தமிழ்ச்சிறுகதைகளில் உருவம்

கோ. கேசவன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

UNIVERSITY OF PERADENIYA
30-9-1994
LIBRARY

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

37/5e

ஸ்ரீதேசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் * புத்தகக் கழகம்
21,
வொக்ஷோல் வீதி,
கொழும்பு-2

UNIVERSITY OF PERADENIYA
30-9-1994
LIBRARY

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

448351

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தமிழ்ச் சிறுகதைகளில் உருவம்

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் புத்தகக் கழகம்
21,
வொக்ஷோல் வீதி,
கொழும்பு-2

டாக்டர் கோ. கேசவன்

அன்னம் (பி) லிட்.,
சிவகங்கை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

448351

அன்னம்—103

கிளை முகவரி:
அன்னம் புத்தக மையம்
36 B கட்ராபாளையம் தெரு
மதுரை-625 001

தமிழ்ச்சிறுகதைகளில் உருவம் / © கோ. கேசவன் / முதற் பதிப்பு டிசம்பர் 1988 / அச்சும் அமைப்பும் அகரம் பிரிண்டர்ஸ் சிவகங்கை / வெளியீடு அன்னம் (பி) லிட்., சிவகங்கை / விலை ரூபாய்: 15-00

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உள்ளடக்கம்

○

முன்னுரை

1 கலை வடிவம் 6
2 சிறுகதை வடிவம் 15
3 வ.வே.சு., ஐயர் கதைகள் 36
4 கல்கி கதைகள் 27
5 புதுமைப்பித்தன் கதைகள் 42
6 கு.ப.ராசகோபாலன் கதைகள் 67
7 மௌனி கதைகள் 85
8 தி. ஜானகிராமன் கதைகள் 94
9 லா. ச. ராமாமிர்தம் கதைகள் 106
10 ஜெயகாந்தன் கதைகள் 113
11 1970–1980களில் கதைகள் 122
12 தொகுப்புரை 137

பிற்சேர்க்கை

UNIVERSITY OF PERADENIYA
30-9-1994
LIBRARY

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

UNIVERSITY OF PERADENIYA
30-9-1994
LIBRARY

"அழகு, சுவை, ரம்மியம் என்பனவற்றுக்கு இடமாகி மனிதர்கள் புளகமுறும்படி செய்யும் தொழில்களை எல்லாம் ஆங்கிலேயர்கள் மதுரகலைகள் (Fine Arts) என்று கூறுகிறார்கள்... இக்கலைகள் ஒவ்வொன்றும் வெவ்வேறு விதமான பழக்கத்தின் மேலும் பயிற்சியின் மேலும் ஏற்படக் கூடியதென்றாலும் பொதுவாக இவை ஆழ்ந்த மனக் கிளர்ச்சியுடையோரும் வரப்பிரசாதிகளென்று கருதப் படுவோருமாகிய பெரியோர்களுக்கே இனிது சாத்தியம்."

(இந்தியா, 8—12—1906)

மேற்கண்ட கூற்று, மகாகவி. சி . சுப்பிரமணியபாரதியார் கூறியதாகும். கலை வடிவம் குறித்து அவரது கருத்தாகவும் இது அமைந்துள்ளது. ஒரு கலைவடிவத்திற்கு அழகு, சுவை, ரம்மியம் ஆகியவை இருக்க வேண்டும் என்று பாரதியார் குறிப்பிடுகின்றார். மேலும் அத்தகைய கலையை உருவாக்குந் திறன் ஒருவனுக்கு எவ்வாறு கைவரப் பெறுகிறது என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். அவையாவன:

1. பழக்கத்தினாலும் பயிற்சியினாலும் உருவாகக் கூடியது.

2. ஆழ்ந்த மனக் கிளர்ச்சியுடையோர்க்கும் வரப்பிர சாதிகட்கும் இத்திறன் அதிகமாக இருக்கும்.

வரப்பிரசாதம் என்பது கருவிலே திருவுடையது என்பதாகும். இது பாரதியாரின் தத்துவப்பார்வையிலிருந்து ஏற்பட்ட கருத்தாகும். இதை விடுத்துக் கண்டால், பாரதியார் குறிப்பிடும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அனைத்து அம்சங்களும் யதார்த்த நிகழ்வுகளுக்கு ஆட்பட்டவை ஆகும். எனவே கலைத்திறன் என்பது மனிதச் செயல் பாடு ஆகும். ஆழ்ந்த மனக்கிளர்ச்சியுடையவர்களால் பழக்கத்தினாலும் பயிற்சியினாலும் உருவாகக்கூடிய இத்தகு கலைகளுள், சிறுகதையும் ஒன்றாகும். தமிழ்ச்சிறுகதைகளில் வடிவ அமைப்பு எங்ஙனம் அமைந்துள்ளது என்பதைக் காணுதலே இந்நூலின் நோக்கமாகும். இந்நோக்கத்துக்குத் துணை செய்யும் விதத்தில் கலையின் வடிவம் குறித்த சில கருத்துக்களைத் தொகுத்துக் கொள்வோம்.

1. கலை வடிவம்

எந்த ஒரு நிகழ்வும் அல்லது பொருளும் ஏதாவது ஒன்றின் மூலம் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறது இதுவே அதன் வடிவம் ஆகும். குறிப்பிட்ட நிகழ்வின் அல்லது பொருளின் உட்சாரம் மட்டுமே அந்த நிகழ்வாக அல்லது பொருளாக அமைந்து விடுவது இல்லை.'' அது தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்கிற விதத்தையும் சேர்த்தே அதை நாம் எண்ணுகிறோம். எனவே நிகழ்வோ பொருளோ வடிவமற்றதாக—அருவமாக—இருப்பதில்லை. அதாவது அனைத்து நிகழ்வுகளுக்கும் பொருள்களுக்கும் வடிவம்—உருவம் உண்டு.

இயற்கை நிகழ்வுகள், பொருள்கள் ஆகியவற்றின் வடிவ அமைப்பிலும் வடிவ மறு ஆக்கலிலும் மனித சமூகத்துக்கு மிகக் குறைவான பங்கு உண்டு. ஆனால் சமூக நிகழ்வுகளின் வடிவ அமைப்பிலும் வடிவ மறு ஆக்கலிலும் மனித சமூகத்துக்குப் பெரும்பங்கு உண்டு. புராதன காலத்தில் மனித சமூகம் ஒரு சமூகக் காரியத்துக்குப் பயன்படுத்தும் விதத்தில் ஒரு கல்லுக்கு திட்ட வட்டமான உருக்கொடுத்து அதைப் பயன்படுத்தியது. கல்லின் சாரமான திணிவு, செதுக்கப்படும் தன்மை, வேக ஆற்றல், தாக்குந்திறன் போன்ற அதன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உள்ளீடு திறன்களே மனிதனுக்குத் தேவையான ஒரு பொருளின் (கல்லின்) வடிவத்தை உருவாக்கப் பயன் பட்டன. இங்கே இரண்டு அம்சங்களைக் காண வேண்டும்.

1. மனித சமூகத்துக்குத் தேவையான கல்லின் வடிவத்தை நிர்ணயிப்பதில் அந்தக் கல்லின் சாரத்துக்குப் பெரும் பங்குண்டு. அதாவது **வடிவத்தை நிர்ணயிப்பதில் உள்ளடக்கத்துக்கும் பெரும பங்குண்டு**.

2. மனிதனுக்குத் தேவைப்படும் கல்லின் **வடிவம்**, ஒரு சமூகக் காரியத்தின் வெளிப்பாடு. அதாவது, **திட்டமாக உருவாக்கப்பட்ட சமூக அனுபவம் ஆகும்.**

ஒரு படைப்பின் உருவாக்கத்தில் அதன் திட்ட வட்டமான உருவ வெளிப்பாட்டை இங்கு நாம் காண்கிறோம். இங்கே இன்னொன்றை வேறுபடுத்திக் காணவேண்டும். அறிவியல் படைப்பையும் கலைப்படைப்பையும் வேறுபடுத்திக்காண வேண்டும். அறிவியலரும் கலைஞரும் சமூக யதார்த்தத் தளத்திலே இயங்குகின்றனர். இருவரும் இந்த யதார்த்தத் தளத்திலிருந்து விலகி, ஓர் உயர் மட்டத்தில் யதார்த்தத்துக்கே திரும்புகின்றனர். எனினும் அறிவியலர் புறநிலை யதார்த்தத்தின் வெளிப்புற உலக நிகழ்வுகளை ஆராய்கின்றனர். கலைஞர்கள், அகநிலை யதார்த்தத்தின் நிகழ்வுகளை ஆராய்கின்றனர்.[1] இந்த ஆய்வில் கலைப்படைப்பு உருவாகிறது. ருசிய அறிஞர் பிளக்கானோவ் இவ்வாறு கருதுகிறார்:[2]

> ''மனிதன் தன்னைச் சுற்றியுள்ள யதார்த்தத்தின் செல்வாக்கில் அனுபவித்துள்ள உணர்ச்சிகளையும் எண்ணங்களையும் தனக்குள் மீண்டும் எழச்செய்து அவற்றைத் திட்டவட்டமான உருவங்களில் வெளியிடும் பொழுது கலைபிறக்கிறது...''

இவ்வாறு திட்டவட்டமான உருவத்தைத்தாங்குவதற்குஅந்தக் கலைப்படைப்பின் உட்சாரம் — உள்ளடக்கம் பெரும் பங்கு வகிக்கின்றது.

பருண்மையாகக் காணும்பொழுது, இரண்டு விதங்களில் கலைப்படைப்புகளைக்(இலக்கியப் படைப்பு)காணவேண்டும்.

1. ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கியவகை. நாவல், சிறுகதை, புதுக்கவிதை போன்ற இலக்கிய வகைகள்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

2. ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகையில் எழுதப்பட்ட ஒரு குறிப்பிட்ட படைப்பு. அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட நாவல் / சிறுகதை / புதுக்கவிதை

உள்ளடக்கத்துக்கும் வடிவத்துக்கும் இடையிலான உறவைக் காணும் பொழுது ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகைக்கும் அதன் வடிவத்துக்கும் இடையிலான தொடர்பையும் அந்த இலக்கிய வகையில் எழுதப்பட்ட ஒரு குறிப்பிட்ட படைப்புக்கும் அதன் வடிவத்துக்கும் இடையிலான தொடர்பையும் காணவேண்டும். ஒரு நாவலுக்குரிய உள்ளடக்கமே நாவல் என்ற வடிவத்தை எடுக்கிறது. அது சிறுகதை என்ற வடிவத்தை எடுப்பதில்லை. எடுத்தால் உள்ளடக்கத்தின் ஒருமை தகர்ந்துவிடுகிறது. **இது வடிவம், உள்ளடக்கக் கட்டமைப்புக்கான வெளித் தோற்றம்** என்பதை மட்டும் நமக்கு உணர்த்துகிறது.

இனி நமக்கு ஒரு கேள்வி எழுகிறது. ஒரு நாவலுக்கு உரிய உள்ளடக்கமே ஒரு படைப்பிற்கு நாவலின் வடிவத்தைக் கொடுத்துவிடுமா? இதற்கு இல்லை என்பதே பதிலாக இருக்க முடியும். அதாவது ஒரு படைப்பின் வடிவத்தை அதன் உள்ளடக்கம் **மட்டுமே** நிர்ணயித்து விடவில்லை. வேறு சில அம்சங்களும் வடிவ நிர்ணயிப்பில் பங்கு கொள்கின்றன. முதலில் **லூனசார்ஸ்கி** என்ற ருசியக் கலையியல் அறிஞர் கூறுவதைக் கேட்போம்:[3]

> "ஒரு குறிப்பிட்ட படைப்பின் வடிவத்தை அதன் உள்ளடக்கம் மட்டுமே நிர்ணயிப்பதில்லை. அதோடு சேர்த்து பல அம்சங்களும் தீர்மானிக்கின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட வர்க்கத்தின் (அல்லது படைப்பின் மீது செல்வாக்கு செலுத்தும் சமூகக் குழுக்களின்) மனோபாவங்கள், அதன் சிந்தனைப் போக்கு, அதன் உரையாடல்கள், அந்தக்குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் கலாச்சார வளர்ச்சிநிலை, அண்டைய சமூகங்களின் கலாச்சாரத் தாக்கம், பண்டைய மரபுகளின் செல்வாக்கு, அதிலிருந்து விடுபடத்துடிக்கும் புது முயற்சிகள் ஆகிய இன்னோரன்ன அனைத்து அம்சங்களும் குறிப்பிட்ட கலைப்படைப்பு வடிவத்தின் மீது செல்வாக்கு செலுத்திப் பாதிப்பை ஏற்படுத்தும் எனலாம். இவையனைத்தும் வடிவத்தை நிர்ணயிப்பதில் துணைசக்திகளாகப் பணியாற்றுகின்றன."

கலையாக்கம் குறித்த கருத்துக்கள் இன்றைக்கு இதை விட

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வளர்ச்சி அடைந்திருக்கின்றன. இந்நிலையில் லூனசார்ஸ்கி குறிப்பிடும் கருத்துக்கள் போதாதவையெனினும், அவை முக்கியமானவை ஆகும். குறிப்பாக வர்க்க மனநிலைக்கும் வடிவ வெளிப்பாட்டுக்கும் இடையிலான தொடர்பு இங்கு கருதத்தக்கது ஆகும். வர்க்க மனநிலை என்பதை, கலைஞனின் வர்க்கமன நிலை என்றும் பாத்திரத்தின் மன நிலை என்றும் இரண்டாகக் கூடப் பிரிக்கவேண்டும். புதுக் கவிதையின் இருண்மை நிலை (Obscurity) தெளிவற்ற—குழம்பிய நிலை ஆகியவற்றை(ambiguity). நடுத்தர வர்க்கத்தின் ஊசலாட்ட—குழம்பிய—இரண்டக—பிளவுபட்ட— எதையும் இழக்க விரும்பாமல் எல்லாவற்றையும் பெற நினைக்கும் மனநிலையோடு தொடர்புபடுத்திக் காணவேண்டும். இங்கு கலைஞனின் மனநிலை, வடிவத்தில் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறது. கலைப்படைப்பில் சித்திரிக்கப்படும் பாத்திரத்தின் மனநிலை, வடிவ ஆக்கலில் வகிக்கும் பங்கை **கம்பராமாயணம்** கொண்டு விளக்க முடியும், இராமனை உபசரித்த குகன், பரதன் படையொடு வருதலைப் பார்த்தவுடன் சினம் கொள்கிறான்; நீண்ட பெருமூச்சு விடுகின்றான். சின மனநிலை பாடலில் வடிவம் கொள்கின்றது.

அஞ்சன வண்ணனென் ஆருயிர் நாயகன் ஆளாமே
வஞ்சனை யாலரசு எய்திய மன்னரும் வந்தாரே
செஞ்சரம் என்பன தீயுமிழ் கின்றன செலலாவோ
உய்ஞ்சிவர் போய்விடின் நாய்க்குகன் என்றெனை ஏசாரோ.

(குகப்படலம் 14)

இப்பாடலில் உள்ள ஐந்து சீர்களில் முதல் நான்கும் கூவிளமாகவும் இறுதி தேமாங்காயாகவும் உள்ளன. இறுதிச் சீர்கள் ஓகாரத்தில் முடிகின்றன. எனவே ஒவ்வொரு அடியும் நேர் நிரை என்று தொடங்கி அந்த ஓசையிலே மீண்டும் மீண்டும் மூன்று முறை ஒலித்து இறுதியில் ஓகாரத்தில் முடிகின்றது. சினத்தில் புலம்பும்பொழுது ஒன்றையே மறுபடியும் மறுபடியும் சொல்லிக் கொண்டே இறுதியில் ஆத்திரத்துடனும் அங்கலாய்ப்புடனும் முடிப்பதைப்போல இவை காணப்படுகின்றன. இவை எல்லாவற்றின் இணைவு பாத்திரத்தின் (குகனின்) சினத்தையும் பெருமூச்சையும் வார்த்தைகளில் உயிரோட்டமாகக் கொண்டு வருகின்றது. லூனசார்ஸ்கி குறிப்பிடும் மனநிலை அம்சம் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இது குறித்து வேறொரு கட்டுரையில் விரிவாக ஆராயலாம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வடிவ நிர்ணயிப்பில் அண்டைய சமூகங்களின் கலாச்சார தாக்கம் குறித்த கருத்தும் முக்கியமானதாகும். பொருளியல் துறையில் மட்டுமின்றி கலாச்சார துறையிலும் உலக நாடுகள் மிகவும் நெருக்கமாகப் பிணைந்திருக்கும் நவீன காலத்தில் இது தவிர்க்க இயலாததாகும். இத்தகைய நெருக்கம் குறைந்த மத்திய காலத்திலும் கூட இக்கலாச்சாரத்தாக்கம் இருந்தது. தமிழுக்கும் வடமொழிக்கும் இடையிலான பல இலக்கண ஒற்றுமை அம்சங்கள் இதைத் தெளிவுபடுத்துகின்றன. தமிழில் புதினம், சிறுகதை, புதுக்கவிதை போன்ற இலக்கிய வகைகளின் தோற்றத்துக்கும் ஐரோப்பிய இலக்கிய அறிமுகத்தின் தொடர்பு இருந்தது என்பது வெளிப்படை. இங்கே ஒன்றைக் கவனிக்க வேண்டும். வெளியிலிருந்து எதையும் முற்றாகவும் நிரந்தரமாகவும் திணித்துவிட முடியாது. ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியின் அகச்சூழலுக்குப் பொருந்தி வரும் பொழுது மட்டுமே இத்தகு செல்வாக்கு வேர்கொள்ள முடியும். இல்லையெனில் சில முன்னோடிகளின் முயற்சி என்ற அளவிலே அது முடிந்துபோய்விடும்.

இங்கு, ஒரு புது இலக்கிய வகையின் தோற்றத்தில் அண்டைய கலாச்சாரதாக்கத்தை மட்டுமின்றி, பண்டைய மரபின் செல்வாக்கையும் அதிலிருந்து விடுபடத்துடிக்கும் முயற்சியையும் காண்கின்றோம். லூனசார்ஸ்கி குறிப்பிடும் இந்த அம்சம், இலக்கிய வடிவத்தை நிர்ணயிப்பதில் துணைசக்தியாகப் பணி புரிகின்றது. எந்தவோர் இலக்கிய வகையின் வடிவ அமைப்பும் பண்டைய மரபின் தொடர்ச்சியாகவும் தொடர்பின்மையாகவும் (Continuity and discontinuity) இருப்பதைக்காணலாம். தமிழில் பிரபந்தவகைகளைக் கொண்டே இதை விளக்கலாம். அந்தாதி, கோவை, உலா, தூது, குறவஞ்சி, பிள்ளைத்தமிழ், என்பன போன்ற பிரபந்த வகைகளின் வடிவ அம்சங்கள் பல, தனி இலக்கிய வகைகளாகப் பரிணமிக்கும் முன்னரே இருந்துள்ளன. ஆனால் சமய இலக்கிய—அரச இலக்கிய— அளவில் தனி இலக்கிய வகைகளாகப் பரிணமிக்கும் பொழுதில் இவை முன்னதினின்றும் வேறுபட்டுள்ளன. இதை அந்தந்த இலக்கிய வகையின் வடிவத்தைப் பருண்மையாக ஆயும் பொழுது கூடுதலாக விளங்கிக் கொள்ள முடியும்.

இலக்கிய வடிவத்தை நிர்ணயிப்பதில் பங்குகொள்ளும் சக்திகள் குறித்த விளக்கத்திற்கு லூனசார்ஸ்கி மட்டும் போதாது. அதற்கு பாரதியும் மாசேதுங்கும் தேவைப்படுகின்றனர்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நாம் தொடக்கத்தில் பாரதியின் மேற்கோளைக் கண்டோம். பயிற்சியுடையோரும் பழக்கமுடையோரும் கலைவடிப்பது சாத்தியமெனினும் ஆழ்ந்த மனக் கிளர்ச்சி உடையோர்க்கே அது இனிது சாத்தியமாகும் என்று அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இலக்கியங்களில் தொழிற்படும் வடிவ அம்சங்களைக் கண்டறிந்து பொருத்தமானவற்றைப் புகுத்துவதும் புதியன வற்றைச் சோதனை செய்வதும் அவற்றை நிலைப்படுத்து வதும் எல்லாக் கலைஞர்களாலும் செய்யப்படக் கூடியதன்று.

அதற்கு ஒரு முன்னோடுந்திறன் தேவை. இதற்கு ஆழ்ந்த மனக்கிளர்ச்சி தேவை. பாரம்பரிய மரபுகளை எவ்வித விமரி சனத்துக்கும் உட்படுத்தாமல் சென்ற தடத்திலே செல்ல முனைபவர்களுக்கு இது சாத்தியப்படாது. இத்திறன். இலக்கிய வடிவ நிர்ணயிப்பிலும் பங்காற்றுகின்றது.

வடிவ நிர்ணயிப்பில் பங்காற்றக்கூடிய இன்னோர் அம்சம், வாசகர் தளமாகும். இதுகுறித்து 1942 இல் மாசேதுங் குறிப் பிடுகின்றார். சீனப் பொதுவுடைமைக் கட்சியின் கலைஞர் களுக்கும் கட்சியின் நேச சக்திகளுக்கும் கலை இலக்கியம் குறித்த தன் கருத்துகளைத் தெரிவிக்கும் மாசேதுங், கலை இலக்கியப் பிரச்சனைகளில் ஒன்றாக வாசகர் தளத்தைக் காண்கின்றார்.[4] ஒவ்வொரு பகுதியிலும் உள்ள வாசகர் தளத்தின் அறிவுத்தரம், மொழிநடை, உணர்வு நிலை ஆகிய வற்றை மனங்கொண்டே கலை இலக்கியம் அமைய வேண் டும் என்கின்றார். இவற்றுக்கு ஏற்பவே அதன் நடை அமை யும் என்கின்றார். வாசகர் தளம் என்பது நுகர்வோர் தள மாகும். நுகர்வோர் தளத்தின் தேவைக்கு ஏற்ப உள்ளடக்க மும் அவர்களின் தரத்துக்கு ஏற்ப வடிவமும் மாறுபடுந் தன்மை கொண்டன. ஒரே விதமான உள்ளடக்கம், நுகர்வோர் தளத்தின் தரத்துக்கு ஏற்ப வேறு பட்ட வடிவங்களில் வெளிப் படலாம். மகாபாரதக் கதை, வில்லிபுத்தூரார் பாரதமாக வும் வந்துள்ளது. பல கதைப் பாடல்களாகவும் வந்துள்ளது. வில்லிபுத்தூரார் பாரதத்தில் இலக்கியத் தரப்படுத்தலையும் கதைப் பாடல்களில் இலக்கிய எளிமைப் படுத்தலையும் காண் கின்றோம். இன்றைக்கும் கோயில்களில் கதாகாலட்சேபம் நடத்துவோர் வில்லிபுத்தூரார் பாரதத்தையும் தெருக்களில் கூத்து நிகழ்த்துவோர் கர்ணமகாராசன் சண்டை, கீசகவதம போன்ற கதைப்பாடல்களையும் பயன்படுத்தக் காண்கிறோம். இது நுகர்வோர் தளத்தின் தரவேறுபாடுகளை ஒட்டி எழும் வடிவ வேறுபாடுகள் ஆகும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இதுவரை கூறியதைத் தொகுத்துக் கொள்வோம். ஒரு கலைப் படைப்பின் வடிவ நிர்ணயிப்பில் கீழ்வரும் அம்சங்கள் பங்காற்றுகின்றன.

1. கலைப் படைப்பின் உள்ளீடுதிறன்கள். அதாவது அதன் உள்ளடக்கம்.

2. வர்க்க மன நிலை. அதாவது கலைஞனின் வர்க்க மன நிலை; கலைஞன் காட்டும் பாத்திரங்களின் மன நிலை.

3. அந்நியக் கலை இலக்கியத் தாக்கம்.

4. பண்டைய மரபுகளின் செல்வாக்கும் அவற்றி லிருந்து விடுபடத்துடிக்கும் முயற்சியும்.

5. கலைஞனின் பயிற்சி—பழக்கம். அவனது ஆழ்ந்த மனக்கிளர்ச்சி.

6. நுகர்வோர் தளத்தின் தரவேறுபாடு.

இவையனைத்தும் சமூக யதார்த்தத்துக்கு உட்பட்டவை. சமூக யதார்த்தத்துக்குப் புறம்பான அப் பாலை வெளியில் தோன்றி அமானுடத் தன்மை கொண்டவை அன்று. இந்த விதத்தில் கலை வடிவமும் ஒரு சமூக நிகழ்வு ஆகும். இத் தகைய தன்மை கொண்ட வடிவ அம்சங்கள் குறித்து இன்னும் சில கருத்துகளைத் தொகுத்துக் கொள்வோம்.

வடிவத்தை நிர்ணயிப்பதில் பல அம்சங்கள் பங்காற்றுகின்றன; எனினும், உள்ளடக்கம் பெரும் பங்காற்றுகிறது எனக் கண்டோம். உள்ளடக்கத்துக்கும் உருவத்துக்கும் இடையிலான உறவைக் காண்போம். ஒரு கலைப்படைப்பின் உட்சாரத்தை வெளிப்படுத்தும் உருவத்தையும் அந்த உருவத்தால் தம்மை புலப்படுத்திக் கொள்ளும் உள்ளடக்கத்தையும் ஒரு முழுமையின் இரண்டு அம்சங்களாகக் காணவேண்டும். இவை இரண்டும் ஒன்றுடனொன்று பொருந்தி அவற்றின் இயைபை (unity) வெளிப்படுத்துகிறது. இந்த இயைபில் கலைஞனின் சிந்தனை, முழுமையான வெளிப்பாட்டுத் திறனில் இயங்குகின்றது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஒரு கலைப்படைப்பில் உள்ளடக்கத்துக்கும் உருவத்துக்கும் இடையில் இயைபுத்தன்மை இருப்பதோடு அவை இரண்டும் முரண்பட்டுக் கொள்வதுண்டு. அதாவது இரண்டுக்கும் இடையில் முரண்பாடு (Contradiction) உண்டு. இத்தகைய முரண்பாடு பல விதங்களில் ஏற்பட வாய்ப்புண்டு.

1. ஒரு திறமைக் குறைவான கலைஞன் தனக்குப் போதிய பயிற்சியின்றியும் படைக்க விருக்கும் உள்ளடக்கம் பற்றிய போதிய புரிதல் இன்றியும் ஒருகலை வடிவத்தைக் கையாளும் பொழுது இம்முரண்பாடு தோன்றலாம்.

2. ஓர் உள்ளடக்கத்துக்கு ஒரே வகையான வடிவத்தைக் கொடுத்து அந்த வடிவமே மீண்டும் மீண்டும் கொடுக்கப்பட்டு அந்த வடிவத்துக்கே ஒருவித, சுழற்சித்தன்மை (routine) ஏற்பட்டு அந்த வடிவப் பயன்பாட்டுக்கு ஒரு பூரணத் தன்மை Saturated உருவாகிவிடும். இக்கட்டத்தில் அந்த வடிவத்தையே மீண்டும் பயன் படுத்தும் பொழுது உள்ளடக்க—வடிவப் பொருத்தமின்மை ஏற்படலாம். இக்கட்டத்தில் ஒரு திறமையான கலைஞனின் கலைத்திறன் கூட வீணடிக்கப்படும் சாத்தியம் உள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக இடைக்காலத்திய பிரபந்தங்களைக் குறிப்பிடலாம். முன் மாதிரியான பிரபந்த வகைகளைக் கண்டு நகல் எடுக்கப்பட்டதைப்போல எழுதப் பட்ட பிற்காலத்திய பிரபந்த வகைகளைக் குறிப்பிடலாம்.

3. ஒருவடிவம், ஓர் உள்ளடக்க வெளிப்பாட்டுக்கு உகந்ததாக இருக்கலாம். அந்த வடிவத்தையே ஏனைய உள்ளடக்கங்களுக்கும் பயன்படுத்தும் பொழுது அது பொருத்தமற்றதாக மாறி, முரண்பாட்டுக்குரிய அடிப்படையைக் கொடுக்கிறது. அதாவது ஒரு பழைய உள்ளடக்கத்துக்குப் பயன் படுத்தும் பொழுது இம் முரண்பாடு தோன்றுகிறது. **திருப்பள்ளியெழுச்சி திருத்தசாங்கம்,** போன்ற யாப்பு மரபுகளை நவீன விஷயங்களுக்குப் பொருத்திப் பாடுகையில் பாரதியின் பாடல்களில் இத்தகைய முரண்பாட்டைக் காண்கன்றோம்.

4. வடிவத்தில் சோதனை செய்ய விரும்பும் கலைஞர்களிடத்தில் இம்முரண்பாட்டைக் காணலாம். வடிவ சோதனையை இரண்டு விதங்களாகப் பிரிக்கலாம்.

அ) ஒரு குறிப்பிட்ட புதியஉள்ளடக்கத்துக்குப்பழைய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வடிவங்கள் பொருத்தமாக அமையவில்லையெனில் புதிய வடிவத்துக்கான சோதனை நிகழ்தல். இத்தகைய சோதனை தொடர்ந்து பல கலைஞர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டால் சோதனை வடிவம் செழுமையடைந்து ஒரு வகை மாதிரி வடிவம் (Typical form) உருவாகி, உள்ளடக்கத்துக்குப் பொருத்தமுடையதாக மாறும்.

ஆ) பழைய உள்ளடக்கத்துக்குப் புதிய வடிவம் தரும் முயற்சியில் சோதனை நிகழ்தல். இது கலைஞனின் ஆற்றலை வெளிப்படுத்த முனையும் அக விருப்ப முயற்சியாகத் தேய்ந்து போகும். இது வடிவ சோதனைக்காக நடத்தப்படும் சோதனை முயற்சியாகும்.

5. கலை இலக்கிய வடிவங்களை, உருவாக்குதலில் தேர்ந்த திறன் பெற்ற கலைஞர்கள், சமூக அரசியல் துறைகளில் மிகவும் பிற்போக்காளராக இருக்கக் கூடும். அவர்கள் இலக்கியங்களில் உருவம் நேர்த்தியான விதத்திலும் உள்ளடக்கம் பிற்போக்கான தன்மையிலும் வெளிப்பட்டு முரண்படக் கூடும். கலைஞனின் அரசியல் தெளிவில் மட்டுமே இம்முரண்பாடு தீர்க்கப்பட முடியும்,

ஆக இன்னோரன்ன விதங்களில் உள்ளடக்கத்துக்கும் உருவத்துக்கும் இடையில் முரண்பாடு வெளிப்படக்கூடும். இம் முரண்பாட்டையும் ஒரே தன்மையதாக எண்ணக் கூடாது சாதகமான முரண்பாடு, பாதகமான முரண்பாடு என்று இரண்டு விதங்களாகப் பிரிக்க வேண்டிய அவசியம் உள்ளது. மேற் சொன்ன அம்சங்களில் 4 (அ)-வில் குறிப்பிட்ட முரண்பாடு, சாதகமான விளைவு கொண்டதாகும். இது புதிய வடிவத்தைக் கண்டறியும் முயற்சியாகும். புற நிலையில் புதிய வடிவத்தின் பிறப்போடு இம்முரண்பாடு தீர்க்கப்படுகிறது. 4 (ஆ) வில் குறிப்பிடப்படும் முரண்பாடு வடிவ சோதனைக்காக நடத்தப்படும் தன்மையைக் கொண்டதால். கலைஞனின் அகநிலை விருப்பமாக மட்டுமே சுற்றிச் சுழன்று கொண்டே இருக்கும்.

அடுத்து, ஒரு கலைப்படைப்பில் உள்ளடக்கம் பெரிதா உருவம் பெரிதா என்ற பிரச்சனையாகும். ஒரு கலைப்படைப்பில் உள்ளடக்கமும் உருவமும் 'சம அளவில் தவிர்க்கப்பட இயலாதவையாகவும் ஒன்றையொன்று ஈடுகட்ட 'இயலாதவை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

யாகவும் உள்ளன' என்பர்.[5] இவை இரண்டும் ஒன்றையொன்று சார்ந்து பின்னிப் பிணைந்தவையாக இருப்பினும ஒரு கலைப்படைப்பில் தீர்க்கமான பங்கை (determining role) உள்ளடக்கமும் செயலூக்க மிக்க பங்கை (active role) உருவமும் நிறைவேற்றுகின்றன. ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் கருத்துக்களை ஏற்றுக்கொள்வதா வேண்டாமா என்பதைஅதன் உள்ளடக்கமே தீர்க்கமான முறையில் எடுத்துச் சொல்கிறது. இந்த விதத்தில் இக்கட்டத்தில் உள்ளடக்கமே முதன்மையாகின்றது. சூரியன் மேற்கே உதிக்கிறது என்ற உள்ளடக்கம் கொண்ட ஒரு கவிதை எவ்வளவு நேர்த்தியாக எழுதப்பட்டாலும் அதைக் கருத்தளவில் ஏற்க முடியாது. இதுவே தீர்க்கமான பங்கு.

ஒரு கருத்தைத் தேர்ந்தெடுத்தபின் அந்தக் கருத்தை வெளிப்படுத்தும் முறையில் உருவம் செயலூக்க மிக்க பங்கை வகிக்கிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தை மனங்கொளச் செய்வதிலும் நிலைபெறச் செய்வதிலும் உருவம் பங்காற்றுகின்றது. இந்த விதத்தில் ஒரு கருத்தின் கலையாக்கப் போக்கில்(Prococess of artistic creativity) உருவம் செயல்திறனுள்ள பங்கை வகிக்கிறது. இந்த விதத்தில் இக்கட்டத்தில் உருவமே முதன்மையாகின்றது. இக்கட்டத்தில் உள்ளடக்கத்துக்கு இயைந்துவரக் கூடிய உருவ அமைதிக் கூறுகளுக்குக் கலைஞன் முதன்மை அழுத்தம் கொடுக்க வேண்டியுள்ளது.

கலை இலக்கிய வடிவ அமைப்பு குறித்த இத்தகைய பொதுவான அம்சங்களுடன் சிறுகதை என்ற இலக்கிய வகையின் வடிவ அம்சங்களை இனிக் காணலாம்.

UNIVERSITY OF PERADENIYA
30-9-1994
LIBRARY

2. சிறுகதை வடிவம்

யானையைப் பார்த்த (அதாவது தடவி உணர்ந்த) குருடர்கள் யானையைப் பற்றிக் கருத்துரைத்ததாக ஒரு நாட்டுப்புறக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கதை உண்டு. துதிக்கையை மட்டுமே தடவி யானை பனை மரம் போன்றதென்றும், காதைத் தடவி யானை முறம் போன்றதென்றும் உடம்பைத் தடவி யானை பாறை போன்றதென்றும் இருப்பதாகக் குருடர்கள் சொன்னார்களாம். ஓர் இலக்கிய வகையின் பல வடிவ அம்சங்கள் பகுதி பகுதியாகக் கண்டறியப்பட்டு அவற்றின் அடிப்படையில் மட்டுமே மதிப்பிடுதல் இவ்வாறு முடியும் சாத்தியம் உள்ளது. குருடர்கள் கூற்றில் யானை பற்றிய முழு உண்மை இல்லை; ஆயின் பகுதி உண்மை உண்டு. துதிக்கை பனை போலவும் செவி முறம் போலவும் உடல் பாறை போலவும் இருப்பது யானையைப் பற்றிய பகுதி உண்மைகளாகும். ஆனால் இந்தப் பகுதி உண்மைகளின் சேர்க்கை எந்த அளவிற்கு முழு உண்மையை நெருங்கியுள்ளது என்பதே இங்கு கவனிக்கத் தக்கதாகும்.

இதைப்போன்றதே ஓர் இலக்கிய வகையின் வடிவ அம்சங்கள் ஆகும். ஒரு சிறுகதையின் வடிவ அம்சங்களை நுணுகிக் கண்டறிதல் பெருஞ் சிரமமான செயல் இல்லை. ஆனால் அந்த அம்சங்களின் சேர்க்கை எங்ஙனம் ஒரு படைப்பைச் சிறுகதை ஆக உருமாற்றுகின்றது என்பதைக் காணுதல் பெருஞ் சிரமம் ஆகும். இந்த விதத்தில் ஒரு சிறுகதை என்பது ஒரு சிறு கதைக்குரிய அனைத்து அம்சங்களும் சரியான வீதத்தில் சேர்க்கை பெறுதல் என்று சொல்லுதலே பொருத்தமாக இருக்கும். இதை ஒரு குறிப்பிட்ட கதையைப் பருண்மையாக ஆராயும் பொழுதே கண்டறிய முடியும்.

அப்படியாயின் ஒரு சிறுகதைக்குரிய அம்சங்கள் யாவை? இச்சிறுநூல் முழுவதிலும் சிறுகதையின் வடிவம் குறித்தே பெருங்கவனம் செலுத்தப்படுகிறது; எனினும் வடிவம் என்பது உள்ளடக்கத்தின் வெளிப்பாடு என்ற விதத்தில் உள்ளடக்கம் குறித்தும் ஆங்காங்கே கவனம் செலுத்தப்படுகிறது.

கதை சொல்லும் பழக்கம் எக்காலத்தும் இருந்ததுண்டு. மனித சமூகம் தன் அனுபவங்களை நினைவு கூர்தலே கதை ஆகும். ஆனால் சிறுகதை எழுதும் பழக்கம் நவீன காலத்தியதாகும். மரபு ரீதியில் சொல்லப்பட்ட கதைகட்கு மாற்றாக உள்ளதைப் புனைகதை (Fiction) என்கிறோம். சமூகத்தில் குடும்ப நிறுவனத்தில் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டு தனிமனிதன் முதன்மை பெறும் காலத்தில் அவனுக்கும் சமூகத்துக்கும் உள்ள உறவு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களை எடுத்துக் காட்டும் முகமாகப் புனைகதைகள் தோன்றின என்பர். இவை உரை நடை ஊடகத்தின் வாயிலாக எழுதப் பட்டன. புதினமும் சிறுகதையும் இத்தகைய புனை கதைகள் ஆகும். இவை நவீன காலத்தியவை ஆகும்.

புதினம் பல அம்சங்களில் சிறுகதையிலிருந்து மாறுபட்டது. என்று சிறுகதை சிறிய அளவிலானதாகும் ஆனால் சிறிய கதைகளெல்லாம் சிறுகதை இல்லை. நாட்டுப்புறக் கதை (folk tale) உபகதை (anecdote) ஆகியவை சிறியவை எனி னும் இவை நவீன சிறுகதைகள் இல்லை. இந்த இடத்தில் நாட்டுப்புறக்கதை, உபகதை ஆகியவற்றோடு சிறுகதை வேறுபட்டு உள்ளது. இந்த வேறுபாட்டைக் காண்பதற்கு முன்னர் சிறுகதையின் உள்ளடக்கம் குறித்துக் காண்போம். இது குறித்து அறிஞர்களின் கருத்துக்களைக் காண்போம்.

1. அடிப்படையான மூலக்கருத்துஎனஒன்று இருத்தல். இதை விளக்க வாழ்க்கையின் ஒரு சூழல்/சிக்கல் நிகழ்ச்சி/அனுபவம் / ஆகிய இவற்றுள் ஏதேனும் ஒன்றை மட்டும் விளக்குதல்.

2. குறிப்பிட்ட ஒரு சூழலில் / சிக்கலில் / நிகழ்ச்சியில் அனுபவத்தில்/ ஒரு பாத்திரம் அல்லது சில பாத்தி ரங்கள் இயங்கும்முறை / அவற்றின் மனநிலை/ உணர்வுநிலை.

இவையே சிறுகதையின் உள்ளடக்கமாகும். இந்தவிதத்தில் சிறுகதை, நாட்டுப்புறக் கதை. உபகதை ஆகியவற்றிலிருந்து மாறுபட்டுள்ளது. நாட்டுப்புறக்கதையும் உபகதையும் சம்பவத் தொகுப்புகள் இவை சொல்லப்படுபவை. இவற்றுக்கு குறிப் பிட்ட வரையறை கிடையாது. ஒரே கதை பல பகுதிகளுக்கு ஏற்ப உருமாறிவருவதுண்டு.அதாவது குறிப்பிட்ட வரையறை யின்றி சுருங்கிவிரியும் தன்மை கொண்டது. சம்பவங்களின் விளைவு குறித்தே அதிகம் கவனம் செலுத்தப்படும்.பாத்திரங் களின் உணர்வு நிலையைவிட, அவர்களால் நடத்தப்படும் சம்பவங்கள் குறித்தே கவனம் செலுத்தப்படும் இவை வாய் மொழி வடிவில் வெளிப்படுகின்றன.

இவற்றிலிருந்து சிறுகதை சம்பவத்தொகுப்பு என்பதைவிட, சம்பவங்களில் இயங்கும் பாத்திரங்களின் கதையாகும்.எனவே பாத்திரங்களின் மனநிலைக்கே அதிக அழுத்தம் கொடுக்கப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

படுகின்றது. இவற்றுக்கு ஒரு குறிப்பிட்ட வரையறை உண்டு. இவை களத்துக்குக் களம் மாறுபாடு பெறுவதில்லை. 1930இல் எழுதிய கதை இன்றும் அதே கதையாகவே உள்ளது. இவை அச்சுவாகனம் ஏறி எழுதப்படும் கதைகளாக உள்ளன. நவீன அச்சுவசதியுடன் சிறுகதையின் வடிவத்தை இணைத்து எண்ணல் வேண்டும். இன்னும் குறிப்பாக நவீன அச்சு வசதியினால் பிறப்பெடுத்த பத்திரிகைகளின் பெருக்கத்தோடு சிறுகதையின் வடிவத்தை இணைத்து எண்ணல் வேண்டும். இத்தகைய விதத்தில் நாட்டுப்புறக் கதை, உபகதை ஆகியவற்றிலிருந்து சிறுகதை வடிவ அம்சங்களில் வேறுபட்டுள்ளது. இனி சிறுகதையின் வடிவ அம்சங்களைக் காண்போம்.

அ) கதைப் பின்னல்:-

எந்தவொரு சிறுகதைக்கும் அடிப்படையான மூலக் கருத்து இருக்க வேண்டும். இதை பல நிகழ்ச்சிகளின் உணர்வு நிலைகளின் மூலம் விளக்கலாம். இவற்றைக் கலைஞன் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக அமைக்கும்பொழுது கதைக்கு ஓர் அழுத்தம் (effect) கொடுக்கப்படுகிறது. இப்படி அமைக்கும் முறையே கதைப் பின்னலை அமைக்கும் முறையாகும் (organisation of a plot). கலைஞன் உலகில் கண்ட நிகழ்ச்சிகளை அப்படியே கதையில் வரிசைக் கிரமமாக அடுக்கிவிடுவதில்லை. அவற்றின் தன்மையிலேயே அப்படியே கொடுத்துவிடுவதும் இல்லை. கலைஞனின் சிந்தனை முறைக்கு இணங்க—அவன் காட்ட விரும்பும் வாழ்க்கைமுறைக்கிணங்க கொடுக்கிறான். இன்னொரு விதத்தில் கண்டால் வாழ்க்கையைப் பற்றி அவன் கொண்டிருக்கும் மதிப்புகளை (Values) விளக்கும் வகையில் கொடுக்கிறான். ஜெயகாந்தன் இதைப்பின்வருமாறு எழுதுகிறார்.[6]

> ''நான் எப்படித் தரிசிக்கிறேனோ அதை
> அப்படியே எனது நோக்கில் உங்களுக்குக்
> காட்டவிரும்பும் முயற்சியே எனது கதைகள்''

இது கலைஞனின் வாழ்க்கை நோக்கு-வர்க்கக் கண்ணோட்டத்திலிருந்து எழுவதாகும். இங்கு இது நமக்கு முக்கியமில்லை. இந்தக் கதைப்பின்னல் இருமுறைகளில் உருவம் கொள்கின்றது.

1. நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு விளக்கும் முறை.
2. பாத்திரங்களின் உணர்வுகளைக் கொண்டு விளக்கும். முறை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நிகழ்ச்சிகள் என்பவை பாத்திரங்களின் செயல்களாகும். இவற்றைப் பல நிலைகளில் அடுக்கிக் கொண்டே கதையைப் பின்னிக்கொண்டு செல்லலாம்.

சிறுகதையில் அதிகமான பாத்திரங்கள் இருக்க முடிவதில்லை. இருக்கும் சில பாத்திரங்களும் அல்லது ஒரு பாத்திரமும் வளர்ச்சி நிலையில் இயங்குவதில்லை. குறிப்பிட்ட கணத்தில் அல்லது களத்தில் பாத்திரங்களின் உணர்வு நிலையின் மூலம் இயக்கம் பெறுகின்றது. இந்த உணர்வு நிலைச் சித்திரிப்பின் மூலம் கதை பின்னுதலைக்கூட இரண்டு பிரிவுகளாகப் பகுத்துக் காணலாம்.

அ) பாத்திரங்களின் அகவுணர்வுகளைத் தனித்துக் கண்டறிந்து பாத்திரங்களை வெறும் மனவுலக சஞ்சாரிகளாக மட்டுமே காணுதல்.

ஆ) பாத்திரங்களின் அகவுணர்வுகளும் தாபங்களும் புறநிலையின் வெளிப்பாடுகள் என உணர்ந்து, பாத்திரங்களை மண்ணில் காலூன்றிய மனிதர்களாகக் காணல்.

உணர்வுநிலைமூலம் கதை பின்னுதலில் மேற்குறித்த இரண்டு வகைகள் உண்டு. கலைஞர்களின் சமூகக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்றை எடுத்துக் கொண்டு விளக்குவர். மனிதர்களுக்கும் சமூகத்துக்கும் உள்ள உறவு பற்றிய கலைஞர்களின் சமூகக் கோட்பாடே இதற்கு அடிப்படையாகும். ஒரு கதைப் பின்னலைப் பாத்திரங்களின் உணர்வு நிலைகொண்டு விளக்குதல் சிறுகதையின் ஒரு வடிவ அம்சம். இந்த உணர்வு நிலைகளில் உள்ள இரண்டு வகைகளில் எதைத் தேர்ந்தெடுப்பது என்பதிலும் கலைஞனின் சமூகக் கோட்பாடு பங்குவகிக்கின்றது. அதாவது கலையின் ஆக்கவியலில் (process of creativity) கலைஞனின் சமூகவியல் கருத்து பங்கு வகிக்கிறது. இதைக் காண்போம்.

பொருளியல் வளர்ச்சியினால் ஏற்படும் மாற்றங்கள், மனிதர்களுக்கு இடையிலான பாரம்பரிய உறவுகளை முறித்து மனிதர்கள் தீவுகளென வாழ்வதற்கு வழிவகுக்கிறது. இந்நிலையில் மனிதனுக்கும் சமூகத்துக்கும் ஏற்படும் பிறழ்வு உண்மையென நம்பப்பட்டு, மனிதனது உணர்வு மட்டுமே யதார்த்தம் என ஏற்கப்படுகிறது. அவன் செயல்களிலிருந்து

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அவன் உணர்வு தனியாக பிரித்தெடுக்கப்படுகிறது. சமூகத்திலிருந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்டு, தனக்குள் தானாகி தன்னுள் எல்லாமுமாகி ஒடுங்கி நிற்கிற உணர்வுநிலையிலும் அதன் பின்னர் தனக்குள்ளிருந்தும் வேறாகி தானே தனக்கு பிறிதொரு பொருளாகி தன்னிடமிருந்தும் முரண்படும் உணர்வு நிலையிலும் சித்திரிக்கப்படுகிறான். இந்தக் கணத்தில் அவனது கணநேரத்திய—அதாவது நிகழ்கணத்துக்குரிய—உணர்வு உண்மையென ஏற்கப்படுகிறது. அவன் வெறும் மனவெளி உருவமாக—சிந்தனையின் வார்ப்பாக—மட்டுமே காணப்படுகிறான். இவ்வாறு மனிதனை—சமூகத்தை—நோக்குகின்றவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் பாத்திரங்களை விளக்க முற்படுவார்கள். இவர்கள் அகநிலையுணர்வுகளுக்கு முதன்மை அழுத்தம் கொடுத்து விளக்குவார்கள்.

இதற்கு வேறான சமூகக்கோட்பாட்டை ஒப்புக்கொண்ட கலைஞர்கள் பாத்திரங்களின் உணர்வு நிலையை வேறுபட்ட கோணத்தில் அணுக முயல்கின்றனர். சமூகத்துடன் மனிதனுக்கு ஏற்பட்ட பிறழ்ச்சி யதார்த்தமெனினும் அது சில சூழல்களின் அடிப்படையில் ஏற்பட்ட தற்காலிகப் பிறழ்வே என்றும் இவர்கள் விளங்கிக் கொண்டுள்ளனர். மனிதர்களின் அகத்தாபங்களை வெறும் அகநிலை உணர்வு நிலைச் சித்திரிப்பால் விளக்க முடியாததென்றுஉணர்ந்து, அகத்தாபங்களுக்கும் புறவுலகுக்கும் இடையிலான தொடர்பை விளக்க முடியுமென்றும் உணர்கின்றனர். மனிதர்கள் சமூகத்துடன் இணையும் சூழலை உருவாக்கும் பொழுது, மேற்சொன்ன தற்காலிகப் பிறழ்வு மறையக் கூடும் எனக்கருதுகின்றனர். இவர்கள் பாத்திரங்களை மண்ணில் காலூன்றிய மனிதர்களாகப் படைக்கின்றனர். இவ்வாறு கலைஞர்களின் சமூகக்கோட்பாடு, பாத்திர உணர்வு நிலைச் சித்திரிப்பில் பங்கு பெறுகின்றது.

கதைப்பின்னல் சமைக்கப்படும் இரண்டு வகைகளைக் கண்டோம். இதற்கு ஏற்பவே **பாத்திர ஆக்கம், மொழி நடை, வருணனை, அமைப்பாக்கம்,** ஆகியவைபோன்ற வடிவ அம்சங்களும் இருக்கின்றன. இவற்றைக் காண்போம்.

ஆ) பாத்திர ஆக்கம்:

நிகழ்ச்சிக் கதைகள், பாத்திரங்களின் செயல்கள் மூலம் விளக்கப்படுகின்றன. எனினும் இத்தகைய ஆக்கத்தின் வளர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நிலையில் செயல்களே முன்னிலை பெற்று பாத்திரங்களின் இயல்பான உருவாக்கம் புறக்கணிக்கப்படுகின்றது. ஒரு குறிப்பிட்ட சிறுகதையின் கதைப்பரப்பளவு, ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தின் வளர்ச்சியை — பரிணாம வளர்ச்சியை அதன் போக்கில் காட்டுவதற்குரியதாக அமையவில்லை. ஒரு கணத்தில்—ஒரு நிகழ்ச்சியில் பாத்திரங்கள் எப்படி வார்க்கப்பட்டுள்ளன என்பதை மட்டுமே காட்டுவதாக அமையும்.

பாத்திர உணர்வு நிலையை மையமாகக் கொண்ட கதைகளில், கதைகள் உணர்வு நிலைச் சித்திரிப்பின் மூலம் விளக்கப்படுகின்றன. எனவே இங்கும் கூட உணர்வு நிலை பிரதானப்படுத்தப் பட்டு, பாத்திரங்கள் உணர்வு நிலையின் வெளிப்பாடுகள் (Manifestation) என்ற விதத்தில் அமைகின்றன. இந்த இடத்திலும் பாத்திரங்கள் திட்டவட்டமாக உருவாக்கப்படுவதில்லை.

இதிலும் அகநிலை உணர்வுச்சித்திரிப்புக் கதைகளில் உணர்வு நிலையே இறுதிப் போக்கில் முழுமை பெற்று எண்ணங்கள் ஒன்றுக்குப்பின் மற்றொன்றாக வரிசையாக அடுக்கப்பட்டு கதை பின்னப்படுகின்றது. இத்தகைய பாத்திரங்கள் நனவோடை (Stream of consciousness) உத்தி கொண்டு வளர்க்கப்படுகின்றன. இந்த உத்தியை வளர்த்தெடுத்துக் கதை எழுதும் பொழுது பாத்திரங்கள் கால தேச வர்த்தமானம் கடந்து வெறும் கருத்து வடிவமாகவும் உணர்வுக் குறியீடாகவும் மாறிவிடுகின்றன. இந்த விதத்தில் எழுதப்படும் கதைகளில் பாத்திரங்கள் நாமரூபம் இன்றி குண வெளிப்பாடாக மட்டுமே இயங்கும் நிலையையும் காணலாம்.

இ) மொழிநடை

சிறுகதை எழுத்தாளன் தன்படைப்பில் பயன்படுத்தும் மொழி நடையின் மூலம் படைப்பிற்கு உயிர்கொடுக்கிறான். கருத்து, விளக்கம் பெறுதலோ விளக்கம் பெறாமல் போதலோ மொழி நடையைப் பயன்படுத்தும் முறையில் அமைந்துவிடுகிறது. இது மூன்றுவிதங்களில் அமையும் எனலாம்.

1. உள்ளடக்கத்துக்கு ஏற்ப.
2. கலைஞர்கள் ஏற்றுக்கொண்ட/கலையில் காணக்கிடக்கும்/இலக்கியக் கோட்பாட்டுக்கு ஏற்ப.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

3. கலைஞர்களின் கலை ஆளுமைத் திறனுக்கு ஏற்ப.

உள்ளடக்கத்துக்கு ஏற்ப மொழிநடை அமையும் தன்மையது என்பதை பருண்மையான ஆய்விலேயே விளக்க முடியும். நிகழ்ச்சிகளின் தொகுப்பாகக் காட்டப்படும் கதைகளில் வருணனைக்கோ பாத்திர வார்ப்புக்கோ பெரிதும் இடமில்லை. நிகழ்ச்சிகளை நகர்த்திக் கொண்டு போவதற்குரிய உரையாடல் போதுமானது. இதுவும் பூடகமாக இராமல், வெளிப்படையாக இருக்க வேண்டும். வெறும் நிகழ்ச்சிகளைத் தொகுத்துக்கொண்டே கதை எழுதும்பொழுது ஏற்படும் சலிப்பைப் போக்க திடீர் திருப்பங்களை (Suspense) ஏற்படுத்திப் படைத்தல் ஓர் உத்தியாகும். இதற்கேற்பவும் மொழி நடை மாறுபடும்.

பாத்திரங்களின் உணர்வு நிலைக்கு அழுத்தம் கொடுத்து கதை பின்னப்படும் கதைகளில் நடை வேறுபட்டுக் கிடப்பதைக் காணலாம். பாத்திரங்களின் அகவய உணர்வுக்கு முதன்மை கொடுக்கும் கதைகளில், மனத்தின் அவசங்களைச் சொல்லில் வடிக்க முனையும் பொழுது,மொழிநடை சிக்கலான வடிவம் (complex form) கொள்கிறது. இந்தச் சிக்கலான வடிவம், இந்த உள்ளடக்கத்தோடு தொடர்புடையதாகும். பாத்திரத்தின் சிந்தனை யதார்த்தத்திலிருந்து நழுவி அதற்கு அப்பால் செல்வதைப் போலவே, சொல் அதற்குரிய பொருளைக் கடந்து—இன்னும் மேலே போய் பொருளை இழந்து—வெறும் பரிபாஷையாக மட்டுமே மாறிவிடுகின்றது. இங்கு உரைநடை புதிர்த்தன்மை (mystify) கொண்டுவிடுகிறது. பாத்திரத்தின் மன அவசத்தைப் புரிந்து கொள்ள முடிபவர்களே, இந்த சிக்கலான, புதிர்த்தன்மை கொண்ட மொழி நடையையும் விளங்கிக் கொள்ள முடியும். இத்தகைய கதைகளில் உரையாடல் மிகவும் குறைவு.உரையாடல் இல்லாமலே கதை முடிவதும் உண்டு. சொற்கள் தம் அர்த்தத்தை இழந்து விடுவதோடு மட்டுமன்றி, சொற்களுக்கான அர்த்தமும் சொற்றொடர்களுக்கான அர்த்தமும் அவற்றிலிருந்து பெறப்படாமல் எழுதுபவனின் மனநிலைக்கும் வாசகனின் மனநிலைக்கும் ஏற்ப விளக்கம் பெறுகின்றன. அதாவது அர்த்தம் புறவயமாக இல்லாமல் அகவயமாக மட்டுமே அமைகின்றது. இதனால் இந்தக் கதைகள் வாசகனின் மனத்தரத்துக்கு ஏற்ப மாறுபட்டுக் கொண்டே போகின்றது.

பாத்திரங்களின் அகத்தாபங்களுக்கு புறநிலை நின்று விளக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கம் கொடுக்கும் கதைகளில் பாத்திரங்களின் மன உணர்வுகள், புறநிலை யதார்த்தத்தின் சூழலோடு இயைந்தும் சூழலைப் பாதிக்கும் வகையிலும் வடிக்கப்படுகின்றன. இத்தகைய கதைகளில் பாத்திரங்களின் சிந்தனை யதார்த்தத்திலிருந்து புறப்பட்டு அதிலிருந்து விலகி மீண்டும் யதார்த்தத்தில் காலூன்றுகிறது. எனவே இங்கு பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான தொடர்பு சாதனமான மொழியின் பங்கு கணிசமானது. எதையும் விளங்கும்படி எடுத்துச் சொல்தலே இங்கு பிரதானமாகின்றது. மேலும் பாத்திரத்தின் உணர்வுநிலைக்கு ஏற்ப வாசகனை உயர்த்தவும் இந்த மொழிநடை பயன்படுகிறது.

இதுவரை உள்ளடக்கத்துக்கு ஏற்ப மொழிநடை மாறுந்தன்மையைக் கண்டோம். இனி இலக்கியக் கோட்பாட்டுககு ஏற்ப மொழி நடை அமையும் தன்மையைக் காண்போம். ஓர் இலக்கியக் கோட்பாட்டை ஒரு கலைஞன் உணர்வு பூர்வமாக ஏற்றுக் கொள்ளவில்லையெனினும் அவனது படைப்பு ஏதேனும் ஓர் இலக்கியக் கோட்பாட்டின்படி அமைந்து விளங்குவதைக் காணலாம். கற்பனாவாதம் (Romanticism) இயற்பண்பு வாதம(Naturalism) யதார்த்த வாதம் (Realism) மீயதார்த்தவாதம் (Surrealism)எனபன போன்ற இலக்கியக் கோட்பாடுகளுக்கு ஏற்ப மொழி நடை மாறுபடுவதைக் காணலாம். கல்கி, கி. ராஜநாராயணன், புதுமைப்பித்தன், லா.ச. ராமாமிருதம் ஆகியோரது படைப்புகளில் காணப்படும் மொழி நடைக்கும் அவற்றுக்கு இடையிலான வேறுபாட்டுக்கும் அவர்களின் இலக்கியக் கோட்பாடுகளே அடி நிலைக் காரணமாகும். இலக்கியக் கோட்பாடு, கலைஞனின் சமூக சிந்தனையிலிருந்து பிறப்பெடுப்பதாகும். ஒரு கலைஞனின் சமூக சிந்தனை அவனது படைப்பின் நடையில் எந்த அளவுக்குப் பங்கு வகிக்கின்றது என்பதை இதன் மூலம் அறியலாம். இது குறித்துப் பின்னால் விரிவாகக் காண்போம்.

மொழிநடை அமைப்பில் பங்கு வகிக்கும் இன்னோர் அம்சம், கூற்று ஆகும். இது ஆசிரியர் கூற்று, பாத்திரங்களின் கூற்று என இரண்டு வகைகளாகக் காணப்படுகின்றது. ஒரு கதை இரண்டு கூற்றுகளாலும் நிரப்பப்படலாம்; இல்லையெனில் ஏதேனும் ஒரு கூற்றின் துணைகொண்டு நிரப்பப்படலாம்.

பாத்திரத்தின் கூற்றில் அமையும் மொழிநடை, பாத்திரத்தின் தன்மையை எடுத்துக்காட்டுவதாக அமையும். பாத்திரத்தின் மொழி, அந்தப் பாத்திரத்தின் வட்டாரத்தின் மொழியையும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

(அந்த வட்டாரத்தின் சிறப்பு பரிபாஷைகளுக்குட்பட்டு) கொண்டிருத்தல் வேண்டும். வட்டார வேறுபாடுகளைக் கடந்த நிலை கொண்ட பாத்திரமாக அமையுமெனில், தரப் படுத்தப்பட்ட தேசிய இனமொழியில் (Standard national language) பாத்திரத்தின் மொழி அமையவேண்டும். பாத்திரத்தைஉயிரோடு வெளிப்படுத்த அதன் மொழியை சரியாகக் கிரகித்துஅதன் தன்மையிலே வெளிப்படுத்தல் அவசியம் ஆகும். இதற்குப் பாத்திரம் குறித்த சரியான ஆய்வு கலைஞனுக்குத் தேவை. ஆனால் பொழுது போக்குவதற்காக கதை எழுதும்பொழுதும்—பத்திரிகைகளின் பக்கங்களை நிரப்புவதற்காகவே கதை எழுதும் பொழுதும் — இத்தகைய ஆய்வுகள் கலைஞர்களுக்குத் தேவைப்படுவதில்லை.

இனி ஆசிரியரின் கூற்றுக்கான மொழிநடையைக்காண்போம். ஆசிரியர் கூற்று, ஆசிரியரின் வட்டார மொழி நடையிலும் அமைகின்றது; பொதுவான மொழி நடையிலும் அமைகின்றது. ஆனால் பொதுவான தேசிய இனமொழி நடையில் அமையும் பொழுது பரவலான வாசகர்கள் மத்தியில் ஆசிரியர் கருத்து பரவக் கூடிய சாத்தியம் உள்ளது. வட்டாரப்பாத்திரங்கள் தம்மைத்தாமே அறிமுகப்படுத்தும் நிலையில் பாத்திரங்களின் கூற்று, வட்டார மொழிநடையில் இருத்தல் அவசியம். எனினும் அவற்றை ஆசிரியர் தம் கூற்றாக எடுத்து விளக்கும் பொழுது பொது நடையே சிறந்தது. இல்லையெனில் கதை நெருடலாகவும் குறைவான புரிதலாகவும் இருக்கும். சில நேரங்களில் சில சொற்களுக்கு அகராதியும் தேவைப்படும். புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் அவரே அடிக்குறிகளிட்டு சில சொற்களுக்கு உரிய பொதுவான அர்த்தத்தை விளக்கிச் செல்கிறார். ஆய்வுக் கட்டுரைகளில் காணப்படவேண்டிய அடிக்குறிகள் சிறுகதைகளில் காணப்பட்டால், வாசிப்புத்தரம் குறைந்து காணப்படும்.

உள்ளடக்கம், இலக்கியக் கோட்பாடு என்பன போன்ற அம்சங்களே ஒரு படைப்பின் மொழிநடைக்கு இயந்திரகதியில் உத்திரவாதம் கொடுத்துவிடல் முடியாது. அதற்குரிய உத்திரவாதத்தை கலைஞனது ஆளுமைத்திறனே கொடுக்க முடியும். இங்குதான் ஆழ்ந்த மனக்கிளர்ச்சியும் பயிற்சியும் தேவை எனப் பாரதியார் குறிப்பிடுகின்றார். இங்கு கலைஞரின் தனித்திறன்கள் முதன்மை பெறுகின்றன. கலைஞரின் பிறதுறை அறிவு இதில் ஒருபங்கு வகிக்கின்றது. இசை, கவிதை, தத்துவம் போன்ற துறைகளிலான அறிவு கலை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஞரின் மொழிநடையில் பங்குவகிக்கிறது. புதுமைப்பித்தன், கு ப. ராசகோபாலன். ந. பிச்சமூர்த்தி ப. செயப்பிரகாசம் ஆகியோரது கதைகளில் படிமம், குறியீடு, போன்ற கவிதை உருவங்கள் துலக்கமடைந்து நிற்பதற்கு இவர்களது கவிதை ஈடுபாடும் பயிற்சியும் ஒரு காரணமாகும். இனி, சிறுகதையின் வருணனையக் காண்போம்.

ஈ) வருணனை:

சிறுகதையில் எந்தவொரு வருணனையும் (பாத்திரவருணனை நிகழ்ச்சி வருணனை) அதன் மையத்தோடு இணைந்திருக்க வேண்டும். காரணமின்றியும் பொருளற்ற முறையிலும் வருணனை அமைதல் கூடாது. வருணனை, பக்க நிரப்பும் உத்தியாக இருக்கக்கூடாது. பரந்துபட்ட வருணனைக்கும் இடமில்லை, கதையின் இயக்கத்துக்கு பயன்படத்தக்க விதத்தில் அளவாக இருக்க வேண்டும். இல்லையெனில் கதையின் தன்மை நீர்த்துக் காணப்படும்.

உ) அமைப்பாக்கம்

இறுதியாக, கதையின் அமைப்பாக்கம் — அதாவது கதை எழும் முறை— குறித்துக் காணலாம். இதையும் பல வகைகளாகப் பிரிக்கலாம்.

1. கதாசிரியர் சொல்லுதல்.
2. பாத்திரங்கள் சொல்லுதல்.
3. நிகழ்ச்சிகளை அடுக்கிச் சொல்லுதல்.
4. உரையாடல் மூலம் சொல்லுதல்.
5. எல்லா அம்சங்களும் கலந்து சொல்லுதல்.

இது கதைக்குக் கதை மாறுபடும். ஒரே உத்திகூட, ஆசிரியரின் ஆளுமைத்திறனுக்கு ஏற்ப மாறுபடும். எடுத்துக் காட்டாக, கல்கியும் புதுமைப்பித்தனும் வாசகனை முன்னிறுத்தி ஆசிரியரே கதை கூறுவதுபோலக் கதைகள் எழுதியுள்ளனர். எனினும் இவற்றில் வேறுபாடுகளும் உண்டு. புதுமைப் பித்தன் வாசகனை முன்னிறுத்தி வாசகனையும் உள்ளடக்கி அவனுடன் கலந்து உரையாடுதலைப்போலக் கதை சொல்வார். கல்கி வாசகனை முன்னிறுத்தி ஆனால் வாசகனை உள்ளடக்காமல் ஆசிரியர் மட்டுமே பேசுவதுபோலக் கதை சொல்வார்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org
448851

உரையாடல் மூலம் மட்டுமே கதை சொல்லப்படுவதுண்டு. இடையிடையே உரையாடலைப் பயன் படுத்திக் கதை சொல்லப்படுவதுண்டு. உரையாடலின் மூலம் கருத்து விளக்கம் பெறுவதுண்டு. உரையாடலின் கருத்து உரையாடலில் இல்லாமல் படிப்பவனின் கருத்துக்கு ஏற்ப அமைவதும் உண்டு. லா. ச. ராமாமிருதத்தின் கதையொன்றில் (இதழ்கள் 8) ஓர் உரையாடல் பின்வருமாறு அமைகின்றது;

''அம்மா, நீங்கள் சொல்கிற அந்த வேளைதான் என்ன?''

''நான் சொல்கிற வேளை, தைரியம், உசிர், தாய்மை, அடிவயிற்றின் மிருது எல்லாம் ஒன்றே தான்.''

''அம்மா சொல்லுங்களேன், தெரியாமல்தானே கேட்கிறேன்? நீங்கள் குறிக்கும் அந்த ஒன்றுதான் என்ன?''

''அது அவரவர் புரிந்து கொண்டதற்குத் தக்கபடி, இருதயம் பூத்ததற்குத் தக்கபடி, அவரவர் எண்ணத்துக்குத் தக்கபடி, எண்ணம் கூடினதற்குத் தக்கபடி.''

தாய்மைப் பேறு அடையாத மருமகளும் மாமியாரும் உரையாடும் பகுதி இதுவாகும். இதன் அர்த்தமும் 'அவரவர்க்குத் தக' அமைந்துள்ளது. உரையாடலின் அர்த்தம் அதன் சொற்களில் அமையாமல், சொற்களுக்குப் புறம்பே அமைந்துள்ளது. உரையாடலே இல்லாமல் கூட கருத்து விளக்கம் பெறுதல் உண்டு. தி. ஜானகிராமனின் சிலிர்ப்பு என்ற கதை உரையாடல் மூலமே சொல்லப்படுகின்றது. இதில் ஒரு பகுதி உரையாடல் இன்றியே கருத்து விளக்கத்தைத் தருகிறது. நீதிபதியின் வீட்டில் வேலை பார்க்கும் ஒரு சிறு பெண் அவர்களால் சரியாகக் கவனிக்கப்படவில்லை. அந்தப்பெண் இன்னொருவனுடன் உரையாடுகின்றாள்.

''இந்த சட்டை யார் வாங்கிக் கொடுத்தா?''

''அவாதான்''

''... கழிசலாப் பாத்துப் பொறுக்கி எடுத்துக் கொடுத்திருக்காளே...''

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

30-9-1994
LIBRARY

"... ... ..."

"நீ நல்லதா வாங்கிக் கொடுக்கச் சொல்லிக் கேட்கப் படாதோ?"

"... ... ..."

இன்னொருவனின் கேள்விக்கு சிறுபெண் பதிலே சொல்ல வில்லை. பதில் உரையாடுவதைவிட,உரையாடாமலேயே சிறு பெண்ணின் நிலை நமக்கு விளக்கமாகின்றது.

கதையின் அமைப்பாக்கத்தில் இன்னோர் அம்சம், கதையைத் தொடங்கி, வளர்த்து, முடித்தலாகும். இவை அனைத்தும் சிறுகதைக்குரிய விரைவுத் தன்மையுடன் இருக்க வேண்டும் என்பர். எடுத்துக் கொண்ட நிகழ்ச்சியின், உணர்ச்சியின் கால வரிசைக்கிரமத்தில் இது அமைய வேண்டியதில்லை. நவீன சிறுகதைகள் எங்கிருந்து வேண்டுமானாலும் தொடங்கலாம். கதையின் முடிவு இரண்டு வகைகளில் அமையலாம்.

1. வெளிப்படையான முடிவு

2. உய்த்துணர் முடிவு.

இவையே சிறுகதையின் வடிவ அமைப்பில் காணப்படும் பல் வேறு அம்சங்கள் ஆகும். நாம் முன்னரே குறிப்பிட்டதைப் போன்று இவற்றின் சேர்க்கை எவ்வாறு படைப்பாகிறது என்பது குறிப்பிட்ட கலைஞனின் கலை ஆளுமைத் திறனுக்கு உட்பட்டதாகும்.

வ. வே. சு., கதைகள்

இனி, தமிழ்ச்சிறுகதைகளில் வடிவ அம்சங்கள் வெளியான விதம் குறித்து சில குறிப்புரைகளை மட்டும் தொகுத்துக் கொள்வோம். கதையாசிரியனுக்கு உள்ளடக்கத் தேர்வு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

குறித்த தெளிவுமட்டுமின்றி, வடிவம் பற்றிய பிரக்ஞையும் தேடலும் தேவை. நம் தமிழ்ச் சிறுகதைகளுக்கு 60 ஆண்டு கால வரலாறு உண்டு. இந்த நீண்ட நெடிய வரலாற்றில் கதைகளின் எண்ணிக்கையும் கதாசிரியர்களின் எண்ணிக்கையும் பெருகியுள்ளன. இவற்றுக்கு ஏற்ப வடிவப்பிரக்ஞையும் வளர்ந்துவந்து கொண்டிருப்பதைக் காணலாம்.

புனை கதைகள் பற்றிய கருத்து, முதன்முதலில் 1839-இல் காணப்படுகிறது. சென்னை மாகாணத்தில் உள்ள ஆங்கிலேய அதிகாரிகளுக்கு தமிழில் பயிற்சி கொடுப்பதற்கு சென்னைக் கல்விச் சங்கம் ஏற்படுத்தப்பட்டது. அதன் சார்பில் 1839-இல் வெளியிட்ட ஒரு பத்திரத் திரட்டு என்ற நூலில் புனை கதைகள் பற்றிய கருத்துக்கள் காணப்படுகின்றன. புனைகதை குறித்த சிந்தனை, அதற்குப்பின் நீண்ட காலத்துக்குக் காணப் படவில்லை. 1876-இல் தோன்றிய முதல் தமிழ் நாவலில் அதன்பின் காணப்படுகிறது.

தமிழ்ச் சிறுகதை வடிவம் குறித்த சிந்தனை, ஆங்கிலப் பரிச்சயம் உடைய மாதவையா, பாரதி, வ. வே. சுப்பிரமணியம் ஆகியோருக்கு 1910 களின் இறுதியில் ஏற்பட்டது; இவர்கள் சிறுகதை படைப்பில் சோதனை முயற்சிகளில் இறங்கினர். மாதவையா, நாவல் எழுதியுள்ளவர்; ஐரோப்பிய சிறுகதைகள் பற்றி அறிந்திருத்தலோடு, தமிழ்ச் சிறுகதைகளை முதலில் ஆங்கிலத்தில் எழுதிப் பழக்கப் பட்டவர். பாரதியார், பல இலக்கிய வகைகளை சோதனை செய்து பார்த்துள்ளார். ரவீந்திரநாத்தாகூரின் சிறுகதைகளைத் தமிழில் பெயர்த்துள்ளார். 'கதையென்றால் அதில் கற்பனைப் புனைவையே நான் முக்கியமாகக் கருதுவேன்' எனப் பாரதியார் எழுதியுள்ளார். எனினும் இவர்களது முயற்சிகள், நவீன சிறுகதையின் வடிவக்கட்டுக் கோப்புக்குள் அமையவில்லை. வ. வே. சு., 1915-1917 இல் புதுவையில் இருந்த பொழுது செய்த இலக்கிய முயற்சிகளுள் சில இக்கட்டுக் கோப்புக்குள் அடங்கியுள்ளன என்பர். மேற்சொன்ன இருவரையும் விட வ. வே. சு., ஐரோப்பியக் கலை ஞானத்தைப் பூரணமாகவும் நேரிடையாகவும் அறிந்தவர் என்ற விதத்தில் இவரது இலக்கிய முயற்சி மேற்சொன்ன இருவரின் முயற்சியை விட வெற்றியளித்தது எனலாம்.

இவர் 1915-1917 இல் எழுதி 1920 களின் பிற்பகுதியில் வெளியான மங்கையர்க்கரசியின காதல் என்ற தொகுப்பில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

எட்டுக்கதைகள் இருக்கின்றன. இத்தொகுப்பைப்பற்றி க. நா. சுப்பிரமணியம் ஓரிடத்தில் சொன்னதைப்போல 'எல்லாக் கதைகளுமே காதலையும் சோகத்தையும் வடித்தெடுத்த சரித்திரங்கள்' ஆகும்.

இவரது எட்டுக்கதைகளின் வடிவத்தைக் காண்பதற்கு முன் இத்தொகுப்பின் முன்னுரையில் சிறுகதையின் வடிவ அம்சங்கள் பற்றி இவரது பிரக்ஞையைக் காண்போம்.[7]

> ''மங்கையர்க்கரசியின் காதலும் காங்கேயனும் கயேலிக் மகாகவியான ஒஸ்ஸியனுடைய காவியங்களின் பந்தாவில் எழுதப்பட்டுள்ளன.''

> ''இவைகளின் தலைப்பில் எழுதியிருக்கும் சூசிகைகளைப் படிக்காமல் கதைகளையே துவக்கிப் படித்தால் சுவை அதிகமாகத் தெரியும். ரீதி புதிதாகையால் சிலருக்கு விளங்காமற் போனாலும் போகலாம் என்று சூசிகையைச் சேர்த்திருக்கிறேன்.''

> ''...பேசியபடியே எழுதியிருக்கிறேனாதலால் படிப்போர் அக்கதையில் செந்தமிழை எதிர்பார்க்க மாட்டார்கள் என நம்புகிறேன். இருப்பினும் முற்றிலும் அது பேசினபடி எழுதினால் இன்று, போதும் என்பன போன்ற வார்த்தைகளை இன்னு, போறும் என்று எழுதவேண்டிவரும். படிப்போர் பொருள் கண்டுபிடிப்பது கஷ்டமாய்ப்போய்விடும் என நினைத்து அவை போன்ற மொழிகளை இலக்கணப்படுத்தியே எழுதியிருக்கிறேன்.''

> ''கதைகள் கவிதைநிரம்பியவையாய் ரசபாவோ பேதமாய் இருக்க வேண்டும் என்பது எனது அபிப்பிராயம்.''

இனி சூசிகைகளிலும் உள்ள பிரக்ஞையைக் காண்போம்.

> ''இங்கு நாம் செய்யும் கற்பனை, அவனது கற்பனையினின்று பலஇடங்களில் மாறுபட்டிருக்கும் ஆனால் கதைகளுக்கு அவரவர்களுடைய சுவைக்கும் ஆற்றலுக்கும் தக்கபடி புதிய உருவங்கள்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கொடுப்பது ஆசிரியருக்குத் தொன்று தொட்டு வந்திருக்கும் உரிமையாகும். (லைலிமஜனூன்).

''எத்தனைமுறை வெளிப்படுத்தினாலும் இதன் இயற்கைச்சுவை இதற்கு நித்தியயௌவனத்தைக் கொடுத்திருக்கிறது.'' (எதிரொலியாள்)

தடித்த எழுத்துக்கள் என்னால் இடப்பட்டவையாகும். மேற் குறித்த கருத்துகள், சிறுகதை குறித்த இவரது அபிப்பிராயத் தையும் நடைமுறையையும் குறிப்பிடுகின்றன. கதைகள், காவி யங்களின் பந்தாவில், கவிதை நிரம்பியவையாய், ரசபாவ உணர்வுகளுடன் இருக்க வேண்டும். சிறுகதை. உரைநடையில் (வசனத்தில்) எழுதப்பட்ட புனைகதை. அதற்கும் காவியத் துக்கும் பெரும் வேறுபாடு உண்டு. வ.வே சு., மேற்கு நாடு களின் காவிய ஈடுபாட்டோடும் கம்பராமாயணக் காவிய ஈடுபாட்டோடும் நவீன சிறுகதைகளை அணுகிய முயற்சியின் விளைவே இத்தகைய கருத்துக்கள் ஆகும். இவரது கதைகள் பல, நாடகபாணியில் சொல்லப்படுவதற்கு இது ஒரு காரணம் ஆகும். காங்கேயன கதையில் முதலில் மாதவி சிந்திப்பதைப் போலவும் பின்னர் கங்கன் சிந்திப்பதைப் போலவும் எழுதப் பட்டுள்ளது. கங்கனிடம் மாதவி மாறுவேடம் அணிந்து செல்த லும் இவர்கள் முன் திடீரென மாதவியின் தந்தை தோன்று தலும் நாடகபாணியில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. குளத்தங்கரை அரசமரம் கதையில் ருக்மணி இறந்தபின் நாகராசன் பேசும் வசனம், நாடகபாணியில் அமைந்து விடுகிறது.

''என்னுடைய எண்ணமத்தனையும் பாழாக்கிவிட்டு 'ஜூலியெத்' மாதிரி பறந்தோடிப் போய் விட்டாயே ருக்மணி!... குஸுமஸத்ருசம் ..ஸத்ய; பாதிப்ரணயி ஹ்ருதயம் என்கிற ஆழமான வாக்கியத்தை வேடிக் கையாக மாத்திரந்தான் படித்தேனே யொழிய அதன் சத்தியத்தை நான் உணரவில்லையே?''

பாத்திரங்களின் கூற்றை ஆசிரியர் கூறும் அயல் மொழிக் கூற்றாகக் கூறிக்கொண்டு வரும் வேளையில், திடீரென நாட கக் கதைப் படிவத்தில் (Script) வருவது போன்று பாத்திரத் தின் பெயரைப் போட்டு எழுத ஆரம்பித்துவிடுகிறார். லைலி மஜனூன் கதையில் உசேன்: என்றும் இப்னேசலாம்: என்றும் அதற்கு அவன் சொன்னான்:– என்றும் (பக்கங்கள் 75, 76 மற்றும் 84) வந்துள்ளன.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ரீதி புதிதென்பதால் சூசிகை சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. சூசிகையைப் படிக்காமல் கதையைத் துவக்கினால் சுவை அதிகமாக உணரப்படும் என்றாலும், கதை புரிதலுக்காக சூசிகைசேர்க்கப்பட்டுள்ளது என்கிறார். இங்கு சுவையைவிட புரிதலுக்கு முக்கிய இடம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. அதாவது சுவை குன்றினும் புரிதலே முக்கியம் என்பதே கலைஞரின் கருத்தாகவும் உள்ளது. அதாவது ஒருவிதப் புரிதலுக்கு ஆட்பட்டுப் போன அன்றைய வாசகர் தளத்துக்கு புதிய இலக்கிய வகையை அறிமுகப்படுத்தும் பொழுது உருவாக்கப்படும் வடிவ சமரச முயற்சியாக இதுவுள்ளது எனலாம். சூசிகையுள்ள கதைகள் அனைத்தும் (6 கதைகள்) மரபுரீதியிலான கதைப் பின்னல் கொண்டவை. பாரம்பரிய தொடக்கத்துடன் தொடங்கி, நகர்ந்து, முடிகின்றன. இவை அனைத்தும் வரலாற்றுப் புனை கதைகள் ஆகும். **கமலவிஜயம், குளத்தங்கரை அரசமரம்** ஆகிய இரண்டும் சமகாலப் பிரக்ஞை கொண்டவை ஆகும். அவற்றிலும் **குளத்தங்கரை அரசமரம்,** ஒரு சமூகப் பிரச்சனையை மையமாகக் கொண்டது. **கமல விஜயம்** கதையில் கதையின் தளம் பல இடங்களில் நகர்ந்து செல்கிறது. கதைக்கான மையம் ஒருமை கொள்ளவில்லை. ஆனால் நாட்டுப்புறக் கதைகளைப் போலத் தொடங்காமல், கதை நிகழ்வின் இடையில் கதை தொடங்குகிறது. முன் நிகழ்ச்சிகளைப் பின் கூறும் flash back உத்தி கொண்டு முன்கதையும் சொல்லப்படுகிறது. முழுமை ஆசிரியர் கூற்றாக வருணிக்கப்பட்டுள்ள இக்கதையில் கதைப் போக்கிற்குத் தேவையற்ற விதத்தில் ஆசிரியர் தலையீடு இருப்பதால் வடிவ நெருடல் ஏற்படுகிறது. Flash back உத்தியின் இணைப்புச் சங்கிலி சரிவர செப்பனிடப் படவில்லை இடையில் ஆரம்பித்த கதை முடிந்து, முன் கதை தொடங்கும் முறை இப்படியுள்ளது;

> ''அதனிடையில் நாம் ஆரம்பத்தில் சொல்லியபடி கமலத்தைக் கேட்டாள்'' (பக். 24).

கதைகளின் முடிவுகளைக் காணும் பொழுதும் கலைஞரின் கலை ஆளுமை குன்றிய நிலையைக் காணுகின்றோம். 'ஆக, இவ்வாறு கதை முடிந்தது...' என்று முடியுந்தன்மையே காண்கின்றது.

> ''மங்கையர்க்கரசியின் காதல் இவ்விதம்முடிந்தது''
> ''இப்படி முடிந்தது என் ருக்மணியின் கதை!''

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இதுகூட, நாட்டுப்புறக் கதை மரபின் தாக்கமாகும். ஆசிரியர் வருணிப்புக்கு இடையிலும் உரையாடல் இடம் பெறுதலைக் காணலாம் இத்தகு உரையாடலும் பாத்திரங்களின் தனி நிலை (ஆசிரியரின் சார்பு இன்றி) வகையாக அமைய வில்லை. இதுவும் **குளத்தங்கரை அரசமரம்** கதையில் மட்டுமே காணப்படுகின்றது. ஆனால் பாத்திரங்களின் தனி மொழி பல இடங்களில் வருகின்றது. இது பாத்திரங்களின் எண்ணத்தை நமக்குத் தெரியப்படுத்துகின்றது. இது பெரும் பாலும் **நாடகபாணியில்** அமைக்கப்பட்டுள்ளது. பாத்திரத்தின் கூற்றாகக் கதை சொல்லும் முறையிலும் அமைக்கப்பட வில்லை. மங்கை (**மங்கையர்க்கரசியின் காதல்**) மாதவி மற்றும் காங்கேயன் (**காங்கேயன்**) லைலா மற்றும் மஜ்னூ (**லைலிமஜனூன்**) அனார்கலி மற்றும் சலீம் (**அனார்கலி**) போன்ற பாத்திரங்கள் இத்தகைய உத்திகளின் மூலம் தம் கருத்தை வெளிப்படுத்துகின்றனர்.

மேலும் பாத்திரங்களின் பேச்சு, பேச்சு மொழியில் அமைய வேண்டிய தேவையையும் ஆனால் அப்படி எழுதினால் படிப்போர்க்கு முற்றிலும் புரியாதுபோகுமென்பதால் இலக்கண நடையில் அமைந்திருப்பதன் நடைமுறையையும் விளக்கியுள்ளார். இதுவும் கூட, வடிவசமரசமுயற்சியின் ஒருவிளைவாகும். இவரது எட்டுகதைகளுக்குள்ளும் நவீன சிறுகதைக்குரிய வடிவ அம்சங்களைக் கண்டறிய முடியும். இந்நிலையில் இவைகளுள் **குளத்தங்கரை அரசமரம்** என்ற கதையை மட்டும் தனித்துக் கண்டறிந்து, தமிழின் முதல் சிறுகதை என்று சொல்லல் மிகவும் சிரமமாகும். எனைய கதைகளுள் இருக்கும் பலமும் பலவீனமும் இக்கதையிலும் உண்டு. இக்கட்டத்தில் க நா.சு.,வின் பின்வரும் கூற்று ஏற்கத்தகாததாகவே உள்ளது.[8]

> ''வ.வே.சு. ஐயர்... இந்த ஒரு கதையை எழுதிய ஒரு காரணத்தினாலேயே தமிழர்களின் நன்றிக்கும் பாராட்டுக்கும் உரியவர் ஆவார் என்பதில் எனக்குச் சிறிதும் சந்தேகம் இல்லை.''

குளத்தங்கரை அரசமரம் சமகால சமூகப் பிரச்சனையை மைய மாகக் கொண்டது. ஒரு மரம் ருக்மணியின் கதையைச் சொல் வதைப் போன்ற உத்தி கையாளப்பட்டுள்ளது. கதையின் தொடக்கம் கதையின் மையத்தோடு ஏதேனும் ஒரு விதத்தில் கூடத் தொடர்பு இல்லாது எங்கெங்கோ சுற்றிப்பின் கதையின்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மையத்தோடு தொடர்பு கொள்கிறது. கதையை வளர்ப்பதில் மைய நிகழ்ச்சி குறிப்பிடத்தக்க பங்குவகிக்கின்றது. கதையின் இறுதி, ஒரு நீதி போதனையை உள்ளடக்கியதாகவுள்ளது. பஞ்ச தந்திரக்கதை முறையில் சம கால சமூக விஷயத்தை எடுத்து விளக்குவதைப் போலவே அமைந்துள்ளது மேலும் இந்த விஷயம் அதற்குமுன் நாவலில் கையாளப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய வடிவக்குறைபாடுகளுடன் உள்ளபொழுது க. நா. சு.வின் கூற்று மிகை மதிப்புக் கொண்டதாகவே விளங்கு கிறது. இந்தவிடத்தில் நவீன சிறுகதையின் வடிவ ஆக்கப் போக்கில் வ.வே.சுவின் பங்கை நாம் குறைத்து மதிப்பிட வில்லை. ஆனால் ஒரு கதையை மட்டும் பிரித்தறிய முடியாத படி, எட்டுக கதைகளிலும் சிறுகதையின் வடிவ அம்சங்கள் அங்கும் இங்கும் சிதறிக்கிடக்கிறது. முன்னோடி முயற்சி என்றவிதத்தில் இவற்றைக் கண்டறிய முயலும்பொழுது இவற்றின் பங்களிப்பு மகத்தானது ஆகும். இவரது கதை களைப் படிக்கும்பொழுது. கதைகள் குறித்த இவரது பிரக் ஞைக்கும் இவரது முயற்சியின் விளைவுக்கும் இடையில் இடைவெளி உள்ளது. சிறுகதைகள் பற்றிய இவரது புரிதல் என்பதுவேறு; இவரது சிறுகதைகள் எங்ஙனம் சிறுகதைகளாக அமைந்துள்ளன என்பது வேறு. இந்த இடைவெளியை சிறு கதைகள் எழுதும் நடைமுறைப் போக்கினால் மட்டுமே தீர்க்க வியலும். இங்கு ஒரு பிரச்சனை எழுகின்றது.

சிறுகதை என்பது நவீன இலக்கிய வகை—புதினம், புதுக் கவிதை என்பனவற்றைப்போல இத்தகைய நவீன இலக்கிய வகைகள் தமிழகத்தில் எந்த சூழலில் அறிமுகமாகி, காலூன்றியுள்ளன என்பதே பிரச்சனையாகும்.

> ''சென்றிடுவீர் எட்டுத் திக்கும்—கலைச்
> செல்வங்கள் யாவும் கொணர்ந்திங்கு சேர்ப்பீர்''

என்றார் பாரதியார், இலக்கிய வகையை ஒரு கலைச் செல்வம் என்று ஏற்றுக் கொண்டால், கலைச் செல்வங்களை இங்கு கொணர்ந்து சேர்ப்பித்தல் குறித்தே நமது பிரச்சனை எழுகின்றது ஐரோப்பிய இலக்கிய வகைகளைக்கற்ற மத்திய தர வர்க்கத்தினர் அவற்றை இங்கு அறிமுகப்படுத்தினர். அறிமுகப்படுத்துவதில் மத்தியதர வர்க்கத்தின் அகவய விருப்பம் பிரதானபங்கு வகிக்கலாம். ஆனால் அந்த இலக்கிய வகை வேர்கொள்ள வேண்டுமானால் அதற்குரிய புறவயச் சூழல் இருக்கவேண்டும். குறிப்பிட்ட தேசிய இனத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தின் பண்பாட்டு வெளிப்பாட்டுத் தளத்துடன் அந்தக் குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகை இணைவு கொண்டிருக்கவேண்டும். அத்தகைய இணைவு இல்லாத சூழலில் குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகை இறக்குமதி செய்யப்பட்ட நகலாக மட்டுமே தேங்கிப் போய் விடும் எனலாம். நவீன இலக்கிய வகைகளையும் உத்திகளையும் அறிமுகப்படுத்துகின்ற இத்தகைய மத்தியதரவர்க்க அறிவாளிகளின் முன் முயற்சி வரவேற்கத்தக்கதாகும். இத்தகு முன் முயற்சிகளுள் ஒன்றாகவே வ. வே. சு. ஐயரின் செயலைக் காணவேண்டும்.

வ.வே.சு. கதை எழுதிய 1915-17 ஆம் ஆண்டில் அவரது மனநிலை இங்கு கருதத்தக்கது. புதுவையில் இருந்த சுதேசிகளுக்கு (அரவிந்தர், வ. வே. சு , பாரதி, மண்டயம் சீனிவாசன்) முதல் உலகப் பெரும்போர் ஒரு நெருக்கடியை உருவாக்கியது. இவர்கள் பிரிட்டனுக்கும் பிரான்சுக்கும் இடையிலான அரசியல் முரண்பாட்டை ஆதாரமாகக் கொண்டே புதுவையில் இனிது உலவினர். முதல் உலகப் பெரும் போரில் இம்முரண்பாடு நெகிழ்ந்தது. அதன் பின் பிரிட்டன் அரசின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்க சுதேசிகளைப் புதுவையிலிருந்து வெளியேற்ற பிரான்சு விரும்பியது. புதுவை ஆளுநர் இவர்களை அல்ஜீரியாவிற்கு நாடு கடத்த விரும்பி இவர்களுடன் பேச்சு வார்த்தை நடத்தினார். ஆக சுதேசிகள் எந்நேரத்திலும் நாடு கடத்தப்படும் சூழலில் இருந்தனர். இந்தக் கட்டத்தில் இவர்கள் நிறைய எழுத வேண்டும் என விரும்பினர். இவர்களது மனநிலை குறித்து இரா. அ. பத்மநாபன் கருத்து இங்கு கருதத்தக்கதாகும்.[9]

> ''இந்நேரத்தில் தாம் நேசித்த தமிழ் மண்ணிலிருந்து வலுக்கட்டாயமாக அப்புறப் படுத்தப் படினும் நாட்டுமக்கள் என்றைக்கும் பசுமையாக நினைவு கூரும் விதத்தில் சிலவற்றைச் செய்ய வேண்டும் என விரும்பினர்.''

பாரதி புதுவையில் எழுதியவை குறித்து அவரது கடிதங்கள் குறிப்பிடுகின்றன.[10] வ. வே. சு., 1—11 1914 அன்று முதல் உட்கார்ந்து இடைவிடாமல் 1—3— 1915 வரை திருக்குறளை மொழி பெயர்த்தார். நிறைய எழுதவேண்டும் என்ற அகவய விருப்பமே, எண்ணிக்கைப் பெருக்கத்தின் காரணமாகும். இந்த அகவய விருப்பின் காரணமாகவும் சிறுகதை வடிவத்தின் அறிமுகத்தைக் காணவேண்டும்.

இன்னொன்றையும் காணவேண்டும். ஆங்கிலத்துக்கும் தமிழுக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கும் இடையில் நிறைய விஷயங்களைப் பரிவர்த்தனை செய்து கொள்ளவேண்டும் என வ.வே.சு. விருப்பப்பட்டுள்ளார் என்று தெரிகிறது. இந்த விதத்திலும் சிறுகதை வடிவ அறிமுகத்தைக் காணவேண்டும். ஆங்கில-தமிழ் உள்ளடக்கக் கருத்துக்களை மொழிபெயர்க்கப் பெரிதும் ஆர்வம் கொண்டிருந்த வ. வே. சு. சிறுகதை வடிவத்தையும் உருப்பெயர்ப்பு செய்ய முயன்றுள்ளார். இந்த முயற்சியின் விளைவுகளே அவர் கதைகள் ஆகும். இவை உருப்பெயர்ப்புகளாக வந்துள்ளதால் அசலாகக் காணப்படவில்லை, இந்த முன் முயற்சி குறித்து மணிக்கொடியின் கருத்து இங்கு பொருத்தமாகவேவுள்ளது[11]

> ''இவர்கள் சிருஷ்டிகள்எல்லாம் இனிவருங்கால இலக்கியத்திற்கு அஸ்திவாரமாகவும்உற்சாக சாதனமாகவுமே இருக்கின்றன. இலக்கணம் கட்டஆரம்பிக்கும் அளவு இன்னும் ஏற்பட்டுவிடவில்லை.''

சிறுகதை அசலாக முகிழ்ப்பதற்கு நீண்டகாலம் தேவைப்பட்டது. இதற்குரிய சமூகப் பொருளியல் காரணம் இங்கு வேண்டாததாகும். 1930-களின் தொடக்கத்தில் இத்தகு அசல் தோன்றியது. இந்த அசல் வடிவத்தின் கூறுகளைக் கண்டறிதலே முதன்மையாகும்.

இக்காலத்தில் வெளியான கதைகளின் வடிவ அம்சங்களைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டுமெனில் இவற்றின் வினியோகத் துறையையும் நுகர்வுத் தளத்தையும் சிறிது தெரிந்து கொள்ளுதல் வேண்டும். பத்திரிகைகள், தனிவெளியீடுகள் ஆகியவற்றின் வாயிலாக சிறுகதைகள் வெளியிடப்பட்டன. இக்காலத்தில் ஏற்பட்ட அரசியல்—சமூக மாற்றங்கள், பத்திரிகைகளின் எண்ணிக்கையைப் பெருக்கின. அதுவரை குழுவாதப் போக்கில் சிக்கித் திணறிய காங்கிரசுப் பேரியக்கம், காந்தியின் தலைமையில் மக்கள் திரள் இயக்கமாக உருக்கொண்டது. உலகப்பெரும் போருக்குப்பின் ஏற்பட்ட பொருளாதார வீழ்ச்சி சரிக்கட்டப்பட்டு பிரிட்டன் துணையுடன் இங்கு தொழில்கள் பெருத்தன; வாணிபம் பெருத்தது. நிர்வாகச் சீரமைப்புக்கான கல்வி அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதில், கற்றோர் தொகை பெருகியது. இவற்றை ஒட்டி அரசியல், வணிக விளம்பரம், இலக்கியம் என்கிற பல அம்சங்களை உள்ளடக்கி பல பத்திரிகைகள் வெளியாயின. இவை தங்களது நோக்கங்களுக்கு ஏற்ப மக்களது ரசனையை உருட்டித்தட்டியது. இப்படி உருவாக்கப்பட்ட ரசனைக்கு ஏற்ப பத்திரிகை சேவை செய்யும் எனக் குறிப்பிடப்பட்டன. விற்பனையை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மட்டுமே மையமாகக்கொண்ட பத்திரிகைகள் இவ்வாறு பெருகிக் கொண்டே போயின. பாரதி, வ.வே.சு., போன்ற வர்கள் இந்தப் போக்கைக் கண்டித்துள்ளனர்.

> ''இங்கிலீஷ் பாஷையிலிருந்து கதைகள் மொழி பெயர்த்துப் போட்டால் பலர் வாங்கி வாசிக்கிறார்கள். அல்லது, இங்கிலீஷ் முறையைத் தழுவி மிகவும் தாழ்ந்த தரத்தில் பலர் புது நாவல்கள் எழுதுகின்றனர். அவர்களுக்குக் கொஞ்சம் லாபமேற்படுகின்றது.''[12]

> ''இந்தக் கழிபட்ட சரக்குகள் கடைக்கேறிப் படிப்போர் கையில் புகுந்து தகுதியற்றனவும் தீயனவுமான எண்ணங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் உண்டாக்கி நமது குழந்தைகளின் அறிவையும் மனதையும் கெடுத்து வருகின்றன. இந்தப் புஸ்தகங்கள் செய்யும் தீங்கைவிடக் கொள்ளை நோயும் முடக்கு ஜ்வரமும் எத்தனையோ மடங்கு நல்லவை.''[13]

பத்திரிகைகள், தனிவெளியீடுகள் வாயிலாக உருவெடுத்த இப்போக்கு இலக்கிய வணிகமையத்தின் தொடக்கமாகும். ஆனந்தபோதினி, ஆனந்தகுணபோதினி, ஆனந்தவிகடன் என்பன போன்ற பத்திரிகைகள் இத்தகு போக்கை ஏதேனும் ஒருவிதத்தில் வெளிப்படுத்தின. இதன் எழுத்தாளராகத் தொடங்கி, பின்னாளில் தன் புனைபெயரிலே ஒரு பத்திரிகையைத் தொடங்கிய கல்கி (இரா. கிருஷ்ணமூர்த்தி) இப்போக்கில் குறிப்பிடத்தக்க எழுத்தாளர் ஆவார். இந்தப் போக்கு, வடிவத்தில் எங்ஙனம் வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறது என்பதே இங்கு நமக்கு முக்கியமாகும்.

4. கல்கி கதைகள்

ஏறத்தாழ முப்பது ஆண்டுகால இலக்கிய வாழ்வில் கல்கி எழுதிய கதைகள் குறித்த மதிப்பீடுகள் மாறுபட்டவையாக

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உள்ளன. கல்கியின் இலக்கிய நோக்கு பற்றியும் அவரது சிறுகதை வடிவங்கள் பற்றியும் மாறுபட்ட கருத்துக்கள் உள்ளன, கல்கியின் உந்துவிசையாகக் கருதப்பட்ட **சி. இராசகோபாலாச்சாரியார்**, அவரது கதைகளை சிலாகித்த **டி.கே. சிதம்பரநாதமுதலியார்** போன்றோர் கல்கியின் கதை வடிவங்கள் 'அழகும் கற்பனாசக்தியும்' மிகுந்துள்ளவையாகவும் 'தமிழ் வளத்தைக்காட்ட வல்லவையாகவும்' இருக்கின்றன எனக் கருதுகின்றனர்.[14] **சிதம்பரரகுநாதன், க.கைலாசபதி, சி.சு. செல்லப்பா** போன்றோர் 'சர்வசனரஞ்சகமான வாசகர்கள் கூட்டத்துக்காக வடிவங்களை மலினப்படுத்தியுள்ளதாக' கல்கியின் வடிவத்தைக் கருதுகின்றனர்.[15] **எம் தேவசகாயகுமாரும் என். ஆர். தாசனும்** கல்கியின் வடிவங்களை 'மலிவான தந்திரங்களாகவும்' 'உருவ அமைதியோ உத்திச் சிறப்போ இல்லாதவைகளாகவும்' உள்ளனவாகக் காண்கின்றனர்.[16] இத்தகைய மாறுபட்ட மதிப்பீடுகளுடன் கல்கியின் கதை வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன.

கல்கியின் வடிவங்களை கல்கியின் திறனோடு மட்டுமே ஒப்பிட முடியாது; அவற்றை அவரது உள்ளடக்கத்தோடும் ஏனைய அம்சங்களோடும் ஒப்பிடவேண்டும். இந்த விதத்தில் கல்கி ஒரு **சோதனை எழுத்தாளர்** என்பதை மனங்கொள்ளல் அவசியம் ஆகும். கல்கி, அவருக்கு முந்தைய புனைகதை எழுத்தாளர்களான **வ. வே. சு., ஆரணி குப்புசாமி, ஜே. ஆர். ரங்கராஜு** ஆகியவர்களை ஏதேனும் ஒரு வழியில் பின்பற்றுபவராகவே உள்ளார். கதைகள் 'தேசபக்தி, தர்மவீரம்' போன்றவற்றை உள்ளடக்கி 'பெரு நோக்கம்' கொண்டதாக இருக்கவேண்டும் என்று வ. வே சு. ஐயர் விரும்பினார். அவரது எட்டுக்கதைகள் இத்தகு நோக்கம் கொண்டிருந்தனவா இல்லையா என்பது ஐயத்துக்கு இடமே. இருப்பினும் இது ஐயரின் விருப்பமாகும். மேலும் ஐயரது கதைகள் சிலவற்றில் சமகால நிகழ்வுகளும் பாத்திரங்களும் காணப்படுகின்றன, அதாவது **சமகால உணர்வு** (Contemporary Consciousness) இருக்கின்றது. இது கல்கியின் கதைகளில் உண்டு, இந்த சமகால உணர்வு எப்படி கதையில் அமைகின்றது என்பது முக்கியமானதாகும். சமகால இருப்பைச் சித்திரிக்கும் மையமாக இலக்கியம் கருக் கொள்கிறதா அன்றி இலக்கிய நகர்த்தலுக்கு சமகால உணர்வு வெறுமனே பயன்படுத்தப்படுகிறதா என்பது இங்கு முக்கியமாகின்றது. வ. வே. சு., எழுதிய **குளத்தங்கரை அரசமரம்** சமகால சமூக சிக்கலான சிறு குழந்தை மணத்தின் கொடுமையை விளக்குவதாகும். இதை விளக்கவே கதை முழு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வதும் பயன் படுத்தப்படுகின்றது. எனவே இதில் ஒரு வடிவக் கட்டுப்பாடு உள்ளது. வடிவத்தின் மையம் தகர்க்கப்படாமல் ஒருங்கிணைந்து உள்ளது. கல்கியின் **கமலாவின் கல்யாணம்**, பொருந்தாத திருமணத்தைக் குறித்ததாகும். ஆனால் இந்த அடிப்படையை மையமாக வைத்துக்கொண்டு வடிவமைக்கப் படாமல், பொருந்தாத திருமணத்தில் ஈடுபடுத்த முனைபவர் களே தகப்பனும் மகளுமாக உள்ளனர் என்கிற நிலையில் அசட்டுத்தன உணர்வுடன் கதை வளர்க்கப்பட்டு, துப்பறியும் கதைப் பாணியில் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த விதத்தில் வடிவத்தை நோக்கிய கட்டுப்பாடு தளர்கிறது. வடிவம், மர்மக்கதைக்குரிய புதிர்த்தன்மை பெற்று விடுகிறது. இந்த வடிவக் குறைபாடே, **சாரதையின்**, **தந்திரம்**, **சுபத்திரையின் சகோதரன்**, எஸ்.எஸ். **மேனகா** போன்ற கதைகளில் உள்ளது. இங்கு தீய பழக்கங்களுக்கு அடிமையாதல், விதவை மறுமணம், போர்க்கால அச்சம் போன்ற சமகால பிரச்சனை கள் கதைகளுக்கு அடிப்படையாகவும் மையமாகவும் அமைந்து விடாமல் வெறும் பின்னணி ஓவியங்களாக மட்டுமே அமைந்து விடுகின்றன. இந்த விதத்தில்தான் கல்கியின் கதைகளுக்கு ஒருமையம் இல்லாமல், அவை பல தளங்களுக்கு நகர்ந்து கொண்டே போகின்றன. இந்த விதத்தில் வடிவங்கள் கட்டுக் கோப்பின்றி உள்ளன. இதோடு மட்டுமில்லாமல், மர்மக் கதை பாணி வடிவங்களுக்கு சமகால சமூகப் பிரச்சனைகள் பின்னணிக் காட்சிகளாக உள்ளன. கல்கி ஒரு சோதனை எழுத்தாளர் என்பதும் இவ்விதத்தில் ஆகும். ஆரணி குப்புசாமி போன்றோர் உருவாக்கிய பல்லாயிரக்கணக்கான தமிழ் வாசகர்களுக்கு கல்கி 'அவர்கள் செய்த திருப்பணியையே செய்து கொஞ்சம் நாசூக்காகப், புதிய மோஸ்தரில் அவர்களை விடச்சிறந்த தமிழில்'[17] கதைகளைக் கொடுத்தார். இந்த விதத்தில் ஆரணி குப்புசாமி போன்றோரைப்பின்பற்றுபவராக உள்ளார்.

வாசகனது சமூகவியல் அம்சங்களை கல்கி அறிந்துள்ளார். கல்கியின் வெகுஜன இயக்க ஈடுபாடு இந்த அறிதலுக்கு அடிப்படையாகவுள்ளது வாசகனது, குறிப்பாக புதிதாக படிப் பறிவுபெற்ற வாசகனது—மனவியல்பை நன்கு கணித்திருந் தார். 1930களில் கல்வி அறிவு பெற்ற வாசகர்கள் கூட்டம்/ குறிப்பாக பெண் வாசகர்கள் கூட்டம் கல்கியின் கவனத்தை ஈர்த்தது, இந்த வாசகர்கள் கூட்டத்தின் தரத்துக்கு ஏற்பவே அவரது கதை வடிவம் அமைந்தது. இவர்கள் பாரம்பரிய நாட்டுப்புறக் கதை வடிவ மரபிலிருந்து இன்னும் பரிபூரண

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மாக விடுவிக்கப்படாத நிலையில் இருந்தனர், இவர்களுக்குக் கதை சொல்ல வேண்டியிருந்தது. நவீன சிறுகதை என்பது. பத்திரிகைக்காக எழுதப்படும் இலக்கிய வகையாக இருப்பினும், இவரது கதைகளில் அச்சு இயந்திரத்தின் தொழில் நுட்ப உத்தியின் பாதிப்பு மிகவும் குறைவாகும். இந்த அடித்தளத்தின் மீதே கல்கி கதைகளின் வடிவ அம்சங்களைக் கண்டறிய வேண்டியுள்ளது. இங்கு சிலவற்றைக் குறிப்பிடுவோம்.

அ. கதைகள் சம்பவங்களின் அடுக்காகவே பின்னப்பட்டுள்ளன. சம்பவங்கள் இயல்பாக நகர்ந்து செல்லாமல் புறத்தேயிருந்து ஆசிரியரால் நகர்த்தப்படுகின்றன. கதை நகர்தலுக்கென திடுக்கிடும் அம்சங்கள் எதிர்பாராத திருப்பங்கள் என்பன போன்ற அம்சங்கள் இணைக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆ. சம்பவங்கள் முற்றிலும் ஆசிரியர் கூற்றாகவே வருணிக்கப்படுகின்றன. சம்பவங்களின் அடிநிலையில் உருவாகும் நீதிக்கருத்துகளும் ஆசிரியரால் வெளிப்படையாகவே எடுத்துச்சொல்லப்படுகின்றன. இது, நாட்டுப்புறக்கதை வடிவ மரபின் பாதிப்பாகும்.

இ. சம்பவங்களின் மூலம் கதைகள் சொல்லப்படுவதால் உரையாடல் பகுதி மிகவும் குறைவாகும். ஏதேனும் ஓரிரு இடங்களில் உரையாடல் பகுதி இருப்பினும், பாத்திரங்களே ஆசிரியரின் உதவியின்றி உரையாடிக் கொள்ளும் நிலையை விட (அதாவது நேர்க் கூற்றுப் பகுதி) ஆசிரியரின் உதவியுடன் உரையாடும் பகுதிகளே (அயற்கூற்று) அதிகம் ஆகும்.

ஈ. கதைகளுக்கு நீண்ட முன்னுரையும் முடிவுரையும் எழுதப்பட்டுள்ளன. இவரது முன்னுரை எழுதப்படும் பக்கங்களுக்குள்ளே ஒரு சிறுகதையை வடிவமைத்திட முடியும். ஆனால் இத்தகைய முன்னுரைகள், கல்கியின் இலக்கிய நோக்கோடு தொடர்புடையன. கதை விளங்குவதற்கு சூசிகை அமைக்கப்பட்டுள்ளதென வ.வே.சு. குறிப்பிட்டுள்ளார். இவரது முன்னுரை அதைவிட ஒருபடி மேலேசென்று வாச

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களை ஆசிரியரது கருத்து நிலைக்கு ஏற்பதயார்செய்யும் நோக்கம் கொண்டதாகவும் அமைந்துள்ளது.

உ. இவரது சிறுகதைகள், சிறுகதைகளின் வரம்புக்கும் அதிகமாக இருக்கும் பல செய்திகளைக் கொண்டதாக உள்ளன. கதைக்குள் கதை, கதையை வளர்த்துச்செல்லப்பயன்படுகின்றது. ஆனால் இவையனைத்தும் சிறுகதையின் செறிவையும் ஒருமையையும்சிதைக்கின்றன. புராணங்களிலும் நாவல்களிலும் கையாள வேண்டிய உத்திகள் இங்கு கையாளப்படுகின்றன. நிறைய சொல்ல வேண்டும் என்ற ஆசிரியரின் அகவயவிருப்பமும் சிறுகதையின் செறிவுநிலை என்ற புறவயநிலைக்கும் இடையிலான முரண்பாட்டை இது சுட்டுகிறது.

ஊ. இவரது கதைகளில் சிறுகதைகளின் தன்மைக்கு மாறாக அதிகமான பாத்திரங்கள்காணப்படுகின்றன. நிறைய செய்திகளைக் கூறவேண்டும் என்ற விருப்பமே இதன் அடிப்படையாகும். மேலும் பாத்திரத்தை ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் வைத்து வார்க்காமல் பல சூழல்களில் வைத்து அதை வளர்க்கும் போக்கு காணப்படுகின்றது.

எ. வாசகர்களின் மனவியலுக்கு ஏற்ப இதழியல் உத்திகள் கையாளப்பட்டுள்ளன. அவையாவன: (1) மிகையானவருணனை:- வாசகன் காணாத காட்சிகளை உணர்வுகளைப் பிரமிக்கத்தக்க விதத்தில் சொல்லுதல். இந்த இடத்தில் கல்கியின் சொற்களின் பெருக்கம் காணப்படுகின்றது. சொற்கள் மிகையாகவும் தேவையற்ற விதத்திலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கதையின் மையத்துக்குத் தேவையற்ற வருணனை பெரிதும் உள்ளது. சாதாரணத் தமிழனுக்கு வெகு தொலைவில் உள்ள வெளி நாட்டு இயற்கைக் காட்சிகளையும் அற்புதங்களையும் வண்ண நிறத்தில் காட்டி கனவுலகில் ஆழ்த்தும் இன்றைய திரைப்படக்கலையின் உத்தியைப் போன்று மிகையான வருணனை கையாளப்பட்டுள்ளது, மிகையானவருணனைகதையின் மையத்துக்குத் தேவையானதாக இராமல் போவதால், இந்த வருணனைப் பகுதிகளை எந்தக் கதைக்குள்ளும் ஒட்டவைக்கலாம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

2) **சிக்கல் விடுபடும்முறை:** ஜனரஞ்சக இதழியலுக்குத் தேவையான, சுவாரசியமான முறையில் கல்கி சிக்கல்களை விடுவிக்கின்றார். சிக்கல்கள் தாமேவளர்ந்து தமக்குள் முரண்பட்டு ஒரு குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் விடுபடும் இயல்பு கொண்டவையாக இல்லை. சிக்கலுக்குள் ஆட்படும் இரண்டுவகை அம்சங்களையும் சந்தர்ப்பவசமாக இணையச் செய்து அல்லது பிரியச் செய்து சிக்கல் விடுவிக்கப்படுகின்றது. வாசகனை எந்த விதத்திலும் துன்புறுத்தாமலும் மேலே உயர்த்த வேண்டும் என்ற நோக்கு இல்லாமலும் உள்ள கலைஞர்கள் பயன்படுத்தும் உத்தியாகும்.

கல்கி கதைகளின் வடிவம் இத்தகைய அம்சங்களுடன் இயங்கி, ஒருவித வடிவ சூத்திரத்தைக் (Formula) கொடுக்க முனைகின்றன. இந்த விதத்தில் வடிவ சோதனையில் கல்கியின் முயற்சிகள் பயனளித்துள்ளன. பிரச்சாரக் கதைகளிலும் வணிகமய நோக்குள்ள கதைகளிலும் கல்கியின் பாதிப்பு இன்றைக்கும் இருப்பதற்கு, கல்கியின் தொடக்ககால முயற்சி ஒருகாரணம் ஆகும். கல்கியின் சிறுகதைகளில் சிறுகதைக்குரிய வடிவ அம்சங்கள் பொருந்தியிராமைக்கு, கல்கியின் இலக்கிய நோக்கே காரணமாகும். கல்கியின் இலக்கிய நோக்கில் 'வாசகர் தேர்ந்தெடுப்புக்கான ஜனநாயகப் பண்பு' இருப்பதாக அசோகமித்திரன் கருதுகின்றார்.[18] இதுவே கல்கியின் கதைகளில் உருவ சிதைவுக்கான காரணமாகவும் அமைந்து விடுகின்றது. என்றோ வரும் வாசகனது தரத்தை நோக்கி புதுமைப்பித்தன் போன்றோர் எழுதிக் கொண்டிருக்கும் பொழுது சமகால வாசகனுக்குக் கதை சொன்ன கல்கியின் போக்கில் 'ஜனநாயகத்தைக்' காணமுடிகிறது. ஆனால் இது கல்கியின் கதை சொல்லும் முறையை வாசக மட்டத்துக்குத் தாழ்த்திவிடுகிறது. வாசகனின் உணர்வு நிலையை எவ்விதத்தும் உயர்த்தும் நோக்கமின்றி வாசகனுக்கு 'வால்பிடிக்கும்' (tailism) தன்மையாக இழிந்து போகிறது. இத்துடன் அதிக பட்சம் வாசகனை வென்றெடுக்கும் நோக்கமும் இணைந்து விடுகிறது. தனது கதைகளின் 'தராதரத்தைத் தீர்மானிப்பதற்காக பதினாயிரக்கணக்கான வாசகர்கள்' உள்ளனர் என்றே கல்கி சுயமதிப்பீடு செய்கின்றார். ஓர் எழுத்தாளன் தன்னை சுயமதிப்பீடு செய்தல் மிகவும் தேவை. ஆனால் அன்றைய வாசகர் அறிவு/உணர்வு நிலைகளைக் கொண்டு 'கதைகளின் தராதரத்தை' மதிப்பிடல் தவறாக முடியும். இந்தக் குறைபாடுடைய அளவுகோலை வைத்துக்கொண்டே கல்கி சுய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நிறைவு கொண்டிருந்தார் எனலாம். கல்கியின் கதைகள் வாசகர்களை ஆட்கொண்டன என்றே வரலாறு குறிப்பிடுகின்றது. ஆனால் உண்மை, இதற்கு மாறுபட்டுள்ளது. கல்கியின் கதை வடிவங்களை வாசகர்களே ஆட்கொண்டு, நிர்ணயித்துள்ளனர் என்பதே உண்மையான வரலாறு ஆகும். மேலும் கல்கியின் அயல் இலக்கியப் பயிற்சி, பண்டைய கதை சொல்லும் மரபு அவர்மீது செலுத்திய தாக்கம் ஆகியவற்றோடும் இவரது வடிவங்களை அணுக வேண்டியுள்ளது. மேலும் கலையில் பிரச்சாரத்தைத் திறனின்றி செய்யும் தன்மை இவர்கதைகளில் மேலோங்கியுள்ளது, இவரது கதைகளில் வடிவக் குறைபாடுகள் ஒருபுறம் இருப்பினும், கதைகளில் பிரச்சாரப் போக்கு, வணிகமய நோக்கு ஆகியவை குறித்த வடிவ சோதனைகளில் கல்கியின் கதைகள் முன் முயற்சி எடுத்துள்ளன. இந்த விதத்தில்மேற்சொன்ன போக்கிலும் நோக்கிலும் இன்றைக்கும் கல்கி செல்வாக்கு செலுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்.

ஆனால் வரலாறு முரண்பட்ட போக்குகளுடன் இயங்கக் கூடியது. கல்கி மூலம் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொண்ட போக்குக்கு மாற்றாகவுள்ள போக்கையும் சில பத்திரிகைகள் வெளிப்படுத்தின. இந்த பத்திரிகைகள் விற்பனையை மையமாகக் கொண்டவையன்று. இலக்கியத்தரப்படுத்துதலை நோக்கமாகக் கொண்டவை. **மணிக்கொடி, கிராமஊழியன், சுதந்திரச் சங்கு** என்பன போன்ற பத்திரிகைகளில் இந்தப் போக்கு வெளிப்பட்டது. இந்தப் போக்குடன்தான், நவீன சிறுகதை வடிவம் அதன் அசல் உருவத்தில் தமிழில் வெளிப்படலாயிற்று. **புதுமைப்பித்தன், தி. ஜ. ரங்கநாதன்,** கு. ப. ராச **கோபாலன்,** என்றோர் தொடங்கி காணப்படும் கலைஞர்களே இந்தப் போக்கின் அறிமுககர்த்தாக்களாக இருந்தனர். இவர்களுள் புதுமைப்பித்தனின் கதை வடிவங்களைக் காண்போம்.

5. புதுமைப்பித்தன் கதைகள்

கட்டுரை, கவிதை, நாடகம், திரைக்கதை, மொழிபெயர்ப்பு என்று கலை இலக்கியத்தின் பல தளங்களில் காலூன்றிய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

புதுமைப்பித்தனின் சிறுகதை வடிவம் குறித்து அறிஞர்களின் கருத்துக்கள் ஒரு முகத்தன்மையில் அமையவில்லை. அவை வேறுபட்டே காணக்கிடைக்கின்றன.

'சிறுகதையின் உருவ அழகியல் பற்றிய அவருடைய ஆளுமையும் பிரக்ஞையும் சிறிதே குறைவாக' இருப்பதாக அசோகமித்திரன் கருதுகின்றார். இவரது காஞ்சனை என்ற கதையை ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸின் உல்லீஸ் என்ற நாவலுடன் ஒப்பிடும் பொழுது 'அந்த விதத்தில் புதுமைப்பித்தனை உருவத்தில் பரிசோதனை எழுத்தாளர் என்று ஏற்றுக்கொள் வது சரியாகாது' என்றும் கருதுகின்றார்.[19]

'சிறுகதை வல்லுநர்கள் என நாம் இன்றும் நம்பும்-நம்பிக்கை வைக்கும் பலருடனும் சேர்ந்துதான் இவரும் தொழில் பட்டார் என்றாலும், **திறமை எனும் வார்த்தையைச் சிறுமைப் படுத்திவிடும் மேதாவிலாசம் இவர் ஒருவருக்குத்தான் சித்தியாகியிருந்தது** என சுந்தரராமசாமி கருதுகின்றார்[20] (தடித்த எழுத்துகள் சுந்தரராமசாமியினுடையவை).

க. நா. சுப்பிரமணியம் இன்னும் சற்று மேலே சென்று எழுதி யுள்ளார்.[21]

> ''வருகிற நூற்றாண்டில்தமிழ்ச்சிறுகதைச் செல்வத்துக்கு பலமான அஸ்திவாரம் போட்டுத்தந்து விட்டவர் புதுமைப்பித்தன் என்று சொல்லவேண்டும்.''

நாம் மேலே சுட்டியுள்ள மூவருமே படைப்பாளிகளும் விமர்சகர்களும் ஆவர். இவர்களுக்கு இடையில் இலக்கியக் கொள்கையிலோ சமூகக் கோட்பாடுகளிலோ பெரிதும் வேறு பாடு இருக்க நியாயமும் இல்லை. இருப்பினும் புதுமைப் பித்தனின் கதைவடிவங்கள் குறித்தும் அவரது சாதனைகள் குறித்தும் பெருத்த வேறுபாடு காணப்படுகின்றது. இதன் ஊடாக புதுமைப்பித்தனின் கதை வடிவாக்க முயற்சிகளைக் காண்பதற்குமுன், சிறுகதை வடிவம் குறித்து புதுமைப் பித்தனின் கருத்துகளைத் தொகுத்துக் கொள்வோம். பல்வேறு முன்னுரைகளிலும் கட்டுரைகளிலும் இவை காணக்கிடைக் கின்றன.[22]

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''...ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சி, மனோபாவம், குண விஸ்தாரம், அல்லது வர்ணனை ஆகியவற்றை அடிப் படையாக வைத்து ஒரு தனிப்பிண்டமாகச் செய்யும் கவிதைக் கொத்தை மேல்நாட்டினர் லிரிக் என்று கூறுகிறார்கள். சிறுகதையும் அப்படிப்பட்ட ஒன்றுதான். அது வசனத்தில் அமைந்த லிரிக்...அளவில் மட்டும் சிறிய தாயிருப்பது சிறுகதை ஆகாது. தற்போது சிறுகதை என்று மேல்நாட்டவர்கள் குறிப்பிடும் அமைப்பு,வேகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு யந்திர நாகரிகத்தின் துரித உற்பத்தி அமைப்பு லாவண்யங்களிலும், கையாளப் படும் அசாதாரண, வார்த்தைக்கு மீறிய, அதீத விஷயங் களிலும் சிகரங்கள் என்று சொல்லத்தக்க கதைகள்........ காலம், களம் என்ற இரண்டு மனோபாவங்களும் வேறு வேறாகத்தோன்றும் 'ஒரே பொருளின் இரண்டு கலைகள்' என்ற கொள்கையை அடிப்படையாகக்கொண்ட கதை...இப்படிப்பட்ட விபரீத விளையாட்டுச் சிறுகதை லட்சணத்துக்குள் அடங்குகிறது.''

''எனது கதைகளில், அதாவது பூர்வகதைகளில்...அவற் றில் கதைக்கு உரிய, கதைப்பின்னல் கிடையா, அவற்றுக்கு ஆரம்பம், முடிவு என்ற விஷேகளும் பெரும் பான்மையாகக்கிடையா. மன அவசத்தின் உருவகம், கதைகள் என்பதை ஒப்புக் கொள்வதானால் அவை கதைகள் ஆகும்.''

''இவற்றில்வரும் கதாபாத்திரங்கள் நான் எனது கருத்துகளுக்குப் பொருந்தியவையாகப் பிடித்துவைத்த களிமண் பொம்மைகள். அவற்றிற்கு இருக்கும் உயிரும் வேகமும் என் ஆத்திரத்தின் அறிகுறி.''

''கதைகள் முடியும் பொழுது அதைப் பற்றிய சிந்தனை முடிந்து விடாது. அப்படிப்பட்ட கதைகள் முடிந்த பிறகு தான் ஆரம்பமாகிறது.''

''...பழைய கதைகளை எடுத்துக்கொண்டு அதை இஷ்டமான கோணங்களிலெல்லாம் நின்று கொண்டு பார்க்க எங்களுக்கு உரிமையுண்டு''

''கருத்தின் வேகத்தையே பிரதானமாகக் கொண்டு வார்த்தைகளை வெறும் தொடர்பு சாதனமாக மட்டும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கொண்டு தாவித்தாவிச் செல்லும் நடை... அந்த முறையை நானும் சிறிது காலத்திற்குப் பிறகு கை விட்டுவிட்டேன். காரணம் அது சௌகரியக் குறைவுள்ள சாதனம் என்பதற்காக அல்ல. எனக்குப் பலமுறையில் கதைகளைப் பின்னிப் பார்க்க வேண்டும் என்ற ஆசை.''

''இவர் இன்னமாதிரிதான் எழுதுவது வழக்கம்... என்றாகி என்னைச் சட்டம் போட்டு சுவரில் மாட்டிப் பூப் போட்டு மூடிவிடுவதுதான் என் காலை இடறிவிடுவதற்குச் சிறந்த வழி.''

''வேதாந்திகள் கைக்குள் சிக்காத கடவுள் மாதிரிதான் நான் பிறப்பித்து விட்டவைகளும்...''

எந்தவித எல்லைக் கோட்டுக்குள்ளும் அகப்பட்டுக் கொள்ளக் கூடாது என்ற விழிப்புணர்வு இருப்பினும் சிறுகதையின் அமைப்பு, சோதனை முயற்சி கதைப்பின்னல், கதையின் தொடக்கம், முடிவு, கதாபாத்திரங்கள், நடை போன்ற அனைத்து அம்சங்கள் குறித்தும் இவர் தனக்கென சில கருத்துக்களைக் கொண்டிருந்தார் எனத் தெரிகிறது.

1934—1946 காலத்தில் புதுமைப்பித்தன் ஏறத்தாழ 110 கதைகள் எழுதியுள்ளார். இவற்றில் 1934—35 என்ற இரண்டு ஆண்டுகளில் 50-க்கும் மேற்பட்ட கதைகளையும் அடுத்த 4 ஆண்டுகளில் (1936—39) 20-க்கு மேற்பட்ட கதைகளையும் அடுத்தடுத்த ஆண்டுகளில் (1940—46) ஏறத்தாழ 20 கதைகளையும் எழுதினார் என ஒரு குறிப்பின்மூலம் அறிகிறோம்.[23] தொடக்கத்தில் இரண்டு ஆண்டுகளில் பாதி எண்ணிக்கையை முடித்துவிட்டார். அவரே ஓரிடத்தில் சொன்னதைப் போல, 'திடீர் என்று உலகத்தில் இயல்பாக இருந்துவரும் கொடுமைகளையும் அநீதிகளையும் சமூகத்தின் வக்கிர விசித்திரங்களையும் கண்டு— ஆவேசமாகக் கண்டு—தன் மன இருட்டில் தோய்த்துச் சொல்லிய பேய்க் கனவுகளே' அவரது தொடக்க காலக் கதைகளாகும்[24] இலக்கியத்திலும் 'ஒருவித சீலைப் பேன் வாழ்க்கை' நடத்திக் கொண்டிருந்ததைக் கிழித்தெறிந்து, விஷயங்களை நேருக்கு நேர் பார்க்கும் தெளிவையும் துணிவையும் இவரது கதைகளில் காணலாம்.

இவரது கதைகள் இன்னமாதிரி இருக்கும் என பொதுவாக

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அனுமானிப்பது மிகவும் சிரமமாகும். பல முறைகளில் கதையைச் சொல்ல வேண்டும் என்ற ஆசை தமக்கிருந்ததாகவும் அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவர் தாம் சொல்ல நினைக்கும் அடிப்படைக் கருத்துக்களை நிகழ்ச்சி சித்திரிப்பு மூலமும் பாத்திர உணர்வு மூலமும் கொடுக்கும் போக்குகளைக் கையாள்கின்றார். நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புமூலம் துன்பக்கேணி, புதிய கூண்டு, ஒப்பந்தம், ஒருநாள் கழிந்தது, நாசகாரக் கும்பல், பொன்னகரம், இதுமிஷின்யுகம் என்பன போன்ற கதைகள் விளக்கம் பெறுகின்றன. மன அவசத்தின் உருவகங்களாக, பாத்திர உணர்வு நிலைச் சித்திரிப்புகள் இடம் பெறுகின்றன. நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக் கதைகளைவிட இத்தகு கதைகளையே இவர் அதிகம் எழுதியிருக்கின்றார். சுப்பையா பிள்ளையின் காதல்கள், செல்லம்மாள், மோட்சம், காஞ்சனை விநாயக சதுர்த்தி, நினைவுப்பாதை, கயிற்றரவு கலியாணி என்பன போன்ற பல கதைகள் இவ்வாறு எழுதப்பட்டுள்ளன. இரண்டு வகைகளிலும் சாதனைகளையும் புரிந்துள்ளார்; சிறு சறுக்கலிலும் ஆட்பட்டுள்ளார். ஒரு மாபெரும் இலக்கிய சோதனையாளர்க்கு ஏற்படும் அனைத்து விளைவுகளும் இவருக்கு ஏற்பட்டன.

வெளிப்பூச்சு கதை, அலுவலகத்துக்குச் செல்லும் நடுத்தர வர்க்கத்தின் அவல நிலையையும் அதை அவர்கள் சாதுர்யமாக (தங்களைத் தாங்களே ஏமாற்றிக் கொண்டு) மறைக்கும் நிலையையும் வெளிப்படுத்துகிறது. கதையின் மையம் எடுத்தவுடனே தொடங்கிவிடுகிறது.

ரங்கநாதத்திற்கு அன்று சம்பளம் போடவில்லை. கதை வளர்க்கப்படுகிறது. சம்பளம் இல்லாததால் ஒருவரிடம் எட்டணா கடன் வாங்கி வருகிறான். அதை மனைவியிடம் சொல்ல அவள் சிரிக்கிறாள். இந்நேரத்தில் நண்பன் ஒருவன் வருகிறான். வீட்டில் எதுவும் இல்லை. காலையில் வாங்கியதை வைத்துக் கொண்டு நிலையை சமாளிக்க முடிவு எடுத்தனர். விஷயத்துக்கு இருவரும் நேரடியாக வராமல் திரைப்படம் குறித்து விவாதிக்கின்றனர். தங்கள் நிலையை மறைக்க இது ஒரு வெளிப்பூச்சு. காப்பி சாப்பிட்டபின் வந்தவன் விஷயத்துக்கு வருகின்றான்.

> ''எனக்கு நேரமாகிறது. உங்களிடம் எட்டணா இருந்தால் கொடுங்கள், அவசரம். நாளைக் காலையில் தருகிறேன்.''

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''என்ன அவ்வளவு அவசரம்?''

''இல்லை; வீட்டிற்குப்போகவேண்டும்.''

இவனிடம் எட்டணா தவிர வேறு எதுவுமில்லை; அவனுக்கு இவனிடம் வாங்குவதைத்தவிர வேறு வழியில்லை. இருந்தாலும் வெளிப்பூச்சுக்குத் தந்து விடுகிறான். இந்த எட்டணாவில் அடுத்த நாள் பொழுதை ஓட்டலாம் என எண்ணியிருந்தான் அதன்பின் மனைவி கேட்கிறாள்.. இவன் சொல்கிறான்.

''ராகவன் எட்டு அணாக் கேட்டார். கொடுத்திருக்கிறேன். நாளைக் காலையில் வாங்கிக் கொள்ளலாம்.''

வாங்கியவன் நாளைக் காலையில் தர முடியாது என்கிற நிலையில் வாங்கியுள்ளான் என மூவருக்குமே தெரியும். இருப்பினும் ஒரு போலி சமாதானம், சுயஏமாற்று, பரஸ்பர ஏமாற்று—எனினும் இவற்றை மறைக்க வார்த்தை வெளிப்பூச்சு. இதை மூன்றுபக்கங்களில் கட்டுக்கோப்புடன் — **கதை மையத்தின் ஒருமை சிதையாமல்** — எழுதியுள்ளார். புதுமைப்பித்தன் சொன்னதைப்போல இது 'ஒரு குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சியை...வசனத்தில் அமைத்த லிரிக்'.மூன்றே பாத்திரங்கள்.அளவான உரையாடல்,அளவானகுறுக்கீடு,தேவையான வருணனை என்பன போன்ற அம்சங்களுடன் நிகழ்ச்சிகள் வருணிக்கப்பட்டுள்ளன. புதுமைப்பித்தனின் கலைத்திறன் இங்கு சரியான விதத்தில் பருண்மை வடிவம் கொள்கிறது.

துன்பக்கேணி என்ற கதை, தமிழகத்திலிருந்து கொழும்புவுக்குச் செல்லும் தொழிலாளர்கள் படுந்துன்பத்தை விளக்கும் மையம் கொண்டுள்ளதாகும். ஆனால் இதில் **கதையின் மையம் ஒருமை கொள்ளாமல் சிதறுகின்றது.** 14 துணுக்குகளாக அமைக்கப்பட்டுள்ள இக்கதை, 44 பக்கங்களில் எழுதப்பட்டுள்ளது. பல சம்பவங்களும் பல பாத்திரங்களும் இதில் காட்டப்பட்டுள்ளன.கதையின் தொடக்கத்தில் வரும் வாசவன் பட்டி வருணனை தேவையற்ற விதத்தில் நீண்டு போகின்றது. புதுமைப் பித்தனின் இயல்பான வருணிப்புத்திறன் பாராட்டுக்குரிய தெனினும் அது இங்குதொடக்கத்தில் தேவையற்றதாகி விடுகிறது. கதை இரண்டு தலைமுறைகள் நிகழ்ச்சியைத் தெரிவிக்கின்றது. எத்தனை தலை முறைகளின் நிகழ்ச்சியும் சிறுகதை வடிவமாகலாம். ஆனால் ஒவ்வொரு தலைமுறையின் எல்லா நிகழ்ச்சிகளையும் சிறுகதை வடிவம் தாங்குமா

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

என்பது ஐயமே. மருதியின் பள்ளனுக்கும் ஊர்க்காரர்களுக்கும் முரண்பாடு, அவன் சிறைக்குப் போதல், மருதி தன் தாயுடன் கொழும்புக்குப் போதல், தேயிலைத் தோட்ட நிர்வாகிக்கும் முதலாளிக்கும் மருதிக்கும் உடல் தொடர்பு ஏற்படல், வெள்ளையன் சிறையிலிருந்து வெளி வந்து கொழும்புக்கு வந்து தன் குழந்தை வெள்ளச்சியை மட்டும் வாங்கிக்கொண்டு போதல், வெள்ளையன் வாசவன் பட்டிக்கு வந்து புதுக்கல்யாணம் செய்து தன் குழந்தையுடன் வசித்தல், உடல் மெலிவுற்ற மருதி கொழும்புவிலிருந்து திரும்பி வாசவன்பட்டிக்கு வரல், வெள்ளையனின் புதுவாழ்வைக் கண்டு நகருக்குத் திரும்புதல். நகரில் புல்விற்று வாழ்தல், குழந்தை மீது ஆசை கொண்டு குழந்தையைத் தூக்கிக் கொண்டு, கங்காணியுடன் மீண்டும் கொழும்பு செல்லல், மருதியின் குழந்தை வெள்ளச்சி பெரியவளாதல், வெள்ளச்சியை குதிரைக்கார சின்னானுக்குக் கட்டி வைக்க மருதி நினைக்க, வெள்ளச்சியும் வாத்தியார் ராமநாதனும் மணம் செய்ய நினைத்தல். சின்னானின் துணையுடன் வெள்ளச்சியை அனுபவிக்க ஸ்டோர் மேனேஜர் முயல்தல், வாத்தியார் தடுத்தல், மருதி, மானேஜரைக் கொலை செய்தல், தொழிலாளர்கள் தோட்டத்தில் கலகம் செய்தல், பின்னர் சமாதானமாகப் போதல் என்று இவ்வாறு பல நிகழ்ச்சிகளில் இக்கதை சென்று முடிகிறது. ஒரு சிறுகதையின் இயல்பான எல்லையைத்தாண்டி இது சென்று விடுகிறது. பல கதைகளின் இணைப்பு என்று சொல்லத்தக்க அளவில், காலம், களம் என்ற இரண்டு நிலைகளின் வரம்பையும் இது தாண்டி விடுகிறது. இடை நிகழ்ச்சிகளை வருணிப்பதில ஆசிரியர் காட்டிய முயற்சியும் நிதானமும் முடிவில் இல்லை. 13 துணுக்குகளை நிதானமாக எழுதியவர், இறுதியில் விரைவாக பல நிகழ்ச்சிகளை நாம் எதிர்பாராத வகையில் அடுக்கி முடிக்கிறார். ஆசிரியரின் தனித்திறன் எதுவும் வெளிப்படாமல் மொட்டையான நிகழ்ச்சிகளின் முடிச்சாகவே இது இறுதியில் எஞ்சிநின்று விடுகிறது படைப்பாக்கத்திறனை சரியாக மையத்தோடு இணைக்க முடியாமற் போனதின் வீழ்ச்சியே இதுவாகும்.

பாத்திர உணர்வு அல்லது நிகழ்ச்சிச்சித்திரிப்புக் கதைகளை ஒரேமூச்சில் தொடர்ச்சியாக (at a stretch) எழுதியுள்ளார். ஒரு கதையைப் பல துணுக்குகளாக்கியும் எழுதியுள்ளார். இப்படி பிரித்து எழுதுவதிலும் இரண்டு வகைகளை வெளிப்படுத்தினார்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

30-9-1994

சில சிறுகதைகளில் வரும் ஒவ்வொரு துணுக்கும் தன்னளவில் ஓர் அர்த்தத்தைக் கொடுத்து, தாமே ஒரு குறுங்கதையாகவும் நிற்கும் திறன் பெற்றதாகவுள்ளது. அதாவது ஒவ்வொரு துணுக்கும் ஒரு குறுங்கதை. துணுக்குகள் இணைக்கப்பட்டால் அது வேறொரு புதிய அர்த்தத்தெளிவை உண்டு பண்ணுகின்றன. எடுத்துக் காட்டாக **தெருவிளக்கு**(3 துணுக்குகள்). **மனக்குகை ஓவியங்கள்** (5), **உணர்ச்சியின் அடிமைகள்** (3) **கயிற்றரவு** (3) **சுப்பையாபிள்ளையின் காதல்கள்**(2) என்பன போன்ற கதைகளை இப்படிக் காணலாம். இந்தக் கதைகள் அனைத்தும் பொதுவாக வாழ்வின் அநித்தியத்தை விளக்குவனவாகவே உள்ளன. ஒரு சிறுகதையைத் துணுக்குகளாகப் பிரிந்து எழுதும் வடிவ முயற்சி புதுமைப்பித்தனுக்கு முன்னரே இருந்திருப்பினும் ஒவ்வொரு துணுக்கையும் தனித்த அர்த்தமுடையதாக ஆக்கச் செய்தும் அவற்றின் இணைப்பில் புது அர்த்தம் கொளச் செய்து எழுதிய உத்தி புதுமைப்பித்தனுக்குரியதாகும். **உணர்ச்சியின் அடிமைகள்** 3 துணுக்குகள் கொண்டதாகும். முதல் துணுக்கு, திருமணமான மூன்று நாள்களுக்குள் தமக்குள் ஐக்கியமான நிலையைச் சுட்டுகிறது. இந்நிலை உடனே எளிதில் வரவில்லை. ஆண், கனவு கண்ட பெண் அல்ல அவள் இருப்பினும் அவளோடு நிறைவு கொள்ள இசைகிறான். பெண் தயங்குகிறாள். இறுதியில் இவனுடன் ஐக்கியமாகின்றாள். இதுவே ஒரு சிறுகதையின் கருவாகவும் அமைந்து விடுகிறது. ஒன்றரை ஆண்டுகளுக்குப் பின் இரண்டாவது துணுக்கு கதை சொல்கிறது. இவர்களுக்கு ஒரு குழந்தை. மனைவி தூரத்தில் உள்ள அணிலைப் பிடித்துக்கொண்டு வரச் சொல்கின்றாள். ஆனால் கணவன் எங்கோ இருக்கும் பொருளைப் பிடித்துவர முயற்சி செய்யாமல், குழந்தையைத் தூக்கி அவள் கையில் கொடுக்கிறான்.

> ''இதோ பிடித்துத் தந்திருக்கிறேன்! இதைவிடவா?''
> கமலா கண்களில அற்புத ஒளி! சுந்தரத்தை அப்படியே விழுங்கிதூக்கி விடுவதுபோல் ஒரு முத்தத்துடன் அணைத்தாள்.

பின் குழந்தையையும் எடுத்து சேர்த்து அணைத்துக் கொள்வதுடன் இரண்டாம் துணுக்கு முடிகிறது. நிறைவேறா ஆசைக்குப் பின் அலைவதைவிட, நிறைவேறிய ஆசையின் யதார்த்த விளைவோடு நிறைவு கொள்வதே வாழ்க்கை என இது கருத்துக் கூறுகிறது இந்த விதத்தில் இரண்டாம் துணுக்கே ஒரு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிறுகதை ஆகும். இருபது ஆண்டுகளுக்குப்பின் இவர்கள் பேத்தியுடன் கொஞ்சுவதாக மூன்றாம் துணுக்கு தொடங்கு கிறது. இருவரும் குழந்தையிடம் ஒரு முத்தம் கேட்க. பின் குழந்தையின் கழுத்திலும் மார்பிலும் முத்தமிடுகின்றனர்.

''இருவர் கண்களிலும் அதே ஒளி''

குழந்தை வர மறுத்தபின்னும் குழந்தையை இருவரும் முத்த மிட்டு புதிய சுகம் காண்கின்றனர். இதுவே கூட தனித்த ஒரு நிகழ்வாகவும் அமைந்து விடுகிறது. இந்த மூன்று துணுக்கு களும் இணைக்கப்பட்ட நுட்ப உத்தி முதன்மையாகும். மனித னது விருப்பத்துக்கு ஏற்ப வாழ்வு அமையவில்லையெனினும், இருப்பதில் நிறைவு கொள்கிற மனநிலையை இவை தனித் தனியே சுட்டுகின்றன. இதற்கு ஏற்பவே ஒவ்வொரு துணுக்கி லும் நிறைவேறாத தன்மை / பின் நிறைவுறும் தன்மை வடிவம் கொள்கிறது. முத்தத்துடன் நிறைவு...

''...முத்தங்கள்...நெற்றியில்... கண்களில்...அதரங்களில் எவ்வளவு ஆவேசம்...என்ன உயிர்!''

''சுந்தரத்தை அப்படியே தூக்கி விழுங்கி விடுவதுபோல் ஒரு முத்தத்துடன் அணைத்தாள்...''

''சுந்தரம்...கழுத்தில் முத்தமிடுகிறார்... கமலம் மார்பில் முத்தமிடுகிறாள்...''

என்று ஒவ்வொரு துணுக்கும் நிறைவு கொள்கின்றன. துணுக்குகளுக்கு இடையிலான இணைப்பு, இவர்களை உணர்ச்சியின் அடிமைகளாக்குகிறது. இத்தகைய இணைப்பு இன்றியும் கதை நிற்கிறது. தெருவிளக்கு 3 துணுக்குகள். இறுதித் துணுக்கு...

இப்பொழுது ஒரு புதுவிளக்கு!
மின்சார விளக்கு!

அதன் கீழே குழந்தைகள் உற்சாகமாக விளையாடிக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

அவர்களுக்குப் பழைய விளக்கையும் பழைய கிழவனை யும் பற்றிக் கவலை என்ன?

ஒருகாலத்தில் இவர்களும் அப்படித்தான் ஆவார்கள். அதற்கென்ன?

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

எங்கும் எப்பொழுதும் அப்படித்தான்.
பழையன கழியும், புதியன வரும்.
இது உலக இயற்கையாம்!

இதுவே ஒரு குறுங்கதையாகவும் ஆகிவிடுகின்றது.

ஒரு சிறுகதையைப் பல துணுக்குகளாக்கி அவற்றுள் ஓர் இணைப்பை ஏற்படுத்தி எழுதப்பட்ட வேறு சில கதைகளும் உண்டு. காஞ்சனை, செல்லம்மாள், புதிய கூண்டு, சாபவிமோசனம், கடவுளின் பிரதிநிதி, நிகும்பலை, ஒப்பந்தம் கவியாணி, என்பன போன்ற கதைகள் இப்படியுள்ளன. ஆனால் இவை ஒரு தனித்த அர்த்தத்தைக் கொடுக்காமல் ஒரு சிறுகதையின் பிரிவுகளாக மட்டுமே உள்ளன.

பண்டைய இலக்கிய நிகழ்வுகளையும் புராணக் கதைகளை யும் புதிய கண்ணோட்டத்தில் புதிய உத்திகளைக் கையாண்டு எழுதியுள்ளார் அன்று இரவு, சாபவிமோசனம், கபாடபுரம் என்ற கதைகளை இங்கு குறிப்பிடலாம். அன்று இரவு கதை யின் மாணிக்கவாசகரும் சாபவிமோசனம் கதையின் அகலியை யும் புதுமைப் பித்தனின் சிருஷ்டிகள். இவற்றில் கதை கூறும் உத்திகள் புதிய முறையில் அமைந்துள்ளன. அன்று இரவு கதையில் வரும் இடைவெட்டுப்பகுதி கதையை நகர்த்தப்பயன் படுகிறது. ஆனால் இதில் வரும் உத்திகளின் கனத்தை இதன் உள்ளடக்கம் தாங்கமுடியவில்லை. உத்தி சோதனை, உள் ளடக்க வெளிப்பாட்டுத் திறனுக்கு என்ற நிலை கடந்து உத்தி சோதனை உத்தி சோதனைக்காக என்ற நிலை ஏற்பட்டு விடுகிறது. உருவ நுணுக்கங்கள் உள்ளடக்கக் கட்டுக் கோப்புக் குள் அமையாமல் மீறி நின்று, உருவம்—உள்ளடக்கம் ஆகிய வற்றுக்கு இடையிலான முரண்பாட்டை வெளிப்படுத்து கின்றது.

பாத்திர உணர்வுச் சித்திரிப்புக் கதைகளிலும் நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக் கதைகளிலும் கதை நிகழும் தளத்தை மாற்றி மாற்றி அமைத்துக்கொள்ளும் சோதனையையும் கையாண் டுள்ளார். பாத்திரத்தின் உணர்வுத் தளத்தை மாற்றி மாற்றி யமைத்து எழுதும் சோதனைக்கு உதாரணமாக விநாயக சதுர்த்தி, சுப்பையாபிள்ளையின் காதல்கள், மோட்சம் என்பன போன்ற கதைகளைக் குறிப்பிடலாம். விநாயகர் சதுர்த்தி கதையில் கற்பனைத்தளம், யதார்த்ததளம் ஆகிய இரண்டி லும் மாறிமாறி உணர்வு அலைகள் மோதி மோதி கதை வளர் கிறது. விநாயகர் சதுர்த்திக்கு இலைத்தோரணம் கட்டுதல்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மனது வேறு ஒரு நிகழ்வை நினைத்தல், மனைவி கேள்விக்குப் பதில் சொல்ல யதார்த்தத்துக்குத் திரும்பல், மீண்டும் பழைய நிகழ்வை நினைத்தல், இவ்வாறு மாறி மாறி கதைத்தளம் நகர்கிறது. தள மாறுதல்கள் தன்னிச்சைப் போக்கில் இயங்காமல், ஆசிரியரின் திட்டப்படி இயங்குகின்றன. மனது நினைத்துப் பார்க்கும் நிகழ்வுகளை மட்டுமே தனியே தொகுத்துப் பார்த்தால் அவையே ஒரு முழுமையான கதை என்ற நிலையைப் பெறுகின்றன. ஆனால் கதைக்குள் கதை என்ற நிலையில் இல்லாமல், அந்தக் கதையின் நிகழ்வுகளைப் பல துணுக்குகளாக்கி அவற்றை யதார்த்த நிகழ்ச்சிகளுக்கு இடையில் கற்பனைக் காட்சிகளாகவே ஆசிரியர் வருணித்து விடுகிறார், மேலும் விநாயகர் சதுர்த்தி தொடர்பாகவே உள்கதையும் இருப்பதாகப் படைக்கிறார். நுட்ப இணைப்புத்திறன் இங்கு புலனாகின்றது. **சுப்பையா பிள்ளையின் காதல்கள்** கதையில் புகைவண்டியில் அமர்ந்த சுப்பையாவின் காலில் ஒரு பெண்ணின் கால்நுனி பட்டதும் கற்பனைத் தளத்திலும் யதார்த்தத் தளத்திலும் சுப்பையா இயங்குகிறார். இதற்கு முன் தன் மணக் காட்சிகளை நினைக்கிறார்; சன்னல் வழியே தெரியும் யதார்த்தக் காட்சிகளையும் ஓசைகளையும் நுகர்கிறார்; பின் கால்நுனிபட்ட பெண்ணுடன் கற்பனையில் சஞ்சரிக்கிறார். பின் யதார்த்த நிலைக்கு வருகிறார்.

நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக் கதைகள் சிலவற்றில் கதை நிகழும் தளத்தை திடிரென மாற்றி எழுதுகின்றார். எடுத்துக்காட்டாக **காலனும் கிழவியு**ம் என்ற கதையில் முதலில் மருதாயிக் கிழவி வசிக்கும் வெள்ளைக் கோயிலிலும் பின் காலனின் எம உலகத்திலும் பின் வெள்ளைக் கோயிலிலும் கதைத்தளம் மாற்றப்படுகின்றது. இந்தத் தள இணைப்பை சொற்களிலே சொல்லி விடுகிறார். பாத்திர உணர்வுச் சித்திரிப்புக் கதைகளில் தள மாறுதல்கள் இவ்வாறு சித்திரிக்கப்படவில்லை. **இந்த வேறுபாடு கருதத்தக்கது.** வெள்ளைக் கோயிலில் நிகழ்ந்த கதை யமபுரிக்குப் போவதை,

காலத்தின் வாசனை படாத யமபுரியில் சிறிது பரபரப்பு என்று வருணித்து விளக்குகின்றார். மீண்டும்வெள்ளைக்கோயிலுக்குத் திரும்புவதை,

> 'எங்கிருந்தோ ஒரு நாய் தர்மராஜனின் வருகையை அறிந்து கொண்டு அழுது ஓலமிட்டது.

என விளக்குகிறார்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இரண்டு மாறுபட்ட பாத்திரங்களை / நிகழ்ச்சிகளைக் கதைக்குள் கொண்டு வந்து பாத்திர உணர்வு / நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்பில் அவற்றுக்கு இடையிலான முரண்பாட்டை எடுத்துச் செல்வதாகவும் நீக்குவதாகவும் சில கதைகளில் வடிவம் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. நம்பிக்கை. சாஸரம், இரண்டு உலகங்கள், கோபால அய்யங்காரின் மனைவி என்ற கதைகளை இவ்வாறு சொல்லலாம்.

ஒருவித மயக்க நிலையுடன் சில கதைகள் பின்னப்பட்டுள்ளன ஆசிரியர் தெளிவான திட்டத்துடன் இருந்து கொண்டு. வாசகனுக்குத் தெளிவற்ற நிலையைக் கொடுக்கும் முயற்சியில் இவை வெளிவந்துள்ளன. காளிகோயில். காஞ்சனை, பிரம்மராக்ஷஸ், கபாடபுரம், கனவுப்பெண் என்பன போன்ற கதைகளைக் குறிப்பிடலாம். வாசகனை யதார்த்த தளத்திலிருந்து தூக்கி இயற்கையிகந்த நினைவுகளுக்குக் கொண்டு செல்லும் முறையில் இவை பின்னப்பட்டுள்ளன. இவையனைத்துமே சோதனை ரீதியில் எழுதப்பட்டவை. இத்தகைய வடிவ சோதனைகள் தமிழுக்குப் புதியவை. நேருக்கு நேர் கதை சொல்லிக் கொண்டிருந்த மரபை மீறியவை. இத்தகு உத்திபற்றிய அறிதலுக்கும் புதுமைப்பித்தனின் மேலை இலக்கிய உத்திபற்றிய பிரக்ஞையே காரணமாகும். இதன் மீதான ஆளுமை, புதுமைப்பித்தனின் தனித்திறனாகும்.

குறியீட்டு உருவக உத்தியிலும் சில கதைகளைப் படைத்துள்ளார். ஆற்றங்கரைப் பிள்ளையார் வேதாளம் சொன்ன கதை. மனக்குகை ஓவியங்கள், ஞானக்குகை, சாமியாரும் குழந்தையும் சீடையும என்பன போன்ற கதைகளைக் குறிப்பிடலாம். இவற்றில் வரும் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் நிகழ்வும் வேறொன்றைக் குறிக்கின்றன. இவற்றுடன் எப்போதும் முடிவிலே இன்பம் கதையையும் இணைத்துக் கொள்ளலாம். ஆற்றங்கரைப் பிள்ளையார் என்ற கதையில் மனித சமூகம் சமயம், அரசியல் என்ற இரண்டு துறைகளில் எவ்வாறு வளர்ந்தது என்பதையும் அது இறுதியில் விடுதலை வேண்டி நிற்பதையும் விளக்குகிறார். பிள்ளையார் மனித சமூகமாகவும், மேடை சமூகமாகவும், கிழவர்கள் சமயவாதிகளாகவும் (இந்து, புத்தம், சமணம்) கைலிக்கிழவர் முசுலீம் சமயவாதியாகவும் இறுதியில் வந்தவர் கிறிஸ்துவ சமய வாதியாகவும் சித்திரிக்கப்படுகின்றனர். இருண்மைக் கதையில் நாமே முழு முயற்சி கொண்டு அதில் உள்ள புதிரை விடுவிக்க வேண்டும். ஆனால் குறியீட்டு உருவகக் கதைகளில் அந்தக் கதைகளுக்குள்ளே திறவுகோல் இருக்கின்றது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நனவோட்ட உத்தியைப் பயன்படுத்தியும் பல கதைகள் எழுதி யுள்ளார். நினைவுப்பாதை, காஞ்சனை, கயிற்றரவு, சாயங்கால மயக்கம், என்பன போன்ற கதைகளைக் குறிப்பிட லாம். இந்த உத்தியை இவர் தன் கதைகளில் அதிகம் கையாளவில்லையெனினும் தமிழில் இவரே இதை முதலில் கையாண்டவர். ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் பற்றிய உணர்வில்லாமலே கயிற்றரவு கதையில் இந்த உத்தி கையாளப்பட்டதாக இவர் ஒரு முன்னுரையில் (காஞ்சனை. கலைமகள் காரியாலயம், 1943) கூறியிருப்பினும் இவரது மேலை இலக்கியப் பரிச்சயம் இந்த கூற்றுக்கு முரண்படுகிறது. நாமும் இதை ஒத்துக் கொள்ள முடியாது. புதுமைப்பித்தனே வேறொரு சந்தர்ப்பத் தில் 'அந்த முறையை முதல் முலாகத் தமிழில் இறக்குமதி செய்த பொறுப்பு அல்லது பொறுப்பின்மை' தன்னுடைய தாகும் எனச்சொல்லி உள்ளார். நினைவோட்ட உத்தியையும் இறக்குமதி செய்த பொறுப்பும் இவருடையதாகின்றது.

கதைக்கருவை வளர்ப்பதில் நுணுக்கத் திறனை வெளிப்படுத் தும் புதுமைப்பித்தனின் கதைத் தொடக்கங்களும் முடிவுகளும் அவரது திறனை விளக்கவல்லனவாக அமையவில்லை எனக் கருதுகின்றனர். இது ஒரு பகுதி உண்மையெனினும் அனைத்துக் கதைகளுக்கும் பொருந்தாது எனலாம். துன்பக் கேணியில் தேவையற்ற விதத்தில் வாசவன்பட்டி வருணனை 3 பக்கங்களில் எழுதப்பட்டு கதை தொடங்குகிறது. கதையின் மையத்தோடு எவ்விதத்தும் ஒட்டாத வாணிதாசபுர வருணனை 2 பக்கங்களில் எழுதப்பட்டு கலியாணி கதை தொடங்குகிறது. கவந்தனும் காமனும், பொன்னகரம் என்ற இரண்டு கதைகளும் 2 பக்கங்களுக்குப் பின்னரே தொடங்கு கிறது. வாழ்க்கை என்ற கதையும் $1\frac{1}{2}$ பக்கத்தைத் தாண்டியே தொடங்குகிறது. ஆனால் எல்லாக் கதைகளும் இப்படி இல்லை. எனவே இதைப் பொதுவான விதியாக்க முடியாது. பொதுவாக இவையனைத்தும் இட வருணனைகளாகவே இருக்கின்றன. இருப்பதை இருப்பதாக வருணிக்கும் இயல்பு கொண்ட இத்தகைய தொடக்கங்கள் இயல்புநெறிக் கண் ணோட்டத்துடன் (Naturalism) தொடர்பு கொண்டவை. ஒருநாள் கழிந்தது, விநாயக சதுர்த்தி, ஞானக்குகை, நினை வுப் பாதை, குப்பனின் கனவு, ஒப்பந்தம் என்பன போன்ற பல கதைகள், கதையின் மையத்தோடு தொடர்பு கொண்ட வையாகத் தொடங்குகின்றன. சில கதைத் தொடக்கங்கள் கதையை முன் கூட்டியே சுருக்கமாக உரைப்பதுபோல உள் ளன. (பிரம்மராக்ஷஸ், கயிற்றரவு) பாத்திர வார்ப்புக்கு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

முதன்மை கொடுக்கும் சில கதைகளில் பாத்திர அறிமுகத்தோடு கதையைத் தொடங்குகிறார் (பால்வண்ணம் பிள்ளை, மனிதயந்திரம், திருக்குறள் குமரேசம்பிள்ளை). எனவே கதைத் தொடக்கங்களைக் கவனத்துடனும் கதைக்கு ஏற்ற விதத்திலும் பயன்படுத்துவதை இவரது கதைகளில் காணமுடியும். இதே போன்று கதையின் முடிவிலும கலைத் திறனையும் திறன் குறைவையும் காண்கிறோம்.

துன்பக்கேணி, பறிமுதல், அவதாரம், ஞானக்குகை போன்ற கதைகள் திடீர் முடிவைச் (abrupt end) சந்திக்கின்றன. துன்பக்கேணி கதையில் நிதானமாக வளர்ந்தகதை, ஒரே இறுதித் துணுக்கில் திரைப்படக் காட்சிகள் போல பல நிகழ்ச்சிகள் காட்டப்பட்டு முடிவு விரைந்து காட்டப்படுகின்றது. ஞானக்குகை முடிவு, உலக பந்தங்களுக்கு ஆட்படும் ஆன்மா, பரமாத்மாவை அடைய இயலாது என்பதைத் தெளிவுபடுத்தும் நியாயம் (justification) இருக்கிறதே தவிர, இயல்பாக (logical) ஏற்பட்ட முடிவாக இல்லை. ஆனால் இவரது பல கதைகளில் முடிவு, இயல்பான வளர்ச்சி நிலையில் இருப்பதைக் காணலாம். மிஷின்யுகம் கதையில், கதையே முடிவில் இருக்கிறது. இயந்திரமாக இருந்த மனிதன், மனிதனாகி மீண்டும் இயந்திரமாகி விடுகிறான். கைக்குட்டை கீழே விழுந்தவுடன்,

> அவன் குனிகிறான் எடுக்க. நானே எடுத்துக் கொண்டேன். மனிதன் தான்!
> ''ஒரு ஐஸ்கிரீம்!''
> திருயபவும் மிஷினாகிவிட்டான்!

கதை முடிகிறது. பொன்னகரம் கதையில் அவர் காட்டும் முடிவை நோக்கியே கதை நகர்த்தப்படுகிறது. இரண்டு உலகங்கள், குப்பனின் கனவு, ஒப்பந்தம், கலியாணி, ஒரு நாள் கழிந்தது, பிரம்மராக்ஷஸ், சாபவிமோசனம் என்பன போன்ற கதைகளில் முடிவு இயல்பான வளர்ச்சி நிலையுடன் நுட்பமாக எடுத்துக் காட்டப்படுகிறது. சில கதைகளில் முடிவு ஏற்பட்டபின் கதை உண்டோ என்று ஐயப்படத்தகுந்த அளவில் முடிகிறது. புதிய நந்தன், ஆற்றங்கரைப் பிள்ளையார் என்ற கதைகள் இப்படி முடிகின்றன. பிள்ளையாராக உருவகிக்கப்பட்ட மனித சமூகம் தம் தளைகளினின்று விடுதலை பெறுமா என்ற கேள்வியுடன் முடிக்கிறார்.

விச்வரூபமா?

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பிள்ளையார் விடுவிக்கப் படுவாரா?
அல்லது அவர் கனவு நனவாகி விடுவித்துக்
கொள்ளுவாரா?

இத்தகைய முடிவு பற்றி புதுமைப்பித்தன் இவ்வாறு கருதுகின்றார்.

> ''கதைகள் முடியும் பொழுது அதைப்பற்றிய சிந்தனை முடிவடைந்து விடாது. அப்படிப்பட்ட கதைகள் முடிந்த பிறகு தான் ஆரம்பமாகிறது.''

'என் கதைகள் உபதேசம் செய்யும் ஸ்தாபனம் அல்ல' என்று இவர் ஒரு முறை குறிப்பிட்டாலும் இவரது கதைகளில் ஏதேனும் ஒரு செய்தி இருப்பதைக் காணலாம். அதை வெளிப்படுத்தும் முறையில் இவரிடத்தில் இரண்டுவகை முடிவுகளையும் — வெளிப்படையான முடிவு, உய்த்துணர் முடிவு— காணலாம். பொன்னகரம், கவந்தனும் காமனும் என்ற கதைகளில் வெளிபடையான முடிவு (Open end) உள்ளது. ஆனால் பல கதைகளில் வெறும் நோக்கர் (Observer) நிலையிலே இவர் காட்சியளிக்கிறார். இவரது இலக்கிய நோக்கு பல கதைகளில் இயல்பு நெறித் (Naturalism) தன்மையிலே இருப்பதே இத்தகைய நோக்கர் நிலைக்கு உரிய காரணம் ஆகும்.

இவரது கதைகள் பெரும்பாலும் ஆசிரியர் கூற்றாகவே வெளி வந்துள்ளன. எவ்வித உரையாடலும் இல்லாமல் முழுமையாகவே ஆசிரியர் கூற்றாகவும் கதைகள் எழுதப்பட்டுள்ளன (பொன்னகரம், நியாயந்தான் என்பன போன்றவை) இடையிடையே உரையாடல் கொண்டும் சில கதைகள் வந்துள்ளன. பெரும்பாலும் நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக் கதைகள் ஆசிரியர் கூற்றாக வந்துள்ளன. பாத்திரத்தின் கூற்றாகவும் பல கதைகள் வந்துள்ளன. (காஞ்சனை, செல்வம், நம்பிக்கை, விநாயக சதுர்த்தி, வேதாளம் சொன்ன கதை) பொதுவாக பாத்திர உணர்ச்சி சித்திரிப்புக் கதைகள் இப்படி வந்துள்ளன.

புதுமைப்பித்தனின் பாத்திர வார்ப்புத்திறன் மிகவும் நுணுக்கமாக உள்ளது. இவரது கதைகளில் பல பாத்திரங்கள் வருவதாகச் சொல்லப்பட்ட பொழுதினும் பல கதைகள் அப்படி இல்லை, இவரது பாத்திர வார்ப்பு அங்கும் இங்கும் தீட்டப்பட்ட கோடு (Sketchy) ஆகவும் உள்ளது; அழுத்தமாக

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மனதில் பதியும் வகையிலும் உள்ளது. பால் வண்ணம் பிள்ளை, தேவ இரக்கம் நாடார், திருக்குறள் குமரேசம் பிள்ளை போன்ற பாத்திரங்களை அதிக அக்கறையின்றி படைத்துள்ளார். இவற்றில் புதுமைப்பித்தன் லேசான முயற்சியே மேற்கொண்டுள்ளார். செண்பகராமன்பிள்ளை (சித்தி) கலியாணி (கலியாணி), ஸ்ரீ மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை (மனிதயந்திரம்), பிச்சைக்காரன் (மகாமசானம்), சுப்பையா பிள்ளை (சுப்பையாபிள்ளையின் காதல்கள்) அகலியை (சாப விமோசனம்) என்பன போன்ற பாத்திரங்கள் உயிர்ப்புடன் இயங்குகின்றன. பாத்திரத்தின் உடல் வருணனையை விட, அவற்றின் மனநிலையை இயல்பாகச் சித்திரிக்கிறார். இவரால் உயிர்ப்புடன் விளங்கும் பாத்திரங்கள் அனைத்தும் நம்பிக்கை குறைந்தவர்களாகவும் எதிர்காலமிழந்தவர்களாக வும் இருப்பதைக் காணலாம். வயது முதிர்ந்தவனுக்கு வாழ்க்கைப்பட்ட கலியாணி, இளம் வயதில் கணவனை இழந்த சரசு (வாடாமல்லிகை) ஆகிய இருவருக்கும் வாழ்வு துளிர்க்கும் வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. ஆனால் இருவரும். வெளிப் படையான— மணஉறவு கொண்ட வாழ்க்கையை விரும்ப வில்லை. ஆடவர்கள் புதிய உறவு நிலைக்கு அழைத்த பொழுதினும் இருவரும் மறுக்கின்றனர்.

''கல்யாணி, நான் போகிறேன்!'' என்றார்.

''எங்கே! போக வேண்டாம்! இங்கேயே இருந்து விடுங்கள்!''

''சீ! அது முடியாத காரியம். என்னுடன் வா!''

''முடியாது''

(கல்யாணி)

இதைப் போன்றே சரசுவும் 'இயற்கையின் தேவையை நாடு பவளாக' இருக்கிறாளேயொழிய விதவை மறுமணத்தை மறுக் கிறாள். பாத்திரங்கள் மீது தன் மனநிலையைத் திணிக்காமல், இன்றைய சமூக சூழலில் இத்தகைய பெண்களின் இயல்பு நெறி பிறழாமல் இத்தகு பாத்திரங்கள் வார்க்கப்பட்டுள்ளன. மூடுண்ட ஒரு சமூக அமைப்பில், இத்தகைய பெண்கள் தம் பாலியல் தேவைகளை வெளிப்படையான - அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஒரு சமூக உறவின் மூலம் நிறைவேற்றுகின்ற உரிமையைக் கோரிப் பெறுகின்ற அளவுக்குப் பலமாக இல்லை என்பது உண்மை. ஆனால் மறைமுகமாக நிறைவேற்றிக் கொள்ள

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வேண்டிய உடல் தேவையுள்ளது. இத்தகைய பலவீனமான இயல்பு பெண்களிடத்தில் உள்ளது. உள்ளதை உள்ளபடி வருணிக்கும் தன்மை கொண்ட இயல்பு நெறிக் கோட்பாட்டின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்பட்ட புதுமைப்பித்தன் பாத்திரவார்ப்பிலும் இதையே கையாள்கிறார். இயற்கையின் தேவையைக் கூட மறுக்கும் தூய்மையான இலட்சியவாதத்தை இவரது பெண்கள் முன்வைக்கவில்லை. சமூகக் கொடுமையைச் சாடி உரிமைக்குரல் எழுப்ப நினைக்கும் யதார்த்த வாதத்தையும் முன்வைக்கவில்லை. சமூகத்தை விமரிசனக் கண்கொண்டு நோக்கும் தன்மை (Critical Realism) கூட இல்லை. சமூகத்தின் பலவீனத்தை அப்படியே சித்திரிக்கிறார். இவ்விடத்தில் இவரதுஇயல்புநெறிக் கோட்பாடே மிஞ்சி நிற்கிறது இவரது பாத்திரங்களின் வரையறுக்கப்பட்ட கட்டமைப்பை மீறாததற்குக்காரணம், இவரது இலக்கியக் கோட்பாடே ஆகும். இதனால் இவர் 'பாத்திரங்களை ஒரு தளத்தில் உருவாக்கிவிட்டு அவர்களை இயங்கச் செய்கிறார்' என்பர்.[25]

இவரது கதைகளில் உரையாடல் அளவாகவே பயன்படுத்தப்படுகிறது பாத்திர உணர்வு சித்திரிப்புக் கதைகளில் உரையாடல் குறைவு. சில கதைகளில் உரையாடலே இல்லை. புதிர்த் தன்மையுடன் தீட்டப்பட்டுள்ள காளிகோயில், புதிய ஒளி, பித்துக்குளி போன்ற கதைகளிலும் குறியீட்டு உருவகக் கதைகளான சாமியாரும் குழந்தையும் சீடையும், ஆற்றங்கரைப் பிள்ளையார் என்ற கதைகளிலும் பாத்திர உணர்வுச் சித்திரிப்புக் கதைகளான செல்வம், திருக்குறள் குமரேசம் பிள்ளை, நியாயந்தான், சுப்பையாபிள்ளையின் காதல்கள் என்ற கதைகளிலும் உரையாடல் இல்லாமல் கதை இயங்குகிறது. இத்தகைய தன்மையுள்ள கதைகளுக்கு உரையாடலே இருக்கக்கூடாது என்ற திடமான முடிவு கொண்டு இவர் எழுதவில்லை. புதிர்த்தன்மை, குறியீட்டு உருவகம், பாத்திர உணர்வுச் சித்திரிப்பு ஆகிய நிலைகளில் உள்ள வேறு கதைகளில் உரையாடலைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இவரது உரையாடல் அளவான தன்மையில் அமைந்துள்ளது. பாத்திர உணர்வு மாற்றத்தைச்சட்டென்றுபுலப்படுத்துகின்றது. இராமனைப் பற்றி உயர்வாக எண்ணம் கொண்டிருந்த அகலிகை, சீதையின் வாயிலாக அக்கினிப் பிரவேச நிகழ்ச்சியைக் கேட்கிறாள். அகலிகை கொதிக்கிறாள்.

''அவர் கேட்டாரா? நீ ஏன் செய்தாய்?'' என்று கேட்டாள்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''அவர் கேட்டார்; நான் செய்தேன்'' என்றாள் சீதை அமைதியாக.

''அவன் கேட்டானா?'' என்று கத்தினாள் அகலிகை (சாப விமோசனம்) சுவாரசியமான உரையாடல் பகுதி மூலமே கடவுளும் கந்தசாமிப்பிள்ளையும், ஒருநாள் கழிந்தது என்ற கதைகள் இயங்குகின்றன. உரையாடல் எதுவுமின்றி அமைக் கப்பட்ட நனவோட்ட கதைகளில் பாத்திரங்கள் தமக்குள் தாமே உரையாடிக் கொள்ளும் பாத்திர உள்முகத் தனியுரை (interior monologue) உத்தியும் கையாளப்பட்டுள்ளது. இந்த உத்தி குறித்து கலாநிதி கைலாசபதி கூறும் கருத்துக் களைக் காண்போம்.[26]

> ''சிந்தனைச் சிதறல்களை வார்த்தைகளிலே தேக்கு வதற்கு வழக்கத்தில் உள்ள சொற்றொடர் அமைப்பும் முறையும் இயைபும் திருப்திகரமாகக் காணப்பட வில்லை. ஓர் எண்ணம் தோன்றி முழுவடிவம் பெறுமுன் வேறொரு எண்ணம் அரை குறையாகத் தோன்று வதைச் சித்திரிக்க வேண்டுமாயின் வாக்கியத்தை அரை குறையாக முறித்துக் காட்டல் வேண்டும். எண்ணச் சிதறலையும் முறிவுகளையும் போலவே சம்பிரதாய மான வாக்கியமும் முறியும்.''

கயிற்றரவு, சாயங்கால மயக்கம், நினைவுப்பாதை, போன்ற கதைகளில் உள்முகத் தனியுரைப் பகுதி வருகின்றது. ஆனால் கயிற்றரவு கதையில் வரும் சில இடங்கள் மட்டுமே இந்த இலக்கணத்துக்கு முற்றிலும் பொருந்தி வருகின்றது:

> உடல் வாட்ட சாட்டமாக அமைந்தது. உடம்பில் வலு நெஞ்சில் உரம். மனசில் நம்பிக்கை, தைரியம், வீட்டிலே சமைத்துப்போட...பிறகு வம்சவிருந்திக் களமாக்கிக் கொள்ள ஒரு யுவதி... உச்சவாச நிச்சுவாசத்தைவிட என்ன சுகம்... போகும்... ...இப்பொழுது கிழமைக்கும் வாரத்துக்கும் மாதத்துக்கும் ஓடும் வேகந்தான் என்ன? கஷ்டம்...வருத்தம்... கசப்பு... ஏமாற்றம்... கடன்வாங்கி அதற்குள் ஐந்து வருஷங்களா...

ஐந்து ஆண்டு வாழ்க்கையின் நினைவுச் சிதறல்களாக இந்தப் பகுதி காட்டப்படுகின்றது. இந்த உத்தி கையாளப்பட்ட வேறு கதைகளில், ஓர் எண்ணம் தோன்றி முழுவடிவம் பெறுமுன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வேறொரு எண்ணம் அரை குறையாகத் தோன்றிய வகையில் உடைபட்ட வாக்கியங்கள் பெரிதும் இல்லை. இங்கு எண்ணங் கள் சிதறாமல், அலை அலையாக வருகின்றன.

> நிசப்தம்...
> பேராய்ச்சி, காளியின் ஸ்வரூபம்...எங்கள் பெரியண்ணத் தேவருக்குக் குடும்பத் தெய்வம்—தலைமுறை தலை முறையாகக் காத்துவந்த பேராய்ச்சி...பேராய்ச்சி! அதில் என்ன தொனி! எவ்வளவு அர்த்த புஷ்டி!

இருண்ட வெளிச்சத்தில் இருண்ட கோரமான சிலை... (சாயங்கால மயக்கம்) இப்படி நினைவுகள் ஒன்றன் பின் ஒன்றாகத் தொடர்ந்து— சிதறாமல் — ஏற்பட்டுக் கொண்டே வருவதையும் இவரது கதைகளில் காணலாம்.

இவரது பாத்திர/நிகழ்ச்சி வருணனை அளவாகவும் இயல்பாக வும் உள்ளது. ஆசிரியரின் இலக்கிய நோக்குக்கு ஏற்பவும் கதையின் தன்மைக்கு ஏற்பவும் அமைகின்றது. பாத்திர வருணனையில் மிகைத்தன்மை இல்லை. மவுண்ட்ரோட்டுப் பிச்சைக்காரனை வருணிக்கிறார்.

> ''கிழட்டுத் துருக்கப் பிச்சைக்காரன். தாடி மிகவும் நரைத்து விட்டது. மேலே அழுக்குப் பிடித்த கந்தை, கையையும் காலையும் மூப்பு போஷணையின்மை இரண்டும் சேர்ந்து சூப்ப வைத்து விட்டன. கால் காய்த் துப் போன கால்.''

(மகாமசானம்)

ஒரு புகைப்பட வருணனைக்கு மேல் இது செல்லவில்லை. கதையில் வரும் ஈயைக் கூட கதையின் மையத்தோடு ஒட்ட வைக்கும் அளவுக்கு மிகவும் துல்லிய படப்பிடிப்பு:

> அவளுடைய நெஞ்சின் மேல் ஓர் ஈ வந்து உட்கார்ந்தது. மென்மையான துணியின் மேல் அதற்கு உட்கார்ந்து இருக்கப் பிரியமில்லை. ...மறுபடியும் பறந்து எங்கு அமர் வது என்று பிடிபடாமல் வட்டமிட்டுப் பறந்தது.

(செல்லம்மாள்)

ஆசிரியரின் இலக்கிய நோக்கு இயல்பு நெறியாக இருக்கும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பொழுது அவரது பாத்திர நிகழ்ச்சி வருணனை, இயல்பை விட்டு மீறவில்லை.

> ''மழையானாலும் பனியானாலும் ஈர வேஷ்டியைச் சற்று உயர்த்திய கைகளால் பின்புறம் பறக்க விட்டுக் கொண்டு, உலர்ந்தும் உலராத நெற்றியில் சுப்பிரமணிய சுவாமி கோவில் விபூதி, குங்குமம, சந்தனம் விகசிக்க அவர் செல்லும் காட்சியைச் சென்ற நாற்பத்தைந்து வருஷங்களாகக் கண்டவர்களுக்கு, அவர் பக்தியைப் பற்றி அவ்வளவாக கவலை ஏற்படாவிட்டாலும் நன்றாக முடுக்கி விடப்பட்ட யந்திரம் ஒன்று நினைவிற்கு வரும்.''

(மனிதயந்திரம்)

ஒரு நிகழ்ச்சி, பாத்திரவார்ப்புக்குரிய இயல்பான வருணனை, இதில் முடுக்கி விடப்பட்ட பழுதுபடாத இயந்திரம் என்ற தொடரில் ஆசிரியரின் கருத்துரை உள்ளது. புதிர்த்தன்மைக் கதைகளில் யதார்த்தம் கடந்த வருணனையைக் கையாள் கின்றார். எளிமையான சொற்களைச் செறிவாகச் சேர்த்து எழுதும் பொழுது ஒருவித மயக்க உணர்வை ஏற்படுத்தி விடு கிறார். காளிகோவிலில் உள்ள ஒரு பேய்ச்சிலை உருவம் பெறுகிறது:

> ''இருளுக்குள் மைக்கொழுந்தாய் வளரும் ஒரு மனித உருவம். ஒரு சமயம் விம்மி உயர்ந்த விஸ்வரூபம். பனைமரக் கை கால்கள். உயரத்திலே வெள்ளைப் பற் களும் அதற்கு மேல் இரண்டு நட்சத்திர ஒளிகளும் தலை இருக்குமிடத்தைக் குறித்தன... ஒன்றரையடி உயர முள்ள கனிந்த இருள் கொழுந்து. அடுத்த கணம் ஐந்து அடி உயரம். சிகை முழங்கால் வரை விழுந்து ஆடையாக உடலை மறைக்கிறது.

(காளிகோயில்)

புதுமைப்பித்தனின் கதைகள் நடைச்சிறப்பிலும் சில தனித் தன்மைகளும் முதன்மை நிலைகளும் பெற்றவை ஆகும்.

புதுமைப்பித்தனுக்கு முன் பயன்படுத்தப்பட்ட நடை, தரப் படுத்தப்பட்ட தேசிய இனமொழி நடையாகும். ஆனால் புதுமைப்பித்தன் அந்தந்த வட்டார மக்களின் வாழ்க்கையை (குறிப்பாக நெல்லை, சென்னை) அவர்களது பின்னணியிலும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மொழியிலும் எழுதினார். வட்டாரப்பின்னணியும் பேச்சு மொழி நடையும் புதுமைப்பித்தனின் பங்களிப்பு ஆகும். இது இவரது இயல்பு நெறிக் கோட்பாட்டுக்கும் ஏற்ப அமைந்து விடுகிறது. பாரம்பரிய நடையிலிருந்து இது முற்றிலும் மாறுபட்டதாகும்.

இதே நேரத்தில் இலக்கிய நிகழ்ச்சி புராண சம்பவக் கதைகளில் இவரது நடையில் செய்யுளின் ஆதிக்கம் அதிகம் இருக்கிறது. எடுத்துக் கொண்ட மையத்துக்கு ஏற்ப இவரது நடை அமைந்திருப்பதே இவரது தனித்தன்மை. பாரம்பரிய மரபிலிருந்து விலகலும் பாரம்பரிய செய்யுள் மரபின் ஆதிக்கமும் இவரிடத்தில் குவிந்திருந்ததும் இவரது நடைச் சிறப்புக்கு ஒரு காரணம். சாபவிமோசனம், அன்று இரவு, கபாடபுரம் போன்ற கதைகளைக் குறிப்பிடலாம்.

புதுமைப்பித்தன் பயன்படுத்திய சொற்களின் எண்ணிக்கையும் அவற்றின்மீது அவரது அனாவசியமான ஆளுகையும் அவரது நடைச்சிறப்புக்கு இன்னொரு காரணம் ஆகும். எண்ணிக்கைப் பெருக்கம், ஆளுமை ஆகியவை மட்டுமின்றி சொல் இறுக்கமும் மிகவும் முதன்மை பெறுகிறது. நீர்த்துப் போன, தடயமிழந்த சொற்கள் இவரிடத்தில் இல்லை.

> கலியாணியின் அழகு. ஆளை மயக்கியடிக்கும் மோகலாகிரியில் பிறந்த காம சொரூபம் அன்று. நினைவுகள் ஓடி மறையும் கண்கள். சோகம் கலந்த பார்வை. அவளது புன்னகை ஆளை மயக்காவிட்டாலும் ஆளை வசீகரிக்கும். அப்படி வசீகரிக்கப்படாதவன் மண் சிலைதான்.
>
> கலியாணி

எந்தவொரு சொல்லையும் எடுத்து இன்னொரு சொல்லைச் சேர்க்க முடியாத அளவுக்கு இதன் இறுக்கம் உள்ளது[27]

இவரது நடையில் அங்கதத் தன்மைகுறிப்பிடத்தக்க இடத்தை வகிக்கின்றது சிறுகதைகளில் மட்டுமின்றி அரசியல் கட்டுரைகளில் கூட இதைக் கையாள்கின்றார்.[28]

> கருணை என்ற வார்த்தையின் பொருள் இப்பொழுது கிழங்கு வர்க்கத்தில் அடங்கி விட்டது. அரசியல்மண்ணில் அது முளைக்கா விட்டால் அதிசயம் இல்லை.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இவரது திருக்குறள் குமரேசம்பிள்ளை, புதிய கந்தபுராணம், கட்டிலை விட்டு இறங்காத கதை என்பன போன்றவை அங்கதத் தன்மையுடன் எழுதப்பட்ட கதைகள் ஆகும். கதைகளின் இடையிலும் அவரது அங்கதத் தன்மை புலனாகிறது.

> ' தாடி வளர்த்தால் ஞானம் ஏற்பட்டாலும் ஏற்படும். முகவாய்க் கட்டையில் பேன் பற்றினாலும் பற்றும்.''
>
> (சிவ சிதம்பர சேவுகம்)

'எனக்குப் பிடித்தவர்களையும் பிடிக்காதவர்களையும் கிண்டல் செய்திருக்கிறேன்' என இவரே காஞ்சனை தொகுதி முன்னுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவரது சொந்த வாழ்க்கையின் அவலம், இலக்கியத்தில் அங்கதமாக எதிரொலிக்கிறது எனலாம்.

இவரது உவமைகள் தனித்து நில்லாமல் கதை நிகழ்வுடன் ஒன்றியுள்ளன. வயதானவரைக் கட்டிக் கொண்டதால் வாழ்வு பறுக்கப்பட்ட கல்யாணி கணவன் பக்கத்தில் படுத்தபொழுது அவன் பிரக்ஞையில்லாது கையை அவள் மீது தூக்கிப் போட்டார்.

> ''அது அவள் மார்பில் அம்மிக்கல் குழவி மாதிரிப் பொத்தென்று விழுந்தது''
>
> (கலியாணி)

இவரது நடையைப் பற்றி இவரே ஓரிடத்தில் குறிப்பிடுகின்றார்.

> ''கருத்தின் வேகத்தையே பிரதானமாகக் கொண்டு வார்த்தைகளை வெறும் தொடர்பு சாதனமாகக் கொண்டு தாவித் தாவிச் செல்லும் நடை...''

எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.[29] இதைப் புதிர்த்தன்மை கொண்ட கதைகளிலும் நனவோட்ட உத்தி பயன்படுத்தப்பட்ட பாத்திர உணர்வுச் சித்திரிப்புக் கதைகளிலும் காணலாம். ஆனால் இயல்பான நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக் கதைகளில் நடை தாவித் தாவிச் செல்லாமல், ஆற்றொழுக்கான முறையில் அமைந்துள்ளதைக் காண்கிறோம். கருத்துக்கு ஏற்ற முறையில் இவரது நடை அமைந்துள்ளது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தமிழிலே புதிய பரிசீலனை செய்யவேண்டும் என்று கோட்டை கட்டியவர்களில் ஒருவராகப் புதுமைப் பித்தன் ஒருமுறை சுயமதிப்பீடு செய்துள்ளார். இந்தப் புதிய பரிசீலனைகளில் சிறுகதை வடிவ சோதனைகளும் ஒன்றாகும். இவரது சில கதைகளில் உள்ளடக்க—உருவ முரண்பாட்டுக்குக் காரணமாக இத்தகைய சோதனை முயற்சியே உள்ளது. புதிய உள்ளடக் கங்களுக்குப் பழைய வடிவம் கொடுத்தல், புதிய வடிவங்களில் பழைய உள்ளடக்கங்களைக் கொடுத்தல் என்ற ரீதியில் இந்த முரண்பாடு அமைகின்றது. நாட்டுப்படலம், நகரப்படலம், என்று தொடங்கும் புதிய கந்தபுராணம், திரு அவதாரப் படலம், திருமணப்படலம் என்று வளரும் இலக்கிய மம்ம நாயனார் புராணம் என்பன போன்ற கதைகளில் இன்றைய எழுத்தாளர்களின் வறுமையும் அவலமும் பழைய புராண—காப்பிய இலக்கணங்களுக்கு உட்பட்டு வசனத்தில் எழுதப்பட் டுள்ளன. இதைப் பழைய வடிவத்தில் கொடுக்க வேண்டும் என்ற இவரது அகவயவிருப்பத்தின் அடிப்படையில் (கிண்டலே இவரது நோக்கம்) இத்தகைய சோதனை முயற்சிக்கப்பட்டுள் ளது. எனவே இது சோதனைக்கான சோதனை என்ற அளவி லேயே தேங்கி விடுகின்றது. அன்று இரவு, சாபவிமோசனம், அகலிகை, கபாடபுரம் ஆகிய கதைகளில் பழைய புராண இலக் கிய நிகழ்ச்சிகள் புதிய வடிவில் சோதிக்கப்பட்டுள்ளன. இவற் றில் சாபவிமோசனம், அகலிகை ஆகிய கதைகள் ஆசிரியரின் கண்ணோட்டத்துக்கு ஏற்ப சில மாறுதல்களைப் பெற்று வெளி வந்துள்ளன. இவற்றில் உள்ளடக்கத்துக்கு ஏற்ப வடிவம் ஆக்கம் பெற்றுள்ளது. வடிவம் எந்த இடத்திலும் தன்னை முனைப்பாகக் காட்டிக்கொண்டு உள்ளடக்கத்துடன் முரண் கொள்ளவில்லை. ஆனால் அன்று இரவு, கபாடபுரம் என்ற கதைகளில் வடிவத்தின் கனத்தை உள்ளடக்கம் தாங்க இயல் வில்லை. இன்னும் குறிப்பாக அன்று இரவு கதையில் நன வோட்ட உத்தியின் சாயலில் பாத்திரத்தின் மன உணர்வு களை வெளிப்படுத்த முயற்சி செய்கையில் புதிய உத்திக்கான சோதனையாக மட்டுமே அது எஞ்சி நின்றுவிடுகிறது.

வடிவ சோதனைகளையும் சாதனைகளையும் பொறுத்து புது மைப்பித்தனின் முன்முயற்சிகள் பலவுள்ளன. புதுமைப்பித்த னுக்கு முன் பி. எஸ். இராமையா, தி. ஜ. ரங்கநாதன் போன்றோரே இவற்றில் பங்கு கொண்டிருந்தனர். இருப் பினும் புதுமைப்பித்தனின் பங்களிப்பு இவர்களைவிட விஞ்சி நின்றது. இவரது வடிவ முன் முயற்சிகள் வெகுசிலராலாவது பின்பற்றப்படும் என இவர் நம்பியிருந்தார் எனத்தெரிகிறது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆயின் அது நிகழவில்லை. கதையைத் துணுக்குகளாக்கி அவற்றுக்கிடையே இணைப்பை ஏற்படுத்தல், ஒரு துணுக்கையே ஒரு சிறுகதை ஆக்கல், கதை நிகழும் தளத்தை மாற்றி மாற்றி அமைத்தல், பாத்திர உணர்வுகளை சித்திரிக்க நனவோடை உத்தியைப் பயன்படுத்துதல்: தாவித்தாவிச் செல்லும் தவளைப் பாய்ச்சல் நடையைக் கையாளுதல் வட்டாரப் பின்னணியில் பேச்சுத் தமிழைக் கையாளுதல், என்பன போன்ற சோதனைகளை இவரிடத்தில் காண்கின்றோம். இவரது கருத்துக்கள் இந்த தேசத்து நடப்புகளாக இருந்தாலும் இவரது போக்கு உலக இலக்கியத்தின் பொதுப் போக்கோடு சேர்ந்து இருந்தது என இவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[30] அதாவது இவரது உள்ளடக்கம் தேசியத் தன்மை பெற்றிருப்பினும் இவரது வடிவ அம்சங்கள் சர்வதேசியத் தன்மையின் ஒரு பகுதி என்ற தகுதியுடன் இருந்தன என்பதே (natiaonal in content and international in form) இவரது கருத்தாகும். இந்தக் குறிப்பான கருத்துடன் இவரது வடிவ முயற்சிகளையும் சாதனைகளையும் அணுக வேண்டும். இவரது சாதனைகளை 1930களில் நவீன தமிழ்ச் சிறுகதை வரலாற்றின் இயல்பான பரிணாம வளர்ச்சியின் ஒரு கட்டம் என்று கணிப்பதா? அன்றி பொதுப் போக்கிலே இருந்து தனியாக விலகி நிற்கும் ஒரு திடீர்ப்பாய்ச்சல் என்று கணிப்பதா?

1934க்கு முன்னர் வெளிவந்த கதைகளில் காணப்படும் வடிவ அம்சங்களின் இயல்பான பரிணாம வளர்ச்சி நிலையுடன் இவரது கதைகளின் வடிவ அம்சங்களைக் காண இயலாது. பல்வேறு நிலைகளில் அவை விலகியே உள்ளன. இவர் தன் கதைகளை அவசர அவசரமாக எழுதுவாரென்றும் எழுதியதைக் கூடப்படிக்காமல் பிரசுரத்துக்கு அனுப்புவாரென்றும் இவரைப் பற்றிக் க.நா.சு.. ஓரிடத்தில் குறிப்பிடுகின்றார். ஒருவருக்குப் புகழ் ஏற்பட்டபின் இதைப் போன்ற புகழ்மாலைகள் சூட்டப்படுதல் நாமறிந்ததே. இருப்பினும் க.நா.சு., கூற்று உண்மையெனில் அவசரத்தில் எழுதப்பட்டவற்றில் பல கதைகளில் வடிவப் பூரணத்துவம் (perfection) இருப்பதைக் கண்டு புதுமைப்பித்தன் என்ற தனிநபரின் மேதைத்தனத்தை நம்மால் வியக்காமல் இருக்க முடியாது. இந்தத் தன்மையுடன் நாம் இவரது முன்னோக்கிய பாய்ச்சலைக் காணவேண்டும். இதுவே இவரது பாய்ச்சலுக்குரிய தளமாகவும் அமைந்து போயிற்று. இவற்றைச் சில அம்சங்களாகப் பிரிக்கலாம்.

1. இவரது ஐரோப்பிய இலக்கிய அறிவு; நவீன இலக்கிய உத்திகள் குறித்த இவரது பரிச்சயம்; நவீன இலக்கிய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வகையுடன் தமிழை இணைக்க வேண்டும் என்ற இவரது ஆர்வம். தமிழுக்கு 'பிற நாட்டு இலக்கியப் பயிற்சி அளிக்க வேண்டும்' என்ற இவரது நோக்கம்.

2, பாரம்பரிய மரபிலிருந்து நவீனம் விலகும் இடத்தையும் பாரம்பரிய மரபோடு நவீனம் இணையும் இடத்தையும் அறிந்திருத்தல் வசனத்தில் தோன்றிய இன்றைய சிறு கதைகளைப் புரிந்து கொள்ளாதவர்கள் பழைய காரியங் களையும் நுகர முடியாது என்பதே இவரது கருத்து''[31] தமிழ்ச்செய்யுள்! புராணப்பாரம்பரியத்துடன் அவருக்கு இருந்த பரிச்சயம். இவருக்கு முன்/பின் எழுதியவர்கள் நவீனத்தையும் பழமையையும் இரண்டு தீவுகளாகக் கண்ட நேரத்தில் இரண்டுக்குமிடையிலான இணைப்பை இவர் அறிந்திருந்தார். புதியவை என்று ஒன்றும் கிடை யாது; ஏனென்றால் பழையவை என்று பிரித்து வைக்க வேண்டியவையே கிடையாது என்பதே இவரது கருத்து.[32]

3. சிறுகதைத் துறையில் மட்டுமின்றி, கவிதை, இதழியல், கட்டுரை, நாடகம்' திரைக்கதை, விமரிசனம், மொழி பெயர்ப்பு என்பன போன்ற பல துறைகளில் இவரது அனுபவம்.

இத்தகைய தனித் தன்மைகளுடன் இவரது வடிவ அம்சங் களைக் காண்கிறோம். இவரது வடிவ வெற்றிகள் ஒரு பாய்ச் சலின் விளைவாகவே இருப்பினும், நவீனத்துக்குள்ளும் சர்வ தேச இலக்கியத் தளத்துக்குள்ளும் நம் சிறுகதை இலக்கியத் தை அழைத்துச் சென்றன.

'ஒரு கலாநியதியைப் பெற்றுவிட்ட அழகு அனுபவங்களான' புதுமைப் பித்தனின் கதைகள், மனிதமனத்தைச் சுண்டி இழுப் பதற்கான காரணங்கள் பல. அவற்றுள் ஒன்று, அவரது வடிவ சாதனைகள் ஆகும். புதுமைப்பித்தன் கதைகளை நாம் இந்த வகையில் மேலை நாட்டுக் கதைகளோடு ஒப்பிடு கிறோம். மேலை நாட்டு இலக்கிய கர்த்தாக்களோடு ஒப்பிடும் படி இருவரைப் புதுமைப் பித்தன் குறிப்பிடுகின்றார். 'மேல் நாட்டு இலக்கிய கர்த்தாக்கள் ஒரு நூறாண்டு பழகிய கையால் எழுதும் கதைகளுக்கும் தற்போது தோன்றியிருக்கும் திரு ந. பிச்சமூர்த்தி., திரு.கு.ப.ரா., முதலான எழுத்தாளர்களின்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கற்பனைகளுக்கும் ஏற்றத் தாழ்வைக் காணமுடியாது' என இவர் ஓரிடத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[34] இவர்களில் கு.ப. ராசகோபாலன் கதைகளின் வடிவ அம்சங்களைக் காண்போம்.

6 கு.ப. ராசகோபாலன் கதைகள்

எம். தேவசகாயகுமார் சொல்வதைப் போல 'புதுமைப்பித்தனின் படைப்புலகம் அடர்ந்த காடெனின், கு.ப.ரா.,வின் படைப்புலகம் ஒரு கலைஞனால் உருவாக்கப்பட்ட சிறு பூங்கா' ஆகும்.[35] இன்னொரு விதத்தில் கண்டால் புதுமைப்பித்தனின் கலைப்பரப்புத் தளத்தைவிட கு ப ரா.,வின் தளம் சுருங்கியதாகும். தமிழைத்தவிர ஆங்கிலம், சமஸ்கிருதம், வங்காளி, தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளில் பரிச்சயம் உடையவரான கு.ப ரா , சிறுகதைக்கு அப்பாற்பட்டு புதுக்கவிதை, இலக்கிய விமரிசனம், இசை, மொழிபெயர்ப்பு, கட்டுரைக்கலை ஆகியவற்றில் தேர்ச்சி பெற்றவராக இருந்திருந்தாரென நாம் அறிகிறோம். கட்டுரைகளில் சரித்திரக் கட்டுரைகளும் மனவியல் நுட்பக் கட்டுரைகளும் முதன்மை பெறுகின்றன. இவர் எழுதிய ஓரங்க நாடகங்கள் தனித்திறன் வாய்ந்தவை. இலக்கியத்துக்கென தன் ஆத்மாவை அர்ப்பணம் செய்து அதற்குப் பதிலாக வறுமையைப் பரிசாகப் பெற்ற கு.ப ரா., வின் இலக்கிய வாழ்வு மிகவும் சுருங்கியதேனும் (1933—1944). இவரது சிறுகதைகள் உள்ளடக்கத்தாலும் உருவ அமைதியாலும் தனித்தன்மை பெற்று விளங்குகின்றன. இவரது கதைகள் அளவு ரீதியிலும் சிறியவையாகவே உள்ளன. அகன்று விரிந்து சொல்லக்கூடிய விஷயத்தை நுட்பமாகவும் செறிவாகவும் 3 அல்லது 4 பக்கங்களில் தெளிவாகச் சொல்லி விடுகின்றார். ஏறத்தாழ பல கதைகள், ஓரங்க நாடகங்களைப் போன்று அளவாக உள்ளன. இவற்றை இவரது ஓரங்க நாடகக் கலைத்திறனோடு தொடர்பு படுத்திக் காண வேண்டியுள்ளது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சமூக உறவுகளின் அடி நிலையில் எழும்பும் சமூக வேறுபாடு களே இவரது சிறுகதைகளின் உள்ளடக்கம் ஆகும். அது குடும்ப உறவாயினும் பொருளாதார உறவாயினும் அவற்றில் காணப்படும் ஏற்றத்தாழ்வுகளையே கதைகளாக்கியுள்ளார். நிச்சயமாக இந்த ஏற்றத்தாழ்வுகளைப் பாதிக்கப்பட்டோர் கண்ணோட்டத்திலிருந்து எழுதியுள்ளார் என்பதே இங்கு கருதத்தக்கதாகும். இவரது கதைகள் குறித்த விமரிசனத்துக்கு இவர் கூறிய பின் வரும் பதிலில் இவரது நிலையை இவர் நியாயப்படுத்தியுள்ளார். [36]

''என் அநுபவத்திலும் வாழ்க்கையிலும் அவைதாம் (அதாவது உடைந்த மனோரதங்கள், நிறைவேறாத ஆசைகள்' தீய்ந்த காதல்கள் ஆகியவை... நூலாசிரியர்) எங்கே திரும்பினாலும் கண்ணில் படுகின்றன.''

ஆண்—பெண் உறவில் ஆண் வழி நோக்குடைய இலக்கியங்கள் அதற்குமுன் படைக்கப்பட்டுள்ளன. அதிகமாகப் போனால் பெண்மீது அனுதாபம் தொனிக்கும் இலக்கியங்கள் படைக்கப்பட்டன. ஆனால் பெண் வழி நோக்குடன் உறவுகள் அணுகப்படவில்லை. ஒருவித ஆண் வெறித்தன்மை அல்லது ஆண் மேலாதிக்கம் (Man chauvanism or mala domination) இருந்தது. பெண்ணிலைவாதம் (Feminism) என்ற கண்ணோட்டத்தில் உறவுகள் அணுகப்படவில்லை. கு.ப.ரா,வின் கதைகளில் இந்தக் கண்ணோட்டத்தின் ஆரம்பக் கூறுகளைக் காணலாம். ஒருவிதத்தில் கண்டால் இளங்கோ அடிகளின் மாதவிக்கும் பாரதியாரின் புதுமைப்பெண்ணுக்கும் பின்னால் கு.ப.ரா.வின் பெண்ணே பேசுகின்றாள். கு. ப. ரா. சொல்கிறார். [37]

''இது வரையில் உலகம் சிருஷ்டியான முதல், மனிதனே பேசிக்கொண்டிருந்தான். இப்போது பெண் பேசுகிறாள். இத்தனை யுகங்களாகக்கட்டிக் கிடந்த அவள் குரல் இளவேனிற் காலத்துக் குயிலின் குரல் போல இன்று ஒலிகொள்கிறது. இனி மனிதனின் வாய் அடைபட்டுப் போகும். புதுமைப்பெண்ணின் போக்கின் அர்த்தம் இது தான்.''

உறவுகளின் விரிசலே இவரது கதைகள். இருப்பினும் இவரது பாத்திரங்கள் தம் இன்றைய இருப்பு நிலையில் (Status quo) நிறைவின்மையுடன் இருப்பினும் அதை சிதைவுக்கு உரிய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தாக்க (disturbed) விரும்பவில்லை. இது கு. ப. ரா., வின் தத்துவ எல்லையாகும். எல்லாப் பாத்திரங்களுமே தம் நிறை வின்மையை வெளிப்படுத்தி தம் இருப்போடு எதேனும் ஒரு விதத்தில் இணைகின்றன. புதுமைப்பித்தனின் பாத்திரங் களைப்போல (கலியாணி, சரசு) தம் இயற்கைத் தேவையை இரகசியமாகக்கூட நிறைவு செய்ய மறுக்கின்றன. சதைப் பற்றற்ற காதல் என்ற கருத்தை இங்கு கு. ப. ரா., முன் வைக்கின்றார். 'காதல் மனத்தின் பெருக்கிலிருந்து செய லென்னும் மணல் தரைக்கு வந்தால் இருக்கிற இடம் தெரி யாமல் வரண்டு விடும்' எனக் கருதுகிறார் (காதல் நிலை), ஆகவே தான் இவரது பாத்திரங்கள் இறுதியில் நீட்டப்பட்ட குருத்து தானாக மடங்கிக் கொள்வதைப் போல் சுருண்டு கொள்கின்றன. இன்னொரு கதையில் இவர் ஒரு பாத்திரத் தின் மூலம் சொல்வதைப்போல கட்டுப்பாட்டில் இன்பம், விடு தலையில் வெறுப்பு என்பது இவரது தத்துவத்தின் எல்லை யாகவும் இருந்தது (புரியும் கதை). இதற்குரிய அகவய—புற நிலைக் காரணங்கள் இங்கு நமக்குத் தேவையில்லை. எனி னும் இந்த எல்லைக்குள்ளே இவரது உள்ளடக்கம் நீண்டும் குறுகியும் உள்ளது. இதை எப்படிக் கொடுத்துள்ளார் என்பதே இங்கு நமக்குத் தேவையாகும். இதைக் காணும் முன், இவர் கதை எழுதிய காலப்பகுதியில் சிலகாலம் கண் பார்வையற்று இருந்தாரென்றும் அந்தக் காலத்தில் இவர் சகோதரி எழுத் தாளர் சேது அம்மாளிடம் இவர் சொல்ல அம்மையார் எழுதுவார் என்றும் [38] இவர் எப்போதும் அடித்தல் திருத்த லின்றி ஒரு முடிவான உணர்வோடு, செட்டாகவும் தெளிவாக வும் எழுதுவாரென்றும் இப்படியா அப்படியா என்று சந்தே கிக்கும் படியாக இவர் எழுதியதில்லை என்றும் உள்ள கருத்தையும் [39] நாம் தெரிந்து கொள்ள வேண்டியுள்ளது. பத்திரிகைகளின் பசிக்குத் தீனியிட வேண்டியுள்ள தெனினும் கு. ப. ரா., வைப் போன்றவர்களின் எழுத்துத் திறனுக்கு இவை சான்று பகர்கின்றன.

இவரது உள்ளடக்கத்தில் பல வகைப்பாடு (Variety) இல்லை யெனினும் ஒவ்வொரு கதையையும் ஒவ்வொரு மாதிரியாக எழுதியுள்ளார். இதுவும் உள்ளடக்க ஒருமையோடு தொடர் புடையதாகும். ஒரே மாதிரியான உள்ளடக்கம் தமக்கு சலிப்புத் தட்டிவிடக் கூடாதென்பதால் வடிவத்தில் பெரும் கவனம் செலுத்தியுள்ளார். மேலும் இவரது கதைகள் நிகழும் காலஎல்லை மிகவும் சுருங்கியதாகும்; களமும் பரந்து பட்ட தாக இல்லை. அவை வரையறுக்கப் பட்டவையாக உள்ளன.

Digitized by Noolaham Foundation,
noolaham.org | aavanaham.org

மேலும் கதைகளில் வரும் பாத்திரங்கள் மிகவும் குறைந்த பட்ச எண்ணிக்கையிலே உள்ளன. இத்தகைய சிறிய வட்டத் துக்குள்ளே இவரது கதைகள் வடிவம் கொள்கின்றன. ஒருகை அகல நிலத்தை வேறுபட்ட கோணங்களில் ஆழ உழுவதைப் போன்று உள்ள இவரது கதைகள் மிகவும் சிறிய அளவிலான நுட்ப ஓவியங்களாகவும் சிற்ப வெற்றிகளாகவும் உள்ளன என்பர்.[40]

நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக் கதைகள் மிகவும் குறைவு. அடிமைப் பயல், வீரம்மாளின் காளை, வாழ்க்கைக் காட்சி என்பன போன்ற கதைகளே இவ்வாறு உள்ளன. இத்துடன் பண்ணைச் செங்கான் கதையையும் குறிப்பிடலாம். அடிமைப்பயல் கதை கொத்தடிமை நிலையை அம்பலப் படுத்துகிறது. மிராசுதார் வீட்டுமுன் இரவில் நெல் வண்டிகள் நிற்கும் காட்சியுடன் அறிமுகமாகிறது கதை. இரவில் எப்பொழுது மிராசுதார் வெளியே வருவார் என ஒரு சிறுவன் காத்துக் கொண்டிருந் தான். அடிமைச் சிறுவனான அவன் தன்தாய் அங்குவந்ததை மிராசுதாருக்குச் சொல்லி தன் தந்தை ஆபத்தான நிலையில் உள்ளதாக குறையிரக்கிறான். இதுவரை சிறுவன்— தாய்— தந்தை — மிராசுதார் ஆகியோரை அறிமுகப் படுத்தியிருந் தாலும் அவர்களுக்கு இடையிலான உறவை இனிமேல் விளக்குகின்றார். தந்தை பட்ட கடனுக்குரிய வட்டிக்காக மகன் மிராசுதாரின் வீட்டில் காலை முதல் இரவு வரை வேலை செய்கின்றான். அடுத்து இந்த அவலத்தை மிகைப் படுத்த அவர்களின் பழைய— ஏழ்மையற்ற— வாழ்க்கையைக் காட்டு கிறார். அடுத்து தாய்— பூங்காவனம் தன் கணவனை மருத்து வரிடம் காண்பிக்க இரண்டு ரூபாய் கேட்கிறாள். மிராசுதார் மறுக்க மகனையாவது கூட்டிக் கொண்டு போக அனுமதி கேட் கிறாள். அப்பொழுதும் மிராசுதார் தன் வேலையில் கருத்தாக இருக்கிறான்.

''ஏண்டா, பத்துத் தேச்சாயிருக்கா?''

''ஆயிருச்சுங்க.''

இப்பொழுது ஓர் ஆள் ஓடி வந்து நோயாளி இறந்த செய்தி யைச் சொல்கிறான். பூங்காவனத்தின் பாதிப்பை முதலில் காட்டாமல் மிராசுதாரின் பாதிப்பைக் காட்டி அம்பலப் படுத்துகின்றார்.

''அடெ, இதன்ன எளவு இங்கே வெள்ளிக்கிளமை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பொழுதும் அதுவுமா?... ஏண்டா சம்முவம், வூட்லே வண்டி மாடு இருக்குதா? அதெ இங்கே புடுச்சாந்து கட்டு...''

பின்னரே பூங்காவனம் புலம்புவது காட்டப்படுகிறது. வாய்க்கரிசிக்கும் நாதியற்ற தன் கதியை எண்ணிப் புலம்புகிறாள். பணத்துக்கு மிராசுதார் ஏற்பாடு செய்கிறார். எப்படி?

''... அந்தப் பூச்சிக் கூட்டை இங்கிட்டுக் கொடு, எங்காச்சியும் கேட்டுப்பாப்போம்''

கணவன் வாங்கிய கடனுக்கு மகன் அடிமையாகஇருக்கிறான். கடனை வசூல் செய்ய முடியாதென்றெண்ணி கணவன் இறந்த பின் வண்டி மாடுகளையும் இழக்கும் நிலை. இறுதியில் ஒரே ஓர் நகையையும் கணவனின் இறுதி சடங்குக்குப் போய் விடுகிறது. பணத்துக்கு அடிமையாகிப்போன அடிமைப் பயல் மிராசுதாரிடம் அதை வீசி எறிந்து விட்டு, அவனது அடிமையான தன் மகனை வீட்டுக்கு அழைத்துச் சென்றாள் எனக் கதை முடிகிறது. 4 பக்கங்களுக்குள் வடிவமைக்கப் பட்டுள்ள இந்தக் கதையில் அடுக்காகக் காட்டப்படும் எல்லா நிகழ்ச்சிகளும் மிராசுதாரை அம்பலப்படுத்துகின்றன. இதைப் பெரிதும் உணர்வதற்கேற்ற வகையில் சிறுவனின் ஏழ்மையற்ற—பழைய வாழ்க்கை சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியும் அதற்கு முந்தைய நிகழ்ச்சியை விட மிராசுதாரின் கொடுமையை ஆழமாகச் சுட்டுவன ஆகவுள்ளது. நிகழ்ச்சிகளின் கோர்வையில் கதை நிற்கிறது. கதையில் தேவையற்ற நிகழ்ச்சி வருணனை எதுவும் இல்லை. கதையின் தொடக்கத்தில் விளக்கெண்ணெய் விளக்கு எரிவதாகக் காட்டியுள்ளார். இதையும் இறுதியில் பயன்படுத்தி விடுகிறார்!

''மங்கிய விளக்கெண்ணெய் விளக்கு வெளிச்சத்தில் அவளுடைய மெல்லிய உடல் துடித்ததைக் கண்ட சேர்வைகாரர் மனசு கூட இளகிற்று.''

இந்த விளக்கு ஒளியில்தான் அவளது நகையைக் கண்டு அவரது மனது 'இளகிற்று'. கதையின் நடுவில் பூங்காவனத்தின் வருணனை—மஞ்சள் அரைத்துப் பூசி எப்பொழுதும் பளிச்சென்று இருக்கும் வருணனை— வருகிறது. இறுதியில் கணவனை இழந்து—தன் பூச்சிக் கூடு நகையையும் இழந்து இவள் அமங்கலமாகப் போகும் நிலையோடு முரண்பட்டு ஓர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அவல உணர்வைக் (contrast effect) கொடுக்கிறது. இதை வெளிப்படையாக வருணிக்கவில்லையெனினும் இந்த உணர்வு உள்ளுறைந்து காணப்படுகிறது. இவை போன்ற நுட்ப வார்ப்புத் திறனை இவரது கதைகளில் காணலாம்.

இவர் எழுதிய கதைகள் பெரிதும் பாத்திர உணர்வுச் சித்திரிப்புக் கதைகளாகும். புரியும் கதை, பெண்மனம், கனகாம்பரம், தவறுகளோ தன்மைகளோ, சிறிது வெளிச்சம் மூன்று உள்ளங்கள், மோகினிமாயை என்பன போன்ற பல கதைகள் ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் இடையிலான உறவின் அடிப்படையில் எழும் உணர்ச்சி நிலைகளை விளக்குகின்றன. அடிக்கடி பலரால் சொல்லப்படும் விடியுமா என்ற கதையும் உணர்வுச் சித்திரிப்புக் கதையே ஆகும்.

கதைகள் ஆசிரியர் கூற்றுகளாகவும் பாத்திரத்தின் கூற்றுகளாகவும் வந்துள்ளன. இவற்றில் பாத்திரத்தின் கூற்றுகளே அதிகம் ஆகும். இரண்டு கூற்றுகளிலும் இடையிடையே உரையாடலை அயல் கூற்றாகவும் நேர்க்கூற்றாகவும் பயன் படுத்திக் கதையை நகர்த்துகின்றார். கதையை ஒரே மூச்சில் சொல்லி முடித்துவிடும் உத்தியையும் கையாள்கின்றார். (முன்தலைமுறை, மோகினிமாயை, பில்ஹணன் இயற்றிய காவியம்) முன்தலைமுறை கதையில் உள்ள 5 துணுக்குகளும் ஒவ்வொரு தனி அழுத்தத்தைக் (Single effect) கொடுக்கின்றன. பாரம்பரிய கூட்டுக் குடும்ப முறையில் வாழும் அண்ணன் தம்பியர்க்கு இடையில் முரண்பாடு ஏற்பட்டு அண்ணன் பிரிந்து போகிறான். இங்கே ஆசிரியருக்கு சம்பவம் முக்கியமன்று; சம்பவத்தின் அடிநிலையில் தோன்றும்உணர்வு ஆகும். இக்கதை முழுவதும் உரையாடல் மூலமே நகர்த்தப் படுகின்றது. இந்த உத்தி இங்கு கையாளப்படுவதால் உணர்வுச் சித்திரிப்பும் உரையாடலிலே தொக்கி நின்றுவிடுகிறது. இரண்டாவது துணுக்கில் அண்ணனும் அவன் மனைவியும் பாசத்துக்கு ஏங்குகின்றனர். மூன்றாவதுதுணுக்கில் தம்பியும் அவன் மனைவியும் ஏங்குகின்றனர். நான்காம் துணுக்கில் ஊரார் இவர்களின் பிரிவை இகழ்ச்சியாகப் பேசுகின்றனர். ஐந்தாம் துணுக்கில் அண்ணன் மனைவிக்கு உடல் நலக் குறைவு ஏற்பட தம்பியும் மனைவியும் அவளைப் பார்த்து, வீட்டுக்குக் கூப்பிடுகின்றார். முதலில்வர மறுக்த அண்ணன் மனைவியைத் தம்பி மனைவி வணங்கிக்கூப்பிடுகிறாள்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''வீடுவீடாக இல்லையே, வர மாட்டாளே?''

''அம்மா, அம்மா, குழந்தே, அழாதே அம்மா, வரேன் வரேன்.''

பெண்மைக்கு மதிப்புக் கொடுத்துப் போவதாகமுடிக்கப்படுகிறது. துண்டுகளால் இணைக்கப்பட்டு சிறப்பான முறையில் எழுதப்பட்ட ஏனைய கதைகள் மோகினிமாயை, பில்ஹணன் இயற்றிய காவியம் என்பன ஆகும்.

கதைக்குள் கதை சொல்லும் உத்தி கொண்டுசிறுகதை எழுதப்பட்டுள்ளது. கதைக்குள் கதையை நீட்டிக்க வேண்டும் என்று பலகதைகள் சொல்லிக் கொண்டு அவற்றுக்கு இடையில் செயற்கையான இணைப்பை உருவாக்க முயலும் கலைத்திறன் குறைந்த கல்கி கையாண்ட இந்த உத்தியை நேர்த்தியான முறையில் கு.ப.ரா. கையாள்கிறார். உருவ சாதனைகளைப் பொறுத்து கு.ப ரா.வைக் கல்கியுடன் ஒப்பிடல் மிகவும் பொருத்தமற்றதாகும். கதைக்குள் வரும் கதையை ஒரேயடியாக சொல்லி முடித்து விடாமல் கதைப்பகுதி—உள் கதை—கதைப்பகுதி உள்கதை என்று தளத்தை மாற்றிக் கொண்டே ஒரு நேர்த்தியான இசைக்கலைஞன் தேவைப்படும் நேரங்களில் தேவையான துவாரங்களை மூடித்திறந்து புல்லாங்குழல் வாசிப்பதைப்போல கதையை நகர்த்துகின்றார்.

கு.ப.ரா. தன் கதைகளில் பாதிக்கப்பட்ட சமூகத்தை வெளியிடுகின்றார். அதிலும் அதுவரை திறந்து காண்பிக்காத பெண்ணின் நுட்ப உணர்வுகளை வெளிப்படுத்திக் காட்டுகின்றார். 'ஒவ்வொருகலைஞனுடைய எழுத்துக்கும்கொள்கை என்ற பெயர் இருந்தே தீர வேண்டும்' என்பது கு.ப ரா.வின் இலட்சியம்.[41] இவர்காட்டும் உணர்வுக்குவாசகனை உடனடியாகக் கொண்டு சென்றுவிட முடியாது. ஏனென்றால் அந்த உணர்வு இலக்கியத்துக்குப் புதியது. எனவே ஒன்றுக்குப் பின்னால் ஒன்றைச் சொல்லி படிப்படியாக உச்சகட்டத்துக்கு அழைத்துச் செல்வதில் ஒரு logical continuation இவரது பல கதைகளில், காணப்படுகின்றது. (சிறிதுவெளிச்சம், ஆற்றாமை, உயிரின் அழைப்பு, குரலும் பதிலும், என்ன அத்தாட்சி) சாவித்திரி தன் வீட்டில் குடியிருக்கும் வேறு ஆணிடம் தன் மனதைத் திறந்து காண்பித்து ஆறுதல் பெறும் கட்டத்துக்கு நம்மைப்படிப்படியாக—நாம் ஒத்துக் கொள்ளும் வகையில்—அழைத்துச் செல்கிறார். (சிறிது வெளிச்சம்) கரணம் தப்பி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

னால் மரணம் என்ற விதத்தில் எச்சரிக்கையுணர்வுடன் காட்சிகள் உணர்ச்சிவெளிப்பாட்டுடன் அடுக்கப்பட்டுள்ளன.

கடிதம் மூலம் தொடங்கி கடிதம் மூலமே நூருன்னிசா என்ற இவரது முதல் கதை முடிகிறது. பாத்திர வளர்ச்சி நிலைக்கு இவர் முதன்மை கொடுத்திருப்பினும் இவர் நனவோடை உத்தியையோ உள்முகத் தனியுரையையோ பயன்படுத்த வில்லை. தித்திப்பு என்ற கதையில் இந்த உத்தியின் சாயலைக் காணலாம், விடியுமா? கதை.

முன்கதையைப் பின்சொல்லும் (Flash back) உத்தி, கொண்டும் சில கதைகள் எழுதப்பட்டுள்ளன, தாய், விடியுமா என்ற கதைகளைக் குறிப்பிடலாம்'

''தந்தியைக் கண்எல்லோரும் இடிந்து உட்கார்ந்து போனோம்'

என்று தொடங்குகிறது, ஏன்?என்ன?என்ற கேள்விகளுக்கான பதிலில் கதை வளர்கிறது. பாத்திரங்களின் உணர்வுகளை உரையாடல் மூலம் பின்னிக்கொண்டே கதை இயங்குகிறது, இவரது தொடக்கம், கதையின் மையத்தோடு தொடர்பு கொண்டதாகவும் கதைக்குள் உடனே இழுத்துச் செல்லக் கூடியதாகவும் உள்ளது, இவர் எழுதிய எல்லாக் கதை களுக்கும் இது பொருந்தும், கல்கியின் பல கதைகளிலும் புதுமைப்பித்தனின் சில கதைகளிலும் தொடக்கம் 3,4 பக்கங்கள் தேவையில்லாமலே வருணிக்கப்பட்டுள்ளது, ஆனால் கு.ப.ரா; வின் பல கதைகள் நேரடியாகத் தொடங்கி 3,4 பக்கங்களில் முடிந்து போகின்றன,

கதை எழுதுகிற பொழுது முடிய வேண்டிய இடத்தில் தானாக கை நின்று விட வேண்டும் என இவர் ஒருமுறை குறிப்பிட் டுள்ளார்.[42] இவரது கதைகள் இவ்வாறே முடிந்துவிடுகின்றன கதைக்குரிய சுயவரலாறு மட்டுமே அங்கு முடிந்துவிடுகின்றது. ஆனால் கதை பற்றிய வாசகனின் உணர்வு அந்த முடிவி லிருந்து தொடங்குகிறது. வாசகனை அவனுடைய மட்டத்தி லேயே வைத்துக் கொண்டு அவனுக்குப் போதிப்பதைப் போல இவர் முடிக்கவில்லை. வாசகன் பிரமிக்கத்தக்க அளவிலும் அல்லது அவன் மயிரைப் பிய்த்துக் கொள்ளும் அளவிலும் முடிவில் புதிர்த்தன்மையோ இருண்மையோஇல்லை. இவரது

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

முடிவு, பல அர்த்தங்களைக் கொடுக்கக் கூடிய எளிமையுடன் இருக்கிறது. சிறிது வெளிச்சம் இப்படி முடிகிறது.

''போதும்!
எது போதும் என்றாள்?
தன் வாழ்க்கையா? துக்கமா?, தன் அழகா, என் ஆறுதலா? அல்லது, அந்தச் சிறிது வெளிச்சத்தில்...?''

கதையின் வளர்ச்சியிலும் முடிவிலும் ஆசிரியருக்குப் பங்கே இல்லையோ என்று நாம் சந்தேகிக்கும் அளவுக்கு 'வாலிவதை இராமனுக்குரிய' பங்கை ஆற்றும் ஆசிரியர் தன் கதை முடிவுகளை உய்த்துணர் தன்மையில் (Suggestive nature) கொடுத்துள்ளார். சிறிது வெளிச்சம் கதையில் எது போதும் என நாம் சொல்வது? அது கதையோடு நம் உணர்வுத்தளம் ஒன்றுவதை பொறுத்து அமைந்து விடுகிறது. புதிர் கதைமுடிந்தபின்னும்

''சிக்கலா? தீருவதாகவே இல்லை!''

என்ற அதன் முடிவே நம் வாழ்க்கையில் உள்ள அன்றாடப் புதிர்களோடு இணைவு கொள்கிறது. திரை என்ற இவரது உருவச் சிறப்பு மிக்க கதையில் அக்காள் சரசுவதி இறுதியில் சொல்கிறாள்.

''ராஜம்! மாடிக்குப்போ!

தங்கை ராஜம் அவள் கணவனைப் பார்க்க மாடிக்குப் போவதால் அதுவரை கதையில் காட்டப்பட்ட எந்தவொரு உணர்வுச் சிக்கலும் தீரப்போவதில்லை. ஆனால் இதற்கு முந்தைய வரிகளான

''இருவருக்கும் நடுவில் மறுபடியும் திரைவந்து கூடிற்று ஆனால் திரை என்ன அறியும்?''

என்பதோடு கதை முடிந்திருக்குமானால், கதையின் தன்மையே மாறுபட்டிருக்கக்கூடும். விடியுமா? கதை இப்படி முடிகிறது.

''ஒரு வழியாக மனத்திலிருந்த பயம் தீர்ந்தது. திகில் தீர்ந்தது. பிறகு—?
விடிந்து விட்டது.''

விடியுமா? என்ற கதைத் தலைப்புக்குப் பதிலாக இது அமை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கிறது. ஆனால் கதையில் நமக்குக் காட்டப்பட்ட உணர்ச்சி மோதலுக்குப் பின் எது விடிந்து விட்டது? தந்தி, சரியானதா பொய்யானதா என்பதா?ஐயர் இருப்பாரா இறந்து விட்டாரா என்பதா?இவர்களது பீதிமன நிலையா? அன்றி வேறெதுமா? இப்படி வாசகனோடு முடிவு அலைமோதுகின்றது. இவரது முடிவுகளும் கூட ஒரே மாதிரி இல்லாமல் வகைப்பாடுகளுடன் உள்ளன.

இவரது பாத்திரப்படைப்பு அடுத்து இடம் பெறுகிறது. கலாநிதி க,சிவத்தம்பி சொல்லியிருப்பதைப்போல 'மனோதத்துவ நோக்கைக் கொண்டு பாத்திரங்கள் இயங்கும் முறையை' இவரது கதைகளில் காணலாம்.[13] இவரது கதைகளில் பொதுவாக பெண் பாத்திரங்களே சிறந்து விளங்குகின்றனர். சிற்சில கதைகளில் ஆண் பாத்திரங்களும் விளக்கம் பெறுகின்றன. (புதிர், வாழ்க்கைக் காட்சி, மின்னல் கலை, சிறிது வெளிச்சம், வயது வந்து விட்டது, மூன்று உள்ளங்கள்). இவற்றிலும் கூட பெண்ணுடனான சமூக உறவிலே மட்டும் இவர்கள் பரிணமிக்கின்றனர். இவருடைய பாத்திரங்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட மனநிலையில் உருவாக்கப்பட்டு இயங்குகின்றன. இவற்றையும் இரண்டு கூறுகளாக்கிக் காணலாம்.

1) ஒரே குறிப்பிட்ட உணர்வுத்தளத்திலேயே எப்பொழுதும் இயங்கும் பாத்திரங்கள். இங்கு பாத்திரங்கள் வார்க்கப்பட்டுள்ளன; வளர்க்கப்படவில்லை.

2) ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வுத் தளத்தை நோக்கி இயங்கும் பாத்திரங்கள். இங்கு பாத்திரங்கள் வளர்க்கப்படுகின்றன.

நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக் கதைகளிலும் (அடிமைப்பயல், வாழ்க்கைக் காட்சி, பண்ணைச் செங்கான், வீரம்மாளின் காளை) ஆண்—பெண் உறவை அடிப்படையாகக் கொண்ட உணர்வுச் சித்திரிப்புக் கதைகள் சிலவற்றிலும் (பெண் மனம், புதிர், குரலும் பதிலும், சபரியின் பிரேமை) பாத்திரங்களின் இயங்கு தளம் ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வு நிலையில் மட்டுமே உள்ளன. எனினும் பெண்ணின் நுட்ப நிலையை சித்திரிக்கும் வேறு சில கதைகளில் (தவறுகளோ தன்மைகளோ, உயிரின் அழைப்பு, திரை, சிறிது வெளிச்சம், இந்தத் தலைமுறை, என்ன அத்தாட்சி, மோகினி மாயை) பாத்திரத்தின் உணர்வு நிலை, கடிகாரத்தின் பெண்டுலத்தைப் போல முன்னும் பின்னும் சென்று

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கொண்டிருந்தாலும் கடிகாரத்தின் முள்ளைப் போல ஒருமுனை யை நோக்கி முன்னேறிக் கொண்டிருக்கிறதைக் காணலாம். ஒரு சாதாரண சிறு பாத்திரத்தைக்கூட கதையோடு ஒட்ட வைத்துவிடுகிறார். 'விடியுமா'? கதையில்வரும் மருத்துவமனை சிப்பந்தி, விழுப்புரம் நிலையத்தில் ஏறும் பெண் ஆகியவர் களைககூட குறுகிய கணத்தில் ஒட்ட வைக்கின்றார். கதைப் பின்னலுக்குப் பயன்படுத்தும் பாத்திரத்தைக் கூட சில கதை களில் நேரடியாக அறிமுகப்படுத்துவதில்லை. அந்தக் குறிப் பிட்ட பாத்திரத்தின் நிகழ்ச்சி/உணர்ச்சி குறித்து பிறர்கூற்றை வைத்துக் கதையை நகர்த்தி விடுகின்றார். அதாவது அந்தக் குறிப்பிட்ட பாத்திரமே கதையில் நேரடியாக இல்லையெனி னும் அது கதைக்கு முக்கியமாகின்றது. இவை எல்லாவற்றி லும் இரண்டு பாத்திரங்களுக்கு இடையே ஏற்படும் மனநிலை முரணில் மூன்றாவது பாத்திரத்தையும் உறவு கொள்ளச் செய் கின்றார். 'புரியாதகதை' தாய், 'பெண் 'மனம' ஜானகி, 'புதிர் ராஜம் திரை ராஜம் ஆகியபாத்திரங்கள் இப்படியுள் ளன. ஒருசில கதைகளில் பாத்திரத்துக்குப் பெயர் இல்லை '(என்ன அத்தாட்சி—' பிராமணப் பெண்') பெயரற்ற இந்தப் பாத்திரத்தை மௌனியின் பெயரற்ற பாத்திரங்களோடு ஒப்பிடக்கூடாது. கு.ப.ரா இந்தக் கதையில் பிராமணப் பெண்ணுக்கு பெயரிடாமலே கதை சொல்லியுள்ளார். இது ஓர் உத்தி என்ற நிலையை விட மேலதிகம் இல்லை. ஆனால் மௌனியின் பெயரற்ற பாத்திரங்களுக்கு அடிநிலையில் உள்ள இலக்கிய—சமூக நோக்கைப் பின்னர்க் காணலாம். இவரது பாத்திரங்கள் எண்ணிக்கை மிகவும் குறைவு. 2 முதல் 4 பாத் திரங்களே வருகின்றனர். அதிலும் உண்மையில் 2 பாத்திரங் களே செயலூக்கமிக்கவர்கள் ஆவர்.

இவரது வருணனை, குறிப்பிட்ட வரம்பையும் நோக்கையும் உடையதாகவுள்ளது. நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புக்கதைகளிலும் கூட 'இட வருணனை இல்லை.' இருப்பினும்' அவை மிகவும் லேசான கோடுகளாகவே உள்ளன. 'பண்ணைச் செங்கான், அடிமைப்பயல், வாழ்க்கைக் காட்சி' என்ற கதைகளில் வயல் வெளி வருணனைக்கு இடமிருப்பினும், இவர் அந்தக் கதை களில் நிகழ்ச்சிகளின் மூலம் கதை சொல்லும் நோக்கையும் இன்னும் குறிப்பாக பாத்திர வார்ப்பில் 'செங்கான், மிராசு தார்' இவரது விருப்பத்தையும் முதன்மைப்படுத்துவதால். அவற்றின் உள்ளடக்கத்துக்கு இட வருணனை தேவை யில்லை. 'தவறுகளோ தன்மைகளோ' கதை ஊட்டியில் நடை பெறினும் இரண்டு பலமான மனத்துணிவு கொண்ட இரண்டு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பாத்திரங்கள் தாம் பிரிந்துள்ள நேரத்தில் தம்மைப் பரஸ்பரம் ஈர்த்துக்கொள்ள வேண்டிய தேவையைத் தனிமையில் உணர்ந்து இணைவதாகக் காட்டப்படுவதே முதன்மை பெறுகின்றது. இந்தக் கதையில் இந்தச் சூழலில் தேவையற்ற நிலையில் வருணனை (இட) இடம் பெற வேண்டும். 'சிக்கனம், செறிவு என்ற இரண்டின் ஸ்தூல வடிவமாக விளங்கும் இவரது கதையில் தேவையற்ற எதுவும் இல்லை.' இவரது இலக்கிய நோக்கிற்கு ஏற்ப எழுந்த இவரது கதைகளில் பாத்திரங்களின் வருணனை உண்டு. இதிலும் கூட பாத்திரத்தின் உடல் வருணனை இவரது உள்ளடக்கத்துக்கு முக்கியமே இல்லை. இவரது முதல் கதை எனச் சொல்லப்படும் 'நூருன்னிசா' வில் எட்டுவயது நூருன்னிசாவின் வருணனைக்கு இவர் எடுத்துக்கொண்ட சிரமம், பிற்காலத்துக் கதைகளில் இல்லை. இளம் பெண்ணை வருணிக்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்த 'தாய்' கதையில் கதாநாயகி பாலத்தின் உடல்வருணனைக்குக் கொடுத்த முககியத்துவத்தை விட வறுமையினால் தன் மணம் தள்ளிக்கொண்டே போவதால் விளையும் மனஉணர்வு வருணனைக்கே அதிகம் முக்கியத்துவம் கொடுத்துள்ளார் மணப் பெண் ராதையின் எழிற் கோலத்தைவிட, குழந்தை நிலையில் தன்னைக் கட்டிய கணவன் பரத்தையிடம் சென்று தன் உடம்பைக் கெடுத்துக்கொண்டு, வேறு போக்கிடம் இன்றி தன்னைச் சாந்தி முகூர்த்தம் செய்த இன்றையப் பொழுதில் உடைந்து போன ராதையின் மனோரதங்களை வருணிப்பதில் ஆசிரியருக்கு அக்கறையும் திறனும் இருக்கின்றன. ('குரலும் பதிலும்'.) இந்த நுட்ப வருணிப்பை ஆசிரியரின் உள்ளடக்கத்தோடும் இலக்கிய நோக்கோடும் தொடர்புபடுத்திக்காண வேண்டும்.

நுட்ப மனநிலையை வார்த்தைகளில் வடிக்க கு ப.ரா., உரையாடலைப் பெரிதும் பயன் படுத்துகின்றார். இவரது கதைகளில் உரையாடல் தனியிடம் பெறுகின்றது. ஆசிரியர் கூற்று, பாத்திரங்கள் கூற்று என்ற நிலையில் கதைகள் கூறப்படினும் இடையிடையே உரையாடல் பகுதிகள் மூலம் கதைகள் இயங்குகின்றன. உரையாடல் மூலம் மட்டுமே சில கதைகள் உள்ளன. உரையாடலுக்கு இவர் தேர்ந்தெடுக்கும் வார்த்தைகளும் அவற்றுக்கு இடையில் அவரது இணைப்பும் மிகவும் முதன்மையாகின்றன. வார்த்தையின் ஓர் அர்த்தம் மட்டுமல்லாமல், பல அர்த்தங்கள் கொடுக்கிறாற் போன்றும் உரையாடல் காணப்படுகின்றது. கணவனால் புறக்கணிக்கப் பட்ட—உடல் உறவில் கணவன் மூலம் நிறைவைப் பெறாத—

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஒரு பெண் தன் மீது அனுதாபம் கொண்ட ஓர் ஆணின் அறைக்குள் சென்று தன் மனநிலையைத் திறந்து சொல் கிறாள்:

''சாவித்திரி, என்னம்மா?'' என்று நான் குனிந்து அவள் முகத்துடன் முகம் வைத்துக் கொண்டேன்.

''போதும்!''

''சாவித்திரி, விளக்கு...''

அவள் திடீரென்று எழுந்து உட்கார்ந்தாள்.

''ஆமாம்! விளக்கை அணைத்துவிட்டுப் படுத்துக்கொள் ளுங்கள். சற்று நேரம் இருந்த வெளிச்சம் போதும்!'' என்று எழுந்து நிற்கிறாள்.

''நீ சொல்வது அர்த்தமாகவில்லை, சாவித்திரி!''

(சிறிது வெளிச்சம்)

சற்று நேரம் இருந்தவெளிச்சம் (இதுவே சிறிது வெளிச்சம் என்ற தலைப்பாயிற்று) என்பதற்கான பொருள் என்ன? இது கதைக்குள் மட்டும் கிடைக்காது. கதைக்கு வெளியே உள்ள வாசகனின் மனநிலையோடு தொடர்புகொண்டதாகும். ஆசிரியரால் வருணிக்கமுடியாத மனநிலையை உரையாடல் கொண்டே சுவாரசியமாக எழுதிவிடுகின்றார். இங்கு சுவாரசி யமாக என்பதோடு இலக்கியத்தரமும் வாசகத்தரமும் குறை யாமல் என்பதையும் சேர்த்துக் கொள்ள வேண்டும். ஆணின் தயக்கத்தை பெண் உடைக்கும் கட்டத்தை உரையாடலின் மூலம் எழுதுகின்றார்.

''சுவர் இருக்கிறதே என்று பார்க்கிறீர்களா? இதைத் தாண்ட முடியாதா உங்களால்...?''

''தாண்ட முடியாமல் என்ன...''

''பின்...?''

''ஒன்றுமில்லை...''

''நான் வேண்டுமானால் ஒரு கை கொடுக்கிறேன்''

(இந்தத் தலைமுறை)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நவீன சமூகத்திய படித்த பெண்களின் உளநிலையோடு கூடிய உரையாடலாக இது அமைந்து போயிற்று. இவரது உரையாடல் பகுதி தேவையற்ற சொற்களின்றி செறிவோடு (Grisp) உள்ளது.

''ராது கிடக்கிறது, வா!''

''வேண்டாம்!''

''என்ன வேண்டாம்!''

(குரலும் பதிலும்)

உடல் திறனற்ற கணவனிடம் ராதை சொன்ன வார்த்தையை அவன் திருப்பிச் சொன்ன பின்னரே அவள் சொன்னது என்ன வென அவளுக்குத் தெரிகிறது. இருப்பினும் அது அவள் மன நிலையோடு இயைந்ததாகி விடுகின்றது. இதனாலே பாத் திரத்தின் மன உணர்வு எல்லையுடன் உரையாடல் பகுதியும் முடிந்து விடுகிறது. தன் தங்கையின் பெயரில் அவள் கணவனுக்குக் கடிதங்கள் எழுதி தன் உணர்வுகளுக்கு வடிகால் கொடுத்த இளம் விதவை சரசுவதியின்செயல்மாப்பிள்ளைக்குப் புரிந்து விட்டது.

''நீதான் அவற்றை எழுதினது சொல்லேன், என்ன பிசனா?''

''ஐயோ, கூடாது.''

''ஏன்?''

''நான்—நான்— எனக்குக் கை ஏது— எழுத? எனக்கு வாய் ஏது—பாட?... அவள் தான் என் கை...''

''இன்னும் வேறொன்றும் இல்லையா?'' என்று அவள் இளகிக் கொண்டாள்.

உண்டு — அதையும் சொல்ல வேண்டுமா என் வாய் திறந்து?''

(திரை)

இதற்கு மேல் உரையாடல் இல்லை. ஆசிரியர் வருணனை திரையாக விழுகின்றது. இதைப் போன்றே சிறிது வெளிச்சம், என்ன அத்தாட்சி போன்ற கதைகளில் காணலாம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இவரது நடை, எளிமையான சொற்களால் இறுக்கமாகக் கட்டப்பட்டு கனமான அர்த்தத்தைக் கொடுக்க வல்லது. இவரது சொல்லாட்சி குறைவெனினும் இவரது சொல் ஆளுமை, பாத்திரத்தின் மன உணர்வைச் சுட்டி நிற்கிறது. விதவை அலமுவின் மனஉணர்வைக் குறைவான சொற்களால் விளக்கு கின்றார்.

> ''அழகு போகவில்லை; மகிழ்ச்சி போயிற்று. உயிர் போகவில்லை; உயிரின் சின்னம் போய்விட்டது.''

(உயிரின் அழைப்பு)

குறைவான சொற்களால் கொடுக்கப்படும் அடர்த்தியே இவரது நடைக்குள் கவிதையின் தன்மையைக் கொண்டு வந்து விடுகிறது.

> ''பூவின் அவா மணமாகவெளியேறி உணர்வைத் தாக்கு கிறது. நினைவில் புறப்படும் அலை எப்படி அவள் இருதயக் கரையில் போய் மோத முடியும்?''

(நூருன்னிசா)

கு.ப.ரா.. வின் 'வசனகவிதை ஈடுபாட்டை' இதனோடு சேர்த்து நோக்குதல் வேண்டும். கு.ப.ரா., வின் பாத்திரங் களும் சம்பவங்களும் உணர்வுநிலைகளும் ஒரு வட்டாரத்துக்கு மட்டும் உரித்தானவை என்பதாக இல்லை. எனவே இவர் கதைகளில் வட்டாரப்பின்னணி தேவையற்றதாகி விடுகிறது. பொதுவாக 'இவற்றில் ஊர் பெயர்- ஏதேனும் ஓர் ஊரை நினைவு படுத்தும் அடையாளம்- என்று எதுவும் அதிகமாக இல்லை.' இவர் கதாபாத்திரங்கள் பெரிதும் பிராமணர் சாதி யைச் சேர்ந்தவை என ஊகிக்க முடிகின்றது. எனினும் ஓரிரு கதைகளில் 'முன் தலைமுறை' மட்டுமே பிராமணப் பேச்சு மொழி (dialect) பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது. வேறுசில பாத்திரங்களும் அந்த வட்டாரத்தின் பேச்சு மொழியைக் கையாள்கின்றன ('அடிமைப்பயல், பண்ணைச் செங்கான்'.)

இவரது கதைகளில் பாத்திரத்தின் மனநிலையைக் காட்டும் உரையாடல் வருணனை, 'ஓர் இடத்தில் திடீரென்று (abrubt) நின்றபின் ஒரு வித உணர்வுத் தேக்க நிலை தென் படுகிறது.' அப்போது கதை மௌனமாகிவிடுகிறது. 'உண்மை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

யாகவே மௌனங்கள் நிறைந்த சிறுகதைகளை' இவர் எழுதியுள்ளதாக தி. ஜானகிராமன் ஓரிடத்தில் எழுதியுள்ளது பொருத்தமாகும்.[44] திரை, சிறிது வெளிச்சம் என்ற கதைகளில் இத்தகு சந்தர்ப்பத்தை இதற்கு முன் கண்டோம். என்ன அத்தாட்சி கதையில் பிராமண வேசியை ஒருவன் மணக்கமுன் வர, அவள் மறுக்கிறாள்:

''என்ன இப்படிப் பேசுகிறாய்? நான் தான் உன்னுடன் சமூகத்தை எதிர்க்க......''

''அதல்ல, அதல்ல!''

''பின்?''

''நான் வாய் திறந்து சொல்ல முடியாது.''

'மோகினிமாயை' என்ற கதையில் முப்பது வயது கமலா இரண்டாம் தாரமாக வாழ்க்கைப்பட்டு, இருபது வயது இளைஞனுடன் பழகுகின்றாள்.

''நெற்றிக்கு வைத்துக் கொண்டிருக்கிறேனா, பார்.''

பாலு பார்த்துக் கொண்டுதான் இருந்தான்.

''குங்குமம் இருக்கிறது!''

''இப்பொழுது என்னைப் பார்த்தால் எப்படி இருக்கிறது?'' கமலம் சிரித்துக் கொண்டே கேட்டாள்.

''மோகினியைப் போல இருக்கிறது!''

''என்ன, மோகினி போலா!''

இருவருக்கும் மேலே வார்த்தையே ஓடவில்லை.

இந்த இடங்களில் பாத்திர மனநிலை உருவாக்கத்துக்கு மௌனம் தேவைப்படுகிறது. இந்த மௌனங்களையும் பெண்களே கு.ப.ரா; கதைகளில் உடைக்கின்றனர்' என்பது அவரது பாத்திர வார்ப்பின் உள்ளடக்கத்தோடுதொடர்புடையதாகும். இந்த இடத்தில் அடுத்து வரும் வருணனை அந்த மௌனத்தை அதிகப்படுத்திவிடுகிறது. தனக்குக் கணவனாக வரவேண்டியவன் தன் தங்கைக்குக் கணவனாகி விட்டபின்னும் அவனுக்குச் சேவை செய்வதில் நிறைவு கொள்கிறாள் மீனாட்சி ('மூன்று உள்ளங்கள்'). அவன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

'அவளுடைய உற்சாகத்தின் அந்தரங்க உற்பத்தி ஸ்தானத்தைத்' தெரிந்து கொள்கிறான்.

''என்ன திடத்துடன் நீபுன்முறுவல் படர்த்தி உன் முகத்தின் உண்மையை மறைக்கிறாய்?''

''அடடா! இத்தனை நாட்கள்...'' என்று அவள் எண்ணங்கள் ஓடிக் கொண்டே இருந்த பொழுது மீனாட்சி ஜாடையாகக் கூஜாவைக் காட்டி, எடுத்துக் கொண்டு போகச்சொன்னாள்.

சுந்தரம் அந்த மௌன உத்தரவுக்குக் கீழ்ப்படிந்து கூஜாவை எடுத்துக்கொண்டு போய் உள்ளே வைத்தான்.

அந்தப் பேச்சுத் துணையற்ற ஜாடை சுந்தரத்திற்கு எல்லாவற்றையும் விளக்கியது.''

வாசகனுக்கும் இந்த மௌனமே விளக்குகிறது. இந்த மௌன நிலை, கு.ப.ர.,வின் உள்ளடக்கத்திற்கு—அடக்கப்பட்ட பெண் இனத்தின் மன உணர்வின் எல்லைக்கு — பொருந்துகிறது. இந்த எல்லையை இவரது பெண்கள் தாண்டவே இல்லை. ஆனால் தன் ஏக்கத்தை—ஆற்றாமையை—மன நிறைவின்மையை அவர்கள் விட்டுவிடவும் தயாராக இல்லை. இரண்டுக்கும் இடையிலான நிலையில் வார்த்தைக்கு அர்த்தமில்லை; மௌனத்துக்கு அர்த்தம் உண்டு. இந்த இரண்டாட்டத்தை கு.ப ரா.,வே ரதிதேவியின் மூலம் (இதுவும் கூட பெண்மன நிலை மூலமே) சுயவிமரிசனம் செய்து கொள்கிறார்.

''இந்தக் காதலுக்கு இவ்வளவுதான் வளரும் இடம். இதற்குமேல் இது போகாது. போனால் ரசாபாசம்தான்—துக்கம்தான். வீழ்ச்சியின் இன்பம் இதில் கிடைக்கிறது''

(மோகினி மாயை)

'கு.ப.ரா., சொன்னமுறையில் கு.ப.ரா.,வுக்கு முன்பு யாரும் கதை சொல்லவில்லை.' கு.ப.ரா.,வின் தனித்திறன் மட்டுமன்றி இவரது புதுமையான உள்ளடக்கமும் காரணமாகும். சிற்சில விதிவிலக்கான நிலைகளில் செய்யுள் வடிவத்தில் (சிலப்பதிகாரம், பாரதிகவிதைகள், நாட்டுப்புறப் பாடல்கள், கதைப்பாடல்கள் போன்றவற்றில்) இந்த நிலை சுட்டப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பட்டுள்ளதைத் தவிர வேறில்லை. மேலும் அவற்றில் மன உணர்வுச் சித்திரிப்புக் குறைவு. சங்க இலக்கிய அகப் பாடல்கள் பெண்ணின் நுட்ப உணர்வைச் சித்திரித்துள்ளன; எனினும் அவை 'ஆணின் கண்ணோட்டத்தில்' சித்திரித்துள் ளன. பெண் கண்ணோட்டத்தில் பெண் பிரச்சனைகளை உரை நடையில் எழுதியது உள்ளடக்க சோதனை முயற்சியே ஆகும். நியாயமான மனப் பிறழ்வுகளை எவ்விதக் கோணலுமின்றி சித்திரிக்கும் உள்ளடக்கம், 'தமிழுக்குப் புதியதாகும். இதற்கு ஏற்ற வகையில் உருவ முறைகளை சோதனை செய்துள்ளார். இந்த விதத்தில் இரண்டும் இவரிடத்தில் அசலாக உள்ளன. இவரது 'ஐரோப்பிய இலக்கியத் தாக்கம் இவரது கதைகளின் வடிவத்தில் துருத்திக் கொண்டு நிற்கவில்லை.' பலமுறை களில் கதை பண்ண வேண்டும் என்ற இவரது விருப்பம், இவரது உள்ளடக்க ஒருமையிலிருந்து தோன்றியது. எனவே. இவரது உள்ளடக்கமும் உருவமும் இயைந்து நிற்கின்றன ஆனால் புதுமைப்பித்தனிடத்தில் இந்த விருப்பம் அகவயமாக (Subjective) எழுந்தது. எனவே அவரது சில கதைகளில் உள்ளடக்கமும் உருவமும் முரண்பட்டு நிற்கின்றன. 'குறுகிய கால எல்லை', 'சுருங்கிய தளம்' 'நுட்பமன உணர்வு வருணனை' மெல்லமெல்ல 'உச்சத்துக்கு அழைத்துச்செல்லும் போக்கு' எளிமையான ஆனால் அடர்த்தியான உரையாடல், பல அர்த்தங்கள் தொனிக்கும், அர்த்தமே தொனிக்காத சொல் நடை' என்பன போன்ற உருவ அம்சங்கள் இவரது உள்ளடக் கத்தோடு தொடர்பு கொண்டவை ஆகும்; அதனால் நிர்ண யிக்கப்பட்டவை. இவரது தொடக்கம், வளர் நிலை, முடிவு என்பனவற்றில் உள்ள ஓர் அளவுத்தன்மை, ஒரு குறிப்பிட்ட கட்டத்திய மன உணர்வோடு தொடர்பு கொண்டவை; அல் லது அந்த மன உணர்வை நோக்கிய நிலையோடு தொடர்பு கொண்டவை. கதை, தொடக்கத்திலேயே ஆரம்பித்து விடு கின்றது. தேவையற்றது எதுவும் இல்லை. கதை சரியான இடத்தில் முடிந்து விடவேண்டும் என்பதில்இவருக்குத் தெளிவு உள்ளது. கூறவந்த உணர்வுப் பொறியை அதற்குள்ளே கூறி முடித்து விடுகின்றார். ஆனால் அந்த உணர்வு நிலை, அலை கடலுக்குள் போனாலும் மீண்டும் கரைக்குத் திரும்புவதைப் போல, முடிந்து விடுவதில்லை. எனவே இவரது கதையின் முடிவில், உணர்வுப் பொறிக்கான முடிவும் உணர்வு நிலைக் கான முடிவின்மையும் இருப்பதைக் காணலாம்.' உருவ—உள் ளடக்க இயைபுக்கு கு.ப.ரா. கதைகள் சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகள் ஆகும். கு.ப.ரா.,வின் கதைகளை கு.ப.ரா.,வின் முறைகளில் மட்டுமே சொல்ல முடியும். இன்னொரு விதத்தில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கண்டால் கு.ப.ரா.,வின் முறைகள், கு.ப.ரா.,வின் கதைகளுக்கே பொருந்தும். ஒரு கதாசிரியனைப் போல இன்னொருவன் கதை சொல்ல முடியாது என்பதைப்போல ஒரு குறிப்பிட்ட கதையை ஒரு குறிப்பிட்ட முறையில் சொல்லும் பொழுதே அது விளக்கமுறுகிறது. இங்குதான் புதுமைப்பித்தனைப்போல கு.ப.ரா., கதை சொல்லவில்லை / சொல்ல இயலவில்லை என்பதற்கான விளக்கம் நமக்குக் கிடைக்கிறது. எனினும் இங்கு தனித்திறனையும் நாம் புறக்கணிக்க இயலாது. புதுமைப்பித்தனின் உள்ளடக்கத்தைக் கல்கி சில கதைகளில் எடுத்துக் கொண்டிருப்பினும் புதுமைப்பித்தனின் வெற்றியைக் கல்கி அணுகமுடியாததற்குக் காரணம், வடிவ நெளிவு சுளிவுகளைக் கையாளுதலில் புதுமைப்பித்தனின் ராட்சச ஆற்றல் ஆகும். இங்கு 'தனித்திறன் முதன்மையாகின்றது ஆனால் புதுமைப்பித்தனைப் போல கு.ப. ரா.வோ கு.ப ரா.,வைப் போல புதுமைப்பித்தனோ கதை சொல்ல முடியாமல் வேறுபட்டிருப்பதற்கு இவர்களுக்கு இடையிலான 'தனித்திறன் வேறுபாடு ஒரு காரணமாக அமையினும் இவர்களின் உள்ளடக்க வேறுபாடே முதன்மையாகின்றது.' இந்த நிலையில் 1930களின் பிற்பகுதியில் தோன்றிய இன்னொரு சாதனையாளர் மௌனி ஆவார்.

7. மௌனி கதைகள்

'தமிழ் மரபுக்கும் போக்குக்கும் புதிதாகவும் சிறப்பாகவும் வழி வகுத்தவர் ஒருவரைச் சொல்ல வேண்டுமென்றால் மௌனி என்ற புனைபெயரில் எழுதி வருபவரைத்தான் குறிப்பிட வேண்டும்' என்று புதுமைப்பித்தன் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[45] மௌனியின் உருவம்—உள்ளடக்கம் குறித்த சர்ச்சைகள் இதற்கு முன் பல நிகழ்ந்துள்ளன. 'வாழ்வுக்கு உந்து சக்தியாகவும் ஜீவ அம்சமாகவும் இல்லாத எந்த எழுத்தும் இலக்கிய அந்தஸ்தைப் பெற முடியாத பொழுது மௌனி விதி விலக்காய் இருக்க வரம் எதுவும் வாங்கி வந்திருக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கிறாரா? என்று என். ஆர். தாசன் கேட்கிறார்.[46] மௌனிக்கு 'இந்த வரத்தை அவரது இலக்கிய ஆக்கத்திறன்' (literary craftsmanship) வழங்கியுள்ளது; அவர் மீதான 'வழி பாடும்' வழங்கியுள்ளது.

ஏறத்தாழ 22 கதைகளை எழுதியுள்ள மௌனி தன் இலக்கிய வாழ்வின் முதல் மூன்று ஆண்டுகளிலே (1936-38) 15 கதை களை எழுதியுள்ளார். அதன் பின் 21 ஆண்டுகள் மௌனமாக இருந்து 1959க்குப்பின் 7 கதைகள் எழுதியுள்ளார். 'சங்கீதம், சாஸ்திரம், கணக்கு' ஆகிய துறைகளில் நன்கு பரிச்சயமுற்ற மௌனி, 'இலக்கியத்தை முன்னிலைப் படுத்தவில்லை, மௌனி சிறுகதையை மட்டுமே இலக்கிய வெளிப்பாட்டுக்குத் தேர்ந்தெடுத்தார். இவரது சிறுகதைகள் அனைத்தும் இவர் ஏற்றுக் கொண்டிருக்கின்ற வாழ்க்கை நோக்கின்—தத்துவத் தின் இலக்கிய விவரிப்புகளாகும். இவரது கதைகளில் 'உள்ளர்த்தம்' தத்துவச் சரடு என்றுஎதுவும் கிடையாது' என 'தருமு சிவராமு' கூறியிருப்பினும் எல்லாக் கலைகளிலும் ஏதேனும் ஓர் அளவில் தத்துவக்கண்ணோட்டம் இருப்பதைப் போலவே இவரது கதைகளிலும் உண்டு.

'பிரம்மமே உண்மை; அது அல்லாது புறவுலகு என்பது மாயை' என்ற கருத்துடையவராக இருக்கின்றார். இந்த மாயைக்கு ஊடாக பிரமத்தைத் தேடி அலையும் தேடலைக் கொண்டுள்ளார். இது புலன்உணர் உலகின் எல்லைகட்கு அப்பால் உள்ள விஸ்தாரங்களைப் பற்றிய தேடலாகவுள்ளது. இதற்கேற்றாற் போன்றே இவரது கதைகள் மாயாவாதத்தை எடுத்துரைக்கின்றன. இது புறவுலகை முற்றிலும் நிராகரிக் கிறது. அகவுலகை முற்றிலும் துண்டிக்கப்பட்டதாகக் காண் கிறது புறவுலகத்துக்கு அப்பாற்பட்ட உலகம் இருப்பதாகவும் அந்தக் கருத்து வெளி உலகத்தில் மனிதர்கள் சிந்திக்கும் யந்திரங்களாகவுள்ளனர் என்றும் இவர் கருதுகின்றார். இவரது கதைகளில் காணப்படும் அத்துவைத தத்துவத்தின் செல்வாக்கு பற்றி 'தமிழவன்' விளக்கமாகக் குறிப் பிட்டுள்ளார்.[47] இது புறநிலை யதார்த்தத்தின் இருப்பையே மறுக்கின்றது. இவரது கதைகளும் யதார்த்த நடைமுறைத் தளத்தில் இயங்காமல் உள்ளார்ந்த மனவுலகத்தில் வெளிப் படும் தனிமனிதப் பிரமைகளாக உள்ளன. இவையும் புற நிலையோடு தொடர்பு கொண்ட பிரமைகளாகவும் இல்லை. சுயேச்சை இயக்கம் கொண்டவையாக உள்ளன. கதைகளுக்கு எந்தப் புறநிலையும் (objectivity) இல்லாததைப் போலவே கதைகள் கூறும் அர்த்தமும் வாசகனின் அகநிலையைப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Subjectivity பொறுத்து அமைந்து விடுகிறது. இலக்கிய நுகர்வில் வாசகனின் திறனுக்கும் ஆளுமைக்கும் பெரும் பங்கு உண்டு என்பதை மறுக்கமுடியாது. ஆனால் கதைப் பொருளின் மையம் முதலில் கதைக்குள் இருக்க வேண்டும். கதைப் பொருளின் மையம் வாசகனிடமிருந்து உருவாகக் கூடாது. அப்படி உருவானால் ஒரு கதை ஒவ்வொரு வாசகனுக்கும் ஒவ்வொரு அர்த்தத்தைக் கொடுக்கும். கதையின் சில பகுதிகளுக்குரிய விளக்கங்கள் (interpretations) மாறுபடலாம். இது வாசகனுக்கு வாசகன் மாறுபடலாம். இது வாசகனின் தனித்திறனைப் பொறுத்ததாகும். ஒரே வாசகனுக்கே காலத்துக்குக் காலம் மாறுபடலாம். இது வாசகனின் வளர்ச்சி தேய்வைப் பொறுத்ததாகும். எனினும் இந்த விளக்கத்திற்கும் அடிப்படை, கதைக்குள் இருக்க வேண்டும் ஆனால் வாசகனின் அகநிலையைப்(Subjectivity) பொறுத்தமட்டில் கதையின் மையம் அமைந்து விடுமானால், கதையின் புறநிலை இருப்பு தகர்கிறது. எனினும் இந்த வகையை உயர்ந்த இலக்கியப் படைப்பு என்றும் சிலர் கருதுகின்றனர். மௌனியின் இலக்கியமும் இந்த வகையைச் சார்ந்தது என்றும் கருதுகின்றனர்.[48] ஆனால் மௌனியின் உருவ அம்சங்கள் பல. 'இவரது கதைகளின் புறநிலை மறுப்பையும்' (negation of objectivity) 'வாசகனின் அகநிலைக்கு ஏற்ப அர்த்தத் தொனிப்பையும் பொறுத்து அமைந்து விடுகின்றன.'

மௌனியின் பெரும்பாலான கதைகள் 'காலப்பிரக்ஞைக்கு அப்பாற்பட்டவை' ஆகும். இவரது படைப்புகளுக்கு விரிந்த படைப்புத்தளம் இல்லை. சில கதைகளைத் தவிர, அனைத்தும் தோல்வியில் முடிந்த காதல் கதைகள் ஆகும். இவற்றில் மனித வாழ்க்கையில் தோன்றும் வெறுமையை இலக்கிய வெளியீடாக்கியுள்ளார் ('மனக் கோட்டை, மாபெரும் காவியம்), மரபு நீதியில் இவர் கதை சொல்லவில்லை. இவர் கதைகள் நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புகளற்ற உணர்வு நிலை வெளிப்பாடுகளாகும். ஒரு பாத்திரத்தை உருவாக்கி அதைச் சுற்றி அதன் உணர்வு நிலைகளை எழுதும் முறை இவரிடம் இல்லை. இந்த விதத்தில் இவரது கதைகளில் கதை சொல்லும் முறை மாறுபட்டுள்ளது. தொடக்கம், வளர்ச்சி, முடிவு என்ற கதைக் கூறுகளைக்கூட இவரது கதைகள் உதறி விடுகின்றன. இவரது கதைகளை தொடக்கத்திலிருந்தே தான் தொடங்க வேண்டும் என்றில்லை, இரண்டு மூன்று பகுதி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களை (Paragraphs) விட்டு விட்டுத் தொடங்கினாலும் கதையின் அர்த்தம் சிதையவில்லை. ('குடும்பத்தேர்' 'உறவு பந்தம் பாசம்' 'தவறு' 'அத்துவானவெளி' போன்றவை.) எடுத்துக் காட்டாக 'குடும்பத்தேர்' முதல் பகுதியில் கிருஷ்ணய்யர் உட்கார்ந்து கணக்கு எழுதுகின்றார். இரண்டாம் பகுதியில் 52 வயது கிருஷ்ணய்ய ரின் தாயார் இறந்து ஒருமாதமாகிறது என்ற செய்தியுள்ளது. 'இவற்றை விட்டு விட்டுப் படித்தாலும் கதை கொடுக்கும் உணர்வழுத்தம் குறையவில்லை'. செய்திகளைச் சொல்லி அதன்பின் உணர்வுகளை வருணிக்கும் 'குடும்பம், 'உறவு பந்தம் பாசம்' என்ற கதைகள் மட்டும் இவ்வாறு இல்லை. கதை தொடங்கியவுடன் உணர்வுகளை வருணிக்கும் 'தவறு' போன்ற கதைகளிலும் இப்போக்கைக் காணலாம். ஏனெனில் உணர்வுகள் ஒன்றுக்குப்பின் ஒன்றாக— ஒரு கருத்துத் தொடர்ச்சியின் இணைப்புகள் என்ற நிலையில் ஒன்றுக்குப் பின் ஒன்றாக— இவர் கதைகளில் அமைக்கப்படவில்லை. ஒரு வட்டத்தின் தொடக்கம் எங்குவேண்டுமானாலும் இருப்பதைப் போல அவை அமைந்து விடுகின்றன. எனவே ஒரு கதைக் குரிய தொடக்கத்தை அதில் புற நிலையாகவுள்ள தொடக்கத் தில் கூட அமைத்துக் கொள்ளாது. நம் அக விருப்பத்துக்கு ஏற்ற முறையில் பின்னுக்குத் தள்ளி விடக்கூடிய ஒரு சந்தர்ப் பத்தையும் (Option) வாசகனுக்கு வழங்குகின்றார். இது வாசகனுக்கு வழங்கப்பட்டுள்ள சுதந்திரமாகத் தோற்றமளிப் பினும், 'வடிவ அராசக நிலையைக்' குறிக்கிறது. இது இவரது சமூக இலக்கியக் கண்ணோட்டத்திலிருந்து பெறப் படுகிறது. அதாவது கல்கியின் பல கதைகளிலும் புதுமைப் பித்தனின் சில கதைகளிலும் தொடக்கத்தில் சில பகுதிகளை விட்டு விட்டுப் படித்தாலும் கதையின் தொடர்பு நமக்குக் கிடைக்கும். (கல்கியின் 'அமரவாழ்வு' 'அபலையின் கண்ணீர்' போன்றவை; புதுமைப்பித்தனின் துன்பக் கேணி' 'கலியாணி' போன்றவை) அவை வெறும் சம்பவ வருணனை, இட வருணனை என்ற விதத்தில் உள்ளன. புதுமைப்பித்த னிடத்தில் இது 'இயல்பு நெறிக் கோட்பாட்டின் வெளிப் பாடாகவும்' கல்கியிடத்தில் 'வடிவாக்க முயற்சியில் ஏற்பட்ட குறையாகவும் உள்ளன'. ஆனால் மௌனியின் தொடக் கங்கள் குறைகளாக இல்லை'; அவையே அவரது முறை யாக (Method) உள்ளது எனலாம்.

இதைப் போன்ற இவரது கதைகளின் முடிவுகளும் உள்ளன. முடிவிற்கு முன் இரண்டு பகுதிகளோடு கதையை முடித்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தாலும் கதையின் உணர்வழுத்தம் அப்படியே இருக்கிறது. 'உறவு பந்தம் பாசம்' என்ற கதையில் தாசிகௌரியின் நீண்ட பேச்சுடனும் கதையை முடித்துக் கொள்ளலாம். அல்லது அதற்குப் பிறகு மௌனி எழுதும் இரண்டு பகுதிகளுடனும் கதையை முடித்துக் கொள்ளலாம். இவர் கொடுக்க விரும்பும் உணர் வழுத்தத்தின் உச்சம் முன்னரே உருவாகி விடுகிறது. இதையே 'சுந்தரி' கதையிலும் காணலாம். முடிவில் இரண்டு பகுதிகளை விடுத்தாலும் கதை அப்படியே இருக்கிறது. 'கதையின் தொடக்கத்திற்கும் முடிவிற்கும் இடைப்பட்ட பகுதிகளில் இவர்காட்டும் படைப்பாக்கத்திறன் இதற்கு ஒரு காரணமாக அமைகின்றது. ஒவ்வொரு பகுதியையும் (Paragraph) தனித்து சுயேச்சையாக நிற்கும் நிலையிலும் அடுத்த பகுதியுடன் உணர்வு இணைப்பு கொண்டநிலையிலும் (independent interlinked) உருவாக்குகின்றார். ஆக இவரது 'உருவம்' உச்சத்தை நோக்கி படிப்படியாக வளர்வ தில்லை. ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதிக்குப்பின் உச்சத்தை அடைந்து விடுகிறது. அதே உச்ச நிலை இறுதிவரை செல்கிறது. மௌனி இன்னும் பல கதைகளை எழுதியிருந்தாலும் இது வரை எழுதியுள்ள கதைகளில் உள்ள ஒரே கதையையே எழுதி யிருக்க முடியும் எனச் சிலர் சொல்கின்றனர். இது ஓர் உண்மை. மௌனி ஏதேனும் ஒரு கதையை இன்னும் சிறிது அதிகம் எழுதியிருந்தாலும், அல்லது முடிவிற்கு முன் ஏதேனும் ஓர் இடத்தில் முடித்திருந்தாலும் அவர் ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வு நிலையை மட்டுமே உருவாக்கியிருக்க முடியும். இது இன்னோர் உண்மை. இங்கே இன்னொன்றைக் கவனிக்க வேண்டும். கதை புனைபவர் என்ற விதத்தில் மௌனியின் சோதனையை இது குறிக்கிறது.

இவரது கதைகளில் சில பாத்திரங்களைத் தவிர '(இந்நேரம் இந்நேரம்' குடும்பத்தேர்)' பெரும்பாலான பாத்திரங்கள் முற்றிலும் அகவயப்பட்ட நிலையிலும் ஏனைய பாத்திரங் களோடு அந்நியப்பட்ட நிலையிலும் இறுதியில் தமக்குத் தாமே அந்நியப்பட்ட நிலையிலும் காட்சியளிக்கின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட கணத்தில் பாத்திரங்களின் உணர்வு நிலையைச் சித்திரிக்கும் கதைகளாகவே இவை உள்ளன. மன அவசத்தின் உருவகங்கள் குறித்து புதுமைப்பித்தன் குறிப்பிட்டுள்ளார். அதை முழுமைக்கும் அவர் கையாளவில்லை. அதன் பரிபூரணத்துவத்தை மௌனியிடம் காண்கிறோம். அதுவே ஒரே முறை என்றில்லையென்றாலும் முற்றிலும் அகவயப் பட்ட அந்நியமான பாத்திர உணர்வுகளை வார்க்க அது ஒரு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பொருத்தமான முறை என்பதில் ஐயமில்லை. இதற்கு நேர்மையுடன் மௌனி இருக்கிறார். புதுமைப்பித்தனின் கலியாணி '(கல்யாணி)' தி. ஜ. ரங்கநாதனின் காமு '(பைத்தியக்காரி)' கு. ப. ராஜகோபாலனின் சரசுவதி' (திரை' என்றோர் போன்று மௌனியின் இன்னார் என யாரையும் குறிப்பிடமுடியாது. ஆனால் மௌனி காட்டும் இந்த 'மன நிலை' என்று நிச்சயமாகச் சொல்லலாம். இதற்குக் காரணம் சமூக யதார்த்தத்தின் அடிப்படையில் சில உணர்வுகளுக்கு நிகழ்ச்சிகளுக்குரிய வெளியீடுகளாக அவர்கள் பாத்திரங் களைப் படைத்துள்ளனர். ஆனால் மௌனி சமூக யதார்த்தத்தை ஒதுக்கி விட்டு ஓர் உணர்வு நிலையிலிருந்து இன்னோர் உணர்வு நிலைக்குச் சென்று அந்த உணர்வு நிலையின் வெளியீடுகளாகப் பாத்திரங்களைப் படைக்க முற் படும் பொழுது, பாத்திரங்கள் உணர்வுப் பிண்டமாகவே தம் அடையாளத்தைப் (identification) பெறுகின்றன; சுருக்க மாகச் சொன்னால் இவரது பாத்திரங்கள் பருண்மை வடிவு பெறாமல் சூட்சும வடிவம் கொள்கின்றன (not concretised but in abstract form). ஆகவேதான் கலியாணி, காமு, சரசுவதி ஆகியோரையும் அவர்களது உணர்வுகளையும் விளங்கிக்கொள்கிற நம்மால் சுசிலாவையும் (பிரக்ஞைவெளி) கிருஷ்ணவேணியையும் '(காதல் சாலை)' கௌரியையும் '(உறவு பந்த பாசம்)' எளிதில் உரிய முறையில் விளங்கிக் கொள்ள இயலவில்லை. பிற எழுத்தாளர்களின் பாத்திரங் களின் சோக உணர்வுகளைப் பங்கிட்டுக் கொள்கிற நமக்கு மௌனியின் பாத்திரங்களது சோக உணர்வு அந்நியமாகவே உள்ளது. இதற்குரிய காரணமென 'அசோகமித்திரன் ஒன்றைக் குறிப்பிடுகின்றார். 'சில அபூர்வமான சந்தர்ப்பங் களிலேயே இவரது பாத்திரங்களின் மனநிலை அமைய நேர்வதால் பொதுவாகப் பலரின் பிரக்ஞை பூர்வமான கவனத் திற்கு உட்படாது நழுவி விடக்கூடும்' என அவர் குறிப்பிடு கின்றார்.[49] அதாவது இந்த அபூர்வமான சந்தர்ப்பங்களைத் தம் அறிவுத் திறனாலும் உணர்வு ஆற்றலாலும் அநுபவச் சேர்க்கையாலும் அறிந்து கொள்ளக்கூடிய அளவுக்கு உயர்ந்துள்ள வாசகர் பிரிவுக்கே இவரது பாத்திரங்களின் மன நிலையை அறிந்துகொள்ள முடியும் என்பதே அசோக மித்திரன் கருத்தாகும். ஆக, 'மௌனியின் உணர்வு அலை வரிசைக்குச் செல்லக்கூடிய வாசகனே அவரது பாத்திரங் களின் மனநிலையை உணர முடியும்' என்பதே அசோக மித்திரன் கருத்தாகும். இது மௌனி என்ற எழுத்தாளனின் படைப்புலகத்துள் நுழைவதற்கே ஒரு தகுதியாகவும் மாறி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

விடுகின்றது. 'இத்தகுதி இல்லாதவர்களுக்கு இது ஒருதடை.' இத்தடையை ஓர் எழுத்தாளனே பிரக்ஞைபூர்வமாக உருவாக்கும் பொழுது அவன் தன் வாசகர் பரப்பை மிகவும் சுருக்கி விடுகிறான். இதையே மௌனியின் பாத்திரப் படைப்பில் காண்கிறோம்.

பாத்திரத்தின் அகவய உணர்வு நிலைக்கே பிரதானம் கொடுக்கும் பொழுது 'பாத்திரத்தின் பெயரோ வருணனையோ தேவையற்றதாகி விடுகிறது'. உணர்வு நிலை வெளிப்பாட்டுக்கு ஏற்ப நனவோடை உத்தி கையாளப்படுகிறது. புதுமைப் பித்தன் தொடங்கிய இந்த உத்தியைப் பின்னாளில் அவர் முழுமையாகப் பயன்படுத்த இயலவில்லையெனினும் மௌனி அதை முழுமையாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். ('மாறுதல்' 'காதல்சாலை' 'ஏன்?' 'அத்துவான வெளி' 'தவறு'.) தன் மனைவி வீட்டில் இறந்துபோக, கணவனின் மனநிலையை நனவோடை உத்தியின் வாயிலாகச் சித்திரிக்கும் கதை 'மாறுதல்' ஆகும். இதே கருத்தை இதே உத்தியில் புதுமைப்பித்தன் 'செல்லம்மாள்' என்ற கதையில் சித்திரித்துள்ளார். இரண்டும் கதைகளே. அதாவது யதார்த்தத்தின் அழகியல் எதிரொலிகள் ஆகும். அந்த விதத்தில் நிழல்களே. எனினும் புதுமைப்பித்தனின் கதைத்தளம், 'சமூகப் பின்னணி கொண்ட அகவுணர்வு நிலை' மௌனியின் கதைத்தளம், 'அதிலிருந்து துண்டிக்கப்பட்ட அகவுணர்வு நிலை'. புதுமைப்பித்தனின் கணவன்—மனைவி தமக்குள் முரண்பாடு கொண்டிருப்பினும் தமக்கிடையே அந்நியப்படாதவர்கள்; சமூக வாழ்விலிருந்தும் அந்நியமாகாதவர்கள், இவர்களது நாம—ரூப வருணனை கதையில் உண்டு. செல்லம்மாளின் மரணம், யதார்த்தத்தில் நடந்ததைப்போலக் காட்டப்படுகின்றது. தன் மனைவியோடு போராடி ஒன்றிணைந்த பிரமநாயகம் பிள்ளை தன் மனைவி இறந்தபின் ஓரளவு மனப்பக்குவம் பெற்று சிந்திக்கத் தொடங்கி விடுகிறார். மௌனியின் கணவன்—மனைவி தமக்குள்ளே அந்நியப் பட்டவர்களாகவும் நாமரூப வருணனையின்றியும் காட்டப்படுகிறனர். மௌனி கதையில் காட்டும மரணம், மௌனியின் கற்பனையில் உருக்கொண்ட மரணமாகவே இருக்கிறது. இந்நிலையில் மனப்பக்குவம் அற்ற கணவனின் மனத்தோற்றங்கள் இயல்பாக இல்லை. 'புதுமைப்பித்தனை விட மௌனியின் நனவோட்ட வார்ப்புத்திறன் நுணுக்கமாக இருப்பினும், அவரால் பரிணமிக்க முடியவில்லை. காரணம் முற்றிலும் அகவயப்பட்ட

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நிலையில் பாத்திரங்களின் நனவோட்டம் உள்ளது.' புற வயம் சார்ந்த அகநிலை உணர்வை 'இந்நேரம் இந்நேரம்' கதையில் செல்லக்கண்ணு என்ற பாத்திரத்தின் மூலம் காட்டும் பொழுது நனவோட்டத்தின் முழுமையைக் காண் கிறோம்.

பாத்திரங்களின் நாமமும் ரூபமும் அர்த்தமற்றவையாக உள்ளதைப்போல, அவர்களது 'பேச்சும் அர்த்தமற்றதாக இவருக்குத் தென்படுகிறது.

> ''சப்தத்தில் என்ன இருக்கிறது? பேச்சில்? உருவில்? சீசீ! எல்லாம் அர்த்தமற்றவை; உண்மையை உணர்த்த முடியாதவை. எல்லாம் இருளடைகின்றன, இறுகிய பிடிப்பிலும் துவண்டு புகை போன்று நழுவு கின்றன.''
>
> (அழியாச்சுடர்)

இதன் அடிப்படையில் இவரது கதைகளில் உரையாடல் மிகவும் குறைவு—இல்லையென்றே சொல்லி விடலாம்.

இவரது சொல்லாட்சி குறைந்த அளவினதாக உள்ளது. மேலார்ந்த தோற்றத்தில் எளிமையான சொற்கள் தம்முடன் இணைந்து ஓர் அர்த்தத்தைக் கொடுக்கும் பொழுது அது கடுமையானதாக மாறிவிடுகின்றது.

> ''வேறு ஒருவிதமாகவும் அது மரமில்லை என அங்கே அப்படி நின்றிருக்க முடியாது என்று தோன்ற விருப்பதே அது மரமென்பது தோன்றப் போதுமான அத்தாட்சியாக இருந்து நிச்சயமாக மரமெனவே இருந்தது.''
>
> (அத்துவான வெளி)

பொதுவாக இவரது கதைகளில் இட பாத்திர வருணனை வராது. வரும் இடங்களிலும் கதையின் மைய உணர்வை வெளிப்படுத்தும் வகையில் உள்ளது.

> ஒரு மதில் சுவர் இடிபாட்டுக்கு இடையில் முளைத்து நிற்கும் புல் பூண்டுகளைக் காலம் தவறி மேய்ந்து கொண் டிருந்தன இரண்டொரு ஆடு மாடுகள் மற்றும் சில மூடிய கண்களுடன் அசை போட்டுப் படுத்துக் கிடந்தன. ஒரு அமானுஷ்ய மயான வெளி அமைதி அறிவிற்கு அப்பால் உணரும் வகை ஒரு சங்கேதப் புதிரென புறக் காட்சி தோற்றம் கொடுத்தது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

'உறவு பந்தம் பாசம்' கதையில் இழையோடும் சோகஉணர்வு வருணனையிலும் தலை நீட்டுகிறது.

இவரது 'உருவ அம்சங்களுக்கு முன்மாதிரி எதுவும் இல்லை.' முற்றிலும் புறவுலகிலிருந்து பிடுங்கி எறியப்பட்ட மனிதர் களின் மனவுலக வெளிப்பாடுகளை முதன் முதலில் தமிழ்க் கதைக்குள் கொணர்ந்தார். சம்பவங்கள், கதைத் தளம், பாத் திரத் தேர்வு ஆகிய இவற்றில் எவ்விதக் கனமுமற்ற- ஆனால் அழுத்தமான உணர்வு நிலைகளை வாசகன் மனதில் பதிய வைக்கும் நோக்கமுள்ள அம்சங்கள், அன்றைய 1930 கால கட்டத்தில் தமிழுக்கு முற்றிலும் புதியவை ஆகும். உணர்வு நிலையைத் தவிர எல்லாவற்றையும் இழந்த பாத்திரங்கள். உணர்வு நிலைச் சித்திரிப்புக்கு உகந்தவருணனைகள் எளிமை யான சொற்களின் இணைப்பில் கிடைக்கும் கனமான உரை நடை, உரையாடல் குறைவு. இன்மை, உள்முகத் தனியுரை, தொடக்கம்— முடிவு ஆகியவற்றில் வரையறுக்கப் படாத நிலை, என்பன போன்ற உருவ அம்சங்கள் மௌனியின் உள் ளடக்கத்திற்கு வடிவம் கொடுக்கின்றன. இவரது உருவ அம் சங்கள், ஒரு குறிப்பிட்ட உள்ளடக்க வரையறைக்கு உட்பட்ட வையாகத் தேங்கி விடுகின்றன. இவரது படைப்புத்தளம் மிக வும் சுருங்கியதாக இருப்பினும் இவரது படைப்பாக்கத்திறனே இவரது கதைகளை நிறுத்துகின்றது. 'உள்ளடக்கதிலும் மட்டு மல்ல, உருவ அம்சங்களிலும் இத்தகைய போக்குகளுக்குத் தொடர்ச்சி மிகவும் குறைவாக இருப்பதும் இவரது நிலை நிறுத்துதலுக்கு மறைமுகக் காரணம்' ஆகும். மேலும் வெகு விரைவில் (1938க்குள்) மௌனி தன்னளவில் தீர்நது போவ தற்கு, (Self-exlusted) பல வகைகளில் (Types) கதை சொல்ல முடியாமற் போனதும் ஒரு முக்கிய காரணம் ஆகும்.

இவருடன் புதுமைப்பித்தன், கு.ப.ராசகோபாலன் ஆகிய இரு வரையும் 1930களில் தமிழ்ச் சிறுகதை உருவ அம்சங்களில்தம் திறன்களை வெளிப் படுத்தியவர்கள் என ஏற்றுக் கொள்ளல் வேண்டும். 1920களின் பின் பகுதியில் சிறு கதைகள் தமிழில் அச்சில் வெளியாயின. 1915-17 இல் வ. வே. சு., ஐயர் கதைகள் எழுதியுள்ளார். எழுதப்பட்ட 20 ஆண்டுகளுக்குள் தமிழ்ச் சிறுகதையின் உருவ சாதனைகள் உண்மையில் வளர்ச் சியை நோக்கி முன்னேறியுள்ளன. இந்த மூன்று பேர்களுடன் 'ந.பிச்சமூர்த்தி' 'சி.சு. செல்லப்பா' 'பி.எஸ். இராமையா' 'ந. சிதம்பர சுப்பிரமணியம்' ஆகிய சிறுகதை ஆசிரியர்களை யும் இணைத்தே இந்த வளர்ச்சியை நோக்க வேண்டும். இவர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களுக்கு வெளியீட்டுத்தளங்களாக அமைந்த 'மணிக்கொடி' 'கிராம ஊழியர்' 'சுதந்திரச் சங்கு' 'சூறாவளி' என்பன போன்ற பத்திரிகைகளின் பங்கையும் இதில் சேர்க்க வேண்டும். 1930களில் தமிழ்ச்சிறுகதைகளின் வடிவ சாதனைகளை மேற்சொன்ன அனைத்து அம்சங்களின் அடிப்படையில் கவனிக்க வேண்டும். இதைத் தொடர்ந்து 1940களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாக 'தி. ஜானகி ராமன்' லா. ச. இராமாமிருதம்' 'அகிலன்' போன்றோர் உள்ளனர். பத்திரிகைப் பெருக்கம், பிரசுர வசதி ஆகியவற்றையொட்டி எழுத்தாளர்களின் எண்ணிக்கை பெருகியுள்ளதால் வடிவ முயற்சியில் காணப்பட்ட சில போக்குகளை மட்டும் இனிக் காண்போம்.

8. தி. ஜானகிராமன் கதைகள்:

தி. ஜானகிராமன் சிறுகதைகளின் உருவ அம்சங்களைக் கணிக்கும் பொழுது இரண்டு அம்சங்களைக் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

1. தி. ஜா. ரா., என்ற கலைஞன், கு. ப. ரா., என்ற கலைஞனின் தொடர்ச்சி.

2. இலக்கியத்தரம், சனரஞ்சகத்தனம் ஆகிய இரண்டு அம்சங்களும் இவரிடம் இணைவு கொள்தல்.

கு. ப. ரா., வைப் போன்று சமூக, பொருளாதாரப் பிரச்சனைகளை இவர் கதைக் கருக்களாக்க வில்லை. 'தேசமே வடம் பிடித்து இழுக்கும் பொழுது நான் மட்டும் எப்படித் தனியனாக இருக்க முடியும்' என்று கு. ப. ரா., வாதிட்டார். ஆனால் தி. ஜா. ரா., வின் கருத்து சற்று மாறுபட்டதாகும்;

''அடிப்படையாக மனிதன் ஒவ்வொருவனும் தனியன் தான். சமூக விவகாரங்களெல்லாம் இந்தத் தனிமையை எவ்வளவு தூரம் காணமுடியும், அது எவ்வளவு தூரம்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சாத்தியம் என்று கண்டுபிடிக்கிற முயற்சிதான்.''

(எழுத்து, எண் 1)

நாம் தொடக்கத்தில் சுட்டிய இரண்டு அம்சங்களைக் காண்பதற்கு முன் தி.ஜா.ரா., வின் படைப்புலகம், எழுத்துத் தளம், வாசகர் தளம் ஆகிய மூன்றையும் காண வேண்டும்.

புறவுலக மனிதர்களே இவரது படைப்புலகம். வாழ்வில் வெற்றியடையாத டாக்டர்; இளம் வயதில் கணவனை இழந்த சண்பகம்—சாவித்திரி; காமமயக்கத்தில் உள்றியதால் தாசியை இழந்த ரசிகர்; செவிட்டுக் கணவனிடம் வாழ்வின் ரசனையை இழந்து அதை வேறிடத்தில் எதிர் நோக்கி தன்னையே ஆற்றிக்கொள்ளும் இளம் மனைவியிடம் முரண்படும் அத்து; தான் விரும்பிய தாசியை அனுபவிக்கும் ஆசையில் பணம் சேகரிக்க ஆண்டுகளை விணாக்கிய கோவிந்தன்; நில ஆசையில் இருப்பதை இழந்த ரத்னதேசிகர்; சொத்துகளை இழந்த பின்னும் கவுரவத்தை விடாததேவர்; கணநேர ஆசைக்குக் கற்பை இழந்து கணவனுடன் தனித்த குடித்தனம் செய்யும் சனகம்; பூரிப்படைந்த தன் உடம்புக்கு ஈடுகொடுக்க இயலாத கணவனுடனும் தன் உடம்புக்கு ஏங்கும் வேறு இளைஞனுடனும் போராடும் பாலி; தன் குடும்பத்தைப் பேணவக்கின்றி ஊரார் குடும்பத்துக்கு உபதேசம் செய்யும் டீச்சர்; மனைவி தனக்குத் துரோகம் இழைத்ததை அறிந்தும் அவளோடு உடலுறவு விருப்பத்துக்காக ஒன்றியிருக்கும் சந்தானம்— என்பன போன்ற பாத்திரங்கள் இவரது கதைகளில் மையமாகவுள்ளன. பாலுறவு உள்ளிட்ட சமூக உறவுகளில் இவரது கதைகளில் 'வாழ்வின் பிறழ்வு — தோல்வி— கோணல்—முறிவு ஆகியவற்றையே காண்கிறோம். சமூக எதார்த்தத்தின் கொடூரங்களால் பாதிக்கப்பட்ட மக்களே (Submerged masses) இவரது படைப்புலகம் ஆகும். இந்த படைப்புலகினரைக் கையாளுதல் தவறில்லை. ஆனால் இவற்றை எந்நோக்கில் கையாள்கின்றார் என்பதே முக்கியமாகும். இதுவே இவரை கு.ப.ரா. விடமிருந்து வேறுபடுத்துவதாகவும் இவரது இலக்கியத்தரத்தை வாசகக் கவர்ச்சி மிக்க சனரஞ்சகத்தனத்துடன் இயைபு படுத்துவதாகவும் அமைந்து விடுகிறது. இதற்கு இவரது எழுத்துத்தளமும் வாசகர்தளமும் முக்கியமானவை. இவரது கதைகள் 'ஆனந்த விகடன், கல்கி, கலைமகள், சுதேசமித்திரன், கணையாழி, உமா, காதல், மணிக்கொடி, கிராம ஊழியன்' ஆகிய பத்திரிகைகளில் வந்துள்ளன. இவற்றில் 'மணிக்கொடி', 'கிராம ஊழியன்'

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆகியவற்றில் மிகக் குறைவு. சிறுபத்திரிகை, பெருவணிகப் பத்திரிகை ஆகிய இரண்டிலும் எழுதியுள்ளார். இரண்டுக்குமே வரையறுக்கப்பட்ட வாசகர்தளம் (fixed audience) உண்டு. இந்த வாசகர்தளத்தின் தேவைகளை நிறைவு செய்யாமல் இவற்றில் வெற்றி கொள்ள முடியாது. கலையின் வணிகமயப் போக்கைக்கண்டித்து 1920ஆம்ஆண்டிலேயே பாரதி, வ.வே.சு. போன்றோர் எழுதியுள்ளனர். ஆனால் இது தவிர்க்க முடியாத விபத்தாகி விட்டது. பின்னாளில் இது தவிர்க்க இயலாத வகையில் சிறுபத்திரிகைகளிலும் ஏற்பட்டுப் போனது. பின்னாளில் வெளியான. 'சூறாவளி' க. நா. சு., வை ஆசியராகக்கொண்டு 'ஆனந்த விகடனுக்குப் போட்டியாக ஆரம்பிக்கப்பட்டது என வல்லிக்கண்ணன் கூறுவது இதையே உறுதி செய்கிறது. இங்குதான் தி. ஜா. ரா வின் போக்குக்குரிய முன்னுதாரணம் உள்ளது. வல்லிக்கண்ணன் எழுதுகிறார்.[60]

> ''ஜனரஞ்சகமான முறையிலும் இலக்கியத்தரத்தோடும் பிசினஸ் வெற்றியாகவும் ஒரு பத்திரிகையை நடத்த முடியுமா, பார்க்கலாமே என்று ஒரு சோதனை முயற்சி நடைபெறுவதாகவும்...''

என 'சூறாவளி' பற்றி எழுதியுள்ளார். ஆக இது உண்மையாயின் ஒரு பத்திரிகை என்ற அளவில் செய்யப்பட்ட சோதனையை பின்னாளில் தி ஜா.ரா., ஒரு கலைஞனாகச் செய்து பார்த்தார். ஆனால் இரண்டு அம்சங்களையும் இணைக்கும் முயற்சியோடு மட்டுமின்றி, தி ஜா. ரா., பெரு வணிகக் கும்பல்களின் இலாப வேட்டைக்குரிய கருவியாகவும் ஆக நேர்ந்தது என்பதே வரலாறாகும்.

1940கள் தொடங்கி பல இலட்சியப் பத்திரிகைகள் சென்று தேய்ந்து இற்றுப் போயின. 'மணிக்கொடி' 'சூறாவளி' 'சுதந்திரச்சங்கு' கிராம ஊழியன்' என்பனபோன்ற சோதனை இதழ்கள் நின்று போயின. 'பிரச்சனைகளை லேசாக ஒதுக்கி வைத்துவிட்டு முகம் கோணாத விஷயங்களைமட்டுமே எழுதுவதை' நோக்கமாகக் கொண்ட 'ஆனந்த விகடன்' 'கல்கி' 'கலைமகள்' என்பன போன்ற இதழ்கள் எண்ணிக்கையில் பெருத்துக் கொண்டே போயிற்று. சிறு பத்திரிகை/ இலக்கிய நோக்குடைய இதழ்கள் ஆகியவற்றின் வாழ்க்கை முடிந்து போனபின் இவற்றில் எழுதிய எழுத்தாளர்க்கு எழுத்துத்தளம் தேவைப் படுகிறது. அதே நேரத்தில் 1940களில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பத்திரிகைகளுக்கு இடையிலான போட்டியில் வாசகர்களை ஈர்க்கக் கூடிய அளவுக்குத் திறன் பெற்ற எழுத்தாளர்களை எழுத வைக்க வேண்டிய அவசியம் பத்திரிகைகளுக்கு ஏற்படு கிறது. இந்த 'இரண்டு தேவைகளும் இணைந்தன. ஒன்று இலக்கியத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்ற கலைத்தேவை. இரண்டு, விற்பனையை அதிகப் படுத்த வேண்டும் என்ற பத் திரிகைத் தேவை'. இந்த இரண்டும் இணைய வேண்டிய சூழல் ஏற்பட்டது. 'கற்பனை, விற்பனைப் பொருளன்று' என்பது மணிக் கொடியின் இலட்சியமாக இருந்தது. ஆனால் 'விற்பனையாகக் கூடிய கற்பனையைத் தரவேண்டும்' என்பது இப்போதைய பத்திரிகைகளின் இலட்சியமாக மாறும் போக்கு (Trend) தொடங்கி விட்டது. தரமிக்க படைப்புகளையும் சில நேரங்களில் அவை வெளியிட முன் வந்தன. ஆனால் இது ஒரு பகுதி மட்டுமே. குறிப்பிட்ட எழுத்தாளர்களுக்கு நாம் கொடுக்கும் சலுகையாகக் கூட இது முடிந்துவிடும் சாத்தியம் உள்ளது. இத்தகைய போக்குக்கு இன்னொரு பகுதியும் உண்டு. கல்கி காலத்தில் தொடங்கிய சனரஞ்சக வாதத்துக்கு ஒரு நோக்கு உண்டு. அது வெறும் விற்பனையைப் பெருக்கி, முதலாளிகட்கு இலாபத்தையும் ஈட்டித் தரும் ஒரு போக்கு மட்டும் இல்லை. பெரு வணிகப் பத்திரிகை முதலாளிகள், இலாபம் கிடைப்பதற்காக எதையும் எழுத அனுமதித்து விடுவ தில்லை. இங்குதான் இலக்கியம் என்ற கருத்தியல் உருவாக்க சாதனத்தைத் தங்கள் நோக்குக்கு மட்டுமே பயன் படுத்த முனையும் பத்திரிகை முதலாளிகளின் வர்க்கக் கண்ணோட்டத் தைக் காண வேண்டும். இந்த வர்க்கக் கண்ணோட்டத்தின் இறுதி எல்லைக்குட்பட்டு எதை வேண்டுமானாலும் எழுத எழுத்தாளர்கள் அனுமதிக்கப் படுவர். எனவே இங்கு இலாப நோக்குடன் 'வர்க்க நலனுக்கான கருத்தியல் உருவாக்க நோக்கு முதன்மையாகின்றது'. இதற்காக மக்கள் திரள் ஊட கங்கள் மூலம் சில விருப்பு நிலைகள் மக்களிடத்தில் உருவாக்க படுகின்றன. இத்தகைய விருப்பு நிலைகளுக்கு உள்ளாக்கப் பட்ட மக்களிடத்தில் மேலும் மேலும் அவற்றையே எதிர்நோக்கும் எதிர்பார்ப்பு நிலையும் திணிக்கப்படுகின்றது. இந்த எதிர்பார்ப்பு நிலைக்குப் பின்னால் தீனியிடப்படுகிறது. இந்த எதிர்பார்ப்பு நிலைக்கு ஒத்துவராத அம்சங்கள் சந்தை யில் ஏற்றுக் கொள்ளப் படுவதில்லை; அல்லது உடனடியாக ஏற்றுக்கொள்ளப் படுவதில்லை. ஆக 'குறிப்பிட்ட எதிர்பார்ப்பு நிலையில் உள்ள மக்களுக்காக படைக்கப் படுவதே சனரஞ்சக எழுத்துக்கள் ஆகும்', இதன் உள்ளடக்க அம்சங்களையும் வடி வக் கூறுகளையும் இதற்கு முன்னரே கண்டோம். இங்கு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

முதன்மை பெறுவது 'சனரஞ்சகவாதம் எவ்வாறு இலக்கியத் தரத்துடன் இணைய முயல்கின்றது' என்பதாகும் தி. ஜ ரா. வின் வடிவ அம்சங்களுக்குள்எங்ஙனம் இது துலக்கமடைகிறது என்பதாகும். அதற்கு முன் இவரது இலக்கியத் தரத்தைக் காண்போம்.

இவரது சிறு கதைகளின் வடிவ அம்சங்களை 'நாடகம்' 'நாவல்' போன்ற வேறு துறைகளில் இவருக்குள்ள ஈடுபாடு ஓரளவு நெறிப் படுத்துகின்றது. இவர் 'புதுமைப் பித்தன்' 'கு.ப.ரா'. 'மௌனி' ஆகியோரைப் போல அல்லாமல், நாவலையும் எழுதியுள்ளார். நாவலில் 'வகைமாதிரியான பாத்திரங்களை உருவாக்கும் தளம் உண்டு. சிறுகதை அதற்குரிய தளம் அன்று. ஆனால் இவரது 'பல பாத்திரங்கள்வகைமாதிரிக்கு எடுத்துக் காட்டாக' அமைகின்றன. 'கோயம்புத்தூர் பவபூதி' 'ரத்னதேசிகர்' 'பொட்டை' 'அத்து' 'தாத்தாச்சாரி ராமன்நாயர் போன்ற பாத்திரங்கள் அழுத்தமாக்கப்பட்டுள்ளன. நாடகம் காட்சியமைப்பின் மூலமும் உரையாடலின் மூலமும் கதைவிளக்கும் கலை வடிவம்நாடகத்தின் பின்னணிக் காட்சிகளே. அந்தக் காட்சியின் உணர்வை வெளிப்படுத்தும் இந்த பாதிப்பு இவர் கதையில் உள்ளது.

> ஊர் முழுவதும் தூங்கிற்று. கோயிலின் பெரிய மதில் ஒரு துக்கமில்லாமல் ஒரு துன்பமில்லாமல் நின்று கொண்டிருந்தது. மதிலை ஒட்டிப்போட்டிருந்த தாழ்ந்த சார்ப்பில் அடுத்த வீட்டுமாட்டின் கழுத்து மணியும் கன்றின் மணியும் உலகத்தில் ஒன்றுமே நடக்காதது போல ஒலித்துக் கொண்டிருந்தன. மாடு வைக்கோலைப் பிடுங்கும் சலசலப்பும் என்னைக் கண்டு சிரித்தது. பளபளவென்று இளமையும் வைரமும் பாய்ந்த என் உடலைக் கண்டு வைக்கோல் நகைத்தது.
>
> (மறதிக்கு...)

தன் மனைவியின் கற்பு அவளறிந்தே, அவள் உடன்பட்டே பறிக்கப்பட்டதை அவள் வாயாலே கேட்ட கணவனின் உள்ளார்ந்த சோகத்தை— யாரோடும் பங்கிட்டுக்கொள்ள முடியாத சோகத்தை — இந்த பின்னணி வருணனை விளக்குகிறது. ஆனால் இவரது கதைகளில் இத்தகைய வருணனையும் மிகக் குறைவாகவே உள்ளது. இவரது 'வானொலி நிலைய அனுபவத்தோடு இந்தக் குறைவைக் கணிக்க வேண்டும். வானொலி நாடகங்கள் கேட்கப்படுவன. அவற்றுக்கு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இட/ சூழல் வருணனை முதன்மையன்று; உரையாடல் முக்கியமானதாகும். 'தி.ஜா.ரா. வின் படைப்புகளில் உரையாடல் முதன்மைப்பங்கு பெறுதலுக்கு இது ஒரு காரணம் ஆகும். பல கதைகளை எவ்வித ஆசிரியர் கூற்றுமின்றியும் வருணனையுமின்றியும் எழுதியுள்ளார் ('சத்தியமா!; ரசிகரும் ரசிகையும்') பல கதைகளில் உரையாடலே பெரிதும் கதையை நகர்த்துகின்றது. சில இடங்களில் உரையாடல் பகுதி இல்லாமலே அழுத்தத்தைக் கொடுக்கின்றார். வாசகனோடு எவ்வித நேரடித் தொடர்பையும் இவர் கதைகளுக்குள் வைத்துக்கொண்டதே இல்லை. பாத்திரங்களே உரையாடல் மூலம் கதையை நகாத்தியும் எப்பொழுதேனும் சிற்சில வருணனை மூலம் அதை மேல் நகர்த்தியும் கதையைச் செலுத்துகின்றார். இந்த விதத்தில் 'இவர் எதையும் வெளியிருந்து கொண்டு சொல்லவில்லை' பாத்திரங்களின் கழுத்தைப் பிடித்துக்கொண்டு அவை இயல்பாகச் சொல்வதைத் தடுக்கவுமில்லை. அவற்றை அதனதன் தளத்தில் இயங்கவிடுகிறார். மேலும் இவரது கதைகளில் வட்டார சூழல் அதன் வருணிப்பில் வருகின்றது. தஞ்சை மாவட்ட பிராமணர் தேவர் சூழலை அப்படியே இயல்பாக சொற்களில் கொண்டுவந்து விடுகிறார். இத்தகைய இலக்கியத்தர அம்சங்கள் மட்டுமன்றி சனரஞ்சக அம்சங்களும் இவர் கதைகளில் உண்டு.

பத்திரிகைகளின் லேசான வாசிப்புத்தன்மை கொண்ட கதைகள், பொழுது போக்கிற்குப் பயன்படும். இத்தகைய கதைகள் பல எழுதியுள்ளார். இவற்றில் கனமான பிரச்சனைகள் இல்லை. அன்றாட வாழ்வில் நடக்கும் அற்ப சம்பவங்களே உண்டு. '(அக்பர் சாஸ்திரி, துணை, மரமும் செடியும், குளிர்' போன்ற கதைகள்) வெறும் நிகழ்ச்சி வருணனைகளும் உரையாடல்களும் நிறைந்த இந்தக் கதைகளில் அழுத்தமான கதை அம்சங்கள் இல்லை. இவை லேசான வாசிப்புக்குரியவை. வாசகனை மேலே யோசிக்கச்செய்யாமல் அந்தக் கணத்தோடு மட்டுமே கதையோடு உறவாடச் செய்பவை. ஆனால் சனரஞ்சகத்துக்கு தேவையான 'எதிர்பார்ப்பும் புதிரும்' (Suspense and Thrill) இவற்றுள் உண்டு; 'தேவையற்ற வருணனையும் உண்டு.

எல்லோருக்கும் மருத்துவ நலத்தை உபதேசித்த அக்பர் சாஸ்திரி கதையின் இறுதியில் இறந்து போகிறார் '(அக்பர் சாஸ்திரி) கிழமாகிப்போன சின்னக்குழந்தை தாத்தா,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அவருக்குத் தந்தையான லேடிக்கிழவர் இவர்களைப் பென்சன் வாங்கக் கூட்டிப்போன இளைஞன் ஆகிய மூவரும் குதிரைவண்டி விபத்தில் சிக்க கிழமும் படுகிழமும் பிழைத்துக் கொள்ள, இளைஞன் காயமடைவதாகக்காண்பிக்கப்படுகிறது. '(துணை)' குளிரில் நடுங்கிய கிழவியைத் தன் வீட்டுக்கு அழைத்துச் செல்லும்பொழுது 'வாசக சுவாரசியத்துக்காகக் கதை நீட்டிக்கப்'படுகிறது. '(குளிர்)'.

''நீர் தனியா இருக்கிறீரா? வீட்டில் இன்னும் யாராவது இருக்காளா?''

''எல்லோரும் இருக்கா''

''எல்லோரும்னா?''

வீட்டுக்காரி இருக்கா. மூணு குழந்தை இருக்கு''

''அப்படின்னா வரேன்''

இதுவே தேவையற்ற நீட்டிப்பு. ஆனால் கிழவியைத் தன் வீட்டுக்கு ஒருவன் கூட்டிச்செல்லும் பொழுது இந்த உரையாடலுக்கு வேறொரு அர்த்தத்தை வாசகர்தளம் புரிந்து கொள்ளத்தக்க விதத்தில் இது சுவாரசியப்படுத்தப்பட்டுள்ளது, இதை உறுதி செய்யும் போக்கில் அடுத்த வரி!

''மாணவர் அறையிலிருந்து சிரிக்கிற ஒலி கேட்டது''

இதுதான் 'வாசகனை சுண்டி இழுக்கும் சனரஞ்சகத்தனம். தி.ஜா.ரா., வின் உரையாடல் திறனோடு இது ஒட்டி விடுகிறது. லேசான / பிரச்சனைகள் அழுத்தம் குறைந்த கதைகள் மட்டுமின்றி, பாலுறவை மையப்படுத்தி எழுதியுள்ள கதைகளில் இதை ஒரு போக்காகஅமைத்து விடுகின்றார் இது தான் கலைவணிகர்களாக இருக்கும் பத்திரிகை முதலாளிகளை ஈர்க்கக்கூடிய விஷயம். பாலுறவுக் கதைகளுக்கு நம் சமூகத்தில் ஒரு மதிப்பு உண்டு.

நம் தமிழ்ச் சமூகம் மூடுண்ட சமூகமாகும் (Closed society). ஆண் பெண் உறவில் சமநிலை இல்லை. குடும்பம் என்ற அமைப்பில் இருவராகி உணர்வுகளும் சம அளவில்மதிக்கப்படுவதும் இல்லை; வெளிப்படுத்தப்படுவதும் இல்லை, திருமணம் பெரும்பாலும் பெரியோர்களால் பல காரணங்கள்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கருதி நிச்சயிக்கப்பட்ட நிகழ்வாகவே உள்ளது. திருமணத்துக்குப் பிறகே உடல் உறவு என்பதோடு மண உறவும் அமைகின்றது. உடல் உறவு கட்டாய நிகழ்வாகும். ஆனால் மன உறவு அப்படி நிகழ்ந்து விடுவதில்லை. ஆண் பெண் உறவு சிக்கலுக்கான தீர்வு சனநாயக நெறிகளில் அமைந்து விடுவதில்லை. ஆண் ஆதிக்கம் என்றும் பெண் அராசக நிலை என்றும் இரண்டு எதிரெதிர் முறைகளில் மட்டும் தீர்வு இருக்கின்றது. இது எந்த விதத்தும் சரியானதாக இல்லை. இந்தச் சூழலில் பாலுறவுப் பிரச்சனைக்கு ஒரு சமூக முக்கியத்துவம் உண்டு இதை 'சமூகப் பிரச்சனையாகக் கருதாமல் வாசகக் கவர்ச்சிக் குரிய விஷயமாக' இதைப் பெருவணிகர்கள்நோக்குகின்றனர். மேற் சொன்ன பல்வேறு விதமான உடல் - மன சமனற்ற நிலைகளில் குடும்ப அமைப்புக்குள் இயங்கும் ஆண்-பெண் உறவு விதத்தும் நிறைவோடு இல்லை. இது ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் உரிய நியதி. இந்த நிறைவின்மையை எப்படி வெளிப்படுத்திக் கொள்வது? எப்படித் தீர்த்துக் கொள்வது? இவற்றுக்கான பதில்களில் ஒரு கலைஞன் நிற்கிறான். ஆனால் இது கலைஞன் மட்டும் தீர்மானிக்கும் விஷயமாக இல்லாமல், உருவாக்கப்பட்ட வாசகர் கூட்டம், அதன் மனவியல் எதிர்பார்ப்பு ஆகியவற்றோடு தொடர்புள்ளதாக அமைந்து விடுகிறது. இங்குதான் பெரு வணிகர்களின் வர்க்கக் கண்ணோட்டம், அளவுகோலாக இருக்கின்றது. அவர்கள் குடும்பம் என்ற இந்த சமனற்ற நிறுவனத்தை உடைத்துவிடத் தயாராக இல்லை; வாசகனின் மனவியல் எதிர்பார்ப்புக்கும் தீனியிடத் தயாராக உள்ளனர். உடலுறவு நிறைவு கொள்ளாத பெண்கள் கணவரைத் தவிர வேறு ஆடவரை விரும்பினாலும் இறுதியில் தம்மை ஆற்றிக் கொண்டும் வேறு ஆடவனுடன் உடல் உறவு கொண்டாலும் குடும்பம் என்ற கட்டுக்கோப்பு சிதறாமல் அதற்குள்ளே இருந்து கொள்ளும் ஒரு கருத்தியலை உருவாக்கவே இந்த வர்க்கம் தயாராக உள்ளது. இது சிறு கதைக்கு அப்பாற்பட்ட வர்க்கக் கண்ணோட்டம; ஆனால் சிறுகதையைப் பாதிக்கக் கூடிய வர்க்கக்கண்ணோட்டம்ஆகும். இக்கருத்தியல்பிரச்சாரத்துக்கு 'பாலியல் எதிர்பார்ப்புடைய உடலுறவு நிறைவு கொள்ளாத ஆண் பெண் வாசகர்களே நுகர்வோர் தளமாகும்.' இதிலும் கூட ஒரு வணிக (கலை) நுணுக்கம் உள்ளது. பெண் வாசகர்கள் கணிசமாகப் பெருத்துக்கொண்டு வரும் சூழலில் பெண்களின் ஆற்றாமையை / நிறைவின்மையை பெண்களின் மீதான அனுதாபக்கண்ணோட்டத்தில் எழுதும் ஒரு நுணுக்கம் ஏற்பட்டு விடுகிறது. பெண்கள்தம்நிறைவின்மையை/நிறைவை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சகபெண்களிடத்தில் கூடப்பகிர்ந்து கொள்வதற்குஏற்ப பெண் இன வளர்ப்பு நிலை அமையாத ஒரு கலாச்சாரசூழலில் இத்த கைய கதைகள் அவர்களுக்கு 'உணர்வுத்தங்குமிடங்களாக வும்' அமைந்து விடுகின்றன. அதே நேரத்தில் ஆணின் இறுதிக்கட்ட மேலாதிக்கத்தை ஒப்புக்கொள்ளும் குடும்பத்துக் குள் இந்தப் பிரச்சனைக்குத் தீர்வுகாணும் கருத்தியலே முதன் மைப் படுத்தப்படுவதால், இந்தக் கதைகள் வெறும் 'காகிதத் தில் எழுதிய கற்பனைச் சுமைதாங்கிகளாக மட்டுமே எஞ்சி விடுகின்றன. எனவே ஆண்—பெண் வாசகர்களுக்கு அவரவர் மனவியல் எதிர்பார்ப்புக்கு ஏற்ற உணர்வுக் குறுகுறுப்பை இந்தக் கதைகள் ஏற்படுத்தி விடுகின்றன.

கு.ப.ரா., வின் கதைகளும் இந்த நிறைவின்மையைச் சொல் கின்றன. குடும்பம் என்ற நிறுவனத்தை உடைத்தெறியாமலே அவை எழுதப்படுகின்றன. ஆனால் 'அவர் வாசகர் எதிர்ப் பார்ப்புக்குத் தீனியிடவில்லை; உணர்வுக் குறுகுறுப்புக்கு ஒத்தடம் கொடுப்பதில்லை' கதை எதுவரை சொல்லப்பட வேண்டுமோ அது வரைமட்டுமே சொல்லப்படுகின்றது. இங்கு வடிவத்தைத் தேவையற்ற விதத்தில் கு.ப.ரா. நீட்டிக்க வில்லை 'தேவையற்ற உடல் வருணனை, நிகழ்ச்சிவருணனை என்கிற வடிவ உத்திகளுக்குள்ளே கால் கை நீட்டிப் படுத்துக் கொண்டு வாசகனின் எதிர்பார்ப்புக்கு தீனியிட்டுக் கொண் டிருக்கவில்லை.' இலக்கிய ஆளுமை கு.ப.ரா.விடம் இருந்தது. இதைவிட வாசக ஆளுமையே தி ஜா ரா. விடம் இருக்கிறது. இதுதான் வேறுபாடு. இதுவே சனரஞ்சக வாசலாக அமை கிறது.

ஒரு கிழவன், இளமையான அழகான பெண்ணைக் காண்கின் றான். யோசிக்கிறானாம்.

> 'அது என்ன பெண்ணா? முகம் நிறையக் கண்; கண் நிறைய விழி; விழி நிறைய மர்மங்கள்; உடல் நிறைய இளமை; இளமை நிறைய கூச்சம்; கூச்சம் நிறைய நெளிவு; நெளிவு நிறைய இளமுறுவல் இதுபெண்ணா?'
>
> (சண்பகப்பூ).

இது கதைக்குத் 'தேவையற்ற வருணனையாக' இருப்பினும் கதைக்கு அப்பாற்பட்ட வாசகனின் எதிர் பார்ப்பில் ஒரு கிழ வனையும் குமரியையும் நிறுத்தி விடுகிறது. இது இவருக்கு சனரஞ்சக மூலதனமாக அமைந்து விடுகின்றது. கணவ னுடன் குடித்தனம் செய்யும் பாலியைப் பற்றி:

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பாலிக்கும் அவருக்கும் பதினைந்து வயது வித்தியாசம் இருந்தது... ரங்குவிற்கு வயது வித்தியாசம் மட்டுமின்றி வேறு என்ன என்னவோ வேற்றுமைகள் அவர்களுக்கு இடையில் இருப்பது போலப் பட்டது. பாலியின் உருண்டு திரண்ட கைகள், தோள்கள், பெரிய, நீலம் ஓடிய நனைந்தாற்போன்ற கண்கள், ஒரு வகையிலும் சேர் முடியாத சந்தனக் கட்டை வர்ணம்... ஆளுக்கு ஒருவகை யான புன்முறுவல்... கையிலும் காலிலும் நீண்டு குவிந்த விரல்கள், வழ வழவென்று குழைந்த கைகள், எப்படிப் பார்த்தாலும் எடுப்பாக இருக்கும் முகம், நீண்டு முதுகில் புரண்ட பின்னல்...

ரங்குவிற்குப் பொறுக்கவில்லை.

(தூரப் பிரயாணம்)

வாசகனும் பொறுத்துக் கொள்ள இயலாதபடி, 'இயல்பான வருணனையிலிருந்து அரை நிர்வாண வருணனைக்குத் தாவிச் செல்லும் இந்த உத்தியே' இவரது தளமாகின்றது. 'கற்பனை விற்பனைக்கன்று' என்பது மணிக்கொடியின் இலட்சியம். மணிக்கொடிக் கலைஞராகவும் இருந்த தி. ஜா. ரா., அவ்வாறு தொடர்ந்து இருக்க முடியவில்லை என்பதையே அவரது வடிவக் கூறு விளக்குகிறது. இது சனரஞ்சகத்தின் வெற்றியாகும்.

உரையாடல் திறன் கொண்டு விளக்கும் இவரது சில கதைகளில் கதைகளைப் படித்து முடித்தபின் மீண்டும் அதே உரையாடலைத் தொடர்ந்து படிக்கிற பொழுது 'அது வேறு ஓர் அர்த்தத்தைக்' கொடுக்கிறது. கதை படிப்பதற்கு முன் அதற்கு ஓர் அர்த்தம்; படித்தபின் வேறு அர்த்தம். ரங்கு பாலியைக் காண வருகின்றான். இவர்களுக்கு இடையிலான உறவு கணவன் சர்மாவுக்குத் தெரியாது:

''அண்ணா இன்னும் முழிச்சுக்கலையா?''

''இன்னும் முழிச்சுக்கலை நீ வரபோதெல்லாம் அவர் தூங்கிண்டுதான் இருக்கார்.''

அவன் முகம் இந்த இங்கிதத்தைக் கண்டு வியப்பில் ஒளி விட்டது.

இதன் முழும் அர்த்தமும் அவனுக்குத்தான் தெரியும்.

(தூரப்பிரயாணம்)

கதையைப் படித்தபின் இதன் முழு அர்த்தமும் வாசகனுக்குத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தெரிந்து விடும்; இது மாதிரி வேறு சில கதைகளிலும் (மறதிக்கு, வீடு) உண்டு. சில கதைகளில் 'அடுத்த என்ன நிகழவிருக்கும் என்பதைத் தூண்டும் விதத்திலும் இந்த உரையாடலை' நீட்டித்து விடுகிறார். மறதிக்கு என்ற கதையில் கனகம், தான் ஒருவனிடம் ஏமாந்ததை கணவனிடத்தில் விளக்குகின்றாள். ஒரு 'சிறிய நாடகம் போல' இந்த உத்தி அமைக்கப்பட்டு, உரையாடல் மூலம் நகர்த்தப்படுகின்றது. இவளும் மனதறிந்தே தவறிழைத்திருக்கும் இந்நிகழ்ச்சி 3 பக்கங்களுக்கு மேல் விளக்கப்படுகின்றது. இது 'கதைக்குத் தேவையற்றதெனினும் உருவாக்கப் பட்ட வாசகர் கூட்டத்துக்குத்தேவையானதாகும். வாசகனை ஒருவித மன நிலைக்குத் தயார் செய்யும் உரையாடல் திறன் கொண்டு இது விளக்கப்படுகிறது ரயில் கார்டு கனகத்தைத் தன் வசப் படுத்தும் முயற்சியில் இவளுக்குப் பயம் போய் விடுகிறது.

''எனக்குப் சிரிப்பா வந்தது. அவனும் சிரிச்சான். 'உன் பெயரென்ன?' ன்னான்.''

''உங்க பேரென்னன்னா?''

''உன் பேர்னு?''

''ஹாம்''

''சொன்னேன், 'உனக்கு மேலே பேரும் அழகா இருக்கே'ன்னான். 'நான்ஒன்னும்அழகில்லை'ன்னேன். 'நீயா நீயா நீயா'

ன்னு கிட்ட வந்து...

''ம்...''

''... ... ...''

பேச்சு நின்றுவிட்டது

... ...

''யார் அந்தப்பாவி?''

''... ... ...''

நானும் பாவிதான்...''

(மறதிக்கு)

நுட்பவார்ப்புத்திறன் கொண்ட உரையாடல் பகுதி இதுவாகும். கார்டு 'உன் பெயரென்ன' என்று கேட்டதாக கனகம்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கூற, அவள் கணவன் 'உங்கபெயரென்ன' என்று கேட்டானா என்று இவளிடம் கேட்கிறான். அவள் பதில் சொல்கிறாள். அவன் விஷயத்தை ஊகித்து அறிந்துகொள்கிறான் அவனுக்கு விஷயம் விளங்கியதும் 'ஹூம்' என்றவன் 'ம்' என்று தான் சொல்கிறான். அதன்பின் உரையாடல் அறுந்து போகின்றது. இது தேவையற்ற நீட்டிப்பு மட்டுமல்ல. அந்த நீட்டிப்புக்குள்ளேயே வாசகனை அடுத்த அடுத்த நிகழ்ச்சிக்குள் தள்ளிவிட்டு இறுதியில் 'நானும் பாவிதான்' என்று சடக்கென்று முடிகின்றது. 'இங்குதான் இலக்கிய ஆளுமை குன்றி வாசக ஆளுமை மேலோங்கி விடுகின்றது'. தரமான இலக்கியம் என்பது வெறும் தரப்படுத்துதல் (Standardisation) என்ற நிலையிலிருந்து இழிந்து கவர்ச்சி உந்துதலுக்கான கருவியாக மாறுகின்றது. வீடு என்ற கதையிலும் தன் மனைவி இன்னொருவனிடத்தில் சோரம் போய்விட்டாள் என்பதைத் தெரிந்து கொண்ட கணவன் அதை அவளுக்கும் சோர நாயகனுக்கும் தெரியப்படுத்தும் கட்டம் மிக நீண்ட உரையாடல் பகுதியாகவே விரிகின்றது. வாசகனது கற்பனைக்குள் மட்டும் அடைபட்டுக் கொண்டிருக்கின்ற எதிர்பார்ப்பை நீண்ட பகுதி கொண்ட நாடகம் போன்று வருணிக்கும் பொழுது அதற்குரிய சந்தை மதிப்பு மகத்தானது ஆகும். தி.ஜா ரா. வின் வடிவ உத்தி இந்த சந்தை மதிப்போடு தொடர்புடையது. இந்த அழகியல் மதிப்புகள், இவரது உள்ளடக்கத்திற்கும் வாசகர்தள எதிர்பார்ப்புக்கும் ஏற்றவையாகும். தி ஜா ரா., வின் இலக்கிய வடிவ மேன்மைத்தனம் இதற்குக் கட்டுண்டு போய்விடுகின்றது. இதுதான் வடிவத் தரத்தின் மீது வணிகமயம் அடைந்தவெற்றி. இது பெரு வணிகக்கும்பலின் நலனுக்கான கருத்தியலோடு தொடர்பு கொண்ட அழகியல் ஆகும். இந்த அழகியல் அம்சங்களை நாம் பொதுமையான அளவு கோல்களாக (universal scales) ஏற்றுக் கொள்ள இயலாது. இங்குதான் அழகியல் அம்சங்களை உள்ளடக்க ரீதியில் பிரித்தறிய வேண்டிய தேவையுள்ளது. வாழ்வின் பிறழ்வையும கோணலையும் அனுதாப நிலையில் எழுதுவதில் கு.ப.ரா.வை இவர் பின்பற்றினாலும் இவரது இலக்கியத் தரமிக்க எழுத்தாற்றல், வாசகக் கவர்ச்சிக்குரிய சனரஞ்சகவாதத்துடன் இணைகின்றது இலக்கிய நோக்கில் முரண்பட்ட நிலைபாடு கொண்டவர்கள் கூட தி.ஜா.ரா., வைப் போற்றுதலுக்கு இதுவே காரணம் ஆகும். அதிகமான வாசகர்களைச் சென்றடைய வேண்டும் என்பதில் தி.ஜா.ரா., வுடன் வேறுபாடு கொள்ள இயலாது. ஆனால் அந்நிலையை எப்படி அடையவேண்டும் என்பதில் வேறுபட வேண்டிய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அவசியம் உள்ளது. இந்நிலையில்தான் தி.ஜா.ரா.,வின் வடிவ அம்சங்களை அவரது படைப்புலகம் மட்டுமன்றி, அவரது வாசகர் தளமும் எழுத்துத்தளமும் நிர்ணயிக்கின்றன. இந்த வாசகர்களத்தை நிறைவு செய்ய அவர்களது குறுகுறுப்புக்குத் தீனியிட வேண்டியுள்ளது. தி.ஜா.ரா.வின் வடிவமும் நிறைவேற்றியுள்ளது. ஆகவே அவர் பல பத்திரிகைகளின் செல்லப்பிள்ளையாகவே இருந்தார். இவர் இலக்கியத்தரமிக்க சனரஞ்சக நிலைபாட்டை எடுத்த செல்லப்பிள்ளை. இன்னொரு செல்லப்பிள்ளையும் 1940-களில் உருவானார் இலக்கிய ஆளுமை எதுவுமற்ற சனரஞ்சக எழுத்தாளரான அகிலன் என்பவரே அவர். இந்த விதத்தில் இவர் கல்கியின் வாரிசாக உள்ளார் எனலாம். இவர் கதை சொன்னார்! எழுதவில்லை. இன்னோர் எழுத்தாளரின் கதைகளை நாம் யாரிடமும் மீண்டும் சொல்ல முடியாது; வாசிக்கத்தான் கொடுக்க முடியும். அவர் லால்குடி சப்தரீஷசன் ராமாமிர்தம் ஆவார்.

9. லா. ச. ராமாமிர்தம் கதைகள்.

இவரது சிறுகதை முதன்முதலில் தமிழில் வெளிவருவதற்கு (1938- மணிக்கொடி) முன்னரே ஆங்கிலத்தில் வெளிவந்த Short Story என்ற இதழில் Babuji (1934) என்ற சிறுகதையை எழுதியுள்ளதாக அறிகிறோம். 'வடமொழி மரபில்' ஊறிய லா.ச.ரா., தனக்குரிய இலக்கிய ஆதரிசனங்களாக 'பரமஹம்சரின்' தத்துவத்தையும் 'எர்னஸ்ட் ஹெமிங்வேயின்' நடையையும் கொண்டுள்ளார்.[51] ஒருவிதத்தில் மௌனியின் வளர்நிலையாக இவரைக் காணலாம். இவரைப் பொறுத்த மட்டில் மனிதன் தன் உண்மையான தன்மையை அடையாளம் காண்பதற்கான தேடலே இலக்கியம் ஆகும். இந்த உண்மையான தன்மையைக் கண்டறியும் உணர்வு நிலையே நித்தியம் என்றும் அந்த நித்தியத்தை எழுத்தில் வடித்தலே இலக்கியம்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். இவரது எல்லாக் கதைகளின் இந்த அடிப்படையை இவரே விளக்குகின்றார்! [52]

> ''இத்தனை கதைகள் எழுதியதும் இனி எழுதப்போவது எத்தனையானாலும் அத்தனையும் நித்தியத்துவத்தின் ஒரே கதையின் பல அத்தியாயங்கள் தான்.''

இந்த 'நித்தியத்துவத்தைக் கண்டறியும் கணநேரத்திய உணர்வே' இவரது இலக்கியக் கருவாகும். எனவே நிகழும் கணத்தின் இருப்பே— அந்த இருப்பில் வெளிப்படும் மன நிலையே இவரது இலக்கியக்கருவாகும். அந்த உணர்வு தோன்றிய சூழலும் அந்தச் சூழலை உருவாக்கும் சமூகமும் இவருக்கு இரண்டாம் பட்சமானவையாக ஆகி விடுகின்றன. இந்தக் கருத்தமைவுப் பின்னணியில் லா.ச.ரா., கதைகள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

இவரது கதைகள் குடும்ப நிகழ்வுகளாகும். இந்த விதத்தில் இவரது கதைகளில் புறவுலகு மறுக்கப்படவில்லை. குடும்ப உறவில் உள்ள சகல அம்சங்களும் உணர்வு நிலைகளும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. ஆயின் குடும்ப அமைப்பிற்கு உள்ளேயே இவரது கதைகள் நிறைவடையவில்லை. குடும்ப அமைப்பிற் குள் நிறைவின்மை உள்ளது. இந்த நிறைவின்மையால் சலனப்பட்டு, குடும்ப அமைப்பிற்கு வெளியே நிறைவைத் தேடி வெளியேறுவதாக இவரது கதைகள் உள்ளன எனலாம். இவற்றைப் பல குறியீட்டு விளக்கங்களில் எழுதியுள்ளார் ('பூர்வா, குருஷேத்திரம், கொட்டுமேளம், கிண்ணங்கள்') இது ஒரு விதத்தில் கண்டால் அப்பாலை வெளியிலான இலக்கிய உலகை எடுத்து விளக்குவன போலும் அமை கின்றன. ஆனால் இவர் கதை முற்றிலும் உடன்பாட்டு நிலைக்குக் கொண்டுவராமல், யதார்த்தவுலகின் இருப்பையும் புறக்கணிக்காமல் இரண்டையும் இணைக்கும் போக்கில் உள் ளார். இந்த விதத்தில் இவர் மௌனியின் தொடர்ச்சியும் விடு படுத்தலாகவும் உள்ளார். எனவே இவரது கதைப்பொருள்கள் தமிழுக்குப் புதியவை என்று கூறமுடியாது. ஆனால் அவற்றுக்கு இவர் வடிவம் கொடுத்த முறை குறிப்பிடத்தக்க தாகும்.

இவரது கதைகள் உணர்வு நிலையின் ஆழத்தை விவரிக்கும் நோக்கம் கொண்டவையாதலால் அவை பெரும்பாலும் 'பாத்திரத்தின் கூற்றுகளாகவே' வந்துள்ளன. பாத்திரங்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களின் நினைவுகள் அலை அலையாக வருணிக்கப்பட்டு கதை நகர்த்தப்படுகிறது. புதுமைப்பித்தனிடத்தில் தோன்றி மௌனியிடம் வளர்ந்த இந்த உத்திமுறை இவரிடத்தில் ஓர் உருவப் போக்காகவே வளர்ந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். இவரது கதைப் பின்னலே இந்த உத்தியின் விரிவாகவும் முழுமையாகவும் உள்ளது கதையின் தொடக்கமே இதில் அமைந்து விடுகிறது. 'த்வனி, கதை. தொடங்கும் பொழுதே புகை வண்டிப்பாலத்தில் ஒருவன் இறந்து கிடக்க, கதை நாயகன் இருளைப்பற்றி—தன் அம்மாவின் சாவைப் பற்றி — இப்படி நினைக்கத் தொடங்கி விடுகிறான். 'வியூகம்' இப்படித் தொடங்குகிறது. ஒரு பருந்து வட்டமிட்டுக் கொண்டே வானிலிருந்து இறங்குவதைச் சொல்லி விட்டு,

> ''அவனுடைய அப்போதைய மனநிலையில் அதன் விரிந்த சிறகுகள் ஊரையே போர்த்துவது போல் இருந்தன''.

அதன்பின் மனநிலை உணர்வுச்சித்திரிப்பில் கதை வளர்கிறது. இவரது பாத்திரங்கள் பெரும்பாலும் தத்துவ தரிசனலயிப்பில் ஆழ்ந்து இருப்பனவாகவே காட்டப்பட்டுள்ளன. சாதாரண நிலையில் உள்ள பாத்திரங்கள் கூட அசாதாரணத் தத்துவங்கள் பேசுகின்றன. இந்நிலையில் பாத்திரங்களின் இயல்பான நிலைமைக்கும் கதை நிலைமைக்கும் இடையிலான முரண்பாட்டைக் காண்கிறோம். 'ஜமதக்னி' கதையில் மாஞ்சியின் கணவன் பேசுகிறான்;

> ''நாம் இறக்கவில்லை. ஏனெனில் நம்மால் இறக்க முடியாது. உயிர் பிறந்தது எப்படியோ ஏனோ, பிறந்து விட்டது. பிறந்தபின் அதனால் இறக்க முடியவில்லை. இருந்துதான் ஆகவேண்டும். ஆனால் சரியாய் இருக்கும் முறையைத் தேடித்தேடி, இருந்து இருந்து. மாற்றி மாற்றி, மாறி மாறித் தவித்துக் கொண்டிருக்கிறோம். இதுதான் நம் தவிப்பு''

இதைப் போன்ற பல கதைகளிலும் ('அகிலா' 'கணுக்கள்' 'இவளோ' 'ஏன்' 'த்வனி') காணலாம். இத்தகைய பாத்திரங்களை தன் பிரதிபலிப்புகளாகவே லா.ச.ரா., படைத்துள்ளார் என அறிகிறோம்.[53] பாத்திர வார்ப்பில் பாத்திரத்தின் சுயத்தைக் (Originality) காணாமல் லா ச. ரா., வைக் காணநேரிடுகிறது. இது பாத்திர வார்ப்பைச் சிதைக்கிறது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இங்கே பாத்திரத்தின் புறவய இருப்பைக் காணாமல் பாத்திரத்தைத் தன் உடைமை என ஆசிரியர் எண்ணத் தொடங்கியபின் பாத்திரம் அக நிலைப்பட்டதாக (Internalised) மாறி விடுகிறது. அதன் பின் சமுதாயப் பொருளாக இயங்குவதற்குரிய அவசியத்தை அது இழந்து விடுகிறது. பின்னர் அது லா.ச.ரா., வின் வெறும் பிரதிபிம்பமாகவே காட்சியளிக்கிறது. இந்நிலையே பாத்திர வார்ப்பு சிதைவின் தொடக்கமாகும்.

உணர்வு நிலை ஆழச்சித்திரிப்பில் இட வருணனைக்குப் பெரிதும் இடமில்லை. ஆனால் பாத்திர உடல்/உள வருணனை இடம் பெறுகின்றன. பாத்திரத்தின் நினைவுக்கு ஏற்பவே உடல் வருணணை கூட அமைகின்றது. 'ஜ்வாலை' கதையில் குருக்களின் தோற்றத்தைக் கனவில் கண்ட பெண்ணின் கூற்றாக வருணனை இடம் பெறுகின்றது.

> ''செக்கச் செவேலென்று நல்ல சிவப்பு. அந்த மயிரும் நன்கு அடர்த்தியா பட்டுக் குஞ்சம் மாதிரி சுருட்டை சுருட்டையா. பளபளன்னு காது, புடர், நெத்தி முன்னாடிக்கே எல்லாம் தொங்குகிறது. கருகருன்னு தாடி வெச்சிருக்கான். ......''

பாத்திரத்தின் மனநிலை வருணிப்பில் உவமையும் உருவகமும் இடம் பெறுகின்றன. இவை இவரது நடையை வசனத்தன்மையிலிருந்து கவிதைத் தன்மைக்குக் கொண்டு செல்கின்றன. பல கதைகளில் உரையாடல் இதற்குப் பயன்படுகின்றது. தாய்மைப் பேறு அடையாத மருமகளிடம் மாமியார் பேசும் உரையாடல் பகுதி இதற்கு எடுத்துக் காட்டாகும்.

(இதழ்கள் 8)

> ''அதற்கு ஒரு வேளை வர வேண்டாமா?''
>
> ''அம்மா, நீங்கள் சொல்கிற அந்த வேளைதான் என்ன?''
>
> ''நான் சொல்கிற வேளை, தைரியம் உசிர், தாய்மை, அடிவயிற்றின் மிருது எல்லாம் ஒன்றே தான்?.''
>
> ''நீங்கள் சொல்கிற அந்த ஒன்று தான் என்ன?''
>
> ......
>
> அது அவரவர் புரிந்துகொண்டதற்குத்தக்கபடி, இருதயம் பூத்தற்குத் தக்கபடி. அவரவர் எண்ணத்துக்குத் தக்கபடி. எண்ணம் கை கூடினதற்குத் தக்கபடி''.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இந்த உரையாடலைப் பேசுவதற்கு ஏற்ற வகையில் தத்துவத்தேடலும் விசாரமும் கொண்டவர்களாக அந்தப் பாத்திரங்கள் இல்லை. எனவே இந்த உரையாடலின் தத்துவக்கனத்தைக்குறிப்பிட்ட பாத்திரங்கள் தாங்கிக்கொள்ள இயலவில்லை. இந்த முரண்பட்ட நிலை இங்கு கருதத்தக்கது ஆகும் இயல்பான நிலையில் உரையரடல்பகுதி காணப்படு கிற இடங்களும் பல உண்டு. உரையாடல் பகுதியே பெரிதும் ஆக்கிரமித்துள்ள கதையான 'இதழ்கள் 4, ஒரு சிறுவனின் மனநிலையைத் தெரிவிக்கின்றது. மீனவர் இனச் சிறுவனின் மொழிநடையில் இந்த உரையாடல் பகுதி அமைந்துள்ளது. இந்தக் கதையில் தந்தையின் மீது பற்றுக் கொண்ட ஒரு சிறுவனின் பாத்திரத்தை இயல்புடன் ஆசிரியர் கொண்டு வந்திருக்கிறார். இவரது பாத்திரங்கள் சமூகப் பொதுமை நிலையிலிருந்து பிறழ்ந்து போனவையாக மட்டுமின்றி, இயல்பானவையாகவும் இருக்கின்றன என்பதற்கு இது ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும். மன்னிப்பு கதையில் வரும் இளைய மகன் 'தீபக்' கதையில் வரும் கணக்குப்பிள்ளை போன்றவர் களை இவ்வாறு குறிப்பிடலாம்.

இவரது கதைகளில் 'சொற்களின் பயன்பாடு' குறிப்பிடத்தக்க விதத்தில் அமைந்துள்ளது. இவர் நினைக்கும் சொல் கிடைக் கும் வரை இவர் அடித்துத் திருத்திக் கொண்டு எழுதும் பழக்கமுடையவர் என அறிகிறோம். அதற்காக ஒரோரு பக்கத்தை பதினெட்டு இருபத்தேழு தடவைகள் எழுத இவர் அலுத்துக்கொண்டதே இல்லை. சொல்லுக்கும் பொருளுககும் இடைப்பட்ட உறவைப் படிப்படியாகக் குறைத்து சொல்லே பொருளாக மாறக்கூடிய சொற்களைப் பயன் படுத்த முனை யும் முயற்சியாகும். இக்கட்டத்தில் சொற்கள், சூத்திரத்தில் வருகின்ற பரிபாஷைகளாக மாறிவிடுகின்றன.[54]

> ''சொல்லும் பொருளும் நெஞ்சில் கண்ணாமூச்சி ஆடுகின் றன. வரம்புகள் கடந்த விஷயங்களை எழுத்தில் பிடிக்க முயல்கையில் அவை நழுவுகின்றன. ஊடாடு கின்றன. பாஷையே பரிபாஷையாக மாறுகின்றது.''

பாத்திரங்களின் மனநிலையோடு ஆசிரியன் மட்டுமே ஒன்றி விடக் கூடிய அளவுக்கு இந்த வார்த்தைகள் குழுஉக்குறி களாகி விடுகின்றன.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

''நான் எனக்கு இல்லை. பின் யாருக்கு?
யாருக்கு?

கேள்விகளே மலர்கள். அவற்றின் அர்த்தங்களே அந்த மலர்களின் மணங்கள். அந்த அர்த்தங்களுள் புதைந்த பதில்களுக்கு அந்த கேள்வி மலர்களே அர்ச்சனைகள்.'

'(இதழ்கள் 3)'

இவரிடத்தில் அர்த்தத்தை மீறிய—அர்த்தத்தை இழந்த—வார்த்தைப் பிரயோகங்கள் காணப்படுவதால் வார்த்தைகளின் சேர்க்கை, பாரம்பரிய வாக்கிய அமைப்பிலிருந்து மிகவும் மாறுபாடு கொண்டுள்ளது. ஒரே சொல்லிலும் இவரது வாக்கியம் முடிகிறது; எண்ணற்ற சொற்களைக் கொண்டு எண்ணங்களைப் பின்னிப்பின்னி நீண்ட, பிரமிப்புத் தட்டுகிற வாக்கியங்களையும் காண்கிறோம். ஒரே சொல்லைப்பல தடவைகள் அதே அர்த்தத்திலும் வேறு அர்த்தத்திலும் அர்த்தமில்லாமலும் பயன்படுத்தி வாக்கியங்களை அமைக்கும் முறையையும் கையாள்கின்றார். மேலும் செய்யுளின் யாப்பு மரபை வசனத்துக்குள் கொண்டு வந்து 'வசனச் செய்யுள்' என்ற வடிவத்தில் தொடர்களை அமைத்துள்ளார், இவ்வாறு பல விதங்களில் இவரது வாக்கிய அமைப்பு வெளிப்பட்டுள்ளது. இவை எல்லாவற்றிலிருந்தும் தமிழ் வசன நடைக்கு இவரது பங்களிப்பை நாம் கண்டறிந்து விளக்க முடியுமெனினும், இந்த வாக்கிய அமைப்பு உத்திகள் எந்த அளவிற்கு பாத்திரங்களின் உணர்வு நிலையோடு இயைந்துள்ளன எனக்காணுதல் அவசியமாகும். பாத்திரங்களைத் தமது சுய பிரதிபலிப்புகளாகச் செய்வதில் இவருக்கு உள்ள கூடுதலான அக்கறை. பாத்திரங்களின் இயல்பான உணர்வு நிலையோடு இயைந்து வராமல் முரண் கொள்கின்றன. இதுவே கதையின் புரிதலுக்குத் தடையாகவும் சில நேரங்களில் இருந்து விடுகிறது. ஆனால் வாசகனுக்குப் புரியாமல் இருப்பது குறித்து இவர் பெரிதும் கவலை கொண்டதாகத் தெரியவில்லை.[55]

''இன்றைக்குப் புரியா விட்டால், நாளைக்குப் புரிகிறது. அட, கடைசி வரை, புரியாமல் இருந்தால்தான் என்ன? இருந்து விட்டுப் போகட்டுமே!

எல்லாமே புரிந்து விடும், புரிந்தாகணும் என்று எதிர் பார்ப்பது முறையன்று. அப்படி முழுக்கப் புரிந்து கொள்வதற்கும் அல்ல......

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

விஷயம் அதனதன் உருவில், ஒரு ஒருவழி வெளிப்படக் காத்திருக்கிறது. அதனதன் வேளையில் வெளிப்படு கிறது.

விஷய தாதுக்களின் நியதியே இதுதான். மீண்டும் மீண்டும், அவரது பூத்ததற்குத் தக்கபடி.''

வசனத்தின் தோற்றமே, கருத்துகளைப் புரியும் விதத்தில் எழுத வேண்டிய தேவையிலிருந்து தொடங்கியது. ஆனால் இங்கு வசனம் இருப்பு கொள்ளவேண்டிய அவசியத்தையே லா.ச ரா., மறுக்கிறார். இந்த மறுப்பே, புரியாமையின் அடிப்படையாகும். அவரவர் பூத்ததற்குத் தக்க படியும் அதனதன் வேளையிலும் வாசகனுக்கு இது புரியும் அளவிற்குப் புரியும். இத்தகைய வாசகனை நோக்கியே இவரது எழுத்துகள் உள்ளன.[56]

''படித்தோ, கேட்டோ, நான் சொன்ன சொல்லில் அவன் கண்ட பொருளுக்காக ஒருவன் வயிறு குளிர்ந்து மனமார என்னை வாழ்த்துகையில் நான் எனக்குத் தெரியாமலே, அவன் மலர்ச்சியிலே அவன் உள் சத்துடன் கலந்து அவன் சந்ததி மூலம் விருத்தியா கிறேன்.''

சிக்கனப் பயன்பாடு அற்ற வார்த்தைகளின் சேர்க்கை மூலம் இவர் கொடுக்கும் அர்த்தப் பிரமிப்பு ஒரு புறம் இருக்க, இவ ரது எழுத்துகள் அபூர்வமானவாசகனின் அபூர்வமன நிலையில் உணரப்படுந் தன்மையான எனக் குறிப்பிடுகின்றார். ஆனால் இவரது கதைப் பொருள்கள் அபூர்வமானவையன்று. ஆனால் இவரது கதை எழுதும் முறை, இந்தஅபூர்வத்துவதைத் நோக் கியதாக உள்ளது. அகிலன் போன்றோரும் வாசகனை எதிர் நோக்கியே எழுதினர். ஆனால் பட்டாளத்துக்குப் புட்டு அவித்ததைப் போன்று 'இந்தப் பத்திரிகைக்கு இன்னினன்ன மாதிரி' என்று எழுதினர். ஆயிரக்கணக்கான வாசகர்களுக் காக அகிலன் எழுத, ஆயிரத்தில் ஒருவருக்காக லா. ச. ரா. போன்றோர் எழுதினர், இந்த மானசீக உறவே லா. ச. ரர. வின் பலமாகும். வாசகனுக்கும் லா. ச. ரா; விற்கும் மானசீக உறவு ஏற்படின் இருவரும் கலக்கலாம். இல்லையெனில் இவரே ஓர் கதையில் (இதழ்கள் 8) சொன்னது போல

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

குவிந்த இதழ்களுக்குள் மாட்டிக் கொண்ட வண்டு போல தத்தளிக்கலாம்;

UNIVERSITY OF PERADENIYA
30-9-1994
LIBRARY

10. ஜெயகாந்தன் கதைகள்

1950-களில் ஏற்பட்ட பல்வேறு மாற்றங்களின் விளைவாக 'மனிதன், சரசுவதி, சாந்தி, தாமரை போன்ற அரசியல்—சார்பு கலை இலக்கிய இதழ்கள் வெளிவந்தன. இவை கற்பனையை விற்பனையாக்கும் 'கல்கி' 'ஆனந்த விகடன்' போன்றவையாக இல்லை. வாழ்வின் பெருமதிப்பை வருணிப்பதாக 1930 களில் வருணிக்கப்பட்ட கலைமகள் 1950 களின் வணிகமயத்தோடு ஒட்டிப் பயணம் செய்தது. எங்கெங்கு காணும் வறுமையைக் கண்டறியும் நோக்குடையதாகக் கருதப்பட்ட 'மணிக்கொடி' இதழின் தொடர்ச்சி போன்றே இவை வந்தன. எனினும் 'மணிக்கொடி' இதழுக்கும் இவற்றுக்கும் பல வேறுபாடுகள் உண்டு. 'மணிக்கொடி' அதன் அறிவிக்கப் பட்ட போக்கிற்கே தொடர்ந்து நேர்மையாக இல்லாத வகையில் உள் முரண்பாடுகள் கொண்டதாக இருந்தது. இந்தப் பத்திரிகைகள் அத்தகைய உள் முரண்பாடுகளைக் கொண்டிருக்கவில்லை. மேலும் 'மணிக்கொடி' எழுத்தாளர்கள் அனைவருக்கும் எப்பொழுதும் சமகாலப் பிரக்ஞை இல்லை. எப்பொழுதோ தோன்றும் வாசகனுக்காக இப்பொழுது சோதனை செய்து கொண்டிருந்தனர். ஆனால் இந்தப் பத்திரிகைகள் சமகால வாசகனுக்கு சமகால விஷயங்களைக் கொடுக்கும் சமகாலப் பிரக்ஞை கொண்டவையாகும். இதைக் கலை வடிவிலும் கொடுக்க முயன்றனர். அகிலன், கல்கி, அண்ணாதுரை போன்றோர் பட்டாளத்துக்குப் புட்டவித்துப் போட்டதைப் போலவும் மௌனி, லா.ச.ரா., போன்றோர் 'அவரவர் பூத்ததற்குத் தக்கபடி பரிபாஷைகளுடன் விளையாடி என்றோ வரும் அபூர்வ வாசகனுக்கு' எழுதியதை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

போலவும் இவர்கள் எழுதவில்லை. இந்த இரண்டு முனைக் கோடிப் போக்குகளில் இவர்கள் சிக்கிக் கொள்ளவில்லை. இவர்கள் 1950 களில் தோன்றிய வெகுசன இயக்கத்தினால் முன்னணிக்குத் தள்ளப்பட்டவர்கள். குறிப்பிட்ட அரசியல்—சமூக நோக்கோடு இவர்கள் சிறுகதைகளைப் படைக்க வேண்டும் என விரும்பினர். கல்கியைப் போல அல்லாமல் நல்ல கலை வடிவில் படைக்க வேண்டும் என்றும் விரும்பினர். இது குறித்து 'சரசுவதி' பத்திரிகையில் 'முற்போக்கு இலக்கியம்' என்ற கட்டுரையில் 'தொ.மு. சிதம்பர ரகுநாதன்' குறிப்பிட்டுள்ளார்.[57]

> ''நல்ல கருத்தை மட்டும் பிரதி பலிப்பதால் ஒன்று நல்ல இலக்கியமாகி விடுவதில்லை. நல்ல கலையழகுகோடு பிரதி பலிப்பது தான் நல்ல இலக்கியமாகும். மனிதனின் மகோன்னதமான உணர்ச்சிகளை, மனித குலத்தை மேலும் மேலும் வளர்த்து மனிதர்களாக்கும் உணர்ச்சிகளை — மனிதர்களாக்க வேண்டும் என்ற நல்லுரிமைப் போரில் எழும் உணர்ச்சிகளைச் சிறந்த கலையழகோடு வெளியிடும் இலக்கியங்கள் என்றும் சிரஞ்சீவிகளாக இருக்கும்.''

இவர்களிடம் புதிய கருத்துக்களைக் காண்கிறோம். இவர்களுக்கு முன்னரே மனித நேயம் சிறுகதைகளில் உள்ளடக்கமாக அமைந்திருப்பினும், இவர்கள் கதைகளில் அது செயலூக்கமிகு மனித நேயமாக அமைந்தது. தமிழ்ச்சிறு கதையுலகுக்கு இது புதியதாகும். 'மணிக்கொடி' வறுமையைக் கண்டறிந்தது. நம்பிக்கை வறட்சியை — மெஷின்யுகத்தை மனக்குகை ஓவியங்களாக மட்டுமே படைத்தது. பிரச்சனைகளைப் புறந்தள்ளி எழுதுவதை விட — அல்லது, அதையே சுவாரசியத்துக்குரியதாக இலட்சியமயப்படுத்தி எழுதுவதை விட — மணிக்கொடியின் போக்கு சற்று மேலானது இதன் மிகை அழுத்தம், வாழ்வில் விரக்தியையும் வெறுப்பையும் ஏற்படுத்தியது. ஆனால் புதிய பத்திரிகைகள் மனிதர்களின் உணர்ச்சிகளை மட்டுமின்றி, மனிதனை மனிதனாக்கும் போராட்டத்தில் எழும் உணர்ச்சிகளையும் இலக்கியங்களாக்க முனைந்தன. இத்தகைய போர்க் குணம் சிறுகதைக்குப் புதியதாகும். இதற்கேற்ப சிறுகதைக்குள் புதிய புதிய பாத்திரங்கள் அறிமுகமாயினர். கூலிக்காரர்கள், ஆலைத் தொழிலாளர்கள், சேரிமக்கள், விபச்சாரிகள், பிச்சைக்காரிகள், சிறுவிவசாயிகள், ஏழைகள் ஆகிய வாழ்வு மறுக்கப்பட்ட சமூக நிலையினர் பாத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

திரங்களாக அறிமுகமாயினர். இத்தகைய பாத்திரங்கள் இதற்கு முன்னரே அறிமுகமாயிருப்பினும், இங்கே வேறுபட்ட கோணங்களில் அறிமுகமாகியுள்ளனர். இந்த விதத்தில் இவர்கள் இலக்கிய நோக்கு, இவர்களது சமூக இலட்சியத்தோடு தொடர்பு கொண்டிருந்தது. ஜெயகாந்தன் மனிதன் (இதழ் எண்7) இதழில் எழுதியுள்ளார். [58]

> ''போலியைச் சுட்டெரிக்கும் புதுமைகளை, வாழ்க்கையை அலசிப்பார்க்கும் ரசாயனங்களை, சமுதாயத்தின் புற்று நோய்களுக்கு மின்சார சிகிச்சையளிக்கும் புத்தம் புது முறைகளை... மனித உள்ளத்திலே எங்கோ ஒரு மூலையில் செய்வதறியாது ஏங்கிக் கிடக்கும் மனிதாபிமானத்தைத்தட்டிஎழுப்பும் சித்திரங்களை அந்த அபிமானத்துக்குவிரோதமாக இருந்த இருந்து, வருகிற மனித மிருகங்களின் மேல் வெறுப்பைக் கக்கி உங்கள் நல் வாழ்வுக்குவழி தேட முயலும் நவயுகப் பத்திரிகைகள்...''

என்று பத்திரிகைகளின் நோக்கு குறித்து எழுதியுள்ளார். இந்த நோக்கு தமிழுக்கு அன்று புதியதாகும். இந்த நோக்கின்படி, இவர்கள் படைப்புகள் அமைகின்றன. எனவே இவற்றுக்கான வடிவ அம்சங்கள்வித்தியாசமானவை. 'சுட்டெரித்து, அலசிப் பார்த்து, சிகிச்சையளித்து, தட்டியெழுப்பி, வெறுப்பைக் கக்கும் நோக்கம் கொண்ட கருத்துகளுக்கான வடிவ அம்சங்களாகும் ,என் கதைகள் ஊருக்கு உபதேசம் செய்யும் நோக்கம் கொண்டவை அல்ல' என வெளிப்படையாகச் சொன்ன புதுமைப்பித்தனின் வடிவ அம்சங்களிலிருந்து இவை வேறுபட்டேயுள்ளன. தாமே பாத்திரங்களாகி அவற்றின் உர்ணவுகளுமாகி தமக்குள் தாமே சுருங்கி போய்விட்டமௌனி லா. ச. ரா; ஆகியோரின் வடிவ அம்சங்களிலிருததும் இவை வேறுபட்டேயுளளன. இந்த இடத்தில் புதுமைப்பித்தனின் போக்கு, கல்கியின் போக்கு, மௌனியின் போக்கு ஆகியவற்றிலிருந்து இவர்களது போக்கு வேறுபட்டது என்பதை உணர்ந்து, மேற் சொன்ன எழுத்தாளர்களின் கதைகளில் கண்டறியும் வடிவச் செம்மைகளையும் அவற்றுக்கான அழகியல் அளவுகோல்களையும் இவர்களது கதைகளில் கண்டறிய முனைதலோ பயன்படுத்த முனைதலோ கூடாது, 'இவர்கள் கதைகளின் வடிவ நேர்த்திகள் வேறு; அவற்றுக்கான அழகியல் அளவுகோல்கள் வேறு. இந்த அடிப்படையில் இவர்கள் கதைகளின் வடிவ அம்சங்களைக் கண்டறிய வேண்டும். முதலில் ஜெயகாந்தனைக் காண்போம்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஜெயகாந்தன் காட்டும்சூழ்நிலைகள்—பாத்திரங்கள்—உணர்வுகள்ஆகியவை அனைத்தும் புதியவை. அடிப்படைக் கருத்தைக் கதையாக்குவதற்குரிய கதைப்பின்னலை இவரிடத்தில் காணலாம். கதைகள் பலருக்கு அர்த்தமாக வேண்டும் என்ற கண்ணோட்டமே இவரிடத்தில் இருந்ததால் சோதனை ரீதியில் கதைகளை இவர் எழுதவில்லை. நிகழ்ச்சிகளின் அடுக்கு, பாத்திர உணர்வுக் கோர்வை ஆகிய இவற்றின் மூலமே கதைகள் பின்னப்பட்டுள்ளன. ஜெயகாந்தன் ஒரு முன்னுரையில் எழுதியுள்ளார். [59]

> ''நான் எப்படித் தரிசிக்கிறேனோ அதை அப்படியே எனது நோக்கில் உங்களுக்குக் காட்ட விரும்பும் முயற்சியே எனது கதைகள்''.

இவரது நோக்கில் விஷயத்தைக் கொடுக்க முனையும் பொழுது வாசகனோடு கலந்துரையாடும் போக்கில் கதை பின்னப்பட வேண்டிய அவசியம் உள்ளது. எனவே இவரது கதைகள் பெரும்பாலும் ஆசிரியரே கதை கூறும் உத்தி முறையில் கூறப்பட்டுள்ளன. இடை இடையே பாத்திரங்கள் பேசினாலும் பாத்திரங்களை நெறிப்படுத்துகிற (prompt) வகையில் ஆசிரியர் இடை இடையே குறுக்கிடுதல் இத்தகைய கதைகளில் தவிர்க்க இயலாதது ஆகும். மேலும் ஆசிரியர் தன் கருத்தை விளக்குவதற்கும் இத்தகைய குறுக்கீடு தேவையாகும்.

ஒரு புதிய விஷயத்தை/அல்லது இதுவரை காட்டப்படாத ஒரு புதிய நிகழ்வைத் திடீரெனக் கதையில் காட்ட இயலாது. எனவே கதையை மிக மெதுவாகவும் நிதானமாகவும் நகர்த்தி, இறுதிக்குச் செல்லும் உத்தி கையாளப்படுதல் அவசியம். ஆக ஓர் உச்சத்தை முதலில் காட்டி அது ஏன் எப்படி நிகழ்ந்தது, என விளக்குவதைப் போல இவரது கதை அமையவில்லை. கதையை மெதுவாக உச்சத்துக்கு அழைத்துச் செல்லும் உத்தியே அவசியமாகும். தாம்பத்யம் (சரசுவதி 1957) கதை, ஒரு புதுத் தம்பதியர் தமக்கென சிறு குடிசைகூட இல்லாத நிலையில் பூங்காவில் முதல் இரவைக் கழிக்க முயன்றபோது, போலீசாரால் பிடிபடுகின்றனர் என்பதைச் சொல்லுவதாகும். முதலில் இவர்களுக்குக் கல்யாணம் நடந்தது கூறப்படுகிறது. அதற்கு அடுத்து, முன் சம்பவங்கள் நினைவு கூரும் உத்தியினால் (flash back) நடைபாதை வாழ்க்கை வருணிக்கப்படுகிறது. அதற்குப்பின், இரவு பத்துமணிக்கு மேல் பூங்கா

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வின் பெஞ்சு அடியில் படுத்தபின்னும் பலதடைகள்... நிலவு வெளிச்சம்...காரின் வெளிச்சம்... மக்கடை வெளிச்சம்... மக்கள் நடமாட்டம்... இறுதியில் போலீஸ்காரன்... இப்படி வாசகர்களை ஒரு முடிவை நோக்கி நகர்த்திக் கொண்டே சென்று தான் சொல்ல வந்ததை இறுதியில் அழுத்தமாகச் சொல்லும் உத்தி கையாளப் படுகிறது. இது இவரது தொடக்க காலக் கதைகள் பலவற்றில் கையாளப்படுகிறது. இது ஆசிரியரின் கருத்திற்கேற்ப வாசகனை இயல்பாக செம்மைப்படுத்துதலாகும். (logical moulding) இது ஓர் உத்தி.

இன்னொன்று. ஒன்றை அழுத்தமாகப் பதியச் செய்ய மைய நிகழ்ச்சிக்கு ஏற்ப துணை நிகழ்ச்சிகளை அமைத்துக்கொண்டு செல்தல் ஆகும். சில நேரங்களில் மைய நிகழ்ச்சி, துணை நிகழ்ச்சிகளிலிருந்து முரண்பட்டவையாகக் கூட இருக்கலாம். இதன் முரண் அழுத்தத்தின் (Contrast effect) விளைவாக மையம் அழுத்தமாகச் சொல்லப்படும் வாய்ப்பு உள்ளது. ஒரு நிர்வாணப் பிச்சைக்காரிக்கு சேலை தரும் இளைஞனின் மனிதாபிமானத்தை ('போர்வை, சரசுவதி, 1958) விளக்க, அவனது பாலியல் வக்கிரம் காட்டப்படுகிறது. ஒரு பருவப் பெண் நிர்வாணமாகக் குளிப்பதைப் பார்ப்பதில் அவனுக்குள்ள ஆர்வம், பருவமடையாத சிறு பெண்ணைத் தன் இச்சைக்குக் கட்டுப்படுத்தும் வெறி ஆகிய இவற்றைக் கொண்ட ஓர் இளைஞனின் மனிதாபிமானம் குறித்த கதை இதுவாகும். இந்தத் துணை நிகழ்ச்சிகளுக்குப்பின் இவன் பிச்சைக்காரிக்கு தன் உடையை எடுத்துப் போர்த்துகிறான். இங்கே துணை நிகழ்ச்சிகளுக்கும் மைய நிகழ்ச்சிக்கும் இடையிலான முரணில் ஆசிரியர் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறார். இது ஓர் உத்தியாகும். இங்கே ஒன்றைக் கவனிக்க வேண்டும். இளைஞனது வக்கிர உணர்வுகளை விளக்க ஆசிரியர் எடுத்துக் கொள்ளும் சம்பவ வருணிப்பு சற்று மிகையாக உள்ளது. இது ஆசிரியரின் நோக்கத்துக்கு மாறான விளைவைக்கூட வாசகனிடம் ஏற்படுத்திவிடும் சாத்தியம்உண்டு. வாசகக் குறுகுறுப்புக்கான சனரஞ்சகக் கூறுகளோடு இலக்கியத்தரத்தைக் கலந்து கொடுத்த தி.ஜானகிராமனைப்பற்றி இதற்கு முன்னர் கண்டுள்ளோம். இங்கே ஜெயகாந்தனிடமும் இந்தக் கலவையைக் காண்கிறோம். இவர்கள் இருவரும் பெரும் வணிகப் பத்திரிகைகளில் எழுதி தமக்கென நிலைத்த இடங்களைப் பெற்றமைக்கு இத்தகைய இணைவு ஒரு காரணம் ஆகும். 'போர்வை' கதையில் ஒரு நிர்வாணக்காலண்டரின்வருணிப்பு குளியலறையில் நிற்கும் பெண்ணின் நிர்வாண வருணிப்பு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆகியவை கதையின் மையத்துக்குத் தேவையில்லாமலே வருகின்றன. இவை இல்லாமலே இளைஞனின் வக்கிர உணர்வைச் சொல்ல முடியும். இளைஞன் எண்ணுவதாக ஆசிரியர் கூறுகின்றார்;

> ... சரிந்த நிலையில் உந்திச் சுழியும் அடிவயிறும் லேசாகக் கருமை தட்டிய நிழற் கோணமும் பக்கவாட்டில் மறைந்தும் மறையாமலும்...பெண்மைக்கு உரிய அங்கங்கள் பரிபூரண வளர்ச்சி பெறாது வளர்ந்து கொண்டிருக்கும் செழுமையும் குறுகுறுப்பும் நிறைந்த மதமதப்பு... காம்பிலே சிவப்பேறிக் கனியாத மாங்காய்...
>
> (போர்வை)

நிச்சயமாக இந்த வருணனை கதையின் மையத்துக்கு ஒட்டியும் அமையவில்லை; தேவையும் இல்லை. இது ஜெயகாந்தனின் ஒரு பக்கம்; இன்னொரு பக்கத்தில், இத்தகைய தேவையற்ற வருணிப்புகளை அவரே புறக்கணித்துள்ளார். 'தாம்பத்யம்' கதையில் மருதமுத்து, ரஞ்சிதத்தை அணைக்கிறான்.

> ''ரஞ்சி!
> அவள் பெருமூச்சு விட்டாள் விம்மி மேலெழுந்து நெஞ்சு புடைத்ததனால் நிலை குலைந்த மருதமுத்து அவளை— அவளுடைய வெற்றுடலை மார்புறத் தழுவிக் கொண்டான்.

இங்கு 'வெற்றுடல்' வருணனை இல்லை. 'அவளை — அவளுடைய வெற்றுடலை' என்ற தொடர்களில் ஒரு வருணிப்பையும் 'நிலை குலைந்த மருதமுத்து' என்ற தொடர்களில் விரகதாப உணர்ச்சியையும் ஆசிரியர் சொல்லி விடுகின்றார். இவையே கதைக்குப் போதுமானவை. 'போர்வை' கதையில் ஜெயகாந்தனின் தேவையற்ற வருணனையையும் இதையும் இணைத்துக் காணும் பொழுது பிற்காலத்திய ஜெயகாந்தனின் மாறுபட்ட போக்கிற்கான மூலத்தை நாம் காண்கின்றோம். வாசக ரஞ்சகத்துக்குத் தம்மை தாழ்த்திக் கொள்ளும் தன்மையையும் கதையின் மையத்துக்கே வாசகனை இழுத்துச் செல்லும் தன்மையையும் நாம் காண்கின்றோம்.

தொடக்க காலத்திய ஜெயகாந்தனின் பாத்திரங்கள் உயிர்ச் சித்திரங்கள் ஆவன. கருத்து விளக்கமாக பாத்திரங்கள் பருண்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மைப் படுத்தப்படுவதால் (Concretise) இவரது பாத்திரங்கள் அளவோடு பேசாமல் அதிகமாகவே பேசுகின்றன, மேலும் பாத்திரங்கள் உயிர்ச் சித்திரங்களெனினும், ஆசிரியரின் விருப்பப்படியே அவை இயங்குகின்றன. இத்தகைய கதையம்சத்தின் வடிவ அமைதிகளுள் இதுவும் ஒன்று ஆகும். 'பௌருஷம்' கதையில் வரும் ரங்கம்மாள், தன் கணவன் தன்னை விபச்சாரத்தில் ஈடுபடுத்த முயன்றபின் அதை ஒத்துக் கொள்ள இயலாமல் அவள் கணவனிடமிருந்து பிரிகின்றாள். இது சமூக இயல்பு ஆகும். ஆனால் அதன் பின் அவள் தன் பழைய காதலன் பாவாடையோடு சேர்வதாகக்காட்டப்படுதலில் ஜெயகாந்தனின் சமூக நோக்கமே உள்ளது. இதை ஒரு வலிய திணிப்பாக இல்லாமல் கலை நுட்பத்துடன் செய்கின்றார். இதற்கான உளவியல் அடித்தளத்தைக்கதைத்குள் நிதானமாக வளர்க்கிறார். ரங்கம்மாள் பாத்திர வார்ப்பிலும் இவளுக்காக இறுதிவரை ஏங்குவதாகச் சித்திரிக்கப்பட்ட பாவாடை பாத்திர வார்ப்பிலும் இதற்கான அடித்தளத்தை இட்டு வளர்த்ததன் வாயிலாக இதைச் செய்கின்றார். கதையின தொடக்கமும் முடிவும் இதற்கேற்ப செப்பனிடப் பட்டுள்ளன. தொடக்கத்தில் தாலிச் சரட்டைக் கண்ணில் ஒற்றிக்கொண்ட ரங்கம்மாள் பாவாடையைக் கண்டு அவனை அண்ணன் என்று கூப்பிடுகின்றாள். இறுதியில் 'தாலிக் கயிற்றை ஒரு நொடி வெறுத்து விழித்து உறுத்து' நோக்கி பாவாடையின்கரங்களில் விழுகின்றாள். இந்த முரண்பட்ட நிலைக்கு இவள் திடீரென வந்துவிடவில்லை. இங்கு ரங்கம்மாள் உலக இயல்புக்கு மீறியிருப்பினும் இக்குறிப்பிட்ட கதையதார்த்தத்தோடு ஒன்றிவிடுகிறாள். இது திணிப்பு எனில், தேவையான ஒன்றாகவே நம்மை உணர வைக்கின்றார். பெண்ணடிமைச் சமூகத்தில் ரங்கம்மாளைப் போன்ற பாத்திரங்கள் சமூக யதார்த்தத்தை மீறியவையாக இருப்பினும் கலையில் மனித உன்னதங்களைப் படைத்தல் இந்தப் போக்கின் ஓர் அம்சமாகும். கலைக்கும் வாழ்க்கைக்கும் இடையிலான இயங்கியல் உறவு குறித்து தோழர் மாசேதுங் கூறியது இவ்விடத்தில் பொருத்தமாகவுள்ளது.[60]

> "இலக்கியத்திலும் கலையிலும்படைக்கப்படும்வாழ்க்கை, உண்மை வாழ்க்கையினும் மேம்பட்ட நிலையில் இருத்தல் கூடும்; இருத்தல் வேண்டும். அது உண்மையான அன்றாட வாழ்க்கையினும் பார்க்கச் செறிவுமிக்கதாயும் கூடுதலாக ஒருமுகப் பட்டதாயும்... இருக்கும்."

சமூக வாழ்க்கையே இலக்கியத்தின் அடித்தளமெனினும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அதை அப்படியே எதிரொலித்தல் இயலாது. ஜெயகாந்தன் கூறியபடி 'ஆசிரியரது நோக்கிலே' தரிசிக்க முடியும். நோக்கு நன் நோக்காக இருக்கும் வரை இதில் நமக்கு ஆட்சேபணை இல்லை. சமூக யதார்த்தத்திலிருந்து மேம்பட்ட தளத்தில் இயங்கும் இந்தக் கதையில் ஆசிரியர் ஒரு செய்தியை (Message) நுட்பமாகக் கொடுக்கிறார். இவரது கதைகள் நுட்பமாகவும் பேசுகின்றன; உரத்தும் பேசுகின்றன. இது கூட ஆசிரியனையும் கதையையும் பொறுத்தே உள்ளது. 'டிரெடில்' (1958) கதை அச்சகத் தொழிலாளியைப் பற்றிய தாகும். இயந்திரமயமான அவனது வாழ்க்கை அவன் உடல் நிலையைத் திருமணத்துக்குத் தகுதியற்றவனாக மாற்றி விடுகிறது. ஆனால் அவன் பிறரது திருமணப் பத்திரிகையை அச்சடித்து வாழ வேண்டிய நிலையில் இருக்கிறான். இந்த உள்ளார்ந்த அவலம் கதையில் ஊடாடி முடிவில் முத்தாய்ப்பாக வருகிறது.

> ''டடக்...டடக்...டடக்...டடக்...''
>
> —ஆம். இரண்டு டிரெடில்களும் இயங்க ஆரம்பித்து விட்டன.''

இங்கு இரண்டாவது டிரெடில் அச்சுத்தொழிலாளி. இவரது கதைகளில் உரையாடல் மிகவும் முதன்மை பெறுகின்றது. வெறும் நிகழ்ச்சிகளை விளக்க சுருக்கமான உரையாடல் பகுதியைப் பயன்படுத்துகிறார். மாறுபட்ட கருத்துக்களை விளக்க நீண்ட உரையாடல் பகுதிகளைப் பயன்படுத்துகின்றார் ('எத்தனை கோணம் எத்தனைபார்வை; பிணக்கு, அந்தக் கோழைகள், சுயதரிசனம்)' பல கதைகளில் ஆசிரியரே பாத்திரங்கள் மூலம் உரையாடுகின்றார். நீண்ட உரையாடல் பகுதியும் இத்தகைய ஊடுருவல் உரையாடல் உத்தியும் இத்தகைய கதை அம்சங்களின் வடிவ அமைதிகளுள் ஒன்றாகும்.

இவரது நடை கருத்துக்கு ஏற்பவுள்ளது. கருத்துகள் ஒன்றுக்குப்பின் ஒன்று வரும் பொழுது ஆற்றொழுக்காக உள்ளது. வாசகனுக்கு அதிர்ச்சி வைத்தியம் கொடுப்பதைப் போல படீரென சிலவிஷயங்களைப் போட்டு உடைக்கும் நடையாகவும் இருக்கும். இவரது நடை, படிப்பவனிடத்தில் இவர் விரும்பிய உணர்வை ஏற்படுத்த முயல்கின்றது. இதையும் தொடக்ககாலக் கதையோடும், 'ஆனந்த விகடன்'காலத்திய கதையோடும் ஒப்பிட்டே காணலாம். 'பௌருஷம்' கதையில் ரங்கம்மாள் குளிக்கும் காட்சியை வருணிக்கும் நடை நமக்கு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அவள்மேல் எவ்வித உணர்வையும் ஏற்படுத்தவில்லை. அதே நேரத்தில் 'ஆனந்தவிகடனில்' வெளிவந்த பிரச்சனைக்குரிய கதையான 'அக்கினிப் பிரவேசம்' கதையில் கங்கா மழையில் நனைந்து பஸ் ஸ்டாப்பில் நிற்பதை வருணிக்கும் நடை வேறுபட்டுள்ளது.

> "...புதிதாய் மலர்ந்துள்ள ஒரு புஷ்பத்தின் நினைவே வரும். அதுவும் இப்பொழுது மழையில் நனைந்து ஈரத்தில் நின்று நின்று தந்தக் கடைசல் போன்ற கால்களும் பாதங்களும் சிலிர்த்து, நீலம் பாரித்துப் போய், பழந்துணித் தாவணியும் ரவிக்கையும் உடம்போடு ஒட்டிக் கொண்டு சின்ன உருவமாய்க் குளிரில் குறுகி ஓர் அம்மன் சிலை மாதிரி அவள் நிற்கையில் அப்படியே கையில் தூக்கிக் கொண்டு போய் விடலாம் போலக் கூடத் தோன்றும்..."

ஜெயகாந்தனுக்கு மட்டுமல்ல கதையில் சற்றுநேரம் கழித்து வரும் பொறுக்கிப் பணக்காரனுக்கும் இந்த உணர்வு ஏற்பட்டு விடுகிறது. அதன்பின் நடக்கும் சம்பவங்களோடு இந்த வருணனையை இணைத்துப்பார்க்கும் பொழுது அந்தப் பணக்காரன் மீது நமக்கு வெறுப்பு ஏற்படவில்லை. 'மனித மிருகங்கள் மீது வெறுப்பைக் கக்கி நல்வாழ்வு தேட முயலும் நவயுகப்பத்திரிகைகள்' குறித்து இதற்கு முன் எழுதிய ஜெயகாந்தன் (மனிதன் 7) இப்பொழுது தன்னைத்தானே மறுதலிப்பவராக இருக்கின்றார். வெறுப்பைக் கக்கவேண்டிய சந்தர்ப்பத்தில் வாசகனிடம் ஒரு வித மயக்கத்தை உண்டு பண்ணி, வெறுப்பைக் கக்காத பாணியைப் பின்பற்றுகின்றார். 1960 க்குப்பின் சனரஞ்சக வார இதழ்களில் அவர் எழுதத் தொடங்கியபின் ஏற்பட்ட கருத்து வீழ்ச்சியின் விளைவாகவே வடிவ வீழ்ச்சியைக் காணவேண்டும்; இந்த மாற்றம் இவரிடத்தில் பரிணாம நிலையிலே ஏற்பட்டது; திடீரென நிகழ்ந்து விடவில்லை. ஜெயகாந்தனுக்கும் இந்த வீழ்ச்சி தெரியாமல் இல்லை. இதைப் பொதுமைப்படுத்திக் குறிப்பிடுகின்றார்.

> "ஆரம்ப காலத்தில் ஒரு நன்னோக்கின் அடிப்படையில் எழுத வந்தவர்கள் இந்தப் பத்திரிகைத் தனம் எனும் உயர் பண்புகளற்ற ஜர்னலிசம் எனும் உருக்கு நோய்க் கிருமிகளால் உருக்குலைக்கப்படுகின்றனர்."

('கரிக்கோடுகள்/ முன்னுரை')

இது சுய தரிசனம் ஆகும். உருக்குநோய் ஜர்னலிசம் முதலில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உள்ளடக்கத்தைச் சீர் குலைத்து அதன் பின் வடிவ அமைதியில் வெளிப்படலாயிற்று. எனினும் இந்தப் போக்கு இவரிடத்தில் சிறு கதைகளை விட குறுநாவல்களிலும் நாவல்களிலும் அதிகமாகத் தெளிவாயிற்று.

11. 1970-1980-களில் கதைகள்.

1960 களில் சிறுகதைப்படைப்பில் இருந்த தேக்கம், 1970 களில் இல்லை. ஒருகணக்கின்படி 1970 களில் ஆண்டுக்கு சராசரி 2,000 கதைகள் எழுதப்பட்டுள்ளன ஆக, 20,000 கதைகள். வாசகப்பெருக்கம் பத்திரிகைப் பெருக்கம் என்பனபோன்றவழக்கமான காரணங்களோடு, கழிவுத்தாளையும் (Waste paper) பயன் படுத்தும் போக்கு, ராட்சச அச்சு இயந்திர அறிமுகம் என்பனவற்றையும் இணைத்துக் கொள்ள வேண்டும். எனவே இவற்றை சிறு கதைகள் என்று அழைப்பதைவிட 'பக்க நிரப்பிகள்' என்று அழைக்கலாம். இந்தப் போக்கை மிக முன்னரே தி. ஜ. ரங்கநாதன் ஒருவாறு உய்த்துணர்ந்திருந்தார்.[61]

> ''பத்திரிகை நடத்தக் காகிதம் வேண்டும் என்பது மற்றவர்கள் கருத்து. காகிதம் விற்கப் பத்திரிகை வேண்டும் என்பது பெரிய முதலாளி கருத்து. வெள்ளைக் காகிதமாக நியுஸ் பிரிண்டை ஆயிரமாயிரம் டன் விகிதம் நாள் தோறும் தொடர்ச்சியாக வாங்கி விற்க முடியாது. ...அதிலே கொஞ்சம் மசியைத் தடவிக் கறுப்பாக்கி, ஊருக்குள்... விட்டால் ஜனங்கள் ...அள்ளிக் கொண்டு போகிறார்கள். அசுர அச்சுக் கூடமும் எழுத்துக் கூலிகளான ஆசிரியர்களும் இதற்குத் தேவையான அவசியத் தீமைகள்.''

1970 களுக்குப்பின் ஏற்பட்ட எண்ணிக்கைப் பெருக்கம் இதன் விளைவாகும். இந்த ஒரு போக்கு சிறு கதையில் பிரதானமாக இருப்பினும் இதனுடன் இன்னும் சில போக்குகள் இருந்தன.

1970 க்குப்பின் வெளியான பல்லாயிரக்கணக்கான சிறுகதை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களின் வடிவ அமைதிக் கூறுகளை சிற்சில போக்குகளுக்குள் அடக்கலாம். ஒவ்வொரு சிறுகதையும் ஓர் உருவ அமைதியைப் புலப்படுத்துகின்றது. ஓர் ஆசிரியர் எழுதிய ஒரு சிறுகதையைப் போன்று இன்னொரு சிறுகதை இருப்பதில்லை. இத் தனித்துவ வேறுபாடுகளைக் கடந்து ஓர் ஆசிரியரின் பல கதைகளுக்குள்ளும்— பல ஆசிரியர்களின் கதைகளுக்குள்ளும் சிற்சில பொதுத்தன்மைகள் அடங்கிக் கிடப்பதுண்டு. இத் தன்மைகளை வைத்துக்கொண்டு சில போக்குகளை வகைப் படுத்த முனையலாம். இது ஒரு முயற்சியே. இதை இரண்டு அடிப்படைகளைக் கொண்டு செய்யலாம். அவையாவன;

1) உள்ளடக்கம்.
2) படைப்பாக்கத்திறன்.

ஒரே விதமான உள்ளடக்கத் தன்மை கொண்ட இரண்டு சிறு கதைகள் வேறுபட்ட வடிவங்களில் வெளிப்படுவதற்கு இத்தகு படைப்பாக்கத்திறனில் உள்ள வேறுபாடு ஒரு காரணம் ஆகும். இனி வடிவப் போக்குகளைக் காண்போம். அவற்றைப் பின் வரும் பரந்துபட்ட தலைப்புகளாக வகைப்படுத்தலாம்.

1) சனரஞ்சக வாசகத் தன்மைக்கானவை.
2) சோதனை ரீதியில் அமைந்தவை.
3) வடிவத்தையும் உள்ளடக்கத்தையும் ஒரு சிறு கதைக் குள் மட்டுமே இயங்கும் முழுமை நிலையில் காணும் போக்கில் அமைந்தவை.
4) முற்போக்கு ரீதியிலானவை.

வகைப்படுத்துதலில் எல்லாவற்றையும் பொதுமைப்படுத்திக் காண்பதால் சில விதிவிலக்குகள் இருக்கக் கூடும். இனி முதல் போக்கைக் காணலாம்.

1) சனரஞ்சக வாசகத் தன்மைக்குரிய கதைகளின் வடிவ அம்சங்களைக் காணலாம். வெகுசன ஊடகங்களின் செல் வாக்கை இதற்குமுன் ஓரிடத்தில் கண்டோம். அச்சு வசதி, தாள்வசதி, நிதிவசதி ஆகியவற்றைக் கொண்டு நாள்/வார/ இருவார/மாதப் பத்திரிகைகள் பல 1970 களுக்குப்பின் பெருத் தன. கதைகளும் எண்ணிக்கையில் பெருத்துக் கொண்டே போயின.குமுதம், தினமணிக்கதிர், ஆனந்தவிகடன், வாராந்தர ராணி, குங்குமம், சாவி என்பன போன்ற பத்திரிகைகள் இலக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கியத்துக்கு அப்பாற்பட்ட நிலையில் (nonliterary)ஏதோ ஒரு காரணம் கருதி பெரும்பான்மையான வாசகர்களை ஈர்த்தன. நாள் பத்திரிகைகள் கூட வாரத்துக்கு ஒரு முறை விசேட அனு பந்தம் வெளியிட்டுக் கதைகளை வெளியிட்டன. துணுக்குக் கதைகள் முதல் பெரிய கதைகள் வரை பத்திரிகையின் தேவை கருதி வெளியிடப்பட்டன. கதையின் அளவை கதாசிரியனே தீர்மானிக்க வேண்டும். புதுமைப் பித்தன் 1 பக்கத்திலும் (? என்ற கதை) 48 பக்கத்திலும் (துன்பக்கேணி) எழுதியுள் ளார். ஆனால் இப்பொழுது பத்திரிகை ஆசிரியரே தீர்மானிக் கிறார். இன்னும் குறிப்பாகச் சொன்னால் பத்திரிகையின் விளம்பர நிர்வாகி விளம்பரங்களுக்கு ஒதுக்கியதுபோக எஞ்சிய பக்கங்களுக்கே விஷயத்திட்ட அமைப்பு (layout) போடும் நிலையில் ஆசிரியர் குழு உள்ளது. சுருக்கப்பட்ட அதிகார வரம்புக்குள் செயல்படும் ஆசிரியர் குழுவினர் எழுத்தாளர் களின் படைப்புகளைத் 'திருத்தவோ சுருக்கவோ மாற்றவோ' கூடிய சர்வாதிகாரம் பெற்றுவிட்ட பின்னர், எழுத்தாளர்களின் கதை சொல்லும் பக்க அளவை நிர்ணயிக்கக் கூடிய அதிகாரம் எழுத்தாளர்களுக்கு இல்லை இவர்களின் நோக்கம் பொழுது போக்கே. சுஜாதா, பாலகுமாரன், மணியன், சிவசங்கரி, தாமரைமணாளன், புஷ்பாதங்கதுரை, இந்துமதி போன்ற எழுத்தாளர்களைக் (தி. ஜ. ர., கருத்தில் சொன்னால் எழுத்துக் கூலிகள்) காணலாம். இவர்கள் வடிவத்திலும் உள்ளடக்கத்திலும் கல்கி, அகிலன் ஆகியோரின் வாரிசுகளே. ஆனால் கல்கிக்கு இருந்த சுதந்திரம்கூட இவர்களுக்கு இல்லை. கல்கி ஆனந்தவிகடனில் வாசகனுக்கு சரக்கு மாஸ்ட ராக[62] இருந்தபொழுதும் கல்கி இதழைத் தனிக் கடையாக நடத்தியபொழுதும் தன் கதைகளின் அளவை அவரே நிர்ண யித்துள்ளார். ஆனால் கல்கியின் இன்றைய வாரிசுகளுக்கு இந்தச் சுதந்திரம் கூட இல்லை. காயத்திரி என்ற புதினத்தை பத்திரிகை ஆசிரியருக்காக மாற்ற வேண்டிய சூழல் குறித்து சுஜாதா ஒரு பேட்டியில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[63]

> காயத்திரி நாவலே வேறே. அதன் theme முழுமையாக கடைசியில் நான் மாற்ற வேண்டியிருந்தது. அதாவது பத்திரிகையாசிரியர் நிர்ப்பந்தத்தாலே. 'வயசுபொண்ணு படிக்கிறது. உங்களுக்குக் கொடுத்த சுதந்திரத்தை இப்படிப் பயன்படுத்தக் கூடாது. வெறும் ஆபாசமாக எழுதுறீங்க' என்றெல்லாம் சாவி கடிதம் எழுதினார். இந்த சூழல்லே you cannot write a good story எனக்குத்தாங்க முடியாத ஆத்திரம்...... ஓர் மசாலாக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கதை எழுதினேன்... வேறு ஒண்ணும் செய்ய முடியாது. இதெல்லாம் பெரும்பத்திரிகையில் எழுதுவதில் உள்ள விபத்துக்கள்''

சுஜாதாவின் பேட்டியில் உள்ள நீண்ட மேற்கோள்பகுதி, தொடர்ந்து ஒரே குற்றத்தைச் செய்து வரும் அப்ரூவரின் வாக்கு மூலமாக இருப்பினும் வணிகப்பத்திரிகைகளை அம்பலப்படுத்திவிடுகின்றது.

மசாலாக் கதைகளுக்கு நோக்கம் பொழுது போக்காகவுள்ளது. அதற்குரிய வகையில் சிக்கலற்ற எளிமையான கதைப்பின்னலே அமைக்கப் பட்டுள்ளது. வெறும் நிகழ்ச்சிச் சித்திரிப்புகளாகவே கதைகள் உள்ளன. எளிய சொற்கள். வாசக ஆர்வத்தைத் தூண்டக் கூடிய உரைநடை. சின்னச் சின்ன வாக்கிய அமைப்பு. எழுதப் படிக்கத் தெரிந்தவர் எவரும் படிக்கின்றாற் போன்றும் புரிந்து கொள்கின்றாற் போன்றும்உள்ள நடை. எதையும் வலிந்து வாசகனிடதத்தில் உருவாக்கி விடக் கூடாது என்ற உணர்வுடன் எழுதப்படும் முடிவு. இன்னும் சொல்லப் போனால் முடிவை கதை ஆசிரியரே எழுதுவதை விட, பத்திரிகையின் தீனிக்கு ஏற்ப பத்திரிகை ஆசிரியரே திருத்தி எழுதி விடுவதும் உண்டு. பல பெரும் பத்திரிகைகளில் எழுதும் நிரந்தர எழுத்தாளர்களின் (Regular writers) கதைகளின் நடுவிலும் முடிவிலும் பத்திரிகை ஆசிரியர் 'கை வைப்பது' (செழுமைப் படுத்துவது என்று நாகரிகமாகச் சொல்லலாமே) இன்றைக்கு சாதாரணமாகியுள்ளது. இந்த விதத்தில் பத்திரிகை ஆசிரியர் குறிப்பிட்ட கதைக்கு இணை ஆசிரியர் (Co author) என்ற நிலைக்கு உயர்ந்து விடுகிறார். ஆக ஒரு கதைக்கு இரண்டு ஆசிரியர்கள்'. ஆனால் ஒருநல்ல சிறு கதைக்கு வாசகனே இணை ஆசிரியராக 'இருக்கவியலும் நவில்தோறும் நுல்நயம் போல குறிப்பிட்ட கதை புதிய புதிய பரிணாமங்களைக் கொடுக்க முனையும் பொழுது வாசகனும் இணை ஆசிரியனே. ஆனால் எழுதப்பட்ட படைப்பிற்கு அதன் நுகர்வுப் போக்கில் வாசகன் இணை ஆசிரியராகின்றான். ஆனால் சுயமாக எழுதப்பட்ட படைப்பிற்கு அதன் வெளியீட்டுப் (Distribution) பத்திரிகை ஆசிரியன் இணை ஆசிரியராகின்றான். இந்த வேறுபாடு படைப்பாளியின் சுயத்தைச் காயடித்து, உருவ அம்சங்களை சாயமிழக்கச் செய்கின்றது.

இவர்களது தொடக்கம் வாசகனைப் பிரமிப்பில் ஆழ்த்துவதாகவே இருக்க வேண்டும்,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

> ''ஜனார்த்தனனுக்குத் தன் வாழ்க்கையில் இப்படி ஒரு மாறுதல் ஏற்படப்போகிறது என்று தெரிந்திருந்தால் ஊருககுப் போகாமல் இருப்பார்.''

(சுஜாதாவின் இப்படி ஒரு மாறுதல்)

இத்தொடக்கம் எதிர்பார்ப்பை ஏற்படுத்தும் சுவாரசியமான தாகும்; வாசகனைக் கதைக்குள் இழுக்கும் தன்மை கொண்ட தாகும். இத்தகைய கதைகள் பொதுவாக ஆசிரியர் கூற்று களாகவே உள்ளன. இடையிடையே உரையாடல் மிக அளவோடு இருக்கும். சராசரி வாசகனின் சமூகவியல் பண்பு களை ஓரளவு அறிந்து கொண்டு (அல்லது இதற்கு முன் அறியப்பட்டவற்றிலிருந்து சிலவற்றைச் சூத்திரங்களாக்கி) அவன் சலிப்பின்றி வாசிக்கும் வகையில் எழுத முற்படு கின்றனர். எனவே வகைப்பாட்டுக்கும் மாற்றத்துக்கும் (Variety and change) ஏற்ற வகையில் ஒரு கலவைத்தன்மை யைக் கதையில் கொடுக்கின்றனர். சிறிது கூற்று; சிறிது வருணனை; சிறிது உரையாடல் என்று இந்தக் கலவைத் தன்மை (அவியல்) இருக்கலாம். பெரும்பாலும் உரையாடல் ('பாலியல் நோக்கில் இரட்டை அர்த்தம்') கொண்டதாகவே இருக்கும். இவர்களின் சொல் ஆளுமை மிகவும் குறைவு. இவர்கள் பயன் படுத்திய சொற்களின் எண்ணிக்கை குறைவு, சில நேரங்களில் வார்த்தை விளையாட்டு இருக்கின்றது.

இவர்களின் வருணனை பெரும்பாலும் மங்கலாகத் தீட்டப் பட்ட ஓவியமாகும் (Sketchy) இருப்பினும் ஏதேனும் ஒரு பகுதி—ஒருசொல், வாசகனை நிமிண்டி விட்டு ஏங்கவைக்கும்.

> ''அந்தப் பெண் மெலிதாக இருந்தாள். குட்டைக் கை ரவிக்கையும் காட்டன் சீலையும் அணிந்து ... தலை மயிரைக் கச்சிதமாக வெட்டி, நகத்தை வெட்டி, லேசாகப் பவுடர் தீற்றல், லேசாக லிப்ஸ்டிக். எல்லா— வற்றிலுமே ஒரு திறமையும் தெரிந்தது.''

(இப்படி ஒரு மாறுதல்)

இது பத்திரிகைத் தனமிக்க நடை (journalist style) 'நடிகை பத்மினி இன்று சிவப்பு பார்டர் போட்ட கருநீலப் புடவையும் வெள்ளை ரவிக்கையும் அணிந்து' என்று எழுதும் 'தினத்தந்தி' நடையாகும். ஆனால் 'எல்லாவற்றிலுமே 'ஒரு திறமை தெரிந்தது' என்பது சுஜாதாவின் நடை. அங்க வருணனையில் 'எல்லாவற்றிலும் என்பதற்கும் 'திறமை'

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

என்பதற்கும் உரிய விளக்கத்தை வாசகனே மனசுக்குள் கொடுத்துக் கொள்ள வேண்டியதுதான்! இத்தகைய நடை இவருக்கு இயல்பானதாகிவிட்டது. ஒரு சிறு பெண் குழந்தையைக் கூட இவர்களது பேனா தீர்க்கதரிசனத்துடன் பதம் பார்க்கிறது.

> ''கொஞ்சம் பெரிசானால் பெயரை மாற்றிக்கொண்டு இளைஞர்களை அல்லாடவிடும் என்று தோன்றியது.''

(சங்கிலி)

தேவையற்ற வருணனை வாசகனின் பலவீனத்தைத் தூண்டி விடுகிறது. ஒரு பெண் தூங்கி எழுந்து தன் வேலையைக் கவனிக்கப்போகிறாள். அதற்குள் அவளுக்கு ஒரு வேலையை 'பாலகுமாரன்' கொடுத்து விடுகிறார்.

> ''இரவு நெடுநேரம் கழித்து வந்த புருஷன் விடிந்த பிறகும் வேஷ்டி கலைந்து தூங்குவதைப் பார்த்து சரி செய்தாள். இடுப்பு வரை போர்த்தி விட்டாள்.''

(கரிசனம்—பாலகுமாரன்)

கதை, வேட்டி கலைந்து தூங்கும் புருஷனைப்பற்றி இருக்கும் பட்சத்தில் இவ்வாறிருப்பது பற்றி நமக்கு ஆட்சேபணை இல்லை. இங்கே வேட்டி கலைந்திருத்தல், இடுப்புவரை போர்த்தல் என்ற தொடர்களுக்குரிய இணைவு 'ஒரு புதிய அர்த்தத்தை' வாசகனுக்குக் கொடுக்க முனைகிறது. வாசகனின் பாலியல் உளவியலின் பலவீனத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே பாலகுமாரன்கள் வருணிக்கின்றனர். இடைக் காலத்திய சிற்றின்பக் கிளர்ச்சிப் பாடல்களுக்கும் (Erotic Songs) இதற்கும் வேறுபாடே இல்லை.

இவர்களது 'திறன்' வருணிப்பில் உள்ளது. ஓர் ஆணும் பெண்ணும் படுத்திருக்கும் பொழுது திடீரென ஒருவன் நுழைந்து, இருவரையும் நிர்வாணமாகப் பார்த்து விடுகிறான். சுஜாதா வருணிக்கிறார்.

> ''அவன் சட்டென்று எழுந்து படுக்கையால் போர்வையை இடுப்பில் சுற்றிக் கொள்ள, சாயா சட்டென்று எழுந்து பிறந்த மேனியாக மேசை நாற்காயிலில் விரிந்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

திருக்கும் ஸாரியை நாடியது அந்தக் கணத்தில்கூட வேடிக்கையாக இருந்தது.''

(இப்படி ஒரு மாறுதல்)

இந்த வருணனை இல்லாமலே கதையை எழுத முடியும். இது தேவையில்லை என்பதோடு, இதை எப்படி சுஜாதா வருணித்து எழுதுகின்றார் என்பதே இங்கு முக்கியமாகும். நிர்வாணமாக ஆண் தன் உடையை அணிவதை அவசரமாக எழுதி விடுகின்றார். பெண் உடை அணிவதை நிதானமாக எழுதுகின்றார். இது உலக இயல்புக்கு மீறியிருப்பினும் சுஜாதாவின் கதை இயல்புக்கு இது பொருத்தமே! இத் தேவையற்ற வருணனையில் கூட 'எழுந்து பிறந்த மேனியாக' என்ற தொடரின் மூலம் சுஜாதா கொடுக்கும் காட்சி விளக்கம் அவரை சிற்றின்பக் கிளர்ச்சி வடிவ எழுத்தாளர் என்ற நிலையிலிருந்து உயர்த்தி 'ஆபாச எழுத்தாளர்' என்ற நிலைக்குக் கொண்டு செல்கிறது. இது மேல் தோற்றத்தில் பார்க்கும் பொழுது சுஜாதாவின் வடிவ முயற்சி எனத்தோன்றும். வாசகர்களைச் சுண்டி இழுக்கக் கூடிய/ஓரிடத்திலேயே உட்கார்த்தி வைக்கக் கூடிய நடையில் இவரது சாதனை என்று கூடத் தோன்றும். ஆனால் உண்மையில் இது. 1980 களின் வணிகமயக் கலையின் வெற்றியாகும். இதே போன்ற ஒரு காட்சியை கு.ப.ரா., 'ஆற்றாமை' கதையில் வருணித்துள்ளார். அது கதைக்குத் தேவையான மையமாகும்:

''வாசற்படிக்கு எதிரே கமலா ஆடை நெகிழ்ந்த நிலையில் படுத்திருந்தவள், ராகவன் உடம்பு கதவு திறந்த இடத்திலிருந்து விலகினதும் சடாரென்று எழுந்து கட்டிலை விட்டுக் குதித்து சுவரோரம் ஓடினாள்....கமலா தலையில் கட்டுப் பூ தொங்கிக் கொண்டிருந்தது.''

கு.ப.ரா., வுடன் சுஜாதாவை ஒப்பிடுவதற்கு முதலில் நாம் எல்லோரிடமும் மன்னிப்புக்கேட்டுக் கொள்வோம். இருப்பினும் வணிக மயத்தின் காரணமாக ஏற்பட்ட வடிவச் சிதைவை விளக்க இது நமக்குப் பயன்படும். கு.ப.ரா., வின் காட்சியில் எந்தவொரு சொல்லும் தேவையற்றதன்று; அதிகப்பிரசங்கம் செய்யவும் இல்லை. ஒரு பெண்ணின் இயல்பை எடுத்து விளக்கக் கூடியது. மேலும் இங்கு சொற்கள் விரைவாக ஓடுகின்றன. கமலா சுவரோரமாக ஓடி நிற்கும் வரை இங்கு 'மெதுவான' வருணனை இல்லை. ஒரு பெண்ணின் அவசரச்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

செயலை இது வெளிப்படுத்துகிறது. கு.ப.ரா,. விடம் அர்த்தப் பிறழ்ச்சியோ வார்த்தைக் கோணலோ இல்லை. இந்த வடிவச் செழுமையின் அருகில், வ்யாபாரத்துக்கென்று வடிவமைக்கப்பட்ட சுஜாதாவின் செயற்கையான, வலிந்து கொட்டப்பட்டுள்ள சொற்களின் சேர்க்கை எந்த விதத்தும் நிற்க இயலாது.

வடிவ அம்சங்களில் சோதனை செய்யும் ஆர்வமுள்ள கலைஞர்கள் இரண்டாம் பிரிவாக அமைகின்றனர். இவர்கள் பெரிதும் மன உணர்வுகளைச் சித்திரிப்பதில் பெரும் கவனம் செலுத்துகின்றனர். லா.ச ரா; அம்பை போன்ற கலைஞர்களுடன் சுந்தரராமசாமியையும் குறிப்பிடலாம். லா.ச.ரா; பற்றி முன்னரே கண்டுள்ளோம். சுந்தரராமசாமியும் அம்பையும் இப்போக்கில் முன்னணியாளராக இருக்கின்றனர். இருவரும் தாங்களே கதை கூறுவதாகவே பல கதைகளைப் பின்னியுள்ளனர். உரையாடல் பகுதி மிகவும் குறைவு. சுந்தர ராமசாமி, ஆற்றொழுக்கான நடையில் கதை எழுதியுள்ளார். அம்பை பல அம்சங்களில் சுத்தரராமசாமியிடமிருந்து பெரிதும் வேறுபட்டுள்ளார். இங்கு அம்பையை மட்டுமே காண்போம்.

இவர் சிறு சிறு சொற்களையே கொண்டு கருத்துக்களைக் கோர்வையாகச் சொல்லால் தாவித் தாவிப் பாய்ச்சலாக எழுதுகின்றார். இவரது 'புனர்' (¼என்ற இதழ் 1981)என்ற கதை, சிறு குழந்தைகளாக இருக்கும் பொழுது பெற்றோர்களின் கட்டுப்பாட்டில் வளர்க்கப்பட்ட இருவர் வளர்ந்தபின் அந்தக் கட்டுகளை உடைத்தெறிந்து இருவரும் காதலித்து — கலந்து —பெண் கருச் சிதைவு செய்து — பின் அந்த ஆணையே மணந்து — குழந்தை பெறுவதைச் சித்திரிக்கிறது. இதை ஆசிரியர் கூறும் விதம் முற்றிலும் புதுமையானது. சிறு கதைக்கென முடிந்த முடிவான உருவக் கட்டமைப்பு விதிகள் முழுமையாக உருவாகவில்லையெனினும், இதுவரை வந்த சிறு கதைகளிலிருந்து சிலவற்றை இதன் யாப்பு,மரபுகளாகக் கருதலாம். இவற்றையும் மீறி லா.ச.ரா, மௌனி போன்றோரும் இடையிடையே சுந்தரராமசாமி போன்றோரும் புதிய வகையில் எழுதியுள்ளனர். இவர்களுடன் இணைத்தே அம்பையையும் எண்ணல் வேண்டும். இக்கதையில் சம்பவங்களின் கோர்வைத் தொடர், வருணனை உரையாடல் என்ற எந்தவித மரபுரீதியான அம்சங்களும் இல்லை. உணர்வுத் தளங்களை மாற்றி மாற்றிக்கதை இயங்குகிறது. சிறு சிறு சொற்களே இவருக்குப் பயன்படுகின்றன. உணர்வுத் தாக்கத்தை வெளிப்படுத்தும் இந்தத் துண்டு உரைக் கூறுகள்,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தமிழ் உரைநடை வளர்ச்சியில் லா, ச.ரா., வின் தொடர்ச்சிகளாகவே உள்ளன. மரபு ரீதியிலான வாக்கிய அமைப்பு இல்லை. ஓர் அர்த்தம் முடிந்தவுடன் அந்தச் சொல்லை/சொற்றொடரை முடித்து அந்த வாக்கியத்தையும் வரியையும் முடித்து விடுகின்றார். இந்த விதத்தில் வசன நடைக்குள் கவித்தன்மை புகுத்தப்படுகிறது. அதாவது இவரது வசன நறுக்குகள். கவிதை வசனங்களாக உள்ளன.

''நீ சம்பாதிப்பவன்.

நீ வேலைக்குச் செல்பவன்.

நீ உரிமைகளை உடையவன்.

நீ ஓட்டுப் போடுபவன்.

நீ அழக்கூடாதவன்.

....

நீ ஆண்.''

இங்கு வசனத்தின் இலக்கணக் கூறுகள் பல மீறப்பட்டு, சொற்களின் வேண்டாத ஒட்டு எதுவுமின்றி வாக்கியங்கள் இரு சொல்/முச்சொல்களாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இந்த ஒரு வாக்கியமே ஒரு வரி. இது ஒவ்வொன்றும் ஒரு பெண்ணின் மனவுணர்வு. ஆண்ஆதிக்க எதிர்ப்புணர்வின் வெளிப்பாடுகள் ஆகும். ஒரு வாக்கியத்தைக் கூட பலவரிகளில் எழுதும் தன்மையையும் காண்கிறோம்.

''பஸ்ஸில் ஏறிய மஞ்சள் புடவையை மனதில் கிடத்தி புணர்ந்து பார்த்தேன் — மனதில் தானே?''

இதை உடைத்தெழுத வேண்டிய தேவை கதைக்குள் இல்லை. அம்பையின் சோதனை முயற்சியில் மட்டுமே இதன் தேவை எழுகிறது. இப்படி செய்யுள் யாப்பு மரபில் எழுதியவர், இதைத் தொடர்ந்து வசன இலக்கணத்துக்குப் போய் விடுகிறார்.

''புணர்ந்து பார்த்தேன்— மனதில் தானே? அது ஆண் பிள்ளை மனது. அப்படித்தான் இருக்கும். நிஜமாகவே பண்ண வருவாள் ஒருத்தி. தாலி கட்டிக் கொண்டு. இதற்காகவே.''

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தொடர்ச்சியான வாக்கிய அமைப்பு என்ற விதத்திலேதான் இது வசன இலக்கணத்துக்குப் பொருந்துகிறது. மற்றபடி ஒரு வாக்கியத்துக்குத் தேவையான மரபமைதிகள் இங்கு இல்லை. புதிய இலக்கணம் படைக்கப் படுகிறது. 'இதற்காகவே ஒருத்தி தாலி கட்டிக் கொண்டு நிஜமாகவே பண்ண வருவாள் என்றுதான் பொதுவான மரபுரீதியிலான வாக்கியம் அமையக் கூடும். ஆனால் இங்கு மாற்றி எழுதப் பட்டுள்ளது கற்பனையில் மட்டுமே புணர்ந்த ஒரு நிலைக்கு மாற்றான மன உணர்வை உடனே எடுத்து விளக்குகின்றாள்.

''நிஜமாகவே பண்ண வருவாள் ஒருத்தி''

அப்படி வருகின்றவள், பஸ்ஸில் வருபவள் போல்வந்துபோகும் பெண்ணாக இருக்க முடியாது. அவள்

''தாலி கட்டிக் கொண்டு.''

வருவாள். அப்படி வருபவளும் எதற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்க வேண்டும்?

''இதற்காகவே.''

உடல் உறவுக்காகவே திருமணங்கள் என்ற நிலையை வசன நறுக்குகளில் இவ்வளவு ஆழமாகவும் அழுத்தமாகவும் சொல்ல முடியும் என்பதற்கு இதுவே சான்று. முன் பகுதியில் உடைத்து எழுதியவர், இந்தப் பகுதியை உடைக்காமல் ஒருங்கு சேர எழுதியதற்கான காரணம் எதுவுமில்லை யெனினும், இந்தப் பகுதியில் மரபுரீதியிலான வாக்கிய அமைப்புக்களை மீறியதற்கு பாத்திரத்தின் உடைபட்ட மன உணர்வுகள் அடிப்படையாக அமைகின்றன. 'தாலி கட்டிக் கொண்டு' என்று மட்டுமே ஒரு வாக்கியம் இலக்கணரீதியில் அமைய முடியாது. அதன் முன் பின் உள்ள வாக்கியங்ளோடு நகர்த்தி வைத்து அர்த்தத்தைக் கொடுக்கவேண்டும். இது புது வசன நடை. தமிழ்ச் சிறுகதை வடிவ அமைப்பில் இவர்களது பங்களிப்பு குறிப்பிடத் தக்கதாகும். சென்ற தடத்திலே செல் லாமல் புதிய தடங்களைக் கண்டறியும் சோதனை முயற்சி இவர்களுடையதாகும். இது உள்ளடக்கத்தோடு முரண்பட்டும் இயைந்தும் காணப்படுகிறது. தமிழ்ச் சிறுகதையின் வடிவ அம்சங்கள் முற்றுப்பெற்று பூரணத்துவம் அடைந்துவிட்டன என்ற நிலையை உடைத்தெறிவதில் இவர்களது கதைகள் பயன்படுகின்றன. இன்னும் குறிப்பாக வசன நடை மரபில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

புதிய இலக்கண அமைதிகள் இவர்களால் கையாளப்படுகின்றன. இவர்கள் கதைகள் இன்னவையென பிறருக்குச்சொல்லி விளக்கமுடியாது. அவற்றை எழுத்தில் மட்டுமே படித்து உணர முடியும்.

'மூன்றாம் போக்கு, இவர்கள் எதை எழுதுவது என்பதை விட, அதை எப்படி எழுதுவது என்பதற்கே அதிகம் முதன்மை கொடுக்க நினைக்கின்றனர். இதனால் இவர்கள் உள்ளடக்கத்தைத் தேர்வு செய்யாமலே கையாள்கின்றனர் என்பது அர்த்தமாகாது. இவர்கள் உள்ளடக்கத்தை விட வடிவத்துக்கு அதிக அக்கறையும் கவனமும் கொடுக்கப்படல் வேண்டும் என்று கருதுகின்றார். இதனால் இவர்களை கலை கலைக்காக என்ற கோட்பாட்டைச் சேர்ந்தவர்கள் என அடையாளம் இடவும் இயலாது. இவர்கள் கலையில் நுட்ப நோக்கையும் படைப்புத் திறனையும் முதன்மைகளாகக் கருதுகின்றனர். இவர்கள் கற்பனாவாதிகள் அல்லர். இலக்கியத்தைப் போதையாகப் பயன் படுத்துவதைக் கடுமையாக எதிர்ப்பவர்கள். 'அசோகமித்திரன்' 'சா.கந்தசாமி' 'ராசேந்திர சோழன்' 'நா.கிருஷ்ணமூர்த்தி' 'சுரேஷ் குமார்' 'திலீப் குமார்' 'பிரபஞ்சன்' போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம். இவர்கள் கூடுதல் குறைவு இன்றி வாழ்க்கையை அதன் இயல்பில் காட்ட நினைக்கின்றனர். கதை பின்னும் அம்சத்தில் இவர்கள் கவனம் செலுத்தியுள்ளனர். பல கதைகள் ஒரு மைய நிகழ்ச்சியை மட்டுமே வைத்துப் பின்னப் பட்டுள்ளன. அல்லது ஒரு மையத்துக்குத் தேவையான வெகு சில துணைநிகழ்ச்சிகள் இணைக்கப்பட்டுப் பின்னப்பட்டுள்ளன. இவர்களின் கதைகளில் தேவையான வருணனை, அளவான உரையாடல் ஆகியனவே உண்டு. அசோகமித்திரனின் 'முறைப் பெண்' ஒரு பெரிய விஷயத்தை எடுத்துச் சொல்லி விடவில்லை. ஒரே நாளில் தவிர்க்க இயலாத வகையில் பல இடங்களில் காலைச் சிற்றுண்டிகளைச் சாப்பிடுவனின் உணர்வுகளை விளக்கும் கதையாகும். இதன் தவிர்க்க இயலாத வகையே கதையின் அடிப்படையாகும். இதில் கதை சொல்லப்படும் விதமே முதன்மை பெறுகிறது,. இவரது 'சினிமாவுக்குப் போன சென்சாரு' ஒருவனது எதிர்பார்ப்புகள் அனைத்தும் தவறிக் கொண்டே போவதைச் சுட்டுகிறது. இது முழுக்க உரையாடலில் சொல்லப்பட்டுள்ளது. ஒருவன் கேள்வி கேட்க, அவனுக்கு எதிர்மறைப்பதில்களைக் கொடுப்பதன் மூலம் கதை நகர்கிறது. திலீப் குமாரின் 'தடம்' ஒரு கைதி அனுபவிக்கும் சித்திரவதைகளையும் அவனுக்கு நாளை நேரவிருக்கும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

போலி மோதல் (encounter) சாவையும் தெரிவிக்கின்றது. இதில் உரையாடலே இல்லை. உயிர்த்துடிப்பான வருணனையில் மட்டுமே கதை சொல்லப்படுகிறது. இக்கதை வாசகனுக்கு வெளிப்படையாக எதுவும் சொல்லவில்லையெனினும் கைதியின் மீது அனுதாபம் விளைவிக்கும் வகையில் கதை முடிவு வரை கொண்டு செல்லப்படுகிறது. வெளியுலகத்தில் நடக்கும் இத்தகைய போலி மோதல் சாவுகளோடு இணைத்துப்பார்க்க வேண்டிய அவசியமே இல்லாமல், இக் கதையே முழுமையாக நின்று ஓர் அனுபவத்தைக் கொடுக்கிறது. அதாவது இது கதைக்குள் உற்பத்தியாகி நம் மனதில் விரிகிறது. ராஜேந்திர சோழனின் 'தனபாக்கியத் தோட ரவ நேரம்' (உதயம் 1973) கணவனுக்கும் மனைவிக்கும் இடையிலான சண்டையை— கணவன் மனைவியை அடிப்பதை— இரவில் அவளும் அவனும் சமரசமாவதைக் காட்டுகிறது. இன்றைய குடும்ப உறவுகளில் சிக்கித் தவிக்கும் ஒரு பெண்ணின் மன நிலையை நுட்ப நோக்கு கொண்டு வெளிப்படுத்துதலுக்கு தனபாக்கியம் பாத்திரம் எடுத்துக் காட்டாகும். இது பெரும்பகுதி உரையாடலில் கழிகிறது. இடையிடையே சிறு சிறு வருணிப்புகளும் உண்டு. ஓர் ஆணின் உணர்வைக் காட்டும இவரது கதை 'கோணல் வடிவங்கள்' (கசடதபற 1971) ஆகும். ஒரு மணமான ஆண், இன்னொருவனின் மனைவியை வைத்துக்கொண்டு இருக்கிறான். அவளோ இவனையும் விடுத்து மூன்றாம் ஆணுடன் பழக்கம் வைத்துக் கொண்டுள்ளதாக இவன் சந்தேகப்பட்டு அவளை அடித்து, அந்த ஆதிக்க வெறி நிலையில் உணர்வுத் தடுமாற்றத்துக்கு ஆளாகின்றான். இது தான் கதை. கதைக்குத் தேவையான நிகழ்ச்சிகள் மட்டுமே கோர்வையாகக் கூறப்படுகின்றன. பாத்திரங்கள் பேச்சு வட்டார மொழியில் உள்ளது. அதே நேரத்தில் ஆசிரியரது வருணிப்பும் அதே மொழி நடையில் உள்ளது. இது முன்னரே சொல்லியுள்ளது போல, வாசிப்புக்குத் தடையாகும். பிரபஞ்சனின் கதைகள் 'திரிந்த மனித மனத்தை மீண்டும் அதன் உன்னதப் புள்ளியில் பொருத்தும் முயற்சிகளாகவே' உள்ளன. இவரது 'மனுஷி மனசு' போன்ற கதைகள் இதை உணர்த்துகின்றது. ஆசிரியர் கூற்று, வருணனை, உரையாடல் ஆகிய எல்லாவற்றின் மூலம் கதை சொன்னாலும் ஆசிரியரே கதை சொல்லும் உத்தியே அதிகம் உள்ளது. இவர்களின் கதைகள் பெரும்பாலும் வெளிப்படையாக எதையும் சொல்வதில்லை. கதையின் வடிவ அம்சங்கள் அந்தக் கதையைத் தாண்டிச்சென்று விடக்கூடாது என்பதில் இவர்களது முயற்சி உணர்வுப் பூர்வ

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மாகவே இருக்கிறது. இவர்களது படைப்புத் தளம் பெரிதும் சிறுபத்திரிகைளாகவே உள்ளன. இந்த எல்லையைத் தாண்டி பெரிய வணிகப்பத்திரிகைகளால் கவரப்பட்டு, அவற்றைப் பயன்படுத்துவதாக நினைத்துக் கொண்டு அவற்றால் கபளீ கரம் செய்யப்பட்ட எழுத்தாளர்களின் கதை வடிவங்கள் பெரிதும் மாறி, வணிகப் பத்திரிகைகளின் சூத்திர நெறி முறைகளுக்கு அடங்கிப்போயின.

(4) நான்காம் போக்கு. இந்தப் போக்குடையவர்கள் இலக்கியத்தை வெறும் இலக்கியமாக மட்டும் காணவில்லை. இலக்கியத்தைக் கருத்தியல் உருவாக்க சாதனமாக ஏற்றுக் கொண்டு தாம் சார்ந்துள்ள கொள்கைகளைப் பரப்ப சிறுகதை வடிவத்தைக் கையாள்பவர்கள். 1950 களிலும் 1960 களின் முற்பகுதியிலும் கலை இலக்கியத்தைக் கருத்துப் பரப்பல் சாதனமாகக கருதிய ஜெயகாந்தன், கி ரா., ஆகியோருடன் இவர்களை இணைத்துக் காணவேண்டும். இந்தப் போக்கினரை உள்ளடக்கரீதியில் வகைப்பாடு செய்வது வடிவ ரீதியில் வகைப்பாடு செய்வதைவிட எளிதானதாகும். 'செயப்பிரகாசம், பொன்னுசாமி' போன்றோரின்கதைகளிலும் 'பூமணி, வீர வேலுசாமி, நாஞ்சில் நாடன்' போன்றோரின் சில கதைகளிலும் இதற்கான வடிவ அமைதிகளைக் காண இயலும். இவர்களுள் குறிப்பாக 'செயப்பிரகாசம், பொன்னு சாமி' ஆகியோரின் கதைகளை மட்டும் சுருக்கம் கருதிக்காண் போம்.

இவை பெரும்பாலும் ஏதோ ஒரு செய்தியை மக்களிடத்தில் பரப்பும் நோக்கம் கொண்டவையாகும். ஆசிரியர் கூற்றாகவே அனேகக் கதைகள் உள்ளன. ஆசிரியருக்கும் வாசகனுக்கும் இடையில் நேரடி உறவை ஏற்படுத்த இதை அதிகம் கையாள் கின்றனர். கதையை கதைக்கு வெளியே இருந்து கொண்டு ஒருவர் சொல்கின்றார் என்ற உணர்வு வாசகனுக்கு இறுதி வரை இருக்கிறது. கதை நிகழ்ச்சியோடு / கதை தரும் உணர்ச்சியோடு வாசகர்கள் ஒன்றுபடும் இடங்கள் அனேகம் இருப்பினும் கதையின் வடிவத்தில் இந்த அம்சம் உள்ளது. எனினும் இந்த அம்சம், கதாசிரியனுக்கு கதையை எப்படி வேண்டுமானாலும் நீட்ட மடக்க ஒரு கருவியாகி விடுகின்றது. இந்த விதத்தில் கதை, வெளிப்புறத்திலிருந்து இயக்கப்படு கிறது. கருத்துப்பரப்பலே முதன்மை நோக்கம் என்றாகிவிடும் பொழுது, வாசகனுக்குப் புரியும்படி எழுதுதல் அவசியத் தேவையாகும். எனவே இது வாசகன் மட்டத்துக்குச் சென்று

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வாசகனை ஆசிரியர் மட்டத்துக்கு இழுக்கக்கூடிய வடிவத்தை அவசியப்படுத்துகிறது.

இவர்கள் கதையின் தொடக்கம் கதை நிகழ்ச்சியோடு தொடங்கிவிடுவதும் உண்டு. ஆயின் பல கதைகள் ஒரு பின்புலத்தை அமைத்துவிட்டு அதன் பின்னரே தொடங்குதலும் உண்டு. இவர்களது கதைகள் ஒரு நிகழ்ச்சியையோ பாத்திர உணர்வையோ வருணிப்பதைவிட, ஒருபிரச்சனையை எடுத்துச் சொல்வதாக உள்ளன. எனவே இவர்கள் கதைகளில் பிரச்சனைகளே மையமாகும். வாசகனுக்குக் கூடுதலாகவோ குறைவாகவோ பரிச்சயம் உள்ள இந்தப் பிரச்சனை குறித்து விளக்குவதற்குமுன், ஏதாவது ஓர் உணர்வு மட்டத்தில் இருக்கும் வாசகனை இந்தப் பிரச்சனையின் மட்டத்துக்கு அழைத்து வருவதற்குத் தேவைப்படும் வகையில் முன் கூட்டியே சில விஷயங்கள் எழுதப்படுகின்றன. எனவேதான் இவர்கள் கதைகள் 'உண்மையில் சற்று கழித்தே தொடங்குகின்றன' எனலாம். உதாரணமாக சூரிய தீபனின் நெருப்பு வெள்ளமும் சுல்தான்களும், பொன்னுசாமியின் உள்மனிதன் என்பன போன்ற கதைகள் ஆகும். சூரிய தீபனின் கதை, குழந்தை உழைப்புக் கொடுமையை அம்பலமாக்குகிறது. 7 துணுக்குகளாக அமைக்கப்பட்டுள்ள இக்கதையில் முதல் துணுக்கில் (நான்கு பக்கங்கள்), தீப்பெட்டி ஆலையில் குழந்தை உழைப்பு, முதலாளிகளின் வசதிநிலை, தொழிலாளர் நல அதிகாரிகளின் வசதி நிலை ஆகியவை குறித்த கருத்துகள் எழுதப்பட்டுள்ளன. இவற்றைத் தேவையற்றவையென ஒதுக்க இயலாதபடி பிரச்சனையின் மையத்தோடு நெருங்க வைக்கின்றார். இங்குதான் இவரமைக்கும் அஸ்திவாரம் பயனளிக்கிறது. தொடக்கத்திலேயே வரும் நகர வருணனையே நம்மைப் பிரச்சனையோடு ஒன்றவைக்கிறது.

> ''முதலை மாதிரி முகம். பாம்பு மாதிரி உடல். திருக்கை வால் போல் கை கால்கள். நெருப்பு ஜுவாலைகளைக் கக்கிக் கொண்டு, ஒரு பொட்டு பூச்சி இல்லாமல் எல்லாவற்றையும் கருக்கிக் கொண்டுவரும் டிராகன் என்ற கொடிய மிருகம் வேறு எதுவுமல்ல அது இந்தத் தீப்பெட்டித் தொழிற்சாலை நகரம்தான்.''

இம்மாதிரியான பின்புலம் கதைக்குத் தேவையில்லாதது போலத் தோன்றினாலும் ஆசிரியர் காட்ட விரும்பும் பிரச்சனைக்கு இது தேவைப்படுகிறது. இங்கு பின்புலம் இல்லை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

யெனில் ஆசிரியரின் உணர்வு நிலையுடன் நாம் இணைய இயலாது போய்விடும். கதைகளின் முடிவு ஒரு செய்தியை அழுத்தம் திருத்தமாகவே எடுத்துரைப்பதாக இருக்கும். சூரியன் உதிக்கும் கிராமம் என்ற கதை தலைமறைவு வாழ்க்கை நடதகும் ஒரு புரட்சிகர அரசியல்வாதிக்கு இடம் (Shelter) தரும் வயதான அம்மாளைப் பற்றிச் சொல்கிறது. வழக்கமாகத் தங்கும் வீட்டில் போலீஸ் வேட்டை நடந்தபின், அதே கிராமத்தில் வேறு வீடு ஏற்பாடாகிறது. ஏனைய மக்களைத் தன்னோடு இணைத்துக் கொண்டு முன்னேறிச் செல்லும் அந்தப் பாத்திரத்தின் உருவகமாகவே அந்தக் கதை முடிவடைகிறது.

> ''ஊருக்கு முன்னால் நின்றிருந்தது அந்த வீடு. ஊரில் இருக்கிற மற்ற வீடுகளையும் தன்னுடன் இணைத்துக் கொண்டு முன்னோடியாய் ஓடுவதுபோல் நின்றிருந்தது.''

இவர்களின் பாத்திர வார்ப்பு, பிரச்சனையை விளக்கும் நோக்கம் கொண்டது. பொதுவாக சிறுகதைகளில் ஒரு கண நேரத்திய பாத்திரத்தின் உணர்ச்சிகளை வெளிபபடுத்துதலுககு ஏற்ப பாத்திர வார்ப்பே உண்டு; பிரச்சனைக் கதைகளாக இவர்கள் கதைகள் இருப்பதால் அந்தப் பிரச்சனைக்கு ஏற்ப இவர்கள் கதைகளில் பாத்திர வளர்ப்பு காணப்படுகின்றது. குறிப்பாக இரண்டு கதைகளைச் சொல்லலாம். வளரும் நிறங்கள் கதையில் வரும் பம்பையத்தேவன், இரவுகள் உடையும் கதையில் வரும் நந்தினி என்ற இரண்டு பாத்திரங்களைச் சொல்லலாம். ஒரு நாவலுக்கு அல்லது குறுநாவலுக்கு எடுத்துக் கொள்ள வேண்டிய கருக்களை சூரிய தீபன் இவற்றில் எடுத்துக் கொள்கின்றார். பொறுக்கித்தனமான வாழ்க்கை நடத்திய பம்பையத்தேவன் புரட்சிகர இயக்கத்துக்கு சுவரொட்டி ஒட்டுவதற்குரிய மனமாற்றம் ஏற்பட்டதை வளரும் நிறங்கள் விளக்குகிறது. இந்த மனமாற்றக் சிறையில் ஏற்பட்டதாக விளக்குகின்றார். நாலைந்து உரையாடல் நறுக்குகளில் இதை வெளிப்படுத்துகிறார்.

> ''நீங்க எப்ப இப்படி''
>
> ''என் பிள்ளைகள் என்னை மாத்திட்டாங்க.''
>
> ....
>
> ''இவங்க உங்க பிள்ளைகளா?''

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

"இல்லை. எம்பிள்ளைக மாதிரி. இவங்க என்னை ஒரு ஆளாக்கினாங்க."

ஆனால் நந்தினியின் மன மாற்றத்தை நீண்ட, தர்க்கரீதியிலான உரையாடலில் விளக்குகின்றார். இது கூட பாத்திரங்களின் வர்க்கக் குணாம்சத்துக்குப் பொருந்தி வருகின்றது. கதையில் வரும் அக்கா பாத்திரம் இவளை மாற்றுவதற்கு நீண்ட முயற்சி எடுத்துக் கொள்வதாகக் காட்டப் படுகிறது. இத்தகைய கதைகளில் பாத்திரங்கள் கருத்து விளக்கக் கருவிகளாகவும் பயன்பட வேண்டியுள்ளன. 'அனல் காற்று' கதையின் நாயகன் நடுத்தர வர்க்கத்தினரும் அடித்தட்டு வர்க்கத்தினரும் இணைய வேண்டிய தேவையைக் குறிப்பிடுகின்றார். இதை ஒரு Formula என்ற வகையில் சொல்லவில்லை. கதையில் வரும் நடுத்தர வர்க்க சிறுவன் பீடித் தொழிலாளர் பிள்ளைகளுடன் விளையாட நினைக்கும் பொழுது அதைத் தடுக்கும் தாய்க்கும் அதை ஆதரிக்கும் தந்தைக்கும் இடையிலான நீண்ட உரையாடல் பகுதி இதனை விளக்குகிறது. மனைவியின் கேள்விகளுக்குரிய பதில் ஓரிரு வரிகளிலே முடிந்து போய் விடுகிறதெனினும் அதற்குப் பின்னும் நீண்டு செல்லும் பதில், ஆசிரியரின் கருத்து விளக்கமாகவே உள்ளது. இத்தகைய வடிவ அம்சங்களை இந்த போக்கினரிடத்தில் காண்கின்றோம்.

12. தொகுப்புரை

தமிழ்ச் சிறுகதை தோன்றி ஏறத்தாழ எழுபது ஆண்டுகள் (1917-1987) ஆகி விட்டன. நூற்றுக் கணக்கான எழுத்தாளர்கள் ஆயிரக்கணக்கான கதைகளைஎழுதியுள்ளனர். அச்சடிக்கப்பட்ட பத்திரிகைகளோடு அறிமுகமான சிறுகதை, இன்றைக்கு இளைஞர்களால் பல இடங்களில் தனிச் சுற்றுக்கென நடத்தப்படும் கையெழுத்து ஏடுகளிலும் தட்டச்சு ஏடுகளிலும் கூட வெளிவருகின்றன. பத்திரிகைப் பெருக்கம், அச்சு வசதி முன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

னேற்றம், வினியோக முறைச் சீரமைப்பு என்பன போன்ற இலக்கிய உற்பத்திக்கு அப்பாற்பட்ட பல அம்சங்களே சிறு கதையை இன்றைக்கு ஆக்கிரமித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. இந்த ஆக்கிரமிப்பை எதிர்த்து அல்லது ஊடாகச் சிற்றேடு களும் கையெழுத்து ஏடுகளும் சுருங்கிய வட்டத்துள் பவனி வந்து கொண்டிருக்கின்றன. இரண்டு நிலைகளுக்கு இடையி லான போராட்டம் இன்றைக்கு மட்டுமல்ல. 1920 கள் முதற் கொண்டே நடந்து வந்து கொண்டிருக்கிறது. இந்தப் போராட்டத்தில் சிறுகதையின் உள்ளடக்கம், உருவம் ஆகிய வை வளர்ந்தன. இவற்றின் உருவத்தில் ஏற்பட்ட பல்வேறு போக்குகளை இங்கு கண்டோம். இந்நூலில் சில முதன்மை யான எழுத்தாளர்கள் உட்பட பலரின் கதைகள் விடுபட்டுப் போயுள்ளன; அல்லது, விரிவாகக் காணப்படவில்லை. இந் நூலின் பக்க அளவுக்குள் அது சாத்தியமும் இல்லை. எனவே சிலபோக்குகளை மட்டுமே கண்டோம். சிறுகதை இன்றளவும் வளர்முகத் துறையாகவே உள்ளது. எனவே இதன் வடிவ அம்சங்களுக்குரிய யாப்பு முறை முற்றிலும் தீர்க்கப்பட்டு விட்டது எனக் கூற முடியாது. இங்கு சொன்ன வடிவப் போக்குகளே முடிந்த முடிவுகளாகவும ஆகிவிடாது. எனினும் எழுபது ஆண்டுகால இலக்கிய வாழ்வின் சில போக்குகள் இந் நூலில் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.

சிறுகதையின் உள்ளடக்கத்தைத் தேர்ந்தபின் எழுத்தாளனுக்கு வடிவமே முதன்மையாகி விடுகின்றது உள்ளடக்கத்தோடு வடிவம் பிரிக்க இயலாதவகையில் முழுமையான இணைப்பு கொண்டுள்ளதெனினும், சில கருத்துகளை / உணர்வுகளை/ பிரச்சனைகளை எழுத முடிவு செய்த பின்னர் அவற்றை வெளிப்படுத்தும் முறையே முதன்மை ஆகின்றது. நவீன சிறு கதையின் சில கூறுகளை உள்ளடக்கி முதன் முதலில் எழுதிய வ. வே. சு., 'ரீதி புதிது...' எனச்சொல்லி 1917 இல் எழுதத் தொடங்கினாலும் உண்மையான நவீன சிறுகதையின் வடிவம் 1930 களில் தி.ஜ.ர., புதுமைப்பித்தன் ஆகியோரிடத்தில் காணப்பட்டது. அது தொடங்கி இன்றுவரை பல போக்குகளில் வடிவ அம்சங்கள் காணப்படுகின்றன. இந்தப் போக்குகளுக்கு ஏற்பவே கதைத் தொடக்கம், முடிவு, கதைப் பின்னல், பாத்திர ஆக்கம், வருணனை, மொழிநடை, உரையாடல் ஆகியவை அமைந்துள்ளன. சிற்சில தனிப்பட்ட விதிவிலக்கு அம்சங்களைத்தவிர, இன்னார் கதையின் உள்ளடக்கமும் உருவ அம்சங்களும் இன்னின்ன முறைகளில்தான் இருக்கும் என்று சொல்லுமளவிற்கு ஒவ்வொருவரும் தம்மளவில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நிறைவு கொண்டுள்ளனர். அல்லது தீர்ந்துபோயுள்ளனர். ஒரு கதாசிரியரின் ஒரு கதையைப்போல அவரது இன்னொரு கதை அமைய இயலாது என்கிற அளவிற்கு அந்தக் கதைக் கென சில தனித்தன்மைகள் உண்டு எனினும் இத்தனித் தன்மைகட்கு ஊடாக அவரது அனைத்துக்கதைகளையும் சில பொதுவான அம்சங்களில் நாம் அடையாளம் காண முடியும். ஆனால் எக்காரணத்தை முன்னிட்டும் பிரபஞ்சனின் கதை வடிவத்தோடு அம்பையின் கதை வடிவத்தை இணைக்க முடி யாது—அவை இரண்டும் தமிழ்ச் சிறுகதைகள் என்பதைத் தவிர, ஆயின் தொடக்க காலத்திய ஜெயகாந்தன் கதைகளுக் கும் சூரியதீபன் கதைகளுக்கும் இடையில் இத்தகைய பொது வான அம்சங்களைக் காண இயலும். இந்த விதத்தில் தமிழ்ச் சிறுகதையின் வடிவ அம்சங்களை நாம் சில போக்குகளாகவே கண்டறிய இயலும்.

இத்தகைய வடிவ அம்சங்கள், பல நிலைகளில் தீர்மானிக்கப் படுகின்றன. சிறுகதையின் வடிவ அம்சங்கள், அதன் உள்ளடக்கத்தால் தீர்மானிக்கப்படுகின்றன. கு.ப.ரா., மௌனி, சூரியதீபன் ஆகியோரது கதை வடிவங்கள் ஒன்றுக் கொன்று மாறுபட்டவை. கு.ப.ரா., அடக்கப்பட்ட பெண் களின் மனவுணர்வுகளை புறநிலைப் படுத்திக் கூறுகின்றார். மௌனி, நிறைவேறாத காதல் சம்பவங்களை அகநிலைப் படுத்தப்பட்ட மனஉணர்வுகளாகச் சித்திரிக்கிறார். சூரியதீபன் மனிதத்தை அழிக்கச்செய்யும் மனித முயற்சியை அம்பலப் படுத்தி / எதிர்த்து மீண்டும் மனிதத்தை நிலை நிறுத்தும் வகையிலான மனிதனின் புறநிலைப் படுத்தப் பட்ட உணர்வு களை / நிகழ்ச்சிகளை விவரிக்கிறார். இதற்கேற்ப கு.ப.ரா., வின் கதைகளின் வடிவம் குறுகிய பக்க எல்லை, சுருங்கிய தளம், நுட்ப மன உணர்வு வருணனை, நிதானமாக உச்சத்துக்குக் கொண்டு செல்லும் உத்தி, எளிமையான/ அடர்த்தியான உரையாடல், பல அர்த்தங்கள் தொனிக்கும் உரைநடை, பல இடங்களில் மௌனம் ஆகிய அம்சங்களாக அமைந்து விடுகின்றது. மௌனியின் வடிவம், முறையற்ற கதைப்பின்னல், தொடக்கத்தையும் முடிவையும் எங்கு வேண்டுமானாலும் அமைத்துக்கொள்ளல், வாசகனின் அக நிலைக்கு ஏற்ப அர்த்த மாறுபாடு, உச்சநிலை உணர்வைத் தொடக்கத்திலேயே வெளிப்படுத்துதல், நாமரூப மற்ற— சூட்சுமமான பாத்திர ஆக்கம், நனவோடை, மற்றும் உள் முகத் தனியுரை உத்திகள், இட / பாத்திர வருணனை இன்மை ஆகிய இன்னோரன்ன அம்சங்களில் குடிகொண்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

டுள்ளது. சூரியதீபன் கதைகளின் வடிவம், 'வாசக மட்டத்துக்குத் தாழ்ந்து அவனை உயர்த்துதல், உண்மை யான கதையை உணர்வதற்கேற்ற முன்தளம், தர்க்கரீதியான நீண்ட உரையாடல், கருத்து விளக்கமாக அமையும் பாத்திரங் கள், தேவைப்படும் இடங்களில் பிரச்சாரம்' என்பன போன்ற அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளது. இங்கே கு.ப.ரா., வின் கதை களில், உண்மையான கதையை உணர்வதற்கேற்ற முன் தளத்தை எதிர் நோக்க முடியாது. மௌனியின் கதைகளில், நிதானமாக உச்சத்துக்குக் கொண்டு செல்லும் உத்தியைக் காணமுடியாது. சூரியதீபன் கதைகளில் நனவோடையையும் உள்முகத் தனியுரையையும் காணமுடியாது. இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்றை எடுத்துக்கொண்டு 'இது ஏன் அவரிடத்தில் இல்லை' என்று கேட்கமுடியாது. இல்லாததற்கும் இருப்பதற் கும் காரணம் அதனதன் உள்ளடக்கமே.

இவர்களது இலக்கிய நோக்கமும் இதற்குக் காரணமாகவும் அமைகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக மௌனி, புதுமைப்பித்தன், ஜெயகாந்தன் ஆகியோரின் சில கதைகளை சில பக்கங்களைக் கழித்தே வாசிக்கலாம் கூட இந்த வடிவ அம்சத்துக்குஒவ்வொரு வரிடமும் ஒரு காரணம் காணப்படுகிறது. மௌனியின் தத்துவம் புறநிலையை மறுக்கக் கூடியது (negation of objectivity) இதன் அடிப்படையில் அவரது உள்ளடக்கமும் வடிவ அம்சங்களும் அமைகின்றன. தொடக்கத்தை எங்கு வேண்டுமானாலும் ஆரம்பிக்கக் கூடியதாகவே அவரது கதை கள் உள்ளன. புதுமைப்பித்தன் ஓர் இயல்பு நெறியாளர் (Naturalist) சில நேரங்களில் ஒரு புகைப்படக் கருவியின் நிலையிலே இயங்க வேண்டியுள்ளது. இயல்பானதை வருணிக்க வேண்டும் என்று நினைக்கையில் தேவையற்ற வருணனை வந்து விடுகிறது. வேட்டி கதையில் பற்பல வேட்டிகளைப் பற்றியும் கிடை கதையில் பற்பலரக ஆடு களைப் பற்றியும் கி. ராஜநாராயணன் வருணிப்பதையும் இங்கு நினைவு கூரலாம். எனவே புதுமைப்பித்தனின் சில கதைகளை (கல்யாணி, துன்பக்கேணி) முதலில் சில பக்கங் களை விட்டு விட்டே படிக்கலாம். ஜெயகாந்தனின் தொடக்க காலத்திய சில கதைகளும் சூரிய தீபனின் சில கதைகளும் ஒரு நீண்ட முன்தளத்தை உருவாக்கி, அதன்பின்னரே கதை யைத் தொடங்குகின்றன. ஆசிரியர்களின் யதார்த்தவாத நெறிக்கு ஏற்ப அவர்கள் காட்டும் பிரச்சனையோடு வாசகனை ஒன்றவைக்க இத்தகைய முன்தளம் அவசியப்படுகிறது. எனவே இலக்கிய நோக்கமும் வடிவத்தில் ஒரு பங்கினை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வகிக்கின்றது எனலாம். இந்தக் கருத்தை அப்படியே எல்லா இடங்களுக்கும் பொருத்தி ஒரு விதியாகவும் மாற்ற இயலாது. ஏனெனில் கல்கியின் பெரும்பாலான கதைகளை 3,4பக்கங்கள் விட்டுவிட்டே தொடங்கலாம். சில கதைகளுக்கு கல்கி முன்னுரைகூட எழுதியுள்ளார். முதன் முதலில் வ.வே.சு., சிறுகதை எழுத முயன்றபொழுது 'ரீதி புதிதாகையால் சூசிகைசேர்க்கப்பட்டுள்ளதென' முன்னுரையை எழுதியுள்ளார். அது அரைப்பக்கத்துக்கு மேல் தாண்டவில்லை. அவ்வாறு சேர்ப்பதனால் கதையின் சுவை குன்றும் என வ.வே.சு.க்குத் தெரிந்திருப்பினும் கதை விளக்கத்துக்கு அதைப் பயன்படுத்துவதாக எழுதியுள்ளார். இது வாசக உறவுக்காகச் சேர்க்கப்பட்டது. ஆனால் கல்கியின் முன்னுரையோ அல்லது தொடக்கத்தில் உள்ள தேவையற்ற சித்திரிப்புகளோ, கல்கி என்ற எழுத்தாளரின் திறமைக் குறைவாகும்.

இங்குதான் பாரதியின் கருத்து நினைவுகூரப்பட வேண்டியுள்ளது. ஒரு கலைஞனுக்குரிய பயிற்சி, பழக்கம் ஆகியவை குறித்து பாரதியின் கருத்து நினைவுகூரப்படவேண்டியுள்ளது. இது ஒரு கலைஞனின் தனித்திறன்; தனித்தன்மை ஆகும். கல்கியின் திறன் குறைவே இத்தகைய தொடக்கத்துக்குக் காரணமாகவுள்ளது. இந்தத் திறன் வேறுபாட்டை ஒரே நோக்குடைய இரண்டு எழுத்தாளர்களிடம் காணலாம். லா. ச. ரா., மௌனி ஆகியோருக்கு இடையில் இலக்கிய நோக்கு வேறுபாடில்லை. லா. ச. ரா., பல சந்தர்ப்பங்களில் மௌனியின் தொடர்ச்சியே. ஆனால் சொற்களைப் பயன்படுத்துவதில் லா. ச. ரா., அவசியமற்ற வகையில் ஏராளமான சொற்களைப் பயன்படுத்துகிறார். மௌனி அவசியமான வகையில் குறைவான சொற்களையே பயன்படுத்துகின்றார். பாத்திரங்களின் மனவுணர்வுகளை நனவோடை, உள்முகத்தனியுரை என்ற உத்திகளின் மூலமே இருவரும் விளக்கினாலும் லா.ச.ரா.,விடம் சொற்பெருக்கம் உள்ளது. மௌனியிடம் சொல் ஆளுமை உள்ளது. மௌனி ஓரிடத்தில் 'லா. ச. ரா., நாயைக் கயிற்றால் கட்டி இழுப்பதைப் போல சொற்களை இழுக்கின்றார்' எனக் குறிப்பிட்டதை இங்கு நினைக்க வேண்டியுள்ளது. இதற்குத் தனித்திறன் வேறுபாடே காரணமாகும். இன்னொரு எடுத்துக்காட்டு, அகிலனும் சுஜாதாவும் ஆவர். பத்திரிகைகளின் செல்லப்பிள்ளைகளான இருவரது இலக்கிய நோக்கில் பெரிதும் வேறுபாடில்லை. எனினும் இருவரது நடை (style)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மாறுபட்டுள்ளது. அகிலனுக்கு வருணிப்புத் திறன் இல்லை. மொட்டையான அறிக்கை பாணியில் (bald statement) செய்திதரும் பத்திரிகை (informative journalism) நடையே அவரிடம் உள்ளது. சுஜாதாவிடம் வருணிப்புத்திறன் உண்டு. வார்த்தை அழுத்தத்தின் ஏற்ற இறக்கங்களை உணர்ந்து பயன்படுத்தும் நடை; ஒரு காட்சியை மனக்கண்முன் நிறுத்திவிடும் வருணிப்புப் பத்திரிகைத்தன (Descriptive journalism) நடை இவரிடம் உள்ளது. ஒரு சொல்லால் வாசகனை / வாசகியை நிமிண்டி விட்டு வேடிக்கைபார்க்கும் நடை இதுவாகும். சித்திர வேலைப்பாடுகள் மிகுந்த நடை:

அவள் ஆடைகளைக்
கழற்
றி
னா
ள்
!

என்ற நடை சுஜாதாவின் உடைமையாகும். இது நிச்சயம் தனித்திறன் ஆகும். இந்த வேறுபாடு ஒரே இலக்கிய நோக்கு உடையவர்களின் வடிவங்களிலும் வெளிப்படுகிறது. இது துலக்கமடைதலுக்கு முதன்மையான காரணம், வாசகர் தளமாகும்.

இங்கு வாசகர் தளம் வடிவ அம்சங்களை நிர்ணயிக்கக் கூடிய துணைச் சக்தியில் ஒன்றாகிறது. சுஜாதாவுக்கும் அகிலனுக்கும் பெரும் வணிகப் பத்திரிகைகளே எழுத்துத் தளங்கள்; அவற்றின் வாசகர்களே இவர்களது வாசகர்களும் ஆவர். பின் எப்படி இந்த வேறுபாடு? இங்குதான் வாசகர் களின் சமூகவியல் அம்சங்கள் இடம் வகிக்கின்றன. அகிலன் உச்சத்தில் இருந்த 1950-1960 களில் பத்திரிகை வாசகர் களின் குணாதிசயங்களும் 1970-1980 களில் அவர்களின் குணாதிசயங்களும் மாறுபட்டுள்ளன. வாசகர்களின் சமூக வியல்/உளவியல் வேறுபாடுகளைக் காலந்தோறும்கண்டறியக் கூடிய முறையான ஆய்வுகள் நம்மிடத்தில் இல்லை. இருப்பி னும் ஒன்றைச் சொல்லலாம். 1950, 1960 களில் உள்ள பத்திரிகை வாசகர்கள் ஏதேனும் ஓர் அமைப்பு நிலையில் கட்டுண்டவர்களாக(Organised) இருந்தனர்; எதிர்காலத்தைப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பற்றிய நம்பிக்கையுடன் இருந்தனர்; ஏதேனும் ஓர் இலட்சிய தாகம் கொண்டிருந்தனர். ஆனால் 1970, 1980 களில் உள்ள வாசகர்கள், பெரிதும் அமைப்பு நிலையில் கட்டுப்படாத/ கட்டுப்பட விரும்பாத உதிரிகளாக (Lumpenised) இருக்கின்றனர். அரசியல், சமூகம், குடும்பம் ஆகியஅமைப்பு நிலைகளில் உள்ளவர்களாக இருப்பினும், மேற்சொன்ன உதிரித்தனம் வளரத் தொடங்கி விட்டது. தன்னம்பிக்கையற்று, இலட்சியதாகமற்று, ஒரு விதப் பொறுக்கித் தனத்தில் இருக்கின்றனர். இன்றைய மோசமான சமூக உறவுகளிலிருந்து விடுபட்ட சரியான சமூக உறவை அமைக்கும் நோக்கத்தில், மேற்சொன்ன கட்டுப்பாடற்ற தன்மை ஏற்படவில்லை. இத்தகைய உதிரித்தனம் இன்று உள்ளது. இவ்வாறு பெரும் வணிகப் பத்திரிகைகளின் வாசகர்களது சமூக உளவியல் அம்சங்கள் மாறுபட்டுள்ளன. இதற்கேற்பவே பத்திரிகைகளின் கதைகள் கூறும் உளளடக்கம் மாறுபட்டுள்ளது. அகிலன் போன்ற அன்றைய செல்லப்பிள்ளைகளின் கதைகளில் 'ஓர் இலட்சியத் தாகம்' 'காந்திய வேகம்' இருக்கும். சுஜாதா போன்ற இன்றைய செல்லப் பிள்ளைகளின் கதைகள் 'தப்பித்தால் தப்பில்லை' என்ற தத்துவம் குடி கொண்டு இருக்கும். இதற்கு ஏற்பவே வடிவ அம்சங்களும் உண்டு. உதிரிக் கலாச்சாரத்துக்கு உணவளிக்கக் கூடிய நடை, வருணனை, உரையாடல் ஆகியவை எல்லாம் உண்டு. வாக்கியம், அமைப்பு நிலைமாறி வாக்கிய அராசக நிலை ஏற்பட்டு, சுவாரசியமான வாசகனது பாலியல் பலவீனத்தோடு இணைந்து நிற்கின்ற வார்த்தை உரிப்புகளும் கூட நிகழ்த்தப்படுகின்றன. ஆகவே ஆடை கழற்றுவதும் மகளிர் சிறு நீர் கழிப்பதும் கூட வருணிக்கப் படுகின்றன. இந்த வடிவ அம்சங்களே இன்றைக்கு வணிகப் பத்திரிகைகளுக்குத் தேவைப்படுகின்றன. கல்கி இன்றைக்கும் கதை எழுதுபவராக இருந்து, தன் போக்கை மாற்றிக் கொள்ளவில்லையென்றால் — தனக்குரிய சந்தை மதிப்பை இழந்து விடத் தயாராக இல்லையென்றால் அவரும் மேற்சொன்ன வகையில் கதைகளை எழுதவே முயன்று கொண்டிருப்பார் என்று சொல்வது அவரைத் தாழ்த்துவதாகாது; உண்மையைக் கூறுதலாகும். வாசகர் மட்டத்துக்குத் தம்மைத் தாழ்த்திக் கொண்டு வாசகனை மேல் நோக்கி முன்னேற்ற விரும்பாத எந்தக் கலைஞரும் இன்றைக்கு சுஜாதா 1,2,3... என்றே இருப்பர். இதில் ஐயமில்லை. இது வடிவ அம்சங்களில் வாசகர் தளத்தின் பங்கு ஆகும். இது வாசகர்களோடு எப்படி உறவு வைத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்றதெளிவில் உருவாவதாகும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அடுத்து அந்நியக்கலை இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு, சிறு கதை வடிவ அம்சங்களை உருவாக்குவதில் துணை நிற்கின்றது. நவீன சிறுகதை என்ற வடிவமே ஐரோப்பியக்கலை இலக்கியத்தின் தாக்கம் ஆகும். குறிப்பாக வ.வே.சு., மாதவையா ஆகியோரது முயற்சிகளுக்கு இத்தகைய செல்வாக்கே காரணம் ஆகும். இன்னும் சொல்லப்போனால் புதுமைப்பித்தனின் பல உத்திகள் ஐரோப்பிய இலக்கியத் தாக்கத்தினால் பெறப்பட்டவையாகும். அந்த விதத்தில் புதுமைப்பித்தன் கதைகள் உலக இலக்கியப்போக்கோடு இணைந்திருந்தன. தொடக்க காலத்தில் உத்திகளைக் கையாண்டதோடு மட்டுமன்றி, ஐரோப்பியக் கதைகளைத் தழுவியே அவற்றின் நகல்களாகக் கதைகள் எழுதப்பட்டன. இவற்றைத் தி.ஜ.ர., கண்டித்துள்ளார். 'இமிடேஷன்' என்பது ஓர் அமுக்குப் பிசாசு என்றும் கதைகளில் அயன்மைக் கலப்பின்றி தேசியமணம் கமழவேண்டும் என்றும் தி.ஜ.ர., குறிப்பிட்டுள்ளார். இத்தகைய கருத்து முரண்பாடுகளுக்கு இடையில் கதைப்பின்னல் முறை, நனவோடை மற்றும் உள்முகத்தனியுரை ஆகிய உத்திகள், சொற்களின் பயன்பாடு, வாக்கிய அமைப்பு என்பன போன்ற வடிவ அம்சங்களில் நாம் இன்றளவும் அந்நியக் கலை இலக்கியத்தின் தாக்கத்தைக் காணலாம்.

சிறுகதையின் வடிவ அம்சங்களைத் தீர்மானிப்பதில் மேற்சொன்ன அனைத்து அம்சங்களும் பங்காற்றுகின்றன. இத்தகைய வடிவ அம்சங்கள் உள்ளடக்கத்தோடு பொருந்தியும் (Unity) முரண்பட்டும் (Contradiction) இருப்பதுண்டு. நாம் இது வரை கண்ட பல கதைகளில் இத்தகைய பொருத்தத்தைக் காண்கின்றோம். தனிச்சிறப்பான நிலையில் கு.ப.ரா., கதைகளைக் குறிப்பிடலாம். புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் உள்ளடக்கத்திற்கும் உருவத்துக்கும் இடையிலான பொருத்தத்தை மட்டுமின்றி முரண்பாட்டையும் நாம் காண்கிறோம். 'வெளிப்பூச்சு, உணர்ச்சியின் அடிமைகள் என்பன போன்ற பல கதைகளில் பொருத்தத்தைக் காண்கிறோம். இவரது சோதனை முயற்சிகள், சில புதிய இலக்கிய உத்திகளை அறிமுகப்படுத்தின. அவை உள்ளடக்கத்துக்குப் பொருந்தி வரும் பொழுது வடிவம் சிறப்புற வெளிப்பட்டது. குறிப்பாக 'கயிற்றரவு, சுப்பையாபிள்ளையின் காதல்கள், செல்லம்மாள் ஆகிய கதைகளில் புகுத்தப்பட்ட நனவோடையும் உள்முகத் தனியுரையும் அவற்றின் உள்ளடக்கத்தோடு பொருந்தி விடுகின்றன. ஆனால் 'அன்று இரவு' கதையில் நனவோட்ட

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

உத்தியின் சாயலில் பாத்திரத்தின் மனஉணர்வுகளை வெளிப் படுத்த முயல்கையில் அங்கே உருவத்துக்கும் உள்ளடக்கத்துக் கும் இடையிலான முரண்பாடு ஏற்பட்டு விடுகிறது. மேலும் புதிய உள்ளடக்கத்துக்குப் பழைய வடிவம் கொடுக்கும் பொழு தும் '(இலக்கிய மம்ம நாயனார்புராணம் புதிய கந்த புராணம்), பழைய உள்ளடக்கத்துக்குப் புதிய வடிவம் கொடுக்கும் பொழுதும்('அன்று இரவு, கபாடபுரம்)' இத்தகைய முரண்பாட்டைக் காண்கிறோம்.

தமிழ்ச் சிறு கதையின் வடிவ சிகரங்கள் என நாம் கருதும் பெரும்பாலான கதைகள் இலக்கியச் சிற்றேடுகளில் (little magazines) வந்துள்ளன. இவற்றின் குறைவான ஆயுட் காலம், குறைவான வினியோகம் ஆகியவற்றைக் கருதியே இவற்றைச் சிறு பத்திரிகைகள் என்றழைக்கின்றோம். சிறந்த கதைகள் வணிகமய சனரஞ்சகவாதப் பத்திரிகைகளில் மிக மிக அருகியே வெளியிடப்பட்டுள்ளன. மணிக்கொடி, சூறாவளி, கிராம ஊழியன், சுதந்திர சங்கு, சரசுவதி, மனிதன், சாந்தி, சமரன், தாமரை, நீலக் குயில், சதங்கை, அஃக, வேள்வி, கண்ணதாசன், ஞானரதம், மன ஓசை, என்பன போன்ற சில பத்திரிகைகளிலேயே வடிவச் சிறப்பான கதைகள் பெரும் பாலும் வந்துள்ளன. புதுமைப் பித்தன், தி.ஜ.ர; கு.ப.ரா. மௌனி, லா.ச.ரா; சுந்தர ராமசாமி, கி. ராஜநாராயணன் ஜெயகாந்தன், பூமணி என்பன போன்ற எழுத்தாளர்கள் சிறுபத்திரிகைகளோடு தொடர்பு கொண்டவர்கள் ஆவர். இன்றைக்குப் பெரும் பத்திரிக்கைகளோடு தொடர்பு கொண் டுள்ள பாலகுமாரன், மாலன், பிரபஞ்சன் போன்றோரும் முன்னொரு காலத்தில் சிறுபத்திரிகைகளில் பயிற்சி பெற்றவர் கள் ஆவர். நாம் மேற்சொன்ன சிறுபத்திரிகைகளில் ஒன்றி ரண்டு இப்பொழுதும் வெளியாகிக் கொண்டிருந்தாலும் சிறு பத்திரிகைகள் ஒரு வீரியமிக்க — மாற்றுப்படைப்புத் தளம் என்ற நிலையில் இன்றைக்கு இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. எனவே எழுத்தாளர்கள் பெரும்பத்திரிகைகளையும் தனிப் பிரசுர நிறுவனங்களையும் நாட வேண்டியுள்ளது. இவை ஏற் கெனவே வாசகர்களை ஒருவித வாசிப்பு நிலைக்குப் பழக்கப் படுத்தியுள்ளன. இதன் வடிவ அம்சங்களை இதற்கு முன் கண்டுள்ளோம். ஆக எதை-எப்படிக் கொடுப்பது என்பதற் குரிய சூத்திரம் ஏற்கெனவே முடிவு செய்யப்பட்டு, வாசகர்கள் பேரளவுக்குக் கட்டுப்பட்டுள்ளனர். அதாவது இங்கு 'விநியோகத்துறை, நுகர்வுத்துறையைக் கட்டுப்படுத்தி உள்ளது. பெரும்பத்திரிகைகளையும் தனிப்பிரசுர நிறுவனங்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களையும் நாடிவரும் எழுத்தாளர்கள் இந்த நுகர்வுத் துறைக்கே எழுத வேண்டியுள்ளனர். இந்த விதத்தில் எதை—எப்படி எழுத வேண்டும் என்பதும் பேரளவு தீர்மானிக்கப் பட்டுள்ளது. ஆக இங்கும் விநியோகத்துறை, இலக்கிய உற்பத்தித் துறையைக் கட்டுப்படுத்தி வருகிறது.' ஜெய காந்தன் ஓரிடத்தில் சொன்னதைப்போல 'உயர் பண்புகளற்ற ஜர்னலிசம் என்ற உருக்குநோய்க்கிருமிகளால் உருக்குலைக்கப் பட்டு' 'உற்பத்தித்துறை சீரழிகின்றது. இந்த சீரழிவும் சமரசமும் உள்ளடக்கத்தில் ஏற்பட்டு, பின்னர் நிதானமாக வும் உறுதியாகவும் வடிவத்தில் வெளிப்படுத்திக் கொள் கின்றன. இங்குதான் கு.ப.ரா., வின் உள்ளடக்க—உருவத் தொடர்ச்சியாக இறுதிவரை நின்று இலக்கிய சாதனை ஆற்ற வேண்டிய தி.ஜா.ரா., தன் கதைகளில் வாசகக் குறுகுறுப்புக் கான சனரஞ்சக அம்சங்களுடன் இலக்கிய மேன்மையைச் சமரசம் செய்து கொள்ள முனைந்துள்ளார். மனித மிருகங் களின் மேல் வெறுப்பைக் கக்கும் இலக்கிய நோக்கு கொண்ட ஜெயகாந்தன், பின்னாளில் அப்படியொரு இலக்கிய சந்தர்ப்பம் 'ஆனந்த விகடனில்' கிடைத்தபொழுது அவரால் வெறுப்பைக் கக்க முடியவில்லை. ஒரு பணக்காரப் பொறுக்கிக்கு இளம் பெண் பலியாவதை குஷியாகவே வருணிக்க முடிகிறது. 'கரிசல்க்காட்டில் ஒரு சம்சாரி' என்று கரிசல் வாழ்க்கையை இயல்பாக வருணிக்குந்திறன் கொண்ட கி.ரா., 'குமுதம்' இதழுக்காக மச்சினி மார்பு வளர்ச்சியையும் குறிப்பிட்ட இடத் தில் பெண் கடிப்பதையும் வருணிக்க வேண்டியுள்ளது. இந்த சமரசமும் சீரழிவும் தவிர்க்க இயலாத நியதிகள் ஆகும். இவர் கள் இந்த பத்திரிகைகளில் ஏதேனும் விதிவிலக்கான கதைகள் எழுதியிருப்பினும் புதுமைப்பித்தன் வேறொரு சந்தர்ப்பத்தில் குறிப்பிட்டதைப்போல அவை 'போட்டாவுக்காக சிரித்ததைப் போல' ஆகிவிடக் கூடிய சாத்தியமும் உண்டு. சிறந்த உள்ளடக்கத்துக்கும் செழுமையான வடிவத்துக்கும் முதன்மை யான தடைகளாக இவை இன்றைக்கு மாறிவிட்டன. தமிழ்ச் சிறுகதையின் வடிவ சிகரங்களை இன்னும் மேலும் மேலும் கண்டறிய வேண்டுமெனில் இந்தத் தடைகளை மீறியே கண்டறிய வேண்டும். எழுத்துக் கூலிகளால் அவற்றைக் கண்டறிய இயலாது. எழுத்தாளர்களே கண்டறிய இயலும். இது வரையிலான நம் தமிழ்ச் சிறுகதையின் வரலாறு இதையே மெய்ப்பிக்கிறது. இனியும் இதையே மெய்ப்பிக்கும்.

●

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மேற்கோள் விளக்க நூல்கள்

1) George Thompson, Human Essence: The Sources Of Science and Art, China Policy Study Group, London P. 48.

2) George Plekhanav, Unaddresed Letters, Progress Publishers Moscow, P. 9

3) A. Lunacharsky, On Literature and Art, Progress Publishers, Moscow, P. 9

4) Mao - Tse -Tung Talks at the Yenan Forum. On Art and Literature, Selected Writings, Foreign Languages Press Peking. P. 253

5) A. Zis, Foundations Of Marxist Aesthetics, Progress Publishers, Moscow, pp. 148-149.

6) ஜெயகாந்தன், புதிய வார்ப்புகள், மீனாட்சி புத்தக நிலையம். மதுரை, ப. 4.

7) வ. வே. சு ஐயர், மங்கையர்க்கரசியின்காதல், முன்னுரை, அல்லயன்ஸ் கம்பெனி, சென்னை, ப. 3–4.

8) க. நா. சுப்பிரமணியன், இலக்கிய வளர்ச்சி, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், ப. 62.

9) R A. Padmanabhan, V.V.S. Aiyar, National Book Trust, New Delhi, pp. 132— 133.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

10) பாரதியின் கடிதங்கள், (தொ.), ரா. அ. பத்மநாபன், வானதி பதிப்பகம், சென்னை, பக். 92 — 118.

11) மணிக்கொடி, 17.9.33.

12) சி.சுப்பிரமணிய பாரதி, நூலாசிரியர் படும்பாடு. பாரதி நூல்கள் மூன்றாம் பகுதி, சென்னை அரசாங்கம், ப. 29.

13) வ.வே.சு. ஐயர், கட்டுரைகள், (தொ.), பெ.சு.மணி, வெளியீடு: எஸ். என் சோமயாஜுலு, திருநெல்வேலி, ப. 13.

14) விரிவு: அசோகமித்திரன், மூன்று பார்வைகள், (தொ.) அசோக மித்திரன், மற்றும் என். ஆர். தாசன், தமிழ்ச் சிறு கதைகளில் மூன்று பார்வைகள், தமிழ்ப் புத்த காலயம், சென்னை, பக். 77—78.

15) மேற்படி கட்டுரை, மேற்படி நூல், பக். 78 - 79.

16) எம். தேவசகாய குமார், தமிழ்ச்சிறுகதை வரலாறு முதற்பகுதி, 49.

என்.ஆர்.தாசன், தமிழ்ச் சிறு கதைகள் ஒரு பார்வை, (தொ.), அசோகமித்திரன் மற்றும் என். ஆர். தாசன், முந்நூல், ப. 244.

17) மேற்கோள்: மேற்படி நூல், ப. 78

18) மேற்படி நூல், ப. 88.

19) மேற்படி நூல், ப. 36.

20) சுந்தர ராமசாமி, புதுமைப்பித்தனுக்கு ஊடாக ஒரு யாத்திரை, மணிக்கொடி பொன் விழா மலர், தோழமை, கும்பகோணம், ப. 35.

21) க.நா. சுப்பிரமணியம், முந்நூல், ப.16.

22) புதுமைப்பித்தன், சித்தி, முன்னுரை, ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை, பக். 4—4C.

புதுமைப்பித்தன், புதுமைப்பித்தன் சிறுகதைகள்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

முன்னுரை, நேஷனல் புக் டிரஸ்ட், புதுதில்லி, பக்- VIII—XVIII

23) எம். தேவசகாய குமார், முந்நூல், ப. 117.

24) புதுமைப்பித்தன், சித்தி, ப. 4 b.

25) கா. சிவத்தம்பி, தமிழில் சிறு கதையின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை; ப. 56.

26) க. கைலாசபதி, தமிழ் நாவல் இலக்கியம், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை, பக். 103—104.

27) என்.ஆர். தாசன், முந்நூல், ப, 133.

28) புதுமைப்பித்தன், அதிகாரம் யாருக்கு? வயல் வெளியீடு சென்னை, ப. 4.

29) புதுமைப்பித்தன், சித்தி, ப.4b.

30) மேற்படி நூல், ப. 4 C.

31) புதுமைப்பித்தன், புதுமைப்பித்தன் கட்டுரைகள், மீனாட்சி புத்தக நிலையம், சென்னை, ப. 28.

32) மேற்படி நூல், ப. 32.

33) புதுமைப் பித்தன், சித்தி, ப.4C.

34) புதுமைப் பித்தன், புதுமைப் பித்தன் கட்டுரைகள்,ப.28.

35) எம். தேவசகாயகுமார், முந்நூல், ப. 148.

36) மேற்கோள்: சி.சு. செல்லப்பா, தமிழில் இலக்கிய விமரிசனம், எழுத்து பிரசுரம், சென்னை, ப. 327.

37) மேற்கோள்: மேற்படி நூல், ப. 328

38) சிட்டி, இரட்டையர்களில் ஒருவர், சிறிது வெளிச்சம், (தொ.), வாசகர் வட்டம், சென்னை, ப. VII.

39) தி. ஜானகிராமன், வழிகாட்டி, மேற்படி நூல், ப. 284.

40) தி. ஜானகிராமன், மேற்படி நூல், ப. 287.

41) மேற்கோள்: சி.சு. செல்லப்பா, முந்நூல், 337.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

42) டாக்டர். மா. இராமலிங்கம், விடுதலைக்கு முன் புதிய தமிழ்ச் சிறு கதைகள், தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, ப. 234.

43) கா.சிவத்தம்பி, முந்நூல், ப. 64.

44) மேற்கோள்: சிறிது வெளிச்சம், ப. 287.

45) புதுமைப்பித்தன், புதுமைப்பித்தன் கட்டுரைகள், ப. 32.

46) என். ஆர். தாசன், முந்நூல், ப. 230.

47) தமிழவன், கண்ணதாசன் (மாத இதழ்), நவம்பர், 1973

48) கி. ஆ. சச்சிதானந்தன், முன்னுரை, மௌனி கதைகள், இரண்டாம் தொகுதி, க்ரியா, சென்னை, ப. VIII.

49) அசோகமித்திரன், முந்நூல், ப. 99.

50) வல்லிக்கண்ணன், சரஸ்வதி காலம்: மணிக்கொடி முதல் சரஸ்வதி வரையிலும், இலக்கியத்தேடல் வெளியீடு, பாளையங்கோட்டை, ப.7.

51) லா.ச.ரா.வின் சிறப்புச் சிறுகதைகள், இரண்டாம் தொகுதி, ஐந்திணைப்பதிப்பகம், சென்னை, ப. VII.

52) லா. ச. ராமாமிருதம், கங்கா, முன்னுரை, ப. III.

53) லா.ச.ரா. வின் சிறப்புச் சிறுகதைகள், இரண்டாம் தொகுதி, ப. XXXII

54) லா.ச.ரா., சிந்தா நதி, முன்னுரை, ஐந்திணைப் பதிப்பகம், ப. IV

55) மேற்படி நூல், ப.V

56) மேற்படி நூல், ப. VI

57) மேற்கோள்: வல்லிக்கண்ணன், ப. 76.

58) மேற்படி நூல், ப. 70

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

59) மேற்கோள்: எஸ். தோதாத்ரி, ஜெயகாந்தன்—ஒரு விமர்சனம், அன்னம், சிவகங்கை, ப. 11

60) Mao—Tse—Tung, Ibid; p. 254.

61) வல்லிக் கண்ணன், ப. 109.

62) இது தேவசகாய குமாரின் தொடர்.

63) சுஜாதா பேட்டி, படிகள், ஜூன், 1979.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அன்னம்
புதிய நூல்கள்

பூக்களைப் பறிப்பது வருந்தத் தக்கது —கார்த்திகா ராஜ்குமார்.	—14.00
என்ற ஒன்று — அபி	—10.00
கரிசல் காட்டுக் கடுதாசி இரண்டாம் பாகம். கி. ராஜநாராயணன்	—அச்சில்
அப்பா பிள்ளை அம்மா பிள்ளை கி. ராஜநாராயணன்.	—அச்சில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

UNIVERSITY OF PERADENIYA
30-9-1994
LIBRARY
Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org
448351

UNIVERSITY OF PERADENIYA
30-9-1994
LIBRARY

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

□

டாக்டர் க. கைலாசபதியின் மரபில் மார்க்சியக் கண்ணோட்டத்துடன் கலை இலக்கியங்களை அணுகும் இன்றைய விமர்சகர்களில் குறிப்பிடத் தக்கவர் டாக்டர் கோ. கேசவன்.

பாரதியின் அரசியல் பின்னணி குறித்துஆராய்ந்து டாக்டர் பட்டம் பெற்றுள்ள இவர் பாரதி தொடர்பான பல அரிய தகவல்களை வெளிக் கொணர்ந்துள்ளார்.

மண்ணும் மனித உறவுகளும், பள்ளு இலக்கியம்— ஒரு சமூகவியல் பார்வை, இலக்கிய விமர்சனம்— ஒரு மார்க்சியப் பார்வை போன்ற இவருடைய நூல்கள் திறனாய்வு இலக்கிய உலகில் பெரிதும் மதிக்கப்படுபவை.

தமிழ்ச்சிறுகதையின் வடிவ அமைப்பு பற்றிப் பேசும் இந்நூலில் வ. வே. சு. ஐயர் தொடங்கி 1980 வரையிலான சிறுகதைகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org