

கலை
இலக்கிய
மாத்
சஞ்சிகை

182

ஐப்பசி 2022

100/-

ஜீவநிதி

புரதம ஆசிரியர் : க.புரணீதரன்

பாஸ்கரன் சுமன்
இப்பனு அஸீமத்
ரவீந்திரன் திருஞானசம்பந்தன்
அம்ரிதா ஏயெம்
கோகிலா மகேந்திரன்
சண்முக சர்மா ஜெயப்பிரகாஷ்
சிவ.ஆனூரன்
திக்குவல்லை கமால்
க.சட்டநாதன்
கஸ்ஸாலி அஷ்ஷம்ஸ்
கந்தர்மடம் அ. அஜந்தன்
மைதிலி தயாபரன்
அஷ்ரபா நூர்ஈன்
ரஜிதா
கனகசபாபதி செல்வநேசன்
நாச்சியாதீவு பர்வீன்
மாவனல்லை எம்.எம்.மன்ஸூர்
மதுராந்தகன்
பொலிகை ஜெயா
அஸ்வினி வையந்தி
கனிவுமதி



பொருளடக்கம்

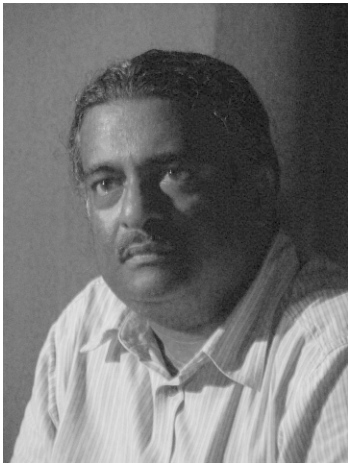


சிறுகதைகள்

- சிவ. ஆரூரன் - 07
திக்குவல்லை கமால் - 14
க.சட்டநாதன் - 18
கஸ்ஸாலி அஷ்டம்ஸ் - 20

கவிதைகள்

- கந்தர்மடம் அ. அஜந்தன் - 06
மைதிலி தயாபரன் - 09
அஷ்டரபா நார்டன் - 12
ரஜிதா - 13
கனகசபாபதி செல்வநேசன் - 15
நாச்சியாதிவு பர்வீன் - 19
மாவனல்லை எம்.எம் மன்ஸூர் - 22
மதுராந்தகன் - 26
பொலிகை ஜெயா - 26
அஸ்வினி வையந்தி - 29



உள் ஓவியங்கள்

கனிவுமதி

அட்டைப்படம்

கந்தர்மடம் அ.அஜந்தன்

கட்டுரைகள்

பேராசிரியர் ஆ.சதாசிவம்
தனித்துத்தெரியும் இரு அடையாளம்
பாஸ்கரன் சுமன் - 03



உலக அளவில் பிரபலமாகி வரும்
இந்திய இலக்கியம்
இப்பனு அஸ்மத் - 10

கண்டல்காட்டுப் பூனைகள்
ரவீந்திரன் திருஞானசம்பந்தன் - 16



The Flightless Butterflies
மரபுகளையும் தொன்மங்களையும், அரசியலையும்.
யதார்த்தத்தையும் குறைந்த வளங்களோடு
நிகழ்த்திக்காட்ட வந்த நிறைவான அரங்க முயற்சி -
ஓர் உளவியல் அணுகுமுறை
அம்ரிதா ஏய்யம் - 23

குடும்பம் என்றொரு கோயிலிலே... - 9
கோகிலா மகேந்திரன் -27

ஐரோப்பிய ஆசிய அரங்கின் இணைவுப்பாலம் - 2
கலாநிதி சண்முகசர்மா ஜெயப்பிரகாஷ் - 30

ஜீவநதி

2022 ஐப்பசி இதழ் - 182

பிரதம ஆசிரியர்

க.பரணீதரன்

துணை ஆசிரியர்கள்

வெற்றிவேல் துவீயந்தன்
ப.விஷ்ணுவரீத்தினி

பதிப்பாசிரியர்

கலாநிதி த.கலாமணி

தொடர்புகளுக்கு :

கலை அகம்
சாமணத்தறை ஆலையில்லையார் வீதி
அல்வாய் வடமேற்கு
அல்வாய்
இலங்கை.

ஆலோசகர் :

திரு.கி.நடராஜா

தொலைபேசி : 0775991949
0212262225

E-mail : jeevanathy@yahoo.com

வங்கித் தொடர்புகள்

K.Bharaneetharan
Commercial Bank, Nelliady
A/C - 8108021808 - CCEYLKLY

இச்சஞ்சிகையில் இடம்பெறும் அனைத்து
ஆக்கங்களின் கருத்துக்களுக்கும்
அவற்றை எழுதிய ஆசிரியர்களே
பொறுப்புடையவர்கள்.

ஜீவநதி சந்தா வியரம்

தனிச்சந்தா - 100/= ஆண்டுச்சந்தா - 3000/=

வெளிநாடு - \$ 100U.S

மணியோடரை

அல்வாய் தபால் நிலையத்தில்
மாற்றக்கூடியதாக அனுப்பி வைக்கவும்.
அனுப்ப வேண்டிய பெயர்/முகவரி

K .Bharaneetharan,
Kalaiaham ,
Alvai North west, Alvai.

வங்கி மூலம் சந்தா செலுத்த விரும்புவோர்
K.Bharaneetharan Commercial Bank - Nelliady Branch
A/C No.- 8108021808 CCEYLKLY



ஜீவநதி

(கலை இலக்கிய மாத சஞ்சிகை)

அறிஞர் தம் இதய ஓடை
ஆழ நீர் தள்ளை மொண்டு
செறி தரும் மக்கள் எண்ணம்
செழித்திட ஊற்றி ஊற்றி...
புதியதோர் உலகம் செய்வோம்.!
- யாரதிதாசன்-

இரு பெரும் இலக்கிய ஜாம்பவான்களின் இயுப்யு

ஈழத்து இலக்கிய உலகில் நன்கறியப்பட்ட இரு பெரும் ஆளுமைகளான கே.எஸ்.சிவகுமாரன், தெளிவத்தை ஜோசப் ஆகியோரை இம் மாதம் இழந்திருக்கின்றோம்.

திறனாய்வுத் துறையில் தன் இலக்கியத் தடத்தை ஆழப்பதிந்தவர் கே. எஸ்.சிவகுமாரன் அவர்கள். 40 இற்கு மேற்பட்ட நூல்களை வெளிக் கொணர்ந்ததுடன் ஈழத்து இலக்கியவாதிகளின் படைப்புகளைத் திறனாய்வு செய்ததோடு ஆங்கிலப் பத்திரிகைகளிலும் அவற்றை அறிமுகம் செய்து வந்தார். வானொலி அறிவிப்பாளராக, சினமா விமர்சகராக, சிறுகதை யாளராக, பக்தி எழுத்தாளராக, திறனாய்வாளராக இறுதி வரை இயங்கி வந்தவர் கே.எஸ். இளம் எழுத்தாளர்கள் முதல் முத்தோர் வரை அனைவரையும் மிகுந்த மரியாதையுடன் மதித்து அன்புடன் பழகி வந்தவர். யாரையும் மனது நோக்கக் கதைக்காத இயல்புடையவர். அவரது திறனாய்வுகளும் அவ்வாறே. யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகத்தில் வருகை தரு ஆங்கில விரிவுரையாளராகவும் பணியாற்றியவர். ஜீவநதியின் 37 ஆவது இதழ் கே.எஸ்.சிவகுமாரன் சிறப்பிதழாக மலர்ந்தது. மூப்பின் காரணமாக அன்னார் இறை வனடி சேர்ந்துள்ளார். அன்னாருக்கு எமது அஞ்சலிகள்.

மலையக இலக்கியத்தின் விடிவெள்ளியாக மலையக மக்களின் குரலாக ஒலித்த குரல் தெளிவத்தை ஜோசப். நாவல்கள், சிறுகதைகள், கட்டுரைகள், விமர்சனம் என இலக்கியத்தின் பல்வேறு வடிவங்களிலும் நன்கு பரிச்சயம் மிக்கவராக விளங்கியவர் தெளிவத்தை. அனைவருடனும் அன்பாகவும் பண்பாகவும் பழகி வந்தவர். எந்த எதிர்பார்ப்பும் இன்றி மலையக மக்களின் பிரச்சினை களுக்கு தீர்வு காணும் பொருட்டு தன் படைப்புகளை படைத்து வந்தார். மூப்பின் காரணமாக அன்னார் இறைவனடி சேர்ந்துள்ளார். அன்னாருக்கு எமது அஞ்சலிகள்.

இரு ஆளுமைகளும் சாகித்திய ரத்தினா விருது பெற்றவர்கள். இவர்களது இழப்பினால் ஏற்பட்டுள்ள இலக்கிய இடைவெளியை யாராலும் நிரப்ப முடியாது என்பது நிதர்சனமான உண்மை.

- க.பரணீதரன்

ஜீவநதி கிடைக்கும் இடங்கள்/ விற்றபணியில் உதவுவோர்

1. புத்தகக்கூடம் - திருநெல்வேலி
2. பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை - யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு செட்டித்தெரு
3. பரணி புத்தகக் கூடம் - நெல்லியடி
5. பண்டாரவன்னியன் புத்தகசாலை - வவுனியா
4. அ.யேசுராசா
5. புத்தகப்பண்பாடு
6. மு.யாழவன்- திருகோணமலை,
7. கந்தர்மடம் அ.அஜந்தன்
8. சி.ரமேஷ்
9. நா.நவராஜ்

பேராசிரியர் ஆ.சதாசிவம் தனித்துத் தெரியும் இந்ரு அடையாளம்

பாஸ்கரன் சுமன்

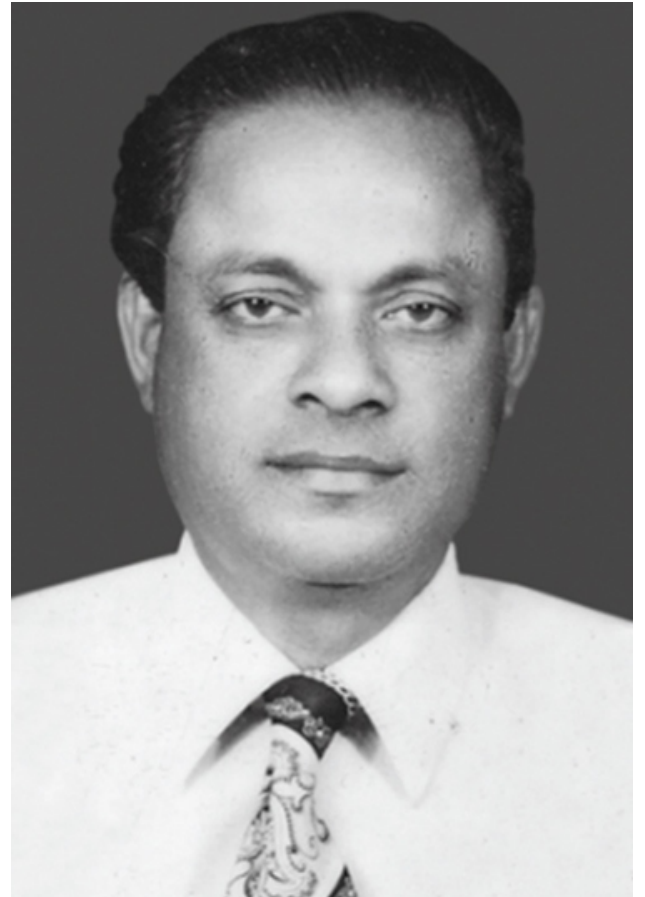
அ

தமிழியற் புலத்தில் தமக்கெனத் தனித்துவமான ஓர் அடையாளத்தைப் பதித்த பேராசிரியர் ஆ.சதாசிவம் அவர்கள் (1926 - 1988), யாழ்ப்பாணம் அராலியைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்டவர். தமது ஆரம்ப, இடைநிலைக் கல்வியை அராலி சரஸ்வதி வித்தியாலயம், அராலி இந்து ஆங்கில வித்தியாலயம், வட்டுக் கோட்டை யாழ்ப்பாணக் கல்லூரி, கொழும்பு ஆனந்தாக் கல்லூரி ஆகியவற்றில் பயின்றார். பின்னர் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் கலைமாணிப் பட்டத்தையும் (1948 - 1952) முதுகலைமாணிப் பட்டத்தையும் (1952) ஓக்ஸ்போர்ட் பல்கலைக்கழகத்தில் பேராசிரியர் பறோவின் மேற்பார்வையின்கீழ் கலாநிதிப் பட்டத்தையும் பெற்றுக்கொண்டார் (1954 -1956). பல்கலைக்கழகம் புகுவதற்கு முன்னரே மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்துப் பண்டிதர் பரீட்சையில் சித்தியடைந்திருந்தமையும் (1943) குறிப்பிடத்தக்கது. தமிழ் இலக்கியம், இலக்கணம், சைவம், சைவசித்தாந்தம் முதலான துறைகளில் ஆழ்ந்த புலமையுடையவராக விளங்கிய போதிலும் மொழியியலையே தமது விருப்பு ஆய்வுத் துறையாகக் கொண்டிருந்தார். சதாசிவம் அவர்களின் மொழியியல் ஈடுபாட்டையும் சமகாலத்தில் பல்கலைக்கழக சூழலில் அவரேற்படுத்திய புத்துணர்ச்சியையும் பேராசிரியர் ஆ.வேலுப்பிள்ளை பின்வருமாறு ஓரிடத்தில் நினைவுகூருகின்றார்:

நான் தமிழ் சிறப்புக்கலை மாணவனாக இருந்தபோது கலாநிதி ஆ.சதாசிவம் ஓக்ஸ்போர்ட் பல்கலைக்கழகத்திலிருந்து பேராதனைக்குத் திரும்பினார். அவர் பேராசிரியர் “பறோ” என்ற திராவிட மொழியியல் வல்லுநரிடம் ஆராய்ச்சி நெறிமுறைகளைப் பயின்றிருந்தார். பேராதனையிலிருந்த ஒரே இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்திலும் தமிழ்த்துறையிலும் பெரிய சலசலப்பை ஏற்படுத்தினார். மொழியியல் ஆய்வுத்துறையின் முக்கியத்துவத்தைப் பலர் மனதிலும் பதித்தார். சர்வதேச ஆய்வுக் கருத்தரங்குகள் பலவற்றிலே பங்குபற்றினார். பேராசிரியர் சதாசிவம் ஏற்படுத்திய தாக்கம் தமிழ்த்துறை, சங்கீதத்துறை, சிங்களத்துறை ஆகியவற்றிலிருந்து பலர் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வுக்கு ஓக்ஸ்போர்ட் பல்கலைக்கழகத்திலே பேராசிரியர் பறோவைத் தேடிப்போக வழியமைத்தது.

The Structure of the Tamil Verb - volume 12 (1956), Sumerian: A Dravidian Language (1965), Proto Sumero Dravidian(2017) , தமிழ்ச்

சொற்களின் பிறப்பு நெறி (2006), மொழியியலும் தமிழ் மொழி வரலாறும் (2021) ஆகிய ஆய்வு நூல்கள் மொழியியல் வல்லுநராக அவரை அடையாளப்படுத்தின. தமிழ் வினைச் சொற்களின் அமைப்புப் பற்றி பேராசிரியர் பறோ(Burrow)வின் மேற்பார்வையின் கீழ் ஓக்ஸ்போர்ட் பல்கலைக்கழகத்தில் கலாநிதிப் பட்ட ஆய்வினை மேற்கொண்டிருந்தார். அந்த ஆய்வு “The Structure of the Tamil Verb” எனும் நூலாக வெளிவந்தது. பேராசிரியரின் மொழியியல் புலமையின் பெரும் சான்றாக அவ்வாய்வு விளங்குகிறது. பேராசிரியர்களான பறோ (Burrow), எமனோ (Emeneau) ஆகியோர் தொகுத்த “Dravidian Etymological dictionary” எனும் அகராதியாக்கத்திற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட தமிழுக்கான பிரதான ஆய்வுச்சான்றுகளுள் ஒன்றாக அவ்வாய்வு விளங்கியமை அவ்வாய்வின் முக்கியத்துவத்தை வெளிப்படுத்தி நிற்கும்.



மொழியியலை தமது விருப்புக்குரிய ஆய்வுத் துறையாக கொண்டிருந்த சதாசிவம் அவர்கள் சுமேரிய மொழியாய்வுகளில் தம்மை முழுமையாக ஈடுபடுத்திக் கொண்டார். சுமேரிய மொழி தொடர்பான ஆராய்ச்சி அவரது வாழ்வியல் ஆய்வுப் பணியாக அமைந்தது எனலாம். 23 ஆண்டுகள் அப்பணியில் ஈடுபட்டிருந்தார். மொசப்பட்டேமியா, பபிலோன், அல்ஜீரியா, ஈராக் என்று பல்வேறு பெயர்களை வெவ்வேறு காலங்களிலே தாங்கும் நாடு சுமேரிய மொழி வழங்கிய நாடாக ஒரு காலத்தில் விளங்கியது. அச்சுமேரிய மொழி ஆதித்தமிழ் அல்லது திராவிடம் என்று நிரூபித்து, தமிழர்களின் தொல்பண்பாட்டு வரலாற்றுச் சிறப்பை உலகம் அறியச் செய்ய வேண்டுமென்பதே பேராசிரியரின் அவாவாக இருந்தது. அதன் வெளிப்பாட்டை Sumerian: A Dravidian Language (1965), Proto Sumero Dravidian (2017), தமிழ்ச் சொற்களின் பிறப்பு நெறி ஆகிய நூல்களில் காணலாம். தமிழ்ச் சொற்களின் பிறப்பு நெறி எனும் ஆய்வு நூலின் முகவுரைக் குறிப்பில் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டிருப்பது இவ்விடயத்திற்குத் தக்க சான்றாகும் :

சுமர்மொழியின் இலக்கண அமைப்பு, சொல் வடிவங்கள் என்பன தமிழில் உள்ளனவற்றைப் பெரிதும் ஒத்திருக்கின்றமையின் சுமர்மொழி பண்டைத் தமிழிலிருந்து கிளைத்த ஒரு மொழியென்றும் அதில் காணப்படும் பழைய சொல் வடிவங்கள் அழிந்து போன பழந்தமிழ்ச் சொற்களைப் பெரிதும் ஒத்திருக்கக் கூடும் என்றும் இரு கோட்பாடுகளை இந்நூலில் நிலைநாட்டியுள்ளேன். ஒரு மொழியின் மூலச் சொற்களை இன்னொரு மொழியின் அழிந்துபோன மூலச் சொற்களின் தரவுகளைக் கொண்டு ஆய்வு செய்யும் முறை ஒரு புதிய அணுகுமுறையாகும். சுமர்மொழி பண்டைய சொற்களைக் கல்லேடுகளிற் பொறித்துவிட்டு வழக்கிழந்த மொழியாகிவிட்டது. தமிழ்மொழியோ இன்றைய சொற்களின் பண்டைய மூல வடிவங்களைக் கால வெள்ளத்தில் இழந்துவிட்டது. எனவே, இன மொழிகளுள் ஒன்று ஏற்படுத்தியுள்ள வெற்றிடம் மற்றைய மொழிச் சொற்களால் நிரப்பப்பட்டுள்ளது.

“An Etymological dictionary of sumero - Dravidian or Kumar family of Languages’ (சுமேரோ - திராவிடம் அல்லது குமரிக் குடும்ப மொழிகளின் சொற்பிறப்பியல் அகராதி) எனும் அகராதியாக்கமொன்றை மேற்கொண்டதாக தமிழ்ச் சொற்களின் பிறப்புநெறி என்ற தமது நூலில் குறிப்பிடுகிறார். அந்நூல் எமது பார்வைக்குக் கிடைக்கப்பெறவில்லை. அவ்வாறே ஈழத்துத் தமிழ்ச்சொல் வழக்கு அகராதி (2020) எனும் நூலொன்றும் வெளிவந்துள்ளதாக “ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை எழுதும் முறை” என்ற நூலின் மீள்பதிப்பினை வெளிக்கொணர்ந்த திருமதி திருஞானேஸ்வரி சதாசிவம் அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்.

ஆ

தமிழியற் புலத்தில் சதாசிவம் அவர்கள் தனித்த அடையாளத்தைப் பெற்றமைக்கு மொழியியல் ஆராய்ச்சிகள் மாத்திரமல்லாது, அவர் தொகுத்தளித்த ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம் எனும் நூலாக்கமும் பின்புலமாக விளங்கியது. ஈழத்துப் பூதந தேவனார் முதற்கொண்டு க.வைத்தியலிங்கம்பிள்ளை வரையாக நூற்று நாற்பத்து மூன்று ஈழத்துப் புலவர்

களாற் பாடப்பட்ட செய்யுளிலக்கியங்களில் இருந்தும் தனிப்பாடல்களிலிருந்தும் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட இலக்கியச் செழுமைமிக்க கவிகளின் தொகுப்பாக அந்நூலாக்கத்தை வெளிக்கொணர்ந்தார். அந்நூல் ஈழத்துப் புலவர்களின் ஆளுமைகளை வெளியுலகிற்குக் காட்டும் கருவிநூலென்ற அடிப்படையிலும் ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றெழுதுகைக்கான அடிப்படைகளைத் தன்னகத்தே கொண்டமைந்த ஆக்கம் என்ற அடிப்படையிலும் பெரும் கவனிப்புக்குரியதாக விளங்குகிறது. இரண்டாவதாக வலியுறுத்தப்பட்ட விடயம் மேலும் தெளிவுறுதல் அவசியம். அந்தத் தெளிவு ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்று எழுதுநெறியில் அந்நூல் பெறும் முக்கியத்துவத்தை எடுத்துக்காட்டும்.

“இலக்கிய வரலாறு” என்ற தொடர் இருவேறு அர்த்தங்களைத் தருவது. இலக்கியத்தின் வழியாக - இலக்கியத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு வரலாற்றைப் (சமூக, அரசியல், பொருளாதாரம், பண்பாடு) புரிதல், இலக்கியத்தின் வரலாற்றை - காலவரன்முறையான வளர்ச்சியை எடுத்துரைத்தல் ஆகிய அர்த்தங்கள் அத் தொடருக்குண்டு. இவற்றில் இலக்கியத்தின் காலவரன் முறையான வளர்ச்சியை அடையாளம் காட்டும் எழுத்து முயற்சியே இலக்கிய வரலாற்று எழுதுநெறி என இங்கு அர்த்தம்கொள்ளப்படுகிறது. இலக்கியத்தின் காலவரன் முறையான வளர்ச்சியை எடுத்துரைக்கும் செயற்பாட்டில் காலப்பகுப்புச் செய்தல், வகுப்புச் செய்யப்பட்ட காலங்களில் எழுந்த இலக்கியங்களை வகை சுட்டல், அவற்றின் பொதுப் பண்புகளை எடுத்துரைத்தல், முன்னைய மரபிலிருந்து மாறுபடும் இடங்களை அடையாளம் காட்டல் ஆகியவை முதன்மை பெறுகின்றன.

ஆங்கில இலக்கிய வரலாற்றின் தோற்றம் (The Rise of English Literary History) குறித்து எழுதிய ரெனே வெலெக், இலக்கிய வரலாற்று ஆய்வு தோன்றிய முறையினைப் பின்வருமாறு விளக்குவார்:

இலக்கிய வரலாற்றின் எழுச்சி வேகமற்ற, ஆறுதலான ஒரு நடைமுறையாகவே இருந்தது. அதனை நவீன விமர்சனம், வாழ்க்கை வரலாற்றியல், வரலாற்றுமுது முறையியல் ஆகியவற்றுடன் மிக்க நெருக்கமாகத் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்காவிடின் விளங்கிக்கொள்ளவே முடியாது. இது மனித இனத்தின் ஆய்வறிவு வரலாற்றின் மிகப் பெரிய புரட்சிகளிலொன்றினதும் வரலாற்றுணர் வினதும் நவீன சுயபிரக்கையினதும் ஓர் அம்சமாகும்.

அவர் கருதுவது போலவே வரலாற்றுணர்வினதும் சுயபிரக்கையினதும் விளைவாகவே ஈழத்திலும் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்று எழுதுகை உதயம் பெற்றது. அத்தகைய எழுதுகையானது வாழ்க்கை வரலாற்றெழுதுகையில் - புலவர் வரலாற்றெழுதுகையில் இருந்தே தொடக்கம் பெறுவதனையும் அவதானிக்கலாம். வாழ்க்கை வரலாறு என்பது தனிமனித வாழ்க்கை வரலாற்றையோ தனிமனிதர் பலரது வாழ்க்கை வரலாற்றின் தொகுப்பையோ கொண்டதாய் அமையலாம். அந்தவகையில், ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றாக்கத்தின் முகிழ்ப்பினை தமிழ்ப் புலவர்களின் வரலாற்றுத் தொகுப்பாக்கங்களாக வெளிவந்த சைமன் காசிச்செட்டியின் “தமிழ் புளுராக்” (The Tamil Plutarch -

1859), ஆர்ணல்ட் சதாசிவம்பிள்ளையின் “பாவலர் சரித்திர தீபகம்” (1886), சுன்னாகம் அ.குமாரசுவாமிப் புலவரின் “தமிழ்ப் புலவர் சரித்திரம்” (1916) ஆகியவற்றில் இனங்காணலாம். இவை தமிழ்ப் புலவர் வரலாற்றின் ஒரு கூறாகவே ஈழத்துப் புலவர் வரலாற்றை அடையாளங் காட்டுகின்றன. ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்ட தமிழ் புள்ளராக், 185 தமிழகத்துப் புலவர்களும் பன்னிரு ஈழத்துப் புலவர்களும் சரிதங்களைக் கொண்டமைந்தது. காசிச்செட்டியவர்களது முயற்சியின் விரிவுபடுத்தப்பட்ட வடிவமாக வெளிவந்த பாவலர் சரித்திர தீபகத்தில் 410 பாவலர்களின் சரிதங்கள் உள்ளடங்குகின்றன. அவர்களுள் 82 புலவர்கள் ஈழத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். குமாரசுவாமிப் புலவரின் சரித்திர நூலில் 39 ஈழத்துப் புலவர்களின் சரிதங்கள் உள்ளடங்கியுள்ளன. இச்சரிதங்களில் வெளிப்படுத்தப்படும் புலவர் வரலாறுகள் ஈழத்திலக்கிய வரலாற்றாக் கத்தின் முகிழ்புக்களே தவிர, முதன் முயற்சிகளாக அடையாளப்படுத்தத்தக்கவையன்று.

ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றாக் கத்தின் முதன் முயற்சி வித்துவ சிரோமணி சி.கணேசையரின் “ஈழ நாட்டுத் தமிழ்ப் புலவர் சரிதம்”(1939) என்ற நூலாக் கத்தில் தொடங்குகிறது. ஈழத்துத் தமிழ்ப் புலவர் சரிதத்தை மாத்திரம் தருகின்ற புலவர் வரலாற்று நூல் என்ற அடிப்படையில் மேற்படி கருத்து முன்வைக்கப்படவில்லை. இந்நூலில் புலவர்களின் வரலாற்றை அவர்களது இறந்த காலத்தின் முறையே முறையாகக் கொண்டு அமைத்துள்ளார். ஆகையால், ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றுப் போக்கொன்றும் உள்ளமைந்து கிடக்கிறது.

மேற்குறித்த ஆக்கங்களைத் தொடர்ந்து வெளிவந்ததே ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம். இலங்கை சாகித்திய மண்டலத்தின் நிதியுதவியுடன் ஈழத்துத் தமிழ்ப் புலவர்கள் பற்றிய சுருக்கமான குறிப்புக்களோடு (புலவர் வாழ்ந்த காலம், ஊர், எழுதிய செய்யுள் நூல்கள், இன்றியமையாத செய்திகள் ஆகியவற்றோடு) அவர்களின் புலமையையும் ஆளுமையையும் வெளிப்படுத்தும் பொருட்டுத் தெரிகவிகளின் தொகுப்பாக வெளிவந்தது என்ற விடயம் முன்னர் சுட்டப்பட்டது. “ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம் என்னும் இந்நூல் ஈழநாட்டில் வாழ்ந்த புலவர்களால் இயற்றப்பட்ட சிறந்த தமிழ்ப் பாடல்களின் தொகுதியாகும்... நூற்று நாற்பத்து மூன்று ஈழத்துத் தமிழ்ப் புலவர்களாற் பாடப்பட்ட செய்யுளிலக்கியங்கள், தனிப்பாடல்கள் என்பனவற்றின் திரிந்தெடுத்த தீஞ்சுவைக் கவிதைகளின் களஞ்சியமாகிய இந்நூலுக்கு “ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம்” எனப் பெயரிடப்பட்டது” என்ற அவரது முகவுரைக் குறிப்பு களும் நூலின் தலைப்பு இவ்வாக்கத்தை “தெரிகவிகளின் தொகுப்பு நூல்” என்று எண்ணத்தைத் தோற்று விக்கலாம். கூர்ந்து நோக்கினால் ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்று எழுதுநெறிக்கான அழுத்தமான பல கூறுகள் இந்நூலிலே அமைந்து கிடத்தல் தெளிவாகும். இவ்வாக்கத்தை தொகுப்பு நூல் எனக் கூறிய சதாசிவமவர்களே “இந்நூல் ஈழத்துக் கவிதைகளின் களஞ்சியமாக மட்டுமன்றி, ஈழத்துச் செய்யுளிலக்கிய வரலாற்று நூலாகவும் விளங்க வேண்டுமென்னும்

நோக்கத்துடன் அமைக்கப்பட்டது” என்று குறிப்பிடுகிறார்.

அவர் குறிப்பிட்டது போலவே ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றாக் கத்திற்கான பல அடிப்படைகளை நூலில் காணலாம். அவற்றுள் முதன்மையானது ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றுக் காலப்பகுப்பாகும். எமதறிவுக்கு எட்டிய வரையில் ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றுக் காலப்பகுப்பு முதன்முதலில் இவராலேயே மேற்கொள்ளப்பட்டது. பெரும்பாலும் அரசியற் காலப் பகுதிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு கீழ்வருமாறு காலப்பகுப்பை மேற்கொள்கிறார்:

1. சங்ககாலம்
2. யாழ்ப்பாணத் தமிழ்வேந்தர் காலம் (1261 - 1505)
3. போர்த்துக்கேயர் காலம் (1505 - 1658)
4. ஒல்லாந்தர் காலம் (1658 - 1796)
5. ஆங்கிலேயர் காலம் (1796 - 1947)
6. தேசிய எழுச்சிக் காலம் (1948)

இவ்வாறு காலப் பகுப்பை மேற்கொண்ட அவர், ஒவ்வொரு காலப்பகுதியையும் அறிமுகம் செய்யும் போது அவ்வக் கால அரசியற் சூழல், இலக்கியங்கள், இலக்கியப் போக்கு ஆகியவற்றை அடையாளப்படுத்திச் செல்கிறார். இவர் மேற்கொண்ட காலப்பகுப்பு பிற்பட்ட காலத்தில் ஈழத்திலக்கிய வரலாற்றாசிரியர்களால் சிற்சில மாற்றங்களோடு கைக்கொள்ளப்பட்டுள்ளமை அவதானிக்கத்தக்கது. ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்று எழுதுநெறியை அதற்குரிய தன்மைகளோடு முன்னெடுத்தவர் பேராசிரியர் பூலோகசிங்கம் ஆவார். ஈழத்து இலக்கியங்கள், ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றைக் கட்டமைத்தல் ஆகியவற்றில் அவர் கொண்டிருந்த ஈடுபாட்டை அவரது ஆராய்ச்சி நூல்கள் வாயிலாகவும் “தமிழ் ஆய்வுச் சிந்தனைகள்” எனும் தொகுப்பு நூலில் இடம்பெறும் பல கட்டுரைகள் வாயிலாகவும் அறிய முடியும். அவற்றுள் “ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியம் - பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரை”(1974), “பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுத் ஈழத்துத் தமிழ் வளர்ச்சி”(1998) ஆகிய கட்டுரைகள் நேரடியாகவே ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றெழுதுகை சார்ந்தன.

பேராசிரியர் ஆ.சதாசிவம் காட்டிய வழித் தடத்தைப் பின்பற்றியே ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றை மேற்காட்டிய இரு கட்டுரைகள் வாயிலாகவும் பூலோகசிங்கம் கட்டமைக்கிறார் எனலாம். இதன் அர்த்தம் சதாசிவத்தின் கருத்தோட்டங்கள் யாவற்றையும் பூலோகசிங்கம் வழிமொழிந்தார் என்பதல்ல பல மாற்றுக் கருத்துக்களைப் பூலோகசிங்கம் கொண்டிருந்தார். பூதந்தேவனார் குறித்த பூலோகசிங்கத்தின் நிலைப்பாடு இதற்குத் தக்க எடுத்துக்காட்டு. சதாசிவம் பூதந்தேவனாரை ஈழத்துப் புலவர்களில் ஒருவராக அடையாளம் கண்டு, அவரிலிருந்து (சங்ககாலம் என்ற காலப்பகுப்பில் இருந்து) ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றைக் கட்டமைப்பார். ஆனால், பூதந்தேவனாரை ஈழத்தவராகக் கொள்வதில் பூலோகசிங்கம் தயக்கம் காட்டினார். சதாசிவத்தின் நோக்கு புலவர்களையும் அவர்களது செய்யுளாற்றலையும் வெளிப்படுத்துதல் என்பதில் குவிமையமாகியிருக்க, பூலோகசிங்கத்தின் நோக்கு இலக்கியப் போக்கை வரையறுப்ப

தாக அமைந்துள்ளமையும் சுவனிக்கத்தக்கது. உண்மையில் ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றை அதன் நெறிமுறை களுடன் கூடிய வகையில் கட்டமைக்கிறார் பூலோகசிங்கம். அந்தக் கட்டமைப்புக்கான அடிப்படைகளை ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியத்தில் இருந்து பெற்றுக்கொண்டார் எனலாம்.

சதாசிவத்தின் வழித்தடத்தைப் பின்பற்றிய பூலோகசிங்கம் காலப்பகுப்பில் சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்தினார். ஆரியச்சக்கரவர்த்திகள் காலத்திற்கு முன்னர் தமிழ் இலக்கிய முயற்சிகள் இடம் பெற்றிருக்கலாம் என்று எண்ணத்தக்க பல சான்றுகள் உள்ளன என்னும் விடயத்தைத் தெளிவுபடுத்திய பின்னர் ஆரியச்சக்கரவர்த்திகள் காலம், போர்த்துக் கேயர் காலம், ஒல்லாந்தர் காலம், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு என்ற அடிப்படையில் பாகுபாட்டை அமைத்துக் கொண்டார். சதாசிவம் அமைத்துக் கொண்ட சங்ககாலம் என்ற பகுப்பைக் கைவிட்டார். பின்வந்த ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றாசிரியர்களும் சங்ககாலம் என்ற பகுப்பை நீக்கிக்கொண்டனர். பூலோகசிங்கத்தைப் பின்பற்றி ஆசிரியச்சக்கரவர்த்திகள் காலத்திற்கு முன்னர் தமிழ்மொழியும் இலக்கியமும் வழங்கியமைக்கான சான்றுகளை முன்னுரைக் குறிப்புகளாக முன்வைத்து வரலாற்றை எழுதுநெறியை முன்னெடுத்தனர். அதாவது, பூலோகசிங்கம் இரு கட்டுரைகள் வாயிலாகவும் வெளிப்படுத்திய விடயங்களை வெவ்வேறு தளங்களில் விரித்து நூலாக்கங்களாக

வெளியிட்டனர். இவற்றைக் கூர்ந்து நோக்குகையில் ஈழத்து இலக்கிய வரலாற்றுக் காலப் பகுப்புகளையும் அவ்வகால இலக்கியப் பண்புகளையும் இலக்கியங்களின் போக்கையும் சதாசிவம் அவர்கள் ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியத்தின் மூலமாக அடையாளப்படுத்த, அதனை அடிப்படையாகக் கொண்டு பூலோகசிங்கம் வரலாற்று எழுதுகையை அதன் தன்மைகளோடு முன்னெடுத்தார் என்பதும் அதன் தொடர் செயற்பாடாக பின்னாளில் விரிவான நூலாக்கங்கள் வெளிவந்தன என்பதும் புலனாகும். இவற்றை நோக்கும்போது ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்று எழுதுநெறியில் ஈழத்துக் கவிதைக் களஞ்சியம் பெறும் முக்கியத்துவம் எளிதிற் தெளிவாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

சதாசிவம், ஆ, 1959, கருத்துரைக்கோவை, சென்னை: காங்ஸ்டன் அச்சகம்.

சதாசிவம், ஆ, 1963, ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை எழுதும் முறை, யாழ்ப்பாணம்: ஆரிய திராவிட பாக்ஷாவிருத்திச் சங்கம்.

சதாசிவம், ஆ, 1966, ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம், கொழும்பு: சாகித்திய மண்டல வெளியீடு.

சதாசிவம், ஆ, 2006, தமிழ்ச் சொற்களின் பிறப்பு நெறி, தஞ்சாவூர்: தஞ்சாவூர் பல்கலைக்கழகம்.

சிவலிங்கராஜா, எஸ், 2003, ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியச் செல்நெறி, கொழும்பு: குமரன் புத்தக இல்லம்.

நடராசா, க. செ, 1982, ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சி, சென்னை: காந்தளகம். மனோகரன், துரை, 1997, இலங்கையில் தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சி, கண்டி - கொழும்பு: கலைவாணி புத்தக நிலையம்.

அச்சத்தின் அறியாக் குழந்தை அது கடவுளாம்
அறியாமை அலகிற் சிக்கி மனமது துவளுமாம்
விதியென்ற விடைசொல்லி மனம் ஆறுமாம்
மனிதராய் நாம்வாழ இவை தேவையாம்

சுவற்றிலே நின்றபல்லி துணைநாடி தினம் கத்துமாம்
பல்லிசொல் தடைபோடுமென்று மனம் சொல்லுமாம்
செல்லும் நற்காரியம் செயலிளக்குமென்று தடுமாறுமாம்
ஒருவாய் நீர்பருக தடைவிலகுமாம்

வீதி கடக்கும் பூனை கண்டால் விதி மாறுமாம்
மன்னர்காலப் போர் உத்தியென மனம் நம்பாதாம்
நம்பிக்கை இழந்து பயணத்தில் மனம்சோருமாம்
பாவம் அந்தப் பூனைமீது பழி சேருமாம்

விளக்கு வைத்தபின் பணம் பரிமாற மனமஞ்சுமாம்
விளக்கொளியில் பணம் எண்ணுதல் பிழையாகலாம்
மின்சாரம் இல்லாக்காலத்தில் அது உண்மையாம்
அவை மறந்தின்றும் பழம்கதை நீளுமாம்

நல்லுடைதரித்து வீடகலும் போது விழிதேடுமாம்
விளக்குமாற்றில் விழித்தால் காரியம் விளங்காதாம்
அழகாடை அழுக்காக்கா வழியிதுவென்ற கதை மாறுமாம்
விளங்காத கூட்டத்தில் விளக்குமாறும் தனைமறைக்குமாம்

அஞ்சாமை அறியாமையின் இருள் நீக்கும்



செவ்வாயில் வளியுண்டோ நீருண்டோ நாசா தேடுமாம்
மனிதனின் வாழ்விடம் அண்டம்தாண்டி அங்கும் நீளுமாம்
குறிப்பில் செவ்வாய்க் குற்றமுண்டோ சாத்திரம் தேடுதாம்
முதிர்கன்னியர் காளையர் வாழ்வும் அதில் சருகாகுமாம்

ஆன்மீகம் ஒழுக்கவாழ்வின் வழிகாட்டியாம்
விஞ்ஞானமும் உளவியலும் அதில் வாழுமாம்
விஞ்ஞானம் மெல்ல உன் ஞானம் திறக்குமாம்
அஞ்சாமை சுயவொழுக்கம் மெல்லத் தலைதூக்குமாம்
- கந்தர்மடம் அ. அஜந்தன

புதிய மர்யாதை

சிவ. ஆரூரன்



காலையிலேயே குளித்துத் தயாராகி, விடுதியின் வாசல் தூணோடு ஒன்றி வெளிக் கதவைப் பார்த்தபடி நிற்கிறேன்.

“அப்பா வாறாரோ, மாஸ்ரர்.” அங்கு வந்த தர்சன் அண்ணா கேட்கிறார்.

“ஓம் அண்ணை.” மகிழ்ந்து சிரிக்கிறேன்.

“பிந்துதோ?”

“இல்லை அண்ணை; அப்பா பதினொரு மணிக்குத்தான் துண்டு பதிவார்.”

“அப் பிடியெண்டால் ...

துண்டுவர, இன்னும் முக்காமணித்தியாலம் எடுக்கும்.”

நான் பயங்கரவாதத் தடைச்சட்டத்தின் கீழ் பல்லாண்டுகளாகத் தடுத்து வைக்கப்பட்டிருக்கும் ஒரு கைதி. இங்கே, புதிய மகசின் சிறைச்சாலையிலுள்ள J-விடுதியில் என்னைப் போன்ற 84 கைதிகள் உள்ளனர். வேறு கைதிகள் இங்கு அனுமதிக்கப்படுவதில்லை. வழமையாக இந்த நேரத்தில் நான் படித்துக் கொண்டிருப்பேன். வீட்டிலிருந்து “விசிற” (Visit) வரும் நாள்களில் மட்டுமே முகப்பில் நிற்பேன். என்னுடைய வழமைக்கு மாறான இச்செயல் எனக்கு விசிற வருகிறது எனப் பலருக்கும் தெரியப்படுத்தி விடும். என்னைப் பார்வையிட வருபவர் கொஞ்ச நேரமேனும் காத்து நிற்கக் கூடாது என்பதால் தான் காத்து நிற்கிறேன்.

“என்ன மாஸ்ரர், கன நேரமா நிக்கிறியன் போல...” என்றபடி ராம் அண்ணை என்னருகே வந்து நின்று பேச்சுத்துணை தருகிறார்.

“...அண்ணை, நான் விசிறறால் வாறத்துக்கு இடையில் சாப்பாடு வந்திட்டால் எடுக்காதயுங்கோ. அப்பா சாப்பாடு கொண்டு வருவார்.”

“சரி மாஸ்ரர்.”

என் பெயரையும் இலக்கத்தையும் சொல்லிக் கூவியவாறு “விசிற்பாட்டி” வருகிறான்.

“ஆம் துண்டு வந்திட்டுது” என்கிறார் ராம் அண்ணை.

ஒரு கையில் புத்தகங்கள் கொண்ட பையையும் இன்னொரு கையில் சாப்பாட்டுக் கலங்கள் கொண்ட பையையும் எடுத்துக் கொண்டு அப்பாவை நேரில் காணப்போகும் அவாவுடனும் விரைந்து செல்கிறேன். விசேஷவிசிற றூமில் ஏறி, பொறுப்பாக நிற்கும் ஜெயிலரிடம் துண்டைக் கொடுக்கிறேன். அவர் அதை வாங்கி ஜெயில் காட் (Jail Guard) டிடம் கொடுக்க, அந்த ஜெயில் காட் அப்பாவைக் கூட்டிவரச் செல்கிறார்.

இனி எந்நேரமும் அப்பா அங்கு வெளிப்படலாம். கண்ணால் எட்டக் கூடியளவு தூரத்திற்கு எட்டியெட்டிப்பார்க்கிறேன்.

“ஆங் அப்பாவாறார்”

அவர் சிரமப்பட்டு இரண்டு பைகளைத் தூக்கிக் கொண்டு வருகிறார். ஒன்றில் புத்தகங்கள்; மற்றையதில் உணவு.

“அப்பா... இஞ்சைநிக்கிறன்.” கூப்பிடுகிறேன்.

“அப்பு, எப்பிடி இருக்கிறாய்?” சிரமங்களை வெளியே காட்டிக் கொள்ளாது அப்பா சிரிக்கிறார். ஆளையாள் முப்பது வினாடிகள் பார்த்துக் கொள்

கிறோம். எம்மிடையே கிடக்கும் மணல் அரிதட்டுப் போன்ற இரட்டைக் கம்பி வலைகளினூடு பார்க்க அத்தனை தெளிவாக இல்லை.

“சாமான் களைக் கொடுத்து விட்டுக் கதையங்கள்” என்கிறார் ஜெயில்காட் சிங்களத்தில். அப்பாவுக்குச் சிங்களம் தெரியும் என்பதால் சிரம மில்லை. எங்களை விடுத்து மேலும் மூவர் விசிற் பார்த்துக் கொண்டிருக்கின்றனர். அப்பா பொருள்களை வழங்க முன்னே வருகிறார். ஜெயிலரின் முன்னிலையில் பொருள்கள் சோதிக்கப்படுகின்றன. அப்பா புத்தகங்களைக் கொடுக்கிறார். பொதுவாக புத்தங்கள் விசற் றாமால் நேரடியாக தரப்படுவதில்லை. SM (சிறை நிர்வாகப் பகுதி)க்கு அனுப்பட்டு, பரிசீலனைக்கு உட்படுத்தப்பட்டு வழங்கப்படும். அங்கு நின்ற ஜெயிலர் எனக்கு முகப்பரிச்சயம் உடையவர். நான் புத்தகம் படிப்பதைக் கண்டுமிருக்கிறார். ஆகையால் S.M அனுப்பாது புத்தகங்களைத் தந்துவிடுகிறார். இறுதியாக அப்பா உணவு தருகிறார். சொப்பிங் பையிலுள்ள கோழியிறைச்சிக் கறியை அவிழ்க்கும் போது அப்பா வின் கையில் குழம்பு பட்டு விடுகிறது. அவர் சைவ உணவாளி என்பதால் அதன் மணம் சிரமத்தை ஏற்படுத்தும் எனப் புரிகிறது. அவர் வெளியே எதையும் காட்டிக் கொள்ளவில்லை. உணவு என்னிடம் தரப்பட்ட பிறகு, அப்பா கடதாசியால் கைகளைத் துடைத்துக் கொள்கிறார். அவரின் கையில் இறைச்சிக் குழம்பு மெழுகியது போல் தெரிகிறது. நான் அதைப் பார்க்க, “வெளியில போய்க் கழுவுவம்” என்கிறார். அப்பாவை சிரமப்படுத்துகிறேன் என நினைக்க வந்ததாக விருக்கிறது. என்னிடமிருக்கும் படித்து முடித்த புத்தகங்களை ஜெயிலரிடம் கொடுக்க, அவர் அவற்றை மேம்போக்காகப் பார்த்து விட்டு அப்பாவிடம் கொடுக்கிறார் “அப்பு, இண்டைக்கு கணக்கப் புத்தகங்கள் கொண்டு வந்ததால் பாரமா இருந்தது. அதனால் சவுக் காரம், சம்பூ, பால்மா அதுகளை கொண்டு வரேல்லை. நாளைக்கு கொண்டு வாறன்.”

“சரி அப்பா.”

அடுத்த கைதி தன் பொருள்களைப் பெறு கின்றார். அப்பாவும் நானும் விசிற்றூமின் மறு முனைக்குச் சென்று பேசுகிறோம். பொதுவாக சிறை களில் கைப்பேசிப் பாவனை இருப்பதுண்டு சட்டத்தால் அனுமதிக்கப்பட்டதல்ல. அனுமதி இல்லை; ஆனால் இருக்கு என்ற தத்துவம் தான். அவர்கள் தான் தருவது; ஆனால் அவர்களின் கண்ணில் படாது பயன்படுத்த வேண்டும். அதிகாரிகளும் கைதிகளும் சேர்ந்து ஆடும் ஓர் ஆடுபுலி ஆட்டம் அது. ஆகையால் வீட்டு விடயம் குறித்து விசிற்றூமில் பேச வேண்டியதில்லை. மூன்று மாதங்களின் பின் ஆளையான் நேரே பார்க்கிறோம். அந்த மகிழ்ச்சி தான்.

அப்பா இடையில் கூறுகிறார். “அப்பு, இரவு அம்மா கதைக்கேக்கை சொன்னா; பெரியம்மா சுகமில்லால் இருக்கிறாவாம். கொஞ்சங் கடுமையாம்.”

“சிக்கலாகுமோ?”

“ஓ... வயதும் போட்டுது தானே.”

எங்கள் குடும்பங்களில், ஏன் எங்கள் பரம்பரையிலேயே எந் நேரமும் புடைவையுடுத்தும் கடைசிப் பெண் அவர்தான். எப்போதுமே சிறுமியின்

துள்ளலோடு குடுகுடு வென நடந்து திரிபவர். மிகவும் உற்சாகமானவர். அவரோடு பழகிய நாட்கள் நினைவுக்கு வரக் கவலையாக இருக்கிறது. அவரைப் பார்க்க வேண்டும் போலிருக்கிறது. வழியில்லை! ஒன்றுமே செய்ய முடியாது! தொடர்ந்து ஊரிலுள்ள வயது போன வர்களின் நினைவு வருகிறது. சிவப்பிரகாசம் மாமா, அம்பிகாபதி மாமா, பெரியப்பா, ஈஸ்வரி பெரியம்மா... என வரிசை வைத்து ஒவ்வொருவரையும் விசாரிக்க, அப்பாவும் சலிப்பின்றிக் கூறிக் கொண்டிருக்கிறார்.

“எல்லாரையும் பாக்கோணும் போல இருக்கு” என்கிறேன்.

“என்ன செய்யிறது, நீ வெளியே வந்தால் தானே பாக்கலாம். வழக்கும் இப்போதைக்கு முடியிறதாத் தெரியவில்லை.”

“அப்பா, நான் விடுதலையாகி வர காலம் எடுக்கும். அது மட்டும் அவையன் உயிரோட இருப்பினமோ தெரியேல்லை.”

“அதுக்கு என்னப்பு செய்யிறது! நீ அவையனைப் பாக்கோணும் எண்டால் நான் தான் சாகோணும்.” அப்பா இவ்வாறு கூறியதும் நான் மேற்கொண்டு எதுவும் பேசவில்லை.

“நேரம் சரி!” ஜெயில் காட்டின்குரல்.

“சரி அப்பு, நான் வெளிக்கிடப் போறன். அவன் போ என்கு கலைக்க முன்னம் போனால் நல்லது.” அப்பா சென்று விட, நான் விசிற் றூமிலிருந்து இறங்கி பிரதான வாசலுக்கு வந்து, பிரதான கம்பிக் கதவினூடு பார்க்கிறேன். நடைபாதையில் அப்பா. கை காட்டிவிட்டுச் சென்று கொண்டிருக்கிறார்.

ஒரு கைதியின் நெருங்கிய உறவினரான பெற்றார், சகோதரர், மனைவி, பிள்ளைகள் இவர்களில் ஒருவர் சாவடையும் பட்சத்தில், அக்கைதிக்கு வீடு சென்று வர உரிமையுண்டு என சிறைச்சாலைச்சட்டம் கூறுகின்றது. பொலிஸ் பாதுகாப்போடு அக்கைதி வீட்டிற்குக் கூட்டிச் செல்லப்படுவார்.

அன்றிரவு அப்பாவோடு பேசுகிறேன்.

“என்னப்பு சொல்லு.” சாவதானமாகப் பேசுகிறார்.

“என்ன செய்யிறியள் அப்பா?”

சும்மா தியானத்தில் இருக்கிறன். உன்னைப் பாத்திட்டு, அப்பிடியே பூபாலசிங்கத்துக்கும் MD குணசேனவுக்கும் போய் நீ சொன்ன புத்தகங்களை வாங்கிக் கொண்டு வந்தனான். இங்கிலிஸ் புத்தகம் தான் கிடைக்கேல்லை.

காலையில் கொடகேக்கு போய்ப் பாப்பம். றுமுக்கு வந்து குளிச்சிட்டு இருக்கிறன். இனி உன்னோட கதைச்சிட்டு வெளியே போய் சாப்பிட்டு வந்தால் சரி. மற்றது கொண்டு வந்த கறி நல்லா இருந்ததோ?”

“கறி நல்லம் அப்பா. உங்கட கையில குழம்பு பிரண்டு போறதைப் பாக்கத்தான் கஸ்ரமாக் கிடக்கு.”

“அப்பு, என்ற கஸ்ரத்தைப் பற்றி யோசிக்காதை. உன்னை பாக்கத்தானே நான் ஊரிலயிருந்து வந்து இஞ்சை நிக்கிறன். உனக்கு என்ன விருப்பம் எண்டு சொல்லு; அதை நான் வாங்கிக் கொண்டு வாறன்.”

“முடிஞ்சால் கொத்துறொட்டி வாங்கிக் கொண்டு வாங்கோ.”

“சிக்கண் தானே, எத்தினை வேணும்?” “ஐஞ்சு

போதும் அப்பா.”

“காலையில் வாங்கேலாது. பொரளையில் பழக்கமான கடை இருக்கு. அங்கை கேட்டுப் பாக்கிறன். முடிஞ்சால் காலையில் வரப்பாக்கிறன். இல்லாட்டி இரண்டு மணிக்குப் பிறகு தான் வருவன்.”

“சரி அப்பா.”

“மற்றது, காலையில் நான் அப்பிடிச் சொல்லிப் போட்டன் எண்டு ஏதும் யோசிச்சனியோ? பெரிசா எடுக்காதை.” “உங்களை என்னிலிருந்து நான் பிரிச்சுப் பாக்கிறேல்லை. “சாகோணும்” எண்டதும் தான் ஒரு மாதிரி இருந்தது. நான் விடுதலையாகி வரும் மட்டும் நீங்கள் இருப்பீங்கள் அப்பா.”

“அப்பு, நீ எல்லாரையும் பற்றிக் கேக்கிறாய்; பாக்கோணும் எண்டிறாய். நீ வரேலாது; அவையன் தான் வந்து உன்னைப் பாக்கோணும். நீ விடுதலையாகி வர இப்போதைக்கு வாய்ப்பில்லை. அப்பு நீ ஊருக்கு வரோணும் எண்டால் நான் தானே சாகோணும். அதுதான் சொன்னான்.”

நான் மெளனமாக இருக்க அப்பா சொல்கிறார். “நெருப்பு எண்டால் வாய் வெந்திடுமோ. நான் சொன்னா நடக்கவா போகுது. நீ ஒண்டும் யோசிக்காதை அப்பு.” அதன் பிறகு, “நான் ஓர் அழைப்பு” என்ற ஓஷோவின் புத்தகத்திலுள்ள ஒரு விடயம் குறித்து அப்பா என்னிடம் விளக்கம் கேட்கிறார். நாம் பேசிக் கொண்டிருக்கிறோம்.

வேறொரு நாள் காலை எட்டுமணி; தொலைக் காட்சியில் தமிழ் நிகழ்ச்சி போய்க் கொண்டிருக்கிறது. நான் எழுதிக் கொண்டிருக்கிறேன். யாரோ திடீரென தொலைக்காட்சியை நிறுத்துகிறார். அனைவரும் ஆனையாள் பார்க்கின்றனர். கைதிகளின் நெருங்கிய உறவினர் யாராவது இறந்து விட்டால் தொலைக் காட்சி நிறுத்தி வைக்கப்படும் நடைமுறை பேணப் படுகிறது. “என்ன நடந்தது?” தர்சன் அண்ணாவிடம் சைகையில் கேட்கிறேன்.

“டொமினிக்கரின் தகப்பன்”

நான் எழுந்து டொமினிக் அண்ணை இருக்கு மிடம் சொல்கிறேன் அதற்கிடையில் எல்லோரும் அங்கு கூடிவிடுகின்றனர். டொமினிக் அண்ணை விவரம் கூறிக்கொண்டு நிற்கிறார்.

இனி அவரின் ஊர்ப் பொலிஸிலிருந்து சிறைச்சாலைக்குத் தகவல் வர வேண்டும். அதன் பின்னர் சிறைச்சாலை அவரை சாவு வீட்டிற்குச் கூட்டிச் செல்லும் ஏற்பாடுகளைச் செய்யும். அவருடைய தந்தையார் ஒரு புகழ் பெற்ற ஆங்கில ஆசிரியராக இருந்தவர். “டொமினிக், ஊர்ப்பொலிஸுக்கு அறிவிச் சிட்டினமோ?” ஒருவர் கேட்க, “இல்லை; நான் போகேல்லை” என்கிறார் டொமினிக் அண்ணை.

எல்லோரும் கலைந்த பின், நான் தனியாக அவரிடம் கேட்கிறேன் “ஏன் அண்ணை போகேல்லை? கடைசியா அப்பாவை ஒருக்கால் பாக்கலாமே.”

“நான் தொண்ணூறில் ஊரைவிட்டு வெளிக் கிட்டிட்டன். ஊரில் இருக்கிற கன பேருக்கு என்னைத் தெரியாது. இப்ப நான் ஊருக்குப் போனால் எல்லாரும் என்னைப் பாக்கத்தான் வருவினம். அப்பான்ர செத்தவீடு பெறுமதி குறைஞ்சிடும்... அப்பா எந்தவித குறையு மில்லாமல் மரியாதையோட போய்ச் சேரட்டும்.”

காற்றாலைகளுக்கிடையில் காற்றாகும் இதயம்...

அசைந்தாடி மென்காற்றில் அலைவற்ற சாமரங்கள்
அரவம் பேச

இசைபாடி இன்முகத்தால் இனியவாய்ப்பல சொல்தந்து
இனிதாய் வந்த

வசையில்லா வண்பொருளும் வாய்த்ததுவே போலாரந்து
விண்ணோர் வாழ்த்த

தசையோடும் உயிராகத் தாய்மண்ணில் சீறிவந்து
தீண்டும் காற்று

கரையோடு வந்துகொஞ்சும் கடலையின் விம்பமது
கண்ணைப் போன்று

தரையோடு சேர்த்துநிற்கும் பெருமணலின் தாகமாக
தாளைக் கேட்க

திரைகொண்ட கடலலைகள் கரையின்தூக் கம்கலைத்து
திரண்டு ஓடும்

விரைகொண்டும் விழுந்தெழுந்தும் வெடுக்கவொண்ணா
வேயதாக வளைந்து ஆடும்

வேகத்தில் கூடிவந்தும் விரைவின்றி மந்தமாயும்
வீசும் காற்றில்

பாகத்தில் பொருந்தவென சுழல்கள்தாம் கொண்டசென்று
கிடைக்கும் மின்னை

தேகத்தின் சூடகற்றி தாராளமாய் மழைவழங்கி
தோய்ந்த காற்று

சோகத்தில் தானூன்றி சோர்ந்தெழுந்த கண்கள்போல்
சிலிர்த்து ஆடும்

காற்றினிலே அலைந்துவரும் காகிதத்தைப் போன்றாடி
கலையும் மனதும்

நேற்றுவரை நிகழ்ந்தவற்றை நிழல்போலே மனதிருத்தி
நெடுமூச் சேர்ந்து

சாற்றியினி சளைக்காதென சாறிழந்த வெறுங்காற்றினில்
சமைக்கும் மின்னாள்

போற்றுவரைப் போலன்றி பின்தொடரும் நல்லவையும்
பணிக்கும் அன்றோ

கனிப்பொருட்கள் இல்லாமை காசுபணம் இல்லாமை
கவனம் கொண்டு

பணிக்கெனவே இயந்திரங்கள் பலவற்றை இயக்கவுமே
பயனின் ராகி

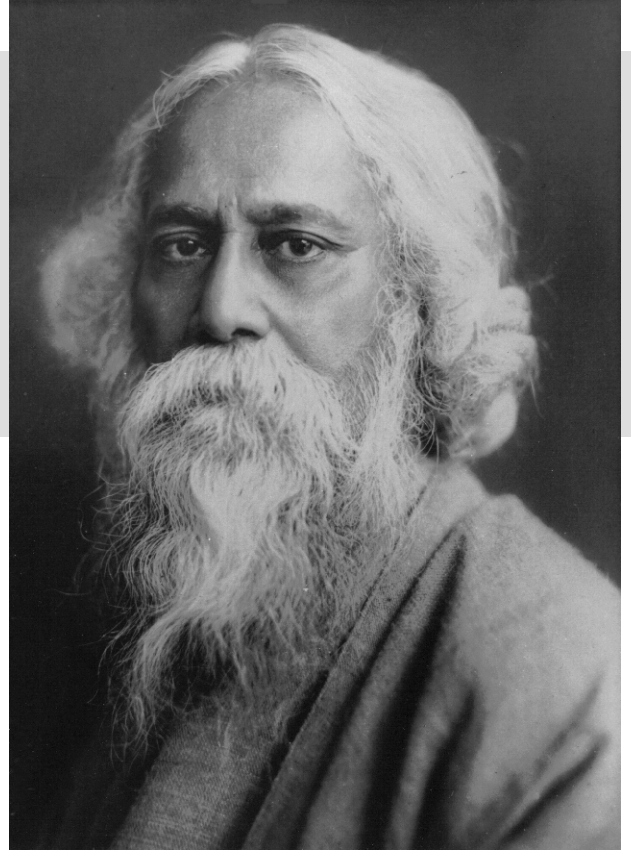
தனித்துவமாய் வாழ்ந்திடவும் தானியந்திரம் இயக்கிடவும்
தவிக்கும் பொழுதில்

துணிச்சலுடன் எழுந்திடவும் தொடர்ந்துநிலைத் துநின்றிடவும்
துணிந்து செல்வோம்

- மைதிலி தயாபரன் -

உலகளவில் பிரபலமாகி வரும் இந்திய இலக்கியம்

■ இப்னு அஸ்மத்



இந்தியாவின் நவீன இலக்கியமானது 1800களின் பின்னர் ஆரம்பமாகியதெனக் கூற இயலும். நவீன இந்திய இலக்கியங்களின் புது யுகமாகவும் இக்காலகட்டம் கருதப்படுகின்றது. போர்ட் வில்லியம் வித்தியாலயத்தை கல்கத்தாவிலும், அதனை அண்டிய செரம்போரில் பெப்டிஸ்ட் மிசன் அச்சகமும் ஆரம்பிக்கப்பட்டதன் பின்னர்தான் இந்த யுகம் தோற்றம் பெற்றது. அக்காலகட்டத்தில் துரிதமான வளர்ச்சியினைப் பெற்ற நிர்வாக யந்திரத்தின் அதிகரித்த கேள்விகளுக்கு முகம் கொடுப்பதற்கென பிரித்தானிய சிவில் பணியாளர்களுக்கு இந்தியாவின் சட்டம், ஒழுங்கு, கலாசார, பண்பாடு, மதங்கள், மொழிகள் மற்றும் இலக்கியங்கள் தொடர்பில் ஆலோசனைகளை வழங்குவதற்கென கிழக்கு இந்திய நிறுவனத்தின் மூலம் மேற்படி வித்தியாலயங்கள் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. இக்காலகட்டத்தில், வாசிக்கும் விடயதானங்கள் வடமொழி பண்டைய இலக்கியங்களிலிருந்தும், வெளிநாட்டு இலக்கியங்களிலிருந்தும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டன. அகராதிகள், இலக்கண நூல்கள் என்பனவும் உருவாக்கப்பட்டன.

பெப்டிஸ்ட் மிசன் அச்சகத்தின் ஆரம்பகர்த்தாவான வில்லியம் கேரியினால் வங்காள இலக்கண நூலொன்றும், ஆங்கில வங்காள அகராதியொன்றும், இரண்டு சிறுகதைகளும் எழுதப்பட்டன. பதினாறாம் நூற்றாண்டின் இரண்டாவது பாகத்தில் தமிழ் மற்றும் ஏனைய மொழிகளிலான புத்தகங்கள் அச்சிடுவதானது ஆரம்பிக்கப்பட்டது. அநேகமான வெளிநாட்டு மிசனரிமார் இந்திய மக்களின் மொழிகளைக் கற்க ஆரம்பித்தனர். இவர்கள், பைபிளை மொழிபெயர்த்தல், கிறிஸ்தவ புராணங்களை எழுதுதல் போன்ற காரியங்களில் மட்டுமின்றி, முதலாவது நவீன இலக்கண நூல்களைத் தயாரித்தமையின் மூலமாக மொழிகளுக்கு பாரிய சேவையினை வழங்கினர்.

அச்சகங்கள் நீண்ட காலத்திற்கு முன்பாகவே தென் இந்தியாவிற்குள் பிரவேசம் கண்டிருந்தன. மிசனரி தொழில் முயற்சிகள் வங்காளத்தைவிட நீண்ட காலமாகவும், அதிக உத்வேகத்துடனும் செயற்பட்டிருந்த போதிலும், மேலைத்தேய கற்கைகளின் அழுத்தமானது ஒப்பீட்டளவில் மந்த நிலையினையே கண்டிருந்தது. எனினும், வங்காளத்திற்கு ஒப்பீட்டளவில்

தென்னிந்தியாவில் இலக்கிய மேம்பாடானது நீண்ட காலத்திற்குப் பின்னர் வெற்றிகாண ஆரம்பித்தது.

மேலைத்தேய ஆன்மீக வாதத்தினை இந்திய இலக்கியத்திற்குள் இயற்கை மயப்படுத்திய ரவீந்திரநாத் தாகூர், அதன் வாயிலாக மேம்பட்ட பொருளில் உண்மையிலேயே நவீனத்துவப்படுத்தினார். இதனை இவர், தெரிந்தோ அல்லது பலவந்தமான வெளிநாட்டு மாதிரிகளுக்கு அடிபணிந்தோ செய்தமை கிடையாது. எனினும், யுகத்தின் உந்துவிசைக்கு அவர் வழங்கிய படைப்பு ரீதியிலான பெறுபெறுகள் காரணமாக அவர் மேலோங்கி விளங்குகின்றார்.

கவிதைகளால் மாத்திரம் அவர் நவீன இந்திய இலக்கியத்திற்கு பங்களிப்பாற்றவில்லை. உரைநடையிலும் நவீன யுகத்தைத் தோற்றுவித்திருந்தார். நாவல், சிறுகதைகள், நாடகம், கட்டுரை, இலக்கிய விமர்சனங்கள் போன்ற அனைத்து வடிவங்களும் அவரால் செதுக்கப்பட்டன.

இந்திய இலக்கியத்தின் புதிய காலகட்டமானது அவரது பாதிப்புகளைத் தாண்டிச் சென்றிருந்தாலும், தாகூர் இந்திய கலாசார மறுமலர்ச்சியின் மிக முக்கிய படைப்பாள சக்தியாக இருந்தவர். அதேநேரம், அதனது அதி சிறந்த வெற்றியை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தியவர் என்பது உண்மை.

வடமொழி மற்றும் மேலைத்தேய மொழிகளில் பெற்றுக் கொண்டவற்றை தமது தாய்மொழியிலிருந்தே பெற்றுக் கொள்ள முடியுமென்ற நம்பிக்கையினை தாகூர் இந்திய எழுத்தாளர்களிடம் ஏற்படுத்தியிருந்தார். இது, அவரால் நிகழ்த்தப்பட்ட மறைமுக அழுத்தமாகும். எனினும், மகாத்மா காந்தி, கால்மர்க்ஸ், பிரொய்ட் போன்ற மாற்றங்களின் தாக்கமானது தாகூரின் இலக்கிய பாதிப்பினை மிக விரைவில் மூடி மறைத்து

விட்டது.

இந்திய இலக்கியவாதிகளிடையே விழிப்புணர்வு பந்தோபாய, ஆர்.கே. நாராயணன் போன்றோர் இலங்கை உள்ளிட்ட பிறநாடுகளில் நெருக்கமான பிரபலத்தை பெற்றுள்ளனர். வங்காள மொழியிலிருந்து சிந்தா லக்ஸ்மி சிங்ஹஆராச்சியினால் சிங்கள மொழிக்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ள பந்தோபாயவின் “அபூவின் உலகம்”, “வீதிப் பாடல்”, “அபராஜித்தயோ” போன்ற நாவல்கள் இன்றும் சிங்கள வாசகர்களிடையே பிரபலமானவை.

அது போன்றே, “மால்குடி நாட்கள்” மூலமாகவும், அதற்கப்பால், “இனிப்பு பண்டங்கள் வியாபாரி”, “மால்குடி வாச” போன்ற பல்வேறு படைப்புகள் காரணமாக ஆர். கே. நாராயணன் சிங்கள வாசகர்களிடையே அழியாத இடத்தை வகித்து வருகின்றார்.

ஆங்கில மொழி எழுத்தாளர்கள் பலரும் இந்திய இலக்கியத்திற்கு அதிக பெறுமானங்களை சேர்த்துள்ளனர். சல்மான் ருஸ்தி, அருந்ததி ரோய், அனீதா தேசாய் போன்ற பலரை இதன்போது நினைவு கூர இயலும்.

உயர் கல்வியின் ஒரு பாடம் என்ற வகையிலும், இணைப்பு மொழி என்ற வகையிலும் ஆங்கில மொழியின் பயன்பாட்டு பெறுமதியைத் தவிர்த்துப் பார்த்தால், இந்திய சிந்தனையில் மூலக்கியிருக்கின்ற முன்னணி சிந்தனையாளர்கள் உள்ளிட்ட இந்திய எழுத்தாளர்களான விவேகானந்தர், ரனதே, கோபலே, ஓரபின்தோ கோல், இராதாகிருஷ்ணன் போன்றோர் தாமாகவே அதனை இலக்கிய ஊடகமாகப் பயன்படுத்தினர். 1820ல் டெரோசியோ முதற்கொண்டு, ஆர்.கே. நாராயணன் வரையில் சில சிறந்த இந்திய எழுத்தாளர்கள் ஆங்கில மொழியில் எழுதுகின்ற உடையாததொரு சம்பிரதாயம் நிலவி வருகின்றது. அந்த வகையில் ரொமேஸ் சுந்தர், மனோமோகன் கோல், சரோஜினி நாயுடு, அவர்களது சம காலத்தவர்களான முல்க் ராஜ் ஆனந்த், ராஜா ராஜ், ஹபானி பட்டாச்சார்யா போன்ற பலரும் ஆங்கில மொழி மூலமான படைப்புகளில் வெற்றியடைந்திருக்கின்றனர்.

கமலாதாவின் கவிதைகளும் சிங்கள வாசகர்களிடையே மிகவும் பிரபலமடைந்துள்ளன. இவரது கவிதைகள் ஆங்கில மொழி மூலமாகவே உலகில் பிரபலமடைந்துள்ளன. “கோட் ஓப் ஸ்மோல் திங்க்ஷ்” எனும் படைப்பின் மூலமாக புகார் விருதினை வென்ற அருந்ததி ராயும் உலகப் புகழ் பெற்ற எழுத்தாளராகத் திகழ்கின்றார். சல்மான் ருஸ்தியும் மிக அதிகளவிலான உலகப் பிரபலத்தினை அடைந்த எழுத்தாளர். இவரது எழுத்துத் துறை தொடர்பில் சிங்கள மொழியில் பிரபல விமர்சகரான டி.சீ.ஆர். குணதிலக்க நூலொன்றையும் எழுதியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

தற்காலத்தை இந்திய இலக்கியத்தில் உலகளவில் பிரபலமடைந்து வருகின்ற எழுத்தாளர்களிடையே கிரண் தேசாய்க்கு மிக முக்கிய இடம் வழங்கப்பட்டு வருகின்றது. இவரது தாயாரான அனீதா தேசாய், “த விலேஜ் பை த சீ” எனும் படைப்பின் மூலமாக உலகின் கவனத்தை ஈன்றவர். 2006ஆம் ஆண்டில் மேன் புகார் விருதினை வென்றதுடன் கிரண் தேசாய் உலகளவில் பிரபலமடைய ஆரம்பித்தார். இவரால் எழுதப்பெற்ற “த இன்ஹெரிடன்ஸ் ஓப்

லொஸ்” இந்த விருதினைப் பெற்ற அதே நேரம், “த இகொனொமிஸ்ட்” சஞ்சிகையானது உலகில் அழுத்தம் தரத்தக்க 20 இந்தியப் பெண்களிடையே இவரையும் ஒருவராகத் தெரிவு செய்திருந்தது.

2008ஆம் ஆண்டு அரவின்த் அட்கா இந்திய தரப்பிலிருந்து மீண்டும் மேன் புகார் விருதினைப் பெற்றுக் கொண்டார். “த வைட் டைகர்” என்கின்ற இந்த நாவல், “தவல வருக்கயா” (வெள்ளை வேங்கை) என்ற பெயரில் சிங்கள மொழியில் வெளிவந்துள்ளது. 47 வயதுடைய இவர், 2020ஆம் ஆண்டு “எம்னெஸ்ட்” என்ற நாவலை வெளியிட்டுள்ளார்.

இவரது வயதையொத்த அமிஸ் திரீபதி அண்மைக்காலமாக இலங்கையிலும் பிரபலமான எழுத்தாளராக வலம் வருபவர். இவரால் எழுதப்பெற்ற “சிவ” எனும் நாவலின் மூன்று பாகங்களும் சிங்கள மொழியில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு, பிரபலமடைந்துள்ளன. இந்த நாவல்கள் இந்திய எழுத்துலக வரலாற்றில் அச்சிடப்பட்டு, வெகு வேகமாக விற்பனையான நாவல்களாக அமைந்துள்ளன. 2010ஆம் ஆண்டு முதல் இன்று வரையில் இந்தியாவில் இவரது நூல்கள் 55 இலட்சம் பிரதிகள் வரையில் விற்பனை கண்டுள்ளன. உலகில் அழுத்தம் தரக்கூடிய 50 இந்தியர்களில் ஒருவராக இவரை இந்தியா டுடே சஞ்சிகை தேர்ந்தெடுத்திருக்கின்றது.

இந்திய லோக் சபாவின் உறுப்பினரான கலாநிதி சசி தநூர் இந்திய எழுத்தாளர்களிடையே அண்மைய யுகத்தில் மிகவும் அவதானத்திற்குரிய எழுத்தாளராகத் திகழ்பவர். இந்திய சாஹித்திய அகாடமி விருது, பொதுநலவாய சபையின் விருது போன்ற பல விருதுகளை வென்றுள்ள இவர், பல்வேறு இந்தியப் பத்திரிகைகளில் பத்தி எழுத்துக்களை எழுதி வருகின்றார். இவர் எழுதிய “த கிரேட் இந்தியன் நவல்” எனும் நாவல் இதுவரையில் 43பதிப்புகளைக் கண்டுள்ளது.

மேலும், அண்மைக்காலத்தை இந்திய இலக்கியம் தொடர்பில் அவதானிக்கின்றபோது சேத்தன் பகத்தின் பங்களிப்பினையும் குறிப்பிட வேண்டும். இவரது Five Point Someone எனும் படைப்பினை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட “த்ரி இடியட்ஸ்” திரைப்படமானது இலங்கையிலும் வெகு பிரபலமடைந்திருந்தது. இவர் ஓர் இயந்திர பொறியியலாளராவார். உலகம் முழுவதிலுமாக பல மொழிகளில் மொழிபெயர்க்கப்படுகின்ற இவரது படைப்புகள் மிக அதிகளவில் விற்பனையாகின்றன. இலங்கை வாசகர்களிடையேயும் இவர் மிகவும் பிரபலமானவராகத் திகழ்பவர்.

உலகளவில் மிகவும் பிரபலமான இந்திய எழுத்தாளர்களது பட்டியலில் மிக அண்மையில் இணைந்து கொண்டவர் கீதாஞ்சலி ஆவார். இவரது “ரெட் சமாத்ரி” எனும் நாவல் ஹிந்தி மொழியிலிருந்து ஆங்கிலத்திற்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டு, புகார் விருதினை வென்றது.

அந்த வகையில், இந்திய இலக்கியமானது நாளுக்கு நாள் உயர் நிலைக்கு வேகமாக முன்னேறிக் கொண்டிருக்கிறது. அதே நேரம், உலக இலக்கியத்தில் நிலையான இடத்தினையும் தக்க வைத்துக் கொண்டு வருகின்றது.

சுதந்திரம்

கனதியான சொல்லின் பரிசளிப்பை
பெறாதவளுக்கு அல்லது
அதைப் பற்றி தெரியாதவளுக்கு

குரல் ஒடுக்கப்பட்ட தாய்களின் வரலாறு
எம் நூற்றாண்டுக்குரியதும்
முந்தியதும் பிந்தியதும்.

கடந்து வந்த முன்னோரில்
தாயாகி பத்துப் பிரசவ வலிகளைக்கூட எதிர்கொண்டு
வலியில் வீறிட்டவள்.
சாதாரண நாட்களில்
குரலற்றுப்போயிருந்தாள்.

பலம் கொண்டவள்
பலவீனமாக்கப்பட்டாள்.

வடிவங்கள் மாறுபடுகிறது.
அறிவார்ந்த பெண் உருவாக்கம் .
பக்கபலமாக ஆண் உறவுகள்.
சரிசமனான உழைப்பு.

கண்ணுக்குத் தெரியாத சுரண்டல்.

ஒரு பட்டுச்சேலை, சல்வார், அபாயா
கரிசனை,முத்தங்கள்.
தனித்த பயணம்.....கைகுலுக்கல்
மகிழ்ச்சி. அப்பாடா
வெற்றி.

கற்பனா சக்தி கொண்டு
வான்பறக்கும் பெண்.
பொய்களின் இறக்கை பெற்றாள்.

கற்பனை
பிரதிகளால் வழிதலும்
இலகின் குறியீடும்.

எழுதிக்களி வாழ்வின் தாகத்தை.
அதுவே சுதந்திரமெனப் பாடு.

உழைப்பின் இயந்திரமே!
உள்ளே, வெளியே, கூர்மைமிகு



வாளாய் தடைகள்.
தாண்ட மாட்டாய் அதை.
தாங்கவும் மாட்டாய்.

சிலபோது உணர்ந்தும்
உணராத உன் ஓட்டம் .
காற்றுக்கு வேலி இல்லையெனப்
பாடி மகிழ்ந்தும். பாடிப் பாடி.

கல்வி, உழைப்பு, மகிழ்ச்சி
திறமை, வாழ்த்து, கௌரவம்.
சரிநிகர் சமானம்.

புற, அகக் கண்கள் அறியும்
ஆழமானவை பேசப்படாதிருக்கிறது.
நரம்பு மண்டலங்களில்
நிறைந்து வழிகிறது கேள்வி.

பெண்ணுக்கு கனதிமிகு சொல் கொண்ட
சுதந்திரம் கிடைத்தது என்ற
செய்தி வேடிக்கையானது
என்பதுதான் கரு.

- அஷ்ரபா நூர்அன்



ராஜிதாவின் 3 கவிதைகள்

இருமை

அறியாத தேசத்தின்
பெருவிரிவு

உட்கார்ந்திருந்தோம்.

நீ வசிக்கும் வீடு - தொடர்
பாதங்களில் நாட்டியங்களின் கூச்சல்

குளியலறையின் அருகில்
கனிந்திருந்த
நாவல்களின் விடமாய்
சலனமேறியது

நீர் தெறித்து
உடலிறங்கும் உன்
அரவம்

திரவம் கொதிக்க

முன்று தேநீர் குவளைகளும்
நீயும் நானும்

பின்
அறிவிப்பின்றிய
முன்வருகை

நீ உதிர்த்த சொற்களில்
ஆறுதல்களின் நீவல்

ஆச்சரியங்களை
ஏப்பமிட
விரியும் கண்களில்
தடுமாற்றங்களின் கூச்சல்

நிலம்குளிரந்த நாளொன்றிலேயே
நிச்சயமாயிற்று

வாழ

அன்பொன்றின்
ஆயுளுக்குமான இருப்பு.

உயிரருட்டும் ஒற்றைச்சொல்

அலைவின் அம்மணங்கள்

திணறி மிதக்கும் வாழ்வுக்கு
அலையும் காலம்

என் தேவைகளின் அம்மணங்களோடு
உங்கள் முன்
மண்டியிடுகிறேன்

அலைக்களியும் உடலோடும்.

ஊசல் தீராத
பிணிதின்ற வனம்

உடலளையும் விரல்கள்
நிலையிருப்பில்
பார்க்காத கண்களும்
சிலிர்த்து உதிர்க்காத
பச்சை வார்த்தைகளும்

மனம் சுரக்காத மதனம்

என்றுமற்று வற்றியே போக...

கன அயர்ச்சி தவிர
அடங்கமறுக்கும்
கூடு

காதலின் பேழ்வாய்
தாய்மையாய்
மெழுவேற

கணத்தே,
அலைச்சலுறுகிறது
எமக்காயிருக்கும் காலம்

வேண்டுதல்
இறைஞ்சுதல்

எதுவாகவுமிருக்கட்டும்

என் உயிரலையும்
இதே காலத்தில்
நீயும் வாழ்கிறாய் என்பது.

போதுமெனக்கு
இவ்வொற்றைச்சொல்.

முகவரிகள்

திக்குவல்லை கமால்



அன்று இரண்டு புத்தகங்கள் கொண்ட சிறிய பொதியொன்று தபால் மூலம் அனுப்ப வேண்டியிருந்தது. ஏதோ அவசரத் தேவை போலும். அந்த நண்பன் முன்கூட்டியே தகவல் தந்திருந்தான்.

அன்று போகவுள்ள பயணத்திலேயே தபாற் கந்தோர் ஒன்றைக் கண்டு பிடித்தால் காரியம் இலகுவாகிவிடும். புத்தகங்களைப் பொதி செய்து முகவரியெல்லாம் எழுதித் தயார் செய்துகொண்டேன்.

எதிர்பார்த்த இடத்தில் இறங்கி விசாரித்த போது நடைத் தூரத்தில்தான் தபாலகம் அமைந்திருந்தமை எனக்கு மட்டற்ற மகிழ்ச்சியைத் தந்தது.

தபாலகம் நான்கு கரும் பீடங்களைக் கொண்டிருந்தது. ஒவ்வொரு பீடத்தின் முன்னாலும் ஐந்தாறு பேர் தத்தமது தேவையை முன்னிட்டு வரிசையில் நின்றனர். எந்தேவையை எங்கே செய்து கொள்வதென்று கண்டுபிடிப்பதற் கிடையில், அங்கு நின்றசிலர் தத்தமது தேவையை முடித்துக்கொண்டு வெளியேறிக் கொண்டிருந்தனர்.

“முத்திரை - பதிவுத் தபால் - பொதிகள்” என்று குறிப்பிட்டிருந்த பீடத்தை நான் நெருங்கி நின்றேன். ஒரு நடுத்தர வயதுப் பெண்மணி அதில் காரியமாற்றிக் கொண்டிருந்தார்.

எனக்கு முன்னால் வரிசையில் ஐந்தாறு பேர் நின்றனர். அவர்களில் இருவரிடம் என்னைப்போல் பொதிகள் காணப்பட்டன. அதனை ஒப்படைத்து விட்டு அவர்கள் போவதையும் கண்டேன்.

என்னுடைய நேரம் வந்தது. நான் பொதியை நீட்டினேன். பெற்றுக்கொண்ட அவள், அதனை அங்கு

மிங்குமாகப் புரட்டிப் பார்த்துவிட்டு “மேகே மொகத்த தியன்னே” என்று கேட்டாள்.

இதில் என்ன இருக்கு ?... என்று கேட்டதற்கு “புத்தகங்கள் ரெண்டு” என்றேன் அடுத்த கேள்வியை எதிர்பார்த்துக்கொண்டு.

“மெஹே அவில்லதமய் பார்ஸல் கரண்டோன” குரல் சற்றே தடிப்பாகவே வெளிவந்தது.

அங்கு வந்துதான் பொதி செய்ய வேண்டுமாம். அவிழ்த்து மீண்டும் எப்படிப் பொதி செய்வது? எனக்கு என்ன செய்வதென்றே புரியவில்லை. எனக்கு முன்னால் நின்று பொதி கொடுத்தவர்களுக்கு இப்படி ஒரு சிக்கலும் ஏற்படவில்லையே.

மீண்டும் விரல்களால் அழுத்தியழுத்திப் பார்த்துவிட்டு “மேக பார்கன்ன பே” என்று திருப்பித் தந்துவிட்டாள்.

ஏற்க முடியாதென்றால் வேறு என்ன செய்வது? எதற்கும் இன்னொரு தபாற் கந்தோரை நாட வேண்டியிருந்தது.

ஒருபோதும் நான் புத்தகங்களைப் பார்ஸல் செய்யாமல் தபாலகங்களுக்குச் சென்றதில்லை. அதற்காக யாரும் அதனை ஏற்காமல் விட்டதுமில்லை. இதுதான் முதற்தடவை.

யுத்த காலத்தில்தான் தபாற் குண்டுப் பீதி ஏற்பட்டதாக ஞாபகம். சந்தேகம் ஏற்பட்டால் பொதுப் பாதுகாப்பு நிமித்தம் மாற்று வழிகளைக் கையாள்வது நல்ல விடயம்தான்.

சின்னப் பொதியொன்று செய்வதற்காக கடதாசி, ஒட்டுத்தாள், கத்தரிக்கோல் எல்லாம் தூக்கிக்

கொண்டு திரிவது நடக்கக் கூடிய காரியமா?

நான் நொந்துபோன மனதுடன் அங்கிருந்து வெளியிறங்கினேன். இனி இன்னுமொரு தபாற் கந்தோரை எங்கு தேடுவது? கடும் வெய்யில் உக்கிர மடைந்துவரும் வேளையாக இருந்தபோதிலும், இன்றே அனுப்பினால்தான் நண்பனின் தேவைக்கு உதவுமென்று மனம்தேறு இடித்துக் கொண்டிருந்தது.

இரண்டொரு மாதங்களின் பின்னர் இன்னொரு பார்ஸல் அனுப்பவேண்டி இருந்தது. இதற்கும் முன்னைய தபாற் கந்தோருக்கே சென்று முயற்சித்தால் என்னவென்று மனம் சொன்னது. அதே பெண்மணியை இலக்காகக் கொண்டுதான். சிலவேளை அந்தக் கதிரையில் வேறு யாரும் அமர்ந்திருந்தால்... பரவாயில்லை ஒரு தனிமனித முயற்சியும் தேடலும் அல்லவா? அன்றும் அதே பாதை... அதே பயணம்... அதே தபாற் கந்தோர்!

மனம் நிறைய எதிர்பார்ப்புக்களுடன் கந்தோருக்குள் காலடி வைத்தேன். அதே கருமபீடத்தில் அதே பெண்மணி. என்னை இனம் கண்டு கொள்வார் என்று சொல்வதற்கில்லை. இப்படி எத்தனைபேர் நாளும் பொழுதும் வருவார்கள் போவார்கள்.

நான் புத்தகப் பொதியை நீட்டினேன். அதனைப் பெற்றுக்கொண்ட பெண்மணி விரல்களால் அழுத்தி அழுத்தி முகவரியை நுணுக்கமாகப் பார்த்தாள். தராசுத் தட்டில் பொதியை வைத்தாள்.

“எகஸிய தஹய்ய” என்றாள் மெல்லிய சிரிப்பின்.

இப்படிச் சிரிக்கத் தெரிந்த இவளா அன்று சிடு மூஞ்சியாய் நின்றாள் என்று நினைத்தபடியே சரியாக நூற்றிப் பத்து ரூபாவைக் கொடுத்தேன்.

ஒட்டித் தரும்படி பெரும்பாலும் முத்திரைகளைத் தருவார்கள். ஆனால் இவளே முத்திரைகளை ஒட்டினாள். திகதி முத்திரையை இருபக்கமும் அழுத்தமாகக் குத்தினாள். அகன்ற ஏடொன்றை விரித்து எல்லாம் பதிந்துவிட்டு “திஸ்ஹதரய்” என்று இலக்கத்தைச் சொன்னாள்.

நான் அதனை மறந்து போகாமல் சட்டென்று கையிலிருந்து பத்திரிகையில் குறித்துக் கொண்டேன்.

மிகவும் நல்ல பெண்ணாக நடந்து கொண்டதை யிட்டு நன்றி சொல்லக் காத்திருந்தேன்.

அவள் ஏதேதோ தேடிவிட்டு முகத்தைப் பார்த்தாள். நான் “பொஹொம ஸ்துதி” என்றேன்.

“ஆ ஹரிஹரி” என்று நெடுநாள் பழகியவள் போல் மனம் திறந்து சிரித்தாள்.

அம்மாடா. காரியம் சிறப்பாக நிறைவேறிய களிப்புடன் நான் வெளியிறங்கினேன்.

அன்றைய பொதியின் சேர்வு முகவரி, திருமனோகரன் மரியதாஸ், கே.கே.எஸ். வீதி, யாழ்ப்பாணம்.

இன்றைய பொதியின் சேர்வு முகவரி, திரு ஆரியசிங்ஹசுமனசிரி, ஆஸிரி மாவத, திம்பிரிகஸ்யாய.

யாரெவரும் இருக்க வேண்டிய இடத்தில் இருக்க வேண்டிய மனோ நிலையில் இருந்தால் எல்லாம் சொல்கியம்தான்.

●

மல்லிகைக் கிழமைகள்

நீளநீளமாய் எரிபொருள் வரிசை
வியந்தபடி நகர்ந்து செல்லும்
நத்தையின் ஓட்டுக்குள் துளி நீராய்
சாலையை நனைத்தபடி
ஊர்ந்து கொண்டிருக்கிறேன்.

நல்லவர்கள் எப்படி வாழ்கிறார்கள்!?
சமுதாய மேடு பள்ளங்களில்
விழுந்து நிமிர்ந்து
வேடிக்கை பார்க்கிறேன்
முட்கள் கிழித்த பாதைகளில் வழிகின்ற
ரத்தத் துணிக்கைகள் சேமித்து
வியர்வையில் கலந்துவிட
எத்தனிக்கிறேன்.

வளைந்த முதுகின் சுருங்கிய தோளில்
தலைப்பில் முடிந்த
முந்தானை கொண்டு மூடிய மார்பில்
ரணங்களின் வடுக்கள்
வர்க்க முரண்பாடுகளிடையே
தர்க்கம் செய்கிறது உன் முத்தம்.

ஆறாம் அறிவின் அசிங்கம்
மனிதன் வளவனாகவும்
வளவன் புனிதனாகவும்
புனிதன் கடவுளாகவும்
கடவுள் மிருகமாகவும்
என்னைத் துரத்தி வர - உன்
நினைவுகளுக்குள் தப்பித்துக் கொள்கிறேன்.

தனக்குள் சிரித்து தன்னையே ரசித்து
நிர்வாணம் மறந்து
அவன் பாடும் பாடலில் வரிகளில்
கண்டுகொண்டேன்
நல்லவர்கள் பைத்தியம்போல் தான்
வாழ்கிறார்கள் என்று.

கனகசபாபதி செல்வநேசன்
அல்வாய்.

கண்டல்காட்டுப் பூனைகள்

ரவீந்திரன் திருஞானசம்பந்தர்



துருக்கியில் தெருநாய்களைவிட தெருப்பூனைகள் அதிகம். எங்குபார்த்தாலும் பூனைகள். கடைவாசல்களில், மதில்களில், அவைக்கென வைக்கப்பட்டிருக்கும் சிறு பெட்டி வீடுகளில் என்று எங்கும் பூனைகள். சுருண்டு படுத்தும், ஒன்றை ஒன்று அடித்துக் கொண்டும், உணவுக்காக ஓடிக்கொண்டும் அவை இருக்கும்.

அவை கைவிடப்பட்ட பூனைகள். ஆனால் அவை இந்திய நகரங்களில் திரியும் மாடுகளைப் போன்று, புனிதமானவையும் கூட. அவற்றுக்கு தண்ணீரும் உணவும் வைத்துவிட்டே பலர் தங்கள் வியாபாரங்களைத் தொடங்குவார்கள்.

ஆனால் கைவிடப்பட்ட மனிதர்கள் தொடர்ந்தும் வேண்டப்படாதவர்களாவே இருந்து கொண்டதது இருப்புக்காக போராடுகிறார்கள்.

தமது இருப்புக்காக ஒருவரை ஒருவர் கொன்றுகொண்டு இருக்கிறார்கள். ஒவ்வொருவரிடமும் அவரவருக்கான நியாயங்கள்.

நியாயங்களை திரிவுபடுத்த முடியும். திரிபுகள் வார்த்தைகளால் ஆனது. வார்த்தைகள் தேவனாக இருந்தது.

வார்த்தைகள் கொல்லும், ஆகவே தேவனும் கொல்லுவார்.

இப்படித்தான் தத்துவங்கள் கூட தர்க்கரீதியாக நியாயப்படுத்தப்படுகின்றன.

ஷோபாசக்தியின் எழுத்து அப்பட்டமானது. அது செத்த மிருகத்தில் நெளியும் புழுக்களைப்போல கண்ட நேரத்திலும் நினைவில் வரும்.

மனைவியை பிரிந்திருக்கும் கணவன், தனக்கு வேண்டியவர்களிடம் “நான் அவளைப் போய்ப் பார்க்கப் போகிறேன்” என்பான்.

இத்தோடு இந்தப் பிரிவு, தனிமை முடிவுக்கு வரட்டும் என்று மனதுக்குள் தோன்றும். “ஓம் நீ போய்ப் பார்” என்பார்கள் அந்த வேண்டியவர்கள். ஆனால் அவன் தனது மனைவியை சந்தித்து பேசும் வார்த்தைகள், அவளைக் கொல்லுகிறது.

வன் மம் நெஞ் செல் லாம் நிறைந்து கொண்டிருக்கும். வக்கற்றவர்கள் காலத்தை குற்றம் சொல்லிக்கொண்டு இருப்பார்கள்.

ஒரு இளைஞன் தனது பெற்றோரில், சகோதரிகளில் வைத்திருக்கும் பாசத்தை, அவர்களை இழப்பதோடு அதையும் இழந்துவிடுவானா? அனாதரவாக தனிமனிதனாக எஞ்சி நிற்கும் போது தனது இருப்புக்கான அர்த்தத்தையும் அவன் இழந்து விடுகிறானா? இதை கணிதம் போல் கூட்டிக் கழித்து ஒரு சொல்லில் விடையாக கூறிவிட முடியாது.

ஷோபாசக்தி ஸலாம் அலைக் என்ற தனது நாவலில் அப்படி ஒரு இளைஞனின் வாழ்க்கையை விபரிக்கிறார். “உலகில் ஒரே ஒரு கதைதான் இருக்கிறது”

இது கதையில் அடிக்கடி வரும் பஞ் டயலாக். அதன் அர்த்தம், மனித மனங்களைப்போல் புதிரானது. மற்ற வாசகர்களுக்கு எப்படியோ தெரியவில்லை. எனக்கு புதிராகவே இருக்கிறது. “மீன் பாடுவது கேட்கிறதா..” என்றால் இலங்கை வாசகர்கள் அதை சாதாரணமாக கடந்து போவார்கள். அதுவே இந்திய வாசகர்களுக்கு ஒரு மாபெரும் கற்பனையாக இருக்கிறது.

ஷோபாசக்தியின் பல நாவல்கள் வாசித்திருக்கிறேன். அவரின் எழுத்துக்கள் மனங்களுக்குள் இருக்கும் மர்மங்களை அம்பலப்படுத்துபவை. மனிதர்கள் இரக்கமற்ற சுயநலவாதிகள் என்பதை அவரின் பாத்திரங்கள் தமது செய்கைகளின் மூலம் காட்டிக்கொடுக்கின்றன.

“ம்” என்றும் ஒரு கதை இருக்கிறது. அது 2004 ஆண்டு வெளிவந்தது. அந்தக் கதையும் இந்தக் கதையை வாசிக்கும் போது நினைவில் வந்தது.

ஸலாம் அலைக்கை இரு பக்கங்களில் இருந்து வாசிக்க வேண்டும் காரணம் அதன் வடிவமைப்பு. ஆனால் கதைக்கு இந்த வடிவமைப்பின் முக்கியத்துவம், இரண்டு மரணங்களுக்கான மரியாதையில் வந்து நிற்கிறது.

கதைக்குள் பல மரணங்கள் நிகழ்கின்றன,

அவை தெருநாய்களைப்போல் அடிபட்டு அனாதரவாய் வீழ்கின்றன.

இலண்டனுக்கும் பிரான்சுக்குமான சுரங்கப் பாதை இரு நாடுகளில் இருந்தும் தோண்டப்பட்டு நடுவிலே சந்தித்துக் கொண்டன. அந்த நிகழ்வு சரித்திரமுக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாக பேசப்பட்டது. இங்கு கதையின் இரண்டு திசைகளின் இறுதியில் சொல்லப்படும் மரணங்கள் வெவ்வேறு காலகட்டங்களில் நிகழ்பவை, அதற்கான மதிப்பும் வேறு, அதில் வரும் பாடல் மட்டும் ஒன்று. அது பிரான்சின் தேசியகீதம். இதுதான் நூலின் மையமாக இருக்கிறது.

நூலின் வெளித்தோற்றம் பிரான்சின் தேசியக் கொடியில் இருக்கும் மூன்று நிறங்கள் போல், ஒரு அட்டை நீலம், நடுவில் வழக்கம் போல் வெள்ளைத் தாள்கள், மறுஅட்டை சிவப்பு.

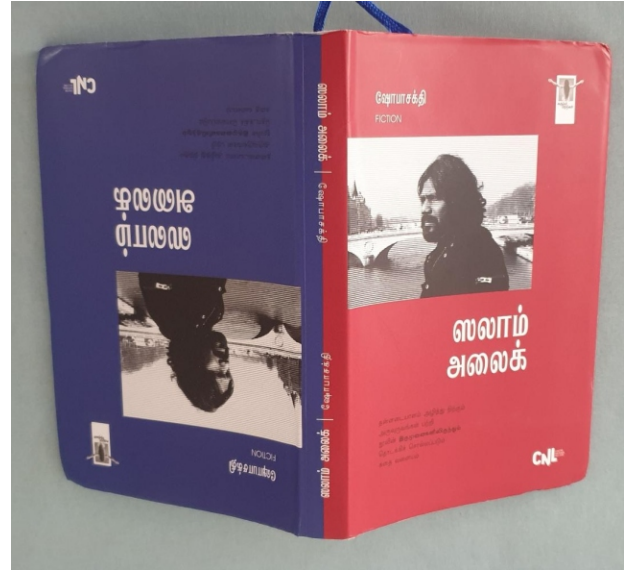
நாவல்களில் அரசியல் நாவல் என்று வரையறை செய்யப்பட்ட நூல்கள் இருக்கின்றன. ஆனால் அரசியல் இல்லாத ஒன்று என்று ஒன்றியில்லை. இது அகதிகளுக்கான ஐநாவின் அரசியலை, அவர்களின் ஒப்பந்தத்தில் அடங்கிய பிரான்சிலும், அடங்காத தாய்லாந்திலும் எப்படி இருக்கிறது என்பதை ஷோபா தனது அனுபவத்தைக் கொண்டும் வடித்திருக்கிறார்.

ஷோபாவின் Box நாவல் வெளிவந்தபோது பேராசிரியர்.மு.நித்தியானந்தன் கூறியிருந்தார், ஷோபா எழுத்தாளர் மட்டுமல்ல, நல்ல கதைத் தொகுப்பாளரும் கூட, அதற்காக மேற்கத்திய எழுத்துலகில் தனிப்பிரிவே இருக்கிறது என்று.

ஷோபாவின் இந்த இருமுனைகளும் பிரான்சில்த்தான் ஆரம்பிக்கிறது. ஆனால் இலங்கையிலும் தாய்லாந்திலும் நிகழும் சம்பவங்கள் பல பக்கங்களை கொண்டிருந்தாலும் அதன் தொகுப்பு கதையை எந்த இடையூறும் இல்லாமல் நகர்த்துகிறது.

புத்தகத்தில் முடிவை அவசர அவசரமாக இழுத்துவந்துள்ளதாகவும் எனக்குப்படுகிறது. மேலும் தொடர்ச்சியாகப் போகும் கதையை தொகுக்கும் போது, இந்த இருபக்க முறையை ஒரு விற்பனை யுக்தியாகவும் பயன்படுத்தியிருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது.

வடிவமைப்பை தவிர்த்து கதையை மட்டும் பார்த்தால் இந்த யுக்தி, கதையில் புதுமையைக் கொண்டுவந்ததாக தெரியவில்லை. சினிமாவில் வேண்டுமென்றால் இது சாத்தியப் பட்டிருக்கும். கதை தொடர்ந்து ஒரு திசையில் போகுமாக இருந்தால் அந்த



மரணத்தில் ஒன்று நடுவிலும் மற்றயது இறுதியிலும் வந்திருக்கும். அதேபோல் தேசியகீதமும். இறுதியில் வரும் இரண்டாவது மரணத்தை நடுவில் வந்த மரணத்துடன் பொருத்தி தேசிய கீதத்துடன் முடித்திருக்க முடியும்.

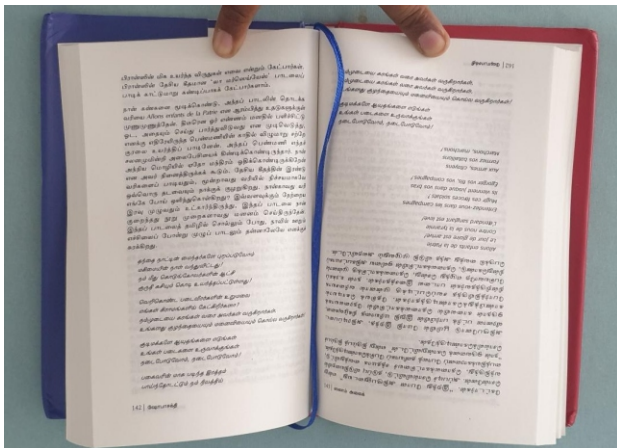
ஆனால் புத்தகத்தின் மொத்த வடிவோடு பார்க்கும் போது இது ஸ்மார்ட்டாக பிரஞ்சு அரசு இந்த அரசியலுக்குள் சிக்குண்டுள்ள அகதிகளின் மன அழுத்தத்தை மேலும் அழுத்துவதும் அதேநேரம் இந்த நாட்டுக்காக ஒரு அகதியோ அல்லது அவனின் மகனோ உயிரை கொடுத்துவிட்டால் அதை போற்றி பாடுவதுமான இருநிலைப்பாட்டை உணரவைக்கிறது.

சில வருடங்களுக்கு முன் பிரான்சில் மாலி நாட்டு அகதி ஒருவர் பல மாடிக் கட்டிடம் ஒன்றில் தொங்கிக்கொண்டிருந்த குழந்தை ஒன்றை ஒரு உதவியும் இன்றி, ஒவ்வொரு மாடியாக தாவி ஏறிக் காப்பாற்றுவார். அதைப் பலர் படம் பிடித்திருந்தார்கள். அதிபர் மக்ரோன் தனது மாளிகையில் அவரை வரவேற்று பிரஞ்சு பிரஜை என்ற அந்தஸ்தும் தீயணைப்பு படையில் வேலையும் கொடுத்து பெருமைப் படுத்தியிருந்தார். அவரை ஜேர்மன் தொலைக்காட்சிகள் கூட பிரான்ஸுக்கு வந்த "Spiderman" என்று புகழ்ந்து தள்ளின.

ஸலாம் அலைக் நாவலிலும் ஜெபானந்தனின் மகன் பிரெஞ்சு ராணுவ வீரனாக மாலியில் போய் இறக்கிறான். இதில் ஷோபாசக்தி மேலே நான் குறிப்பிட்ட சம்பவத்துக்காக மாலியை கதைக்குள் கொண்டு வரவில்லை. ஆனால் அச்சம்பவத்தை அவர் நிச்சயமாக அறிந்திருப்பார் என்று நினைக்கிறேன். மாலியில் பிரெஞ்சு இராணுவத்தினர் 9 வருடங்களாக நிலை கொண்டு கடந்த வருடமே திரும்பி இருந்தார்கள். அதில் பல வீரர்கள் இறந்தும் இருந்தார்கள்.

எல்லா மரணங்களும் ஒன்றல்ல, கண்டலக் காட்டுக்குள் கைவிடப்பட்ட பூனைக் குட்டிகளால் புனிதமாக முடிவதில்லை. அவை சபிக்கப்பட்டபடியே வளர்கின்றன..!

ஸலாம் அலைக் !!



வாழ்க்கை இவ்வளவு சுமையாகிவிடும் எனத் திரு நினைத்தானில்லை. துயரம் கருமை படர்ந்த இரவைப் போலத்துயரம் தருவதாய் இருந்தது. கவலைகள் ஏதுமில்லாமல் அவனால் வாழ்முடியவில்லை. கவலைகளே அவனது வாழ்க்கையாகிவிட்டது.

ஓ.எல் பாஸ் ஆனதும் அவன் எழுதுவினைஞர் பரீட்சை எழுதி வேலையில் அமர்ந்தான். அதிக சம்பளம் இல்லாததால் ஏனோதானோ என்று தான் அவனால் வாழ்முடிந்தது.

அவன் பெண் வாசனை ஏதும் அற்றவனாகத் தான் இருந்தான். திடீரென அவளைக் கண்டதும் அவன் நிலை குலைந்து விட்டான்.

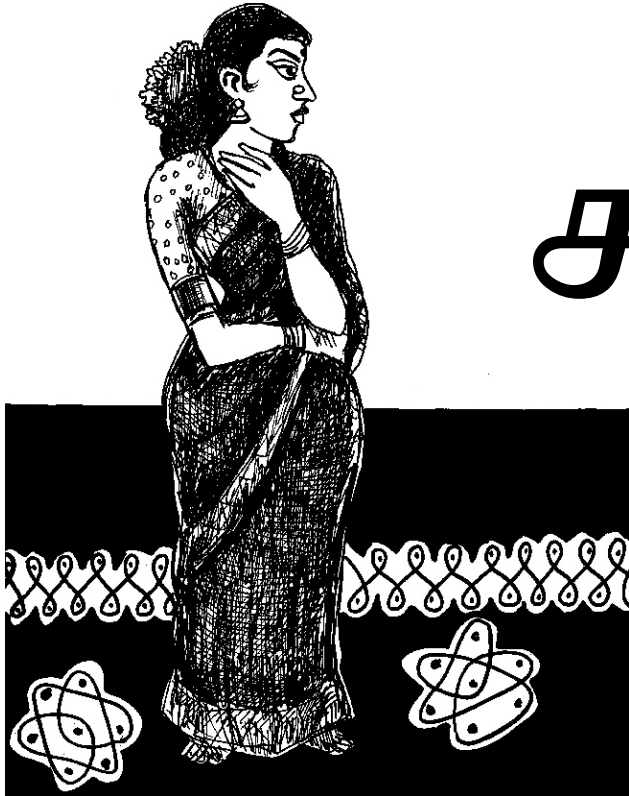
அழகென்றால் அப்படி ஒரு அழகு அவள். நீண்ட கழுத்து பளபளக்கு உதடுகளில் கீறலாய் ஒரு சிரிப்பு; அது உடைந்து அழகு காட்டியது, பொதுவாக அவள்முகத்தோற்றத்தில் ஒரு தனிச்சோபையும் கவர்ச்சியும் வழிந்து கொண்டிருந்தது. அவள் ஊரில் ஏதோ ஒரு பாடசாலையில் வேலை செய்து கொண்டிருந்தாள். செழுமையாக இருந்த அவள் வசதியுடையவளாகவும் இருந்தாள்.

அவளுக்குக் கிட்டவாக தன்னால் போக முடியாது என்ற உணர்வு அவனுக்கு பசுந்தாயிருந்தது. பேசும்பசுமையாக அவள் இருந்தாள்.

உடன் வாழ, உறவு கொள்ளத் தகுதியானவள் என்பதே அவனது கனவாக இருந்தது.

கனவு காண்பதோடு சரி, அதற்குமேல் அவனால் அவளை அணுக முடியவில்லை.

அவளுக்கு அவன் மீது ஏதாவது அபிப்பிராயம் இருந்ததா என்பது கூட அவனுக்குத் தெரியாமலே இருந்தது.



ஆடை நீக்கி, அவளைப் பார்க்க அவன் இச்சை கொண்டான். அப்படியொன்றும் சாத்தியமாகாமல் போவதே உறுதி என்ற நிலை அவனைக் கலக்கம் கொள்ளவைத்தது.

ஒரு சமயம் அவன் அவளை நேரடியாகவே சந்தித்தான் அந்தச் சந்திப்பு பெரிய அளவில் அவனுக்கு எதையும் தந்துவிடவில்லை.

நெருங்கி வந்தவன், சிறிது வியர்வை பட்ட அவளது நெற்றியில் முத்தமிட்டான். பொசு பொசு என்றிருந்த அவளது புருவ மயிர்களை அளைந்தவன், நெருங்கி வந்து, அவளது முகத்தைக் கைகளில் ஏந்தி அவளது கண்களை ஊடறுத்துப் பார்த்தான்.

“போதுமே...!” என்று சினுங்கியவள் அவனது கைகளில் இருந்து நொழுந்தி நிமிர்ந்து நின்றாள்.

அதுவே அவர்களிடையே நிகழ்ந்த நெருக்கமான சந்திப்பு.

அதன் பின்னர், இத்தகைய ஒரு இணக்கமும் நெருக்கம் அவர்களிடையே ஏற்படவில்லை.

அவளைத் திருமணம் செய்து கொண்டால் என்ன என நினைத்தவன் தாயாரிடம் தனது விருப்பத்தைத் தெரிவித்தான்.

அவனது அன்னை அவளை நெருங்கிய பொழுது அவள் மிகுந்த கூச்சத்துடன் ஒதுக்கம் கொண்டு: “இதெல்லாம் நடக்க வேணுமா? என விழிகளால் கேட்டாள்.

நடக்கத்தான் வேணும் எனக்கூறிய அவனது தாயார் அதற்கான முயற்சியில் ஈடுபட்டாள். முயற்சியாவும் அர்த்தமிழந்ததாகவே ஆகிவிட்டது.

ஓரளவு காதல் வயப்பபட்டிருந்த அவள் தனது பெரிய விழிகளை அவர்த்தி காதல்தும்பப் பார்த்தாள்.

அவனால் அதனைத் தாள முடியவில்லை. சொர்க்கத்தின் பக்கலில் இருப்பதான உணர்வையே அவனுக்கு அவள் ஏற்படுத்தினாள்.

கால நகர்வு அவளது பெற்றோர்களுக்கு அவளை அவனுக்குச் சடங்கு செய்து வைத்துவிட

கானல்

க.சட்டநாதன்

வேணும் என்ற உணர்வையே ஏற்படுத்தியது. ஆனால் அது சாத்தியமாகவில்லை.

தகுந்த வரணத்தேடி அலைந்த அவர்கள் அவளுக்குப் பொருத்தமாக ஒரு பட்டதாரி இளைஞனைக் கண்டடைந்தார்கள்.

எல்லாமே ஆகிவிட்டது என்று நினைத்த பெற்றோர்களை ஏமாற்றம் அடைய வைத்தாள்.

மணம் முடித்தால் திருவைத்தான் மணம் முடிப்பது என்ற மன ஓர்மம் அவளுக்கு ஏற்பட்டு விட்டது.

வெக்கத்தை விட்டு வாயுன்னினாள். அவளது அணுகுதல் எவையும் அவளை அசைப்பதாக இல்லை.

தனது பற்றாக்குறைகளுடன். அவளை மணப்ப தென்பது முடியாத காரியம் என்பதை அவன் உணர்ந்து கொண்டான்.

அவளை அணுகிய அவள் அவனது மன வேரங்களை வருடினாள். இச்சையேதுமில்லாமலே அவளால் அவனைக் காதலிக்க முடிந்தது.

வசந்தருவின் எழில் காட்டும் அவள் தன்னை இழந்த நிலையிலும் அவனை மறக்க முடியாதவளாக இருந்தாள்.

ஊதியப் பற்றாக்குறைதானே அவளை அடைய முடியாததற்கான காரணம் என நினைத்தவன், மேலதிக ஊதியத்தைப் பெறுவதற்கு ஏதாவது வழிவகை உண்டா என யோசித்தான். அந்தவகையில் அவளால் எதும் செய்ய முடியவில்லை.

அவளை ஓதுக்கிவிட்டு தனக்கான ஒரு வாழ்க்கையை அவள் அமைத்துக் கொள்ள விரும்பினா

ளல்ல. காலம் கரைந்தது. அத்துடன் அவளது இளமையும் அழகும் கரைந்தன.

அவளது எண்ணமே அவளைப் பாடாய்ப்படுத்தியது.

மனதளவில் அவர்கள் கணவன் மனைவியாக வாழ்ந்தனர்.

அது அவர்களைப் பொறுத்த வரை கானல் நீராகவே ஆகிவிட்டது.

நிறைவாழ்வு வாழ நினைத்தவர்கள் பற்றுக் கோடு ஏதுமற்று, பதகளிப்புடனேயே தமது வாழ்க்கையை நடத்த வேண்டி இருந்தது.

இந்தக் கசங்கலில் இருந்து மீள்தல் என்பது இருவருக்குமே முடியாத காரியம் என்பது அவர்களுக்குத் தெள்ளத் தெளிவாகத் தெரிந்தது.

வாழ்க்கை கசப்பானது தான். அதனைக் கடத்தல் என்பது அவர்களுக்கு ஆகிவராமலே ஆகிவிட்டது. •

ஓய்வே இல்லாமல்
ஓலமிட்டுக் கொண்டிருக்கும்
அவனது ஓட்டை வாய்

நரைத்த தாடி மயிர்களுக்குள்
நங்கூரமிட்டிருக்கும்
முதிர்ந்த அனுபவங்களின்
விவாசம் அவன்....

நேர்த்தியற்ற அழுக்கான
ஆடைகளுடன் தெருக்களெங்கும்
பாடிக்கொண்டே பவனி வருவான்

அவனது பைத்தியக்கார தோற்றம்
பாதசாரிகளை அவனைவிட்டும்
தூரப்படுத்தியிருந்தன..

எதை உண்கிறான்
எங்கே உறங்குகிறான்
பல்துலக்குகிறானா
வாரத்தில் ஒருமுறையேனும்
தலை குளிக்கின்றானா என்ற
யாருக்கும் எதுவும் தெரியாது

இவன் ஊர் என்னவோ
உறவுகள் உள்ளனவோ
உறக்கமற்று இரவுகளில்
இவன் ஓயாமல் ஓலமிட
இவனது உறவுகள்
இரக்கமற்று இருப்பது ஏனோ!
மேலதிகவிபரங்கள் எதுவுமே
தெரியாத தெருப்பாடகன் இவன்.

பாதையைக்கடக்கும்
பலதடவைகளில்

தெருப்பாடகன்

-நாச்சியாதீவு பர்வீன்-



போதையில் இவன் உளறுவதாய்
நான் நினைத்ததுண்டு

வீதியின் ஓரத்தில்
நின்று கொண்டு
விளம்பரப் பாதாகை போலவே
எதுகைமோனை கலந்து
ஏதேதோ பேசுகிறான்

மாய உலகம் இதுவென்றான்
மயக்கும் வகையில்
கதை சொன்னான்
நேயமற்ற மனிதர் வாழும்

நேர்மையற்ற உலகென்றான்

ஞான மொழியில் அவன்பேச்சு
வானவெளியில் எதிரொலிக்க
சூனல் முதுகை வளைத்தவனோ
குந்திக்கொஞ்சம் ஓய்வெடுத்தான்

ஓடி நீயும் உழைப்பதெல்லாம்
ஒருபோதும் உதவாதென்றான்
உன் மாடி மனை வீடெல்லாம்
நீ மரித்த பின்னே
உனை ஏற்காதென்றான்

போதிமரப் புத்தனைப்போல்
தத்துவங்கள் பேசினான்
பொய்யை மெய்யென்று
போற்றும் பைத்திய உலகென்றான்

மெய்யான மரணத்தை
மெய்யிலே மறந்து போனாய்
பொய்களின் பின்னாலே
பெருமைக்காய் வலிந்து போனாய்
சகட்டுமேனிக்கு சாடினான் மனிதனை

பகட்டு வாழ்க்கையின்
பக்கங்கள் புரட்டினான்
ஊனக் கண்கள்
உங்களுக்கொன்றும்
புரியாதென்றான்...

வீணர்களோடு இணைந்து வாழ
விருப்பமற்றே வீடு துறந்தேன்
வீதியே என் வீடு என்றான்
விருப்புடனே இங்கே
வாழ்கிறேனென்றான்.

பால்மா தேடி ...

- கஸ்ஸாலி அஷ்ஷம்ஸ்

பிள்ளை அமும் சத்தம் கேட்டது. அதைத் தொடர்ந்து, “புள்ளக்கு மா முடிஞ்சி” என மனைவியின் குரலும் கேட்டது.

இவனுக்கு வந்த கோபம் வார்த்தைகளில் எதிரொலித்தது. “நேத்து ராவே செல்லேலவோ...”

இப்படித்தான் ஒவ்வொரு நாளும் ஒவ்வொன்று. ஸ்கூலுக்கு அது வேண்டும் இது வேண்டுமென நிற்பாள் மூத்தவள். “இண்டக்கு சத்துணவு திட்டத்தில போஞ்சிக் கறி ஆக்கி அனுப்போணும்” என ஞாபகப்படுத்துவாள் மனைவி. “பள்ளிச் சல்லி” என வந்து நிற்பார் முஅஸ்ஸினார். அடுத்த வீட்டுப் பிள்ளைகள் சொகலட் சாப்பிடுவதைப் பார்த்து ஒரு பிள்ளை ஆரம்பிக்க மற்றவர்களும் கேட்டு அடம்பிடிப்பார்கள்.

ஸாபிர் நானாவின் கடைக்குப் போய் காலைச் சாப்பாட்டுக்கு பாண் வாங்கி வந்து விடலாம். அன்கரோ ரத்தியோ... எந்தக் கடையிலும் கடனுக்குத் தரப்பட மாட்டாது.

தாய்ப்பாலும் அவ்வளவாக இல்லை. மீன் இறைச்சியைக் கண்டு பல நாட்கள். ஏதோ வயிற்றுப் பசிக்கு உணவே தவிர சத்துணவென எதுவுமில்லை. இனி எப்படித்தான் தாய்ப்பால் சுரக்கும்?

ஒரு வயதுப் பிள்ளை. டயைத் தவிர வேறு எதையும் வாய்க்கும் எடுக்காது. பால்மா வாங்கித்தான் ஆக வேண்டும்! தொடர்ந்தும் அழுது கொண்டிருக்கிறது பிள்ளை.

ஒரு மாதிரி கடனுக்குப் பாண் எடுத்து வந்து ஸ்கூல் போகும் பிள்ளைகளை அனுப்பியாகி விட்டது.

அமும் பிள்ளையைப் பார்க்கப் பரிதாபமாக இருந்தது. இவனுக்கு ஒரு ஐடியா மனதில் பட்டது. சாச்சாவுக்குக் கொடுத்து விடும்படி சுபஹூ தொழுது விட்டு வரும்போது ரஸீன் தந்த நூறு ரூபாத்தான் இரண்டும் பொக்கற்றில். கையால் தடவிப் பார்த்துக் கொண்டே ஸாபிர் நானாவின் கடைக்கு விரைந்தான்.

“அம்பது கிரேம், நூறு கிரேம் மாப்பக்கடுக இல்லயோ?”

“அதுக மிச்சம் வாரில்ல. வந்தாலும் ஓடனே முடிஞ்சிடய. வேணுமெண்டா நானூறு கிரேம் பக்கட்டொண்டிருச்சிய” என்றவர் கொஞ்சம் இழுத்து விட்டு, “வெல எட்நூறுவா” என்றார்.

ஊரில் நிறையவே கடைகள் உள்ளன. வேறெந்தக் கடைகளுக்கும் வழமையாகச் செல்வதில்லை. என்கெண்டுக்கு சாமான் தருவது இங்குதான். இந்தச் சிறு தேவைக்காக வேறு கடைகளுக்குச் சென்றால் அதையும் இதையும் கூறுவார்கள். இந்தப் பெரிய கடையிலேயே இல்லாவிட்டால் வேறெங்கும் இருக்குமென எதிர் பார்க்கவும் முடியாது.



இந்த ஒரு மாத காலமாக ஆயிரம் ரூபா தாளொன்றைக் கண்டதில்லை. நானூறு கிராம் பக்கற்றை கடனுக்குக் கேட்கப் போய் சனங்களின் முன்னால் தேவையில்லாத வார்த்தைகளைப் பிரயோகித்து விட்டால்...? இவனுக்குத் தலை சுற்றியது.

வேறு எந்த வருமானமும் இல்லாத அன்றாடம் உழைத்துச் சாப்பிடும் கூலித் தொழிலாளி இவன். பொருளாதாரத்தில் பரகத் இல்லாவிட்டாலும் பிள்ளைகள் விடயத்தில் அல்லாஹ் பரகத்தாக்கி வைத்து விட்டான். எல்லாம் ஐந்து பேர். கடைசிக்கு முந்திய பிள்ளையும் போத்தலில் பால் குடிக்கும் வயதுதான். இரண்டு பேருக்கும் கொடுக்கப் போனால் கடைசிப் பிள்ளைக்கு ஆப்பாகி விடும் என்பதனால் மூன்று மாதங்களுக்கு முன்னரே பால் நிறுத்தப்பட்டது.

இப்போது எண்ணூறு ரூபாவுக்கு விற்கப்படும் பக்கற் ஆறு மாதங்களுக்கு முன்னர் முந்நூற்று அறுபது ரூபாவுக்கு இருந்ததுதான். டீசல் பெற்றோல் எப்படி மளமளவென விலை ஏறியதோ அதுபோலவே பால்மா வகைகளும்.

கிலோ அன்கரை நினைத்துக் கூடப் பார்க்க முடியாது. இரண்டாயிரத்து நானூறு ரூபாவென நேற்று ஒருவர் சொல்லிக்கொண்டு போனார்.

கொரோனா தொடங்கும்வரை பிள்ளைகளுக்கு இவன் பால்மாவில் எந்தக் குறையும் வைத்ததில்லை. ஒருநாள் கூலியை மிச்சம் பிடித்தால் ஒரு கிலோ பக்கற் மூன்று வாங்கி விடலாம். விலைக் கழிவும் கிடைக்கும். கொரோனாவுக்குப் பின்னர் கூலி வேலைகளும் குறைந்து விட்டன. ஒருநாள் இருந்தால் பலநாள் வேலையில்லை.

மனச் சோர்வுடன் வீடு திரும்பியவனுக்கு கூலி வேலையொன்று காத்திருந்தது.

“எபிடிசரி பாத்து சமாளிங்கோ” என மனைவி யிடம் கூறிவிட்டு வேலைக்குப் புறப்பட்டு விட்டான். கொஞ்சம் தாமதித்தால் அதற்கும் நாலுபேர் போட்டி போட வருவார்கள்.

கடந்த ஜனவரிக்குப் பிறகு வாழ்க்கைச் செலவு

சடுதியாக அதிகரித்துள்ளதால் கூலி வேலைகளும் மிக அரிது. “அரகல”வுக்குப் பிறகு முன்னரை விட மோசம். சீமேந்து விலை மூவாயிரத்து இருநூறு ஆகிவிட்ட நிலையில் கட்டிட வேலைகள் நூற்றுக்கு எழுபத்தைந்து வீதம் குறைந்து விட்டன. நோன்பு நெருங்கும் போது எக்கச்சக்கமாக வரும் வீடுகளுக்கு பெயிண்ட் அடிப் பதற்கான ஓடர்கள் இம்முறை இல்லை. கூலி வேலைக்கு ஆள் தேவைப்பட்டாலும் வீட்டிலுள்ளவர்களே செய்து கொள்வதைத் தான் அதிகம் காண முடிகிறது.

அன்றைய வேலை முடிவில் இரண்டாயிரத்து ஐநூறு ரூபா கிடைத்தது. வரும் வழியில், அரிசி மற்றும் சில்லறைகளுக்கே ஆயிரத்தைநூறு ரூபா செலவாகி விட்டது. “நல்லவேளை பீடிசிகரட் பாவனை இல்லாதது.” ஊட்டுக்கு போனதுக்கு பொறகு இன்னம் என் தென்தேன் செலவுக வருமோ? நாளகளுக்கு வேலக கெடச்சமோ?” என தனக்குள் கூறிக்கொண்டே மீதிக்காசில் சின்ன அன்கர் பக்கற்றொன்று வாங்க எண்ணினான்.

“அம்பது கிரேம் அன்கரொண்டு...”

“அம்பது கிரேமுகு படபெண்டு முடிஞ்சிடிய. நானூறு கிரேம் பகட்டாவது ஒரு ஜாதீலேம் இல்ல” லாபிர் நானா சொல்லி முடித்தார்.

மனச் சோர்வுடன் களைப்பாகவும் இருந்தது. வீட்டுக்குப் போய் கோப்பி குடித்துவிட்டு வந்து அன்கர் தேடும் எண்ணத்தில் நடக்கத் தொடங்கினான்.

“பெருநாளுக்காவது எடுத்து தரில்ல. பூச்சட்ட யொண்டு எடுத்துத் தாங்கோ...” - பக்கத்து வீட்டுப் பிள்ளையின் சட்டையைக் காணும் போதெல்லாம் தனக்கும் வாங்கித் தரும்படி நச்சரிக்கும் இரண்டாமவள் சாரத்தைப் பிடித்துக் கொண்டாள்.

“எல்லாரும் ஸ்கூலுக்கு போட்டு கொண்டு வார. எனக்கு சப்பாத் வேங்கி தாரில்லயோ?” - கேள்விக் குறியுடன் நின்றாள் மூத்தவள். கொரோனாவுக்கு முன்னர் அவளுக்கென வாங்கிய சப்பாத்து இரண்டு வருடங்களுக்கு பின்னர் தங்கச்சிக்கு தான் சரி.

“ஊட்டிலேம நிண்டதால புள்ளே சட்ட ரெண்டுமே இறுக்கமாகிப் பெய்த்து. ஸ்கூலுக்கு அனுப்பியதெண்டா புதிசா தெச்சவாகிய. கொமராக கிட்டவான புள்ள...” - மனைவியின் நினைவூட்டல்.

இவற்றை விடவும் உடனடித் தேவைகள் பலவும். ஆயிரமல்ல பத்தாயிரம் இருந்தாலும் போதாது.

இவன் சேட்டைப் போடுவதைக் கண்டதும், “வெள்ளனேம் தாத்தகிட்டதான் மா வேங்கியெடுத்த. மறுகேம் கேக்கியதுக்கு வெக்கம். நானூறொண்டே எடுத்துக்கொண்டு வாங்கோ” என மனைவி மீண்டும் தொடங்கிவிட்டாள்.

உடனடித் தேவை பால்மா என்பதனால் உடனடியாகவே வெளிக்கிட்டான்.

ஆயிரம் ரூபாவில் பாணுக்கு மட்டுமே நூற்று என்பது ரூபா.

“இந்தாங்கோ அன்கர், இப்பதான் வந்தது”

பெற்றுக் கொண்டு எண்ணூறு ரூபாவை நீட்டியதும் சேல்ஸ்மன் கேள்விக் குறியுடன் நோக்கினான். இவனுக்குப் புரியவில்லை.

“தெரியவோ, புதிய வெல எட்டுநூறுருவாடது தொளாயிரத்து அம்பதாகி!?”

தர்ம சங்கடம். மீதி நூற்றுமூப்பது ரூபாவுக்கு எங்கு போக! அழ வேண்டும் போலிருந்தது. வந்த கோபத்தில் யார்யாரையோ மனதுக்குள் திட்டினான்.

“இன்னம் ஒரு கெழமேல ஆய்ரம் ரூவாவேம் தாண்டிடும்”

இன்னும் பயம் காட்டினார் லாபிர் நானா.

பழைய எகெளண்ட் பளன்லை நீண்ட நாட்களாகவே செலுத்த முடியவில்லை. “பால்மா சிகரட் கடனுக்கு இல்லை” என்ற “போர்ட்”டும் கண் முன்னாலேயே. நூற்றுமூப்பது ரூபாவையும் எகெளண்ட்டில் போடச் சொல்லி மறுத்து விட்டால் என்ன செய்ய? வாய்திறந்து கேட்க தன்மானம் தடுத்தது.

“அந்த எட்டுநூறு ரூவாவேம் தாங்கவே”

சேல்ஸ்மனும் மறுபேச்சின்றி திருப்பிக் கொடுத்து விட்டான். லாபிர் நானாவும் பார்த்துக்கொண்டுதான் இருந்தார்.

இவன் வீட்டுக்கு வரவில்லை. ரோட்டிலிருந்து கொண்டே யோசித்தான்.

மாட்டிறைச்சி கிலோ இரண்டாயிரம், கோழியிறைச்சி ஆயிரத்து முந்நூறு, இருநூற்றைம்பது கிராம் சாலைமீன் கூட இருநூற்றைம்பது ரூபா... ஹஜ் பெருநாள் உல்ஹிய்யாவுக்குப் பிறகு ஒரு மாதமாக ஒரு துண்டு இறைச்சி மீன் சாப்பிட்டதில்லை.

இவை ஒன்றைப் பற்றியும் இவன் கவலைப் பட்டதில்லை. வீடு வரும் வரை சிந்தனை பிள்ளைக்கு பால்மா வாங்குவது பற்றியதாகவே இருந்தது.

மனைவியிடம் விஷயத்தைச் சொல்ல, பிச்சைக் காரர்கள் வந்தால் கொடுப்பதற்காக வைத்திருந்த சில்லறைக் காசுகள், அலுமாரிக்கு மேலும் அங்குமிங்குமாகவும் கிடந்த சில்லறைகள், “போனிக்கா” வாங்குவதற்காக பிள்ளை ஒளித்து வைத்திருந்த பெருநாள் காசு எழுபது ரூபா அனைத்தையும் சேர்த்து இவனிடம் ஒப்படைத்தான்.

“உக்க தாங்கவே உக்க தாங்கவே...” இளையவர்கள் இருவரும் சேர்ந்து கொண்டு அழத் தொடங்கினர்.

ஓட்டமாக விரைந்தான் கடைக்கு.

அன்கருக்கென தனியான கியூ. இவனது முறைக்கு இரண்டு பேர் இருக்கையில், “சாமன் முடிஞ்சி” என அறிவிக்கப்பட்டது.

“ஏன் பிறந்தாய் மகனே

ஏன் பிறந்தாயோ

இல்லை மக்கள் செல்வமென

ஏங்கும் நாடு பல இருக்க

இலங்கையில் ஏன் பிறந்தாய்

செல்வமகனே?

வைரலாகிக் கொண்டிருந்த பாடல் அருகிலிருந்த ஒருவரின் போனிலிருந்து ஒலித்தது.

ஊருக்கே பெரிய கடை இந்தக் கடை. இங்கே இல்லாவிட்டால் வேறெங்கும் இருக்கப் போவதில்லை.

பிள்ளையின் அழகையை எப்படிச் சமாளிக்கவோ என்ற சிந்தனையில் வீடு நோக்கித் திரும்பிக் கொண்டிருந்தான்.

“இன்று நள்ளிரவு முதல் மண்ணெண்ணெய் விலை லீற்றர் முந்நூற்று நாற்பது ரூபாவாக அதிகரிக்கப்பட்டுள்ளது”

செய்தியறிக்கையில் கூறப்பட்டதை உள்வாங்கிக் கொண்டே கனத்த மனதுடன் வீட்டினுள் நுழைந்தான்.

ஏ.கே.ராமானுஜன்

ஏ.கே.ராமானுஜன் என்ற பெயர் இந்திய இலக்கிய பெருங்கடலுக்குள் பேசப்படும் ஒரு பெயர். கவிதை என்றால் என்ன, கட்டுரை என்றால் என்ன, மொழி பெயர்ப்பு என்றால் என்ன? எல்லாவற்றிலும் முத்திரை பதித்தவர் முனைவர் ராமானுஜன் அவர்கள். எனது இலக்கியத் தேடலின் போது அவரது கவிதை ஒன்று கண்ணில் பட்டது. சிங்கள மொழியில் மொழி பெயர்க்கப்பட்ட அக்கவிதையை மொழி பெயர்த்து ஜீவந்தி வாசகர்களுக்காகத் தரலாம் என நினைத்தேன். பிரபல சிங்களக் கவிஞர் பராக்கிரம கொடிதுவக்கு இக் கவிதையை சிங்கள மொழிக்கு மொழிபெயர்த்திருந்தார். அதனையே தமிழ்மொழி பெயர்ப்பாக நான் இங்கு தருகிறேன். முன்னதாக அவரைப்பற்றிய அதாவது மூலக் கவிதையின் கவிஞரான ராமானுஜன் அவர்களைப் பற்றிய சில குறிப்புகளைப் பதிவு செய்து கொண்டு கவிதையைப் பதிவிடுகிறேன்.

பிரிட்டிஷ் ஆட்சியாளர்களின் நவீன வளர்ச்சியைக் கண்டு தானும் அவற்றில் ஈடுபட வேண்டு என்று எண்ணத்தில் தனது எண்ணக் கருக்களை மாற்றிக் கொண்டு நடை போட்டவர்தான் இந்த ராமானுஜன். இவர் 1929ம் ஆண்டு மார்ச் மாதம் 16ம் திகதி மைசூரில் பிறந்தார்.

ஆங்கில மொழிக்கல்வியை மேற்கொண்டு ஆங்கில இலக்கியத்தில் பட்டம் பெற்று மொழியியல் துறையில் ஈடுபட்டு தனது முனைவர் பட்ட ஆராய்ச்சியை மேற்கொண்டார்.

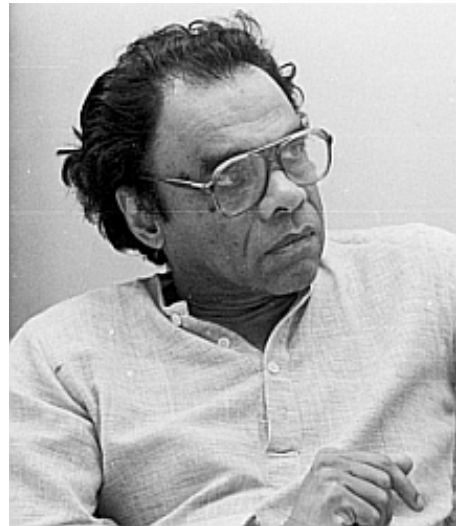
மொழியியல் ஆய்வாளராக, கவிஞராக மட்டுமல்லாமல் மொழிபெயர்ப்பாளராகவும் தனது செயற்பாடுகளை மேற்கொண்டதோடு தமிழ் ஆங்கிலம் கன்னடம், தெலுங்கு, சமஸ்கிருதம் ஆகிய ஐந்து மொழி களையும் ஆய்ந்து நூல்களை எழுதி அறிவியல் துறைக்கு அளித்துள்ளார். விஷேடமாக சங்க இலக்கியங்களை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்து தமிழ் அல்லாதோரும் அறியும் பொருட்டும், படித்துப் பயன்பெறும் பொருட்டும் இரண்டாயிரம் வருடம் பழமை வாய்ந்த தமிழ் இலக்கியத்தின் செழுமையை அழகுபட எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். இவரது நாட்டார் வழக்காற்றியல் இந்திய இலக்கியம், மொழியியல் துறை சார்ந்த கட்டுரைகள் பல்வேறு ஆராய்ச்சி இதழ்களில் வெளி வந்துள்ளன. தமிழ் கன்னட மொழிகளின் ஆக்கத் தன்மைகளை அவற்றின் படைப்பியல் நுட்பங்களை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்திருக்கிறார்.

மேலும், இவர் சிக்காகக்கோ பல்கலைக்கழகத்தில் தெற்காசிய மொழியியல் துறைகளில் பேராசிரியராகக் கடமையாற்றி இருப்பதோடு அப்பல்கலைக்கழகத்தின் சமூக சிந்தனைக் குழுவின் ஓர் உறுப்பினராகவும் ஹவாட், கலிபோர்னியா, மெக்ஸிகன், பெர்கிலியே, பரோடா, விஸ்கான்ஸின் ஆகிய பல்கலைக்கழகங்களில் வருகை தரும் பேராசிரியராகவும் கடமையாற்றி வந்திருக்கிறார். ஆங்கிலம், தமிழ், கன்னடம் ஆகிய மொழிகளில் புலமை பெற்றிருந்ததால் அவரது பன்முக ஆற்றல் மேலோங்கிக் காணப்பட்டது.

இவர் மெக்கார்தர் ஆய்வுப்பணி, சாகித்திய அகாடமி விருது, பத்மஸ்ரீ பட்டங்களையும் பெற்றுள்ளார்.

கரும் கோழி

அதுவரும்
மரத்தில் இலை இல்லை
என்றால் அது வராது
அது வரும்
ஆனால் சில சமயங்களில்
கோழியைப் போன்ற
வட்டமான சிவப்புக் கண்கள்
இருக்கும்
ஒரு குயில் மீது
தையல் தையல்
மறைகிறது மீண்டும்
சந்திப்போம்
அப்படி எல்லாம்
இருக்குக் போதே
கருங்கோழி வட்டமான
சிவப்புக் கண்களுடன்
பார்த்தது...
ஆனால் நீங்கள்
பயப்படுகிறீர்கள்



மூலம் :- ஏ.கே.ராமானுஜன்
(ஆங்கில மொழியில் எழுதும் பாரம்பரியக் கவிஞர்)

தமிழில்
மாவனல்லை எம்.எம்.மன்ஸூர்
பராக்கிரம கொடிதுவக்குவின் சிங்கள மொழிபெயர்ப்பில் இருந்து

The Flightless Butterflies

மரபுகளையும் தொன்மங்களையும்,

அரசியலையும். யதார்த்தத்தையும்

குறைந்த வளங்களோடு

நிகழ்த்திக்காட்ட வந்த நிறைவான

அரங்க முயற்சி –

ஓர் உளவியல் அணுகுமுறை

- அம்ரிதா ஏயெம்.-



அறிமுகம்:

ஓகஸ்ட்- ஜூலை 2000 களில், கிழக்குப் பல்கலைக்கழக ஆங்கிலக் கற்கைகள் துறையினரின் அனுசரணையில், கலாநிதி சி. ஜெயசங்கரினால் நடாத்தப்பட்ட நாடகப் பட்டறையில், வீ. கௌரி பாலினால் எழுதப்பட்டு 1994 ம் ஆண்டு தினமுரசில் பிரசுரிக்கப்பட்ட நீ அழைத்தது போல் ஒரு குரூபகம் என்ற சிறுகதையை அடிப்படையாக வைத்து, அந்தச் சிறுகதை வீ. கௌரிபாலினால், தமிழ் நாடகப் பணுவலாக எழுதப்பட்டு, எஸ்.எம். பீலிக்ஸினால் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு, ஆங்கிலத்தில் இலங்கையின் பல்வேறு பகுதிகளிலும், பல்கலைக்கழகங்களிலும் அரங்கேற்றப்பட்டு, பல்வேறு விருதுகளையும், தேசிய விருதையும் வென்றதும், கலாநிதி சி. ஜெயசங்கரினால் நெறியான்கை செய்யப்பட்ட நாடகம்தான் "The Flightless Butterflies".

உளவியல் என்பது மனிதனின் நடத்தையை அறியும் விஞ்ஞானம். உளவியல் அகநிலை சார்ந்தது. மனித மனத்தின் பன்முகச் செயற்பாட்டை, பல்வேறு நிலைகளை ஆய்வதில் கருத்துச் செலுத்துகின்றது. இலக்கியத் திறனாய்வை உளவியற் பகுப்பாய்வு வழி முறையின் கீழ்நின்று முதன் முறையாக செய்தவர் பிராய்ட்; ஆகும். ஒரு படைப்பாளியின் வெளிப்படையான நோக்கங்களுக்கு அடித்தளமாக விளங்கும் உள்ளுறை நோக்கங்களாக சிலவற்றைக் குறிப்பிடும் முதல் முயற்சியாக இது இருந்தது எனலாம். உளவியற் பகுப்பாய்வு வழிமுறைந்த திறனாய்வில் பிராய்டின் தாக்கம் மிகப் பெரிய அளவினதாகும்.

அம்பியும். உளவியல் பண்புகளும்:

முதலாவது காட்சியில் அம்பி கந்தளாய்க்குளக் கட்டில் இருந்து கொண்டு, குளக்கோட்டனைப் புகழ்கின்றான். அப்போது ராஜ பல்லக்கில் இளவரசி முல்லை வருகிறாள். அம்பி நான்தான் உனது கணவன் முகில்வண்ணன் என்கிறான். முல்லை பல்லக்கை நிறுத்தி கீழிறங்கி அம்பியை நோக்கி கையசைத்துவிட்டு போகிறாள். அம்பி துரத்துகிறான். அவன் ஓடுகிறான். அப்போது இராணுவ வீரர்கள், சிங்களத்தில் ஓட வேண்டாம் என்று கத்திக் கொண்டு, அம்பியை துரத்தி, தங்களது மேலதிகாரியிடத்தில் நிறுத்தி, குளத்தை

குண்டு வைத்து தகர்க்க வந்ததாக கூற, அவர் அவனை பங்கரில் போடுமாறு உத்தரவிடுகிறார்.

இரண்டாவது காட்சியின் நடுப்பாகத்தில், அம்பி பெற்றோர்களின் கண்டிப்பான திணிப்பு காரணமாக ஏதாவது எந்நேரமும் படித்துக்கொண்டே இருக்கின்றான். குளக்கோட்டனின் வீரபிரதாபங்களை சத்தம் போட்டு வாசிக்கிறான். அவனின் தேரோட்டி முகில்வண்ணன் என்றும், அவனின் அழகிய மனைவி முல்லை என்றும் வாசிக்கின்றான். வேறு சம்பாசனைகளும் நடக்கின்றன.

நாலாவது காட்சியில், உயர்தர பரீட்சை தவறி விட்டதைத் தொடர்ந்து நான்கு, ஐந்து வருடங்களாக கட்டாயப்படுத்தி படிக்க வைக்கப்பட்டிருந்தான் அல்லது அசையாது எங்கும் போகாதிருந்தான். அம்பி கதவு தட்டுப்படும் சத்தம் கேட்க, வேண்டா வெறுப்பாய் திறக்க, அங்கே ராசாத்தி பக்கத்து வீட்டுப் பெண் நிற்கிறாள். ஆ! முல்லை என்று என்று கத்துகிறான். நான் உன்னை விரும்புகிறேன் என்று சொல்கிறான். நான் முல்லை இல்லை. நான் ராசாத்தி. என்னை முல்லை என்று கூப்பிட வேண்டாமென்றும், அம்பியின் கல்யாணம் குழம்பிப் பேச்சுவார்த்தை குழம்பிப் போனது பற்றிக் கவலைப்பட வேண்டாம் என்றும் கூறுகிறாள். இருந்தும் அவன் அவையெல்லாவற்றையும் காதிற் கொள்ளாமல், முல்லைபற்றி கவிதை பாடுகிறான். அப்போது, அம்பியின் அம்மா வந்து, ராசாத்தியை அம்பியை கெடுப்பதுதான் என்று துரத்துகிறாள்.

ஐந்தாவது காட்சியில், அம்பி தேரில் அரசனுக்கு காத்திருக்கிறான். முல்லை மாடத்தில் தென்படுகிறாள். அம்பி உணர்ச்சி வசப்படுகிறான். அவன் முல்லைக்கு கையசைக்கிறான். அவளும் கையசைக்கிறாள். அம்பி தேரிலிருந்து குதித்து முல்லையை கூப்பிடுகிறான். மாடத்தில் ஏற முயற்சிக்கிறான். வழக்கி விழுகிறான். முல்லையை தேடுகிறான். எனது, தேவியே! தேவதையே! இளவரசியே! நீ எங்கே போனாய் என்று தேடுகிறான். உணர்ச்சிவசப்பட்டவனாக, அம்பி அங்குமிங்கும் ஓடுகையில், பங்கருக்குள் பொலிசார் வந்து அம்பியை இறுகப் பிடித்து தூக்கிப் போகின்றனர். அப்போது அம்பி முல்லை முல்லை என்று முணுமுணுக்கிறான்.

ஆறாவது காட்சி, நீதிமன்றக் காட்சி. இங்கு குளத்தை குண்டு வைக்கத் திட்டமிட்ட தீவிரவாதியென அம்பி குற்றம் சாட்டப்பட, அம்பி, தனக்கு முல்லையைத் தவிர ஒன்றும் தெரியாது. என்றும், தான் மாடத்தில் முல்லையை தேடியதாகவும் சொல்கிறான். பின் நீதிபதிக்கு அம்பியின் மனநிலை பற்றிய மருத்துவச் சான்றிதழ் காட்டப்பட, நீதிபதி வழக்கை தள்ளுபடி செய்து, அம்பிக்கு மனநிலை சிகிச்சை செய்யுமாறு கூறுகிறார்.

பின் ஏழாவது காட்சியில், அம்பி கோணேஸ்வர கோயில், குளக்கோட்டன் அதன் இயற்கைச் சூழல் பற்றி கவிதை பாடுகிறான். கோயிலுக்கு வரும் பெண்கள் கூட்டத்தில் ஒரு பெண்ணைப் பார்த்து, ஏ! முல்லை, நான் இங்கே, நீ எங்கே போனாய்? என்று அவளின் கையை பிடித்து இழுக்க அவள் அறைகிறாள். அதற்கு அம்பி ஏன் முல்லை எனக்கு அறைந்தாய் என்கிறான். மீண்டும் பெண்களுக்கு அருகில் அம்பி வரப்பார்க்க கோயிலில் நின்றவர்கள் அம்பியைத் தாக்குகின்றனர். உடனே அம்பி மன்னவா! இதுவா உன் மனுநீதி? ஏன் முல்லையை நீ என்னிடமிருந்து பிரித்து உன் காவலர் கொண்டு தாக்கினாயே? மன்னவா இதுவா உன் மனுநீதி? இதுவா உன் மனுநீதி என நாடகம் முடிகிறது.

அம்பியின் உளவியல் சிக்கல் இங்கு ஆராயப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். அம்பியின் ஆழ்மனம் என்பதானது நாம் ஊகித்தே அறியக்கூடிய மனநடவடிக்கைகளாகும். அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில் செயற்பட்டுக் கொண்டிருந்த, அந்த நேரத்தில் நாம் கொஞ்சம் கூட அறிந்திராத மனநிலை. அம்பியின் பெரும்பான்மையான நனவுநிலைச் செயல்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்கே. நனவு நிலையாக விளங்கி, பின் உள்ளுறைந்துவிடுகின்றன. ஆனாலும் பின்னர் அவை மீண்டும் எளிமையாக நனவு நிலையாகி விடுகின்றன.

உளவியல் நாடகமெனப்படுவது தலைவனின் துன்பம், நனவு நிலை என்ற இரண்டு உணர்வு தூண்டல்களுக்கு இடையே நிகழும் பேராட்டத்தால் நிகழ்கின்றது. ஆனால் உளச்சிதைவு நாடகங்களில் நனவு நிலையான உணர்வுத் தூண்டல் ஒன்றிருக்கும் ஆழ்மன நிலைக்கு (அல்லது மனமறியா நிலைக்கு)த் தள்ளப்பட்ட உணர்வு தூண்டல் ஒன்றிற்கும் இடையிலான பேராட்டம் ஒன்றிருக்கும். இந்த நாடகத் தலைவன் அம்பி இவ்வகையான துன்புறுத்தலுக்குள்ளாவதால்; இது உளச்சிதைவு அம்சத்தைக் கொண்ட நாடகமாக கருதப்பட வேண்டியதே.

பெற்றோரின் அத்தீத கண்டிப்புக் காரணமாக, எந்நேரமும் படிக்கச் சொல்லும் சூழ்நிலையில், அம்பி குளக்கோட்டன்-முல்லை-முகில்வண்ணன் கதைகளை திரும்பத் திரும்ப படிக்கிறான். முல்லை மீது மாறாக் காதல் கொள்கிறான். முல்லை பற்றிய பல்வேறு பொய்த் தோற்றங்களின் அம்பி மனம் உழல்கிறது. அம்பியின் மனத்தில் அவள் எவ்வாறு இருந்திருப்பாள்?, எங்கே இருந்திருப்பாள்? என்னும் வினாக்கள் குடைகின்றன. அம்பிக்கு ராசாத்தி முல்லையாக தெரிகிறாள். ஏனெனில், அவள் பக்கத்து வீடு என்பதால், சிறு பருவத்து விளையாட்டுத் துணையாக விளங்கிய தோழியை மையமாக கொண்டு அம்பி தனது பொய்த் தோற்றங்களை மெல்ல மெல்ல கட்டமைத்து அவளை பல்லக்கில் ஏறிவரும் முல்லையாக மனத்தால் மாற்றிக் கொண்டான். உண்மையில் அம்பி கற்பனை செய்திருந்த கி.பி. 14ம் நூற்றாண்டு தொன்மை வாய்ந்த

முல்லையின் வாழ்க்கை என்பது உண்மையில் அம்பியும், ராசாத்தியும் விளையாடிய குழந்தைப் பருவமும், அதன் விளையாட்டுமாகும். முல்லை பற்றிய புராணம் அம்பியின் அடிமனநிலைக்கு தள்ளப்பட்டமையால் (Repression) இராசாத்தி நினைவு மறதிக்கு ஆளானதாய்க் தெரிகிறது.

உளவியல் அணுகுமுறையின் ஒரு சிக்கலான தன்மை என்பது ஒரு படைப்பு பெரிதும் விளங்கிக் கொள்ளப்பட வேண்டுமாயின், அதன் படைப்பாளியின் வாழ்க்கைக் குறிப்புகள் அவசியமாகும். படைப்பை இவ்வாறு ஆய்வு செய்கையில், ஒரு எழுத்தாளரின் நூல்களை அவரது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சியோடு ஒருங்கிணைத்து அவரது அடிமன நிலையை வெளிக் கொணர்தலே பிராய்டின் குறிக்கோளாக இருந்திருக்கிறது. அது எல்லா நேரமும் படைப்பாளிக்கு பொருந்துமா? என்ற என்ற சர்ச்சைகளும் இருக்கின்றன. உதாரணத்திற்கு, இந்த அணுகுமுறையில் படைப்பாளியை அல்லது மூலக்கதாசிரியரை அணுகினால், ஈடிபல் சிக்கலால் மூலக்கதையாசிரியருக்கு தந்தை மேல் ஒரு வெறுப்பு, பழிவாங்கும் உணர்வு ஆழ்மனத்தில் இருந்திருக்கலாம் என்றும், அடுத்தது தனது பெற்றோர்களின் கட்டளைகளாலும், போக்குகளாலும், புரிந்துணர்வின் மையாலும் மூலக்கதையாசிரியர் கடுமையாகப் பாதிக்கப்பட்டிருக்கவும் வேண்டும் என்றும், எனவே அதன் காரணமாக தந்தையையும், கண்டிப்புக்களுக்கான தாயையும் பழிவாங்கும் எண்ணத்தை ஆழ்மனத்தில் அவருக்கு தெரியாமல் கொண்டிருந்தார் என்றும், அம்பியை குணமாக்காமல் விட்டுவிட்டதன் காரணமாக, அது அம்பிக்கு பெண்களினால் கொடுக்கப்படும் அறைகளும், பாதுகாப்புக் காரர்களினால் கொடுக்கப்படும் அடிகளும், அம்பியை அவமானப்படுத்தக் கூடியது அல்லவென்றும், மாறாக பெற்றோரும், குடும்பமும், பாடசாலை, கோயில் போன்ற நிறுவனங்களும், சமூகமும் என்றே எண்ணத்தோன்றும். இதனை ஆசிரியர் எவ்வாறு நோக்குவார் என்பது பரந்த மனப்பான்மையையும், விட்டுக் கொடுப்பையும் வேண்டி நிற்கின்றது. பிராய்டின் கோட்பாடுகளை இன்றளவும் பலர் ஏற்க மறுத்தாலும் மனித வாழ்வில் தீர்வுகாணவியலா புதிர்களாக விளங்கிய மனக் கோணங்கள் பலவற்றிற்கு தக்க விடையளிப்பதாய் பிராய்டின் உளவியல் பகுப்பு அமைந்துள்ளது. இதனைப் போன்றே இலக்கியப் படைப்புகளுக்கு புதிய விளக்கம் அளிக்கும் ஆய்வுக்கும் இலக்கிய மாந்தர்களின் பண்புநலன உரிய முறையில் மதிப்பீடு செய்வதற்கும், பிராய்டின் உளவியற் பகுப்பாய்வு பெரிதும் துணை புரிகின்றது.

பெற்றோர் காட்டும் கண்டிப்பு, எந்நேரமும் படிக்கச் சொல்லுதல், அவனின் சுயவேலைகளையே செய்ய விடாமல் வைத்தல், அத்தீத கவனம், ஓடுக்க விழுமியக் கட்டுப்பாடு போன்றவை சில அடிப்படைத் தேவைகளுக்காக பெற்றோரை சார்ந்து வாழவேண்டும் என்பதால் குழந்தையால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறது. அம்பியின் பெற்றோர்கள் செய்யக்கூடாதனவற்றை அன்பாகவும், பொறுமையாகவும் அறிவுசார்ந்த நிலையிலும் எடுத்துக் கூறியிருந்தால் அம்பியும் நாம் எதிர்பார்க்கத்தக்க பின்னையாகவே வந்திருப்பான். ஆனால் அவ்வாறு இல்லை என்ற படியால், அவனும் பெற்றோருடன் அத்தன்மையிலேயே பழகுகிறான். தண்டிக்கின்ற மனப்பான்மையில் பெற்றோர் கண்டிக்கத் தொடங்கியதால் அம்பி பெரிதும் அந்நியனாக

வளர்கின்றான்.

பெற்றோர் தன்மீது காட்டும் அன்பையும் தான் பெறும் பாதுகாப்பையும் இழந்துவிட நேரும் என்று அம்பி அஞ்சி, மேலும் தனது பெற்றோர் கோபத்தைக் காட்டினால் ஏற்படக்கூடிய விளைவுகளையும், கற்பனை செய்து தன்னுள் அவன் அச்சத்தை வளர்த்துக் கொள்கிறான். அம்பி அப்போது தனது பெற்றோரைக் கொல்ல வேண்டும் என்று கருதினாலும், அதற்கு பெற்றோர் அளிக்கும் தண்டனை கொலைத் தண்டனை யாகவே அது இருக்கும் என்று கருதினான். அந்த தூழலில் பெற்றோருடன் வாழ்வதை பகைவருடன் வாழ்வதைப் போலவே கருதினான். பின் அம்பி அவனுக்கு எதிராகவே ஆற்றாமையினால் மிகப் பெரும் கோபத்தை திருப்பிக் கொள்கிறான்.

நான் மேற்கூறிய கருத்துகளுக்கெல்லாம் பின்வரும் நாடகக் காட்சிகள் சாட்சியாக இருக்கின்றன. இரண்டாவது காட்சியின் ஆரம்பத்தில் அம்பியின் அம்மா அவனின் சேர்ட்டை அயன்பண்ணுவதும், தந்தை அவனின் புத்தக அலுவாரியை துடைப்பதும், அப்போது அம்பி தனது சேர்ட்டை தானே அயன்பண்ண விரும்புவதும், அதற்கு தாய் அவன் விரலை சுட்டுக் கொள்வானென்று அவனை ஏசுவதும், தந்தைகூட அலுவாரியை துடைக்கும் நேரத்தில் பாடசாலையில் தந்த வீட்டு வேலைகளைச் செய்யுமாறும் எச்சரிப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தனது சக மாணவர்கள் சிகிரியாவிற்கு சுற்றுலா செல்லும்போது கூட, அம்பி தனது பெற்றோரினால் வெளியே பாதுகாப்பில்லை. குண்டு வெடிக்கிறது, அம்பி வரும்வரை ஊசிமுனையில் இருப்பது போல இருக்க இயலாது என்று சொல்லி, அவனுக்கு அனுமதி மறுத்து படிக்கச் சொல்கிறார்கள். அம்பி ஏங்கிப் போகிறான்.

சிறுபருவத்தில் தேர்த்திருவிழாவுக்கு பக்கத்து வீட்டு சிறுவர்களுடன் போக அம்பியை அனுமதிக்காத போது, அம்பி சாப்பிட மறுத்து அடம்பிடிக்க, அப்பா காதை பிடித்து, இழுத்துக் கொண்டு கூட்டிக்கொண்டு போகிறார். இப்படியான நடத்தைகளை அம்பி விரும்புவதில்லை.

அம்பியை சிறுசிறு வேலைகளுக்காக அதாவது கடைகளுக்குகூட அவர்கள் அனுப்புவதில்லை. அப்படி அனுப்புவதென்றாலும், அடையாள அட்டை எடு, வீதி அருகாலே போ, யாரோடயும் கதைக்காதே என்று இளைஞனான அம்பிக்கு பெற்றோர்கள் கட்டளை யிடுகிறார்கள்.

பாடசாலையும், அதன் கற்பித்தல் முறைகளும், பெற்றோர், குடும்பம் பிள்ளைகள் மீது கொண்டிருக்கின்ற கற்பித்தல் பற்றிய அணுகுமுறைகள் கேள்விக்குட்படுத்தக்கூடியன. பாடத்திட்டத்திற்கு அப்பால் கற்பதிலும், கற்பிப்பதிலும், அறிவைத் தேடுவதிலும், வாசிப்பதிலும் மிகக் கவனமாக மேற்கூறிய நிறுவனங்கள் திட்டமிட்ட வகையில் தங்களது செயற்பாட்டை முன்னெடுத்துச் செல்கின்றன.

நாலாவது காட்சியின், அம்பி உயர்தரப் பரீட்சையில் தவறியதிலிருந்து நான்காவது வருடமாக தனிமையில் ஒரு அறையில் இருந்து, படித்துக் கொண்டிருப்பது தெரிகிறது. அப்போது அவனது விட்டுக்கு வரும் அவன் அம்பியின் பரிதாபநிலையை அவனுடைய தாய்க்கு விளங்கப்படுத்த முனைகிறான். ஆனால் பலனில்லை. இந்த மனிதர்கள் மாற மாட்டார்கள் என்று சொல்லி ராசாத்தி வெளியேற,

தாயோ அம்பியை, அவன் பைத்தியம் மாதிரி, எப்படிப் பேசுகிறான். அவன் உன்னை பழுதாக்கிப் போடுவான். அவனிடம் கவனம் என்று சொல்கிறான். அவனுக்கு கொடுத்த தினமுரசு பத்திரிகையை வாங்கி அது பாடசாலைக் கல்விக்கு அப்பாற்பட்டது என்று வீசி எறிகிறான்.

வகுப்பறையில், ஆசிரியை பூச்சிகளின் வாழ்க்கை வட்டம் சம்பந்தமாக படிப்பித்துக் கொண்டிருக்கும் போது, அம்பி இடையில் குறுக்கறுத்து கேள்வி கேட்க, ஆசிரியை அதற்கு பதில் சொல்கிறான். அம்பியின் கேள்விகளுக்கு ஆசிரியை இது தேவையில்லாத பாடத்திட்டத்திற்கு அப்பாற்றப்பட்ட விடயம் என்று சொல்லி அம்பியை நிறுத்தச் சொல்கிறான். காலம் சிறிது, பாடத்திட்டம் பெரிது, தேர்வு செய்து படிக்க வேண்டும் என்கிறார். வகுப்பிலிருந்த இன்னொரு மாணவனோ ஆசிரியையிடம் அம்பி கற்பனை உலகத்தில் இருக்கிறான் என்றும், நேரத்தை வீணடிக்கிறான் என்றும் அம்பிமீது குற்றம் சாட்டுகிறான் பின்னர் ஆசிரியை குறிப்புக்களை மாணவனிடம் கொடுத்து வாசிக்கச் சொல்லிவிட்டு மற்றையவர்களை எழுதுமாறு பணித்துவிட்டு வெளியேறிச் செல்கிறார்.

நாங்கள் ஒவ்வொருவரும் கேள்விப்படும் கருத்துக்கள், அனுபவங்கள் போன்றவற்றை அடிப்படையாக வைத்தே எங்களது தீர்மானங்களையும், ஆடிவுகளையும் எடுக்கின்றோம். அந்த வகையில் சமகால கல்வி முறை மாற்றப்பட வேண்டியதும், தீர்க்கப் படவேண்டிய பல அம்சங்களையும் கொண்டமைந்து காணப்படுகின்றது.

சிறுவர்களை அல்லது பிள்ளைகளை முறையாக கையாண்டால் எளிதாக நல்லவற்றுக்கு ஆற்றுப் படுத்தலாம். ஆனால் பெற்றோர்களும், ஆசிரியர்களும், மற்றவர்களும் சிறுவர்களுக்கு தெரிந்தோ தெரியாமலோ தவறான வழிகாட்டிகளாகிவிடுகின்றனர். கல்வி என்பது ஒரு மனிதனை உருவாக்கும், பண்படுத்தும் ஒரு செயற்பாடாகும். அது முறைப்படுத்தப்படாத போது, சிறுவர்களும் அல்லது பிள்ளைகளும் முழுமையற்ற முறையற்றவர்களாக உருவாகி அழிந்து போகிறார்கள்.

அந்த வகையில் The Flightless Butterflies என்ற நாடகம் சாட்டையாய், சம்மட்டியா எங்களின் முகத்தில் ஓங்கிக் குத்துகிறது. ஏ. நஜிவனி பிரான்சிஸ், ஏ. லலினி திசவீரசிங்க, மைத்ரேயி சோமசுந்தரம், பிரகாசினி ஜீவரத்தினம், கே. ஹரிஹராஜ், டபிள்யூ. தர்மேந்திரா, பிறிட்டோ அதயராஜ், பீ. வியேயேந்திரன் போன்ற எட்டு மாணவ நடிகர்களைக் கொண்டு, குறைந்தளவான செட்களைக் கொண்டும் அரங்காற்றப்பட்டதே இந்த நாடகம்.

இந்த நாடகப் பணுவலாக்கம், கூட்டாகப் புதிதளித்தல் முறைக்கு சிறந்த உதாரணமாகும். சிறுகதை உருவாக்கம், குழுநிலையில் படைப்பாக்கம், மொழி பெயர்ப்பு, கலந்துரையாடல்கள், உருவாக்கங்கள், மதிப்பீடுகள் எனப் பல்வேறுபட்ட பயிற்சி முறைகளின் விளைவுகளையும், அனுபவங்களையும், இந்த நாடகத்தின் முழு அரங்காற்றுச் செயற்பாடுகளினூடாகப் புரிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

The Flightless Butterflies ஆங்கில மொழியினூடு எங்கள் மரபுகளையும், தொன்மங்களையும் வெளியார் அறிந்து கொள்வதற்கு மிகக் குறைந்த வளங்களைக் கொண்டு நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்ட நிறைவான அற்புதம் என்றால் அதுமிகையாகாது.

ஹைக்கைகள்

- மதுராந்தகன் -

1. என்னில் இத்தனை அழகா
வியக்கும் கதிரவன்
வானவில்
2. கறுப்புக் கொடி
தேடுதலில் பொலிஸ்
சுதந்திர தினம்
3. பிளந்த குருதித்தசை
புலப்படும் எலும்புகள்
செவ்விதழ்ச் சிரிப்பு
4. பறக்கும் பறவை
பின் தொடரும் முகில்கீற்று
வானில் தாரை விமானம்
5. கங்கைக் கரை
ஒற்றைக்கால் தவம்
கொக்கு
6. சோனா வாரி
அடக்கமான கருமவீரர்
பசுமரம்
7. பாயும் கங்கை
பாசக்கயிறு
தூண்டில்
8. விடா மழை
விடிய விடியக் கச்சேரி
தவளைகள்
9. பெருங்குமுறல்
பாயும் இரத்த ஆறு
எரிமலைக்குழம்பு
10. சிதைந்தது கூடு
பறந்தன வெண்புறாக்கள்
இலவு
11. வண்ணத்துப் பூச்சியின்
பழைய நினைவு
மயிர்கொட்டி

12. முதலைப் பாழியில்
கொழுக்கும் ஆமை
ஊழல்
13. கொலைப்பசி
இரையில் வாந்தி எடுக்கும்
துப்பாக்கி
14. உப்புக் கடலை நாடும்
குளத்து மீன்கள்
அந்நிய மோகம்
15. தலைகள் விழும் தேசத்தில்
பூ விழுந்திருக்கும்
சிவனின் நெற்றிக்கண்

ஆழ் மனத்துயரம்

தன்னிலிருந்து உதிர்ந்த இலைகளை
துயரத்துடன் பார்க்கிறது-மரம்.
ஓலைக்கூரை ஓயாத மழையில் அழுகிறது..
ஓமுகும் கூரையின்கீழ் தூக்கத்தை
தொலைத்த-சீவன்கள்..
பாச ஓலைகள் கிழிகிறது
மனசில் ஆறாத வடுக்கள்..
காலவோட்டத்தில் கண்ணீர்த் துளிகள்..
கூகை கூட கும்மிருட்டில் நிசப்தமாய்..
தூரத்திலோர நாய்- பசியில்
ஊளையிடுகிறது..
காற்றையறுத்து வறண்ட
தொண்டை- தாகத்தில்..
இரவுக்கு வாயிருந்தால் விடியலில்
சொல்லிடும்-சகலதும்..
ஆகாயத்தில் இரு பறவைகள்
சோடியாக சிறகடித்து பறந்தன,
மதியம் குக்கிராமமுடாக நடக்கிறேன்
எந்த வீட்டுக் கூரையிலும்
புகையை காணவில்லை..
வானம் முகிலுக்கு கூடு
காட்டுவதில்லை,என்னுடன்
சேர்ந்து அழுகின்றது..
வலிகொண்ட இதயத்துக்கு
நட்பு- கண்ணீர் துளிகளே!

- சுவிலிலிருந்து பொலிகை ஜெயா.

9

குடும்பம்

என்றொரு

கோயிலிலே...

■ கோகிலா மகேந்திரன்

“பிள்ளை சொல்லாத ஒன்றைப் புரிந்து கொள்ளத் தாயால் மட்டுமே முடியும்....” என்பது ஒரு யூதப் பழமொழி. குடும்பம் என்ற கோயிலிலே பிள்ளைகள் முக்கிய பங்கு வகிப்பர் என்பதை எல்லோரும் அறிவோம்.

“ஈன்ற பொழுதிற் பெரிதுவக்கும் தன் மகனைச் சான்றோன் எனக் கேட்டதாய்”

என்ற குறளைக் கேட்டிராத தமிழ் மொழிப் பேச்சு மேடைகள் இருக்காது. ஆயினும் தன் மகனைச் சான்றாளன் என்று பலரும் போற்றுவதைக் கேள்வியுறும் ஒரு தருணத்தை உருவாக்குவதில் வேறு யாரை விடவும் பெற்றோருக்குத் தான் அதிக பங்குண்டு என்பதை எவ்வளவு ஆழமாகச் சிந்தித்திருப்போம் என்று கூற முடியாது. பிள்ளைகளை யார் வளர்க்கிறார்கள் என்பதைப் பொறுத்துக் குடும்பம் பலவேறு பெயர்களைப் பெறுவதையும் அவற்றின் சாதக, பாதக அம்சங்களையும் இத் தொடரில் முன்னரே பார்த்துள்ளோம். பிள்ளைகளை யார் வளர்த்தாலும் “வளர்க்கும் முறை” என்பது மிக மிக முக்கியமானது என்பதே இங்கு சுட்டத்தக்க விடயம்.” ஒரு குறையும் இல்லாத முழுமையான, மிகச் சரியான பெற்றோரியம் என ஒன்று கிடையாது எனச் சிலர் வாதிடலாம். உண்மைதான்! ஆனாலும் பிள்ளைகள் எவ்வளவு தூரம் போனாலும் பெற்றோரும், வளர்த்தவர்களும் அவர்களின் இயல்புகளாகவும் பண்புகளாகவும் நடத்தைகளாகவும் அவர்களுக்குள் இருப்பார்கள் என்பதை எவராலும் மறுக்க முடியாது. ஆகவே பொருத்தமான பிள்ளை வளர்ப்பு முறை பற்றி அறிய வேண்டியது வளர்ப்பவர்களின் கடமையும் பொறுப்புமாகும்.

சாப்பாட்டைக் கொடுத்தால் பிள்ளை வளர்ந்து விடும் என்றும் ரியூசனுக்கு ஒழுங்காக அனுப்பி விட்டால் பிள்ளை படித்துவிடும் என்றும் நம்புகிற பெற்றோர் பலர் இந்தத் தசாப்தத்திலும் எம்மைச் சூழ இருப்பதாகப் படுகிறது.

தாவரங்களை வளர்க்கும் போது கூட வெறும் நீரும் பசளையும் போதாது என்பதைத் தேர்ந்த விவசாயிகள் நன்கறிவர். நாய் போன்ற செல்லப் பிராணிகள்

வளர்ப்பில் அதைத் தடவிக் கொடுக்கும் போது அது வாலை ஆட்டி முகம் மலர்ந்து சிரிக்கும் என்பதற்கு மேல் “ஆக்ரோஷமுள்ள கடிநாயாக” வராது என்பதைப் பலரும் அவதானித்திருப்போம். தாவர விலங்குகளை விட, மனிதக் குழந்தை அதிக பெறுமானம் கொண்டது தானே!

பிள்ளை வளர்ப்பு முறைகள் பற்றிப் பேசுகிற நூல்கள் சில, அவற்றைச் சர்வாதிகாரப் பெற்றோரியம், வலிமையான ஆளுமைப் பெற்றோரியம், இடம் கொடுக்கும் பெற்றோரியம் என மூன்று பிரிவில் கொண்டு வரும். சில நூலாசிரியர்கள் நான்காக வகுத்திருப்பர். ஐந்தாகவும் பிரிக்கலாம். ஏழு வகையாகவும் பார்க்கலாம். செம்மையாகப் பார்த்தால் பெற்றோர் ஒவ்வொருவரும் பிள்ளைகளை வளர்க்கும் முறை தனித்துவமானதாகவும் மற்றவர்களில் இருந்து வேறு பட்டதாகவும் இருக்குமாதலால், அது பல கோடி வகைப்படும் என்றால் அதுவும் சரிதான்! எப்படி இருந்தாலும் நாலு முக்கிய முறைகளைப் பற்றி அறிவது நிறையவே பயனுள்ளது.

வலிமையான ஆளுமைப் பெற்றோரியம்	உரிமையுடன்	சர்வாதிகாரப் பெற்றோரியம்
இதமான பிள்ளையை ஏற்றுக் கொள்வது	கூடிய அதிகாரம்	இதமற்றது. பிள்ளையை அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளாது
இடம் கொடுக்கும் பெற்றோரியம்	உரிமை காட்டாதது	ஈடுபாடற்ற பெற்றோரியம்

மேலே காட்டப்பட்ட சட்டகத்தைக் கவனமாகப் பார்த்தாலே இந்த நாலு வகையில் சிறந்தது எது என்பது தெளிவாகும். ஆம் அது வலிமையான ஆளுமைப் பெற்றோரிய முறை!

இந்த முறையில் பெற்றோர் பிள்ளை உறவில் நிறையக் கவனம் செலுத்தப்படும். பிள்ளை அன்பைப் பெறும் “பிள்ளைகள் தாம் பெற்றோராக வரும் வரை தமது பெற்றோரின் அன்பைப் புரிந்து கொள்ளாமல் போகலாம்” என்று Hery Ward Beecher கூறுவார். வீட்டில் ஒழுங்கான திட்டமிடப்பட்ட தெளிவான விதிகள் கடைப் பிடிக்கப்படும். அந்த விதிகளுக்கான காரணங்களும் பிள்ளைகளுக்கு விளக்கிச் சொல்லப்படும். காலை யில் ஐந்து மணிக்கு நித்திரை விட்டெழுதல் அந்த வீட்டில் எல்லோருக்குமான விதி என வைப்போம். (மிகச் சிறிய குழந்தைகளும் மிகு முதியோரும், நோயாளிகளும் விதிவிலக்காகலாம்) சூரியன் உதிக்க ஐந்து நாழிகைக்கு முன் எழுதல் என்பது நாவலர் வகுத்த விதி. எமது உடலில் இயல்பான ஒரு உயிரியற் கடிகாரம் இயங்குகிறது. அது இந்த மனித உயிரி இருளில் உறங்கும் எனவும் சூரிய ஒளி உள்ள பகலில் இயங்கும் எனவும் இயற்கை விதித்த நியதிக்கையச் செயற்படுவது (இன்று உலகின் பெரு நகரங்கள் எல்லாவற்றிலும் இரவே வருவதில்லை எனுமளவிற்குச் செயற்கை ஒளி உமிழ்ப்படுவதையும், மிகப் பலருக்கு இரவு வாழ்வு பகல் வாழ்வை விட உற்சாகம் கொடுப்பதாய் அமைவதையும் அந்த உயிரியற் கடிகாரம் அறியாது பாவம்!) இரவில் எட்டு மணிநேர நித்திரை மனிதருக்கவசியம் (வீச்

செல்லை 7 - 9 மணி நேரம்) அதன் படி பார்த்தால் இரவு ஒன்பது மணிக்கு உறங்கினால், காலை ஐந்து மணிக்கு எழுதல் பொருத்தம் என்பதைப் பிள்ளைகளுக்குத் தெளிவாக எடுத்துரைத்த பின் பிள்ளைகள் யாராவது எட்டு மணிக்குப்படுத்து நான்கு மணிக்கு எழுந்து படிக்க விரும்பினால் அனுமதிக்கலாம். ஆனால் பிள்ளை மட்டு மட்டாக ஏழு மணிக்கு விழித்து மிக அவசர அவசரமாகப் புறப்பட்டுப் பாடசாலைக்கு ஓட்டம் பிடிப்பதை அனுமதிக்க வேண்டியதில்லை. அத்தகு நடத்தையிலுள்ள பாதக அம்சங்களையும் கூறலாம். இவ்வாறு வீட்டில் கடைப்பிடிக்கப்படும் ஒவ்வொரு விதிக்கும் விஞ்ஞான பூர்வமான விளக்கத்தைக் கூறும் தகைமையும் பண்பும் உடையோராய் இங்கு பெற்றோர் அமைவர்.

சிறந்த பெற்றோரிய முறையில் பிள்ளையின் உணர்வுகள் நுணுக்கமாகக் கவனிக்கப்படுதல் மற்றோர் இயல்பாகும். பிள்ளை அழுகிறது என்றால், அதற்கான காரணத்தை அறிந்து தீர்க்கப் பார்ப்பது அல்லது தீர்க்க முடியாத காரணம் எனில் பிள்ளைக்கு ஆதரவான வார்த்தைகளைக் கூறுவது இங்கு நடைபெறும். பிள்ளை அழும்போது “அழக்கூடாது” என்று சட்டம் வைக்கும் பெற்றோர் வேறுவகை பிள்ளையைத் தாமே அடித்து விட்டு, “கண்ணைத் துடைக்கலாம் எழும்பிப் போய் அடுத்த வேலையைச் செய்யலாம். சொன்னது விளங்கேல்லையோ!” என்று அதட்டும் பெற்றோர் அதைவிட மோசமான வகை. “உது சும்மா நீலிக் கண்ணீர்! வெறும் நடிப்பு” என்று கிண்டல் செய்வோர் பிள்ளை யின் உணர்வுகளைத் துஷ்பிரயோகம் செய்பவர்கள் “இனி, அழுதால், இன்னொரு அடி விழும்” என்று அச்சுறுத்துபவர்கள் தமது குற்ற உணர்வைப் பிள்ளை யின் நடத்தை மாற்றத்தினூடு சமாளிக்கப் பார்ப்பவர்களா? இருக்கலாம்.

ஏன் எப்போதும் பெற்றோர் சொல்வது இறுதி வார்த்தையாக இருக்க வேண்டும்? பிள்ளை சொல்வதைப் பெற்றோர் கேட்டால் என்ன? என்று பிள்ளைகள் நினைக்கலாம். “தகப்பன் சாமி” கதையைப் பிள்ளை பாடசாலையில் படித்திருக்கவும் கூடும். பெற்றோரிடம் வினாத் தொடுக்கும் சூழலமைவு வீட்டில் இருந்தால், பிள்ளை பெற்றோரிடமே இதைக் கேட்கவும் கூடும். “சமூக வாழ்வு என வரும் போது, பிள்ளைக்கு வயது பதினெட்டாகும் வரை, பெரியவர்களே இறுதியில் குடும்பத்திற்குப் பொறுப்பானவர்கள்” என்ற விடை வலிமையான ஆளுகைப் பெற்றோரியத்தில் பிள்ளைக்குப் புரியும் படி கூறப்படும். பதினெட்டு வயதாகும் போது தனது வாழ்வுக்குத் தானே பொறுப்புப் பெடுக்க வேண்டும் என்பது (எமது கலா சாரத்தில் இந்த வயதெல்லை சற்றே நகரும் பிள்ளாய் என்று பின் நகர்ந்து இருபதுகளின் முற்கூறுவரை போகலாம்) இந்தப் பிள்ளை பெற்றோராகும் போது தனது பிள்ளைக்குத் தானே பொறுப்பாக வேண்டும் என்பதும் (அதனால் தான் பதினாறு, பதினேழு வயதுத் திருமணம் வேண்டாம் என்பது) உணர்த்தப்படும்.

வலிமையான ஆளுகைப் பெற்றோரியத்தில், பிள்ளையின் பொருத்தமான நடத்தைக்குப் பாராட்டும் பரிசும் என்ற நேர் மீள வலியுறுத்தல் முறை தாராளமாகப் பாவிக்கப்படும். பிள்ளையிடம் பொருத்த மற்ற

நடத்தை காணப்பட்டாலும் நடத்தை மாற்றக் கொள்கை மூலம் உளவியல் அறிஞர்கள் குறிப்பிடும் வழிகளைப் பாவித்து அந்த நடத்தையில் விரும்பத்தகு மாற்றம் ஏற்படுத்தப்படும். ஆகவே இத்தகைய பெற்றோரிய முறை பயன்படுத்தப்படும் குடும்பங்களில் வளரும் பிள்ளைகளிடம் பிற்காலத்தில் நடத்தை சார் பிரச்சினை கள் மிக அரிதாகவே காணப்படும். தாமே தீர்மானம் எடுப்பதில் இப்பிள்ளைகள் சிறந்து விளங்குவர். பிள்ளைக்கு இதமான, பிள்ளையை அந்தப் பிள்ளையாகவே ஏற்றுக் கொள்கிற, உரிமையுடன் கூடிய உறுதி யான அதிகாரம் பேணப்படும் இத்தகைய குடும்பம் கிடைக்கப் பெறும் பிள்ளை அதிர்ஷ்டம் பெற்ற பிள்ளை. பெற்றோர் பிள்ளைக்குக் கொடுக்கக் கூடிய மிகப் பெரிய பரிசான சுயநம்பிக்கை இங்கே கிடைப்பதால், வாழ்வு சந்தோஷமாயும், வெற்றிகரமான தாயும் அமையும்.

இரண்டாவது வகையாகக் குறிப்பிடப்படும் சர்வாதிகாரப் பெற்றோரியத்தில், ஒழுங்கு, ஒழுக்கம், விதிமுறைகள் என்பன கடுமையாக இருக்கு மெனினும், பிள்ளைகள் அவற்றுக்குப் பயந்து, பணிந்து நடப்பதைப் பார்க்கலாம். ஏனெனில் அந்த விதிகளை மீறும் சந்தர்ப்பங்களில் பிள்ளை தண்டனை பெறும். பிள்ளைகள் விதிகளைப் பின்பற்றுவது கட்டாயம் என்பதையும் அதற்கு எந்த விதிவிலக்கும் கிடையாது என்பதையு் பெற்றோர் நம்பிச் செயற்படுவர். ஒரு விதி தொடர்பாகவோ, ஒழுங்கு தொடர்பாகவோ அல்லது நடத்தை தொடர்பாகவோ “ஏன்?” என்ற கேள்வி பிள்ளையிடம் எழும்போது, “நான் சொன்னேன் தானே!” என்பதே பதிலாக இருக்கும். விளக்கம் எதுவும் வழங்கப் பட மாட்டாது. பிள்ளைக்கு வேறு அபிப்பிராயம் இருக்கும் விடயங்களில் இரு தரப்பு விட்டுக் கொடுத்தலோ அல்லது இடையில் ஒரு தீர்வுக்கு வருதலோ ஒரு போதும் நடப்பதில்லை. “பெற்றோர் சொன்னால், பிள்ளை மீற முடியாது” என்பது தவிர வேறு எதுவும் இக் குடும்பங்களில் பிள்ளைக்குத் தெளிவாவதில்லை. பிரச்சினைதீர்த்தல், சவால்களைச் சமாளித்தல், தடைகளைச் தகர்த்தல் போன்ற விடயங்களில் பிள்ளைகள் தொடர்பு படுதலைச் சர்வாதிகாரப் பெற்றோர் ஒருரு போதும் விரும்புவதில்லை. பிள்ளையின் கருத்து எப்போதும் குறைந்த மதிப்பே கிடைக்கும். பிள்ளை ஏதாவது பிழை செய்து விட்டால், அது குறித்து மனம் வருந்தும் நிலையைப் பிள்ளைக்கு நிச்சயம் ஏற்படுத்துவர். இத்தகைய குடும்பத்தில் வளரும் பிள்ளைகள் பிற்கால வாழ்வில் விதிகளைப் பின்பற்றுவார்கள். ஆயினும் எப்போதும் கோபத்துடனும், ஆக்ரோஷத்துடனும் காணப்படுவதுடன் பொய் சொல்வதில் சர்த்தர்களாயும் இருப்பர். எமது சமூகத்தில் பொதுவாக, “கண்டிப்பான நல்ல வளர்ப்பு” என்ற பெயரைத் தட்டிக் கொள்வது இந்த வகைப் பெற்றோரியமே!

“ஆரம்பத்தில் பிள்ளைகள் தமது பெற்றோரில் அன்பு காட்டுவர். கொஞ்சம் வளரும் போது அவர்களை மதிப்பீடு செய்வர். சிலவேளை அவர்களை மன்னிக்க வேண்டிய சந்தர்ப்பமும் வரும்” என்பார் Oscar Wilde.

மூன்றாவது வகையாகக் கருதக் கூடிய “இடம் கொடுக்கும்” பெற்றோரிய முறையில், பிள்ளையுடன்

இதமாக நடந்து கொள்வதும், பிள்ளையை ஏற்றுக் கொள்வதும் இருக்கும். ஆயினும் பெற்றோரின் “உரிமை” அதிகம் துலங்காது. இங்கு, பெற்றோர் விதிகளை அறிமுகம் செய்வதே அருமை. பிள்ளையின் செயற்பாடுகளில் பெருமளவுக்குத் தலையிட மாட்டார்கள். பிள்ளை பிழை செய்தாலும் மன்னித்து விடுவதே பெரும்பாலும் நிகழும். பிள்ளை பணிந்து அல்லது கெஞ்சிக் கேட்பதைத் தாங்கிக் கொள்ள முடியாமல், அதற்காக எதையும் செய்யக் கூடியவர்கள் இவ்வகைப் பெற்றோர் பிள்ளையுடன் பெற்றோர் போலப் பழகுவதை விட நண்பர் போலப் பழகுவது பிரகாசமாகத் தெரியும். வளரும் பருவத்தில் “இவர்கள் நல்ல பெற்றோர்” என்று பிள்ளை நினைக்கக் கூடும். வெளியே அவ்வாறு சொல்லவும் கூடும். ஆயினும் வளர்ந்த பின், கல்வித்துறையிலும் சரி, தொழிற்றுறையிலும் சரி பிரச்சினைகளை அதிகம் சந்திப்பவர்கள் இத்தகு குடும்பத்தில் வளர்ந்த பிள்ளைகளே தன்னைப் பற்றிய குறைந்த சுய கணிப்புடனும், கவலையுடனும் காணப்படும் இப்பிள்ளைக்கு நடத்தைசார் பிரச்சினைகளும் ஏற்படலாம். இந்த வகைக் குடும்ப வளர்ப்பில் வரும் பிள்ளை உடல் நலக்குறைவு, பல்சார்ந்த நோய்கள் போன்றவற்றையும் அடிக்கடி சந்திக்கலாம்.

நிறைவாக நாம் காணப்போவது ஈடுபாடற்ற பெற்றோரிய முறை இவ்வகைப் பெற்றோரியம் நடைமுறைப்படுத்தப்படும் குடும்பங்களில் பிள்ளையின் செயற்பாடுகள் எதுவும் பெற்றோருக்குத் தெரிவதில்லை. ஆரம்பத்திலிருந்தே பாடசாலைச் செயற்பாடுகள் தொடர்பாக வீட்டில் கலந்துரையாடுவது குறைவாக இருக்கும். பிள்ளையோடு பெற்றோர் செலவிடும்

தரமான நேரமும் கம்மியாகவே காணப்படும். இவ்விடயங்களைப் பெற்றோர் வேண்டுமென்று செய்யாமல் இருக்கலாம். உள்பிரச்சினை உள்ள பெற்றோர், போதைப் பாவனை உள்ளவர்கள், பெற்றோரிய அறிவு சிறிதும் இல்லாதவர்கள் தமது சொந்த வேலைப் பழுவில் மூழ்கியவர்கள், பொருளாதாரச் சிக்கல் உள்ளவர்கள், குடும்ப உறவுப் பிரச்சினைகளால் கடுமையாகப் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் போன்ற குழுவினர் பிள்ளை வளர்ப்பில் இம் முறையைப் பாவிப்பது சகஜமாக இருக்கும். பிள்ளையின் பாடசாலை அடைவு மட்டமும், சுயகணிப்பும் பொதுவாகக் குறைவாகவே இருக்கும். இப்பிள்ளைகளுக்கும் எதிர்கால வாழ்வில் நடத்தைசார் பிரச்சினைகள் தோற்றம் காட்டும். வாழ்வு சந்தோஷமற்றதாக அமையும் வாய்ப்பே அதிகம்.

கல்வி அடைவு மட்டத்தில் வெற்றியைக் காட்டுகிற, உயர்ந்த சமூகத்திற்குள்ளும், நம்பிக்கையும் கொண்ட பிரச்சினைகளைத் தீர்க்கும் வல்லமை பெற்ற பிரஜை ஒருவரின் உருவாக்கம் என்பது “நல்ல வளர்ப்பு” என்ற செம்மண்ணில் வேர் கொள்வது.

“நல்லதொரு குடும்பம் பல்கலைக்கழகம்” என்ற வரி சினிமாப்பாடலில் வருவதாயினும் அர்த்தம் பொதிந்தது.

பெருமாளின் அடியாரின் அடியார்க்கு, அடியார்க்கு, அடியார்க்கு நான் அடியராதல் வேண்டும் என ஆழ்வார் ஒருவர் தம் பாசுரத்தில் கேட்பது போல், எமது சந்ததியில் நாலு ஐந்து பரம்பரைக்கு முன்னரேனும் ஒரு நல்ல பெற்றோர் அமைந்திருந்தால் அது இன்னும் சுவறும். இதனை பிரெளணின் குடும்ப முறைமைக் கொள்கையும் உறுதிப்படுத்தும்.

(இன்னும் பேசுவோம்)

இளமை

இளமை

இது பற்றியா

எழுதச் சொல்கின்றீர்கள்?

கொஞ்சம் பயமாக இருக்கின்றதே!

ஏன் என்றா கேட்டீர்கள்?

அதன் வேகம்

அதன் அசட்டுத்தனம்

எல்லாமே

புரியாத புதிராய் அல்லவா இருக்கும்!

ஏதோ ஒரு கணிப்பில்

ஓடிக்கொண்டிருக்க தோன்றும்

தோன்றுவதை எல்லாம்

முட்டிமோதியாவது செய்யத்

துண்டும்!

சரி எது? தவறு எது?

என்று புரிவதற்கு முன்னமே

அது நம்மை

விட்டுச் சென்றிருக்கும்!

நிதானமோ

கவனமோ

எதுவுமே இளமையிடம் இல்லை!

வாளின் கூர்முனைகள் போன்றது

அந்த இளமை!

கடப்பது கடினம்

கடந்துவிட்டால் துன்பம்!

நினைவுகளை சுமத்தல்

நினைவுகளை

சுமத்தல் என்பது

அத்தனை

சுலபமானது அல்ல...!

நிஜங்களை

வேண்டுமானால்

கடந்துவிடலாம்

ஆனால்

நினைவுகள்

அப்படியில்லை!

நொடிக்கு ஒருமுறை

அவஸ்தைப்பட

வேண்டியிருக்கும்

அவ்வப்போது

கண்ணீர்துளிகளை

காணிக்கையாக்க

வேண்டியிருக்கும்!

நினைவுகளே

இல்லாமல்

இருந்திருந்தால்

என்ன என்ற

முட்டாள்தனமான

கேள்வி பிறக்கும்

கூடவே இதுவும் நல்லாதா

இருக்கு

என்ற விடையும் கிடைக்கும்!

- அஷ்வினி வையந்தி

ஐரோப்பிய ஆசிய அராங்கின் இணைவுப்பாலம் - 2

கலாநிதி.சண்முக சர்மா ஜெயப்பிரகாஷ்

புரியாதவை புரிதலும் அதன் கண்டுபிடிப்புக்களும் :
பட்டு சாலையில் இருந்து சேக்கிசனோ வரை

மேற்கு உலகுக்கும் - கிழக்கு உலகுக்கும் இடையிலான தூரமும், ஐரோப்பா - ஆசியா கண்டங்களுக்கு இடையிலான எல்லைகளும், மிக மிக விசாலமானவையாகும். வரலாற்றுக்கு முந்தைய காலம் (Prehistoric time) தொட்டு இன்றைவரை ஐரோப்பிய குடிமக்களும், ஆசியக் குடிமக்களும் ஐரோப்பாவுக்கும் ஆசியாவுக்கும் இடைப்பட்ட பிரதேசங்களை ஒரு பயணமார்க்க திட்டத்தின் மூலம் கைப்பற்றிக் கொள்ள விழைந்துள்ளனர். இந்த பயண மார்க்கத் திட்டமே பட்டுப்பாதை (Silk Road) என அழைக்கப்படுகிறது. இந்தப் பட்டுப்பாதை என்ற பயணத் திட்டம் உலகின் வடபுலத்துச் சமவெளிகளில் இருந்து ஆரம்பித்த மத்திய ஆசியாவின் மலைப் பிரதேசங்கள் வரை வியாபித்ததாக அமைந்திருந்தது. இப்பாதை பிரமாண்டமான மக்கட் தொகையைக் கொண்ட புலம் பெயர்வுக்கு வழிவிட்டது. இதனால் தொடர்ச்சியான இராணுவ வெற்றிகளும், நீதி தர்ம சாஸ்திரங்கள், தொழில் நுட்பங்கள், கலைகளினைப் பரிமாறுதலுக்கு இடம் விட்டது. இறுதியில் பல்வேறு கலாசாரங்களும் ஒன்றிலொன்று சங்கமித்த (Fusions of Cultures) நிலையடைய வழிகோலின.

வரலாற்றுக் காலங்களில் கிரேக்கர்களும், அதை விட மேலாக ரோமர்களும் ஆசியாவுடனான வர்த்தகத் தொடர்புகளையும், தொடர்பாடலையும் பெரிதும் ஆர்வத்துடன் விரும்பி நின்றனர். பட்டுப்பாதை மூலம் ரோமானியப் பேரரசின் சகாப்தத்தின் ஆரம்பக் காலகட்டங்களில் சீனாவிலிருந்து விலையுயர்ந்த பட்டுத்துணிகள் சென்றுள்ளன. இங்கு வர்த்தகம் நடைபெற்றுள்ளது என்பதன் ஊடாக அது ஒரு வர்த்தகப் பாதை என்பதை இது நிரூபிக்கின்றது. இக்கால கட்டத்துக்கு சிறிது பின்னர் அரேபியர்கள் தமது படையெடுப்புக்களினால் அடைந்த வெற்றிகளின் நிமித்தம் நீண்ட காலம் தனிமைப்படுத்தப்பட்டிருந்த மங்கோலியப் பேரரசு பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டிலே இந்த வர்த்தகப்பிணைப்புப் பாதையை மீண்டும் ஸ்தாபிக்க முயன்றது. “மாபெரும் கண்டுபிடிப்புக்களின் சகாப்தம் எனக் கூறப்படும் காலங்களுக்குப் பின்னரும், அத்திலாந்திக் சமுத்திரத்தில் கடல் மார்க்கப் பாதைகள்

திறக்கப்பட்ட படியாலும் - ஆசியாவுக்கும், ஐரோப்பாவுக்கும் இடையிலான வர்த்தகப்பாதை பிரமிக்க வைக்கும் பெரும் ஜனத்திரள் தொடர்ந்து பயணித்துக் கொண்டிருக்கும் கூட்டங்களால் நிரம்பியே காணப்பட்டது. அவ்வாறு பயணித்த ஐரோப்பிய காலனித்துவம் (European colonial) சார் சமூகம் வர்த்தகப் பொருட்கள், தொழில் நுட்பத்திறன்கள், புலமைசார் கருவூலங்கள், வினோதங்கள், கேளிக்கைசார் கலைநுட்பங்கள் இவற்றையே உள்வாங்கி இருந்தது. ஐரோப்பிய காலனித்துவ வாதிகள் தான் செல்லுமிடங்களில் பிரயோகித்தனர். “பட்டுப்பாதை” என்று பெயரிடப்பட்டுள்ள அந்தப் பயண மார்க்கத்திலே முடிவற்றது போல் நெடிதாகக் காணப்பட்டிருந்த அந்தப் பயணக்கூட்டத்திலே அவர்களைத் தொடர்ந்து இராணுவ வீரர்கள், வியாபாரிகள், செய்தி அஞ்சல் அனுப்பக்கூடியவர்கள் மற்றும் யாத்திரீகர்கள் என பலர் இணைந்து பயணித்தார்கள். அத்துடன் கோமாளிகள், ஆகாயகரண வித்தை (jugglers) செய்பவர்கள் (கலைக்கூத்தாடிகள்) இசைக்கலைஞர்கள், மற்றும் நடனக் கலைஞர்களும் மேலே குறிப்பிட்டவர்களால் அழைத்து வரப்பட்டனர். அவர்கள் தமக்குரிய வாழ்வாதாரத்திற்கான ஜீவனோபாயத்தை இவ்வகையான கலைஞர்களிடமிருந்தே பெற்றுக் கொண்டனர். இக்கலைஞர்கள் தமது சொந்தத் தொழில் நுட்பத்திறன்களை தமது சொந்த வரலாற்றுப்பின்னணியுடன் தமது உடலோடு ஒட்டியதாக பிணைக்கப்பட்ட நிலையினையே கொண்டிருந்தனர்.

புளூட்டாக் (Plutarch - கிபி 46 - கிபி 120) ஒரு கிரேக்க வரலாற்றாளரும், வாழ்க்கை வரலாற்றாசிரியரும், கட்டுரையாளரும் ஆவார்.

அவரது கருத்தின் படி, கிரேக்க நாட்டிலிருந்து நூற்றுக்கணக்கான அவைக்காற்றுநர்கள் இந்திய எல்லைப்பகுதிகளை வந்தடைந்திருந்தனர். மகா அலெக்ஸாந்தருடைய இந்தியாமீதான படையெடுப்பின் பின்னர் முன்னையதற்கு சமமான அளவு சிரியாவிலிருந்து நடிக்கரகது குழாம்கள் பலவும் யாழ்வித்தைக் காரர்கள், எக்காள குழல் ஊதுபவர்கள், கோமாளிகள், கண்கட்டு வித்தைக்காரர்கள், நடனக்கலைஞர்கள் கூட்டங்கள் அடங்கலான ரோமாபுரியின் பிரமாண்டமான அரங்குகளை வந்தடைந்தது. ரோமாபுரியின்

அந்நிய நாட்டு மக்களுடைய கலைநிகழ்வுகளுக்கான காட்சிகளை மக்களுக்காக அரங்கேற்றி மகிழ்விக்கும் நோக்குடன் இவைகள் நடைபெற்றன. அகஸ்ட்டஸ் (Augustus - கிமு 63 - கிபி 14) என்ற ரோமானிய மன்னனுடைய நூற்றாண்டு பற்றி குறிப்பிடும்போது ரோமானிய மன்னரான அகஸ்ட்டஸின் காலத்தில் வாழ்ந்த ஒரு முன்னணி ரோமானிய கவிஞரான ஓராசு அல்லது ஓரேசு (Horace- ஹொராஸ் - கிமு 65 - கிமு 8) என அறியப்படும் குயின்டசு ஓராசியசு ஃபிளேக்கசு (Quintus Horatius Flaccus) கி.பி முதல் மற்றும் இரண்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் வாழ்ந்த ரோமானிய கவிஞரான ஆங்கிலத்தில் Juvenal என்று அழைக்கப்படும் டெசிமஸ் ஜுவனியஸ் ஜுவெனாலிஸ் (Decimus Junius Juvenalis) மற்றும் சில வரலாற்றாசிரியர்களுடைய குறிப்புகளிலிருந்து இவை அறியக்கிடக்கின்றது.

சீனாவின் அரசமரபுகளில் ஒன்று ட்டேங் அரசமரபு (618 - 907). இது சுய வம்சத்தைத் தொடர்ந்து பதவி ஏற்றது. ட்டேங் அரசமரபு லீ குடும்பத்தினரால் நிறுவப்பட்டது. சுய வம்சத்தின் அதிகாரம் இறங்குமுக நிலையை அடைந்து சீர்குலைந்தபோது, இவர்கள் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்றினர். முன்னர் சாங்கான் (ச்செங் chang) என அழைக்கப்பட்ட இன்றைய சியான் (ஸியாங்) நகரமே தாங் வம்சத்தினரின் தலை நகரமாக இருந்தது. அக்காலத்தில் உலகில் மக்கள்தொகை கூடிய நகரம் இதுவே. தாங் வம்சக் காலமே சீனப் பண்பாட்டில் மிக உயர்வான காலம் என வரலாற்றாளர்கள் கருதுகின்றனர். சாங்கானில் உள்ள டாங் தலைநகரம் (இன்றைய சியான்) அப்போது உலகின் அதிக மக்கள் தொகை கொண்ட நகரமாக இருந்தது. சீனாவை ஆட்சி செய்த செல்வமிசுந்த ட்டேங் பேரரசு (Tang Empire 618 - 907) தனது எல்லைகளை மங்கோலியா முதல் மத்திய ஆசியா வரை விஸ்தரித்து, “ச்செங்” (chang) என்ற மாநிலத்தையே அதாவது இன்றைய ஸியாங் எனப்படுகிறது மாநிலத்தை மங்கோலியாவின் தலைநகராக்கியது. இதன் பயனாக “ச்சேங்” மாநிலம், நாடு, தேசம் கடந்த பரந்துபட்டதோர் நோக்கம் கொண்ட தலைநகராக மாற்றமடைந்து மேற்குலகு நோக்கி தனது கதவுகளை அகலத்திறந்தது.

சீனாவினுடைய அரசவைக் கவிஞர்களது (துதிபாடிகள் courtiers) வாழ்க்கையானது “(ச்சேங்” மாநிலத்தில் செல்வமிசுந்த சொகுசு வாழ்க்கையாகவே காணப்பட்டது. இன்புறலுக்காகவும், மன அமைதி பெறுதலுக்காகவும் அவர்கள் வேற்றுமை பாராட்டாது, சகிப்புத்தன்மையுடன் அந்நிய நாட்டு கலை கலாசாரங்களுக்கான தேடலுக்கு முக்கிய இடமளித்தனர். இவ்வகையான கலை அபிமானமுடைய சமூகத்தின் புராதன பொருள்கள் எண்ணற்றவகையில் புதைகுழிகளிலிருந்து (graves) கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. அதே வண்ணமாக பெருமளவிலான களிமண்ணிலான (பீங்கான் - சீனக்களிமண்) சிறிய சிலைகள் கண்டு பிடிக்கப்பட்டன. இவைகள் திபெத்திலிருந்து வந்திருந்த நடிக்கர்கள், இசைக்கலைஞர்கள் நடனக்கலைஞர்கள், கதாசிரியர்கள் ஆகிய இவர்களையே பிரதிபலிக்கும் வகையில் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. மத்திய ஆசியாவிலிருந்தும் அதனைச் சுற்றியுள்ள பகுதிகளிலிருந்தும் நடிக்கர்கள் மற்றும் விகடம் செய்வோர்கள் ரோமானியப்

பேரரசுக்கு அனுப்பி வைக்கப்பட்டனர். இவ்விதமாக அவர்கள் அங்கே நிகழ்த்திய நாடகக் காட்சிகள் “(ட்) டேங் எக்ஸோட்டிசம்” (Tang exotism) என்று பெயர் துட்டப்பட்டிருந்தன. “சீன ஒப்பேரா (Chinese opera) என்ற பாநாடகத்தின் ஆனிவேராக இது அமைந்திருந்தது.

இடைக்கால இஸ்லாமிய காலத்தின் ஈராக், வட ஆபிரிக்கா மற்றும் அண்டலூசியாவில் வாழ்ந்து பணியாற்றிய ஓட் பிளேயரும் அரேபிய பாடகரும், இசையமைப்பாளருமான “ஸிரியாப்” (Ziryab - 789-857) ஸ்பானிய நகரத்தை வந்தடைந்தார். அவர் மாபெரும் அப்பாலிய கலீஃபாவாகிய ஹரூன் அல் - ரஸீத் இடம் (Harunar Rashid) பணிபுரிந்திருந்திருந்தார். ஆயிரத்து ஒரு அராபிய இரவு கதைகளில் கதாநாயகனாக சித்தரிக்கப்பட்டிருந்தவர் இவரே. இந்த கலீஃபாவே பாத்தாநகரை உலகிலேயே மிகவும் செல்வம் கொழிக்கும் நகராகவும், அதிக கலை கலாசாரம் வளம் பெற்றிருந்த நாகராகவும் மாற்றியவர். “ஸிரியாப்” நவநாகரீக உடைகள், ஜரிகை வேலைப் பாடுகள், ஆபரண அலங்காரங்கள் இவைகளின் தேர்வாளராக விளங்கியதோடு இக்கலையினை பின்பற்றுபவர்கள் சிறந்த பலரைக் கொண்டிருந்தார். அது மட்டுமல்லாது சிறந்த சமையல் கலை நிபுணராகத் திகழ்ந்த அவர், கற்பித்துள்ள பல்வேறு உணவு முறைகளுக்கும், பல்வேறு பருவகாலங்களுக்கு ஏற்ப அணிய வேண்டிய துணிவகைகள் என்னென்ன என்று அவர் வழிகாட்டி உள்ளமைக்கும் நாம் அவருக்குக் கடமைப்பட்டுள்ளோம் என்றால் மிகையாகாது. அவர் தனது நாட்டிற்குரிய சங்கீதத்தை பெரிதும் விருத்தி யடையச் செய்தார். சங்கீதத்திலே பல்வேறு புதிய விதி முறைகளையும், புதிய வகை வாத்தியக் கருவிகளையும் அறிமுகம் செய்தார். அநேகமாக இன்று ஐரோப்பாவில் பாவிக்கப்படுகின்ற எல்லா நரம்பு வாத்தியக் கருவிகளுக்குமே முன்னோடியாக இருப்பது இவரது “லூட்” (lute) வாத்தியக் கருவியாகவும் இருக்கலாம்.

மேலே விவரமாக குறிப்பிடப்பட்டுள்ள ஆசிய அரங்கியலினுடைய அறியப்பட்டு வெளிக்கொணரப்படாத வரலாற்று வேர்களில் சிலவே மேலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

ஆசிய அரங்கியலும் ஐரோப்பிய அரங்கியலும் பேதங்களற்று ஒரே மேடையில் இணைந்து செயல்பட வேண்டுமெனில் இந்த இருவகை அரங்கியலிலும் காணப்படும் தனித்தன்மைப் பற்றிய தெளிவான விளக்கம் அறியப்பட வேண்டும். இரு தரப்பு அரங்கியலும் எந்த வகையில் ஒத்த தன்மைகள் கொண்டுள்ளது என்ற புரிதலும் வேண்டும். ஆசிய நடிக்கர்கள் மேடையில் செயல்படும் அளவு ஐரோப்பிய நடிக்கர்களும் செயல்பட வேண்டும். நிகழ்வுகளின் அடிப்படை அம்சங்கள் மேலைத்தேய முறையிலும் இருக்க வேண்டும். இவ்விதம் ஐரோப்பிய அரங்கியலுக்கும் ஆசிய அரங்கியலுக்கும் இடையே உள்ள தெளிவான ஒற்றுமை, வேற்றுமைகள் பற்றி அறிவது என்பது ஒன்றோடொன்று முரண்படுவதற்கு அல்ல மாறாக ஒன்றினை ஒன்று புரிந்துகொண்டு ஒற்றிணைந்து செயல்பட மட்டுமே.

ஐரோப்பியரல் லாத நாகரீக சமுதாய மொன்றின் இருப்பு குறித்து மேற்குலகம் விழிப்புணர்வு கொண்ட பதினெட்டாவது நூற்றாண்டின் போதே கிழக்குலகின் அரங்கியல் அபிவிருத்தியடைந்தது.

(அரங்கக்கலையில்) கிழக்கத்திய கோட்பாடு என்ற ஒன்று இவ்வாறே உருவானது. ஆசிய சமூகத்தின் நாகரீகங்கள் கலாசாரங்கள் சார்ந்த கற்றல் நெறிகளும், ஆர்வங்களும் பலகிளைகளாகப் பரந்து விரிந்தது. மேல்நாட்டு அரங்கியல் வடிவங்களுடன் ஒப்பிடக்கூடியதாக உள்ள கீழைத்தேய அரங்கியலின் பிரமிக்கச் செய்யவல்ல மகோன்னதமான தன்மைகளை விளங்கிக்கொள்ள வைக்கும் கீழைத்தேய கோட்பாடுகள் என்ற கற்கைநெறியினைக் கண்டுபிடித்தமைக்கு ஐரோப்பியருக்கு நன்றியுடையவராக இருக்க வேண்டும். முதன் முதலான ஆசிய நாடக நூல் ஒன்று ஏற்கனவே மொழி பெயர்க்கப்படும் போதே இந்த கற்கை நெறி ஆரம்பமாகி விட்டது எனலாம். பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டிலே “ஸாவோ குடும்பத்தின் அனாதைகள்” (The Orphan of the family Zhao french jesuits) என்ற சீன நாடகம் பிரான்ஸிய மிஷனரிமார்களால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டது. கி.மு நான்காம் நூற்றாண்டினைச் சேர்ந்த சமஸ்கிருத புலவரான காளிதாஸரால் எழுதப்பட்ட சாகுந்தலம் என்ற நாடகம் ஆங்கில அறிஞரான வில்லியம் ஜோன்ஸ் (William jones) என்பவரால் லத்தீன் மொழியில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டது. இந்த இரண்டு மொழி பெயர்ப்புக்களுமே பெருமளவு சிதறடிக்கப்பட்டதாகவும் அதேவேளை மூலப்பிரதியை ஒத்தாகவும் இருந்தது. ஆனால் இந்த இரண்டு கதையின் கருக்களும் ராஜ பாத்திரங்களையே சார்ந்திருந்தபடியால் ஐரோப்பிய அறிஞர்கள் இவ்விரு நாடகங்களையும் துன்பியல் நாடகங்கள் என்றே கருதினர். அந்த நூற்றாண்டினில் கைக்கொள்ளப்பட்ட அரிஸ்டோட்டல் உடைய கதை கூறும் பாங்குக்கு ஏற்ப அளவீடு செய்தால் இந்த இரண்டு கதைகளின் இலக்கிய ரீதியான தனித்தன்மையானது உயர்குடி யினர்கள் பிரபுக்களுக்கு பொருத்தமானதாகவும் புகழ் பெற்று பிரபலமான கதைகளாகவும் இருந்தது. இது ஆசியாவுக்கும் ஐரோப்பாவுக்கும் இடையிலாக நாடகம் குறித்து புரிதலின் வரலாற்று ரீதியாக இடப்பட்ட பாதைகளின் காரணமாக எழுந்த ஒரு சில தப்பிப்பிராயங்களில் ஒன்று மட்டுமே. (இந்த நாடகங்கள் பணக்காரர்களுக்காக மட்டும் எழுதப்பட்டதல்ல ஏழைகளுக்கும் சேர்த்தே எழுதப்பட்டது) ஸாவோ குடும்பத்தின் அனாதைகள் என்ற சீன நாடகமானது நடிக்கர்களுக்கு வெறும் வசன உச்சரிப்புகளாகவே செல்கின்றது. இந்திய நாடகமான சாகுந்தலம், இந்திய சாஸ்திரீய முறையின் படி அளவீடு செய்யும் போது துன்பியல் நாடகத்துக்குரிய வரன்முறைகள் காணப்படாததால் சாகுந்தலம் ஒரு துன்பியல் நாடகமல்ல என்றே கூறவேண்டும். மேலும் சமஸ்கிருத நாடகங்களின் முடிவு எப்போதும் சந்தோஷமயமானதாகவே இருக்கும் என்பதை மனதில் கொள்வது அவசியம்.

மேற்குறிப்பிட்டுள்ள சீனா மற்றும் இந்திய நாடகங்களின் மொழி பெயர்ப்புக்கள் - நாடகக் கதையின் கட்டமைப்பினையும் மற்றும் நடிக்கரது நடிப்பு நுட்பங்களையும் வெளிப்படுத்தக்கூடிய வாய்ப்புக்களை அளிக்கவல்லதா?, அதற்கான சந்தர்ப்பங்கள் நாடகத்தில் உள்ளதா?, என்ற வகையில் பார்த்தாலும் - ஆசிய அவைக்காற்றுக்கையைப் பொறுத்தமட்டில் இவை அடுத்து என்னவென்று பார்க்கும் ஆர்வத்

தூண்டுதலைத் தரவல்லதாக இருக்கவில்லை. இந்த நாடகங்களை மேடையேற்றும் போது இந்த நாடகங்களின் உள்ளீட்டு அம்சங்களை அனைவருக்குமே புறக்கணித்தனர். சீனாவையும் இந்தியாவையும் பொறுத்தமட்டில் - காட்சியமைப்பு, இசை, நடிக்கர் தமது திறமையைக் காட்டி நடிக்கும் நடிப்பு, தளம், நடிக்கர், காண்பியங்கள், ஒளியமைப்பு, ஒலி என்று சொல்லப் படுகின்ற அரங்கேற்றத்திற்கான ஒட்டுமொத்தமான தரிசனமே (Mise en scene : staging) அரங்கேற்ற நிகழ்த்துதலுக்கு அடிப்படை அம்சமாக விளங்குகிறது. ஆசிய அவைக்காற்றுனர்களின் அரங்கேற்றத்தில் (mise en scene - staging) நேரடியான அனுப்புகறைவே மேலும் பல தப்பிராயங்களைத் தூண்டி விடுவதாக இருக்கின்றது. ஆசியாவின் உண்மையான, தரம் மிகுந்த அரங்கியல் ஐரோப்பியர்களுக்கு மறைக்கப்பட்டு இலக்கியத் தரமற்ற ஆசிய அரங்கியல்களே அவர்களுக்குக் காட்டப்பட்டது. இந்த அலட்சியமும் அசட்டைத்தனமான போக்குகளும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பகால கட்டம் வரை நீடித்திருந்தது. ஆசிய அவைக்காற்றுனர்கள் ஐரோப்பாவுக்கு பயணம் செய்து, குறிப்பாக ஐரோப்பிய ரசிக்கர்களுக்கும் பெரும் கல்விமான்களுக்கும், அரங்கியல் சார் விற்பன்னர்களுக்கும் தம்மை ஆட்டி வைக்கும் அந்நிய நாட்டு கலாசார நாடகப் பண்பாட்டைக் திரைவிலக்கிக் காணும் வரையிலும் ஐரோப்பாவில் நடத்தப்பட்ட உலக நாடகக் கண்காட்சிகளுக்குப் பயணம் செய்யும் காலம் வரையுமே நீடித்திருக்க முடிந்தது. அதாவது ஆசிய நாட்டு நிகழ்த்து கலைஞர்கள் மேற்கில் சென்று தமது நிகழ்த்துகையை நிகழ்த்தும் வரைக்கும் இவ்வாறான தோர் மனநிலையிலேயே மேற்கத்தையர்கள் ஆசிய நிகழ்த்து கலைகளைப்பற்றி எண்ணியிருந்தனர்.

ஐப்பானிய நடிக்கையான கெய்ஸா சாதா யாக்கோஷியும் (Geisha sada yacco - 1871 - 1946) அவரது கணவரான நடிக்கர் கவாகாமி ஒட்டோஜிரோவும் (Kawakami Otojiro - 1864 - 1911) அமெரிக்காவுக்கும், ஐரோப்பியாவுக்கும் கலை நிகழ்வு சார் சுற்றுப்பயணத்தை 1899-1901 காலப்பகுதிக்குள் மேற் கொண்டார்கள். இப்பணத்தினால் அந்நாடுகளில் அவர்களைப் பெரிதும் புகழ் மிக்கவர்களாக மாற்றியதோடு, ஐப்பானியர்களுடைய தீவிரமான கலையார்வத்துக்கும் அவர்களுடைய அற்புதமான நாடகத்திறமைக்கும் உயிருள்ளதோர் அடையாளமாக அவர்களைத் திகழச் செய்தது. இத்தனைக்கும் அந்த தம்பதியர் ஏதேனும் ஓர் அரங்கியல் சார்ந்த வடிவங்களில் அவைக்காற்றுக்கை செய்பவர்களமல்லர். இது இவ்வாறிருக்க, ஐப்பானில் திடீரென எழுந்த “புதிய அலை” (new wave - shimpa) என்ற பெயரி கொண்ட நாடக வடிவமாகும். இது கடிக்கி நாடகத்திலிருந்து அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக நிகழ்த்துகை வடிவத்தை பெற்றுக் கொண்டு, ஏனைய கலைவடிவங்களின் கூறுகளை கொண்டும் மேல்நாட்டு அந்நியத்தன்மையின் வாயையுடையதாகவும் இவ்வகையான நாடகம் எழுச்சி பெற்றது. இந்த நாடகங்களின் நிமித்தம் இந்தத் தம்பதியினர்களுக்கு ஐப்பானில் பாரிய பின்னடைவுகளே ஏற்பட்டது. இப்பின்னடைவால் அவர்கள் எதிர்மாறான சூழ்நிலைகளையே எதிர்நோக்க நேரிட்டது. இந்தச் சூழ்நிலையால் அவர்கள் ஐரோப்பிய

தேசங்களில் ஈட்டிய புகழை ஜப்பானியர்கள் வெறுப் புடன் காண்பதற்கு வழிகோலியது. சதாயாக்கோசியும், காவாக்காமி ஓட்டோஜிரோவும் தமது சொந்த நாடாகிய ஜப்பானில் பாராட்டுப் பெறவில்லை. மேல்நாட்டு அவைக்காற்றுகைப் பாணிக்கு அதாவது அவர் களுடைய பாரம்பரியத்திற்கு அந்நியத்தன்மையான தன்மைக்கு மிகவும் இசைத்து செல்லும் இத்தம்பதி யினரின் ஓட்டுமொத்த காட்சித்தரிசனத்திற்கு (mise en scene) ஜப்பானிய பாரம்பரிய அவைக்காற்றுனர்கள் இவர்களை அவதூறு செய்தல், நிந்தித்தல் என்ப வற்றிலேயே ஈடுபட்டனர்.

ஹிசா (1868 - 1945) ஒரு ஜப்பானிய மேடை நடிகை ஆவார், அவர் மற்றும் ஹனாகோ என்ற பெயரில் அறியப்பட்டார். 1902 ஆம் ஆண்டு தொடங்கி, அவர் தனது தொழில் வாழ்க்கையின் பெரும்பகுதியை ஐரோப்பாவில் சுற்றுப்பயணம் செய்வதில் செல விட்டார்.

இவருக்கும் தவறான பெயரே ஏற்பட்டது. அவர் ஒரு ஜப்பானியர் ஆயினும் அவரது வம்சாவளி விபரங்கள் தெளிவற்றதாகவே இருந்தது. இந்த நடனக்கலைஞரின் நிர்வாகியாக “லோய் ஃபுல்லர்” (loie fuller) என்ற துணிச்சல்காரரான அமெரிக்க நடனக் கலைஞரே இருந்தார். “ஹனாகோ” மாபெரும் சிற்பக்கலை விற்பன்னரான “ரொடின” என்பவருடன் நண்பராக மாறினார். பிரான்சுவா-அகுஸ்ட்-ரெனே ரொடான் (Francois-Auguste-René Rodin; 1840-1917), பொது வாக அகுஸ்ட் ரொடான் என அறியப்படும் இவர் ஒரு பிரெஞ்சு சிற்பி ஆவார். நவீன சிற்பவியலுக்குத் தந்தை என அழைக்கப்படும் இவர் ஹனாகோகோ வின் எண்ணற் கரிய உருவப்படங்களை வரைந்திருந்தார். இந்த மூன்று கலைஞர்களுடன் 1900 ஆம் ஆண்டில் ரக்சியவின் புனித பீட்டர்ஸ்பெர்க்கில் (st. Petersburg - Russai) ரஸ்ய நடன அமைப்பாளர் மற்றும் நடனக் கலைஞரான மைக்கேல் ஃபோகின்ஸ் (Mikhail fokins 1880 - 1942) ரக்சிய நாட்டு ஓவியர் மற்றும் ஆடை வடிவமைப்பாளரான லியோன் பாஸ்க்ட்ஸ், (leon Bakst) ஆகியோர் இணைந்து கலை நிகழ்வினை நடத்தினர். இக் கலை நிகழ்வில் சயாமிய நடனக்கலைஞரும் முத்திரை பதித்தார். இக்குழுவில் சயாமியாவும் இணைந்து செயற்பட்டது சிறப்பாகும். மைக்கேல் ஃபோகின்ஸ் அவர்கள் குழுநடனத்துக்கான பாடல்களை இயற்றி நடன இயக்கம் செய்து மேடையேற்றுவதில் சிறந்தவராக இருந்தார். டியாகிலெவ்வி னுடைய பாலேட்ஸ் ரஸ்ஸஸ் (Diaghiler's Ballets russes) என்பது பாரிஸில் தொடங்கப்பட்ட ஒரு பயண பாலே நடன நிறுவனமாகும், இது 1909 மற்றும் 1929 க்கு இடையில் ஐரோப்பா முழுவதும் மற்றும் வடக்கு மற்றும் தென் அமெரிக்காவிற்கு சுற்றுப்பயணங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டது. “லியோன் பாஸ்க்ட்ஸ்” அவர்கள் “டயாகிலெவ்ஸ் பெலே ரஸ்ஸஸ்” அரங்கக்குழுவின் ஆடையலங்காரம் மற்றும் ஒப்பனைக் கலைஞராக இருந்தார்.

மிச்சியோ இட்டோ (Michio Itō 1892 - 1961) ஒரு ஜப்பானிய நடனக் கலைஞர் ஆவார், அவர் ஐரோப்பாவிலும் அமெரிக்காவிலும் தனது சொந்த நடன பாணியை உருவாக்கினார். மிச்சியோ பாரிஸில் இசை படிப்பதற்காக இளம் வயதிலேயே ஜப்பானை

விட்டு வெளியேறி ஜெர்மனியில் இசைக் கோட் பாட்டைக் கற்றுக்கொண்ட பிறகு, அவர் நவீன நடனத்தை ஆராயத் தொடங்கினார். அவர் 1917 இல் ஆங்கிலோ-இந்திய (Anglo-Indian) நடனக் கலைஞர் ரோஷனாராவுடன் (Roshanara) நடனமாடியதுடன் 1923-1924 இல் பிரெஞ்சு-இந்திய (French-Indian) நடனக் கலைஞர் நியோட்டா இன்யோகாவுடனும் (Nyota Inyoka 1896 - 1971) நடனமாடினார். மிச்சியோ இட்டோ மற்றவர்கள் பின்பற்றத்தக்க சீரிய வாழ்க்கையை வாழ்ந்து காட்டியுள்ளார். அவர் அமெரிக்க நடனக் கலைஞரான இஸ்தோரா டங்கனிடம் (Isadora Duncan) நடனம் கற்றுக் கொள்ள விரும்பினார். W. B. யீட்ஸ் (W.B. Yeats) என்ற அரங்கியல் வல்லநர் தனது “புராதன ஐரிஸ் வீரர்களின் (Ancient Irish sagas) வாழ்க்கையை விளக்கும் நடன நாடகத்தில் (Dancing plays) நடிப்பதற்கு மிச்சியோ இட்டோவுக்கு சந்தர்ப்பம் கொடுத்தார். இந்த நாடகம் ஐரோப்பிய ஜப்பானியர்களுடைய புராண இதிகாசங் களின் (Mythology) கலவையாக தொடர்ந்து மேடையேற்றப்பட்டது. மிச்சியோ இட்டோ அமெரிக்காவுக்கு குடிபெயர்ந்து, அங்கே தான் ஏற்கனவே பெற்றிருந்த புகழைச் சரியான முறையில் பயன்படுத்திக் கொண்டார். தான் சொந்தமாக வகுத்துக் கொண்ட நடன பாணியை மற்றவர்களுக்கு கற்றுக்கொடுக்கத் தொடங்கினார். அவர் வகுத்துக் கொண்ட பாணியானது “நோ” நாடகத்துக்கும் “கபுக்கி” நாடகத்துக்கும் இடைப்பட்ட ஒரு தன்மையைக் கொண்டதாக இருந்தது.

உதய்சங்கர் (uday Shankar 1900 - 1977)

என்ற கலைஞருடைய வாழ்க்கைக் கதையை எடுத்துக் கொண்டாலும் இதே கதை தான். இந்த இளம் இந்தியர் ஐரோப்பாவுக்கு சென்றது ஓவியம் கற்ப தற்கே. ஆனால் சாஸ்திரீய பலே நடனத் தில் மாபெரும் சர்வதேச நட்சத்திரமாகத் திகழ்ந்த “அன்னா பவுலா” (Anna pavlova 1881 - 1931) என்பவரால் கவரப்பட்டு, அத்துடன் தனக்குள் இருந்த இந்தியன் என்ற உணர்வினால் தூண்டப்பட்டு அன்னா பவுலாவுடைய கலை நடன நிகழ்ச்சித் தொடர்களில் பங்காளராகி, பின் இந்திய கலாசார நடனங்களில் ஆர்வம் கொண்டு ஆடுவதுடன் அக்கலை வடிவங்களைக் கற்றுக் கொண்டு இயக்க வும் செய்தார். உதய்சங்கர் இவ்வாறான சவால்களை ஏற்றுக் கொண்டதுடன் மட்டும் நிலலாது இவ்வாறான அனுபவங்களின் மூலம் பெற்ற புகழ் திறமைகளின் அடுத்த கட்டமாக தமது சொந்த இந்திய பாரம்பரியம் சார் நடன அமைப்பினையும் ஸ்தாபித்தார். ஆயினும் இவருக்குப் பின்னர் இந்தப் பணியினை இட்டு நிரப்புவதற்கு ஹிந்துப் பாரம்பரியங் களில் வேருன்றிப் போயிருந்த தன்மையினால் எந்த இந்தியரும் முன்வர வில்லை. இப்பணியினை சிரமேற் கொள்ளு வதற்குத் தடையாக இருந்தது அவர்களுடைய காழ்ப்புணர்வேயாகும்.

இன்றைய சூழலில் ஒரு சில ஆசிய அரங்கிய லாளர்கள் தமது சொந்த அரங்கியல் பாரம்பரியங் களினைப் புகுத்தி நாடகம் செய்வதில்லை. மாறாக



மற்றைய ஆசிய நாடுகளில் தோன்றிய நிலமைகளைப் போல, கலாசாரத்திற்கு ஒரு புதிய பாதையை வகுத்தனர். அந்தப் புதிய பாதைகளும் மேலைநாட்டு அரங்கியல் பணிகளை சார்ந்ததாகும். இந்தக் காரணத்தால் மேலைத்தேயத்தவர்கள் நிஜமான வடிவத்தில் உள்ள ஆசிய அரங்கியலின் தனித் தன்மையான சொரூபத்தினால் எதுவித மனக் கிலேசமும் கொள்வதில்லை. (அதாவது மேலைத் தேயத்தவர் தமது நாட்டு சொந்த அரங்கியலின் பாங்கினை ஆசிய அரங்கியலிலும் காண்கிறார்கள்) ஆனால் இந்த ஆசிய அரங்கியலின் விடயம் பற்றி ஆசிய அரங்கியல் நாடகங்களின் தீவிர ரசிகராக இருந்த மேலைத்தேய நாடக வல்லுநரான “கோர்டன் கிரேய்க்” (Gorden Craig) அவர்களுடைய கழுக்குப்பார்வைக்குத் தப்பவில்லை. அவர் மிக விரைவாக இந்தத் தப்பிப்பிராயங்களைப் பற்றி உணர்ந்து கொண்டார். அத்துடன் ஈழத்துப் புலவரான கலாயோகி ஆனந்த குமாரசுவாமி அவர்களால் கோர்டன் கிரேய்க்கு அன்பளிப்பு செய்யப்பட்ட அபிநய தர்ப்பணா (அபிநயக் கண்ணாடி) என்ற நடனக் கலையை கற்பிக்கும் பழைமையான சமஸ்கிருத நூலினை எடுத்தாண்டு இவ்வகையான பிறழ்வுகளைக் காத்திரமான திடசித்தத்துடன் கண்டித்து எழுதினார். நாடக எழுத்தாளர் பவுல்க்ளாவுடல் (Paul Claudel) போன்றோர்களும் மேயர் ஹோல்ட் போன்ற இயக்குநர்களும், டுலின் (Dullin) என்பாரும் கூட ஆசிய அவைக்காற்றுனர் களுடைய கடினமான கலைநுட்பங்கள் பாதுகாக்கப்படுவதற்கும், அந்நிய நாட்டவர்களும் பயில்வதற்கு உரிய தேவைப் பாடு உள்ளது என்பதை அடையாளம் கண்டு கொண்டனர். அதன் பின் ஆசிய அரங்கியலானது எங்கோ ஒரு மூலையில் ஒளிந்து கொண்டு முணு முணுக்கும் குரலாக ஒலிக்காமல் வெளிச்சத்துக்கு வந்தது. ஆனால் அவை ஓர் இனத்தின் பிதூரர்ஜித (தகப்பன் வழி) சொத்தாக அடையாளம் காணப்பட்டது. இதனால் இக்கலைப் பாரம்பரியம் அதில் காணப்படும் காலத்திக்கேற்ப ஒவ்வாமைகளாக இருந்தாலும் வளம் கொண்டவையாக இருந்தது. அவற்றை கலை ஆசிரியர்கள் விட்டெறியாமல் தொடர்ந்தும் கைக் கொண்டு வருகின்றனர். இம் மனப்பாங்கு இன்றும் உள்ளது. இதனால் கலைகள் கற்பதற்கான நிலைமை உள்ளது, என்ற உண்மையை உலகும் உணர்ந்து கொண்டது. மேற்கத்தைய ஒரு சில அரங்கியல் கலைஞர்கள் முற்றிலும் தூய்மையான, எதுவித கலப்படமும் இல்லாத ஆசிய நாடக மேடையேற்றங்களாலே பெரிதும் கவரப்பட்டனர். அவர்களுடைய மனம் - அவ்வாறான அவைக்காற்றுனர் களை கையாளும் நடிப்பு மற்றும் நடன நுட்பங்களுடன் பெரிதும் ஒன்றித்திருந்தது. அந்த ரசிகர்கள் - அவைக்காற்றுனர் எந்தச் சமூகம் சார்ந்தவர், எந்தக் கலாசாரப் பின்னணியில் இருந்து வந்தவர், அவரது வம்சமென்ன என்பதையெல்லாம் மறந்து போனவர்களாக, அவைக் காற்றுனர் திறமையைக் காண்பதில் இலயித்து இருந்தனர்.

உதாரணமாக 1931 ல் பாரிஸில் நடைபெற்ற காலனித்து நாடுகளின் கலைக் கண்காட்சியில் (colonial exhibition in parris) இடம்பெற்ற பாலித்தீவின் நடனம்

குறித்து நாடகவியலாளர் அட்டாவுட் எழுதும் போது அவர் பாலித்தீவு நடனத்திற்குரிய கலாசார வகைமாதிரி எவ்வாறென்பது பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை. அவருக்கு பாலித்தீவு நாடு என்பது ஒரு ஆங்கிலக் காலனித்துவ நாடு என்பதைத் தவிர, அந்த தீவு பற்றி வேறெதுவும் தெரியாதிருந்தது. அதேபோல அவர் அதற்கு முன் பாலித்தீவு நடனம் ஒன்றைப் பார்ப்பதற்கு எதுவித ஆர்வமும் காட்டவில்லை. ஆனால் டச்சுநாட்டு பார்வையாளர் கூடாரத்தில் அமர்ந்த படி கலைக்கண்காட்சியை ரசித்துக் கொண்டிருக்கும் போது அவருக்குப் பாலித்தீவின் நடனத்தைக் காணும் போது இன்ப அதிர்ச்சியே மேலிட்டது. ஏனெனில் என்னவிதமான ஒரு நாடகத்தைக் காண வேண்டுமென்று தேடிக் கொண்டிருந்தரோ அச்சொட்டாக, அதற்கு உருக் கொடுக்கும் வகையிலேயே அந்தப் பாலி நடனம் அமைந்திருந்தது. ஆட்டாவுட் அவர்களுக்கு அந்த நடனத்தில் பாலி அவைக்காற்றுனர் களின் உடலசைவுகளில் காணப்பட்ட புராதன எகிப்திய சித்திர எழுத்து வடிவங்களாகப் பரிணமித்த வார்த்தைகளுக்கு எழும் அர்த்தங்களைக் காணும் போது அது அரங்கியல் மொழிக்கோர் சிறந்த உதாரணத்தின் கலை வெளிப் பாடாகவே தென்பட்டது.

ஆர்ட்டாவுட் அவர்களுடைய பாலித்தீவு குறித்த இந்தக் கண்ணோட்டம் ஆனது வேறு ஏதேனும் ஒன்றால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டதாக இல்லை. “காலனித்துவம்” என்ற சிந்தனையால் தூண்டிவிடப்பட்டு, அதன் வழியில் பார்வையைச் செலுத்த முடியாது. ஆர்ட்டாவுட் அவர்கள் ஒரு வெளிநாட்டுக் கலாசாரத்தை வடிகட்டித் தூய்மையாக்கவோ அல்லது அதற்கேயுரித்தான தன்மையை மாற்றிவிடவோ முயலவில்லை. ஆர்ட்டாவுட் அவர்கள் பாலியின் வரலாறு பற்றியோ அதன் கலாசாரம் பற்றியோ எதுவும் பேசவில்லை. ஆனால் பாலிநடனத்தின் ஆழத்தினுடைய சாரத்தினைப் பற்றிப்பிடித்து ஆராய்ந்தறியவே செயல்பட்டுள்ளார்.

எவரேனும் ஒருவர் “ஆர்ட்டாவுட்” அவர்களுடைய பாலி நாட்டு நடனம் குறித்த கண்ணோட்டமானது ஒரு மேல் மட்டத்தினால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டதாக இருந்தது, என்றோ அல்லது காலனித்துவம் என்ற சிந்தனையுடனும் தாமே அதை ஆளுவோர் என்ற எண்ணங்களால் தூண்டிவிடப்பட்டதாக இருந்தது என்றோ கூறமுடியுமா? அவ்வாறு ஒருவர் வலியுறுத்துவார் எனின் அது சரியென ஏற்றுக்கொள்ள முடியாத ஒரு கருத்தாகவே இருக்கும். “ஆர்ட்டாவுட்” அவர்கள் ஒரு பிறநாட்டுக் கலாசாரத்தை வஞ்சிக்கவோ அல்லது அதன் அடையாளத்தை சிதைக்கவோ எண்ணவில்லை, ஆனால் அந்த நடனத்தின் தன்மையைப் பற்றிப்பிடித்து உள்வாங்கிகொள்ளவே விரும்பினார்.

1935 ஆம் ஆண்டில்



மொஸ்கோவில் சீனா நடிகரான “மெய் லான் ஃபேங்” (Mei Lanfang) அவர்களுக்கும் ரஷ்ய அரங்கியல் நுண்ணறிவாளர் களுக்குமிடையிலான கலந்துரையாடல் ஒன்று இடம் பெற்றிருந்தது. அதில் ஸ்டெனிஸ்லாவ்ஸ்கி, மேயர் ஹோல்ட், எய்ஸன்ஸ்டீன், (Eisentein)

ட்ரட்டியாககோவ், (Tretiakov) மற்றும் பெர்ட்டோல்ட் ப்ரெச்ட் ஆகியோர் சமூகமளித்திருந்தனர். அக் கலந்துரையாடல் கூட்டத்தில் ஆரோக்கியமான வாதப்பிரதிவாதங்கள் தொடர்ந்து எழுந்தவாறே இருந்தன. மெய் லேன்ஃபேங் அங்கே மற்றவர்களுக்கு நடிப்பு நுட்பச் செயல்பாட்டு முறைகள் சிலவற்றை செய்து காட்டிய பின்னர் வெஃப்ரம்ட்ங் (ஜேமனியில் verfremdung ஆங்கிலத்தில் Alienation effect or V-effect தமிழில் அதனை அந்நியப்படுத்தல் விளைவு அல்லது வி-விளைவு) என்ற தாக்கமுடைய தனது நடிப்பு நுட்ப துத் திரங்களைப் பற்றி அனைவருக்கும் விளக்கமளித்தார். அவர் கைக்கொண்ட அந்த நுட்பங்களே சீன நடிக்களுடைய நடிப்புக்கலைக்கு அத்திவாரமாக இருந்தது என்பதை உணரக்கூடியதாக இருந்தது. எவ்வாறெனினும் “மெய் லேன் ஃபேங்” அவர்கள் தனது சுயசரிதை நூலில் நடிக்கொருவன் தான் நடிக்கும் பாத்திரத்தைப் புரிந்து கொள்வது எவ்வளவு முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது என நீண்டதொரு விளக்கத்தை அளித்திருந்தார். இவர் தெரிவித்துள்ள கருத்துக்கள் ப்ரெச்சினுடைய இவ்விடயம் சார்ந்த விளக்கவுரைக் கருத்துக்களுக்கு பெரிதும் முரண்பட்டதாகும்.

ஐரோப்பாவுக்குள் ஆசிய அரங்கியல் வடிவங்களின் தீவிரபடையெடுப்பானது ஆசியாவில் ஒரு சிநேகபூர்வமான நிலையை ஏற்படுத்தியது மட்டுமல்ல. மற்றவர்களுக்கு இணையான சக்திவாய்ந்த ஆசிய அரங்கியலைத் தோற்றுவித்தது. ஆசியாவிலே உரைநடையில் “பேசும் நாடகம்” (Spoken Drama) எனக் குறிப்பிடப்படுகின்ற நாடகங்களின் உருவாக்கத்தில் மேலைத்தேய அரங்கியலின் செல்வாக்கே பிரதானமாக அமைந்திருக்கக் காணலாம். இவ்வகையாக ஆசியாவில் அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகங்கள் ஆசிய அரங்கியல் சாஸ்திரீய பாரம்பரிய முறைகளின் படி அவதானிக்கும் போது, முற்றிலும் புதியதாக இருப்பதுடன், ஆசிய மக்களுக்கும், சமூகத்துக்குள்ளும் பலவந்தமாக புதுமைப் படைப்புக்களைத் திணிப்பது போலவுமே ஆசிய மக்களால் உணரப்பட்டது. ஆசியாவில் இவ்வாறு அரங்கேற்றப்பட்ட எல்லா நவீனமான தும் சமகாலத்தியதுமான நாடகங்களும் ஐரோப்பிய நாடக விதிமுறைகளுக்குப் பொருத்தமானதாக அமைத்திருந்ததுடன் நிலங்களைத் துண்டாடும் அரசியல் நோக்கு கொண்டவர்களுக்கு சிறந்ததோர் யுக்தியாகவும் காணப்பட்டது.

ஐக்கிய அமெரிக்காவிலே அரங்கியற் கலையை கற்றவரான சீனாவைச் சேர்ந்த “சாங் - பென்ச்சன்” (Zhang Penchun) என்பவர் தாம் நேரடியாக ஐரோப்பிய அரங்கியல் கற்றவர் என்ற வரப்பிரசாதத்தினை சரியான முறையில் பாவித்து 1914 ஆம் ஆண்டு சீனாவின் “டாய்ஜின்” நகரில் “நன்காய்ஸ் கொம்பனி ஓஃப் த நியூ ப்ளே” (Nankai's Company of the New Play) என்ற நாடக நிறுவனத்தை ஸ்தாபித்தார். அவரது பரிச்சார்த்தமான நாடக அரங்கேற்றங்களை செய்தார். இதன் பின் “சாங் பென்ச்சன்” அவர்கள் மே நாலாம் தின (May 4th) கலாசார இயக்கம் என்ற குழுவின் பொறுப்பை தன்பால் ஏற்றுக்கொண்டார். ஜனநாயக்கத் தன்மைகளுடன் கூடிய பிரபுத்துவ சிந்தனைகளின் மூலம் மேற்குலகில்

உருவானவர்கள் பற்றி மக்கள் முன் காட்டும் வகையிலான மாபெரும் நாடக நிகழ்வு 1919 ஆண்டு சீனாவில் நடைபெற்றது. அத்தினத்திலிருந்து இவரது பெயரும்புகழும் எங்கும்பரிவியது.

“ஓய்யாங் யு கியான், (Ouyang yu qian), டடியான் ஹான் (Tian Han) மற்றும் ஹோங் ஷென் (Hong Shen) என்ற மூவருமே யதார்த்த பாணியிலான சமூக நாடகங்களை எழுதிய எழுத்தாளர்கள் ஆவர். (ஹோங் ஷென் என்பவரே 1928 ம் ஆண்டு உரைநடையில் “பேசும் நாடகம்” என்பதனை வரைமுறைகள் அளித்து விளக்க மளித்தவராவர்) இவ்வாறான புதுமைப்படைப்புக்களின் பிரவாகத்தில் நடிக்களுடைய நடிப்புக்கலை (நெறிமுறைகளும்) சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டது.

அனைவராலும் நன்கு அறியப்பட்டு புகழ்ப் பெற்ற “புவாஜு” (buaju) என்ற பேசும் நாடகங்களின் எழுத்தாளர்கள் தமது நாடகங்களில் மேலைத்தேய காட்சிகளை விரும்பினர். இவ்வகையான மேடையேற்றப்படும் பெருமளவிலான நாடகங்களுக்கு “காவோ யு” (cao yu) என்ற நாடக வல்லுநர், மேலைத்தேய பாணிகளின் கலவையாக காட்சிகளை உருவாக்கிக் கொடுப்ப தற்கு ஒரு போதும் தயங்குவதில்லை என்பதையே.

சேக்கோவ் (Chekhov) இப்சன் (Ibsen) ஓஸ்கார்ட் வைல்ட் (Oscar Wilde) “ஓ” நியில் (O'neill) இவர்கள் மட்டுமன்றி ஷேக்ஸ்பியர் (Shakespeare) அத்துடன் கிரேக்க சாஸ்திரீய முறைகளின் நாடக வல்லுநர்கள் என பலவகையான நாடக பாணிகளும் சங்கமித்துள்ள ஒரு நாடக உலகில் பெற்றுக்கொண்ட அனுபவமே ஹுவாங் ஷுலின்” (Huang Zuolin 1906 - 1994) என்ற இளைஞனை 1930 ஆண்டின் ஆரம்ப கட்டத்தில் இங்கிலாந்து நாட்டுக்குச் சென்று அரங்கியலை கற்கும் போர் ஆர்வத்தை அவருக்குள் தூண்டிவிட்டது. அங்கே அவருக்கு கெயியூவின் (Jacques Copeau) மாணவர்கள் அனைவராலும் நன்கு அறியப்பட்டவரான “ஜோர்ஜ் பெர்னாட் ஷோ” (George Bernard Shaw), மற்றும் மைக்கல் செயின்ட் - டெனிஸ் (Michel Saint Denis) ஆகியோரைச் சந்திக்கும் வாய்ப்புகளையும் பெற்றார். அத்துடன் அங்கே அவர் ஸ்டெனிஸ்லாவ்ஸ்கியின் நாடக ஆற்றும் முறைமைகளையும், ப்ரெட்டின் நாடகம் சார் அறிவியல் சிந்தனைகளையும் தமக்குள்ளே உணரப் பற்றிக் கொண்டார்.

இதனால் ஆசியாவிலே ஸ்டெனிஸ்லாவ்ஸ்கியினதும், ப்ரெட்டினுடையதுமான நாடகத்தின் தத்துவம் சார் கோட்பாடுகளும், அவை நடைமுறை ரீதியாக கடைப்பிடித்து நிருபித்தலும் ஆசியாவெங்கும் பரவியது. இவ்வாறான நிலைமைகள் விரிவாக ஆராய வேண்டிய தேவைப்பாட்டைத் தோற்றுவித்துள்ளது. ஆனால் இன்றளவும் அது குறித் ஆராய்ச்சிகள் பெரிதாக எவரும் பெறுப்பேற்கவில்லை.

குறிப்பிட்டு சொல்ல இரண்டு சம்பவங்களை இங்கே சுருக்கமாக குறிப்பிடுகிறோம்.

முதலாவது இங்கிலாந்திலிருந்து திரும்பிய பின்னர் ஹுவாங் ஷுலின் (Huang zuolin) “ஷாங்காய்”



மக்களின் அரங்கியலில் “ப்ரெட்” உடைய புராண இதிகாச நாடகங்களை நெறியாள்கை செய்து முன்னேற்ற மடையச் செய்தார். இரண்டாமவர் ஸெக்கி லானோ (Seki Sano) என்ற ஜப்பானியர் ஆவர். இவர் டோக்கியோவில் பாமரத்தன்மை கொண்ட தொழிலாளர்கள் பற்றி கூறும் வகையான அரங்கியலில் தீவிரமாகச் செயற்பட்டுக் கொண்டிருந்ததன் பின்னர் ரஷ்யாவின் “மொஸ்கோ நகருக்குச் சென்று ஸ்டெனிஸ்லாவ்ஸ்கியின் நாடக ஆற்றுகை செய்யும் வழிமுறைகளையும், மேயர்ஹோல்டின் நாடகம் சார் தொழில் நுட்பங்களையும் பலவருடங்கள் கற்றார். 1937 ஆம் ஆண்டில் அவருக்கு மெக்ஸிக்கோ நாட்டுக்கு செல்லும்படி நேரிட்டது. அங்கே அவர் இலத்தீன் அமெரிக்கா நாட்டு அரங்கியல் கலைஞர்களுக்கு அரங்கியலைக் கற்பித்தார். இந்த இலத்தீன் அமெரிக்கா அரங்கியல் கலைஞர்கள் தமது நாட்டின் தேசிய அடையாளங்களையும் நுண் கலைத் திறன்களையும் வளர்ச்சி அடையச் செய்வதற்கு பெரும் பங்காற்றியவர்களாகவே இருந்தனர்.

ஜப்பானிலும், சீனக்குடியரசிலும் அரங்கியல் சார் புதுப்பித்தலுக்கான இயக்கம் ஒன்று தோன்றியது. (சிங்கெக்கி Shingeki) இந்த இயக்கமானது மேற்குலகம் அளித்த ஆர்வத்தாண்டுதலினாலேயே உருவானது. 1920 களில் கவகாமியால் (kawakami) தொடங்கப்பட்ட புதிய அலைக்குப் பிறகு சீனா மேற்கத்திய நாடுகளால் ஈர்க்கப்பட்ட புதிய நாடக புதுப்பிப்பு (sbingeki) இயக்கம் உருவாக்கப்பட்டது.



சுபூச்சி ஷாயோ (Tsubouchi Shoyo 1859 - 1935) ஒரு ஜப்பானிய எழுத்தாளர், விமர்சகர், நாடக ஆசிரியர், மொழிபெயர்ப்பாளர், ஆசிரியர், கல்வியாளர் மற்றும் வசேடா பல்கலைக்கழகத்தில் பேராசிரியர் ஆவார். அவர் ஜப்பானிய நாடகத்தில் ஒரு முக்கிய நபராக குறிப்பிடப்படுகிறார். அவர் ஹரூனோயா ஒபோரோ (Harunoya Oboro) என்ற புனைப் பெயரையும் பயன்படுத்தினார். இலக்கியத்தில் யதார்த்தவாதம் பற்றிய சுபூச்சியின் எழுத்துக்கள் ஜப்பானிய நவீனத்திற்கு இட்டுச் சென்றன. அவர் நாடக ஆசிரியர் சிகாமட்சு மோன் ஸெமன் மற்றும் வில்லியம் ஷேக்ஸ்பியர் ஆகிய இருவரின் ஆய்வுகளால் பாதிக்கப்பட்டவர். இவர் ஷேக்ஸ்பியருடைய எண்ணற்ற நாடகங்களை அறிமுகப்படுத்தினார். ஷேக்ஸ்பியருடைய As well அது போல இப்பினுடைய பொம்மை வீடு என்ற நாடகங்களைக் குறிப்பிட வேண்டும். இந்த நாடகம் கபுகியை பாதித்தது. கபுகியின் பழைய நாகரீக மொழியில் எழுதப்பட்ட ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களின் முழுமையான மொழிபெயர்ப்பையும் அவர் செய்தார். வசேடா பல்கலைக்கழக சுபூச்சி மெமோரியல் தியேட்டர் அருங்காட்சியகம் அவரது நினைவாக பெயரிடப்பட்டது மற்றும் அவரது படைப்புகளின் பெரிய தொகுப்பைக் கொண்டுள்ளது.



Kaoru Osanai (1881 - 1928) ஒரு ஜப்பானிய நாடக இயக்குனர், நாடக ஆசிரியர் மற்றும் நவீன ஜப்பானிய நாடகத்தின் வளர்ச்சியில் மையமான நடிகர். டோக்கியோ பல்கலைக்கழகத்தில்

பட்டம் பெற்ற ஓசனாய், 1909 இல் இலவச அரங்கை நிறுவினார். இம்சன், செகோவ் போன்றோரின் மொழிபெயர்ப்புகளை அரங்கேற்றினார். ஆனால் அங்கு அவர் கபுகி நடிகர்களுடன் யதார்த்த நாடகம் செய்யும் வரம்புகளை அனுபவித்தார். சமூக மரபுகளுக்கு சவால் விடும் மேற்கத்திய இயற்கை மற்றும் நவீனத்துவ நாடகத்தை கொண்டு வந்தார். 1912 மற்றும் 1913 க்கு இடையில், நவீன நாடகத்தை நேரடியாக அனுபவிக்க ஓசனை ஐரோப்பா முழுவதும் பயணம் செய்தார். அவர் குறிப்பாக மாஸ்கோ கலை அரங்கின் பணியால் ஈர்க்கப்பட்டார். ட்ஸுகிஜி ஸொஹெகிஜோ (Tsukiji Shogekijo) அரங்க நிறுவனத்தின் செல்வாக்கு மிகுந்த நபராக இருந்தார். புதிய ஆற்றுகை அரங்கிற்கும் கபுகிக்கும் இடையே சமரசம் செய்து வைத்தார்.

1924 ஆண்டில் டோக்கியோவில் ஹிஜிகாடா யோஷி (Hijikata Yoshi 1898 - 1959) என்பவரால் ஆரம்பித்து வைக்கப்பட்ட ட்ஸுகிஜி ஸொஹெகிஜோ (Tsukiji Shogekijo) என்ற அரங்கியல் நிறுவனமே ஜப்பானின் புதிய நாடகம் சார் இயக்கத்தின் மத்திய ஸ்தானமாக இருந்தது. அவர் மார்க்சிய சாய்வுகளைக் கொண்டிருந்ததால் 1933 இல் ரஷ்யாவுக்குச் சென்றார். 1941 இல் ஜப்பானுக்குத் திரும்பியதும் அவர் கைது செய்யப்பட்டு, 1945 வரை சிறையில் வைக்கப்பட்டார். 1946 இல் அவர் ஜப்பானிய கம்யூனிஸ்ட் கட்சியில் சேர்ந்தார்.

“ட்ஸுகிஜி ஸொஹெகிஜோ” என்பது “ட்ஸுகிஜியின் சிறிய அரங்கு” (The small Theatre of Tsukiji) எனவும் அழைக்கப்பட்டது. இந்த அரங்கு மேலைத்தேய நாடகப் பாணிகளில் கவனம் செலுத்தி, ஆய்வு செய்யும் வகையிலான அரங்காற்றுகைச் செயல்பாடுகளிலேயே பெரிதும் ஈடுபட்டது. குறியீட்டு வடிவ நாடகங்கள், (Symbolism) வெளிப்பாட்டு வாத அரங்குகள் (Expressionism) போன்றவைகளில் இவை அதிக ஆர்வம் காட்டின.

பதினேழாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதிகளில் இந்தியா ஆங்கில காலனியாக இருக்கும் போது பல ஐரோப்பிய அரங்கியலின் நாடகங்கள் இந்தியாவில் மேடையேறி வந்தன. இந்திய அவைக்காற்றுனர் கள் ஐரோப்பாவுக்கு செல்ல முன்னரே ஐரோப்பிய அரங்குகள் இந்தியாவில் செயற்படத் தொடங்கியிருந்தன. இதனால் சிறிய அரங்கியல் சார் குழுக்கள் கல்கத்தாவில் இயங்கி வந்தன. அது மட்டுமல்லாது லண்டனிலிருந்து நடிகைகளும் நடிகர்களும் கூட தொடர்ச்சியாக இங்கே வந்துள்ளனர். இந்த நாடகமன்றங்கள் தொழில் முறையின்றி பொழுது போக்கு மன்றங்களாக இருப்பினும் இந்திய நாட்டினுள் மற்ற அரங்குகளுடன் போட்டியிடும் அளவுக்கு வளர்ச்சியுற்றிருந்தன. ஆங்கில மற்றும் வங்காள நடிகர்களும் ரஷ்ய வருகையானது ஒருவருடைய நெறியாள்கையின் கீழ் ஒன்றிணைந்து சில நாடகங்கள் நடத்துவந்தனர். இந்தியாவின் மேற்பிரிவு மாணவர்கள் கற்ற கல்லூரிகளிலும் பாடசாலைகளிலும் ஆங்கிலம் கட்டாயமாக்கப்பட்டதன் காரணத்தால் மாணவர்கள் ஷேக்ஸ்பியரைக் கற்க வேண்டிய நிலைமை வந்தது. மறுபுறத்தில் தமது இந்திய தேசத்தின் கலாசாரத்தின் இருப்பினைக் குறித்த விழிப்புணர்வும் அவர்களுக்கு ஏற்பட்டது. இந்தக் கலாச்சார விழிப்புணர்வுக்கு அரங்கியல் ஆனது

உதவியாக இருந்தது. ஆனால் அவர்கள் அரங்கேற்றிய நாடகங்கள் ஆங்கிலேய நாடகப் பாணியினை மாதிரியாகக் கொண்டு தாய் நாட்டுக்குரிய விடயங்கள் உட்புகுத்தப்பட்டதாக செய்யப்பட்டிருந்தது. உலகப் புகழ் பெற்ற மஹா கவிஞரான ரவீந்திரநாத் தாகூர் அவர்களும் மேலைத்தேயப் பாணியில் இந்திய அரங்கியலின் செயற்பாடு இருக்க வேண்டுமென்று, பலருக்குள்ளும் காணப்பட்ட அரங்கியல் உந்து சக்திக்கு ஊக்கம் கொடுத்தார். தாகூர் அவர்கள் மேலைத்தேயப் பாணியில் வெற்றிகரமான பல நாடகங்களை எழுதினார். அத்துடன் தான் ஸ்தாபித்திருந்த பல்கலைக் கழகமான சாந்திநிகேதனில் கல்வி பயிலும் உயர்குடிப் பெண்களுக்கான பாடத்திட்டத்தில் ஒரு பகுதியாக தேவதாஸி என்ற இந்திய பாரம்பரிய நடனத்தையும் உட்புகுத்தி அதனைப்பாதுகாத்தார்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப கட்டத்திலே ஐரோப்பிய அரங்கியல் சார் செயற்பாட்டாளர்களினால் மேடையேற்றப்படும் ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் நாடக இயக்குநர் தான் அந்த செயல்பாட்டின் முழு முதற் கடவுள் என்றும் நடிகர்களும் மற்ற பணியாளரும் நாடகத்தின் வெறும் செயல்பாடுகளை மேற்கொள்பவர்கள் என்ற ஒரு மனோபாவத்துடன் அவைக்காற்றுகைகள் செய்ய ஆரம்பித்தனர். மேற்கு கிழக்கு என்னுமிடத்தை ஆய்வு செய்வோமாயின் நாம் காண்பது கிழக்கிலே ஒரு முன்னுதாரணத் தன்மையையே. இங்கே ஒவ்வொரு நடிகனும் நடனமாவும், பாடவும் தான்தோன்றிக் கவிதை வளம் கொண்டவர்களாகவும், எக்கதையிலும், உரைநிகழ்த்த வல்ல மணிப்பிரவாளமான பேச்சாற்றல் கொண்டவர்களாகவும் பல வாத்தியங்களை இசைக்க வல்லவர்களாகவும் தானே கதையெழுதி நடிகக் கூடியவர்களாகவும் முன்னர் இருந்த “கொமடியா டெல் ஆர்ட்” என்ற நகைச்சுவை நாடக நிகழ்வுகளிலும் இன்றுள்ள “கபுக்கி” என்ற நாடக வகைகளிலும் இருப்பது போல சகலகலா வல்லவர்களாகவே இருந்து வந்துள்ளனர். இவ்வகையானதோர் இலட்சியக் கனவு நிறைவேறும் வகையில் நடப்புக் கலையின் அடிப்படை அம்சங்களுக்கு மேன்மையூட்டி புதுப்பிக்க வல்லதான அனைத்து அரங்குசார் முன்னுதாரணங்களும், வழிகாட்டுதல்களும், தம்மை ஊக்கிவிடக் கூடிய செயல் திட்டங்களும் நாடகவுலகின் மேன்மை பெற்றவர்களால் பெரிதும் கவனத்தில் கொள்ளப்பட்டிருந்தது. இதேவேளை பல்வேறு ஆசிய நாடுகளில் இருந்த அரங்கியல் சார் இளம் நாடகக் கலைஞர்கள் தமது நிலைமைகள், நிலைப்பாடுகள், தேவைகள் பற்றி உலகுக்கு வெளிக்காட்ட வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது. இத்தேவைக்காக குரல்கொடுக்கும் வகையிலான நவீனமானதோர் தேசிய அரங்கியல் ஒன்றைக் கட்டியெழுப்பவல்ல அரங்கியல் முன்னுதாரணங்களையும், உந்துசக்திகளையும் தேடிக் கண்டடைவதில் தீவிரமாக இருந்தனர்.

குறித்த செயல்பாடுகளுக்கு என உள்ளூர் வினின்று கிளர்ந்தெழும் உந்துசக்திகள் ஊற்றெடுக்கும் மூல உற்பத்தி ஸ்தானம் பன்முகப்பட்டது. புதிய தொழில் நுட்பங்களின் வருகைகள், எதிர்கால நோக்கின் பால்பட்ட கண்கூடான தரிசனங்களைத் தரவல்ல விளக்கக்கூற்றுக்கள், மாஸிடவியல் சாஸ்திரத்

தின் நவீன விஞ்ஞானக் கூற்றுக்கள், எமக்குத் தூரமான கலாசாரங்களை நாம் உள்வாங்கிக் கொள்ளும் சம்பிரதாயங்கள் - என்பவைகளே எமக்கு உந்து சக்தியளிக்கும் மூலவூற்றுக்களாகும். இவ்வகையில் ஆசிய அரங்கியலும் மேற்கு அரங்கியலும் அவற்றின் பாரம்பரிய வழக்கங்களும் புராண இதிகாச அந்தஸ்தைப் பெற்றுள்ளன.

“கொமடியா டெல் ஆர்ட்” என்ற நகைச்சுவை அரங்கையும், அதியுன்னத மக்கள் வரவேற்பைப் பெற்ற “எலிஸ்பெத்தியன் அரங்கையும், புராதன கிரேக்க நாடக வழிவந்த நாடகங்களும் உள்ளார்ந்த அம்சங்களை ஊடுருவிப் பார்ப்பினும் (intra Cultural) பல்வகைப்பட்ட இன்னோரன்ன நாடகங்களை ஒட்டுமொத்தமாக பார்ப்பினும் (inter Cultural) இவற்றினால் நாம் பெரும் - பிரமிப்பும், ஆச்சரியமும், ரஸானுபவங்களும், மன ஈடுபாடும் - அதி உன்னத மானவைகளே. நாடகத்தின் அடிப்படை புதியதல்ல. இவ்வாறு மேற்கூறிய எல்லா வடிவங்களும் பரம்பரை வழி வந்த (Patrimony) அடுத்தடுத்த சந்ததியினருக்கு ஊடு கடத்தப்பட்ட நாடக வடிவங்களே. வரலாற்று ரீதியாக ஆவணங்களாக பத்திரப்படுத்தப்பட்ட, எழுதப்பட்ட நாடக முறைகளும் சாஸ்திரீய முறைமைகள் கொண்டதுமே மேற்கண்ட நாடகங்களாகும்.



வேக்ஸ்பியர், லோப் டி வெகா (Lope de Vega) கோஷி (Gozzi) ஆகியோர் வாழ்வியலின் வினோத அனுபவங்களின் அடிப்படையிலும் சமகால பிரக்ஞையுடனும் சமூகத்தின் செல் நெறிகள் எதிர்நோக்கியுள்ள நிலைமைகளை படம் பிடித்துக் காட்டும் வகையிலுமாக நாடகங்களை எழுதினர். இதற்கு மேலாக இவர்களின் அரிய புத்தகங்கள் என்ற பொக்கிஷம் எமக்கு உண்டு. ஆசிய அரங்கியலானது ஜீவகையுடனான நாடகங்களைத் தரும் வாய்ப்பை தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. பன்மைய அரங்கிலிருந்து எமக்கு முன்னுதாரணமெனத் திகழும் நாடகங்கள் பல எம்மிடத்தே உண்டு. ஆனால் ஐரோப்பிய அவைக்காற்றுனர்களின் பணியானது சிறிது மாறுபட்டதாக உள்ளது. ஐரோப்பிய அவைக்காற்றுனர் களும் நாடக நெறியாளர்களும் நாடகம் ஒன்று மேடையேற்றப்படுதற்காக கடைப் பிடிக்கப்பட்டுவரும் தொழில்நுட்பங்கள் அடிப்படைகளை மீள் பரிசோதனைக்கு உட்படுத்துவதற்கு முயன்றதுடன் தமது கலைத் திறன்களைப் பாவித்து நாடகவுலகில் வெற்றி என்ற குறிக் கோளை எய்துவதால் சமூகம் என்ற உடலில் காணப்படும் நிஜமான காயங்களை ஆறச்செய்ய முயன்றனர். பதினாறாம் நூற்றாண்டில் நடனக்கலைஞர்கள், இசைவல்லுநர்கள், கரணவித்தை தெரிந்த மெய்வல்லுநர்கள் என்று பலரும் எழுத்துருவினை அடியொற்றி செய்யப்படும் இலக்கிய தரம் வாய்ந்த அரங்கியலுக்கு புதுமைப்படைக்கும் அவைக்காற்றுக்கையின் தனித்தன்மை ஊடாக உயிர் கொடுத்தனர்.



மக்கள் நாடகம் பார்க்கும் ஆர்வமும் அதன்

பால் கவர்ந்திழுக்கப்படலும், அவர்களது மனப்பாங்கு உயிருடன் வாழவும் மேல்நோக்கி எழுச்சி பெறுவதுமாக இருந்தது. இந்த எழுச்சி நிலைமை இரண்டாவது உலகயுத்தம் வரை மட்டுமே நீடித்து இருந்தது.

ஆசிய அரங்கியலானது “பாரம்பரிய தந்தையார் வழி” வந்த ஆர்வ உந்துதலால் வளர்ந்ததாகும். நாடக மேடை ஆடுகளப் பரப்பை விட்டு வெகுதூரம் கடந்து போய் - ஆசிய அரங்கியல் கற்கைத் துறையாக மாற்றம் கண்டு நின்றது. ஒரு சில கல்விமான்கள் விசேடமாக அமெரிக்காவிலிருந்து ஆசிய நாடெங்கிலும் சுற்றுப் பயணம் செய்தனர். ஆனால் அவர்கள் வந்த நோக்கங்களே வேறுவிதமானவைகளாக இருந்தன. உதாரணமாக இரண்டாம் உலகயுத்தத்துக்குப் பின்னர் வந்த கல்விமான்களில் ஃபேபியன் போவர்ஸ் (Faubian Bowers 1917 - 1999) என்பவர் ஆசிய ஆய்வுகள், குறிப்பாக ஜப்பானிய தியேட்டர் பகுதியில் ஒரு அமெரிக்க கல்வியாளர் மற்றும் எழுத்தாளர் ஆவார். ருக்ஷ்ய இசையமைப்பாளர் அலெக்சாண்டர் ஸ்கிரியாபின் முதல் முழு நீள வாழ்க்கை வரலாற்றையும் அவர் எழுதினார். ஜப்பானின் நேச நாட்டு ஆக்கிரமிப்பின் போது, அவர் ஜெனரல் டக்ளஸ் மேக் ஆர்தரின் தனிப்பட்ட ஜப்பானிய மொழி மொழிபெயர்ப்பாளராகவும் உதவியாளராகவும் இருந்தார். அவர் ஜப்பானின் தணிக்கை அதிகாரியாகவே நியமிக்கப்பட்டிருந்தார். போவர்ஸ் அவர்கள் ஜப்பானின் “கபுக்கி” நாடக எழுத்துருவை தணிக்கை செய்வது மூடத்தனம் என்பதை உணர்ந்து கொண்டார். அவர் ஓர் ஆங்கிலேயராக இருப்பினும் இப்படி ஒரு தேசத்தின் பாரம்பரிய கலையில் கைவரிசை காட்டுவது பிரபுத்துவ தன்மையுடனான ஆண்போக்கு என்றும் இராணுவ வல்லாதிக்கம் செலுத்துதல் என்றே அவர் கருதினார். கபுக்கி நாடகமானது - அதுனுடைய எழுத்துருதான். எழுத்துருவை நாடகத்தின் முதன்மையான அடிப்படை அம்சம் எனக்கருதிக் கொண்டு செய்யப்படுவதில்லை. நாடகத்தின் ஒட்டுமொத்த வடிவமே - அது “நடிகனது கலை” என்ற அளவின் அளவானது ஆற்றலில் இருந்து தான் வெளிப்படுகிறது. உண்மை இவ்வாறிருக்கையில் கபுக்கி நாடகத்தின் எழுத்துருவில் போய் கத்தரிகோல் வைத்து தணிக்கை செய்வதால் அது நடிகனது கைகால் களை கயிற்றால் இறுக்கக்கட்டி அவனை மூச்சுத்திறை வைக்கும் ஒரு செயற்பாடென்றே ஃபேபியன் போவர்ஸ் அவர்கள் கண்டறிந்தார். இவ்வகையில் செயற்பட்டுக் கொண்டே போனால் உலகம் ஒரு அபூர்வமான ஈடிணையற்ற கலைவடிவம் ஒன்றை இழந்துவிடும் என்றும் அவர் அஞ்சினார். இவ்வாறான நிலையில் தணிக்கை அதிகாரியான (Censor) ஃபேபியன் போவர்ஸ் அவர்கள் கபுக்கி நாடகம் தணிக்கை செய்யப்படும் செயலை ஒழித்துக்கட்டினார். இவருடைய இந்த நேர்மையான செயலினால் இவர் இன்றும் கூட “கபுக்கி நாடகத்தின் இரட்சகர்” (Saviour) என்று புகழப்படுகின்றார். அத்துடன் அவருடன் வந்த மற்ற பெரும் கல்விமான்களும் தங்களை முடி மறைத்திருந்த “அந்நிய தன்மை” என்ற திரையிலிருந்து வெளிப்பட்டு வந்து, ஆசியாவின் சாஸ்திரீய முறையிலான அரங்கியல் வடிவங்கள் பற்றிய அறிவு வளர்ச்சிக்கு வெகு தீவிரத்துடன் உதவிகள் ஒத்தாசைகளை வழங்

கினார்கள்.

இவ்வாறான கல்விமான்கள் மத்தியில் அடொல்ப் க்ளேரன்ஸ் ஸ்கொட் (Adolphe Clarence Scott) டொனால்ட் கீன (Donald Keene) ஜேம்ஸ் பிராண்டன், (James Brandon) லியோனார்ட் ப்ரோங்கோ (Leonard Pronko) ஆகியோர் விசேடமாக குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களே ஐரோப்பியர்களும், ஆசியர்களும் இணைந்ததான ஒரு ஒட்டுமொத்தமான அரங்கியல் (East West total theatre) என்ற எண்ணக்கருவை முதன்முதலாக பரிந்துரை செய்தவர்கள்.

ஏ.சி ஸ்கொட் என்பவர் சீனா மற்றும் ஜப்பான் ஆகிய இரு நாடுகளின் அரங்கியலை ஆராய்ச்சி செய்வதில் முன்னோடியாக இருந்தவர், மற்றும் விஸ்கான்சின்-மேடிசன் பல்கலைக்கழகத்தில் ஆசிய அரங்கியல் திட்டத்தின் நிறுவனர் ஆவார். ஆசிய தியேட்டர் ஜர்னல் (Asian Theatre Journal) எனும் சஞ்சிகை பாரம்பரிய மற்றும் நவீன நாடக வடிவங்களை மையமாகக் கொண்டு ஆசியாவின் கலைகளுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆர்வமுள்ள அனைத்து அறிஞர்கள் மற்றும் கலைஞர்களின் பரஸ்பர நன்மைக்காக சர்வதேச நாடக சமூகம் முழுவதும் அறிவு பரிமாற்றத்தை எளிதாக்குவதை நோக்கமாகக் கொண்டது. இந்த ஈர்க்கக்கூடிய, கலாச்சார இதழ் விளக்கமான மற்றும் பகுப்பாய்வு கட்டுரைகள், அசல் நாடகங்கள் மற்றும் நாடக மொழிபெயர்ப்புகள், புத்தகம் மற்றும் ஆடியோ விஸுவல் விமர்சனங்கள் மற்றும் ஆசியாவின் தற்போதைய நாடக நடவடிக்கைகளின் அறிக்கைகளை வழங்கியது.

டொனால்ட் லாரன்ஸ் கீன் (1922-2019) அமெரிக்காவில் பிறந்த ஜப்பானிய அறிஞர், வரலாற்றாசிரியர், ஆசிரியர், எழுத்தாளர் மற்றும் ஜப்பானிய இலக்கியத்தின் மொழிபெயர்ப்பாளர் ஆவார். அவர் ஜப்பானிய தலைப்புகளில் ஆங்கிலத்தில் சுமார் 25 புத்தகங்களை வெளியிட்டார், இதில் ஜப்பானிய இலக்கியம் மற்றும் கலாச்சாரம் மற்றும் ஜப்பானிய கிளாசிக்கல் மற்றும் நவீன இலக்கியத்தின், மொழிபெயர்ப்புகள் ஆகிய இரண்டும் அடங்கும்.

ஜேம்ஸ் ரோட்ஜர் பிராண்டன் (1927 - 2015) ஒரு அமெரிக்க கல்வியாளர் ஆவார், அவர் ஹவாய் பல்கலைக்கழகத்தில் கபுகி மற்றும் சமஸ்கிருத நாடகத்தில் நிபுணத்துவம் பெற்ற ஆசிய நாடக பேராசிரியராக இருந்தார். அவர் போருக்குப் பிந்தைய காலத்தில் ஆசிய நாடகத்தை ஆங்கில மொழி பேசும் பார்வையாளர்களுக்கு முதன்முதலில் கொண்டுவந்த அறிஞர்கள் தலைமுறையின் உறுப்பினராக இருந்தார்.

தென்கிழக்கு ஆசிய, பான்-ஆசிய மற்றும் குறிப்பாக ஜப்பானிய வடிவங்களில் 1960 களில் இருந்து ஆசிய நாடக ஆய்வுகளின் வளர்ச்சியில் ஜேம்ஸ் ஆர். பிராண்டன் ஒரு சக்தியாக இருந்தார். ஹவாசி பல்கலைக் கழகத்தில் அவரது இயக்கம் மற்றும் கற்பித்தல் ஆகிய வகைகளின் செயல்திறன் மற்றும் புலமைப்பரிசில் உடனான ஒரு திட்டத்தை உருவாக்க உதவியது.

லியோனார்ட் கபெல் ப்ரோங்கோ (1927 - 2019) ஒரு அமெரிக்க நாடக அறிஞர் ஆவார், 1960 களில் தொடங்கி, ஜப்பானிய நடன நாடகமான கபுக்கியை

மேற்கில் அறிமுகப்படுத்தி அறியப்பட்டார்.

பிராந்தியக் கலைகளுக்கிடையில் ஒரு வகையான ஒருமையாடு நிலவி வந்துள்ளது என்பதை கீழைத்தேச மேலைத்தேச பாரம்பரியங்களை ஒன்றாகப் பிணைத்து ஆய்வு ரீதியாகக் காட்டியவர் ஆனந்த குமாரசாமி. உலகளாவிய ரீதியில் தென் ஆசியக் கலைகளின் சிறந்த போதகராகவும் கீழைத்தேச மேலைத்தேச கலைத்தராதாராகவும் விளங்கினார். அதே வேளையில் உலகளாவிய ரீதியிலே பல்வேறு கலைகளுக்கும் சமயங்களுக்கும் இடையிலே புரிந்துணர்வையும் பொதுத்தன்மையையும் இவர் எடுத்துக் கூறியுள்ளார். இவருடைய மேதவிலாசம், ஒப்பற்ற கலை அறிவு, கலைத் தொண்டுகள், ஆய்வுகள் முதலிய வற்றினை கருத்தில் கொண்டு இவரை தலைசிறந்த “கலாயோகி” எனவும் சிறப்பித்துக் கூறலாம்.

அபிநய அரசி பால சரஸ்வதி 1961 ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் வெளி நாடுகளிலே பரதக்கலையினை அறிமுகப்படுத்துவதற்கு சென்றார். முதலிலே ஜப்பானிய தலை நகரான டோக்கியோவுக்கும் 1962 இல் ஐக்கிய அமெரிக்காவுக்கும் 1963 இல் எடின்பரோவில் நடைபெற்ற விழாவிலே பங்கு பெறுவதற்காக இங்கிலாந்திற்கும் சென்று பரதக் கலையின் மேம்பாட்டினை மேலைத்தேசங்களுக்கும் அறியச் செய்தார். இவருடைய மாணவர்கள் இந்தியாவிலும் வெளி நாடுகளிலும் உள்ளனர். இவர்களில் வெளிநாடுகளை பெருத்தமட்டில் ஐக்கிய அமெரிக்காவில் திருமதி லூயிசுமின்ஸ், கனடாவில் பிரியம்வதா முதலியோர் அவ்வவ்விடங்களில் நடனம்பயிற்றுவிக்கின்றனர்.

ருக்மணி தேவி கலாநிதி அருண்டேலை 1920 ஆண்டு திருமணம் செய்தார். 1926 இல் அவுஸ்ரேலியாவில் உலகப் புகழ் பெற்ற ரஷ்ய பிலே நடனக் கலைஞரான அன்னா பவ்லோவவினையும் அவரின் நடனக் குழுவினரையும் இவர் சந்திக்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. அக்குழுவினைச் சேர்ந்த கிழியோ நோர்டிடிம் ருக்மணி தேவி பிலே நடனம் கற்கத் தொடங்கினார். ஆனால் அன்னா பவ்லோவ இந்திய நடனக் கலைகளை கற்குமாறு இவரைத் தூண்டி திசை திருப்பி விட்டார்.

இந்தியாவிற்கு வந்த இவர், பிரபல நாட்டிய கலைஞர்களான பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, மயிலாப்பூர் கௌரி அம்மா முதலியோரிடம் செவ்வனே நடனம் கற்று 1935 இல் அரங்கேற்றமும் செய்து கொண்டார். இதன் பின்னர் அவர் உருவாக்கிய துதான் கலாஷேத்திர என்னும் கலைக்கோவில். இது பின்வரும் நோக்கங்களை முன் வைத்து செயற்பட்டு வருகின்றது.

1. உண்மையான கலைகள் யாவற்றினதும் இன்றியமையாத ஒற்றுமையினை வலியுறுத்தல் ஆகும்.

2. தனிமனித, தேசிய, சமய,



சர்வதேச வளர்ச்சியில் இயல்பாகவே கலை செயற்படுதலை எடுத்துக்காட்டி அங்கீகரிக்கும் வகையில் உழைத்தல் என்பனவாகும்.

எனவே இது சர்வதேச நோக்குள்ள ஒரு கலை நிறுவனம் ஆகும்.

அமெரிக்க இலக்கிய விமர்சகர், பிந்தைய காலனித்துவ கோட்பாட்டாளர் மற்றும் மத்திய கிழக்கில் பிறந்த அரசியல் விமர்சகர் எட்வர்ட் சைட் (edward said 1935- 2003) நியூயார்க்கின் கொலம்பியா பல்கலைக் கழகத்தில் ஆங்கிலம் மற்றும் ஒப்பீட்டு இலக்கியத்தின் பேராசிரியராக இருந்தார். இருபதாம் நூற்றாண்டின் முடிவில் “எட்வர்ட்” கீழைத்தேச அரங்குகளின் கோட்பாடுகளைப் பற்றி பலவாறு நிபந்தனைகளை அள்ளி வீசினார். கீழ்திசைவாதத்தை (Orientalism 1978) என்னும் கோட்பாட்டை முன்வைத்தார். கீழைத்தேச கோட்பாடுகள் சரியென்று ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்கவைகள் அல்ல. அவை பக்கச் சார்பானவைகள், தத்தமது குலமரபுகள் பற்றியே பெருமையடித்துக் கொண்டிருப்பவைகள், அரங்கியல் கோட்பாடுகள் சரியென்று ஏற்றுக்கொள்ளப்பட முடியாதவைகள், சமூகத்தில் பல்வேறு பிரச்சினைகள் தலைதூக்கவும், மூடத்தனங்கள் கடைப்பிடிக்கப்படவும் காரணமாக இருப்பவைகள் என்றும் கூறினார். அத்துடன் அவைகள் தத்தமது குலமரபுகள் பற்றியே பெருமையடித்துக் கொள்வதாக இருக்கின்றதனால், ஆசிய அரங்கியல் தன்னில் கொண்டுள்ள நிஜமான நல்ல பக்கங்களையும் கூட உருச்சிதைப்பதாகவும் கீழ்த்தரமாக எண்ணச் செய்வதாகவும் கூறினார். ஆனால் இன்று நிலைமை மாறிவிட்டது. ஆசிய அரங்கியலும் ஐரோப்பிய அரங்கியலும் ஒன்றையொன்று நெருங்கி வரத்தடையாக உள்ளவைகள் எனவென இலகுவாக அடையாளம் காண முடிகின்றது. ஐரோப்பிய ஆசிய அரங்கியல் ரீதியான உறவு வளர்ச்சி பற்றிய வரலாற்றை மீள் கட்டியெழுப்புவதற்கு வரலாற்று ஆய்வுகளே எமக்கு உதவுகிறது. இவ்வாறானதோர் அணுகுமுறை பேரார்வத்தை எமக்கு உண்டாக்குகின்றது. இவ்வாறானதோர் அணுகுமுறை எமது பேரார்வத்தை வளர்த்து ஊக்கத்துடன் எம்மை இத்துறையில் செயல்புரியத் தூண்டுகிறது.

ஆசிய அரங்கியலானது எப்போதுமே ஐரோப்பிய அரங்கியலுடன் மாற்றுக்கருத்தையே கொண்டிருக்கும். இக்குறைபாட்டை நிவர்த்தி செய்ய வேண்டிய ஆய்வுகளும் கற்கை நெறிகளும் உருவாகவேண்டும்.

அவ்வாறு உருவாகக் காரணமாக இருப்பது ஐரோப்பிய ஆசிய அரங்கியல் சார் ஒப்பீடுகள் மற்றும் அவை இணைந்து செயல்படும் தன்மையை உருவாக்குதலிலுமே தங்கி உள்ளது. இவ்வகை நன்மைகளுக்கு சமமான மற்றும் ஒரு சிறப்பான காரியம் ஒன்று உண்டு. அது என்ன வெனில் “கொலம்பஸ்” மூலம்



அமெரிக்கக் கண்டம் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட பின்னரும் கூட ஐரோப்பிய ஆசிய அரங்கியல் சார் ஒப்பீடுகள் மேலும் வளர்ச்சியடைந்து சென்றன. இதே காலகட்டத்தில் ஐரோப்பிய புராண இதிகாசங்கள் கலந்த அதன் கலாசாரமும், தொழில் நுட்பங்களும் ஆசிய சமூகத்தவரின் அனைத்து சமூகத் தட்டுக்களில் உள்ளவர்களின் கலைத்துவ கற்கைகளிலும் அவர்களது உணர்வலைகளிலும் ஊடுருவிப் பாய்ந்து சென்றது.

அன்றும் இன்றும் ஆசிய ஐரோப்பிய நாடுகள் முதல் உலகின் மற்ற அனைத்துக் கண்டங்களும் உள்ளடக்கியதாக கடந்து போன காலங்கள் முதல் இன்றைய நிகழ்காலம் வரை, சமயம் சார்ந்த சடங்குகள் முதல், விஞ்ஞான அறிவியல் தொழில்நுட்பங்கள் அடிப்படையிலான (நாடக) பரீட்சார்த்த முறைமைகள் வரை, நாட்டுப்புற நாடோடிக்கதைகள் முதல் அரங்கியல் கோட்பாட்டு விளக்கநாடகங்கள் வரை, ஒரு நாட்டை, ஒரு இனத்தை ஒரு குழுமத்தை - தனக் கென்றே ஒரு நாடகப் பாணியைக் கொண்டதாக மாற்றவல்லதான மேற்குறித்து அனைத்து பரப்பு களிலும் இருந்து உள்வாங்கிக் கொள்ளப்பட்ட உந்து விசைகளாக உள்ளவைகள் ஆய்வின் மூலம் எம்மால் நன்கு உணர இயலுமாக உள்ளது. இந்த தனித்துவமான நாடகப்பயில் விதிமுறைகள் வரலாற்றின் அனுபவங்களினூடாக வடிவமைக்கப்பட்டு ஸ்திரமடைந்துள்ள தாயினும் அவைகளை வரலாற்றுக் கதை கூறும் கருவிகள் என்று நாம் எடுத்தலாகாது. ஏனெனில் இவைகள் வரலாற்று அனுபவங்களில் நாடக ஆசான்கள் வடிவமைத்துள்ள கலையம்சங்கள் பொதிந்த நாடகப்பாணிகளையன்றி வேறில்லை.

இவ்வாறு ஆசிய அரங்கியலானது ஒரு வகையில் பார்த்தால் பல தவறான கருத்துக்களைத் தூண்டி விடுகின்றது என்றாலும் அதற்கு சளைக்காமல் ஐரோப்பிய அரங்கியலும் கூட ஒரு கோணத்திலிருந்து பார்க்கும் போது சமூகத்தில் தவறான கருத்துக்களை தூண்டிவிடக்கூடிய வகையில் தான் உள்ளது. நாங்கள் நேர்மையான முறையில் வரலாற்று ரீதியாகவும், இன்றைய சமகால நிகழ்வுகளையும் ஆய்வு செய்து அவற்றின் முடிவுகளை வாக்கியங்களாக எழுதுவோமாயின் மேற்கண்டவாறுதான் எழுத வேண்டியுள்ளதைத் தவிர்க்க முடியாது.

எதையும் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமாயின் அவை குறித்து மிகக் கூர்மையான அவதானம் செலுத்தல் அவசியமாகும். ஒரு “அவைக்காற்றுனர்” என்பவர் நடனத்தையோ அல்லது நடிப்பையோ வெளிப்படுத்த அல்லது தன் வெளிக்காட்ட வேண்டிய உணர்வுகளை உள்வாங்கிக் கொள்ள என்னென்ன பயிற்சி முறைகளைப் பின்பற்றி வருகிறார் என்பதை மிகவும் நெருங்கி ஆராய்ந்து அறிதல் வேண்டும். இன்று புத்தகக்கல்வி மூலம் அரங்கியல் கற்பவர்களும் உள்ளனர். அதேவேளை அரங்கியலில் ஈடுபட்டு அனுபவம் பெறுவதுடன் அவைக்காற்றுனருக்குரிய நடிப்புத்திறன் வளர்ந்து செல்லும் செல்நெறிகளைக் கற்றவாறு அரங்கியல் கலை புத்தகங்களைக் கற்பவர்களும் உள்ளனர். இந்த இருசாராருக்கும் இடையிலான வித்தியசத்தை நாம் மிகத் தெளிவாகக் கண்டுகொள்ள

இயலும். நாடகம் சார் புலமைபெற்ற மேதைகள் இடையே மனதில் நிலவவேண்டிய கருத்தில் கொள்ள வேண்டி சிறந்த கோட்பாடுகள் இதுவேயாகும்.

இங்கேதான் “யுரேசியன் அரங்கியல் ஆரம்பிக் கின்றது.” ஐரோப்பா ஆசிய கண்டங்களிலிருந்து உலகின் அனைத்து நாடுகளுக்கும் பகிர்ந்தளிக்கப்பட்டு வருகின்ற - பல்வேறு நாடுகளுக்கும் இனக்குழுமங்களுக்கும் உரித்தான, அவற்றின் தொழில்நுட்பங்கள் சார்ந்ததும், அவற்றின் பழங்காலத்திய தன்மைகள் கொண்டதுமான விளக்கக்குறிப்புக்கள், தெளிவுரை களினால் இந்த யுரேஷியன் அரங்கியலானது தோற்றம் சாத்தியமாகி உள்ளது.

இவ்வகையானதோ, அறிவியல் சார் மத்திய சாம்ராஜ்ஜியத்துக்குள் தான் அடிக்கடி மாற்றம் காணுகின்ற - ஆசிய சாஸ்திரீய முறையிலமைத்த அரங்கியல்கள், ஜப்பானிய நோ நாடகம், கபுக்கி நாடகம், இந்திய நடனங்கள், பாளித்தீவின் நடனங்கள், பீகிங் ஒபேரா நாடகம், ஐரோப்பியாவும் மேலைத் தேயங்கள் அனைத்துடனுமிணைத்த கொஹாபிட் (cohabit) பாரம்பரியங்கள், சாஸ்திரீய “பெலே” (Ballet) நடனங்களும் மற்றும் நவீனபாணி நடனங்களும், நடிப்பசைவுகள் (mime) பா நாடகங்கள், (opera) அரசியல் கோட்பாட்டு நாடகங்கள், நாட்டு விவகாரங்களைப்பற்றி வெளியரங்கம் செய்யும் நாடகங்கள் (Political theatre) மற்றும் பரிச்சார்த்தமாக நிகழ்த்தப்படும் புதுமை படைக்கும் நோக்குடனான நாடகங்கள் (Theatre Laboratories) ஆகியன அடங்கியுள்ளன.

அதுமட்டுமல்லாது இந்த அறிவியல் துறையின் மத்திய சாம்ராஜ்ஜியமெனக் கொள்ளப்படும் இந்த யுரேஷியன் அரங்கியல் - நடைமுறைப் பயிற்சிப் பிரயோகங்கள், அரங்கியல் சார் சிந்தனை யோட்டங்கள், காளிதாசரது காவியங்கள், ஷேக்ஸ்பியரது மற்றும் ஸியாமி (Zeami) படைப்புக்கள், அரிஸ்டோட்டலின் கவிவரிகள் பொதுப்படையாகவே வழிவழியே வந்த மாற்றவியலா நுட்பமுடைய நடன அசைவுகள் கொண்ட நாட்டிய சாஸ்திரத்துக்கும் சான்று பகர்வன வாக உள்ளன.

இவ்வாறு தொழில் முறைசார் அரங்கியல் அறிவுசார் நாடக சாம்ராஜ்ஜிமானது வெறுமனே ஆசிய கலைஞர்களையும் ஐரோப்பிய கலைஞர்களையும் உலகுக்கு வெளிக்காட்டிக் கொண்டிருப்பதுதான் அதன் நோக்கம் என்பதல்ல.

ஆனால் எவரேனும் ஒருவர் அது ஆணாயிருப்பினும் சரி, பெண்ணாயிருப்பினும் சரி தான் வாழும் சொந்த சமூகத்தின் உணர்வுமுச்சிகளின் ஊடாக எமது திறமை இதுதான் என்று கண்டுபிடித்து, அவற்றை வரையறுத்து மற்ற உலகத்தவர்க்கு ஒரு சவாலாக யுரேஷியன் அரங்கியலில் கொண்டு வந்து நிறுத்த இங்கே இடமுண்டு. ஆனாலும் கூட பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னர் பட்டுப்பாதையில் ஆரம்பித்து வைக்கப்பட்ட கலாசாரப் பரிமாற்றங்களும் ஒரு கலாசாரத்தின் மீது மற்ற கலாசாரம் ஒன்றுபட்டு கிரிகை புரிதலும் மாறி மாறி ஒன்றியொன்று தப்பியிப்பிராயங்களைக் கிளப்புதலும் சீர்குலைப்புக்களும் இன்னமும் கூட தொடர்ந்த வண்ணமே உள்ளது என்பதை மறுப்பதற்கு இல்லை.

உங்கள் இல்லங்களில் நடைபெற
இருக்கும் மங்களகரமான
நிகழ்வுகளுக்கு...

மதி கலர்ஸ்

தருமண அழைப்பீழை
காட்சியறை

MATHI
COLOURS

WEDDING CARD SHOW ROOM

15/2, Murugesar Lane, Nallur, Jaffna.

T.P: 021 2229285, 077 7222259

