

- 0 சமகால ஈழத்துத் தமிழ் கவிதை பற்றிய இலக்கியக் கண்ணோட்டம்
கலாநிதி சுரேஷ் கனகராஜா
- 0 புது அரங்கமா அல்லது மாற்று அரங்கமா
அ. ராமசாமி
- 0 நமது உதடுகள் ஒன்றாகப் பேசும் போது
லூஸ் எரிகாரே
- 0 நாக் அவுட் சினிமா
ரவிக்குமார்
- 0 ஒழுங்கமைத்தல் மீறல் கி.ராவின் பாலியல் கதைகள்
அ. மாரக்ஸ்
- 0 சாவித்ரி பாய் புலே ஜோதிபா புலேவுக்கு எழுதியது
- 0 தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியத்தில் சாதி எதிர்ப்புக்குரல்
பி.பா. வேல்சாமி
அ. மாரக்ஸ்

ஜனவரி 1994

இலக்கிய
நிறுவனம்
இணைப்பு

என்பவற்றின் அடிப்படையில் அணுகக்கூடிய தாயிருக்கிறது; தமிழ்க் கவிதையின் புதிய போக்குக்களை வளரும் பாரம்பரியங்களை இனங்காணக்கூடியதாயிருக்கிறது.

II

தமிழ்க் கவிதையையும், கவிதை விமர்சனத்துறையையும் நாம் பரிசீலனை செய்யுமுன், வாய்மொழி மரபினதும் எழுத்தறிவு மரபினதும் வேறுபாடுகளையும் அவற்றின் பிரதான குணாதிசயங்களையும் அறிதல் வேண்டும். பேராசிரியர் டன்னன் (Tennen, 1982) போன்ற தற்கால சமூக மொழியியலாளர் இவ் இரு மரபுகளினதும் செல்வாக்கால் இடம் பெறும் மொழிப் பிரயோகத்தை அல்லது கருத்து பரிவர்த்தனையை பின்வருமாறு அடையாளங்கண்டுள்ளனர் :

வாய்மொழி மரபு

செவிப்புலம் சார்ந்த
பற்றுள்ள
ஆள் நிலைப்பட்ட
சுட்டிப்பான
உணர்ச்சிவசப்பட்ட
நெகிழ்ச்சியான
சுழல் போக்கான
உயர்வு நவிட்சியுள்ள

எழுத்தறிவு மரபு

கட்புலம் சார்ந்த
பற்றற்ற
ஆள் நிலைப்படாத
கருத்துருவ
அறிவுசார்ந்த
கட்டிறுக்கமான
நேர்ப்போக்கான
குன்றக்கூறுகிற

மொழிப் பிரயோகத்தில் ஏற்படும் இவ்வேறுபாடுகளை விளங்கிக் கொள்வதற்கு இவ் இரு மரபுகளிலும் கருத்து பரிவர்த்தனை எவ்வாறு நிகழ்கின்றது என்பதை நாம் அவதானிக்க

வேண்டும். கட்புலம் சார்ந்த பரிவர்த்தனையில் இறுக்கமான அடக்கமான சிக்கனமான முறையில் மொழி பிரயோகிக்கப்பட்டாலும், கண்களால் வாசிப்பவர் திரும்பத்திரும்ப வாசிக்கக்கூடிய சலுகை இருப்பதால் கிரகிப்பதில் பிரச்சனை ஏற்படுவதில்லை. அத்தோடு, இம் மரபில் கருத்து எழுத்து வடிவம் பெற்று ஒரு தனியான உருவம் பெறுவதால் (நூல் வடிவில்) எழுதுபவரும் வாசிப்பவரும் தம்மை மொழியிலிருந்து பிரித்து பற்றற்ற முறையில் பரிவர்த்தனை செய்யக்கூடியதாக இருக்கிறது. ஆனால் செவிப்புல பரிவர்த்தனையில் நாம் ஒரு முறை மட்டும் காதால் மாத்திரம் கேட்டு விளங்க வேண்டியிருப்பதால் தளர்ச்சியுள்ள, மீளக்கூறி வலியுறுத்துகின்ற, உயர்வு நவிட்சியுள்ள மொழி நடையே கிரகிப்பை இலகுவடுத்துகிறது; தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது. அப்படியே ஓசை, லயம், ஒத்திசை என்பனவும் செவிப்புல கிரகிப்பிற்கு அத்தியாவசியமான பங்களிக்கின்றன. மேலும் பேசுபவரும் கேட்பவரும் நேர்முகமாகவே தொடர்பு கொள்வதால் கருத்து பரிவர்த்தனையில் பற்றுள்ள முறையில் ஈடுபடுவதோடு அவர்களது முகபாவங்களும், சைகைகளும் சொந்த உணர்ச்சியும் பரிவர்த்தனையில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. (ஆரம்பத்தில் இவ்விதமாக வலிமை பெற்ற குணாதிசயங்கள், பின்னர் மாறாக எழுத்தறிவு மரபைச் சார்ந்தவர்கள் பேசும்போதும் அல்லது வாய்மொழி மரபைச் சார்ந்தவர்கள் எழுதும் போதும் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. இதற்குக் காரணம் தாம் பழக்கப்பட்ட, விரும்புகிற, மொழிநடை குணாதிசயங்களை ஏனைய பரிவர்த்தனை ஊடகங்களுக்கும் இரு சாராரும் பிரயோகிக்கின்றமையே.

பொதுவாக, வாய்மொழி மரபில் உணர்ச்சிக்கு முதன்மையான இடமிருக்க, எழுத்தறிவு மரபில் உணர்ச்சி குறைந்த இடத்தைப்பெற்று உதாசீனமும் பெறுகிறது என்பது உண்மையானும், வாய்மொழிமரபில் சிந்தனைக்கு அறிவுக்கு இடமேயில்லை என்று கூறுவதற்கில்லை.

சிந்தனைபோக்கு வித்தியாசமான வகையில் இடம் பெறுகிறது என்றே கூற வேண்டும். வாய்மொழி மரபில் கருத்து சுட்டிப்பான முறையில், நிஜமான சந்தர்ப்பங்கள், சூழல், மனிதர் ஆகியவற்றால் உருவம் பெற்று, மறைமுகமாக வெளிவர எழுத்தறிவு மரபில் கருத்து கருத்தாக, அறிவியல் ரீதியாக, நேரடியான முறையில் உணர்த்தப்படுகிறது. ஆரம்பத்தில், ஐக்குடி போன்ற மானிடவியலாளர், வாய்மொழி மரபு அறிவு குறைந்த, பின்தங்கிய, குறைவிருத்தியுள்ள சிந்தனைப் போக்கை கொண்டதென கருதினாலும், சமகாலசமூக மொழியியலாளரான டனன், பிறைஸ் ஹீத் (Tannen 1982 ; Heath, 1982) போன்றோர் இரு மரபுகளும் ஒரே கருத்துக்களை வித்தியாசமான விதங்களில் அணுகுகின்றன, அடைகின்றன, விளக்கிக் கொள்கின்றன என்ற பாரபட்சம் அற்ற நிலைப்பாட்டையே கடைப்பிடிக்கின்றனர்.

கருத்து பரிவர்த்தனையிலும், சிந்தனைப் போக்குகளிலும் இடம் பெறும் வேறுபாடுகள், இவ்விரு மரபுகளைச் சேர்ந்தோரினதும் உணர்வுச் செவ்வியையும் (sensibility) பாதிக்கத்தான் செய்கின்றன. வாய்மொழி மரபைச் சேர்ந்தவர்கள் உணர்ச்சித்துடிப்புள்ள காரசாரமான விறுவிறுப்புள்ள, உயர்வுநவிட்சியுள்ள மொழிநடையையே தாக்கமுள்ளதாக, ரசனை நிறைந்ததாக, அழகியல் கவர்ச்சியுள்ளதாக கருதுகின்றனர். மாறாக, பற்றற்ற, கட்டிறுக்கமான மொழிநடையை உயிரற்றதாக, தனித்துவமற்றதாக, கவர்ச்சியற்றதாக, யந்திரமயமானதாக உள்ள தெனக் கூறி உதாசீனம் செய்வர். எழுத்தறிவு மரபைச் சேர்ந்தவர்களோ இத்தகைய பற்றற்ற மொழி பிரயோகத்தையே சிறப்பானதாக, ஆழமானதாக, தம் சிந்தனைக்கு தீனி போடுகிற, உயர் பண்புடைய நடையாகக் கருதி, வாய்மொழி மரபைச் சேர்ந்தோரது மொழிநடையை இலகுவான, மலிவான, ஒருதலைப்பட்சமான, முன்னேற்றமற்ற உணர்வுச் செவ்வியாக கொள்கின்றனர். உணர்வு செவ்வியில் காணப்படும் இவ்வித்தியாசங்கள் இலக்கியத்தின்

ரசனையிலும் (Literary taste) வேறுபாடுகளை ஏற்படுத்தும் என்பது கண்கூடு. உதாரணமாக எழுத்தறிவு மரபு பற்றற்ற, ஆள்நிலைப்படாத, கருத்துருவமான படைப்புக்களையே தரமானவையாக கருதுகின்றது. ஆங்கில இலக்கிய உலகின் மேதையான டி.எஸ்.எலியட் கலையின் பற்றற்ற தன்மை (impersonality of art) என்ற தன்கொள்கையினூடாக இத்தகைய ரசனையை நவீன விமர்சனத்துறையில் நிலைநாட்டினார்.

அப்படியே தற்கால விமர்சனத்தில் முக்கிய இடம் வகிக்கும் "நவ விமர்சனம்" (New criticism) என்ற கண்ணோட்டம் ஒரு படைப்பிற்கும்பத்திரும்ப வாசிக்கப்பட்டு, வார்த்தைகள் நுணுக்கமாக ஆராயப்பட்டு, பற்றற்ற நிலையில் அணுகப்படும்போதே அதன் கருத்தும் தரமும் அடையப்படுகின்றன என்று கருதுகின்றது. செவிப்புல ரசனைக்காக வார்த்தைகளை நெகிழ்ச்சியோடு, மிதமாக பிரயோகிக்கும் வாய்மொழி மரபைச் சார்ந்த இலக்கியம் இவ் அளவுகோல்களின் படி தரம் குறைந்ததாகவே காணப்படும்.

அரசியற் செல்வாக்கு மிகுந்திருக்கும் எழுத்தறிவு மரபைச் சார்ந்த மேற்குலக நாடுகளே சர்வதேச இலக்கிய அரங்கிலும் ஆதிக்கம் செலுத்துவதால், சர்வதேச வாசகர்களின் மதிப்பைப் பெற மூன்றாம் உலக எழுத்தாளர்களும் ஆரம்பத்தில் எழுத்தறிவு மரபின் விதிகளுக்கேற்பவே இம் மொழியைப் பிரயோகித்தனர். இலக்கியம் படைத்தனர். எனினும் அவர்கள் பல பிரச்சனைகளையும் கேள்விகளையும் எதிர்நோக்கத் தொடங்கினர்.

முதலாவதாக, இவ் எழுத்தாளர்கள் தம் சமுதாயத்திற்கு அந்நியமான எழுத்து மரபை பின்பற்றி படைக்கும் இலக்கியம் தமது சொந்த மக்களிலிருந்தே அந்நியப்படுவதை உணர்ந்தனர். வாய்மொழி மரபின் பழக்கத்தில் வளர்க்கப்பட்ட சமுதாயத்தின் பெரும் பகுதி

யினர் இத்தகைய இலக்கியத்தை ரசிக்கவோ கிரகிக்கவோ முடியாதிருப்பர். கல்வியறிவுள்ள மத்தியவகுப்பு புத்திஜீவிகள் சிவராலேயே இவ் இலக்கியத்தை வினங்க முடியும். குறிப்பாக அரசியல் எதிர்ப்பு உணர்வை அல்லது சமுதாய விழிப்புணர்வை உருவாக்க விரும்பும் மூன்றாம் உலக முற்போக்கு எழுத்தாளர் பலருக்கு இந்நிலைமை ஒரு பெரிய முரண்பாட்டைத் தோற்றுவிக்கிறது; தாம் சமுதாயத்தின் எவ்வகுப்பு மக்களுக்கு எழுதுகிறார்களோ அவர்கள் கவரப்படாமலே வாசிக்க முடியாமலோ போக, சமுதாயத்தின் செல்வாக்கு மிக்கவர்கள் அல்லது அதிகாரம் செலுத்துகிறவர்கள் மாத்திரம் பற்றற்ற முறையில் வரட்டு அறிவுக்காக வாசிக்கும் நிலை உருவாகிறது.

மேலும், தம் பொருள் எவ்வளவு தீவிரமானதாக இருந்தாலும் தாம் இதைத் தெரிவிக்க பிரயோகிக்கும் ஊடகமே தம் பொருளுக்கு எதிரான வித்தியாசமான விழுமியங்களை உணர்வுச் செவ்வியை, அழகியல் ரசனையை தெரிவிக்கின்றது என்பதையும் மூன்றாம் உலக எழுத்தாளர் கண்டனர். அதாவது, தம் கவிதையின் பொருள் மேற்கத்தைய கலாச்சார விழுமியங்களை எதிர்ப்பதன் முக்கியத்துவமாக இருக்கலாம்; ஆனால் எழுத்தறிவு மரபின் மொழி நடையை பிரயோகிக்கும் போது மறைமுகமாக மேற்கத்திய கலாச்சார விழுமியங்கள் வாசகரிடையே பரவுகின்றன என்பதை எழுத்தாளர் கண்டனர். இத்தகைய அந்நிய உணர்வுச் செவ்வியையும் அழகியல் உணர்வையும் தொடர்ந்து வளர்ப்பதன் மூலம் தம் சொந்த வாய்மொழிக் கலாச்சாரத்தின் கலைவடிவங்கள், (நாட்டார் பாடல்கள், கிராமிய இதிகாசங்கள், கதைகள், கூத்துகள் என்பன) கவனிக்கப்படாமல் பின்தள்ளப்படவும் மூன்றாம் உலக எழுத்தாளர் வழிவகுக்கின்றனர்.

சுதேச கலைகளில் ஏற்படும் 'தாக்கத்தோடு கூட, சமுதாய உறவு முறைகளிலும் விழுமியங்களிலும் ஏற்படும் பாதிப்பும் கவனிக்கப்பட வேண்டியது. எழுத்தறிவு மரபை மூன்றாம் உலக எழுத்தாளர்கள் பாவிக்கும் போது அதனோடு கூட அதனைச் சார்ந்திருக்கும் சமூக விழுமியங்களும் சமுதாயத்தில் பரவுகின்றன. அதாவது இயற்கையையும் மனிதரையும் புறநிலையினின்று பற்றற்ற முறையில், மத-அற நம்பிக்கைகளை விடுத்து அறிவியல் ரீதியாக அவற்றின் பயன்பாட்டை மட்டும் மனங்கொண்டு அணுகும் முறையையே எழுத்தறிவு மரபின் மொழிப்பிரயோகம் வளர்க்கிறது. இத்தகைய அணுகுமுறையே விஞ்ஞானத்தையும் அதனோடு தொடர்புள்ள நகரமயமாக்கம், தொழில் நுட்பம், "அபிவிருத்தி" என்பவற்றையும் மேற்கத்தைய உலகில் வளர்த்தன. எனவே பாரம்பரிய சமுதாயங்களில் இத்தகைய விழுமியங்கள் பரவுவதன் மூலம் தொழில் நுட்ப ரீதியான மேற்குலகின் சமூக உறவுமுறைகளும் ஸ்தாபனங்களும் பரவும் நவகாலனித்துவ போக்கிற்கு தாமறியாமலே மூன்றாம் உலக எழுத்தாளர் வித்திடும் நிலைமையையும் உணரத்தொடங்கினர். எனவே மேற்குலகின் சமுதாயத்திற்கும் அதன் சமூக - பொருளாதார அமைப்புகளுக்கும் மக்கள் மனோ ரீதியாகவே அடிமைப்படுவதற்கு எழுத்தாளர் வழிவகுக்கின்றனர்.

இறுதியாக, நம் அரசியல் ரீதியான எதிர்ப்புணர்வுகளை ஆணித்தரமாக எடுத்துரைக்க எழுத்தறிவு மரபின் மொழிப் பிரயோகம் பல தடைகள் விதிப்பதையும் அவர்கள் உணர்ந்தனர். தம் சொந்த அனுபவங்களையும் உணர்வுகளையும் கலப்பற்ற முறையில் சித்தரிக்க ஏற்ற ஊடகமாக எழுத்தறிவு மரபு தோன்றவில்லை. அதாவது அதிகாரவர்க்கத்தினருக்கெதிரான கோபம், போராட்டத்திற்கான அறைகூவல், ஒடுக்கப்

பட்டவர்களுக்கான அனுதாபம் போன்ற உணர்வுகளை உள்ளத்தின் ஆழத்திலிருந்து உணர்ச்சித் துடிப்புடன் வெளிப்படுத்த முடியாமல் போகிறது, அல்லது தெரிவிப்பது கடினமாகிறது. உணர்வுகள் பற்றற்ற முறையில், ஆள்நிலைப்படாமல், கட்டுப்பாட்டோடு, கருத்துருவமாக தெரிவிக்கப்படுவதென்றால் இவ்வுணர்வுகள் பொதுமைப்படுத்தப்படும்; தாக்கத்தையிழக்கும்; திரிபுபடுத்தப்படும்; மழுங்கடிக்கப்படும்.

இத்தகைய பிரச்சனைகளின் பின்னணியிலேயே மக்களோடு மகாநாட்டின் விவாதம் வலுப்பெற்றது. ஒரு பக்கத்தில் ஆங்கிலமொழியின் பிரயோகத்தை மூன்றாம் உலக எழுத்தாளர் தொடருவதா இல்லையா என்று விவாதித்த அதேவேளை, மறுபுறத்தில் இம்மொழியேடு கலந்த எழுத்தறிவு மரபின் பிரயோகத்தை தொடருவதா என்ற கேள்வியும் எழுப்பப்பட்டது. ஆப்பிரிக்க எழுத்தாளரிடையே இப்போது மூன்று நிலைப்பாடுகள் இருப்பதாக தெரிகிறது. அச்சேபே (Achebe, 1975) போன்றோர் எழுத்தறிவு மரபினால் கிடைக்கும் பரந்த சர்வதேச வாசகர் வட்டத்தையும் அதனால் கிடைக்கும் சிந்தனை வீச்சையும் அதனூடாக தம் சொந்த கலாச்சாரத்தை ஏனைய "உயர்ந்த" கலாச்சாரங்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தக் கூடிய தாயிருப்பதையும் கருத்திற்கொண்டு அம்மரபைத் தொடர்ந்து பிரயோகிப்பதையே விரும்புகின்றனர். மறுபக்கத்தில், நுகூகி (Ngugi, 1990) போன்றோர் நாம் ஏற்கனவே பார்த்த கலாச்சார அரசியற் பிரச்சனைகளை மனங்கொண்டு தம் சுதேச வாய்மொழி மரபையும் நாட்டார் கலைகளையும் தழுவி இலக்கியம் படைப்பதையே விரும்புகின்றனர்.

ஆனால் காபிரியேல் ஒகாரா (Okara, 1991) நுகூகியின் நிலைப்பாட்டை எதிர்த்து, நாம் வெறுமனே பழமைக்குத் திரும்புவது, அல்லது எழுத்தறிவு மரபின் சிறப்புகளை அறிந்தும்

அவற்றைப் பிரயோகிக்காமல் விடுவது, ஒரு தோல்வி மனப்பான்மையை சித்தரிக்கக்கூடும் என்று வாதிட்டுள்ளார். எனவே ஒகாரா தான் இரு மரபுகளினதும் சிறப்புகளை இணைத்த ஒரு பாரம்பரியத்தை வளர்க்கப் போவதாகக் கூறியுள்ளார். அதாவது, வாய்மொழி மரபின் சிறப்புகளைப் பயன்படுத்தி சமுதாயத்தின் பெரும்பான்மையான மக்களோடு தொடர்பு கொள்ளும் அதேவேளை, அவர்களுக்கு எழுத்தறிவு மரபின் நன்மைகளையும் அதன் சிந்தனை வீச்சு, விழுமியங்கள், நாகரீகம் ஆகியவற்றின் சிறப்புகளையும் இம் மக்களுக்கு அறிமுகப்படுத்துவதையே -விரும்புகிறார். இவ்விரு மரபுகளும் இணைத்த ஒரு இலக்கிய பாரம்பரியம் ஏற்கனவே ஆபிரிக்காவில் இருப்பதை நுகூகியே அடையாளங்கண்டுள்ளார். இதை வாய்மொழி -எழுத்துப் பாரம்பரியம் (orature) என அழைத்துள்ளார். நுகூகி கூட வாய்மொழி மரபில் இலக்கியம் 'எழுதும்' போது இத்தகைய பாரம்பரியத்தையே வளர்ப்பார்.

III

மூன்றாம் உலக எழுத்தாளர் மத்தியில் நிலவும் சர்ச்சைகளின் பின்னணியில், சமகால தமிழ்க் கவிதையின் நிலைமைக்கும் இதனைக் குறித்து தமிழ் விமர்சகர்கள் மத்தியில் நிலவும் சிந்தனைகளுக்கும் நாம் இனித் திரும்புவோம். பிற கலாச்சாரங்களிலும் ஏற்பட்டது போன்று தமிழிலும் பாரம்பரிய கவிதையில் மாற்றங்கள் ஏற்படவே, அறிஞர்கள் மத்தியில் "புதுக் கவிதையா மரபுக்கவிதையா", "வசனக் கவிதையா யாப்பிலக்கணக் கவிதையா" என்ற விவாதம் எழுந்தது. இப்போராட்டம் இன்னும் ஓய்ந்ததாகத் தெரியவில்லை. எனினும் சமகாலத் தமிழ்க் கவிதையின் போக்கையும் தன்மையையும் சண்முகம் சிவலிங்கம் (1970), நுஃமான் (1984) போன்றோர் ஓரளவு தெளிவாக வரையறை செய்துள்ளனர். இவர்களது கணிப்பின்படி சுப்பிரமணிய பாரதியாரின் படைப்புகளோடு தமிழ்க் கவிதையில் ஏற்படும் மாற்றத்தின் தொடர்ச்சியே சமகால ஈழத்துக்கவிதை.

அதாவது பாரதியார் மரபு ரீதியான கவிதை வடிவங்களை பேச்சோசையால் மெருகூட்டி சமூக உணர்வால் உயிருட்டி சாதாரண மக்களின் தொடர்பு சாதனமாக மாற்ற, அதன் தொடர்ச்சியாக ஈழத்துக் தமிழ்க் கவிதை பேச்சோசையும் பேச்சு வழக்கு மொழியையும் அனுபவத்திலிருந்து எழும் அரசியல் உணர்வோடு இன்னும் ஆழமாய் பிரயோகிக்கிறது. எனினும் பேச்சோசையை முதன்மைப்படுத்தும் அதேவேளை இது பாட்டோசையை முற்றாக புறக்கணிக்கவில்லை. ஆனால் பாரதியாரிலிருந்து வளரும் இன்னொரு கிளையே சமகால தமிழ்நாட்டுக் கவிதை. இது பாட்டோசையையும் பேச்சோசையையுமே இழந்து வெறும் வசனநடைக் கவிதையாக மாறி, பாரதி ஏற்படுத்திய நெகிழ்ச்சியை வேறு திசையில் கொண்டு செல்கிறது.

தமிழ் இலக்கிய அறிஞர் வரையும் இத்தகைய விளக்கப்படம் பெரிதும் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதெனினும், அதனுள் வேறு போக்குகளும் இடம் பெற்றிருப்பதை மூன்றாம் உலக இலக்கிய தளத்திலிருந்து ஆராயும்போது நாம் கண்டுக்கொள்ளலாம். மற்றும் அவர்களுக்கிடையே ஏற்படும் விவாதங்களையும் நாம் இன்னொரு உயர்ந்த தளத்தினின்று தீர்த்துவைக்கலாம். இம் முயற்சிக்கு அடிகோலும் விதத்தில் நாம் தமிழ்க் கவிதை வளர்ச்சியை அதன் வாய்மொழி ஊற்றினின்று மீள் தரிசனம் செய்யவேண்டும்.

கவிதை எனும் கலைவடிவம் அநேகமாக எல்லா சமுதாயங்களிலும் வாய்மொழி மரபினின்றே உருவாகியது, என்பதற்கு பல சான்றுகள் உள்ளன. (மாறாக, நாவல் என்ற இலக்கிய வடிவம் எழுத்தறிவு மரபிலேயே ஆழமாக வேரூன்றி எழுந்தது.) எழுத்தறிவு மரபு ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கிய சமுதாயங்களில் சற்று முன்னரே கவிதை தன் வாய்மொழி குணாதிசயங்களை இழந்தாலும்,

பல பாரம்பரிய மூன்றாம் உலக சமுதாயங்களில் ஏனைய கலாச்சார நடைமுறைகளில் வாய்மொழி மரபு ஆதிக்கம் செலுத்துவதுபோல் கவிதையிலும் அதே குணாதிசயங்கள் பேணப்பட்டன, பேணப்படுகின்றன. தமிழ் கவிதையும் ஆரம்பத்தில் வாய்மொழி மரபையே முழுக்க முழுக்க சார்ந்ததாக இருந்ததென்றதற்கு க. கைலாசபதியின் (Tamil Heroic Poetry) சான்றாகவுள்ளது. இந்நூலில் சங்ககால கவிதைகளை வாய்மொழி மரபுக்குரிய இலக்கிய குணாதிசயங்களின் அடிப்படையில், ஏனைய ஆதி வாய்மொழி மரபு இலக்கியங்களான கிரேக்க இதிகாசங்கள் போன்றவற்றோடு ஒப்பிட்டு கைலாசபதி ஆய்வு செய்தார். தமிழில் எழுத்து மரபொன்று இரண்டாயிரம் வருடங்களுக்கு மேலாக இருந்து வந்த பொழுதும் (அதாவது சில வாய்மொழி சமூகங்களில் அவர்களின் மொழிக்கு எழுத்தே கிடையாது) வாய்மொழி மரபின் ஆதிக்கமே முழுக் கலாச்சாரத்தையும் கட்டுப்படுத்தியது. ஏடுகளிலோ நூல்களிலோ எழுதப்பட்டவை கூட வாய்மொழி மரபின் செல்வாக்கைப் பிரதிப்பலித்தன. எனவே முந்திய கால மருத்துவம், சட்டம், சித்தாந்தம் போன்றவை யெல்லாம் செய்யுள் வடிவிலேயே எழுதப்பட்டன. ஆங்கிலத்தின் அறிமுகத்தின் பின்னரே தமிழில் ஒரு தனித்துவமான உரைநடை வடிவம் ஆரம்பிப்பதோடு, தமிழ் வசன அமைப்பும் மாற்றம் பெற்று எழுத்தறிவு மரபின் செல்வாக்கு இம் மொழியில் தெரிகிறது (Sivathamby 1979).

இத்தகைய சரித்திரப் பின்னணியில் பார்க்கும் போது யாப்பிலக்கண விதிகள் ஆரம்பத்தில் வாய்மொழி மரபினதும் பேச்சோசையினதும் தாளாந்த மொழி வழக்கினதும் பண்பினையே கொண்டிருந்தன என்பதை விளங்கக்கூடிய தாயிருக்கிறது. (சிவசேகரம், 1989) இந்த வடிவத்தில் இப்போ சினிமாப் பாட்டுகளை எப்படி பாமர மக்களும் கேட்டு உடனேயே

ரசிக்கவும் கிரகிக்கவும் கூடியதாயிருக்கிறதோ, கவிதையும் அதே மாதிரியான தாக்கத்தை கொண்டிருந்திருக்கக்கூடும்.

ஆனால் நாளடைவில் யாப்பின் விதிகள் இறுகி அவை கட்டுப்பாடுகளாக மாற, கவிதையும் பேச்சோசை, சாதாரண மொழி வழக்கு என்பவற்றிலிருந்து விலகுகிறது. இந்நிலையில் தான் செவிப்புலரசனையும் தாக்கத்தையும் இழந்து, ஏட்டறிவுள்ள வாசகர்கள் மாத்திரம் விளங்கக்கூடிய ஒரு உயர்குல (elite) கலை வடிவமாகிறது. அதாவது பாட்டோசையொன்றுயாப்பால் பேணப்பட்டாலும் பேச்சோசை இழக்கப்படுகிறது. ஓசை, இசை என்பவை எல்லாம் வாய்மொழி மரபு தனக்கு சாதகமாக பிரயோகிக்கும் பரிவர்த்தனை ஊடகங்கள் என்பதால் பேச்சோசை பாட்டோசை இரண்டுமே வாய்மொழி மரபைச் சார்ந்தவை தான். எனினும் பேச்சோசையை இழந்த கவிதை சாதாரண மக்களின் செவிப்புல கிரகிப்பிற்கு அந்நியமாகின்றது.²

இந்த நிலையில் சுப்பிரமணிய பாரதியாரோடு தமிழ்க் கவிதையில் ஏற்படும் புரட்சி தேவையானதொன்றே. யாப்பையும் பாட்டோசையையும் பேணும் அதேவேளை அவர் கவிதையை பேச்சோசைக்குத் திருப்புகிறார். தமிழ்நாட்டில் ஏற்படும் இதே புரட்சி ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதையில் மகாகவியுடன் ஆரம்பமாகிறது. பின்னர் வரும் ஈழத்துக் கவிஞர்களும் வசன கவிதையை எழுதினாற் கூட அங்கு பாட்டோசையை பேச்சோசையோடு கூட பேணியே எழுதுவதன் மூலம் கவிதையைத் தன் மரபு ரீதியான வாய்மொழி ஊற்றுக்கு வளர்த்துச் செல்கின்றனர். இம் மாற்றத்தின்போது மொழிப் பிரயோகத்திலும் மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன என்பதை நுஃமான் (1970) விரிவாக எடுத்தும் காட்டியுள்ளார். சிறு சிறு வாக்கிய அமைப்பு; கருத்துக்களினதும் வாக்கியங்களினதும்

தொடர்பான ஒழுங்கமைப்பு; வழக்கிலுள்ள சொற்களையே பயன்படுத்தல், இயல்பான சொற்சேர்க்கை (அதாவது ஓசை தேவைக்காக எதுகை மோனைக்காக, வலிந்து கையாளும் சொற்களும், சொற்சேர்க்கைகளும், அடைமொழிகளும் வழக்கிற் சிறந்தபுணர்ச்சிகளும் இன்மை). இம் மாற்றங்கள் செவிப்புல கிரகிப்பிற்கு கவிதையை ஏற்றதாக்குவதோடு சாதாரண மனிதரின் ரசனைக்கும் உகந்த தாக்குகின்றன.

இப்படியாக சமகால ஈழத்துக் கவிதைகள் வாய்மொழி மரபிற்கும் திரும்புவதற்கு எக் காரணங்கள் உதவின? இதில் சமூக அரசியல் நிலைமைகள் ஒரு முக்கிய பங்களிப்பு செய்திருக்க வேண்டுமென்பதை சன்முகம் சிவலிங்கமும் (1970) சேரனும் (1985) மட்டுமே சற்று உணர்ந்தவர்களாக இருக்கிறார்கள். பாரதியாரும் மகாகவியும் பிரித்தானிய காலனித்துவத்திற்கெதிரான எழுச்சியின் காலப்பகுதியில் வாழ்ந்தவர்கள். அத்தோடு சாதி வேறுபாடும் அவர்கள் காலப்பகுதியில் கூர்மையடைந்திருந்தது. மகாகவியைத் தொடர்ந்து வரும் ஈழத்துக் கவிஞர்களின் காலப்பகுதியில் பேரினவாத அரசுக்கெதிரான தமிழ் தேசியவாதம் முனைப்போடு எழுத்து, கொடுமான் அடக்குமுறையின் கீழும் ஆயுதப் போர் தொடுத்தது. இத்தகைய காலப்பகுதி களில் பேச்சோசைக்குத் திரும்ப பல காரணங்கள் உண்டு. "எப்பொருளும் கவிதைக்கு - இலக்கியத்திற்கு ஆகும்..." என்ற கட்டற்ற தேடலையும் அதனால் கவிதை வெளியீட்டிலும் புதிய புதிய முறைகளையும் சொல் வார்ப்புகளையும் உவமானங்களையும் உருவங்களையும் கவிதையுள்ளம் நாடுவதற்குரிய பௌதிகச் சூழலும் இதுவே.

சரியாகச்சொன்னால், தற்கால கவிதை அல்லது நவீன கவிதை என்பதே இந்தச் சகாப்தத்திற்குரிய ஒரு புதிய வார்ப்புத்தான் என்கிறார் சன்முகம் சிவலிங்கம் (1970, பக், 62)

சமகால அரசியற் சமூக நிலைமைகளுக்கும் கவிதை வாய்மொழி குணாதிசயங்களுக்கும் திரும்பியமைக்கும் உள்ள தொடர்பை விளக்குகிறார். சேரன் அலங்காரமும் ஆடம்பரமும் அற்று, சொற்செட்டும் இறுக்கமும் மிக்கதான ஒரு நடையிலும் லயத்திலும் இக் கவிதைகள் வீடற்றநிலை நிலத்தின் மீதான பிணைப்பு, மனிதம், விடுதலை, துணிவு, வீரம் என்பவற்றைப் பேசுகின்றன. உறுதியும், மனவெழுச்சியும் கோபமும் விரவிய மொழி நடை இதற்கும் துணைபுரிகிறது. இத்தகைய உணர்வு, உணர்ச்சி நிலைகளில் கவிதை பல சந்தர்ப்பங்களில் ஒற்றிசையையும் பேணுவதை அவதானிக்கலாம். (1985, பக், XII-XIII). இக் காலகட்டங்களில் வாய்மொழி மரபிற்குக் கவிதை திரும்புவதற்கு இன்னொரு காரணம் என்னவென்றால் சமூக விழிப்புணர்வையும் புரட்சிக்கான எழுச்சியையும் ஏற்படுத்தும் கவிதை சாதாரண மக்களையே முக்கியமாகத் தொட வேண்டி இருக்கிறது என்பது “எமது சூழலில் கவிதை மௌன வாசிப்பிற்கும் புத்தி ஜீவிகளுக்கும் மட்டும் என்றில்லாமல், சாதாரண மனிதனின் உள்ளத்திற்குமானதாக வெளிவர வேண்டிய அவசியம் உள்ளது”. என்கிறார் சேரன் (1985, பக். XII) எனவே பாரதி தொடக்கிய பாரம்பரியம் தமிழகத்தில் கொச்சைப்படுத்தப்பட்டு வெறும் வசனக் கவிதையாகி எழுத்தறிவு மரபின் கீழ்த்தரமான குணாதிசயங்களை மட்டும் பெற்று மழுங்கடிக்கப்படுகிறதென்றால் இந்தியாவின் சமகால சமூக அரசியற் சூழ்நிலை ஈழத்தின் நிலைமையிலிருந்து வேறுபட்டதே காரணம் எனலாம். எனவே வாய்மொழி மரபிற்கு சமகால ஈழத்து தமிழ்க் கவிதை திரும்பியமை எமது கலாச்சாரப் பின்னணியோடும் எம் சமூகத்தின் சரித்திர நிலைமைகளோடும், எம் அரசியற் போராட்டங்களோடும் தொடர்புபட்டிருப்பதை நாம் காணலாம்.

வாய்மொழி மரபு எழுத்தறிவு மரபு என்பவற்றினூடாக எமக்கு கிடைக்கும் கண்ணோட்டம் சமகால எழுத்து கவிதையின் போக்கை புதிய

கோணத்திலிருந்து பார்க்க உதவுவது மட்டுமல்லாமல் தமிழ்கவிதை விமர்சகரிடையே நிலவும் சர்ச்சைகளையும் இன்னும் ஆழமான ஓர் தளத்திலிருந்து அணுக உதவுகிறது. உதாரணமாக, “மரபுக் கவிதையா புதுக் கவிதையா” என்ற சர்ச்சையில் “மரபு, ‘புதுசு’” என்ற பதங்களை நாம் இப்போ வித்தியாசமாக அணுகலாம். தமிழ்க் கவிதையின் மரபு வாய்மொழி மரபிலேயே தங்கியிருக்கிறதென்றால், சமகாலத் தமிழ் கவிதையில் ஏற்படும் புதிய மாற்றங்கள் அதனை மேலும் தன்பழைய மரபைநோக்கி வழிநடத்துகிறதென்றே நாம் கருத வேண்டும். அதாவது எம் “புதுக்கவிதை” யாப்பிலிருந்து மீறி பேச்சோசையை நாடும் போது அதுதான் உண்மையான மரபை நோக்கி நடைபோடுகிறது. மறுபக்கத்தில் யாப்போசையை மாத்திரம் பேணும் “மரபுக்கவிதை” சாதாரண மக்களின் செனிப்புல நுகர்ச்சியிலிருந்து விலகிக் கல்வியறிவுடையோருடைய மௌனவாசிப்புக்கு மட்டும் எழுதப்படும்போது அது தன் மரபிற்கு அந்நியமான “புதிய” எழுத்தறிவு மரபை சார்ந்து நிற்கின்றது. மேலும், கவிதையை யாப்பிலக்கணத்தோடு மட்டும் தொடர்புபடுத்தி பார்க்காமல், மொழிப்பிரயோகம், சிந்தனைப்போக்கு, கருத்துப் பரிவர்த்தனை, உணர்வுச் செவ்வி என்பவற்றோடு தொடர்புபடுத்திப் பார்ப்பது தமிழ்க் கவிதையின் வேறு அம்சங்களை, போக்குகளை எமக்குப் புலப்படுத்தக் கூடியது. அதாவது, வசனக் கவிதையை எடுப்போமானால் அது யாப்பைப் பிரயோகியாததாய் யாப்பிலக்கணக் கவிதையிலிருந்து வேறுபட்டாலும், வசனக் கவிதைக்குள்ளேயே வாய்மொழி மரபையோ எழுத்தறிவு மரபையோ சேர்ந்த வேறு இரு போக்குகளை நாம் அடையாளம் காணலாம். அதாவது பேச்சோசைக்கு முதன்மை கொடுத்து, ஆள்நிலைப்பட்ட முறையில் பொருளை அணுகி, உணர்ச்சித் துடிப்புள்ள மொழி நடையும், சுட்டிப்பான சிந்தனைப் போக்கும் உள்ள வசனக் கவிதைகள் வாய்மொழி மரபை சார்ந்து நிற்க, ஓசைக்கோ இசைக்கோ இடம்

கொடாமல், பற்றற்ற முறையில் பொருளை அணுகி, கட்டிறுக்கமான நடையில் கருத்துருவ சிந்தனைப் போக்கைக் கொண்டிருக்கும் வசனக் கவிதைகள் எழுத்தறிவு மரபைச் சார்ந்து நிற்கும். இப்படியே யாப்பிலக்கணக் கவிதையிலும் வாய்மொழி மரபைச் சார்ந்த மொழிநடை; சிந்தனைப்போக்கு, கருத்துப் பரிவர்த்தனை என்பன கொண்ட கவிதைகளும், எழுத்தறிவு மரபின் குணாம்சங்களைக் காட்டும் கவிதைகளும் இருக்கமுடியும். அதாவது, யாப்பைப் பேணியோ பேணாமலோ வாய்மொழி மரபுக் கவிதைகள் இருக்கமுடியும். இத்தகைய கண்ணோட்டம் வழமையாக நாம் பிரித்துப் பார்க்கும் இலக்கியப் பாரம்பரியங்களின் உள்ளே இருக்கக்கூடிய ஆழமான ஒற்றுமைகளைப் பார்க்க உதவுவதோடு, புதுசு பழசு என்று கோஷமிடும் சில வீண் விவாதங்களைத் தவிர்க்கவும் உதவக்கூடும்.

IV

இத்தகைய கண்ணோட்டத்தால் ஏற்படும் இன்னொரு விளைவு என்னவென்றால் சமகால தமிழ்க் கவிதையை நாம் பொதுமைப்படுத்த முடியாமையே. அதாவது ஈழத்தில் இப்போது படைக்கப்படும் கவிதை புதுக் கவிதையென்று அழைக்கப்பட்டால் என்ன வசனக் கவிதையென்று அழைக்கப்பட்டால் என்ன இதனாள் வேறு. பாரம்பரியங்கள்/ போக்குகள் இருக்கத்தான் செய்கின்றன. சமகால ஈழத்துக் கவிதை வேறு விதங்களிலும் பொதுமைப்படுத்தப்படும் முறையில் பேசப்பட்டிருக்கிறது. நுஃமான் (1984), சிவலிங்கம் (1970) போன்றோர் தற்கால ஈழக்கவிதை தென்னிந்தியக் கவிதையிலிருந்து வேறுபடும் விதத்தில் பேச்சோசையையும் யாப்போசையோடு இணைந்திருக்கின்றதென (பேலே நாம் பார்த்ததுபோல்) பொதுமைப்படுத்துகின்றனர் சேரன் பிரக்ஞை பூர்வமாக அறிமுகப்படுத்தும் “மரணத்துள் வாழ்வோம்” என்ற தொகுப்பில் சமகால ஈழத்துக் கவிஞர்கள் எல்லோரும் வாய்மொழி மரபை ஒத்த பாரம்பரியத்திற்கு திரும்புகிறார்கள் என்று கூற எத்தனிக்கிறார்:

“இவ்வாறு தரமான கலை இலக்கியங்களின் வட்டங்களை அகலிக்கும் ஒரு கலாச்சார இலக்கியமே இங்கு உருவாகியுள்ளது. வாய்மொழி, தனது நாட்டார் வழக்கியலுக்குத் திரும்புதல் எல்லாம் ஒரு முக்கியமான அம்சமாக இங்கு இடம்பெறுகிறது” (1985, பக், XIV).

சமகால தமிழ்க் கவிதையிடையே காணப்படும் மேலும் நுணுக்கமான போக்குகளை அடையாளங்காண முகமாக “மரணத்துள் வாழ்வோம்” என்ற ஒரே தொகுப்பினுள்ளேயே காணப்படும் வித்தியாசமான கவிதைப் பாரம்பரியங்களை ஆராய்வது முக்கியமானதாக தோன்றுகிறது. நான் உதாரணத்துக்காகப் பிரயோகிக்கும் மூன்று கவிதைகளும் வசனக் கவிதையிலேயே எழுதப்பட்டாலும் (அதாவது புதுக்கவிதையாக தோன்றினாலும்) இவை மூன்று வித்தியாசமான போக்குகளை சித்தரிக்கின்றன. இங்கு நான் கவிஞர்களை இப்போக்குகளின் கீழ்ப்பட்டியல்படுத்த முனையவில்லை. (சில வேளைகளில் ஒரே கவிஞர் இருவித்தியாசமான பாரம்பரியங்களில் கவிதை படைப்பதுண்டு). எனினும் இந்த மூன்று போக்குகளும் சமகால கவிதையில் இடம்பெறுவதை எடுத்துக் காட்டவே கவிதைகளைப் பிரயோகிக்கிறேன்.

மு. பொன்னம்பலத்தின் “காலனின் கடைவிரிப்பு” முழுக்க முழுக்க வாய்மொழி மரபின் உணர்வுச் செவ்வியால் உந்தப்பட்டது. தேசிய போராட்டத்தின் போது தமிழருக்கு ஏற்படும் உயிர்ச்சேதங்களை கோபம், துயரம், இங்கிதம் போன்ற உணர்வுகள் கலந்த முரணையோடு எடுத்துக் கூறுகிறது இக்கவிதை. எனினும் கோபமும் துயரமும் தட்டி எழுப்பப்பட்ட வாசகர்கள் இனி விடுதலை வேட்கையால் உந்தப்பட்டு போராட எழவேண்டுமென்ற உணர்வும் கவிதையின் இறுதியில் எழுப்பப்படுகிறது. இத்தகைய உணர்ச்சிகளை ஆழமான தாக்கத்தோடு வெளிப்படுத்த வேண்டு

மென்பதே முக்கிய நோக்கமாயிருக்கிறதே யொழிய, ஆழமான "சிந்தனையை" அல்லது கருத்துருவமான "போதனையை" தெரிவிப்பதல்ல. எம்மைக் கடுமையான யோசிக்கவைக்கும் கடினமான சிந்தனைப் புதிர்கள், சிக்கல்கள் ஒன்றும் இல்லை. இதனால் தான் இக்கவிதையின் கருத்துப்போக்கு மந்தமானதாக அல்லது சுழல் போக்கானதாக காணப்படுகிறதேயொழிய, திட்டமிடப்பட்ட நேர்ப்பேர்க்காக அல்லது விரைவான பாய்ச்சல்கள் உள்ளதாகத் தெரியவில்லை. அதாவது "காலன் கடை திறந்துவிட்டான்" என்று தொடங்கும் கவிதை 'காலன் கடைவிரிக்கட்டும்' அது விடுதலை விழாவின்/அர்ச்சனைக் கடை' என தொடங்கிய வரிக்கே திரும்பும் போது நாம் சில உணர்வுகளை ஆழமாக பதிக்கப்பட்டவர்களாக நிற்கிறோமேயொழிய புதிய "அறிவு" அடைந்தவர்களாகவோ, "கருத்துக்களை" விளங்கியவர்களாகவோ விடப்படவில்லை.

எனினும் இக்கவிதை முற்றாக சிந்தனையைலைகளை ஒன்றுமே எழுப்பாமல் இல்லை இடம்பெறும் மரணங்களை காலனின் கிரியைகளோடு ஒப்பிட்டுப் பேசும்போது பொன்னம்பலம் சில பயனுள்ள, ரசனை நிறைந்த, பொருத்தமான உணர்வுகளை எம்மில் எழுப்புகிறார். இந்த உவமானத்திற்கு சமய/ஐதீகச் சிந்தனைகளோடு வழமையாக இடம்பெறாத சில புதிய திருப்பங்களையும் கொடுக்கிறார். அதாவது திருவிழாக் காலங்களில் திறக்கும் கடைகளில் காலன் தானுமொன்று திறந்து உயிர்களுக்கு "அங்காடிக் கூச்சல்" போடுவதாக கற்பனை செய்கிறார். இந்ததிருவிழா எமது தேசிய போராட்டத்தோடு தொடர்புள்ள "எழுச்சி விழா" என்பது பொருத்தமான கற்பனையாக அமைகிறது. இதனால் தான் காலனின் கடைவிரிப்பின் மத்தியிலும் 'எங்கள் எழுச்சி/தேரென எழுமே' எனக்கூறும் போது இந்த உவமானம் பொருத்தமானதாக இருக்கிறது. இறுதியில்

தன் உவமானத்தை 360° திருப்பி காலனின் கடையே "விடுதலை விழாவின் / அர்ச்சனைக் கடை" என்று கூறும்போது ஐதீகங்களில் காலனோடு சம்பந்தப்படாத ஒரு புதிய கருத்தை அர்த்தமுள்ள விதத்தில் புகுத்துகிறார். கவிஞர், ஐதீகங்களும் சமயக் கருத்துக்களும் பழமை பேணுவதாகவும் பிற்போக்குவாதமுள்ளவையாகவும் கருதப்படும்போது, கவிஞர் புரட்சிகரமான சில கருத்துக்களை புகுத்தி எம் கலாச்சார பாரம்பரியங்களுக்கு புத்துயிரும் அர்த்தமும் அளிக்கிறார். இவ்வளவு எண்ணங்களையும் கருத்துருவமாக அல்லது அறிவுபூர்வமாக எழுப்பாமல், சுட்டிப்பான உவமானங்களூடாக இலகுவான முறையில் கேட்டும் புரிந்துக் கொள்ளக்கூடிய முறையில் எழுப்புகிறார். இவை மட்டுமன்றி அவர் ஞரயோகிக்கும் "மொழி" (அதாவது சொற்பிரயோகம்) எமது நாளாந்த சமய, ஐதீக, கலாச்சார வாழ்க்கையோடு சம்பந்தப்பட்டவையாக இருப்பதால் பாமர மக்களும் கிரகிக்கக்கூடிய அறிவெல்லைக்குள்ளேயே அமைந்திருக்கிறது.

இந்த உணர்வுகளையும் கருத்துக்களையும் கேட்கும்பொழுதே செவியுலனால் கிரகிக்கக்கூடிய முறையில் லயமும் ஓசையும் கவிதைக்கு உதவி செய்கின்றன. கவிதையில் காணப்படும் ஒத்திசைவு வெறுமனே யந்திரமயமாக ஓர் யாப்ப்பப் பின்பற்றுவதால் ஏற்படுவதன்று; இன்னும் மறைமுகமாக அதாவது மொழியமைப்பே தாளத்தை ஏற்படுத்துகிறது சில வசனங்கள் மீள பாவிக்கப்படுவதன் மூலம் ஒரு லயத்தை ஏற்படுத்துகின்றன; ஒரு ஒத்திசைவை கொடுக்கின்றன. உதாரணமாக, "காலன் கடை திறந்து விட்டான்", "காலன் போடும் அங்காடிக் கூச்சல்", போன்ற வசனங்கள் திரும்பவும் திரும்பவும் வித்தியாசமான வரிகளில் இடம்பெறுவதை அவதானிக்க. மேலும் சில இடங்களில் ஒத்த அமைப்பைக் கொண்ட வசனங்கள் (Parallelism) உபயோகிக்கப்

படுகின்றன. உதாரணமாக, “திருப்பணி வேலைக்கு Xஆள் Yசதம் என்ற அமைப்பு (வித்தியாசமான சொற்கள் Xஇலும் Y இலும் இடம்பெற) வருகின்றன. அப்படியே “இவ் விதம் இருந்தவை” என்ற அமைப்பு திரும்பத் திரும்ப வருகிறது;

(உ:ம்) கடலில் மிதந்தவை
களத்தில் விழுந்தவை
கண்ட இடமெலாம் வெந்தவை
(,, ,,) கிடந்தவை
(,, ,,) அழுகிச் சிதைந்தவை

மேலும், எங்கள் எழுச்சி தேரென எழுமே எங்கள் 'விடுதலை இலக்கினை அடையுமே' போன்ற வரிகளிலும் அதே வசன அமைப்பு மீளப் பிரயோகிக்கப்படுகின்றது. அவற்றோடு கூட விறுவிறுப்பும், வேகமும், கொண்ட சிறு சிறு வாக்கியங்களால் அமைந்த மொழிநடை கவிதையின் உணர்வுகளை பிரதிபலிக்கக்கூடிய லயத்தைக் கொடுக்கின்றது. காலன் போடும் அங்காடிக் கூச்சல் (திருவிழாக் காலத்தில் இடம்பெறும் சுறுசுறுப்பு, சாவின் எதிரே ஏற்படும் அந்தரம், அவதி அங்கலாய்ப்பு போன்றவற்றையும் இந்த லயம் பிரதிபலிக்கக் கூடியதாயிருக்கிறது.

கவிதைகளில் காணப்படும் சில உயர்வு நவீற்சியுள்ள உவமானங்களும் உணர்ச்சித் துடிப்புள்ள மொழிநடைக்கு உதவுகிறது. அழிவுகளைப் பற்றிய விபரணங்கள் எப்பொழுதும் மிகைப்படுத்தப்பட்டே கூறப்படுகின்றன.

“கொத்தும், வெட்டும், கொலையும் களவும்
கால் விலைக்குப் போகுது ..
எங்கள் பூமியின் எல்லைகள் எங்கும்
பட்டி, தொட்டி எங்கும்
காலன் கடைதிறந்து விட்டான் ..
கடலில் மிதந்தவை
களத்தில் விழுந்தவை
கண்ட கண்ட இடமெல்லாம்
வெந்தவை, கிடந்தவை, அழுகிச்
சிதைந்தவை .. ”

இத்தகைய வரிகளின் அழிவுகளில் கோரம் மட்டற்ற முறையில் சித்தரிக்கப்படுகிறது. வாசகர்களுக்கு இவை அருவருப்பை அல்லது விசனத்தை ஏற்படுத்தலாம். எனினும் இத்தகைய விபரணம் தான் கவிதையை கேட்போருக்கு சட்டென ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி, தமிழ் பிரதேசங்களில் இடம்பெறும் அழிவுகளின் யதார்த்தத்தைப் புரியவைத்து, ஆழமாக பதியக்கூடிய சில மனப்படங்களை ஏற்படுத்தக்கூடியதாயுள்ளது.

கவிதை உச்சரிக்கப்படும் தொனி-பேச்சோசையைக் கொண்டிருக்கிறது. இதுவும் கேட்போர் உடனேயே கிரகிக்கக்கூடியதான தன்மையைக் கொடுக்கிறது, ஒரு வழிப்போக்கன் காலனின் வரவையும் அவனது பயங்கரமான செயல்களையும் கூச்சலிட்டு மற்றவர்களுக்கு எச்சரிப்பது, போன்றதான தொனியை கவிதை கொண்டிருக்கிறது. சில வரிகள், காலன் தானே தன் “அங்காடிக் கூச்சல்” போட்டு வழிப்போக்கரை கவர முயலும் தொனியைக் கொண்டிருக்கின்றன. சற்று முரணானியைத் தோற்றுவிக்கும் இன்னொரு விதத்தில் திருவிழாவில் திறக்கப்பட்ட ஒரு கடையைப் பற்றி ஆரவாரத்தோடு பக்தர்களுக்கு அறிவிப்பது போன்ற தொனியையும் கவிதை கொண்டிருக்கிறது. இத்தகைய தொனி மறுபுறத்தில் சொல்லப்படும் பொருளிலிருந்து எழும் கோபம், அகோரம், துயரம் என்பவற்றை மேலும் அதிகரிக்கிறது.

பொன்னம்பலத்தின் கவிதை வாசகரை நற்பணிக்கு ஆணையிடும் அல்லது உற்சாகப்படுத்தும் தொனியை (exhortational tone) கொண்டிருக்கிறதென்றால் யேசு ராஜாவின் “புதிய சப்பாத்தின் கீழ்” என்ற கவிதை பொன்னம்பலத்தின் கவிதையிலிருந்து வித்தியாசமாக ஒரு சிந்தனையில் அமிழ்ந்த தொனியைக் கொண்டிருக்கிறது (reflective tone) யாழ்ப்பாணகோட்டையின் அருகே நடந்து செல்லும் போது அங்கு அரச

படையினர் அணிநடை செய்வது தனக்குள் எழுப்பும் எண்ணங்களை பகிர்ந்து கொள்வதே கவிஞரின் நோக்கம். முதலிரு பாக்களும் கோட்டையையும் வீரர்களையும் சித்தரிக்க, இறுதிப் பாவில் கவிஞர் தன்னுள் எழும் எண்ணத்தை முன்வைக்கிறார்;

“முன்னூறு ஆண்டுகள் கழிந்தவையாயினும்
நிறம்தான் மாறியது;
மொழிதான் மாறியது;
நாங்கள் இன்னும்,
அடக்குமுறையின் கீழ்”

முதலிரு பாக்களுக்கும் இறுதிப் பாவுக்கும் உள்ள தொடர்பை விளங்குவதற்கு அதாவது கவிதையின் பொருளை விளங்குவதற்கு) வாசகர்கள் கடுமையாகச் சிந்திக்கத் தான் வேண்டும். அதாவது “எந்நிறங்கள் மாறின” “எம்மொழிகள் மாறின?” “எவ் அடக்குமுறை அரசுகள் மாறின?” என்று கேட்போமாயின் இவற்றிற்கான விடைகளைக்காண நாம் திரும்பத் திரும்ப ஒவ்வொரு வார்த்தையையும் அவதானித்தவாறு கவனமாக கவிதையைப் படிக்க வேண்டும். பல முயற்சிகளின் பின் நாம் “டச்சுக் கற்கோட்டை” என்ற வரியிலிருந்து எம் கேள்விக்கான ஒரு ஆதாரத்தை மாத்திரம் பெறக் கூடியதாயிருக்கிறது. முன்னைய அடக்குமுறை அதிகாரம் “டச்சு” என்று ஊகிப்பதிலிருந்து இதன் மொழியும் நிறமும் தான் குறிக்கப்பட்டவற்றில் நன்று என்பதை நாம் விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும். இரண்டாவது அதிகாரம், மொழி, நிறம் என்பன யாரைசேர்ந்தது என்பதை ஊகிப்பதற்கு நேரடியான ஆதாரங்கள் எதுவும் இல்லை, ஆனால் வீரர்கள் “அணிநடை பயின்றனர்” என்ற நிகழ்கால வசன அமைப்பிலிருந்து அது இப்போ இருக்கும் அதிகாரம் (சிரீலங்கா) அதன் மொழியும் (சிங்களம்) நிறமும் (மண் நிறம்) தான் என்பதை நாம் ஊகிக்க வேண்டும் மேலும் இந்த இரு அதிகாரங்களும் எப்படி “அடக்கு முறையை” பிரயோகிக்கின்றன என்பதற்கு ஆதாரங்கள் போதாது. கற்கோட்டையையும், துக்கு மரமும், அணிநடை பயிலும் வீரரும் மட்டும் அடக்குமுறையைத்

தெரிவிக்க போதாதவை. உண்மையில் இலங்கைச் சரித்திரத்தை தெரிந்த ஒரு கல்வியறிவுள்ள வாசகரே இக்கவிதையில் கிடைக்கும் சொற்பமான ஆதாரங்களைக் கொண்டு கவிதையை வியாக்கியானஞ் செய்ய முடியும். கவிதையின் சிந்தனைப் போக்கை நாம் நோக்கும்போது அதன் கருத்து அல்லது பொருள் போதியளவு சுட்டிப்பான முறையில் தெரிவிக்கப்படவில்லை என்றே நாம் கூற கூறவேண்டும். கவிதையில் பிரயோகிக்கப்படும் விவரணங்கள் அல்லது சம்பவங்கள் கவிஞரின் எண்ணங்களை தொடக்கி வைக்கக் காரண மாயிருக்கின்றனவேயொழிய, எண்ணங்கள் முழுவதையும் சித்தரிக்க அல்லது உவமேய்ப்படுத்தவில்லை. எனவே இறுதிப் பகுதியில் வரும் வரிகளினூடாகவே மிகவும் கருத்துருவமான, அறிவு சார்ந்த விதத்தில் கவிதையின் பொருள் “திணிக்கப்படுகிறது” இவை மட்டுமன்றி, தூக்குமரத்தை “முன்னோரை பயமுறுத்திய தூக்குமரம்” வீரர்களை “அரசயந்திரத்தின் காவற்கருவி” என்று நேரடியாகக் கூறுவதன் மூலமே இவற்றின் அடக்குமுறைத் தன்மைகளை கவிஞர் கருத்துருவமான விதத்தில் வலிந்திணைக்க வேண்டியுள்ளது. எனவே, பொன்னம்பலத்தின் கவிதை சிலஉணர்ச்சிகளை எம்மில் தட்டி எழுப்புவதையே முக்கிய நோக்கமாகக் கொண்டிருக்க, யேசுராஜாவின் கவிதை சில “சிந்தனைகளை” உணர வைப்பதிலேயே கவனஞ்செலுத்துகிறது.

கவிதையில் ஒரு உணர்ச்சியுமே இல்லை என்று நாம் கூறமுடியாது. “கரிய தார் தோட்டு”, பிரமாண்டமாய் நிலைக்கொண்டு கறுத்திருண்ட” கற்கோட்டை, “துவக்குகள் தாங்கிய காக்கி வீரர்கள்” போன்ற கட்டில உவமானங்கள் (நிறங்களை அவதானிக்க) “ஆழ்ந்த காற்றிலும் பரவும்” அச்சத்தை எம்மில் ஏற்படுத்துகின்றன. இறுதிப் பகுதியில் அடக்குமுறையில் மாற்றமில்லை என்ற வரிகள் எம்மில் ஏமாற்றத்தை, சலிப்பை, ஏற்படுத்துகின்றன. இத்தகைய உணர்ச்சிகள் கவிதை

யிலிருந்து எழுந்த போதும் இவற்றைத் தோற்றுவிப்பது தான் கவிதையின் முக்கிய நோக்கம் என கூற முடியாது; இதற்கு கவிதையின் மொழிப்பிரயோகம் சான்று பகருகிறது. கவிதை உணர்ச்சிவசப்படாத, விறுவிறுப்பற்ற, ஒரு கட்டுப்பாடான மொழியையே கொண்டிருக்கிறது. இங்கு மொழியோ விவரணங்களோ உவமானங்களோ மிகைப்படுத்தப்படவில்லை. உயர்வுநவீனர்க்கு இக் கவிதையில் இடமில்லை. உணர்வுகளை கருத்துகளை அப்படியே சொல்லிவிடுவதோடு கவிஞர் நின்றுவிடுகிறாரேயொழிய, உணர்ச்சி வசப்படுத்தவோ, எம் எதிர்ப்புணர்வுகளை, ஆவேசத்தை தட்டியெழுப்பி! போராட்டத்திற்கு வழிநடத்தவோ முனையவில்லை.

கவிதையின் மொழிநடையையும் அமைப்பையும் அவதானிக்கும்போது உண்மையில் ஆள்நிலைப்படாத, பற்றற்ற சிந்தனைப்போக்கையே கவிஞர் கடைப்பிடிப்பதோடு வாசகர்களும் இத்தகைய அணுகுமுறையை கையாளுவதையே எதிர்பார்க்கிறார்போல் தோன்றுகிறது கவிதையில் பிரயோகிக்கப்படும் சொற்கள் பல கருத்துருவமானவை; சில துறைகளின் கலைச்சொற்களாகவும் இவை அமையக்கூடும். "சமாந்தரமாய் செல்லும்" "றோட்", "அரசு யந்திரத்தின் காவற்கருவி", "வினைத்திறன் பேண" "அணிநடை பயிலல்", "அடக்கு முறை" என்பன கல்வியறிவு உடையவர்களது சொற்பிரயோகங்கள் இன்னும் குறிப்பாகக் கூறுவதென்றால் அதிகமாக அரசியல் விஞ்ஞானத்தோடு தொடர்பான சில சொற்களே பிரயோகிக்கப்படுகின்றன. மேலும், கவிதையின் மொழிநடை பொதுவாக சுட்டிப் பதன்மை குறைவானதாகவே காணப்படுகிறது. மேலே கூறிய ஒருசிலகட்டில் உவமானங்களை விட மேலதிகமான உவமானங்கள் ஒன்றும் காணப்படவில்லை. இப்படியே "புதிய சப்பாத்தின் கீழ்" என்ற தலைப்பில் இடம் பெறும் பிரயோகம் ஆங்கிலம் அறிந்தவர்களுக்கு கூடுதலாக விளங்கும். இது ஆங்கிலத்திலிருந்து மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ள ஒரு

மரபு ரீதியான (idiom) வழக்கு (i.e under new boots; if I were in his shoes) மிகவும் கட்டிறுக்கமான முறையிலேயே கவிதை எழுதப்பட்டுள்ளதால் தலைப்பு கவிதையின் உள்ளே எங்கும் மீளப் பாவிக்கப்படவும் இல்லை, நேரடியாகக் குறிப்பிடவும் இல்லை. வாசகர்களே தலைப்பின் தொடர்பை தாமாக ஊகித்துக் கொள்ள வேண்டும். மேலும் 1-ம் பகுதியில் டச்சுக் கற்கோட்டையினால் எழும் உணர்வுகளையும், அடுத்த பகுதியில் சிங்கள இராணுவத்தினரால் எழும் உணர்வுகளையும், இறுதியாக இவையிரண்டும் அடக்குமுறையின் தொடர்ச்சியைப் பற்றி தெரிவிக்கும் கருத்துகளையும் கொண்ட முப்பகுதிகளால் அமைந்த கவிதை கட்டிறுக்கமாகவே உள்ளது. சொற்கள் எதுவும் மேலதிகமாக பிரயோகிக்கப்படவில்லை. வாய்மொழி மரபில் இடம்பெறும் மீளக்கூறல், ஒத்த வசன அமைப்பு என்பவற்றிற்கு இங்கு இடம் இல்லை. ஓசை, ஒலி என்பனவும் இங்கு பெரிதாக பிரயோகிக்கப்படவில்லை என்றே கூறவேண்டும். எனவே தான் இக்கவிதை கட்டில் சார்ந்த மெளனவாசிப்பிற்கே உகந்ததாக உள்ளது. பற்றற்ற முறையில் அவதானத்தோடு மீள மீள வாசிக்கக்கூடிய ஓரளவு கல்வியறிவுள்ள வாசகர்களே இக் கவிதையை ரசிப்பர்.

பொன்னம்பலத்தின் கவிதை வாய்மொழி மரபையும் யேசுராஜாவின் கவிதை எழுத்தறிவு மரபையும் உதாரணப்படுத்தி நிற்கின்றன என்றால், சேரனின் "எல்லாவற்றையும் மறந்து விடலாம்" இவ்விரு மரபுகளையும் இணைத்து, அவற்றின் வித்தியாசமான குணாதிசயங்களால் பிறக்கும் வலுவான அனு கூலங்களைக் கொண்டு ஒரு புதிய பாரம்பரியத்தைக் காட்டுகிறது. பொன்னம்பலத்தின் கவிதை உரையாடல் தொனியையும் யேசுராஜாவின் கவிதை சிந்தனையில் அமிழ்ந்த போக்கையும் கொண்டிருக்க, சேரனின் கவிதை கதையொன்றை அல்லது சொந்த அனுபவம் ஒன்றை விபரிக்கும் தொனியை (narrative tone)

கொண்டிருக்கிறது. கொழும்பில் ஏற்பட்ட இனக்கலவரங்களின் போது தான் உயிருக்குப் பயந்து ஓடும்போது வீதிகளிற் கண்ட கோரக் காட்சிகளையும் இவற்றோடு ஒப்பாக மலை நாட்டில் ஓர் ஏழைப் பெண்ணுக்கு ஏற்பட்ட அனுபவத்தையும் கூறும் ஒரு கதையே (அல்லது இரு கதைகளே) இக்கவிதை. நாடகத் தன்மையான, மயிர் சிலிர்க்கும் சம்பவங்களைக் கொண்ட இக்கவிதை எம் கவனத்தை ஈர்க்கும் அதேவேளை கவிஞர் தெரிவிக்க விரும்பும் உணர்வுகளுக்கும் கருத்து களுக்கும் சுட்டிப்பான முறையில் உருவையும் அமைப்பையும் கொடுக்கிறது. கலவரங்களின் போது தமிழருக்கு ஏற்பட்ட பயங்கரங்கள், அநாதரவான நிலை, அநீதி என்பவற்றைக் குறித்து கோபம், துக்கம் போன்ற உணர்ச்சிகளை தாக்கத்தோடு தெரிவிக்கும் அதேவேளை மறைமுகமாக சில ஆழமான சிந்தனைகளையும் கவிஞர் எம்மில் எழுப்புகிறார். அதாவது சில கருத்துக்களை சொல்லாமலே சொல்லி விடுகிறார். கொழும்பில் தமிழருக்கேற்பட்ட பயங்கரங்களை முன்னிலைப்படுத்தாது, தேயிலைத் தோட்டத்தில் இந்த தென்னிந்திய ஏழைப் பெண்ணுக்கு ஏற்பட்ட அனுபவத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதன் மூலம் எம் மிடையே காணப்படும் சில பாரபட்சமான சிந்தனைப் போக்குகளும் விழுமியங்களும் கண்டிக்கப்படுகின்றன. அதாவது, நாம் கொழும்பில் மத்திய வகுப்புத் தமிழருக்கு இடம்பெற்ற அநீதிகளை பெரிதுபடுத்தும் அதேவேளை சில கீழ்மட்ட தமிழருக்கு ஏற்பட்ட அதேவிதமான அனுபவங்களை முக்கியத்துவப்படுத்துவதில்லை. தமிழர்க்குப் பொதுவாக ஏற்படுத்தும் அழிவுகளில் கூட நாம் ஏற்றத்தாழ்வுகளைப் பேணியே அணுகி யிருக்கிறோம். ஏனைய எல்லா அழிவுகளையும் விட இந்த ஏழைப் பெண்ணுக்கு ஏற்படும் அழிவே மனதை உருக்குவதாக கவிஞருக்குத் தோன்றுவது காரணமில்லாமலில்லை.

கவிதையின் உணர்ச்சிகளும் சிந்தனையும்

பலமாக வெளிவருவதற்கு காரணமாயிருப்பது கவிதையில் முதல் கதைக்கும் இரண்டாம் கதைக்கும் (அல்லது முதற் பகுதிக்கும் இரண்டாம் பகுதிக்கும்) இடையே உள்ள வித்தியாசமான மொழிநடையும் அமைப்புமே. முதற்பகுதி வாய்மொழி மரபின் குணாதிசயங்களைக் கொண்டிருக்க, இரண்டாம் பகுதி எழுத்து மரபின் குணாதிசயங்களைக் கொண்டிருக்கிறது.

கவிஞர் தன் உயிருக்குப் பயந்து ஓடும்போது காணும் கோரக் காட்சிகளைக் கொண்ட கவிதையின் முதற்பகுதி சற்று மிகைப்படுத்தப் பட்டே விபரிக்கப்படுகின்றது. சிதறிக் கிடக்கும் மனித உறுப்புகளும் இரத்தக்களரியும் மனதில் ஆழமாகப் பதியும் உயர்வு நவீனசியுள்ள உவமானங்களைக் கவிதை தன்னகத்தே கொண்டிருக்கிறது.

உணர்ச்சித் துடிப்புள்ள இவ்விவரணத்திற்கு பாய்ந்து செல்லும் லயமும் துணைபுரிகிறது. முப்பத்தொரு வரிகளைக் கொண்ட இப்பகுதி முழுவதும் ஒரு வசனம்; அதாவது பல விவரணங்களையும் உவமானங்களையும் கட்ட விழுத்துச் செல்லும் கவிதையின் முதலாம் வசனம் 31-ம் வரியிலேயே முற்றுப்புள்ளி பெறுகிறது. இது உயிருக்குப் பயந்து ஓடும் ஒருவரின் வேகத்தையும் அவதியையும் பிரதிபலிக்கிறது. மீள பிரயோகிக்கப்படும் சில ஒத்த வாக்கிய அமைப்புகளும் ஒத்திசையைப் பேணுகின்றன. அதாவது 'Xவிதத்தில் இருந்து) (Y பொருளை') என்ற அமைப்பை கவனிக்க:

கவிழ்க்கப்பட்டு சரிந்த
காரில் வெளியே தெரிந்த தொடை எலும்பை
ஆகாயத்திற்கும் பூமிக்கு
மிடையில் எங்கோ ஒரு புள்ளியில்
நிலைத்து இறுகிப் போன ஒரு விழியை
விழியே இல்லாமல், விழியின்
குழிக்குள் உறைந்திருந்த குருதியை
மதமண்டஸ் ரோட்டில்

தலைக்கறப்புகளுக்குப் பதில்
இரத்தச் சிவப்பில் பிளந்து கிடந்த
ஆறு மனிதர்களை
தீயில் கருகத் தவறிய ஒரு சேலைத்துண்டை
மணிக்கூடும் இல்லாமல்
தனித்துப் போய்கிடந்த ஒரு இடது கையை

ஆனால் இவ்வளவு உருக்கமான முறையில்
செவிப்புல தர்க்கத்தோடு எடுத்துக் கூறப்பட்ட
இவ் உவமானங்கள் "எல்லாவற்றையும்
மறந்து விடலாம்" என்று கூறும் கவிஞர்,
தேயிலைத் தோட்டத்து பெண்மணியின்
மரணத்தை இறுதி 13 வரிகளில் எடுத்துக்
கூறும்போது கவிஞர் அவளையோ அவளின்
உடல் உறுப்புகளையோ எமக்கு எடுத்துக்
காட்டவில்லை. அவர் குறிப்பிடுவதெல்லாம்
"உடைந்த பாணையையும் / நிலத்தில் சிதறி
உலர்ந்த சோற்றையும்" மட்டுமே. பற்றற்ற
முறையில், நிதானமாக, கட்டுப்பாட்டோடு
பெண் கொலை செய்யப்பட்ட குழ்நிலையை
எடுத்துக் கூறுவதோடு நின்றுவிடுகிறாரே
யொழிய, எம்மை உணர்ச்சி வசப்படுத்த
முயலவேயில்லை. லயமும் ஒய்ந்து, பெரிதாக
ஓசை, ஒலி என்பவற்றின் சிறப்பான யுத்திகளை
பிரயோகிக்காமல் குன்றக்கூறும் பாங்கு,
மாறாக எம்மில் ஆழமான தாக்கத்தை
ஏற்படுத்துகிறது. எம் மனதைக் குழப்புகிறது.
உணர்ச்சிகளை கிளறுகிறது. எம் சிந்தனையை
யும் தூண்டுகிறது. முதற்பகுதியில் காணப்படும்
மொழிநடைக்கு மாறான ஓர் அமைப்பு முறை
இங்கு காணப்படுவதே இத்தகைய தாக்கத்தை
எம்மில் வலுவாக ஏற்படுத்துகிறது.

இப்படியாக இரு மரபுகளையும் இணைத்து
அமைக்கும் கவிதைகளின் சிறப்பம்சங்களை
நாம் கவனிக்க வேண்டும். வாய்மொழி மரபு
உணர்ச்சியையும், எழுத்தறிவு மரபு சிந்தனை
யையும் முதன்மைப்படுத்த, இப்புது வடிவம்
உணர்ச்சியும், சிந்தனையும் இரண்டறக் கலந்த
முறையில் எம்மில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது
சுட்டிப்பான முறையில் எம்மை சிந்திக்கவும்
உணரவும் வைக்கிறது. ஆங்கில இலக்கிய

மேதையான டி.எஸ்.எலியட் முன்வைக்கும்
ஒருங்கிணைந்த உணர்வுச் செவ்வி (Unified
sensibility) என்ற திறனாய்வுக்கோல் இவ்
விதமான கவிதைகளை ஒருபடி உயர்ந்த
தரமுள்ள கவிதையாக மட்டிடுகிறது.
உணர்ச்சியை மட்டும் அல்லது சிந்தனையை
மட்டும் மிகைப்படுத்தும் கவிதைகள் ஒரு படி
குறைந்த தரமுடையனவையாகவே கருதுகிறது
இது மட்டுமன்றி இக்கவிதைப் போக்கு வாய்
மொழிக் கலாச்சாரத்தைச் சேர்ந்தவர்கள்
இலகுவாக விளங்கவும் ரசிக்கவும் கூடிய
விதத்தில் அமைவதோடு கூட, அவர்களை
மேலும் சிந்திக்கவும் தூண்டுகிறது. அதாவது
இப்பாரம்பரியம் மக்களை உணர்ச்சிவசப்
படுத்தி போராட்டத்திற்கோ சமூக மாற்றத்
திற்கோ உதவுவதோடு நின்று விடாமல்
அவர்களுக்குப் போதித்து-சுய விமர்சனத்தோடு
சிந்திக்கவும் தூண்டுகிறது. எனவே கலை,
போதனை, ஜனரஞ்சக இலக்கியம் என்பவற்றிற்
கிடையில் சமநிலையைப் பேணக்கூடிய
வடிவமாகவும் இக்கவிதைப் பாரம்பரியம்
அமைகிறது.

இறுதியாக சம காலத்து ஈழத்துப் பண்பாட்டு
அரசியற்குழ்நிலையில் தேவையான சில நல்ல
குணாதிசயங்களைக் கொண்ட ஒரு வடிவ
மாகவும், விமர்சகர்களிடையேயும் சமூக
சிந்தனையாளர்களிடையேயும் நிலவும் சில
கேள்விகளுக்கு விடை அளிப்பதாகவும் இவ்
முன்றாவது கவிதை வடிவம் திகழ்கின்றது.
சேரன் "மரணத்துள் வாழ்வோம்" கவிதைத்
தொகுப்பின் அறிமுக உரையில் கேட்கும் ஒரு
முக்கிய கேள்வி: "உண்மையான கவிஞன்
தொடர்பு கொள்ளமுடியாத ஏராளம் மக்கள்
இச் சமூகத்தில் உள்ளனர். இதற்காக ஒரு
பகுதியினர் கவிஞரையும் வேறொரு
பகுதியினர் மக்களையும் குற்றம் சாட்டு
கிறார்கள். ஆனால் பிரச்சனை, எவ்வாறு
இந்தத் தொடர்புத் தடையை நீக்குவது
என்பதே" (1985 பக். XIII). உண்மையில் இரு
மரபுகளையும் இணைக்கும் இம் முன்றாவது
கவிதை வடிவம் சேரன் எழுப்பும் பிரச்சனையை
தீர்க்கவல்லது. இது வாய்மொழி மரபைத்

தழுவிய ரசனையுள்ள எம் சமுதாயத்தின் பெரும் பான்மையினர் இலகுவில் ரசிக்கவும் விளங்கவும் கூடிய தன்மையில் இருப்பதோடு எழுத்தறிவு மரபின் சில சிறப்பம்சங்களையும், மறைமுகமாக இணைத்து மக்களது சிந்தனைப் போக்குகளையும், உணர்வுச் செவ்வியையும் மேலும் வளர்க்கவும் செழுமைப்படுத்தவும் முயல்கிறது. இது மட்டுமன்றி, இரு மரபுகளையும் இணைக்கும்போது மக்களை உணர்ச்சி வசப்படுத்தும் ஜனரஞ்சகக் கலையாக மாத்திரம் கவிதை இருந்துவிடாமல் அவர்களை மேலும் சிந்திக்கவும் ஆழமான உணர்வுச் செவ்வியை வளர்க்கவும் உதவும் வடிவமாக அமைகிறது. மேலும் இக்கால அரசியற் சூழ்நிலையில் சமூக விழிப்புணர்வை வெற்றிகரமாக ஏற்படுத்தக் கூடிய வல்லமையையும் கொண்டிருக்கிறது. அரசியற் கருத்துகளை கருத்துருவமான (விளங்க முடியாத) முறையில் தெரிவிக்காமல், அல்லது அவர்களை உணர்ச்சி வசப்படுத்துவதோடு மட்டும் நின்றுவிடாமல், சுட்டிப்பான முறையில் அவர்களை சிந்திக்கவும் உணரவும் வைக்கிறது. ஒகோரா வலியுறுத்தும் "வாய்மொழி எழுத்து இலக்கியம்" (orature) என்ற முரணான மரபுகளை இணைக்கும் ஒரு இலக்கியவடிவமும் இதுவன்றோ. அண்மையில் பேராசிரியர் செ.வை.சண்முகம்(1992) சங்ககால இலக்கியம் வாய்மொழி மரபின் குணாதிசயங்களின் அடிப்படையில் எழுந்த எழுத்து வடிவ இலக்கியம் என்று வாதாடியுள்ளதன் மூலம் தமிழ் இலக்கியத்தின் உருவாக்கத்திலேயே இத்தகைய "வாய்மொழி-எழுத்து இலக்கியம்" வகித்த முக்கியத்துவத்தை எடுத்துக்காட்டியுள்ளமை இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.

V

முடிவுரையாக இக்கட்டுரை பயன்படுத்தும் வாய்மொழி மரபு-எழுத்து மரபு என்ற கண்ணோட்டம் எவ்வகையில் தமிழ் கவிதை விமர்சனத்திற்குப் பயன்படுகிறது என்பதை நாம் ஞாபகப்படுத்திக் கொள்ளவேண்டும். பல

தமிழறிஞர்களின் கருத்துப்படி தமிழ்கவிதையில் யாப்பிலக்கணக் கவிதையா வசனக்கவிதையா, மரபுக்கவிதையா, புதுக்கவிதையா என்ற சாச்சை மிகக்குறுகியதோர் கண்ணோட்டத்தை புகுத்தியிருப்பதோடு பல காலமாக தமிழ்க் கவிதையை பயன்ற ஒரு வாதத்திற்குள் முடங்க வைத்துள்ளது. இந்நிலையிற்றான், நாம் தமிழ்க்கவிதையின் வாய்மொழி ஊற்றை தரிசிப்பது, பாட்டு, பேச்சு, நாட்டார் வழக்கு போன்ற அடிப்படை அம்சங்களுடாக கவிதைக்கு புத்துயிர் அளிக்கிறது. மேலும் இக்கண்ணோட்டம் சமுதாயத்தின் கலாச்சார அரசியல் அம்சங்களை அறி கவிதையைத் தொடர்புப்படுத்தி கவிதையின் வளர்ச்சி, பயன்பாடு, தாக்கம் என்பவற்றைப்பற்றிய எம் சிந்தனையை அகலிக்கிறது. இந்த வகையில் இக்கண்ணோட்டம் இன்று மூன்றாம் உலக இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் சில பொதுவான பிரச்சனைகளாடு தொடர்புபடுத்தி தமிழ்க் கவிதையை அணுக எமக்கு உதவுகிறது. எனவே தமிழ்க் கவிஞர்கள், விமர்சகர்கள், வாசகர்கள் அனைவருக்குமே தமிழ் கவிதையை புதிய கோணங்களிலிருந்து அணுகி அதன் வளர்ச்சி, சமூகப் பயன்பாடு, அழகியற் குணாம்சங்கள் என்பவற்றை பொறுப்புணர்ச்சியோடு சிந்திக்க உதவுகிறது.

பிற்குறிப்பு :

‘‘Discourse’’ என்ற பதம் தற்பொழுது புதிய கருத்துடன் மொழியியல் ஆராய்ச்சியாளர்களால் பிரயோகிக்கப்படுவதால், ‘‘மொழிப் பிரயோக முறை’’ என்ற என் தமிழாக்கத்திற்கு கருத்துக் கூறுதல் அவசியமாகிறது. இக்கண்ணோட்டம் மொழியை அதன் அகநிலை கட்டமைப்பிற்குள் மாத்திரம் வைத்து கருதாமல், அதன் புறநிலை பிரயோகத்தையும், பிரயோகிக்கப்படும்பொழுது பெறும் வடிவங்களையும் முக்கியத்துவப்படுத்துகிறது. மொழி பிரயோகிக்கப்படும்போது அது அந்த சமூக அமைப்பிற்கேற்பவும் கலாச்சார நடைமுறைகளுக்கேற்பவும் வடிவம் பெறுகிறது. எனவே இக்கண்ணோட்டம், மொழி தானாகவே நின்று கருத்துக்கொடாமல், சமூக - கலாச்சார விழுமியங்களும் கருத்துநிலை (ideology) அம்சங்களும் சேரும்போது கருத்து கொடுக்கின்றது. என கருதுகிறது. பாரம்பரிய மொழியியல் மட்டுமன்றி வழமையான இலக்கிய வியாக்கியான முறைகளும் மொழி தானாகவே கருத்துக் கொடுக்கிறது என்ற எடுகோளைக் கொண்டவையாக இருக்க, மொழிப்பிரயோக ஆய்வு (discourse analysis) அதற்குச் சவாலாக அமைகிறது.

2. யாப்பிலக்கணம் இறுக்கமாக அமைவது அல்லது நெகிழ்ச்சியுடையதாக அமைவது, வித்தியாசனமான யாப்பு வடிவங்கள் வித்தியாசமான காலங்களில் முதன்மை பெறுவது இவை எல்லாம் சமூக அரசியற் காரணிகளோடு தொடர்புடையதாக இருக்கவேண்டும். எனவே சங்ககாலத்தில் பாட்டோசைக்கும் பேச்சோசைக்கும் ஒத்திசைவு இருப்பதோடு யாப்பிலக்கணம் அவற்றை அண்டியதாக அமைய, பின்னர் யாப்பிலக்கணம், இறுக்கமடைந்து தனியாக ஆதிக்கம் செய்வது தமிழ்ச் சமுதாயம் சாதி, வகுப்பு என்ற அடிப்படையில் இறுக்கமடைவதோடு தொடர்புடையதாக இருக்கலாம். நவீன காலத்தில் முதுவாளித்துவ

அமைப்பு நிலமானியத்திலிருந்தும் சாதி அமைப்பிலிருந்தும் கொடுக்கும் தற்காலிகமான விடுதலை புதுக் கவிதையில் யாப்பிற்குக் கொடுக்கும் நெகிழ்ச்சியோடு தொடர்புபட்டிருக்கலாம். எனினும், தமிழில் யாப்பிலக்கணத்தின் சரித்திரம் எப்படியாக சமூக அரசியற் காரணிகளோடு தொடர்புபட்டிருக்கிறது என்பது மேலும் ஆராயப்பட வேண்டிய ஒன்று.

உசாத்துணை நூல்கள்

சிவசேகரம். சி.

‘‘கவிதையும் மரபும்’’ வீரகேசரி,
13-6-89, 20-6-89, பக். 11

முருகையன். சி.

‘‘மரபு கவிதையின் பலவீனங்கள்’’
வீரச்சேகரி, 1985.

நுஹ்மான், எம்.ஏ.

‘‘மஹாகவி ஓர் அறிமுகம்’’
மஹாகவி கவிதைகள்,
சிவகங்கை : அன்னம். 1984,
பக். 1-24.

சிவலிங்கம், சண்முகம்,

‘‘மஹாகவியும் தமிழ் கவிதையும்’’
மஹாகவியின் கோடை
கல்முனை : வாசகர் சங்கம்,
1970. பக். 61-72.

சேரன் உருத்திரமூர்த்தி

‘‘முன்னுரை’’மரணத்துள் வாழ்வோம்
யாழ்ப்பாணம் : தமிழியல்,
1985. பக். X-XV.

சண்முகம், செ. வை,

‘‘இலக்கிய உருவாக்கம்’’
பண்பாடு 2.2 (செப். 1992)
பக். 14-29.

Achebe, Chinua

Morning yet on creation Day.
London : Heinemann, 1975.

Goody Jack,

The Domestication of the Savage Mind
Cambridge : Cambridge UP 1977.

Heath, Shiney Brice.

"Protean Shapes In Literacy Events :
Ever - Shifting Oral and Literate
Traditions". In Tannen, Spoken and
Written Language pp. 91-118.

Kaiiasapathy, K.

Tamil Heroic Poetry.
Oxford : Oxford UP. 1968.

Okara, Gabriel.

"Towards the Evolution of an African
Language for African Literature".
Kunapipi, 12 (2), 1990, pp. 11-18.

Ong, Walter.

The Presence of the Word. New Haven
Yale University press. 1967.

Sivatamby, K.

"English and Tamil Writer" Navasilu 3
(1979) : pp. 53-60.

Tannen, Deborah, ed

Spoken and Written Language :
Exploring Crality and Literacy.
Norword, NJ : Ablex, 1982.]

Wa Thiong'o, Ngugi.

"Return of the Native Tongue".
Times Literary Supplement, (September
1920, 1990), pp. 972, 985.

●
நாடகம்

புது அரங்கமா அல்லது மாற்று அரங்கமா...

அ. ராமசாமி

தமிழில் நவீன நாடகம் தன்னை நிலை நிறுத்திக் கொள்வதற்கான போராட்டக் கட்டத்தை முடித்துக் கொண்டுவிட்டது. பல் கலைக்கழகப் பாடத்திட்டங்களிலும், தனியார் துறைகளின் ஆதரவில் நடைபெறும் கலை, இலக்கிய விழாக்களிலும், அதன் இடம் உறுதிப் படுத்தப்பட்டுள்ளது. நிறுவன எதிர்ப்பு அம்சங்களோடு முளைத்த நவீன நாடகம் நிறுவனங்களுடன் அயக்கியம் காணாதலில் வேகமும் காட்டியது. இன்று அது தன்னுள் கிளர்ந்து வரும் பிரிவுகளுள் சரியானது எது? என்று அடையாளப்படுத்தும் போட்டியில் இருக்கிறது. இல்லையென்றால் அதை இப்படி சொல்லலாம் : "நவீனத்துக்குப் பிந்திய (Post Modernism) முயற்சிகளை வெளியிடத்

தொடங்கியுள்ளது'. இம்முயற்சிகளும் கூட நிறுவனங்களின் அங்கீகாரத்தை நோக்கியது தானோ ?

நாவல், சிறுகதை, புதுக்கவிதை, நவீன நாடகம் என்ற நான்கும் (நவீன ஓவியமும் கூட) நமக்குப் புதியவை. மேற்கத்திய சிந்தனைகளின் தாக்கத்தால் விளைந்தவை. இவற்றுள் நாவலும் சிறுகதையும் முற்றிலும் புதிய வடிவங்கள். ஏற்கனவே இருந்த ஒன்றின் மாற்றாக அவை நமக்கு அறிமுகமாகவில்லை. நடுத்தரவர்க்கம் என்னும் புதிய வாசகக் கூட்டத்தை உருவாக்கிக் கொண்டு தன்னை நிலை நிறுத்திக் கொண்டன. ஆனால்

மற்றயவை அப்படியல்ல. ஏற்கனவே இருந்த ஒன்றின் மாற்றுவடிவங்கள். அதாவது ஒரு பாரம்பரியத்தின் தொடர்ச்சிகள் அவை. செய்யுள் → கவிதை → மரபுக்கவிதை → புதுக் கவிதை. கூத்து → நாடகம் → சபாநாடகம் → நவீன நாடகம். இப்படியான தொடர்ச்சிகள்.

பெயர்களோடு முன்னெட்டுக்களைச் சேர்த்து கொண்ட கவிதையும், நாடகமும் புதிய வாசகர்களை-பார்வையாளர்களை சென்றடையும் திசையில் பழைய வாசகர்களின்-பார்வையாளர்களின் எதிர்ப்பையும் நிகாகரிப்பையும் எதிர்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. எதிர்கொள்கிறது. புதுக்கவிதையைப் பண்டிதர்களும் நவீன "நாடகத்தை சபாநாடகக்காரர்களும் இன்றும் கிண்டலடித்துக் கொண்டிருப்பதையும், சிறுகதைக்கும் நாவலுக்கும் எதிர்ப்பாளர்கள் இல்லாமல் இருப்பதையும் நினைத்துப் பார்க்க வேண்டும். இந்த எதிர்ப்பைச் சமாளிக்கும் விதமாகவும் வென்றெடுக்கும் விதமாகவும் நவீனநாடகமும் புதுக்கவிதையும் அவற்றின் சில கூறுகளை விட்டு விட்டு மரபின் சில கூறுகளை ஏற்றுக் கொள்ளும் நிலைக்குத் தயாராயின இந்த நிலை தவிர்க்க முடியாததும் கூட.

1960களின் கடைசியில் நாடகப் பிரதிகளாக அறிமுகமான நவீன நாடகம் தன்னை ஒரு புது வடிவமாகவே கருதிக் கொண்டது. ஏற்கனவே இருந்த திராவிட இயக்க நாடகங்களின் தொடர்ச்சியாகவோ, மணிக்கொடி, எழுத்தாளர்களின் தொடர்ச்சியாகவோ கூடக் கருதிக் கொள்ளவில்லை. ந. முத்துசாமியும், இந்திராபார்த்தசாரதியும், ஞானராஜசேகரனும் ஜெயந்தனும் பிரபஞ்சனும் தங்கள் நாடகங்களை நவீனத்துவத்தின் (Modernism) வெளிப்பாடுகளாகவே கருதிக் கொண்டனர். ஆனால் 1970களின் கடைசியிலும் எண்பதுகளின் தொடக்கத்திலும் நவீன நாடகக்காரர்களின் சிந்தனையில் ஒரு மாற்றம் தெரிந்தது.

அவர்கள் தங்களை ஒரு மாற்று அரங்கை (Alternative theatre) முன்னிறுத்துபவர்களாக காட்டிக்கொண்டனர். 'பிரதி'களை விட்டு விட்டு நிகழ்வை (performance) முக்கியமானதாகக் கருதியதால் இந்தச் சிந்தனை மாற்றம் நிகழ்ந்தது எனலாம். காந்திகிராமத்தில் நடந்த நாடகப் பயிற்சிமுகாம்களும் பாதல் சர்க்கார் நடத்திய பயிற்சிமுகாமும் அதன் பின்னணியில் இருந்த வினைகள். நவீன நாடகம், புது அரங்கம் என்ற நினைப்பை விட்டுவிட்டு "மாற்று அரங்கம்" என்று தன்னைக் காட்டவேண்டிய நிர்ப்பந்தம், அதன் காலத்தில் செல்வாக்கிலிருந்த 'சபாநாடக'த்திற்கு மாற்றாக 'நவீன நாடகம்' முன்னிறுத்தப்பட்டது. சபாநாடகங்கள் நிகழ்ந்தப் ப்ரொஷீனிய மேடை தத்துவார்த்த ரீதியில் நிராகரிக்கப்படவேண்டிய என்றெல்லாம் பேசப்பட்டன. பார்வையாளனின் பங்களிப்பை மறுதலிக்கும் வடிவம் என்றெல்லாம் தூற்றப்பட்டன. இந்த வாதங்களையெல்லாம் முன்வைத்த "நவீன நாடகம்", சும்பல் கலாச்சாரத்திற்கு வணிகக் கலாச்சாரத்திற்கு - மந்தைத் தனத்திற்கு எதிரான போக்கோடு தன்னை அடையாளப்படுத்திக்கொண்டது. ஆனால் இவற்றையெல்லாம் வென்றெடுக்க வேண்டும் என்றோ, மாற்றுப் பார்வையாளர்களை உருவாக்க வேண்டும் என்றோ முயன்றதில்லை. எண்பதுகளில் சிறுபத்திரிக்கைகளின் வாசகர்கள் என்பது மிகச்சிறிய ஒரு சும்பல். தமிழ் மக்களின் எண்ணிக்கையோடு ஒப்பிடும்போது மிகமிகச்சிறிய எண்ணிக்கையினர். இந்த எண்ணிக்கையினர் தான் நவீன ஓவியத்தை ரசித்தார்கள்; நவீன சினிமாவுக்கென "பிலிம் சொஸைட்டி"களில் கூடினார்கள்; நவீன நாடகங்களையும் பார்த்தார்கள். 'நவீனத்துவம்' அவர்களது சொத்து என்று கருதிக் கொண்டு வலம் வந்தனர்.

நவீனத்துவத்தின் ஆதரவுக்குரல்கள் எப்பொழுதும் பெரும்பான்மையினரை யோசிப்பவர்களாக - வாசிப்பவர்களாக கருதிய

தில்லை, மூளையை மட்டும் நேசித்த' அவர்கள் உடல் உழைப்பில் ஈடுபட்டவர்களுக்கு கலாரசனை இல்லையென்று வாதிட்டவர்கள். இந்த மனோபாவத்தின் காரணமாக, தங்கள் படைப்புகளைப் பெரும்பான்மையினர் வாசிப்பதைக்கூட விரும்புவதில்லை. "என்றாவது ஒருநாள் வரும் உன்னத வாசகனுக்காக" அவற்றை விட்டுவிட்டு செல்ல விரும்பியவர்கள் வெகு மக்களுக்காக இலக்கியம் செய்ய விரும்புவது மட்டானம் என்று கருதுபவர்கள். இந்த மனோபாவம் - நவீனத்துவத்தின் ஆதரவுக் குரல்களின் மனோபாவம் - அடிப்படையில் பிராமணிய மனோபாவம் ஆகும். சமூக ஒடுக்குமுறைக்கேற்ப மனிதர்களை வருணங்களாக-சாதிகளாக பிரித்து விலக்கியும் அவற்றிலிருந்து தன்னை விலக்கிக்கொண்டும் நின்றது பழைய பிராமணியம். ஆனால் நடுத்தரவர்க்கமாக மாறிவிட்ட நவபிராமணியமோ அறிவுரீதியாக மனிதர்களைக் கூறுபோட்டு, "விலக்குவதும் விலகுவதுமான" நடவடிக்கையைத் தொடர்கிறது. இந்த அடிப்படையிலேயே நவீன நாடகக்குழுக்களில் பலவும் இயங்குகின்றன. 'புது அரங்கமா?' அல்லது 'மாற்று அரங்கமா?' என்பதில் குழப்பத்துடன் இருப்பதால் 'புது அரங்கம்' (New theatre) என்ற நிலைக்கே முக்கியத்துவம் அளிக்கின்றன. இந்த முக்கியத்துவம், வசதியாகப் பார்வையாளர்களைப் பற்றிக்கவலைப்படாமல், 'நவீன மோஸ்தர்கள்' பற்றி மட்டுமே கவலைகொள்ள வைக்கும்.

நாடகத்திற்கென 'வெளி' என்ற பத்திரிகையை நடத்திவரும் ரெங்கராஜன், தனது குறிப்பொன்றில் இப்படி எழுதியுள்ளார் :

தமிழில் நாடகங்களைவிட நாடகக் கருத்தரங்குகள் மிகவும் சுவாரசியமாக இருக்கின்றன. நடைமுறை நாடகச் செயல்பாட்டில் எவ்வளவு பிரச்சனைகள் இருந்தாலும் முன்வைப்பதற்கென்று எல்லோருக்கும் ஒரு Concept இருக்கிறது. வரவேற்கப்பட வேண்டிய விஷயம்தான். தமிழில் அண்மையில்

வெளிப்பட்டுள்ள சில பார்வைகள் :

1. கூத்துப்பட்டறையின் நடிகனை முன்னிறுத்தும் தியேட்டர்.
2. பரிக்ஷாவின் நடுத்தர வர்க்கத்துக்கான நாடகம்.
3. பல்கலை அரங்கின் ஆடல், பாடல் கொண்ட மரபு தியேட்டர், நமக்கு அந்நியமான காலனிய குணம், கொண்டப்ரொசினியம் தவிர்த்தது.
4. சென்னை-கலைக்குழுவின் வீதிநாடகம்.
5. ஆறுமுகத்தின் ப்ராப் (prop) தியேட்டர்.
6. கே.ஏ. குணசேகரனின் தலீத் நாடக அரங்கு.
7. பாண்டிச்சேரி நண்பர்களின் கலக தியேட்டர்.

(வெளி 16 :39) ரெங்கராஜனின் இந்தப் பகுப்பை அப்படியே ஏற்றுக்கொள்வதில் பல பிரச்சனைகள் உள்ளன (ஏற்றுக்கொண்டால் உண்மையிலேயே மாற்றுப்பார்வையாளர்களை உருவாக்கவும், அரங்கக் கலையை அதன் வீர்யத்துடன் செயல்படுத்தவும் செய்கின்ற சே. ராமானுஜம், மு. ராமசாமி, ரா. ராஜீ, கூட்டுக்குரல் நாடகக்குழு முதலானவர்களுக்கு concept இல்லை என்றாகி விடும். அவர்களை இப்படிக்குறிப்பிட்ட 'டப்பா'க்களில் அடைத்து விட முடியாது என்பது தான் உண்மை) வாதத்திற்காக மட்டும் எடுத்துக்கொள்ளலாம்.

இந்த ஏழுபிரிவினரில் மூன்று பிரிவினருக்குப் பார்வையாளர்கள் பற்றிய கருத்துக்கள் இருப்பது புரிகிறது. பரிக்ஷாவின் பார்வையாளர்கள் நடுத்தர வர்க்கத்தினர். சபாநாடகத்திற்கு பழக்கப்பட்ட பார்வையாள மந்தையை கவர்ந்திழுப்பது அதன் நோக்கம் நடுத்தர வர்க்க மந்தையை மீட்டெடுப்பது காலப்போக்கில் சாத்தியப்படலாம். இல்லையென்றால் இன்னொரு சபாவாக மாறலாம். சென்னை கலைக்குழுவுக்கு நோக்கம் அரசியல் கட்சியின் வளர்ச்சிக்கு உதவுவது. அது சார்ந்துள்ள கட்சியின் கொள்கைகளை

நாடகங்களாக மாற்றி வெகுமக்களிடம் எடுத்துச்செல்வது அதற்கும் பார்வையாளர்கள் வட்டம் உள்ளது. அதேபோல் தலீத் நாடக அரங்கிற்கும் தெளிவான பார்வையாளர் வட்டம் இருக்கிறது. மீதமுள்ள நான்கு பிரிவினருக்கு ...?

கூத்துப்பட்டறையின் நாடகத்திற்கு நடிகன் தான் முக்கியம். பார்வையாளர் இருந்தால் பரவாயில்லை. வ. ஆறுமுகத்தின் நாடகத்தில் பொருட்கள் (Prop) முக்கியம். நடிகனும் நாடகப்பொருளும் பார்வையாளர்களும் இரண்டாவது மூன்றாவது நான்காவது பட்சம்தான். பல்கலை அரங்கின் ஆடல், பாடல், கொண்ட மரபு தியேட்டரில் நாடகப்பொருளும் நடிகனும் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட வாய்ப்புகள் உண்டு. மரபான தியேட்டரில் உள்ள ஆடலும் பாடலும் பாடலும் பார்வையாளர்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் அம்சங்கள் தான். கூத்தின் ஆடலையும் பாடலையும் ரசிக்கின்ற பார்வையாளர்கள் கிராமங்களில் இருக்கிறார்கள். ஆனால் பல்கலை அரங்கம் செயல்படுவதோ நகரத்தில். நாட்டார் கலைகளிலிருந்து அந்நியப்பட்டு விட்ட நடுத்தரவர்க்கத்திற்கு அவர்களுடைய மரபை நினைவூட்டும் காரியத்தை பல்கலை அரங்கின் நாடகங்கள் செய்யலாம். அத்தோடு நாட்டார் கலைகளில் உள்ள 'அசிங்கங்களை' நீக்கிவிடும் உரிமையையும் நவீன - மரபான தியேட்டர்காரர்கள் எடுத்துக்கொள்கின்றனர். அவை உண்மையிலேயே அந்தப் பார்வையாளர்களால் 'அசிங்கமானவை'யாகக் கருதப்படுவதில்லை.

அடுத்துப் பாண்டிச்சேரி நண்பர்களின் கலக தியேட்டர். பாண்டிச்சேரியில் ஆண்டுதோறும் நாடகப் போட்டிகளையும், விழாக்களையும் நடத்தி பரிசு வழங்கிக்கொள்ளும் அமெச்சூர் நாடகக்குழுக்கள் இருப்பதுக்கு மேல் உள்ளன. நவீன நாடகக் குழுக்களாக கருதிக்கொள்ளும் குழுக்கள் நாலைந்துதேறும் இந்தக் குழுக்களுக்குள் 'பாண்டிச்சேரி நண்பர்கள்' யார்? அந்த நண்பர்கள் எத்தனை பேர்? பாண்டிச்சேரியில் இந்தக்கலக அரங்கு எத்தனைமுறை

மேடையேறியுள்ளது. அந்தக்கலகம் எதனை எதிர்த்தது? இந்தக் கேள்விகளுக்கெல்லாம் பாண்டிச்சேரியில் இருக்கும் எனக்குப் பதில் தெரியவில்லை. 'வெளி' ரெங்கராஜன்தான் இதையெல்லாம் விளக்க வேண்டும்.

பொதுவாகப் பாண்டிச்சேரியைக் குறித்து அபரிமிதமான வதந்தி Myth ஒன்று சிறு பத்திரிக்கைகள் சார்ந்த அறிவாளிகளிடம் நிலவுகிறது. நவீனமான கருத்துக்கள் - கருத்தாக்கங்கள், கலகங்கள் - பாண்டிச்சேரியில் நடந்து கொண்டேயிருப்பது போன்ற ஒரு எண்ணம். அப்படி இங்கே எதுவும் திட்டமிட்டு நடப்பதாகத் தெரியவில்லை. வெவ்வேறு தளங்களில் வெவ்வேறு செயல்பாடுகள் வெவ்வேறு நபர்களால் முன்னெடுக்கப்படுகின்றன என்பதென்னவோ உண்மை தான். அவையனைத்துக்கும் பாண்டிச்சேரியிலிருக்கும் அனைவரும் உரிமை கொண்டாட முடியாது என்பதும் உண்மை.

சிறுபத்திரிகைகள் வழி முன்வைக்கப்பட்டுள்ள கலக அரங்கிற்கு, சில கருத்தாக்கங்களை வெளிப்படையாகப் பேசுவது முக்கியம் என்பது மட்டும் புரிகிறது. பேசுவதற்கான வாய்ப்பு மட்டும் போதும். அதைப்பற்றித் தெரியாத - கேள்விப்படாத - எதிர்ப்புக் காட்டுகிற பார்வையாளர்கள் முக்கியமில்லை. கழகத்தைப் பேச்சளவில் அங்கீகரிக்கும் நண்பர்கள் மட்டும் பார்வையாளர்களாக இருந்தால் போதும்போலும்.

பிராமணிய மனோபாவத்தை - மௌனத்தைச் சிதைத்து பொடியாக்க விருப்புவதாகத் தோற்றம் தரும் கலக அரங்கு, பிராமணியச் சட்டகத்திற்குள்ளேயே நிற்பது ஒரு வேடிக்கையான முரண்பாடு தான். அகஸ்தோ போவாலின் காணா அரங்கு (Invisible theatre) கலக அரங்கு என்றால், அதை முழுமையாக ஏன் இங்கு பயிற்சி செய்து பார்க்கவில்லை. அதில் பார்வையாளனை முழுமையாகப் பங்கேற்பவனாக மாற்றும் கலக அம்சங்கள் இருக்கிறதே

அது உடன்பாடாகப் படவில்லையா? பார்வையாளனைப்பற்றி அக்கறைப்படாத நிலையும், புதுமைப் படைத்திடும் (முதன் முதலில்) மனநிலையும் தான் கலக அரங்கு பற்றிய பத்திரிகைக் குறிப்புகளில் காணப்படுகிறது. 'நவீனத்துவம்', உள்வட்டமாக இருந்தது போலவே கலகமும், உள்வட்டப் பேச்சாகவே இருக்க விரும்புகிறது.

இன்று -1990களில் நம்முன் வைக்கப்படுகின்ற நவீன நாடகக் கருத்தாக்கங்களில் சில, பார்வையாளர்களை மறந்த புது அரங்கை (New theatre) உருவாக்குவதில் குறியாய் இருக்கின்றன. சில பார்வையாளர்களுக்கு மாற்று அரங்கை முன்னிறுத்த விரும்புகின்றன நம்முடைய நோக்கம் என்ன என்பதற்கேற்ப ஏதாவது ஒருபக்கம் நாம் நிற்கலாம்.

மொழிபெயர்ப்பு
(பெண்ணியம்)

நமது உதடுகள் ஒன்றாகப் பேசும்போது

லாஸி எரிகாரே

பேசு, அதுபோலவே. ஏனென்றால் உன்னுடைய மொழி ஒரேயொரு சரடைத் தொடருவதல்ல, ஒருவகைப்பட்டதோ ஒரே மாதிரியானதோ அல்ல, நாம் அதிர்ஷ்டசாலிகள். நீ ஒரே சமயத்தில் எல்லா இடங்களிலுமிருந்தும் பேசுகிறாய். நீ ஒரே நேரத்தில் என்னை முழுமையாகத் தீண்டுகிறாய். எல்லா புலன்களிலும். ஏன் ஒரேயொரு பாடல்? ஒரு சொல்லாடல்? ஒரு சமயத்தில் ஒரு பிரதி? என்னை மயக்கவா? திருப்திபடுத்தவா? எனது துளைகளில் ஏதேனுமொன்றை நிரப்பவா? எனக்கு எதுவுமில்லை, உன்னோடு. நாம் வெறுமைகளல்ல, பிறரிடமிருந்து நிரப்புதலை, முழுமையை, உதவியை எதிர்பார்க்கும் பற்றாக்குறைகளல்ல. நமது உதடுகள் நம்மைப் பெண்களாக்குகின்றன என்றால், உள்வாங்குதலும், நிறைவாக்கிக் கொள்ளுதலும், நிரப்பிக் கொள்ளுதலும் தான் நமக்கான பிரச்சனைகள் என்று பொருள்ல்ல.

என்னை முத்தமிடு. இரண்டு உதடுகள் இரண்டு உதடுகளை முத்தமிட்டும், வெளிப்

படையாயிருப்பதே, மீண்டும் நமதாகட்டும், நமது உலகமாகட்டும், நமக்கிடையில் உட்புறத்திலிருந்து வெளிப்புறம் நோக்கிய இயக்கமும், வெளிப்புறத்திலிருந்து உட்புறம் நோக்கிய இயக்கமும், அறிந்திருக்கவில்லை. எந்த எல்லைகளையும், அது முடிவு இல்லாதது இவை எந்த அளவும், எந்த வாயும் நிறுத்த முடியாத பரிமாற்றங்கள், நமக்கிடையே, வீட்டுக்கு சுவர்களில்லை, காலியிடத்தைச் சுற்றி மதில்களில்லை, மொழிக்கு சுழற்சியில்லை. நீ என்னை முத்தமிடு, இந்த உலகம் விரியட்டும் - அடிவானம் கரைந்து மறைந்து போகும்வரை நாம் திருப்தியுறாதவர்களா? ஆமாம்! என்று சொல்லலாம், எப்போதுமே நாம் தீர்ந்துபோகாதவர்கள் என்ற அர்த்தத்தில் அது இருக்குமானால், நமது இன்பம் என்பது முடிவற்று இயங்குவதாகவும் ஒருவரையொருவர் இயக்குவது என்பதாகவும் அர்த்தப்படுத்தப்பட்டால் நாம் ஆமாம் என்று சொல்லலாம். எப்போதும் இயக்கத்திலிருக்கும் இந்த வெளிப்படையான குணம் தீர்வதுமில்லை, தெவிட்டுவதுமில்லை.

அவர்கள் நமது பன்முகத்தன்மையைப் பேசுவதற்கு நம்மைப் பயிற்றுவிக்கவோ அனுமதிக்கவோ இல்லை. அப்படிப் பேசினால் அது முறையற்ற பேச்சாகிவிடும். நாம் அனுமதிக்கப்பட்டோம். ஒரு உண்மையை வெளிக்காட்ட இன்னொன்றை நாம் உணர்ந்திருந்தபோதிலும் அதனை நெரித்துக் கொண்டு மறைத்து விட்டு-ஒரு உண்மையை மட்டும் வெளிகாட்ட அனுமதிக்கப்பட்டோம். உண்மையின் மறுபக்கம் அதனை முழுமையாக்கும் நிரப்புக்கூறா? அதன் எச்சம்? மறைந்தே கிடக்கும் ரகசியம். உள்ளேயும் வெளியேயும் நாம் ஒரே விதமாக இருப்பதில்லை. அது அவர்களின் இன்பத்துக்குப் பொருத்தமானதாயில்லை. முடுவது திறப்பது அதுதானே அவர்களுக்கு முக்கியம், அதுதானே அவர்களுக்கு ஆர்வமுட்டுவது? ஒவ்வொரு நேரமும் ஒவ்வொரு பெண்மீதும் அதே செயல்பாட்டை மறுபடி மறுபடி நிகழ்த்துவதுதானே?

கொள்வதன் மூலம் உணர்ச்சியற்ற கேலிப் பொருளாக மாறிவிடுகிறாய். வேறுபட்ட ஒன்றாக நீ திரும்பிவருவதில்லை. நீ மூடுண்டவளாக, யாரும் ஊடுருவ முடியாதவளாகத்திரும்புகிறாய்.

என்னிடம் பேசு, முடியாதா? நீ அதை விரும்பவில்லையா? உனக்குள்ளேயே வைத்திருக்க நினைக்கிறாயா? மௌனமாக, வெறுப்பாக, கன்னித்தன்மையோடு இருக்க விரும்புகிறாயா? உனது உள்மனத்தை பொத்தி வைத்துக் கொள்ள வேண்டுமா? ஆனால் மற்றவையில்லாமல் அது இருக்க முடியாது. உன்மீது திணிக்கப்படும் தெரிவுகளால் உன்னை நீ கிழித்துப் பிளந்துகொள்ளாதே. நமக்கிடையில் கன்னித்தன்மைக்கும் அது அல்லாததற்கும் இடையே முரண்பாடு கிடையாது. நம்மைப் பெண்களாக்கும் நிகழ்வு என எதுவும் கிடையாது, நீ பிறப்பதற்கு முன்பே கள்ளங்கபடின்றி நீ உன்னைத் தீண்டிக்கொண்டாய். உனது எனது உடல் ஏதோ ஒரு உறுப்பால், இயக்கத்தால், வினையால், ஏதோவொரு சக்தியின் செயல்பாட்டால் பால் அடையாளத்தைப் பெறுவதில்லை. நீ ஏற்கனவே ஒரு பெண்தான். உன்னைப் பெண்ணாக ஆக்க விசேசமான மாற்றமோ, தலையீடோ தேவையில்லை. ஒரு வெளிப்புறத்தைப் பெற வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் உனக்கில்லை - அந்த மறுபக்கம் ஏற்கனவே உன்னில் தாக்கம் உண்டாக்கியிருக்கும்போது, உன்னிலிருந்து பிரிக்கமுடியாத ஒன்றாக இருக்கின்றபோது நீ எப்போதும் எங்கேயும் மாற்றி மாற்றி வடிவமைக்கப்படுகிறாய் அவர்களது உடமைக்காதலை நீ தொந்தரவு செய்கிறாய்: இதுதான் உனது குற்றம், நீ செய்யாத குற்றம்.

உனது பாலின்பம் எந்த வகையிலும் கேடானது அல்ல என்பதை எப்படி நான் உனக்கு சொல்வது. நீ பொருட்களை அறியாதவளா? உனது வெளிப்படையான தன்மையைத் திருடி

நீ/நான் அவர்களை சந்தோஷப்படுத்த நாம் இரண்டாகி விடுகிறோம். நாம் இரண்டாகப் பிளக்கப்பட்டுவிட்டால் உட்புறம் வெளிப்புறம் என இரண்டாக-நீ உன்னையோ என்னையோ தழுவிக்கொள்ளவே முடியாமல் போய்விடும். வெளியே நீ உனக்கு அன்னியமானதொரு ஒழுங்கமைப்போடு ஒத்திசைய முயல்கிறாய். உன்னிலிருந்தே வெளியேற்றப்பட்ட நீ எதிர்ப்படுகிற எல்லாவற்றோடும் கலந்துவிட பார்க்கிறாய். உனதருகில் வரும் எல்லாவற்றையும் நீ அபிநயத்துப் பார்க்கிறாய். நீ தீண்டுகிற எல்லாமாகவும் மாறிவிடுகிறாய். உன்னைக் கண்டடையும் பசியில் நீ உன்னிலிருந்தும் என்னிலிருந்தும் முடிவற்று விலகிப் போகிறாய். ஒரு தோற்றத்திலிருந்து இன்னொன்றை, ஒரு எஜமானனிலிருந்து இன்னொருவரை வரித்துக் கொள்கிறாய், உனது முகத்தை, அமைப்பை, மொழியை உன்னை ஆளும் அதிர்வத்தின் ஆதிக்கத்துக்கு ஏற்றப்படி மாற்றிக் கொள்கிறாய். கூறுபடுகிறாய். உன்னை இழிவுபடுத்த அனுமதித்துக்

உன்னை மூண்டவளாக மாற்றி, அவர்களது உடைமையாக ஆக்கி, உன் மீது அவர்கள் தமது சட்டவரம்புகளை, வரம்புமீறல்களை, இன்னும் சட்டத்தோடான பல்வேறு விளையாட்டுகளை நடத்தாத வரைக்கும் தப்பில்லை தான். ஆனால் அவர்கள் எப்போது அதை செய்வார்கள்? நீ எப்போது? உனது கபடற்ற குணத்தால் கணித்துப் பார். நாம் இந்த விளையாட்டை விளையாடினால், நம்மைக் கேவலப்படுத்தும்படி, சிதைக்கும்படி அனுமதித்ததாக ஆகும். அவர்களது நோக்கம் நிறைவேற ஒத்துழைப்பதற்காக நாம் நம்மிடமிருந்து அன்னியர்களானோம். அதுவே நாம் நடிக்கவேண்டிய பாத்திரம். அவர்களது காரண அறிவுக்கு நாம் பணிந்து போனால் நாம் குற்றவாளிகள். அவர்களது தந்திரம் நம்மைக் குற்றவாளியாக்குவதுதான்.

நீ திரும்பி வந்தாய், பிளவுபட்டு: நாம் என்பது இனி இல்லை. நீ சிவப்பு / வெள்ளை கருப்பு / வெள்ளை என பிளவுபட்டாய். மீண்டும் நாம் ஒருவரையொருவர் கண்டறிவது எப்படி? ஒருவரையொருவர் தீண்டிக்கொள்வது எப்படி? நாம் துண்டு துண்டாக வெட்டப்பட்டோம், தீர்த்துக் கட்டப்பட்டோம். நமது இன்பம், அவர்களது அமைப்பில் அதாவது கன்னித்தன்மை என்பது அவர்களால் குறியிடப்படாதது, அவர்களுக்கே உரித்தானது என அர்த்தம் கற்பிக்கப்பட்டே அவர்களது அமைப்பில் - சிக்கிக் கொண்டது. இன்னும் பெண்ணாக மாறவில்லையென்று அவர்கள் சொன்னால், அவர்களது பாலால், அவர்களது மொழியால் முத்திரையிடப்படாதவள் என்று அர்த்தம்; இன்னும் அவர்களால் ஊடுவப்படாதவள், உடமையாக்கப்படாதவள் என்று அர்த்தம். கன்னிமை என்பது அவர்களது வாணிபத்துக்காக, பரிமாற்றத்துக்காக, போக்கு வரத்துக்காக காத்திருக்கும் ஒரு எதிர்காலம்; அவர்கள் கண்டுபிடிப்பதற்கும் உடமையாக்கிக் கொள்வதற்கும், சுரண்டுவதற்குமான ஒரு

கையிருப்பு - அவர்களது வருங்கால இன்பம். ஆனால், நம்முடையது அல்ல.

தொடக்கத்திலிருந்தே நாம் பெண்கள்தான் என எப்படி நான் சொல்கிறேன்? அவர்கள் நம்மை உற்பத்தி செய்யவோ நமக்குப் பெயரிடவோ, நம்மை புனிதமாக, தீட்டாக மாற்றவோ தேவையில்லையென எப்படி சொல்கிறேன்? இது எல்லா காலத்திலும் முன்பிருந்தே நடந்துகொண்டிருப்பதுதான், அவர்களது உழைப்பு இல்லாமலேயே. அவர்களது வரலாறு நமதுபுகலிடத்தை நிர்ணயித்துள்ளது இதன்பொருள், நமக்கு எல்லைகள் இருக்கின்றன என்பது அல்ல. அவர்களுடைய தேசம் குடும்பம், சொல்லாடல் முதலியவை நம்மை நகரமுடியாதபடி மதிற் சுவர்களுக்குள் சிறைப்படுத்தியுள்ளன என்பதே இதன் அர்த்தம். அவர்களது உடமையே நமது புகலிடம். நமது அன்பின் மரணமே அவர்களது மதிற்சுவர்கள், அவர்களது வார்த்தைகள் நமது உதடுகளின் மீது பூட்டப்பட்டுள்ள கடிவாளங்கள்.

[.....]

சரியான வார்த்தை எது என்பது பற்றிப் பதட்டப் படவேண்டாம். அப்படி எதுவும் கிடையாது. உண்மை, நம் உதடுகளுக்கிடையில் இல்லை. எல்லாவற்றுக்குமே உயிர் வாழ உரிமையிருக்கிறது. எல்லாமே விருப்பு வெறுப்பின்றி பரிமாறிக் கொள்ள உகந்தவைதான். பரிமாற்றம்? எதுவுமே வாங்கப்பட முடியாதது எண்ணும்போது எல்லாமே பரிமாறிக்கொள்ள தக்கவைதான். நமக்கிடையில் உரிமையாளர்களும் இல்லை, வாங்குபவர்களும் இல்லை. நிர்ணயிக்கப்பட்ட பொருட்களும் இல்லை. விலைகளும் இல்லை. நமது உடல்கள் நமது பரஸ்பர இன்பத்தால் செழுமையாக்கப்படுகின்றன. நமது வளம் தீர்ந்து போவதல்ல; பற்றாக்குறை, நிறைவு இவற்றை அது அறியாது. நாம் நம்முடைய 'எல்லாவற்றை

யும்' வழங்கி விடும்போது நமது பரிமாற்றங்களுக்கு நிபந்தனைகள் ஏதுமில்லை. எப்படி இவ்வாறு சொல்வது? நாம் அறிந்திருக்கும் மொழியோ மிகவும் குறைவானது

ஏன் பேசவேண்டும்? நீ கேட்பாய். நாம் ஒரே நேரத்தில் ஒரே விஷயத்தை உணர்கிறோம். எனது கைகள், எனது கண்கள், எனது வாய், எனது உதடுகள், எனது உடல் உனக்குப் போதாதா? போதும் என்று அவை சொல்வதில்லையா? நான் 'ஆமாம்' என்று சொல்லி விடலாம், அது மிகவும் எளிதானது. இப்படித் தான் நம்மிடம்/உன்னிடம் அடிக்கடி சொல்லப்பட்டது.

நாம் ஒரு மொழியைக் கண்டுபிடிக்காவிட்டால், நாம் நமது உடலின் மொழியை கண்டுபிடிக்காவிட்டால் அதன் ஒருசில அசைவுகள் மட்டுமே நமது கதையோடு கூட வரும். நாம் அந்த ஒரு சில கூறுகளை மட்டுமே பார்த்து அலுப்படைந்துவிடும்போது, நமது விழைவுகளை ரகசியமாக வெளித்தெரியாமல் மறைத்து விடுகிறோம். திருப்தியின்றி தூக்கத்தில் ஆழ்ந்துவிடும்போது வெகுசாமமாக தங்களுக்கு மட்டுமே எல்லாம் தெரியும் என்று சொல்லிக்கொள்கிற ஆண்களுடைய வார்த்தைகளின் பக்கம் திரும்பிவிடுகிறோம். ஆனால், நம் உடல்கள் அப்படி ஆவதில்லை. இவ்வாறு, மயக்கப்பட்டு, வயப்படுத்தப்பட்டு, ஈர்க்கப்பட்டு நமது இணக்கம் பற்றிய பரவசத்தில் நாம் செயலற்றுப் போகிறோம், நமது இயக்கங்கள் மறுதலிக்கப்படுகின்றன. உறைந்து கிடந்தாலும், நாம் முடிவற்ற மாற்றங்களுக்கு ஆட்படுத்தப்படுகிறோம். வீழ்ச்சியோ, பாய்ச்சலோ இல்லாமல், செய்ததையே திரும்பச்செய்வதும் கூட இல்லாமல்.

தொடர்ந்து செய், களைத்துவிடாதே. உனது உடல் நேற்று இருந்த அதே உடல் அல்ல. உனது உடல் நினைவுப்படுத்திப் பார்க்கிறது.

நீ நினைவுப்படுத்திப் பார்க்கத் தேவையில்லை, நேற்றின் நினைவுகளை மூலதனத்தைப்போல உனது மண்டைக்குள் சேர்த்து வைக்கத் தேவையில்லை. உனது நினைவாற்றல்? உனது உடல் இன்று அது என்ன விரும்புகிறது என்பதனுடாக நேற்றை வெளிப்படுத்துகிறது, நீ, நேற்று அப்படி இருந்தேன், நாளை இப்படி இருப்பேன் என நினைக்கும் போது கொஞ்சம் செத்துவிட்டதாகவும் நினைத்துக் கொள்கிறாய். எப்படி ஆக விரும்புகிறாயோ அப்படி இரு. எப்படியிருக்க வேண்டும் எனச் சொல்லப்பட்டிருப்பதைப் பொருட்படுத்தாதே. அமைதியடையாதே. தீர்மானகரமான தன்மையை முடிவெடுக்க முடியாதவர்களுக்கு விட்டுவிடுவோம், நமக்கு அது வேண்டாம். இங்கே, இப்போது, நமது உடல் நமக்கு வித்தியாசமானதொரு உறுதியைத் தருகிறது, தனது உடலிலிருந்து விலகி போனவர்களுக்கு தான் உண்மை தேவைப்படும். அவர்கள்தான் அதை மறந்துவிட்டார்கள். ஆனால், அவர்களின் 'உண்மை' நம்மை நகரமுடியாதபடி செய்கிறது, சிலைகளைப்போல; நாம் அவற்றிலிருந்து நம்மைக் களைந்து கொள்ள முடியாதபோது, இங்கே, இப்போது, இந்த கணத்திலேயே நாம் எப்படி நிலைமாறினோம் என்பதைக் கூற முயற்சிப்பதன் மூலம் அதன் அதிகாரத்தைத் துடைத்தெறிய முயற்சிக்காத போது அவர்களின் 'உண்மை' நம்மை நகரமுடியாமல் பண்ணுகிறது, சிலைகளைப்போல.

'WHEN OUR LIPS SPEAK TOGETHER' என்ற தலைப்பிலான இந்தக் கட்டுரை, எரிகாரே எழுதிய தன் சுருக்கப்பட்ட வடிவம். கட்டுரை கண்டெடுக்கப்பட்டது.

FEMINISMS - A READER

Edited and Introduced by MAGGIE HUMM.
-HARVESTER WHEA SHEAF, LONDON, 1992

என்ற நூலிலிருந்து, "பிரிட்டிஷ் கவுன்சில் லைப்ரரி"யிலிருந்து நூலைக் கொண்டு வந்து தந்தவர் நண்பர் அழகரசன்.

தமிழ் ஆக்கம் ரவிக்குமார்.



சினிமா

நாக் - அவுட்

உடலின் உயர்வு, உடலின் அழிவு சப்தங்களும் - நிசப்தங்களும்.

ரவிக்குமார்

“இந்தப்படம் ஒரு, ‘ஆண் மையப் பிரதியாக’ இருக்கிறதே’ என்றேன். எப்படி? என்பது போலப் பார்த்தார் லெனின். புதுவைப் பல்கலைக் கழகத்தின் நாடகத் துறைக்கு எதிரே நாற்காலிகளைப் போட்டு அமர்ந்திருந்தோம். சற்றுமுன் பார்த்துவிட்டு வந்த நாக்-அவுட் பற்றியதுதான் இந்தப் பேச்சு.

“படத்தோட கடைசியில் வர்ற பட்டினத்தார் பாடல்தான் படத்தோட அடிப்படையாயிருக்கு. சித்தர்கள் உடம்பை வெறுத்தவங்கமட்டுமில்ல, பெண்களையும் இழிவாப் பார்த்திருக்காங்க. இந்தப் படத்துல பெண்களைப் பற்றிய புதிவு ரெண்டு இடத்துலதான் இருக்கு. மொதல்ல பின்னணியில பேசித் தேய்ஞ்சு போற ஒரு பெண்குரல், ரெண்டாவது அனாதையாகப் பிணம் கிடக்குறப்போயின் விக்கிற ஒரு கிழவி. ‘சும்மா கெட கெழப் பொணமே’ன்னு அந்தக் கிழவியும் சில நொடிகள்ல படத்துலேர்ந்து துடைக்கப் படுறாங்க. இன்னும் முக்கியமா படம் ஆண்மை, வீரம் இதோட அடையாளமாயிருக்கிற குத்துச்சண்டை அதிலேயும் உலகத்திலேயே ‘நம்பர் ஒன்’ என்பதுபோல ஒலிம்பிக்ல தங்கப்பதக்கம் வாங்கினவரைப் பத்தியது’.....

‘மதுரையில் போயி எல்.ஐ.சியைத் தேடினா கெடைக்குமா’ என்றார் பக்கத்திலிருந்த கவிஞர் பரிணாமன். சஞ்சீவியினுடைய முழு வாழ்க்கையையும் காட்டியிருந்தா அதுல அம்மா குடும்பம் இதெல்லாம் வந்திருக்கும் என்பது போல இருந்தது லெனினுடைய பதில்.

குடியரசுத் தலைவர் பரிசு, கெய்ரோவில் பரிசு இப்படியாக தமிழனின் ‘பெருமையை’ உலகமெல்லாம் பரப்பி வருகிறது இந்தப்படம். லெனின், அவரது அப்பாவின் படத்தைப்போல ஒரு பாசமலர் மாதிரிதான் இருக்கிறார். அன்பும் எளிமையும் மிதக்கிற பேச்சு. இப்போது ஷார்ட்-பிலிம் பண்ணபோகிறேன் என்று ஏகப்பட்ட இளைஞர்களை உசுப்பிவிட்டிருக்கிறது இந்தப் படத்தின் வெற்றி.

புதுவைப் பல்கலைக் கழகத்தில் திரையிடப் படுவதற்கு முந்தியநாள் இரவு, அகில இந்திய விவசாயத் தொழிலாளர் சங்க மாநாட்டில் இந்தப் படம் திரையிடப்பட்டது. வர்க்கப் போராட்டத்தில் நம்பிக்கை கொண்டுள்ள அந்த சங்கத்தினர், அரங்கு அதிரகைதட்டி படத்தையும், இயக்குனர் லெனினையும் பாராட்டினர். வணிக சினிமாவை ஆமாத்தான

தென விலக்கும் தரப்பினரிடையேதான் இந்த படம் அதிக வரவேற்பைப் பெற்று வருகிறது. இத்தகைய பாராட்டு இன்றைய சூழலினுடைய ஆபத்தைக் குறியீடாக்கி நிற்பதாக எனக்குப் படுகிறது.

நாக் - அவுட்டுகள் இருவேறு இடங்களில் தொடங்கி இருவேறு இடங்களில் முடிகிற இரண்டு படங்களை நான் பார்த்தேன்.

பெரியாழ்வாருக்கும், ஜாதாவுக்கும் சமர்ப்பணம் செய்வதில் தொடங்கி, புதைகுழியின்மேல் 'சூப்பர் இம்போஸ் செய்யப்பட்ட சஞ்சீவியின் இளம்வயது உருவம் பார்வையாளர்களை நோக்கி குத்துவதாக ஒரு படம் முடிகிறது.

அப்பாவிடம் குத்துச்சண்டை பழகும் சிறுவன் வரும் காட்சியில் தொடங்கி பட்டினத்தார் பாடல் வரிகளில் இன்னொரு படம் முடிகிறது.

முதல்படம் - இந்த தேசத்துக்கு பெருமைதேடி தந்தவர்களை கவனிக்காமல், கௌரவிக்காமல் விட்ட நன்றிகெட்டனத்தை விமர்சிக்கிறது. அனாதையாக சாகவிட்டு அப்புறம் நினைவுச் சின்னம் எழுப்பும் போலித்தனத்தை நையாண்டி செய்கிறது. (கருப்பு வெள்ளையில் இயங்கும் படம் கடைசிக் காட்சியில் கலருக்கு மாறுவதன்மூலம் சஞ்சீவி பற்றி பேசப்படும் புகழ்வார்த்தைகள் வண்ணப்பூச்சுகளென்பதாக அர்த்தம் பெறுகிறது) சமூகத்தின் முகத்தில் குத்துவது சஞ்சீவி மட்டுமல்ல, படத்தின் ஆசிரியரும் தான். படத்தை பெரியாழ்வாருக்கும், ஜாதாவுக்கும் சமர்ப்பித்ததன் மூலம் படத்தின் ஆசிரியர் பழியிலிருந்து தப்பித்துக் கொள்கிறார்.

இரண்டாவது படம்-உடலின் நிலையாமையை சொல்கிறது. பயிற்சி செய்து வலுவேற்றி பதக்கங்கள் வென்று வந்த உடல் ஓய்ந்து

உலர்ந்து ஈமொய்க்கக் கிடக்கிறது. குத்துச் சண்டை களத்தில் பலரை வீழ்த்தியவன் புதைக்குழிக்குள் உருட்டித் தள்ளப்படுகிறான். பொன்னுக்கு (ஜரிகை, பதக்கம்) இருக்கும் மரியாதை அவனுக்கில்லை. புதைத்த இடத்தில் ஆடுகள் மூத்திரம் பெய்கின்றன. மனிதர்கள் மலஜலம் கழிக்கிறார்கள். "மானிட வாழ்வு வென்ன வாழ்வென நொந்து" பட்டினத்தார் பாடிய வரிகளில் முடிகிறது இந்தப்படம்.

முதல்படம் நமக்கு "ஜென்டில் மேனை" நினைவுபடுத்தலாம். அதில் திறமைசாலிகளை புறக்கணித்து ஊழல் செய்யும் அரசியல்-வாதியை பாதிக்கப்பட்ட ஒருவன் கொலை செய்கிறான். நாக்-அவுட்டில் திறமைசாலியை புறக்கணித்த சமூகத்தின் முகத்தில் "பாதிக்கப்பட்டவன்" குத்துகிறான். படம் திரையிட்டு முடிந்தபின் நிகழ்த்தப்பட்ட உரையில் லெனின் 'ஜென்டில் மேனை' தாக்கினார். கவிஞர்கள் அறிவுமதி, பரிணாமன் இருவரது பேச்சும் ஜென்டில்மேன் போன்ற நச்சுப்படங்களுக்கு எதிரான புரட்சிப்படமாக நாக்-அவுட்டை சித்தரித்தன.

சஞ்சீவி ஒலிம்பிக்கில் பதக்கம் வென்றவன், எனவே அவனை கௌரவிக்க வேண்டும். தங்கப் பதக்கம் வெல்கிற திறமைசாலிகளால் தான் இந்தநாட்டுக்கு பெருமை. பார்சிலோனா ஒலிம்பிக்கில் பதக்கம் வெல்லாததால் இந்த நாட்டுக்கு அவமானம். இதற்குக் காரணம் அரசியல்வாதிகளின் தலையீடு. இப்படி இருந்தால் சஞ்சீவி போன்ற திறமைசாலிகள் அனாதைகளாகத்தான் சாவார்கள். அவர்கள் வென்றுவந்த பதக்கங்கள் வெட்டியான் கையில் "ரெண்டு முணு பவுன் தேரும்" என்று வெறும் எடையாக, உலோகமாகப் போய் முடியும். இவ்வகையான நீதி நெறிகளை ஆசிரியர் குரலாக படம் முழுக்கக் கேட்கிறோம்.

திறமை பற்றிப் பேசுகிற குரல்கள் வெகு மக்களை திறமையற்ற முட்டாள்களாகவே

கருதும். அவர்களுக்கு வாழ்வதற்குத் தகுதியில்லை என்பதே அவற்றின் தீர்ப்பாகவும் இருக்கும். திறமைசாலிகளை தலைவர்களாக, வழிகாட்டுபவர்களாக வைத்துக் கொண்டாட வேண்டியதுதான். மற்றவர்களது வேலை என்று நிர்ணயிக்கும். அதிலும் குறிப்பாக சமூகத்தின் விளிம்புக்குத் தள்ளப்பட்டவர்களை முட்டாள்களாக, அசுத்த மானவர்களாக, ஏமாற்றுக்காரர்களாக, குற்றவாளிகளாக சித்தரித்துக் காட்டும்.

நாக்-அவுட்டில் இது நடக்கிறது. சஞ்சீவியின் பிணம் கிடக்க அருகில் மீன் விற்கிறாள் ஒரு கிழவி. பிணத்தின் மீது ஈ மொய்க்கிறது. அடுத்த ஷாட்டில் மீன்களின் மேலிருந்து ஈக்கள் பறக்கின்றன. (அசுத்தம்) தனது வியாபாரம் கெட்டுப் போகிறதே என அவள் அங்கலாய்க்கிறாள். “சும்மா கெட கெழப் பொணமே!” என்று திட்டு வாங்குகிறாள். அவளைத் திட்டும் போது பார்வையாளர்கள் சிரிக்கின்றனர். முதுமையிலும் வியாபாரம் செய்து பிழைக்க வேண்டிய அவளது நிலை நமக்கு பரிதாபத்தைத் தூண்டவில்லை. தனது வியாபாரமே குறியாய் இருக்கும் அவளது சுயநலம் நமக்கு எரிச்சலைத் தருகிறது. அதனால்தான் அவளை திட்டும்போது நமக்கு சிரிப்பு வருகிறது.

அனாதைப் பிணத்தைக் காட்டி பிச்சை கேட்கிறான் ஒருத்தன். சேர்ந்த பணத்தில் குதிரை வண்டி பிடித்து இடுகாட்டுக்கு கொண்டுவந்து சேர்க்கிறான். பிச்சைக்காசை பிணம் புதைப்பவனுக்குப் பாதியாகப் பகிர்ந்து தருகிறேன். சாராயம் உட்பட ஆளுக்கு பாதி. பிச்சை கேட்டு கொண்டே நடுநடுவே அவன் பணத்தை எண்ணுவது காட்டப்படுகிறது. பணத்தான் அவனுக்கு குறி என்பது போன்ற சித்தரிப்பு. வண்டியில் பிணத்தை ஏற்றிக்கொண்டு வரும் போதும் சோடா குடிப்பதுபோல சாராயம் குடித்துக்கொண்டே வருகிறான். சேர்ந்தகாசை குடித்து அழிக்கிறான் என்று உணர்த்தப்படுகிறது.

சொர்க்கம், நரகம், மறுபிறப்பு இவற்றில் நம்பிக்கை கொண்ட ஒரு கலாச்சாரத்தில் இறந்தவரை அடக்கம் செய்ய வேண்டியதன் புனிதம் நிரம்பிய அர்த்தம் நமக்குத்தெரியும். சாலை ஓரத்தில் சிறிது சிறிதாக உயிரை விட்டு சவமாகிப்போன சஞ்சீவியை பரப்பரப்போடு இயங்கும் நகரம் கண்டுகொள்ளாமல் புறக்கணிக்கிறது. நகரத்தின் வேகம் நிரம்பிய இயக்கத்தை மறித்து மறித்து அந்த நபர் பிச்சை கேட்கிறான். எல்லா உறவுகளையும் பணஉறவுகளாக மாற்றிவிட்ட நகரம் அவனை “போ போ!” என விரட்டுகிறது. சஞ்சீவி ஒலிம்பிக்கில் தங்கப் பதக்கம் வென்று சேர்த்த பெருமையைவிட அந்த ஆள் சேர்த்த பெருமை அதிகமானது. ஆனால், படத்தின் ஆசிரியர் சஞ்சீவியை மட்டுமே மையப்படுத்துகிறார். அந்த நபர் பிணத்தைக் காட்டி காசு சேர்க்கும் குற்றவாளியாக்கப்படுகிறான்.

குதிரை வண்டிகள் இன்று நகரங்களில் புறக்கணிக்கப்பட்ட ஊர்திகள். தனது கடைசிக் காலத்திலும் வண்டி ஓட்டிப்பிழைக்கும்படி நிர்பந்திக்கப்பட்ட கிழவர். ஆள் வராது காத்திருந்த வண்டிக்கு பிணத்தான் சவாரியாகக் கிடைக்கிறது. நாளும் பிணத்தை சாராயம் குடிக்காமல் ஏற்றிச் செல்ல முடியாது. பிணம் ஏற்றிய வண்டி எனத் தெரிந்தால் யாருமே ஏறமாட்டார்கள். வண்டியையே நம்பியிருக்கும் கிழவருக்கு தனது வண்டியில் பிணத்தை ஏற்றிப் போவதென்பது தற்கொலை முயற்சி. ஆனாலும் அதை செய்கிறார். அவர் குடிப்பது மட்டுமே காட்டப்படுவதன் மூலம் பிச்சைப் பணத்திலும், அதைக் கொண்டு வாங்கிய சாராயத்திலும் அவரும் பங்கு போட்டுக்கொள்வதாகவே உணர்த்தப்படுகிறது. ஆக, அவரும் ஒரு குற்றவாளிபோலவே சித்தரிக்கப்படுகிறார்.

பிணம்புதைக்குமிடத்தில் உள்ளவரும் குடித்துத் தள்ளாடுகிறார். தள்ளாடியபடி காய்ந்து இறுகி கிடக்கும் நிலத்தில், வியர்வை பெருக சிரமம் பட்டு குழிவெட்டுகிறார். பிணத்தை புதைக்கும்

முன்பாக அபகரிக்க ஏதேனும் அகப்படுகிறதா என ஆராய்கிறார். இருப்பில் ஜரிகை போட்ட பட்டுவேஷ்டி இருப்பதைப் பார்த்து அதை உருவிக் கொண்டு பிணத்தை உருட்டித் தள்ளுகிறார். அரைஞானில் கட்டியிறுக்கும் தங்கப் பதக்கம் தெரிகிறது. “ரெண்டு மூணு பவுன் தேரும்” என எடுத்துக் கொள்கிறார். அடுத்த ஷாட்டில் குரல்கள் ஒலிக்கின்றன. காமிரா, புதைத்த இடத்தைத் தேடுகிறது. புதைத்தவர் குரல் ஒலிக்கிறது, “இந்த எடம்தாங்க! கையில போட்டுக்கிறது மட்டும் தாங்க இருந்துச்சு” கொஞ்சம் இடைவெளிவிட்டு, “வேற ஒண்ணும் இல்லீங்க” என்கிறது குரல். வேஷ்டி பதக்கம் ஆகியவற்றைத் திருடியதோடு அதை மறைக்கிற குற்றத்தையும் செய்தவராக பிணத்தைப் புதைத்தவர் சித்தரிக்கப்படுகிறார்.

இந்த சமூகத்துக்கு அவசியமான செயல்களைச் செய்கிறார்கள் இந்த நபர்கள். மீன் விற்பது, பிணத்தை எடுத்துச் செல்வது, -வண்டி ஓட்டுவது, பிணத்தைப் புதைப்பது இப்படியான காரியங்கள் இந்த சமூகத்துக்கு செய்யும் உதவிகளும் கூட. இதனைச் செய்யும் மனிதர்களோ, வறுமையில், முதுமையிலும் வேலை செய்து பிழைக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளனர். இந்தச் சமூகம் அவர்களைப் புறக்கணிக்கிறது. அவர்கள் செய்பவை வேலைகளும் அல்ல; அவர்கள் மனிதர்கள்கூட இல்லை என்பது தான் இந்த சமூகத்தின் விழுமியமாக இருக்கிறது. இந்த மதிப்பீடுகளை கொண்டிருப்பதால் இந்த சமூகத்தை விமர்சிப்பதாக வந்திருக்கும். இந்தப் படத்தின் ஆசிரியர் இந்த சமூகத்தின் அங்கமாக மாறி விடுவதைத்தான் இதில் நாம் பார்க்கிறோம்.

இந்த நாட்டுக்கு ஆன்மீக செல்வத்தை வழங்கிப் ‘பெருமை சேர்த்த’ பெரியாழ்வாரின் நினைவிடம் பராமரிக்கப்பட வேண்டும்! இந்த நாட்டுக்கு தங்கப்பதக்கம் வென்று ‘பெருமை சேர்த்த சஞ்சீவி (ஜாதவ்) போன்றவர்கள் கௌரவிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இதுதான்

இப்படத்தின் மூலமாக வெளிப்படும், ஆசிரியரின் ஆதங்கம். முன்பே கண்டபடி, திறமை சாலிகள்தான் நாட்டுக்கு பெருமை சேர்க்கிறார்கள். அவர்களை கௌரவிப்பது நாட்டின் கடமை” எனவிரிகிறது ஆசிரியரின் பிரசங்கம். அவர் முன்வைக்கும் காமிரா கோணங்கள், படத்தொகுப்பு, ஒலிக்கும் குரல்கள் யாவும் பார்வையாளர்களின் கவனத்தை சஞ்சீவியை நோக்கியே செலுத்துகின்றன. மற்ற பாத்திரங்கள் மங்கலாகிப் போகிறார்கள். அவர்களும் அனாதைகளாக சாகலாம். அவர்களைப் புதைக்க யாரும் முன்வராமலே கூட போய் விடலாம். ஆனால் நாம் அதுபற்றிக் கவலை படத்தேவையில்லை. ஏனென்றால் அவர்கள் பெரியாழ்வாரோ 1954ல் ஒலிம்பிக்கில் குத்துச்சண்டை போட்டு வெள்ளிப்பதக்கம் வென்ற ஜாதவோ, 1924ல் தங்கப்பதக்கம் வென்ற சஞ்சீவியோ அல்ல.

“தெம்புடன் இருந்த சஞ்சீவியின் உடல் பதக்கம் வென்று வந்தபோது 150 மாட்டு வண்டிகள் வைத்து ஊர்வலம் விட்ட இந்த சமூகம், அது வலுவிழந்து போனவுடன் நிராகரித்துவிட்டது” எனவும், இந்த சமூகத்தை இதனால்தான் படத்தின் ஆசிரியர் சாடுகிறார் எனவும். நாம் பார்க்கமுடியாதா? எனக் கேட்கலாம். ஏழ்மையும், முதுமையும் இம்சிக்கிற நிலையில் வருகிற பிறபாத்திரங்களை ஆசிரியர் முன்வைக்கும்முறை மேற்சொன்னபடி படத்தை அணுகுவதைத் தடுத்து விடுகிறது.

இரண்டாவது படத்துக்கு வருவோம்: பாக்ஸிங்கற்றுக் கொள்ளச் சொல்லி அன்புள்ள அப்பாபையனை பழக்குகிறார். பையன் தேர்ந்து பல சண்டைகளில் எதிரிகளை வீழ்த்தி கோப்பைகளை பதக்கங்களை வென்று அவற்றை வைத்துப் பூசை செய்கிறான்.

அனாதைப் பிணத்தை நெருங்கிப் பார்க்கிற காமிரா அவனது இளமை காலத்தை நினைவு கூர்கிறது. குத்துச்சண்டையில் எதிராளியின்

அசைவுகளை விழிப்போடு கவனித்த கண்களில் ஈக்கள் மொய்க்கின்றன; குறி வைத்துக் குத்திய கைகள் சும்பிக்கிடக்கின்றன; சத்துணவு சாப்பிட்ட வாயில் ஈ மொய்க்கிறது. ஒய்ச்சலின்றி இயங்கிய கால்கள் அசைவற்று கிடக்கின்றன. வீரம்காட்டி வெற்றிப் பெருமீதம் கொண்ட உடல் குழிக்குள் உருட்டப்படுகிறது. "ஒருமடமாதும் ஒருவனுக்கு ஆகி இன்பக்கூந்தரும் அன்புபொருந்தி" என பட்டினத்தார்பாடல் பின்னணியில் ஒலிக்கிறது. 'உடல்கூற்று வண்ணம் என்ற தலைப்பிலான இந்தப்பாடல், ஒரு ஆண், கருவாக திரள்வதுத் முதல் 'விறகிட முடி அழல்கொடு போட வெந்து விழுந்து... ஓர்பிடி நீறும் இலாது' போகும்வரை விவரித்து செல்கிறது. 'நாறாமல் நாறி நழுவும் புழுக்கூடாக' மனித உடலைப் பார்த்த பட்டினத்தாரின் பாடலை மையமாக வைத்து இயங்கும் இந்தப்படம் பட்டினத்தாரின் பார்வையும் ஆசிரியரின் பார்வையும் ஒன்றுதான் என்பதை தெளிவுப்படுத்துகிறது.

முதல்படம் - உடலை ஒருங்கமைத்து, உறுதியாக்கி, எதிராளிவை வீழ்த்தி பதக்கம் வெல்லும் செயலைப் பாராட்டி அத்தகைய ஹீரோவை கௌரவிக்க வேண்டும் என வாதிடுகிறது. இரண்டாவது படமோ - உடலின் நிலையாமையைச் சொல்லி மறைமுகமாக கடவுளை நோக்கி செலுத்துகிறது. இந்த இரண்டு படங்களும் தமக்குள் முரண்படுபவையா? இந்து மதத்தின் தன்மையை உணர்ந்த நாம் இல்லை என்றுதான் பதில் சொல்வோம்.

மனித உடல்கள் ஆதிக்கத்தின் தேவைகளுக்கேற்ப ஒழுங்குப் படுத்தப்பட வேண்டியவை. அதற்கான யுத்தத்தில் பங்கெடுக்கவேண்டியது குடிமக்களின் தர்மம். யுத்தத்தில் எதிராளியை வீழ்த்த பலமான உடல் அவசியம். ஆனால், யுத்தத்தில் அந்த உடலே கூட அழிந்துபோக நேரலாம். அதற்கான மனோவியல் ரீதியான தயாரிப்பு முக்கியம். எனவே, உடலின் நிலையாமை குறித்து போதிக்க வேண்டும். உடலின் நிலையாமை, உயிரின் அழியாமை இரண்டை

யும் ஒருசேரப் பேசவேண்டும். கீதையில் கண்ணனின் வார்த்தைகள் இப்படித்தான் பேசுகின்றன. யுத்தம் என்பது இருநாடுகளுக்கு இடையே ராணுவ வலிமையைப் பிரயோகித்து ஒரு நாட்டின் நிலப்பகுதியை மற்றது கைப்பற்றிக் கொள்வதாக இருக்கலாம், ஒரு நாட்டின் பிரதிநிதியைக் குத்துச் சண்டையில் வென்று தங்கப் பதக்கத்தைக் கைப்பற்றுவதாகவும் இருக்கலாம்.

ஒரு நாட்டின் புகழ், அது கொண்டிருக்கும் வீரர்களைச் சார்ந்தது. வீரர்களின் புகழ் அவர்களது வெற்றிகளையும், தியாகங்களையும் சார்ந்தது.

ஆக-ஒருத்தனின் உடலை ஒழுங்கமைத்து கட்டுக்குள் வைத்திட உடலை வலுவோடு வைத்திருக்க வேண்டியது பற்றி பேசவேண்டும். அதனால்தான் பெருமைகளை கூறவேண்டும். அப்படியான உடல்களால் வெற்றி ஈட்டுபவர்களைக் கௌரவிக்கத் தவறும்போது இந்த சமூகத்தை இடித்துரைக்கவும் வேண்டும். (அதன்மூலம் தான் தொடர்ச்சியாக பயிற்சியில் உடல்களை ஈடுபடுத்த முடியும்). வீரம் என்பது தியாகத்தைத் தனது மறுபாதியாகக் கொண்டிருப்பதால் உடலின் நிலையாமை பற்றிய உபதேசம் தவிர்க்க முடியாததாகிவிடுகிறது.

நாக்-அவுட்டில் பார்த்த இரண்டு படங்களும் இப்படித்தான் இயங்குகின்றன. இரண்டு சரடிகள் பின்னிப் பிணைந்து கயிறாக உருவெடுப்பது போல பார்வையாளனுக்கான தூக்குக் கயிறாக படம் உருவெடுக்கிறது.

சிறுவயதில் தான் ஒரு பாக்ஸராக வரவேண்டும் என விரும்பியதாகவும், அதன் வெளிப்பாடுதான் ஹீரோ பாக்ஸராக இருப்பது என்றும் லெனின் சொன்னார்

இந்தப்படத்தில் பரப்பி வைக்கப்பட்டுள்ள உப

தேசங்களின் மத்தியில் குத்துச்சண்டை என்ப தற்கு வேறுபல அர்த்தங்கள், கிளைக்கின்றன. 'மெயின் கேம்ஃப்' என்ற தனது நூலில் அரசு பற்றி எழுதும் போது, பள்ளிகளில் உடற் பயிற்சிக்கு அதிக நேரம் ஒதுக்கவேண்டும் என ஹிட்லர் வற்புறுத்தியுள்ளான். முரட்டுத் தன்மானது, கொடூரமானது எனப் பலரும் கூறினாலும் கூட சிறப்புக்கவனம் தந்து ஒரு விளையாட்டை ஊக்குவிக்க வேண்டும் - அது 'பாக்ஸிங்' அதைப் போல தைரியமான மனோபாவத்தையும் விரைந்து முடிவெடுக்கும் குணத்தையும் உடலுக்கு எஃகு போன்ற உறுதியையும் தருகிற விளையாட்டு, வேற எதுவுமில்லை'' என்கிறான் ஹிட்லர்.

ஹீரோக்கள் மட்டுமே வாழ தகுதியானவர்கள் என வலியுறுத்திய ஹிட்லருக்குப் பிடித்தமான தொரு விளையாட்டு இந்தப் படத்தின் ஆசிரியருக்கும் பிடித்திருக்கிறது.

“இருபது ஆண்டுகளுக்குமுன் எனது மாணவர்களுக்கு ஆர்வம் உண்டாக்க வேண்டுமென்றால் நான் அவர்களிடம் அரசியல் பேசுவேன், அவர்களை சிரிக்க வைக்க வேண்டுமென்றால் மதத்தைப் பற்றிப் பேசுவேன். இன்று-அவர்களுக்கு மதத்தைப் பற்றிப் பேசுவதில் தான் ஆர்வமிருக்கிறது, அவர்களைச் சிரிக்க வைக்க வேண்டுமென்றால்தான் நான் அரசியல் பேச வேண்டி இருக்கிறது” என்கிறார் ஃபிரான்ஸ் நாட்டின் சிந்தனையாளர்களில் ஒருவரான மிஷல்செரஸ். மதத்துக்கும் பாசிசத்துக்குமான உள்ளிணைப்புகள் நாம் அறிந்தவை. மதத்தின் புத்துயிர்ப்பு மேற்கு நாடுகளையே மிரட்டும் போது, வாழ்வின் சகலகூறுகளையும் நிர்ணயிப்பதாக மதம் செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் இந்த நாட்டில் மாற்றுக்களை முன்மொழிவோர் மிகுந்த கவனமுடன் இருக்க வேண்டியுள்ளது. ஏனெனில், விமர்சனக் கருவிகளைத் தன்வயப் படுத்திக் கொள்வது பாசிசத்தின் வெற்றிகரமான யுக்திகளில் ஒன்று.

மனிதர்களை நேசிப்பதான பாவனையில் முன்விரியும் இந்தப் படத்தின் ஆசிரியரது கருத்தியல் மிகக் குருமாக மனிதர்களை வதைப்பதை நாம் பார்க்கிறோம். மத அடிப்படையிலான மனித நேயம் என்பது எப்படிப்பட்டது என்பதையே இந்தப் படம் உணர்த்துகிறது. இந்த விதத்திலும்தான் இந்தப்படம் இன்றைய சூழலின் ஆபத்தைக் குறியீடாகக் நிற்கிறது.

ஒவ்வொரு ஃப்ரேமிலும் உபதேசங்களை வழங்கியப்படி சஞ்சரித்துக் கொண்டிருக்கிற ஆசிரியருக்கு எதிரான விதமாய் விளங்கிக் கொள்ள இந்தப் படத்தில் இடைவெளிகள் விடப்படவில்லை. நாம் இந்தப் பிரதியை உடைத்து நொறுக்கித்தான் அதை சாதிக்க வேண்டும். அப்படி நொறுக்கினால் நாம் இப்படித்தான் சொல்லவேண்டியிருக்கும்.

குத்துச் சண்டை வீரர்கள் அனாதைகளாகவே சாகட்டும். அவர்களை புதைத்த இடங்களில் ஆடுகள் புழுக்கை போட்டும் நமக்கொன்றும் நஷ்டமில்லை. நாம், அனாதைகளாக சாகிற ஹீரோக்களிடம் மட்டுமின்றி, அனைத்து ஹீரோக்களிடமும் பட்டு வேஷ்டிகளை உருவுவோம், பதக்கங்களை பறித்தெடுப்போம். அவர்களின் மேல் மலஜலம் கழித்தபடி களியாட்டம் போடுவோம். சந்தோஷமாக.

நாட்டார் கதைகள்

ஒழுங்கமைத்தல் - மீறல் - (கி.ரா வின்) பாலியல் கதைகள்

அ. மார்க்ஸ்

நுனிக்குறிப்புகள்

(1) தினமணிக்காக தலித் சிறு கதைகள் சில வற்றைத் தொகுத்துத் தருவது தொடர்பாக அந்த நாளிதழின் ஆசிரியர் திரு. மாலனைச் சந்தித்துப் பேசிக்கொண்டிருந்தபோது, அவர் ஒன்றைக் குறிப்பிட்டார் - எத்தகைய கதைகளை வேண்டுமானாலும் நீங்கள் தேர்வு செய்யலாம். ஒன்று மட்டும் முக்கியம். எங்கள் கிராமத்தில் “நரகல்” என்ற சொல்லைக்கூட வாயால் உச்சரிக்க மாட்டார்கள். நெருப்பாய்க் கிடக்கு அந்தப் பக்கம் போகாதீங்க என்றுதான் சொல்லுவார்கள். சொற்கள் விசயத்தில் கொஞ்சம் எச்சரிக்கையாய் இருந்தால் நல்லது - வெளிப்படையாகச் சொல்வதனால் தலித் இலக்கியம் என்ற பெயரில் பீழித்திரம், மசுறு... என எழுதத் தொடங்கி விடாதீர்கள் என்பது மாலனின் வேண்டுகோள்.

(2) தொடர்ந்து பேசிக்கொண்டிருந்த போது கி.ரா.வின் பாலியல் கதைகள் தொடர்பாகக் குடந்தையில் நடத்த இருந்த கருத்தரங்கைப் பற்றிச் சொன்னேன். மாலனால் இதனையும் ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. தமிழ்ச் சமூகம், தமிழ்ப்பண்பாடு ஆகியவை குறித்து ஒரு தவறான பிம்பத்தை ஏற்படுத்தும் முயற்சிதான் கி.ரா.வின் தொகுப்பு என்கிற கருத்துப்பட மொழிந்த மாலன் “தமிழ்ச் சமூகம் ஒரு Polyandrous Society என்கிற எண்ணத்தை இத்தகைய தொகுப்பு ஏற்படுத்திவிடும்” என்றார். நன்கு கவனியுங்கள் Polygamous Society என அவர் சொல்லவில்லை. “பல கணவர்களை மணந்து

கொள்ளும் சமூகம்” என்கிற அவப்பெயர் வந்துவிடக்கூடாது என்கிறார். ஒவ்வொரு சமூகத்தைப் பற்றிய வரையறையிலும் அச் சமூகத்தைச் சேர்ந்த பெண்களின் கற்பு ஒரு முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது என்று சொல்வார்கள். தமிழின் மிக முக்கியமானபத்திரிகையின் ஆசிரியரும், மிகப்பெரிய எழுத்தாளர்களில் ஒருவருமான மாலனின் தமிழ்ச் சமூகம் பற்றிய கருத்தாக்கம் கவனத்திற்குரியது.

(3) எனது மூன்று அனுபவங்கள் : (அ) எனது சோடா கம்பெனியில் வேலை செய்து வந்த திரு. சின்னராசு வேலைக்கு வராத தினங்களில் அவரை அழைத்து வரச் சொல்வார் அப்பா, நொண்டி டைலர் வீட்டில் இருப்பார் சின்னராசு. இருவருக்கும் ஒரே மனைவி. இது கள்ள உறவு அல்ல. ஊரறிந்த உறவு. பழகுதற்கினிய அந்த அம்மையார் வீட்டில் மீ குடித்துவிட்டு சின்னராசுவை அழைத்து வருவேன். (ஆ) கீழத்தஞ்சை கிராமம் ஒன்றில் வசிக்கும் என் தங்கை வீட்டில் ஒரு பெண் வேலை செய்கிறார் அவர் கணவர் மரமேறுபவர். அவர்களுக்கு ஒரு மகள். மாதந்தோறும் அவர் ஊதியத்தை வாங்கிக்கொள்வதில்லை. ஆண்டுக்கு ஒரு முறை மொத்தமாக வாங்கிக்கொண்டு சுமார் 100 கி. ரீ. தொலைவிலுள்ள தனது முதல் கணவர் வீட்டிற்குச்சென்று கொடுத்துவிட்டு, குழந்தைகளையும் பார்த்துவிட்டு வருவதை வழக்கமாக கொண்டுள்ளார் அந்த அம்மை. இதுவும் ரகசிய உறவுல்ல. (இ) நண்பர் வேல்சாமி கடையில் அமர்ந்திருந்தேன்.

நண்பருக்கு தெரிந்த சுமைதூக்கும் தொழிலாளி ஒருவர் அவசரமாக வந்து ஐந்நூறு ரூபாய் கடன் கேட்டார். நண்பர் காரணம் வினவினார். என் பொண்டாட்டியின் புருஷன் செத்துப் போயிட்டானனு சேதி வந்திருக்கு. திருக்காட்டுப்பள்ளிக்குப் போயி அடக்கம் பண்ணிட்டு வரணும்.

(4): திரைப் படங்களின் இரட்டை அர்த்த வசனங்களை நாம் அறிவோம். தெரு முனையில் நடைபெறும் அரசியல் கூட்டங்கள் பல வற்றில் எதிர்க்கட்சித் தலைவர்களைக் கேலி செய்யும் முறையில் வரையறுக்கப்பட்ட இலக்கணங்கள் மீறப்படுவதைக் கவனியுங்கள். கிராமப்புறங்களில் நடத்தப்படும் ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் முதலில் தோன்றும் பூன் சுமார் அரை மணி நேரம் ஒரு கதை சொல்வார். மிக வெளிப்படையான பாலியல் விசயங்கள் தவிர தொந்திரெடுத்த செட்டியார் மலங்கழித்தல் போன்றவை, அக்கதைகளில் தவறாமல் இடம் பெறுவதும் அதனை மக்கள் விழுந்து விழுந்து சிரித்து இரசிப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கன.

(5) வீடுகளில், அலுவலகங்களில், வேலைக்குப்போகும் பெண்கள் மத்தியில், மாணவரிடத்திலெல்லாம் பாலியல் கதைகள் பேசப்படுகின்றன. ஆனால் கிரா இவற்றிற்கு எழுத்து வடிவம் கொடுக்கும்போது இத்தனை எதிர்ப்பு ஏன்?

ஒழுங்கமைத்தல் - மீறல் - கீ.ராஜன் பாலியல் கதைகள்

1- ஒழுங்கமைத்தல்: குடும்பம், தனிச் சொத்து, அரசு ஆகிய நிறுவனங்களின் தோற்றத்தோடு, அதிகாரம் சில மையங்களில் குவிக்கப்பட்ட, ஏற்றத் தாழ்வான தந்தை வழிச் சமூக அமைப்பு இறுக்கமடைகின்றது. சகல மட்டங்களிலும் ஒழுங்குகள் கற்பிக்கப்பட்டு இறுக்கமாய்க் கடைப்பிடிக்கப்படுகின்றன. சமூகத்தில் தனது ஆதிக்கத்தை நிறுவ விழையும் - பொருளாயத உற்பத்தி

யிலும் அரசதிகாரத்திலும் முன்னணியில் நிற்கக்கூடிய - ஆதிக்கக் குழுவானது ஏதோ ஒரு வகையில் நிலவும் சமூகம் ஒழுங்கற்று இருக்கிறது என்கிற கருத்தை முன் வைக்கிறது. அத்தகைய ஒழுங்கற்ற நிலைமையை உடனடியாகக் கட்டுக்குக்கொண்டு வருவதன் மூலமே நிலவும் சமூக அமைப்பின் இருப்பை உறுதிசெய்ய முடியும் என்கிற கருத்தை அது சமூக உறுப்பினர்கள் மத்தியில் பதிய வைக்க முயல்கிறது. இந்த முயற்சியில் அது பெறுகிற வெற்றி என்பது சமூகத்தில் தனது ஆதிக்கத்தை நிறுவிக்கொள்வதன் நியாயப்பாட்டிற்கு வழிவகுக்கிறது. இந்த நியாயப்பாடு என்பது சமூகத்தை ஒழுங்கமைப்பு செய்வதற்கான அதிகாரத்தை அக்குழுவிற்கு வழங்கிவிடுகிறது. இத்தகைய ஒழுங்கமைப்பு நடவடிக்கைகள் என்பன ஒருசேர பொருளாயத உற்பத்தியிலும் (எ:டு: பாசன அடிப்படையிலான விவசாயமயமாக்கல்). அரசு அதிகாரச் செயற்பாடுகளிலும் (எ:டு: சிறுார் மன்னர்களை வெல்லுதல், வரி செலுத்துதல் உட்பட்ட குடிமைக்கடமைகளை மீறாதவர்களாக மக்களை ஆக்குதல்), பண்பாட்டுத் தளத்திலும் (எ.டு: சாதி சடங்கு, மத ரீதியான சுற்றுக்களை உருவாக்குதல்) மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இவை ஒன்றை யொன்று சார்ந்தும் ஒன்றையொன்று வற்புறுத்துவதாகவும் அமைந்துவிடுகின்றன.

புதிய பொருளாயத ஒழுங்கமைவுக்குரிய தன்னிலைகளாக மொத்தச் சமூக உறுப்பினர்களையும் ஆக்குகிற பண்பாட்டு அரசியல் நடவடிக்கைகளில், மத நடவடிக்கைகள், மொழிச் சொற்பாடுகள், தத்துவ/சட்ட உருவாக்கங்கள், இலக்கிய உற்பத்தி போன்றவை அடங்கும். இதற்குரிய வகையில் ஒழுக்க மதிப்பீடுகள் உருவாக்கப்படும். ஒழுங்கமைக்கப்பட வேண்டிய சாதாரண மக்களின் அன்றாடப் பழக்க வழக்கங்கள், உணவு, மொழி, வழிபாட்டு முறைகள் பாலியல் பழமைகள் முதலியன குற்றம் சார்த்தவையாய் (எ.டு: கள் புலால் உண்ணல், கொடுந்தமிழ் பேசுதல், அறுத்துக்

கட்டுதல் நடுகல் வணங்குதல்), அசுத்தமான வையாய், அருவெறுக்கத்தக்கதாய் வரையறுக்கப்படும். இத்தகைய குற்ற உணர்ச்சியினடிப்படையில் சமூகத்தின் சகல பிரிவினருக்கும் சகல மட்டங்களிலும் ஒதுக்கல்களை வரையறைத்து அவற்றை மீறுதல் தண்டனைக்குரிய குற்றமாக்கப்படும். **உடல், மொழி, அரசியல்** என்கிற தளங்களில் இந்த ஓடுக்குறைகள் வெளிப்படும்.

இவ்வாறு அரசில் நடவடிக்கைகள் மட்டுமின்றி கலாச்சார நடவடிக்கைகளும் அதிகாரபூர்வமாக்கப்படுகின்றன. இன்னின்னவற்றை, இந்த மொழியில், இப்படித்தான் பேசவேண்டும்; இன்னின்ன கடவுள்களை இன்னின்ன முறைகளில்தான் வணங்க வேண்டும்; இன்னின்ன திருவிழாக்களை, இன்னின்ன நாட்களில், இன்னின்ன முறைப்படிதான் கொண்டாட வேண்டும்; இன்னின்ன மாதிரியே உடுக்க வேண்டும்; உண்ண வேண்டும் என்பதெல்லாம் **அதிகாரபூர்வமாக்கப் (Official Culture)** படுகின்றன. இந்த அடிப்படையில் இறுக்கமான இலக்கண வரையறைகள் உருவாக்கப்படுகின்றன. (1) சங்கமருவிய கால நூற்களான தொல்காப்பியமும் அறநூற்களும் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகள். செந்தமிழ், கொடுந்தமிழ் என மக்கள் பேசும் மொழியை அதிகாரபூர்வமானது X அதிகாரபூர்வமற்றது எனப் பிரித்ததோடன்றி யாரை பாட வேண்டும், எதைப் பாட வேண்டும், எப்படிப்பாட வேண்டும், திருமண ஒழுங்குகள் விலக்குகள் (கைக்கிளை / பெருந்திணை), அவையில் சொல்லக் கூடியவை, சொல்லக் கூடாதவை என்பதெல்லாம் வரையறுக்கப்படுகின்றதைக் காணலாம். (2) அவையில் சொல்லக் கூடாதவை பற்றி தொல்காப்பியத்தின் கிளவியாக்கம் [சொல் - 17] (3) மற்றும் எச்சவியல் சூத்திரங்களும் அவற்றிற்கான உரையாசிரியர்களின் உரைகளும் இங்கே குறிப்பிடத்தக்கன. அவையில் கிளவி, மறைத்தனர் கிளத்தல், மங்கல மரபு, இடக்கரடக்கல் போன்ற கருத்தாக்கங்கள் மூலம் அவையில் எவ்வெவற்றைச் சொல்லாம்,

எவ்வெவற்றைச் சொல்லக்கூடாது, தவிர்க்கப்பட்டவற்றைச் சொல்ல வேண்டுமாயின் எப்படிச் சொல்ல வேண்டும் என்பவை வரையறுக்கப்படுகின்றன. நன் மக்களால் கூறப்படாத சொல்லை கிடந்தவாறே சொல்லற்க. பிறிது வாய்ப்பாட்டால் மறைத்துச் சொல்க என்பார் **இளம்பூரணர்**. 'செத்தார்' என்று சொல்லாதே, 'துஞ்சினார்' என்று சொல். 'சுடுகாடு' என்னாதே, 'நன்காடு' எனச் சொல். 'சூத்து கழுவி வந்தேன்' எனச் சொல்லாதே, 'கால் மேல் நீர் பெய்தும்' 'கண் கழி வருவதும்' என்று சொல். சிவந்த சூத்துள்ள மாடு என்னாதே, செம்பின் ஏற்றை எனச் சொல், பெண்ணுருப்பைக் கருமுகம் என்று சொல், எச்சிலை வால் எயிறு ஊறிய நீர் என்று சொல் யாட்டுப் புழுக்கை, சூப்பி எனது சொல்லலாம் ஆனால் மனிதப் பீயைச் சொல்லாதே இவை அவைக்களத்துப்பட்டாங்கு கூறின் குற்றம் பயக்கும் (**தெய்வச்சிலையார்**).

'பண்ணத்தி' எனத் **தொல்காப்பியரால்** வகைப்படுத்தப்படும் வஞ்சிப்பாட்டு, மோதிரப்பாட்டு, கடகண்டு முதலிய (நாட்டுப்புற வழக்குகளை மெய்வழக்கல்லாதவை, எழுதும் பயிற்சியல்லாத புற உறுப்புப் பொருட்கள் என உரையாசிரியர் ஒதுக்குவர். அவற்றை மேலதேபோல் பாட்டென்னாராயினர் நோக்கு முதலாயின உறுப்பின்மையினென்பது எனக் கண்டிக்கும் **பேராசிரியர்**, இவற்றைத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டுமானால் எழுத்தில் தேடாதே, அவை வல்லார்வாய் கேட்டுணர்க என்கிறார். எடுத்துக் காட்டாகக் கூட அவற்றை எழுத்தில் வடிப்பதை அதிகாரபூர்வமாக்க நிறுவனம் விரும்பவில்லை என்பதையே இது காட்டுகிறது. "வினையுனீங்கி விளங்கியலறிவின் முனைவன்கண்டது முதனூலாகும்" (தொல்-649) என்கிற சூத்திரத்திற்கு உரை எழுத வந்த **பேராசிரியர்**, பாட்டு தொகை என அதிகாரபூர்வமாகத் தொகுக்கப்பட்ட இலக்கியப்பாரம்பரியத்தில் அடங்காத ஒரு சில பாடல்களை எடுத்துக்கொண்டு அவையும் சங்கப்பாடல்களே எனச் சொல்கிற சிலர் இக்

காலத்திலும் இருக்கத்தான் செய்கிறார்கள், இத்தகைய அழி வழக்குகள் மற்றும் கீழ்ச்சாதியினர் வழக்குகள் (இழிசனர் வழக்குகள்) ஆகியவற்றுக்கெல்லாம் நூல் செய்யின் இலக்கணமெல்லாம் எல்லைப்படாது இறந்தோடும் என முற்றுப்புள்ளி வைப்பது குறிப்பிடத்தக்கது

எழுத்து என்பது அதிகாரப் பூர்வமயமாக்கலுடன் தொடர்புடைய ஒரு செயற்பாடு அரசு, அதிகார மையங்கள், தனிச் சொத்து, வணிகம் முதலியவை நிலைப்படும் போதுதான் ஒவ்வொரு சமூகத்திலும் எழுத்துக்கள் உருவாகின்றன. அவற்றோடு எவ்வெவற்றை எழுத்தில் பயிலலாம் என்கிற கட்டுப்பாடுகளும் உருவாகின்றன. இதுதவிர சங்கப்பாடல்களில் வெளிப்படும் தூலமான அறவியல் மதிப்பீடுகளும், ஒழுங்கமைவுகள் இறுகிப் போன காலகட்டத்தின் இலக்கியவெளிப்பாடான பதினென் கீழ்க்கணக்கு அறவியல் நூற்களில் ஒழுக்கவாதமாய் இறுகி வெளிப்படும் எதிர்மறை மதிப்பீடுகளும் ஒப்பிட்டு நோக்கத் தக்கன. செல்வம், இளமை, யாக்கை முதலிய உடல் சார்ந்த வாழ்வியலம்சங்களின் நிலையாமையை வலியுறுத்தல், அவற்றிற்குப் பதிலாக அறன், தூய்மை, துறவு, பொறை, சினமின்மை, கள்ளுண்ணாமை, புலால்; உண்ணாமை திருடாமை வசவுச் சொற்களைப் பயன்படுத்தாமை, இகழ்ந்து உரையாமை, பெரியாரைப் பிழையாமை, நல் இனம் சேர்தல், வேசையர் நட்பு மட்டுமல்ல பூங்குழையார் நட்பையே விலக்குதல், காமத்தைப் பெருங்குற்றமாக உணர்த்துதல் - மொத்தத்தில் மண் சார்ந்த, உடல் சார்ந்த மனித விருப்பு வெறுப்புகள் அனைத்தையும் குற்றமாக்கி சிற்றின்பமாக்கி விண் சார்ந்த, ஆன்மீகம் சார்ந்தவற்றைப் பேரின்ப மாக்கி வரையறுப்புகள் உருவாக்கப்படுகின்றன உடலை வருணிக்கும் அவசியம் நேரும்போது கூட இடுப்புக்குக் கீழ் உள்ள உறுப்புகள், அவற்றின் செயற்பாடுகள் ஆகியவை பொது

வாக அனுமதிக்கப்படவில்லை. நாடக அரங்கில் நடிகர்கள் அவையோருக்குப் பின்புறத்தைக் காட்டக்கூடாது என்கிற மரபு கவனிக்கத்தக்கது.

// மீறல் : மக்கள் இந்த ஒடுக்குமுறைகளை கேள்வி முறையின்றி அப்படியே ஏற்றுக் கொண்டார்கள் என்பதில்லை தம்மீது விதிக்கப்பட்ட அத்துக்களை மீறும் என்பதை அரசியல், சமூகம், கலாச்சாரம், மொழி என்கிற எல்லாத் தளங்களிலும் மக்கள் மேற்கொண்டனர். ஆனால் இவை எதுவும் அதிகாரபூர்வ ஆவணங்களாகப் பதிவு செய்யப்பட்டதில்லை. மேலைச் சூழலில் கலாச்சார தளத்தில் நிலவிவந்த இத்தகைய அதிகார பூர்வமற்ற (un-official) எதிர் கலாச்சார / மொழிச் செயற்பாடுகளை மிக விரிவாக மிஷேல் பக்தின் ஆராய்கிறார்.⁶ நாட்டார் (மக்கள்) என்போரை மேல் தட்டினரையும் அதிகார பூர்வமாக்கப்பட்டவற்றையும் அப்படியே வியந்து பணிந்து ஏற்றுக்கொள்ளும் ஏமாளிகளாக நினைத்துக் கொள்ளாதீர்கள் என்கிறார் பக்தின். அவர்கள் பெரிய புத்திசாலிகள் இல்லாதபோதும் மேல் தட்டினருக்குத் தண்ணி காட்டும் அளவிற்குத் தந்திரசாலிகள். அவர்கள் நளினமும் நாகரிக முமற்றவர்கள் மட்டுமல்ல. கச்சாவானவர்கள்; அழுக்கானவர்கள் உடல்சார்ந்த வாழ்க்கையை நேசிப்பவர்கள்; மொண்டாக் குடியர்கள்; உணவு வேட்கை, புணர்ச்சி ஆர்வம் நிறைந்தவர்கள். மூக்கை நோண்டுவதையும், குச் விடுவதையும் பழக்கமாகக் கொள்பவர்கள் மட்டுமல்ல; அவற்றை மகிழ்ச்சியாக அனுபவித்து அதன்மூலம் புத்துணர்ச்சியும் பெறுபவர்கள். இவற்றின் மூலம் நீங்கள் முன்வைக்கும் புலனடக்கம், கள்ளுண்ணாமை, புலால் மறுப்பு முதலியவற்றை எள்ளி நகையாடுபவர்கள். வாய்ப்புக் கிடைத்தால் நெல் உகுத்துப் பரவும் கடவுளும் இலவே எனப் புறந்தள்ளி, காடனையும் மாடனையும் கள்ளையும் புலாலையும் வைத்து வணங்கி மகிழ்பவர்கள்.

கிணைக் கலாச்சாரங்களில் வெளிப்படும் கேளிக்கை மற்றும் நகைக்கூறுகளை கவனிக்க சொல்கிறார் பக்தின் மேலை நாகரிகத்தில் இதற்கொரு நீண்ட ரோமானிய களி விழாக்கள் (Saturnalian Functions) விருந்து தொடங்கி இதனைப் பார்க்கலாம் இந்த விழாக்களில் களியின் பொற்காலத்தை நோக்கிய ஒரு தற்காலிகத் திரும்புதல் என்கிற வகையில் அரசன், மதகுரு, அதிகாரி என்கிற படிநிலை வேறுபாடுகள் தற்காலிகமாகவேனும் ஒழிக்கப்படுகின்றன. ஒரேமேசையில் அமர்ந்து எல்லோரும் விருந்துண்கின்றனர். மதகுருவும் அரசனும் மட்டும்ல்ல கடவுளும் கூட அன்று நகையாடப்படுகின்றனர்; கேலியில் முழுகடிக்கப்படுகின்றனர். இதன்மூலம் மக்களுக்கிடையேயான செயற்கையான இடைவெளிகளெல்லாம் மறைந்து உண்மையான தொடர்பு (Communication) நிலை நாட்டப்படுகிறது.

மத்திய கால அய்ரோப்பாவில் கிட்டத்தட்ட மூன்று மாத காலம் இத்தகைய கேளிக்கைகளின் (Carnivals) கழிந்தன முட்டாள்களின் விருந்து கழுதை விருந்து, அறுவடைவிருந்து எனப்பட விருந்துக்கள் கொண்டாடப்பட்டன இதில் "பரமண்டலத்திலிருக்கிற எங்கள் பிதாவே அருள் நிறைந்த மரியாயியே" என்பன போன்ற மிகப் புனிதமான இறைத்துதிகளெல்லாம் கேலி செய்யப்பட்டன. raschal Laughter, Christian Laughter, Easter Laughter, Monkish Prank என்கிற வடிவங்களில் எல்லா மத நிறுவனங்களும், புனிதங்களும், போப்பாண்டவரும் கேலி செய்யப்பட்டார்கள். புனிதத் திருப்பலியைக் கேலி செய்து குடிக்காரனின் திருப்பலி, சூதாடியின் திருப்பலியெல்லாம் அரங்கேற்றப்பட்டன. மரபு வழிப்பட்ட புனிதங்கள் இவ்வாறு அவற்றிற்குரிய இடங்களிலிருந்து கவிழ்க்கப்படுவதன் மூலம் 'புனிதங்கள்' அவற்றிற்குரிய உண்மையான இடங்களில் சேர்க்கப்படுகின்றன. இத்தகைய சடங்கு ரீதியான மீறல்கள் மூலம் மக்களின் தினசரி வாழ்க்கை குற்ற நீக்கம் பெற்று புனிதமாக்கப்படுகின்றன. ஆட்சியாளனுக்கும் கடவுளுக்கும் பதிலாக கோமாளியும் சாமியாடியும் வைக்கப்படுவதன் மூலமாக மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கை நியாயப்படுத்தப்படுகிறது. புனிதமான அங்கீகரிக்கப்பட்ட மொழிகளுக்குப் பதிலாக புனித மற்ற வசை மொழிகளைக் கலக்கும் நடைமுறைகளையும் பக்தின் ஆய்வு செய்கிறார் மொத்தத்தில் நாட்டார் கேளிக்கைகளை அதாவது அதிகாரபூர்வமற்ற கலாச்சார வடிவங்களை மூன்று வகைகளாகப் பிரிப்பார் பக்தின் அவை:

(1) சடங்கு நகை சுவைகள் (Ritual Spicacles): மேற்குறிப்பிட்ட முட்டாள்கள் விருந்துகள், சந்தைக் கடைகளின் நகைச்சுவை விளையாட்டுகள், அடிமைகளும் தலைவர்களும் ஒன்றாய் விருந்துண்டு, குடித்து, பரிசுகள் வழங்கும் சகஜநிலை.

(2) நகைச்சுவை சொல் விளையாட்டு (Comic Verbal compositions): மேற்குறிப்பிட்ட சிறு கிண்டல் நாடகங்கள், இலக்கிய வடிவங்கள் முதலியன.

3. மீன் சந்தை அரட்டைகள் (Various genres of Billingstate): வசவுகள், விடுகதைகள், கேலிகள், பாலியல் கதைகள் முதலியன.

இவை எல்லாவற்றிலும் எல்லா இலக்கணப் புனிதங்களும் கேவலப்படுத்தப்பட்டு அத்து மீறப்படுகின்றன. இலக்கிய மொழியோடு, அதிலிருந்து விலக்கப்பட்ட நாட்டார் மொழியும் கலக்கப்பட்டு இவ்விரண்டு மிடையேயான புதிய உரையாடலினடியாய் அதிகாரப் பூர்வமாக்கப்பட்ட இலக்கிய கலாச்சாரவடிவங்கள் கேலிக்குரியதாகப்படுகின்றன. சந்தைகடை என்பதை ஒழுங்கின்மைக்குக் குறியீடாய் அதிகார பூர்வக் கருத்தியல் முன்வைக்கும் ஆனால் சந்தைக் கடைக் கலாச்சாரத்தில் தான் உறுப்பினர்களுக்கிடையேயான பரஸ்பர உரையாடல், சனநாயகம், சமத்துவம் ஆகியவை நிலவுவதை யோசித்தால் விளங்கிக் கொள்ளலாம். மரியாதையற்ற விளிப்புகள் (என்னடா மச்சான்), வசைச் சொற்கள் (ஒக்காள ஒழி), பரஸ்பர கிண்டல், 'அசிங்கமான' உடலசைவுகள் இவை அனைத்தும் நெருக்கத்தின் அடையாளங்கள். சந்தைக்கடை அரட்டையில் மொழியின் ஒழுங்குகள், ஆசாரங்கள் எல்லாம் மீறப்பட்டு சபை ஒழுங்குக்கு ஒத்துவராத சொற்கள் முழுமையும் பேசப்படும். இவை மூலம் அதிகார பூர்வ ஒதுக்கங்கள் கலாச்சார, மொழி தளங்களில் மீறப்படும்.

அதிகாரபூர்வம் தனது மொழிச் செயற்பாடுகளின் மூலம் மக்களுக்குத் தேவையான 'உண்மைகளை', எதார்த்தம் பற்றிய 'சரியான' உட்பிரிப்பு முன் வைப்பதாகச் சொல்கிறது. எனவே இதில் நகைச்சுவைக்கு இடமில்லை. நமது தொடர்புச்சாதனங்களில் பயன்படுத்தும் மொழி இதற்கொரு எடுத்துக்காட்டு. 'ஆனால் இப்படி முன் வைக்கப்படும் உண்மைகள் எந்த அளவிற்கு உண்மைகள் என்பது மக்களுக்குத் தெரியுந்தானே! எனவே இந்த கேளிக்கைகள் அரட்டைகள் (காந்தி சமாதிக்கு முன்னால் 'பஜனை' நடந்தது. காந்தி சுதந்திரம் வாங்கிக் கொடுத்த கதை.) மூலம் மேற்படி உண்மைகள் தோலுரிக்கப்படுகின்றன.

இவை வெறும் பொழுது போக்காகவன்றி, இவற்றின் மூலம் சாதாரண மனிதனுக்கும் எதார்த்தத்திற்குமிடையேயான காவிய இடைவெளி (tpic distance) தகர்க்கப்பட்டு சாதாரண மனிதனுக்கு ஒரு செயலுக்கமான நியாயப்பாடு வழங்கப்படுகிறது, (டானியலின் 'பஞ்சமரில்' அய்யாண்ணார் பாத்திரப்படைப்பு ஓரளவிற்கு இத்தகைய கேளிக்கைத் தன்மை உடையதாய் ஆக்கப்பட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது) ஒரு புதிய இரண்டாவது உலகம் அவனுக்காக உருவாக்கி அளிக்கப்படுகிறது. தற்காலிகமாகவேனும் வாழ்வதன் மூலம் தனது சாத்தியங்களுக்கும், எதார்த்தத்திற்குமிடையேயான இடைவெளிகளை அவன் உணர்கிறான். உண்மையான தூலமான எதார்த்தத்துடனான தொடர்புகளைக் கண்டு பிடித்த மகிழ்ச்சி பங்கேற்பாளனுக்குக் கிடைக்கிறது. அதிகாரபூர்வக் கலையில் வெளிப்படும் எல்லாப் பதிலியாக்கங்களும் அவற்றின் வேர்களுக்குத் திருப்பி அனுப்பப்பட்டு புனித நீக்கம் செய்யப்படுகின்றன. எல்லாப்புனிதங்களும் கோமானியின் அத்துமீறல் சேட்டைகள், அரட்டைகளைக் காட்டிலும் உயர்ந்தவையல்ல என்கிற உண்மை உணர்த்தப்படுகிறது. சேக்ஸ்பியர், டிடெராட், செர்வான்டிஸ் ரெபலாய் ஆகியோரிடம் இத்தகைய நாட்டார் கேளிக்கைக் கூறுகள் படிந்து கிடப்பதையும் பக்தின் கூடிக் காட்டுகிறார்.

நாட்டாரின் அதிகார பூர்வமற்ற கலாச்சாரச் செயற்பாடுகளினடியாக முதலாளிய எதார்த்தவாதம், சோசலிச எதார்த்தவாதம் ஆகியவற்றினிடத்தில் கோமானி எதார்த்தம் அல்லது மிகை நகை எதார்த்தம் (grotesque Realism) என்கிற கருத்தாக்கத்தையும் பக்தின் முன்வைக்கிறார். பௌதிக உடற் தத்துவத்திற்கு இங்கே முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது உணவு, குடி, கழிவு, பாலியல் செயல்பாடுகளுடன கூடிய உடலின் பிம்பங்கள் இங்கே கூடுதல் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. சதை, அடிவயிறு, இடுப்புக்குக் கீழேயுள்ள உறுப்பு

களின் கவிதையாக இவை வெளிப்படுகின்றன. அதிகார பூர்வக் கலாச்சாரம் முன்னிலைப்படுத்தும் தவவாழ்வு, புனித வாழ்வு, ஆன்மீக மேன்மை ஆகியவற்றிற்கெதிராக "சதையின் மறுவாழ்வு" அரங்கேற்றப்படுகிறது. நாட்டார் கேளிக்கைகளிலிருந்து உருப்பெறும் இம்மிகை நகை எதார்த்தம் நிலப் பிரபுத்துவ அழகியல் கோட்பாடுகளுக்கு எதிராக அமைகிறது.

இவ்வாறு முன்னிலைப்படுத்தப்படும் உடலியல் அம்சங்களென்பன வாழ்வின் இதர புலங்களிலிருந்து துண்டிக்கப்பட்டு, தனிநபர் சார்ந்த வெளிப்பாடாக அமையாமல் எல்லா மக்களையும் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் பிரபஞ்ச விகாசமாய் முன் வைக்கப்படுகின்றன. தனிநபர் என்பவன் அழிந்து போகக் கூடியவன். மக்கள் அழிந்து போகிறவர்களல்ல. மக்கள் என்கிற பிரபஞ்ச நிலையில் மரணம் என்பது அழிவல்ல; அது புதுப்பித்தல். தொடர்ந்து வளர்ந்து கொண்டும், புதுப்பித்துக் கொண்டு மிருக்கிற மக்களைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதாலேயே மிகை நகை எதார்த்தம் எல்லாவற்றையும் மிகைப்படுத்திப் பார்க்கிறது; அளவிடற்கரியதாக்குகிறது. இத்தகைய மிகைப்படுத்தல் என்பது நேர்மறையான, தன்னை நிலை நிறுத்திக் கொள்ளக் கூடிய தன்மை வாய்ந்தது; கரு, உயிர்ப்பு, வளர்ச்சி ஆகியவற்றோடு இவை தொடர்புடையதாய் உள்ளன "எல்லா உலகங்களுக்குமான விருந்தாக" அது அமைகிறது. கொச்சுமண சிற்பங்கள் தொந்தி பெருத்த உருவத்துடன் அமைந்த பூவாளிகள்; கர்ப்பம் தரித்த குளியக்காரக் கிழவிகள் சிரிப்பது போன்ற சிற்பங்கள் முதலியன உயிர்ப்புடன் கூடிய மரணத்தைக் குறியீடு செய்கின்றன.

மிகை நகை எதார்த்தத்தின் அடிப்படைத் தத்துவம் கீழ்நிலைப்படுத்துதல் (degradation) ஆன்மீகமான, கருத்துருவான, உயர்ந்த அனைத்தையும் கீழே பொருண்மை மட்டத்

திற்கு, மண்ணின் மட்டத்திற்கு இறக்குவது பைபிளிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கதையினடியாக உருவாக்கப்பட்ட மிகை நகை எதார்த்தப் படைப்பாகிய 'சைப்ரியன்களின் இரவுணவு' நாடகத்தில் சாலமனின் நீதிகள், கோமாளி மொரால்ஃப் பின் உளறல்களோடு இணைப்பொருத்தம் செய்யப்பட்டு கேலி செய்யப்படுகின்றன. சாலமனுடனான உரையாடலை உணவு, குடி, கழிவு என உடலியல் மட்டத்திற்கு கொண்டு வருகிறான் மொரால்ஃப். மத்திய கால அய்ரோப்பாவில் இவ்வரையாடல் மிகவும் புகழ்பெற்றதாய் இருந்தது.

மேலுலகு, கீழுலகு என்கிற கருத்தாக்கங்கள் என்பவையெல்லாம் நேரடியாக அச்சொற்கள் சுட்டும் பொருள் சார்ந்தவையாக முன் வைக்கப்படுகின்றன. கீழுலகு அல்லது கீழ்நோக்குதல் என்பதன் மூலம் விண்சார்ந்த விசயங்கள் மட்டும்ல்ல முகம், தலை, நெற்றி போன்ற மேலுறுப்புகளிலிருந்து விலகி புணர் உறுப்புகள் வயிறு, பின்புறம் ஆகிய உறுப்புகளைக் குறிப்பிடுகின்றன. எனவே கீழ்நிலைப்படுத்துதல் என்பது விண்ணிலிருந்து மண்ணிற்குத் திரும்புதல், உடலின் கீழ்ப்பகுதிகளை நோக்கிகவனத்தை ஈர்த்தல்: மலம் கழித்தல், புணர்தல் கருவுறுதல், பிறத்தல், இறத்தல் என வயிறு மற்றும் புணர் உறுப்புகள் ஆகியவற்றின் செயற்பாடுகளை நோக்கிச் செல்லுதல்.

மிகை நகை எதார்த்தம் முன் வைக்கும் உடல் என்பதில் புற உலகை நோக்கித் திறந்துள்ள உறுப்புகளுக்கு அழுத்தம் கொடுக்கப்படுகின்றன. அதாவது புறஉலகு அந்த உடல் வாய்களின் வழியே உடலுக்குள் புகுகிறது; வெளியேறுகிறது. எனவே வாய், பிறப்புறுப்புகள், முலைகள், லிங்கங்கள், ஆசனவாய் என்கிற துளைகள், இவியங்கள் முக்கியம் பெறுகின்றன. வளர்ச்சியே உடலின் அடிப்படையான பண்பு. எனவே அது புணர்ச்சி, கருத்தரிப்பு, குழந்தை பிறப்பு, சாவு, சாப்பாடு, குடி, மலங்கழித்தல் ஆகிய செயல்களின் மூலமாகத் தனது எல்லைகளைத் தாண்டிக் கொண்டே செல்கிறது. உடல் பற்றிய மிகை

நகை எதார்த்த கோட்பாடுதான் நாட்டார் வசவுகள், சாபங்கள் ஆகியவற்றிற்கும் அடிப்படையாய் அமைகின்றன. மண்ணை நோக்கிக் கீழிறக்கும் செயல்பாடுகளின் ஓரங்கமாய் வசவுகள் அமைகின்றன.

அதிகாரபூர்வ கலாச்சாரத்திலும் அங்கதங்கள் நகைச்சுவைகள் உண்டு ஆனால் அதில் கேலி செய்பவன் தன்னை கேலி செய்யும் பொருளிலிருந்து விலக்கிக் கொண்டு ஒதுங்கி நின்று உயர்த்திக் கொண்டு கேலி செய்கிறான். எனவே அக் கேலி என்பது உயிர்ப்புத்தன்மை நீக்கப்பட்டது; தனி நபர் சார்ந்தது; அழிவை நோக்கியது; அறுவெறுப்பானது. நாட்டார் கேளிக்கைகளில் எல்லோரும் ஒன்றாய் நின்று தங்களைத் தாங்களே முட்டாளடித்துக் கொள்வதன் மூலம் நிறுவப்பட்ட உண்மைகளைத் தோலுரிக்கின்றனர். நடைமுறையிலுள்ள உலகப் பார்வைகளிலிருந்து விடுதலை பெறுகின்றனர். இருக்கும் எல்லாவற்றின் சார்பியல் தன்மைகளை, பன்முகப் பார்வைகளை அங்கீகரிக்கும் உளப்பங்கு பெறுகின்றனர். நிறுவப்பட்ட உண்மைகள், மரபுகள், அச்சுவார்ப்புகள் ஆகியவற்றிலிருந்து தப்பிக்கும் திராணி பெறுகின்றனர்.

இறுதியாய்: அம்ரோப்பிய, சூழலை மைஉமாக வைத்துச் சொல்லப்பட்ட மேற்கண்ட முடிவுகளை அப்படியே இந்திய/தமிழ்ச் சூழலுக்குப் பொருத்திப் பார்க்க இயலாது. மேலைநாடுகள் போலன்றி இங்கே பார்ப்பனியம் வரையறுத்த ஒதுக்கல்கள் கோட்பாட்டு ரீதியாகவும் நியாயப் படுத்தப்பட்டவையாக உள்ளன. சமபந்தி போஜனம் மறுக்கப்பட்ட இந்தியச் சூழலில் முட்டாள் விருந்தைக் கற்பனை பண்ண முடியாது. சாதிக்கொரு நீதி விதித்த மறுநீதி கோலோச்சிய மண்ணில் பார்ப்பனியத்தைக் கேலி செய்யும் கேளிக்கைத் திருவிழாக்களை நில பிரபுத்துவ இந்தியா அனுமதித்திருக்காது இங்கே நகைச்சுவை இலக்கியம் என்கிற இலக்கிய வெளிப்பாடு வளராமற் போனதற்கான காரணங்கள் வெளிப்படை.7 எனினும் நாட்டார் கதைகள், கிராமியத் திருவிழா நாடகங்கள், நாட்டார் மத்தியில் பயிலப்படும் பாலியல் கதைகள் போன்றவற்றில் பக்தின் குறிப்பிடும் அதிகாரபூர்வமற்ற கலாச்சாரக் கூறுகளைத் தேட முடியும்.

III. (கி.ரா.வின் பாலியல் கதைகள்)⁸

தமிழின் அதிகாரபூர்வ நிறுவனங்களால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட எழுத்தாளர் கிராஜநாராயணன் பல பரிசுகள் அவருக்கு வழங்கப்பட்டுள்ளன. எனினும் அவரது நாட்டுப்புறப் பாலியல் கதைத் தொகுப்பிற்கு அங்கீகரிக்கப்பட்ட நிறுவனங்களிடமிருந்து உரிய ஏற்பு இல்லை. பாலியல் கதைகள் பல வட்டங்களில் சமூகத்தில் நிலவிய போதும் பத்திரிகைகளிலும், புத்தகமாகவும் அச்சு வடிவம் எடுக்கும்போது ஏற்படும் அதிகாரபூர்வமயமாக்கலுக்கு ஏற்படும் எதிர்ப்பாகவே இதனைக் கருதமுடியும். தமிழ் சமூகம் பற்றிய அதிகாரபூர்வ உண்மைக்கு மாற்றான ஒரு உலகத்தை இத்தொகுப்பு முன்வைப்பதென்பதை நிறுவனங்களால் செரித்து கொள்ள இயலாமையை இது காட்டுகிறது. அங்கீகரிக்கப்பட்ட இலக்கிய மொழிக்கும் மக்களின் பாலியல் அரட்டைமொழிக்கு மிடையேயான உரையாடலின் விளைவாக கண்டார ஒளி, ஒப்பன ஒளி, வல்லார ஒளி, பேசிப்பளகுதல், பேண்டுகிட்டு இருத்தல் போன்ற சொற்கள் பதிவு செய்யப்படுதலும், இடுப்புக் கீழ்ப்பட்ட உறுப்புகள் மற்றும் அவற்றின் செயற்பாடுகளைச் சொல்வதுமான பிரதியின் கலகசெயற்பாடும் நிறுவனங்களுக்கு உவப்பானதாக இல்லை சர்க்கரையால் பாலம் போடுகிறவன், ஆட்டுமந்தையை இடுப்புக்குள் மறைத்துக்கொள்ளும் பெண் ஆகிய சித்திரங்கள் மிகை நகை எதார்த்தவகைப்பட்டவை எனலாம். நூல் முழுமையும் பாலியல் ஒடுக்கு முறைக்கு எதிரான ஒழுக்க மீறல்கள் அங்கீகரிக்கப்படுகின்றன. ஒடுக்கப்பட்ட உடல் எப்படியும் தண்ணி காட்டி விடும் என்கிறார் கி.ரா. அப்படிச் செய்தால் அதில் தவறென்ன? பாலியல் மீறல்களில் வலுவந்தந்தான் கூடாது என வெளிப்படையாகச் சொல்கிறது பிரதி. மேல் வயிற்றுப்பசி X கீழ் வயிற்றுப்பசி; சாப்பாடு X கீப்பாடு; பசி X பாலியல் தேவை என்கிற எதிர்வுகளை உருவாக்கி நூல் முழுதும் மீறல்கள் நியாயப் படுத்தப் படுகின்றன. குடும்பம், உறவு முறைகள், நீதித்துறை போன்ற அரசு நிறுவனங்கள் எல்லாம் கேலி செய்து புனித நீக்கம் செய்யப்படுகின்றன.⁹

இந்த வகையில் கி.ரா.வின் பதிவுகள் என்பன அதிகார எதிர்ப்புச் செயற்பாடுகள் தான், மொழியில் கலகந்தான் எனினும் இவை அனைத்து மக்களும் பங்கேற்கும் நடைமுறை சார்ந்த கேளிக்கை வடிவமல்ல. தாத்தா-பேரன்கள் என்கிற ஒரு சில ஆண்களுக்கிடையேயான பரிமாற்றங்களாகவே கதைகள் அமைகின்றன. எனவே பல சந்தர்ப்பங்களில் இவை ஆணாதிக்க கருத்தியல் நிறைந்தவையாகவும், மிகை நகை எதார்த்தத்தின் புத்துயிர்ப்புப் பண்பு குறைந்தவையாகவும் வெளிப்படுகின்றன பொது வெளிப்பாடாக இல்லாததால் தனி நபர் வக்கிரங்களாகவும், பாலியல் விருப்பு நிறைவேற்றப்பதிவியாகவும், பத்திரிகைகளின் விற்பனையை அதிகரிக்கும் நுகர் பொருளாகவும் வீழ்ச்சியடைகின்றது. பொதுவாகவே நாட்டார் கேளிக்கைகளின் அரசியல் செயற்பாடென்பதே வரையறைக்குட்பட்டது தான் என்பார்டெர்ரிசு கிண்டன் நாட்டாரகேளிக்கைகளின் மூலமான கலகம் என்பது ஒரு வகையில் அதிகார பூர்வத்தால் அனுமதிக்கப்பட்ட கலகந்தானே, அடுத்த நாள் காலை மீண்டும் பழைய உறவுகள் நிலைநாட்டப்பட்டு விடுகின்றனவல்லவா என்பது அவர் கேள்வி. இதர எதிர் அரசியல் செயல்பாடுகளுடன் இணையும்போதே இவற்றால் நாம் விரும்பிய பலன் விளையும்.

இடையில் ஆசிரியரின் குறுக்கீடு இல்லாமல், பத்திரிகைக்கான சமரசங்கள் இல்லாமல் கச்சாவாகப் புழங்கும் வடிவில் இக்கதைகளைப் பதிவு செய்வது அவசியம். பாலியல் தவிர உடல் சார்ந்த இதர கீழ்நிலையாக்கச் செயற்பாடுகளுடன் கூடிய கதைகளும் தொகுக்கப்படல் வேண்டும். பெண்கள் மத்தியில் புழங்கும் பாலியல் கதைகள் பதிவு செய்யப்படுதல் அவசியம். அவற்றில் பாலாதிக்க எதிர்ப்புக் கூறுகள் கூடுதலாக இருக்கும்.¹⁰

நமது எதிர் கலாச்சார வடிவங்களில் கேளிக்கைக் கூறுகளுக்கான முக்கியத்துவம் பற்றிச் சிந்தித்தல் அவசியம்.

கடிதம்

சாவித்ரிபாய் புலே ஜோதிபா புலேவுக்கு எழுதியது

சாவித்ரிபாய் புலே (1831-1897) மகராஷ்டிராவின் முதல் ஆசிரியை. தனது ஒன்பதாவது வயதில் ஜோதிபா புலேவை மணந்தார். அவரது உந்துதலால் கல்வி கற்று 1848-ல் புலேவுடன் சேர்த்து பெண்களுக்கான பள்ளி ஒன்றைத் தொடங்கினார். ஐந்து பள்ளிகள் அவர்களால் நடத்தப்பட்டன. 1851-ல் மாங், மஹர்சாதிப் பெண்களுக்கென ஒரு பள்ளியைத் துவக்கி, 1856-ல் தாம் கடுமையாக நோய்வாய்ப்படும்வரை அதில் ஜோதிபாபுலே தனது தோழி ஃபாத்திமா ஷேக் ஆகியோருடன் சேர்ந்து கல்வி கற்பித்தார். இந்தக் கடிதம் 1856-ல் அவர் நோயுற்று தனது தாய்விட்டில் இருந்தபோது எழுதியது.

சாவித்ரி ஒரு கவிஞரும் கூட. அவரது 41 கவிதைகள் அடங்கிய, 'காவ்யபுடல' என்ற கவிதைத் தொகுதி 1854-ல் வெளியானது. ஜோதிபா புலேவின் வாழ்க்கை வரலாற்றை கவிதைகளால் எழுதி அவர் 1892ல் வெளியிட்டார். அதே ஆண்டில் அவரது உரைகள் அடங்கிய தொகுப்பு ஒன்றும் வெளியானது.

பிற்படுத்தப்பட்ட சாதியைச் சேர்ந்த ஒருவர் தலித்துக்களுக்காகப் பாடுபடும்போது எதிர்கொள்ளும் பிரச்சனைகளில் சிலவற்றை

இங்கே தரப்பட்டுள்ள கடிதத்தில் நாம் உணர முடியும்.

இது மட்டுமன்றி நவீன பெண்ணியல்வாதிகளான ஹெலன் சிஷீ, ஜூஸி எரிகாரே போன்றோர் குறிப்பிடும் பெண்களுக்கே உரித்தான மொழியை, வெளிப்பாட்டு முறையை நாம் இதில் அடையாளம் காண்கிறோம்(?) வெவ்வேறு விதமான வாசிப்புகளில் வெவ்வேறு சுவடுகளை நாம் இதில் கண்டுபிடிக்கும்போது இந்தக் கடிதம் இலக்கியமாக இருப்பதை உணரலாம்.

கடிதத்தை மராத்தியிலிருந்து ஆங்கிலத்துக்கு மொழியாக்கம் செய்தவர் : மாயா பண்டிட்

ஆங்கிலத்திலிருந்து தமிழில் : ரவிக்குமார்

நன்றி : Women writings in India - Vol I
Ed. Susie Tharu, K. Lalita, Oxford Univ Press. 1991.

10, அக்டோபர் 1856

உண்மையின் வடிவமான எனது பிரபு ஜோதி பாவுக்கு சாவித்ரியிடமிருந்து பணிவான வாழ்த்துக்கள் பல.

ஏராளமான சிரமங்களுக்குப் பிறகு கடைசியில் எனது உடல்நலம் சரியாகிவிட்டது. பாவ், நான் நோய்வாய்ப்பட்டிருந்த காலத்தில் எவ்வித சலிப்புமில்லாமல் கவனித்துக் கொண்டான். உண்மையில் அவன் எவ்வளவு அன்புடையவனாயிருக்கிறான் என்பது அப்போதுதான் எனக்குத் தெரிந்தது! நான் பூரண குணமடைந்ததும் உடனே நான் பூனாவுக்கு வந்துவிடுகிறேன். என்னைப்பற்றி எவ்விதமான கவலையும் படாதீர்கள். இது ஃபாத்தி மாவுக்கு மிகவும் தொந்தரவு தரும் ஆனால், அவன் நிலமையைப் புரிந்துகொள்வான், முணுமுணுக்கமாட்டான் என்று நம்புகிறேன்.

ஒருநாள் நாங்கள் பேசிக்கொண்டிருந்தபோது பாவ் சொன்னான், "நீங்கள் உன் கணவரும் நிச்சயம் ஊரை விட்டு ஒதுக்கிவைக்கப் படுவீர்கள், மாங்குகள், மஹர்கள் போன்ற தாழ்ந்த சாதியினருக்கு நீங்கள் உதவுகிறீர்கள். இது சந்தேகத்துக்கிடமில்லாமல் பாவகாரியம்தான். நம் முடைய குடும்ப கௌரவத்தையும் தீங்கள் சகதியில் தள்ளி விட்டீர்கள். இதனால்தான் நான் சொல்கிறேன், நம்முடைய சாதி வழக்கப்படி நடந்து கொள்ளுங்கள், பிராமணர்கள் சொல்வதைப் பின்பற்றுங்கள்". இந்தப் பொறுப்பற்ற மோசமான பேச்சைக் கேட்டதும் அம்மாவுக்கு முகம் வெளுத்துவிட்டது. பாவ் மற்றபடி அன்பானவன்தான், ஆனால் அவன் ரொம்பவும் குறுகிய புத்திக்காரன். நம்மை விமர்சிக்கவோ, வசைபாடவோ அவன் தயங்குவதே இல்லை." அம்மா மிகவும் வருத்தப்பட்டார்கள். அவனை அவர்கள் திட்டவில்லை, நியாயமாக எடுத்துச் சொன்னார்கள்.

"இனிமையாகப் பேசும் ஆற்றலை கடவுள் உனக்குத் தந்திருக்கிறார் அதை இப்படி வீணாக்கலாமா" என அம்மா அவனிடம் கேட்டார்கள். அதைக் கேட்டதும் அவனுக்கு மிகவும் அவமானமாகப் போய்விட்டது, அவன் ஒருவார்த்தைகூட பேசவில்லை. அவனது வாதம் தவறானதென நிரூபிக்க நான் சொன்னேன்: "பாவ் உன்னுடைய அணுகுமுறை மிகவும் குறுகிய பார்வை கொண்டது, பிராமணர்களின் உபதேசங்களைக் கேட்டு உனது அறிவும் மங்கிவிட்டது. நீங்கள் ஆடு மாடுகளைக்கூட வைத்து சீரடைகிறீர்கள். நாகபஞ்சமி வந்தால் விஷமுள்ள பாம்புகளைக் கூடப் பிடித்து அவற்றுக்குப் பால்வார்க்கிறீர்கள். ஆனால் உங்களைப் போலவே மனிதர்களாயிருக்கும் மாங்குகளையும், மஹர்களையும் தீண்டத்தகாதவர்கள் என ஒதுக்குகிறீர்கள். இதற்கு ஏதேனும் காரணம் சொல்லமுடியுமா? பிராமணர்கள் உங்களை தீண்டத்தகாதவர்கள் என்றுதான் நினைக்கிறார்கள், நீங்கள் தொட்டுவிட்டால் தீட்டாகி விடும் என்று அஞ்சுகிறார்கள்". இதைக் கேட்டதும் அவனது முகம் சிவந்துவிட்டது, என்னைப் பார்த்துக்கேட்டான்; "நீங்கள் மாங்குகளுக்கும் மஹர்களுக்கும் ஏன் கல்வி கற்றுத் தருகிறீர்கள்? யாராவது உங்களைக் குற்றம் சொன்னாலேர் திட்டினாலோ என்னால் தாங்க முடியவில்லை" நான் ஆங்கிலேயர்கள் மாடிகுக்குக்கும் மஹர்களுக்கும் என்ன செய்கிறார்கள் என்பதை அவனிடத்தில் வினக்கினேன் "கல்வியறிவு இல்லாமல் இருப்பது மிகுத்துக்கு சமமானது. அறிவு பெற்றிருப்பதால்தான் பிராமணர்கள் இப்படி மேன்மையான இடத்தில் உள்ளனர். படிப்பு மிகவும் மதிப்பு வாய்ந்தது. யார் ஒருத்தர் படிக்கிறார்களோ அவர்கள் சமூக அந்தஸ்தில் கீழ்நிலையிலிருந்து மேலே உயர்ந்து விடுகிறார்கள். எனது பிரபு கடவுளைப் போன்றவர், இந்த உலகத்தில் அவருக்கு இணையானவர்கள் யாரும் இல்லை. என் ஸ்வாமி ஜோதிபா அந்த கேடுகெட்ட பிராமணர்களைப் பகைத்துக் கொண்டு சண்டை போட்டுக்கொண்டு மாங்குகளுக்கும்

மஹர்களுக்கும் கல்வி கற்பிக்கிறார். ஏனென்றால் அவர்களும் மனிதர்கள்தான் அவர்களும் மற்றவர்களைப் போல வாழத் தகுதியுள்ளவர்கள் தான் என்று அவர் நம்புகிறார். எனவே, அவர்கள் படிக்கவேண்டும். அதனால் தான் நானும் அவர்களுக்கு படிப்பு சொல்லித் தருகிறேன். இதில் என்ன கெடுதல் இருக்கிறது? ஆமாம்! நாங்கள் பெண்களுக்கு, மாங்குகளுக்கு, மஹர்களுக்குப் படிப்பு சொல்லித் தருகிறோம்தான். பிராமணர்கள் இது அவர்களுக்கு பிரச்சனையை உண்டாக்கும் என நம்புகிறார்கள். அதனால் தான் "அபிராமணியம்" (புனிதமற்றது) "அபிராமணியம்" என்ற மந்திரத்தை ஒதிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். எங்களை நிந்திக்கிறார்கள், உன்னைப் போன்றவர்களின் மனதில் விஷத்தை ஏற்றுகிறார்கள்.

"ஆங்கிலேய அரசாங்கம் என் கணவரது சுவைகளை பாராட்டி ஒரு விழாவை ஏற்பாடு செய்ததையும் இந்த அற்பமான மனிதர்களை அவமானப்படுத்தவேண்டும் நீ ஞாபகம் வைத்திருப்பாய். உன்னைப்போல, கடவுளின் பெயரை ஒதிக்கொண்டு புனிதஸ்தலங்களுக்குப் பிரயாணம் செய்துகொண்டு ஒரு காலமும் என் கணவர் இருக்க மாட்டார். கடவுள் செய்ய வேண்டிய காரியங்களைத் தான் அவர் செய்து கொண்டிருக்கிறார். நான் அதில் உதவி

செய்கிறேன். இது எவ்வளவு அருமையான காரியம் தெரியுமா! எனக்கு இதில் கிடைக்கும் சந்தோசம் அளவிட முடியாதது. அது மட்டுமல்ல, ஒரு மனிதப் பிறவி எட்டக்கூடிய எல்லை எதுவென்பதையும் இது உணர்த்துகிறது". அம்மாவும், பாவம் என்னையே கவனித்துக் கொண்டு இருந்தார்கள். பாவ்தான் சொன்னதற்காக வருந்தி மன்னிப்புக் கேட்டான். "சாவிதிரி, சாட்சாத் சரஸ்வதியே தான் உன் வழியாகப் பேசியிருக்கவேண்டும். உன்னுடைய புத்தி கூர்மையைப் பார்த்து நான் ரொம்பவும் சந்தோசப்படுகிறேன்" என்றான் அம்மா. பூனாவைப் போலவே இங்கேயும் உங்களுக்கு எதிராக மனிதர்களிடம் விஷமூட்டி வைப்பவர்களைப் பற்றி கேட்கும் போது எனக்கு தனிப்பாயிருக்கிறது. ஆனால் இந்த மாதிரி மனிதர்களுக்குப் பயந்து நம்முடைய பணிகளை நாம் ஏன் விடவேண்டும்? அதற்குப் பதில், இன்னும் அந்தப் பணிகளில் ஆழ்ந்து விடுவதுதான் சரி. எதிர்காலத்தில் வெற்றி நமக்குத் தான்.

இன்னும் என்ன எழுதுவது?

மிகவும் பணிவான வாழ்த்துக்களோடு...

உங்கள்
சாவிதிரி

டொப்ரிஞ்சா முற்றுக்கையின் பத்தொன்பதாம் நாள்

டொப்ரிஞ்சா முற்றுக்கையின் பதினாலாம் நாள்

ஆதெம் கரிமான் ஒரு புத்தம் எழுதிக்கொண்டிருந்தார். அவர் வசிப்பது ஐந்தாவது மாடியில்; நான் இருப்பது நான்காவது மாடியில். எங்களது சன்னல்களின் வழியாகப் பார்த்தால் சரயேவோ விமானநிலையமும் இக்மான் மலைகளும் தொலைவில் தெரியும்

அந்த மலைகள் தொடர்ந்து நிறம் மாறிக் கொண்டேயிருக்கும், இரவுபகலாக. எப்போதும் அழகாக, ட்ரெஸ்காவிசா மலையின் பனி போர்த்திய சிகரம் மூடுபணிக்கூடாக சிலசமயம் தெரியும். ஆதெமுக்கு பனியென்றால் பிரியம். அவருக்கு ஐம்பத்திரெண்டு வயது. கடந்த

காலத்தில் நடந்துவிட்ட குற்றங்களைத் தடுத்து நிறுத்தப்போகிற ஒரு புத்தகத்தை அவர் எழுதவிரும்பினார்.

ஆதெம்கரிமான் என்னமாதிரி மனிதர்? அவர் பிறந்தது சரயேவோவில். அப்படிச் சொல்வது கொஞ்சம் குழப்பக்கூடியதுதான்: சரயேவோவில் எப்படி ஒருவர் பிறக்கமுடியும்? அவர் நல்லநிறமாக இருக்கவில்லை. ஆனால், அதுவும்கூட சரியானதல்ல. இப்படிச் சொல்வது பொருத்தமாக இருக்கலாம்: சாம்பல்நிற தலைமுடி; மீசையோ தடியோ கிடையாது, சாதாரணமான உருவம்; தனியான அடையாளம். எதுவுமில்லை.

மனிதன் என்பவன் இரண்டு கால்கள் உள்ள இறகுகள் இல்லாத ஒரு உயிரி என்று பிளாட்டோ சொன்னார். தமாஷாகச் சொன்னால் இந்த விவரிப்பு ஆதெம்கரிமானுக்குப் பொருந்தும். ஆதெமின் உயிர்ப்பு அவரது உடலின் மேல்பகுதியில் தான் இருந்தது: அவரது இதயத்தில், அவரது தலையில். அவருக்கு ஒரு ஆன்மாவும் இருந்தது, அவர் நுட்பமான உணர்வு கொண்டவர், நேர்மையானவர். ஒரு மனிதனை அவன் பேசுவதற்கு முன்பே புரிந்துகொள்ளும் திறமையும், வரப்போகிற தீங்குகளை முன்பே உணர்ந்து கொள்ளும் ஆற்றலும் அவருக்கிருந்தது. தனிமையில் இருக்கும்போது மக்களைப் பற்றிய எண்ணம் ஆதெமைக் கிவி கொள்ளச் செய்யும். எல்லா மிருகங்களுமே ஆதெமுக்குப் புரிந்து கொள்ள முடியாதவை தான். ஆனாலும், அவற்றைக் கவனித்துக் கொண்டிருப்பதில் அவருக்குப் பிரியம். ஆதெம்கரிமான் என்னமாதிரி எழுத்தாளர் என விவரிப்பது ஒரு விதத்தில் எளிதானது: நல்ல எழுத்தாளர், ரொம்ப நல்ல எழுத்தாளர், ஆனால் யாருக்குமே தெரிந்திராத எழுத்தாளர்

ஆதெமின் புத்தகத்தில் முதல்வரி இதுதான்;

1942ல் சேத்னிக் குகள் ஃபோஸாவைச் சேர்ந்த ஹாஜி தஹிரோவிச்சின் 'முதுகுத்தோலை உரித்தார்கள். அந்தத் தோலை அவனது தலைமேல் இழுத்து முடிவிட்டு ஒரு சீட்டை அதில் செருகி விட்டுப் போனார்கள் அந்த சீட்டில் இப்படி எழுதியிருந்தது: ' முக்காடு போட்ட முசுலீம் பெண்''.

சேத்னிக் குகள் ஹாஜி தஹிரோவிச்சின் தோலை ஏற்கனவே உரித்துவிட்ட பிறகு எப்படி அதை ஆதெம்கரிமான் தடுக்கப் போகிறார்?

ஆதெம் அவரது புத்தகத்தை இந்த வருடம் ஏப்ரலில் எழுதத்தொடங்கினார். அதே மாதத்தில்தான் அதுவும் நடந்தது. ஒரு ஆள்— அவரும் புத்தகங்கள் எழுதுபவர்தான், ஒரு பேராசிரியர், அவர் தபாஸி என்ற கிராமத்தில் ஒரு மனிதத்தலையை உதைத்து உருட்டினார். தற்செயலாக, தபாஸியும் ஃபோஸாவைச் சுற்றியுள்ள மலைகளில் உள்ள ஒரு ஊர்தான்.

அந்தப் பேராசிரியர் அவராக அந்தத் தலையை உதைக்கவில்லை. போஸ்னிய அரசின் அமைச்சர் ஒருவர் அங்கிருந்தார்— அல்லது, யாரோ ஒருத்தர் ஏதோ ஒரு சமயத்தில் அந்தத் தலையை உதைக்கத்தான் போகிறார்கள்; அதைத் திருப்பி உதைத்து விளையாட இன்னும் யாரோ இருக்கத்தான் செய்கிறார்கள். அப்படி உதைத்து விளையாடிய பிறகு அவர்கள் தங்களது ஷீக்களை கழுவிக்கொள்வார்கள் என்று நினைக்கிறேன். பேன்ட்களை சுருட்டிவிட்டுக் கொண்டிருந்தால் ஆச்சரியம்தான்.

அந்த, போஸ்னிய அமைச்சர் உதைத்துப் பேராசிரியர் பக்கம் தள்ளியதும் அவர் திருப்பி உதைத்து அமைச்சர் பக்கம் தள்ளியதுமான

அந்த மனிதத்தை, ஒருகாலத்தில் அந்த கிராமத்தின் விவசாயி ஒருவரது கழுத்தில் இருந்தது அந்த விவசாயிக்கு ஒரு ஆட்டு மந்தை இருந்தது. அவரது ஆடுகளின் செழுமை அந்த வட்டாரத்துக்கே தெரியும். அவர்கள் அவரை நேரடியாக சிர்ச்சேதம் செய்துவிடவில்லை: முதலில் அவரிடம் பத்து ஆட்டுக்குட்டிகள் கேட்டார்கள். அப்புறம் பிராந்தி கேட்டார்கள் நிறைய பிராந்தி - அப்புறம் முப்பது ஆடுகள் கேட்டார்கள். அவர்கள் எல்லோருமே அந்த விவசாயி வீட்டு மேசைக்கு எதிரே மரபெஞ்சுகளில் வட்டமாக உட்கார்ந்திருந்தார்கள் - அந்த அமைச்சர், அந்த பேராசிரியர், அப்புறம் எழுசேத் னிக்குகள். அந்த விவசாயி ஆடுகளைத்தர மறுத்துவிட்டார். அவர்கள் பணம் தருவதாகச் சொன்னார்கள் மறுபடியும் அவர் மறுத்துவிட்டார். ஆகவே, மூன்று சேத் னிக்குகள், அவரது வீட்டின் பின்புறமுள்ள தோட்டத்துக்கு அவரை அழைத்துச் சென்றார்கள். அங்கேதான் அவரை அவர்கள் கொன்றது.

அதற்கு இன்னொரு காரணமும் கூட இருந்தது; அவர் ஒரு செர்பியர் இல்லை. அந்த ட்ரினா ஆறு அந்த விவசாயி எந்த ஆற்றங்கரையில் வசித்துவந்தாரோ அந்த ட்ரினா ஆறு - செர்பியர்களுக்கு மட்டுமே சொந்தம். பெல்கிரேடிஸ் உட்கார்ந்து கொண்டு புத்தகங்கள் எழுதிக்கொண்டிருக்கும் மனிதர்கள் குறைந்தபட்சம் இப்படித்தான் நம்பிக்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

டொப்ரிஞ்சா முற்றுகையின் பதினைந்தாம் நாள்:

“ஏற்கனவே நடந்துவிட்ட குற்றங்களை தடுத்துவிடலாமென்று எப்படி நினைக்கிறீர்கள்?” நான் ஆதெம் கரிமாணைக் கேட்டேன்.

0 நிறப்பிரகை

“நான் எழுதத் தொடங்கிறேனே அந்த புத்தகத்தால்” என்றார் ஆதெம்.
 “ஆனால் அது சாத்தியமில்லை”
 “அந்த முதல்வரியை நீ படித்தாயா?”
 “ஆமாம், படித்தேன்”
 “ஹாஜி தஹிரோவிச்சின் தலைனிதியைப்பற்றி அதைப் படிப்பதற்கு முன்பு உனக்குத் தெரியுமா?”
 “இல்லை, எனக்குத் தெரியாது”
 “சரி உனக்கு இப்போது தெரிகிறதா?”
 “ஆமாம் தெரிகிறது”
 “உனக்கு அவனைப் பார்க்கமுடிகிறதா?”
 “ஆமாம், பார்க்கமுடிகிறது”
 “அவனைப் பிணமாகவா பார்க்கிறாய்?”
 “இல்லை, அந்தக் கொடூரமான சூழ்நிலையில் உயிரோடுதான் பார்க்கிறேன்”.
 “அதுதான்!” என்றார் ஆதெம். “இப்போது நான் செய்ய வேண்டியதெல்லாம் அவனது தோலை உரித்து விடாதபடி அவர்களைத் தடுக்க வேண்டியது, அவ்வளவு தான்”
 “ஆனால் எப்படி?”
 “அது சாத்தியமில்லாமல் இருக்கலாம் ஆனால் குறைந்தபட்சம் நான் முயற்சியாவது செய்யுகிறேன்” என்றார் ஆதெம் கரிமான்.

அதே நாளில், சேத்னிக்குகள் ரோகாடிஸாவுக்கு மேலேயுள்ள ஒரு கிராமத்தில் புகுந்து அங்கிருந்த ஆண்களையெல்லாம் இழுத்து வந்து ஒரே இடத்தில் நிறுத்தினார்கள். பிறகு அவர்களையெல்லாம் உயிரோடு எரித்துக் கொன்றார்கள்.

குறிப்புகள் :

சீத்னிக் : படைகளைக் குறிப்பிடப் பயன்படுத்தப்படும் ‘சோடா’ (CETA) என்ற சொல்லிலிருந்து உருவாக்கப்பட்ட வார்த்தை. சேத்னிக்குகளுக்குப் பல குணாம்சங்கள் உள்ளன அவர்கள் பொய் சொல்வார்கள், அவர்கள் செர்பியர்கள். அவர்கள் போஸ்னியர்களை அழிப்பார்கள் அப்படி அழிப்பதன் மூலமாக - அதாவது துண்டு துண்டாக

வெட்டிக் கொல்லுதல், கொலை செய்தல், தீயிட்டுக் கொளுத்துதல், பெண்களைக் கற்பழித்தல், கொள்ளையடித்தல் மூலமாக — போஸ்னியாவை வென்றுவிடலாமென சேத்தனிக்குகள் நம்புகிறார்கள். அந்த சேத்தனிக்குகள் செர்பியர்களின் நலன்களை பாதுகாப்பவர்கள். செர்பியர்களின் நலன்களென்றால் — செர்பிய ஆண்கள், பெண்கள், பறவைகள், மீன்கள், தாவரங்கள், இன்னும் சொன்னால் செர்பியக் காக்கைகள் என்றும் கூட அர்த்தமாகும். டாக்டர். ஸ்வெதிஸ்லாவ் ஸெக் என்பவர் தனது, 'செர்பிய இயற்கை பற்றி (on serbain Nature, Zamum - 1938) என்ற நூலில் தெரிவித்துள்ள கவலையைக் கவனியுங்கள் : 'கடந்த முப்பது ஆண்டுகளில் செர்பியக் காக்கைகள் பறப்பதற்கு மிகவும் சோம்பல் படுகின்றன என்பது கண்டறியப்பட்டுள்ளது, இத்தமாதிரிப் போக்கு நீடித்தால் இன்னும் நூறு ஆண்டுகளுக்குள் செர்பியக் காக்கைகள் பறப்பதையே நிறுத்திவிடும் ;' அது காக்கை என்பது அல்ல பிரச்சனை, அது செர்பியக் காக்கை என்பதுதான் கவலைக்குரிய விஷயம்.

சரயேவோ : போஸ்னியாவின் தலைநகர், மசூதிகள், திருச்சபைகள் தேவாலயங்கள் நிரம்பிய இடம். (பாடகர்களையும், நடிகர்களையும் பற்றி சொல்லத் தேவையில்லை). அந்த நகரம் மலைகளால் சூழப்பட்டது ; அதன் வழியேதான் மில்ஜாக்கா ஆறு ஓடுகிறது, உயரமான வெள்ளை மதில்களால் சூழப்பட்டு இடையிடையே நீர்வீழ்ச்சிகளும், பாலங்களும் கொண்ட நகரம், பாலங்கள் ஒவ்வொன்றும் அரண்மனைகளின் துழைவாயில்கள் போல அவ்வளவு அழகாயிருக்கும், சரயேவோ என்ற சொல் துருக்கிய வார்த்தையான 'சராஜ்' (SARAJ) என்பதிலிருந்து உண்டானது சராஜ் என்றால் அரண்மனை என்று பொருள், சரயேவோ என்ற சொல் 1507 ல் தான் முதன்முதலில் புழக்கத்துக்கு வந்தது.

1697-ல் யூகேன் சாவோஜ்கி சரயேவோவை

குறையாடித் தீயிட்டான். அடுத்து வந்த முன்னூறு ஆண்டுகளில் சரயேவோ ஐந்து முறை தீக்கிரையாக்கப்பட்டது. இப்போது முறை தீக்கிரையாக்கப்பட்டு அப்பால் டொப் திரெபெவிச் மலைகளுக்கு அப்பால் டொப் ரிஞ்சா வரை இந்த நகரம் விரிவடைந்து, நானும், ஆதெம் கரிமானும் வசிக்கின்ற டொப்ரிஞ்சா வரைக்கும்.

போஸ்னியா : ஒரு நல்ல நாடு

போஸ்னியா ரிஹர்ஸ்கொவீனா : அதே போலத்தான். ஹெர்ஸ்கொவீனாவில் உள்ள மலைகள் வெறுமையாய் இருக்கின்றன என்பது தவிர.

டர்னா : அழகிய குளிர்ந்த ஆறு. அதுதான் செர்பியாவிலிருந்து போஸ்னியாவைப் பிரிப்பதும், இணைப்பதும். சொர்க்கத்தின் உதாரணங்கள் என நான் நம்புகின்ற அழகிய தோட்டங்கள் அந்த ஆற்றின் கரையெங்கும் உள்ளன. அதற்கு அப்புறம் உள்ள மலைகள் உயர்த்து, கம்பீரமாக காட்சி தருகின்றன, மெல்லிய தென்றல் அவற்றிலிருந்து வீசும்.

டொப்ரிஞ்சா முற்றுக்கையின்

பதினாறாவது நாள் :

"ஹாஜி தஹிரோவிச் இன்னமும் வலியில் கதறுகிறானா?" நான்கேட்டேன். எனக்குக் கவலையாக இருந்தது.

"கதறுகிறான்" கரிமான் பதில் சொன்னார், "இதைப்படி" என்றார்.

1942 மார்ச் மாதத்தின் கடைசி வியாழக் கிழமை அதிகாலையில் சேத்தனிக்குகள் 'மிலிசி'க்கு சில கிலோமீட்டர் தொலைவில் உள்ள விர்சிஞ்சே கிராமத்தில் நுழைந்தார்கள். கண்ணுக்குத் தென்பட்ட மனிதர்களை

யெல்லாம் ஒரு இடத்துக்கு இழுத்துவந்தார்கள் அவர்களை யெல்லாம் ஒரு மஸ்ஜீதுக்குள் தள்ளிப் பூட்டினார்கள், அதைத் தீயிட்டுக் கொளுத்தினார்கள், அந்த காலையில், உயிரோடு நூற்று எண்பத்து மூன்று மனிதர்கள் விர்சிஞ்சேவில் இறந்தனர். தீயிட்டுக் கொளுத்தப்பட்டனர். அந்த நூற்று எண்பத்து மூன்று பேர்களில் அந்த ஊரின் முவல்லிம், ஹீசைன் எஃபிண்டி தலோவிச் என்பவரும் அவருடைய குடும்பத்தினரும் அடக்கம்: அவரது மனைவி, அவரது நான்கு மகன்கள், ஒருமகள்.

“உங்களால் இதைத் தடுக்கமுடியாவிட்டால்” நான் கேட்டேன் “இதில் எனக்கு ஒன்றும் விளங்கவில்லை” முன்பே நிகழ்ந்து விட்ட குற்றங்களை ஆதெம் தடுக்கப் போகிறார் என்பதுதான் மொத்த திட்டமும்

“மழை” ஆதெம் அமைதியாகச் சொன்னார். “பலத்தமழை தீயை அணைத்துவிடும்! அவர்கள் காப்பாற்றப் படுவார்கள்!”

“ஆமாம்! ஆனால் அது உங்கள் புத்தகத்தில் மட்டும் தான் நடக்கும்”

“எல்லாம் ஒன்றுதான்!” ஆதெம் சொன்னார்.

திரென ஆதெம் என்கைகளைப் பிடித்து இழுத்துத் தரையில் வீழ்த்தினார். அவரும் பதுங்கிக் கொண்டார். வெளியில் துப்பாக்கி வெடிக்கும் சப்தங்களை நாங்கள் கேட்டோம். குண்டுவிச்சு மீண்டும் தொடங்கிவிட்டது. லுகாவிஸா தளத்திலிருந்து டொப்ரிஞ்சாமீது குண்டுவிசப்படும் பதினாறாவது நாள் இது. நாங்கள் கூடத்துக்குத் தவழ்ந்து போனோம். அதுதான் நாங்கள் பாதுகாப்பாக உணரும் பகுதி.

“குண்டுவிசத் தொடங்கிய புதிதில்”

0 நிறப்பிரிகை

ஆரதம் கிசுகிசுத்தார், ‘,சிட்டுக்குருவிகளின் சப்தத்தை நீ கேட்டிருக்கவே முடியாது — கவனித்தாயா? அவை மொத்தமும் பாடுவதை நிறுத்தி விட்டன. ஒருவாரம் போனதும் அவை திரும்பவும் பாடத் தொடங்கின. துப்பாக்கிகள் வெடிக்கும் சப்தங்களுக்கு இடையே நீ கேட்டிருக்கலாம் இப்போது அவை தொடர்ந்து பாடுவதை நீ கேட்கலாம். வேட்டுச்சப்தங்கள் கேட்டாலும் சரி, கேட்காவிட்டாலும் சரி.

குறிப்புகள் :

விர்சிஞ்சே : சிலகுடிசைகள், சில வீடுகள், ஒரு பள்ளிக்கூடம் ஆகியவை கொண்ட ஒரு கிராமம். சுற்றிலும் அராபியாவில் உள்ளது போலவே மலைகள், ஆனால் இவை பசுமையாக இருக்கும். இன்னும் சரியாகச் சொன்னால் விர்சிஞ்சேவில் உள்ள மலைகள் குளிர் காலத்தில் வெண்மையாக இருக்கும். அராபியாவில் அப்படி இருக்காது. அராபியாவில் குளிர் காலத்தில் பனி பெய்வதே இல்லை.

மஸ்ஜீத் : கோபுரம் போன்ற அமைப்பும் வேறு சில அமைப்புகளும் இல்லாத மசூதி. எவையெவை இருக்காது என்பதை நான் இங்கு பட்டியலிடப் போவதில்லை. ஏனெனில் பிறகு அதை நான் விளக்கவேண்டியதிருக்கும். மசூதியில் தான் 183 பேர்களை சேத்னிக்குகள் எரித்துக் கொன்றது. அந்த 183 ஆண்களும் பெண்களும் குழந்தைகளும் சேத்னிக்குகளால் தான் எரித்துக் கொல்லப்பட்டார்கள். கம்யூனிஸ்டுகளால் அல்ல என்ற போதிலும் கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகளாக விர்சிஞ்சேவின் மக்கள் அந்த மசூதியை மீண்டும் கட்டிக் கொள்வதற்கு கம்யூனிஸ்டுகள் அனுமதிக்கவேயில்லை.

முவல்லிம் : மதகுரு

பார்டிசான்கள் : டிட்டோவின் வீரர்கள்

குறிப்புகளைப் பற்றிய குறிப்புகள் :

இவோ ஆன்ட்ரிச் அதை இப்படித் தான் விவரித்தார் :

ஜோஸ்ப் ஃப்ராஸ் டிட்ரோ :

1945-ல் சேத்னிக்குகளையும் உஸ்தஷாக் களையும் தோற்கடித்த பார்டிசான்களின் தலைமைத் தளபதி அவர்தான். 1980-ல் அவர் இறந்த பிற்பாடு அவரது நாடு பிளவு பட்டது. செர்பிய சேத்னிக்குகள் அவரது ராணுவத்தின் அத்தனை ஆயுதங்களையும் கொண்டுபோய் விட்டார்கள். இரண்டாவது உலக யுத்தத்தின் துவக்கத்தில் பாசிஸ்டுகளை எதிர்த்த போரின் போது பார்டிசான்களோடு சேரும்படி சேத்னிக்குகளை டிட்ரோ இரண்டு முறை அழைத்தார். அவர்கள் சம்மதித்தார்கள், பொய்யாக.

ஒரு வசந்தகால காலை நேரத்தில், க்ரெபோல்ஸ்கோ மலையின் சரிவில் பார்டிசான்களின் குழு ஒன்றும், சில செர்பியர்களும் முஸ்தபா தொவாட்ழியா என்ற பெயருடைய ஒரு முசுலீமும் நின்று கொண்டிருந்தனர்.

“ அன்புத்தோழரே, எங்களோடு வந்து சேர்ந்து கொள் ” செர்பிய பார்டிசான்கள் வாஞ்சையோடு அழைத்தனர்.

முஸ்தபா எந்தவித சந்தேகமும் கொள்ளாமல் அவர்களோடு போனார். சற்றுநேரத்திற்கு லெல்லாம் அந்த பார்டிசான்கள் சேத்னிக்குகளாக மாறிவிட்டார்கள். முஸ்தபாவை உயிரோடு கழுவிவெற்றினார்கள். அது நடந்தது 1942 மே மாதம் இரண்டாம் தேதியில்.

நோபல் பரிசு பெற்ற நமது எழுத்தாளர்

“இரண்டரை மீட்டர் நீளமுள்ள ஒக்மரக்கம்பம் ஒன்று தரையில் நடப்பட்டிருந்தது. அதன் முனையில் இரும்பாலான கூர்நுனி பொருத்தப்பட்டிருந்தது. அவர்கள் முஸ்தபாவை தரையில் படுக்கச் சொன்னபோது அவர் தலையை கவிழ்த்து கொண்டார். பிறகு சேத்னிக்குகள் அவரை அணுகி அவரது கோட்டையும், சட்டையையும் கழற்றினார்கள். எதுவும் பேசாமல் அவர் குப்புறப்படுத்துக் கொண்டார். அவர்கள் அவரது கால்களைக் கயிற்றால் பிணைத்தார்கள், அவரது கால்களை இரண்டு சேத்னிக்குகள் விரித்துப் பிடித்துக் கொண்டார்கள். அதே சமயத்தில் யோவான் என்கிற இன்னொரு சேத்னிக் அந்தக் கம்பத்தை இரண்டு மரத்துண்டுகளுக்கு எதிரே வைத்து அந்த கம்பத்தின் கூர்நுனி முஸ்தபாவின் கால்களுக்கிடையில் இருக்கும்படி அமைத்தான். ‘பெல்ட்’ டிலிருந்து சின்ன அகன்ற கத்தியொன்றை எடுத்தான், கிடத்தப்பட்டிருந்த முஸ்தபாவின் கால்சட்டையில் சூத்துப்பக்கமாக கிழித்து அந்தக் கம்பத்தின் முனை நுழையுமளவுக்கு ஓட்டை போட்டான். கட்டப்பட்டிருந்த அவரது உடல் அந்தக் கத்தியின் சின்னக் குத்து விழுந்ததும் உதறியது, எழுந்திருக்கும்விதமாக மேல் பகுதியை உயர்த்தியது ஆனால் திரும்பவும் தரையில் விழுந்து மோதியது. அந்த குரூரமான வேலையின் ஒரு பகுதி முடிந்தது. யோவான் பின்பக்கமாக தாவி எழுந்தான். ஒரு மரசுத்தியலை எடுத்து அந்தக் கம்பத்தின் அடிப்பகுதியில் மெதுவாக ஒரே சீராக அடிக்க ஆரம்பித்தான். நிறுத்தி விட்டு அந்தக் கழுமரம் கிழித்துக் கொண்டு உள்ளே நுழைந்து கொண்டிருக்கும் உடலைப் பார்த்தான், கயிறுகளை ஒரேசீராக மெதுவாக இழுக்கும்படி கூறும்விதமாக பக்கத்திலிருந்த இரண்டு சேத்னிக்குகளைப் பார்த்தான். செருகப்பட்டிருந்த அந்த மனிதனின் உடல் ஒவ்வொரு

அடி விழும்போதும் இறுகியது. அவரது முதுகெலும்பு வளைந்து குனிந்தது. ஆனால் இழுத்துப் பிடிக்கப்பட்டிருந்த கயிறுகள் இறுக்கி அவரை மீண்டும் நிமிர்த்தின. அந்த சபிக்கப்பட்ட மனிதர் எப்படி தனது -தலையை தரையில் மோதிக் கொண்டார் என்பதை ஒருவர் கேட்டிருக்கலாம், அந்த வினோதமான சபத்தையும் கூட. அது ஒரு அலறலோ, அழுகையோ அல்லது மரணக்கூச்சலோ அல்ல; அது ஒரு மனிதசப்தமோ கூட அல்ல. கழுவேற்றப்பட்ட, சித்ரவதை செய்யப்பட்ட அந்த உடலிலிருந்து வந்த சப்தம் ஒரு 'கிறீச்' ஒலி, அல்லது ஒரு வெடிப்பு, யாரோ வேலி அடைக்க மரக்கட்டைகளில் முளைகளை வைத்து அடிக்கும் போது உண்டாவதைப் போல ஒவ்வொருமுறை அடித்ததும் யோவான் இப்போது அந்தக் கழுவேற்றப்படும் உடலை அணுகிப் பார்த்தான், தடி சரியானபடி போகிறதா என ஆராய்ந்தான். முக்கியமான பாகங்கள் சேதம் ஆகாமல் இருக்கின்றனவா என உறுதி செய்துக் கொண்டான், மீண்டும் தனது பணியைத் தொடர்ந்தான். ஒருகணம் அடிப்பது நிறுத்தப்பட்டது. வலது தோள் பட்டையின் தசை இறுகிப் போயிருப்பதையும், தோல் மேலே கிழித்துக் கொண்டு வருவதையும் யோவான் பார்த்து விட்டான். உடனே அந்த உடலை அணுகி உப்பிக் கொண்டு வந்த பகுதியைக் குறுக்காகப் பத்தியால் கிழித்தான். வெளிநிப்போன ரத்தம் முதலில் கசிந்தது, அப்புறம் பீச்சியடித்தது. மெதுவாக கவனமாக இரண்டு மூன்று முறை அடிக்கப்பட்டதும் அந்த கம்பத்தின் இரும்பு கிழிக்கப்பட்ட பகுதி வழியாக நீட்டிக்கொண்டு வந்தது. அந்த இரும்பு நுனி வலது புறக் காதுக்கு அருகில் வரும்வரை மேலும் சில முறை அடித்தான். வாட்டுவதற்காக கழியில் கோத்துத் தயாராக வைக்கப்பட்டிருக்கும் ஒரு ஆட்டுக்குட்டியைப் போல அந்த மனிதன் கழுயேற்றப்பட்டான். ஒரேபொரு வித்தியாசம் கழியின் நுனி அவன் வாய்வழியே வருவ

தற்குப் பதில் முதுகுப் பக்கமாக வந்து விட்டது. அவனது உள் உறுப்புகளை இதயமோ, நுரையீரலோ எதுவுமே பாதிக்கப்படவில்லை. சுத்தியலைத் தூர எறிந்து விட்டு தரையில் கிடந்த அந்த மனிதனை நோக்கிச் சென்றான், யோவான், அந்த உடலை சோதித்துப் பார்த்தான், கம்பத்தின் நுனி வெளியேவந்திருந்த இடத்திலிருந்து ரத்தம் கொட்டிக் கொண்டிருந்தது. ஒரு குளம் போல ரத்தம் கீழே தேங்கியிருந்தது. அந்த இரண்டு சேதனிக்குகளும் விரைத்துப்போன அந்த உடலை மல்லாக்கப் புரட்டினார்கள் அந்த உடலின் கணுக்கால்களை அந்தக், கம்பத்தோடு வைத்து சேர்த்துக் கட்டினார்கள். அதே சமயம், அந்த மனிதன் உயிரோடிருக்கிறானா என யோவான் சோதித்துக் கொண்டிருந்தான், அவரது முகத்தைப் பார்த்தான். அது திடீரென்று வீங்கி உப்பிப்போயிருந்தது, கண்கள் விரிந்து துடித்துக் கொண்டிருந்தன, ஆனால் பார்வை அசையாமல் நிலைகுத்தியிருந்தது, உதடுகள் வலிப்பு வந்தது போல இறுகியிருந்தன, கிட்டித்துப்போன பற்கள் உதடுகளுக்குப் பின்னே பின்னிக் கொண்டிருந்தன. அவரால் முகத்தின் தசையில் சில பகுதிகளைக் கட்டுப் படுத்த முடியவில்லை, அவரது முகம் ஒரு முகமுடியைப் போல காட்சியளித்தது. வேகவேகமாக முச்சுவிட்டதில் அவரது நுரையீரல்கள் அடித்துக் கொண்டன. சமைப்பதற்கு எடுத்துச் செல்லும் விலங்கைத் தூக்குவதுபோல அந்த இரண்டு சேதனிக்குகளும் அவரை மெதுவாக தூக்கினார்கள். ஜாக்கிரதையாகத் தூக்கும்படியும், கவனமாக நிமிர்த்தும்படியும் யோவான் அவர்களை நோக்கிக் கத்தினான், அவனும் உதவி செய்தான். அந்தக் கம்பத்தின் அடிப்பகுதியை அவர்கள் தரையிலிருந்த குழிக்குள் நட்டார்கள். பின்புறமாக ஒரு கட்டையால் முட்டு கொடுத்து அதை அந்தக் கம்பத்தோடு சேர்த்து ஆணி அடித்தார்கள்.

அந்த மூன்று சேத்னிக்குகளும் அங்கிருந்து விலகிக் குழுவின மற்றவர்களோடு சேர்ந்து கொண்டனர். அந்த வெற்றிடத்தில் முஸ்தபா தோவாட்ழியா அந்தக் கம்பத்தில் தனித்து இருந்தார், தரையிலிருந்து ஒரு மீட்டர் மேலே. மார்பு பிளந்து. இடுப்பு வரை நிர்வாணமாக, தொலைவிலிருந்து பார்க்கும்போது, அந்தக் கம்பம் அவரது உடலின் வழியே செருகப்பட்டிருப்பதையோ, அவரது கணுக்கால்கள் அத்துடன் பிணைக்கப் பட்டிருப்பதையோ அவரது கைகள் பின்புறமாகக் கட்டப்பட்டிருப்பதையோ யாரும் அனுமானிக்க முடியாது.

சித்ரவதைக்கு ஆளான அந்த மனிதரை சேத்னிக்குகள் நெருங்கிப் பார்த்தார்கள். கம்பத்தின் வழியே மெலிதாக ரத்தம் வடிந்து கொண்டிருந்தது. அவர் இன்னமும் உயிரோடிருந்தார், நடப்பது என்னவென்ற உணர்வோடு அவரது உடலின் பக்கவாட்டுப் பகுதிகள் உயர்ந்து, தாழ்ந்து கொண்டிருந்தன, அவரது கழுத்து நரம்புகள் புடைத்துக் கொண்டிருந்தன. அவரது விழிகள் மெதுவே சுழன்று கொண்டிருந்தன. ஆனால், அவரால் பார்க்கமுடிந்தது. கிட்டித்துப்போன அவரது பற்களுக்கிடையிலிருந்து ஒருவகையான இழுப்பும், உறுமலும் வெளியில் சிதறிக் கொண்டிருந்தன, அதிலிருந்து ஒரு சில வார்த்தைகளை மட்டும்தான் ஒருவர் புரிந்து கொள்ள முடியும்: "சேத்னிக்குகளே... சேத்னிக்குகளே" அவர் விம்மினார். "நீங்கள் நாய்களைப்போல சாகவேண்டும்..... நாய்களைப் போல சாகவேண்டும்!"

அது 1992-ன் ஜூலை பதினொன்றாம் தேதி, டொப்ரிஞ்சா முற்றுகையின் பதினேழாவது நாள். வானத்தின் ஒருபகுதியை, மலையின் ஒரு பாகத்தை, அடுத்த கட்டிடத்தின் ஒரு பகுதியை நாங்கள் பார்த்தோம். டொப்ரிஞ்சாவுக்கு பக்கத்தில் ரஸனிகா குடியிருப்பில் சேத்னிக்குகள் ஒரு மழலையர் பள்ளியைக்

குண்டுவிசித் தாக்கினார்கள். நான்கு குழந்தைகளைக் கொன்று பத்து குழந்தைகளைக் காயப்படுத்தினார்கள்.

டொப்ரிஞ்சா முற்றுகையின் பதினெட்டாம் நாள்

ஆதெம் சொன்னார்: முதலில் அவர்கள் டாங்குகளால், எந்திரத் துப்பாக்கிகளால், விமான எதிர்ப்பு பிரங்கிகளால் குடியிருப்பைத் தாக்கினார்கள். அப்புறம் கட்டிடத்துக்குள் நுழைந்தார்கள். நீ உயிரோடு கிடைத்தால் உடனே மரணம் அவர்கள் உண்டு குரல் வளையை அறுப்பார்கள். உனது வீட்டைக் கொன்னையடித்து விட்டு அதைத் தீயிட்டுக் கொளுத்துவார்கள். நீ மாட்டிக் கொள்ளாதே. நீ டொப்ரிஞ்சாவுக்குள் நழுவினிடலாம். ஒரு நண்பருடனோ தெரிந்தவர்களுடனோ தங்கலாம். ஆனால் சேத்னிக்குகள் உன்னைப் பின் தொடர்ந்து வருவார்கள். நீ நிலவறைக்குள் பதுங்கலாம்—தவறா? இப்போது அவர்கள் குண்டுவிசி அங்கேயே உன்னை இருத்தி விடுவார்கள்: வெளிச்சம் கிடையாது, தண்ணீர் கிடையாது, உணவு கிடையாது, உன்னால் தாக்குபிடிக்க முடியாமல் போகும்போது நீ வெளியே வருவாய், கீரைகளைப் பறித்து சமையல் செய்யலாமென. நீ பதுங்கு குழியிலிருந்து சுடப்படுவாய்: காயமுற்று, கொல்ல படாமல்.

டொப்ரிஞ்சாவைக் காத்து நிற்பவர்கள், உன்னைப் பதுங்கு குழியிலிருந்து சுட்டவனைப் பிடிப்பார்கள். அப்புறம் என்ன நடக்கும்? சேத்னிக்குகள், பிடிபட்டவனை ஒப்படைக்கச் சொல்லிக் கேட்பார்கள், டொப்ரிஞ்சாவுள் சரயேவோவின் பிறபகுதிகளும் அவர்களால் முற்றுகையிடப்பட்டுள்ள நிலையில் ஒரு ஆம்புலன்னை ஆஸ்பத்திரிக்கு அனுமதிப்

பதற்கு மாற்றாக பிடிப்பட்டவனை விடுவிக்கச் சொல்வார்கள். ஆகவே, நீ அவனை— உன்னை சுட்டுக் காயப்படுத்திய அதே ஆளை—ஒப்படைப்பாய். அதே நாளில் நகரின் இன்னொரு பகுதியில், 'மொய்மிலோ' என்று வைத்துக் கொள்ளேன் அங்கே இன்னொரு சேத்னிக் ஒரு நர்சை சுட்டுக் கொல்வான். ஆக, கடைசியில் உன் புண்ணுக்கு மருந்து போட்டுக் கொள்வதற்காக ஆஸ்பத்திரிக்கு நீ போகும்போது அங்கே மருந்தும் இருக்காது, சாப்பாடும் இருக்காது, ஒரு நர்ஸ் தான் கிடப்பான்—பிணமாக ஆக. இன்னொரு ஆஸ்பத்திரிக்கு நீ மாற்றப்படுவாய். கூட்டம் நெரியும் இன்னொரு ஆஸ்பத்திரிக்கு; வறுத்த பன்றிக் கறியைத் தின்றுவிட்டு, பிராந்தி குடித்து விட்டுத் தங்களது பாடல்களைப் பாடியபடி சுற்றி லுமுள்ள மலைகளிலிருந்து சேத்னிக் குகள் குண்டுவிசிக் கொண்டிருக்கும் இன்னொரு ஆஸ்பத்திரிக்கு, அப்புறம், அந்த ஆம்புலன்ஸ் திரும்பிச் செல்லும், தடையைக் கடத்து செல்ல சேத்னிக் குகள் அனுமதித்த அந்த ஆம்புலன்ஸ்—சேத்னிக் குகள் அதன் டிரைவரைக் கொன்றுவிட்டு அதைச் திருடிச் செல்வார்கள். இதற்கிடையில் நீ பட்ட காயத்தினால் ஆஸ்பத்திரியில் செத்திருப்பாய், உன்னை சுட்டானே அந்த காயத்தினால், ஆம்புலன்ஸ் வருவதற்காக உன்னால் திருப்பி ஒப்படைக்கப்பட்டானே அவன் சுட்டதனால் உண்டான காயத்தினால். இப்போது அவர்களால் திருடிச் செல்லப்பட்டதே அந்த ஆம்புலன்ஸ். ஆஸ்பத்திரியில் இருப்பவர்கள் உனக்காகப் பக்கத்துத் தோட்டத்தில் ஒருகுழி வெட்டுவார்கள், ஆனால் சேத்னிக் குகள் உன் சவப்பெட்டியீது சுடுவார்கள், முசலீம் மத குருவை சுடுவார்கள். உன்னை அடக்கம் செய்ய விரும்பிய துணிச்சல்மிக்க அந்த சில நல்லவர்கள் மீதும் சுடுவார்கள். இரவுகளையும்போது மலைகளிலிருந்து அவர்கள் உனது புதைகுழியின்மீது குண்டுவிசுவார்கள்.

“இந்த யுத்தத்தை என்ன வென்று நீ

சொல்வாய்?”

“ஹாஜி தஹிரோவிச்சின் காயங்கள் அவனை இன்னும் இம்சிக்கின்றன, அவனது வேதனை சகிக்கமுடியவில்லை’ நான் சொன்னேன். “ஆமாம்” ஆதெம் மெதுவாகச் சொன்னார். “எனக்குத் தெரியும். ஆனால் விரிஞ்சாவைச் சேர்ந்த அந்த முல்லாவும், அவரது நான்கு மகன்களும், மனைவியும், மகனும் இன்னும் நூற்று எழுபத்தாறு பேர்களின் உயிர்களும் எரிக்கப்பட்ட அந்த மகுதியிலிருந்து காப்பாற்றப்பட்டன”

“ஆமாம்” நான் சொன்னேன்

“நேற்று, ரோகடிஸாவுக்கு அருகில் ஆயிரம் வீடுகளை சேத்னிக் குள் கொளுத்தினார்கள். ஏராளமான வீடுகள்!” ஆதெம் கரிமான் சொன்னார். ‘எனது உள்ளத்தில் ஒளியூட்டக் கூடிய வார்த்தைகள் ஐந்தே ஐந்துதான் உள்ளன’ என்றேன் நான். ‘போஸ்னியா ஹெர்ஸகெர்வீனாவின் பாதுகாப்பு ராணுவப் படை’

டொப்ரிஞ்சா முற்றுகையின்

பத்தொன்பதாம் நாள்:

‘உங்கள் புத்தகத்தின் ஆரம்பப் பகுதியைத் தான் நான் படித்தேன். ஆனால், ஏற்கனவே பலவிசயங்கள் பார்க்கமுடியாதபடி ஆகிவிட்டன விளக்கங்கள், விளக்கங்களுக்கு விளக்கங்கள் என நீங்கள் கொடுத்த போதிலும் பார்க்க முடியவில்லை.

“என்ன பார்க்க முடியவில்லை?” ஆதெம் கேட்டார்.

“டொப்ரிஞ்சாவைப் பார்க்க முடியவில்லை. வீடுகளை, மடகளை, சந்துகளை, நாய்களைப் பார்க்க முடியவில்லை. எதையெல்லாம் பார்க்க முடியவில்லையென்று கணக்குப்போடக் கூட என்னால் முடியவில்லை” என்றேன்.

“இது ஒரு புத்தகம், சினிமா கிடையாது” என்றார் ஆதெம். புன்னகைத்தப்படியே சொன்னார் “ஒரு புத்தகமென்றால் புத்தகம் தான்”.

“ஆனால் வாசிப்பவர்கள் எரிக்கப்பட்ட மசூதியில் அந்த நூற்று எழுபத்தாறு உயிர்களைப் பார்க்கவில்லையே” நான் வலியுறுத்தினேன். ‘என்னுடைய புத்தகத்தை நீ எழுத விரும்புகிறாயா?’ ஆதெம் கேட்டார்.

“இல்லை ஆனால் எரியும் மசூதியிலிருந்து அந்த மக்கள் வெளியேறுவதை நீங்கள் பார்க்க கூட இல்லை. அவர்கள் எப்படி அந்த மசூதியிலிருந்து வெளியேறினார்கள் என்பதை நீங்கள் காட்ட முடியாதா?”

‘அவர்கள் மெதுவாக வெளியேறிக் கொண்டிருக்கிறார்கள்’ என்றார் ஆதெம்.

‘அப்படியா சங்கதி’ என்றேன், கடைசியில் திருப்தியுற்ற உணர்வோடு. சற்று யோசித்து சொன்னேன்: “சரி, என்னைப் பொருத்தவரை, நான் சாட்சி சொல்லமுடியும், விரிசினுசேவின் அந்த முல்லாவையும், அவரது நான்கு மகன்களையும், மகளையும் உயிரோடு நல்ல படியாக பார்த்ததாக அதை நான் பார்த்தேன்”

“நன்றி” என்றார் ஆதெம்.

அது 1992 ஜூலை பதினேழாம்தான் விசேகார்டுக்கு அருகில் ஷரின் என்ற இடத்தில் என்பது ஆண்களையும் பெண்களையும் ஒரு நிலறைக்குள் தள்ளி அடைத்து சேத்திக்குகள் தீவைத்தது அதே நாளில்தான். நான் அதை ஆதெம் கரிமானிடம் சொல்லவில்லை, அவருக்கும் அது தெரியும் என்பது எனக்குத் தெரிந்திருந்த போதிலும்.

டொப்ரிஞ்சாவிலிருந்து நூற்று என்பத்து மூன்று பேர்களைக் ஆதெமால் காப்பாற்ற முடியும்போது என்பது பேர்களை ஏன் என்னால் காப்பாற்ற முடியாது? என்று நினைத்துக்கொண்டேன். ஆனால் என்னால்

முடியவில்லை. என்னால் அவர்களைக் காப்பாற்றமுடியாது, ஆனால் ஐரோப்பாவால் அவர்களைக் காப்பாற்ற முடியாதா - அல்லது மற்றப்படி அது தயாராக இல்லையா, என்னால் அவர்களைக் காப்பாற்ற முடியாது, ஆனால் அமெரிக்காவிலும் முடியாதா - அல்லது அதற்கு விருப்பமில்லையா. என்னால் முடியாது, ஆனால் இந்த மொத்த உலகும் கூடவா அவர்களைக் காப்பாற்ற முடியாது, அல்லது அதற்கும் கூட விருப்பமில்லையா.

ஆங்கிலத்தில்: *நெழாத் சூப்ரீசீமோவீச்*
தமிழில்: *ரவீக்குமார்*

01-12-1992

மொழிபெயர்ப்பாளரின் குறிப்புகள்:

போஸ்னியா, ஹெர்ஸ்கோவீனா:

முன்னாள் யூகோஸ்லேவியக் குடியரசின் ஆறு உறுப்பு நாடுகளில் ஒன்று. 51280 சதுர கிலோமீட்டர் பரப்பளவும், சுமார் 45 லட்சம் மக்கள் தொகையையும் கொண்டது. மொத்த மக்கள் தொகையில் 43% செர்பியர்கள், 35% முசுலீம்கள் 22% க்ரோஷியர்கள், நாட்டின் பாதிப் பகுதி காடுகளாலும், மற்றவை மேய்ச்சல் மற்றும் விவசாய நிலங்களாலும் ஆனவை.

இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் இங்கே இல்லிரியன் என்ற ஆதிவாசி மக்கள் வாழ்ந்துள்ளதாகத் தெரிகிறது. போஸ்னியா என்ற பெயர் அவர்களால் வைக்கப்பட்டதென கூறப்படுகிறது.

நாட்டின் ஆட்சி மொழியாக இருக்கும் செர்போ-க்ரோஷிய மொழி லத்தீன், கிரில்லிக் ஆகிய இருமொழிகளின் எழுத்துக்களால் எழுதப்படுகிறது.

'யூகோஸ்லேவியாவின் இதயம்' என்று அழைக்கப்பட்ட இந்தநாடு, ஆஸ்திரிய நாட்டின் தலைமைப் பிரபு ஃப்ரான்ஸ் ஃபெர்டினான்ட் என்பவரை கேவ்ரிலோ ப்ரின்ஸிப் என்ற போஸ்னிய மாணவர் சரயேவோவில் வைத்து 1914-ல் கொலை செய்ததால் முதல் உலகப்போர் மூள்வதற்குக் காரணமாகி உலக அரங்கில் பிரபலம்பெற்றது,

நிறப்பிரிகை - 7

ஜனவரி - 94

வழக்கம் போல 120 பக்கங்கள்
விலை ரூ. 20/-

கி. பி. முதல் நூற்றாண்டுக்குப்பின் இந்த நாட்டின் ஆட்சி, பைசன்டீனியர்கள், க்ரோதியர்கள், ஹங்கேரியர்கள், ரோமானியர்கள், செர்பியர்கள் என மாறி வந்துள்ளது. ஒட்டோமான் பேரரசு அமைக்கப்பட்ட பின் 1400 முதல் 1878 வரை துருக்கியர்களால் ஆளப்பட்டு 1918-ல் யூகோஸ்லேவியாவின் பகுதியாக மாற்றப்பட்டது.

2. இந்தப்பிரதி அச்சாகும் நேரம் போஸ்னியாவை மூன்றாகப் பங்கிட்டு 'அமைதித்தீர்வு' ஏதும் எட்டப்பட்டிருக்கலாம், கடந்த இருபது மாதங்களாக நடந்துவந்த சண்டையில் என்ன நடந்தது... என்ன நடக்கவில்லை... என்பதை இதுபோன்ற பதிவுகள் சொல்லிக்கொண்டேயிருக்கும், கதை, கட்டுரை, வரலாறு செய்தி அறிக்கை இவற்றுக்கு இடையிலான எல்லை களை அழித்து அழிவின் வெப்பத்தைக் கடத்தி வந்து நமக்குள் பரவவிட்ட இந்தப் பிரதியை எழுதியவர் ஒரு போஸ்னிய எழுத்தாளர். வேறு விவரம் தெரியவில்லை.

நன்றி:

ஆங்கிலத்தில் வெளியிட்ட — GRANTA 42,
WINTER 1992, LONDON,

அமெரிக்காவிலிருந்து அனுப்பிய —

கோ. ராஜாராம்

படிக்கக் கொடுத்த — ராஜன் குறை.

இந்த இதழில்...

பெரியாரியம் — கூட்டு விவாதம்

வகுப்பு வாதம் — நான்கு கட்டுரைகள்
— அ. மார்க்ஸ்

மாற்று மருத்துவ முறையாக —
ஓமியோபதி — .. அ. மார்க்ஸ்

அந்தோனியோ இராம்ஹி! [மாற்றுக்
கலாச்சாரம்—ஒரு பார்வை. ஆ.மா.

மாற்றுக் கலாச்சாரங்கள் — வரழ்விற்கான
சாத்தியங்கள் பற்றிய சில மேலோட்ட
மான வார்த்தைகள் ... ராஜன் குறை

டங்கல் அறிக்கையும் அமெரிக்க ஏகாதி
பத்தியமும் ... கெவில் ஓம்பேத்

தலித்களுக்குச் சார்பாகவா பன்னாட்டு
நிறுவனங்கள்? ... எஸ். சி.

இந்துத்துவ மலத்திற்கு மாவோயிசு
முலாம் — எஸ். என். நாகராசனின் நூல்
மீதான விமர்சனம்

கள ஆய்வு — சிறிர்ங்கம் கோயில் கருவறை
நுழைவு.

மற்றும் எதிர்வினை, கடிதங்கள், பதிவுகள்,
அந்த கூட்டு விவாத (மாற்றுக் கலாச்
சாரம்) அறிவிப்பு முதலியன.

எதிர் மரபைத் தேடி...

“தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியத்தில்” சாதி
எதிர்ப்புக் குரல்-ஒரு மேலோட்டமான
பார்வையில் தென்படும் சில குறிப்புகள்

பொ. வேல்சாமி ● அ. மார்க்ஸ்

1. முதலில் இந்தத் “தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியம்” பற்றிக் கொஞ்சம் எந்த ஒரு மொழியிலும் மேலாண்மை வகிக்கும் குழுவின மொழி, இலக்கிய வெளிப்பாடுகள், மரபுகள், சடங்குகள், பழக்க வழக்கங்கள் ஆகியவையே அம் மொழி பேசும் இனத்தின் அங்கிகரிக்கப்பட்ட (Official) பாரம்பரியமாகப் பதிவு செய்யப்படுகிறது. பாரம்பரியங்களைத் தொகுத்தல், பதிவு செய்தல் முதலியன அரசு, மதம் போன்ற நிறுவனங்களோடு தொடர்புடைய செயலாகையால் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் பண்பாட்டு வெளிப்பாடுகள் இம் முயற்சிகளின் போது புறக்கணிக்கப் படுகின்றன. ஆனாலும் இந்த அங்கீகரிக்கப்பட்ட மரபை எதிர்த்து இயங்கும் ஒரு எதிர் மரபு (un-official) ஒன்று எல்லாப் பாடுகளுக்கும் இயங்கத்தான் செய்கின்றது. இது அங்கீகரிக்கப்பட்ட மரபை எதிர்த்து செயல்பட்டதாக நாம் கருத வேண்டியதில்லை. மாறாக அங்கீகரிக்கப்பட்ட மரபிலிருந்து விலகி எதிர் நிலையில் நின்று தன் பாட்டுக்குச் செயல்பட்டு வந்திருக்கும். இதன் வளமான கூறுகளை அவ்வப்போது - எதிர்ப்புக் குரல்களை வடிகட்டி விட்டு - அதிகாரபூர்வ மரபு உள் வாங்கிக் கொள்ளும், பார்ப்பனீய இறுக்கமற்ற அய்ரோப்பிய பண்பாட்டில் இந்த அதிகாரபூர்வமற்ற கூறுகள் ஆங்காங்கு பதிவு செய்யப்

பட்ட அளவிற்குக் கூட பார்ப்பனீய மேலாண்மைக்குக் குட்பட்ட இந்தியச் சூழலில் பதிவு செய்யப்பட்டதில்லை. பார்ப்பன - வேளாள மேலாண்மையின் கீழ் தொகுக்கப்பட்ட - இரண்டாயிரம் ஆண்டு கால வரலாறுடைய - “தமிழ் மரபில்” இந்த எதிர் மரபுக் கூறுகளைத் தேடுவது மிகமிகக் கடினமான சலிப்புட்குறி பணி.

2. அங்கீகரிக்கப்பட்ட மரபையே நாம் இரண்டாகப் பிரித்து அணுகவேண்டி இருக்கிறது. (அ) வைதீக மரபு - சைவ, வைணவ மரபு. இதில் சைவம் நீண்ட காலத்திற்கு அரச மதமாக இருந்திருக்கிறது. வைணவத்திற்கு அந்த வாய்ப்பில்லை, எனவே அது சைவத்தோடு ஒப்பிடும்போது சற்றே நெகிழ்ச்சியுற்ற மதமாக உள்ளதென்பர். ஆனால் வைணவமும் முற்றிலும் வேதத்தைப் பிரமாணமாக ஏற்றுக் கொண்ட மரபு என்கிற வகையில் அதற்குள்ளும் எதிர் மரபுக் கூறுகள் எதுவும் தென்படுவதில்லை. (ஆ) அவைதீக மரபு - சமண, பௌத்த இலக்கியங்கள் இவற்றில் சில எதிர்ப்புக் கூறுகள் தென்பட்ட போதிலும் இவற்றையும் நாம் அங்கீகரிக்கப்பட்ட மரபிலேயே வைக்க வேண்டியிருக்கிறது (பார்க்க: இதே இதழில் உள்ள பாலியல் கதைகள் பற்றிய அ. மார்க்ஸ் கட்டுரை).

3. அங்கீகரிக்கப்பட்ட தமிழ் மரபில் காலத் தால் முந்தியது சங்க இலக்கியம், அரசு இறுக்கம் பெறாத நிலையிலிருந்து இறுக்கம் பெற்ற நிலை வரையிலான ஒரு நீண்ட கால கட்டத் (சுமார் 500 ஆண்டுகள்) தைச் சேர்ந்த பாடல்கள் இவை. ஆகவே இவற்றில் எதிர் மரபுக் கூறுகள் அதிகம் இருந்திருக்க வேண்டும். ஆனால் இல்லை, காரணம் இவை தொகுக்கப்பட்டது இறுக்கமான அரசு ருவாக்கம் ஏற்பட்டு விட்ட, பார்ப்பனிய மேலாண்மை உறுதி செய்யப்பட்டு விட்ட ஒரு சூழலில் தப்பித் தவறி இடம் பெற்று விட்ட ஓரிரண்டு கூறுகளை நாம் தேடிப் பொறுக்க வேண்டியிருக்கிறது.

4. சங்க இலக்கியத்தைப் புரட்டும் போது மனசில் சட்ட ஒன்றை இங்கே சொல்லத் தோன்றுகிறது. தொடர்ச்சியாக இந்த இரண்டாயிரம் ஆண்டு கால வரலாற்றிலும் இயங்கி வரும் சாதிகள் இரண்டே இரண்டுதான் ஒன்று பறையர்; மற்றது பார்ப்பனர், இன்று இந்தச் சாதிகளுக்கு என்ன தொழில்கள் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளனவோ, அவைதான் அப்போதும் இந்தச் சாதிகளுக்கும் ஒதுக்கப்பட்டு இருந்தன. எனவே அந்த வகையிலும் ஒரு தொடர்ச்சியைப் பார்க்கிறோம் பள்ளர் என்றும் இன்னொரு தாழ்த்தப்பட்ட சாதி அடுத்து தென்படக்கூடிய பழைய சாதிகளில் ஒன்று. சிலப்பதிகாரத்தில் கோவலன், கண்ணகி, காவுந்தி அடிகள் ஆகியோர் புகாரிலிருந்து மதுரை நோக்கித் செல்லும் வழியை விவரிக்கும் நாடுகாண் காதையில் செந்நெல் வயல்களைப் பற்றிச் சொல்ல வரும்போது

கவரிச் செந்நெற் காய்த்தலைச் சொரியக் கருங்கை விளைதருங் களமுருங் கூடி
ஒருங்குநின் றார்க்கு மொலியே யன்றியும்
(124—126)

என்கிற வரிகள் உள்ளன. இவ்வரிகளுக்கு உரை எழுத வந்த அரும்பதவுரையாசிரியர் கருங்கை விளைஞர் - பள்ளர், பறையர்,

களமர் - உழுசூடி வேளாளர்.

எனப் பெருள் உரைக்கிறார். (தமிழ் பல்கலைக் கழக வெளியீடு பக். 259)

அடியார்க்கு நல்லார்,

கருங்கை - வலியு கை,

வினைஞர் - பறையர், பள்ளர்

முதலாயினோர்.

களமர். - உழவர் கீழ்க்குடி மக்கள்

கருங்கை இருவர்க்கும் பொது.

என: உரை எழுதுகிறார் (அதே நூல் பக். 276)

எனவே பள்ளர் என்கிற சாதி சுமார் சுமார் கி. பி. 9-10ம் நூற்றாண்டிலிருந்து இந்தப் பெயரில் அழைக்கப்பட்டதெனச் சொல்லலாம்.

பறையர்களுடன் சமமாகக் கருதப்பட்டவர் களாகவும் விவசாய வேலைகளைச் செய்தவர் களாகவும் இவர்களைக் கருதலாம். இடை

நிலையில் இன்று காணப்படும் பல்வேறு சாதியினர் இன்று வழங்கப்படும் பெயர்களில்

அன்று வழங்கப்பட்டதில்லை. அன்றைய வேளிகள் இன்றைய வேளாளர்களாகவும்,

பாணர்கள் இன்றைய இசை வேளாளர்களாகவும்,

வணிகர்கள் செட்டியார்களாகவும், பல்வேறு மேல்நில

இனக்குழு மக்கள் இன்றைய பிற்படுத்தப் பட்ட சாதியினராகவும் உருப்பெற்றிருக்கலாம்

என ஊகிக்க மட்டுமே இடமுண்டு. தெலுங்கு குடியேற்றங்களுக்குப் பின் (கி. பி. 14ம் நூ.க்குப் பின்) ரெட்டியார், நாயுடு போன்ற விவ

சாய சாதியினரும் சங்கிலியர், தோட்டி போன்ற தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினரும் குடி

யேறியிருக்கலாம். அதற்கு முன் இவர்களது பணிகளை யார் செய்து வந்துள்ளனர்?

'தோலு'டன் தொடர்புடைய வேலைகளைப் பறையர்களே செய்து வந்துள்ளனர்.

பதினான்காம் நூற்றாண்டுக்குப் பிந்திய நகர நாகரிகத்திலேயே மலம் அள்ளும் பணி தோன்றியிருக்க வேண்டும்.

5. சங்கப் பாடல்களில் இழிசினர், புலையர், பறையர், பாணர். துடியர் எனப் பல

வாரும் அழைக்கப் படுபவர்களை இன்றைய தாழ்த்தப்பட்டோருடன் ஒப்பிட்டு பார்க்கலாம். கோயில் வழிப்பாட்டுடன் பாணர் என்போர் 'இசை வேளாளர்' நிலையை அடைந்தார் எனச் சொன்னாலும் இடைக் காலத்தில் பாணர்கள் தீண்டத் தகாதவர்களாகவே கருதப்பட்டனர் என்று திருப்பாணாழ்வார் கதையிலிருந்து அறியலாம். புறநானூற்றின் 68, 82, 170, 259, 269, 285, 287, 289, 311, 335, 360 - ஆகிய பாடல்களில் பறையர், பறை அறைதல், துடியர், துடி அடித்தல், புலையர், புலைத்தி, இழிசனர் ஆகியோர் பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. துடி அடிப்பவர்கள் இழிசினர் எனவும் புலையர் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றனர் மலை நாடொன்றில் தனது வலிய கரங்கள் சிவந்து போகும்படி துடி அடிப்பவன் இழிபிறப்பாளனாகக் குறிப்பிடப்படுகிறான்.

இழி பிறப்பாளன் கருங்கை சிவப்ப
வலிதூரந்து சிலைக்கும் வன்கண் கருந்துடி
(170)

என்பன பாடல் வரிகள். போருக்குப் புறப்படு முன்னும், பாசறையிலும் துடி முழக்கி எழுச்சி கொள்ள வைப்பது இவர்களது பணிகளில் ஒன்றாக இருந்துள்ளது. வீரர்களே, பூச்சுடிப் போருக்குப் புறப்படும் நேரம் வந்து விட்டது என தோற் கரு வியை அறைந்து ஒலி எழுப்பும் இழிசினன் குரலைக் கேட்டாயா பாணனே என்கிற பொருள்படும்.

கேட்டியோ வாழி-பாண! பாசறைப்,
'பூக்கோள் இன்று' என்று அறையும்
மடிவாய்த் தண்ணுமை இழிசினன் குரலே?
(289)

என்கிற பாடல் வரிகளிலிருந்து பாணர்களும் தண்ணுமை காட்டும் இழிசினர்களும் வேறு வேறு என்பது தெரிகிறது. இன்னொரு பாடலிலும் இதனைக் காணலாம். போர்க் களத்தில் வீழ்ந்த வீரனின் வேலைத் துடியனும் தோலை (கேடயம்) ப் பாணனும் தாங்கிக் கொண்டதாகக் (285) குறிப்பிடப்படுகிறது. துடியன் போர்க்களத்தில் எழுச்சிப் பறை

கொட்டுவதை 269-ம் பாடலும் குறிப்பிடு கிறது. போர் தொடங்கப் போகிறது, வா வேடிக்கை பார்க்கலாம் எனப் புலவர் பாடுகிற பாடலொன்றில்,

துடி எறியும் புலைய!
எறிகோல் கொள்ளும் இழிசின! (285)

என்கிற விளிப்பில் வெளிப்படும் தொனியே துடியர்களும் புலையர்களும் எத்தனை இழி வாக்க கருதப்பட்டார்கள் என்பதை விளக்கும்.

6 இழிசினர் = புலையர் = துடியர் என்கிற நிலையில் இம் மூன்று பிரிவினரும் வைக்கப் பட்டுள்ளதாகவோ, இல்லை மூவரும் ஒருவரே என்றோ நாம் கொள்ளலாம், போர் நிகழ்ந்த துதலில் இவர்களது பங்கு தோல் வாத்தியங்களை இசைப்பது மட்டுமே. சமூகத்தில் இழிபிறப்பாளர்களாகக் கருதப்பட்ட இவர்களுக்கு அக்காலத்திலேயே சுடுகாட்டில் பிணங்களுக்கான இறுதிச் சடங்குகள் செய்யும் பணியும் கூட ஒதுக்கப்பட்டு விட்டதை "புலையன் ஏவப் புள்மேல் அமர்ந்துண்டு" என்கிற பாடல் வரிகள் (360) வெளிப்படுத்தி விடுகின்றன. எவ்வளவு பெரியவனாயினும் கடைசியில் இருகாட்டுப் புல்மேல் கிடந்து புலையன் அளிக்கும் வாய்க்கரிசியை உண்டு தானாகவேண்டும் என்பது பாயின் பொருள். சுவம் காவும் பணி தவிர மேற்குடியினருக்கு, உவர் நிலத்தில் கிணறு தோண்டி தூய வெள்ளாடைகளைத் துவைத்துத் தரும் பணியும் புலைத்தி களுக்கு ஒதுக்கப்பட்டிருந்தது என்பது.

களர்ப்படு கூவல் தோண்டி, நாளும்
புலைத்தி கழீஇய தூவெள் அதுவை (311)
என்கிற பாடலிலிருந்து வெளிப்படுகிறது. தெய்வம் உடலில் இறங்கிச் சாமி ஆடும் பெண்ணாகவும் புலைமகள் சுட்டப்படுவது.

முருகுமெய் புலைத்தி போலத்
தாவுபு தெறிக்கும்... (259)

என்கிற உவமையிலிருந்து வெளிபடுகிறது. வெறியாடுபவர்கள் எவ்வாறு தீண்டத் தகாதவர்கள் ஆக்கப்பட்டார்கள் என்பது தனியே ஆராயத் தக்கது. இவை தவிர ஊசி கொண்டு கட்டில் பின்னும் வேலையும் இழிசினர் பணியாகக் குறிப்பிடப்படுவது.

கட்டில் நிணக்கும் இழிசினன் கையது போழ்தூண்டு ஊசியின் விரைந்தன்று மாதோ (82)

என்கிற வரிகளில் வெளிப்படுகிறது கட்டில் பின்னுவது எவ்வாறு இழிசினர் தொழிலாகியது என்பது விளங்கவில்லை. கட்டில் என்கிற சொல் அரசு கட்டில், படுக்கைக் கட்டில் (நெடுநெல் வாடை) கால்களற்ற பாடை (கால் கழி கட்டிலின் இடப்பி - புறம் 286) என்ற பொருள்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஒரு வேளை பாடை பின்னுவதுதான் இப்பாடலில் குறிப்பிடப் படுகிறதா என்பதும் சிந்தனைக்குரியது.

7. இன்னொரு பாடலை முழுமையாகப் பார்க்கலாம் :

அடலருந் துப்பின்..... ..
..... .. குருந்தே முல்லை , யென்று
இந்நாள் கல்லது பூவும் இல்லை ;
கடுங்கால் வரகே, இடுங்கதிர் திணையே,
சிறுகொடிக் கொள்ளே, பொறிகிளர்
அவரையொடு
இந்நாள் கல்லது உணர்வும் இல்லை !
துடியன், பாணன், பறையன், கடம்பன்,
என்று
இந்நாள் கல்லது குடியும் இல்லை ;
ஒன்னாத் தெய்வம் முன்னின்று விலங்கி,
ஒவீறு ஏந்து மருப்பின் களிந்து எறிந்து
வீழ்த்தெனக்
கல்லே பரவின் அல்லது,
நெல் உகுத்துப் பரவும் கடவுறும் இலவே
(335)

விவசாய மயமாக்கப்பட்ட மருத நில

0 நிறப்பிணை

வாழ்க்கைக்கு எதிரான முல்லை நில வாழ்க்கையை விதந்தோறும் பாடலாக இதைக் கருதலாம். பார்ய்பண - வேளாள மயமாதல் சடங்காசாரங்களைப் புகுத்துதல், பழங்குடியினரும் அவரது பழக்க வழக்கங்களும் ஓரங்கட்டப்படுதல், அரசருவாதல் ஆகியவற்றோடு விவசாய மயமாக்கல் இங்கே நடைபெறுகிறது. பழங்குடியினர் மட்டுமன்றி அவர்களது உணவு முறை வழிபடுமுறை எல்லாமே கீழானவைகளாக மதீப்பீடுகள் உருவாக்கப்படுகின்றன. திணைப் புன உணவிற்குப் பதிலாக மருதநில நெல்லுணவு போற்றப்படுகிறது ; நடுகல் வணக்கத்திற்குப் பதிலாக "நெல்லும் மலரும் தூணிக் கை தொழும்" (நெடுநல்நாடை வரி : 42 பார்ப்பணிய மயமாக்கப்பட்ட வணக்க முறை உயர்த்தப்படுகிறது இந்நிலையில் தோண்டிய எதிர்ப்புக் குரலாக மேற்குறிப்பிட்ட பாடலை நாம் கருதலாம். குரவு, தளவு, குருந்தம், முல்லை என்கிற நான்கு காட்டுப் பூக்களிலும் சிறந்த பூக்கள் எது? வரகு, திணை, கொள், அவரை என்பனவென்றி சிறந்த உணவுப் பொருளேது? துடியன் பாணன், பறையன், கடம்பன் என்போரையன்றிச் சிறந்த குடிகள் ஏது? நடுகல் வணக்கமன்றி வேறு கடவுள் வழிபாடு ஏது என வினவுகிறார் புலவர். பழங்குடியினராக துடியன், பாணன், பறையன், கடம்பன் ஆகியோர் குறிப்பிடப் படுவது கவனிக்கத்தக்கது. பின்னால் தீண்டத்தகாதோராய் ஆக்கப்பட்டவர்கள் இம் மண்ணின் மைந்தர்களை என்பது வெளிப்பட்டுவிடுகிறது. பறையடித்தல் பற்றி வேறுசில குறிப்புகள் இருந்த போதிலும் பறையர் பற்றி வேறு குறிப்புகள் இல்லை. பறையருக்குச் சமமாய் குறிப்பிடப்படும் துடியர் சங்க காலத்திலேயே இழிசனராகக் கருதப்பட்டதும், பிற்காலத்தில் பாணரும் தீண்டத்தகாதவர்களாக ஆக்கப்பட்டதும் குறிப்பிடத்தக்கன. தோல் வாத்தியங்கள் வாசிக்கிற வகையில் துடியர்களும் பறையர்களும் ஒரே மாதிரி கருதப்பட்டிருக்க வேண்டுமெனவும் நாம் முடிவுக்கு வரலாம். மொத்தத்தில் சங்ககாலம் தொடங்கிய தீண்டாமை நடை முறையிலிருந்து தெனக் கருத இடமுண்டு.

8. இழிசரின் பழக்கவழக்கங்கள் மாத்திரமல்ல அவர்கள் மொழியும் இழிந்ததென ஒதுக்கப் பட்டதை "முனைவன் கண்டது முதனூலாகும்" என்கிற தொல்காப்பியச் சூத்திரத்திற்கு (649) உரை எழுத வந்த பேராசிரியர் 'இழிசனர் வழக்குக் கெல்லாம் நூல் செய்யின் இலக்கண மெல்லாம் எல்லைப் டாது இறந்தோடும்'" (பார்க்கப் : இந்நூலிலுள்ள பாலியல் கதைகள் பற்றிய கட்டுரை) எனக் குறிப்பிடுவதிலிருந்து தெரிய வருகிறது.

9. அரசருவாக்கமும் பார்பனியமும் நிலை பெற்றுவிட்ட கால கட்டத்திய இலக்கிய வெளிப்பாடுகளாகிய தொல்காப்பிய மற்றும் பதினெண் கீழ்க் கணக்கு நூல்கள் சமூகத்தில் இறுக்கமான வறையரைகளைத் திணிக்கின்றன கரும் ஒழுக்க போதனைகளைச் செய்கின்றன. அடித்தட்டு மக்களின் அன்றாட பழக்க வழக்கங்களாகிய கூடியிருந்து கள்ளண்ணல் (சக்கப் பாடல்களில் ஆடவரும் மகளிரும் இணைந்து கள் குடிப்பதைப் பல பாடல்களில் காணலாம். அவ்வைக்கு அதியமான் கள்ளூற்றித் தரும் புறநானூற்று பாடல் அனைவரும் அறிந்த ஒன்று), புலால் உண்ணல், இரண்டாம் கணவனைத் திருமணம் செய்து கொள்ளுதல் முதலியன கொடும் பாவங்களாக ஆக்கப்பட்டன, எனினும் காதலனுடன் இணைந்து காதலி கள் குடித்து மகிழ்வதைப் பெருங்கதை யிலிருந்து (உஞ்சைக் காண்டம் வரிகள் 156-161- கட்டுடி மகனும் அவள் காதலனும்) அறிகிறோம். கள் குடித்துவிட்டு துட்டக் கிளவி பேசும் களிமகன் ஒருவன் வழியில் எதிர்வரும் பாப்பன் ஒருவனிடம் வம்பு செய்வதை,

அவ்வழி வருமோ ரந்த னாளனைச்
செல்ல லானை நில்லிவ ணீயென
எய்தச் சென்று வைவவன் விலக்கி
வழுந்தினே முண்ணுமிவ் வடிநலுள்
தேறலைப்

பழிந்துக் கூறுநின் பார்ப்பனக் களமது
சொல்லா யாயிற் புல்லுவன் யானெனக்
கையலை தோடுமோர் களிமகற் காண்மின்

(பெருங்கதை - உஞ்சைக் காண்டம் 92-98)
என்கிற பெருங்கதை வரிகளிலிருந்து அறிகிறோம். "நாங்கள் புகழ்ந்து குடிக்கின்ற கள்ளை உங்கள் பார்ப்பனக் கும்பல் பழித்துக் கூறுகிறதே, அதன் காரணத்தைச் சொல்லா விட்டால் விடமாட்டேன்" எனக் களிமகன் துரத்துவதை இவ்வரிகளிலிருந்து அறிகின்றோம். பைசாச மொழியில் இயற்றப்பட்ட ஒரு காவியத்தைத் தழுவி இயற்றப்பட்ட நூல் இதுவெனினும், கொங்குவேளிர் இவ்வரிகளை தமிழ்ச் சூழலை மனதில் கொண்டே எழுதியிருக்கவேண்டும். பார்ப்பானர்களுக்கும் அடித்தட்டு மக்களுக்கும் அடியாழத்தில் உறைந்து கிடக்கும் முரண், கள் வெறியில் வெளிப்பட்டு விடுவதையே இதுகாட்டுகிறது. மணிமேகலை யிலும் இது போன்றதொரு காட்சியைக் காணலாம். மணிமேகலை சுதமதியோடு உவனத்திற்கு மலர் கொய்யச் சொல்கிறாள். அங்கே ஒரு களிமகன் ஒரு சமணத் துறவியை பார்த்து கலாட்டா செய்வதை,

வந்தீர் அடிகள் நும் மலரடி தொழுதேன்
எந்தம் அடிகள் எம்முறை கேண்மோ
அழுக்குடை யாக்கையிற் புகுந்த நும்முயிர்
புழுக்கறை பட்டோர் போன்றுளம்
வருந்தாது
இம்மையும் மறுமையும் இறுதியி லின்பமும்
தன்வயின் தருடமெம் தலைமகன் உரைத்தது
கொலையும் உண்டோ கொழுமடல்
தெங்கின்
விளைபூந் தேறலின் மெய்த்தவத் தீரே
உண்டு தெளிந்திப் யோகத் துறுபயன்
கண்டால் எம்மையும் கையுதிர்க்
கொண்மென

உண்ணா நோன்பி தன்னொடுஞ் சூளுற்று
உண்மென இரக்குமோர் களிமகன்
(மணிமேகலை. இயல் 3, வரி 92-103 என்கிற
வரிகளில் அறிகிறோம். "இம்மையின்பத்தையும்
மறுமையின்பத்தையும் முடிவில்லா முடிதியின்

பத்தையும் அளிக்கவல்ல இது தென்னங்களை அருந்துவதால் கொலைப் பாவம் ஏதும் வந்து விடுவிதில்லை. இதைக் கொஞ்சம் சாப் பிட்டுப் பாருங்கள்; அதற்குப் பிறகும் தவ நெறிதான் சிறந்ததெனக் கருதினீர்களானால் விட்டுவிடலாம்" என்கிறார் களிமகன்.

10. சமண, பௌத்த நெறிகளை வீழ்த்தி வைதீக நெறிகள் வெற்றி கொண்ட காலமும் விவசாய விரிவாக்கம் இங்கே பேரளவு ஏற்பட்டதும் இயைந்திருப்பதைப் பலரும் சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர். இதன் உச்ச கட்டம் சோழப் பேரரசு காலத்தில் தொடங்குகிறது பார்ப்பன - வேளாள மேலாண்மையின் கீழ் தீண்டாமையும் சாதி இறுக்கங்களும் வலுவாயின. கோவில் வழிபாட்டுக்குக் கீழ் மக்களனை வரையும் ஒருங்கு திரட்ட முயன்ற சைவ அடியார்களும், வைணவ ஆழ்வார்களும்,

"கங்கைவார் சடைக் கரந்தார்க் கன்பராகில் ஆவிரித்துத் தின்றுமூலும் புலையரேனும் அவர் கண்டீர் நாம் வணங்கும் கடவுளாரே" எனவும், "குலந்தாங்கு சாதிகள் நான்கிலும் கீழ் இழிந்த சண்டாளர்களாயினும் சக்கரத்தண்டலாகிய மணிவண்ணார்க்கு ஆள் என்று கலந்தால் அவரது அடியவருக்கும் அடியவர்கள் நாங்கள்" எனவும் பாடித் திரிந்தனர். புலையர்களும் இதர கீழ்ச் சாதியினரும் எத்தனை இழிவாகக் கருதப்பட்டனர் என்பது வெளிப்படா. தீண்டாமையை ஒழித்துவிடுவது இவ்வடியவர்களின் நோக்கமல்ல ஏற்றத்தாழ்வுகளுடன் கூடிய ஒத்திசைவு (Harmony within discrimination) என்பதே அவர் குரல். இன்றைய இந்துத்துவ குரலிலிருந்தும் புருஷ சூத்த வகுணாசிரமக் கோட்பாட்டிலிருந்தும் இது வேறுபட்ட ஒன்றல்ல.

11. கோயில் / ஆகம வழிபாடுகள் என்பன அடித்தட்டு மக்களை ஒன்றிணைக்க உதவிய

0 நிறப்பிரிகை

தெனில் இவ்வழிபாட்டு முறைகளை வைதீக நெறியுடன் இணைக்க அத்வைதம், சைவம், விசிஷ்டாத்வைதம் முதலிய பெருந்தத்துவங்கள் உருவாக்கப்பட்டன இடைக்காலத்து மத ஆதிக்கத்தின் ஒரு மிகமுக்கிய வெளிப்பாடாகிய சைவ - வைணவ மடங்களின் இருபடிக்கான ஒரு கோட்பாட்டு நியாயத்தையும் இப் பெருந்தத்துவங்கள் வழங்கின. தமிழ்ச் சூழலில் சைவ மடங்களும், சைவ சித்தாந்தமும் கொடுமான சாதி ஆதிக்கக் கருவிகளாக அரசாதரவுடன் உருவாயின. காலனிய ஆட்சியின் வேர்கள் பரவத் தொடங்கும் வரை கொடுமான சாதி ஆதிக்கம் எவ்வித நெகிழ்ச்சிகளுக்குமிடமின்றி இங்கே தலைவிரித்தாடியது. இதன் மூலம் பெரிய அளவில் ஒடுக்கப்பட்டவர்கள் ஆகக் கீழேயுள்ள தாழ்த்தப்பட்டவர்களும், பெண்களும் தான். இவர்களது எதிர் மரபு குரல்கள் எள்ளளவும் பதிவு செய்யப்படவில்லை. சங்க காலத்தில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத் தக்க அளவிற்குப் பெண்பாற் புலவர்கள் இருந்ததை நாம் அறிவோம். அடுத்த சுமார் ஆயிரத்தென்னாறு ஆண்டுகளில் விரல்விட்டு எண்ணத்தக்க பெண் குரல்களே பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. சாதிஆதிக்கத்தின் உச்சத்தை பாட்டியல் நூல்களில் காணலாம் (பார்க்க: அ. மார்க்ஸ் - இன் சிற்றிலக்கியங்கள் சில குறிப்புகள்) தமிழ் எழுத்துக்களும், பாவினங்களும் சாதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டன, தீண்டத் தகாதவர்களின் எந்த மரபும், குரலும் பதிவு செய்யப்பட்டதில்லை.

12. பெண்ணாகவும், தீண்டத் தகாதவராகவும் இருந்த ஒரு 15ம் நூற்றாண்டுக் குரலை இங்கு முழுமையாகக் காண்போம் இவர் உத்திர நல்லூர் நங்கை திருச்சி மாவட்டத்தில் திருப்பாச்சிலாச்சிராமம் என்கிற பாய்ச்சலூர் கிராமத்திற்கு அருகிலுள்ள உத்திரநல்லூரில் பிறந்த பறையர் சாதியன். ஆற்றங்கரையில் மாடு மேய்த்துக் கொண்டிருந்த இவனுக்கும் வேதம் ஓதிச் சந்தி செய்ய தினமும் வருகிற ஒரு பார்ப்பன சிறுவனுக்கும்

உறவு ஏற்படுகிறது. வெறும் கண்டனங்கள் மூலம் இவ்வுறவைப் பிரிக்கஇயலாத பார்ப்பன சாதியினர் சாதி மீறிய இத்தகைய உறவுகளை பிரிக்க காலங் கால்மாய் மேற்கொண்டு வந்த உத்தியினை இங்கும் செயற்படுத்த முனைந்தனர். ஒரு நாள் இரவு தீவாத்திகள் சகிதம் சேரி நோக்கி நங்கையைச் சுற்றத்தோடு கொன்றழிக்க கூட்டமாய் வந்தனர் அந்தனை இளைஞன் ஓரளவு கோழையாய் இருந்தாலும் இவன் வந்தவர்களை அச்சமின்றி எதிர்க்க கொண்டான் என்கிறார் மு. அருணாசலம் (தமிழ் இலக்கிய வரலாறு 15ம் நூ பக் 359-362). கொல்ல வந்த பார்ப்பனரை எதிர் நோக்கி நங்கை கூறிய மொழிகள் 11.விருத்தப் பாடல்களாக அமைந்துள்ளன. அதிகாரபூர்வ நிறுவனங்களால் பதிவு செய்யப் படாமல் நாடோடிப் பாடலாக வழங்கி வந்த இவை பிழை மலிந்து கிடைக்கின்றன. முழுமையாகக் கிடைக்கும் பாடல்கள் :

ஓதிய நூலும் பொய்யே உடலுயிர்
தானும் பொய்யே
சாதியும் ஒன்றே யல்லால் சகலமும் வேற
தாமோ
வேதியன் படைத்த தல்லால் விதியினை
வெல்ல லாமோ
பாதியிற் பழியே சூழ்ந்த பாய்ச்சலூர்க்
கிராமத் தாரே.

கொக்குமேற் குடுமி கண்டேன் கோழிமேற்
சூடும் கண்டேன்
நெக்குறுவாலும் கண்டேன் நீரின்மேல்
நெருப்புங் கண்டேன்
சற்குலம் என்று சொல்லிச் சதுமறை
பேசவேண்டாம்
பக்குவம் அறிந்து பாரும் பாய்ச்சலூர்க்
கிராமத்தாரே

வெற்றிலை தாழை வாழை வித்தொன்று
முளைப்பதன்றோ
பற்றிய யோனி பேதம் பாருளோர்
அறிந்தி டாமல்

பெற்றவர் தம்மைத் தேடிப் பிறந்திருந்
திறந்து போனார்
பற்றி நின்றலைவ தேனோ பாய்ச்சலூர்க்
கிராமத் தாரே.

குலங்குலம் என்பதெல்லாம் குடுமியும்
பூணு நூலும்
சிலந்தியும் நூலும் போலச் சிறப்புடன்
பிறப்ப துண்டோ
நலந்தரு நான்கு வேதம் நான்முகன்
படைத்ததுண்டோ
பலந்தரு பொருளுமுண்டோ பாய்ச்சலூர்க்
கிராமத்தாரே.

மகங்கொண்ட தேகந்தன்னில் மற்றொரு
சுத்தம் காணீர்
அகங்கண்டு புறமும் கண்டும் அவனுக்கே
தார மானேன்
சுகங்கண்டு துக்கங் கண்டு சுக்கில வழியே
சென்று
பகங்கொண்ட தேனே என்னில்
பாய்ச்சலூர் கிராமத்தாரே.

ஊருள பார்ப்பார் கூடி உயர்ந்ததோர்
சாலை கடடி
நீரிலே மூழ்கி வந்து நெருப்பினில்
நெய்யை விட்டுக்
கார்வயல் தவளை போலக் கதறியவேதந்
தானும்
பாரை விட்டகன்ற தோதான் பாய்ச்சலூர்க்
கிராமத்தாரே.

சந்தனம் அகிலும் வேம்பும் தனித்தனிக்
கந்தம் நானும்
அந்தணர் தீயில் வீழ்ந்தால் அவர்மணம்
வீசக் காணோம்
செந்தலைப் புலையன் வீழ்ந்தால் தீமணம்
வேற தாமோ
பந்தமும் தீயும் வேறோ பாய்ச்சலூர்க்
கிராமத்தாரே.

ஒருபனை இரண்டு பாளை ஒன்று நுங்கு
ஒன்று கள்ளு

அறிவினில் அறிந்தவற்கு அதுவுங்கள்
இதுவுங்கள்ளே
ஒருகுலை உயர்ந்த தேனோ ஒருகுலை
தாழ்ந்த தேனோ
பறையனைப்பழிப்பதேனோ பாய்ச்சலூர்க்
கிராமத் தாரே.

வயதில் அதற்குப் பூணூல் அணிவிக்க முயல்
கிறான் பார்ப்பனர் அதைத் தடுக்கின்றனர்.
வளர்த்தவன் திகைத்து நின்றபோது குழந்தை
பாடிய அகவலிது. சில முக்கிய பகுதிகள்
மட்டும் :

கல்லும் கரைந்துருகும் பெண் குரலாக இவை
வெளிப்படுகின்றன. நான்கு வேதங்களும்
பார்ப்பனருமே சாதிப் பிரிவினைகளுக்குக்
காரணம் என்பதையும், பார்ப்பனரின் சாதியக்
கோட்பாட்டில் எந்த தர்க்க நியாயமும்
உடற்கூறு அடிப்படையிலோ அல்லது
வேறெந்த அறிவியற் காரணங்களினடிப்
படையிலோ கிடையாது என்பதனையும் இப்
பாடல்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன பின்னாளில்
ஒலித்த சாதி எதிர்ப்புக் குரல்கள் அனைத்தும்
இதேபாணியிலேயே அமைந்துள்ளது குறிப்பிட
தக்கது பார்ப்பன எதிர்ப்பு, வேத
மறுப்பு அறிவியலினடிப்படையில் சாதி
வேறுபாடுகளை மறுத்தல் என்பவை
யாகவே அவை அனைத்துமுள்ளன.

பார்ப்பன மாந்தர்கள் பகவர்வது கேண்மின்
இறந்தவராய் உமை இவ்விடை இடுத்திப்
பாவனை மந்திரம் பலபட உரைத்தே
உமக்கு அவர் புத்திரர் ஊட்டினபோது
அருபசியால் குலைந்துஆங்கு அவர் மீண்டு
கையேந்தி நிற்பது கண்டது யார்? புகலீர்;
அருந்திய உண்டியால் யார் பசி கழிந்தது?

பார்ப்பனர்களே செத்துப் போனவர்களுக்குப்
பதிலாக உங்களை அமர்த்திக் கொண்டு
போலி மந்திரம் சொல்லி செத்தாரின்
பிள்ளைகள் அளிக்கும் உண்டியைச் சாப்பிடு
கின்றீரே, செத்தார்கள் பசியால் கையேந்தி
நிற்பதைக் கண்டது யார்? உண்மையில்
யார் பசி இதன் மூலம் தீர்ந்தது? - என்பது
பொருள். கீழேயுள்ள வரிகளுக்குப் பொருள்
விளக்கம் தேவையில்லை.

13. இந்தக் காலகட்டத்திற்குச் சற்று முந்திய
(14அல் 13ம் நூ.) இன்னொரு சாதி எதிர்ப்புக்
குரலை கபிலரகவலில் காண்கிறோம்.
சாதி எதிர்ப்பிற்குச் - சித்தர்களால் மேற்கோள்
காட்டப்படும் இந்நூல் பற்றி வழங்கிவரும்
கதைவருமாறு : பார்ப்பானாகிய பகவண்
புலைச்சியாகிய ஆதிவை மணந்து கொள்
கிறான். பிறக்கும் குழந்தையை ஆதி என்ன
செய்தாலும் கேட்பதில்லை என்பது அவர்களுக்
கிடையேயுள்ள ஒப்பந்தம். ஏழு குழந்தைகள்
அவர்கள் : அவ்வை, உப்பை, உறுவை, வள்ளி,
வள்ளுவர், கபிலர், அதியமான் ஆகியோர்.
பிறந்த ஒவ்வொரு குழந்தையையும் பிறந்த
இடத்திலேயே விட்டுவிட்டுச் சென்றுவிடுகின்
றனர். எழுவரில் ஒருவரான கபிலர் திருவாரூர்
பார்ப்பனக் குடியிருப்பில் விடப்படுகிறார்.
குழந்தையை வளர்த்த பார்ப்பனன் ஏழு

ஒட்டியர், மிலேச்சர், ஊணர், சிங்களர்
இட்டிடைச் சோளகர், யவனர், சீனத்தர்
பற்பலர் நாட்டிலும் பார்ப்பார் இவைபால்
முற்படைப்பதனில் வேறாகிய முறைமை
போல்
நால்வகைச் சாதி இந்நாட்டினில்
நாட்டினீர்
மேல்வகை கீழ்வகை விளங்குவது
ஒழுக்கால்
பெற்றமும் எருமையும் பிறப்பினில் வேறே
அவ் இரு சாதியில் ஆண் பெண் மாறிக்
கலந்து கருப்பெறல் தண்டதுண்டோ?
ஒருவகை சாதியாம் மக்கட் பிறப்பில்
ஈடு வகையாக நர் இயம்பிய குலத்து
ஆண் பெண் மாறு அனைதலும் அனைந்த
பின்
கருப்பொறை உயிர்ப்பதும் காண்
கின்றிலீரோ?

வஜ்ர சூரியின் பௌத்தமத வாதங்களின் அடிப்படையில் இக்கேள்வி கேட்கப்படுகிறது. தொடர்ந்து:

எந்நிலத்து எந்த வித்து இடப்படு
கின்றேதா
அந்நிலத்து அந்த வித்து அங்கு
உரித்திடுமலால்
மாறிவேறாகும் வழக்கம் ஒன்றிலையே!
பூசுரர்ப் புணர்ந்து புலைச்சியர் ஈன்ற
புத்திரர் ஆயினோர் பூசுரர் அல்லரோ?
பெற்றமும் எருமையும் பேதமாய்த்
தோன்றல் போல்
மாந்தரில் பேதமாம் வடிவு எவர்
கண்டுள்ளார்?
வாழ்நாள், உறுப்பு, மெய் வண்ணமொரு
அறிவினில்
வேற்றுமை ஆவதும் வெளிப்படல் இன்றே!
தென்திசைப்புலையன் வடதிசைக்கு ஏகில்
பழுதற ஒதிப்பார்ப்பான் ஆவான்
வடதிசைப் பார்ப்பான் தென்திசைக்கு
ஏகின்
நடையது கோணிப் புலையன் ஆவான்

சேற்றிற் பிறந்த செங்கழுநீர்ப் போலப்
பிரமற்கு கூத்தி வயிற்றில் பிறந்த
வசிட்டரும்
வசிட்டர்க்குச் சண்டாளி வயிற்றில் பிறந்த
சத்தியரும்
சத்தியர்க்குப் புலைச்சி தோள் சேர்ந்து
பிறந்த பராசாரும்
பராசாரர்க்கு மீன் வாணிச்சி வயிற்றில்
பிறந்த வியாசரும்
வேதங்கள் ஒதிமேன்மைப்பட்ட
மாதவராகி வயங்கினரன்றோ!

மணிமேகலையில் இதனையொத்த கருத்துக் களைக் காணலாம் (இயல் 13 வரிகள் 63-67 மற்றும் வரிகள் 93-97). பிறகு கபிலர் தன் கதையைச் சொல்லி, இறுதியாக,

மாரிதான் சிலரை வரைந்து பெய்யுமோ?
காற்றும் சிலரை நீக்கி வீசுமோ?
மாநிலம் சுமக்க மாட்டேன் என்னுமோ?
கதிரோன் சிலரை காயேன் என்னுமோ?
வாழ்நான்கு சாதிக்கு உணவு நாட்டிலும்
கீழ்நான்கு சாதிக்கு உணவு காட்டிலுமோ?
திருவும் வறுமையும் செய்தவப் பேறும்
சாவதும் வேறிலை தரணியோர்க்கே.

குலமும் ஒன்றே, குடியும் ஒன்றே;
இறப்பும் ஒன்றே, பிறப்பும் ஒன்றே,
வழிபடு தெய்வமும் ஒன்றே யாதலால்,
முன்னோர் உரைத்த மொழிதவறாமல்
எந்நாளாயினும் இரப்பவர்க்கு இட்டு,
புலையும் கொலையும் களவும் தவிர்த்து,
நிலைபெற அறத்தில் நிற்பதை அறிந்து
ஆணும் பெண்ணும்: அல்லதை யுணர்ந்து,
பேணி உரைப்பது பிழையெனப்படாது
சிறப்பும் சீலமும் அல்லது
பிறப்பு நலந்தருமோ? பேதையீரே!

என முடிகிறது கபிலரகவல். இதைப் பாடிய கபிலர் சங்கப் புலவர் இல்லை என்பதை எல்லோரும் ஏற்றுக் கொண்டாலும் இவரைப் பற்றின வேறு உறுதியான தகவல்கள் எதையும் அதிகாரப்பூர்வ மரபு பதிவுசெய்து வைக்கவில்லை. பார்ப்பனர்களைக் கடுமையாய்ச் சாடிய போதிலும், அறிவியல் தர்க்கத்தின் துணை கொண்டு சாதிய நியாயத்தைத் தகர்த்த போதிலும் பறையர் நங்கையின் குரலுக்கும் கபிலரது குரலுக்கும் சில வேறுபாடுகளைக் காண முடிகிறது. பிறனினடிப்படையில் வேதம் ஓதும் புனிதத் தொழிலையும், புலைத் தொழிலையும் நிர்ணயிக்க முடியாது என்பதுதான் கபிலரது வாதமாக உள்ளது. மற்றபடி அவர் வேதம் ஓதுதலை மேன்மையானது என்றும் புலைத் தொழில் இழிவானது என்றும் ஏற்றுக் கொள்கிறார். பின்னணியாக பௌத்த சிந்தனை மரபு ஒலிப்பது முன்பே சுட்டிக் காட்டப்பட்டது.

14. சித்தர் பாடல்களில் காணப்படும் சாதி எதிர்ப்புக் கருத்துக்களையும் பொதுமைச் சிந்தனைகளையும் பலரும் சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர். சித்தர்களில் ஒருவராக திருமூலரையும் (5 ம் நூ.) சொல்வது மரபு. “ஒன்றே குலமும் ஒருவனே தேவனும்” என்கிற குரலை ஒலித்த திருமந்திரம் (பாடல் 2104), வேதம் ஒதினாலும் ஆசையை விட்டொழிக்காத பார்ப்பனரைக் கண்டிக்கிறது; உண்மையான சத்தியமும் ஞானமும் இன்றி வெறும் சிண்டும், நூலும் பயனில்லை அவை வெறும் பஞ்சும் மசுருமே எனச் சாடுகிறது. அவ்வரிகள் :

வேதாந்தம் கேட்க விரும்பிய வேதியர்
வேதாந்தம் கேட்டுத் தம் வேட்கை
ஒழிந்திலர்—229.

நூலும் சிகையும் நுவலில் பிரமமோ?
நூலது காற்பாசம், நுண்சிகை கேசமாம்
நூலது வேதாந்த நுண்சிகை ஞானமா
நூலுடை அந்தணர் காண நுவலிலே.—230.

சத்தியம் இன்றி தனி ஞானம் இன்றி
ஒத்தவிடயம் விட்டு ஓரும் உணர்வு இன்றிப்
பத்தியும் இன்றிப் பரன் உண்மை இன்றி
ஊண்
பித்தேறும் மூடர் பிராமணர் தாமன்றே.
—231.

‘சாதிப்பிரிவினிலே தீயை மூட்டுவோம்’
என்கிற பாம்பாட்டிச்சித்தர் பாடலையும்,
‘சாதி பேதமில்லை’ என்கிற அகப்பேய்ச்
சித்தர் குரலையும் “சாதியாவது ஏதடா ..
சாதி பேதம் ஒதுகின்ற தன்மை என்ன
தன்மையோ?” என்கிற சிவவாக்கியர்
பாடலையும் நாம் அறிவோம் உள்ளத்தில்
தூய்மையும், மனசில் பத்தியும், உண்மையான
ஞானமும் இல்லாமல் வெறும் சாத்திர
சடங்காசாரங்களைத் தூக்கிப் பிடிப்பதை
சித்தர்கள் வன்மையாகக் கண்டித்துள்ளனர்.
சில பாடல்கள் :

□ நட்ட கல்லைச் சுற்றி வந்து நாலு புட்டம்
சாத்தியே
சுற்றி வந்து மொண மொணென்று
சொல்லு மந்திர மேதடா
நட்ட கல்லு பேசுமோ நாதனுள்ளிருக்
கையில்
சுட்டசட்டி சட்டுவம் கறிச்சுவை அறியுமோ?

□ கோயிலாவ தேதடா குணங்களாவதேதடா
கோயிலும் குளங்களும் கும்பிடும்
குலாமரே
கோயிலும் மனத்துளே குளங்களும்
மனத்துளே
ஆவதும் அழிவதும் இல்லை இல்லை
இல்லையே.

□ காலை மாலை நீரிலே முழு கும் மந்த
மூடர்கள்!
காலை மாலை நீரிலே கிடந்த தேரை
என் பெறும்?

ஆட்டிறைச்சி தின்றதில்லை அன்றும்
இன்றும் வேதியீர்!
ஆட்டிறைச்சி அல்லவோ யாகம் நீங்கள்
ஆற்றலே!

மான் இறைச்சி தின்றதில்லை அன்றும்
இன்றும் வேதியீர்!
மான் உரித்த தோல் அலோ மார்பு
பூணூல் அணிவதும்?

பறைச்சி ஆவது ஏதடா! பனத்தி
ஆவது ஏதடா!
பறைச்சி போகம் வேறதோ? பனத்தி
போகம் வேறதோ?
— சிவவாக்கியர்.

□ தத்துவக் குப்பையைத் தள்ளுங்கடி. வேத
சாத்திரப் பொத்தலை முடுங்கடி
—வாலைசாமி.

நம் கடவுள் சாதி காப்பாற்றும் கடவுள் ; நம் மதம் சாதி காப்பாற்றும் மதம் ;
நம் அரசாங்கம் சாதி காப்பாற்றும் அரசாங்கம் ; நம் இலக்கியம் சாதி காப்பாற்றும்
இலக்கியம் ; நம் மொழி சாதி காப்பாற்றும் மொழி !

—பெரியார் ஈ. வே. ரா.

நிறப்பிரிகை இலக்கிய இணைப்பு

ஆசிரியர் குழு

ரவிக்குமார்

வேல்சாமி

அ. மா

தொடர்பு முகவரி

அ. பெ. எண். 192, பாண்டிச்சேரி - 605 001.

நன்கொடை ரூ 15/-