, அன்போடு இணைந்து, புதியதோர் பொற்காலம் உருவாகும் என இருவருமே நம்பியவர்கள். இருவருக்கும் வாழ்வின் அடிநாதம் அன்பு. இருவருமே காதலில் தெய்வீகத்தைக் கண்டாலும், பாரதியில்தான் தெய்வீகம் மானுடக் காதலைத் தேடி வருகிறது. இளங்கோவில் மானுடம் தெய்வீகமாக உயர்கிறது: கம்பனில் தெய்வீகம் மானுட அன்பிலே முழுமை பெறுகிறது.

பாரதியில் இரண்டும் ஒன்றையொன்று ஈர்த்து, வான் மண் நோக்கி வர, மண் வான் நோக்கி நகர்ந்து, இரண்டும் இரண்டறக் கலக்கின்றன. எவர்தாம் முன் அணைந்தார் என்று இதுகாறும் அறியோம். இருவரும் ஒன்றே என்றே அறையும் சுருதி என்று

கூறும்படி சங்கமமாகின்றன. கம்பனது ராமன் அடியாரின் அன்பை அகமலர்ச்சியோடு ஏற்கிறான். ஆனால் பாரதியில் கண்ணனாகிய கடவுளே மனிதனின் அன்புக்கு அடிமையாக மாறி, கைகட்டி வாய் பொத்தி அவன் அன்புக்குச் சேவகம் செய்ய காத்திருக்கிறான். கண்ணம்மா காதற் பாடல்களில், ஆத்மா பரம்பொருளை மனித வடிவிலே கண்டு, அதன் காதலைப் பரவும்போது, ''கற்பூரம் நாறுமோ, கமலப் பூ நாறுமோ' என்று கண்ணனைப் பற்றிக் காதலாற் கசிந்து பாடிய ஆண்டாள் திருமொழி மரபிலே, ஒரு புதுமையும் உருவாகிறது. ஆண்டவனைப் பெண்ணாக்கியது மட்டுமன்றி, அவனை முழுக்க முழுக்க மனிதக் காதலுக்கு ஆட்படுத்தியதும் பாரதிதான்.

இந்த மானுட-தெய்வீகக் காதல் தத்துவத்தின் முழு வடிவம் **குயிற்பாட்டு**. ஆங்கிலப் பெருங்கவிஞன் கீட்சின் **எண்டிமியானில்,** எண்டிமியான் என்றமானுடனுக்கும் அழகுத் தெய்வத்துக்கும் உள்ள அன்புப் பிணைப்பைக் காட்டுவதுபோல், பாரதியில் மானுடக் காதலை வேண்டி குயில் கத்துகிறது. ஆனால் இரண்டு பாடல்களிலும் அடிப்படைத் தத்துவம் கலைஞன் காதலிப்பது ஆத்மாவின் இறவாத அழகு என்பதே. பாரதியின் குயில் ஆத்மா, தமிழ் ஆகிய இரண்டுக்கும் உருவகமாக அமைந்துள்ளது. ஒரு நிலையில் பார்த்தால், குயில் மானுடனோடும், குரங்கினோடும் கொண்ட உறவு என்பது ஆத்மா, உடலுணர்வு, அறிவுநிலைகளில் பரமாத்மாவை உணராது கொண்ட உறவு. பிறகுதான் ஆத்மா தன்னை உணர்கிறது. பரம்பொருளையும் உணர்கிறது. கீட்சின் **எண்டிமியான், வானம்பாடிக்கு ஒரு வாழ்த்து** என்ற பாடல்களில் மனித மனத்துக்கும் இறவாத அழகுக்கும் உள்ள இணைப் பாகப் பேசப்படும் இந்தக் கருத்து பாரதியில் வேதாந்தமாக விரிவு பெறுகிறது. மனிதன் கற்பனையிலும், காதலிலும் இறவாமையுடன் இரண்டறக் கலந்து மரணமிலாப் பெருவாழ்வை மனிதன் எய்தும் நிலையினைக் காட்டுகிறது. இப்படிக் கருத்து நிலையில் மட்டுமின்றி கற்பனைப் போக்கிலும் கீட்சுக்கும் பாரதிக்கும் ஒற்றுமையுள்ளது. இருவரும், வாழ்வு ஒரு கனவு—ஆனால் உண்மையான கனவு; வாழ்வு உண்மை—ஆனால் கனவான உண்மை என்பதைக் காட்டும் முகத்தான் கனவையும் உண்மையையும் மாற்றிக் காட்டுகிறார்கள். இருவருமே இறுதியாக கனவிலிருந்து உண்மை உலகுக்கு மகிழ்வோடு திரும்புகிறார்கள். 'Fancy cannot cheat us so well as she is famed to do', என்று கீட்சு கற்பனைக்கு வெளித்தோற்றமாக விடையளித்து வீட்டுக்குத் திரும்புவதுபோல், பாரதியும், ''சோலைக் குயில் சொன்ன கதையத்தனையும் மாலையழகின் மயக்கத்தால் வந்த கற்பனையின் சூழ்ச்சியென்றே கண்டுகொண்டேன்'' என்று

கூறி நனவுலகுக்கு வருகிறான். ஆனால் இருவருமே கற்பனையின் வலிவையும் மறக்கவில்லை. 'Was it a vision or a dream?' என்ற வியப்புறும் வினாவுடன் வையகத்தில் அவ்வப்போது தெரியும் இறவா அழகு பற்றிக் கூறிக் கீட்சு முடிக்கிறான்; ''வேதாந்தமாய்ச் சற்றே விரித்துப் பொருள் உரைக்க யாதேனும் இடமிருந்தால் கூறீரோ'' என ஆன்ற தமிழ்ப் புலவர்க்கு அழைப்பு விடுத்து அமைகிறார் பாரதி.

இப்படி நேரிய பார்வையால், நிமிர்ந்த மொழி நடையால், சீரிய தெய்வீக—மானுட உணர்வால், திமிர்ந்த ஞானச் செருக்கால், பாரதியின் பாடல்கள் ஒரு உலகளாவிய உயர்வை எய்துவதனால், அவனை ஒரு உலகக் கவி என்பதில் தவறில்லை. அவன் ஆற்றலால் ஒரு **'உலகக் கவி'**, பார்வையால் **'ஒரு உலகக் கவி.'** பர்ன்சு, ஏட்சு போன்றோரது தேசீய உணர்வும் விட்மன் போன்றோரது மானுட உணர்வும் ஷெல்லியின் புரட்சி வேகம், கீட்சின் கற்பனைச் செழுமை, எலியட்டின் வரலாற்றுணர்வு ஆகியன பாரதியின் பாடல்களில் இணைவதால், அவற்றைப் பாடும்போது நம் ஆத்மாவின் காதுகளில் இன்பத்தேன் வந்து பாய்கிறது. நம் மூச்சினிலே ஒரு சக்தி பிறக்கிறது.

இத்தகைய பெருங்கவிக்கு ''உலகக் கவியரங்கம்'' என்ற மணி மண்டபத்திலே கட்டாயம் இடம் உண்டு. அந்த மணிமண்டபத்தின் உச்சிக் கலசத்தில் காந்தேயும், திருவள்ளுவரும், ஹோமரும், இளங்கோவும் காளிதாசனும் இடம் பெற்றால், அதன் வலமருங்கில் ஷேக்ஸ்பியரும் கம்பனும் இடம் பெறுவர்; அதன் இடமருங்கில் மில்டனும் மாணிக்கவாசகரும் இடம் பெறுவர்; அதன் மைய மண்டபத்தில் வாழ்வின் தெய்வீகத்தை வாயார வாழ்த்திய பெருங்கவிஞர்களுடன்—கதே, புஷ்கின், ஷெல்லி, கீட்சு, தாகூர் ஆகிய கவிஞர்களுடன்—பாரதி இடம் பெறுவான்.

3. பாரதியும் ஷெல்லியும்: ஒரு ஒப்பாய்வு

காலந்தோறும், வாழ்வு, தன்னைப் புதுக்கிக்கொண்டு புது வண்ணம் பெறும்போது, கவிதையும் புதுப் பெருக்கெடுத்தோடு கிறது. அப்படி மானுட இதயத்தின் ஆழ்நிலை ஊற்றுக்களி லிருந்து பீறிட்டெழும் ஒவ்வொரு பாடலிலும் சத்தியத்தின் புதுப் பிரவாகத்தைச் சந்திக்கிறோம். அப்போதுதான், வாழ்வு தன்னை உணர்ந்து கொள்கிறது; வையம் புதுமை பெறுகிறது; வேதம் விளக்கம் அடைகிறது. சத்தியம் சொல்லாகிறது. ஞானம் வீதிகளில் வந்து விளையாடுகிறது. அதனால்தான், கவிஞர்கள் சொற் சிலம்பாடும் சித்து விளையாட்டுக்காரர்கள் அல்லர்; சொல் கடந்த ஒரு நிரந்தரத் தூய்மையின் தூதுவர்கள், தொண்டர்கள் என்கிறோம். கவிதைகள் வார்த்தைகளின் வண்ண ஜாலங்கள் அல்ல; உண்மையின் உருவகங்கள். 'உண்மை' என் றால், உள்ளதை, என்றும் உள்ளதை, உள்ளத்தில் உள்ளதைக் குறிக்கிறோம்.

இந்த உண்மையை ஒப்புக்கொண்டுள்ள உலகக் கவிஞர்களுக் கிடையே மனிதன் எழுப்பியிருக்கின்ற மகத்தான வேலிகள் எல் லாம் பொய்யாய்ப் போய்விடுகின்றன. ஞானத்துக்குமா சாதி பேதம்? **சத்தியத்துக்குமா மொழியின வேலி?** எல்லாக் கவிதை களுமே சத்தியம் என்ற மூலக் கவிதையின் மொழிபெயர்ப்பாக முகிழ்க்கின்றன. அவை சத்திய மோனத்திலிருந்து மொழிகடந்த ஒரு மோனத்தை நோக்கிச் செல்கின்றன. எனவே, மொழி, இன வேறுபாடுகள் இலக்கியத்தைப் பிரிக்கக்கூடாது என்பதே இன்றைய ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர்களின் சித்தாந்தம். ஆத்மா வுக்கு வண்ணமில்லை. ஆழ்நிலை உணர்வுகளுக்குச் சாதியில்லை. எனவே இலக்கியங்களுக்குள் இனபேதமிருக்க நியாயமில்லை. ''மனிதமும் கலையும் ஒன்று; எனவே இலக்கியமும் ஒன்றே'', 'Literature is one as Art and Humanity are one', என்பார் ரெனி வெலெக் (Rene Wellek). இப்படிச் சொல்வதின் நோக்கம், இலக்கியங்கள் அனைத்தையும் ஒரு வறட்டு வெறுமைக்குள் அல்லது ஒருமைக்குள் அடக்குவதல்ல. இலக்கியப் பன்மையினை ஒத்துக்கொண்டு, அந்தப் பன்மைக்கு அப்பாற்பட்ட உண்மையை யும் உணர்வதற்கு உதவுவதுதான். உண்மைக்கு வண்ணமில்லை என்றாலும், வண்ணங்களின் வழியாகத்தான் அதை உணர

வேண்டியிருக்கிறது. Refractions are not truth but without refractions, how can we reach truth ?

'ஒவ்வொரு கவிஞனும் தன் அகவழிதான் உலகப் பொதுமையான உண்மைகளை உணர்ந்து, பிறருக்கும் உணர்த்துகிறான். எனவே எந்த இரு கவிஞர்களை ஒப்பிடும்போதும் அவர்களை ஒரு உண்மையின் இருவிளக்கங்களாகத்தான் காண்கிறோம். இருவரையும் தனித்தனியே மற்றவர் வழியாகத் தெளிவாகத் தெரிந்துகொள்கிறோம்.' ஏனென்றால் ஒரு மகா கவியை மற்றொரு மகா கவிதானே புரிந்துகொள்ள முடியும்? இந்த அடிப்படையில்தான் நாம் இங்கு இருவேறு நாகரிகத்தின் தூதுவர்களை—ஆனால் ஒரு மானுடப் பொது நாகரிகத்தின் கலைஞர்களை—தமிழ்க் குயில் பாரதியையும், ஆங்கில வானம்பாடி ஷெல்லியையும் ஒப்பாய்வு செய்ய முயல்கிறோம்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் அதிகாலைப் பொழுதில், புதிய இந்தியாவுக்குத் திருப்பள்ளி எழுச்சி பாடிய விடுதலைக் குயில், சொல்லைச் சுடரொளியாக்கிச் சொல்லுக்கடங்காதவற்றையெல்லாம் சொன்ன தமிழ்ப் பாவலன், ஞாலம் செழிக்க ஞான மழை பொழிந்து, இந்த வையத்தை விடுவிக்க, வீறு கொண்டெழுந்த ஒரு புதிய மானுடன் பாரதி. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் அலையாழியில் மிதக்கும் ஆங்கில நாட்டின் மண்ணிலிருந்து எழுந்த, இதயத்தின் கனவுகளை இசை வெள்ளமாக்கி, வானத்து முகடுகளைத் தொட்ட வானம்பாடி ஷெல்லி; புன்மையிருட்கணம் போயிட, பொல்லாமையெல்லாம் இல்லாமையாய் விட்ட பொதுவுடைமைப் புதுயுகத்தைச் சொல்ல மேலைநாட்டு வானில் முளைத்த விடிவெள்ளி ஷெல்லி. ஷெல்லியில் மேலைநாட்டுக் கற்பனையியல் கவிதை (Romanticism) மரபின் முழுமையையும் பார்க்கிறோம். வாழ்க்கையை விட்டு ஒதுங்கி, அரண்மனை அந்தப்புரங்களுக்குள் புகுந்து, பின் சமயச் சந்தடிகளின் ஓரத்தில் ஒண்டிக்கிடந்து, பின் சுதந்திரப் போரின் புனிதத் தீயில் குளித்துப் புதுவேகம் பெற்று வெற்றி நடைபோட்டு வரும் வீரத் தமிழ்க் கவி மரபின் துவக்கத்தை பாரதியில் பார்க்கிறோம். ஷெல்லியில் கிரேக்க மானுட இயல் மரபும் கிறித்துவ அன்புநெறியும் சங்கமமாகின்றன. பாரதியில் வேதம் புதுமை பெறுகிறது; தமிழர் வீரமும் புது உணர்வு பெறுகிறது. இரண்டுபேருமே மானுடத்தின் மாபெரும் விடுதலைக் கவிஞர்கள். அந்த விடுதலைக்கு ஆதார சுருதியாக ஏன் வையத்தின் ஆழ்நிலை கீதமாக காதலைக் கண்டு களித்து அதைக் காதலோடு கசிந்து பாடியவர்கள். எனவே தான் விடுதலைக் காதலையும், காதல் விடுதலையையும் இருவரும் பாடியுள்ளார்கள். அந்த

விடுதலைக்கும் காதலுக்கும் இயற்கையையும் பெண்மையையும் உருவகமாக உயர்த்தியவர்கள்.

இப்படிப் பல்வேறு நிலைகளில் ஒத்த மனம் படைத்த இருவரில், பாரதியின் வாழ்வு ஒரு சுதந்திரக் காவியம்; ஷெல்லியின் வாழ்வு விடுதலை வெற்றியின் பள்ளு. இருவருமே மிகக் குறுகிய காலமே, இந்த மண்ணிலிருந்து வானத்தையுணர்ந்து வாழ்ந்தவர்கள். பாரதி இந்திய சுதந்திரத்துக்குத் தன்னை அர்ப்பணித்துக்கொண்டு, ஆட்சியாளர்களின் அடக்குமுறையை எதிர்த்துப் பின் பாண்டிச்சேரியில் அரவிந்தர் போன்றோருடன் இலட்சிய வாழ்வு வாழ்ந்தவர். ஷெல்லி இறுதிவரை இங்கிலாந்தின் சமய ஆதிக்கத்துக்கும் மற்ற நாட்டு அரசியல் ஆதிக்கத்துக்கும் எதிரியாகப் போராடி, இறுதியாகத் தன் இலட்சிய பூமியான இத்தாலியில் நேப்பிள்சில் வாழ்ந்தவர். வாழ்க்கையைப் படகு எனப் பலமுறை வருணித்த ஷெல்லி, லீ ஹன்டை (Leigh Hunt) வரவேற்கப் போய்விட்டு, ஸான் ஃபெரன்சோ (San Ferenzo) நோக்கிப் படகில் வந்தபோது, கடலலைகள் கவ்வ, அந்தக் கடலலையில் தூக்கிக்கொணரப்பட்டு, இறுதியில் ரோமில் இறுதிச் சடங்கு நடத்தப்பட்டு, அமரத்துவம் அடைந்தவர் ஷெல்லி.

பாரதியும், ஷெல்லியும் இலட்சியப் பிழம்பாய் வாழ்ந்தவர்கள்; இந்த வையத்தைத் தங்கள் பாட்டுத் திறத்தாலே வாழ்விக்கத் துணிந்தவர்கள். அவர்கள் அடிப்படையில் மானுட விடுதலைக் கவிகள். இருவருமே வாழ்வில் வறுமையினையும், அடிமைத்தனத்தையும் சமுதாயத் தீமைகளாக உணர்ந்து, அவற்றைச் சாடியவர்கள். அடிமைத்தனம் மனிதனுக்கு எதிரி என இருவருமே கருதினார்கள். அடிமைத்தனம் மனிதனுக்கு போட்ட விலங்கல்ல, மனிதத்துவத்துக்குப் போட்ட விலங்கு. ஏனென்றால், மனிதன் தன் முழுமையை உணர்ந்துவிட்டால் அவன் அடிமையல்லன் என்பது இருவரது வாதமும்.

மனிதர் உணவை மனிதர் பறிக்கும்
வழக்கம் இனியுண்டோ?
மனிதர் நோக மனிதர் பார்க்கும்
வாழ்க்கை இனியுண்டோ?

என்றும்,

உலகிடைத் தோன்றிய
மானிடரெல்லாம் சோதரர்
சமத்துவம் உடையார்; சுதந்திரம் சார்ந்தார்

என்றும் பாரதி பாடியபோது 'மனிதன் மனிதன்' என்று சொன்னது மானுடம் என்ற ஜாதியின் முழுமையையும் உணர்த்துவதற்குத் தான்.

Shout aloud ! Let every slave
Crouching at corruption's throne
Start into a man, and brave
Racks and chains without a groan

என்று ஷெல்லி மானுடம் விடுதலையை நோக்கி வீர நடை போட வேண்டும் என்று சொன்னபோது, ஊழலின் சிம்மாசனத்தருகே ஒண்டிக் கிடக்கும் ஒவ்வொரு அடிமையும் மனிதனாக மாறட்டும் (start into a man) என்று கூறுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒரு நிலையில் இருவரும் பொருளியல் அடிப்படையில் இதைக் கண்டு வறுமையை அடிமைத்தனத்தின் மிகப் பெரிய அடையாள மாகக் கருதி, உழைப்பவர்கட்கே அதன் ஊதியம் சேரவேண்டும் எனக் கூறினார்கள்.

'விழலுக்கு நீர்பாய்ச்சி மாய மாட்டோம்—வெறும்
வீணருக்கு உழைத்துடலம் ஓய மாட்டோம்'

இது பாரதியின் உழைப்புத் தத்துவம்.

'விதைவிதையுங்கள்—ஆனால் அதைக் கொடுங்கோலன்
அறுவடை செய்ய வேண்டாம்

செல்வம் தேடுங்கள்—ஆனால் அதை ஏமாற்றுக்காரன்
சேர்க்கவேண்டாம்'

Sow seed, but let no tyrant reap
Find wealth, let no impostor heap

என்பது ஷெல்லியின் புதிய விதி. இருவருமே பொருளுக்கும் மானுடத்துக்கும் உள்ள போராட்டத்தை உணர்ந்து பொருள் வலியால் மனித மாண்பு சிதைவுறுவதைக் கூறுகிறார்கள். சுய நலப் பொருளாதாரம், பொதுநலப் பொருளாதாரமாக மாற வேண்டும். பொருள் வழி வாணிகம், வளமான வாழ்வியலாக மாற வேண்டும். பண்டமாற்றுப் பொருளாதாரம் பண்பாட்டிய லாக வளர வேண்டும் என்று கனவு கண்ட ஷெல்லி,

No balancings of prudence, cold and long,
In just and equal measure all is weighed,
One scale contains the sum of human wealth
And one, the good man's heart.

என்று கூறுகிறான். ஏறக்குறைய இதே சொற்களிலே, மானுடத்தின் சமத்துவத்தை பாரதி கூறுவது இங்கு ஒப்புநோக்குதற்குரியது.

'எல்லோரும் ஓர் நிறை, எல்லோரும் ஓர் விலை!'
'மனிதர் யாரும் ஒரு நிகர் சமானமாய் வாழ்வமே!'

இது பாரதியின் புதிய மனித தர்மம். மனிதனை மதிப்பிடும் எடை, அவனது இதயப் பண்பாக இருக்க வேண்டுமே தவிர அவனது பொருள் வலிவாக இருக்கக்கூடாது என்கிறது பாரதீயம். பொருள் சேர்க்கும் வாழ்வுமுறையால்தான் மனிதன் அடிமைத் தனத்தை வளர்த்து மானுடப் பண்பையும் இழந்தான் என் கிறான் ஷெல்லி. ''உழைக்கும் வர்க்கத்தின் உதிரத்திலிருந்து உருவான பொருள்கள் அந்த மானுடத் துடிப்பை இழந்து சந்தைப் பொருளாகும்போது மனிதன் பொருளுக்கு அடிமையாகி விடு கிறான்; மனிதனே பொருளாகி விடுகிறான்'' என்ற மார்க்சின் சித்தாந்தம் இதற்கு முன்னோடி. பொய், பொறாமை, போராட் டம் ஆகியன எல்லாம் பொருளோடு வந்தன என்பது ஷெல்லியின் கூற்று. பாரதி இந்த அளவுக்குப் பொருள் சேர்ப்பதைச் சாடவில்லை. பொருள் படைப்பதை பிரம்ம தேவன் கலை என்றே அவன் பேசுகிறான். ஆனால் இருவருமே பொருளாதாரச் சுரண்டலையும், ஆதிக்கத்தையும் எதிர்த்து, மனிதன் பொருளியல் நிலையிலும் விடுதலை பெற விழைந்தார்கள் என்பது உறுதி. பொருளாதார ஆதிக்கத்துக்கும் அடிமைத்தனத்துக்கும் இணைப்பு இருப்பதாக இருவருமே கருதினார்கள். எனவேதான், விடுதலையையும் சமத்துவத்தையும் இருவரும் இணைத்துப் பேசியுள்ளார்கள். இந்தப் பொருளாதார ஆதிக்க எதிர்ப்பு ஷெல்லியை விடப் பாரதியில் துல்லிதமாக இருப்பதாக தொ. மு. சி. ரகுநாதன் கருதுகிறார்.[1] ஆனால், பொருளாதாரச் சுரண்டலை அதிகமாகப் பாடுவதும், அதை மற்ற சுரண்டல்களுக் கெல்லாம் வித்தாக காட்வின் போன்றோருடைய சித்தாந்தப்படி, ஒரு விஞ்ஞான ரீதியான சமுதாய வளர்ச்சியாகக் கணிப்பதும் ஷெல்லியிடம்தான் மிகுதியாக இருப்பதுபோல் தெரிகிறது. ஆனால் வறுமையின் கொடுமையை ஷெல்லி அறிவுபூர்வமாகக் (abstract) கண்டித்தான். பாரதி அதை உணர்வுபூர்வமாக, வயிற்றுப் பசியின் வேதனையைத் தானே உணர்ந்து உருகிப் பாடியிருக்கிறான்:

கஞ்சி குடிப்பதற்கிலார்—அதன்
காரணங்கள் இவையென்னும் அறிவுமிலார்
பஞ்சமோ பஞ்சமென்றே—நிதம்
பரிதவித்தே உயிர் துடிதுடித்து
துஞ்சி மடிகின்றாரே....!

என்ற பாரதியின் பாட்டில் கேட்கும் இதயத் துடிப்பை ஷெல்லி யில் கேட்க முடிவதில்லை, எல்லாவற்றிற்கும் முத்தாய்ப்பாகத்

இனியொரு விதி செய்வோம்—அதை
எந்த நாளும் காப்போம்
தனியொருவனுக்கு உணவிலையெனில்
ஜகத்தினை அழித்திடுவோம்

என அவன் முழங்கும்போதும், உணர்ச்சி எரிமலை வெடிப்பதைப் பார்க்கிறோம். எதுவும் தனி மனிதனின் தலைவிதியில்லை என்றும், உலகத்தின் எந்த மூலையிலாவது ஏழை ஒருவன் இருந்தாலும் அது மானுட ஜாதியின் மொத்தப் பொறுப்பு எனவும் கருதியவன் பாரதி. வயிற்றுப் பசியின் கொடுமைக்கு இந்த வையத்தை மாற்றி அமைக்கும் சக்தி உண்டு என்பதை உரத்த குரலில் அவன் கூறுகிறான். அதனால் இந்த உலகமே அழிந்தாலும் பரவாயில்லை எனக் கருதி, ''இனியொரு விதி செய்வோம்'' எனக் கூறும்போது ''விதி'' என்ற சொல்லைப் பழைய செயலற்ற பொருளில் பயன்படுத்தாமல் புதிய சட்டமாகச் சொல்லி, ''விதிக்கும் விதி'' செய்த பெருமை தெரிகிறது. இங்கே பழைய ''விதி'' மனித தருமமாக அவதாரம் எடுக்கிறது. தலைவிதியின் 'தலைவிதி'யையே மாற்றிப் புதிய தலையான விதியைத் தருகிறான் பாரதி. ஒரு சின்ன வேறுபாடு. பாரதி பாடல்களிலே சமத்துவம், சாதியற்ற சமுதாயமாக மிளிர்கிறது. ஷெல்லிக்கு இந்த அளவுக்கு சாதிக்கொடுமை பற்றிப் பேசவேண்டிய அவசியமில்லை. ஆனால் இருவருமே மானுட சாதி அனைத்துக்கும் விடுதலை வேண்டினார்கள். ரஷ்யப் புரட்சியைப் பற்றிப் பாடிய பாரதியின் பரந்த மானுட உள்ளம், அதை மானுடத்தின் வெற்றியாக விரிந்தகரத்தோடு வரவேற்றது.

குடிமக்கள் சொன்னபடி குடிவாழ்வு
மேன்மையுறக் குடிமை நீதி
கடியொன்றி லெழுந்தது பார்; குடியரசு
என்று உலகறியக் கூறி விட்டார்;
அடிமைக்குத் தளையில்லை, யாருமிப்போது
அடிமையில்லை அறிக என்றார்;
இடிபட்ட சுவர் போல கலி விழுந்தான்
கிருதயுகம் எழுக மாதோ!

என அதைக் கிருதயுகத்தின் எழுச்சியாகப் பாரதி கண்டான். ஜார் மன்னன் சரிந்த சரித்திரத்தைப் பாரதி பாடினான் என்றால், நெப்போலியன் வீழ்ந்ததை ஷெல்லி பாடினான். பாரதியும் ஷெல்லியும் மானுடன் முழுமையாகவும், பருமையாகவும் வளர்ந்தால் அவனே அவனது அடிமைத்தனத்தை அறுக்கும் வன்மை படைத்தவன் எனக் கருதினார்கள். அப்படி அடிமை விலங்கறுத்த முழு மனிதனை, the man remains sceptreless, free, uncircumscribed but man.

Equal, unclassed, tribeless and nationless.
Exempt from awe, worship, degree, the king over himself—

என்று வர்க்கமற்ற, இனமற்ற, தேசமற்ற மனிதனாக அச்சம், வழிபாடு, ஏற்றத்தாழ்வு இவை அனைத்திலிருந்தும் விடுபட்ட, சுதந்திர மனிதனாக உருவகித்தான் ஷெல்லி. பாரதியின் அகன்ற பார்வையில், மனிதர்கட்கு மட்டுமின்றி, வாழும் உயிர்க்கெல்லாம் விடுதலை கிடைக்கிறது.

காக்கை குருவி எங்கள் ஜாதி—நீள்
கடலும் மலையும் எங்கள் கூட்டம்
நோக்கும் திசையெல்லாம் நாமன்றி வேறில்லை
நோக்க நோக்கக் களியாட்டம்

என்ற புதிய அத்வைதம் பிறக்கிறது. 'நோக்கும் திசையெல்லாம் நாமன்றி வேறில்லை' என்று பாரதி கூறும்போது, 'நான் எல்லையற்ற மானுடன்' என்று தன் ஆத்ம விரிவை, இந்த வையத்தின் அனைத்து அம்சங்களிலும் கண்டு தன்னை ஒரு பரமாத்மாவாகவே உயர்த்திக் கொள்கிறான். பாரதி பாடல்களில், பரமாத்மா ஒரு பெரிய மானுட உள்ளமாக, சமுதாய உள்ளமாக விளக்கம் பெறுகிறது.

இருவருமே விடுதலையை விரிவாகவும், முழுமையாகவும் கருதினார்கள். பாரதிக்கு அது ஆத்மாவின் அடிப்படைத் தன்மையாகவும், ஆனந்த வெளிப்பாடாகவும் தெரிந்தது. ஆத்மா எல்லையற்றது என பாரதி பறைசாற்றினான். மனிதன் இனம், தேசம் ஆகியவற்றைக் கடந்தவன் என்று ஷெல்லி சொன்னான். அச்சத்தினின்றும் விடுதலை பெறுவதே முக்தி என்று சொன்ன பாரதி, அந்த விடுதலையை இங்கே, இப்போதே காணலாம் என்றும் சொல்லி முக்திக்குப் புதிய விளக்கம் தந்தான். இதோ, பாரதியின் சொற்கள்: ''விடு'' என்ற பகுதியிலிருந்து ''வீடு'' என்ற சொல் வந்தது. வீடு என்பது விடுதலை. இதை வடமொழியில் முக்தி என்கிறார்கள். இந்த நிலைமையை இறந்து போனதன் பின்பு பெறவேண்டும் என்று பெரும்பாலோர் விரும்புகிறார்கள். இவ்வுலக வாழ்க்கையிலேயே, இப்போதே இந்நிலையை விரும்புதல் நன்று.

''நான் விடுதலை பெறுவேன்; எனது கட்டுக்கள் அறுபடும். நான் விடுதலை பெறுவேன்; என்னிச்சைப்படி எப்போதும் நடப்பேன். என்னிச்சையினாலே பிறருக்குத் தீங்கு விளையாது; எனக்குத் துன்பம் விளையாது. நன்மைகளே என்னுடைய இச்சைகள். இவற்றை நான் எப்போதும் நிறைவேற்றும்படியாக தினந்தோறும் எனக்குப் பிராண சக்தி வளர்ந்துகொண்டு வருக

உயிர் வேண்டுகிறேன். தலையிலே இடி விழுந்தபோதிலும், சேதப்படாத வயிர உயிர். உடலை எளிதாகவும், உறுதியுடைய தாகவும், நேர்மையுடையதாகவும் செய்து காக்கின்ற உயிர்'' என்ற 'சிட்டுக்குருவி' கட்டுரை வரிகள் இதற்கு எடுத்துக்காட்டு. மனிதன் தீமைகளில் இருந்தும் அடைகின்ற விடுதலையைப் பல் வேறு இடங்களிலே பாரதி வலியுறுத்தியிருக்கிறான். ''கவலை துறந்து இங்கு வாழ்வதே வீடு'' என்றும், ''மண் பயனுற வேண்டும், வானகம் இங்கு கண்ணில் தென்பட வேண்டும்'' என்றும்,

பொய்க்கும் கலியை நான் கொன்று
பூலோகத்தார் கண் முன்னே
மொய்க்கும் கிருத யுகத்தினிலே
கொணர்வேன் தெய்வ விதியிஃதே

என்றும் சொல்லும்போது, சொர்க்கத்தை மண்ணுக்கு இழுத்து வரத் தன் சொல்லுக்கு வன்மையுண்டு எனக் கருதினான். ஷெல்லியின் பொற்காலமும் இத்தகைய பூலோக அமரத்துவத்தைத் தான் குறிக்கிறது. அங்கே மாசற்ற உடலோடும் மனத்தோடும் அலங்கரித்துக்கொண்டு நிமிர்ந்த மனிதனுக்குக் கவலையில்லை; சாவில்லை.

And man once fleeting o'er the transient scene
Swift as an unremembered vision stands
Immortal upon earth.

இப்படிப்பட்ட பூரணத்துவத்தைத்தான் 'Queen Mab' லும் ஷெல்லி வருணிக்கிறான். இதுபற்றி உரைநடையிலும் விளக்க மாகத் தருகிறான்.

Let him be permitted to have conjectured the condition of futurity towards which we are all impelled by an inextinguishable thirst for immortality.

ரஷ்யக் கவி மாயகோவஸ்கி சொல்வதுபோல, சொர்க்கத்தை எங்கெங்கோ தேடிய மனிதன், இறுதியாகத் தன் காலடியிலேயே, தன் கை வலிமையில், தன் அகவிழிப்பிலே, தன் அன்பு நோக்கினிலே காணமுடியும் என இருவருமே கருதுகிறார்கள். புராணத்து தெய்வ தூதர்களைவிட தாங்கள் உயர்ந்தவர்கள் என இருவருமே நினைக்கிறார்கள்.

அந்தணனாம் சங்கராசாரியன் மாண்டான்,
அதற்கடுத்த ராமானுஜனும் போனான்;

சிலுவையிலே அடியுண்டு இயேசு செத்தான்
தீயதொரு கணையாலே கண்ணன் மாண்டான்
பலர் புகழுமிராமனுமே யாற்றில் வீழ்ந்தான்
பார்மீது நான் சாகாதிருப்பேன் கண்டீர்

என்றும்,

நலிவுமில்லை நோவுமில்லை கேளீர் கேளீர்
நாணத்தை கவலையின் சினத்தைப் பொய்யை
அச்சத்தை வேட்கைதனை அழித்துவிட்டால்
அப்போது சாவுமங்கே அழிந்து விடும்

என்றும் பாரதி கூறுகிறான். இதுபோலவே ஷெல்லியும் சாவிலிருந்து விடுபட்ட மனிதனை

Like a triumphal path he trod
The thorns of death and shame
A mortal shape to him
Was, like the vapour dim
Which the orient plant arrionates with light.

என்று பாடுகிறான். பார்க்கும் பார்வையில் புனிதம் அமையும் போது வாழும் வையத்தில் அமரத்துவம் புலனாகிறது. இருவரும் வையக சொர்க்கத்தையும் மானுட தெய்வீகத்தையும் பாடிய பாவலர்கள் என்றாலும் ஒரு வேறுபாடும் இல்லாமலில்லை. இருவரும் ''நீதான் அது—தத்வமஸி'' என்று கூறுகிறார்கள். ஆனால், ஷெல்லி மனிதனை தெய்வத்தையும் வென்ற, அல்லது தெய்வ உருவகம் தேவையற்ற முழுமையாகக் கருதுகிறான். பாரதி மனிதனைத் தெய்வமாகிவிட்ட முழுமையாகப் பார்க்கிறான்.

அதுவே நீ என்பது முன் வேத வோத்தாம்
அதுவென்றால் எதுவென நானறையக் கேளாய்
அதுவென்றால் முன் நிக்கும் பொருளின் நாமம்
அவனியிலே பொருளெல்லாம் அதுவாம்;—நீயும்
அதுவன்றிப் பிறிதில்லை

என்ற பாரதியின் வரிகளிலே, 'அவனின்றி ஓரணுவும் அசைவதில்லை' என்ற பழைய வேதாந்தம், அதுவன்றிப் பிறிதில்லை, நானன்றி வேறில்லை—நானன்றி அவனுமில்லை, நானன்றி இந்த நாளை நடத்தும் நானுமில்லை எனப் புதுமை பெறுகிறது.

பூமியிலே வழங்கி வருமதத்துக்கெல்லாம்
பொருளில் நாமிங் கெடுத்துப் புகலக் கேளாய்
சாமிநீ, சாமிநீ, கடவுள் நீயே;

தத்துவமஸி, தத்வமஸி நீயே யஃதாம்;
பூமியிலே நீ கடவுளில்லை என்று புகல்வது
புகல்வது நின் மனத்துக்குள்ளே புகுந்த மாயை
சாமிநீ அம்மாயை தன்னை நீக்கி
சதாகாலம் ''சிவோஹ'' என்று சாதிப்பாயே

என்று பாரதி சொல்லும்போது—நீயும் நானும் இல்லை என்பது இல்லை; நீயும் நானும் தெய்வம் இல்லை என்பதுதான் பொய்; மனிதன் மாயையில்லை, வாழ்வு மாயையில்லை; மனிதனும் வாழ்வும் இறைமையை எட்டாமல் உணராமலிருப்பதுதான் மாயை என மாயைக்கும் புது விளக்கம் தந்திருக்கிறார். தெய்வீகமே மனிதனிடம்தான் முழுமைபெறுகிறது. கண்ணனே, மனிதனைத் தேடி வந்து அவனுக்குக் கைகட்டி வாய் பொத்திச் சேவகம் செய்ய அவன் வீட்டு வாசலில் காத்துக் கிடக்க வைத்த பாரதியின் கற்பனை, மானுட வெற்றியின் (the triumph of humanistic philosophy) இமயமலை என்றே கூறலாம். ஷெல்லியில் மானுடம் தெய்வீகப் போர்வைகளையெல்லாம் தூக்கித் தூர எறிந்துவிடுகிறது. ஷெல்லி படைத்த பாத்திரமான புரோமிதியஸ் கடவுளை அறிவால் முறியடிக்கிறான். பாரதி கடவுளை காதலால் காலடியில் விழ வைக்கிறான். இங்கே மேற்கத்திய மனித நெறிக்கும் (Western Humanism) கீழை மானுட மலர்ச்சித் தத்துவத்துக்கும் உள்ள சின்ன வேறுபாடு தெரிகிறது.

இந்த இருபெரும் மானுடக் கவிஞர்களுக்கும் இந்த வையக சொர்க்கத்தில் வாழ்வின் அடிநாதம் காதலே. வாழ்வின் பொருளும், சாவினை வெல்லும் வழியும் அதுவே. ''காதல், காதல், காதல் / காதல் போயிற் காதல் போயிற் சாதல், சாதல், சாதல்'' என்பது பாரதிக் குயிலின் ''நிரந்தர கீதம்.'' ஆத்மாவின் நிரந்தரத்துவத்தை காதல் வழி மானுடம் உணர்ந்து கொள்வதைத்தான் அது உணர்த்துகிறது. ''காதலை வேண்டிக் கரைகின்றேன்—அல்லது சாதலை வேண்டித் தவிக்கின்றேன்'' —என்று சொல்லும்போதும், ஏதோ காதலில் தோற்றவர்கள் கயிற்றிலே தொங்குவதுதான் முறை என்ற பொருளில் அன்று. பார்க்கப்போனால் உண்மையான காதலுக்குத் தோல்வியே கிடையாது. ஏனென்றால், காதலர்கள் சாகலாம்—காதல் சாவதில்லை; காதலர்களும் நிரந்தரத்துவத்தைக் காதல் வழியாகத்தான் காண்கிறார்கள். பாரதியின் கருத்துப்படி உயிரின் உண்மையான நிலை காதல்; 'என்போடு இயைந்த வழக்கு, ஆருயிர்க்கு அன்போடு இயைந்த தொடர்பு'—இன்னும் தெளிவாகச் சொன்னால், உயிர் வாழ்வது காதலால்; காதலற்ற உயிர் கருகியே போகும். இதை, பிராய்டின் கருத்துப்படி

அல்லது கீட்சின் வானம்பாடிப் பாடல்வழிச் சொல்வதானால், ஒவ்வொரு இதயத்திலும் இறவாமையின் கீதமும் சாவின் சக்தியும் கத்தி முனையில் போராடுகின்றன. (A tug-of war between the death wish and the instinct for immortality.)

பாரதியின் கருத்துப்படி ''காதல்—அல்லது சாவு நிலை.'' ஆர்னால்ட் டாய்ன்பீ ஒருமுறை கூறினார்:

> Love cannot save a human being from suffering death, but needs no resurrection of the life that has been laid down, since self-sacrifice for the sake of love is an end in itself. Absolute love is absolute goodness, and this is self-sufficing. It is what it is, whether or not it is also omnipotent... Love cannot save life from death but it can fulfil life's purpose ; and in so far as life's purpose has been fulfilled, its fulfilment cannot be undone by death, when death puts an end to life itself... In this sense, love is stronger than death.

> காதலுக்கு சாதலிலிருந்து விடுதலை தரச் சக்தி இல்லாமலிருக்கலாம்.
> ஆனால் வாழ்வின் குறிக்கோள்களை நிறைவேற்றும் திறனிருக்கிறது. அப்படி நிறைவேற்றுகிறபோது அந்த நிறைவினை வெல்லும் சக்தி சாவுக்குக்கூட இல்லை. வாழ்வினை மாய்க்கும் சக்தி சாவிடமிருக்கலாம். ஆனால் அந்தச் சாவின் சமாதியிலே காதல் தன் கொடியை நிலை நாட்டும்.

பாரதியின் வரிகளிலே இதைச் சொன்னால்

காதலினால் மானுடர்க்கும் கலவியுண்டாம்
கலவியிலே மானுடர்க்குக் கவலை தீரும்
காதலினாலே மானுடர்க்குக் கவிதை உண்டாம்
கானமுண்டாம் சிற்ப முதற் கலைகள் உண்டாம்
ஆதலினாற் காதல் செய்வீர் உலகத்தீரே!
அஃதன்றோ இவ்வுலகத் தலைமையின்பம்
காதலினாற் சாகாமலிருத்தல் கூடும்
கவலை போம் அதனாலே மரணம் பொய்யாம்

என்கிறான். இதை ஷெல்லியின் சொற்களிலே சொன்னால்,

That light—whose smile kinds the universe,
That beauty in which all things work and move,
That Benediction which the eclipsing curse of
Birth can quench not.

மேலும் சொல்கிறார்: ''நான் காதலித்தேன்—அந்தோ நம் வாழ்க்கையே காதல்தான். ஆனால் நாம் மூச்சு விடுவதையும் இயங்குவதையும் நிறுத்திக் கொள்ளும்போதுதான் காதலும் நின்று விடுகிறது என நினைக்கிறேன்.''

Loved—alas! our life is love ;
But when we cease to breathe and move
I do suppose love ceases too.

இருவரும் கவிதையாக வாழ்ந்தவர்கள்; வாழ்வை கவிதைக் கனவாக்கியவர்கள். காதலை அடிநாதமாகக் கொண்டு பாடியவர்கள். அதனால்தான் இந்த வையத்தை இயக்கும் ஆழ்நிலைச் சக்தியாகக் காதலைக் கண்டார்கள்.

நீரூற்றுக்கள் ஆற்றோடு கலக்கின்றன,
நதிகள் கடலோடு இணைகின்றன,
வானத்து மென்காற்றில்
ஒரு இனிய உணர்வு இழையோடுகிறது,
இந்த உலகில் எதுவுமே தனித்தில்லை,
எல்லாம் ஒரு தெய்வீக ஆணையால்
ஒரு ஆத்மாவில் ஒன்றி உறவாடுகின்றபோது,
நான் ஏன் உன்னோடு ஒன்றாக இணையக் கூடாது?

என்று ஷெல்லி சொல்லும்போது, மானுடக் காதலை, இந்த அண்டத்தில் இயங்கும் காதல் சக்தியின் ஒரு காட்சியாகக் கண்டான் என்பதுதான் உண்மை. பாரதியும் கூறுகிறான்:

வானிடத்தையெல்லாம்—இந்த வெண்ணிலா
வந்து தழுவுது பார்,
மோனத்தில் இருக்குதடி—இந்த வையகம்
மூழ்கித் துயிலினிலே
நானொருவன் மட்டிலும்—பிரிவென்பதோர்
நரகத் துழலுவதோ?

இருவர் பாடலிலும் மானுடத்தின் குரல் இயற்கையோடு இணைந்து, அதனையும் கடந்து கேட்கிறது.

இருவரும் காதலை ஒரு இலட்சிய வேட்கையாக, முழுமைத் தாகமாகக் கருதுகிறார்கள். பாரதியின் சுயசரிதையில் ஒரு இளமை அனுபவம், காதலின் தெய்வீகத்தை அவன் கவிதை நெஞ்சத்தில் விதைத்து அவன் வாழ்வின் அடிப்படை உணர்வாக மாறி விடுகிறது. வாழ்வென்னும் கனவில் 'வாணுதலார் கருமையலாம் தெய்வீகக் கனவு' என்று பாரதி காதலை வாழ்த்துவதற்குக் காரணம், சின்னஞ்சிறு பிராயத்திலே கன்னியென்று தெய்வத

மொன்றனைக் கண்டு காதல் வெறியிற் கலந்ததனால்தான். இந்தப் பிள்ளைக் காதலில் ஒரு தெய்வீகம் இருந்தது. பியாட்ரிச் மீது தாந்தே வைத்திருந்த காதல் போல, 'வயது முற்றிய பின்னும் காதலே மாசுடைத்து, தெய்வீகமன்று' எனக் கூறுகிற பாரதி, இது தெய்வீகக் காதலின் பிரதியாக (Substitute) வந்ததாகவும் சுய சரிதையிலே குறிக்கிறான். அவள் நீரெடுக்க வரும் போகும் வழியெல்லாம் ''காத்திருந்தவள் போம் வழி முற்றிலும்/கண்கள் பின்னழகார்ந்து களித்திட/ யாத்த தேருருளைப் படுமேழைதான் யாண்டுதேர் செலுமாங்கு/ இழுப்பூற்றெனக்/கோத்த சிந்தையோடே யதில் மகிழ்கொண்டு நாட்கள் பல கழித்திட்டனன்' எனக் கூறுகிறார். இந்த தெய்வீகக் காதலுக்கு இடையூறாகக் கல்வியும், கணிதமும் வந்து சேர் கின்றன. பின் பன்னிரண்டாண்டில் பிறிதொரு பெண்ணை தந்தை மணம் புரிவித்தார். இதைப் பாரதி கூறும் முறை ஆழ்ந்து நோக்குதற்குரியது.

ஆங்கோர் கன்னியைப் பத்துப் பிராயத்தில்
ஆழ நெஞ்சிடை யூன்றி வணங்கினன்
ஈங்கோர்கன்னியைப் பன்னிரண்டாண்டனுள்
எந்தை வந்து மணம் புரிவித்தனன்

என்ற வரிகளிலே பத்து வயதில் கன்னியைக் காதலித்ததைக் குறிக்கும்போது 'வணங்கினன்' என்று குறிப்பிடுவது ஆழ்ந்து நோக்குதற்குரியது. பிறகு, மணமானபின், காதலிலிருந்து கடமைக்கு மனத்தை மாற்ற முயன்றபோது, அவன் உள்ளம் இரண்டுபட்டதை,

கற்றுங் கேட்டும் அறிவு முதிருமுன்
காதலொன்று கடமையொன்றாயின

என்று சொல்கிறார். அவனுடைய வாழ்வின் முதல் அத்தியாயத் தில் நிகழ்ந்த இந்த நிகழ்ச்சிதான் அவனது முழு வாழ்வுக்கும் முன்னுரை. பாரதியின் கவிதையையும் இந்த நிறைவேறாக் காதலின்—தெய்வீகக் காதலின் கலைவடிவமாகக் கருதலாம். அவன் கவிதைக் கன்னியைக் காதற் கன்னியின் உருவமாகக் கண்டான். அதேபோல் விடுதலை வேட்கையை இந்தக் காதலுணர்வின் முதிர்ச்சியாகவும் விரிவாகவும் கருதுவதில் தவறில்லை. மற் றொரு நிலையில் பார்த்தால், இந்த உருவகம் பிறகு காளி யாகவும் கன்னியாகவும் பிரிந்ததென்றும் சொல்லலாம். முதல் நிலையிலே இளமையில் தாயின் பிரதியாக (Substitute) கன்னியைக் கண்டு காதலித்த கவிஞன், பிறகு சகோதரி நிவேதிதாவைக் கண்டு ஆத்மீக முழுமை கண்டதாகச் சொல்ல முடியும். சரஸ்வதி,

காளி, இலக்குமி காதல் பற்றிக் கவிஞன் பாடியதும் இந்தத் தெய்வீகக் காதலின் தொடர்ச்சியே.

பின்னொரு இராவினிலே—கரும்
பெண்மை யழகொன்று வந்தது கண்முன்பு,
கன்னி வடிவமென்றே—களி
கண்டு சற்றே யருகிற் சென்று பார்க்கையில்
அன்னை வடிவமடா!—இவள்
ஆதி பராசக்தியடா!—இவள்
இன்னருள் வேண்டுமடா! பின்னர்
யாவும் உலகில் வசப்பட்டு போமடா!

என்று கன்னி காளியாவதையும் அவளை அன்போடு அணுகி, அச்சத்தோடு அவள் அருளுக்காக விண்ணப்பிப்பதையும் குறிக்கிறார். இவற்றை ஷெல்லியின் காதற் பாடல்களுடன் ஒப்பிடும் போது ஒரு புதிய உண்மை தெளிவாகிறது. ஷெல்லியின் (Epipsychidion) என்ற அவரது இலட்சிய சுயசரிதையில் 'Emily' என்ற பெண்ணைத் தன் இதயக் கனவுகளின் வடிவமாகக் கருதி, அவளைத் தேடியபோது தன் அகத்தின் புறவடிவைத் தேடியதாகக் கூறுகின்றார். ஷெல்லி இங்கு சொல்கிற இலட்சியக் காதலும் பாரதியின் தெய்வீகக் காதலும் ஒன்றுபோலத் தோன்றுகின்றன. ஷெல்லியிடம் அவனது சின்ன வயதில் Harriet Grove வைத்திருந்த அன்பு அவனது உள்ளுயிரின் புறத் தோற்றமாக அமைந்து அவனை அவனுக்குக் காட்டியது. இருவரிலும் கலை மனத்தின் பெண்மை வேட்கை, (the search for the feminine principle or Anima) தான் காட்டப்படுகிறது. ஆனால் ஷெல்லியில் அது பாலுணர்வோடு மிகுதியாகக் காட்டப்பட்டிருக்கிறது என்கிறார் Reiman என்ற திறனாய்வாளர். இதை, During adolescence, Shelley confused his normal sexual desires with his idealistic goals and rationalised his passion into principles என்றும் கூறுகிறார்.

பாரதியின் கண்ணன் பாட்டிலும் குயில் பாட்டிலும் அவரது காதல் தத்துவத்தின் முழுமையையும் பார்க்க முடிகிறது. இரண்டிலுமே காதல் என்பது மானுட தெய்வீக உறவின் உருவகமாக காட்டப்பட்டுள்ளது. ஒரு நிலையிலே பார்த்தால் பாரதியின் கண்ணம்மாதான் ஜீவசக்தி,—நாதவடிவானவள்; நல்ல உயிர்; குகையில் ஒளிரும் ஜோதி. ஷெல்லி எப்படி பெண்ணை source of creative power, antitype, epipsychidion என்றெல்லாம் கருதினானோ, அப்படியே பாரதி பெண்ணை தாந்த்ரீக மார்க்கத் தத்துவப்படி, உயிர்ச்சக்தியாக, கலையூற்றாகக் கருதினான் என்பதில் தவறில்லை.

வானமடி நீயெனக்கு, வண்ண மயில் நானுனக்கு
பானமடி நீயெனக்கு, பாண்டமடி நான் உனக்கு
ஞானவெளி வீசுதடி, நங்கை நின்றன் ஜோதி முகம்
ஊனமறு நல்லழகே ஊறுசுவையே கண்ணம்மா—

என்றும்,

காதலடி நீயெனக்குக் காந்தமடி நானுனக்கு
வேதமடி நீயெனக்கு, வித்தையடி நானுனக்கு
போதமுற்ற போதினிலே பொங்கி வரும் தீஞ்சுவையே
நாதவடிவானவளே! நல்ல உயிரே கண்ணம்மா

என்றும்,

'என்றன் சிந்தனையே, என்றன் சித்தமே!'

என்றும் பாரதி பாடுவது ஒரு குறிப்பிட்ட பெண்ணையல்ல, தன் அகத்தின் ஆழ்நிலைச் சக்தியைத்தான். அதுதான், சிந்தனையும், சித்தமும்; நாதவடிவான நல்ல உயிர். பாரதியின் அறிவு, ஆத்மாவோடு பேசி, உள்ளுயிரோடு இரண்டறக் கலப்பதுதான் இந்தக் காதல். ஊனமறு நல்லழகு, பேரழகு என்று சொல்வதும் ஏதோ ஒரு பொருளற்ற வருணனையல்ல—'the Absolute principle of Beauty' என்று அழைக்கப்படும் ஆத்மீக அழகைத்தான் இங்கு குறிக்கிறார். இன்னும் ஒருபடி போனால் இக்காதல் பரமாத்மாவுக்கும் ஜீவாத்மாவுக்கும் உள்ள தொடர்பினைக் குறிக்கிறது. கண்ணம்மா, ஒரு நிலையில் பார்த்தால் ஜீவாத்மா; இன்னொரு நிலையில் பார்த்தால் பரமாத்மா. கவிஞனும் அதேபோல் ஒரு நிலையில் பரமாத்மா, மற்றொரு நிலையில் ஜீவாத்மா.

குயிற்பாட்டில் இந்தத் தத்துவத்தின் முழுக் கலைவடிவத்தையும் பார்க்கிறோம். அங்கும் நாதமும் நல்ல உயிரும் குயிலாகக் கூவுகின்றது. குயில் அன்பால் கூவுகிறது. இது அன்பால் ஆத்மாவுக்கு வாழ்வோடு வந்த தொடர்பைக் குறிக்கிறது. குயில் மாடனையும், குரங்கையும், காதலித்துப் பின் கவிஞனையும் விரும்புவது என்பது ஆத்மாவானது புலன், அறிவு (sensuous, intellectual) ஆகிய நிலைகள் வழியாக பசு, பாசத்தைக் கடந்து பதியை அடைவதைக் குறிக்கிறது. மற்றவர்களோடு குயில் தொடர்புகொண்டாலும், அதன் உண்மைக் காதல் ஆண் மகனோடுதான்—ஆத்மாவின் உண்மைக் காதலும் பரம்பொருளோடுதான். பரம்பொருளுக்கும், ஆத்மாவுக்கும் இடையே நிகழும் ஒரு நிரந்தரக் காதல் விளையாட்டுத்தான் இந்த உலகம். இந்தச் சொந்தம், ஒரு தெய்வீகப் பந்தம். நேற்று இன்று வந்ததன்று; அது ஒரு காலம் கடந்த காதல்—கடவுளின் படைப்புக் காதல்—ஆத்மாவின் நிறைவுக் காதல். இன்னும் ஒரு

நிலையில் சொன்னால், குயில் 'தான்', கவிஞன் 'நான்'—அதாவது குயில் கவிஞனின் புறவெளிப்பாடு. இப்படி பாரதியின் காதலில் வேதாந்த விரிவு தெரிந்தால், ஷெல்லியில் பிளேட்டேனிய தத்துவத்தைப் பார்க்க முடிகிறது. ஷெல்லியின் காதலர்களும் ஆத்மாவின் உண்மையைத்தான் தேடி அலைகிறார்கள். எல்லாக் காதலும், ஒரு முதற் காதலின் பிரதி பிம்பங்கள்—எமிலியா, ஒளி, உயிர், அமைதி எனச் சொல்லி, அவை இல்லாத தன்னை அது தன் வழி ஈர்த்துக் கொள்ளும்போது காதலைத் தோற்றுவிக்கிறது. அந்தக் காதல் தன்னைக் கடந்த ஒரு உண்மையையும், அழகையும் தேடும் ஆத்மாவின் தாகம் என்கிறான். அதையே மற்றோர் இடத்தில்,

The desire of the moth for the star,
Of the night for the marrow
The devotion for something afar
From the sphere of sorrow.

என்று கூறுகிறான். இது ப்ளேட்டோவின் 'Love, therefore, and everything else, that desires anything, desires that which is absent and beyond his reaches such are the things of which there are desire and love என்று கூறுவதின் விரிவு. இறுதியாகச் சொன்னால், The Sensitive Plant போன்ற பாடல்களில், எல்லாம் மானுடத்தின் தெய்வீகக் காதலை வேட்கையாக மற்ற இயற்கைப் பொருள்களெல்லாம் ஒரு உந்துதலாக அதன் இறவாமையின் வெளிப்பாடாகக் கருதி,

For the sensitive plant has no bright flower ;
Radiance and odour are not its own ;
It loves, even like Love, its deep heart is full
It desires what it has not, the Beautiful ;

என்று இது உயிரின் ஊனமற்ற அழகை நோக்கிய உந்துதல் எனக் குறிக்கிறார். ஆனால் ஒரு வேறுபாடு. பாரதி மானுடக் காதலைக் கடவுட் காதலாக மாற்றிய அளவுக்கு அல்லது கடவுட் காதலை மானுடக் காதலாக மாற்றிய அளவுக்கு ஷெல்லியின் இலட்சியக் காதல் இறைமை நிலையை முழுமையாக எட்டுவதில்லை. அதேபோல் என்னதான் தெய்வீகக் காதலைப் பாராட்டினாலும், பாரதியின் பாட்டில் கேட்கிற அளவுக்கு மானுடத்தின் இதயத் துடிப்பும், (physical passion) உடல் அழகுத் தாகமும் ஷெல்லியில் இல்லை. இதையே பாரதியின் குறையென்று கூறுபவர்களும் உண்டு. ஆனால்,

நாலு வைத்தியரும்—இனிமேல்
நம்புதற்கில்லை யென்றார்;
பாலத்துச் சோசியனும்—கிரகம்
படுத்து மென்று விட்டான்.

என்பது போன்ற வரிகளிலே பாரதியின் காதல் தெய்வீகத்திலிருந்து நம் வீட்டு வாசலுக்கு வந்து, நம் வாழ்வின் சாதாரண மனித எல்லையில் விளையாடுவதைப் பார்க்க முடிகிறது. ஷெல்லியின் காதல் வேட்கையில் அறிவெழிலைக் (Intellectual beauty) குறித்த அறிவு சார்ந்த ஆர்வம் மிகுதி. இந்த வேறுபாடு இருவருக்கு மிடையே எல்லா நிலையிலும் பொருந்தும். சுதந்திரமும் பாரதிக்கு ஒரு புலனனுபவம் (concrete reality). ஷெல்லிக்கு அது கண்ணுக்குப் புலனாகாத முழுமைத்தத்துவம் (abstract though absolute, principle,).

பாரதி, ஷெல்லி ஆகிய இருவருமே வாழ்வின் மையமாகப் பெண்மையைப் போற்றி, பெண்ணுரிமை பற்றிப் பெரிதும் பேசியவர்கள். 'காதல் செய்யும் மனைவியே, சக்தி கண்டீர். கடவுள் நிலை அவளாலே எய்த வேண்டும்.'

பெண்ணுக்கு விடுதலை என்று இங்கோர் நீதி
பிறப்பித்தேன், அதற்குரிய வெற்றி கேளீர்.
மண்ணுக்குள் எவ்வுயிரும் தெய்வமென்றால்
மனையாளும் தெய்வமன்றோ, மதி கெட்டீரே!
விண்ணுக்குப் பறப்பதுபோல், கதைகள் சொல்வீர்,
விடுதலையென்பீர், கருணை வெள்ளமென்பீர்,
பெண்ணுக்கு விடுதலை நீரில்லை என்றால்
பின்னிந்த உலகினிலே வாழ்க்கை இல்லை

என்று அழுத்தம் திருத்தமாக பெண்ணுரிமையை வையப் புன ருத்தாரணத்தின் நெம்புகோலாகக் கருதியவர் பாரதி.

விடுதலையைப் பற்றியும் பெண்மையைப் பற்றியும் பேசுவது தான் கலைஞனின் கடமைகள் என ஷெல்லியும் கூறுகிறான். இருவருமே பெண்மையை வாழ்வின் மூலக் கூறாகக் கருதி, நம்மிடையே இருக்கும் பெண்மைக்கு நாம் வலுவூட்டினால்தான் சக்தி பிறக்கும் எனக் கருதினார்கள். பெண்மைக்குக் கல்வி தருவது நம் வாழ்வுக்கு முழுமை தருவதாகும். அனைத்துக்கும் மேலாக இருவருமே, ''ஆண்மையை இயக்கும் பெண்மையைப் போற்றாம லிருக்கும்போதுதான் ஆண்கள் அடிமையாகிறார்கள்'' எனக் கருதினார்கள். பாஞ்சாலி சபதத்தில், பாஞ்சாலி பாண்டவரின் அடிமைத்தனத்துக்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைகிறாள். பாண்ட வர் அடிமையானதே அவர்கள் பெண்மையை மதிக்காததனால்

தான் என்பதுபோலக் கதையைக் கொண்டுபோய் பாஞ்சாலியை—நம் பாரதத்தின் பெண்மையை—வீர முழக்கம் செய்யச் செய்கிறான். பாஞ்சாலியின் குரல் கேட்டபின் பீமனும், அர்ச்சுனனும் தம் ஆண்மை வலுவை மறுபடியும் பெறுகிறார்கள். இதேபோல் ஷெல்லியின் Prometheus Unbound என்ற நாடகத்திலும் புரோமிதியஸ், ஏஷியா என்ற பெண்மையோடு இணைந்த போதுதான் அடிமைத்தனத்தை எதிர்க்கும் வலுப்பெறுகிறான். புரோமிதியஸ் என்ற மானுடன், கொடுமையினின்றும் விடுதலை பெற்றது, ஏஷியா என்ற பெண்ணின் அன்பின் துணையால்தான். இதைத் தனி மனிதர் அகவளர்ச்சியின் எடுத்துக்காட்டாகவும் கருதலாம். மனிதன் தனது அகப் பெண்மையை விடுவித்தால் அவன் கொடிய பண்புகளிலிருந்து விடுதலை பெற்று முழு மனிதத்துவம் அடைகிறான். அப்போது அறிவின் வாள் அன்பால் கூர்மையாகிவிடுகிறது.

இருவருமே பெண்மை ஆண்மைக் கலப்பை இந்த வையத்திலும், அண்டசராசரங்களிலும் கண்டார்கள். பாரதி அண்டங்களுக்குள் இயங்கும் ஆற்றலைச் சக்தியாகப் போற்றினான். ஷெல்லியும் இயற்கை என்ற பெயருடன் அதை வியந்து பேசினான். பாரதியின் பாடல்களில் பெண் தெய்வமே மூர்த்திகளின் மூலாதாரமாகக் கருதப்படுகிறது. பெண்மையே பிரம்மமாக உயர்த்தப்பட்டு, அது படைத்து, காத்து, அழிக்கும் சக்தியாக விளையாடுகிறது. கண்ணனைக் கண்ணம்மாவாக ஆக்கியதும் இந்த அடிப்படையிலேதான். பெரும்பாலும் அடியார்கள் தங்களைக் காதலியாகவும், ஆண்டவனைக் காதலனாகவும் கருதும் ஆண்டாள் மரபினையும் பாரதி மாற்றுகின்றான். 'மூர்த்திகள் மூன்று பொருள் ஒன்று—அந்த மூலப் பொருள் ஒளியின் குன்று. நேர்த்தி நிகழும் அந்த ஒளியினை—எந்த நேரமும் போற்று சக்தி என்று' என்று பாடிய பாரதி, சக்தியை ஒளியோடு அடிக்கடி இணைக்கிறார். ஷெல்லியினுடைய கவிதையிலும் ஒளிதான் முதன்மையான படிமம் (Imagery). இருவருமே காற்றையும் பெரிதும் பாடியுள்ளார்கள். பாரதியில் காற்று சிவமாகவும் ஒளி சக்தியாகவும் உருவகிக்கப்படுகின்றன. வானத்தில் வெளியும், ஒளியும் கலக்கின்றன. அங்கே நடக்கும் இயற்கை இயக்கங்களையெல்லாம், சக்தி சிவ சங்கமமாகப் பாரதி வருணிக்கிறான். வானத்து வெம்மையும், தண்மையும் மண்ணுக்கு—பூமிப் பெண்ணுக்கு—வேண்டியவை என்று ஒரு புதிய புராணீயத்தை (Myth) பாரதி உருவகிக்கிறான். இப்படி இயற்கையைப் புதுப் புராணீயமாக்கியதும், விஞ்ஞானத்தைக் கவிதையாக்கியதும், ஷெல்லியிடமும் காணலாம். குறிப்பாக அவனது 'The Cloud' என்ற முகில் பாட்டிலும், 'Ode to the West Wind' என்ற மேலைக் காற்

றுக்குப் பாடிய வாழ்த்துப் பாடலிலும் இத்திறன் மிகுதி. பாரதியில் விஞ்ஞானம் கவிதையாவது மட்டுமல்ல, யோகமுமாகிறது. ''வெப்பம்—தவம், தண்மை—யோகம். வெப்பம் ஆண்; தண்மை பெண். வெப்பம் வலியது; தண்மை இனியது. அதிலும் பெண் சிறந்ததன்றோ? நாம் பெண்மைத் தெய்வத்தைப் புகழ்கின்றோம். அது வாழ்க!'' என்ற பாரதியின் வரிகள் இதற்குச் சான்று. இருவருமே பழைமையிலும் பழமையாய், பின் புதியதிலும் புதுமையாய் தன்னைப் புதுப்பித்துக் கொள்ளும் புத்துயிர்ப்புச் சக்தியினை இயற்கையிடம் காண்கின்றனர். மாற்றம் உண்டே தவிர எனக்கு மரணமில்லை. (I change, but I cannot die)—இது ஷெல்லி. ''வடிவம் மாறினும் சக்தி மாறுவதில்லை.''—இது பாரதி. காலக் களத்தில் சக்தி சிவத்தோடு சதிராடும்போது வாழ்வு பிறக்கிறது; இயங்குகிறது. ஆனால் இதே சக்தி அழிவின் காரணியாகவும் மாறுகிறது. காற்றையும், கவிதையையும் இந்தப் படைத்தழிக்கும் சக்தியின் இரு உருவகங்களாக இரு கவிஞர்களுமே பயன்படுத்துகிறார்கள். ஷெல்லியின் மேலைக் காற்றின் வீரநாதத்தைப் பாரதியின் ஊழிக் கூத்திலும், காற்று பற்றிய வசனக் கற்பனையிலும் கேட்க முடியும். காற்றும், கவிதையும் பெண்மையின் படைப்புச் சக்தியாகவும், புரட்சிச் சக்தியாகவும் இயங்க முடியும். இதைத்தான் ஷெல்லியின் மேலைக்காற்று காட்டுகிறது. தன்னைக் காற்றோடு ஐக்கியப்படுத்திக் கொண்ட கவிஞன், ''நான் உதிர்ந்த சருகானாலும் உன்னால் துளிர்ப்பேன்'' என்று கூறினான். ''என்னை நீயாக்கு'' என்று சொல்லி, ''நீ என் வழியாகவும் உலகுக்கு உயிர்ப்பளிக்க வேண்டும்'' என்கிறார்.

> என்னை உன் வீணையாக்கு
> என்னுள் நீ இயங்கு, நீ நானாக வேண்டும்

என்ற பொருளில்,

> Make me thy lyre, even as the forest is,
> Be thou, Spirit fierce,
> My spirit ! Be thou me,...

என இயம்பி, இந்தச் சங்கமத்திலே, காற்று கவிதையாகி, கவிதை காற்றாகி, இரண்டும் வையம் செழிக்க வான் மழையும், கவிதை மழையுமாய்ப் பெய்ய வேண்டுமெனத் துடிக்கிறான். இதனால் தான் பாரதியும் தன்னை நல்லதோர் வீணையாக்கி, அதன் மூலம் இந்த மானுடம் பயனுறச் செய்ய மகா சக்தியை வேண்டுகிறான். தன் பாட்டுத் திறத்தாலே இந்த வையத்தைப் பாலிக்கத் துடிக்கிறான். வையத்தலைமை பெறமுடியும் என நம்புகிறான். அண்டங்களை எல்லாம் ஆட்டிப் படைக்கும் சக்திதான் இருவரின்

சொல்லையும் இயக்கும் சுடரொளி எனக் கருதுவதால்தான் அவர்கள் வாக்குக்கு இந்த வன்மை வந்தது. அதனால்தான் காலத்தைக் கடந்தும் அவர்களால் பார்க்க முடிந்தது. கவிஞர் தம் இக் காலம் மீறிய தன்மை பற்றி ஷெல்லியே குறிப்பிடுகிறான்.

> For he not only beholds intensely the present as it is, and discovers these laws according to which present things ought to be ordered; but he beholds the future in the present, and his thoughts are the germs of the flower and the fruit of latest time . . . A poet participates in the eternal, the infinite and the one, as far as relates to his conceptions, time and place and number are not.

> Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present ; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire—the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world.

> ஏனெனில், கவிஞன் நிகழ்காலத்தை உன்னிப்பாகக் கவனித்து, நிகழ்கால நிகழ்வுகள் எப்படி ஒழுங்குபடுத்தப்பட வேண்டிய விதிகளையும் கண்டு கொள்வதோடு, எதிர்காலத் தையும் நிகழ்காலத்திலே பார்த்து விடுகிறான். அவனுடைய எண்ணங்கள் மிகப் பழைய காலத்தின் புதிய பூக்களும் கனிகளும். கவிஞன், நிரந்தத்தில், முடிவற்றதில், ஒன்றான தில் பங்கு பெறுகிறான். அவனது கருத்துக்களில், காலம், இடம், எண்ணின் நிழல்கள் தெரிவதில்லை.

> முழுதும் பார்வைக்ககப்படாத உள்ளுயிரின் உருவகங்கள் கவிஞர்கள்; எதிர்காலம் நிகழ்காலத்தில் வீசும் பூத நிழல்களின் படப்பிடிப்புக்கள். உணரமுடியாதவற்றை உரைக்கும் மொழி கள். போருக்குப் பண்ணிசைக்கும் பாடல்கள். ஆனால் அவற்றின் தன்மை அவைகளுக்கே தெரியாது. இயக்கப் படாத இயக்கத் தன்மை வாய்ந்த சக்தி. கவிஞர்கள் இந்த வையத்தின் (புற நிலையில்) ஒத்துக்கொள்ளப்படாத சட்டப் பேராளர்கள். இப்படிச் சொல்லுகின்ற ஷெல்லியே மானுட பாராளுமன்றக் கவிஞனாக, அறத் தூதுவனாக உயர்கிறான். பாரதியும் தன் பாட்டுத் திறத்தாலே இவ் வையத்தைப் பாலிக்கத் துடிக்கிறான்.

இப்படி இருவருமே கற்பனைக் கண்களையும் கடந்து தரிசன (visionary) நிலையை அடைந்து இறுதி நூல்களில் வான் நோக்கி

வலம் வந்தவர்கள். பாரதியின் ஞானரதம் சாந்தி உலகுக்கும், அழியாத அழகுகொண்ட கந்தர்வ உலகுக்கும், சத்ய—தர்ம உலகங்களுக்கும் இட்டுச் செல்கின்றது. ஷெல்லி, தன்னுடைய இறுதி நூலான வாழ்வின் வெற்றி (Triumph of life) யில் மானுடத்தின் இறுதி வழி விதி எது என்பதை ஞானக் கண்களால் காணத் துடிக்கிறான். இயற்கை நிலை வாழ்வில் மக்கள் வெள்ளம் குறியின்றி ஓடுவதை ஷெல்லி காட்டுவதும், பாரதி மானுடப் பூச்சிகளைப்பற்றிக் குறிப்பிடுவதும் ஒப்பிடத்தக்கன. இருவருமே மனித தத்துவத்தை மறுக்கும் வரட்டு ஒழுக்கத்தை (a morality which cripples humanity) வெறுக்கிறார்கள். யோகமும் போகமும் ஒன்றே என உணர்த்துகிறார்கள். ஷெல்லியின் ரூஸோ கற்பனைப் பெண்ணைச் சந்தித்து இவ் வையகத்தின் அழகில் வழி தடுமாறுகிறான். இறுதியில் காலன் சதிராட்டத்தைப் பார்த்து 'அப்படியானால் வாழ்வு எது?' எனச் சோகமாக முடிக்கிறான். பாரதியும் கந்தர்வப் பெண் என்ற அழகுத் தெய்வத்தைத் தேடுகிறான். ஆனால் பாரதியில் 'இதுதான் வாழ்வு' என்ற பதில் இருக்கிறது. தெய்வீக உலகின் நடுவிலும் 'மனித்தப் பிறவியும் வேண்டுவதே இந்த மானிலத்தே' எனப் பாடிய அப்பர் நிலையில், மானுடப் பிறப்பின் புகழ் பாடுகிறார் பாரதி.

பாரதி சிட்டுக்குருவியையும், ஷெல்லி வானம்பாடியையும் தங்கள் கவிதை உள்ளங்களுக்கு உருவகங்களாகக் கண்டதில் நெருங்கிய ஒற்றுமைகள் உள்ளன. இருவரும் பறவைகளை சுதந்திரத்துக்கும் ஆத்மாவின் ஆனந்தப் பெருக்குக்கும் குறியீடுகளாக (symbol), பயன்படுத்தியுள்ளார்கள். கவிஞர்களின் இதய எழுச்சிக்கும், அவர்களது விழையும் நிலைமைக்கும் பறவைகளே எடுத்துக்காட்டுகளாய் உள்ளன. ஷெல்லி, வானம்பாடியின் கீதத்தில் முழுமையைக் கண்டு, 'We look before and after and pine for what is not' என மனித வாழ்வைப் பற்றிக் குறைபட்டுக் கொண்டான். ஆனால் பாரதியோ, 'ஒரு முறையேனும் தலை நோவை அனுபவித்த முகத்திலே இத்தனை தெளிவு இருக்க நியாயமில்லை . . . தெய்வமே, எனக்கு இரண்டு சிறகுகள் கொடுக்கமாட்டாயா?' என ஏங்கினாலும், இறுதியாக, ''குருவிக்கில்லாத பெருமைகள் எனக்கும் சில அருள் செய்திருக்கிறாய் என்பது மெய்தான். ஆராய்ச்சி, பக்தி, சங்கீதம், கவிதை முதலிய இன்பங்கள் மனிதனுக்குக் கைகூடும்; குருவிக்கு இயல்பில்லை. ஆனாலும், இந்த இரண்டு இயல்பும் கலந்து பெற்றால் நான் பரிபூரண இன்பத்தை அடையமாட்டேனா?'' என மனித வாழ்வையும் உட்படுத்திய பரிபூரணத்தைத் தான் விழைகிறார். சிட்டுக்குருவி தரும் தாரகமந்திரம்—''விடு, விடு, தொழிலை

விடாதே. உணவை விடாதே. பேட்டை விடாதே. கூட்டை விடாதே, குஞ்சை விடாதே. உள்ளக் கட்டை அவிழ்த்துவிடு . . . வீண் யோசனையை விடு; துன்பத்தை விடு'' இந்த விடுபட்ட நிலைதான் பாரதியின் வீடு பேறு, விடுதலை வாழ்வு.

இவ்விருவரும் அகலமாகவும் ஆழமாகவும் பார்த்து மானிட விடுதலை பற்றிப் பாடிய பறவைகள் 'எழு, விழி, பற' என்று சொல்லி மேலே மேலே பறந்த பாரதியும், 'Awake, arise', என்று கூறி பாடிக்கொண்டே பறந்த ஷெல்லியும் ஒரு மானுடத்தின் இரு மக்கள். ஆனாலும் வேறுபாடு உண்டு. ஷெல்லி எப்போதும் வானோக்கியே பறந்தான். பாரதிக் குயில் என்னதான் வானோக்கிப் பறந்தாலும், என்னதான் ஞானரதம் எடுத்து வானவலம் வந்தாலும், இறுதியில் 'பத்திரிகை, பழம்பாய், பக்கத்திலே தன் பத்தினி, பழைய எழுதுகோல்' ஆகியவற்றைத் தேடி மகிழ்வோடு இந்த மண்ணுக்குத் திரும்பி வந்தது. பாரதியை நல்லதோர் வீணை என்றால், ஷெல்லி அதைத் தொட்டுத் துளிர்க்கச் செய்த மேலைக் காற்று (West Wind). ஷெல்லியை நிறமற்ற வானவெளி மேலைக் காற்றென்றால், பாரதி அந்த மேலைக்காற்று சுமந்துபோட்ட விதை, மண்ணிலும், மரபிலும் வேரூன்றி, வேதாந்த விழுதுகளுடன் இங்கு கிளைத்தெழுந்த ஆலமரம் என்று கூறலாம். இதில் எது பெரிது, எது சிறிது என்ற பேச்சே இல்லை. இருவரும் வீணையும் நாதமும் போல்; இருவரிடமும் அத்வைதம் உண்டு. ஆனால் பாரதியில் அத்வைதம் விசிஷ்டாத்வைதமாகவும் மாறுகிறது. ஒன்றுபட்ட மானிடத்தைப் பார்த்தவன் பாரதி. அதை இந்திய மண்ணின் தனித்தன்மையிலும் பார்க்கிறான். இந்திய ஆத்மாவின் ஒருமையாக இதய கீதத்தைக் கேட்டவன், அதை செப்பும் மொழி பதினெட்டிலும் கேட்டான். முடிவாகச் சொன்னால், ஷெல்லி சிவம், பாரதி சக்தி. ஷெல்லியில் சிவத்தின் நுண்ணிய தன்மை (abstractness) யை பார்க்கிறோம். பாரதியில் சக்தியின் பொலிவைப் பார்க்கிறோம். ஆழ்ந்து பார்த்தால் பாரதியும், ஷெல்லியும் காலத்தால் அழியாத கவிதைச் சக்தியின் இருவேறு நிலைகள். இருவருக்கும் மரணமில்லை. பாரதியார் சொல்லிலே சொன்னால், 'வடிவம் மாறும்போது சக்தி அழிவதில்லை'; ஷெல்லியின் சொல்லிலே சொன்னால் மகாகவிகளுக்கு 'மாற்றம் உண்டே தவிர மரணமில்லை' (I change, but I cannot die, The Cloud).

4. மானுடம் வென்றதம்மா

பாரதி—கீத்சு—மாயகோவ்ஸ்கி

புதிய பொற்காலத்தின் தூதுவர்கள் என்ற முறையில் பாரதியும் ஷெல்லியும் மிக இணைந்த பார்வை பெற்ற கவிஞர்கள் என்றாலும், அந்த விண்ணை மண்ணுக்கு இழுத்து வந்த மாட்சியில் பாரதி ஆங்கில வானம்பாடி கீத்சோடும், ரஷ்யப் புரட்சியின் கவிதைவாள் மாயகோவ்ஸ்கியோடும் ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளார். இம் மூவரும், வாழ்வின், வையத்தின் பேரழகையும், பெருமையையும் முழுக்க முழுக்க ஏற்று அதை வாயார வாழ்த்தியவர்கள்.

கீத்சும் பாரதியும், கனவை உண்மையின் உருவகமாக, கற்பனையைச் சத்தியத்தின் நிழலாகக் கண்டவர்கள். இது உத்தியளவோடு முடிகின்ற ஒற்றுமையன்று, தத்துவரீதியிலும் இது வளர்வதைக் காண்கிறோம். ''மங்கியதோர் நிலவு'', பாரதிக்குக் கற்பனையின் உருவகமாகத் தெரிந்தது. அந்தக் கற்பனையின் வெளிச்சத்தில் கண்ட அழகுத் தெய்வத்தை, வாழ்வின் உண்மையாகவும் கண்டான். இந்த அடிப்படையிலே தான் ''அழகே உண்மை, உண்மையே அழகு'' என்ற கீத்சின் வரிகளையே ''உண்மையே வனப்பு, வனப்பே உண்மை'' என்று ஞானரதத்தில் குறிப்பிடுகிறார். அதுபோது ''போகமும் யோகமும் ஒன்றே'' என்றும், ''போகத்திற்கும் யோகத்திற்கும் சம்பந்தமுண்டு, கந்தர்வ லோகத்திலிருந்து சாந்தி லோகம் வெகு சமீபம்'' என்றும், ''சௌந்திரியத்தைத் தாகத்துடன் தேடுபவர்களுக்குச் சத்தியமும் அகப்பட்டுவிடும்'' என்றும் குறிக்கிறார். இப்படிச் சொன்னபோது கீத்சின் வாழ்வுத் தத்துவத்துக்கு ஒரு வேதாந்த விளக்கம் தருகிறார். அழகு நுகர்ச்சியையே (Sensuous perception) தெய்வீகத் தியானமாக (Meditation) உயர்த்துகிறார். இதைக் கீத்சின் ''இழப்புத் திறன்'' (Negative capability) என்ற கருத்திலும், பாரதியின் யோகம் பற்றிய குறிப்பிலும் இன்னும் தெளிவாகக் காணலாம்.

> யோகமாவது சமத்துவம், 'ஸமத்வம் யோக உச்யதே'
> அதாவது, பிறிதொரு பொருளைக் கவனிக்குமிடத்து,
> அப்போது மனத்தில் எவ்விதமான
> சஞ்சலமேனும் சலிப்பேனும் பயமேனும் இன்றி, அதை

ஆழ்ந்து, மன முழுதையும் அதனுடன் லயப்படுத்திக்
கவனிப்பதாகிய பயிற்சி,
நீ ஒரு பொருளுடன் உறவாடும்போது, உன்
மனம் முழுதும் அப்பொருளின் வடிவமாக மாறிவிட
வேண்டும். அப்போதுதான் அந்தப் பொருளை
நீ நன்றாக அறிந்தவனாவாய்.

இந்த அழகுத் தத்துவம் இருவரிலும் வாழ்வு வழிபாடாக மலர்ந்தது. எப்படி கீத்சு **என்டிமியானில் (Endymion)** கற்பனை உலகிலிருந்து, ஒரு சாதாரணப் பெண்ணின் அழகுலகுக்குத் திரும்பி வருகிறாரோ அப்படிப் பாரதி **குயிற்பாட்டில்** தெய்வீக மாம் பெண்மைக்குத் திரும்பி வருகிறார். எப்படி கீத்சு **வானம்பாடிக்கோர் வாழ்த்தில்** இறவாத அழகுலகை விட்டு, அது கற்பனை மயக்கத்தின் காட்சி எனக் கூறி, தனது பழைய உலகுக்குத் திரும்பி வருகிறாரோ அப்படியே பாரதியும் **குயிற் பாட்டின்** இறுதியில் ''சோலைக்குயில், சொன்ன கதை அத்தனை யும் மாலையழகின் சூழ்ச்சியில் வந்த கற்பனையின் சூழ்ச்சி என்றே கண்டு கொண்டு, சூழ்ந்திருக்கும் பண்டைச் சுவடி, எழுதுகோல் பத்திரிகைக் கூட்டம் பழம்பாய்'' இவையுள்ள தன் பழைய உலகுக்கே வந்து சேருகிறார். குயிலின் காதற்பாட்டை வாழ்வின் ஊடே நெளிந்தோடும் நிரந்தரத்துவத்தின் உருவகமாகக் கண் டார். குயிலையே மாயையாகக் கொண்டால், காணும் காட்சி வையத்தின் உண்மையைப் பற்றிப் பாரதி ஐயமுறுவதுபோல் தோன்றும். ஆனால், இறுதியில் அவர் இந்தக் கற்பனை, உண்மையின் நிழல்; மாயை பிரம்மத்தின் விளையாட்டு; மாற்றம் நிரந்தரத்தின் வெளிப்பாடு என்ற தத்துவத்தைத்தான் வலி யுறுத்துகிறார். 'வாழ்வு மாயையல்ல, வையம் பொய்யல்ல' என்றே நம்புகிறார்.

வாழ்வு கனவுதான் என்றாலும் ஒரு உண்மையான கனவு என்ற உண்மையை கீத்சும் பாரதியும் வானம்பாடிப் பாட்டிலும் குயிற்பாட்டிலும் வலியுறுத்துகிறார்கள். அதனால்தான் கீத்சின் *Eve of St. Agnes*—லும், கனவே உண்மையாக நிறைவு பெறு கிறது. அந்தப் பாடலில் காதலர் கலவியை எல்லையற்ற இன்மைக்குள் நெளியும் ஒரு கண உண்மை (the moment of life in the infinity of not being) என ஒரு திறனாய்வாளர் குறித் துள்ளார். பாரதியும் **ஸ்வசரிதையில்**

உலகெலாமோர் பெருங்கனவஃ துவே
உண்டுறங்கி யிடர் செய்து செத்திடும்
கலக மானிடப் பூச்சிகள் வாழ்க்கையோர்
கனவிலுங் கனவாகு மிதனிடை

சில தினங்களுயிர்க்க முதாகியே
செப் புதற் கரி தாகம யக்குமால்
திலக வாணுதலார் தரு மை யலாந்
தெய்விகக் கன வன்னது வாழ்கவே

என்று காதலே வாழ்வுக் கனவின் உண்மையாக வாழ்த்துகிறார்.

கீத்சின் **கிரேக்கக் கலைக் குமிழின் வாழ்த்தும் (Ode on A Grecian Urn)** பாரதியின் கந்தர்வலோகக் கற்பனையும் இதே கருத்தையே தெளிவாக்குகின்றன. கீத்சு கிரேக்க கலைப் பொருளின் நுண்ணிய காட்சிகளில் உண்மை வாழ்வின் நிழலைக் கண்டாலும், அது நிழல்தானே என்று பெருமூச்சு விடுகிறான். அந்த இறவாத உலகில், காதலின் நிரந்தர வேட்கையும் நிரந்தர அழகும் தெரிகிறது. அங்கே காதலின் சூடும் சுவையும் ஒரே நிலையில் உள்ளது. அங்கே மானுட உணர்ச்சிகள் உயிர்த்து வானில் வலம் வருவதாகக் கற்பனை காணும்போது அந்தக் கலையிலே பரிபூரணம், வாழ்வின் குறைபாட்டோடும் இருந்தால் நல்லது என்ற ஏக்கம்—நிரந்தரம், வளர்ச்சியின் உண்மை உயிர்ப்பை இழந்து, ஒரு வகை உறைந்த சொர்க்கமாக (Frozen Eden) மாறிவிடுவது பற்றிய வருத்தம் இல்லாமலில்லை. பாரதியிலே இப்படிப்பட்ட வாழ்வுத்தாகம் இன்னும் தெளிவாகவே கூறப்பட்டுள்ளது. ''மனுஷ்ய வடிவம் சௌந்தர்யமாக இருப்பதைக் காண்பதிலே எனக்கெப்போதுமே அளவிறந்த தாகமுண்டு. ஆனால், பூலோகத்தில் பரிபூரண சௌந்தர்யமுடைய ஸ்திரீ புருஷர்கள் இல்லை'' என்று வாழ்வின் அழகில் பரிபூரணத்துவம் ஒண்டி ஒளிந்து கிடப்பதைக் குறித்து முதலில் அங்கலாய்த்தாலும், கலையின் பூரணத்துவத்தில் குறையும் இருக்கிறது என்று முடிக்கிறார்.

> பூலோகத்திலே யவன (கிரீஸ்) தேசத்துப் பிரதிமைகள் மிகக் கீர்த்தி கொண்டவை. இப்பிரதிமைகளைச் செய்த சிற்பிகள் குறைவுபட்ட மனித வடிவங்களையே பார்த்தவர்களாயினும், தமது உள்ளத் தேட்டத்தால் பரிபூரண சௌந்தர்யத்தைக் கண்டுபிடித்து அதைக் கல்லிலே ஸ்தாபித்திருக்கிறார்கள். இத் தன்மை கொண்ட மேலோரை நாம் நல்ல தொழிலாளிகளென்பது மட்டுமேயன்றி வரபுமான்களென்றும், அருட்காட்சி பெற்றோரென்றும் சொல்லுகிறோம். கந்தர்வலோகத்திலோ ஒவ்வொருவரும் ஒவ்வொரு விதத்திலே பரிபூரண சௌந்தர்யமுடையவர்களாயிருப்பதால், சிற்பிகளுக்குப் பிரதிபா சக்தியை உபயோகப் படுத்த இடமில்லாமற் போய் விடுகின்றது

என்கிறார். இப்படிச் சொல்லும்போது பரிபூரணத்தை அப்படியே அடைவதைவிட குறைவுள்ள மானுடத்தை ஏற்றுப் பரிபூரணம் எய்துதல்தான் மேல் என்ற கருத்தையும் உணர்த்துகிறார்.

''மனித்தப் பிறவியும் வேண்டுவதே இந்த மாநிலத்தே''

என்ற அப்பர் மரபிலே வந்த பாரதி மானுடத்துக்கு முழு மீட்சியையும் தருகிறார். பாவம் செய்யும் வாழ்வை ஏற்றுப் பரிபூரணத்தை அடையும் சக்தி மனித இனத்துக்கு உண்டு என்பதை உணர்ந்த பாரதி,

> மானுட ஜன்மம் எவ்வளவு இழிவுகளுடையதாயினும் ஒரு முக்கியமான விஷயத்திலே எங்கள் பிறப்பைக்காட்டிலும் சிறந்தது. ஆத்மத் தேட்டத்திற்கு மனிதப் பிறவி மிகவும் சௌகரியமானதாக அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. 'திருப்தி எதிலும் ஏற்படாதிருத்தல்'—இந்த ஒரு குணமே மனிதப் பிறவிக்குக் காப்பாகவும், அதன் பெருஞ் சிறப்பாகவும் விளங்குகின்றது. மாயா சம்பந்தமான எந்த நிலையிலும் மனிதன் ஸ்திரமின்மை கண்டு அதிருப்தியடைகிறான். உங்களிலே பெரும்பான்மையோர் அறிவைப் பலவாறு குழப்பிக் கொண்டு உண்மை நினைப்பேயின்றிப் புழுக்கள்போல மடிவது மெய்யேயாயினும், ஒரு சிலர் பரமநிலை கண்டு விடுகிறார்கள். தேவர்கள்கூட மோட்சமடைய வேண்டுமாயின் மனித ஜென்மமெடுத்துத் தீரவேண்டுமென்று நீ கேள்விப்பட்டிருக்கலாம், அது மெய்யே. உங்கள் உலகத்துச் சங்கரன், சுகன், ஜனகன், கிருஷ்ணன், புத்தன், இயேசு முதலியவர்களைப் போன்ற அற்புதப் பெரியோர் எங்கள் நாட்டிலே தோன்றுவது சாத்தியமில்லை. மாயை விலங்கு; அதில், எங்களுக்குப் பொன்விலங்கு பூட்டி யிருப்பதால் வெறுப்புண்டாவது எளிதன்று. உங்களுக்குக் கோரமான தளைகள் போட்டிருப்பதால் மேலோர் எளிதாக வெறுப்படைந்து விடுகிறார்கள். ஓரிரண்டு மகான்கள் அத்தளைகளை அறுத்தே தொலைத்து விடுகிறார்கள்

என்றும், ''எங்கள் நாட்டினருக்கு அறிவுத் தெளிவு சகஜமாகையால் இந்த விஷயங்கள் எங்களுக்கு சுலபமாகப் புத்தியில் பட்டு விடும். ஆனால் அநுபவத்திற்கு வருவது கஷ்டம். அதற்கு மானுட ஜன்மம் வேண்டும்'' என்றும் கூறுகிறார். இது மானுட வாழ்வின் மிகப் பெரிய வெற்றிகீதம். இங்கே உறைந்த சொர்க்கத்தைவிட, தூசுகள் ஏற்றுத் தூய்மை துலங்கும் வாழ்வுக் காட்டாறு உயர்த்தப்பட்டுள்ளது. அனுபவமும், வளர்ச்சியும், உரிமையும் (பாவம் செய்யும் உரிமைகூட) மனிதனுக்குத்தான் உண்டு. ஆனால் அதைத் தாண்டும் சக்தியும் உண்டு. ஆனால்

சொர்க்கத்தில் காலத்திலிருந்தும் பாவத்திலிருந்தும் விடுதலையிருந்தாலும், அவர்களுக்குப் பாவத்தைத் தாண்டுகிற சக்தியும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. முத்தையும் முத்தமிழையும் தேடி, சொர்க்கத்தைவிட்டு மண்ணுக்கு வரத் துடித்தான் பழைய தமிழ்க் கவியொருவன்; பாவத்தைச் செய்யும் உரிமை தேடி மண்ணுக்கு வர நினைக்கிறான் பாரதி. இங்கே இருத்தல்பூர்வமான அனுபவரீதியான உண்மை (Existential and experiential reality) வெறும் அமரத்துவத்தைவிட உயர்ந்ததென்ற தத்துவத்தையும், தொடர்ந்த வளர்ச்சி, (Eternal becoming) அசையாத முழுமை (Static perfection and being) யைவிட உயர்ந்தது என்ற வாழ்வியல் ஞானத்தையும் காண்கிறோம். இதற்காகத்தான் கீத்சு இந்த உலகை ''ஆத்ம உருவாக்கத்துக்கான பள்ளத்தாக்கு'' (the vale of soul making) எனக் குறித்துள்ளார்.

இப்படி ஞானச் சிறகடித்து வானத்தில் வட்டமிட்டு மண் நோக்கி மகிழ்வோடு திரும்பி வந்த பாரதிக் குருவிக்கும், ரஷ்யப் புரட்சியின் இடியோடு வந்த கவிதை மின்னல் மாயகோவஸ்கிக்கும் ''வாழ்வு ஏற்புச்'' சித்தாந்தத்தில் மிகுந்த ஒற்றுமையுள்ளது. மாயகோவ்ஸ்கியின் '*Mystery Bouffe*' என்ற நாடகத்தில் மானுட ஜாதியின் வரலாறும் வருங்காலமும் ஒரு பயணக் கதையாக்கப்பட்டு, அங்கே ''அழுக்கு மனிதர்கள்'' சொர்க்கத்தையும், நரகத்தையும் தாண்டி தங்களது இலட்சிய பூமியை வந்தடையும்போது அது அவர்களுடைய பழைய பாவ உலகுதான் என உணர்கிறார்கள். ஆனால் புரட்சிப் பெரு வெள்ளத்தால் புனிதப்படுத்தப்பட்டு சுரண்டலிலிருந்து விடுதலை பெற்று உழைக்கும் மானுடக் கரங்களைத் தழுவக் காத்துக் கிடப்பதாக ஒரு திறனாய்வாளர் கூறுகிறார்.

> Gradually getting rid of the 'clean' and going through all kinds of trials, the 'unclean' bypass paradise and hell and finally reach the promised Land, which turns out to be none other than our own sinful Earth, but washed by the waves of the world-wide revolutionary deluge, freed of exploitation, longing for the touch of workers' hands and in expectation of the new times blossoming in the every kind of plenty that could be conceived in those hungry years.

இந்த நாடகத்தின் முன்னுரையிலும், 'பண்டைய மகரிஷிகள் செத்த பிறகு பெறும் சிவலோகம் பற்றிச் சொன்னார்கள்; ஆனால், நாங்கள் இங்கேயே இனிது வாழ விரும்புகிறோம்' என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேலும் சாதாரண மானுடன்,

Not of Christ's heaven to ye I yell
Where fasters lap sugarless tea.
Of real earthly paradise I shall tell unto ye !
Consider, what worth are Christ's blissful vales
Or Evangelists' heavens full of hunger and gloom.
In my heaven furniture fills sumptuous halls,
electricity serves you in stylish rooms.

என்று கூறுகையில், கிறித்துவ எவாஞ்சலீய சொர்க்கத்தைவிட, உழைப்பின் வலிவால் உருவாகும் பூலோக சொர்க்கம் மேல் என்ற தத்துவம் தெரிகிறது. பாரதியும் 'இங்கே இப்போதே அமரநிலை எய்த வேண்டும்' என்று பன்முறை கூறியுள்ளார். மானுடன் மற்ற தெய்வங்களிலும் உயர்நிலையடைய முடியும் என்பதனால்தான்,

சிலுவையிலே அடியுண்டு யேசு செத்தான்,
தீயதோர் கணையினாலே கண்ணன் மாண்டான்
பலர் புகழு மிராமனுமே யாற்றில் வீழ்ந்தான்
பார்மீது நான் சாகாதிருப்பேன், காண்பீர்!

என்று சபதம் போட்டான். மானுடன் என்றாலே சாகப் பிறந்தவன் (Man is mortal) என்ற வாக்கை மாற்றி, ''நான் மானுடன், எனக்குச் சாவில்லை'' (I am Man—I am deathless) என்ற புதிய மனித வேதத்தைப் பிறப்பித்தான்.

பாரதியிலும், ''வீடு'' நோக்கிய பயணம், ''வீடு'' திரும்பிய பயணமாகவே முடிகிறது; சொர்க்கத்திலிருந்து சொந்த வீட்டுக்கு வருகிறான், சொந்த வீடுதான் சொர்க்கம் என்று உணர்வதால். 'The Heaven-ward movement is only the home-ward movement'—விண்நோக்கிய பயணம் எல்லாம் வீடு நோக்கிய பயணம் என்று ஆங்கிலக் கற்பனையியக் கவிஞர் தம் பயணங்களைக் குறித்துச் சொல்வார்கள். பாரதியிலே ''வீடு'' என்ற சொல்லுக்கும் இப்படி விளக்கம் வருகிறது.

> ''விடு'' என்ற பகுதியிலிருந்து ''வீடு'' என்ற சொல் வந்தது. வீடு என்பது விடுதலை. இதை வடமொழியில் முக்தி என்கிறார்கள். இந்த நிலைமையை இறந்துபோன தன் பின்பு பெறவேண்டும் என்று பெரும்பாலோர் விரும்புகிறார்கள். இவ்வுலக வாழ்க்கையிலேயே, இப்போதே, இந்நிலையை விரும்புதல் நன்று.
>
> விடுதலையே இன்பத்திற்கு வழி; விடுதலை பெற்றோர் வறுமையிலிருந்து மாறிச் செல்வமடைவார்கள். மெலிவும்,

நோயும் நீங்கி வலிமையும் உறுதியும் பெறுவார்கள். சிறுமை நீங்கிப் பெருமை காண்பார்கள். துன்பங்கள் நீங்கி இன்பம் எய்துவார்கள்.

வா, நெஞ்சே, பராசக்தியை நோக்கிச் சில மந்திரங்கள் சாதிப்போம்.

நான் விடுதலை பெறுவேன்; எனது கட்டுக்கள் அறுபடும். நான் விடுதலை பெறுவேன்; என்னிச்சைப்படி எப்போதும் நடப்பேன். என்னிச்சையினாலே பிறருக்குத் தீங்கு விளையாது; எனக்கும் துன்பம் விளையாது. நன்மைகளே என்னுடைய இச்சைகள். இவற்றை நான் எப்போதும் நிறைவேற்றும்படியாக சணந்தோறும் எனக்குப் பிராண சக்தி வளர்ந்துகொண்டு வருக, உயிர் வேண்டுகிறேன். தசையிலே இடி விழுந்தபோதிலும் சேதப்படாத வயிர உயிர். உடலை எளிதாகவும், உறுதியுடையதாகவும், நேர்மையுடையதாகவும் செய்து காக்கின்ற உயிர்.

இறுதியாகப் பாரதி பாடல்களிலும் மானுடன் தீமைகளினின்று விடுபட்டு, வையத் தலைமை ஏற்பதைக் காண்கிறோம். அவருடைய ''ஜகத் சித்திரம்'', ''விடுதலை'' என்ற இரு குறுநாடகங்களுக்கும் மாயகோவ்ஸ்கியின் நாடகத்துக்கும் உள்ள ஒற்றுமை ஆழ்ந்து நோக்குதற்குரியது. ஜகத் சித்திரத்தில் பறவைகள் விலங்குகளை உருவகமாகக்கொண்டு, மனித வாழ்வு மனத்திலிருந்து விடுதலை பெறுவதை சித்தரிக்கிறார். எப்படி மாயகோவ்ஸ்கி ''மனிதனை'' ஒரு பாத்திரமாக உருவகித்து காதலும் கருமமும் நிறைந்த வாழ்வுக்கு வரவேற்புச் சொல்கிறாரோ, அப்படி இங்கும் தேவதத்தன் என்ற **மனித இளைஞன்**,

> உலகம் நல்லது. கடவுள் ஒளிப்பொருள்
> அறிவு கடவுள்; அதனிலை மோட்சம்
> விடுதலைப் பட்டேன், அசுரரை வென்றேன்
> நானே கடவுள், கடவுளே நான்
> காதலின் பத்தாற் கடவுள் நிலை பெற்றேன்

என்று பெருமிதத்தோடு பேசுகிறான். ''விடுதலை''யிலும் இந்திரலோகத்தவர், மானுடரைப் போற்றி, அவர் மதியின் வலியால் மானுடன் ஓங்குவதைக் கூறுகிருர். இந்த இரு நாடகங்களிலும் ''தோழர்'' என்ற சொல் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. வசிட்டனையும், விசுவாமித்திரனையும், ''மந்திரத் தோழர்'' எனக் குறிக்கிறார். பாரதியும் மாயகோவ்ஸ்கியும் வாழ்வின் வெற்றியைப் பாடியபோது, பேதமற்ற ஒருமையையும்,

தோழமையையும் பாடினார்கள். மானுட மீட்சியையும் ஒருமையையும் பாடியதில் பாரதிக்கும் மாயகோவ்ஸ்கிக்கும் சில வேறுபாடுகளும் உண்டு. பாரதியின் விடுதலைத் தத்துவத்தின் வித்து வேதாந்தம்; ஆனால் அது மானுட மறுமலர்ச்சியாக முகிழ்க்கிறது. மாயகோவ்ஸ்கியில், மார்க்ஸீய சித்தாந்தம் வாழ்வுப் புரட்சியாக உருவெடுக்கிறது. ஆனாலும், ''மலர்ச்சி'' யில் புரட்சி மணமிருக்கும், புரட்சியிலும் மலர்ச்சிதான் நோக்க மாக மிளிர்கிறது. எனவே மானுடத் தோழமையைப் பற்றிப் பாடிய இந்த இரு கவிஞர்களையும்—தோழமைக் கவிஞர் என்றும், கவிதைத் தோழர் என்றும் புதிய மானுட சமுதாயம் ஏற்கும்.

5. உலகக் கவியரங்கில் பாவேந்தர் பாரதிதாசன்

பாவேந்தர் பாரதிதாசனைத் திராவிட தேசீய மறுமலர்ச்சியின் மிகப் பெருங்கவிஞனாக இலக்கிய உலகு ஏற்றுக்கொண்டிருந்தாலும், அவர் உலகப் பெருங்கவிஞர்களோடு உலவுவதற்குத் தகுதி வாய்ந்தவர் என்ற உண்மையும், அவருடைய தமிழின வளர்ச்சி வேட்கை ஒரு பெரிய மானுட இயக்கத்தின் கூறுதான் என்பதுவும் இன்னும் தெளிவாக ஏற்கப்படவில்லை. பாரதிதாசன் என்ற தமிழ்ப் புதுப்புனலை உலகக் கவிதை என்ற விரிந்த நீரோட்டத்தோடு இணைப்பதுதான் இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

உலகத்தைப் பற்றிப் பாடுபவன்தான் உலகக் கவிஞன் என்பது பொய்யான சித்தாந்தம். கணங்களிலேதான் நிரந்தரம் சிரிக்கிறது; பனித்துளியிலேதான் தெய்வீகம் விளையாடுகிறது; சின்னஞ்சிறு வண்ணப் பூவின் இதழ் ஓரத்திலே ஓர் உலகத்தையே பார்க்கலாம். அதேபோல், எந்த ஒரு நாகரிகத்தைப்பற்றி எழுதினாலும் அதில் மானுடத்தின் மணத்தைக் காட்டமுடியும். ராபர்ட் பர்ன்சு (Robert Burns) என்ற ஸ்காட்லாந்துக் கவிஞன் அந்த நாட்டின் தனித் தன்மையைத்தான் பாடினான். ஆனாலும் ''அவன் ஒரு தேசிய நிறுவனம்; அதுமட்டுமல்ல; ஒரு பெரிய அனைத்துலகக் குறியீட்டுக் குரலாகவும் மாறிவிட்டான்''[4] என டேவிட் டெய்ச்சஸ் (David Daiches) என்ற ஆங்கிலத் திறனாய்வாளர் கூறுவார். தேசிய எழுச்சியும் மானுட எழுச்சியே; அதுபோல தேசிய இனங்களின் எழுச்சியும் தேசீய எழுச்சியே, அவை ஒன்றையொன்று விழுங்காதவரை. பாரதியிலே தேசீய எழுச்சி தமிழ்ப் பாடலாகத்தான் உருவெடுத்தது. அந்தத் தேசீயக் கனவின் இன்னொரு நிலைதான் பாரதிதாசனின் பாடல். தேசீயத் தமிழ், தமிழ்த் தேசீயமாக மாறுவதில் வியப்பொன்றுமில்லை. தமிழ் மொழியினை வாழ்வு மொழியாக்கிய சுதந்திரப் போராட்டம்தான் தமிழ் வாழ்வின் தனித் தன்மையைப் பற்றிப் பாடுவதற்கும் தூண்டுகோலாக அமைந்தது. தேசீய இயக்கத்தால் ஏற்பட்ட மொழி மறுமலர்ச்சி தமிழிலே ஆழமாகவும் அழுத்தமாகவும் ஏற்பட்டு 'மொழியே வாழ்வு' என்று கூறுமளவுக்கு வந்தால் அதற்குத் தமிழின வரலாறும், தமிழினம் மொழி முதல் நாகரிகம் என்பதுவுமே

காரணம். இப்படிப் பார்க்கும்போது இது இந்திய தேசீய வளர்ச்சியின் இரு நிலைகளாகவே தெரிகிறது. பாரதியிலே மொழி வழியாகத் தேசீயம் காட்டப்படுகிறது; பாரதிதாசனிலே மொழியியமே தேசீயமாகிவிடுகிறது. பாரதியிலே இந்திய தேசீயத்தின் வேதாந்த விளைவு தெரிகிறது; பாரதிதாசனில் அதனது திராவிடச் செறிவு மணக்கிறது.

இன்னும் ஆழ்நிலையில் நோக்கினால் இந்த இரு பெரும் கவிஞர்களும் ஒரு பரந்துபட்ட மானுட இயக்கத்தின் குரல்கள் தாம். எப்படிப் பாரதியின் புதிய இந்தியாவின் படைப்புப் பாடலிலே, தனி ஒருவனுக்கு உணவில்லை எனில் இந்தச் சகத்தினை அழிப்போம் என்ற குரல் கேட்கிறதோ, அப்படிப் பாரதி தாசன் படைத்த தமிழ் வாழ்விலே மானுடத்தின் வெற்றியைத் தான் காண முடிகிறது. **குடும்ப விளக்கு,** போன்ற தமிழ் வாழ்வின் தனித் தன்மையைக் கூறும் பாடல்களில்கூட, ஒரு பரந்துபட்ட வாழ்வுநெறியின் தனி வெளியீட்டைத்தான், (a particular rendering of a universal way of life) பார்க்க முடிகிறது. பாரதிதாசனின் பாடல்களின் அடிப்படைக் கருவாயிருக்கும் வாழ்வுப் பசியும், மனித நேயமும், இயற்கை நெறியும், அறிவு நோக்கும் புதிய உலகத்தின் வாயிற் கதவுகள். சிந்துநதியின் மிசை நிலவினிலே சேரநன்னாட்டிளம் பெண்களுடன் சுந்தரத் தெலுங்கினில் பாட்டிசைத்துத் தோணிகள் ஓட்டிவர விரும்பிய பாரதிக்கும், தெலுங்கினிலே பாடியதற்காக ஒருவன் காதலியைத் துறந்ததாகக் கற்பனை செய்த பாரதிதாசனுக்கும் வேறுபாடே இல்லை என்பதல்ல நமது வாதம். பாரதிதாசனது காதல் வாழ்வு தமிழ் வாழ்வாக இருந்தாலும், அதை உந்தியது ஒரு வாழ்வுப் பசியும் மானுட நேயமும்தாம் என்பதுவே நாம் வலியுறுத்த விரும்புவது. தமிழே, அந்தப் புது வாழ்வின்—பொது வாழ்வின் குறியீடாக விளங்குகிறது. பாரதிதாசன் தமிழை அழகின் சிரிப்பின் எல்லையிலே வைத்திருப்பதன் நோக்கமே இதுதான்—அது பேதமற்ற இயற்கை வாழ்வின் மூலச் சுரங்கம், அறிவுவாள், அழகின் சிரிப்பு.

எப்படி வில்லியம் பட்லர் ஏட்சும் (William Butler Yeats) ராபர்ட் பர்ன்சும் தங்கள் நாகரிகச் சித்திரங்கள் மூலம் மானுடப் பொது வாழ்வைப் படைக்கிறார்களோ, அப்படியே பாரதி தாசனும், தமிழ் வாழ்வு மூலம் ஒரு புதிய மானுடத்திற்கு வழி காட்டுகிறார். பாரதியின் பாஞ்சாலி, ஒரு இந்தியப் பெண்—அதே சமயத்தில் அவள் ஒரு மானுட சக்தி. பாரதிதாசனின் குப்பம்மா ஒரு தமிழச்சி—அதே சமயத்தில் அவளும் ஒரு மானுட சக்தியே. ஒரு வகையில் பார்த்தால் மானுட இயக்கத்தின்

முழு முகிழ்ப்பையும் பாரதிதாசனிடம்தான் பார்க்க முடிகிறது. பாரதியிலே, தெய்வீகம் மானுட உருவெடுக்கிறது; பாரதிதாசனிலே மானுடமே தெய்வீகமாகிறது. ஒரு வகையிலே பார்த்தால் பாரதிதாசன் இதைக்கூட ஏற்க மாட்டார். ஏனென்றால், தெய்வீகம் என்ற சொல்லைக்கூட அவர் பயன்படுத்துவதில்லை. மானுடத்தின் எல்லை, முழுமையான மானுடமே; அவர் **சாதாரண மானுடத்திலேயே** எல்லா முழுமையையும் பார்க்கிறார் (He is content with the fact of being simply human). கிரேக்க நாடகங்களிலே தொடங்கிய மானுட தெய்விக மோதலின் நிறை நிலையை இங்கு காண்கிறோம். ஷெல்லியின் (Shelley) **விடுவிக்கப்பட்ட பிரோமிதியசு** (Prometheus Unbound) என்ற நாடகத்தில் மானுடம் தன் எல்லையற்ற தன்மையை உணர்கிறது. ஆனால் ஷெல்லியிலும் பாரதியிலும் பழங்கதையின் புதுப் பொருளைப் பார்த்தால் (Reinterpretation of old myths), பாரதிதாசனிலே காணப்படுவது புராண மாற்றமல்ல, புராண மறுப்பு (demythologisation). **சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரலில்** குப்பன் கதை இராம காதைக்கு இணையாகிறது. **புரட்சிக் கவியிலே** மன்னனின் குடும்பப் பிரச்சனை குடிமக்கள் பிரச்சினையாகிறது. சாதாரண மக்களின் வாழ்வு காப்பியக் கருப்பொருளாகிறது. பாரதியின் **குயிற்பாட்டிலே** 'பெண்மைதான் தெய்வீகமாய் காட்சி'யாகிறது. பாஞ்சாலி, தெய்வத்தோடு ஒன்றி ஆண்மைச் சக்தியின் அடிநாதமாக மாறுகிறாள். பாரதிதாசனின் 'தமிழச்சி', தானே சாதாரண மானுட சக்தியாகிவிடுகிறாள். ஷெல்லியின் பிரோமிதியசு கூட ஏசியாவின் அன்பால் தன் ஆற்றலை மீட்டுத்தான் மானுடத்தை உணர்கிறானே தவிர, பாரதிதாசன் பாடலில் காணப்படுவது போல் பெண்மையே 'ஆண்மை'யாகி மீட்சி தருவதில்லை; 'சக்தி'யே 'சிவமா'வதில்லை. பாரதிதாசனின் பெரும்பாலான பாடல்களிலே, பெண்மையே—அது குப்பம்மாவாக இருந்தாலும் சரி, வீரத்தாயாக இருந்தாலும் சரி—வரலாற்றுச் சக்தியாக, புரட்சிச் சக்தியாக மாறுவதைப் பார்க்கிறோம். பழைய மரபினிலே சக்தி எனக் குறிப்பிட்டது பாரதிதாசனிலே மானுட ஆற்றலாக அதிலும் குறிப்பாகப் பெண்மையின் வன்மையாக விளங்குகிறது. அந்த வரலாற்றினை இயக்கும் வாழ்வு மகா சக்தியின் ஆணிவேர் காதல்; அன்பு. ஷெல்லியும் வாழ்வின் மூல சக்திகளாக அன்பையும் ஆற்றலையும் காண்பதையும், அவர் பாடல்களில் அன்பே ஆற்றலாகப் பரிணமிப்பதையும் இதனுடன் ஒப்பிடலாம். சிவகாமியின் படைப்பு வெறிதான் காளியின் கோரப் புரட்சியாகவும் மாறுகிறது என்ற திரு.வி.க. கருத்தினையும் இதனுடன் ஒப்பிடலாம். மேலை நாட்டுக் கற்பனையியல் கவிஞர்கள் (Romantic poets) அனைவருமே பெண்மையையும், ஆற்றலையும், இயற்கை

யையும் இணைத்தே பேசியுள்ளனர். அதனால்தான் பாவேந்தர் கவிதையையே ஒரு அனைத்துலக மானுட இயக்கத்தின்—ஒரு பன்னாட்டுக் கற்பனை இயக்கத்தின்—ஒரு கூறாகக் கருத முடிகிறது. பாரதிதாசனின் பாடல்களில் இயக்கப் படிமங்கள் (Images of movement) நிறைந்திருப்பதும் சக்திக் கவிதையின் கூறே. 'எங்கெங்குக் காணினும் சக்தியடா' என முதற் குரல் கொடுத்த பாரதிதாசன் பாடல்கள் ஆற்றல் பற்றிய பாடல்களாகத் திகழ்வதில் வியப்பில்லை. புரட்சியும் அன்பும் அந்த ஆற்றலின் இரு கூறுகள்; அறிவு, அதன் வாய்க்கால்; அழகு, அதன் வெளிப்பாடு. ஆற்றலின் அழகுச் சிரிப்பான தென்றல் அறிவுக் கருவான தமிழோடும் அன்பு வாழ்வோடும் இணைக்கப்படுவதும் இந்த அடிப்படையிலேதான். கன்னற் சுவை தரும் தமிழ், பூக்காடு மட்டுமன்று, கருமான் செய்யும் படையின் வீடும் கூட!

இந்தப் பேராற்றலின் எல்லையாகப் பாரதிதாசன் மானுடத்தையே பார்க்கிறார். **அழகின் சிரிப்பின்** இறுதியில் சமுதாயத்தையும் தமிழையும் குறிப்பது இந்த அடிப்படையிலேதான். இயற்கையைப் பற்றி வருணிக்கும்போது அதை மனிதவியற் பாங்கோடு வருணிப்பதும் இந்த அடிப்படையிலேதான். உலகத்தையே ஒரு மனிதனாக உருவகித்தலும் இதே போக்கிலேதான். அந்த மனிதனை எல்லையற்ற ஒரு மாக்கடலாகக் கண்டதும் இந்த அடிப்படையிலேதான். தன்னுணர்வுப் பாடல்களிலே மிகுந்து இருக்கும் 'நான்', பாரதிதாசனிலே ஒரு எல்லையற்ற 'நானாக' மாறுகிறது. ''நான் பரந்துபட்டவன்; நான் பல்லாயிரக்கணக் கானவன்''[3] என்ற வால்ட் விட்மனைப் (Walt Whitman) போல், ''காக்கை குருவி எங்கள் ஜாதி, நீள் கடலும் மலையும் எங்கள் கூட்டம், நோக்க நோக்கக் களியாட்டம், நோக்கும் திசையெல்லாம் நாமன்றி வேறில்லை'' என்ற பாரதியைப்போல், பாரதிதாசனும் தன்னை மானுட மகா சமுத்திரமாக உருவகித்து, ''மானுட சமுத்திரம் நான் என்று கூவு'' என்று கூவும் எக்காளக் கூற்றிலே மானுடத்தின் முழு வெற்றியையும் காண முடிகிறது. மனிதன் தெய்வீகம் என்ற புராணீயம் இல்லாமலே தன்னை உயர்த்திக் கொள்ளலாம். (Man does not need the myth of God to sustain himself) என்ற பாரதிதாசன் ஒரு வகையிலே மனிதப் புராணீயம் (the myth of man) ஒன்றையே உருவாக்குவது போலவும் தோன்றுகிறது. இந்தப் புராணீயத்தையும் தடுக்க நினைத்துத்தானோ என்னவோ அவர் கவிதையிலே, கருத்திலும் கற்பனையிலும் சாதாரணத்துவத்தை மிகுதியாக வலியுறுத்தி, உரைநடைப் போக்கையும் உடன்சேர்த்துக்கொள்கிறார். மானிடத்தில் பரம்பொருளின் எல்லையற்ற தன்மையைப் பார்க்கும்

பாரதிதாசனின் பாடலில், கம்பனிலே தொடங்கிய மானுடப் பார்வை முழுமை பெறுகிறது.

இப்படிக் கருத்தளவில் மட்டுமன்றிக் கலையழகிலும் பாரதிதாசன் உலகப் பெருங்கவிஞர்களோடு ஒப்புநோக்கும் நிலையில் உள்ளார். அவருடைய அழகுத் தத்துவத்துக்கும் கீத்சின் அழகுத் தத்துவத்துக்கும் நெருங்கிய ஒற்றுமை உள்ளது.

பசையுள்ள பொருளிலெல்லாம் பசையவள் காண்
பழமையினால் சாகாத இளையவள் காண்

என்று பாவேந்தர் கூறும்போது, வாழ்வின் அழியாத இளமையைத்தான் அழகாகக் காண்கிறார். கீத்சின் ''அழகானதொரு பொருள் அழியாததோர் இன்பம்''[4] என்ற வரியில் ஏறக்குறைய இதே கண்ணோட்டம்தான் இருக்கிறது. அனைத்துக்கும் மேலாகப் பாரதிதாசனின் **சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரலின்** கட்டுக்கோப்பும், கற்பனை நயமும் கீத்சின் **புனித அக்னீசின் மாலை** (The Eve of St. Agnes) என்ற பாட்டோடு ஒப்புநோக்குதற்குரியது. இரண்டு பாடல்களிலுமே வாழ்வின் பல்வேறு மாயங்களுக்கிடையே காதல்தான் உண்மை, கனி முத்தம் உறுதி என்ற தத்துவம் கதை முடிவில் தரப்பட்டுள்ளது. இரண்டுமே, கவிதை தொடங்குகின்ற இடத்திலேயே திரும்பி வந்து முடிகின்றன. இரண்டிலும் இரட்டைப் பார்வை (double vision) உத்தி அழகாகக் கையாளப் பட்டுள்ளது. கீத்சின் பாடலிலே கனவும் உண்மையும் ஒன்றாக ஆவதைக் காண்கிறோம். பாரதிதாசன் பாடலிலே கற்பனை உலகும் காதலர்தம் உண்மை உலகும் மாறி மாறிக் காட்டப் பட்டுள்ளன. கதைத் தலைவனும் கற்பனை உலகினை உண்மையாக ஏற்றுக் கொண்டதால், காதலிக்க அஞ்சுகிறான். இங்கே இராமகாதை நகைச்சுவைப் போக்கில் மனித நோக்குடன் (comic mode and human perspective) கூறப்பட்டுள்ளது. **சஞ்சீவி பர்வதத்தை** வையத்தின் குறியீடாகக்கொண்டால், **மூலிகையைப்** பகுத்தறிவாகவும், **வஞ்சியைக்** காதலாகவும் கொள்ளலாம். இரண்டு பாடல்களிலும் கடைசியில் கற்பனை உலகிலிருந்து உண்மை உலகுக்கு வருகிறோம்.

கீத்சுக்கும் பாவேந்தருக்கும் உள்ள ஒற்றுமையினை இருவருமே கண்ணுக்குத் தெரியும் அழகுத்தத்துவத்தை வளம்நிறைந்த ஐம்புலக் காட்சிகளாகவும், அதிலும், ''உண்டு உயிர்த்து உற்றறியும்'' புலன் நுகர்வுகளின் இணைவுப் படிமங்களாகவும் (Synaesthetic imagery) காட்டியதில் காணலாம். இறுதியாகக் கீத்சின் **புனித அக்னீசின் மாலை** காதலர் இணைந்த காட்சியை வருணிக்கும் முறையினைப் பாவேந்தர் **குடும்ப விளக்கில்** காதலர் நள்ளிர

வின் அமைதியில் இணைவதை வருணிப்பதோடு ஒப்பிட்டு மகிழலாம். கீத்சின் பாடலில் போர்பிரோ (Porphyro) மேடலின் (Madeline) அறைக்குள் காதற் பெருக்கோடு சென்று அவளுடன் சேர்வது மிக நயமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது.

ரோஜாவின் மணம் வயலட்டின் மணத்தோடு சேர்வது போல்,
காதலன் காதலியுடன் கரைகிறான்—அதுபோது
குளிர் காற்று, காதலர்க்கு எச்சரிக்கைக் கடிகார மணி போல,
சன்னல் கண்ணாடியை வந்து வந்து தட்டுகிறது.
புனித ஆக்னஸின் வெண்ணிலவு வெட்கி
வானுக்குள் ஒளிந்து கொள்கிறது.[5]

காதலர்தம் இன்ப வாழ்வினைச் சொல்லும்பொழுது இயற்கையின் நிலை என்ன என எண்ணுவது எல்லாக் கவிஞர்தம் இயல்பே. இத்துடன் பாரதிதாசன் தமிழ்க் காதல் நிறைவு வருணனையைப் பார்ப்போம்.

நள்ளிரவின் அமைதியிலே மணி விளக்கும்
நடுங்காமல் சன்னலுக்குள் புகுந்த தென்றல்
மெல்லஉடல் குளிரும்வகை வீசா நிற்கும்
வீணையில்லை காதினிலே இனிமை சேர்க்கும்;
சொல்லரிதாய், இனிதினிதாய் நாழி கைபோம்;
சுடர்விழிகள் ஈரிரண்டு, நான்கு பூக்கள்,
புல்லிதழிற்போய் ஒடுங்கும்; தமை மறந்து
பூரிப்பார் நலம்பாடி இரவு செல்லும்.

இது **குடும்ப விளக்கின்** முதற் பகுதியின் முடிவில் வரும் காதற் காட்சி. இங்கும் தென்றல் நடுங்காமல் சன்னலுக்குள் சென்று காதினிலே இனிமை சேர்க்கிறது. இங்கும் காதலர்கள் மலர்களாக மாறுகிறார்கள். கீத்சிலே வெட்கிய வெண்ணிலவு வானத்திலே ஒளிந்துகொண்டது. பாரதிதாசனிலே தமை மறந்து பூரிப்பார் நலம்பாடி வாழ்த்தி வணங்கி இரவு செல்கிறது.

இப்படிக் கருத்துப் பெருக்கிலும், கவிதை வளத்திலும் உலகக் கவிஞர் பலரோடு ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ள மிகப் பெரிய மானுடக் கவியான பாவேந்தர் பாரதிதாசனை உலகக் கவிஞருள் ஒருவராகக் கருதுவதுதான் முறை.

குறிப்புகள்

[1] 'Robert Burns was not only a national institution but also a universal symbol.' —David Daiches, 'The Identity of Burns.'

More Literary Essays (Chicago : The University of Chicago Press, 1968).

[2] நாகரிகங்கள் மதத்தினைச் சார்புகொண்டும், இனத்தினைச் சார்புகொண்டும், மொழியினைச் சார்புகொண்டும் தோன்றி வளர்ந்திருக்கின்றன. நம்முடைய நாகரிகம் மொழியினை அடிப்படையாகக்கொண்டு எழுந்த ஒன்றாகும். இப்பாகுபாட்டினை இன்றைய மொழியியல் வல்லுநர்களும் ஏற்றுள்ளனர்.

[3] I am large : I contain multitudes—Walt Whitman, *Complete Poetry and Selected Prose and Letters,* ed., Emory Holloway (London : The Nonesuch Press, 1971), p. 84 (Stanza 51 : Line 8).

[4] 'A thing of beauty is a joy ever' 'Endymion', *John Keats Poems*, ed. Gerald Bullett (Deht, London: Everyman's Library, 1974), p. 51.

[5] 'Into her dream he melted, as the rose
Blendeth its odour with the violet,—
Solution sweet : meantime the frost-wind blows
Like Love's alarum pattering the sharp sleet
Against the window-panes, St. Agnes' moon hath set—

—*Ibid.*, p. 187.

6. உட்கட்டமைப்பியல் திறனாய்வு: ஒப்பியல் திறனாய்வு

இயற்கைக்கு அறிவியல் எப்படியோ அதுபோன்றதே கலைக்குத் திறனாய்வு; திறனாய்வை, கலையின் அறிவியல் எனலாம். அது, கலை—இலக்கியத்தை ஆய்ந்தறிவது மட்டுமன்றி கலை இலக்கியத்தின் முதற்கொள்கைகளையும் வகுத்தளிக்கிறது. அந்த வகையில் அது கலை—இலக்கியப் படிப்பாக மட்டுமன்றி அக் கலை இலக்கியப் படிப்பின் பிறப்பிட ஊற்றாகவும் திகழ்கிறது. படைப்புணர்வு எவ்வளவு முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததோ அதே அளவு முக்கியமானதுதான் திறனறியும் நுண்புலம். ஒரு கலைப்படைப்பு என்பது வாசக மனத்தில்தான் முழு வாழ்வு பெறுகிறது என்ற அடிப்படையில், திறனாய்வு இல்லை என்றால் படைப்பாக்கம் இல்லை என்றே சொல்லலாம். கவிதை மௌனம் சாதித்து நிற்கிறபொழுது திறனாய்வுதான் வாய் திறந்து உரையாடுகிறது. உள்ளத்தில் 'உள்'ளது கவிதை; அதை ஒளிரச்செய்து உணரவைப்பது திறனாய்வு. தகுதி சான்ற திறனாய்வு தன்மயமான, தன்முக முக்கியத்துவம் உள்ள தேடல் மட்டுமல்ல; அது பொதுவானதொரு தேட்டமும்கூட. முதலாவதாக திறனாய்வு ஒரு கலைப்படைப்பைப் பகுத்துப் பொருளறியும் பணியில் இறங்குகிறது; அப்போது மூலத்தின் மொழிப் பின்னலை அவிழ்க்கிறது. பின் பகுத்தவற்றை மீண்டும் தொகுப்பதின் வழியாக படைப்பை அணுக முயற்சி செய்கிறது. இம் முயற்சியில் மூல ஆக்கம் முற்றாக ஒருவேளை கிடைக்காமல் போகலாம். ஆனால் அம்முயற்சி படைப்பை அணுகும் பார்வைக் களங்களை, காட்சிப்புலங்களைத் (Perceptions) தந்து விடுகிறது. எனவே திறனாய்வு என்பதும், ஒரு வகையில், வேறொரு பாணியில் ஆடை கட்டிய படைப்பு என்று சொல்லலாம். ஓர் அழகியற் படைப்பு திறனாய்விற்கு ஆட்படும்பொழுது அறிவார்ந்த படிமுறையை ஏற்கிறது. ஆனாலும் அதன் அந்தரங்க மௌனத்தைச் சுட்டியே நிற்கிறது. ஒரு நூல் முடிவற்ற வளர்ச்சி மாற்றங்களில் விளைகின்றது என்று சொல்லப்படுகிறது. அது தன் பல்வகை வெளிப்பாடுகள், நோக்க அறிவிப்புகளின் வழியாக, உலகம் அனைத்தும் ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய பொதுமை நிலைக்கு உயர விரும்புகிறது. ஒரு கணிதப் புள்ளி தொடர் முடிவிலியைத் தொடாவிட்டாலும் கிட்ட நெருங்குகிறது

என்று கூறுகிறார்களே, அதுபோல, ஆதிப் படிநிலைகளுடன் பொருந்தும் வகையில் அவற்றை அணுகுகிறது என்றும் சொல்லப் படுகிறது. இந்தக் கருத்துப்படி நோக்கினால், திறனாய்வுகூட ஒரு மொழியாக்கம்தான். இம்மொழியாக்கம் வேறுபட்ட வகை களாக அமைந்தாலும் ஓர் ஆதிப் படிநிலையைச் (archetype) சுட்டியே நிற்கிறது. எனவே திறனாய்வு என்பது ஆக்கப்புலத் திற்கு (creation) எதிரிடையாவது அல்ல, அதன் நிறை நிலை யாவது எனலாம். ஆக்கப் படைப்பின் அறிவார்ந்த விளைவுகளே திறனாய்வு விதிமுறைகள். காட்சிப்புலமும் பகுப்புத்திறமும் ஒன்றிணைக்கும் ஆற்றலும் திறனாய்வு நலத்தின் கூறுகள். திறனாய்வாளன் தன் உள்ளார்ந்த தரிசனங்களுக்கு வார்த்தை வடிவம் வழங்குகிற பொழுது படைப்புமூலம் அறிவார்ந்த மனத் தின் வசப்படுகிறது. நிச்சயமாகத் திறனாய்வு பக்குவமிக்க பலபடித் தான ஓர் உயர் நாகரிக நடவடிக்கையே. அதன் வெற்றிக்குச் சில அடிப்படைச் சூழல்கள் அவசியமாகின்றன.

திறனாய்வு ஒரு கண்டுபிடிப்புப் பணியைச் செய்கிறது. அது மட்டுமன்றி, அதன் அகக் காட்சியை வாசகன் மனத்திரையில் மீண்டும் ஒருமுறை படைத்துக் காட்டும் பணியை மேற்கொள்ளும் சாதனமாகத் திறனாய்வு விளங்குகிறது. இது படைப்பை அணுகும் நம் பார்வையை—நம் காட்சிப்புலத்தை—நிதானப்படுத்தியும் நேரிதாக்கியும் முன்னெடுத்துச் செல்வதின் மூலம் வாசக ரசனை யையும் மேம்படுத்துகிறது; படைப்பின் முக்கியத்துவத்தையும் அதிகரிக்கிறது. இப்பணியில் திறனாய்வு என்பது ஒரு திறனாய் வாளனின் சொந்த அனுபவம், கருத்து என்ற தற்சார்புத்தன்மை நீங்கி, ஒரு பொதுமைத் தன்மையைப் பெற்று விடுகிறது. எலியட் கூறியது மாதிரி, ''காட்சிப்புலக் குவியல்கள்மீது ஏதோ ஒன்றைக் கொண்டு வந்து பொருத்திக் காட்டுவது அல்ல பொதுமையாக்கம் (Generalisation) என்பது; உண்மையில், வசப்படும் மன மொன்றில் காட்சிப் புலங்கள் மலைமலையாய் போய்க் குவிந்து விடுவதில்லை. மாறாக அவை அடுக்கடுக்காய் அமைந்து ஒரு கட்டமைவாக உருவெடுக்கின்றன. இந்தக் கட்டமைவை மொழி யின் துணைகொண்டு எடுத்துச் சொல்வதே திறனாய்வாகும். இது புலனுணர்வுகளை வளர்த்தெடுக்கும் பணி ஆகும்.'' எல்லா வற்றிற்கும் மேலாக மதிப்புகளைக் கண்டுகொள்ள உதவுகிற பிரித்துணரும் ஆற்றல்—பேதாபேத அறிவு—அமையப் பெற வேண்டும்.

மேற்கு நாடுகளில் பொதுவாகவும், ஆங்கில நாட்டில் குறிப் பாகவும், திறனாய்வுக் கலை கணிசமாக வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. திறனாய்வு மீதொரு திறனாய்வு (Metacriticism) என்று

பேசக்கூடிய வகையில் திறனாய்வுத்துறை தன்னிறைவு பெற்ற தன்னுணர்வுமிக்க தனித்துறை ஆகிவிட்டது. அதன் பணி அடிப்படையில் திறனாய்வைக் கீழ்க்கண்டவாறு வகைப்படுத்த லாம்:

விரித்துறை திறனாய்வு (Descriptive Criticism);
விதிமுறைத் திறனாய்வு (Legislative Criticism);
விளக்க உரைத் திறனாய்வு (Interpretative Criticism).

அரிஸ்டாட்டிலை விரித்துரைத் திறனாய்வாளர் என்றால். டாக்டர் ஜான்சனை விதிமுறைத் திறனாய்வாளர் எனலாம். இவர்களின் அணுகுமுறைகளுக்கும் வரலாற்றியல் அணுகுமுறைக் கும் எதிராகத்தான் ஹெலன் கார்ட்னர் (Helen Gardner) திறனாய்வு என்பது விளங்க உரைத்தல்—வியாக்கியானம் செய்தல் —என்ற நிலையை ஆதரித்தார். ''செங்கோலைவிட விளக்கு தான் நான் ஆதரிக்கும் சின்னம். விளக்கிச் சொல்வது அல்லது புத்தொளி பாய்ச்சுவது என்பதே, என் கருத்தில், ஒரு திறனாய் வாளனின் முதனிலைக் கடமைகள்'' என்கிறார் ஹெலன் கார்ட்னர்.

ஆனால், சாண்டாக் (Sontag) போன்றோர் விளக்க வுரைத் திறனாய்விற்கு எதிரணியில் நிற்கின்றனர். ''நவீன விளக்கவுரைத் திறனாய்வு அகழ்வாய்வு செய்கிறது; அகழ்கிற போதே அது அழிக்கவும் செய்கிறது. உண்மையில் மூல நூலான ஒரு துணை மூல ஆக்கத்தைக் கண்டறிவதாகச் சொல்லிக் கொண்டு மூலப்படைப்பின் 'பின்னால்' சென்று அது தோண்டு கிறது. புகழ்வாய்ந்த செல்வாக்குமிக்க நவீனத் தத்துவங்களான மார்க்சு, பிராய்டு ஆகியோரின் கருத்தாக்கங்கள் பரந்த திரு மறைப் பொருள்கோள் முறைகளாக (Hermeneutics), ஆதிக்கம் செலுத்துகிற பயபக்தியற்ற விளக்கவுரைக் கொள்கைகளாகவே உள்ளன. வெளித்தோன்றும் நிகழ்வுகள் எல்லாவற்றையும், பிராய்டு 'மேனிலை உள்ளடக்கம்' (Manifest content) என்று வகைப்படுத்திவிடுகிறார். இந்த மேனிலை உள்ளடக் கத்தை ஆய்ந்தறிந்து அகற்றிவிட்டு உண்மையான அர்த்தத்தை, அதாவது அடிநிலை உள்ளடக்கத்தைக் (Latent Content) காண வேண்டும். போர், புரட்சி போன்ற சமூக நிகழ்வுகளை மார்க் சும், நரம்புத் தாக்குதல், நாப்பிறழ்தல், போன்ற தனிமனித வாழ்க்கைச் சம்பவங்களையும் கனவு அல்லது கலைப் படைப்பு போன்று இலக்கியப் படைப்புகளைப் பிராய்டும், விளக்க வுரைப் பார்வையை விரிக்கும் நல்வாய்ப்புகளாக ஆக்கிக்கொள் கின்றனர். அவர்களுக்கு இத்தகைய நிகழ்வுகளே, புரிதலுக்கான

நிகழ்வுகள். விளக்கவுரையும் வியாக்கியானமும் இல்லையென்றால் இவற்றிற்கு அர்த்தம் எதுவும் இருக்காது. புரிந்துகொள்வது என்பது விளக்கவுரை வழங்குவதே. விளக்கவுரை ஒரு நிகழ்வை திரும்பச் சொல்கிற பணியை—அந்நிகழ்விற்கு சமமான ஒன்றைக் கண்டறிய வேண்டும் என்பதற்காக—மேற்கொள்கிறது'' என்கிறார் சாண்டாக் (Sontag).

''பெரும்பான்மையான விளக்கவுரை என்பது கலைப் படைப்பை சந்தர்ப்பங்களில் 'சும்மா'விட மறுக்கும் ஒருவகை அநாகரிக (Philistine) மறுதலிப்புதான். உண்மையான கலைப்படைப்பு நம் நாடி நரம்புகளை நெகிழவைக்கும் ஆற்றல் பெற்றது. ஒரு கலைப்படைப்பை அதன் உள்ளடக்கம் என்ற தளத்திற்கு ஒடுக்கி, பின் அதனை வியாக்கியானம் செய்கிற பொழுதுதான் கலைப்படைப்பை நாம் மட்டுப்படுத்தி விடுகிறோம். உட்பொருள் வியாக்கியானம் கலையை, நம் ஆட்சிக்கு அடங்கிய வசதிப் பொருளாக்கி விடுகிறது.

திறனாய்வுக் கொள்கைகளின் முனைவுகளுக்கு ஏற்ப எம். எச். ஏப்ராம்ஸ் (M. H. Abrams) அவர்கள் கண்ட வகைப் படுத்தலும் இப்படிப்பட்ட ஒரு பகுப்பு முயற்சியே. எந்தக் கலைப் படைப்பானாலும் நான்கு அடிப்படைக் கூறுகளை அவர் குறிப் பிட்டுக் காட்டுகிறார். அந்நான்கு சக இணைவுக் கூறுகளை (Coordinates) ஒரு முக்கோண வடிவில் அமைத்துக் காட்டுகிறார். அதில் 'கலைப்படைப்பு' மையத்தில் அமைகிறது.

பிரபஞ்சம்

படைப்பு

கலைஞன் **பார்வையாளன்**

ஏப்ராம்ஸ் குறிப்பிடுகிறார்: ''ஓரளவு நாம் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடிய எந்தத் திறனாய்வுக் கொள்கையும் இந்நான்கு கூறுகளையும் கணக்கிலெடுத்துக் கொண்டாலும்கூட பெரும்பாலும் எல்லாக் கொள்கைகளும் இந்நான்கில் ஏதேனும் ஒன்றினையே அதிகம் சார்ந்து நிற்பதைக் காணலாம். அதாவது, ஒரு திறனாய்வாளன் ஒரு கலைப்படைப்பை வகுத்து வகைப்படுத்தி வரைவிலக்கணம் வழங்க முற்படும்போது, தன் பிரதான திறனாய்வு வகையினத்தை இவற்றில் ஏதாவது ஒரு பதத்திலிருந்தே பெற நேர்கிறது. அதுபோல படைப்பு மதிப்பை நிர்ணயிக்க அவன் கைக்கொள்ளும் அளவுகோலும் இந்நான்கில் ஏதாவது ஒன்றிலிருந்தே பெறப்படுகிறது. இந்த நால்வகை அடிநிலைக் கூறு

களை கணக்கில் கொள்ளும் பகுப்பாய்வுத்திட்டம் ஒரு கலைப் படைப்பின் தன்மையையும் தகுதியையும் விவரிக்கும் முயற்சிகளை நான்கு பரந்த வகைகளாக பிரித்துக் காட்டுகிறது. பிரபஞ்சம், கலைஞன், பார்வையாளன் ஆகிய மூன்றும் பிறிதொன்றுடன் கலைப்படைப்பை தொடர்புபடுத்தி விவரிக்கின்றன. நான்காவது வகை படைப்பை, அதன் தனித்த தன்மையில், அது சுயாட்சித் தன்மையுள்ள முழுமை என்ற அடிப்படையில், அதன் முக்கியத்து வமும் மதிப்பும் அதற்கப்பால் உள்ள எதனுடனும் தொடர்பு படுத்தி நிர்ணயிக்கப்படுவதில்லை என்ற தன்மையில், விவரிக் கிறது. பிரபஞ்சத்திற்குச் சிறப்புத் தரும் கொள்கையில், ''இயற்கையம்சங்கள்—கலைஞனால் நகலெடுக்கப்படுவதாகச் சொல்லப்படும் இயற்கை அம்சங்கள்—பொதுத்தன்மை பெற்ற தாகவும் அமையும்: தனித்தன்மை பெற்று குறிப்பிட்ட ஒன்றாக வும் அமையும். அவை இவ்வுலகின் அழகு அல்லது அறம் சம்பந்தப்பட்ட அம்சமாக இருக்கலாம் அல்லாது எதையும் பேதப்படுத்தாத அம்சமாகவும் இருக்கலாம். கலைஞனின் உலகம் கற்பனைமிக்க உள்ளுணர்வு உலகாக அல்லது பொது மனோவியல் உலகாக, அல்லது இயற்கை அறிவியல் உலகாக அமையலாம் என்று கொள்ளப்படுகிறது. அவ்வுலகம் கடவுள்கள், சூன்யக்காரிகள், பொய் நம்பிக்கைகள், இலட்சியவாதக் கருத்துக் கள் (Plantonic ideas) ஆகியனவற்றை அகப்படுத்தும் உலகாகவும் இருக்கலாம்; புறப்படுத்தும் உலகாகவும் இருக்கலாம். இதன் விளைவாக, உண்மையான ஒரு கலைப்படைப்பின்மீது அடிப்படையான ஆட்சித்திறனை அதில் சித்தரிக்கப்படும் உலகிற்கு வழங்கும் இலக்கியக் கொள்கைகளுள், முழு மூச்சான இயல்பியல் நெறியிலிருந்து, தொலை தூர இலட்சியவாதம் வரை அடங்கும்.''

ஏப்ராம்ஸ் கருத்துப்படி, பிரபஞ்சத்தை மையமாகக் கொண்ட திறனாய்வுக் கொள்கைகள், பாவனையாக்கத்தின்பாற்படும்; படிப்பாளியின் தாக்கத்தை நோக்கிக் குவியும் திறனாய்வுக் கொள்கைகள், நடைமுறை நெறிப்பட்டவை. படைப்பாளி அல்லது கலைஞனை நோக்கி நிற்கும் கொள்கைகள், வெளிப் பாட்டு நெறிப்பட்டவை. கலைப்படைப்பை நோக்கிக் கவனம் செலுத்துவது புறவயத்தன்மை கொண்டது. இந்த வகையீடு களும் கூட ஒன்றின்மேல் ஒன்று கால்பரப்பும் தன்மையனவே. எந்தவொரு கலைப்படைப்பும் சிறப்பான தனியான திசைத் தொடர்புணர்வு பெற்றிருப்பதில்லை. அரிஸ்டாட்டில் ஒரு கலைப்படைப்பை ஒரு பொருளாகத்தான் பார்க்கிறார். ஆனால் அவர் நேயர் உலகில் ஒரு கலைப்படைப்பின் விளைவு,

தாக்கம் பற்றியும் சிந்தித்துள்ளார். படைப்பு, உண்மையை நகலெடுக்கிறது என்பதாலும், அவர் பாவனையாக்கம் அல்லது நகலெடுத்தலை வலியுறுத்துகிறார் என்பதாலும், அவரால் படைப்பைப் பொருளாகப் பார்ப்பது சாத்தியமாகிறது. பிளேட்டோ கூட, கலையை நகலெடுக்கும் காரியம் என்று குறிப்பிட்டாலும்கூட கலையைக் கண்டனமும் செய்தார். ஏனெனில் நகலெடுத்தல் என்ற செயலை உலக உண்மைக்கு ஒரு வடிவத்தை வழங்குகிற பணி என்று கருதாது, உண்மையைச் சிதைக்கிற அல்லது மூலப் படிநிலையை அல்லது உள்ளியல்பைச் (Essence) சிதைக்கிற செயலாக அவர் பார்த்தார். கலைப்படைப்பு என்பதை ஒரு 'வடிவம்' என்ற வகையில் அரிஸ்டாட்டில் பார்த்தது தான் அருஞ்சாதனை. கலைவடிவம் என்பதை உண்மையிலிருந்து இருமடங்கு அன்னியமானதாகக் கருதாமல் உண்மையை நேர்கொள்ளும் ஒரே வழியாக அரிஸ்டாட்டில் கண்டார். இந்த அணுகுமுறைதான் மேற்கத்திய திறனாய்வுச் சிந்தனையில்—குறிப்பாக வடிவநெறித் திறனாய்வில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. இதன் வளர்விளைவு கட்டமைவு நெறித் திறனாய்வில் காணக் கிடக்கிறது. இலக்கு நெறிச் சிந்தனை (Platonic Thinking) சமுதாயவியல் தொல்கதையியல் நெறித் திறனாய்வுகளில் காணப்படுகிறது. 'கவிதை என்பது வாழ்வின் திறனாய்வு—கவிதை உண்மையும் கவிதை அழகும் முன் வைக்கும் நிபந்தனைகளின்படி நிகழ்த்தப்பெறும் திறனாய்வு' என்று மத்யு அர்னல்டு (Matthew Arnold) கூறும் பொழுது, அவர் உருவம் உள்ளடக்கம், பாவனையாக்கம் உண்மை ஆகிய இரண்டையுமே குறிப்பிடுகிறார். அவர் வலியுறுத்தியது உண்மையைத்தான்—ஆனால், கவிதை ஊடகத்தில் பிரதிபலிக்கும் உண்மை அது. இதுபோன்ற கருத்தை எலியட்டும் (T. S. Eliot) குறிப்பிடுகிறார். ''இலக்கியத்தின் மேன்மையை வெறும் இலக்கிய அளவுகோல்களினால் மட்டும் நிர்ணயித்து விட முடியாது. ஆனால், ஒன்று இலக்கியமா, அல்லவா என்பதை இலக்கிய அளவுகோல்களில்தான் நிர்ணயிக்க முடியும்.'' ஆனால் எலியட்டிற்குப் பிறகும்கூட வடிவநெறிக் கருத்துத்தான் 'புதுத்திறனாய்வாளர்'களிடம் (New Critics) செல்வாக்குச் செலுத்தியது. டெரன்ஸ் ஹாக்ஸ் (Terence Hawkes) கூறுகிறார்: ''ஒரு கலைப்படைப்பு குறிப்பாக இலக்கியப்படைப்பு சுயச்சார்பானது என்றே கருதப்படவேண்டும். எனவே அதற்கு அப்பால் உள்ள நிர்ணயிப்பு அம்சங்களுடன் அதைத் தொடர்புபடுத்தி அதனை மதிப்பிட முற்படுவது கூடாது. அதனை, அதன் எல்லைகளிலேயே அதுவாகவே அணுகி, கவனமாகப் பரிசீலிக்க முற்பட வேண்டும். சிக்கலும் சிடுக்கும்

நிறைந்த அனுபவத் தொகுப்பை கவிதைச் சொற்களின் உருவத்தில் நுட்பமாக ஒருங்கிணைத்து வழங்குகிறது. அதுவன்றி, அதற்கு அப்பால் உள்ள 'உண்மை' உலகுடன் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கிற வகையிலும் சோதித்தறிந்து பார்க்கிற வகையிலுமான கூற்றுகளின் தொடர்நிரல் அல்ல கவிதை. ஒரு திறனாய்வாளனின் களம் இந்த சிக்கலும் சிடுக்கும் நிறைந்த பிரதேசத்தில்தான் இருக்கிறது.'' ''இலக்கியம்—என்பது வார்த்தைகளின் நிரல் மட்டுமன்று, அது மனிதனின் முழுமைக்கனவின் பிரதியாக்கம்'' என்று கருதிய நார்த்ராப் பிரை (Northrop Frye) போன்ற பலரால் இந்த அத்வைத திறனாய்வுக் கொள்கை புறக்கணிக்கப்பட்டு விட்டது. புதுத் திறனாய்வாளர்களின் சொல்லணு ஆராய்ச்சிகள் எல்லாம் அர்த்தமற்ற சொல்லணி உலகிற்கு அழைத்துச் செல்லும் அர்த்தமற்ற அலைக்கழிக்கும் பயணம் தான். வடிவியல் ஆய்வு அழகியலை (Rhetoric) திறனாய்வுக்களத்திற்கு மீண்டும் அழைத்து வருகிறது; ஆனால் நமக்குப் புதியதொரு கவிதையியலும் தேவை. அந்தப் புதிய கவிதையியலை வெறும் அலங்காரயியலிலிருந்து கட்டமுற்படுவது, சொல்லணிப்பதங்களின் கூட்டம் வறண்ட வாசகங்களாக மாறும் குழப்பத்தைத் தவிர்க்காது'' என்கிறார் நார்த்ராப் பிரை. கவிதையியல் இலக்கியத்திற்கு இலக்கணமாகவும் எல்லாவற்றையும் இணைக்கும் ஒரு அசையாத மையத்தினைக் கொண்ட நிரல் சார்ந்த நெறிமுறையாகவும் இருக்க வேண்டும் என்றும் பிரை வலியுறுத்தினார். இது இலக்கியம் மூல மொழியாக மட்டுமன்றி (Parole) முகிழ்க்கும் மொழியாகவும் (langue) அமைந்திருப்பதைக் காட்டுகிறது. எல்லா இலக்கிய நிகழ்வுகளையும் நாம் இக்கருத்து மூலம் விளக்க முடியும். இவ்வகையில் ''திறனாய்வு முற்றிலும் புரியக்கூடிய ஒரு அறிவியலாகிறது; இலக்கியம் அதன் களப்பொருளாகிறது. புதிய திறனாய்வுக் கண்டறிதல்களுக்கான தீரா ஊற்று ஆகிறது. புதிய படைப்பிலக்கியங்கள் எழுதுவது நிறுத்தப்பட்டுவிட்டாலும்கூட, இலக்கிய ஊற்றுக்கள் உயிர் வாழும்.'' இலக்கியத் திறனாய்வு உலகப் பொது வாழ்வியல் வகைகளின் இலக்கணமாக இருக்கவேண்டும் எனவும், வாழ்வியல் வகைகள் உருவம் வாயிலாக நேர்கொள்ளப் படுவதையும் வலியுறுத்தும் நார்த்ராப் பிரை உட்கட்டமைப்பியல் திறனாய்வின் முன்னோடி; அதுமட்டுமல்ல, தொல்காப்பியருடன் ஒத்த சிந்தனை உடையவராய் தோன்றுகிறார். அவ்வகையில் தொல்காப்பியரும் உட்கட்டமைப்பியல் ஆய்வாளர்தான். இந்நெறியின் வெளிச்சத்தில் பிரை, ஜாகெப்சன் (Jacobson), கல்லர் (Culler), பார்த்ஸ் (Barthes) ஆகியோருடன் தொடர்புபடுத்தி தொல்காப்பியரைப் பார்க்கலாம். தொல்

காப்பியர், பிரை ஆகிய இருவரின் கருத்துப்படியும் இலக்கிய உலகம் ஒரு உண்டாக்கிய உருவமே (நாடகவழக்கு) தவிர, வெறும் புற உலக உண்மை மட்டுமன்று. இருவரும் வாழ்க்கையை அதன் அடிப்படை இயைபுக் கூறுகளாகக் கூறிட்டுக் காண்கின்றனர். அவர்களது இலக்கியப் பொருள்கள், உத்திகளின் பட்டியல்கள், வாழ்வின் உட்கட்டமைப்பிணைந்து, அதிலிருந்து ஓர்ந்த உட்கூறுகளே. வெளிக்காட்சிக்குப் பின் ஒளிந்து கிடக்கும் உள்வடிவம் தான், உட்கட்டமைப்பியல்வாதிக்கு முக்கியமானது. கலைப் படைப்பில் இடம் பெறும் மானுடவாழ்வை அகம், புறம் என்று பிரித்தறியும் தொல்காப்பியர் இவ்விருவகை வாழ்க்கையிலும், இணையான வகையினங்களைக் கண்டு காலம், இடம், மாந்தர், செயல் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் மேலும் ஒவ்வொரு வகையையும் பிரித்து வகைப்படுத்துகிறார். பிரபஞ்சத்திலும் மானுட வாழ்க்கையிலும் இறப்பு, பிறப்பு ஆகியவற்றின் சுழற்சியில் அடியொற்றிக் கிடக்கும் துன்பியல், இன்பியல் என இருவகைகளாக இலக்கியத்தை பிரை வகைப்படுத்துவார். இலக்கியத்தின் இலக்கியம் (meta literature) அல்லது அடிப்படை இலக்கியத்தை (Core literature) வழங்குகின்ற, தொல்கதையும் மூலப்படிவங்களும் (myth and archetype) பிரையின் அடிப்படையான வகையினச் சொற்கள். ''படைப்பாளியின் தெய்வாம்ச வாக்கு (Oracle) மூலக் கதைக்கோப்பு பெறும் வகையில் பொருளூட்டும் சக்தியாக தொல்கதை அமைகிறது. எனவே, தொல்கதையே மூலப் படிவமாகிறது. ஆனால் எளிமை கருதி, கதையோட்டத்தைச் சொல்லும்போது, 'தொல்கதை' என்றும், அதன் கருத்துத் திரட்சியினைச் சுட்டும்போது 'மூலப்படிவம்' என்றும் குறிப்பிடுகிறோம். ஒரு நாளின் சூரியச் சுழற்சியின் முக்கியத்துவம், ஓர் ஆண்டின் பருவ காலங்களின் சுழற்சியின் முக்கியத்துவம், மானுட வாழ்க்கையின் உயிரின் வளர்ச்சிச் சுழற்சியின் முக்கியத்துவம் இவை மூன்றிற்கும் பொதுவானதொரு இயைபு (Pattern) முக்கியத்துவம் உண்டு. இந்த முக்கியத்துவ இயைபிலிருந்துதான் ஓரளவு சூரியனாகவும் ஓரளவு தாவர இன வளத்தன்மையும் ஓரளவு கடவுளாக அல்லது முதல்நிலை மாந்தராகவும் அமையப்பெற்ற ஓர் உருவைச் சுற்றி, மையக் கதைக் கருவை தொல்கதை கட்டமைத்துக் கொள்கிறது''. இயற்கைச் சுழல்களுக்கும் மனிதச் செயல்களுக்கும் கதைக்கோப்பின் பல்வேறு கட்டங்களுக்கும் ஒரு பிணைத் தொடர்பை (Correlation) பிரை நிறுவுகிறார். (இறுதியில் இணைக்கப்பட்டிருக்கும் அட்டவணைகளைக் காண்க.)

பிரை அவர்களின் திறனாய்வுக் கொள்கை வகையினப் பகுப்பிற்கும் தொல்காப்பியரின் பகுப்பிற்கும் உள்ள ஒற்றுமை அம்சங்

கள் வியப்பூட்டுவன. இயற்கைப் பின்புலத்திற்கும் மானுட வாழ்க்கை நெறிக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பை இருவரும் காட்டியிருப்பது மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. வாழ்வியல் உணர்வுகளின் பின்புலத்தையும் மொழியின் பெருமொழியையும் (Meta language) இயற்கை நாதங்கள் அமைத்துத் தருவதை இருவரும் காட்டுகின்றனர். இருவருமே குறிப்பிட்ட 'ஒழுக்கங் களை' குறிப்பிட்ட களப் பின்னணியோடும் உயிரினப் பொருட் களோடும் தொடர்புபடுத்திக் காட்டுகின்றனர். தொல்காப்பிய ரிடம் புராணீய உட்பொருள் (Mythic connotation) காண இயலவில்லை என்றாலும் இருவரின் இலக்கியமாந்தரும் ஆதிப் படிநிலை மாந்தராகவே உள்ளனர். இலக்கியத்தின் அர்த்தம் மனித வாழ்க்கையின் அடிப்படை அம்சங்களில்—உயிர்த்தல் நிகழும் பிரதேசக் களங்களில்—பொதிந்து கிடக்கிறது. உண்மை யில் அனைத்து வாழ்வியலின் மூல முன்மாதிரியாக (Prototype) அல்லது களஞ்சியமாக இயற்கை அமைகிறது. எனவேதான் மானுட வாழ்வில் உணர்ச்சித் துடிப்பையும் உயிர்த்துடிப்பையும் அது வெளிச்சமேற்றிக் காட்டுகிறது.

இரு பெருந்தகைகளும் காலம், இடம் இரண்டையும் மூல வகையினங்களாக கருதுகின்றனர். இந்த அடிநிலை வகையினங் களுக்கும் பொருத்தமான துணை அம்சங்களாகக் கருப்பொருளும், மனித நிகழ்வுகளான உரிப்பொருளும் அமைந்துள்ளன. வாழ் நிலத்தை குறிஞ்சி முதலான ஐவகைகளாகப் பகுத்து அவற்றிற்கு இசையும் ஐவகை ஒழுக்கங்களைப்பற்றி தொல்காப்பியர் கூறியது போல் நார்த்ராப் பிரை மானுட அனுபவத்தை மலைப்பகுதி, வனப்பகுதி, சோலைப் பகுதி, பாலைப்பகுதி அல்லது பாறைப் பகுதி போன்ற இடங்களுடன் தொடர்புபடுத்திக் காட்டு கிறார். இருவர் அணுகுமுறைகளும் ஒரு போக்கினதாக அமையக் காண்கிறோம். இருவருமே பறவைகள், விலங்குகள் என்று துல்லியமான விவரங்களைக் காட்ட முற்படுகின்றனர். இருவரின் வகையின அம்சங்களும் இலக்கியப் பொதுமைப் பொருள்களாக (Literary Universals) உயர்வதையும், மனிதம் சார்ந்த இயற்கை இயற்கையோடு இயைந்த மனிதமாக நோக் கும் இருவர் பார்வையின் ஒத்த தன்மையையும் நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டிய செய்திகள் எனலாம். ''சமுதாயம் என்பது மனிதன் இயற்கையுடன் கொண்ட ஒன்றிப்பின் வெற்றி; இயற்கையின் உண்மையான உயிர்மீட்சி; மனிதனின் இயற்கை நெறியின் முகிழ்ப்பு; இயற்கையில் மனிதத்துவத்தின் மலர்ச்சி'' என்கிறார் மார்க்சு. ''நாகரிகம் என்பது இயற்கை யைப் படியெடுப்பது மட்டுமல்ல, இயற்கையிலிருந்து முற்றான

மனித வடிவைப் படைத்துத் தருகிற வழிமுறை ஆகும். இதை விரைவுபடுத்தும் விசையாக இருப்பது மானுட ஆவல்'' என்கிறார் பிரை. இயற்கைநெறி மானுட நெறியுடன் இணையும் வழி முறையில் ஒரு படிமுறையை பிரை சுட்டிக் காட்டுகிறார். அதில் ஐந்தாம் நிலையில் ஆதிப் படிநிலைக் குறியீடுகள் இயற்கை வடிவங்களாகவேயுள்ளன.'' அயனவெளியில் உள்ள பால்வீதிக் கூட்டத்தில் தன் நகரங்களைக் கற்பனை செய்யும் மனிதனின் அந்தமற்ற மனவெளியில் இப்பொழுது இயற்கை நிறைந்துள்ளது.'' இந்த ஒப்புமையின் இயற்கை சான்ற கூற்றை நாம் தொல்காப்பியத்தில் காண முடிகிறது. அவை இரண்டிலுமே இலக்கியம் காட்டும் வாழ்க்கை, இயற்கையின் இசைலயங்களுக்கு இசைந்து உறவு கொள்ளும் வாழ்க்கையே காட்டப்பெறுகிறது. மானுடத்தின் அடிப்படை உணர்வுகள் இயற்கையின் அடிப்படை சக்திகளில் (ஐம்பூதங்களில்) காணப்படுகிறது; அச்சக்திகளின் வழியாகவே காணப்படுகிறது. இதன்மூலம் மனித வாழ்க்கைக்கும் மனித விழிப்புணர்விற்கும் ஓர் ஒன்றிப்பை மீண்டும் பெறுவதே நோக்கம். இந்தப் பரிணாமத்தின் சிகரம்தான் மனிதன்; காதல் அதன் பிரதான குறிக்கோளாக இருக்கிறது. உண்மையில் இந்த அடிநிலைகளில் இத்தகைய ஒன்றிப்பிற்கான தேடலாகக் காதலும் அதன் எதிர்நிலையாகப் போரும் அமைகின்றன. இருவர் பார்வையையும் ஒப்பிடுகிறபோது ஒரே ஒரு வேறுபாடு காணக்கிடக்கிறது. தொல்கதைகளில் பொதிந்து வைக்கப்பட்டுள்ள மூலப் படிவங்களின் வெளிப்பாடுகளாக எல்லா அம்சங்களையும் பிரை காண்கிறார். தொல்காப்பியர் அவரைவிட மிக இயற்கையான வழியில் இந்த வகையினங்களைப் பார்க்கிறார். தொல்காப்பியர் காட்டும் அனைத்து மக்களும் மூலப்படிவங்களோடு இன்னொரு நிலையில்—பொதுநிலை அம்சங்களை சிறப்பாக வரித்துக் கொண்ட தனி மனிதராக—தொடர்புகொண்டுள்ளனர். இதுவே 'பாத்திரங்கள் சுட்டி ஒருவர் பெயர் கொளப்பெறாது' அமைந்து கவிதையின் பொதுமையைக் காப்பாற்றுவதற்கும் வழி வகுக்கிறது.

இது, தொல்காப்பியத்தின் கட்டமைவுநெறியை வேறொரு காட்சிப்புலத்திற்கு—ஜாகப்சன், கல்லர், பார்த்ஸ் போன்ற சுட்டியலாளர்கள் (Semioticians), நடையியல் ஆய்வாளர்கள் (Stylisticians) ஆகியோரின் காட்சிப்புலத்திற்கு—அழைத்துச் செல்கிறது. பிரை அவர்களின் திறனாய்வு யுங் (Jung) கின் மனோவியல் அடிப்படையிலும் உட்கட்டமைப்பியலாளரின் காட்சிப்புலத்தோடும் அமைந்திருக்கிறது. ஜாகப்சன், லெவிஸ்டிராஸ் (Levi-straauss), ஜொனதன்

கல்லர், பார்த்ஸ் ஆகியோரின் திறனாய்வு உட்கட்டமைப்பு மொழியியலின் (Structural Linguistics) அடிப்படையில் அமைந்திருக்கிறது. ''எந்த அறிவியலும் கணிதத்தைத் தாண்டி அப்பால் செல்லமுடியாதது என்பதுபோல எந்தத் திறனாய்வும் மொழியியலைத் தாண்டி அப்பால் செல்ல இயலாது'' என்பது இவர்களில் சிலரின் கருத்து. நம் அன்றாட மொழிக்கு 'பொருண்மை அல்ல...வடிவம்' வாய்த்திருப்பது மாதிரி, இலக்கிய மொழியும் ஒரு வடிவத்தை உருவாக்குகிறது என்று இவர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். 'உள்ளடக்கத்தை ஏற்கும் பல அம்சங்களின் மொத்தம் என்பதைவிட தனக்கென ஒரு பாணி கொண்டு அமைந்த கட்டமைவு என்று இலக்கிய மொழி இவர்களால் கருதப்படுகிறது. இலக்கிய வடிவம் நாம் அறிந்தவற்றின் பழகிய தன்மையை கழற்றி வைத்துவிட்டு அதனைப் புதியதாக்குகிறது, பழக்கமானவற்றையும் ''ஆக்கரீதியாக'' உருமாற்றிப் படைக்கிறது. அவ்வகையில் நம் மனத்திற்கு ஒரு புதிய—ஒரு குழந்தைக்கு வாய்ப்பது போன்ற புதுநோக்குக் கொண்ட—தரிசன ஆற்றலைத் தருகிறது. கவிஞன் வாசக மனத்தில் உள்ள பழகிப் போன பதிலுணர்வுகளை (Stock Response) உடைக்க முற்படுகிறான். உயர்ந்ததொரு உணர்வுத் தீவிரத்தை (awareness) கிளர்ந்தெழச் செய்ய விரும்புகிறான்; 'உண்மைப்பொருளை'க் கட்டமைத்துத்தரும் நம் காட்சிப் புலத்தை புதிதாய் கட்டமைத்துத் தர விழைகிறான். இதன் விளைவாக எதிர் உள்ள உலகத்தை 'உணர்ச்சியற்று அங்கீகரிக்கும்' பழக்கத்தைத் தொலைத்து உலகைப் புதிதாகப் 'பார்க்க' வைக்கிறான். நமக்குப் பழகிப்போன அல்லது நாம் பாரம்பரியமாய் வரித்துக்கொண்ட 'உண்மை'யை நாம் ஏற்றுக்கொள்கிற வகையில் எடுத்துச் சொல்லாது அவ்வுண்மை நம் மனவெளியில் தானே கட்டமைத்து வடிவெடுக்கும் வகையில் கவிஞன் பணியாற்றுகிறான். 'ஒரு சமுதாயம் ஏற்றுக்கொள்ளும் சிந்தனைகளும் அங்கீகரிக்கும் நிறுவனங்களும் எல்லாக் காலத்திற்கும் நிரந்தரமானவையல்ல, இயற்கையானதல்ல—அவை வரலாற்றால் நிர்ணயிக்கப் படுபவை, மனிதனால் ஆக்கப் பெறுபவை; எனவே மனிதச் செயல்கள் காரணமாக மாற்றங்களை ஏற்பவைதான்'' என்ற (Brecht) பிரக்டின் அன்னியமாதல் சிந்தனை ருஷ்ய வடிவநெறிச் சிந்தனையிலும் காணப்படுகிறது. எதிர் உள்ள உலகைச் சுட்டிக் காட்டுதல் அறிய உணர்த்துதல் என்ற பணிகளைச் செய்த மொழி வெளியீட்டுத் திறம் அல்லது படைப்புணர்வு பெற்று நாம் அறிந்த, நமக்குப் பழக்கமான உலகை மீண்டும் புதிதாய் படைக்கிறது. டெரன்ஸ் ஹாக்ஸ் (Terence Hawkes) கருத்துப்படி, ''கவிதை மொழி சுய உணர்வுடனும் சுய விழிப்புடனும் அமை

கிறது; தான் எடுத்துவரும் செய்தியைப் பின்னுக்குத் தள்ளி விட்டுத் தன்னை ஒரு 'ஊடகமாக' முன்வைக்கிறது. சிறப்பான தொரு வகையில் தன்னை நோக்கி கவனத்தைக் குவியச் செய் கிறது; திட்டமான வகைகளில் தன் மொழியியல் குணாம்சங் களை வலுப்படுத்திக் கொள்கிறது. இதன் விளைவாக கவிதை யின் சொற்கள் கருத்துக்களைச் சுமந்துவரும் வாகனங்களாக இல்லாமல் தாங்களே முழுமையான திடமான சுதந்திரமான பொருட்கள் ஆகின்றன. சாசூர் (Saussure) அவர்களின் சொற்களில் சொன்னால், கவிதையின் சொற்கள் அர்த்தத்தைத் திறந்து காட்டும் 'குறிகாட்டி'களாக (Signifiers) இல்லாமல் தாங்களே 'குறிக்கப் பெற்றவை' (Signifieds) ஆகிவிடுகின்றன. உண்மையில் அர்த்தப் பரிமாற்றம் என்பது சிக்கலான பரிமாணங் களைப் பெற்று விடுகிறது. மொழியைக் கவிதை மொழியாக்கும் போது சிக்கல் இன்னும் சிடுக்காகிவிடுகிறது. சுருக்கமாகச் சொன்னால் கவிதை ஒரு சொல்லை அதன் அர்த்தத்திலிருந்து பிரிப்பதுமில்லை . . . அதற்குக் கிடைக்கும் அர்த்த அளவுகளைப் பெருக்குவதுமில்லை. வழக்கமாக அது காட்டி நிற்கும் பொருளி லிருந்து ஒரு சொல் 'சுதந்திரம்' பெறும்பொழுது அது எண்ணற்ற அர்த்தங்களைச் சுட்டும் நிலையுடன் இணைந்துகொள்கிற ஆற்றல்மிகு சுதந்திரத்தைப் பெற்றுவிடுகிறது. ஆனால் இதற்கான முதல் முயற்சி சொல்லை அதன் அர்த்தத்திலிருந்து விலக்கிக்கொண்டு போவது என்பதல்ல; அதனை மறு கட்டமை விற்கு ஆட்படச்செய்வது என்பதுதான். இந்தக் கருத்தை ருஷ்ய வடிவநெறியாளர் ரோமன் யாகெப்சன் வலியுறுத்து கிறார். 'சொற்கட்டமைவுபற்றிய பிரச்சினைகளை கவிதை யியல் சந்திக்கிறது. மொழியியல் சொற்கட்டமைவின் அறிவியல் என்று மதிக்கிற காரணத்தால் கவிதையியல் மொழியியலின் அடிப்படைப் பகுதி எனக் கருதலாம்' என்று யாகெப்சன் கூறுவது சர்ச்சைக்குரியதாக கருதப்படுகிறது. அழகியல் மேம் பாட்டை மொழியியல் சிக்கல் நிலைகளோடு அவர் சமானமாக கருதுவதை நடை ஆய்வாளர் (சொல்லணிப்பாங்கியலார்) (Stylisticians) கேள்விக்குரியதாகக் கருதுகின்றனர். ஆனால் ரோமன் யாகப்சன், இலக்கிய ஆய்வுக்கு மிகப் பெரிய அளவில் பங்களிக்கக்கூடிய அடிப்படைக் கருத்துக்களை முன் வைத்துள்ளார் என்பதை ஏற்கத்தான் வேண்டும். மொழியின் (paradigmatic relationship) வரிசைநிலைத் தொடர்புகள், (syntagmatic relationships) மற்றும் கோவை நிலைத் தொடர்பு களைக் குறிக்கும் சாசூரின் கருத்தை இன்னும் விரிக்கிறார் யாகப்சன். இவற்றைக் கவிதை மொழிக்கு பிரித்துக் காட்டி மொழியின் தெரிவு மற்றும் இணைவு அம்சங்கள் (Selective

and combinative aspects of language) ஆகியவற்றின் வளர்ச்சியாக உருவகம், (Metaphor) ஆகுபெயர் (Metonymy) ஆகியவை அமைவதாகக் குறிப்பிடுகிறார். இணைவுக்களத்திற்கு (axis of combination) அதிக முக்கியத்துவமும் மதிப்பும் தெரிவுக்களத் (axis of selection) தைவிட தரும் கொள்கையை முன்னிறுத்திக் காட்டுவது கவிதையின் செயற்பணி'' என்கிறார் யாகப்சன்.

''பிற பணிகளுக்கு மொழியைப் பயன்படுத்துவதற்கும் கவிதைக்கு மொழியைக் கையாள்வதற்கும் உள்ள வேறுபாட்டைக் காட்டும் தொழில் முத்திரை (Trade mark) யாக இது அமைகிறது'' என்கிறார் டெரன்ஸ் ஹாக்ஸ். ''ஒரே மாதிரியாக இருத்தல் (similarity) என்ற அம்சத்தையும் அண்மையில் நெருங்கி வருதல் (contiguity) என்ற அம்சத்தையும் ஒன்றின்மீது ஒன்றை வைத்துப் பொருத்தி ஒப்புமை காண்கிறபோது கவிதை முழுமையான குறியீட்டுத் தன்மையையும் பல்வடிவ, பல அர்த்த குணங்களையும் உள் இயல்பாய் பெறுகிறது'' என்பது யாகப்சன் கருத்து. 'உன் னை முத்தமிட்டேன், உன்னைக் கொல்வதற்கு முன்' என்று ஓதெல்லோ கூறும்போது 'முத்தமிட்டேன்-கொல்வதற்கு' (Kissed-Killed) என்ற பதங்களுக்கு இடையே உ ள் ள ஒலி இயைபு ஓதெல்லோவின் மொழியில், முத்தமிடுதலுக்கும், கொலைக்கும் உள்ள ஆழ்நிலைத் தொடர்பையும் வெளிப்படுத்திக் காட்டுகிறது. கொலைச்செயல் ஓதெல்லோவிற்கு ஓர் அன்புச் செயல். இந்த ஒலி நய ஒருமை ஓதெல்லோவின் ஆழ்நிலை உணர்வுகளின் உள்ள இரு கூறுபட்ட தன்மையை, தற்காலிகமாக இணைத்துத் தருகிறது. அல்லது அவனது ஆத்மாவின் அர்த்தக் களஞ்சியத்தின் கூறுபட்ட தன்மையை, இந்தச் சொற்றொடர் பிரதிபலித்துப் பின் இணைக்கிறது எனக் கருதலாமா? கவிதையியல் மொழியியலின் விரிவு என்பது யாகப்சனின் கருத்து.

வாழ்க்கைக் கூறுகளுக்கும் மொழிக் கூறுகளுக்கும் இடையே இணைப்பூட்டும் அம்சங்களிலிருந்து தன் இலக்கிய வகையினங்களைப் பெறுகிறார் தொல்காப்பியர். இருவரின் கவிதையியல் சிந்தனையிலும் இணையான கருத்தோட்டத்தைக் காண்பது ஆர்வமூட்டுவதாக அமையும். உருவகத்தைப் படைப் பாக்கத்தின் அடிப்படை வழிமுறையாகக் கருதி அதுபற்றி 'உவமயியல்' என்று தனியொரு இயலாகத் தொல்காப்பியர் கூறியிருப்பது நவீன திறனாய்வு முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. படைப்புச் செயலில், சாதாரண மொழியியல் மறைந்திருக்கும் உருவகம் முழுமை பெறுகிறது என்று மட்டும் தொல்காப்பியர் கருதவில்லை. அது மையமான முக்கியத்துவம் பெற்றதாகவும்

கருதுகிறார். யாகெப்சன் இன்னும் நிறைய இதுபற்றி பேசுகிறார் என்பது உண்மைதான் என்றாலும், சங்கக் கவிதைகளை உருவகம், ஆகுபெயர் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் ஆய்வு செய்வது பயன்தருவதாக அமையும். இயற்கை உருவகமாகவும் இருக்கிறது, ஆகுபெயராகவும் காரியம் பண்பு ஆகியவற்றில் வேறொன்றிற்கு ஆகி வருவதாகவும்—இருக்கிறது. எனவே ஒவ்வொரு பாடலையும் வளர்த்தெடுக்கப்பட்ட உருவகமாகவும் பார்க்க முடிகிறது. ஆகுபெயராகவும் (Metonymy) பார்க்க முடிகிறது.

பல்வகை வினைகளையும் அதன் உடன் நிகழ்வனவற்றையும் பற்றிய தொல்காப்பியரின் வகையீட்டை ஜொனதன் கல்லரின் (Jonathan Culler) கட்டமைப்புநெறிக் கவிதையியலுடன் ஒப்பிடலாம். கல்லரின் அக்கறை உள்ளடக்கம் பற்றியதல்ல; உள்ளடக்கம் வடிவுபெறும் வழிமுறைகள் பற்றியது. மொத்தத்தில் நாம் இலக்கியம் என்று அங்கீகரிப்பதின் சகல அடிநிலைச் சக்திகளையும் பெருக்கிக் காட்டும் இலக்கியத்திறம் (Literary Competence) தான் கல்லர் பிரதானமாக அக்கறை கொள்ளும் அம்சம். அர்த்தம் பிறந்து வரும் சூழல்கள், காரணங்கள் பற்றி அக்கறை செலுத்துகிறாரே தவிர அர்த்தத்தைப் பற்றி அல்ல. யாகெப்சனின் இந்தக் கருத்தும் வகையினங்கள் பற்றிய கருத்தும் தொல்காப்பியருக்கு அணுக்கமான சிந்தனை உடையவராய் அவரைக் காட்டுகின்றன. தொல்காப்பியர் ஒவ்வொரு ஒழுக்கத்திற்கும் ஒவ்வொரு காலங்களைக் காட்டுகிறார்; மெய்ப்பாடுகள் பற்றி விளக்கிச் சொல்கிறார். இது கல்லர் காட்டும் ஒப்பந்த மற்றும் செயல்முறைக் கோவைகளை (contractual and performative sequences) நினைவூட்டுகிறது. இருவரின் அடிப்படை அளவீடுகளும் செயற்பணிகள் அல்ல, செயல்கள்கூட அல்ல. செயல்கள் முக்கியத்துவம் பெறுவதற்குக் காரணம் அச்செயல்கள் நிகழும் களமும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த செயல்களைச் சித்தரித்துக் காட்டும் பண்பாட்டு மொழி யும்தான். சான்றாக ஒரு கதைநாயகன் கோட்டையை நிர் மாணிக்கும் செயல் பண்பாட்டிற்கும் கதை முன்னேற்ற ஒழுங்கிற்கும் ஏற்ப வேறுபட்ட செயற்பணியுடையதாக அமையும். தொல்காப்பியரின் வகையினத் தெரிவு தன்னுணர்ச்சிக் கவிதைகளுக்கேயானவை, வருணனைப் புனைவிற்கானது அல்ல. கல்லரின் இலக்கிய வகையினங்களும் ஓர் உயர் தளத்தில் இலக்கண வகையினங்கள்தாம். உரைநடை வாக்கியம் கூட, ஆழ்நிலையில் தனக்கே உரித்தான கட்டமைவு கொண்டதாகவே இருக்கும்.

மேற்கு நாட்டில் கட்டமைவு நெறித் திறனாய்வு ரோலன் பார்த்ஸிடம் (Roland Barthes) சிறப்புயர்வு பெறுகிறது. அவருக்கு படைப்பின் மூலம் ஒரு குறியியல் முறை

(Semiotic System). திறனாய்வு என்பது 'மொழி.' "ஒரு கலைப்படைப்பு ஆய்வு செய்யப்படும்போது அதன் இலக்கிய வகையைச் சார்ந்த பிற படைப்புகளோடும் உலகு தழுவிய பொதுமைக் குணங்களோடும் பொதுவான பேச்சுரையோடும் அந்த இலக்கியப் படைப்பு எவ்வளவுதூரம் ஒத்திசைகிறதோ அவ்வளவுதூரம் திறனாய்வாளனுக்கு அவன் பணி விருப்புமிக்கதாக அமையும்" என்று ரோலன் பார்த்ஸ் கருதுகிறார். தோதரோ (Todorov) வும் இதே கருத்தினரே. உட்கட்டமைப்புஇயல் (Structuralist) பார்ஸித்டம் வலுப்பெற்று ஒரு செயலாகவே (Activity) மாறிவிடுகிறது. இச்செயல் பகுத்தல், பகுத்ததை உரைத்தல் என்னும் இரு நடவடிக்கைகளை உள்ளடக்கி நிற்கிறது. பகுத்தல் மூலமாக அடிப்படையான தொடக்க அளவீடுகள் பிரித்தறியப்படுகின்றன. கதைக்கரு, தொல்கதைக் கரு, ஒலியுரு போன்ற இந்த அளவீடுகளுக்கு அதனதன் எல்லைகள் இணைகிறபொழுது முக்கியத்துவம் கிடைக்கிறது. அவ்வகையில் பார்த்ஸ் 'வடிவம்' என்பதை 'பொருள்' (level of meaning) என்ற தளத்திற்கு அழைத்து வருகிறார். ஒரு வாசகன் என்பவன் அர்த்தத்தை நுகர்வோன் மட்டுமல்ல, அவன்தான் அர்த்தங்களை உருவாக்குகிறவன் என்பது பார்த்ஸின் கருத்து. உலகைப் புதிதானதொரு நோக்கில் பார்க்கக் கற்றுக் கொள்வது மட்டுமின்றி அதை **உருவாக்கிக்** கொள்ளவும் அறிந்துகொள்கிறான்.

தானே ஒரு குறியாக—அடையாளமாக—இருப்பவன் மனிதன். சில அடையாளங்கள், குறிகள் மூலமாக, அவன் தன்னையறிகிறான். தன் முக்கியத்துவத்தை அறிகிறான். மொழியைச் சாதாரணமாகக் கையாள்கிறபோது அர்த்தம் புதைந்து கொள்கிறது. இந்த அர்த்தம் வளர்ந்து கிளைப்பது இலக்கியத்தில் தான். அடிப்படை மொழி அர்த்தத்தின் வாசலிலேயே நம்மை விட்டுவிடுகிறபொழுது திறனாய்வு, **மொழிக்கு மொழியாக அமைந்து உதவுகிறது.** "பொருள் புதைந்த அமைப்பு என்று அறிவித்துக்கொண்டு, இலக்கியம் வாசகன் முன்வருகிறது. ஆனால் அது அவன் கைக்கு வசப்படுவதில்லை. ஒரு பக்கம் அறியத் தூண்டுகிற ஆவலை அதிகரிக்கும் முக்கியத்துவம் பெற்றதாகவும் இன்னொரு பக்கம் தேடத்தேட தொடர்ந்து கை நழுவிப் போவதாகவும் அர்த்தம் அமைந்திருப்பதால்தான் இலக்கியம் என்பது வேறொன்றுமில்லை—அது ஒரு மொழி. . . அடையளாங்காட்டும் குறிகளின் வரிசை என்றாகிறது. இலக்கியத்தின் உயிர்ப்பு அது வழங்கும் செய்தியில் இல்லை; அதன் அமைப்பு முறையில்தான் இருக்கிறது. எனவே திறனாய்வாளனை அழைப்பது, அர்த்தத்தை அமைத்து தருவதற்கல்ல, அதன் உட்

கட்டமைப்பை மறு நிர்ணயம் செய்து தருவதற்கே. ஒரு மொழியிய லாளனின் பணி ஒரு வாக்கியத்தின் அர்த்த்தை எடுத்துரைப்பது அல்ல, அர்த்தம் விளங்கும் சாத்தியக்கூறினை ஏற்படுத்தும் வகையில் வாக்கியத்தின் உட்கட்டமைப்பை நிர்ணயித்துத் தருவதுதான்'' அந்த மொழியியலாளனின் பணி போன்றதே திறனாய்வாளனின் பணியும்.

முடிவாக, மேலைநாட்டு உட்கட்டமைப்புநெறித் திறனாய் வுக்கும் தொல்காப்பியரின் பொருளிலக்கணத்துக்கும் குறிப்பிடத் தக்க ஒற்றுமைகள் உள்ளன. இரு சாராரும் மொழியை 'உண்மைப்பொருளை' உருவாக்கும் முதற்களனாகக் கருதுவ தோடு இலக்கியத்தில் மொழியின் முழு நிறைவினைக் காண் கிறார்கள். மனிதன் வடிவமைத்துத்தான் அர்த்தத்தைப் படைக்கிறான்; மொழி, இலக்கியம் இரண்டிலும் வடிவக் கூறு கள்தான் பொருளை நிர்ணயிக்கின்றன. மொழியே இலக்கிய மாக முகிழ்க்கிறது. இன்னொரு நிலையில், வாழ்வே இலக்கிய மாகவும், இலக்கியமே வாழ்வாகவும் பரிணமிக்கின்றன. இருசாரார் இலக்கியம் மொழிக் கூறுகளுக்கும் வாழ்வுக் கூறு களுக்கும் பாலமாக அமைகிறது. இருவர்தம் 'அடிப்படைக் கூறு களும் வாழ்வின் மூலக்கூறுகள். எனவே இருவர்தம் இலக்கண மும், ஓர் உலகத்தை, ஒரு மனிதனை, ஓர் இலக்கியத்தை நோக் கியதாக உள்ளது.

பின் இணைப்புகள்

அட்டவணை 1 (நார்த்ராப் ப்ரையின் பகுப்பு)

	காலம் (பிரபஞ்சம்)	கட்டம் (மனித வாழ்வு)	உரிப்பொருள்	(கருப்பொருள்) பின் நிலை மாந்தர்	இலக்கிய வடிவம்
1.	அதிகாலை/ வசந்தம்	பிறப்பு	மறுமலர்ச்சியும் புத்துயிர்ப்பும்	தந்தை தாய்	அதிசயக் கதை பாணர் கவிதை
2.	நண்பகல்/ கோடை	திருமணம்	வெற்றி	தோழரும் மணப்பெண்ணும்	முல்லைப் பாடல்
3.	சூரிய அஸ்தமனம்/ இலையுதிர் காலம்	இறப்பு	பலியிடலும் தனிமை நிலையும்	துரோகி பாட்டால் பாறைத் தீவுக்கு ஈர்க்கும் அதிசயப் பெண்கள்	துன்ப நாடகம் அவலப் பாட்டு
4.	இருட்டு/ வாடைக் காலம்	சிதைவு	தோல்வி	அரக்கி பெண் மந்திரவாதி	அங்கதம்

அடுத்து, இலக்கியப் பொருள்களை, துன்பியல் இன்பியற் பார்வைகளின் அடிப்படையாக ஐந்து வகைப் படுத்துகிறார்.

அட்டவணை 2

	மனித நிலை (1)	விலங்கு உலகு (2)	தாவர இனம் (3)	தாதுப்பொருட்கள் (4)	உருவமின்மை (5)
இன்பியற் பார்வை	சமுதாயம் திருமணம்	பண்படுத்தப்பட்ட விலங்குகள்	தோட்டம் மரம்	நகர்	நதி
துன்பியற் பார்வை	கொடுங்கோன்மை	கொடிய மரங்களும் வேட்டைப் பறவைகளும்	காடு	பாலைவனம்	கடல்

இவற்றை சங்கப் பாடல்களில் இடம்பெறும் பூ, நிலம் பொருத்தமானபொழுது, மனநிலை ஆகியன வற்றை வகையீடு செய்து தந்துள்ள ஏ. கே. இராமானுசனின் அட்டவணையுடன் அருகில் வைத்து ஆராய லாம்.*

அட்டவணை 3

பூ	நிலப்பகுதி	இணையான பருவமும் பொழுதும்	மனநிலை
முல்லை	காடு	கார்காலம்; மாலை	ஆற்றி இருத்தல் இல்லறம்
குறிஞ்சி	மலை	கூதிர்க்காலம்; இரவு	காதலர் இணைதல்
மருதம்	வயல்கள்; நகரங்களின் வெளியோரங்கள்	கோடை; வைகறை மற்றும் விடியல்	பிணக்கு; காதலரிடை உண்மைப் பிறழ்வு
நெய்தல்	கடற்கரை	கோடை; அந்தி	கவலை; பிரிதல்
பாலை (என்றும் பசிய மரம்)	பாழ்நிலம் (முல்லையும் மருத மும் கோடையில் 'வறண்ட நிலை)	கோடை; நண்பகல்	உடன்போக்கு; பெற்றோரைப் பிரிதல்

* A. K. RAMANUJAN, *The Interior Landscape* : Classical Tamil Poetry ; *The Literatures of India*, ed,. Edward C. Dimock, Jr. et. al. (Chicago, The University of Chicago Press, 1974) p. 173.

7. தமிழ்ப் புதினங்களில் பெண்மை

புதிய இந்தியாவின் எழுச்சிக்கும் புதினங்களின் மலர்ச்சிக்கும் தொடர்பு இருப்பதுபோல், புதினங்களுக்கும் புதிய பெண் வர்க்கப் படைப்புக்கும் தொடர்பு இருக்கிறது. விடுதலை இயக்கம்—ஒரு ஆத்மீக விழிப்பு இயக்கமாக இந்தியாவில் மலர்ந்தது. இந்தியாவின் அகவிழிப்பின் இரு கூறுகள்—தாழ்வுற்று வறுமை மிஞ்சி விடுதலை தவறிக்கெட்டுத் தவித்த பெண் சமுதாயம் தன்னை உணரத் துவங்கியதும், நம்முடைய இந்திய மொழிகள் தம் ஆற்றலை உணர்ந்து, நம் ஆற்றலை நாம் உணர வைத்ததும் ஆகும். இந்தியாவின் எழுச்சியை, இந்தியப் பெண்மையின் எழுச்சியாக, குறிப்பாக இந்தியப் புதினப் பெண்மையின் எழுச்சியாகக் கருதுவதில் தவறில்லை. தமிழ்ப் புதினங்களின் பெண்மைப் படைப்பிலே விடுதலைக்கு முன்பும் பின்பும் உள்ள வளர்ச்சியை இரண்டு நிலைகளாகக் காணலாம். முதல் நிலையிலே 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரத்' திலிருந்து கல்கி அகிலன் வரை; இரண்டாம் நிலையிலே மு.வ.விலிருந்து நீல. பத்மனாபன், இந்திரா பார்த்தசாரதி வரையுள்ள ஆசிரியர்களின் பாத்திரங்களைக் காணலாம்.

இப்பகுப்பு கால வளர்ச்சியை ஒட்டியது என்பதைவிட கருத்து வளர்ச்சியை ஒட்டியது எனக் கூறுவது பொருத்தமானது. எல்லா வரலாற்றுப் பகுப்புக்களும், ஆய்வாளர்தம் அகத்தில் பிறப்பனவையே தவிர நிகழ்ச்சிகளிலேயே உள்ளவை அல்ல. ''காலக் கூறுகள் வரலாற்றில் நாம் காணும் வகைகளே தவிர, வரலாற்றின் வகைகள் அல்ல. வரலாற்றில் நடப்பதை உணர்ந்து நிரல்படுத்துவதற்கு நமக்குத் துணைக் கருவிகள் தவிர, அவற்றுக்கென்ற அந்தஸ்து இல்லை. இது ஆய்வாளன் அதன் இலட்சியப் பணியை கண்டுபிடித்து வரையறுத்ததுதான்'' என்பர் வீஸ். 'Such epoch concepts are historical categories rather than historical substances ; they are conceptual schemes, designed to aid us in comprehending and ordering the historical flow, but not real entities.' (Wiese)

விடுதலைக்கு முன்பும் பின்பும் என்ற பகுப்பும்கூட தேசீய வரலாற்றுக்கும் இலக்கிய வரலாற்றுக்கும் இணைப்பிருக்கிறது என்ற அடிப்படையில் எழுந்ததுவே. ஆனால் இரண்டு வளர்ச்சி

களும் ஒரே தன்மை வாய்ந்தவையல்ல. 1947 ஆகஸ்டு பதினைந்து நள்ளிரவில், இலக்கியத்திலும் புதிய சகாப்தம் எழுந்ததாகச் சொல்ல முடியாது. விடுதலை, ஒரு விடிவெள்ளியே தவிர ஒரு முற்றுப்புள்ளியல்ல. விடுதலைப் போரின் தாக்கத்தை இலக்கியத்தில் கல்கியின் 'அலை ஓசை,' அகிலனின், 'நெஞ்சின் அலைகள்' வரை பார்க்க முடிகிறது.

இந்திய மொழிகளின் வரலாற்றில் புதினங்கள் ஏறக்குறைய ஓரே காலத்தில் தோன்றின என்பது பலரும் அறிந்தவுண்மையே. தமிழ் மொழியில் முதல் புதினமான வேதநாயகம் பிள்ளையின் 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்' 1879-லும், முதல் தெலுங்கு நாவலாகிய வீரேசலிங்கம் பந்துலுவின் 'ராஜசேகர சரித்திரம்' 1880-லும், அப்பு நெடுங்குடி எழுதிய முதல் மலையாள நாவலாகிய 'குண்டலதா' 1887-லும் எழுதப்பெற்றவை. இவையனைத்துக்கும், பகிக்கிம் சந்திரரின் 'ஆனந்த மடத்'திற்கும் உள்ள ஒற்றுமையும் நோக்கத்தக்கது. இவைகள் அனைத்திலும் பெண்கள் சந்திக்கின்ற அதிசய நிகழ்ச்சிகளை (adventures) அவர்தம் ஆற்றலாலும் மதி நுட்பத்தாலும் வெல்லும் திறத்தை, கற்பனைப் பாங்கையும் எதார்த்தத்தையும் இணைத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன. அடிப்படையில் இவை புதிய இந்தியப் பெண்ணின் பரந்த உலகு நோக்கிய பயணத்தை, அவளது தனித் தன்மையை (a journey towards selfhood and the world) நோக்கிய பயணத்தைக் காட்டுவதாகச் சொன்னால் மிகையாகது. வேதநாயகம் பிள்ளை முன்னுரை யில் குறிப்பதுபோல், 'The principal parsonages who play important parts in the novel are the hero's mother Sundara Anmi and his wife Gnanambal.'

வேதநாயகம் பிள்ளை இந்த நாவலுக்கு அடுத்து எழுதிய 'சுகுண சுந்தரி'யின் தலைவியும் ஞானாம்பாளைப் போன்ற தலைமைப் பண்பு வாய்ந்தவளாகவிருப்பது இங்கு குறிப்பிடத் தக்கது. திரு. சிவபாதசுந்தரம் குறிப்பிடுவதுபோல, இரண்டு தலைவிகளும் அரச வாழ்வோடு இணைக்கப்படுகிறார்கள். 'Gnanambal in PMS becomes a ruler; but here in Sugunasundari the heroine who is a princess herself loves and marries a prince ultimately.'

இவைகளிலும், சற்றுப் பின்வந்த புதினங்களிலும் சாதாரண தலைவிகளின் வாழ்வோடு வியத்தகு நிகழ்ச்சிகளை இணைக்கின்ற பாங்கினால், அவைகளை அதிசயக் கதைகள் (romances) ஆகக் கருதலாம். அடிமை இந்தியாவில் சுதந்திரக் கனவுகள் இப்படி உருவாகின எனக்கொள்ளின் தவறாகாது. இவற்றிற்கு தொடர்ச்சியாக ராஜம்ஐயரின் 'கமலாம்பாள் சரித்திரத்'தையும்

மாதவையாவின் 'பத்மாவதி சரித்திரத்'தையும் கொள்ளலாம். பிந்திய நாவல்களில் யதார்த்தப் பாங்கு மிகுதியாக உளது.

எனினும் 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரத்'தின் பாங்கினை நாம் கல்கி வரை காண முடிகிறது. கல்கியின் வரலாற்று நாவல் 'அலை ஓசை'யில், பெண்ணின் வளர்ச்சியை அகலப் பாங்கில்மட்டு மின்றி, ஆழ நோக்கிலும் காணலாம்.

இன்னொருத்தியைப் பெண் பார்க்க வந்தவரை தன் அகன்ற விழியால் விழுங்கி அவரை மணம் செய்துகொள்ளும் சீதா, காந்தீய அலையால் இழுக்கப்பட்டு காந்தியின் இறுதிப் பயணத் திலே கலந்துகொண்டு, கஸ்தூரிபாயைத் தேடி சொர்க்கத் துக்கு செல்லும் அளவிற்கு உயர்ந்தாலும், அவள் அடிப்படையில் ஒரு சாதாரணப் பெண்தான். மானுடத்தின் மகத்துவத்தை மானுடத்துக்குக் காட்ட வந்த மகாத்மா இந்த நாட்டிலே செய்த மாபெரும் புரட்சி—சாதாரணத்தின் அசாதாரணத்துவத்தை உணர்த்தியதுதான். அதற்கொரு இலக்கிய விளக்கம்தான் 'அலை ஓசை.' சீதாவின் கதையில் காதிக் (Gothic) நாவல்களைப் போல் பல்வேறு அதிசய நிகழ்ச்சிகள் நடந்தாலும், அவை அவள் இயல்புக்கு முரண்பட்டவையன்று. அவளது காலப் பின்னணி யில், அவை இயல்பான நிகழ்ச்சிகளே. காந்தீயம் என்ற மாபெரும் அலை எப்படிச் சாதாரண மனிதர்களை தன் வலுவால் இழுத்துச் சென்று, ஒரு பெரிய சரித்திரத்தில் அவர்களை சம்பந்தப்படுத்தியதோ, அப்படித்தான் சீதாவின் வாழ்விலும் சில நிகழ்ச்சிகள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. 'ஆள் மாறாட்டம்' போன்ற உத்திகள் கதை முழுவதும் கதையின் 'சஸ்பென்சை' மாத்திரம் காட்டவில்லை. சீதாவும் தாரிணியும் 'தாம் யார்' என்றும் ஆத்மீக ரீதியாகவும் தங்களைத் தாங்களே தேடி அலை கிறார்கள். சாதாரணக் குடும்பத்தில் படித்து வளர்க்கத் தோன் றிய கதாநாயகி, ராஜகுமாரி என இறுதியில் தெரிய வருவது 'ரொமாண்டிக்' கதைகளின் இயல்பு. ஆனால் 'அலை ஓசை'யின் நாயகிகளை இராஜ குடும்பத்தோடு தொடர்புகொண்டவர்கள் போல் காட்டினாலும் இறுதியில் அவர்கள் சாதாரணமானவர்கள் என்று காட்டப்படுவதில் ஒரு புரட்சியுமிருந்தது.

சாதாரண மனிதர்களைச் சரித்திரத்தோடு சந்திக்க வைக்கும் இந்த நாவலிலே, சரித்திரம் புராணீயம் (மித்), அதிசயக் கதை (ரொமான்ஸ்) ஆகியவற்றின் தன்மை பெற்றிருப்பது குறிப்பிடத் தக்கது. இருப்பினும், பழைய 'ரொமாண்டிக்' அல்லது 'Picaresque' கதைகளில், சாதாரணத்துவம் தெய்வீகத் தலை யீட்டோடு இணைக்கப்பட்டிருக்கும். இங்கு தெய்வீகம் காந்

தீயத்தோடும் மனித இயல்போடும் இணைக்கப்பட்டிருக்கிறது. நம்முடைய விடுதலைப் போரிலேயே, மனிதத்துவத்தில் புராணீயத் தன்மையிருப்பதை இங்கு நினைவுகூரல் நன்று. இந்த நிலையிலே 'அலை ஓசை' ஏனைய இந்திய மொழிகளில் உள்ள காந்தீய நாவல்களுடன் ஒத்திருப்பதால் பயன் தருகிறது.

'அலை ஓசை'யிலே, இன்றைய வரலாறு புராணீயமாக உயர்த்தப்பட்டிருப்பதுபோல் சிவகாமியின் சபதத்தில், பழைய வரலாற்றின் உட்கருவாக புராணீயம் இருப்பதைக் காணலாம். இங்கே வரலாறு புதுமைக்கு வித்தாகவும், பழைமையின் மலர்ச்சி யாகவும் காட்டப்படுகின்றது. சிவகாமி மாமல்லன் போராட்டத் தில் பெண்மை ஆண்மை போராட்டத்தின் முதற்படியைக் காண லாம். சிவகாமியை ஒரு நிலையிலே தனித்தன்மையாகக் கண்டால், இன்னொரு நிலையில் அவளை சரித்திரத்தைச் சுழலவைக்கும் சக்தியாகக் காணலாம். இன்னும் ஒரு நிலையிலே பார்த்தால், அவள் காதல் ஆத்மா—பரம்பொருள் காதலாகவும் தெரிகிறது. வாதாபி வெற்றிக்குப் பின், சிவகாமி, ஆண்டவனைத் தன் காதலனாகக் கருதி—முன்னம் அவனிருக்கும் நாமம் கேட்டு, மூர்த்தி அவனிருக்கும் வண்ணம் கேட்டுப், பின் தன் நாமம் கெட்டுத் தலைவன் தாளொடு கலையால் இணைகின்ற காட்சி யிலே, கல்கியின் புராணீயச் சிந்தனை தெரிகிறது. சமூகரீதி யாக மூண்ட சிக்கலுக்கு புராணீயரீதியான ஒரு விடையைத் தரும்போது, காந்தீயம் பெண்மையின் சமுதாய துயர்களை இதம் (idealise) செய்கின்ற பாங்கு தெரிகின்றது.

கல்கியின் இந்த நவீனங்களை ஸ்காட்டின் கதைகளோடு ஒப்பிட்டுப்பார்ப்பின் குறிப்பிடத்தக்க ஒற்றுமைகளும் வேற்றுமை களும் தெரியவரும். தோத்தாரி குறிப்பிடுவதுபோல், கல்கியின் உலகை வெறும் கனவுலகாகக் கொள்ளமுடியாவிடினும், கல்கி யில் புராணீயப் பார்வை இல்லை எனக் கூறமுடியாது. கல்கி யின் பாத்திரங்கள் முழுக்க முழுக்க அதி அற்புத மனிதர்கள் அல்லர். கல்கியில் சாதாரணமும் அசாதாரணத்தோடு இணைக்கப்பட்டுள்ளது. தாரிணியையும் சீதாவையும் ஹார்ட் ஆப் மிட்லோத்யானின் தலைவியரோடு ஒப்பிடின் இந்த ஒற்றுமை வேற்றுமை தெளிவாகிறது. கல்கியிலே சமுதாயக் கோட்பாடுகளில்லை; ஆனால் சமூக வேறுபாடுகள் காட்டப் பட்டுள்ளன. சிவகாமி, மாமல்லனால் புறக்கணிக்கப்படுவது அரசியல் சமுதாயக் காரணங்களால்தான். ஆனால் கல்கியின் பாத்திரங்கள் சமுதாய வாழ்வின் அடித்தள உணர்ச்சிகளை ஏற்று, அவற்றை சுயமுயற்சியில் தாண்ட முயல்பவர்களாகக் காட்டப்படவில்லை என்பது உண்மைதான். ஆனால் 'ரியலிசம்'

எல்லா மொழி இலக்கியங்களிலும் ஒரே தன்மையுடையதாகவும் அளவினதாகவும் அமையவேண்டுமா என்பது ஆராயத்தக்கது. இந்திய மரபிலேயே வரலாறு புராணீயத்தோடு இணைக்கப்பட்ட பார்வை அண்மைக்காலம் வரை இருப்பதால், கல்கியின் வரலாற்றுத் தத்துவமும், வரலாற்றுப் புதினமும் இந்திய மரபுக்கு, அதிலும் அந்தக் காலக் கட்டத்துக்கு ஏற்றது என எண்ணலாம் அல்லவா?

அகிலன், நா. பார்த்தசாரதியின் பெண் பாத்திரங்களிலும், பெண்களை ஆத்மீக நிலையில் உயர்த்தி இலட்சியவாதிகளாக்கும் (idealise) போக்கு இருக்கிறது. குறிப்பாக அகிலன் பெண்களை, கலைஞனின் ஆத்ம விழிப்புக்குத் துணைசெய்யும், இச்சை காமமாக (செங்கமலம்), கற்பனை ஞானமாக (உமா), ஆண்மையைப் பேணும் கிரியையாக (கௌரி) உருவாக்கும்போது, 'அனிமா' தத்துவத்தின் இந்தியச் சாயல் தெரிகிறது. இந்நிலை, யில் அகிலனுடைய 'பாவைவிளக்கு', 'சித்திரப்பாவை' போன்ற வற்றை ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ், டி. எச். லாரன்ஸ், பாட்ரிக் வொய்ட் போன்ற மேலை ஆசிரியர்களின் படைப்புக்களோடு ஒப்புநோக்கு தல் பயன் தருவதாகும். நா.பா.வின் 'குறிஞ்சிமலரி'ல் பெண்மை யின் 'எனர்ஜி' சமுதாய சக்தியாக மாற்றப்பட்டுள்ளது. ஆனால் விடுதலைக்குப் பிந்திய நிலையோடு சம்பந்தப்பட்ட 'ஆத்ம ராகங்களி'ல் 'குறிஞ்சி மலரி'ன் இலட்சிய வேகம், அனிச்ச மலரின் வலுவற்ற நுண்மையாக மாறிவிடுகிறது.

டாக்டர் மு.வ.வின் நாவல்களில் விடுதலைக்குப் பிந்திய தமிழ் நாவல்களின் தன்மையைக் காணலாம். இங்கே தேசீயப் பார்வை பொருளியல் சம்பந்தப்பட்ட பார்வையாக மாறுகிறது. மு.வ.வின் 'கள்ளோ காவியத்'திலே ஆண் பெண் உறவு சமுதாயப் பொருளாதாரப் பிரச்சினையாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. மங்கை யின் தனித்தன்மையை அருளப்பன்கூட ஏற்க மறுக்கிறான். அதற்காக மங்கை வீட்டை விட்டு வெளியேறுவதை மு.வ. முழுக்க ஏற்கிறார் என்று கூறுவதற்கில்லை. மங்கை அருளப்பனில், இந்திய நாகரிகத்தின் ஒரு மூலப்படிவத்தின், கண்ணகி, மாதவி, சீதை போன்றோரது மூலப்படிவத்தின், இன்றைய வடிவத்தைக் காணலாம். திரும்பி வந்த சீதையை இராமன் ஏற்காததுபோல் இப்போது குழந்தை மங்கையை ஏற்கவில்லை எனக் காட்டப் பட்டுள்ளதுபோல் தோன்றுகிறது. இந்தக் கதையிலே இராமனைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் வருவதோடு, இந்தி மொழியை யும் திராவிட மொழிகளோடு இணைப்பதையும் உன்னவேண்டும்.

அவருடைய பல்வேறு பெண் பாத்திரங்களிலே இந்த மூலத் தின் பல்வேறு வடிவங்களைப் பார்க்கலாம். 'பாவை'யில் பழமை

யின் சாயல் மிகுதி; அதுதான் அந்தக் கதையின் குறைபாடும் கூட. முழுக்க முழுக்கப் பழைய மரபில், பகற் குறி, இரவுக் குறி, ஒருவழித் தணத்தல், பசலை, தோழி உடன் போக்கு ஆகியவை இன்றைய காதல் வாழ்விலும் கலந்து கிடப்பதைக் காட்டுகின்ற இந்தக் கதையிலேயும் பெண் காதல் வன்மையில் அஞ்சாமை பெற்றுப் போராடும் தன்மை பெறுவதாகக் காட்டியுள்ளார். அப்படி பாவை வீறு பெறுவதை, ''இளங்கோவடிகள் எழுதிய கண்ணகியோ, ஊழியிறுதியில் கூத்தாடும் உலகன்னையோ என்னுமாறு சில வேளைகளில் வீறுபெற்றாள்'' எனக் குறிப்பிடுவது இங்கு நோக்குதற்குரியது. இன்றைய சாதாரணப் பெண்ணிலும் சக்திக் கூத்தை இணைத்துள்ளார். உலகத்தில் நீதி நிலை நிறுத்தத் துடிக்கும் வாழ்வு மகாசக்தியாக ஒரு பெண் உயர்வு பெறுகிறாள். அடங்கிக் கிடந்த பெண்மை வீர உருப்பெறுகிறது; பெண்மை வன்மை பெறுகிறது.

இந்த 'archetype'ன் அடுத்த நிலையை 'மலர்விழி'யிலும் 'அல்லி'யிலும் காணலாம். இங்கு சங்க இலக்கியத்தின் அக வாழ்வு, இன்றைய சமுதாயச் சிக்கல்களை ஏற்று விரிவுபடுத்தப் பட்டுள்ளது. மணத்துக்குப்பின் ஏற்படும் மனப் போராட்டங் கள், உடலுக்கும் மனத்துக்கும், சமூகத்திற்கும் தனி மனிதருக் கும் ஏற்படும் போராட்டங்கள், ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் ஏற்படும் போராட்டங்கள் என்ற பல்வேறு நிலையில், பழைய அகமும் புறமும் மாற்றிக் காட்டப்பட்டுள்ளன. இப்படிக் காட்டப்படும் வாழ்வியலுக்கு ஏற்ப பாத்திரப் படைப்பிலும் புதுமாற்றம் ஏற்பட்டுள்ளது. அல்லியிலே பெண்மை அறிவின் துணையால் ஆண்மையைத் திருத்துவதையும் இன்பவல்லி தியாக வாழ்வால் மணிமேகலை, நிவேதிதைபோல உயர்வதையும் காண்கிறோம். டாக்டர் மு.வ.வின் படைப்புகள் முழுவதிலும், திலகவதி அம்மையார், மணிமேகலை, நிவேதிதை போன்ற இலட்சியப் பெண்கள், வாழ்வுக்கு உறுதுணையாகக் காட்டப் பட்டுள்ளனர். அந்த இலட்சிய எல்லையை நோக்கி சில பெண்கள் உயர்வதாக காட்டப்பட்டுள்ளது. இங்கே பெண்மை யதார்த்த நிலையில் வாழ இயலாதபோது, அந்த அழகும் ஆற்றலும் பண்படுத்தப்பட்டு (sublimated) ஒரு தெய்வீக நிலையை எய்து வதைக் காணலாம். கண்ணகி—மாதவி 'archetype'-ன் மறுபகுதி மணிமேகலை. இங்கே இல்லறம் தாண்டிய உலகப் பொது அறம் உருவாகிறது. டாக்டர் மு.வ.வின் 'மலர்விழி' காஞ்சனை வழியாக பெண்மையில் கலையுணர்வு பண்படுத்தப் படாதபோது, அது மாதவியாக வளராமல் போவதைக் காட்டு கிறது. அவளுடைய மாற்று நிலையை, மணிமேகலையை, மலர் விழியிலே பார்க்கிறோம்—''காஞ்சனை மலர்விழிக்குச் சிலப்பதி

காரம் கற்றுக் கொடுக்கும்போது புகார்க் கண்டம், மதுரைக் காண்டம்—வரை வந்ததாகக்'' கதையிலே கூறி பின்னர் மலர் விழியிடம் சிலப்பதிகாரப் புத்தகம் இல்லை என்று சொல்வது இந்தக் கருத்துக்கு விளக்கமாக அமைகிறது. காஞ்சனை வெறும் கலைநிலையிலேயே, உடல் நிலையிலே நின்று விடுகிறாள், அவளுக்கு அறம், அருள் ஆகிய உணர்வுகள் தெரியவில்லை. செல்வநாதர் அப்படிப்பட்டவர் அல்ல. காஞ்சனை ஓவியத் திலேயே நின்றுவிடுகிறார். காஞ்சனைக்குக் கலையிலே தெய் வீகத்தைக் காட்டத் தெரிந்தது. ஆனால் அவள் அதை வாழ்வில் ஏற்கவில்லை. மலர்விழி வாழ்வை இறைப் பணியாக ஏற்ற போது அதையே தெய்வீகக் கலையாக மாற்றியதையும் உணர் கிறோம். இப்படி 'மலர்விழி'யில் மாதவி, மணிமேகலை கதையின் கொஞ்சம் வேறுபட்ட பிரதியை மட்டுமன்றி, தாயுமானவரின் கலை உணர்வு கடவுள் உணர்வாக வளரும் என்ற கருத்தும் கருப்பொருளாக அமைந்துள்ளது. அதனால்தான் கதை சொல்லு பவன் படிப்படியாக ஓவியங்களின் பொருள்களை உணர்வதாகக் குறிப்பிடுகின்ற வளர்ச்சி, ''யானும் நீயும் எவ்வழியறிதும்'' என்ற பாடலில் துவங்கி, ''பார்க்கிற மலரூடும் நீயே இருத்தி'' என்ற தாயுமானவர் தமிழாக நிறைவு பெறுகிறது. இப்படிச் சில காட்சிகளுடன் வரிகளையும் leitmotifs ஆகப் பயன் படுத்துவது மு.வ.வின் வழக்கம்.

இந்தக் கலை—காதல் ஆடம்பரம் என்ற முக்கோணம் அறத்தால், அன்பால் சதுரமாக மாறுகிறபோது சமநிலை ஏற்படுகின்ற தத்துவத்தின் விளக்கத்தையே கரித்துண்டும் காட்டு கின்றது. இங்கே நிர்மலாவின் இருநிலைகளில் மாதவியின் இரு நிலைகளைப் பார்க்கலாம். பொன்னியில் பெண்மையின் அறத் தையும் அன்பையும், உயர்ந்த கலையின் உயிர்ப்பாக விளங்கும் தியாகத்தையும் பார்க்கலாம். ஒரு வகையில் நிர்மலாவின் வாழ்வில், மங்கையின் மறுபகுதியைப் பார்க்க முடிகிறது. கல்கத்தாவில் கணவனைக் கலைஞனைக் கைவிட்ட நிர்மலா தமிழ் மண்ணிலே, திருவள்ளுவ உரம் பெற்று புதுமணம் வீசுகிறாள்; கமலக் கண்ணனுக்குத் துணையாகிறாள். அவளது மறுபகுதியை பொன்னியிலே காணலாம். நிர்மலா ஓவியக்கோல்; பொன்னி, கரித்துண்டு.

அல்லியின் இருவேறு வளர்ச்சிகளை வடிவிடமும் பாக்கியத் திடமும் பார்க்கிறோம். நெஞ்சில் ஒரு முள்ளின் தலைவி யான வடிவில் அல்லியின் அகப் போராட்டம்—மனம் வானோக்கிப் பறந்தாலும் மண்ணாலான உடல் மண்ணிலே இருப்பதால் வரும் போராட்டம் ஆழ்ந்த உள நூற்பார்வையுடன் காட்டப்

பட்டுள்ளது. இந்தக் கதையின் கருப்பொருள் கதாநாயகி மனம் என்று சொன்னால்கூட மிகையாகாது. அறிவு வளர்ச்சி ஒரு நிலையில் இடையூறாக வந்துவிடுவதும் காட்டப் பட்டுள்ளது. எடுத்த எடுப்பிலே படிப்பு எப்படி மனத்தை மென்மையாக்குகிறது என்று கூறுகிறார். அது மனத்தின் அலைகின்ற தன்மையை அதிகப்படுத்துகிறது. ஆனால் அது அறத்தைப் பற்றி, வேரூன்றிய மரமாக விளங்கவேண்டும் என்று கதையின் கரு எடுத்த எடுப்பிலேயே காட்டப்பட்டுள்ளது. அவளுடைய கணவன் அச்ச உணர்வால், தன் 'ஐடென்டிக்காக' குடிப்பழக்கத்தை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறான். மிகுந்த சிக்கல் ஏற்படுகிற போது மங்கையைப்போல் வீட்டை விட்டு வெளியேறுகிறான். அவனை முந்திச் சென்ற விதி பலராமன் உருவிலே வந்து, அவள் கற்பைக் கெடுத்துவிடும்போது கதையிலே எதிர்பாராத திருப்பம் (reversal) அதையொட்டிப் பாத்திரத்தில் தன்னை உணர்தல் (recognition) முதலியன நிகழ்கின்றன. வீட்டை விட்டுப் பெண் வெளியேறுவதை மு.வ.வின் ஆழ்மனம், தமிழ் மரபு ஏற்கவில்லையோ என்று தோன்றுகிறது. உடல் மாசு பட்டாலும், மனம் பண்பட்டு, கணவனிடமும், அவர் வைத்திருந்த நாய், அவர் தலைவாரிய சீப்பு ஆகியவற்றின் பால் கூட அன்பு வளர்கிறது. கணவன் அவளைப் பழிக்கா விட்டாலும், அவள் செய்த பிழை, மௌனக் காட்சியாக ஆழ்மனமுள்ளாக, தன்னையே சுடும் தன் நெஞ்சாக, தன் மகனாக அவளை வாட்டுகிறது. இந்தக் கதையிலே மு.வ. சமுதாய அமைப்புக்கு மேற்பட்ட சக்தியை—விதியைப் பல்வேறு வடிவங்களிலே, குறிப்பாக எதிர்பாராத நிகழ்ச்சிகள் மூலமாகவும், நினைவுகள் மூலமாகவும் காட்டுகிறார். 'என் வாழ்க்கைத் தவறு என்னோடு நிற்காமல் வயிற்றில் வளர்ந்த மகனையும் தாக்குமளவுக்கு வளர்ந்ததே' என்று வடிவு கவலைப்படும்போது, பாவத்தின் தொடர் வளர்ச்சி காட்டப்படுகிறது. ''இந்தப் பொல்லாத நினைவு என்னைவிட்டு எவ்வளவோ தொலைவில் நீங்கிச் சென்றுவிட்டது என்று எண்ணியிருந்தேனே, திடீரென்று பழைய வேகத்தோடு திரும்பி வந்து என்னைத் தாக்குகிறதே'' என்று வடிவு வருந்தும்போது ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டுவதை உளநூற் பாங்கிலே காட்டுகிறார். ஆனால் அதே விதி அவளது அக வளர்ச்சிக்கும் உதவியாக அமைகிறது. துன்பத்தைப் பள்ளியாக ஏற்றுக்கொண்டு தொண்டிலே இன்பம் காணும் நிலைக்கு வளர்கிறாள்.

மு.வ.வின் பெண் பாத்திரப் படைப்புகளிலே ஷா, மாம் போன்ற மேற்கத்திய ஆசிரியர்களின் சாயல் இல்லாமலில்லை. நெஞ்சில் ஓர் முள்ளின் தலைவியில் 'Hardy'-ன் Tess-ன்

சாயலை ஓரளவு காணலாம். கணவனை விட்டுப் பிரிந்தவுடன் பழைய காதலனுடன் விதி கூட்டுவிக்கிறது. ஆனால் கணநேர இன்பம், நிரந்தர விதியாகி, நெஞ்சின் முள்ளாகி அவளைச் சுடுவது மட்டுமின்றி அவள் மனத்தைப் பண்படுத்துவதாகவும் காட்டும்போது, மு.வ.வின் புதினங்களின் இந்தியத்தன்மை தெளிவாகிறது. மு.வ.வின் நாவல்களை காண்டேகர், பக்கிம் சந்திரர், தாகூர் போன்றோரது நாவல்களோடு ஒப்பிடுவது பயன்தருவதாகும்.

ஜெயகாந்தனின் நாவல்களில் ஆண்—பெண் போராட்டம் இன்னொரு கட்டத்தை அடைகிறது. 'அக்கினிப் பிரவேசத்'திலிருந்து, 'சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்' வழியாக, 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்' வரை பார்க்கும்போது பால் உறவுப் பிரச்சினையோடு வர்க்கப் போராட்டத்தை இணைப்பது தெளிவாகத் தெரிகிறது. இந்தப் புதினங்களில் பெண்மையை ஆண்மை அடிமைப்படுத்தும் சமுதாயத் துன்பம் தொடர்கதையாகக் காட்டப்பட்டிருந்தாலும், கல்யாணி கருத்தளவில் போராடினாலும், அவளும்கூட வரம்பினைத் தாண்டி வாழ்வினைப் படைக்கும் வரலாற்றுச் சக்தியாக ஆக்கப்படவில்லை. கல்யாணியைப் படைக்கும்போது ஜெயகாந்தன் சிந்தனையில் சமுதாயச் சிந்தனையோடு வேதாந்தமும் விளையாடுகிறது. கல்யாணி வாழ்க்கை நாடகத்துக்குள் ஒளிந்திருக்கும் உண்மையாக, சலனங்களுக்கு அடியில் நிற்கும் அசையாத அமைதியாகக் காட்டப்படுவது இதனால்தான். அவள் ''தானாக''த் தன்னைக் காட்ட முயன்றாலும், ஆசிரியர் அவளைத் தனது ''நானாக''வே கருதுகிறார். தனது படைப்புகள் அனைத்துமே ஆழமான 'நான்' என்று கூறும்போதும் வேதாந்தம் தெரிகிறது. ஆனால் அவளுடைய 'தான்' தத்துவத்தில் சமுதாயப் பார்வையும் இல்லாமல் இல்லை. ''நீங்க சொல்வீங்களே, அந்த என்னோட 'செல்ஃப்'—அதை உங்களாலே தாங்க முடியலேன்னு—இப்ப நான் உங்க ஆதரவுக்கும் துணைக்கும் உட்பட்டவளா ஆகி இருக்கிறதாலே அந்த 'செல்ஃபைத்' தாங்கிக்க முடிஞ்சுட்டுது'' . . . ''இல்லே கல்யாணி . . . உன் செல்ஃப் என்னை மீறினதோ, எனக்கு முரண்பட்டதோ இல்லைன்னு இப்ப நான் புரிஞ்சுக்கிட்டேன். அதுமட்டும் இல்லே . . . உன் 'செல்ஃப்'க்குள்ளே நானும் அடக்கம்னுகூடப் புரிஞ்சுக்கிட்டேன். நம்மோட உறவுக்கும் அன்புக்கும் உன் 'செல்ஃப்' குறுக்கே வந்ததில்லே; வராது. நான்தான் அதை குறுக்கே இழுத்தேன் ...'' என்று அவர்கள் இறுதியில் இணையும்போது, ''டைவர்ஸ் வேண்டாம். நான் அதுக்குச் சம்மதிக்க மாட்டேன். நீங்க எனக்கு வேணும். எனக்கு உதவியா வேற யார் இருந்தாலும்

நீங்க இருக்கிற மாதிரி ஆகுமா? . . . நீங்கன்னா, நீங்க இல்லே—என் புருஷன் இருக்கிற மாதிரி ஆகுமா?'' என்று அவள் சொல்லும் போது, 'நான்' 'நீ'யாக முழுமை பெறுகிறது. அப்போதுதான் ''நோ மோர் எக்ஸ்பெர்மெண்ட்ஸ் வித் லைப் . . . லெட் அஸ் லிவ் இட், அக்ஸெப்ட் இட்'' என்று பரிபூரண வாழ்வு ஏற்பு ஞானம் மலர்கிறது.

இதைவிடப் புரட்சிகரமான முடிவை அவரது 'இதய ராணிகளும் இஸ்பேட்டு ராஜாக்களும்' என்ற கதையிலே காணலாம். பூர்ஷ்வா சமுதாயச் சாக்கடைக்குள் தன் பெண்மையை இழந்த லில்லி, புனித மேரியாகப் புத்துயிர் பெற்று 'அயோத்தி'க்கு வரும் போது, அவளை முதலில் ஏற்ற தலைவனே, மனத்திலிருக்கும் ஆண் வர்க்கத்தின் ஆணவம், மறுபடியும் இராமவதாரம் எடுத்து அவளை அக்கினிப் பிரவேசத்துக்கு ஆட்படுத்தச் சொல்வதற்கு பதிலாக, அவளுக்காக . . . அவள் போன்ற ஆயிரக்கணக்கான அபலைகளுக்காக—நம் அனைவரது மானுடத்துக்காக அவன் அழுதுவிட்டு சிரிக்கும்போதுதான் உண்மையான ஆணாக அவன் அவதாரம் எடுக்கிறான். ஆண்மை, ஆணவம் அல்ல; பெண்மையின் பெருமையினை ஏற்கும் பேராண்மை என்ற பொருளிலே ஆசிரியர் சொல்கிறார். ''—ஒரு ஆணின் கம்பீரமான சிரிப்பொலி அந்த ஹாலின் சுவர்களில் மோதி எதிரொலித்தது. அதைத் தொடர்ந்து ஒரு பெண்ணின் இனிமையான குரல் கலகலத்தது. இரண்டு குரலும் சேர்ந்து கலந்து சொன்ன வாசகங்கள் இரகசியம் போல், ஒருவருக்கொருவர் உணர்த்திக் கொள்ளும் சத்தியம்போல் ஆத்மபூர்வமான பிரகடனம்போல் இரண்டு இதயங்களில் அருகருகே பரிமாறிக்கொண்டன. 'ஓ! டார்லிங், லைப் இஸ் வொர்த் லிவிங்', 'என் அன்பே! இந்த வாழ்க்கை வாழத் தகுந்ததே'. தலைவனது ஆங்கிலத்தை, தலைவி தமிழாக்கியது இருவரும் ஒன்றே ஆயினர் என்பதைக் காட்டுகிறது.—ஜெயகாந்தனின் கதைகளிலே வரும் சமுதாய உணர்வில், டால்ஸ்டாய், டாஸ் டோவ்ஸ்கி போன்றோரது எழுத்துக்களின் சாயல்கள் தெரிகிறது.

இந்தச் சமுதாயச் சிந்தனையின் இன்னொரு படியை சண்முக சுந்தரம், நீல. பத்மநாபன், இந்திரா பார்த்தசாரதி ஆகியோரது பெண் படைப்புக்களில் காணலாம். நீல. பத்மநாபனின் 'பள்ளி கொண்டபுரத்'துத் தலைவியின் நடத்தையை வெறும் ஒழுக்க ரீதியில் மாத்திரம் பார்க்காமல், அவள் பால் அனுதாபம் ஏற்படும்படியாகக் காட்டுவதுமன்றி, 'தலைமுறை'களில் புதுமையின் பிரதிநிதியான தெரவி, தன் சகோதரியின் வாழ்வுக்குப் புத்துயிர் தர முயல்வதாகக் காட்டுவதும் இந்த சமுதாயப் பார்வையின் எடுத்துக்காட்டுகளே. இவ்வகைப் படைப்புகளை இந்திரா

பார்த்தசாரதியிடமும் பார்க்கமுடியும். தி. க. நடராசன் கூறுகிற படி, '' 'மழை'யில் டாக்டர் ஜேம்ஸ், நிர்மலாவுக்கு எதிரிடையான ஒரு மாற்று சக்தியாகக் காட்டப்படுகிறார். 'கானல் நீரில்' ராஜாவுக்கும் உஷாவுக்கும் மாற்றாக, நசிவடையாத மனித நேயமுடைய பாத்திரமாக ரவி காட்டப்படுகிறான். 'கால வெள்ளம்' நாவலில் கோபாலின் பாத்திரம் இந்த வகையில் உன்னதமான பாத்திரமாக விளங்குகிறது. தன்னுடைய அண்ணன் சாரங்கனைப்போல், தந்தையின் கோபமும் அதனால் குடும்பத்துச் சூழலும் பிடிக்காமல் அவன் ஓடிவிடவுமில்லை, அல்லது உப்பிலிபோல் பொறுப்பற்ற நிலையிலுமில்லை. அதே சமயத்தில் தன் தந்தையோடு—பழைய சக்தியோடு . . . ஐக்கியமாகிவிடவுமில்லை. பரந்த புறவுலகத்தில் தன்னை ஐக்கியப் படுத்திக்கொண்டு போராடுகின்ற ஒரு சக்தியாக அவன் விளங்குகிறான். யாரும் நினைத்துக்கூடப் பார்க்காதபோது, தன் தந்தைக்கும் தெரியாது தன் சகோதரி வேதவல்லியை அவன் மாமனார் வீட்டிற்கு அழைத்துச் சென்று வாழவைக்கிறான். புற உலகில் சிதையாமல், அதன் பெரும்போக்கான நடைமுறையோடு தன்னை ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்வதாலேயே, குடும்பத்திலும் அவன் ஒன்றுதிரட்டும் சக்தியாக விளங்குகிறான். வெறுமனே கருத்தளவில் நின்று விடாமல் செயலிலும் போராட்டத்திலும் தன்னை ஈடுபடுத்திக்கொள்ளும் பாத்திரம் கோபால். இப்படிக் கூறும்போது முழுமையான சமுதாய மாற்றத்தைக் காட்டினால்தான் புதினம் முழுமை பெறுவதாகக் கூறுவதாகக் கொள்ளவேண்டாம்.

இவைகளை இந்திய மரபின் ஏனைய மொழிகளோடு இணைத்துப் பார்க்கும்போது, மூன்று நாவல்களைக் குறிப்பிட விழைகிறோம். அனிதா தேசாயின் 'வேர்ஷேல் வீ கோ திஸ் சம்மர்'—ல் பழைய சீதா ராம கல்யாணத்தின் புதுப்படிவத்தைக் காணலாம். அதனினும் இலட்சியப் பாவையை பெகாரோ சாஹிதியின் 'ராகஸ்ரவந்தி' என்ற தெலுங்கு நவீனத்திலும் காணலாம்; இதில் ஒரு இளம் விதவை ஒரு மருத்துவரைக் காதலிக்கிறாள். ஆனால் இறுதியில் அவர்கள் காதலர்களாக கலக்காமல் தொண்டர்களாக இணைகிறார்கள். ஐயோத்ரீந்தர நந்தியின், 'சாம்ராஜினி'யில், கொலை செய்யப்பட்ட மகனின் ஒரு தாய் இன்னொரு இளைஞனை கொலையின் கொடுவாளிலிருந்து காப்பாற்றும் வீரத்தாயாக உயர்கிறாள்.

இவையனைத்தையும் இணைத்துப் பார்க்கும்போது அனிதா தேசாயின் பெண்களைப் பற்றிய ஒரு கூற்று நினைவுக்கு வருகிறது. 'There is a curious metamorphosis about these

heroines who are part of both the worlds, who hover between the Sita and Nora images. These heroines reflect the predicament of the modern wife who wants to leave the ' Pativrata ' image but still remains unhappy for she does not have the mental strength to be a Nora '.

இந்தியப் பெண் நோராவாக ஆக முடியாது; ஆனால் சீதையாகவே சிதைத் தீக்குள் எரியுண்டு போவதும் நியாயமல்ல; லங்காதகனத்துக்குப்பின், பெண்ணை அக்னிப்பிரவேசம் செய்யச் சொல்வது, அயோத்தியின் தர்மத்துக்கே களங்கம்; இராவணனின் காமத் தீயிலிருந்து தப்பிய சீதையை அயோத்தியின் பழமைத் தீ விரட்டுகிறது. அதனால்தான் என்னவோ, ஜெயகாந்தன் கதையிலே, புனித மேரியின் டயரி தீக்கிரையாகிறது. ஆமாம்; அவளுடைய பாவம் கண்ணீரால் கழுவப்படுகிறது, தீயால் பொசுக்கப் படுகிறது. தீயில் அழிக்கப்பட வேண்டியது, நம்முடைய அழுக்கு நினைவுகள்தான்; அவளது செத்துப்போன பாவங்கள்தான். ஒருவகையிலே ஜெயகாந்தன் இந்தக் காட்சியின்மூலம் புரையோடிப்போன நம் சமுதாயப் புண் ஒன்றினை கலை வழியாகக் கழுவிப் புனிதப்படுத்தி (exorcise) யிருக்கிறார் எனக் கூறின் மிகையாகாது.

8. ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம்: சிக்கல்களும் அணுகுமுறைகளும்

ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம் (Comparative Indian Literature) என்பது **இந்திய ஒப்பிலக்கியம்** (Indian Comparative Literature) என்பதிலிருந்து வேறுபட்டது. ஒப்பிலக்கியத்திற்கு முதன்மை தருவதாக விளங்கும் ஓர் அறிவுத்துறை இந்திய ஒப்பிலக்கியம். இங்கு 'இந்திய' என்ற அடைமொழி பிறநாட்டு இலக்கியங்களி லிருந்து வேறுபடுத்தியறிய உதவுவது. ஆனால் ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம் என்று சொல்கிறபொழுது 'இந்திய இலக்கியம்' என்பது அழுத்தம் பெறுகிறது. இங்கு ஆய்விற்குரிய அடிப் பொருளை முதன்மையாகக் குறிப்பிடுகிறோம். 'ஒப்பிலக்கியம்' என்பது ஆய்வு வழிமுறையைச் சுட்டி நிற்கிறது. ஆய்வுப் பொருளும் ஆய்வு முறையும் ஒன்றையொன்று சாராது நிற்கிறது என்று சொல்ல இயலாவிடினும் அவற்றின் அழுத்தமும் வீச்சும் அளவில் வேறுபடுகின்றன என்று சொல்லவேண்டும். 'இந்திய ஒப்பிலக்கியம்' என்று சொல்கிறபொழுது ஒப்பிலக்கிய உலகிற்கு இந்தியாவின் பங்களிப்பு பற்றிக் குறிப்பிடுகிறோம். ஆனால் 'ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம்' என்பது ஒப்பியல் நெறிப்படி ஆராயப்படும் இந்திய இலக்கியம் முழுமையையும் குறிக்கும். இந்திய ஒப்பியல் இலக்கியத்தில் 'இந்தியத் தன்மை' அதன் வழி முறையில் அமைந்து கிடக்கிறது. ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியத் தில் இந்தியத் தன்மையே ஆய்வின் அடிப்பொருளாகிறது.

ஒரு நாட்டின் எல்லைக்குள் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வு சாத்தியமே என்பது உல்ரிச் வையிஸ்டைன் போன்ற புகழ் சான்ற ஒப்பிலக்கிய வல்லுனர்களால் ஏற்கப்பட்டுள்ளது: ''ஒன்றை நுட்பமான மொழியியல் கோட்பாடுகள் வழியாக அணுகுவதா அல்லது ஒப்பிலக்கியத்தின் வரையறைகளுக்குள் அடக்கி அறிவதா என்ற கேள்விக்கு விடைகாணும்பொழுது மொழி வேறுபாடுகள் அடிப் படையானவை என்று நாம் தேர்கிறோம். இந்த நம் முடிவு அரசியல்ரீதியாக ஒன்றுபட்டிருப்பினும் மொழிரீதியாக பிரிக்கப் பட்டுத் தமக்கெனத் தனித்தவொரு தேசியமொழி இல்லாத நாடுகளின் மீது பார்வை பதிக்கிற பொழுது மேலும் வலுப்பெறு கிறது. இந்தக் சூழலில் மொழிவழிச் சிறுபான்மையினர் நிறைந்த

சுவிட்சர்லாந்து [இந் நாட்டின் ஒட்டு மொத்தமான இலக்கிய ஆக்கங்களைப் பற்றிக் குறிக்கும்போது சாதாரணமாக சுவிஸ் இலக்கியம் (Swiss Literature) என்று சொல்லாது சுவிஸ் (நாட்டு) எழுத்து (Swiss Letters) என்று சொல்ல விரும்புகின்றார் பிரான் காஸ் ஜோஸ்ட்], இந்தியா, சோவியத் யூனியன் ஆகியன அடங்கும்.''[1]

''தம் ஒரு காலை அழுத்தமாக நிலத்தில் பதித்துக்கொள் வதை உறுதி செய்து கொள்வதற்காகவாவது குறைந்தபட்சம் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர்கள் ஒரு தேசீய இலக்கியத்தின் வரை யறுக்கப்பட்ட பரப்பு நோக்கி அவ்வப்போது திரும்ப வேண்டும். ஒப்பிலக்கியத்தில் மிகச் சிறந்த வல்லுநர்கள் இந்நாட்டிலும் அயல் நாட்டிலும் தொடர்ந்து செய்திருப்பதுதான் இது'' என்கிறார் ஹென்றி எச். எச். ரிமாக்.[2]

நம் தேசீய இலக்கிய எல்லைக்குள் நம் பார்வையைத் திருப்புகிறபொழுது நாம் எதிர்கொள்ளும் பிரதானமான கேள்வி இதுவே: இந்திய இலக்கியம் என்று சொல்வதா? அல்லது இந்திய இலக்கியங்கள் என்று சொல்வதா? பெரும்பாலும் இரண்டு கூற்று களுமே சரியெனக் காணலாம். ஒரு தளத்தில் இந்திய இலக்கியங் கள் என்று பேசலாம். இன்னொரு தளத்தில் ஒரு நுட்பமான கண்ணோட்டத்தில் இந்திய இலக்கியம் என ஒன்று இருக்கிறது என்று பேசலாம். இந்தியத் தத்துவம் எனப்படுவது பல்வேறு பகுதிகளில் தோன்றி, பல்வேறு காலங்களில் தழைத்து உயர்ந்து, பல்வேறு குழுக்களாக வளர்நிலை பெற்றாலும், அவற்றை மொத்தமாக இந்தியத் தத்துவம் என்று குறிப்பிடுகிறோம் அல்லவா? அதுபோலவே, இந்திய இலக்கியம் என்றும் நாம் பேச இயலும். இதில் நாம் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டியது இந்தியாவின் பண்பாட்டு ஒற்றுமை அதன் அரசியல் ஒற்றுமைக்கு முந்தியது; அரசியல் ஒற்றுமையைவிட ஆழமானது என்பதுதான். இந்திய இலக்கியத்தின் வரலாறு ஒரு இந்திய உணர்வு பரிணாமம் பெற்றதின் வரலாறுதான்; உண்மையை உணர்கின்ற, உணர்த்து கின்ற ஒரு இந்திய அணுகுமுறையின் வரலாறுதான். ஆரிய திராவிட சங்கமம் நாம் இப்போது கருதுவதைவிட மிக முந்தைய காலத்தில் நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். வேதங்களில் கூட அனைத்து இந்தியப் பண்பாட்டின் (Pan-Indian Culture) அடையாளங்கள் காணக் கிடைக்கின்றன. தெற்கில் தமிழ்மொழி தன் தனித்த செம்மாப்பிலும்கூட சங்க காலம்தொட்டே வடமொழிச் சிந்தனைகளை தன்மயமாக்கி வந்துள்ளது.

நிலப்பரப்பிலும் நம் தரிசனப் பரப்பிலும் மட்டுமின்றி, பல்வேறு இந்திய மொழிகள் பயன்படுத்தி வந்திருக்கும் பல

வடிவங்களைப் பார்க்கிறபொழுதும் இந்த ஒற்றுமையை நாம் உணரமுடியும். சிலப்பதிகாரம் முதல் தமிழ்க் காப்பியங்கள் அனைத்திலும் இதைக் காணலாம். ஆனால் சிலம்பு காட்டும் முழு இந்தியப் பார்வையில் அர்த்தமுள்ள வேறுபாடு உண்டு என்பதை நாம் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். ஒரு சாதாரணப் பெண் அசாதாரணப் புகழ் உச்சியை அடைவதைக் காட்டும் சிலப்பதிகாரம் முதற் குடிமக்கள் காப்பியம். அதே சமயத்தில் தமிழகத்தின் முப்பெரும் நிலப்பகுதிகளை தன் அகண்ட பார்வை யில் ஒன்றாய் ஒற்றுமைப்படுத்தும் முதல் தேசீயக் காப்பியம். கண்ணகிக்கு கோவில் கட்டுவதற்காக சேர மன்னனை இமயத்தி லிருந்து கல்லும் கங்கையிலிருந்து புனித நீரும் கொணரச் செய் வதன்மூலம் அகண்ட பாரதத்தையும் சிலப்பதிகாரம் எதிர் கொள்கிறது.

காப்பியம் முழுவதும் ஓர் ஆழ்ந்த தனித்தன்மைக்கு (deeper identity) அழுத்தம் தரப்பட்டுள்ளது. தமிழகத்தின் பல பகுதிகளை இணைத்தல் ஒரு புறம்; தமிழகத்தை பிற இந்தியப் பகுதிகளுடனும் தென்கிழக்கு ஆசியாவுடனும் தொடர்புபடுத்திப் பார்ப்பது இன்னொரு புறம். மேலோட்டமான பார்வையில் தமிழகத்தின் மூன்று நிலப்பகுதிகளுக்கிடையில் மோதல் உள்ளது போல் தோன்றினாலும் கவிஞனின் இதய ஆழத்தில் தமிழகத்தின் இழக்கப்பட்ட ஒற்றுமையை மீட்டெடுக்கும் ஆவல் வெளிப்படு கிறது. சேரன் செங்குட்டுவன் சோழ நாட்டுக் கண்ணகிக்கு கோவில் எடுத்து கௌரவம் செய்ய முற்படுவதும் தமிழகத்து மன்னர்களுக்கு விடுக்கப்பட்ட சவாலை தன் தலைமேல் ஏற்று படைமேற் செல்வதும் நாடுபற்றிய பரந்த கருத்தமைவின் எழுச் சிக்கு கட்டியம் கூறுகிறது. சேரன் எடுத்த கோவில் ஒரு புதிய தேசத்திற்கான வாழ்த்துப் பாடலாகவும், புதிய மானுட மதிப் பிற்கான கீதமாகவும் அமைந்து, சிலப்பதிகாரம் ஒரு புதிய தேசீயத்தின் இலக்கிய நினைவாலயமாக அமைந்துவிடுகிறது. 'இமயமாகினும் பொதிகையாயினும்' என்று காவியத் தொடக் கத்திலேயே கண்ணகியும் கோவலனும் இமயத்தோடும் பொதிகை யொடும் பிணைக்கப்பட்டுவிடுகின்றனர். மங்கல வாழ்த்துப் பாடலின் இறுதியில், வீர மக்கள் இமயப் பெருமையை அடைய வேண்டும் என்றும் பேசப்படுகிறது.

சங்கப் பாடல்களின் விரிநிலையாக சிலப்பதிகாரம் திகழ்ந் தாலும் வடமொழிக் காவிய மரபுகளையும் உள் வாங்கித்தான் உள்ளது. மானுடத்தை தெய்வ நிலைக்கு உயர்ந்தும் கண்ணகி கதையைப் படைக்கும் சிலம்பு, கடவுளை மானுட வடிவாக்கும் இராம கதையையும் உணர்ந்தே உள்ளது. கம்பரின் இராமா

யணம் இந்த ஒன்றிப்பின் அடுத்த கட்டத்தைக் காட்டுவதாக அமைகிறது.

இந்த வடிவரீதியின் இணைவுகள், ஒருமைகள் ஒருபுறமிருக்க, சில புராதன மூலக்கதைகள் (myths) பல இலக்கியங்களுக்கும், ஏன் தேசம் முழுவதற்குமான பொதுவான குறியடையாள மாக (common code) மாறியுள்ளன. இந்திய மக்களின் 'கூட்டு நனவிலி ஆதிப்படிவங்களாக (archetypes of collective unconscious) இந்திய உளப்பாங்கின் அடி ஆழ முழுமையாக மூலக் கதைகள் அமைந்துள்ளன; இந்திய மக்களின் இலக்கியத் தின் இலக்கியமாக (metaliterature) அவை திகழ்கின்றன. இந்திய நாட்டின் பல மொழி இலக்கியங்களிலும், இராமன், சீதை, பாஞ்சாலி, கர்ணன் போன்ற ஆதிப்படிவங்கள் (archetypes) வாழ்நிலை பெற்றுவிட்டன. அதன் மூலமாக அவற்றின் அர்த்தப் பரிமாணங்கள் பரந்துபட்டு நிற்கின்றன. ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலும் இந்த ஆதிப்படிவங்கள் தத்தமக்கென்று சிறப் பான தனித்தன்மையான பொருளைப் பெற்று அமைந்தாலும் மொத்தத்தில் இந்திய மானுடத்தின் சில உளநிலைத் தளங்களை வெளிப்படுத்தும் பிரதிநிதிகள் ஆகிவிட்டன.

தன் பொதுத் தன்மைகளையும் தனித்தன்மைகளையும் கடந்து மேற்கு நாட்டு உணர்வுப் படிவமாக ஹாம்லெட் நிகழ்வது போல, கர்ணன், இராமன், சீதை ஆகியோரும் தத்தம் தனித் தன்மை பொதுமைத் தன்மைகளைக் கடந்து இந்திய மனத்தின் படிவங்களாகிவிட்டனர். ஆனாலும் தெற்கில் தோன்றிய கண்ணகி போன்ற ஆதிப்படிவங்கள் பிற ஆதிப்படிவங்களைப் போலவே இந்தியத் தன்மை பெற்றிருந்தும்கூட, இந்திய இலக்கியம் என்ற மைய நீரோட்டத்தில் ஆட்கொள்ளப்படவில்லை என்பதை வருத்தத்துடன் ஏற்றுக்கொள்ளத்தான் வேண்டும்.

பெரும்பாலான இந்திய மொழிகளில் வேதகாலத்தைத் தொடர்ந்து பக்தி இயக்கம் எழுந்தது. ஆனால் ஒரே கால கட்டத்தில் நிகழவில்லை. நவீன காலத்தில் வெளிப்படையான தேசீய உணர்வும் மதச் சார்பற்ற சமுதாய உணர்வுள்ள எழுத் தும் கொண்ட நாட்டுணர்ச்சி இலக்கியம் பிறந்தது. வேதகாலத் திற்குப் பின் பக்தி இலக்கியம் தழைப்பதற்கு முன்னரும், நவீன மதச்சார்பற்ற யுகம் பிறப்பதற்கு முன்னரும் வறட்டுத்தனமான உருவ வாதம் அல்லது வறண்ட அறிவு வாதம் இருந்தது. தெற்கில் தோன்றிய மாபெரும் கவிதா ஊற்றான சங்கக் கவிதைக்கு இணையான நிகழ்வு—குப்தர்களின் பொற்காலத்தையும் காளி தாசனின் கவிதையையும் நினைத்தாலொழிய—வடக்கில் நேர

வில்லை என்பதை நாம் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும். அது போலவே வேதகாலக் கவிதைகட்கு இணைவரை (parallel) என்று சொல்லத்தக்க எதுவும் தமிழ்மொழியில் இருந்ததாகவும் நமக்குச் சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை.

ஆனால் நம் கோணத்தில் மிக முக்கியமான செய்தி ஒன்று: பக்தி இலக்கியத்திற்கும் நாட்டுணர்ச்சி இலக்கியத்திற்கும் ஒரு தொடர்பு அல்லது இணைவரை உண்டு. ஏனெனில் இவை இரண்டுமே மக்களின் அல்லது சாதாரண மனிதனின் இலக்கியம். உண்மையில் தேசவுணர்வு என்பதே ஒரு சமய உணர்வுமய வழிபாடு (religious cult) ஆகிவிட்டது. சுதந்திரம், அன்னை இந்தியா ஆகியனவும் சமய உணர்வேற்றப்பட்ட அம்சங்களாகி விட்டன. சான்றாக பாரதியார் சொற்களைத் தரலாம்:

''நமக்கு நன்மை வரவேண்டுமானால் நாம் செய்ய வேண்டிய விஷயங்கள் பின்வருவன:

கிராமந்தோறும் பாரத மாதா கோவில் என்று ஓர் ஆலயம் ஏற்படுத்தி அனுதினம் பூஜை முதலிய கைங்கரியங்களுக்கு ஏற்பாடு செய்தல்.''

''துருவன், பிரகலாதன் முதலியோர் விஷ்ணுவிடத்திலே செலுத்திய பக்தியை நாம் தேசத்தினிடத்திலே செலுத்த வேண்டுமென்று நமது பத்திரிகையில் பலமுறை எழுதியிருக்கிறோம். பக்திப் பெருமை தெரியாத ஐரோப்பாவில் கூட ஐர்லாந்து தேசத்தார் நமது தேசத்தில் சுதேசியத்தின் விருத்தியைப் பார்த்துவிட்டுத் தாமும் சுதேசியத்தை ஓர் பெரும் தர்மம் (மதம்) ஆக்கி நடத்த வேண்டுமென்று முயற்சி செய்கிறார்கள். சுவாமி விவேகானந்தர், ''எனது பாரத புத்திரர்களே! இன்னும் ஒரு நூற்றாண்டுக்கு நீங்கள் வணங்க வேண்டிய தெய்வங்கள் யாரதனில் பாரத தேசத்து முப்பது கோடி ஜனங்களே. இவர்களெல்லாம் மகா சக்தியின் ஆவிற் பாகங்கள். இவர்களையே நீங்கள் ஆராதனை செய்ய வேண்டும். இவர்களுக்கே நீங்கள் தொண்டு செய்ய வேண்டும். இதைக் காட்டிலும் சிறந்த மதம் வேறு கிடையாது'' என்று அருளிச் செய்திருக்கிறார்.''[3]

நாட்டு விடுதலைப் போராட்டத்தின் வழியாக அனைத்து இந்திய இலக்கியங்களும் தமக்குள் நெருங்கிவந்தன. ஒரு புதிய இந்தியாவை நோக்கிய தேடல் என்பது இலக்கியத்திலும் இலக்கியம் வழியாகவும் ஒரு தேசீயத் தனித்தன்மையை (National identity) நோக்கிய தேடலாக அமைந்தது. தேசம் முழுவதும்

மாபெரும் நாட்டுணர்வு அலை எழுந்து நின்றது. நாட்டுப் பற்று என்னும் புனித நெருப்பில் இந்தியாவும் இந்திய இலக்கியங் களும் தூய்மையும் ஒளியும் பெற்றன. பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி, தாகூர், பாரதி போன்ற பல படைப்பாளிகளும் ஒரே இந்தியா வின் பல குரல்களாகத் திகழ்ந்தனர்.

வடமொழியுடன் உறவுபடுத்தி புராதன இந்திய இலக்கியத் திற்கு வரைவிலக்கணம் தருவதுபோலவே நவீன இந்திய இலக் கியத்தை ஆங்கிலத்துடன் தொடர்புபடுத்தி வரையறுக்க முடியும். இப்படிக் கூறுவது ஒரு முரண் கூற்று போலவோ தேசப்பற்று இல்லாதது போலவோ தோன்றலாம். ஆனால் இது வரலாறு ஆகிவிட்ட ஒரு முரண்டு அம்சம். ஏகாதிபத்தியத்தின் கருவியாக இருந்த ஆங்கிலம் ஒரு புதிய உணர்விற்கான (New identity) தேடலுக்கும் உதவி புரிந்திருக்கிறது. பெரும்பாலான நவீன இந்திய இலக்கியங்களில் ஆங்கிலத்தின் தாக்குறவு உச்சபட்சமான பொது அம்சமாக (the highest common factor) அமைந்திருக் கிறது.

இது வெறும் நகலெடுக்கிற பணி என்று சொல்வது உண்மை யாகாது. ஆங்கிலத்தின் செல்வாக்கு பெரும்பாலும் வடிவரீதியி லும் உத்தி முறைகளிலும்தான். இலக்கியத்தின் சாரமாக உள்ள அனுபவம் பெரும்பாலும் இந்தியத் தன்மை பெற்றதே.

இந்த இடத்தில் மேற்குமய ஆக்கம் (Westernization) இந்திய மய ஆக்கம் (Indianisation) இரண்டும் ஒன்றிற்கொன்று பூரணத்துவம் செய்யும் செயலாக இருக்கிறது என்று கூறும் பேராசிரியர் அமியாதேவ் கூற்று நினைத்தற்குரியது:

> ''இந்திய மய ஆக்கம் என்பது மேற்கு மய ஆக்கத்திற்கு எதிராக எழுந்த வெறும் எதிர் விளைவுதான் என்று சொல் வதைவிட சற்று பெரிது என்றே நான் கருதுகிறேன். இவை இரண்டும் ஒன்றை ஒன்று நிறைவுசெய்பவை . . .
>
> . . . சமூகச் சூழலையும் இலக்கியத்தையும் இணைத்துப் பார்க்கிறவர்கள் சொல்வதுபோல காரண விளைவாக ஒரே நேரத்தில் 'மேற்கு மய ஆக்கம்', 'இந்திய மயமாக்கம்' இரண்டிற்கும் ஆட்பட்ட இலக்கியம் இங்கிருக்கிறது என்பது நம் அக்கறைக்குரியது.''[4]

ஆனால் இந்த நிலைமை எல்லா மொழிகளிலும், ஒரே மாதிரி யாக இல்லை என்பதையும் நாம் குறிப்பிட வேண்டும். கல்கி, மு.வ. போன்ற எழுத்தாளர்களிடம் மேற்குமய இந்தியமய

ஆக்கங்கள் ஒரே சமயத்தில் நேர்ந்திருப்பதாகச் சொல்ல முடியாது. தம் பழமையை நோக்கி மீண்டதாக—உக்கிரத்துடன் அல்ல, ஆனால் தம் கடந்த காலத்தை நோக்கித் தாம் செல்கிறோம் என்ற சுய அறிவுடன் மீண்டதாக—படைப்புநெறிக் கூட்டுறவில், புதுமையை சுவிகரித்துக்கொண்டு பழமைக்குத் திரும்பியதாகச் சொல்லலாம். மேலைத்தாக்கம்தான் இந்திய நாட்டில் ஒரு தேசீய இலக்கியத்தின் கட்டுமானத்தைச் சாதித்தது என்று சொல்ல இயலாவிடினும் அது ஒரு மறுமலர்ச்சியை விளைவித்தது. சமயச் சார்பற்ற கண்ணோட்டத்தில் ஒரு தேசீய உணர்வையும் பார்வையையும் இலக்கியத்தில் கொண்டு வந்தது எனலாம். முந்தைய காலங்களில் இந்திய இலக்கியங்களுக்கிடையே இருந்த ஒற்றுமையை அனைத்திந்திய மூலக் கதைகள் பிற சமயப் பண்பாட்டுக் காரணிகள் சாதித்தது மாதிரி எனலாம். இன்றும்கூட நம் புராதன மூலக்கதைகள் புதிய அர்த்தப் பரிமாணங்களையும் வீச்சையும் பெற்றுவிட்டாலும் கூட அவை நவீன இலக்கியத்தின் பின்புலத்தை அமைப்பனவாகவும் உள்ளன. கர்ணன் ஒருவகை உளத்துயரை (anguish) இன்றைய இந்திய இளைஞர்களின் உளத்துயரை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றான். அகலிகை, பாஞ்சாலி ஆகியோரும், ஏன் சீதையும்கூட புதிய விளக்கமேற்று இன்றையப் பெண் குலத்தின் துன்ப துயரங்களையும் கோபங்களையும் குறித்து நிற்கின்றனர்.

தமிழ் இலக்கிய உலகில் விந்தன், ஜெயகாந்தன் படைப்புகளில் பெண்மையின் இந்த ஆதிப்படிவங்கள் கையாளப்பட்டுள்ளதைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடவேண்டும். அண்மையில் இடம் பெற்ற 'இண்டர்வியூ' என்ற தன் வானொலி நாடகத்தில் ஜெயகாந்தன் 'அக்னிப்பிரவேசம்' என்ற கலைக்கருத்திற்கு (Theme) ஒரு மறுவடிவம் தந்துள்ளார். சமுதாயச் சூழ்நிலைகளினால் ஒரு வேசியர் விடுதியில் தன் கற்பைப் பறிகொடுக்கும் ஒரு இளம் பெண்ணிற்கு மறுவாழ்வு தருவதுபற்றி சிந்திக்கிறார். கதை நாயகன் அவளின் கடந்த காலத் துயரங்களுக்காக உளம் கசிந்து நிற்பதன் மூலமாகவும் அவளுடைய கடந்த காலத்தின் பதிவேடாக இருக்கும் அவள் நாட்குறிப்பை தீயிலிட்டுப் பொசுக்குகின்றதொரு குறியீட்டுத்தன்மை மிக்கதொரு செயல் மூலமாகவும் உண்மையில் தன் ஆண் ஆதிக்க உணர்வையும் தன் சமகால ஆண்களுடைய பாவச் செயல்களையும் தீயிலிட்டுச் சுத்திகரித்துக் கொள்கின்றான். இந்த வானொலி நாடகத்தில் 'பெண் ஒரு பாவி' என்ற ஆதிப்படிவச் சித்திரத்தை—தமிழ் (இந்திய) மரபில் இடம் பெற்றுவிட்ட ஆதிப்படிவ சித்திரத்தை ஜெயகாந்தன் அடித்துத் துரத்துவதுபோல் தோன்றுகிறது. அதே சமயம் ஆணின் மேலாதிக்க மனோபாவத்தின் கொடூரமான எதிர்பார்ப்பு

களில் பெண்மை பழிவாங்கப்பட்டதற்கு பிராயச்சித்தமும், செய்துவிடுகிறார். தன்னைப் பரிசுத்தமானவள் என்று உலகிற்குக் காட்ட ஒரு பெண் தீயினில் இறங்கவேண்டாம். ஆண் மக்களின் இதயத்தில் அழுக்கேறிவிட்ட ஆண் பெண் உறவுகள் பற்றிய குகை நாட் பழமை மிக்க கருத்துக்களை ஆண் மக்கள் தான் கழுவிச் சுத்திகரித்துக்கொள்ள வேண்டும்.

இன்னொரு சுவையான செய்தி, புதினம் என்ற இலக்கிய வகைமை (genre) குறித்தது. பெரும்பாலான இந்திய மொழிகளில் புதினம் ஒரே காலகட்டத்தில் ஒரே சமூகச் சூழ்நிலைகளில் தோற்றம் கொண்டது. இது இந்தியக் கூட்டு உணர்வு நிலைகள் (Collective Indian Sensibility) மிகப் பழங்காலந்தொட்டு நனவிலி நிலையில் செயற்பட்டு வருகின்றன என்பதற்கு இன்னொரு எடுத்துக்காட்டு. இந்தப் புதிய இலக்கிய வகைமையின் ஆதரவாளர்களாகவும் புரவலர்களாகவும் விளங்கியவர்கள் ஓய்வுச் சுக வசதி பெற்ற நடுத்தர வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த பெண்கள்—தம்மைப் பற்றியும் தம் வாழ்நிலைக் களம் பற்றியும் அறிவுபெற்ற, தன்னுணர்வும் சமூக உணர்வும் உள்ள பெண்கள். சேக்ஸ்பியரின் பல இன்பியல் நாடகங்கள் பெண்களுக்கு தலைமையிடம் தருவன. அப்பெண்கள் ஆண்வேடம் தரித்துவரும் 'மாறுவேடம்' என்று அடிக்கருத்து (Disguise Theme) அந்நாடகங்களில் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதுபோலவே 'பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்' (தமிழ்), 'இராசசேகர சரிதம்' (தெலுங்கு), 'குந்தலதா' (மலையாளம்), 'ஆனந்த மடம்' (வங்காளி) போன்ற பல இந்தியப் புதினங்களில் பெண்கள் சிறப்பான பங்கைப் பெறுகிறார்கள்—முதன்மையான பாத்திரமாக செயற்படுகிறார்கள். பெரும்பாலான தொடக்ககாலப் புதினங்களில் பெண்கள் ஆண்வேடம் தரிப்பது தமது சொந்த வாழ்விலும் சமூக வாழ்விலும் தங்களின் இடத்தைத் தேடும் உண்மையான ஒருமையை நோக்கிய தேடல் என்ற அடிக்கருத்தைக் காட்டி நிற்கிறது. பெண்கள் ஆண்களாக மாறுவேடம் தரிப்பது புதினங்களில் பெரும்பாலும் நகையுணர்விற்காக கையாளப்பட்டாலும் அடிப்படையில் ஆடவரின் தைரிய உணர்வைப் பெற ஏங்கி நிற்கும் பெண் மக்களின் ஏக்கத்தையும் ஆவலையும் சுட்டி நிற்கிறது. ஷேக்ஸ்பியரின் 'ஒன்றுமற்றதற்கு ஒரே அலட்டல் (Much Ado About Nothing) நாடகத்தில் நாயகி ஹீரோவின் திருமணம் மணமகனால் அவச்சொல் கூறப்பட்டு தடைப்படும் போது, பியாட்ரிசு, 'ஓ, கடவுளே, நான் மட்டும் ஓர் ஆண் மகனாய் பிறந்திருந்தால் அவன் இதயத்தை இந்தச் சந்தைத் தெருவிலேயே தின்றுவிடுவேன்' என்று பேசுவாள். மரபான தடைகளை அறுத்துக் கொண்டு மறைந்து கிடக்கும் தம் பலத்தை

அள்ளிக்கொள்ள விழையும் பெண்சக்தியை இந்தப் புதினங்களின் 'மாறுவேடம்' என்ற அடிக்கருத்து புலப்படுத்துகிறது.

நவீன இந்திய இலக்கியங்கள் கையாள்கின்ற அடிக்கருத்துக்கள், குறிப்பொருட்கள், நிகழ்வுச்சூழல் (Themes, Motifs and situations) ஆகியனவற்றின் ஒத்த தன்மைகளையும் வேறுபட்ட தன்மைகளையும் ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம் ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். சான்றாக, மோதல் நிலைகள்—பழைய மதிப்புகள்—புதிய மதிப்புகள்; பண்பாடு—தொழில் நுட்பம்; ஆன்மீக மதிப்பு—வணிக மதிப்பு; தனிமனிதன்—சமூகம்; காட்சி—உண்மை; வர்க்கங்கள்—தலைமுறைகள்; கிராமப்புற மதிப்புகள்—நகர்ப்புற மதிப்புகள்போன்ற மோதல் நிலைகள் பொதுவான சில அடிக்கருத்துக்கள் (Themes) எனலாம். இலட்சிய அன்னை; இருபாசப் பிணைப்புகளில் சிக்கித் துயர்ப்படும் அன்னை அல்லது மனைவி; இளம்பெண் ஒருத்தி இல்லத்தைத் துறந்து புறப்படுதல்; கோபாவேச இளைஞன் ஒருவன் அழிவு வேலைகளில் இறங்குதல் ஆகியன பல்வேறு இலக்கியங்களில் திரும்பத் திரும்ப இடம் பெறும் சில குறிப்பொருட்கள் (motifs) ஆகும்.

ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம் இந்திய மொழிகளில் உள்ள புதிய இலக்கிய வகைமைகளையும் (genres) அவற்றிற்கு இடையே உள்ள தொடர்புகளையும் ஆய்விற்கு ஆட்படுத்த வேண்டும். அவற்றிற்கென்று மேலை வடிவங்களிலிருந்து வித்தியாசமான ஆனால் இந்தியத் தளத்திற்கெனப் பொதுவானதொரு மைய நிலை உண்டா என்பதும் ஆராயப்படவேண்டும். இந்தியப் புதினங்கள் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்கள் இரண்டுமே இந்த மண்ணிற்கு நெருக்கமானவைதான். இந்தியப் புதினம் காப்பியங்களுடன் அதிக உறவுநிலை பெற்றுள்ளது. தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்களும் தன்மை நிலை சற்று குறைந்து காணப்படுகின்றன. இவற்றின் அடிப்படை உணர்ச்சிகள் சாந்தி அல்லது அசைவற்ற அமைதியில் பிணைக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்திய இலக்கியங்கள் வரலாற்றுப் போக்கில் ஒற்றுமையும் (horizontal unity) சம காலப் பிணைப்பும் (vertical link) பெற்றுத் திகழ்கின்றன. இங்கு பக்தி இயக்கம், விடுதலை இயக்கம், கற்பினையியக் கலகம் (Romantic Revolt) போன்ற ஒரே மாதிரி இயக்கங்களைப் பற்றிய ஒப்பியல் ஆய்வு பயன் தரும். இந்தியக் கற்பனையியம் மேலைக் கற்பினையிய இலக்கியங்களைப் பார்க்கிலும் அதிகம் ஆன்ம நேய நோக்கும் தேசிய சமூக இயக்கங்களுடன் அதிகப் பிணைப்புறவும் கொண்டுள்ளதாகத் தோன்றுகிறது.

இறுதியாக, ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியம் பல்வேறு மொழி களில் இடம் பெற்றுள்ள, ஒத்த கருத்தமைவைகளை (Literary concept), ரசா (Rasa), மெய்ப்பாடு போன்றவற்றை விளக்கி உரைத்தும் வரலாற்றுப் போக்கில் கணித்தும் ஒப்பியல் ஆய்வு செய்வதின் மூலம் அவற்றிற்கிடையே உள்ள உறவுகள் பிணைப்புகளைக் கண்டறியலாம். இந்திய இலக்கியங்களுக் கெனப் பொதுவான இலக்கிய கலைச் சொற்களை உருவாக்கும் முயற்சியும் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டும். குறைந்தது இலக்கியக் கலைச் சொற்களுக்குப் பன்மொழி அகராதிகளாவது உருவாக்க வேண்டும். கல்வி வளாகங்களில் இயக்கங்கள், வகைமைகள், அடிக்கருத்துக்கள் பற்றி ஒப்பியல் இந்திய இலக்கியத்தில் பயிற்சி வகுப்புகள் அமையவேண்டும். இந்திய இலக்கியப் படைப்பாளிகளை வரலாற்று நிலையிலும் சமகால நிலையிலும் தொடர்புபடுத்தி அவர்களுக்குரிய இடங்களை கருத்து வெளியில் வழங்கும் நூல்கள் ஆக்கப்பெறுதல் வேண்டும். இவை அனைத்தும் செய்வதுடன், நவீன இலக்கியவாதிகளை மொழியாக்கங்கள் வழியாக பிறமொழிகளுக்கு அறிமுகமும் செய் கிறபொழுது பல இந்திய இலக்கியங்களுக்கிடையே ஓர் அர்த்த முள்ள உரையாடலை ஒன்றிற்கொன்று வரவேற்பு தரும் உறவு களை (penetration), நாம் தொடங்கிவைக்க இயலும். இது ஒரு தேசீய இலக்கியத்தை உணர்வுபூர்வமாக உருவாக்க உதவும். இந்த தேசீய இலக்கியம் இது நாள்வரை வேற்றுமை யில் ஒற்றுமையாக நம் அடிமனத்தில் இருந்து வந்ததுதான். விடுதலை இயக்கம் தோன்றியபோதுதான் இது வெளிப்பட்டிருக் கிறது.

முடிவாக, இந்திய இலக்கியம் என்ற கருத்தமைவு ஒரு புதிய காட்சி (Discovery) அல்ல; நாம் இழந்த ஒருமையை அல்லது நம் கண்கள் காணத் தவறிய உண்மையான ஒருமையை திரும்பப் பெறும் மீட்சியே (Recovery). முற்றிலும் அடிநிலை உணர்வுகளிலும் இல்லாத, முழுவதும் தன்னுணர்வு நிலையிலும் இல்லாத, உண்மையானதொரு இந்திய உணர்வை நோக்கி அடிமன உணர்வுகளில் தொடங்கி தன்னுணர்வுள்ள விழிப்புகளில் பயணப்பட்டு வந்துள்ள இயக்கம் இது.

குறிப்புகள்

[1] ULRICH WEISSTEIN, *Comparative Literature and Literary Theory : Survey and Introduction*, trans. Riggan, (Bloomington : Indiana Press, 1973) p. 14.

[2] HENRY H. H. REMAK, '*Comparative Literature.* Its Definition and Function.' **Comparative Literature : Method and Perspective,** ed. Newton P. Stallknecht and D. Horst Frenz rept. 1961, (Carbondale & Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1971) p. 16.

[3] *Bharathi in 'India'*, (10.4.1909) quoted by DR.K. CHELLAPPAN, **Bharathi : The Visionary Humanist (Madras : Chemmen Publishers,** 1984) p. 16.

[4] AMIYA DEV, **The Idea of Comparative Literatures in India,** (Papyrus : 1984), p. 34.

9. ஒரு மனிதம் ஒரு இலக்கியம்

இருபதாம் நூற்றாண்டில் இலக்கிய ஆய்வு ஒருபுறம் அணுவைத் துளைத்து ஏழ்கடலைப் புகட்டும் நுண்ணிய ஆய்வாக (atomistic analysis) வளர்ந்தாலும், இலக்கியத்தின் பன்மையுள் மண்டிக்கிடக்கும் ஒருமையை உணர்ந்து, ஒவ்வொரு இலக்கியத்தையும் ஒப்பிலக்கிய, தேசீய இலக்கிய, உலக இலக்கிய, பொது இலக்கியப் பார்வைகளில் பார்க்கும் ஆய்வுநெறி தழைத்து வருவதையும் நாம் காண்கிறோம். ஒப்புநோக்குதல் மனித மனத்தின் அடிப்படைக் கூறுகளில் ஒன்று; சாண்ட்லரின் கருத்துப்படி, ஒப்புநோக்கும் நெறி, எண்ணம் அனைய தொன்மை வாய்ந்தது. டி. எஸ். எலியட், இலக்கியங்களின் ஊடு நிலவும் இலட்சிய முறைமை (ideal order) ஒன்றினை ஏற்று, பகுத்துப் பார்ப்பதும் (analysis) ஒத்துப் பார்ப்பதும் (comparison) இலக்கிய ஆய்வின் இரு அடிப்படைக் கூறுகள் என்பார்.

இப்படி ஒப்பிடுவது எல்லாக் காலத்திலும் எல்லாக் கலை, அறிவியல்களிலும் இயல்பான பண்பானாலும் ஒப்பிலக்கியம் என்ற இயல் (கலை?) (discipline) ஐரோப்பாவில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில்தான் துளிர்த்து, இருபதாம் நூற்றாண்டில் தழைத்தது. இந்தியாவில் வடமொழி—தென்மொழி, மற்றும் இருவேறு இந்திய மொழிகளுக்குமிடையே இணைந்த பார்வை பன்னெடுங்காலமாக இருந்திருக்கிறது. தமிழ் இலக்கியங்களை, பத்துப் பாட்டு, எட்டுத் தொகையாக வகுத்த பாங்கில் மட்டுமன்றி வடமொழிச் சிந்தனையோடு பல்வேறு இலக்கியங்களும் அவற்றிற்கு விளக்கங்களும் வளர்ந்த பாங்கில் ஒப்பிலக்கியப் பார்வை ஆழ்மனநிலை (unconscious)யில் இருப்பதை உணரலாம். ஆனால் அதைத் தன்னுணர்வு (self-conscious) நிலைக்கு உயர்த்தியது இந்த நூற்றாண்டே. ஒப்பிலக்கியம் என்ற சொல் ஆய்வு முறையையும் ஆய்வுக் களத்தையும் இணைத்துச் சுட்டும் சொல். இதையே ஒப்பியல் இலக்கியம் என்று கைலாசபதி குறித்துள்ளார். தமிழின் இப் புதிய இயலை ஒப்பியல் தமிழ் எனவும் கூறலாம்.

கதே, பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் உலக இலக்கியம் என்ற ஒருமையைக் கனவாகக் கண்டார். தேசீய இலக்கியம் சுவர்களுக்குள் நிலவும் இலக்கியம் என்றால், ஒப்பிலக்கியத்தைச் சுவர்

களுக்கு ஊடு நிலவும் இலக்கியம் என்றும், பொது இலக்கியத்தை சுவர்களைக் கடந்த இலக்கியம் என்றும் கூறுவார், ரெமாக். (Expressed visually, national literature would be the study of literature within walls, comparative literature across walls, and general literature above walls). இவையன்றி, இலக்கியக் கொள்கைகளைப் பொது இலக்கியம் (General Literature) என்றும் கூறுவர். தேசிய இலக்கியம், உலக இலக்கியம், பொது இலக்கியம் ஆகிய அனைத்துக்கும் ஊடு செல்லும் இயலாக ஒப்பிலக்கியத்தைக் கருதுவதுதான் பலரும் ஒப்பிய கொள்கை. ஆனால், வரலாற்று ரீதியிலோ, அழகியல் நோக்கிலோ, கருத்துக்களை, வடிவங்களை, இயக்கங்களை, இலக்கியக் கொள்கைகளை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது அவை ஒப்பிலக்கியமாக ஆகிவிடுகின்றன.

ஒப்பிலக்கியத்தை எந்நிலையிலும் தனக்கென நெகிழ்ச்சியற்ற விதிகளையுடைய தனித்துறை என்பதைவிட, அதை குறுகிய இலக்கியக் கூறுகளின் ஒரு இணைப்பாக, மிகவும் தேவையான ஒரு சார்புத் துறையாகவே கருதுகிறோம் என்றும் பல்மொழி இலக்கியங்கள் காட்சி நிலையில், உருவத்தில் வேறுபட்டாலும் உணர்வு நிலையில் ஒன்றுபடும் மனிதப் படைப்பாற்றல் களங்களை இணைக்கும் பாலம் என்றும் ரெமாக் கூறுகிறார். (We conceive of comparative literature less as an independent subject which must at all cost set up its own inflexible laws, than as a badly needed auxillary discipline, a link between smaller segments of parochial literature, as a bridge between organically related but physically separate areas of human creativeness. . .). வேறுபாட்டிலும் விளைந்து செழிக்கும் ஒருமையினை உணரும் முயற்சி என்றே இதனைக் கொள்ள வேண்டும்.

ஒப்பிலக்கியத்திற்கென்று தனி ஆய்வுநெறி இல்லை. இலக்கிய ஆய்வு அனைத்துக்கும் பொருந்தும் வழிகளான, தொகுப்பு, பகுத்தாய்தல், வகுத்துத் தெளிதல், சான்றுகளின் வழி நிறுவுதல் ஆகிய பொது நெறிகள் இதற்கும் பொருந்தும். ஆனால் இந்த இயலுக்குச் சில தனித் தன்மைகளும் உண்டு.

ஆனால் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வில் ஆழ்நிலை நோக்குப் போய் அகன்ற பார்வை வருகிறது. (Horizontal competences replace vertical competences) என்பர்; ஆனால் இரண்டு பார்வைகளும் இணைவதும் சாத்தியமே. ஒப்பிடுதல் என்ற உத்தி எல்லா இலக்கிய ஆய்விலும் இருந்தாலும், அதுவே தலையான அம்சமாக

இங்கு மிளிர்கின்றது. ஒப்பிலக்கிய ஆய்வுக்கு மிகவும் பொருத்த மான களம் மொழிபெயர்ப்புக்கள் (Translations), தாக்கங்கள் (influences), ஏற்புகள் (receptions) என்பர். மொழிபெயர்ப்புக்கள் இரண்டு மொழிகளையும் இணைத்த மொழி வழியாக அல்லது இரண்டின் மூலத்தையும் எட்டும் மூன்றாவது மொழியின் படைப் பாக உருவெடுக்கின்றன. அப்போது ஒரு நாகரிகத்தை இன் னொரு நாகரிகம் தன்வயப்படுகிறது.

மொழியாக்கம் செய்பவரைப்போல் ஒப்பியல் ஆய்வாளனும் இரு மொழிகளையும் தன் இதயத்தில் இரண்டறக் கலக்கவிட்டு, இரு இலக்கியங்களையும் இணைத்துப் பார்க்கிறான். அப்படிப் பார்க்கும் நிலை மொழிபெயர்ப்பினை ஆய்வதற்கும் துணை செய்யும். இராமனைப்போல் இராம காதையும் இந்திய மொழிகள் அனைத்திலும் பல்வேறு காலகட்டங்களில் பல்வேறு அவதாரம் எடுத்துள்ளது. ஒவ்வொரு காலமும் அந்நூலுக்குப் புது விளக்கம் தந்துள்ளது. இருபதாம் நூற்றாண்டில் தனக்குத் தானே அன்னியப்பட்டுப் போன தனித்த மனிதர்களுக்கும் (alienated individuals) கர்ணன் மூலப்படிவமாகிறான். கம்பனின் இராமன், காவிரி நாடன்ன கழனி நாட்டில் கலை அவதாரம் எடுத்து, ஒன்றையொன்று கவ்வி நிலைபெறாது உணர்வும் ஒன்றிட கண்ணொடு கண்ணினை நோக்கொக்க காதல் செய்தது மட்டுமன்றி, பிறன் மனை நோக்காத பேராண்மை பெற்று, களத்திலே தோற்ற எதிரியை 'இன்று போய் நாளை வா' எனவும் சொன்னபோது, இந்தியப் பண்பாட்டின் தமிழ் வடிவமாகவே உருப்பெறுகிறான்.

மொழிபெயர்ப்புக்கள் ஒப்பிலக்கியக் கூறுகளில் ஒன்றான 'ஏற்பி'ன் ஒரு வகை. மொழிபெயர்ப்பு ஏற்கின்ற நாகரிகத்தின், எண்ணக்கூறுகளை விரிவுபடுத்துவதோடு, அந்த நாகரிகத்தின் பண்புகளையும், அந்த மொழியின் சாயலையும் புத்திலக்கியத் திற்கு தராமலிருப்பதில்லை. ஒவ்வொரு மொழிபெயர்ப்பாசிரிய னும், பல்வேறு நிலையிலே மூலத்தைத் தேடுகிறான். அப்படித் தேடுகிறபோது மொழியின் ஆழ்நிலை நிலைக் கட்டமைப்பி லிருந்து பெயர்க்கும்போதுதான் மூல நூலோடு தன்னை ஐக்கியப் படுத்திக்கொள்ள முடிகிறது. அந்த நிலையிலிருந்து புது மொழி பெயர்ப்பை உருவாக்கும்போது முதற் சிந்தனைகளின் கருப் பொருளையே, புதிய மொழியின் இயல்புக்கேற்பப் பருப்பொரு ளாக்கித் தருகின்றான். ஆய்வாளர்கள், இப்படிப் பல்வேறு நிலையில் நிகழும் படைப்பு மாற்றங்களை (creative transformations) ஆயும்போது, இலக்கிய ஆக்கம் பற்றியும், மொழிக் கூறுகள் பற்றியும் புதிய உண்மைகள் தெரிவதோடு இலக்கியச்

சுவைக்கும், பொருட்செறிவினை உணர்வதற்கும் துணை செய்யும்.

இவையன்றி, ஒரு பிறமொழி நூலாசிரியனைப் பற்றி நம் மொழியில் பல்வேறு கட்டங்களில் எப்படிக் கருத்துக்கள் கூறப் பட்டுள்ளன என்பதுவும், அவரைப் பற்றிய நமது நாகரிகத்தின் உருவத் தோற்றம் (image) என்ன என்பதுவும், அவருடைய படைப்புக்கள் நம்மை எதற்காகப் பெரிதும் கவர்ந்திருக்கின்றன என்பதுவும் ஆய்வதற்குரிய பொருள்கள்தாம். அவைகளை ஏற் பாய்வுகள் (Reception Studies) என்று கூறுவர். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களுள் நம்மைச் சிலதாம் பெரிதும் கவர்ந்துள்ளன; (உ-ம். (ஜூலியஸ் சீசர்) Julius Caesar, (பன்னிரண்டாம் இரவு) Twelfth Night, Othello (ஓதெல்லோ). அவற்றைப் பற்றி நாம் கொண் டிருக்கும் விளக்கங்களும் சற்றும் வேறுபாடானவை. இவற்றுக் குரிய காரணம் என்ன? *Hamlet*-க்கும் மனோகராவுக்கும் வேறு பாடுகள் என்ன? மனோன்மணியத்தின் ஆசிரியர் Lytton-ன் கவிதைக் கதையை ஏற்று, ஷேக்ஸ்பியர் போன்றோரது உத்தி களை தமிழ்மொழி, நாகரிக மரபுக்கு ஏற்ப எப்படிப் பயன்படுத்தி யுள்ளார்? இவைகளை எல்லாம் ஆராயும்போது நம்முடைய நாகரிகம் எப்படி மூல இலக்கியத்தைத் தன்வயப்படுத்தியது என்பதைப் பார்ப்பதுதான் முக்கியம்.

இதைவிடச் சிரமமானது மற்ற இலக்கியங்களின் தாக்கங் களின் தன்மை, அளவைக் கணிக்கும் ஆய்வு முயற்சிகள். இவை ஒரு மொழி இலக்கியங்களுக்குள்ளேயும் நடக்கும். அவற்றின் முதல் நிலையாக (imitation) மாதிரியாக்கத்தையும், உயர்ந்த நிலையில் தாக்கத்தையும் (influence) குறிப்பார்கள். Imitation is conscious influence; influence is unconscious imitation—என்பார் கள். தாக்கம் படைப்பாசிரியர் மனத்திலே பல்வேறு விளைவு களை ஏற்படுத்தும். பாரதி தன்னை ஷெல்லி தாசன் என்று மேலெழுந்தவாரியாக கூறியிருப்பினும் அவன் மேல் கீத்சி-ன் (Keats) தாக்கம் மிகுதியாக இருந்திருப்பதுபோல் தோன்று கிறது. அவருடைய குயிற் பாட்டை பார்த்தால், அதன் காதல் தத்துவம் ஷெல்லியிடமிருந்து வரினும்—அதனுடைய உருவம் (form) கனவும் உண்மையும் மாறி மாறிக் காட்டப்படும் உத்தி ஆகியவை கீத்சின் Endymion, Eve of St. Agmes ஆகிய பாடல் களையே நினைவுபடுத்துகின்றன. குயில், ஆத்மாவின் இறவா மைக்கு எடுத்துக்காட்டு; ஆனால் அதே குயில் ஒரு நிலையில் கள்ளப் புலன்களோடு காதல் கொண்டாலும், அதன் உண்மைக் காதலன் பரமாத்மா தான்.

இங்கே குயில்—கற்பனைக்கும், ஆத்மாவின் 'பெண்' தன்மைக்கும் உருவகமாக்கப்பட்டுள்ளது. இறுதியிலே—கனவி லிருந்து உண்மைக்கு வரும்போது—தன்னை உணர்கிறபோது கீத்சின் தாக்கம் தெளிவாகத் தெரிகிறது. அவர் 'தானி' லிருந்து 'நானா'கத் தன்னை உணர்ந்தபோது (return from self-transcendence to self-consciousness) கற்பனையைக் கனவாகக் கண்டு, அத்தனையும் கற்பனையின் சூழ்ச்சி என்றே கண்டு,

> சோலை, குயில் சொன்ன கதை அத்தனையும்
> மாலையழகின் மயக்கத்தால் வந்த
> கற்பனையின் சூழ்ச்சி என்றே கண்டு கொண்டேன்

என்று கூறுகின்றபோது கீத்சின்,

> the fancy cannot cheat so well
> As she is fam'd to do, deceiving elf

என்ற வரிகளின் தாக்கம் தெள்ளத் தெளிவாக விளங்குகிறது. எனினும் குயிற்பாட்டு கீத்சின் வானம்பாடிப் பாடலின் மொழி யாக்கம் அன்று; அதனுடைய வேதாந்த விரிவாக்கம். அதனால் தான் அப்பாடலின் கவிஞனின் கற்பனா சக்தி, மாயா சக்தியின் வெளிப்பாடாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இப்படி வரலாற்றுத் தொடர்பினையும் செய்திகளையும் மையமாகக் கொண்டு ஒப்பிடும் கொள்கை பிரெஞ்சுச் சிந்தையாளர் தந்தது.

ஆனால் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வுகள் இப்படிப்பட்ட உண்மையான வரலாற்றுத் தொடர்புகளை (contacts), வெறும் செய்திகளை மட்டும் (facts) கணக்கிடும் இலக்கிய வணிகச் சந்தையல்ல; அமெரிக்க ஒப்பிலக்கியக் கொள்கையாளர்கள் கருத்துப்படி, உறவு களைவிட, ஒத்த இயல்புகள்தான் (affinities rather than contacts) ஆய்வுக்கு மிகவும் உற்ற களங்கள். அப்படி ஆய்வு செய்யும்போது சில மூலக் கருத்துக்களும் மூலக் கதைகளும் உலகத்துக்குப் பொதுச் சொத்துக்களாக இருப்பதை உணரமுடியும். மக்கள் இலக்கியங் களில் (Folklore) ஒரு உலகளாவிய ஒற்றுமையிருப்பதை உணர லாம். ஒரு குறிப்பிட்ட தேசிய எல்லைக்குள் பார்த்தாலும், இவ்வாய்வுவழி இலக்கியத்தின் ஒற்றுமை தெளிவாகிறது. கர்ணனும், இராமனும், கண்ணகியும், சீதையும் இந்திய நாகரிகத் தின் 'பொது'மக்கள்; மூலப் பிரதிநிதிகள். அதனால்தான் கருத்தியல் ஆய்வாளர்கள் மக்கள் கதைகளுக்கு (Folklore) சிறப் பிடம் தந்துள்ளனர். ஆனால் இவற்றை இலக்கிய பொதுமைகள் (literary universals) என்பதைவிட யுங் என்ற உளநூலார் கண்ட முதற்கூறுகள் (Jungian archetypes) எனக் கூறுவதே பொருந்தும் என Frenzel கருதுகிறார்.

மூலக் கூறுகள் மொழிவண்ணம் பெறும்போது அவை பொதுக் கூறுகளாகிவிடுகின்றன. தொல்காப்பியம் கூறும் பொருளிலக் கணமும் இலக்கியத்திற்கு மூலமான வாழ்வின் அடிப்படைக் கூறு களின் விளக்கமே. தொல்காப்பியரின் அடிப்படைக் கூறுகளுக்கும் நார்த்ராப் ப்ரை (Northrop Frye)யின் மூலக் கூறுகளுக்கும் (Archetypes) உள்ள ஒற்றுமை இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. வாழ்வு தான் இலக்கியத்தின் மூலமும் முடிவும். இலக்கியம் வாழ்வின் விளக்கம் என்பதைவிட வாழ்வுதான் இலக்கியத்தின் விளக்கம் எனக் கொள்வது மிகப் பொருத்தமானது. வாழ்வு பொது வானது; புனிதமானது; நிரந்தரமானது. இருவருமே இலக்கியத் தின் அடிப்படை நிலைகளை இயற்கை இயைந்த வாழ்வோடு இணைத்து—இன்ன இடம், இன்ன காலம், இன்ன பாத்திரம், உணர்வு, அதற்கான உவமை முதலிய இலக்கிய மரபினைக் காட்டி, கவிஞர் தம் தனித்தன்மை, வாழ்வின் பொதுத் தன்மை என்ற தளத்தில் கட்டப்படும் கோபுரம்தான் என்பதைக் காட்டு கிறார்கள். இப்படிப்பட்ட இலக்கியக் கொள்கைகளில் ஒருமை காணும்போது, இலக்கியக் கொள்கையிலே ஒப்புநோக்கு (Comparative literary theory) பிறக்கிறது. அரிஸ்டாட்டிலையும் தொல்காப்பியரையும் பரத நூலையும் இப்படி ஒப்பிட்டுப் பார்க்க லாம்.

ஆனால் இந்தப் பொதுநிலையோடு நின்றுவிடாமல் தனி நிலையில் இலக்கியக் கருத்துக்களை அகழ்ந்து ஒப்பிடும்போது இலக்கிய விளக்கம் அழுத்தம் பெறுகிறது. இந்த நிலையில் ஒப்பிலக்கியம் கருத்தியல் ஆய்வு (Thematology) ஆகத் திகழ்கிறது. இதனுடைய பகுதிகள் (units) கலை எண்ணங்கள் (Themes), கருப் பொருள்கள் அல்லது அடிக்கருத்துக்கள் (motifs), காட்சிகள் (situations) ஆகும். ஒவ்வொரு இலக்கியத்தின் கலைப்பொருளும் அதன் கருப்பொருளின் தனி வெளிப்பாடு. இலக்கியக் கருப் பொருள்கள் மிகச் சிலவே. அவை வாழ்வின் நிரந்தரக் கூறுகள். ஆனால் இலக்கியக் கலைப் பொருள்கள் எண்ணிறந்தவை. ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர்கள் இலக்கியக் கருத்துக்களைப் பொது நிலையிலும் தனிநிலையிலும் காணவேண்டும். காதலர் பிரிவு, காதலிலே தோல்வி, பொதுவாழ்வு—தனி வாழ்வு,இரு இலட்சியங் களின் மோதல், இரு மனிதர்களின் மோதல், இப்படிப் பல்வேறு அடிக்கருத்துக்கள் (motifs) ஒவ்வொரு பாடலிலும் தனித்தன்மை வாய்ந்த நுண்ணிய உணர்வாக உருப்பெறுகின்றன. சங்கப் பாடல்களில் பொருளை பகுத்த பாங்குக்கும், இன்றைய ஒப்பிலக் கிய ஆய்வாளரின் பொருள் பகுப்புமுறைக்கும் உள்ள ஒற்றுமை குறிப்பிடத்தக்கது. Themes-ஐ உரிப்பொருள்களாகவும்,

Motifs-ஐ கருப்பொருள்களாகவும், Situations-ஐ முதற்பொருள் களாகவும் கொள்ளலாம் எனத் தோன்றுகிறது.

டி. எச். லாரன்ஸ், மு. வ., ஜாய்ஸ், பாட்ரிக் வொய்ட், அகிலன் போன்ற பல்வேறு புதின ஆசிரியர்களிடம் நாம் காணும் அடிக்கருத்து கலைஞனுக்கும் பெண்மைக்கும் உள்ளத் தொடர்பு. அவற்றை ஒப்பிடும்போது எப்படி ஒவ்வொரு ஆசிரியரும், ஏன், ஒவ்வொரு புதினமும் அந்தப் பொதுப் பொருளைப் புதுப் பொரு ளாய்க் கண்டிருக்கிறது என்பதைக் காண்பதுதான் ஆய்வாளரின் தலைமைப் பணி.

இப்படிக் கருத்துவழி ஒப்பியல் ஆய்வு (Thematology) செய் யும்போது, இலக்கியங்களின் மூலப்படிவத்தை உணர்வது மட்டு மன்றி, அவற்றை வாய்மொழி இலக்கியங்களோடு இணைப்பதும் பயன்தருகிறது. பார்க்கப்போனால், ஒப்பிலக்கியத் துவக்கமே மக்கள் கதைகளை (Folklore) இணைத்துப்பார்த்ததிலிருந்துதான். இப்படி வாய்மொழி இலக்கியங்களை ஆய்வது பயன் தருவதுதான். அதனினும் பயன் தருவது, வளரும் புதிய இலக்கியங்கள் எல்லாம் வாய்மொழி இலக்கியத் தன்மையை எப்படி ஜீரணித்து வளர்ந் துள்ளன என்பதைப் பார்ப்பதுதான். ஆங்கில நாட்டுக் கற்பனை யியக் கவிஞர்கள், தற்கால படிம இயக்கக் கவிஞர்கள், அதுபோல் நம் நாட்டில் பாரதி, பாரதிதாசன் போன்றோர் மக்கள் கவிஞர் களாகவே மலர்ந்திருக்கின்றனர். சிலம்பும் King Lear-ம் இரு நுண்ணிய பண்பட்ட மக்கள் கதைகளே (enlightened popular literature). பாரதியின் இலக்கியக் குரல் (persona) சாதாரண இந்தியனின் கவிதை வெளிப்பாடு; சாதாரணத்தின் அசாதாரணம். பாரதிதாசனின் பாடல்களிலும் சமுதாயத்தின் அடிமட்ட நிலையின் ஆழ்நிலை எண்ணங்களே கலை வண்ணம் பெறுகின்றன. ஆனால் மண்ணின் தன்மை எல்லா இலக்கியங் களிலும் ஒரே அளவினதாக இருப்பதில்லை. ஜெயகாந்தனை தகழியோடு ஒப்பிட்டால், இந்த வேறுபாடும் தெளிவாகத் தெரியும். தகழியில் சமுதாய வாழ்வுப் பண்பு, மண்ணின் வாசனை—கடலின் ஆர்ப்பரிப்பு மிகுதியாகக் கேட்கிறது. கல்கி யிலும் காந்தியப் பேரலை, மானுட மனங்களின் மொத்த ஆசை யாகத்தான் கேட்கிறது. இது சிலம்பிலிருந்து வளர்ந்த பாரம் பரியம். இராம காதையும், கண்ணன் பாட்டும் மக்கள் இலக் கியமே. ஆனால் மானுடக் காதலைத் தேடி வந்த கடவுளை நம் வீட்டு வாசலிலே, கைகட்டி, வாய் பொத்தி நிறுத்திவைத்த பெருமை நமக்கே சொந்தமென்பதையும் உணரவேண்டும்.

இப்படிக் கருத்துவழி ஆய்வதின் குறைபாடு எல்லா இலக் கியங்களையும் ஒரு சில கருத்துக்களுள் அடக்கும் ஆபத்தான

அகலத் தன்மையோடு அது இலக்கியங்களை வெறும் எண்ண அளவிலே பார்த்துவிடும் என்பதே. இலக்கிய எண்ணங்களை அவற்றின் கலைப் புலத்திலிருந்து பிரிப்பது இயற்கைக்கும், அவற்றின் இலக்கியத் தன்மைக்கும் புறம்பான செயல் என்ப தாலும், இலக்கியக் கருத்துக்களை அவற்றின் வடிவோடு இணைத்துப் பார்ப்பதில்தான், கருத்துக்கள் எப்படித் தனித்தனி இலக்கிய வண்ணம் அடைகின்றன என்பதைப் பார்ப்பதில்தான் கவனம் செலுத்தப்படவேண்டும். ஒருசில மூலக் கருத்துக்கள்— பிளேட்டோயியம் (Platoism), இயற்கையியம் (naturalism), மனித இயம் (Humanism) போன்றவை கால இடத்துக்கேற்பப் புதுப்புது வண்ணங்கள் பெற்றிருப்பதை உணர்ந்தால்தான் ஒப்பியல் ஆய்வு பயனுள்ளதாக அமையும் என Stallnekht என்ற அறிஞர் கூறுவது கவனித்திற்குரியது. இயற்கைத் தத்துவம் தமிழ் மரபிலே, சங்கப் பாடல்கள், பக்திப் பாடல்கள் வழியாக, இருபதாம் நூற்றாண்டு இயற்கையியக் கவிஞர்கள் வரை வளர்ந்த வளர்ச்சியை, மேலை நாட்டுக் கவிதைகளிலே ஷேக்ஸ்பியரிலிருந்து கற்பனையியக் கவிஞர்கள் வரை வளர்ந்த வளர்ச்சியோடு ஒப்பிடுதற்குரியது. வேட்சுவொர்த்தியின் தெய்வீக இயற்கையியமும் திரு. வி.க.வின் இயற்கைத் தெய்வீகத் தத்துவமும் இந்த வளர்ச்சியின் இரு நிலை களைக் காட்டுகின்றன. காலந்தோறும் வளரும் கருத்துக்களை ஒட்டி இலக்கியங்களும் வடிவங்கள் பெறுகின்றன. ஒவ்வொரு இலக்கியமும் தனி வடிவத்தைப் பெற்றாலும், அது ஒரு பொது வகையின் தனி விளக்கம்தான். இங்கும் பண்பாட்டு ரீதியில் வேறு பாடுகளிருப்பினும், சில பொதுமைகள் (universal) இல்லாம லில்லை. எப்படி சிலம்பின் விதித் தத்துவம் கிரேக்க நாடகங்களின் விதித் தத்துவத்தோடு ஒப்பிடும் ரீதியில் உள்ளதோ, அப்படி அதன் அமைப்பே (structure) கிரேக்க துன்பியல் நாடகங்கள்— Oedipus Colonous போன்ற நாடகங்களோடு ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளது. இங்கும் குழுப் பாத்திரங்கள் தலைமைப் பாத்திரத்தின் ஒருவகை வெளிப்பாடுகளாக இருப்பதோடு மட்டுமன்றி, கண்ணகி அக வளர்ச்சி புறநிலைச் சரிவோடு இணையாக அமைந்து, பின் அனைத்தையும் இழந்த நிலையில் கண்ணகி தன்னையுணர்ந்து வானோக்கி வலம் வருகிறாள். அரிஸ்ட்டாட்டிலின் அடையாளம் அறிதல் (recognition), திசை மாற்றம் (reversal) ஆகிய கூறுகளை கண்ணகியின் கதையிலும் காணலாம். தனது வெறுமையை உணர்ந்த நிலையில் கண்ணகி முழுமை பெறுகிறாள். எதுவுமற்ற நிலையில் எல்லாமாகிறாள்.

இதுவன்றி, இரு மொழி இலக்கிய வகைகளிலும், அவற்றின் விரிவு, வளர்ச்சி, தேய்விலும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

குறித்த ஆய்வு பயனுள்ளது. துன்பியற் பாடல்கள், வாழ்த்துப் பாடல்கள், பக்திப் பாடல்கள் போன்ற சிறு வகைகளின் தன்மை களும் நாடகம், காப்பியம், தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்கள் போன்ற பெரிய இலக்கிய வகைகளின் தன்மை, வளர்ச்சியும் ஒப்பிடத் தக்கன. கிரேக்கத்திலும், தமிழிலும் கவிதை தனிப் பாடல்களி னின்றும் துவங்கி, நாடகமாக/நாடகக் காப்பியமாக மலர்ந்து மணம் வீசியிருக்கின்றது. நம்முடைய இலக்கியங்களில்—காப்பியத் தன்மையின் வலு மிகுதி; மேலை இலக்கியங்களில் நாடகத் தன்மை மிகுதி. ஆனாலும் சிலர் கருத்துப்படி, இலக்கியங்களின் ஆதி நிலையில்—இசைப் பாடல்களும், நாடகங்களும் இணைந்தே இருந்திருக்கவேண்டும்.

கிரேக்க இலக்கியத்திலும் தமிழிலும் உள்ள இந்த ஒருமை, மனித மனவளர்ச்சியின் பொது விதியைக் காட்டுவதுமன்றி, இந்த இரு நாகரிகங்களுக்குமிடையே இருந்த தொடர்பினையும் சுட்டிக் காட்டுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் குழுப் பாடல்கள் மட்டு மன்றி, கண்ணகி வேங்கை மரத்தின்கீழ் நின்று வானுறையும் தெய்வமாக வலம் வரும் காட்சி Oedipus Colonus-ஐ நினைவு படுத்துகின்றது. இறுதியாக, கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகம் Dionysus என்ற கடவுளோடும், சிலம்பு முருகனுடனும் இணைக் கப்பட்டிருப்பதும் இங்கு நினைவுகூரத்தக்கது.

இலக்கிய வகைகள், கருப்பொருள்கள், இயக்கங்களின் வர லாறு ஒரு உலகம் தழுவிய வரலாறு (an international history) என்று ரெனெ வெல்லக் கூறுவது இங்கு கருதற்பாலது. ஆதி இலக்கிய வகைகளான தன்னுணர்ச்சி பாடல், காப்பியம், நாடகம் போன்றவைகள் மட்டுமன்றி, பின் எழுந்த இலக்கிய வகைகள் சரித்திரத்தில் பல்வேறு நிலைகளில் சங்கமமானவைகளே. இந்தியாவில் பக்திப் பாடல்களும், காதல் பாடல்களும் மொழி எல்லைகளைத் தாண்டி வளர்ந்துள்ளன. இராமாயணக் கதை தென்கிழக்கு ஆசியாவின் பொதுவுடைமை. அது மட்டுமன்றி, அது ஹோமரின், வர்ஜிலின் காப்பியங்களுடன் மட்டுமன்றி, மில்டனின் இழந்த சொர்க்கத்துடனும் ஒப்பிடும் நிலையில் உள்ளது. இரண்டி லும் தீமை, இயக்கமாகவும், இறைமை, அசையாத அமைதியாகவும் காட்டப்பட்டுள்ளன. இவையன்றி, மறுமலர்ச்சிக் கற்பனையியம் (Romanticism), எதார்த்தவாதம் (Realism), படிமயியம், உருவக இயம் (Symbolism) என்பன போன்ற இயக்கங்கள், இப்போது தேசீய எல்லைகளைத் தாண்டிய உலகு தழுவிய இயக்கங்களாக, ஆனால் இடம், காலத்துக்கு இயைந்து வன்மை பெறும் இயக்கங் களாக வளர்வதை ஒப்பியல் இலக்கிய வரலாறு (Comparative

literary history) பகுத்தாயும். இப்படி வரலாறு எழும்போது, மனித நாகரிகத்தின் முக்கிய நிகழ்ச்சிகள் உயரப் பாங்கில் வளர்ந்து இணைவது மட்டுமன்றி, அகலப் பாங்கில் இணைந்து செல்வதையும் (not only vertically linked but also horizontally unified) காணலாம்.

ஆழ்ந்து நோக்கின் எல்லா இலக்கியங்களும் தனித்தன்மை வாய்ந்தவைகள்; ஆனால் தனித்து வளரவுமில்லை. வாழ்வுமில்லை இலக்கிய உறவுகளையும், இணைந்த பாங்கினையும் வரலாற்று ரீதியாகப்புரிந்துகொள்வதற்கும் அழகியல் நிலையில் உணர்வதற்கும் ஒப்பிலக்கியம் உதவுகிறது. பிரெஞ்சு ஒப்பியலாளர்கள் வரலாற்றுத் தொடர்புகளுக்கு முதலிடம் தருகிறார்கள். அமெரிக்கச் சிந்தனையாளர்கள் அழகியல் பார்வைக்கு முதலிடம் தருகிறார்கள். மார்க்ஸீய ஒப்பியலாளர்கள் தேசீய இலக்கியங்களை, உலகப் பொது மனத்தின் பொது விதிகளின் தனி விளக்கங்களாகக் கருதுகிறார்கள். அவர்கள் கருத்துப்படி இலக்கியம் வரலாற்றின் இயக்கத்தின் வெளிப்பாடு. அவர்கள் முரணி வளரும் பொருளியல் வாதத் தத்துவ ரீதியில் இலக்கியங்களை வரலாற்றின் ஆழ்நிலையியக்கத்தின் வெளிப்பாடாகக் காண்கிறார்கள். பர்தலோமியா, அன்னாகரீனா, நோரா ஆகிய ஐரோப்பியப் பெண் பாத்திரங்கள், அந்த நாகரிகத்தின் பெண்மையின் தனித்தன்மையின் வளர்ச்சியின் மூன்று நிலைகளைக் காட்டுகின்றன எனக் கூறுவர், மார்க்ஸீய ஒப்பியலாளர்கள்.

இவைபோல இந்திய ஒப்பிலக்கியம் என்ற ஒரு புதுநோக்கு (Indian Comparative Literature) வளர வேண்டும் என்று சிலர் வலியுறுத்துகிறார்கள். ஒப்பிலக்கியம் பொதுமையை நோக்கியது தான்; ஆனால் ஒவ்வொரு நாகரிகமும் அதைத் தன் வரலாறு வழியாகப் பார்ப்பதில் தவறில்லை. இலக்கியம் ஒன்றுதான்; மனிதம் ஒன்றுதான்; ஆனால் அதைப் பார்க்கும் முறைகள் இடத்துக்கிடம், காலத்திற்குக் காலம் வேறுபடும். சீனத்து ஒப்பிலக்கியவாதிகள் குறிப்பிடுவதுபோல், "சீனத்து உண்மை நிலைகளிலிருந்துதான் சீன ஒப்பிலக்கியத்தை உணரவேண்டுமாயின், அக்கருத்தை, ஒப்பிலக்கியம் முற்றிலும் திறந்த சர்வதேச இயக்கம் என்ற கொள்கையோடு எப்படி ஒத்திசைத்துப் பார்க்க முடியும்? இந்நிலை முரண்பட்டதாகத் தெரியவில்லையா? நிச்சயமாக இல்லை; ஏனெனில் ஒப்பிலக்கியத்தின் சர்வதேசக் களத்தின் உயிர்ப்புள்ள ஒரு அங்கமே, சீன ஒப்பிலக்கியம்; அதுவன்றி, ஒரு குறிப்பிட்ட கால வளர்ச்சியில் அந்தக் களத்தின் படைப்புமாகும்.

"உண்மையாகவே நாம் ஒரு சீன ஆய்வு நோக்கை (Chinese School) உருவாக்க வேண்டுமாயின், உலகின் ஏனைய பகுதிகளின்

இணைந்த சூழ்நிலையில்தான் அதை நாம் உருவாக்க வேண்டும். எனவே, வருங்கால சீன ஆய்வுநோக்கு, சீனாவை மட்டும் அடக்கியதாக அமையாது'' என்று சீன ஒப்பிலக்கிய ஏடு கௌரி (Cowrie) தனது முதல் இதழில் குறிப்பிடுவது இங்கு நோக்குதற்குரியது.

அதேபோல், இந்திய ஒப்பிலக்கியம், நம் மண்ணில் வேரூன்றி, அனைத்துலகுக்குப் பொதுவான ஜீவனுள்ள உயிர்க் காற்றை உயிர்த்து, அருகுபோல் வேரூன்றி, ஆல்போல் தழைத்து, உலகை உள்ளடக்கிய இந்தியப் பார்வையாக உயரவேண்டும். அந்தப் பார்வையிலே, ஹோமரும், தாந்தேயும்,டெக்கமரானும், டால்ஸ்டாயும், ஹைக்குவும் புதிய படிமக் கவிதைகளும் நம் இலக்கியச் சொந்தங்கள் என உணர்வோம். வால்காவிலிருந்து காவிரி வரை வளர்ந்து விரிந்து பரந்த, கல்தோன்றி மண்தோன்றாக் காலத்துக்கு முன் தோன்றி, காலம் தோறும் வளர்ந்து ஆனால் காலம் என்ற கட்டினைக் கடந்த, புதிய வையத்தை நோக்கி, வீரநடை போடும் மானுடம் ஒரு மகா சமுத்திரம்; ஆனால் அதுவே நான்; நானே, அது. பண்டைப் புலவன் சொல்லில் சொன்னால், 'யாதும் ஊரே; யாவரும் கேளிர்', புதுமைப் புலவன் சொற்களில் சொன்னால், 'மானிட சமுத்திரம் நாளென்று கூவு. உன்னைச் சங்கமமாக்கு!' ஆம்; மனிதம் ஒன்றே; அந்த ஒன்றுபட்ட மானுடத்தின் ஆயிரம் வண்ணங்களாகப் பரிணமிக்கும் இலக்கியமும் ஒன்றே. சொல்லும் ஒன்றே; சொல்லப்படும் பொருளும் ஒன்றே; ஏனெனில் அனைத்தும் ஒரு மூலச் சொல்லின் (The Primal Word) வெளிப்பாடே; அச்சொல்லும் பொருளும் ஒரு முழு முதற்பொருளின் மொழியாக்கங்களே. எனவேதான் இந்திய மரபிலும் மேலை மரபிலும் முழு முதற்பொருளையே, முதற்சொல் (The Word) லாகக் கண்டிருக்கிறார்கள். ஆனால் அந்த முதற்பொருள் கருப்பொருளாகிய மனிதத்திலேதான் முழுமை பெறுகிறது. மூலச் சொல், மொழிகளிலேதான் விளையாடுகிறது. எனவே ஒப்பாய்வின் நோக்கம், ஒரு இலக்கியம், ஒரு மனிதம்—அதாவது, பலவாய் மிளிரும் ஒரு இலக்கியம்; பலராய்ச் செழிக்கும் ஒரு மனிதம். வளர்க ஒரு மனிதம், ஒரு இலக்கியம்!

ஒப்பியல் தமிழ்

கா. செல்லப்பன்

தாகூர் கனவு கண்ட இந்தியா, ஒரு புதிய பொதுமையான உலகின் உயிருள்ள அங்கம்; அந்தப் புதிய மனிதப் பாராளு மன்றத்தில், ஒவ்வொரு மொழியும் உலகக் குடும்பத்தின் உண்மையான இணைப்பு மொழியாக விளங்கும்; அப்போது மொழி, மனிதனைப் பிரிக்காது; மனிதத்துவத்தைப் பெருக்கிப் பிணைக்கும். அப்படிப் பிணைக்கும்போது, உலக இலக்கியங்கள் மனித இதயத்தின் பல்வேறு வண்ணங்களாகவே காட்சியளிக்கும். ஒப்பிலக்கியம் இந்த இலக்கிய, மனித இன ஒருமைப்பாட்டுக்கு வழி. அதுமட்டுமன்றி, இலக்கியப் பார்வையையும் அது அகலப்படுத்தும். ஆழ்ந்த இலக்கியப் பார்வையில் ஒரு புதுச்செழுமையும் பிறக்க வைக்கும். இந்நூலில் உள்ள ஒன்பது கட்டுரைகளும், தமிழிலே தழைத்து வரும் ஒப்பிலக்கிய வகையைச் சார்ந்தவை.

EMERALD PUBLISHERS
135 ANNA SALAI MADRAS - 600 002

விலை : ரூ. 20.00