

ஒரு சில விதி செய்வோம்

கவிதைச் சிந்தனைகள்,

திரு ச. திண்டிவனார்

செவ்வாய்க்கிழமை.

சென்னை

முருகையன்

3. 1. 1973

முருகையன்



வரதர் வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்.

முதற் பதிப்பு: 1972

ஊடு போய் எதையும் உள் புகுந்தேறி
ஓடி ஓடி அலகம் நுனி கொண்ட
மோடி யான வடி வேலது வாங்கி
மூசி வீசுபவர் பாவலர் ஆவார்.

விலை ரூபா. 3-00

உரிமை ஆசிரியருடையது.

அச்சுப்பதிவு: ஆனந்தா அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்.

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



இரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் 'கவிதை நயம்' என்றொரு நூலைக் கலாநிதி க. கைலாசபதி அவர்களுடன் சேர்ந்து எழுதியிருந்தேன். அச் சிறுநூல், பள்ளி மாணவர்களுக்குச் சிறப்பாகவும், பிற வாசகர்களுக்குப் பொதுவாகவும் கவிதைக் கலைபற்றியும், கவிதை நயப்புக் குறித்தும் அறிமுகம் செய்யும் ஒன்றாக அமைந்தது. ஒரு விதத்தில் அது ஓர் ஆரம்ப நூல் என்றும் கூறலாம்.

அதிற் கூறப்பட்டவற்றை மேலும் விளக்கியும் வளர்த்தும் அதிகப் படியான வியாக்கியானங்கள் சில, 'ஒரு சில விதி செய்வோம்' என்ற இப்போதைய நூலிலே தரப்படுகின்றன. இது ஒரு பாடநூலின் சாயலில் அமையாது. பொதுவான வாசகர்களையும், இலக்கிய ஆர்வலர்களையும், கலைஞர்களையும், எழுத்தாளர்களையும் நோக்கியே எழுதப்படுகிறது. இன்றைய தமிழ்க் கவிதைக் கலையின் நிலைமையை இனங்கண்டு காட்டுவதுடன் வருங்காலத்தில் நமது கவிதைகள் எவ்வழியிற் செல்லுதல் சாலும் என்பது பற்றியும் ஒரு சில ஆலோசனைகளை இங்கு எடுத்துக் கூற முயன்றுள்ளேன். மொழியின் வவார்ச்சியையும், இலக்கியத்தின் வவார்ச்சியையும் சட்டமியற்றியோ, விதிகள் வகுத்தோ நெறிப்படுத்தி விட முடியாது என்பதை நான் அறிவேன். ஆயினும், சென்ற பதினேந்திருபது ஆண்டுகளாகக் கவிதைத் தொழிலில் ஈடுபட்டுழைத்த வேளையில் அவ்வப்போது என் அனுபவத்திலே தட்டுப்பட்ட சில சங்கதிகளை மற்றவர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ளும் நோக்கத்துடன் கட்டுரைகள் சிலவற்றை எழுதி வெளியிட்டு வந்துள்ளேன்; பத்திரிகைகளில் அவ்வப்போது வெளிவந்தவற்றை வாசித்த பலர் அவற்றை நழுவவிட்டிருப்பர்; சிலர் மறந்து போயிருப்பர்; மற்றும் சிலர் அரைகுறையாக நினைவில் வைத்திருப்பர். ஆகையால் இவற்றை ஒருங்கே திரட்டித் தருவது நன்மை பயக்கும் என எண்ணினேன். அல்லாமலும், இவை முதன்முதல் எழுதப்பட்ட காலத்தில், சிறுவர்களாக இருந்திருக்கக் கூடிய இளந்தலை முறையினருக்கு இந்நூலிற் பேசப்படும் செய்திகள் முற்றிலும் புதியனவாகவும் இருக்கும். அத்துடன் இப்போது ஒரு தனி நூலாக அமையும் வகையில் முந்திய கட்டுரைகளைச் செப்பஞ் செய்து 'ஆசிரித்து' உள்ளேன். பொருள் வைப்பிலும், வரன் முறையிலும் உள்ள இடையீடுகளை இட்டு நிரப்பியும், எடுத்துக்காட்டு விளக்கங்களைச் சேர்த்தும் உள்ளேன். ஒரு சில பகுதிகளை முற்றிலும் புதியனவாக எழுதிச் சேர்ந்திருக்கிறேன்.

இனி, இந்த நூல் நுதலிய பொருளையிட்டு ஒரு சில சொற்களை இங்கு கூறி வைக்கலாம், நெடியதொரு பழமரபை உடையது தமிழ்க் கவிதை. இந்த மரபின் சுமையுடன் நவீனத்துவத்தை எவ்வாறு எதிர் நோக்குவது என்பது, தமிழ்க் கவிஞர்களின் மிகப் பெரிய பிரச்சினையாக இருந்து வந்துள்ளது. மரபின் தொடர்பிலே நவீனத்துவம் பிறப்பிக்கும் பிரச்சினைகளையே இந்த நூல் பரிசீலனை செய்கிறது. இதனால், பழமைப் பீடிப்பின் தேக்கமும், சூனியவாத எதிர்மறை நோக்கின் போலிப் புதுமையினது வியர்த்தமும் இங்கு எடுத்துப் பேசப்படுகின்றன. குருட்டுப் பழமையிலும், மேலோட்டமான புதுமையிலும் உள்ள நோய்க்குணங்களை அடையாளம் காட்டும் முயற்சியே இந்தப் புத்தகம்.

இந்தப் புத்தகத்தின் அடிநிலையாக இருந்த கட்டுரைகள் 'எழுத்து', 'தாமரை', 'வீரகேசரி' முதலான பிரசுரங்களில் வெளிவந்தவை. இவற்றை வெளியிட்டுதலிய ஆசிரியர்களுக்கு என் நன்றி உரியது. இவற்றைப் புதுக்கி நூலுருவம் தருகையில், சில ஆலோசனைகளைக் கூறிய கலாநிதி க. கைலாசபதி, கலாநிதி கா. சிவத்தம்பி, திரு. எம். ஏ. நுஃமான் ஆகியோருக்கு என்றும் கடப்பாடுடையேன்.

31/1, சிறிபால ரோட்,
கல்கிசை.

இ. முற்கையன்

உள்ளுறை

இன்று.....	பக்கம் 1
எளிமையா, கடுமையா?	15
ஒதுக்கல் முறை	25
பாடவா, பேசவா?	38
குளியலறை முணுமுணுப்பு	57
இனி.....	75
சுட்டி	79

முருகையனின் பிற நூல்கள்

ஒரு வரம்
வந்து சேர்ந்தன—தரிசனம்
நெடும்பகல்
கோபுரவாசல்
கவிதை நயம் (இணையாசிரியர்)
பத்துக் கூத்து (தயாராகிறது)

இன்று ...

I

இந்தக் கணத்திலே தமிழ்க் கவிதை தளர்ச்சி அடைந்திருக்கிறது. இதை நாம் உணருகிறோம். வாசகர்களும், விமரிசகர்களும் கவிஞர் இந்தத் தளர்ச்சி நோய்க்கு — சோர்வுப் பிணிக்கு உரிய காரணங்களை யிட்டுச் சிந்தித்துப் பார்த்தல் வேண்டும். நமது இலக்கியங்களையும் கவிதைப் படைப்புகளையும் எவ்வாறு தரமுயர்த்தலாம் என்ற புத்திபூர்வமான உணர்வுடன் செயற்பட்டாலொழிய நமக்கு மீட்சி இல்லை.

இதற்கு நாம் சில விதிகளை வகுத்துக்கொள்ளல் வேண்டும். அவற்றைக் கடைப்பிடித்து, மேற்கொண்டு முன்னேறி, புதிய புலங்களையும், புதிய பலங்களையும் தேடியடைந்து சிறப்புக் காணல் வேண்டும்.

கவிதைத் துறையைப் பொறுத்தவரை நாம் கடைப்பிடிக்க வேண்டிய விதிமுறைகள் யாவை? இவ்விதிகளை வகுப்பதற்கு முன்பு, இன்றைய தமிழ்க் கவிதை இலக்கியத்தின் போக்குகள் யாவை என்பதைச் சற்று நின்று நிதானித்து நோக்குதல் அவசியம். அப்போது தான் நம் குறைபாடுகள் நமக்குப் புலனாகும். அக்குறைபாடுகளைக் களைவது எப்படி. எனவும், நம் கவிதைப்பயிரின் வளர்ச்சிக்கு — ஆரோக்கியமான அபிவிருத்திக்கு — வேண்டிய ஊக்கிகள் யாவை என்பதையும் நாம் யோசிக்கலாம். முதலில் நாம் ஈழத்துக் கவிதைமீது நம் கவனத்தைச் செலுத்துவோம். பின்னர் தென்னகத்துக் கவிதைக் கலையினைப் பார்க்கலாம்.

II

இக்காலத்துத் தமிழ்க் கவிதையை மதிப்பிட முயல்வோர் பலரும் பாரதியின் பெயரை முதலிலே சொல்லிக்கொண்டு தொடங்குவது சம்பிரதாயமாகி விட்டது. பாரதி இந்த நூற்றாண்டின் தமிழ் மகா கவி என்ற முறையில், இப்போது எழுதுவோர் பலர்மீது அவனு

டைய செல்வாக்குப் படிந்திருப்பது உண்மையே. ஆனால் பாரதி வேறு நாட்டைச் சேர்ந்திருந்தான் என்ற வெறும் பௌதிகமான வித்தியாசம் ஒன்றே, நம் நாட்டுக் கவிஞர்களின் படைப்புகளுக்கும், தென்னகத்தாரின் படைப்புகளுக்குமிடையே கணிசமான வித்தியாசத்தைத் தோற்றுவித்துள்ளது என்று சொன்னால், பலருக்கு வியப்பாக இருக்கும். அதுவும், கவிதை போன்ற கவின்கலைகள் மானசிகமானவை—ஆன்மீகமான பண்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டவை—என்றெல்லாம் அடிக்கடி வற்புறுத்தி வருகிறார்கள். அவ்வாறு மானசிகமாக, ஆன்மீகமாக அமைந்துள்ள இவை, காலதூரம் கடந்தவையாகவும் இருக்கும் என எதிர்பார்ப்போம். ஆனால், நடைமுறை உலகை நோக்கும்போது, அர்ச்சியல் போன்றவை மட்டுமன்றி, கவின்கலைகள் கூட, காலத்துக்குக் காலம், இடத்துக்கு இடம் வேறுபடுவனவாக இருப்பது கண்கூடு, கவிதைக் கலைக்கெனவுள்ள பொதுமையான பண்புகளோடு கூட, மேலதிகமாக அதற்கு இருக்கும் சிறப்புப் பண்புகள் காரணமாக எழுவன, இந்த வித்தியாசங்கள். இந்த வித்தியாசங்கள் இருப்பதாலேதான் இக்காலத் தமிழ்க் கவிதை என்றும், ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதை என்றும் பேசக்கூடிய நிலைமைகள் தோன்றுகின்றன. எனவேதான், பாரதிக்கு அண்மையில் ஒரே நேசத்தார் என்ற பந்தத்துடன் இருக்கும் தென்னகத்துக் கவிஞர் எழுதிய கவிதைகளுக்கும், அந்தச் சொந்தமும் பந்தமும் அத்துனை இறுக்கமாக இல்லாது சற்றுத் தூரத்திலுள்ள இலங்கையர்கள் எழுதிய கவிதைகளுக்குமிடையே ஒரு சில வித்தியாசங்கள்—வேறுபாடுகள் இருந்துவந்துள்ளன. இவை யாவை என்பது போகப் போகத் தெளிவாகும்.

இக்காலத் தமிழ்க் கவிதைபற்றிப் பேசத் தொடங்குவோர் பாரதியுடன் தொடங்குவதைச் சம்பிரதாயமாக்கிக் கொண்டுள்ள அதே வேளையில், இக்காலத்து ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைபற்றிப் பேச நினைப்போர், சோமசுந்தரப் புலவருடன் தொடங்குவதைச் சம்பிரதாயமாக்கிக் கொண்டுள்ளனர். சோமசுந்தரப் புலவர் தொகையால் மிகுந்த கவிதைகளை எழுதியிருக்கிறார். அவர் ஒரு முழுநேரக் கவிஞர். பலப்பல கவிதைகளை எழுதியது மட்டும்தான் அவருடைய சிறப்பியல்பு என்று நாம் சொல்லவரவில்லை. அவர் மரபுவழிப்பட்ட செய்யுள்களை ஆக்கினார். மற்றைய சில சரமகவிராயர்கள்—வாழ்த்துமடற்புலவர்களைப் போல, சமகால வாழ்வின் அம்சங்களைக் கவிதையிற் புகுத்தினால், கவிதையின் மாற்றுக் குறைந்து போய்விடும்—ஜீட்டுப்பட்டு விடும்—என்று கூசி விலக்கியவர் அல்லர், சோமசுந்தரப் புலவர். கத்தரித் தோட்டத்து வெருளியும், பருத்தித்துறை ஊரிலே பால் விற்கும் பவளக்கொடியும் சங்ககாலத்தில் இல்லாத பொருள்களாயினவே என்று அவைகளை வெளியொதுக்கி வைக்கவில்லை நமது புலவர். அவர் இயற்றிய கவிதைகள் வெளியொதுக்கற் கவிதைகள் அல்ல.

ஆனால், அண்மைக் காலத்தில் நம் நாட்டில் எழுந்த உன்னதமான கவிதைகள் சிலவற்றின் நவீனத்தன்மை, சோமசுந்தரப் புலவரின் பாட்டுகளில் இல்லை. செறிவான அக அனுபவத்தின் வெண் குட்டிலே பிறப்பெடுக்கும் ஒன்றுக்கு, செய்யுளானது ஊடகமாக அமையும் போதே அது கவிதை ஆகிறது. அத்தகைய அனுபவங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு மட்டுமே செய்யுளைக் கருவியாகக் கொள்வது தான் நாம் மேலே சுட்டிச் சொன்ன நவீனத்தன்மைகளுள் ஒன்றாகும். பழந்தமிழ் மரபில் அத்தகைய வரையறையான வேறுபாடு எதுவும் கிடையாது. வசனம் வளர்ச்சியடையாத பண்டை நாள்களில், போற்றிப் பேணிப் பாதுகாக்க வேண்டியவை யாவுமே செய்யுள் வடிவத்திலே தான் எழுதப்பட்டன. திரிகடுகமும் நாலடியாரும் மட்டுமல்லாமல், சிவஞான சித்தியாரும் நிகண்டும் இவ்வுண்மைகளுக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாம். வைத்தியமும் சோதிடமும் கூட. அங்ஙனம் வாகடங்களிலே செய்யுளாகவே எழுதப்பட்டன. இத்தகைய செய்யுள் மரபில் ஊறிய நமது சோமசுந்தரப் புலவரும் பலவகையான செய்யுள்களை ஏராளமாக எழுதியுள்ளார். அவ்வாறு அவர் எழுதியவற்றுள் ஆங்காங்கே கவிதைத்திறன் மிகுந்த பகுதிகள் மின்னம்மின்னிப் பளிச்சிடுகின்றன. புலனுணர்வுகளுடன் நேரடித் தொடர்பு கொண்டு செயற்படுவனவாகிய அவற்றை வேறுபிரித்துக் காட்டி. ஒளிபாய்ச்சி வியாக்கியானம் செய்வதே உண்மையான விமரிசகர்களுக்கு உரிய பணியாகும். ஒட்டுமொத்தமாக எல்லாவற்றையும் அபேதமாக நோக்கி விதந்து பேசுவதாலும் எழுதுவதாலும் அதிக பிரயோசனம் எதுவும் கிடையாது.

சோமசுந்தரப் புலவர் பாரதிக்குப் பின்பும் வாழ்ந்தவர். ஆனால் அவர் பரதகண்டத்துச் சூழலிலும் வேறான, இலங்கை மணம் கமழும் ஒரு தனியான சூழலைத் தம் கவிதைகளிற் கண்டு காட்டினார். இந்நாட்டு மக்களின் வாழ்விலும், செயல்முறைகளிலும் நம்பிக்கை வைத்து, அவற்றுடன் ஒருங்கிசைந்து, அவற்றை மதித்து, அந்தச் சுயமதிப்பை ஓர்ந்திருந்தமை காரணமாகவே இந்த இலங்கை மணம் அவருக்கு வாய்த்தது. இவ்வாறான இலங்கை மணம், சோமசுந்தரப் புலவருக்குப் பின்னர் வந்த நாவற்குழியூர் நடராசன், நவாலியூர் நடராசன் ஆகியோரிடம் சற்றுக் குறைவாகவே காணப்படுகிறது.

III

“ஓசை நயம் சிறப்பாக எங்கள் நாட்டுக் கவிஞர்களிடம் இருக்கிறது” — இவ்வாறு கூறியுள்ளார் இரசிகமணி கனக செந்திநாதன். மற்றையோரின் கவிதைகளைப் பொறுத்தவரை எப்படியாயினும், நாவற்குழியூர் நடராசனின் கவிதைகளைப் பொறுத்தவரை இக்கூற்று

நூற்றுக்கு நூறு உண்மையாகும். 'சிலம்பொலி' என்ற அவரது தொகுதியிலுள்ள கவிதைகளைப் படித்துப் பார்த்தவர்களுக்கு இது நன்கு தெரியும். 'கிண்கிண்' என்று சிலம்பிக்கொண்டிருக்கும் இசையோசைச் சுழல் அவரது கவிதைகளில் நிறைய உண்டு. இங்ஙனம் சிலம்புகிற பாடல்களை எழுதுவதில் அவர் நிபுணர். பாடல்களை நிறைய அமைக்க வேண்டும் என்ற ஆர்வமும் அவரிடம் அபரிமிதமாக இருந்தது. அத்துடன் என்னத்தை எழுதுவது என்ற தவிப்பும் அவருடன் கூடப்பிறந்த ஒரு குணம். 'இல்லையுள காவியம்' இதற்கு ஓர் எடுத்துக் காட்டு. காவியம் ஒன்றை எழுதுவோம் என்று திட்டமிட்டு, காப்பு, அவையடக்கம், நாட்டுப்படலம், நகரப்படலம் என்றெல்லாம் எழுதத் தொடங்கிய அவர், நூல் என்ற பகுதியை ஒரேயொரு விருத்தத்துடன் முடித்துவிடுகிறார்.

“காவியமா எழுத வந்தேன்? இல்லை, இல்லை.

காவியத்துக் கிங்கே ஓர் கதையும் இல்லை.

மேவிய நல் தலைவன் இல்லை; தலைவி இல்லை.

கட்டிவைப்போம் ஏட்டினை இக் கணக்கிலேயே”

கவிதைகள் பல எழுதவேண்டும் என்ற ஆசையும், எழுதுவதற்குப் போதிய சங்கதிகள் அகப்படாமை என்ற ஆற்றாமையும் ஆகிய இரு முனைகளுக்கிடையே நின்று தத்தளிக்கும் ஒரு போக்கு அவர்தம் படைப்புகள் அனைத்திலும் காணக்கிடக்கிறது. இப்போக்குக்கு அடிநிலைக் காரணமாக உள்ளது அவருடைய கலைக் கொள்கையே எனலாம். கவிதை என்ற கலையுருவத்தின்மீது மதிப்புவைத்து அதைப் போற்றியமையால், கலையின் உள்ளடக்கத்தைப் போதுமளவு அகறையுடன் அவர் கவனிக்கவில்லை என்று நாம் கருதலாம். 'கவிக்கு விஷயம் அல்ல; உருவமே பிரதானம்' என்று டி. கே. சி. தம் 'இதய ஒலி'யிற் கூறுவது, நாவற்குழியூர் நடராசனுக்கும் சம்மதமேயாகும்.

ஒலிக்கோலத்தில் வல்லவராக நாவற்குழியூர் நடராசன் இருக்க, புலவர் மகனாகிய நவாலியூர் நடராசனிடம் பிறமொழி நவீன கவிதைகளுடன் ஊடாடிய பரிசயமும், செயற்கை நலமும் புலப்படுகின்றன. சொந்தமாகவே பல கவிதைகளை இவர் எழுதியிருக்கிறார் என்பது உண்மையே. ஆயினும் மொழிபெயர்ப்பே இவருடைய மூச்சு. கவிதைகளை மட்டுமல்ல; நாடகங்களையும் இவர் மொழிபெயர்த்துள்ளார். வடமொழியிலிருந்தும், ஆங்கிலத்திலிருந்தும் சிங்களத்திலிருந்தும் இவர் கவிதைகளைத் தமிழாக்கியுள்ளார். இவற்றில் ஒரு வகையான மரமரப்பும் சடத்துவமும் காணக்கிடக்கின்றன. சொற்களின் உயிர்

நிலை பற்றிய உள்ளுணர்வும், அவற்றின் சேர்க்கையில் எழும் கவிதைப் படைப்பின் கவர்ச்சியும், எழுச்சியும், செறிவும், ஆற்றலும் இவர் எழுத்துகளில் அருமையாகவே உள்ளன.

தமது உடனடி அயலில் அதிக அக்கறை கொள்ளாமல், பிறநாட்டு நல்லறிஞர் படைப்புகளிலும், இறந்த காலத்து வடமொழிப் படைப்புகளிலும் இவர் காட்டிய அக்கறை நமக்கு ஓர் உண்மையை உணர்த்துகிறது. புகழ்பெற்ற படைப்பாளிகளைச் சார்ந்து நின்று கலாவினோடு ஈடுபாட்டுக்கு முதன்மை தருவதே நவாலியூர் நடராசன் கவிதைகளின் சராம்சம் எனலாம்.

இந்த இரு நடராசாக்களுக்கும் இளையவராய் உள்ள “மஹாகவி” மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின் சிறந்த பெறுபேறு. இவரது கவிதைகள் அமைதியானவை. ஆர்ப்பாட்டமில்லாதவை. கொடுப்புக்குட் சிரிக்கும் ஓர் இலோசான குறும்புடன் இலகுவான சொற்களுடன் நடப்பவை. இந்த அமைதியும், சாந்தமும், கவிஞரது வாழ்க்கை நோக்கிலிருந்து பிறப்பெடுத்தவையே எனலாம். வாழ்க்கையைத் தாம் காணும் வண்ணமே அதன் முரண்பாடுகளுடனும், குறைபாடுகளுடனும் ஏற்றுக்கொண்டு, ‘இது தான் உலக இயல்பு: எப்படியோ சமாளிக்க வேண்டியது தான்’ என்ற மனப்பான்மையுடன் கடந்து செல்ல எண்ணுவதே இந்த நேசுக்கு. அத்துடன் எதிர்ப்படும் உலகியல் இன்பங்களையெல்லாம் ஈடுபட்டுச் சுவைத்துத் திளைக்கும் நாட்டமும் அவரது கவிதைகளிற் புலப்படுகின்றது. ‘எத்தனை கோடி இன்பம் வைத்தாய், இறைவா, இறைவா, இறைவா!’ என்று ஆர்வ வேகத்துடன் கூவிக்கொண்டு ஓடிச் செல்கிறவர் அல்லர் “மஹாகவி”. எனினும் இணைவிழைச்சினைப் புறக்கணிக்காது பரிவுடன் அணைத்துக்கொள்ளும் ‘நுகர்ச்சி ஈடுபாடு’ அவரது சிறப்பியல்புகளில் ஒன்று. மேலும் கிராமியமான சூழல்களையும், வாழ்வு நெறிகளையும். இலட்சியமயமாக்கிக் காணும் ஒரு வித புனைகனவுத்தன்மையும் அவரிடம் உண்டு. சாதாரண மனிதனின் சரிதத்திலும் அவருக்கு அசையாத நம்பிக்கையும் அக்கறையும் இருந்தன.

“மஹாகவி” கையாண்ட தமிழும் மிகவும் இலகுவானது. ஒரு சராசரி வாசகன் தான் வாசிக்கும் கதை, கட்டுரை நூல்களிலும், பாடப் புத்தகங்களிலும் அனேகமாக எதிர்ப்படும் சொற்களையும், வாக்கிய அமைப்புகளையுமே அவர் கையாண்டார். எனினும் அச் சொற்களின் வரிசை மாற்றங்களிலும், செய்யுளில் அமைத்துக் காட்டுகையில் எழும் வியப்பம்சத்திலும், சுழிப்புகளிலும் அவரது கவிதைக் கலையாக்கத்தின் தற்புதுமை வெளிப்பட்டது. அவரது காலத்திற் பெருவழக்காயிருந்த இசையோசைச் சூழலின் ஆதிக்கத்

துக்கு உட்படாது தனித்து நின்றதோடு, பின்னர் தோன்றிய பேச்சோசைப் பிரயோக முறையையும் அவர் ஏற்றுக்கொண்டு ஓரளவு பவிதமாகக் கையாண்டார்.

மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் ஆரம்பித்த “மஹாகவி” தொடர்ந்தும் எழுதிக்கொண்டே இருந்தார். அவருடைய சகபாடிகளாகிய மூத்த கவிஞர்கள் பல்வேறு காரணங்களுக்காகக் கவிதைக் கலையைக் கை சோரவிட்ட பிறகு கூட, “மஹாகவி” தம் எழுத்துப் பணியைத் தொடர்ந்தார். மறையும் வரை அவரது கவிதைத் ‘தொழில்’ ஓயவில்லை. ஆகையால் அவர் தம்மைத் தொடர்ந்து வந்ததோர் இனைய தலைமுறையுடனும் ஒன்றி நின்று அத்தலைமுறையின் பண்புகள் சில வற்றையும் தமதாக்கிக்கொண்டு அத்தலைமுறையுடன் கலந்து நின்றார்.

இந்த இனைய தலைமுறை ஆயிரத்துத் தொளாயிரத்து ஐம்பத்தைந்தாம் ஐம்பத்தாராம் ஆண்டளவில், ஈழத்துக் கவிதைக் களத்தினுட் பிரவேசித்தது. துடிப்பும் எழுச்சியும் மிக்க இக்கூட்டத்தவரிற் பெரும்போலோர், நீலாவணன், கா. சி. ஆனந்தன், வி. கி. இராஜதுரை, தான்தோன்றிக் கவிராயர் — ஏன், நான்கூட — இனவழி விடுதலை இயக்கத்தில் நாட்டம் படைத்தவர்களாக இருந்தோம். இவர்களுடைய கையிலே கவிதைத் தமிழ் ஒரு சக்தி வாய்ந்த ஆயுதமாக உருமாறிற்று. இந்த வேகத்தினால் ஈர்க்கப்பட்டு, “மஹாகவி” கூடச் சில இன விடுதலை முழக்கப் பாட்டுகளை இயற்றினார்.

ஆயினும், அறுபதாம் ஆண்டளவில், இவ்வினைய தலைமுறையில் முக்கியமானவர்கள் மெல்லமெல்ல நகர்ந்து முற்போக்கணியுடன் சேர்ந்து கொண்டார்கள். இன நலத்தையும் உள்ளடக்கி, அதனைவிட விரிந்து பரந்த நாட்டு நலனையும், பொதுமையறத்தையும் நோக்கி இவர்களுடைய பார்வை விரிந்தது.

“மண்ணின் புழுதியிற் பாதம் படிய
வழி நடந்தே நிச வாழ்க்கையிலே

நெஞ்சை உயர்த்தி நிமிர்த்திட, வாழ்க்கையின்
நீசத்தனத்தைப் பயமுறுத்த,
பஞ்சமுறத் துயர் விஞ்சிடும் சோதரர்
பாடுகள் சாடும் ஓர் பாதை செய்ய,

சீறும் புவித்துயர் மாறும்படும் விகம்
பேறும் முயற்சியை ஒத்தி வைக்க
ஆறுதல் இன்றி என் எண்ணமும் ஆர்வமும்
ஆவியும் இன்று துடிக்குதடா”

என்று இவர்கள் பாடினார்கள். அது மட்டும் அன்று.

“வடவைக் கனல் எரிபோலே
உடைமைச் சதி களைவோம்
வறுமைச் சிறுமைகள் யாவும்
மடியப் படை விடுவோம்
கொடுமைப் பொருள் முதலாளர்
குகையைப் பொடி புரிவோம்
குடிநீர் பலர் நிதம் வாடும்
குறையைக் கழுவிடுவோம்”

எனவும் இவர்கள் முழக்கமிட்டார்கள். வெறும் முழக்கமாக வன்றி, உணர்வு விளக்கமாகவும் கலை நுணுக்கத்துடன் கவிதைகள் பலவற்றை இவர்கள் இயற்றினார்கள். இலங்கையின் இக்காலக் கவிதைக் கலைக்குத் தனித்தன்மையைக் கொடுக்கும் பண்புகள் வாய்ந்த பாக்களைப் படைத்தார்கள். இவர்களிடம் மூன்று முக்கிய பண்புகள் இருந்தன என்று வகுத்துக் கூறலாம்.

முதலாவது, இவர்கள் கையாண்ட மொழி. “கவிதை என்பது மேன்மைப்படுத்திய பேச்சு” என்று கிறிஸ்தோபர் கோட்வெல் ஓர் இடத்திலே கூறியுள்ளார். பேசும் குரல் கவிதை எங்கும் ஒலிக்கும் படியாக எழுதினார்கள், இந்தக் கவிஞர்கள். சொல்ல வந்ததைச் செய்யுளாக்குவதற்கு இட்டுமுட்டுப்படும் பிறர்போல் அல்லாமல், செய்யுளியற்றும் வல்லமை மிகவும் இலகுவாகக் கைவந்த காரணத்தால், பேச்சொலியைக் கவிதையாக்கும் வித்தை இவர்களுக்கு மிகவும் எளியதொன்றாயிற்று. தான்தோன்றிக் கவிராயர் இப்பண்புக்கு நல்லதோர் உதாரண புருடராவர்.

“ஓய், ஓய் உதென்ன கதை ?
உப்புச்சப்பில்லாமல்
பேய்த்தனமாய்ப் பேசுகிறீர்
பேதை மனிதர் நீர்”

என்றோ,

“வாடா பொடியா ! நீ
வந்திங்குட்கார். இந்தா
சோடா குடி. என்ன
சொல்லுகியும் ?.....”

என்றோ அய்யாசமாகப் பேசினிடும் ஆற்றல் அவருக்கு இருந்தது. இப்படிச் கவிதையிலே உரையாடுவதில் அவர் கெட்டிக்காரர். ஆனால் இவ்வகையான ஆற்றலை ஓர் அம்சமாக்கி, முழுமையான கவிதைப் படைப்பிற் பிரயோகித்துள்ளார் வெறுமனே உள்ளனர்.

இரண்டாவது, கவிதைப் பொருள்: 'மாலைக் காட்சி', 'சமூக சேவை' 'கமத்தொழில் வளர்ச்சி', 'இலங்கையின் பொருளாதார நிலைமை' என்று ஏதும் ஒரு தலைப்பைக் கொடுத்து, கட்டுரை எழுதும் படி பரீட்சைகளிலே கேள்விகள் போடுகிறார்கள். அது போல, 'நிலவு', 'நட்சத்திரம்', 'தாமரை', 'முருகன்', 'கண்ணன்', 'ஆறு' போன்ற ஒரு தலைப்பிலே கவிதைகளைப் பண்ணி விடுவது, கவிஞர்கள் பலரின் பழக்கமாகும். இல்லையேல், 'இயற்கை', 'காதல்', 'தமிழ்', 'சமூகம்' என்ற வகுப்புகளில் ஒன்றனுள் அடைக்கக்கூடிய விதத்தில் எழுதி விடுகிறார்கள். தமிழகமெங்கும் இதுவே பொது வழக்கமாக இருக்கும்போது, இலங்கையிலுள்ள பிரதான கவிஞர்கள் இவ்வாறான வாய்பாடுகளுள்ளே தாம் எழுதுவனவற்றை அமைப்பதில்லை.

மூன்றாவது, பரிசீலனைத் தாகம். கவிதைகளின் ஒலிக்கோலத்திலும், சொல்லும் முறையிலும், பொருள் வைப்பிலும் எண்ணிறந்த பரிசீலனைகளை அவர்கள் செய்து பார்த்திருக்கிறார்கள். இதனால், கவிதைகள் புதிய புதிய வகையினவாக, புதுப்புதுப் படைப்புகளாக, பொருளுக்கேற்ற வடிவம் உடையனவாக உண்டாகும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. கவிதையின் வடிவம், அது சொல்லும் பொருளினாலே தீர்மானிக்கப்படும் ஒன்றாகும் என்ற உணர்வு இக் கவிஞர்களிடம் இருக்கிறது. இந்த உணர்வோடு கூட, கவிப்பொருள்களைக் கையாளும் பாங்கிலே ஒரு முதிர்ச்சியான நோக்கும் இருப்பதால், இலங்கைக் கவிதைத் துறையிற் சில சாதனைகள் சாத்தியமாயின.

V

கவிதைத் துறையிற் சில சாதனைகள் சாத்தியமாயின எனினும், அச்சாதனைகளின் முழுத் தாக்கமும் பயனும் இன்னும் உணர்ந்து கொள்ளப்படவில்லை. தக்க விமரிசகர்கள் போதிய அளவு இல்லாமையே இதற்குக் காரணம்.

உன்னதமான சாதனைகள் இவை, உப்புச் சப்பில்லாத சப்புச் சுவர்கள் இவை என்று பகுத்துணரும் வல்லமையும், அவற்றின் திறன்களை விளக்கி "வியாக்கியானம்" செய்து நிறுவிக்காட்டும் பக்குவமும் இல்லாதவர்கள், ஏதேதோ சில காரணங்களுக்காக, மூன்றந்தரமான சில்லறைப் படைப்புகளைத் தலையிலே தூக்கி வைத்து விளம்பரம் செய்யப் போய்த்தான், 'பொன்னை இது பொன் என்று போற்றத்' தெரியாமல், மட்டமான கில்லிட்டுகளை எல்லாம் வாயார வாழி பாடிக்கொண்டிருக்கிறோம். 'ஓடும் செம்பொன்னும் ஒப்பவே நோக்கும்' இந்த மனப்பான்மை ஒழியும் வரைக்கும், தமிழ்க் கவிதைக்கு ஆரோக்கியமான வளர்த்துக் கொடுப்பதற்கு

VI

இக்காலத்து இலங்கைக் கவிதையின் நிலைமையை ஓரளவு கண்டோம். இனி, தென்னகத்தின் நிலைமை என்ன என்பதைச் சிறிது பார்க்கலாம். இன்றைய தமிழகத்துக் கவிதைகளைச் சற்று எட்டி நின்று பார்க்கும்போது, மூன்று தெளிவான போக்குகளை நாம் காண்கிறோம். இவற்றை முறையே திராவிட இயக்கப் போக்கு என்றும், இசையோசைப் போக்கு என்றும், புதுக்கவிதைப் போக்கு என்றும் நாம் இங்கு குறிப்பிடுவோம். வசதிக்காகத்தான் இந்தப் பெயர்கள். தனியொரு கவிஞரை எடுத்துக் கொண்டால், அவர் இந்தப் போக்குகளுள் ஒன்றையோ பலவற்றையோ பல்வேறு அளவுகளிற் பின்பற்றிப் பவராகக் காணப்படுவார். இப் பெரும் போக்குகளினின்றும் விலகி, தம்போக்கிலே செல்லும் தனித்தன்மை படைத்த கவிஞர்களும் சிலர் ஆங்காங்கே இருக்கலாம். ஆனால், விடய விளக்கத்துக்கு மேற்படி வகையறுப்புப் பெரிதும் உதவும்.

திராவிட இயக்கப் போக்கு எப்படி இருக்கும்? யாப்பிலக்கணப் படி வழி வழி வந்த செய்யுள் வடிவம் அனேகமாக வழி இல்லாமற் பெரிதும் பின்பற்றப்பட்டிருக்கும். (எண்சீர் விருத்தமே பெரிதும் விரும்பப்படுவது) சப்பென்ற சொற்சேர்க்கையே பெரிதும் காணப்படும்.

“சிரிப்பதற்கும் அழுவதற்கும் தெரியவேண்டும் !
சிந்தனைக்கே முதலில் இடம் தருதல்வேண்டும் !
உரை இந்த உரையைத்தான் பலர்முன் சொன்னேன் !
உனக்கும் தான் இதை இன்று திருப்பிச் சொல்வேன்!”

சொற்சேர்க்கையினால் மூளும் கனல்—இரசாயனத் தாக்கத்திலே சக்தி பிறப்பதில்லையா? அதுபோன்ற உயிராற்றல்—இக்கவிதைகளில் அருகியே காணப்படும். ஆர்ப்பாட்டப் போர்ப்பாட்டுகள் சில இதற்கு விதிவிலக்கு. ஆனால், இவற்றைப் பொறுத்தவரைகூட, தலைவன் பாரதிதாசனுடைய வீறு அவனுடைய பன்னூற்றுக்கணக்கான தாசர்களுக்குக் கைவரவில்லை. காமரசம் குழையப் பாடுவதும், பழமையை எண்ணி எண்ணி ஏங்குவதும், கனவு காண்பதும் இவ்வகைக் கவிதைகளின் சிறப்பியல்புகள். கல்தோன்றி மண் தோன்றாக் காலத்துப் பெருமைகளைப் பேசிச் சப்புக்கொட்டிக் கொண்டு, சென்றெழுந்த காலங்களின் சீர்மைகளை எண்ணி வாயூறிக்கொண்டு, கங்கை கொண்ட சிறப்பும், கடாரம் எறிந்த மிதப்பும் இனி நமக்கு எப்போது வருமோ என்று ஏங்குவதும், அவற்றின்பொருட்டுப் போராடுவதாகப் பாவித்துக்கொண்டு முழக்கமிடுவதும் இக்கவிதைகளின் பண்புகள். ‘அந்த வாழ்வு தான் எந்த நாள் வரும்?’ என்று பெருமூச்சுவிடும் போக்கு இது. இன்றைய உலகை மறந்து விட்டு, வெற்று நினைவினாற் கட்டி

எழுப்பப்பட்ட ஒரு கற்பனை உலகைப் பண்டைய மொடல்களிலே படைத்துக்கொண்டு அங்கு சஞ்சரிப்பதுதான் கவிதைக் கலையின் பண்பும் பயனும் என்ற பிறழ்வு பட்ட அபிப்பிராயம் ஒன்று வளர்வதற்கு இக் கவிதைகள் துணை நிற்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, வாணிதாசனின் பாடல்களில், அவர் குன்றுகளிடையேயும், காடுகளிலும், விலங்குகளின் மத்தியிலும், பாலைவனங்களின் நடுவிலும்தான் சஞ்சரிக்கிறார். ச. து. சு. யோகியார் பாடிய, “கார் ஓடும், டிராம் ஓடும், கானல் அலை ஓடும்” சென்னைப் பெருந் தெருக்களை எட்டிப் பார்ப்பதுகூட அவருக்கு விருப்பமில்லாத வேலையாகவே இருக்கும்.

ஆகவே, சுருக்கமாகச் சொல்வதானால், சொல்லிலும் செயலிலும் பண்டைப் பொற்காலத்தை மீட்டுப் படைப்பதே திராவிட இயக்கக் கவிதைப் போக்கின் இலட்சியக் கனவு. இன்றைய உலகின் மெய்மைகளைப் புறக்கணித்து, இறந்த காலத்தில் வாழும் போக்கு இது. உலகின் மெய்மைகளிற் பலவற்றையும், நவீன மனிதனின் அக எழுச்சிகள் பலவற்றையும் கூட ஒதுக்கி வைத்து எழுவதனால், இவற்றை நாம் ‘வெளியொதுக்கற் கவிதைகள்’ என்று கூறலாம்.

தீவுத்திடலைப் பூம்புகாராக மாற்றி ஒரு சில வாரங்களுக்கு வேடிக்கை பார்க்கலாம். ஆனால், அந்தக் காணிவல் மைதானத்திலேயே வாழ்நாள் முழுவதையும் கழித்திட முடியுமா, என்ன?

VII

காணிவல் மைதானங்களில் வாண வேடிக்கைகள் இடம்பெறுவதுண்டு. இவ்வேடிக்கைகள் ஒளிமாயச் சுழல்கள். நம்முடைய சந்தக் கவிவாணரும் வேறு சிலரும் படைத்துத் தருவன இசையோசைச் சுழல்கள். பிரபல சஞ்சிகைகளின் தீபாவளி மலர் போன்ற வெளியீடுகளில் இடம் பிடிக்கும் கவிதைகளிற் பெரும்பாலானவை இப்படிப்பட்டவை. மிகவும் ஒழுங்குபட்ட மெட்டுகளில், மாசு மறுவில்லாமல் இப்பாட்டுகள் செதுக்கப்பட்டிருக்கும். எதுகைகளும் மோனைகளும் நிரம்பிவழியும். ‘சல் சல்’ என்ற சலங்கை ஒலிகூடத் தோற்றுப் போகும், இப்பாடல்களின் முன்னிலையில்-தப்பு, தப்பு சன்னிதியில்!

“சாவின் வசீகரச் சன்னிதி வாசலைச்

சாடி உடைத்தது யார்?

பூவின் மனோகரப் புன்னகைச் செவ்வியிற்

புத்துயிர் தந்தது யார்?”

வெற்றோசைச் சுழலாக அமைந்து விடுவதுதான் இக்கவிதைகளின் முழுமுதல் நோக்கம். சொல்ல வரும் கருத்து முக்கியம்

அன்று. அது சொல்லப்படும் பாணி—அழகு, உத்தி—இவை மாத் திரந்தான் முக்கியம் என்று பலபடப் பேசும் ‘அழகு முதல் வாதங் கள்’ இவ்வகைக் கவிதைகளுக்குத் தத்துவ அரணாக நின்று பாது காக்கின்றன. அவ்றியும் இந்திய பாரம்பரியச் செல்வங்களான தத் துவ ஞானங்களின் வழிவந்த வாய்பாடுகளும், பரிபாடைகளும், குழு உக் குறிகளும் கூட இவ்வகைப் பாடல்களுக்குத் துணை நிற்கின்றன. ஏனெனில், சொற்களின் வரையறையான அர்த்தங்களைப் புறக்க ணித்து (ஓசைச் சுழலின் நிர்ப்பந்தத்தினால்) எழும் இச்சொற் சிலம் பங்களுக்குத் தத்துவ விளக்கங்களும், ‘வேதாந்தச்’ சார்பான விரி வுரைகளும் தரப்படும். ஆனானப்பட்ட யமகம், திரிபுகளுக்கே ஏற் கத்தக்க விளக்கம் தரக்கூடிய பயிற்சி மரபு நம்முடையது ஆயிற்றே! எந்த உளறலுக்குத்தான் ஒரு வேதாந்தக் கருத்தைக் கற்பித்துவிட எம்மால் இயலாது?

இந்த இடத்திலே சிலருக்கு ஓர் ஐயம் தோன்றும். ஓசை நயந் தோன கவிதைக்கு முக்கியம்? அது நிரம்பியுள்ள பாடலைத் தரம் குறைந்த பாடல் என்று கண்டிப்பது நியாயம் ஆகுமா? இதுதான் அந்த ஐயம்.

ஓசை நயம் வேண்டியதுதான். அதை ஏவல்கொண்டு தம் பணி களைச் செய்விக்கும் திறன் படைத்தவர்கள்தான் நல்ல கவிஞர்கள். அந்தத் திறன் இல்லாதவர்கள் கவிதை எழுத முன்வரல் கூடாது. வேறு எதையாவது செய்யலாம். நாய் தன்னுடைய வாலை ஆட்ட லாம்; அது சரி; ஆனால், வால் நாயை ஆட்டுவதா? அது என்ன நியாயம்?

‘கிண்கிணிச் சிலம்பல் ஒலி—மணியோசைப்’ பாடல்களுக்குத் தம்பிகள் போன்றவைதான் கீர்த்தனங்களும், சங்கீத சாகித்தியங் களும்; பாரதி பாடிய சாகித்தியங்கள் சில, கவிதைகளாகவும் உள் ளன. ஆனால் இப்போது சிலர் இயற்றும் சாகித்தியங்கள் அப்படிப் பட்டவை அல்ல. அவை சங்கீதக் கச்சேரிகளுக்கு உகப்பானவை என்று பாகவதர்கள் பாராட்டலாம். திரை இசை அமைப்பாளர்கள் போற்றலாம். அதெல்லாம் சரி. ஆனால் இப்பாடல்கள் எல்லாம் உன்னதமான கவிதைகள் என்று மனப்பால் குடிப்பவர்கள் யாரும் இருந்தால்.. பாவம்! அவர்களுக்காக நாம் இரக்கம் கொள்ளல் வேண்டும். அவர்கள் ஏமாந்து விட்டார்கள். தக்க விமரிசகர்கள் தமிழகத்தில் இல்லாத குறை அவர்களைத் தடுமாற வைத்து விட் டது; அவ்வளவுதான்.

இந்த இடத்தில், கவிஞர் கண்ணதாசன் நம் நினைவுக்கு வருகி ஞார்; மக்கள் விரும்பும் மெல்லிசைப் பாடல்கள் பலவற்றை ஆக்கி

வருகிறவர் கண்ணதாசன். அந்தத் துறையில் அவருடைய சக்தி ஈடிணை இல்லாதது. ஆயினும், இசைப்பாக்களைத் தவிர்த்துவிட்டு, 'கவிதை' என்ற பெயருக்கு முழு உரிமை பூண்ட அவரது படைப்புகளை ஒருங்கே வைத்து நோக்கும்போது ஏமாற்றமே மிஞ்சுகிறது. 'கண்ணதாசன் கவிதைகள்' (சென்னை, 1968) என்ற தொகுதியை வாசித்துப் பார்த்தால் நாம் சொல்வது விளங்கும், ஏனைய திராவிட இயக்கக் கவிஞர்களிலும் மேம்பட்ட ஒருவராகக் கண்ணதாசன் அங்கு காட்சி தரவில்லை. உண்மையைச் சொல்லப்போனால், இவரது இயக்கப் பாட்டுகளை விடச் செம்மையும் மிடுக்குமுள்ள கவிதைகளை 'முடியரசன்' படைத்துள்ளார். காமரசக் கவிதைத் துறையிலும், 'சுரதா' பல புகள் மேலே நிற்கிறார். ஆனால், கண்ணதாசனின் பெயரே மக்கள் நாவிற்குப் பெரிதும் அடிபடுகிறது. இங்கு திரையிசை அமைப்பாளர்களின் திறமையும் திரைப்படங்களின் முழுமொத்த ஆற்றலும் கண்ணதாசனுக்குப் பெருந்துணையாக இருந்துள்ளன. அப் பெருந்துணைகளைத் தக்கபடி பயன்படுத்தும் மேதாவிலாசம் கண்ணதாசன் ஒருவரிடமே இருக்கிறது. ஆயினும் அவரை நாம் மெல்லிசைப் பா ஆசிரியர் என்ற வகையிலேதான் விதந்து கொண்டாட வேண்டும். அதுவே பொருத்தமும் ஆகும். கவிஞர் என்ற வகையில், அவர் புனைகனவுப் பாங்கான பன்மைப் பழமைகளை இரை மீட்கும் ஒருவராகவே நின்று விடுகிறார். செய்யுளமைப்பிலும் பரிதாபகரமாகத் தடுக்கி விழுந்து போகிறார். செய்யுளமைப்பின் சீர்மையைப் பொறுத்தவரை எம் நாட்டு "மஹாகவி" கண்ணதாசனை விட எவ்வளவோ மேலானவர்.

VIII

அடுத்த போக்கு, புதுக்கவிதைப் போக்கு. முன்னைய இரு போக்குகள் மீதும் அதிருப்தி அடைந்து, தமிழ்க் கவிதையைப் புனருத்தாரணம் பண்ணுகிறோம் என்று கிளம்பிய ஒரு கூட்டத்தின் புலம்பலே புதுக்கவிதை எனப்படுவன. எல்லா வகையான வரட்சிகளும், மந்திப்புக்களும் ஒருங்கு சேர்ந்த இவை எல்லா விதத்திலும் இரவற்பண்பு மிக்கவை.

எங்கோ சில நாடுகளில், எவையோ சில நிலைமைகளில் இடம் பெற்ற சில இலக்கிய இயக்கங்களின் சில அம்சங்களை இங்கு இப்போது பெயர்த்து வைத்துவிட்டால் எல்லாம் சரியாகிவிடும் என்ற அசட்டு நம்பிக்கையின் விளைவு இது.

சொல்ல எடுத்துக் கொள்ளும் பொருள் இரவல்.

சொல்வதற்குக் கையாளும் முறைகள் இரவல்.

அச்சிட்டு வெளிப்படுத்தும் பாணியும், விமரிசனம் செய்வதற்குக் கையாளும் பதங்களும் கூட இரவல்தான். ஆனால், மகத்தான

சாதனை எதனையோ நிலைநாட்டி விட்டதான நினைப்பு—எக்களிப்பு—பெருமிதம்—இந்தப் புதுக்கவிதைக் காரர்களுக்கு!

தமிழ்ச் சொல்லோசை பற்றிய விளக்கமோ, உணர்வோ இல்லாத துணுக்குகளாக இவை பெருகிச் செல்கின்றன. வெகு சமீப காலம் வரை புதுக்கவிதைக் காரர்கள் தட்டிக் கேட்கப்படாத சண்டப் பிரசண்டர்களாக இருந்தார்கள். ஆனால் நிலைமை இப்போது மாறி வருகிறது. இது நல்ல அறிகுறி.

மற்றும் ஓர் உண்மையையும் இங்கு குறிப்பிடலாம். பாரதிதாசன் வழியாக இறங்கி அலைந்து திரிந்த திராவிட இயக்கப் போக்குக் கவிதை இன்று கலாநிதி மு. கருணாநிதியின் கைகளில், தன் மிகச்சீரழிந்த நிலைக்கு வந்துள்ளது. பிச்சமூர்த்தி வழியாக, வைத்தீஸ்வரன், சிவராமு, ஞானக்கூத்தன் என்றெல்லாம் இறங்கிச் சென்ற புதுக்கவிதைகளும், திராவிட இயக்கத்தின் குறைந்த பட்ச தரமுடைய 'கவிதைகளும்' ஒரே இடத்தில் வந்து சந்தித்துள்ளன. (பூமி உருண்டை என்பதைத் தானே இது காட்டுகிறது? **Unity of Opposites!** பழங்கிழவர் ராஜாஜி கூட, முதல்வருக்கு மதுவிலக்குக் கவிதை எழுதி, இந்தக் கவிஞர் வட்டத்திலே சேர்ந்து விடுகிறார். இது மிகவும் சுவையானதொரு சந்திப்பு. தனியாக, விரிவாக ஆராயப்பட வேண்டியது.

IX

சுழத்திலும் தென்னகத்திலும் நிலவிய நிலைமைகளைப் பொதுவாக நோக்கிய நாம், நம் கவிதைக் கலையில் இன்று உள்ள குறைபாடுகளையாவை என்பதைக் கண்டுணரும் சுட்டத்துக்கு வந்திருக்கிறோம். அவற்றை இவ்விடத்திலே தொகுத்து நோக்குதல் பொருத்தமாகும்.

முதலாவதாக, கவிதைகளின் எளிமை — கடுமைகளை மாத்திரம் கவனித்து அவை தரம் உயர்ந்தன எனவோ, தரம் குறைந்தன எனவோ முத்திரை குத்திவிடும் நிலைமையைச் சொல்லலாம். பாரதியின் பெயரால் மறுமலர்ச்சிக் காலம் என்றும் சுட்டப்பட்டு வரும் இந்தக் காலம் எளிமைக்குப் பெருமதிப்புக் கொடுத்துப் போற்றும் பண்பினை உடையது. சில படிப்பாளிகளும் பண்டிதர்களும் கருதுவதுபோல, கடுமையான பழந்தமிழ்ச் சொற்கள் விரவி வருவது, செய்யுள்களின் தரத்தை உயர்த்தும் என்ற அபிப்பிராயம் இப்போது வழக்கொழிந்து விட்டது; காலாவதியாகிவிட்டது. அந்த அபிப்பிராயம் உள்ள புலவர்களும், பண்டிதர்களும்—வெகுசிலர் எம்மிடையே இருக்கிறார்கள். மறுக்கவில்லை. ஆனால், அவர்களின் குரல், மக்கள் யுகம் எனப்படும் இந்த யுகத்தில் அதிகம் எடுபடுவதில்லை. இதனால், நிகண்டுகளை மனனம் செய்து நல்ல கவிதைகளை எழுத முடியும் என்ற நிலைமை இப்போது இல்லை.

ஆயினும், மற்றொரு வகையான அபாயம் எம்மைச் சூழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது. எல்லாரும் இலகுவில் விளங்கிக்கொள்ளக் கூடிய வண்ணம் எழுதப்படும் எதுவுமே உன்னதமான இலக்கியம் என்ற ரீதியில் நம்மிடையே ஒரு சிலர் விமரிசனங்களும் எழுதி வருகிறார்கள். எளிமையின் பெயரால் நம் கவிதைக் கலைக்கு ஏற்பட்டிருக்கும் அபாயம் என்றும் இதனை வருணிக்கலாம். 'மழலைச் சிறு மொழியில்' சில சிறுபிள்ளைத்தனமான விவகாரங்களைச் சொல்லிவிட்டு, பிரமாதமான கவிதை இது என்று புளுகும் போக்கு நம்மிடையே வளர்ந்து வருகிறது. ஆகவே, கவிதைகளின் தரச்சிறப்புக்கும் எளிமைக்குமிடையிலான தொடர்புகளையிட்டுத் தெளிவு பெறுவது அவசியமாகிறது.

இரண்டாவதாக, கவிதையிற் கையாளப்படும் பொருள்பற்றிய பிரச்சினையை எடுத்து நோக்கலாம். ஒரு சாரார் பழமையின் பிடியினின்றும் விடுபடும் ஆற்றல் இல்லாதவர்களாக நின்று திண்டாடுகிறார்கள். இவர்கள் வழிவழியாகக் கையாளப்படும் 'கவிதைப் பாங்கான' எண்ணங்களையே தாமும் மறுபடியும், மறுபடியும் எடுத்துரைப்பர். காதல், தமிழ், தென்றல், வாள், பேரர், அத்தான், முத்தம் போன்ற சங்கதிகளையே சீவியகாலம் முழுவதும் எழுதிக்கொண்டிருப்பவர்கள், இவர்கள். நவீன உலகினை ஒதுக்கி வைக்கும் இவர்களாலும் கவிதைக்கலை தேக்கம் அடைகிறது. இவர்களின் 'வெளியொதுக்கற்' கவிதைகளையிட்டு நாம் அறிந்து வைத்திருப்பது, கவிதைகளின் தரமுணர்ந்து பாகுபடுத்திச் சுவைப்பதில் எமக்குத் துணைநிற்கும்.

மூன்றாவதாக நாம் கவனிக்கவேண்டியது ஓசை பற்றி. கவிதையில் இடம்பெறும் ஓசை நயத்துக்கும் சங்கீதக் கலையில் இடம்பெறும் ஓசை நயத்துக்கும் வித்தியாசம் உண்டு. இந்த வித்தியாசத்தை உணர்வது முக்கியமாகும்.

அது ஒரு புறமாக, கவிதைக் கலைக்குச் சொல்லோசையினுற் கிடைக்கக்கூடிய முழுப்பயனையும் பெறும் ஆற்றல் இல்லாத எழுத்தாளர் சிலர், புதுக்கவிதைகள் என்ற பெயரில் எழுதிப்பெருக்கும் கலைச்சிதைகளையும் நாம் பார்க்கிறோம். ஓசைக்கு மட்டுமே முக்கியத்துவம் தருவோர், சந்த விசித்திரக் கவிராயர்கள். ஓசைக் குலைவுக்கு முக்கியத்துவம் தருகிறவர்கள், இந்தப் 'புதுக்கவிஞர்கள்'. இரு சாராராலும் கவிதைக்கலை பலவீனப்படுகிறது. கவிதை வாசகர்களும் இவை பற்றியெல்லாம் விளக்கம் பெற்றிருப்பது நல்லது.

இங்கு தொகுத்துக் கூறிய ஒவ்வொன்று பற்றியும், அடுத்து வரும் அதிகாரங்களில் ஓரளவு விரிவாகக் காண்போம். பின்னர் வருங்காலக் கவிதையின் வளர்ச்சிப் பாதை எப்படி இருக்கும், எப்படி இருந்தால் நல்லது—என்றெல்லாம் யோசிப்போம்.

எளிமையா, கடுமையா?

1

‘திருவாளர் இன்னாரின் கவிதைகள் எளிமையான சொற்களில் அமைந்து கிடப்பது மெச்சத்தக்கது. அவர் புதிதாக எழுதியுள்ள இப்புத்தகத்தின் தனிச்சிறப்பே அதன் எளிமை தான்’

இவை போன்ற வசனங்களை நாம் அடிக்கடி நூல் மதிப்புரைகளிலும் அணிந்துரைகளிலும் காண்கிறோம். பாரதி கவிதைகளிலுள்ள தனித்தன்மையின் முக்கியமான அம்சம் அவற்றின் எளிமையே என்றும் கூறப்படுகிறது. வசனத்தைப் பொறுத்தவரை, ‘கல்கி’ போன்றோர் இந்த நூற்றாண்டில், எளிய மொழிநடை என்பதைக் கையாண்டு மக்களிடையே பேரும் புகழும் செல்வாக்கும் பெற்றவர்கள். கவிமணி தேசிகவிநாயகம்பிள்ளையாரின் கவிதைகளில் உள்ள எளிமையும், குளிர்மையும் அவருக்குப் பெருமை தருவன என்று பேசிக்கொள்கிறார்கள். சுருக்கமாகச் சொல்வதானால் எளிமையான மொழிநடை சிறப்பு வாய்ந்ததென்று சொல்வது இன்று பொது வழக்கமாகி விட்டது.

இவ்வாறு எளிமைக்குத் தனியான சிறப்பு இந்த நூற்றாண்டில் எப்படி, ஏன் உண்டாயிற்று என்பதையும், அதன் நயன்களையும், பயன்களையும் சற்று உற்று நோக்கி விசாரித்தல் பயன் உடையதாகும். நயன்களைத் தவிர நட்புடன்களும் ஏதாவது உண்டா என்று விசாரம் செய்தலும் தகும். எளிமையின் நலந்தீங்குகள் பற்றிய விசாரணையின்போது, முதலிலே கலைத்துறைகளுடன் மாத்திரம் நின்று கொள்ளாது, அறிவுத் துறைகளையும் சேர்த்துக்கொண்டு பொதுவாக நமது பரிசீலனையை நடத்துவோம். பின்னர் அப்பரிசீலனையின் முடிபுகள் சிறப்பாகக் கலைத்துறைகளுக்கும், கவிதைக்கும் பொருந்தும் பான்மையை நாம் காண்போம்.

II

தமிழ்ச் சொற்களை இரண்டு பெரிய வகுப்புகளுள் அடக்கலாம் என்று இலக்கண நூல் கூறும். இயற்சொல், திரிசொல் என்பனவே அந்த இரண்டு வகைகளும். 'இயற்சொல் இயல்பாற் பொருள் உணரும் சொல்' என்பர். மண், பொன், வா, போ, முதலியவை இயற் சொற்கள். அவற்றின் கருத்து, சாதாரணமாக எல்லாருக்கும் விளங்கும். சிறு பிள்ளைகள், வளர்ந்தவர்கள், படித்தவர்கள், படியாதவர்கள், என்ற வேறுபாடு இல்லாமல், பொதுவாக எல்லாரும் விளங்கிக்கொள்ளும் சொற்களே இயற்சொற்கள். ஒரு சொல்லுக்கு ஒரு கருத்து மட்டுமே இருப்பதும் இயற்சொற்களுக்குரிய மற்றுமோர் இலட்சணமாகும். இத்தகைய இயற்சொற்கள் பல்லாயிரக் கணக்கானவை உண்டு. இவற்றை நாம் நாள் தோறும் பற்பல சந்தர்ப்பங்களில் இடையறாது பயன்படுத்தி வருகிறோம். பேசும் போதும், எழுதும் போதும், படிக்கும் போதும் இவைகளை நாம் சந்திக்கிறோம். பத்திரிகைகளிலும், புத்தகங்களிலும், வாடுவையிலும், திரைப்படத்திலும், நாடகத்திலும் இன்னும் பல்வேறு விதமான நாகரிக சாதனங்களிலும், ஏன் விளம்பரங்களிலும் கூட, இவ்வியற்சொற்கள் அடிக்கடி வழங்கும்.

இனி, திரிசொற்கள் யாவை என்று நாம் காணல் வேண்டும் சாதாரணமாகப் பலருக்கும் பழக்கப்பட்ட இயற்சொற்களைப் போல் அல்லாமல், சிரமப்பட்டுப் பொருள் அறிந்து கொள்ள வேண்டியவை யாக இவை இருக்கும். இத்திரிசொற்களிலே சில, ஒரு பொருளையே சுட்டுவதற்கு அமைந்த பல சொற்களாக இருக்கும். இயம்பினான், பகர்ந்தான், பன்னினான், உரைத்தான் என்ற சொற்களெல்லாம், 'சொன்னான்' என்ற ஒரே ஒரு கருத்தையே உடையன. இவையெல்லாம் திரிசொற்களே. மேலும், பல பொருள்களைச் சுட்டுவதற்கு ஒரே ஒரு சொல்லையே சில வேளைகளிற் கற்றோர் கையாளுவதுண்டு. 'குழை' என்ற சொல்லை எடுத்துக்கொள்வோம். 'குழை அணிந்த காதுடையான்' என்று சொல்லும்போது, அச்சொல் குண்டலம் எனப்படும் காதணியைக் குறிக்கும். 'அரிசி மாவுக்குப் பக்குவமாய்த் தண்ணீர் விட்டுக் குழை' என்று சொல்லும்போது, 'குழைத்தல்' என்னும் ஒரு செயலைச் செய்' என ஏவும் கருத்து உண்டாகிறது. 'ஆட்டுக் குட்டிக்குக் குழை ஓடித்தேன்' என்று சொல்லும்போது, 'இலை' என்ற கருத்து, நம்முடைய 'குழைக்கு' உண்டு. இவ்வாறு பல பொருள் சுட்டும் ஒரு சொல்லும் திரிசொல்லே ஆகும்.

இயற்சொல், திரிசொல் என்பவை தவிர, திசைச்சொல், வட சொல் என்பன பற்றியும் நன்னூல் பேசும். திசைச் சொல் என்பன வட்டார வழக்குகள் எனப்படும் பிராந்தியச் சொற்களே எனல் பிழை

ஆகாது. வடசொல் சம்ஸ்கிருதத்திலிருந்து வந்து வழங்குவன. இக் காலத்தில் ஆங்கிலத்திலிருந்தும், மற்றும் மொழிகளிலிருந்தும் வந்து வழங்கும் சொற்கள் ஏராளமாக உண்டு. எனவே இவையெல்லாவற்றையும் சேர்த்து, திசைச் சொல் என்ற வகுப்பை நாம் விரித்துக் கொள்ளலாம். அப்படி விரிக்கும்போது, வடசொல்லும் திசைச் சொல்லே என நாம் கொள்ளலாம். திருவாசகத்தில்,

“நீதியே, செல்வத் திருப்பெருந்துறையின்
நிறைமலர்க் குருந்தமேவிய சீர்
ஆதியே உன்னை ஆதரித்தழைத்தால்
அதெந்துவே என்றருளாயே”

என்று மணிவாசகர் பாடுகிறார். இங்கு ‘அதெந்து’ என்பது தெலுங்கிலிருந்து தமிழுக்கு வந்த திசைச் சொல் என்று கூறுவார்கள். நம் இந்நாளைய தமிழில், அடிக்கடி பயின்று வரும் கார், லொறி, சயிக்குள், றேடியோ என்பன எல்லாம் திசைச் சொற்களே ஆகும்.

சொற்கள் பற்றி நாம் மேலே கண்ட வகையறுப்புகளிலிருந்து ஓர் உண்மை புலப்படுகிறது. ஓர் இலக்கியப் படைப்பில், இயற் சொற்களே பெரும்பாலும் விரவி வருமாயின், அங்கு எளிமை இருக்கும். திரிசொற்களோ, திசைச்சொற்களோ—வாசகனுக்கு விளங்காதன வாக அடிக்கடி இருக்குமானால், அங்கு மொழி கடுமையானதாகிவிடுகிறது. பலருக்கும் நன்கு பழக்கப்பட்ட, அதாவது அவர்கள் நன்றாக அறிந்த சொற்களைப் பிரயோகிக்கும் பொழுது, எழுதப்படுவனவற்றை எல்லாரும் விளங்கிக்கொள்ளல் முடியும். எனவே அத்தகைய எழுத்தினுற் பயன் பெறுவோர் பலர் ஆகின்றனர். ஆகவே அந்த எழுத்துப் பாராட்டைப் பெறுகிறது.

III

எளிமையான எழுத்துக்குப் பரவலான ஆதரவு இருக்கிறது என்றும், அதனால் உண்டாகும் பயன் விரிவானது என்றும் நாம் மேலே கண்டோம். அப்படியானால், ஆதரவும் பயனும் மிகுந்த எளிமையான மொழியை எழுதாமல், கடினமான தமிழை எழுதுகிறவர்களின் நோக்கம்தான் என்ன?

கடினமான தமிழை எழுதுகிறவர்களில் இரண்டு வகையானவர்கள் இருக்கிறார்கள். இவர்களில் ஒரு சாரார் தம் படிப்பைப் புலப்படுத்துவதற்காக, அல்லது கடினமான மொழி நடையுடன், தாம் கொண்ட பழக்கத்துக்கு அடிமைப்பட்டு அப்படி எழுதுகிறார்கள். மற்றும் சிலரோ என்றால், தாம் பேச எடுத்துக்கொண்ட பொருளின் தன்மை காரண

மாகக் கடினமான சொற்களையும் தொடர்களையும் பிரயோகிக்கிறார்கள். முதல் வகையினரின் கடினத்தன்மையைத் தவிர்ப்பது சுலபம். இரண்டாவது வகையினரின் கடினத்தன்மையைத் தவிர்ப்பது சிரமம்.

வேண்டுமென்றே மொழி நடையைக் கடினமாக்குகிறவர்கள், பழைய புத்தகங்களை அதிகம் படித்தவர்களாக இருப்பார்கள். தமிழ் இலக்கிய வரலாறு மிக நீண்டதாகையால், மிகவும் பழைய நூல்களும் எமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன. இப் பழைய நூல்களோ செய்யுள் வடிவில் அமைந்தவை. செய்யுள்களில், இயற் சொற்களைவிடத் திரிசொற்களே அதிகமாகப் பயின்று வருவதை நாம் அறிவோம், எனவேதான் அப்பழஞ் செய்யுள்களில் வரும் பழஞ்சொற்கள் நம் படிப்பாளிகளுக்கு மிகவும் பழக்கமாகி விடுகின்றன.

அருஞ்சொல்லகராதிகளைப் பார்த்தே சாதாரண மக்கள் பொருள் விளக்கம் பெறும் பழஞ்சொற்களெல்லாம், பண்டை இலக்கியப் படிப்பாளிகளுக்கு மிகவும் பழக்கப்பட்டவை ஆகிவிடுவதால், இப்போது தாம் எழுதும் இன்றைய எழுத்துகளிலும் வழக்கிழந்துபோன, அப் புராதனச் சொற்களைப் போட்டு எழுதுகிறார்கள். இதனால் இவர்களின் எழுத்துகளிலே திரிசொற்களின் விகிதம் அதிகமாகிவிடுகிறது, இவர்களின் மொழி நடையும் எளிமையை இழந்து கடுமை பெற்று விடுகிறது. திரிசொற்களைக் குறைத்து எழுதவேண்டும் என்று இவர்கள் அறிவறிந்து புத்தி பூர்வமாக முயல்வார்களேயானால், இவர்களும் எளிமையாக எழுதுவது சாத்தியமே சங்கத்தமிழ் முதலாசானாகிய கலாநிதி உ. வே. சாமிநாதையரே இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாக விளங்குகிறார். அன்னரின் மாணக்கராகிய கி. வா. ஜகந் நாதனும் இதற்கு மற்றுமொரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு எனலாம்.

IV

இதுவுரை எளிமைபற்றி நாம் நடத்திய விசாரணையில், மொழியினைத் தனியாகப் பிரித்து வைத்து நோக்கினோம். ஆனால், பேசப்படும் உட்கோள் அல்லது நுதல்பொருளுடன் தொடர்புபட்ட நிலையிலேதான் சொற்களுக்கோ, அவற்றால் ஆகும் வாக்கியங்களுக்கோ பெறுமதி உண்டாகிறது. நுதல்பொருளினின்றும் விடுபட்ட தனியான அல்லது கேவலமான நிலையில், வெறும் மொழிக்கு வாழ்வு இல்லை. உயிர் இல்லை; பயன் இல்லை. எனவேதான், மொழியின் பண்பு என்று நாம் கணித்து நோக்கிய எளிமை, கடுமை என்பவற்றின் நயநட்டத்தைப் பகுத்தாயும்போதும் நுதல்பொருளுக்கும் சொல்முறைக்குமிடையே உள்ள தொடர்பையும் கவனித்தல் அவசியமாகிறது.

பாலர் வகுப்பிற் படிக்கும் பிள்ளைக்குச் சில விடயங்களைக் கற்பிக்கிறார்கள். அவ்வகுப்பிற் கையாளப்படும் பாடநிலைக்கும், விடயத்துக்கும் ஏற்ப, அப்பாட நூலிலுள்ள சொற்களும் வாக்கியங்களும் இருக்கின்றன. இதே பிள்ளை எட்டாம் வகுப்பில், அல்லது ஒன்பதாம் வகுப்பில், இரசாயனத்தையோ கணிதத்தையோ படிக்கத் தொடங்கும் கட்டத்தில், அப்பிள்ளை முன் அறிந்திராத பல எண்ணக்கருக்களையும், சிக்கலான நுண் மனக்கோள்களையும் புதியனவாக அறிந்துணரும் பக்குவத்தை அடைந்து விடுகிறது. எனவே, அத்தகைய உயர்ந்த வகுப்பிற் படிக்கும் பிள்ளைக்கு வேறொரு விதமான மொழி தேவையாக இருக்கிறது. புதிய சொற்களும், முன்னறியாத சொற்சேர்க்கைகளும் மேலதிகமாக வேண்டப்படுகின்றன, இதனால், இவ்வகுப்புகளுக்கு உரிய மொழிநடை முன்போன்று எளிமையானதாக இருத்தல் இயலாது. நுதல் பொருளின் நுண்மைக்கும் கனத்துக்கும் தக்கவாறு மொழி தன் எளிமையைப் பலியிட வேண்டியதாகிறது. அறிவுத் துறைகளெல்லாம் காலம் செல்லச் செல்ல, கூர்மையும் சீர்மையும் பெற்று, விரைந்து வளர்ந்து செல்கின்றன. நவீன மனிதனின் அறிவுத் தாகம் அவனைத் தீவிரமான ஆராய்ச்சிகளில் ஈடுபடுமாறு தூண்டுகிறது. துறைதோறும் துறைதோறும் நிகழும் அயராத தேடலும், படிப்பும் மனிதனுக்கு வசமாகக்கூடிய அறிவுணர்வு நிதியையும் அனுபவ ஈட்டத்தையும் கணந்தோறும் அதிகரிக்குமாறு செய்கின்றன. எனவே இந்த அனுபவ ஈட்டத்தின் ஓட்டத்துக்குத் தாக்குப்பிடித்து ஈடுகொடுக்கத் தக்கதாக மொழியும் தன்னை மாற்றியமைத்துக்கொள்ள வேண்டியதாக உள்ளது. காலத்தோடொட்டி நவீனத்தன்மை வாய்ந்ததாகத் தன் தகுதியை விரிக்கவேண்டியுள்ளது. இந்த வேலையை ஒரு மொழி தானாகவே செய்துவிடுவதில்லை. அந்த மொழியைப் பேசுகிறவர்களும் எழுதுகிறவர்களும் தான் அச்சீரமைப்புக்குத் தோன்றாத துணையாக நின்று தொழில் செய்கிறார்கள். எனவே, முன்னேறும் அறிவுத்துறை ஒன்றின் முகப்பிலே நிற்கிறவர்கள் எழுதும் நடை மக்கள் நயக்கும் சனரஞ்சகமான எழுத்தாளர்களின் நடையை விடக் கடினமானதாகவே இருக்கும். அவ்வாறு இருப்பதற்காக அந்த அறிவுலக முனைவர்கள்மீது நாம் குறைகாணுதல் பொருந்தாது. அம் முனைவர்கள் எழுதுவனவற்றைப் பெரு முயற்சி செய்தேனும் படிக்கவேண்டியவர்களாக நாம் உள்ளோம். ஏனென்றால், அந்த எழுத்துகளின் எளிமையின்மை வேண்டுமென்றே, அவசியமில்லாமல், வலுவந்தமாகத் திணிக்கப்பட்ட ஒன்று அன்று. அது இன்றியமையாத ஒன்று. தவிர்க்கப்பட இயலாத ஒன்று. இன்னும் சொல்லப்போனால், மொழியின் வளர்ச்சிக்கு வழி கோலுவதாகவும் அந்த எளிமையின்மையே அமைந்துவிடுகிறது. இந்த எளிமையற்ற சொற்பிரயோகமே காலப்போக்கிற் பலப் பலரால் மீண்டும் மீண்டும் பயிலப்பட்டு, பின்னர் அதுவே பொதுவழக்கிலுள்ள பழகுமொழியாகவும் ஆகிவிடும். முன்பு கடினமாக இருந்த

புதிய பிரயோகங்களே, பின்னர் எளிமையானவை என்று கருதப்படும். மொழியின் பயன்பாடு விரிவடைந்து கூர்மை பெறும் நிகழ்முறை இதுவே ஆகும்.

ஆகவே, மக்கள் நயக்கத்தக்கதாக — எளிமையாக — எழுதிவிடுவது மட்டுமே முழுமுதலான தனிச்சிறப்பும் மேன்மையும் ஆகும் என்று கொள்ளுதல் தவறு. நுதல் பொருளின் தரத்துக்கு ஏற்ற அளவு தெளிவு உண்டா என்பதையே நாம் கவனித்தல் வேண்டும். அல்லாமலும், எழுதுபவர் எத்தகைய வாசகர்களின் பொருட்டு எழுதுகிறார் என்பதும் கவனிக்கத்தக்க ஓர் அம்சமாகும். எடுத்துக்காட்டாக, பிரபஞ்சம் எப்படி உற்பத்தியாயிற்று என்பதை விளக்கி ஒரு பேராசிரியர் கட்டுரையொன்று எழுதுகிறார் என்று வைத்துக்கொள்வோம். இந்தக் கட்டுரை, ஆராய்ச்சியாளர்களுக்கான விஞ்ஞான சஞ்சிகைக்கென எழுதப்பட்டால், இதில் கலைச்சொற்கள் பல கையாளப்பட்டிருக்கும். கணிதச் சமன்பாடுகளும், சூத்திரங்களும், நுண்கணித வேலைகளும் அங்கு இடம்பெறும். அப்போது கட்டுரை கடின நடையில் அமையும். ஆய்வறிவு மிகுதியும்பெற்ற வாசகர்கள் முயன்று படிப்பார்கள் என்ற நம்பிக்கைக்கு இங்கு நிறைய இடம் உண்டு. ஆகையால், பேராசிரியர் எளிமை குன்றிய நடையிலே தம் கட்டுரையை எழுதுவார். தம் ஆராய்ச்சி முடிபுகளைச் செப்பமாக, வழுவின்றி எடுத்துக் கூறுவதற்கு, உயரிய நடை அவருக்கு அவசியமான ஒன்றாகவே உள்ளது.

இதே பேராசிரியர், கல்வியறிவோ, ஆராய்ச்சி உணர்வோ அதிகமில்லாத பொதுமக்களுக்காகவும் ஒரு புத்தகத்தை எழுதக்கூடும். அப்போது அவர் கலைச்சொற்களை அதிகம் பிரயோகிக்காமல், சாதாரண சொற்களையே பெரிதும் பயன்படுத்துவார். கணித நுணுக்கங்களைக் குறைத்து, உவமை விளங்கங்களை அவர் அதிகமாகக் கையாளலாம். முந்திய கட்டுரையில் இருந்த அளவுக்குத் திட்பமும், நுட்பமும் இப்போதைய புத்தகத்தில் இருக்காது. எளிமையின் பொருட்டு, நுதல் பொருளின் செம்மைப்பாட்டை ஓரளவுக்குத் தியாகம் செய்யவும் நேரலாம். சில இடங்களில், நுதல் பொருளின் சில கூறுகளை அவர் திரித்துக்கூடக் கூறவேண்டி வரலாம். ஏனெனில், இங்கு வாசகர்கள் ஆராய்ச்சியுணர்வு இல்லாதவர்கள். பின்னணி அறிவுத்தரம் குன்றியவர்கள். அதனால் இங்கு எளிமையே பிரதானம் ஆகிறது.

எனவே ஓர் எழுத்தாளரின் மொழியிலுள்ள எளிமையின் தரமும் அளவும் அவர் கையாளும் பொருளிலும், அவருடைய வாசகர்களின் தரத்திலும் தங்கியிருக்கும்.

இங்கு நாம் பேசி வந்தது முக்கியமாக அறிவுத் துறைகளைப்பற்றியே யாகும். ஆயினும், இவ்வரத்தின் பிரதானமான இழைகள் கலை இலக்

கியப் படைப்புகளுக்கும் பொருந்துவனவேயாம். ஆனால் இங்கு ஒரு முக்கியமான வித்தியாசம் உண்டு. கலை இலக்கியப் படைப்புகள் அனைத்துமே பொது வாசகனுக்காகத்தான் எழுதப்படுகின்றன. நிபுணர்களுக்காகவென்று, நிபுணர்களின் தேவைகளைக் கருத்திற் கொண்டு, சிறந்த கலைஞர்கள் செயற்படுவதில்லை. குறுகிய வாசகர் வட்டங்களுக்கென்று எழுதப்படுவன உன்னத படைப்புக்களாக உயருவதும் இல்லை. என்றாலும், ஓர் இலக்கியப்படைப்பாளி சொல்ல வரும் நுதல்பொருளுக்கும் அவனது நோக்கத்துக்கும் ஏற்ப அவன் கையாளும் நடையும் வேறுபடும். இதை ஒரு விமரிசகன் நன்கு உணர்ந்திருத்தல் அவசியம். இல்லையானால் அவனது மதிப்பீட்டிற் பாரதூரமான வழுக்கள் ஏற்பட இடமுண்டாகும். எளிமையாக எழுதப்பட்ட பாரதியின் கவிதைகள் சில தரம் உயர்ந்தனவாக இருக்கின்றன. இதை வைத்துக்கொண்டு, எளிமை ஒன்று மட்டுமே அவற்றின் உயர்வுக்குக் காரணம் என்று ஒருவன் பிறழ உணர்ந்துகொள்கிறான். பின்னர் கவிமணி தேசிகவிநாயகம்பிள்ளையின் பாடல் ஒன்றை அவன் படிக்கிறான்.

“வண்டி அற்புதப் பொருளாம்—வண்டி
மாடும் அற்புதப் பொருளாம்
வண்டி பூட்டும் கயிறும் — என்றன்
மனத்துக் கற்புதப் பொருளாம்”

என்ற பாடலை அவன் படிக்கிறான். அது எளிமையாக இருக்கிறது. எளிமையாக உள்ளமையை வைத்துக்கொண்டு, இப்பாடலும் தரமுயர்ந்த கவிதை என்று அவன் மனமார நம்புகிறான். நம்பி அதை வியக்கிறான்; பாராட்டுகிறான்; விதந்து பேசுகிறான்; பேரவைகளிலே அதை மேற்கோள் காட்டிப் பிரசங்கமும் செய்கிறான். கவிதைக்கு வரைவிலக்கணம் என்றும் அதைக் காட்டத் துணிகிறான், இத்தனையும் எதனால் நேர்ந்தது?

‘எளிமை சமன் தரவுயர்வு’ என்ற இலகுவான சூத்திரத்திலே தன் விமரிசனக் கோட்பாட்டை அடைத்துவிட முற்பட்டதன் விளைவே அது.

இதே விமரிசகன் நவாலியூர் சோ. நடராசனின் பிற்காலக் கவிதையொன்றைப் பார்க்கிறான். ஒரு தடவை படித்தவுடன் அதன் முழுச் சொரூபமும் அவனுடைய புத்திக்குப் புலப்படவில்லை. உடனே ‘சே! சே!! இது கவிதையா? தெளிவில்லையே!’ என்று அலுத்துக்கொள்கிறான்; குறை கூறுகிறான். போதுமளவு எளிமை இல்லாமையால், அது தரம் குறைந்தது என்ற விபரீத முடிவுக்கும் வந்துவிடுகிறான். ஒரு வேளை ஐந்தாறு. அல்லது ஏழெட்டுத் தடவைகள் படித்திருந்தால் அதன் எளிமைக் குறைவுக்கு அப்பால் இருக்கும் வேறு இயல்புகளையும் நிர்ணயம் செய்யும் பக்குவம் அவனுக்குக் கிட்டியிருத்தல் கூடும். ஆனால், ‘எளிமை சமன் தரவுயர்வு’ என்ற இலகு சூத்திரமே இங்கும் கோளாறுக்குக் காரணமாக இருக்கிறது.

ரசிகமணி என்று பேசப்படும் டி. கே. சிதம்பரநாத முதலியார் கூட இவ்விவகு சூத்திரப் படுகுழியில் விழுந்திருக்கிறார். புறநானூற்றிலே பெருந்தலைச் சாத்தனரின் ஒரு கவிதை குமணனிடம் புலவரின் வறுமையைக் கூறி முறையிடுகிறது. அது, “ஆடு நனி மறந்த கோடுயரடுப்பின்” என்று தொடங்குவது. சான்றோர் செய்யுளாதலால், அதில் இக்காலத்தாருக்கு உடனே பொருள் விளக்கம் தராத சொற்கள் பலவும் தொடர்ந்து வருகின்றன. இதனைக் கண்ட பிற்காலத்துப் புலவன் ஒருவன் அதிலுள்ள அருஞ் சொற்களைக் களைந்து விட்டு, யந்திரப் பாங்கிலே ஓடிமுடியும் ஒரு ‘சப்பென்ற’ அகவலை எழுதிவைத்திருக்கிறான். சொற்களின் புனிற்றிளஞ் செறிவும், நறுமை மையான இறுக்கமும் மிக்க பழங் கவிதையையும், பிற்காலத்து அகவலையும் ஒப்பிட்ட டி. கே. சி. பின்னதே உயிராற்றல் மிகுந்தது என்று முடிவு கொள்வார். பழந்தமிழோடு தமக்குப் போதிய பரிசயமில்லாமைக்கு உரிய கழிவு கொடுத்து, எளிமை சமன் எல்லாமே’ என்ற சூத்திரக் கடைப்பிடிப்பின் வெண்மையையும் உணர்ந்திருப்பாரானால், இத்தகைய முடிவுக்கு அவர் வந்திருக்கமாட்டார்.

V

ஆனபடியால், ஒரு கவிஞன் எழுதியுள்ளது எளிமையாக இல்லையே என்பதற்காக அவனை ஒதுக்கித் தள்ளுவது நியாயமாகாது. மீண்டும், மீண்டும் அவன் எழுதியுள்ளவற்றைப் படித்துப்பார்த்தல் வேண்டும். கடினமான பதங்களை அவன் பயன்படுத்தியிருந்தால் அவற்றின் பொருள்களை நாம் தேடியறிதல் வேண்டும். அரும்பத அகராதிகளையும், கலைக்களஞ்சியங்களையும் உசாத்துணை நூல்களையும் நாம் நாட வேண்டும். மேற்படி கடின பதங்களை அவன் என்ன நோக்கத்துடன் பயன்படுத்தியுள்ளான் என்று காணல் வேண்டும், படாடோபமான அலங்காரத்துக்காகவா அவற்றை அவன் பயன்படுத்தினான்? இல்லையேல், தன் கவிதையினது அடிக்கருத்தை — உரிப்பொருளை — தெளிவுபடுத்துவதற்காக, வலியுறுத்துவதற்காக, செறிவு செய்வதற்காக, வளமுட்டுவதற்காக அக்கடின பதங்களை அவன் கையாண்டானா? பின்னையதுதான் கவிஞனுடைய நோக்கமானால், அவனுடைய கடினத்தன்மையை நாம் மன்னித்து விடலாம்; ஏன், சில வேளைகளில் அதனைப் பாராட்டவும் நேரும். என்னென்றால், ஆராய்ச்சிப் பேராசிரியருடைய கட்டுரையில் மட்டுமன்றி அவருடைய ‘மக்கள் பதிப்பு’ நூலிற்கூட, ஒரு சில கலைச்சொற்களும் ஒரு சில கணிதச் சமன்பாடுகளும் இடம்பெறுவதை எவ்வாறு தவிர்த்தல் இயலாதோ, அவ்வாறே நமது சிறந்த கவிஞரின் கவிதைகளிலும் கடின பதங்கள் இடையிடையே இடம்பெறுவதைத் தவிர்த்தல் இயலாது. அக்கடின பதங்கள் கவிதையின் மதிப்பை உயர்த்துவனவாகக் கூடப் பல சமயங்களில்

அமைந்து விடலாம். இக்கடின பதங்கள் வெறும் எதுகை மோனைகளுக்காக நுழைக்கப்பட்டனவா, அல்லது உரிப் பொருளுக்கு உறுதுணையாக நிற்கின்றனவா என்று கவனிப்பதே முக்கியம்.

ஒரு சிறு உதாரணம் தருவோம்.

“என்றாலும் என்ன ?

எமக்காய் வடக்கிருந்த

ஏழைக் கலைஞர் இயற்றிவைத்த வாண்கலையின்

மிச்ச சொச்சம் பற்றி விழா ஒன் றெடுத்துள்ளீர்”

இக்கவிதையில் வரும் ‘வடக்கிருத்தல்’ என்ற பிரயோகமே நாம் கவனிக்க வேண்டியது. கலைவிழா நடத்துதல் பற்றி இக்கவிதை வரிகள் பேசுகின்றன. கலைவிழாக்களில் கலைஞர்கள் போற்றப்படுவதும் கௌரவிக்கப்படுவதும். ஆதரிக்கப்படுவதும் சர்தாரண நிகழ்ச்சிகள். இக் கலைஞர்கள் விழாக்களின்போது கௌரவிக்கப்படுவதுண்டே தவிர, அவர்தம் உலகியல் வாழ்க்கை வசதியானதாக அமைதல் அரிது. வாழ்க்கை வசதிகளுக்கு ஏற்பாடு செய்துதர வலுவற்ற சமூகம், வாயளவிலே அவர்களைப் பாராட்டுவதுடன் நின்று விடுகிறது. அவர்களைத் தியாகிகள் என்று சொல்லிவிட்டு மறந்து போய்விடுகிறது. மறக்கப்படும் கலைஞர்கள் ‘எமக்காய் வடக்கிருந்த’ கலைஞர்கள் என்று இங்கு சுட்டப்படுகிறார்கள்.

‘வடக்கிருத்தல்’ என்பது மிகப் பழைய ஒரு பிரயோகம். சங்கப் பாடல்கள் எனப்படும் சான்றோர் செய்யுள்களில் இது வருவதுண்டு. ஒரு குறிக்கோளின் பொருட்டு உண்ணாவிரதம் இருந்து உயிர் துறப்பதையே வடக்கிருத்தல் என்பர். கலைஞர்களும் உன்னதமான இலட்சியங்களுக்காக உலகியல் வாழ்க்கை வசதிகளைத் தியாகம் செய்பவர்கள் என்று கூறப்படுவதால், ‘எமக்காய் வடக்கிருக்கின்றனர்’ என்று சுட்டப்படுகிறார்கள். இங்கு வரும் ‘வடக்கிருத்தல்’ என்ற தொடர் எல்லாருக்கும் உடனடியாகப் பெருள் விளக்கம் தரும் என்று சொல்லிவிடுவதற்கில்லை. ஒரு விதத்தில், கடினமான பதம் என்று கூட இதனை விபரிக்கலாம். ஆயினும், ஓரளவு இலக்கியப் பரிசயம் உள்ளவர்களுக்குப் பழக்கமானதாயும், மற்றவர்களும் விசாரித்து அறியத்தக்க ஒன்றாகவும் உள்ளது. பதம் கடினமானதாயினும், அது சுட்டும் சந்தர்ப்பம் இலக்கியச் சுவையைப் பன்மடங்கு அதிகரிக்கிறது. ஆகவே அது சக்தி மிக்க பிரயோகமாக, கவிதையின் கருத்துக்குச் செறிவைத் தருகிறது. அதன் செழிப்பையும், வளத்தையும் மிகுவிக்கிறது. இவ்வாறான செழிப்பும் வளமும் எளிமையின் பேராற் பலியிடப்படுவதாயின் அது வரவேற்கக்கூடிய தாரியமாகாது, இது வெளிப்படை.

ஆகவே தான், 'எளிமையா, கடுமையா சிறந்தது?' என்ற கேள்விக்கு ஒரே சொல்லில் விடை தருவது மிகவும் சிரமம். எளிமை சிறந்ததுதான் — அது பரவலான பயனைத் தரும் ஆதலால்! ஆனால் கடுமையும் தவிர்க்க முடியாமற் போவதுண்டு — சொல்ல வரும் உரிப் பொருளின் தன்மை காரணமாக! எளிமையைப் பலியிட்டு, கடுமைக்கும் ஓரளவு இடம் கொடுத்து, அடிக்கருத்தின் செம்மைப்பாட்டையும், திட்ப நுட்பங்களை யும் ஒம்பவேண்டிய தருணங்கள் கலைஞர்களுக்கு நேருவதுண்டு. ஆகையால், ஒரு கவிதையை மேலோட்டமாகப் பார்த்துவிட்டு, அது கடினமாக இருக்கிறதே என்று அவசரப்பட்டு முடிவெடுத்த பிறகு அது தரம் குன்றியது என்ற தீர்ப்பைத் தருவது தகுதி வாய்ந்த விமரிசனமாகாது.

இவ்வாறு சொல்வதனால், கடின நடையிலுள்ள கவிதைகளே சிறந்தவை என்று கருதும் பழமைப் புலவர்கள் ஒரு சிலரும், தெளிவு குன்றிய கவிதைகளே — இருண்மை மிக்க கவிதைகளே — மேலானவை என்று நினைக்கும் புதுக்கவிதைக் காரர்களும் எம்மிடையே உள்ளமையை நாம் மறந்து விடுதல் கூடாது. பழமைப் புலவர்கள் நம் கவிதையுலகில் இப்போது வெகுவாகக் குறைந்து விட்டார்கள், ஆகையால் அவர்களையிட்டு நாம் அதிகம் கவலைப்படத் தேவையில்லை. ஆனால், புதுக்கவிதைக் காரர்களின் சத்தம் பலமாகவே இருக்கிறது. ஆகவே புதுக் கவிதை பற்றிய புறம்பானதோர் அதிகாரத்தில் அவ்விடயத்தை நாம் எடுத்து நோக்குவோம்.

— — — — —

ஒதுக்கல் முறை

I

இன்றைய உலகின் மெய்மைகளைப் புறக்கணித்து, இறந்த காலத்தில் வாழும் போக்கு பாரதிதாசன் வழிப்பட்ட, திராவிட இயக்கம் சார்ந்த கவிதைகளில் உள்ளது என்று கண்டோம். வாழ்க்கை அனுபவத்தின் ஒரு பெரும் பகுதியை நேர்நின்று நோக்கக் கூசி, அவற்றை இலக்கியத்தினின்றும் விலக்கி வைக்கும் போக்கினால், வெளியொதுக்கற் கவிதைகள் எமக்குக் கிடைக்கின்றன. அப்படிப்பட்ட கவிதைகளின் தன்மை களப்பற்றிச் சற்று விரிவாக இனிப் பார்க்கலாம்.

கவிதைகளெல்லாம் உணர்ச்சியின் வெளியீடு என்று பலரும் சொல்லக் கேட்டிருக்கிறோம். உணர்ச்சி என்றதும், அதற்குக் காரணமாக மூலாதாரமான அடிப்படை ஒன்று இருந்திருக்குமன்றோ! அந்த அடிப்படை பலமுள்ளதாயின் மட்டுமே, அதன் காரியமான உணர்ச்சியும் உண்மையானதாக, இதயநேர்மை உள்ளதாக, கனமானதாக அமைதல் கூடும். தாய் இறந்து விட்டதனால் ஒருவனுக்கு ஏற்படும் துயரம் இதய நேர்மையுள்ள உணர்ச்சி. ஆனால் ஒரு செடியின் இலை ஒடிந்துவிட்டதே என்று பல மணி நேரம் அழுது புலம்புவதாக யாரும் பாசாங்கு செய்தால், அங்கே இதயநேர்மை இல்லை. அதனால் அங்கே தோன்றும் உணர்ச்சி போலியான மிகையுணர்ச்சி. அது வெற்றுணர்ச்சி. ஊதிய ப லா ணை ஊசியாலே குத்தினதும் அது பட்டென்று வெடித்துச் சுருங்கி விடுவது போல, வெற்றுணர்ச்சியையிட்டு விசாரணை செய்யத் தொடங்கிய மாதிரிமே அதன் போலித்தன்மை அம்பலமாகிவிடும். உயர்ந்த கவிதைகளில் இது போன்ற உணர்ச்சி வீக்கம் அல்லது உணர்ச்சிப் பொம்மல் இருக்காது. உண்மையான உணர்ச்சிகளே அங்கு பேசப்படும். கவனிக்கத் தகாத சில்லறைக் காரணங்களுக்காக அளவு மீறிப் பொம்மிய வெற்றுணர்ச்சி இலக்கியத்தின் மாற்றைக் குறைத்துவிடும். ஆகவே உயர்ந்த கவிதை வெற்றுணர்ச்சிகளை விலக்கி, உண்மை உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதாக அமைய வேண்டுவது அவசியம்.

கவிதையானது உணர்ச்சிக்குச் சொல் காண்பதோடு மட்டும் நின்று விடுவதில்லை. அந்த வெளிப்பாட்டிலே கற்பனையும் செயற்பட்டாலே கவிதை தோன்ற முடியும். கற்பனை என்பதுதான் என்ன? இல்லாததையும் பொல்லாததையும் சேர்த்துப் புருகுவதே என்று சிலர் நினைக்கிறார்கள். நமது மன எழுச்சிகள் ஒழுங்கற்றுக் குழம்பித் தடுமாறிக் கிடக்கின்றன. இவைகளையெல்லாம் பிறருக்கு விளங்கும்படி கூற வேண்டுமானால் அவற்றைச் சீர்படுத்திக் கோவை செய்தல் வேண்டும். வேற்றுமைக்குள் ஒற்றுமை காணல் வேண்டும். குழப்பங்களிடையே ஒழுங்கொன்றைக் காணல் வேண்டும். மன அனுபவம் என்ற எழுச்சிகளிற்பல ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பில்லாதவை போலத் தோற்றமளித்தாலும், அவற்றை ஊடுருவி வியாபகமாக இருக்கும் நுண்மையான ஒருமைப்பாட்டைக் கண்டு காட்டுவதே—அது நிகழும் செயல்முறையே—கற்பனை. எனவே, கற்பனையின் முக்கிய வேலை, எழுச்சிகளை ஒருமைப்படுத்துதல் என்று கூறலாம்.

இவ்வாறான எழுச்சிகளை ஒரு கலைஞன் எவ்வாறு ஒருமைப்படுத்துகிறான்? கலைஞனின் மனத்திலே பலதிறப்பட்ட எழுச்சிகள் உள்ளன என்று கூறினோம். அவற்றுள்ளே குறிப்பிட்ட ஒரே ஓர் உணர்ச்சிக்கு உதவி செய்யும் எழுச்சிகளை மட்டும் வைத்துக்கொண்டு மற்றவைகள் எல்லாவற்றையும் ஒதுக்கித் தள்ளுதல் ஒரு முறையாகும். கற்பனை இவ்வாறு ஒதுக்கல் வழியிலே செயற்படும்போது அது ஒரு வகையான தேர்தலை நடத்துகிறது என்று சொல்லலாம் எழுச்சிகளின் கும்பலைக் கிண்டிக்கிவறி, தேவையற்றவைகளை வேண்டாமென்று தவிர்த்து மறைப்பதே இந்த முறை.

ஒதுக்கல் முறையிலே கற்பனை செயற்படுவதைக் கல்லிலே சிலை செதுக்கும் சிற்பியின் வேலையுடன் ஒப்பிடலாம். கரடுமுரடாகி உருவ அமைதியின்றிக் கிடக்கும் ஒரு பாறைப் பின்னடத்தின் உள்ளே, அழகான ஓர் உருவத்தைத் தன் எண்ணத்தினால் அமைத்துப் பார்க்கிறான் ஒரு சிற்பி. எண்ணத்தில் உருவாகிய அந்த உருவத்தை மூடி மிகையாக மேலுள்ள அதிகப்படியான கல்லை உள்கொண்டு செதுக்கி அகற்றுகிறான்; இப்பொழுது கல் சிற்பச் சிலையாகி மதயானையாகவோ வாள் விழி மங்கையாகவோ மாறிவிடுகிறது. வாள்விழி மங்கை முன்பு எங்கிருந்தாள்? கல்லிலேதான், அதற்குள்ளேதான் அவள் இருந்தாள். மன எழுச்சிக் கும்பல்தான் பாறை. அது உருவ அமைதி இல்லாது கரடு முரடாக இருக்கிறது. சிற்பி தனது மனத்திலே நினைத்துக் கொண்ட உருவத்தை ஒத்ததுதான் கவிஞன் தனது கவிதையிலே முன் தோன்றி நிற்பதற்குரியதெனத் தெரிந்தெடுத்த எழுச்சிகளின் கூட்டுத் தொகை. சிற்பியினது சிற்றுனி வேண்டாமென்று செதுக்கித் தள்ளிய கல்லின் மிகைப்பகுதிதான் கவிஞன் தன் கவிதைக்குத் தேவையில்லை.

என்று புறக்கணித்த மன எழுச்சிகள். இவ்வாறு ஒதுக்கல் முறையிலே எழுச்சிகள் ஒருமைப்படுத்தப் பெறுகையிலே பிறப்பெடுப்பதுதான் வெளி ஒதுக்கற் கவிதை.

வெளி ஒதுக்கற் கவிதைகளில் ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்ச்சி மட்டுமே கையாளப்படுவதனால், அங்கு கவிஞனின் திறமை வெளிப்படுவதற்கான சந்தர்ப்பங்கள் குறைவு. இதனால், கவிஞனின் திறமை தேவையில்லாத வழிகளிலே செல்வாகிற சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. தகுதியான வழிகளிலே திறமையைப் பிரயோகிக்கும் வாய்ப்பு எட்டாதபோது, வீணான அலங்காரங்களிலே கவிஞன் ஈடுபடுவதுண்டு. அத்தகைய அலங்காரங்கள் செயற்கையானவையாக, கவிதையோடு ஒன்றாமல், புறம்பாக வெளியே நீட்டிக்கொண்டு நிற்கும். பூச்சும் மெழுக்கும், கவிதையின் உண்மையான சொருபத்தை மூடி, மறைப்பிட்டுக்கொள்கின்றன.

பூச்சும் மெழுக்கும் அதிகமானால், உண்மையான உணர்ச்சிகளுக்குக்கூடத் தேவைக்கு மீறிய முக்கியத்துவம் தரப்படுதல் கூடும். அப்பொழுது அவை வெற்றுணர்ச்சிகள் ஆகிவிடுகின்றன.

திறமை விரியமாகிற வேறொரு வழி, ஒசைப்பகட்டிலே, வெளியொதுக்கற் கவிதை எழுதுவோருக்குள்ள அளவுமீறிய மோகத்தால் நேர்வது. இந்த மோகத்துக்குக் கவிஞர்கள் அடிமையானால் மீட்சியே இல்லை. அலங்கார ஒலிப்பந்தல் உள்ளீடற்ற கோறையாக ஆகிவிடும். உயர்ந்த கவிதையாக இருக்காது. சந்தக் கவிவாணர்கள் இயற்றித் தரும் ஒலிமாயச் சுழல்கள் இப்படிப்பட்டவை; இவைபற்றிப் பின்னர் பார்க்கலாம்.

ஒரே வகையான மன எழுச்சிகள் மட்டுமே கவிதைக்கென்று தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டால் அந்தக் கவிதை ஒரு புறம்மட்டும் சோடிக் கப்பட்ட சப்பறத்தைப்போலப் போலியாக இருக்கும். மறு புறங்களைப் பார்த்தால், பொட்டுக்கேடு உடனே புலனாகிவிடும். இதனால்தான், வெளி ஒதுக்கற் கவிதைகளில், அவை பிரதிபலிக்கும் எழுச்சிகளுக்கு எதிர்மாறான சிந்தனையினாலே தூண்டப்பட்டு விசாரணைகளில் இறங்கினால், அக்கவிதைகளின் போலித்தன்மை புலப்பட்டு, அவை மாயமாய் வெடித்து, காற்றுப்போய், சுருங்கி ஒடுங்கிவிடும். அவற்றின் வாழ்வு இல்லையாகிவிடும்,

II

இதை நன்கு விளங்கிக்கொள்ள ஒரு கவிதையை உதாரணமாக எடுத்துக்கொண்டு ஆராய்வது பயன் தருவதாகும்,

“மழை முழுகிய தழைகள் அசையும்
 பளபளப்பைப் பார்!
 மாலை வானிற் பரிதிவட்டத்
 தகதகப்பைப் பார்!
 குழையும் உளமும் தழைய இழையும்
 குயிலின் கீதம் கேள்!
 கோட்டுப் பூவில் சுருதி மீட்டும்
 வண்டுக் கூட்டம் பார்.
 குழவித் தென்றல் தழுவி அல்லி
 முத்தங் கொஞ்சல் பார்.
 குழலில் எங்கோ இடையன் ஊதும்
 மதுவின் துளிகள் கேள்!
 அழகின் தெய்வ நடனம் இங்கே
 ஆஹா பார டா!
 அவனி இதுவே இன்பலோகம்
 அல்லல் ஏத டா?”

‘அழகு நடனம்’ என்ற தலைப்பிடப்பட்ட இக்கவிதை என்ன கூறுகிறது
 இந்த அவனி இன்பலோகம் என்றும், அதனாலே இங்கே அல்லல் எது
 வும் இல்லை என்றும் கூறுவதே இக்கவிதையின் அடிநாதம். கவிதை
 யின் கடைசிப்பகுதியில் அழுத்தம் பெறுகிற இந்த உண்மை முதற்
 பன்னிரண்டு வரிகளிலும் கூறப்படும் செய்திகளால் வலுவூட்டப்படு
 கிறது. தாக்கரீதியாக நிரூபிக்கப்படுகிறது என்று கூடச் சொல்லலாம்.
 இவ்வாறு அவனி இன்பமயமானது என்ற முடிவு இறுதியிலே வந்து
 மங்களம் பாடி முத்தாய்ப்பு வைப்பதற்கான வகையிலே கவிதையின்
 முற்பகுதி வளர்ந்து வந்திருக்கிறது. கொஞ்சம் நுணுகி நோக்கினால்,
 இந்தக்கவிதை வளர்ந்து வந்திருக்கிறது என்பதை விட, கட்டி எழுப்
 பப்பட்டிருக்கிறது என்று கூறுவதே மிகவும் பொருத்தமானது என்பது
 விளங்ும்.

அவனியைப் பற்றிக் கூறவந்த ஒருவர், எப்படிப்பட்ட அனுபவங்
 களைத் தம்முடைய கவிதைக்காகத் தெரிந்தெடுத்துள்ளார்? மழை முழுகிய
 தழைகளின் அசைவு, அவற்றின் பளபளப்பு, மாலை வான், பரிதி
 வட்டம், தகதகப்பு, குயிலின் கீதம், சுருதி மீட்டும் வண்டின் கூட்டம்,
 தென்றல், அல்லி, முத்தம், குழல், இடையன், மது, தெய்வம், நட
 னம்—இவையெல்லாம் இன்பமயமானவை. உண்மைதான். அதுமட்டு
 மன்றி, இவை கவிதைகளில் அதிகமாகக் கையாளப்படுவதற்கு உகந்த
 ‘அழகிய’ கவிதைப் பொருள்கள் என்று கருதப்படுவன. எனவே,
 இன்பமயமான ஓர் உலகத்தைக் காட்டுவதற்கு இன்பமயமான அனு
 பவங்களை மட்டும் தெரிந்தெடுத்துக்கொண்டு கவிஞர் செயலாற்றுகிறார்

இந்தக் கவிதையில், கவிஞர் எவ்வாறு தம் கற்பனையைச் செயற்படுத்தியுள்ளார்? மேற்கூறப்பட்ட விரும்பத்தக்க அனுபவங்களின் பட்டியல் ஒன்றைத் தயாரித்ததுதான் அவர் செய்து முடித்த கைங்கரியம். அவையெல்லாம் இன்பமயமானவை என்பதைத் தவிர, கவிதையிற் கூறப்பட்ட பல்வேறு அனுபவங்களுக்கிடையேயும் எவ்விதமான நெருங்கிய தொடர்பையோ ஒருமைப்பாட்டையோ காண இயலவில்லை. கவிதையின் பகுதிகள், உயிருள்ள ஒரு முழுமையான படைப்பின் அவயவங்களாக இல்லை. அவைகள் ஒரு நாற்காலியிலே மூட்டிப் பொருத்தப்பட்ட கால்கள் போலப் பிடிப்பில்லாமல் வேண்டா வெறுப்புடன் ஒட்டிக்கொண்டிருக்கின்றன.

அவனியிலே இன்பமயமான அனுபவங்களைத் தவிர, இன்னும் எத்தனையோ அனுபவங்கள் உண்டு. பாரதியின் வசனப்பகுதியில் 'இடி இனிது' என்ற தொடர் வருகிறது. உடனே நாம் திகைத்துப் போகிறோம். இடி—மழை முகனின் ஆங்காரக் கோரக் கூச்சலுடன் பாய்ந்து, பட்ட இடத்தையே எரித்துச் சாம்பலாக்கக்கூடிய இடி—எப்படி இனியதாக இருக்க முடியும் என்ற சந்தேகமே அந்தத் திகைப்புக்குக் காரணம். 'இடி இனிது' என்று சொன்னதோடு, எவ்வாறு அது இனியதாக அமையும் என்பதைப் பொருத்திக் காண்பதற்கான நியாயச் சுவட்டைக் குறிப்பாகவேனும் சுட்டிக்காட்டியிருந்தால், அந்தக் கற்பனைத் திறனை நாம் தாராளமாகப் பாராட்டலாம். ஆனால் இடி இனிது என்று சுமமா சொல்லி நிறுத்திக்கொண்டுவிட்டது, கற்பனையிலுள்ள குறைபாட்டையே காட்டுகிறது. என்றாலும் 'இடி இனிது' என்ற தொடர் நமக்கு ஒரு பேருண்மையைச் சுட்டிக்காட்டுகிறது? எதிர்மாறான உணர்ச்சிகள் கூட, கவிஞனின் ரசவாதவித்தை என்ற மாயகிருத்தியத்தினால், ஒரே தன்மை உடையனவாகக் காட்டப்படுதல் இயலும் என்பதுதான் அந்த உண்மை.

மழை முழுகிய தழைகள் அசையும் பளபளப்பைப் பார்த்த கவிஞர், அந்தத் தழைகளைத் தாங்கிய அதே கிளையில், பழுத்த இலை ஓட்டையாகி ஒடிந்து விழக்காத்துக்கொண்டிருப்பதையும் கண்டிருத்தல் கூடும். மாலை வானில் பரிதி வட்டம் தகதகத்துக்கொண்டிருந்த அதே சமயத்தில், அந்தக் கவிஞர் நின்ற அதே சோலையின் புதர்களின் அடிப்புறத்தில், இருள் சென்று புகுந்துகொண்டிருக்கக் கூடும். குயிலின் கீதம் கேட்ட அதே வேளையில், வீடு திரும்பிக்கொண்டிருக்கும் ஆடு அவலக் குரலிலே கதறும் சத்தம் எழும்பியிருத்தல் கூடும். விரும்பத்தகாத அவ்வனுபவங்களை எல்லாம் ஒதுக்கிவிட்டு, 'அழகானவை' என்று வழக்கமாகக் கருதப்படும் சில அனுபவங்களைத் தெரிந்தெடுத்துப் பட்டியல் தயாரித்திருக்கிறது, 'அழகு நடனம்'

என்ற அக்கவிதை. ஒரு புறம் மட்டும் சோடிக்கப்பட்ட சப்பறம் போலப் போவியாக இருக்கிறது இது. இது ஒரு வெளியொதுக்கற் கவிதை.

வெளியொதுக்கற் கவிதைக்கு ஓர் உதாரணமாக இது காட்டப் பட்டதே தவிர, இன்னும் அனேக உதாரணங்களை நாம் எடுத்துக் காட்டலாம். உண்மையில் இன்றைய தமிழ்க் கவிதைகளிற் பெரும் பாலானவை வெளியொதுக்கற் கவிதைகளே. வெளியொதுக்கற் கவிதைகளை எழுதுகிற அக்கவிஞர்கள் கவிதைக்கு உரியன என்று சில விடயங்களைத் தம் கையிருப்பில் வைத்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள். நிலா வும், விண்மீனும், காற்றும், தென்றலும், சோலையும், அல்லியும், தாம ரையும், தேனும், திராட்சையும் மட்டுமே இவர்களுடைய கவிதைகளில் அடிபடும். கண்ணனின் வேய்ங்குழல் நாதமும், கட்டழகியரின் கண்வீச்சும் அடிக்கடி இடம்பெறுகின்றன, வெளியொதுக்கற் கவிதைகளிலே.

“பாட்டுக்கவிதை பணியாரம்போல் இனிதென்

றேட்டுச் சுவடி, எழுதும்தான் — நீட்டுப்

பவுண்டன் இவை சகிதம் பார்த்திருப்பேன் சும்மா
கவிழ்ந்து நிலத்தைச் சில போது - அளிழ்ந்ததொரு
கட்டறுத்துக்கொண்டோடும் கற்பனையின் வால்பிடித்துக்
கொட்டம் அடக்கிக் குதித்தேறித் — தட்டி.

உரப்பி விடநினைந்தால், உட்கார்ந்தால், மேலே
மரப்பலகைச் சீலங்கைப் பார்க்கும் — திருத்தொழிலே
அன்றி எதுவும் அடியென் அறிந்திலனே !

நன்று ! கவிதையெனும் நங்கையும் — கொன்றுருவும்
மந்தச் சிரிப்போடு மார்பு முனைகாட்டிச்

சிந்தை கவர்ந்து, சிறைப்பிடித்துச் சுந்தரநீள்
கண்ணைச் சிமிட்டிக் கடலின் கரையோரம்

எண்ணச் சிமிழில் எவை எவையோ — நண்ணும்

படிக்குக் கவிதை வெறி பாய்ச்ச வரவில்லை

அடக்க முடியா தவமானம் அடிச்சீ ! இன்(று)

என்ன எழுத ? எதைத்தான் எழுதுவது ?

மின்னல் இடைகளினை, விண்மீனைக் — கன்னியரின்

பார்வைச் சிறக்கணிப்பைப் பால்வெண் மதிக்கதிரை,

கார்வந் துலவும் ககனத்தை — சீர் ததும்பும்

சொல்லில் வடித்துச் சுவை மிக்க பாட்டென்று

வல்லமைகள் பேசிடவும் வாய்ப்பொன்றும் — இல்லாது

போச்சே ! இவையெல்லாம் எத்தனைபேர் போட்டடித்துக்

காய்ச்சி வறுத்த கவிப்பொருள்கள் ?”

என்று ஒரு கவிஞர் அலுத்துக் கொள்கிறார். வெளியொதுக்கற் கவிதைகளில் ஒரே விதமான பொருள்களே மீண்டும் மீண்டும் எவ்வித மாற்றமும் இல்லாமற் கையாளப்படுவதைக் கண்டு அலுத்துப்போய் விட்ட ஒரு மனத்தின் பிரலாபமே மேலே தரப்பட்ட கவிதைப்பகுதி. இந்தச் சலிப்பு, பழையவையாகி நொய்மை அடைந்துவிட்ட சங்கதிகளையே நமது இன்றைய தமிழ்க் கவிதை 'சாக்கடை நீர் விட்டுப் பெருக்கிச் சரிபண்ணித்' தர முனைவதால் ஏற்பட்டது. மான் விழியையும், தேன்மொழியையும் மல்லிகையையும் முல்லையையும் விட்டால் நம்முடைய கவிஞர்களுக்குக் கவிதையே வராது போலும் !

ஒரே விதமான சங்கதிகளை ஒரே விதமாகக் கையாளும் வெளியொதுக்கற் கவிதைகளைக் கண்ட சலிப்பினாலே தூண்டப்பட்டுப் பிறந்த மேற்கண்ட கவிதைப்பகுதியிலேகூட, நாம் ஒன்றை அவதானித்தல் வேண்டும். 'காய்ச்சி வறுத்த கவிப்பொருள்கள்' எத்தனையோ பேராலே போட்டடிக்கப்படுவதைக் கண்டிக்க வந்த கவிஞர் எவ்வாறு அதைச் செய்கிறார்? காய்ச்சி வறுத்தனவாகிய அக்கவிப் பொருள்களின் பட்டியல் தருவதென்ற சாட்டில், தாமும் ஒரு தடவை அக் கவிப் பொருள்களைப் போட்டடித்திருக்கிறார். வெளியொதுக்கற் கவிதையை விரும்பாதவர்கள் கூட, அவற்றின் ஆட்சியிலிருந்து விலகிக் கொள்வது கடினமாக இருக்கிறது. நமது தமிழ்க் கவிதையுலகில் வெளியொதுக்கற் கவிதைகளின் செல்வாக்கும் 'அந்தீசும்' அப்படிப்பட்டன.

நாம் வெளியொதுக்கற் கவிதைக்கு உதாரணமாக எடுத்த 'அழகு நடனம்' ஓர் உண்மையை எடுத்துக் காட்டுகிறது. ஒதுக்கல் முறையிலே கற்பனை செயற்படும் பொழுது, தேர்ந்தெடுக்கப்படும் அனுபவங்களின் பட்டியல் ஒன்றைத் தயாரித்து விட்டாலே போதும். ஏனென்றால், அவ்வனுபவங்கள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டவை ஆதலால், ஒரே தன்மையை உடையவை. ஒரே தன்மையை உடைய எழுச்சிகள் தாமாதவே ஒன்று சேரும். எழுச்சிகளை ஒருமைப்படுத்துவதே கற்பனையின் பணி என முன்பு கண்டோம். வெளியொதுக்கற் கவிதைகளை எழுதும் கவிஞன் தான் எழுதப் போகும் விடயத்தைத் தேர்ந்து விட்டால் அவ்வளவே போதும். கற்பனை தானாகவே வேலை செய்யும்.

III

வெளியொதுக்கற் கவிதைகளைப் புனையும் கவிஞர்கள் தேர்ந்தெடுக்கும் விடயங்கள் பெரும்பாலும் கலப்பற்ற உணர்ச்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே அமையும்.

தமிழ்மொழியிலுள்ள மிகப்பழைய கவிதைகள், காதல் அல்லது வீரம் என்னும் உணர்ச்சிகளை ஆதாரமாக்கி அமைந்துள்ளன என்பார்.

பின்பு வந்த கவிதைகளில், பக்தியும் ஒரு சுவையாகப் பேசப்பட்டது. ஆனாலும் நம் கவிஞர்கள் தமது கவிதையின் பெருஞ் சுவையும் அமைப்பையும் காலப்போக்கிற்கேற்ப மாற்றி அமைப்பதிலே தயக்கமும் விருப்பமின்மையும் கொண்டவர்களாக இருந்தமையை நம் இலக்கிய வரலாற்றின் சில காலப்பகுதிகள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன. தமிழ்க் கவிதை இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதிவரை ஒரு சில உரிப்பொருள் களை மட்டுமே கையாண்டு வந்துள்ளது. கடவுள், இயற்கை, காதல் அல்லது போர் போன்றவையே கவிதைக்கேற்ற பொருள்கள் என்று பலர் கருதினர். இதற்குப் புறனடையாக ஒரு சிலர் இருந்தார்கள் என்பது உண்மைதான். ஆயினும், மேற்சொன்னவை போன்ற ஒரு சிலவற்றைப் பற்றியே மீண்டும், மீண்டும் எழுதினால், அலுப்போ சலிப்போ ஏற்படும் என்பதைப் பெரும்பாலான கவிஞர்கள் எண்ணிப் பார்க்காததுதான் ஆச்சரியம்.

பாரதியின் வருகையால். தமிழ்க்கவிதையில் உண்டான புது விழிப்பு, மறுமலர்ச்சி என்பவற்றின் சாராம்சம்தான் என்ன? முன் சொன்ன கடவுள், இயற்கை, காதல், வீரம் என்பவற்றோடுகூட தேசம், சமூகம் என்பவற்றையும் பாரதி கவிதையிற் கையாண்டான். இதுவே அவனது முக்கிய பங்களிப்பு. ஆகவே, கவிப்பாங்கானவை, கவிப்பாங்கற்றவை என்று கவிதையின் கிரகிப்புக்கு உள்ளாக வேண்டிய பொருள்களைப் பாகுபடுத்திக்கொண்டு, தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சில விடயங்களுக்கு மாத்திரமே கவிதா சொர்க்க சாம்ராச்சியத்திலே கதி மோட்சம் தரவேண்டுமென்ற பழைய கொள்கைக்கு விடைகொடுத்தனுப்பியது, பாரதி தமிழ்க்கலைக்குக் காட்டித் தந்த திசைதிருப்பங்களில் மிகவும் பிரதானமானது எனலாம். ஆயினும் அந்த மகாகவி ஏற்படுத்தி வைத்த திசைதிருப்பத்தை அவனுடைய வாரிசுகள் என்று சொல்லிக்கொண்டு தலைநிமிர்கிறவர்களில் எத்தனை பேர் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பது வேறு கேள்வி. தமக்கு அண்மையில் அருகிலே தொட்டுக்கொண்டிருக்கும் புறவுலக நிகழ்ச்சிகளை ஊடுருவி நோக்கி, அவற்றின் உள்ளோட்டங்களையும், சுழிப்புகளையும், மோதல்களையும், முரண்பாடுகளையும் எத்தனைபேர் இன்று கவிதைகளிலே கையாளுகிறார்கள்? ஏதோ, செக்குமாடுகள் போல, பழைய தடத்திலேயே வளைந்து சுழல்வதுடன் திருப்தியடைந்துவிடுகிறோம்; அவ்வளவுதான்.

இது ஏன்? நம் கவிதைகள் பலவும் வெளியொதுக்கியவையாக இருப்பதுதான் இதற்குக் காரணம். வெளியொதுக்கற் கவிதைகளில் உணர்ச்சிக் கலப்புகள் ஏற்படுவது சாத்தியமன்று. இரக்கம் என்ற உணர்ச்சியை அடிப்படையாக்கி எழும் வெளியொதுக்கற் கவிதையில், பிடிவாதம், கோபம், அல்லது சிரிப்புப் போன்றவை நுழைவதற்கு

அனுமதி கிடையாது. அதேபோல, வீரம்பற்றிய வெளியொதுக்கற் கவிதையில், பரிவு, கருணை அல்லது ஏளனம் போன்றவை தலைகாட்டுவது தகாது. ஆகவே தெரிந்தெடுக்கப்பட்டதொரு தனி உணர்ச்சிக்கே வெளியொதுக்கற் கவிதையில் ஏகபோக உரிமையும், முழுமுதல் தலைமையும் கொடுக்கப்படுகிறது. அந்த முழுமுதல் உணர்ச்சிக்கு உறுதுணையல்லாதவையாகிய பிற உணர்ச்சிகள், கவிதையின் உறைப்பையும், அழுத்தத்தையும் குறைத்து நலிவுபடுத்தி விடுகின்றன. வேகத்தைத் தடுத்து நிறுத்துவதுடன், பிரகாசத்தையும் பாழ்படுத்திக் கறைசெய்து அழுக்காக்கி விடுகின்றன. ஆகவே, கல்லோடும் மண்ணோடும் கலந்து பூமியிலிருந்து வெட்டியெடுக்கப்பட்ட பொற் கனியத்தை இரசாயனச் செய்முறைகளாற் சுத்தப்படுத்தி, உருக்கி எடுத்துப் புடம்போட்டு மெருகேற்றி விலைப்படுத்துவது போல, தலைதடுமாறிக் கிடக்கும் எழுச்சிகளின் குமையலிலுள்ள வேண்டத்தகாத அம்சங்களை விலக்கிச் 'சுத்தப்படுத்துவது' வெளியொதுக்கற் கவிஞனின் வேலையாகும். வெளியொதுக்கற் கவிதைகள் வாழ்க்கையின் பல்வேறு அம்சங்களையும் முழுமையாகப் பிரதிபலிப்பதில்லை. பகுதிபடவே பிரதிபலிக்கும்.

VI

கவிதை என்பது ஒரு கலை. கலை என்றதுமே அது பலர் கூடிச் சுவைப்பதற்காக ஏற்பட்டது என்று கூறலாம். பல்லாயிரக்கணக்கானவர்கள் ஒருங்கிருந்து சங்கீதக் கச்சேரியைச் சுவைப்பதும், சினிமாக் கொட்டகையிலும், நாடகசாலையிலும் பலர் சேர்ந்து கலை நுகர்ச்சியில் ஈடுபடுவதும் நமக்குப் பழக்கமான காட்சிகள். கவியரங்குகளிலும் பலர் கூடியிருந்து கவிதைகளைக் கேட்டுச் சுவைக்கிறார்கள். ஆயினும், பலர் ஒரே இடத்தில், ஒரே நேரத்திற் கூடியிருந்து கலை நுகர்ச்சியில் ஈடுபடும்போது மட்டும்தான் இந்தக் கூட்டுரசப் பிரக்ஞை செயற்படுகிறது என்று நாம் நினைக்கக்கூடாது. கவிதை சொற்களால் ஆனது என்ற ஒன்றே, கவிதைக்கலையிலே கூட்டுரசப் பிரக்ஞையின் முக்கிய பங்கை நிலைநிறுத்தப் போதியதாகும். சொற்கள் குறியீடுகள் என்பதை நாம் அறிவோம். இலகனும் கிளைகளும் கொண்டு, நிலத்தில் நிற்கும் ஒன்றை 'மரம்' என்ற ஒவியாலே குறிக்கிறோம். தமிழ் பேசுகிற எல்லாரும் இதை ஒப்புக்கொள்கிறார்கள் என்பதும், அவர்கள் யாவரும் இதை விளங்கிக்கொள்கிறார்கள் என்பதும்தான் கருத்துப் பரிமாறலுக்கு மொழி ஒரு கருவியாக அமைந்துள்ளமையின் இரகசியம். மக்களிடையே உள்ள உடன்பாடுதான் மரத்தை மரம் என்று சொல்வதற்கும் அரத்தை அரம் என்று அழைப்பதற்கும் ஆதாரமானது. இந்த உடன்பாடு சமுதாய உறவுகளை அடிமையாகக்கொண்டது. அந்த உறவுகளும் தொடர்புகளும்தான் மொழி என்ற சாதனம் தோன்றிச் செயற்படுவதற்கு மூலகாரணம்.

புறப்பொருள்களின் குறியீடுகளான சொற்கள் மட்டும்தான் இந்த உடன்பாடு எனப்படும் கூட்டுரசப்பிரக்கையின் விளைவுகள் என்பதில்லை. அக்குறியீடுகளாற் கூட்டப்பெறும் புறப்பொருள்களின் கூட்டாளிகள் போல, அவற்றுடன் கூட எழும் உணர்ச்சிச் சலனங்களும், இந்தக் கூட்டுரசப் பிரக்கையை ஆதாரமாகக் கொண்டவைதான். “கணவர் உறவு கதையாய் முடிந்ததே” என்று, ‘நந்திக் கலம்பகக்’ கவிஞன் ஒரு பெண்ணைப் பேசவைக்கிறான். ‘கதை’ என்ற சொல்லு இங்கு எழுப்பும் உணர்ச்சிச் சலனங்கள் உற்று நோக்கத்தக்கவை. “பொய்யாய்ப் பழங்கதையாய்க் கணவாய் மெல்லப் போனதுவே” என்ற வரிகளில் வரும் ‘பழங்கதையையும்’ நாம் கவனிக்கவேண்டும், ‘கணவர் உறவு கதையாய் முடிந்ததே’ என்று எழுதிய கவிஞன், அக்ர கவிதையைப் பலர் படித்துச் சுவைக்கவேண்டும் என்ற நோக்கத்துடனேதான் எழுதியிருப்பான். ‘கதை’ என்ற சொல் சாதாரணமாக இறந்த காலத்தில் நடந்த ஒரு வரலாறு அல்லது சம்பவம் என்ற கருத்தைத் தருகிறது. அந்த வரலாறு அல்லது சம்பவம் எழுத்து வடிவிலன்றி வாய்ச்சொல் வழியாகப் பரிமாறப்படும்போது, சொல்கிறவரின் கைவரிசையும் சொந்தச் சரக்குகளும் சேர்ந்து கொள்ளும். அரை உண்மையாகவும் அரைப் பொய்யாகவும் உள்ள கதையின் இந்த நிலைமையையும் நந்திக் கலம்பக ஆசிரியன் கருதவில்லை. அதற்கும் அப்பாற்பட்ட ஒரு நிலையில், புளுகர்கள் வேண்டுமென்றே, ஒரு பொழுதும் நடக்காத ஒன்றைச் சொல்லி, அதனை நம்பவைக்கும் முறையிலே பேசும்போது, அந்தக் கதை பொய் என்பதை அறிந்தும், அதனைக் கேட்பதால், மெய்யை அறிவதைத் தவிர்த்த வேறு பல சுவைகள் உள்ளமையால் அதனைச் சகித்துக்கொள்கிறோம். கதைகள் மெய்மையற்றவை என்று அறிந்திருந்தும் அவற்றை வேறு காரணங்களுக்காக ஒப்புக்கொள்ளும், அல்லது சகித்துக்கொள்ளும் நிலையில், கதை கேட்கிறவன் தனது நம்பிக்கையின்மையை ஒதுக்கி வைத்துவிடுகிறான். அவ்வாறு நம்பிக்கையின்மை ஒதுக்கி வைக்கப்படுகையில், உண்மையான நம்பிக்கை உண்டாகி விட்டதாகக் கதை சொல்கிறவன் எண்ணினால், அது நகைப்புக்கிடமாகும். இந்த நகைப்புக்கிடமான நிலைமையில், ‘கதை’ என்ற சொல் எழுப்பக்கூடிய உணர்ச்சிச் சாயை தனது “கணவர் உறவு கதையாய் முடிந்ததே” என்ற வரியைப் படிக்கும்போது எழுப்பப்படல் வேண்டும் என்பதே ‘நந்திக் கலம்பகக்’ கவிஞனின் நோக்கமாக இருந்திருக்கும். கார்காலம் வந்தும் கணவன் வரவில்லையே என்ற அங்கலாய்ப்பு அவன்மீது கோபமாக உருமாறி, பின்பு அவனுடன் வருங்காலத்திலே ‘கூடி முயங்கப் பெறும் போது’ செல்லமாக, வேடிக்கையாகப் பேசி மகிழலாம் என்ற நினைப்புப் பிறப்பித்துவிட்ட தென்பு, சிரிப்புக் கலந்த பெருமூச்சாக வெளிவருவதனைக் ‘கதை’ என்ற சொல்லில் உயிர் ஏற்றுவதன் மூலம் சாதித்திருக்கிறான், கவிஞன். இதிலிருந்து நாம் அறிவதென்ன? ‘கதை’

என்ற சொல்லின் இந்தக் குறிப்பிட்ட கருத்தையும், அதன் உணர்ச்சிச் சாயையையும் கிரகித்துக் கொள்ளக்கூடியவர்கள் பலர் இருக்கிறார்கள். ஒரு சொல்லின் கருத்தையும் உணர்ச்சிச் சாயையையும் பலர் விளங்கிக்கொள்ள வகைசெய்யும் கூட்டுரசுப் பிரக்ஞை, சமுதாய உறவுகளின் பலனாக உண்டாவது. எனவே, கவிதையை — ஏன், எந்தக் கலையையும் — படைப்பதற்கும், சுவைப்பதற்கும், சமுதாய உறவுகள் முக்கிய மூலப்பொருள்களாக இருப்பது பெறப்படும்.

சமுதாய உறவினின்றும் பிறப்பெடுக்கும் கவிதை, அவ்வுறவுகளின் பிரதிபலிப்பாகவும் அமைகிறது. மனிதன் இயற்கையோடு — இயற்கை என்பதில் — உயிருள்ளன, உயிரற்றன யாவும் அடங்கும் — தொடர்பு கொண்டு அதனை மாற்றவும், அதனால் மாற்றப்படவும் முயல்கையில், அந்த முயற்சித் தாக்கங்களின் விளைவாக அவன் அனுபவிப்பவற்றைக் கொண்டு தனது பொருட் செல்வத்தையும் அறிவுச் செல்வத்தையும் கலைச்செல்வத்தையும் பெருக்கிக் கொள்ளுகிறான். எனவே இயற்கையோடும், வாழ்க்கையோடும் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டது கலை என்பது நன்கு விளங்கும். அதனால், கலையானது வாழ்க்கையின் பல் வேறு அம்சங்களையும் பகுதிபகுதியாகவோ, முழுமையாகவோ எடுத்தாள வேண்டியதாக — பிரதிபலிக்க வேண்டியதாக — படம் பிடிக்க வேண்டியதாக உள்ளது;

வெளியொதுக்கற் கவிதை கலப்பற்ற உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவது. அதனாலேதான் அது வாழ்க்கையைப் பகுதிபகுதியாகவோ பிரதிபலிக்க இயலும். கலப்பில்லாத ஒரு தனியுணர்ச்சியை ஒரு கவிதை முழுவதிலும் ஒடவிட்டு, உயிர்ப்பூக்கமுள்ள சக்திமிக்க கலைப் படைப்பாகவும் அதனை ஆக்கவேண்டுமானால், அவ்வுணர்ச்சி வலிமையும் அழுத்தமும் மிக்கதாக இருக்கவேண்டும். இல்லையெல் அது வெற்றுணர்ச்சிப் மொம்மலரக வீங்கிப் புடைத்துப் பேர்லியாகத்தான் இருக்கும்.

“நெரித்த திரைக்கடலில் நின் முகம் கண்டேன்;
நீல விகம்பினிடை நின்முகம் கண்டேன்;
திரித்த நுரையினிடை நின்முகம் கண்டேன்;
சின்னக்குமிழிகளில் நின்முகம் கண்டேன்:
பிரித்துப் பிரித்து நிதம் மேகம் அளந்தே
பெற்றதுன் முகமன்றிப் பிறிதொன்றில்லை.
சிரித்த ஒலியினில் நின் கை விலக்கியே
திருமித் தழுவியதில் நின் முகம் கண்டேன்.”

என்பதுபோல, பார்க்கும் இடமெங்கும் நீக்கமற நிறைந்து, எங்கும் வியாபகமாகிக் கலந்து நிற்கும் ஒன்றாக அந்தத் தனியுணர்ச்சி இருந்

தாலொழிய, அதை வெளிப்படுத்த எழுந்த வெளியொதுக்கற் கவிதைச் சக்தி வாய்ந்ததாக அமையாது.

நடைமுறை வாழ்க்கையில், கலப்பில்லாத உணர்ச்சிகள் மிகமிக அற்பமாகவே காணப்படும். தொழில் வேறுபாடுகளும், வாழ்க்கை முறை வேறுபாடுகளும் மலிந்து சிதறிப்போகாத சமுதாய அமைப்பைக் கொண்ட பழங்காலத்தில், நிச வாழ்க்கையிலே கலப்பில்லாத தனி யுணர்ச்சியை அடிக்கடி சந்தித்திருத்தல் கூடும். எனினும், தொழில் வகைப் பிரிவினை காரணமாக, சமுதாயக் கூறுகளின் எண்ணிக்கை மிகு தியும், அவற்றினிடையே உள்ள தொடர்புகளின் சிக்கலான தன்மை யும், தற்கால நாகரிகத்தின் அம்சங்களும், அளவுகோல்களும், அடையாளங்களுமாக உள்ளன. ஆகவே, இன்றுள்ள சிக்கலான, செயற்கை நலம் மிக்க நிலையிலே, கலப்பற்ற உணர்ச்சிகளை நிசமான வாழ்க்கை யிலே காண்பதென்பது இயலாத காரியம். இதனாலேதான் வெளியொதுக்கற் கவிஞன் நிச வாழ்க்கையிலிருந்து தடவித் தேடிப்பிடித்த ஒரு சிறிய இழையை வைத்துக்கொண்டு, அந்தச் சிற்றிழையை வெற்றிணர்ச்சிப் பார்வை என்ற பூதக்கண்ணாடி மூலம் பெருப்பித்துக் காட்டும்போது, அது தேவையில்லாத அளவுக்குப் போவியாயும், கோறையாயும் அமைந்துள்ளமையைக் கண்டு ஏமாந்து போகிறோம்.

பழங்காலத்துக் கவிஞன் வெளியொதுக்கற் கவிதையை ஆக்கினான் என்றால் அதிலே அர்த்தம் இருந்தது. அன்றிருந்த எளிமையான வாழ்க்கையில், கலப்பற்ற உணர்ச்சிகள் தாராளமாக இருந்தன. அவற்றுள் ஒன்றை மட்டும் தெரிந்தெடுத்துக்கொண்டு வெளியொதுக்கற் கவிதையை ஆக்கினாலும், அவன் நடைமுறை நிலைமையைப் புறக்கணிக்கவில்லை. இன்றோ நிலைமையே வேறு. தொழில் வகைப் பிரிவினை காரணமாக, இன்னார் இன்ன தொழில்களைச் செய்வோம் என்று கூறி, வெவ்வேறு வர்க்கங்களாக மாறிவிட்டபிறகு அந்த வர்க்கங்களும் பிரிவுகளும் எண்ணிக்கையிலே கூடி, அவற்றினிடையேயுள்ள தொடர்புகளும் பலதரப்பட்டனவாய், ஒட்டியும், வெட்டியும், பின்னியும், பிணைந்தும், இறுகியும், முறுகியும் அமைந்து விட்ட பிறகு, வாழ்க்கை — இன்றைய வாழ்க்கை — முன்போலன்றிச் சிக்கலானதாய் விட்டது. இச்சிக்கல்களுக்கிடையே கலப்பற்ற உணர்ச்சிகள் தோன்றல் இயலாதென்ற பின்பும், இல்லாத ஒன்றைக் கற்பித்துக் கொண்டு, ஒதுங்கி வாழப்போகிறேன் என்று சொல்லும் கலைஞன் ஒரு பிற்போக்குவாதியே ஆவான். வாழ்க்கையும், மனித சரிதமும் ஒரு வளர்ச்சி வரலாறு என ஒப்புக்கொள்ளாது, அது ஒரு சீரழிவு என்று கருதும் மனப்பான்மை நம் கவிஞர் பலரிடையே உண்டு. தமிழர்களாகிய எம்மைப் பொறுத்தவரையில், பொற்காலங்களெல்லாம் போய் ஒழிந்துவிட்டன என்றும், இனி வரவுள்ளது இழிவான

‘கற்காலமே’ என்றும் பலர் கொள்கிறார்கள். இக்கொள்கையின் விளைவாக, இவர்கள் படைக்கும் கலையெல்லாம், ‘காலம் சென்ற’ கலையாக — இறந்தகாலத்தின் நினைவுச் சின்னமாகத்தான் — இருக்கின்றன.

இந்த உண்மையையிட்டு நமது தமிழ்க் கவிஞர்களுட்பலர் எண்ணிப் பார்ப்பதாகவே தெரியவில்லை. கலப்பற்ற உணர்ச்சி என்ற, இப்போதைய உலகில் இல்லாத ஒன்றை நினைவுகூர்ந்துகொண்டிருக்கும் இவர்களுக்கு மனவெழுச்சிகளை ஒழுங்குபடுத்துதல் கலப்பமான தொரு சாதனையாகிவிடுகிறது. அதனால் கவிதைகள் சுட்டும் உணர்ச்சிகளையும், அவற்றின் வெளிப்பாட்டு ஊடகங்களாகிய புறப்பொருள்களையும் ஒழுங்குபடுத்துதல் என்பதை மறந்துவிட்டு, அப் புறப்பொருள்களின் குறியீடுகளாகிய சொல்லோசையை ஒழுங்குபடுத்துவதில் அளவுமீறிய கவனம் செலுத்துகிறார்கள். இவர்களது அக்கறையில் ஏற்பட்ட பிறழ்ச்சியின் விளைவாக, இன்றைய தமிழ்க் கவிதையுலகில் ஒரு குழப்பம் ஏற்பட்டுள்ளது. இசை உருப்படிக்கை அல்லது சங்கீத சாகித்தியங்களைக் கவிதை என மயங்குவதும், கவிதைகள் இசைப்பாடல்களாக இருத்தல்வேண்டும் என எதிர்பார்ப்பதுமே இக்குழப்பமாகும். இக்குழப்பம் மிகப்பரந்து காணப்படுவதால், இதனைத் தனியாக எடுத்துநோக்குவது பொருத்தமாகும்.

பாடவா, பேசவா?

I

தமிழ்ச் சஞ்சிகைகள் பலவற்றின் பண்டிகை மலரிலே 'கவிதைச் சோலை' என்பது போல ஒரு பகுதி இருக்கும். சித்திரத் தொடர் கதைகளும் மர்மக் குறுநாவல்களும் மலிந்துள்ள இன்றைய சனநாயக உலகிலே, கவிதைக்கெனச் சில பக்கங்களை ஒதுக்கியவர்களின் நல்லெண்ணத்தையும், துணிச்சலையும் பாராட்டிக்கொண்டு கவிதைப் பூஞ்சோலைக்குள் நுழைகிறோம். என்ன ஏமாற்றம்! அங்கே பிரசுரமாகியிருப்பவற்றிற் பல, கவிதைகள் அல்ல; இசை உருப்படிகள். பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் போட்டு, இராக தாளங்களுடன் வெளியாகியிருப்பவை பல, பல்லவி, அனுபல்லவி போட்டதற்காகவோ, இராக தாளங்களை வரையறுத்துக் கூறியமைக்காகவோ அன்று அவை கவிதைகளாகா என்று நாம் கூறுவது. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற வரிசைகளோடு கீர்த்தனை வடிவத்தில் இல்லாதவைகூட இசை உருப்படிகளாக இருக்கின்றன. இவைகளைக் கவிதை என்று நம்பிப் பிரசுரம் செய்தவர்களை நாம் குறை கூறவேண்டாம். அவைகளை ஆக்கிய சாகித்திய கர்த்தாக்களே அவற்றைக் கவிதைகள் என எண்ணி நம்புகையில், கவிதைத் துறையில் ஈடுபட்டுள்ளதாக நினைக்கிறவர்களிடையே இந்த மயக்கம் காணப்படுகையில் — 'ஆரோடு நோவோம், ஆர்க்கெடுத்துரைப்போம்!'

ஒரு பிரபலமான இலக்கிய விமரிசகர், கவிதைக்கலை இசைத் தமிழ் என்ற பிரிவைச் சேர்ந்தது எனக் கூறியதாக ஞாபகம்! இந்த நிலையில், தமிழ்த்தினப் போட்டிகள் என்று கல்வித் திணைக்களம் ஏற்பாடு செய்யும்போது, பாவோதற் போட்டிகள், இசைப் போட்டிகளாக மாறிவிடுவதில் வியப்பும் உண்டோ? சிறந்த கர்நாடக சங்கீத வித்துவான்களை இசை ஆசிரியர்களாக உடைய சுன்னாகம் இராமநாதன் கல்லூரி போன்றவை அடுத்தடுத்து முதல் இடங்களைப் பெறுவதிலும் ஆச்சரியம் இல்லையல்லவா? சங்கீத ஞானமுடைய ஆசிரியர்

வே. ஐயாத்துரை, செ. கதிரேசர்பிள்ளை போன்றோர், கவியரங்குகளில் மிகவும் கவர்ச்சிகரமாகப் பாடுவார்கள். இவர்களுக்குக் கிடைக்கும் பாராட்டு, பௌதிகவியற் பரீட்சை விடைத்தாளிலே தன் புவியியல் அறிவைக் காட்டியுள்ள மாணவனுக்கு அதிக மதிப்பெண்களை வழங்குவது போன்றது.

கவிதைக் கலையும் இசைக் கலையும் வெவ்வேறு தனித்தனிக் கலைகள். ஆயினும் நெருங்கிய தொடர்புள்ளவை. தொடர்பு இருப்பதால், ஒன்றை மற்றொன்றாக எண்ணி மயங்குதல் தவறு. அந்தத் தொடர்புதான் எவை, வேறுபாடுகள் எவை என்றெல்லாம் அறிந்துகொள்வது அவசியம்.

II

இசை என்பது ஒலியை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஒலியின் இயல்புகளுள்ளும், சுருதி என்ற பண்பே இசையில் முக்கியமானது. ச, ரி, க, ம, ப, த, நி, என்ற சுரங்கள் பற்றியும், இவற்றின் பேதங்களினால் எழும் பன்னிரண்டு சுரத்தானங்கள் பற்றியும் இசைக் கலைஞர்கள் நன்கு அறிவர். அவைகளை இனங்கண்டு கொள்ளவும், எழுப்பிக் காட்டவும் அவர்களால் இயலும், சுருதிக்கு விஞ்ஞானி தரும் விளக்கத்தையும் இங்கு நோக்குதல் வேண்டும். ஒலி என்பது துடிப்பு அல்லது அதிர்வு காரணமாக உண்டாவது. ஓர் ஒலி முதல் அதிருகையில், அதனைச் சூழ்ந்துள்ள காற்று அல்லது அதனைத் தொட்டுக் கொண்டிருக்கும் பிற ஊடகங்கள், ஒலிமுதலை ஒத்த தன்மையை உடைய அதிர்வுகளைப் பெறுகின்றன. ஒலிமுதல் அதிரும் விரைவைப் பொறுத்ததே, அதனின்றி பிறக்கும் ஒசையின் சுருதி. ஒரு செக்கனுக்கு ஓர் ஒலிமுதல் எத்தனை தடவை அதிருகிறதென்பதைச் சுட்டும் எண் அதன் அதிர்வெண் எனப்படும். அந்த ஒலிமுதல் எத்தனை தடவை மீண்டும் மீண்டும் அதிர்கிறதென அதிர்வெண் காட்டுவதால் மீடிற்ன் (frequency) என்றும் அதனைச் சொல்வதுண்டு. குறைந்த அதிர்வெண்ணையுடைய ஒசை தாழ்ந்து தடித்ததாயும், உறுமல் போலவும் இருக்கும். கூடிய அதிர்வெண்ணையுடைய ஒசை ஒங்கி மெலிந்ததாயும், கீச்சொலி போலவும் இருக்கும். செக்கனுக்கு 256 தடவை அதிரும் ஒலிமுதல், செக்கனுக்கு 512 தடவை அதிரும் ஒலிமுதலைவிடத் தாழ்ந்த சுருதி உள்ளதாக — ஒரு ஸ்தாயி தாழ்வாக — இருக்கும். இவ்வாறான சுரங்களின் வரிசை பேதங்களும், சேர்க்கை பேதங்களுமே இசைக்கலையின் பண்கள் அல்லது இராகங்களுக்குக் காரணமாகின்றன. இந்த இராகங்கள் உணர்ச்சி பேதங்களைச் சித்திரித்தல் இயலும் என்பர். எனினும், பரிவு, குழைவு, இரக்கம், கருணை, நெகிழ்ச்சி போன்ற மென்மையான உணர்ச்சிகளைத் தவிர்ந்த பிறவற்றை — முரட்டுத்தனமான வலிய உணர்ச்சிகளை — நமது நாட்டின்

இசை — கர்நாடக சங்கீதம் திருப்திகரமாகச் சித்திரித்தல் இயலுமா என்பது ஒரு பெரிய கேள்வி. அது இசை நிபுணர்களுக்குரிய பிரச்சினை யாதலால், அதை இங்கு எடுத்துக்கொள்ளத் தேவையில்லை.

இசையின் அடுத்த பண்பு, காலநீட்சிப் பின்னணியில் அதன் இயக்கத்தை வரையறுப்பது. இதனையே தாளம் என்கிறோம். இசையிலேயுள்ள தாளம் அதன் இயக்கத்தைச் சிறுச் சிறு அலகுகளாகப் பிரித்து, அந்த அலகுகள் மீண்டும் மீண்டும் திரும்பத் திரும்ப நிகழுகையில் ஏற்படும் ஒலி ஒழுங்கு நயத்தை வெளிக்கொணர்வதாகிய ஒரு சாதனமாகும். இசையை ஒலிக்கும்போது, எங்கெங்கே நிறுத்தல்கள் நிகழ வேண்டும் என்பதைத் தீர்மானிப்பது தாளம்.

இராகதாளங்களை ஏந்திக் கொடுப்பதற்கு ஒரு சாதனமாகவே சங்கீத சாகித்தியங்கள் உள்ளன. சொற்கள் இல்லாவிட்டாலும் இசைக்கலைக்கு அர்த்தம் உண்டு. வாத்திய சங்கீதம் இதைத்தான் எடுத்துக்காட்டுகிறது. எனினும், வாய்ப்பாட்டில் மட்டும் பாடகனுக்கு மொழியும் ஓரளவு துணை செய்கிறது. (இராக ஆலாபனை, தானம், தில்லானா முதலியவற்றில் வாய்ப்பாட்டுக்கூட மொழியினின்றும் விடுபட்டு நிற்கும் நிலையை இவ்விடத்தில் நினைவுகூரலாம்.) பாடவேண்டிய பாடலின் இராகமும் தாளமும், எந்த உணர்ச்சியைச் சித்திரிப்பனவாகக் கருதப்படுகின்றனவோ, அந்த உணர்ச்சியை மூட்டும் சொற்களால் அப்பாடல் ஆக்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். அன்றியும் அந்தத் தாள வரையறையை மீறாமலும், பாடகரின் இழுப்புகளுக்கும், சங்கதிகளுக்கும். நிரவல்களுக்கும், இடந்தருவதாகவும் அதன் சொல்லமைப்பு இருத்தல் வேண்டும். பாடகர் உச்சரிப்பதற்கு வசதியாக, வாய்க்கு இதமாகவும், இசைக்கலையின் நடைமுறைரீதியான சவுகரியங்களுக்கு வளைந்து கொடுப்பனவாகவும் இசை உருப்படியிலே சொல் இருத்தல் வேண்டும். இதனாலே தான், தென்னிந்திய திரைப் பாடலாசிரியர்கள் தம் பாடல்களை மெட்டுக்கேற்ப மாற்றிச் செப்பஞ் செய்து தரவேண்டியவர்களாக உள்ளனர். இங்கு இசைக்கலையின் தேவைகளே பிரதானமாகின்றன. இசைக்கலைக்கு உருவமே முக்கியம். உருவத்துக்கும் உள்ளடக்கத்தும் நெருங்கிய நுட்பமான உறவோ, ஒற்றுமையோ இல்லாவிட்டாலும் பரவாயில்லை. சுருங்கச் சொல்வதானால், ஒலியை ஊடகமாகக்கொண்ட இசைக்கலை, சொல்லையும் சில சமயங்களில் உபயோகிக்கிறது. சொல்லும் 'ஒலிக்கப்படுவது' என்பதுதான் இதற்குக் காரணம். சொல் எதனைச் சுட்டுகிறது என்பது அவ்வளவு முக்கியமன்று. இராகம் சித்திரிப்பதாகச் சொல்லப்படும் உணர்ச்சியை ஏந்துவனவாக அச்சொற்கள் அமைந்து விட்டாற்போதும்.

III

இசை உருப்படிகள் ஏந்தித் தருகிற உணர்ச்சிகள் கலப்பில்லாத உணர்ச்சிகள். ஏனென்றால், சங்கீத சாகித்தியங்கள் ஒரு குறித்த இராகத்திலும் தாளத்திலுமே அமைந்திருக்கும். எனவே அந்த இராக தாளங்கள் மாறுதவரையில், அந்தச் சாகித்தியம் கலப்பில்லாத ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்ச்சியை ஏந்தித் தருவதாகவே இருத்தல் வேண்டும். கலப்பு ஏற்படுமானால், இராக தாளங்களுக்கும் சொற்களுக்கும் இசைவு இல்லாமற் போய்விடும். இசையே இசைவு இல்லாதது ஆய்விடும்! சங்கீத சாகித்தியம் தரம் குறைந்தது ஆகிவிடும். இராகமாலிகையில் அமைந்த சாகித்தியங்களில் இராகங்கள் மாறுவதால் அங்கு கலப்புணர்ச்சிகள் தலைகாட்டக்கூடும். எனினும் அதுவும் ஓரளவுக்குத் தான் சாத்தியமாகும். சொல்லுக்குச் சொல் உணர்ச்சிக்கலப்பு ஏற்படுமானால், திடீர் மாறுதல்களையெல்லாம் சங்கீத சாகித்தியங்களில் அமைத்துக்காட்டல் இயலாது. இயலுமையினும் அது மிகவும் அரிய சாதனையாகையால், நடைமுறையில் அதுபோன்ற சாதனை கணிசமான அளவு பயனைத் தருவதற்கில்லை. ஆகவே, இசைக்கலை—அதுவும் நமது கர்நாடக சங்கீதம் — கலப்பற்ற உணர்ச்சிகளை வெளியிடுவதற்கே வாய்ப்பானது. கலப்பற்ற உணர்ச்சிகளை வெளியொதுக்கற் கவிதைகளிற் பேசப்படுவன என நாம் அறிவோம். இதனாலே தான் வெளியொதுக்கற் கவிதைகள் சில, இசை உருப்படிகளாகவும் ஆகி விடுவதை நாம் அனுபவத்திற் பார்க்கிறோம்.

கீழே வரும் அடிகள் கவிதை என்று கருதி வெளியிடப்பட்டவை.

‘ சிக்கல் யாவும் தவிர்ப்பான் — என்னப்பன்
சிக்கலில் அமர்ந்திட்ட சிங்கார வேலவன் (சிக்கல்)
பக்கத் துணை நிற்பான் பாவங்கள் தீர்ப்பான்
பக்தர்கள் மனத்தில் என்றும் பரவி நிறைந்திருப்பான் (சிக்கல்)
வேண்டும் வரமனைத்தும் விருப்பமுடனளிப்பான்
வேல் எழில் மயிலொடு விளங்கிட அருள் சுரப்பான்
ஆண்டுகொண்டெந்நாளும் அன்பர்களைக் காப்பான்
அல்லல் வரும்போதெல்லாம் அபயகரம் அளிப்பான் (சிக்கல்) ’

இதனை எழுதியவரே இந்த அடிகள் பாடிப்பார்க்கப்பட வேண்டியவை என்ற உத்தேசத்துடன் தான் எழுதியுள்ளார். இந்த அடிகளை வாசிக்கும்போது நமது மனச்செவியில் ஒரு பாட்டுத்தான் கேட்கிறது, பேச்சுக் கேட்கவில்லை. இது ஒரு நல்ல இசை உருப்படியாக என்பது ‘சங்கீத ஞானிகள்’ தீர்மானிக்கவேண்டிய பிரச்சினை. ஆனால், இது ஓர் இசை உருப்படிதான். இதை ஒரு கவிதையாகவும் நாம் கணிக்க

வேண்டுமானால், இதை ஒரு வெளியொதுக்கற் கவிதையாகக் கொள்ள வேண்டும். ஏனென்றால் இங்கே பேசப்படுவது — இல்லை, பாடப்படுவது — பக்தி என்ற கலப்பற்ற தனியுணர்ச்சி. கவிதை என்ற அளவில் இதன் மதிப்பு எப்படிப்பட்டது? இந்த வரிகளிற் பேசப்படுவன எந்த நெருக்கமான அனுபவத்தையும் தொடுவனவாகத் தெரியவில்லை. 'என்னப்பன்' என்ற தொடர் உரிமை பாராட்டும் தோரணையில் அமைந்திருந்தாலும், வேலவன் சிக்கலில் அமர்ந்திருப்பது, அவன் பக்கத்துணை நிற்பான், பாவங்கள் தீர்ப்பான், என்பன முதற்கொண்டு அபயகரமளிப்பான் என்று சொல்வது வரையுள்ள கூற்றுகளெல்லாம், பொதுப்படையானவையாய் உள்ளன. சர்வசாதாரணமாய்ப் பக்திப் பாடல்களிற் கேட்டுக் கேட்டு அலுத்துப்போன சராசரிச் சனநாயகத் தகவல்களாக உள்ளன. அவைகள் நேரடியான, அல்லது தீவிரமான அனுபவத்தின் பெறுபேறுகளாக இல்லாமல், வெறும் நினைவூட்டல்களாகவே நின்றுவிடுகின்றன. 'வேண்டும் வரமனைத்தும் விருப்பமுடனளிப்பான்' என்றதும், 'வேண்டுவார் வேண்டுவதே சுவான் கண்டாய்' என்று அப்பர் கூறுவது நமக்கு நினைவு வருகிறது, 'வேண்டுவார் வேண்டுவதே சுவான் கண்டாய்' என்று அப்பர் கூறும்போது உள்ள நம்பிக்கையின் உறுதிப்பாட்டையும், அவர் தாமாக நெருங்கி அனுபவித்தவற்றை அந்த அடிக்கு முந்திய அடிகளிலே 'தூண்டு கடரணைய சோதி கண்டாய்' என்றும், 'காண்டற்கரிய கடவுள் கண்டாய், கருதுவார்க்கு ஆற்ற எளியான் கண்டாய்' என்றும் கூறுகையில், 'வேண்டுவார் வேண்டுவதே சுவான் கண்டாய்' என்பது இயல்பான பெறுபேறுகப் பொருந்துவதையும் காண்கிறோம். ஆனால், நமது 'சிக்கல் கவிதையில்', 'வேண்டும் வரமனைத்தும் விருப்பமுடனளிப்பான்' என்று வெறுமனே சொல்லிவிட்டதைக் கேட்டுக்கொண்டு போக, இக்கவிதை எழுந்த காலத்துச் சூழ்நிலை இடந்தரவில்லை. 'வேண்டும் வரங்களிற் சில அளிக்கப்படாமல் விடுப்பட்டுப் போவதில்லையா?' என்ற கேள்வியும், 'பலர் வரங்களை வேண்ட விரும்பாமல் உள்ளமையைக் கவனிக்காமல் விட்டிட்டது ஏன்?' என்ற சந்தேகமும் கூடவே எழும். இவற்றைப்போன்ற கேள்விகளுக்கு — கலப்பற்ற உணர்ச்சிமேலே ஐயம் கொள்கிறவர்கள் கேட்கிற கேள்விகளுக்கெல்லாம் — வெளியொதுக்கற் கவிதைகளில் விடை கிடையாது. ஏனென்றால், அங்கு கலப்பற்ற தனி உணர்ச்சிக்கே மூலமுதல் ஏகபோக உரிமை உண்டு. பிற உணர்ச்சிகளுக்கு அங்கு அனுமதி இல்லை.

'சிக்கல் கவிதை' தமிழிசை இயக்கத்துக்கு எந்தவிதமான உதவி செய்கிறது என்பதை, 'சங்கீத ஞானிகள்' தீர்மானிக்கட்டும். அதனை ஒரு கவிதையாக மதிப்பிடும்போது, தமிழ்க் கவிதையில் முன்பு இல்லாத ஒரு காரியத்தை அது சாதித்துவிடவில்லை, தற்புதுமை எனப்படும் Originality இங்கு சூனியம் தான்.

இசை உருப்படிகளைக் கவிதை என மயங்குவதால் உண்டான கோளாறு தான் இது.

அப்படியானால், ஒரு நல்ல தரமான கவிதையில் ஓசையின் பங்கு என்ன? கவிதையைப் பாடுவது அவசியமா, பாடலாமா? பாடுவதே கூடாதா? இதுவரை கவிதைகள் பாடப்பட்டதில்லையா?

“உலகத்து நாயகியே எங்கள் முத்துமாரியம்மா
எங்கள் முத்துமாரி
உன்பாதம் சரண் அடைந்தோம் எங்கள் முத்துமாரியம்மா
எங்கள் முத்துமாரி
பல கற்றும் பல தேர்ந்தும் எங்கள் முத்துமாரியம்மா
எங்கள் முத்துமாரி
பலன் ஒன்றும் இல்லையடி எங்கள் முத்துமாரியம்மா
எங்கள் முத்துமாரி”

இது பாரதியின் முத்துமாரிப் பாட்டு. இதனை நாம் முழுமை யாகச் சுவைக்கவேண்டும் என்றால், சும்மா ‘வசனம் போல’—அதாவது பேச்சோசையுடன் வாசிப்பதில் ‘வேலை இல்லை’. நாம் இதை வாய் விட்டு, வாய்ப்பாட்டாக இசையுடன் பாடுதல் வேண்டும். வெறும் வாய்ப்பாட்டாக வாசிப்பதைக் காட்டிலும், உடுக்கடித்துப் பாடினால், இன்னும் நன்றாக இருக்கும். அந்தப் பாட்டுக்கு ஏற்ற நடனமும் சேர்ந்துவிட்டாலோ, பேசவேவேண்டாம். ஆனந்தம் தரும் ஓர் அனுபவமாக அது இருக்கும். இதில் ஐயமில்லை. கூத்தும், இசையும், இயலும்—அதாவது ஆட்டமும் பாட்டும் சொல்லும்—கைகோத்து இணைந்து நிற்கும் ஒரு முக்கூட்டுத்தமிழ் உறவை நாம் இங்கு காண்கிறோம்.

இந்த முக்கூட்டோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது மாந்திரிகம்.

“பொருப்பிலே பிறந்து, தென்னன்
புகழிலே கிடந்து, சங்கத்து
இருப்பிலே இருந்து, வைகை
ஏட்டிலே தவழ்ந்த பேதை
நெருப்பிலே நின்று, கற்றோர்
நினைவிலே நடந்து, ஓர் ஏன
மருப்பிலே பயின்ற பாவை
மருங்கிலே வளருகின்றான்”

இந்தப் பழம்பாடலை நாம் அடிக்கடி கேட்டிருக்கிறோம். தமிழின் பெருமையை எடுத்துப் பேசுவது, இந்தப் பாட்டு. இங்கே தமிழ்

மொழிப் பாட்டுக்கு உள்ள மந்திர சக்தி பற்றிய குறிப்பு வருகிறது. சம்பந்தர் செந்தமிழ் ஆற்று நீரோட்டத்தையே எதிர்த்துக் கரையேறிய சம்பவம் நினைவுறுத்தப்படுகிறது, அது மட்டுமன்று. திருப்பதிகம் எழுதிய ஏட்டை நெருப்பில் இட்டபோது, அது எரியாமல் நின்ற செய்தியும் நினைவுக்கு வருகிறது. வைகை ஏட்டிலே தவழ்தல், நெருப்பிலே நிறறல் என்ற தொடர்கள் இந்த அற்புதங்களைச் சுட்டுகின்றன.

“தொண்டர் நாதனைத் தூதிடை விடுத்ததும், முதலை
உண்ட பாலனை அழைத்ததும்.....”

தமிழ்ச் சொல்லே என்று கூறியுள்ளனர் பண்டையோர். முதலையால் விழுங்கப்பட்ட சிறுவன் ஒருவனைப் பல்லாண்டுகளுக்குப் பிறகு உயிரோடு திரும்பி வருமாறு சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் பதிகம் பாடினார் என்பது மரபு.

இவற்றையெல்லாம் கவனிக்கும்போது, கவிதைக்கலை மந்திரசக்தி புடன் தொடர்புடையதாகக் கருதப்பட்டு வந்தமை புலப்படும். கவிதை எவ்வாறு தோன்றியது என்பதை ஆராய்ந்த மனிதவியல் அறிஞர்கள், கூத்தும், பாட்டும், மாந்திரிகமும் ஒருங்கே தோன்றின என்பர். தமிழ்க்கவிதையும் அப்படித்தான் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும். காலப்போக்கில் மாந்திரிகம் தனியாகப் பிரிந்துகொண்டது. பின்னர் கூத்தும் புறம்பானதொன்றாக வரையறை பெற்றது. பின்னரே பாட்டில் இருந்த இசையும் இயலும் வேறு வேறுகப் பிரிந்து கொண்டன.

இப்படி, இயலும் இசையும் வேறுவேறுகப் பிரிந்து கொண்டது இன்று நேற்றன்று. சான்றோர் செய்யுள் எனப்படும் பத்துப்பாட்டும் எட்டுத்தொகையும் தோன்றிய பழங்காலத்திலேயே, இந்த இருமைப் பண்பு — கிளைபடு போக்கு — முகிழ்த்துவிட்டது. புலவர் பாணர், கூத்தர், பொருநர், அகவுநர் என்றெல்லாம் பலவாறான வேறுபாடுகளும் கலைஞர்களிடையே தோன்றலாயின. இதனைப் பழைய நூல்களின் வாயிலாக நாம் அறிந்து கொள்கிறோம். இவர்களுள்ளும், புலவர் பாணர் என்ற இரு சாரார் பற்றிய குறிப்புகளையே சான்றோர் செய்யுள்களிற் பரவலாக நாம் பார்க்கிறோம். புலவர் என்போர் இயல்வல்லார் என்பதையும், பாணர் என்போர் இசைவல்லார் என்பதையும் நாம் கவனித்துக் கொள்வது நல்லது.

பழங்காலத்திலேயே பாட்டுக்கலை இசை எனவும், இயல் எனவும் கிளைகொண்டதாயினும், தமிழைப் பொறுத்தவரை இந்த இருமைப் பண்பு இன்று வரைக்கும் தெளிவான, திட்டவட்டமான பகுப்புகளாக இறுகிக் கொள்ளவில்லை என்று தான் சொல்ல வேண்டும். தமிழ் மொழியில் இயலும் இசையும் நெருங்கிய தொடர்புடையனவாகவே இயங்கி வந்தன; இயங்கி வருகின்றன. தொகை நூல்களில் ஒன்று

கிய பரிபாட்டும், சிலப்பதிகாரத்து வரிப்பாடல்களும், பண்ணடைவு செய்யப்பட்ட தேவாரங்களும், அண்மைக்காலத்துக் கிர்த்தனங்களும் இசைப்பாக்கள் என்பதை நாம் அறிவோம். அருணாசலக் கவிராயரின் இராமநாடகக் கிர்த்தனைகளும், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் நந்தனாரும், அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச் சிந்துகளும், இசைப்பாக்கள் என்பதையிட்டு யாருக்கும் ஐயம் தோன்றுவதற்கில்லை. ஆனால், சுப்பிரமணிய பாரதியின் 'சின்னஞ்சிறு கிளியே' இசைப்பாட்டா, இயற்கவிதையா? 'பாருக்குள்ளே நல்ல நாடு—எங்கள் பாரத நாடு' என்ற பாடலை இசை என்று கொள்ளுவதா, இயல் என்று கொள்ளுவதா? 'ஐயமுண்டு பயமில்லை மனமே' என்பது இசைப்பாவா, இயற்பாவா? இவை போன்ற கேள்விகளுக்கு வெட்டுடொன்று துண்டு இரண்டாக விடை கூறுவது கடினம். இதிலிருந்து ஓர் உண்மை புலனாகும். மகாகவி என்று நாம் கொண்டாடும் சுப்பிரமணிய பாரதியின் பாட்டுகளுட் சில இசைப்பாட்டுகளாக உள்ளன. வேறு சில இயற்பாக்களாக உள்ளன. இன்னும் சிலவற்றில் இயற்பண்புகளும் இசைப்பண்புகளும் ஏறத்தாழ ஈடுசோடாக மிளிர்கின்றன. தற்காலத் தமிழ்க்கவிதை என்று நாம் கூறுவது, பாரதிகுப்பின் தொடர்ந்து வளர்ந்து வரும் கவிதைகளைத்தான். இவற்றின் தனி இயல்பு என்று ஒன்றை விதந்து சிறப்பாகச் சுட்டிக்கூற வேண்டுமானால், அக்கவிதைகள் இசைப்பண்பு குறைந்தனவாகவும் இயற்பண்பு கூடியனவாகவும் உருமாறி வருகின்றன என்ற இயல்பினைத் தான் சொல்லல் வேண்டும்.

இசைப்பாவின் பண்புகள் எவை, இயற்பாவின் பண்புகள் எவை என்பதை விளக்குவது இவ்விடத்திலே பொருத்தமாகும். இசைப்பா எனப்படும் சங்கீத சாகித்தியங்கள் பாடும் குரலை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுவன. இயற்பா எனப்படும் கவிதைகளோ பேசும் குரலை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுவன.

பாடும்போதும், பேசும்போதும் நமது குரலின் உரப்பு (Loudness) சுருதி என்பன மாறுகின்றன; ஏறியிறங்குகின்றன. அப்படியானால், பேச்சுக்கும் பாட்டுக்குமிடையேயுள்ள வித்தியாசம்தான் என்ன? பாடும்போது சுருதியின் ஏற்றவிறக்கங்களுக்கு நாம் முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறோம். இந்த ஏற்ற இறக்கங்கள் ஒரு சில எளிமையான நியதிப்படி அமைகின்றன. ஆரோகணம் எனவும் அவரோகணம் எனவும் வகுத்து, அவற்றுக்கு இலக்கணம் கூறுவார்கள், சங்கீத நிபுணர்கள். ஆரோகண அவரோகணங்களோடு தாளைய பேதங்களும் சேர்ந்து சங்கீதத்தைச் சமைக்கின்றன. ஆக, இசைக்கலையில் உரப்பு வேறு பாடுகளுக்கு அவ்வளவு முக்கியத்துவம் இல்லை. சுருதி வேறுபாடுகளோ சில வரையறையான இலக்கணங்களுக்கு அமைந்து தொழிற்படுகின்றன.

பேச்சோசையின் இயல்பு எத்தகையது? பேச்சிலும் நமது குரலின் உரப்பும், சுருதியும் வேறுபடுகின்றன; ஏறியிறங்குகின்றன. ஆனால், பேச்சோசையின் ஆரோகண அவரோகணங்களுக்கு இலக்கணம் வகுக்கத் தொடங்கினால் அதற்கு ஓர் எல்லையே இருக்காது. பேசுபவரின் மனநிலை, கேட்பவரின் தன்மை, சார்பு முதலான பல அம்சங்களினால், பேச்சோசையின் சுருதியும் உரப்பும் எண்ணிறந்த வகைகளில் வேறுபடுகின்றன. பேச்சோசையின் சுருதி — உரப்புக் கோலம் எனிமையானது அன்று. மிகவும் சிக்கலானது. பேச்சோசையிலும் தாளபேதம் உண்டு. ஆனால், இந்தப் பேச்சுத்தாளத்திலே சீரான, யாந்திரிகமான ஒழுங்கு இருக்காது. பேச்சோசையின் தாளம் சுதந்திரமானது. கட்டுப்பாடு குறைந்தது.

கட்டுப்பாடு குறைந்த பேச்சோசையின் இயல்பு சிக்கலானதாயினும், அச்சிக்கல் தன்மையின் நுணுக்க விபரங்களைக் கணக்கிலெடுக்காது தவிர்த்து விடுவோமானால், அண்ணளவான ஓர் எளிமையான ஓசைக் கோலத்தை அங்கும் நாம் அடையாளம் கண்டு கொள்ளலாம். பேச்சோசையின் இந்த இலகுவான கோலம், அழுத்த வேறுபாடுகளாலும், குறில் நெடில் வேறுபாடுகளாலும், நிறுத்தல்களாலும் இயல்கின்றது. சில மொழிகளைப் பொறுத்தவரை அழுத்த (Accent) வேறுபாடுகளைக் கொண்டே செய்யுள் அமைப்பின் கோலம் நிருணயிக்கப்படுகிறது. ஆனால், தமிழ்மொழியைப் பொறுத்தவரையில், குறில் நெடில் வேறுபாடுகளே அடிப்படையானவை. அதாவது மாத்திரை அல்லது உச்சரிப்புக் காலநீட்சியின் தொடர்பளவையாகிய அலகுகளைக் கொண்டு இயல்வது தமிழ் யாப்பு. இதனையே வேறொரு விதமாகவும் சொல்லலாம். குறில்களும் நெடில்களும் அடுத்தடுத்தும், மாறி மாறியும் வரும் ஒழுங்கு விகற்பங்களே தமிழ்ச் செய்யுளின் சாராம்சம் ஆகும். இவ்விகற்பங்களும் இடையீடு பெற்று நின்று நின்றே நகர்வன. இந்த நிற்புகளுள் இருவகை நிற்புகள் உள்ளன. சொல்லுக்குச் சொல் நிகழும் சிறு நிற்புகளும், வாக்கியக் கூறுகளிடையே வரும் பெரு நிற்புகளும் என இவற்றை வகுக்கலாம். சிறு நிற்புகளால் ஏற்படுவன சீர்கள். பெரு நிற்புகளால் ஏற்படுவன அடிகள். செய்யுள் இலக்கணங்களுக்கு இசைந்த எளிமையான ஓசைக் கோலத்தின்மீது இயற்கையான பேச்சோசைக் கோலங்களைப் பொருத்துகையில் உண்டாகும் இசைவுகளும், இசைவின்மைகளும், வாக்கியங்களில் ஒரு புதுவகையான தொய்வுகளையும் இறுக்கங்களையும் உண்டாக்குகின்றன. இவற்றைக் கலை நுட்பத்துடன் கையாளும்போது கவிதை பிறக்கிறது.

பேச்சோசைக்கும் பாட்டோசைக்கும் இடையேயுள்ள இந்த வேறுபாடுகளை விளங்கிக்கொண்ட நமக்கு, இனி இசைப்பாவுக்கும் இயற்பாவுக்குமிடையேயுள்ள வித்தியாசத்தை விளங்கிக்கொள்வது

இலகு. பாடும் குரலை அடிப்படையாகக் கொண்டு, பாடும் குரலுக் கெனச் சொற்களைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கட்டப்படுவது இசைப்பா. பேசும் குரலுக்குரிய சொற்களின் குறில் நெடில் வேறுபாடுகளையும், சுருதி-உரப்பு வேறு பாடுகளையும், சிறு நிற்புகள் (Minor Pauses) பெரு நிற்புகள் (Major Pauses) முதலியவற்றையும் மனத்திற் கொண்டு, பேசும் குரலுக்கேற்ற சுதந்திரமான தாளவயத்துடன் ஒழுங்கு கெடாமல் இயங்கிச் செல்வது இயற்பா.

இசைப்பாவானது சொல்ல வரும் பொருளுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்காது. இழுக்குடைய பாட்டுக்கூட இசையைப் பொறுத்தவரை ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியது தான். இயற்பாவோ அப்படி அன்று. சொல்ல வரும் பொருளும் இயற்பாவுக்கு முக்கியமானது. உண்மையில், இயற்பாவாகிய கவிதையை முன்னின்று இயக்கிச் செல்வதே அதன் உள்ளீடாக அமைகின்ற உரிப்பொருள் தான். கவிதையின் இந்த இயக்கம், சுருதி-உரப்புக் கோலங்களையும் கணக்கிலெடுத்து நுட்பமாகச் செயற்படுகிறது. இவ்வாறெல்லாம் கூறுவதனால், கவிஞன் இந்த ஒவ்வொரு அம்சத்தையும் வேண்டுமென்றே வலிந்து இயக்குகிறான் என்று நாம் எண்ணிவிடக் கூடாது. அவன் ஓர் அட்டாவதானி போல. இவையெல்லாம் அறிவறிந்த முயற்சி இல்லாமல், ஓரளவு தன்னியக்கமாகவே—தன் பாட்டிலேயே—நடந்து விடுகின்றன, ஒரு நல்ல கவிஞனுக்கு.

பேச்சோசைக்கும் பாட்டோசைக்குமிடையேயுள்ள இந்தப் பேதத்தை உணர்வதனாலேதான் தமிழ்க் கவிதைகளில் நவீனத்தன்மை அதிகரிக்கும். இந்தத் தெளிவு நமது கவிஞர்களுட் 'பலருக்கு இன்னும் உண்டாகவில்லை' என்று தான் கூறல் வேண்டும். அந்தத் தெளிவு உடையவர்கள் திறமான கவிதைகளைப்படைத்து வருகிறார்கள். 'பாஞ்சாலி சபதத்தில்' ஒரு பாட்டை எடுத்துக் கொள்வோம்.

“துச்சாதனன் எழுந்தே—அன்னை
துகிலினை மன்றிடை உரிதலுற்றான்.
அச்சோ தேவர்களே—என்று
அலறிய விதுரனும் தலை சாய்ந்தான்
பிச்சேறியவனைப் போல்—அந்தப்
பேயனும் துகிலினை உரிகையிலே
உட்சோதியிற் கலந்தான்—அன்னை
உலகத்தை மறந்தான் ஒருமையுற்றான்”.

இங்கே நாம் என்ன காண்கிறோம்? இசையின் ஆட்சியை. 'லாலல லாலல லா' என்ற மெட்டு மிக வாய்ப்பாக வந்து பொருந்து மாறு அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இனி, பேச்சோசைக்கு முக்கியத்துவம் தரும் ஓர் இயற்பாவை
—நவீன கவிதையை—நாம் பார்ப்போம்.

“உள்ளத்தைக் கொளுவி இழுத்து, உவகையினை
அன்பளிப்பாய் வழங்கி, இன்ப
வள்ளத்தில் மிதக்க விடும் மகிழ்வூறும்
கிரிப்பினொலி கேட்டாய் தானா ?
நள்ளிரவு வானத்தில் நகைசெய்யும்
விண்மீன்கள் அமைதி வாரி
வெள்ளியொளியாய் வழங்கும் கிரிப்பின் ஒலி
கேட்டாயா? கேட்டாய் தானா?”

பேச்சோசைக் கையாட்சி என்ற இப்பண்பை நவீனத்தன்மை என
நாம் விபரிக்கலாமெனில், இந்த நவீனத்தன்மை பழந்தமிழ்ச் சான்
ரோர் செய்யுளிலும் அமைந்து கிடப்பது அதிசயம்தான். நற்றிணை
யிலோ, குறுந்தொகையிலோ ஒரு செய்யுளை எடுத்துப் படித்துப்
பாருங்கள். நான் சொல்வதன் உண்மை — பொய் உங்களுக்குப்
புலப்படும்.

“யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ ?
எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர் ?
யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும் ?
செம்புலப் பெயல் நீர்போல
அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே”.

பாடுங் குரலுக்கென நினைத்துக் கோக்கப்பட்டவையாகவா இச்
சொற்கள் ஒலிக்கின்றன? இல்லை. இது பேச்சோசைக் கவிதை.

கலைவகைப் பேதங்கள் கூர்மையடைய அடைய, சான்றோர்
செய்யுள்களிலேயே பேச்சோசைக் கவிதைகள் இடம்பெறத் தொடங்
கின. எனினும் பல்லவர் காலத்துப் பக்திப்பெருக்கின் அடியாக,
உணர்ச்சி வெளிப்பாடே கவிதையின் பண்பும் பயனும் என்ற கோட்
பாடு ஆட்சி பெற்றது.

“தமிழிலே பக்திப்பாடல்களுக்கு அடிப்படையாயமைந்த உணர்ச்
சிக் கொள்கை இடைக்காலத்திற் செயலடங்கியிருந்தபின், இரு
பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ்க்கவிதையுலகில் குறிப்பிடத்தக்க
அளவு செல்வாக்குடன் விளங்குகிறது”

என்பார் க. கைலாசபதி (இலக்கியமும் திறனாய்வும், யாழ்ப்பாணம்
1972). ‘செயலடங்கி’ என்ற சொல் கவனிக்கத்தக்கது. உணர்ச்சிக்
கொள்கை செயலடங்கி இருந்ததாயினும் செயலற்றுப் போய்விட

வில்லை. அந்த உணர்ச்சிக் கொள்கையின் இயல்பான பெறுபேறுகளே இசையின் ஆதிக்கமும் எங்கள் இலக்கியத்தில் மேலோங்கிற்று. அந்த இசையின் ஆதிக்கமும் இடைக்காலத்தில் ஓரளவுக்குச் செயலடங்கி இருந்ததே தவிர எப்போதேனும் முற்றாக வற்றிப் போய்விடவில்லை. இடைக்காலத்து இசை ஆதிக்கத்தின் ஒரு குறிப்பிட்ட திசை-வளர்ச்சி எய்திய உச்சக் கட்டமே வில்லிபுத்தூரர் காலத்துச் சந்தவிருத்தங்கள், அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் முதலாயின. இந்த மரபை அடியொற்றியே தென்னகத்தின் தமிழழகனும், ஈழத்துச் சின்னையாப் புலவரும் பாட்டுகளை எழுதினார்கள். பாரதிதாசனின் பொங்கற்பாட்டுடொன்றில்,

“தனையவிறந்து செக்கச் சிவந்த மலர்போலே” — தனதனந்த தத் தத் தனந்த தனதான, என்ற மெட்டு வருகிறது. இதுவும் நாம் மேலே குறிப்பிட்ட இடைக்காலத்து இசை ஆதிக்கச் சிறுஞ்ச மரபிலே அமைவதே ஆகும். “மஹாகவி”யும் நானும் கூட, சில சந்தர்ப்பங்களே இடையிடையே எழுதிப்பார்த்திருக்கிறோம்.

ஆயினும், “யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ” என்ற பேச்சோசை மரபு இருபதாம் நூற்றாண்டிலேயே புத்துயிர் பெற்றது எனலாம். உணர்ச்சிக் கொள்கையின் பிடிப்புத் தளர்ச்சியடைந்தமையே இதற்கான அடிப்படை எனல் பிழையாகாது. பகுத்தறிவு, விஞ்ஞான நோக்கு, சமுதாய அரசியல் தாக்கங்கள் என்பனவே இவற்றின் பின்னணியாகும். ஈழத்துக் கவிஞர் பலர் அகவல்களையும், கலிப்பாட்டுகளையும், பஃரோடை வெண்பாக்களையும் விரும்பிக் கையாள்கின்றனர். சகிக்கத்தக்க புதுக்கவிதைகள் கூட, சாராம்சத்தில் அகவல்களையும் கலிப்பாட்டுகளையும் அணுகுகின்றன. (குளியலறை முணுமுணுப்பு — பார்க்க)

VI

கவிதையிற் பயிலும் ஒலிநயத்தை இரு வகையாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று எண்ணத்தை மயக்கி உள்ளிழுத்துக் கட்டுப்படுத்தும் மாயஒலிச் சுழல்; இங்கு இசையின் ஆதிக்கம் மிகுதி. மற்றது, மொழியின் பேச்சுத் தொனிக்கு உயிர்ப்பும் அழுத்தமும் தந்து, அந்தப் பேச்சின் இழுப்புகளுக்கும், நிற்புகளுக்கும் ஆதாரமாகி, சொற்களின் உள்ளர்த்தத்துக்கு இயக்க விசையாகி நிற்பது. முதலாவது வகையை ‘இசையோசைச் சுழல்’ என்று நாம் அழைக்கலாம்.

‘நுண்ணிய சுற்பனை நூலேணி மூலம் நொடிப்பொழுதில், வின்னிலே தாரகைப் பூக்கள் பரப்பிய மேகமஞ்சத்து, எண்ணத்தை ஏற்றித் துயில்போக வைக்கும்’ தந்திரம் தான் முதலாவது வகை ஒலிநயம்; இசையோசைச் சுழல்.

“குயிலும் மயிலும் நிலவும் தென்றலும்
கோடி நாட் புலவர் கூறிடும் வார்த்தைகள்
குயில் மொழி மயில் நடம் குளிர் பூந்தென்றல்
குடும்பம்தான் எனக் கூறும் தும்பீ !

ஆவொடும் காளை மாவொடும் முல்லை
பாவொடும் நல்லிசை, காவொடும் தென்றல்
பூவொடும் தேனீ பொன்னெடும் நன்னொளி
மேவுறும் வாழ்வுறப் பாடாய் தும்பீ !

பாடாய் தும்பீ மணவறைப்பாட்டு
பாடாய் தும்பீ மலரணைப் பாட்டு
பாடாய் தும்பீ மழலையின் பாட்டு
பாடாய் தும்பீ நாடெலாம் கேட்க..”

“பாடாய் தும்பீ” என்ற கவிதையின் கடைசிச் செய்யுள்கள், இவை மூன்றும். ஒரே அச்சில் வார்த்தைவை போன்ற ஓசை கொண்ட வரிகள் தங்குதடையின்றி ஒலிப்பிரவாகமாகப் பாய்ந்து ஓடுகின்றன. நின்று நிதானிக்கவோ உற்று நோக்கவோ அவகாசம் இல்லை. அத்தனை அவசரம். காதருகிலே தேனீக்கள் ஓயாது முணுமுணுப்பது போல ஒரே இரைச்சல். சொற்கள் என்ன சொல்லுகின்றன என்பதை அவதானிக்கவே நாம் விரும்பவில்லை. இவ்வரிகளைப் படிக்கும்போது, அள்ளி அடித்துச் செல்லும் ஒலி வெள்ளத்தின் ஓட்டத்திலும் வீச்சிலும் நம் கருத்துப் பறிகொடுக்கப்படுவதால், விடயத்தை மறந்துவிடுகிறோம்; மறக்கடித்து விடுகிறது, இங்கு கையாளப்படும் இசையோசைச் சுழல். மூன்றாம் செய்யுளில், “பாடாய் தும்பீ” என்பது குறிப்பிடத்தக்க நோக்கம் எதுவுமின்றி நான்கு முறை வருவதையும், மணவறைப் பாட்டையும் மழலையின் பாட்டையும் தும்பி எதற்காகப் பாடவேண்டும் என்ற ஐயம் தோன்றுவதையும் நாம் உற்று நோக்கினால், இந்தக் கவிதை வெறும் ஓசை வேடிக்கையாக அமைந்து ‘எண்ணத்தைத் துயில்போக’ வைக்கிறது என்பதும், மீண்டும், ஒரு முறை வாசிக்கும்போது அலுப்புத் தருகிறதென்பதும் விளங்கும். பிரகாசம் மிகுந்த மின்னல் கண்ணைக் குருடாக்கிவிடப் பார்ப்பதுபோல, இதன் இசைச்சுழலும் மனச்செவியை மரப்பித்துச் செயலிழக்கச் செய்வதால், இதன் எல்லா அம்சங்களையும் நாம் கணித்து எடை போடுவதைத் தடுத்து, நிறுத்தப்பார்க்கிறது. இது போன்ற ஓசைச் சுழலையே ‘சத்த இழுப்பு’ எனவும் அழைக்கலாம்.

“அன்பெனும் கனலே வாராய்
ஆனந்த அனலே வாராய்
அன்பெனும் ஒளியே வாராய்
ஆனந்த நிலவே வாராய்”

இதிலும் மேற்கூறிய சத்த இழுப்பு எனப்படும் இசையோசைச் சுழல் செயற்படுவதைப் பார்க்கிறோம். மேலே தரப்பட்ட தும்பிக் கவிதையிலும், அன்புக் கவிதையிலும், ஒலிநயம் சொற்பொருளோடு ஒட்டாமல் ஒரு வெளிப்பூச்சு வேடம்போல் உள்ளமையைக் காண்கிறோம்.

VII

ஒலி நயத்தின் மற்ற வகை, இசையோசைச் சுழல்போலன்றி, சொற்பொருளுடன் ஒன்றி இரண்டறச் சேர்ந்துள்ளது. ஒன்றுக் கொன்று தொடர்புடைய இரு தொகைகளின் உறவுநிலையைக் காட்ட, கணிதவியலார் கீறும் வரைபிலுள்ள (graph) வளைந்த கோடு, அத் தொகைகளின் ஏற்ற இறக்கங்களையும், நெளிவு சுழிவுகளையும் காட்டுவது போல, பேசப்படும் உணர்ச்சியின் கதிகளைக் காலநீட்சிப் பின்னணியிற் பதித்துக் காட்டுவதே இந்த வகையான ஒலிநயம். ஒலி இயக்க ஒவியம் என இதனைக் குறிக்கலாம்.

பேச்சு மொழியிலே சொல்லுக்குச் சொல் வெவ்வேறு வகையான அழுத்தம் தந்து ஒலிக்கிறோம். அந்த அழுத்தங்கள் விழும் இடத்தையும், அவற்றின் வலிமையையும், பேச்சில் நிகழும் நிற்புகளையும் இழுப்புகளையும் பொறுத்து, நாம் கொண்டுள்ள உணர்ச்சி அங்கு வேறுபடுகிறது. இந்த அழுத்தங்களையும், இழுப்புகளையும், நிற்புகளையும் வற்புறுத்திக் காட்டி, அவற்றின் உதவி கொண்டு பேச்சுக்கு ஒரு புதிய சக்தியையும் செறிவையும் தருவதே ஒலி இயக்க ஒவியம். யாந்திரிகமாக ஒரே வார்ப்பில் அமைந்த அடிகளில் ஒலியை அடக்கியே இசையோசைச் சுழல் பெரும்பாலும் உண்டாகிறது. இயல்பான பேச்சின் அழுத்தல்—நிறுத்தல்களை வற்புறுத்திச் சாசுவதமான சக்தி தருவதன் மூலம் வரைபுரீதியிற் கவிதைக்கு உயிர் தருவது, ஒலி இயக்க ஒவியம்.

“தென்றல் வீசுது—காதில்

சேய்மைகள் பேசுது

முன்றில் தனிலும்—நிலா

முற்றம் தனிலும்

சென்று சென்று—நடம்

செய்து செய்து

தென்றல் வீசுது.

எந்தையர் தென்றல்—இஃது

எம்மவர் தென்றல்

முந்தையர் கோடி—முன்னர்

மோகித்த தென்றலம்மா

தென்றல் வீசுது.

வண்டுகள் தம்பூர்—சேர்ந்தே

வரிக்குயில் கீதம்

பெண்டுகள் போலே—மயில்

பேரின்ப நடனம்

தென்றல் வீசுது”

இசையோசைச் சுழலா, ஒலி இயக்க ஓவியமா என்று சொல்ல முடியாத இடைப்பட்டதொரு வகையைச் சேர்ந்தது, மேலே தரப்பட்ட ‘தென்றல்’ கவிதை. தென்றல் ஒரே பேர்க்கில் வீசாமல் அதன் கதிகள் மாறுவதைக் கவிஞர் வெகு திறமையாகக் காட்டியுள்ளார். ‘சேய்மை’ என்ற சொல்லே ‘தென்றல்’ உடன் இணையாகப் போட மாத்திரையளவில் ஏற்ற சொல் ஆயினும், ‘சேய்மைகள்’ என ஒரு ‘கள்’ ஐயும் போட்டு, தென்றல் வீச்சிலே ஒரு சிறு சுழிப்பைக் காட்டியுள்ளார். ‘சென்று சென்று—நடம்—செய்து செய்து’ என்ற வரிகளிலே தென்றலின் வலிமை குறைவதையும் ஒலி இயக்க ஓவிய மாக்கியுள்ளார். இன்னும், மோகித்த தென்றலம்மா என்று உற்சாகத்துடன் கூவுமபோது, தம்மை மறந்த நிலையைக் காட்டுவது போல ஓசையை மிகுவித்துள்ளார். தென்றல் வீச்சை வரைபுரீதியில் ஒலி இயக்க ஓவியமாக்கினாலும், பேச்சு மொழிக்கு உதவி செய்தல் எனப்படும் பணி இங்கு செய்யப்படவில்லை.

“ஏனையா? நீரெல்லாம்

போனான் காண் என்றேதோ

புலம்பிவிட்டுப் போயிருவி

ராணாலும் அவன் என்ன

உம்மைப் போல்—

சிந்தனையை முற்றும்

சிரச்சேதம் செய்துவிட்டு

சொந்தத்துக் கற்பனையை

கட்டுப் பொசுக்கி விட்டு

வெளிநாட்டு மேதையர் தம்

வெளியீட்டை ஒவ்வொன்றும்

வழி மறித்துக் களவாடி

மொழி பெயர்த்து பாத்திரத்தின்

ஊர்மாற்றி, பேர்மாற்றி

உடுக்கை தனை மாற்றி

சேர்மான வேலைகளும்

சிறிதே இடை கலத்து

காயடிச்ச வார்த்தைகளில்

கட்டிச் சுருட்டி வைக்கும்

சுயடிச்சான் காப்பிகளை
இலக்கியம் என்றே செப்பி
வாயடித்துக் கையடித்து
வாழ்ந்து மறைந்தானா?”

புதுமைப்பித்தனுக்கு விழாச் செய்வதோடு நின்றுவிடும் ஓர் எழுத்தாளரைப் பார்த்துச் சொல்லிய சொற்கள் இவை. நாலாவது வரியில் ‘உம்மைப்போல்—’ என்று சொல்லிவிட்டுக் குறையில் நிறுத்துவது பாய நினைத்துப் பதுங்கும் புலியை நினைவூட்டுகிறது. ‘சிரச்சேதம்’ என்று சொல்லும்போது, ‘சி’ மோனையாக அமைந்து அச்சொல்லின் முக்கியத்துவத்தைக் காட்டுகையில், ‘ச்’ சிலே அழுத்தம் வலிமையாக விழுந்து அச்செயலின் கொடுமையைக் காட்டுகிறது. ‘கூட்டுப் பொசுக்கி விட்டு’ என்ற வரியிலுள்ள வல்லெழுத்துகளும், ‘காயடிச்ச வார்த்தைகளில் கட்டிச் சுருட்டி வைக்கும்’ திருவிளையாடல்களைச் சொல்லுகையிலும் சத்து மிகுந்த சொற்களின் உறைப்பான ஒலிச்சேர்க்கை ஆணி அடித்தாற்போன்ற தாக்கத்துடன் விழுந்து, கவிஞரது உணர்ச்சிச் செறிவைக் காட்டுகின்றன ஆயினும் கவிஞரது ஆத்திரத்தை— இலக்கிய சோரத்தையும், முதலைக் கண்ணீர் வடிக்கும் பாசாங்கு மனப்பான்மையைப் பொறுக்காத ஆத்திரத்தை—தான் நாம் இங்கு காணக் கூடியதாக உள்ளது. உணர்ச்சிகளின் நுணுக்கமான வேறுபாடுகளை ஒலி இயக்க ஒலியுமாக்கி, அதனால் மொழிக்கு யாப்பினால் வரக்கூடிய முழுப்பயனையும் பெற்றுப் பயன்படுத்தும் கவிதைகள் மிகவும் குறைவு. கீழே தரப்படும் கவிதை அந்த வேலையை ஓரளவுக்குச் செய்கிறது. கவிதை முழுவதையும் தருவதற்கு இடம் போதாததாயால், அதன் முதல் இரண்டு செய்யுள்களே இங்கு தரப்படுகின்றன.

“கைத்தேனா உங்களுக்கு? கால்நடையிற் கூடக்
கந்தோர் விட்டெப்பொழுதோ வந்திருக்கக் கூடும்
பத்தானதே மணி! அப்பா வருவார் என்று
பார்த்திருந்த கண்மணியாள் போய்த்துயின்று விட்டாள்.
அத்தான் ஏன் வீடு வர இவ்வளவு நேரம்?
ஆவலுடன் உங்களுக்காய்க் காவல் இருந்திங்கே
பித்தானேன் நான்; நீங்கள் போயிருந்ததெங்கே?
பேதை எனையோ மறந்தீர்? தாமதம் ஈதென்ன?

“பால் மொழியே நான் உன்றன் பக்கத்தை விட்டப்
பால் நகர மாட்டேன் என்றெவ்வளவோ சொன்ன
ஆல் விழுதே. என்றன் ஒரே ஆதரவே! அத்தான்,
அந்தரித்துப் போனேன் நான்; அண்டையிலே உள்ள
நூல் நிலையம் போய்வரவா இவ்வளவு நேரம்?
நூறு தரம் வாசலிலே வந்து வந்து நின்ற

கால் கடுக்கலாச் செனக்கு! கடைத்தெருவில், என்ன கம்பனைக் கண் டோ பேசிக் கொண்டிருந்தீர், அன்பே?"

இக்கவிதையின் மற்றைய அம்சங்கள் பற்றி நாம் இப்போது கவனிக்கத் தேவையில்லை. பேச்சுமொழியின் அழுத்தல், நிறுத்தல் களை வற்புறுத்துவதன் மூலம் உணர்ச்சிச் சவனங்களின் கதிகளை எவ்வாறு காட்டுகிறது என்பதே நமது கேள்வி. இரவு பத்து மணியாகியும், மாலையிலே கந்தோரிலிருந்து வந்திருக்க வேண்டிய கணவனைக் காணாத நிலையில் எழுந்த பேச்சு இது. தலைவி தன்னக்குள்ளேயே பேசிக்கொண்டிருந்த பேச்சு என்றும் இதனைக் கொள்ளலாம். 'கைத் தேனோ உங்களுக்கு?' என்று எடுத்த எடுப்பிலே பிறந்த கேள்வி இரண்டு சீர்களுடன் முடிவடைய, அதன் பிறகு பெருமூச்சு விட்டுக் கொண்டே, 'எப்பொழுதோ வந்திருக்கலாம்!' என்று சற்று ஆறுதலாக எண்ணிக்கொள்வது தோன்ற ஒன்றரை வரிகளை அடைத்து நிற்கிறது அந்த எண்ணம். அப்புறம் மணிக்கூட்டைப் பார்க்கும் பொருட்டு ஒரு நிறுத்தல். பின்னர், மணி பத்து என்று கண்ட காட்சியின் சூட்டிலே ஒரு தவிப்பு. நித்திரை போய்விட்ட மகனாக்கு இனித் தேறுதல் கூறத் தேவையில்லை என்ற ஆறுதல், 'பார்த்திருந்த கண்மணியான் போய்த்துயின்று விட்டான்' என்று நீட்டி, முழக்கிச் செல்லும் நெடில்கள் மூலம் வெளிப்படுகின்றன. பின்னர் தன் முன் இல்லாத அத்தானை நோக்கி ஒரு கேள்வி. 'இவ்வளவு நேரம்' என்ற தொடரில் 'இங்' என்று, 'இ'யின் பின் ஓர் இடையொற்றை வைத்து, அதில் ஓர் அழுத்தம் விழச் செய்கிறார் கவிஞர். அதன் பின் தன் நிலையை ஆராமையோடு எடுத்துச் சொல்லும் ஒரு வாக்கியம். பின் அடுத்தடுத்து வரும் மூன்று கேள்விகளும், பொறுமையின்மையின் துடிப்பைக் காட்டுகின்றன. 'ஆல் விழுதே!' என்று தாழ்ந்த குரலிலே தொடங்கி, 'என்றன் ஒரே ஆதரவே!' என்று அதற்கு விளக்கம் தருவது போல அழைத்த பிறகு, 'அத்தான்!' என்ற சொல்லில் உணர்ச்சி முழுவதையும் கொட்டிவிடுகிறார் தலைவி. அதைத் தொடர்ந்து, 'அந்தரித்துப் போனேன் நான்' என்பது சற்றுத் தணிந்த குரலில் வேகமாகச் சொல்லும் வார்த்தைகள். அந்த மூன்று சொற்களிலும் ஒரே ஒரு நிரையசையை மட்டும் அனுமதித்து இந்த விளைவைச் சாதித்துள்ளார் கவிஞர். 'நூல் நிலையம் போய்வர இவ்வளவு நேரமா?' என்ற கேள்வி, ஆத்திரத்தையும் அவசரத்தையும் காட்டுகிறது. 'அண்டையிலே' என்று சொல்லும்போது 'ண்'னில் விழுகிற அழுத்தம், 'நூல்நிலையம் சமீபத்திலே தானே இருக்கிறது, அங்கு ஒரு நடை போய்வர இவ்வளவு நேரமா?' என்று எண்ணும் போது, அந்த எண்ணத்துக்கேற்ற சொல்லில் உரம் ஏற்றுகிறது. 'கடைத் தெருவில் என்ன கம்பனையா கண்டு பேசிக்கொண்டிருந்தீர்?' என்பது அத்தானை நோக்கி ஏவப்படும் அடுத்த கேள்வி. கம்பனைக் காணலாம்; பேசலாம்; அவையொன்றும் மகத்தான தவறுதல்கள்

அல்ல. பேசிக்கொண்டிருந்து காலம் கடத்தியது தான் குற்றம் என்பது அவள் கருத்து. ‘கண்டோ பேசி’ என்ற சொற்களில் நமது கவனம் அதிகம் படியாத விதத்திலே அவை கோக்கப்பட்டுள்ளன. ‘கண்டோ’ என்பது யாப்பின் பொருட்டு, ‘கண்டோ’ என்று பிரிந்து விட்டதும், ‘பேசி’ என்ற சொல் ‘டோபேசி’ என்று சீரின் இறுதியில் வருவதும், அச்சொற்கள் மீது நம் கவனம் விழாமற் போவதற்கான காரணங்கள். காலங் கடத்தியதே தவறு என்பதை உணர்ச்சிச் சொல்வதற்காக, ‘கொண்டிருந்தீர்’ என்பதில் வரும் ‘ண்’ணில் அசாதாரணமான அழுத்தம் விழுகிறது. மேற்கண்ட கவிதையைப் பல தடவை சொல்லிப்பார்த்தால், யாப்புக் கட்டுக்கோப்புக்குள் நிற்குகொண்டே இத்தனை அதிசயங்களைச் சாதித்தல் இயலுமா என்று பலர் வியப்பர். ‘தாமதம் ஏன்?’ என்ற இக்கவிதையை எழுதிய ‘மஹாகவி’ ‘யாப்புக்குள்’ இருந்து யாழ் மீட்டுபவன்’ என்று கவிதையைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவரது கலையாக்கத்தைப் பொறுத்தவரை இது எத்தனை உண்மை என்பது அவர் செய்யுள் என்ற வடிவத்துள் நின்று எவ்வளவு சுதந்திரமாக உலாவ முடிகிறது என்பதைப் பார்க்கையில் நன்கு விளங்குகிறது.

இதுபோன்ற ஒலி இயக்க ஒவிய முறையினாலேதான் உணர்ச்சிக்கலவைகளை வரைபுரீதியிற் படமாக்க முடியும். எனவேதான் கலப்புணர்ச்சிகள் இடம் பெறக்கூடிய நவீனமான் வளமிக்க கவிதைகளுக்கு — குறிப்பாக வர்க்க உணர்வு நிறைந்த கவிதைகளுக்கு—உலகியலின் முரண்பாடுகளையும், இணக்கப்பாடுகளையும் விழிப்புடன் கையாளும் உள்ளடக்கற் கவிதைகளுக்கு (Poetry of inclusion, ஒலி இயக்க ஒவிய முறையாகிய பேச்சோசைப் பின்னல் வடிவமே மிகவும் பொருத்தமானது,

VIII

‘மஹாகவி’யின் கவிதையொன்றை உதாரணமாகக் கொண்டு நவீன கவிதைகளிற் பேச்சோசை அமையும் தன்மையை நுணுக்கமாகப் பார்த்தோம். ஆனால், பேச்சோசையைக் கொண்டே கவிதையொலியை நிர்மாணிக்கும் நுட்பத்தை இனங்கண்டு கொண்டு, அதனைப் பிரக்ஞைபூர்வமாகக் கையாண்டவர் தான்தோன்றிக் கவிராயரே ஆவர். புதுமைப்பித்தன், ரகுநாதன் என்போரின் கவிதை முயற்சிகளில் இவ்வம்சம் ஆங்காங்கே காணப்படினும், தான்தோன்றிக் கவிராயரே இப்பண்பினைத் தாக்கமான முறையில் நன்கு பயன்படுத்திய முன்னோடி எனலாம். அவருக்குப் பின்னர் ஈழத்தவர்கள் பலர் பேச்சோசையினை நுட்பமாகத் தம் கவிதைகளில் எடுத்தாளத் தலைப்பட்டனர்.

சத்தியசீலனின் தண்மொழிப் பாவோதலுக்கும், 'கோபுர வாசல்', 'கடுழியம்', போன்ற நாடகங்களில் உரையாடல்கள் கலைநுட்பத்துடன் அமைக்கப்பட்டு, பேச்சோசைக் கவிதையின் வீச்சு விரிவாவதற்கும் இவ்வாறு வழிகோலப்பட்டது. ஒரு புறம் இசை சார்ந்த கவிதைகள் தோன்றிக்கொண்டிருக்க, மற்றொரு புறத்திலே புதியதொரு மரபு பேச்சோசைக்கு அழுத்தம் கொடுத்து நவீனமான கவிதைப் போக்கொன்றை வளர்த்து வருகிறது. இதன் ஆதரவாளர் தொகை, ஒப்பீட்டளவிலே, தென்னகத்தில் உள்ளதைவிட இலங்கையில் அதிகம். பாரதிக்குப் பின்னர் உண்டாகிய கவிதை வளர்ச்சியின் முக்கியமான பண்புகளுள் ஒன்று இது.

குளியலறை முணுமுணுப்பு

I

பேச்சோசைக் கவிதைகள் பாடலோசைக் கவிதைகளின் யாந்திரிகமான ஒலியடிமைத்தனத்தை மீறி எழுந்தவை. ஓசையுணர்வே சற்றேனும் இல்லாமையாலும், கண்முடித்தனமாக நகல்பண்ணும் மனப்பான்மையாலும் எழுந்துள்ளவை புதுக்கவிதைகள்.

தரமுயர்ந்த கவிதைகளிலே சில குணநியதிகளைச் சுவைஞன் எதிர்பார்க்கிறான். கருத்துகளின் இசைவு, சுற்பனையின் வேலைப்பாடு, ஒலிநயம் என்பன அவற்றுட் சில. மேலே சொன்னவையும் சொல்லாதவையுமான குணநியதிகள் தகுதியான அளவிலே சேர்ந்து உண்டாகும் ஒரு சமனநிலைக்குக் (A balance of norms) காரணமாக உள்ளது தான் தரமான கவிதை என்று ஒருவாறு கூறலாம். இவற்றுள் ஒலிநயம் என்ற குணநியதியை முற்றாகப் புறக்கணிப்பது புதுக்கவிதை. இதனால் ஒரு புறம் பாரம் குறைந்து, சமனநிலை குலைந்து, குடைசாய்ந்து உலாஞ்சிச் சரிந்து விடுகின்றன, புதுக்கவிதைகள்.

II

‘ஒலிநயம் என்ற குணநியதி புதுக்கவிதைகளில் முற்றாகப் புறக்கணிக்கப்படுவதில்லை; அவற்றிலும் ஓசையோட்டம் உண்டு’ என்று சிலர் வாதாடலாம். உண்மையைச் சொல்லப்போனால், யாப்பிலக்கணம் முழுவதையும் துருவித் துருவித் தேடி, தம் படைப்புகளும் இலக்கண அமைதி உடையனவே என்று நிறுவுவதற்கும் சில ‘புதுக்கவிஞர்கள்’ முயன்றுள்ளனர். இவ்வாறு நிறுவுவதற்குச் செலவிடும் உழைப்பை வேறொரு நல்ல வழியில் இவர்கள் செலவழிக்கலாம்; அதனால் பயனும் நிறைய உண்டு. தமது ஒலியொழுச்சுலக்குக்கு இலக்கணச் சான்று தேடிப் பாட்டும் அதே யாப்பிலக்கணத்

தின் துணையோடு, தமிழோசையுணர்வின் அடிப்படை விளக்கத்தை ஈட்டிக் கொள்வதே நாம் இவர்களுக்கு விதந்துரைக்கும் நல் வழி ஆகும்.

யாப்பிலக்கணம் காட்டும் தமிழோசை நுட்பம் எப்படிப்பட்டது? நிபுணர்களுக்கு மட்டுமே விளங்கும் சிக்கலான பெரிய சங்கதி அன்று அது. புலவர்களும் பண்டிதர்களும் வித்துவான்களும் மாத்திரம் படித்தறிந்து கொள்ளத்தக்க காரியம் என்று நினைத்து நாம் அஞ்ச வேண்டியதில்லை. பொது வாசகர்களுக்கும் இந்த ஓசையுணர்வு இருப்பது அவர்களைச் சிறந்த சுவைஞர்கள் ஆக்கும். ஆகையால் ஓசையுணர்வின் அடிப்படை அம்சங்களை இங்கு இலகுவாக்கி விளக்குவோம்.

மோஸ் குறிமுறையில் (Morse Code) குற்றுகளும் கீறுகளும் எவ்வாறு அடிப்படை மூலகங்களாக உள்ளனவோ, அல்லது கம்பியூற்றர்க் கணிப்புகளில் 0, 1 என்ற இரண்டு இலக்கங்கள் மாத்திரமே எவ்வாறு அடிப்படை ஆதாரங்களாக உள்ளனவோ, அவ்வாறே யாப்பிலக்கணப் பகுப்பாய்வுக்கு நேர், நிரை என்ற பாகுபாடு அடிப்படை யானது; உயிர் நிலையாக உள்ளது. ஆகவே இப்பாகுபாடு பற்றி நல் விளக்கம் பெறுவது அவசியமாகும்.

ஆரம்ப வகுப்புகளில் எழுத வாசிக்கப் பழகும் பிள்ளைகள் எழுத்துக் கூட்டிச் சொற்களை உச்சரிப்பதை நாம் கேட்டிருக்கிறோம். அந்தக் கட்டத்தில், எழுத்துகளைத் தனித்தனியாக அப்பிள்ளை சொல்ல முயலும்.

கா | கா | இம் - காகம்
பா | டா | இம் - படம்
ஆ | ணீ | இல் - அணில்
ஆ | இம் | மா - அம்மா

என்றவாறு அத்தகைய பிள்ளையின் பாடம் ஒலிக்கப்படும், இப்பிள்ளைக்கு நெடில்களையும் குறில்களையும் வேறு பிரித்தறியப் பயிற்றுவது அந்தக் கட்டத்திலே மிகவும் கடினம். எங்கே அரவு(ர) போடவேண்டும், எங்கே போடக் கூடாது என்று சரியாகப் படிப்பித்து முடிப்பது மிகவும் சிரமமான காரியம். ஏன் இந்தக் குழப்பம் உண்டாகிறது?

பேச்சோசையில், எழுத்துகள் தனியாக வருவது மிகவும் குறைவு. அனேகமாக அவை சேர்ந்தே வருகின்றன. சேர்ந்து வருவதே எழுத்துகளின் இயல்பு. அப்படிப்பட்ட எழுத்துகளைத் தனித்தனியாக்கி அழுத்தம் கொடுத்து ஊன்றி உச்சரிக்க முயலும்போது அவை இயல்பு

கெட்டுப் பிறழ்ந்து போகின்றன. குறில்களும் நெடில்களைப் போலவே இழுத்து ஒலிக்கப்படுகின்றன. மெய்யெழுத்துகளுக்கு முன்னால் ஒரு சிறிய இகரம் அல்லது உகரம் அல்லது இவை இரண்டுக்கும் இடைப்பட்ட ஓர் ஒலி வந்து புகுந்துகொள்ளுகிறது. அதனாலேதான் 'அணில்' என்பது 'ஆ | ணீ | இல்' ஆகிறது. இயல்பான பேச்சில் ஒருங்குகூடி வரும் ஒலிகளை ஊன்றி அழுத்திப் பிரிக்க முயலும்போது, அங்கு மிகையான சில உயிரொலிகள் புகுந்து கொள்ளுகின்றன. இதனால், பேச்சோசை திரிபடைந்து விடுகிறது. திரு வி. க., திருவிக்க ஆகிரார்; ம. பொ. சி., மாப்போசி ஆகிரார். இ. பொ. ச., ஈப்போச ஆகிறது.

தனித்து நிற்கும் சமயத்திலும் இயல்பு கெடாமல் அப்படியே நிற்கும் எழுத்துகளும் உண்டா? உண்டு. அவையே நெடில்கள்.

'பாடாதே' என்ற சொல்லை எழுத்துக் கூட்டிப்பாருங்கள். பா-டா-தே என்று தான் அது வரும். எந்த வித மாற்றமோ திரிபோ இங்கு இல்லை. தனித்து நின்றும் இயல்பு கெடாமல் ஒலிக்கப்படும் தன்மை நெடில் எழுத்துகளுக்கு மட்டுமே உண்டு. அதனாலே தான் போலும் தமிழிலுள்ள ஒரெழுத்துச் சொற்கள் எல்லாமே நெடிய ஓசை உடையனவாக உள்ளன. தா, கா, போ, நீ, தீ, கோ என்று வரும் சொற்களை நோக்குக.

தனித்து நிற்க முயலுகையில், தன் இயல்பு பெரிதும் கெடுவது மெய்யெழுத்து. உயிர் எழுத்துகளை முன்னுக்கோ பின்னுக்கோ ஓட்டவைக்காவிட்டால், அந்த மெய்யெழுத்துகளை உச்சரிப்பதே மிகவும் சிரமமாகி விடுகிறது. பேச்சோசையில் மெய்யெழுத்துக்களின் தனியாண்மை அப்படிப்பட்டது.

தனித்து நின்று ஊன்றி ஒலிக்கப்படுகையில், தன்னியல்பை ஓரளவுக்கு இழந்து விடும் தன்மை குறிலுக்கு உண்டு என்று மேலே கண்டோம். மற்றெல்லா வகையிலும் மாறாவிடினும், குறில் நெடிலாக நீட்சி பெற்று விடுகிறது.

ஆக, பேச்சோசைக் கூறுகளில், தனித்து நிற்கையிலும் அதாவது ஊன்றி அழுத்தப்படுகையிலும் தம் இயல்பான ஒலி கெடாமல் நிற்க வல்ல ஆகக்குறைந்த ஓசை அலகே, அசை என்று நாம் வைத்துக் கொள்ளலாம்.

இனி, நேர், நிரை என்ற மாகுபாடு என்ன அடிப்படையில் எழுதினது என்று காண்போம்.

பின்வரும் சொற்களைக் கவனியுங்கள்:

பா | டா | தே — அர | கர | சிவ
 அய் | யோ — தடை | விடை
 கார் — லொறி

சீ | சீ | நீ | போ — சுவை | நிறை | கனி | மொழி
 ஒவ்வொரு சோடியிலும் முதலில் வரும் சொற்கள் 'ஒட்டம்' மிகுந்தவையாக இருக்கின்றன. ஒவ்வொரு அசையும் நேரியவையாக, அசைப்பு இல்லாதவையாக, 'டங்' என்று ஒலிக்கின்றன. பின்னையவையோ ஒரு சிறு அசைப்பு உள்ளவையாக, அலைவு உள்ளவையாக, 'நிரைப்பு' உள்ளவையாக 'டனார்' என்று ஒலிக்கின்றன. கல்—கலீர் என்ற ஒலி பேதமே நேர்—நிரை என்ற ஒலிபேதமும் ஆகும். டும்—டும், கண்—கணீர், பட்—படார், தட்—தடால், சள்—சளார், கண்—கணி, பால்—பழம் என்பவற்றில் வரும் ஒலி பேதமே, நேர்—நிரை என்ற பேதமும் ஆகும். இங்கு, நிரையசைகளின் முதலாவது அங்கமாக வரும் குறில் எழுத்துகள் அதிக அழுத்தம் பெற்றுத் தனித்தன்மை உடையன ஆவதில்லை. இலேசாக மிகச் சிறு பொழுதுக்கே ஒலிக்கப்படுகின்றன என்பதை நாம் கவனித்தல் வேண்டும். இந்த முன்னிலைக் குறில்கள் தனித்த வாழ்வு இல்லாதன ஆதலால், இவை நிறைந்த அழுத்தம் பெற்று நன்கு ஊன்றி உச்சரிக்கப்படுவனவாகிய நேர் அசைகளின் முகப்பிலே ஒட்டப்படுகின்றன எனலாம். எனவே ஒரு வகையிற் பார்க்கும்போது, நேரசைகள் ஊன்றி நின்று உச்சரிக்கத்தக்க மிக எளிய பேச்சோசைக் கூறுகள். இந்த நேரசையின் முகப்பிலே ஊன்றி உச்சரிப்பதற்குப் போதாத குறிலொன்றை ஒட்டிவைக்க நேர்ந்தால் அந்த நேரசையே நிரையசையாக மாறி விடும்.

உதாரணம்:

வா—நேரசை
 அவா—நிரையசை
 வல்—நேரசை
 அவல்—நிரையசை
 தேன்—நேரசை
 இதேன்—நிரையசை

தனிக்குறில்களை ஊன்றி உச்சரிக்கும்போது அவை நீண்டு விடுவதுடன் தம்மியல்பு கெட்டுவிடுவதால் (அரிவரிச் சிறுவன் கூறும் 'ஆணீ இல்' என்பதிற்போல்) அவை தனியாக நின்று அலகு பெருமல், தமக்குப் பின்னால் வரும் நேரசையுடன் ஒட்டிக்கொண்டு, நிரையசையாக மாறிவிடுகின்றன. இந்த நுட்பமே, தமிழோசையுணர்வின் மிக மிகப் பிரதானமான அம்சமாகும்.

பா—ஒலி ஓர்ந்—திட, நேர்—நிரை யே—உயிர்!

நேர்-நிரைப் பாகுபாட்டை உணர்ந்துகொண்ட நமக்கு, மிகுதியாக உள்ள யாப்பிலக்கணம் சிறுபிள்ளை விளையாட்டு.

நேரசைகளும், நிரையசைகளும், தனித்தும், இரண்டிரண்டாயும், மூன்று மூன்றாயும், (வெகு அருமையாக) நாலு நாலாயும் கூடிவரும்போது அவை சீர்கள் எனப்படும்.

உள்ளத்தில், உண்மையொளி, உண்டாயின், வாக்கினிலே, ஒளி யுண்டாகும்—இவையெல்லாம் சீர்கள்.

உள் | ளத் | தில், உண் | மையொ | ளி, உண் | டா | யின், வாக்கினி | லே, ஒளி | யுண், டா | கும்—என்றவாறு இந்தச் சீர்களை அசைகளாகப் பிரிக்கலாம். (இங்கு ‘மை’ குறில்போன்று கணிக்கப்பட்டது)

நேர் | நேர் | நேர், நேர் | நிரை | நேர், நேர் | நேர் | நேர், நேர் | நிரை | நேர், நிரை | நேர், நேர் | நேர்—என்றவாறு மேற்படி சீர்களில் உள்ள அசைகளை இனங்காணலாம்.

நேர், நிரை என்ற இரு வகை அசைகளின் சேர்மானங்களாலும், வரிசை மாற்றங்களாலும் கிடைக்கும் சீர்களை ஒருங்கே இணைத்து வருவன அடிகள்; அடிகள் பலவற்றை இணைக்க வருவதே செய்யுள்—பாட்டு.

இந்த விதமாக இலக்கணகாரர், எழுத்துகளிலே ஆரம்பித்து, செய்யுள் அமையும் விதத்தை விளக்குவார்கள். இது அணுக்களிலிருந்து தொடங்கி, அகிலத்தின் அமைப்பை விளக்குவதற்கு நிகராகும். ஆனால் அணுக்கள் எவ்வாறு அறியப்பட்டன? அகிலத்தின் ஒரு பகுதியைப் பகுத்தாய்ந்து பரிசோதனைகள் செய்து சுட்டிய அறிவே அணுவிடம் எங்களை இட்டுச் சென்றது. அதே போல முழுச்செய்யுள்களை எடுத்துப் பகுப்பாய்வு நடத்திச் சென்றால், நாங்கள் அடி, சீர், அசை, எழுத்து என்ற ஒவ்வொன்றுபற்றியும் படிப்படியாக உணரலாம். செய்யுளல்லாத வெறும் பேச்சுப் பகுதி ஒன்றையும், செய்யுளொன்றையும் எடுத்து நோக்கினால், இவை இரண்டுக்குமிடையே உள்ள வித்தியாசங்களையும் நாம் கிரகித்துக் கொள்ளலாம்.

“உள்ளத்தில் உண்மை ஒளி உண்டாயின்

வாக்கினிலே ஒளி உண்டாகும்.

வெள்ளத்தின் பெருக்கைப்போல் கலைப்பெருக்கும்

கவிப்பெருக்கும் மேலுமாயின்

பள்ளத்தில் வீழ்ந்திருக்கும் குருடரெலாம்

விழிபெற்றுப் பதவி சேர்வார்

தெள்ளுற்ற தமிழுதின் கவை கண்டார்

இங்கமரர் சிறப்புக் கண்டார்.”

இந்தப் பாரதி பாட்டைச் செய்யுளுக்கு உதாரணமாக எடுப்போம். செய்யுளையும், வசனப்பகுதியொன்றையும் மீண்டும் மீண்டும் வாசித்துப் பார்ப்போம். வசனத்தை வாசித்தாலென்ன, செய்யுளை வாசித்தாலென்ன அந்த ஓசை இடையீட்டில்லாது தொடர்ச்சியாக ஓடிச் செல்லவில்லை. சில சில இடங்களில், நாங்கள் சற்று நேரம் நிற்கிறோம்; மெளனம் சாதிக்கிறோம்.

“கலந்துரையாடல் நடைபெறும் நேரமும் இடமும்|||பின்னர் அறிவிக்கப்படுவதோடு ||| தேதியும் உறுதி செய்யப்படும் |||”

இங்கு ||| என்று குறித்த இடங்களிலே தரிப்புகள் இடம் பெறுகின்றன. வசனத்தின் கருத்துக்கு ஏற்ப இந்தத் தரிப்புகள் அல்லது நிற்புகள் வருகின்றன. அனேகமாக வாக்கியம் முடிவடையும் போதும் ஒருங்கே கொண்டுகூட்டிப் பொருள்கொள்ளத்தக்க வாக்கியக் கூறுகள் முடியும் போதும் இந்த நிற்புகள் இடம் பெறுகின்றன.

செய்யுளில், ஒளியுண்டாகும் |||, பதவி சேர்வார் |||, சிறப்புக் கண்டார் ||| என்ற இடங்களில் மேற்சொன்னவை போன்ற நிற்புகள் வருகின்றன. இவையெல்லாம் வாக்கிய முடிவில் வருகின்றன.

பரும்படியாகப் பார்க்கும் போது, வசனத்தில் வாக்கியக் கூறுகளின் முடிவில் வருவன போன்ற நிற்புகளே, செய்யுளில் அடிகளின் இறுதியில் வருகின்றன எனலாம். இவற்றைப் பெருநிற்புகள் என்று கூறுவோம்.

இனி, வாக்கியத்தில் இடம் பெறும் ஒவ்வொரு சொல்லின் இறுதியிலும் இன்னொரு வகையான நிற்புகள் உண்டு.

“கலந்துரை || யாடல் || நடைபெறும் || நேரமும் || இடமும் ||| பின்னர் || அறிவிக்கப் || படுவதோடு ||| தேதியும் || உறுதி || செய்யப்படும்|||” — என்று வருவதில், இரு கீறுகளாற் பிரித்துக் காட்டப்படுவன, இந்த இரண்டாது வகை நிற்புகள். இவற்றைச் சிறு நிற்புகள் என்று கூறுவோம்.

வசனத்திற் சொல்லுக்குச் சொல்வரும் சிறு நிற்புகள் போன்று, செய்யுளில் வரும் சிறு நிற்புகளே, சீருக்குச் சீர் ஏற்படும் இடைவெளிகள் என்று கூறலாம்.

நம் செய்யுளைப் பொறுத்தவரை அது பின்வருமாறு அமையும்.

உள்ளத்தில் || உண்மையொளி || உண்டாயின் ||
 வாக்கினிலே || ஒளியுண் || டாகும் ||
 வெள்ளத்தின் || பெருக்கைப்போல் || கலைப்பெருக்கும்
 கவிப்பெருக்கும் || மேவு || மாயின் ||
 பள்ளத்தில் || வீழ்ந்திருக்கும் || குருடரெல்லாம் ||
 விழிபெற்றுப் || பதவி || சேர்வார் ||
 தெள்ளுற்ற || தமிழமுதின் || சுவைகண்டார் ||
 இங்கமரர் || சிறப்புக் || கண்டார் ||

இச்செய்யுளில், இயற்கையான பேச்சோரைக்கு மாறாக இரண்டு இடங்களிலே நிற்புகள் விழுந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். “மேவுமாயின்” என்ற சொல், இடையிலே சிறு நிற்பு எதுவும் இல்லாமல், ஒருமித்து, ஒரு சொல்போல வருவதுதான் இயல்பு. ஆனால் ஒரு பொதுத் திட்டத்துக்கமையச் செய்யுளின் ஒசைப்படம் எம் மனச்செவியிலே படிந்து விட்டிருப்பதால், அந்தத் திட்டப்படி ஈரசைச் சீர்கள் இரண்டாக மே | வு || மா | யின் || என்று நிற்கிறது அந்தச் சொல். மே | வுமா | யின் — நேர் நிரை நேர் என்று அலகிடுவதற்கும் இடம் உண்டு. ஆனால், இந்தச் செய்யுளின் பொதுத் திட்டப்படி ஒவ்வோர் அடியிலும் ஆறு சீர்கள் உண்டு; அவற்றில் முதல் நாலும் நேரசையில் முடியும் மூவசைச் சீர்கள்; ஐந்தாவது சீர் நேரசையில் முடியும் ஈரசைச்சீர்; இறுதிச்சீர் நேர்நேர் என்னும் ஈரசைகளைக் கொண்டது. இந்தப் பரும்படியான பொதுத் திட்டத்துக்கு அமைய, ‘மேவுமாயின்’ என்ற சொல் நேர் | நிரை | நேர் என்று ஒரு மூவசைச் சீராக நில்லாமல், நேர்நேர் || நேர்நேர் என்று இரண்டு ஈரசைச் சீர்களாக நிற்கிறது. சொற்களின் கருத்துப்படியாகவுள்ள இயல்பான கொண்டு கூட்டுக்கு மேலாக, வேறொரு பொதுத்திட்டத்துக்கு அமைந்த பெரு நிற்புகளும் சிறு நிற்புகளும் செய்யுளில் உண்டு எனலாம். இந்தப் பொதுத்திட்டம் பல படிகளில் அமைந்தது. ஒவ்வொரு படிநிலையிலும் ஒரு புறத்தில் இடக்கமும் மறு புறத்தில் நெகிழ்ச்சியும் இத்திட்டத்துக்கு உண்டு.

விருத்தங்கள் எல்லாம் நாலடி கொண்டன. ஓரடி உடையதாகவோ, பதினெட்டு அடி உடையதாகவோ விருத்தம் இருக்காது. இந்த விதத்தில், விருத்தங்கள் நாலடி உடையன என்ற விதி இறுக்கம் உடையது. ஆனால், ஓரடி மேல் வைப்பு, ஈரடி மேல் வைப்பு என்ற பெயரில், 5 அல்லது 6 அடிகளிலும் விருத்தங்கள் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த வகையில் இங்கு நெகிழ்ச்சி உண்டு.

‘உள்ளத்தில்’ என்று தொடங்கும் வகையான விருத்தத்தில் ஒவ்வோர் அடியிலும் ஆறுசீர் உண்டு. ஆறு என்ற வரையறை இறுக்கமானது. ஆனால் இவற்றிற் சில மூன்று அசை உடையன வாக இருக்க

கலாம்; சில இரண்டு அசை உடையனவாக இருக்கலாம் — இது நெகிழ்ச்சி. முதல் நான்கு சீர்களுமே மூவசைச் சீர்கள்; இந்த வரையறை இறுக்கமானது; பின்னைய இரண்டு சீர்களும் ஈரசைச் சீர்கள்; இந்த வரையறையும் இறுக்கமானது தான். ஆனால் இச்சீர்களில் வரும் அசைகள் எல்லாமே நேரசைகளாக வர வேண்டியதில்லை. முந்திய சீரின் முதலாம் அசை நேராகவும் வரலாம், நிரையாகவும் வரலாம்—இது நெகிழ்ச்சி. இச் செய்யுளில் வரும் சீர்கள் எல்லாம் நேரசையிலே முடிதல் வேண்டும். இது இறுக்கம்; முதல் ஐந்து சீர்களில், ஈற்றசை தவிர்த்த மற்றவை நேராகவும் வரலாம்; நிரையாகவும் வரலாம்—இது நெகிழ்ச்சி.

ஆகவே ஒரு புறம் இறுக்கமும், மறுபுறம் நெகிழ்ச்சியும் கொண்டு பல்வேறு படிநிலை வரையறைகளாலான ஒரு பொதுத்திட்டத்திலே செய்யுள்களின் ஓசை அமைகிறது எனலாம். இந்த இறுக்கத்தையும் நெகிழ்ச்சியையும் தக்கவாறு கையாண்டு செப்பம் செய்வதனால், சொற்களின் இயல்பான பேச்சோசைக்கும், அவற்றின் செய்யுளோசைக்குமிடையில், தொய்வுகளையும், நெருக்கங்களையும் ஒரு கவிஞன் உண்டாக்குகிறான். இந்தத் தொய்வுகளும் நெருக்கங்களும் சொற்பொருளுடன் சங்கமிக்கும்போதே கவிதைக் கலை பிறப்பெடுக்கிறது. இதுவே தமிழ்ச் செய்யுளோசையின் அடிப்படை ஆகும்.

IV

இதுகாறும் கூறியவற்றிலிருந்து, செய்யுள் என்பது அடி வரையறையும், சீர் வரையறையும், அசை வரையறையும் உள்ளவை என்பதும், இந்த வரையறைகள் நெகிழ்ச்சி உடையவை என்பதும் விளங்கும். தமிழ் யாப்பின் வரலாற்றை எடுத்து நோக்கும்போது, பழங்காலத்துச் செய்யுள்கள் நெகிழ்ச்சி மிக்கவை என்பதும் பிற்காலத்துச் செய்யுள் வகை நெகிழ்ச்சி குறைந்து, இறுக்கம் மிக்கவை என்பதும் தெரிய வருகும்.

மூன்று உதாரணங்கள் தந்து இந்த உண்மையை விளக்குவோம்.

1. யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ? -
எந்தையும் நுந்தையும் எவ்வழிக் கேளிர்?
யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும்?
செம்புலப் பெயல் நீர் போல
அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே.

2. தண்டலை மயில்கள் ஆடத்
தாமரை விளக்கம் தாங்கக்
கொண்டல்கள் முழுவின் ஏங்கக்
குவளை கண் விழித்து நோக்கத்

தெண்டிரை எழினி காட்டத்
தேம்பிழி மகர யாழின்
வண்டுகள் இனிது பாட
மருதம் வீற்றிருக்கும் மாதோ.

3.

சமய நித்திய கரும மற்றனர்
தயவு மற்றனர் சுயநலம்
சுமையவுற்றனர் சுருதி சொற்றிடு
மவையை விட்டனர் முதியவர்
எமைநி கர்த்திலர் அவர்க ளுக்கெவை
தெரியு மிப்புது முறையெனத்
தமை மிதித்தனர் இறைய ருட்பெறு
தகவு மற்றனர் குமரரே.

முதலாவதாக உள்ளது சங்ககாலம் எனப்படும் சான்றோர் காலத்துச் செய்யுள். இரண்டாவதாக உள்ளது கம்பராமாயணத்துச் செய்யுள். மூன்றாவதாக உள்ளது சந்தக்கவிமணி என்று புகழ் பெற்ற புலவர் சின்னையா அவர்களின் இக்காலச் செய்யுள். காலப் போக்கிலே தமிழ்ச் செய்யுளோசையின் நெகிழ்ச்சி குறைவதையும், இறுக்கம் அதிகரிப்பதையும் நாம் காண்கிறோம்.

நமக்குக் கிடைக்கும் செய்யுள்களில் மிகவும் பழையவை அகவல்களாகவும், கலிப்பாட்டுகளாகவும் உள்ளன. இவற்றின் இலக்கணம் மிக மிக எளியது; நெகிழ்ச்சியுடையது. பெரும்பாலும் ஈரசைச் சீர்கள் நான்கைக் கொண்ட பல அடிகளை உடையது அகவல்; பெரும்பாலும் மூவசைச்சீர்கள் நான்கைக் கொண்ட பல அடிகளை உடையது கலிப்பாட்டு. இப்பழைய செய்யுள்களில் எதுகை மோனைகள் பற்றிய திட்டவட்டமான வரையறுப்புகள் எவையும் இல்லை. அதிக பட்ச சுயாதீனமான இயக்கம் உடையவை இப்பழைய செய்யுள்கள்.

காவிய காலத்து விருத்தங்களில், இறுக்கம் சற்றே அதிகம் ஆகிறது. நாலு அடிகளில் அவை அமைய வேண்டும். ஒவ்வோர் அடியிலும் இத்தனை சீர்கள் வேண்டும் என்ற வரையறை உண்டு, இவை இன்ன இன்ன வகையான அசைகளைக்கொண்டு அமைதல் வேண்டும் என்ற திட்டமும் உண்டு. ஆனால் இங்கும் ஓரளவுக்கு நெகிழ்ச்சி இருக்கவே செய்கிறது. தாமரை (நேர் நிரை) என்ற சீருக்குச் சமமானமாக குவளைகண் (நிரைநிரை) என்ற சீர் இடம் பெறுகிறது. இடைக்காலத்து விருத்தங்களில், நிரை அசைக்கு ஈடாக நேர் அசையும். அடுதலை மாறியும் வருதல் சில இடங்களில் அனுமதிக்கப்படுவதைப் பார்க்கிறோம்.

ஆனால் அருணகிரிநாதரின் கைகளில் உச்ச தசையை எய்திய சந்தப் பாக்களில், நேரும் நிரையும் பதிவிட இயலாதனவாக மாறி விடுகின்றன. அல்லாமலும், வல்லொற்று, மெல்லொற்று, இடையொற்று என்பனவும் பதிவிடப்பட இயலாத அளவுக்குத் தனியாண்மை பெற்று விடுகின்றன.

“இசைந்த ஏறும் கரியுரி போர்வையும் எழில் நீறும் இலங்கு நூலும் புலியதள் ஆடையும் மழுமானும்” என்ற அடிகளில் வரும் பரிபூரணமான ‘சமச்சீரை’ அவதானியுங்கள்.

‘கரியுரி’ என்பதற்கு ஈடாக ‘புலியதள்’ என்பதே வர முடியும். ‘புலித் தோல்’ வர முடியாது.

‘இசைந்த’ என்பதற்கு ஈடாக ‘இலங்கு’ என்பதே வர முடியும். ‘இணைத்த’ வர முடியாது.

புலவர் சின்னையாவின் பரட்டை எடுத்துக் கொண்டால், சமய — தயவு — சுமைய — மலையை — எமைநி — தெரியு — தகவு என்ற சர்வசமனான சீர்களைப் பார்க்கிறோம். மேலும், மற்றனர் — சொற்றிடு — ஞக்கெவை — ருட்பெறு எனவும் சீர்கள் சர்வசமனாக வருவதைப் பார்க்கிறோம்.

ஆகவே தான், பாக்கள் —> பாவினங்கள் —> சந்தக்கவிகள் என்ற வளர்ச்சி, ஓசை இறுக்கத்தின் வளர்ச்சியாக உள்ளது. இறுக்கமான ஓசை வரையறைக்குள் எழுதுகிறவர்கள் திரிசொற்களையும் வட சொற்களையும் பழஞ்சொற்களையும் ஓசையின் பொருட்டுத் தஞ்சம் அடைகிறார்கள். அதனால், அவர்களின் செய்யுள்கள் எளிமையை இழந்து விடுகின்றன. அல்லாமலும் அவர்களது கவிதைகளில், பொருளுக்கேற்ற சொல்லோசை வந்து அமைவதற்குப் பதிலாக, சந்தத்துக் கேற்ற பொருள்வைப்பு முறையும் தவிர்க்க இயலாத வகையில் இடம் பெறுகிறது. அதாவது கவிதையின் உரிப்பொருள் தனது முக்கியத்துவத்தை இழந்து விட, சந்தமும் செய்யுளோசையுமே முதலிடத்தைப் பெற்று விடுகின்றன. இந்த நிலைமையில் கவிதைக்கலை மொழியாற்றல் அதிகம் இல்லாதவர்களின் கையிலே மிகச் சீரிழிவான தரத்துக்கு இறங்கி விடுகிறது.

இவ்வகையான சீரிழிவை மறுத்து எழுந்த எதிர்ச்செயலின் விளைவுதான் புதுக்கவிதை. அந்த மறுப்பு — சந்த இறுக்கத்துக்கு எதிராக எழுந்த மறுப்பு — அதி தீவிரமாகி இறுதி அந்தலை வரைக்கும் செல்லும் போது ஓசை ஒடிசை குப்பைகளாகிய புதுக்கவிதைகள் எமக்குக் கிடைக்கின்றன,

“காலமோ கற்கண்டு
 கோலமோ பொன்வண்டு
 மதி தவழும் நீல வானம்
 கண்டுமகிழ நின் முகவிலாசம்
 இருட்குகையில் கண்வளரும் திருமகன்
 ஷெளரியிருட்டில் ஒளிக்கக்கி களிதுள்ள வருவதுண்டு”

இந்தப் புதுக்கவிதையின் (எழுத்து, பிப்ரவரி 62) ஓசையை ஆராய்
 வோம். எல்லாரும் வசதியாகவும் சுவையாகவும் விளங்கிக்கொள்ளும்
 பொருட்டு, நேர் அசைகளை ‘கல்’ என்றும் நிரையசைகளை ‘கலீர்’
 என்றும் குறிப்போம். அப்போது இப்புதுக்கவிதை பின்வருமாறு வரும்:

கல் கலீர் | கல் கல் கல்
 கல் கலீர் | கல் கல் கல்
 கலீர் கலீர் கல் | கல் கல் | கல் கல்
 கல் கல் | கலீர் கலீர் | கலீர் கலீர் கல்
 கலீர் கலீர் கல் | கல் கலீர் கல் | கலீர் கலீர்
 கலீர் கலீர் கல் | கலீர் கல் கல் | கலீர் கல் கல் | கலீர் கலீர் கல்

இந்த ஓசைத் திட்டம் எவ்வளவு சிக்கலானது! இதில் இரு சீர்
 அடிகள் இரண்டு; முச்சீர் அடிகள் மூன்று; நாற்சீர் அடி ஒன்று;
 ஆறே ஆறு அடிகளுக்குள் மூன்று விகற்பங்கள். அது மட்டுமா? ஒவ்
 வோர் அடியிலும் எத்தனை சீர்கள் அமைந்து கிடக்கின்றன என்று
 பார்த்தால், அதிலும் ஓர் ஒழுங்கைக் காணோம். ஈரசைச் சீரை ‘2’
 என்றும் மூவசைச் சீரை ‘3’ என்றும் குறிப்போமானால், மேற்
 சொன்ன புதுக்கவிதை இப்படி வரும்.

2 | 3
 2 | 3
 3 | 2 | 2
 2 | 2 | 3
 3 | 3 | 3
 3 | 3 | 3 | 3

முதல் இரண்டு அடிகளைத் தவிர மற்றைய அடி ஒவ்வொன்றும் ஒவ்
 வொரு விதமானவை. சீரின் வகையைப் பொறுத்தவரை ஆறே ஆறு
 அடிகளுக்குள் ஐந்து விகற்பங்கள். இச்சிறிய ஓசைப் பகுதிக்குள் இத்
 தனை பல விகற்பங்கள் வரும்போது, இங்கு ஓசை ஒழுங்கினை எப்
 படிக் காணலாம்? அப்படி ஓர் ஓசை ஒழுங்கும் உருவமும் உண்டு
 என்று சாதிக்க நினைத்தாலும் அது மிகவும் சிக்கலான உருவமே ஆகும்.

மற்றுமொரு புதுக்கவிதையைப் பார்க்கலாம்.

“சப்ளாக் கட்டைகளின்
சங்கீதத்தில்
பரமாத்மாவைப் பாடும்
பாவாத்மாக்களே!
உங்கள் பாடலில்
இந்த ஜீவாத்மாக்களை
என்றாவது
நீங்கள் நினைத்ததுண்டா?
நீங்கள்
பாவாத்மாக்களே”

முன்பு போல் இதை அலகிட, பின்வருமாறு வரும்

கல் கல் | கல் கலீர் கல்
கல் கல் கல் கல்
கலீர் கல் கல் கல் | கல் கல்
கல் கல் கல் கல்
கல் கல் | கல் கலீர்
கல் கல் | கல் கல் கல் கலீர்
கல் கல் கலீர்
கல் கல் | கலீர் கலீர் கல்
கல் கல்
கல் கல் கல் கல்.

இதில் வரும் பத்து அடிகளில் இரு சீர் அடிகள் ஐந்து; ஒரு சீர் அடிகள் ஐந்து. அடிதோறும் வரும் சீர்களின் எண்ணிக்கையைப் பொறுத்த வரை ஒன்பது விகற்பங்கள் மாறி மாறி வருகின்றன. முன்பு போல ஈரசைச் சீர்களை ‘2’ எனவும், மூவசைச் சீரை ‘3’ எனவும், நாலசைச் சீரை ‘4’ எனவும் குறித்தால், மேற்படி புதுக்கவிதையின் ஓசையொழுங்குத் திட்டம் பின்வருமாறு வரும்.

2 | 3

4

4 | 2

4

2 | 2

2 | 4

2 | 3

2

4

இங்கு முதலாம் அடியும் ஏழாம் அடியும் ஒரே வகையின. இரண்டாம் அடியும் நாலாம் அடியும், பத்தாம் அடியும் ஒரே வகையின. மற்றவை அனைத்தும் வெவ்வேறு வகையின. அடிகளின் அசைவகை அமைப்பை நோக்கும்போது பத்து அடிகளுக்கும் பத்து விகற்பங்கள் உள்ளன. இச்சிறிய ஓசைப்பகுதிக்குள் இத்தனை பல விகற்பங்கள் வரும் போது, இங்கும் ஓசை ஒழுங்கு இருப்பதற்குக் கொள்ளல் இயலாது அல்லவா? அப்படி ஓசை ஒழுங்கும் உருவமும் உண்டு என்று சாதிக்க நினைத்தாலும் முந்திய புதுக்கவிதையிற் போன்றே அது மிகவும் சிக்கலான உருவம் ஆகும்.

ஒரு கடுதாசியை எடுத்துக் கசக்கி எறிந்தால், அதற்கும் ஓர் உருவம் இருக்கவே செய்யும். ஆனால் கலைரீதியிலும் கணிதரீதியிலும் கூட அதனை நாம் ஓர் உருவம் என்று கணிப்பதில்லை. கணிதத்தில், கோளம், கூம்பு, கூம்பகம், அரியம், பன்முகி முதலானவற்றையே குறிப்பிடத்தக்க உருவங்களாகக் கருதுகிறோம். ஏனெனில், இவையே எளிமையானவை. கலையிலும் இவற்றோடு பெரிதும் ஒப்புமையுடைய சேர்மானங்களையே உருவ அமைதி உடையன என்று கொள்கிறோம். சிற்பத்திலும், ஓவியத்திலும் எளிமையான உருவக் கூறுகளின் எளிமையான சேர்மானங்களே 'உருவம்' என்று விதந்து பேசப்படுவன ஆகும். கசக்கி எறிந்த கடுதாசி சிற்பம் ஆவதில்லை: கற்குவியலிற் கிடக்கும் சகல கல்லுகளும் சிற்பங்கள் என்று கணிக்கப்படுவதில்லை.

இவற்றைப் போல்வதே கவிதைகளில் வரும் ஓசையுருவமும். எளிமையான சில வரையறைகள் கொண்ட உருவங்களே கவிதைக்கும் ஏற்றவை ஆகும். பன்னூற்றுக் கணக்கான செய்யுள்வகைகள் தமிழில் உள்ளனவாயினும், ஒரு சில வகைச் செய்யுள்கள் கவிஞர் பலரால் விரும்பப்படுவதற்கு இதுவே காரணம். பன்னூற்றுக் கணக்கான பட்சண பலகார வகைகள் உள்ளனவாயினும், சோறும் கறியுமே நமது நிரந்தர பேருண்டியாக அமைவது போன்ற நிலைமை இது.

பொருளும், சொல்லும் எளிமையாய் இருப்பதே சிறப்பு என்று அடிக்கடி பலரும் சொல்வதை நாம் இன்று கேள்விப்படுகிறோம். அதே போன்று, ஓசையமைப்பிலும் எளிமை வேண்டும் அல்லவோ? அத்தகைய எளிமையான ஓசையுருவங்களை அமைப்பதே நவீன கவிஞர்களின் பணி ஆதல் வேண்டும். ஆனால், எங்களுடைய புதுக்கவிதைகளின் ஓசையுருவம் எளிமையாக இருப்பதற்குப் பதிலாக மிகவும் சிக்கலாக மாறி வருகிறது. இதுவே புதுக்கவிதைகளின் மிகப்பெரிய பலவீனம் ஆகும்.

ஒலியடிமைத் தனத்தினை மறுக்க எழுந்த புதுக்கவிதை வடிவங்கள் குனிய எதிர்மறைக் குழாம்பல்களாக மறு அந்தலேக்குச் சென்று விட்டன. சகிக்கக் கூடிய ஓசையமைதி உடைய புதுக்கவிதைகள், நெகிழ்ச்சி மிகுந்த எளிமையான செய்யுள்களாகிய அகவல்களையும், கலிப்பாட்டையும் மிகவும் ஒத்துள்ளன. அதாவது ஒன்றில், பெரும்பாலும் ஈரசைச்சீர் கொண்டனவாகவோ, அல்லது பெரும்பாலும் மூவசைச் சீர் கொண்டனவாகவோ அவை உள்ளன. அப்படி இல்லாமல் ஏறத்தாழச் சம அளவிலே ஈரசைச் சீர்களையும் மூவசைச் சீர்களையும் எழுந்தமானமாகக் கலந்து ஆக்கிய செய்யுள்கள் படுமோசமான ஓசைக் குழாம்பல்களாக உள்ளன. இவை தமிழ்க் கவிதையின் பிரதான ஓட்டத்துடன் ஓட்டிச் செல்ல இயலாது அந்தரித்து நின்று தவிக்கின்றன.

V

இந்த அந்தரிப்புக்குக் காரணமாயுள்ளது ஓசையொடிசலின் கரகரப்பை உணரமுடியாத அசமந்தர்களாகப் 'புதுக்கவிஞர்கள்' இருப்பதாகும். இந்த வகையில் இவர்கள் தமிழோசைக்கும், தமிழுக்கும் அன்னியர்களாகவே உள்ளனர். இதனைத்தவிர, இந்தப் புதுக்கவிதைக்காரர்கள் கையாளும் கவிதைப் பொருள்களும் அன்னியமாக உள்ளன. புதுக்கவிஞர்களிடம் உள்ள பிரதான குறைபாடு இந்த 'உள்ளடக்க-அன்னியத்தன்மை' ஆகும். இது மிக அடிப்படையானது. ஆகையால், இதனை நாம் ஊன்றி நோக்குதல் வேண்டும்.

மேற்சொன்ன 'உள்ளடக்க - அன்னியத்தன்மை' கவிதைகளுக்கு மட்டுமே உரியது அன்று. கதைகளிலும் இது தலைகாட்டுகிறது. புதியனவற்றை ஏற்றுக்கொள்வதற்கு ஓர் எதிர்ப்பு இன்று தமிழர்களிடையே பரவலாகக் காணப்படுகிறது என்று மிகவும் கடுமையாக மனம் நொந்து கொள்ளும் ஒரு குழுவினர் இப்பொழுது தென்னகத்திலே தலையெடுத்துள்ளனர். இவர்கள் மேற்குலகின் சாதனைகளைப் பிடுங்கி வந்து இங்கும் நாட்டி விடுவதில் அதிக நாட்டம் படைத்தவர்கள். இவர்களில் ஒருவர் இந்திரா பார்த்தசாரதி. அவர் எழுதுகிறார், பின்வருவாறு:

“தற்காலத்தில் மேல் நாடுகளில் நாம் காண்கின்ற நம்பிக்கையின்மையும், ஏமாற்றமும், மரபு எதிர்ப்புணர்ச்சியும், ஓர் ஒதுங்கிய தன்மையும்..... நம் நாட்டுச் சித்தர் பாடல்களிலே பார்க்கிறோம்.” (கசடதபற-ஜூலை 1971.)

சித்தர் மரபைப் புரிந்து கொண்டு இக்காலத்து எழுத்தாளர்கள் இலக்கியம் சமைக்க வேண்டும் என்பது இந்திரா பார்த்தசாரதியின் விருப்பம். அப்படி எழுத்தாளர்கள் செய்யவில்லையே என்பது அவருடைய ஏக்கம். அதாவது, மேல் நாட்டிலே காணப்படும் நம்பிக்கை

யின்மை, ஏமாற்றம், ஒதுங்கிய தன்மை என்பவற்றை நாம் இங்கு இறக்குமதி செய்யவேண்டும். சித்தர் மரபை மேற்கோள் காட்டியாவது நாம் அவற்றை இறக்குமதி செய்ய வேண்டும். செய்து விட்டால், நம் இலக்கியத் தரங்கள் யாவும் உச்ச தசையை அடைந்து விடும். இது இந்திரா பார்த்தசாரதியின் கருத்து. இந்திரா பார்த்தசாரதி மட்டுமன்றி, புதுக்கவிதைக்காரர்கள் பலரும் இந்த ரீதியிலே தான் எண்ணுகிறார்கள். இலக்கியம் படைக்கும் படிப்பாளிகள், பொதுமக்களைவிட மேம்பட்டவர்கள்; உயரிய தரத்தினர்; பெரும்பான்மையான பொதுமக்கள் முழுமக்குகள்; உதவாக்கரைகள். ஆகவே இந்தப் பொதுமக்களின் வாழ்க்கைக் கூறுகளை இலக்கியப் படைப்பாளிகள் மறந்து விடவேண்டும்; ஒதுக்கி வைக்க வேண்டும்; புறக்கணிக்க வேண்டும். பதிலாக, மேல் நாட்டினரை ஒத்த நோக்கும் போக்கும் ஓரளவுக்கேனும் உடைய மேட்டுக்குடியினரின் ஒழுகலாறுகளை இலக்கியத்துக்குப் பொருளாக்க வேண்டும். அவர்களுடைய மன முறிவுகளையும், விரகத்திகளையும், ஏக்கங்களையும், மனநோய்களையும் நுட்பமாகச் சித்தரிக்க வேண்டும். அப்படிச் செய்து விட்டால், எங்கள் இலக்கியம் மேம்பட்டோங்கும். புதுக்கவிதைக் காரர்கள் பலரின் எண்ண ஒட்டம் மேற்கண்ட பாங்கிலே தான் சொல்லுகிறது. புதுக்கவிதைகள் பிற்போக்கானவையாக இருப்பதற்கு இவ்வகையான எண்ண ஒட்டமே காரணமாகும். அன்னியமான சமுதாய நிலைமைகளின் அடியாக எழும் அன்னியமான இரவல் உணர்வுகளை, அன்னியமான ஓசைக் குழாம்பல்களாகச் சிதற விடும்போது உண்டாகும் அன்னியமான புதுக்கவிதைகள், ஒரு சிலரின் வேடிக்கை வினோத விளையாட்டாகவே நின்று விடுகின்றன. பரந்த பொதுமக்களைச் சென்றடைந்து கணிசமான தாக்கத்தை உண்டாக்கும் வல்லமை அவற்றுக்கு இல்லை. அதனாலே தான் அவை தமிழ்க் கவிதைக் கலையின் ஆரோக்கியமான வளர்ச்சியைக் குறிப்பன ஆகா என்று ஒதுக்கவேண்டியுள்ளது.

புதுக்கவிதைகளின் விளைநிலமாக இருந்தது 'எழுத்து' என்ற சஞ்சிகை. சி. க. செல்லப்பா நடத்திய அச்சஞ்சிகையின் பழைய ஏடுகளைப் புரட்டிப்பார்த்தால், புதுக்கவிதைகளின் சிகரங்களை நாம் கண்டு கொள்ளலாம். அத்துடன் புதுக்கவிதைக்காகத் தீவிரமாக வக்காலத்து வாங்கிய தரும சிவராஜ், வெ. சாமிநாதன் என்போரின் வாதங்களையும் நாம் சந்திக்கலாம். இவர்களில் தரும சிவராஜ் இப்பொழுது ஒதுங்கிக் கொண்டுவிட்டார். வெ. சாமிநாதன் இப்பொழுதும் மும்முரமாக எழுத்துப்பணியிலே ஈடுபட்டிருக்கிறார். பல ஆண்டுகளுக்கு முன் அவர் 'பாடையும் வாழையும்' என்ற நெடியதொரு கட்டுரையை எழுதினார். அதிலிருந்து சில பகுதிகளை எடுத்துக் காட்டுவது, புதுக்கவிதை ஆக்கத்தை உந்திநிற்கும் ஆதார ஊக்கம் எது என்பதை அடையாளம் காட்டுவதற்கு உதவும்.

(1) “நம் சமுதாயம் கலையுணர்வு கொண்ட சமுதாயமாக, சிந்திக்கும் சமுதாயமாக என்றோ அழிந்து விட்டது! அல்லது அழிந்து வருகிறது. நோய்கண்ட மனிதன் தன் ரத்த பலத்தினாலேயே நோயினி ருந்து பிழைப்பதில்லை. பிறர் ரத்தமும் பென்விலின் இன்ஜெக் ஷனும் பயனளிப்பதில்லை என்றால், அவன் சாகக் கிடக்கும் மனிதன் தானே”

2. “சிந்தனை வளர்ச்சியுள்ள சமுதாயமாக நாம் என்றுமே வாழ்ந் ததில்லை. அது மட்டுமல்ல எந்தத் துறைகளில் நமது திறன் மலர்ச்சி பெற்றதோ அத்துறைகளில் அந்த மலர்ச்சி எத்தனை நூற்றாண்டுக் காலம் முன்போ வாடி வதங்கியும் விட்டது. புத்துணர்ச்சி பெறும், மீண்டும் வாழ்வு வரும் என்று நம்புவ தற்கு நமது கடந்த பல நூற்றாண்டுகளின் சாதனை, சரித்திரம், இன்றைய நமது மனப்போக்கு வாய்ப்பளிக்கவில்லை.”

3. “ஒருகால் மற்றவர்களுடனும், அவர்கள் காலத்தில் தான் வாழ் கிறோம் என்ற நினைப்பை ஊட்ட அவர்களைப் போன்ற வேஷத்தை நாமும் தரிக்கலாம். ஆனால் கலையுணர்வு கொண்ட சமுதாயமாக, புதிய சிந்தனைப் பாதைகளைத் தோற் றுவிக்கும் சமுதாயமாக நாம் என்றுமே வாழப்போகிறோமா? இக்குணங்கள் எம்மிடம் என்றோ அழிந்துவிட்டன”.

இந்த மேற்கோள்களிலிருந்து நாம் கற்றுக்கொள்வதென்ன? பிற நாட்டவர்கள் — குறிப்பாக மேல் நாட்டவர்கள் — சென்ற இரண்டு மூன்று நூற்றாண்டுகளில் எய்திய பல் துறை முன்னேற்றம் எம் எல் லாரையும் திறண வைக்கிறது; பிரமிக்கச் செய்கிறது. இந்தத் திறை லும் பிரமிப்பும் நியாயமானவையே; தக்க காரணங்களை அடி நிலையாக உடையனவே. அந்தப் பல் துறை வளர்ச்சியின் ஓர் அங்கமாகவே கலை இலக்கிய வளர்ச்சி உள்ளது. ஐரோப்பாவிலும், அமெரிக்காவி லும் ஏற்பட்ட இத்திடீர் விரிவு எம்மிடையே நிகழவில்லை. இதனால் மிகவும் மனம் நொந்து போகிறார்கள் சாமிநாதன் போன்றவர்கள். அந்த மன நோக்காடும் நியாயமானது தான். ஆனால் அந்த மன நோக்காடு தோல்வி மனப்பான்மையாகவும், நம்பிக்கை வரட்சியாக வும் இவர்களிடம் மாறிவிடுகிறது. மாறவே திடீர் வளர்ச்சிக்கு உள் ளான அன்னிய சமூகத்தார்களைப் போன்ற “வேஷத்தை நாமும் தரிக்கலாம்” என்று இவர்கள் நம்புகிறார்கள். இந்த இலக்கிய வேடம் ஒரு போலித் தோற்றத்தையே குறிக்கும். உண்மையான கலை இலக் கிய முன்னேற்றத்துக்கு இந்த வேடத்தரிப்பு படுபாதகமாகவே உள் ளது. இந்த வேடத்தரிப்பும் பொய்க்குரற் பேச்சும் களையப்படவேண் டும். எங்கள் கலை இலக்கிய முன்னேற்றத்துக்கு இதுவே முக்கிய முன் தேவையாகும்.

இன்னும் சிலர் எங்கோ சில நாடுகளில், எங்கோ சில சூழல்களில் நிகழ்ந்த இலக்கிய வளர்ச்சிக் கிரமத்தின்படியே எங்கள் வளர்ச்சிக் கிரமமும் இருக்கும் என்று மயங்குகிறார்கள். குறிப்பாக ரி. எஸ். எலியற், எஃப். ஆர். லீவிஸ், ஈஸ்ரா பவுண்டு ஆகியோரின் 'வாக்குகள்' இவர்களுக்கு வேதமாகும். ஆங்கிலத்தில் நாற்பத்தைந்து ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் நேர்ந்த மாற்றங்களைக் கூட எங்கள் தமிழர்கள் ஏற்றுக்கொள்ளத் தயங்குகிறார்களே என்பது இவர்களுடைய மனக்குறை. இந்த மனக்குறையின் விளைவாக, வேடதாரி இலக்கியங்களை இவர்கள் வரவேற்கிறார்கள். அவையே உன்னதமானவை என்றும் கொள்கிறார்கள்.

இந்த இடத்தில் நாம் ஓர் உண்மையை நினைவூட்டிக் கொள்வது நல்லது. இலக்கிய வரலாறு என்பதற்கு, மிகப் பொதுப்படையான தொரு வளர்ச்சி நெறி உண்டேயாயினும், நுணுக்க விபரங்களில் ஒவ்வொரு சமூகத்தாரின் இலக்கியமும் காலஇடச் சந்தர்ப்பங்களைப் பொறுத்துப் பெரிதும் வேறுபடும். மேற்குலகின் இலக்கிய வளர்ச்சி நெறியினின்றும் முற்றிலும் வேறுபட்ட ஒரு நெறியிலே கூட கிழக்குலகத்தாராகிய எங்கள் இலக்கிய வளர்ச்சி அமையலாம். எங்கள் அரசியல், பொருளியல், சமுதாய நிலைமைகளை நோக்குகையில் அவ்வாறு வேறுபட்டதொரு நெறியே இயல்பானதும் ஆகும். 'தொற்று நோய், ஏழ்மை, பணக்காரர் தொல்லை' சுரண்டல், தொழில் இல்லாமை, சூழ்ச்சியையும் வல்லரசுகளின் அதிகார இழுபறிகள், மறைமுகமான ஏகாதிபத்தியச் சூத்திரக் கயிறுகள்—இத்தனையும் மனிந்த எங்கள் வாழ்க்கையில் வேறு விதமான இலக்கிய நெறி உருவாவது தான் இயல்பாகும். எலியற்றையும் பவுண்டையும் எதிர்பார்த்துத் தவம் கிடப்பது வீண் செயலே அல்லவா? எமக்கேயுரிய புதிய இலக்கிய நெறியில், மேற்குலகின் சாதனைகளுக்கு ஈடாக நிற்கக் கூடிய சாதனைச் சிகரங்கள் முற்றிலும் சாத்தியமே. ஏன், அவற்றையும் மிஞ்சக்கூடிய மேம்பட்ட சாதனைகள் கூடச் சாத்தியமே. ஆகையால், கசப்படைந்து சோர்வெய்தும் தோல்வி மனப்பான்மையால் என்ன நயமும் எமக்குக் கிடைக்காது.

இதனை உணராத படித்த வர்க்கத்தினரே மூடுமந்திர பூடகப் புதிர்களைத் தமக்குள்ளே முணுமுணுத்துக் கொண்டு திருப்தியடைய நினைக்கிறார்கள். இந்த இடத்திலே ஒரு நாவல் நினைவு வருகிறது. Inside Mr. Enderby என்பதே அந்த நாவலின் பெயர். அதன் கதாநாயகன் ஒரு கவிஞன். அவன் சமுதாயத்தை விட்டு ஒதுங்கி இருந்து தன்னுடைய கலைத்தொழிலில் ஈடுபடுகிறான். அவன் குளியலறைக்குள் இருந்தபடியே தான் தன்னுடைய 'மகோன்னதமான' படைப்புகளை ஆக்குகிறான். இறுதியிலே அவனுக்கு விசர் வருகிறது. பைத்தியம் குணமாந்ததும் கவிதைத் தொழிலை விட்டு வேறொரு தொழிலை அவன் தேடிக்கொள்கிறான்.

புதுக்கவிதைக்காரர்களிற் பலர் இந்தக் குளியலறைக் கவிஞனைத் தான் நினைவூட்டுகிறார்கள், இவர்களின் படைப்புகளிற் பெரும்பாலா

னவை குளியலறை முணுமுணுப்பாகவே உள்ளன. மக்களை மக்குகள் என்று மதிக்கும் மனப்பான்மை வெட்கப்படத்தக்க அளவு வெளிப்படையாகவே இவர்களுடைய ஆக்கங்களிற் புலப்படுகிறது.

புதுக்கவிதைகளிலே ஒலிக்கும் அமுழுஞ்சிச் சிணுங்களும், குளியலறை முணுமுணுப்பும் அண்மையில் எழுதப்பட்ட சில கவிதைகளிற் சற்றே வித்தியாசமாக மாறி வருவதையும் அவதானிக்க முடிகிறது. 'தாமரை'யில் வெளியாகும் புதுக்கவிதைகள் சிலவும், 'வானம்பாடி' என்ற 'விலையிலாக் கவி மடலில்' வெளியாகும் கவிதைகளும் கவனிக்கத்தக்கன. இவற்றில் நன்னம்பிக்கையும் சமுதாய அக்கறையும் ஆங்காங்கே காணக் கிடக்கின்றன. ஆயினும் நடைமுறை மெய்மையான புற உலகை நெருங்கி நின்று தோய்ந்து எழுதாமல், சற்றே உயரத்தில் விலகி நின்று தான் இந்த 'வானம்பாடிகள்' பாட முயல்கின்றன. வியர்வை, சிவப்பு, அக்கினி, விஸ்வரூபம், ஒளிப்பறவை, இரத்தம் பீறிடப் பூத்த கனவுகள், மரணலயத்தின் மணியோசை, குரியனுக்கும் கிழக்கே உதயமாகும் சொர்க்கம், இரத்தக் கம்பளங்கள், இருட்டின் புதிரிகள், தீப மேனகைகள், ஆன்மக்குடில், இதய அடுப்பு, பூமியின் பிரளயங்கள், குனிய இருட்டு, மின்னல் துடுப்பு என்பனபோன்ற சில சொல் விறிசுகளைக் கொட்டி, மினுக்கம் காட்டுவதற்கே இந்தப் புதுக்கவிதை வானம்பாடிகள் முந்துகின்றன. உழைக்கும் வர்க்கத்தினோடு ஒன்றி நின்று அவர்களோடு தம்மையும் சங்கமிக்கச் செய்வதில் ஒருவிற தயக்கம் காணப்படுகிறது என்றே சொல்ல வேண்டும். உண்மையைக் கூறுவதானால், இக் கவிதைகளின் உள்ளடக்கம் புனைகனவுப் பாங்கானதே (romantic). புரட்சியை நோக்கிய புனைகனவு அது. அந்தப் புனைகனவு கூட, பிறழ்வு பட்ட — தேவையற்ற — அன்னிய மோசத்தின் அடியாக எழுந்த ஓசைக் குழாம்பல்களை ஊடகமாக்கி வெளியிடப்படுகின்றது. இதை நினைக்க மிகவும் வேதனையாக உள்ளது. தென்னகத்து முற்போக்குக் கவிதைகூட ஒரு மாயப் பொறியினுள்ளே சிக்கிக் கொண்டு விட்டது.

இந்தப் பொறியிலிருந்து வெளியேறுவதற்கு ஒரே ஒரு வழி இருப்பதாக எமக்குத் தோன்றுகிறது. புனைகனவும் கவிதையும் இன்றியமையாது தொடர்புபட்டன என்ற கருத்து முதலில் மாறவேண்டும். அத்துடன், நாம் முன்னர் ஓர் இடத்திற் சுட்டிக் காட்டியிருப்பதுபோல, அகவல்களையும், கலிப்பாட்டுகளையும் நோக்கியாவது நமது கவிஞர்கள் செல்ல வேண்டும். அதாவது ஈரசைச் சீர்களைப் பெரும்பான்மையும் உடையனவாகவோ, மூவசைச் சீர்களைப் பெரும்பான்மையும் உடையனவாகவே இவர்தம் படைப்புகள் அமையவேண்டும். அறிந்தே தனும், அறியாமலேனும் புதுக்கவிதைக் காரர்கள் இந்தத் திசையிலே செல்வார்களானால், மாயப்பொறியினுட் சிக்கிய கவிதைக்கலை மீட்சி பெறுவதற்கு வழியுண்டு.

இனி ...

I

சில மாதங்களுக்கு முன்பு, 'குமரன்' என்ற ஈழத்துச் சஞ்சிகையிலு, 'செத்து வரும் செய்யுள்' என்றொரு கட்டுரை வெளியாயிற்று குமரன், செப்டம்பர், 1971 (நவீன காலத்துக்கு உரிய இலக்கியங்கள்) வசனநடையில் அமைந்தன மாத்திரமே என்றும், செய்யுள்களெல்லாம் பழைய நிலவுடைமைச் சமுதாய மனக்கோள்களையும் எண்ண ஓட்டங்களையும் நிலை நிறுத்துவன என்றும் அந்தக் கட்டுரை கூறியது.

செய்யுள் இலக்கியங்களின்மீது — அதாவது கவிதைகள் மீது — இப்படியொரு குற்றச்சாட்டு எழுவதற்குக் காரணம் என்ன? பிற்போக்காக அமைவது கவிதைகளின் அவசிய இயல்புகளில் ஒன்று? இது சிந்திக்கத் தக்கது.

அனேகமாக நாம் சந்திக்கும் தமிழ்க் கவிதைகள் புனைகனவுப் பாங்கானவையே. இதை மறுப்பதற்கில்லை. இது ஒரு வரலாற்றுண்மை. இந்த நிலைமை எதனால் உண்டாயிற்று?

தமிழ்க் கவிதை நெடியதொரு பழமரபை உடையது. தமிழிற் கவிதை எழுத முற்படும் கவிஞர்களுக்கு எண்ணிறந்த முன்னுதாரணங்கள் உள்ளன. கம்பனும், சயங்கொண்டானும், திருத்தக்க தேவரும் சேக்கிழாரும் எம்மிடையே உள்ளனர். அருணகிரிநாதரும், இராமலிங்க வள்ளலாரும், சுத்தானந்தரும், நாமக்கல்லாரும் எங்கள் சொந்தக்காரர்கள். இக்காலத்துப் படைப்பாளிகள் முன்னைய பண்டையோரைப் பின்பற்ற எண்ணும்பொழுது அவர்களது கலையுத்திகளை மட்டுமன்றிக் கவிப்பொருள்களையும்கூடத் தம்மையறியாமலே இரவல் வாங்கிவிடுகிறார்கள். அப்படி இரவல் வாங்கும்போது, காப்பியங்கள் காட்டும் கற்பனை உலகங்களை மீண்டும் படைத்துக்கொள்ள ஆசைப்படுகிறார்கள். அந்த ஆசையின் விளைவாக, சோழச் சக்கரவர்த்திகளின் தலை நகரங்கள், அவ்வது சான்றோர் செய்யுளில் வந்த

குன்றுகளும், காடுகளும், வனத்தரங்களும் சிற்றூர்களும் கவிப்பொருள்கள் ஆகின்றன. இழக்கப்பட்டு விட்ட எல்லாமே, பழங்காலத்துக் கிராம வாழ்க்கை தொடக்கம், அன்றைய 'செருக்களத்துக் களிற்றெறிந்து பெயரும் மறப்பண்பு' வரை உள்ள அனைத்துமே இலட்சியப்படுத்தப் பெறுகின்றன. இந்த இலட்சியக் கற்பனைகள், இன்றைய நடைமுறை வாழ்வு பற்றிய அககறை இல்லாமல் எடுத்தாளப்படுகையில், புனைகனவுப் பாங்கான கவிதைகள் படைக்கப்படுகின்றன. பெரும்பாலான கவிதைகள் புனைகனவுப் பாங்காக உள்ளமையால், கவிதைகளின் அவசிய இயல்பே அது தான் என்ற பிழைபட்ட கருத்து எழுகிறது. முதிரா இளைஞர் பலரும் பந்தாடும் பாவையர் பற்றியோ நீராடும் நேரிழையார் பற்றியோ, சோலை, குளம், வாவி, மணல் ஆறு, மலை பற்றியோ தான் எழுதுகிறார்கள்.

இதற்கு மாறாக, வசன இலக்கியம் மிக அண்மைக் காலத்திலே தான் தோன்றியது. அதற்குப் பழங்காலத்து முன்னுதாரணங்கள் அதிகம் இல்லை. ஆகையால், வசனத்தில் எழும் கதைகளில் மிகப் பல, நடைமுறை வாழ்க்கையின் உடனடிச் சூழலை நேரடியாகக் கையாளத் துணிந்தன. அந்த வகையில், யதார்த்தப் படைப்புக்கு வாய்ப்பான ஊடகமாக வசன நடை வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது.

இவ்வாறு உள்ளமையால், செய்யுள்களைப் புனைகனவோடும், வசனத்தை யதார்த்தத்தோடும் தொடர்புபடுத்தி நினைப்பது வழக்கமாகி விட்டது.

கவிதை என்றதுமே ஏட்டையும் எழுத்தாணியையும் பலர் நினைத்துக் கொள்வார்கள்.

வசனம் என்றதும் பேனையையும் கடுதாசியையும் நினைத்துக் கொள்வார்கள்.

கவிதை என்பது வழக்கொழிந்த ஒரு வகை இலக்கிய ஆக்கம் என்று நினைப்பவர்கள் வாசகர்கள் மட்டும் அல்லர்; கவிஞர்களும் கூடத்தான். பொதுமையற நாட்டம் படைத்த புதுக்கவிதைக் காரர்கள் கூட, புனைகனவுக் கவர்ச்சியினின்றும் விடுபடவில்லை என்று முந்திய அதிகாரத்திலே கண்டோம்.

II

இந்த நிலைமை மாறவேண்டும். யதார்த்தமான வாழ்நிலைகளிலே கூச்சமின்றித் தோய்ந்து எழுதும் உண்மையான முற்போக்குக் கவிதைகள் உதித்தல் வேண்டும்; அதுவே சத்துள்ள தற்புதுமையாக மலரும்.

சத்துள்ள தற்புதுமையாலே தான் தமிழ்க் கவிதையின் வருங்கால வாழ்வும் மேம்பாடும் அமையப் போகின்றன. உள்ளத்தில் உண்மையொளி உள்ளவர்களாக நம் வருங்காலக் கவிஞர்கள் இருப்பார்கள். அதனால், அவர்களுடைய வாக்கினிலும் ஒளி உண்டாகும்.

(அ) பண்டைப் பழங்கால மேன்மைகளே விரும்பத்தக்கன என்ற மாயை அகலும். மனித சமுதாய வரலாற்று ஒரு வளர்ச்சி வரலாறு; அது வீழ்ச்சியின் சோகச் சித்திரம் அன்று. எழுச்சியே மனிதனை உந்தி முன் செலுத்தும் சக்தி. சக்தியின் தாக்க மறுதாக்கங்களினால் உலகம் மாறுகிறது. அது மனித மேம்பாட்டை முன்னெடுத்துச் செல்லும் வகையில் ஊக்கப்படல் வேண்டும். சோர்வும் மனமுறிவும் ஊட்டும் கருத்துகள் நச்சுத்தன்மை வாய்ந்தவை. நச்சுத்தன்மை அற்ற நலமிக்க கருத்துகளே கவிதைகளிலும் இடம் பெறும். இதுவே நம் கவிதைக் கலைக்கு அவசியமான முதலாவது கோட்பாடு. வளர்ச்சி நாட்டம் என்ற பெயரால் இதனைக் குறிப்போம்.

(ஆ) ஓசையும் யாப்பும் பொருளுக்குப் பணி செய்வன. எந்தப் பழமரபையும் கண்மூடிப் பின்பற்ற வேண்டியதில்லை. எல்லா உத்திகளையும் பயின்றுணர்ந்து ஏவல் கொள்வோம். சொல்லோசைகளையும் அலங்காரங்களையும், யாப்பையும், யாப்பின்மையையும் நம் நோக்கத்துக்கு ஏற்பப் பயன்படுத்துவோம். கலைக்காக உத்திகளே தவிர உத்திகளுக்காகக் கலைகள் இல்லை. இதுவே இரண்டாவது கோட்பாடு.

(இ) வாசகர்களுக்காகவே கவிதை படைக்கப்படுகிறது. அவர்கள் அதைச் சுவைக்க வேண்டும். சுவைக்க வேண்டுமே என்பதற்காக, கங்கைக்கரைத் தோட்டமும், கன்னிப்பெண்கள் கூட்டமும் பொன்னம்பலமும், பூங்காவனமும், அத்தானும் முத்தமும் மட்டும் கவிதைகளிலே திரும்பத் திரும்ப வரவேண்டும் என்பதில்லை. தத்துவங்கள் கூடக் கவிதையில் இடம் பெறலாம். நுட்பமான தத்துவங்கள் கூடக் கையாளப்படலாம். அவையெல்லாம் வாசகர்களை வந்தடையும்போது, பருமையான — உருப்படியான — காட்சிப்பொருள்களின் மூலமே உணர்த்தப்படல் வேண்டும். கண்டும், கேட்டும், உண்டும், உயிர்த்தும், தொட்டும் உணரத்தக்க பொருள்கள் — ஐம்புலன்களுடன் நெருங்கிய உடனடித் தொடர்புள்ள சொற் காட்சிகள், உவமை உருவகம், குறியீடுகளே கவிதைக் கலைக்கு மிகவும் உறவு பூண்டவை. இக்காட்சிப் பொருள்களை நினைவூட்டியும், சுட்டியும் புலப்படுத்தி நிற்கும் வரையறையான சொற்களையே செப்பமான கருத்துப் பொலிவுள்ள சொற்களையே — கையாண்டு நுட்பமான உணர்வுகளையும், கருத்துகளையும், தத்துவங்களையும் வெளிப்படுத்தலாம். அலுப்பும், சலிப்பும், மயக்கமும் ஊட்டும் சொற்கள் தவிர்க்கப்படல் வேண்டும். 'எளிய பதங்கள்' என்று பாரதி விதந்து கூறிய பண்புக்கு நாம் இக் கருத்தைக் கொடுத்தல் வேண்டும்.

(ஈ) எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக, தெளிவு மிகவும் அவசியம். நவீன கவிதைகளின் பண்பாக இருண்மை எனப்படும் **Obscurity** சில சமயங்களில் எடுத்துப் பேசப்படுகிறது. இது தான் நவீனத் தன்மை என்றால், அது நமக்கு வேண்டாம். தமிழ்க் கவிதையின் நவீனத் தன்மை தெளிவும் ஒளியும் மிக்கதாகத் தான் அமையப் போகிறது.

III

இங்கு சிறந்த கவிதைக்குரிய பண்புகளென நாம் வகுத்துக் காட்டியவற்றை, ஏற்கெனவே தம் படைப்புகளில் ஏற்றி, தரமுயர்ந்த முயற்சிகளில் ஓரளவுக்கேனும் ஈடுபடும் கவிஞர்கள் ஒரு சிலர் ஆங்காங்கே இருக்கிறார்கள்; இல்லை என்று சொல்லவில்லை. ஆயினும் இக்கோட்பாடுகளை (இவற்றுடன் வேறு சிலவற்றையும் சேர்த்துக்கொள்ளலாம், அவசியமானால்!) புத்தியூர்வமாகக் கைக்கொள்ளும் ஒரு திருக்கூட்டம் ஒரு பேரியக்கமாகப் பரிணமிக்கும்போது தான், நம் கவிதைக் கலைக்கு விடிவு உண்டாகும்.

இந்த விடிவை விரைவுபடுத்துவதில் விமர்சகர்களுக்கும் ஒரு பங்கு உண்டு. 'வாழ்க, வளர்க' என்று வறிதே பாராட்டி அணிந்துரை எழுதும் பேராசிரியர்களாலும், விரிவுரையாளர்களாலும் அவ்வளவு பிரயோசனமில்லை. தரம் பிரித்துப் பாகுபடுத்தும் நுண்ணுணர்வு மிக்க விமர்சகர்கள் 'கண்ணுக்குள் எண்ணெய் விட்டுக் கொண்டு' கவனமாகச் செயற்படல் வேண்டும்.

- அகவல் 49, 65
 அசை 58-61
 அதிர்வெண் 39
 அப்பர் 42
 அருணகிரி நாதர் 49, 66
 அலங்காரம் 27
 அவரோகணம் 45
 அழுத்தம் 46
 ஆரோகணம் 45
 ஆனந்தன், கா. சி. 6
 இசை 38, 49
 இசை உருப்படி 37, 38, 41
 இசைப்பா 44-47
 இசையோசைச் சுழல் 11, 49, 50
 இதய ஒலி 4
 இந்திரா பார்த்தசாரதி 70
 இயற்சொல் 16
 இயற்பா 44-56
 இராகம் 39, 41
 இராஜதுரை, வி. கி. 6
 இருண்மை 78
 'இலக்கியமும் திறனும்வு' 48
 இலங்கை மணம் 3
 இறுக்கம் 64
 ஈழம் 1. 8, 56
 உணர்ச்சி 23
 உணர்ச்சி, கலப்பற்ற 31-36, 41
 உணர்ச்சிக் கொள்கை 48, 49
 உரப்பு 45
 உருவம் 4, 69
 உரிப்பொருள் 42, 47, 66
 உள்ளடக்க அன்னியத்தன்மை 70
 ஊடகம் 3, 39
 எழுச்சிகள் 26, 27, 37
 'எழுத்து' 71
 எளிமை 15-24, 69
 ஒலி இயக்க ஒவியம் 51
 ஒலி முதல் 39
 ஒலியடிமைத்தனம் 57
 ஒலியொடிசல் 57, 66, 70
 கசடதபற 70
 கடுழியம் 56
 கண்ணதாசன் 12
 கம்பியூற்றர் 58
 கருணாநிதி, மு. 13
 கலிப்பாட்டு 49, 65
 கிறிஸ்தோபர் கோட்வெல் 7
 குணநியதி 57
 கூட்டுரசப்பிரக்ஞை 3-35
 கைலாசபதி, க. 48
 'கோபுரவாசல்' 56
 சத்தியசீலன் 56
 சந்தக்கவிகள் 27, 49, 66
 சமுதாய உறவு 33, 35
 சாமிநாதன், வெ. 71, 72
 சாமிநாதையர், உ. வே. 18
 சிதம்பரநாத முதலியார், டி. கே. 4, 22
 சிறு நிற்பு 46, 47
 சின்னையாப் புலவர் 49, 66
 சுரதா 12
 சுருதி 39
 செல்லப்பா, சி. சு. 71
 சோமசுந்தரப் புலவர் 2
 தமிழழகன் 49
 தரும சிவராஜ 13, 71
 தற்புதுமை 42, 77
 தாளம் 40, 41
 தான்தோன்றிக் கவிராயர் 6, 7, 55
 திசைச் சொல் 17
 திடீர் விரிவு 72

திராவிட இயக்கப் போக்கு 9

திரிசொல் 16

திரிபு 11

திருப்புகழ் 49

திரையிசை அமைப்பாளர் 12

தேசிகவிநாயகம்பிள்ளை 15, 21

நம்பிக்கை வரட்சி 27

நவாலியூர் நடராசன் 4, 5, 21

நவீனத்தன்மை 3, 47, 48, 78

நாவற்குழியூர் நடராசன் 3, 4

நிகண்டு 13

நிறை 58-51, 67, 68

நீலாவணன் 6

நுதல் பொருள் 18, 21,

நெகிழ்ச்சி 64

நேர் 58-61, 67, 68

பஃரோடை வெண்பா 49

பண் 39

பழகு மொழி 19

பாக்கள் 66

பாட்டோசை 46, 47

பாரதி 1, 21, 29, 32, 43, 45

பாரதி தாசன் 9

பாவினங்கள் 16

பிச்சமூர்த்தி, ந. 13

பிற்போக்கு 36, 71

புதுக்கவிதை 12, 24, 57-74

புதுமைப்பித்தன் 53

புனைகனவு 6, 12, 74-76

பெருநிற்பு 46, 47

பேச்சோசை 7, 46-48

பொய்க்குரல் 72

பொற்காலம் 10, 36

“மஹாகவி” 5, 6, 12, 49, 55

மாந்திரிகம் 44

மிகையுணர்ச்சி 25

மீடறன் 39

முடியரசன் 12

மேட்டுக் குடியினா 71

மோஸ் குறிமுறை 58

யமகம் 11

யாப்பிலக்கணம் 57, 58, 61

யாப்பு 55

‘யாயும் ஞாயும்’ 49, 64

ரகுநாதன் 55

ராஜாஜி 13

வடக்கிருத்தல் 23

வர்க்க உணர்வு 36, 55

வரைபு 51, 52

வளர்ச்சிவரலாறு 36, 55

வாணிதாசன் 10

வாய்ப்பாட்டு 40

வாய்ப்பாடு 8

விகற்பம் 67, 69

வெற்றுணர்ச்சி 25, 27

வைத்தீஸ்வரன் 13

ஜகந்நாதன், கி. வா. 18

ஸ்தூயி 39



704566

