இலக்கிய மரபு

2739

T02739
R001G02

டாக்டர் மு. வரதராசன்

இலக்கிய மரபு

மு. வரதராசன்
தமிழ்ப் பேராசிரியர், சென்னை-30.

விற்பனை உரிமை:

பாரி நிலையம்

59, பிராட்வே, சென்னை-1.

ரூ. 3=00

முதல் பதிப்பு : மார்ச் 1960

உரிமை ஆசிரியர்க்கு

மற்ற இலக்கிய ஆராய்ச்சி நூல்கள் :

இலக்கியத் திறன்
இலக்கிய ஆராய்ச்சி
ஓவச் செய்தி
கொங்குதேர் வாழ்க்கை
முல்லைத் திணை
புலவர் கண்ணீர்
கண்ணகி
மாதவி

இலக்கியம் பற்றிய நூல்கள் :

தமிழ் நெஞ்சம்
மணல்வீடு
நடைவண்டி
குறுந்தொகைச் செல்வம்
குறுந்தொகை விருந்து
நெடுந்தொகைச் செல்வம்
நெடுந்தொகை விருந்து
நற்றிணைச் செல்வம்
நற்றிணை விருந்து

மொழி பற்றிய நூல்கள் :

மொழி நூல்
மொழி வரலாறு
மொழியியற் கட்டுரைகள்
மொழியின் கதை
சொல்லின் கதை
எழுத்தின் கதை
மொழிப் பற்று

தாயக வெளியீடு

காக்ஸ்டன் அச்சகம், சென்னை-1.

பொருள்

			பக்கம்
1.	பாகுபாடு	...	5
2.	காவியம்	...	49
3.	நாடகம்	...	72
4.	நாவல்	...	105
5.	சிறுகதை	...	160
6.	மரபு	...	173

குறிப்பு

வாழ்வு மரபு உடையது; இலக்கியம் வாழ்விலிருந்து மலர்ந்தது ஆதலின், அதுவும் மரபு உடையது. இலக்கியம் நுகர்வோர்க்கும் மரபு பற்றிய அறிவு இன்றியமையாதது; இலக்கியம் ஆராய்வோர்க்கும் அந்த அறிவு இன்றியமையாதது.

இலக்கியம் பலவகை. தமிழில் தொன்றுதொட்டு அமைந்த இலக்கிய வகைகளும் உண்டு; இன்று புதியனவாய் அமைந்த இலக்கிய வகைகளும் உண்டு. அவற்றில் அமைந்துள்ள மரபுகளை ஆராய்ந்து கூறுவதே இந்நூலின் நோக்கமாகும்.

சென்னை-30
1—3—60

மு. வரதராசன்.

பொருளடக்கம்

1. **பாகுபாடு** பக்கம் 5

வடிவமும் பொருளும் - பாட்டு : உரைநடை - வடிவம் பற்றிய பாகுபாடு - அடிவரையறை - எண்ணிக்கை - சொற்களால் பெயர் பெறல் - பொருள் பற்றிய பாகுபாடு-அகம்: புறம்-ஐந்திணை-கோவை-உலா - மடல் - தூது - புறப்பொருள் - ஆற்றுப்படை - திருப்பள்ளியெழுச்சி - பிள்ளைத்தமிழ் - பரணி - கையறுநிலை - கலம்பகம் - பிறமொழிகளில் உள்ளவை - ஐவகை - புலவர்மனநிலையை ஒட்டிய பாகுபாடு - நாடகப் போக்கு - சுருக்கமும் பெருக்கமும் - தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டு - சார்பு இலக்கியம் - கற்பனையில் மிதப்பன - நீதி நூல்.

2. **காவியம்** 49

காலம் திரட்டிய கலை - தொன்மை - அமைப்பு-இருவகை - பெருங்காப்பியம் - இலக்கண வரையறை - மாறுதல்கள் - காவிய ஆசிரியர் - வீரப் பாட்டுக்கள் - வரலாறு : காவியம் - கற்பனை பெருகாமை - அறிவாறறல் - கையறுநிலைப் பாட்டுக்கள் - தெய்வ அருள் - காவியம் : நாவல் - இன்று தோன்றுமை.

3. நாடகம் பக்கம் 72

பாட்டு: நாடகம் - அருமை - இரு புலனுக்கும் உரியது - நாடக மேடை - மூவகை - மெய் போலுதல் - தனிமொழி - மரபுகள் - காலத்திற்கு ஏற்ப மாறுதல் - உரையாடல் - போராட்டம் - இணைவும் முரணும் - குறிப்பு முரண் - வேட்கை வளர்த்தல் - பலர்க்கும் விருந்து - நகைச்சுவை-விதிகள்-மூன்று குரல்கள் - சமயம்: நாடகம் - எதிர்ப்பு - பாட்டும் பேச்சும் - பேச்சும் நடிப்பும் - பழைய நாடகங்கள்-குறவஞ்சி - பள்ளு - கட்டியங்காரன்-பழங்கதைகள்-தெருக்கூத்து - நொண்டி நாடகம் - ஐரோப்பியர் தொடர்பு - புது வளர்ச்சி - அறம் உணர்த்தல்.

4. நாவல் 105

உரைநடையில் கற்பனை - கதை மாந்தர்-ஆசிரியரின் உணர்ச்சி யனுபவம் - காதலரின் கண்ணீர்-வாழ்க்கை: இலக்கியம் - பலவகை வாழ்வுகள் - வருணனை குறைதல் - அனுபவத்திற்கு எட்டல் - கூட்டல் குறைத்தல் - உள்ளத்து உணர்ச்சிகள் - தொடக்கமும் முடிவும் - மாறுதல்கள் - தீயன-செல்வாக்கு - நிலைபேறு - இருவகைப் பசி - பலவகை - துப்பறிவன - பண்பு பற்றியன - விளக்கம் மிக்கன-நாடகப் போக்கின - ஆசிரியர் கதை கூறல் - கதை மாந்தரே கூறல் - கடிதம், நாட்குறிப்பு - வரலாற்று நாவல் - கதைக் கரு - உரையாடல் - எண் சுவை — பல துறைகளும் அமைதல் — நாவல்: சிறுகதை — நாவல்: நாடகம் — தோற்றம் - வளர்ச்சி — ஆசிரியர் புகாமை — ஆசிரியரின் உணர்ச்சிகள் — கலை கலைக்

பக்கம்

காக – உந்தும் உணர்ச்சி – பொழுதுபோக்கு - புதிய வகை - தமிழில் தொடக்க முயற்சிகள் - மொழி பெயர்ப்பும் தழுவலும்-இன்றைய வளர்ச்சி.

5. சிறு கதை 160 ~~106~~

அமைப்பு - நாவல் : சிறுகதை - கட்டுப்பாடு - உரையாடல் – வருணனை – கரு–முழுமை-இயைபு - தொடக்கம் - தோற்றம் – வளர்ச்சி – காலத்தின் விளைவு.

6. மரபு 173

அமையும் முறை - பழமை - பின்னணி - இரு வகை - குறிப்புப் பொருள் – பொருள் பற்றிய மரபு கள் - வடிவம் பற்றிய மரபுகள் - பொருளும் யாப் பும்-வண்ணம்-வனப்பு–உணர்ச்சிகள் - அடிப்படை யான்வை - மாறுதல் - கலைஞர் ஆற்றல் – கார் காலம் – மாலைப்பொழுது – கட்டுப்பாடு – வளர்ச்சி– இலக்கியமும் வாழ்வும்.

1. பாகுபாடு

வடிவமும் பொருளும்

ஒவ்வொரு கலைக்கும் வடிவம் (*form*) உண்டு; பொருள் (*content*) உண்டு. இலக்கியக் கலைக்கும் வடிவமும் பொருளும் பல வகையாக உண்டு. ஆதலின், இலக்கியம், வடிவம் நோக்கிச் சில வகையாகவும், பொருள் நோக்கிச் சில வகையாகவும், புலவர்தம் மனநிலை பற்றி வேறு சில வகையாகவும் பாகுபாடு செய்யப்படும். உலகத்தில் உள்ள பல்வேறு மொழிகளிலும், வழிவழியாகச் சில பாகுபாடுகளும் பெயர்களும் இருந்துவருகின்றன. தமிழிலும் மரபாகச் சிலவகைப் பாகுபாடுகள் இருந்துவருகின்றன. எல்லா மொழிகளின் இலக்கியங்களுக்கும் பொதுவாகக் கொள்ளத் தக்கனவும் சில உள்ளன.

பாட்டு : உரை நடை

இலக்கிய வகைகளுள் மிகத் தொன்மையானது பாட்டே. ஆயின், பழங் காலத்தில் அது ஒன்றே இலக்கியமாக இருந்த காரணத்தால், அதனோடு அறிவுத் துறை பலவும் கலந்து உறவாடியிருந்தன (வரலாறு, சமயம், மருத்துவம், நீதி, சோதிடம் முதலியன யாவும் அதனோடு கலந்து இழைந்திருந்தன). அதனால் பாட்டு என்பது தனியே அக்காலத்தில் விளங்கியது சிறுபான்மை; கலை வளம் இல்லாத செய்யுளும் கலைச் செல்வமாகிய பாட்டும் கலந்திருந்த நிலையே பெரும்பான்மையாகும்.

உரைநடை என்பது வளர்ந்தது பிற்காலத்திலேயே ஆகும். உரைநடை வளர்ந்தபிறகு, வரலாறு, சமயம், மருத்துவம் முதலான துறைகள் உரைநடையிலேயே எழுதப்படலாயின. அதன்பிறகே, நாடகம், கதை முதலியனவும் பாட்டிலிருந்து பிரிந்து உரைநடை வடிவம் பெற்றன. இவை எல்லாம் பிரிந்த பிறகே பாட்டு என்பது தனிவகையாக விளங்க முடிந்தது.

பாட்டு, உரை, நூல், வாய்மொழி, பிசி, அங்கதம், முதுசொல் (பழமொழி) என அக்காலத்து வழங்கியவாறு இலக்கியத்தை எழுவகைப்படுத்தினர் தொல்காப்பியனார். இவற்றுள் நூல் எனப்பட்டது கலைத் துறையினது அன்று என்றும், அறிவுத் துறையினவாகிய இலக்கணம் முதலியன பற்றி அமைவது என்றும் கருதலாம்.* உரை என்பது இக்காலத்து உரைநடை (*prose*) என்று கூறப்படுவதாகும். பாட்டோடு கலந்துவருவது, பாட்டின்றித் தனித்து வரும் கட்டுரை, உண்மையல்லாத வெறுங்கற்பனை பற்றியது, உண்மையோடு ஒட்டிய நகைச்சுவை பற்றியது என அது நால்வகையாய் வரும் என்றார்.

> பாட்டிடை வைத்த குறிப்பி னானும்
> பாவின்று எழுந்த கிளவி யானும்
> பொருளொடு புணராப் பொய்ம்மொழி யானும்
> பொருளொடு புணர்ந்த நகைமொழி யானும்
> உரைவகை நடையே நான்கென மொழிப.†

இதனால் கட்டுரை, கதை, நகைச்சுவை ஆகியவற்றிற்கு உரைநடை பயன்பட்டது என்று கருதலாம். (உரைநடை என்ற பெயரே 'உரைவகை நடை' என்ற தொல்காப்பியனாரின் தொடரைக் கொண்டு அமைந்த பெயராகும்).

* செய்யுளியல், 164

† செய்யுளியல், 171

வடிவம் பற்றிய பாகுபாடு

சீர் தளை அடியுடன் அமைந்தது செய்யுள் இலக்கியம் என்றும், அவ்வாறு இல்லாதது உரைநடை இலக்கியம் என்றும் பொதுவாகக் கொள்ளப்படும்.

ஒருவர்க்கு ஒரு நிகழ்ச்சியைப் பற்றி விளக்கிக் கூறும் போக்கில் அமைந்தது எடுத்துரைத்தல்(*narrative*)என்றும், ஒருவரோடு ஒருவர் பேசி மேடையில் நடிக்கும் போக்கில் அமைந்தது நடித்துரைத்தல்(*dramatic*)என்றும் கூறப்படும். மதுரைக் காஞ்சி, மலைபடு கடாம் முதலியன எடுத்துரை வகையைச் சார்ந்தவை. கலித்தொகை, அகநானூறு முதலியன நடித்துரை வகையைச் சார்ந்தவை.

தமிழில் வெண்பா ஆசிரியப்பா கலிப்பா வஞ்சிப்பா என நால்வகைப் பாக்களும், தாழிசை துறை விருத்தம் எனப் பாவினங்களும், அவற்றுள் சிற்சில வகைகளும் உண்டு. இச்செய்யுள் வகைகளால் நூல்கள் பெயர் பெற்று விளங்குதல் உண்டு. நளவெண்பா, கலித்தொகை, நரி விருத்தம், பரிபாடல், திருக்குறள், நாலடியார் முதலியன அத்தகையன.

அடிவரையறை

தமிழில் அடிவரையறையை ஒட்டிப் பாகுபாடு செய்யும் முயற்சி இருந்தது.* கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் எனச் சில வற்றை இனப்படுத்தியது காணலாம். ஆசிரியப்பா,

* ஆங்கில இலக்கியத்தில் ode, ballad, idyll என்ற பெயர்களால் வழங்கும் வகைகள் உண்டு. ஒரு சிறந்த நிகழ்ச்சியின்போது ஒரு குழுவினர் நன்றி புணர்ச்சியுடன் கூறுவது ode என்றும், கதைப் போக்கினதாய் நடிப்புக்கு உரியதாய் அமைவது ballad என்றும், ஒரு நிகழ்ச்சியை நீள விளக்கியுரைப்பது idyll என்றும் கூறப்படும். செய்யுளின் அடிவரையறை கொண்டு வழங்கும் பெயர்களும் அங்கு உண்டு. பதினான்கு அடிகளால் இயன்றது sonnet என்பர். இவ்வாறே வேறு சில வகைகளும் உள்ளன.

கலிப்பா, பரிபாடல் ஆகியவற்ருல் மிக்க அடிகளால் அமைந்த பாக்கள் ஐந்து முதல் ஐந்நூறு வரையில் கொண்டது மேற்கணக்கு என்றும், குறைந்த அடிகளால் ஆகிய வெண்பாக்களை உடைய தொகைநூல் கீழ்க்கணக்கு என்றும் கூறுவர்.

அகவலும் கலிப்பா வும்பரி பாடலும்
பதிற்றைந் தாதி பதிற்றைம்ப தீரு
மிகுத்துடன் தொகுப்பன மேற்கணக்கு எனவும்
வெள்ளைத் தொகையும் அவ்வகை எண்பெறின்
எள்ளறு கீழ்க்கணக் கெனவும் கொளலே.*

எண்ணிக்கை

நூல்களில் அமையும் செய்யுள் வகைகளையும் எண்ணிக்கையையும் கருதி அவற்றை அழகிய மாலைகளுக்கு ஒப்பிட்டுப் பெயர் வைத்துள்ளனர். வெண்பாவும் கலித்துறையும் கலந்து அந்தாதியாய் நூறு செய்யுள் வருவது இணைமணி மாலையாம். அவையே இருபது வரின் இரட்டைமணி மாலையாம். இரு வேறு மணிகளால் அமைந்த மாலை போல் விளங்குதலால், அப்பெயர்கள் தந்தனர். வெண்பா கலித்துறை அகவல் ஆகியவை சேர்ந்து முப்பது செய்யுள் வரின் மும்மணி மாலையாம். மேற்கூறிய மூன்ருேடு விருத்தமும் சேர்ந்து நாற்பது செய்யுள் வரின் நான்மணி மாலையாம். இவ்வாறே மும்மணிக்கோவை நவமணிமாலை என்ற நூல் வகைகளும் உண்டு. ஒருபா ஒருபஃது, இருபா இருபஃது முதலிய சில நூல்வகைகள் செய்யுளின் எண்ணிக்கையால் பெயர் பெற்றவை.

சொற்களால் பெயர் பெறல்

பத்து, இருபது, ஐம்பது அல்லது நூறு பாட்டுக்களை ஒரே வகையாகப் பாடி ஒவ்வொரு பாட்டிலும் இடையில்

* பன்னிரு பாட்டியல், 222.

அல்லது இறுதியில் ஒரே வகைச் சொற்களை அமைத்து, அச் சொற்களால் அவற்றிற்குப் பெயர் வழங்கும் முறை ஏற்பட்டது. ஐங்குறு நூறு என்னும் பழைய தொகை நூலிலேயே இதன் தொடக்கத்தைக் காணலாம். வேட்கைப் பத்து, வேழப் பத்து, கள்வன் பத்து, குரக்குப் பத்து, கிள்ளைப் பத்து, மஞ்ஞைப் பத்து முதலிய பெயர்களுக்கு ஏற்ப, ஒவ்வொரு பாட்டிலும் வேட்கை வேழம் முதலியவை அமைந்துள்ளன. மாணிக்கவாசகர் பாடிய அச்சப் பத்து, அச்சோப் பதிகம், அடைக்கலப் பத்து, அதிசயப் பத்து, அற்புதப் பத்து, அன்னைப் பத்து, ஆசைப் பத்து, கண்ட பத்து, கழுக்குன்றப் பதிகம், குயிற் பத்து, குலாப் பத்து, குழைத்த பத்து, செத்திலாப் பத்து, சென்னிப் பத்து, பிடித்த பத்து, பிரார்த்தனைப் பத்து, புணர்ச்சிப் பத்து, வாழாப் பத்து முதலியன இவ்வாறு அமைந்த பத்துப் பத்துப் பாட்டுக்களே ஆகும். பிற்காலத்தில் இத்தகைய பதிகங்கள் பல தோன்றலாயின. திருச்சாழல், பதிகம் என்றோ பத்து என்றோ பெயர் பெறுவிடினும், சாழலோ என்னும் சொல் ஒவ்வொரு பாட்டின் இறுதியிலும் அமைந்தமையால் பெயர் பெற்றது காணலாம். திருக்கோத்தும்பி, திருத்தெள்ளேணம், திருப்பூவல்லி, திருவுந்தியார் முதலியன அவ்வாறே பெயர் பெற்று இருபது இருபது பாட்டுக்களாக அமைந்தவை. 'விடுநி கண்டாய்' என்னும் தொடர் ஒவ்வொரு பாட்டின் இடையிலும் அமைய மாணிக்கவாசகர் பாடிய ஐம்பது பாட்டுக்கள் 'நீத்தல் விண்ணப்பம்' என்னும் பெயரால் வழங்குகின்றன. நூறு பாட்டுக்கள் அமைந்த நூல்கள் சதகம் என்னும் பெயரால் பிற்காலத்தே வழங்கலாயின. அறப்பளீசுரர் சதகம், தண்டலையார் சதகம் முதலாயின அவ்வகையின.

பழைய வேழப் பத்து, குயிற்பத்து முதலியன போலவே, பிற்காலத்தில் இசையோடு கூடிய பாட்டுக்கள் பல ஏற்பட்டன. அவை கிளிப் பாட்டு, நலங்குப் பாட்டு, பல்லிப் பாட்டு, கும்மிப் பாட்டு முதலிய பெயர்களால் வழங்கலாயின. அவற்றை யெல்லாம் பாரதியார் கலைச் செல்வமாகப் பாராட்டியுள்ளார்.*

பொருள் பற்றிய பாகுபாடு

ஒரு நூல் உணர்த்தும் பொருள்பற்றி அது இன்ன வகை என்று வழங்கும் வழக்கு எல்லா மொழியாரிடத்தும் பெரும்பான்மையாக உள்ளது. தமிழிலக்கியத்திலும் தொன்று தொட்டு வழங்கும் பாகுபாடுகள் சில உள்ளன.

அகம் : புறம்

உள்ளத்தளவில் உணரப்படுவதாகிய காதல் பற்றிய பாட்டுக்கள் அகம் என்றும், புறத்தார்க்கும் புலனாகும் வீரம் கொடை முதலியன பற்றிய பாட்டுக்கள் புறம் என்றும் தமிழ்ச் சான்றோர் கொண்டிருந்தனர்.

காதல் பற்றிய பாட்டுக்களிலும், காதலர் இன்னார் என்று அறிய முடியாதவாறு, இயற்பெயரோ இனப் பெயர் முதலியனவோ இல்லாமல் அமைந்த பாட்டுக்களே அகம் என்றும், அவ்வாறு பொதுவாக அமையாத காதல் பாட்டுக்கள் புறம் என்றும் கொள்ளப்பட்டன.

---

* "கும்மிப்பாட்டு, பல்லிப்பாட்டு, கிளிப்பாட்டு, நலங்குப்பாட்டு, பள்ளியறைப் பாட்டு, அம்மானைப் பாட்டு, தாலாட்டுப்பாட்டு முதலிய பெண்களுடைய பாட்டெல்லாம் மிகவும் இன்பமான வர்ணமிட்டு, தமிழர்களுடைய தாய் அக்காள் தங்கை காதலி முதலிய இவர்கள் பாடும் பாட்டு மறக்கக் கூடிய இன்பமா? ஞாபகம் இல்லையா? தமிழ்ப் பெண்களின் பாட்டைக் கைபெடுத்து வணங்குகிறோம்." — பாரதியார், கட்டுரைகள், பாட்டு (ஸங்கீத விஷயம்).

மக்கள் நுதலிய அகனைந் திணையும்
சுட்டி ஒருவர்ப் பெயர்கொளப் பெருஅர்.*

நெடுநல்வாடை என்ற பழம் பாட்டினுள், உயர்ந்த காதலரின் வாழ்வு பாடப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் அது அகப்பொருளாகக் கருதப்படுதல் இல்லை. காரணம்: அதனுள் தலைவனுடைய வேல் பாண்டியர்க்கு உரிய வேப்பமாலை சூடி விளங்குவதாகப் பாடப்பட் டிருத்தலே ஆகும். "இப்பாட்டு, சுட்டி ஒருவர்ப் பெயர் கொள்ளாமையின் அகப்பொருளாமேனும், 'வேம்பு தலை யாத்த நோன்காழ் எஃகம்' † என அடையாளப்பூக் கூறினமையின், அகமாகாதாயிற்று" என நச்சினார்க்கினியர் எழுதியுள்ளார்.

ஐந்திணை

இந்த அகப் பொருள், காதலரின் மன நிலையையும் வாழ்வையும் ஒட்டி ஐவகையாகப் பகுக்கப்பட்டு, அகனைந் திணை எனப்பட்டது. கூடல், பிரிதல், இருத்தல், இரங்கல், ஊடல் என்னும் நிலைகள் பற்றி முறையே குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, நெய்தல், மருதம் என ஐவகையாக அமைந்தன. குறிஞ்சிப்பாட்டு, முல்லைப்பாட்டு எனப் பத்துப்பாட்டில் உள்ளவை இவ்வாறு அமைந்தனவே; பாலைக்கலி, நெய்தற் கலி எனக் கலித்தொகையில் அமைந்தனவும் காண்க.

நிலத்தை நான்கு வகையாகப் பகுத்து, நானிலம் என்று வழங்கும் மரபு உண்டு. மலையும் மலை சார்ந்த இடமும் குறிஞ்சி; காடும் காடு சார்ந்த இடமும் முல்லை; வயலும் வயல் சார்ந்த இடமும் மருதம்; கடலும் கடல் சார்ந்த இடமும் நெய்தல். இந்நால்வகை நிலங்களுள், மழை யில்லாமையால் வறட்சியுற்றுக் கெடுவன குறிஞ்சியும்

* தொல். பொருள். அகத்திணையியல், 54.

† நெடுநல்வாடை, 176.

முல்லையும் ஆகும். அவ்வாறு கெட்ட நிலையில் அவை பாலை எனப்படும். இந்நிலங்களில் வாழ்வோரின் வாழ்வு பற்றி அமையும் பாட்டுக்கள், இந்நிலங்களின் பெயராலும் வழங்கும். காட்டில் வாழும் ஆயர்களின் காதல் வாழ்க்கை பற்றிய பாட்டுக்கள் முல்லைக்கலி எனக் கலித்தொகையில் வழங்குதல் காணலாம்.

கோவை

கோவை என்று ஒரு நூல் வகை உண்டு. திருக்கோவையார், தஞ்சைவாணன் கோவை என்பன இன்றும் போற்றிக் கற்கப்படுகின்றன. ஐந்திணைக்கும் உரிய அகப்பொருள் (காதல்) துறைகள் பற்றி நானூறு கட்டளைக் கலித்துறையால் பாடுவதாகும் இது. நூலைப் பாட்டுடைத் தலைவன் ஒருவன்மேல் பாடுவர். அதனுள் அமைந்த அகப்பொருள் துறைகளுக்கு உரிய தலைவன் கற்பனைத் தலைவன் ஆவான். கோவையில் உள்ள ஒவ்வொரு செய்யுளிலும் இந்த இருவகைத் தலைவரும் பாடப்பெறுவர்.

> பாகையும்தேனையும் போல்மொழி யார்தமிழ்ப் பைந்தொடையும்
> வாகையும் சூடிய வாணன்தென் மாறை வளமுமவன்
> ஈகையும் போலும் எழிலியை நோக்கி இரங்குபுள்ளும்
> தோகையும் போல்நின்ற வாதனி யேயிந்தச் சோலையிலே.*

தலைவன் தலைவியைக் காணுதல் என்னும் அகப்பொருள் துறை பற்றியது இது. எழிலி, அகப்பொருள் தலைவி. கூறுபவன் தலைவன். வாணன் எனப்படுவோன் பாட்டுடைத் தலைவன். இவ்வாறு நானூறு பாட்டுக்கள் கோவையாக அமைவது இந்நூலாகும்.

அகப்பொருள் துறைகள் பலவற்றையும் பாடாமல் அவற்றுள் ஏதேனும் ஒரு துறை பற்றியே கோவை

* தஞ்சைவாணன் கோவை, 58.

பாடுதலும் உண்டு. அது ஒரு துறைக் கோவை எனப்படும். அது புலவரின் திறனைக் காட்டுவதாக மட்டுமே அமைந்தமையால், சிறப்புடைய இலக்கியமாகப் போற்றப்படவில்லை.

உலா

தலைவன் தெருவில் உலா வருதலையும் அவனை ஏழு பருவ மங்கையர் கண்டு காதல் கொள்ளுதலையும் பாடும் நூல் உலா எனப்படும். கலி வெண்பா என்னும் செய்யுள் வகையால் இதனைப் பாடுதல் மரபு. அவ்வாறு பல மங்கையர், காதல் கொள்வதாகப் பாடுதல் அறநெறிக்கு மாறு ஆதலின், அம்மங்கையரைப் பரத்தையர் எனக் கொண்டார் உரையாசிரியர் நச்சினார்க்கினியர்.*

ஊரொடு தோற்றமும் உரித்தென மொழிப †

என்று தொல்காப்பியர் கூறியதனையே பிற்காலத்தார் ஏழு பருவமாகப் பகுத்து உலாச் செய்யுளாகப் பாடினர் என்பது அவர் கருத்து.

பேதை, பெதும்பை, மங்கை, மடந்தை, அரிவை, தெரிவை, பேரிளம் பெண் என்பவரே அந்த ஏழு பருவத்து மகளிர். அவர்கள் பின்வருமாறு வயது வரையறையால் குறிக்கப்படுவர்.

ஐந்து முதல்ஏழ் ஆண்டும் பேதை.

எட்டு முதல்நான்கு ஆண்டும் பெதும்பை.

ஆறிரண்டு ஒன்றே ஆகும் மங்கை.

* தொல்காப்பியம், பொருள். புறத்திணையியல், 30, 31, உரை.
"இனி ஊரொடு தோற்றமும் பரத்தையர்க்கன்றிக் குலமகளிர்க்குக் கூறப்படாது."

† ஷை 30.

பதினான்கு ஆதிபத் தொன்பான் காறும்
எதிர்தரும் மடந்தை ; மேல்ஆறும் அரிவை.

ஆறு தலையிட்ட இருபதின் மேல்ஓர்
ஆறும் தெரிவை ; எண்ணைந்து பேரிளம்பெண்.*

சிற்றில், பாவை, கழங்கு, அம்மானை, ஊசல், கிளி, யாழ், புனலாட்டு, பொழில் விளையாட்டு முதலியன அந்தந்தப் பருவ மங்கையர்க்கு உரிய விளையாடல்களாக அமைத்துப் பாடுவர்.†

முதலில் தோன்றிய உலா நூல் (சேரமான் பெருமாள் நாயனார் பாடியது). திருக்கயிலாய ஞானவுலா என்றும் ஆதியுலா என்றும் வழங்கப்படுவதாகும்.

மடல்

காதலியைப் பெற முடியாமல் ஏமாற்றம் அடைந்து தன்னைத்தான் ஒறுத்து அழித்துக்கொள்ளும் காதலனுடைய மனநிலையை 'மடல்' என்னும் பெயரால் பாடி வந்தனர். பனைமடல்களால் குதிரை வடிவாகச் செய்து, அதன்மீது இருந்து, தான் விரும்பிய நங்கையின் உருவம் தீட்டிய கிழியை ஏந்தி, ஊரறியத் துன்புறுதலை மடல் ஏறுதல் என்னும் அகப்பொருள் துறையாகக் கூறுவர்.‡ மடல் ஏறித் துன்புறுவதைக் கூறுவது அல்லாமல், மடல் ஏற முயல்வதாகக் கூறுவதும் உண்டு. அம் முயற்சி

* இலக்கண விளக்கப் பாட்டியல், 487 — 491.

† பன்னிரு பாட்டியல், 137.

‡ பொருளறம் வீடு பழித்தின்ப மேபொருள் ஆக்கிநல்லார்
அருள்பெறு வேட்கை மடல்மிக ஊர்தலின் பாட்டுடையோர்க்கு
உரிதரு பேரிற் பெயருக் கிசைந்த எதுகையினால்
வருகலி வெண்பாத் தனிமட லாக வகுத்தனரே.

— நவநீதப் பாட்டியல், 47.

ஆண்களுக்கே உரியது என்றும், பெண்களுக்கு உரியது அன்று என்றும் மரபு வகுத்தனர்.

காமம் உழந்து வருந்தினர்க்கு ஏமம்
மடல்அல்லது இல்லை வலி

கடலன்ன காமம் உழந்தும் மடலேறுப்
பெண்ணின் பெருந்தக்கது இல் *

என்று திருவள்ளுவர் கூறியுள்ளார்.

மடல்மாப் பெண்டிர் ஏறார் ஏறுவர்
கடவுளர் தலைவ ராய்வருங் காலே †

எனப் பிற்காலத்தில் அம்மரபிற்கு விதிவிலக்கும் அமைத்தனர். அவ்வாறு விலக்கு அமைத்தமைக்குக் காரணம், சங்க இலக்கியத்திற்குப் பிறகு திருமங்கையாழ்வாரின் பாடல்களில் கண்ட மாறுதலே ஆகும். அவர் தம்மைப் பெண்ணாகவும் கடவுளைத் தலைவனாகவும் கற்பனை செய்து பாடிய பெரிய திருமடல், சிறிய திருமடல் என்னும் பாட்டுக்களில் காதலி மடலேறுவதாகக் கூறியுள்ளார்.

சீரானைச் செங்கண் நெடியானைத் தேன்துழாய்த்
தாரானைத் தாமரைபோல் கண்ணனை எண்ணருஞ்சீர்ப்
பேரா யிரமும் பிதற்றிப் பெருந்தெருவே
ஊரார் இகழிலும் ஊராது ஒழியேன்நான்
வாரார்பூம் பெண்ணை மடல்

என்று சிறிய திருமடலில் பெண் மடலேறத் துணிந்தது காணலாம்.

இது மரபுக்கு மாறாக உள்ளது என்பதைத் திருமங்கையாழ்வாரே பெரிய திருமடலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

* திருக்குறள்

† பன்னிரு பாட்டியல், 147

அன்ன நடையார் அலர்ஏச ஆடவர்மேல்
மன்னும் மடல்ஊரார் என்பதோர் வாசகமும்
தென்னுரையிற் கேட்டறிவது உண்டுஅதனை யாம்தெளியேம்
மன்னும் வடநெறியே வேண்டினோம்......
உன்னி உலவா உலகறிய ஊர்வன்நான்
முன்னி முளைத்தெழுந் தோங்கி ஒளிபரந்த
மன்னியபூம் பெண்ணை மடல்.

தமிழ்மரபுக்கு ஒவ்வாது எனினும் வடமொழி மரபினை விரும்புகின்றேன் என்றும், அதனால் மடல் ஊர்வேன் என்றும் கூறுதல் காணலாம்.

மடல் ஏறுதல் ஒத்த அன்புடைய ஐந்திணைக் காதலுக்கு ஏற்காது என்பது தொல்காப்பியனார் கருத்து; பொருந்தாக் காமமாகிய பெருந்திணையின் பகுதியாக இதனை அவர் கூறியுள்ளார் :

ஏறிய மடல்திறம் இளமை தீர்திறம்
தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம்
மிக்க காமத்து மிடலொடு தொகைஇச்
செப்பிய நான்கும் பெருந்திணைக் குறிப்பே *

மடல் என்னும் இப் பாட்டைப் பாடுவோர் வெண் கலிப்பா என்னும் செய்யுள்வகையால் பாடுதலை மரபாகக் கொண்டனர். வருணகுலாதித்தன்மடல் என்பது இவ் வகைக்கு எடுத்துக்காட்டான நூலாகும்.

தூது

பிள்ளைத் தமிழ், உலா முதலியவை தமிழிலக்கியத் திற்குச் சிறப்பானவை. தூது என்னும் நூல்வகையோ, வடமொழியிலும் மற்ற இந்திய மொழிகளிலும் உள்ளதே

* தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், அகத். 51.

ஆகும். வடமொழியில் காளிதாசர் எழுதிய மேகசந்தேசம் (முகில்விடு தூது), ஐரோப்பியப் புலவர்களாலும் பாராட்டப்பட்டுள்ளது.

காதலர் ஒருவர் மற்றொருவரிடம் தம் காதலைத் தெரிவிக்கத் தூது அனுப்புவதாகக் கூறுதலே இந் நூலின் கருத்து. மனிதரைத் தூதாக அனுப்புதலே அல்லாமல் பறவைகளையும் விலங்குகளையும் தென்றல் முதலிய உயிரில்லாப் பொருள்களையும் தூது விடுத்தல் மரபு. அன்னம், மயில், கிளி, முகில், பூவை, தோழி, குயில், நெஞ்சம், தென்றல், வண்டு என்பன தூதாக அமைத்துப் பாடுதற்குச் சிறந்தவை. அவையே அல்லாமல், பணம், மான், நெல், புகையிலை தமிழ் முதலியனவும் தூது செல்ல அமைந்த நூல்கள் தமிழில் உண்டு (பண விடு தூது, மான் விடு தூது, நெல் விடு தூது, புகையிலை விடு தூது, தமிழ் விடுதூது). இவை தூது செல்லும் தகுதி பெற்று விளங்குவதாகவும், ஏனையவற்றிலும் சிறப்புற்றிருப்பதாகவும் புகழ்ந்து கூறப்படும்.

உலா, தூது, மடல் முதலிய இலக்கிய வகைகளைத் தொடக்கத்தில் பாடிய புலவர்கள், தம்தம் புலவரைப் புகழ்வதே நோக்கமாகக் கொண்டு, அவர்களைப் பாட்டுடைத் தலைவராக அல்லது பாட்டின் தலைவராக அமைத்துப் பாடினர். பிற்காலத்தில் மனிதரைப் புகழ்ந்து வயிறோம்புதல் இழுக்கு என்ற சமயக் கொள்கை வளர்ந்த பின், சமயப் பற்று மிக்க புலவர்கள் தம் வழிபடு தெய்வத்தின் பெயராலேயே அந் நூல்களைப் பாடி அமைக்கத் தலைப்பட்டனர். அவ்வாறு அவர்கள் இயற்றிய நூல்களில் காதலுக்கு ஈடாகப் பக்தியுணர்ச்சி மிக்கு விளங்கும். சொற்களும் துறையமைப்புக்களும் அகப்பொருளுக்கு உரியனவாகவே இருப்பினும், பொருளெல்லாம் வழிபாட்டுணர்ச்சி மிகுந்துவிளங்கும்.

மனிதரைப் பாடினும், தெய்வத்தையே பாடினும், உலா முதலிய நூல்வகைகள் அமைப்பில் மாறுதல் ஒன்றும் இன்றி ஒரே வகையாய் இருந்துவருகின்றன. தலைவனுடைய புகழ் பெருமை முதலியவை மாறுமே அன்றி, நூலமைப்பு மாறுதல் இல்லை. ஓர் உலா கற்றவர், மற்ற உலாக்கள் எல்லாம் அவ்வாறே அமைந்திருக்கக் காணலாம். அவ்வாறே ஒரு தூது நூல் கற்றவர், மற்றத் தூதுக்களிலும் அதே அமைப்பைக் காணலாம். ஆதலின், இலக்கியச் சிறப்புக்காகக் கற்பவர், பல நூல்களைக் கற்கத் தேவை இல்லாமற் போயிற்று; இதனால் காலப் போக்கில் நூல் பல மறைந்தன.

புறப்பொருள்

பழங்காலத்துப் புறப்பொருள் பற்றிய பாட்டுக்கள் பெரும்பாலும் போர் நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றியனவாகவே அமைந்தன. வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் எனப் புறத்திணை ஏழாகக் கூறினர் தொல்காப்பியனார். கரந்தை, நொச்சி, பொதுவியல், கைக்கிளை, பெருந்திணை என்பவற்றைக் கூட்டிப் பன்னிரண்டு ஆக்கினர் பிற்காலத்தார். பகைவருடைய பசுக்களைக் கவர்வதன் வாயிலாகப் போர் பற்றி அறிவித்தல் வெட்சி; பசுக்களை மீட்டல் கரந்தை. பகைவர்மேல் படையெடுத்துச் செல்லுதல் வஞ்சி; அப்படையை எதிர்த்தல் காஞ்சி. நிலையாமை கூறுதலே காஞ்சி என்பர் தொல்காப்பியனார்.* மதுரைக் காஞ்சி என நீண்டதொரு பாட்டு, பத்துப் பாட்டில் உள்ளது. அதன்கண், போர்வெறி கொண்டு பல போர்களை நிகழ்த்தும் அரசவாழ்க்கை நிலையாமை

* பாங்கருஞ் சிறப்பின் பல்லாற் றானும்
நில்லா உலகம் புல்லிய நெறித்தே.

— தொல்காப்பியம், புறத்திணையியல், 23.

உடையது என்ற அறிவுரை அமைந்துள்ளது. பகைவரின் மதிலை முற்றுகையிடல் உழிஞை; அந்நிலையில் மதிலைக் காத்தல் நொச்சி. போர் செய்தல் தும்பை; வெற்றி பெறல் வாகை. புகழ்க்குரியோரைப் பாடுதல் பாடாண் திணை. இவ்வாறு புறப்பொருள் எல்லாம், நாட்டை ஆளும் அரசனுடைய வீரமும் புகழும் பற்றி அமைதல் காணலாம்.

ஆற்றுப்படை

புறப்பொருள் பற்றிய பாட்டுக்களுள், வளம் பெற்ற கலைஞர் வறுமையால் வாடிய கலைஞர்க்கு வழி காட்டி வள்ளல் ஒருவனிடம் அனுப்புதலாகப் பாடும் பாட்டு ஆற்றுப்படை எனப்படும். அது அவ்வக்கலைஞரின் பெயரால், பாணாற்றுப்படை, கூத்தராற்றுப்படை, பொருந ராற்றுப்படை, விறலி யாற்றுப்படை, புலவராற்றுப்படை என வழங்கும்.* இத்தகைய ஆற்றுப்படைகள் நீண்ட பாட்டுக்களாகப் பத்துப்பாட்டில் ஐந்து உள்ளன. திருமுருகாற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப் படை, பெரும்பாணாற்றுப் படை, பொருநராற்றுப் படை, கூத்தராற்றுப் படை (மலைபடுகடாம்) என்பன அவை. அவை அல்லாமல், புறநானூற்றிலும் † பதிற்றுப்பத்திலும் ஆற்றுப்படைகளாகச் சில பாட்டுக்கள் உள்ளன. ‡

செருக்களவஞ்சி, மறக்களவஞ்சி, செருக்களவழி முதலிய சில நூல்கள் போர் செய்யும் அரசனுடைய வீரச் செயல்களைக் குறித்தன.

---

* கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்
ஆற்றிடைக் காட்சி உறழத் தோன்றிப்
பெற்ற பெருவளம் பெறாஅர்க்கு அறிவுறீஇச்
சென்றுபயன் எதிரச் சொன்ன பக்கமும்......
— தொல்காப்பியம், புறத்திணையியல், 36.

† 48, 64, 68, 69, 70, 103, 105, 133, 138, 141, 155, 180.

‡ 40, 49, 57, 60, 66, 67, 78, 87.

மலை, ஆறு, நாடு, ஊர், பறை, குதிரை, யானை, மாலை, பெயர், கொடி என்னும் பத்தையும் பாடுவது தசாங்கம் எனக் கூறப்படும். *

சின்னப்பூ, யானைத்தொழில், ஒலி அந்தாதி, இன்னிசைத் தொகை, ஐம்படை விருத்தம், நாழிகைக்கவி, விளக்கு நிலை, யாண்டுநிலை, பறைநிலை முதலிய பெயர்களால் நூல்கள் அமையும் என இலக்கணம் கூறும். அவ்வாறு அமைந்த நூல்கள் இப்போது இல்லை.

இயன் மொழி வாழ்த்து, கடைநிலை, பெருமங்கலம் (பிறந்தநாள் வாழ்த்து), கடைக்கூட்டு நிலை (பரிசில் கடாதல்), பரிசில்விடை முதலிய பொருள்கள் பற்றித் தனிப் பாட்டுக்கள் இயற்றுதல் உண்டு. புறநானூற்றில் அத்தகைய பழம் பாட்டுக்கள் உள்ளன.

திருப்பள்ளி யெழுச்சி

தலைவன் உறங்கச் செல்லுதல் பற்றியும் விழித்தெழுதல் பற்றியும் பழங்காலம்முதல் பாட்டுக்கள் அமைந்து வருகின்றன. அவை கண்படை நிலை † எனவும் துயிலெடை நிலை ‡ எனவும் தொல்காப்பியத்தில் குறிக்கப்பட்டன.

* மலையே யாறே நாடே ஊரே
பறையே பரியே களிறே தாரே
பெயரே கொடியே என்றிவை தசாங்கம்.

— பன்னிரு பாட்டியல், 140.

† கண்படை கண்ணிய கண்படை நிலையும்

— தொல்காப்பியம், பொருள். புறத்திணை. 87

‡ தாவில் நல்லிசை கருதிய கிடந்தோர்க்குச்
சூதர் ஏத்திய துயிலெடை நிலையும். — ஷை 36

அடுதிறல் மன்னரை அருளிய எழுகெனத்
தொடுகழல் மன்னனைத் துயிலெடுப் பின்று.

— புறப்பொருள் வெண்பா மாலை, பாடாண். 9

அவற்றுள் பின்னதே இடைக்காலத்தில் திருப்பள்ளி யெழுச்சி என வழங்கப்பட்டது. மாணிக்கவாசகர் பாடிய திருப்பள்ளியெழுச்சியும் தொண்டரடிப்பொடியாழ்வார் பாடிய திருப்பள்ளியெழுச்சியும் இங்குக் குறிக்கத் தக்கன. இந்த நூற்றாண்டின் புலவராகிய பாரதியாரும் பாரதமாதா திருப்பள்ளியெழுச்சி என்பதைப் பாடியுள்ளார்.

போற்றிஎன் வாழ்முதல் ஆகிய பொருளே
புலர்ந்தது பூங்கழற்கு இணைதுணை மலர்கொண்டு
ஏற்றிநின் திருமுகத்து எமக்கருள் மலரும்
எழில்நகை கொண்டுநின் திருவடி தொழுகோம்
சேற்றிதழ்க் கமலங்கள் மலருந்தண் வயல்சூழ்
திருப்பெருந் துறையுறை சிவபெரு மானே
ஏற்றுயர் கொடியுடை யாயெனை உடையாய்
எம்பெரு மான்பள்ளி எழுந்தரு ளாயே.

கதிரவன் குணதிசைச் சிகரம்வந் தணைந்தான்
கனவிருள் அகன்றது காலையம் பொழுதாய்
மதுவிரிந் தொழுகின மாமலர் எல்லாம்
வானவர் அரசர்கள் வந்துவந்து ஈண்டி
எதிர்திசை நிறைந்தனர் இவரொடும் புகுந்த
இருங்களிற்று ஈட்டமும் பிடியொடு முரசும்
அதிர்தலில் அலைகடல் போன்றுள தெங்கும்
அரங்கத்தம் மாபள்ளி எழுந்தரு ளாயே.

பொழுது புலர்ந்தது யாம்செய்த தவத்தால்
புன்மை இருட்கணம் போயின யாவும்
எழுபசும் பொற்சுடர் எங்கணும் பரவி
எழுந்து விளங்கியது அறிவெனும் இரவி

தொழுதுனே வாழ்த்தி வணங்குதற்கு இங்குன்
தொண்டர்பல் ஆயிரர் சூழ்ந்துநிற் கின்ருேம்
விழிதுயில் கின்றனே இன்னும்எம் தாயே
வியப்பிது காண்பள்ளி எழுந்தரு ளாயே.

இவை மூன்றும் முறையே மாணிக்கவாசகரும் தொண்டரடிப்பொடியாழ்வாரும் பாரதியாரும் பாடிய திருப்பள்ளியெழுச்சிப் பாட்டுக்கள். முதலில் தோன்றி அமைந்த மரபை அவ்வாறே பல நூற்ருண்டுகள் வரையில் போற்றி வரும் பெற்றியை இவற்றில் காணலாம். பதினென்று அல்லது பன்னிரண்டு நூற்ருண்டுகள் கழித்துத் தோன்றிய பாரதியாரும் திருப்பள்ளியெழுச்சி பாடும்போது, அந்த மரபை விடாமல் போற்றியுள்ளமை — யாப்பும் ஒலியும் பொருளமைப்பும் ஒரே தன்மையாக அமைத்துள்ளமை — காணலாம்.

பிள்ளேத்தமிழ்

பிள்ளேத்தமிழ் என்னும் நூல், தமிழில் மட்டும் காணப்படும் இலக்கிய வகையாக உள்ளது. ஏழாம் நூற்ருண்டில் பெரியாழ்வார் கண்ணனேக் குழந்தையாகக் கற்பனே செய்து பாடிய அழகிய பாட்டுக்களே பிள்ளேத்தமிழ் என்னும் இலக்கியத்தின் தோற்றம் எனலாம். அவர் பாடிய பாட்டுக்களுக்குப் பிள்ளேத்தமிழ் என்னும் பெயர் இல்லேயாயினும், பிற்காலத்தில் அத்தகைய நூறு பாட்டுக்கள் அடங்கிய நூலுக்கு அப் பெயர் அமைந்தது.

சான்ருேர்களேயும் தேவர்களேயும் குழந்தையாகக் கற்பனே செய்து பாடும் இந்நூல்வகை, பொதுவாகப் பத்துப் பருவங்களாகப் பகுக்கப்படும். குழந்தையின் வயதில் மூன்ரும் திங்கள்முதல் மூன்ரும் ஆண்டு வரையில் அல்லது ஐந்தாம் ஆண்டு ஏழாம் ஆண்டு வரையில் பத்துப் பருவங்

களாகப் பகுத்து, ஒவ்வொரு பருவத்திற்கும் பத்துப் பாட்டுக்கள் பாடப்படும். * மூன்றும் திங்கள், ஐந்தாம் திங்கள் என ஒற்றைத் திங்களையே அப் பருவங்களுக்குக் கொள்வர். ஏழாம் ஆண்டிற்கு மேலும் சில ஆண்டுகளைக் கொள்வது உண்டு. † குழந்தை ஆணாயின் ஆண்பாற் பிள்ளைத்தமிழ் எனவும், பெண்ணாயின் பெண்பாற் பிள்ளைத்தமிழ் எனவும் குறித்து அவற்றிடையே வேறுபாடும் கொள்வர்.

குழந்தையின் வளர்ச்சியையும் ஆடலையும் கற்பனை செய்து முதல் முதலில் பாடியவர் பெரியாழ்வார்.

வண்ண மாடங்கள் சூழ்திருக் கோட்டியூர்
கண்ணன் கேசவன் நம்பி பிறந்தினில்
எண்ணெய் சுண்ணம் எதிரெதிர் தூவிட
கண்ணன் முற்றம் கலந்தளறாயிற்றே

முதலிய பத்துப்பாட்டுக்கள் கண்ணன் பிறப்பைப் பற்றியன.

சீதக் கடலுள் அமுதன்ன தேவகி
கோதைக் குழலாள் அசோதைக்குப் போத்தந்த
பேதைக் குழவி பிடித்துச் சுவைத்துண்ணும்
பாதக் கமலங்கள் காணீரோ
பவள வாயீர்வந்து காணீரோ.

முதலிய இருபது பாட்டுக்கள் கண்ணனுடைய கால் விரல், துடை, உந்தி, வயிறு, மார்பு, தோள்கள், கைகள், கழுத்து, வாய், கண்கள், புருவங்கள், காதின் குழை, நெற்றி, முடி ஆகியவற்றின் அழகைக் காணுமாறு சுற்றுப்புறத்தாரை அழைப்பதாகக் கூறுவன.

---

* முறைதருமூன்று ஆதிமூ வேழீருந் திங்கள்
அறைக நிலம்பத்தும்ஆண்டு ஐந்தேழ். — வச்சணந்திமாலை.

† தோற்ற முதல்யாண்டு ஈரெட் டளவும்
ஆற்றல் சான்ற ஆண்பாற் குரிய.
காப்புமுதல் ஆகிய யாப்புவகை எல்லாம்
பூப்புநிகழ் வளவும் பெண்பாற் குரிய. — இந்திர காளியார்.

மாணிக்கம் கட்டி வயிரம் இடைகட்டி
ஆணிப்பொன் னாற்செய்த வண்ணச் சிறுத்தொட்டில்
பேணி உனக்குப் பிரமன் விடுதந்தான்
மாணிக் குறளனே தாலேலோ
வையம் அளந்தானே தாலேலோ

முதலான பத்துப் பாட்டுக்கள் தாலாட்டுப் பற்றியன. இவ்வாறே, நிலாவை அழைத்தல் (பிற்காலத்தில் அம்புலிப் பருவம் எனப்படுவது), செங்கீரை ஆடுதல், சப்பாணி கொட்டுதல், தளர்நடை நடத்தல், ஓடிவந்து தன்னை அணைத்துக் கொள்ளுமாறு தாய் குழந்தையை அழைத்தல், குழந்தை தாயின் முதுகைக் கட்டிக்கொள்ளல் (புறம் புல்குதல்), அப்பூச்சி காட்டுதல் (ஒளிந்திருந்து பூச்சி காட்டுதல்) முலை யுண்ணுமாறு அழைத்தல், காது குத்தல், எண்ணெய் நீராட அழைத்தல், தலை வாரும்போது பராக்குக் காட்டக் காக்கையை அழைத்தல், மாடு மேய்க்கக் கோல் கொண்டுவரச் சொல்லல், பூச்சூட்டுவேன் வருக என்று அழைத்தல், திருட்டி தோடம் வராமல் அந்தி வேளையில் காப்புச் செய்வதற்கு அழைத்தல், குழந்தையின் குறும்புகளால் சுற்றுப்புறத்தார் தாயிடம் முறையிடலும் தாய் நோதலும் முதலானவற்றைப் பற்றிப் பத்துப் பத்துப் பாடல்கள் பாடியுள்ளார். அவற்றைக் கண்ட பிற்காலப் புலவர்கள், பல பருவங்கள் கொள்ளாமல், பத்துப்பருவம் நூறு பாட்டு என வரையறை அமைத்துக்கொண்டு பிள்ளைத்தமிழ் நூல்கள் பாடினர்.

குழந்தையைத் திருமால் முதலிய தெய்வம் காக்க என வேண்டிக் கொள்ளும் காப்புப் பருவம், குழந்தை சில ஒலிகளை ஒலித்துத் தலை நிமிர்த்துத் தவழ்ந்தாடும் செங்கீரைப் பருவம், தாலாட்டுப் பருவம், கை கொட்டி ஆடும் சப்பாணிப் பருவம், முத்தம் தருக என அழைக்கப்படும்

முத்தப் பருவம், நடந்து வருக வருக என அழைக்கப்படும் வருகைப் பருவம், நிலவு காட்டி அழைக்கும் அம்புலிப் பருவம், சிறுமியரின் சிற்றிலைக் காலால் சிதைக்கும் சிற்றிற் பருவம், சிறுபறை கொண்டு ஒலிக்கும் சிறுபறைப் பருவம், நடைவண்டி உருட்டும் சிறுதேர்ப் பருவம் ஆகிய பத்தும் ஆண்பாற்கு உரியவை. இறுதி மூன்று பருவங்கள், பெண்பாற்கு அமையும்போது, கழங்காடும் பருவமாகவும் (அல்லது சிற்றில் இழைத்து விளையாடும் பருவமாகவும்), அம்மானை ஆடும் பருவமாகவும், ஊசல் ஆடும் பருவமாகவும் கூறப்படும். *

பரணி

போர்க்களத்தில் யானைகளைக் கொன்று குவித்துக் குருதி வெள்ளம் பெருகச் செய்த அரசனது வீரச் செயலைப் புகழ்ந்து பாடுவதற்கென்று ஒரு நூல் அமைந்தது. அது பரணி எனப்படும். அந்த அரசன் எழுநூறு யானைகளையோ ஆயிரம் யானைகளையோ கொன்ற பெருவீரனாக இருத்தல் வேண்டும் என்பர். † கடவுள் வாழ்த்து, கடை திறக்குமாறு கூறுதல், பாலை நிலத்தின் கொடிய வெம்மை, காளி கோயிலின் சிறப்பு, காளியைப் பேய்கள் ஏத்துதல்,

* அவற்றுள்

பின்னைய மூன்றும் பேதையர்க்கு ஆகா
ஆடும் கழங்குஅம் மானை ஊசல்
பாடும் கவியால் பகுத்து வகுப்புடன்
அகவல் விருத்தத் தால்கிளை அளவாம்.

† ஏழ்தலைப் பெய்த நூறுடை இபமே
அடுகளத் தட்டான் பாடுதல் கடனே. — பன்னிரு பாட்டியல், 145.

ஆனை ஆயிரம் அமரிடை வென்ற
மான வனுக்கு வகுப்பது பரணி. —இலக்கண விளக்கப் பாட்டியல், 78.

பேய் இந்திரசாலம் காட்டுதல், பேய் கண்ட கனவைக் கூறு தல், பேய்கள் கண்ட நல்ல நிமித்தங்கள், பேய்கள் தம் பசி யைக் கூறுதல், மகிழ்தல், போர்க்களத்தில் பகைவர்க்குத் தீமையான நிமித்தங்கள் கூறுதல், அரசன் வெற்றி மாலை சூடும்செய்தி கூறல், அரசனது மரபு கூறல், காளி போர்க் களத்திற்குச்சென்று காணுதல், போர்க்களத்தில் சமைத்த கூழைப் பேய்களுக்கு வார்த்தல், அரசனை வாழ்த்தல் முத லானவை பரணியில் பாடப்படும் பொருள்கள். இப் பகுதி களில் உயர்வு நவிற்சியும் பேய்களைப் பற்றிய கற்பனைகளும் மிகுதியாக அமையும்.

பரணி என்னும் நாள்மீன் காளிக்கு உரியதாகலின், நூலுக்கு அப்பெயர் அமைந்தது.* சயங்கொண்டார் பாடிய கலிங்கத்துப்பரணி இவ்வகையில் பழைய நூலும் சிறந்த நூலும் ஆகும். தக்கயாகப் பரணி அதற்கு அடுத் துக் கூறப்படும் சிறப்பினது. அரசரின் போர்க்களம் அல் லாதவேறு பொருள்கள் பற்றியும் மோகவதைப்பரணி பாச வதைப்பரணி முதலியன அமைந்தன. போர்க்களத்து வீரச் செயல்கள் பற்றிக் கூறும் நூலாதலின், மிடுக்கும் வன்மையுமான ஓசை இந் நூலில் மிகுதியாக அமைந்து வரும்.

கையறுநிலை

பிரிவாற்றுத் துயரம் (புரவலன் அல்லது நண்பன் இறந்தபின் செயலற்று வருந்துதல்) பற்றிய பாட்டுக்கள் பல பழங்காலம் முதல் இருந்துவருகின்றன. அவை

* தக்கயாகப் பரணி, டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதய்யர் முகவுரை.

"பரணி என்னும் பெயர்க் காரணம் பலவாறாகக் கூறப்படினும் காளியையும் யமனையும் தன் தெய்வமாகப் பெற்ற பரணி என்னும் நாள்மீனால் வந்த பெயர் என்பதே பொருத்தமுடையதாகத் தோற்றுகிறது."

கையறுநிலைப் பாட்டு (*elegy*) எனப்படும்.* புறநானூற்றில் முப்பத்தொரு பாட்டுக்கள் கையறுநிலையாகப் பாடப்பட்டவை. ஆங்கிலம் முதலான பிற மொழி இலக்கியங்களில் அவை சிறப்பிடம் பெற்று விளங்குகின்றன.

கலம்பகம்

பிற்காலத்தில் கலம்பகம் என்னும் நூல்வகை ஒன்று தோன்றிச் செல்வாக்குடன் விளங்கியது. பேராசிரியர் அதை 'விருந்து' என்பதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் குறித்தார்.† அது தன் பெயர்க்கு ஏற்ப, பலவகைச் செய்யுளால் பல வகைப் பொருளும் கலந்து அமைவது; நூறு செய்யுள் உடையது. ஒரு போகு, வெண்பா, கலித்துறை, வெண்டுறை, வஞ்சித்துறை, இன்னிசை வெண்பா, ஆசிரியப்பா, பலவகை விருத்தம் ஆகிய பாக்கள் கலந்துவரும். புயம், அம்மானை, ஊசல், களி (கள்ளுண்டு மயங்குதல்), மறம் (மறக்குடி மக்களின் வீரமொழி) சித்து (இரசவாதிகளின் கூற்று), கார் முதலிய காலம், மதங்கியார், வண்டு, மேகம், கைக்கிளை (ஒருதலைக் காமம்), சம்பிரதம் (மாயவித்தை), தவம், பாண், தழை, இரங்கல் முதலான பல பொருள்கள்

* கழிந்தோர் தேஎத்து அழிபடர் உறீஇ
ஒழிந்தோர் புலம்பிய கையறு நிலையும்

— தொல்காப்பியம், புறத்திணையியல், 24.

† தொல்காப்பியம், செய்யுளியல், 237, பேராசிரியர் உரை.

"முத்தொள்ளாயிரமும் பொய்கையார் முதலாயினர் செய்த அந்தாதிச் செய்யுளும், கலம்பகம் முதலியனவும் புதிதாகத் தாம் வேண்டியவாற்றால் பல செய்யுளும் தொடர்ந்துவர இயற்றப்படும் விருந்து என்பதற்கு உதாரணமாம்."

பாடப்படும்.* நூல் முழுதும் அந்தாதியாக அமையும். பலவகைச் சுவையும் அகம் புறம் ஆகிய பொருள்களும் கலந்துவருதலால், இது பலரும் விரும்பிக் கற்ற நூலாக இருந்துவந்தது. இவற்றுள் வண்டு, மேகம் என்பன, காதலர் அவற்றைத் தூது விடுத்தல் பற்றிக் கூறுவன வாகும். கூத்தாடும் மதங்கியாரையே அல்லாமல், பிச்சியார் கொற்றியார் இடைச்சியர் வலைச்சியர் முதலானோரையும் பாடுவது உண்டு.

இந் நூலில் அமைதற்குரிய செய்யுட்களின் எண்ணைப் பற்றிக் குறித்த இலக்கண ஆசிரியர்கள், மக்களிடையே அக்காலத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த நால்வகைச் சாதிப் பாகுபாட்டில் உள்ள உயர்வுதாழ்வினை ஒட்டிக் கூறினர். அது பொருந்தாது எனத் தள்ளத் தக்கதாகும்.

தேவர்க்கும் முனிவர்க்கும் காவல் அரசர்க்கும்
நூறு தொண்ணூற் றைந்துதொண் ணூறே
ஒப்பில் எழுபது அமைச்சிய லோர்க்குச்
செப்பிய வணிகர்க்கு ஐம்பது முப்பது
வேளா ளர்க்கென விளம்பினர் செய்யுள்.†

பிள்ளைத்தமிழ், உலா, பரணி, கோவை, கலம்பகம் முதலியவற்றுள் இன்ன நூல்வகையை இன்ன செய்யுளால்

* சொல்லிய கலம்பகம் சொல்லில் ஒரு போகு
முதற்கண் வெண்பாக் கலித்துறை புயமே
அம்மனை ஊசல் யமகம் களிமறம்
சித்துக் காலம் மதங்கி வண்டே
கொண்டல் மருள்சம் பிரதம் வெண்டுறை
தவசு வஞ்சித் துறையே இன்னிசை
புறம்ஏய் அகவல் விருத்தம் எனவரும்
செய்யுள் கலந்துடன் எய்திய அந்தம்
ஆதி யாக வருமென மொழிப. — பன்னிருபாட்டியல், 129.

† பன்னிருபாட்டியல், 130.

இயற்றுவது என்றும், இத்தனை செய்யுளால் இயற்றுவது என்றும், காலப் போக்கில் மரபுகள் ஏற்பட்டன. தொடக்கத்தில் அவ்வகை நூலை இயற்றியவர், எந்தச் செய்யுளால் எத்தனை செய்யுளால் அதனை இயற்றினர் எனக் கண்டு, அவரை அப்படியே பின்பற்றிப் பிற்காலத்து நூல்கள் அமைத்தனர். முதலில் இயற்றியவர் தமக்கு வாய்ப்பாக இருந்தவற்றைக் கையாண்டார்; காரணம் இல்லாமலே அவற்றைக் கையாண்டிருக்கலாம். பின் வந்தவர்கள் அவற்றை மரபாகக் கொண்டு விடாமல் போற்றினர். செய்யுள் பலவற்றின் அடிவரையறை அமைத்த வகையிலும், இவ்வாறே முன்னோரைப் பின்பற்றி மரபுகள் ஏற்பட்டன.*

பிறமொழிகளில் உள்ளவை

பிறநாட்டு இலக்கியங்களில் அகம் புறம் என்ற பாகுபாடு இல்லை எனினும், வேறுவகைப் பாகுபாடுகள் உள்ளன. ஓர் உள்ளத்தின் உணர்ச்சி வெளியீடாக உள்ளது தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டு (*lyric*) என்றும், சிறந்த தலைமக்களின் வாழ்க்கையை வரலாறு போல் விளக்குவது காவியம் (*epic*) என்றும், நீதியை விளக்குவதே நோக்கமாக உடையது நீதிநூல் (*didactic literature*) என்றும் கூறப்படும். எள்ளல் பொருள் பற்றிய பாட்டு (*satiric poetry*), முல்லை நிலம் பற்றிய பாட்டு (*pastoral poetry*), மெய்யுணர்வு பற்றிய பாட்டு (*reflective poetry*), பக்தி பற்றிய பாட்டு (*hymns*) முதலியவை மேற்கு நாட்டு இலக்கியவகைகளாக விளங்குகின்றன.

* தொல்காப்பியம், செய்யுளியல், 158, பேராசிரியர் உரை.

"பதினெண் கீழ்க்கணக்கினுள்ளும் முத்தொள்ளாயிரத்துள்ளும் ஆறடியினேருமற் செய்யுள் செய்தார் பிற் சான்றேரு மெனக் கொள்க."

ஐவகை

இதுவரையில் கண்டவை முன்னோரின் மரபை ஒட்டிய பாகுபாடுகள். அறிவியல் நெறியில் அமையும் பாகுபாடும் உண்டு. இலக்கியத்தில் உள்ள உணர்ச்சியனுபவம் ஐந்து வகைப்படும் என்றும், அவற்றை ஒட்டி இலக்கியத்தை ஐவகையாகப் பகுக்கலாம் என்றும் அறிஞர் கூறுவர்.

1. தனி ஒருவரின் சொந்த அனுபவம் பற்றிய இலக்கியம்: பாடிய புலவரின் சொந்த வாழ்க்கையின் அனுபவத்திலிருந்தே இது எழுவது. புறநானூற்றிலுள்ள தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்கள் முதல், தனிப்பாடல் திரட்டில் உள்ள புலவரின் அனுபவப் பாட்டுக்கள் வரையில் உள்ளவை இவ்வகைக்கு எடுத்துக்காட்டு ஆவன.

2. மனிதனின் பொதுவான அனுபவம் பற்றிய இலக்கியம்: மனிதரின் வாழ்க்கையில் பலர்க்கும் பொதுவாக உள்ள அனுபவம் பற்றியது இது. சிலப்பதிகாரம் முதலான காவியங்களிலும், கலம்பகம் முதலான நூல்களிலும் இதனைக் காணலாம்.

3. தனிமனிதர்க்கும் மற்றவர்க்கும் அல்லது சமுதாயத்திற்கும் உள்ள உறவின் அனுபவம் பற்றிய இலக்கியம்: புறநானூறு முதலான நூல்களில், புலவர் அரசரை வாழ்த்தியும் நன்றி கூறியும் பாடுவனவும், உலகை வியந்தும் வெறுத்தும் பாடுவனவும் முதலியன இவ்வகையின.

4. இயற்கையோடு அமையும் உறவின் அனுபவம் பற்றிய இலக்கியம்: இயற்கையின் அழகில் ஈடுபட்டுப் பாடுவனவும் இயற்கையை வெறுத்தும் சினந்தும் பாடுவனவும் இவ்வகையின.

5. உலகில் இல்லாத புதுமைகளைக் கற்பனையில் கண்ட அனுபவம் பற்றிய இலக்கியம்: கலிங்கத்துப் பரணியில் பேய்களைப் பற்றிய பகுதியும், பாரதியாரின் குயில்பாட்டு முதலியனவும் இவ்வகையின.

புலவர் மனநிலை ஒட்டிய பாகுபாடு

புலவர் உணர்ச்சி வயமாகித் தாம் கலந்து பாடியவை ஒன்றிய பாட்டு (*personal or subjective poetry*) என்றும், பிறருடைய அனுபவத்தைப் பற்றின்றி உணர்த்தும் வகையில் பாடியவை ஒன்றாப் பாட்டு (*impersonal or objective poetry*) என்றும் ஆங்கிலத்தில் பாகுபாடு செய்வர். தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்களும் (*lyrics*) பக்திப் பாட்டுக்களும் (*hymns*) முன்னைய வகையைச் சார்ந்தவை. எடுத்துரைப் பாட்டுக்களும் (*narrative poetry*), காவியங்களும் (*epics*) பின்னைய வகையைச் சார்ந்தவை. நாடகத்தில், புலவர் பற்றின்றி நின்றும், நாடக மாந்தரின் உணர்ச்சிகளை ஒன்றிய வாய்பாட்டால் கூறுதலால், இருவகையும் (*subjective, objective*) கலந்த கலப்பைக் காணலாம். நாடகம் பொருளால் ஒன்றா இலக்கியமாகவும், கூறும் முறையால் ஒன்றிய இலக்கியமாகவும் உள்ளது.

புலவர், தாம் கலந்து ஒன்றிப் பாடுதல், தாம் கலவாமல் பற்றின்றிப் பாடுதல் என்ற இரண்டும் தனித்தனியே இல்லை. இரண்டும் ஓரளவு கலந்தே அமைகின்றன. புலவரின் உணர்ச்சியும் மனநிலையும் கலவாமல் எந்த இலக்கியமும் அமைவதில்லை என்பதை முன் கண்டோம். ஆயினும், புலவரின் சொந்த உணர்ச்சி, தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்களாகிய (*lyrics*) பக்திப் பாட்டுக்கள், கையறு நிலைப் பாட்டுக்கள் முதலியவற்றில் மிகுந்திருக்கும். ஆகையால், அவை ஒன்றிய பாட்டுக்கள் (*subjective poetry*) என மிகுதியான தன்மை பற்றிக் குறிக்கப்படும். காவியம் நாடகம்

முதலியவற்றில் சொந்த உணர்ச்சி இல்லை என்பது கருத்து அன்று; குறைவாக உள்ளது என்பதே கருத்தாகும்; ஆகவே அவை ஒன்றாப் பாட்டுக்கள (*objective poetry*) எனப்படும்.

புறநானூற்றில் உள்ள பாட்டுக்களில் பெரும்பான்மை யானவை பாடிய புலவரின் சொந்த உணர்ச்சியைப் பற்றி யனவே. அவ்வையார், கபிலர் போன்ற புலவர்பெருமக்கள் தம் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளையே பாடியுள்ளமையால், அவை ஒன்றிய பாட்டுக்கள் ஆகும்.

நல்லதோர் வீணைசெய்தே—அதை
நலங்கெடப் புழுதியில் எறிவதுண்டோ?
சொல்லடி சிவ சக்தி—எனைச்
சுடர்மிகும் அறிவுடன் படைத்துவிட்டாய்.
வல்லமை தாராயோ—இந்த
மாநிலம் பயனுற வாழ்வதற்கே?
சொல்லடி சிவசக்தி—நிலச்
சுமையென வாழ்ந்திடப் புரிகுவையோ?

விசையுறு பந்தினைப் போல்—உள்ளம்
வேண்டிய படிசெலும் உடல்கேட்டேன்
நசையறு மனம் கேட்டேன்—நித்தம்
நவமெனச் சுடர்தரும் உயிர்கேட்டேன்
தசையினைத் தீச்சுடினும்—சிவ
சக்தியைப் பாடும்நல் அகம்கேட்டேன்
அசைவறு மதிகேட்டேன்—இவை
அருள்வதில் உனக்கெதும் தடையுளதோ? *

இவை தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்கள் (*lyric*); பாரதியார் தம்முடைய உணர்ச்சிகளையே வெளியிட்டவை; ஆகவே

* பாரதியார் பாடல்கள், நல்லதோர் வீணை.

ஒன்றிய பாட்டுக்களாகும். (ஆங்கிலத்தில் *lyric* என்னும் சொல்லுக்கு வீணை இசைத்துப் பாடும் பாட்டு என்னும் பொருள் இருந்தது. இப்பாட்டுக்கள் இசையுடன் பாடப் படுவன ஆதலின் அவ்வகையிலும் பொருந்தி அமை கின்றன).

நாடகப் போக்கு

சங்கப் புலவர்கள் அகப்பாட்டுக்களாகப் பாடியுள்ளவை எல்லாம், பாடிய புலவரின் சொந்த உணர்ச்சிகளைப் பற்றியன அல்ல. புலவர் படைத்துக் கொண்ட காதலன், காதலி, தோழி முதலியோருடைய உணர்ச்சிகளையே அகப்பாட்டில் பாடியுள்ளனர். ஆகவே, நாடக ஆசிரியர் கற்பனையாகச் சில மாந்தரைப் படைத்து அவர்களைப் பேசச் செய்வது போல், பழந்தமிழ்ப் புலவரும் காதலி காதலன் முதலானோரைப் படைத்து, அவர்களின் உணர்ச்சிகளை அவர்கள் வாயிலாகவே புலப்படச் செய்துள்ளார். ஆதலின் அகப்பாட்டுக்கள் எல்லாம் கற்பனை மாந்தரின் உணர்ச்சி களாக இருக்கக் காணலாம். அவற்றில் புலவரின் கூற்றுக் கள் இல்லை; புலவர் படைத்த கற்பனை மாந்தரின் கூற்றுக் களே உள்ளன. அவற்றில் புலவர் மறைந்து நிற்க, அவர் படைத்த கற்பனைமாந்தரே பேசக் காண்கின்றோம். அவ் வாறு புலவர் தம் சொந்த உணர்ச்சிகளைப் பாடாமல், தாம் படைத்த கற்பனை மாந்தரின் உணர்ச்சிகளைப் பாடும் பாட்டுக்கள் நாடகப் பாட்டுக்கள் (*dramatic poetry*) எனப் படும்.

இவற்றை நாடகத் தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டு (*dramatic lyric*), நாடகக் கதைப் பாட்டு (*dramatic story*), நாடகத் தனி மொழிப் பாட்டு (*dramatic monologue or solioquy*) என

மூவகைப்படுத்துவர் வின்செஸ்டர்.* இம் மூவகையிலும் புலவர் தாம் மறைந்து நின்று தம் கற்பனைமாந்தரைப் பேசச் செய்தல் காணலாம். அதனாலேயே இவை நாடகப் போக்கின ஆகின்றன.

நமக்குஒன்று உரையார் ஆயினும் தமக்குஒன்று
இன்னா இரவின் இன்துணை யாகிய
படப்பை வேங்கைக்கு மறந்தனர் கொல்லோ
துறத்தல் வல்லியோர் புள்வாய்த் தூதே †

என்னும் பாட்டில் தன்னைக் காதலன் மறந்ததாக எண்ணித் துயருறுகின்ற தலைவியின் உணர்ச்சியைக் காணலாம்.

பாலும் கசந்ததடி—சகியே
படுக்கை நொந்ததடி
கோலக் கிளிமொழியும்—செவியில்
குத்தல் எடுத்ததடி ‡

என்று பாடுதலும் அத்தன்மையானதே.

சொந்த நாட்டிற் பரர்க்கடிமை செய்தே
துஞ்சிடோம்—இனி—அஞ்சிடோம்
எந்த நாட்டினும் இந்த அநீதிகள்
ஏற்குமோ—தெய்வம்—பார்க்குமோ §

என்று தேசபக்தர் சிதம்பரம் பிள்ளையின் கூற்றாக அவருடைய உணர்ச்சியைப் பாரதியார் பாடிய பாட்டும்

* W. H. Hudson, An Introduction to the study of Literature pp. 111-3.

† குறுந்தொகை, 266.

‡ பாரதியார் பாடல்கள், கண்ணன் என் காதலன்.

§ ஷை — தேசபக்தர் சிதம்பரம் பிள்ளை மறுமொழி.

அத்தகையதே ஆகும்.* இவையெல்லாம் நாடகத் தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டு என்னும் வகையைச் சாரும்.

ஒருநாள் தன் காதலன் வீட்டிற்கு வந்து தடுமாறிச் செய்த செயலைக் கதைபோலக் கூறும் பின்வரும் பாட்டு நாடகக் கதைப் பாட்டு ஆகும். இதைப் புலவர் கூறாமல், காதலியே தோழிக்குக் கூறுவதாக அமைத்திருத்தல் காண்க :

சுடர்த்தொடீஇ ! கேளாய் தெருவில்நாம் ஆடும்
மணற்சிற்றில் காலின் சிதையா அடைச்சிய
கோதை பரிந்து வரிப்பந்து கொண்டோடி
நோதக்க செய்யும் சிறுபட்டி மேலோர் நாள்
அன்னையும் யானும் இருந்தேமா, இல்லீரே
உண்ணுநீர் வேட்டேன் எனவந்தாற்கு, அன்னை
அடர்பொன் சிரகத்தால் வாக்கிச் சுடரிழாய்
உண்ணுநீர் ஊட்டிவா என்றாள் ; எனயானும்
தன்னை அறியாது சென்றேன்மற்று என்னை
வளைமுன்கை பற்றி நலியத் தெருமந்திட்டு
அன்னாய் இவனொருவன் செய்தது காண் என்றேனா
அன்னை அலறிப் படர்தரத் தன்னையான்
உண்ணுநீர் விக்கினான் என்றேனா அன்னையும்

* பாரதியாரின் மற்றத் தேசியப் பாட்டுக்கள் அத்தகையன அல்ல. அவை பாரதியார் பிறருடைய உணர்ச்சியைப் பாடியன அல்ல ; அவரே கொண்ட உணர்ச்சிகள் அவை ; அக்காலத்து விடுதலைப் போரில் முனைந்த மக்களுக்கும் பொதுவான உணர்ச்சிகள். ஆகவே அவை போன்றவற்றை நாடகப் பாட்டுக்கள் எனக் கொள்ளாமல், தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்கள் என்றே கொள்ள வேண்டும். நாட்டில் அரசியல், சமயம் முதலிய காரணங்களால் இயக்கங்கள் நடைபெறும் போது, புலவர் உணர்ச்சியோடு பாடும் அப் பாட்டுக்கள் அவர் ஒருவருடைய உணர்ச்சியின் வடிவங்களாக மட்டும் நிற்காமல், பலருடைய உணர்ச்சிக்கும் தரப்பட்ட வடிவங்களாக — குழுப்பாட்டுக்களாக வாழ்வு பெறுதல் இயல்பு.

தன்னைப் புறம்பழித்து நீவமற்று என்னைக்
கடைக்கண்ணால் கொல்வான்போல் நோக்கி நகைக்கூட்டம்
செய்தான் அக் கள்வன் மகன். *

புலவர் படைக்கும் கற்பனை மாந்தர் ஒருவர் தாமே தனியே கூறிக்கொள்வதாகப் பாடுதல் நாடகத் தனிமொழிப் பாட்டாகும்.

இல்லோன் இன்பம் காமுற் றாஅங்கு
அரிதுவேட் டனையால் நெஞ்சே! காதலி
நல்லள் ஆகுதல் அறிந்தாங்கு
அரியள் ஆகுதல் அறியா தோயே.†

என்னும் பாட்டில், புலவர் படைத்த காதலன் தன் ஏமாற்றத்தையும் துன்பத்தையும் தன் நெஞ்சிற்குக் கூறுவதாக அமைதல் காண்க.

சுருக்கமும் பெருக்கமும்

தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்கள் பெரும்பாலும் சுருக்கமாகவும் செறிவாகவும் அமையும் என்பர். புலவர் தம் சொந்த உணர்ச்சியைச் சில பாட்டுக்களால் செறிவாக உணர்த்த வேண்டும்; வெளி யுலகத்தைப் பற்றிய நோக்கம் கொள்ளலாகாது; உள் நோக்கமே வேண்டும். ‡ மிகப் பல பாட்டுக்களால் உணர்ச்சியை விரிவுபடுத்த முயன்றால், உணர்ச்சி சிதையும்; உள்ளத்தின் உண்மை நிலையை விளக்க இயலாமற் போகும்.

* கலித் தொகை, குறிஞ்சிக்கலி, 15.

† குறுந்தொகை, 120.

‡ The lyric writer is concerned to express rather than describe, instead of looking out at the world, he looks inward and tries to say what he himself feels and thinks.

— P. H. B. Lyon, The Discovery of Poetry, p. 85.

நாடகப் பாட்டுக்களாக (*dramatic poetry*) உள்ள பழங் காலத்து அகப்பொருள் பாட்டுக்களும் புலவர் கற்பனை செய்த மாந்தரின் உணர்ச்சிகளைப் பற்றியன ஆதலின், சிறு பாட்டுக்களாகவே அமைந்தமை காணலாம்.

முல்லைப்பாட்டு, குறிஞ்சிப்பாட்டு ஆகியவை அவ்வகையான அகப்பொருள் பாட்டுக்கள் ஆயினும், நீண்டு அமைந்துள்ளனவே எனின், அவற்றில் உணர்ச்சி பற்றிய பகுதிகள் மிகச் சில அடிகளாகவே இருத்தலையும், வருணனை பற்றிய பகுதிகளே மிகப் பல அடிகளாக நீண்டிருத்தலையும் காணலாம். பாட்டு என்ற கலையின் எல்லைக்குள் அமையாத விளக்கப் பகுதியும் குறிஞ்சிப்பாட்டில் இருத்தல் காணலாம். தொண்ணூற்றுறு வகைப் பூக்களின் பெயர்களை மட்டும் பட்டி போல் தந்து செல்லும் பகுதி அவ்வாறு உள்ளதாகும்.* அடிமுதல் முடிவரையில் (பாதாதி கேசம்) என்றும், முடிமுதல் அடிவரையில் (கேசாதி பாதம்) என்றும் வருணிக்கும் வருணனைப் பகுதிகளாகச் சில காவியங்களில் வருவனவும் அத்தகையனவே. உலா என்னும் நூல் வகையில் அமையும் மகளிரின் உடல் வருணனைப் பகுதிகளும் அவ்வாறு கருதத் தக்கனவே.

உள்ளத்தில் எழுந்த உணர்ச்சி, மிகப் பல பாட்டுக்களாக, நீண்ட காவியமாக அமைய முடியாது. மிகப் பல பாட்டுக்கள் தொடர்ந்து எழுதுவதற்கு உரிய உணர்ச்சிப் பெருக்கம் வாய்ப்பதில்லை. அங்கிலையில் காவியம் முதலியவற்றில் இயல்பான உணர்ச்சியோடு செயற்கையாகச் சில வருணனை முதலியவற்றையும் சேர்க்க வேண்டி நேரும். ஆழ்ந்த உணர்ச்சி உள்ளபோது இத்தகைய செயற்கை வருணனை முதலியவற்றிற்கு இடமே இல்லை. உணர்ச்சி வெள்ளம் தணிந்த பிறகே இவ்வாறு பிறவற்றைத் தேடிச்

* குறிஞ்சிப்பாட்டு, 62 - 114.

சேர்த்து நீண்ட நூலாக அமைக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட முடியும். ஆழ்ந்த உணர்ச்சியின்போது பிறக்கு இன்பம் பயக்கும் வழி தேடவோ சுவைகளைச் செயற்கையாக அமைக்க முயலவோ வழி இல்லை என்பர் அறிஞர் ஷார்ப்.*

தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டு

தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டே மிகப் பழைய இலக்கிய வகை என்பர். இன்றும் அதுவே பெரு வழக்கிற்றாகவும் மிகத் தூயதாகவும் விளங்குகிறது என்பர்.† அந்தப் பாட்டு, தொடக்கத்தில் தனி ஒருவரின் உணர்ச்சி வெளிப்பாடாக அமையாமல், ஒரு கூட்டத்தினரின் உணர்ச்சியை வெளிப் படுத்துவதாக அமைந்தது என்பர் சிலர்.‡ பலர் சேர்ந்து குரவைக் கூத்து ஆடிப் பாடுதலும்,§ வானத்தை வாழ்த்திப்

---

* Effort long sustained implies the presence of conscious purpose.

The impulse to poetic composition is, I believe, in the first instance, spontaneous, almost unconscious ; and where the inspiration, as we call it, is most strong and deep, there a conscious purpose is least present ...... while the inspiration is at its strongest, the thought of giving pleasure to others or of winning praise for himself is weakest. — J. C. Shairp, Aspects of Poetry, p. 13.

† The lyric is the most nearly universal form of poetry......It is the purest, most typical form of poetry.
— C. T. Winchester, Some Principles of Literary Criticism, p. 275.

‡ W. H. Hudson, An Introduction to the Study of Literature, p. 317 — 19.

§ குரவை என்பது கூறுங் காலைச்
செய்தோர் செய்த காமமும் விறலும்
எய்த உரைக்கும் இயல்பிற்று என்ப.
— சிலப்பதிகாரம், பதிகம், 77, அடியார்க்குநல்லார் உரை.

குரவை என்பது எழுவர் மங்கையர்
செங்கிலை மண்டலக் கடகக் கைகோத்து
அங்கிலைக் கொட்பநின்று ஆட லாகும். — ஷை.

பாடுதலும், தெய்வத்தை வழிபட்டுப் பாடுதலும், இளம் பெண்கள் கூடி விளையாடிப் பாடுதலும் இத்தகைய பாட்டுக்களாகும். ஆய்ச்சியர் குரவை, வேட்டுவ வரி, மாரியம்மன் பாட்டு, கும்மிப் பாட்டு, கோலாட்டப் பாட்டு, பாவை நோன்பின் பாட்டு, அம்மானைப் பாட்டு முதலியன இவ்வகையைச் சார்ந்தவை. இவற்றுள் கூட்டத்தினரின் உணர்ச்சி புலப்படுதல் காண்க.)

சார்பு இலக்கியம்

கலையின்பம் தவிர வேறொரு பயனும் கருதாமல் புலவர் இயற்றியன நேர் இலக்கியம் (*pure literature*) என்றும், அரசியல் சமயம் முதலிய நோக்கங்கள் கொண்டும் பரிசு முதலியன கருதியும் இயற்றியன சார்பு இலக்கியம் (*applied literature*) என்றும் பாகுபாடு செய்யப்படும்.* இவற்றுள் முன்னைய கலை கலைக்காகவே என அமைந்தவை எனவும், பின்னவை கலை பிற காரணத்திற்காக என அமைந்தவை எனவும் கூறுவர்.

இயற்றும் காலத்தில் சார்பு இலக்கியமாகத் தோன்றியவை, பின்னர்க் காலப் போக்கில் நேர் இலக்கியமாக வாழ்தல் உண்டு. சாத்தனாரும் திருத்தக்க தேவரும் சேக்கிழாரும் சமய வளர்ச்சியே நோக்கமாகக் கொண்டு மணிமேகலையும் சிந்தாமணியும் பெரிய புராணமும் இயற்றினர். அக்காலத்தில் அந் நூல்கள் சமய வளர்ச்சியைச் சார்ந்து அதற்குக் கருவிகளாகவே பயன்பட்டன. இன்று அவை பொதுவாகப் பிற சமயத்தாராலும் படிக்கப்பட்டு நேர் இலக்கியமாக

* By applied literature, we mean work which can be regarded as literature by ignoring its author's purpose; what he intended as a means to an end we take as an end in itself. But in pure literature no such exclusion of the anthor's purpose is required.

— L. Abercrombie, Principles of Literary Criticism, p. 28.

வாழ்கின்றன. ஒரு காலத்தில் வேறு பயன்களுக்குக் கருவியாக விளங்கிய அவை, இன்று அப் பயன்களின் தொடர்பு இல்லாமல், தாமே கலையாக நின்று பயன் நல்குகின்றன.

பத்துப்பாட்டுள் ஒன்றாகிய குறிஞ்சிப்பாட்டு என்பது, வேறு ஒரு பயன் கருதியே பாடப்பட்டது; ஆரிய அரசன் பிரகத்தனைத் தமிழ் அறிவித்தற்காகப் பாடப்பட்டது என்று பழைய குறிப்புத் தெரிவிக்கிறது. ஆயினும் இன்று அப் பயனை மறந்தே பாட்டுப் படிக்கப்படுதல் காணலாம்.

சங்க நூல்களிலும் நேர் இலக்கியமும் உண்டு; சார்பு இலக்கியமும் உண்டு. புறநானூற்றில் சில பாட்டுக்கள் பரிசு பெறும் நோக்கத்துடன் பாடப்பட்டவை ஆதலின் சார்பு இலக்கியம் எனப்படும். பதிற்றுப்பத்திலும் பத்துப் பாட்டிலும் அத்தகையன உண்டு. அகப் பொருள் பற்றிய பாட்டுக்கள் பல, அவ்வாறு வேறு பயன் கருதாமல் பாடியன ஆதலின் நேர் இலக்கியம் எனப் போற்றத் தக்கன. ஆயின், அகப்பொருள் பாட்டுக்களிலும், ஒரு சில பாட்டுக்கள், காதலின் சிறப்பே நோக்கமாகக் கொள்ளாமல், வேறு பயன் கருதியனவோ என்று எண்ணத் தக்கவாறு அமைந்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக,

> உள்ளூர் மாஅத்த முள்ளயிற்று வாவல்
> ஓங்கல அஞ்சினைத் தூங்குதுயில் பொழுதின்
> வெல்போர்ச் சோழர் அழிசியம் பெருங்காட்டு
> நெல்லியம் புளிச்சுவைக் கனவி யாஅங்கு
> அதுகழிந் தன்றே தோழி அவர்நாட்டு......
> சிறுகுடிப் பரதவர் மகிழ்ச்சியும்
> பெருந்தண் கானலும் நினைந்தஅப் பகலே.*

என்பதனுள், தலைவி தன் ஏக்கத்தையும் ஏமாற்றத்தையும் ஒரு வாவலின் (வவ்வாலின்) கனவோடு ஒப்பிட்டுக்

* நற்றிணை, 87.

கூறுமிடத்தில், அழிசி என்னும் ஒருவனுடைய காட்டில் உள்ள நெல்லிக் காய்களின் புளிச்சுவையைப் பற்றி அந்த வாவல் ஏங்குவதுபோல் என்கிருள். அங்கே, பொதுவாக "நெல்லியம் புளிச்சுவை' என்று கூருமல், அழிசியின் காட்டில் உள்ள நெல்லி என்று இடம் குறிப்பிட்டுக் கூற வேண்டிய காரணம் என்ன? அதைப் பாடிய புலவர், அப் பாட்டில் தம் புரவலனுகிய அழிசியின் பெயரை நிலை நாட்டக் கருதினுரோ என எண்ண வேண்டியுள்ளது. அவ்வாருயின் அது சார்பு இலக்கியம் என்று கூறத் தக்கதாகும். அத் தகைய பாட்டுக்கள் சில அகப்பொருள் நூல்களில் உள்ளன.

கற்பனையில் மிதப்பன

வாழ்க்கையில் ஒவ்வொருவர்க்கும் இருவகை விருப்பம் உள்ளன. ஒவ்வொரு வேளையில் ஒவ்வொன்று சிறந்து விளங்கும். வாழ்க்கையோடு ஒட்டியதாக, நாம் அறிந்து பழகியதாக, நமக்கு நெருங்கியதாக இருப்பதை விரும்புவது ஒருவகை விருப்பம். வாழ்க்கையோடு ஒட்டாததாக, நாம் பழகியறியாததாக, நமக்கு எட்டாததாக உள்ளதை விரும்பு வது மற்ருெருவகை விருப்பம். முன்னது நனவு போன்றது. பின்னது கனவு போன்றது. முன்னது உண்மை மிகுந்தது. பின்னது கற்பனை மிகுந்தது. நாம் ஒவ்வொருவரும் இரண்டையும் விரும்புகிருேம். ஆனுல், ஒன்றை விரும்பும் போது மற்ருென்றைப் புறக்கணிக்கிருேம். ஒரு துறையில் ஒன்றை விரும்பி, மற்ருெரு துறையில் வேருென்றை விரும்புவதும் உண்டு. நாடகத்திலும் திரைப்படத்திலும் கற்பனையில் மிதப்பதை (*romanticism*) விரும்பி, இலக்கியத் தில் உண்மை மிகுந்ததை (*realism*) விரும்புவோர் உள்ளனர்.

சிலர் இலக்கியத்திலும் நாட்டியத்திலும் கற்பனையில் மிதப்பதை (*romanticism*) விரும்பி, நாடகத்தில் மட்டும் உண்மை மிகுந்ததை (*realism*) விரும்புதல் உண்டு. காவியம், கதை, நாடகம் முதலிய இலக்கிய வகைகளில் உண்மை மிகுந்தனவும் (*realistic literature*) உண்டு; கற்பனை மிகுந்தனவும் (*romantic literature*) உண்டு. முன்னைய வகையில் பொருள்களைப் பற்றிய கருத்துக்களும் புலவர் உணர்த்தும் உணர்ச்சிகளும் கலந்திருக்கும்; பின்னைய வகையில் உணர்ச்சிகள் மட்டுமே சிறந்து விளங்கும். இயற்றும் புலவர் உண்மை நாட்டம் மிகுந்தவராயின், அவருடைய படைப்பு முன்னையதாகும்; அவர் கற்பனை நாட்டம் மிகுந்தவராயின், அவருடைய படைப்புப் பின்னையதாகும்.

இந்த இருவகை இலக்கியத்திலும் உண்மையும் உண்டு; கற்பனையும் உண்டு. எந்த நாட்டம் மிக்கு விளங்குகிறது என்பது அறிந்து அதனால் சிறப்பிக்கப்படும். உண்மை நாட்டம் உடைய புலவர், வாழ்க்கையில் பொதுவாக உள்ளவற்றைக் கூற விரும்புவார்; அவற்றையே கற்பனை செய்வார். கற்பனை நாட்டம் உடைய புலவர், பொதுவான கூறுகளை விட்டு, விதிவிலக்காக, சிறப்பியல்பாக வருவனவற்றைக் கூற விரும்புவார்; அவற்றையே மிகப் புனைந்து கூறுவார்.

தன்னுணர்ச்சியை வெளியிடுதலே நோக்கமாக உடைய புலவர், கற்பனையில் மிகுதியாக ஈடுபட்டுவிடுகிறார் என்றும், பொருளின் உண்மைகளை விடத் தம் மனநிலைகளையே பெரிதும் மதிக்கிறார் என்றும் ஆபர்கிராம்பே கூறுவர். அதற்கு மாறாக, பொருள்களின் உண்மையை உணர்த்துதலே நோக்கமாக உடைய புலவர், கற்பனையில்

மிதத்தலை விட்டு, கற்பவர்க்கு உண்மையை விளக்குவதில் ஈடுபடுகிறார் என்பர்.*

கற்பனையில் மிதப்பதாகிய இலக்கியத்தைச் (*romantic literature*) சிலர் குழந்தைத் தன்மையான இலக்கியம் என்று புறக்கணிப்பர். குழந்தை போல் வேடிக்கை விநோதங்களைக் கண்டு மயங்கி இன்புறும் மனம் உடையவர்களுக்கு மட்டுமே அது ஏற்ற இலக்கியம் என்றும், அறிவு வளர்ச்சி பெற்ற மக்கள் விரும்பத் தகாதது என்றும் அவர்கள் ஒதுக்குவர்.

ஐரோப்பாவில் கற்பனை இலக்கியம் மிகுந்திருந்த நிலையில், சென்ற நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் உண்மையியலுக்கு ஒரு புதிய ஆர்வம் பிறந்தது. பொதுவாகச் சென்ற நூற்றாண்டின் சிறப்பியல்பு எனக் கூறத் தக்க வகையில் அது சிறப்புற்று அமைந்தது. இந் நூற்றாண்டிலும் அதுவே மிக்கு விளங்குகிறது எனலாம்.

நீதி நூல்

நீதியை உணர்த்தும் நூல்களிலும் புலவர் உணர்ச்சியும் கற்பனையும் நிறைந்த கலை மனப்பான்மையுடன் எழுதுவனவே இலக்கியம் (*didactic literature*) ஆவன. அத்தகைய நூல்களில், நீதியை உணர்த்தும் செய்யுட்கள் எல்லாம் பாட்டு ஆவதில்லை. அவற்றுள் இனிய ஓசை மட்டும் அமைந்து, உணர்ச்சியும் கற்பனையும் இல்லாதவை பாட்டுக் கலையின்பாற் படுவன அல்ல.

---

* To regard literature as the expression of the author's mind (or mood or temperament) emphasises the subjective element in it and thus leads ultimately to romanticism; in which what the author felt is the important thing. The opposite way of regarding literature, as a method of representing things to the reader, emphasises the objective element, and thus leads ultimately to realism.

—L. Abercrombie, Principles of Literary Criticism, pp. 23-24.

தன்னைத்தான் போற்று தொழுகுதல் நன்கின்னு
முன்னை உரையார் புறமொழிக் கூற்றின்னு
நன்மை யிலாளர் தொடர்பின்னு ஆங்கின்னு
தொன்மை உடையார் கெடல்.*

ஒழுக்கம் விழுப்பம் தரலான் ஒழுக்கம்
உயிரினும் ஓம்பப் படும். †

இவை சிறந்த கருத்துக்களை இனிய ஓசையமைய எடுத்துரைப்பன ஆயினும், கலைப் பெற்றி இல்லாதன ; பாட்டு என்று கூறுதற்கு உரியன அல்ல.

அறுசுவை உண்டி அமர்ந்தில்லாள் ஊட்ட
மறுசிகை நீக்கிஉண் டாரும் — வறிஞராய்ச்
சென்றிரப்பர் ஓரிடத்துக் கூழெனில் செல்வமொன்று
உண்டாக வைக்கற்பாற்று அன்று. ‡

இன்றும் வருவது கொல்லோ நெருநலும்
கொன்றது போலும் நிரப்பு. §

இவை உணர்ச்சியும் கற்பனையும் ஊட்டி உரைத்தலின் பாட்டு எனத் தக்கவை ஆகும்.

அறிவுறுத்துவதும் வழிகாட்டுவதும் அறவுரையாளரின் கடமையாகும். உணர்ச்சியூட்டி விளக்குவதும் ஆற்றலளித்து மகிழ்விப்பது கலைஞரின் கடமையாகும். ஆதலின் நீதிநூல் வேறு ; பாட்டு வேறு.

பாட்டில் நீதிகள் அமையலாம் ; அது வேறு நிலை. நீதிகள் மட்டும் கூறும் நூல் வேறு. பாட்டில் நீதியுரைக்குமிடத்தும் உணர்ச்சியும் கற்பனைவளமும் உண்டு. வெறு

* கபிலர், இன்னு நாற்பது, 33.

† திருக்குறள், 131.

‡ நாலடியார், செல்வ நிலையாமை, 1.

§ திருக்குறள், 1048.

நீதிநூலில் அவற்றைக் காண்பது அரிது. ஆதலின் ஆசாரக் கோவை, இனியவை நாற்பது, இன்னா நாற்பது முதலியன இலக்கியம் என்று கூறத் தக்கன அல்ல; நீதிகளையே கூறினும், கூறும் முறையில் உணர்ச்சியும் கற்பனையும் இயைந்திருப்பின் அவை இலக்கியம் என்னும் சிறப்பினைப் பெற்றுவிடும். * நாலடியாரில் பல பாட்டுக்கள் அவ்வாறு அமைந்திருத்தல் காணலாம்.

ஆசாரக்கோவை முதலியவற்றின் ஆசிரியர்கள் அறம் உரைப்போராக உள்ளனரே அன்றிக் கலைஞராக விளங்கவில்லை; நாலடியாரில், கலைஞராக இருந்து அறம் உரைத்தலால் அந்தக் குறை இல்லாமற் போகிறது.

ஆகவே, சில பாட்டுக்கள் அறம் உணர்த்தும் காரணத்தால் கலைச் சிறப்பினின்றும் தாழ்வுறவில்லை; அறம் உணர்த்துவதோடு, உணர்ச்சியும் கற்பனையும் சேர்ந்து அமையாததே குறையாகும். புலவர், கலைஞராய்க் கற்பனை யுணர்ச்சி கொண்டு பாடாமல், அறவுரையாளராக மட்டும் நின்று 'உபதேசம்' செய்வதால்தான், அக் குறை நேர்கின்றது. † அதுவும் சிறந்த இலக்கியமா என்று காணும்போது புலப்படும் குறையே அல்லாமல், அறத்தின் சிறப்புக்குக் குறையாகாது. அறத்தை எடுத்துரைத்தலே முதன்மையான நோக்கமாகக் கொண்டு பாடப்படும் பாட்டுக்கள், பாட்டின் தன்மையைப் பெற்றிருப்பினும், உயர்ந்த

---

* Poetry may teach, then, if it teaches in art's way ... "To instruct delightfully," says Dryden, "is the general end of all poetry."

—J. L. Lowes, Convention and Revolt in Poetry, p. 215.

† We rate low certain didactic poetry, but that is not because it is didactic, but because it is not poetry, because the poet made himself a preacher or a pedagogue, instead of an inspired singer.

—S. J. Brown, The Realm of Poetry, p. 120.

பாட்டுக்கள் என்று உள்ளம் உணர்வதில்லை என்கிறார் வின்செஸ்டர். *

நீதி நூல்கள் நேரே நீதிகளை எடுத்துரைப்பது குறை அன்று; அவை அமைய வேண்டிய முறையும் அதுவே. அவை உரைநடையிலும் அமையலாம்; செய்யுளிலும் அமையலாம்.

காவியம் முதலிய இலக்கிய வகைகள் நீதிகளை உணர்த்துவதும் குறை அன்று; ஆனால் அவை நீதிகளை உணர்த்த வேண்டிய முறை வேறு. நீதிகளை நேரே வாய்பாடு போல் எடுத்துக்கூறாமல், இலக்கியத்தைக் கற்று அதன் கற்பனையில் திளைத்து உணர்ச்சி வயப்பட்டு நிற்போரின் உள்ளத்தில் அந்த நீதிகள் தாமே பதியுமாறு அமைவதே முறையாகும். ஆகவே, காவிய ஆசிரியர் தாமே முன்வந்து நீதிகளை எடுத்துக்கூறாமல், காவிய மாந்தரின் வாயிலாகவோ நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாகவோ நீதிகள் தாமே விளங்குமாறு அமைப்பது கடமையாகும்.

எனவே, காவியங்களை நீதி நூல்களாகக் கருதுவதும், நீதி நூல்களைக் கலைச் செல்வங்களாகக் கருதுவதும் பொருந்தா. அறவுரைகளை ஒரு செய்யுளில் அமைத்துத் தருவதால், அது பாட்டாகாது. அறவுணர்ச்சியை நெஞ்சில் பதியவைப்பதால், பாட்டுக்குக் கலைச்சிறப்புக் குன்றாது. நீதிநூல், நீதிமன்றம் போலவும் ஆசிரியர் போலவும் அமைந்து நீதிகளை அறிவிக்கும். ஆயின், பாட்டு அவற்றை உணர்த்தும் முறையோ, மலையும் காடும் ஆறும் கடலும் மரமும் செடியும் நமக்குச் சில பல உண்மைகளை

* While didactic verse may be genuine poetry, we have an instinctive feeling that it cannot be poetry of the highest rank.

—C. T. Winchester, Some Principles of Literary Criticism, p. 234.

உணர்த்துவது போல் அமைய வேண்டும் எனக் கூறுவர் அறிஞர் டிகுவின்சி என்பவர்.

ஆகவே, புலவர் ஒருவர் ஒரு நூலில் அறவுரைகளை நேரே வழங்குவாரானல், அது அவருக்குக் குறை ஆகாது. ஆனல், அந்த நூலை நீதிநூல் எனப் போற்ருமல் இலக்கியக்கலை எனக் கொள்வது மட்டும் பொருந்தாது. அந்த நூலை இயற்றும்போது அவர் கலைஞராக விளங்காமல், அறவோராக — சான்ருேராக—விளங்க விரும்பினர் என்று கொள்ளல் வேண்டும். அந் நீதிநூலிலேயே, இடையிடையே அவருடைய கலை யுணர்ச்சி அமைந்திருக்கலாம்; கற்பனையும் உணர்ச்சியும் அமைந்த அந்தப் பகுதிகளை மட்டும் கலைச்சிறப்பு உடையவை என்று கொள்ளல் வேண்டும். கலைஞர் அறவோராகவும், அறவோர் கலைஞராகவும் விளங்குதல் இயற்கை. ஆகவே அவை கலந்து அமைதல் இயல்பே ஆகும்.

ஆயின், ஒரு காவியத்தையோ வேறு இலக்கியத்தையோ கலை என்று கருதி ஆயும்போது, அதன் அறவுரைச் சிறப்புப் பற்றி மதிப்பிடுதல் கூடாது. அவ்வாறே ஒரு நீதி நூலை அதன் நீதிகள் பற்றி ஆயும்போது, அதன் கலைப்பெற்றியைக் கருதி மதிப்பிடுதலும் கூடாது.

கொடியோன் ஒருவனைப் பற்றிக் கற்பனைத் திறத்தோடு ஒருவர் பாட்டு இயற்றி யிருக்கலாம்; அவனுடைய கொடுமை புலப்படும் வகையில் திறமாக அமைத்திருக்கிருரா என்றே அதனை ஆய்தல் வேண்டும். பிச்சைக்காரன் ஒருவனைப் பற்றியோ, நெருஞ்சிச் செடியைப் பற்றியோ பாடிய பாட்டை, அந்தந்த அமைப்புத்திறமாக இருக்கிறதா அழகாக இருக்கிறதா என்றே ஆய்தல் வேண்டும். பிச்சைக்காரன் இழிந்தவன், நெருஞ்சிச் செடி சிறப்பில்லாதது,

ஆகையால் பாட்டுக்கள் பயனற்றவை என்று மதிப்பிடுதல் கூடாது. எதைப் பாடிய பாட்டாக இருப்பினும், அதைக் கற்பனைவளத்தோடு, உணர்ச்சிச் சிறப்போடு, அமைப்பின் அழகோடு பாடியிருக்கிறார் என்றே ஆய்தல் வேண்டும். அதன் பின்னர், பிச்சையெடுத்து வாழ்தல் சமுதாயக் கொடுமை என்ற கருத்தும், சிறு நெருஞ்சி மலரிலும் இயற்கையின் ஆற்றல் விளங்குகிறது என்ற வியப்பும் நம் நெஞ்சில் பதியுமாறு பாடியிருக்கிறார் என்றும் ஆய்தல் பொருந்தும்.

ஆகவே, இலக்கியத்தையும் நீதிநூலையும் போற்றும் போது, இரண்டும் ஒரு வகையில் இயைபு உடையன ஆயினும், வெவ்வேறு துறையின என்னும் உண்மையை உணர்தல் வேண்டும்.

இவ்வாறு பலவகையாய்த் தோன்றி அமைந்த இலக்கியங்களுள் காவியம் முதலிய சில வகை இன்றும் தனிச் சிறப்புப் பெற்றுத் தனி வாழ்வும் பெற்று விளங்குகின்றன. உரைநடையில் வளர்ந்த இலக்கிய வகைகளுள் நாவல் சிறுகதை என்பவை அத்தகைய தனிச் சிறப்பும் வளர்ச்சியும் பெற்று விளங்குகின்றன.

2. காவியம்

காலம் திரட்டிய கலை

பழங் காலத்து மக்கள் பெரிய பெரிய நிகழ்ச்சிகளை யெல்லாம் உணர்ச்சியோடு கண்டனர்; உணர்ச்சி யூட்டிக் கூறினர். அவற்றை வழிவழியாகப் பலர்க்குக் கூறிவந்தனர். மக்கள்உள்ளங்களில் அந் நிகழ்ச்சிகள் உணர்ச்சியோடு வாழ்ந்து நிலைத்தன. பிற்காலத்தில் வாழ்ந்த மக்கள் தம் தம் காலத்துப் பெரிய நிகழ்ச்சி களையும் அவற்றோடு கூட்டிப் பெருக்கினர்; ஆகப் பற்பல நிகழ்ச்சி களின் கோவையாக அவை உருப் பெற்றன. அவைகளே காவியம் எனப்பட்டன. அவற்றை இறுதியில் எழுத்து வடிவம் தந்து கோவைப் படுத்தும் வாய்ப்பு ஒருவர்க்குக் கிட்டியது. அவரே காவியத்தை இயற்றிய புலவர் என்று பாராட்டப்பட்டார். உண்மையாக நோக்கினல், அவர்க்கு முன்னமே, நிகழ்ச்சிகள் உணர்ச்சியுடன் உருவாகி வளர்ந் திருந்தன எனலாம்; தனி ஒருவரின் உணர்ச்சியும் முயற்சி யும் காவியத்தின் அமைப்பில் குறைவே; சமுதாயத்தின் உணர்ச்சிகளும் முயற்சிகளுமே மிகுதி. அவற்றைக் கோவைப்படுத்தும் முயற்சியும் அதற்கான உணர்ச்சியுமே காவியப் புலவர்க்கு உரியவை எனலாம்.*

* This primitive epic is usually without any impress of individual authorship. It is the work of a race rather than of a man. It grows up by the slow accretion of legend; and though it may often bear the marks of the last and most strenuous genius who has revised it, yet it is not in strictness personal. It is not one man's view of life; it is the view of a race or of an age.

—C. T. Winchester, Some Principles of Literary Criticism, p. 274.

பனி படிந்து நிலத்தை மூடும் நாடுகளில், சரிவான இடங்களில், மேலே யிருந்து பனிக் கட்டியைக் கையால் எடுத்து ஒரு உருண்டையாக்கிக் கீழே உருட்டினுல், அது செல்லும் வழியெல்லாம், பனித் துகளைச் சேர்த்துக்கொண்டு போகப் போகப் பெரிய உருண்டையாகிச் செல்லும். ஒரு பிடி அளவாக உருட்டிவிட்ட சிறு உருண்டை, சரிவின் கீழே செல்லும் போது, மூன்றடி நான்கடி குறுக்களவு உள்ள பெரிய உருண்டையாய்ச் செல்லும். (அவ்வாறு சென்ற பனி உருண்டை சரிவின் கீழ்ப் பகுதியில் நின்றிருந்த ஒரு சிறுவனையும் சேர்த்து உருட்டிச் சென்று ஒரு பள்ளத்தில் விழுந்து அச் சிறுவனைக் கொன்றுவிட்ட நிகழ்ச்சியும் உண்டு). காவியம் அத்தகையதே ஆகும். காவியக் கதை வழங்கும் ஒரு நாட்டில் கூறப்படும் பல்வேறு சிறுகதைகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் தன்னேடு சேர்த்து உருட்டிச் சென்று மிகப் பெரியதாய் வளரும் இயல்பு அதற்கு உண்டு.* இறுதியில் அது ஒரு பெரும் புலவரின் கையில் அகப்பட, அவர் அதற்கு அழியா வடிவம் தந்து இலக்கிய உலகில் நிலைபெறச் செய்வார்.

தொன்மை

பாட்டு வடிவான இலக்கியங்களில், ஒவ்வொரு நாட்டிலும் முதலில் தோன்றியது காவியமாகவே இருக்கவேண்டும்

* All this gives us what is conventionally called "epic material;" the material out of which epic poetry might be made. But it does not give us epic poetry. The world knows of a vast stock of epic material scattered up and down the nations; sometimes its artistic value is as extraordinary as its archæological interest, but not always.

—L. Abercrombie, The Epic, p. 15.

என்பது சிலர் கருத்து.* காவியத்திற்கு உணர்ச்சியோடு வெளி நிகழ்ச்சிகளை நோக்கும் பார்வை இன்றியமையாதது. தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்களுக்கு அகத்தே நோக்கி உணர்ச்சியை ஆராயும் மனநிலை வேண்டும். இத்தகை மனநிலை தொடக்கத்தில் வளர்ந்திருத்தல் அரிது. ஆகையால் காவியமே முன்னே தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று அவர் கூறுவர்.

அமைப்பு

பழங்காலத்துக் காவியத்தின் அமைப்பைப் பற்றி விளக்கும் அறிஞர் பிளாக்கி என்பவர், பின்வரும் ஐந்து தன்மைகளைக் குறிப்பிடுகிறார்.†

1. எழுத்து வடிவான இலக்கியம் தோன்றுவதற்கு முற்பட்ட பழங் காலத்து நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு அமைந்தது; அக்காலத்து மக்கள் நினைவில் வைத்துப் போற்றி வந்த பாட்டுக்களை எல்லாம் தன்னகத்தே சேர்த்துக் கொள்வது.

2. நாட்டு மக்களின் உள்ளங்களில் எல்லாம் குடி கொண்ட அந்த நாட்டுப் பெரிய நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையின்மேல் அமைவது; அந்த நாட்டுப் பெருந் தலைவனைப் புகழ்ந்து கொண்டாடுவது.

3. கதையை எளிய நேரிய தெளிவான முறையில் நன்கு விளக்குவது.

* The epic is logically and chronologically the first poetry. For men regard with emotion external occurrences long before they reach the stage at which they study the emotions within themselves. Emotional observation always precedes analysis. Hence the earliest poetry of any nation is likely to be epic.

—C. T. Winchester, Some Principles of Literary Criticism, p. 274.

† J. C. Shairp, Aspects of Poetry, p. 381.

4. முழுமையாக நோக்கும் போது எளிமையாகவும் இயற்கையாகவும் தோன்றுவது; இடையிடையே பல விளக்கங்கள், பல கிளைக் கதைகள் வரினும், வெவ்வேறாய்த் தோன்றாமல், எல்லாம் ஒருமையுற்று அமைவது.

5. காவியம் இயற்றும் புலவரும், கதையில் வரும் மாந்தர்களில் ஒருவராக அமைவது. ஐரோப்பியக் காவியங்களுக்கு — சிறப்பாக ஹோமர் இயற்றிய காவியங்களுக்கு உள்ள இயல்புகளாகக் கண்டு அவர் கூறிய போதிலும், இவை பொதுவாக எந்த நாட்டுப் பழங் காவியத்துக்கும் பொருந்துவன எனக் கொள்ளலாம். காவியம் இயற்றிய புலவரே காவிய மாந்தருள் ஒருவராக வருதலை, இராமாயணம் பாரதம் சிலப்பதிகாரம் ஆகியவற்றுள் காணலாம். வால்மீகி இராமாயணக் கதையினுள்ளும், வியாசர் பாரதக் கதையினுள்ளும், இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரக் கதையினுள்ளும் வந்துள்ளனர்.

"யானும் சென்றேன் என்னெதிர் எழுந்து
தேவந் திகைமேல் திகழ்ந்து தோன்றி
வஞ்சி மூதூர் மணிமண் டபத்திடை"
நுந்தை தாள்நிழல் இருந்தோய் நின்னை
அரைசுவீற் றிருக்கும் திருப்பொறி உண்டென்று
உரைசெய் தவன்மேல் உருத்து நோக்கிக்
கொங்கவிழ் நறுந்தார்க் கொடித்தேர்த் தானைச்
செங்குட் டுவன்தன் செல்லல் நீங்கப்
பகல்செல் வாயில் படியோர் தம்முன்
அகலிடப் பாரம் அகல நீக்கிச்
சிந்தை செல்லாச் சேண்நெடுந் தூரத்து
அந்தமில் இன்பத்து அரசாள் வேந்தென்று
என்திறம் உரைத்த இமையோர் இளங்கொடி *

* வரந்தரு காதை, 171—183

என்னும் சிலப்பதிகார அடிகளில் அதன் ஆசிரியர் இளங்கோவடிகளும் அக்காவியத்தில் இடம்பெற்றமை காணலாம்.

இருவகை

காவியங்களை வளர்ச்சிக் காவியம் (*epic of growth*) என்றும், கலைக் காவியம் (*epic of art*) என்றும் இருவகையாகப் பகுப்பர். பண்டைக் காலத்தின் நிகழ்ச்சிகளையும் பாட்டுக்களையும் படிப்படியே கூட்டி வளர்ந்தது முன்னைய வகை. பிற்காலத்தில் புலவர் ஒருவர் மற்றக் கலைகளைப் படைப்பது போல் தாமே கற்பனை செய்து படைப்பது பின்னைய வகை. முன்னைய வகையில் நாட்டு மக்களின் கற்பனைகளுக்கு வடிவம் கொடுத்துப் படைப்பதே புலவரின் தொண்டாகும். பின்னைய வகையில் தாமே படைத்து நாட்டு மக்களுக்குத் தருவது புலவரின் முயற்சியாகும்.

பெருங்காப்பியம்

காவியத்தைப் பெருங்காப்பியம், சிறுகாப்பியம் என இருவகையாகப் பகுப்பர். அவற்றுள் பெருங்காப்பியத்தின் இலக்கணத்தைப் பின்வருமாறு தண்டியலங்காரம் எடுத்துரைக்கின்றது :—

பெருங்காப் பியநிலை பேசுங் காலை
வாழ்த்து வணக்கம் வருபொருள் இவற்றின்ஒன்று
ஏற்புடைத் தாகி முன்வர இயன்று
நாற்பொருள் பயக்கும் நடைநெறித்து ஆகித்
தன்நிகர் இல்லாத் தலைவனை உடைத்தாய்
மலைகடல் நாடு வளநகர் பருவம்
இருசுடர்த் தோற்றமென்று இனையன புனைந்து
நன்மணம் புணர்தல் பொன்முடி கவித்தல்
பூம்பொழில் நுகர்தல் புனல்விளை யாடல்
தேம்பிழி மதுக்களி சிறுவரைப் பெறுதல்
புலவியிற் புலத்தல் கலவியிற் கலத்தல்என்று

இன்னன புனைந்த நன்னடைத்து ஆகி
மந்திரம் தூது செலவுஇகல் வென்றி
சந்தியின் தொடர்ந்து சருக்கம் இலம்பகம்
பரிச்சேதம் என்னும் பான்மையின் விளங்கி
நெருங்கிய சுவையும் பாவமும் விரும்பக்
கற்றோர் புனையும் பெற்றியது என்ப. *

அறம் பொருள் இன்பம் வீடு என்னும் நான்கும் அமையாது அவற்றுள் ஒன்றோ பலவோ குறைந்தால், அது பெருங்காப்பியம் ஆகாது என்றும், காப்பியம் (சிறு காப்பியம்) எனக் கருதப்படும் என்றும் கூறுவர்.†

1. காவியத்தின் தொடக்கத்தில் வாழ்த்து, அல்லது வணக்கம், அல்லது சொல்லப்படும் பொருளை உணர்த்துதல் அமைதல் வேண்டும்.

2. அறம் பொருள் இன்பம் வீடு என்னும் நான்கு பொருளையும் விளக்கல் வேண்டும்.

3. ஒப்பற்ற தலைவன் ஒருவன் காவியத் தலைவனாக இருத்தல் வேண்டும்.

4. மலை, கடல், நாடு, நகர், அறுவகைப் பெரும்பொழுது, சிறுபொழுதுகள், ஞாயிற்றின் தோற்றம், திங்களின் தோற்றம் இவற்றின் வருணனைகள் வேண்டும்.

5. திருமணம், முடி சூடுதல், பொழில் விளையாடல், நீர் விளையாட்டு, மது உண்டு களித்தல், மக்கட் பேறு, ஊடல், கூடல் முதலியன அமைதல் வேண்டும்.

---

* பெருங்காப்பியத்தின் இலக்கணத்தைக் கூறும் இந் நூற்பா, வட மொழித் ...ாசிரியர் இயற்றிய காவ்யதர்சத்தின் முதல் பரிச்சேதத்தின் ஐந்து ...ளின் மொழிபெயர்ப்பு ஆகும்.

† ...லங்காரம், 10.

6. அமைச்சரோடு ஆராய்தல், தூது, வெளிநாட்டுப் பயணம், போர், வெற்றி ஆகியவை தொடர்புற்று அமைதல் வேண்டும்.

7. சருக்கம், இலம்பகம், பரிச்சேதம் ஆகிய நூற் பிரிவுகள் வேண்டும்.

8. எண்வகைச் சுவையும் மெய்ப்பாட்டுக் குறிப்பும் அமைதல் வேண்டும்.

இவ்வாறு பெருங்காப்பியத்தின் இலக்கணமாகக் கூறப்படும் உறுப்புக்கள், ஏறக்குறைய எல்லாக் காவியங்களிலும் காணப்படுகின்றன. தமிழில் உள்ள பழைய காவியமாகிய சிலப்பதிகாரத்திலும் இவை உள்ளன. மாதவிக்குக் குழந்தையாக மணிமேகலை பிறந்ததலும் அக் குழந்தைக்குப் பெயர் சூட்டும் விழா நடைபெறுதலும் கூறப்படுதலின், மக்கட்பேறு முதலியனவும் அக் காவியத்தில் உள்ளன எனலாம். ஆயின், இவை இலக்கணமாகக் கூறப்பட்டமையால், இவை எல்லாவற்றையும் விடாமல் பாடி முடிக்க வேண்டும் என்று காவியம் எழுதலாகாது. உண்மையான இலக்கியம் ஓரளவு பழைய மரபு ஒட்டி அமைவதே ஆயினும், பழைய இலக்கணம் அதைக் கட்டுப்படுத்துவதாக இருத்தல் ஆகாது. வாழ்க்கையிலிருந்து நேரே முகிழ்த்து எழுதுவதே சிறந்த இலக்கியம் என்றும், முன்னைய இலக்கியத்தைப் பார்த்தோ அல்லது மரபுகளுக்குக் கட்டுப்பட்டோ எழுதுவது சிறந்த இலக்கியம் ஆகாது என்றும் அறிஞர் கூறுவர். *

* The literature which really counts, as I have more than once insisted, is the literature which is made, not out of other literature, but of life; and for a living literature no models will suffice.

—Hudson, An Introduction to the Study of Literature, p. 313.

அறம் பொருள் இன்பம் வீடு என்னும் நான்கில் ஒன்று குறையினும் பெருங்காப்பியம் ஆகாது * என்னும் கொள்கையை அடியார்க்குநல்லார் முதலான உரையாசிரியர்களும் போற்றிவந்தது வியப்பாக உள்ளது. அக் கொள்கைப்படி வீடு கூறாத காரணத்தால் சிலப்பதிகாரம் பெருங்காப்பியம் அன்று எனவும், அறமும் வீடும் கூறும் மணிமேகலையும் அதனுடன் சேர்ந்தால் பெருங்காப்பியமாகக் கருதத் தகும் என்றும் அடியார்க்குநல்லார் கருதுகின்றார்.

இலக்கண வரையறை

பெரும்பொழுது ஆறனையும் சிறுபொழுது ஆறனையும் விடாமல் வருணிக்க வேண்டும் என்று கொள்ளல் ஆகாது. காவியத்தின் கதைப் போக்கிற்கு இன்றியமையாதவற்றை மட்டும் கூறுதல் போதும். அவ்வாறே எண்வகைச் சுவையும் காவியத்தில் அமைதல் வேண்டும் என்று வலிந்து முயலுதல் ஆகாது. காவியத்தில் அமையும் நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஏற்பச் சில சுவைகள் அமையினும் போதுமானவை ஆகும். சருக்கம் இலம்பகம் பரிச்சேதம் என்னும் பெயர்களாலேயே நூற்பிரிவுகள் அமைதல் வேண்டும் என்பது இல்லை. அப் பெயர்கள் வடமொழியில் உள்ள நூல்களை நோக்கிக் குறிக்கப்பட்டவை. தமிழில் காவியம் எழுதும் ஆசிரியர் தாம் விரும்பும் பெயர்களை வைத்துத்தாம் விரும்புமாறு பாகுபாடு செய்துகொள்ளலாம். காவிய அமைப்பிற்கும் இத்தகைய குறியீடுகளுக்கும் தொடர்பு படுத்தலாகாது. காவியத்தை ஓர் இலக்கண வரையறைக்குள்

* அறமுதல் நான்கினும் குறைபாடு உடையது
காப்பியம் என்று கருதப் படுமே. — தண்டியலங்காரம், 10.

செறித்தலாகாது. * காவியம் எப்படி அமைய வேண்டும் என்ருல், சிலப்பதிகாரம் போல் அமைய வேண்டும், சிந்தாமணி போல் அமைய வேண்டும் என்று எடுத்துக் காட்டித் தருவதே மேலான முறை என்று அறிஞர் ஆபர்கிராம்பி கூறுவர். †

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலே, சிந்தாமணி, வளேயாபதி, குண்டலகேசி ஆகிய ஐந்தனேயும் ஐம்பெருங்காவியம் என்று கூறும் வழக்கு ஒன்று தமிழில் உள்ளது. ‡ சிலப்பதிகாரமும் சிந்தாமணியும் மேற்கூறிய இலக்கணப்படியே அமைந்த காவியங்கள் எனலாம். மணிமேகலேயில் மேற்கூறிய இலக்கணப்படி அமைய வேண்டிய உறுப்புக்கள் எல்லாம் அமையவில்லே ; சில குறைந்துள்ளன. ஆயினும் அதுவும் பெருங்காப்பியமாகக் கருதப்பட்டமையால், பழங்காலத்திலேயே அந்த இலக்கணம் அவ்வளவாகப் போற்றப்படவில்லே எனலாம்.

காவியம் என்ற பெயர் இந்நூல்களுக்கு அமைவதற்கு முன் தொடர்நிலேச் செய்யுள் என்ற பெயர் இருந்தது. சிலப்பதிகாரம் முதலியவற்றை அப் பெயராலேயே வழங்கி வந்தனர்.

* Rigid definitions in literature are, however, dangerous. At bottom, it is what we feel, not what we think, that makes us put certain poems together and apart from others ; and feelings cannot be defined, but only related. If we define a poem, we say what we think about it ; and that may not sufficiently imply the essential thing the poem does for us. Hence the definition is liable either to be too strict, or to admit work which does not properly satisfy the criterion of feeling. —L. Abercrombie, The Epic, p. 40.

† An easy way to define epic, though not a very profitable way, would be to say simply, that an epic is a poem which produces feelings similar to those produced by Paradise Lost or Iliad, Beowulf or the Song of Roland. —Ibid. pp. 40-41.

‡ நன்னூல், 387—மயிலேநாதர் உரை.

மாறுதல்கள்

தமிழ்த் தண்டியாசிரியர் கி. பி. 11-ஆம் நூற்றாண்டினர். அவர் நூலுக்கு முதல் நூலாக இருந்தது வடமொழியில் தண்டி என்பவர் எழுதிய காவ்யதர்சம். அவர் கி. பி. 7-ஆம் நூற்றாண்டினர் என்பர். சிலப்பதிகாரம் அவர் காலத்துக்கு முற்பட்டது; கி. பி. 3 அல்லது 4-ஆம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்டது. அக்காலத்தில் காவியத்திற்கு இலக்கணம் இன்னது என்று எழுதப்படவில்லை. ஆயினும் இளங்கோவடிகளின் காவியம் பெரும்பாலும் பிற்காலத்தார் கூறுவனவற்றை எல்லாம் கொண்டு விளங்குகிறது. பிற்காலக் காவியங்களில் உள்ளவாறு, கதிரவன் தோற்றம், மறைவு, திங்களின் தோற்றம், பெரும்பருவம் ஆறன் வருணனை, நானில வருணனை முதலியன சிலப்பதிகாரத்தில் விரிவாக இல்லை; தனித்தனியே வருணனைப் பகுதிகளாகவும் இல்லை. ஆயினும், கதை யமைப்புக்குத் துணை செய்யும் வகையில், அவை எல்லாம் சுருக்கமாகவும் அழகாகவும் கூறப்பட்டுள்ளன.

காவியத்தின் அமைப்பு எவ்வளவு திருந்திய முறையில் ஏற்பட்டபோதிலும், காவியத்தின் நிகழ்ச்சிகளுக்கு இடையே பழங்காலச் சமுதாயம் விளக்கப்பட் டிருக்கும். பழைய சமுதாயத்தில் இருந்த குறைகளும் இடம் பெற்றிருக்கும்.* நாகரிகம் மிக்க புலவர் ஒருவர் வந்து இயற்றிய காவியத்திலும்,

* Great epic poetry will always frankly accept the social conditions within which it is composed; but the conditions contract and intensify the conduct of the poem or allow it to dilate and absorb larger matter, according as the narrow primitive torrents of man's spirit broaden into the greater but slower volume of civilized life. The charge is neither desirable nor undesirable; it is merely inevitable. It means that epic poetry has kept up with the development of human life.

—L. Abercrombie, The Epic, p. 26.

பழைய சமுதாயத்தின் நாகரிகக் குறைவான வாழ்க்கைப் பகுதிகளையும் அவர் விடாமல் கூறுவார். ஊன் ஊண் துறமின், உயிர்க்கொலை நீங்குமின் என்று அறவுரை கூறும் இளங்கோவடிகளும், தம் காவியத்தில் வேட்டுவ வரியில், வழிப்பறி கொள்ளை பற்றியும் குருதிப்பலி பற்றியும் கூறி வேடர்கள் கொற்றவையை வழிபடுவதாகக் கூறியுள்ளார். அவ்வாறு பழைய சமுதாய நிலையை உள்ளவாறு எடுத்துரைப்பது காவியத்தின் தன்மையாகும்.

காவிய ஆசிரியர்

இத்தகைய காவியங்களின் ஆசிரியர்கள் இன்னார் என்று அறியப்படாமல் போதல் உண்டு. காவிய ஆசிரியர் இன்னார் என்ற குறிப்பு இருந்த போதிலும், அவர் இயற்றினார் என்பது ஐயத்திற்கு இடமாதல் உண்டு. ஐயத்திற்கு இடமின்றி, அவரே இயற்றினார் என்பது தெளிவாக இருந்த போதிலும், அவரைப் பற்றிய வாழ்க்கைக் குறிப்புக்கள் கிடைக்காமல் போதல் உண்டு. காரணம் என்ன? வீரர்களைப் பற்றிய பாட்டுக்கள் நெடுங் காலம் வரையில் நாட்டு மக்களால் பாடப்பட்டு வழங்கியவை. அவர்களுக்கு ஆசிரியர்களின் பெயர்கள் தெரிந்திருக்கும்.* அக்காலத்தில் அவை எழுதிவைக்கப் படாமல் வழங்கியமையால், ஆசிரியர்களின் பெயர் முதலிய குறிப்புக்கள் நூலில் இடம்பெறவில்லை. ஆசிரியர்கள் தம் பாட்டுக்களை ஏட்டில் எழுதிய போதிலும்

* Anonymity has been claimed as a characteristic of heroic poetry.

The anonymity of oral poems is easily explained. Each poem has one existence, when it is recited, and then the audience knows who the poet is. He has no need to mention his name in his poem since it is familiar to those who listen to him and are the only people who matter on each occasion. —C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 404.

அவற்றில் தம் பெயரைப் பொறிக்க வேண்டிய தேவை உணரப்படவில்லை. ஒரு கால் பெயரைப் பொறிக்க நேர்ந்த போதும், தம் உண்மைப் பெயரைக் குறிப்பிடாமல் குடிப் பெயர் முதலியவற்றைப் பொறித்தல் உண்டு. அல்லது, தாம் வழிபடும் தெய்வத்தின் பெயரையோ தம் ஆசிரியரின் பெயரையோ அந்தக் காவியத்தில் வரும் சான்றோரின் பெயரையோ எழுதிவைப்பதும் உண்டு. அதனால், நூலின் ஆசிரியர் இன்னார் என்ற தெளிவு நமக்கு ஏற்பட முடியாமற் போகிறது. நூலாசிரியரின் பெயரும் வாழ்க்கைக் குறிப்பும் நமக்குத் தெரிவிப்பவற்றை விட, நூலில் உள்ள அவருடைய கருத்துக்களும் நோக்கங்களும் நமக்கு அவரைப் பற்றி மிகுதியாகத் தெரிவிப்பதால், நம் உள்ளமும் அமைதி அடைகிறது.

வீரப் பாட்டுக்கள்

வீர வாழ்க்கை பற்றிய பாட்டுக்களை ஒருவர் பாட, பலர் சூழ்ந்திருந்து கேட்பதே பழங்கால வழக்கம். அதனாலேயே பழைய காவியங்களில், பாடுவோர் மக்களை நோக்கிக் கூறுவன போன்ற குறிப்புக்கள் உள்ளன.* இளங்கோவடிகளின் காவியத்திலும் இறுதியில்,

> தெரிவுறக் கேட்ட திருத்தகு நல்லீர்
> பரிவும் இடுக்கணும் பாங்குற நீங்குமின்......
> மல்லல்மா ஞாலத்து வாழ்வீர் ஈங்கென்

என்று கேட்போரை விளித்துக் கூறும் முறை அமைந்திருத்தலும் கருதத் தக்கது. சில காவியங்களில், இன்னார்

* Almost without exception, heroic poetry is in the first place intended not for a reading but for a listening public...............Mediæval French and Spanish epics abound in lines in which the poet addresses his public with such phrases as "I shall tell you," or "you will see" or "you have heard." —C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 215.

இன்னொர்க்குக் கூற, அவர் இன்னொர்க்குக் கூற, அதைக் கேட்ட நான் உங்களுக்குக் கூறுகிறேன் என்று குறிப்புக்கள் இருத்தலும் காணலாம்.

காவியங்கள் ஒரு நாட்டில் தோன்ற வேண்டுமானல், அந் நாட்டு மக்கள் வீரத்தையும் மானத்தையும் போற்று பவர்களாக இருக்க வேண்டும் என்றும், வீரமும் மானமும் மிக்க தலைமக்களைச் சிறப்பித்துப் பாராட்டும் மரபு இருக்க வேண்டும் என்றும் கூறுவர். பழந்தமிழ் மக்களுக்கு இந்தப் பண்பும் இயல்பும் இருந்தன என்பதில் ஐயம் இல்லை. புற நானூற்றில் உள்ள பாட்டுக்கள் பல இதற்குச் சான்றாக உள்ளன. அக்காலத்து வேந்தர்களையும் வேளிரையும் போற்றிப் பாராட்டிய பாட்டுக்கள் பல அத்தொகுப்பில் உள்ளன. தான் ஒரு தவறும் செய்யவில்லை ஆயினும், மானத்தின் பொருட்டு உயிர் துறந்த சேரமான் கணைக்கால் இரும்பொறை,* 'ஈதல் இசைபட வாழ்தல் அதுவல்லது ஊதியம் இல்லை. உயிர்க்கு' என்று உணர்ந்து எல்லா வற்றையும் பிறர்க்கு ஈந்து புகழ்பெற்ற பாரி, ஆய் முதலிய வள்ளல்கள், † 'ஒன்று உலகத்து உயர்ந்த புகழ்அல்லால் பொன்றுது நிற்பதொன்று இல்' என்று கண்டு புகழெனின் உயிரும் கொடுக்கத் துணிந்து வாழ்ந்த குமணன் முதலான பெருமக்கள் ‡ ஆகிய பலரைப் படைத்திருந்த நாட்டில், வீர வழி பாட்டுப் பாட்டுக்கள் பற்பல இருந்திருக்க வேண்டும். பிற்காலத்தில் அல்லியரசாணி மாலை முதலான நூல்களும் அண்மைக் காலத்தில் தேசிங்குராசன் கதை, கட்டபொம்மன்

* புறநானூறு, 74.

† ஷை 110, 127.

‡ ஷை 165.

நாட்டுப்பாடல் முதலியனவும் தோன்றக் கூடிய அளவிற்கு வீரவழிபாடு வழிவழியாக இருந்துவந்திருக்கிறது. ஆகவே, புறநானூற்றுப் பாட்டுக்கள் பிறந்த பழங் காலத்திலும் வீரவழிபாடு மிகுதியாக இருந்திருக்க வேண்டும். ஆயினும் சிலப்பதிகாரத்துக்கு முன், வேந்தரைப் பற்றியோ வேளிரைப் பற்றியோ காவியங்கள் தோன்றாமலிருந்தது வியப்பாகவே உள்ளது.

அவ்வாறு தொடக்கத்தில் வழங்கிய வீரப் பாட்டுக்களை ஒருவர் பாடிப் பலரை மகிழ்விக்கும் வழக்கம் இருந்த நிலையில், அந்த ஒருவர், பழக்க மிகுதியால், தாமே புதிய சில பாட்டுக்களை இயற்றிச் சேர்த்துப் பாடும் திறனும் பெற்றுவிடுவார். அந்தத் திறனால், அவர்காலத்துப் பாட்டுக்கள் திருத்தப் பெறுவது மட்டும் அல்லாமல், விரிவாக நீண்டு அமையவும் பெறும்.*

இயற்றியவர் பெயர் தெரியாமல், மக்களால் பாடப்பட்டு வழங்கிவந்த பாட்டுக்களைத் தொகுத்து உருவாக்கும் முயற்சியில் புலவர் ஒருவர் ஈடுபடும்போது, அவருடைய பொறுப்புப் பெரிதாகின்றது. முழு உருவம் தரும் பொருட்டு, அவர் அந்தப் பாட்டுக்களோடு தாமே எழுதிச் சேர்ப்பவை பல உண்டு. சேர்த்துத் தொகுத்து எழுதும்போது அவர் மெல்ல மெல்லச் சீர் தூக்கி ஆராய்ந்து படிப்படியாக முயன்று செம்மையாக அமைப்பார்.†

* Much heroic poetry is not only recited, but actually improvised... The bard who recites a poem composes it in the act of recitation.

—C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 216.

† A great change comes with the introduction of writing which allows a poet to compose with far greater care and with much more time at his disposal. — Ibid p. 253

அந்தப் பெரும் புலவர் தோன்றி, பழைய வீர வாழ்க்கைக் கதைகளையும் குறிப்புக்களையும் தொகுத்து ஒழுங்குபடுத்திச் செம்மையான காவிய வடிவம் தந்த பிறகு, மக்களிடையே சிதறுண்ட கதைகளும் பாட்டுக்களும் வழங்குவது நின்றுவிடும்.* ஆனால் இதற்கு விதிவிலக்கும் உண்டு. சிலப்பதிகாரம் அழகான காவியமாக உருப்பெற்ற பிறகும், நாட்டில் வெவ்வேறு வடிவில் கோவலன் கண்ணகி கதையும் பாட்டுக்களும் பல திரிபுகளோடு வழங்கிவந்தன. இலங்கைத் தமிழரிடை இன்றும் அத்தகைய பாட்டுக்கள் வழக்கில் உள்ளன. பாரதம் பெரிய காவிய வடிவம் பெற்றுத் தமிழில் எழுதப்பெற்ற பிறகும், அதன் சில பகுதிகள் அல்லியரசாணிமாலை, புனந்திரன் தூது முதலிய பெயர்களால் நாட்டில் வழங்கிவந்தமை காணலாம்.

வரலாறு : காவியம்

அத்தகைய பாட்டுக்களில் உள்ள எல்லாம் வரலாறாகக் கொள்ளத் தக்க நிகழ்ச்சிகள் என்று கூறல் இயலாது. வரலாற்றிற்கு உதவியான சான்றுகள் அவற்றில் உள்ளன எனலாம்; ஆயின், உள்ள எல்லாம் வரலாற்றுக் குறிப்புக்களே என்று கொள்வது பொருந்தாது. அவற்றை முதலில் இயற்றிப் பாடியவரும் பிறகு பாடிப் போற்றியவர்களும் கலையுணர்ச்சியும் கற்பனை வளமும் உடையவர்கள்; ஆகையால், அவர்களால் புனையப் பெற்ற பகுதிகளும்

* It is natural that, after the epic poet has arrived, the crude epic material in which he worked should scarcely be heard of. It could only be handed on by the minstrels themselves; and their audiences would not be likely to listen comfortably to the old piecemeal songs after they had heard the familiar events fall into the magnificent ordered pomp of the genuine epic poet. —L. Abercrombie, the Epic, p. 17.

அவற்றில் காணப்படும்.* புனைந்து சேர்த்த பகுதிகள் இல்லை எனினும், அவர்கள் தந்த மெருகு உண்டு என்பதில் ஐயம் இல்லை. நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகள் இன்னவை என்று உள்ளவாறு அறிவிக்காவிடினும், பழங்கால மக்கள் நம்பிய நம்பிக்கைகளைப் பற்றியும் உணர்ந்த உணர்ச்சிகளைப் பற்றியும் அறிவிப்பதால், அவைகள் வரலாறு போல் போற்றத் தக்கனவே ஆகும்.

கற்பனை பெருகாமை

ஆனால் காவியம் தோன்றுவதற்கு வேண்டிய வீரவழி பாட்டுப் பாட்டுக்கள் நீண்டனவாகவும் தொடர்ந்து அமைந்தனவாகவும் இருத்தல் வேண்டும். புறநானூற்றில் உள்ள கையறுநிலைப் பாட்டுக்கள் முதலியன அளவில் சிறியன வாகவும் ஒன்றோடொன்று தொடர்பு அற்றனவாகவும் துண்டு துண்டாகவும் உள்ளன. அவ்வாறு அளவுபட்டு அமைந்துவிட்டதற்குக் காரணங்கள் யாவை? பாடிய புலவரின் உணர்ச்சி அந்த ஒரு நிகழ்ச்சியின் அளவில் ஆழ்ந்து குறுகி நின்றமையும், அதைக் கடந்து புறநோக்குப் பெற்றுக் கற்பனை கலந்து விரிவு பெறாமையும் காரணம் என்பர்.† ஒரு

* The greatest enemy of historical accuracy is the creative and artistic spirit which likes to impose its own shape and pattern on given materials and to make something new out of them.

—C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 519.

Its materials are largely historical, but its arrangement and adaptation of them are not. But of course it has a great relevance to history in a different way. It does not record truthfully what happened, but it shows what men believed and felt. —Ibid. p. 535.

† The reasons for this lack are several. First, it may be simply an inability to rise beyond a single occasion to the conception of a detached art. — Ibid. p. 10.

The present so absorbs and occupies them that they feel no need to traffic with the past and the imaginary. —Ibid. p. 12.

வீரனுடைய காலத்திலேயே அவனுடைய வாழ்வில் நிகழாதவற்றைக் கற்பனை செய்து சேர்த்துப் பாடுதல் அரிது. ஆகவே உண்மையல்லாத கற்பனைகள் சேர்வதற்குச் சில காலம் கழிதல் வேண்டும். ஆயின் அதற்குள் அவனுக்கு நிகரான மற்றொரு வீரன் நாட்டில் தோன்றுவானானால், அத்தகைய கற்பனைகள் பிறக்க இடமில்லாமற் போகும்.

அறிவாற்றல்

சீனம் பழைய நாகரிக வரலாறு உடைய நாடாக இருந்தும், தமிழ் போல் அம்மொழியிலும் மிகப் பழைய இலக்கியத்தில் காவியங்கள் இல்லை. அதற்கு உரிய காரணத்தை ஆராய்ந்தவர், சீன நாகரிகம் அறிவாற்றல் மிகுந்ததாய் வளர்ந்திருந்தமையே அதற்குக் காரணம் என்பர்.* தமிழர் நாகரிகத்திலும், கற்பனையைவிட அறிவு வளர்ச்சி மிக்கிருந்ததும் பெரிய காவியங்கள் தோன்றாமைக்கு ஒரு காரணம் எனலாம்.

அறிவாற்றல் மிக்கவர்கள் ஒருபுறம் பண்பட்ட தனிப் பாட்டுக்களை—ஒரு சிலர் போற்ற வல்ல திறம் மிக்க ஓவியங்கள் போல்—எழுதிய போதிலும், அதே காலத்தில் பெரும்பான்மையோரின் இன்பத்திற்காக வேறொரு சாராராகிய புலவர் கற்பனை மிக்க வீர காவியங்களையும் இயற்றியிருக்கலாம். சென்ற நூற்றாண்டில் பெரும் புலவர்களின் படைப்புக்கள் ஒருபுறம் இருந்த போதிலும் தேசிங்குராசன் கதை முதலியவைகள் தோன்றவில்லையா? அதற்கு முன்பும் அவ்வாறே அல்லியரசாணிமாலை முதலியவைகள்

* Though the Chinese possessed the seeds of a heroic poetry, they did not allow them to grow. The explanation perhaps is that the great intellectual forces which set so lasting an impress on Chinese civilisation were hostile to the heroic spirit with its unfettered individualism and self-assertion. — Ibid.

தோன்றவில்லையா? சங்க காலத்தில் அவ்வாறு தோன்றுமைக்குக் காரணங்கள் என்ன? அல்லது, தோன்றியிருந்த பாட்டுக்கள் எளிதில் மறைந்தன எனின், அவ்வாறு மறைந்தமைக்குக் காரணங்கள் எவை? கிரேக்க நாட்டில் வீரர் பற்றிய தனிப் பாட்டுக்களும் தோன்றின; நீண்டு தொடர்ந்த பெரும் பாட்டுக்களும் தோன்றிப் பரவின. முன்னவை குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிகளின்போது சிலர்க்கு உரியனவாய் நிற்க, பின்னவை பொதுமக்களுக்காகப் பொது நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பயன்பட்டன என்பர்.*

கையறுநிலைப் பாட்டுக்கள்

புறநானூற்றில் காணப்படும் பாடாண்திணைப் பாட்டுக்களும் கையறுநிலைப் பாட்டுக்களும் (*panegyrics and laments*) அவ்வப்போது வாழ்ந்த புரவலராகிய வீரர் சிலருடைய வாழ்க்கையைப் பற்றிப் புலவர் உணர்ந்த உணர்ச்சிகளைப் பாடியவை. அந்த வாழ்க்கைகள் காவிய வளர்ச்சிக்கு உதவியிருத்தல் கூடும்.† ஆனால், அவை வரலாறு போல் குறித்த காலத்திற்கும் குறித்த இடத்திற்கும் உரியவை ஆயின. காவியமாக விளங்குவதற்கு உரிய பாட்டுக்கள், சிலருடைய உணர்ச்சிகளாய், குறித்த காலமும் இடமும்

* Heroic poetry lives side by side with panegyric and lament and fulfils its own different function. While they are intended primarily for special persons and special occasions, it is intended for public gatherings and may be performed whenever it is asked for.

—C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 20.

† None the less the resemblances between panegyric or lament and heroic poetry are so close that there must be a relation between them. Historical priority probably belongs to panegyric and lament, not merely because they are simpler and less objective, but because they exist in some societies where heroic poetry is lacking.

— Ibid p. 10.

பற்றியனவாய் இருத்தலாகாது. தோற்றம் அவ்வாறே இருந்த போதிலும், அவற்றின் அமைப்பு, பொதுவாக மக்கள் பலரும் உணரும் உணர்ச்சிகளாய், பல தலைமுறை வரையில் அவர்கள் கதை போல் போற்றிக் கற்பனை யின்பம் பெறத் தக்கனவாய் இருத்தல் வேண்டும். புலவர் இன்னார் இன்ன நிலையில் இன்னார்க்குப் பாடியது என்பது போய், யாரோ ஒருவர் பொதுவாக இன்ன வாழ்க்கையைப் பற்றி மக்களின் மகிழ்ச்சிக்காகப் பாடியது என்றுமாறு அமைய வேண்டும். அக நோக்காக இருந்த உணர்ச்சி இவ்வாறு கற்பனை கலந்து புற நோக்காக அமையும்போதுதான் காவியத்திற்கு உரிய அமைப்பு ஏற்படும் என்பர். *

தெய்வ அருள்

காவியங்கள் கதை போல் சுவையான கற்பனையுடன் அமைய வேண்டும் எனினும், வரலாறு போல் மதிக்கத் தக்கனவாக விளங்க வேண்டும். அதனால்தான், பல நாடுகளிலும் அத்தகைய பாட்டுக்களை இயற்றுவதற்குத் தெய்வம் துணை புரிந்தது அல்லது தூண்டியது என்பர்; † அதை நம்பாதவர் தீமைக்கு இரையாவர் என்பர். தெய்வம் அடியெடுத்துத் தந்தது என்றும், இயற்றியது என்றும்,

* Heroic poets assume that their task is to give pleasure through their art, and they depict imaginary bards as doing this. For this reason heroic poetry is notably objective art. The poets can think of no better entertainment than stories of great men and great doings.

—C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 29.

† To the authority of tradition some poets add the authority of inspiration by some divine power which it would be improper to question. Even Hesiod makes such a claim for himself when he says that the Muses appeared to him on Helicon and gave him a voice to tell of the past and the future.

— Ibid p. 40-41.

நம்பாதவர் நரகத்திற்குச் செல்வர் என்றும் குறிப்பிடுதல் எங்கும் வழக்கம் ஆயிற்று. உண்மையாகவே, பெரிய காவியம் எழுதி முடித்த பின் அதன் ஆசிரியர் அது தம்மால் ஆகத் தக்கதா என்று வியந்திருப்பார்; ஏதோ ஒரு பெரிய சக்தியே தம்மைத் தூண்டி எழுதச் செய்தது என்றும், இல்லையேல் தம் சிற்றறிவால் அது முடிந்திருக்காது என்றும் அவர் உணர்ந்த உணர்வே அத் தகைய குறிப்புக்குக் காரணம் எனலாம்.

வியாசர் கூற விநாயகரே எழுதித் தந்தார் என்றும், காளிதாசர்க்குக் கலைமகள் கலைவளம் நல்கினாள் என்றும் கம்பரின் நாவில் கலைமகள் எழுதினாள் என்றும், வழங்கும் கதைகள் இதை விளக்குகின்றன. கிரேக்க நாட்டுக் காவிய ஆசிரியர் ஹோமர் என்பவரும், தாம் காவியம் பாடத் தெய் வமே முன் நின்று உதவியது என்றும், அத்தெய்வத்தினிட மிருந்தே சொற்கள் வந்து சேர்ந்து தம் வாயிலாக வெளிப் பட்டன என்றும் குறித்துள்ளார்.*

அப் பாட்டுக்களின் ஆசிரியர் உணர்ந்தது போலவே, ஒருவகைத் தெய்வத் தன்மை கலந்து விளங்குவதாக மக்களும் உணர்ந்து போற்றினர். ஆகவே, பாட்டில் மட்டும் அல்லாமல், பாட்டின் கற்பனைநிகழ்ச்சிகளிலும் தெய்வத் தின் அருட் செயல் — அற்புதச் செயல் — கலந்து விளங்கு வதாக எண்ணினர். மக்கள் அவற்றைப் பற்றிக் கொண்ட வியப்புணர்ச்சி, அவ்வாறெல்லாம் வளர்ந்தது; மக்களுடைய முயற்சியைக் கடந்த தெய்வச் செயல்களாகவே யாவும்

* The ancient Greek poets said that their words came from the Muse. ... So Homer begins both the Iliad and the Odyssey with invocations to the Muse, whether to sing of the wrath of Achilles or of the man of many wiles. So too Hesiod makes a similar claim when he says that he was taught poetry by the Muses, when he was keeping sheep on the slopes of Helicon. —C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 220.

கொள்ளப்பட்டன. உயர்ந்த கட்டிடங்களும் மக்களால் கட்டப்பட்டனவாகக் கூறப்படாமல், மயன் என்னும் தேவ தச்சனால் இயற்றப்பட்டன என்று வடமொழிக் காவியங்கள் கூறுதல் காணலாம். பழங் கால வீரர்கள் கையாண்ட படைக்கலங்களும், மனிதர் கொல்லர் படைத்துத் தந்தன வாகக் கருதப்படாமல், தேவர்கள் படைத்தளித்தனவாகப் போற்றப்பட்டமை காணலாம்.*

காவியம் : நாவல்

பழங் காலக் காவியங்களின் வளர்ச்சியை இக் காலத்து நாவல்கள் பெற்றுள்ளன. ஆயினும் இவ்விரு வகைக்கும் வேறுபாடு உண்டு. மக்களின் உள்ளத்தில் இடம் பெற்ற பெருந்தலைவன் ஒருவனே காவியத் தலைவனாக முடியும். நாவலிலோ, இல்லாத ஒருவனைத் தலைவனாகப் படைத்துக் கூறுவர். காவியம் செய்யுள் வடிவானது. நாவல், உரை நடை வடிவானது. காவியம் பலருடைய உணர்ச்சிக்கும் கற்பனைக்கும் புலவர் ஒருவர் தந்த வடிவாக அமைவது. நாவலோ, புலவர் ஒருவரின் உணர்ச்சியையும் கற்பனையையும் பலரும் பெறுமாறு எழுதப்படுவது.

இன்று தோன்றாமை

பழங் காலத்தில் காவியங்கள் இயற்றப்படுவதற்கு ஏற்ற சூழ்நிலை இருந்தது. இக்காலத்தில் உலகம் ஒரு குடும்பம் போல் சுருங்கிவந்துள்ளது. எந்த மூலை முடுக்கில் நடக்கும் பெரிய நிகழ்ச்சியும் உலகம் முழுதும் அறியத் தக்கவாறு விரைவில் பரவிவிடுகின்றது. வாரந்தோறும் பற்பல நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய செய்திகளைச் செய்தித்தாள்கள் விரைவில் பரப்பிக் காற்றில் கரைத்துவிடுகின்றன. மக்கள்

* In such a world the smith who makes weapons has a peculiar renown and is often thought to be a god or a demi-god.

—C. M. Bowra, Heroic Poetry, p. 150.

பல நிகழ்ச்சிகளை அடுத்தடுத்து அறிய வேண்டிநேர்தலால் அவை உடனுக்குடன் பழையன ஆகிச் சிறப்பிழந்துவிடுகின்றன. மக்களின் உள்ளத்தில் எதுவும் நின்று ஆழப் பதிவதில்லை. பழங்காலத்தில் சிறு சிறு நாட்டு நிகழ்ச்சிகளே மக்களுக்குத் தெரியும்; அவைகளும் உடனே மக்களுக்கு எட்டாமல், காலம் கடந்து எட்டும்; அதற்குள் அந்த நிகழ்ச்சிகள் திரிந்து கற்பனை மெருகேறி வெவ்வேறு வடிவம் பெற்றுவிடும்;* கேட்ட மக்களின் உள்ளத்தில் சுவையான கதைகளாய் நிலைத்து நிற்கும். ஆகையால் காவியங்கள் எழுதத் தக்க வகையில் அவை வளர்ச்சி பெறல் முடிந்தது.

காவியங்கள் இக் காலத்தில் தோன்ற முடியாமைக்கும், தோன்றினும் நிலைக்க முடியாமைக்கும் மற்றொரு காரணம், பழங் காலத்தில் மக்களின் உள்ளத்தில் குடிகொண்டிருந்தவர்கள் போன்ற தன்னிகர் இல்லாத் தலைமக்களை இப்போது காவியங்களில் படைக்க முடிவதில்லை. மக்களிடையே சமத்துவ உணர்ச்சி வளர்ந்துவிட்டமையால், யாவரும் எத்தகைய தலைமக்களையும் தம் போன்றவர்களாகவே மதிக்கும் மனப்பான்மை வளர்ந்துவருகிறது.† ஆகையால், காவியத் தலைவர்களாக விளங்கக் கூடிய சிறப்பு யாருக்கும் இல்லாமற் போகின்றது.

மற்றொரு காரணம், அரிய பெரிய செயல்களைப் பழங் காலத்தில் போற்றியது போல் இக் காலத்தில் போற்றுவதில்லை. மாறாக, உளப்பான்மையையும் பண்புகளையும்

* At the outset it is obvious that much recorded in heroic poetry cannot be true. Even poems which seem to concern historical persons and to have an inkling of historical events tell of some things which are plainly fabulous. —C.M. Bowra, Heroic Poetry, p. 510.

† The days of the hero and the crowd seem to be over; it is the day of the equality of men and of the organisation of effort.

—C. T. Winchester, Some Principles of Literary Criticism, p. 274.

கண்டறிந்து போற்றும் ஆவலே உள்ளது. அவற்றை விளக்குவதற்குத் தனிப் பாட்டுக்களும் உரைநடையில் அமையும் நூல்களுமே போதும். ஆகவே காவியத்திற்கு இடமில்லாமற் போகிறது.

தவிர, போக்குவரத்துக் கருவிகளும் சமுதாயக் கடமைகளும் பெருகப் பெருக, வாழ்க்கை வேகமுடையதாகிறது. பெரிய காவியங்களைப் படித்து இன்புறும் ஓய்வு கற்பவர்க்கு இல்லை. உள்ள காவியங்கள் சிலவற்றைப் படித்துப் போற்றினால் அதுவே போதும் என்ற நிலை உள்ளது. விரைவில் படிப்பதற்குரிய வகையில் உரைநடை நூல்கள் உதவியாக இருக்கின்றன. கதைப் போக்கில் படிப்பதற்கோ கணக்கற்ற தொடர்கதைகளும் சிறுகதைகளும் உள்ளன. ஆகவே புதிய காவியங்கள் தேவையாக இல்லை.

இன்று காவியங்கள் தோன்றாமைக்கு இவை காரணங்கள். ஆயின், தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு காவியங்கள் தோன்றாமலே இருந்தன. தேம்பாவணி, சீறாப்புராணம், இரட்சண்ய யாத்ரிகம் என்ற சமய காவியங்களும் தல புராணங்களும் தவிர, வேறு காவியம் தோன்றாமைக்குக் காரணம் வேறு. சிறு பிரபந்தங்களான பிள்ளைத்தமிழ், கலம்பகம், பரணி, உலா முதலியன தோன்றிப் பெருகியதே காரணம் என்பர் பேராசிரியர் வையாபுரிப் பிள்ளை அவர்கள்.*

* ஓரளவு கவித்வ சக்தி வாய்ந்தவர்கள் ஸ்தலத்து மூர்த்திகளைக் குறித்துப் பல சிறுபிரபந்தங்கள் இயற்றினர். கோவை, உலா, அந்தாதி, இரட்டைமணி மாலை, மும்மணிக்கோவை, நான்மணிமாலை முதலியன உதாரணங்களாம். இவற்றில் ஏகதேசமாகக் கவித்வ நயமும் காணப்பட்டன. இங்ஙனமாகச் சிறு முயற்சிகளில் கவிஞர்கள் ஈடுபட்டனர். பொதுமக்களும் இவற்றையே விரும்பிக் கற்பாராயினர். எனவே, புதிதாகக் காவியம் தோன்றுமாயின், அவற்றைக் கற்கும் மனப்பான்மையே பொதுமக்களுக்கு இல்லையாயிற்று, காவியம் தோன்றுதற்குரிய சூழ்நிலைதானும் மறைந்துவிட்டது.

— எஸ். வையாபுரிப்பிள்ளை, காவிய காலம், ப. 319.

3. நாடகம்

பாட்டு : நாடகம்

நாடகம் செய்யுளாலும் அமையலாம்; உரைநடையாலும் அமையலாம். செய்யுள் வடிவில் நாடகம் அமைதல் போற்றத் தக்கது என்றும், பாட்டு நன்கு விளங்கும் இடமாக உள்ளது நாடகமே என்றும் அறிஞர் எலியட் என்பவர் கருதுகிறார். * மிக உயர்ந்த பாட்டு, மிகக் கடினமான பாட்டு அத்தகைய நாடகமே என்று வின்செஸ்டர் கூறுகிறார். † நாடகம் இயற்றுவதற்குப் பெரு முயற்சியும் கற்பனை வளமும் தேவை. ஏன் எனில், ஒருபுறம் அது காவியம் போல் உணர்ச்சியோடு கதை சொல்லும் திறன் பெற்றிருத்தல் வேண்டும்; இன்னொரு புறம், கதையைப் புலவர் கூறாமல், நாடக மாந்தரே (பாத்திரங்களே) கூற வேண்டியிருத்தலின், தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்களைப் போல் உணர்ச்சிகளை நேரே வடிக்கும் திறன் பெற்றிருத்தல் வேண்டும்.

வரலாற்று நாடகத்தில் பழங் காலத்து உடை முதலியன அமைதல் போலவே, உண்மை மிகாமல் கற்பனையியல்

---

* The ideal medium for poetry, to my mind, and the most direct means of social usefulness for poetry, is the theatre.

—The Use of Poetry and the Use of Criticism, p. 153.

† The drama is the highest and most difficult kind of poetry. It calls into exercise a greater range of poetic power than any other, for it combines what is highest and most characteristic in both the epic and the lyric.

—C. T. Winchester, Some Principles of Literary Criticism, p. 277.

(*romanticism*) மிகுந்த நாடகம் உரை நடையால் அமையாமல் செய்யுளால் அமைதல் நல்லது எனச் சார்ல்டன் என்ற ஆசிரியர் கருதுகிறார். உரைநடை வாழ்க்கையின் கூறு ஆகையால், உண்மை (*realism*) மிகுந்த நாடகத்திற்கு அது உரியது என்பது அவர் கருத்து.

அருமை

ஒரு மூலையில் இருந்து நாடகம் இயற்றும் புலவர், ஒரு கதையின் நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் மனத்தில் கற்பனை செய்துகொண்டு எழுதுதல் போதாது; நடிகர் நடிக்கும் மேடையில் வரும் காட்சிகளையும், நாடகத்தைக் காணும் மக்களின் மன நிலைகளையும் கற்பனை செய்து எழுதுதல் வேண்டும். ஆகவே இருவகைக் கற்பனையும் — கதைக் கற்பனையும் நாடக அரங்கின் கற்பனையும் — அவருக்கு ஒருங்கே தேவையாகின்றன.

மக்கள் பலரும் ஒரே நேரத்தில் கூடிக் கண்டு இன்புறத் தக்க வகையில், பலர்க்கும் கவர்ச்சி தரக் கூடிய கதைப் பகுதிகளையும் காட்சிகளையும் தேர்ந்து அமைக்க வேண்டும்; பலர்க்கும் கலைவிருந்து அளித்தல் வேண்டும் என்ற காரணத்தாலேயே, நடிப்பு மிகக் கடுமையான கட்டுப்பாடுகளுக்கு உள்ளாக வேண்டியுள்ளது. இத்தனையும் மனத்தில் கொண்டு இயற்றப்படுவதாதலின் நாடகம் அருமைப்பாடு உடைய கலையாகும்.

கதை எழுதுபவர் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியையும் மெல்ல விளக்கிச் செல்லலாம். ஆனால் நாடகம் குறித்த சிறிது நேரத்தில் கண்டும் கேட்டும் நுகரத் தக்கது ஆகையால், செயல்களாலும் பேச்சுக்களாலும் உணர்த்துவனவற்றை மக்கள் விரைவாகவும் தெளிவாகவும் உணரத் தக்கவாறு அமைக்க வேண்டும். அதனால் திறமையுள்ள ஒருவர்

எழுதும் நாவலைவிட, அதே அளவுக்குத் திறமையுள்ள ஒருவர் எழுதும் நாடகம், சிறப்புக் குறைந்ததாய்விடும்.* ஆதலின், நாடக ஆசிரியரின் பொறுப்பு மிகுதியாகும்.

நாடகம் எழுதுதல் ஆசிரியர்க்கு அரிய முயற்சியாக இருத்தல் போலவே, நாடகம் படித்து உணர்தலும் அரிய முயற்சியாகும். நாடகம் நடிக்கப்படும்போது, நடிகர்களின் செயல்களும் சேர்ந்து அமைவதால், காண்பவர்க்கு எளிதில் விளங்குகிறது. ஆனல், நாடகநூல் படிக்கப்படும் போது, நடிகர்களும் அவர்களின் செயல்களும் இல்லாமல், உரையாடலே பெரும்பான்மையாக இருப்பதால், படிப்பவர்க்கு விளங்குதல் அருமையாக உள்ளது. நடிகர்களின் செயல்களை எல்லாம் கற்பனையில் அமைத்துச் சேர்த்துக் கொண்டு நாடகத்தைப் படிக்க வல்லவர்களுக்கே, நாடக நூல் விளங்கும். அவ்வாறு கற்பனை செய்து அமைத்துக் கொள்வது, பலர்க்கும் எளிதில் வருவது அன்று. கற்பனைத் துறையில் பயிற்சி பெற்றவர்களுக்கே—பல நாடகங்களைப் படித்துப் படித்து நாடக மேடையைக் கற்பனை செய்யும் திறன் மிகப் பெற்றவர்களுக்கே—அது எளிதாகும். ஆகையால், பெரும்பாலோர்க்கு நாடகம் படிப்பது ஒரு வகையில் துன்பமான உழைப்பாக உள்ளது. †

---

* Even a good dramatist's work will tend to be coarser than that of a novelist of equal ability. He has to make his effects more quickly and in a more obvious way.

—I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, p. 231.

† Since the imagination must supply the action not described in the poem itself, and since the imagination is a faculty made effective only by exercise, the reading of a drama is for the bulk of humanity a somewhat exhausting task.

—R. M. Alden, An Introduction to Poetry, p. 79.

இரு புலனுக்கும் உரியது

நாடகம் கண்ணாலும் செவியாலும் நுகரத் தக்க கலையாகும்.

> கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
> உணர்வுடை மாந்தர்க்கு அல்லது தெரியின்
> நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே.*

என்று தொல்காப்பியர் கூறியது நாடகக் கலைக்கும் பொருந்தும். இந்த இருவகைப் புலன்களுக்கும் விருந்தாக வல்ல நாடகம் அமைப்பவர், இருவகைச் சுவையும் குன்றாத வகையில் அமைக்கவேண்டும். கண்ணுக்கு விருந்தளிக்கும் வகையில், மெய்ப்பாடு விளங்க நடிக்கும் நடிப்புத் திறனும் வேண்டும்; செவிக்கு விருந்தளிக்கும் வகையில், உணர்ச்சி பொங்கும் உரையாடலும் வேண்டும். உரையாடல் மட்டும் சிறந்து நின்றாலும் போதாது; நடிப்புத்திறன் மட்டும் மிக்கிருந்தாலும் போதாது. நாடக ஆசிரியர் ஒருவர் ஒத்திகை நடத்தும்போது, இடையே ஒருநாள் தம் செவிகளைப் பொத்திக் கொண்டு காண்பாராம். அப்போதுதான் நடிப்பில் போதிய மெய்ப்பாடுகள் உள்ளனவா என்பதும், போதிய செயல்கள் உள்ளனவா என்பதும் விளங்கும் என்று அவர் கருதினர். அவ்வாறே கண்ணை மூடிக்கொண்டு, குருடர் போல் செவி மட்டும் கொண்டு நாடகத்தைக் கேட்டறிந்தாலும் சுவை பயக்கும் வகையில் உரையாடல்கள் சிறப்பாக அமைய வேண்டும். சுருங்கக் கூறின், செவிடரும் இன்புறக் கூடிய வகையில், குருடரும் மகிழக் கூடிய வகையில், நாடகத்தில் நடிப்பும் உரையாடலும் ஒருங்கே அமையவேண்டும்.

நாடக மேடை

நாடக இலக்கியத்தை ஆராயும்போது, அரங்கில் நடிக்கப்படும் நாடகம் பற்றிய ஆராய்ச்சி இன்றியமையாததாக

* தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல், 27.

உள்ளது. நாடக மேடையை மறந்து, நாடக இலக்கியத்தைத் தனியே ஆராய்வதில் பயன் இல்லை. ஆகையால், தொன்றுதொட்டு நாடகம் எவ்வெவ்வாறு நடிக்கப்பட்டு வந்தது என்பதையும், இன்று நாடகக் கலை எவ்வாறு உள்ளது எனபதையும் அறிதல் கடமை ஆகின்றது.

மூவகை

நடிப்பதற்கு மட்டுமே உரிய நாடகம், படிப்பதற்கு மட்டுமே உரிய நாடகம், நடிப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் ஒருங்கே உரிய நாடகம் என நாடகத்தை மூவகையாகக் கூறலாம். முன்னது மேடை யனுபவம் மட்டும் கொண்டு இலக்கியப் பயிற்சி இல்லாமல் எழுதப்படுவது; அடுத்தது, மேடை யனுபவம் இல்லாமல் இலக்கியப் பயிற்சி மட்டும் கொண்டு எழுதப்படுவது; மூன்றுவது, இருவகையிலும் தேர்ச்சி பெற்ற கலைஞரால் எழுதப்படுவது. இந்த மூன்றும் வகையான நாடகங்களே, கலைச் சிறப்பு உடையவை என்பர்.

நாடகம் படிப்பதற்கு மட்டும் அல்லாமல் நடிப்பதற்கும் உரியதாய் விளங்க வேண்டுமாஞல், பலரும் பார்த்து மகிழக் கூடியதாய் இருக்க வேண்டும். ஆகவே, பலர்க்கும் விளங்கக் கூடிய நடிப்புக்கள் இருக்க வேண்டுமே அல்லாமல், ஒரு சிலர்க்கு மட்டும் விளங்கக் கூடிய நடிப்புக்கள் இருந்து பயன் இல்லை. அதனுல், நடிப்பு, உரிமை குறைந்ததாய், கட்டுத்திட்டமும் மரபும் உடையது ஆகிறது.* கலைத் துறையில் பலர்க்குப் பயன்படும் வகையில்

* Drama, to secure audiences large enough to be encouraging, must make a wide-spread appeal; but the limitations which this condition imposes upon action are very strict.

—I. A. Richards, Principles of Literary Criticism p. 214.

அமையும் போதெல்லாம், உரிமையான வளர்ச்சிக்குத் தடை அமைவது இயற்கையாகும்.

மெய் போலுதல்

மொழி கருத்தை வெளியிடும் கருவியாகப் பயன்படும் போது, அதைப் பேசுவோர்க்கும் கேட்போர்க்கும் இடையே பொதுவான உடன்படிக்கை உள்ளது. அது எழுதப்படாத உடன்படிக்கை; ஆயினும், என்றும் எவரும் போற்றத் தவருத உடன்படிக்கை. எழுவாய் இங்கே பயனிலை இங்கே என்று சொற்களை அமைப்பதும், இன்ன சொல்லுக்கு இன்னபொருள்தான் என்று கொள்வதும் முதலானவை மேற்குறித்த உடன்படிக்கையின் பகுதிகள். அதுபோலவே, நாடகம் நடிப்பவருக்கும் நாடகம் காண்பவருக்கும் இடையே உடன்படிக்கை உள்ளது. நாடகத்தில் காணப்படுபவை உண்மையானவை அல்ல, (உண்மையான நிலவு அன்று, உண்மையான சோலை அன்று, உண்மையான பகை அன்று, உண்மையான கத்தி அன்று, உண்மையான போர் அன்று) என்று நாடகம் காண்பவர்க்குத் தெரியும்; தெரிந்தும் உணர்ச்சியோடு நாடகம் பார்க்கின்றனர். அவ்வாறுதான் பொய்யாக நடிப்போம் என்கின்றனர் நடிக்கும் கலைஞர்; ஏமாறுவதும் ஏமாற்றுவதுமாக இருந்தாலும் நாடகம் காண்போம், உணர்ச்சியையும் கருத்தையும் மட்டும் ஏற்றுக்கொள்வோம் என்று மக்கள் விரும்பிச் செல்கின்றனர். இதுவே நாடகக் கலையில் அவர்களுக்கு இடையே உள்ள உடன்படிக்கை. ஆகவே, நாடகம் இயற்றும் புலவர், இதை உணர்ந்து, உண்மை போலத் தோன்றுமாறு படைக்க வேண்டும்.

வாழ்க்கையோடு ஒத்துவராத நிகழ்ச்சிகள் பல நாடக மேடையில் நிகழ்கின்றன; ஆயினும் நாடகம் காண்பவர் அவற்றைப் பொய் என்று ஒதுக்குவதும் இல்லை; வெறுப்

பதும் இல்லை. நாடகத்தில் தனிமொழியாக நிகழும் பேச்சு அத்தன்மையானது ; மேடையில் மற்றவர்க்குக் கேளாதது போல் — ஆனால் உண்மையில் எல்லோருக்கும் கேட்கும்படியாகப் — பேசும் ஒருபுறப் பேச்சும் அத்தன்மையானதே. நடிப்பவரின் மனச் சான்று அறிவுறுத்துவதாக அதன் குரலாக நிகழும் பேச்சும் அத்தகையதே. எழுதும் கடிதத்தைப் படிப்பதும், வந்த கடிதத்தை உரக்கப் படிப்பதும் வாழ்க்கையில் பொருந்தாதவை. ஆயின் நாடக மேடையில் பொருந்துகின்றன. நாடகம் காண்பவர்க்குக் கடிதத்தின் பொருளை உணர்த்த வேறு வழி இல்லாதபோது அவை கையாளப்படுகின்றன. அவை முதலானவை வாழ்க்கையோடு இயையாதவை என்றும்,பொய் என்றும் உணர்ந்தும், வெறுக்காமல் நாடகம் காண்கின்றோம் ; மகிழ்கின்றோம்.

தனிமொழி

நாடகத்தில் நடிப்பவர் தமக்குத் தாமே கூறிக்கொள்வதாக அமையும் தனிமொழி சேக்ஸ்பியர் காலத்தில் செல்வாக்காக இருந்தது. அண்மைக் காலம் வரையில் தமிழில் நாடகம் எழுதியவர்களும் அந்த முறையை ஒட்டியே தனிமொழிகள் அமைத்தனர். இன்று எழுதப்படும் நாடகங்களில் தனிமொழிகளைக் காண்பது அரிது. நடிக்கும் மாந்தரின் வாயிலாகச் சில கருத்துக்கள் அல்லது உணர்ச்சிகள் வெளிப்பட வேண்டியிருந்தால், பிச்சைக்காரன், வேலையாள், நண்பன் முதலான யாரையேனும் படைத்து, அவனிடம் அந்தக் கருத்துக்களையோ உணர்ச்சிகளையோ கூறுமாறு செய்கின்றனர் ; அல்லது, அந்தக் கதைமாந்தரின் மனச்சான்று அவருடன் பேசுவது போல் ஒரு குரல் மட்டும் கேட்பதாக அமைப்பர் ; அல்லது, அவருடைய ஆவியே நிழல் போல் தனியே எதிரே நின்று பேசுவதாகவும் அமைப்பர். எவ்வாறோ வேறு வழிகள் அமைத்து, தனிமொழியாகக்

கூறத் தக்க கருத்துக்களையும் உணர்ச்சிகளையும் வெளிப் படுத்த முடிகின்றது.

சேக்ஸ்பியர் நாடகத்தில் நாடகமாந்தர் பேசும் தனி மொழிகள் உள்ளன. அவை மிகச் சிறப்பான உணர்ச்சி களும் கருத்துக்களும் உடையனவாகவும் அமைந்துள்ளன. அந் நாடகங்களைப் பின்பற்றித் தமிழில் எழுதிய நாடகங்கள் சிலவற்றிலும் தனிமொழிகள் உள்ளன. ஆயின், அவை படிக்கும் நாடகங்களுக்குப் பொருந்துவனவே அல்லாமல், இன்று நடிக்கும் நாடகங்களுக்குப் பொருந்துவன அல்ல. ஏனெனில், சேக்ஸ்பியர்காலத்தில் நாடகங்கள் பகலில் நடிக்கப்பட்டன ; இரவில் நடிக்கப்படும் போதும், இக்காலத் தைப் போல் கண்ணைப் பறிக்கும் மின் விளக்குகள் நடிகரை யும் மக்களையும் பிரிக்கவில்லை. அக் காலத்து மேடைகளில் நடித்த நடிகர் பார்க்க வந்த மக்களை நெருங்கிப் பேசுதல் போலவே நடித்தனர். அத் தனிமொழிகளைப் பேசியபோது, அவர்கள் உண்மையில் தனிமை உணர்ந்து பேசவில்லை ; பார்க்கும் மக்களை நோக்கிப் பேசிய பேச்சுக்களாகவே அவை அமைந்தன.* ஆதலின் அக் கால நாடகங்களில் தனி மொழிகள் பொருத்தமாக இருந்தன. இன்று அவை பொருந்தவில்லை.

இன்று அவற்றிற்கு ஈடாக உள்ளவை குரல்மொழி கள் ; நாடகமாந்தரின் மனச்சான்று பேசுதல் போல் அக் குரல்மொழிகள் பயன்படுகின்றன.

மரபுகள்

வடமொழி நாடகங்களுக்குச் சில மரபுகள் இருந்து வருகின்றன. கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் அசுவ கோஷரால் இயற்றப்பட்ட நாடகங்கள்முதல் அந்த மரபுகள்

* J. B. Wilson, English Literature, p. 98.

போற்றப்பட்டுவருகின்றன. தமிழ் நாடகங்களிலும் அவை போற்றப்பட்டுவந்திருக்கும் எனலாம். அவையாவன : நாடகம் மங்கலமாக முடியவேண்டும் ; சாவும் கொடுந் துன்ப நிகழ்ச்சிகளும் காட்டப்படல் ஆகாது ; கடித்தல், சொரிதல், முத்தமிடல், தின்னல், உறங்கல் இவற்றை நாடக மேடையில் நடித்துக் காட்டல் ஆகாது. இத்தகைய விதிகள், தொன்றுதொட்டே தமிழ்நாட்டில் செழித்துவரும் நாடகக் கலைக்கு அமைந்திருந்தன எனலாம்.

காலத்திற்கு ஏற்ப மாறுதல்

நாடகக் கலை காலந்தோறும் மாறுதலுற்று வளர்ந்து வருகிறது. அதற்கு ஏற்ப, நாடக இலக்கியமும் மாறுதலுற்றுவருகிறது. நாடக அரங்கும், அரங்கில் அமைக்கப்படும் திரைகள் முதலியவைகளும், விளக்குகள் முதலியவைகளும் முன்னேற்றம் பெற்று மாறிவரக் காண்கிறோம். ஒலிபரப்பிகள் முதலியவை புதியனவாக வந்து சேர்ந்து சில மாறுதல்களை ஏற்படுத்தியுள்ளன. இவற்றால், நாடக இலக்கியத்திலும் உரையாடல் முதலியவற்றில் மாறுதல் ஏற்பட்டுள்ளது. நாடகக் கலைஞரின் நோக்கங்களிலும் முயற்சிகளிலும் ஏற்பட்டுவரும் மாறுதல்களும் நாடக இலக்கியத்தில் சில மாறுதல்களை விளைத்துவருகின்றன.

எடுத்துக்காட்டாக, முற்காலத்தில் ஒரு பாட்டை நடிப்பவர் பாட, அவரை அடுத்து அதைத் தொடர்ந்து பலர் சேர்ந்து பாடிவந்தனர். அதைப் பின்பாட்டு என்று கூறுவர். பின்பாட்டுப் பாடும் வழக்கம் இன்று அடியோடு மறைந்தது. தெருக்கூத்து என்பதில் மட்டும் கிராமங்களின் மூலை முடுக்கில் அது இருந்துவருகிறது. இனி அங்கும் இடம் இல்லாமல் மறைந்தழியும் எனலாம்.

முற்காலத்தில் நாடக மேடையில் நடிக்க வருவோர் இன்னார் என்று மக்கள் உணரும் பொருட்டு அவர் இன்னார் என்று ஒருவன் நின்று அறிமுகப்படுத்துவான். அவன் கட்டியங்காரன் எனப்படுவான். அவன் நாடகத்தின் இடையிடையே பலமுறை வந்து பேசுதல் வழக்கம். இக் காலத்தில் அப்படி ஒருவன் வந்து பேசினால் காணும் மக்கள நாடகத்தையே வெறுப்பார்கள்.

காணும் மக்கள் மகிழ்வதற்காக, கோமாளி ஒருவன் நாடகத்தின் இடையிடையே வருவது பழைய வழக்கம். அரசனுடைய அரண்மனையாயினும், புலவர்களின் அவைக் களமாயினும், கோயிலாயினும், சந்தையாயினும் எங்கும் அந்தக் கோமாளி வந்து பேசுவான். கதையில் விளங்காத பலவற்றை விளங்கச் செய்வதற்கு அந்தக் கோமாளியின் பேச்சு உதவியாக இருந்தது. இன்றைய நாடகங்களில் அப்படி ஒரு கோமாளி அடிக்கடி குறுக்கிடுவானானால், நாடகம் தரம் குறைந்தது எனப் பலராலும் பழிக்கப்படும்.

உரையாடல்

நாடக மாந்தரைப் படைக்கும் போது, அவர்களின் செயல்கள் தெளிவாக விளக்கப்படல் வேண்டும்; அவர்களின் பண்புகள் புலப்படுமாறு செய்தல் வேண்டும்; செயல்களும் பண்புகளும் புலப்படுதல் பெரும்பாலும் அவர்களின் பேச்சுக்களின் வாயிலாகவே. ஆகையால், அப் பேச்சுக்கள், அவர்களுக்கு இயற்கையாக அமைவனவாக இருத்தல் வேண்டும். உலக வாழ்க்கையில் அவர்களின் நிலையில் உள்ளவர்கள் எவ்வாறு பேசுவார்களோ அவ்வாறு பேச்சுக்கள் அமைதல் வேண்டும். நாகரிகம் குறைந்த மக்கள் பேசும் தகாத சொற்கள் பலவும் அவ்வாறே நாடகத்தில் வர வேண்டும் என்பது கருத்து அன்று; அந்த அநாகரிகச்

சொற்கள் பலவும் வந்தால், நாடகம் வெறுப்பையே விளைக்கும். அந்த மாந்தர் கூறும் சொற்கள் எல்லாவற்றையும் தர வேண்டியதில்லை; அவர்கள் கூறுவனவாக அமையும் சில சொற்கள், அவர்களுடைய பண்புக்கும் வாழ்க்கைக்கும் ஒத்திருந்தால் அது போதும்.

நாடக மாந்தர் சிலரின் பண்புகளை விளக்குவதற்காக ஆசிரியரின் குறிப்பு எதுவும் இடையே புகுதல் கூடாது. செயலாலும் பேச்சாலும் சில பண்புகளை விளக்க முடியவில்லை எனின், ஒருவரைப் பற்றி மற்றொருவர் வேறு இடத்தில் பேசும் பேச்சின் வாயிலாக அந்தப் பண்புகளை விளக்கிச் செல்லலாம்.

போராட்டம்

வாழ்க்கைப் போராட்டம் அல்லது சிக்கல் — ஒன்று நாடகத்தில் அமைதல் வேண்டும். போராட்டத்தில் வெற்றி நேரலாம், அல்லது தோல்வி நேரலாம்: அது பற்றிக் கவலை இல்லை. போராட்டமோ — சிக்கலோ — இல்லாத நாடகம் சுவைக்காது. சேக்ஸ்பியர் எழுதிய முப்பத்தைந்து நாடகங்களில் இரண்டு நாடகங்கள் தவிர, மற்ற எல்லாவற்றிலும் போராட்டமும் சிக்கலும் மிகுந்திருக்கக் காணலாம்.

ஐந்து அங்கங்களாக ஐரோப்பிய நாடகங்கள் அமைந்தமைக்கு, இந்தப் போராட்டத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் முதிர்வும் திருப்பமும் முடிவுமாகிய ஐந்து நிலைகளே காரணம் என்பர்.

நல்லவர்க்கும் தீயவர்க்கும் இடையே போராட்டம் நிகழ்வதாகக் காட்டல் எளிது. நன்மைக்கும் தீமைக்கும் நிகழும் போராட்டத்தை அமைப்பதால், கற்பவரின் உள்ளத்தைத் தொட முடியாது. நன்மைக்கும் நன்மைக்குமே போராட்டம் உள்ளது; அது நுட்பமானது; சிக்கல்

மிருந்தது. அத்தகைய போராட்டத்தை அமைத்து, வாழ்க்கையின் பெரிய உண்மையை விளக்கிக் காட்டின், அது கற்பவரின் உள்ளத்தை ஈர்க்க வல்லதாகும்.*

ஒரு புறம் குடும்பத்திற்கு உரிய கடமை, மற்றொரு புறம் நாட்டுக்கு உரிய தொண்டு; ஒரு புறம் காதல், மற்றொரு புறம் வெளியுலக மதிப்பு; ஒரு புறம் நட்பு, மற்றொரு புறம் நீதி; ஒரு புறம் நன்றியுணர்வு, மற்றொரு புறம் நேர்மை; ஒரு புறம் உணர்வின் தூண்டுதல், மற்றொரு புறம் அறிவின் வற்புறுத்தல்; இவ்வாறு இவைகளை மோதவிட்டுப் போராட்டத்தை அமைத்தல் சுவை மிக்கதாகும்.

தீயவன் தீமை செய்து அழிவதாகக் காட்டுவதைவிட, நல்லவன் நன்மை கடைப்பிடித்துத் தியாகம் செய்து பிறர் சூழ்ச்சியால் மாய்வதைக் காட்டுதல் சிறந்தது என்பர்.†

இணைவும் முரணும்

நாடகத்திற்கு இணைவு (*parallelism*) என்றும், முரண் (*contrast*) என்றும் கூறப்படும் இருவகை அமைப்புக்கள் அழகு செய்தல் வேண்டும். அவற்றுள், இணைவு என்பது நாடகத்தின் மையமான ஒரு நிகழ்ச்சியோடு அது போன்ற மற்றொரு நிகழ்ச்சியும் அமைவதாகும். அந்த இரு நிகழ்ச்சிகளும் ஒன்று மற்றொன்றை விளக்கி அரண் செய்வதாக அமைய வேண்டும். மனோன்மணீயம் என்ற நாடகத்தில்

* The essentially tragic fact is the self-division and intestinal warfare of the ethical substance, not so much the war of good with evil as the war of good with good.

—A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry, p. 71.

† Other things being equal (as they never are), the tragedy in which the hero is, as we say, a good man, is more tragic than that in which he is, as we say, a bad one. The more spiritual value, the more tragedy in conflict and waste. —Ibid. p. 89.

மனோன்மணியின் காதல் போலவே, வாணியின் காதலும் அமைதல் காணலாம்.

முரண் (*contrast*) என்பது, நாடகத்தின் கருவுக்கு மாறுபட்ட நிகழ்ச்சி அமைதல், அதன் கதைத் தலைவர்க்கு மாறுபட்ட பண்புடைய கதைமாந்தர் அமைதல் என்று இருவகையாக அமைவதாகும். இவ்வாறு முரண் அமைவதால், கதைக் கருவும் கதைமாந்தரின் பண்பும் சிறந்து விளங்கி நிற்கும்.

குறிப்பு முரண்

முரண் அமைப்பில் மற்றொரு வகை உண்டு. அது நுட்பம் மிக்கது. மேடையில் நாடக மாந்தர் உணரத் தக்க வகையில் ஒன்று நிகழும். ஆனால் நாடகம் காண்பவர் அதற்கு மாறான வகையில் வேறோர் உணர்ச்சியும் அதனால் பெறுவர். ஒருவரைக் கொல்வதற்காக நஞ்சு கலந்த பால் கொண்டு வந்து தரப்படுவதாக நிகழ்ச்சி ஒன்று இருக்கும். அந்தப் பாலைக் கை நீட்டிப் பெறுபவர் முதலில் தாம் குடிக்காமல், கொடுத்தவர் முன்னே குடிக்க வேண்டும் என்று அவரிடம் தந்து வற்புறுத்துவார். அந் நிகழ்ச்சியைக் காண்பவரின் உணர்ச்சி வேறு; நடிப்பவரின் உணர்ச்சி வேறு. இவ்வாறு வேறுபட்ட உணர்ச்சி விளைப்பது நாடகத்திற்குச் சுவை பயப்பதாகும். இதை நாடகத்தின் குறிப்பு முரண் எனலாம். ஆங்கிலத்தில் *dramatic irony* என்பர்.

இத்தகைய குறிப்பு முரண், நாடக மாந்தரின் பேச்சிலும் அமைதல் உண்டு. நடிப்பவர் சொல்லும் சொல், அவர்க்கும் அதைக் கேட்கும் கதை மாந்தர்க்கும் விளைக்கும் உணர்ச்சி ஒன்றாகவும், நாடகம் காண்பவர்க்கு விளைக்கும் உணர்ச்சி மற்றொன்றாகவும் அமையும்போது, அதுவும் குறிப்பு முரணாகும்.

கண்ணகியைத் திருமணத்தின்போது வாழ்த்துவோர், "காதலனைப் பிரியாமல் தழுவிய கை நெகிழாமல் தீங்கின்றி வாழ்க" என்று வாழ்த்துகிறார்கள். நாடகம் காண்பவர்க்கு அந்த வாழ்த்துமொழி, பிரிவையும் நெகிழ்வையும் தீங்கையுமே நினைவூட்டித் துன்பம் தருதல் காணலாம்.

வேட்கை வளர்த்தல்

கதைப் பகுதிகள் சிலவற்றைச் சொல்லாமல் மறைத்துச் சென்று, நாடகம் காண்பவர்க்கு மேன்மேலும் ஆர்வத்தை வளர்த்து, இறுதியில் அவை புலப்படுமாறு செய்தல் உண்டு. இவ்வாறு மறைத்துப் புலப்படுத்தும் முறையால், நாடகம் கவர்ச்சி மிக்கதாக விளங்கும். என்ன நடக்குமோ, என்ன ஆகுமோ என்று அறியும் வேட்கையை மேன்மேலும் வளர்த்துச் செல்லுதலும் கவர்ச்சி மிக்க முறையாகும். கதையின் அமைப்பிலேயே இவ்வாறு கவர்ச்சி அமைக்கலாம்; அல்லது கதையின் பகுதிகளை முன்னும் பின்னுமாக மாற்றி அமைக்கும் முறையிலும் கவர்ச்சியை அமைக்கலாம்.

பலர்க்கும் விருந்து

சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களைக் காண்பதற்கு வந்த மக்கள் பலவகை மனப்பான்மை உடையவர்கள்; வெவ்வேறு தொழிலைச் சார்ந்தவர்கள்; வெவ்வேறு வயதும் நோக்கமும் உடையவர்கள். செல்வர், அறிஞர், வீரர், மாலுமிகள், பள்ளி இளைஞர்கள் முதலான பல திறத்தார் வந்து கண்டனர். அவர்கள் அனைவருக்கும் விருந்தாக இருக்குமாறு, அவரவர்க்கு விருப்பமானவற்றை எல்லாம் நாடகத்தில் அமைக்க வேண்டியிருந்தது. படிக்காதவர்களுக்கு வேண்டிய செயல்களும் கத்தி சண்டைகளும், நாகரிக மக்களுக்கு வேண்டிய அழகான தொடர்களும்

நகைச்சுவையான பேச்சுக்களும், கற்றறிந்தவர்க்கு வேண்டிய கருத்துக்களும் உரையாடல்களும், இளைஞர்க்கு வேண்டிய காதற் பகுதிகளும், எல்லோர்க்கும் வேண்டிய ஆடல்பாடல்களும் என்று இவ்வாறு அவரவர்க்கு வேண்டியவற்றை எல்லாம் கலந்து கலைவிருந்து அளித்தமையால்,* அவர் சிறந்த நாடக ஆசிரியராக முன்னேற முடிந்தது.

சேக்ஸ்பியர் அக் காலத்துச் செல்வரும் கற்றோரும் மகிழ்வதற்காகவும், பொதுமக்களின் மனத்தில் எளிதில் பதிவதற்காகவும், நாட்டில் வழங்கிய பழைய கதைகள் பலவற்றை நாடகமாக்கி நடிக்கச் செய்தார். ஆயினும் அந்த நாடகங்களில், தம் காலத்து மக்களின் வாழ்க்கையின் உணர்ச்சிகளையும் ஆசைகளையும் போராட்டங்களையுமே அமைத்து வெற்றி பெற்றார். வாழ்க்கையை நன்றாக ஆராய்ந்து, அதன் இயல்புகள் நாடகங்களில் விளங்குமாறு செய்தாரே அல்லாமல், வெறுங் கதைகளை மட்டும் காட்டி, வாழ்க்கையோடு ஒட்டாத கற்பனைகளை அமைத்துத் தரவில்லை.

நகைச் சுவை

ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகளை உடைய நாடகத்தை இக்காலத்திலும் மக்கள் விரும்பிப் போற்றுகின்றனர். ஆயினும், நகைச்சுவையையே மிகுதியாக விரும்புகிறார்கள். ஆகையால்,

* Shakespeare is always greatly aware of his own Elizabethan audience, that mixed bag of aristocrats, wits, gallants, cut-purses, sailors and soldiers on leave, schoolboys and apprentices...... .... This audience had to be given what it wanted, and, being a mixed bag, it wanted a variety of things—action and blood for the unlettered, fine phrases and wit for the gallants, thought and debate and learning for the more scholarly, subtle humour for the refined, boisterous clowning for the unrefined, love-interest for the ladies, song and dance for everybody. Shakespeare [illegible] ngs.

—J. B. Wilson, English Literature, pp. 98—99.

நகைச்சுவை மிக்க நாடகங்களைப் பலரும் வரவேற்கிறார்கள். ஆழ்ந்து உணர்தல் இல்லாமல், மேற்போக்காக விளையாடி உணரும் உணர்ச்சியை நாடுதல் எக்காலத்திலும் மக்களுக்கு இயல்பே. * அமைதி குறைந்து, ஓய்வு குறைந்து, பரபரப்பும் வேகமும் மிகுந்துவிட்ட இக் காலத்தில், ஒருமுகச் சிந்தனைக்கும் ஆழ்ந்த உணர்ச்சிக்கும் உரிய ஆற்றல் குறைந்துவரக் காண்கிறோம். அதன் பயனாக, மேற்போக்கான நகைச்சுவை வேட்கை பெருகியுள்ளது எனலாம்.

விதிகள்

விதிகளை மட்டும் உள்ளத்தில் கொண்டு அவற்றின்படி நாடகங்கள் எழுதுவதில் பயன் இல்லை. அவற்றோடு, நாடகமேடையையும் பார்க்கும் மாந்தரையும் கற்பனைசெய்து, எவ்வெவ்வாறு அமைத்தால் சுவையும் கவர்ச்சியும் இருக்கும் என எண்ணிப்பார்த்து நாடகம் எழுத வேண்டும். சேக்ஸ்பியர் விதிகளைப் பற்றி அவ்வளவாகக் கவலைப்படாமல் நாடகங்கள் எழுதியவர் ; † அவரை அடுத்து அவர்காலத்தில் நாடகங்கள் இயற்றிய பென் ஜான்சன் என்னும் ஆங்கிலப் புலவர், விதிகளையே கண்ணும் கருத்துமாகப் போற்றியவர் ; ‡ அவர் சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களை

* The desire for "comic relief" on the part of an audience is, I believe, a permanent craving of human nature ; but that does not mean that it ought to be gratified. It springs from a lack of the capacity for concentration. —R. Williams, Drama from Ibsen to Eliot, p. 276.

† Shakespeare followed no rules and had no dramatic theory ; Jonson was a classicist, whose masters were the ancients, and whose every play was composed on an established ancient pattern.

—J. B. Wilson, English Literature, p. 104.

‡ Jonson's plays generally obey the rules of 'unity' ; the action takes less than a day and the scene never moves from the initial setting—Venice in Volpone, a London house in the Alchemist.

—J. B. Wilson, English Literature, p. 104.

வெறுத்ததும் உண்டு. ஆயினும்நாடகத் துறையில் வெற்றி பெற்றவர் சேக்ஸ்பியரே அல்லாமல், பென் ஜான்சன் அல்லர். ஆகவே, விதிகளை மட்டும் போற்றி நாடகங்களை அமைப்பதால் பயன் இல்லை; சூழ்நிலையையும் கற்பனை செய்து உணர்ந்து, சுவையூட்ட வேண்டும்.

பயன்படாத மரபுகள்

ஒவ்வொரு கலைக்கும் மரபுகள் இருத்தல் போலவே, நாடகக் கலைக்கும் மரபுகள் உண்டு. ஆனால், நாடகம் நுகர்வோர்க்கு அவை மரபுகள் என்று தோன்றாதவகையில் இயல்பாக அமைய வேண்டும். இல்லையேல், நாடகத்தின் கற்பனையில் ஒன்றித் திளைக்க முடியாமல் இடர்ப்பாடு நேரும். ஆதலின் ஒரு காலத்தில் இடர்ப்பாடு இல்லாத மரபாக இருந்த ஒன்று, இக் காலத்தில் இடர்ப்பாடாகத் தோன்றுமானால் அதனை நீக்குதலே நலம். கூட்டமாகச் சேர்ந்து பாடுதலும், பின்பாட்டுப் பாடுதலும் பழங் காலத்தில் நாடகங்களில் இருந்தன. இன்று அவை செயற்கையாகவும் கற்பனையில் திளைப்பதற்கு இடையூறாகவும் இருத்தலால், அவை நீக்கப்பட்டன. அவ்வாறு காலப் போக்கில் கழித்து விடப்பட்ட மரபுகள் சில உண்டு. அவற்றை இன்று வலியப் புகுத்தி நாடகம் இயற்றுவதில் பயன் இல்லை.*

செயல், ஒருமை (*unity of action*), கால ஒருமை (*unity of time*), இட ஒருமை (*unity of place*) என ஐரோப்பிய நாடக்

* The best dramatic conventions are usually those which the audience do not recognise as conventions; which they accept and assume so completely that their participation is immediate. The chorus, for example, is one of the most difficult conventions to establish in modern drama. Where it is based simply on a lost tradition it has to fight against its own unfamiliarity.

—R. Williams, Drama from Ibsen to Eliot, p. 227.

கலைஞர் மூவகை ஒருமைப்பாடுகளைக் கூறுவர். ஒரே செயல், ஒரே காலம், ஒரே இடம் என நாடகம் அமைய வேண்டும் என்பதே அவற்றின் கருத்து என்று பலர் கருதிவந்தனர். அவ்வாறாயின், சேக்ஸ்பியர் முதலான தேர்ந்த நாடக ஆசிரியர்களின் நூல்களில் ஒருவகை ஒருமைப்பாடும் இல்லை எனலாம். உண்மையை ஆராய்ந்தால், ஒரு செயல், ஒரு காலம், ஓர் இடம் என்று குறுகி அமைவதைப் பற்றி இவை கூறவில்லை. செயல்கள் பலவும் ஒரு நோக்கத்தோடு இயைதலையும், பல காலத்து நிகழ்ச்சிகள் வரினும் எல்லாம் ஒருவகைத் தொடர்புற்று இயைதலையும், பல இடங்கள் வரினும் எல்லாம் ஒருங்கே இயைதலையும் இந்த ஒருமைப்பாடுகள் குறிப்பதாகக் கொள்ளுதல் பொருந்தும்.

முடிவு வகை

நாடகத்தின் முடிவை ஒட்டி இன்பியல் நாடகம் என்றும், துன்பியல் நாடகம் என்றும் இருவகையாகப் பகுப்பர். சில நாடுகளில் துன்ப முடிவை மக்கள் விரும்புவதில்லை. ஆதலின் அந்நாடுகளில் நாடகங்கள் பலவும் இன்பியல் முடிவை உடையனவாக அமைப்பர்.

ஐரோப்பிய மொழிகளில், இன்பியல் நாடகம் (*comedy*) என்பது முடிவு மட்டும் இன்பமாக அமைவது அன்று; பழக்கமான அன்றாட வாழ்க்கையைப் பற்றி அமைந்து, அவ்வளவாக விழுப்பம் இல்லாத பொருள்கள் பற்றியதாய், மனிதர் மாறுபட்ட சக்திகளோடு போராடும் போராட்டத்தில் வெற்றி பெறுவதாகக் கூறுவதாகும் என்பர். துன்பியல் நாடகம் (*tragedy*) என்பது துன்பமான முடிவு மட்டும் உடையது அன்று; குறிக்கோளான உயர்ந்த வாழ்க்கையைப் பற்றி அமைந்து, விழுப்பமான பொருள்கள்

பற்றியதாய், மனிதர் தம் போராட்டத்தில் தோற்பதாகவோ வீழ்ச்சியுறுவதாகவோ கூறுவதாகும் என்பர். *

மூன்று குரல்கள்

பாட்டில் மூன்று குரல்கள் அமைவதாக எலியட் என்னும் அறிஞர் கூறியுள்ளார்.† அம் மூன்று குரல்களும் நாடக இலக்கியத்தில் அமைதலைக் காணலாம். நாடக ஆசிரியர் தமக்குத் தாமே கூறிக்கொள்ளுதல், அவர் தம்மைச் சார்ந்தவர்க்குக் கூறுதல், அவர் நாடக மாந்தரின் (கற்பனைப் பாத்திரத்தின்) வாயிலாக நாடகம் காண்போர்க்குக் கூறுதல் ஆகிய மூன்று குரல்களில், முன்னைய இரண்டும் குறிப்பாக நிற்க, மூன்றும் குரல் மட்டுமே நாடக இலக்கியத்தில் வெளிப்படையாக அமைந்திருக்கும். இந்த மூன்றும் குரல் மட்டுமே நாடகம் காண்போர்க்குக் கேட்கும். அதன் வாயிலாக உய்த்துணர வல்லவர்களுக்கே, ஆசிரியர் தமக்குத் தாம் உரைப்பதும், அவர் தம்மைச் சார்ந்தோர்க்கு உரைப்பதும் இன்ன என்று அறியக் கிடக்கும்.

சமயம்: நாடகம்

ஐரோப்பாவில் நாடகம் தோன்றி வளர்ந்த பழைய வரலாற்றை ஆராய்ந்தால், சமய நோக்கமே பழைய

* The comedy is a drama characterized by the fact that it deals with familiar life, with themes of comparatively slight dignity, and with successful issues in the conflict of humanity with opposing forces ; while the tragedy is a drama dealing with life on an ideal plane, with themes of great dignity, and with failure or defeat as the issue of human conflict. —R. M. Alden, An Introduction to Poetry, p. 86.

† The first is the voice of the poet talking to himself—or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse.

-T. S. Eliot, The Three Voices of Poetry, p. 4.

நாடகங்களில் அடிப்படையாக இருந்தது என்றும், சமயமும் நாடகக் கலையும் பிரிக்க முடியாதனவாக இருந்தன என்றும் அறியலாம். ஒன்றன் அழிவும், அதிலிருந்து மற்றொன்றன் ஆக்கமும் ஆகிய இரண்டனையும் தெய்வத்தின் அருளோடு பிணைத்து விளக்குவன அக்காலத்து நாடகங்கள் என்பர். ஈராயிரத்து ஐந்நூறு ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட கிரேக்க நாடகங்களில், ஒருவகை நாடகம் (*tragedy fragos* என்பது) பலிக்கு உரிய ஆட்டைச் சுற்றி ஆடும் கூத்தாகவும், மற்றொரு வகை நடனம் (*comedy, komos* என்பது) டியோனிசஸ் என்னும் தெய்வத்திற்காகக் கிராமத்துக் குழுவினர் ஆடிய கூத்தாகவும் இருந்தன.* பழைய கிரேக்க நாடக ஆசிரியர்கள் (*Aeschylus, Sophocles, Euripides*) எழுதிய நாடகங்கள் மக்களுக்கும் தெய்வங்களுக்கும் உள்ள தொடர்பையும் அறநெறியையும் விளக்குவனவாகவே இருந்தன. அவை பொழுதுபோக்காய் மக்களை மகிழ்விக்க அமைந்தவை என்பதைவிட, சமயச் சடங்குகளாய்ப் பயன்பட்டவை எனலாம்.

எதிர்ப்பு

1642-ல் இங்கிலாந்தில் நாடக அரங்குகளை எல்லாம் மூடுமாறு பாராளுமன்றம் சட்டம் இயற்றியது. மறைமுகமாக நடத்தப்பட்ட நாடகங்கள் அரசாங்கத்தின் ஒறுப்புக்கு ஆளாயின. சட்டத்தை மீறி நடித்த நடிகர்கள் சாட்டையால் அடிக்கப்பட்டனர். அவர்களின் நாடகத்தைக் கண்ட மக்கள் ஆளுக்கு ஐந்து ஷில்லிங் அபராதம் தர நேர்ந்தது. பதினெட்டு ஆண்டுகள் இந்நிலை இருந்தது. அதனால் அந்த நாட்டிலும் நாடகத்தின் வளர்ச்சி தடைப்பட்டது. அது போலவே, தமிழ்நாட்டிலும், சைன பௌத்த சமயங்கள் ஓங்கியிருந்தபோது நாடகம் வளர்ச்சி குன்றியிருந்தது என்பர்.

* J. B. Wilson, English Literature, p. 61.

பாட்டும் பேச்சும்

செய்யுள் வடிவில் நாடகம் எழுதிவந்த பழங் காலத்தில், நாடகம் முதலில் எழுதிப் படிக்கப்பட்டது என்றும், அதன் சுவையை மேடையில் கண்டு நுகர விரும்பியபோது நடிக்கப்பட்டது என்றும் வில்லியம்ஸ் என்ற அறிஞர் கருதுகிறார். இக் காலத்தில் அதற்கு மாறாக, நாடகம் மேடையில் நடிக்கப்படுதல் கருதியே எழுதப்படுகிறது என்பர். செய்யுள் நாடகம் அரங்கை அமைத்துத் தந்தது என்றும், இக் காலத்து உரைநடை நாடகமோ அரங்கினால் அமைக்கப்படுகிறது என்றும் அவர் கூறுகிறார். *

தமிழ்நாட்டில் சென்ற நூற்றாண்டிலும் இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் நடிக்கப்பட்டுவந்த நாடகங்களை ஆராய்ந்தால், அவற்றில் பெரும்பகுதி பாடலாகவே பாடப்பட்டு வந்ததை அறியலாம்; இடையிடையே உரைநடையாகப் பேச்சு அமைந்திருந்தது. தெருக்கூத்துக்களில் இன்றும் பாடலே பெரும் பங்காக இருப்பதைக் காணலாம். அதனால், பழங் காலத்து நாடக மேடைகளில் பாடல் பெரும்பான்மையாகவும் பேச்சு சிறுபான்மையாகவும் இருந்த நிலை அறியக் கிடக்கிறது. கிரேக்க நாடகங்களிலும் பாட்டே முதலிடம் பெற்று விளங்கியது; பேச்சு அதற்கடுத்தபடி ஓரளவே இருந்தது.

ஐரோப்பாவில் உரைநடையில் நாடகங்கள் பெருகிய பிறகு நாடக மேடைகளில் பாட்டைவிடப் பேச்சு மிகுதியாக அமைந்தது. அவற்றை ஒட்டி வளர்ந்த தமிழ் நாடகங்களிலும் இன்று பேச்சு மிகுதியாக அமைந்துள்ளது.

---

* The verse play produced the theatre, but the prose play was produced by the theatre.

—R. Williams, Drama from Ibsen to Eliot, p. 36.

பேச்சும் நடிப்பும்

நாடகத்தில் பாட்டு மிகுதியாக இருந்த நிலையை அடுத்து, பேச்சு மிகுதியாக அமையும் நிலை வந்தது. அந் நிலையில் உணர்ச்சி மிகுந்தபோதெல்லாம் பேச்சு மிக நீண்டதாக அமைவதும் உண்டு. ஆனால்; இக்காலத்து அறிஞர் சிலர், அது பல இடங்களில் பொருந்தவில்லை என்று எடுத்துக்காட்டுகின்றனர். உணர்ச்சி மிகுந்த சில வேளைகளில், வாயிலிருந்து சொற்கள் வருதல் அரிதாக இருத்தலையும், ஒன்றும் பேசாமல் உணர்ச்சித் துடிப்போடு சன்னலையோ, வெளியே தோன்றும் சுவரையோ உற்றுப் பார்த்தலையும் அவர்கள் எடுத்துக்கூறுவர். ஆகவே, வாழ்க்கையை ஒட்டிய நாடகத்தில் நீண்ட பேச்சுக்கு இடம் இல்லையே என்பர். அன்றியும், இன்று நாடக மேடையில் பலவகை ஓவியத் திரைகளை அமைக்கும் வாய்ப்பு மிகுந்து விட்டமையால், நாடகம் செவி வாயிலாக மட்டும் அல்லாமல் கண் வாயிலாகவும் மிகுதியாக விருந்தளிக்க முடிகிறது. இன்ன இடம் இன்ன நேரம் என்பவற்றை எல்லாம் முற்காலத்தில் நடிகர்களின் பேச்சின் வாயிலாக உணர வேண்டியிருந்தது. இன்று நாடக அரங்கில் அமைக்கப்படும் காட்சிகளைக் கண்டே உணர முடிகிறது.* அன்றியும்,

* As richness of speech in drama has declined, so have the visual elements become more and more elaborated, and have even attempted individuation. Scenery has become more explicit as the power of realisation of place through language has declined. Acting has become more personal as the capacity to communicate experience in language has diminished. The visual elaboration of drama is related, in fact, not only to the impoverishment of language, but to changes in feeling.

—Raymond Williams, Drama from Ibsen to Eliot, p. 28.

பழங் காலத்தில், நடிகர்களின் நடிப்பைப் பார்த்து உணர்வதைவிட, அவர்களின் பேச்சைக் கேட்டு உணர்வதே மிகுதியாக இருந்தது. இக் காலத்தில், கண்ணால் கண்டு உணரும் திறன் மக்களுக்கு வளர வளர, நடிகர்களின் பேச்சைவிட அவர்களின் நடிப்பு முதலிடம் பெற்று வருகிறது. நடிகர்களின் மொழி விளங்காவிட்டாலும், அவர்களின் நடிப்பைக் கண்டே நாடகம் இன்ன உணர்ச்சியைப் புலப்படுத்துகிறது என்றும், இன்ன கருத்து உடையது என்றும் உணரக் கூடியவாறு நடிப்பு முதன்மை பெற்று விளங்கிவருகிறது. ஆகவே, நாடகத்தில் உரையாடலுக்கு இருந்த சிறப்பு ஒரு சிறிது குறைந்துவருகிறது.

உரையாடல் சிறப்புப் பெற்று விளங்கிய காலத்தில், நாடக ஆசிரியர்கள் அத் துறையில் நல்ல மரபுகளை அமைத்துக்கொண்டு தம் திறமையைப் புலப்படுத்தினர். அதனால் நாடக நூல்கள் சொல்லின் பெருமையை உணர்த்தும் இலக்கியச் செல்வங்களாக ஏற்பட்டன. இன்று, நடிப்பு முதன்மை பெற்றமையால், நாடகம் எழுதுவோரைவிட, நடத்துவோர்க்கே சிறப்பும் செல்வாக்கும் அமைகின்றன. அதனால், நாடக நூல்கள் இலக்கியச் செல்வங்களாக வளர்வதற்கு வாய்ப்புக் குறைந்துவருகிறது எனலாம். இவ்வகையில் ஐரோப்பாவும் அமெரிக்காவும் முன்னேறிய அளவிற்கு இந்நாடு முன்னேறாவிடினும், இதன் போக்கும் அத்திசையிலேயே உள்ளது எனலாம். நடிப்பதற்காக இன்று எழுதப்படும் நாடகம் படிப்பதற்குத் தக்கதாக இல்லை; இலக்கியமாக விளங்கும் அளவிற்கு அதில் வளமான உரையாடல்கள் இல்லை; அது வெறுங் குறிப்புக்களாக — நாட

கம் நடத்துவோர்க்குத் தேவையான குறிப்புக் கோவை யாக — அமைந்துவிடுகிறது. *

பழைய நாடகங்கள்

பல நாடுகளில் நாட்டியக் கலையும் நாடகக் கலையும் இணைந்தே வளர்ந்து அமைந்தன. தமிழ்நாட்டிலும் அந்த நிலைமை இருந்துவந்ததைக் 'கூத்து' என்ற பழைய சொல் விளக்குவதாகும். கூத்தர் பொருநர் என்ற பெயரால் கலைஞர் வாழ்ந்து நடன நாடகக் கலைகளை வளர்த்துவந்தனர் என்பதுதொல்காப்பியம் முதலான பழைய நூல்களால் தெளிவாகின்றது ; வசைக் கூத்து, புகழ்க் கூத்து, வேத்தியல் கூத்து, பொதுவியல் கூத்து, வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, ஆரியக் கூத்து, தமிழ்க் கூத்து, இயல்புக் கூத்து, தேசிக் கூத்து முதலான பலவற்றின் குறிப்புக்கள் அடியார்க்கு நல்லார் † என்பவரின் உரையில் காணப்படுகின்றன. பத்தாம் நூற்றாண்டில் இராஜராஜேசுவர சோழவேந்தன் காலத்தில் 'இராஜராஜேசுவர நாடகம்' என்பது ஆண்டுதோறும் நடிக்கப்பட்டுப் போற்றப்பட்டு வந்தது என்பதைத் தஞ்சாவூர்க் கோயில் கல்வெட்டினால் அறியலாம். திருநெல்வேலி மாவட்டத்துச் சீவல்லீசுவரத்துக் கோயில் கல்வெட்டிலும், உய்யவந்தாள் யசோதை

---

* It is no surprise that in these circumstances the author's contribution is often merely a script, rather than a self-sufficient work of art. It is a common place that the text of a successful modern stage play is usually disappointing, and rarely has any literary merit. For the dramatist is aware of theatrical practice; he knows that he cannot enforce an exact stage presentation. In most cases, then, he will compromise, and will be content to provide a sketch, a 'treatment,' of a certain theme, which the creative and interpretative talents of others will bring to full expression.

—R. Williams, Drama from Ibsen to Eliot, p. 30.

† சிலப்பதிகாரம், 3. 12. அடியார்க்கு நல்லார் உரை.

என்பவள் ஆண்டு தோறும் திருவிழாக் காலத்தில் நாடகங்கள் நடித்துவந்ததற்காக மானியம் அளித்த செய்தி உள்ளது. இவை முதலானவற்றால், பழங் காலத்தில் நாடகங்கள் பல நடிக்கப்பட்டுவந்தமை புலப்படும். ஆயின், அக் காலத்து நாடக நூல் ஒன்றும் கிடைக்கவில்லை.

குறவஞ்சி

குறவஞ்சி என்னும் நாடக நூல் இடைக் காலத்தே தோன்றி வளர்ந்தது. அது குறத்திப் பாட்டு என்னும் பெயராலும் வழங்கியது. திரிகூட ராசப்ப கவிராயரின் குற்றாலக் குறவஞ்சி இன்று இவ்வகை நாடகத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாக உள்ளது. அழகர் குறவஞ்சி, ஞானக் குறவஞ்சி, மீனாட்சியம்மை குறம், கொடுமளூர்க் குறவஞ்சி, சரபேந்திர பூபால குறவஞ்சி நாடகம் முதலியன இவ்வகையைச் சார்ந்தவை.

இந் நாடகத்தில், தலைவன் ஒருவன் (மனிதன் அல்லது தெய்வம்) உலா வருவதாகவும், தலைவி தெருவில் வந்து அவனைக் கண்டு காதல் கொள்ளுவதாகவும், காதலால் வருந்தித் திங்கள் தென்றல் முதலியவற்றைப் பழிப்பதாகவும், தலைவி பாங்கியைத் தூது அனுப்புவதாகவும், அவ்வழியே குறத்தி ஒருத்தி வருவதாகவும், அவள் தன் மலைவளம் முதலியவற்றைப் புகழ்வதாகவும், தலைவி அவளைக் குறி கேட்பதாகவும், குறத்தி தலைவியின் மனம் மகிழக் குறி கூறுவதாகவும், குறவன் அவளைத் தேடி வருவதாகவும், அவள் பரிசிலாகப் பெற்ற அணிகலன்களைக் கண்டு அவன் ஐயுற்றுக் கேட்பதாகவும், அவள் தான் குறிகூறிப் பரிசு பெற்றது பற்றிக் கூறுவதாகவும் இந் நாடகம் அமைப்பது மரபு.

அகவல், வெண்பா, கலிப்பா, கலித்துறை, விருத்தம் முதலிய செய்யுட்களோடு, சிந்து கீர்த்தனம் முதலிய இசைப் பாட்டுக்களும் இந் நாடகத்தில் அமைவதால், ஓசை நயம் மிக்குக் கேட்பவர்க்கு இன்பம் பயக்கும்.

திங்கள்முடி சூடுமலை தென்றல்விளை யாடுமலை
தங்குபுயல் சூழுமலை தமிழ்முனிவன் வாழுமலை
அங்கயற்கண் அம்மைதிரு வருள்சுரந்து பொழிவதெனப்
பொங்கருவி தூங்குமலை பொதியமலை என்மலையே

கொழுங்கொடியின் விழுந்தவள்ளிக் கிழங்குகல்லி எடுப்போம்
குறிஞ்சிமலர்தெரிந்துமுல்லைக்கொடியில்வைத்துத்தொடுப்போம்
பழம்பிழிந்த கொழுஞ்சாறும் தேறலும்வாய் மடுப்போம்
பசுந்தழையும் மரவுரியும் இசைந்திடவே உடுப்போம்
செழுந்தினையும் நறுந்தேனும் விருந்தருந்தக் கொடுப்போம்
சினவேங்கைப் புலித்தோலின் பாயலிற்கண் படுப்போம்
எழுந்துகயற் கணிகாலில் விழுந்துவினை கெடுப்போம்
எங்கள்குறக் குடிக்கடுத்த இயல்பிதுகாண் அம்மே

முதலான பாட்டுக்கள் ஓசை நயத்தாலும் கற்பனை வளத்தாலும் குறவஞ்சி நாடகத்திற்கு இனிமை ஊட்டுவனவாகும்.

பள்ளு

பள்ளு என்னும் நாடக வகையும் சில நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் தோன்றியது.

புரவலற் கூறி அவன்வா ழியஎன்று
அகல்வயல் தொழிலை ஒருமை உணர்ந்தனள்
எனவரும் ஈரைந்து உழத்திப் பாட்டே. *

எனக் குறிக்கப்பட்ட உழத்திப் பாட்டே பிற்காலத்தில் பள்ளு நாடகமாக வளர்ந்தது எனலாம். உழவர்களின் வாழ்க்கையைச் சுவைபட எடுத்துரைப்பது இந் நாடகம். உழுவித்

* பன்னிரு பாட்டியல், 215.

துண்ஹைம் பண்ணை முதலாளியும் உழுதுண்ணும் பள்ளனும் அவனுடைய மனைவியர் இருவரும் இந் நாடகத்தில் வரும் மாந்தர்கள். மூத்த பள்ளியும் இளைய பள்ளியும் ஆகிய மனைவியரிடையே உள்ள பூசலும் பிணக்கும் ஒருவரை ஒருவர் ஏசலும் இந் நாடகத்தில் விரிவாக இடம் பெறும். பண்ணை முதலாளியிடம் மூத்தவள் தன் கணவனைப் பற்றி முறையிடலும், அதனால் அவன் ஒறுக்கப்படுதலும், பிறகு மூத்தவள் முதலாளியிடம் முறையிட்டு உதவுதலும், மீண்டும் பள்ளன் இளையவளிடமே பற்று மிகுந்து வாழ்தலும், அதனால் மனைவியர் இருவர்க்கும் இடையே தோன்றும் பூசலும் ஏசலும், பின்னர் விளையும் அமைதியும் முதலியவை விளக்கப்படும். கிராமத்து மக்களுக்குச் சுவை யூட்டும் பொருட்டே இவ்வாறு இரு மனைவியரிடையே பூசலும் ஏசலுமாக நாடகம் அமைந்தது எனலாம். இந் நாடகத்திலும் பல வகைச் செய்யுட்கள் விரவி ஓசை யின்பம் பயக்கும். நாட்டுப் பாடல்களின் இசையிலும் சில அமையும்.

முக்கூடற் பள்ளு, திருமலை முருகன் பள்ளு, திருவாரூர்ப் பள்ளு, பருளைப் பள்ளு, கண்ணுடையம்மை பள்ளு, குருகூர்ப் பள்ளு, வடகரைப் பள்ளு, கதிரை மலைப் பள்ளு, வையாபுரிப் பள்ளு முதலான நாடக நூல்கள் இவ் வகையின.

குறவஞ்சி பள்ளு ஆகிய இந் நாடகங்களில் கதை மாந்தரின் கூற்றுக்கள் மட்டும் அல்லாமல், இடையிடையே நூலாசிரியராகிய புலவர் கூறுவனவாகச் செய்யுள் சில அமைவது உண்டு. கதை விளக்கத்திற்காக அவர் அமைக்கும் அத்தகைய செய்யுட்கள் கவிக்கூற்று எனப்படும். இவற்றில் சுவை எட்டும் அமையப் பாடுவர்.

நாடக நூல்கள் கற்றாரே அல்லாமல், மற்றோரும் கேட்டு இன்புறத் தக்கவை ஆதலால், மக்கள் பேசும் கொச்சைச் சொற்களும் இடையிடையே வருதல் உண்டு.

குறவஞ்சி பள்ளு ஆகிய இவற்றில் இத்தகைய பேச்சு வழக்குக் கொச்சைச் சொற்கள் பலவற்றைக் கலந்துள்ளனர்.

கெட்டி கெட்டி பெண்டுரெண்டு
வைத்த குடும்பன் — செய்த
கெருவமும் வஞ்சகமும்
கேளும் பள்ளீரே *

ஊனமும் மானமும் இல்லா
நன்னகர்ப் பள்ளி — உன்தன்
ஓட்டை வாயை மூடெதிர்த்துப்
போட்டி பண்ணுதே †

முதலியவற்றில் காணலாம்.

கட்டியங்காரன்

பழங்கால நாடகங்களில் கட்டியங்காரன் என்று ஒருவன் அமைவது மரபு. கதையில் வரும் மாந்தர்களை அறிமுகப் படுத்துவதும், அவர்களின் புகழ் பற்றியும் செயல் பற்றியும் விளக்குவதும் அவனுடைய கடமை.

தேர்கொண்ட வசந்த வீதிச்
செல்வர்குற் றாலத் தீசர்
பார்கொண்ட விடையில் ஏறும்
பவனிஎச் சரிக்கை கூற
நேர்கொண்ட புரிநூல் மார்பும்
நெடியகைப் பிரம்பும் ஆகக்
கார்கொண்ட முகிலே றென்னக்
கட்டியக் காரன் வந்தான் ‡

என்றுபுலவர் கட்டியங்காரனை அறிமுகப்படுத்துவதுஉண்டு.

* முக்கூடற் பள்ளு, 150.

† திருமலை முருகன் பள்ளு, 167.

‡ திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, 10.

பவனி வந்தனரே மழவிடைப் பவனி வந்தனரே
அவனி போற்றிய குறும்பலாவுறை
மவுன நாயகர் எவன நாயகர்
சிவனுமாய் அரி அயனுமானவர்
கவனமால்விடை அதனில் ஏறியே — பவனி வந்தனரே*

எனக் கட்டியங்காரன் நாடக மாந்தரை அறிமுகப்படுத்துதல் உண்டு. இன்று இம்மரபு இல்லை.

பழங் கதைகள்

அருணாசலக் கவிராயர் என்பவர் இராமாயணத்தை நாடகமாக்கித் தந்துள்ளார். இராம நாடகம் என்னும் அந் நூலில் இனிய இசைப் பாட்டுக்கள் பல உள்ளன. மகா பாரதக் கதை அவ்வாறே 'பாரத விலாசம்' என்னும் பெய ரால் நாடகமாக்கப்பட்டது. நச்சுப் பொய்கை விலாசம், கிருஷ்ண விலாசம், கர்ணராசன் விலாசம் முதலிய நாடகங் களும் பாரதக் கதையை ஒட்டியவைகளே. பூம்பாவை விலாசம், தாருக விலாசம், சாகுந்தல விலாசம் முதலியன வேறு கதைகளைப் பற்றிய நாடகங்கள். இவற்றில் இடை யிடையே உரைநடை அமைந்தாலும் அமையலாம்; இயற்றமிழ் இலக்கணப்படி அமைந்த செய்யுட்கள் இடம் பெறும்; இசைப் பாட்டுக்களாகிய கீர்த்தனம் சிந்து முதலி யனவும் இடம் பெறும். கீர்த்தனங்களைத் தரு என்று கூறுவர்.

தஞ்சையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்களின் காலத்தில் நாடகக் கலை போற்றுதல் பெற்றுத் தலையெடுத்தது. அரிச் சந்திர நாடகம், சிறுத்தொண்ட நாடகம் முதலிய புராணக் கதைகளை விளக்கும் நாடகங்கள் அக் காலத்தில் எழுதப் பெற்றவை. மதன சுந்தர பிரதான சந்தான விலாசம், புரூரவ சக்கரவர்த்தி நாடகம், சாரங்கதரா நாடகம், பாண்டி கேலி

* திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, 14.

விலாசம், சுபத்திரை கலியாணம் முதலானவைகளும் அக்காலத்தில் தோன்றியவைகளே. இரணியன், காத்தவராயன், குச லவர், ஜமதக்னி முதலானோரைப் பற்றிய கதைகளும் நாடகங்களாக எழுதப்பட்டன.

தெருக்கூத்து

பிற்காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் நாடகங்கள் அறிஞரின் தொடர்பு குன்றியபோது, கலைச் சிறப்பு மங்கி, நயமும் நுட்பமும் குறைந்து, தெருக்கூத்து என்ற பெயருடன் வாழ்வன ஆயின. தெருக்கூத்தில் ஆடல்பாடல்கள் கலை மெருகு இல்லாதனவாக அமைந்தன; உரையாடல்களும் நாகரிகம் குறைந்து வழங்கின; ஒருவகை முரட்டுத் தன்மை குடிகொண்டது எனலாம். ஆகையால் தெருக்கூத்திற்கு உரிய நாடகங்கள் இலக்கியமாக எழுதிப் போற்றத் தக்க சிறப்புப் பெறவில்லை. அவற்றில் உணர்ச்சி இல்லாமற் போகவில்லை; கற்பனை இல்லாமற் போகவில்லை; ஆயின் அழகிய அமைப்பு இழந்து நின்றன எனலாம். ஆதலின் அவை படிக்காத மக்கள் மட்டுமே பாராட்டத் தக்கன ஆயின.

நொண்டி நாடகம்

பதினேழாம் நூற்றாண்டில் நொண்டி நாடகம் என்பது மக்களிடையே செல்வாக்குடன் விளங்கியது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட பழனி நொண்டி நாடகம், சீதக்காதி நொண்டி நாடகம் என்பவை ஏட்டுச் சுவடியாக உள்ளன. திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம் அச்சிடப்பட்டது. இத்தகைய நொண்டி நாடகங்களில் வரும் தலைவன் நெறி தவறி நடக்கிறான்; பரத்தையரோடு தொடர்பு கொண்டு ஒழுக்கக் கேடன் ஆகின்றான்; உடல் நோயும் மன நோயும்

பெருகுகின்றன; நோய் மிக்கு நடக்கும் வலிமை இழந்து நொண்டியான பிறகு தவறுகளை நினைந்து இரங்கி, கடவுளை வேண்டுகிறான்; கண்ணீர் விட்டுக் கசிந்துருகுகிறான்; கடவுளருளால் இழந்த உடல்நலம் பெற்றுத் திருந்துகிறான். இதுவே நொண்டி நாடகத்தின் பொதுவான அமைப்பாகும்.

ஐரோப்பியர் தொடர்பு

சென்ற நூற்றாண்டின் முடிவில்தான் ஐரோப்பிய நாடகங்களின் தொடர்பால், தமிழில் சமுதாய நாடகங்கள் தோன்றி வளரலாயின. சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களைப் போல், ஐந்து அங்கங்களாகவும் சிற்சில காட்சிகளாகவும் நாடகம் எழுதும் முறை பரவியது. சுந்தரம்பிள்ளை எழுதிய மனோன்மணீயம் என்னும் நாடகம் அவ்வாறு அமைந்ததே. ஆயின் அது பெரும்பாலும் படிப்பதற்கு உரிய நாடகமாக உள்ளது; செய்யுளால் அமைந்துள்ளது. வி. கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார் என்னும் பரிதிமாற் கலைஞர் இயற்றிய ரூபாவதி, கலாவதி, மான விஜயம் முதலிய நாடகங்களும் அத்தகையனவே. உரைநடையில் எழுதி நடிப்பதற்கு உரிய நாடகங்கள் பல ஆக்கித்தந்தவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார். அவருடைய நாடகங்களில் மாந்தரின் பண்புகள் நன்கு விளக்கப்படுகின்றன. அவர் நாடக ஆசிரியராக மட்டும் அல்லாமல் நடத்துவோராகவும் நடிப்பவராகவும் விளங்கித் தொண்டு புரிந்த காரணத்தால், தமிழ் நாடக மேடையைப் பெரிதும் சீர்ப்படுத்த முடிந்தது.

ஹாம்லெத் முதலான ஆங்கில நாடகங்களும் மண்ணியல்சிறுதேர் சாகுந்தலம் முதலான வடமொழி நாடகங்களும் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டன. ஆயின் அவை அனைத்தும் படிப்பதற்கு மட்டும் உரிய நாடகங்களாக உள்ளன.

புது வளர்ச்சி

திரைப்படம், வானொலி, நாடகம், டெலிவிஷன் என்னும் தொலைக்காட்சி, ஆகிய இவை பெருகிய காரணத்தால், இப்போது இங்கிலாந்து முதலான நாடுகளிலும் நாடக அரங்குகளும் நாடகங்களும் குறைந்துவருகின்றன. வீட்டினுள் இருந்து வானொலியின் நாடகங்களைக் கேட்பதும் தொலைக்காட்சி நாடகங்களைப் பார்ப்பதும் மக்களுக்கு வழக்கமாகிவிட்டன. அவற்றின் வாயிலாக, நடிகர்களின் கலைத் திறன் மக்களை நாடி அவர்கள் இருக்குமிடத்திற்கே வருகிறது. மக்கள் நாடக மேடைகளை நாடிச் செல்ல வேண்டியதில்லை. அடிக்கடி திரைப்படங்களை நாடிச் சென்று கலை விருந்து பெறுகின்றனர். ஆகவே, எவ்வகையிலும் நாடக மேடை செல்வாக்கு இழந்துவருகிறது. இம்மாறுதல் வருந்தத் தக்கதே எனினும், தடுக்க முடியாததாக உள்ளது.

மேடை நாடகங்கள் கண்ணுக்கும் செவிக்கும் ஒருங்கே விருந்தாவன. வானொலி நாடகங்கள் செவிக்கு மட்டுமே விருந்தாவன. ஆதலின், வானொலி நாடகங்களில் உரையாடல் மிகப் பொருத்தமாகவும் எல்லாவற்றையும் தானே விளக்கும் வகையிலும் அமைய வேண்டும். நாடக நிகழ்ச்சிகளை எல்லாம், உரையாடலும் அதனோடு இயைந்த பின்னணி ஒலிகளுமே புலப்படுத்தியாக வேண்டும். அதனால் வானொலி நாடகங்கள் ஒரு சிறிது வேறுபட்டு, விளக்கம் மிக்க உரையாடலுடன், அமைவன எனலாம்.

அறம் உணர்த்தல்

காவியம் நாடகம் முதலியவற்றால் அறம் உணர்த்தப்படுகிறது. அவை உணர்த்தும் முறை வேறு. நேராக, வெளிப்படையாக அறத்தையும் நீதிகளையும் அவை எடுத்

துரைப்பதில்லை. தாம் உணர்த்தும் கற்பனைவாழ்க்கையி லிருந்து அறமும் நீதிகளும் தாமே விளங்குமாறு அவை அமைந்துள்ளன. இயற்கை எத்தனையோ உண்மைகளை நமக்கு உணர்த்துகிறது. ஆனால் உண்மைகளை நேரே உரைப்பதில்லை ; எழுதிக் காட்டுவதில்லை. இயற்கையைப் போற்றிக் காணக்காண, நம் உள்ளத்தில் அந்த உண்மைகள் தாமே பதிகின்றன. காவியங்களும் நாடகங்களும் அறம் உணர்த்தும் முறை அது போன்றதே ஆகும். ஆகை யால்தான் அவை சிறந்த கலைச் செல்வங்களாக விளங்கு கின்றன.

காவியத்திலும் நாடகத்திலும் நல்ல மாந்தரையும் படைத்துக் காட்டலாம் ; தீய மாந்தரையும் படைத்துக் காட்டலாம். ஒழுக்கமற்ற மாந்தரைக் காட்டுவதில் குற்றம் ஒன்றும் இல்லை. அவர்களின் எண்ணங்களையும் செயல் களையும் நன்றாக விளக்கலாம். சேக்ஸ்பியர் என்னும் ஆங்கிலப் புலவர் அவ்வாறு விளக்குவதில் வல்லவர். தீயோரைக் காட்டுவதில் தீமை இல்லை. அவர்களின் வாழ்க் கையை அழகுறப் படைத்துக் காட்டலாம் ; திறம்படக் காட்டலாம். ஆனால், அந்த வாழ்க்கை கவர்ச்சி உடைய தாகக் காட்டப்படலாகாது ; விரும்பத் தக்கதாகக் காட்டப் படலாகாது. கொலைஞரையும் கொள்ளைக் கூட்டத்தாரை யும் கற்பனையில் படைத்துக் காட்டுவதிலும் கலைஞரின் திறமை போற்றத் தக்கதாகும். ஆனால் கொலையும் கொள்ளையிடலும் வெறுக்கத் தக்கன என்று கற்பவர் உணருமாறு காட்டுதல் வேண்டும். அதுவே கலை வாயி லாக அறம் உணர்த்தும் முறையாகும்.

4. நாவல்

உரைநடையில் கற்பனை

கற்பனை என்பது நெடுங் காலம் வரையில் செய்யுள் வடிவில் — பாட்டு வாயிலாகப் — புலப்படுத்தக் கூடியதாகவே இருந்தது. அதனாலேயே காவியம் முதலியவை வளர்ந்து பெருகின. சில நூற்றாண்டுகளாக, உரைநடை வளர்ந்தபின், உரைநடை வாயிலாகவும் கற்பனையை அமைத்துப் புலப்படுத்த முடியும் என்பதுவிளங்கிவிட்டது. அதனால் எதையும் உரைநடையிலே எழுதுதல் வளர்ந்து விட்டது. பாட்டு என்பது கற்பனைக்கும் உரைநடை மற்றவற்றிற்கும் என்று இருந்த நிலை மாறி, உரைநடை எல்லாவற்றிற்கும் உரிய கருவியாக வளர்ந்தபின், பாட்டுக்கும் உரைநடைக்கும் இருந்த வேறுபாடு தெளிவில்லாததாக ஆகிவருகின்றது.* பாட்டில் உணர்த்தப்படுவன யாவும் உரைநடையாலும் உணர்த்த முடியும் என்று உரைநடை இலக்கியம் வளர்ந்துவருகிறது.

உரைநடையில் கற்பனை வளர்ந்த வேகமான வளர்ச்சியைக் காட்டுவன நாவலும் சிறுகதையும் ஆகும்.

சிறப்பாக அமையும் நாவல், பொதுமக்களுக்கு வெறுங் கதையாகவும், அறிஞர்க்குக் கருத்து விளக்கக் கதை

---

* Imaginative thought, which formerly expressed itself but rarely except in verse, now enters into almost every form of prose except the barely statistical. Indeed the boundary-lines between prose and poetry have become obliterated, as those between prose and verse have become more than ever rigid. —J. C. Shairp, Aspects of Poetry, p. 58.

யாகவும், கற்று ஆழ்ந்து உணர வல்லவருக்கு அனுபவத்தால் தெளியும் உண்மை விளக்கமாகவும் அமைய வேண்டும் என்பர் * அறிஞர் முர்ரே.

கதை மாந்தர்

ஆங்கில இலக்கிய உலகில் நாவல் பல எழுதிப் புகழ் பெற்ற (சென்ற நூற்றாண்டுப்) புலவர் சார்ல்ஸ் டிக்கன்ஸ் என்பவரின் கதைகளில் சில குறைகள் உண்டு: நல்ல கதைக்கரு இல்லை, உரைநடை தெளிவாக இல்லை, இலக்கணப் பிழைகள் உள்ளன, கதை அமைப்பில் தவறு உண்டு என்று சில குறைகள் கூறப்படும். ஆயினும், நாடகப் புலவர் சேக்ஸ்பியர் போல், அவ்ரும் நம் நினைவை விட்டு நீங்காத கதை மாந்தர் பலரைப் படைத்துள்ளார். சேக்ஸ்பியர்க்கு மிக விரிவான வாழ்க்கையனுபவம் இருந்தது போல் அவர்க்கும் இருந்தது. அதனாலேயே, வாழ்க்கையின் பல பகுதிகளுக்கு உரிய பலவகை மாந்தரைப் படைத்து இத் துறையில் வெற்றி பெற்றார்.

பக்கத்துத் தெருவில் உள்ள ஒருவரை வாரக் கணக்கில் பார்த்துக்கொண் டிருக்கலாம். அவருடைய உயரம் தோற்றம் உடை நடை முதலியவற்றை நன்றாகப் பார்த்து நினைவில் வைத்திருக்கலாம். சிலரால் அவ்வளவுதான் முடியும். அவர் புறத்தோற்றத்தை மனக்கண்ணில் பதிய வைத்தலில் வல்லவராக இருப்பர். ஆனால், பக்கத்துத் தெருவினரின் முகத்தையும் நடையையும் பேச்சையும்செயலையும் சில நாட்கள் சில பொழுது பார்த்த அளவிலேயே அவருடைய உள்ளத்தில் நிகழ்வன இவை இவை என்று

* A truly great novel is a tale to the simple, a parable to the wise, and a direct revelation of reality in the light of a unique consciousness to the man who has made it part of his being.

—J. M. Murry, Discoveries, p. 148.

உணர வல்லவர் ஒரு சிலரே. புறத்தோற்றத்தை மட்டும் அறிந்து நினைவில் கொண்டு வருணிக்க வல்லவரால் காவியமோ கதையோ எழுதல் இயலாது; அகத்துணர்ச்சியை ஆய்ந்து உணர வல்லவரே காவியமும் கதையும் எழுத வல்லவர். சோமர்சட் மாம் என்ற நாவலாசிரியர் தமக்கு வாழ்க்கையை ஆய்ந்துணரும் திறன் மிகுதியாக இல்லை எனினும், உணர்ந்த சிலவற்றைத் தெளிவாகத் தரும் திறன் உண்டு எனக் கூறிக்கொள்கிறார். *

ஆசிரியரின் உணர்ச்சி யனுபவம்

கதையாசிரியர் உணர்ச்சி மிக்கவராய்க் கற்பனையில் ஆழ்ந்தால்தான், அவருடைய கதையிலும் பல திற உணர்ச்சிகளைப் புலப்படுத்தல் இயலும். அவ்வாறு அவர் கற்பனையுலகில் ஆழ்ந்திருக்கும் சில நாட்களில்தான், கதையின் சிறந்த பகுதிகள் கருக்கொள்ளும். அந்நாட்களில், கதையாசிரியரின் சுற்றுப்புறத்தைவிட உள்ளத்தின் கற்பனையே அவர்க்கு நெருங்கியதாகத் தோன்றும்; உண்மை யுலகத்தைவிடக் கற்பனை யுலகமே மெய்யாகத் தோன்றும்; † கற்பனை மாந்தரின் இன்ப துன்பங்களே அவருடைய அனுபவங்களாகும்; கற்பனை மாந்தரின் இன்பத்தில் மகிழ்தலும், அவர்களின் துன்பத்தில் மூழ்கிக் கண்ணீர் வடித்தலும் அவர்க்கு இயல்பாகும். தாம் படைத்த துன்பத்தில் தாமே சிக்கி அழுது அழுது கண்

* My native gifts are not remarkable, but I have a certain force of character which has enabled me in a measure to supplement my deficiencies. I have common sense. Most people cannot see anything, but I can see what is in front of my nose with extreme clearness; the greatest writers can see through a brick wall. My vision is not so penetrating. —W. S. Maugham, A Writer's Note book.

† The creatures of his imagination were more real to him than the characters of every day life. —Hesketh Pearson, Dickens, p. 69.

சிவந்து முகம் வீங்கிய கதையாசிரியர்கள் பலர் உண்டு; அவர்கள் எழுதிய கதையின் ஏடுகள் அந்தக் கண்ணீரால் நனைந்த ஏடுகளே ஆகும்.

உயர்ந்த நாவலில் படைக்கப்படும் கதைமாந்தர், உண்மை மனிதர் போல் ஆகிவிடுகின்றனர். உண்மை மனிதர்க்காக வருந்திக் கண்ணீர் விடுதல் போல், அவர்களுக்காகக் கற்பவர் கண்ணீர் வடிக்கின்றனர். அவ்வாறே சினம் கொள்கின்றனர், வெறுக்கின்றனர், மகிழ்கின்றனர். வெறுங் கற்பனை மாந்தர் இவ்வாறு உயிரும் உணர்ச்சி மிக்க வாழ்வும் பெறுமாறு செய்தல், படைப்பவரின் அரிய திறனே ஆகும். கற்பவர்க்கு மட்டும் அல்லாமல், படைப்பவர்க்கும் அவர்கள் அவ்வாறு உண்மை மனிதர் போல் ஆகிவிடுகின்றனர். நாவலை எழுதும்போதே அவ்வாறு ஆகிவிடுவதாக ஆசிரியர் சிலர் தம் அனுபவத்தைத் தெரிவித்துள்ளனர். "என் கதைமாந்தரை நான் ஆள்வதில்லை. நானே அவர்களின் வயமாக உள்ளேன்; அவர்கள் தம் விருப்பம் போல் என்னை நடத்துகின்றனர்" என்று ஆங்கில நாவலாசிரியர் தாக்கரே என்பவர் கூறியுள்ளது காணலாம்.

காதலரின் கண்ணீர்

நின்று வாழும் நாவல்கள் பல காதலரின் உயர்ந்த தியாக வாழ்க்கை பற்றியனவாக உள்ளன; காதலரின் முறுவலைவிட அவர்கள் ஒருவர் ஒருவர்க்காக விடும் கண்ணீரைப் பற்றியனவாக உள்ளன. பத்தில் ஒன்பது பங்கு நாவல்கள் காதல் பற்றியனவாகவே உள்ளன என்றும், மனித வாழ்க்கையில் எங்கும் பரவியதாகவும் எல்லோர்க்கும் உள்ளதாகவும் அமைந்த அடிப்படை உணர்ச்சியாகவும் இருத்தலால் அது அவ்வாறு சிறப்பிடம் பெறுகிறது என்றும், வேறு எந்த உணர்ச்சியும் கற்பவரின் உள்ளத்தை அது

போல் அவ்வளவு கவர்ச்சியுடன் ஆட்கொள்வது அரிது என்றும், மற்றவற்றைவிட அது ஆற்றல் மிக்கது என்றும், அதற்காகச் செய்யப்படும் தியாகங்களே மிகப் பல என்றும் வின்செஸ்டர் கூறியுள்ளார். * காதல் என்ற பெயரால் வரும் காமுகர் கதைகளுக்கு இவ்வாறு நின்று நிலவும் ஆற்றல் இல்லை.

வாழ்க்கை : இலக்கியம்

நாகரிகம் வளர வளர, மனிதர் சிறு கூட்டமாக இருந்து வாழ்ந்த நிலையிலிருந்து பெரிய சமுதாயமாக வாழும் நிலைக்கு உயர்ந்துள்ளனர். வர வர சிறு நாடுகள் பலவும் ஒரு குடும்பத்தின் உறுப்புக்கள் போல் ஆகி, உலகமே ஒரு பெருஞ் சமுதாய அமைப்பாக உருக்கொள்கிறது.

ஆனால் இலக்கிய உலகில் மாறான வளர்ச்சி உள்ளது. தனி மனிதரின் உணர்ச்சி அல்லது சிறு குழுவினரின் உணர்ச்சி அமைந்த பாட்டு (*lyric*) என்பதிலிருந்து காவியம் நாடகம் என வளர்ந்து இலக்கிய வகைகள் அமைந்துள்ளன. அந் நிலையில் இருந்த இலக்கியம் இன்று மீண்டும் தனி மனிதரின் உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துதல் மிகுந்து வளர்ந்துவருகிறது. சமுதாயத்தின் உணர்ச்சிகளைப் புலப்படுத்திய காவியங்களும் நாடகங்களும் குறைந்து,

* Probably nine-tenths of all fiction is built up around the passion of early love between the sexes. This is inevitable, and that for a variety of reasons. The passion of love between the sexes is the most universal and normal of all passions. No other is so sure to have the comprehension and sympathy of every reader. And no other passion, which can be exhibited in isolation as this can, influences so profoundly the course of individual life. It is more imperious than any other ; men make more sacrifices for it.

—C. T. Winchester, Some Principles of Literary Criticism, p. 290.

தனி மனிதரின் உணர்ச்சிகளைப் புலப்படுத்தும் நாவல்களும் சிறுகதைகளும் பெருகிவருகின்றன. பாட்டுக்களும் இன்று பெரிய காவியங்களாக அமைவது குறைந்து, உணர்ச்சிகளை மட்டும் பாடும் தனித் தனிப் பாட்டுக்கள் பெருகிவருகின்றன. இது இலக்கிய வளர்ச்சியில் காணப்படும் விந்தையான போக்காகும். உலகம் ஒரு பெருஞ் சமுதாயமாக அமையும் புறவாழ்க்கை ஒருபுறம்; அவரவர் தனியுணர்ச்சியைப் பற்றிய இலக்கியம் வளரும் கலை வாழ்க்கை மற்றொரு புறம்; இரண்டும் முரண்பட அமைந்துள்ளன.

பலவகை வாழ்வுகள்

காவியங்கள், குறிப்பிட்ட மனிதரின் இயல்புகளை உணர்த்தாமல், சில தெளிவான பண்புகளை உணர்த்தவே அமைந்தன எனலாம். பாட்டு என்னும் இலக்கியம், தனி மாந்தரின் வாழ்வு பற்றி உணர்த்தும் போக்கு இல்லாமல், எடுத்துக்காட்டான மக்கட் பண்புகளை உணர்த்தும் நோக்கம் கொண்டிருந்தது. பாட்டில் சில மனிதர் பாடப்பட்டிருந்தால், அவர்கள் சில பண்புகளுக்கு உருவமாகவே அங்கு அமைந்தனர் எனலாம். ஆயின், நாவல் இலக்கியமாக வளரத் தொடங்கியதும் இது மாறிவிட்டது. உலகில் உள்ள பண்புகளைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல், எத்தனை வகையான மனிதர் உண்டோ அத்தனை பேரின் வாழ்வையும் அவ் வாழ்வின் நுட்பமான தனி யியல்புகளையும் செய்திகளையும் விளக்குவதற்கு நாவலில் இடம் அமைந்தது. *

* But with the Renaissance this was changed, for there came on this flood a sudden and passionate interest in human life and individual character. The phenomenal displaced the typical, and the result upon the art of story-telling was an instant sharpening of focus, and a concentration upon factual detail. This was a great step toward the modern novel. —Richard Church, The Growth of the English Novel, p. 8.

வருணனை குறைதல்

சென்ற நூற்றாண்டு வரையில் கதைகளில் வாழ்க்கை முறைகள், உடை வகைகள், பழக்க வழக்கங்கள் முதலியவற்றை விரிவாக வருணிக்கும் வழக்கம் இருந்தது. பக்கம் பக்கமாக இவற்றை வருணித்தல், கதையாசிரியர்களின் திறமையைக் காட்டுவதாகவும் இருந்தது. ஆயின், இப்போது உலகம் ஒரு குடும்பம் போல் நெருங்கிவரும் போக்கு மிகுந்துவருகிறது. போக்குவரத்தால், பயணங்கள் பெருகுதல், கல்வியால் மனப்பான்மை ஒன்றுபடல், சமுதாய உறவால் பழக்க வழக்கங்கள் ஒரே வகையாதல், நாகரிகக் கலப்பால் உடை முதலியன ஒத்துவருதல் ஆகியவற்றால், வாழ்க்கையில் உள்ள வேறுபாடுகள் குறைந்துவருகின்றன. ஆகவே, உடை முதலியவற்றையும் பழக்க வழக்கங்களையும் எல்லாரும் அறிந்திருப்பதால், அவற்றைப் பற்றிய வருணனை வீணனதாக உள்ளது. ஆதலின், இக் காலத்துக் கதைகளில் அவற்றை வருணித்தல் குறைந்துவிட்டது எனலாம். *

அதற்கு மாறாக, இக் காலத்தில் மாந்தரின் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளையும் போராட்டங்களையும் விரிவாக விளக்கும் வழக்கம் வளர்ந்துவருகிறது.

* But industrialism is also an enemy, because it standardises our environment, and thus compresses our experience into ordained shapes, and makes our reactions uniform. Could Fielding, or Dickens, today find effortlessly that amazing picturesque contrast of costume, habit, ideas, and finally of character, which adorns their tales of contemporary life. ... Already people are more alike at least in appearance and social habits. That is one reason why novelists have had to plunge beneath the surface, seeking the internal drama which individuals are becoming too civilised to demonstrate.

—Richard Church, The Growth of the English Novel, pp. 126-127.

கதை நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஏற்ற பின்னணியான இடம் முதலியனவும் அமைத்தல் வேண்டும். அவற்றைப் பற்றிய விளக்கங்களும் ஓரளவு வேண்டும். கதையைச் சுவையற்ற தாக்கும் அளவிற்கு அந்தப் பின்னணி வருணனை விரிவாக அமைதல் கூடாது. வருணனை முடியும் வரைக்கும் கதை நிகழ்ச்சி தடைப்பட்டு நிற்பதால், கூடிய வரையில் சுருக்கமாகவே அமைதல் வேண்டும்.

நாவலில் கூறப்படும் நிகழ்ச்சிகளோ செய்திகளோ, கட்டடத்தின் தூண்கள் போல் கதைக்கு இன்றியமையாதனவாக இருத்தல் வேண்டும்: அந்த நிகழ்ச்சிகள் இல்லையானால், கதை இவ்வாறு அமைந்திருக்காது என்று படிப்பவர் எண்ணுமாறு அமைய வேண்டும்; அந்தச் செய்திகள் தரப்படவில்லையானால், கதைமாந்தரைப் பற்றி இவ்வளவு தெளிவு ஏற்பட்டிருக்காது என்று எண்ணுமாறு அமைய வேண்டும். அவ்வாறு அமைந்தால்தான், நாவலைக் கற்பவர் சுவையோடு கற்க முடியும்; கற்று முடிந்த பிறகும் நினைத்துப் பாராட்ட முடியும். அவ்வாறு, கட்டடத்திற்குத் தூண்கள் போல் அமையாமல், ஒட்டாத அலங்காரங்கள் போல் கதையில் புகுத்தப்படும் வருணனைகளோ கருத்துக்களோ சுவையாக அமைவதில்லை. அவை கற்பவரால் எளிதில் மறக்கப்படும்; கதையின் போக்குக்கு இடையூறு என்றே அவை கருதப்பட்டுப் புறக்கணிக்கப்படும்.

அனுபவத்திற்கு எட்டல்

மக்களைப் பற்றியும் நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றியுமே நாவல் எடுத்துரைப்பதாகும். ஆயினும், நாம் வாழும் வாழ்க்கைக்குத் தொடர்பு இல்லாததாக, நம் விருப்பத்திற்கு உரியது அல்லாததாக இருந்தால் பயன் இல்லை. நம்

வாழ்க்கை போன்ற வாழ்க்கையும், நாம் உறுவன போன்ற இன்பதுன்பங்களும் விருப்பு வெறுப்புக்களும் நாவலில் இருந்தால்தான், அதைக் கற்க வேண்டும் என்ற ஆவல் எழும். இன்பதுன்பங்களும் விருப்பு வெறுப்புக்களும் நம் உள்ளத்திற்கு எட்டக் கூடியனவாக இருத்தல் வேண்டும். நம் அனுபவத்தைவிடப் பெரிய அளவில் உள்ள அனுபவங்கள் அமையலாம். ஆனல் நம் விருப்பு வெறுப்புக்களோடு அங்கு அமையும் விருப்பு வெறுப்புக்கள் ஒத்து வரல் வேண்டும். நம் வாழ்க்கையை அவ்வாறே எடுத்துக் காட்டுவதாகக் கதை அமைய வேண்டுவதில்லை ; வாழ்க்கையோடு இயைந்ததாக அமைதல் வேண்டும். மக்களின் வாழ்க்கையைவிட உயர்ந்த வாழ்க்கையாக, பெருமை மிக்க வாழ்க்கையாக, ஆற்றல் மிக்க வாழ்க்கையாகக் கதையின் கற்பனை அமையலாம் ; ஆயினும் மக்களின் உணர்ச்சிகளையும் குறிக்கோள்களையும் ஒட்டியதாகவே அந்தக் கற்பனை வாழ்க்கை அமைதல் வேண்டும்.

இதனல், கதையாசிரியர் தம் வாழ்க்கையின் அனுபவத்திற்கு உட்பட்டதையும் எட்டியதையுமே கதையில் எழுத வேண்டும் என்பது கருத்து அன்று. கதையாசிரியர் தம் வாழ்க்கையில் பெருத அனுபவங்களையும், பிறருடைய வாழ்க்கையில் கண்டு உணர்ந்திருக்கலாம். தம் நண்பருடைய அனுபவங்களையோ சுற்றுப்புறத்தாரின் அனுபவங்களையோ கண்டும் கேட்டும் உணர்ந்திருக்கலாம். அவற்றைக் கொண்டு அவற்றைவிட உயர்ந்த அனுபவங்களைக் கற்பனை செய்து கதையில் உணர்த்தலாம். ஆகவே, ஆசிரியரின் உணர்ச்சியும் கற்பனையும் எட்டும் அளவிற்குக் கதையின் அனுபவம் விரிவு அடையலாம். ஆனல், அந்தக் கதையில் உணர்த்தப்படும் கற்பனை, எங்கோ தொடர்பின்றி வானத்தில் பறக்கும் வெறுங் கற்பனையாக அமையாமல், மண்ணுலக

வாழ்க்கையின் தொடர்புள்ள கற்பனையாக அமைதல் வேண்டும் என்பதே கருத்தாகும்.

கூடியவரையில் ஆசிரியர் தமக்கு நன்கு தெரிந்த வாழ்க்கைப் பகுதிகளையும் இடங்களையும் அமைத்தே நாவல் எழுதுதல் நல்லது. ஆசிரியர் ஒருவர்க்குத் தம் நாடும் தம் மவர்களின் பண்பாடும் விளங்குதல் போல் பிற நாடுகளும் பண்பாடுகளும் விளங்குதல் அரிது. ஒரே மொழி பேசுவோராக இருப்பினும், ஆங்கிலேயர் அமெரிக்கரை நன்கு தெரிந்து கொள்ளல் அரிது என்றும், அமெரிக்கரும் ஆங்கிலேயரை நெருங்கி உணர்தல் அரிது என்றும், பல நாடுகளில் சுற்றிப் பழகிய நாவலாசிரியர் சோமர்செட் மாம் குறிப்பிட்டுள்ளார்.* ஆகவே, நாவலாசிரியர் தாம் நன்கு உணர்ந்த தம் நாட்டுப் பழக்க வழக்கங்களையும் பண்பாடுகளையும் அமைத்து நாவல் இயற்றுதல் நலமாகும்.

வாழ்க்கை பலவகையானது. நாவல் ஆசிரியர் ஒவ்வொருவர்க்கும் எல்லாத் துறையும் பழக்கமாகி யிருக்க முடியாது. ஆகவே ஒருவர் நன்றாக அறிந்தன சில; நன்கு அறியாதன பல. அவர் எழுதும் நாவலில் நன்கு அறிந்தவற்றை மட்டும் விளக்கி எழுதல் போதும். அவ்வாறு எழுதும் கதையே கவர்ச்சி உடையதாகவும் உண்மை உடையதாகவும் விளங்கும்.

ஜேன் ஆஸ்டின் என்ற அம்மையார் ஆங்கில நாவலாசிரியர். அவர் பெண் ஆகையால், பெண்கள் கூடிப் பேசிக் கொள்ளுதலை நன்கு அறிந்திருத்தல் இயல்பு. பெண்களும்

* The student of a country other than his own can hope to know comparatively few of its inhabitants, nor with the difference of language and of culture will be even after many years become intimate with them. Even with the English and American ... there can be no real understanding. — W. S. Maugham, A writer to Note-book.

ஆண்களும் இருந்து பேசும் பேச்சுக்களையும் அவர் அறிந்திருப்பார். அத்தகைய பேச்சுக்களையே அவர் தம் நாவலில் அமைத்துள்ளார். ஆண்கள் மட்டும் கூடி அளவளாவிப் பேசும் பேச்சுக்களை ஒரு பெண் நேரே அறிந்திருக்க வாய்ப்பு இல்லை. ஆணுக மாறுவேடம் தாங்கி அவர்களிடையே பழகியிருந்தால் தவிர, உள்ளவாறு அந்தப் பேச்சு முறையை அறிந்திருத்தல் அரிது. ஆகவே ஆஸ்டின் என்னும் அந்த அம்மையார் தம் நாவல்களில் அத்தகைய பேச்சுக்களை, இரண்டு இன்றியமையாத இடங்கள் தவிர வேறு எங்கும் அமைக்கவில்லையாம்.

தமக்குத் தெரியாததைத் தெரிந்ததாக உணர்த்தி எழுதுதலும் ஆகாது; தாம் உணராததை எவ்வாறு தவறுன சொல்லமைப்பால் உணர்த்துதலும் ஆகாது; அக் காலத்தில் வழங்கும் மரபுகளைப் போற்ற வேண்டும் என்பதற்காகத் தாம் விரும்பாத ஒன்றை வலிய அமைத்து எழுதுதலும் ஆகாது; அவ்வாறே தம் காலத்து மக்களை மகிழ்விக்கும் பொருட்டு, தாம் வேண்டாத ஒன்றைச் சேர்த்து எழுதுதலும் ஆகாது. இவை எல்லாம், கலைத் திறனுக்கு இழுக்கான குற்றங்களாகும். இந்தக் குற்றங்களுக்கு இடந் தருவதால் ஒரு நாவல் மிக விரைவில் பரவுதலும் கூடும்; ஆயினும் அது நிலையான வாழ்வு—அல்லது, நெடிது நிற்கும் வாழ்வு — பெறுதல் அரிது.

கூட்டல் குறைத்தல்

நாவலில் நிகழ்ச்சிகளையும் வருணனைகளையும் கூட்டவும் குறைக்கவும் ஆசிரியர்க்கு உரிமை உண்டு. நாடகத்தில், இன்றியமையாத — உணர்ச்சிக்கும் கற்பனைக்கும் மிகத் தேவையான — சிலவற்றை மட்டும் எடுத்துரைத்து, மற்றவற்றைச் சொல்லாமலே விட வேண்டும்; ஏன் எனில்,

அங்கு நாடக ஆசிரியர்க்கு உள்ள கால வரையறையும் இட வரையறையும் (மேடைக் காட்சி முதலியன) அத்தகையன. ஒரு விருந்து நடப்பதாக நாடகத்தில் காட்டுவதாக இருந் தால், சிலர் உட்கார்ந்திருக்க, உணவுப் பொருள்களைப் பரிமாறும் காட்சி மட்டுமே காட்ட முடியும். ஆனால் நாவலில் சமையலறைக் காட்சிகளும் விருந்து சமைக்கும் முறைகளும் சமைக்கப்படும் பொருள்களும் அவை விளைந்த நிலங்களும் முதலாய பலவற்றையும் ஆசிரியரின் திறமைக்கு ஏற்ப விளக்கிச் செல்லலாம்.

உள்ளத்து உணர்ச்சிகள்

பழங் காலக் காவியங்களில், தனிச் சிறப்புடைய பெரு மக்களைப் பற்றிய கற்பனைகள் இருந்தமையால், அந்நூல் களைத் திரும்பத் திரும்பப் போற்றிப் பாராட்டும் நிலைமை இருந்தது. இன்றைய கதைகளில் அத்தகைய மாந்தரைப் பற்றிக் கற்பனைகள் இல்லை; பொதுமக்களைப் பற்றிய கற்பனைகள் உள்ளன. தனிச் சிறப்புடைய மாந்தர் கற்பவரின் நெஞ்சில் மறவாமல் நிலைத்திருப்பர்; பொது வான மக்களோ எளிதில் மறக்கப்படுவர். இவ்வகையில் கதைகள் நிலைபெற்று வாழ முடியாமல் தடுமாறுதல் உண்டு எனினும், காவியங்களில் உள்ளவற்றை விடக் கதைகளில் வாழ்க்கையை ஒட்டிய நுட்பமான பகுதிகள் மிகுதியாக அமைதல் நன்மையாகும் என்கிறார் ஜோட் என்னும் தத்துவப் பேராசிரியர்.* அன்றியும், அறுபது ஆண்டு

* Ordinary people are not memorable, and, in seeking to convey exactly what for an ordinary person the business of being alive is like, you will have to reconcile yourself to sacrificing memorableness to truth. —C. E. M. Joad, Guide to Modern Thought, p. 235.

People's minds today are more subtle than they were sixty years ago, and make greater demands in the way of subtlety upon those who cater for them. —Ibid.

களுக்கு முன் இருந்ததைவிட இப்போது மக்களின் மனம் நுட்பமுடையதாக வளர்ந்திருத்தலால், வாழ்க்கையின் எல்லைகளையும் விதி விலக்குகளையும் எதிர்பார்த்தலைவிட நுட்பமான உண்மைகளையே எதிர்பார்க்கின்றனர் என்கிறார். ஆகவே தனிச் சிறப்புடைய மாந்தரின் விதிவிலக்கான வாழ்க்கைகளைக் கற்பனை செய்து கதைகள் இயற்றுவதை விட்டு, இக் காலத்து ஆசிரியர்கள் பொதுவான மக்களின் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளின் நுட்பங்களை விளக்குவதில் ஈடுபட்டுள்ளனர்.

தொடக்கமும் முடிவும்

நாவலை இவ்வாறு தொடங்க வேண்டும், இவ்வாறு முடிக்க வேண்டும் என்று கூறும் விதிகள் இல்லை. காவியங்களிலும் நாடகங்களிலும் உள்ளவாறு அல்லாமல், நாவல்களில் எத்தகைய முடிவுகளும் அமையலாம். ரஷ்ய நாட்டுக் கதைகளுக்குத் தொடக்கமும் காணோம் முடிவும் காணோம் என்று சார்ல்டன் என்பவர் கூறுகிறார். வாழ்க்கையை ஒட்டிக் கற்பனைகள் அமைந்தால் இவ்வாறுதான் அமையும் என்றும், வாழ்க்கையில் வரையறுத்த தொடக்கமும் இல்லாமல் முடிவும் இல்லாமல் எப்படியோ அமைவது போல் நாவல்களிலும் அமைவது இயற்கை என்றும் அவரே காரணமும் கூறுகிறார்.*

மாறுதல்கள்

நாவல், எந்தச் சமுதாயத்தைப் பற்றி எடுத்துரைக்கிறதோ, அந்தச் சமுதாயமே பற்பல மாறுதல்களைப் பெற்று வரும்போது, நாவல் என்னும் இலக்கியவகை இப்படித்தான்

* Russian novels have no beginning and no end, presumably because in actual life there are neither beginnings nor endings.
—H. B. Charlton, The Art of Literary Study, p. 141.

அமைய வேண்டும் என்ற இலக்கணம் கூறி வரையறுப்பது பொருந்தா முயற்சியாகும்.* நாவலின் வடிவ அமைப்பு, அந்தந்த ஆசிரியரின் கற்பனை வளத்திற்கேற்ப மாறி அமையக் கூடியது என்று கூறுதலே பொருத்தமாகும். தொடக்கமும் முடிவும் பற்றிய அமைப்பில் மட்டும் அல்லாமல், கதைமாந்தரைப் படைத்து அமைத்தல் முதலியவற்றிலும் நாவலுக்கு வரையறுத்த — முடிந்த முடிபான — கட்டுத்திட்டம் இல்லை. தாக்கரே என்ற ஆங்கில நாவலாசிரியர், தம் சிறந்த நாவலைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டபோது, அது தலைவன் என்று ஒருவன் இல்லாத கதை என்றாராம்.† ஆதலின், நாவலின் இயல்பான வளர்ச்சிக்குக் கட்டுத்திட்டம் தேவையில்லை என்பர்.

தீயன

ஒரு நாவலைக் கெட்டதாக அமைப்பதைவிட, இல்லாத சுவை எல்லாம் புகுத்தி வாழ்க்கைக்கு ஒட்டாததாக ஆக்குவது தவறாகும். உண்மை வாழ்க்கை சுவையற்றதாக ஆகும் அளவிற்குக் கவர்ச்சியும் பரபரப்பும் ஊட்டி, பயனற்ற மாந்தரையும் வாழ்க்கையில் என்றும் காணாத காட்சிகளையும் அமைத்துக் கற்பவரின் சுவையுணர்வைக்

* One of the demerits and weaknesses of our present-day critics is that they seek to make too much of a cult of this pursuit of something called Form (almost a platonic ideal) in the novel, and to force its massive vitality into a narrow channel. And this is being done at a time when the material of the novelist, human society, is in a process of flux.

—Richard Church, The Growth of the English Novel, pp. 171-172.

† Thackeray rightly called his great book (surely one of the most important novels, from every point of view, in our language) a 'novel without a hero.'

—Richard Church, The Growth of the English Novel, p. 160.

கெடுப்பது கூடாது என்றும், அத்தகைய கதைகள் மிகத் தீமையானவை என்றும் அறிஞர் கூறுவர். *

செல்வாக்கு

நாவல்களுக்கு உள்ள ஆற்றலும் செல்வாக்கும் மிகுதி. மக்கள் பெரும்பாலோர் படித்து உணரக் கூடிய இலக்கிய மாக இருப்பதால், அது சமுதாயத்தின் போக்கையே திருத்த வல்லதாகவும் மாற்றியமைக்கக் கூடியதாகவும் உள்ளது. இங்கிலாந்தில் சமுதாய வாழ்க்கையை மாற்றி யமைத்தலில் டிக்கன்ஸ் முதலானவர்கள் இயற்றிய நாவல் களுக்குப் பெரும் பங்கு உண்டு என்பர் அந்நாட்டு ஆராய்ச்சியாளர். அவ்வாறே டாஸ்ட்டாவெஸ்கி, செக்கோ, டால்ஸ்டாய் முதலானவர்களின் கற்பனைகள் ரஷ்ய நாட்டின் மாறுதலுக்குப் பெரிய காரணம் என்பர். பிரெஞ்சு, இத்தாலி முதலான நாட்டு வரலாறுகளை ஆராய்ந்தவர்களும் அவ் வாறே நாவல்களின் செல்வாக்கை மதிப்பிடுவர்.

நிலைபேறு

உலகத்தில் நிலைபெற்றுள்ள பெரிய காவியங்களை எல்லாம் ஆராய்ந்தால், அவற்றின் நிலையான வாழ்வுக்குக் காரணங்கள் சில புலப்படும். அந்தக் காரணங்களுள் ஒன்று: அவை மனிதர் யாவரும் எக்காலத்தவரும் உணரத் தக்க பொதுவான மனித உள்ளத்து உணர்ச்சிகளைக் கொண் டிருத்தலாகும். நெடுங் காலம் நிற்க வல்ல நாவல்களும், பலர்க்கும் பயன்பட வல்ல நாவல்களும், இத்தகைய

* It is not the badness of a novel that we should dread, so much as its overwrought interest ...... The best romance becomes dangerous, if by its excitement, it renders the ordinary course of life uninteresting, and increases the morbid thirst for useless acquaintances with scenes in which we shall never be called upon to act.

—A. H. R. Ball, Ruskin as Literary Critic, p. 58.

பொதுவான மனித உணர்ச்சிகளைக் கொண்டு விளங்குவன வாகும். அன்றியும், பலரும் உணரத் தக்க துறைகளை — வாழ்க்கைப் பகுதிகளைக் கொண்டு விளங்குதல் நாவலுக்குச் சிறப்பாகும். ஒரு சிலர்க்கு மட்டுமே அனுபவமான துறை களைப் பற்றிய நாவல்கள், பலராலும் போற்றப்படாமல் ஒதுங்கி நிற்கும்; கால வெள்ளத்தைக் கடந்து வாழ வல்ல ஆற்றலும் அவற்றிற்கு இல்லாமற் போகும்.

இருவகைப் பசி

பொதுவாக, மனித உள்ளத்தில் இருவகை அறிவு வேட்கை உள்ளன. ஒன்று: அண்மையில் உள்ளவற்றையும் வாழ்க்கையில் பயின்றவற்றையும் தெளிவாக அறியும் வேட்கை. மற்றொன்று: சேய்மையில் உள்ளவற்றையும் வாழ்க்கையில் காணாதவற்றையும் கற்பனை செய்து அறியும் வேட்கை. நாவல் எழுதுவோரிடத்து இந்த இருவகை வேட்கையின் பயனையும் காணலாம். அதனால் சிலர் வாழ்க்கையோடு ஒட்டியவற்றையே மிகுதியாகப் படைத்துத் தருவர். அத்தகையது உள்ளது புனைதல் அல்லது உண்மையியல் (*realism*) ஆகும். வேறு சிலர், வாழ்க் கையில் பயிலாதவற்றை மிகுதியாகக் கற்பனை செய்து தருவர். அத்தகையது இல்லது புனைதல் அல்லது கற்பனையியல் (*romanticism*) ஆகும். காவியம் முதலான எல்லாக் கலைப்படைப்பிலும் இவை இரண்டும் இருக்கும். சிலவற்றில் உள்ளது புனைதல் மிகுந்திருக்கும்; வேறு சிலவற்றில் இல்லது புனைதல் மிகுந்திருக்கும். முழுதும் உள்ளதே கூறினும் கலைப்படைப்பாக விளங்குவதில்லை; முழுதும் கற்பனையே கூறினும் கலைப்படைப்பாக உயர்வதில்லை. ஆதலின், முன்னதில், உயர்ந்ததை எட்டித் தாவும் முயற்சி வேண்டும்; பின்னதில், வாழ்க்கையோடு இயைத்துக் காட்டும் முயற்சி வேண்டும்.

ஒரு நூலில் உள்ளது மட்டுமே இருப்பின், அது சுவை பயக்காது; கலையும் ஆகாது; ஆகவே இலக்கியம் எனப் போற்றப்படாது. அங்கிலே உறுதவாறு கற்பனை அதற்கு உதவ வேண்டும்.

ஒரு நூலில் கற்பனை மட்டுமே மிகுந்து அமையினும், அது பயன்படாது; வெறும் பொழுது போக்கிற்கான வேடிக்கை நூலாகுமே அல்லாமல் இலக்கியமாக உயர்வடையாது. ஆகவே, உண்மை அதற்கு உதவ வேண்டும்.

உள்ளதையும் வாழ்க்கையோடு ஒட்டியதையும் கற்பனை குறைந்ததையும் உணர விரும்பும் மனப்பான்மை தொன்று தொட்டு இருந்துவருகிறது. இல்லதையும் வாழ்க்கைக்கு எட்டாததையும் கற்பனை மிகுந்ததையும் உணர்ந்து வியக்கும் மனப்பான்மையும் பண்டைக் காலம் முதல் இருந்து வருகிறது. வாழ்க்கைக்கு எட்டாததை வியந்து போற்றும் மனப்பான்மை மிகுந்திருந்த காலத்தில் நாவல் தோன்றியிருத்தல் முடியாது. அறிவியல் வளர்ச்சியால், வாழ்க்கையோடு ஒட்டியதை விரும்பும் மனப்பான்மை சென்ற நூற்றாண்டில் மிகுந்தபோதுதான், நாவல் விரைந்து வளர முடிந்தது.

ஆயின், நாவலில் வாழ்க்கையோடு ஒட்டிய பகுதிகள் மட்டுமே உண்டு என்று கொள்ளலாகாது. வாழ்க்கையோடு ஒட்டாத கற்பனைப் பகுதிகளும் நாவலில் இடம் பெறுகின்றன. முன்னைய வகையான நாவல்கள் பெரும்பான்மையாக உள்ளன என்றும், பின்னைய வகையின சிறுபான்மையாகவே உள்ளன என்றும் கூறுதல் பொருந்தும்.

கற்பனைக் கதைகளில் பெயர்களும் காலக் குறிப்புகளும் தவிர மற்றவை எல்லாம் உண்மை என்றும், வரலாற்றில் பெயர்களும் காலக்குறிப்புகளும் மட்டுமே உண்மை என்றும்

ஒருவர் வேடிக்கையாகக் குறிப்பிட்டார். நாவலில் பெயர் இடம் காலம் முதலியவை புனைந்துரைக்கப் பட்டவையே எனினும், பண்புகளும் உணர்ச்சிகளும் விளைவுகளும் உண்மை என்று கொள்ளத் தக்கன என்பதே அவர் கருத்தாகும்.

பல வகை

பாட்டு என்பது ஒருவகைக் கலையாயினும், பலவகை யாய் வளர்ந்து நிற்றல் போல், புதிதாகத் தோன்றிய நாவ லும் பலவகையாய்ப் பெருகியுள்ளது. வடிவாலும் பலவகை, பொருளாலும் பலவகை எனத் தக்கவாறு நாவல் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது.

நிகழ்ச்சிகள் மிக்க நாவல் (*novel of action*), பண்பு நலன் விளங்கும் நாவல் (*novel of character*), விளக்கமும் வருணனை யும் மிக்க நாவல் (*picturesque novel*), நாடகப் போக்கின தாகிய நாவல் (*dramatic novel*) என நாவல் நான்கு வகைப் படும்.

துப்பறிவன

திடுக்கிடும் நிகழ்ச்சிகளும் வீர தீரச் செயல்களும் மாயச் செயல்களும், துப்பறியும் செய்திகளும் மிகுந்த நாவல்கள் முதல் வகையைச் சார்ந்தன ஆகும். ஒரு செயல், அதைத் தொடர்ந்த விளைவுகள், அடுத்து நிகழும் சில நிகழ்ச்சிகள், குழப்பங்கள் என இவ்வாறே தொடர்புற்று அமைந்து இவ் வகை நாவல் கற்பவர்க்குச் சுவை மிகப் பயக்கும். சிந்தனை யாற்றல் குறைந்தவர்கள் இவ் வகையையே மிகுதியாக விரும்புவர். இவ்வகையே எல்லா நாடுகளிலும் பெரிய அளவில் பரவி நிற்பதாகும். கொலைகளும் கொள்ளைகளும் மலிந்த கதைகளை இவை கொண்டிருக்கும். கதைக் கருவோ, மாந்தரின் பண்புகளோ இவற்றில் சிறந்து நிற்கத் தேவை

யில்லை. முடிவில் தலைமை மாந்தர் எவ்வாறே உயிர் பிழைத்து வெற்றி பெறுவதாகக் கதை அமைந்தால் போதும். திடுக்கிடும் ஆபத்தான நெருக்கடியும் உணர்ச்சியைத் தூண்டுவன ஆதலால், அவற்றால் இந் நாவலுக்குக் கவர்ச்சி மிகுதி எனலாம்.

திடுக்கிடும் நிகழ்ச்சிகள் நிறைந்த கதைகள், படிப்பவர்க்கு உடனே சுவை பயந்து கவர்ச்சி ஊட்டலாம். துப்பறியும் கதைகளும் அவ்வாறே படிப்பவரைக் கவரலாம். நிகழ்ச்சிகளால் மட்டும் கவர்ச்சி ஊட்டும் இத்தகைய கதைகளில், ஐயப்பாடுகளையும் ஆவலையும் மனத்தில் ஏற்படுத்தி தொடர்ந்து படிக்குமாறு தூண்டும் ஆற்றல் உண்டு. அதனால், அடுத்தது என்ன என்று அறியும் வேட்கை மட்டுமே உள்ளது. அந்த வேட்கை தணிந்தபின், கதையில் இருந்த ஆர்வம் எல்லாம் தீர்ந்துவிடுகிறது. கதையைப்பற்றி மேலும் சிந்திக்கவும் தோன்றுவதில்லை; மறுமுறை கதையைப் படிக்கவும் ஆசை எழுவதில்லை. அதனால்தான் அத்தகைய கதைகளை யாரும் இரண்டாம் முறையும் படிப்பதில்லை. என்ன நடக்கும் என்பது தெரிந்துவிட்டபடியால், முதல் முறை இருந்த ஆர்வம் இருப்பதில்லை. ஆயின், கதை மாந்தரின் பண்பு பற்றிய சிறப்பு அமைந்த கதையில், அந்த மாந்தரோடு கற்பவரின் உள்ளத்திற்கு நெருங்கிய தொடர்பு ஏற்பட்டுவிடுவதால், கற்பவர் கதைமாந்தரை எளிதில் மறப்பதில்லை; கதையையும் மறப்பதில்லை. அவர்களோடு கற்பனையுலகில் பழக வேண்டும் என்ற ஆவல் என்றும் இருப்பதால், அந்தக் கதைகளை மீண்டும் படிக்க வேண்டும் என்ற ஆவலும் உள்ளது.

பண்பு பற்றியன

பண்புநலன் பற்றிய நாவலில் நிகழ்ச்சிகள் திடுக்கிடக் கூடியனவாக அமையத் தேவை இல்லை. சிறு நிகழ்ச்சி

களோ பெரு நிகழ்ச்சிகளோ ஆங்காங்கு அமைந்து, கதை மாந்தரின் பண்புகளை விளக்கப் பயன்பட்டால் போதும். இத்தகைய கதைகளில் வரும் மாந்தர் சிலர் தொடக்கம் முதல் இறுதி வரையில் பண்பு மாருதவர்களாக ஒரே தன்மையாக இருந்துவருவார்கள். வாழ்க்கையில் மனிதர் அவ்வாறு இல்லாமையாலும், மக்களின் பண்பில் வளர்ச்சியும் மாறுதலும் இருந்துவருதலாலும், இந்த நாவல்கள் உண்மையோடு ஒட்டி அமையாதவை என்று சிலர் குறை கூறுவர். வாழ்க்கையில் கோமாளி கோமாளியாகவே இருந்துவருவதில்லை; வஞ்சகன் எல்லோரிடத்தும் எப்போதும் வஞ்சகனுகவே இருந்துவருவதில்லை; ஆதலின் நாவலில் மட்டும் ஏன் அவ்வாறு இருத்தல் வேண்டும் என்று அவர்கள் குறை கூறுவர். ஆயின், பண்புகளைத் தெளிவாகப் புலப்படுத்துதலே இந்த நாவல்களின் நோக்கம் ஆகையால், அவ்வாறு அமைதல் பொருந்தும் எனலாம்.

நிகழ்ச்சிகள் மிக்க நாவலில், கதைக் கருவுக்குச் சிறப்பு அமைய, கதைமாந்தர் அதற்குத் துணை புரிவர். பண்பு நலன் பற்றிய நாவலில் கதைமாந்தர் சிறப்புடன் நிற்க, கதைக் கரு எவ்வாறேனும் அமையலாம்.

கதைமாந்தரின் பண்புகளை நேரே ஆசிரியரே எடுத்துரைக்க வேண்டியதில்லை. அது சிறந்த முறை அன்று. ஆசிரியர் என்று ஒருவர் நம் மனத்திற்குத் தோன்ருதவாறு அவர் மறைந்திருத்தலே நன்று. அவர் தோன்ற வேண்டுமானல், கதைமாந்தருள் ஒருவராகவே அமைந்துவிடலாம். கதை சொல்லத் தொடங்கிய பிறகு, கதையின் ஆசிரியர் நம் மனக் கண்ணில் புலப்படாமல் ஒதுங்கியிருத்தல் நல்லது.

கதைமாந்தரின் பண்புகளை விளக்குவதற்கு, அவர்களின் செயல்களைத் தக்கவாறு அமைக்கலாம். செயல்களால் எல்லாப் பண்புகளும் புலப்படல் இயலாது.

அவ்வாறு புலப்படாத பண்புகளை அவர்களின் பேச்சால் புலப்படுத்தலாம்.* ஒருவர் தம்மைப் பற்றியே பேசும் பேச்சாலும், மற்றவர் அவரைப் பற்றிப் பேசும் பேச்சாலும் புலப்படுத்தலாம் ; கடிதங்கள், நாட்குறிப்பு முதலியவற்றாலும் புலப்படச் செய்யலாம்.

விளக்கம் மிக்கன

வருணனை விளக்கம் மிக்க நாவலில், ஏதேனும் ஒன்றனை மையமாகக் கொண்டு அதை விளக்குவதற்காகப் பலவற்றையும் வருவித்து விளக்கிச் சூழ வைப்பர். சமுதாயத்தில் ஒரு பகுதியையோ, வரலாற்றில் ஒரு பகுதியையோ, வாழ்க்கைத் துறைகளில் ஒன்றையோ பற்றி அவ்வாறு விளக்கம் செய்தல் உண்டு.

நாடகப் போக்கின

நாடகப் போக்கில் அமையும் நாவலில், விளக்க வருணனைக்கு இடம் இல்லை ; கதைக் கருவும் கதைமாந்தரும் ஒத்த அளவில் இயைந்து பயன்படுதல் காணலாம். நிகழ்ச்சிகளும் செயல்களும் கதைமாந்தரை விளக்க, கதைமாந்தரும் அவர்தம் பண்புகளும் கருவை விளக்கும். இடைப்பிறவரலாக யாதும் அமைவதற்கு இவ்வகை நாவலில் இடம் இல்லை. இதில், உரையாடல் கவர்ச்சி மிக்கதாக விளங்கும். நாடகத்தில் அமைவது போல், ஒரு பெரிய சிக்கல் ஏற்பட, படிப்படியே அது விடுபட்டுத் தெளிவு பிறக்கும்; ஒரு நெருக்கடி மிகுந்து அதிலிருந்து விடுதலை ஏற்படும்.

* It is part of the art of great masters of drama and fiction that they speak as little as possible in their own persons, and that they leave their characters to reveal themselves and each other by what they do and say.

—T. G. Tucker, The Judgment and Appreciation of Literature, p. 122.

நாவல் எழுதுவோர் இந்த வேறுபாடுகளை எல்லாம் எண்ணி எழுதுவதில்லை. அவர் உள்ளத்தில் நிகழ்ச்சி பற்றியோ பண்பு பற்றியோ உணர்ச்சிகள் மேலெழுந்து நிற்க, அவற்றிற்கு ஏற்ப நாவல் அமைந்துவிடும். அவருடைய மனப்பான்மைக்கும் திறமைக்கும் ஏற்ப, வருணனை விளக்கமோ நாடகப் போக்கோ சிறந்து நிற்கும். இந்த நான்கு வகைப் பாகுபாடுகளும் நாவல்களில் தெளிவாக அமைதல் அரிது. ஒன்றன் இயல்பு மற்றொன்றோடு கலந்து குழைந்திருத்தல் உண்டு.

ஆசிரியர் கதை கூறல்

ஆசிரியரே கதை கூறுவது போல் அமைவது ஒரு வகை நாவல். அதுவே பெரும்பான்மையான நாவல்களின் அமைப்பாகும். அது காவியத்தோடு ஒப்புமை உடையது. ஆசிரியரே கதை கூறுவதால் சில பயன்கள் உண்டு. அந்த நாவலில் ஆசிரியர் தாம் விரும்பும் கருத்துக்களை எல்லாம் இடையிடையே கூற முடியும். கதைமாந்தரின் பண்புகளை எல்லாம் விளக்க முடியும்; அவர்களின் உணர்ச்சிகளையும் நோக்கங்களையும் பழைய அனுபவங்களையும் எடுத்துரைக்க முடியும். ஒவ்வொரு செயலுக்கும் நிகழ்ச்சிக்கும் காரணங்கள் இன்ன இன்ன என்று அவ்வப்போது விளக்க முடியும். கதையின் ஒரு பகுதியை — ஓர் இடத்து நிகழ்ச்சிகளை — எடுத்துரைத்து நிறுத்திவிட்டு, அடுத்தாற் போல் மற்றொரு பகுதியை — வேறோர் இடத்து நிகழ்ச்சிகளை — எடுத்துரைக்க முடியும். ஓர் இடத்தைக் குறிப்பிடும்போது, அவ்விடத்துக் காட்சிகள் பலவற்றைத் தடையின்றி விளக்க முடியும். இவ்வாறு ஆசிரியர் எழுதுவதற்கு மிக்க திறமை வேண்டும்; ஏனெனில், காவிய ஆசிரியர் போல், இத்தகைய நாவலின் ஆசிரியரும் அந்தந்தக் கற்பனைமாந்தராக நடித்து உணர்ந்து அடிக்கடி தம் உணர்ச்சிகளை

மாற்றிச் செல்ல வேண்டும். உலக நாவலாசிரியர்களில், இத் துறையில் டால்ஸ்டாய் கைவந்தவர் என்பர்.

ஆனால் ஆசிரியரே கதை கூறுவதாக எழுதும் இந்த முறையில் சில குறைகளும் உண்டு. ஆசிரியர், கதைமாந்தர் ஒவ்வொருவரின் உள்ளமுமாக மாறி மாறி அமைவது போல், நாவலைப் படிப்பவரும் மாறி அமைந்தால்தான், கதை சுவை பயக்கும். அவ்வாறு அடிக்கடி மாறிக் கற்பது அருமையுடையதாகும். ஒரே கதைமாந்தரின் உள்ளத்தோடு உறவு கொண்டு படித்து உணரும்போது பெறும் அனுபவத்தின் ஆழமும் வேகமும் இதில் ஏற்படுதல் அரிது. உணர்ச்சியும் கற்பனையும் அடிக்கடி மாறுவதால், கற்பவரின் உள்ளம் ஒரே நிலையில் இருந்து அனுபவம் பெற முடிவதில்லை. தவிர, எழுதும் ஆசிரியர் பலவற்றையும் விளக்கிச் செல்லும் உரிமையுடன் எழுதுவதால், சில இடங்களில் சுவையற்ற பகுதிகளும் வேண்டாத பகுதிகளும் கலந்துவிடும். கற்பவரின் உள்ளத்தின் வேகத்திற்கு அவை இடையூறாகவும் நிற்கும். அதனால் அடிக்கடி கதை கவர்ச்சி இழந்துபோகும்.

கதைமாந்தரே கூறல்

கதைமாந்தருள் எவரேனும் ஒருவர் கதை முழுதும் சொல்வதாக எழுதுவது நாவலில் மற்றொரு வகை. அம்முறையிலும் பயனும் உண்டு; குறையும் உண்டு. அவ்வாறு ஒருவர் கதை சொல்லும்போது, கதைநிகழ்ச்சிகளும் உணர்ச்சிகளும் முழுதும் அந்த ஒருவருடைய அனுபவமாகவே அமைவதால், கற்பவர்க்கு நெருங்கிய தொடர்பு ஏற்பட்டு, அதனால் ஊக்கம் மிகுதியாகிறது. ஒருவருடைய அனுபவமாகவே, ஒருவருடைய விருப்பு வெறுப்பாகவே முழுதும் அமைவதால், கதையில் இடையறவு இல்லாமல், கற்பனை

தொடர்ந்து செல்கிறது; அதனால் கற்பவர் ஒரே மூச்சில் கற்றல் எளிதாகிறது. நாடகம் போல் பலவாய்ச் சிதறிய வாழ்க்கை இல்லாமல், ஒருவருடைய இன்ப துன்ப அனுபவத்தை அவரே கூறக் கேட்பது போல் அமைந்து சுவை மிகுதியாகிறது. ஆனால் இந்தமுறையிலும் குறைகள் உண்டு. முதல் குறை: கதை சொல்லும் அந்த ஒருவரைப் பற்றி மிகுதியாக அறிய இடமில்லாமற் போவது உண்டு; அந்த ஒருவர் பிறரைப் பற்றி விளக்குமளவுக்குத் தம்மைப் பற்றி விளக்க இடமில்லை. ஆதலால் இந்தக் குறை ஏற்படும். இரண்டாவது: பிறரைப் பற்றி ஆசிரியர் பற்று இல்லாமல் சொல்லுமளவிற்குப் பொதுவாக அந்தக் கதைமாந்தர் சொல்ல முடியாது; அவர் தம் அனுபவத்திற்குத் தொடர்பான அளவிற்கு மட்டுமே பிறரைப் பற்றிச் சொல்ல முடியும். அதனால் காட்சிகளைப் பற்றிய வருணனைகளும் குறைந்திடும்.

கற்பனையான நிகழ்ச்சிகளையும் உண்மையாக நடந்தவை போலவே, நம்பத் தக்க முறையில் எடுத்துரைக்க வேண்டிய திறமை நாவலாசிரியர்க்கு வேண்டும். ஆசிரியர் எடுத்துரைக்கும் கதையைவிட, கதைமாந்தர் ஒருவர் முழுதும் எடுத்துரைப்பதாக அமைக்கும் கதையில் இந்தத் திறமை மிகுதியாக வேண்டும்.

நாவலின் அமைப்பில் மற்றொருவகையும் உண்டு. அது கற்பனைமாந்தர் ஒருவர் கூறுவதாக அமையாமல், இருவர் மூவரோ நால்வர் ஐவரோ மாறி மாறி வந்து தம் கருத்துக்களையும் உணர்ச்சிகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் எடுத்துரைத்துச் செல்வதாக அமைவது. ஏறக்குறைய அது நாடகப் போக்கில் அமைவது எனலாம். ஆனால் நாடகம் போல், பலர் அல்லது சிலர் சேர்ந்து பேசும் முறை இதில் இல்லை. ஒவ்வொருவரும் தனித் தனியே நாடக அரங்கிற்கு

வந்து பேசிவிட்டுச் செல்வதைப் போன்றது இது. இவ்வகை நாவல்கள் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன. மாந்தரின் உணர்ச்சிகளையும் மனப்பான்மைகளையும் உணர்த்துவதற்கு இது தக்க கருவி என்று கருதி ஆசிரியர் சிலர் இந்த முறையைக் கையாள்வர். மாந்தரின் வாழ்க்கையில் உள்ள புறச் செய்திகளையும் புறப் போராட்டங்களையும்விட, உள்ளத்தில் நிகழும் அகப் போராட்டங்களே இக்காலத்தவர்க்குக் கவர்ச்சியாக இருத்தலால்,* நாவலாசிரியர் சிலர் இந்த அமைப்பு முறையை அகப் போராட்டங்களை விளக்குவதற்குப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

ஒரு நாவலில் உள்ள சிறந்த மாந்தர் ஒருவரே முழுக் கதையும் கூறுவதாக எழுதுவது ஒருவகையில் சுவையாகவே அமைகின்றது. ஆனால், கதைமாந்தர் நால்வர் அல்லது ஐவர் மாறி மாறிக் கூறுவது போல் ஒரு நாவல் அமையுமிடத்து, அது கற்பவர்க்குத் துன்பம் தருவதாகும். ஒருவர் கூற்றிலிருந்து மற்றொருவர் கூற்றிற்குக் கற்பவரின் கற்பனையை மாற்றி அமைத்துக்கொள்ள வேண்டியிருத்தலால், அவர்க்குச் சுவையும் குன்றும்; கதையும் விட்டு விட்டுத் தோன்றும்.

கடிதம், நாட்குறிப்பு

கடிதங்களின் வாயிலாகவும் நாட் குறிப்பின் வாயிலாகவும் கதையைப் புலப்படுத்தும் முறையும் (*the documentary method*) நாவலில் உண்டு. அது எழுதுவோர்க்குச்

* They do not expect the characters about whom they read to exhibit the old ethical simplicity, and they no longer regard a record of what people do as the most important information to be conveyed about them. The inner life, it is increasingly realised, may be more important than the outer, and the strife between conflicting elements in the same person more vivid than strife between persons.

—C. E. M. Joad, Guide to Modern Thought, p. 235.

சிக்கல் மிகுந்ததாகும். வேறு சிறந்த பயன் இருந்தால் தவிர, பெரும்பாலோர் அந்த முறையைக் கையாள்வது இல்லை.

வரலாற்று நாவல்

வரலாற்று நாவலில், எந்தக் காலத்து வரலாறு பின்னணியாக அமைகிறதோ, அந்தக் காலத்துச் சூழ்நிலைகளும் பழக்க வழக்கங்களும் உடை முதலியனவும் தவிர வேறு எவையும் தரப்படலாகாது. இக்காலத்துக்கு உரியவற்றையோ வேறு காலத்துக்கு உரியவற்றையோ, அந்த நாவலில் அமைப்பது பெரும் பிழையாகும். ஆகவே, வரலாற்று நாவலில், கால வரையறை மிக மிக இன்றியமையாததாகும்.

கதைக் கரு

கதைக் கரு, இயற்கையாக அமைதல் வேண்டும்; ஆசிரியர் பாடுபட்டு வலிந்து அமைப்பதாக இருத்தல் ஆகாது. நடக்கக் கூடியதே என்று நம்பத் தக்க வகையில் இயல்பாக அமையும் கருவே கதைக்குக் கவர்ச்சி தருவதாகும்.

கதைக்கு எதுவும் கருவாக (*plot*) அமைய முடியும். ஆயின், அக் கருவிற்கு உணர்ச்சியூட்டிச் சிறப்பித்தல் கதையாசிரியரின் திறனே ஆகும். உணர்ச்சி யனுபவம் மிக்க ஆசிரியர் உணர்ந்து தேர்ந்த கதைக் கருவே சிறப்புடையதாக விளங்கும். இச் சிறப்பு இல்லையானால் எவ்வளவு சிறந்த வாழ்க்கைப் பகுதி கதையில் அமைந்தாலும் பயன் விளையாது. கதைக் கரு என்பது என்ன? வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த ஒரு நிகழ்ச்சி, ஒரு சிக்கலான விளைவு; அது வரலாற்றிலிருந்து கண்டமைத்ததாக இருக்கலாம்; அல்லது நாட்டுக் கதைகளிலிருந்து, புராணக்

கதைகளிலிருந்து அமைத்ததாக இருக்கலாம்; அல்லது, அன்றாட வாழ்க்கையிலிருந்து தேர்ந்தெடுத்ததாக இருக்கலாம்; அல்லது, ஆசிரியரின் சொந்த அனுபவத்திலிருந்து அமைத்ததாகவும் இருக்கலாம். பிரெஞ்சு நாட்டார் ஒருவர் எல்லா இலக்கியங்களையும் ஆராய்ந்து, முப்பத்தாறு வகையான கதைக் கருக்களே இருப்பதாக — இருக்க இயலும் என்று — குறித்துள்ளார்.* ஆனால், நாடகங்களும் கதைகளும் கணக்கற்றவை உள்ளனவே என்றால், அந்தச் சிலவற்றோடு கலைஞர் பலருடைய உணர்ச்சி யனுபவங்கள் கலந்து பலவேறு வகையாகப் பல்கின எனலாம்.

கருவும் நிகழ்ச்சியும் பலவகையாக அமைவது உண்டு. நிகழ்ச்சிகள் பல ஆங்காங்கே நிகழலாம். அவற்றினிடையே தொடர்பு இல்லாமல் இருக்கலாம்; எல்லாம் சேர்ந்து ஒருங்கே அமையும் ஒருமையும் இல்லாமல் இருக்கலாம். இத்தகைய நிகழ்ச்சிகளோடு அமையும் கருவும் கதையில் உண்டு.

நிகழ்ச்சிகள் பலவாக அமையினும், ஒன்று மற்றொன்றிற்குக் காரணமாய்த் தொடர்புற்று நிற்க கதையின் கரு அவற்றால் விளக்க முறுதலும் உண்டு.

கதை கவர்ச்சியுடையதாக அமைவதற்குக் கருவும் காரணமாக அமையலாம்; கதை மாந்தரின் பண்பும் காரணமாக அமையலாம். ஒரு கதையை அதன் கருவின் கவர்ச்சி பற்றிப் போற்றுவோம்; அதில் வரும் கதை மாந்தரின் பண்பு நம் உள்ளத்தைக் கவர்ந்திருக்கலாம். மற்றொரு கதையின் கரு நன்கு அமைந்திருக்காது; கதை மாந்தர் நம் உள்ளத்தைக் கவர்ந்திருக்கலாம். இவ்வாறு அன்றி, கருவின் சிறப்பும் கதை மாந்தரின் சிறப்புமாகிய

* J. M. Murry, The Problem of Style, p. 31.

இருவகையாலும் நம் உள்ளத்தைக் கவரும் கவர்ச்சியுள்ள கதையே சிறந்த கதை எனப் போற்றுவர்.

உரையாடல்

கதையில் அமையும் உரையாடல்கள் வாழ்க்கையில் அன்றாடம் நடைபெறும் உரையாடல்களின் போக்கை ஒட்டி இருந்தால் போதும். அன்றாட உரையாடல்கள் அப்படியே இருத்தல் தேவையில்லை. தெளிவில்லாத சொற்களை விட்டு, தேவையற்ற சொற்களையும் விட்டு, கருத்தையும் உணர்ச்சியையும் உணர்த்தும் சொற்களை மட்டும் அமைத்தால் போதும். சுவையற்ற பகுதிகளை விட்டு, கதைக்கு இன்றியமையாத சுவையான பகுதிகளை மட்டும் அமைத்தல் வேண்டும். கற்பவரின் சிந்தனையை வேறு போக்கில் ஈர்த்துச் செல்லாமல், கதைக் கருவையே நோக்கிச் செல்வதாக அமைத்தல் வேண்டும், கதைமாந்தரின் பண்புகளையும் விளக்க வல்லதாக அமைத்தல் வேண்டும்.* யார்யார் வாயில் எத்தகைய கருத்துக்களும் எத்தகைய சொற்களும் பிறக்கும் என்பதைக் கற்பனையில் உணர்ந்து அவரவர்க்கு ஏற்ற சொற்களை அமைத்தல் வேண்டும். நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஏற்றவாறு அமைந்த உரையாடலாகவும் இருத்தல் வேண்டும். அவ்வாறு அமையும்போது, சில இடங்களில், அன்றாடப் பேச்சிலேயே அழகான தொடர்களும் சொல்லோவியங்களும் வாய்த்தல் காணலாம். †

* When a character is once conceived not only his actions, but also his language should be true—that is to say, such as he might naturally use.—T. G. Tucker, The Judgment and Appreciation of Literature, p.121.

† After all, writing is founded on common speech, and there is no reason to forget that out of the slovenliness and incorrectness which offend the pedagogue apt phrases and picturesque idioms arise.

—W. S. Maugham, A Writer's Note book.

நாவலில், உரையாடல் இன்றியமையாத ஓர் உறுப்பாகும். ஏறக்குறைய நாடகத்தில் அமைவது போலவே இங்கும் உரையாடல் சுவைபட அமைதல் வேண்டும். நாவலின் கதை விளக்கத்திற்கு அது உதவுதல் வேண்டும்; கற்பனைமாந்தரின் பண்பு விளக்கத்திற்கும் உதவுதல் வேண்டும்; அவற்றிற்கு வேண்டாத உரையாடல் மிகை என்றும், வீண் என்றும் ஒதுக்கப்படல் வேண்டும். வேறு வகையில் சுவையாக இருப்பினும், இது இந்த நாவலுக்குத் தேவையில்லை என்று ஒதுக்கப்படல் வேண்டும். மனிதரின் வாழ்வில் உள்ள பேச்சுமுறையை ஒட்டியே உரையாடல் அமைதல் வேண்டும். ஆனால் மனிதர் பேசுவன எல்லாவற்றையும் நாவலில் அமைக்கத் தேவையில்லை. கதையின் போக்கிற்கு வேண்டிய அளவில் இயல்பாக அமையும் பேச்சை மட்டும் நாவலில் அமைக்கலாம்.

எண் சுவை

காவியத்தில் அமைதல் போலவே, நாவலிலும் எண் வகைச் சுவையும் அமையலாம்; அல்லது, நகைச்சுவையும் அவலச்சுவையும் மற்றும் இரண்டொரு சுவையும் சிறப்பாக அமையலாம். நாவலின் முடிவு இன்பமாகவோ துன்பமாகவோ அமையலாம். நகைச்சுவை அமைப்பதில் ஆசிரியர் சிலர் வல்லவராக இருத்தல் கூடும்; சிலர் அவலச் சுவையை (துயாத்தை) அமைத்தலில் வல்லவராக இருத்தல் கூடும்; எள்ளல் சுவையை அமைத்தலில் வல்லவரும் உண்டு. ஆயின், எதிலும் நுட்பமான திறன் விளங்க அமைத்தல் சிறப்பாகும்.

காவியத்தில், நாடு நகரம் முதலியவற்றின் வருணனையும், இயற்கையின் வருணனையும் அமைதல் போலவே, நாவலிலும் அமைதல் வேண்டும். ஆனால், அவை வேண்டுமென்றே அலங்காரத்திற்காக அமைக்கப்படாமல், அங்கு

நிகழும் நிகழ்ச்சிகளுக்கு இயைய அமைக்கப்படல் வேண்டும். காவியங்களில் போலவே, நாவலிலும் மனிதரின் இன்ப துன்பத்தில் இயற்கை கலந்து உணர்வதாகக் கூறப்படலாம்; முரணுக, மனிதரின் இன்ப துன்பத்தை எள்ளிப் புறக்கணிப்பதாகவும் கூறப்படலாம்; நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பின்னணியாகவும் புனையப்படலாம்.

பல துறைகளும் அமைதல்

கதை, காவியமாகவும் நாடகமாகவும் வளர்ந்திருந்த நிலையில், வாழ்க்கையின் பல்வேறு துறைகளைத் தனித் தனியே விளக்க வழியில்லாமல் இருந்தது; எல்லோருக்கும் விளங்கக் கூடிய அரண்மனைவாழ்க்கை, காதல், வீரம், போர்க்களம், வெற்றி, திருமணம் முதலியன மட்டுமே பெரும்பாலும் காவியங்களிலும் நாடகங்களிலும் அமைந்தன. அவற்றைக் கடந்து, நாவல்களில் கதை அமையத் தொடங்கிய பிறகு, பெரிய மாறுதல் ஏற்படலாயிற்று. இன்று வாழ்க்கைத் துறைகளில் ஒவ்வொன்றும் கதையாக வளர்ந்து நாவலில் அமைவதற்கு உரியதாகிவிட்டது. கடலில் மீன் பிடித்தல், போர்ப் பாசறையில் வாழ்தல், சிறையில் கிடத்தல், மலையேறல், காட்டில் வேட்டையாடல், சந்தை வாணிகம், சட்ட மன்றம், ஓவியம் எழுதிப் பிழைத்தல், அலுவலகத்தில் தொழில் புரிதல் முதலிய துறைகளில் ஏதேனும் ஒன்று, நாவலாய் வளர்வதற்கு உரிய வகையில் கதையமைப்பைப் பெற முடிகிறது.

நாவல் : சிறுகதை

இன்று நாவலைவிடச் சிறுகதை வேகமாக வளர்ந்து வருகிறது. ஆயின் சிறுகதை எவ்வளவு வேகமான வளர்ச்சி உடையதாக இருந்தபோதிலும், அது நாவலின் இடத்தைப் பெற முடியாது. ஏனெனின், சிறுகதைக்கு இல்லாத சில சிறப்பியல்புகள் நாவலுக்கு உள்ளன.

நாவலில் வாழ்க்கையின் பல திறங்களையும் சிக்கல்களையும் நன்கு காட்ட முடியும். சிறுகதையில் அது முடியாது.

மற்றொன்று : மனிதரை நன்கு அறிய வேண்டுமானால், அவர்களோடு சிறிது நேரம் பழகுதல் போதாது. சில நாட்கள் அல்லது சில வாரங்கள் அவர்களோடு இருந்து அவர்களின்வாழ்க்கையைக் கவனித்தால்தான், அவர்களைப்பற்றி நன்கு அறிய முடியும். உலக வாழ்க்கையில் இது உண்மையாதல் போலவே, கதைமாந்தரை அறிவதிலும் உண்மையாகும். சிறுகதையில் வரும் மாந்தரோடு நாம் பழகுவது சில நொடிப் பொழுதே ; சந்தையிலும் வழிப் பயணத்திலும் கண்டு பழகுதல் போல் அவர்களோடு பழகுவதால், அவர்கள் நம் நெஞ்சில் பதிவதில்லை. நாவலில் நெடுநேரம் பழகும் வாய்ப்பு உள்ளது; பக்கத்து வீட்டாருடனும் நண்பருடனும் பழகுவது போல், நாவலின் கற்பனைமாந்தருடன் பயின்று பழகுவதால் அவர்கள் நம்மோடு நெருங்கிய உறவு கொண்டு நம் நெஞ்சில் நிலைத்த இடம் பெறுகின்றனர்.

நாவல் : நாடகம்

நாவலுக்கும் நாடகத்திற்கும் ஒற்றுமை பல உண்டு. கரு, கற்பனைமாந்தர், முரண், போராட்டம், முடிவு முதலியவற்றின் அமைப்பில் இருவகை இலக்கியமும் ஒத்திருக்கும். அதனால் எந்த நாவலையும் நாடகப் போக்கில் அமைத்து நடிக்கும் வழக்கம் இருந்துவருதலைக் காண்கிறோம். அதனாலேயே, நாவலைச் சட்டைப்பை நாடகம் (*a pocket theatre*) என்று கூறுதலும் உண்டு.

ஆயின், நாவலாசிரியர்க்கு மிக்க உரிமை இருத்தல் போல் நாடகம் எழுதும் ஆசிரியர்க்கு உரிமை இல்லை. நாடக ஆசிரியர் பலவகையிலும் கட்டுப்பட்டே எழுத வேண்டியுள்ளது. நாவலுக்கு அவ்வளவு கட்டுப்பாடுகள் இல்லை.

தோற்றம்

காவியங்களும் நாடகங்களும் பண்டுதொட்டு இருந்து வர, நாவல்கள் ஏன் தோன்றின என்று காணல் வேண்டும். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் ஐரோப்பா அடைந்த பெரிய மாறுதலே அதற்குக் காரணம் ஆகும். நடுத்தர வகுப்பாரில் பலரும் படிக்கத் தொடங்கிய காலம் அது. அவர்கள் அவ்வாறு படிப்பதற்கு ஏற்ற முறையில் ஆயிரக் கணக்கில் நூல்களை அச்சிட்டுத் தருவதற்கு ஏற்ற அச்சுக் கருவிகள் பெருகிய காலமும் அதுவே. காவியங்கள் முதலியவற்றை மெல்ல மெல்லப் படித்துச் சுவைக்கக் கூடிய வாய்ப்புக் குறைந்து, வேகமாகவும் எளிமையாகவும் சில நூல்களைப் படித்து இன்புற வேண்டும் என்ற தேவை ஏற்பட்ட காலமும் அதுவே. இத்தனை மாறுதலுக்கும் தேவைக்கும் ஏற்றவாறு அமைந்தவை கதைப் புத்தகங்களே ஆகையால், புலவர் சிலர் கதை எழுதும் முயற்சியில் முனைந்தனர். அவர்களின் படைப்புக்களுக்கு நல்ல வரவேற்பும் பயனும் இருக்கக் கண்டதும், காவியங்களும் நாடகங்களும் படைக்க வல்லவர்களும் இத் துறையில் திரும்பினர். அதன் பிறகு காவியங்கள் பல தோன்றாமை போலவே, நாடகங்கள் பல தோன்றாமைக்கும் காரணம், அவற்றின் இடத்தை நாவல் என்னும் புதிய இலக்கிய வகை கைப்பற்றியதே என்பர்.*

அச்சுப் பொறியின் உதவி மக்களுக்குக் கிடைக்குமுன், பல புத்தகங்கள் இல்லாமல் சில படிகளே இருந்துவந்த காலத்தில், உள்ள சிலவற்றை ஒருவர் படித்துக் கூற, மற்றவர்கள் அவரைச் சுற்றி உட்கார்ந்து கேட்டறியும் வழக்கம் பெருகியிருந்தது. ஏடு படிப்பவர் என்று சிலர் இருந்து

* The place of drama has been in a great measure usurped by the modern novel. —J. C. Shairp, Aspects of Poetry, p. 61.

வந்த காலம் அது. அந்தக் காலத்தில் பழைய நிகழ்ச்சிகள் எல்லாவற்றையும் தொடர்ந்து ஏட்டில் எழுதிவைத்து அவற்றைப் படித்துவந்தார்கள். அவை வரலாறு போல் அமைந்தவை. ஆனால் காலப் போக்கில் ஏடு படிப்பவர்க்கும் ஏடு எழுதுவோர்க்கும் தோன்றிய கற்பனைக் கருத்துக்கள் எல்லாம் அவற்றில் மெல்ல மெல்லப் புகுந்தன. அவ்வாறு பிறவற்றை நூலில் சேர்ப்பது குற்றம் என்று அக் காலத்தவர் கருதவில்லை. அது ஒருவகைத் தொண்டாகவே மக்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. தொல்காப்பியம் முதலான இலக்கண நூல்களையும், திருக்குறள் முதலான நீதி நூல்களையும் அவ்வாறு ஒருவர் படிக்க, பலர் கேட்டு அறிய முடியவில்லை. நுட்பமான கருத்துக்கள் உடைய அவற்றை ஒரு சிலர் தனித் தனியே இருந்து படித்துப் பயன்பெற்றனர். கதைப் போக்காக உள்ள வரலாறுகளை மட்டுமே அவ்வாறு ஒருவர் படிக்கப் பலர் கேட்டு மகிழ முடியும். அவற்றில் மட்டுமே ஏடு எழுதுவோரின் கற்பனையும் ஏடு படிப்பவரின் கற்பனையும் இடம் பெற்றன. அதனால்தான் கம்ப ராமாயணம் முதலான காவியங்களில் இடைச் செருகல்கள் மிகுதியாக உள்ளன.

அவ்வாறு வரலாறு படித்து மகிழ்வித்தவர், வரலாற்றிற்கும் கதைக்கும் வேறுபாடு செய்யவில்லை. வரலாறு கதை போலவே வழங்கியது; கற்பனைகளுக்கு நிரம்ப இடம் தந்தது. நாவல் என்ற இலக்கிய வகை தனியே வளரத் தொடங்கிய பிறகே ஐரோப்பாவிலும், கதை வேறாகவும் வரலாறு வேறாகவும் தெளிவு ஏற்பட்டது; அதன் பிறகே, கதை கற்பனை நிறைந்தது என்றும், வரலாறு உண்மை மட்டுமே கூறுவது என்றும் வரையறை ஏற்பட்டது. அதனால்தான், நானூறு ஆண்டுகட்குமுன் வாழ்ந்த ஆங்கில நாட்டுப் புலவர் பேக்கன் என்பவர், கதையிலக்கியம்

வளரத் தொடங்கியதைக் கண்டு, அது 'உண்மை போல் நடிப்பதான வரலாறு' எனக் குறிப்பிட்டார். *

தமிழில் பவளக்கொடி மாலை, அல்லியரசாணி மாலை, புனந்திரன் தூது முதலியவை மக்களால் விரும்பிப் படிக்கப்பட்ட நிலை ஏறக்குறைய அதே காலத்திலேயே ஆகும். அவற்றை எழுதிய புலவர், இக் காலத்தில் பிறந்திருந்தால், மிகப் பெரிய நாவலாசிரியராக விளங்கியிருப்பது திண்ணம். தமிழ் நாட்டில் அக் காலத்தில் அச்சுப் பொறி பரவாமையாலும், மக்கள் பெரும்பாலோர்க்கு எழுத்தறிவு பெறும் ஆர்வம் இல்லாமையாலும், தமிழ்உரைநடையும் போதிய வளர்ச்சி பெறுமல் இருந்தமையாலும், மக்களின் கதைப் பசிக்கு உணவாக அந்தப் புலவர் அப்போது செய்யுள்வடிவில் அக் கதைகளை எழுதினர். அந்தக் கதைகளில் நாவலுக்கு வேண்டிய சுவைகள் எல்லாம் இருத்தல் காணலாம்.

தொடக்கத்தில்—பதினேழாம் நூற்றுண்டில்—நாவல், பதினுறு தொகுதிகளாக (*volumes*) எழுதப்பட்டு மிக விரிவுடையதாக இருந்தது. அடுத்த நூற்றுண்டில் நான்கு தொகுதிகளின் அளவில் சுருங்கியது. சென்ற நூற்றுண்டில் மூன்று தொகுதிகளின் அளவில் குறைந்து, பிறகு ஒரு நாவல் ஒரு தொகுதியாக ஒரு நூலாக வெளிவரும் அளவினைப் பெற்றது.

ஆங்கில மொழியின் முதல் நாவல் எனும் பெருமை பெற்ற பாமெலா (*Pamela*) என்பது ரிச்சர்ட்சன் என்பவரால் 1740-ல் எழுதப்பெற்றது. அது காதல் பற்றிய

* It is not possible today to define exactly what is a novel. Bacon called it a 'feigned history' four hundred years ago, and that is perhaps as near as we dare to set the boundaries.

—Richard Church, The Growth of the English Novel, p. 3.

கடிதங்களாகவே அமைந்த நாவல்; ஏழு தொகுதியானது. டிபோ (*Defoe*) முதலான ஆசிரியர் சிலர், அதற்குமுன் கதைகள் எழுதியிருப்பினும் அவை நாவல் என்னும் இலக்கிய வகையாக எழுதப்பட்டவை அல்ல என்பர். ரிச்சர்ட்சன் இரண்டு ஆண்டுகள் கழித்து 1742-ல் வெளியிட்ட ஜோசப் ஆண்ட்ரூஸ் (*Joseph Andrews*) என்பது, நாவலுக்கு உரிய பல பண்புகளும் உடையதாய் விளங்கியது; ஆசிரியர் வாழ்க்கையின் பல பகுதிகளையும் கூர்ந்து நோக்கிப் பெற்ற அனுபவம் அதில் நிரம்பி அமைந்தது எனலாம்.

வளர்ச்சி

இப் புதுவகை வளர்ச்சிக்குக் காலத்தின் போக்கே காரணம் என்று கூறி அமைதி காண்கிறார் மிடில்டன் முர்ரே என்னும் ஆங்கில அறிஞர். பொருளியல் காரணங்களும் சமுதாயக் காரணங்களும் சேர்ந்து ஒவ்வொரு காலத்தில் ஒவ்வொரு வகை இலக்கியம் சிறந்து விளங்கச் செய்கின்றன என்பது அவர் கருத்து.* அந்தக் காலத்தில் தோன்றும் ஆசிரியர், நூலெழுதி வாழ்க்கை நடத்த வேண்டும் என்பதாலோ, அல்லது, தம் உணர்ச்சியையும் கருத்தையும் பலர்க்குப் புலப்படுத்தும் ஆர்வத்தாலோ, அந்த இலக்கிய வகையையே தாமும் மேற்கொள்கிறார். பாட்டு இயற்றும் திறன் உடையவர்களும் நாடகம் இயற்றும் திறன் உடையவர்களும், அவ்வத் துறைகளை விட்டு, நாவல்கள் எழுதியுள்ளனர் என்பதை ஆங்கில நாட்டு இலக்கிய வரலாறு உணர்த்துகின்றது. ஹார்டி (*Hardy*), ஜார்ஜ் கிஸ்ஸிங் (*George Gissing*) முதலானோர் தம் விருப்பத்துக்கு மாறாகவே கதைத் துறையில் ஈடுபட்டனர். கீட்ஸ், ஷெல்லி, வோர்ட்ஸ்வொர்த் முதலானவர்கள் விதி விலக்காகப் பாட்டு மட்டுமே தம் துறையாகக் கொண்டனர்.

* J. M. Murry, The Problem of Style, p. 48.

பண்டைக் காலம் முதல் வளர்ந்துவந்துள்ள பாட்டுக் கலை பல துறைக்கும் உதவுவது போல், நாவல் பல துறைக்கும் உதவுமா என்பது ஐயமே. ஆயினும் பாட்டுக் கலை பயன்பட்ட துறைகளில் பெரும்பாலானவற்றிற்கு நாவல் என்னும் கலையும் பயன்படும் என்று கூறலாம்.* பாட்டுக் கலை போலவே, நாவலும் பயன்படுவதால்தான், பாட்டு இயற்ற வல்ல புலவர் பலர், நாவல் எழுதும் துறையை மேற்கொண்டுள்ளனர். இதை ஆங்கில இலக்கியத்தில் தெளிவாகக் காண்கிறோம். மெரிடித் என்னும் ஆங்கிலக் கவிஞர் பல பாட்டுக்கள் எழுதிக் கவிஞர் என்னும் புகழ் பெற்றதோடு, நாவலும் பல எழுதியுள்ளார். அவருடைய நாவல்கள், உரைநடையில் இயன்ற விரிவான பாட்டுக்கள் என்று ஒருவர் குறிப்பிடலானார். சில நாவல்கள் தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்கள் போல் அமைந்துள்ளன என்றும் கூறுவர்.† ஸ்காட் என்ற நாவலாசிரியர் தம் நாற்பதாம் ஆண்டு வரையில் ஒரு நாவலும் எழுதியதில்லையாம்.

---

* Possibly it may not be true to say that prose fiction can do all that poetry can do ; it is sufficient for my purposes if we admit that it can do most of the things that poetry can do, and if we remember that prose fiction is still very young. But I want, if I can, to persuade you to conceive it as a medium analogous to the medium of poetry. .... The forms of literature change, but not the form of creative literary genius. —J. M. Murry, The Problem of Style, p. 70.

† Meredith was a highly complicated man, but before everything else he was a poet, a magnificent drunkard of words, and it may be that as a poet his name will survive. His novels are elaborate poems in prose, carrying back to the Elizabethan days, and the work of John Lyly ; and carrying forward to a whole school of writers of our time, who, with a further direction from the exquisite experimentalist Virginia Woolf, now use the novel as a vehicle for subjective lyrical self-expression, haunted by characters who float half-embodied, between the ground of actuality and sky of idea.

—Richard Church, The Growth of the English Novel, p. 186.

அந்த வயதில் கவிஞர் என்ற புகழும், எழுதிய பாட்டுக்கள் வாயிலாகச் செல்வமும் பெற்றிருந்தாராம். அதன் பிறகு நாவல் எழுதத் தொடங்கினராம். அவருடைய நாவல் களுக்கும் பாட்டுக்களுக்கும் பொருள் வகையிலோ அமைப்பு முறையிலோ வேறுபாடும் இல்லை என்பர்.* தமிழில் முதல் நாவலாசிரியராக விளங்கும் பெருமை பெற்ற வேதநாயகம் பிள்ளையும் சிறந்த கவிஞராக இருந்து நாவல் எழுதினர் என்பது கருதத் தக்கது.

சாசரும் சேக்ஸ்பியரும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண் டிலோ இந் நூற்றாண்டிலோ பிறந்திருந்தால், அவர்களுடைய எழுதுகோல் பாட்டுத் துறையில் மிகுதியாக முனையாமல், நாவல் துறையில் தொண்டாற்றியிருக்கும் என்று கருது வோரும் உள்ளனர்.† இந் நூற்றாண்டில் உரைநடையில் நாடகங்களும் ஆராய்ச்சிகளும் பல எழுதிய பெர்னர்ட்ஷா, "நான் சேக்ஸ்பியரின் காலத்தில் பிறந்திருந்தால், அவர் போல் செய்யுளாகவே நாடகங்கள் பல எழுதிக் குவித்திருப் பேன்" என்று எழுதியுள்ளார். ஆகவே, உணர்ச்சியனுபவம் மிக்க புலவர்கள், புதிய இலக்கியங்கள் படைத்துத் தர முன் வரும்போது, பெரும்பாலும் அவ்வக் காலத்தில் செல்வாக் காக உள்ள துறையையும் முறையையுமே மேற்கொள்கின் றனர் எனலாம். ஒரு சிலர், அவ்வாறு காலத்திற்கு ஏற்ப மாருமல், எதிர்த்து நின்று தாம் விரும்பும் துறையிலும்

* Scott did not turn to novel-writing until he had reached his forties, and had already made fame and fortune as a poet. In returning from verse to prose narrative, however, he changed neither in manner nor matter.

— Richard Church, The Growth of the English Novel, p. 132.

† A Shakespeare and a Chaucer would have been perfectly happy with our modern fashions and our modern tools.

—J. M. Murry, The Problem of Style, p. 70.

முறையிலும் உழைப்பது உண்டு. உலகம் வியந்து போற்றத் தக்க சிறப்பியல்பு அவர்களின் படைப்பில் இருந்தால் அல்லாமல், அவர்களின் உழைப்பை அந்தக் காலத்து மக்கள் ஏற்றுப் பயன் பெறுவதில்லை.

நாவலின் வளர்ச்சிக்கு முதல் காரணமாகக் கூறத்தக்கது அச்சுப் பொறி எனக் கண்டோம். அதனால் ஆயிரக் கணக்கான நூல்கள் விரைவில் உருவாக முடிதலே, உரைநடையில் கதைகள் எழுதிப் பரப்பும் நம்பிக்கை அளித்தது. அதற்கு மேல், மக்களின் வாழ்வில் நேர்ந்த மாறுதல்கள் சில, புதுப் புதுக் கதைகள் தோன்றுவதற்கு வேண்டிய கற்பனையை வளர்த்தன எனலாம். அத்தகைய மாறுதல்களுள் சிறப்பாகக் குறிக்கத் தக்கன மூன்று :— 1. பெண்களின் உரிமை யெழுச்சியும் அதனால் நேர்ந்த சமுதாய மாறுதல்களும் ; 2. அறிவியலின் புதுக் கருவிகளும் அவற்றால் நேர்ந்த வாழ்க்கை மாறுதல்களும் (தொழிற்சாலைகள், இயக்கங்கள் முதலியன) ; 3. உளநூல் ஒரு சிறந்த துறையாக வளர்ந்த வளர்ச்சியும், அதனால் மனிதனுடைய செயல்களுக்குக் காணப்பட்ட விளக்கங்களும். இவற்றால் தொன்று தொட்டு வந்த பழக்கங்கள் பல மாறின ; மரபுகள் பல பிறந்தன ; நம்பிக்கைகள் சில தளர்ந்தன. ஆகவே, தனி மனிதர் வாழ்க்கையிலும் சமுதாய அமைப்பிலும் மாறுதல்களும் புதுமைகளும் பல நேர்ந்தன. அவை புதிய கதைகள் எழுதுவதற்கு உரிய கற்பனைகளைத் தந்தன. நல்லவர் என்றும் கொடியவர் என்றும் மக்களை இருவகையாகப் பகுத்து உணர்த்தும் காவிய மரபு போய், எந்த நிலைக்கும் காரணம் கண்டு வாழ்க்கைநுட்பங்களை உணர்த்தும் புது நெறி வளர்ந்தது.'

வார இதழ்களும் திங்கள் இதழ்களும் நாவலின் வளர்ச்சிக்கு ஆற்றியுள்ள தொண்டு பெரிது. வாரந் தோறும்

திங்கள் தோறும் வெளியாகும் அந்த இதழ்களைத் தொடர்ந்து படிப்பவர்களுக்குக் கவர்ச்சியாக இருப்பதற்காக, ஆசிரியர்களின் கதைகளைக் கேட்டு, அவற்றைத் தொடர்ச்சியாக அந்த இதழ்களில் வெளியிடும் வழக்கம் ஐரோப்பாவில் சென்ற நூற்றுண்டில் தோன்றி வளர்ந்தது. அதனல் அவற்றை எழுதுவோர்க்கு ஊக்கம் மிகுந்தது. உடனுக்குடன் அந்தக் கதைகளைப் படிப்பவரின் தொகை பெருகிய காரணத்தால், நாவலாசிரியர்களுக்கு மகிழ்ச்சியும் பிறந்து, ஊக்கம் இரட்டிக்கலாயிற்று. அந்தத் துறையால் வருவாயும் உடனே கிடைத்தமையால், எழுதுவோரின் தொகையும் பெருகிற்று. ஆனல், ஒரு குறை தோன்றியது. உள்ளத்தில் புத்துணர்ச்சி உந்த அதனல் கதை எழுதும் நிலை மங்கி, எழுதி முடித்து இந்த வாரத்தில் அனுப்பிவிட வேண்டுமே என்ற கட்டாயத்தால் கதை வளரும் நிலை ஏற்பட்டது. அதனல் பலருடைய படைப்புக்கள் போலிகளாக அமைந்தன. சிறப்புள்ள இலக்கியம் பிறப்பது அரிதாயிற்று.

ஆசிரியர் புகாமை

ஆசிரியர் கதைமாந்தரைப் பேசவும் எண்ணவும் செய்ய வேண்டுமே தவிர, இடையே தாம் வந்து பேசுதலும் கூடாது; எண்ணுதலும் கூடாது. ஏதேனும் விளக்கம் தர வேண்டுமானலும் கருத்தைத் தெரிவிக்க வேண்டுமானலும், கதைமாந்தர் வாயிலாகவே அவற்றைத் தர வேண்டுமே அல்லாமல், தாம் புகுந்து தெரிவித்தல் கூடாது. கதைமாந்தரைப் பற்றியே விளக்கம் தர வேண்டுமாயினும், அவர்களுள் ஒருவர் வாயிலாக மற்றொருவரை விளக்கி விடலாமே அல்லாமல், தாமே வந்து விளக்குதல் கூடாது. சிறந்த ஓவியக் கலைஞர், தம் ஓவியத்தின் அருகே நின்று விளக்கம் கூறப் புகுதல் எவ்வாறு பொருந்தாதோ

அவ்வாறு புலவர் தம் கதை அல்லது காவியத்தின் இடையே புகுந்து விளக்குதலும் பொருந்தாது.

அன்றியும், கதைமாந்தரைப் பற்றி ஆசிரியர் விளக்கிக் கூறுவதால் கற்பவரின் நெஞ்சில் போதிய உணர்ச்சி ஏற்படாது. இனிப்பு இனிப்பு என்று அச் சுவையை விளக்கிக் கொண்டிருப்பதைவிட, தேனையோ கரும்பையோ கொண்டு வந்து தருதல் சிறப்பான செயலாதல் போல், கதைமாந்தரைப் பற்றி விளக்கம் தருதலைவிட, கதைமாந்தரையே கற்பனையில் படைத்துக் கற்பவரின் மனக்கண் காணுமாறு செய்தல் கலைச் சிறப்புடையதாகும்.

நாவலில் பற்பல நிகழ்ச்சிகளையும் செய்திகளையும் கருத்துக்களையும் ஆசிரியர் இடையிடையே தரலாம்; இடங்களையும் மாந்தரையும் வருணிக்கலாம்; வேறு பல விளக்கங்களும் தரலாம். ஆயின் இவை யாவும் கதைக்கு உறுப்புக்களாக வர வேண்டும்; கதையில் இவை யாவும் கலந்து போக வேண்டுமே அல்லாமல், ஒட்டியும் ஒட்டாமல் தனித்து நிற்றலாகாது. ஏனெனில், இத்தகைய இலக்கியத்தில் கதையே இன்றியமையாதது. ஆசிரியரின் உணர்ச்சியைப் புலப்படுத்த ஒலிநயம் முதலியன இல்லாத காரணத்தால், கதையின் வாயிலாகவே அவர் தம் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தி, அந்த உணர்ச்சிகளைக் கற்பவரின் உள்ளத்தில் எழுப்ப முடியும்.*

கலைஞர் ஒவ்வொருவர்க்கும் வாழ்க்கையில் சில கொள்கைகளும் குறிக்கோள்களும் உண்டு. ஆகையால், அந்தக் கொள்கைகளும் குறிக்கோள்களும் எவ்வாறேனும்

* The story is necessary to the novel. It is the means by which the novelist completely projects and embodies his own emotional attitude to life. It is the comprehensible symbol which is the condition of lucidity.
—J. M. Murry, Discoveries, p. 148.

அவர்களின் கலைப் படைப்பில் இடம் பெற்றுவிடும். ஆனால் அவற்றை வலியப் புகுத்திப் ‘பிரச்சாரம்’ போல் செய்யாமலிருத்தல் நல்லது. புலவரின் கொள்கைகளை நூலில் நுழைப்பதில் தவறு இல்லை; ஆனால் எவ்வாறு அவற்றை அமைத்துள்ளார் என்பது ஆராயத் தக்கது. படிப்பவர் தாமே உணர்ந்துகொள்ளத் தக்க வகையில் கதைக் கருவிலோ, கதை நிகழ்ச்சிகளிலோ புலப்படுத்தலாம். இதுவே சிறந்த முறை என்பர். இதற்கு அடுத்த முறை ஒன்று உள்ளது. அதாவது: கதைமாந்தரின் வாயிலாக அந்தக் கொள்கைகள் விளங்குமாறு செய்யலாம். ஆயின் அவ்வாறு செய்யும்போது மிக விழிப்பாக இருத்தல் வேண்டும். அந்தக் கொள்கைகள் அக் கதைமாந்தரின் பண்பு முதலியவற்றோடு ஒட்டியனவாக இருத்தல் வேண்டும். அவ்வாறு ஒட்டி அமையாவிட்டால், அவர்கள் வாயிலாக உரைக்கப்படும் கொள்கைகள், கதைக்கு இயையாமல் புறத்தே நிற்கும்; அப்போது அவை கதையாசிரியர் வலியச் செய்யும் ‘பிரச்சாரம்’ எனக் கருதப்படும்.

நாவலில் அரசியல் கொள்கைகளையும், சமயக் கொள்கைகளையும் சமுதாயக்கொள்கைகளையும் புகுத்திஎழுதக்கூடாது என்பது பழைய நாவலாசிரியர்களின் கருத்து. ஆனால் இந்நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் புதிய நாவல்களில் அவை இடம் பெற்றன. அதனால் இரு சாரார்க்கும் இடையே சொற்போர்களும் நடைபெற்றன. “அவற்றைப் புகுத்தி எழுதும் உரிமை இருந்தால் அல்லாமல், நாவல்களில் மக்களை உள்ளவாறு படைத்துக் காட்ட எங்களால் இயலாது. மக்களின் நம்பிக்கைகளையும் மற்றப் போக்குகளையும் எடுத்துரைக்காமல், அவர்களின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை மட்டும் வெறுங் கதைகள் ஆக்கிக் காட்டுவதில் பயன் என்ன?” என்று எச்.ஜி.வெல்ஸ் முதலான நாவலாசிரியர் போராடினர்.

ஆசிரியரின் உணர்ச்சிகள்

நாவலாசிரியர் விருப்பு வெறுப்புகள் நிறைந்தவர். அவருடைய படைப்பான நாவலிலும் அவற்றைக் காண லாம். அவருடைய கதைக் கரு, கதைமாந்தர், காட்சிகள் ஆகிய யாவும் விருப்புவெறுப்புக்களை எடுத்துக்காட்டும் வகையில் அமைந்திருக்கும். நடுநிலைமை பூண்ட கதை மாந்தர் ஒருவர் இருவர் அமையலாம். அந்த நடுநிலைமை யிலும் ஆசிரியரின் உணர்ச்சி புலனாகும். கதைமாந்தரை அறிமுகப்படுத்தும் தொடக்கத்திலேயே ஆசிரியரின் விருப்பு வெறுப்புக்கள் கலந்துவிடும். ஓரளவு வாழ்க் கையின் உண்மை நிலையைக் கடந்தும் விருப்பு வெறுப் புக்கள் அமைதல் உண்டு. அறிவியல்நூல் போல் உள்ளதை உள்ளவாறே அளந்து கூறுதல் — அளவு பிறழாமல் கூறுதல் — நாவலாசிரியரின் நோக்கம் அன்று. தாம் உணர்ந்தவற்றைப் பிறர்க்கு உணர்த்துவதும், அவ் வாறு உணர்த்துவதன் வாயிலாக இன்புறுத்துவதும் உயர்த்துவதுமே அவருடைய நோக்கங்கள் ஆதலின், வாழ்க்கையின் அளவைக் கடந்து எழுதுதலும் இயல் பாகும். இலக்கியக் கலைஞர்க்கு மட்டுமே அல்லாமல், பொதுவாக எந்தக் கலைஞர்க்கும் இது இயல்பாகும். அவர் கள் பெரும்பாலும் நடுநிலைமை பற்றிக் கவலைப்படாமல், சுவையுடன் உணர்த்தும் திறனையே பெரிதும் போற்றிக் கலை வளர்த்தல் இயல்பு. *

கலை கலைக்காக

கலை கலைக்காகவே என்னும் கொள்கை உடையவர், நாவலில் அறத்தின் சிறப்பை விளக்கும் முயற்சி கூடாது

* " If you give both sides it becomes bloody dull. I'm not a high-brow—I'am an instinctive artist and whatever I do I do for effect." என்று ஒருமுறை ஐரோப்பிய நகைச்சுவை நடிகர் சார்லி சாப்ளின் (Charlie Chaplin) கூறியது இங்குக் கருதத் தக்கது.

என்றும், ஒழுக்கத்தையும் நீதியையும் விளக்கினல் கலையின் சிறப்புக் குன்றும் என்றும் கூறுவர். ஆயின், உலகத்தில் இதுவரையில் நின்று விளங்கும் எந்த நூலும் அறத்தை மறந்ததில்லை ; அதன் சிறப்பைப் புறக்கணித்ததில்லை. நாவல்களில் உலகப் புகழ் பெற்றுத் திகழ்பவை எல்லாம், அறநெறியை வற்புறுத்துவனவாக உள்ளன. அது இயற்கை. ஏனெனில், மனிதருள் நல்லவர் மட்டும் அல்லாமல் கெட்டவரும் உலகம் நல்ல வழியில் நடக்கவேண்டும் என்ற ஆசை உடையவர்களாகவே உள்ளனர். சுற்றுப்புறம் அறநெறியில் ஒழுகினல்தான், நல்லவரும் வாழ முடியும்; கெட்டவரும் வாழ முடியும். ஆகவே, யாருடைய வாழ்க்கைக்கும் அடிப்படையில் தேவையாக உள்ளது அறநெறி. அதை வற்புறுத்தும் முயற்சி, ஒருவகையில் மனிதரின் தற்காப்பு முயற்சியாகவே உள்ளது. ஆதலால், நாவலில் அது இடம் பெறுவது பொருத்தமே. ஆனல், நாவல் எழுதுவோர் கலைஞராக இருந்து அறத்தை விளக்க வேண்டுமே தவிர, நீதிநூலாசிரியராக இருந்து தக்கன தகாதன எடுத்துக்கூறலாகாது.

சென்ற நூற்றுண்டின் பிற்பகுதியில் எழுத்தாளராக விளங்கிய வால்டர் ஹொரேஷியோ பேடர் (*Walter Horatio Pater, 1839-94*) என்பவர், பழைய கிரேக்க இலக்கியத்திலும் நாகரிகத்திலும் பற்று மிகுந்தவராக விளங்கினர். அவர்காலத்துப் புலவர் சிலர் அரசியல்கட்சிப் பற்றும் சமயத் துறைப் பற்றும் மிகுந்தவராய்த் தம்தம் கொள்கைகளை நிறுவுவதற்காக நூல்கள் எழுதி அவற்றை இலக்கியம் எனக் கூறியதை அவர் கடுமையாக வெறுத்தார். வெளியுலகத்து நீதி முதலியவை பற்றி இலக்கியக் கலைக்குத் தொடர்பு இல்லை என உணர்ந்து, கலை கலையாக வாழ வேண்டுமே அல்லாமல், வேறென்றிற்குக் கருவியாகப் பயன்படக் கூடாது என்று மன்றாடினர். "கலை கலைக்காகவே" என்பது

அவருடைய முழக்கமாக விளங்கியது. கலையை நாடுவோர், அது தரும் இன்பத்தை மட்டும் பெற்று அமைதியுற வேண்டுமே அல்லாமல், அப்பால் அதனிடம் வேறு எதனையும் எதிர்பார்க்கக் கூடாது என்பது அவருடைய கருத்து ஆகும்.

அறிவியல் வளர்ச்சி, அதனால் அமைந்த யந்திரங்களின் முன்னேற்றம், அவற்றால் வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட வேகம் இம் மூன்றும் சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியில் இலக்கியத்தில் ஒரு மாறுதல் விளைத்தன. வாழ்க்கையின் புதுமைகளையும் அவற்றால் நேர்ந்த போராட்டங்களையும் விளக்க இலக்கியம் பயன்படலாயிற்று. அவற்றிற்கு இடம் தந்தால் வாழ்வு, இன்றேல் புறக்கணிப்பு என்னும் நிலைமை இலக்கியத்திற்கு ஏற்பட்டது. ஆகவே, புதிய எழுத்தாளர் பலர் தோன்றி, வாழ்க்கையின் மாறுதல்களை உணர்ந்து அவற்றிற்கு இடம் தந்து நூல்கள் எழுதத் தொடங்கினர். அந்த முயற்சி இல்லையேல், இலக்கியத்தில் வழிவழிவந்த பழமை என்றும், வாழ்க்கையில் இலக்கியத் தொடர்பு இல்லாத புதுமை என்றும் பிளவு ஏற்படுவதாக இருந்தது. கலை கலைக்காகவே என்றும் கொள்கை உடையவர், அந்தப் பிளவு பற்றிக் கவலைப்படாமல், பழைய இலக்கிய உலகில் ஓய்வாக இருந்து இன்புற்றனர். ஆனால், பிரௌனிங் (*Browning*) முதலான அறிஞர் "கலை வாழ்க்கைக்காகவே" என்னும் கொள்கை உடையவராய், இலக்கியத்தைத் தாம் வாழும் சூழலுக்கு ஈத்துவந்து அதனை உயிருள்ளதாய் இயக்கினர்*

* It is the realisation that the enjoyment of art is not the prerogative of a previleged class. The inrush of new science and speed and machinery upon the comparatively static world of self and aesthetics, of an almost eremitical enjoyment of art such as Pater's critical principles required, taught the lesson that art must absorb the new or be overthrown by it. —Contemporary Literature, Peter Westland, p. 157.

இலக்கியம் என்பது, ஓய்வும் சிறப்பும் வாய்ந்த ஒரு சிறு கூட்டத்தாரின் தனியுரிமை அன்று என்றும், அது கல்வியறிவும் கலைவேட்கையும் உடைய அனைவருக்கும் உரிய பொதுச் செல்வம் என்றும் கருத்துக்கள் வளர்ந்தன.

அவற்ருல் இந்த நூற்ருண்டின் தொடக்கத்தில் நாவல் உற்ற மாறுதல் பெரிது. கலை கலைக்காகவே என்ற கொள்கையை அடியோடு புறக்கணித்து, வாழ்க்கையை மிகப் புனைந்து கூருமல், கூடிய வரையில் உள்ளது உள்ளவாறே கூறும் ஆர்வம் மிகுந்தது. பிளாபெர்ட் (*Gustave Flaubert*) என்பவர், நாவலாசிரியர் தாம் மறைந்து தம் அனுபவத்தை உணர்த்தவேண்டும் என்ருர்; தம் விருப்பு வெறுப்புக்களை ஒதுக்கி, வாழ்க்கையைத் தாம் கண்டவாறு உணர்த்த வேண்டும் என்ருர். லாரன்ஸ் (*D. H. Lawrence*) என்பவர், கலை என்பொருட்டே (*art-for-my-sake*) என்று வெளிப்படையாகவே கூறித் தம் அனுபவங்களை எழுத முனைந்தார்.

டிக்கன்ஸ் நாவல்களில் சில பண்புகளை விளக்குவதற்காகவே மாந்தர் படைத்துக் கூறப்பட்டது போன்ற நிலை உள்ளது. கற்பனைமாந்தர் பலரும், சில பண்புகளுக்கு அறிகுறிகள் போல் உள்ளனர். ஆனுல், இந் நூற்ருண்டின் தொடக்கத்தில் நாவலாசிரியர் சிலர் அதைச் செயற்கையான படைப்பு எனக் குறை கூறினர். வாழ்க்கையில் மனிதர் அவ்வாறு இல்லை என்றும், வேண்டுமென்றே கலைச் சுவைக்காக அவ்வாறு படைப்பது பொருந்தாது என்றும் அவர்கள் எடுத்துரைத்தனர். அதனுல், அவர்கள் நாவல்களில் படைக்கும் மாந்தர், சில பண்புகளை விளக்கும் வடிவங்களாக — அறிகுறிகளாக — நிற்காமல், வாழ்க்கையின் உண்மை நிலையை விளக்குபவர்களாக அமைந்தனர்.

அதற்கு அடுத்த நிலையில், கதைக் கட்டுக்கோப்பைப் புறக்கணிக்கும் ஆசிரியர் சிலர் தோன்றினர். அவர்களின்

கொள்கைப்படி, கதையின் வாயிலாக உண்மையான வாழ்க்கை விளங்குவதில்லை; வாழ்க்கையைப் பற்றிய தவறான விளக்கங்களுக்கே கதை இடமாகிறது; கதையில் காண்பதற்கும் வாழ்க்கையில் உணர்வதற்கும் தொடர்பு இருப்பதில்லை; கதை சில வாய்ப்புகளில் — சில சட்ட திட்டங்களில் — வடிவு பெறுவதுபோல், வாழ்க்கை கட்டுப் பட்டு அமைவதில்லை; கதையின் கரு என்பது ஒருவரின் கற்பனைப் படைப்பு; அது செயற்கையானது. வாழ்க்கை, அத்தகைய சிக்கலான கரு இல்லாமலே, சூழ்ச்சியும் கொடிய நிகழ்ச்சி முதலியனவும் இல்லாமலே அமைந்துவிடுகிறது. விதிகளுக்கு உட்படாத குழப்பமும் குறையும் வாழ்க்கையில் உண்டு; ஆதலின் வாழ்க்கையை ஒழுங்குபடுத்தி, பொய் யாகக் காட்டும் கதையால் பயன் இல்லை என்பர்.

உந்தும் உணர்ச்சி

ஏதேனும் ஒரு விழுமிய உணர்ச்சி அல்லது சிறந்த வாழ்க்கை யனுபவம், அல்லது உயரிய குறிக்கோள் கலைஞரின் உள்ளத்தில் நின்று உந்துதலால், அவர் கலைப் படைப்பில் முனைதல் இயல்பு. சிறந்த இலக்கியங்கள் அவ்வாறு படைக்கப்பட்டனவே. ஆனல், மக்கள் பொழுது போக்குக்காகக் கதை படிக்கும் வழக்கம் மிகுந்துவிட்ட காரணத்தால், அந்தப் பயன் ஒன்றே கருதி நாவல் எழுதும் போக்கும் வளரலாயிற்று. அத்தகைய கதை களால் நிலைத்த பயன் விளைக்க வேண்டும் என்றோ, விழுமிய அனுபவத்தை உணர்த்த வேண்டும் என்றோ ஆர்வம் கொள்ளாமல் எழுதுவோரும் உண்டு. அவர்களின் படைப்புக்கள் இலக்கியம் என்று கூறும் சிறப்பு எய்தாமல், வெறும் பொழுதுபோக்குக்கு மட்டுமே உதவுகின்றன. துப்பறியும் கதைகள், மர்மக் கதைகள் முதலியன அப்படி வளர்ந்தவைகளே.

உரைநடையில் எழுதுதல் எளிது ஆகையால், சுவையான சிலசெய்திகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் ஆவலைத்தூண்டும் குறிப்புக்களையும் சேர்த்துக் கவர்ச்சியான உரையாடலும் நகைச்சுவையும் அமைத்து எழுதி வெற்றி பெற முடிகிறது. படிப்பவரின் உள்ளத்தைக் கவரும் வகைகள் இன்னவை என்றும், நாவலின் தொடக்கமும் அமைப்பும் இவ்வாறு இருத்தல் வேண்டும் என்றும் அறிந்து, அதன் இயல்பு தெரிந்தவர் எவரும் அத்துறையில் ஈடுபட்டு எழுத முடிகிறது. அதனால் இலக்கியச் சிறப்பு உடைய நாவல்கள் சிலவே ஆயினும், மற்றவை அளவின்றிப் பெருகுதலைக் காண்கிறோம்.

ஒரு நாவலைப் படித்தபின், அதிலிருந்து விழுமிய உணர்ச்சி நம் உள்ளத்தில் பதிந்திருக்க வேண்டும். அல்லது, கதைமாந்தர் சிலர் நம் உள்ளத்தை விட்டு நீங்காமல் பல காலம் நிலைத்து நம் வாழ்க்கையோடு உறவுள்ளவர்களாக விளங்க வேண்டும். இவ்வாறு எழுதப்படும் நூல்கள் மிகச் சிலவே. இன்று இங்கிலாந்து முதலான நாடுகளிலும், பெரும்பாலான நாவல்கள் படிப்பவர்க்குப் படிக்கும் நேரம் வரையில் சுவை குன்றாமல் கவர்ச்சி ஊட்டுதல் ஒன்றையே நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளன. அறிவுவளர்ச்சி மிக்க காலம் ஆகையால், அவரவர் அறிந்த சில துறைகளைப் பற்றியோ, அல்லது, தம் நண்பர் வாயிலாக அறிந்த சில துறைகளைப் பற்றியோ கவர்ச்சியான விளக்கங்கள் தந்து கதைகள் எழுதுவோரும் உண்டு. பட்டாளத்து வாழ்க்கை, கப்பல் பயணம், வெளிநாட்டு வாணிகம், அறிவியல் ஆராய்ச்சி, மருத்துவ நிலையத்து அனுபவம் முதலியவற்றைப் பற்றிய குறிப்புக்களைச் சுவையாக அமைத்துக் கதை எழுதுவோரும் உள்ளனர். இக்காலத்தில் வளர்ந்து வரும் உள நூல் ஆராய்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டு

அமையும் கதைகளும் உண்டு. குற்றவாளிகளின் மனநிலை பற்றி விளக்குவன பல. நீதிமன்ற வழக்குகள் முதலியன பற்றிய கதைகளும் உண்டு.

பொழுதுபோக்கு

தொடக்கத்தில் நாவல் என்பது பொழுதுபோக்குக் காக வெறுங் கதை சொல்லுதலாகவே இருந்தது. பிறகு கதையாசிரியர்கள் காவிய ஆசிரியர்கள் போல் தாமும் பெரும் பயனுள்ள கலையைப் படைக்க முடியும் என்ற நம் பிக்கையோடு எழுந்தனர். வாழ்க்கை யனுபவங்களைக் கலை யாக வழங்கத் தொடங்கினர்; கதையை வாழ்க்கையோடு இயைந்த கற்பனை ஆக்கினர். அதன் பயனாக, ஆசிரியர் கருவியாக அமைய, வாழ்க்கை யனுபவம் கலையாக வடியும் திறன் ஏற்படலாயிற்று. டால்ஸ்டாய் முதலானோரின் கதைகள் அத்தகையவை; அவை காவியங்கள் போல் பெரும் பயன் அளிப்பவை.

ஆயினும், இன்னும் கதை வெறும் பொழுதுபோக்குக் காக, வாழ்க்கையிலிருந்து ஒதுங்கி வாழ்க்கையை மறந்து விளையாட்டு மனப்பான்மையோடு படிப்பதற்காகப் பயன் பட வேண்டும் என்று விரும்புவோர் உள்ளனர். மந்திர நிகழ்ச்சிக் கதைகள், அற்புதக் கதைகள் முதலியவற்றைக் குழந்தைகள் விரும்புவது அத்தகைய மனப்பான்மை இருப்பதாலேயே ஆகும். துப்பறியும் நாவல்களையும் அவை போன்றவற்றையும் மக்கள் பலர் விரும்புவதும் அதனா லேயே ஆகும். அந்தக் கதைகள் பெருகி வளரினும் உயர்ந்த கலைவளர்ச்சி அவற்றில் இல்லை. உயர்ந்த வாழ்க்கையையும் விழுமிய உணர்ச்சிகளையும் கற்பனை செய்து உணர்த்தும் கதைகளே காவியம்போல் நின்று நிலவுகின்றன. மற்றவை வேகமாகத் தோன்றுதல் போலவே வேகமாக மறைகின்றன.

வெறும் பொழுதுபோக்கிற்காகக் கதை எழுதி அந்த அளவிற்கு உரிய மாந்தரைக் கதையில் படைப்பதால், சிறந்த நூலை உண்டாக்க முடியாது. அவ்வாறு படைக்கப் படும் கதைமாந்தரைப் படிப்பவர் எளிதில் மறந்துவிட முடியும். கதைமாந்தரில் ஒருவரையோ சிலரையோ படிப் பவர் மிக மிக விரும்பும்படியாகவும் சிலரை மிக மிக வெறுக் கும்படியாகவும் அவர்களுக்குப் பண்புகள் கற்பித்து அவற் றிற்கு ஏற்ற செயல்களை விளக்கி எழுதினால்தான், படிப்ப வரின் உள்ளத்தில் கதை நெடுங் காலம் பதிந்து நிற்க முடி யும்.* அவ்வாறு செய்யும் திறனுக்கு அடிப்படையாக வேண்டுவது, கதையாசிரியரின் பரந்த உலக அனுபவமும், உயர்ந்த பண்பாடும் விழுமிய விருப்பும் வெறுப்பும் ஆகும். அத்தகைய அனுபவமும் பண்பாடும் இல்லாத ஆசிரியர், விருப்புவெறுப்புக்கு ஆளாகத் தக்க கதைமாந்தரைப் படைத்தலும் இயலாது; படிப்பவரின் உள்ளத்தைக் கவர் தலும் இயலாது. படிப்பவரின் உள்ளத்தைக் கவரத்தக்க வகையில் எழுதி, அவர்களின் நம்பிக்கைக்கு உரியவராக வல்ல ஆசிரியர் எழுதும் நாவலே இலக்கியமாக நின்று வாழும்; ஆனால், வரலாறு போல் முழுதும் உண்மை என்று நம்புமாறு எழுதிவிட்டாலும், அந்த நாவல் கலை யாகப் பயன்படாது. †

பொழுதுபோக்குக்காக நாவல் படிப்பவரில் சிலர், அன்றாட வாழ்க்கையின் அல்லல்களை மறந்துவிடுவதற் காகப் படிப்பார்கள். அவர்கள், வாழ்க்கையின் உண்மைகளை

---

* உணர்ச்சிதான், நட்பாம் கிழமை தரும். — திருக்குறள், 785.

You cannot interest your readers in any character unless you have first made them hate or like him. —Hesketh Pearson, Dickens, p.88.

†Unless a novelist makes you believe in him he is done, and yet if he is entirely believable he may very well be dull.

—W. S. Maugham, A Writer's Note book.

எடுத்து விளக்கும் நாவல்களைப் படிக்க விரும்புவதில்லை. எதிலிருந்து தப்பித்துக்கொள்ள வேண்டும் என்று விரும்பி நாவல்களை நாடினார்களோ, அதுவே நாவலி லும் வந்து நிற்குமானால், அவர்களின் மனம் வெறுக்கின் றது. அத்தகையவர்களுக்கு வாழ்க்கையோடு எட்டாத வெறுங் கற்பனைகள் அமைந்த நாவல் — இல்லது நவிற்சி யாக அமைந்த நாவல் — விருப்பமானதாகும்.

புதிய வகை

1913 — 1915 ஆகிய மூன்று ஆண்டுகளில் நாவல் பெரிய மாறுதல் உற்றது. பிரான்ஸ் நாட்டில் மார்சல் பிரவ்ஸ்ட் (*Marcel Proust*) 1913-ல் புதுவகை நாவல் எழுதி வெளியிட்டார். அயர்லாந்தில் ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் (*James Joyce*) அத்தகைய புதுப் போக்கில் எழுதினார். அவர் குழந்தைப் பருவத்திலிருந்தே பார்வை மங்கியவராகை யால், செவி வாயிலாக வாழ்க்கையை உணரும் வாய்ப்பு மிகப் பெற்று, பலவகை ஒலிகள் கொண்டு தம் உணர்ச்சி யனுபவங்களை வெளியிட்டார். 1915-ல் இங்கிலாந்தில் ரிச்சர்ட்சன் (*Dorothy Richardson*) அந்தப் புதுமுறையைக் கையாண்டு நாவல் எழுதினார். வர்ஜினியா உல்ப் (*Virginia Woolf*) முதலானவர்கள் அந்த முறையைப் போற்றி எழு தத் தொடங்கினர். முழு வாழ்க்கையையும் பற்பல நிகழ்ச்சி களையும் கதைக் கோவையையும் அவர்களின் நாவல்களில் காண முடியாது. ஒரு குறிப்பிட்ட நேரத்தில் உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சிகளை எல்லாம் கோவைப்படுத்தி வெளியிடு வதே அவர்களின் படைப்பாக அமைந்தது எனலாம்.

தமிழில் தொடக்க முயற்சிகள்

மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை தமிழிற்கு முதல் முதல் நாவல் அளித்த சான்றோர். பிரதாப முதலியார் சரித்திர மும் சுகுணசுந்தரியும் அவர் அளித்த நாவல்கள்.

ராஜம் அய்யர் எழுதிய கமலாம்பாள் சரித்திரம் என்பது தொடர்கதை இலக்கியத்தில் அடுத்த முயற்சியாகக் கருதத் தக்கது. ராஜம் அய்யர் இந்தக் கதையை ஒரு நோக்கத்துடன் படைத்திருக்கிறார். பொழுதுபோக்காக — கலை கலைக்காகவே என்ற கருத்தோடு — எழுதப்பட்ட கதை அன்று இது. ராஜம் அய்யர் இளமையிலேயே மெய்யுணர்வில் வேட்கை கொண்டவர்; அவ்வகையில் சிறந்த ஆராய்ச்சியும் தெளிவும் உடையவர். தம் வாழ்வில் உற்ற கலக்கங்களையும் போராட்டங்களையும் தாம் படைத்த ஒரு மாந்தர்க்கு ஏற்றி, அவர் வாயிலாகத் தம் உணர்வை விளக்கியுள்ளார். சில இடங்களில் கதை நிகழ்ச்சிகள் நின்று, வாழ்க்கை பற்றிய ஆராய்ச்சியும் விளக்கமும் பேசப்படுகின்றன. வாழ்க்கையில் அடுத்தடுத்து வரும் துன்பங்கள் எல்லாம், உயர் நிலையான அமைதியைப் பெறுவதற்கு உதவியாக உள்ளன என்ற அடிப்படைக் கருத்தை விளக்குவதற்கு ஆசிரியர் மேற்கொண்ட முயற்சி நன்றாகப் புலப்படுகிறது. ஆயினும் கதைப் போக்கு அதனால் கெடவில்லை. ஆசிரியரின் மனநிலையை உணர வல்லவர்களுக்குப் பயனுள்ள கதையாக விளங்குகிறது. கதையின் முடிவு அவர்களின் உள்ளத்திற்கு அமைதியைத் தர வல்லதாகும். கதையில் வரும் மாந்தர் எல்லாரும் சென்ற நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த தமிழ் மக்களை விளக்கி நிற்கிறார்கள். அவர்களின் பண்புகள் தெளிவாகப் புலப்படுமாறு செய்திருக்கிறார் ஆசிரியர். அற்புத நிகழ்ச்சிகள் இல்லாமல், வாழ்க்கையை உள்ளவாறு எடுத்துக்காட்டும் போக்கிலேயே கதை அமைந்துள்ளது. வருணனைகள் அளவோடு அமைந்துள்ளன. ஆனால், கதையின் ஆசிரியர் கதை நிகழ்ச்சிகளுக்கு இடையிடையே வந்து விளக்கங்கள் தருவது ஒரு குறையாக உள்ளது. “நாம்

எழுதிவருகிற அற்புத சரித்திரமும் சுப்பம்மாள் இல்லா விட்டால் நடந்திருக்க மாட்டாது. நாமும் சுப்பம்மாளிடத் தில் அதிக விசுவாசமா யிருப்போமாக" என்பது போன்ற விளக்கங்கள் தேவை யற்றவை. ஆயினும், கதை மாந்தர் உயிர்க்களை உள்ளவர்களாக நம் நெஞ்சில் பதிவதால், இந்தக் குறைகளை மறந்து படித்து மகிழ முடிகிறது.

மாதவையா எழுதிய பத்மாவதி, அவருடைய நூல் களில் சிறப்புடையதாகும். அவர் ஆங்கிலத்திலும் தமிழி லும் கதைகள் எழுதினர். ஆங்கிலத்தில் சிறுகதைகளும் எழுதினர். ஆங்கில நாவலாசிரியர் டிக்கென்ஸ என்பவரின் போக்கை அவர் மேற்கொண்டார்.

கோகிலாம்பாள் கடிதங்கள், குமுதவல்லி அல்லது நாக நாட்டரசி என்னும் இரு நாவல்களை மறைமலையடிகள் அளித் துள்ளார். இவற்றுள் பின்னது, ரெயினல்ட்ஸ் எழுதிய ஒரு நாவலின் மொழிப் பெயர்ப்பாகும்.

மொழிபெயர்ப்பும் தழுவலும்

தமிழ் நாட்டில் நாவல் வளர்வதற்குள், மற்ற நாடுகளில் பலவகைக் கதைகள் பெருகி வெளியாகிவிட்டன. அவற் றைப் படித்த தமிழர், அவற்றைத் தமிழில் மொழிபெயர்க் கத் தலைப்பட்டனர். மொழிபெயர்ப்புக் கதைகள் மக்களின் உள்ளத்தைக் கவர்ந்தன. ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு, ரஷியா, வங்காளி முதலிய மொழிகளின் கதைகளே பெரும்பாலும் தமிழர் கற்கும் கதைகளாக இருந்தன. அதனால், தமிழ் மொழியில் இந்தப் புதிய இலக்கிய வகை தனக்கென ஒரு பெற்றியோடு வளர்வதற்கு முன்னமே, பிற நாட்டுக் கதை கள் வந்து வழி வகுத்தன என்று கூறலாம். அவற்றின் செல்வாக்கே தமிழ் நாவல்களில் மிகுந்தது எனலாம். பிற நாட்டுக் கதைகளுள் இலக்கியத் தரம் உள்ளவை சில;

இல்லாதவை பல. தமிழில் எழுதப்பட்ட புதிய கதைகளி லும் அந்நிலையே காணப்படுவதாயிற்று.

ஆகவே, கதைக் கரு, உரையாடல், நிகழ்ச்சி முதலிய வற்றைச் சுவையாகவும் கவர்ச்சியாகவும் அமைத்துப் பொழுதுபோக்குக்காக மட்டும் எழுதப்படும் நாவல்கள் இவை என்றும், அவற்றோடு விழுமிய உணர்ச்சியனுபவங் களை அமைத்து இலக்கியமாகப் படைக்கப்படும் நாவல்கள் என்றும் பகுத்துணர்தல் தேவையாயிற்று.

இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில், தமிழ் நாட்டில் தமிழர் வாழ்க்கையைப் பின்னணியாகக் கொண்டு நாவல் எழுதும் புலமை பலர்க்கு ஏற்படவில்லை. ஒரு சிலர் அப் புலமை பெற்றிருந்தும், நூல் பல எழுதவில்லை. வேறு சிலர், மக்களுக்குக் கவர்ச்சி மிகுதியாவதற்காகத் துப்பறியும் கதைகளை எழுத முன்வந்தனர். ஆகவே, இலக்கியத் தரம் உள்ள கதைகளை நாடியவர்கள், வங்காளம் முதலான பிற இந்திய மொழி நாவல்களையும், ஆங்கிலம் பிரெஞ்சு முதலான ஐரோப்பிய மொழிகளின் நாவல்களையும் நாட வேண்டிய தாயிற்று. அதனால் மொழிபெயர்ப்பு நாவல்கள் தமிழ் நாட்டில் மிகுதியாக வரவேற்கப்பட்டன. தொடக்கத்தில் — ஆங்கில மொழியில் நாவல் பல ஏற்படுமுன் — இங்கிலாந்தி லும் இத்தகைய நிலையே இருந்தது.* ஆங்கிலேயர் பிரெஞ்சு நாவல்களையும் இத்தாலிய நாவல்களையும் மொழி பெயர்த் துப் படித்துவந்தனர் என்பர்.†

* For this reason there followed in England a period in which translations and imitations of the French heroic romance consoled a society drudging under the Protectorate, deprived of a theatre and other public amusements.

—Richard Church, The Growth of the English Novel, p. 40.

† With these exceptions, however, English prose throughout the first half of the sixteenth century lagged behind French and Italian. Ibid p.14

ஆரணி குப்புசாமி முதலியார், வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார், வில்லியம் பொன்னுசாமி, மாயூரம் ராமசாமி, ரங்கராஜு, பண்டித நடேச சாஸ்திரி முதலானவர் இந் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் நாவல் பற்பல எழுதினர். அவற்றுள் பல ஐரோப்பிய நாவல்களின் தழுவலாக எழுதப்பட்டவை; துப்பறியும் கதைகளே அவற்றுள் பெரும்பாலானவை. ஆகவே அவை பொழுதுபோக்குக்கு உரியனவாய் அவ்வக் காலத்தில் படித்து மறக்கப்படுவன ஆயின ; இலக்கியச் சிறப்புடன் நின்று வாழவில்லை.

அவற்றிற்கு அடுத்துக் குறிக்கத் தக்கவை, வங்காளம், இந்தி, மராத்தி மொழிகளில் எழுதப்பட்டவற்றின் மொழிபெயர்ப்புக்கள். அம் மொழிகளில் உயர்ந்தவைகளாகப் போற்றப்படும் நூல்களின் மொழிபெயர்ப்புக்கள் ஆகையால், அவை தமிழர்க்குப் பயன் அளித்தன; தமிழில் எழுதுவோர்க்குத் தூண்டுகோல் ஆயின. அவை தோன்றுமுன், துப்பறியும் கதைகள் மட்டும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தபோது, நாவல் படிப்பது ஒரு தீமையாகவே கருதப்பட்டு வந்தது. ஆசிரியர்களும் பெற்றோர்களும் இளைஞர்களுக்கு அறிவுரை கூறும்போது நாவல் படிக்கக் கூடாது என அறிவுறுத்திவந்தனர். அந்த நிலை மாறுவதற்கு, நல்ல மொழிபெயர்ப்பு நாவல்கள் உதவி புரிந்தன எனலாம்.

இன்றைய வளர்ச்சி

சுவையாகக் கதை நிகழ்ச்சிகளை விளக்கிச் செல்வதில் கல்கி கிருஷ்ணமூர்த்தி வல்லவர்; அன்றியும், பேசும் மொழியில் உள்ள உயிரோட்டம் வாய்ந்த வாக்கிய அமைப்புக்களைக் கையாண்டு, எளிய நடையில் எழுதலானார் ; ஆகவே, அவருடைய கதைகள் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றன. நல்ல நாவல்களைப் படிக்கும்

ஆர்வத்தை வார இதழ்களின் வாயிலாக அவர் வளர்த்தார். வரலாற்றைப் பின்னணியாகக் கொண்டு அவர் புனைந்து எழுதிய நாவல்கள் சிறந்து விளங்குகின்றன. சிவகாமியின் சபதம், பார்த்திபன் கனவு, பொன்னியின் செல்வன் முதலியவை அவருடைய வரலாற்று நாவல்கள். தியாக பூமி, அலையோசை முதலியவை இக் கால வாழ்க்கையைப் பின்னணியாகக் கொண்ட நாவல்கள்.

கே. எஸ். வெங்கடரமணி எழுதிய தேசபக்தன் கந்தன், முருகன் என்னும் நாவல்கள், முதலில் ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்டுப் பிறகு தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டவை. கிராம வாழ்க்கையைக் காந்தீய நோக்குடன் கண்டு எழுதியவர் அவர்.

வை. மு. கோதை நாயகி அம்மையார் முதலியோர் அண்மைக்காலம் வரையில் நம்மோடு இருந்து நாவல் பல எழுதிவந்தனர்.

இன்று நாவல் துறையில் தொண்டாற்றி நம்மிடையே வாழ்ந்துவருபவர் பலர். அவர்களின் படைப்புக்களான நாவல்களில் இலக்கியச் செல்வங்களாக வாழத் தக்கவை பல உள்ளன.

5. சிறுகதை

<u>அமைப்பு</u>

சுவையான ஒரு நிகழ்ச்சி அல்லது சூழ்நிலை அமைப்பு ; கவர்ச்சியான ஒரு காட்சி ; நெருங்கிப் பின்னப்பட்ட சிறு நிகழ்ச்சிகள் ; ஒருவரின் தனிப் பண்பு ; ஒரு சிறு அனுபவம் ; வாழ்க்கையின் ஒரு பெற்றி ; அற உணர்வால் விளைந்த ஒரு சிக்கல் — இவற்றுள் ஏதேனும் ஒன்று அல்லது இவை போன்ற ஏதேனும் ஒன்று நல்ல சிறுகதையின் அடிப்படையாக அமையலாம்.

கருவின் சிறப்பால் அமையும் சிறுகதை, ஒருவரின் பண்பின் சிறப்பால் அமையும் சிறுகதை, உள்ளத்தில் பதியும் உணர்வின் சிறப்பால் அமையும் சிறுகதை எனப் பாகுபாடு செய்யலாம். இவற்றுள் உணர்வின் சிறப்பை ஒட்டிய சிறுகதையே சிறந்தது என்று போ Edgar Allen Poe என்னும் அறிஞர் கருதினர்.

சுருங்கச் சொல்வதாயினும், எடுத்த கதைப் பொருள் உணர்ச்சி புலப்பட விளக்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். இன்னும் கூடுதலாக விளக்கியிருப்பினும் பயன் மிகுந்திருக்காது என்று சொல்லத் தக்கவாறு அளவான விளக்கம் வேண்டும். ஒரு நாள் நிகழ்ச்சியாக இருப்பினும், அன்றி

ஒரு சில ஆண்டுகளின் நிகழ்ச்சியாக இருப்பினும், விளக்கம் போதும் என்ற நிறைவு தோன்றுமாறு அமைய வேண்டும்.

நோக்கம், குறிக்கோள், செயல், உணர்வு ஆகியவை சிதறாமல் ஒன்றுபட்டு அமைய வேண்டும். அதாவது, ஒரு நோக்கம், அதற்கு இடையூறாக வேறு ஒன்று புகாமல் அமைத்தல்; ஒரு குறிக்கோள், அதை ஒரே போக்கில் புலப்பட உணர்த்தல்; ஒரே செயல், அதைத் தெளிவுறக் காட்டல்; ஒரே உணர்வு, அதை உள்ளத்தே பதியுமாறு உணர்த்தல் என இவ்வாறு நேரிய முறையில் அமைக்க வேண்டும். இவற்றைச் சிதைக்கும் வேறு பிறவற்றைப் புகுத்தல் ஆகாது.

சிறுகதையின் இலக்கணம் எனப் பலர் பலவாறு கூறியுள்ளனர். எவையும் முடிந்த முடிபாக இல்லை எனலாம். சிறந்த சிறுகதையின் அமைப்பே சிறுகதையின் இலக்கணம் எனலாம்.

சிறுகதை குதிரைப் பந்தயம் போல், தொடக்கமும் முடிவும் சுவை மிக்கனவாக இருத்தல் வேண்டும் என்பர் செட்ஜ்விக்.*

நாவல் : சிறுகதை

கதைமாந்தரின் பண்புகள் படிப்படியே விளக்கமுறல், காலம் நகர்ந்து செல்லல் — இவைகள் நாவலின் அடிப்படைகளாகும். ஆயின், சிறுகதையில் காலம் நகரத் தேவை இல்லை; ஒரு சிறு கால மாறுதல் ஏற்படினும் போதும். கதைமாந்தர் நகரத் தேவை இல்லை; அவர்கள் வளரவும் தேவை இல்லை; கதைமாந்தரும் தேவை இல்லை. இவை இல்லாமலே சிறுகதை அமைய முடியும். நாவலில்

* H. E. Bates, The Modern Short Story, p. 16.

இளைஞர் வளர்ந்து முதியராதல் உண்டு ; சிறுகதையில் அவர்களை ஒரே நிலையில் காட்டியும் முடித்துவிடலாம்.

கட்டுப்பாடு

சிறுகதை அளவில் சிறியதாக அமையும் காரணத்தாலேயே, கட்டுப்பாடுகள் உடையதாகின்றது. ஒரே முறையில் படித்து முடிக்கக் கூடியதாக இருத்தல் வேண்டும் என்றும், ஒரே ஒரு பயன் அல்லது விளைவு உடையதாக இருத்தல் வேண்டும் என்றும், அதனால் கதையில் வரும் சில நிகழ்ச்சிகளும் கதைமாந்தர்களும் அந்த ஒன்றனுக்குப் பயன்படக் கூடிய வரையறையோடு அமைய வேண்டும் என்றும் கூறுவர். † தொடக்கம் முதல் முடிவு வரையில் ஒரே நோக்கம் உடையதாக விளங்கல் வேண்டும் ஆகையால், குறித்த ஓர் ஆளைத் தேடிச் செல்பவரின் ஊர்ப் பயணம் போல் வேறு எதுவும் குறுக்கிடாமல் அமைதல் வேண்டும்.

சிறுகதையில் கதை சிறிதாக இருந்தாலும், கதைமாந்தர் ஒரு சிலராகவே இருந்தாலும், கதை நிகழ்ச்சி ஒன்று இரண்டாகவே இருந்தாலும், ஒரு முழுத்தன்மை மட்டும் கட்டாயம் வேண்டும். தேவையற்ற வருணனைக்கோ, வேண்டாத நிகழ்ச்சிகளுக்கோ இடம் தராத சிறுகதை என்னும் இந்தக் கலை, சிறிய வடிவிலேயே முழுத் தன்மை

* This development of character, this forward movement of time, have always been and perhaps will be the pulse and nerve of the novel. But in the short story time need not move, except by an infinitesimal fraction; the characters themselves need not move; they need not grow old; indeed there may be no characters at all.

—H. E. Bates, The Modern Short Story, p. 19.

† Here we have the test of the short story—unity. Right from the opening sentence there must be one aim only; there must be one idea only to be established.

—Peter Westland, Literary Appreciation, p. 241.

பெற்று விளங்குவதால், அரிய கலை என்று போற்றத் தக்கதாகும்.

உரையாடல்

சிறுகதைகளில் உரையாடல் மிகுந்திருத்தலும் உண்டு; குறைந்து அமைதலும் உண்டு. கதைமாந்தரின் பண்பை விளக்குவதற்கோ, கதை நிகழ்ச்சியைப் புலப் படுத்துவதற்கோ ஏற்ற அளவிற்கு உரையாடல் அமைய லாம். அது, எழுதுவோரின் திறனைப் பொறுத்ததே ஆகும். உரையாடல் வாயிலாக அல்லாமல், வேறு வகை யாலேயே கதையையும் பண்புகளையும் புலப்படுத்த வல்ல ஆசிரியர்க்கு உரையாடல் அவ்வளவாகத் தேவைப்படுவ தில்லை. ஆதலின் உரையாடலே இல்லாமல் முடியும் சிறு கதைகளும் சில உள்ளன. முழுதும் உரையாடலாகவே அமைந்துள்ள சிறுகதைகளும் ஒரு சில உள்ளன.

வருணனை

சிறுகதைகளில் நீண்ட வருணனைகளுக்கு இடமே இல்லை. பொதுவாக நோக்கின், நாவல் முதலியவற்றிலும் வருணனைகள் வர வரக் குறைந்துவருகின்றன. முந்திய நூற்றாண்டுகளில் மக்களிடையே பழக்கமும் குறைவாக இருந்தது; நடை உடை வழக்கங்களும் மிக மிக வேறுபட் டிருந்தன. ஆகையால் ஒரு வகையான நடையுடை உடைய வர்கள் மற்றவர்களின் நடையுடை முதலியவற்றை அறிய ஆர்வம் கொண்டிருந்தனர். போக்குவரத்து மிகுதி, கல்வி வளர்ச்சி முதலியவற்றால் வாழ்க்கை எல்லா மக்களுக்கும் ஏறக்குறைய ஒரே வகையாக அமைந்து வருகிறது; *

* Education, travel, wider social contact, the increased uniformity of life, dress, and manners have made us all familiar with things that were once remote enough to need to be described. . . . It is no longer necessary to describe; it is enough to suggest.

—H. E. Bates, The Modern Short Story, p. 24.

வேறுபாடுகள் குறைந்துவருவதால், எல்லோருக்கும் எல் லோரைப் பற்றியும் தெரியும் நிலை உள்ளது. ஆதலின் மக்க ளைப் பற்றியும் பழக்க வழக்கங்களைப் பற்றியும் இப்போது கதைகளில் குறிப்பிட்டால் அது போதும்; வருணித்தல் தேவையில்லை.

சிறுகதை எழுத்தாளர்கள் சிறந்த கலையுணர்ச்சி உடையவர்கள். அவர்களின் வருணனைகளில் அந்தக் கலைச் சிறப்பு விளங்கும். ஏதேனும் ஒன்றைப் பற்றி விளக் கும்போது, அந்த விளக்கத்தால் அந்தப் பொருளை மனக் கண் உடனே காணும். கண்ணால் காண்பது மட்டும் அல் லாமல், மற்றப் புலன்களாலும் உணர்வதுபோன்ற அனு பவம் ஏற்படும். சிறந்த சிறுகதை ஆசிரியராகிய செகோ என்பவர் கார்க்கி என்ற ஆசிரியரிடம் தெரிவித்த அனுப வம் இது. *

ஆனால் சிறுகதையின் கருவுக்கோ உணர்ச்சிக்கோ வேண்டாத ஒன்று எந்த வருணனையிலும் இடம் பெறக் கூடாது. ஒரு வீட்டின் கூடத்தின் சுவரில் படம் ஒன்று மாட்டிவைக்கப்பட்டதாகக் கூறினால், அந்தப் படம் எந்த வகையிலேனும் கதையின் கருவுக்கோ உணர்ச்சிக்கோ பயன்பட வேண்டும். இல்லையேல், அதைப் பற்றிய குறிப்பு அந்த வருணனையில் கூடாது என்பர்.

"புகைவண்டி நிலையத்தில் எட்டிப் பார்த்தேன். நண் பனைக் கண்டு மகிழ்ந்தேன்" என்று செய்திகளையும் நிகழ்ச்சி களையும் மட்டும் கூறிச்செல்வது நல்ல கதை ஆகாது.

* Tchehov, the greatest of all writers of short stories, said to Gorky: 'you are an artist . . . you feel superbly, you are plastic; that is, when you describe a thing, you see and touch it with your hands. That is real writing.'

—J. M. Murry, The Problem of Style, p. 14.

இதைப் படிப்பவரின் நெஞ்சில் அந்த நிகழ்ச்சிகள் படமாக அமைவதில்லை; நன்கு பதிவதில்லை. "புகைவண்டி நின்றது. நிலையப் பலகை கண்ணெதிரே தெரிந்தது. வெள்ளை நிறம் தீட்டிய பலகையில் கருநிற எழுத்துக்கள் கொட்டையாக 'ஆவடி' எனத் தெரிவித்தன. என் கையை யாரோ தொட்டது உணர்ந்து திரும்பிப் பார்த்தேன். நண்பனுடைய மலர்ந்த முகத்தில் முத்துப்போன்ற பற்கள் தோன்ற விளங்கிய முறுவலைக் கண்டேன்" என்று இது போல் எழுதினால் நிகழ்ச்சிகளைப் படிப்பவரின் உள்ளத்தில் பதியவைக்க முடியும். செய்திகளையும் இவ்வாறே உணர்ச்சியோடு கூட்டிக் குழைத்துத் தந்தால் அவை நெஞ்சில் பதியும். இது கலைப்படைப்புக்கு இன்றியமையாத திறனாகும்.

கரு

சில சிறுகதைகளில் கரு மிகச் சிறப்பாக விளங்கும்; சில சிறுகதைகளில் கதைமாந்தரின் பண்பு சிறந்து நிற்கும்; வேறு சில சிறு கதைகளில் உணர்ச்சி சிறப்புற்றிருக்கும். அந்தந்தச் சிறப்புப் பற்றிச் சிறுகதை போற்றப் படுதல் உண்டு. கருவின் சிறப்பு, பண்பின் சிறப்பு, உணர்ச்சியின் சிறப்பு என அச் சிறப்புக்கள் பற்றி உணர்ந்து கூறப்படும் சிறுகதைகளில், கரு மிகச் சிறப்பாக அமைந்த சிறுகதைகள் படிப்பவரின் நெஞ்சில் நீங்காமல் நிற்பனவாகும்.

கதையின் கரு நாட்டுக்கு நாடு வேறுபடும். சோமர்செட் மாம் எழுதியுள்ள ஒரு கதையில் (*Home and Beauty*), மாண்டுபோனதாகப் பலராலும் கருதப்பட்ட ஒரு போர் வீரன், ஊர்க்குத் திரும்பிவந்து பார்த்தபோது அவனுடைய மனைவி அவனுக்கு உயிர்த் தோழனை ஒருவனை மணந்து வாழ்வதைக் காண்கிறான். இந்தப் போக்கில் மேனாட்டுக் கதைகள் அமையலாம். ஆனால் இந்த நாட்டில்

இவ்வாறு அமைவது அரிது. காரணம், நாட்டுக்கு நாடு மக்களின் மனப்பான்மையில் இன்னும் வேறுபாடுகள் இருத்தலே ஆகும்.

முழுமை

சிறுகதை, அளவில் சிறிய கதையாக அமையினும், அதில் ஒரு முழுமை அமைதல் வேண்டும். கூறத் தக்கன எல்லாம் விடாமல் கூறப்பட்டன என்றும், திறனுடன் கூறப்பட்டன என்றும் படிப்பவர்க்கு மனநிறைவு ஏற்படும் வகையில் அமைதல் வேண்டும். இன்னும் விரிவாக எழுதியிருப்பின், ஒரு குறைவும் நேர்ந்திருக்காது எனினும், ஒரு பயனும் மிகுந்திருக்காது என்று எண்ணத் தக்க வகையில் அமைதல் வேண்டும்.

இயைபு

சிறுகதையில் கூறப்படுவது ஒரு மணி நேர நிகழ்ச்சியாகவும் இருக்கலாம்; ஒரு நாள் செய்தியாகவும் இருக்கலாம்; ஒரு வாரத்து நிகழ்ச்சிகளாகவும் இருக்கலாம்; ஓர் ஆண்டு அல்லது பல ஆண்டுகளின் வாழ்க்கையாகவும் இருக்கலாம். ஒருவரின் வாழ்க்கையில் ஒரு சிறு பகுதியும் சிறுகதையாக இருக்கலாம்; அல்லது அவருடைய முழு வாழ்க்கையும் அதில் அமையலாம். ஓர் இடமே களமாக அமையினும் அமையலாம்; பல்வேறு இடங்களும் வரினும் வரலாம். ஒருவர் இருவரே கதைமாந்தராகவும் அமையலாம்; பலரும் வந்து அமையலாம்.

ஆயின், ஒருமுக இயைபு அதில் விளங்கல் வேண்டும். கூறப்படுவன எல்லாம் ஒரு காரணம் பற்றியனவாக, ஒரு நோக்கம் உடையனவாக, ஓர் உணர்ச்சியை விளைப்பனவாக இருத்தல் வேண்டும். அந்த ஒருமுக இயைபுக்கு இடையூறானவற்றையும் வேண்டாதவற்றையும் நுழைத்தலும் சேர்த்தலும் ஆகா.

தொடக்கம்

சிறுகதையின் தொடக்கம் படிப்பவரின் ஆர்வத்தை யும் கற்பனையையும் தூண்டக் கூடிய வகையில் அமைவது உண்டு. தேர்ந்த சிறுகதை ஆசிரியர்கள் பலர் இவ்வகை யான தொடக்கத்தை அமைத்துச் சிறுகதை எழுதி யுள்ளனர்.

"எதிர்பாராமல் வீட்டினுள் அடைக்கப்பட் டிருந்த தம் மனைவியின் நாயைக் காப்பதற்காக முயன்றபோது, காப்டன் பாரஸ்டியர் ஒரு காட்டுத்தீயில் சிக்கி மாண்டதாகச் செய்தி படித்தபோது, பலர் திடுக்கிட்டார்கள்": இப்படிச் சோமர் செட்மாம் எழுதிய (*The lion's skin* என்ற) ஒரு சிறுகதை தொடங்குகிறது.

" தந்தியைக் கண்டு எல்லோரும் இடிந்து உட்கார்ந்து போனோம். அதில் கண்டிருந்த விஷயம் எங்களுக்கு அர்த்தமே ஆகவில்லை போல் இருந்தது. சிவராமையர்– டேஞ்ஜரஸ் - என்ற இரண்டு வார்த்தைகளே இருந்தன. தந்தி சென்னை ஜெனரல் ஆஸ்பத்திரியிலிருந்து வந்திருந் தது." இவ்வாறு தொடங்குகிறது கு. ப. ராஜகோபாலன் எழுதிய 'விடியுமா' என்ற சிறுகதை.

இத்தகைய தொடக்கங்கள் சிறுகதைக்குக் கவர்ச்சி யூட்டிச் சுவை மிக்க அமைப்பைத் தருகின்றன.

தோற்றம்

சிறு கதை என்ற இலக்கிய வகை உலகத்தில் தோன்றி வளர்ந்து ஒரு நூற்றுண்டுதான் ஆயிற்று. அமெரிக்காவில் எட்கார் ஆலன் போ பற்பல சிறுகதைகளை எழுதிக் கலைச் செல்வமாகத் தந்த பிறகே, உலக அறிஞர்கள் சிறுகதையைத் தனிவகையான இலக்கியமாகப் போற்றத்

தொடங்கினர். அதற்குமுன் எல்லா நாடுகளிலும் கதைகள் வழங்கிவந்தன. வாய்மொழிக் கதைகளும் இருந்தன; எழுதப்பட்ட கதைகளும் இருந்தன; வீட்டுப் பாட்டிமார் முதல் நாட்டுப் புலவர் வரையில் யாவரும் கதைகளைப் போற்றினர்; கதைகள் உரைநடையிலும் இருந்தன; செய்யுளிலும் இருந்தன; அவற்றுள் நீண்ட பெரிய கதைகளும் இருந்தன ; சுருங்கிய சிறிய கதைகளும் இருந்தன. ஆனல் அவை சிறுகதைகள் என்னும் பெயர்க்கு உரியன அல்ல. எட்கார் ஆலன் போவும் ஐரோப்பாவில் ரஷ்யா, பிரான்சு முதலிய பல நாட்டு அறிஞர்களும் (ஓ. ஹென்றி, மாப்பசான், செகோ முதலானவர்) ஒரு தனி மரபைப் போற்றி எழுதி வளர்த்தவைகளே சிறுகதை இலக்கியம் ஆயின.

தமிழ் நாட்டில் சிறுகதை ஒருவகை இலக்கியமாக வளரத் தொடங்கியது இந் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்திலேயே ஆகும். ஆயினும் இது இந்த நாற்பது ஆண்டுகளுக்குள் நல்ல வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. தமிழ்மொழியில் இன்று தேர்ந்த சிறுகதை எழுத்தாளர் பலர் உள்ளனர். உலகத்துச் சிறுகதை இலக்கியத்தோடு போட்டியிடக்கூடிய செல்வத்தைத் தமிழ்மொழி பெற்றுவிட்டது எனலாம்.

மேலைநாட்டில் சிறுகதை ஒரு தனி இலக்கியமாக வளர்வதைக் கண்டு தமிழ்மொழியும் அந்தப் பேறு பெறவேண்டும் என்று ஆர்வம் கொண்டவர் வ. வே. சு. அய்யர். அவருடைய 'மங்கையர்க்கரசியின் காதல் முதலிய கதைகள்' மற்றவர்களின் முயற்சிக்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைந்தன. வங்காளத்தில் தாகூர் எழுதிய சிறுகதைகள் தமிழ்நாட்டு அறிஞர்களுக்கு ஒருவகைத் தூண்டுகோலாகவும் எடுத்துக் காட்டாகவும் அமைந்தன. அவற்றைக் கண்ட பாரதியார் தாமும் தமிழில் சிறுகதைகள் எழுத வேண்டும் என்ற ஆர்வம் கொண்டார். ஆயின் வெற்றி பெறவில்லை.

வ. வே. சு. ஐயர் மங்கையர்க்கரசியின் காதல் முதலிய கதைகளை 1927-ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்டு வெற்றி பெற்றார்.

வளர்ச்சி

நாவலுக்குச் சொன்னவற்றில் உணர்ச்சி கற்பனை முதலிய பல சிறுகதைகளுக்குப் பொருந்தும். சுவையமைப்பு, உரையாடல் அமைப்பு, இயற்கை வருணனை முதலிய பலவற்றில் நாவல் போலவே சிறுகதையும் அமையும். ஒரு திங்கள் வெளியீட்டிலோ வார வெளியீட்டிலோ ஒரே இதழில் முழுமையாய் வரக்கூடியதாக இருப்பது சிறுகதையே ஆதலின், அவை சிறுகதையின் தோற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் காரணமாக அமைந்தன. ஓர் இதழில் புலப்படுத்தக்கூடியவாறு நாவலின் ஒரு பகுதியையோ அல்லது ஒரு பண்பையோ வெளியிட முடியாது. பண்புகளைப் படிப்படியே வளர்த்து விளக்க வேண்டியிருப்பதாலும், கதை நிகழ்ச்சிகளை அடுத்தடுத்து நகர்த்திச் செல்ல வேண்டியிருப்பதாலும் சிக்கலும் கோவையும் மிக்க நாவலால் முடியாத அதனைச் சிறுகதை செய்ய முடிந்தது. அரை மணி நேரம் முதல் இரண்டு மணி நேரம் வரையில் உள்ள காலவரையறையில்படித்து முடித்து மகிழக் கூடியதாக சிறுகதை விளங்கவேண்டும் என்பது எட்கார் ஆலன் போவின் கருத்து. இப்போது கால்மணி நேரத்தில் படிக்கக் கூடிய சிறு கதைகள் பெருகியுள்ளன, ஐந்து நிமிடத்தில் படிக்கக் கூடிய சிறுகதைகளும் சில இதழ்களில் வெளியாகின்றன. இக்காரணத்தாலேயே சிறுகதைக்குத் தனி வளர்ச்சி அமைவதாயிற்று.

சிறுகதை எழுதப்பட்ட தொடக்கத்தில், ...
உள்ள இலக்கணங்களின்படி எழுதப்படவில்லை. ...
சிறிய கதையே அப்போது சிறுகதையாகக் கருதப்...
ஆதலின் கதையின் சுருக்கமே அப்போது சி...

இலக்கணமாகக் கொள்ளப்பட்டது.* ஆனால் இன்று சிறுகதை என்பது தனியான ஓர் இலக்கிய வகையாக வளர்ந்து சிறப்பிடம் பெற்றுவிட்டது. சென்ற நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் தோன்றிய சிறுகதைகளே அவ்வாறு தனிவளர்ச்சி அமைத்துத்தந்தன எனலாம். அவர்களின் இலக்கிய முயற்சியால், சிறுகதைக்கு என ஓர் அழகான வடிவம் அமைவதாயிற்று. அந்த வடிவ அமைப்பாலேயே சிறுகதை இலக்கியச் சிறப்புப்பெற்றது.

காலத்தின் விளைவு

பழங் காலத்தில் தன்னுணர்ச்சிப் பாட்டுக்கள் பெற்றிருந்த இடத்தை இக்காலத்தில் சிறுகதை என்ற இலக்கிய வகை ஓரளவிற்குப் பெற்றுள்ளது எனலாம். இக்காலத்து நாவலாசிரியர் சிலர் முற்காலத்தில் இருந்திருப்பின், காவியப் புலவர்களாக இருந்திருப்பர்; அதுபோலவே, இக்காலத்துச் சிறுகதை ஆசிரியர்கள் சிலர் பழங்காலத்தில் வாழ்ந்திருப்பின், தனிப் பாட்டுக்கள் பல பாடும் கவிஞர்களாக இருந்திருப்பர். காலத்திற்கு ஏற்ப இலக்கியத்தின் வடிவமும் வளர்ச்சியும் மாறியமைவதையே இவற்றின் வாயிலாகக் காண்கிறோம்.

இக்காலத்து இலக்கிய வகைகளுள் மிக வேகமாக வளர்ந்துவருவது சிறுகதையே ஆகும்; பெரிதும் வரவேற்கப்பட்டுச் செல்வாக்காக உள்ளதும் அதுவே ஆகும். ...ப்பில்லாத — நெருக்கடி மிகுந்த — இக்கால வாழ்க்...யில், விரைவில் படித்து முடித்து மகிழக் கூடியதாக ...பது அதற்குக் காரணம் ஆகும். வார இதழ்களும் ... இதழ்களும் வளர்ந்துள்ள வளர்ச்சியும் ஒரு

...ı the short story applared it resembled, mostly, a precis of
—H. E. Bates, The Modern Short Story, p. 21.

காரணம் எனலாம். எவ்வாறெனில், அந்த இதழ்கள் வெளியிட்டு ஒரே இதழில் முடிக்கக் கூடிய அளவில் அமையக் கூடியது சிறுகதையே. ஆகவே, கட்டுரைகளும் செய்திகளும் நகைச்சுவைத் துணுக்குகளும் ஆய்வுரைகளும் வெளியிடும் ஓர் இதழ், கதையும் வெளியிட விரும்பும்போது, அதற்கு உதவியாக உள்ளது சிறுகதையே. ஆதலின், வார இதழ்களும் திங்கள் இதழ்களும் பலவாய்ப் பெருகி வளர வளர, சிறுகதைகளும் மிகப் பல தேவையாகின்றன. சிறுகதை எழுதுவோர்க்கு நல்ல வாய்ப்பும் ஏற்படுகிறது.

சிறுகதைகளைப் பலவகையாகப் படைத்து மகிழ்ந்து, ஏறக்குறைய நூறு கதைகளைத் தமிழுக்குத் தந்தவர் (சொ. விருத்தாசலம் என்னும்) புதுமைப்பித்தன். அடுத்த நிலையில் சிறு கதைகள் எழுதிப் புகழ் பெற்றவர்கள் கு. ப. ராஜகோபாலன், கல்கி ரா. கிருஷ்ணமூர்த்தி முதலான வர்கள். இன்று நம்மிடையே வாழ்ந்துவரும் சிறுகதை எழுத்தாளர் சிலர் அத்தகைய புகழ்க்கு உரியவர்கள்.

இவர்கள் எழுதும் சிறுகதைகள் வெறும் பொழுது போக்கிற்கு உரியனவாக மட்டும் நிற்காமல், இவர்களின் உள்ளத்து உணர்ச்சிக்கும் விழுமிய நோக்கிற்கும் இடந் தந்து அமைதல் காண்கிறோம். எங்கோ கற்பனைவானில் பறந்து பொழுது போக்காமல், வாழ்க்கைப் போராட்டங் களையும் சிக்கல்களையும் கற்பனை செய்து அழகாகப் படைத் துக் காட்டுதலால் இவ்வ சிறந்து விளங்குகின்றன.

அமெரிக்காவில் இன்று இருநூறுயிரத்திற்கு மேற் பட்ட சிறுகதை எழுத்தாளர் உள்ளனர் என்பர். தமிழ் நாட்டிலும் ஈராயிரம் மூவாயிரம் சிறுகதை எழுத்தாளர் உள்ளனர் எனலாம். ஒவ்வொரு நாட்டிலும் இன்று மற்ற இலக்கியத் துறைகளில் ஈடுபட்டு எழுதுவோரைவிட, சிறு

கதை எழுதுவோரின் தொகையே மிகுந்துவருகிறது. உணர்ச்சியுடன் வாழத் தெரிந்து, நாம் உணர்ந்ததைக் கடிதம் போல் எழுதத் தெரிந்த ஒவ்வொருவரும் தம் வாழ் நாளில் ஒரு சிறுகதையேனும் எழுதிவைத்து மறைய முடியும் என்று ஆங்கில அறிஞர் ஒருவர் கூறியுள்ளார். ஆதலின், தமிழ் நாட்டில் சிறுகதை யாசிரியர்களின் தொகை இனியும் பெருக இடம் உண்டு எனலாம்.

ஆனால் சிறுகதையின் இலக்கியத் திறன் குறையாமல் காத்தல் வேண்டும். வார இதழ்களும் மற்ற வெளியீடுகளும் பெருகுவதால், அவற்றிற்குத் தேவையானபடி சிறுகதைகள் எழுதிக் குவிப்பதில் பயன் இல்லை. கலை, உள்ளத்து உணர்வு தூண்டப் படைக்கப்படுவது. அத்தகைய தூண்டுதல் இன்றி, எழுதியனுப்ப வேண்டிய நெருக்கடியால் பிறக்கும் சிறுகதைகள் பல கலைச்சிறப்புக் குன்றிப் போகின்றன. சில கதைகள் ஊர் பெயர் முதலியன மாறிப் புதியன போல் தோன்றினும், பழைய கதைகளின் போலி வடிவங்களாக ஆகின்றன. சிறுகதைகளை வளர்த்த இதழ்களே, இவ்வாறு அவற்றின் சிறப்புக்கு இடையூறாகவும் உள்ளன. இந்த மாசு படியாமல் உண்மைப் படைப்பாக வரும் சிறு கதைகளே இலக்கியமாக வாழ வல்லன.

6. மரபு

அமையும் முறை

பறவை ஒரு காட்டிலிருந்து மற்ருெரு காட்டிற்குச் சென்று வாழுமானல், பழைய காட்டின் தொடர்பை மறந்து விடுகிறது. அவ்வாறே புதிய இடங்களுக்கும் புதிய மரங்களுக்கும் சென்று வாழும்போதெல்லாம், பழைய இடங்களின் தொடர்பையும் மறந்துவிடுகின்றது. ஆனல் மனிதன் ஓர் ஊரிலிருந்தேனும் ஒரு நாட்டிலிருந்தேனும் வேருேர் ஊர்க்கும் வேருெரு நாட்டிற்கும் சென்று வாழ நேர்ந்தால், பழைய ஊர்த் தொடர்பையும் நாட்டுத் தொடர்பையும் மறப்பதில்லை. அந்த நினைவுகளுடனே புதிய இடத்து வாழ்வை நடத்துகிருன். மனிதன் படைக்கும் இலக்கியமும், காலத்திற்கு ஏற்பப் புதிய வடிவங்களைப் பெற்றபோதிலும், பழைய இலக்கியங்களின் தொடர்பையும் அடிப்படையையும் விடுவதில்லை. அவற்றையே இலக்கிய மரபு என்று கூறுதல் வழக்கம். இலக்கியத்தின் வரலாற்றை ஆராய்ந்தால், பழைய இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு, மரபு என்ற பெயரால் இருந்துவருதலைக் காணலாம்.

அந்தச் செல்வாக்கு என்றும் ஒரே அளவாக இருப்பதில்லை. புதிய இடத்தில் பழகப் பழக, பழைய ஊர் பற்றிய நினைவு சிறிது சிறிதாகக் குறைந்துவருதல் போல், புதிய இலக்கியங்கள் ஏற்பட ஏற்பட, பழைய இலக்கிய மரபுகளின்

செ ாக்கு மெல்ல மெல்லக் குறைந்துவரும். குறைந்து ருமே தவிர, அடியோடு நீங்கிவிடுதல் இல்லை. ஆகவே, பழைய மரபுகள் ஓரளவு இருந்துவர, புதிய இலக்கியங்கள் அந்த மரபுகளை ஒட்டியும் ஒட்டாமலும் காலத்திற்கு ஏற்ப அமைந்துவருதல் உண்டு.

பழமை

தமிழிலக்கியம் மூவாயிரம் ஆண்டுகளாக இருந்து வரும் மரபுகளை உடையது எனலாம். ஏனெனில், இன்று உள்ள பழைய இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியம் இருபத்தைந்து நூற்றாண்டுகளுக்கு முற்பட்டது. அந்நூல் இலக்கிய மரபுகளைப் பற்றிக் கூறியுள்ளது.

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்*

என்று தொல்காப்பியனார் கூறியது கற்பனையும் உண்மையும் கூடிய இலக்கிய மரபையே ஆகும்.

மரபுநிலை திரிதல் செய்யுட்கு இல்லை
மரபுவழிப் பட்ட சொல்லி னான
மரபுநிலை திரியின் பிறிதுபிறி தாகும்†

என்ற விதிகளால், இலக்கியத்திற்கு மரபு இன்றியமை யாதது என்ற கருத்தை வலியுறுத்தினர்.

காலத்தால் மிகப் பழையனவாய் மூவாயிரம் ஆண்டு களுக்கு முன்னம் அமைந்தனவாய் இருப்பினும், அந்த மரபு களில் சில இன்றும் போற்றத் தக்கனவாக இருத்தல் குறிப்பிடத் தக்கது. எடுத்துக்காட்டாக, காதல் பாட்டுக்கள் அகத்திணைப் பாட்டுக்களாய்ப் போற்றப்படல்

* தொல்காப்பியம், பொருள், அகத்திணையியல், 53.

† தொல்காப்பியம், பொருள், மரபியல், 91, 92.

வேண்டுமெனின், காதலரின் பெயர் முதலியன சுட்டாமல் பாட வேண்டும் என்பர் :

> மக்கள் நுதலிய அகன்ஐந் திணையும்
> சுட்டி ஒருவர்ப் பெயர்கொளப் பெறூஅர்.*

இன்று ஆங்கில இலக்கியத் துறையில் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கும் எலியட் என்னும் கவிஞர் கூறும் கருத்து இதற்கு அரண் செய்வதாக உள்ளது. இலக்கியத்தில் பாடப்படும் காதல், யாரோ ஒருவரை நோக்கிப் புலப்படுத்தும் உணர்ச்சியாக இருப்பினும் அது பிறரால் கேட்கப் படுவதற்கென்றே இயற்றப்படுவதாகும். அவ்வாறு பிறரால் கேட்கப்படாமல், காதலர்க்கு மட்டுமே உணர்த்தத் தக்கதாயின், அதை எவரும் பாட்டாக இயற்றுவதில்லை. அத்தகைய உணர்ச்சிக்கு உரியது உரைநடையே அல்லாமல், பாட்டு அன்று என்பர். ஆகவே, பாட்டாக வடிக்கப்படும் உணர்ச்சி, அனைவர்க்கும் உரிய பொதுவான கற்பனைச் செல்வம் என்பதும், இன்னார்க்கு மட்டும் என்று குறிப்பிட்ட காதலுணர்ச்சி பாட்டு வடிவம் பெறத் தக்கது அன்று என்பதும் அவர் கருத்து ஆகும்.†

பின்னணி

உலகில் எந்தப் பொருளும் தனித்து நின்று — உலகத்தை விட்டு ஒதுங்கி நின்று — விளங்க முடியாது. ஒரு மலர் பூத்தது என்றால், ஒரு செடி அல்லது கொடி, அதை அடுத்த மரம் அல்லது கிணறு, அடுத்துத் திரியும் விலங்கு அல்லது பறவை, கீழே பசும்புல்வெளி அல்லது கட்டாந்

* தொல்காப்பியம், அகத்திணையியல், 54.

† A good love poem, though it may be addressed to one person, is always meant to be overheard by other people. Surely, the proper language of love—that is, of communication to the beloved and to no one else—is prose. —T. S. Eliot, The Three Voices of Poetry, p. 6

தரை, மேலே நீல வானம் அல்லது முகில்கூட்டம் ஆகியவை இருந்தே தீரும். ஒருவனும் ஒருத்தியும் காதல் கொண்டு பார்க்கின்றனர் என்றால், இடம் சூழல் முதலியன எல்லாம் உண்டு என்பது தானாகவே விளங்குகிறது. இவையே பின்னணி என்று கூறப்படுவன. காதல் பற்றிய அகப் பொருட் பாட்டுக்களில் இவற்றை முதற் பொருள் என்றும் கருப் பொருள் என்றும் இருவகையாகப் பகுத்து விளக்கு கிறார் தொல்காப்பியனார்.

பின்னணியின் இன்றியமையாமை உணர்ந்தே, நாடக மேடையில் நடிப்பவரும், உலகத்தை விட்டு வெட்ட வெளியில் நடிப்பவர் போல் நடிக்காமல், உலக வாழ்வில் உள்ள பின்னணி விளங்க, பின்னும் பக்கமும் திரைகள் விட்டு அழகுபடுத்துகின்றனர். காடு மலை வீடு புறந் திண்ணை தெரு சந்தை முதலியவற்றில் இன்ன இடம் என்று விளங்கும் வகையில் ஏற்ற திரைகள் அமைத்து நடிக்கின்றனர்.

ஓவியம் எழுதுவோரும் பின்னணியின் தேவையை உணர்ந்து எழுதுகின்றனர். ஒரு காக்கை கரைவது போல் படம் தீட்டுவதாயின், படத்தில் தனியே ஒரு காக்கை வாய் திறந்து நிற்பதில்லை; ஒரு மரத்தின் கிளையிலோ, வீட்டின் முகப்பிலோ, சுவரின் மீதோ, கற்பாறையின் மீதோ காக்கை இருப்பதாகப் படம் எழுதப்படுகிறது.

இவ்வாறு எழுதப்படும் பின்னணி, உலகில் உள்ள வாறே அமைதல் தக்கது; கலைஞரின் உள்ளம் விழைந்த வாறே அமைதலும் தக்கதே ஆகும். தாமரையின் ஓவியம் தீட்டுவோன், மருதநிலச் சூழல் தோன்ற எழுதல் வேண் டும்; மலையோ காடோ பாலையோ எழுதிப் பயன் இல்லை; வயலும் குளமும் விளங்க எழுதல் வேண்டும். மானின்

ஓவியம் தீட்டுவோன், காடும் மேடும் விளங்க, கல்லும் புல்லும் தோன்ற எழுதல் வேண்டும். கலைஞரின் உள்ளம் விழையுமேல், அவற்றை மேலும் அழகுபடுத்தி வளம் மிக்க தாகக் காட்ட முயலலாமே அன்றி, இல்லாததையோ பொருந்தாததையோ அமைத்து எழுதுவதில் பயன் இல்லை.

இருவகை

இவ்வாறு தீட்டப் பெறும் பின்னணி இருவகைப்படும். ஒன்று, இயைபாம் பின்னணி; மற்றொன்று, முரணும் பின்னணி. இயைபாக (ஒத்ததாக) அமையினும், முரண் பட்டதாக அமையினும், உள்ளத்து உணர்ச்சியை நன்கு எடுத்துக்காட்ட உதவ வேண்டும்.

ஒரு தாய் தன் குழந்தையோடு கொஞ்சுவதாக ஓவியம் அமைவதாயின், அதற்குப் பின்னணியாக அமையத் தக்கது, பசுவும் கன்றுமாக இருக்கலாம்; அல்லது, மரமும் கொடியுமாக இருக்கலாம்; அல்லது, வானத்தின் திங்களும் விண்மீனுமாக இருக்கலாம். இவை எல்லாம் இயைபாம் பின்னணிகள். அவ்வாறன்றி, தாயும் குழந்தையும் கொஞ்சும் காட்சிக்குப் பக்கத்தில் வாடி உதிர்ந்த மலர் ஒன்று அமைந் தால் அது பொருந்தாததாகும்; கன்று இல்லாத பசு, பசு இல்லாத கன்று, எருது இரண்டு, ஆணும் பெண்ணுமான பறவை இரண்டு முதலானவற்றை அமைத்தாலும் அவை பொருந்தாதன ஆகும்.

காதலனுடைய வருகையை எதிர்நோக்கிக் காத் திருக்கும் ஒருத்தியின் படமாயின், அதற்குப் பின்னணியாக ஒரு மரக்கிளையும் அதில் தனிப் பறவை ஒன்றும் தீட்டலாம். இது இயைபாம் பின்னணி. இது கலைஞரின் உணர்ச்சியை எடுத்துக்காட்ட உதவுவதாகும்.

அந்தக் காதலியின் ஏக்கத்தை மிகுதிப்படுத்த வேறொரு வகையாகவும் பின்னணி அமைக்கலாம். அதாவது,

தனித்து வருந்தும் காதலியின் கண்ணெதிரே ஒரு மரக் கிளையில் ஆணும் பெண்ணுமாக இரண்டு பறவைகளைக் காட்டலாம்; அல்லது கொடி பின்னிச் சூழ்ந்த மரத்தைக் காட்டலாம். கலைஞரின் கற்பனை தனிமைத் துன்பத்தை எடுத்துக்காட்டுவதாக இருப்பினும், மற்ற உயிர்கள் துணை யோடு கூடி வாழும் வாழ்வு காதலியின் ஏக்கத்தை மிகுதிப் படுத்த வல்லது ஆகையால், இந்தப் பின்னணியும் பொருந்துவதாகும். இது முரணும் பின்னணி எனப்படும்.

காதலன் பிரிந்து போகின்ற வழி பாலைவழி. அவன் தன் துணைவியைப் பிரிந்து அந்தக் கொடிய வழியில் போகின்றான். அவனுடைய உள்ளத்தில் அன்பு இல்லா மற் போகவில்லை. அன்பு இருந்தும், துணைவியைப் பிரிந்து போகின்றான். அந்தக் காட்டுவழியில் காணும் காட்சியோ வேறு வகையாக உள்ளது. யானைகள் தின்பதற்குத் தழை யும் குடிப்பதற்கு நீரும் அற்ற காடு அது. ஆயினும் அவை ஒன்றை விட்டு ஒன்று பிரியாமல் அன்பாக வாழ்கின்றன. உணவு இல்லாத அந்தக் காட்டிலும், கிடைத்த உணவைக் கொண்டு பசியைப் போக்கிக்கொண்டு துணையாக இருந்து வாழ முயல்கின்றன. யா மரத்தில் தழை இல்லை. ஆயினும் பட்டைக்கு அடியில் உள்ள நாரில் ஈரம் இருப்பது யானை களுக்குத் தெரியும். ஆண் யானை பட்டையை உரித்துப் பெண் யானைக்குக் கொடுத்து அதன் பசியைத் தீர்க்க முயல்கிறது :

பிடிபசி களைஇய பெருங்கை வேழம்
மென்சினை யாஅம் பொளிக்கும்
அன்பின தோழிஅவர் சென்ற ஆறே.

வளமான ஊரிலிருந்தும், துணைவியைப் பிரிந்து தனியே வளமற்ற காட்டுவழியே செல்லும் தலைவனது நிலையைக்

* குறுந்தொகை, 37.

காட்டுவதற்கு இந்தக் காட்சி பின்னணியாக அமைந்தது. வளமற்ற காட்டிலிருந்தும் துணையைப் பிரியாமல் அன்பான வாழ்க்கை நடத்தும் யானைக் குடும்பம் முரணாக அமைந்தது. ஆதலின் பின்னணி சிறப்புடையதாயிற்று.*

பிரிந்து போகும் காதலர் தன்னைப் பற்றி நினைக்காமல் மறந்துவிட்டாரோ என்று எண்ணி ஏங்குகிறாள் காதலி. காதலன் செல்லும் காடு பின்னணியாகப் பாடப்படுகிறது. அந்தக் காட்டில் வழிப்போக்கரின் உயிரைப் போக்க அம்பு தீட்டிக் கூர்மை பார்க்கும் கொடிய கள்வர்கள் வாழ்வதாகக் கொடுமை கூறப்படுகிறது. அந்தக் கொடுமைக்கு இடையிலும் அன்பான வாழ்க்கை நடத்தும் இரண்டு பல்லிகள் காட்டப்படுகின்றன. கள்ளி கிளையில் இருந்தவாறு பல்லி தன் துணையை அழைக்கும் குரல் கேட்கின்றதாம். அந்தப் பல்லி அழைக்கும் ஒலி, கள்வர் அம்பு தீட்டும் ஒலி போல் கேட்கின்றதாம் :

உள்ளார் கொல்லோ தோழி கானவர்
பொன்புனை பகழி செப்பம் கொண்மார்
உகிர்நுதி புரட்டும் ஓசை போலச்
செங்காற் பல்லி தன்துணை பயிரும்
அங்காற் கள்ளியங் காடிறந் தோரே. †

ஆறறிவுடைய காதலன் மறந்தாரோ என்று ஏங்கும் ஒருத்தியின் உணர்ச்சியை, கொடிய சூழலிலும் துணையை மறக்காமல் அழைக்கும் சிற்றுயிரான பல்லியின் குரல் மிகுதிப் படுத்திக் காட்டுகிறது.

---

* தொல்காப்பியனார் இதனை,

அன்புறு தகுந இறைச்சியுள் சுட்டலும்
வன்புறை யாகும் வருந்திய பொழுதே (தொல். பொருளியல், 37.)

என்று ஓதியுள்ளார்.

† குறுந்தொகை, 16.

இது முரணும் பின்னணி.

காட்டைப் பின்னணியாகக் காட்டுவன ஒருபுறம். வீட்டையே பின்னணியாக்கிக் காட்டுதலும் உண்டு. காதலன் பிரிந்த பிறகு கண்ணுறங்க இயலாமல் வருந்துகிறாள் காதலி. ஆயின் அந்த ஊரில் புன்னைமரத்தில் நாரைகள் தங்கிக் கவலை இல்லாமல் உறங்குகின்றன :

வதிகுருகு உறங்கும் இன்னிழற் புன்னை...
மெல்லம் புலம்பன் பிரிந்தெனப்
பல்லிதழ் உண்கண் பாடொல் லாவே. *

அறிவு குறைந்த நாரை வயிற்றுக்கு உணவு தேடும் கடமை முடிந்தபின், அடர்ந்த இலைகளை உடைய புன்னைக்கிளையில் கவலை இல்லாமல் இனிது உறங்கும் காட்சி, பிரிவாற்றாத் துயரத்தால் உறங்காமல் வருந்தும் தலைவியின் துன்ப நிலைக்கு முரணும் பின்னணியாக அமைந்தது.

காதலன் வருதலும், காதலியைக் காணுதலும் பற்றிய செய்திகள் ஊரில் ஒருவர் இருவர்க்குத் தெரிந்துவிட்டன. பிறகு ஊரெல்லாம் செய்திகள் பரவிவிட்டன. இதற்குப் பின்னணி யாது? பலாப்பழம் நன்றாகப் பழுத்த நிலையில் குரங்கு தன் விரலால் தோண்டித் தின்றது. பழத்தின் மணம் ஊரெல்லாம் பரவிவிட்டதாம் :

கடும்பல் ஊகக் கறைவிரல் ஏற்றை
புடைத்தொடுபு உடைஇப் பூநாறு பலவுக்கனி
காந்தளஞ் சிறுகுடிக் கமழும். †

காதலன் யாரும் அறியாமல் மறைந்து வாழும் களவொழுக்கத்தை விட்டுத் திருமணம் செய்துகொண்டு பலரும் அறிய வாழும் இல்வாழ்க்கையை விரும்புகின்றான் ;

* குறுந்தொகை, 5.

† ,, 373.

திருமண முயற்சியில் முனைந்தான். முதலில் முயற்சி கை கூடுவது அரிதாக இருந்தது. பிறகு, கைகூடுவதாக ஆகிறது. திருமணநாளும் நெருங்குகிறது. இதற்குஅமைந்த பின்னணியாவது: நீண்டு வளர்ந்த பனைமரங்களின் அடியில் மேற்காற்று மணலைச் சேர்த்துச் சேர்த்துக் குவித்து மேடு ஆக்கியது. அந்த மேடு வளர்ந்த காரணமாக பனை மரங்களின் அடிப்பகுதிகள் மணலில் புதையவே, நீண்ட மரங்கள் குறுகிவிட்டன போல் தோன்றுகின்றன :

ஆடரை புதையக் கோடை இட்ட
அடும்பிவர் மணற்கோடு ஊர நெடும்பனை
குறிய வாகும் ... *

திருமண முயற்சி பெரிதும் கைகூடிவந்தது. திருமண ஏற்பாடு செய்யப்பட்டதாகச் செய்தி வருகிறது. இது வரையில் ஊராரின் பழிக்கு அஞ்சி அடங்கிவந்த காதலியின் உள்ளம் பெரிதும் மகிழ்கிறது. குறை உடைய தன் வாழ்க்கை பலவகையாலும் நிறைவுற்றதாக உணர்ந்து மகிழ்கிறாள். இதற்குப் பின்னணியாக அமைந்த காட்சி : பலாமரத்தில் வேர், அடிப்பகுதி, கிளை ஆகிய எங்கும் கட்டித்தொங்க வைத்தாற் போல் பலாப்பழங்கள் நிறைந்துள்ள காட்சியாகும். பழச்சுமை தாங்காமல் மரமே சாய்ந்து வளைந்துள்ளதாம் :

வேரும் முதலும் கோடும் ஓராங்குத்
தொடுத்த போலத் தூங்குபு தொடரிக்
கீழ்தாழ் வன்ன வீழ்கோட் பலவின்
ஆர்கலி வெற்பன் ...†

காதலியின் நல்வாழ்வுக்கு உரிய நற்செய்தி போல் பக்கத்து வீட்டுக்காரி ஒன்று சொன்னாள். அந்தச் சொல்லால்

* குறுந்தொகை, 248.
† ஷை — 257.

அவளுடைய உள்ளம் அடைந்த நிறைவுக்கும் மகிழ்ச்சிக்கும் பின்னணியாக அமைந்தது வவ்வாலின் இன்பமான வாழ்க்கை. வவ்வால், பால் கலந்தாற்போன்ற இனிய மாம் பழத்தைத் தின்று, அந்த இனிப்புக்கு மாற்றாக, நெல்லி மரத்தின் புளித்த காயைத் தின்கின்றது. பிறகு அடுத்துள்ள மூங்கில் புதரில் முள் இல்லாத கழையைப் பற்றிக் கொண்டு, ஊசலாடுகிறது:

அமுதம் உண்கநம் அயலில் லாட்டி
பால்கலப் பன்ன தேக்கொக்கு அருந்துபு
நீல மென்சிறை வள்ளுகிர்ப் பறவை
நெல்லி யம்புளி மாந்தி அயலது
முள்இல் அம்பணை மூங்கிலின் தூங்கும் ...

குறிப்புப் பொருள்

புலவர், தாம் உணர்த்த விரும்பும் ஒன்றை நேரே வெளிப்படையாக உணர்த்தாமல், மறைத்துப் புலப்படுத்துதல் கலைத் திறமையாகும்.† அதனால் உணர்த்த விரும்புவதை உள்ளத்தில் நன்கு பதியவைக்க முடிகிறது. அவ்வாறு மறைத்து உணர்த்தப்படும் குறிப்புப்பொருளை வியஞ்சனம் என்பர் வடநூலார். குறிப்புப்பொருள் எந்தப் பாட்டில் மற்றப் பொருளினும் சிறந்து விளங்குகிறதோ, அந்தப் பாட்டே தலையானது (உத்தமம்) என்பர். குறிப்புப்பொருள் மற்றப் பொருளுக்கு நிகராக அமையும் பாட்டு இடைப்பட்டது (மத்திமம்) என்பர். குறிப்புப்பொருள் இல்லாத சித்திரகவி முதலானவற்றை வடநூலார் கடைப்பட்டன (அதமம்) என்பர்.

* குறுந்தொகை, 201.

† S. Kuppuswami Sastri, Highways and Byways of Literary Criticism in Sanskrit, p. 42.

தொல்காப்பியனர் இலக்கியத்தில் அமையத் தக்க பொருளைப் பற்றியும் மரபுகளையும் கூறியுள்ளார்; இலக்கியம் பெறத் தக்க வடிவுகளைப் பற்றிய மரபுகளையும் கூறியுள்ளார்.

பொருள்பற்றிய மரபுகள்

அகத்திணை (காதல் ஒழுக்கம்) குறிஞ்சி முல்லை மருதம் நெய்தல் பாலை என ஐவகைப்படும் என்றும், ஒருதலைச் சார்பான காதலும் பொருந்தாக் காதலுமாகிய கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் சேர்ந்து அகப்பொருள் ஏழு திணையாகப் பாடப்படும் என்றும் கூறியுள்ளார். அவற்றைப் பாடும் பொழுது முதற்பொருள் கருப்பொருள் உரிப்பொருள் என்ற மூன்றும் பயிலும் என்றும் கூறியுள்ளார்.

நிலம், பொழுது } முதற்பொருள்

தெய்வம், உணவு, விலங்கு, மரம், பறவை, தொழில், யாழ், பறை முதலியன. } கருப்பொருள்

காதல் ஒழுக்கமாகிய கூடல் முதலியன } உரிப்பொருள்

தொல்காப்பியர் கூறியுள்ளவாறு, அகத்திணை ஏழும் புறத்திணை ஏழும் பின்வருமாறு ஆகும்:—

	அகம்	புறம்	நிலம்	பொழுது
1.	குறிஞ்சி காதலர் கூடல்	வெட்சி பகைவர் பசுக்கவர்தல்	மலையும் மலைசார்ந்த பகுதியும்	கூதிர்காலம் முன்பனிக் காலம் நள்ளிரவு

2. முல்லை காதலர் பிரிவில் ஆற்றியிருத்தல்	வஞ்சி பகைவர்மேல் படையெடுத்துச் செல்லுதல்	காடும் காடு சார்ந்த பகுதியும்	கார்காலம் மாலை
3. மருதம் காதலர் ஊடல்	உழிஞை மதிலை முற்றுகை யிடலும் கைப்பற்றலும்	வயலும் வயல் சார்ந்த பகுதியும்	வைகறை விடியல்
4. நெய்தல் காதலர் பிரிவில் இரங்கல்	தும்பை எதிர் சென்று போர் செய்தல்	கடலும் கடல் சார்ந்த பகுதியும்	சாயுங் காலம்
5. பாலை காதலர் பிரிவு	வாகை போரில் வெற்றி பெறுதல்	மலையும் காடும் வெப்பத்தால் திரிந்த பகுதி	பின்பனி வேனில் நண்பகல்
6. பெருந்திணை பொருந்தாக் காமம்	காஞ்சி நிலையாமை கூறல்		
7. கைக்கிளை ஒருதலைக் காமம்	பாடாண் புகழ்தல் முதலியன		

நிலம் முதலானவற்றைப் பாட்டின் முதற்பொருள் கருப்பொருள் எனக் குறித்து, காதலுணர்ச்சிகளையே அகப் பாட்டின் உரிப்பொருள் என முன்னோர் வகுத்தது போற்றுதற் குரியதாகும். உணர்ச்சியே கலையின் உயிர்; உணர்ச்சியே வாழ்வின் அடிப்படையுமாகும். உணர்ச்சியை ஒட்டியே வாழ்க்கையின் மற்றக் கூறுகள் அமைவன ஆதலின்,

கூடல் முதலியவற்றை உரிப்பொருள் எனக் கொண்டது மிகப் பொருந்துவதாகும்.*

அகப் பொருளையும் புறப்பொருளையும் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறியுள்ள மரபுகளைப் பெரும்பாலும் சங்க காலத்துப் பாட்டுக்களில் காணலாம். சங்கப் பாட்டுக்களாக இன்று நமக்குக் கிடைப்பவை எட்டுத்தொகையும் பத்துப்பாட்டும் ஆகும். எட்டுத்தொகையுள்புறநானூறு அகநானூறுமுதலியவற்றில் சிலபாட்டுக்கள், தொல்காப்பியனாரின் காலத்துக்கு முன் பாடப்பட் டிருக்கலாம்; பல அவர்காலத்துக்குப் பின் பாடப்பட்டவை. † கி. பி. முதல் அல்லது இரண்டாம் நூற்றுண்டில் தமிழ்நாட்டில் மூலை முடுக்கில் இருந்த பாட்டுக்கள் எல்லாம் புரவலர் சிலருடைய ஊக்கத்தாலும் புலவர் சிலருடைய முயற்சியாலும் தொகுக்கப்பட்டன. அத் தொகுப்பு முயற்சிக்கு எட்டாமலே ஒதுங்கியிருந்து மறைந்து போன பாட்டுக்கள் பல இருந்திருக்கும். முயற்சிக்கு எட்டிய போதிலும், விரிவிற்கு அஞ்சி வேண்டா என விடப்பட்ட பாட்டுக்கள் பல இருந்திருக்கும்.

இவ்வாறு விடப்பட்டவை போகத் தொகுக்கப்பட்டுள்ள பாட்டுக்களில் தொல்காப்பியனார் கூறிய அகப்

* Life is determined not principally by outward facts and circumstances, nor yet by thought and speculation, but by its emotions. Emotions are motives, as their name implies; they induce the will; they decide the whole current of life.

—C. T. Winchester, Principles of Literary Criticism, p. 48.

† " இவ்விலக்கியங்களின் திருந்திய வடிவங்களையும் செய்யுளழகுகளையும் முதிர்ந்த பக்குவத்தையும் நோக்குமிடத்து, கிருஸ்துவாப்தத்திற்கு மிக மிக முற்பட்ட காலத்தே தமிழிலக்கியங்கள் உருப்பெறத் தொடங்கியிருத்தல் வேண்டுமென்று எளிதில் ஊகித்தல் கூடும்"

— எஸ். வையாபுரிப் பிள்ளை, இலக்கணச் சிந்தனைகள், ப. 31.

பொருள் புறப்பொருள் பற்றிய மரபுகள் பெரும்பாலும் உள்ளன. மரபுக்கு ஒட்டாமல் வருவனவும் சில உள்ளன. குறிஞ்சி நிலத்தையும் அதற்கு உரிய பெரும்பொழுது சிறுபொழுதுகளையும் அந்நிலத்துக் கருப்பொருள்களையும் பின்னணியாக அமைத்துக் காதலரின் கூடல் ஒழுக்கம் பற்றிப் பாடிய பாட்டுக்கள் உள்ளன; சில பாட்டுக்களில் நெய்தல் நிலத்தையும் அந்நிலத்துக் கருப்பொருள்களையும் அமைத்துக் கூடல் ஒழுக்கம் பாடப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறே புறத்திணையில் சிறிது வேறுபட்டுவருவனவும் உள்ளன. அதனால் பிற்காலத்து இலக்கணம் வகுத்தவர் புறத்திணை ஏழு எனக் கொள்ளாமல் பன்னிரண்டு எனக் கொள்ள இடமாயிற்று.

வடிவம் பற்றிய மரபுகள்

வடிவம் பற்றிய மரபுகளை எடுத்துரைக்குமிடத்தில் தொல்காப்பியனார் முதலில் ஒலியளவும் எழுத்தும் பற்றி எழுத்ததிகாரத்தில் கூறியதை நினைவூட்டினார்.* இலக்கியம் பொருள் உணர்த்தும் ஒலிகளையும் எழுத்துக்களையும் கொண்டது; அதாவது, சொற்களையும் சொற்றொடர்களையும் கொண்டது; அவை பற்றிய மரபுகள் பலவற்றைச் சொல்லதிகாரத்திலும், சிலவற்றைப் பொருளதிகாரத்து மரபியலிலும் கூறினார்.† ஆதலின் அவற்றை விட்டு, இங்குச் செய்யுளுக்கு உரிய யாப்பை உணர்த்தத் தொடங்கி அசை, சீர், அடி, தளை, தொடை, பாவின் ஓசை ஆகியவற்றை விளக்கினார். இவற்றுள்ளும் சில பிற்காலத்தே மாறின. நேர்பு நிரைபு என்னும் அசைகளைப் பிற்காலத்தார் கொள்ளவில்லை.‡ 'நாற்சீர் கொண்டது அடி எனப்படுமே' என்றார்

* தொல்காப்பியம், பொருள், செய்யுளியல், 2.

† ஷை—மரபியல்.

‡ ஷை—செய்யுளியல், 4.

தொல்காப்பியனார். குறளடி முதலியவற்றை வகுத்த போது எழுத்தெண்ணி அடிவகுத்தார். பிற்காலத்தே இவ் வகையில் வேறுபாடு நேர்ந்தது. சீர்பற்றியும் அடிபற்றியும் இருவகையாலும் குறளடிமுதலிய பெயர்கள் வழங்கலாயின.†

பாட்டுப் போல் வருவதைப் 'பண்ணத்தி' என்று குறித்தார் தொல்காப்பியனார்.‡ பிற்காலத்தில் பாவினம் என்று தனியே பிரித்து அதனைத் தாழிசை துறை விருத்தம் எனப் பாகுபாடு செய்தனர். இம் மூன்றனுள்ளும் விருத்தம் மிக விரிவாக வளர்ந்து, இன்று தமிழ்யாப்புவகைகளுள் சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளது.

பொருளும் யாப்பும்

இன்ன இன்ன பொருள் பற்றிப் பாடும்போது இன்ன இன்ன யாப்பில் அமைதல் மரபு என்றும் தொல்காப்பியனார் விளக்கியுள்ளார். அம்மரபுகள் பிற்காலத்தில் படிப்படியே கைவிடப்பட்டன.

எடுத்துக்காட்டாக, "வழிபடு தெய்வம் உன்னைக்காக்க, நீ பழியற்ற செல்வத்தோடு மேன்மேலும் சிறப்புற்று விளங்குக" என்று ஒருவனை வாழ்த்துவது புறநிலை வாழ்த்து எனப்படும், அப்பொருள் பற்றிய பாட்டு, ஆசிரியமாகவும் வெண்பாவாகவும் அமையலாம், கலியாகவும் வஞ்சியாகவும் அமைதல் கூடாது என்றார். §

கடுமையான சொற்களாயினும் பிறகு நல்ல பயன் விளையும் என்று ஒருவனுக்கு உண்மையை உள்ளத்தே பதியுமாறு

* தொல்காப்பியம், பொருள், செய்யுளியல், 31.

† யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை.

‡ செய்யுளியல், 178.

§ செய்யுளியல், 109. 159

எடுத்துக்கூறி வாழ்த்துதல் வாயுறைவாழ்த்து எனப்படும்.* அவையோர்க்கு அடங்கிக் கூறும் வணக்கமொழி அவையடக்கியல் எனப்படும். † செருக்கில்லாமல் பெரியோரிடம் அடங்கி நடத்தல் கடமை என்று ஒருவருக்கு அறிவுறுத்துவது செவியறிவுறூஉ. ‡ இவைகளும் மேற்கூறிய யாப்பாலேயே அமையும் என்றார். § ஒருதலைச் சார்பான காதல் என்னும் கைக்கிளைப்பொருள் வெண்பாவில் தொடங்கி ஆசிரியப்பாவில் முடியும் என்றார். || அங்கதப் பாட்டு இத்தனை அடிகளால் அமைதல் மரபு என்று அடிவரையறையும் கூறினார். ௸ இம்மரபுகள் பிற்காலத்தே தேவையற்றுப் போயின.

வண்ணம்

வண்ணம் என்ற தலைப்பில் பாட்டின் ஓசையை இருபது வகையாகப் பாகுபாடு செய்துள்ளார் தொல்காப்பியனார். 卐 அவை யாவும் பாட்டின் வடிவு பற்றிய விளக்கங்களாகும்.

வல்லிசை வண்ணம் — வல்லெழுத்து மிக்குவருவது
மெல்லிசை வண்ணம் — மெல்லெழுத்து மிக்குவருவது
இயைபு வண்ணம் — இடையெழுத்து மிக்குவருவது
நெடுஞ்சீர் வண்ணம் — நெட்டெழுத்து மிக்குவருவது
குறுஞ்சீர் வண்ணம் — குற்றெழுத்து மிக்குவருவது

* தொல்காப்பியம், செய்யுளியல், 111.
† ஷை—112
‡ ஷை—113
§ ஷை—110
|| ஷை—118
௸ ஷை—157
卐 செய்யுளியல், 210—231.

சித்திர வண்ணம்	—	நெடில் குறில் இரண்டும் கலந்து [வருவது
நலிபு வண்ணம்	—	ஆய்தம் மிக்குவருவது
அளபெடைவண்ணம்	—	அளபெடை மிக்குவருவது
பாஅ வண்ணம்	—	சொற்சீர் பல வருவது
தாஅ வண்ணம்	—	எதுகை இடையிட்டு வருவது
ஒரூஉ வண்ணம்	—	ஒரூஉத்தொடை மிக்குவருவது
ஒழுகு வண்ணம்	—	இனிய ஓசை உடையது
எண்ணு வண்ணம்	—	எண் பயின்று வருவது
அகைப்பு வண்ணம்	—	விட்டுவிட்டு ஓசை அமைவது
தூங்கல் வண்ணம்	—	வஞ்சிச் சீர் மிக்கது
ஏந்தல் வண்ணம்	—	வந்த சொல்லே திரும்ப வருவது
உருட்டு வண்ணம்	—	அராகம் (உருண்ட ஓசை) [உடையது
முடுகு வண்ணம்	—	அராகம்போலவே பலஅடிகளால் [வருவது

அகப்பாட்டு வண்ணம்—முடியாதது போல் முடிதல்
புறப்பாட்டு வண்ணம்—முடிந்தது போல் முடியாமை

இந்த வண்ணங்கள், பிற்காலத்தில் நூலாக விரித்துரைக்கப் பட்டன.* இவை இப்போது போற்றுவாரற்றுப் போயின. ஒலிநயம் பொதுவாகப் போற்றப்படுகின்றதே அன்றி, ஓசை வகைகளும் பெயர்களும் செல்வாக்கு இழந்தன.

வனப்பு

வடிவு பற்றியும் பொருள் பற்றியும் அமையும் இலக்கியத்தின் அழகை 'வனப்பு' என்ற பெயரால் எட்டு வகைப் படுத்தி விளக்கியுள்ளார் தொல்காப்பியனார் :

* யாப்பருங்கலக்காரிகை, 46.

1. அம்மை: சில மென்மையான சொற்களால் அமைவது; சில அடிகளாலேயே அமைவது.

சின்மென் மொழியான் தாய பனுவலொடு
அம்மை தானே அடிநிமிர்பு இன்றே. *

திருக்குறள் நாலடியார் போன்றவற்றை எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம்.

2. அழகு: எளிய இயற்சொற்களால் அமையாமல் திரிசொற்களால் அமைந்துவருவது.

செய்யுள் மொழியான் சீர்புனைந்து யாப்பின்
அவ்வகை தானே அழகெனப் படுமே. †

இத்தகைய நூல் நன்கு கற்றவர்க்கு மட்டுமே விளங்கக் கூடியதாக இருக்கும்; கடுநடை (*pedantic style*) உடையதாக இருக்கும். பதிற்றுப்பத்து என்னும் சங்கநூலும், ஒட்டக்கூத்தர் இயற்றிய சில நூல்களும் எடுத்துக்காட்டாகக் கூறத் தக்கன.

3. தொன்மை: இடையிடையே உரைநடை கலந்து வருவது; பழமையாய் வழங்கிவரும் பொருள்கள் பற்றியது.

தொன்மைதானே
உரையொடு புணர்ந்த பழைமை மேற்றே. ‡

இராமாயணம், பாரதம் முதலிய கதைகள் பற்றி அமையும் நூல்களைக் குறிப்பிடலாம்.

4. தோல்: இனிய ஓசையுடைய சொற்களால் சிறந்த பொருள் பற்றி அமைவது; அல்லது பரந்த பல சொற்களால் பல அடிகளாக நீண்டு அமைவது.

* செய்யுளியல், 233.
† ,, 234.
‡ ,, 235.

இழுமென் மொழியான் விழுமியது நுவலினும்
பரந்த மொழியான் அடிநிமிர்ந்து ஒழுகினும்
தோல்என மொழிப தொன்மொழிப் புலவர்.*

முன்னைய வகைக்குக் கலித்தொகைப் பாட்டுக்களும், பின்னைய வகைக்குப் பத்துப்பாட்டும் எடுத்துக்காட்டாகலாம்.

5. விருந்து: புதிய பொருள் பற்றி அமைவது.

விருந்தே தானும்
புதுவது கிளந்த யாப்பின் மேற்றே. †

சிலப்பதிகாரம், தோன்றிய காலத்தில் விருந்தாகக் கொள்ளப்பட் டிருக்கலாம். இக்காலத்து நாவல்கள் எடுத்துக் காட்டாகலாம்.

6. இயைபு: ஞ முதல் ன வரையில் உள்ள மெய்யெழுத்துக்களை ஈற்றெழுத்தாகப் பெற்று அமைவது.

ஞகார முதலா னகார ஈற்றுப்
புள்ளி யிறுதி இயைபெனப் படுமே. ‡

மணிமேகலை னகர ஈற்றில் முடிவதால், எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

7. புலன்: ஆராய்ந்த சொற்களால் நன்றாக எடுத்துக் கூறப்படுவது; ஆராயாமலே எளிதில் குறித்த பொருள் தோன்றுமாறு அமைவது.

தெரிந்த மொழியால் செவ்விதின் கிளந்து
தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றின்
புலன்என மொழிப புலன்உணர்ந் தோரே. §

இக்காலத்துப் பாட்டுக்கள் போல் எளிதில் கருத்து விளங்க அமைவன எடுத்துக்காட்டாகலாம்.

* செய்யுளியல், 236.
† ,, 237.
‡ ,, 238.
§ ,, 239.

8. இழைபு : வல்லின மெய் பல வராமல், எழுத்தெண்ணிக் கூறப்படும் ஐந்து அடிகளால் அமைவது ; ஓசை நிறைந்த சொற்கள் நிரம்பி வருவது.

ஒற்றொடு புணர்ந்த வல்லெழுத்து அடக்காது
குறளடி முதலா ஐந்தடி ஒப்பித்து
ஓங்கிய மொழியான் ஆங்கனம் ஒழுகின்
இழைபின் இலக்கணம் இயைந்த தாகும்.

இவற்றுள், அம்மை அழகு தோல் இயைபு புலன் இழைபு என்பவை இலக்கியத்தின் வடிவு பற்றிய மரபுகள். தொன்மையும் விருந்தும் பொருள் பற்றிய மரபுகள்.

உணர்ச்சிகள்

இலக்கியத்துள் அமையும் உணர்ச்சிகளை, அவை புலனாகும் *மெய்ப்பாடுகளை விளக்கும் வகையால் எடுத்துரைத்தார் தொல்காபபியனார்.

நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகைஎன்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பா டென்ப †

என்று முதன்மை பெற்று விளங்கும் எட்டு மெய்ப்பாடுகளையும் கூறி, பிறகு அவையல்லாத உடைமை இன்புறல் முதலியவற்றையும்‡ கூறினர். அகப்பொருள் சிறந்த இலக்கியப் பகுதியாகத் தனிவளர்ச்சி பெற்றுள்ள காரணத்தால், அகப்பொருளுக்குரிய மெய்ப்பாடுகளைத் தனியே ஆறுபகுதியாக விளக்கினர். § இவை எல்லாம் எல்லாக் காலத்திற்கும்

* செய்யுளியல், 240.
† மெய்ப்பாட்டியல், 3.
‡ ,, 12.
§ ,, 18.

பொதுவான உணர்ச்சிகள் பற்றியன ஆதலால், பிற்காலத்தில் மாறுதல் நிகழ இடம் இல்லை. நடுவுநிலை அல்லது சாந்தம் என்ற ஒன்றை மேற்கூறிய எட்டோடு சேர்த்து ஒன்பதாகக் கூறினர் பிற்காலத்தார் சிலர்.

அடிப்படையானவை

காலம் எவ்வளவு மாறியும், காதல் வீரம் தியாகம் முதலிய அடிப்படையான வாழ்க்கைப் பகுதிகள் மாறவில்லை. அவற்றின் காரணமும், விளைவும் முதலான புற வாழ்க்கைப் பகுதிகளே மாறிவருகின்றன.

ஆதலின் காதல் வீரம் முதலானவை பற்றிய பாட்டுக்களின் உணர்ச்சியில் வேறுபாடு இல்லை. ஆயின், காதலுக்கு உரிய சூழ்நிலை, வீரத்துக்கு உரிய காரணம் முதலானவை மாறியுள்ளன. பழங் காலத்துக் காதல் வீரம் பற்றிய பாட்டுக்களைக் கற்கும்போது இந்த மாறுதல்கள் புலனாகும். மாறாத அடிப்படை யுணர்ச்சிகளுக்குப் புது வடிவம் தந்து படைத்தளித்தலே புலவர்தம் திறனாகும்.

இந்த மாறுதல்களைப் புறக்கணித்துப் பழங்காலத்துப் பாட்டுக்களைப் போலவே இக்காலத்திலும் கையுறையாகத் தழை கொய்துவரல் முதலியவற்றையோ, யானைப்போர்களவேள்வி முதலியவற்றையோ அமைத்துப் பாடுதல் கண்மூடித் தன்மையாகும். இவ்வகையில் இலக்கிய மரபுகள் துணை செய்வதில்லை; உள்ளவாறு பாட முயலும் உண்மையியல்தான் துணைசெய்து விழிப்புறச் செய்கிறது.

* Now that is what the greatest poetry has always built on. Its roots strike deep into the eternally familiar. But the gift of the gods to genius is the power to catch and fix that familiar in the recurrent act of becoming new. That is originality.

— J. L. Lowes, Convention and Revolt in Poetry, p. 86.

கையுறையாகத் தழை கொடுத்தல் மடலேறுவேனெனக் கூறுதல் முதலியவை மாறிய போதிலும், அடிப்படையான காதலுணர்ச்சி மாறவில்லை. பழைய பாட்டுக்களில் அது மிகுதியாகப் பாடப்பட்டது போலவே, இடைக்காலத்து இலக்கியங்களிலும் இக்காலத்து இலக்கியங்களிலும் மிகுதியாக இடம் பெற்றுள்ளது. அவ்வக் காலத்துச் சூழ்நிலைகளுக்கு ஏற்ப, காதல்பாட்டுக்களில் மாறுதல் சில ஏற்பட்டுவரினும், எக்காலத்து இலக்கியத்திலும் அதுவே சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கக் காணலாம். * இடைக்காலத்தில் (கி. பி. 7-ம் நூற்றாண்டு முதல் சில நூற்றாண்டுகள் வரையில்) பக்தியியக்கம் சிறப்புற்றிருந்த போது, மனித உள்ளத்தின் காதலுணர்ச்சியைப் பாடுவோர் குறைந்தனர். ஆண் - பெண் காதல் பாடப்படாமல் கடவுள் — அடியார் காதல் பாடப்படுவதாயிற்று. பழைய காதல் பாட்டுக்களின் வாய்பாடுகளும் கற்பனைகளும் புதிய கடவுட்காதல் பற்றிய பாட்டுக்களுக்கு அவ்வாறே பயன் பட்டன. சமயத் துறையில் வழிபாட்டு உணர்ச்சிக்குப் பழைய காதல்கற்பனைகள் முழுதும் பயன்பட்டு, இலக்கியம் புதிய வடிவம் பெற்று வளரலாயிற்று எனலாம். †

* Of all the emotions treated of in literature the emotion of love is that which receives most attention, and as a rule most impression on the reader. Knowledge of the manner in which it is apprehended and represented is an important factor in any real understanding of the spirit of an age.

—G. Brandes, Main Currents in Nineteenth Century Literature, p. 222.

† In India, the conditions of human love, from the first meeting of eyes to ultimate self-oblivion, have seemed spiritually significant, and there has always been a free and direct use of sexual imagery in religious symbolism.

—Ananda K. Coomaraswamy, The Transformation of Nature in Art, p. 44.

சென்ற நூற்றாண்டின் இராமலிங்க வள்ளலாரின் பாட்டுக்களில் அந்த வளர்ச்சி சிறந்து விளங்கக் காண்கிறோம். இந்த நூற்றாண்டின் பாரதியார் பாடிய 'கண்ணன் பாட்டு' என்பதிலும் அதே அமைப்பைக் காண்கிறோம்.

முன்னம் அவனுடைய நாமம் கேட்டாள்
மூர்த்தி அவனிருக்கும் வண்ணம் கேட்டாள்
பின்னை அவனுடைய ஆரூர் கேட்டாள்
பெயர்த்தும் அவனுக்கே பிச்சி ஆனாள்
அன்னையையும் அத்தனையும் அன்றே நீத்தாள்
அகன்றாள் அகலிடத்தார் ஆசா ரத்தைத்
தன்னை மறந்தாள்தன் நாமம் கெட்டாள்
தலைப்பட் டாள்நங்கை தலைவன் தாளே. *

ஊரவர் கவ்வை எருவிட்டு அன்னைசொல் நீர்படுத்து
ஈரநெல் வித்தி முளைத்த நெஞ்சப் பெருஞ்செய்யுள்
பேரமர் காதல் கடல்புரைய விளைவித்த
காரமர் மேனிநம் கண்ணன் தோழீ கடியனே.†

விண்படைத்த பொழில்தில்லை அம்பலத்தான் எவர்க்கும்
மேலானான் அன்பருளம் மேவுநட ராசன்
பண்படைத்த எனைஅறியா இளம்பருவந் தனிலே
பரிந்துவந்து மாலையிட்டான் பார்த்தறியான் மீட்டும்
பெண்படைத்த பெண்களெலாம் அவமதித்தே வலது
பேசுகின்றார் கூசுகின்றேன் பிச்சிஎனல் ஆனேன்
கண்படைத்தும் குழியில்விழக் கணக்கும்உண்டோ அவன்றன்
கணக்கறிந்தும் விடுவேனோ கண்டாய்என் தோழீ. ‡

* திருநாவுக்கரசர், தேவாரம் ஆறும் திருமுறை, திருவாரூர்.

† நம்மாழ்வார், திருவாய்மொழி, 5 - 3 - 4.

‡ திருஅருட்பா, ஆறும் திருமுறை, வேட்கைக்கொத்து, 1.

கண்ணில் தெரியுதொரு தோற்றம்—அதில்
கண்ணன் அழகுமுழு தில்லை ;

நண்ணு முகவடிவு காணில்—அந்த
நல்ல மலர்ச்சிரிப்பைக் காணோம்;

ஓய்வும் ஒழிதலும்இல் லாமல்—அவன்
உறவை நினைத்திருக்கும் உள்ளம் ;

வாயும் உரைப்பதுண்டு கண்டாய்—அந்த
மாயன் புகழினையெப் போதும். *

இந்தப் பாட்டுக்களின் கால இடைவெளி சில நூற்றாண்டுகள் ஆயினும், இவை அனைத்தும் கடவுட் காதலுணர்ச்சியை ஒரே வகையாக உணர்த்துதலும், சங்க காலத்துப் பாட்டுக்களின் கற்பனைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டிருத்தலும் காணலாம்.

மாறுதல்

ஒவ்வொரு நாட்டிலும், ஒவ்வொரு மொழியிலும் உணர்ச்சிக்கும் கற்பனைக்கும் பாட்டுவடிவம் தரும்போது, அதற்கு மரபுகள் அமைதல் உண்டு. முதலில் அந்த மரபுகள் எவ்வாறோ அமைவது உண்டு. மனிதன் முதல்முதலில் சட்டை அணிந்தபோது ஏதோ ஒரு முறையில் தைத்து அணிந்தது போன்றதுதான் மரபுகள் அமைந்த வரலாறு.† ஒரு முறை மரபுகள் அமைந்துவிட்ட பிறகு, அடுத்து வரும் பாட்டுக்கள் கூடிய வரையில் அந்த மரபுகளைப் போற்றி

* பாரதியார், கண்ணன் பாட்டு—கண்ணன் என் காதலன்—பிரிவாற்றாமை, 2 - 3.

† They (the old conventions) represent to us the ways along which beauty has in the past been sought and found, and the very fact that the paths are now deserted and beauty sought no longer where they lead, may lend them a peculiar permanence.

— J. L. Lowes, Convention and Revolt in Poetry, p. 54.

அமைகின்றன. புதிய உணர்ச்சிகள் எழுந்து புதிய போக்கில் அமையும்போது, அந்த மரபுகளில் சிலவற்றைக் கடந்து அமைவதும் உண்டு. பெரும் புலவர்களின் நூல்கள் சிற்சில மரபுகளை மீறி அமைந்துள்ளமை காணலாம். ஆகவே, மரபுகள் பெரும்பாலும் பிற்கால இலக்கியங்களுக்கு வழி காட்டியாகவும் சிறுபான்மை ஏவலாளாகவும் இருந்துவரும். மிகப் பெரும் புலவர்க்கு அவை குற்றேவல் புரியுமளவிலேயே நிற்கின்றன. அவர்களாலேயே மரபுகள் மாறியமைகின்றன. சமுதாயத்தில் சட்டைகள் படிப்படியே மாறிவிடுதல் போலவே, அவையும் மாறிவிடுகின்றன; இலக்கிய உலகமும் அவற்றை ஏற்றுக்கொள்கின்றது.*

கலைஞர் ஆற்றல்

பழைய மரபுகளை விடாமல் போற்றுவது புலவர்களின் இயற்கை எனினும் இத்தகைய வேறுபாடுகள் மெல்ல மெல்ல இடம் பெற்றுத்தான் வருகின்றன.† வாழ்க்கையிலும் அறிவிலும் நேர்ந்துள்ள மாறுதல்கள், கலைஞரின் கற்பனையிலும் இடம் பெற்றுவிடுகின்றன. ஆற்றல் மிக்க புலவர்கள் அவற்றிற்கு இலக்கிய வாழ்வு தருகின்றனர். ஏனெனில் கற்பனை எவ்வளவு தொலைவில் விலகிச் செல்ல முயன்றாலும் அதன் அடிப்படையில் வாழ்வின் உண்மைகள் இருந்தே தீர்கின்றன. கற்பனை எவ்வளவு உயரச் சென்று பறப்பதே ஆயினும், அது மக்களின் தொடர்பற்றுப்

---

* Convention in poetry is only the costume in which emotion attires itself. — J. L. Lowes, Convention and Revolt in Poetry, p. 32.

† Conventions die through a process of sloughing off, as new and more vigorous life develops within them. — Ibid p. 57.

But in the main, conventions die of being used to death. Poets of low vitality ensconce themselves like hermit-crabs, generation after generation, in the cast-off shells of their predecessors. — Ibid. p. 58.

பறக்கும் சருகு போன்றது அன்று. மக்களின் கையில் பற்றிய நூலால் தொடர்பு உற்றுப் பறக்கும் காற்றாடி போன்றதே ஆகும். அதனால்தான் வாழ்விலும் அறிவுத் துறையிலும் நேரும் மாறுதல்களை ஆற்றல் மிக்க கலைஞர்கள் தம் படைப்பில் அமைத்துப் போற்றுகின்றனர்.

கார் காலம்

கார் காலம் தொடங்குவதையும் முல்லை மலர்வதையும் தொடர்பு படுத்திப் பாடிய பழங் காலப் பாட்டுக்கள் மிகப் பல உள்ளன. இன்று அவ்வாறு கற்பனை அமைத்துப் பாடுவோர் காணோம். காரணம் என்ன? பழங் காலத்தில் மக்கள் தங்கள் வாழ்வோடும் தொழிலோடும் ஒட்டிக் கார் காலத்தை எதிர்பார்த்திருந்தனர். கார் காலத் தொடக்கத்தில் இயற்கை காட்டும் மாறுதல்களையும் மறவாது இருந்தனர். இன்று அந்த அளவிற்கு அறுவகைப் பருவங்களை மக்கள் கருத்தில் கொள்வது இல்லை. சித்திரை வைகாசி ஆனி என்றோ ஜனவரி பிப்ரவரி மார்ச் என்றோ மாதங்களைக் கணக்கிட்டு எண்ணும் வழக்கமே மக்களின் வாழ்வில் உள்ளது. அந்த மாதங்களின் தொடக்கத்தையும் இயற்கையின் மாறுதல்களைக் கண்டு யாரும் அறிவது இல்லை. ஒன்று இரண்டு என்று நாட்களைக் கணக்கிட்டுத் திங்கட் குறிப்புக்களையும் ஆண்டுக் குறிப்புக்களையும் பார்த்தே அறிகின்றார்கள். ஆதலின் கால வரவு பற்றிய கற்பனைகள் முன் போல் அமைவது இல்லை.

மாலைப் பொழுது

வெளி நாட்டுக்குச் சென்ற காதலன் மாலையில் திரும்பி வருவதாகப் பாடும் பாட்டுக்கள் பழங் காலத்தில் எழுந்தன. இன்று மாலை நேரத்திற்கும் காதலன் ஊர்க்குத் திரும்புவதற்கும் தொடர்பு இல்லாமல் போய்விட்டது. ஆகையால் அத்தகைய கற்பனைகளும் இன்று அமைவது இல்லை.

பழங் காலத்தில் வெளி நாட்டுக்குச் சென்றவன் தேர் ஊர்ந்தும் காலால் நடந்தும் திரும்பிவர வேண்டும். ஆகவே பொழுது போவதற்குள் ஊர்க்குத் திரும்பும் வகையில் தன் பயணத்தைத அமைத்துக்கொள்வான். அதனால் அவனுடைய வரவை அவன்மனைவி காலையில் எதிர்பார்க்காமல் நண்பகலிலும் எதிர்பார்க்காமல் மாலையில் எதிர்பார்த்துக் காத்திருந்தாள். இன்று வெளி நாட்டுக்குச் சென்ற காதலன் பெரும்பாலும் புகைவண்டி வாயிலாகத் திரும்புவதால் அது தனி ஒருவனுடைய திட்டப்படி அமையாமல் வண்டிகளின் கால அட்டவணைப்படி அமைகின்றது. அன்றியும் பழங் காலத்தில் காதலன் தான் திரும்பி வருவதைக் காதலிக்கு அறிவிக்கத் தபாலும் தந்தியும் இல்லை. ஆகையால் காதலி பல நாளும் எதிர்பார்த்து ஏமாந்து வருந்துவதும் ஒருநாள் எதிர்பார்த்தவாறு வரக் கண்டு மகிழ்வதும் அன்றைய வாழ்வில் இருந்தன. மாலையில் வரவு எதிர்நோக்குதல் கற்பனைக்கு உரிய சிறந்த பகுதியாகவும் விளங்கியது. இன்று தபாலும் தந்தியும் அத்தகைய சிறப்பு இல்லாமல் செய்துவிட்டன. காதலன் வரும் நாளும் தெரியும், வரும் நேரமும் தெரியும் என்ற வகையில் வாழ்க்கை இன்று அமைந்துள்ளது. அதனால் இன்று கலைஞர்கள் அமைக்கும் கற்பனையும் மாறிவிட்டது.

ஆகவே கலையின் கற்பனை அறிவை அடியோடு துறந்து அமைய முடியாது என்பது தெளிவாகின்றது. சிறப்பாக, இலக்கியக்கலை எவ்வளவு உணர்ச்சி மிக்கதாய் இருந்தாலும் அறிவோடு ஒட்டிய கற்பனையாலேயே சிறந்து விளங்கமுடியும்.*

* The tendency to idealism is often of great service to art, also, when idealism is degenerating into conventionalism. For it is often perhaps that the original and powerful masters who worked from life, came to be regarded as models to be slavishly imitated.

— C. T. Winchester, Some Principles of Literary Criticism, p. 175.

கட்டுப்பாடு

கற்றவர் பலரும் தாம் கற்ற நூல்களின் பயிற்சியால் பழமையையே பெரிதும் நினைவில் கொண்டு வாழ்கின்றனர். பழைய இலக்கிய மரபுகளையே நினைவில் கொண்டுள்ளதால் அந்தப் பழமையில் ஊறியவராக உள்ளனர். அதனால் புதிய கலைஞர்கள் படைத்துத் தரும் இலக்கியங்களை அந்தப் பழைய மரபுகளைக் கொண்டு அளந்து காண்கின்றனர்.* வேறுபாடு கண்டதும் வெறுப்புக் கொள்கின்றனர்; ஒதுக்கு கின்றனர். புதிய கலைஞர்களின் படைப்பு வாழ்க்கையி லிருந்து நேரே முகிழ்த்த கலை என்பதையும், அந்தக் கலை ஞர்களின் இயற்கையுணர்வே உண்மையான அளவுகருவி என்பதையும் அவர்கள் மறந்துவிடுகின்றனர். இயற்கை யுணர்வைப் பழைய மரபுகள் கொண்டு அளந்து கட்டுப் படுத்தல் கூடாது.† இலக்கியம் பயிலாத மற்றவர்கள் இவ்வாறு குறுகிய நோக்கம் கொண்டு புதிய கலைஞர்களின் படைப்புக்களை அளப்பதில்லை; அவர்கள் பழைய இலக்கிய மரபுகளை அறியாதது உதவி ஆகிறது; அவற்றை அறியாத காரணத்தால் தம் இயற்கையான உணர்வு கொண்டு புதிய நூல்களைக் கற்றுச் சீர்தூக்குகின்றனர்.

* The learned and the literary are so trained to judge by precedents that they often deal harder measure and narrower judgment to young aspirants, than those do, who, having no rules of criticism, judge merely by their natural instincts. Literary circles think to bind by their formal codes young and vigorous genius, whose very nature it is to defy the conventional and to achieve the unexpected.

— J. C. Shairp, Aspects of Poetry, p. 17.

† To guard us against all such narrowness, it is well to remember that the world of poetry is wide, as wide as existence, that no experience of the past can lay down rules for future originality, or limit the materials which fresh minds may vivify, or predict the moulds in which they may cast their creations. — Ibid. p. 18.

இலக்கியத்தில் ஊறிய பழைய மனம் கொண்டவர்களைவிட, இவர்களே இவ்வகையில் நல்லவர்களாக உள்ளனர் எனலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தைக் கற்றவர்கள் அடுத்து வரும் புதிய காவியங்களில், காவியத் தலைவி உயர்ந்தவளாகவும் தலைவன் குறையுள்ளவனாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்று பழைய மரபாக அதை வற்புறுத்துவார்களானால், அது பொருந்துமோ ? மணிமேகலை கற்றவர்கள், காவியத்தில் தலைவி திருமணம் ஆகாமல் துறவி ஆக வேண்டும் என்று வற்புறுத்துவார்களானால், அது எள்ளி நகையாடத் தக்கது ஆகும் அன்றோ ? அதுபோலவே, பழைய இலக்கியங்களின் மரபுகளையே புதிய படைப்புக்களின் அளவுகருவியாகக் கொள்ளுதல் பொருந்தாது என்று உணர்தல் வேண்டும்.*

வளர்ச்சி

விதிகள் வரையறுக்கும் தன்மை உடையன. வரையறை, வளர்ச்சியற்ற, உயிரற்ற பொருள்கட்கே பொருந்தும். இலக்கியம், உயிரினங்களைப்போல் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் வாழ்வும் உடையது. ஆகவே, இவ்வாறுதான் இருத்தல் வேண்டும் என்று வரையறை செய்வது இலக்கியத்தின் வளர்ச்சிக்கும் வாழ்வுக்கும் பொருந்தாத தடையாகும். தொடக்கத்திலிருந்து வளர்ந்து மாறிவரும் இலக்கியம், இனியும் அவ்வாறே வளர்ச்சி பெறக் கூடியது என்று மதித்துப் போற்றுவதே கடமையாகும்.

* We should not invoke the classics to check originality, hamper experiment or define in advance the lines which the literature of our own time should or should not follow. We should not try to make systems and rules out of them.

— W. H. Hudson, An Introduction to the Study of Literature, p. 312.

அவ்வாறு செய்தலை விட்டு, பழைய நூல்களையும் அவற்றின் விதிகளையுமே போற்றி, புது நூல்களையும் அவற்றின் நெறியையும் வரவேற்காத மனநிலை எல்லா நாடுகளிலும் உண்டு. இறந்த காலத்தைப் போற்றி நிகழ் காலத்தை நெகிழவிடும் இந்த மனப்பான்மை இலக்கிய வளர்ச்சிக்குப் பொருந்துவது அன்று.

புதிய இலக்கியம் ஒன்று படைக்கப்படுமாயின், அது பழைய விதிகளுக்குப் பொருந்திவருகிறதா என்று ஆராயலாம். அதுமட்டும் போதாது. அந்தப் புதிய இலக்கிய அமைப்பில் உள்ள விதிகள் என்ன என்று ஆராய்ந்து போற்றல் வேண்டும். அவ்வாறு செய்யத் தவறிய காரணத்தால் உலகப் பெரு நூல்கள் பல ஒவ்வொரு காலத்தில் பழித்துத் தூற்றப்பட்டன. சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களும் தொடக்கத்தில் பிரான்சிலும் இங்கிலாந்திலும் காட்டுமிராண்டித் தன்மையானவை என்றும் கலைத்தன்மை அற்றவை என்றும் தூற்றப்பட்டனவாம்.

காதலரின் களவொழுக்கம் ஒரு தினைப்புனத்தில் தொடங்குவதாகப் பாடுவது பழைய தமிழிலக்கிய மரபு. இனிப் பாடுவோரும் அந்த மரபைப் போற்றுவார்கள் என எதிர்பார்க்க இடமில்லை. வாழ்வு மாறியமைந்ததே இந்த மரபு மாறுவதற்குக் காரணம். இக்கால இலக்கியங்களான நாவல் சிறுகதைகளிலும் நாடகங்களிலும் காதலின் தொடக்கம் பல்வேறு வகையாக அமையக் காணலாம். காதலரின் ஊடலாகிய திணை மருதம் எனப்படும்; ஆற்றங்கரையில் வாழ்வோரின் ஒழுக்கமாகவே அது பாடப்பட்டு வந்தது. இனி அந்த மரபு நிலைக்க வழி இல்லை. ஊடல் எங்கும் நிகழ்வதாகப் பாடக் கூடும். மருத நிலத்தின் பரத்தையர் இல்லாமலே ஊடலை அமைத்துத் திருவள்ளுவர் முப்பது குறட்பாக்களில் கற்பனை விருந்து அளித்துள்ளார்.

பாரதியாரின் கண்ணன்பாட்டும் குயிற்பாட்டும் காதல்பற்றிய கற்பனைகளுக்கு உயர்வும் புதுமையும் தந்துள்ளன. காதல் பாட்டுக்கள் அல்லாத புறப்பொருள் பற்றிய பாட்டுக்களி லும்—வீரம் கொடை புகழ் முதலியன பற்றிய பாட்டுக்களி லும்—வாழ்வுக்கு ஏற்ற மாறுதல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன.*

நாடகத் துறையிலும் மாறுதல் பல நேர்ந்துள்ளன. ஐந்து அங்கங்களாகவே அமைக்கவேண்டும் என்ற பழைய மரபை இன்று ஐரோப்பிய நாடக ஆசிரியர்களும் போற்று வதில்லை. அங்கங்கள் என்று பகுக்காமலே நாடகம் எழுது வோர் உள்ளனர். இட ஒருமை கால ஒருமை என்பவற்றை யும் இன்று நாடக ஆசிரியர்கள் போற்றுவதில்லை.† நாடகம் என்றால் மிக நல்லவன் ஒருவனைப் படைத்தல் போலவே, மிக்க கொடியவன் ஒருவனையும் (*villain*) படைத்துக் காட்ட வேண்டும் என்ற கட்டாயம் இன்று இல்லை. கொடி யவன் இல்லாமலே, வாழ்விலே இடையூறுகளும் துன்பங் களும் நேர்வதை உணர்ந்த ஆசிரியர்கள், அவ்வாறே நாட கங்களிலும் கற்பனை செய்து காட்டுகின்றனர்.

இலக்கியமும் வாழ்வும்

வாழ்வை நல்கிய விழுமிய உணர்ச்சியால் அமையும் இலக்கியமே சிறந்த கலைச்செல்வமாகும்.‡ பழைய நூல்களைப்

* Because poetry is a living thing, it changes as often as any major change occurs in man, since it expresses his thoughts, visions, and emotions. As often as a social group changes, its poetry changes.

— Peter Westland, Contemporary Literature, p. 190.

† But Shakespeare had no patience with these formal restrictions : the unities meant nothing to him.

— J. B. Wilson, English Literature, p. 65.

‡ The literature which really counts, as I have more than once insisted, is the literature which is made, not out of other literature, but of life ; and for a living literature no models will suffice.

— W. H. Hudson, An Introduction to the Study of Literature, p. 313.

படித்தோ பழைய விதிகளை அறிந்தோ இயற்றப்படும் நூல் சிறந்த இலக்கியமாகாது. வாழ்விலிருந்து நேரே முகிழ்க்கும் நூல்கள் இயற்கையான விதிகளைக் கொண்டு அமையும். பிற்காலத்தே வரும் ஆராய்ச்சியாளரும் இலக்கணப் புலவரும் அவ்விதிகள் இன்ன இன்ன என்று எடுத்துக் கூறுவர். ஆயின் அவ்வாறு அமைத்த விதிகள் பிறகு படைக்கப்படும் நூல்களைக் கட்டுப்படுத்தும் தளைகளாக அமைதல் கூடாது.* அவ்வாறு கட்டுப்படுத்து வனவாயின், அவற்றைப் பின்பற்றி இயற்றப்படும் நூல்கள் கலைச் செல்வங்களாக வாழ முடியாமற் போகும். பாட்டு விதிகளுக்கு இயைந்து அமைதல் வேண்டும்; ஆயினும் அவற்றைக் கடந்தும் உயர்தல் வேண்டும்; விதிகள் அதற்குச் சிறகுகள் போன்றவை என்றும், அந்தச் சிறகுகள் அதனைப் பறக்கவிடாமல் இழுத்தல் கூடாது என்றும், உரிமை நோக்கி உயர விட வேண்டும் என்றும் தாகூர் கூறியுள்ளார். †

* Literature written to order and in accordance with a definite code is almost certain to be characterised by a certain quality of premeditation and strain.

— W. H. Hudson, An Introduction to the Study of Literature, p. 298.

† The beauty of a poem is bound by strict laws, yet it transcends them. The laws are its wings, they do not keep it weighed down, they carry it to freedom. Its form is in law, but its spirit is in beauty.

— R. Tagore, Sadhana, pp. 98—99.

மணிவாசகர் நூலகத்தின்
சிறந்த நூல்கள்

வ. சுப. மாணிக்கம்		
கம்பர்	4	00
இலக்கிய விளக்கம்	3	50
உப்பங்கழி	4	50
ஒரு நொடியில்	4	50
கி. வா. ஜகந்நாதன்		
கவி பாடலாம்	6	00
வீரர் உலகம்	3	50
ஜி. சுப்பிரமணிய பிள்ளை		
மாணிக்க விருந்து	7	50
திருநாவுக்கரசரும், மாணிக்க வாசகரும்	3	50
கம்பர் விருந்து	3	50
ப. கோதண்டராமன்		
இலக்கியத் திறனாய்வு	7	00
உலகப் பெருங்கவிஞர்கள்	4	50
இரா. சாரங்கபாணி		
பரிபாடல் திறன்	6	00
மு. வை. அரவிந்தன்		
உரையாசிரியர்கள்	15	00
சோம. இளவரசு		
இருபது நூற்றாண்டுகளில் தமிழ்	3	00
திருவருணைக் கலம்பகம் – உரை	3	50
ச. மெய்யப்பன்		
மும்மணிகள்	3	50