எழுத்து

77

உபயோகமான—தவறான விமர்சனம் 82
மு. பழனிசாமி

நிகழ்ச்சி 84
தர்முசிவராமு

காலதேவா ! 84
வல்லிக்கண்ணன்

தமிழில் தற்கால தோரணை 85
சி. கனகசபாபதி

புதுக்கவிஞன் இலியட் 92
செல்வம்

ஏழாம்

ஆண்டு

50 பைசா ஆசிரியர் : சி. சு. செல்லப்பா மே 65

7-ம் ஆண்டு
ஏடு 77
மே
1965

எழுத்து

ஆசிரியர் :
சி. சு. செல்லப்பா

'எழுத்து' ஒவ்வொரு இங்கிலீஷ் மாத முதல் தேதியன்று வெளிவரும் மாத ஏடு. தனிப் பிரதி காசு 50. ஒரு ஆண்டு சந்தா ரூ. 5-00. வெளிநாடுகளுக்கு ரூ. 6-00. சந்தா, கட்டுரை சம்பந்தமான கடிதங்கள் எல்லாம் 'எழுத்து' (EZHUTTHU) 19-A, பிள்ளையார் கோயில் தெரு, திருவல்லிக்கேணி என்ற முகவரிக்கு அனுப்பப்படவேண்டும்.

உபயோகமான—தவருன—விமர்சனம்

மு. பழனிசாமி

நன்மையும் தீமையும் பொருள்களிலல்ல, அப் பொருள்களை நாம் உபயோகிக்கும் முறையில் தான் உள்ளன. அது போலத்தான் விமர்சனத்தின் பயனும் தீமையும். 'தவருன விமர்சனம்' என்று கூறும் பொழுது, விமர்சகன் தவருன பாதையில் சென்று விட்டான் என்றே, நம்மைத் தவருன பாதையில் அழைத்துச் செல்லுகிருன் என்றே உடனே பொருள் கொள்வது தவறு. விமர்சகனது நோக்கத்தை நாம் நம் மனே பக்குவத்திற்கேற்ப கூட்டியோ குறைத்தோ மதிப்பிட்டுத் தவருன வழியில் உபயோகப் படுத்திக் கொள்ளுகிறேம் என்றுதான் பொருள். நம்முடைய சுய பதிப்பும் விமர்சகனது பதிப்பும் இரண்டும் கூடிக்கலந்து தவருன ஒரு ரசாபாசத்தை ஏற்படுத்தும் பொழுது அந்த விமர்சனம் அந்த அளவிற்கு தவருனதாகவோ, சரியானதாகவோ தோன்றும். நம்முடைய சுயானுபவத்திலிருந்தே விமர்சனம் 'கன்னி'யாக மாறி நம்மைத் தன்னுள் சிக்க வைக்கிறதாக அல்லது நம்முடைய நுகர்ச்சித் திறனை அதிகரித்து நமக்கு உதவுகிறதா என்பதை அறிந்து கொள்ளவேண்டும்.

இதையே இன்னும் விளக்கமாகக்கூறவேண்டுமானல், நாமே நேரடியாக ஒரு ஆசிரியரைக் குறித்து அவரது நூல்களின் வாயிலாகத் தெரிந்து கொள்ள முயற்சியாது, அந்த ஆசிரியர் குறித்து விமர்சகன் என்ன கூறியிருக்கிருன் என்பதைமட்டும் விமர்சகன் வாயிலாகத் தெரிந்துகொள்ளும் போது விமர்சனத்தை நாம் தவருக உபயோகப் படுத்திக் கொள்ளுகிறேம் என்ருகிறது. அறிவுக்குக் குறுக்குவழிகள்பல இக்காலத்தில் இலக்கியத்தின் பல பிரிவுகளுக்கும் மின்னல் வேகத்தில் தோன்றி வருகின்றன. காலம் செல்லும் வேகத்தில், ஒன்றேடொன்று மோதிக்கொள்ளும் சிக்கலான கவனங்களின் அழுத்தத்தில், உலகம் சாதாரணமாகப் புகழ்ந்துபேசும் பலரைப்பற்றி அறிந்து கொள்ள குறுக்குவழியில் சென்று இரண்டாந்தர மூன்ருந்தர புத்தகங்களைப் படிக்கவேண்டிய நிலையில் நாம் உள்ளோம். இரண்டாந்தர மூன்ருந்தர நூல்களைப் படித்து நாம் யாரைப்பற்றித் தெரிந்து கொள்ளுகிறேமோ அவரது நூல்களையே நாம் நேரடியாகப் படித்து அவரைப் புரிந்து கொள்ள முடியாத நிலையில் நின்றுவிடுகிறேம்-முயலுவதில்லை- சில நேரங்களில் முடிவதுமில்லை. ஹோமர் (Homer) எழுதிய ஒடீஸி (Odyssey) ஐப் பூராவாகப் படித்து முடிப்பதற்குள் நம்மில் பலர், அது நீண்ட காவியம் என்று பின் வாங்கிவிடலாம்; நாம் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியன இதைப் போலவே பல இருக்கின்றன எனக்கூறி, தெரிந்து கொண்டதுவரை போதும் என சலிப்புடன் பின் வாங்கி விடவும் செய்யலாம். அந்த நேரத்தில்-அதுமாதிரியான சமயத்தில்- அதே ஒடீஸியினுடைய சுருக்கம் Ancient Classic (for Engl sh Readers) என்ற புத்தகத்தில் நல்ல முறையில் தரப்பட்டுள்ளதால் அதைப்படித்துத் தெரிந்து கொள்ள விரும்பலாம்; அதுவே நம்முடைய தேவைக்குப் போதுமானதாக அமையலாம் இது போல் ஒன்றைத் தெரிந்துகொள்ள மற்றென்றை நம்பியோ அல்லது சார்ந்தோ இருப்பது தவருகும் என்ற கருத்தும் நிலவுகிறது. அதில் உண்மையும் உண்டு.

உலக இலக்கியத்தின் ஒவ்வொரு புத்தகத்தையும் முழுமையாக நேரடியாகப் படித்து முடிப்பதென்பது இயலாத தொன்று. பூராவும் முழுமையாகப் படித்து முடிக்க இயலாது என்ற காரணத்தால் ஒடீஸியை எப்பொழுதுமே மூடிவைத்திருப்பதைக் காட்டிலும் படிக்க முடிந்தவரை படிக்கலாம் என்று படிக்கவேண்டும். எதுவும் தெரியாதிருப்பதைக் காட்டிலும் ஏதாவது சிறிது நல்ல முறையில் தெரிந்திருப்பது விரும்பத்தக்கதாகும். வாழ்க்கைக் காலமோ குறுகியது! அதில் கிடைக்கும் ஓய்வோ வரம்புக்குட்பட்டது; நம் தனித்த அக்கரை அதுவும் அவசியமான போது இன்னும் குறுகியதாக வரையறுக்கப் பட்டது. ஆகவே உலகில் தோன்றும் எண்ணற்ற இலக்கியப் படைப்புக்களில் நாம் படித்து நுகர்ந்து அனுபவிக்க எண்ணும், அனுபவித்து முடிக்கும் படைப்புக்களின் தொகை மிகக்குறைவாகவே இருக்கும்.

இது இப்படியிருக்க, நம்முடைய ஆர்வமோ மற்ற எல்லா நூல்களையும். பல்வேறு மொழி வல்லுனர்களையும் அவர்களது தன்மை, போக்கு, இடம், அவர்களது நூல் ஆகியவைகளை யெல்லாம் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்று மேலோங்கி நிற்கிறது. இந்த ஆர்வத்தைப் பூர்த்தி செய்துகொள்ள நாம் அநேகமாக இரண்டாந்தர ஆசிரியர்களைத் தேடித்தான் போகவேண்டியிருக்கிறது: உதாரணமாக வால்டேர் (Valtaire) என்ற ஃபிரெஞ்சு ஆசிரியரை எடுத்துக் கொள்வோம். 18-ம் நூற்றுண்டு சிறந்த எழுத்தாளர்களுள் அவரும் ஒருவர். அவரைப்பற்றியும் அவரது எழுத்துக்கள் படைப்புக்கள் ஆகியவைபற்றியும் நாம் அறிந்து கொள்ள முயலலாம். அப்போது பல கேள்விகளை நமக்குள்ளே நாம் எழுப்பிக் கொள்ளுகிறேம். அவருடைய கொள்கைகள் என்ன? அவருடைய முறைகள் என்ன? அவர் சாதித்த சாதனைகள் யாவை? இலக்கிய ரீதியில், சரித்திர ரீதியில்

அவரது நூல்கள் எவ்வளவு தூரத்திற்கு முக்யத்வம் வாய்ந்தவை? எவ்வளவு தூரத்திற்கு அவரது நூல்கள் நிரந்தரமான மதிப்புடையனவாய் உள்ளன? அதன் காரணங்கள் யாவை? அவர் உண்மையிலேயே எதைச் சாதிக்க முயன்முர்? அது நிறைவேறியதா? போன்ற பல கேள்விகள் நம் உள்ளத்தில் எழலாம். இது போன்ற எல்லா கேள்விகளுக்கும் குறைந்த பக்ஷம் ஒரு பொதுவான பதிலையாவது நாம் தெரிந்துகொள்ள ஆசைப்படலாம். ஆனல் வால்டேரின் நூல்கள் சுமார் 250-க்கும் மேற்பட்டவையாகும் காவியங்கள், நாடகங்கள், நாடக விமர்சனங்கள், சரித்திரம், வாழ்க்கை வரலாறுகள், வேதாந்தக் கதைகள், வேதாந்தக் கோட்பாடுகள் போன்ற துறைகளிலே பல நூல்கள் இயற்றியுள்ளார். இவைகள் எல்லாவற்றையும் தீர்க்கமாகப் படித்து நாம் வால்டேரைப் புரிந்துகொள்வது என்பது சாதாரணமாக இயலாது என்றே கூறலாம். ஆனல் அதே நேரத்தில் லார்ட் மார்லே(Lord Morley) யின் வால்டேரைப் பற்றிய புகழுக்குரிய புத்தகத்தைப் படித்து வால்டேரைப் பற்றி ஓரளவு புரிந்து கொள்ளலாம், அப்புத்தகம் சுமார் 400-க்கும் குறைவான பக்கங்களுடையதாய் இருப்பது சாதாரண வாசகனுக்கு வசதியாய் இருக்கும். அவசர அவசரமாகவும், மேலெழுந்தவாரியாகவும் வால்டேரின் எல்லாப் புத்தகங்களையும் நேரடியாகப் படித்து அவரைக்குறித்துத் தெரிந்து கொள்வதைக்காட்டிலும் லார்ட் மார்லேயின் புத்தகத்தை எச்சரிக்கையுடன் படித்து வால்டேரின் தனித்திறமையை, அவரது சக்தியை, அவரது வரையறைகள், கட்டுதிட்டங்கள், அவரது கலைத்திறன் ஆகியவைகளைத் தெள்ளத்தெளிய உணரலாம்.

எல்லா மொழிகளிலும், காலத்துக்குக் காலம் இது போன்ற சில பேரறிஞர்கள் தோன்றி, தத்தமக்குமுன் தோன்றிய எழுத்துக்கள், படைப்புக்கள் ஆகியவைகளை ஆராய்ந்து, அவற்றின் அமுதத்தைக் தத்தம் புத்தகங்களில் திரட்டிவைத்துச் சென்றுள்ளனர், இவர்கள் மார்லேயைப் போன்ற விமர்சகர்கள் எனலாம். இம்மாதிரி விமர்சகர்களையும் அவர்களது நூல்களையும் கொண்டு ஓரளவு நாமும் பல ஆசிரியர்களைக் குறித்தும் அவர்களது படைப்புகளைக் குறித்தும் தெரிந்து கொள்ள முடிகிறது. இந்த விதமான விமர்சனத் தோரணையை விமர்சனத்தின் உபயோகத்தை அர்னால்டும் (Arnold) வரவேற்கவே செய்கிருர். இது போன்ற விமர்சனங்களை நமக்கு நாமேதான் தகுந்த விதங்களில் எச்சரிக்கையுடன் உபயோகப் படுத்திக் கொள்ள வேண்டும்.

ஆசிரியர்கள் குறித்தும் அவர்தம் புத்தகங்கள் குறித்தும் தெரிந்து கொள்ள வேறு ஆதாரங்களை நம்பியிருக்கக் கூடாது என்று சொல்வது மிகைபடுத்திக் கூறும் குற்றமாகும். அதேபோல், 'நம்முடைய முக்கியமான வேலை இலக்கியத்தில் நேரடியாகத் தொடர்பு கொள்வதேயல்லாமல், அதைவிட்டு மறைமுகமாகத் தொடர்பு கொள்வதல்ல என்று கூறுவதையும் குறைகூறுவது தவருகும். 'சில புத்தகங்கள் மறைமுகமாக வேறு நூல்கள் மூலமாகப் படித்துணரப்படவேண்டும்' என பேகன் (Bacon) கூறுகிருர். ''வடிகட்டப்பட்ட நீரைப் போன்றதாகும்'' எனவும் அவர் மேலும் கூறி யிருக்கிருர்.

ஒரு நூலைக்குறித்து மறைமுகமாக மற்ருெரு நூல்வழியாகப் படித்துத் தெரிந்துகொள்வதில் முக்கியமான தவறு ஒன்றுண்டு. சிறந்த பெரு நூல்களின் முக்கியமான சாராம்சங்கள், குண நலன்கள், அவைகளின் தனித்த சாதனைகள், தகுதிகள், சக்திகள் ஆகிய எல்லாமும், அவைகளின் உயீர்த்துடிப்பு போன்ற அம்சங்களும், அந்தந்த நூல்களில் மட்டும்தான் கிடைக்கப் பெறுவனவேயன்றி, மொழி பெயர்ப்புக்களிலோ, சுருக்கங்களிலோ அல்லது மற்ற எடுத்தாளப்பட்ட பிற பகுதிகளிலோ கிடைக்கப் பெறுவனவல்ல. ஒரு சமயம் அமெரிக்கப் பேராசிரியர்ஒருவரை அவரது மாணவர் 'Timon of Athens' குறித்து, தான் எந்த புத்தகத்தைப் படிக்க வேண்டும் என்று கேட்டார். அதற்கு பேராசியர் Timon of Athens குறித்துப் படிக்கவேண்டிய புத்தகம் Timon of Athens தான்' என்ருராம் ஆனல் இதுபோன்ற கருத்துக்கள் உதாசீனம் செய்யப்பட்டு வருகின்றன. எனவே மூலபுத்தகத்தை நாமே படித்து அநுபவிப்பதைக் காட்டிலும் அப்புத்தகத்தைக் குறித்து வேறு புத்தகத்தைப் படித்து அநுபவிக்க முடியாது என்று உணரவேண்டும்.

விமர்சனத்தையும் விளக்கங்களையும் படித்து ஒரு நூலைப்பற்றி தெரிந்து கொள்வதிலே இன்னுமொரு தீமை உள்ளது. 'ஒரு புத்தகம் குறித்து மற்ருெருவருடைய கருத்தை நாம் அப்படியே ஒத்துக் கொள்ளவேண்டிய சூழ்நிலையில் சிக்கிவிடவழியுண்டு, கெட்டிக்கார விமர்சகர் நம்மை அந்த சூழ் நிலைக்கு ஆளாக்கி விடலாம். விமர்சகர் ஒரு மேதாவியாகவோ, அல்லது அதிகம் படித்து பண்பட்டவராகவோ இருப்பின் இது அநேகமாக சாத்தியமாகும்: அந்த விமர்சகர், திறமைமிக்க வக்கீலைப்போல், நம்மைப் ஆட்டிப் படைத்து விடுவார்; அவர் கூறியதே முற்றிலும் சரி என்று நாமும் ஏற்றுக்கொள்வோம். அதனல், அந்த விமர்சகரின் விளக்கங்களைப் படித்த பிறகு மூல புத்தகத்தைப் படிக்க ஆரம்பித்தால். நாம் நம் மனப்பாங்கு மூலம் படிக்கமாட்டோம் அந்த விமர்சகரின் மனப்பாங்கு மூலம்தான் நாம் படிப்போம். அந்த விமர்சகர் அதில் என்னென்ன கண்டாரோ எப்படியெப்படி அனுபவித்தாரோ அவைகளைத்தான் நாமும் காண்போம். அப்படித்தான் நாமும் அனுபவிப்போம் அதுமட்டுமல்ல. அவர்எவற்றைதவறவிட்டாரோஅவைகளைநாமும் தவறவிடுவோம். இந்த வகையில் பார்த்தால் அந்த விமர்சகர், வாசகனுகிய நமக்கும் அந்த நூலுக்கும் இடையே விளக்கிப் பொருள் கூறுபவராக நிற்கமாட்டார். நந்தனரின் நந்தியாகநிற்பர். நம்மை வழிகாட்டி அழைத்துச் செல்வதற்குப் பதில் வழியை யடைத்து நிற்பர். நமக்கும் ஆசிரியருக்கும் இடையே சுயேச்சையான தொடர்பு துண்டிக்கப்படும்.

விமர்சனத்தினல் சில தவறுகள், தடைகள் ஏற்படுவனபோலவே நன்மைகளும் ஏற்படத்தான் செய்கின்றன. அந்த நன்மைகள் விமர்சனம்

செய்யும் அல்லது விமர்சனம் ஆற்றும் காரியங்களில் பொதிந்துள்ளன. விமர்சனத்தின் உண்மையான வேலைகள் பலரால் பலநேரங்களில் எடுத்து கூறப்பட்டுவிட்டன. உதாரணமாக விமர்சனம் வாசகனின் நுகரும் சக்தியை, அனுபவிக்கும் திறமையை அதிகரிக்கும் வகையில் அமைந்திருக்க வேண்டும் என்ருல் அந்த விமர்சனத்தைப் படித்த வாசகனின் உள்ளம், அறிவு முதலியவைகள் ஒரு புத்தகத்தை இன்னும் சிறந்த வகையில் படித்து நுகர்ந்து அனுபவிக்கும் ஆற்றல் அடைகின்றன. வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிக்கும்இலக்கியம் குறித்து அதன்மூலம் வாழ்க்கையை வெளிக்கொணரும் வகையில் விளக்கம் செய்யப்பட்ட விமர்சனம் வாசகனையும் வாழ்க்கையுடன் தொடர்பு படுத்தி விடும். இது போன்ற பல நன்மைகள் விமர்சனத்தின் செயல்கள் மூலம் வாசகனுக்கும் கிடைக்கின்றன. அதே சமயத்தில் விமர்சகனது மனப்பக்குவம், அறிவாழம் போன்ற தன்மைகள் விமர்சனத்தின் காரியங்களில் பங்குகொள்ளுகின்றன. கூர்மைக்குத் தக்கபடி ஆழப்பாயும் கத்திபோல், விமர்சகனதுபர்சனலிடிக்குத்(personality)தக்கபடி அவனது விமர்சனம் அமையும். சாதாரண வாசகனைவிட விமர்சகன் எல்லாவகையிலும் மேற்பட்டவனுய் இருக்க வேண்டும், தான் எடுத்தாளும் பொருளில் தேர்ச்சியுடையவனுய் இருக்கவேண்டும்'' என்பன போன்ற தகுதிகள் பல விமர்சகன் குறித்து பேசப்படும்.

நாணயத்தின் இருபக்கங்களையும் போல விமர்சனத்திற்கும் இரு சாயைகள் உண்டு. விமர்சகனைப் பொறுத்து விமர்சனம் அமைவது போலவே, அந்த விமர்சனத்தைப் படித்து அதை உபயோகிக்கும் வாசகனையும் பொறுத்து அதன தன் நன்மை தீமைகளும் அமைகின்றன. பாடத்தை விளக்கும் ஆசிரியர் என்ற எண்ணத்தை விட்டு ஆசிரியரே பாடம் என்று கொள்வது தவறு. உணவின் சுவையை அதிகப்படுத்தும் ஊறுகாயாக விமர்சனம் எண்ணப்பட வேண்டுமே தவிர அதுவே உணவு என்று எண்ணி கொள்வதும் தவறு. நீரையும் பாலையும் பிரிக்கும் அன்னம் போல் வாசகன் தன் சுயஅறிவின் துணைகொண்டு விமர்சனத்தின் 'நன்மை' பக்கம் பார்த்து முன்னேறுவது தான் சாலச் சிறந்தது.

நிகழ்ச்சி

தர்மூ சிவராமு

தீக்குச்சி கிழிந்த மின்னல்
முகிலின் வெடிமருந்து
பிளந்த இமை
திசையுள் மான்கள்
தாவும் நோக்கு
காற்றில் அலையும்
நெருப்பு விநாடி
புழுதி புகைந்துதிரும்
மழைத்துளிக் குச்சி...
அகலுது
நினைவுள் நிகழ்ச்சி...
சுவர் மூடிய புறையுள்
இருளில் மிரண்டு
நடுங்கா நெருப்பில்
வளைக்குது புகையரவு ..
கூடரின் கோது
வெடித்து வெடித்து
பிறந்த வெளிச்சம்
மீண்டும் மீண்டும்
புகையாய் வளைக்கும்—
கோதுக்குள்ளே
கருவாய் உறையும்.

காலதேவா!

வல்லிக்கண்ணன்

காத்திரு என்ருய்
காலமே !
நம்பினேன்; வாழ முயன்றேன்.
வருங்காலம் நமதே
எனும் நம்பிக்கை
என்னுள் ஓர் தெம்பு வளர்த்தது.

உன் இதயத் துடிப்பு போன்ற
கடியாரட் டிக்கொலியும்,
உன் ஓட்டத்தை
அளவிட்டுக் கிழிபட்ட
காலண்டர் தாள்களும்
என்னை பாதித்ததில்லை.
நான் நம்பினேன்;
கனவில் வாழ்ந்தேன்.

நீ
மூடிய கண்ணனுய்,
வறண்ட உளத்தனுய்,
உணர்விலா வெறியனுய்
ஓடினுய், ஓடுகிருய்;
ஓடிக்கொண்டே இருக்கிருய்!

காலமே !
வாழ்க்கை வெயில்
என் நம்பிக்கையை
பாழ் பண்ணிவிட்டது.
அனுபவப் புயல்
கசப்புப் புழுதியை
என்னுள்
ரொப்பி விட்டது.

காத்திரேன் இனி நான்.
காத்திருப்பாய் நீயே
என் இறுதி நாள்
என்று வந்திடும் என்றே !

வாழ்வது கொடியது
என்பதை
கணந்தோறும் உணர்த்துகிருய்,
காலமே !
அன்பும் இரக்கமும்
ஊறும் உள்ளம் பெற்று
வாழ்வது எவ்வளவு துன்பகரமானது
என்பதை அனுபவம் உணர்த்துது !

தமிழில் தற்காலத் தோரணை
—பாரதியின் கவிதை—

சி. கனகசபாபதி

தமிழ் இலக்கியத்துக்குத் தற்காலம் பாரதியுடன்தான் பிறந்தது. விஞ்ஞான நோக்குடன் உலகக் கண்ணோட்டத்துடன் பண்பாடு பரந்த தேசியப்பார்வையுடன் அடிமைப்பட்டு இறுகிய சமூகத்தையும் மொழியையும் விடுவிக்க ஒருபுரட்சி சக்தியுடன் புதுக்குரல் காட்டியது பாரதி கவிதை. நாட்டு நடப்புக்காகப் பாரதி என்ற கலைப்போக்கு மனிதன் நின்றதை ஒருபுறம் நாம் பேசிக்கொண்டிருக்கிறபோது, அழகுக்கலைக்காக அந்த மனிதக் கலைஞன் பழசைப் புதுப்பித்தும் புத்தம் புதுசைப் படைத்தும் நின்றதை மறுபுறம் மறக்காமல்தான் இருக்கிறோம்.

நமக்கு விடியல் கருக்கலில் காதுப்பறையில் கேட்டது பாரதியின் புதிய பாட்டுக்குரல். அதே வேளை நாம் கண்ணில் கண்டது பாரதியின் புதிய பாட்டு உருவம்.

ஆனால்'விடியமுந்தியும் மசங்குலான சில குரல்கள் கேட்டனவே' என்று நம்மில் ஒரு சிலர் ஞாபகப்படுத்தி எடுத்துக்காட்டலாம். ஐரோப்பிய பாதிரிமார்களின் குரலோடுதான் நமக்கு விடிந்தது என்பது நாம் ஒப்புக்கொள்ளாத வகையில் வரலாற்றைத் திரிக்கிற பேச்சு. ஜோதி இராமலிங்கரைப் போன்றவர்களின் குரல்கள் புதுமையானவை அல்லவா என்று கேட்கலாம். அந்தக் குரல்கள் புதுவாழ்வை, நிகழ்வை முந்திய பழசுக்குத் திருப்பிக்கொண்டு போய்விடுகின்றன; பழசை நிகழும் புதுசுடன் ஒரு சரித்திர நோக்குடன் ஆய்ந்து சேர்க்கவில்லை. ஆகவேதான் பாரதியுடன்தான் தமிழ் இலக்கியத்துக்குத் தற்காலம் பிறந்தது என்று சொல்லத் தோன்றுகிறது.

பாரதியால் பாட்டுக்கலை ஒன்றுதானே தற்காலப் புதுமை அடைந்திருக்க முடியும் என்றும், வசனத்தில் பாரதியால் என்ன விளைந்து விட்டது என்றும் வசனத்தில் ஆக்கப்படுகிற பலவகைஉருவப்படைப்புக்களுக்கும் பாரதிக்கும் என்ன தொடர்பு என்றும் நேர்மையான விவாதத்தில் தீர்ப்புகாண விரும்புவோர் கேட்கலாம். உண்மையில் பாரதி 'இந்தியா' போன்ற பத்திரிகைகள் மூலமாக ஒரு எளிய பேச்சுத் தமிழ் வசனத்தையும், ஞானரதம் போன்ற படைப்புக்களில் ஒரு இலக்கியத்தரமான இனிய கதையும் கற்பனையுமான தமிழ் வசனத்தையும் படைக்க முற்பட்டு, வசனத்துறையில் ஒரு படைப்புவேகம் காட்டத் தாமும் விரும்பி மற்றவர்களுக்கும் அந்த விருப்பை மூட்டினார். பாரதியின் எந்த ஒரு சிறுகதையையும் அல்லது நீண்ட கதையையும் நாம் இன்று போற்றும் அளவு உருவப்பொலிவுடன் நிறைந்த கலையம்சமானதுஎன்று எடுத்துக்கொள்ள முடியாது. சங்கீதம் படிக்கப் போன கழுதையைப் பற்றி நவதந்திரக்கதையும் காக்காய்ப் பார்லிமெண்ட்டைப் பற்றி வேடிக்கைக் கதையும் எப்படி சிறுகதைக் கலையம்சம் உடையவை ஆகும்? பாரதி ஒரு சிறுகதை, நாவல் எழுத்தாளராகப் பரிணமிக்கவில்லை. ஆனால் இதை வைத்துக்கொண்டு, பாரதி கதையும் கற்பனையுமான ஒரு புதுவசனத்துக்கு ஒன்றுமே செய்யவில்லை என்று நாம் முடிவு கட்டிவிடக்கூடாது. பாரதி ஒரு சிறுகதை, நாவல் எழுத்தாளராக ஆகவில்லை என்று சொல்வது வேறு. இது மெய்தான். அதே பாரதி ஒரு வகையில் கதையும் கற்பனையுமான புதுவசனத்துக்குத் தம்மால் ஆனவரை விதைகள் தூவி வழிகாட்டியதும் இன்னொரு மெய்தான்.

சிறுகதை, நாவல் எழுத்தாளர்கள்கூட இன்றைக்குப் பாரதியைத் தமக்கு முன்னோடி என்று அழைக்கிறார்கள். இக்கட்டுரையின் ஆரம்பவரியில் நான் குறிப்பிட்டதுபோல, அடிமைப்பட்டு இறுகிய மொழியை விடுவிக்க ஒரு புரட்சி சக்தியுடன் எழுந்த பாரதியின் தீர்க்கதரிசனமான மனத்துடிப்பு கவிதைத் துறைக்கு மட்டுமல்ல, மற்ற எல்லா மொழித் துறைகளுக்கும் நெருப்பின் காற்றின் வேகம் மூட்டியது. ஆகவேதான் பாரதியால் பாட்டுக்கலைக்குத் தற்காலப் புதுமை அதிகமாகவும், புதுவசனத்துக்கு அதைவிடக் குறைவாக இருந்தாலும் தற்காலப் புதுமை நாம் போற்றி மதிப்பிடும்அளவாகவும் விளைந்தது என்று ஆய்ந்து கூறலாம்.

2

பாரதியின் கவிதையிலுள்ள தற்காலப் பாங்கை முதலிலும், பாரதிக்குப் பின்பு பாரதிதாசன் போன்ற ஒரு சில கவிஞர்களின் பாட்டுக்களைப் பற்றி அடுத்தும், யாப்புக் கட்டற்ற இலகு செய்யுள் முறையில் கவிதை படைக்கிற ந. பிச்சமூர்த்தி போன்ற கவிஞர்களின் கலைப்போக்கைப் பற்றி அதுக்கு அடுத்தும், அப்புறம் இன்றைய ஒரு சில சிறுகதை, நாவல்களின் தற்கால இலக்கியப் பாங்கை முடிவில் குறிப்பாகவும் சுருக்கமாகக்கூற உத்தேசம் எனது இக்கட்டுரைக்கு.

பராசக்தியைப் பற்றிப் பாரதி பாடிய ஒரு பாட்டில் இந்த வரிகள் கடைசியில் வந்து முடிகின்றன.

'கல்வி னுக்குள் அறிவொளி காணுங்கால்
கால வெள்ளத் திலேநிலை காணுங்கால்

புல்லி னில்வயி ரப்படை காணுங்கால்
பூத லத்தில் பராசக்தி தோன்றுமே.'

ஒரு புதிய சக்தி தோன்றவேண்டும் என்ற நினைவை உருவாக்கும் புதிய சக்தி மிகுந்த ஒலிநய உருவம் இதிலே இருக்கிறது. ஒரு உயர்ந்த காட்சியைஎதிர் நோக்குவதற்குத் தக்கபடி உயர்ந்த அபூர்வப் படிமப் பிரயோகம் கூடவே இருக்கிறது. மனசின் உட்பாடும் சொல் வெளியீடும் பேதம் இல்லாமல் கலந்திருக்கும் கலையழகை இதிலே பார்த்து ரசனை அடைகிறோம்.

'பாஞ்சாலி சபதம்' ஆகிய பாரதியின் புதுக் காவியத்தில் பாஞ்சாலி சபதம் உரைக்கிற கடைசிக் கட்டம்.

'பாவி துச்சாதனன் செந்நீர்—அந்தப்
பாழ்த்துரி யோதனன் ஆக்கை இரத்தம்
மேவி இரண்டுங் கலந்து—குழல்
மீதினிற் பூசி நறுநெய் குளித்தே
சீவிக் குழல்முடிப் பேன்யான்—இது
செய்யு முன்னே முடியேனென் றுரைத்
தாள்.'

இதைப் படித்ததும் இதிகாசக் கதை நினைவும், இதிகாசப் பாத்திரத்தின்மேல் மனவுருக்கமும் நமக்கு ஏற்படுவது ஒரு புறம் இருக்க, வியாசரும் வில்லியும் காட்டாத புதிய மன அசைவைப் பாரதத்தாயின் மேல் உண்டாக வைக்கிறார் பாரதி என்று மறுபுறம் தெரிகிறது. சீவிச்சிக்கெடுக்காமல், சிங்காரிக்காமல் தலைவிரித்த கோலத்துடன் பேதலித்த பெண்ணாக நம் பாரதத்தாய் இருப்பதையும் அவள் வளமாக நலமாகச் சீவி முடித்த பெண்ணழகாக இருக்கவேண்டும் என்பதையும் பாரதி நமக்கு ஒரு புதிய சக்தி மிகுந்த ஒலிநய உருவத்தில் உயர்ந்த அபூர்வப் படிமத்தில் உணர்த்துவது புதுத்தோரணை தான்.

பாரதியின் புதிய ருஷ்யா பாட்டில் பாம்புகள் திரிகிற காட்டையே அழிக்கும் புயல் காற்றைப் பற்றிய ஒரு முழுப்படிமம் வேறு ஒரு பிசிரு கலக்காமல் கட்டுக்கோப்பாக அமைந்திருக்கிறது. வேற்று நாடான ருஷ்யாவில் நடந்த புரட்சி நிகழ்ச்சியோடு தன்னை இரண்டறக் கலந்து தன்னைப்போலவே தன் மாகாளி பராசக்தியும்அதோடு கலந்துநிற்க உண்மையிலேயே செய்து அந்தப் புரட்சியைச் சொல்லின் கலையில் பிடிக்க ரொம்பப் பொருத்தமாகக் காட்டையும் அங்கே காற்றையும் கற்பனைக்குக் கொண்டுவந்தது பாரதியின் ஒரு பாட்டில் ஒரே முழுப்படிமம் காண்பிக்கிற புதுத் தோரணைதான்.

கள்ளும் தீயும் காற்றும் வானவெளியும் சேர்மானப்பொருள்களாம் கவிதைக்கு. இது பாரதியே கவிதையைப் பற்றிப் பொதுவாகவும் தம் கவிதையைக் குறித்துச் சிறப்பாகவும் தெரிவித்திருப்பது. முதலில் சொன்ன 'கள்' என்றால் என்ன என்பது பாரதியின் 'மது' என்னும் பாட்டைப் படித்தால் தான் நமக்குப் புரியும்.

'யாதும் எங்கள் சிவன்திருக் கேளி
இன்பம் யாவும் அவனுடை இன்பம்'

என்ற எண்ணமே பாரதியின் கள்ளாகும். இது வரை நாம் பார்த்துவந்த மூன்று உதாரணங்களிலும் இந்த எண்ணம் புகுந்தே இருக்கிறதை நாம் கவனிக்கலாம் மேலும் பாரதி, பூதலத்தில் பராசக்தி தோன்றுமே என்றும், பாஞ்சாலி சபதம் உரைத்தாள் என்றும், ருஷ்யாவில் யுகப்புரட்சி எழுந்தது என்றும் பாடிய அந்த மூன்று பாட்டுக்களிலும்தீயையும் காற்றையும் சேர்க்கிறதை நாம் பார்க்கிறோம். படிமங்களுக்காக மட்டும் தீயையும் காற்றையும் பாரதி சேர்த்ததை நான் குறிப்பிட வரவில்லை. கவிதையில் தீயின் காற்றின் சக்தியைச் சேர்க்கிற புதுப்பாங்கையே குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

மூன்றாவதாக வானவெளியைக் கவிதையில் சேர்ப்பது என்றால் என்ன ? பாரதி சொல்லியதிலேயே பார்க்கலாம்.

'மட்டுப் படாதெங்கும் கொட்டிக் கிடக்குமிவ்
வானொளி யென்னும் மதுவின் சுவையுண்டு.'

வானவெளியை இந்தச் சொல்லுக்கேற்ற பொருளில் கொண்டுவருவது கவிதைக்கு. இப்படியும் இதுக்கு அர்த்தம் பண்ணலாம்போல் இருக்கிறது.

'நண்ணி வருமணி யோசையும் பின்னங்கு
நாய்கள் குலைப்பதுவும்
எண்ணு முன்னே அன்னக் காவடிப் பிச்சையென்
றேங்கிடு வான்குரலும்
வீதிக் கதவை அடைப்பதுவும் கீழ்த்திசை
விம்மிடும் சங்கொலியும்'

இந்த வரிகளில் கீழே உள்ள மண்ணுலகத்தில் நடைபெறுகிற ஒரு தொடர் நிகழ்ச்சியை வரிசையாகச் சொல்லி வருகிற காட்சியொளிப் படிமம் அழகாகத் தெரிகிறது.

'வீழ்ந்தேன். பிறகு விழிதிறந்து பார்க்கையிலே
சூழ்ந்திருக்கும் பண்டைச் சுவடி எழுதுகோல்
பத்திரிகைக் கூட்டம் பழம்பாய் வரிசையெல்லாம்
ஒத்திருக்க நாம்வீட்டில் உள்ளோம் எனவுணர்ந்
தேன்.'

இந்த வரிகளிலும் கவிஞனின் கண்ணெதிரில் இருக்கிற மண்ணுலக நடப்பு வரிசையான தொடர்ச்சியில் காட்சியொளிப் படிமமாகத் தெரிகிறது.

மேலே உயர வானவெளியை எட்டிப்பார்க்கவும் செய்கிறார் பாரதி.

'தாரகை யென்ற மணித்திரள் யாவையும்
சார்ந்திடப் போ மனமே !
ஈரச் சுவையதில் ஊறி வருமதில்
இன்புறு வாய் மனமே!'

'முடிவான வட்டத்தைக் காளி ஆங்கே
மொய்குழலாய், சுற்றுவதன் மொய்ம்பு
காணாய் !
வடிவான தொன்றாக் தகடி ரண்டு
வட்டமுறச் சுழலுவதை வளைந்து காண்
பாய் !'

வானவெளி என்றால் வானவெளியையே சக்திரூபமாக அழகுணர்ச்சியுடன் பாடுவது பாரதியின் கவிதை என்று புலனாகிறது. சுவை, ஒளி ஆகிய ஐந்து புலன்களுக்கும் மண்ணைப்போல வானையும் புலப்படுத்துகிற அழகுக் கலைக்கு ஒரு உத்தேசம் கொண்ட கவிஞன் பாரதி.

இனி வானவெளி என்றால் சொல்லின் பொருளைக் கொள்ளாமல் 'பரந்த நோக்கம்' என்று குறிப்புப்பொருளும் காணலாம்போலத் தோன்றுகிறது. அதாவது கவிதையில் சேர்மானப் பொருளாக வேண்டியது இந்தப் பரந்த நோக்கமும், பாரதி கவிதையில் பரந்த நோக்கம் உள்ளதை மெய்ப்பிக்க விடுதலையைப் பற்றிய பாரதியின் பாட்டுக்களே சாட்சி. ஆங்கில ஏகாதிபத்தியத்திலிருந்து அடிமைத் தளைகளை அறுத்து அடைகிற வெறும் தேசிய விடுதலை மட்டுமல்ல பாரதி ஆவல்கொண்டது. பொருளாதாரத் தாழ்விலிருந்து சாதிமத மொழி இனப் பிணக்குகளிலிருந்து மனிதனுக்கு மனிதன் நாட்டுக்கு நாடு என்னும் பேதத்திலிருந்து விடுதலை அடைய விரும்பிய பரந்தநோக்கம் உள்ளம் பாரதியினுடையது. 'சிட்டுக் குருவி' பாட்டில் குடும்பக்கவலையிலிருந்து விடுதலை காணவும், தன் கருமம் செய்துகொண்டே கருமத்தின் பலனை எதிர்நோக்காமல் விட்டுவிடும் மேலும் உயர்ந்த விடுதலை அடையவும் பாரதி உத்தேசிப்பது தெரிகிறது. அடுத்த 'விடுதலை வேண்டும்' பாட்டில் ஒரு தீவில் வானவர்கள் நமது தோழர்களாக வேண்டும் என்றும், அங்கே விருத்திராதிதானவர்க்கு மெலிந்து போகாமல்' 'வருத்தம் அழிய வறுமை ஒழிய' வாழவேண்டும் என்றும், வானவர்களும் நாமும் பெண்கொடுத்து வாழ்ந்து உவகைதுள்ள வேண்டும் என்றும், ஒரு கனவுப் பாட்டாக ஆனாலும் வெறுங்கனவாகத் தோன்ற விடாமல், இது நடக்கமுடியாது என்று நினைக்கச் செய்யாமல் நடக்கலாம் என்னும்படிக்கு ஒரு பெரிய மாயம் விளைவிக்கிற தோரணையில், விடுதலையின் அகண்ட விரிபொருளைப் பாரதி கற்பனை செய்கிறார். உலகக் கண்ணோட்டம் தழுவிய பரந்த நோக்க (வான) வெளியில் உலாவுகிற பாரதியின் கவிதைத் தன்மை இப்படித்தான்.

3

பாரதிக்கும் முன்னே, பாரதி சொல்கிறபடி, தெள்ளு தமிழ்ப் புலவோர்கள் கள்ளையும் தீயையும் காற்றையும் வானவெளியையும் சேர்த்துக் கவிதை செய்து கொடுத்திருக்க, பாரதி என்ன புதுமை செய்துவிட்டார் என்றும், பாரதியைப் போய் முதல் எடுப்பில் தற்காலப் பாங்குக் கவிஞன் என்று எப்படிச் சொல்லலாம் என்றும் மரபு வழி தெரிந்த கவிதை வாசகர்கள் கேட்கலாம். இந்தக் கேள்விக்கு விடைசொல்லி விட்டால்தமிழ் இலக்கியத்துக்குத் தற்காலம் பாரதியுடன் தான் பிறந்தது என்று காணும் உண்மை நன்றாக விளங்கும்.

ஒரு புதிய உத்தியுடன் உருவப் புதுமையுடன் அந்தந்தக் காலவகையான நடப்புக்குப் பொங்கி எழும் புதுக்கருத்துக்களை மனவுணர்வுகளின் அசைவுகளை உருவாக்கும் கலைப்போக்கு உண்டாகிறது. அதின் வீச்சு எகிறி மீறிப் பாயும் வரைதான் பாயும். அடுத்த எண்ண அலை வீசத் தொடங்கினால் அது பழய வீச்சாகி மடங்கிவிழ நேரிடும். அதை அடுத்தும் புதுசென்று மற்றொரு நனவுநிலை வெளியும் உள்ளும் குமுறிப் புரண்டால் இது புதுமையாகி முந்தியதைப் பழசாக்கிவிடும். மனிதனின் நாலு பருவகாலங்களைச் சொல்லிக் காட்டி இதை விளக்கியிருக்கிறார் ஒரு திறனாய்வாளர்; பெயர் மார்ட்டின் ஜில்க்ஸ்; புத்தகத் தலைப்பு 'தற்கால ஆங்கிலக் கவிதைக்கு ஒரு திறவுகோல்.' இளவயசில் இளக்கமாக இருக்கிற ஒருவன் வயசு ஆக ஆக எலும்புகளும் தசைகளும் இறுக்கமாக மாறிவிடுகிறான். இப்படித்தான் ஒரு காலத்தில் இளக்கமாக இருக்கிற கவிதை காலப்போக்கில் இறுக்கமாகிப் போகிறது. ஒரு புதிய இயக்கம் தோன்றினால் அது இளக்கமாக இருக்க, இன்னும் இருக்கும் அந்தப் 'பழங்குடி முதியோர்கள்' என்று சொல்லப்படும் பழமைவாதிகள் கட்டுப்பாடு, பிடிப்பு குலைந்ததே என்று எப்போதுமே பிடிவாதமாகக் கூறிக்கொண்டிருப்பார்கள். சோதனைக்குத் தடை வைப்பது என்னமோ நடக்காது. சற்று முந்திய மரபு சிங்காசனத்திலிருந்து நழுவிப் பின்னுக்கு நடக்கிறது; நடுத்தர வயசு உடையதாக ஆகிறது. இப்படியாக அங்கே எழுகிறது ஒரு தனிப்பட்ட வகையான மொழியும்,புதுப்பொருள்களைச் சொல்லவேண்டுவதுக்கான ஒரு தனிப்பட்ட வகையான முறையும்.இப்படித் தோன்றி எழுகிற இந்தப் புதிய மொழியும் சொல்லும் முறையும் காலப்போக்கில் என்ன ஆகும் என்றால், மக்களின் இயற்கையான பேச்சிலிருந்து வரவர விலகிப் போய் நிற்கும்.

இதுக்காகத்தான் டி. எஸ். இலியெட் மரபு என்றாலே வளர்ச்சியை அது அர்த்தப்படுத்துகிறது என்றும், ஒரு வாழும் இலக்கிய மரபுக்கு மாறுதல் ரொம்பத் தேவையான மூலப்பொருள் என்றும் கருதினார். டி. எஸ். இலியெட்டும் மரபுக் கருத்தும்' என்னும் தமது ஆய்வுப் புத்தகத்தில் சீன் லூசி என்பவர் விளக்கியிருப்பதை இங்கே நாம் சேர்த்துப் பார்ப்பது நல்லது. ஒரு இலக்கியப் புரட்சி உண்டாகக் காரணம், ஒரு இலக்கிய உத்தி மலடாக ஆகிவிட்டதே, புதுக்கருத்துக்களை வெளியீடுசெய்ய நடைமுறைக்கு அந்த இலக்கிய உத்தி வளைந்துகொடுக்காமல் விறைப்புடன் இருக்கிறதே என்று கண்டுகொள்கிற நம்பிக்கை பிறப்பிப்பது தான்.

பாரதி வாழ்ந்த காலச் சூழ்நிலையில் கவிதை

தமிழ் மக்களின் இயற்கையான பேச்சிலிருந்து நடப்பின் நிகழ்விலிருந்து விலகிப்போய் நின்றது. இறுகிய சமூகம், இறுகிய மொழி என்று முதலில் பார்த்தோமே அதேதான்.

பல அன்னியர் ஆட்சிக் குழப்பங்கள்; கிராம சபைகள்வீழ்ச்சி; ஜமீன் கொள்ளை; மிராசு மிடுக் குத்தனம். சடங்கு சாதி முறையிலான மதநெறி; பக்தியின் தீட்சணியம் கூடக் குறைவு. தஞ்சம் எங்கே வாழ்வுக்கு? சாதிமேன்மக்களிடம் வாழ்வே தஞ்சம். கோயில் மடக் குளத்தங்கரைகளில் எருமை மாட்டு மந்தத்துடன் வாழ்வே தஞ்சம். வாழ்வுச் சிறகுகள் விரிக்கவில்லை.

ஒன்றைச் சொல்ல எடுக்கும்போது 'கண் பட்ட' என்றால் 'விண்முட்ட, மண்டொட்ட, பண் சொட்ட' என்று அகராதி மேளம் வாசிப்பது; சொல்லுக்குச் சொல் அலங்காரம்; யமகம் திரிபு என்று செப்பிடுவித்தை. பிள்ளைத் தமிழ் என்று ஒருவர்க்குப் பின் ஒருவர் எழுதி ஏடுகளைத் தாங் கிக்கொண்டு காஸ்லேட்டுகளின் வரிசையைப்போல வருவது. பாடும் பாட்டுக்களின் கற்பனைகளோ வந்த வழியே வலம் வந்து திருக்கண் இடங்களில் நின்ற வழியே நின்று விபூதியும் பட்டை நாமமும் தரித்த யானைகளைப்போல முடிவில் கோயில் மண் டபத்துக்குள் நுழைந்து அங்கே தெய்வங்களுக் கெல்லாம் துதிக்கைகளைத் தூக்கித் தெண்டனிட்டு மண்டியிடுவதைப்போல என்று கூறலாம்.

சுருங்கச் சொன்னால், தமிழர் சமூகம் இறுகி, கவிதைக்கு மொழி இறுகி நின்றுவிட்ட காலச் சூழ் நிலை. இச்சமயம்தான் தேக்கத்துக்குப் பிறகு எழுச் சியைக் கண்டது தமிழ்க் கவிதை. எழுச்சி பெற் றதை வைத்து மட்டுமே தற்காலப் பாங்கு துவங் குவதாக நாம் பேசமுடியும்.

பாரதிக்குக் கொஞ்ச காலத்துக்கு முந்தியவர் குமரகுருபரர். அவர் ஒரு சமயப் பெரியார் என்ற வகையில் அவருக்கு உரிய மதிப்பெல்லாம் நாம் கொடுப்போம். இங்கே சமயத்தொண்டை அள விட நாம் வரவில்லை அல்லவா? படைப்பு இலக் கிய எழுச்சியைக் குறித்தே பேசிக்கொண்டு வரு கிறோம். குமரகுருபரர் பாட்டில் உயர்வு நவிற்சி எவ்வளவு எட்டுமோ அவ்வளவு சென்றவர்.

ஒரு மதுரை வர்ணனையைக் காண்போம். மது ரையில் வான்வரை ஓங்கிய கரும்பு கற்பகவனத் தின் இடையே சென்றுவரை, அதை ஐராவத யானை தின்கிறதாம். மதுரை வயலிலே முளைத்த நெல் வானுலகில் கதிர்விட, அதைக் காமதேனுப் பசு தின்று தன் கடைவாயைக் குதட்டுகிறதாம்.

குமரகுருபரின் மீன்வர்ணனை அதீத உயர்வு நவிற்சியானது.ஒரு வாளைமீன் சந்திரனைக் கிழித்து அமுததாரை பொழியச் செய்து மீளுகிறதாம். இன்னொரு வாளைமீன் காமதேனுப் பசுவின் மடி யிலே முட்ட, அது தன் கன்று என்று எண்ணிப் பால் சொரிகிறதாம்.

வேறொரு வாளைமீன் மேகப்படலத்தின்வயிறு உடையும்படி உதைத்தது. பிறகு கற்பகப்பூங் காடும் கங்கையும் நீந்தியது. அதன் பிறகு சந்திர னில் உள்ள முயலைத் தடவியது. பிறகு நட்சத் திரங்களை நடுங்கச்செய்து அண்ட கூடத்தைத் திறந்ததாம். அதன் பிறகு அங்கே உள்ள பெரும் புறக் கடலில் நீந்தும் சுறுமீனுடன் விளையாடுகிற தாம்.

பாரதி கவிதையைப் பற்றி முன்பு சொன் னதை இங்கு ஞாபகப்படுத்தி ஒப்பிட்டுப் பார்க்க லாம். பாரதி விரும்பிய கள்ளைக் குமரகுருபரரின் வர்ணனைகளில் காணமுடியவில்லை. தீயின் காற்றின் சக்தியைச் சேர்க்கிற பாங்கு அறவே இல்லை. குமர குருபரரிடம் மட்டுமா? அவரைப்போல ரொம்பப் பல புலவர்களிடம் இல்லை. சுவை, ஒளி ஆகிய ஐந்து புலன்களுக்கும் மண்ணைப்போல வானையும் புலப்படுத்துகிற அழகுக் கலை இல்லாத குறை பெரிய குறைதான் குமரகுருபரர் போன்ற புலவர் களுக்கு. பாரதியிடம் அந்த அழகுக்கலை இருப்ப தால்தான் அவர் கவிதை தற்காலப் பாங்காகக் கருதப்படுகிறது. மக்களின் இயற்கையான பேச் சுக்கு நடப்பின் நிகழ்வுக்கு வரமுடியாமல், மந்த மான இறுக்கத்தில் விளைந்த வெறுங் கற்பனையில் குமரகுருபரர் போன்ற புலவர்கள் மூழ்கிப்போன தால்தான் இவ்வளவும் நாம் எண்ணமிட நேர் கிறது. ஒரு தனிவகைப்பட்ட மொழி, விஷயங் களைச் சொல்ல ஒரு தனிவகைப்பட்ட வெளியீடு முறை காலம் மாறின காலத்தில் தவிர்க்க முடியா தது என்பதைப் பாரதியை வைத்து நாம் உணர் ந்தே ஆகவேண்டும்.

4

பாரதி பழசைக்கூட அழகு தெரிந்து புதுப் பித்திருக்கிறதை இனி நாம் பார்த்து அறிவோம்.

'விதமுறு நின்மொழி பதினெட்டும் கூறி
வேண்டிய வாறுஉனைப் பாடுதும்காணாய்!
இதமுற வந்தெமை ஆண்டருள் செய்வாய்!
ஈன்றவளே! பள்ளி எழுந்தரு ளாயே!',

பள்ளி எழுச்சிப்பாட்டு பழைய தோரணை என்றா லும் அதைப் புதுப்பித்து அதில் வைத்துப் புதுக் கருத்தை வெளியிட்டிருக்கிறார் பாரதி.

'வளர்த்த பழம் கர்சானென்ற குரங்குகவர்ந் திடுமோ?
மற்றிங்ஙன் ஆட்சிசெய்யும் அணில்கடித்து விடுமோ?'

இராமலிங்கரின் பாட்டு முறையைப் புதுப்பித்த தோரணை இது.

'ஆரிய தரிசனம்' பாட்டில், கண்ணன் விசை யனுக்கு,

'வில்லினை யெடடா—கையில்
வில்லினை யெடடா—அந்தப்
புல்லியர் கூட்டத்தை பூழ்தி செய்திடடா!'

என்று கூறியதாகப் பாரதி பாடியிருக்கிறுர். இதில் பழைய பாரதப்போரின் சம்பவநிலைகள், கீதை உபதேசம் இருப்பதை அறிகிறோம்.

'வேள்வித்தீ' பாட்டில் ரிஷிகளும் அசுரர்களும் எதிரும்புதிருமான முறையில் உரையாடிக்கொண்டதைப் பாடியிருக்கிறுர் பாரதி. அதைப் படித்தால் வேள்வி செய்த பழைய வேத கால நினைவுகள் நம் மனசில் ஓடுகின்றன. இப்படியெல்லாம் பழகிப்போன ரொம்பப் பழசின் நினைவோட்டங்களை, அந்தப் பழங்காலச் சம்பவநிலைகளின் வரிசையான படிமப்பிரயோகங்களை இன்றைய நிகழும் புதுமைக்குப் பாரதி கொண்டு வந்ததைப் பற்றி நமக்குள் சந்தேகங்கள் எழக்கூடும். தெளிந்த திறனய்வு இல்லை யென்ருல் இந்த இடங்களில் பாரதி முன்னேர்கள் சொன்னதையே திரும்பச் சொல்கிற குறைபாடு உடையவர் என்று நமக்குத் தோன்றிவிடும். ஆனல் உண்மை அப்படி அல்ல. தெளிவுக்காக நாம் ஐ. ஏ. ரிச்சர்ட்ஸின் 'நடைமுறைத் திறனய்வு' என்னும் புத்தகத்தைப் பார்ப்பது அவசியம். அதில் அவர் ஒரு நல்ல 'கவிதை பழகிப்போன பழசின் நினைவோட்டங்களையும் பழங்காலச் சம்பவ நிலைகளின் படிமப்பிரயோகங்களையும் எடுத்துக்கொள்ளலாம் என்றும், அவை நிகழும் நடப்புக்கு உண்மையாகவும் பொருத்தமாகவும் இருக்கவேண்டும் என்றும், ஆங்கிலக் கவிஞர் கிரேயின் 'எலிஜி' என்னும் பாட்டு இந்த வகையான நல்ல கவிதை என்றும் எழுதியிருக்கிறுர். பாரதி 'ஆரிய தரிசனம்', 'வேள்வித்தீ' போன்ற பாட்டுக்களில் கையாண்டுள்ள தோரணை நமது மதிப்புக்கே உரியது. அப்படிப்பட்ட பாரதியின் பாட்டுக்கள் வாழ்க்கையின் நிகழும் நடப்பை மறந்துபோக வைக்கவே இல்லை. (சமீப காலத்தில் ந. பிச்சமூர்த்தியின் 'வழித்துணை' என்னும் மேஜர் படைப்பில் கீதை உபதேசத்துக்கு மேல் ஒன்றுமில்லை என்று ஒரு இலக்கிய நண்பர் என்னிடம் கூறியது இப்போது நினைவுக்கு வருகிறது. தெளிவு இல்லாத தவருன பார்வை அது.)

5

பாரதியைப்பற்றி இன்னும் வேண்டியதை நான் சொல்லிக் கொண்டால்தான் கட்டுரைக்கு நல்லது.

'உண்ண உண்ணத் தெவிட்டாதே—அன்னை
உயிரெனும் முலையினில் உணர்வெனும்
பால்.'

இதில் இகஉலகத் தொடர்பின் இன்பத்தைப் பரமான சக்தி உலகத்துடன் ஒன்ருக இணைத்துக் கூறுகிற அழகு இருக்கிறது.

'காலமாம் வனத்தில் அண்டக் கோலமா
மரத்தின்மீது
காளிசக்தி யென்ற பெயர் கொண்டு—ரீங்
காரமிட் டுலவுமொரு வண்டு.'

இதில் அடிப்படைத் தத்துவக் குரலாக விஞ்ஞான நோக்கும் தவருத அழகுணர்ச்சியுடன் ஒலிக்கிறது பாரதி கவிதை.

மேலும் பாரதியிடம் ஒரு புதுத்தோரணை குறிப்பிடத் தகுந்தது. அவர் தெய்வங்களைப் பாடும்போது அழகிய கவிதைப் படிமங்களாகச் செய்துவிடுகிறுர். சில பாட்டுக்கள் இதுக்கு விதிவிலக்காக இருக்கலாம்.

'மலரின் மேவு திருவே—உன்மேல்
மையல் பொங்கி நின்றேன் ;
நிலவு செய்யும் முகமும்— காண்பார்
நினைவ ழிக்கும் விழியும்
கலக வென்ற மொழியும்—தெய்வக்
களிது லங்கு நகையும்
இலகு செல்வ வடிவும்—கண்டுன்
இன்பம் வேண்டு கின்றேன்.'

'வீரத் திருவிழிப் பார்வையும்—வெற்றி
வேலும் மயிலும்என் முன்னின்றே—எந்த
நேரத் திலும்என்னைக் காக்குமே—அன்னை
நீலி பராசக்தி தண்ணருட்—கரை
ஓரத் திலேபுணை கூடுதே—கந்தன்
ஊக்கத்தை என்னுளம் நாடுதே.'

'காலமாம் வனத்தில் அண்டக் கோலமா
மரத்தின்மீது
காளிசக்தி யென்றபெயர் கொண்டு—ரீங்
காரமிட் டுலவுமொரு வண்டு.'

இந்தத் தெய்வப் பாட்டுக்களை ஒரு பக்தி உணர்ச்சிக்கும் மேலாக அழகுணர்ச்சியுடன் சமுதாய நனவு நிலையுடன் பாரதி பாடியது ஒரு புதுமை தான்.

'ஊழிக்கூத்து' பாட்டில் நடன ஒலிநயம் பாடும் பொருளுக்கும் உணர்வுக்கும் ஏற்பஇழைந்திருக்கிறது.

'திரணமெனக் கருதிவிட்டான் ஜார்மூடன்;
பொய்சூது தீமையெல்லாம்
அரணியத்தில் பாம்புகள்போல் மலிந்து
வளர்ந்
தோங்கினவே அந்த நாட்டில்.'

இந்த வரிகளில் பாரதி பொய்யும் சூதும் பிற தீமைகளும் பாம்புகளைப்போல வளர்ந்தன என்று தெரிவிக்கும் கருத்தின் அசைவு நீளவளரும் ஒலிநயத்தின் மூலமாக நம் மனசில் வலுவாக ஏற்படுகிறதை நாம் உணர்கிறோம். இந்தவிதம் கால வழக்கு மொழியையும் கவிதைக்குக் கண்டு, அதில் கால உணர்ச்சிக்கு ஏற்ற புது ஒலிநயங்களையும் கண்டு உருவேற்றிக் கொடுத்த பெருமை பாரதிக்கு என்றைக்கும் உண்டு.

சில அடைமொழித் தொடர்கள் பாரதி பாட்டுக்களில்புதுச்சேர்க்கையுடன் திகழ்கின்றன., காடுற்ற சிந்தனைகள், பட்டுடை வீசுகமழ், நெரித்த

திரைக்கடல், திரித்த நுரையினிடை, நீண்டே படுத்திருக்கும் பாம்பும், பொய்மைப் பாம்பைப் பிளந்து, இன்பக் கொடு நெருப்பாய் அனற்சுவை யமுதாய் என்று பல.

எத்தனையோ பாரதியின் தனித்தனிப் பாட்டுக்களை எடுத்து வைத்துக்கொண்டு ஆய்வு செய்யலாம். கண்ணன் பாட்டில் 'பாயுமொளி நீ யெனக்கு' என்று தொடங்கும் பாட்டு புது அனுபவம் தருகிறது; புதுத்தோரணையில் படைப்பாகி இருக்கிறது.

'பாயுமொளி நீயெனக்கு, பார்க்கும்விழி நானுனக்கு;
தோயும்மது நீயெனக்கு, தும்பியடி நானுனக்கு;
வாயுரைக்க வருகுதில்லை, வாழிநின்றன் மேன்மையெல்லாம்;
தூயசுடர் வானொளியே! சூறையமுதே! கண்ணம்மா!'

இதில் பாத்திரங்கள் இரண்டு. பாரதியும் கண்ணம்மாவும் இருபேரும் சந்திக்கிற நாடகக்களம் நேரிடையாக வர்ணிக்கப்படவில்லை. ஆனால் ஓரிடத்தில் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்தபடி எதிர் எதிரே நிற்கிறார்கள் என்ற காட்சி மனசுக்குத் தெரிகிறது. அவன் அவளை விழித்துப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறதாகவும் அவள் அவனுக்குப் பார்வை ஒளியைத் தந்து நின்று கொண்டிருக்கிறதாகவும் 'பாயுமொளி நீயெனக்கு பார்க்கும் விழி நானுனக்கு' என்ற முதல்வரியிலிருந்தே தெரிகிறது. அடுத்தபடி பார்வை நிலைகுத்த இருபேரும்வைத்த கண்கள் எடுக்காமல் பார்த்துக்கொண்டு கண்வழி மனம் மயங்கி நின்றதை 'தோயும்மது நீயெனக்கு தும்பியடி நானுனக்கு' என்ற இரண்டாவது வரி புலப்படுத்துகிறது — 'பாயுமொளி நீயெனக்கு' என்று எடுத்த எடுப்பில் எவ்வளவு நேர்முகத் தன்மை பார்க்கிறோம். இந்தப்பாட்டு முழுவதும் உவமைகளின் உலகம். உவமை ஒன்று அடுத்ததுக்கு ஒரு காரணத் தொடர்ச்சியில் வரவில்லை. பாரதி நிற்குமிடம் ஒரு கடற்கரையோ என்று தோன்றுகிறது. வேறுபட்ட பல படிமங்களும் ஒரு தர்க்கத்தொடர்ச்சியில் வராமல் மனவியல் தொடர்ச்சியில் வந்து புரண்டு விழுந்து எழுகின்றன பாட்டு முழுவதிலும், நாம் முதலில் பார்த்தோமே அந்தப் 'புதிய ருஷ்யா' பாட்டில் ஒரே முழுப்படிமம் வந்ததுக்கு மாறான பாரதியின் படிமப் பிரயோகம் இது. இதுவும் பாரதியிடம் நாம் காணும் புதுத்தோரணை. ஷெல்லியின் 'விளக்கு சிதறிடும் வேளையில்' பாட்டை இங்கே ஒப்புமைக்கு நாம் காணலாம். வேறுபட்ட பல படிமங்களின் ஒரு தொடர்ச்சி கீழேவரும் ஷெல்லியின் பாட்டிலும் தனிச்சிறப்பு.

'விளக்கு சிதறிடும் வேளையில்
தூசியில் உள்ளஒளி மாய்கிறது—
மேகம் சிதறி ஓடுகையில்
வானவில் மகிமை கவிழ்கிறது.
புல்லாங் குழல்கீறி உடைகையில்
இனிய மெட்டுக்கள் நினைவில்லை;
உதடுகள் பேசித் தீர அன்பின்
உச்சரிப்புகள் உடனே மறக்கின்றன.

பாரதியின் 'பாயுமொளி நீயெனக்கு' பாட்டு கருத்தம்சத்திலும் உயர்ந்தது. விழியிலும் விழியின் ஒளியிலும், தும்பியிலும் பூவின் தேனிலும், வீரலிலும் வீணையிலும், வயிரத்திலும் வடத்திலும், வண்ணமயிலும் வானமழையிலும், கடலிலும் நிலவிலும் உலகத்தின் அழகுப் பொருள்களில் எல்லாம் இன்பரசனை காண்கிறது. அதே சமயம் அந்தப் பொருள்களின் ஊடே மேல் நோக்கில் பரபக்கமாக எட்டி உயர்ந்த அழகையும் காண்கிறது. அதிலே வரும் ஒரு வரி 'வேதமடி நீயெனக்கு வித்தையடி நானுனக்கு'. இது ஒரு அறிவு கூறுதல் தான். இந்த அறிவு கூறுதல் படிமங்களால் நிறைந்த இப்பாட்டுக்குள்ளே தானும் உணர்ச்சிப் பாங்காக ஆகிவிடுகிறது.

'பாட்டுஞ் சுதியும் ஒன்று கலந்திடுங்கால் — தம்முள்
பன்னி உபசரணை பேசுவ துண்டோ?'

இதுவும் இன்னொரு பாட்டில் ஒரு அறிவு கூறுதலாக வந்து பாரதியின் அந்தப் பாட்டுக்கு உணர்ச்சிப்பாங்கான அழகைத்தருகிறது. பாரதி தேசியப் பாடல்களிலும் 'பாரதி தேசியப் பாடல்களிலும் அறுபத்தாறு' பாடல்களிலும் வேறு சிலவற்றிலும் கருத்துப் பிரசாரமும் நீதிப் படுத்துதலும் நோக்கமாகக் கொண்டு பாடியிருப்பது மெய்தான். ஆனால் அறிவு கூறுதலையும் உணர்ச்சிப் பாங்காக மாற்றுகிற கலைத்திறன் பாரதி கவிதைக்கு இருக்கிறதை நாம் பார்க்கிறோம்.

முடிவாகச் சொல்லப்போனால் தமிழ் இலக்கியத்துக்குப் பாரதியுடன் பிறந்த தற்காலத் தோரணை இதுதான். இதிகாச புராணங்கள், பழம் பாடல்கள், சரித்திரங்களிலிருந்து பழைய நினைவுகளையும் அவைகளின் தாக்கங்களில் பிறந்த தமது சொந்தக் கனவுகளையும் கொண்டு கற்பனைகள் உருவாக்குவது. பழசுகளைச் சமகால நடப்பின் வாழ்வுக்குச் சேர்த்துக்கொண்டு ஒரு அகண்ட விடுதலைப்போக்குடன் புதுசையே படைக்க விரும்புவது. நெருப்பின் காற்றின் வேகத்தை இறுகிய சமூகத்துக்கும் மொழிக்கும் பாய்ச்சி, 'மனித ஐந்து புலன்களுக்கும் மண்ணும்வானும் இன்ப ரசனை ஆகும்படி அழகுக்கலைப்போக்குடன் பாடுவது. புதுக் கருத்துக்களை வெளியீடு செய்ய நடப்பின் இயற்கைப் பேச்சிலிருந்து மொழி உருவாக்கி, நடப்பின் பாமரர் பாடல்களிலிருந்துகூட யாப்புக்கள் எடுத்து, அம்மொழியில் அந்த யாப்புக்களில் புதிய பேச்சின் ஒலிநயங்களும் புதுப்புதுப் படிமங்களும் படைத்து, தனிமனித ஈடுபாட்டையும் சிறுமைப் படுத்தாமல் ஒரு பரந்த விழிப்புடைய சமூக ஈடுபாடு அதிகமாகக் கொண்டு பாடுவது. தமிழ் இலக்கியத்துக்கு இப்படி எழுதும் முறைதான் பாரதியுடன் பிறந்த தற்காலத் தோரணை.

பாரதியிடம் குயில்பாட்டில் போலக் கனவு நிலைகளில் பாடுதல் கொஞ்சம் அதிகமாகவே காணப்படுகிறது. இதுக்குக் காரணம் அன்றைய இந்திய மக்களின் சமூக நடப்பில் கனவு காணும் அம்சம் கலந்திருந்ததைச் சொல்லலாம். அன்று எதிர்காலத்தைப் பற்றி உடனே நிச்சயமாகாத நிலை. விடுதலைப் போராட்டங்களுக்குப்பின் மறைந்திருந்த எதிர்கால எண்ணங்களும், நிர்மாணத் திட்டங்களும். கனவுகளே அல்லவா? பாரதி கண்டவை செயலற்ற கனவுகள் அல்ல. செயல்ரூபக் கனவுகளைப் பாரதி ஒரு 'ரொமாண்டிக்' என்ற புனைவியல் பாங்கில் பாடியிருக்கிறார். உண்மையில் ஒரு புதிய புனைவியலில் பாடுவதும் தற்காலத் தோரணைதான். தமிழில் தற்காலத் தோரணையின் துவக்கத் தேதி பாரதி 'ஸ்வதேச கீதங்கள்' என்று வெளியிட்டாரே அந்த 1908-ல் என்று குறிப்பிடலாம்.

6

தமிழ் இலக்கியத்துக்குத் தற்காலத் தோரணை புதிய புனைவியல் பாங்காகவே விளைந்தது பாரதி தொடங்கி. இதில் சந்தேகத்துக்கு இடம் இருப்பதற்கில்லை. மேற்கத்திய தற்காலத் தோரணையை மனசின் கிலுகிலுப்பையில் போட்டு உருட்டிக் கொண்டு, நாளா வட்டத்தில் பழசாகித் தேய்ந்து போன புனைவியல் பாங்கை அறவே மறுத்து ஒதுக்கி ஒரு 'கிளாசிசம்' என்ற செவ்வியல் பாங்கில் எழுதினால் அல்லவா சரி என்று ஒரு சிலர் இவ்விடம் ஒரு கேள்வியை எழுப்பலாம். 1906-ல் டி. எஸ். இலியெட் தொடங்கி அங்கு ஏற்பட்டதை நினைவுபடுத்தலாம்.

பாரதியின் புனைவியல் பாங்கை ஒரு பழய சட்டகத்தில் அடைத்துவைக்க நம்மால் முடியாது பாரதிக்கு முன்பிருந்தே தமிழ் இலக்கியத்தில் புனைவியல் பாங்கு ஒரு வெளியீட்டு முறையாக இருந்திருக்கிறது. ஆனால் பாரதி கவிதையில் நாம் காண்பது புதிய புனைவியல் பாங்கு. பாரதியின் உருவகங்களும், படிமங்களும், குறியீடுகளும்கூட ஒரு புது மொழியில் புது ஒலிநயங்களில் நமக்கு நவீனமானவை. அந்த ஒரு சக்திக் குறியீடே பாரதியிடம் காணும் புதுமைதான். அந்தக் கண்ணன் அல்லது கண்ணம்மாவும் பாரதியிடம் ஒரு குறியீடுதான். இப்படிச் சொன்னால் இதை உடனே பக்திமான்கள் அல்லது பக்தி உணர்ச்சியுடன் இலக்கியம் பார்ப்பவர்கள் மறுத்துவிடுகிறார்கள். புதுப் பார்வையில் இவர்கள் இலக்கியத்தைப் புரிந்து கொள்வதில்லை இந்த நாட்டில். 'பாரதியின் கண்ணம்மா குறியீடு, சாத்திரங்களின் வழியிலே சென்றால் ஏற்படமுடியாத சமூக மாறுதலைக் குறிக்கிற சக்திக் குறியீடுதான். உண்மையில் இரண்டு குறியீடுகளும் பாரதிக்கு ஒன்று. அவைகளை ரூபமாக்கிய வெளியீட்டு முறைகள் வேறுபட்டவைபோல் தோன்றுகின்றன.

'கடுமை யுடைய தடி—எந்த நேரமும்
காவலுன் மாளிகையில்;
அடிமை புகுந்த பின்னும்—எண்ணும்போது
நான்
அங்கு வருவதற் கில்லை;
கொடுமை பொறுக்க வில்லை—கட்டுங்
காவலும்
கூடிக் கிடக்கு தங்கே;
நடுமை யரசி யவள்—எதற் காகவோ
நாணிக் குலைந்திடுவாள்?'

இது கண்ணம்மா குறியீடு.

'ஆக்கந் தானாவாள், அழிவுநிலை யாவாள்
போக்கு வரவெய்தும் புதுமையெலாந் தானா
வாள்
மாறிமாறிப் பின்னும் மாறிமாறிப் பின்னும்
மாறிமா றிப்போம் வழக்கமே தானாவாள்.

இது சக்திக் குறியீடு. இந்த இரண்டு குறியீடுகளிலும் சமூக மாறுதலே குறிப்புள்ள பொருள். பார்த்த இடமெங்கும் அன்றைக்குப் பொய்மைப் பாம்பும், அச்ச இருள் நமுசிப் புழுவும். அந்த நசிவுக்காலத்தின் பொய்மைகளை, மயக்கிடும் பாழை எடுத்து உருக்காட்டிக்கொண்டே இந்தக் குறியீடுகளில் குறிப்புள்ள பொருளை ஆக்குகிறார் பாரதி.

இலக்கிய உலகில் பழய நேர்முக அறிமுகமாக்கலுடன் புதிய மறைமுகக் குறிப்பாற்றல் கொண்டது குறியீட்டியல் உத்தி என்று பேசப்படுகிறது. பிரெஞ்சு, ஆங்கிலக் குறியீட்டியலர்கள் இந்த உத்தியைக்கொண்டு, பழசிலிருந்து வாங்கிய எண்ண, உணர்வுச் சேர்க்கைகளைப் புதிசின் மீது ஏற்றியும் தற்காலத்தோரணை என்று இலக்கியங்களை உருவாக்கினார்கள். பாரதியின் இதே உத்தி தமிழுக்குத் தற்காலத் தோரணை என்பதில் சந்தேகம் நமக்கு வேண்டாம். உதாரணம் வேண்டுமானால் டி எஸ். இலியெட்டின் கவிதையில் வருகிற குறியீடுகளைக் குறிப்பாகச் சொல்லலாம். அவருடைய 'பாழ்நிலம்' கவிதையில் செம்படவ அரசன் நீர்க்கரையில் சந்தித்த ஹியாசின்த் தோட்டத்துப் பெண் காதல் இன்பத்துக்கு ஒரு குறியீடு. 'நீறுபூசு புதன்கிழமை' கவிதையில் வரும் மூன்று பெண்களில் ஒருபெண் மனித அன்புக்கு ஒரு குறியீடு. பாரதியின் கண்ணம்மா, சக்திக் குறியீடுகளை நாம் புதுப்பார்வையில் தற்காலத் தோரணையாகப்பார்த்து இலக்கிய ரசனை அடைய வேண்டியது அவசியம்.

கோலன் (:) நிறுத்தக் குறியின்
புது உபயோகம்,

க (Ka) — :க (Gha)

ச-வுக்கு — ஜ இருக்கிறது

ட (Ta) — :ட (Da)

த (Tha) — : த (Dha)

ப (Pa) — : ப (Ba)

புதுமைக் கவிஞன் இலியட்

செல்வம்

எம்மொழியிலும் மற்ற இலக்கியப் படைப்புக்களைவிட நாடகங்கள் மிகவும் குறைவாகவே உள்ளன. அதனால், நாடகம் எழுதுவது அவ்வளவு எளிதல்ல என்று சொல்லலாம். இதற்குக் காரணம் இல்லாமலில்லை. நாடகம் ஓர் இரட்டைக்கலை: அது அரங்கம்; அது இலக்கியம். அதை நடிப்பதற்காக எழுதவேண்டும்; திரும்பத் திரும்பப் படிப்பதற்காகவும் எழுதவேண்டும். ஆகவே ஒரு நாடகாசிரியருக்கு அரங்க அறிவும் இலக்கியத்திறனும் தேவை; இவையிரண்டில் ஒன்று குறைந்தாலும் அவரால் ஒரு நல்ல நாடகம் இயற்ற முடியாது. புகழ்பெற்ற கவிஞர் 'ஷெல்லியின் துன்பியல் நாடகம்' சென்ச்சி' (1819) அரங்கத்துக்கு ஏற்றதல்ல, இலக்கியத் திறனுடையவர் என்று சொல்ல முடியாத் நிகலஸ் யூடல் எழுதிய முதல் ஆங்கில இன்பியல் நாடகமான 'ரால்ப் ராய்ஸ்டர் டாய்ஸ்டர்' (1553), ஏராளமான நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்ட விறுவிறுப்பான கோவை; பார்க்க அலுக்காது; ஆனால் இரண்டாம் முறை படிக்கத் தோன்றாது.

நாடகம் எழுத நினைக்கின்ற ஆங்கில எழுத்தாளருக்கு இன்னொரு தொல்லையும் உண்டு. ஆங்கிலத்தில் நாடகத்தைக் கவிதையிலும் எழுதலாம், உரை நடையிலும் எழுதலாம்; அல்லது ஷேக்ஸ்பியரைப்போல இரண்டும் கலந்து எழுதலாம். [இந்த மூன்றும் வகை நாடகம் ஏனோ மிகவும் குறைவு. இந்த நூற்றாண்டிலே டப்ல்யூ. எச். ஆடனும், க்ர்ஸ்டபர் ப்ரையும் சேர்ந்து இயற்றிய நாடகங்கள் இவ்வகையைச் சேர்ந்தவை.] தொடக்கத்திலே. 16-ஆம் நூற்றாண்டிலே துன்பியல் நாடகமும் இன்பியல் நாடகமும் கவிதையிலே எழுதப்பட்டன. ஆனால் காலம் செல்லச் செல்ல துன்பியலுக்குக் கவிதையும் இன்பியலுக்கு உரைநடையும் அதிகமாகப் பயன் படுத்தப்பட்டன நாடகத்தில் சிறந்தது என்று கருதப்பட்ட துன்பியலோடு மொழியிலே சிறந்தது என்றுகருதப்பட்ட கவிதை ஒட்டிக்கொண்டதில் வியப்பில்லை.

இப்படியிருந்தும்கூட ஆங்கிலத்திலே நல்ல நாடகங்கள் இருக்கத்தான் செய்தன. உரைநடையிலே பல புதிய நாடகங்கள் தோன்றிக் கொண்டே இருந்தன. சென்ற நூற்றாண்டின் கடைசியிலும் இந்நூற்றாண்டின்முதற்பகுதியிலும் ஆஸ்கார் ஒய்ல்டும் ஷாவும் உரைநடை நாடகத்திற்கு நிறைய வெற்றியைத் தேடிக்கொடுத்தார்கள். அதனால் உரைநடை நாடகம் முன்னேறிக் கொண்டே போயிற்று. ஆனால் கவிதை நாடகம் தூங்கிக்கொண்டேதான் இருந்தது. ஆங்கிலத்திலிருந்த நல்ல கவிதை நாடகங்கள்எல்லாம் 16ஆம் நூற்றண்டிலே—மிஞ்சிப்போனால் 17-ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிக்குள்—தோன்றியவை. 17ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 20ஆம் நூற்றாண்டு வரை மில்டன், டிரைடன், அடிசன், மேத்யு அர்னல்ட், டெனிசன் போன்ற பலர் கவிதை நாடகத்தை எழுதினார்கள். என்றாலும் அவையெல்லாம் நடிக்கு உகந்தவையே அல்ல. ஒரு சுமாரான கவிதை நாடகம் வேண்டுமென்றால்கூட இரண்டரை நூற்றாண்டுகள் பின்னுக்குப் போய் டாமஸ் ஆட்வே எழுதிய 'வெனிஸ் தப்பியது' என்பதைத்தான் தேடிப்பிடிக்கவேண்டும்.

ஆங்கில நாடக நிலை இப்படி இருந்த நேரத்தில்தான் டி. எஸ். இலியட் இங்கிலாந்திற்குள் நுழைந்தார். கவிதைகளை எழுத எழுத, கவிதை நாடகத்தில் ஈடுபாடு அதிகமாயிற்று அவருக்கு. நல்ல கவிதை நாடகங்களை எழுத விரும்பினார் அவர். இந்நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த நாடகாசிரியர்களுள் ஒருவரான ஐயர்லாந்தைச்சேர்ந்த ஜான் மிலிங்டன் சிங் எழுதிய கவிதை நயம் மிக்க உரை நடை நாடகங்களையும் தான் 'கவிதை நாடகங்கள்' என்று எல்லோரும் குறிப்பிடுகிறார்கள். இப்படிப்பட்ட நாடகத்தை இலியட் விரும்பவில்லை; அவர் விரும்பியது கவிதையிலே—செய்யுளிலே—இயற்றப்படுகின்ற உண்மையான கவிதை நாடகத்தைத்தான்.

இக்காலத்திலே யாரும் கவிதையிலே பேசுவதில்லை. அப்படி இருக்கும்போது இக்கால மக்கள் வருகின்ற நாடகத்தை கவிதையிலே ஏன் எழுத வேண்டும் என்ற கேள்வி பிறக்கிறது. கவிதையிலே நாடகம் இயற்றுவது தனிப்பெருமை என்று கருதிப் பலர் தங்கள் நாடகம் இயற்கைக்கு முரணாக இருக்கக்கூடாதே என்று அஞ்சி கதைக்காக வரலாற்றையும் புராணங்களையும் தேடிச் செல்கின்றனர். அவர்களைப் பொறுத்தவரை கவிதை என்பது ஓர் அலங்காரப் பொருள். ஆனால் இலியட்டைப் பொறுத்தவரை கவிதை இன்றியமையாத தேவை.

நாடகப் பாத்திரங்களுடைய எல்லா உணர்ச்சிகளையும் சிக்கலான மனநிலைகளையும் உரைநடை உணர்த்தக் கூடுமானால் கவிதை தேவையில்லை; ஆனால் உரைநடை ஒரு குறிப்பிட்ட எல்லைக்கு மேல் உணர்த்துவதில்லை. இப்சன் போன்ற ஒரு சில நாடகாசிரியர் பலவற்றைச் சொல்ல உரைநடையைத் திறமையாகப் பயன்படுத்தினாலும் கவிதை சாதிக்கக் கூடியதை உரைநடை சாதிப்பதில்லை. அதனால் கதையைப் பொறுத்துதான் கவிதையையோ அல்லது உரைநடையையோ ஓர் எழுத்தாளர் தேர்ந்தெடுக்கவேண்டும். உரைநடை போதாதபோதுதான் கவிதையைக் கொண்டு நாடகம் எழுதவேண்டும். இப்படி முடிவு கட்டினார் டி. எஸ். இலியட்.

கவிதை நாடகத்தை விரும்பிப் பார்ப்போர் எக்காலத்திலும் அதிகம் இருந்ததில்லை: முப்பதுக்

களிலே அவர்கள் மிகவும் குறைவு. அவர்களும் கவிதை நாடகத்தை விரும்பினர்கள் என்றுசொல் வதைவிட கவிதை நாடகத்தைப் பார்ப்பதால் கிடைக்கின்ற இலக்கியப் பெருமைகளை விரும்பி னர்கள் என்று சொல்வதே பொருந்தும். எனவே யாரும் நாடகத்திலே கவிதையை ஏற்றுக்கொண் டார்கள் என்று சொல்லமுடியாது. நாடகத்திலே உரைநடையை எல்லோரும் ஏற்றுக்கொண்டார் கள்; அதேபோல கவிதையையும் இயல்பாக ஏற் றுக்கொள்ளச் செய்யவேண்டும் என்பதே இலியட் டின் நோக்கமாக இருந்தது.

இந்த நோக்கம் எளிதாக நிறைவேறுமென்று இலியட் நினைக்கவில்லை. ஷேக்ஸ்பியரை ஒட்டி அவருக்குப் பின்னுல் வந்தவர்கள் ப்ளேங்க் வெர்ஸி லேயே கவிதை நாடகத்தை எழுதினர்கள். ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய காலத்தில் பேச்சுச் சந்தத் தோடு ஒட்டியிருந்த ப்ளேங்க் வெர்ஸ், காலம் செல்லச்செல்ல ஒட்டாமல் போயிற்று. இதை மறந்து அதையே பயன்படுத்திய நாடகாசிரியர் கள் இயற்கைக்கு முரணுன கவிதை ஒலிக்கின்ற நாடகத்தைத் தான் கொடுத்தார்கள்; மக்களும் இந்த வேடிக்கையை எதிர்பார்த்துத்தான் சென் ருர்கள். இதெற்கெல்லாம் ஒரே வழிதான் உண்டு. ப்ளேங்க் வெர்ஸை நீக்கிவிட்டு வேறு அடியிலே எழுதவேண்டும். பார்வையாளர்கள் நாடகத்தில் ஆழத்துணை செய்கின்ற கவிதை வேண்டும்; 'நான் தான் கவிதை' என்று தன்னை அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டே இருக்காத கவிதை வேண்டும்; இன் றைய பேச்சுச் சந்தத்திலிருந்து மாறுபட்டு ஒலிக் காத கவிதை வேண்டும். இது 'கவிதை நாடகம்' என்று பிறர் சொல்லக்கேட்டு பார்வையாளர் வியக்கவேண்டும்; பிறகு 'கவிதையும் நாடகத் திற்கு ஏற்றதுதான்; இயல்பானது தான்' என்று அவர்கள் சொல்லவேண்டும்; அதற்குப் பிறகு கவிதையை வெறுப்பவர்கள்கூட கவிதை நாட கத்தை விரும்பிப் பார்க்கவேண்டும். இத்தனையும் பார்வையாளர்களைப் பொறுத்த பிரச்னைகள்.

நாடகாசிரியரோடு தொடர்புடைய பிரச்னை களும் சில உள்ளன. அவர் எதையெல்லாம் சொல்ல வருகிருரோ அதையெல்லாம் பிழையில் லாமல் சொல்லக்கூடிய, அவர் இழுத்த இழுப்புக் கெல்லாம் வருகிற கவிதை தேவை. இப்படி வளை ந்து கொடுக்கிற கவிதை, எல்லா நேரங்களிலும் உயர்தரக் கவிதையாக இருக்காது; எப்போது உணர்ச்சியின் உச்சியைத் தொடுகிறதோ, எப் போது மனத்தின் ஆழத்தை ஒலிக்கிறதோ அப் போதுதான் அப்படிப்பட்ட 'கவிதை'யாக இருக் கும். இந்த சங்கடத்திலிருந்து விடுபடவே முடி யாது.

கவிதை தன்னுடைய இயல்பை இழந்து நிற் கின்ற சமயங்களில் உரைநடையைப்பயன்படுத்தி ஞல் என்ன என்று சிலருக்குத் தோன்றும் ஒரே நாடகத்தில் உரைநடையும் கவிதையும் மாறி வரும்போது கவிதைக்கும் உரைநடைக்கும் இருக் கிற வேறுபாடு பார்வையாளர்களின் மனத்தில் பதியும்; பிறகு இது கவிதை நாடகம் என்ற உணர்ச்சி எழும்;இந்த உணர்ச்சி எழாத வண்ணம் கவிதை நாடகம் அமையவேண்டும் என்பது முன்பே முடிவு கட்டிய செய்தி.

எல்லாவற்றையும் சொல்லக்கூடிய கவிதை என்று தேடிப்பிடித்தாலும் அக்கவிதையால் சொல்ல முடியாத செய்தி திடீரென்று தோன்ற லாம். அப்போது என்ன செய்வது? ஒன்று, சோத னைகள் பல செய்து கவிதையைத் திருத்தி வளைக் கலாம்; அல்லது அச்செய்தியை—வேறு வழியில் லாததால்—நாடகத்தில் நுழைக்காமல் விட்டு விடலாம் என்றும் எண்ணினர் இலியட்.

சார்லஸ் லேம், ஸ்வின்பர்ன் போன்ற 19ஆம் நூற்ருண்டு எழுத்தாளர்கள்,ஷேக்ஸ்பியரின் நாட கங்களிலிருந்து சில அருமையான கவிதைப் பகுதி களை தனியே எடுத்துவைத்துக்கொண்டு அவற் றின் நயங்களைப்பற்றி வானளாவப் புகழ்ந்ததன் பயனுக பல நாடகாசிரியர்கள் தங்கள் நாடகங் களில் நிகழ்ச்சிக் குறையை மனதைக் கவரும் வார்த்தை விளையாட்டு மிக்க கவிதைப் பகுதிகளை இட்டு நிரப்பினர்கள். இதனுல் நாடகத்தின் ஓட் டம் தடைப்பட்டது. இதை யுணர்ந்த இலியட், நாடகப்போக்கை ஒட்டிச்செல்லாது விலகி நிற்கும் படியான கவிதைப் பகுதிகளை எழுதுவதில்லை என்று தீர்மானித்தார். நாடகத்திற்கு இசைமய மான ஓட்டத்தைத் தரவும், நிகழ்ச்சிகளுக்கு அழுத்தத்தைத்தரவும் அவைகள் பார்வையாள ரிடத்தில் விளைவிக்கின்ற உணர்ச்சிகளுக்கு ஆழத்தைத் தரவும் மட்டுந்தான் நாடகத்தைக் கவிதையில் எழுதவேண்டுமே தவிர வளமான கவி தைப் பகுதிகளைத் தருவதற்காக அல்ல என்றும் உறுதி செய்தார் இலியட்.

இவ்வாறு கவிதை நாடகத்தை அலசி ஆராய் ந்து எழுதத்தொடங்குவார் டி. எஸ். இலியட் என்று ஸ்வீடன் நாட்டு நாடகாசிரியர் ஸ்ட்ரின்ட் பெர்க் என்பவருக்கு தெரியாது. தெரிந்திருந்தால் 1888-ல், இலியட் பிறந்த ஆண்டில், 'இனிமேல் நாடகம் வளராது; நாடகக்கலை இங்கிலாந்திலும் ஜெர்மனியிலும் செத்துவிட்டது' என்று, தான் எழுதிய 'மிஸ் ஜூலி'யின் முன்னுரையில்,சொல்லி யிருக்கமாட்டார். ஸ்ட்ரின்ட்பெர்க் சொல்லி யதைப் பொய்யாக்க வேண்டுமென்றே செய்த தைப்போல ஷாவும் ஒய்ல்டும் முப்பதுக்களிலே உரைநடை நாடகங்களை எழுதிக்குவித்தார்கள்; ஏட்ஸ் உடனேயும், இந்த நூற்ருண்டின் முப்பதுக் களில் இலியட்டும் கவிதை நாடகங்களை இயற்றத் தொடங்கினர்.

இலியட் எழுதிய முதல் 'நாடகம் 'மர்டர் இன் தி கதீட்ரல்'என்ருலும் அதற்கு முன்னே அவ ருக்கு இரண்டு நாடக அனுபவங்கள் கிடைத்தன. அவருடைய முதல் நாடக அனுபவம் 'ஸ்வீனி அக னிஸ்டீஸ்'.இது ஒரு முற்றுப்பெருத நாடகம்: இப் படிச் சொல்வதுகூட சரியாகாது; இது ஒரு நாட கப்பகுதி. பார்ஸ் என்று ஆங்கிலத்தில் கூறுகின்ற வேடிக்கைக் கூத்தை பயங்கரத்தோடு கலந்தும், ஜாஸ் சந்தத்தை தேர்ந்த கவிதை ஓசையோடு குழைத்தும் தருகிறது இது. இதன் தலைப்பு, மில்டன் இயற்றிய 'சாம்சன் அகனிஸ்டீஸ்' என்ற துன்பியல் கவிதை நாடகத்தை நினைவூட்டி சாம் சானின் பிரச்னைதான் ஸ்வீனியின் பிரச்னை என்று சுட்டிக்காட்டுகிறது. இப்படி சுட்டிக்காட்டும்

தலைப்புக்களை அமைப்பது இலியட்டின் இயல்பு என்றும் சொல்லலாம்.

ரூபர்ட் டூன் என்பவர் 1926-ல் இதைத் தயாரித்து சில குறிப்பிட்ட பார்வையாளருக்கு மட்டும் நடத்திக்காட்டினார் அதற்குப் பிறகு இதையாரும் பொதுமன்றங்களிலே நடிக்கவில்லை. இதை வைத்தே இதன் தோல்வியைக் கணக்கிட்டு விடலாம் என்றாலும் இதனுடைய ஒரு பெரிய வெற்றியைப் பற்றி குறிப்பிட்டுத்தான் தீரவேண்டும்.

இதற்குப் பிறகு இலியட் ஆறுநாடகங்களை எழுதியபோதிலும் அவர் விரும்பிய நாடகக் கவிதை இதில் தான் கைகூடியது. எந்த உணர்ச்சியையும் தொல்லையில்லாமல் போகிற போக்கில் சொல்லிக்கொண்டு, நாடக ஓட்டத்தைத் தடுக்காமல் செல்லும் நாடகக் கவிதை இது. இதைப் போன்ற நாடகக் கவிதை மற்ற நாடகங்களிலும் இல்லை. பர்கடரி என்ற கவிதை நாடகத்தை எழுதி பேச்சைக் கவிதையாக்கும்போது எழுகின்ற எல்லாச் சிக்கல்களையும் தீர்த்து தனக்குப் பின் வருவோர் எல்லோரையும் கடன் பட்டவர்களாக ஆக்கிவிட்டார்' என்று ஏட்ஸைப் பற்றி இலியட் கூறியது அவருக்கும் பொருந்தும்.

அடுத்த நாடக அனுபவம் எட்டு ஆண்டுகள் கழித்துக் கிடைத்தது. லண்டன் நகர மாதா கோவில்கள் நிதிக்காக 1934—ல் மார்ட்டின் ப்ரௌன் என்ற தயாரிப்பாளர் 'ராக்' என்னும் நாடகத்தை அமைத்தார். அதில் கோரஸ் பகுதிகளைமட்டும் இலியட் எழுதினார். இந்நாடகம் ஒரு பெரிய மன்றத்திலே இரண்டு வாரங்கள்நடந்தது. அப்போதுதான் பார்வையாளர்களின் உணர்ச்சியைப் பற்றி இலியட் தெளிவாக அறிய முடிந்தது.

'ராக்'ஐத் தயாரித்தளித்த' மார்டின் ப்ரௌன் இலியட்டுக்கு மிகவும் பயன்பட்டார். கவிஞர் என்ற முறையிலே இலியட் எழுதியவற்றை தயாரிப்பாளர் என்ற முறையிலே ப்ரௌன் திருத்தச் சொல்வார்; வெட்டச் சொல்வார்; சில புதிய பகுதிகளைச் சேர்க்கச் சொல்வார். இந்த நட்பின் விளைவாய் மலர்ந்த முதல் கவிதை நாடகம்'மார்டர் இன் தி கதீட்ரல்'.1935 ஆண்டு கான்டர்பரி விழாவில், கான்டர்பரி மாதா கோவிலில் நடிப்பதற்காக எழுதப்பட்டது இது.12-ஆம் நூற்றாண்டிலே இரண்டாம் ஹென்றி என்ற அரசனோடு வளர்ந்து எல்லோராலும் பாராட்டப்பட்டு, புகழ்தந்த பொறுமையால் கொல்லப்பட்டு, பிறகு'செய்ன்ட்' ஆக்கப்பட்ட தாமஸ் பெகட்டின் வரலாறு இது.

இதில் புறநிகழ்ச்சிகள் அதிகமில்லை; அதற்கு ஈடுகொடுக்க அகநிகழ்ச்சிகள் நிறைய உண்டு. சாவை விரும்பி வருகின்ற தாமஸுக்கும் சாவு விரும்பிவருகின்ற தாமஸுக்கும் இடையில் எத்தனையோ அகநிகழ்ச்சிகள் உள்ளன. இவைதான் நாடகத்தை ஓட்டுகின்றன.

கிரேக்க நாடகத்தில் வருவதுபோல் இதில் கோரஸ் என்ற பகுதி உண்டு. இதைப் பேசுவோர் கான்டர்பரி பெண்கள். இந்த கோரஸை நுழைத்ததால் இலியட்டுக்கு பல நன்மைகள் ஏற்பட்டன. இது, நாடகப்பாத்திரங்களின் எண்ணிக்கையைக் குறைத்தது. இதே வரலாற்றை பற்றிய 'பெகட்' என்ற நாடகத்தில் டெனிசன் ஏராளமான காட்சிகளை நுழைத்தது போல் செய்யாமலேயே கதையைச்சொல்ல உதவிற்று இது. 12-ஆம் நூற்றாண்டு அரசியலைவைத்து வரலாற்று நாடகம் எழுத வரவில்லை இலியட். சாவையும் தியாகத்தையும் வைத்து எழுதவந்த இலியட்டுக்கு, பார்வையாளர்களிடம் சரியான மனநிலையைத் தோற்றுவிக்கத் துணைசெய்தது இது. உண்மையைச் சொல்லப்போனால், ஒரு நல்ல நாடகாசிரியர் திறம்பட செய்யவேண்டியவைகளில் இருந்து இலியட்டைக் காப்பாற்றியது கோரஸ். இதனால்,அரங்க இயல்புகளை நன்றாக உணர்ந்து அவற்றை தன் நாடகத்திலே அருமையாகப் பயன்படுத்திக் கொண்ட பெயர் இலியட்டுக்கு கிடைக்கவில்லை.

இலியட் எதிர்பார்த்த கவிதைப் பிரச்னை இதில் எழவே இல்லை. 12-ஆம் நூற்றாண்டு வரலாற்றுப் பாத்திரம் கவிதையிலே பேசினால் இக்கால மக்களுக்கு செயற்கையாகத் தோன்றுவதில்லை; இப்படிப்பட்ட சமயத்தில் கவிதைபேசும் பாத்திரத்துக்கு ஓர் ஏற்றமும் ஏற்படுகிறது. என்றாலும் ஷேக்ஸ்பியரை நினைவூட்டாத நடையைத் தேடி, 'எவ்வரிமன்' என்கிற 15-ஆம் நூற்றாண்டு நாடக நடையை ஒட்டி தன் கவிதையை அமைத்தார். ப்ளாங்க் வெர்ஸிலே முறையாக வருகின்ற அயேம்ப் என்ற சீர் இதில் மிகவும் குறைவு;அதிலே வராதரைம்இதிலுண்டு;மோனையும்அதிகம்உண்டு.

இதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள வார்த்தைகள் இக்காலத்தைச் சேர்ந்தவை அல்ல; ஏனென்றால் இந்நாடகம் பார்வையாளரை பின்னோக்கி அழைத்துச்செல்லவேண்டும். அவை பழங்காலத்தைச் சேர்ந்தவையும் அல்ல; ஏனென்றால் இந்நாடகம் தவறான காலத்தைக் காட்டக்கூடாது. அதனால் இன்றைய பேச்சு வழக்கை யொட்டி எழுதவேண்டும் என்ற பிரச்னையும் இந்நாடகத்தில் தீரவில்லை.

இலியட் விரும்பியதற்கு மாறாக, ஒரு குறிப்பிட்ட மாற்றத்தை ஏற்படுத்துவதற்காக, இதில் இரண்டு இடங்கள் உரைநடையில் எழுதவேண்டிய நிலை ஏற்பட்டது. தாமஸ் பெகட்டின் செர்மன் நிச்சயம் கவிதையில் இருக்கமுடியாது; ஏனென்றால் யாரும் செர்மனைக் கவிதையிலே ஆற்றியதாக எடுத்துக் காட்டே இல்லை, பெகட்டைக் கொன்றவர்கள் தங்கள் கொலைக்குக் காரணங்கள் கூறும் பகுதியை மேடைப் பேச்சாகவே ஆக்கியிருக்கிறார் இலியட். இக்காலத்து மக்கள் முன்னால் நடக்கும் மேடைப் பேச்சு இது; அதனால் இது உரை நடையிலே. அதுவும் மேடைப் பேச்சு நடையிலே இருக்கவேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகிறது.

இவ்வாறு எந்த பிரச்னைக்கும் வழிதேடாமல் இருந்தும் கூட இலியட்டின் மிகப் பிரபலமான நாடகம் மார்டர் இன் தி கதீட்ரல் தான்-இதற்குக் காரணம் இரண்டு. இன்றைய உலகநிலையைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது இது, போரின் கொடுமையைப் பற்றியும் அது தேவை யற்றது என்பதைப் பற்றியும் சொல்கிற பகுதிகளை இதற்கு சான்றாகச் சொல்லலாம். இரண்டாவது காரணம் இலியட் முத்திரை பதித்தகவிதை காதிலேசுழன்று சுழன்று வருகிற கவிதை.

இலியட் எழுதிய அடுத்த நாடகம் 'தி பேமலி

ரியூனியன்'. இது 1939-ல் அரங்கேறியபோது தோல்வியுற்ற போதிலும் இதைத்தான் இலியட்டின் சிறந்த நாடகம் என்று பலர் கருதுகிறார்கள்.

மிகப் புகழ்பெற்ற கிரேக்க நாடகாசிரியர்களில் ஒருவரான ஈஸ்கிலஸ் எழுதிய முக்கூட்டு நாடகம் 'அரெஸ்டீயியா' என்பது. இதை மனதில் வைத்து இக்காலத்து மக்களைப்பற்றி எழுதியதாக இலியட் சொல்கிறவரை இந் நாடகத்தை பார்ப்பவருக்கும் படிப்பவருக்கும் இந்த இணைப்பு புரியாது. இது கிரேக்க நாடகத்தைப் போல் சிக்கலின்றிச் செல்வதில்லை. உளவியலில் இலியட்டுக்கிருந்த ஆர்வம் தான் இதை அரியதாய் ஆக்கி யிருக்கவேண்டும். குற்றத்தை பற்றிய சாதாரணக் கதையாக இல்லாமல் பாவ உணர்ச்சியைப் பற்றியதாக இருக்கின்றது இது.

இதன் தலைப்பு குடும்பம் கூடுவதைக் குறித்தாலும், கதையிலே பிரிந்த அன்னையும் மகனும் கூடித்திரும்பவும் பிரிகின்றனர். மகன் ஓடிவருகிறான். அன்னை இறந்து விடுகிறாள், கதையே இவ்வளவுதான்.

இதில் கோரஸ் அதிகமாக இல்லை. அதற்கு பதிலாக, பழிக்குப்பழி வாங்கும் தேவதைகள் வருகிறார்கள். இவர்களை மேடையில் காட்டுவது எவ்வளவு தலைவலி தரக்கூடியது என்றுஇலியட்டே அயர்ந்து போகிறார்.

இதில் இலியட் தீர்த்த பிரச்னை கவிதையைப் பற்றியது. ஒவ்வொரு அடியிலும் ஒரு இடத்தில் சிறிது நிறுத்த வேண்டியிருக்கும் மூன்று இடங்களில் ஸ்ட்ரெஸ் என்று சொல்கின்ற அழுத்தம் தரவேண்டியிருக்கும். இந்த அடியை வைத்து இக்கால வார்த்தைகளைக் கொண்டு பேச்சு ஓசையிலே செல்கிற கவிதை நடையைக் கொடுத்திருக்கிறார் இலியட். நாடகக் கவிதை என்றால் இப்படித்தான் இருக்கும் என்று சொல்லாவிட்டாலும் இதைப் போலத்தான் இருக்கும் என்றுவது நாம் சொல்லலாம்.

இப்படிப்பட்ட நாடகக் கவிதையாய் இருப்பதால் தான் மனதிலே ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும் பகுதிகள் இதில் நிறைய இல்லை. என்றாலும் இலியட்டின் நயமான தொடர்பாக்கத்தையும், எளிய வார்த்தைகளிலே பெரிய செய்திகளை அசாதாரண வேகத்தோடு சொல்கிற திறமையையும் இதில் காணமுடியும்.

1950-ல் அரங்கேறிய 'தி காக்டெய்ல் பார்ட்டி' வெற்றியடைந்தது என்றே சொல்லலாம். முந்திய நாடகத்தைவிட விறுவிறுப்பானது. இது படிக்கவும் சுவை குன்றாமல் இருக்கிறது.

இதுவும் ஒரு கிரேக்கக் கதையை ஒட்டி அமைக்கப்பட்டது என்பதை இலியட் சொல்லித் தான் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். தன் கணவன் அட்மெடஸ் சாகாமலிருக்க வேண்டிதானே நரகத்திற்குப் போகும் ஆல்செஸ்டிஸ்; அட்மெடஸ் செய்த உதவிக்கு கைமாறு செய்ய எண்ணி நரகம் சென்று ஆல்செஸ்டிஸை அழைத்து வந்து அட்மெடஸோடு சேர்த்து வைக்கும் ஹெரக்லீஸ் என்றதேவன் இம் மூவரையும் வைத்து யுரிபிடீஸ் என்ற கிரேக்க நாடகாசிரியர் எழுதிய 'ஆல்செஸ்டிஸ்' தான் தன்னுடைய நாடகத்தின் மூலம் என்று இலியட் சொன்னாலும் கூட இதை யாரும் ஒத்துக் கொள்வதில்லை. தி பேமலி ரியூனியனுக்கும் அதன் மூலத்திற்கும் இருந்த இணைப்பு கூட இங்கே இல்லாதது தான் இதற்குக் காரணம் என்று சொல்லவேண்டும்.

பிடிக்காத கணவன்மனைவி கணவனின்காதலி, உளவியல் மருத்துவர் முதலியோரைச்சுற்றிச்செல்லும்இக்கதையில்நிறைய நகைச்சுவைஉரையாடல் உண்டு. இந்நாடகத்தின் விறுவிறுப்புக்கு எதிர் பாராத நேரத்தில் வரும் இந்த நகைச் சுவை ஒரு காரணமாக இருக்கலாம். இதிலே வருகின்ற கணவனும் மனைவியும் நடுத்தர மக்களைச் சுட்டுகின்ற சின்னமாகவும் உளவியல் மருத்துவர் ஆத்மிகக் காவலர் போலவும் தெரிவிக்கிறார்கள். இலியட் இவர்களை உயிருள்ளோர் போல உருவாக்கவில்லை என்று தான் சொல்லவேண்டும்.

1955-ல் வந்த 'தி கான்பிடென்ஷல் கிளார்க்' அதற்குப் பிறகு இலியட் எழுதிய 'தி எல்டர் ஸ்டேட்ஸ்மன்' என்ற இரண்டும் முந்திய நாடகங்களைவிட நடிப்பதற்கு ஏற்றவைகளாக உள்ளன. [மூன்று நாடகங்கள் எழுதிப் பார்த்துக்கிடைத்த அனுபவங்கள் அவருக்கு துணைபுரிந்திருக்க வேண்டும்.] என்றாலும் இவை மற்ற நாடகங்களுக்குத் தாழ்ந்தவைதான்.

கவிதை நாடகத்தை இரண்டுவகையானவர்கள் எழுதலாம்; உரைநடை நாடகம் எழுதிப் பழக்கப்பட்ட ஒருவர் கவிதை இயற்றக் கற்றுக் கொண்டு அதை யெழுதலாம்; ஒரு கவிஞன், நாடகத்தின் இயல்பைத்தெரிந்துகொண்டு எழுதலாம். நாடக இயல்பை கவிஞன் கற்றுக்கொள்வது எளிது என்று சொல்லி இலியட் கவிதை நாடகத்தைத் தொடங்கினார். அவருடைய படைப்புக்களைப் பார்க்கும்போது அவர் சொல்லியது போல் அது அவ்வளவு எளிதல்ல என்ற நினைப்புதான் எழுகிறது ஆனால் அதே சமயத்தில் அவர் தொடங்கியதால் தான் கவிதை நாடகம் திரும்பவும் பரவிற்று என்ற நினைப்பும் எழத்தான் செய்கிறது.

தான் விரும்பிய எல்லாவற்றையும் இலியட்டால் செய்து முடிக்க முடியவில்லை. நன்றாக வளைந்து கொடுக்கக்கூடிய, உரைநடையிலிருந்து அதிகமாக மாறுபட்டு ஒலிக்காத, நாடக ஓட்டத்தைத் தடுக்காத ஒரு கவிதை நடையை ஆங்கில இலக்கியத்திற்கு கொடுத்தார் என்பது அவருடைய பெருமை. ஆனால் அவர் நினைத்ததைப் போல உயிருள்ள கவிதை நாடகத்தை எழுதாதது அவருக்கு பெருமை தராத செய்திகளில் ஒன்று. அவருடைய நாடகங்களில் எதுவும்—ஸ்வீனி அகனிஸ்டீஸ் தவிர—ஒரு நல்ல நாடகத்தின் பயனைத் தருவதில்லை. அவர் வாழ்வைப் பல கோணங்களிலிருந்து உற்று நோக்கி ஆராய்ந்து கண்ட பிரச்னைகளையும் அவற்றைத் தீர்க்கும் வழிகளையும் நமக்குப் பயன்படும் வகையில் நாடகத்தில் அவரால் தெளிவாக எடுத்துரைக்க முடியவில்லை. இந்த வகையில் நாடகாசிரியர் இலியட்டுக்குத் தோல்வி தான். இந்த பிரச்னைகளையும் அவற்றைப் போக்கும் வழிகளையும் தெரிந்துகொள்ள விரும்புவோர் இலியட்டின் தன்னிகரற்ற கவிதைகளைத் தான் தேடிபிடித்துப் படிக்கவேண்டும்; வேறுவழியில்லை.

சலுகை விலை !

எழுத்து பிரசுரம்
வெளியீடுகள்

1.	சொர்க்கத்தில் சம்பாஷணை (வ. ரா)	ரூ. 3·00
2.	வசந்தகாலம் ,,	ரூ. 3·00
3.	பதினெட்டாம் பெருக்கு (ந. பிச்சமூர்த்தி)	ரூ. 4·00
4.	வழித்துணை ,,	ரூ. 2·00
5.	அகல்யை கு. ப. ரா.	ரூ. 4·00
6.	ஆண் சிங்கம் (வல்லிக்கண்ணன்)	ரூ. 4·00
7.	சில விஷயங்கள் (சிட்டி)	ரூ. 3·00
8.	சத்யாக்ரகி (சி. சு செல்லப்பா)	ரூ. 4·00
9.	மணல் வீடு ,,	ரூ. 4.00
10.	கனவுப் பறவை (கர்ணன்)	ரூ. 2·50

மொத்தம் ரூ. 33-50

செட் ரூ. 25-00 மட்டும்

(தபால் செலவு தனி)

★

எழுத்து பிரசுரம்

19-A, பிள்ளையார் கோவில் தெரு.

சென்னை-5.

EZHUTTHU Edited and Published by C. S. Chellappa, from 19-A, Pilliar Koil Street, Madras-5.
Printed by M. Ramanatha Rao for Cenrtal Press, 97, Big Street, Triplicane Madras-5.