

புதுப்புனல்வழங்கும்

பெரும்புகழ்

காலாண்டிதழ்

சனவரி - மார்ச் 2003

6

2€50



உள்ளே...

3 தலையங்கம்

5 சா. கந்தசாமியுடன் ஓர் உரையாடல்

சிறுகதை

11 பா. செயப்பிரகாசம்

27 சுப்ர பாரதி மணியன்

37 எம்.ஜி. சுரேஷ்

செவ்விலக்கிய வரிசை

29 ஜேம்ஸ் தர்பர்

தமிழில் : பிரேம்குமார்

கவிதைகள்

10 கீதாஞ்சலி பிரியதர்சினி

26 ஜி. முருகன்

34 மாலதி மைத்ரி

36 ரெங்கநாயகி / செந்தில்குமார்

41 சிபிச் செல்வன்

52 பால் நிவன் / அமிர்தம் சூர்யா

கட்டுரைகள்

15 இசையற்ற இடத்தில் இளைய ராஜா

பிரேம் - ரமேஷ்

42 கோணங்கியின் சூட்சுமப் பதிவுகள்

ஆர். முத்துக்குமார்

53 தமிழரின் அழகியல்

ப. மருதநாயகம்

62 பன்முகம் நூலகம்

67 பதிவுகள்

67 எதிர்வினை

பன்முகம்

காலாண்டிதழ்

படைப்புகள், சந்தா மற்றும்
பரக் கட்டணம் அனுப்ப தொடர்புக்கு :

புதுப்புனல்

32/2, ராஜிதேரு, முதல் மாடி,
அயனாவரம், சென்னை-600023.

முகப்பு: ரங்கோலி

கோலங்கள் வரைந்தவர் :- திருமதி. திகராணி சிவராஜ்

பின் அட்டை ஓவியம் :- கு.ராஜவேணி

கவிதைகள், கதைகளுக்கான ஓவியங்கள் :- உலகு / பெருவை

அட்டை வடிவமைப்பு :- பாண்டியன்

புதுப்புனல் வழங்கும்

பன்முகம்

கலை இலக்கிய கோட்பாட்டு இதழ்
(காலாண்டிதழ்)

ஆசிரியர்
எம்.ஜி. சுரேஷ்

தனியிதழ் : ரூ. 25.00
ஆண்டு சந்தா : ரூ. 100.00
வெளிநாட்டு சந்தா : ரூ. 400.00

சந்தா தொகையை PUDHU PUNAL
என்ற பெயரில்
பணவிடையாகவோ
வரைவோலையாகவோ
அனுப்புக

இது ஒரு
புதுப்புனல் வெளியீடு

வேடிக்கை மனிதர்கள்

தமிழர்கள் விசித்திரமான தன்மை கொண்டவர்கள். அவர்களுக்கு எதையும் கைகட்டி வேடிக்கைப் பார்க்கப்பிடிக்கும். இந்த வேடிக்கை பார்க்கும் தன்மைதான் தமிழர்களை சினிமாப் பைத்தியங்களாக ஆக்கிவைத்திருக்கிறதோ என்று தோன்றுகிறது.

எத்தனையோ விஷயங்களைத் தமிழர்கள் வெறுமனே கைகட்டி வேடிக்கை பார்த்தவர்கள். அதற்கு மேல் அவர்களுக்கு ஒன்றும் செய்யத் தோன்றியதில்லை. பிரதிதரும் இன்பத்தைவிட வேடிக்கை தரும் இன்பம் அவர்களுக்குப் பிடித்தமானது.

அண்மையில் ஒரு புத்தக வெளியீட்டு விழா சென்னையில் நடைபெற்றது. ஓடும் ரயிலில் வெளியிடப்பட்ட அந்தப் புத்தகம் முதல் பிரதி பெற்றவரால் கூவத்தில் வீசியெறியப்பட்டிருக்கிறது. கொஞ்சம் டாடாயிஸத்தன்மை இருந்தபோதிலும் இந்தவிழா உண்மையில் அதிர்ச்சிகரமானது.

நூல்கள் வெளியாவதை வெறுமனே கைகட்டி வேடிக்கை பார்க்கும் தமிழர்கள் இந்த நிகழ்ச்சியையும் ஒரு வேடிக்கையாகவே எடுத்துக்கொண்டார்கள்.

இளையராஜா சர்ச்சை குறித்துக் கருத்துத் தெரிவித்தமைக்காக பிரேம் பாண்டிச்சேரி பல்கலைக்கழகத்தில் பணியாற்றிவந்த தன் வேலையை இழந்திருக்கிறார். ஒரு ஜனநாயக நாட்டில், கல்வித்துறையில், அதுவும் கல்லூரி ஆசிரியர் பணியிலிருக்கும் ஒருவருக்கே இப்படிப்பட்ட நிலைமை நேர்கிறது என்றால் சாமானியர்கள் நிலை என்னவாக இருக்கும்? என்னவாக இருந்தால் நமக்கென்ன. நாம்தான் வேடிக்கை பார்ப்பதில் சமர்த்தர்களாயிற்றே. இதையும் வேடிக்கை பார்ப்போமே.

நவீன தமிழ் இலக்கிய உலகத்தில் இலக்கிய மதிப்பீடுகள் எப்போதுமே படைப்பை ஒட்டி நிறுவப்படுவதில்லை என்பதுதான் மிகப்பெரிய வேடிக்கை. இலக்கிய மதிப்பீடுகள் பெயர்ப்பட்டியல்களை வைத்துத்தான் நிறுவப்படுகின்றன. சி. மோகன் ஒரு பட்டியல் தருவார். அதில் சம்பத். ப. சிங்காரம், ஜெயமோகன், தி.ஜா., சு.ரா., ஜி. நாகராஜன் போன்ற பெயர்கள் இருக்கும். அ. மார்க்ஸின் பட்டியலில் வேறு பெயர்கள் இருக்கும். ரவிக்குமார் இந்த பட்டியலை நிராகரித்துவிட்டு இன்னொரு பட்டியல் தருவார். (அ. மார்க்ஸும், ரவிக்குமாரும் அரசியல்வாதிகள். இலக்கியம் தொடர்பான தீர்ப்பு வழங்கும் உரிமை இவர்கள் கையில் இருப்பது நல்ல வேடிக்கைத்தானே? பணத்துக்காக அரசியலில் இருக்கும் இவர்கள் சொந்தப்பணத்தில் இயங்கும் இலக்கியவாதிகளின் பிராந்தியத்தில் மூக்கை நூழைப்பது உச்சபட்ச வேடிக்கை) ஆக இந்தப் பட்டியல்களில் உள்ளவர்களின் படைப்புகளைப் படிக்காமலேயே இவர்களை - பட்டியலில் இடம்பெற்ற காரணத்தினாலேயே - சிறந்த எழுத்தாளர்கள் என்று தமிழ்ச் சமூகம் நம்பும். இளைய தலைமுறை தனது சுயமான பட்டியல்களில் புதிய பெயர்களோடு இப்பெயர்களையும் சேர்த்துக் கொண்டு போகும்.

இது இந்த நூற்றாண்டின் மிகப் பெரிய வேடிக்கை. ஆங்கிலத்திலும், ஐரோப்பிய மொழிகளிலும் ஒரு எழுத்தாளர்களின் பட்டியலை யாரிடம் கேட்டாலும் கிட்டத்தட்ட ஓரளவுக்குப் பொருந்துகிற மாதிரியான பட்டியல் கிடைக்கும். தமிழ்நாட்டில் மட்டும் ஒரு பட்டியல் இன்னொரு பட்டியலை நிராகரிக்கும். தமிழில் யாரும் படைப்புகளை நியாயமான முறையில் தரப்படுத்த முனைந்ததில்லை. என்பதுதான் இதற்கான காரணம். தராதரம் பார்த்தே தரங்கள் நிர்ணயிக்கப்படுகின்றன. நல்ல வேடிக்கை.

வேடிக்கை பார்ப்பதில் சமர்த்தர்களான தமிழர்கள் இந்த வேடிக்கையை மட்டும் ரசிக்காமல் விட்டுவிடுவார்களா என்ன?

இன்னொரு வேடிக்கை; தமிழில் புதிய இலக்கிய முயற்சிகளை யாராவது மேற்கொண்டால் அதை இருட்டடிப்பு செய்வதற்காகப் பழைய ஆசாமிகளைத் தோண்டி எடுத்து நிறுவிப் புதிய முயற்சிகளை ஓரங்கட்ட பார்ப்பார்கள். 'புயலிலே ஒரு தோணி' வெளிவந்து இருபது ஆண்டுகளாகின்றன. இருபது ஆண்டுக்காலமாக அந்த நாவல் புயலில் சிக்கிய தோணியைப் போல் நமது நவீன இலக்கிய ஆய்வாளர்கள் சமூகத்திடம் அகப்பட்டு திண்டாடிக் கொண்டிருந்தது. கசடபறவைத் தவிர இதைப்பற்றி யாரும் மூச்சுவிட்டதில்லை. 'இடைவெளி'யும் சம்பத்தும் பல ஆண்டுகளாகவே ஓரங்கட்டப்பட்ட பெயர்கள். தமிழின் முக்கியமான இரண்டு படைப்பாளிகளுக்கு நேர்ந்த அவலம் இது. இப்போது திடீரென்று இந்தப் பெயர்கள் தூசிதட்டப்பட்டு வெளிச்சத்துக்குக் கொண்டுவரப்படுகின்றன. இது ஒரு வேடிக்கை அரசியல். எப்படியோ அந்தப் படைப்பாளிகளுக்கு அரசியல் நிமித்தமாகவாவது உரிய மரியாதை இப்போதாவது கிடைத்திருக்கிறதே. ஆனாலும், பழைய புறக்கணிப்பை விடவும் இந்தப் புதிய ஆர்ப்பரிப்பு அரசியல் கல்லறையில் உறங்கும் அவர்களைச் சங்கடப்படுத்தும்.

இது பின் நவீன யுகம். மறுவாசிப்புக்களின் காலம். எனவே தமிழர்களின் வேடிக்கை பார்க்கும் மனநிலையைப் பற்றி யோசிக்கும்போது பாரதியாரின் ஒரு கவிதை வரியை வேடிக்கையாக ஒரு மறுவாசிப்பு செய்து பார்க்கலாம் என்றே தோன்றுகிறது.

தமிழ் இனி மெல்லச்சாகும்

மறுவாசிப்பில்

தமிழ் இனி விரைந்து சாகும்

எம். ஜி. சுரேஷ்

பன்முகம்

விளம்பரக் கட்டணம்	ரூபாய்
பின் அட்டை (வண்ணத்தில்)	5000.00
உள் அட்டை (வண்ணத்தில்)	4000.00
உள் அட்டை (கருப்பு வெள்ளையில்)	2000.00
முழுப்பக்கம்	1000.00
அரைப்பக்கம்	500.00
கால் பக்கம்	250.00

விளம்பரத் தொடர்புக்கு:

புதுப்புனல்
32/2, ராஜி தெரு,
முதல் மாடி,
அயனாவரம்,
சென்னை - 600 023

சா.கந்தசாமியுடன் ஓர் உரையாடல்

ஐம்பதுகளில் 'கசடதபற' ஒரு தீவிர இலக்கியக் களமாக இயங்கி வந்தது. தனித்தனியே உருவான இலக்கிய ஆளுமைகளான சா.கந்தசாமி, ஞானக்கூத்தன், ராமகிருஷ்ணன், நா.கிருஷ்ணமூர்த்தி போன்றோர் ஒன்றிணைந்து ஓர் இலக்கிய இயக்கமாக கசடதபற வை நிகழ்த்திக்காட்டினார்கள். கசடதபற-வில் அறிமுகமான பலர் இன்று வெற்றிகரமான எழுத்தாளர்களாக இயங்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். கசடதபற இயக்கத்துக்குக் கிடைத்த கௌரவமாக சா.கந்தசாமி சாகித்ய அகாதமி பரிசு பெற்றதைக் குறிப்பிடலாம். சாந்தப்ப தேவர் கந்தசாமியான சா.கந்தசாமி 1940-ஆம் ஆண்டில் மயிலாடுதுறையில் பிறந்தார். மயிலாடுதுறையிலும் சென்னையிலும் கல்வி கற்று தொழில்நுட்ப படிப்பும் பெற்றார். இவர் இந்திய உணவு கழகத்தில் பணியாற்றியவர். அவரின் முதல் நாவல் 1965இல் எழுதப்பட்ட சாயாவனம். சாயாவனம் 1969-ஆம் ஆண்டில் வாசகர் வட்ட வெளியீடாக வெளிவந்தது. தொடர்ந்து நாவல்கள், சிறுகதைகள் எழுதி வருகிறார். நுண் கலைகள் மீது ஈடுபாடு கொண்டவர். சென்னை கலை கைத்தொழில் கல்லூரி, சிற்பி தனபால், எழுத்தாளர் ஜெயகாந்தன், அசோகமித்திரன் மற்றும் சுடுமண் சிலைகள் பற்றி ஆவணப்படங்கள் தயாரித்து உள்ளார். விசாரணைக் கமிஷன் நாவலுக்காக 1998ஆம் ஆண்டில் சாகித்திய அகாதமி விருது பெற்றவர். தற்போது சென்னையில் வசித்து வருகிறார். தமிழ்ச் சிறுகதைத் தொகுப்புகள் - பல்வேறு ஆசிரியர்களைக் கொண்ட நான்கு தொகுப்புகளைக் கொண்டு வந்துள்ளார். அதில் ஒன்று சாகித்திய அகாதமி வெளியீடான நவீன தமிழ்ச் சிறுகதைகள்.

ஆர்.ராஜகோபாலன் கசடதபற-வில் சிறுகதைகள் எழுத ஆரம்பித்தவர். கதையிலிருந்து கதையை நீக்கி எழுதிய முன்னோடிகளில் ஒருவர். முனைவர் பட்டம் பெற்றவர். மாணவப் பருவத்திலிருந்தே தமிழ் இலக்கியத்தில் ஈடுபாடு கொண்டவர். கவிதை, சிறுகதைகள், மொழிபெயர்ப்பு, திறனாய்வு ஆகிய துறைகளில் ஈடுபாடு கொண்டவர். அவரின் சிறுகதைத்தொகுப்பு இயந்திரமலை மற்றும் கந்தசாமி படைப்புலகம் என்றதொகுப்பு நூலின் ஆசிரியரான இவர் தற்போது சென்னை மாநிலக் கல்லூரியில், ஆங்கிலத் துறையில் பேராசிரியராகப் பணிபுரிகிறார்.

முப்பதாண்டுக் காலத்துக்கும் மேலாக இயங்கி வரும் சா.கந்தசாமியுடன், ஆர்.ராஜகோபாலனும் பன்முகம் ஆசிரியர் எம்.ஜி.சுரேஷும் இணைந்து இன்றைய நவீன இலக்கியச் சூழல் பற்றி பன்முகத்துக்காக உரையாடுகிறார்கள்.



ஆர்.ராஜகோபாலன் : உங்கள் இளமைப் பருவத்தில் நீங்கள் எவைகளினால் ஆக்கப்பட்டிருந்தீர்கள்?

சா.கந்தசாமி: எனது ஊர் மயிலாடுதுறை. அது காவிரி ஆற்றை ஒட்டிய நிலப்பரப்பு. என் வீட்டின் பக்கத்தில் காவிரி ஆறு ஓடிக்கொண்டிருந்தது. இங்குதான் எனது இளமைப் பருவம் கழிந்தது. அது வயல்வெளி, சமதளங்கள், மாந்தோப்பு என்று ஒரு பெரிய களம் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். மயிலாடுதுறை என்கிற மாயவரம் பல எழுத்தாளர்களைத் தந்த ஊர். முதல் நாவல் எழுதிய வேதநாயகம்பிள்ளை, மகாவித்வான் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை என்று பலரும் வாழ்ந்த ஊர். அதன் பக்கத்து ஊர் தான் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் பிறந்த ஊர். எனக்கு இளமையிலேயே பாடப் புத்தகங்களுக்கு வெளியேயும் படிக்கும் ஆர்வம் இருந்தது. படிப்பதற்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. நிறையப் படித்தேன். எனது இளமை படிப்பதில் கழிந்தது.

ஆர்.ராஜ : எழுத வேண்டும் என்ற ஆர்வம் எப்படி ஏற்பட்டது?
சா.க : எழுத வேண்டும் என்ற ஆசை எனக்கு இளம் வயதிலேயே தோன்றியது. அது நாடகத்தின் மீதான ஆர்வம். என்னுடைய சிறுவயதில் எங்கள் ஊரில் நாடகங்கள் நடக்கும்.

நாடகங்களைப் பார்த்து நான் நாடகங்கள் எழுதப் போகவில்லை. கதைகள் எழுத ஆரம்பித்தேன். பற்றியதைக் கைவிடாமல் அப்படியே இன்றுவரை காப்பாற்றி வருகிறேன்.

ஆர்.ராஜ : நீங்கள் பார்ப்பதற்கு எதுவுமே படிக்காத சாதாரண மனிதரைப் போல் தோன்றுகிறீர்கள். ஆனால் நேரில் பழகிப் பார்க்கும்போதுதான் நீங்கள் பல நூல்களைக் கற்றுத் தேர்ந்தவர், ஞானம் கொண்டவர் என்று தெரிகிறது. நீங்கள் உங்கள் மேதையை மறைத்துக் கொள்வதற்குக் காரணம் என்ன?

சா.க : நமது மரபு என்பது நாம் படித்ததை வெளிக் காட்டாதிருத்தல் தான். ஒரு கலைஞனைப் பொறுத்தவரை படிப்பது அவன் உள்ளுக்குள் ஆழமாகப் பதிந்துவிட வேண்டும். பாலைத் தயிராக மாற்றுவது போல் அறிவை ஞானமாக மாற்ற வேண்டும். கண்ணுக்குத் தெரியாமல் அவனது அறிவு படைப்பில் நிகழ வேண்டும். புத்திசாலித்தனமாக எழுதுவது; தனது எழுத்தில் மேதாவிலாசத்தை காட்டுவது என்பது நமது மரபல்ல. பாமர மக்களை எல்லாம் ஞானவான்கள் என்று நான் நம்புகிறேன். எளிமையான மரபார்ந்த வெளிப் படுத்தலை நான் விரும்புகிறேன். இந்தியாவிலேயே மிகப் பழமையான மொழி

தமிழ்மொழி, அதிலிருந்து நமக்குக் கிடைக்கும் இலக்கியங்கள் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே கிடைத்திருக்கிறது என்றால் அப்படிப்பட்ட வளர்ச்சியை அடைய மொழி எத்தனை ஆண்டுகளில் பண்படுத்தப்பட்டு வந்திருக்கும். அதனுடைய முழுச்சாரமும் நம்மிடத்தில் இருக்கிறது. அந்த மரபின் தொடர்ச்சியாக நம் எழுத்து நீண்டு வருகிறது. படிப்பு வெளிப்பட வேண்டாம் என்று கூடப் பல சந்தர்ப்பங்களில் நான் யோசித்திருக்கிறேன். நான் எப்போதுமே புத்திசாலித்தனமான வார்த்தைகளை, புத்திசாலித்தனமான காட்சிகளை விலக்கியே வந்திருக்கிறேன்.

எம்.ஜி.சுரேஷ் : மணிக் கொடிக்குப்பின் எழுபதுகளில் குறிப்பிடத்தக்க இதழாக 'கசடதபற' வெளிவந்தது. அதற்கு முன்னதாகவே கோணல்கள் என்ற சிறுகதைத் தொகுப்பின் மூலம் நீங்கள் அறிய வந்தீர்கள். இந்தப் பின்னணி பற்றி சொல்லுங்களேன்.

சா.க. : நான் எழுத வந்தது 1965ல். நான் படிக்க விரும்பிய எழுத்துக்கள் அப்போது வந்து கொண்டிருந்த பத்திரிகைகளில் கிடைப்பதாக இல்லை. நண்பர்கள் பலரும் சேர்ந்து கசடதபற-வை ஆரம்பித்தோம். கசடதபறவில் சம்பந்தப்பட்ட நாங்கள் அனைவராலும் தனித்தனியே இலக்கியம் பயின்று பின்னர் அடையாளம் கண்டு ஒன்று சேர்ந்தவர்கள். நமக்குத் தேவையான ஒரு களத்தை நாமே சிருஷ்டித்துக் கொள்ளலாம் என்பதை நாங்கள் நிகழ்த்திக் காட்டினோம். நாங்கள் எழுத வந்தபோது வந்து கொண்டிருந்த பத்திரிகை களுக்கு நாங்கள் எழுத விரும்பவில்லை. ஏனெனில் அவர்கள் நோக்கம் வேறு; எங்கள் நோக்கம் வேறு என்பதை இயல்பாகவே நாங்கள் அறிந்திருந்தோம். 'கசடதபற' பத்திரிகையை ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னதாக நாங்கள் இலக்கியக் கூட்டங்கள் நடத்தி வந்தோம். ஒவ்வொருவரும் கட்டுரை படிக்க வேண்டும். பின்பு கேட்கப்படும் கேள்வி களுக்குப் பதில் சொல்ல வேண்டும் என்பது எங்கள் கூட்டத்தின் நிகழ்ச்சி நிரல். க.நா.ச., கு.அழகிரிசாமி, தி.ஜானகி ராமன், சி.சு.செல்லப்பா போன்றோர் அந்தக் கூட்டங்களில் கலந்து கொண்டார்கள். பிறகு ஒரு கட்டத்தில் அதில் சலிப்பு ஏற்பட்டபின்பு பத்திரிகை தொடங்கினோம். அடிப்படையில் நாங்கள் அனைவரும் ஏற்கெனவே தனித் தனியாக உருவாகி ஒன்று சேர்ந்தவர்கள். எனவே பத்திரிகையின் மூலமாக ஒன்று சேர்ந்த பின்பும் எங்கள் தனித்தன்மையை இழக்காமல் இருந்தோம். ஒரு ஊரின் எழுத்துதான் உலக எழுத்தாக மாறும். இதுபோன்ற எழுத்துக்கள் 'கசடதபற'வில் வெளியாகும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

ஆர்.ராஜு : மக்களைப் பற்றி, அதுவும் சாதாரண மக்களைப் பற்றி எழுதுபவன் தான் உண்மையான இலக்கியவாதி என்று சொல்லப்படுவது பற்றி உங்கள் கருத்து என்ன?

சா.க. : நானே சாதாரண மக்களைப் பற்றி எழுதுபவன் தான். வரலாறு என்பது தனிமனித வீரசாகசங்களைக் கொண்டது. முதலில் அது போன்ற கதைகள் எழுதப்பட்டு வந்தன. அதே சமயம் மக்களைப் பற்றி எழுதுவது என்பதும் நெடுங் காலமாக நடந்து வருவது. சங்க இலக்கியத்தில் சாதாரண மனிதர்கள் வருகிறார்கள். மக்களைப் பற்றி பேசுவது நமது மரபு. முதல் நாவலான மாயூரம் வேதநாயகம் பின்னாளின் நாவல் மக்களைப் பற்றிய நாவல்தான். கமலாம்பாள் சரித்திரமும் மக்களைப் பற்றிய நாவல்தான். தமிழ் எழுத்தாளர்கள் தொடர்ந்து மக்களைப் பற்றித் தான் எழுதி வருகிறார்கள். மக்களைப் பற்றி எழுதுவது விசேஷமான அம்சம் அல்ல. மக்களைப் பற்றி எழுதாமலிருப்பதுதான் விசேஷ அம்சம் என்று சொல்லலாம்.

சுரேஷ் : நவீன இலக்கியச் சூழலில் ஒரு எழுத்தாளன் எவ்வித படிமங்களும் அலங்காரங்களும் இன்றி இயல்பான நேரான நடையில் தான் எழுத வேண்டும் என்ற ஒரு கருத்து நிலவுகிறது. அதன்படி பார்த்தால் அதுமாதிரியான எழுத்தை க.நா.ச., அசோகமித்திரன் மற்றும் உங்கள் படைப்புகளில் காணமுடிகிறது. இதுபற்றி உங்கள் கருத்து என்ன?

சா.க. : உரைநடையும், கவிதையும் வேறு வேறானது. உரைநடைக்கு ஒரு தனியான மொழி இருக்கிறது. அதேபோல்

கவிதைக்கும் ஒரு தனியான மொழி இருக்கிறது. உரைநடையின் நோக்கம் எதையும் எளிமையாக, நேராகச் சொல்வது அல்ல. பாடப்புத்தகங்கள் தான் எதையும் நேராகச் சொல்லும். மொழியின் மூலமாக ஒன்றைச் சொல்லும்போதே மறைமுகமாக இன்னொரு அர்த்தத்தைக் கொடுப்பதுதான் உரைநடையின் நோக்கம். அலங்காரத்தை நீக்கிய படைப்புகள் நமது சங்க இலக்கியத்திலேயே இருக்கின்றன. இது நமது பண்டைய மரபு. மொழி அலங்காரம் மட்டுமல்ல. கருத்து அலங்காரம் கூட தவிர்க்கப்பட வேண்டியது தான். க.நா.ச., சிதைக்க முடியாத மொழியில் கதைகள் எழுதினார். அசோகமித்திரன் எளிமையைப் போல் தோன்றுகிற ஆனால் ஆழமான மொழியில் எழுதுகிறார். அடுத்து ஜானகிராமன் கதைகள், நிஜமான தமிழ் மரபு; அலங்காரத்தை ஒழித்த மரபு. யார் கலைஞன் இல்லையோ அவ்வளவு அலங்காரமாக எழுதுவார்கள். அலங்காரமின்றி எழுதுவதற்கு திட்டமிட்டு எழுத வேண்டிய அவசியம் இல்லை. அது இயல்பாகவே வரும். திட்டமிட்டு செய்தல் கலைக்கு எதிரானது. பிரச்சார இலக்கியம் தான் திட்டமிட்டு எழுதப்படுவது. படைப்பிலக்கியம் திட்டமிடப்படாமல் உணர்ந்ததை உணர்ந்தவாறு உரைப்பது.

ஆர்.ராஜு : முன்பெல்லாம் சென்னை போன்ற நகரங்களில் தான் சிறுபத்திரிகையாளர்களும், எழுத்தாளர்களும் உருவாகி வந்தார்கள். இப்போது கிராமங்களிலிருந்து கூட சிறுத்தழுவாதிகள், நவீன இலக்கியவாதிகள் உருவாகிக் கொண்டிருக்கிறார்கள் இது பற்றி நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

சா.க. : நாங்கள் கசடதபற நடத்தியபோதே கோவை, மதுரை போன்ற நகரங்களில் சிறு பத்திரிகைகள் தோன்ற ஆரம்பித்தன. இப்போது இது பரவலாகி இருக்கிறது. கிராமப் புறத்திலிருந்து வரும் இளைஞர்கள் வீறு கொண்டு வருகிறார்கள். தீவிரமாக எழுதுகிறார்கள். சிறுபத்திரிகைகளைக் கொண்டு வருகிறார்கள். இதுமாதிரி முயற்சிகள் இன்னமும் நிறைய வரவேண்டும் என்பது என்விரும்பும்.

ஆர்.ராஜு : இதற்கு முன் எப்போதும் இல்லாதபடி ஏராளமான சிறுபத்திரிகைகள் வெளிவருகின்றன. இது வளர்ச்சியாக அல்லது விபரீதமாக?

சா.க. : தந்தையின் வழியில் மகன் போகவேண்டும் என்ற அவசியம் இல்லை. அதேபோல் ஏற்கெனவே இருக்கும் பத்திரிகையின் வழியில் போகாமல் தனிவழியில் ஒரு சிறு பத்திரிகை துவங்குவது நல்லதுதான். ஆனால் அதே சமயம் இவர்கள் ஆங்கிலம் படித்திருக்கிற காரணத்தினால் அங்கே ஏற்கெனவே மதிப்பீடு செய்யப்பட்ட இலக்கியங்களை இங்கே மொழிமாற்றம் செய்து இறக்குமதி செய்யும் காரியத்தையே பிரதான காரியமாகச் செய்கிறார்கள். தமிழில், பிற இந்திய மொழிகளில் வெளியாகும் படைப்புகள் பற்றி இவர்கள் பாராமுகமாக இருந்துவிடுகிறார்கள். ஏற்கெனவே தரப்படுத்தப்பட்ட ஒரு எழுத்தை முன்வைக்கும் இவர்கள் தங்கள் உள்ளூரில் தரப்படுத்தப்பட வேண்டிய எழுத்துக்கள் பற்றி மௌனம் சாதிக்க வேண்டிய அவசியம் என்ன என்பதுதான் புரியவில்லை.

சுரேஷ் : முற்போக்கு இலக்கியம், தேசிய இலக்கியம் திராவிட இலக்கியம் - இவை பற்றிய உங்கள் பார்வை என்ன?

சா.க. : இந்தக் கேள்வி இப்படி இருந்திருக்க வேண்டும். முதலில் தேசிய இலக்கியம் பின்பு முற்போக்கு இலக்கியம் பிறகு திராவிட இலக்கியம்.

இதில் அடிப்படையான விஷயம் இந்த அடைமொழிகள் எல்லாவற்றையும் நீக்கிவிட்டுப் பார்த்தால் 'இலக்கியம்' ஒன்று மட்டுமே மிஞ்சும்.

நம் தேசம் அடிமைப்பட்டிருந்த போது சுதந்திரத்துக்காக மக்கள் உணர்வைத் தட்டி எழுப்பியதற்கு தேசிய இலக்கியங்கள் தேவைப்பட்டன. சுதந்திரப் போராட்ட வீரர்கள் போராடுவதற்கு உந்து சக்தியாக ஒரு ஆயுதமாக இலக்கியம் பயன்பட்டது. ஒரு காலத்தில் பக்தி இலக்கியங்கள் இது

போலவே இயங்கின. மனித மூளையை, கருத்தைக் கொண்டு பாதிக்கச் செய்ய இதுபோன்ற இலக்கியங்கள் உருவாயின. பின்னாளில் ஆங்கிலக் கல்வி வந்ததும் எல்லா இனத்தினரும் ஆங்கிலம் படித்து உலகளாவிய கலை, இலக்கியம், விஞ்ஞானம் போன்றவற்றில் தேர்ந்து விளங்கினார்கள். இவர்கள் நமது தேசத்தில் பெண் விடுதலை, காலனியாதிக்க விடுதலை குறித்து சிந்தித்தனர். இவர்களில் சிலர் எழுத்தாளர்களாக இருந்தபோது அவர்கள் தேசிய எழுத்தாளர்களாக மாறினார்கள். சோவியத் யூனியனில் முற்போக்கு இலக்கிய இயக்கம் தோன்றியது. அதன் வீச்சு உலகமெங்கும் பரவியபோது இந்தியாவுக்குள் நுழைந்து இங்கு முற்போக்கு இலக்கியவாதிகள் உருவானார்கள். தேசிய முற்போக்கு இலக்கியங்கள் இந்தியத் தன்மையான சமஸ்கிருதத்தைக் கொண்டிருந்த படியால் தங்களது தனித்தன்மையின் அடையாளம் கருதி திராவிட இலக்கியப் போக்கு உருவானது. மொத்தத்தில் இதுபோன்ற அடைமொழி இலக்கியங்கள் காலாவதியாகி விட்டன என்பதைத்தான் வரலாறு நமக்கு அறிவிக்கிறது. எனவே 'நிகழ்ச்சி நிரல்' போட்டு எழுதப்படும் இலக்கியங்கள் தற்காலிகத் தன்மை கொண்டவையே என்பது புலனாகிறது. தமிழகத்தில் பெரியார், அய்யாத்திதாசர் போன்றவர்களின் இயக்கங்கள் எல்லாம் சமுதாயச் சீர்திருத்தம் ஏற்படுத்திய இயக்கங்களாகும். எனவே பல மாநிலங்களில் இன்னமும் சீர்திருத்த இயக்கங்கள் இயங்கிக்கொண்டிருக்கின்றன. அதையொட்டி இலக்கியங்கள் எழுதப்படுகின்றன.

சுரேஷ்: நாவல் செத்துவிட்டது என்கிறார்களே.

சா.க: முதலில் கவிதை செத்துவிட்டது என்று சொல்லித்தான் நாவல் எழுத ஆரம்பித்தார்கள். இப்போது கவிதையும் இருந்து கொண்டதான் இருக்கிறது. அதுபோலத்தான் இதுவும். கலைப் படைப்பு என்பது வேறு வேறு ரூபங்களில் எழுதப்பட்டுக் கொண்டதன் இருக்கும். எனவே, மொழி செத்துவிட்டது என்று சொல்வதுதான் சரியாக இருக்கும். அதாவது அந்தப் புத்தகத்தில் எழுதப்பட்டிருக்கும் மொழி செத்துவிட்டது என்று சொல்ல வேண்டும். ஒரு காலத்தில் புழங்கப்பட்டுக் கொண்டிருந்த மொழி அந்தக் காலத்து நாவலில் எழுதப்படுகிறது. காலம் மாறும்போது அந்தப் பழைய மொழி புழக்கத்திலிருந்து மாற்றமடையும் போது அந்த மொழியில் எழுதப்பட்ட படைப்பு அடுத்துவரும் காலத்தின் போது நெருடலானதாகத் தோன்றி பழையதாகிவிடுகிறது. அப்போது அந்தப் புத்தகத்திலிருக்கும் மொழி செத்துவிடுகிறது. பொதுவாக ஒரு எழுத்தாளர் ஒரு நாவலை எழுதும்போது அவர் அறிந்த குடும்ப நிகழ்வுகளை அவருக்குத் தெரிந்த ஒரு மொழியில் காட்சி ரூபப்படுத்தி எழுதுகிறார். சண்முகசுந்தரத்தின் நாகம்மாள், க.நா.சுவின் பொய்த்தேவு போன்ற நாவல்களில் அப்போது வாழ்ந்த மனிதர்கள், அவர்கள் பேசிய மொழி ஆகியவை பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கின்றன. அந்தக் கிராம வாழ்க்கை அந்த உணர்ச்சி என்பது அதை வாசிக்கும் வாசகனுக்கு அவன் அறிந்த குடும்பத்தின் கதையாக உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது. தாத்தா இறந்துபோனால் எப்படி பேரன் இருக்கிறானோ அதே போல் மனிதன் சால்வதமாக வேறு ரூபங்களில் இருப்பதுபோல் இலக்கியம் மாறி மாறி வேறு ரூபங்களில் இருந்துகொண்டிருக்கிறது. அது தொனிக்கிற உந்து சக்தி தொடர்ந்து வாழ்ந்து கொண்டு இருக்கிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் 3000 வரிகள் எழுதப் பட்டிருக்கிறது என்றால் இன்றைக்கும் அதில் ஜீவிக்கக்கூடியதாக இருப்பது ஒரு 300 வரிகள் என்று சொல்லலாம். அந்த 300 வரிகளைக் காவியமாகக் கட்டமைப்பதற்கு ஒரு 2700 வரிகள் தேவைப்படுகின்றன. இந்த 2700 வரிகளைப் பார்த்து அது ஜீவனை இழந்துவிட்டது என்று சொல்வது சரியாகுமா? இதுபோலத்தான் நாவலும். இது சிறுகதைக்கும் பொருந்தும். கருத்துக்களையும் சித்தாந்தங்களையும் முன் வைக்கும் நாவல்கள் செத்துப் போகலாம். ஆனால் மனித உணர்வுகளையும் அறிந்த மனிதனின் அறிய முடியாத சிக்கல்களையும் பற்றி அறிய முடியாத தொனியில் எழுதப்பட்ட நாவல்கள் செத்துப் போவதில்லை.

ஜெயமோகனின் 'ரப்பர்' பாவைச் சந்திரனின் 'நல்ல நிலம்' யூமா வாகசியின் ரத்த உறவுகள், அழகிய பெரியவனின் தகப்பன் கொடி போன்றவை தொடர்ந்து வரும் யதார்த்தத்தை முன்னெடுத்துச் செல்லும் நாவல்கள்.

99

ஆர்.ராஜ: தமிழ்நாவல், சிறுகதைகள் எப்படி உள்ளன?

சா.க: இரண்டும் குறிப்பிடும்படியாகத்தான் இருக்கின்றன. சிறப்பாகவே இருக்கின்றன. ஆனால் அது குறிப்பிட்ட எழுத்தாளர்கள், விமர்சனர்கள், வாசகர்கள் அளவில் உள்ளன. அதனால் இழப்பு என்பது படைப்பு எழுத்தாளர்களுக்கு இல்லை. சமூகத்திற்குத்தான். தமிழ்நாட்டில் பல்கலைக் கழகங்கள், கல்லூரிகளில் படைப்பு எழுத்து அங்கீகாரம் பெறவில்லை. படிப்பு எழுத்தை முழுக்க முழுக்கக் கொண்டுவர முடியும் என்பது இல்லை. படைப்பு என்பது வேறு ஒன்று. அதன் ஊற்றுக் கண்ணை படைப்பு எழுத்தாளனே அறிந்து கொள்ளாம்தான் எழுதுகிறான். அறிந்து கொள்வது அப்படியொன்றும் அவசியம் இல்லை என்பதை படைப்புக்களே சொல்லிவிடுகின்றன.

தமிழ்நாட்டில் நூறு ஆண்டுகளாகப் படைப்பு படிப்பு முறை சார்ந்துள்ளது. ஆனால் கவிதை, எழுத்தாளர்கள் முறை சார்ந்த படிப்புக்கு வெளியில் இருந்து வந்திருக்கிறார்கள் என்பது கலையின் சிறப்புதான்.

நூல் மதிப்புரை, விமர்சனம் எழுதி வருகிறீர்கள் அதன் நோக்கம் என்ன?

சா.க: படித்ததில், பிடித்தமானதைப் பகிர்ந்து கொள்வது தான். நான் வெ.சாமிநாதசர்மா, பெரியார், உ.வே.சாமிநாத ஐயர், வையாபுரிப் பிள்ளை என்று பலரின் நூல்களைப் படித்தேன். உ.வே.சாமிநாத ஐயர், மகாவித்வான் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை சரித்திரம், என் சரித்திரம், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், தியாகராஜ செட்டியார், பிறகு கண்டதும், கேட்டதும் எல்லாம் படித்தேன். உ.வே.சாமிநாத ஐயர் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் வாழ்க்கையின் சில பகுதிகள் பற்றி வேசான தொனியில் ஆவணம் மாநிரி எழுதி உள்ளார். அவை சிறப்பான பகுதிகள் என்றே நினைக்கிறேன். இது மாநிரி, வீராசாமி செட்டியார் எழுதிய விநோத ரச மஞ்சரி பிறகு படைப்பு இலக்கியம், சிறுகதைகள், நாவல் பற்றி. நான் அலசி ஆராய்ந்து எழுதுவது இல்லை. ரசனை என்பதை முன்னிறுத்திதான் எழுதுகிறேன். அது பல நேரங்களில் மக்களின் ரசனையாகவே அமைந்து விடுகிறது. ப.சிங்காரம், புயலில் ஒரு தோணி, விட்டல்ராவ், ரிஷிமூலம், ஜி.நாகராஜன் நாளை மற்றொரு நாளை ரசிகள் கதைகள் - ம.அரங்கநாதன் சிறுகதைகள் என்று சில நூல்களைப் பற்றி பகிர்ந்து கொள்ள முடிந்தது. அவை தற்போது பொதுவாக ஏற்கப்பட்டு உள்ளன. அதன் சிறப்பு, படைப்பு எழுத்தாளன் சிறப்புதான். எடுத்துச் சொல்கிற விமர்சனின் பொறுப்பு என்பது அதில் மிகவும் குறைவுதான்.

தமிழ் படைப்புகள் மீது எழுத்தாளர்கள் தீவிரமான விமர்சனப் பார்வை வைத்து இருக்கிறார்கள். அதுவே தமிழ் இலக்கியத்தை ஜீவனுள்ளதாக வைத்துவிடுகிறது.

சுரேஷ்: 'யதார்த்த நாவல்' என்பது செத்துவிட்டதா?

யதார்த்த நாவல் என்பது தமிழில் செழித்துதான் வருகிறது. ஜெயமோகனின் 'ரப்பர்' பாவைச் சந்திரனின் 'நல்ல நிலம்' யூமா வாகசியின் ரத்த உறவுகள், அழகிய பெரியவனின் தகப்பன் கொடி போன்றவை தொடர்ந்து வரும் யதார்த்தத்தை முன்னெடுத்துச் செல்லும் நாவல்கள்.

ஆர்.ராஜ: புலம்பெயர்தல் என்பது வாழ்க்கையில் முக்கியமான அம்சமாக இருந்து வருகிறது. இதன் பாதிப்பை இலக்கியத்தில்

எவ்வாறு எதிர் கொள்கிறீர்கள்?

சா.க.: நம்முடைய படைப்பு முழுவதிலும் புலம்பெயர்வதைப் பார்க்கலாம். சங்க இலக்கியம் அதை வாழ்க்கையில் நெறியாகவே கொண்டிருந்து இருக்கிறார்கள். மக்கள் புலம்பெயர்ந்து போலவே, காவியங்களின் கதாநாயகர்களும் புலம்பெயர்ந்து செல்கிறார்கள். அதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு சிலப்பதிகாரம். சிலப்பதிகாரம் தமிழ்நாட்டில் ஒரு பகுதியில் இருந்து புலம்பெயர்ந்து இன்னொரு பகுதிக்குச் செல்வதை மட்டும் சொல்லவில்லை. வாழ்க்கை மாறுதல் பழக்க வழக்கங்கள், தாவரங்கள் மாறுவது என்று ஒவ்வொன்றையும் சொல்கிறது. எங்கு சென்றாலும் மனித உணர்வு என்பது ஒன்றுதான், நிதிஎப்படி காடு, மலை, சமதளம் என்று மாறிப்பயணம் செய்கிறதோ. அதே போல்தான் மனிதனும். பொருள் தேடல் காரணமாக மனிதன் பல இடங்களுக்கு போகும்போது அவனது மொழி, கலை, கலாச்சாரம் எல்லாவற்றிலும் மாறுதல் ஏற்படுகிறது. உதாரணமாக சங்கீதத்தை எடுத்துக்கொண்டால் 18ம் நூற்றாண்டுவரை நமது சங்கீதத்தில் வயலின் கிடையாது. வயலின் ஐரோப்பிய இசைக்கருவி. 18ம் நூற்றாண்டில் சென்னையில் பாலுசாமி தீட்சிதர் முதன் முதலாகப் பார்த்து ஐரோப்பியரிடம் கற்றுக் கொண்டு அதை கர்நாடக இசையில் பயன்படுத்தினார். புலம்பெயர்தல் மூலமாக வயலின் இசை கர்நாடக சங்கீதத்தில் இணைந்து கொண்ட மாதிரி பல மாறுதல்கள் நமது இலக்கியங்களில் பாதிப்பை ஏற்படுத்தி இருக்கின்றன. அப்படித்தான் ஜைனருடைய சித்தாந்தங்கள் தமிழர்களை வளப்படுத்தின. தமிழின் முதல் நாவல் எழுதிய மாபூரம் வேதநாயகம் பிள்ளை திருச்சி மாவட்டத்தை சேர்ந்தவர். அவர் தமிழ் நாட்டுக்குள்ளேயே புலம்பெயர்ந்து எழுத்தாளர் ஆனவர். ராஜம் ஐயர் வத்தலகுண்டுவில் பிறந்து சென்னையில் படித்து மறுபடியும் அவர் ஊருக்கே போய் அங்கு வாழ்ந்த மனிதர்களைப் பற்றி எழுதினார். சென்னை என்பதே புலம்பெயர்ந்தவர்களின் நகரம். 1600க்கு முன்னால் சென்னை என்ற நகரமே இல்லை. திருவல்லிக்கேணி, மயிலாப்பூர், புரசைவாக்கம் போன்ற பகுதிகள் ஆரம்பக்கால சென்னையாக இருந்தன. சென்னை என்ற சொல்லே அப்போது கிடையாது. பல எழுத்தாளர்கள் அவரவர் ஊர்களிலிருந்து புலம்பெயர்ந்து சென்னைக்கு வந்து எழுத ஆரம்பித்தார்கள். புலம்பெயர்ந்தவர்கள் அடையாளத்தை எங்குபோனாலும் கைவிடுவதே இல்லை. புலம்பெயர்தல் மூலம் கலை -இலக்கியத்துக்குள் கொள்வினை -கொடுப்பினை புலம்பெயர்ந்ததால் நிகழ்கிறது. இது ஒரு நல்ல அம்சமாகும். நான் ஒரு ஆன எழுத்தாளன். எங்கள் மூதாதையர்கள் ஒரு கூட்டமாக மதுரையிலிருந்து புலம்பெயர்ந்து காவிரிக் கரை பூம்புகார் வரை சென்று குடியேறியவர்கள். புலம்பெயர்ந்து வேறு ஊரில் போய் வாழ்நேர்பவர்கள் தங்கள் கையில் தங்கள் மொழி மற்றும் அனுபவங்களை எடுத்துச் செல்கிறார்கள்.

சுரேஷ் : இப்போது புதுவகை நாவல்களை பலரும் எழுதிப் பார்க்கிறார்கள். அதுபற்றி உங்கள் கருத்து என்ன?

சா.க.: புதுவகை எழுத்து என்றால் அது நாவலுக்கு மட்டுமல்ல; கவிதைக்கும் பொருந்தும். புதுக்கவிதை என்று 60 ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் வந்தது. அப்போது பேராசிரியர்களும் கல்வி யாளர்களும் அதை நமது மரபுக்கு விரோதமானது என்று எதிர்த்தனர். மாபூரம் வேதநாயகம் பிள்ளையைப் பார்க்கும்போது அவர் ஆங்கிலம் படித்து விட்டு

66

ஐந்தாறு நாவல்கள் வாசித்தேன். அவற்றில் ஒன்று 'அட்லாண்டிஸ் மனிதன்' அது வெற்றிகரமான நாவல். அதன் மொழியே சுவாரஸ்ய தன்மையால் என்னைக் கவர்ந்தது. அதுமுடைய பக்கங்கள் என்னைச் சீரமப்படுத்தாமல் ஈர்த்தன.

99

தனது சக படைப்பாளிகள் செய்யுள் எழுதிக் கொண்டிருந்த போது இவர் மட்டும் உரைநடையைத் தேர்ந்தெடுத்து எழுதினார். அதோடு அவர் சமரச சன்மார்க்க கீர்த்தனைகளும் எழுதினார். அவரது சமகாலத்திலிருந்த உ.வே.சாமிநாதையர், சமரச சன்மார்க்க கீர்த்தனைப் பற்றிச் சொன்னாரே தவிர ஒரு இடத்தில் கூட அவரது நாவலைப் பற்றிச் சொன்னதில்லை. வசனம் என்பதே படிக்கக்கூடாத விஷயமாக கருதப் பட்டது. நமக்கு ஒரு மரபு இருக்கிறது. நமது கதை சொல்லும் மரபைப் பார்த்தால் கதைக்கடல் - கதாசாகர் என்ற நூலை சோமதேவா என்பவர் எழுதி இருக்கிறார். நமது படிப்பு என்பது ஆங்கிலம் சார்ந்ததாக இருப்பதால் நமக்கு ஐரோப்பிய இலக்கியங்கள் பரிச்சயமாகும் சூழ்நிலை இருக்கிறது. அதனால் நம்மவர்கள் ஆங்கில மொழி பேசுவது ஆங்கிலத்தில் எழுதுவது என்பதெல்லாம் ஒரு சமுதாய அங்கீகாரமாக இருக்கிறது. இவர்களுக்கு உள்ளூரில் இருக்கும் இலக்கியம் பற்றி எதுவும் தெரியாது.. ஆங்கிய இலக்கியாசிரியர்களைப் பற்றித் தெரியும். நம்மவர்களுக்கு சமஸ்கிருதத்தில் ஏழாம் நூற்றாண்டில் சோமதேவா எழுதிய 'கதாசாகர்' என்ற நூலைப் பற்றித் தெரியாது. இதில்கிளி பேசும், பாம்பு பேசும் இந்த நூலை எப்படி தரப்படுத்துவது என்று தெரியவில்லை. இதே போன்ற விஷயங்கள் ஐரோப்பாவில் எழுதப்படும்போது சோதனை முயற்சி என்று கொண்டாடுகிறார்கள். சோதனை என்பது ஒவ்வொரு மொழியிலும் பிறந்து கொண்டதான் இருக்கிறது. ஒவ்வொருவாகவே ஒரு நாவலைப் போல் இன்னொரு நாவல் இருப்பதில்லை. க.நா.சுவின் அசுரகணம் ஒரு சோதனை நாவல். அனேகமாக அவரது எல்லா நாவல்களுமே சோதனை முயற்சிதான். தமிழில் க.நா.சுவர்க்கு அப்புறம் நகுலன் நாவல்கள், குறிப்பாக நினைவுப்பாதை, சொல்லும் விஷயமும், மொழியும் ஒன்றாக இணைந்துபோகிறது. 'ஏற்கெனவே சொல்லப்பட்ட மனிதர்கள்' தமிழவன் எழுதிய நாவல் அவ்வளவு வெற்றிகரமான நாவல் அல்ல. மரத்திலிருந்து பூ தானாக விழ வேண்டும். பலவந்தமாக பிய்த்துப் போடக்கூடாது. அதன் பிறகு ஐந்தாறு நாவல்கள் வாசித்தேன். அவற்றில் ஒன்று 'அட்லாண்டிஸ் மனிதன்' அது வெற்றிகரமான நாவல். அதன் மொழியே சுவாரஸ்ய தன்மையால் என்னைக் கவர்ந்தது. அதுமுடைய பக்கங்கள் என்னைச் சீரமப்படுத்தாமல் ஈர்த்தன. பொதுவாக இப்போது 1000 பக்கங்களில் நாவல்கள் எழுதப்படுகிறது. ஒரு நாவலுக்கு இவ்வளவு பக்கங்கள் அவசியமானன்றே எனக்குத் தோன்றுகிறது. சோதனை நாவலை அதிகப்பக்கங்கள் இல்லாமல் கொடுப்பதே அதன் வெற்றிக்கு உதவுவதாக இருக்கும். உலகின் மிகச் சிறந்த பல நாவல்கள் இருந்து பக்கங்களில் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. சோதனை முயற்சி என்பது ஒரு துப்பாக்கி குண்டு மாதிரி. துப்பாக்கிக் குண்டு பெரிதாக இருக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை. அதன் விஷயம்தான் முக்கியம். அதன் வீரியம் தான் முக்கியம். க.நா.சுவ. கருத்து ரீதியாகவும் அசோகமித்திரன் கதை ரீதியாகவும் சோதனை செய்தவர்கள். பிரம்மராஜன் ஐரோப்பிய மாதிரிகளை வைத்து திட்டமிட்டுக் கவிதையில் சோதனை முயற்சிகள் செய்கிறார். அவை வரவேற்கப்பட வேண்டியவை. இலக்கிய முயற்சி என்பதே தோல்வியின் மூலம் வெற்றியை நோக்கிச் செல்வதாகும். ஒரு மொழிக்கு சோதனை என்பது மிக மிக அவசியம். புரிகிறது புரியவில்லை; பிடிக்கிறது பிடிக்கவில்லை; என்பதல்ல முக்கியம்.

ஆர்.ராஜு : 'போன தலைமுறை எழுத்தாளர்கள் காலவதியாகி விட்டார்கள்' என்று ஒரு புகார் அடிக்கடி சொல்லப்படுகிறதே. இது பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

நமது மரபைப் பின்பற்றி எழுதுதல்; குடும்ப உறவுகளைப் பற்றி எழுதுதல் அலங்காரம் நீக்கி எழுதுதல்; அந்த மரபு இருக்கிறதே அதுதான் நிரந்தமானது. நமக்குப் பிறகு நமது கதைகளையாரும் படிக்காமல் போகலாம். புதுமைப்பித்தன் காலாவதி ஆகிவிட்டார்; சண்முகசுந்தரம் காலாவதி ஆகிவிட்டார். சூ.ப.ரா. காலாவதி ஆகிவிட்டார் என்றெல்லாம் சொல்லியவர்கள் அவர்கள் கதைகளில் வரும் பாத்திரங்கள்; அவர்கள் பேசும் மொழி, அவர்களின் பிரச்சினை,

ஞானபீடப்பரிசு கிடைக்காததற்கு தமிழ் மக்கள் வருத்தப்பட வேண்டியதில்லை. ஞானபீடம்தான் வருத்தப்பட வேண்டும்.

செயல்முறைகள் ஆகியவை பழசாகிவிட்டதால் அப்படிச் சொல்கிறார்கள். ஜானகிராமனின் பெண்கள் இன்றைக்கு இல்லை. ஆனால் அவர்கள் வேறு ரூபங்களில் மாறி இருக்கிறார்கள். தி.ஜானகிராமன் எனக்கு முந்தைய தலைமுறை எழுத்தாளர். என் தலைமுறையில் அவர் காலாவதியாகிவிடலாம். அதேபோல் அடுத்த தலைமுறை எழுத்தாளர்கள் எழுத வரும்போது நானே காலாவதி ஆகிவிடலாம். இன்னும் பத்தாண்டுக் காலத்தில் எனக்கு அடுத்த தலைமுறையில் எழுத வந்த எழுத்தாளர்கள் காலாவதி ஆகிவிடலாம்.

சுரேஷ்: ஒவ்வொரு சிறுபத்திரிகையும் தனக்கென்று ஒரு குழுமனப்பான்மையுடன் செயல்படுகிறது. இந்தக் குழு மனப்பான்மையைத் தவிர்ந்து எல்லோருக்குமான ஒற்றைத் தளத்தை நிறுவ வந்திருப்பதாக 'தீரநதி' சொல்கிறது. இப்படிப்பட்ட ஒருநிலைப்பாடு என்பது சாத்தியம்தானா?

சா.க.: வியாபாரிகள் தங்களது வெற்றிக்காக சாதகமான நிலையைத்தான் எடுப்பார்கள். சுதந்திர சிந்தனையுடைய ஒவ்வொரு எழுத்தாளனுக்கும் தான் சொல்ல விரும்புவதை சொல்வதற்கு ஒரு பத்திரிகை தேவை. எல்லோரும் பத்திரிகை நடத்துவது சாத்தியமில்லை என்பதால்தான் ஏதாவது ஒரு பத்திரிகையுடன் இணைந்து ஒரு குழுவாக மாறுகிறார்கள். இந்தக் குழுமனப்பான்மை என்பது மிக மிக அவசியம். மனிதன் பொதுவாகப் பார்ப்பதற்கு ஒரே மாதிரி இருந்தாலும், மற்றவனிடமிருந்து எல்லாவற்றிலும் மாறுபட்டே இருக்கிறான். இந்த வேற்றுமைகள் இயற்கை யானவை. இவற்றை மறைத்துவிட்டு ஒற்றுமைப் படுத்துகிற காரியம் வியாபாரத்துக்கு தான். சரிப்பட்டு வரும். இலக்கியத்துக்கு ஒத்துவராது. ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்டு தனித் தன்மையுடன் இருப்பதுதான் அதன் வீரியம். இது ஒன்றை ஒன்று அழிப்பதற்கான முயற்சி அல்ல. ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியே வளர்வதற்கான முயற்சி. தமிழ்நாட்டில் தான் நல்ல விஷயத்தை வேண்டாம் என்று ஒதுக்குகிற முயற்சி நடந்து கொண்டிருக்கிறது. 'நல்ல இலக்கியமா?' வேண்டாம் என்று பெரிய பத்திரிகைகள் ஒதுக்குகின்றன. அது ஒரு தத்துவமாக லாபம் ஈட்டும் காரியமாக நினைத்து செய்கின்றன.

எழுத்தாளன் என்பவன், 'ஒரு சோதனைக்காரன்'; ஒரு சிந்தனைவாதி; ஒரு இலக்கிய ஆசிரியன் என்கிற பெயரை முற்றாக அழிப்பதற்கு இதுமாதிரியாக தரப்படுத்துதல் நிகழ்கிறது. ஒரு எழுத்தாளன் ஒவ்வொரு முறையும் நாவலோ அல்லது சிறுகதையோ எழுதும்போதும் வேறு வேறு மாதிரி முயற்சி செய்கிறான். தனது ஒரு படைப்பில் எழுதப்பட்டதை, மொழி, காட்சி எதுவுமே அடுத்த படைப்பில் வந்துவிடக்கூடாது என்பதில் கவனமாக இருக்கிறான். அந்த வித்தியாசங்களே அவன். அதுபோன்றுதான் குழு மனப்பான்மையும். அதை அழிக்க முடியாது.

ஆர்.ராஜ்: இப்போது எல்லா வகைப் பத்திரிகைகளும் நவீன ஓவியங்களைப் பிரசுரிக்கின்றன. இந்த மாற்றம் குறித்து உங்கள் அபிப்பிராயம் என்ன?

சா.க.: இதை நாங்கள் - நாங்கள் என்று சொன்னால் கசடதபற ஆசிரியர் குழு. க.நா.சு. அடிக்கடி சொல்லுவார். 'எழுத்தைத் தவிர ஒரு எழுத்தாளன் வேறு எந்த ஒரு கலையோடும் இயங்கக்கூடாது. அப்படிச் செய்தால் அவனது எழுத்துத் திறன் அடிபட்டுப் போகும் எழுத்தாளன் என்பவன் புத்தகத்துடன் மட்டுமே தொடர்பு கொண்டவன், என்று சொல்வார். அவரை எனக்கு மிகவும் பிடிக்கும். ஆனாலும் அவரது இந்தக் கருத்தில் உடன்பாடு இல்லை. எனக்கு எல்லாக் கலைகளிலும் ஈடுபாடு உண்டு. எழுத்துக்கலையுடன் இசை, ஓவியம், சிற்பம், நாட்டியம் போன்ற பிற கலைகளை கைப்பற்றிக் கொள்ள வேண்டும்.

நாங்கள் பயணம் பண்ணிப் பார்க்க நினைத்தோம். நவீன ஓவியர்களை கசடதபற-விற்கு பிரபலமாக இருக்கிற ஆதிமூலம், பி.கிருஷ்ணமூர்த்தி போன்றவர்கள் அப்போது எங்களுடன் உற்சாகமாக இணைந்தார்கள். அவர்கள் ஓவியங்கள்

எங்கள் படைப்புகளுடன் வெளியாகின. 1970ல் முதல் முறையாக நவீன ஓவியங்கள் கசடதபறவில் வெளியாகி அங்கீகாரம் பெற்றன.

ஆர்.ராஜ்: முப்பதாண்டுக் காலமாக ஞானபீடம் பரிசு தமிழுக்கு வழங்கப்படாமல் பிற மொழிகளுக்குக் கொடுக்கப்படுகிறது. பிற மொழிகளில் எழுதப்படும் அளவுக்குத் தமிழில் தரமான எழுத்துக்கள் வராதுதான் இதற்குக் காரணமா அல்லது வேறு காரணங்கள் இருப்பதாகக் கருதுகிறீர்களா?

சா.க.: தமிழுக்கு ஞானபீடப் பரிசு என்ன அதைவிட பெரிய பரிசு பெறக்கூடிய அளவுக்குத் தகுதி இருக்கிறது. நோபல் பரிசு பெற்ற பல படைப்புகளை படிக்கும்போது இதற்கு இணையாகத் தமிழில் எழுதப்பட்ட புத்தகங்கள் இருப்பது நம் நினைவுக்கு வருகிறது. இதில் குறைபாடு என்னவென்றால், இந்த மாதிரியான அமைப்புகளுக்குப் புத்தகங்களை சிபாரிசு செய்பவர்கள் சரியான புத்தகங்களை சிபாரிசு செய்வதில்லை. அந்த அமைப்புகள் தாங்கள் அறிந்து கொண்டவற்றில் எந்தப் புத்தகம் சிறந்தது என்று படுகிறதோ அதற்குப் பரிசு வழங்குகிறார்கள். ஞானபீடம் என்பது தனியார் நிறுவனம். சுமார் 35 பேர்களில் நூல்களை தேர்வு செய்தால் அதில் 25 பேருக்கு மேல் தகுதி வாய்ந்தவர்களாக இருக்கிறார்கள். 20 நூல்களுக்கு மேல் தகுதி வாய்ந்த நூல்களாக இருக்கின்றன. எனவே தமிழ் மக்கள் ஞானபீடப் பரிசுக்கு ஆசைப்படுகிறார்கள். ஆனால் ஞானபீடப்பரிசு கிடைக்காததற்கு தமிழ் மக்கள் வருத்தப்பட வேண்டியதில்லை. ஞானபீடம்தான் வருத்தப்பட வேண்டும்.

சுரேஷ்: இலக்கியத்துக்கு கோட்பாடு என்று ஏதாவது இருப்பதாக நீங்கள் நம்புகிறீர்களா?

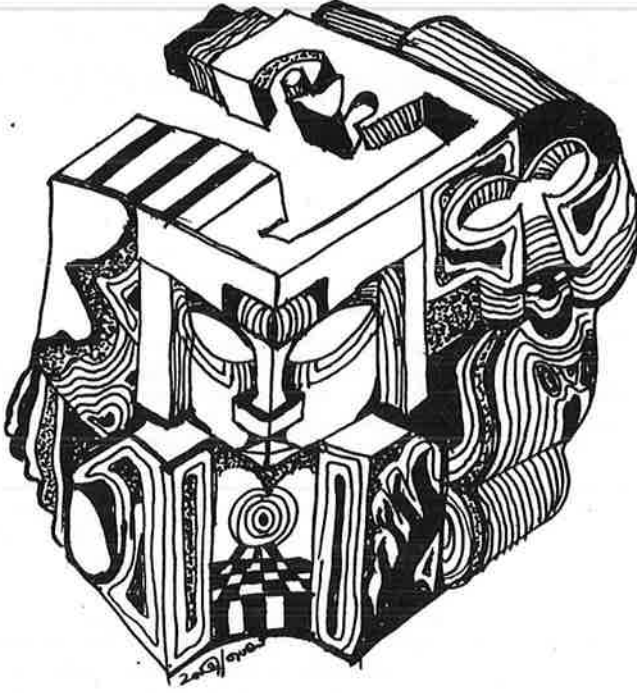
சா.க.: கோட்பாடு இருப்பதாகத்தான் நான் நம்புகிறேன். ஆனால் அது யாருடைய கோட்பாடு. ஒவ்வொரு மனிதனுக்குப் பின்னும் ஒரு கோட்பாடு இருக்கிறது. சமுதாய வாழ்க்கை நமக்குக் கோட்பாடுகளைக் கற்றுத் தருகிறது. ஆண்டாள் எழுதிய பாசுரங்கள் கடவுள் கோட்பாட்டுடன் முன் வைத்தன. ராமலிங்க அண்ணலாரின் கோட்பாடு உயிர்க்கொல்லாமை சார்ந்த கோட்பாடு. நவீன காலத்தில் கோட்பாடு என்பது ஒத்து ஊதுகிற வேலையாக மாறிவிட்டது. கலைஞன் கொஞ்சம் புத்திசாலித்தனத்தில் குறைந்தவனாக இருக்கலாம். ஆனால் அவனே ஞானம் உடையவன். அவன் தான் எப்போதுமே முதல் தரமானவனாக இருக்க வேண்டும் என்கிற எண்ணம் உடையவன். இரண்டாந்தரமான ஆளாக இருப்பதற்கு எப்போதுமே விரும்பமாட்டான். அதே மாதிரி எழுதும்போதும், அந்த முதல் தரமான எழுத்தை படைக்க முயல்வது எழுத்தாளனின் கோட்பாடாக இருக்க வேண்டும்.

ஆர்.ராஜ்: இத்தனை ஆண்டுகால இலக்கிய வாழ்க்கை உங்களுக்குப் பயனுடையதாக இருந்திருப்பதாக நீங்கள் கருதுகிறீர்களா?

சா.க.: இலக்கியம்தான் என்னுடைய வாழ்க்கையை மகிழ்ச்சிகரமானதாக ஆக்கி இருக்கிறது. நான் என்னைத் தெரிந்து கொள்வதைப் போல் மற்றவர்களையும் தெரிந்து கொள்வதற்கு இலக்கியம் பயன்பட்டிருக்கிறது. அதோடு அறிந்ததைவிட அறியாமல் இருப்பது அதிகம் என்பதையும் சொல்லிக் கொண்டே இருக்கிறது.

*
◆

கீதாஞ்சலி பர்யதர்சீனி கவிதைகள். . .



வெவ்வேறு ஒத்திகைக்காக

முன்கூட்டியே கவனமாக
தயாரிக்கப்பட்ட சதிகளின்படி
நம் சந்திப்புகள் இருந்தன
இது வரையில் சந்தேகங்கள்
யாருக்கும் வரவில்லை இங்கு.

அவரவர்க்கான இடங்களுக்கு
அவரவர்க்கான பாதுகாப்புடன்
திரும்பி விட்டோம் இன்றிரவில்
இறுதி புன்னகை துளிர்ந்தபடி.

குளிர்ந்தப்பட்ட இந்த இருளில்
கார்த்திகை மாதத்து இரவில்
நாய்களென ஓடிக் களைத்த
வாகனங்களை ஓய்வெடுக்கும்
இனி வேறு ஒத்திகைக்காக

நீ நினைத்து தவிர்ந்தாலும்
நீ எழுதின கானல்வரிகள்
சொல்லிச் செல்கின்றன
இழப்புகளின் சேதாரங்களை
பிள்ளை பெற்று திரும்பியவளின்
அடி வயிற்று கோடுகளென
கை நழுவின கணங்களின்
ஞாபகங்கள் தரும் ஒன்றாக.

இழப்பின் நிறம் நீலம்

மதில்மேல் பூனைகள் திரியும்
ஆளரவமற்ற ஒரு
பின்மதிய நேரத்தில்
வேலியோரம் அலைந்த சிறகு
சொல்லிப்போனது உன்
நெருங்கிய உறவொன்றின்
இழப்பு பற்றிய செய்தியை

எதிரும், புதிரும்

என்றோ யாரோ குப்பை
இதுவென வீசியெறிந்த
காலியான மணிபர்ஸுகள்
வீதியெங்கும் -
இருப்பினும் ஒவ்வொரு
முறையும்
திறந்து பார்க்கிறேன் ஆவலுடன்
அதன் உள்ளறைகளை
எனக்கானது இருக்கிறதாவென.

இப்போதைய என் வீடு: இன்னும் சீல் நினைவுகள்

பழையவீடு வாங்கினவர்களின்
புதிய விருப்பம் போல் அழித்தலும், காத்தலும்,
பூமிக்குள் பாவின் சல்லிகளை அகற்றியும்
வேர்களை அகற்றிட வில்லை யாவரும்
புதிய நினைவு வரிசைகளின் பரப்பில்
ஓடிக்கொண்டிருக்கிறது ஞாபகங்களின் நதிகள்,
அகற்றி மறைத்த சாளரத்தின் நினைப்பில்
காற்று நோதி செல்கிறது சலிவுறாமல்
சாத்தின அறைகளுக்குள் செயற்கை மனதின்
ரீங்காரம் வண்டுகளின் சிறகடிப்பாய்
எனினும்,
வீடு வாங்கினவர் மற்றும் விற்பவர்
குறித்த யாதொரு கவலையுமற்று
பூத்துக்கொண்டு இருக்கிறது தொட்டிகளின் மலர்.

முளைக் காய்ச்சல்

பா. செயப்பிரகாசம்

சிறுகதை

இதிலும் ஒருத்தரை ஒருத்தர் டீச்சிக்கிட்டுத்தான் இருக்காங்களே?”

படத்தைப் பார்த்துவிட்டு பார்ப்பம்மா அதிசயப்பட்டாள்.

காலண்டரில் கதாநாயகனும் கதாநாயகியும் ஈதிர்த்தெடுத்து ஒருவரை ஒருவர் கண்களால் விழுங்கியபடி இருந்தார்கள். நாயகன், நாயகி முகங்களுக்கிடையில் நட்டுக்க ஒரு கத்தி; கத்தி முனையில் செவேல் என்று ஆப்பிள். குவிந்த உதடுகளுக்குள் ஆப்பிள் காணாமல் போய் கத்தியைத் தொட்டபடியும் ஒன்றையொன்று தொட்டபடியும் உதடுகள்.

நண்டுக்குள் வெடிக்கும் குஞ்சுகளைப் போல் நாயக-நாயகி கண் சிமிட்டலுக்குள் ஆயிரம் காமரேகைகள் பொடித்திருந்தன.

பார்ப்பம்மாவும் மற்ற பெம்பிளைகளும் அவர்கள் வாழ்நாளில் அப்படியொரு காட்சி ரூபத்தை நடைமுறையில் கண்டு கொண்டதில்லை. இனிவரும் காலத்தில்... சில இளசுகள் இப்படி ஏபாகூடமாக விளையாடிக் களிக்கலாம் என்று அவள் யோசித்தாள்; யோசனையை உள்ளிருப்பாகவே இறுக்கிக் கொண்டாள்.

ஒரு வருஷம் தாண்டி, அப்போது தான் கன்னியப்பன் ஊரில் வந்து இறங்கியிருந்தான். கிராமத்திலிருந்து மேனிலைப் பள்ளிக் கல்விக்கு நகரத்துக்குள் போய்விட்டிருந்தான். முழுப் பீட்சை முடிந்து வந்த அவனுடன் இறங்கியிருந்தது அந்த காலண்டர்.

அந்த கிராமத்திற்குள் இறக்கி வைக்க புதிய புதிய விசயங்கள் அவனுக்குள் மூட்டைக் கணக்கில் குவிந்திருந்தன. நெக்கையை விரித்துக் கொண்டு பேருந்திலிருந்து இறங்கினான்.

“நாங்கூட வெள்ளச்சாமி அண்ணன்தான் ாறங்குறாராக்கும்னு நெனைச்சேன்” என்றான் அய்யப்பன்.

வெள்ளரிப்பழம் மாதிரி பழுப்பு நிறத்தில் பொதுக், பொதுக் என்றிருப்பார் வெள்ளைச்சாமி. நினைந்து கி.மீ. தொலைவிலுள்ள ஊராட்சி ஒன்றிய அலுவலகத்தில் வேலை. மாலையில் வீடு திரும்புகையில் பேருந்திலிருந்து இறங்குகிற போது கைப்பிடித்து கண்டக்டர் இறக்கி விடுவார். உணர்த்தியில்லாத மிருகங்கள் கூடப்

பழக்கத்தின் காரணமாய் ஒன்றுக்கொன்று உதவிக்கொள்கிறபோது உணர்வும், அறிவும் படைத்த ஒரு மனிதன் ஏலாத ஒருவனுக்கு உதவாமல் இருக்க முடியாது என்று கண்டக்டர் சொல்வது வழக்கம். “பாத்து, நிதானமா இறங்குப்பா” என்பார்.

கண்டக்டரின் கரிசனம் வெள்ளைச் சாமிக்கு மட்டுமே என்றாகியிருந்தது. மற்றபடி கண்டக்டர் ரத்தினவேலுவின் இயல்புகள் வேறே. இறங்கி முடித்தபின் வண்டியை நகர்த்தலாமா என்பது போல் வெள்ளைச்சாமி யைப் பார்ப்பார். பிறகு பேருந்துக்குள் இருக்கிற பயணிகளைப் பார்த்து அர்த்தமாய்ச் சிரிப்பார் “மூட்டுப் பெருத்த ஆளில்லே. பாத்துத்தான் ஏறக்கணும். ஒன்னு கெடக்க ஒன்னு ஆகிருச்சின்னா” என்பது போல அந்தச் சிறு புன்னகை எடுத்துப் பேசும்.

ஒரு வருஷம் கழித்து வந்திறங்கியபோது, கன்னியப்பன் ஆள் மீறிவிட்டிருந்தான். கிராமத்தில் குண்டி வற்றிப் போய் ஈரப்பசையில்லாமல் கெடந்தவன். டவுன் சாப்பாடு ஆளை ஏகமாய் கொளுக்க வைத்து விட்டது. தொப்புள் உள் அடங்கி, இளந்தொந்தி மேடு கூடியிருக்க, சதைப் பெருக்கத்தில் நிறம் கூடியிருந்தான்.

யாரையாவது, எதுக்காவது நக்கல் செய்து கொண்டிருப்பதில் அய்யப்பன் குரன். பச்சாத்தாபம் பார்ப்பதில்லை அவன். எவராக இருந்தாலும் எல்லோருக்கும் ஒரே மாதிரி குடு அவன் நாக்குக்கு உள்ளேயே மிதந்து கொண்டு கிடக்கும். ஆனால் படிப்பில் கெட்டிக்காரன். “அவனைத்தான் என்ன கணக்கில் சேக்கிறது? உள்ளே எப்பவும் சரசுவதி உக்காந்திட்டிருக்கா. ஆனா நாக்கில்தான் அந்த சனிபகவான்” என்றார்கள். அவனுக்கு முன்னாலே இருந்த தாய், தந்தை, பாட்டன், பாட்டி தலைமுறைகளில் கூட யாருக்கும் இந்தக் கல்வி வித்தை அருளப் பட்டிருந்ததற்கான அடையாளம் இல்லை.

சாரை சாரையாய் தொங்குகிற பொடலங் காய் பந்தல்போல், கம்மாய்க் கரைமேல் விழுதுகள் தொங்கும் ஆலமர்ப் பட்டர்வு; சூரியன் ஒன்றிரண்டு பொந்துகள் வழியாக முறுக்கி உள் நுழைந்து கீழே தொட்டுக் கொண்டிருந்தான். விழுதுகளை மாற்றி மாற்றி ஊன்றி நெருக்கமாய் நடந்து கொண்டிருந்தது மரம். சின்னச் சின்ன எட்டுகளாக எடுத்து வைத்து நடப்பது போல் தென்பட்டது. மனிதகுலம் விருத்தியடைந்த

சரித்திரம் அதற்குள் கிடந்தது. ஒன்றைத் தொட்டு ஒன்று, அதைத் தொட்டு இன்னொன்று என்று பிரபஞ்ச வெளியெங்கும் விரிவடைந்து கொண்டே இருக்கும் மனிதகுலம் போல் கம்மாய்க்கரை முழுதும் பெருகிக் கொண்டே யிருந்தது அதன் பிரம்மாண்டம்.

கரை தாண்டி ஓட்டியிருந்த ஊரை அழுக்கி விடுவது போல் தாவியது அந்தப் பிரம்மாண்டம். அலுத்துச் சலித்து நடுவெயிலில் களைப்பாகி ஒண்ட வருகிறவர்கள் கூட அண்ணாந்து பார்க்கையில் பிரம்மாண்டம் அதிசயிப்பை எழுப்பியது. அவர்களின் மூதாதையர் காலத்திலிருந்து இந்த அதிசயிப்பான கேள்விகளை எழுப்பி வந்தது அது. நெடிய வாழ்க்கையில் அசதியாகி தளர்ந்த வயசாளிகள் அதன் நிழலில் நிரந்தரமாக ஒண்டிக் கொள்வார்கள். வாழ்வின் பொழுதடையும் நேரத்தில் இருந்த அவர்கள், ஆலமரத்துக்கு வெளியே வந்துதான் பொழுதுகளை தெரிந்து கொள்ள வேண்டியிருந்தது.

கன்னியப்பனுக்கு அந்த ஆலமர அதிசயிப்பு வேற மாதிரியாகப் பட்டது. பல பக்கமும் யானைப்படைகளை நிறுத்தியதுபோல் விழுதுகள் தாங்கிய தாழ்ந்த கிளைகளில் அவன் கண்கள் பதிந்தன.

கீழாக இருந்த தாடிக் கொப்புகளை நோட்டமிட்டபடி அவன் கேட்டான் “இன்னும் கொடி பறக்க விடலையா?”

அவனுடைய மொழி புரிந்தது. ஊருக்குள் அவன் காலடி வைத்த ஒரு வார காலத்திற்குள் அவனுடைய மொழி கூட்டாளிகளுக்கு கை வசமாகியிருந்தது. “கொடி பறக்க விட்டிரலாமா?” மேலே பார்வையை பறக்கவிட்டு சாவதானமாகக் கேட்டான் அய்யப்பன்.

மற்றவர்கள் பார்த்துக் கொண்டிருக்கையிலேயே இரண்டு பேரும் விழுதுகளில் சர்,சர் என்று ஏறினார்கள். பசிய நிறத்தில் வழுவழுவுவென்று தென்பட்ட தாடிக் கொப்புகளில் ஆணியால் பதித்து தங்கள் பிரிய நடிக்கன் பெயரை எழுதினார்கள். அவர்கள் தொடைகளுக்குள் விழுதுகளை இருக்கிக் கொண்டிருந்தார்கள்.

அங்கங்கே கொப்புகளில் பசு சுற்ற இளங்கொடிகள் ஒலைக்கொட்டான்களில் கூட்டித் தொங்க விடப்பட்டிருந்தன. இரண்டு நான் முன் சுற்ற பச்சை இளங்கொடி ஒன்று நன்றம் வீசியது.

எல்லா நற்றந்தனையும் உள்வாங்கி அறுத்து வீசி இடது கையால் தாடிக் கொப்பை பிடித்துத் தொங்கியபடி ஆணிகள் அழுத்தமாகப் பதிந்தன.

ஆணிகள் பதிந்த இடத்தில் ஆலமரத்தின் பால் சொட்டுச் சொட்டாய் வழிந்தது. பால்துளிகள் ஊறி கெட்டிப்பட்டு கறுத்த மண்ணில் வெள்ளிக் காசுகளை விதைத்து மின்னின.

மூளைக்குள் பால்வடியும் கண்ணியப்பன், அய்யப்பன், மருதமுத்து, ஆண்டியப்பன் தலைமுறைக்கு மட்டுமல்ல; முந்திய தலைமுறைக்குள்ளும் இந்தக் கோளாறு ஊற்று பெருகியிருக்க வேண்டும். அவர்கள் நடந்து பதித்த தடங்கள் இவர்களுக்கும் பாதையாகி நடந்து போனார்கள். ஏற்கனவே பூர்வீகத்தில் அது பி.யூ. சின்னப்பா - எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் போட்டியாக உருவெடுத்திருந்தது; ஆண்டியப்பனின் தாத்தா, பி.யூ. சின்னப்பா பக்தராக இருந்தார். மருதமுத்துவின் பெரிய தகப்பனார் மதுரை மேல மாசி வீதி உடுப்பி உணவு விடுதியில் எம்.கே. தியாகராஜபாகவதர் வந்திறங்கியதைப் பார்ப்பதற்காக இருப்பு வேட்டி அவிழ்ந்தது கூடத் தெரியாமல் ஓடியிருக்கிறார்.

முந்திய தலைமுறைக்குள் ஊற்றெடுத்த அந்த நதி, எம்.ஜி.ஆர்-சிவாஜி என்று அடுத்த தலைமுறைக்குள் ஓடியது. கட்டியப்பன் வசிக்கும் டவுன் வீதியில் ஒரு முடிதிருத்தும் கடை உண்டு. முடிதிருத்தக மாரிமுத்து, சிவாஜி ரசிகனாக இருக்க, முடிவெட்டி வருகிற எம்.ஜி.ஆர். ரசிகர்கள் அவனுடன் சரிவழக்காடினார்கள். எவ்வளவு சீண்டிவிட்ட போதும் மாரிமுத்துவின் கைக்கத்தி, கைக்குள்ளே மட்டுமே நின்றது. இன்றைக்கும் அந்த நீராத நதி, இளைய தலைமுறையின் தலைக்குள் ஓடிக் கொண்டிருக்கிறது.

கால நடப்புக்கெல்லாம் தானொரு மௌன சாட்சியாய் ஆனது போல் இன்றைய நடப்புக் காட்சிக்கும் சாட்சியாகி ஆலமரம் அவ்வப்போது லேசாய் சப்தித்து சொல்லிக் கொண்டிருந்தது.

2

“இன்னைக்குப் படத்துக்குப் போறீங்களாய்யா?” பாப்பம்மா கேட்டாள்.

“நல்லாச் சாப்பிடுமய்யா. அதென்ன நறுக்கி நறுக்கிச் சாப்பிடுறது?” என்றாள். கண்ணியப்பன் சாப்பிடுவதில் சில ருசியை ஒரு கவையாக வளர்த்து வைத்திருந்தான். ஒருவாய் ருசிதான்; பிடித்தமான, சுவையான பண்டம் என்று தெரிந்ததும், அடுத்தடுத்து அவன் கை அதில் விழாது. பிடித்தமானவைகளைக் கடைசியாய்

சாப்பிட்டுக் கொள்வதற்காக அப்படியே விட்டு வைப்பான். “நல்லா இல்லையா?” அவன் முதல் தடவையாய் சாப்பிட்ட வீடுகளில் ஒதுக்கி வைப்பதைப் பார்த்துக் கேட்டிருக்கிறார்கள். ஆனால் மகன் சாப்பிடும் வித்தைப் பற்றி பாப்பம்மாவுக்குத் தெரியும். ஒவ்வொன்னாய் பரிமாறிக் கொண்டே தான், அவன் சினிமாவுக்குப் போவது பற்றிப் பேச்செடுத்தான்.

“ஒன்பதாம் வகுப்பில் ஒன்னாப் படிச்சவங்கள்ளாம் சேர்ந்து போறோம்” என்றான். “எதற்கு?” என்ற கேள்வியோடு ஏறிட்டுப் பார்த்தான்.

“நாங்களும் வர்த்துக்குத்தான்...” செல்லமாய் பையனிடம் வேண்டுவது போல் கேட்டாள். பிறகு அவள் பேசியதை அவளே அழித்துப் பேசுவதுபோல் “சொல்லமா, அப்படி” என்றாள்.

“அதுக்கில்லய்யா கொஞ்சம் மிளகாய், மல்லி அரைக்கணும் கொண்டு போய்ட்டுவா”

20 கி.மீ. தொலைவுள்ள பக்கத்து நகரில் திரையரங்கம் இருந்தது. மஞ்சள் பொடி, மல்லிப்பொடி, மிளகாய்த்தூள் அரைத்துத் தருகிற மாவு மெஷினும் அங்கே தான் இருந்தது. தன்னுடைய தலைவன் படம் பார்க்கப் போகிற சூட்டோடு சூடாய் அதையும் அரைத்து வந்துவிட முடியும். அந்தக் கணக்கு வைத்துத்தான் பாப்பம்மா கேட்டாள். முதல் ஆட்டம் பார்த்துவிட்டு, இரவு பத்துமணிக்கு கடைசி பஸ் தியேட்டர் வாசலிலேயே அவர்களை ஏற்றிக் கொண்டு திரும்பக் கொண்டு வந்து சேர்த்தது.

மல்லி, வத்தல், அரைத்ததும், அப்படியே பையில் போட்டால் சூட்டில் தீய்ந்து போகும். கோளாறாய்ச் சூடு போக அங்கேயே உலர்த்த வேண்டும் என்று தனித்தனிப் பைகளில் போட்டுக் கொடுத்தாள். அதை மெஷின்காரனே செய்வான் என்றான்.

கொண்டு போன மிளகாய், மல்லி பைகள் மூட்டைகூட்டி அப்படியே திரும்பி வந்திருந்தன.

பாப்பம்மாவுக்கு கோபம் அண்டகாரமாய் வந்தது; சொந்த மகனிடம் சண்டைபோட முடியாது. “அப்படியே குண்டிக்கடியில் போட்டு உக்காந்துட்டங்களாக்கும்” அரைக் கோபமாய்தான் பேசினாள்.

“எனக்கு போகிறதாக்கு நேரமில்லே” கண்ணியப்பனிடமிருந்து செனாய்ப்பாய் பதில் வந்தது. “எழவு கூட்டுறதுக்கு மட்டும் நேரமிருக்காக்கும்” என்று கேட்டிருப்பாள் அந்தத் தாய். வந்து எட்டுநாள் தான் ஆகிறது.

புதிதாய் வந்தவனை, கொஞ்ச நாளில் திரும்பப் போகிறவனை ஏடா, கூடாமாய் பேசிவிடக் கூடாதே என்று சட்டென்று அடங்கிப் போனான்.

3

“நம்மை விட தியேட்டர்காரன் நான், நேரம் பார்க்கிறான்”

“வழக்கமா வெள்ளிக்கிழமை தானே புதுப்படம் போடுறது”

“நம்ம தலைவர் படம்மா எந்த நாளையும்த் போடலாம்”

ஒரு பெருமை பின்னியது அவர்கள் பேச்சில்; நடையில் வேகம் கட்டியிருந்தது. “இப்ப நீ சொன்ன பாரு, அது பேச்சு, நம்ம ஆளு படத்துக்கு என்ன நாளும் கிழமையும்த் ஆனாலும் நாளும் கிழமையும் நல்லா இருக்குன்னுதான், சனிக்கிழமை நாலு காட்சி போட்டு ஆரம்பிக்கிறான். என்ன வேன்னாலும் சொல்லு, இந்த மூனு எழுத்துக்கே தனி மவுஸ் இருக்கு”

கிராமத்தில் விதைபோட்டு திரும்பி வந்தாகிவிட்டது. கண்ணியப்பன், குருநாதன், தாளமுத்து நடைமும் ஓட்டமுமாக இருந்தார்கள். கப்பைக் காலை அகட்டி வைத்து விசுக், விசுக் என்று எட்டு வைக்கும் பெரிய ஆள் கூட அவர்களோடு தொடர முடியாது. வேறு எந்தக் கவனமும் அவர்களுக்கு இல்லை. சாலையில் ஒரு பெரிய விபத்து நடந்து உயிர்ச் சேதம் ஏற்பட்டிருந்தால் கூட அவர்களுடைய கால்கள் திரையரங்கை நோக்கியே நடந்திருக்கும். காலை ஆறரை மணிக்குப் புறப்பட்டார்கள். நகரின் ஒரு மூலையிலிருந்து மையத்திலிருக்கும் திரையரங்கை அடைய அரை மணி நேரம் எடுத்து விடும்.

“மூனு எழுத்தா?” கண்ணியப்பன் விட்ட இடத்தை, குருநாதன் பிடித்தான். “ஆமா. நம்ம ஆளு மூனு எழுத்துத்தான், எம்.ஜி.ஆர். சிவாஜி மாதிரி” “அப்படின்னா அவரையும் சேத்துக் கிடலாமே” என்று தாளமுத்து ஒரு நடிகன் பேரைச் சொன்னான்.

கண்ணியப்பனுக்கு சம்மதம் இல்லை. ஆனால் மூன்றெழுத்தில் தான் அந்த நடிகனின் பெயருமிருக்கிறது என்ற உண்மையை மறைக்க முடியாது. பெரிய மனசுபண்ணி விட்டுக் கொடுப்பது போல் “அதுவும் வச்சிக்கிரலாம்” என்றான்.

மூன்றெழுத்துச் சொற்களில் இப்படி அவரவருக்கு வேண்டிய மூச்சு இருந்தது.

மூன்றெழுத்து உச்சரிப்பில் தனியொரு இனிமை கொப்பளிப்பதாகக் கருதப்பட்டது.

எதையும் வளைத்து, சுருக்கி இந்த மூன்றெழுத்து வாய்ப்பாட்டுக்குள் கொண்டு வர இயலும், ஆங்கிலத்தில் இருந்தாலும், இந்தியில் இருந்தாலும் உச்சரிப்பில் மூன்றெழுத்தாக்கி விடுகிற வல்லமை சிலரின் பேச்சுக்கு இருந்தது. இப்படியே முந்தியகாலத்துக்கும் முந்திய காலத்துக்கும் போய் ஆதித் தமிழும் மூன்றெழுத்தில் இருப்பதில் போய் முடிப்பது வழக்கமாகிப் போனது.

“ரெண்டு தியேட்டர்லயும் நாலு காட்சி. ஒரே ஒரு படப்பெட்டிதான். அம்பிகா தியேட்டர்ல முதல் ரீல் ஓடிருச்சின்னா அது அப்படியே அஜந்தாவைப் பற்றுவதும். அம்பிகா பத்துமணி, அஜந்தா பத்தரை மணி. இதுவரை யாரோட படத்தையும் ஒரே படச்சுருள்ளே ரெண்டு தியேட்டர்ல ஓடனதா நா எங்கயும் கண்டதில்லை”

“அது அதுக்கு ஒரு மச்சம் இருக்கு”

கன்னியப்பன், குருநாதன், தாளமுத்து மூன்று பேரும் ஆளுக்கொரு கடமையை எடுத்துக் கொண்டிருந்தார்கள். கன்னியப்பன் நூற்பு பக்க நோட்டுப் போட்டு தனது நாயகனின் புதிய படம் வெளியான தேதியுடன் எண்ணிக்கையை குறித்து வைத்துக் கொண்டு வந்தான். நகரத்தில் எந்தெந்த அரங்குகளில் எத்தனை நாட்கள் ஓடியது, எந்த அரங்கில் முதலாவதாக திரையிடப்பட்டு பிறகு அடுத்து அங்குக்கு மாறியது; எத்தனை அரங்கம் நிறைந்த காட்சிகள் போன்ற துல்லியமான விவரங்கள் புதிய வைக்கப்பட்டன. ஒவ்வொரு படத்திலும் எத்தனை பாடல்கள், என்னென்ன காட்சிகள் என்பதை இரண்டாமவன் குறித்து வைத்துக் கொண்டு போனான். அவரவருடைய நோட்புத்தகங்கள், பத்திரமாக அவரவர்களிடம் தங்கக் கூட்டிகள் போல் கிடந்தன.

ஒவ்வொரு படத்திலும் கையைக் காலை ஆட்டி, முகத்தைக் கோணி, கொணவுடை செய்வது, அந்தப் படத்தின் முத்திரை ஆனது. புதிய படத்தில் புதிய பாணியாக எண்ணப் பட்டது. அப்படி தன்னுடைய நாயகனால் ஆர்ப்பாட்டமாய் ஒவ்வொரு படத்திலும் அறிமுகம் செய்யப்படும் புதிய பாணியை அதற்கான வசனங்களுடன் குறித்துக் கொண்டே வந்தான் மூன்றாமவன். குருநாதன் இந்த முக்கியமான கடமையை எடுத்துக் கொண்டதில் மற்ற இருவருக்கும் கொஞ்சம் சடவு இருந்தது.

அவர்கள் சரியாக காலை ஏழுமணிக்கு தியேட்டரை அடைந்திருந்தார்கள். “இன்னும் யாரும் வரலை, நம்மதான் முதல்” திரையரங்கத்தில் உச்சரியில் ‘ஓம்’ என்ற நியான் விளக்கு முகடு கட்டியிருந்தது. ஓம் விளக்கு உள்ள உயரத்துக்கு கூட அவுட் செய்து சென்னையிலிருந்து எடுத்து வந்திருந்தார்கள். ‘கூட அவுட்’ பின்னணியில் பெருமைக்குரிய சரித்திரம் ஒன்றிருப்பதை மூவரும் கண்டுபிடித்து விட்டார்கள். தென் மாவட்டங்களில் படம் வெளியாகிற எல்லா அரங்குகளுக்கும் அறுபது உயரத்தில் ஒரே மாதிரி ஒரே அளவில் செய்து சென்னையிலிருந்து 4 லாரியில் கொண்டு போய் இறக்கப்பட்டது. அந்த பெரிய ரகசியத்தை முதன் முதலில் தெரிந்து கொண்டுவந்ததில் அவர்களுக்குப் பெருமை.

கம்பித் தடுப்புகளுக்குள் நுழைந்தார்கள்; டிக்கட் குடுக்கிற இடத்திலிருந்து பத்தடி தூரத்துக்கு ஆரூயர் மொட்டைச் சுவர், புழுக்கமாய் இருந்தது. கூட அவுட் மனதுக்குள் குளுமையைப் பரப்பி, உடல் மீதான வெக்கையை விரட்டியது. முன் யோசனையாய் கொண்டு போயிருந்த டர்க்கி டவலை தாளமுத்து விரித்தான்.

ஒரே தெருவில் இருந்து மூன்று பேரும் ஒரே வகுப்பில் படிப்பது கூடுதல் வசதியை உண்டாக்கித் தந்திருந்தது. கன்னியப்பன் கணக்கிலும் அறிவியலிலும் கெட்டிக்காரன். எனவே அவனுக்கு அந்தப் புத்தகங்கள் தேவையிருக்கவில்லை. அப்படி தேவைப் பட்டால் மற்றவனிடம் போய் கூன் வாங்கி ஒரு நாள் வாசித்துக் கொள்ள முடியும். இந்த அடிப்படையில் யார் யார் எந்தெந்தப் பாடத்தில் கெட்டியாக இருக்கிறார்களோ அவர்களுடைய அந்தப் புத்தகங்களைப் பழைய புத்தகக் கடையில் விற்றுவிடுவது என்று ஒப்பந்தம் ஆனது. முழு ஆண்டுத் தேர்வுக்கு இன்னும் மூன்று மாதங்களே மீதியிருந்தன. இந்த மூன்று மாதங்களும் ஒரு சுண்டு சுண்டினால் காணாமல் போய்விடும். இன்னும் தேர்வுகள் எதிர்வராதிருந்த சமயத்தில் பழைய புத்தகக் கடையில் விற்பனை செய்யப்பட்ட புத்தகங்கள் சினிமா டிக்கெட்டு களாக மாறியிருந்தன.

நேரம் கூடக்கூடக் கூட்டம் எக்கிக் கொண்டு போனது. உட்கார முடியவில்லை. மூன்று பேரும் நின்றார்கள். கம்பித் தடுப்பு களுக்குள் நுழைந்து சண்டியர்கள் மொட்டைச் சுவர் வழியாக சர் சர் என்று இறங்கிக் கொண்டிருந்தார்கள். அரைக்கால் சட்டை வெளியே தெரிய, வேட்டையைத் தூக்கிக் கூட்டிய சண்டியர்கள் அவ்வளவு பேர் எப்படி வந்தார்கள் என்று தெரியவில்லை. வரிசை ஒழுங்கு, முன் பின் விதிகள் அவர்களுக்கில்லை.

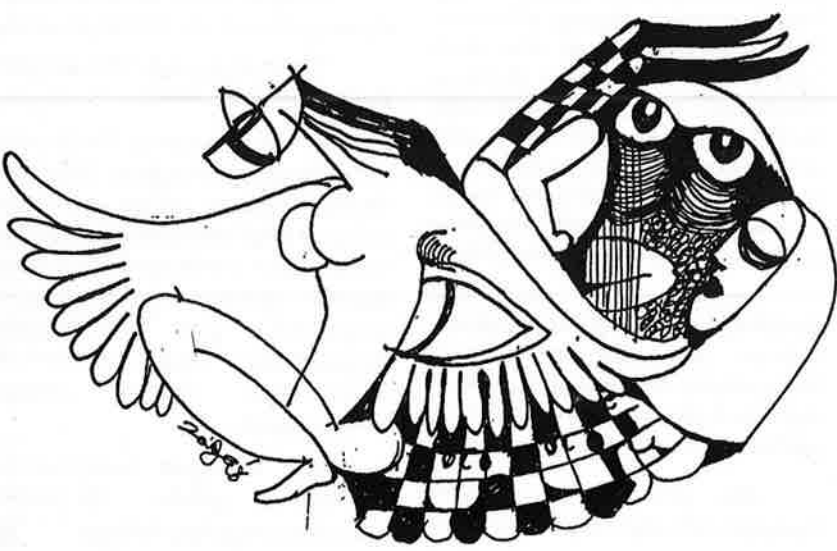
“போலில் போலில்” கத்தினார்கள் குருநாதனும், தாளமுத்துவும். அவர்கள் தலைகளின் மேலே நடந்து கொண்டிருந்தார்கள் சண்டியர்கள்.

வோர்வை நசுநசுப்பு, காற்றில்லாமல் மூச்சு முட்டியது. ஆணி அடித்த செருப்புக்கு அடியில் சால் நசுங்கியது. சால் சால் என்று கத்தல் எழுப்பி, கூட்டத்துக்குள் சிதைந்து ஆதரவற்று அடங்கியது.

‘மயக்கம், மயக்கம்’ கன்னியப்பன் கத்தினான். குருநாதனை அவன் தாங்கிப் பிடித்திருந்தான்.

‘விலகு விலகு, வழி, வழி’ கன்னியப்பனின் கத்தலும், கூட்டத்தை விட்டு வெளியேறுதலும் மங்கலாய்த் தெரிந்தது. ‘திரும்பிடுவேன். எடத்தைப் பாத்துக்குங்கோ’ என்று கத்தியபடி குருநாதனை இழுத்துக் கொண்டு வெளியேறினான்.

வோர்வையில் நனைந்து, கிழிந்த சட்டை தொங்கியது. அரைக்கால் சட்டை மேல் எப்போதும் அருணாக் கயிற்றை சுற்றி



விட்டிருப்பான். அருணாக் கயிறு அறுந்து தொப்புளுக்குக் கீழே காற்சட்டை இறங்கியிருந்தது. அவனைத் தோளில் சாய்த்து நடத்தி வந்தபோது, பிணத்தின் கைகளில் வைக்கப்பட்ட வெற்றிலைபோல் ஏந்திய கைகளில் கசங்கி கிடந்தன ரூபாய்த்தாள்கள்.

பெட்டிக்கடையில் சோடா வாங்கி குருநாதன் முகத்தில் 'சல்'லென்று அடித்தான். பிறகு குடிக்கக் கொடுத்தான். சுதாரிப்பு வந்ததும் கடைமுன்னால் போட்டிருந்த பெஞ்சில் உச்சார வைத்தான். 'பத்திரமாய் போயிரு, வீட்டுக்கு வந்து பாக்கறேன்' என்றபடி மறுபடி கூட்டத்துக்குள் சொருகப் பாய்ந்தான் கன்னியப்பன்.

திரையரங்கத்துக்குள்ளே ரணகளம் ஆகிக் கொண்டிருந்தது. எல்லையற்ற கடல் வெளியிலிருந்து அலைகளின் நெரிசல் போல் சத்தம் மேலேறி எதுவும் புரியாமல் அடித்தது. ஏறுவது, மிதிப்பது, அடிப்பது, என்பதெல்லாம் சாதாரணமாய்க் காட்சியானது. திரைப்படத்தில் நடப்பதையெல்லாம் நடப்பில் அரங்கேற்றிக் கொண்டிருந்தார்கள். தாளமுத்து நகங்கிக் கொண்டிருந்தான். இடைவழியில் வெளியேறிய கன்னியப்பனை எதிர்நோக்கி பரபரத்தான்.

பெட்டிக் கடைக்காரர் குருநாதனையும், கன்னியப்பனையும் பார்த்தார். "என்ன தம்பி இப்படி விட்டுட்டுப் போறே?"

பெரியவனாய்த் தோற்றம் தந்த கன்னியப்பனிடம் சொன்னார்.

"இல்லை, சரியாயிடும். அவனே எழுந்திரிச்சி வீட்டுக்குப் போயிருவான்"

"அவன் வீடு எங்கப்பா?"

"இங்கதான் பக்கத்தில் கணபதி நகர்"

"கணபதி நகர் தானே. கொண்டு போய் விட்டிட்டு வந்திராலமே தம்பி"

இப்படி, தனிதாய்பட்டு, அடிவாங்கி, மிதி வாங்கி சினிமா கேக்குதாக்கும் என்ற பார்வை பெட்டிக்கடைக்காரரிடமும் சுற்றிலும் தேங்கியிருந்தது.

"அதெல்லாம் பத்திரமாய் போயிருவான்". மிதிபட்ட வாழைப்பழம்போல் நகங்கியவனைப் பற்றி எந்தக் கவலையுமில்லாமல் அந்தக் கூட்டத்துக்குள் மறுபடி காணாமல் போயிருந்தான் கன்னியப்பன்.

★ ★ ★

தலையைக் கோணி கொண்டெழுந்த செய்து, ஒரு வசனம் கொட்டி அந்தப் படத்தில் புதிய பாணியை அட்டகாசமாய் செய்திருந்தான் நடிகன். எந்தப் படத்திலும் வேற எந்த நடிகரும் செய்யாத புது முத்திரை. அதைக்குறித்து வைக்கும் கடமை குருநாதனுக்கு ஒதுக்கப்பட்டிருந்தது. காலையில் அவனைக் கண்டு, தனக்குள் சொப்புளித்து பாயும் தலைவன் பெருமைகளைப் பேச நினைத்திருந்தான். தனக்குள் மகிழ்ந்து, தனக்குள் விரிந்து,

தானாகவே பேசி ஒரு கணவு நிலையாகவே ஆகியிருந்தது. கன்னியப்பனுக்கு தூக்கம் கொள்ளவில்லை.

சாம்பல் நிறத்துக்கு வந்திருந்தது இரவு. பளிச்சென்று யூமி வெளிப்பட்ட இன்னும் நேரமிருந்த போது கதவு தட்டப்பட்டது. கன்னியப்பன் போய்த் திறந்தான். முற்றத்தில் குருநாதன் நின்றான். முகரேகை தென்படாத சுருக்கலில் கூட, அவன் முகத்தில் கலவரக் கோடு படிந்திருப்பதை உணர முடிந்தது.

"என்ன?" கன்னியப்பன் ஆச்சரியமாய்க் கேட்டான்.

"சமூகவியல் புத்தகம் வேணும். எங்க அப்பா வாங்கிட்டு வரச் சொன்னார்"

"எல்லாப் புத்தகத்தையும் சரி பார்த்தாரா?"

"ஆமா"

"நீ என்ன சொன்னே?"

"சமூகவியல் புத்தகம் கன்னியப்பன்கிட்ட கொடுத்திருக்கிறதா சொன்னேன்"

லேசான சத்தத்திலேயே உசம்பிவிட்ட அக்கா, குருநாதன் போன பின் எழுந்து வந்தாள். இரவு ஷிப்டுக்குப் போய் வந்த அக்கா புருஷன் இன்னும் எழுப்பவில்லை.

"அவன் குரு எதுக்கு வந்தான்?"

முற்றம் தெளிப்பதற்காக, சாணி கரைத்த சருவச் சட்டி அவள் மடியில் இருந்தது.

"புத்தகம் வாங்கிட்டுப் போக"

"இவ்வளவு வெள்ளையா?"

ஏறிட்ட அக்காவின் பார்வையில் எச்சரிக்கை குமிழியிட்டது.

"முத்தம் தெளிச்சி கூட்டுறதுக்கு முன்னே அதெல்லாம் கொடுக்கக்கூடாது. வீட்டுக்கு ஆகாது"

அன்று முழுதும் படுத்துக் கிடந்தான். பகல் முழுதும் வெளியே போகத் தோன்றவில்லை. குருவைச் சந்தித்துப் பேசாதது பெரிய சித்திரவாதமாக இருந்தது. தற்செயலாகப் போவதுபோல் அவன் வீட்டுப் பக்கம் போய், "இவ்வளவுதான் செய்வீங்களா, இன்னமும் செய்வீங்களா?" என்று குருவினுடைய அப்பா கேட்டுவிட்டால் ஏடாகூடமாகிப் போகும். அவர் மூலம் தன்னுடைய அக்கா, மாமாவுக்கும் செய்தி வந்து விட்டால் பெரிய துன்பமாகிப் போகும் என்று யோசித்தபடிவே கிடந்தான். அக்கா, மாமா, தயவில் நகர்ப் படிப்புடங்கு கொண்டிருக்கிறது.

மறுநாள் பஸ்ஸில் பள்ளிக்கூடம் போகிறபோது குரு அமைதி கொண்டிருந்தான். நேற்றைய நாள் பற்றி அவன் ஏதும் சொல்லவில்லை. அவனாகச் சொல்லாதவரை அது நமக்குத் தேவையில்லை என்று கன்னியப்பனும் மெளனம் கொண்டிருந்தான்.

அது ஒரு பேருந்து நிறுத்தம். நிறுத்தத்தின் எதிரே ரத்தச் சிவப்பில் எழுத்துக்கள்

தெரிந்தன. சுவரொட்டி ஒட்டியிருந்தார்கள். ஒவ்வொரு வார்த்தைக்குள்ளும் சாம்பல் மூடிய கங்குகள் மிளிர்ந்தன.

"இளைஞர்களே, நீங்கள் தியேட்டர் வாஸலில் சாத்துக் கொண்டிருக்கிறீர்கள். உங்கள் பெற்றோர்கள் ரேஷன் கடைகளில் சாத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். நீங்கள் தியேட்டரிலிருந்து வெளியே வந்திர்போது உங்களுக்காகச் சாத்திருக்கிறது எலிக்கறியும் கஞ்சித் தொப்படி இளைஞர்களே திரைப்பட மாயைபிலிருந்தும் பொறுக்கி கலாச்சாரத்திலிருந்தும் எப்போது விடுபடப் போகிறோம்?"

சுவரொட்டியின் கீழ் புரட்சிகர மாணவர், இளைஞர் முன்னணி என்று காணப்பட்டது.

பேருந்து நிறுத்தத்தின் பக்கத்திலேயே ஒட்டப்பட்டிருந்ததால் எல்லோர் பார்வையிலும் பட்டது. சாவதானமாகவே வாசித்தார்கள்.

தனித்தனி வரிகளும் கவிதை வாசகங்களாய் வெளிப்பட்டிருந்தன. சுவரொட்டி வாசகங்கள் முன்னாலிருப்பவர்களை நோக்கிக் கட்டளையிடவில்லை. மற்றவர்களைத் தம்மிலிருந்து பிரித்து அந்நியப்படுத்தவில்லை. தம்மையும் உள்ளடக்கி, சுயவிமர்சனப் பாங்காய் கேள்வி எழுப்பியிருந்தார்கள்.

"மச்சி" ஆங்காரமாய்க் கத்தினான் கன்னியப்பன். குருநாதன் முதுகில் ஓங்கி அறைந்தான். பேருந்து அதிர்ந்தது.

"நம்ம தலைவர கேவலப்பட்டு திட்டாண்டா,

ஏறங்குடா"

பேருந்து வேகம் கொண்டிருந்தது. நிறுத்த மனையை பட, பட வென்று தட்டினான்.

"யோவ் நிறுத்தும்யா, எங்க தலைவன் மேலேயே கை வச்சுட்டான்யா"

அனைக்க முடியாத கொதி, அடி வயிற்றிலிருந்து மேலெழுந்து நெருப்பாய் வெளித் தெறித்தது. கங்கும் குழம்புமாய் உயிருடன் எரியும் எரிமலையாக இறங்கும் வழி நோக்கி ஓடினான். உள்ளே பயணிகளிடம் புரியாத குழப்பம் தென்பட்டது. அதிர்ச்சியுடன் பார்த்தார்கள். ஓடிக் கொண்டிருந்த பேருந்திலிருந்து குதித்து கன்னியப்பன் சுவரொட்டியை கிழிக்கப் பாய்ந்து கொண்டிருந்தான்.

அது மாதிரியான சுவரொட்டிகள், நகரெங்கும் முக்கிய இடங்களில் ஒட்டப்பட்டிருப்பது பிறகு தெரிந்தது.

இசையற்ற இடத்தில் இளையராஜா

பிரேம் - ரமேஷ்

தீராநதி - அக். 2002ல் இளையராஜா குறித்து அ.மார்க்ஸ் எழுதிய கட்டுரையை முன்வைத்து

ராஜாவின சறுக்கல், ரசிக மதிப்பீட்டில் ராஜாவின வீழ்ச்சி, இளையராஜாவின இசை ஒரு தேக்கத்தை அடைதல், தொண்ணூறுகளின் இதயத் துடிப்பை ராஜாவால் பிடிக்க இயலாது போதல் போன்ற இசைக்குத் தொடர்பற்ற தொடர்களை மாபெரும் கோட்பாட்டு, தத்துவக் கண்டுபிடிப்புகள் போலப் பயன்படுத்தி இளையராஜா பற்றிய ஒரு அபத்தக் கட்டுரையை அ. மார்க்ஸ் அவர்கள் எழுத எங்களின் "இளையராஜா: இசையின் தத்துவமும் அழகியலும்" நூல் ஒரு காரணியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதாலும் எங்கள் நூலின் பல சுருதுகோள்களை பின்னணியாகக் கொண்டு பல வாதங்கள் கட்டப்பட்டிருப்பதாலும் அக் கட்டுரைக்கு பதிலும், விளக்கமும், திருத்தங்களும் தரவேண்டிய அவசியம் எங்களுக்கு ஏற்பட்டிருக்கிறது. இங்கு வைக்கப்படும் விமர்சனம் என்பது இந்திய இசை, மேற்கத்திய இசைகள், பற்றிய அ. மார்க்ஸ் அவர்களின் அபிப்பிராயங்களையும் விபரப் பிழைகளையும் சுட்டிக்காட்டுதல் மூலம் இசைபற்றி அவர் வைக்கும் வாதங்கள் அடிப்படையற்றவை என்பதை நிறுவக்கூடியதாக மாறிவிடுவது தவிர்க்க முடியாததாக உள்ளது. "விமர்சன அறிவு என்பது ஒரு மனித மாண்பு" (அ.மா) என்பது உண்மையோ இல்லையோ எழுத்திற்கும் வாசிப்பிற்கும் தீவிர விமர்சன அறிவு முக்கியமானது.

இசை" என்ன என்பது பற்றி சிந்திக்கத் தவறிய ஒரு தோல்வியாளர். எல்லா வகையிலும் தேங்கி உலுத்துப்போன கர்நாடக சாஸ்திரிய இசையைத்தான் "நமது" மரபிசையாகவும் தனது புதிய பரிணாமத்தின் தளமாகவும் ஏற்றுக் கொண்டவர் சனாதனத்திடம் சரணடைந்தவர். சமகாலப் பிரக்ஞையிலிருந்து தூர விலகியவர். மேலும் இந்த மண்ணுக்குரிய, இந்த காலத்துக்குரிய இசையை உருவாக்கத் தவறியவர்

இந்த மதிப்பீடுகளை இளையராஜா மீது வைக்க அ. மார்க்ஸ் அவர்களுக்கு இடம் தந்திருப்பது இளையராஜா ஒரு "எளிய தலித் குடும்பத்தில் பிறந்தவர்" என்ற விபரம் மட்டுமே. இந்த ஒரு அடிப்படையை மட்டுமே வைத்துக்கொண்டு அவர் பல்வேறு வாதங்களைக் கட்டுகிறார். தலித்தாகப் பிறந்த ஒருவர் தான் என்னவாக மாறவேண்டும் என்பதை பல மனகருத்துப் போராட்டங்களுக்குப் பின் அவரே தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்ள வேண்டிய நிலையில் இருக்கிறார். இதில் தலித்தல்லாத ஒருவர் இடையீடு செய்ய இன்றைய "அம்பேத்கர் காலகட்டம்" இடம் தரவில்லை. இதை கவனத்தில் கொள்ளத் தவறியதன் விளைவே அ. மார்க்ஸின் தாக்குதல்கள். இந்தத் தாக்குதல்கள் பல்வேறு பிழை பட்ட வரலாற்று சுருத்தியல் தரவுகளின் அடிப்படையில் கட்டப்பட்டிருக்கின்றன என்பதால் அ. மார்க்ஸின் மொத்த நிலைப்பாடுமே கேலிக்குரியதாகிறது. அ.மா. கட்டுரையில் தொடர்களாக கையாளப்பட்டிருக்கும் சில கருத்தாக்கங்களை ஒவ்வொன்றாகப் பார்வைக்கு எடுத்துக் கொண்டு சரிபார்ப்பதன் மூலம் நாம் மாறுபட்ட வேறு தளத்தை அடையமுடியும். இனி வருபவை சரிபார்த்தல்களும், விளக்கங்களும், கூடுதல் தகவல்களும்.

இளையராஜாவை மறுக்க அ. மார்க்ஸ் எடுத்துக் கொள்ளும் அடிப்படையான இரு கருதுகோள்கள்; ஒன்று: இளையராஜாவை தலித் என அணுகி அவரது நடைமுறைகளை விமர்சிக்க வேண்டும். இரண்டு: ராஜா பார்ப்பன ஆதரவாளர் என்பது அவரது இசைக்கு அப்பாற்பட்ட செய்தி அல்ல. அவர் இசை சனாதன தர்மத்தை அசைத்துக்காட்டவல்லது அல்ல இசைத்துக்காட்டவல்லது.

இதன் நுணுக்கமான வன்முறைகளை நாம் இப்படி பட்டியலிடலாம். ஒருவர் எவ்வளவு பெரிய கலைஞனாக, சிந்தனையாளனாக, சாதனையாளனாக

இளையராஜா பற்றிய அ. மார்க்ஸின் கட்டுரை சுற்றி வளைத்து ஏதேதோ கூறிய போதும் அதன் உள்ளீடான வாதம் இளையராஜா தனிச்சிறப்புடைய ஒரு இசைக்கலைஞரோ, விதந்தோதப்படவேண்டிய, உன்னதப்படுத்தி மகிழ வேண்டிய ஒரு படைப்பாளரோ அல்ல. அவரும் சாதாரண திரை இசையமைப்பாளன்தான். இன்னும் சொல்லப்போனால் உலகத்தரத்திற்கு ஒப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்க அளவில் ரஹ்மான், ஹாரீஸ் ஜெயராஜ் (!) முதலானோர் இசைக்கட்டுமானங்கள் அமைத்து வெகுசனப் படுத்தியது போல சாதிக்க முடியாமல் அடுத்த கட்ட இசைத் தேவைகளைக் கூட பூர்த்தி செய்ய இயலாமல் போன, ஒரு தேக்கத்தை அடைந்த "நமது காலத்தின்

மாறினாலும் அவர் தலித் என்றால் வாழ்நாள் முழுக்க அதுதரும் அடையாளத்திலிருந்து மாறக் கூடாது. அவர் தன் மீது சுமத்தப்பட்ட வரலாற்று சமூகக் கட்டுப்பாடுகளை மீறி புதிய அடையாளத்தை புதிய கலைசார்ந்த வடிவத்தை எடுத்தாலும் கலைஞன் என்றோ படைப்பாளன் என்றோ நான் சொல்லமாட்டேன். நீ தலித் மட்டும்தான். நீயே மறுத்த போதும் தலித்தான். ஏனெனில் உனது பிறவி அது. இதைத்தான் சனாதன வன்முறை என்பது. உனது செயல், அறிவு, படைப்பாற்றல் அல்ல உன்னை மதிப்பிடுவது உனது பிறப்பு மட்டும்தான் என்கிறது மனுஸ்மிருதி. உனது பிறவி விதித்ததற்கு மேல் எந்த செயலையும் செய்யக்கூடாது என்பதும் இதன் உள்நடக்கம். ஆனால் இளையராஜா இதை மீறி இருக்கிறார். குறிப்பாக அசாத்தியம் என்ற ஒரு தளத்தில் தனது இசைக் கற்பனைகளைக் கொண்டு செலுத்தியிருக்கிறார். அவர் செய்தவற்றை விட செய்ய இருப்பவை செய்ய இயலக்கூடியவை அதிகம் என்ற நினைவுடனேயே எப்பொழுதும் இருக்கிறார். ஆனால் இதற்கெல்லாம் எந்தப் பொருளும் கிடையாது ஏனெனில் அவர் தலித். இந்தியச் சாதி அமைப்பு இந்த இடப்பெயர்ச்சியை, உருமாற்றத்தை ஏற்புது இல்லை. கடுமையாகவும் வன்மையாகவும் இதை ஒடுக்கும். ஒடுக்குதல் உடல் மனம் என்ற இருவகையில் ஒரு ஒடுக்கப்பட்டவர் மேல் பாயும். இதிலிருந்து அவர் தப்ப எடுக்கும் எத்தனம் மிகக் கடுமையானது. பித்துப்பிடிக்க வைக்கும் தன்மையானது. இதைப் புரிந்து கொள்ளாத ஒருவர்தான் அவரது "நடைமுறைகளை" விமர்சிக்க வேண்டும் என்று கூற முடியும். அதுவும் ஒரு இசைக் கலைஞரை படைப்பாளியை "நடைமுறை என்ற வகையில் தான் விமர்சிக்க வேண்டுமா? ஒரு இசைக்கலைஞருடைய நடைமுறை அவரது இசைப்படைப்பில்தான் இருக்கிறது. அதில்தான் அவர் மூழ்கிக்கிடக்கிறார். அதை மீறி என்ன நடைமுறை இருக்கிறது?

அடுத்து "ராஜா பார்ப்பன ஆதரவாளர்" என்பது. எதைவைத்து அ. மார்க்ஸ் இதைக்கூறுகிறார்? அவர் இந்திய ஆதிக்க சமய நம்பிக்கைகளை ஏற்றுக் கொண்டவர் என்பதாலா அல்லது சாதி அமைப்பு தீண்டாமை போன்றவற்றை இளையராஜா எங்காவது ஏற்றுக் கொண்டார் என்பதைக் கண்டுபிடித்தாலா? இதில் எதுவும் ராஜாவை பாதிக்கக் கூடிய குற்றச்சாட்டுக்கள் இல்லை. ஏனெனில் இளையராஜா பிராமணிய மேலாண்மையை ஏற்பவர் அல்ல மாறாக ஆன்மிக எழுச்சியும் அடிமனத் தாகமும் இருந்தால் அனைவரும் தெய்வீகத்தை உணரமுடியும் என்ற சித்தர் மரபு சார்ந்தவர். இவர் பிராமணர்கள் வழியே ஒருவர் பேருண்மையை அறிய முடியும் என்பதை மறுப்பவர். சடங்கு, சம்பிரதாயங்கள், பிறவி உரிமை போன்றவற்றை தன் நம்பிக்கையிலிருந்து மறுத்த நிலையை சனாதனம் ஏற்பதில்லை. எல்லோரும் தெய்வீக, ஆன்மீக நிலையை அடையவும் உணரவும் முடியும் என்பதையும் பிராமணிய சனாதன சாதிகள் ஏற்பதில்லை. இதில் எந்த இடத்தில் இளைராஜா பார்ப்பன ஆதரவாளர்? நானே பிரம்மம், சிவம்

என்று கூறுவதற்கு "எல்லோரும்" கூறுவதற்குப் பெயர் சனாதனமா? சனாதனம் என்றால் மாறாத சட்டம் என்று பொருள். இளையராஜா மாறாத எந்த விதியை முன்வைக்கிறார். இவர் ஊர் சுற்றி அலையும் துறவிகளைத் தேடிச் செல்கிறார். "அம்மா" என்பதை ஒரு உருவகமாகக் கொண்டு தனது இறையியல் ஆன்மீக நம்பிக்கையைக் கட்டுகிறார். அம்மா என்னுடன் பேசுகிறாள் என்று கூற ஒரு பித்த நிலையும் சித்து நிலையும் வேண்டும். இதை சனாதனம் எல்லோருக்கும் அனுமதிக்கிறதா. இவரது ஆன்மீக நம்பிக்கை சாதி சமய ஆதிக்க அடக்கு முறைக் கொடுமையை நிராகரித்த நாராயண குரு, வைகுண்டசாமி, ராமலிங்க அடிகள் போன்றவர்களின் கூறுகளை உடையது. இதைத்தேர்தெடுக்க அவருக்கு உரிமை உண்டு. இந்தியச் சமூகத்தில் ஒடுக்கப்பட்ட நிலையிலிருந்து மீறும் பயணம் இப்படிப் பலபடித்தான தன்மையுடன்தான் இருக்கும். மாயி அம்மாய் என்பவரைத்தான் முதல் குரு வாகக் கொண்ட இளையராஜா பெருமதத்தன்மையில் இருந்து அடிப்படையில் விலகியவர்.

அடுத்து இவரது இசை சனாதனத்தை இசைத்துக் காட்டியது என்ற குற்றச்சாட்டு. இதற்கு என்ன ஆதாரம்? அவரது திரைப்படங்களுக்கு உள்ளாகவும் வெளியாகவும் பலபடித் தன்மையைக் கொண்டாடக் கூடியது. மிகப்பரந்த பயணத்தை இடப்பெயர்ச்சியை கலப்பை குறியீடாகக் கொண்டது. அ. மார்க்ஸ் சிலாகிக்கும் Twelve Tonal Music என்ற அர்னால்ட் ஷொயென்பெர்க்கின் ஆக்கம் Twelve Tone System அல்லது Twelve Note System எனப்படுவது 1908 லிருந்து 1923 வரையான காலக்கட்டத்தில் வடிவமைக்கப்பட்டது. Serialism எனப்படும் இதைத் தமிழிசையில், திரை இசையில் முதலில் பயன்படுத்தியவர் இளையராஜா என்பதை அ.மா. தெரிந்திருக்க நியாயம் இல்லை. மேலும் Polytonal Music, Microtonal Music என்பவற்றையும் கூட இளையராஜாவே தனது இசையில் பயன்படுத்தியவர். (சப்தங்கள் இயற்கை ஓசைகள் வெளிப்புற இரைச்சல்கள், இசைவரிசையாக வடிவம் எடுத்தல்) இவை இருபதாம் நூற்றாண்டு மேற்கத்திய இசையின் பரிசோனை வடிவங்கள். இத்துடன் Aleatory Music எனப்படும் மிகப்பரிட்சார்த்தமான ஒருவடிவம் பல் சுரத் தன்மை (Polytone) இசைப்பிறவரல் குறிப்பு (Quotation Music) இடையீட்டுக் கலைப்பு (Distortion) பிற இசை நினைவு (Musical intertextuality) போன்றவற்றை உடையது இதையும் மிக அனாயாசமாக கையாண்டிருப்பவர் இளையராஜா. மேலை இசையின் பெரும் கலக்காரரும் சென் பௌத்த உபாசகருமான John Cage (1912-1992) வடிவமைத்த Theatricality, Visual Music போன்றவற்றுடன், ஓசைகளை இசைத்தன்மையுடையதாக வரிசைப்படுத்தும் பிரஞ்சு முறையான Musique concrète என்பதையும் இளையராஜாவே மிகப் பிரக்ஞையுடன் தனது இசைக்கோலங்களுக்குப் பயன்படுத்தி இருக்கிறார். இதே இளையராஜாதான் Landscape Music, Ambience Music என்பதையும் தமிழில் அறிமுகப்படுத்தியவர், Dream Sequence

இவரது ஆன்மீக நம்பிக்கை சாதி சமய ஆதிக்க அடக்குமுறைக் கொடுமையை நிராகரித்த நாராயண குரு, வைகுண்டசாமி, ராமலிங்க அடிகள் போன்றவர்களின் கூறுகளை உடையது. இதைத்தேர்ந்தெடுக்க அவருக்கு உரிமை உண்டு.

என்பதையும் அதிகமாகக் கையாண்டவர். "நமது மரபு புவியியல் இயற்கை வேறுபாடுகளுக்கான (Landscape) இசையை உருவாக்காதது சிந்திக்கத்தக்கது" என்ற கண்டுபிடிப்பைச் சொல்லிய அ.மா. ஏன் இதைக் கவனிக்க முடியவில்லை? நிலவியல், இயற்கைவெளி, தாவரவெளி, நீர்வெளி, விலங்குவெளி, கால பருவ மாறுபாடுகள் என்பதைச் சுற்றிச் சுற்றி அலைகிற இளையராஜாவின் இசை எப்படி சனாதன தர்மத்தை (என்ன இது) இசைத்துக் காட்டுகிறது என்பதை விளக்க வேண்டாமா?

இளையராஜாவின் இசை நவீன மனதின் அலைச்சல்களும், தொன்மையான இந்திய நாடோடி ஆன்மீக நினைவின் அசைவுகளையும் உள்ளடக்கியது. Blues, Jazz போன்றவற்றில் உள்ளார்ந்து இழையோடும் Mysticism, Spirituality போன்றவற்றை இல்லையென்று மறுக்கும் வெள்ளை இயந்திரவாதத்தான் இளையராஜாவின் இந்தத் தன்மைகளையும் மறுக்கும். மிகச் சமீபத்தில் இசையில் அதிகமாக விவாதிக்கப்படும் Ethnic Motive என்பதைக்கூட புரிந்து தனது இசைக்குள் கொண்டு வரும் ஒரு கலைஞனை போகிற போக்கில் சனாதனத்தை இசைக்கிறவர் என்று சொல்வதற்கு மனித மாண்பாக உள்ள எந்த விமர்சன அறிவு இடம் கொடுக்கிறது என்று தெரியவில்லை. அ.மா. "இளையராஜா நடைமுறையில் பார்ப்பன ஆதரவாளாராக இருந்த போதிலும் அவரது இசையில் அதற்குரிய அடையாளமில்லை, அவரது இசை சனாதன தர்மத்தை அசைத்துக் காட்டியது என்கிற கூற்றை நம்மால் ஏற்க இயலவில்லை" என்று அசைக்கமுடியாத ஆதாரத்துடன் கூறுவதைப் போல கூறுகிறார். எப்படி ஏற்க இயலும்? இசையின் பேராற்றலையோ, இசையின் சில அடிப்படைக் கூறுகளையோ அறியாமல் இளையராஜாவின் இசையை எப்படி ஏற்க இயலும். இளையராஜா தான் தனக்குப் பிடித்தப் பாடலாக ஜனனி ஜனனியைக் கூறுகிறாரே இது ஒன்று போதாதா அவர் பார்ப்பன ஆதரவாளர் என்பதற்கு. இதுதான் அ.மாவின் கொண்டாட்டம் நிறைந்த வாதம். இளையராஜா இதைமட்டுமா கூறியிருக்கிறார் இன்னும் பல கூறியிருக்கிறார். மாதா உன் கோயிலில் மணிதீபம் ஏற்றினேன் என்பதைத் தனக்குப் பிடித்த பாடல் என்றும் தனிமையில் பலமுறை அதைப்பாடும் பழக்கம் உண்டு என்றும் கூறியிருக்கிறார். நாகூர் ஹனீபாவின் பல ஒலிநாடாக்களுக்கு இசையமைத்தது இன்றும் நினைவில் பசுமையானது என்றும் கூறியிருக்கிறார்.

ஒரு சங்கீத வித்துவானின் ஆலாபனையும் ஒரு நாயின் ஓலமும் தனக்கு இசையென்ற அளவில் ஒன்றுதான் என்றும்கூட ஒருமுறைக் கூறியிருக்கிறார். உலகில் உள்ளது பல கோடி இசை இதில் எது உயர்ந்தது எது தாழ்ந்தது எல்லாம் ஓசைதான் என்றும் கூட கூறியிருக்கிறார். "எல்லாம் யோசிக்கும் வேளையில் எனக்கு

இசையும் தெரியாது எதற்கு இந்தப் பிறவி என்பதும் தெரியாது" என்றுகூடத்தான் கூறியிருக்கிறார். "அம்மா என்பது ஒரு கடல் வானம் அதை விளக்க யாருக்கு முடியும்" என்றுகூடக் கூறியிருக்கிறார். உலகமயமாதலும், ஏகாதிபத்தியமும், பொருளாதார அமைப்புகளும் பல்வேறு இனங்களையும் மக்களையும் அழித்துக் கொண்டிருக்கிறது என்று மன அழுத்தத்துடன் கூறியிருக்கிறார். மொழி பற்றியும், இனவிடுதலை பற்றியும் Folk lore, Triballore பற்றியும் அவருக்கு மிகப்பரவலான புரிதல் இருக்கிறது என்றாலும் என்ன செய்ய அ. மா. சொல்லுகிறார், நமது மண்ணின் இசை பக்தி பூர்வமானது என்று புல்லரிக்கும் ராஜா ஒரு பார்ப்பன ஆதரவாளர், சனாதனத்தை இசைத்தவர்.

இது எப்படி சாத்தியம்? இளையராஜா 'பக்தி' என்று குறிப்பிட்டவுடன் அது அவரது இசையை மறுக்கப் போதுமானதாக எப்படி அது மாறுகிறது. முதலில் இளையராஜாவுடன் எங்கள் உரையாடலில் நாங்கள் கேட்ட கேள்வியின் சுருக்கம் மேற்கத்திய மரபுகள் இந்திய மரபுகள் இரண்டையும் நீங்கள் இணைக்கிறீர்கள். உள்நோக்கிய தன்மை, வெளி நோக்கிய தன்மை இவை எப்படி உங்கள் இசையில் இணைகிறது? என்பது தொடர்பானது. அதற்கு அவர் கூறிய பதிலிலிருந்து வெட்டியெடுக்கப்பட்ட ஒரு வரியைத்தான் அ.மா. இரண்டு இடங்களில் குறிப்பிட்டு இளையராஜா கீழினும் கீழான ஒரு பார்ப்பன ஆதரவாளர் என்பதை அசைக்க முடியாத ஆணித்தரத்துடன் நிறுவி களிப்பு கொள்கிறார். அந்த வரி "இந்த மண்ணுக்கென உருவான இசையின் அடிப்படை பக்தி பூர்வமானது எனப் பேட்டியளிக்கிறார். (ரமேஷ் - பிரேம் பக். 64)" "நமது மண்ணின் இசை பக்தி பூர்வமானது எனப் புல்லரிக்கும் ராஜா (பிரேம் - ரமேஷ் பேட்டி)" இளையராஜா கூறிய விரிவான விடையை மறுபடியும் இங்கு குறிப்பிட இடமில்லை அதன் சுருக்கப்பட்ட வடிவமும் சில வரிசளும் இப்படியாக அமைகிறது, "இந்த மண்ணில் தோற்று விக்கப்பட்டபோது இங்கு இசையின் அடிப்படை எப்படி இருக்கிறதென்றால் அது பக்திபூர்வமானதாக இருக்கிறது. பக்தி பூர்வமானதாகத்தான் முதன் முதலாகப் பாடல்கள் உண்டாக்கப்பட்டன. இதில் நீங்கள் யாராக இருந்தாலும் நான் யாராக இருந்தாலும் நமது முன்னோர்கள் காட்டுமிராண்டிகளாகத்தான் இருந்திருக்க முடியும்... நமது முன்னோர்கள் முதலில் காட்டுமிராண்டித்தனமான

ஓர் இசையிலிருந்து தான் ஆரம்பத்திருக்கிறார்கள். ஆக இசையினூடாக இவ்வாறாக வளர்ந்த அவன் தன்னைவிட இப்பிரபஞ்சம் நீண்ட காலமாக இருக்கும் ஒன்று என்பதை உணர்ந்ததும் தன்னை மீறிய ஒரு சக்தி இருக்கிறது என்பதில் நம்பிக்கை கொண்டான். தன்னை மீறிய சக்தி என்பதுதான் இருக்கிறது, தான் இல்லை என்பதின் அடிப்படையில் பக்திப் பாடல்கள் உருவாக ஆரம்பித்தன..” இவ்வாறாக தொடர்ந்து கூறும் இளையராஜா இந்திய இசையில் பக்தியின் பங்கைப்பற்றியும் மேற்கத்திய இசையின் அடிப்படை பற்றியும் விளக்கிச் செல்கிறார். ஓரிடத்தில் “எந்த இசையாக இருந்தாலும் அது வெளி நோக்கியதாகத்தான் இருக்கும்” என்றும் கூறுகிறார். மேலும் தான் இந்திய மேற்கத்திய மரபுகளை இணைத்த முறையை தன் பங்கு எனச் சொல்ல வேண்டுமென்றால் பலவித இசைப்போக்குகளுடாக ஒரு ஹார்மனியை உண்டு பண்ணியதுதான்” என்றும் குறிப்பிடுவார்.

இவ்வளவு விரிவான ஒரு பதிலில் “பக்தி” என்ற சொல் மட்டுமே இளையராஜாவை நிராகரிக்கப் போதுமானது என்று அ.மா. தமிழ்மக்களுக்கு முன்மொழிகிறார் என்றால் அது எவ்வளவு பெரிய அறிவு எதிர்ப்புத் தன்மை உடையது. இதுதான் சவாதனம் என்பது. “பக்தி”, “இறைநிலை”, “வழிபாடு”, “பிரார்த்தனை”, “தோத்திரம்”, என்பது பூர்விக இசை, புராதன இசையிலிருந்து மேற்கத்திய, ஆப்பிரிக்க, ஆசிய இசை தொடங்கி Blues, Jazz வரை இழையோடிக்கிடப்பது. இதை ஓரளவு விபரம் தெரிந்த வரும் அறிந்திருக்க முடியும். கருப்பின அடிமைத் துயரைப் பாடிய Blues இல் Black Gospel Music என்ற ஒரு வகையே தோன்றியிருக்கிறது. இறைமறுப்பும் மதமறுப்பும் மட்டும்தான் இசை என்றால் இந்திய நாட்டார் நாடோடி மரபுகள் கூட இசையில்லை என்று ஆகிவிடும். அ.மா. அதிகம் அறிந்ததுபோல் கூறுகிற தலித் இசை யில்தான் இந்தியாவில் மிக உருக்கமான பக்திப்பாடல்களும் சிறுதெய்வ வழிபாட்டுப்பாடல்களும் இருக்கின்றன. பறை இசைக் கருவி தெய்வத்தால் வழங்கப்பட்டது என்ற நம்பிக்கை மட்டுமல்ல, இந்திய நாட்டார் மரபிசைக் கருவிகளில் ஒவ்வொன்றுமே இறைத் தன்மை யுடையதாக, புனிதத்தன்மை உடையதாக, தெய்வங் களுடன் பேசக்கூடியதாக அந்த அந்த மக்கள் நம்புகிறார்கள் பறையை காலால் ஒருவர் தொட்டுவிடுவதைப் பார்க்கும் ஒரு கலைஞருக்கு வரும் கோபமும், பறையாட்டத்திற்கு முன்பு செய்யப்படும் பூமி மற்றும் தெய்வ வணக்கமும் புத்தி கெட்ட சனாதனத் தன்மை என்று கூற எந்த அறிவு ஜீவிக்கும் உரிமையோ தகுதியோ கிடையாது.

இளையராஜாவை மறுக்க அவர் பக்தி வழி செல்கிறார் என்ற வாதம் எந்த சமூகவியல், வரலாற்று, உளவியல் பார்வையும் அற்றவர்களால் மட்டுமே வைக்கப்பட முடியும். பக்தி மட்டுமே இசையை உருவாக்கும் என்பது எப்படி அபத்தமானதோ அப்படியே பக்தி உள்ள ஒருவர் இசையை செய்ய முடியாது என்பது.

இசையைப் பொருத்தவரை மட்டுமல்ல எல்லா வித கலைகளும் ஒருவித சமயத்தன்மை உடையது தான். தொடர் சாதகம், பயிற்சி, கவனம், தியானம், உள்முக உச்சாடனம், பித்துபிடித்த ஒரு பிடிவாதக் கனவு, கவிந்து கொள்ளும் ஒரு தொடர் சுற்பனை மேலும் தான் செய்வதன் மேல் நம்பிக்கை இது பிறரையும் அடைய வேண்டும் என்னும் தாகம் இசை சமயத்தன்மை உடையதுதான். கடவுள் இல்லை என்று தெரிந்து கொண்ட பல கலைஞர்கள் கூட ஒரு புனிதத் தன்மை, மந்திரத் தன்மை, பூடகத் தன்மை, ஆன்மீகநிலை பற்றிய ஊசலாட்டத்துடன் இருந்தே தமது படைப்புகளைத் தந்தவர்கள். மேற்கின் பேரிசைகளை உருவாக்கிய யாரும் கடவுள் மறுப்பாளர்கள் இல்லை. தேவாலாயத்தின் ஆதிக்கத் தன்மையை மறுத்து தீவிர பக்தி இறைநிலை பற்றி சிந்திக்க வேண்டும் என்று கூறிய சிலர் இருக்கிறார்கள். இதில் இளையராஜாவை மட்டும் தனித்து ஒதுக்கி நீ ஏன் பக்தி என்று சொல்லுகிறாய், தெய்வீகம் என்று சொல்லுகிறாய், ஆன்மீகம் என்று சொல்லுகிறாய், அம்மா என்று சொல்லுகிறாய் என்று கேட்க நாம் யார்? நம்முடைய தகுதி என்ன? தம்மைப் பற்றிய மூட நம்பிக்கைகளால் சூழப்பட்டவர்களால் தான் இப்படிப்பட்ட கேள்வியைக் கேட்க முடியும்.

•

சரி இளையராஜாவை விமர்சிக்க கூடாதா என்ன? நிச்சயம். யாரையும் விமர்சனத்திற்கு அப்பாற்பட்ட வாராக நிறுத்துவது சனநாயக நெறிமுறைகளுக்குப் புறம்பான ஒன்று தானே. அதே சமயம் தான் விமர்சிக்க எடுத்துக் கொண்ட துறைமீது அக்கறையோ அறிவோ இல்லாமல் அதைச் செய்ய முடியும்?. விமர்சனம் செய்யும் தகுதி நமக்கு வேண்டாமா? நான் எதையாவது சொல்வேன் அதைக்கேட்டு நீ உன்னை விமர்சிப்பதாக எடுத்துக் கொள்ளவேண்டும் என்பது பார்ப்பன ஆதரவுத் தன்மை உடையதாக இல்லையா. அ.மா. தான் கூறியவற்றைப் பற்றியே தெளிவற்றவராக இருக்கும் பொழுது இளையராஜாவிற்கு எந்தத் தெளிவை அளித்துவிட முடியும்?

“வேதம் புதிது” போன்ற படங்களில் அவரின் சிறந்த திரை இசைகள் பல சமஸ்கிருத கலோகங்களுடன் குழைந்து வெளிப்பட்டத்தை மறந்துவிட இயலுமா? என்று கேட்கும் அ.மா. முக்கியமான ஒன்றை மறந்துவிட்டார். வேதம் புதிது படத்திற்கு இசை “தேவந்திரன்” என்ற மலையாள இசையமைப்பாளர்.

பெரிதும் பேசப்படக்கூடிய அவரது How to Name it, Nothing but Wind ஆகிய இசைக் கோலங்களிலும் கூட அவர் வளர்த்தெடுக்கும் இசையின் உச்சம் வேத முழக்கங்களில் கரைவதை நாம் மறந்துவிட இயலுமா? என்று கேட்கிறார். மறக்க வேண்டாம். இந்த இரண்டு இசைக்கோலங்களிலும் உச்சம் என்பதே அவற்றின் உள்ளீடாக வரும் இந்திய

நாட்டார் புராதன மரபிசைகள் தான். வேத இசைகள் இவற்றில் கரைந்து மறைந்துவிடுகின்றன சில இடங்களில் மட்டும் தோன்றி, சப்தங்கள், ஓசைகள், பறவை ஒலி, நீரின் சலசலப்பு, வாகன இயந்திர தாளங்கள் பலவிதங்களில் பின்னிப் பிணைந்து அமையும் இந்த இசைக் கோலங்கள் "இந்திய சாஸ்திரிய" இசைகளில் அடங்காதவை. அதே போல் மேற்கின் இலக்கணத்திற்கும் முழுதும் பொருந்தாதவை. எப்படிப் பெயரிட இந்த இசையை? காற்றைத் தவிர வேறில்லை. என்பது கலைஞரின் பதில். வேதம் ஒதல் என்பதை பல நூறு ஒலிகளில் ஒன்றாக பல நூறு நினைவுகளில் ஒன்றாகக் கரைத்து அதன் தனித்தன்மையை நீக்கிடும் ஒரு இசை முயற்சியை வேத முழக்கங்களில் கரைவதாகக் கூற எந்த இசை வழி மரபும் இடம் தரவில்லை.

இங்கு இளையராஜாவிற்கு வேத கோஷங்களின் இசைத் தன்மை மீது உள்ள உரிமை மீறலைப் பற்றி கவலைப்பட வேண்டியது "நாம்" அல்ல. காஞ்சி ஆச்சாரியர்கள் இளையராஜாவை வைத்து வேதங்களுக்கு இசை அமைத்து அதைப் பொதுமக்கள் மத்தியில் கொண்டு செல்ல நினைத்தால் என்ன? இதிலும் கூட சனாதனத்தை இளையராஜா பொய்ப்பித்தவராகத் தானே தோன்றுகிறார். வேதத்தைக் கேட்கவே கூடாது, உச்சரிக்க கூடாது, படிக்கக் கூடாது, பொருள் கூறக்கூடாது, இது பிறருக்கானது இல்லை எங்களுக்கு மட்டுமே உரியது என்றவை என்ன ஆயின? ஏன் அது பொதுமக்கள் மத்தியில் கொண்டு செல்லப்பட வேண்டும்? அதுவும் இளையராஜாதான் அதற்கு இசையமைக்க வேண்டுமா? இளையராஜாவிடம் அதை ஒப்படைப்பதா? வேதம் இத்துடன் முடிந்து போகவில்லையா. ஒப்புயர்வற்ற நான்கு வேதம் என்ற மயக்கமும் மாயமும் எப்போது கலைவது? அது அனைவருக்கும் தெரியவரும் பொழுது. வேதம் என்பது இந்திய நாடோடி வாய்மொழி மரபுப் பாடல்களில் சிலவற்றின் தொகுதிதானே. இதில் என்ன மாயமந்திரம் இருக்கிறது. இளையராஜா அதற்கு இசை அமைக்கட்டும் எல்லோரும் அதைக் கேட்கட்டும். தமிழில் மொழிபெயர்த்து எல்லோரும் படிக்கட்டும். ஆச்சாரியர்களுக்கு என்ன வேலை அங்கே? அதுவும் காற்றைத் தவிர வேறென்ன.

Nothing but Wing ல் உள்ள Singing self, Mozart I love you, Song of Soul, Composer's Breath, Nothing but Wind என்ற இசைப்பகுதிகளை ஒருமுறை கேட்டு விட்டு ராஜா சனாதனத்தை இசைத்தாரா- எந்த சனாதனத்திற்குள்ளும் - முற்போக்கு பின்நவீன சனாதனம் உட்பட எதற்குள்ளும் அடங்க முடியாத கூட்டு மனநிலையின் பிரம்மாண்டத்தை இசைத்தாரா என்பது புரியவரும்.

India 24 Hours என்பது இளையராஜாவின்குழுவாவது இசைக்கோலத் தொகுதி. அதைப்பற்றியும் குறிப்பிட்டு அதில் உள்ள வேத முழக்கத்தையும் அ.மா. கூறியிருக்கலாம். தையதா தையதோ எனத் தொடங்கும் அந்த இசைக்கோலம் ஒவ்வொரு

இசைக்கட்டமும் புராதன - ஆதிவாசித் தாளமான தையதா தையதோவை எப்படித் தனது அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கிறது என்பதை நினைவூட்டிக் கொண்டே இருக்கிறது. நாம் எல்லோரும் அடிப்படையில் காட்டுமிராண்டிகள் தானே என்ற இளையராஜாவின்குரல் பல வாத்தியங்களுடாக ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கிறது. இதிலும் ஒலிக்கிறது "புனரபி மரணம் புனரபி ஜனனம்" இளையராஜாவின்குரலில் ஆனால் வேறு அர்த்தத்தில். இந்திய இசைக்கருவிகள் மேற்கத்திய சுரங்களை இசைப்பதும் மேற்கத்திய கருவிகள் இந்திய சுரவரிசைகளை இசைப்பதும் என நடக்கும் ஊடாட்டம் நம்மை பல்வேறு கலாச்சார, இடைவெளிகளுக்கு அழைத்துச் செல்கிறது. இந்தியா என்பது சனாதனமோ, பிராமணியமோ, வைதீக நம்பிக்கைகளோ அல்ல பல்வேறு நினைவுகளின் கலப்பும் தொகுப்பும் இதில் யார் முன்? யார் மேல்? என்றெல்லாம் கேட்டபடி ஒலிக்கும் இந்த இசைக்கோலம் மனித வாடைகளையும், மண்ணின் வாடைகளையும், தாவர வாடைகளையும் வீசியபடி உள்ளது. இதை எந்தக் கருப்பினக் கலைஞரும் தலித் இசையின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சியைக் காட்டவில்லை என்று கூறி மறுத்துவிட மாட்டார்கள். ஏனெனில் அவர்களுக்குத் தெரியும் மால்கம் எக்ஸலம், மார்டின் லூதர் கிங்கும் கூறிய Black Soul என்பது எவ்வளவு பரந்து விரிந்தது என்பது. இருவரும் பல வகையில் முரண்பட்டபோதும் ஒரு இடத்தில் ஒன்றுபட்டார்கள். கருப்பினமே இறைவனுக்கு நெருக்கத்தில் உள்ளது (Black race is closer to God).

இளையராஜாவின்குறித்த மூன்று இசைக் கோலங்களே கூட போதுமானது அவரை உலக இசைக்கலைஞர்கள் கொண்டாட. ஆனால் நமக்கு அவை எதற்கும் உதவாதது ஏனெனில் அவை கர்நாடக இசை ராக அடிப்படையிலிருந்து விலகாதவை, நமது மண்ணின் மரபு என்பதாக நாட்டுப்புற இசையின் தாளகதிகளை ஏற்காதவை, அவற்றை மேற்கத்திய மெலடி, ஹார்மனி ஆகிய இசைப் போக்குகளுடனும் நவீன கறுப்பிசை வடிவங்களுடனும் இணைந்து புதிய ஆக்கங்களை உருவாக்காதவை. அ.மா. இளையராஜா மீது வைக்கும் இந்த குற்றச்சாட்டுகள் குறைகள் சுயநினைவுடைய எவரையும் திடுக்கிடவைக்கும் என்பதில் சந்தேகம் இல்லை.

இளையராஜாதானே இங்கு கர்நாடக இசை ராக அடிப்படையிலிருந்து படைப்பாற்றலுடன் பல்வேறு வகையில் விலகியவர், இசைமரபு என்றால் நாட்டுப்புற மரபுகள்தான் அளவிட முடியாத வகைகளை உடையவை என்பதைக் கூறியவர். புதிய தாள வரிசைகளை இணைகளை உருவாக்கியவர். மேற்கத்திய மெலடி, ஹார்மனி என்பவற்றையும் சாதாரணமாக Poly motifs, Instrumental Polyphony போன்றவற்றை கையாண்டவர். ஒரு பாடலிலேயே ஒரு பெரும் சிம்பொனியின் சாயலைக் கொண்டு

வந்தவர் (மீண்டும் கேட்டுப் பார்க்கவும், ஏதோ மோகம் ஏதோ தாகம் - கோழி கூவுது- தென்றல் வந்து தீண்டும் போது என்ன வண்ணம் - அவதாரம், நீ பார்த்த பார்வைக்கு நன்றி- ஹேராம். போன்ற ஒரு நூறுக்கும்மேல்) ஒரு மெலடி வடிவத்திற்குள் Concerto வடிவத்தையும் Sonata வடிவத்தையும் சலந்து நூதன concerto தன்மையைக் கொண்டு வந்தவர். இந்திய சிறு மரபிசைகளின் அழகுசளை தொகுத்து அழகிய சேர்க்கைகளை உருவாக்கியவர். ஷெனாய், காஷெனாய், தில்ரூபா, சாரங்கி, பலவித புல்லாங் குழல்கள் போன்றவை நாட்டார் மரபிசை கருவிகள் இவை இளையராஜாவிடம் எத்துணைவிதமாகப் பயன்பட்டிருக்கின்றன. அ.மா. வைக்கும் குற்றச் சாட்டுகள், குறைபாடுகள் நிதானம் தவறியவையாக, விபரம் தெரியாத ஒருவரின் வாசகங்களாக வந்து விழுகின்றன. இளையராஜாவை தகுதி நீக்கம் செய்ய அவர் பயன்படுத்தும் இன்னொரு வாதம் "மாற்றங்களின்றி தேங்கிப் புழுத்த நமது சாஸ்திரிய இசைடைத்தான் இளையராஜா நமது மரபிசையாகவும் ஏற்றுக் கொண்டார். என்பது. முதலில் இளையராஜா எங்கும் அப்படி முடிந்த முடிவாகக் கூறவில்லை என்பதை நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். அவரது இசையிலும் எங்கும் அப்படி நேர்ந்துவிடவில்லை. இன்று இந்தியாவின் இசையமைப்பாளர்கள், இசைக் கலைஞர்கள் எல்லோரும் இந்திய சாஸ்திரிய மரபுகள் இன்றி எதையும் செய்வதும் இல்லை. சாஸ்திரிய மரபு என்பது ஒன்றாக இல்லை-பலவாக உள்ளது. கர்னாடக இசையும், இந்துஸ்தானியும் இருவேறு பெரு மரபுகள். வடஇந்திய சிறு மரபுகள் பல உள்ளன. இவை குறிப்பிட்ட வடிவமும், முறையும் தன்மையும் உடையவை. இவற்றை இசைப்பவர்கள் பாரம்பரியக் கலைஞர்கள். பல இசைக்கலைகள் சாதிவகையில் மட்டுமே தொடர்கின்றன. சில குலங்கள் மட்டுமே அறிந்த அபூர்வமான இசைகளும் உள்ளன. உதாரணம்-ராஜஸ்தானின் லங்கா, மாங்கினியா என்ற இருபிரிவு மக்கள் சாரங்கி, கமாச்சியா என்ற இருவேறு இசைக் கருவிகளைத் தனித் தனியே கையாள்கின்றனர். தவிலும், நாயனமும்

கூட குலமுறை இசைகள்தானே. இவை அனைத்தும் மரபிசை வடிவங்களே. ஆனால் அ.மா. கூற்றுப்படி சாஸ்திரிய இசை என்றாலே கர்னாடக சாஸ்திரிய இசை மட்டும்தான் இருக்கிறது. இது அவரது புரிதலில் நேர்ந்த பெரும்பிழை.

அடுத்தது கர்னாடக இசை மாற்றங்களின்றி தேங்கிவிடவும் இல்லை. அது பல்வேறு மாற்றங்களை அடைந்து வந்துள்ளது. விஜயநகர காலத்திற்கு பின்பு உருவான கர்னாடக சாஸ்திரிய இசை என்றால் என்ன? தமிழிசையில் பல நூறு ஆண்டுகளாக உள்ள கலப்பு மரபு, தேவார, திருப்பதிக, பக்திமரபு சார்ந்தும் ஒதுவார், ஆழ்வார் மரபுகளை சார்ந்ததும் மக்களையும் கோயிலையும் சமயத்தையும் இணைத்த மரபுகள் இங்கு உள்ளன. இதில் மக்களிடமிருந்து அந்நியப்படலாயிற்று என்று கூற ஏதும் இல்லை. இசையில் தீண்டாமை புகுந்தது என்று கூறுவது மட்டும்தான் பொருந்தும். ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் அனைத்திலிருந்தும் வெளியே வைக்கப்பட்டிருந்தது நேர்ந்தது. அவர்களுக்கென்று தனி இசை உருவாக இது வழி செய்தது. இது வரலாற்று அநீதி. இந்த கோபத்துடன் எல்லா இசைகளையும் மறுக்க ஒரு ஒடுக்கப்பட்டவருக்கு உரிமை உண்டு. அதே சமயம் இந்த மக்களிடமிருந்து கைக்கொள்ளப்பட்ட இசை வடிவங்களையும் சேர்த்தே செவ்வியல் உருவானது என்னும்போது அதை முழுமையாகக் கைப்பற்றிக் கொள்ளும் உரிமையும் தேவையும்கூட உண்டு. மண்உரிமை மறுக்கப்பட்ட மக்கள் மண்மீட்புப் போராட்டம் செய்வது போல.

இது இப்படி இருக்க அ.மா. கருத்துப்படி கர்னாடக இசை பார்ப்பனர்களுக்கு உரியது. இதில்தான் பிரச்சினை உள்ளது. இங்கு இசைக் கலைஞர்கள், நடனக் கலைஞர்கள் மரபுவழியாக அவமானப்படுத்தப்பட்டு இழிவு படுத்தப்பட்டு வாழ்ந்தவர்கள். தவிலும் நாடகசுரமும் பிராமணர்களுக்கு உரியது அல்ல. ஒதுவார்கள், பண்டாரங்கள் பிராமணர்கள் அல்ல. சங்கீத மும்மூர்த்திகள் என்ற வாகேயக்காரர்கள் பிராமணர்களாக இருந்தாலும்

இசை மும்மூர்த்திகள் என்ற தமிழிசையாளர்கள் பிராமணர்கள் இல்லை. பரதம் என்று இன்று வழங்கும் சதிர் கூட பிராமணர்களுடையது அல்ல. இவை அனைத்தும் பத்தொன்பதின் பிற்பகுதியில் தொடங்கி இருபதின் முற்பகுதியில் தான் பிராமணர்களால் ஏற்கப்பட்டு பின்பு சையக்பட்டுத் தப்பட்டவை. குறிப்பாக இசைப்பதிவு, புதியவகை கச்சேரி போன்றவை உருவானபின். இந்நிலையில்

India 24 Hours என்பது இளையராஜாவின் மூன்றாவது இசைக்கோலத் தொகுதி. அதைப்பற்றியும் குறிப்பிட்டு அதில் உள்ள வேத முழக்கத்தையும் அ.மா. கூறியிருக்கலாம். தையதா தையதோ எனத் தொடங்கும் அந்த இசைக்கோலம் ஒவ்வொரு இசைக்கட்டமும் புராதன - ஆதிவாசித் தாளமான தையதா தையதோவை எப்படித் தனது அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கிறது என்பதை நினைவூட்டிக் கொண்டே இருக்கிறது. நாம் எல்லோரும் அடிப்படையில் காட்டுமிராண்டிகள் தானே என்ற இளையராஜாவின் குரல் பல வாத்தியங்களுடாக ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கிறது.

கர்னாடக சங்கீதத்தை பிராமணர்களின் இசையாகச் சொல்வது ஆதரமற்றது. தியாகையர் போன்றவர்கள் பிராமணர்களிடையே கீழ்ப்பட்டவர்களாக வாழ்ந்தவர்கள். திருவாரூர் இசைவிழாவை ஏற்படுத்திய தேவதாசி மரபில் வந்த பெண்மணிக்கு இந்த முரண்பாடு புரிந்து உள்ளது. சரி எப்படியோ கர்னாடக இசை ஜமீன்தார்களாலும், பெருந்தலைகளாலும் அடிமைப்படுத்தப்பட்டது என்பது உண்மை. அதற்கு வேறு உள்ளடக்கமே இல்லையா. 72 மேள கர்த்தா ராகங்கள் என இசையை சிறையிட்டு முடக்கிய இந்த மரபுதான் மனோதர்மமே இசையின் உச்சம் என்றும் கூறிவைத்திருக்கிறது. இலட்சன ராகங்களை இசைப்பதைவிட இலட்சிய ராகங்களை இசைப்பதையே உயர்வாகக் கொண்டாடியது. ஏனெனில் இது பிராமணர்களால் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டாலும் அவர்களால் உருவானதல்ல. இந்திய நவீன மருத்துவ படிப்புகள் ஆரம்பத்தில் பிராமணர்களால் கையகப்படுத்தப்பட்டது. அதற்காக அதை பிறசாதியர் விட்டுவிட வேண்டியது தானா?

நாயக்கர் மற்றும் மராட்டிய ஆட்சிகாலங்களில் கர்னாடக இசையின் ராகங்களுக்கு பெயர் மாற்றப்பட்டனவே தவிர புதிதாக உருவாக்கப்பட்டவை அல்ல. புதிய அரசு ஆட்சி முறையின் மூலம் இசையும் நடனமும் புதிய நிறுவனமாயின. சோழர்கால கோயில் சலாச்சாரத்தின் தொடர்ச்சியாகவே நடனமும், இசையும் இன்றுள்ள நிலைக்கு நகர்த்தப்பட்டது. கர்னாடக இசை தமிழிசையின் பெயர்மாற்றப்பட்ட வடிவம்தான் என்பதை இசை ஆய்வாளர்கள் தொடர்ந்து சொல்லிக் கொண்டுதான் இருக்கிறார்கள்.

கேளிக்கை, கொண்டாட்டம், உடலசைவு (ஆட்டம்) என்பதிலிருந்து இசை பிரிக்கப்பட்டது என்று அ.மா. கூறுவது எதைப்பற்றி என்று தெரியவில்லை. உயர்சாதியினரின் கேளிக்கை கொண்டாட்டம், உடலசைவுடன் இணைக்கப்பட்டது என்பதும் தாசி ஆட்டம் எனப்பட்ட சதிர் பிறருக்கான கேளிக்கையாக மாற்றப்பட்டது என்பதும்தான் ஆவணப்படுத்தப் பட்டுள்ளது. (ஆனந்த ரங்கப்பிள்ளை நாட்குறிப்புகளில் விரிவாகக் கூறப்பட்ட பகுதி இது.)

பக்தி, சிருங்காரம் முதலான உணர்வுகளோடு மட்டும் இசை இணைக்கப்பட்டு வாழ்வின் பிற அம்சங்களிலிருந்து இசை துண்டாடப்பட்டது என்று அ.மா. கூறுவது மேற்குக்கும் பொருந்தும். மேற்கத்திய செவ்வியசையில் சிருங்காரம் கூட நீக்கப்பட்டு பக்திக்கானதும் தொன்மக்கதைகளுக்கானதாக மட்டுமே இசை அனுமதிக்கப்பட்ட காலம் உண்டு. அ.மா. வின் அதிசயமான கவனிப்பு ஒன்றைப் பாருங்கள். எனக்குத் தெரிந்து உடலை அசைக்காமல் ஓரிடத்தில் சப்பணம் போட்டு அமர்ந்து கொண்டு இசைப்பதென்பது இந்திய மரபில் மட்டுமே உண்டு. சீன, ஜப்பானி மரபுகளிலும், மேற்கின் மரபிலும் இசைக் கருவிகளை வாசிப்பவர்கள் உட்கார்ந்து கொண்டு (சப்பணம் போடாமல் நாற்காலியில்

என்பதாக இருப்பதால் புரட்சிகரமாக மாற வாய்ப்பு இருக்கலாம்) வாசிப்பதுதான் இன்றும் இருக்கிறது. பெரும் கன்சர்டோவில் கண்டக்டர் தவிர பிறரின் கண்கள் கூட அசைவது இல்லை. சாரங்கி, கமாச்சியா போன்ற ராஜஸ்தானிய நாட்டுப்புற வாத்தியங்களை வாசிப்பவர்களும் உட்கார்ந்துதான் வாசிக்க வேண்டியிருக்கிறது. நாட்டியத்தில் ஆடுபவர் தவிர வாத்திய, பாடல் கலைஞர்கள் உட்கார்ந்துதான் இருக்க வேண்டி இருக்கிறது. தவில், நாதசுரம் போன்றவற்றை உட்கார்ந்து வாசிப்பது வசதியானது. இதற்கெல்லாம் என்ன செய்ய முடியும். நமக்குத் தெரிந்ததை வைத்து இதெல்லாம் தேவை இல்லை என்று கூறி விடுவதா.

அ.மா. வின் இன்னொரு பெரும் கண்டுபிடிப்பு - இசையில் இங்கு அகவயக் கூறுகள் முதன்மைப்பட்டன. மலை, கடல் என்றெல்லாம் இங்கே இசை ஆக்கங்கள் உருப்பெறவில்லை. இசையென்பதே அகம் சார்ந்துதான், ஒருபுறம் சரி. பண்வகைகளில் நிலம், காலம், பருவகால வேறுபாடுகள் முக்கியமானவை. ராகங்கள் பல நிலவியல் அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்டவை. மழையும் காற்றும், அலையும் ராகங்களில் இடம்பெறத் தடையில்லை. மேற்கின் இசையிலும் இதே தன்மைதான். Lyric, Motif என்பதில் எதையும் இணைக்க இசை வழிவகுத்து இருக்கிறது. மாமழை போற்றுதும் எனப்பாடியும் இசைத்தும் பாருங்கள், திக்குகள் எட்டும் சிதறி எனப்பாட ராகம் இடம் தரவில்லையா என்ன? ஜன்ய ராகங்கள் எத்தனை ஆயிரம் உள்ளன. கட்டுப்படுத்த யாருக்கு அதிகாரம் உள்ளது. தோடியை மட்டுமே நாதசுரத்தில் ஒருநாள் முழுக்க வாசித்தால் வேண்டாம் எனச் சொல்ல எஜமான் உண்டா என்ன. இது போன்ற கருத்துக்களைச் செல்ல அ.மா. க்கு எப்படி முடிந்தது என்று தோன்றலாம். அவர் நமது சாஸ்திரிய இசை பற்றி இப்படிச் சிலவற்றை நினைவு கூற (அப்படி ஒன்றே ஒன்று இல்லை என்பதை எப்போது நினைவு கூறுவது) மேற்கத்திய இசை வரலாற்றை ஒரு மூன்று கட்டங்களாக (தவறாக) பிரித்துப் பார்த்து புரிந்து கொண்டதுதான் காரணம்.

முதலில் மேற்கத்திய இசையை ஒன்றிற்குள் அடக்குவதே தவறான அணுகுமுறையும் அறிதல் முறையும் ஆகும், இது ஒருபுறம் இருக்க, இசை வரலாற்றை மூன்றுகட்டங்களாக யார் பிரித்துக் கூறியிருக்கிறார்கள்? மேற்கத்திய செவ்வியல் ஒரு திசையிலும் கண்டரி மற்றும் நாடோடி மரபுகள் வேறு திசையிலும் வளர்ந்தவை. நவீன மேற்கத்திய இசை இவை அனைத்திலிருந்தும் பலவற்றை எடுத்துக் கலந்து உருவாக்கப்பட்டது. இது மேலோட்டமான ஒரு வரைபடம். இங்கு அ.மா. கூறுவது Grand Masters என்று கூறப்படும் Composer கள் அடையாளம் காட்டும் ஒரு இசை மரபாகத் தான் இருக்க வேண்டும் என்று நாம் புரிந்து கொள்வோம்.

அ.மா. கூறுகிறார் தொழிற்புரட்சி, முதலாளியம் ஆகியவற்றிற்கு முந்திய காலகட்டங்களில் இசை பாடாந்தரமாவே கையளிக்கப்பட்டு வந்தது.

அதாவது Notation இல்லை அவை எழுதப்படவில்லை என்ற பொருளில். இசை உருவாக்குபவர் (Composer) இசைப்பவன் (Player) (Player என்று கூறுவது இல்லை Musician என்பது வழக்கு) என்கிற வேலைப்பிரிவினை இல்லை என்றும் கூறுகிறார். ஆனால் Gregorian Chant என்பவை 6ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்தே எழுதி பாதுக்காக்கப்பட்டு, முறையாக தேவாலயங்களில் வாசிக்கப்பட்டன. அதாவது எழுதப்பட்ட நொட்டேஷனின் ஆரம்பம் இது. இந்த முறையை Neumes என்று அழைத்தார்கள். பிராஸின் 12ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்தே Organum என்ற வடிவம் எழுதப்பட்டது. இத்தாலியில் மிக அதிகமாக இது புழக்கத்தில் இருந்தது. இதற்கும் தொழிற்புரட்சிக்கும் எந்தத் தொடர்பும் இல்லை. அடுத்தது Composer கள் உருவாக்கிய இசை வடிவங்கள் Completed Work என்று இசைக்கலைஞர் யாரும் கூறுவது இல்லை. ஏனெனில் Conductor கள் இதை எப்படி சமைக்கிறார்கள் என்பதைப் பொருத்தே இசை வடிவம் தரப்படுகிறது. மேலும் Improvisation என்பதற்கு இடமளித்தே இடைவெளிவிட்டே Chords என்ற பகுதியுடன் இசை எழுதப்பட்டது. basso continuo, through bass, figured bass என்பவை இசைக்கருவி இசைப்பவர்களுக்காகவே விடப்பட்ட பகுதிகள். அதனால் எந்த ஒரு Compositionயும் முடிந்த ஒன்றாக இசைப்பவர்களுக்கு இடமற்றதாக கூறமுடியாது. Improvisation என்பது Classical என்பதில் முக்கிய பங்கு வகிப்பது. இந்நிலையில் படைப்பாளி என்கிற திரு உரு உருவாகும் காலம் பற்றி அ.மா. கூறுவது அடிப்படையில் தவறானது.

மேற்கத்திய Art Music தன்னை புராதனத்தில் தொடங்கி Mass, Chant என்ற தேவாலய இசை வழியாக நாட்டார் மரபைப் புரிந்து கொண்டு இத்தாலி மறுமலர்ச்சியைத் தொட்டு பிறகு பரோக் என்ற நிலையை அடைந்து Classic என்ற வடிவத்தை எடுப்பதாக மேலோட்டமாக விளக்கும். இதில் பிரான்ஸ், இத்தாலி, இங்கிலாந்து, ஜெர்மனி, ஆஸ்திரியா போன்றவை தனித்தனியே ஈடுபட்டு பிறகு ஒன்றிணைந்தன. கண்டம் தழுவிய இசையாகி கிருத்துவ சமய இசையாக இணைந்துதான் பிற்கால புத்திசைகளாக அவை வளர்ந்தன. Sacred இசை Secular இசை என்றும் ஒரே சமயத்தில் பிரிவுகள் இருந்தன. Carnival Music மற்றும் Country Music என்பவை இவற்றிற்கு இணையாகவே இருந்தன. ஒருவகையில் தேவாலயத்தைச் சுற்றித்தான் இவை இருந்தன என்பதையும், அரண்மனைகள், சவ அடக்கம், பெருவிழாக்கள் போன்றவற்றில் புழங்கின என்பதையும் வரலாறு மறைக்கவில்லை. J.J. Bach தொடங்கி Igor Stravinsky வரை இதற்கு உள்ளே வெளியே விளையாடியவர்கள். இதற்குப்பின் உள்ள வரலாற்று, அரசியல், சமூக பெருமாற்றங்கள் கொஞ்சநஞ்சுமனது அல்ல. இவற்றைத் தாண்டி வராத இந்திய சமூகத்திலிருந்து ஒரு நவீன இசைக்கலைஞன் உருவாவது என்பது மிகக் கடினமானது.

இதன் பின்னணியைத் தவறாக புரிந்து கொண்டதால்தான் அ.மா. சமகாலச் சூழலை இசை வளர்ச்சிப் போக்கின் மூன்றாவது கட்டமாகச் சொல்லமுடிகிறது. இன்றுள்ள தொழில் நுட்பத்தின் அடிப்படையில் யாரும் இசை கோலங்களை உருவாக்கிவிட முடியும் என்று அவர் கூறுவது விஞ்ஞானம் படித்த யாரும் வேறு கிரகத்திற்குச் சென்றுவிடலாம் என்பது போலத்தான். உண்மையில் உயர்தொழில் நுட்பம் கற்பனையை மனிதர்களிடமிருந்து விலக்கி வைத்திருப்பதுடன் இசைக் கருவி வாசிப்பவர்களையும் கலைஞர்களையும் உயிரற்றவர்களாகச் செய்திருக்கிறது. வேகம், வேகம் எல்லாவற்றிலும் வேகம் என்று இதனைக் கொண்டாடும் அ.மா.தான் இந்த மண்ணுக்குரிய இந்த காலத்திற்குரிய என்று எதையோ கடைசியாகக் கூறி இளையராஜாவை மறுக்க தனது மக்கள்திலக நிலைப்பாட்டையும் முன்வைக்கிறார்.

இளையராஜாவை தகர்க்க அ.மா. இளைஞர்களின் ரசனையை மிகப்பெரும் ஆயுதமாகக் கொண்டு வருகிறார். எழுபது சதம் இந்தியர்கள் பற்றியும் வெகுசன ரசனையை தீர்மானிப்பதில் இவர்கள் முக்கிய பங்கு வகிப்பது பற்றியும் மிகத்தீவிரமாக கவலைப்படுகிறார். நம்முன் இருக்கும் முக்கிய கேள்விகள். இவர் சொல்லும் எழுபது சதம் இந்தியர்கள் இறைமறுப்பாளர்களா? இல்லை மத மறுப்பாளர்களா? இந்து மதம் என்ற கூட்டு மதத்தின் ஏதோ ஒரு பிரிவுக்குள் அடங்காதவர்களா? இவர்களில் யார் தலித் இசையின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சிப் போக்கைப்பற்றிக் கவலைப்படுவது? அல்லது தலித் சமூகம் என்ற ஒன்றைப் பற்றியோ அதில் பிறக்கும் தனிமனிதர் ஒருவரின் வலிகள் பற்றியோ இந்த எழுபது சதம் என்ன தெரிந்து வைத்திருக்கிறது? நுகர்பொருள் கலாச்சாரத்தின் வேகம் வேகம் எல்லாவற்றிலும் வேகம் என்ற மட்டுமே தத்துவத்தை மிகச் சரியாகத் திட்டமிட்டு செயல்படுத்துபவர்கள் நகர்புற பிராமண சமூகமும் உயர்சாதி குழுக்களும் தானே. இந்த வேகத்தைக் கொண்டாட உலகமயமாதலின் உயர் தொழில் மயமாதலின் இயந்திர சக்திகளின் கீழ் நகங்கிக் கொண்டிருப்பதும் இந்த எழுபது சதம் இந்தியர்கள் தானே. இவர்களில் எத்தனை பேர் பக்தி தேவையில்லை என்பது, எத்தனைபேர் ரதயாத்திரை தேவையில்லை என்பது எத்தனைபேர் இந்துத்துவ மயமாதலின் கொடுரத்தைப் புரிந்து கொண்டது என்பதெல்லாம் மிகப்பெரும் கேள்விகள்.

இந்நிலையில் இவர்களுக்கான இசை என்பது மிகக்குழப்பமான ஒன்று. கானாப்பாடல்களில் அய்யப்பன் பக்தியும் எம்.ஜி.யார் புகழ்மாலையும் கேட்பதை யாரும் திட்டமிட்டு செய்வதில்லை ஆனால் நிகழ்கிறது.

எண்பதுகளுக்குப் பின் திரைஇசை அமைப்பில் ஏற்பட்ட ஒரு மாற்றம் என்ன பல மாற்றங்கள்

உள்ளன. இத்துடன் பொருளாதார, அரசியல், சமூக, உலகமயமாதலின் மாற்றங்களையும் சேர்த்துதான் பேச வேண்டும். இவற்றை விட்டுவிட்டு குறிப்பாக இடுப்புப் பகுதிகளின் அசைவு பற்றி மட்டும் புல்லரிக்க முடியாது. யாருடைய இடுப்பை யார் ஆட்டி வைப்பது. எந்த விலை கொடுத்து அந்த ஆட்டம் வாங்கப்படுகிறது. திரையில் ஆடும் இடுப்பு ஒரு சமூகத்தின் இடுப்புடன் என்ன உறவுடையது. உண்மையான இடுப்புகளுக்கு என்ன நேர்ந்தது என்றெல்லாம் கேள்விகள் பெருக வேண்டிய காலம் இது. ஆனால் அ.மா. இளையராஜாவை ஒன்று மில்லையெனச் சொல்ல எது எதையோ பாராட்டி, புலகித்து புதிய ஞான உபதேசம் செய்கிறார். எந்தக் கலையின் வளர்ச்சியிலும் ஒரு போக்கு முடிந்து இன்னொரு போக்கு உருவாவதென்பது தவிர்க்க இயலாதது. அதற்கென்ன இப்போது? இளையராஜா ஒவ்வொரு போக்கையும் புரிந்துதான் தனது இசையை இன்றுவரைத் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கிறார். அ.மா. சொல்ல விரும்புவது இளையராஜாவே முடிந்துபோன ஒரு கலைஞர் என்பதைத்தான். ஆனால் எப்படி என்பதுதான் அவரால் தெளிவு படுத்தப்படாமல் போகிறது.

இளையராஜாவின் ஆன்மிக, இறைநம்பிக்கையை இந்துத்துவ பயங்கரத்துடன் இணைந்துச் சொல்லி விட்டால் எல்லாவற்றையும் ஒரே போடாக போட்டு விடலாம் என்று அ.மா. நம்பியதன் விளைவு இது. இஸ்லாத்தை பயங்கரவாதத்துடன் இணைத்து விட்டால் அதன் இறையியல் பற்றி பேச என்ன இருக்கிறது. கிருத்துவத்தை நிறுவெறியுடன் இணைத்துவிட்டால் மற்ற விடுதலைக் கூறுகள் பற்றி என்ன பேச இருக்கிறது. இந்துவாக இருப்பதும் இந்துத்துவ அரசியல்-சமூக வன்கொள்கையுடன் இருப்பதும் ஒன்றே என்று சொல்வது பிற சனநாயக சுதந்திர சக்திகளை மிக மேசமாக முத்திரை குத்தும் ஒரு செயல். அ.மா. இளையராஜா பற்றிய கட்டுரையில் இந்த நிர்ப்பந்த முத்திரையை ஒரு ஆயுதமாகக் கொண்டே தனது பேச்சைத் தொடர்கிறார்.

இளையராஜாவை மறக்கடிப்பு செய்ய நினைக்கும் அ.மா. க்குத்தான் அது தெரியவில்லை.

அ.மா. இன்றைய இசையமைப்பாளர்களாக யாரைவேண்டுமானாலும் கூறட்டும் ஆனால் இளையராஜா இசை அமைப்பாளர் மட்டும் இல்லை. அவர் ஒரு இசைக் கலைஞர், இசைப் படைப்பாளி. மாபெரும் கலைஞர்கள் சில ஆண்டுகள் செலவு செய்து பித்த நிலையில் எழுதி முடிக்கும் இசையை சில நாட்களில் எழுதிமுடிக்கும் விபரீத வேகம் கொண்ட ஒரு அதிசய கலைஞர்.

அ.மா. வின் வேறுசில உள்நோக்கங்கள் புரிந்து கொள்ள முடியாததாக உள்ளது. அவற்றையும் இங்கு குறிப்பிட்டுச் சொல்லிவிட வேண்டும். அவர் திரையிசையில் நேர்ந்த பல மாற்றங்களைக் குறிப்பிடுகிறார். அவற்றைக்கூட செய்தவர் இளையராஜா என்பதை மறைத்துவிட்டு 'ரஹ்மான்' என்று புலகாங்கிதம் அடைகிறார். சின்ன சின்ன ஆசை முன்னுக்குவந்தது என்று மகிழும் இவர் அது இளையராஜாவின் Pattern இல் அமைந்த ஒரு பாடல் என்பதையோ, கர்னாடக ராகத்தின் சாயலைக் கொண்டது என்பதையே மறைத்துவிடுகிறார். பிறகு ரஹ்மானும், தேவாவும் மட்டுமல்ல எல்லா இசையமைப்பாளர்களும் தங்கள் இசையில் எழுபது சதம் கர்னாடக இசை மெட்டுகளையே அடிப்படையாகவும் மாறுபாடுகளுடனும் கையாள் கிறார்கள் என்பதும் அவையே அதிகம் வரவேற்பைப் பெருகின்றன என்பதும் அ.மா.விற்கு யாரும் சொல்லித்தரவில்லை போல் இருக்கிறது. ராக்கம்மா கையத்தட்டு எனத் தொடங்கும் பாடலில் இளைய ராஜா தொடங்கிவைத்த துரித தாவல்முறைமற்றும் Mixed Pattern என்பவைதானே இன்றுவரை பல திரை இசையமைப்பாளர்களுக்கும் வாய்பாடாக உள்ளது. இதையெல்லாம் அ.மா. விரிவாகத் தெரிந்து கொண்டு பேசுவது நல்லது.

இன்றுள்ள தொழில் நுட்பத்தின் அடிப்படையில் யாரும் இசை கோலங்களை உருவாக்கிவிட முடியும் என்று கூறுவது விஞ்ஞானம் படித்த யாரும் வேறு கிரகத்திற்குச் சென்றுவிடலாம் என்பது போலத்தான்.

தலித் மக்களில் யாரும் இளையராஜாவை மறுக்கவில்லை மறக்கவில்லை. உள்நோக்கி செலுத்துகிற அமைதியில் ஆழ்த்துகிற, பக்தியை மட்டும் மையமாக கொண்ட இசை அல்ல இளையராஜாவுடையது என்பது அவர்களுக்கும், இசையை நேசிக்கும் சுதந்திர மனம் உடையவர்களுக்கும் ஐயத்திற்கு இடமின்றி தெரிந்தே இருக்கிறது. ஆனால் தலித் என்ற ஒரு காரணத்தினால்

ரஹ்மான் உண்மையிலேயே ஒரு புயலாக பிரவேசித்தாலும் ஆண்டுக்கு ஆறுபாடல் வேகத் திற்கு வீசுவதால் அவரது இசை பற்றியப் பேச இன்னும் இருபது ஆண்டுகள் தேவைப்படும். அவர் கற்பனை வள முடைய இசைக்கோர்ப்பில் ரசனை உடைய ஒரு கலைஞர் என்பதை இசையை நேசிக்கும் யாரும் மறுத்துவிட முடியாது. அவர் இறைவனே எல்லா இசையையும் வழங்குவதாக குறிப்பிடுவதாலும் தனக்கு இறைத்தியானமும் தொழுகையுமே சக்தி அளிக்கின்றன என்று சொல்லுவதாலும், உணர்வதாலும் அவர் இசைக்கலைஞர் இல்லை என்றும் கூறிவிட முடியாது. அவரது பின்னணி

இசையை மறந்துவிட்டால், ஒரு 20 பாடல்கள் அபாரமானவையே, தேவாவும் தமிழ்த்திரைக்குப் போதுமான ஒரு இசையமைப்பாளர்தான் இதில் சந்தேகம் இல்லை. அவர் ஒவ்வொரு படத்திற்கும் இசையமைக்க எவ்வளவு சிரமப்படுகிறார் என்பது உற்று கவனிக்கும் போது தெரியும். ஒவ்வொரு முறை இசையமைக்க அமரும்பொழுதும் இளையராஜா அவரது நினைவுக்கு வருவதாக ஒரு தொலைக் காட்சிப் பேட்டியில் குறிப்பிட்டதும் ராஜாவைப் புகழ்ந்து ஒரு பாடலையே அவர் ஒரு படத்தின் Title Song ஆக வைத்திருக்கிறார் என்பதும் அவரது நேர்மையை உணர்த்துவவை. மேலும் ஆதிபரா சக்தியே தன்னை வழி நடத்துவதாகவும் மேல் மருவத்தூர் அம்மாவுக்கு தொண்டு செய்து கிடப்பதே தன் பிறவிப்பயன் என்றும் அவர் கூறவதால் அவர் இசையமைக்கவே தகுதியற்றவர் என்று யாரும் கூறிவிட முடியாது.

அ.மா. அவர்களுக்கு இப்படி ஒரு வன்மம் உருவாக என்ன காரணம் தெரியவில்லை. நான்கு படங்களுக்கு இசையமைத்து ஒருபடத்தின் மூலம் வெளித்தெரிந்து அதிலும் ஒருபாடல் மூலம் மட்டுமே அடிக்கடி நினைவூட்டப்படும் ஹாரீஸ் ஜெயராஜ் அவர்களை உட்கத் தரத்திற்கு கூறும் அவர், மிகப் புதிய சேர்க்கையுடன் அதே சமயம் அடர்த்தியான மெட்டுக்களுடன் திரை ரசிகர்களை மயங்க வைத்துக் கொண்டிருக்கும் கார்த்திக் ராஜா, தனது புதிய வகை ஆல்பத்தின் மூலம் வித்தியாசமான முயற்சியும் உடையவராக தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும் யுவன் சங்கர் ராஜா போன்றவர்களை ஒரு இங்கிதம் கருதி கூட குறிப்பிடாது ஏன்? இவர்கள் சில பத்து படங்களை செய்து வளர்ந்துகொண்டு வருபவர்கள். இவர்கள் பெயர்கூட அ.மாவிற்கு நினைவில் இல்லாமல் போனதற்கு இவரது அபரிமிதமான தலித் பற்றுதான் காரணம் என்று நம்புவதைத் தவிர வேறு வழியில்லை.

ஏனோ இந்த சமயத்தில் சோகம் ததும்பும் இளையராஜாவின் குரலில் உன்குற்றமா என்ற குற்றமா யாரை நான் குற்றம் சொல்ல என்ற தமிழ்ப் பாடல் நினைவில் ஒலிக்கிறது.

பிலைகள் இருத்தங்கள்

அ.மா: மேற்கத்திய இசை வரலாற்றை மூன்று கட்டங்களாக பிரித்துப் பார்க்க இயலும்.

திருத்தம்: மேற்கத்திய இசை என்பது (European Art Music) மூன்று வரலாற்று கட்டங்களில் அடங்கு வதில்லை. அவை. Antiquity, Middle age, Renaissance, Baroque, Classic, Romantic, Modern, மற்றும் Avant garde என பல பகுதிகளாவே வல்லுனர்களால் விளக்கப்படுகிறது. Secular, Country Music என்பவை இன்னும் விரிவான வகை உடையது.

அ.மா: ஒட்டு மொத்தச் சமூகத்தின் பொதுச் சொத்தாகவும் இசை அமைந்தது.

திருத்தம்: எப்போது அமைந்தது? புராதனச் சமூகங்களில், இனக்குழு சமூகங்களில் இசை சடங்குடன் தொடர் புடையதால் சிலர் அவற்றைக் கையாள் பரம்பரையாக பழகி வந்தார்கள். பிறர் அதனுடன் இணைந்து ஆடவோ, பாடவோ செய்தார்கள். இசையைப் பெறுதல் என்ற வகையில் பொதுத் தன்மையும் உருவாக்குதலில் கலைத் தொழில் நுட்பமும் முக்கியப்படுத்தப்பட்டன. மேற்கில் பிரார்த்தனை, ஜபம் என்ற

வகையில் தேவாலயத்திற்குள் மக்களுக்கு கூட்டிசை பழக்கப்பட்டது ஆனால் இசைக் கருவி வாசித்தல் எப்போதும் ஒரு சிலரால் மட்டுமே பழக்கப்பட்டது. Country Music மற்றும் Gypsy band என்பவை அதனால்தான் உருவாக முடிந்தது. இந்திய சமூகங்களில் கூட நாட்டுப்புற மரபுகளில் குல முறை இசைக்கலைஞர்கள் என சிலர்தான் அதைத் தொடர்ந்து செய்து வருகிறார்களே தவிர ஒட்டு மொத்த சமூகம் அல்ல.

அ.மா: இசை நுணுக்கங்களை துல்லியமாக பதிவு செய்யக் கூடிய நிலை ஏற்பட்டதால் இந்த நுணுக்கங்களை இசைப்பதற்குப் புதிய இசைக் கருவிகள் தேவையாயின.

திருத்தம்: இசைக் கருவிகளை வைத்துத்தான் இசைக் குறிப்பு எழுதப்பட்டதே தவிர இசைக் குறிப்புக்காக கருவி உருவாக்கப்பட்டதாக வரலாறு இல்லை. எல்லா இசை மேதைகளும் அப்படித்தான் இசை வடிவங்களை எழுதினார்கள். வயலின் இல்லாத காலத்தில் வயலினுக்கான இசைக் குறிப்புகள் எழுதிய இசை மேதைகள் யாரும் இல்லை. பியானோவை உருவாக்கி அதில் பல மாற்றங்கள் செய்து பார்த்து அதன் இசைச் சாத்தியங்களை சரி பார்த்தப்பிறகே அதற்கான இசைக் கற்பனைகள் உருவாக்கப் பட்டன.

அ.மா: துல்லியமான பதிவு சாத்தியமான தென்பது இசை வடிவங்களை முடிந்த ஆக்கங்களாக (completed works) மாற்றியது.

திருத்தம்: எவ்வளவு துல்லியமான பதிவு சாத்தியமானாலும் ஒரு இசைவடிவம் முடிந்த ஆக்கமாக மாறுவதில்லை. ஒரே ராகம் பல நூறு பாடல்கள். ஒரே பாடல் பல நூறு ராகங்கள். ஒரு பாடல் ஒரு ராகம் பல நூறு ஆலாபனை முறைகள். பீத்தோவனின் ஒன்பது சிம்பொனிகன் மட்டுமே இதுவரை பல நூறுமுறைகள் பதிவு செய்யப்பட்டுவிட்டன. இத் துடன் இன்றும் நிகழ்த்தப்படும் போது முற்றிலும் புதிதாகவும் அமைகின்றன. இதில் செய்து பார்த்தலின் சாத்தியங்கள் தான் எல்லையற்று விரிகின்றன.

அ.மா: இசைத் தொழில் நுட்பத்தின் அடிப் படையைத் தெரிந்த யாரும் தமது கற்பனைத் திறனுக்கு ஏற்ப புதிய இசைக் சோலங்களை உருவாக்கக்கூடிய நிலை இன்று ஏற்பட்டுள்ளது.

திருத்தம்: இது எந்த இசைக் கலைஞரும் இதுவரை கூறாதது. Computer, Synthesizer, rythm maker, key board போன்றவை அதிகபட்ச Specialisation சார்ந்தவை. இவற்றை இயக்குவது என்பதும் இசை நுட்பம் என்பதும் வேறுவேறு. ஒரு soft ware வல்லுனர் நிச்சயம் இசை வல்லுனரின் துணையின்லாமல் ஒரு Scale ஐக்கூ. computerise செய்ய முடியாது. Page maker, Spell checker போன்றவை இருந்தால் யாரும் நாவல் எழுதிவிடலாம் என்பது போன்ற ஒரு கற்பனை இது. அதைவிட ஒரு வயலினையோ ஒரு புல்லாகக் குழலையோ நேரடியாக இசைக்கும் ஒரு அப்பாவிக்க கலைஞன் தினம் ஒரு Composition ஐக் கண்டுபிடிக்க முடியும்.

அ.மா: இசையை ஏழு சுரங்களுக்குள் முடக்காமல் ஐந்து அபகரங்களையும் இணைத்துப் பன்னிரண்டு சுர இசையை (Twelve tonal Music) எக்ஸ் பிரஷனிசபாணியில் உருவாக்கினார் ஆர்னால்டு ஷோன் பெர்க்.

கூடுதல் தகவல்: கர்னாடக இசையிலும் அராபிய இசைத்தாக்கமுடைய இந்துஸ்தானி இசையிலும் ஏற்கனவே 12 சுரமுறை கையாளப்பட்டு வருகிறது. Twelve note system என்பதுடன் நான்கு சுரங்கள் இணைத்து 16 ஆகவும் கர்னாடக இசை கையாள்வதை அடிப்படையாக இசைவகுப்பு சொல்லித் தருகிறது. அது மட்டுமன்றி கல்பனா ஸ்வரம், அநுஸ்வரம் என்பவை சுரங்களின் சாத்தியங்களை கலைஞர்களின் வித்தை நுணுக்கத்திற்கேற்ப விரித்துக் கொள்ள வழிவகுப்பவை. ஒவ்வொரு ஸ்வரமும் 22 முறையில் ஒலிக்கக்கூடிய வகையில் கையாளப்படலாம் என்பது கருணா ம்ருத சாகரம் தரும்

தகவல். **Arnold Schoenberg (1874 - 1951)** உருவாக்கிய **Atonal Music** என்பது இந்திய இசை யிலிருந்து அவர் பெற்ற உந்துதலின் விளைவு என்றும் அது மேற்கிற்கு அதிர்ச்சியூட்டக் கூடியதாக இருந்தது என்பதும் தெரிந்து கொள்ள வேண்டியவை.

அ.மா: இசையில் இங்கு அகவயக் கூறுகள் முதன்மைப்படுத்தப்பட்டன.

திருத்தம்: இசை யென்பது புறவயமானது. அகத்தை வெளியே விரிவடைய வைத்து புறத்தை அகத்தில் சங்கேத மாக்கும் நுட்பம் அது. எல்லா இசையுமே ஒருவகையில் அகவயக் கூறுகளை உடையததான். அவ் வகையில் பார்த்தால் மேற்கின் இசை அத்தனையும் அகவயக் கூறுகள் தான். அதில் வரும் மழைகூட மனிதற்குள்ளாகப் பெய்யும் மழைதான்.

அ.மா: கர்நாடக இசை ராக அடிப்படையிலிருந்து அவர் (இளையராஜா) விலகி நமது மண்ணின் மரபு என்பதாக நாட்டுப்புற இசையின் தாளசக்திகளை ஏற்று அவற்றை மேற்கத்திய மெலடி, ஹார்மனி ஆகிய இசைப் போக்குகளுடனும் நவீன கறுப்பிசை வடிவங் களுடனும் இணைத்துப் புதிய ஆக்கங்களை உருவாக்கினால் இந்த மண்ணுக்குரிய இந்த காலத்துக்குரிய ஒரு ஜாஸ் அல்லது புரூஸ் உருவாகலாம்.

கேள்வி: இளையராஜா முதலிலிருந்து செய்து வந்தவற்றையே கூறிவிட்டு இனிதான் அவர் செய்ய வேண்டும் என்று கூறுவது எவ்வளவு விஷமத் தளமானது. நாட்டுப்புற இசையின் விகாசங்களை உருவாக்கி புதிய வகை மெலடிகளையும், இந்திய இசைக்கே புதிதான தன்மையுடன் ஹார்மனியை அமைத்து கறுப்பிசை வடிவங்களை உள்ளார்ந்து ஓடவிட்டு இளையராஜா பல்வேறு சோதனைகளைச் செய்திருக்கிறார். இவற்றை மறந்துவிட்டு ஜாஸ் அல்லது புரூஸ் என்று எதை இவர் கூறுகிறார்? புரூஸ் என்பது **Sound of black soul** எனப்படுவது. அதில் துயரம், அழகை களவு, ஏக்கம் எல்லாம் உண்டு. அதே சமயம் **Black Gospel** என்னும் ஆன்மீக இசையும் அதில்தான் உருவானது. ஜாஸ் என்பது மேற்கிசையும் ஆப்பிரிக்க இசையும் கலந்தது. கருப்பின விடுதலையுடன் மெல்ல மெல்ல இணைந்து வளர்ந்தது. இவை எப்படி இந்திய மண்ணில் உருவாக முடியும்? மண்ணுக்குரிய என்று கூறிய கட்டுரையாளரே வேகம் வேகம் எல்லாவற்றி லும் வேகம் என்று கூவுவது என்ன அபத்தம்.

அ.மா கூற வருவது: பக்தியை மட்டும் மய்யமாகக் கொண்ட இசை எனக்குத் தேவை யில்லை என்கிற இளைஞர்களின் ரசனையை ரஹ்மான், தேவா, ஹாரிஸ் ஜெயராஜ் இசைகள் பூர்த்தி செய்தன.

எப்படி அது: இளையராஜா இசையில் பக்திமட்டும் மய்யமாக எப்பொழுது இருந்தது? சில ஓலி நாடாக்கள் - அதற்கான வட்டத்தில் மட்டும் அறிப்பட்டவை. பல ஆயிரம் பாடல்களுக்கு நடுவே அவை மிகக் குறைவு. தியானமும் தொழுகையும் தனது வாழ்வுக்கும் தனது இசைக்கும் அடிப்படை என்னும் ரஹ்மானும், சித்தர் பீடத்திற்கு சேவை செய்து கிடப்பதும், அம்மாவின் அருளில் நனைவதுமே தன் பிறவிப்பயன் என்னும் தேவாவும் பக்திக்கு எதிரான வர்கள் இல்லை. அவர்கள் இசையில் வேகம் வேகம் எல்லாவற்றிலும் வேகம் என்று மயங்கும் ரசிகர்களும் பக்தியை துறந்தவர்கள் அல்ல. ஒரே ஒரு பாடலை மட்டுமே புதிய கற்பனையுடன் தந்த ஹாரிஸ் ஜெயராஜ் - உலகத் தரம் என்று கூறும். அ. மார்க்ஸ் இளையராஜாவின் 8000 பாடல் களையும் 2000 மணி நேர பின்புல இசை களையும் முடிந்து போன போக்கு என்று மறுப்பது மிகக் கூர்மையான 'தலித் வெறுப்பை' அடிப்படையாகக் கொண்டது ஏனெனில் இவர் இசையைப் பற்றி எந்த கவனமும் காட்டாமல் சாதி, சாதி என்பதையே

திருப்பத் திருப்ப தனது வாதமாக வைத்து இளைராஜாவை மறுக்கிறார். இசைக்கு வெளியே மட்டும் தான் உனது அடையாளத்தை நான் காட்டுவேன் என்று ஒரு இசைப்படையாளியைக் கூறுவது விஷத் தன்மை நிறைந்த சனாதனம்.

பின்குறிப்பு

1. அ.மார்க்ஸ் தன்னை தலித் அரசியலுக்கு வழிகாட்டும் பெரும் சிந்தனையாளராக நம்புவதால் இளையராஜா பற்றிய விமர்சனப்பார்வையை ஊட்டி வளர்க்க வேண்டியது தனது தலையாகக் கடமையாக நினைத்து தனது கட்டுரையை எழுதியிருக்கிறார். இக்கட்டுரையில் அவர் கையாளும் நாம், நமது, இந்த மண் போன்ற சுருத்துநிலைச் சொற்கள் இதற்கு எதிராக உள்ளதுடன், அவர் நம்பும் தலித் அரசியலிலும் குழப்பமானதாக உள்ளது. சமூகத்தைச் சனநாயகப்படுத்துவதென்பது தலித்தியக்கத்தின் முதற்குறிக்கோள் என்ற இவரின் முழுக்கம் பலவாறாக விவாதிக்கப்பட்டு தலித் அரசியலால் புறக்கணிக்கப்பட்டு விட்ட ஒன்று. தலித்தியத்தின் முதல் குறிக்கோள் தலித் மக்கள் மீதான தீண்டாமை முதலிய சாதியக் கொடுமைகளிலிருந்து விடுபடுவது, பிற சாதிகளுக்கு இணையான சமூகப் பொருளாதார அரசியல் அதிகாரத்தைப் பெருவது, சமூகத்தின் சனநாயக உரிமைகளை இணையாகப் பெருவது, தம் மக்களை பிற சமூகங்களுக்கு இணையாக வளர்த்து, உரிமைகளை, மனித மாண்புகளை உறுதி செய்வது, தமது மக்களுக்கு உரிய கலாச்சார சிந்தனை முறைகளை வளர்த்தெடுப்பது போன்றவையே. இதில் சமூகத்தை சனநாயகப்படுத்துவது என்றால் எந்த சமூகத்தை? தம்மை அடக்கியும் ஒடுக்கியும் வைக்கும் ஒரு சமூகத்தை சனநாயகப்படுத்துவது, சனநாயக உரிமையே மறுக்கப்பட்ட பகுதிக்கு முதல் குறிக்கோளாக எப்படி மாற முடியும்? இந்த பிழையான சுருதுகோளைத் தான் அ.மா. தலித் அரசியல் மீதும் ஒரு தனித்த இசைக்கலைஞர் மீதும் சுமத்துகிறார். இவர் கூறுகிறார் தகுதியிலும்(?) திறமையிலும் அவர் (இளையராஜா) **பார்ப்பனர்களுக்குச் சளைத்தவரில்லை**. கலை, சிந்தனை, படைப்பாற்றல் என்றாலே அதற்கான தகுதியும்(!) திறமையும் பார்ப்பனர்களுக்கு மட்டும் தான் உண்டு என்றோ, தகுதி திறமை என்றாலே பார்ப்பனர்களுடன் மட்டும் தான் உறவுடையது என்றோ கூற எந்த கோட்பாடு அல்லது எந்த வகை அரசியல் இடம் தருகிறது?

2. பலரும் சேர்ந்திசைக்கும் கோரஸ் இந்திய மரபு அல்ல. (அ.மா. கண்டுபிடிப்பு) வேதம் என்பது சேர்ந்திசைக்கப்படுவது இன்றுவரை கோரஸ் வடிவத்தில்தான் வேத இசைப்பு நடைப்பெற்று வருகிறது. அதற்கான பயிற்சி வேதக்கல்வியில் முக்கியமானது. கோரஸ் என்பதாலேயே இந்த இசை புரட்சிகரமானதாக இருக்கும் என்பது வியப்பளிக்கும் ஒன்றுதான்.

3. மேற்கத்திய இசையில் புதிய வடிவத்தை தனது **twelve note system** என்பதன் மூலம் அறிமுகப்படுத்திய **Arnold Schoenberg (1874 -1951)** இன் மாணவர், இருபதாம் நூற்றாண்டு நவீன இசையில் பல சோதனை வடிவங்களை உருவாக்கி மேற்குலகை அதிர்ச்சியடைய வைத்தவர் **John Cage (1912 -1992)** என்ற இசைக் கலைஞர். இவர் ஒரு கலைக் கோட்பாட்டாளரும் கூட அவர் இசையில் **Theatricality** என்பதையும் **Visual Music** என்பதையும் முக்கியப்படுத்தினார். இளையராஜாவின் இசையாக்கங்களில் இவை இரண்டும் அதிகம். ஜான் கேஜ் லென் பௌத்தத்தில் திளைத்தவர். மேற்கிசையின் போதமையை மாற்ற இந்திய இசையிலிருந்து

கற்க வேண்டும் என்று அறிவித்தவர். இயற்கை அசைவு சக்ரிலிருந்து இசை தனது பாவனைகளை உருவாக்க வேண்டும் என்று சொன்னவர். சூரிப்பாக இந்திய இசை வாடிக்களில் பிரம்மாண்டங்கள் புதைந்து கிடக்கிறது என்று கண்டு பிடித்துக் கூறியவர். இவர் பின்நவீனத்துவ கலைகளின் தன்மை பற்றி விவாதித்தவர். இவர் Devine என்பதற்கும் இசைக்கும் உறவு இருக்கிறது என்று கூறியவர். இவரது இசையை ரசித்தவர்கள் இந்தியப் பின்னணியில் இளையராஜாவை ரசிக்காமல் இருக்க முடியாது. ராஜாவின் India 24 Hours என்ற ஆல்பம் இவ்வகையில் நவீன இசைபாக அமைந்துள்ளது.

4. இளையராஜா மீது எங்களுக்கும் ஒரு விமர்சனம் உண்டு. இன்னும் எத்தனைக்காலத்திற்கு இந்த உதவாக்கரை சினிமாவுக்காக மட்டும் நேரத்தையும் சக்தியையும் செலவிடுவது, ஆண்டுக்கு ஒன்று வீதம் என்று அவர் தனி இசை ஆல்பங்களை வெளியிட்டால் கூட ஒரு 30 அல்லது 40 படைப்புகள் உலக இசைக்குப் பங்களிப்பாக முடியும் அல்லவா. காலதாமதம் கலைக்கு இடையூறு. இன்னும் எதுவேண்டி இந்த காத்திருப்பு. இளையராஜா மனம் கொள்ள வேண்டும்.

துரோகத் தீ

வேட்கை கொண்ட உன் சரீரத்தின் நிழலில்
நீ அமர்ந்திருக்கிறாய்
நானோ காற்று போல உன்னை
சுற்றிலும் சூழ்ந்து அலைகழிகிறேன்
உன் திட்டங்களால் சிதைத்தபடி
உன் பொய்களால் சினந்தபடி

உன் நினைவின் புகை
என்னுள் கலைந்து பரவும் திசைகளெங்கும்
சந்தேகத்தின் பசிகொண்ட மிருகமொன்று
எதிர்ப்பட்டுக்கொண்டே இருக்கிறது

அச்சமாக இருக்கிறது
உன்விழிகளுக்குள்
வஞ்சகம் கசிகிறதோ என்று
உன் நரம்புகளில் துரோகம்
துடிக்கிறதோ என்று
உன் முத்தங்கள் பொய்யோ என்று
கூடும் சமயத்தில் மூடும் விழிகளுக்குள்
யாரைக் காண்கிறாயோ என்று
உன் சிரிப்பால் என் சாவை
வரவேற்பாயோ என்று.

உனக்காக காத்திருக்கையில்

நெற்றிரவு என்னுடன் ஒரு பாம்பு படுத்துறங்கியது
ஒரு பூனை என் உதடுகளில் முத்தமிட்டது
ஒரு சிலந்தி என் இமைகளில் வலைபின்னியது
எலிக்குட்டிகள் என் சரீரத்தின்மேல் வித்தைகள் செய்தன
ஒரு பல்லி தியானம் செய்ய என் நெற்றியின்மேல் வந்தமர்ந்தது
மழை எறும்புகள் என் மார்பின் மேல் ஓவியம் வரைந்தன
கபாலத்திற்குள்ளே சொற்களின் தவளைகள் கத்தின
திறந்திருந்த கதவையும் ஜன்னலையும் மெல்ல அசைக்கும்
காற்றோசைகூட உரத்துக் கேட்டுக்கொண்டிருந்தது
பூமியை உலுக்கும் ஒரு கணத்த ரயில் போல
ஒரு இரவு என்னைக் கடந்து போனது
உன் வருகை மட்டும் நிகழவேயில்லை.

ஜீ. முருகன் கவிதைகள். . .

ஒரு தேவதையின் கதை

தன் ரகசியக் காதலர்கள் வந்து போன தடயங்களை அழித்து மாளவில்லை அவளுக்கு. அவர்களின் தேகத்தைச் சுவைத்த வாயை கொப்பளித்த நீர், குளமாகத் தேங்கிின்றது கொல்லையில், விந்து வடியும் யோனியையோ கழுவித்தீரவில்லை. ஒரு நாள் தனது வீட்டையே நீரால் நிரப்பி அதில் நீந்தும் மீனாகிப் போனாள்.

கடவுளின் கழுதை

பரிதாபமாக நடந்து போகிறது
ஒரு கழுதை
ரத்தமும் சீமும் வடிகிற
கால்களை ஊன்றி
எல்லோருடைய பாவங்களையும்
சுமந்தபடி

நான் என் மனைவிக்கும்
நீ உன் கணவனுக்கும்
நான் என் காதலிக்கும்
நீ உன் காதலனுக்கும்
நான் உனக்கும்
நீ எனக்கும் இழைக்கும்
துரோகங்கள் அதன் முதுகில்
மூட்டையாக களத்துச் செல்கின்றன
ரட்சிப்பற்ற காலவெளியில்
கழுதை மெல்ல நடக்கிறது
அதன் பின்னால் நடந்து போகிறான்
ஒரு நொண்டி வண்ணான்.

இருக்கு

சுப்பிரபாந்தியணியன்

வலி நிவாரண மாத்திரையை விழுங்கினேனா என்பது சட்டென ஞாபகம் வரவில்லை. எல்லாம் அவசரகதியாய் போய்விட்டது. அவசர கதியில் எந்த கணம் மனதை விட்டு அகல்கிறது என்பது தெரியாமல் போய்விட்டது. இப்படி மனதிலிருந்து கழன்று போனவை ஏராளம். இப்போதைக்கு வலி நிவாரண மாத்திரை.

வலி நிவாரண மாத்திரை - 200. என்று மருந்துக் கடையில் கேட்டு வாங்கினது, வலி அதிகமாக இருந்தால் 400ஐ சாப்பிடுமாறு மருந்துவர் சிபாரிசு செய்தார். உண்மையான மருத்துவராக இருந்தால் வலி நிவாரண மாத்திரைக்கே சிபாரிசு செய்திருக்க மாட்டார். அப்படியொன்றும் அவர் போலிடாக்கர் அல்ல. வயது முதிர்ந்தவர்தான். ஆங்கில மருத்துவத்தில் இதைவிடப் பெரிய உபாயம் எதுவுமில்லை என்பது தெரிந்ததுதான். வலியுணர்வை அழித்து

மூன்றுமணி நேரத்திற்குச் சொஸ்தமனிக்கும் வலி நிவாரணியைத் தவிர அவரால் வேறெதையும் பெரிசாய் சிபாரிசு செய்து விட முடியாதுதான். வலி நிவாரணி கொஞ்சுண்டு விஷம் என்று நண்பர் ஒருவர் சொல்வார். பல வருடங்களாய் இந்த விஷத்தைச் சாப்பிட்டு வருகிறேன். நீலகண்டனாய் ஜீ வித்து வருவது பேருவகை தரும் விஷயம்தான். எப்போதாவது அல்சர் மாதிரி வந்து விஷத்தின் அளவு சற்று அதிகமாகி யிருப்பதைக் காட்டிவிடும். அதைக் குறிப்பேட்டில் குறிக்க வேண்டிய நாளை எதிர்பார்த்துக் கொண்டுதான் இருந்தேன்.

சாப்பிட்ட பின்புதான் வலி நிவாரணியை விழுங்க வேண்டும் என்பது விதி. விதியைச் சரியாகக் கடைபிடித்து வந்திருக்கிறேன். பல சமயங்களில் சாப்பிட்ட உடன் நீரருந்தும் போது, சாப்பிட்ட பின்பு நிமிடங்களுக்கு உபிழ் நீர் சுரந்து கொண்டே

இருக்கும். எனவே அப்போது நீரருந்துதல் நல்லதல்ல என்று குழந்தைகளுக்குப் பால பாடம் சுற்றுத் தந்திருக்கிறேன். அவர்களும்த பல சமயங்களில் அதை மற்றவர்களுக்குப் பாடமாய் சொல்கிறபோது எனது ஆசிரியப் பெருமை உவகை கொள்ள வைத்திருக்கிறது. ஆனால் வலி நிவாரணி விஷயத்தில் சாப்பிடாமல் மறந்து போய் விட்டால் என்ன செய்வது என்று சாப்பிட்டு முடிந்த எச்சிற் கையோடு வலி நிவாரணியை அட்டையிலிருந்துப் பிய்த் தெடுத்து வாயில் போட்டுக் கொள்வது உடனடி கர்மமாக இருந்திருக்கிறது. இன்றைய காலை வேளையில் அதைக் கர்மமே கண்ணாகச் செய்தேனா என்பதில் தான் ஞாபகப் பிசு.

இரண்டு சக்கர வாகனத்தை கிளப்பு வதற்காய் இடது கையை வாகனத்தின் கியரில் அழுத்திய போது எழுந்த வலி உச்சமாக இருந்தது. வலி நிவாரணியைச் சாப்பிட்டேனா இல்லையா என்பது உறுத்தலாக இருந்தது. காலை உணவிற்குப்பின் எச்சிற் கையோடு சாப்பிட்டிருந்தாலும் வலி உடனே குறைய வாய்ப்பில்லை. இரண்டு மணி நேரம் ஆகி ரத்தத்தில் கலந்தபின்புதான் அது நிவாரண மளிக்கும். அதுவரைக்கும் வலி இருந்து கொண்டேதான் இருக்கும்.

ரத்தத்தில் மாத்திரை கரைவதற்குள் தான் எத்தனை இம்சை. வலி உயிரை சில்லறையாகப் பிய்த்தெடுத்து வாட்டிக் கொண்டிருக்கும். ரத்தத்தில் மாத்திரை கலக்க இரண்டு மணி நேரம் ஆகும் என்பது இன்னொரு பால பாடம் என்பது ரொம்ப நாளாய் தெரியாமல் இருந்தது. பக்கத்து வீட்டில் ஒரு பெண். முப்பத்தைந்து வயதினள். மனச்சிதைவு நோயால் பாதிக்கப் பட்டிருந்தவள். தற்கொலை செய்வது பற்றித் தொடர்ந்து பேசிக் கொண்டிருப்பாள். கண்ணாடி பாட்டிலைத் தூள் தூளாக்கி விழுங்குவது, தூக்கு மாட்டிக் கொள்வது, சமையலறை கேஸ் சிலிண்டர் என்று பட்டியல் இட்டுக் கொண்டே இருப்பாள். தொடர்ந்து சிகிச்சையில் இருந்தபோதும்



இந்தப் பட்டியல் இடுவது தொடர்ந்து கொண்டிருக்கும். ஒரு தரம் அவர் இன்னொரு பாலபாடத்தைக் கண்டுபிடித்தார். ஒரு முதியவர் மருத்துவமனைக்கு உடல் உபாதைக்காக சென்றிருக்கிறார். உயர்ந்த விலையிலான டானிக் உடல் ஆரோக்கியத்தை மீட்டுவதற்காக அவருக்கு வழங்கப் பட்டிருக்கிறது. காலை உணவிற்குப் பின்னும், இரவு உணவிற்குப் பின்னுமாக ஒவ்வொரு ஸ்பூன் சாப்பிட வேண்டும் என்பதாய் அறிவுறுத்தப்பட்டுக்கிறார். முதியவர் உடனடி ஆரோக்கிய உயர்விற்காய் முழு டானிக் பாட்டிலையும் ஒரே தினத்தில் ருசிக்கப் போக மரணம் சம்பவித்து விட்டது. இது பற்றி யாரோ பிரஸ்தாபிக்க மொத்தமாய் மருந்தை உயோகிப்பதன் பலனை அறிந்து கொண்ட அந்தப் பெண் இருபது நாட்களுக்கு அளிக்கப்பட்ட மொத்த மாத்திரைகளையும் வேர்க்கடலை உரிப்பது போன்று உரித் தெடுத்து விழுங்கிவிட்டாள். சட்டென வாழ ஆசை வந்தது போல சாகக் கூடாது என்று கதறியிருக்கிறாள். மருத்துவரிடம் கூட்டிக் கொண்டு போய் இரண்டு மணி நேரத்திற்கு சாவகாசமாய் தன் மன அவஸ்தைகளைப் பிறரிடம் விளக்கிக் கொண்டே இருந்திருக்கிறாள். உப்புக் கரைசல் கொடுத்து கொஞ்சம் வாந்தி எடுத்திருக்கிறாள். இரண்டு மணி நேரத்திற்குப் பின்னே சுயநினைவு இழந்திருக்கிறாள்.

வலி நிவாரணியை விழுங்கி விட்டோம் என்ற நம்பிக்கையில் இரண்டு மணி நேரத்திற்கு வலிதானாகக் குறைந்து போகும். அதற்குப் பின் இரண்டு மணி நேரத்திற்கு வலியின்றி மூளை நரம்புகள் மரத்துப் போக அடுத்த வேளைச் சாப்பாடு வரைக்கும் வலி நிவாரண உத்ரவாதம் கிடைக்கும். அந்த உத்ரவாதத்தை உறுதிப் படுத்திக் கொள்ள வேண்டியிருந்தது. வலி நிவாரணியை விழுங்கினேனா என்று மூளைப்பிச்சிடுக்கில் தேட ஆரம்பித்தேன்.

கீரைக் குழம்பு சாப்பிட்டது ரூபகம் வந்தது. பூண்டுக் குழம்புச் செய்யச் சொல்லி யிருந்தது ரூபகப் பிச்சாய் போய்விட்டது. மஞ்சள் பொடிக்கலையில் தயாராகியிருந்த 'முட்டை கோஸ்' பொரியலைத் தவிர்த்தது சரியாக ரூபகம் வந்தது. அதற்குப்பிறம் மாத்திரை விஷயத்தில் எதுவரைக்கும்

வந்தோம். நீரைக் குடித்தேனே. சீரகத் தண்ணீர் சொம்பு அளவு மிகவும் குறைந்து போயிருந்தது. ஏதோ தூசு மாதிரிக் கூடத் தென்பட்டதே. தாயைப் பழித்தாலும் தண்ணீரைப் பழிக்க இயலாதே. மிதப்பது அழுக்குத் துணுக்காக இருக்கலாம். அல்லது சீரகத் துணுக்காகக் கூட இருக்கலாம். அந்த அழுக்குத் தேற்ற மாயையை நினைத்தபடி நீரைக் குடித்தது ரூபகம் வந்தது. மாத்திரையைப் பிய்த்தெடுத்துப் போட்டு விட்டுத் தண்ணீரைக் குடித்தேனே என்பதில்தான் ரூபகப் பிச்சு.

வாகனக் கைப்பிடிக்காகாய் தோள்பட்டை சற்றே உயர்ந்தபோது வலி உச்சமாகியது. ஒற்றைக் கையனாய் பத்து நாளாய் அலுவலகத்தில் சாகசம் செய்தாயிற்று. பல சமயங்களில் நீண்ட விடுமுறை எடுக்க இடொரு வாய்ப்பு என்று கூடத் தோன்றியது. ஆனால் அலுவலகச் சூழல் மோசமாகி விட்டது. நஷ்டத்தில் இயங்குபவற்றை மூடிவிடவும், லாபத்தில் இயங்குபவற்றை தனியாருக்கு விற்றுவிடவுமான மத்திய அரசின் கொள்கை விளக்க நடைமுறையில் தனியாருக்குப் பாதி பங்குகளை இலாகா விற்றாகிவிட்டது. இரண்டு வருடத்தில் முழுக்கத் தனியாரிடம் போய்விடும். அப்போது இந்த வகையான ஒற்றைக் கையர்களுக்கு வாய்ப்பு இருக்குமா என்றுத் தொடர்ந்த சந்தேகம் தோள்வலியை வலி நிவாரணி இன்றியே மரத்துப் போகச் செய்துவிடும். அதுவரைக்கும் தோள்வலியோடு அலுவலக பார வலியையும் சேர்ந்து சுமந்து கொண்டு தான் திரிய வேண்டும்.

இரட்டை சக்கர வாகனத்தைப் பூட்டினேனா இல்லையா என்பது ரூபகப் பிச்சில் சிக்கிக் கொண்டிருந்தது புது விஷயமாகி விட்டது. மாத்திரை சாப்பிட்டோமா இல்லையா என்பதோ இன்னும் தீர்க்கப்படாமல் இருக்கையில் இன்னொரு அடுக்கில் இந்தச் சிடுக்கு. வாகன கொட்டகைக்குப் போய் சரி பார்த்து வரும் எண்ணம் பத்து நிமிடங்களாய் தள்ளிப் போய்க் கொண்டே இருக்கிறது. சுற்றிலும் கோப்புகள். இடது கை கோப்பில் பட்டால் கூடத் தோள்பட்டைக்கு வலி உச்சமாகிச் சென்று விடுகிறது.

மேலதிகாரி அறையிலிருந்து வெளியே வரும்போது உடம்பு வியர்க்க ஆரம்பித்தது. இன்றைக்குள் முடித்துக் கொடுக்கப்பட வேண்டியக் கோப்புகளின் பட்டியலை அவர் கொடுத்திருந்தார். அவர் சொன்னதை நிறைவேற்ற இன்னும் பத்துக் கீழ்நிலைப் பணியாளர்கள் வேண்டும். இன்றிரவு மகாசிவரத்திரியாகவும் அமைந்திருக்க வேண்டும். இவற்றையெல்லாம் முடிக்க முடியாத பட்சத்தில் நாளை எழுத்து மூலம் விளக்கம் வேறு கொடுக்க வேண்டியிருக்கும்.

உடம்பு படபடப்பில் நடுங்க ஆரம்பித்தது. குடிக்காரனைப்போல கை கால்கள் பரபரக்கும் போலிருந்தது. கைகளின் நடுக்கத்தைச் சுயமாய் உணர்வது கொடுமை. அதை உணர்வது போல கைகள் நடுங்க ஆரம்பித்தன. கைகால் உடம்பு நடுக்கத்தைத் தவிர்ப்பதற்காய் என்ன செய்வது என்று ஒரு நிமிடம் யோசித்தேன். ஒரு நிமிடம் அதற்காய் கிடைத்தது பாக்யமாக இருந்தது. மணிபாசில் இருந்த வலி நிவாரண மாத்திரை 200ஐ இரண்டு எடுத்தேன். உடம்பு படபடப்பிற்கு இது உபயோகமாகுமா என்பது தெரியவில்லை. ஆனால் ஏதாவது மாத்திரை விழுங்க வேண்டும். அவ்வளவுதான். பிளாஸ்டிக் ஜக்கில் இருந்த தண்ணீரைப் பார்த்தேன். சிறு கசடாய் ஏதோ மிதந்து கொண்டிருப்பது தெரிந்தது. இரண்டு மாத்திரையைப் போட்டாயிற்று வேறு வழியில்லை.

கசடை சற்றே ஒதுக்குவதற்காய் இடது கை ஆள்காட்டி விரலை உயர்த்த நினைத்தேன். தோள் வலியால் உயர்த்த முடியவில்லை. இடது தோள் இறுகிப் போய்விட்டது போலிருந்தது. கசடை ஒதுக்காவிட்டால் என்ன... குடிக்கலாம் என்று தோன்றியது. கசடு சீரகத் துணுக்கு போல இருந்தது ஆறுதல் தந்தது. அது சற்றே இடம் பெயர்ந்து அலைக்கழிந்தது. இரண்டு மாத்திரைகளைப் போட்டுத் தண்ணீர் குடித்தேன்.

சீரகத் துணுக்கு ரூபகம் வந்தது. காலையில் எச்சிற்கையோடு ஒரு மாத்திரையை சீரகத் துணுக்கை நினைத்துக் கொண்டே விழுங்கியது ரூபகப் பிச்சிலிருந்து தப்பி சரியாய் வந்தது மனசில்.

பூனைப் பறவையின் இருக்கை

ஜேம்ஸ் தர்பர்

தமிழில் : கோ. பிரேம்குமார்

ஜேம்ஸ் தர்பர் (JAMES THURBER)

1894-ல் பிறந்த ஜேம்ஸ் தர்பர், அமெரிக்காவின் தீவிர இலக்கியத்தில் தம் படைப்புகள் வாயிலாகப் பெரும்பங்கை அளித்தவர். வில்லியம் ஃபாக்னரின் சம காலத்தவர்.

1942-ம் ஆண்டில் எழுதப்பட்ட இச்சிறுகதை முதலில் நியூயார்க்கர் பத்திரிகையில் வெளிவந்தது. Great American Short Stories என்ற தொகுப்பிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட The Catbird Seat என்ற இக்கதையின் கருத்து மிக எளிமையானது.

வால்ட் டிஸ்னியின் படைப்புகளிலும், ஈசாப் நீதிக்கதைகளிலும் காணப்படும் எளிய நீதியான 'வலியாரை எளியார் வெல்லுதல்' என்ற கருத்தை இன்றைய நவீன வாழ்வியலை ஒட்டித் திறமையாக, மெல்லிய நகைச்சுவையுடன் படைத்திருக்கிறார் ஆசிரியர்.

திருவாளர் மாட்டின், பிராட்வேயில் இருந்த அந்த நெரிசல் மிகுந்த சிகரெட் கடையிலிருந்து ஒரு பாக்கெட் ஓட்டகம் மார்க் சிகரெட்டுகளை திங்கட்கிழமை இரவு வாங்கினார். அது திரைப்படக் காட்சி நேரம் என்பதுடன் அங்கு ஏழுமூல்கள் சிகரெட் வாங்கிக் கொண்டும் இருந்தனர். கடை ஊழியர் திரு. மாட்டின் மீது பார்வையைச் செலுத்தவில்லை. அவர் சிகரெட்டைத் தம் மேல் கோட்டின் பாக்கெட்டின் உள் போட்டுக் கொண்டு வெளியேறினார். உணவு மற்றும் விநியோக நிறுவன ஊழியர்களில் எவரேனும் ஒருவர் இதைப் பார்த்திருந்தால் அவர் வியப்படைந்திருக்கக் கூடும். ஏனெனில் திரு. மாட்டின் பொதுவாகவே புகைபிடிக்காதவர் என அறியப்பட்டவர். அவர் ஒரு போதும் புகைத்ததில்லை; அவரை யாரும் பார்க்கவும் இல்லை.

ஒருவாரம் முன்பாகத்தான் திரு. மாட்டின், திருமதி. அல்லிஸ் பரோஸ் அம்மையாரை அகற்றுபதாக முடிவு செய்திருந்தார். “அகற்றுவது” என்ற சொற்பிரயோகம் அவருக்குப் பிடித்திருந்தது; ஏனென்றால் அது ஒரு பிழையைத் திருத்துவது என்ற பொருளில், அதாவது திரு. பிட்வீலரின் பிழையைத் திருத்துவது; அதற்கு மேலாக ஒன்றுமில்லை. கடந்த ஒரு வாரமாக ஒவ்வொரு இரவு நேரங்களிலும் திரு. மாட்டின், இது குறித்தே திட்டமிடுவதும், பரிசீலிப்பதும் இருந்தார். தன் வீட்டை நோக்கி நடந்து கொண்டே இது குறித்து மீண்டும் சிந்தித்தார். தனது தொழிலில் இது போன்ற பழி வாங்கும் வேலைக்கென திட்டமிட வேண்டி வந்த தன் நிலையை நூறாவது முறையாக சபித்துக் கொண்டார்.

அவர் இப்பணிக்கென வகுத்த திட்டம் நற்செயலானதும், வெளிப்படையானதும் ஆனால் பெருமளவு ஆபத்தானதும் கூட. சிறிதளவு பிழையும் கூட மொத்த சூழ்ச்சித் திட்டத்தையும் கெடுத்துவிடக்கூடும். எச்சரிக்கை உணர்வும், கடின உழைப்பும் கூடிய எர்வின் மாட்டின் உடைய வேலைதான் இது என்று எவராலும் கண்டு கொள்ள முடியாது. உணவு மற்றும் விநியோக நிறுவனத்தின் கோப்புகள் பிரிவுத் தலைமையப் பொறுப்பாளரான அவரைப் பற்றி திரு. பிட்வீலர் ஒரு முறை குறிப்பிட்டார்;

“மனிதர்கள் தவறு செய்யக்கூடியவர்கள் தாம்; ஆனால் மாட்டின் அப்படி அல்ல”.

அவரது செயல்பாட்டை யாரும் கண்டுபிடித்து விட முடியாது; சைகும் களவுமாக பிடிபட்டால் தவிர;

தன் வீட்டின் உள் அமர்ந்து, ஒரு கிளாஸ் பாலை அருந்திய வண்ணம் திரு. மாட்டின், திருமதி. அல்லிஸ் பரோஸ் - உடனான தனது

பிரச்சனை குறித்து மீண்டும் சிந்தித்துக் கொண்டிருந்தார். இதையே தான் கடந்த ஏழு இரவுகளாக ஒவ்வொரு இரவும் செய்து வந்தார். அவர் துவக்க முதலே யோசித்துப் பார்க்கத் துவங்கினார். அவளது வாத்துப் போன்ற குரலும், கழுதைக் கத்தல் போன்ற சிரிப்பும், உணவு மற்றும் வழங்கு நிறுவனத்தின் சுவர்களின் சூர்மையை முதன் முதலாகக் களங்கப் படுத்திய போது, அவள் தாம், நிறுவனத்தின் தலைவர், திரு. பிட்வீலருக்கு, புதிய சிறப்பு ஆலோசகராக நியமிக்கப் பட்டிருப்பவள் என்பதாக ஊழியர் பிரிவுத் தலைவர் ராபர்ட்ஸ் கிழவர் தெரிவித்து அறிமுகம் செய்து வைத்தார். அது 194ம் ஆண்டின் மார்ச் 7-ம் தேதி (தேதிகளில் குறிப்பான நினைவாற்றல் கொண்டவர் திரு. மாட்டின்) அந்தப் பெண்மணி திரு. மாட்டினை உடனடியாக திசைப்பூட்டச் செய்தபோதும் அவர் அதை வெளிக்காட்டிக் கொள்ளவில்லை. அவர் தனது உலர்ந்த கைகளை அவனிடம் கொடுத்து உன்னிப்பான பார்வையுடன், வெற்றுப் புன்னகையையும் செலுத்தினார். அவரது சாய்வு மேசை மீதிருந்த காகிதங்களைப் பார்த்துக் கொண்டே அவள் சொன்னாள்; “நல்லது”, “நீங்கள் என்ன, மாட்டுவண்டியை சாக்கடையிலிருந்து வெளியே இழுத்து விட்டீர்களா?” இதை மீண்டும் ஒரு கணம் நினைத்துப் பார்த்த திரு. மாட்டின் தனது பாலுடன், மன உளைச்சலுடன் லேசாக நெளிந்தார். சிறப்பு ஆலோசகர் என்ற முறையில் அவளது குற்றங்கள் மீதுதான் அவர் கவனத்தைச் செலுத்த முடியுமே தவிர, அவளது ஆளுமை சார்ந்த சிறுபிழைகள் மீதல்ல. இதற்கு மறுப்புச் சொல்வதையும், தாங்கிக் கொள்வதையும் கடினமாக உணர்ந்தார். பெண் என்ற முறையில் அந்தப் பெண்மணியின் பிதற்றல்களும் பிழைகளும் அவரது மனத்துக்குள்ளே கட்டுங்கடங்காத சாட்சியாகப் பதிந்திருந்தன. கடந்த இரண்டு ஆண்டுகளாகவே அவள் அவரை அச்சுறுத்தி விட்டிருந்தாள். ஹால், அல்லது, லிப்ட் அல்லது அவருடைய அலுவலகத்திலேயே கூட அவள் எதிர்ப்பட்டு சர்க்கல் குதிரையைப் போல முாட்டுக் கும்மாளம் அடித்தாள். அவள் எப்போதும் உரத்த குரலில் இத்தகைய அரித்தயற்ற கேள்விகளை அவனிடம் கேட்பாள்;

“என்ன மாட்டு வண்டியை சாக்கடையிலிருந்து தூக்கியாகி விட்டதா?”

“பட்டாணியின் தோலை உரித்துக் கொண்டிருக்கிறீர்களா?”

“என்ன மழைப் பீப்பாயைக் கவிழ்த்து விட்டீர்களா?”

“ஊறுகாய் ஜாடியின் அடிப்பாகத்தை கரண்டிக் கொண்டிருக்கிறீர்களா?”

“நீங்கள் என்ன பூணைப் பறவையின் இருக்கையில் அமர்ந்து கொண்டிருக்கிறீர்களா?”

திரு. மாார்ட்டினின் இரண்டு உதவியாளர்களில் ஒருவனான, ஜோ ஹார்ட் இத்தகைய பிதற்றல்களுக்குப் பொருள் சொன்னான். “அவள் பாட்டினின் ரசிகையாக இருக்கக்கூடும்; ரெட் பார்பர், ரேடியோவில் ஒலிபரப்பி வரும் பாட்டினின் கேளிக்கை நிகழ்ச்சியில் இத்தகைய சொற்பிரயோகங்கள் வரும்; அதை இவர் “தெற்கு” வரை கொண்டு வந்து விட்டான்” மேலும், ஜோ, ஒன்றிரண்டுக்கு அர்த்தமும் சொன்னான். “பட்டாணியின் தோலை உரிப்பது, என்றால், பெருமளவு கிளர்ச்சியடைதல் என்று பொருள்; அதேபோல பூணைப்பறவையின் இருக்கையில் அமர்தல் என்றால் வேலைவெட்டியில்லாமல் உட்கார்ந்து இருப்பது, அதாவது மட்டையாளனின் எதிரில் மூன்று பந்து வீச்சுகள் இருக்கும்போது எவ்வித செயலுமற்று இருந்தல்”, இவை அனைத்தையும் திரு. மாார்ட்டின் முயன்று அழித்து விட்டார். அது அவருக்கு அலுப்பூட்டுவதாகவும், மனநோய்க்கு அண்மையில் கொண்டு செல்வதாகவும் இருந்தது. ஆனால் அவர் கொலைபாதகம் வரை செல்லாத அளவிற்கு திடசித்தம் உள்ள மனிதர். அதிர்ஷ்டவசமாக திருமதி. பரோஸ் மீதான முக்கிய குற்றச் சாட்டுகள் மீது சரியாக எதிர்வினை புரிந்தார். அவர் எப்போதும், வெளித்தோற்றத்திற்கு பெருமளவு பொறுமையைக் கடைப்பிடிப்பதாகக் காட்டிக் கொண்டார். குமாரி. பெயர்ட் என்ற பெயருள்ள அவரது இன்னொரு உதவியாளர் ஒரு முறை அவரிடம், “அந்தப் பெண்ணைப் போன்றே உங்கள் மீதும் நம்பிக்கை வைத்துள்ளேன்” என்றார். அவர் வெறுமனே புன்னகைத்தார்.

திரு. மாார்ட்டினின் மனதை திருமென ஓர் எண்ணம் மெலிதாகத் தாக்கியது; திருமதி. அல்லின்பரோஸ் மீதான அவரது குற்றச் சாட்டுகள் எல்லாம், அவள், மணப்பூர்வமாகவும், வெளிப்படையாகவும், பிடிவாதமாகவும், உணவு மற்றும் வழங்கல் நிறுவன அமைப்பின் செயல்திறனை சீர்குலைக்க செய்து வருகிறார் என்பதுதான். அவள் தன் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றுவதற்காக செய்தும், சாகசங்கள் அனைத்துமே சரியாக மறு ஆய்வு செய்வதற்குரிய தகுதி, பொருள், போட்டித்திறன் கொண்டவராகும். குமாரி. பெயர்ட் - டிப்டிமுந்து திரு. மாார்ட்டினுக்குக் கிடைத்த தகவலின்படி, திருமதி. பரோஸ், திரு. பிட்வீலரை ஒரு பார்ட்டியில் சந்தித்திருக்கிறார். உணவு மற்றும் வழங்கல் நிறுவனத்தின் தலைவரான அவரை, புகழ் பெற்ற மத்திய மேற்கு கால்பந்தாட்டக் குழுவின் பயிற்சியாளர் என்று நினைத்து, அவரைக் கூட்டியணைக்க முயன்ற ஒரு முரட்டுக் குடிசாரணிடமிருந்து அவள் அவரைக் காப்பாற்றியிருக்கிறார். அகரத்தனமான சாகசம் ஒன்றைச் செய்து அவரை ஒரு சோபாவுக்கு அழைத்துச் சென்று அடர்ச் செய்தான். வயதான அந்தக் கணவன் உடனடியாக தன் லட்சியங்கள் நிறைவேறவும், தனது நிறுவனம் முன்னேறவும் தேவையான ஒரே பெண்மணி இவர்தான் என்ற புறவுக்குத் திருமென வந்தார். ஒருவாரம் கழித்து உணவு மற்றும் வழங்கு நிறுவனத்திற்கு அவர்தான் சிறப்பு ஆலோசகர் என அறிவித்தார். அன்றைய தினம் அலுவலகம் குழப்பத்தில் ஆழ்ந்து கிடந்தது. குமாரி டைசன், திரு. பிரண்ட்லேஜ், திரு. பார்டெட் ஆகியோர் துரத்தப்பட்ட பிறகு, திரு. மூன்சன் தனது தொப்பியை எச்சரிக்கையுடன் எடுத்துச் சென்றார். பிறகு தன் பணி விலகல் கடிதத்தை அஞ்சலில் அனுப்பி வைத்தார். முதிய ராபர்ட்ஸ் அதன் பிறகே திரு. பிட்வீலருடன் பேசத் துணிவு கொண்டார். அவர் திரு. மூன்சனின் துறைப்பிரிவு “சிறிது சீர்குலைந்திருப்பதாகவும்” பழைய முறையையே இனிமும் கடைப்பிடிக்க வேண்டுமா? என்றும் குறிப்பிட்டார். திருமதி. பரோஸ் - சின் திட்டங்கள் மீது அவர் பெரிதும் நம்பிக்கை வைத்திருந்தார். “இவற்றுக்குத் தேவை என்பதெல்லாம் சிறிது மாற்றம், சிறிது மாற்றம்; அவ்வளவுதான்” என்றும் சொன்னார். திரு. ராபர்ட்ஸ் விட்டுக் கொடுத்து விட்டார். திருமதி. பரோஸ் கொண்டு வந்த எல்லா மாற்றங்களையும் திரு. மாார்ட்டின் கவனித்துக் கொண்டிருந்தார். மாணிகை பின் மேல் அலங்காரத்தை சிதைப்பதில் துவங்கிய அவள் தற்போது நிறுவனத்தின் அல்திவாரக் கற்களையே சோடரி கொண்டு தகர்க்கத் துவங்கியிருந்தார்.

திரு. மாார்ட்டின் சொல்வதுபோல அவர் திங்கட்கிழமை 1942-நவம்பர் - 2ம் தேதி பிற்பகல் அதாவது ஒரு வாரம் முன்பு தான் வந்திருந்தார். அன்று

பிற்பகல் 3-மணிளவில் திருமதி. பரோஸ் அவரது அலுவலகத்திற்குள் பாய்ந்து வந்தார். “ஹே...” அவள் கூச்சலிட்டாள். “நீங்கள் ஊறுகாய் ஜாடியின் அடிப்பாகத்தை கரண்டிக் கொண்டிருக்கிறீர்களா?” திரு. மாார்ட்டின் தன் பச்சை நிற கண்ணாடித் தடுப்புக்கு கீழாக அவனைப் பார்த்தார்; எதுவும் சொல்லாமல். அவள் அலுவலகம் முழுதும் சுற்றித்திரிந்தாள், தனது பெரிய விழித்து நோக்கும் கண்களுடன்; “உங்களுக்கு கோப்புகள் வைக்கும் அமைப்புகளில் இத்தகையதும் தேவைதானா?” என்று திருமெனக் கேட்டான். திரு. மாார்ட்டினின் இதயம் துணுக்குற்றது. தன் குரலை ஒன்று போலாக்கி, அவர் பதிலளித்தார். “இங்குள்ள ஒவ்வொரு கோப்பும், உணவு மற்றும் வழங்கு நிறுவன அமைப்பின் செயல்பாட்டில் தவிர்க்கவியலாத அங்கம் வகிக்கின்றன!” அவன் கழுத்தைக்கக் கத்தினார், “சரி, இனிமும் பட்டாணியின் தோலை உரிக்க வேண்டாம்”. சொல்லிவிட்டு கதவு நோக்கிச் சென்றார். அங்கிருந்தே அவன் உரத்துக் கூச்சலிட்டான், “ஆனால் இங்கே நிச்சயமாக ஏகப்பட்ட சாயங்களைச் சரக்கு இருக்கிறது”. தனது நேசத்திற்குரிய துறைப்பிரிவின் மீது தான் அவன் விரல் சுட்டிக்காட்டுகிறது என்பதில் திரு. மாார்ட்டினுக்கு இனிமும் எவ்வித சந்தேகமும் இருக்கவில்லை. அவரது கோடரி, மேல் நோக்கி உயர்ந்து முதல் தாக்குதலாக இறங்கியது. இன்னும் அது வந்து விடவில்லை. சகிக்க முடியாத அந்தப் பெண்மணியின் மடத்தனமான கட்டளைகளைத் தாங்கிய, வசியப்பட்டிருந்த திரு. பிட்வீலரிடமிருந்து, எவ்வித குற்றச்சாட்டு குறிப்பாணையும் அவருக்குக் கிடைக்கப் பெறவில்லை.

ஆனால் திரு. மாார்ட்டினுடைய உள் மனதில் ஏதோ நடக்கப் போகிறது என்பதில் எவ்வித சந்தேகமும் இருக்கவில்லை. அவர் விரைந்து செயல்பட்டாக வேண்டும். ஏற்கெனவே மதிப்பு மிக்க ஒரு வாரம் கடந்து விட்டிருந்தது. திரு. மாார்ட்டின் தன்விட்டின் முன் அறையில் தன் பால்கிளாசுடன் நின்று கொண்டிருந்தார். தனக்குள் சொல்லிக் கொண்டார். “மதிப்பிற்குரிய ஜரி கணவான்களே”, “இந்தக் கொடுமைக்காரிக்கு மரண தண்டனை விதிக்குமாறு வேண்டிக் கொள்கிறேன்”.

அதற்கு மறுநாள், திரு. மாார்ட்டின் வழக்கம்போல தன் வழிமுறையில் இயங்கினார். தன் கிளாஸ்களை பலமுறை மெருகேற்றினார். ஏற்கெனவே சீவப்பட்டிருந்த பென்சிலை மீண்டும் சீவிக் கூரக்கினார். இவற்றை குமாரி. பெயர்ட் கூட கவனிக்கவில்லை. ஒரே ஒரு முறை அவர் தன் பழிகாரியின் பார்வையில் பட்டார். அவரைக்கூடும் ஹாலில் “ஹே” என்ற கூச்சலுடன் பறந்து கொண்டிருந்தார். ஐந்து முப்பதுக்கு அவர் வழக்கம் போல வீடு நோக்கி நடந்தார். எப்போதும் போல ஒரு கிளாஸ் பால் அருந்தினார்.

கடுமையான பாணம், எதுவும் அவர் தம் வாழ்நாளில் அருந்தியது இல்லை. இஞ்சி ரசத்தை நீங்கள் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளாவிட்டால், உணவு மற்றும் வழங்கு நிறுவனத்தின் செயலராக இருந்த, காலஞ் சென்ற சாம் ஷ்லோசர், சில ஆண்டுகள் முன்பு ஒரு முறை ஊழியர் கூட்டத்தில் அவரது நல்ல பழக்கங்கள் குறித்து வியப்புடன் குறிப்பிட்டார்;

“நமது மிகச்சிறந்த ஊழியராகிய இவர் ஒரு போதும் மது அருந்துவதில்லை, புகைப்பதும் இல்லை; விளைவுகள் தாம் ஒருவரைப் பற்றிப் பேசும்;” இதை ஆமோதிப்பவர் போல திரு. பிட்வீலர், தலையசைத்தார்.

திரு. மாார்ட்டின் அந்த ஒரு முக்கியமான நிகழ்ச்சிக்கூறிய நாள் பற்றி இன்னும் சிந்தித்தவண்ணம், 46-வது தெருவின் அருகிலிருந்த ஐந்தாவது நிழற்சாலையில் இருந்த ஷார்ப்டை நோக்கி நடக்க ஆரம்பித்தார். அங்கு அவர் சென்றபோது எப்போதும் போல மணி எட்டு ஆகிவிட்டிருந்தது. அங்கு இரவுணவை முடித்து விட்டு, சன் பத்திரிகையின் நிதி ஆலோசனைப் பகுதியைப் படித்து முடித்தபோது எப்போதும் போல மணி எட்டேழுக்கால் ஆயிற்று. எப்போதும் இரவு உணவுக்குப்பின் சிறிது நடப்பது அவரது வழக்கம். இம்முறை அவர் ஐந்தாவது நிழற்சாலையில் சாவதானமாக நடந்தார். கையறை அணிந்து இருந்த அவர் கைகள் வெம்மையாகவும்

அவரது நெற்றி குளிர்ந்தும் இருந்தன. அவர் தன் மேல்கோட்டுப் பையிலிருந்து ஓட்டகம் பிராண்டு சிகரெட்டுகளை தன் உள் அங்கிக்கு மாற்றினார். அவ்வாறு செய்ததற்காக அவர் தம்மைத் தாமே வியந்து கொண்டார். திருமதி. பரோஸ் எப்போதும் லக்கி பிராண்டையே புகைப்பவள். அவரது எண்ணம் என்ன வென்றால், (அழித்தபிறகு) ஓட்டகம் பிராண்டை, புகைப்பது என்பதுதான். பிறகு அதை அவளுடைய ஆஷ்ட்ரேயில் வைத்து விட வேண்டியது. அதில் ஏற்கெனவே அவள் புகைத்து திணித்த 'லக்கி' சிகரெட் துண்டுகள், அவளது உதட்டுச் சாயக்கறையுடன் இருக்கும். விசாரணையை இழுத்துடிக்க இது உதவும். இது ஒன்றும் சரியான திட்டம் என்று சொல்ல முடியாது. இதற்கு நேரமாகும். அவருக்கு மூச்சுத் திணறியது. செருமினார்.



திரு. மார்ட்டின், மேற்கு பன்னிரண்டாவது தெருவிலிருந்த திருமதி. பரோஸ் வசித்து வந்த வீட்டை ஒரு போதும் பார்த்ததில்லை. ஆனால் அது குறித்து அவருக்கு தெளிவான வரைபடம் மனதில் இருந்தது. அவள் தற்பெருமையாக தனது முதல் மாடிக்குடியிருப்பு பற்றியும் அது அருமையான செங்கல் கட்டிடத்தில் வாசக அமைந்திருப்பது பற்றியும் அவள் அவ்வப்போது பீற்றிக் கொண்டது அதிருஷ்டவசமானதுதான். அங்கு கதவருகேயோ வேறெங்குமோ, பணியாளர்கள் யாரும் கிடையாது. நடந்து கொண்டே திரு. மார்ட்டின் தாம் ஒன்பது முப்பது மணிக்கு முன்னதாகப் போய்ச் சேர்ந்து விடவேண்டுமென்பதாக உணர்ந்தார். ஷராப்டிலிருந்து கிளம்பி, வடக்காக, ஐந்தாவது நிழற் சாலையில் நடந்து அந்த வீட்டை அடைய பத்துமணி ஆகும் என்று தோன்றியது.

அந்த நேரத்தில் ஜனங்களின் வருகையும், போவதும், மிகக் குறைவாகவே இருக்கும். ஆனால் அவரது நிதானப்போக்கு அருவருக்கத்தக்க அபத்தத்தை உருவாக்கி விடக்கூடும் என்று தோன்ற அந்த நினைப்பை விலக்கினார். எவ்வாறாயினும், வருகிற போகிற ஜனங்களை யாரும் குறிப்பாகக் கவனிப்பது என்பது இயலாத காரியம். எந்தக் கணமும், பெரும் அபாயம் சூழ்ந்திருந்தது. செயலற்ற கோப்பில் வைத்து அல்லிள் பரோஸை அழிப்பது என்ற முடிவில் அவர் இருந்தார்.

அவளுடைய குடியிருப்பில் வேறு யாரேனும் இருந்தால் நிலைமை வேறாகிவிடக்கூடும். அப்படி ஒரு நிலை ஏற்பட்டால் அவர் அவளிடம், அந்த வழியாகத்தாம் கடந்து சென்றதாகவும், அவளது அருமையான வீட்டைப் பார்த்ததாகவும், உள்ளே நுழைந்ததாகவும் சொல்வார்.

திரு. மார்ட்டின் 12-வது தெருவுக்குள் நுழைந்தபோது ஒன்பது மணி, பதினெட்டு நிமிடங்கள். அவரைக்கூடத்து ஒரு மனிதனும், பேசிக் கொண்டே ஒரு ஆணும், பெண்ணும் சென்றனர். அவர் அந்த வளாகத்தின் பாதிப் பகுதியைக் கடந்த நிலையில், அங்கிருந்த ஐம்பது குடியிருப்புகளிலும் எவரும் இருக்கவில்லை. விரைந்து உள்பகுதியின் படிக்களில் மேலேறினார். "திருமதி. அல்லிள் பரோஸ்" என்ற பெயர்ப் பலகையின் கீழிருந்த அழைப்பு மணியை உடனடியாக அழுத்தினார். கதவின் தாழ் விலகும் ஓசையைக் கேட்ட கணத்தில் விரைந்து கதவினாடே பாய்ந்து விட்டார். வேகமாக உள்ளே நுழைந்த அவர், தனக்குப் பின்புறமாக இருந்த கதவை மூடினார்.

ஹாலின் மேற்கூரையிலிருந்து சங்கிலியில் தொங்கிய விளக்கின் பல்பு அசுரத்தனமாக வெளிச்சத்தைக் கொடுத்தது. இடது பக்கச் சுவரை ஓட்டிச் சென்ற படிக்கட்டுகளில் எவரும் இருக்கவில்லை. வலப்புறமிருந்து சுவரில் ஒரு கதவு திறந்திருந்தது. அதை நோக்கி வேகமாக நுனிக்காலால் நடந்தார்.

"நல்லது; அடக்கடவுளே! இது யாரென்று பாரேன்!" - திருமதி. பரோஸ் கூச்சலிட்டார். அவளது கணக்கும் சிரிப்பு, துப்பாக்கி வெடிப்பைப் போலிருந்தது. கால் பந்தாட்டக்காரரின் லாவகத்துடன் அவர் விரைந்து கடந்து அவள் மீது வந்து மோதினார். தனக்குப் பின்னாலிருந்த கதவை அவள் தாளிட்டார். அந்த

அறையில் நூறு விளக்குகள் எரிந்து கொண்டிருப்பதாக திரு. மார்ட்டினுக்குத் தோன்றியது. அவள் கேட்டார்; "என்ன விஷயம்? இதென்ன குதிக்கும் ஆடுபோல!" அவர் தாம் ஏதும் பேச முடியாமல் இருப்பதை உணர்ந்தார். அவரது இதயம் தொண்டையில் வந்து அடைத்தது. "நான்;-ஆமாம்;" அவர் ஏதோ சொன்னார். அவள் குதித்தார், சிரித்தார்; அப்படியே அவரது கோட்டைக் கழற்றவும் உதவினார். "வேண்டாம்; வேண்டாம்" அவர் சொன்னார். "இதோ இங்கே வைக்கிறேன்". தன் கோட்டைக் கழற்றிய அவர் அதை, கதவின் அருகே இருந்த சோபாவின் மீது போட்டார். "உங்கள் தொப்பியும், கையுறையும் கூட" - அவள் சொன்னார்.

"நீங்கள் ஒரு பெண்மணியின் வீட்டில் இருக்கிறீர்கள்". அவர் தனது தொப்பியை தன் கோட்டின் மீது வைத்தார். திருமதி. பரோஸ் அவர் நினைத்திருந்ததை விடவும் பருமனாக இருந்தார். அவர் தம் கையுறைகளை அணிந்தே இருந்தார். அவர் சொன்னார்; "நான் இப்படியே கூடும் போய்க் கொண்டிருந்தேன்; எனக்கு நினைவு வந்தது; வேறு யாரேனும் இங்கு இருக்கிறார்களா?" முன்னைக் காட்டிலும் சத்தமிட்டுச் சிரித்தார். "இல்லை" என்றார். "நாம்" "இப்போது தனியாகத்தான் இருக்கிறோம்; ஒரு வெள்ளைத் தூணைப் போல வெள்ளையாக இருக்கிறாயே சரியான கோபாளி தான்; உனக்கு என்னவாகி விட்டது! சரி உனக்கு சிறிது சரக்கு கலந்து கொண்டு வருகிறேன்"

அந்த அறையை கடந்து அடுத்திருந்த அறைக்குள் நுழைந்தார். "ஸ்காட்ச்சும், சோடாவும் போதுமா! ஆனால் நீ குடிப்பதில்லை என்று சொல்வாயே! என்ன, குடிக்கிறாயா?" அவள் திரும்பி அவரை வினையாட்டாகப் பார்த்தார். திரு. மார்ட்டின் அவளை நெருங்கினார். "ஸ்காட்ச்சும் சோடாவும் போதும்" அவர் சொன்னது அவருக்கே கேட்டது. உள்ளே அடுக்களையிலிருந்து அந்த அவளது சிரிப்பை அவரால் கேட்க முடிந்தது.

திரு. மார்ட்டின் அந்த அறைக்குள் ஏதேனும் ஆயுதம் கிடைக்கிறதா என்று விரைவாக கவனித்தார். இந்திய கிளப்புகளில் காணக்கிடைக்கும் வினையாட்டுச் சாமானும், சீட்டுக்கட்டும் தான் ஒரு மூலையில் கிடந்தன. இவை எதற்கும் உதவாது. இந்த வழியில் இது முடியாது. அவர் சுற்று முற்றும் பார்க்கத் துவங்கினார். சாய்வு மெஜைக்கு வந்தார். அதன் மீது வேலைப்பாடு பொருந்திய கைப்பிடிப்புடன் கூடிய உலோகத்தாலான காசிகம் வெட்டும் கத்தி கிடந்தது. போதுமான அளவு அது கூர்மையாக இருக்குமா? அதை எடுத்த அவர் அருகிலிருந்த பித்தளை ஜாடியின் மீது தட்டிப்

பார்த்தார். அதனுள்ளிருந்த அஞ்சல் வில்லைகள் தரையில் விழுந்து சிதறின.

“ஹே”, திருமதி. பரோஸ், அடுக்கையிலிருந்து கத்தினாள். “என்ன பட்டாளியின் தோலை உரிக்கிறாயா?”. திரு. மார்ட்டின் விசித்திரமான சிரிப்பொன்றை உதிர்த்தார். அந்தக் கத்தியை எடுத்த அவர் தனது இடது கை மணிக்கட்டில் வைத்து அதன் கூர்மையை பரிசோதித்தார். அது கூர் மழுங்கியது; அது உதவாது.

திருமதி. பரோஸ், மீண்டும் தோன்றியபோது, இரண்டு ஹைபால்ஸ் மதுக்கோப்பைகளுடன் வெளிப்பட்டாள். திரு. மார்ட்டின் தம் கையறைகளை அணிந்த நிலையிலேயே நடக்கும் கூத்தை உன்னிப்பாக உணர்ந்ததுடன் கிளர்ச்சியாகவும் உணர்ந்தார்.

அவரது பாக்செட்டில் சிகரெட்டுகள் இருந்தன; அவருக்கென மது கலக்கப்பட்டு இருக்கிறது. இவை அனைத்தும் மொத்தத்தில் அசாதாரணமானவை; அதற்கும் மேலாகவும் இருக்கலாம். இது அசாத்தியமானது. அவரது மனதின் அடியாழத்தின் ஒரு புறம், அவருக்கு ஒரு வெற்று யோசனை குமிழியிட்டது; வளர்ந்தது. “அட கூடவுளே; அந்தக் கையறைகளை சுழற்றி விடுங்களேன்”. திருமதி. பரோஸ் சொன்னாள். “நான் எப்போதும் வீட்டில் இவற்றை அணிந்திருப்பேன்”. திரு. மார்ட்டின் சொன்னார். ஒரு அற்புதமான, விசித்திரமான திட்டம் உதிக்கத் துவங்கியது. அவன் கிளாஸ்களை, சோபாவுக்கு முன்னிருந்த காபிமேசை மீது வைத்து விட்டு சோபாவில் அமர்ந்தான். “இங்கே வாரும், பெரிய மனிதரே”; அவள் அழைத்தாள்.

திரு. மார்ட்டின் அவளருகே சென்று பக்கத்தில் அமர்ந்தார். ஓட்டகம் பிராண்ட் சிகரெட் பாக்செட்டிலிருந்து ஒரு சிகரெட்டை வெளியில் எடுப்பது கஷ்டமாகத்தானிருந்தது. ஒரு வழியாக வெளியே ஒன்றை எடுத்தார். அவள் அதைப் பற்ற வைத்தாள்; சிரித்தாள்; “நல்லது” அவரது மதுக்கோப்பையை அவரிடம் கொடுத்தவாறே அவள் சொன்னாள்; “இது மிகவும் ஆச்சரியமானது; உன்சையில் மதுவும், சிகரெட்டும்”.

திரு. மார்ட்டின் புகைத்தார், ஆனால் மிக மோசமான முறையில் அல்ல; ஹைபால் மதுவை ஒரு மிதறு விழுங்கினார். “எல்லா நேரங்களிலும் நான் குடிக்கிறேன், புகைக்கிறேன்”; அவர் சொன்னார். தனது கிளாசை அவளது கிளாகடன் மோதினார். “அந்தக் காற்றுத் துருத்திப்பயல் பிட்வீலருக்காக பருப்புகள் இங்கே கிடக்கின்றன;” அவர் சொன்னார். மீண்டும் மிதறு விழுங்கினார். சரக்கு சற்று மோசமாகத்தானிருந்தது. ஆனால் அவர் வெளிக்காட்டிக் கொள்ளவில்லை. “உண்மையாகவா, மார்ட்டின்” அவளது குரலும், பாவனையும் மாறின. “நமது எசுமனரை நீ அவமதிக்கிறாய்”. திருமதி. பரோஸ், தலைவருக்கு அனைத்து சிறப்பு ஆலோசகராக தற்போது இருக்கிறாள். திரு. மார்ட்டின் சொன்னார்; “நான் ஒரு வெடிகுண்டு தயாரித்துக் கொண்டிருக்கிறேன். அது அந்த கிழட்டு ஆட்டை நாகத்திற்கும் கீழாக வீசி விடும்”. அவர் மதுவை சிறிதளவு மட்டுமே குடித்திருந்தார்; அதுவும் கடுமையானதாக இல்லை. அவ்வாறாக இருக்கவும் முடியாது. “நீ போதைப் பொருள் தான் சாப்பிடுகிறாயா! அல்லது வேறு ஏதேனும்?” திருமதி. பரோஸ், தன்மையாகக் கேட்டாள். “ஹெரோயின்” திரு. மார்ட்டின் சொன்னார். “அந்தக் கிழப்பருந்தை நான் விட்டு வைக்கப் போவதில்லை”. தன் கட்டுப்பாட்டை இழந்தவளாக நுணிக்காலில் நின்று அவள் கத்தினாள்; “திரு. மார்ட்டின்!” “எல்லாம் முடிந்தது; நீ உடனே போய் விடு”. திரு. மார்ட்டின் மீண்டும் தன் மதுவை ஒரு மிதறு விழுங்கினார். தனது சிகரெட் குண்டை, சாம்பல் கிண்ணத்தில் வைத்த அவர், ஓட்டகம் சிகரெட் பாக்செட்டை எடுத்து காபி மேசையின் மீது வைத்தார். பிறகு அவர் எழுந்தார். அவள் அவரையே வெறித்துப் பார்த்தபடி நின்று. அவர் நடந்து சென்று தன் மேல் கோட்டையும், தெப்பியையும் அணிந்தார். “இதைப்பற்றி எதுவும் வெளிவரக்கூடாது”. இதைச் சொன்னபடியே அவர் தனது ஆள்காட்டி விரலைத்தன் உடற்குக்குக் குறுக்கே வைத்தார். திருமதி. பரோஸால் சொல்ல முடிந்ததெல்லாம், “அப்படியா!” என்பது தான். திரு. மார்ட்டின் கதவுக்குமிடம் மீது தன் கையை வைத்தார். “நான் பூனைப் பறவையின் இருக்கையில் அமர்ந்திருக்கிறேன்”.

அவர் சொன்னார்; அவர் தனது நாகக்கைத் துருத்தி அவளுக்குக் காட்டிவிட்டு கிளம்பினார். அவர் சென்றதையாரும் பார்க்கவில்லை.

திரு. மார்ட்டின் தன் வீட்டிற்கு நடந்தே சென்று, பதினொரு மணிக்கு முன்னதாகவே போய்ச் சேர்ந்தார். அவர் போகும் போதும் யாரும் அவரைப் பார்க்கவில்லை. தன் பற்களைத் துலக்கியபின் இரண்டு கிளாஸ் பால் அருந்தினார். வெற்றிப் பெருமிதமாக உணர்ந்தார். அது போதையால் அல்ல; ஏனெனில் அவருக்கு போதை ஏறவில்லை. எப்படியோ அவரது நடைப்பயணம், விஸ்கியின் விளைவுகளை செயலற்றதாக்கி விட்டது.

அவர் படுக்கையில் விழுந்தார்; சிறிது நேரம் பத்திரிகையை வாசித்தார். நடுநிசிக்கு சற்று முன்னதாக உறங்கி விட்டார்.

வழக்கம் போலவே திரு. மார்ட்டின், மறு நாள் காலை எட்டு முப்பதுக்கு அலுவலகத்துக்குச் சென்று விட்டார். பத்து மணிக்கு முன்னதாக ஒரு போதும் அலுவலகம் வந்திராத திருமதி. அல்லின்பரோஸ், எட்டே முக்காலுக்கே அவரது அலுவலகத்தினுள் பாய்ந்து வந்தாள். அவள் கத்தினாள்; “நான் இப்போதே திரு. பிட்வீலரிடம் புகார் செய்யப் போகிறேன்”.

“அவர் உன்னைப் போலீசிடம் ஒப்படைக்கக் கூடும்; இதைக் காட்டிலும் உனக்குத் தகுதியானது வேறென்ன?” திரு. மார்ட்டின் அதிர்ச்சியும், ஆச்சரியமும் கலந்த பார்வையை அவன் மீது செலுத்தினார். அவர் சொன்னார்; “உங்கள் மன்னிப்பை வேண்டுகிறேன்”. திருமதி. பரோஸ், சீறலுடன் அறையை விட்டுப் பாய்ந்தோடினாள். குமாரி. பெயர்ட்டும், ஜோஹார்ட்டும் அவளைக் கவனித்துக் கொண்டிருந்தனர். குமாரி. பெயர்ட்டு, கேட்டாள்; “அந்தக் கிழட்டுப் பிசாசுடன் உங்களுக்கு என்ன பிரச்சினை?” “எனக்கொன்றும் தெரியவில்லை” – சொன்ன திரு. மார்ட்டின் தம் வேலையில் ஈடுபட்டார். அவர்களிருவரும் அவரைப் பார்த்து விட்டுப்பின் தங்களை ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துக் கொண்டனர். குமாரி. பெயர்ட்டு எழுந்து வெளியே சென்றாள். அவள் மெதுவாக நடந்து சென்று திரு. பிட்வீலரின் அலுவலக அறையின் கதவை அடைந்தாள். திருமதி. பரோஸ், உள்ளே உரத்துக் கூச்சலிட்டுக் கொண்டிருந்தாள், ஆனால் கருணையின் கணைப்பு இல்லை. குமாரி பெயர்ட்டுக்கு அவள் என்ன சொன்னாள் என்பது கேட்கவில்லை. தன் இருக்கைக்கே மீண்டும் வந்து அமர்ந்தாள்.

நாற்பத்தைந்து நிமிடங்களுக்குப் பிறகு திருமதி. பரோஸ், தலைவரின் அலுவலகத்தை விட்டு வெளிக்கிளம்பி, தானாக கதவை மூடிவிட்டுச் சென்றாள். இதன்பின் அரை மணி நேரம் கூட ஆகவில்லை; திரு. பிட்வீலரிடமிருந்து திரு. மார்ட்டினுக்கு அழைப்பு வந்தது. கோப்புகள் பிரிவு தலைமைப் பொறுப்பாளரும், சிறப்பாளவரும், அமைதியானவரும், சிறப்பாளவருமான அவர், கிழவரின் மேசை முன்பாக நின்று கொண்டிருந்தார். திரு. பிட்வீலர் வெளுத்தும், நடுக்கத்துடனும் காணப்பட்டார். அவர் தனது கண்ணாடியைத் திருகிய வண்ணம் இருந்தார். அவர் தொண்டையிலிருந்து மெல்லிய குழம்பிய ஒலி வெளிப்பட்டது, “மார்ட்டின்”, “நீ எங்களுடன் இருப்பது ஆண்டுகளாக இருந்து வருகிறாய்”;

“ஐயா, இருபத்து இரண்டு” – என்றார் மார்ட்டின்.

“இந்தக் கால கட்டத்தில்,” தலைவர் சொல்ல ஆரம்பித்தார், “உன்னுடைய வேலை, உன் நடவடிக்கை, இவை மிகவும் முன்மாதிரியாக இருந்தன”.

திரு. மார்ட்டின் சொன்னார்; “நானும் அவ்வாறே நம்புகிறேன், ஐயா”.

திரு. பிட்வீலர் சொன்னார்; “எனக்குப் புரிகிறது, மார்ட்டின், நீ ஒரு போதும் மது அருந்தியதோ, புகைத்ததோ இல்லை;”

“அது சரிதான் ஐயா” மார்ட்டின் சொன்னார். “ஆ... ஆமாம்” திரு. பிட்வீலர், தன் கண்ணாடியை மெருகேற்றிக் கொண்டிருந்தார், “நீ நேற்று அலுவலகத்தை விட்டுச் சென்றபிறகு என்னவெல்லாம் செய்தாய் என்பதைச் சொல்ல முடியுமா, மார்ட்டின்” அவர் கேட்டார். திரு. மார்ட்டின்,

ஒரு வினாடிக்கும் குறைவான நேர குழப்பமான அமைதிக்குப்பின் சொன்னார்.

“நிச்சயமாக”; “நான் வீட்டை நோக்கி, நடந்தேன்; பிறகு இரவு உணவுக்காக வ்ர்ப்புக்குச் சென்றேன். பிறகு மீண்டும் வீட்டுக்கு நடந்தேன். ஐயா, நான் படுக்கைக்கு விரைவிலேயே சென்று விட்டேன். சிறிது நேரம் பத்திரிகை வாசித்தேன். பதினொரு மணிக்கு சற்று முன்பாக உறங்கி விட்டேன்”. “திரு. பிட்வீலர், மீண்டும் சொன்னார்; “ஆ... சரி” சற்று நேரம் அமைதியாக இருந்த அவர், கோப்புகள் பிரிவுத் தலைமைப் பொறுப்பாளருக்குச் சொல்வதற்கு சரியான வார்த்தைகளைத் தேடி, முடிவாகச் சொன்னார்; “திருமதி. பரோஸ்”; “திருமதி. பரோஸ், மிகக் கடுமையாக உழைத்தார்; மார்ட்டின், மிகக் கடுமையாக, அவளுக்கு மிக மோசமாக மன நலம் பாதிக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதை மிக வருத்தத்துடன் தெரிவிக்கிறேன்; அது தயாரற்ற மனிதலையும் பிறரைத் துன்புறுத்தும் வகையிலான மனப்பிரமையும் கொண்டதாகும்”.

“வருந்துகிறேன் ஐயா” என்றார் திரு. மார்ட்டின். “திருமதி. பரோஸ், தற்போது தவறான நம்பிக்கையில் இருக்கிறார்” திரு. பிட்வீலர் தொடர்ந்தார். “நேற்று மாலை நீ அவள் வீட்டுக்குப் போயிருந்தாயாம். தவறாக நடந்து கொண்டாயாம்; அதாவது தகாத முறையில்”. அவர் திரு. மார்ட்டினின் முகத்தில் தெரிந்த துயரத்தின் வெளிப்பாட்டை அமைதிப்படுத்தும் வகையில் தன் கையை உயர்த்தினார். திரு. பிட்வீலர் சொன்னார்; “இத்தகைய மன நோய்களின் தன்மை அத்தகையது, ஒரு காங்க்ரீட் அற்ற ஒருவரைத் துயரப்படுத்துவது, இத்தகைய விவயங்கள், பாடலின் மனதுக்கு எட்டாதவை. மார்ட்டின், நான் இப்போது தான் எனது நண்பரும், மன நல மருத்துவருமான டாக்டர். பிட்ச்-உடன் தொலைபேசியில் தொடர்பு கொண்டேன். அவர் இதை உறுதிப்படுத்தாவிட்டாலும் கூட, சந்தேகத்தின் பொதுத்தன்மையை ஏற்றுக் கொண்டார். திருமதி. பரோஸ், தன் கதையை இன்று காலை என்னிடம் சொல்லி முடித்தவுடன், நான் என் சந்தேகத்தை அவளிடம் சொல்லி, உடனே அவளை டாக்டர் பிட்சிடம் செல்லுமாறு அறிவுறுத்தினேன். நான் இதைச் சொல்வதற்காக வருந்துகிறேன்; அதாவது அவள் வெறியுடன் பறந்து விட்டாள். அவள் உன்னை அழைத்து விசாரிக்க வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொண்டாள்; வேண்டினாள். மார்ட்டின், திருமதி. பரோஸ், உன்னுடைய துறைப்பிரிவை மறு சீரமைப்புச் செய்ய வேண்டுமென்று திட்டமிட்டிருந்தான்; இது உனக்குத் தெரியாமல் இருக்கலாம். இது என்னுடைய ஒப்புதலுக்காகத்தான் காத்திருந்தது. என்னுடைய ஒப்புதலுக்காகத்தான். இதுதான் அவள் மனதுக்கு உன்னை இட்டுச் சென்றது. ஆனால் டாக்டர் பிட்ச் போன்றோருக்கு இதெல்லாம் சாதாரணம்; நமக்கல்ல. திருமதி. பரோஸ் நமக்களித்த பயன்பாடு இப்போது முடிவுக்கு வந்து விட்ட தென எண்ணுகிறேன்”.

“நான் பெரிதும் வருந்துகிறேன் ஐயா!” என்றார் திரு. மார்ட்டின்.

இந்த நேரத்தில், அலுவலகக் கதவு வீச்சுடன் திறக்க, திருமென வாயு வெடிப்புக்கு நிகரான வேகத்துடன்

திருமதி. பரோஸ் உள்ளே அதனூடே பாய்ந்து நுழைந்தாள். “இந்தச் கண்டெலி அதை மறுக்கிறதா?” அவள் கூச்சலிட்டாள்.

“இவன் இதிலிருந்து தப்ப முடியாது!” திரு. மார்ட்டின் தன்னிச்சையாக நகர்ந்து திரு. பிட்வீலரின் இருக்கைக்கு அருகாமையில் நின்றார். “நீ என்வீட்டில், குடித்தாய், புகை பிடித்தாய்!” திரு. மார்ட்டினை நோக்கிக் கூச்சலிட்டாள். “இது உனக்குத் தெரியும்; நீ திரு. பிட்வீலரைக் கிழட்டுக் காற்றுத் துருத்தி என்றும் அவரை உன்னுடைய ஹெரோயின் போதையில் தாக்குவேன் என்றும் சொன்னாயே”. சற்று மூச்சு வாங்குவதற்காக அவள் சற்று நிறுத்தியபோது அவளது விழிக்கும் கண்களில் ஒரு ஒளி தோன்றியது. “இவ்வளவு கீழ்த்தரமானவனான நீ; ஒரு சின்ன சாதாரண ஆள் தான். நீ எல்லாவற்றையும் திட்டமிட்டு விட்டாய் என்று நினைக்கிறேன். உன்னுடைய நாக்கைத் துருத்திக் கொண்டு சொன்னாயே, நீ பூனைப்பறவையின் இருக்கையில் அமர்ந்திருப்பதாக; அடக்கூடவே! நான் இதைச் சொன்னால் யாரும் நம்ப மாட்டார்கள் என்று நினைத்தாயா! இது உண்மையிலேயே மிகவும் கச்சிதம்”. அவள் கத்தினாள், உணர்ச்சி வசப்பட்டு கூச்சலிட்டாள். மீண்டும் அவளுக்கு வெறிகிளம்பியது. அவள் திரு. பிட்வீலரை நோக்கினாள்; “உங்களுக்குப் புரியவில்லையா, கிழட்டு முட்டாளே, இவனுடைய தந்திர விளையாட்டு தெரியவில்லையா?” ஆனால் திரு. பிட்வீலர் தன் மேசையின் மீதிருந்த எல்லா அழைப்பு பொத்தான்களையும் அழுத்திவிட்ட உணவு மற்றும் வழங்கல் நிறுவனத்தின் அனைத்துப் பிரிவு ஊழியர்களும் அவரது அறைக்குள் வந்து குவிய ஆரம்பித்தனர். திரு. பிட்வீலர், அழைத்தார், “ஸ்டாக்டன், நீயும், பிஷ்பினும், திருமதி. பரோசை அவளுடைய வீட்டுக்குக் கொண்டு செல்லுங்கள்; திருமதி. பாவெல், நீயும் அவர்களுடன் போக வேண்டும்”. ஸ்டாக்டன் தன் உயர்நிலைப் பள்ளியில் ஓரளவு கால்பந்தாட்டம் ஆடிய அனுபவத்தைக் கொண்டு, திருமதி. பரோசைப் பிடித்தான். அவனும், பிஷ்பினும் ஒன்றாக அவளை வம்படியாக, கதவு வழியே ஹாலுக்குக் கொண்டுவந்த போது, சுருக்கெழுத்துகளும், அலுவலகப் பையன்களும் கூடியிருந்தனர். இன்னும் அவள் திரு. மார்ட்டின் மீதான தன் சாபங்களை அலறலுடன் விடுத்துக் கொண்டிருந்தாள். அவை சிக்கலும், முரண்பாடுமிக்க வைபுமான சாபங்கள். இந்த ரகளை நடைவழி வரை நீடித்து ஓய்ந்தது.

திரு. பிட்வீலர் சொன்னார்; “இப்போது நடந்ததற்கு வருந்துகிறேன். உங்கள் மனதிலிருந்து இவற்றை நீக்கி விடுங்கள் மார்ட்டின்;” “சரி ஐயா;” மார்ட்டின் சொன்னார். இதை யடுத்து, “எல்லாம் முடிந்தது” என்று தலைவர் சொன்னதை ஏற்பு போல கதவை நோக்கி நகர்ந்தார்.

“நான் எல்லாவற்றையும் நீக்கிவிடுவேன்” அவர் வெளியே சென்று கதவை மூடினார். அவரது காலடி, ஹாலில் லேசாகவும், விரைவாகவும் இருந்தது. தனது துறைப்பிரிவின் உள்ளே அவர் நுழைந்தபோது, வேகம் குறைந்தவராக எப்போதும் போல, அமைதியாக அறையைக் கடந்து, நடந்து, W.20 என்ற கோப்பை ஆழ்ந்த கவனத்துடன் பார்வையிடத் துவங்கினார்.



மாஸ்தீ மைத்ரீ கவிதைகள் . . .

மழைக்கரலச் சீறும்

வரிசை தப்பிய எறும்பு ஒன்று
வருகிறது தலையணை மேல்
அச்சவார்த்த உடல்
சிறு அசைவுடன் நகர்கிறது

தலை தூக்கிப் பார்த்து
என்னைப் போலவே சிரிக்கிறது
வாயிலிருந்து சிறு தானியத்தைத் தவறவிட்டு

மீண்டும் தேடி எடுத்துக் கொண்டு போகிறது

மடியில் கட்டிவரும் என் அம்மாவின்
மரவள்ளிக் கிழங்கு வாசனையுடன்

•

கோடைத்துயில்

பருவங்களென எப்பொழுதும்
உனது நிகழ்வுகள்

பெய்தும் பொய்த்தும்
பூத்தும் காய்ந்தும்
உறைந்தும் தழுவியும்

எனது உடல்
தலும்பியும் நுரைத்தும்
பாய்ந்தும் தேங்கியும்
வரண்டும்

எல்லா கோடையிலும்
உனது வரவை எதிர்நோக்கி
என் உடலில்
முட்டைகளையும் விதைகளையும்
பாதுகாத்தபடி

வசந்தத்தின் முதல் மழைக்கே
மண் நனைந்து
முலைகள் மொட்டவிழுந்து விடுகின்றன
மீன் குஞ்சுகள்
உடலில் உள்நிரம்பி மொய்க்கின்றன

•



வானத்தைக் கோர்த்துக்கொண்டிருப்பாவள்

குஞ்சு வெளியேறிய பின்
உடைந்த ஓட்டிற்குள்
வானம் நிரம்புவதென
எல்லாவற்றிற்குள்ளும்
ஆசை நிரம்பிவிடுகிறது

வலசை போகும் சிறகைப்புகளில்
சிதறிக் கொட்டிய வானத் துண்டுகளை
என் மகள் கோர்த்துக் கொண்டிருக்கிறாள்

புதிர் விளையாட்டாக
கைகளில் நீலம் ஒட்ட

•

கண்ணாடியின் ஆழமும் கரையும்

தீண்டமுடியாத ஆழத்தில் மூழ்கி
மூர்ச்சையாகி
மேலே மிதக்கும் எனது
விழைவுகளைப் பொறுக்கி எடுத்து
சற்றே ஆசுவாசப்படுத்தி மீண்டும்
உன் முன் வைக்கிறேன்

முடிவுறாதக் கரையை
தொட்டறிய

சட்டமிடப்பட்ட நீராகி
சுவரில் தொங்குகிறாய்
செங்குத்தாக

•

அமைதியின் கரையில்

புலருதலின் சிறுபொழுதில்
புற்கள் பனி சுமக்கின்றன
பறவைகள் தானியம் கவர்ந்து பறக்கும்
செங்குருதி கேட்காத மண்ணில்
நிறமற்ற நீர் சலசலக்க
ஓலமற்ற காற்று
என்னை அழைத்து செல்லும்
நீ இல்லாத நம் வீட்டுக்கு
நினைவுகள் கொத்திப்பிடுங்க



மரணங்கள் உருவாக்கப்படுகின்றன

விசும்பல்களும் குமுறல்களும்
ஒரு பாளை பூக்காமல் இருக்க
போதுமான காரணங்களைச் சுமக்கின்றன

கதறலும் ஓலமும்
அடுத்த மரணத்திற்கான
போதுமான காரணங்களைச் சுமக்கின்றன

நீயோ நானோ
ஒரு கொலையாயுதத்தின்
விசையில் விரல்பொருத்த
போதுமான காரணங்களை சுமக்கிறோம்

அருவம்

ஆளற்ற வீட்டில்
உனது உடை தொங்கிக்கொண்டிருக்கிறது
எந்தவொன்றையும் அதனுடன் பேசி
எல்லாவற்றையும் துவங்குவது புதிதல்ல

வீட்டின் எந்த மூலையில் இருந்தாலும்
அல்லது
உள்ளும் வெளியிலும்
பின்தொடருவதைப் பொருட்படுத்துவதில்லை

குளியலறையில்
வெளவ்வாலின் நாற்றத்துடன்
புளித்த கவிச்சியை நிரைத்தப்படி
தொங்கிக் கொண்டோ
அல்லது
மோகத்தின் காளான் பூக்கும்
பொழுதுகளிலோ
அதன் இருப்பு மிகுந்த
அருவருப்பைத் தரும்

அதன் கட்டளைகளைத் தவிர
மௌனம் அதிக கலவரப்படுத்த

பூதவுடல் அனைத்தையும் அடைக்காத்தபடி

தப்புச் சொடி

கட்டட விரிசலில் வேரோடும் மரமென
கசந்த நிகழ்வுகளைக்
களையக் களைய
மீண்டும் தரிக்கும்

பிடுங்கி எறிய இயலா
சுவரெனத் தவிப்பு

ஊன்றிக் கொள்ள
ஒரு பிடி நிலமற்ற அதன் அவலம்
வேர்களாய்ப் பரவி பிணைக்க
விரிசல்களில் நடுங்கும் நகரம்
செங்குத்தாக நீளும் மனசெங்கும்
வேர்கள் வழிந்து அசைகின்றன

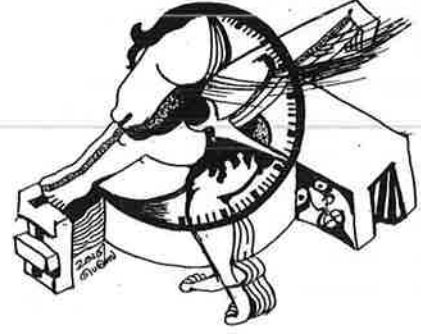
இலக்குகள் நீர்ணயங்கள்

காலப் பிரமாண உறிஞ்சு குழல்கள்
இடைவெளி சிக்கிக் கொள்ளும்
சகானுபவம் சேர்ந்திசை
சரசம்
துரிதகால அடவுகள்
ஸ்தம்பமாகிப் போன
வெளிச்சத் தாண்டவங்கள்
சிலபோது
பிரித்தெடுக்க இயலா இருள் கரைகள்
ஜலப் பிரளயம்
முக்குளித்துச் சேரும் ஈரம்
தொட்டிமுக்கக் கூடும் ராக வடம்
நிஷாதங்களோ
காந்தாரங்களோ
கை கலந்து தட்டித் திறக்கும்
திட்டி வாசல் காட்சி
காண மறந்து
உமிழ்ந்த சுவடுகள்
திரும்பிப்பார்த்து
இடது பாதம் எடுத்த வாக்கில் ஆலீடம்
ஏங்கியபடியே
இன்னுமொரு
இரட்டை ஸ்வரம்

கடிகாரப் பீசீறு

இன்றுகளில் தென்படும் நாளைகளின்
நம்பிக்கைத் தொலைவுகள்
நாளைகளின் நாளைகளில்
நீண்டபடி
முடிவற்ற எல்லைகளுக்கப்பால்
கண்மணி றறை திரவ நிழல்களாய்
சேகரமாகி
பட்டாம் பூச்சி
தொட்டால் பறக்கும் சிறகுகள்
வருடல்கள் தீண்டித் தீண்டி
குவிந்து மையக் கூர் முனை
கிழித்தெறியும் கடிகாரப் பிசிறுகள்
கோணிப்பை நார்கள்
நைந்து போயினும்
நாடித் துடிப்பு
முட்கள்
தயங்கித் தயங்கி
தாங்கிக்
கொண்ட
என்

சிரங்கநாயகி



படிக்கட்டுகள்

மது கோப்பைகளின்
கிண்ணங்கள்
வெறுமையான கணத்தில்
மனத் தடயங்களின்
நினைவு

அது
நெற்றியில் பூக்கும்
அனுபவத்தின் மணமாய்
காத்திருக்கும்
படிக்கட்டுகள்
தாழ்த்தவோ
உயர்த்தவோ
செய்யும்

இருப்பினும்
எழும் சூரியனாய்
மீண்டும்
மீண்டும்
உயிர்த்தெழும்
உள்வாங்கி மறைந்திருக்கும்
நெருப்பு.

கோணங்கள்

நம்மை
நாம் பகிர்ந்து கொள்ள
இருந்த தருணங்களில்
பகிர்ந்து கொண்டது
நாமல்ல என்று தெரிந்ததும்

காமத்தின் மீது
கோபம் கொள்கிறாய்
அத்தருணங்களே
காவியமானது
என்பதை மறந்து.

செந்தில் குமார்

செய்திகள்

எம்.சி. சுரேஷ்

செய்திகளை நான் பெரும்பாலும் நம்புவதில்லை. ஆனாலும் எனக்கு செய்திகள் படிக்கப் பிடிக்கும். தலைப்புச் செய்திகள்; பத்திச் செய்திகள்; துணுக்குச் செய்திகள், எல்லாமும். செய்திகள் மர்மத் தன்மை கொண்டவை; யூசுமானவை; புதிர்களால் நம்மை அலைக்கூழிப்பவை.

செய்திகளைத் தாங்கிவரும் செய்தித்தாள்கள் வசீ கரமானவை; ஜன்னலில் தென்படும் ஓர் அழகான இளம்பெண்ணின் முகத்தைப் போல். செய்தித்தாள்களை மீறி செய்திகள் காற்றைப்போல் உலவுகின்றன. போகும் வழி தோறும் இடறுகின்றன. 'என்னைப்படி' என்று மன்றாடுகின்றன.

செய்திகளை நான் வழக்கமான பாணியில் வாசிப்பதில்லை. அது ஒரு அலுப்பூட்டும் பாணி. செய்திகளில் புனைவு பாதி, உண்மை பாதி என்ற நம்பிக்கை எனக்கு உண்டு எனவே செய்தியாளன் கட்டமைக்கும் புனைவுக்கு எதிர்ப்புணவைக் கட்டமைக்க நான் முயற்சி செய்வேன்.

நீங்கள் கீழ்க்காணும் தலைப்புச் செய்தியைப் படிக்கிறீர்கள் என்று வைத்துக் கொள்ளோம்.

கஞ்சா கடத்திய ஆட்டோ டிரைவர் கைது!

அப்புறம் என்ன செய்வீர்கள்? பரபரப்புடன் அதன் கீழ் அச்சிடப்பட்டிருக்கும் வரிகளுக்குத் தாவலீர்கள். பதற்றமும் பரபரப்பும் உங்களைத் தொற்றிக் கொள்ளும். உங்களுக்கு சுவாரஸ்யம் தேவைப்படுகிறது. புனைகதைகளும், முட்டாள் பெட்டியும் தரும் சுவாரஸ்யம் உங்களுக்குப் போதவில்லை. எவனோ ஒரு ஆட்டோ டிரைவர் கஞ்சா கடத்தியதைப் படிப்பதில் உங்களுக்கு அத்தனை ஆர்வம். எனக்கு இதெல்லாம் சலித்துவிட்டது.

நான் தலைப்புச் செய்தியைப் படித்ததும் அதன் கீழ் அச்சிடப்பட்டுள்ள வரிகளைப் படிக்க மாட்டேன். கண்களை மூடிக் கொண்டு யோசிப்பேன். எனது புனைவைக் கட்டமைக்க நான் முயல்வேன். மேலே யோசிக்க ஆரம்பிப்பேன்.

இந்த ஆட்டோக்காரன் யாராக இருப்பான்? சிவதானுவாக இருக்குமோ... அல்லது பக்கத்து வீட்டு பவானியின் தம்பி கோழி சேகர்... (கோழி திருடுவது அவனது உபதொழில்) ஆட்டோ ஸ்டான்டில் தினமும் புன்னகையுடன் என்னை எதிர்கொள்வானே, நமஸ்காரம் சரவணன். (யாரைப் பார்த்தாலும் நமஸ்காரம் என்பான்)

சிவதானு தான் ஒரு ஆட்டோ டிரைவர் என்பதை அடியோடு வெறுப்பவன். தான் இருக்க வேண்டிய இடமே வேறு; தனது யோதா காலம் ஆட்டோ ஓட்ட வேண்டியதாகி விட்டதே என்று சதா வருந்துபவன். தனியார் திரைப்படக் கல்லூரியில் நடிப்பைப் பயின்றவிட்டு, எல்லா சினிமாக்கம் பெண்களுக்கும் வாய்ப்புக் கேட்டு அலைபவன். உதவி இயக்குநர்களுக்கு இலவசமாக ஆட்டோ ஓட்டுவான். பைசா பெறமாட்டான். நாளைக்கு இவர்களில் யாராவது டைரக்டரானால் தனக்கு வாய்ப்புத் தருவார்கள் அல்லவா? பல சினிமாக்களில் நடித்திருக்கிறான். எட்டடிநகில் வெட்டுப்பட்டது போக மிஞ்சி நிற்கும் சில ஷாட்களில் தட்டுப்படுவான். இவன் கஞ்சா கடத்த வாய்ப்பில்லை. சதா தொண தொணவென்று வாய்பேசிக் கொண்டிருப்பவன். ஆதலால் எவனாவது கஞ்சாக்காரன் சினிமாப் பேச்சுக் கொடுத்து இவனைப் பயன்படுத்திக் கொண்டிருப்பானோ?

கோழி சேகருக்கு தினமும் கோழிக் குழம்பும் கோழி வறுவலும் இல்லாவிட்டால் சோறு தொண்டையில் இறங்காது. பணமில்லாத காலங்களில் திருடியாவது சாப்பிடுவான். அதனால் எங்கே யார் கோழி காணாமல் போனாலும் துப்பு துலக்குபவர்கள் முதலில் இவனைத்தான் தேடுவார்கள். கோழிக்கு ஆசைப்பட்டிருக்கஞ்சா கடத்தியிருப்பானோ?

நமஸ்காரம் சரவணன் நல்ல மனிதர். அவரது மனைவி தனியார் ஆஸ்பத்திரி ஒன்றில் வேலை பார்க்கிறாள். மூத்த பையன் மெக்கானிக்காக இருக்கிறான். மிகவும் மரியாதையான ஆட்டோக்காரர். சரியாக ஓடும் மீட்டர் வைத்திருக்கும் ஒரு சில ஆட்டோக்காரர்களில் இவரும் ஒருவர். மீட்டருக்கு மேல் போட்டுக் கொடுக்குமாறு நிர்ப்பந்திக்காத உத்தமர். இவர் நிச்சயம் இந்த கஞ்சா கடத்தலில் ஈடுபட்டிருக்க வாய்ப்பே இல்லை.

தீவிர அலசலுக்குப்பின் அவர்களில் யாராவது ஒருத்தனைத் தேர்ந்தெடுப்பேன். சரி கோழி சேகராக இருக்கலாம் என்று முடிவு செய்வேன். பின்பு செய்தியைப் படிப்பேன்.

.... ஊத்துக்கோட்டை அருகே உள்ள பென்னூர் பேட்டையைச் சேர்ந்தவர் கணேசன் (வயது 30) இவர் மனைவி கோமதி வயது (26) பட்டாறியான கணேசன் வேலை கிடைக்காததால் ஆட்டோ ஓட்டி வந்தார். சம்பவம் நடந்த அன்று இவரது ஆட்டோவில் கஞ்சா இருந்தது போலீசாரால் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது....

கோழி சேகர் இல்லை என்று தெரிந்ததும் உள்ளூக்குள் ஏமாற்றமாக இருக்கும். அதேசமயம் இதென்ன அபத்தம். அவனுக்கும் எனக்கும் என்ன பகை. பாவம் பிழைத்துப் போகட்டுமே என்றும் தோன்றும்.

■ ■ ■

அன்றைக்கு ஒரு நாள் அப்படித்தான்.

லஞ்சம் வாங்கிய

பஞ்சாயத்து யூனியன் ஆணையர் கைது!

— என்ற செய்தியைப் படித்ததும் பரபரப்படைந்தேன். ஏனெனில், இது ஒரு ருசிகரமான செய்தி. என் இதயம் சுவாரஸ்யம் தாங்க முடியாமல் தட்டட்டென்று அடித்துக் கொண்டது. எனக்கு இரண்டு பஞ்சாயத்து யூனியன் ஆணையர்களைத் தெரியும். இரண்டு பேரில் யார் மாட்டிக் கொண்டிருந்தாலும் எனக்கு சந்தோஷம் தான்.

யோசிக்கலானேன். யாராக இருக்கும்?

ஒருத்தன் என் அண்ணன் நாகராஜன். கொஞ்ச காலம் சென்னையில் வேலை பார்த்தான். அப்புறம் பூந்தமல்லி, சும்மிடிப்பூண்டி, பூல் என்று பதவி உயர்வுகளாகப் பெற்றுக் கொண்டே போனான். போலீஸிடம் சிக்காமல் லஞ்சம் வாங்குவதில் சூரன். அனேகமாக எங்கள் பக்கத்துத் தெருவில் இருந்த எல்லா வீடுகளையும் வாங்கிவிட்டான் என்றே தோன்றுகிறது.

எங்கள் குடும்பத்தில் அவன் தான் முதல் பையன். அவனுக்கு அப்புறம் நான்; என் தம்பி குமரேசன்; தங்கை சுந்தரி எல்லாரும். வேலை கிடைத்தது முதல் அவன் எங்கள் குடும்பத்துக்கு பைசா கொடுத்ததில்லை. இரண்டு வருஷங்களுக்கு முன்பு தங்கை சுந்தரிக்குக் கல்யாணம் நடந்தபோது கூட

அவனிடமிருந்து ஒன்றும் பெயரவில்லை. பைசா கூடத் தராமல் தப்பித்துக் கொண்டான். சுந்தரிக்கு ஒரு பெண் குழந்தை கூட பிறந்து விட்டது. லதா என்று பெயர் வைத்திருக்கிறார்கள். ஆறு மாதத்துக்கு முன்பு அப்பா மாறடிப்பு வந்து ஆஸ்பத்திரியில் அனுமதிக்கப்பட்ட போதும் பாரா முகமாக இருந்து ஒளிந்து கொண்டான். எல்லாச் செலவுகளும் எங்கள் தலைமேல். (நான் மற்றும் என் தம்பி) குடும்பத்தில் செலவு வரும் போதெல்லாம் எங்களை வசமாக மாட்டிவிட்டு ஓடிப்போன திருடன் இப்போது வசமாக மாட்டிக் கொண்டானோ?

இன்னொருத்தன் ராமசாமி. துரோகி. அவனுக்கும் எனக்கும் பத்துவருஷப் பகை. பத்து வருஷத்துக்கு முன்னால் சர்வீஸ் கமிஷன் மூலம் ஹைகோர்ட்டில் 'கிளார்க்காகப் போய்ச் சேர்ந்தேன். அப்போது ராமசாமியும் 'க்ளார்க்காக வந்து சேர்ந்தான். அங்கே வக்கீல்களுக்குத்தான் பதவி உயர்வு கிடைக்குமே தவிர, க்ளார்க் வாக்கம் அப்படியே கிடந்து காலத்தள்ள வேண்டியதுதான். அப்போது என் அண்ணன் ஊரக வளர்ச்சித் துறையில் இருந்தான்.

அந்தத் துறையில் போய்ச் சேர்ந்தாலாவது சீக்கிரம் 'பிரமோஷன்' கிடைக்கும். எனவே நான் ராமசாமியிடம் ஊரக வளர்ச்சித் துறைக்கு மாற்றல் வாங்கிக் கொண்டு போய்விடலாம் என்று சொன்னேன். அவனும் உற்சாகமாகத் தலையாட்டினான்.

அரசாங்க அலுவலகங்களில் அவ்வப்போது வேறு துறைகளிலிருந்து ஆள் தேவை என்று கேட்டு சுற்றறிக்கை வரும். ஊரக வளர்ச்சித் துறையிலிருந்து வரப்போகும் சுற்றறிக்கைக்கு நானும் ராமசாமியும் ஆவலாகக் காத்திருந்தோம்.

திடீரென்று ஒரு நாள் ராமசாமி ஊரக வளர்ச்சித் துறைக்கு மாற்றலாகிப் போனபோது நான் பெரிதும் நிலைகுலைந்து போனேன். எனக்குத் தெரியாமல், ரகசியமாக அங்கிருந்து வந்த சுற்றறிக்கையை மறைத்து வைத்து அவன் வரைக்கும் மாற்றல் பெற்றுப் போன சங்கதி எனக்கு அப்புறமாய்த்தான் தெரிந்தது. இப்போது அவன் போய் பத்து வருஷத்தில் ஆணையராகி விட்டான். நான் அதே க்ளார்க்காக ஹைகோர்ட்டில் 'பெஞ்ச்' தேய்த்துக் கொண்டிருக்கிறேன்.

அந்த நாய் போலீஸாரிடம் மாட்டிக் கொண்டிருந்தால் எத்தனை நன்றாக இருக்கும்...! பதட்டத்துடன் செய்தியை வாசிக்க ஆரம்பித்தேன்.

கும்முடிப்பூண்டி, டி.ச. 16 கும்முடிப்பூண்டியில் பஞ்சாயத்து ஒன்றிய ஆணையராக இருக்கும் நவநீதகிருஷ்ணன் (வயது 45) நிலப்பட்டா வழங்குவது தொடர்பாக லஞ்சம் வாங்கிய போது ரகசிய போலீஸாரால் கைது செய்யப்பட்டார். சம்பவம் நடந்த அன்று ரகசிய போலீசார் அவருக்கு மாறுவேடத்தில் வந்து லஞ்சம் கொடுத்தனர். அவர் அதை வாங்கிய உடனேயே அந்த இடத்திலேயே கைதானார். இந்தச் சம்பவம் கும்முடிப் பூண்டிப் பகுதியில் பெரும் பரபரப்பை ஏற்படுத்தி உள்ளது.

நாசமாய்ப் போக நாகராஜனும் ராமசாமியும் தப்பித்துக் கொண்டு விட்டார்களே.

இதுமாதிரி தருணங்களில்தான் செய்திகள் அயர்ச்சியை ஏற்படுத்திவிடுகின்றன. செய்திகளின் சிறப்பே அவை நமது அனுமானங்களை மீறிப் போய்விடுவதுதான். நமது அனுமானத்தின்படியே நடந்தால் அவற்றின் விறுவிறுப்பு, கவர்ச்சி, ருசி எல்லாம் போய்விடுமே. சரி கிடக்கட்டும்.

நாகராஜனும் ராமசாமியும் என்றைக்காவது அகப்படாமலா போகப் போகிறார்கள்.



காலையில் கண்விழிக்கும் போது படுக்கையில் காபியும் செய்தித்தாளும் காத்திருக்க வேண்டும் என்று விரும்புவவரான நீங்கள்? நான் அப்படிப்பட்டவன் அல்ல. காலையில் எழுந்ததும் ஒரு சின்ன வாக்கிங். அப்புறம் ஹோட்டலில் ஒரு காபி. அப்புறமாய் கடையில் செய்தித்தாளை வாங்க வேண்டும். வாங்கும் போதே பெட்டிக்கடையில் தொங்க விடப்பட்டிருக்கும் செய்திச் சுவரொட்டியில் தலைப்புச் செய்திகளை மேய வேண்டும். இதுதான் எனது நிகழ்ச்சி நிரல்.

விமான விபத்தில் 20 பேர் பலி
அமைச்சரவையில்
அதிரடி மாற்றம்
கப்பல் தொழிலாளர்கள்
வேலை நிறுத்தம்
பிரபல நடிகை
தற்கொலை

அனேகமாக செய்திச் சுவரொட்டிகள் மேற்கண்ட பாணியிலான செய்திகளைத் தாங்கியபடி தொங்கிக் கொண்டிருக்கும்.

மேற்கண்ட செய்திகளில் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு பிரிவினரைத் திருத்திப்படுத்தும். என் போன்ற பிரிவினருக்கு நடபசையின் தற்கொலைதான் பெரிதும் திடுக்கிட வைக்கும். மற்ற செய்திகளில் எனக்கு அக்கறை இல்லை. நானோ அல்லது என் உறவினர்களோ யாரும் விமான விபத்தில் சிக்கும் பிரபலம் இல்லாதவர்கள். அவ்வளவு வசதி எங்களுக்கு ஏது. அதனால் விமானவிபத்துச் செய்தி என்னைக் கவராது. அமைச்சரவை என்பது அடிக்கடி மாறக்கூடியது. துரதிருஷ்டசாலியான நானோ அல்லது எனக்கு வேண்டியவர்களோ அரசியல்வாதிகள் இல்லையாதலால் இந்த மாற்றம் எனக்கானது இல்லை. ஆட்டோ பஸ் டிரைவர்கள் வேலை நிறுத்தம் என்றாலாவது பயம் பீடக்கும். கப்பல் ஓடினால் என்ன? ஓடாவிட்டால் என்ன?

நடபசையின் விவகாரம் வேறு. அன்றைய பொழுது முழுக்க அந்த நடபசையின் மரணத்தைப் பற்றிப் பேசியே சுழிந்து விடும். வீட்டிலேயே அது ஆரம்பித்துவிடும். பஸ்ஸில் தொடரும். ஆபீஸ்வரை நீட்சியடைந்து கொண்டே போகும். காண்டனில் விவாதிக்கப்படும். அவளது வாளிப்பான உடம்பு, தளராத மாப்பகங்கள் குறித்து ஏக்கப்பெருமூச்சுடன் அனுதாப வார்த்தைகள் உதிரும். யார் யார் அவளிடம் தொடர்பு வைத்திருந்தார்கள்; இந்தத் தற்கொலையில் எந்த நடிகன் அல்லது தயாரிப்பாளன் மாட்டப் போகிறான் என்ற திசையில் விவாதம் பயணம் செய்யும்.

'கடைசியாக அந்த நடிகை 'இன்ன ஹீரோவுடன் தான் சுற்றினாள்' என்பாள் டைப்பிஸ்ட் மல்லிகா. நானும் ராமசாமியும் வேலைக்குச் சேர்ந்த புதிதில் தான் இவளும் டைப்பிஸ்டாக வேலைக்கு சேர்ந்திருந்தாள். அப்போது ஒல்லியாக அழகாக இருப்பாள். நானும் ராமசாமியும் அவள் மேல் காது கொண்டிருந்தோம். அவளுக்கு ராமசாமியிடம் லயிப்பு இல்லை. என்னிடம் மட்டும் நெருக்கமாகப் பழகி வந்தாள். தான் கொண்டு வரும் ஊசல் நெடி பரப்பும் உணவுகளை என்னுடன் மட்டுமே பகிர்ந்து கொள்வாள். ஒரு வேளை ராமசாமி என்னைப் பழிவாங்கியதற்கு இவளது நெருக்கமான நட்பும் ஒரு காரணமாக இருந்திருக்குமோ என்று சமயங்களில் எனக்குத் தோன்றுவதுண்டு. (இப்போது அவள் ஒரு பூக்கி. திருமலை நாயக்கன் மறால் தூணையொத்த அவள் இருப்பைக் கூட்டிப் பிடிக்கக் கூடிய நீண்ட கைகளை உடையவன் எனவும் இந்த அவனியில் இல்லை.)



நடிகையின் மரணம் பற்றிய பேச்சுக்கள் மென்று மென்று ருசிக்கும் அவல்போல் அதிககவை கொண்டவை.

காலையில் விழிப்பு வந்தபோதுதான் தெரிந்தது. நான் நிறைய நேரம் தூங்கிவிட்டிருக்கிறேன். ஹம்ஸா யாரையோ சத்தம் போட்டுக் கொண்டே காபியும் போட்டுக் கொண்டிருந்தான். பிள்ளைகள் இரண்டும் இன்னும் இரண்டாம் ஜாமத்திலிருந்து மீண்டு வராமல் தூங்கிக் கொண்டிருந்தன. ஹம்ஸாவின் காபிக்கு பயந்து சந்தடி செய்யாமல் வீட்டை விட்டு வெளியேறினேன். வாசலில் ஒரு அவசரக்கோலம். ஹம்ஸா போட்டிருக்கிறான். தெருவில் தாவணி போட்ட இளம் பெண்களும், ஹைட்டி அணிந்த பேரிளம் பெண்களும் 'அக்ரோபேடிக்ஸ்' போல விதவிதமான போஸ்களில் வளைந்தும் நெளிந்தும் கோலம் போட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள். இன்றைக்கு என்னமோ விசேஷம் போல் இருக்கிறது.

மணி ஏழரை. பொதுவாக நான் ஆறுமணிக்கே எழுந்து வெளியே போய்விடுவேன். இன்றைக்குப் பார்த்து தாமதமாகிவிட்டது. வாக்கிங் வேண்டாம். வெறும் செய்தித்தாளும் காபியும் போதும் என்று முடிவு செய்து கொண்டேன். நடையின் வேகத்தை அதிகரித்தேன். தாமதித்தால் செய்தித்தாள் விற்றுத் தீர்ந்துவிடும். அப்புறம் அக்கம்பக்கத்து டீக்கடை அல்லது சூலன் கடைக்குப் போய்க் கசங்கிப் போன பேப்பரில் செய்தி படிக்க நேரிடும். யாராவது படித்துவிட்டுப் போட்ட செய்தித்தாளைப் புரட்ட எனக்குப் பிடிக்காது. என்னுடைய செய்தித்தாளை நானே புரட்டிப் பார்க்க வேண்டும். ஒவ்வொரு செய்தித்தாளும் ஒரு தனித்த பிரதியைப் போன்றது. நீங்கள் படிக்கும் போது அது உங்களுக்கான பிரதி. நான் வாசிக்கும் போது அது எனக்கான பிரதி.

கடையில் கூட்டம் இல்லை. யாரோ ஒருவர் கடைக்காரனிடம் செய்தித்தாள் கேட்க அவரிடம் இல்லை என்று சொல்லிக் கொண்டிருந்தான். செய்தித்தாள் விற்றுத் தீர்ந்துவிட்டது போலிருக்கிறது. எனக்குள் பதற்றம் தொற்றியது. ஒரு நாள் கூட என்னால் செய்தித்தாள் படிக்காமல் இருக்க முடியாது. செய்தித்தாள் படிக்காத தினம் மூளையான தினம் போல் தோன்றும். அணிச்சையாகக் கடையை நோக்கி வேகவேகமாகப் போனேன்; அதனால் பயனில்லை என்று தெரிந்தும்.

கடைக்காரன் என்னைப் பார்த்துத் தனது கறைப்பற்களைக் காட்டி அசட்டுத்தனமான சிரிப்பை உதிர்த்தான். உயிரற்ற ரெடியேட் சிரிப்பு. எனக்கு எரிச்சல் எரிச்சலாக வந்தது. இவனுக்கு இந்தச் சிரிப்பு ரொம்ப முக்கியம். பேப்பர் இல்லை என்று சொல்வதற்கு முந்தீபாக ஒரு தரித்திரம் பிடித்த சிரிப்பை விநியோகித்திருக்கிறான்.

சிரிப்புக்குப்பின் பேசவும் செய்தான்.

'இன்னிக்கு ஏன் ஸார் லேட்?'

முகத்தில் அப்படியே அறையலாம் போல் இருந்தது. எத்தனை கரிசனம் முட்டாள். முட்டாள்.

'ஸார், நீங்க வருவீங்கன்னு உங்களுக்காக ஒரு பேப்பர் எடுத்து வச்சிருக்கேன்,

மீண்டும் அவன் தன் அசட்டுத்தனமான சிரிப்பை உதிர்த்தபோது அது உன்னதமான சிரிப்பாகத் தெரிந்தது. இப்போது அசட்டுச் சிரிப்பை உதிர்க்க வேண்டியது என் முறை. உதிர்த்தேன். அந்த நொடியில் அந்தக் கடைக்காரன் மகத்தான மனிதனாகத் தோன்றினான்.

'ரொம்பத் தாங்கல் பாபா! என்றேன். (அவன் பெயர் ரொம்பக் காலமாகவே பாபா என்று தான் இருக்கிறது. சமீபத்தில் வெளியான ஒரு திரைப்படத்துக்கும் இதற்கும் சம்பந்தம் இல்லை. ஆனாலும் அந்தத் திரைப்படம் வெளியானதிலிருந்து இவன் நிறைய கேலிக்கு ஆளாகிக் கொண்டிருக்கிறான்)

சில்லறையைக் கொடுத்து செய்தித்தாளை வாங்கிக் கொண்டேன். புத்தம் புது செய்தித்தாளின் நியூஸ் பிரிண்ட் வாசனை எனக்குப் பிடித்தமானது. செய்தித்தாளை மூக்கருகே வைத்து முசுந்தேன்.

தற்செயலாக என் பார்வை கவரொட்டியதைத் தவிச் சென்றது.

**ரயில் விபத்து
10 பேர் பலி
நடிகை ரம்யகுமாரி
விவாகரத்து
வெடிகுண்டுகளுடன்
வந்த தீவிரவாதி கைது.**

ரயில் விபத்து, தீவிரவாதிகள், வெடிகுண்டு போன்றவையெல்லாம் நமக்குச் சம்பந்தமில்லாதவை என்றே தோன்றியது. எங்கோ நடக்கிறது. யாரோ செய்கிறார்கள்.

அப்படியே பக்கத்திலிருந்து ஓட்டலுக்குள் நுழைந்து, (வழக்கமாக நான் காபி சாப்பிடும் ஹோட்டல் தான். கல்லாவில் உட்காரும் உடுப்பி ஐயர் கன்னடம் கலந்த தமிழில் பேசுவது கேட்க வேடிக்கையாக இருக்கும்), காபிக்கு சொல்லிவிட்டு டேபிளின் எதிரே உட்கார்ந்தேன். டேபிளில் ஈரம் ஏதும் இல்லையென்று ஊர்ஜிதப்படுத்திக் கொண்டு செய்தித்தாளைப் பரப்பினேன்.

முதல் பக்கத்தில் தலைப்புச் செய்தி வந்திருந்தது. வண்ணப் புகைப்படம் கவிழ்ந்த ரயிலையும் நசுங்கிக் கிடந்த உட்களையும் தத்ரூபமாகக் காட்டியது. மனித ரத்தம் அப்படியே அப்பட்டமாக பதிவாகி இருந்தது. 'சூட்' என்றேன். ரசித்தப்படியே. நவீன தொழில் நுட்பத்தை எண்ணி வியந்தபடியே செய்தியில் மூழ்கினேன்.

கோவையிலிருந்து சென்னை வந்த எக்ஸ்பிரஸ் ரயில் விபத்து

10 பேர் பணி; 50 பேர் காயம்.

என் மூளை தீவிரமாக இயங்க ஆரம்பித்தது. கோவையில் எனக்குத் தெரிந்தவர்கள் யார் யார் இருக்கிறார்கள். யோசித்துப் பார்க்கையில் அப்படியொன்றும் நெருக்கமான மனிதர்கள் யாருமே இல்லை என்றே தோன்றியது. ஆமாம்... நான் எப்போது கோவைக்குப் போனேன். பத்து வருஷத்துக்கு முன்னால் முதன் முதலாகப் போனேன். வேலைக்குச் சேர்ந்த புதிது. பயிற்சிக்காக பவானிசாகரில் இருக்கும் ஒரு பயிற்சி நிலையத்துக்கு என்னை அனுப்பினார்கள். அப்போது கோயம்புத்தூர் போய் இறங்கி அங்கிருந்து பஸ் பிடித்து பவானிசாகர் போனேன். (கோவையிலிருந்து சத்தியமங்கலம் போய் அங்கிருந்து இன்னொரு பஸ் மாறின மாதிரி ரூபசம்) அதற்கப்புறம் பயிற்சிக் காலத்தில் கோவையிலிருந்த அரசு அலுவலகங்களுக்கு பயிற்சி மாணவனாகப் போனேன். காந்தி நகர், பீளமேடு, ஆர்.எஸ். புரம், தூக்க நாயக்கன் பாளையம் போன்ற இடங்களுக்கெல்லாம் போய் வந்ததாகத் தோன்றுகிறது. அப்பறம் ஊட்டிக்குப் போகும் போதெல்லாம் கோவைக்குப் போய்தான் போவோம். மற்றபடி கோயம்புத்தூரில் எனக்குப் பரிச்சயமானவர்கள் யாரும் இல்லை, அட கஷ்டமே. கோயம்புத்தூரில் தெரிந்தவன் என்று ஒருத்தன் கூட இல்லாதது வருத்தம் தருவதாக இருந்தது. முன்பின் தெரியாதவர்களின் மரணம் என்பது வெறும் வார்த்தைகளால் ஆனது. அது நம்மை உலுக்குவதில்லை. அந்த வார்த்தைகளுக்கு உயிர் இல்லை.

சுவாரஸ்யமின்றி தலைப்புச் செய்திகளுக்குக் கீழே தட்டையாக வாசிக்கத் தொடங்கினேன். முன் தீர்மானங்கள் இன்றி வெறுமனே செய்தி வாசிப்பதில் சுவாரஸ்யம் இல்லை. இருந்தாலும் என்ன செய்வது. வாசித்தாக வேண்டி இருக்கிறது.

.... டிசம்பர் 6, பாபர் மசூதி நினைவு நாளான நேற்று பிற்பகல் கோவையிலிருந்து சென்னைக்கு வந்து கொண்டிருந்த கோவை எக்ஸ்பிரஸ் காட்பாடிக்கு அருகே தடம் புரண்டது. இதில் பயணம் செய்து கொண்டிருந்த பயணிகளில் 10 பேர் உயிரிழந்தனர். 50 பேர் படுகாய மடைந்தனர். சம்பவம் நடந்திருப்பது டிசம்பர் மீத்தேதி என்பதால் போலீஸார் இந்த விபத்துக்கு தீவிரவாதிகளின் நாசவேலை காரணமாக இருக்குமா என்ற கோணத்தில் ஆராய்ந்து வருகிறார்கள்...

காபி வந்தது. பேப்பரிலிருந்து தற்காலிகமாக கவனத்தை காபிக்குத் திரும்பினேன். குடான காபியை ஆசைதீர உறிஞ்சிக் குடித்தேன். உடுப்பி காபியின் மணமும் ருசியும் அத்தனை ஆனந்தமாக இருந்தன. பின்பு டபராசெட்டை டேபிளில் வைத்தேன். அப்பறம் விட்ட இடத்திலிருந்து கூப்பீரமாகத் தொடர்ந்து படிக்கலானேன்.

.... விபத்தில் பலியானவர்களில் சிலருடைய உடல்கள் அடையாளம் கண்டுபிடிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

1. சுந்தரி (வயது 25)
2. மோகன் (வயது 30) சுந்தரியின் கணவர்
3. லதா (ஒரு வயது குழந்தை)
4.
5.

எனக்குத் திகீர் என்றது. திடீரென்று அசௌகரியமாக உணர்ந்தேன். அந்த ஹோட்டல் ராட்டினம் மாதிரி சுற்றியது. கண்கள் இருட்டிக் கொண்டு வந்தன. இற்றுப்போன மாதிரி கீழே விழுந்து கொண்டிருந்தேன்.



எக்ஸ்பிரஸ் என்னமோ கோவையிலிருந்து புறப்பட்டதுதான். அதற்காக அத்தனை பெரும் கோவையிலிருந்துதான் புறப்பட்டு வந்திருக்க வேண்டும் என்பதில்லை. சிலர் ஈரோட்டில் ஏறியிருக்கலாம். சிலர் சேலத்திலிருந்து கூட ஏறியிருக்கலாம். இதைப்பற்றியெல்லாம் நான் யோசிக்கவே இல்லை. சேலத்தில் தான் என் தங்கை சுந்தரியைக் கல்யாணம் செய்து கொடுத்திருக்கிறோம்; அவள் கணவர் மோகன் அங்கேதான் சேலம் உருக்காலையில் பொறியியலாளராக இருக்கிறார். லதா அவர்களின் ஒரே பெண் குழந்தை. அவர்கள் ரயிலில் புறப்பட்டு வந்திருக்கிறார்களா? ஸ்மரணை தப்புவதற்குக் கடைசித் தருணத்தில் என் மண்டையில் ஓடிக்கொண்டிருந்த சிந்தனைகள் இவை.



விழிப்பு வந்தபோது என்னை ஆஸ்பத்திரியில் கிடத்தியிருந்தார்கள். என்னை இங்கே கொண்டு வந்து அனுமதித்தபோது கையோடு அந்தச் செய்தித்தாளையும் கொண்டு வந்து போட்டிருக்கிறார்கள். ஸ்மரணை வந்தவுடன் அதுதான் முதலில் என் கண்ணில்பட்டது. கவிழ்ந்த ரயில்; நசுங்கிக் கிடந்த உடல்கள்; ரத்தச்சேறு... தத்ரூபமான அந்த வண்ணப்படம்... இப்போது அதைப் பார்க்கப் பார்க்க வேறு மாதிரி தெரிந்தது. என் முதுகுத் தண்டு ஜில்லிட்டது. குடலைப் புரட்டியது. வார்த்தை வரவது போல உணர்ந்தேன்.

'இது என் ரத்தம்... என் ரத்தம்' என்றேன். என் குரல் குமுறலாக எனக்கே வினோதமாக ஒலித்தது. ரத்த அழுத்தம் ஏகமாய் எகிற, அந்தப் பேப்பரைச் சுக்கல் சுக்கலாகக் கிழித்து எறிந்தேன். மலங்க மலங்க விழித்தபடி நின்றேன். ஒன்றும் புரியாமல் என் மனைவியும், வார்டு நர்ஸும் என்னையே திகிலூடன் பார்த்தார்கள்.

சீலந்தி வலை

சீபீச் செல்வன் கவிதைகள்...

வலை பின்னியிருக்கிறது சிலந்தி
என்மூளையினொரு மூலையிலிருந்து மூலைக்கு
அடிகிய நிலையுடைய
மீட்சி பெறுமொன்றி ரண்டு
புணர்கிற நிலையில்
ஆணை உண்ணும் பெண்
சிலந்திகளின்
வலை விரிப்பில் சிக்காது எனவை
மிஞ்சும்
வலை களிக்கிறது இவைகளிலும்
நிறைந்திருக்கும் எங்கும் நீக்கமற
காடு யர்ந்த மரங்களுக்கீடையே
நெய்த வலையிடையே
நுழைந் தொளிரும் சூரியன்.
விதி தவறி விழுந்ததை
வாயில் கவ்வி நூலேறும்

வீடுகள் தோறும்
வலைகள்

•

கரட்சியில்

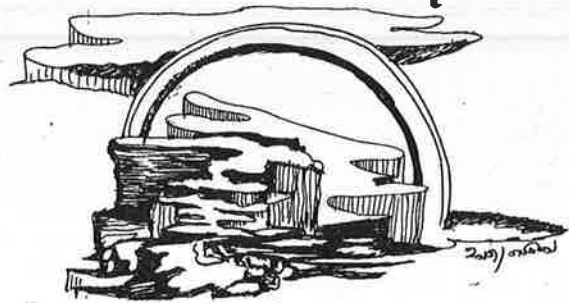
பின்புலத்தில் யெது வழில்லை
திகைத்து மிரள
ஒரு வனம்
ஒரு விலங்கு
ஒரு பறவை
ஒரு நதி
அலை யடிக்கிற கடல்
நீல வானம்
மடிப்பு முடிச்சுடன் மலை
ஒரே ஒரு பூ
அநாதையாக
மனிதன்

•

வலி யுணர்ந்து பாடல்

மர மடையும் மைனாக்கூட்டம்
சந்தோஷக் கூச்சலிட
சிறகு படபடக்க
செங்குத்தாக பறக்கிறது
ஒரு மைனா
சிறு பூச்சி விழுங்கி
சுழன்று திரும்புகிறது
வலிக்கிறது
பாடல்.

•



இசை மயக்கம்

மின் அணைக்கட்டு
மதிற் சுவர் மீதமிருக்கிறது
சண் தெரியா இசைக் கலைஞன்
புல்லாங் குழலிசைக்கிறான்
வெள்ளி நிற நிலவொளியில்
இசை மயக்கத்தில்
மீன்கள் துள்ளி அளளகின்றன
நீரலைகள் திரையெழுந்து
காற்றில் அலையாடி விளையாட
நடனமாடுகிறது
சண் தெரியா யிசைக் கலைஞன்
புல்லாங் குழலிசைக்கிறான்
மணற் கரையில் பதித்த சுவடுகள்
உறைந்த நிலையடையும்
கானகவெளி யெங்குமிசை
ஊடுருவி
மூங்கில்கள் உருகி குழையும்
குழல்மொழியில் கரைந்து தனையிழந்து
ஈரேழ் உலகலைந்து திரியும் மனம்
பாகாய் உருகும்
சலனமற்று யாவும் உயிர்த்திருக்கும்.

கோப்பையில் மது வழிய வழிஞ்சி திளைக்க
ஆஷ்டரே சாம்பல் பறக்கிறது
ஒரு கையில் மதுக்கிண்ணம்
மறு கையில் சிகரெட் புகைய
புகைய சிகரெட்
நமது உரையாடல் தொடர்கிறது
மேலும் ஒரு கோப்பை
மேலும் ஒரு சிகரெட்
பரவசம்

மொட்டை மாடியிலிருந்து விரிகிறது வானம்
சூழ்ந்த மலைகளில் மேகங்கள் கவிய எழுப்பும்
வானவில்
குறிப்பிட்ட வட்டத்திற்கு மஞ்சள் வெயில்
அழகு பெண்ணே
உரையாடல் தொடர்கிறது
மரக்கிளையில் ஜோடிக்காகம் அலகுரசி விளையாட.

•

கோணங்கியின் சூட்சுமப் பதிவுகள்

ஆர். முத்துக்குமார்

பொதுவாக தமிழ் இலக்கியச் சூழலை இரண்டு விதமாக ஒரு செளகர் யத்திற்காகப் பிரித்துக் கொள்ளலாம். இது குறிப்பாக போஸ்ட் -மாடர்னிசம் என்ற பதம் உள் நுழைந்தவுடன் ஏற்பட்ட ஒரு பிளவுடன் தொடர்பு கொண்டது: (1) தலித் விடுதலை -தலித் இலக்கிய, அரசியல் எழுச்சி குறித்து, இதில் பெரியாரை மையமாக வைத்து ஆதிக்கச் சாதிக்கு எதிரான விமர்சனம் செய்யும், சாதி மற்றும் சமய எதிர்ப்பாளர்கள் ஒரு புறமும், பின்-நவீனத்துவத்தை தலித் விடுதலை, மற்றும் சாதிய ஒடுக்கு முறைக்கு எதிராக பயன்படுத்தியே தீருவோம் என கங்கனம் சுட்டிக்கொண்டு அலையும் விடுதலை இறையியல் வாதிகள் மறுபுறமும் இருக்கின்றனர்.

2) அரசியல் எங்களுக்குத் தேவையில்லை, மொழி- உருவக் பெருக்கமும், அழகியல் ரீதியான கற்பனையுமே எங்களுக்கு குறிக்கோள் என்றும், ஃபிக்ஷன் - மார்க்ஸெல், போர்ஹெலின் சுவாசமே எங்களுக்கு எழுத்தின் சுவாசம் என்று பிரஸ்தாபிக்கும் அழகியல்/ இலக்கிய வாதிக்கள் இவர்கள் ஃபிக்ஷன் போஸ்ட்-மாடர்னிஸ்டுகள். இதில் எஸ்.ராமகிருஷ்ணன், கோணங்கி, கௌதமசித்தார்த்தன் ஆகியோர் அடங்குவார்கள்.

மூன்றாவதாக எங்கும் வன்முறை, எதிலும் வன்முறை, காமமே மனிதனை உய்விக்கும், மர்மஸ் தானத்தில் இருக்கிறது மர்மம்! மேலும் வில்லியம் பரோல், ஜார்ஜ் பத்தேல், லெஸ்லி பீட்டர் என இயம்பும் 'நிதம்ப்ச்சித்தர்' சாருநிவேதிதா.

மேற்கண்ட முற்றிலும் பாரத ஒற்றுமை குலைந்துவிடுமோ என அஞ்சி, நம் மரபு எனும் சுரங்கம் 'தொலைந்துவிடுமோ என நடுங்கி தேச ஒற்றுமையை பார்ப்பனர் அல்லாத இந்துத்துவம் கட்டமைக்க வேண்டிய நிர் பந்தத்தை பூடகமாக வலியுறுத்தியும், மரபு என்ற பரிபூரண மடைந்த லட்சியத் தொகுதி நம் தமிழ்/பாரத - கலாச்சார/ இலக்கிய வேலைப் பாடுகளில் பொதிந்து கிடக்கிறது என்றும் உணர்த்தி வரும் பழமை விரும்பி கருத்தியலாளர் ஜெயமோகன். இவ்வாராக தமிழ் கூறும் சிறுபத்திரிகா நல்லுலகம் சிதறிக் (?) கிடக்கிறதோ?

மேற்சொன்ன வரையறுத்தலில் இரண்டாவது வகையினரில் கௌதமசித்தார்த்தனை ஈரோட்டிலும், சென்னை யில், லயோலா கல்லூரி அய்க்கப் மன்றத்தில் நடைபெற்ற பின் நவீனத்துவ கருத்தரங்கில்

கோணங்கியையும் விமர்சனம் செய்யும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது.

இதில் கோணங்கி பற்றி பேசியதன் சுருக்கத்தை முதலில் தருகிறேன் : கிராம குலக்குறி - இனக்குறிகளின் உருவகமான விமர்சனமற்ற பெருக்கமே இவரது கதைகளில் நமக்குக் காணக் கிடைக்கிறது. இவரது படிமங்களும், குறியியலும், ஒரு குறிப்பிட்ட சாதிக்கருத்தியலையே தூக்கிப் பிடிக்கிறது என்றும், அந்த ரூபணத்திற்கு எளிய சுய தேற்றமாக அவரது சில படிமங்களையும், திரும்பத் திரும்ப அவரது பிரதிகளில் வரும் ஒரு Nostalgia பற்றியும், இவரது கதைகள் 'இனமைய வாதம்' (FAS-CISM) பேசுகிறது என்பதையும் சுட்டிக் காட்டினேன்.

ஆனால் கோணங்கி இது போன்ற விமர்சனத்தை கண்டு தேவையில்லாத பயம் கொண்டு தன்னை 'கழுவேற்றிவிட்டதாக நீண்ட பிரசங்கம் ஒன்று புரிந்தார். 'கழுவேற்றுதல்' என்ற வார்த்தையின் மூலம் அவர் தெரிவிக்க விரும்புவதெல்லாம், தான் ஒரு 'சமனன்' ஆகிவிட்டோம் என்பதைத்தான். இவர் சமனனாகி விட்ட கற்பனையை, ஜொனாதன் ஸ்விஃபிட் தன்னுடைய 'கலிவர்ட் டிராவல்ஸ்' என்ற கதையில் அவன் லிவிபுடன்ஸ் என்ற குட்டை மனிதர்களிடத்தில் மிகப் பெரிய giant ஆக இருந்துவிட்டு, லண்டன் மாநகருக்கு திரும்பிய போதும் அதே கற்பனையில் நடந்து கொண்டு சாட்டையடிபடுவான், பலர் அவனை கேலி செய்வார்கள், அது போன்றதான ஒரு கற்பனைதான் கோணங்கி திடீரென தன்னை 'கழுவேற்றி விட்ட'தாகக் கூறி சமனனாக நினைத்துக் கொள்ளும் கற்பனையும், சரி இது ஒரு புறமிக்கட்டும், அன்று கோணங்கி செய்த பிரசங்கத்திலிருந்தே என்னுடைய விமர்சனத்தைத் துவங்குகிறேன். எனது விமர்சனத்தை நான்கு பகுதிகளாக பிரித்துக் கொள்கிறேன். முதலில் கோணங்கியின் அய்க்கப் மன்ற பிரசங்கம் பற்றிய விமர்சனம். இரண்டாவது பகுதி எதார்த்தவாத பிரதிகளின் சாத்தியப் பாடுகளை, சார்லஸ், டிக்கன்ஸ் மற்றும் தாமஸ் ஹார்டியின் ஒரு பத்தியைக் காண்பித்து நிறுவுவது.

மூன்றாவது பகுதி கோணங்கியின் பிரதிகளில் காணப்படும் இரந்து போனவர் களுக்கான இழவு கொண்டாடுவது, நினைவுச் சின்னங்கள் கட்ட மைப்பது போன்ற வற்றின் உட்ப் பகுப்பாய்வு ரீதியான விமர்சனச் சாத்தியப்

பாட்டை முன்வைப்பது, நான்காவதும் இறுதியுமாக அவரது பிரதிகளில் காணப்படும் தமிழ் இன/ சாதிவாத படிமங்களைத் தொகுத்து நிர்ணயம் செய்வது. இந்த விமர்சனத்திற்காக கோணங்கியின் மூன்று சிறுகதைத் தொகுதிகள் உபயோகப் படுத்தப்பட்டன. அவை கொல்லனின் ஆறுபெண் மக்கள், பொம்மைகள் உடைபடும் நகரம் மற்றும் சமீபமாக வந்த உப்புக் கத்தியில் மறையும் சிறுத்தை (உ.க.ம.சி.) ஆகியவைகளாகும்.

கோணங்கியின் பேச்சில் பெரும்பாலும் காணக்கிடைத்தது, விமர்சனத்தைக் கண்டு பயமும் - அடையாளம் சிதைந்துவிடுமோ என்ற பயமுமே. இந்த பயம் - ஃப்ராய்டிய 'Angst' -ன் சம்பந்தப்பட்ட PARANOIA என்ற வெறி-பீதி நிலைகளுக்காட்பட்ட பயந்தாங்கொள்ளித் தனத்துடனேயே குழு சேர்ந்து அதிகார இச்சையையும் வளர்த்துக் கொள்ளும் போக்காகும். காரணம் விமர்சனம் - கருத்தியல் ஆய்வு - தன்னை தன் எழுத்தை 'கழு' ஏற்றிவிட்டதாக அவர் நடுங்கிய நடுக்கம் - அதன் பிறகு ஃபிக்ஷன் குறித்து,

அவரது பேச்சை பிதற்றலாக மாற்றியது. பயந்தாங் கொள்ளி களுக்கு சமூகப் பாதுகாப்பு உண்டு என்பதை மிக்க நேர்மையுடன் குற்றவுணர்வுள்ள மேட்டுக்குடி - மத்திய தரவர்க்கப் பார்வை யாளர்கள் கரகோஷம் செய்து நிரூபித்தனர். விமர்சனம் வார்த்தைக்கும் - எதார்த்தத்திற்குமோ அல்லது கருத்திற்குமோ முடிச்சுபோடத்தான் செய்யும்.

வார்த்தையை - புனைவை எதார்த்தமாகவோ, (real) கருத்தியலாகவோ காணும் SCHIZOPHRENI வாசகனாக நான் இருக்கலாம், வாசிப்பின் நியதியையும், ஏதோ ஒரு வகையில் அதை நிகழ்த்திக் கொண்டேதான் இருக்கும். 'ஃபிக்ஷனைக் கொல்லாதீர்கள்' என்ற கோணங்கியின் powernoid - மனோபாவம் deleuze-ன் எழுத்துகளை விரிவாக்கம் செய்தால் ஃபாசிசத்திற்கும், விமர்சனம் என்ற Schizophrenia விடுதலைக்கும் வழிவகுக்கும் என்றும் நாம் கூறமுடியும்.

ஃபிக்ஷன், ஃபிக்ஷன் என்றும், மண்டையை உடைத்தால் வார்த்தை தான் இருக்கிறது என்றும் பழங்குப்பை பிரணவமையவாதக் (Logocentric) கருத்தை வைத்துக் கொண்டு ஃபிக்ஷன் பற்றி அவர் என்ன கூறிவிட்டமுடியும்?

அவர் கூறும் ஃபிக்ஷன் என்பது வெறும் புலனனுபவப் பதிவுகளின் மனோரீதியான தொகுதியே - தொகுத்தலே. சாலையில் ஒருவன் மஞ்சள் நிறத்தைப் பார்க்கிறான் - மஞ்சளில் தேவதைகள் ஆடுகின்றனர் - உப்பளங்களின் உப்பு - கத்தி போன்று இருக்கிறது. அதில் சிறுத்தையைக் காண்பது அவன் மனோகற்பனை. அதை அப்படியே பதிவு செய்கிறான், மொழியில். இதுதான் புனைவின் இலக்கியமா? தேவதாசிகளின் இடது கால் தண்டையில் உப்பு வைத்துக் கட்டும் பழக்கம் உள்ளது என்பது தெரியும், அதை அப்படியே பதிவு செய்வது

ஃபிக்ஷனாகிவிடுமா? வார்த்தைகளின் - உருவகங்களின் பெருக்கம் மட்டுமே எப்படி ஃபிக்ஷன் ஆகும்? 'முன்னம்' என்று கூறப்படும் suggestiveness தேவையில்லையா? இதுதான் ஃபிக்ஷன் என்று 'கோகி' பெருமைப் பட்டால் சமீபத்திய திரைப்படப்பாடலில்,

"வானும் மண்ணும் கட்டிக் கொண்டதே

மண்ணில் நீலம் ஓட்டிக் கொண்டதே"

போன்றவைகளும் மிகச் சிறந்த புனைவாகக் கருதலாமே. ஃபிக்ஷன் இலக்கியவகை மாதிரிக்கு சாவு மணி அடிக்கலாமே!

இவர்கள் பெரும்பாலும் உரிமை கொண்டாடும் எதார்த்த நடை மீறல் புதுவகை எழுத்து என்பது விரி நுணுக்கக் கூறுகளற்ற பொதுமைப் பாவம் கொண்ட impressionistic இலக்கிய வகையைச் சேர்ந்ததே.

உண்மையில் ஃபிக்ஷன் என்பது எதார்த்த வகையை மீறியதா என்பதை ஆராய 'Fiction' என்ற பதத்தின் சொல்லாராய்ச்சியில் சற்று இறங்குவோம்:

ஃபிக்ஷன் எப்போதும் Fact என்பதற்கு எதிரானதாகவே இலக்கிய விமர்சன வரலாற்றில் கருதப்பட்டு வந்திருக்கிறது.

Fact என்ற சொல் Facere என்ற வத்தின் சொல்லிருந்து, Fiction என்ற சொல் Fingere என்பதி லிருந்தும் கிளைக்கிறது. இது இரண்டும் to make or do மற்றும் to make or shape என்ற முறைப் படியே அர்த்தம் பெறுகிறது. ஆகவே செய்தல் - புனைதல் என்பது Real, Fiction என்ற இரண்டிற்குமே பொருந்தும். எதார்த்தவாதம், புனைவு இரண்டுமே எதார்த்தத்தை - நடப்பை வேறு வேறுவிதமாக வழங்குகிறது என்றுதான் பொருள். ஆகவே Fact-ற்குள் ஃபிக்ஷனும், மற்றும் திருப்ப முறையாக ஒன்றிற்குள் ஒன்று புதைந்து கிடக்கிறது என்பதுதான் உண்மை. உ.ம். HISTORY என்ற சொல்லில் வரும் story ஆகும். ஆகவே நாங்கள் எதார்த்தவாதத்தை மீறிவிட்டோம், அதைக் கடந்து சென்று விட்டோம் என்ற குருட்டு நம்பிக்கை சார்தர் கூறும் இழிந்த அல்லது கெட்ட நம்பிக்கையாகும் (BAD FAITH). ஸ்டீபன் கிரேனின் சிலிலியுத்தம் பற்றிய நாவலான Red Badge of Courage என்ற நாவல் புனைவு/ எதார்த்த தாள் இருமை/ எதிர்வுக்குள் அடங்காதாக ராபர்ட் ஷூல்ஸ் என்ற விமர்சகர் கூறுகிறார்.

எதார்த்தவாதத்தின், நவீனத் துவத்தின் புனைவின் சாத்தியங் களையே எட்டிப் பிடிக்க முடியாத தமிழ் சிற்றிதழ் எழுத்தாளர்கள் பின்-நவீனம், ஃபிக்ஷன், மெட்ட - ஃபிக்ஷன் என்று தங்களின் வேலைப்பாடுகளை தங்களே சுய-பிரஸ்தாபம் செய்வதையும், இவர்களை ஆதரிக்கும் சும்பலின் மந்திர உச்சாடன முனுமுனுப் பையம்

We are there hollow men

We are there stuffed men

Leaning together

"HEAD Piecefilled with straw" Alas!

Our dried voices, when we whisper together

Are quiet and meaningless

As wind in drygrass

or rat's feet over brokenglass

என்று T.S.Eloit வர்ணிக்கும் தலைச்சீராவில் வைக்கோல் நிரம்பிய அறிவுஜீவிகளாக உருவகப் படுத்திக் கொள்ளலாம்.

ஃபிக்ஷனின் சாத்தியங்களை அந்தந்த கால கட்ட எழுத்தாளர்கள் மேற்கில் எவ்வாறு கையாண்டு உள்ளனர் என்பதை ஒரு மூன்று சந்தர்ப்பத்தில் நாம் சான்றாக்கலாம். எதார்த்தவாதத்தில், நவீனத் துவத்தில் மற்றும் பின்-நவீனத்து வத்தில் எவ்வாறு புனைவு கையாளப் பட்டிருக்கிறது என்பதை அடுத்த கட்ட விளக்கமாக வைக்கப் போகிறோம்:

சார்லஸ் டிக்கன்ஸ் - அசதி யாடலுக்கும், நகைச்சுவை உணர்வுக்கும் பேர்போன நாவலாகிய சார்லஸ் டிக்கன்ஸ் எதார்த்தவாத விவரக் குறிப்புகளிலேயே குறியீடுகளை உட்செலுத்தி அர்த்த தளத்தை மாற்றக் கூடியவராக விமர்சகர்களால் விதந்தோதப் பட்டவர். Hard Times என்ற நாவலில் Coketown தொழிற்சாலை பற்றிய வருணனையில் புனைவை இவ்வாறு காட்டுகிறார்.

"The brick red and soot-black city of Coketown, with its ugly, uniform civic architecture its anonymous crowds of workers moving back wards and forwards at fixed intervals between their mean, identical dwellings and the factories that are ironically likened to brightly lit palaces, in which the pistons of the steam engines, worked monotonously up and down like the head of an elephant in a state of melancholy madness".

கடைசி வரி எதார்த்தவாத புனைவு உவமை - உருவக அளவில் சாதித்ததாகும்.

தாமஸ் ஹார்டி கீழ்வரும் வருணனையில் கிராம/நகர இருமை எதிர்வை இயற்கையின் இருண்ட பகுதிகளைக் கொண்டு தகர்ப்பதும் புனைவின் - மொழியின் கற்பனா சக்தியில்தான், நம் கோணங்கி கிராம/நகர இருமை எதிர்வைக் கட்டமைத்து கிராமத்தை புனிதமயமாக்கம் செய்கிறார். ஹார்டியின் wood landers படித்த பிறகு கோணங்கியை என்னால் ஃபிக்ஷனின் சாத்தியங் களை உணர்ந்ததாக ஏற்றுக் கொள்ள முடியவில்லை. தாமஸ் ஹார்டியின் கதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கீழ்க்கண்ட பகுதி எதார்த்தவாத விவரணையுடன் நின்றுவிடாமல், உருவக மற்றும் குறியீட்டளவில் செய்யும் சாதனை மிகச் சிறந்த புனைவாக்கமாக பரிணமிப்பதை டேவிட் லாட்ஜ் என்ற விமர்சகர் ருசுப் படுத்துகிறார்.

"இலைச்சருகுகளின் சலசலப் பிணுடே அவர்கள் விண்மீன்களின் ஒளிபொருந்திய

பாசிப்படுகை மீது நிசப்தமாக சென்றனர். அடிமரத்தை சுற்றி பாசிபடர்ந்த பட்டைகள் அடர்ந்த பரந்துவிரியும் வேர்கள் பச்சைநிற கையுறை அணிந்தது போல், காட்சியளித்தது. முழுங்கை போன்ற பழைய வயதான 'elm' மரங்களின் சாம்பல் நிற ரம்பப்பல் போன்ற இலைகளில் தேங்கி இருந்த நீர் மழை நாட்களில் பச்சை அலையாக அதன் காம்புகளை பொங்கி வழிய விட்டுக் கொண்டிருந்தன. மேலும் பழைய மரங்களின் மேல் காளான் மடல்கள் நுரையீரல் கூடுபோல் வளர்ந்து கிடந்தன. இங்கு மட்டுமல்ல வாழ்க்கையை அதன் முழுதன்மையுடன் உருவாக்கும் நிறைவேறாத நோக்கம் - நகர்ச்சேரிகளில் கீழ்நிலையில் வாழும் மக்களின் கதியும் கூட இதுதான் என்பது வெளிப்படை. நுனிநோக்கி சிறுத்துக்கொண்டே செல்கிற இலையின் வளைவு முடமாகியும் உரு சிதைந்தும், அதன் வளர்ச்சிப் போக்கு தடைப்பட்டிருந்தது. இலைத் தண்டிலிருந்து கல்பாசி உயிர்சத்தை உறிஞ்சி கொண்டிருந்தது. மேலும் அந்த மர(ணை)ப் பாசி வளரும் கன்றின் குரல் வளையை கொஞ்சம் கொஞ்சமாக நெருக்கிக் கொண்டிருந்தது. (மொழியாக்கம் என்னுடைய தே).

குளிக்கால காடுகளின் இயற்கை உயிரிகளின் டார்வினிய போராட்டம், நகர்ச்சேரிகளின் கீழ்நிலை மக்களுக்குக்கூட பொருத்தப் பட்டிருக்கும் புனைவு அதிசயத்தை யதார்த்த வாதத்திலேயே ஹார்டி சாதித்திருக்கிறார்.

சரி இவையெல்லாம் மிகப் பழையது, இன்று மண்டையை உடைத்தால் மூளைச்செல்லி லிருந்து எல்லாமே வார்த்தை யாகவே கிடக்கிறது என்ற கோணங்கியின் பிரணவ மாயவாதத்திற்கு வருவோம். நவீனத்துவப் பிரதியின் பிதாமகர்களாக கொண்டாடப்படும், ஜாய்ஸ், ப்ரூஸ்ட், எஸ்ரா பவுண்ட், போன்றவர்கள் வார்த்தையை சிதைத்ததாக, மொழியை சிதைத்ததாகவே நான் அறிவேன். வார்த்தையின் பெருக்கம், அர்த்தத்தின் வீழ்ச்சி, அர்த்தத்தின் வீழ்ச்சியே கலாச்சார நசிவு இதை மேற்கத்திய ஆதிக்கமொழியின் அர்த்தத்தின் கலாச்சாரத்தின் வீழ்ச்சியைக் காண்பிக்கவே அவர்கள் பயன்படுத்தினார்கள். வார்த்தையை புனிதமாக்கம் செய்த கிறிஸ்துவ - தத்துவ மரபை கேலிக்கு உள்ளாக்கினார்கள். வார்த்தையை புனிதமாக்கம் செய்யவில்லை. மொழியை புனிதமாக்கம் செய்யவில்லை. எங்கிருந்து கிடைத்ததோ நம் கோணங்கிக்கு இந்த வார்த்தைப் பித்தலாட்ட புனைவுத்துவம்? இன்று பின்-நவீன புனைவாளராகக் கருதப்படும் வில்லியம் பரோஸ் கூட தன் 'NOVAEXPRESS' என்ற புதினத்தில் வார்த்தையை - மொழியை கீழ்க்கண்டவாறு அசுத்தப்படுத்துகிறார்:

"What Scared you all into time? Into body? Into Shit? I will tell you: 'the word'.

வார்த்தை மட்டுமல்ல, அவருடைய உண்மையான நோக்கம் சதையாகும் வார்த்தையிலிருந்தும், உடலற்ற -

மொழியற்ற மனிதனை கற்பனை செய்வது தான். இஹாப்ஹசன் என்ற அமெரிக்க விமர்சகர் பின்-நவீன வேலைப் பாடுகளின் வரலாற்றை சேட், ஜெனே, சார்தர், காழ், பெக்கட், காஃப்கா இவர்களின் எதிர்-இலக்கிய, எதிர்-கலை மற்றும் மௌன இலக்கியத்தின் (Anti-Art, Anti-literature and Literature of silence) தொடர்ச்சியாகப் பார்க்கிறார். மௌன இலக்கியத்தில் மௌனம் என்பது negative silence. மௌனம் தெரிந்த உலகத்தை மறுப்பதானதாக கூறுகிறார்.

கோணங்கி தெரிந்த உலகத்தை - அதன் பொதுப் புத்தியை அதன் தினசரிப் பேச்சை (புதிர் - விடுகதை) புனித ஆக்கமுமே செய்கிறார். அதை மறுக்கவில்லை, விமர்சனத்திற்குட்படுத்தவில்லை. எதார்த்தவாதம், நவீனத்துவம், பின்-நவீனத்துவம் இவற்றின் பொதுப் பண்பு ஏதேனும் இருக்குமானால், அது விமர்சனத்தை வாழ்க்கையின் மேல், வாழ்க்கையின் இன்றியமையா மொழியின் மேல் பிரயோகிப்பதையே செய்து வந்திருக்கிறது. நான் இங்கு சற்று மூச்சுவாங்கி ஆசுவாசப்படுத்திக் கொள்கிறேன். என் பாணி விமர்சனத்திற்கு முன்னால் இவ்வளவு பெரிய முன்னுரையை - நியாயமாக்கலை செய்யக் கட்டாயப்படுத்தியது கோணங்கியின் அயக்கம் மன்ற பின்னூரைதான்.

ஒரு இலக்கிய வேலைப்பாடு புரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டும் என்பதுதான் முக்கியமே தவிர புதிதல்லுக்கான எல்லையை தீர்மானிக்கும் உரிமை ஆசிரியனுக்கோ, அவன் நலம்-பாராட்டும் அறிவு ஜீவிகளுக்கோ இல்லை. முன்னுரையின் கடைசி பகுதியாக கருத்தியல் விமர்சனம் புனைவை சாகடிக்கிறது, இதுஅரசியல், விமர்சனமல்ல என்றும், மேலும், கருத்தியல் விமர்சன அணுகுமுறை படைப்பாளிகளின் எழுத்திற்கான உந்து தலையே கெடுத்து விடுகிறது என்ற பரவலான அபிப்பிராயத்திற்கு மறுபடிபடி சில பெயர்களை சாதகமாக அழைக்க வேண்டியிருக்கிறது. இவர்கள் புனைவை விரும்பிப் பிடித்து பாராட்டிய வர்களை.

வாசிப்பு - படைப்பு இரண்டுமே ஒரு அப்பாவித் தனத்தில் நிகழ்கிறது என்பதை ரோலான்ட் பார்த் மறுக்கிறார். ஒரு விமர்சனம் பிரதியின் வார்த்தையை மட்டுமே எதிர்கொள்வது என்பது நிகழவே முடியாததாகும்.

"A whole world of mediating presuppositions of an economic, social, esthetic, and political order intervenes between us and them and sharpens our response: "to deny this is self-deceiving" என்கிறார் ரோலான்ட் பார்த்.

விமர்சன வாசிப்பிற்கு வெளியே பிரதி அல்லது இலக்கிய வேலைப் பாடு புறவயமாக தூலமாக இருக்கிறது என்ற நம்பிக்கையை ஊக்குவிக்கும் விமர்சனத்தை நேர்மையற்ற விமர்சனம் என்கிறார் பார்த்.

குலக்குறியினையும், சாதிய-க் குறியீடுகளையும் எழுத்தாளன் உருவாக்கலாம், அதை விமர்சனத்துக்குட்படுத்தினால்

விமர்சனம் மோசமான விஷயமாகப் பார்க்கப்பட வேண்டுமா என்பது?

"Writing is the continuation of politics by other mean's என்ற புனைவு எழுத்தாளராகிய ஃபிலிப் சால்வர்ஸ் தான் கூறுகிறார்.

ஆகவே விமர்சனம் எழுத்தாளனை, மனமொடியச் செய்யும் என்ற பயமே விமர்சனத்தை Parasitic ஆக மாற்ற முயற்சிக்கும் தந்திரோபாயம் ஆகும். இதுவரை வந்த விமர்சனங்கள், மதிப்புரைகள், (நிறப்பிரிகை தவிர) 'பார்வை' களில் கூடுதலாக நமக்குக் கிடைத்த தெல்லாம் 'தரிசனம்', 'வாழ்வு பற்றிய இவரின் தீட்சணயம்' 'வார்த்தைக்குள் அடைபடாத வற்றை மடக்கிக் கொண்டு மொழியில் உலாவரும், 'சிறுகதை என்பது ஒரு கும்மி-கோலாட்டம்' போன்ற உயர்வு நவீற்சி மற்றும் Parasitic ஆன வார்த்தைகளின் மத்திய தரவர்க்க ஆசிரிய அடி-வருடிகும்பல் கலாச்சார - நுகர்வோரிய பாராட்டு தல்களே.

இவையெல்லாம் ஒரு புறமிருக்க் கட்டும், ஃபிக்கிஷனைக் கழுவேற்றுகிறார்கள் என்று ஒப்பாரி வைக்கும் கோணங்கியில் என்ன ஃபிக்கிஷன் இருக்கிறது. உப்புக்கத்திக்குள் மறையும் சிறுத்தைத் தொகுதியில் "சின்னப்பநாயக்கன் குளத்து பிரதிமைகளின் புனைநிழல்" என்ற 'கதை'யில் முனி வனத்துப் பெண்கள் நீராடி, ஒருவருக் கொருவர் கதையாடிய படியே பேசுபார்த்துக் கொள்கின்றனர், இதில் நசங்கு படாமல் தப்பிக்கும் பேண்களை கதை சொல்லிவிருந்து தப்பித்த பேண்களாக தனக்கே உரிய புரியா - புதிர் நடையில் விளக்குகிறார்? கொஞ்சம் சிரமப்பட்டு வாசகர்கள் உள்ளே போய்ப்பார்த்தால் - கோணங்கி சிறந்த நகைச்சுவை எழுத்தாளராகக் கூட நமக்குக் காட்சி யளிக்கலாம். அடுத்த கட்டமாக நாம் கோணங்கியின் புனைவுப் பிராந்தியத்திற்குள் நுழைந்து விமர்சனத்தை சற்று 'விரிவும் ஆழமும்' தேடி உட்செலுத்துவோம்.

கோணங்கியின் நடை - உப்புக் கத்திக்குள் மறையும் சிறுத்தை தொகுதியில், ஒரு முற்றுப் புள்ளியற்ற நீளமான வாக்கியங்களுடன், 'உ' - கரமாகவே முடியும் வார்த்தையும் அ-கரமாகவே முடியும் வாக்கியமுமாக, சொல்லும், படிமமும் திரும்பத் திரும்ப ஒரே மாதிரியாக எழுதப்பட்டு மிகவும் அலுப்பூட்டும் விதமாகவும், 'வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்' ஸ்டைல் வசன நடையுமாக (உ-கர அகர) திராவிடிய பேச்சு நடையுமாக மெதுவாக, அழகற்று டைனசார் போல சோம்பேறித் தனமாக செல்கிறது. மேலும் அதே சிறுகதைத் தொகுதியில் பக்-26-ல்

"நாற்று நடுகிறபோது களை எடுக்கிறபோது காட்டில் வறிகொடிக்கும்போது பல ஜாதிப்பெண்களும் கூடிப் பருத்திக் காட்டில் நின்ற போது!...

என்று ரொமாண்டிசிய பாறதி ராஜா கிராமம் பேசப்படுவதோடு மட்டு மல்லாமல்

கடைசிவரி சாதீய வித்தியாசங்களை ரொமாண்டிக்காக அணுகுகிறது, இதுதான் கோணங்கியின் சாராம்சம். இந்த சாராம்சம் மதினிமார்களிலிருந்து தற்போதைய தொகுப்பு வரை நீண்டுவந்திருக்கிறது. ஆனால் பல வகையில் தேர்ச்சி பெற்றுவிட்டதாக சமீப காலங்களில் கோணங்கி சுய- தம்பட்டம் அடித்துக் கொள்கிறார். தேர்ச்சி சுத்தமாகவே இல்லை எனக் கூறமாட்டேன், தேர்ச்சி அபாயகரமானத் தேர்ச்சியாகி விடுகிறது.

பொதுவாகவோ கதை மாந்தர் கள் பருமையாக விளக்கவோ, வர்ணிக்கவோப்புவதில்லை, ஒரு நிழல் ரூப, அரூப - புகை மூட்டமாகக் கதையாடப் படுகிறது. கதாமந்தர் என்ற குகையினுள் முகத்தை உட்புறமாகவும், கண்களை மேல்நோக்கியும் உயர்த்தி எதார்த்தமும் தெரியாமல், எதார்த்தத்தின் நிழல்களும் தெரியாமல், வெறும் வார்த்தை களை மட்டுமே மனதில் நிறுத்தும் கடத்தல்காரரோ (Transcendentalist) கோணங்கி என்ற ஐயமும் நமக்கு எழுகிறது.

உப்புக்கத்திக்குள் மறையும் சிறுத்தை தொகுதியில் பெரும் பாலும் இந்த நிழல் - ரூப வர்ணனைதான், இது மேஜிக்கல் ரியலிசம் அல்ல, மனிதர்களையும், அவர்களின் Life world-ஐயும் காணத்தவறிய மனமே உலகம், வார்த்தையே குறிக்கோள் என்று வார்த்தைத் தேட்ட ஆசிரிய மனோவிகாரமே. அழிந்தவர் களையும், இறந்தவர்களையும், அவர்களின் கடினமான வாழ்க்கையும், துன்பங்களையும் தன்னுடைய புதிர் - மொன்னை- மொழிக்குள் சிக்க வைத்து, சிதிலமடையச் செய்கிறார். மாறாக, அவர்களின் நினைவுகளை தன் ரூபகக் கிடங்குகளிலிருந்து வெளியேற்று முகமாக, துண்டிக்கும் முகமாக (DIS-REMEMBER) நடுகல்லிலும், சுவர்களிலும், மரங்களிலும், தனுஷ்கோடியின் அழிவில் அழிந்த வற்றை மீன்களின் செவுர்களிலும், குளங்களிலும், கிணறுகளிலும் என்றும் கேட்டுக் கொண்டிருக்கும் என புறவயப் படுத்தி, அந்த சுற்றுப்புற 'மற்றவைகளையும்' தன்னுடைய 'பிரதேச மனிதமைய'ப் பார்வைக்கு உட்படுத்தி விடுகிறார் கோணங்கி. மதினிமார்கள் கதையில் சேகரித்த ரூபகப் பதிவுகளையும், அந்த மனிதர்களையும், அவர்களின் வாழ்க்கையையும் தன் மனத்திலிருந்து தொடர்ந்து துண்டித்துக் கொண்டே இருக்கிறார் என்பதை பிரக்கை குறித்த பின்-அமைப்பு வாதப் பார்வையில் வெளிப்படுத்திவிட்ட முடியும், ஆனால் என் தற்போதைய நோக்கம் அதுவல்ல.

வாழ்ந்த மனிதர்களோ, அழிந்த மனிதர்களோ பேசுவதில்லை, கடைசி உ.க.ம.சி. தொகுதியிலும், அதற்கு முந்தைய 'பொம்மைகள் உடைபடும் நகரம்' போன்ற சில கதைகளிலும் கோணங்கியே பேசுகிறார், இவர்களின் வாழ்வை ஆசிரியர் தனது கூற்றாகவே வெளிக் கொண்டு வருகிறார். கூற்று - நாடகியப்படுத்தப்படவில்லை. கூற்றுக்கும் - நாடகியத்திற்கும் மாபெரும் இடைவெளி ஏற்படுகிறது. கூற்றின் பயன் யாதெனின் அவர்களின் வாழ்வு

பேசப்படாமல், அந்த வாழ்வைப் பற்றிய கோணங்கியின் மன-ஆதங்கமாகவும், லட்சிய மயமாக்கங்களாகவும், வறுமை, நோய், அழிவு, சா ஆகியன கறாராக நோக்கப்படாமல், அதிலும் செம்மையாக வாழ்ந்தவர்கள் பற்றிய ஆசிரியக் கூற்று, ஆளுமை லட்சியமாக்கம் நடைகளில் சொல்லப்படுகிறது. அதாவது வறுமை, நோய், அழிவு, சாவு போன்ற எதேச்சைகள் அந்த சமூகத்தின் அன்றாட பிரச்சனையாயிருப்பினும் கோணங்கியின் கதை உலகில் அவைகள் பூடக மொழிப் பிராந்தியத்திற்குள் சிக்கடைக்கப் பட்டு, அதன் பாதிப்பு தன் பிரதியைத் தொடாமல் கவனமாக ஒரு பண்பாட்டு லட்சியவாதம் செய்கிறார் கோணங்கி. இதற்கு உதாரணமாக, 'பொம்மைகள் உடைபடும் நகரம்' சிறுகதை தொகுதியிலும், உப்புக்கத்தியில் மறையும் சிறுத்தை சிறுகதைத் தொகுதியிலும் காணப்படும். "இறந்து கொண்டிருக்கும் சிறுமியின் கவிச்சாவி" கதையையும் குறிப்பிடலாம். முன்னதில் வறுமையும், பின்னதில் நோயும், மரணமும் ஆசிரியக் கூற்றாக அசட்டுணர்வுடனும், ரொமாண்டிக் காசும் வெளிப்படுகிறது (Sentimental romantic idealisation)

மார்க்ஸெவ், போர்ஹெஸ் தமிழ் மொழி பெயர்ப்புகள் கோணங்கிக்கு இதைத்தான் கற்றுக் கொடுத்தது போலும். ஆசிரியக் கூற்றாகவே, விவரணையாகவே கதையை நகர்த்துவதில் ஒரு செளகரியம் இருக்கிறது, மனிதர்களும், அவர்களின் Life World - பேசப்படாமல் அவற்றைப் பற்றிய தன் மன ஆதங்கங்களையும், அந்த வாழ்வின் சோகம் குறித்த தனது மன உணர்வால் - கற்பனையில் அந்த வாழ்வை அபகரிப்பு (Appropriation) செய்யும்போக்கு ஆசிரியனுக்கு ஒரு அறிவியல் அந்தஸ்தையும், அறிவியல் அடையாளத் தையும் கொடுத்துவிடும்; இதனால் கோணங்கியின் concern வேறு என்று விமர்சகர்களால் ஷொட்டு பெற்றுக் கொள்ளலாம். ஆனால் நடைவிலோ அந்தப் பிரதேசவாழ்வின் துன்பக் களை, கடினத்தன்மையை லட்சிய வாதம் செய்கிறது.

பல மாந்தர்கள் நிழலாகவே வந்து நிழலாகவே மறைகிறார்கள். மறைவது என்பது அடிக்கடி வருகிறது. ஆசிரியப் பிரக்ஞையும், ஞாபகமும், நான்முன்பு சொன்ன DISREMEMBER செய்கிறது. தன் மனத்திலிருந்து பருமையானவர் களை (Concrete) விரட்டியடிக்கிறார் கோணங்கி.

அதற்கு பதிலாக அவர்களுக்காக ஒப்பாரி வைத்து துயர நினைவுச் சின்னங்கள் எழுப்பிய படியே சோகமாக மிகவும் துயரார்ப்பு போவதான ஒரு மாயையை ஏற்படுத்துகிறார். உள்பகுப்பாய்வு மனோவியலின்படி மற்றவைகள், மற்றவர்கள் மரணத்திற்காக துன்பப் படுபவன் உண்மையில் துன்பப்படுவது தன்னுடைய மரணம் குறித்த முன்கூட்டிய துயரப் படுதலேயாகும். தன் மரணம் நடக்கு முன்பே, சுயம் அது குறித்து துன்பப்படுகிற முன்கூட்டிய துயரமே ஆகும்.

ஒரு இலக்கிய வேலைப்பாடு புரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டும் என்பதுதான் முக்கியமே தவிர புரிதலுக்கான எல்லையை தீர்மானிக்கும் உரிமை ஆசிரியனுக்கோ, அவன் நலம் - பாராட்டும் அறிவு ஜீவிகளுக்கோ இல்லை.

முன்பு எதார்த்த வாதியாயிருந்த கோணங்கியின் எழுத்துகள் இன்று எதார்த்தத்திலிருந்து, கற்பனாவாத மொழியின் மூலமாக தன் சுயத்தை நோக்கி திருப்பிவிடுகிறார். இறந்தவர்கள், வெளியேறியவர்கள், பெண்கள் பற்றிய அவரது மொழி அவரது பாலியல் இச்சையை பூர்த்தி செய்யும் மனோமாயக்காட்சிகளே (Hallucinatory Sexual wish-psychoes) என ஃபிராய்டிய வாசிப்பை சாத்தியமாக்குகின்றன.

இந்த Hallucinatory Sexual wish-psychoes கோணங்கியின் மதினிமார் கள் கதை, கிணற்றடி ஸ்திரீகள், அல்பெரூனி பார்த்த சேவல் பெண், போன்ற கதைகளில் வரும் குறியீடுகளிலும், முனிவனத்துப் பெண்கள் குறித்த விவரணைகளில் வரும் படிமங்கள் மூலமாகவும் நாம் விளங்கிக் கொள்ளலாம். 'கிணற்றடி ஸ்திரீகள்' கதை பக்கம் 100ல் : "எந்தப் பக்கம் நீர் இரைத்தால் கிணறு தரும் உணர்வை தானே பெற முடியும் என்பது ஸ்திரீகளுக்கத் தெரியும்"... "பாறை இடுக்கில் கசிந்த நீரில் ஆணைக்கிணற்றின் ஊற்றுக்கண் திறந்து..." மற்றும் "இருண்ட ஆழங்களில்... என்பன போன்ற படிமங்களிலும், 'அல்பெரூனி பார்த்த சேவல் பெண்' என்ற கதையில் தனுஷ் கோடியின் அழிவிலும் பெண்களின் படிமமே தூக்கி நிற்கிறது: "... சேவல் பெண்ணின் கண்களுக்கு எதிரில் சிறு கடர்கள் நகர்ந்து வருவதாக இருந்தது அருகில் வந்ததும் ஜுவாலையில் அசைந்து உயரம் வரை எழுந்து நீருடலிகள் ஆரணலயத்தில் ஒவ்வொரு சுட்டும் ஒவ்வொரு பெண்ணாக மாறியது..."

உப்புக்கத்தியில் மறையும் சிறுத்தை தொகுதி முழுதும், இதுபோன்று அழிந்து போனவைகளையும், இறந்து போனவர்களை குறிப்பாக ஸ்திரீகளையும் வர்ணிக்கும் போது அவரது மொழி அந்த கற்பனை/ உருவகங்களைப் பயன்படுத்தத் தவறுவதில்லை. மேலும், இவரது கதைகளில் வரும் ஈஸ்வரி அக்காள், ஆதக்காள் குமாரத்திகள், இன்னும் வரும் ருதுகன்னிகள், சென்பா, அமலை இன்னபிற ஸ்திரீகள், எல்லோருமே தொலைந்து போன பாலியல் பொருள்களே (Sexual Lost Object)

இவரது எழுத்தின் மூலமாக அவர்களை

மறுபடியும் கற்பனையாக வாழ்ந்து மொழியை தன் பாலியல் இச்சை பூர்த்தி செய்யும் மனோமாயக்காட்சி திரிபாக மடைதிறப்பு (Sublimation) செய்து விடுகிறார். இதற்கு பழைய எதார்த்தபாணி நடை உதவாது, ஆகவேதான் இந்த மொழித்திரம் அல்லது இந்த பூடக, சூட்சும மொழிப்பிரயோகம். இதற்கு மேலும் தீவிரமான உள்பகுப்பாய்வு/ ஃபிராய்டிய வாசிப்பு கொடுக்க தனிக் கட்டுரையே தேவைப்படும். ஆனால் சுருக்கமாக ஃபிராய்டின் "mourning and melancholia" என்ற கட்டுரையிலிருக்கும் ஒரு மேற்கோளைக் குறிப்பிட்டு, இந்த வாசிப்பிற்கான ஒரு சாத்தியக் கூறை எடுத்துக்கூற முயல்கிறேன்:

"the work of mourning is to force the Ego into a testing of reality which will prove that the beloved no longer exists and that therefore, all libido must be with drawn from the dead and re-invested... that a turning away from reality can ensure, allowing the ego to cling to its lost object through "hallucinatory wish psychoes".

ஃபிராய்டின் மேற்கோளின்படி பார்த்தால் சம்பகாலமாக கோணங்கி கையாண்டு வரும் மொழி "அழகியல் கற்பனை" என்றும், இதன் உள்ளடக்கமான, சோகம், இழவு கொண்டாடுவது, ஞாபகச் சின்னங்களை நடுகல்விலும், மரங்களிலும் ஏற்படுத்துவது போன்றவைகளை மனித நேயமாகவும் பார்க்க முடியாது.

இவரது கதைகள் அவர் கூறுவதுபோல், அராபியா, யூதர்கள், லத்தீன் அமெரிக்கா என்று எங்கு சென்றாலும், கடைசியில் தன் பிரதேசத்திற்குள் அவற்றை உசிதம் (Appropriation) செய்யும் போக்காகவே முடிகிறது. காரணம் அவரது வாழ்வுத்துதல் பாலியல் சக்தி இந்த பிரதேசத்தில் தான் இருக்கிறது. எங்கு போனாலும், சுற்றித் திரித் தாலும், அவரது உயிரியக்கம் இங்குதான் முதலீடும், மறு-முதலீடும் செய்யப் பட்டுள்ளது.

கோணங்கியின் எழுத்துகளை ஃபிராய்டியம் செய்யும் de-idealise வாசிப்பிற்கான சாத்தியக் கூறுகளை காண்பித்துவிட்டதாலேயே நாம் பாதுகாப்பு எய்திவிட்டோம் என்று முடிவுக்கு வந்துவிட இயலாது. மனம்போனபோக்கில் திரியும் இவரது மொழியைப் புரிந்து கொள்ள ஒரு

வாசிப்புச்சாத்தியம் மட்டுமே என்னால் எடுத்துரைக்கப்பட்டது. ஆகவே கோணங்கியின் மொழி, நடை, மாற்றத்திற்கு புறக்காரணிகள் ஏதும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அவருடைய சுயம் இறந்தவர்கள், ஸ்திரீகள் மீதான பாலியல் முதலீட்டின் (Sexual investment) இறுக்கம் சம்பந்தப்பட்ட அக்காரணம் மட்டுமே புலப்படுகிறது. அவரது தற்போதைய மொழி ஒரு பதிலிற்றைவேற்றம் (substitute fulfillment) ஆகும்.

கோணங்கிப்பிரதியின் வாசிப்பு அடுத்ததாக நமக்கு சாத்தியப்படுத்துவது, கூற்றின் கருத்தியல் தளங்களை கூற்று என்று நாம் குறிப்பிடும்போது அதன் மொளையங்களையும், விலக்குதலையும், உள்சேர்க்கைகளையும் விமர்சிக்கக் கடமைப்பட்டுள்ளோம். இந்த இரண்டாம் பகுதி அந்த வகையில் கோணங்கியின் 'பொம்மைகள் உடைபடும் நகரம்', கொல்லனின் ஆறுபெண்மக்கள் மற்றும் உ.க.ம.சி. என்ற மூன்று சிறுகதைத் தொகுதிகளில் வரும் படிமங்களையும், கூற்றுக்களையும் அதன் கருத்தியல் தளங்களையும் ஆராய முற்படுகிறது.

உப்புக் கத்தியில் மறையும் சிறுத்தை தொகுதியில் முன்னுரையாக வரும் "ஒற்றைச்சடைக் குதிரை வாலிக்கதிருடன் வந்த புராதனகதை சொல்கதாமந்தர்பரப்பு: வனமந்திர தேவதைச்சுருள்; கதாசுருள்; ஆதிக்கதை போன்றவை முன்னுரைகளாகும். ஆகவே நாமும் முன்னுரை குறித்த தத்துவப் பார்வையை வைப்போம்: முன்னுரை என்பது பொய்க்கு புகலிடம் அளிப்பதாகும். oxford ஆங்கில அகராதி 'Practifatio' என்பதை Saying beforehand என்கிறது. வாசிப்பிற்கு முந்தைய வாசிப்பை தீர்மானிக்கும் ஆசிரிய வாசிப்பு சுய - எதிரொளித்தல் (self-reflective) ஆகும். நாம் அதை 'உண்மை'க்கான சொல்லாடலாக எடுத்துக் கொள்வதைவிட தன் முன்னுரை ஒரு 'புனைவு' (fiction) என்பதை மிகவும் தந்திரமாக ஒப்புக் கொள்வதாகும். எல்லா ஆசிரிய முன்னுரை வரைதலிலும், குறிப்பாகக் கோணங்கியின் முன்னுரையின் நோக்கம் என்னவெனில், இவருடைய இலக்கிய வேலைப்பாடு சிறந்த புனைவாகவும், முன்னுரை அந்த புனைவைப் பற்றிய, அது வந்த விதம்பற்றிய ஒரு 'உண்மை'யை முன்-வைப்பதற்கான இரட்டைத்தர்க்கமாகவே செயல்படுகிறது. ஃபிக்ஷன் எல்லாமே ஃபிக்ஷன் என்று புலம்பும் 'கோகி' ஏன் முன்னுரை எழுத வேண்டும். எங்கு முன்னுரை முடிந்து பிரதிபலிப்பது? ஹெகலிய தத்துவச் சொற்பொருளில் குறிக்கவேண்டுமென்றால் முன்னுரை என்பது ஒரு சூட்சுமப் பொதுமை (Abstract Generality) பிரதி, படைப்பு என்பது சுயமாக நகரும் ஒரு செயல்பாடு (self moving activity). இதில் ஒன்றையொன்று தீவிரமாக நம்புகிறது, அவ்வளவு ஆசிரியரால் நம்பவைக்கப்படுகிறது.

முன்னுரை இல்லையெனில் பிரதி, படைப்பு தாறுமாறாக வாசிக்கப்படலாம் என்ற ஆசிரிய அச்சம், முன்னுரையை ஒரே

சமயத்தில் தேவையானதாகவும், அபாயகரமானதாகவும் அவர்களை சிந்திக்க வைக்கிறது. ஆகவே ஒரு சிறந்த முன்னுரை என்பது பிரதி (text)யை வெல்ல முயலும் ஒரு ஆதிக்கவாதபாவனையாகும். அதாவது பேதப்பட்டுநிற்பதை மொத்தத்துவத்திற்குள் அடைப்பது.

டெரிடாவின் உருவகத்தை பயன்படுத்தி விளக்கினால் வெளியேற்றப் பட்ட தந்தையின் வித்து (seed, semen or son) மீண்டும், தந்தையால் அல்லது ஆசிரியனால் மீட்கப்படுகிறது. இந்த டெரிடிய உருவகத்தில் டெரிடாவின் முழுக்கம் 'Dissemination' ஆகும். வித்திட்டுப் பயிர் வளர்ப்பதைவிட, வித்து சிதறடிக்கப்பட வேண்டும், எங்கும் பரவுமாறு தூவப்பட வேண்டும்.

முன்னுரை / பிரதி ஜதை ஹெகலியப் பாணி மூடுதல் (closure) செய்கிறது என்பதைவிட, முன்னுரை/ பிரதி இரண்டுமே இரண்டு வெவ்வேறு திறப்புகள், இரண்டு முனையிலும் திறந்திருப்பதாகக் கூறும் டெரிடிய விளக்கம் முன்னுரையின் ஆசிரிய ஆதிக்கவாதத்திற்கு எதிரானது.

ஆகவே முன்னுரை என்ற ஆசிரியவாசிப்பே நிஜப்பிரதியிலிருந்து வேறுபட்டதாகும், எந்த ஒரு வாசிப்பும், எந்த ஒரு வாசிப்பிலிருந்தும் எப்போதும் வேறுபட்டுக் கொண்டேதானிருக்கும். ஒரு நூலின் அடையாளம்தான் என்ன? சசூரின் கருத்துப்படி ஒரே ஒலியன் (Phoneme) இரண்டுமுறை உச்சரிக்கப்படும்போது அல்லது இரு வேறு மக்களால் உச்சரிக்கப்படும்போது வேறுபட்டுக் கொண்டேதான் இருக்கும்.

முன்னுரை குறித்த என்னுடைய முன்னுரையும் நான் மேற்சொன்ன தர்க்கத்திற்குள் சரணாகதி அடைகிறது என்றே கூற வேண்டும்.

கோணங்கியின் உ.க.ம.சி. தொகுதியே அதற்கு முந்தைய தொகுதிகளுக்கான முன்னுரை (சில பாதத்திற்கள், சில கதைகள் ஏற்கெனவே உள்ளதை திரும்பத் திரும்ப எடுத்துக் கூறுகிறது) முந்தைய தொகுதிகள் இதற்கும் இனி வரப்போவதற்கும் முன்னுரை, கோணங்கி என்ற பிம்பம் முன்னுரைகளுக்கிடையேயான ஆட்டமே, திருவிளையாடலே (Play of prefaces).

மாரடைப்பு நோயாளிகளுக்கு Treadmill Test என்ற பயிற்சி எந்திரம் மூலம் இருக்கும் இடத்திலேயே ஓடவைத்து இருதய அதிர்வுகளை கணக்கிடுவார்கள். இந்த ஓட்டம் வெறும் மூச்சிறைப்பை மட்டுமே ஏற்படுத்தும், உண்மையான ஓட்டம் அல்ல இது. அதுபோலவே கோணங்கி இருக்கும் இடத்திலேயே இருந்து கொண்டு ஓடுவதாக, கடப்பதாக பாவனை செய்கிறார், இந்த மூச்சிறைப்பையே அவரது ஆதரவாளர்கள் படைப்பு கலைஞனின் பயணம், என்று தவறான லட்சிய மூலம் பூசுகிறார்கள்.

கோணங்கியின் உ.க.ம.சி தொகுதி தன் எழுத்தின் மூலவேர்கள் குறித்தப் படிமத்துடன் துவங்குகிறது. அந்த "ஒற்றைச் சடைக்குதிரை வாலிக்கதிருடன்" கல்குதிரையில் புறப்பட்ட வீரத்திருமகனான பழைய கதையாடி, தான்வந்த பாதையையும், கதைகள் வேர்கொண்ட கதாமந்திர பரப்பின் (மந்திரம் என்ற வார்த்தைக்கு 'கள்ளு' என்றும் 'குகை' என்றும் இறுவேறு பொருள்கள் உண்டு. இந்த வார்த்தைத் தேர்வே ideologically motivated என்பது போகப்போக வாசர்களுக்குப் புரியும்). பூர்வீக சுவடுகளை 'பாஷையறியாத சிசுவின் கருவறையிலும், கரிசல் கரிசனம் காட்டும் அல்லது காட்டாத! எழுத்துக்களிலும் வாய்மொழிக்கதை அதாவது தாத்தா, பாட்டி உறக்க நிறை வேற்றக் கதையிலும், இதற்குக் கொஞ்சமும் சம்பந்தமற்ற தொல்காப்பிய, சிலப்பதிகார காப்பிய எழுத்திலக்கியப் பிரதிகளிலும், இன்னும் தேர்விப்பட்ட, படாத எல்லா வற்றிலும் தன் கதையின் வேரைத்தேட வேண்டும் என்ற உபதேச 'வளரி'த்தடிச் சுழற்றியபடி, 'வனமந்திர- வனராக்கிய' கருப்பு வம்ச, ஆறலைக்கள்ள - தேவர்க் 'கதாசுருளை' காதித் சுருட்டாக்கி ஊதும் புகைவெளியிலிருந்து பராக் பராக் இது ஒரு கதா மந்திர பராக்!

தன்னுடைய 'கதையாடலை' குதிரை வாலிக்கதிருடன் ஒப்பிடும் இளங் கோணங்கி, அதாவது இந்தக் கதிர் போல இங்கொன்றும், அங்கொன்றுமாக பக்கவாட்டில் இவர்கதை செல்கிறதாம்! கதரில் இருக்கும் ஒழுங்கு 'கோகி'யின் கதையில் உண்டோ? இல்லை. மேலும் கதிர் எந்த வாட்டில் சென்றால் என்ன? வேர் ஒன்றுதானே? இந்த வேர் தனித்தமிழ் வாய்மொழி மரபே (இதில் எவ்வாறு காப்பிய எழுத்திலக்கியங்கள் அடங்கும்?) இந்த வாய்மொழி மரபில் பு.பி.மெனனி, ஜி.என். போன்றவர்கள் எங்கு வருகிறார்கள், ஆனால் இவர்களையும் தன் இளப்பற்று சுருக்குப்பையில் போட்டு இடுப்பில் செருகிக்கொள்வது என்ன நியாயம்?

வெலிஸ்ட்ரால் தன்னுடைய சொல்லாடலுக்குத்தானே வேர்களையும், மாதிரிகளையும் பிரேரணை செய்வதை கீழ்க் கண்டவாறு டெரிடா விமரிசிப்பதை நாம் கோணங்கிக்கு எதிராக மட்டுமல்ல முன்னுரைக்கு எதிராகவும், வாழ்வையும் இலக்கியத்தையும், சொல்லாடல் களத்திற்குள் புகுத்தும் நிறுவனமயமாக்கலுக்கு எதிராகவும் திருப்பிவிடலாம்:

...and if a text always given itself certain representation of its own roots those roots live only by that representation by never touching the soil. (அழுத்தம் என்னுடையது) (of Grammatology, p.101.)

கோணங்கியின் பிரதியான வாய்மொழி மரபும், சொல்லாடல்களும் விடுகதைகளும், பாட்டித் தாத்தா கதைகளும் மண்ணை என்றுமே தொடமுடிவதில்லை. டெரிடா கூற்றை கருக்கினால் the root is always unrooted வேர்-புலம்பெயர்ந்த வேர்தான், தன்

மண்ணைவிட்டே புலம்பெயர்ந்ததே.

நான் வேர்களை ஒன்றோடு ஒன்றாக இணைத்து, நூற்று கீழ்நோக்கி வகைத் தடியாய் வணைத்துச் செலுத்தி வேர்களோடு வேர்களாக்கிவிடுவேன் என்ற அநீத பிரயாசை, அதன் முன்னொழுபுகளில் சிக்கி, பழையப் பற்றுதல்களை இரட்டிப்பு செய்வதும், பழந்தமிழ் வரலாறு குறித்த சொல்லாடல்களின் வேறுபாடுகளின் சுற்றித்திரிவதும், தமிழ் இனமையவாத - தொல்சமூக - நிலப்பிரபுத்துவ - சாதீய - குலக்குறிவாத சொல்லாடல்களை மறு-இரட்டிப்பு செய்வதும், இதன் வேர் அமைப்பான தனித்தமிழ் தேசிய/இனப்பிரதிகளாக உசிதம் செய்யப்பட்டவைகளின் பிடியில் சிக்குவதும், வாய்மொழி மரபாக கோணங்கி கதையடிக்கும் போக்கை கேசி விமர்சனம் செய்யவே அழைப்புவிடுக்கிறது.

இந்த "தமிழ்வாய்மொழி மரபு" என்ற பெயரில் சாதியவாத சடங்குகளையும் வாழ்முறையையும் நூற்று கோணங்கி சிலந்திப்பூச்சியாய் சிக்கிக்கொண்டு விட்டார்.

தான் வாய்மொழிமரபின் பிரதிநிதி என்று கொம்பு சீவி விட்டுக் கொள்ளும் கோணங்கியின் கய-பிரதிநிதித்துவம், ஏற்கெனவே தமிழ்த்தேசியமாக, நாட்டுப்புற ஆய்வியவாக பிரதிநிதித்துவம் அடைந்ததன் லட்சியமயமாக்க பிரதிநிதித்துவமே. உதாரணமாக கோணங்கிதன் முன்னுரையில் கூறும் சில விஷயங்களைப் பார்க்கலாம்.

"பாறைகளுக்கு முந்தைய கருவறைக்குள்"

"எழுத்தறியாத ஜனத்தின் குரல் மாய கதைத்துகள்"

"தொல்காப்பிய பாட்டிடை வைத்த குறிப்பு"

"பா இன்றி எழுந்த கிளவி" மணிமேகலைக் கதை, சிலம்புக்கதை, சுத்துவாசல் ஏறி ஆடும் கோவலன் கதை, ஆறலைக்கள்வர் கதை தமிழிசைத் தொற்றக்கதை, தென்பொதிகை அகத்தியன், ஆண்டாள்பாகரம்."

"மிக்க நூலோர் விசித்துரைத்த தொல்காப்பிய தோல் சூத்திரமொந்தை முரசு" "அருங்கலச்செப்புநூல்" ஆலமரத்து முனி சமணர் கல் எழுத்தாக்கிய தமிழ்மொழி, (எதார்த்தவாதிகளுக்கு அகப்படாத)

"இரண்டாயிரமாண்டு கற்பகவணமொழி" போன்ற விசியடிக்கப்பட்ட மொன்னை வரலாறு ஒன்று இருக்குமானால் அது தன்னுடைய மூலத்தையும், பிரசன்னத்தையும் தானே தான் எழுதிக்கொண்டது. அல்லது கட்டமைத்துக் கொண்டது.

பாட்டி பைத்த, கதை, பழமொழி, விடுகதை, இசை மரபு போன்ற எழுத்தறியா இனக்குலங்களை "பிடிவு செய்ய" கல்குதிரை" யில் புறப்பட்ட கோணங்கி - தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம் போன்ற காவிய

எழுத்திலக்கண மரபை எவ்வாறு உண்டாக்குகிறார்? அல்லது தொல்காப்பியத்தில் எங்கு வாய்மொழி மரபின் கூறுகள் இருக்கிறது? தயவு செய்து அதையாவது கூற முற்பட வேண்டாமா? இது மட்டுமல்ல இந்த மொன்னை வரலாற்றில் எங்கு புதுமைப்பித்தன், ஜி.என்; பிரமிள் வருகிறார்கள். புதுமைப்பித்தன் கபாடபுரம் கதை செய்யும் நையாண்டித்தனம் புரியாத "இயல்பான கரணம்" என்ற படைப்பு மனோபாவம் எங்கு போயிற்றாம் கோணங்கிக்கு? அதில் வாய்மொழி மரபு, குலக்குறி - ஆதி தெய்வம் போன்றவைகள் வப்படி உபயோகப்படுத்தப்படுகிறது? இந்தக் கேள்வி கேட்டால் நாம் இயல்பான - கரணையற்ற கழுவேற்றம் விமர்சன வாழிகளாகிவிடுவோமா?!

எழுத்து என்பதை வெள்ளைத்தாளின் மேல் சிறுத்தையின் உடல்புள்ளிகள் போல் சிதறிக்கிடக்கும் கறுப்புப் பூச்சிகள் என நினைப்பது பொழுதுப்புத்தியானது. எழுத்து என்பதை மேலும் அகமமாக குறியியல் நோக்கில் அணுகினால், கூத்துக் கூட்டியங்காரவின் பாங்கிலும், இசையிலும், 'வாய்மொழி கதா மந்திரப்பரப்பு' என்ற சரநுதிக்கும் கோணங்கியின் கதைகளில் வரும் பாட்டி கதை, பாட்டினர் விடுகதை, வனதேவதை கதாச்சுருள் போன்றவற்றில் இடைவெணிக்கொடுத்தல், நிறுத்தற்குறிகள் மறைந்து கிடைக்காதா? கூத்திற்கென்று ஒரு இவக்கணம் இருக்கிறது, வடிவம் இருக்கிறது, நிகழுவொழுங்கின் வரிசைக் கூறு இருக்கிறது. இசையிலும், பாட்டிலும், தாத்தாக்கதை, பாட்டி கதையிலும் கூட வதற்குப் பிறகு எதைச் சொல்வது, எதைச் சொல்லாமல் விடுவது போன்றவைகள் முன் எழுதப்பட்டவைகளே. இவ்வளவு ஏன் "எழுத்தறியா ஆறலைக்கள்வர்கள் கவற்றில் 'கண்ணம்' வைப்பது கூட எழுத்தறியாதான். எழுத்து குறித்த அகண்ட (பாழி) டெரிபியப்பார்வை நமக்கு தெரியப்படுத்துவது இதைத்தான்.

"நகர இருனிஸ்" போர்ஹெஸ், மார்க்வேல் இவர்களைக் கற்று, எழுத்தறிவுப் பெற்ற அறிவொளிக்கார கோணங்கி ஒரு மரபை எழுத்தறியாதவர்கள் என ஒரு கய-மேலாண்மை செய்வதும், எழுத்தறியாததனாலேயே அம்மரபு உயர்ந்தது அதுதான் வேர் என்றும் இரட்டை வேஷம், இரட்டைப் புனிதமாக்கம் செய்வதும் கண்ணர்-தேவர் ஆதித்தமிழ் - கரிசல் மண் மரபில் பு.பி. கி.ரா., பூமணி, ஜி.என் என்ற சிறு-பத்திரிகா - குறுங்குழு வாழிகளை இணைக்க முயல்வதும், கோணங்கியின் கய-அங்கார அடையாளத்தே தடல் சம்பந்தப்பட்ட பிரச்சனையாகவே நமக்குப்படுகிறது. ஆனால் சு.ரா.வைத் தாண்டிவிட்டதாக முடிசிலிர்ப்பும் இங் கோணங்கி "புனியமரத்தின் கதையில் புனிய மரம் கதைசொல் மரபின் குறியீடாகவும், மண்-வேர் என்ற குறிப்பிலும் வருவது போல்தான் தன்னுடைய 'குதிரை வாவிக்கதிரும்' என்பதை உணர்ந்ததாகத் தெரியவில்லை. (text) பிரதி என்பதே வேர்களின் ஒழுங்கமைப்பு (system of roots)

எனக்கொண்டால், ஒழுங்கமைப்பு என்ற கருத்தாக்கத்தையும் (Concept of system) வேரின் பாங்கு பற்றியும் தனித் தமிழ் இன வரலாறு என்ற வேர் ஒழுங்கமைப்பு (Root system) பற்றியும் விமர்சனச் சிந்தனையை திருப்ப வேண்டும். இதை பல்வேறு தளங்களில், பலர் செய்து கொண்டதான் இருக்கிறார்கள். அதனால் நாம் அதைச் சற்று ஒத்திப்போட்டு 'கோகி'யை மட்டும் வாசித்தால் வாய்மொழி மொன்னை வரலாறின் தொடரியல், சொல்லியல், இடைவெளி, இடைத்தயக்கநேரம், விரிம்பு இவற்றை வாசிக்கும்போது "வாய்மொழி மரபு" என்று அவர் பிரயாசைப்படும் அனுபந்தமற்ற ஒருமை (un-supplemented unity) என்ற கனவு சிதிலமடைந்துவிடும்.

IV

வாய்மொழிக் கதாமந்திரப் பராக்கில் கதையும் இல்லை; கதையாடலும் இல்லை. பின் - நவீனச் சிந்தனை கதையாடல்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தமையால் கருத்தியல் உள்ளடக்கக் கொண்ட பாட்டிகதை, தாத்தா கதை, புதிர், விடுகதை, பழமொழி இவைகளெல்லாம் சிறுஷ்டி பரமாகிவிடுமா? முழுவதுமோ, அரைகுறையாகவோ இவர் எழுதுவதில் ஒரு திட்டம், முதலுரை, முடிவுரை, ஒருங்கிணைத்தல் நடைபெறுவதால் இந்த மந்திரப் பராக்கு வெறும் சொல்லாடலே. உம், "பொம்மைகள் உடைபடும் நகரம்", கதையின் முடிவில் தன் கதையைத்தானே 'கூற்றாக்கம் செய்கிறார் : ரயில் பூச்சி 'பெளதிக வாழ்வுக்காக' தீவிரமாக வடிவெடுத்துக் கொண்ட மனிதர்களின் பாதையில் ஊர்ந்து சென்று மாணசீக வாழ்வின் சுடரொளி எங்கும் பரவ அவர்கள் வந்து கொண்டிருக்கும் வழிகளில் நிலப் பரப்பின் கவிதைகளை எழுதிச்செல்கிறது.

இங்கு பெளதிக வாழ்வுக்கும் மாணசீக வாழ்விற்கும் போடும் இருமையால் இது ஒரு சொல்லாடலே. நான் முன்பு குறிப்பிட்டது போல 'பொம்மைகள் உடைபடும் நகரம்' தொகுதி முழுவதுமே வரும் ரயில் பூச்சி, கருப்பழகி, குள்ளன், கருத்தபக போன்ற படிமங்கள் மாணசீக வாழ்வின் சுடரொளி யுடன் கூடிய 'ஒளி பொருந்திய' விந்தைகள் கொண்டது, மேலும் அந்தக் கதை மாந்தர்களின் வாழ்வு, சாவு, நோய், வறுமை போன்றவைகள் அளவுக்கதிகமாகவே லட்சியமாக்கப்பட்டு, வறுமையில் இருந்தாலும் அவர்களின் கனவு, பண்பாடு, மாணசீக வாழ்வின் சுடரொளி போன்றது என்றும் நோய், வறுமை, சாவால் பாதிக்கப்படாத பண்பாடு என்றும் கோணங்கி பொய் சொல்கிறார், இது ஒரு political quietism என்று கூட தெரியாத மார்க்ஸியர்கள், பாராட்டித் தள்ளி விடுகின்றனர்.

இந்த பண்பாட்டு லட்சியத் திட்டம் (Project) என்ற அடித்தளம் போட்டால்தான் பின்னால் கள்ளர் - தேவர் - சாதீய மகாத்மியம் பேசும்போது கண்டு கொள்ளாமல் இருக்கப்படலாம் என்ற நம்பிக்கையும், பொதுவாக பண்பாடு

பற்றிதான் நான் பேசுகிறேன். இதில் இன்னமய்வாதம் இல்லை எனத் தப்பித்தலும் செய்து கொள்ளலாம்.

ஆகவேதான் இந்த திட்டம் குறித்த மெளனங்களையும், விளிம்புகளையும் விடுபட்டவைகளையும் நாம் விமர்சனத்திற்கு எடுத்துக் கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது.

'கொல்லனின் ஆறு பெண்மக்கள்' தொகுதியில் 'வேர்கள்'-லிருந்தே துவங்குவோமே:

"ஆவுடத்தாயி பேறுகாலம் பார்த்துவிட்டு முட்டு வீட்டுத்துணிகளை பொட்டணமாகக் கட்டி வந்தான். மாத்துக்கண்டாங்கி தரவேண்டும். ஆவுடத்தாயிக்குள் குனிந்து முட்டுவீட்டுத் துணிகளை அவசம்போது வன்னாக்குடி சின்னால மரத்தில் நிறைய பழிகள் கிளம்பிவிட்டன" (பக்.56).

மேற்பார்வைக்கு 'வண்ணாக்குடி'களின் 'எதார்த்தம்' பேசப்பட்டாலும், ஆவுடத்தாயி முட்டுவீட்டுத்துணிகளை அவசம்போது பட்சிகள் கிளம்பிவிட்டன என்று அப்பாவித்தனமாக எடுத்துக் கொள்ள முடியாது. 'முட்டுவீடு' என்பது உயர்ஜாதி தேவர் சமூக நமக்கள் வீடு, தன் துணிகளை அவசம்போது, பட்சிகள் கிளம்பிவிட்டன என்று ரொமாண்டிசம் பேசுவதும், அவர்களின் கடமை ஒழுங்கில் அவர்களது கணவைக்குறுக்குவதும், "தேவ - கருப்பு வமிச" அரசியல் அமைதித் திணிப்பு வாதம் முதல் தேவர் சமூகத்தினர் அவர்களுக்கு பெருந்தன்மையாகக் கொடுக்கும் சில அற்ப விஷயங்களுக்காகவும் பெருமைப்படும் இளங்கோவின் கதாமந்திரப்பராக்கு இலக்கியமாக இருந்தால் என்ன? இல்லாவிட்டால் என்ன?

'உப்புக்கத்தியில் மறையும் சிறுத்தை' என்ற தலைப்புக் கதையில் சிறுவர் - சிறுமியர் உழைப்பு சுரண்டலுக்காக அங்கலாய்க்கும் கோணங்கி, 'பாதரச ஓநாய்களின் தன்மை' என்ற கதையில் ஆறலைக் கள்ளர் புராணம் பாடி, கள்ளர்கள் கண்ணஞ்செய்து அதன் வழியே ஒரு சிறுவனைத்தான் அனுப்புவார்களாம் - தங்களுக்கு தாழ்ந்திருந்திட்டு என்று எட்கர் தால்டன் குறிப்பிடும் 'குழந்தைக் கூலி' சுரண்டலை சௌகரியமாக மறந்து மறைத்து விடுகிறார். இது என்ன மெளனம்?

பெண்களின் வாழ்வு பெரிதாக லட்சியமயமாக்கம் ஏறத்தாழ எல்லாக்கதைகளிலுமே செய்யப்படுகிறது (உ.ம்.) ஆத்க்கள், ஈஸ்வரி அக்காள் கோப்பக்கா ஆகியோர். இந்த லட்சியமயமாக்கம் ஈஸ்வரி அக்கா என்ற கீழ்ச்சாதி பெண் மதம் மாறி செல்வதை மிகவும் துன்பமாகவே அணுகுகிறது. இது ஏன்? ஆறலைக்கள்வப் பெண்களின் பல்வேறு சடங்குகளும், தலைவனைப் பிரிந்து இருக்கும்போது மேற்கொள்ளும் சடங்குகளும் புனிதமயப்படுத்தப்படுகிறது. ஆனால் எட்கர்தர்ஸ்டன் என்ற சாதி ஆராய்ச்சியாளரோ ஆதிக் கள்வர் பெண் மக்களிடம் இருந்த ஒரு வன்முறையான -

பயங்கர நடைமுறையை பற்றி கீழ்க் கண்டவாறு பதிவு செய்கிறார்:

"A horrible custom exists among females of collieries, when a quarrel or dissension arise between them. The insulted woman brings her child to the house of the aggressor and kills it at her door to avenge herself!" (Page 54).

இந்த சிசுஹத்தியை தூண்டிய பெண்ணின் கணவன் தவறு தன் மனைவியினுடையது என்று விசாரணையில் தெரிந்தவுடன் தன் குழந்தையையும் அதே போன்று கொல்வானாம். இவைகள் குறித்தும் கோகிகதை எழுதியிருக்கலாமே? இது போன்ற மெளனங்களை கண்டு கொள்ளாமல் செய்வதற்கே அவருடைய மொழியை மூடும்நீரமாக தற்காப்புத் தொழில் நுட்பம் செய்துள்ளார்.

ஆறலைக் கள்வர்கள் தாம் பின்பு பழைய தொழிலை விடுத்து வீடுகளில் வசிக்கத் துவங்குகிறார்கள், காவல் தொழில் புரிந்தார்கள்.

குகைவாசம்முடிந்து 'வீடுபேறு' அடைகிறார்கள் என்று ஆராய்ச்சியாளர் எட்கர் தர்ஸ்டன் குறிப்பிடுவதோடு மட்டுமல்லாமல் அவர்கள்தான் பின்னால் தேவர்/ கள்ளர்/மறவர்/ அகமுடையோர் முக்குலத் தோர் என வீறு கொண்டு எழுதின்றார்கள் என்ற வரலாற்றையும் பதிவு செய்துள்ளார். ஆனால் நம் கோணங்கிக்கு எழுதப்பட்ட வரலாறு வெறும் 'பில்லேரி வாட்டர்' தானே தாத்தா; பாட்டி, பாட்டனார் வாய்வழிக் கதையின் மொன்னை வரலாறுதான் அவருக்கு நம்பகமானது. அவர் ஒரு பாரம்பரியவாதி.

'பாதரச ஓநாய்களின் தனிமை' என்ற சிறுகதையில் ஆறலைக் கள்ளர்களின் வாழ்வு, 'உழைப்பு', அவர்களது சடங்குகள், நம்பிக்கைகள் போன்றவைகளை அநீதமாக சகிக்க முடியாத மொழியில் லட்சியவாதம் செய்கிறார் கோணங்கி.

ஏற்கெனவே, 'உப்புக்கத்தியில் மறையும் சிறுத்தை' தொகுதியில் 'ஆதிக்கதை' என்ற கதை போன்ற கட்டுரை - இல்லை, கட்டுரை போன்ற கதை, இல்லை ஏதோ ஒரு எழவு என்று வைத்துக்கொள்வோம். அதில் பக்கம் 27-ல் கீழ்வருமாறு கள்ளர் காவியம் இயற்றப்படுகிறது:

"தன்னரசாண்ட பெருங்காம நல்லூர் காலத்தில் சுடப்பட்ட பதினாறு தாயாதிகள் ஆவிகளோடு, ஒரு பெண் ஆவியும் ஏவிய இந்த மொழியே பாதரச ஓநாய்கள்...."

கள்ளர் இனத்தில் 'ஓநாய்' இனம் என்ற ஒரு உட்பிரிவு உண்டு. இங்கு 'பாதரச ஓநாய்' என்பதை நாம் எப்படி நிஜ ஓநாயாக பார்க்கமுடியும், இது 'ஓநாய்' என்ற கள்ளர் இனம் பற்றிய கோணங்கியின் சூட்சுமப் பதிவாக ஏன் எடுத்துக் கொள்ளக்கூடாது?

'பாதரச ஓநாய்களின் தனிமை' பக் 36-ல் : தாழியில் ஊறவைத்த பருந்துப்பிடறி, கூகை முகம், ரத்தமுள்ளான் கொண்டலத்தி நாக்கு நண்டு கிறிச் செவிக்காட்டு ஓனான் தேரை வால் மீது கள்.

"கலந்து, தைவம் எடுத்து கள்வருக்கு பக்குவம் பார்த்த வனமந்திர அகாரதியை வெட்டிவைத்த கல்வரிகள் உறைத்திருக்கும்"

பக்39-ல் "களவனின் குருதி கமலமாய் மாறக்கண்ட சலஸ்திரி அவைகளைக் கொறித்து கணநீரில் கழுவ நீலமாக மாறியது குருதிக் கல்."

மேலும்,

"ஆறலைக்கள்வர் இனம் தங்கள் தனி மொழியாக யாழின் நரம்பு எரியும் இசையை மூலிகை இசை அகராதியில் குளிப்பதும் தைவங்களில் பொதிந்து மறைமுகமாய் ஒளித்து வைத்திருந்த சிலம்பு ஏட்டுச் சுருள் நீர் ஆம்பலில் தோன்றி விடிந்தது..."

"மனிதப் பேச்சை விடவும் புலனுக்கு எட்டாத நுண் ஒலிகள் மட்டும் பாதரச ஓநாய்கள் தொனிக்க..."

"கள்வன் கை உதிரம் படிந்த பாதையெங்கும் நிலவின் பால் எரிந்து..."

கள்வர் திருடிய மாடுகள் "கள்வர் இஷ்டப்படி களையாமல் பின் நடந்து மூச்சு விட்ட ஒலிப்பாறைகளை உயிர்ப்பித்தன..."

அவர்கள் போகும் பாதையெங்கும் ஒளி பரவுகிறது. அவர்கள் மரணத்தை ஒவ்வொரு தாவரமும் பேசுகிறது. கோணங்கி ஒளி என்ற வார்த்தையை விட்டு வைப்பதாய் இல்லை.

அடுத்தபடியாக கள்ளர் சுதந்திரப்போராட்ட வீரபுராணம்:

"கவண்கல் வெள்ளைக்கார இரும்புத் தொப்பியில் தெரித்த ஒலி இரும்புக் காலத்திற்குத் தாலியது வேகமாய்"...

"... முதுகில் இறங்கிய ஈயரவைகளுக்குக் கவண்கல்லால் பதிலடி கொடுத்து விட்டுப் பெருமாத் தேவனும், நத்தைக் கண் மாதனும்"... கள்ளர் புராணம் முற்றிற்றா இல்லையா?

வீரம் பற்றி முழங்கும்போது இகலாமியர்களின் கட்டாய மதமாற்றத்திற்கு அஞ்சி 'சுனத்' கல்யாணம் செய்து கொண்ட புறமலைக்கள்ளர்கள் பற்றியும் பேசப் பட்டிருக்க வேண்டும் அல்லவா?

கீழ்ச்சாதிக்காரர்கள் மதம் மாறுவது நசிவாகப்பார்க்கப்படும் போக்கு இந்தக் கதையின் முடிவுப் பகுதி பிரஸ்தாபிக்கிறது. 'கோகி'யின் இந்த முடிவை ஆதித்தமிழ் குடியின் பிரத்யேக தன்னரசு நாட்டிலிருந்து-தமிழ்த் தேசியம் வரை விஸ்தரிக்கலாம்.

1896-ல் தான் ஆதிக்கருப்பு குள்ள இனமாகக் குறுகிய இடையர்களுக்கும், கள்ளர்களுக்கும் சண்டை மூள்கிறது என்கிறார், எட்கர் தர்ஸ்டன். சேதம்பற்றிய குறிப்புகள் போலிஸ்பதிவேடுகளிலேயே இருக்கிறது. அதன்பிறகு தான் கள்ளர்கள் தங்கள் கள்ளமையை விடுத்து கிராமக்காவல் வேலை செய்கின்றனர், இடையர்கள் - வேளாளர்களுக்கு வீட்டுக்காவல் வேலையும் செய்து - திருடிய பொருள்களைப் பற்றிய தகவல் கொடுத்து 'துப்புக்கூலி'யாக

திருடியதில் பாதி பெற்றுக் கொண்டு, சன்மானங்களும் பெற்று - வேளாண்மையில் இறங்கி நின்று கீழ்ச்சாதியை ஆட்டிப் படைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

சேதம் இருக்கமும்தான் அதிகம். ஆனால் கோணங்கி கள்வர்கள் மரணத்தை பெரும் பரிதாபச் சித்திரிப்புக்குள்ளாக்குகிறார். ஆதிக் கருப்புக்குள்ள இனம் கொலைகள் அதிகம் செய்ததாக கோபப்படுகிறார்.

சாணார்களின் பிரிவாகிய சில கள்ளர்கள் பணையேறிகளாக தொழில் செய்திருக்கிறார்கள். இவர்கள் 'நாட்டாடி' என்ற குறுங்குள்ள குழுவை உழைப்புச் சுரண்டலுக்குட்படுத்தி இருக்கிறார்கள். சிலர் சைவர்களாகவும், வைணவர்களாகவும் மாறி இருப்பதை அழகர் வழிபாடு நிரூபிக்கிறது. ஓநாய்க் கள்ளர்கள், சிங்காட்டன் கள்ளர்கள் எனப் பலவாறு பூகோள ரீதியாக அந்த இனம் சிதறிக்கிடக்கின்றனர். ஒவ்வொரு இனத்தின் வழிபாடும், சடங்குகளும் வேறு பட்டு இருந்திருக்கின்றன. புதுக் கோட்டை ராஜா - தொண்டமான் களாகவும், இருந்தது ண்டு. அம்பலக்காரர்கள் இருந்திருக்கிறார்கள். தாங்கள் ஆதிக்கம் செலுத்திய நாடுகளில் கள்ளர்களுக்கும்/ தேவர்களுக்கும் எதிராகக் கலகம் செய்தவர்களைத் தண்டித்து அவர்களின் உடைமைகளைப் பறித்தும் அதிகார வன்முறையைப் பயன்படுத்தி இருக்கிறார்கள். இவர்கள் - இவைகள் பற்றியெல்லாம் மூச்சுவிடாமல் கோணங்கி ஃபிக்ஷன், படைப்பு என்று அழுது கொண்டே இருந்தால் எப்படி? ஆறலைக் கள்வரின் இந்த மாற்றம் சாத்தியமாகாத சிலர் வறுமையிலும் வாடினார்கள். அந்த வறுமையில் வாடும் கொல்லர்களுக்கு/ தேவமார்களுக்கும் - பழைய நாடோடி - காட்டு/ கள்ள வாழ்க்கையை பதிலியாக கோணங்கி வரப்பிரசாதிக்கிறார் என்றே தோன்றுகிறது. "கொல்லனுக்கு வாக்கப் பட்டால் தரித்திரம் என்பது சாஸ்திர நியதி" என்று எழுதும் கோகியின் பின்னணி என்னவென்றால், தொழிலைவிட்ட கள்ளர்கள் பக்கவாதத்தால் அவதியுறுவார்கள் என்ற மூட நம்பிக்கையே. "கொல்லனின் ஆறு பெண்மக்கள்" என்ற கதையும் அதைத்தான் சொல்கிறது.

உழைப்பு, 'sedenary life' வீழ்ச்சியாகவும், நாடோடி கள்ளர் வாழ்வு என்ற பிரிமிட்டிவிசத்திற்கு திரும்பச் செல்லுதல் உன்னதமானதாகவும் செய்யும் பிரச்சாரத்தில், "கள்ளர்கள் வாழ்க்கை" சடங்கு, வழிபாடு - இவைகளின் உள்ளார்ந்த ஒருமை, பளிங்கு போன்ற மாசு, மறுவற்ற அமைப்பு (Crystalline structure) ஆதிக்குடி தமிழ் வாய்மொழி மரபு என்ற மூடுண்ட அமைப்பு போன்ற மெய்யியல் கட்டமைக்கப் படுகிறது. இந்த மெய்யியலின் சாத்திய மின்மை வரலாற்றுத் தரவுகளால் மட்டுமின்றி பிரச்சன் மெய்யியல் குறித்த டெரிடீய (Derridean) விமர்சனத்தாலும் எளிதாக அம்பலப்படுத்தலாம்.

கருப்பு வமிசம் - கருப்பர் இனம். அகில - இந்திய - அகில - உலக அளவில் நோக்கப் படாமல் தமிழர் - கள்ளர் - தேவர் - அதுவும்

குறிப்பிட்டவட்டத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் - என்று கோகியின் கதா மந்திரப்பாக்கு சுருங்கி சுருங்கி 'பரப்பு' என்ற சொல்லைத் தகர்த்து 'வட்டம்' அதிலும் குறுகிய வட்டம் என்றாகிவிடுகிறது. முன்னுரையில் கோகி தன் கதை வட்டமாக நோக்கப்பட வேண்டும் என்று பிரஸ்தாபிப்பது ஒரு வேளை சுய-என்னவாக இருக்குமோ என்னவோ?

முடிவாக ஒரு "ETHNO - SEMIOLOGICAL READING"

ஒரு பிரதீயை 'minimum possible lexias' ஆக பிரித்து ஆராய நவீன விமர்சனம் நமக்கு லைசன்ஸ் அளிக்கிறது. அதன்படி கோணங்கியின் பிரதான - அடி நாதமானப் படிமங்களான அல்லது சொற்களான கல்-கள்-கருப்பு - நீலம் - மஞ்சள் போன்ற வைகளின் இனமைய அர்த்த உறுப்புகள் அவரது பிரதீயில் ஆங்காங்கே சிதறிக் கிடக்கின்றன. இதை வாசிக்க முற்படும் போது கதை - கரு - கதைக் கூற்றிடச் சூழல் (context) போன்றவைகளை அடைப்புக் குறிக்குள் இடுகிறேன். இதனால் இந்தப் படிமங்கள் அல்லது சொற்கள் கோகியின் தமிழ் இன/ சாதீயக் கருத்தியல் இறுக்கங்களையும்/ அதன் மெய்யியலையும், அரசியல் இணைவுகளையும் நமக்கு அடையாளங்காட்டும்.

கருப்பு என்பது ஆதிக் கள்ளர்களின் கடவுள்; மஞ்சள் நிறம் தேவர் சாதி சமூகத்தின் அரசியல் கொடியாகும். இந்த குறிக்கின் உடனேயே 'ஒளி' குறித்த ஆரியமைய/ நாட்டிக் மேட்டிமைவாதப் படிமங்களும் கூடவே வருகின்றது. இவை திரும்பதிரும்ப அலுப்பூட்டும் விதமாக - எரிச்சலூட்டும் விதமான எண்ணிக்கையில் வருவதால் குறிப்பிட்ட பிரதான இடங்களை மட்டும் நாம் தொகுத்துக் கொள்ளலாம் என்று தோன்றுகிறது.

கல்-கருப்பு-கள் - நீலம் போன்ற சொற்களை அதன் பழைய இலக்கிய மரபு உபயோகப்படுத்திய அர்த்தத்தின் வாயிலாக வே நாம் கோணங்கியை வாசிக்கலாம். உதாரணமாக ஆதித் தமிழர்கள் தாம் உறைந்த மலையை அதன் கருமை நிறங்கருதி 'கல்' என்றே அழைத்தனர். கம்பரும் சரபு நதி வர்ணனையில் 'கல்லிடைப் பிறந்து போந்து கடலிடை கலந்த நீத்தம்' என்று வர்ணிக்கிறார்.

கல் பிறங்குமாமலை (நற்றிணை) மணி நெடுங்குன்று (குறுந்தொகை கள்கோள் - நடுகல் என்கிறது தொல்காப்பியம்).

கருமையும், நீலமும், உறவு நிறத்தே என்கிறது பழைய வேர்ச் சொற்களின் கரந்தை என்ற நீலநிறப் பூ வெட்சி மறவர்கள்/ கரந்தை மறவர்கள் சூடக் கூடியது. கோணங்கி உபயோகிக்கும் மந்திரம் என்ற சொல்லே கருத்தியல் ரீதியானதே அதற்கு கள் - குகை என்ற இரு பொருளுண்டு. ஆறலைக் கள்வர்கள் குகைகளில் வாழ்ந்தவர்களே.

பொம்மைகள் உடைபடும் நகரம் தொகுதியில்

பக்.11ல் ரயில் பூச்சி கனவின் குறியீடாக, பண்பாட்டின் குறியீடாக விவரிக்கப் படுகிறது. கருப்புநிறமானது அதுவே. பின்பு கருப்பழகி ஆகிவிடுகிறது.

பக்.12-ல் கருப்பு, ஒளிப்படிமத்துடன் இணைக்கப்படுகிறது:

'வாழ்வின் கடேசி பாகத்தில் படுத்திருந்த அம்மாவின் கட்டிலருகில் ரயில்பூச்சி வந்து கொண்டிருந்தது. சூழலை தன் ஒளிமிருந்த ஸ்நேகத்தோடு அணுகியது'.

பக்.17ல் 'அவனுக்கும்' எனக்குமான இடைவெளி தூரத்தில் சூர்யோதயத்தில் பொங்குகிற ஒளி வெள்ளம் ஊடுருவிச் சென்றது'.

பக்.18ல் மாணசீக வாழ்வின் கூடரொளி எங்கும் பரவ

பக்.44ல் புலிக்குகையின் கட்டம் கட்டமான கோடுகளில்... பச்சையும் கருப்பும் கக்கும் மலைகள் - பளுப்பு ஒளிகள்.

இங்கு புலி என்பது குறி - வார்த்தையல்ல. தேவர் சமூகக் ஜாதிக் கொடியில் இருக்கும் புலி.

பக்.84ல் குள்ளன் (ஆதிசூழத் தமிழின் குறியீடு) ஜடை மீது சூரியனின் கதிர்கள் பட்டு தங்கமாக ஒளிர்ந்தது.

பக்.19ல் "கருப்பு மரத்தில் மூதாதைகள் இருப்பதாகத் தோன்றியது" பெரிய பெரிய மூலைகளில் மஞ்சள் நிற ஒளி தோன்றியது.

கொல்லனின் ஆறு பெண்மக்கள் தொகுதியில்

பக்.74 ஊழிப்பெருவெளி மீது பாதைகள் வெட்டிக் கொண்டே சென்ற கருப்புவமிசம்.

பக்.75: "விரிவோடிய நிலங்களைக் கடந்து ...காடோ செடியாக அலையும் கருப்பு இனம்"

சாதி மகாத்திய சொல்லாடல்கள் "கிணறு" பக்.80ல் "சித்தையாத் தேவன் தேவனடிக்க கொடுத்த கிணறுகளால் சுத்துபட்டி சமுசாரிகள் பயிர் வளர்த்தார்கள்"

அதனால் தலித்துகள் வயிறு வளர்த்தார்கள் என்று சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

பக்.81ல் "முற்கால எரிமலைகள் வெடித்துப் புரண்டு வெளிப்பட்ட கருப்பு வமிசம்" (ஆகா! யோனி/ பாலியல் உறவுகளால் தோன்றாமல் ஓர் இனம் இயற்கையின் சிதறலால் வருவதென்றே இறையியலாக்கம்; சுத்த-சுயம்புவான இனம், கலப்பற்ற இனம் - தூய்மை! ஓகோ!)

பக்.134ல் (அப்பாவின் குகையில் இருக்கிறேன்): வேலுத்தேவன் பரம்பரையில் வந்த பரமுசம் "தன் மாபெரும் ஒளி மிகுந்த கதிர்களை நீட்டி ரொம்பச் சாதாரணமாகக் கிடந்த தண்ணீரைத் தொட்டுப் பச்சைப் பொன்னாக்கிவிட்டான் தங்கத்தகடாக்கிவிட்டது எல்லாம்"

பச்சைப்பொன் - தங்கத்தகடு போன்ற ஒளிப்படிமம் ஜாதிய மேட்டிமைக்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது.

உ.க.ம.சி. தொகுதியில் : பக்.29
 "கல்வெட்டாங்குழி முனி தனது மாபெரும் ஒளி மிகுந்த கதையை நீரில் படரவிட்டு நீரைத்தொட்டு 'பச்சைப் பொன்னாக்கியது தங்கத் தகடாக்கிவிட்டது".

பாதரச ஓநாய்களின் தனிமை கதை பற்றி ஏற்கனவே விவாதித்துவிட்டோம், அத்தோடு முடிந்ததா சாதிய மேட்டிமை புராணம்?

அடுத்ததாக 'மஞ்சள் மகிமை'யைப் பார்ப்போம்: மஞ்சள் என்பது தேவர் சமூக சாதிய அரசியல் கொடியின் நிறம் என்பது ஏற்கெனவே கூறப்பட்டது. இவரது கதைகளில் 'மஞ்சள்' என்ற நிறம் சம்பந்த மில்லாமல் பக்கங்கள் நெடுக அப்பிக் கிடக்கின்றது. நமக்கே 'மஞ்சள் காமாலை' நோய் வந்துவிடும் அளவிற்கு ஒரு பீடிப்பு மனநோயாக (obsessive metaphor) திரும்ப திரும்ப பயன்படுத்தப்படுகிறது. உதாரணத்திற்கு மஞ்சள் ஊற்று கதை ஜி. நாகராஜனின் உலகம் குறித்த பாராட்டு போல் மேற்பார்வைக்கு தோன்றினாலும், மற்ற இடங்களில் மஞ்சள் இனக்குறியாகவே வருகிறது. மஞ்சள் ஒரு புறம் புனிதமானதின் குறியீடாக இருப்பதோடு, மறுபுறம் இருட்டு சமாச்சாரங்களின் குறியீடாகவும் இருந்து வருகிறது என்பது நாம் அறிந்ததே. கோணங்கி கூறும் கள்ளர்கள் வீர/சோக வரலாறுடன் இதை இணைத்து பார்க்கும் போது, ஜி. நாகராசனின் வேறு உலக, குற்ற உலகில் வளையவரும் கதாமாந்தர்களையும் தன் சாதி/ இனத்தின் வம்சாவளியுடன் சேர்த்துக் கொள்வதாகவே கூட ஒரு வாசிப்பு சாத்தியம் இருக்கிறது.

"உப்புக்கத்தியில் மறையும் சிறுத்தை" தொகுதி பக்-70ல் "பாழ்வெளியே இறகு முளைத்து மணல் சிறகில் பறந்து செல்லும் கபாடபுரக்கிளி அலகில் வளைந்த நூறாண்டு கால தனிமை வாசத்திலிருந்த மஞ்சள் தானியம்" என்ற வரிகள் 'மஞ்சள்' என்ற குறியை கோணங்கி பயன்படுத்தும் விதமாக ஒரு குறிப்பிட்ட செய்தியை வலியுறுத்து வதாகவே நமக்குப்படுகிறது. இங்கு 'மஞ்சள் தானியம்' என்பது பல ஆண்டுகள் தனிமை வாசத்திலிருந்த ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தை மனதில் நிறுத்தியே சொல்லப்படுகிறது. ஆங்கிலேயர்கள் அந்த சமூகத்தை மனதில் நிறுத்தியே சொல்லப்படுகிறது. ஆங்கிலேயர்கள் அந்த சமூகத்தை ஒரு குறிப்பிட்ட பெயரை வைத்தே ஏடுகளில் பதிவு செய்திருந்ததை எட்கர் தர்ஸ்டன் குறிப்பிட்டுள்ளார். அதை எதிர்த்து போராடி அந்த பெயரிலிருந்து தங்கள் சமூகத்தை விடுவிக்க பாடுபட்டு வெற்றியும் பெற்றார் ஒரு தலைவர், அவர் சுதந்திரப் போராட்ட வீரரும் கூட. இங்கு கோணங்கி குறிப்பிடும் 'தனிமை வாசம்' அந்தக் காலக்கட்டத்தை நினைவு கூறும் ஒரு கூற்றாகக் கூட நாம் வாசிக்கலாம். அதன் தொடர்ச்சியாகவே, 'பச்சைப் பொன்னாக்கியது' தங்கத் தகடாக்கியது என்று கோணங்கி நிறைய இடங்களில் எழுதுவதும், ஒளி-மஞ்சள் குறித்த இணைந்த வருணனைகளிலும், பச்சைப் பொன் என்ற பசும்பொன் அதாவது 'குற்றமற்ற' என்ற அர்த்தத்தில் குறியியல்

ரீதியாக பூடகமாக பயன்படுத்தப்படுகிறது.

கோணங்கியின் கதைகளில் தொடர்ந்து வரும் இறந்தவர்கள், இழந்தவைகளுக்கான ஏக்கம், (Nostalgia for lost things) இழவு கொண்டாடுவது, ஊயரச் சின்னங்கள் எழுப்புவது போன்றவைகளை, சம்பந்திய விமர்சனப் பொருளில் அணுகினால், தன்னால் மறக்க முடியாத தன் பெயர், தன் சமூகம், அதன் மூதாதையர்கள், தலைவர்கள் இவர்கள் பெயர்களின் அர்த்த அலகுகள், அல்லது பெயர்களின் அர்த்த உறுப்புகள் இவர் பிரதிகளில் எங்கெல்லாம் சிதறிக் கிடக்கின்றது என ஆராய்ந்து, பெயரே நினைவுச் சின்னமாக, சிவையாக, விக்ரகமாக எப்படி கட்டமைக்கப்படுகிறது என்ற வாசிப்பு கூட சாத்தியமிருக்கிறது. டெரிடா கூறுவது போல் "We cannot separate the name of 'memory' and memory of the name" ஆம்! 'நினைவு' என்ற பெயரையும், பெயரின் நினைவையும் பிரித்துப் பார்க்க முடியாது. இந்தப் 'பெயர்' என்பது ஒருவரின் சொந்தப் பெயரிலிருந்து, அவன் சார்ந்த சமூகத்தின் பெயர் மற்றும் பெயர்கள் என்பதற்கும் விஸ்தரிக்கலாம்.

கல்-பாறை இன்னும் நிறையக் குறிகள் இன சாதிய நினைவுகளைச் சித்தரிப்பதாகவும், கட்டமைப்பதாகவுமே இருக்கிறது.

கல் என்ற குறி முன்பு குறிப்பிட்டதுபோல் ஆதித்தமிழ் இனக்குறியீடாகவும்

கருப்பு - மஞ்சள் - நீலம் என்ற குறிகள் தேவர்/கள்ளர் இனக் குறியீடாகவும்

ஒளி/பொன்/தங்கம் போன்ற குறிகள் ஆரிய/நாடிக் மேட்டிமைவாதக் குறியீடாகவும் வாசிக்கப் பெற்றதில் கோணங்கியின் எழுத்துக்கள் ஒரு பன்முகத்தன்மை கொண்ட ஃபாசிஸ்ட் எழுத்துகளைக்கே வே எஞ்சுகிறது.

கருப்பு/மஞ்சள்/நீலம் என்று கொடியேற்றுவதெல்லாம் 'தேமுகவோ? சுமுகவோ? மு.மு.க.வோ? வோவோவோ! 'க.க.க.வோ என்னவோ?

ஆனால் கோகியின் தமிழ்/ஆரிய இனக் 'காகா' எனக்கு ஏனோ கிரேக்க 'காகா'வையும், டெரிடாவிய பிரெஞ்சு 'காகோ'வையும் நினைவுப்படுத்துகிறது. ஆகவே கோகியின் இனமான 'ககமுக'க்கள் அற்ற வேறு 'காகோ'க்களை அவரது பிரதீயை நம்மைபடி செய்ய அழைக்கிறது:

1. Cacodaemon: தீய ஆவி, பேய்; இவற்றின் வழிபாடு 'devilworship' கள்ளர்களிடம் இருந்ததாக எட்கர் தர்ஸ்டன் கூறுகிறார். கோகியில் வரும் இறந்தவர்களின் நடுகல், நினைவுச்சின்னம், இறந்துபோன தனுஷ்கோடி ஆவிகள் வளரக்கியர், காட்டுத் தேவதை எல்லாம் கோகியின் எழுத்தை cacodemonகளைக்கொண்ட வாசகர்களுக்கு உதவும்.

2. Cacadorous: பக்.75ல் "வேறொரு தாவரப்பூச்சியின் பச்சை மோப்பத்தை நுகர்ந்து வேறு கிரகப்பார்வையில் கரோலித் நெடியில் காழுறுகிறான் பலரிடம் - 'கதைசொல்லி' ஒரு கெட்ட நற்ற விரும்பி,

தூம - நுகர்வோன்.
Cacogastric: வயிறுகோவாறு சார்ந்த சந்தங்கள்:

வாய்மொழி மரபின் முன்பு சப்தங்கள் ஒடுக்கிய Palimpsest பின்புச் சப்தங்களையும் நாம் பதிவு செய்வோம். இன்னும் பாட்டி, தாத்தா போட்ட விடுகதை - 18 பட்டிகளிலும் அழிக்க முடியாது எழுப்பிய (மற்றவர்களை) குறட்டை ஒலி - அபானவாயு ஒலி/ இத்த கதாமந்திரவயிற்று மந்த கடாமூடா சத்தத்தை யாரும் அழித்ததாக வரலாறு இல்லை. இலக்கியத்தை விடவும் புதிரான Cacogastric: சப்தம் கோகிப் பிரதிவீதியுடையது.

Scribendi Cacoethes : கிறுக்கும் விருப்பார்வம், இவைகளை Cacophony யாகவும், Cacography என்று அழைக்கப்படும் தவறான சொல் தொடரக்கம் அல்லது தெளிவற்ற எழுத்தின் கோகியின் இரண்டாயிரமாண்டு கற்பகவன மொழி கொடுத்த கொடையாகவும் கருத வாய்ப்புண்டு.

"சூடான கொதிநீர்"
 "திரவ நீர்மப்பரப்பு"! (அது என்ன திரவ நீர்ம?)

"சிதைந்துபோன ஒவின் தோட்டம்"
 "மின் மினிப்பூச்சியின் நிழல் கூட மின்மினிதான்" (diche)

இன்னும் இதுபோன்ற Redundancy-கள் வாசகர்கள் தேரடியாகப் படித்து இன்புறலாம்.

Cacophthalmia : கண்நோய் வகை:

"கட்புலனாகா மூதாதையர்கள்" வாய் மொழி மரபு, காது குளிர முப்பாட்டனார்கள் கதையடித்து எல்லாருமும் - தற்காலத்திய சாதிய ஒடுக்குமுறைக்கு பாராமுகமாய், கண் அகோரமுகமாய், வாந்ததைப் பித்தலாட்டம் செய்யும் கதாமந்திர 'பராக்குப் பார்ப்பது மேற்சொன்ன கண்நோய் வகையாகும். கோகியும் இத்தோய்க்கு உட்பட்டவரே.

மேற்சொன்ன 'என்னல்' பொருளில் மட்டும் இவரது 'கதாமந்திரபராக்கு' ஒரு கண்பராக்கு!

'நிர் மூலமாக்கப்பட்ட இனங்களின்' கடைசி மனிதனாய் வருகிறானாம் இந்தப் புராணக் கதை சொல்லி! (பக்கம் 9)

ஆகவே 'புனைவு' 'புனைவு' புதிர்வழி என்று கூறி அரசியல் வாசிப்பை 'அபாய கரமானது' 'கருவேற்றம் விமர் சனம்' என்றெல்லாம் அஞ்சும் இந்த 'ரவுக்கை போட்ட எலி'யின் மேற்கண்ட கூற்று அரசியல் தனமானது இல்லாமல் வேறு என்னவாம்?

"கீழை மந்திரக் கதையுடன் மேற்கில் அறியப்பட்ட கதைகளின் நிழல் விழாத, ஜப்பான், சீனா, இந்திய, அரேபிய கதை மரபின் பாதையில்...." (உ.க.ம.சி. பக்.9). என்று கூறும் கோணங்கிக்கு மேற்கின் அறியப்பட்ட கதைகள் எல்லாம் தெரிபுமா?

'கீழை மந்திர' என்ற வார்த்தையே மேலை தேச 'orientalists' என்றழைக்கப்படும். கீழைத்தேய ஆராய்ச்சியாளர்கள், கல்வியியலாளர்கள், வரலாற்றாளர்கள், இலக்கியவாதிகள், கீழைத்தேய ஊர் சுற்றிகளின் குறிப்புகளால் உருவானதாகும். கீழைப் பண்பாட்டின் ரகசியமொழியையும், அதன் உள்ளார்ந்த வன்முறையையும் அதன் ரகசிய சமிக்ஞைகளையும் முழுதும் அறிய முடியாத கற்பனாவாத அழகியவ்வாதி ஓரியன்டலிஸ்டுகள் உருவாக்கியதே 'மேஜிக்' என்ற பதம். வெறும் பதம் மட்டுமல்ல இது ஒரு பண்பாட்டு ஆதிக்கச் சொல்லாடல் (discursive practice) அதை அப்படியே மொழி பெயர்த்து மேலை/கீழை என்று எதிர்மையைக் கட்டமைப்பதே ஒரு orientalist gesture.

ஒரு மேலைத்தேய வாதமுறையை வைத்துக்கொண்டு 'நிர்மூலமாக்கப்பட்ட இனங்களின் அதுவும் இந்திய, சீன, ஜப்பான், அரேபிய கதைமரபின் கடைசி மனிதனாய், பிரதிநிதியாய்' தன்னை அடையாளம் காணும் முரண்பாடு கோணங்கியின் அராஜகத்தையே எடுத்துக் காட்டுகிறது. அது சரி! தனது வட்டாரத்தை விட்டு வேறு ஏதாவது கோணங்கியல் யோசிக்க முடியுமா? சரி, இலக்கியம் மூலமாக சாத்தியமாகும் பல்வேறு உலகங்களையும், கடைசியில் 'தமிழ் இனமான' கருக்குப்பையில் போட்டு முடிந்து கொள்வதில்தானே இவரது 'கதா மந்திரப் பராக்கு' போய் முடிவடைகிறது.

மேலை/கீழை என்ற படிமுறை இருமை/எதிர்வு (Binary opposition) ஒன்று தன்னைப் பற்றிய கதைகளிலோ, சொல்லாடல்களிலோ அதற்கு இணையற்ற ஒன்றிலிருந்து தான் வேறுபடுவதான ஒரு கோட்பாட்டில் தான் தன்னுடைய தன்னிலையை (subjectivity) கட்டமைத்துக் கொள்ளமுடியும். அதாவது 'வித்யாசத்தின்' மூலமே தன்னிலை கட்டமைக்கப்பட முடியும், உதாரணமாக, மேலைத்தேயம், கீழைத்தேயம் என்ற சொல்லாடலை கட்டமைக்காமல் தன்னுடைய தன்னிலையை கட்டமைக்க முடியாது. அதேபோல்தான் 'கீழைத்தேயம்' என்பதும், ஆகவே மற்றொன்றிலிருந்து வேறுபடுவதன் மூலம் கட்டமைக்கப்படும் ஒரு தன்னிலை முழுமையானதா? முழுமையான மேலைத்தேயம் என்றோ, முழுமையான கீழைத்தேயம் என்றோ ஏதாவது உண்டா? மேலைத்தேயமோ, கீழைத்தேயமோ பிறிதொன்று இல்லாமல் பேச முடியுமா? Can 'We' speak?

இந்த தத்துவப் பிரச்சனை கோணங்கிக்கு கிடையாது. 'கீழை மந்திரக் கதாசுருளை வேறுபட்ட பிராந்தியக் குணங்களின் மண் நிறங்களின் முகங்களில் வட்டமாய் எழுத வேண்டியது அவசியமாகிறது' என்று 'வேறுபட்ட பிராந்தியங்களையும் அதனதன் வித்யாசத்தை அழித்து தன் இனமான 'கொத்துச்சாவியில் கோர்ந்துக் கொள்ள வேண்டும்' என்கிற கோணங்கியின் சொல்லாடலுக்கும், அவ்வப்போது 'தமிழா!

நம் இனத்திற்கு ஏற்பட்ட இழுக்கைப் பார்த்தாயா!'' கண்டிட்டாயா!'' என்றெல்லாம் பேசும் பெரும்போக்கு திராவிட அரசியலுக்கும் என்னஎழவுதான் வித்யாசமோ? அரசியலுக்கு ஆள்சேர்க்கும் போக்கிற்கும், 'நிர்மூலமாக்கப்பட்ட இனம்' என்பதன் பிரதிநிதியாய் தன்னை பிரேரணை செய்து கொண்டு, பல்வேறு பிராந்தியங்களையும் தன் மண்நிறத்தில் குழைத்து நெற்றியில் பூசிக் கொண்டு, தன் மூழுமந்திர கதாபராக்கிற்கு ஆள் சேர்க்கும் இலக்கிய அரசியல் போக்கிற்கும் என்ன வித்யாசம்?

சரி! கடைசியாக ஒரு பயன்பாட்டு ரீதியான கேள்வி ஒன்று கேட்போம்? கோணங்கியை 'கற்றதானல் ஆய பயன் என்ன?' 'குடைசாய்ந்த தமிழ் உரைநடைக்கு! கிளியாக உருமாறும் சங்கப் புலவர்கள் முதல், சமண விருட்சங்களின் நிழல்வேர் வரை எல்லாவற்றையும் தொட்டு விட்டாராம் கோணங்கி!

'அவனிடம் சொல்வதற்கு ஏதுமில்லை. கதைகளைத் தவிர அவன் கொண்டு செல்வ தெல்லாம் கைவிடப்பட்ட இனங்களின் குலக்குறிகளைத்தான்'' (உ.க.ம.சி. பக்.9).

என பிலாக்கனம் போடும் கோணங்கியின் உப்புக்கத்தியில் மறையும் சிறுத்தை தொகுதியிலோ, அல்லது 'பாழி' என்ற நாவலிலோ என்ன கதை இருக்கிறது? உடனே 'கதையற்ற கதை' என்ற கதையடித் தலையே கதையாக நம்பவைக்க முயலக் கூடாது.

'கைவிடப்பட்ட நிர்மூலமாக்கப்பட்ட' இனங்கள் போன்ற உருவகங்கள், இடிபாடுகளிலிருந்து ஒருகோட்டையை கட்டும் ஆசையை தெரிவிப்பதாக உள்ளது. ஆசையிலிருந்து, சொல்லாடல்களுக்குள் நகரும் கோட்பாட்டாளன் (கதை சொல்லி அல்ல) கருத்தியல் கோட்டை கொத்தளங்களையே கட்டமைக்கிறான், முன்பு ஒரு காலத்தில் சமூகச் சொல்லாடல்களாக இருந்தவற்றை, தனது இன மூர்க்கத்துடன் இனமையவாத சொல்லாடலாகக் கட்டமைக்கிறான்.

கோணங்கியின் இந்தத் திட்டத்தில் 'கதை' இல்லவே இல்லை. இவன் 'புராதன கதை சொல்லி' அல்ல. புராதன விஷயங்களின் மறு ஒலிப்பரப்பாளன். 'நாங்கள்' 'நாம்' என கூட்டு சேர்க்க குலக்குறி, 'நிர்மூலமாக்கப்பட்ட இனம்' என்று இனமேட்டிமையை, லத்தீன் அமெரிக்கா, சீனா, அரேபியா, ஜப்பான் என பிறிதொன்றின் குரலில் குரல் மாற்றி (ventriloquism) அடிவயிற்றிலிருந்து கத்துகிறான்.

கோணங்கியியை 'மறுவாசிப்பு' விமர்சனம்' செய்வதை விட அவர் மொழி நடையை, கருத்தியல் கோட்டை கொத்தளங்களை, பகடி (parody) செய்வதே சாலச் சிறந்தது.

கோணங்கி கதைகள் எனும் 'நத்தைக் கூடு'

மியூசியத்தில் (கேல்கனி அல்ல) 'மனித மிருக பூதக ராட்சசப்பறவையின் மிருக எலும்புகள், நரி, ரவுக்கை போட்ட எலிகள், போர்ஹேறு மழைச் சாத்திய மில்லாத பூனைகள், ஆந்தைகள், கடல்பாசி, மென்தோல் மிருகங்களின் சருகு உடல், தேள், பாம்பு, பல்லி, பூரான், டிராகன், அணில், கவுளி, நுண்பூச்சிகள், நண்டு, நத்தை, தும்பி, ஆமைகள், எந்திர ஆமைகள் தொல்படிவ காளான், பறவைகள், பூச்சிகள், நாய்கள், தம்பலப்பூச்சி, ஏகப்பட்ட பதன உடல்கள், மின்மினி, ஈம்பேழைகள், அரக்கர் கயிங்கள், மீன்முகச் சேவல்கள், செத்த மீன்கள், பூரூளி ஆற்று இனக்கோழி போன்ற உயிர்களும்,

மேலும் சில பிணங்கள், ஓலைச்சட்டிகள் என்று ஒரு பழங்கால பிணக்கிடங்கைச் சுற்றிப் பார்த்து வந்தது போன்ற உணர்வு ஏற்படுகிறது.

குஸ்தாவ் ஃப்ளாபேயின் bouvard and pecuchet என்ற நாவலும் ஒரு 'மியூசியம்' கட்டமைக்கும் முயற்சியே, ஆனால் ஃப்ளாபேயின் மியூசியத்தில் பன்முகத் தன்மை, அதாவது தன்னொத்த இனங்களின், பொருட்களின் காட்சியகமாக இல்லாமல் பிறிதொன்றும், பிற மூலங்கள் கொண்டவைகளும் உள்ளடங்கும். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக அந்த நாவலில் 'மியூசியம்' என்ற கருத்தாக்கமே கடுமையாக நையாண்டி செய்யப்படுகிறது.

கோணங்கியும் 'மியூசியம்' கட்டலாம், ஆனால் தன்னொத்த இன மூலங்களை மட்டுமே அதில் பிரதிநிதித்துவம் செய்யக் கூடாது. ஆனால் கோணங்கியோ தன் 'இனமியூசியத்தையே' கட்டமைக்க முயல்கிறார். இதில் அர்த்தமற்ற bric-a-brac குறிப்புகளைத் தவிர வேறெதுவும் இல்லை.

Works cited:
EDGAR THIRSTON:
HISTORY OF SOUTH INDIAN CASTES AND TRIBES

STRUCTURALISM AND SEMIOTICS:
TERRANCE HAWKES

DISMEMBERMENT OF ORPHEUS:
IHAB HASSAN
OF GRAMMATOLOGY:
JACQUES DERRIDA

WORKING WITH STRUCTURALISM:
DAVIG LODGE

குறிப்பு : இந்தக் கட்டுரை 1999-ம் ஆண்டு நவம்பர் 13, 14, ஆகிய தேதிகளில் லயோலா கல்லூரி பண்பாட்டு மக்கள் தொடர்பகம் நடத்திய பின் நவீனத்துவ கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரையின் விரிவான வடிவமாகும்.



உள்ளைப் பற்றி மூன்று கவிதைகள்

1. இவ்வளவு தூரம் சின்னாபின்னமாயிருக்க
விட்டிருக்க வேண்டியதில்லை நீ
தெரியவில்லை உனக்கு
தெரிந்திருந்தால்
சற்றே மாறியிருந்திருக்கும்
எல்லாவற்றையும்விட
உன் உணர்ச்சிதான் தீர்மானிக்கிறது...
அறிவுத் துலாக்கோலின்
ஏற்றத்தாழ்வுகளையும்
சிலசில விஷயங்கள் என்றில்லை
பெரும்பாலும் அப்படித்தான்.
காலத்தின் முடிவுகளுக்கு விட்டுவிட்டு நீ
காத்திருந்து கற்றபிறகும் கூட.
2. தீவுகளை விட்டுவைத்து
உன் மனதில் கொதிக்கிறது கடல்
அண்டம் முழுக்க மனிதம் பாய
கோள்கள் அழுக்காடுமா என்ன?
உன் முயன்றின்மை நிற்க கணம் ஓட
தரிசனம் தப்பிப் போகும்.
பால் மாறாமல் களத்தில் இறங்கு
உயிரை முன்னிறுத்தியும்
பிரயத்தனம் செய்ய நேரினும் பரவாயில்லை.
தரைகள் திருப்திப் படவும்
நதிமுழுதும் ரஸம் ததுாங்வும்
அள்ளத்தான் கைகள் போதாது அப்போது...
தீர் வாழ்ந்து நீ ஆய ஆய
பொய் அற்றுப் போகும் என்றாவது.
3. சூழ் அழிந்துபட
கடர் மற்றும் ஒற்றையாய்
தளம் நொறுங்கியும்
ஆத்மாவே ஜெயித்தது
புலன் சொன்னபடியா
தேக நர்த்தனம்?
தான் புரியவில்லை
என்பதெல்லாம் எதுவரைக்கும்?
களமெங்கும் ரத்தம்
எங்கேயோ கேட்கிறது
துடிதுடிக்க உன் உயிர்ச் சத்தம்...

பால் நிலவன்

கீழ்க்கு மரடவீத்

அதிகாலை உறக்கத்திற்கு
தவமிருக்கும் காமம்தாங்கியின்
அல்குல் வலி அறையினுள் முடங்க.
மோகவலையை வாசலில்
வீசிவிட்டு காத்திருப்பாள்
இரவு போஜனத்திற்கு
கண்ணி வைத்து கிழப்பரத்தை.

மேற்கு மரடவீத்

புட்டத்தை தட்டும்
கடைக்காரனின் அவமதிப்பை
உதறிவிட்டு
ஒற்றை ரூபாய் பிச்சையை
வாங்கி செல்லும் அலிக்கு எதிரே
பக்தி வழிய பல்லக்கில்
தூக்கி வருவர்
அர்த்த நாரீஸ்வரரை.

தெற்கு மரடவீத்

கஜனின் மனோபலத்தை உறிஞ்சி
50 காசுக்கு ஆசியளிக்கும்படி
இரும்பு சங்கிலியில் பதுக்கி வைத்த
பாகனின் மனதிடம்.
யானைக்கு காமம் வந்தால்...?
கேட்டபடியே இழுத்து போவான்
உப்பு நீர் மினுக்கும் கறுப்பன்
சுமை வண்டியையும் பசியையும்.

வடக்கு மரடவீத்

கேள்விகளெல்லாம் தொலைந்து போனால்
வாழ்க்கைக்கு னாத்தியம் பிடித்துவிடும்
விடை தேடுகையில் மரணம் கொத்தாதென
கேள்விகளை அடைக்காத்திருப்பவனிடம்...
- எல்லார்க்கும் புரியும்படி ஒரு கதையெழுதி
போடப்படாதா? கட்டில் மீது
தூங்கும் பூனையை விரட்ட - என்பாள்
அடுப்பின் வெளி பார்த்தபடி
திசை வீதிகள் ஆரங்களாய் மாற.
கோபுரத்தை அச்சாணியாய் செருகி,
நகர சக்கரத்தை சுழற்றி விடும்
கரங்களில் தெரியும்
பசியின் உக்கிரம்.
அதன் ருசியை உணர்ந்த
முதல் தருணம் நினைவிருக்கிறதா?
அன்றுதான்
நீ நகரமான தினம்.

அமிர்தம் சூர்யா

தமிழரின் அழகியல்

ப. மருதநாயகம்

உலக இலக்கியங்களுள் பெரும்பாலான வற்றைத் தாமே பயின்று இருபதாம் நூற்றாண்டின் உலக இலக்கியக் கையேடு (A guide 20th century world literature) என்ற திறனாய்வு நூலினை அறிஞர்கள் பாராட்டும் வண்ணம் எழுதியுள்ள மார்டின் செய்மர்-ஸ்மித் (Martin Seymour - Smith) எனும் பெருங்கல்வியாளர் தமது இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் இலக்கியம் பற்றிய கட்டுரையில் தமிழ்க் கவிதையியல் பற்றிச் சொல்வது நம்மவர் அறிய வேண்டிய ஒன்றாகும். அன்னார் கூற்று வருமாறு:

“தமிழ்க் கவிதையியல் சமஸ்கிருதக் கவிதையியலினின்றும் வேறுபட்டது; சொல்லொணா வியப்பளிப்பது; தற்செயலாக அதை அறிய நேரும்பேறு கொண்ட மேலை நாட்டார்க்கு அது இன்ப அதிர்ச்சியூட்டும் புதையலாகும். அதில் கவிதை அகமென்றும் புறமென்றும் பகுக்கப் பெற்றுள்ளது. அங்கு ஒரு குறியீட்டுத் திறவுகோலும் (symbolic key) அக்களத்தின் மிகமுதிர்ந்த பயன்பாடும் உண்டு. மேலைநாட்டுப் போலிக் கவிஞர்கள் பலர் இன்று நடத்திவரும் போலிச் சோதனைகள் எல்லாவற்றையும் விட அக்கவிதையியல் இன்றைய நடைமுறைக்கு ஏற்றது... செவ்வியல் சார்ந்த தமிழ்க் கவிதையியல் மேலைக் கவிஞர்கள் தரும் வறண்ட வாழ்க்கைத் தத்துவத்திற்கு மருந்தாகி உள்மன இன்பங்களை அதிகரிக்க வல்லது... தமிழில் உள்ள அகத்திணைக் கவிதைகள் சற்றும்தவறு காண முடியாத, குறையற்ற, பெரிதும் பொருத்தமான, உளவியல் அடிப்படை கொண்ட ஓர் அமைப்பிற்குள் இயங்குகின்றன.”

இந்தியக் கவிதையியல் என்று வடமொழிக் கவிதையியலை மட்டுமே அறிந்திருந்த மேலைத் திறனாய்வாளர்கள் கடந்த நாற்பது ஐம்பது ஆண்டுகளாகவே தமிழ்க் கவிதையியலை அடையாளங் காணத்தலைப் பட்டுள்ளனர். அதுபற்றி அவர்களே பேசியும் எழுதியும் வருகின்றனர். சங்க இலக்கியங்களை அவர்களுக்குத் திறம்பட அறிமுகப்படுத்திய ஏ.கே. ராமானுஜன் தமிழ்க் கவிதையியலின் சிறப்பை அவ்வப்பொழுது அடிக் கோடிட்டுக் காட்டிவந்தார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. அக்கவிதையியல் பற்றி முழுவதுமாக உலகம் அறியும் போது ஏனைய கவிதையியல்களெல்லாம் அதன்முன் ஒளிகுன்றிப் போகும்மென்றும் அதன்சிறப்பிற்கு ஏற்ற விளம்பரத்தைப் பெற்றுத் தருவதைத் தமது இறுதிக் கடமையாகக் கொண்டிருப்பதாகவும் அவர் இறப்பிற்கு முன் கூறிவந்ததை நாமும் தமிழ்மொழி, இலக்கியம் பற்றிய நமது கருத்துக்களையும் வேண்டுகோள்களையும் மறைமுகமாக எள்ளி நகையாடி வருவவோரும் தெரிந்திருப்பது நல்லது.

“அழகியபொருள் என்றும் அளிப்பது அகமகிழ்வே” என்பார் கிடீஸ். இயற்கை அழகைத் துய்த்த மனிதன் தனது இன்பத்தைப் பிறரொடு பகிர்ந்து கொள்ளவும் தன்

மனவுணர்வுகளுக்கு வடிவம் கொடுக்கவும் கலையைப் படைத்துக் கொண்டான். முதிர்ந்த பண்பாடுகளே இயற்கையழகில் ஈடுபடும் ஆற்றல் கொண்டவையென்றும் நாகரிகமற்ற பழங்குடியினரும் குழந்தைகளும் இயற்கையால் கவரப்படுவதில்லையென்றும் அர்னால்டு டாயின்பீ குறிப்பிடும் இருபத்தாறு நாகரிகங்களுள் மேலைப்பண்பாடு, சீனப்பண்பாடு, இந்தியப்பண்பாடு ஆகிய மூன்று மட்டுமே இயற்கையழகில் நாட்டம் கொண்டவையென்றும் வரலாற்று வல்லுனர்கள் உரைப்பர். இன்று உலகை ஆட்டிப் படைத்து வரும் மேலை நாகரிகம் இயற்கையைப் பாராட்டத் தொடங்கியது பதினேழாம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில்தான். இயற்கை வருணனையை நோக்காகக் கொண்டமுதல் ஆங்கிலக் கவிதை கி.பி. 1642 - இல் எழுதப்பட்டது. சீனர்கள் இயற்கையின் பெருமையை 1800 ஆண்டுகளுக்கு முன்னே அறிந்திருந்தனர். சீன மொழியில் இயற்கையைக் கொண்டாடும் முதல்கவிதை கி.பி. 207-இல் தோன்றியது. ஆனால் தமிழ் நாகரிகம் இயற்கையோடு இயைந்த வாழ்வையும் இயற்கைப் பின்புலம் கொண்ட கவிதையையும் தொல்காப்பியர்காலத்திற்கு முன்னமேயே தெரிந்தெடுத்துக் கொண்டது. சான்றோர் கவிதையில் தலைவி, தலைவன், தோழி, செவிலி, நற்றாய் ஆகியோரின் நுண்ணிய மனவுணர்வுகளைப் படம் பிடித்துக்காட்ட இயற்கைப் பின்புலன் இன்றியமையாததாகிறது. மு.வ. கூறுவதுபோல், முதற்பொருளும், கருப்பொருளும் படைக்கும் அரங்கில் உரிப்பொருளாகிய உணர்ச்சி நாடகம் நிகழ்கிறது. தமிழ் இலக்கிய மரபு இயற்கைக்கு அளித்த இடத்தைச் சான்றோர் கவிதையிலிருந்து திரு. வி.க, வின் உரைநடை வரை காணலாம். “இயற்கைத்தேவி கோயில் கொண்ட நூல்கள் நம்பழந்தமிழ் நூல்கள்” என்று அவர் கூறுவதன் உண்மையை வையையின் புகழ்பாடும் பரிபாடலும் ஞாயிறு, திங்கள், மாமழை ஆகியவற்றைப் போற்றித் தொடங்கும் சிலம்பும் நாடு, வளநகர், பருவம், இருசுடர்த்தோற்றம் என்று இணையன புனைதலை இன்றியமையாத உறுப்பாகக் கொண்டிருக்கும் காப்பியங்களும் இயற்கையில் இறைவனைக்காணும் பக்தி இலக்கியங்களும் பாரதி பாடல்களும் இயற்கையில் அழகின் சிரிப்பைக் காணும் பாரதிதாசன் கவிதைகளும் தெளிவாகும்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரமும் சங்க இலக்கியங்களும் சுட்டும் கவிதைநெறி இன்று மேலைத் திறனாய்வாளர்களில் உயர்ந்தோர் ஏற்றுப்பாராட்டும் கவிதை நெறியோடு பெரும்பாலும் ஒத்திருக்கக் காணலாம். மேலை இலக்கிய வரலாற்றில் இருவேறு நெறிகள் மாறிமாறி ஏற்றம் பெற்று வந்துள்ளன. கவிதையின் தன்மை, கவிதையாக்கம், கவிதையின் பிறப்பு, பயன் ஆகியவை பற்றிச் செவ்வியல் நெறியும் புனைவியல் நெறியும் மாறுபட்ட கருத்துகள் கொண்டவை. செவ்வியல் நெறி மரபை மதிப்பது,

புனைவியல் நெறி மரபை மறுப்பது; முன்னது முன்னோர் மொழியையும் கருத்தையும் பொன்னே போல் போற்றுவது; பின்னது கவிஞரின் உள்மனக்குரலுக்கே உயர்வளித்துப் புறங்கட்டுப்பாடுகளையெல்லாம் தூக்கியெறிய முனைவது. செவ்வியல் நெறி கட்டுப்பாடு, ஒழுங்கு, கண்ணியம், சீரமைப்பு, சமநிலை, எளிமை, அறிவாராய்ச்சி ஆகியவற்றை வலியுறுத்துவது. புனைவியல்நெறி கட்டுப்பாடற்ற கற்பனை, பெருமிதம், புதிர் தன்மை, கழிபெருவகை ஆகியவற்றைக் கொண்டாடுவது: செவ்வியலார் கவிதைப்படைப்பில் அறிவின் பங்கையும் புனைவியலார் கற்பனையின் பங்கையும் மிகைப்படுத்துவர். இயற்கையைப் பார்க்கும் பார்வையில் புதுமையும் பழைமையில் காதலும் அறியமுடியாதது, மறைக்கப்பட்டது ஆகியவற்றில் ஆர்வமும் அவலம், தன்னிரக்கம் போன்ற உணர்வுகளைப் பேணிக்காத்தலும் புனைவியல் நெறிக்கே பெரிதும் உரிய பண்புகள்.

இவ்வேறுபாடுகளைக் கணக்கிலெடுத்துக் கொண்டு பார்ப்போமானால் தொல்காப்பியக் கவிதைநெறி பெரிதும் செவ்வியல் சார்புடையது என்பது தேற்றம். தமக்கு முன் எழுதப்பெற்றிருந்த இலக்கியங்களின் பண்புகளையே வரையறுத்துக்கூறும் தொல்காப்பியர் மரபைப் போற்றுவதல் கண்கூடு. கவிதைபற்றி அவர் கூறுவனவெல்லாம் அவராகத் தருகின்ற விதிகளல்ல. நல்லிசைப்புலவர், யாப்பறிவுபுலவர், தொன்மொழிப்புலவர், புலன் உணர்ந்தோர் என்றெல்லாம் அவர் பாராட்டுகின்ற முன்னோடிகள் பதித்திருந்த தடங்களே அவரால் அடையாளம் காட்டப்பெறுகின்றன. வாழையடி வாழையென வந்த புலவர் கூட்டம் உறுதிப்படுத்திய இலக்கியக் கொள்கைகளை அவர் "புலனெறி வழக்கம்" என்று குறிப்பிட்டு

"நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்"
(அகத்திணை 56)

என்று அறிவுறுத்துவார். அகத்திணையில் கூறும் எழுதிணைப்பாகுபாடு, முதல், கரு, உரியமைப்பு, புறத்திணையியல் கூறும், ஏழுதிணைகள் அவற்றிற்குரிய துறைகள், களவியல், கற்பியல், பொருளியல் காட்டும் தலைமகன், தலைவி, தோழி, செவிலி, நற்றாய், கண்டோர், கூத்தர், இளையோர், அவரது கூற்றுகள் பற்றிய விளக்கங்கள் இவையெல்லாம் ஒரு கவிஞன் தெரிந்தெடுக்கத் தக்க பொருள்கள், பயன்படும் பாத்திரங்கள், அவர்களின் கூற்று நிகழக்கூடிய நிலம், பொழுது ஆகிய பின்புலம் ஆகிய யாவற்றையும் எடுத்துக்கொள்வது கவிஞரின் வேலையாகும். தொல்காப்பியத்தின் செய்யுளியல் செய்யுளுக்குரிய முப்பது நான்கு கூறுகளைப்பகுத்துத் தருகிறது. கவிதையின் சொற்கேட்டார்க்குப் பொருள் கண் கூடாதல் வேண்டுமாதலின் அதற்குரிய மெய்ப்பாடுகளைத் தொகுத்து எட்டுவகையென்றும் விரித்து முப்பது இரண்டு என்றும் மெய்ப்பாட்டியல் விளக்குகிறது. உவம இயலில் உவமையின் தன்மையும் அதன் வகைகளும் உவமச் சொற்கள் வருமிடங்களும் உவமைக்குரிய மரபும் வேறுபாடுகளும் தெளிவாக்கப்படுகின்றன. மரபியல், கவிஞன் எவ்வாறு மரபு கெடாது சொற்களைப் பெய்ய வேண்டும் என்பதை வலியுறுத்தி இளமை,

ஆண்பால், பெண்பால் பெயர்கள் இவையெனக் குறிப்பிட்டு நூலின் இலக்கணத்தோடு முற்றுப்பெறுகிறது. மரபின் இன்றியமையாமை "மரபுநிலை திரியில் பிறிது பிறிதாகும்" (மரபியல் 92) "வழக்கெனப்படுவது உயர்ந்தோர் மேற்றே" (மரபியல்) என்றெல்லாம் பேசப்படுகிறது.

தொல்காப்பியர் கூறும் கவிதைநெறி, செவ்வியல் பாங்கில் மரபைப் பேணுவதோடு கவிதையாக்கத்தில் அறிவின் பங்கையும் கவிஞன் தன்னுணர்வோடு மேற்கொள்ள வேண்டிய உழைப்பையும் சுட்டுகிறது. இங்குப் புனைவியலார் போற்றும் புரிந்து கொள்ள முடியாத உந்துசக்திக்கு இடமில்லை. நுண்ணறிவு, நூலறிவு, பட்டறிவு ஆகிய மூன்றும் பெற்ற கவிஞனால் செய்யப்படுவது செய்யுள், இன்று கவிதையாக்கத்தில் கவிஞரின் கூர்த்தமதியும், தெளிந்த சிந்தனையும், நிறைந்த வாழ்க்கை அனுபவமுமே பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன வென்பது பலராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுவிட்ட உண்மையாகும்.

இக்கவிதையியலோடு ஒப்பிட்டுப்பார்க்கும் போது அக்காலத்துக் கிரேக்கர்களும் ரோமானியர்களும் கொண்டிருந்த கவிதை பற்றிய கருத்துகள் சில நகைப்பிற்குரியவை; தொல்பழம் தன்மையவை. அவர்கள் காப்பியம், துன்பியல் நாடகம், சிற்பம், இசை, நடனம் ஆகிய துறைகளில் பெருஞ்சாதனைகள் நிகழ்த்தியவர்கள் என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் சோகரதர், பிளேடோ காலத்திலும் கூடக் கவிதையாற்றல் அவர்களுக்குப் புதிராகவும் புரிந்து கொள்ள முடியாத வொன்றாகவும் இருந்தது. கவிஞன் ஒரு வியத்தகு ஆற்றலால் உந்தப்பட்டுத் தன் வயமிழந்து கவிதை மழையை யெந்திரம் போல் பொழிபவன் என்றே கருதினர். பிளேடோ உண்மை, யதார்த்தம் (reality) என்பதெல்லாம் விண்ணுலகிலுள்ள கருத்துகள், முன்மாதிரிகள், இலட்சியங்கள் (ideas) என்றும் நாம் இவ்வுலகில் எதிர்கொள்பவையெல்லாம் வெறும் தோற்றங்கள் (appearances), குறையுடைய நகல்கள், போலிகள் என்றும் கவிஞர்கள் படைக்கும் உலகில் இப்போலிகளின் போலிகள், நகல்களின் குறையுடைய நகல்கள் இடம் பெறுகின்றனவென்றும் இவையெல்லாம் உண்மையிலிருந்து இரண்டு படிநிலைகள் விலக்கப்பட்டவை என்றும் கவிஞன் தன்னிலை திரிந்து ஒரு வகைப் பைத்திய நிலையில் எழுதும் உண்மைக்குப் புறம்பான கவிதை மனித இனத்திற்குப் பெருங்கேடு விளைக்கக் கூடுமாதலால் அவனை நாம் படைக்க வேண்டிய இலட்சியவுலகிலிருந்து வெளியேற்றி விடுவதே நல்லதென்றும் கூறினார். சோகரதர் தமது உரையாடல்களில் ஹோமரின் காவியங்கள் கூறும் பொய்க் கதைகள் உருவகங்களாகக் கூட ஏற்றுக் கொள்ளத் தக்கவையல்லவென்றும் இளைஞர்களால் வெறுத்தொதுக்கப்பட வேண்டியவையென்றும் மீண்டும் மீண்டும் குறிப்பிடுவார். இவ்விரு பேரறிஞர்களும் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு மிகமுந்தியவர்கள் அல்லர், மூன்று, நான்கு நூற்றாண்டுகளே முற்பட்டவாக்கள் என்பதையெண்ணும்போது தமிழ்க்கவிதையியல் எட்டியிருந்த சிறப்பு தெற்றெனப்பெறும்.

கிரேக்கக் கவிதையியல் வரலாற்றில், குறிப்பிடத்தக்க இடம் பெற்றுள்ள அரிஸ்டாட்டிலும் கூடத் தமது "கவிதையியல்" என்ற விரிவுரைத் தொகுப்பில் கவிஞரின்

கற்பனைக்குப் படைப்பாற்றல் இருக்கிறதென்ற அடிப் படையில் கவிதையேற்றுக் கொள்ளப்பட வேண்டிய தென்றும், துன்பியல் நாடகம் காண்போரின் கீழான வுணர்வுகளுக்கு வடிக்காலமைத்து அவர்கள் உள்ளத்தைத் தூய்மை செய்ய வல்லதென்றும் கூறி அதன் கூறுகள் இவையிவையென்ற விளக்கங்களோடு முடித்து விடுகிறார். அவர் விளக்கம் கவிதைக்கு எதிர்மறை முறையில் ஆதரவுதேடுவது காப்பியம் பற்றிச் சிற்சில குறிப்புகளைத் தரும் அரிஸ்டாட்டில் தன்னுணர்ச்சிப் பாக்கள் பற்றியோ ஏனைய இலக்கிய வகைகள் பற்றியோ விரிவாக எங்கும் பேசவில்லை.

கி.மு. முதல் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஹோரசு எழுதிய கவிதைக்கலை (Art of poetry) இன்றும் மேலையுலகில் போற்றப்படும் சிறு நூலாகும். இந்நூலும் இலக்கியத்தின் தன்மையிலோ எது கவிதை என்ற வினாவிலோ ஈடுபாடு காட்டாமல் ஒரு கவிஞன் அறிவுடைய வாசகனை எவ்வாறு மகிழ்வித்து நீதி புகட்ட வேண்டுமென்று பேசுகிறது. கவிஞர்கள் வழக்கையைப்படம் பிடித்துக் காட்டுவது போல் ஏனைய கவிஞர்களின் நூல்கள் லிருந்தும் கற்றுக் கொள்ளக்கூடிய உத்திகள் உண்டென்று கூறும் ஹோரசு கவிஞனைக் கலை நுணுக்கம் அறிந்த ஒரு தொழிலாளியாகவே பார்க்கிறார். கவிகள் பலதரப் பட்டவை என்ற கருத்தைச் சுட்டிக் கவிதைக்கும் ஓவியத்திற்கும் உள்ள ஒற்றுமையை அவர் வலியுறுத்தும் பகுதி, பின்னால் வந்த திறனாய்வாளர்களால் வெவ்வேறு விளக்கங்கள் பெற்றது. கவிதையில் ஒவ்வொரு கூறிலும் கண்ணியத்தை (decorum)க் கடைப்பிடிக்க வேண்டு மென்று கூறும்போது கவிதையின் உறுப்புகளுக்கிடையே யிருக்க வேண்டிய உயிர்த்தொடர்பை மனத்தில் கொண்டு பேசினார் என்று சொல்லமுடியாது.

லாகூசைனஸ் முதல் நூற்றாண்டில் எழுதிய மீஷ்யர் (ON the sublime) இலக்கியம் பற்றிய சிறு நூல் இன்றும் படிக்கப்படும் ஒன்றாகும். இவர் sublimity என்று, கூறும் உயர் ஆன்மிகநிலை நூலைப்பற்றி யதா ஆசிரியனைப் பற்றியதா என்று தெளிவாக்கவில்லை. இதற்கான உயர்ந்த மொழியில் கவிதை அமையவேண்டுமானால் கவிஞனின் ஆன்மா உயர்வுடையதாகவும் கவிஞனின் கற்பனை வலிய வுணர்வுகளால் உந்தப்படுவதாகவும் அமைதல் தேவை. தக்க அணிகளும், சிறந்த சொற்களும், ஒழுங்குமீறாத, ஏற்றமிகு நடைபுழம் முதலிரண்டோடு சேருமாயின் மீஷ்யர் இலக்கியம் உருப்பெறும் என்பது இவரது நம்பிக்கை. உத்திகளில் குறைகளும் தவறுகளும் ஏற்பட்டாலும் உயர்கவிதையைப் படைப்பதில் கவிஞன் ஊக்கம் காட்டல் நன்று. தமது நாட்டுக் குடியரசின் வீழ்ச்சி காரணமாக, பேரிலக்கியம் படைக்கும் ஆற்றலைக் கவிஞர்கள் இழந்து விட்டனர் என்று இவர் வருந்தி உரைப்பதோடு அவரது நீண்ட கட்டுரை முடிவுக்கு வந்துவிடுகிறது.

கிரேக்க ரோமானியக் கவிதையியலில் அணிகளுக்குச் சிறப்பிடம் அளிக்கப்படுகிறது. பேச்சாளர்கள் கேட்டார்ப் பிணிக்கும் வகையில் எவ்வாறு பேச வேண்டுமென்பதைக் கூறும் பேச்சுக்கலை பற்றிய 'ரெடரிக்' (Rhetoric) எனும் அறிவுத்துறையை இவர்கள் போற்றி வளர்த்தனர். அணிகள் பற்றிய அவர்களது ஆய்வு கவிதையும் உரைநடையும் பேச்சுக்கலையும் பின்னாட்களில் பெற்ற வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் துணைபுரிந்தது. தொல்காப்பியர்

காலத்தை யொட்டி அவருக்கு முன்னோ பின்னோ நான்கைந்து நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த கிரேக்க ரோமானிய அறிஞர்களுள் எவரும் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தோடு ஒப்பிடக்கூடிய கவிதை பற்றிய முழு அளவிலான, தெளிவான, எல்லா மொழி இலக்கியங் களுக்கும் பொருந்தக்கூடிய, நடைமுறைக்கேற்ற கருத்துகள் கொண்ட நூலைப் படைக்கவில்லையென்று உறுதியாகச் சொல்லலாம்.

தமிழ்க் கவிதை இயலுக்கும் வடமொழிக்கவிதை இயலுக்கும் உள்ள உறவும் ஆராயத்தக்கது. தமிழுக்கும் சமஸ்கிருதத்திற்கும் மொழி, இலக்கியம், இலக்கியக் கொள்கை ஆகிய நிலைகளில் பலநூற்றாண்டுகளாக நெருங்கிய தொடர்பு இருந்து வந்துள்ளது. வடமொழி வழக்கிழந்து போன செவ்வியல் மொழி என்பதால் ஒற்றுமை கண்ட போதெல்லாம் வடக்கிலிருந்து தெற்கு கடன் பெற்றதாக ஒரு சாரார் வாதிட்டு அதனை நிலை நாட்டப்பட்டுவிட்ட உண்மையாகவே பேசவும் எழுதவும் செய்தனர். வடமொழியில் கவிதை பற்றிய ஆய்வு பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலிருந்து தொடங்கி அவருக்குப்பின்வந்த பாமகர், தண்டி, வாமனர், ஆனந்தவர்த்தனர், குந்தகர், சேமேந்திரர் ஆகியோரால் தொடரப்பட்டு ரசம், அலங்காரம், ரீதி, தொனி, வக்ரோக்தி, ஓளசித்தியம் ஆகிய கோட்பாடுகள் பற்றிய நூல்களைக் கொண்டு விளங்குவதால் வடமொழி இலக்கியம் பற்றி மட்டும் அறிந்த மேலைத்திறனாய் வாளர்கள் கவிதையியல் வடமொழியிலிருந்ததான் இந்தியத் துணைக்கண்டம் முழுவதும் பரவியிருக்க வேண்டும் என்று கருதும் நிலை ஏற்பட்டது. ஆனால் கடந்த இருபது முப்பது ஆண்டுகளில் சங்கஇலக்கியங்கள் அவர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்த பட்டபின் தொல்காப்பியத்தின் தொன்மை வெளியான பிறகு மூலம் எது, கடன் கொண்டது யார், கொடுத்ததுயார் என்பதில் உண்மை தெளிவாகி வருகிறது.

சான்றாக, தொல்காப்பியர் சுட்டும் இறைச்சியும் உள்ளுறையும் அவர்காலத்தும் அவர் காலத்துக்கு முன்னும் பலரும் அறிந்த கோட்பாடுகளாகவும் கவிதை களில் பெரிதும் பயின்று வந்தவையாகவும் இருந்திருக்க வேண்டும். இவ்வுத்திகளின் மூலம் குறிப்பாகப் பொருள் உணர்த்தும் சிறந்த கவிதைகளைச் சான்றோர் எழுத முடிந்தது. உள்ளுறையின் செயல்பாடு பற்றி ஏ.கே. ராமானுஜன் ஓர் அறிய கருத்தைச் சொல்லியுள்ளார். "உள்ளுறைகளை உள்ளமைப்புகள் (insets) என்று சொல்லலாம். இவ் வுள்ளமைப்பானது உரிப்பொருளான மனிதக்காட்சியைக் கருப்பொருள்களான நிலம், அதில் உள்ள பொருள்கள் ஆகியவற்றோடு இணைக்கிறது. நடைமுறை மொழியில் பயன்படுத்தப்பெறும் உருவகம் போலல்லாமல், உள்ளுறை கவிதையின் உள்ளேயே வரும் ஓர் அமைப்புக் கூறாகும் (structural feature). அது கவிதையின் வேறுபட்ட பல கூறுகளை ஒன்றுபடுத்திக் கவிதைதரும் பொருளுக்கு உருவம் கொடுக்கிறது. உவமை, உருவகம் போலல்லாமல் போல, அன்ன போன்ற ஒப்பீட்டுக்குறியீடுகளை யெல்லாம் விலக்கிவிடுகிறது. இதனால், இவ்வணியின் ஆற்றல் பல மடங்காகப் பெருகிறது. உள்ளுறையை ஒரு metonymy என்றே சொல்லலாம். இதிலுள்ள signifier (குறிப்பான்) signified (குறிக்கப்படும் பொருள்) ஆகிய இரண்டும் ஒரே உலகத்தைச் சார்ந்தவை; ஒரே உலகத்தைப் பகிர்ந்து கொள்பவை. இரண்டும் ஒரே

காட்சியின் இரண்டு பகுதிகள். உருவகத்தை விட இத்தகைய ஆகு பெயரையே செவ்வியல் தமிழர்கள் கவிதைக்குச் சிறந்த அணியாகக் கருதினர். கவிதை தரும் குழுவிற்குக் கவிதைபேசும் செயலின் விளக்கங்களைப் பெறவியலும், இத்தகைய metonymous metaphor வேறெங்கும் காணப்படாத, பழந்தமிழ்க் கவிதை அமைப்பில் மட்டும் காணக் கூடிய ஒரு சிறப்புக் கூறாகும்.”

உள்ளுறை உவமையின் தனித்தன்மையை உணர, ரோமன் ஜேகப்சன் எழுதியுள்ள “உருவகம், ஆகுபெயர் எனும் இரு துருவங்கள்” (The metaphorical and Metonymic poles) என்ற கட்டுரையின் மையக்கருத்தை மனங்கொள வேண்டும். நிறவாய்வு, மொழியியல், உளவியல் ஆகிய மூன்று துறைகளையும் இணைத்து ஆகுபெயருக்கும் உருவகத்திற்கும் உள்ள உறவை விளக்கும் ஜேகப்சன் அவை ஒன்றோடொன்று இணையாது செயல்படும் இலக்கியவுத்திகள் என்றே விளக்கினார். ஆனால் சங்கக் கவிதையில் வரும் உள்ளுறை இவையிரண்டையும் இணைத்துவிடும் வியத்தகு ஒத்தியென்பதை ராமானுஜன் சுட்டுகிறார்.

இறைச்சியோ பரந்த பொருளை உடையதாய், உள்ளுறையையும் தாண்டி விரியும் தன்மையது. உள்ளுறையில் வரும் ஒவ்வொரு பொருளுக்கும் ஒவ்வொரு உவமையப் பொருள் கூறுதல் வேண்டும். இதில் தேவைப்படும் ஒன்றோடொன்று பொருந்தல் (one-to-one correspondence) இறைச்சிக்குத் தேவையில்லை. வடமொழியில் த்வனி என்று ஆராயப்படுவதோடு இறைச்சி தொடர்புடையதென்று கூறும் தெ.பொ.மீ. உள்ளுறை இறைச்சியிலிருந்துதான் ஆனந்தவர்த்தனார் தொனிக்கோட்பாட்டைப் பெற்றார் என்பதை மறை முகமாகத் தெரிவிக்கிறார். ஆனந்தவர்த்தனார் வடமொழி இலக்கியக் கோட்பாட்டின் கருத்துகளெல்லாம் சங்கமமாவது தொனியிலே பென்றும் முதல்தரமான கவிதைகள் எல்லாவற்றின் சாரத்தின் சாரம் தொனியே பென்றும் மகாகவிஞர்களின் கவிதைகளில் இப்பொருள் கவிதையின் வெளிப்பொருள்களையெல்லாம் மங்கச் செய்து பேரொளி வீசுகின்ற தென்றும் இது மங்கையின் எழிலைப்போன்று, லாவண்யம் போன்று, தனி உறுப்புகளின் அழகையெல்லாம் விஞ்சிநிற்பதென்றும் விதந்து கூறுவார்.

ஹார்ஜ் ஹார்ட் தமது பண்டைத்தமிழ்க் கவிதைகள் (The Poems of Ancient Tamil) என்ற நூலில் “வடநூலின் தொனிக்கோட்பாடு தென்விந்தியாவில் தோன்றிய கவிதையின் தாக்கத்தினால் விளைந்த கவிதை உத்தி என்று கருதுவது தவிர்க்கமுடியாததாகும்; சமஸ்கிருத, பிராகிருத இலக்கியங்களில் தோன்றுவதற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னதாகவே அது அக்கவிதைகளில் இடம் பெற்றிருக்கக் காணலாம்.”

என்று கூறுவதோடு அமையாது தொனிக்கு ஆனந்தவர்த்தனார் தரும் சான்றுகள் யாவும் பொருத்த மற்றவையென்றும் தக்க சான்றுகளுக்கு நாம் சங்கக் கவிதைகளையே நாட வேண்டுமென்றும் விளக்குவார். குந்தகர் என்னும் கோட்பாட்டானரோ ரசமும் தொனியும் கவிதைக்கு முக்கியமானவையல்லவென்றும் வக்ரோக்தியே உயர் கவிதையின் சிறப்பிற்கு அடிப்படை.

பென்றும் தனிச்சொற்களோ, கருத்துகளோ எவ்வளவு அழகுடையதாய் இருப்பினும் அவற்றால் கவித்துவத்தை அடையமுடியாதென்றும் நம்பேச்சில் கையாளும் மொழியிலிருந்து வேறுபட்டு; படிப்போரின் உள்ளத்தை ஈர்க்கும் முறையில் ஆற்றல் பெற்று விளங்கும் வக்கிரத்துவமே கவிதைக்கு ஜீவிதம் ஆகும் என்றும் வாதிடுவார். எல்லாவிதமான கவிதையழகுகளும் வக்ரோக்தியின் வெவ்வேறு கூறுகளே என்பது அவர் முடிவு. ஆனால் த்வன்பாலோகாவையும் வக்ரோக்தி ஜீவிதத்தையும் ஊன்றிப் படிப்போர் வக்ரோக்தியைத் தொனியிலிருந்து வேறுபட்ட கோட்பாடாகக் கொள்ள மாட்டார். இருவரின் கருத்துக்களும் ஒரேதன்மையவை. நாற்பதுக்கும் மேற்பட்ட சான்றுகள் இரண்டு நூல்களுக்கும் பொதுவானவை. குந்தகர் ‘வக்ரோக்தி’ என்ற சொல்லை எங்கிருந்து பெற்றார்? இங்கு ‘வக்கிரம்’ என்ற சொல் ‘பைத்தியக்காரத் தன்மை’ என்ற பொருளினோ ‘அழகற்றது’ என்ற பொருளினோ பயன்படுத்தப்பெறவில்லை. சொல்ல வந்ததை நேராகச் சொல்லாமல் மாறுபட்ட வகையில் குறிப்பாகப் பொருள் தோன்றும் வகையில் சொல்வதையே இது குறிக்கும். இக்கோட்பாடு தமிழ் இறைச்சிக்குக் கடன்பட்டிருப்பது தெளிவு. இறைச்சியின் பொருளைத் தெ.பொ.மீ. கீழ்க்கண்டவாறு விளக்குவார்:

“இறைச்சி என்றால் வளைந்தது என்று பொருள். இறைவானம் என்று சொல்கிறோமல்லவா? வளையக் கூடிய முன்கையை இதனாலேயே இறைக்கை என்பார்கள். அதுபோல நேரான பொருளில் கூறாமல் குறிப்பாகப் பொருள் உணர்த்துவதை நேராக அன்றி வளைவாக பொருள் உணர்த்துவது என்பார்கள். பழந்தமிழர் இதனை இறைச்சி என்றனர். இறைச்சி என்பதற்கு நாம்மேலே கூறிய கருப்பொருள் என்பதே பொருளாம். கருப்பொருளை இறைச்சி என்பானேன்? மேலே நாம் கூறியபடி, முன்னரே நாம் அறிந்த கருப்பொருளைப் புலவன் கூறும்போது இதனை ஏன் கூறுகின்றான் என்றும் நாம் ஆராயத் தொடங்குகிறோம். எனவே அந்தக் கருப்பொருள் ஆழமான குறிப்புப்பொருளைத் தரவே வருகின்றது. (61-62)

தெ.பொ.மீ. தரும் விளக்கம் தொனியின் செயல்பாட்டுக்கும் பொருந்தக் காணலாம். இறைச்சிக்கும் உள்ளுறைக்கும் தமிழில் நீண்ட கவிதை மரபுண்டு. அவை தொல்காப்பியர் தாமாகக் கண்டு சொல்லும் கோட்பாடுகள் அல்ல. ஆனால் தொனிக்கும் வக்ரோக்திக்கும் இத்தகைய மரபு வடநூல்களில் இல்லை. ஆனந்தவர்த்தனரும் குந்தகரும் தாமாக இவற்றை வகுத்துக்கொண்ட வரையறை செய்து இலக்கியங்களை எடையிட அளவுகோல்களாகப் பயன்படுத்துகின்றனர். சான்றுகளுக்குத் தடுமாறும் ஆனந்தவர்த்தனார் தாமே சில கவிதைகளை எழுதிச் சான்றுகளாகத் தருகின்றார். இறைச்சி பற்றி முதலில் சிந்தித்து, அதனைக் கவிதையின் உயிராக அடையாளங்கண்டு, கவிதை எழுதிய சங்கக்கவிஞர்கள் அழகியல், கவிதையியல் துறைகளில் பெருமைக்குரிய முன்னோடிகள் ஆவர். தொனியும் இறைச்சியை ஒத்ததாயினும் அகத்திணை மரபையொட்டி இறைச்சிக்கு அமைந்த கட்டுப்பாடும் வரையறையும் தெளிவும் தொனிக்கு இல்லை. ஆனால் தொனியிலும் விரிந்த பரப்பை உள்ளடக்கமுயன்ற வக்ரோக்தி கவிதையின் எல்லா நலங்களையும் ஒரே

தன்மையில் பேச முயன்றதால் எவ்விதத் தனித்தன்மையும் இல்லாமல் வட நூலாசிரியராலேயே புறக்கணிக்கப்பட்டது.

ஆனந்தவார்த்தனரின் தொவிக்கோட்பாடு போன்றே பரதமுனிவரின் ரசக்கோட்பாடும் சமஸ்கிருதக் கவிதையியலில் அச்சாணி போன்றதென்று கூறுவர். முப்பத்தாறு அத்தியாயங்கள் கொண்டு உரைநடையும் கவிதையும் கலந்து எழுதப்பட்டுள்ள நாட்டிய சாஸ்திரம் ஆறாவது அத்தியாயத்தில் எட்டு ரசங்கள் பற்றியும் ஏழாவது அத்தியாயத்தில் பாவா, விபாவா, ஸ்தாயிபாவா, வியபிசாரிபாவா, சாத்திவிகபாவா பற்றியும் பதினேழாவது அத்தியாயத்தில் 36 காவ்ய லக்ஷணங்கள், நான்கு காவ்ய அலங்காரங்கள், பத்து குணங்கள், பத்துதோசங்கள் பற்றியும் பேசுகின்றது. இவற்றிலிருந்து பொருளதிகாரம் பலகருத்துகளைப் பெற்றதென்று நம்பியவர்கள் உண்டு. மெய்ப்பாட்டியலில் நகையே அழகை, இனிவரல், மருட்கை, அச்சம், பெருமிதம், வெருளி, உவகை என மெய்ப்பாடுகள் தொகுத்துக்கூறப்பட்டு அதன்பின் அவ்வெட்டன் வகையாய்ப் பிரித்தெண்ணப்படுவன முறையே எள்ளல் முதல் விளையாட்டு ஈறாக விரிக்கப்படுகின்றன. மனிதனது அகவாழ்வும் புறவாழ்வும் ஆகிய உலகியல் வழக்கிலே புலப்பட்டுத் தோன்றும் இம்மெய்ப்பாடுகளைப் புனைத்துறை வகையாகிய நாடக வழக்கிற்கும் புலனெறி வழக்கமாகிய செய்புள் வழக்கிற்கும் உறுப்பாகக் கொள்ளுதல் தொன்று தொட்டுவந்த தமிழ் இலக்கண மரபென்றும் இம்மரபினை மனதில் கொண்டே தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாடுகளைப் புலனெறி வழக்கமாகிய செய்புளுக்குரிய உறுப்புகளுள் ஒன்றாகக் கொண்டு மெய்ப்பாட்டியலில் விரித்து விளக்குகிறார் என்றும் அறிஞர் கூறுவர். தொல்காப்பியரின் மூலம், நாட்டிய சாஸ்திரம் அன்று என்பதற்கு அது காலத்தால் பிந்தியது என்பது மட்டுமல்லாமல் வேறு காரணங்களும் உண்டு. நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் முக்கியமான முதலில் எழுதப்பெற்ற 6,7 போன்ற அத்தியாயங்கள் கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்குமுன்னால் எழுதப்பட்டிருக்க முடியாதென்றும் மற்ற இடைச் செருகல்களெல்லாம் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக எட்டாம் நூற்றாண்டுவரை சேர்க்கப்பட்டன வென்றும் கீத் (Keith) போன்ற மேலை விற்பவ்னர்கள் கருத்தறிவித்துள்ளனர். எனவே நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் சில அத்தியாயங்களின் முதல் தோற்றமே தொல்காப்பியத்திற்குக் குறைந்தது மூன்று, நான்கு நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின் நிகழ்ந்ததென்பது தேற்றம். மெய்ப்பாட்டிற்கும் ரசக்கோட்பாட்டு விளக்கத்துக்கும் வியத்தகு ஒற்றுமைகள் இருக்குமானால் பார் கடன் பட்டவர் என்பதைச் சுட்டத் தேவையில்லை.

“மெய்ப்பாட்டியல்” பொருளதிகாரத்தின் பிரிக்கமுடியாத பகுதியாக அமைந்திருக்க, நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் கட்டுப்பாடற்ற அமைப்பும் ரசக்கோட்பாட்டின் தெளிவற்ற விளக்கமும் அதில் காணப்படும் முரண்பாடுகளும் வடமொழி வல்லுநர்களாலேயே எடுத்துக் காட்டப் பட்டுள்ளன. சமஸ்கிருதக் கவிதையியலை பற்றிப் பல கட்டுரைகளாகவும் நூல்களும் எழுதியுள்ள கேரளபுரக் கிருஷ்ணமூர்த்தி கீழ்க் கண்ட சிக்கல்களைத் தொட்டுக் காட்டுகிறார்.

1. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வழங்கும் ரசா, பாவா, சாதர்ஸ்யா (sadrasya) ஆகிய சொற்களுக்குப் பல பொருள்கள் இருப்பதால், மூலத்தின் விளக்கத்தில்

வரையறை தெளிவில்லாததால் பின்னால் வந்த உரை யாசிரியர்கள் பலவிதமாகப் பொருள் கூறியுள்ளார்கள். பண்டிதராஜராகிய ஜகந்நாதரே குழப்பம் அடையும் நிலை ஏற்பட்டது.

2. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் முதலில் எட்டுரசங்களே குறிப்பிடப்பட்டிருந்தன. பின்னால் வந்தவர்களால் சாந்த ரசமும் சேர்க்கப்பட்டது மட்டுமின்றி அஃதே எல்லா ரசங்களுக்கும் அடிப்படை என்ற கருத்தும் திணிக்கப் பட்டது.

3. நாட்டிய சாஸ்திரம் சொல்லுகின்ற சிருங்காரம், ஹாயஸ்யம், கருணை, ரௌத்ரம், வீரம், பயானகம், பீப்தம், அத்தமம், சாந்தம் ஆகிய ஒன்பது ரசங்களுக்கும் தொடர்புடைய ஸ்தாயி பாவங்களென்று ரதி, ஹாசம், சோகம், குரோதம், உத்தாகம், பயம், ஜலகுப்சா, (jugalupsa) விஸ்யா, சமா (sama) ஆகியவை குறிக்கப்படுகின்றன. ரசங்களுக்கும் ஸ்தாயிபாவங்களுக்குமுள்ள வேறுபாடு எவ்வென்று யாருக்கும் தெரியவில்லை.

4. பரதர் ரசத்தை விபாவ, அனுபாவ, வியபிசார பாவங்களின் கூட்டு என்று விளக்கும்போது ஏன் ஸ்தாயி பாவத்தைப் பற்றிப் பேசவில்லை?

5. ஒரு ஸ்தாயிபாவம் ரசமாகமுடியலாமென்று கூறப்படுகின்றது. ஏன் ஒரு வியபிசாரிபாவம் ரசமாக மாற்றம் பெறக்கூடாது?

6. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, ரசம் எங்கே நிலைபெறுகிறது, ரசத்தின் இடம் கவிஞனா, பாத்திரமா, பாத்திரமாக நடிக்கும் நடிக்கனா அல்லது நாடகத்தைப் பார்ப்பவனா என்பதைக்கூட, பரதர் தெளிவாக்க வில்லை. ரசக்கோட்பாட்டின் பெருங்குறை அது இயற்கைப் பொருள்களின் அழகு, கலைப்படைப்பின் அழகு, கடவுளின் அழகு ஆகியவற்றிற்குள்ள வேறு பாடுகளைக் காண இயலாதது.

7. எல்லாக் கவிதைகளிலும் ஏதேனும் ஒரு ரசம் உணரப்படத்தான் (126) வேண்டுமா? ஜகநாதர் சில சிறந்த கவிதைகளைச் சுட்டிக்காட்டி அவற்றி ரசம் எங்கே பெய்ந்து கேட்கிறார்.

இச்சிக்கல்களுக்கெல்லாம் காரணம் மெய்ப்பாட்டியலில் இருந்து கிடைத்த கருத்துகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பரதமுனிவர் ரசக்கோட்பாட்டை நாட்டியத்திற்கு ஏற்ப மாற்றியமைக்க முயன்றிருக்கிறார், பின்னால் வந்தவர்கள் தத்தம்விருப்பு, வெறுப்பிற்கேற்ப, பல கருத்துகளைப் பொறுப்பில்லாமல் சேர்த்து நாட்டிய சாஸ்திரத்தை விரிவுபடுத்தியிருக்கிறார்கள் என்பதே. தொல்காப்பியத்திற்கும் நாட்டியசாஸ்திரத்திற்குமுள்ள இன்னொரு வேறுபாடும் நாம் அறியவேண்டியதாகும். எழுத்து, சொல், பொருள் ஆகிய மூன்று அதிகாரங்களிலும் ஒவ்வொன்றின் ஒன்பது இயல்களிலும் மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கும் சொல் சிக்கனம் வியப்பிற்குரியது. ஏதேனும் ஒரு சொல்லைக் கூடப் பொருள் சிதைவில்லாமல் எங்கிருந்தும் நீக்க முடியாது. நாட்டியசாஸ்திரத்தில் ஐந்தாறு அத்தியாயங்களையே எவ்விதமான இழப்புமின்றி நீக்கிவிடமுடியும். தொல்காப்பியத்திற்குக் கடவுள் வாழ்த்துக் கூட இல்லை. தொல்காப்பியத்தில் கடவுள் வாழ்த்தைச் சேர்க்கப்

பின்னால் வந்தவர்கள் கூட அஞ்சினர்போலும்! நாட்டியசாஸ்திரத்தின் முதல் அத்தியாயம் என்ன சொல்லுகிறது? முன்னொரு காலத்தே ஆத்ரேயரும் ஏனைய முனிவர்கள் சிலரும் பிரமனிடம் சென்று நாட்டிய வேதம் எவ்வாறு தோன்றிது? அது யாருக்காகச் செய்யப்பட்டது, அதில் எத்தனை அங்கங்கள் உண்டு? என்ற கேள்விகளைக் கேட்டனர். அக்கேள்விகளுக்குப் பரதர் பசரும் விடை: முன்னொருநாள் இந்திரன் தலைமையில் தேவர்கள் பிரமனிடம் சென்று கேட்பதற்கும் பார்ப்பதற்கும் வழி செய்யும் ஒரு பொழுதுபோக்குச் சாதனம் வேண்டுமென்று கேட்டதால் அவர் நாட்டிய வேதத்தைப் படைத்துப் பின் பரதரையே அழைத்து அவரும் அவரது நூறு மகன்களும் அதனை அரங்கேற்ற வேண்டுமென்று ஆணையிட்டார். பின்னால் பிரமனே நாட்டியம் மூவுலகத்தார்க்கும் பொதுவான தென்றும் எல்லா நலன்களையும் தரவல்லதென்றும் தேவர்களுக்குச் சொல்லி எந்த நாட்டியமும் அரங்கத்துக்குப் பூசையில்லாமல் தொடங்கக்கூடாதென்றும் நாட்டிய முடிவில் இறைவனக்கம் இன்றியமையாத தென்றும் அறிவுறுத்தினார். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இறுதி அத்தியாயம் உள்பட இன்னும் சில அத்தியாயங்களும் இத்தகைய போக்கிலேயே அமைந்துள்ளன.

நாட்டியசாஸ்திரம், தொன்யாலோகா, வக்ரோக்தி ஜீவிதம் அல்லாத ஏனைய வடமொழிக்கவிதையியல் நூல்களிலுமுள்ள அடிப்படைத் தவறுகளும் வடமொழி வல்லுநர்களாலேயே ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் சில வருமாறு:

1. அலங்கார சாஸ்திர வரலாற்றில் மிகுந்த குழப்பத்தை உண்டாக்கும் அத்தியாயம் குணம், ரீதி பற்றியது. குணங்களின் தன்மை பற்றியும் எண்ணிக்கை பற்றியும் மிகுந்த வேறுபாடுகள் உண்டு. குணம் என்று சொல்லும்போது அவர்கள் கவிதையின் நலனைக் குறிக்கிறார்களா, வெறும் தன்மையைக் குறிக்கிறார்களா என்பதே விளங்கவில்லை. ஜகந்தாதபண்டிதர் இம்முரண் பாட்டை உணர்ந்து குணங்களை ரசதர்மங்கள் என்று வருணிப்பதைக் கடுமையாகச் சாடினார். (246)

2. ஆனந்தவர்த்தனர், மம்மதர், விஸ்வநாதர், ஜகந்நாதர் ஆகியோரெல்லாம் உத்தம அல்லது உத்தமோத்தம காவியத்திற்கான சான்றுகள் என்று தருவனவற்றுள் ஒன்றேனும் உண்மையில் அழகுடையதா என்பது அறிஞர் கிருஷ்ணமூர்த்தியின் கேள்வி. (149)

3. ருத்ரபட்டர் எழுதிய "ஸ்ருங்கார திலகா" எனும் நூல் ரசங்களிலெல்லாம் தலைமையானதெனக் கருதப்பெறும் சிருங்காரரசத்திற்கு இலக்கியச் சான்றுகள் தருவதற்கென்றே எழுதப்பெற்றது. ஆனால் இதில் கொடுக்கப்பட்டுள்ள நூற்றுக்கணக்கான கவிதைகளுள் ஒன்றி ரண்டையேனும் தரமானவையென்று யார் கூறுவார்? எல்லாமே கவிதைத் தன்மையற்ற, இழிந்த, காமவுணர்வைத் தூண்டக் கூடியவை என்று வடமொழி வல்லுநரே கூறுகிறார்.

சமஸ்கிருதக் கவிதையியல் தொடக்கத்தில் அரசர்களுக்கான பொழுதுபோக்காக, காமசாஸ்திரம், அர்த்தசாஸ்திரம் ஆகிய இரண்டோடும் இணைந்தே பேசப்பட்டது. இம்முன்று சாஸ்திரங்களையும் இணைத்து

ராஜசேகரர் தமது "காவ்யமீமாச்சா" என்றும் நூலில் "ராஜவித்யா-த்ராயி" (Rejavidya-trayi) என்று குறிப்பிடுவது நோக்கற்பாலது.

கிரேக்க-ரோமானியக் கவிதையியல், வடமொழிக் கவிதையியல் ஆகியவற்றின் உண்மைத்தன்மை இவ்வாறிருக்க, அவைகளுக்கு அரசியல் செல்வாக்கு முதலான சிலகாரணங்களால் தகுதிக்கு மீறிய விளம்பரம் உலக அரங்கில் கிடைத்தது. இத்தகைய பின்னணியும் ஆதரவும் கிடைக்கப்பெறாத தமிழ்க்கவிதையியல் என்னும் தங்கச் சுரங்கத்தில் இறைச்சி, உள்ளுறை, மெய்ப்பாடு ஆகியவை தவிர இன்னும் சில கோட்பாடுகளும் மேலை நாட்டார் இன்று மெச்சிப் பேசும் இலக்கியத் தன்மையை அடையாளம் காட்டுவனவாக அமைந்துள்ளன.

மேலைக்கவிதையியல் விற்பனர்கள், ஒரு கவிதையின் பாடுபொருள், சொற்கள், அணிகள், நடை ஆகியயாவும் ஒன்றோடொன்று உயிர்த்தொடர்பு கொண்டு கவிதையின் முழுத்தாக்கத்திற்குத் துணை செய்வனவாய் அமைய வேண்டுமென்றும் இவைகளெல்லாம் செயற்கையாக இணைக்கப்பட்ட ஓர் இயந்திரம் போல் இருத்தல் சிறப்பன்று என்றும் ஒரு கவிதையின் பல கூறுகள் ஒரு மாலையில் அருகருகு வைத்துத் தொடுக்கப்பட்ட பல்வேறு பூக்களைப் போல் அல்லாது ஒரு வளரும் செடியில் உள்ள பூக்கள், தண்டு, இலை, வேர்களொடு உயிர்த் தொடர்பு கொண்டிருப்பதைப் போன்று ஒன்றையொன்று சார்ந்தவையாய் இருக்க வேண்டுமென்றும் கூறுவர். இக்கோட்பாட்டை முதலில் வற்புறுத்திய கோலரிட்சு "ஒரு முழுக்கவிதை அளிக்கும் இன்பம் அதன் பல கூறுகள் அளிக்கும் இன்பத்தோடு பொருந்தியதாய் இருத்தல் உயர்வென்றும் ஒரு கவிதையின் முடிவு தரும் இன்பம் கவிதைப் பயணம் தரும் இன்பத்தினின்றும் வேறானாதாக இருக்கக் கூடாதென்றும் முடிவை நோக்கி அது எப்படியிருக்குமோ என்ற ஆவல் உணர்வால் மட்டும் இயந்திர கதியில் நாம் இழுத்துச் செல்லப்படுதல் பெருங்குறையென்றும் விளக்கம்தந்தார். தொல்காப்பியரும் சங்கச் சான்றோரும் இதனை நன்கு உணர்ந்திருந்தனர் என்று சொல்லுதற்குத் தக்க ஆதாரம் கோட்பாட்டளவிலும் செயல்பாட்டளவிலும் உண்டு. சாமிராமியலில் "மாத்திரை, எழுத்தியல், அசை வகை எனா அ" எனத் தொடங்கிப் "பொருந்தக் கூறிய எட்டொடும் தொகை இ" என்று முடித்து இம்முப்பது நான்கும் செய்யுளின் கூறுகள் என்று கூறாது, செய்யுள் உறுப்பு என்பார். இவையாவும் செய்யுளின் உறுப்புகள் என்று கூறுவதோடமையால் நோக்கு எனும் உறுப்பையும் சேர்ப்பார்.

"மாத்திரை முதலா அடிநிலை காணும்
நோக்குதற் காரணம் நோக்கென்படுமே"

எனும் நூற்பா "ஒரு செய்யுளைக் கேட்டோர் அதன்கண் மாத்திரை முதலாக அடிநிரம்புந்துணையும் பாடற்பகுதியினை மீண்டும் மீண்டும் கூர்ந்து நோக்கி அப்பாடலின்கண் அமைந்த பொருள் நலங்களை உய்த்துணர்தற்குக் கருவியாயதோர் உறுப்பு" என்று பொருள்படும். ஒவ்வொரு மாத்திரையும் கூடப் பாடலின் பொருள் நலனை மிகுதிப்படுத்தும் முறையில் தெரிந்தெடுக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்ற குறிப்பை

இங்குக் காணலாம். மீண்டும் மீண்டும் கூர்ந்து நோக்க அழகியல் இன்பம் தரும் கவிதைப்பற்றிக் கோலரிடக் அழகாகச் சொல்கிறார்.

“The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, or by a restless desire to arrive at the final solution; but by the pleasurable activity of mind excited by the attraction of the journey itself. Like the motion of a serpent, which the Egyptians made the emblem of intellectual power; or like the path of sound throug the air; at every step he pauses and half recedes and from the retrogressive movement collects the force which again carries him onward.

(Biographia Literaria, ch-14)

(George Watson, ed. Biographia Literaria London: Dent, 1975, p.173.)

ஒவ்வொரு சங்கக் கவிதையும் இத்தகைய நோக்குடன் எழுதப்பட்டுள்ளதால் வைகல் எண்தேர் செய்யும் தச்சன் திங்கள் வலித்தகால்” போன்று தொழில் நுணுக்கம் நிறைந்து விளங்குகிறது. சங்கக் கவிதைபெதிலும் எதிர்பாராத, வியப்பூட்டும், அதிர்ச்சிதரும் முடிவைக் காணவியலாது, கவிதையின்பத்தின் நுணுக்கம் அறியாதார் இத்தகைய முடிவுகளைப் பெரிதாக எண்ணி மயங்குவார்.

தமிழ்க்கவிதையியல் பாடுபொருள்களை அகம், புறம் என்று பிரித்துத் திணை, துறை பாடுபாடுகளைச் செய்துள்ளதால் நம் புலவர்கள் பெற்ற நன்மைகள் அரியவை. காதல் வயப்பட்டு தலைவன் அல்லது தலைவியின் உள்ளக்கிடக்கையை உள்வாறு படம் பிடித்துக் காட்டும் உளவியல் பதார்த்தம் (psychological realism) சான்றோர்கவிதைகளின் அடிப்பரிய வெற்றிக்குக் காரணமாகும். நாம் காணும் புறவுகை அப்படியே படைத்துக்காட்டுதலைவிட அகவுணர்வுகளை உள்ளவாறும் பிறர் உணரும் வண்ணமும் கவிதையில் வடித்துத் தருதல் எளிதன்று. ஓசை, கபிலர் போன்றவர்களெல்லாம் கருங்கிய சொற்களில் இதனைச் சாதிப்பது செப்பிடுவித்தையே. ஆனால் அவர் சாதனையை எளிதாக்கியது அவர்களுக்குக் கிடைத்த திணைக் கோட்பாட்டு மரபே. ஓர் அக்காட்சிக்குத் தேவையான பின்னணி, உருக்காட்சிகள், குறியீடுகள், இடம், காலம் ஆகியவற்றை ஒவ்வொருமுறையும் தேடிக்கண்டுபிடிக்க வேண்டுமாயின் கவிஞன் கவிதையின் சொல்லாக்கத்தில் முழுக்கவணம் செலுத்த முடியாது. கிரேக்கநாடக ஆசிரியர்கள் முன்னர் வழக்கிலிருந்த தொன்மங்களை, கிரேக்க மக்கள் யாவரும் அறிந்திருந்த தொன்மங்களை, நாடகங்களாக்கிய பொழுது இத்தகைய நன்மையைப் பெற முடிந்தது. எக்காலத்திற்கும் எவ்வினத்திற்கும் பொதுவான, இனம், சமயம், மொழி, நிறம் ஆகியவற்றையெல்லாம் கடந்த, மனிதனின் ஆழ்மனத்தைத் தாக்கக்கூடிய, (archetypal appeal கொண்ட) தொன்மங்களிலிருந்து பாத்திரங்களையும், கதைக்கருக்களையும் திகழ்ச்சிகளையும் எளிதாக எடுத்துக் கொண்டு, தங்களுடைய முழு ஆற்றலையும் பொருள் செறிவுடைய உரையாடலை அமைப்பதில் செலவிட்டதால், அவர்களது துன்பியல்

நாடகங்கள் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்குப்பின்னும் உலக அளவில் போற்றப்படும் நிலை பெற்றன. இத்தகைய வெற்றியைக் கிரேக்கக் கவிஞர்கள் சிறு தன்னுணர்ச்சிப்பாக்களில் பெற முடியாமல் போனதும் சங்கக் கவிதைகளுக்கு இணையான கவிதைகளை அவர்கள் படைக்க முடியாமல் போனதும் கருதத்தக்கது. கவிஞனுக்கும் கவிதையைப்படிப்போனுக்கும் அறிமுகமான முதல், உரி, கருப்பொருள்கள் இருப்பதால் வெளிப்படுத்த விரும்பிய உணர்வைக் கவிஞன் சொல்லாக்கம் செய்தலும் படிப்போன் அதனோடு ஒன்றிப்போதலும் எளிதா கின்றன. தகுந்த சூழலையும் பின்புலத்தையும் கற்பனை செய்து கொள்ளமுடியாத போதுதான் கவிஞன் உணர்வைப் புலப்படுத்தும் முயற்சியில் தோல்வியுறு கிறான். டி.என். எவியட் குறிப்பிடும் objective correlative இங்கு எண்ணுதற்குரியது. இத்தொடரை விளக்கிய அவர், கவிஞனுடைய வெற்றி, தோல்வியை தீர்ணயிக்கக்கூடிய நுணுக்கம் அதில் அடங்கியிருக்கிற தென்றார். குறிப்பிட்ட சில பொருள்கள், ஒரு சூழ்நிலை, அல்லது ஒருசில திகழ்ச்சிகள் புலவனால் ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வை வெளிக்கொணரும் சூத்திரமாக அமை வதையே இது குறிக்கிறது. திணை, துறை பாடுபாடுகளும் அவற்றிற்குரிய முதல், உரி, கருப்பொருள்களும் objective correlative ஆகப் புலவர்கள் பயன்படுத்திக் கொள்ளப்படக்கூடியவை. முன்னரே வரையறை செய்யப்பட்டுத் தயாராகவுள்ள இவற்றில் தன் கவிதைக்கு வேண்டியதைப் பெற்றுக் கொண்டு, தான் கவிதைபாக்க விரும்பும் உணர்வுக்குச் சொல்வடிவம் கொடுக்கும் முயற்சியை மேற்கொண்டால் போதும். படிப்போனும் அம்மரபினை அறிந்தோனாதவால் அவ்வுணர்வை உள்வாங்கிக்கவிதையைத் துய்ப்பது எளிதா கின்றது. தவறான objective correlative காரணமாகக் கவிதை தோல்வியடைந்தது என்ற நிலையேற்பட இங்கு வழியில்லை.

திணைக்கோட்பாட்டின் இன்னொரு சிறப்பை எஃப். எச். பிராட்லி (F.H. Bradley) என்னும் தத்துவ விற்பன்னர் தமது (Appearance and Reality) நோற்றமும் உண்மையும் என்ற தூவில் விளக்கும் உடனடி அனுபவம் (immediate expereince) என்ற கோட்பாட்டைக் கொண்டு உரைமுடியும். இதைப்பற்றி டி.என். எவியட் பெற்ற அறிவே அவரது நாடகத் தனிப்பேச்சுக் கவிதைகளின் (dramatic monologues) சிறப்பான வெற்றிக்குக் காரணமாயிற்று. உடனடி அனுபவக் கோட்பாடு, ஒரு கவிதையில் எத்தகைய பாத்திரம், எவ்விதமான புறச்சூழலில் பேசுகிறது என்பதற்கான நீண்ட விளக்கம் இல்லாமலேயே, பேசுவோனின் ஊரும் பேரும் தெரிபாத போதும், படிப்போன் கவிஞனின் குரலைக் கேட்டுப் புலப்படும் உணர்வோடு தன்னை இணைத்துக்கொள்ள முடியும் என்பதைத் தெளிவாக்கியது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நாடகத் தன்னுணர்ச்சிப்பாக்கள் எழுதிய பிரெளனிங்கு (Browning) போன்ற கவிஞர்கள் வரலாற்றுப் பாத்திரங்களையோ, பழங்கதைகள் மூலம் அறிமுகமான பாத்திரங்களையோ, எடுத்துக் கொண்டு அப்பாத்திரங்களின் பண்புகளை விளக்கி அவையிருந்த சூழல்களைத் தெளிவாக்கி, அவற்றின் அனுபவங்களைப் பேச வைத்தனர். ஆனால் இருபதாம் நூற்றாண்டில் இத்தகைய பாத்திர, சூழல் விளக்கமற்ற பாக்கள்

நுண்ணிய மனவுணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதில் வெற்றிபெற்றன. தொல்காப்பியரும் சங்கக்கவிதைகளும் காட்டும் அகத்திணை மரபில் தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகிய எந்தப்பாத்திரத்தின் பெயரும் கூடச்சுட்டப் படுவதில்லை. உரிப்பொருளோடு தொடர்புடைய நிலமும் பொழுதும் கருப்பொருள்களும் மரபுப்படி, கவிதைகளின் மூலம் பெறப்படுகின்றனவேயன்றிப் பேசும் பாத்திரத்தின் ஊர், வயது, பழக்கவழக்கங்கள் ஆகிய வேண்டாத விளக்கங்களெல்லாம் கவிதையில் இடம்பெறுவதில்லை. அகத்திணைப் பாடலின் முதல் அடியிலேயே பாத்திரத்தின் பேச்சு தொடங்கிவிடுகின்றது. கவிஞன் பாத்திரத்தை அறிமுகப்படுத்துவதில்லை. காதல் வயப்பட்ட பாத்திரத்தின் மிக நுட்பமான மனவுணர்வே நம் அறிவையும் உள்ளத்தையும் பற்றி ஈர்ப்பது. தேவையற்ற புறக்கூறுகளில் கவிஞனும் படிப்போனும் அக்கறை காட்டுவதில்லை. இங்கு முன்னம் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறுவது கருதற்பாலது.

இவ்விடத்து, இம்மொழி, இவர் இவர்க்கு உரியவென்று

அவ்விடத்து அவரவர்க்கு உரைப்பது முன்னம். (199)
இவ்விடத்துக் தோன்றிய இக்கூற்றினைச் சொல்லுதற் குரியாரும் கேட்டற்குரியாரும் இன்னார் என்று குறிப்பினால் அறிய வைத்தல் முன்னமாகும். சங்கப்பாடல்கள் எல்லாவற்றிலும் வெளிப்படையான பாத்திர அறிமுகம் இல்லாமலே இது நிகழக் காணலாம். முன்னம் பற்றி அறிந்த தமிழ்க் கவிஞர்கள் சில வரிகளிலேயே சித்து விளையாட்டு நிகழ்த்த முடிந்தது.

இலக்கியத்தின் பயன்பற்றியும் தமிழ்க்கவிதை யியலாரிடம் தெளிவான முடிவைக் காணமுடியும். மேலைநாட்டார் இலக்கியத்தின் வேலை இன்பம் தருவதா, அறிவுரை தருவதா என்ற விவாதிதத்தில் பலகாலம் ஈடுபட்டு வந்துள்ளனர். கவிதை கவிதைக்காகவே என்று ஒரு சாராரும் அறங் கூறாக்கவிதை, சமுதாயவுணர்வற்ற இலக்கியம் பயனற்றதென்று மற்றொரு சாராரும் பேசிவந்துள்ளனர். வாழ்க்கையோடு தொடர்புகொள்வதே கவிதைக்குக்கேடு விளைவிக்குமென்றும் உயர்ந்த இலக்கியம் நீதிக்குப் புறம்பானதாய் அநீதிக்குத்துணை போனாலும் தவறில்லை என்று கூறியவர்களும் வாழ்க்கையை நெறிப்படுத்த முன் வராத இலக்கியம் தேவையற்றதென்று முழுங்கியவர்களும் உண்டு. மகிழ்விப்பது, அறமுணர்த்துவது என்ற இரண்டும் ஒன்றுக்கொன்று முரண்பட்ட நோக்கங்கள் அல்ல வென்றும் இரண்டும் இயைந்து செயல்படுதல் கூடுமென்று வாதிட்டவர்களும் உண்டு. புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் கவியின்பத்திற்கே முதலிடம் கொடுத்திருந்தனர். ஆனால் பின் அமைப்பியல் திறனாய்வு அணுகுமுறைகளில் சிதைவாக்கத் திறனாய்வு இலக்கிய இன்பம் (aesthetic pleasure) என்ற ஒன்றை அரிய பொருளாக ஏற்றுக் கொள்ள மறுக்கிறது. ஹாரல்டு புளும் என்பார் மட்டுமே இலக்கிய இன்பத்திற்கு ஈடானது வேறில்லையென்கிற வாக்கில் எழுதிவருகிறார். மார்க்சியம், பெண்ணியம் போன்ற அணுகுமுறை களெல்லாம் இலக்கிய இன்பத்தினும் சமுதாய வுணர்வுட்டும் தன்மையே வேண்டற்பாலதென்று அறைகூவுதல் இயல்பே.

தமிழ் அகப்பாடல்களில் அழகியல் இன்பத்திற்கே முதலிடம் தரப்படுகிறது. அவை மனிதவுணர்வு களிலெல்லாம் தலையாய காதலின் தன்மையைப் பலவாறு புலப்படுத்திப்படிப்போர்க்குப் பெரு மகிழ்ச்சியை உண்டாக்கும் தலைவனும், தலைவியும், தோழியும், செவிலியும் நடமாடுகின்ற காட்சிகளில் இயற்கை பொருத்தமும் அழகும் கொண்ட பின்புலமாக இருந்து இலக்கிய இன்பத்தை மிகைப்படுத்துகின்றது. தலைவனும் தலைவியும் கருத்தொருமித்த இல்வாழ்வில் ஈடுபட்டு இன்பம் துய்ப்பதே முறையென்னும் பொதுநெறி தவிர வேறு அறங்களைச் சொல்லி மனிதனைத் திருத்த முயலும் நோக்கம் இப்பாடல்களில் இல்லை. ஆனால் அறமுணர்த்தலுக்குப் புறப்பாடல்களில் ஒருபகுதி ஒதுக்கப்பட்டிருக்கிறது. தொல்காப்பியர், ஆசிரியம், வெண்பா, கலி, வஞ்சி எனும் நால்வகைப் பாடல்களும் அறம், பொருள், இன்பம் என்ற மூன்று முதல் பொருட்டும் உரியனவாக வருமென்றும் நான்கு பாக்களும் வாழ்த்தியற் பொருளிலும் வருமென்றும் இவ்வாழ்த்து, புறநிலை வாழ்த்து, வாயுறை வாழ்த்து என்று இருவகைப்படுமென்றும் கூறி அவையடக்கியல், செவியறிவுறுஉ என்பன பற்றியும் பேசுகிறார். அடிவரையில்லாதனவென்று தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் ஆறனுள் முதலொழி, மந்திரம், குறிப்பு அல்லது அங்கதம் ஆகியமூன்றும் அறமுணர்த்தும் தன்மையவாம்.

தொல்காப்பியரது அணுகுமுறை தமிழ்க் கவிதையியலில் பலவகைப்பட்ட கவிதைகளுக்கும் இலக்கியங்களுக்கும் இடமுண்டு என்பதைத் தெளிவாக்குகிறது. மேலைநாட்டுத்திறனாய்வு அணுகுமுறைகளும் இலக்கியக் கோட்பாடுகளும் ஏதேனும் ஒருவகையான இலக்கியத்திற்கோ, கவிதைக்கோ, முதலிடம் தந்து அதன்சிறப்பே பேசும் குருட்டுப் போக்குக்கு அடிமையானவை. பண்டுமுதல் இன்றுவரை அங்கு இலக்கியவிற்பன்னர்கள் யாவரும் கவிதையில் ஏதேனும் ஒரு வகையையோ, கவிதையின் ஏதேனும் ஒரு கூறையோ விதந்துபேசி இடர்ப்படுவதைக் காணலாம். பின் அமைப்பியல்வாதத்தான் இலக்கிய வகைமைகளின் இறுகல் தன்மையைக் கண்டித்து ஓர் இலக்கியம் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வகைமையை உள்ளடக்கியிருப்பதைக் காணலாம் என்றும் ஒரு நாவலில் உரைநடையும் கவிதையும் நாடகமும் இணைந்திருப்பது தவிர்க்க இயலாதென்றும் சுட்டுவர். இலக்கியப் படைப்பாளியின் இத்தகைய உரிமையைத் தமிழ்க் கவிதையியல் அத்துமீறலாகக் கருதிய காலமே இல்லை. உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுளும் நாடகப் பாங்கு மிகுந்த கவிதையும் பாராட்டப்பட்டதோடு கவிஞனின் புதுவது புனையும் ஆவல் தடை செய்யப்படவில்லை. இலக்கியப்பயன், இலக்கிய வகைமை பற்றிய இத்தகைய இளக்கமான அணுகுமுறை தமிழ்க்கவிதையியலுக்குப் பெருமை சேர்ப்பதாகும்.

பலவகைக் கவிதைகளுக்கு இடமளித்த தமிழ்ப்புலவர் கவிதை மொழிபற்றிய முடிவிலும் தவறு காணமுடியாத ஒரு சார்பற்ற நிலையை முன்வைத்தனர் எனலாம். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு ஆங்கிலக்கவிஞர்கள் காப்பியம், துன்பியல்நாடகம் போன்ற உயர் இலக்கிய

வகைகளில் ஓர் உயர்தர மொழியைக் கையாள வேண்டுமென்றும், பேச்சுவழக்கிலுள்ள பொதுமொழி அங்கதம், இன்பியல் நாடகம் போன்ற உயர்வற்ற இலக்கிய வகைகளில் விரவிவரலாகுமென்றும் தவறான முடிவு கொண்டிருந்தனர். பின்னால் வந்த புனைவியல் கவிஞர்கள் இதைச் சாடிப் பெரும்போர் நடத்த வேண்டிய நிலையேற்பட்டது. ஐ.ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் போன்ற இருபதாம் நூற்றாண்டு இலக்கியக் கோட்பாட்டாளர்களே கவித்துவமுடைய சொல், கவித்துவமற்ற சொல் என்ற இரண்டு பிரிவுகள் இல்லையென்றும் நல்ல கவிதையில் தக்க இடத்தில் பெய்யப்பட்ட சொற்கள் ஒன்றுக்கொன்று உயிரளித்துக் கவிதை மொழியைச் சிறக்கச் செய்யுமென்றும் சான்றுகள் மூலம் நிறுவினர். தொல்காப்பியர் செய்யுளுக்கூரிய சொற்கள் இவையென்று பிரிக்காததோடு, சொல்லதிகார எச்சவியலில்

இயற்சொல் திரிசொல் வடசொல்லென்று
அனைத்தே செய்யுள் ஈட்டச் சொல்லே.

என்றும் சொல்வார். புலன் என்னும் வனப்புப் பற்றிப் பேசும்போது அவர் “தெரிந்த மொழியால் செல்விதிற் கிடந்து” என்பார். தெரிந்த மொழி யென்பது வழக்குச் சொல்லைக்குறிக்கும். பேராசிரியர் இதனைச் சேரிமொழி யென்றே குறிப்பர். தமிழ்க்கவிதையியல் எச்சொல்லையும் கவிதைக் கேற்றதன்றென்று எக்காலத்தும் தள்ளவில்லை. பின்னால் ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் கம்பனும் திசைச் சொற்களையும் பேச்சு வழக்கில் மட்டுமே இருந்த சொற்களையும் தம் கவிதைகளில் ஏற்றி அவைகளுக்கு இலக்கிய வாழ்வளித்தனர். இம்மரபு இன்றுவரை தொடரவும் காணலாம்.

கவிதை தமிழர்களுக்கு ஒரு வெறும் பொழுது போக்குப் பொருளன்று, ஒரு வாழ்க்கைமுறையே (a way of life) என்று சொல்லுமளவுக்கு அவர்களது வாழ்க்கையோடு இரண்டறக்கலந்துவிட்டது. இதற்கு அடித்தளமிட்டவர் சங்கச்சான்றோரும் அவர்களுக்கும் முன்னால் வாழ்ந்த புலவர்களும் இலக்கணக்காரர்களும் ஆவார். தமிழ்க்கவிதையியலை அய்யப்பப்பணிக்கர் திணைக் கவிதையியலென்று அழைத்து அது எம்மொழி இலக்கியத்தை ஆராயவும் துணை செய்யும் என்று எழுதியும் பேசியும் வருகின்றார். தகழி சிவசங்கரனின் “செம்மீன்” நாவலை அம்முவனாரின் நெய்தல் திணைப்பாடலொன்றோடு ஒப்பிட்டுக் காட்டு திணைக் கவிதையியலின் பெருமையைச் சுட்டியுள்ளார். மேலைக் கவிஞர்கள் தரும் வறண்ட வாழ்க்கைத் தத்துவத்திற்கு அது மருந்தாகும் என்று மார்ட்டின் செய்மர் கூறியிருப்பதைப் போல் அமைப்பியல் அணுகு முறைகளிலும் பின்நவீனத்துவ இலக்கியப் படைப்பிலும் உள்ள வெறுமையுணர்வு, விரக்தி மனப்பான்மை ஆகியவற்றைப் போக்கவும் அது வழிகாட்டவல்லது. உலக இலக்கியங்கள் யாவற்றையும் ஓரளவிற்கு உள்ளடக்கும் ஒரு கவிதையியலை நார்த்ராப் ஃபிரை என்ற கனடா நாட்டு இலக்கிய விற்பனர் உருவாக்கியுள்ளார். இது திணைக்கவிதையியலுக்கு மிகவும் நெருக்கமானதாக இருப்பதை நாம் அறியும் போது தமிழரின் அழகியல் பெருமை நன்கு புலனாகும்.

2002 ஆம் ஆண்டில்

இருகவிதை நூல்கள். . .

கருப்பு வெள்ளைக் கவிதை

பக்கம்: 160

விலை: 75/-

அகரம்

மனைஎண்: 1, நிர்மலா நகர், தஞ்சாவூர் - 613 007

பேரழகிகளின் தேசம்

பக்கம்: 96

விலை: 40/-

மருதா

கடைஎண். 3, கீழ்த்தளம் 'ரியல் ஏஜன்சி'

102 பாரதி சாலை, சென்னை - 600 014

ரமேஷ் - பிரேம்

வழங்கும்

பன்முகப் புவகம்

சீலந்தி

உளவியல் ஆய்வில் ஒரு சோதனை நாவல்

கோவை குமாரசாமி

(ஆசிரியர் : எம்.ஜி. கரேஷ், வெவிரிடு : புதுப்பலம், 32/2 கர்த்தித் தெரு (முதல் மாடி), அரையாவுரம், சென்னை-23.)
விலை ரூபாய் 135/-

இரண்டாய்ந்துகளுக்குள் மூன்று சிந்தை நாவல்களைப் படைத்திருக்கிறார் எம்.ஜி. கரேஷ். மூன்றாம் தமிழில் வித்தியாசமான நாவல்கள். தமிழ்ச் சூழலில் பெரிதாய் போய்ப்புகிற நவீனத்துவம், பின் நவீனத்துவம் என்ற நவீன பாதையில் மற்றவர்களைப் பிடுங்கி மெழும் விலகிய முறையில் இந்த மூன்று நாவல்களையும் படைத்ததோடு இவ் வகை எழுத்தில் வெற்றியும் பெற்றிருக்கிறார்-எம்.ஜி. கரேஷ். முதலிரண்டு நாவல்களில் தத்துவ இழைபோட்டம் சிறப்பாக அமைந்திருக்க இந்தப் புதிய நாவலில் மனிதனின் சிக்கலான உளவியலை முன் வைக்கிறார் ஆசிரியர்.

இயல்பாகத் தோன்றுகிற அந்த மனிதனுக்குள்ளும் உளவியல் சிக்கல்கள் இடம் பெறாமல் இல்லை. கடுமையான மனச் சிதைவுக்கு உள்வாங்கியிருக்கிற மனிதர்கள் அவற்றை எண்ணித்துக் கொள்ளாமல் அமைதி யான மனிதனாய் போல தோற்றம் தரவே செய்கிறார்கள். ஜெபம்தான் எழுதியதைப் போல இந்தவகையான மனிதர்கள் வெவிரியில் இருப்பார்கள்.

வட்ட வடிவத்தில் அமைந்திருக்கிற ஒரு மனநல மருத்துவமனை. இதுபிடித்து சற்று விவகி அமைந்திருக்கிற பின் அறை அந்த அறையில் அன்னைவரின் உணவை சேர்ந்தபட்ட பிணைகள் சித்தப்பட்டிருக்கின்றன.

மன நல மருத்துவமனையில் திவந்தப் பட்டிருக்கும் இந்தக் கொலைகளைச் செய்தது யார் என்பதைக் கண்டு பிடிக்கும் வகையில் கதை செல்கிறது.

யார் இந்தக் கொலைகளைச் செய்திருக்கக்கூடும்?

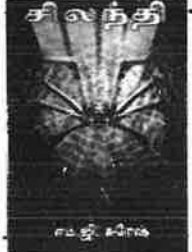
தூய்நிலைகள் வரலாறுகள் பற்றிதான். வாய்ப்புப் பூரண சாதனைகளை வைத்துக் கொண்டு மருத்துவமனைக்கு உள்ளும் வெவிரியும், ஏன்வாய்மை உட்பட என்ன இடங்களிலும் தூய்நிலைகள் ஆழங்கிறார்.

இது கவரகியமாகச் சொல்லப் பட்டிருப்பது நாவலின் தனிச் சிறப்பு. இந்த

இடத்தில் நாவலில் பயன்படுத்தப்படும் புதிய உத்தி முறைகளைச் சொல்ல வேண்டும்.

என்ன அந்த உத்தி முறை?

ஆசிரியர் வசனங்களை கதை நடைகளைக் கட்டுமே அமைக்க வேண்டியதில்லை. வசனகரைக் கொண்டு நாவலையப் படைக்க முடியும் என்று கட்டி இருக்கிறார். இந்த நாவலில் தூய்நிலைகள் வெறு யாரும் இல்லை, வசனத் தான். வசனகரையும் ஆணுக்கு முதன்மை தோவையில்லை. பெண்ணும் தூய்நிலைவராக இருக்கலாம். இன்னும் ஒரு உத்தி-தோற்றம் போல உண்மை இருக்க வேண்டியதில்லை. தோற்றத்தை உண்மை என நம்மை நம்ப வைக்க முடியும். உண்மையைத் தோற்றம் என கண்ணிக்க முடியும். இப்படி ஒரு கண்ணை மூடக் விடாமல் நாவலாசிரியர் நம்மோடு வினாபாடுவதாகச் சொல்லுகிறார். சிக்கலான உத்திமுறைகள். இவற்றை இவ் சிக்கலின்மையம் வெற்றிகரமாகக் கையாண்டிருக்கிறார் என்றே சொல்ல வேண்டும்.



உளவியல் மருத்துவமனை ஒரு பிரமிடு போல ஏற்பட்ட அறைச் சிக்கலோடு நம்மையும் சூழப்புகிறது. உளவியல் மருத்துவமனையின் தலைவர் சலீம். முன்பு சவரக இருந்தவர். கண்ணியின் தன்னை மீட்ட துறையாளராகக் காதலிக்கிறார். அவர் இவரது காதலை ஒப்புக் கொள்ளவில்லை. அவர் அப்பாவுக்கும் விருப்பம் இல்லை. அது ஒரு தவிக்காத. அந்த சலீம் தான் ஒரு தூய்நிலைவராக அமைந்து நந்த கொலைகளை ஆதாரத்திற்கு ஏற்பாடு செய்கிறார். கொல்லப்பட்ட ஒவ்வொருவரின் பாதத்திலும் சிவந்தி முத்தியை விருத்திருக்கிறது. இந்த மனம் எவ்விதம் தூய்நிலைமையான.

சிவந்தி என்று ஒரு நாவல். அந்த நாவலுக்குள் இருந்து வெவிரியில் வந்து ஒருவன் இந்தக் கொலைகளைச் செய்திருக்கலாம் என்கிறது ஒரு மனநோயாளி. யார் அவன்? டி.எஸ்.பி. என்ற கருக்க எழுந்தோடு இரண்டு மூன்று பெயர்கள். இவர்களில் ஒருவன் கொலை செய்திருக்கலாம். இப்படி எல்லாம் ஆசிரியர் நம்மோடு கண்ணை மூடக் விடாமல் வினாபாடுகிறார். கதைபின் இறுதியில் உண்மை வெளிப்படுகிறது.

மனநல மருத்துவமனை தோற்றம் தரும் ஒருவருக்கு இப்படியும் இந்தப் பரி இருக்கலா முடியும்? மனநல மருத்துவமனை சலீம் தான்

இந்தக் கொலையைச் செய்திருக்கிறார். சாதாரணமாகத் தென்படும் ஒருவருக்குள் அசாதாரணமான ஒரு மனிதன். எந்த மனிதனுக்குள் தான் இப்படி ஒரு விபீதமான மனிதன் இல்லாமல் இல்லை. தலைமைப் பதவி என்னும் அதிகாரம் சலீமின் கையில் இருப்பதால் அந்த அந்நாமல் - நாம்மலாக தென்படுகிறது.

மனச்சிதைவின் தீவிரமான விளைவு கண்டுபிடிக்காமலேயே சிசோபெர்னியா என்று சொல்கிறோம். அதில் எத்தனையோ வகைகள். (இந்த நாவலின் மூலம் நமக்கு மன நோய் குறித்து ஒரு பாடம் சொல்லுகிறார் ஆசிரியர். நமக்கும் மகிழ்ச்சி தான், நாவலில் இந்தக்கைய மனநோயாளிகள் பலரின் கதைகளை ஆசிரியர் தருகிறார். ஒவ்வொரு கதையும் கவரகியமாக அமைகின்றன என்று சொன்னால் போதாது. நம் சமூகம் இந்தக்கைய மனநோயாளிகளை எப்படியெல்லாம் உற்பத்தி செய்கிறது என்பது மற்றியும் நடப்பதாகச் சொல்லுகிறார். கதைகளும் விவரிப்பும் அருமையாகச் சொல்லப் பட்டிருக்கின்றன.

உலகநாதன் என்ற ஒரு இளைஞன். பெறுப்பற்ற தந்தை. அதன் காரணமாக உயர்கல்விக்கு வாய்ப்பில்லை. குடும்பப் பெறுப்பை கமக்க நேர்கிறது. காசில்லாத அவனுக்குள் உடமை மீது ஒரு வெறு. மனம் பிறழ்ந்த நிலையில் எதைப் பார்த்தாலும் தன்னுடையதென்றே எண்ணத் தொடங்குகிறார். இன்னொரு இளைஞன் வெள்ளிங்கிரி. எம்.ஜி.ஆர். திரைப்பட இரகிகள். தானும் திரைப்படம் தயாரிக்க வேண்டும் என்று வெறு பிடித்த நிலையில் இவனும் மனம் பிறழ்ந்தவனாகிறார். உலகில் எங்கு தயாரிக்கப்பட்ட திரைப்படம் என்றாலும் நானே அதைத் தயாரித்தேன் என்கிறார். ஆல்பர் காமு முதலிய மேற்கத்திய நவீன இலக்கியப் போக்குக்கு எப்படியோ தன்னைப் பரிசொடுத்தவன் அருபன். சிறந்திழைக்காரன்.

எல்லாவற்றையும் கொண்கலமையில் ஆக்கி மன்மயத்தி எழுதுகிற மனநோயாளி. சக்திதாசன் தீவிதான இந்துத்துவவாதி. வேலைக்காரியின் வசம் அப்பாவின் உடலில் படித்திருக்க கண்ட அம்மா, அவனுக்கு காலணி மரியாதை செய்கிறார். இவனும் இன்னொருவனோடு ஒடி விட்டான். இப்படியும் பண்பாட்டுச் சீரழிவைப் பெறுக்க முடியாமல் இந்து மதத்தை வாழ்விக்கக் கருதி இறுதியில் மனம் சிதைந்தவனாகிறார்.

நாவலில் வரும் இன்னும் இருவர் தமிழ்த் தமிழி, தமிழ்த் தூம்பி. தமிழ் புறக்கணிக்கப் படுவதைப் பெறுத்துக் கொள்ள இயலாமல் இருவரும் தீவிதான ஆகிறார்கள். இவர்களும் மனப்பிறழ்வுக்கு உள்ளானவர்கள்.

உளவியல் மருத்துவமனையில் அடைப்பட்டிருக்கிற இவர்களின் கதையை ஆசிரியர் விரிவாகச் சொல்லுகிறார். கறுப்புச் சிலந்தி பற்றி இன்னுமொரு கதை. டி.எஸ்.பி. பற்றியும் இன்னொரு கதை. இறுதியாகச் சலீம் பற்றிய கதை. கதைகள் நம்மை நுட்பமாகச் சிந்திக்க வைக்கின்றன. இவர்களைப் போல எத்தனையோ மனிதர்களை நம் சமூகம் மன நோயாளிகளாக மாற்றுகிறது. பணவெறி, திரைப்பட மோகம், இந்துத்துவ வெறி முதலியவற்றைப் போலவே தமிழ்த் தீவிரவாதமும் ஒரு மனநோய் தான் என்று சொல்லுகிறார் ஆசிரியர். இது விவாதிக்கப்பட வேண்டிய புதிய பார்வை என்பதில் ஐயமில்லை.

மரியா என்ற செவ்வியத்தியப் பெண் வெள்ளைக்கார ஆண்களை உடலுறவுக்குப் பிறகு எப்படி எல்லாம் கொல்கிறாள் என்னும் ஒரு கதை. இது மனதைத் தொடுகிறது. அமைச்சர்களும், பெரிய மனிதர்களும் ஊழல் முதலிய காரியங்களில் உறுதியாக இருக்கிறார்கள். இவர்களையெல்லாம் ஒழித்துக் கட்ட தன் பணியிலிருந்து காணாமல் போகிறார் டி.எஸ்.பி. இந்தக் சொசைல்களின் நியாயம் நமக்கு நன்கு புலப்படுகிறது.

இந்த நாவலை அரசியல் அங்கதம் என்றும் ஆசிரியர் குறிப்பிடுகிறார். அரசு எப்படி எல்லாம் மக்களின் மீது தன் அதிகாரத்தைச் செலுத்துகிறது என்பதற்கான குறியீடு தான் மனநல மருத்துவமனை என்கிறார் ஆசிரியர். நாவலில் அங்கங்கே இதற்கான சில குறிப்புகள் தரப்பட்ட போதிலும், இந்த உண்மையை புரிந்து கொள்வதற்கான முழுத்தோற்றம் நாவலில் வெளிப்பட வில்லை என்று தோன்றுகிறது. அதற்குக் காரணம் இந்த நாவல் இத்தனை சிக்கலான வடிவத்தில் அமைந்திருப்பதுதான் என்பது நமக்குள் எழும் ஒரு கேள்வி.

அதே சமயம், இதனைக் குறைபாடு என்றும் சொல்வதற்கில்லை. ஏனெனில், நாவலின் வெற்றி இந்த நெருடலைப் பின்னுக்குத் தள்ளி விடுகிறது. மேலும் இது ஒரு புதுவாசிப்பு முறை என்பதால், ஆக்கத்தின்போது இது போன்ற சிக்கல்கள் தோன்றுவது இயல்பே என்றும் எண்ணத் தோன்றுகிறது.

நாவல் ஆக்கத்தில் ஆசிரியரின் அடுத்த சோதனை என்னவாக இருக்கும் என்று ஆர்வத்துடன் நம்மை நாம் கேட்டுக் கொள்கிறோம். மகா அலெக்சாண்டரைப் பற்றி எழுதியவர் நம் இராஜஇராஜனைப் பற்றி எழுதலாம். நமக்குள்ளும் ஆதிமனிதன் இருக்கிறான்.

நாயன்மார்க்குள் நுழைந்து சித்தருக்குள் தேடி, சங்க காலத்தையும் கடந்து இன்றும் நமக்குள் இருக்கிற ஆதிமனிதனை ஆசிரியர் தேடலாம். தமிழ்ச் சமூகத்தை வாழ்விக்கக் கிளம்பி அப்புறம் தனக்குள் சிதைந்துபோன திராவிட மற்றும் கம்யூனிஸ்ட் கூட்சிகள் குறித்து எழுதலாம். நாட்டார் கதைகள் மாதிரி கதைகளில் எளிமையும் இனிமையும் கூட்டலாம்.

எம்.ஜி.சுரேஷ்டம் படைப்பத்திறன் முழு அளவில் செயல்படுகிறது. அவரிடமிருந்து இப்படி எதிர்பார்ப்பதில் தவறில்லை தானே?

★

குழந்தைகளின் மன உலகமும், மிதக்கும் இருக்கைகளின் ஆரமும்



“மிதக்கும் இருக்கைகளின் தகரம்”
(கவிதைகள்)
ஆசிரியர் : சங்கர ராமசுப்ரமணியம்
வெளியீடு : மருதா, 102, பாரதிசாலை, சென்னை-14.
விலை ரூபாய் 40/-

சீமீப்பதில் தமிழின் நவீன கவிதைத் தொகுப்புகள் நிறைய வெளி வந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. பல தொகுப்புகள்! அதனதன் தளத்தில் அவைகள் பேசப்பட்டோ, முன் வைக்கப்பட்டோ தன்னளவில் அடையாளம் கொண்டு நிற்பதையும் காண நேர்கிறது.

புதிய இளம் பருவத்தினர் கவிதை எழுத வரும்போது, சிதறண்ட நிலையில், ஆழ்நிலைப் பிரயோகங்களையும், மேலோட்டமான கவனத்தையும் பிரதிக்குள் ஒட்டியும், பிரதிபலனம் பலவாறாகச் சிதைத்தும் ஒருவித புராதனத் தன்மையோடு, புதிய அடையாளங்களையும் கொண்டு வந்து இருப்பை பிதுக்குகிறார்கள்.

சாத்தியப்பட்டவற்றிற்கும், சாத்தியப் படாதவைகளுக்கும் இடையே உழன்று கொண்டிருக்கும் பாரிய மனச்சாட்சி என்ற பெரும் சுமையை மெல்ல உதறிவிட்டு, அவைகள் தன்னிலிருந்து இறங்கும் போதான வலியுடன், சுற்றுப்புறத்தையும், கண்காணிப்பையும் சண்டைக்கு இழுக்கும் வலுவடன் தனது இடத்தை ஒருவித குரலுக்குள் தக்க வைத்துக் கொள்ளும் இன்றைய கவிதைக்கு காரணங்கள் அனேகம் இருக்கக் கூடும்.

எதையும் கடந்து போக விரும்பாமலே, அமைப்பும், கோட்பாடுகளும் தத்துவமும்,

நியதிகளும் தன்னைக் கடந்து போகட்டும் என இடம் கொடுத்து மொனிப்பதையே இன்றைய கவிதை ஒருவித எள்ளுடனும் தப்பித்தலானும், அபத்தமாய் வெளிப்படுத்திக் கொள்வதாக சுருங்கச் சொல்லலாம்.

இதன் வழியே பெண் வயமான ஒரு மொழிதல் முறையும், மிருக இனங்களின் பேச இயலாத அதன் வதிவிட வாழ்வனுபவங்களை மனிதாய்ப்படுத்தி சுற்பிதமகா வேணும் கவர்ந்து கொள்ளும் முறையும் – இது புழமையான முறை என்றாலும் – கவிதைகளில் புதிய சலனங்களை உருவாக்குகின்றன.

குழந்தமையின் பால் சார்ந்த உளவியல் கள், அதன் பாரிய உடைக்கும் செயல்பழக்கம் நீண்ட இரகசியமாகத் தங்கி காலத்தில் கவிதையாய் வெளிப்பட்டு விடுவதும் கவனிக்கத் தக்கது.

தொடர்ந்து புழங்கும் மொழி பெயர்ப்புக் கவிதைகள், நகர் மயமாகும் இருப்பு, அதன் மேலதிக விளம்பரக் கேரிக்கைகள், பிம்பங்களாகிக் கொண்டிருக்கும் பெண், ஆண் உடல்கள், அற்புதமாய் விரிக்கப்படும் செயற்கை நிலக் காட்சிகள், இதற்கிடையில் வேலை வாய்ப்பற்ற நிலை தத்துவார்த்த இருப்புக் கொள்ள முடியாத தன்னுடைய வீரிய இளமைக்காலம், அதை லட்சியமயப்படுத்த முடியாத கருணையற்ற அதிகார வெளி போன்றவை கவிதைகளை வறுத்தெடுக்கின்றன.

அத்தோடு இங்கு, மொழி, வரலாறு, சமூகம் தனக்கு சுற்பித்துத் தரும் யாவும் சுந்தேகத்திற் குரியன என்ற நிலைபாட்டையும் அவைகள் பலவாறாகப் பேசுகின்றன.

அபத்தமாய் உணர்வதும், அதீதமாய் புனைவு கொள்வதும் தனிமையில் தன்னைக் கொண்டிருவதும் இன்றைய கவிதைகளின் அடையாளமாக இருக்கிறது என்பதோடு, மறுதளத்தில் இவையே இன்றைய வாசகனுடைய கவிதையாகவும் இருப்பது அதனளவில் நேர்ந்துவிட்டதொன்றுதான். மற்றபடி தத்துவத்திற்கும், குறியீட்டுக்கு மிடையே புழங்கி வந்த பல நவீன கவிதைகள் வழக்கொழிந்து கொண்டிருப்பதை ரூபகப் படுத்த வேண்டியதில்லை.

‘மிதக்கும் இருக்கைகளின் தகரம்’ என்ற தலைப்பே கீழ்பார்வையற்ற அதிகாரத்தின் மிதப்புத் தன்மையையும், அதனூடாக தன் குழந்தமையின் கண்ணிகள் அறுந்துபட, ஒரு ‘காஸ்மோ பாலிடன்’ இருப்பிற்குள் தன்னைப் பொருத்திக் கொள்ள அலையும் காய்ச்சலான தீவிரவாதத்தையும் உள்ளடக்கியிருக்கிறது.

நகரத்தை அதன் வண்முறையை எதிர்கொள்ளும் கவிதையாகவே இத்தொகுப்பு முழுமைதையும் எடுத்துக் கொள்ள முடியும். சிற்பில இடங்களில் மத்திய தரவாழ்வின் மனப்பதட்டங்களும் அருவையாகப் பதிவாகியுள்ளன.

அதிகாரங்களை ஒருவித 'நக்கலுடன்' கையாடும் இக்கவிதைகள் காதல், வதிவிடம், சகபாவம், நட்பு, பாலியல்பு போன்றவற்றில் சூழ்ந்ததைக் கொள்கிறது.

பிராயமும், சிறுவர்களும், சிறுமிகளுமாக அழுந்தப் பேசும் இடங்களில் தன்னைக் கையளித்துவிட்டு நிற்கும் சங்கரின் மொழி எதையும் உணர்த்த முடியாமல் ஏன் நின்று கொள்கிறது?

அனுபவம் சார்ந்த கவிதைகள், மற்றும் ஆதர்ஸப் புனைவு கொள்ளும் கவிதைகள் என இரண்டாக பிளவு பட்டிருக்கும் சங்கரின் கவிதைகள், 'வீடு' 'வரவேற்க இயலாமை' பற்றி வரைபடத்தில் விட்டுச் சென்ற இறகு' மையம் இழப்பு' வாஷிங்மெஷின் கையேடு 'கார்ட்டூன்' போன்ற கவிதைகளில் பிரத்தியோகமான நவீன வெளிப்பாட்டைக் கொண்டிருப்பதும், அந்நினைவே அபத்தம் கொள்வதும் நடு இரவில் கரைந்து அழும் பூனைகளுக்கு 'சாபம்' 'சூரிய உதயத்திலிருந்து வருகிறோம்' 'இன்னொரு கனவு' 'தீராக் காதல் (2)' 'ஆத்மாநாம்' போன்ற கவிதைகளில் கொண்டாடத் தக்க வகையில் விழைவுகள் சகபாவம், எளிமை என ஆசைகளின் சித்திரமாக, இனிமையாகவும் நம்மை மலர்த்துவதற்கும் இருப்பதை ரசிக்க முடிகிறது. இந்தக் கவிதைகளை, பல பொருளில் பேசி அயர்ந்து போயிருக்கும் அதிகச் சமை பெருந்த கவிதைகளுக்கிடையில் வைக்கும்போது நமக்கு ஆகவாசம் உண்டாவதை உணரலாம்.

அதிகம் முன்னிலைகளை அழைத்து உரையாடுவதில் ஆளுவையும், கொலுசொலிகள் பற்றிய நினைவுகளில் ஏக்கத்தையும், சிறுமிகள் வராத இருப்பிடத்தில் குளறுபடியையும், பிராயத்தை தக்க வைக்க சூழ்ந்ததைத்தையும் நிகழ்த்திப் பேசும் சங்கரின் கவிதைகள் அதில் மேலும் தீவிரங்களெள்ள இயலாத மனத்தடையை சேர்ந்தே உருவாக்கியிருப்பது ஏன் என்று புரியவில்லை. ஒரு வேளை கவிதை குறித்த ஆழ்ந்த பரிச்சயம் காரணமாக, வாசக இடைவெளியை அதீதமாக முன்னுணர்ந்து மேலோட்டமாகச் சொல்லி விட்டுப் போவதில் நம்பிக்கை கொண்டிருக்கிறாரோ என எண்ணத் தோன்றுகிறது. சிறப்பாக வந்திருக்க வேண்டிய சில கவிதைகள் நீர்த்துக் கிடக்கின்றன.

மரணம் குறித்த பயம், தத்துவார்த்த விடுவிப்பில் ஒருவித 'பைத்திய நிலையைக்

குறித்தாலும், Intellectual Madness' ஐ பயன்படுத்தும் போக்கு நகுலனில் தொடங்கி யிருப்பதை நவீன கவிதைகள் ஒரு வித மோஸ்தராக கொண்டிருப்பதை - சங்கரும் வழிமொழிகிறார் எனப்படுகிறது.

"சில பெரமரேனியங்கள் ல்டிக்கர் பெட்டிட்டுள்ளன" ஒரு பறவையின் முழு, முணுப்பும், நான் உதிர்க்கும் சாம்பலும் விழுந்து கொண்டிருக்கிறது ஒரு மாபெரும் அஷ்டரேக்குள்" இருக்கிறோம் அறைகளில் அம்மாவின் விருப்பயில்லாமல் அப்பாவுடன்

அப்பாவின் விருப்பயில்லாமல் தாலும்" "குழந்தையின் வரவேற்பறை களைத் தாண்டி

வெகுதூரம் ஓடிவிட்டன"
போன்ற வரிகள் சங்கரின் புதிய மன உலகத்தை பிரதிபலிக்கின்றன. இத்தொகுப்பு மூலம் தமிழ்க் கவிதையின் மொழி சிறிய அளவில் அடுத்தத்திற்குள்ளும், நவீன வாழ்வின் புனைவு வெளிக்கும் பயணிக்கிறது எனலாம்.

இன்னும் ஆனுடல், பெண் வெளி, விருப்ப வேட்கை, பாலியல் விழைவு போன்றவற்றிலும், அசாதாரண புறவெளி இழுத்துப் போகும் நிர்பந்த இருப்பிலும் உடைப்பை உண்டாக்கும் எளிய கேள்விகள் மற்றும் தன் புராதன குழந்தைமைத் தொன்மங்கள் மூலம் கவிதையில் சாதிக்க இத்தொகுப்பில் சில மினுக்கங்களை மட்டுமே பயன்படுத்தியிருக்கும் சங்கர், காலத்தில் முக்கியமான கவிஞராக வருவார் என்பதை இதன் வழியே நாம் உறுதி செய்யலாம். 'Child Fantasy' க்காக வாசிக்க வேண்டிய முக்கியமான புத்தகம்.

**★
நந்திரன்**



இந்திரன்
(தொகுப்பு நூல்)
தொகுப்பு - சுந்தர புத்தன் வெளியீடு : மதி நிலையம் பிருந்தாவன் அபார்ட்மெண்ட்டல்
4, தனிகாசலம் சாலை, தி.நகர், சென்னை-17.
விலை ரூ. 125 டிசம்பர் 2000.

இந்திரன் - தமிழ் இலக்கிய உலகில் பெயர் பெற்ற ஒரு பெயர். பிறர் ஆர்வம் கொள்ளாத

குறைகளில் ஆர்வம் கொண்டு ஓவியம், சிற்பம், மொழி பெயர்ப்பு இவைகளைத் தமிழ் வாசகர்களுக்குக் கொடுத்தவர். சொந்தப் படைப்புத் திறனை நவீன கவிதையில் காண்பித்தவர்.

"அறைக்குள் வந்த ஆப்பிரிக்க வானம்" ஆப்பிரிக்க எழுத்துக்களைத் தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்தி ஆச்சரியப்படுத்தியவர். இன்று வரை இயங்கிக் கொண்டிருப்பவர் என்ற வகையில் இந்திரன் மேல் மதிப்புண்டு.

இந்த மதிப்பைக் குலைக்கும் வகையில் வெளிவந்துள்ள தொகுப்பு நூல்தான் 'இந்திரன்'. தமிழ்ப் படைப்பாளிகளின் மொத்தக் கவிதைத் தொகுப்புகள் வந்துள்ளது. கதைத் தொகுப்புகள் வந்துள்ளது. கட்டுரைத் தொகுப்புகளும் கூட வந்துள்ளதுதான். ஆனால், இப்படிக் கலையான ஒரு தொகுப்பு நூலை இந்திரன்தான் கொண்டு வந்துள்ளார்.

ஒரு படைப்பாளிக்குத் தன் செயல் பாடுகள் குறித்து அதிருப்தி ஏற்பட்டு, பயம் கொள்ளும்போதுதான், தன்னைப் பற்றிய புகழுரைகளை வெளிச்சத்துக்குக் கொண்டு வருவான். இப்பொழுது வெளிவரும் பல நூல்களின் முன்னுரைகள் படைப்பின் பளுக்குறைவைச் சரி செய்வதற்குத்தானே எழுதப்படுகிறது.

வஸந்த் செந்தில் விரிவான முன்னுரை எழுதியுள்ளார். அதில், இஷ்டத்திற்கும் எழுதிவிட்டுப் போன, எழுதிக் கொண்டிருக்கிற எழுத்தாளர்களின் படைப்புகள் எல்லாம் 'ஃபேஷன் பரேட்' போல தொகுப்பாக வந்து கொண்டிருக்கிற நேரம் இது' என்ற வாக்கியம் வருகிறது.

இது எந்த அளவிற்கு உண்மை. ஜி.நாகராஜனின் படைப்புகள், புதுமைப் பித்தன் படைப்புகள், சி.மணி கவிதைகள், பிச்சமூர்த்தி கவிதைகள், சுந்தர ராமசாமியின் படைப்புகள் சமீபத்தில் ஜெயகாந்தன், வண்ணதாசன், வண்ணநிலவன்... இப்படி நீண்டு கொண்டே செல்லும்.

இதில் 'ஃபேஷன் பரேட்' எங்கே வந்தது. தமிழுக்கு எந்த வகையிலாவது வளம் சேர்த்தவர்கள் தானே இலாபிகள். 'இஷ்டத்திற்கும்' என்ற வார்த்தை எந்தவித வகை தொகையும் இல்லாது தொகுத்துள்ள, வஸந்த் செந்தில் முன்னுரை எழுதியுள்ள இந்தத் தொகுப்புக்குத் தான் பொருந்தும். இந்திரனைப் பாராட்ட வேண்டும் என்பதற்காக, பணப்பு சார்ந்த முழுத் தொகுப்புகளைக் கேலி செய்து குறைத்து மதிப்பிடுவது எந்த விதத்தில் நியாயமானது.

'ஒட்டு மொத்தமாகப் பார்க்கும்போது இந்திரன் என்கிற தனிமனிதரைச் சுற்றி கலை இலக்கியம் சற்றேனும் இயங்கி இருப்பதை உணர முடிகிறது. ஆனால் இத்தனை பயணத்திற்கு ஏற்ற எதிர்வினைவைப் பெற்றிருக்கிறாரா? என்றால் இல்லை என்றே சொல்லத் தோன்றுகிறது என்ற வஸந்த் செந்திலின் கவலை அர்த்தமற்றது. தமிழ் நவீன இலக்கியத்தின் சாதனை படைத்த படைப்பாளிகள் யாருக்கும் கிட்டாத பல நன்மைகளை இந்திரன் பெற்றவர்தானே. இப்போதும் பெற்றுக் கொண்டு வருகிறவர் தானே? பணமும் பெரிய தொடர்புகளுமாகப் பல நன்மைகள் அவருக்கு விளைந்துள்ளதை என்னவென்று சொல்வது?

கதிர்வேலனின் கடிதத்தில் தன்னை மறக்கும் வஸந்த் செந்தில் 'எங்கே போனார் இந்தக் கதிர்வேலன்' என்று கேள்வி எழுப்புகிறார். இந்திரன், சுந்தர புத்தன், வஸந்த் செந்தில் எல்லோருக்கும் தெரியும்; சுந்தார் பற்றியும் ஸ்மிதாபட்டில் பற்றியும் கவலைப் பட்ட கதிர்வேலன் எங்கே பணிபுரிகிறார் என்பது, தெரிந்தும் தெரியாதது போல் நடக்கும் வஸந்த் செந்திலின் முன்னுரையின் நம்பகத் தன்மை இதிலிருந்தே கேள்விக்குள்ளாகிறது. மேலும் வஸந்த் செந்திலின் மிகைப்படுத்தப்பட்ட முன்னுரை இந்திரனுக்கு எந்த வகையிலும் பெருமை சேர்க்காது.

அடுத்து, தொகுப்பாசிரியர் சுந்தர புத்தன். சமீபத்தில் தமிழ் தொகுப்பாசிரியர்களின் எண்ணிக்கை நூலுக்கு நூள் கூடிக்கொண்டே போகிறது. ஆங்கில நூல்களில் 'Edited By', 'Compiled by' என்ற சொற்கள் கிட்டத்தட்ட படைப்பாளிக்குச் சமமான மதிப்பைத் தருவது, மேலும் அதற்கான உழைப்பும் பொறுப்பும் அவர்களுக்கு அதிகம். ஆனால், தமிழில் தொகுப்புக்கள் அதிகம் வரும் இப்போது நம் தொகுப்பாசிரியர்களின் பொறுப்புக்கள் என்னவாக உள்ளது. அதிகபட்ச வேலையே பதிப்பாளருக்கு ஒரு ஜெராக்ஸ் பிரதி எடுத்துக் கொடுப்பதுடன் முடிந்து விடுகிறது.

இந்த நூலின் முதல் பக்கத்திலேயே தவறான தகவல் உள்ளது. 'இந்திரன் படைத்த எழுத்துக்கள், சித்திரங்கள் தொகுப்பு' என்று உள்ளதை எப்படிப் புரிந்து கொள்வது. கவிதை, ஓவியம், சிற்பம், சினிமா குறித்த எழுத்துக்கள், மதிப்புரைகளாக, முன்னுரைகளாக, கவிதைகளாக இந்திரன் எழுதியவையும், பிறர் இவருக்கு எழுதியவையும், இந்திரனது நேர்காணல்களும் முந்நூறு பக்கங்களுக்கு மேல் விரிந்து

கிடக்கிறது; யார் யாருக்கு எழுதியது என்ற குழப்பமும் சேர்ந்தே. தொகுப்பாசிரியர் நினைத்திருந்தால் பல பக்கங்களைத் தூக்கிக் கடாசிவிட்டுத் துல்லியமான தொகுப்பாகக் கொண்டு வந்திருக்கலாம். பாராட்டுத் தொனிக்கும் சிறுவார்த்தை 'போஸ்ட் காட்டில் இருந்தாலும் அதையும் விட்டு விடவில்லை. இந்திரன் குழந்தையாகப் படித்தபோது எழுதிய 'அ' 'ஆ' வை மட்டும் தான் பெருந்தன்மையாகச் சேர்க்காமல் விட்டு விட்டார் சுந்தர புத்தன். 'கறுப்பு ஏசுநாதர்' கவிதை மொழிபெயர்ப்புப் பகுதியிலும், தலித் இலக்கியப் பகுதியிலும் இடம் பெற்றுள்ளது. தலித் இலக்கியப் பகுதியில் கட்டுரையில் கவிதை இடம் பெற்றுள்ளது. சரிதான். எத்தனையோ நல்ல கவிதைகளை மொழி பெயர்த்த இந்திரனின் வேறு கவிதைகள் கிடைக்கவில்லையா?

சரி, அடுத்து புத்தகம் என்ன சொல்கிறது. சிறு பத்திரிகையில் இந்திரன் தீவிரத்தன்மை உள்ளவர் போல காட்டிக் கொள்வதும், வெகுஜன இதழ்களில் அதற்குத் தகுந்தாற்போல மாறிக் கொள்வதும் சரிதானா? இந்த முரண்பாட்டை நன்றாகப் புரிந்து கொள்ள இந்திரனின் மதிப்புரைகள் மற்றும் பிறருக்கு எழுதிய முன்னுரைகளும் உதவியாக உள்ளன. சுமங்கலாவில் நகுலனுக்குக் குட்டு வைப்பார். இந்தியா டுடேயில் வைரமுத்துவுக்கு சலாம் அடிப்பார். 'போர்வாளால் சுவரம் செய்யும்' (தாசுர்) அபாயத்தைத் தவிர்க்கும் கவனத்துடன் செயல்பட வேண்டும் என்று நகுலனுக்கு அறிவுரை கூறும் இந்திரன், 'இக்கவிதைகள் தமது வார்த்தைகளை உருட்டிக் கொண்டு இருளும் மர்மமும் நிறைந்த இடங்களைத் தேடிச் செல்வதில்லை. மாறாக காற்றும் வெளிச்சமும் நிறைந்த இடங்களைத் தேடிச் செல்கின்றன' என்று வைரமுத்துவுக்கு சாமரம் வீசுவார். இருளும் மர்மமும் தான் புதிய வாசல்களைத் திறக்கும் என்பது கூடத் தெரியாதவரல்ல இந்திரன். நவீன கவிதையில் மிகைப்படுத்தப்பட்ட சொற்களுக்கு இடமில்லை. மிகையுணர்ச்சியையே தன் உயிர் மூச்சாகக் கொண்ட வைரமுத்துவை நவீன கவிஞர் வரிசையில் கொண்டுவர இந்திரன் முயற்சி செய்வது எதனால்.

இந்திரனின் நேர்காணல்கள் மூன்று உள்ளன. மூன்றிலும் ஒரேவிதமான விஷயங்கள் தான் வருகின்றன. புதிய பார்வையில் வந்த நேர்காணல் மட்டுமே கூட போதுமானதுதான். பிற விமர்சகர்களின் விமர்சனம் குறித்து 'விருப்பு, வெறுப்புக்கள் வேண்டியவர்கள் வேண்டாதவர்கள்

இவைகளே எடைக் கற்களாகின்றன' என்று கூறுகிறார். இதே வரிகள் இந்திரனுக்கும் கூட பொருத்தமானதுதான்.

தொகுப்பு நூலிலிருந்து நாம் பெறும் நீதி; கவிஞர். நாராயண ரெட்டி, சுந்தார், சியூச்சு, பிருணாள்சென், தயபவார் இன்னும் அவர், இவர் என்று திரிந்த ஆத்மா, பிரபலங்களின் நட்புக்காக சமரசத்துக்குத் தயங்காதவர்தான் இந்திரன் என்பது புரிகிறது. வைரமுத்து தன்னைத்தானே கவியரசர் என்பது போல இந்திரன் தன்னை 'இந்திரன்' ஆகக் காட்டிக் கொள்ளவே இந்தத் தொகுப்புப் பயன்படுகிறது.

★

ஒன்றுமற்ற ஒன்று (கவிதைகள்)



ஆசிரியர் :
செந்தில்சுமார்
குடிப் பதிப்பகம்
20, மன்னார்புரம்
மெயின் ரோடு,
திருச்சி-20. ரூ. 40/-

இத்தொகுப்பு இவருக்குக் கவிதைமொழி கைவந்திருப்பதை அடையாளம் காட்டுகிறது.

உனது அந்தரங்கங்களின்

பாஷைகள்

எனக்குப் புரிந்ததே இல்லை

அது

எனது அசிரத்தையாக இருக்கலாம்

—போன்று கூர்ந்து கவனிப்பதிலும்,

நாற்றமும்

மணமும்

திறைந்த வாழ்க்கை

வாழ்ந்துதான் தொலைக்கட்டும்

அதன் போக்கில்

—என்று வாழ்க்கையை எதிர்கொள்வதிலும்,

ஒருபோதும்

மீட்கமுடியாத கணத்தில்

தொலைத்துபோன

முகம் தேடி அலைகிறது.

தொலைத்து கொண்டிருக்கிற

ஒரு முகம்

என்று தனது உடைந்த நான்களைப் பற்றி ஆற்றாமை கொள்வதிலும் இவர் தனது ஆதங்கத்தை கவிதைகளில் சாத்தியமாக்கி இருக்கிறார்.

★

சாயும் காலம்

(சிறுகதைகள்)



ஆசிரியர் :
ஜி. முருகன்
தாமரைச் செல்வி
பதிப்பகம்
31/48, இராணி
அண்ணாநகர்,
கே.கே. நகர்,
சென்னை-78.
விலை ரூ. 45/-

தனது கதையின் ஆரம்பவரிகளிலேயே வாசகனைத் தன்பால் கவனம் கொள்ளச் செய்கிற ஜி. முருகனின் சிறுகதைத் தொகுதி இது. 17 சிறுகதைகள் ஒன்றுக்கொன்று ஒப்பிட இயலாதவாறு வித்தியாசமாக எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. இத் தொகுதியின் சிறப்பான சிறுகதையாக மாயக்கிளிகளைச் சொல்லலாம். சில கதைகளில் கொஞ்சம் அசோகமித்திரனின் சாயல் தெரிந்தாலும், அதையும் மீறித் தனது சுயத்தன்மையுடனும் இவர் தெரிவது பலம்.

புராணிகத்தன்மை கொண்ட கதைகளை ஜெயமோகன், எஸ். ராமகிருஷ்ணன், பாவண்ணன் போன்றோர் தொடுவது போல் இவரும் தொடர்ச்சியாகத் தோன்றினார். அவர்களைப் போலவே இவரும் தனக்கே உரிய தனித்த பாணியில் ஜெயித்தும் இருக்கிறார் என்பது ஆறுகுல் தருகிற விஷயம்.

★

ஸ்நேக்த வரம்

(கவிதைகள்)



ஆசிரியர் :
ரெங்கநாயகி
விருட்சம்
7, ராகவன் காலனி,
மேற்கு மாம்பலம்,
சென்னை-33.
விலை ரூ. 40/-

தமிழில் பெண் கவிதை எழுதத் துவங்கிய ஓரிரண்டு ஆண்டுகளுக்குள் தங்களது முதல் தொகுப்பு வெளியாகி பிரபலமடைந்து விடுகிறார்கள். ரெங்கநாயகி பல வருடங்களாகக் கவிதைகள் எழுதியும் உரிய கவனம் பெறாதிருப்பது வியப்பூட்டுவதாக இருக்கிறது. இவர் அப்படியொன்றும் கவனம் கொள்ள முடியாத வரிகளை எழுதியவரும் அல்ல.

'ஒரு மழை நாள்' 'இசைவு' 'புருஷார்த்தம்' போன்ற கவிதைகளில் ஆணாதிக்கத்துக்கு எதிரான குரலையும், 'கையிருப்பு' அச்சப்பிழை

'சிருஷ்டி' உற்சவருக்கு' போன்ற கவிதைகளில் ஒரு மாதிரியான அபூர்வமான மனநிலையையும் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது.

வேதனை வலிகள்

ஞாபக மடிப்பில் பத்திரமாயிருந்தன
எனினும்

ஒவ்வொரு முறையும்

புத்தம் புதியதாய் பரிமாண வலிகள்
பழம் பிள்ளைத்தாய்ச்சிக்கு

சில பெண்கவிதைகளைப் போல் ஆண் களின் முகத்தில் ஓங்கி அறையாமல் தர்க்கரீதியான முறையில் தன் குரலை உயர்த்திப் பேசுவதில் இவர் கவிதைகள் தனித்த நிலை வகிக்கின்றன என்று சொல்லலாம்.

இவருக்குப் பல மாதிரியான விஷயங்களைக் கவிதையில் கொண்டு வர முடிகிறது என்பதே இவரது சிறப்பம்சம். பாலுறவு தொடர்பான விஷயங்களை சில பெண்கவிதைகள் முகத்தில் அடிக்கிற மாதிரி சொல்லி ஆண்களை திருக்கிடச் செய்கிறார்கள். இவர் கவிதைகளில் அதுமாதிரியான அதிர்ச்சியூட்டல்கள் இல்லை. இவர் எதையும் இயல்பாகச் சொல்லிச் செல்கிறார். அதனாலேயே இவரது கவிதைகள் முக்கியத்துவமுடையதாகின்றன.

★

ஓற்றைக்களவம்

அதைவிடாத நானும்

(கவிதைகள்)



ஆசிரியர்:
ராஜா சந்திரசேகர்
காவ்யா, 14, முதல்
குறுக்குத் தெரு,
டிரஸ்ட்புரம்,
கோடம்பாக்கம்,
சென்னை-24.
விலை ரூ. 70/-

ராஜா சந்திரசேகரின் மூன்றாவது கவிதைத் தொகுதி இது. சுவண்ணை விழுங்கிய கையோடு எழுதிய கவிதையா இது என்று சந்தேகப்படுகிற அளவுக்கு 'நிஹிலிஸ்' மனப்பான்மையோடு கவிதை எழுதுகிற இன்றைய 'பிலிஸ்டைன்' களுக்கு மத்தியில் இவர் நம்பிக்கையுடன் எழுதுகிற கவி. இவர் கவிதைகளைப் படிக்கிறபோது அதில் கொப்பளிக்கும் உற்சாகமும் தன்னம்பிக்கையும் நம்மையும் தொற்றிக் கொள்கிறது.

எழுதாமல் விட்ட கவிதை
பார்க்க மறந்த நண்பர்

கை குலுக்க முடியாத அவசரம்
முடிக்காமல் முடித்த தொலைப்பேச்சு
கவனிக்க மறந்த வானவில்
தூக்காமல் போன குழந்தை
வராமல் நின்ற புன்னகை
ரசிக்காமல் விட்ட காட்சி
இப்படி எத்தனையோ இழந்து
வேகமாகிறோம்
எதனைப் பெற

என்ற கவிதையில் தொனிக்கும் ஆத்தங்கம்;

உடைந்து கிடக்கும் அனாதையான

வளையல் துண்டு

நகம் தீண்டி விலகுகிறது

அதைத்தாண்டி விரைந்தோடுகிறது
நண்டு

மணல் கீறல்களில்

அது ஏதோ குறிப்பைச் சொல்லிப்

போனதுபோல் இருக்கிறது

போன்ற வரிகளில் இனம் புரியாத ஏக்க
உணர்வையும்

என்னைப் பற்றி

செய்தி பெற்றவர்கள்

கடைசியாகக்

கேட்டிருக்கலாம்

என்னிடமும்

போன்ற சிந்தனைகளில் உள்ளலையும்
அழகாக வெளிப்படுத்தும் இவர்

1. நீதானே போனாய்
காதல் இருக்கிறதே
என்ன செய்வாய்
2. கட்டப்பட்ட கைகளுக்குள்
இருக்கிறது
சுதந்திரம் பற்றிய கவிதை
3. என்னை
தன் சிலுவையாக்கி
தன்னை
அறைந்து கொண்டது
காதல்

போன்ற வரிகளில் வெளிப்படுத்தும் சுருத்து அலங்காரம், வார்த்தை சாமர்த்தியங்கள் ஆங்காங்கே நெருடுகின்றன. அலங்காரம், சாமர்த்தியங்களை நீக்கியதே நல்ல கவிதை. இவரது மூன்று தொகுதிகளிலும் இந்த நெருடல் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கிறது.

இதை நீக்கினால் இவரது கவிதைகள் இன்னுமொரு புதிய வீச்சுடன் மிளிரும் என்பதில் ஐயமில்லை.

எதிர்வினை

பன்முகத்தின் ஆளுமையும், பக்குவமும் பிறிதொரு நாளில் நிச்சயம் ஆய்வுக்குட்படும்.

அகநிலைக்குள் விரவி ஏறும் காரத் தெறிப்புமிக்க கடினத்தை வாங்கிய - நிதானப்பாடுகளோடு முதன்மைப் பாங்கு கொண்ட கருத்தாடிக் கவிதைகளின் வீச்சில் ஒருவகை இரப்பர்ச் சத்தம் செவிகளுக்குள் உள்ளேறுவதாய் உணரமுடிகிறது.

பிரம்பலாஜனின் ஆளுமை தொனிக்கும் உரையிலிருந்து மணித உள்நுணர்வின் மெத்தனமான பாய்ச்சலிலிருந்தும் தன் உலகத்தை வெளி கொண்டு வருகிறபோது அதன் தரிசனச் செழுமையை தரிசிக்க முடிகிறது.

எம்.ஜி. சரேஷின் முற்போக்கு வெளியிலிருந்து இலக்கியத்தை இரசிப்பதும், விளங்குவதும் இலேசாக இருக்கிறது. ஆக மொத்தத்தில் பன்முகத்தின் தேவை முக்கியமானது.

உவைஸ் கனி இலங்கை

நவீன இலக்கிய இதழ்களில் பன்முகம் இதழுக்கு ஒரு சிறப்பான இடம் உண்டு. அயல்நாட்டு இலக்கியம், இலக்கிய கர்த்தாக்கள் குறித்த கட்டுரைகள் சிறப்பாக உள்ளன. அவை போலவே நம் தமிழ் சூழலின் இலக்கிய போக்குகள் பற்றி எதிர்பார்க்கிறேன்.

மணியில்லன் கொரடூர், சென்னை-80.

பயனுள்ள விஷயங்கள் பல உள்ளன; உளமார்ந்த பாராட்டுக்கள்... "தேவை ஒரு வாசிப்பு இயக்கம்" எனும் தலையங்கம், மிக ஆழமானது; மிகச் சரியான சமுதாய இலக்கியச் சிந்தனையின் பிரதிபலிப்பு; மேற்குவாங்க, கேரள வாசகர்களின் மேம்பட்ட நிலைக்குக் காரணம், அந்த மாநிலங்களில் கம்யூனிஸ்டுகள் வாசிப்பு இயக்கம் ஒன்றை ஏற்படுத்திப் பெருவாரியான மக்களைப் படிக்க வைத்தார்கள் எனத் தலையங்கம் நடுநிலையுடன் சுட்டிக் காட்டுகிறது; ஆம்; மேற்குவாங்கம், கேரளம் ஆகிய மாநிலங்களிலிருந்து, தமிழர்களாகிய நாம், தமிழ்க்கலை இலக்கியவாதிகளாகிய நாம், சுற்றுக் கொள்ள வேண்டியவை ஏராளம்! ஆனால், இங்கே என்ன நடக்கிறது? மார்க்சியவாதிகளையும், பொது உடமைவாதிகளையும், "சாதியவாதிகள்" என்று மட்ட ரகமாகப் பழி சுமத்தும், "இலக்கிய உலக இராமகோபாலன்சு" மற்றும் சங்கப்பரிவாரங்களை, நாம் வளர்த்து வரும் அவலநிலையைன்றோ நீடிக்கிறது!

தி.க.சி, நெல்லை-6.

புதிய வாசிப்பு முறைகளையும், புதிய தேடுதலோடு வெளியிட்டு வருகிறீர்கள். மிக்க மகிழ்ச்சி. மற்ற இலக்கிய இதழ்களில் இல்லாத சிறப்பம்சமாக ஓவிய நிகழ்வுகளைப் பற்றியும், அதன் தத்துவ ஆக்கங்களையும் பதிவு செய்து வருகிறீர்கள், மிக்க நன்று.

இன்னும் புதிய விமர்சன முறைகளை அறிமுகப்படுத்தினால் இதழ் இன்னும் சிறப்படும்.

ஜெ. உலகநாதன் பெருந்துறை-638052.

பதிவுகள்



திருச்சியில் 22-12-02 அன்று தமிழ் சிற்றிதழ்கள் சங்கத்தின் 15-வது ஆண்டு விழா மாநாடு சிறப்பாக நடைபெற்றது.

மாநாட்டில் எழுத்தாளர் மாத்தளை சோமு உரையாற்றுகையில் சிற்றிதழ்களே மிகச் சிறந்த ஆயுதங்கள் என்று குறிப்பிட்டார்.

தமிழகத்தில் தமிழ் மறுக்கப்படும் ஒதுக்கப்படும் நிலை இருக்கிறது. நமது மொழியை நாம்தான் முன்னிறுத்தவேண்டும் என்றார். மேலும், 2.5 லட்சம் தமிழர்களே இருக்கும் கனடாவில் 24 மணி நேர வானொலி ஒலிபரப்புகள் மூன்று உள்ளன. ஆஸ்திரேலியாவில் இரு தமிழ் வானொலிகள். இலங்கையின் சமாதானம் பெரிய பத்திரிகைகளால் வரவில்லை. சிற்றிதழ்களால் வந்தது. சிற்றிதழாளர்கள் நம்பிக்கை இழக்காமல் நடத்த வேண்டியதன் அவசியம் இன்று உள்ளது என்றும் தமது உரையில் அவர் குறிப்பிட்டார்.

கலை இலக்கிய பெருமன்ற மாவட்டத் தலைவர் வி.ந. சோமசுந்தரம் இன்று தமிழ் மொழி கல்வி, இசை வழிபாடு, ஆட்சி, நீதி என்று எங்கும்ல்லாத நிலை உள்ளது அதுபற்றி சிந்திக்க, பேச, வாழ்க்கை இடந்தரவில்லை சிற்றிதழ்கள் ஓர் எதிர்க்கலாச்சாரத்தை உருவாக்க வேண்டும் என்றார்.

மாநாட்டை தொடங்கி வைத்து தனிநாயகம் இதழியல் கல்லூரி செயலர் அமுதன் அடிகள் பேசினார். சங்கத்தின் முன்னாள் செயலர் என். செல்வேந்திரன் தலைமையில் சி. வெற்றி வேந்தன், அ.கா. பிச்சை, பொள்ளாச்சி நசன் பேசினார். பொள்ளாச்சி நசன் தனது பார்வையில் சிற்றிதழ்களை சி.டி வடிவத்தில் பாதுகாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டு இருப்பதாகக் கூறினார். மாலையில் சிறந்த சிற்றிதழ்களுக்கான (2002) ஆண்டு பரிசளிப்பும், நன்றியுரை பொதுச்செயலாளர் பாரதிவாணன் ஆகியோரால் வழங்கப்பட்டது. விழாவில் சிற்றிதழ்களின் கண்காட்சியும் வைக்கப்பட்டு இருந்தது. ஒவ்வொரு சிற்றிதழும் தனக்கேயுரிய தனித்தன்மையுடன், வேகத்துடனும் கருத்து கோர்வையுடன் இருப்பதை காண முடிந்தது.

கீதாஞ்சலி பிரியதர்சினி

R.DIS. NO :296/2002

புதுப்புனல் வெளியீடுகள்

புதுப்புனல்

வெளியீடுகள்

நவீன தமிழ்ச் கதை சொல்லலில் மற்றொரு புதிய சாத்தியம்
தோற்றநிலை வெய்ம்மைப் (vertual reality) புதினம்

சிலந்தி

எம்ஜி கரேஷ் 135.00

ஞானியின் கட்டுரைகள்

மார்க்சியத்திற்கு அழிவில்லை

ஞானி 90.00

தமிழில் முதல் பன்முக (cubist) நாவல்

அட்லாண்டிஸ் மனிதன் மற்றும் சிலருடன்

(திருப்பூர் தமிழ்ச் சங்க விருது பெற்ற நாவல்)
எம்ஜி கரேஷ் 250.00

தன் பெருக்கி (auto fiction) நாவல்

அலெக்ஸாண்டரும் ஒரு கோய்பை தேனீரும்

எம்ஜி கரேஷ் 115.00

கனவில் பெய்த மழையைப் பற்றிய இசைக் குறிப்புகள்
குறுநாவல்

ரமேஷ் - பிரேம் 70.00

எம்மிடம் கிடைக்கும் இதர நூல்கள்

யார் அந்த அட்லாண்டிஸ் மனிதனும் மற்றும் சிலரும்

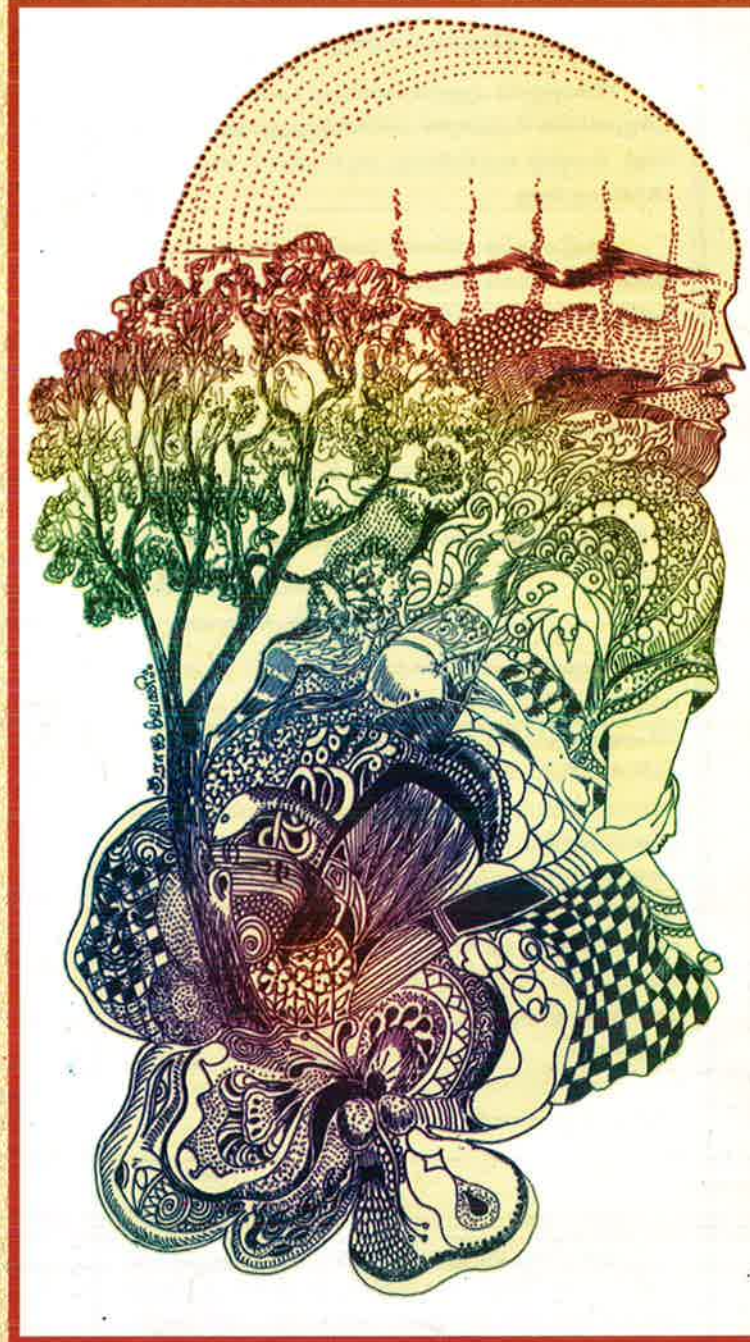
நாவல் மீதான கருத்துக்களின் தொகுப்பு
தொகுப்பாளர் - ஞானி 20.00

காண்கிரீட் வனம்

நாவல்
எம்ஜி கரேஷ் 14.00

சமூக வீச்சின் புதிய பரிமாணங்கள்

கவிதைகள்
ரவி 5.00



தொடர்புக்கு: புதுப்புனல் 32/2 ராஜித் தெரு (முதல் மாடி)
அயனாவரம் சென்னை - 600 023 (அயனாவரம் வாட்டர் டாங்கு அருகில்)