ஜெயமோகன்

நாவல்

கோட்பாடு

நாவல்

கோட்பாடு

ஜெயமோகன்

ஜெயமோகன்

பிறந்தது 1962, ஏப்ரல் 22ல். பள்ளி நாள்களில் ரத்னபாலா என்கிற சிறுவர் இதழில் முதல் கதையை எழுதினார். 1987ல் கணையாழியில் எழுதிய ‘நதி’ சிறுகதை பரவலாகக் கவனம் பெற்றது. 1988ல் எழுதப்பட்ட ‘ரப்பர்’ நாவல் அகிலன் நினைவுப்போட்டியின் பரிசைப் பெற்றது. இது தவிர கதா விருதும் சம்ஸ்கிருதி சம்மான் தேசிய விருதும் பெற்றுள்ளார். இவர் எழுதிய விஷ்ணுபுரம் தமிழ் இலக்கிய உலகில் பெரிய கவனத்தைப் பெற்றதோடு விவாதத்தையும் ஏற்படுத்தியது. இவரது படைப்புகள் தொடர்ந்து தமிழ் இலக்கிய உலகில் அதிர்வலைகளையும் புதிய சாத்தியங்களையும் ஏற்படுத்திய வண்ணம் உள்ளன. தமிழ் மற்றும் மலையாளத் திரைப்படத் துறைகளிலும் இவரது பங்களிப்பு தொடர்கிறது.

பிரியமுள்ள

நண்பர் கோவை ஞானிக்கு

உள்ளே

நன்றிகள்

முன்னுரை

1. அமைப்பு
2. வாசகத்தொடர்பு
3. தரிசனம்
4. காலம்
5. தடைகள்
6. உணர்ச்சிக் கதைகள்
7. குறுநாவல்கள்
8. நீள்கதைகள்
9. நாவல் முயற்சிகள்
10. சாத்தியக்கூறுகள்

நன்றிகள்

மேடையில் எளியமுறையில் வெளிப்படுத்தப்பட்டது இந்நூலின் மையம். எதிர்மறை பரபரப்புகளை மீறி என்னுடன் தீவிரத்துடன் விவாதித்த நண்பர்களின் மூலமே இந்த விரிவு சாத்தியமாகியுள்ளது. எல்லா நண்பர்களையும் நினைவுகூர்வது சாத்தியமல்ல. எனினும் விவாத நிகழ்வுகளை ஏற்பாடு செய்த பெங்களூர் பாவண்ணன், மகாலிங்கம், கோவை ஆறுமுகம், விஜயா வேலாயுதம், நாகர்கோவில் ‘நெய்தல்’ கிருஷ்ணன், திருப்பத்தூர், திருவண்ணாமலை முற்போக்கு எழுத்தாளர் சங்க நண்பர்கள், பவா. செல்லத்துரை ஆகியோரை நட்புடன் நினைத்துக்கொள்கிறேன்.

அன்றாடக் கூலி வாழ்வின் நிர்பந்தம் காரணமாக நான் கற்ற ‘தொழிற்சங்க மார்க்ஸியத்துக்கும்’ எனது ஆன்மிகத் தேடலுக்கும் இடையேயான மிகப்பெரிய இடைவெளியை பெருமளவு நிரப்பியதில் ‘ஞானி’க்குப் பெரும் பங்கு உண்டு. அவருடைய விமரிசனக் கருத்துக்களில் அனேகமாக அனைத்தும் எனக்கு உடன்பாடு இல்லாதவையே. இந்நூல் பற்றி அவரும் ஒரு வேளை அப்படிக் கருதக்கூடும். ஆயினும் ஓர் எளிய மாணவனாக இந்நூலை அவருக்குச் சமர்ப்பணம் செய்கிறேன்.

எனது எல்லாப் படைப்புகளிலும் சுந்தர ராமசாமிக்கும், ஆற்றூர் ரவிவர்மாவுக்கும் நுட்பமான பங்கு உண்டு. வணக்கத்துடன் இத்தருணத்தில் அவர்களை எண்ணிக்கொள்கிறேன்.

இந்நூலின் கையெழுத்துப் பிரதியின் மொழியமைப்பை சரிபார்த்து உதவிய எனது நண்பர் அரவிந்தன், தகவல்களை சரிபார்த்து உதவிய நண்பர் டி. ஏ ஸ்ரீனிவாசன் ஆகியோருக்கும் நன்றிகள். தோழமை மிகுந்த விவாதங்கள் வழியாக இந்நூலின் ஆக்கத்துக்கு உதவிய என் மனைவி அருண்மொழி நங்கைக்கு என் அன்பு.

முன்னுரை

இந்த நூல் ஒரு குறிப்பிட்ட விவாதச்சூழலின் விளைவாக 1992-ல் எழுதப்பட்டது. 1990-ல் என் முதல் நூலான 'ரப்பர்' நாவலுக்கு 'அமரர் அகிலன் நினைவுப் பரிசு' கிடைத்தபோது நான், தமிழில் வெளிவந்துள்ள பெரும்பாலான நாவல்களை நீண்டகதைகள் என்றே சொல்லமுடியும் என்றும் நாவல் என்ற கலை வடிவத்துக்கு உலகளாவிய தளத்தில் உள்ள சாத்தியங்களை தமிழ் எழுத்தாளர்கள் எதிர்கொள்ளவில்லை என்றும் பேசினேன்.

அந்தப் பேச்சு வழக்கம்போல பெரிய இலக்கிய அக்கப்போரை உருவாக்கியது. தமிழில் நாவலே கிடையாது என்று நான் சொல்வதாகவும் இதுவரை தமிழில் வெளிவந்த எல்லா நாவல்களையும் கலைப்படைப்பு அல்ல என்று நான் நிராகரிப்பதாகவும் பேச ஆரம்பித்தார்கள். தமிழில் படிப்பதற்கு எதுவுமே இல்லை என்று நான் சொன்னதாகக்கூட சிலர் சொன்னார்கள். அதையொட்டி என் மீது கடுமையான கசப்புகள் உருவாயின. நான் சந்தித்த முதல் பெரும் இலக்கியப்பூசல் அது.

ஆனால் அதை ஒரு சாதகமான அம்சமாகவே எடுத்துக்கொண்டேன். ஓர் இளம்படைப்பாளியை ஓர் இலக்கியச்சூழலே திரும்பிப்பார்ப்பது சாதாரண விஷயம் அல்ல. நான் சொல்ல வருவதை விரிவாக முன்வைக்க அதுவே சரியான தருணம் என்று தோன்றியது. இந்த நூலை அதன் பொருட்டே எழுதினேன்.

இந்த நூல் நான் எழுதிய முதல் திறனாய்வு நூல். இதில் இருந்து என் பார்வைகள் உருவாகி இப்போது நெடுந்தூரம் வந்திருக்கும் விதம் எனக்கே ஆச்சரியம் அளிக்கிறது. இந்நூலில் நான் பேசியிருக்கும் பல விஷயங்களை பிற்பாடு நான் எழுதிய விமரிசன நூல்களில் பல கோணங்களில் வளர்த்து எடுத்திருக்கிறேன். பல இடங்களைத் தொட்டு விட்டிருக்கிறேன். பல இடங்களில் தடுமாறியும் இருக்கிறேன். ஆனாலும் அக்கருத்துக்களின் விதைக்களம் என்ற முறையில் இந்நூல் பல கோணங்களில் சிந்தனையைத் திறப்பதாகவே உள்ளது எனக்கு. வாசகர்களுக்கும் அப்படியே இருக்கும் என நம்புகிறேன்.

இன்றைய வாசகர் இந்நூலின் சந்தர்ப்பத்தைப் பற்றி சிறிய ஒரு புரிதலை மேற்கொள்வது நல்லது. இந்நூல் முன்னிலைப்படுத்திப் பேசுவது அன்றிருந்த தீவிர இலக்கியச் சூழலை. அன்று வருடத்துக்கு ஐம்பது இலக்கிய நூல்கள் வெளிவந்தால் அரிது. அன்று தமிழின் மைய இலக்கிய வடிவம் சிறுகதையே. சிறுகதையில்தான் தமிழ் தன் சாதனைகளை அடைந்துள்ளது. ஆகவே சிறுகதையின் இலக்கணமே எல்லாப் புனைகதைகளுக்கும் அனிச்சையாகப் போடப்பட்டது

அன்று வெளியாகிய நாவல்கள் மிகக் குறைவு. அவையும் இருநூறு பக்கங்களுக்கு உள்ளேயே இருக்கும். சிறுகதைகள் எழுதுவதைப்போல கொஞ்சம் நீட்டினால் நாவல் என்ற எண்ணம் அன்று இருந்தது. சிறுகதைகளுக்கு உரிய சொற்செட்டு, சுருக்கிக் கூறும் போக்கு, குறிப்புணர்த்தும் தன்மை ஆகியவையே நாவலிலும் கையாளப்பட்டன. ஆகவே நாவலுக்கு உரிய விரிந்து பரவும் தன்மைக்குப் பதிலாக குறுகி ஒடுங்கும் தன்மையே அக்கால நாவல்களுக்கு இருந்தது. இதையே நான் விமரிசனம் செய்தேன்.

ஆனால் இன்று அந்தப் போக்கு வெறும் வடிவப் போதாமை மட்டுமல்ல என்று எனக்குத் தெரிகிறது. அது நவீனத்துவ அழகியலுக்கு உரிய மனநிலையும்கூட. சமூகத்தை, வரலாற்றை,

இயற்கையை கணக்கில் கொள்ளாமல் நாவலாசிரியன் தன்னில் ஆரம்பித்து தன்னிலேயே நாவலை முடிக்கும் போக்கு கொண்டிருந்ததன் விளைவு அது. தமிழ் நாவல்களில் ஏன் தமிழகத்தின் பாரம்பரியமோ, இயற்கையோ இல்லை என்று நான் இந்த நூலில் கேட்கும் கேள்விக்குக் காரணம் அதுதான்.

இந்த எல்லையை உடைத்து மீற விரும்பிய ஒரு மனத்தின் வெளிப்பாடுதான் என்னுடைய எதிர்ப்பும் விமரிசனமும் இந்நூலும். இதில் நவீனத்துவம் வழியாக தமிழில் உருவாகி இருந்த குறுகிய நாவல் வடிவை உடைத்துத் திறந்து ஒரு பெரிய பரப்பை உள்ளே கொண்டுவருவதற்கான முயற்சி தெரிகிறது. நான் உள்ளே கொண்டுவர நினைத்த வாகனத்துக்காக வழியை இடித்துப் பெரிதாக்கும் முயற்சிதானோ இது என்றும் எனக்குப் படுகிறது. இன்னொரு பார்வையில் என் தலைமுறை எழுத எண்ணிய நாவல்களுக்குத்தான் நான் வழியமைத்திருக்கிறேனோ என்றும் தோன்றுகிறது.

இரண்டாவதாக, நான் எழுதிய தருணம்வரை தமிழ் நாவல்களை ஒட்டுமொத்தமாக எடுத்துக்கொண்டு அவற்றின் கலைப் பெறுமதியையும் வடிவ அமைதியையும் எவரும் பரிசீலித்தது இல்லை. தமிழ் நாவல் குறித்து சிட்டி, சிவபாத சுந்தரம் எழுதிய முக்கியமான நூல் அதற்கு முன்னரே வந்திருந்தது. ஆனால் அது முழுக்க முழுக்க நாவல்களின் பேசுபொருளைச் சார்ந்து ஆராயக்கூடியது. நான் இந்நூலில் நாவல்களைத் தரம்பிரிக்கவும் வகைப்படுத்தவும் முயல்கிறேன். தமிழில் அது ஒரு முதல் முயற்சி என்றார் சுந்தர ராமசாமி. அந்த மதிப்பீடு தமிழில் நாவல் எந்தெந்த வகையில் வடிவப்படுத்தப் பட்டிருக்கிறது என்பதை அறிவதற்கு உதவியாக அமைந்தது.

இந்நூலில் இதற்குப்பின் வெளிவந்த நாவல்களுக்காக வாதாடப்பட்டிருப்பதை இன்றைய வாசகன் காணமுடியும். ‘விஷ்ணுபுரம்’, ‘உபபாண்டவம்’ போல மரபை எடுத்துக்கொண்டு மறு ஆக்கம் செய்யும் நாவல்கள், ‘காவல்கோட்டம்’ போல வரலாற்றைத் திருப்பி எழுதும் நாவல்கள், ‘நெடுங்குருதி’, ‘ஆழிசூழ் உலகு’, ‘மணற்கடிகை’ போல ஒட்டுமொத்தமாக வாழ்க்கையை அள்ள முயலும் நாவல்கள், ‘மணற்கேணி’, ‘உண்மை கலந்த நாட்குறிப்புகள்’ போல இடைவெளிகள் வழியாக தொடர்புறுத்தும் நாவல்கள் - இவற்றுக்காக இந்த விமரிசன நூல் அறைகூவுகிறது. இறுக்கமான,செறிவான நாவல்கள், நாவலின் சவாலைத் தவற விடுகின்றன என்றும் அவை குறுநாவல்களே என்றும் கூறுகிறது. முழுமையாக விரிந்து வாழ்க்கையை அள்ள முயலும் நாவல்களுக்காக வாதாடுகிறது.

இந்நூல் தமிழின் நாவல்களைப் பகுத்து அடையாளப்படுத்துகிறது. அந்தப் பகுப்புக்கான தேவையே தமிழில் மட்டும் உள்ள ஒன்றுதான். உதாரணமாக தொடர்கதை வேறு, நாவல் வேறு என இத்தனை திட்டவட்டமாக நிறுவ வேண்டிய கட்டாயம் வேறு மொழிச் சூழல்களில் இல்லை. குறுநாவலையும் நாவலையும் வேறுபடுத்தவேண்டிய கட்டாயம்கூட பிற மொழிகளில் இல்லை. ஆகவே நாம் இதற்கான அளவுகோல்களை வெளியே இருந்து பெற முடியாது. இந்த நூலில் இப்பகுப்புகளைப் புதிதாக நிகழ்த்தவில்லை, ஏற்கெனவே பிறரால் சொல்லப்பட்ட வடிவங்களுக்குள் இங்கே படைப்புகளை நிறுத்திப்பார்க்க முயல்கிறேன். அதன் மூலம் நாவல் என்ற கலைவடிவத்தின் தனிச்சவால் என்ன என்று பார்க்க முனைகிறேன்.

கடைசியாக ஓர் ஆர்வமூட்டும் விஷயம். இந்நூலில் நாவலின் வடிவத்தை வெறுமே மொழியில் நிகழ்த்தப்படும் ஒரு கட்டுமானமாக நான் பார்க்கவில்லை. இலக்கிய வடிவம் என்பது வாசகர்களால் நிரப்பி உருவாக்கிக்கொள்ளக்கூடிய ஒன்று என்ற அணுகுமுறை இந்நூலில் உள்ளது. குறிப்பாக வாசக இடைவெளி என்ற கருதுகோள். ஒரு சிறுகதையில் வாசகன் நிரப்பிக்கொள்ளவேண்டிய இடைவெளி என்பது அதன் முடிவிலும் நாவலில் அதன் சித்தரிப்புகளின் இடையிலும் இருக்கிறது என்று இதில் நான் வரையறை செய்கிறேன்.

ஆகவே சிறுகதை தன் சித்திரிப்பில் இடைவெளிகளுடன் இருக்காது, வீச்சும் வேகமுமாக

முடிவை நோக்கிச் செல்லும். நாவல் அவ்வாறு சென்றால் அதன் விரிதல் சாத்தியங்களை இழந்துவிடும். அதுவே தமிழின் பல நாவல்களில் நிகழ்ந்திருக்கிறது என வாதிடுகிறேன். அதாவது ஓர் இலக்கிய வடிவத்தைத் தீர்மானிப்பதில் வாசகனின் பங்கேற்பை முன்னிறுத்துகிறேன்.

1992-ல் தமிழில் அமைப்புவாதம் மிகுந்த நம்பிக்கையுடன் முன்வைக்கப்பட்டிருந்தது. இலக்கியப் படைப்பு என்பது குறிகளும் சமிக்ஞைகளும் கலந்து கட்டமைக்கப்பட்ட ஒரு அமைப்பு என்பதே அதன் மைய நோக்கு. ஆகவே என்னுடைய வாசகப் பங்கேற்புக் கொள்கை சிலரால் அபத்தமான ஒன்றாகக் கூறப்பட்டது. அக்காலத்தில் இந்நூல் மீது முன்வைக்கப்பட்ட முக்கியமான விமரிசனங்களில் அதுவும் ஒன்று. 'வாசகனின் பங்கேற்பு ஆளுக்கு ஆள் மாறக்கூடியது. அதை எப்படி ஓர் அளவுகோலாக முன்வைக்கமுடியும்?' என்றார்கள்.

நான் என் சொந்த வாசிப்பால் அடைந்த ஒரு கொள்கை அது. அதை விவாதித்து கோட்பாடாக ஆக்க நான் முனையவில்லை. என்னைப் பொருத்தவரை விமரிசனத்தின் கருவிகள் எல்லாமே படைப்பைப் புரிந்துகொள்வதற்குத்தான். என் வழிமுறை அதற்கு உதவியானது என்பதுடன் நின்றுவிட்டேன்.

ஆனால் பின்னர் அமைப்புவாதமே, பின்-அமைப்புவாதமாக ஆகி வாசிப்பை முன்னிலைப்படுத்துவதாக மாறியது. அதன்பின் பத்தாண்டுகள் கழித்துத்தான், வாசக ஏற்புக் கோட்பாடு என்ற பெயரில் கிட்டத்தட்ட நான் கூறிய அணுகுமுறை பல படிகளாக ஏறி பின்-அமைப்புவாதம் வரை வந்திருப்பதை நான் தெரிந்துகொண்டேன். வாசக இடைவெளி (Gap) என்ற கருத்தைக்கூட அவர்கள் அப்படியே கூறியிருந்தார்கள்.

இந்நூல் வாசகர்கள் மத்தியில் பெரிதாக வாசிக்கப்படவில்லை. ஆனால் எழுத்தாளர்கள், கல்வித்துறையினர் இடையே பெரிதும் பேசப்பட்டது. கிட்டத்தட்ட பதினெட்டு கூட்டங்கள் இந்நூலை விவாதிப்பதற்காக நிகழ்த்தப்பட்டன. இந்நூலுக்குப் பின்பு வந்த நாவல்களின் வடிவத்தில் தீர்மானமான வேறுபாடு நிகழ்ந்திருப்பதை எவரும் அவதானிக்க முடியும். இந்நூலால் அந்த மாற்றம் நிகழ்ந்ததா அல்லது அந்த மாற்றம் நிகழ இருந்ததனால் இந்நூல் எழுதப்பட்டதா என்பது ஆராய்ச்சிக்கு உரியது.

இன்று நாவல் என்ற தனிவடிவிடம் வாசகன் என்ன எதிர்பார்க்கலாம் என்பதை இந்த நூல் காட்டும். எழுத்தாளனுக்கு அவனது சவால் என்ன என்பதைக் காட்டும். இந்நூலில் தமிழ் நாவல்களின் வடிவத்தைப்பற்றிய ஏராளமான நுண்ணிய அவதானிப்புகள் உள்ளன என்பதையே இந்நூலின் முதற் தகுதியாகச் சொல்வேன். ஒரு படைப்பூக்கம் கொண்ட வாசகன் சிந்தித்து மேலெடுப்பதற்கான தொடக்கங்கள் அவை.

இந்நூலின் முதற்பதிப்பை வெளியிட்ட மகாலிங்கம் (பெங்களூர்) அவர்களுக்கும் இப்பதிப்பை வெளியிடும் கிழக்கு பதிப்பகத்துக்கும் நன்றி.

டிசம்பர் 2009 ஜெயமோகன்

1. அமைப்பு

ஓர் இலக்கியப் படைப்பின் வடிவம் பற்றிய விவாதம் என்பது, உண்மையில் அது ஒரு வாசிப்புச் சூழலில் ஆற்றும் பணி பற்றிய விவாதம் ஆகும். மனிதமனம் மொழியைத் தன் ஊடகமாகக் கொள்ளும்போது இலக்கியம் உருவாகிறது. அதை நாம் கட்டுரை, கவிதை, கதை என்று பிரிக்கிறோம். இது அவசியம் என்றால் அவை ஒவ்வொன்றின் வடிவம் பற்றிய நிர்ணயங்களும் விவாதங்களும் அவசியமேயாகும். தேர்ந்த வடிவம் என்பது, பாதிப்புகளைச் சிறப்பான முறையில் ஏற்படுத்தக்கூடிய ஒன்றே அன்றி வேறல்ல. தொடர்புகொள்வதற்கான படைப்பாளியின் யத்தனமும் தொடர்புகொள்ள உத்தேசிக்கப்படும் வாசகர்களின் இயல்பும் இணைந்து படைப்பின் வடிவங்களை உருவாக்குகின்றன.

வாசகத்தொடர்பு பற்றிய அக்கறை கொண்ட எவரும் வடிவங்கள் பற்றிய விவாதங்களை அசட்டை செய்துவிட முடியாது. சூழலில் இருந்து பிரிந்து இலக்கிய வடிவங்களை ஆராய்வது சாத்தியமல்ல. அதாவது எக்காலத்துக்கும் எந்த இடத்துக்கும் பொருந்தக்கூடிய வடிவக் கற்பனை என்று ஒன்று இல்லை. இலக்கிய வடிவங்களின் பொதுத்தன்மையை உருவாக்கும் அம்சங்களைவிட, பல சமயம் தனித்தன்மையை உருவாக்கும் அம்சங்களே அதிகம். ஒவ்வொரு கலாசாரச் சூழலுக்கும் ஒவ்வொரு மொழிக்கும் ஏற்ப அவை மாறுபடுகின்றன. ஒவ்வொரு படைப்பாளிக்கும் தனியாக வடிவப் பிரக்ஞை உள்ளது. எனவே வடிவங்கள் பற்றிய விவாதம் என்பது, 'எல்லா படைப்பாளிகளுக்கும் உரிய பொது அம்சங்களை ஷரத்துக்களாகக் கொண்டு ஒரு வடிவ நிர்ணயத்தை உருவாக்குவது எப்படி' என்பது பற்றி இருக்க முடியாது. 'எப்படி ஒவ்வொரு படைப்பாளியும் தன் இலக்கிய வடிவத்தை மேலும் மேலும் செம்மைப்படுத்திக் கொண்டு முன்னகர உதவ முடியும்' என்பதாகவே இருக்க முடியும்.

இந்த விவாதம், தன் இலக்கிய வடிவத்தின் தனித்தன்மையை மேலும் மேலும் நிறுவுவதற்கே ஒரு படைப்பாளியை இட்டுச் செல்லும். இதற்கு அவனுக்குத் தடையாக இருப்பவை வடிவ கற்பனை பற்றிய பழைய மனோபாவங்கள். இவற்றை எப்போதும் அவன் மறுபரிசீலனை செய்யவேண்டும். அதற்கு பழைய - முன்னோடியுமான - படைப்புகளை வடிவரீதியான விமரிசனத்துக்கு ஆளாக்கியபடியே இருக்கவேண்டும்.

நாவல், சிறுகதை, கவிதை என்ற பிரிவினைகள் இலக்கண விதிகள் சார்ந்து உருவானவை அல்ல. அவை ஆற்றும் பணிகள் சார்ந்து உருவானவை. சில நேரம் ஒரு கவிதையை நாம் படித்து முடித்ததும் இதனைச் சிறுகதையாக எழுதியிருக்கலாம் என்று எண்ணுகிறோம். சிறுகதையின் வடிவத்தில் இன்னும் அதிக பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியிருக்கக்கூடிய ஒரு வெளிப்பாடு, கவிதை வடிவை தேர்ந்தெடுத்தது மூலம் தன் சாத்தியக் கூறுகளை இழந்துவிட்டது என்றுதான் இதற்குப் பொருள். அதே சமயம் சிறப்பாக அமைந்த ஒரு சிறுகதையை 'ஒரு கவிதை' என்று கூறுகிறோம். இங்கு சிறுகதை வடிவம் மூலம் (தன்) உச்சகட்ட பாதிப்பை நிகழ்த்திய பின்பு அது முன்னகர்ந்து கவிதையின் சாத்தியங்களையும் பயன்படுத்திக்கொண்டுள்ளது என்று பொருள்.

இந்நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலேயே இன்று நாம் பயன்படுத்தும் அடிப்படையான இலக்கிய வடிவங்கள் பற்றிய மன உருவகங்கள் உருவாகிவிட்டன. அவ்வடிவங்களை நாம் முயற்சி செய்யும்போது, அவற்றின் போதாமையே அவற்றை மீறி முன் நகர நமக்குக் காரணமாக

அமையவேண்டும். நாவலில் கட்டுரையும், கட்டுரையில் சிறுகதையும், சிறுகதையில் கவிதையும் நிழலாடுவது இத்தகைய மீறிலில் இருந்து மட்டுமே நிகழவேண்டும். நிர்ணயிக்கப்பட்ட - அதாவது முன்பு வந்த படைப்புகளால் உருவகமாக்கப்பட்டுவிட்ட - இலக்கிய வடிவங்களை ஒரு புதிய படைப்பு 'மீறிச் செல்லலாம்.' அது இலக்கியத்தில் வெற்றி அடைய முடியாமல் 'பின்தங்கிவிடக்கூடாது.' இரண்டிலும் தெரிவது வடிவக்குறையே. முன்னது பின்னதை ஒருபோதும் நியாயப்படுத்தக்கூடாது.

தமிழில் நாவல் பற்றிய விவாதத்தைத் தொடங்கும்போது ஒரு விஷயத்தில் தெளிவாக இருக்கவேண்டும். நமது சூழலில், நமது நாவல்கள் ஆற்றிய பணி பற்றியும், ஆற்றத் தவறிய பணிகள் பற்றியுமே நாம் பேசுகிறோம். பிற மொழிகளிலும் சூழல்களிலும் நேற்று உருவான படைப்புகளின் மூலம் உருவான வடிவங்களைத் தமிழில் பயன்படுத்தியிருந்தால் மேலும் விளைவுகள் உருவாகியிருக்கும் என்ற அடிப்படையில் மட்டுமே அவற்றை அளவுகோல்களாகக் கொள்கிறோம். இன்று உருவாகி வரும் வடிவங்களில் நமது முன் நகர்வுக்கான சாத்தியங்கள் உண்டா என்ற அளவிலேயே அவற்றை அணுகுகிறோம். நம்மை நெறிப்படுத்த வேண்டிய புனிதக் கட்டளைகள் மேற்கில் எழுதி வைக்கப்பட்டுள்ளன என்ற முறையில் அல்ல. நமது இலக்கிய வடிவங்களை நாம் மட்டுமே உருவாக்கிக்கொள்ள முடியும்.

பத்தொன்பது மற்றும் இருபதாம் நூற்றாண்டுகளில் நாவல் பற்றிய வடிவ கற்பனைகளை உருவாக்கியதில் ருஷ்ய யதார்த்தவாத பேரிலக்கியப் படைப்புகளுக்குப் பெரும் பங்கு உண்டு. குறிப்பாக லேவ் தல்ஸ்தோய், பியோதர் தஸ்தயேவ்ஸ்கி ஆகியோரது படைப்புகள். இவர்களுடைய இலக்கியச் சாதனைகளைப் பின்பற்றி, அவ்வடிவ உருவகங்களை ஏற்று தங்கள் சூழலை அணுகி, அதன்மூலம் படைப்புகளை உருவாக்கிய நாவலாசிரியர்கள் பல மொழிகளிலும் உண்டு. அதன்மூலம் அம்மொழிகளின் இலக்கிய உலக எல்லைகள் பெரிதும் விரிவடைந்தன. தாமஸ் மன் போன்றவர்களை இவ்வகையைச் சார்ந்தவர்கள் எனலாம். அவ்வடிவ உருவகங்களை அடைந்தபின்பு, அவை தங்கள் சூழலுக்குப் போதாமல் ஆனபோது, மீறி முன் நகர்ந்து புது வடிவங்களை அடைந்தவர்கள் என்று ஹெர்மன் ஹெஸ்ஸே, நிகாஸ் கசண்ட்ஸாகீஸ் போன்ற சிலரைக் குறிப்பிடலாம்.

தமிழில் நாம் உரைநடையை நமது முக்கியமான ஊடகமாகக் கொண்டபோது நம்முன் இருந்த முன்னுதாரணங்கள் இவர்களே. இவர்களை நாம் நமது லட்சியங்களாகக் கொண்டிருக்கவேண்டும். தங்கள் மொழியிலும் சூழலிலும் இவர்கள் நிகழ்த்தியதற்கு ஈடான பாதிப்பை நம் மொழியில் நிகழ்த்த நாம் முனைந்திருக்கவேண்டும். அப்படி முனைந்திருப்போம் என்றால் நமது கலாசாரத்தின் தனித்தன்மைகள் வழியாகவும், செவ்விலக்கியங்கள் வழியாகவும் நாம் அடைந்த நமக்கே உரிய வடிவ கற்பனைகள் அதைத் தடுத்திருக்கும். இந்த மோதல் நம்மை வடிவங்கள் பற்றிய ஓர் இக்கட்டுக்கு இட்டுச் சென்றிருக்கும். படைப்புரீதியாக அதை நாம் தாண்டும்போது நமக்கே உரிய நாவல் வடிவமும் பிறந்திருக்கும். இது தமிழில் நிகழ்ந்ததா?

ருஷ்யப் பேரிலக்கியங்கள் மூலம் உலகளாவிய தளத்தில் நாவலுக்கு ஏற்பட்ட பொதுவான இலக்கணங்கள் முக்கியமானவை. முதன்மையாகக் கூறப்பட வேண்டியது, நாவல் என்பது வாழ்வின் முழுமையைச் சித்திரிக்க முயல வேண்டிய ஓர் இலக்கிய வடிவம் என்ற கருத்தாகும்.

இன்றும் உலக அளவில் பெரும்பாலான நாவலாசிரியர்கள் இக்கருத்தையே கொண்டிருப்பதாகத் தோன்றுகிறது. அன்றாட வாழ்வில் நாம் அடையும் அனுபவங்களை மனம் சிறுசிறு கூறுகளாகப் பிரித்துக்கொள்கிறது. ஒவ்வொன்றின்மீதும் அதன் எதிர்வினையைச் செலுத்துகிறது. பின்பு அவற்றைப் பதிவு செய்துகொள்கிறது. இத்தகைய ஒவ்வொரு அனுபவக் கூறுக்கும் அதன் விளைவு, எதிர்வினை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் ஒரு சாராம்சத்தைக் கற்பனை செய்துகொள்கிறது. பின்பு மனப்பதிவின் அடுக்குகளில் இந்த சாரம்சமே உள்ளது. அதன் புற அட்டையாக அவ்வனுபவத்தின் தகவல்கள் தேவையான

அளவு மட்டும் உள்ளன. அனுபவங்களின் இத்தகைய துளிகளில் ஒருசிலவே அனுபவ முழுமையின் பிரதிநிதிகள் என்று தோன்றும்போது, அவை அதிக அழுத்தம் பெறுகின்றன. இதன் அடிப்படையிலேயே இத்தகைய அனுபவத் துளிகள் இலக்கியப் பதிவு பெறுகின்றன.

அழுத்தம் பெறாத - அனுபவ முழுமையின் சாரத்தைப் பிரதிபலிக்காத - அனுபவம் இலக்கியத்துக்கு உரியதாகக் கருதப்படுவதில்லை. தனிப்பாடல்கள் என்ற பெயரில் செவ்விலக்கியங்களில் இப்படி எண்ணற்ற படைப்புகள் உள்ளன. தத்துவ உருவாக்கம் நிகழ்வதற்கு முன்பு உருவான ஆதிகால படைப்புகள் பெரும்பாலும் இத்தகையவையாக உள்ளன. வாழ்வனுபவம் என்பது அறுபடாத முழுமை என்ற பிரக்ஞை வரலாற்றில் பிறகுதான் வருகிறது.

அனுபவங்களைத் தொகுத்துப் பார்க்கும் தன்மைக்கும் தத்துவத்துக்கும் நேரடியான உறவு இருப்பதாகத் தெரிகிறது. எப்படி ஒரு அனுபவத் துளியின் சாராம்சத்தை அனுபவ முழுமையின் பிரதிநிதியாக படைப்பாளி காண்கிறான்? பெரும்பாலும் உள்ளுணர்வால்தான். அவன் அதற்கு தர்க்கரீதியான காரணம் எதையும் கூறமாட்டான். அப்படைப்பின் உணர்வொழுங்கு மூலமே அவன் அதை நிறுவுகிறான். மொத்த அனுபவத்தையும் தொகுத்துப் பார்க்கும் படைப்பாளியோ அதை தர்க்கபூர்வமாகச் செய்கிறான். இங்கேதான் தத்துவம் நுழைகிறது. இந்தத் தர்க்கபூர்வமான தொகுப்புக்குத் தேவையான தரிசன அடிப்படையை வடிவமைப்பதில் அது பெரும் பங்கு ஆற்றுகிறது.

காவிய காலகட்டம் தத்துவத்தின் அடிப்படையான கேள்விகள் முறைப்படுத்தப்பட்ட பிறகுதான் உதயமாகி உள்ளது என்பதைக் காணலாம். காவியங்களை ஸ்தாபிக்கும் தரிசன முரண்களை தத்துவமே கண்டடைந்து கூர்மைப்படுத்தி படைப்பாளிக்கு அளிக்கிறது. அதை அவன் வாழ்வின் அலகுகளைக் கொண்டு பரிசீலனை செய்கிறான். எனவே படைப்பில் ‘முழுமை’ இருவகைகளில் சாத்தியமாகிறது. ஒன்று, அனுபவத்தை கூறுகளாகக் கண்டு அக்கூறுகளில் ஒன்றின் சாராம்சத்தை, முழுமையை, குறிப்பால் உணர்த்துவதாக மாற்றுவது. இதையே கவிதைகள் - காவியங்கள் நீங்கலாக - செய்கின்றன. சிறுகதைகளின் தளமும் இதுவே. இன்னொன்று, அனுபவங்கள் அனைத்தையும் தொகுத்து வகைப்படுத்தி முழுமையை உண்டுபண்ண முயல்வது. இரண்டாம் வகைச் செயல்பாடுதான் நாவலுக்கு உரியது என்று ருஷ்ய பேரிலக்கியங்கள் நிறுவுகின்றன. ‘நாவல் என்பது தத்துவத்தின் கலைவடிவம்’ என்ற பிரபல கோட்பாட்டின் அடித்தளம் இதுவே.

இத்தன்மையிலிருந்து நாவலின் பிற அம்சங்கள் உருவாகி வருகின்றன. அதாவது, நாவல் இருமையும் குவிதலும் உள்ளதாக இருக்கலாகாது; நாவலின் நகர்வு ஒரே திசை நோக்கியதாக இருக்கக்கூடாது; வலைபோல நாலாபுறமும் பின்னிப் பின்னி விரிவடைவதாக இருக்கவேண்டும்; நாவலின் ஆகிருதி ஒரே பார்வையில் முழுமையாகப் பார்த்து விடக்கூடியதாக இருக்கக்கூடாது - என்பது போன்ற விதிகள்.

‘போரும் அமைதியும்’, ‘கரமசோவ் சகோதரர்கள்’ போன்ற பெரும் படைப்புகளின் மிகச் சிறந்த இயல்பாக அவற்றின் ‘வடிவமற்ற வடிவம்’தான் விமரிசர்களால் குறிப்பிடப்படுகிறது. அவற்றை வாசகர்கள் மீண்டும் மீண்டும் படிப்பதற்குக் காரணம் இந்த விரிவுதான். பெரும் காடு போல தழைத்து ஈரமுள்ள நிலமெங்கும் பரவி நிறைந்திருப்பது ஒரு சிறந்த நாவலின் இலக்கணம் எனப்படுகிறது. மலைகள் போல, வடிவமின்மையும் வடிவமாக இருப்பதே நாவல் என்று வலியுறுத்தப்படுகிறது.

மேற்குறிப்பிட்ட விதிகள் அனைத்தும் அடிப்படையில் ஒன்றையே கூறுகின்றன. நாவல் எளிமைப்படுத்துவதாகவோ, குறுக்குவதாகவோ அமையக்கூடாது. அது வாழ்வின் சிக்கலை காட்டக்கூடியதாகவும், விரிவைத் தொட முயல்வதாகவும்தான் இருக்கவேண்டும். வடிவம் பற்றிய சட்டமல்ல இது. நாவலின் சாத்தியங்கள் பற்றிய அறிவுறுத்தல். நாவலாசிரியனைக் கட்டுப்படுத்தும் தன்மையல்ல; அவனிடம் அவனது அதிகபட்சத்தைக் கோரும் தன்மையே

இதில் உள்ளது. நமது நாவல்களில் எத்தனை நாவல்கள் இந்தக் குரலுக்குச் செவி சாய்த்துள்ளன?

வாழ்க்கை சிக்கலும் பன்முகத்தன்மையும் பிரமிக்க வைக்கும் விரிவு கொண்டது. ஒன்றையொன்று மறுக்கும் கூறுகள் அடங்கியது. அதன் ஒவ்வொரு துளியும் தெரிந்தும் தெரியாததுமான எத்தனையோ விஷயங்களினால் கட்டுப்படுத்தப்படுகின்றன; இயக்கப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு உச்சகட்ட நெருக்கடியின் போதும் - உதாரணமாக ஒரு பேரிழப்பின் போது - நாம் இதை பொட்டில் அடித்ததுபோல உணர்கிறோம். அவ்வனுபவம் நம்மை மானுட அனுபவத்தின் விரிவு நோக்கி நகர்த்துகிறது. இதையே பொதுவாக பேரனுபவம் என்கிறோம். அதேசமயம் பொதுவாக அன்றாட வாழ்வில் நாம் இந்தச் சிக்கல் தன்மையை தொடர்ந்து நிராகரித்தும் வருகிறோம். இது தவிர்க்க முடியாதது மட்டமல்ல. அவசியமானதும்கூட.

அனுபவங்களை அணுகவும், கடந்து செல்லவுமே நாம் அவற்றை முழுமையிலிருந்து பிரித்து எடுக்கிறோம். அந்தக் கணத்தில் மட்டும் அதைப் பொருத்தி, ஆராய்ந்து வகைப்படுத்துகிறோம். ஆனால் இதன்மூலம் உருவாகும் உண்மை தாற்காலிகமானது, பயன்பாடு சார்ந்தது. அதை 'சாமானிய உண்மை' என்று கூறலாம். முழுமை என நாம் உருவகிக்கும் முடிவின்மையில் அதே அனுபவத்தைப் பொருத்தி ஆராய்வதும், அதன் உண்மையை அறிவதும் இன்னொரு வகையில் முக்கியமானது. தத்துவம் இதை 'விசேஷ உண்மை' என்கிறது. இவ்விரு தளங்களிலுமே இலக்கியப் படைப்புகள் செயல்படுகின்றன. எனினும் நாவலின் இலக்கு இரண்டாவதேயாகும். அதற்காகவே அவ்வடிவம் உத்தேசிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் அடிப்படையிலேயே நாவல் பற்றிய மேற்குறிப்பிட்ட விதிகள் கூறப்படுகின்றன.

தத்துவம் பெரும்பாலும் விசேஷ உண்மைகளிலேயே அக்கறை கொள்கிறது என்பதனாலேயே நாவலின் உடன்பயணியாக தத்துவமும் தவிர்க்க முடியாமல் நகர்கிறது. பல்வேறு விமரிசகர்கள் நாவலின் இந்தத் தன்மையை பல்வேறு சொற்களைப் பயன்படுத்தி விளக்கி இருக்கிறார்கள்.

அனைத்தையும் 'வரலாற்றின் முன் நிறுத்திப் பார்ப்பது' நாவலின் அடிப்படைத் தன்மையாக இருக்கவேண்டும் என்று பொதுவாக மார்க்ஸிய விமரிசகர்கள் கருதுகிறார்கள். 'காலத்தை வைத்து அனைத்தையும் பரிசீலிப்பது' என்று இருத்தலியம் சார்ந்த விமரிசகர்கள் குறிப்பிடுகிறார்கள். நாவலில் காலமே கதாநாயகன் என்றுகூடக் குறிப்பிடுவதுண்டு. இவையெல்லாம் முழுமை அல்லது முடிவின்மை பற்றிய உருவகங்கள் மட்டுமே.

இலக்கியப் படைப்பின் வடிவம் பற்றிய பேச்சு இன்னொரு கோணத்தில் அதன் மௌனத்தை எங்கு அமைப்பது என்பது பற்றியதாகும். கவிதையில் அதன் மௌனம் சொற்களுக்கு இடையேதான் இருக்கிறது. ஏனெனில் கவிதையனுபவம் என்பது அடிப்படையில் ஒரு மொழியனுபவம். இவ்வனுபவத்தை உருவாக்கும் கூறுகளில் முதன்மையானது உணர்ச்சி. அவ்வுணர்ச்சிக்கு இணையாகவே அர்த்தத் தளம் நகர்கிறது. ஆயினும் கவிதையில் சொற்கள் பிணைக்கப்படுவது, விலக்கப்படுவது ஆகியவற்றின் மூலம் உருவாகும் மௌனத்தை வாசகன் நிரப்பிக்கொள்ளும்போதுதான் கவிதை அனுபவம் சாத்தியமாகிறது.

சிறுகதையின் மௌனம் அதன் முடிவுக்குப் பிறகு இருக்கிறது. சிறுகதையின் முடிவு ஒரு மறு தொடக்கம். அனைத்தையும் மறுவாசிப்புக்கு உட்படுத்தச் செய்கிறது அது. மேலும் அதுவரை கூறப்பட்ட அனைத்தையும் பலநூறு புதுத்தளங்களுடன் நுட்பமாகப் பிணைத்துவிடுகிறது. நவீன இலக்கியப் படைப்புகளின் அடிப்படை இயல்புகளில் ஒன்று அனைத்து இலக்கிய வடிவங்களுக்குள்ளும் கவிதையையும் தொட முயல்வது. எனவே நவீன சிறுகதை அதன் வரிகள், சொற்களுக்கு இடையேயும் மௌனத்தைக் கொண்டுள்ளது.

நாவலின் மௌனம் அதன் இடைவெளிகளிலேயே இருக்க முடியும். அனுபவங்களைத்

தொகுப்பதன் மூலம்தான் நாவல் தன் இலக்கை அடைய முயல்கிறது. அவ்வனுபவங்களின் பிணைப்பு, விலக்கம் ஆகியவற்றின் மூலம் அது ஒருவிதத்தில் முழுமையை அல்லது முடிவின்மையைத் தொட முயல்கிறது எனலாம். எனவே நாவலில் விடப்படும் அல்லது உருவாகும் இடைவெளிகள் மிக முக்கியமானவை. அவை ஒவ்வொன்றிலும் எழுதப்படாத இன்னொரு நாவல் ஒளிந்துள்ளது. வாசகன் இம்மௌன இடைவெளிகளைத் தன்னுடைய கற்பனையால் நிரப்பும்போதுதான் அவனுக்கு நாவலின் பிரம்மாண்டத் தோற்றம் கிடைக்கிறது.

கவிதையும் சிறுகதையும் முன்பே குறிப்பிட்டதுபோல வாழ்வின் அனுபவத் துளிகளை, முழுமையைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும்படி குறிப்புகள் மிகுந்தவையாக ஆக்குகின்றன. அவ்வகையில் பார்க்கும்போது சிறுகதை, தன் முடிவுக்குப் பிறகு வீசும் பல்லாயிரம் கொக்கிகள் மூலம் தன்னை முடிவின்மையுடன் பொருத்திக் கொள்கிறது. சிறுகதை நமது கைக்குள் நிறுத்தப்பட்ட படிக்கல் போல நமக்கு அனைத்தையும் காட்டிவிடுவதான பிரமையை - அதன்மூலம் ஒருவிதக் கச்சிதத் தன்மையை - தந்தபடியே உள்ளது. அதன் உள்ளே நாம் புகுந்து செல்லச்செல்ல அதன் முடிவற்ற புறங்களில் பிரதிபலித்துச் செல்லும் எல்லையின்மையை உணர்கிறோம்.

நாவல் தரக்கூடாத ஏதாவது ஓர் உணர்வு இருக்குமெனில் அது கச்சிதத்தன்மை மட்டுமேயாகும். எவ்வகையில் அது முடிவின்மையை, பிரமாண்டத்தை தன் வடிவம் மூலம் காட்டுகிறது? அதன் ஒவ்வொரு இணைப்பிலும் உள்ள முடிவற்ற சாத்தியங்களை வெளிக்காட்டுவதன் மூலம்தான். எனவே ஒரு நாவல் எங்கும் தொடங்காது. எங்கும் முடியவும் முடியாது. அதன் தொடக்கத்துக்கு முன்னும், முடிவுக்குப் பின்னும் முடிவின்மை உள்ளது. இதன் மூலம் உருவாகும் பிரமிப்பு நாவலின் அடிப்படை இயல்பாகும். காலதரிசனம் (அல்லது சரித்திர தரிசனம்) இல்லாமல் நாவல் இருக்க முடியாது. காலம் தொடக்கமும் முடிவும் அற்றது.

இதன் மூலமே முன்பு குறிப்பிடப்பட்ட ‘வடிவமற்ற வடிவம்’ நாவலுக்கு உருவாகிறது. அதன் இணைப்புகள் முற்று முடிவானவையாகவோ, ஒரே திசைச் சலனம் கொண்டவையாகவோ இருக்குமானால் அதற்கு தீர்மானமாக வடிவமும் உருவாகிவிடும். ஆனால் ஒரு நாவல் அதன் சம்பவ இணைப்புகள் ஒவ்வொன்றிலும் சாத்தியமான, முடிவற்ற இணைவுகளில் ஒன்றை மட்டுமே தேர்வு செய்கிறது. இப்படி பலநூறு தேர்வுகள் மூலம் எழுத்தில் ஒரு வடிவத்தை உருவாக்கி வாசகனுக்குத் தருகிறது. வாசகன் உருவாக்கச் சாத்தியமான பல்லாயிரம் வடிவங்களின் ஒரு மாதிரி மட்டும்தான் அது. இந்தத் தேர்வுகளை நிகழ்த்துவதற்கு எழுத்தாளனைத் தூண்டும் ஒரு காரணம் அவனுக்கு இருக்கவேண்டும்.

நாவலைப் பொருத்தவரை அந்நோக்கம் ஒரு தரிசனத்தை ஆய்வுக்கும் விவாதத்துக்கும் உட்படுத்துவதாகவே இருக்க முடியும். தரிசனம் என்ற கருதுகோளை மறுப்பதும் இதற்குள் அடக்கம். இந்த நோக்கமே படைப்புக்கு அது அடைந்துள்ள வடிவத்தைத் தருகிறது. அதை எல்லாக் கோணத்திலிருந்தும் அணுகும் சுதந்தரத்தை வாசகனுக்கு தருகிறது. அதாவது அது வடிவத்தோடு இருக்கும் அதே சமயம், வடிவத்தை நிராகரித்தபடியும் உள்ளது. இதுவே ஒரு நாவல் தன் மிகச்சிறந்த சாத்தியங்களை அடையும் நிலை.

அதே சமயம் அனுபவக் கூறுகளுக்கு இடையே மௌனத்தை உருவாக்கும் முயற்சியில், நாவல், அக்கூறுகளுக்கு இடையே இருந்தே ஆகவேண்டிய குறைந்தபட்சத் தொடர்பைக்கூட விட்டுவிட நேரும். படைப்பாளிகளின் நோக்கம் தெளிவாக இல்லாதபோதுதான் இது பெரும்பாலும் நிகழ்கிறது. இந்நிலையில் படைப்பு வெறும் அனுபவங்களாகச் சிதறிக் கிடக்கிறது. அதில் எவ்விதமான வாசக சாத்தியங்களும் இல்லை.

ஒரு நாவல் சிதறிக்கிடப்பதான ‘தோற்றத்தை’ மட்டுமே தரும். திட்டவட்டமான கருத்துக்களுடன் தெளிவான நோக்கத்துடனும் உருவாக்கப்படும் வடிவ எதிர்ப்பு (அ-வடிவ) நாவல்கூட அப்படைப்பாளியின் தரிசனம் மற்றும் நோக்கம் சார்ந்து அதற்கே உரிய வடிவம்

ஒன்று உருவாக வந்திருக்கும். அனுபவக் கூறுகளுக்கு இடையேயான இத்தொடர்பை உருவாக்கி அதன் மூலம் அவற்றைத் தொகுப்பதில்தான் நாவலாசிரியனின் படைப்பாற்றல் உள்ளது.

இடைவெளிகளே இன்றி இறுகிக்கொண்ட வடிவம் (பெரும்பாலும் இவை கதைகள்) வாசகனை அன்னியப்படுத்துவது போலவே, வடிவம் அற்ற சிதறல்கள் இரு அட்டைகளால் மட்டும் தொகுக்கப்பட்டிருப்பதும் வாசகனை அன்னியப்படுத்தும். இரண்டு வகையிலும் படைப்பு சக்தியின் வறுமையே வெளிப்படுகிறது.

நாவலுக்கும் சிறுகதைக்கும் அடிப்படையான இருவேறு இலக்குகள் இருப்பதால்தான், நாவல், சிறுகதையின் பல இயல்புகளை விலக்கவேண்டும் என்று கூறப்படுகிறது. சிறுகதையானது தன் வடிவில் ஒருவிதமான ஒருமையையும் தீவிரத்தையும் கொண்டிருக்கவேண்டும் என்றும், ஒற்றைப்படையான நகர்வு அதற்கு மிக அவசியம் என்றும், பொதுவாக அங்கீகரிக்கப்பட்ட சிறுகதை வடிவ கற்பனை கோருகிறது. அந்த ஒற்றைப்படைத்தன்மை ஒரு நாவலுக்கு இருக்குமானால் அது தன் விரிவை இழந்து குறுகிவிடும்.

புனைகதை என்ற பொது அம்சத்துக்குள் வருவதனாலேயே இரண்டையும் கிட்டத்தட்ட ஒன்று என்று இன்று பார்க்கும் போக்கும் பொதுவாக உள்ளது. பல விமரிசகர்கள் சிறுகதை குறிப்பிட்ட பக்க அளவைக் கடக்குமானால் அது குறுநாவல் என்றும், குறுநாவல் குறிப்பிட்ட பக்கங்களைத் தாண்டினால் நாவல் என்றும் கூறியுள்ளார்கள். வாசகன் தன் வசதிக்காகவும் விற்பனையாளன் தன் நோக்கத்துக்காகவும் இவ்வரையறையை மேற்கொண்டிருக்கலாம். ஆனால் படைப்பின் இலக்கு பற்றிக் கவலைப்படும் விமரிசகனோ எழுத்தாளனோ இதை ஏற்க முடியாது.

பக்க அளவு படைப்பின் ஸ்தூலமான ஒரு அம்சமே. அதன் மொழி சார்ந்து வருவதுகூட அல்ல. கொட்டை எழுத்தில் அச்சிட்டால் குறுநாவல் நாவலாகிவிடாது. தெளிவான வடிவ கற்பனைகளை உருவாக்கிக்கொள்ள இத்தகைய போக்குகள் தடையாகவே உள்ளன. தெளிவான உருவ வரையறைகள் இருந்தால் மட்டுமே அவற்றை மீறுவதுகூட சாத்தியமாகும்.

தமிழில் நமக்கு இதுவரை கிடைத்துள்ள படைப்புகளை நாம் பக்க அடிப்படையிலேயே வடிவ வரையறை செய்து வந்துள்ளோம். அவற்றின் அழகியல்ரீதியான சாதனைகளையும், சரிவுகளையும் அளவிட இதுவே பெரிய தடை. படைப்புகளில் கருத்துக்களைத் தேடிக் கண்டடைவது சார்ந்தே நமது விமரிசனம் பெரும்பாலும் நிகழ்ந்து வந்துள்ளதே இதற்குக் காரணம். அழகியலை முதன்மைப்படுத்திய படைப்பாளிகளும் விமரிசகர்களும்கூட சுயரசனை என்பதை மட்டும் அனைத்து முடிவுகளுக்கும் காரணமாகக் கூறி வந்திருக்கிறார்கள்.

நவீன நாவலுக்கான சாத்தியங்களை நமது சூழலில் ஆராய்வது இருக்கட்டும்; மரபான நாவல் வடிவத்தை முன்னிறுத்தி ஆராய்ந்தால்கூட நமது நாவல்கள் எவ்வளவு தூரம் நாவல்கள்? இக்கேள்விக்கான விடைகளின் அடிப்படையில் மட்டுமே நமது நாவலுக்கான வடிவம் என்னவாக இருக்க முடியும் என்ற கேள்வியை நாம் எழுப்பிக்கொள்ள முடியும்.

2. வாசகத்தொடர்பு

அனுபவத்தைக் கூறுவது எந்த இடத்தில் கதை கூறுவதாக ஆகிறது? அனுபவத்தைக் கூறும்போது அந்த அனுபவத்துக்குள் கூறுபவனின் பிரக்ஞைபூர்வமான குறுக்கீடு நிகழ்வதில்லை. அனுபவத்தை வகைப்படுத்தவோ, ஆராயவோ, ஏதாவது ஒரு முடிவு (அல்லது மையம்) நோக்கி இட்டுச் செல்லவோ அந்த அனுபவத்தைக் கூறுபவன் முனைவதில்லை. இது கோட்பாட்டளவில். உண்மையில் கதையம்சம் இல்லாத அனுபவ விரிப்பு மானுடனுக்கு இன்று சாத்தியமா என்பதுகூடச் சந்தேகமே.

கதைசொல்லியின் பிரக்ஞை, கூறப்படும் அனுபவத்தைக் கட்டுப்படுத்த ஆரம்பிக்கும் இடத்தில் - கோட்பாட்டளவில் - கதை ஆரம்பித்துவிடுகிறது. நூற்றுக்கணக்கான வடிவங்களும் எண்ணற்ற உத்திகளும் கதையில் உருவாவதற்கு இப்பிரக்ஞையே காரணமாக அமைகிறது. வரிகளுக்குள் தன்னை முழுவதுமாக ஒளித்துக் கொள்வதுகூட இப்பிரக்ஞை மேற்கொள்ளும் உத்திகளில் ஒன்றுதான்.

'கதாசரித சாகரம்' போன்ற அதிபுராதனமான கதைக்கொத்துக்களைப் படிக்கும்போது, கதைகூறும் முறை எப்படி படிப்படியான மறுமலர்ச்சி பெற்று வந்திருக்கிறது என்பதைக் காணலாம். அக்கதைகளில் மூன்றில் ஒரு பங்கு கதைகள் மட்டுமே நம் ஆர்வத்தைத் தூண்டி திருப்தியை அளிக்கின்றன. ஆர்வத்தைத் தூண்டும் கதைகள் யதார்த்தரீதி கொண்டவையாக இருப்பினும் சரி, மிகு கற்பனையாக இருப்பினும் சரி, அவற்றுக்குப் பொதுவான ஓர் இயல்பு காணப்படுகிறது. அவை ஊடும் பாவுமான இரு இழைகளின் மூலம் நகர்பவையாக உள்ளன. ஓர் இழை இல்லாமலோ, பலவீனமாக இருக்கும்போதோதான் அவை நமது ஆர்வத்தைத் தூண்டாமல் போகின்றன.

கதைகள் பொதுவாக இவ்விரு இழைகளை அழுத்திக் காட்டுகின்றன. ஒன்றை நேர் நிலையாகவும், இன்னொன்றை எதிர்மறையாகவும் நிலைநாட்டுகின்றன. பின்பு அவற்றுக்கு இடையேயான மோதல். பின் உச்சக்கட்டம். அம்மோதல் முடிவுக்கு வரும்போது அவை கதைசொல்லி உத்தேசித்த விளைவை உண்டுபண்ணுகின்றன. இவ்விரு இழைகளின் உறவையும் பிரிவையும்தான் 'புனைவுத்தருக்கம்' என்று குறிப்பிடுகிறோம்.

கதைகள் பொதுவாக புனைவுத்தருக்கத்தில் எந்தக் குறுக்கீட்டையும் அனுமதிப்பதில்லை. இவ்விரு இழைகளின் பின்னலுடன் சம்பந்தமற்ற மூன்றாம் அம்சம் கதையில் நுழைவது மிகுந்த அசுவாரஸியத்தை, எரிச்சலை உண்டுபண்ணும். இதன் மூலமே கதையின் ஒருமை உருவாகிறது.

வடையைத் தின்ன விரும்பி மரத்தில் வந்து அமரும் காகம் ஓர் இழை. அந்த வடையை உண்ண எண்ணும் நரி அடுத்த இழை. இவற்றின் போட்டியே உச்சகட்டம். நரி வடையைப் பெற்று ஓடிவிடுவது கதையின் முடிவு. முகஸ்துதிக்கு மயங்குவது இழப்புகளைத் தரும் என்ற நீதியைத் தன் எதிர்முனையாளனுக்கு உணர்த்த இம்முடிவு கதைசொல்லியால் பயன்படுத்தப்படுகிறது. கதை என்ற புராதனமான அமைப்பின் வளர்ச்சிப்படிகளில் எண்ணற்ற வடிவங்கள் பிறந்து வளர்ந்துள்ளன. அவை ஒவ்வொன்றுக்கும் கதையின் இந்த ஆதிவடிவத்துடன் உள்ள அடிப்படை உறவு நிரந்தரமானதாகும். பலப்பல மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டாலும் எந்தப் புனைகதை வடிவமும் இந்த நூலிழைத் தொடர்பைத் தக்க வைத்துக்கொள்ளும்.

கதைவடிவம் நிரந்தரத்தன்மை கொண்டது. பல்வேறு காலங்களில் பல்வேறு வகைகளில் கதையின் அடிப்படைகளை மீறும் முயற்சிகள் நிகழ்ந்துள்ளன. நிரந்தரத்தன்மை கொண்ட எவற்றுக்கும் இத்தகைய மீறல் முயற்சியைத் தொடர்ந்து எதிர்கொள்ளும் கட்டாயம் நேரும். அம்மீறல் முயற்சிகள் அனைத்தும் அதன் ஒரு பகுதியாகப் பின்பு மாறியும்விடும்.

கதையின் நிரந்தரத்தன்மை அதன் ஆதாரமான வடிவ கற்பனையில் உள்ளது. அது பரஸ்பரம் முரண்பட்டு அம்முரண் மூலம் மூன்றாவதாக ஒன்றை உருவாக்குகிற நேர்நிலை - எதிர்மறைகளின் இணைப்பாகத் தன்னை அமைத்துள்ளது. உலகச் சிந்தனையில் எங்குமே மானுட இனம் பிரபஞ்ச சலனத்தைப் பார்த்துப் புரிந்துகொண்டு வந்த முறையாக இது இருப்பதைக் காணலாம். இவ்வியல்பை இனி அது தவிர்க்கவும் முடியாது. ஒவ்வொரு கணமும் நாம் எண்ணும் ஒவ்வொரு விஷயத்தையும் இதே வடிவத்தில்தான் எண்ணிக் கொண்டிருக்கிறோம்.

முரண்களின் பிரம்மாண்டமான ஒருமைத்தன்மையைச் சுட்டிக்காட்டும் தரிசனங்கள்கூட தங்கள் தருக்க முறையில் இதே அமைப்பையே கொண்டுள்ளன. கதையின் வெளிப்பாட்டு முறையில் இத்தகைய ஊடும் பாவும் அமைந்திருக்கும் விதத்தில்தான் தொழில்நுட்பரீதியான புதுமைகளும் மாற்றங்களும் நிகழ முடியும். அடிப்படை மாறாது. ஒவ்வொரு காலத்திலும் இத்தகைய மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தபடியேதான் உள்ளன. நாவல், சிறுகதை முதலிய வடிவங்கள் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் கதையில் உருவான சில வேறுபாடுகள். இந்தக் கதை வடிவங்கள் அதற்கு முன்பு கொண்டிருந்த தனித்தன்மைகள் சிலவற்றை உள்வாங்கியபடி, சில புதிய சாத்தியக்கூறுகளைக் கண்டடைந்தபடி வளர்ந்து உருவானவை. கதையின் கோட்பாட்டுப் பிரச்னைகள் பற்றி இப்போது மிக விரிவாக விவாதிக்கப்பட்டு வருகிறது. தமிழவனின் ‘படைப்பும் படைப்பாளியும்’ என்ற நூலில் இவற்றை மேலும் ஆராயும் சில கட்டுரைகள் உள்ளன.

கதையிலிருந்து சிறுகதையும் நாவலும் எப்படி வேறுபடுகின்றன? கதையை இரண்டாகப் பிரிக்கலாம். கதை, நீள்கதை அல்லது தொடர்கதை. இவை இரண்டும் பெரும்பாலும் ஒன்றுபோலத்தான். நீள்கதை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட மையங்களை வலியுறுத்தும் தன்மை கொண்டது. நமது சூழலில் கதையை சிறுகதையுடனும், நீள்கதையை நாவலுடனும் குழப்பிக் கொள்ளும் போக்கு மிக அதிகம். இப்படிக் குழப்பிக்கொள்ளக்கூடாது என்ற தெளிவற்ற எச்சரிக்கை காரணமாக நாவலை வெறும் சம்பவக் கோர்வையாக எழுதும் போக்கும் உண்டு. முரண்படும் இரு இழைகள் மூலம் இயங்குவது என்ற தன்மையானது கதைக்கும், நாவலுக்கும், சிறுகதைக்கும் பொதுவானதுதான். இவ்விரு இழைகளின் முயக்கத்தை மேலும் பயன் விளையும்படிப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் முயற்சியிலேயே நாவலும் சிறுகதையும் கதையிலிருந்து மாறுபட்டு விலகுகின்றன.

காகம் வடையை எடுத்து வருகிறது. நரி வடையைப் பெற முகஸ்துதி செய்யும்போது காகம் வடையைக் காலால் பிடித்தபடி பாடுகிறது. இதைச் சிறுகதையின் வடிவம் எனலாம். முன்னதற்கும் பின்னதற்குமான வித்தியாசம் என்று உடனடியாகப் படுவது கடைசியில் ஏற்படும் எதிர்பாராத முடிவுதான். முடிச்சு என்றும் இதைக் கூறுலாம்.

கதையின் எல்லாப் புள்ளிகளும் அது உத்தேசிக்கும் மைய்புள்ளியை நோக்கி தொடக்கத்திலிருந்தே நகர்ந்தபடி உள்ளன. சிறுகதையில் எல்லாப் புள்ளிகளும் எதிர்த் திசையில் நகர்ந்தபடி இருந்து கடைசித் தருணத்தில் மையத்தை நோக்கித் திரும்புகின்றன. மிக நவீனமான கதைகளில் இத்தகைய திருப்பம் மிக நுட்பமாக ஒளித்து வைக்கப்பட்டுள்ளது. அல்லது கதைக்கு அடியில் இத்திருப்பம் நிகழ்கிறது. இந்த முரண் இயல்பு இல்லாமல் சிறுகதை அதன் சாத்தியமான உச்ச விளைவை ஏற்படுத்த இயலாது.

எதற்காக ‘கதை’யிலிருந்து ‘சிறுகதை’ இப்படி மாறுபடுகிறது? வாசகனை முடிவை நோக்கி உந்திச் செல்லும் தன்மை ‘கதை’யில் இருப்பதைக் காணலாம். நீதி போதனைக்கு அவ்வடிவம்

அதிகமும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. பல காரணங்களால் மனித மனம், தான் செலுத்தப்படும் திசைக்கு எதிராகத் திரும்பும் தன்மையைக் கொண்டுள்ளது. சின்னஞ்சிறு குழந்தைகளிடம் இந்த மனத்தடை மிகவும் குறைவு. மனித மனம் முதிர முதிர, அது தன் அனுபவங்களை மட்டும் சார்ந்து நிற்க விரும்புகிறது. கூறப்படுவதை அது நம்ப விரும்புவதில்லை, உணர விரும்புகிறது. கதை வடிவில் எல்லாக் கூறுகளும் மெல்லக் குவிய ஆரம்பிக்கும்போது வாசக மனம் எச்சரிக்கை அடைந்துவிடுகிறது. அது முடிவை ஊகிக்க ஆரம்பிக்கிறது. முடிவுக்கு எதிராகத் தன்னை நுட்பமாகத் தயாரித்துக்கொள்கிறது. முடிவு வெளிப்படுவது என்பது எப்போதும் கதையின் வெடிக்கும் கணம். அக்கணத்துக்கு அதைச் சரியாக சமன் செய்துவிடும் மன எதிர்ப்புடன் வந்து சேரும் வாசகனிடம் ‘கதை’ பூரணமாகத் தோல்வியையே தழுவுகிறது.

சிறுகதையின் உதயமும் வளர்ச்சியும் கதைகள் மீதான அவநம்பிக்கை மனித மனத்தில் உருவாகிய பிறகுதான் ஏற்பட்டன. சிறுகதையின் மிக அடிப்படையான தேவைகளில் ஒன்று, முடிவை முன்கூட்டியே ஊகிக்கும் தன்மை படைத்த வாசகர்கள். இதனாலேயே சிறு குழந்தைகளுக்கு பொதுவாக சிறுகதைகள் பெரிய அனுபவத்தைத் தருவதில்லை. கதை சொல்லியும் கேட்டும் பழகிய வாசகனுக்கு மட்டுமே சிறுகதை வாசிப்பு சாத்தியமாகும். நரி பாட்டுப் பாடும்படி கேட்ட உடனேயே காகம் வடையை இழப்பதை அவன் கற்பனை செய்துவிடுகிறான். உடனடியாக சிறுகதை எதிர்த் திசை நோக்கித் திரும்பி அவனை வியப்பில் ஆழ்த்துகிறது.

ஒருவேளை இரண்டாம் வகையான பாடம் பிரபலமாக இருந்து, அந்தக் கதையை சிறுகதையாக ஆக்க வேண்டுமானால், நரி காகத்திடம் கொஞ்சம் நடனம் ஆடும்படிக் கோரியபோது காகம் நடனமாட வடை கீழே விழுந்து நரிக்கு கிடைத்தது என்று மாற்ற வேண்டியிருக்கும். இப்போது பற்பல சிறுகதைகளில் எப்படி ‘எதிர்பாராத’ முடிவு வரும் என்பது வாசகர்களுக்குத் தெரிந்துதான் இருக்கிறது. இது ஒரு கட்டத்தைத் தாண்டும்போது இவ்வடிவம் அதன் முக்கியத்துவத்தை இழந்து வழக்கொழிந்து போய்விடும்.

நீள்கதை, கதையின் நீட்டப்பட்ட வடிவம் அல்ல. விரிவாகக் கூறப்பட்ட கதையை நீள்கதை என்று கூறிவிட முடியாது. கதையில் ஒரு மையம் அதன் அனைத்துக் கூறுகளாலும் வலுப்படுத்தப்பட்டு முன்வைக்கப்படுகிறது. நீள்கதையில் அம்மையம் வலியுறுத்தப்பட்ட உடனே அதை மறுக்கும் அடுத்த இழை மேலெழுகிறது. இம்மையமும் இந்த இழையும் முரண்பட்டு வளர்ந்து மீண்டும் இன்னொரு மையம் வலுவாக்கப்படுகிறது. இப்படி பல மையங்கள் வலியுறுத்தப்படும்போது பொதுவாக இவை அனைத்தும் சேர்ந்து ஸ்தாபிக்கும் ஓர் ஆதார மையம் மிகவும் வலுவாக உறுதிசெய்யப்படுகிறது.

நமது பண்டைய நீள்கதைகளில் இருந்துதான் காவியங்கள் உருவாகியுள்ளன. கதை, நீள்கதை ஆகியவற்றின் பொதுவான இயல்பு அவற்றின் அனைத்துக் கூறுகளும் ஒரு நோக்கத்துக்காக ஒரு மையத்தை அல்லது பல மையங்களை வலியுறுத்துவதற்காக - இணைந்து செயல்படும் தன்மையாகும். அதாவது ஒருமை என்பது கதையின் அடிப்படைப் பண்பு. சிறுகதை என்பது முடிவில் மட்டும் கதையுடன் மாறுபடும் தன்மை கொண்டது. ஆகையால் அதுவும் முடிவைத் தவிர மீதிப் பகுதி எங்கும் கதையின் பூரண ஒருமையைக் கொண்டிருக்கவேண்டும் எனப்படுகிறது. அதாவது, ‘நான் ஒரு கதை மட்டும்’ என்ற பாவனையை முடிவு வரையிலும் அது மேற்கொண்டிருக்கவேண்டும். அதன் ஒவ்வொரு கூறும், வாசகன் அப்போது அது வலியுறுத்தப்போகும் மையம் என நம்பும் ஒன்றை நோக்கிக் குவியும் பாவனையைக் கொண்டிருக்கவேண்டும். அது உடைபடும்போதுதான் அவனுக்கு கண்டடைதல் - திறத்தல் - அனுபவம் சாத்தியமாகிறது. எனவே கதைகள், நீள்கதைகள், சிறுகதைகள் எல்லாவற்றுக்கும் ஒருமை அவசியமானது எனலாம்.

நாவலுக்கோ அது முற்றிலும் தவிர்க்கப்பட வேண்டிய ஒன்று. ஏனெனில் எப்படி கதையின் போதாமையிலிருந்து சிறுகதை உருவாயிற்றோ அப்படியே நீள்கதையின் போதாமையிலிருந்து

உருவான இன்னொரு கதை வடிவம் அல்ல நாவல். அது மொத்தமாக, கதைகளின் போதாமையிலிருந்து உருவான ஒரு வடிவம். எனவே அதன் பணி முற்றிலும் வித்தியாசமானது. மிகவும் விரிவானது. இதனால்தான் நாவலை ‘இருபதாம் நூற்றாண்டின் இலக்கிய வடிவம்’ என்று விமரிசகர்கள் குறிப்பிடுகிறார்கள்.

தத்துவம் நெறிகளை உருவாக்குவதில் வெற்றி கொண்டதன் விளைவாகக் காவியங்கள் உருவாயின. அவை அனுபவங்களைத் தொகுத்து தருக்க அடிப்படையில் நெறிகளை முன்வைத்தன. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நெறிகளை மறுபரிசீலனை செய்யவும் நெறிகள், அமைப்புகள் ஆகியவற்றின் சாத்தியங்களையும் தேவைகளையும் பற்றி யோசிக்கவும் தத்துவம் முயற்சி எடுத்தது. தத்துவத்தின் பணி மேலும் சிக்கலும் விரிவும் கொண்டதாக ஆயிற்று. இந்தக் காலகட்டம் இலக்கியத்தில் பிரதிபலித்ததன் விளைவாக மேலும் பன்முகத் தன்மையும் நெகிழ்தன்மையும் கொண்ட இலக்கிய வடிவம் ஒன்றின் அவசியம் எழுந்தது. அதன் விளைவாகவே நாவல் எழுந்தது.

அச்சுப்பொறியின் விளைவாக உரைநடை உருவாகி வலுப்பெற்றதனால்தான் நாவல் பிறந்தது என்று கூறும் ஒரு தரப்பு உண்டு. அது உண்மை என்று கொள்ளத் தயக்கம் ஏற்படுகிறது. காரணம் உரைநடை தோன்றி வலுப்பெறும் முன்னமேயே, தத்துவத் தளத்தின் மாற்றம் காவியத்தின் சாயல்களை இலக்கியத்தில் பின்தங்க, செய்யுள் வடிவிலான நாவல்களைப் பல மொழிகளில் உருவாக்கிவிட்டது.

எப்படி உரைநடையின் வடிவில் சில காவியங்கள் சில மொழிகளில் உள்ளனவோ அப்படியே இத்தகைய ‘செய்யுள் நாவல்’களும் படிக்கக் கிடைக்கின்றன. கேரள மகாகவி வள்ளத்தோள் நாராயண மேனனின் சில காவியங்களை செய்யுள் நாவல்கள் என்று குறிப்பிடுகிறார்கள். விக்டர் ஹியூகோவின் ‘ஏழை படும் பாடு’ (லே மிஸராப்ல) உரைநடைக் காவியமன்றி வேறல்ல. நாவலின் இலக்கணத்தை உருவாக்கிய பெரும் படைப்புகள், குறிப்பாக ருஷ்ய நாவல்கள், நெறிகளை வலியுறுத்துவதை அல்ல, பரிசீலிப்பதையே தங்கள் நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளன. விளைவாக சகல திசைகளிலும் கூடுமானவரை வாசல்களைத் திறந்துவிடுவது இவ்வடிவத்தின் அவசியத் தேவையாக ஆகிறது. ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் அது முடிவற்ற குறுக்கீடுகளை எதிர் நோக்கியபடி நகர வேண்டியுள்ளது. இது கதையின் ஒருமைக்கு நேர் எதிரான விஷயம். நாவலின் தன்மை ஒருமைக்கு எதிரானது என்று வலியுறுத்தப்படுவதற்குக் காரணம் இதுவேயாகும்.

எனவே நாவல் என்பது கலைரீதியான ஒரு மாபெரும் விவாதம் என்று குறிப்பிடலாம். தத்துவமின்றி விவாதமில்லை. எனவே தத்துவமின்றி நாவலும் இல்லை. தத்துவ விவாதங்களில் குறுக்குவெட்டுகள் மிக முக்கியமானவை. இக்குறுக்கு வெட்டுகள் அதுவரையிலான மானுடச் சிந்தனையின் தரப்பு என்றும் கூறப்படுவது உண்டு.

ஒரு தத்துவக் கருத்து தன் தருக்க வடிவத்தை இக்குறுக்கு வெட்டுகளின் இயல்பிலிருந்துதான் உருவாக்கிக் கொள்கிறது. இவற்றைப் போல, முரண்களை எல்லாம் மறுக்கும் தத்துவ மரபு கூட விவாதங்களில் முரண்களின் அடிப்படையைக் கொண்டுள்ளமைக்குக் காரணம் இதுவே. இதைப் போலவே நாவலும் தன் காலகட்டம் வரையான மானுடச் சிந்தனையையும், அச்சிந்தனையால் உருவான தன் காலகட்டத்துக்கு கூட்டு மனத்தையும் எதிர்கொண்டு பேசுகிறது; விவாதிக்கிறது. எனவே ஒரு நாவல் தன் வடிவத்தைத் தான் எதிர்கொள்ளும் சூழலின் குறுக்கீடுகளில் இருந்துதான் உருவாக்கிக் கொள்கிறது எனலாம்.

நாவலாசிரியன் தன் பணியில் இக்குறுக்கீடுகளுக்கு எந்த அளவு இடம் அளிக்கிறான் என்பதைப் பொருத்துதான் நாவலின் வீச்சு அமைகிறது. எனவே நாவலின் தருக்கம், அதாவது அறிவுத்தளம் மிக இன்றியமையாதது ஆகிறது. கதைகள் குறுக்கீடுகளுக்கு இடம் அளிப்பதில்லை. அல்லது குறைவான இடத்தையே அளிக்கின்றன. கதைகளின் நிகழ்வுகளுக்கு ஆதாரமாக திடமான ஒரு மையம் உள்ளது. இம்மையம் சார்ந்து உருவாகும் புனைவுத்தருக்கம்

அவற்றை வழிநடத்துகிறது.

ஒரு நாவலை அதன் புனைவுத்தருக்கம் முற்றிலுமாக நடத்திவிட முடியாது. அதன் புனைவுத்தளத்துக்கு வெளியேருந்து வரும் தருக்கங்களையும் அது எதிர்கொண்டு பேசியாகவேண்டும். தல்ஸ்தோய், தஸ்தாயேவ்ஸ்கி ஆகியோரின் நாவல்கள் தங்கள் காலம் வரையிலான மானுடச் சிந்தனை மற்றும் உள்ளுணர்வுகளின் குறுக்குவெட்டுகளுக்கு எப்போதும் இடம் அளித்தபடியே முன்னகர்கின்றன. புனைவுத் தருக்கத்தைப் பயன்படுத்தி தாண்டிச் செல்லவேண்டிய தருணங்களில்கூட அவை தயங்கி நிற்கின்றன. இக்குறுக்கீடுகளுக்கு இடம் அளிப்பதற்காக நிகழ்வுகள் மற்றும் உள்ளுணர்வு வெளிப்பாடுகளின் இணைப்புகளை மிகுந்த நெகிழ்தன்மையும் தயக்கமும் கொண்டவையாக ஆக்குகின்றன. இதன் விளைவாக அவற்றில் கதைகளுக்கு உரிய ஒற்றைப்படையான வேகம் உருவாவது தடைபடுகிறது. அவை, வாசகனை ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் நான்கு பக்கமும் திரும்பிப் பார்க்கச் செய்து அடுத்த அடியை எடுத்து வைக்கச் செய்கின்றன. இக்காரணத்தால்தான் நாம் அவற்றைப் படிக்கும்போது ஒருவித ‘திசைகளற்ற’ உணர்வைப் பெறுகிறோம்.

இலக்குகளை வலியுறுத்தாத இந்நிலையில் நாமும் நாவலாசிரியனுக்கு இணையானபடி வரலாற்றையும் காலத்தையும் மறுபரிசீலனை செய்ய நிர்பந்திக்கப்படுகிறோம். நாவலை வாசிக்கும்போது நமக்குள் உறைந்திருக்கும் மானுடச் சிந்தனையின் ஒரு துளி வளர்ந்து அதன் அனைத்துக் கேள்விகளையும் அந்நாவலை நோக்கி வீசவேண்டும். அனைத்து உள்ளணர்வுத் தொகுப்புகளும் விழித்தெழுந்து நாவலில் உணர்வுரீதியான தளங்களில் மோதவேண்டும். அவற்றுக்குள் உட்புகத் தேவையான இடைவெளிகளை அந்நாவலின் வடிவம் கொண்டிருக்கவேண்டும். அதன் விளைவாக நமது வாழ்க்கைப் பார்வை ஒரு சவாலைச் சந்திக்கவேண்டும். அதனை எதிர்கொள்வதன்மூலம் நாம் நமக்குள் ஒரு நகர்வை உணர்கிறோம். நாவல் என்ற வடிவம் இதற்காகவே உத்தேசிக்கப்பட்டுள்ளது. மாபெரும் நாவல்கள் அனைத்தும் ஒரு சமூகத்தின் கூட்டு விவாதத்தின் கலைரீதியான வெளிப்பாடுகளே. இருபதாம் நூற்றாண்டிலும் இருபத்தொன்றாம் நூற்றாண்டிலும் இத்தகைய அனுபவத்தை நாவல் மட்டுமே தர முடியும்.

3. தரிசனம்

காவிய இலக்கணத்தில் தொகுப்புத்தன்மை பெரிதும் வலியுறுத்தப்படுகிறது. நிலக்காட்சிகள், உணர்ச்சிகள், சந்தர்ப்பங்கள் ஆகியவற்றில் எல்லாவற்றுக்கும் காவியத்தில் உதாரணங்கள் வேண்டும் என்பது வரைமுறை. ஆனால் காவியத்தின் அடிப்படைத் தேவை, அது நான்கு பால்கள் (அறம், பொருள், இன்பம், வீடு) பற்றிய ஆய்வை மேற்கொண்டிருக்கவேண்டும் என்பதே. அவை சார்ந்த ஒரு தருமத்தை - தரிசனத்தை - அது வலியுறுத்தியே ஆகவேண்டும். இத்தரிசனத்தை காலத்தின் முனவைத்து அது நிறுவ முயலவேண்டும். எனவேதான் அதற்கு தொகுப்புத்தன்மையும் வலியுறுத்தப்படுகிறது.

மாபெரும் காவியங்களின் பிரதான ரசம் (காவியச்சுவை) சாந்தமாகவே இருக்க இயலும் என்றும், பிற சுவைகள் அதன் பகுதியாகவே - கடலுக்குள் அலைகள் போல - வரமுடியும் என்றும் விமரிசகரான குட்டிக்கிருஷ்ண மாரார் குறிப்பிடுகிறார். முழுமையின் தளத்தை நோக்கி தன் தரிசனத்தை நகர்த்த முயலும் பெரும் காவியம் எல்லாம் சுவைகளையும் இணைத்து சாந்த ரசத்தை சாதிக்கிறது. நிறங்கள் இணைந்து வெண்மை ஆவது போல.

தத்துவத்தின் அடிப்படைகள் உருவாக்கப்பட்டு, ஆதாரமானதும் நிரந்தரமானதுமான கேள்விகள் எழுப்பப்பட்டுவிட்ட பிறகு, வாழ்க்கை சார்ந்து சில விடைகளைக் கண்டடைய இலக்கியம் முயன்றது. வாழ்வின் முழுமையைச் சந்திக்கும் அளவு அவ்விடைகளை விரிக்கும்போது அவை தரிசனமாகின்றன. அதாவது, ஒரு காவியம் தன் செயல்பாட்டின் மூலம், வாழ்வனுபவத்திலிருந்து கிளைத்த ஓர் உண்மையைத் தரிசனமாக ஆக்குகிறது. தருக்கபூர்வமாகவும் அனுபவங்கள் உள்ளுணர்வுகள் ஆகியற்றின் தளத்திலும் அத்தரிசனத்தை அது நிறுவிவிடுகிறது.

பெரிய காவியங்கள் அனைத்துமே ஐதீகங்களின் மறு உருவாக்கமாக இருப்பது பலமுறை குறிப்பிட்டுச் சொல்லப்பட்டுள்ளது. ஐதீகங்கள் மக்களின் வாழ்வனுபவத்திலிருந்து உருவானவை. அவை பெரும்பாலும் உள்ளுணர்வின் வெளிப்பாடுகள். எனவே நம்பிக்கை சார்ந்து செயல்படுபவை. மக்கள் வாழ்வை இயக்கும் பிரதான சக்தியாக அவை இருந்து வருகின்றன. காவியகர்த்தாவின் கையில் அது முழுமையும் பொலிவும் பெறுகிறது.

கண்ணகி பற்றிய ஐதீகக் கதை சிலப்பதிகாரம் எழுதப்படுவதற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பே வழங்கிவருகிற ஒன்று என்பதற்கு ஐதீக ஆதாரங்கள் உள்ளன. கேரளப் பழங்குடியினரின் ஐதீகமும் கண்ணகியின் கதைக்கு சமானமானது.

பௌத்த சமண மதங்களின் மதிப்பீடுகள் தமிழ் வாழ்வின் அமைப்பில் ஏற்படுத்திய மாற்றங்களின் உடன் விளைவாக காவியங்கள் தமிழில் உருவாயின. சிலப்பதிகாரம், கண்ணகியின் கதையை உணர்வுரீதியான ஒழுங்குக்கும் தருக்கரீதியான நேர்த்திக்கும் உள்ளாக்குகிறது. தெளிவும், திட்டவட்டமும் கொண்ட முடிவுகளை முனவைப்பதாக அதை மாற்றி அமைக்கிறது. இம்முடிவுகளைத் தன்னுடைய விரிவான காவியத்தன்மை மூலம் ஒரு முழுமையான தரிசனமாக மாற்றுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தின் தரிசனம் இருவகைப்பட்டது. தமிழ் வாழ்வில் அதுவரை நிலவி வந்த சமூக மதிப்பீடுகளுக்குப் பதிலாக தனிமனித மதிப்பீடுகளை அது திடமாக முன்வைக்கிறது. பழங்குடித் தலைவர் பதவி விரிவாகி உருவான மன்னர் பதவியின் வரம்பற்ற அதிகாரத்தைக்

கட்டுப்படுத்தும் நிரந்தரமான சக்தியாக மேற்குறிப்பிட்ட தனிமனித மதிப்பீடுகளை முன்னிறுத்துகிறது. பௌத்தம் இந்திய சிந்தனையில் ஏற்படுத்திய முக்கியமான தாக்கம் இவ்விரு தளங்களில்தான் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதுவே பழங்குடிகளை விவசாயச் சமூக உருவாக்கத்துக்குள் கொண்டு வரும் சக்தியாக பௌத்தம் மாறுவதற்கான காரணமாக அமைந்தது.

இதிகாசங்கள் இரண்டும்கூட ஐதீகங்களின் மறு உருவாக்கங்கள்தான் என்று இப்போது நிறுவப்பட்டுள்ளது. பின்பு அவை முன்வைத்த மதிப்பீடுகள் இந்திய சமூக உருவாக்கத்துக்கான அடிப்படைகளாகவே ஆயின. இந்த அடிப்படைகளில் ஒன்றைப் பற்றிய மறுவிளக்கத்தையோ, விரிவாக்கத்தையோ முன்வைக்க விரும்பிய பிற்கால காவிய ஆசிரியர்கள் இவை இரண்டிலுமிருந்து தங்கள் மூலத்தை எடுத்துக்கொண்டார்கள். அந்த மறுவிளக்கம் அல்லது விரிவாக்கமானது காவிய உருவாக்கம் வழியாக விரிவுபடுத்தப்பட்டு தரிசனமாக மாற்றப்படும்போதுதான் அப்படைப்புக்கு பெருங்காவியத்தின் தகுதி கிடைக்கிறது.

கம்ப ராமாயணமும் காளிதாசன் படைப்புகளும் இத்தகையவை. கம்ப ராமாயணத்தில் உள்ள பிரபலமான ‘குகனொடும் ஐவரானோம்...’ என்ற பாடல், வால்மீகியிலிருந்து கம்பனின் விலகல் தனியான தரிசனமாக முழுமை பெறுவதன் மிகச்சிறந்த உதாரணமாகும்.

காவியத்தின் இயல்பில் ஒருமை மிகுந்திருக்கக் காரணம் இந்த மையமே ஆகும். அதில் உள்ள அனைத்துக் கூறுகளும் மைய தரிசனத்தை வலுப்படுத்தும் நோக்கத்தைக் கொண்டுள்ளன. நூற்றக்கணக்கான ஓடைகள் இணைந்து இணைந்து நதியாகி, கடலாகும் சித்திரத்தையே காவியம் தருகிறது. இந்தக் காந்தம் அதன் மையத்தில் இருக்க அதன் இணைப்புகள் அனைத்தும் முற்று முடிவானவையாக உள்ளன. அதன் இடைவெளிகள் அனைத்தும் தருக்கபூர்வமாகவும் உணர்வுபூர்வமாகவும் மூடப்பட்டுள்ளன. அது வாசகனுடன் விவாதிப்பதில்லை. அவனை தன் மையம் நோக்கிச் சுழற்றி இழுத்துக் கொள்கிறது. அதன் தரிசனத்துக்கு இணையான மறுதரிசனம் மூலமே அவன் அதனுடன் போராடவோ விலகவோ முடியும்.

ஒவ்வொரு சமூகத்திலும் அதன் பெரும்பாலான அமைப்புகளின் அடிப்படைகள் ஐதீகங்களால் உருவாக்கப்பட்டு, காவியங்களால் வலுப்படுத்தப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். ஐதீகங்கள் காவியங்களாகும் அளவை வைத்து ஒரு சமூகத்தின் நாகரிக வளர்ச்சியை அளவிட முடியும். தத்துவத்துக்கும் உணர்வுகளுக்கும் இடையேயான பெரும் தூரத்தை காவியங்கள் அர்த்தபூர்வமாக நிரப்புகின்றன. காவியத்தில் தத்துவத்தின் நேர்நிலை இயக்கம் உச்சத்தை அடைகிறது. சமூக உருவாக்கத்தின் சிறப்பான காலகட்டங்களையே காவியங்கள் பிரதிபலிக்கின்றன. சமூக மதிப்பீடுகளின் உருவாக்கம் காவியங்கள் வழியாக அனேகமாக பூரண நிலையை அடைந்துவிடுகிறது.

தத்துவத்தின் எதிர்மறை இயக்கம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் ஆரம்பித்ததன் விளைவுதான் நாவல். சமூக உருவாக்கத்தின் கதி மந்தமடைந்து நிலைத்துவிட்ட பிறகு, அதை உடைப்பதும் மறுஉருவாக்கம் செய்வதும் அவசியமாக அமைந்தது. இன்னொன்று, விவசாயத்தை மையமாகக் கொண்டிருந்த யுகம் முடிந்து தொழிலை மையப்படுத்தும் யுகம் ஆரம்பித்தது. முந்தைய யுகத்தின் கட்டுமானங்கள் அனைத்தையும் உடைத்தே ஆகவேண்டியிருந்தது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு, உடைவுகளின் நூற்றாண்டு. அந்தத் தேவை தத்துவத்தை நெருக்கியது. அதை எதிர்த்திசையில் முறுக்க ஆரம்பித்தது. அதன் இணைவுகளும் இழைகளும் பிரிந்தன. அது தன்னை அவிழ்த்துக்கொள்ளத் தொடங்கியது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் மாபெரும் தத்துவ ஆசிரியர்கள், குறிப்பாக மார்க்ஸும் எங்கல்ஸும், உடைவை சித்தாந்த ரீதியாகவும் விஞ்ஞான ரீதியாகவும் முழுமை செய்தார்கள். இந்நூற்றாண்டில் மதிப்பீடுகளும்

அமைப்புகளும் பிளக்கப்பட்டன. ஒவ்வொன்றும் உடைத்து ஆய்வு செய்யப்பட்டன. விளைவாக புதுப்புது அறிவுத்துறைகள் பிறந்து வளர்ந்தன. அதன் விளைவாகவே நாவலும் உருவாயிற்று.

சென்ற யுகத்தின் முக்கியமான இலக்கிய வடிவம் காவியம். இந்த யுகத்தில் நாவல். இரண்டும் பரஸ்பரம் கண்ணாடி பிம்பங்கள் போல. இரண்டுமே தத்துவத்தின் கலைவடிவங்கள். காவியத்தில் தத்துவம் தரிசனங்களை உண்டுபண்ண உதவுகிறது. ஒரு நதி விரிந்த நிலவொளியில் பலநூறு கிளைகளாக விரிந்து பரந்து பரவி பரவிச் செல்லும் காட்சியை நாவல் தரக்கூடும். அது முறுக்குவதில்லை, அவிழ்க்கிறது. எனவேதான் காவியத்துக்கு மாறாக ஒருமையின்மையும் இடைவெளியும் மையமான தரிசனத்தை வலியுறுத்துவதற்குப் பதில் அவிழ்த்து அவிழ்த்துப் பார்க்கும் தன்மையும் நாவலின் இயல்பாக உள்ளன.

காவியத்தைப் போலவே நாவலும் வாழ்வின் அடிப்படைகளைப் பற்றியே அக்கறை கொள்கிறது. அதற்கும் பேசுபொருளாக உள்ளது ஒரு தரிசனமே. ஆனால் அது தன் தரிசனத்தை வலியுறுத்துவதில்லை. அதை தன் காலகட்டத்தில் முன் முழுமையாக விவாதத்துக்கு வைக்க முயல்கிறது. அதாவது, தன் மையத்தை தனது ஒவ்வொரு உறுப்பாலும் உடைத்துத் திறந்து பார்க்கிறது நாவல். சிலப்பதிகாரம் கண்ணகி மூலம் கற்பு பற்றிய தரிசனத்தையே நிறுவுகிறது. தல்ஸ்தோயின் அன்னா கரீனினாவும் கற்பு பற்றிய தரிசனத்தையே தன் கருவாகக் கொண்டுள்ளது. ஆனால் அது அத்தரிசனத்தை உடைத்தபடியே செல்கிறது. அந்த மையத்தை முழுமையாக விவாதத்துக்கு நம் முன் வைக்கிறது. முடிவற்ற இடைவெளிகள் மூலம் வாசகனை உள்ளே இழுத்து விவாதத்தில் ஈடுபடுத்துகிறது. சிலப்பதிகாரம் இன்று நாவலாக எழுதப்படுமெனில் அதன் மையங்கள் விவாதப் பொருளாகவே மாறியிருக்கும். எனவே அதன் வடிவம் நேர் எதிரானதாக மாறிவிட்டிருக்கும். காவியத்தை முழுமையாகக் கழித்துவிடும் எதிர்காவிய வடிவமே நாவல் எனலாம்.

காவிய மரபிலிருந்து நாவல் உருவானது, கதை மரபிலிருந்து சிறுகதை உருவானதற்கு இணையானது. நோக்கமும் ஒன்றுதான். வாசகனை இட்டுச்செல்லாமல் உத்தேசிக்கப்பட்ட இடத்தை அவனே வந்தடையும்படிச் செய்தல். இளங்கோ போலவே தல்ஸ்தோயும் கற்பை வலியுறுத்தவே விரும்புகிறார். அதே சமயம் அதை முழுமையாகத் திறந்து வைத்துவிடுகிறார். வாசகன் அதன் முடிவற்ற சாத்தியக்கூறுகளைப் பரிசீலித்தும், தருக்கங்களை எதிர்கொண்டும், உணர்வுகளை கடந்துவந்தும் அவர் உத்தேசித்த மையத்தை 'சுயமாக' வந்தடைகிறான்.

பொதுவாக நாவலின் இயங்குவிதி இதுதான். சமூகத்தையும் மதிப்பீடுகளையும் மறுபரிசீலனை செய்யும் யுகத்தின் சாரத்தை உள்வாங்கிய மனிதனுக்கு உரியது நாவல். காவிய காலகட்டத்தைச் சார்ந்த மனத்துக்கு - சமூக உருவாக்கங்களின் சிந்தனைப்போக்கின் தொடர்ச்சியான மனத்துக்கு - நாவல் வடிவம் மிரட்சியைத் தருகிறது. பெரும் காவிய விமரிசகரும் மிக நுண்ணிய ரசனை கொண்டவருமான குட்டிக்கிருஷ்ண மாரார் 'போரும் அமைதியும்', 'கரமசோவ் சகோதரர்கள்' போன்றவற்றை பாலைவனங்கள் என்றும் அழகியல் ஒழுங்கு இல்லாத உரைநடைப் பிண்டங்கள் என்றும் கருதினார் என்பது இன்றும் கேரளத்தில் வியப்புக்குரியதாகக் கருதப்படுகிறது. விக்டர் ஹியூகோவின் 'லே மிஸராப்ல'வை மாரார் மகத்தான படைப்பாகக் கருதினார் என்பதையும் சேர்த்துக்கொண்டால் இது புரியும்.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் உலகின் பல மொழிகளில் இம்மூன்று நாவல்களும் கிட்டத்தட்ட ஒரே காலகட்டத்தில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுப் பிரசுரமாயின. (தமிழில் டி. எஸ். சொக்கலிங்கத்தின் முயற்சியால் 'போரும் அமைதியும்' முழுமையாக வெளிவந்துள்ளது.) அனேகமாக எல்லாப் பகுதிகளிலும் ஹியூகோவின் நாவலே முதல் வரவேற்பைப் பெற்றது. 'போரும் அமைதியும்' இரண்டாம் இடத்தையே பெற்றது. பெரும்பாலான இடங்களில் 'கரமசோவ் சகோதரர்கள்' முழுமையாகவே நிராகரிக்கப்பட்டது. ஹியூகோவின் நாவலை இன்று நாவல் என்று கொள்பவர்கள் குறைவு. அது காவிய மரபின் இயல்புகளை ஒட்டி உரைநடையில் எழுதப்பட்ட

நீள்கதை. மேலும் காவியத்துக்கே உரிய மையத்தைத் தீவிரப்படுத்தி வலியுறுத்தும் போக்கும் அதில் காணப்படுகிறது. காவிய வாசகர்களுக்கு அது மிகுந்த உவப்பை அளிக்கிறது.

'போரும் அமைதியும்' ஓரளவு காவியச்சாயல் கொண்டது. ஆனால் முதன்மையாக அது நாவலே. அதன் விவாதத் தன்மையும் நெகிழ்வும் காவிய மனத்துக்குச் சலிப்பூட்டுகின்றன.

'கரமசோவ் சகோதர்க'ளில் காவியச் சாயல் துளிக்கூட இல்லை என்பது மட்டுமல்ல, அது காவியப் பண்புகள் அனைத்துக்கும் நேர் எதிரானதும்கூட. காவிய ருசி கொண்ட வாசகனை அதிர்ச்சியும் எரிச்சலும் கொள்ளச் செய்கிறது அது. அவன் அதற்குள் நுழைவதேயில்லை. இன்றும்கூட தமிழில் 'போரும் அமைதியும்' மிகக் குறைவானவர்களால் மட்டுமே படிக்கப்பட்ட நூலாகவே உள்ளது. அது அலுப்பு தருவது என்ற விஷயம் மட்டும் பிரபல இதழ்கள் வழியாக தமிழ் வாசகர்களிடையே ஊறிவிட்டிருக்கிறது. தமிழின் தேர்ந்த வாசகர்களில்கூட எத்தனை பேர் 'கரமசோவ் சகோதரர்க'ளை முழுக்கப் படித்து முடிப்பார்கள் என்று கூற முடியாது. இத்தனைக்கும் ஒரு நூற்றாண்டு தாண்டிவிட்ட படைப்பு அது. தமிழில் அதை அணுகுவதற்கு ஏற்ற நாவல் கலாசாரம் இன்னும் உருவாகவில்லை என்பதே இதற்குக் காரணம்.

நாவலுக்கும் யதார்த்தவாத மரபுக்குமான தொடர்பை இந்த இடத்தில் நினைவுகூரவேண்டும். விமரிசன வசதிக்காக நாம் இலக்கிய காலகட்டங்களை மூன்றாகப் பிரிக்கலாம்.

ஒரு சமூகத்தின் இலக்கிய மதிப்பீடுகள் (இவை பொதுவான தார்மீக மதிப்படுகளின் இன்னொரு வடிவமே) உருவான காலகட்டத்தையும், அக்காலகட்டத்துப் படைப்புகளையும் 'செவ்வியல் காலகட்டம்' என்று கூறலாம். தமிழில் சங்க காலமும் காப்பிய காலகட்டமும் செவ்வியல் காலகட்டங்கள் எனலாம்.

மதிப்புகளை உச்சகட்டத்துக்கு எடுத்துச் சென்று வலியுறுத்தும் போக்கு முதன்மைப்படும் காலகட்டத்தை 'கற்பனாவாத' காலகட்டம் எனலாம். தமிழில் பாரதி வரையிலான காலகட்டம் இதுவே. இந்த யுகத்தின் உச்சமே கம்ப ராமாயணம்.

மதிப்பீடுகளின் மறுபரிசீலனை தொடங்குவதை பொதுவாக 'புத்திலக்கிய காலகட்டம்' அல்லது 'இலக்கிய மறுமலர்ச்சியின் காலகட்டம்' எனலாம். பாரதி முதல் தமிழில் இக்காலகட்டம் தொடங்கியது.

புத்திலக்கிய காலகட்டம் பொதுவான யதார்த்தம் பற்றிய பிரக்ஞை, லட்சியவாதம் ஆகிய இரண்டு கூறுகளின் இணைப்பாகக் காணப்படுகிறது. பாரதியிடம் இவை இரண்டும் இணையான முக்கியத்துவம் உள்ளவையாக உள்ளன. யதார்த்தம் பற்றிய பிரக்ஞை அவனை, மதிப்பீடுகள் பற்றிய மிகைப்படுத்தப்பட்டதும், அதீதமாக வலியுறுத்தப்பட்டதும், உணர்ச்சி மயமாக்கப்பட்டதுமான கண்ணோட்டங்களின் தேவை சார்ந்து மறுபரிசீலனை செய்ய வைத்தது. அதற்குத் தேவையான இலக்கிய வடிவங்களைத் தன் மொழிச்சூழலுக்கு வெளியே தேட வைத்தது. புதிய இலக்கியக் கொள்கைகளை ஆர்வத்துடன் ஏற்றுக்கொள்ளச் செய்தது. அதே சமயம் லட்சியவாதத் தீவிரம், கற்பனாவாத யுகத்தின் சில உணர்ச்சிகளை அவன் ஏற்றுக்கொள்ளும்படிச் செய்து மரபுடன் அவனைப் பிணைத்தது. பாரதிக்கு தமிழ் இலக்கிய மரபுடனும் இந்திய இலக்கியப் பொதுமரபுடனும் விலகலும் இணைவும் ஒரே சமயத்தில் இருந்தது. இதனால் பழமையும் புதுமையும் கலந்தவையாக அவன் படைப்புகள் அமைந்தன.

பாரதியின் இவ்விரு இயல்புகளும் அவனைத் தொடர்ந்து வந்த படைப்பாளிகளிடம் தனித்தனியாக பிரதிபலித்தன. பாரதிதாசன் பரம்பரையினரிடம் பிரதிபலித்தது பாரதியின் பழமைவாத அம்சமே. இன்னும் கூறப்போனால் கற்பனாவாத யுகத்தின் கூறான பக்தி இலக்கியங்களின் இலக்கிய மரபுகளும் அடிப்படைகளுமே அவன் வழியாக அவர்களை அடைந்தன. பாரதியை ஆதர்சமாகக் கொண்ட புதுக்கவிஞர்களிடம் அவனுடைய புதுமையம்சம், பழமையின் அடித்தளம் இல்லாமல் பிரதிபலித்தது. தமிழிலக்கியத்தின் இரு

பிரதானப் போக்குகளுக்கு இவ்வாறாக முதல்வழிப் பிரிவு ஏற்பட்டது. இவற்றில் புத்திலக்கிய காலகட்டத்து யதார்த்தப் பிரக்ஞையின் விளைவாகவே நாவல் உருவாயிற்று.

ஆரம்பகாலத் தமிழ் நாவல்கள் (நுண்மையான பண்டித விவாதங்களைத் தவிர்த்து வேதநாயகம் பிள்ளையையே முதல் நாவலாசிரியராக இவ்விவாதத்தைப் பொருத்தவரை எடுத்துக்கொள்ளலாம்) யதார்த்த பிரக்ஞையின் விளைவான சீர்திருத்த மனோபாவத்தின் விளைவாக உருவானவை. லட்சியவாதத்தின் சாயல் அவற்றில் தவிர்க்க முடியாதது. எனவே கற்பனாவாத மரபின் சாயலும் தவிர்க்க முடியாதது. வேதநாயகம் பிள்ளை தன் நாவலை விக்கிரமாதித்தன் கதை போன்ற பாமர இலக்கியங்களின் பாணியில் எழுதினார். எனவே அது ஒரு தொகுப்புத்தன்மையுடன், சிதிலமான கட்டமைப்புடன் இருந்தது. வாசகர்களின் கற்பனை சாத்தியங்களுக்கான இடைவெளிகள் அதில் இல்லை. தீவிரமின்மையின் தளர்வுதான் உள்ளது. எனவே தமிழ் நாவலைப்பற்றிப் பேசும்போது ராஜமய்யர், மாதவையா ஆகிய இருவரையே முக்கியமாக எடுத்துக்கொள்ளவேண்டும்.

தமிழ் நாவல் இவர்களின் பாதையிலிருந்து மிக விரைவாக விலகிச் சென்றது மிகவும் துரதிர்ஷ்டவசமானது. இவர்களில் ராஜமய்யரிடம் யதார்த்தப் பிரக்ஞையை விடவும் லட்சியவாதத் தன்மை அதிகம். எனவே அவருடைய நாவலில் கற்பனாவாதத் தன்மையும் சற்று அதிகம். இவ்விரு நாவல்களிலும் காவியத்தின் பண்புகள்தான் மிகவும் தூக்கலாக காணப்படுகின்றன. ஆரம்ப கால நாவல்களின் பொதுவான இயல்பு இதுவே. இந்தியாவின் ஆரம்ப கால நாவல்களில் இதற்கு விதிவிலக்காக இப்போது படுவது சந்து மேனனின் ‘இந்துலேகா’ (முதல் மலையாள நாவல்). காவியப்பண்புகள் இல்லாத தூய யதார்த்தவாதப் படைப்பான இது, அதே சமயம் ஒரு நாவலுக்கான விரிவையும் முழுமையையும் அடையாமல் கதையாகவே நின்றுவிட்டது. தமிழின் ஆரம்ப நாவல்களில், நாவல்களுக்கு இருக்கவேண்டிய பன்முகத்தன்மையும் தொகுப்புத் தன்மையும் உள்ளன. கூடவே ஒருமை என்ற காவியப்பண்பும் உள்ளது.

யதார்த்தவாத மரபே, நாவல் என்ற தனித்த கலைவடிவத்தை உருவாக்கியது. யதார்த்தவாதம் பொருள்முதல் வாதத்தின் கலைரீதியான எதிர்வினை. இந்நூற்றாண்டில்தான் பொருள்முதல் வாதம் அதன் முழுவீச்சுடன் வெளிப்பட்டது. இயற்கை சக்திகளின் புரியாத விளையாட்டின் பகடையாக மனிதன் வாழ்ந்து வந்தபோது கருத்துமுதல் வாதமே முதன்மை பெற்றிருந்தது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மனிதன் எல்லாத் தளங்களிலும் இயற்கையை வெல்லும் மனோபாவத்தை உருவாக்கிக் கொண்டிருந்தான். அதன் விளைவாக பொருள்முதல் வாதம் அவனுடைய அடிப்படையாக ஆயிற்று. கருத்துமுதல் வாதம் சார்ந்து உலகம் எங்கும் எழுப்பப்பட்டிருந்த சமூக அமைப்புகள், மதிப்பீடுகள் ஆகியவை பொருள்முதல் வாதத்தால் நொறுக்கப்பட்டன. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு கொந்தளிப்பான காலகட்டமாக இருந்தமைக்குக் காரணம் இதுவே. கருத்து முதல்வாதமே கற்பனாவாத இலக்கிய மரபின் அடித்தளமாக இருப்பதைக் காணலாம். மதிப்பீடுகள் கருத்துகளே. அம்மதிப்பீடுகளை மனிதனை விடவும், வரலாற்றை விடவும், எல்லா பௌதிக இயக்கங்களை விடவும் உயர்த்தி உன்னதப்படுத்தும் போக்கு கற்பனாவாத மரபுக்கு உண்டு.

செவ்விலக்கிய மரபு மதிப்பீடுகளை உருவாக்கியபோது பயன்பாடு சார்ந்தே அதைப் பார்த்தது. எனவே வாழ்வின் - பௌதிக இயக்கத்தின் - முடிவற்ற சாத்தியங்கள் மற்றும் பாய்ச்சல்கள் பற்றி அது தொடர்ந்து அக்கறை கொண்டது. செவ்விலக்கிய மரபில் மதிப்பீடுகளுக்கும் யதார்த்தத்துக்கும் இடையே ஒருவித சமன் எப்போதும் இருக்கும். கற்பனைவாத மரபு ஒற்றைத்தன்மையோடு உச்சத்துக்குப் போகும் இயல்பு கொண்டது. வால்மீகியின் ராமனையும் சீதையையும் கம்பனின் ராம சீதையுடன் ஒப்பிட்டாலே இது தெளிவாகிவிடும்.

ஒவ்வொரு அணுவிலும் உள்ள இருமை நிலையை (நல்லது-கெட்டது, அழகு-கோரம் என்ற

நிலையை) கண்டடைந்ததே செவ்வியல் மரபின் வெற்றி. கற்பனாவாதம் நல்லது, அழகு என்பவற்றை உன்னதப்படுத்துகிறது; லட்சிய வடிவங்கள் ஆக்குகிறது. செவ்வலக்கிய மரபில் கருத்துமுதல் வாதமும் பொருள்முதல் வாதமும் சரிசமமான இடத்தை வகித்தன என்று கூறலாம். கற்பனாவாத மரபு முழுமையாகவே கருத்து முதல்வாதம் நோக்கிச் சரிந்தது. இதை ஒரு கோணத்தில், உறுதிப்பட்டுவிட்ட சமூகக் கட்டமைப்பு, தன்னை நிலைப்படுத்திக்கொள்ளும் பொருட்டு, கருத்து முதல்வாத மரபை வளர்த்தெடுத்ததன் உடன்விளைவு என்று கூறலாம். மானுட வினாக்களுக்கு அப்பாற்பட்டதாக மதிப்பீடுகளை - சமூகம் நிலைக்கத் தேவையான மதிப்பீடுகளை - இது மாற்றுகிறது அல்லவா? பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் பொருள்முதல் வாத சுத்தியல், கருத்துமுதல் வாதக் கோட்டையைத் தாக்கியபோது வேறுவிதமாக அது கற்பனாவாதத்தையும் தாக்கியது. யதார்த்தவாதம் பிறந்தது. அதன் சிருஷ்டியாக நாவலும் சிறுகதையும் பிறந்தன.

யதார்த்த மரபில் சிறுகதை இரண்டாம் பட்சமானதே. அதன் முதல் சாதனை நாவல். மாபெரும் யதார்த்தவாதப் படைப்பாளிகள் அனைவரும் நாவலாசிரியர்கள்தாம் - செகாவ்தவிர. யதார்த்தவாதச் சிறுகதை ஓர் அனுபவத்தைப் பற்றிய வாசகனின் முன்முடிவைத் தகர்ப்பது என்ற அளவில் நின்றுவிடுகிறது. இம்முன் முடிவுகளைக் கருத்துமுதல் வாதம் சார்ந்த சமூகக் கட்டமைப்பு உருவாக்கியிருப்பதால், ஆரம்ப காலத்தில் அதன் அடி மிக வலுவாகவே இருந்தது.

ஜெயகாந்தனின் 'அக்னிப்பிரவேசம்' என்ற பிரபலமான கதையை எடுத்துக்கொள்வோம். பழைய இதழ்களைப் புரட்டினால் இக்கதை உருவாக்கிய அதிர்ச்சியலைகள் நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்தும். யதார்த்தவாத மரபைச் சார்ந்த சிறுகதை இது. கற்பு பற்றிக் காலகாலமாக உருவாக்கப்பட்டு வந்த கற்பனைகளை ஓங்கி அடிக்கிறது இந்தக் கதை. கற்பு உடல் ரீதியானதா, உள்ளம் சார்ந்ததா என்ற மிக யதார்த்தமான கேள்வியை இது முன்வைக்கிறது. அத்தகைய அணுகுமுறையே புதிதானது. சமூகக் கட்டுமானங்களை மறுபரிசீலனை செய்த பொருள்முதல் வாதத்தின் பின்னணி கொண்டது. இது கருத்துமுதல் வாதத்தின் அடிப்படையையே தாக்குகிறது என்பதை உணர்ந்தமையால்தான் அன்றைய வைதிகர்கள் 'இவனுக்கு இப்படி எழுத என்ன அதிகாரம்?' என்று கொதித்தார்கள். ஆனால் இன்று அக்கதை அந்தவிதமான அதிர்ச்சி எதையும் ஏற்படுத்துவதில்லை. சமூக மனோபாவம், பற்பல அதிர்ச்சிகள் மூலம் இக்கதையைத் தாண்டி வந்துவிட்டது. அதாவது பொருள்முதல் வாதம் இன்று மறுக்க முடியாத இன்னொரு சமூகக் கண்ணோட்டமாக இடம் பெற்றுவிட்டது. ஒரு காலத்தில் வெடிகுண்டுகளாகத் தோற்றம் தந்த ஜெயகாந்தனின் பல கதைகள் - 'யுகசந்தி', 'சுயதரிசனம்' போன்றவை - இன்று எவ்வித பாதிப்பையும் ஏற்படுத்துவதில்லை. அவரது மிகக்குறைவான கதைகளே வாழ்வின் அடிப்படைகளைத் தீண்டுவதன்மூலம் காலத்தைத் தாண்டி வந்துள்ளன. உதாரணம்: 'விழுதுகள்'.

யதார்த்தவாத நாவல் இன்னும் விரிவான பணியை மேற்கொண்டது. அது காவியங்கள் மூலம் சமூக மதிப்பீடுகளாகவே மாற்றப்பட்டுவிட்ட பல அடிப்படைகளையே விவாதத்துக்கு உரியதாக ஆக்கியது. மனிதனை தேசம், இனம் என்றெல்லாம் பிரித்து அதிகாரத்தின் அடித்தளமாக ஆக்கி, எப்போதும் ஐயத்துடன் பரஸ்பரம் அணுகுபவனாகவும், போரிடுபவனாகவும், மாற்றிய அடிப்படைக் கருத்துக்களை வாதத்துக்கு எடுத்துக்கொண்டது 'போரும் அமைதியும்'.

மானுட குலத்தின் வளர்ச்சிப்படியில் 'தேசிய உருவாக்கம்' என்பது மிக முக்கியமான ஒன்றாகும். இனக்குழுக்கள் சிறு தேசியங்களாகி, தேசங்களாக மாறியது பல நூற்றாண்டுகள் வழியாக நிகழ்ந்தது. அதற்குத் தேவையான கருத்து அடிப்படையும் பல நூற்றாண்டுப் பழக்கம் கொண்டது. ஒரு வகையில் அது கோடிக்கணக்கான ஜனங்களின் இதயத்தில் ஊறியது. அது சார்ந்த அடையாளங்கள் அவர்களுடைய வாழ்வின் பகுதிகளாகவே மாறிவிட்டவை. ஆனால் சரித்திரத்தின் அடுத்தபடியில் ஏறி நின்றபடி தல்ஸ்தோய் சர்வதேசியம் பற்றி எழுதினார்.

தேசியத்தின் அடிப்படைகளையும் அவற்றை உருவாக்கிய கருத்தியல் கூறுகளையும் உடைத்து வாசகனை முன்னகர்த்த முயன்றார்.

தஸ்தாயேவ்ஸ்கியின் மாபெரும் நாவல் ‘கரமசோவ் சகோதரர்கள்’ பல யுகங்களாக மனித குலத்தை இயக்கிய இன்னொரு அடிப்படையை - கடவுளின், அல்லது பிரபஞ்ச மனத்தின், அல்லது மகாநியதியின் இருப்பை - விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொள்கிறது. இதை விவாதிக்கலாம் என்பதே பொருள்முதல் வாதம் உருவாக்கிய மனோபாவம். வாழ்வின் பௌதிக சலனத்தையே இம்மாபெரும் நாவலாசிரியர்கள் இருவரும் அடிப்படையாகக் கொண்டனர். இம்மனோபாவமே யதார்த்தவாதத்தின் அடிப்படை. யதார்த்தவாதம் ‘பௌதிக யதார்த்தத்தை’ மட்டுமே யதார்த்தம் என்கிறது. மற்ற அனைத்தும் அதன் பகுதிகளோ அல்லது திரிபுகளோ மட்டுமே என்கிறது அது.

தல்ஸ்தோய், தஸ்தாயேவ்ஸ்கி படைப்புகளில் பௌதிக உலகம் பிரம்மாண்டமான தோற்றத்துடன் விரிகிறது. அதன் விளைவாகவே மன உலகம் - அதன் சகல அதிநுட்பங்களுடனும் - இயங்குகிறது. நாவலுக்கு உரிய பண்புகளாக இதுவரை இந்நூலில் கூறப்பட்டுள்ள அனைத்தையும் உருவாக்கிய மனோபாவம் இதுவேயாகும். மாபெரும் யதார்த்தவாத நாவலாசிரியர்கள் வாழ்க்கை பற்றிய அடிப்படைக் கண்ணோட்டங்களையே விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொண்டனர். குற்றம் பற்றி, ஒழுக்கம் பற்றி, குடும்பம் பற்றி, உறவுகளின் நிரந்தரத் தன்மை பற்றி, அரசு பற்றி, அதிகாரம் பற்றி. அவை பற்றிய கருத்தாண்மைகளாலேயே சமூகம் உருவாகியுள்ளது என அவர்கள் உணர்ந்ததனால்தான் சமூக மாற்றத்தை அவர்கள் உத்தேசித்தபோதெல்லாம் அந்தக் கருத்தாண்மைகளைப் பற்றிப் பேசினார்கள். காவியங்களின் ரசனை மனோபாவங்களையும், மதிப்பீடுகளின் முறைமையையும் அவர்கள் எதிர்கொண்டார்கள். நிகழ்காலத்திலிருந்து உடைத்தபடியே பின்னோக்கிச் சென்றார்கள். காவியங்கள் இறந்த காலத்திலிருந்து உருவாக்கியபடியே நம்மை நோக்கி வருகின்றன. இவ்விரு பிம்பங்களும் நமது காலம் என்ற கண்ணாடிக்கு இரு பக்கங்களிலும் உள்ளன.

அடிப்படைகளை, புருஷார்த்தங்களைப் பற்றி பேசாதது நல்ல காவியமாகாது எனில் அது நல்ல நாவலும் ஆகாது. ஒரு பார்வையை எளிய முறையில் முன்வைத்து எழுதப்படுவதை நாவல் என அங்கீகரிக்க நாம் மிகவும் யோசிக்கவேண்டும். அது தனது கடமையை ஆற்றவில்லை என்றே பொருள். அதாவது, அது தொகுப்புத்தன்மையும் விரிவும் இன்றி தன் பலவீனமான கரங்களால் சாதகமான சில இடங்களை மட்டும் தொட்டுக்காட்டியபடி நின்றுவிட்டிருக்கும். அப்படைப்பாளி தன் அனுபவம் மூலம் அடைந்த பார்வையை தன் காலகட்டம் தன்மீது செலுத்தும் மொத்தமான ஆதிக்கத்துடன் மோதிப் பார்க்கத் துணியவில்லை என்று கொள்ளலாம்.

செவ்விலக்கியங்களில் தொடங்கி அவனுடைய முந்தைய காலப்படைப்புகள் வரை சில அடிப்படைகள் வளர்ந்து வந்து அவனை அடைந்துள்ளன. அவற்றை அவன் வெளியே நூல்களில் தேடவேண்டியதில்லை. அவனுக்குள்ளேயே அவை உள்ளன. அவற்றுடன் அவனுடைய அனுபவம் மோதும்போது அவன் கடும் நெருக்கடிக்கு உள்ளாகிறான். ஒன்று, அவன் தன் அனுபவத்தின் சாரத்தைக் கொன்றுவிட்டு சமூகத்தின் சாராம்ச கற்பனையில் கரையவேண்டும். அல்லது சமூகத்தின் சாராம்ச கற்பனைக்கு இணையான ஒன்றாக தன் அனுபவ சாரத்தை வளர்த்து எடுக்கவேண்டும். இது ஒரு வகையான போராட்டம். ஒவ்வொரு நாவலுக்குப் பின்னாலும் இத்தகைய ஒரு தீவிரமான மோதலின் இறந்தகாலம் உள்ளது. நாவலுக்குள் அது கலைரீதியாக வெளிப்படுகிறது. தேவையானபோது அது தருக்கரீதியாகவும் வெளிப்படுகிறது.

தன் அனுபவத்தின் சாரத்தை நாவல் வழியாக தரிசனமாக மாற்றும் பயணத்தில் நாவலாசிரியன், அதுவரையான மரபு அவனுள் பதிந்துள்ள மதிப்பீடுகளையும்,

உணர்வுகளையும், தொன்மங்களையும், தருக்கங்களையும் அதனதன் தளத்தில் எதிர்கொள்கிறான். எனவே நாவலில் இவை அனைத்துமே இடம் பெற்றிருக்கும். எனவேதான் தரிசனமின்றி நாவல் இல்லை என்கிறோம். காவியத்தில் தரிசனம் வலியுறுத்தப்படுகிறது. நாவலில் படைப்பாளியின் தரிசனத்தை நாம் படைப்பு வழியாகச் சென்றடைகிறோம் - வித்தியாசம் இவ்வளவே.

ஒரு நாவலாசிரியன் எத்தனை அற்பமான, சிறிய விஷயத்தை வேண்டுமானாலும் எடுத்துக்கொள்ளலாம். அந்த அனுபவத்தின்மீது தன் வழியாகப் பாயும் தன் மரபின் பார்வைகளை ஒவ்வொன்றாக அவன் அடையாளம் கண்டு, அவற்றுடன் மோதுவானானால் அது அடிப்படைகளையே சென்று சேரும். எனவேதான் நாவலில் அடிப்படைகள் வெளியாவதில்லை என்று கூறவே முடியாது. அடிப்படைகளைத் தொடாமல் ஒரு நாவல் உருவாக முடியாது.

உதாரணமாக ஒரு நாவலாசிரியன் எடுத்துக்கொண்ட கரு ஒரு தம்பதியினரிடையே உருவாகும் சிறு சந்தேகம் பற்றியது என்று கொள்வோம். அதை அவன் விரிக்கும்தோறும் அதில் குடும்பம் என்ற நிறுவனத்தின் பிரச்னைகள் புகுந்துவிடும். தலைமுறைகள் பற்றிய கருத்துகள் உள்ளே வரும். காமநுகர்வின் உள்விஷயங்கள் வரும். பெண் தெய்வங்களும் கண்ணகியும் வருவார்கள். அதற்கு முடிவே இல்லை. அந்தச் சாத்தியங்களை முழுமையாகப் பயன்படுத்தவே நாவல் என்ற வடிவம் உள்ளது. எந்தத் துளியிலும் காலமும் வரலாறும் நுழைவதை நாவலில் தடுக்க இயலாது.

நாவல் என்ற வடிவில் பொதுவாக ஒரு குறை உள்ளது. இதை அதன் இயல்பு என்றே குறிப்பிடலாம். தேய்ந்திடுதல் என்ற தன்மை இல்லாத பெரிய நாவல் இல்லை. நாவலை முடிப்பது சாத்தியமே அல்ல. தொடங்குவது எளிது. எந்த இடத்தில் அனுபவம் பொட்டில் அறைகிறதோ அங்கேயே தொடங்கிவிடலாம். அல்லது வேறு வார்த்தைகளில் கூறப்போனால், எங்கு வாழ்க்கையின் அனுபவத்தளமும் அதுபற்றிய கற்பனைகளும் முடிவுகளும் அடங்கிய மனத்தளமும் முரண்படுகிறதோ அதுவே நாவலின் தொடக்கப் புள்ளி. தொடங்கி, முரண்கள் வழியாக நாலா திசைகளிலும் பரவி விரிந்து செல்கிறது நாவல். தன்னை எதிர்கொள்ளும் எல்லாவித உணர்ச்சிகளையும் தருக்கங்களையும் தாண்டிச் செல்கிறது. தன் இடைவெளிகளில் வாசக பிரக்ஞையின் குறுக்குவெட்டுகளுக்கு இடமளித்து அவனை உள்ளே நுழைத்து அவன் வழியாக அது வாசிக்கப்படும் காலத்துடன் விவாதிக்கிறது. அது தன் சவால்களை எல்லாம் சந்தித்தபிறகும் அது எதிர்கொண்ட கேள்வி அங்கே இருக்கும். ஏனெனில் நாவல் முன்பு கூறப்பட்டதுபோல அடிப்படைகள் சார்ந்து இயங்குவது. அடிப்படைகள் சார்ந்து அது எழுப்பும் கேள்விக்கு நிரந்தரமானதும் தீர்மானமானதுமான பதில் கிடையாது.

மரணம் பற்றியும், குற்றம் பற்றியும், உறவுகள் பற்றியும் சிந்தனை தொடங்கிய காலகட்டம் முதல் மனித இனம் யோசித்து வருகிறது. அதன் விடைகள் காலந்தோறும் மாறுபடுகின்றன. காவியங்களும் செவ்விலக்கியங்களும் விடைகளை முன்வைக்கின்றன. அவ்விடைகள் சார்ந்து சமூக மதிப்பீடுகளையும் அமைப்புகளையும் உருவாக்குவது அவற்றின் நோக்கம். அந்நோக்கம் அவற்றின் விடையை, அவற்றின் காலகட்டத்தைப் பொருத்தவரை, நியாயப்படுத்திவிடுகிறது. மேலும் காவியத்தின் உத்வேகம் மிக்க உணர்ச்சிச் செறிவு அழகியல் ரீதியாகவும் அதை ஸ்தாபித்து விடுகிறது.

அடிப்படைத் தத்துவக் கேள்விகளையே நாவலும் எதிர்கொள்கிறது. ஆனால் யதார்த்தப் பிரக்ஞையின் தளத்தில், விவேகத்தின் தளத்தில், தருக்கத்தின் தளத்தில் அதை எதிர்கொள்கிறது. அதுவரை அக்கேள்விக்குத் தரப்பட்ட பதில்களை உடைத்து ஆராய்கிறது. அப்பணி முடிந்தபிறகு அதன் முன் அக்கேள்வி நிர்வாணமாக நின்றுகொண்டிருக்கும். அதை நிர்வாணப்படுத்துவதே நாவலின் பணி என்று கருதும் நாவலாசிரியர்கள் உண்டு. தன் கேள்வியை நேருக்கு நேர் உச்சகட்டத்தில் சந்தித்த நாவலாசிரியன் பதைத்து நின்றுவிடுகிறான்.

அவன் அதற்கு என்ன பதில் கூறமுடியும்? அதுவரை தீர்மானமான நோக்கத்துடன் இயங்கி விரிந்த நாவல் ஸ்தம்பித்து விடுகிறது. பெரிய நாவல்கள் அனைத்தும் இறுதிப்பகுதியில் பிரமித்து நின்றுவிடும் உணர்வையே வாசக மனத்துக்கு அளிக்கின்றன. கிட்டத்தட்ட சுவரில் முட்டிக்கொண்டதுபோல.

இருவகையில் இதை நாவலாசிரியர்கள் எதிர்கொள்கிறார்கள். உத்வேகமிக்க லட்சியக் கனவு ஒன்றை முன் வைப்பது வழியாக அதை எதிர்கொண்டு நாவலை முடிப்பது ஒன்று. ஆரம்பகால நாவல் பேரிலக்கியங்கள் செய்வது இதையே.

அக்கேள்வியை அப்படியே தீரமாக வாசகனுக்கு விட்டுவிடுவது இரண்டாம் வகையினர் வழக்கம். இதில் ஒருவிதமான இருண்மைத் தன்மை உள்ளது. பிற்கால நாவல்கள் - குறிப்பாக உலகப் போர்களின் காலகட்டத்துப் படைப்புகள் இத்தன்மை வாய்ந்ததாக உள்ளன.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் முளைவிட்டு எழுந்த மகத்தான கனவுகள் பல, பெரும் நாவல்களின் இறுதியில் இருப்பதைக் காணலாம். தஸ்தாயேவ்ஸ்கியின் ‘குற்றமும் தண்டனையும்’ என்ற பெரும் படைப்பை எடுத்துக்கொள்வோம். எது குற்றம் என்று அது வினவுகிறது. எக்காலத்துக்கும் உரியதான குற்றம் என்று ஒன்று உண்டா? குற்றம் சார்புத்தன்மை உடையது எனில் தண்டனை மட்டும் எப்படி முற்றானதாக இருக்க இயலும்? நல்ல நோக்கத்துக்காக செய்யப்பட்ட ஒரு பிழை குற்றமாகுமா? நல்ல விளைவுகளை ஏற்படுத்தும் ஒன்று குற்றமாக ஆக முடியுமா? நாவலின் உச்சகட்டக் கேள்வி, குற்றத்தை தீர்மானிப்பது யார்? அதற்கான அமைப்புகள் எவ்வளவு தூரம் சரியானவை? குற்றம் பற்றிய எல்லா உள்மனப் படிமங்களையும் ஆராயும் தஸ்தாயேவ்ஸ்கி கடைசியில் இக்கேள்விமுன் தயங்கி நின்றுவிடுகிறார்.

அதற்குப் பிறகு வருவது அவருடைய கனவுதான். குற்றம் என்பது மானுட இனத்தின் பொதுவான பண்புகளுக்கு எதிரானது என்றும், அதைத் தீர்மானிப்பதும், தண்டனை கொடுப்பதும் அக்குற்றவாளியின் உள்ளே இயங்கும் மானுடத் தன்மையே என்றும் அந்நாவல் கூறுகிறது. அதுவரை நாவலில் இருந்த தருக்கத்தன்மை முற்றிலும் விலகி, நடந்தபடி இருந்த படைப்பு பறக்க ஆரம்பித்துவிடுகிறது. பெரும்பாலான நவீன நாவல்கள் முடிவதில்லை. ஆதாரக் கேள்வியை எதிர்கொண்ட கணத்தில் உறைந்து நின்றுவிடுகின்றன. அவற்றின் தீவிரப் பிரவாகத்தில் அடித்து வரப்பட்ட வாசகன் அப்பாறையில் மோதிச் சிதறுகிறான். அவற்றை வாசிப்பதன் மூலம் அவன் அடையும் மனநகர்வை இத்தகைய சிதறலே உருவாக்குகிறது.

4. காலம்

காவியத்தில் காலம் ‘கண்டகாலம்’, ‘அகண்டகாலம்’ என்ற இருவகைகளில் செயல்படுகிறது. மனிதப்பிரக்ஞை வழியாக, அவன் செயல்பாடுகள் மூலம் அளவிடப்பட்டு கடந்துபோகும் காலமே கண்டகாலம். ‘துண்டிக்கப்பட்ட காலம்’ என்று இதற்குப் பொருள். மனிதப்பிரக்ஞைக்கு அப்பால், முன்பின் இன்றி, நகர்வின்றி, பிரபஞ்ச எல்லையின்மையின் குணங்களில் ஒன்றாக விளங்குவது அகண்டகாலம்.

காவியத்தில் கண்டகாலமே கையாளப்படுகிறது. சம்பவங்கள் வழியாக இக்காலம் தோற்றம் பெறுகிறது. ஆனால் கண்டகாலத்தை உருவகமாக ஆக்குவதன் மூலம் அகண்ட காலத்தின் சாயலை காவியங்கள் உருவாக்க முயல்கின்றன. இந்த இடத்தில்தான் காவியத்தின் பிரம்மாண்டத் தோற்றம் உச்சமடைகிறது. காவியத்தில் காலத்தைப் பிரயோகிப்பது பற்றிய விதிகளும் சாத்தியங்களும் தனியாகப் பேசப்படவேண்டியவை. ஆயினும் அவற்றில் ஒன்றை மட்டும் இங்கு கவனித்தாக வேண்டும்.

காவியங்கள் பொதுவாக கண்டகாலத்தின் இயல்பான நேர்கோட்டுத் தன்மையை நிராகரிக்கும் இயல்பைக் கொண்டுள்ளன. நேர்கோடாகக் காலத்தை உருவகிக்கும்போது அதன் எல்லைகள் உருவாகிவிடுகின்றன. கண்டகாலம் என்பதற்கு எல்லையுள்ள காலம் என்றுதான் பொருள் என்றாலும், எல்லையற்ற காலத்தின் சாயலை இந்நிலையில் அது மேற்கொள்ள முடியாது போகிறது. இதைத் தவிர்க்க காவியங்கள் காலத்தைச் சுழல்போல அமைத்துக் கொள்கின்றன. முற்பிறவி, பிற்பிறவி என்று நிகழ்வுகளை ஒன்றுக்குள் ஒன்றாகச் செருகுகின்றன. ‘கதை சொல்லிக்குள் கதை சொல்லி’ என்று ஊசலாட வைக்கின்றன. மகாபாரதத்தின் கதை வடிவம் இதற்கு மிகச் சிறந்த உதாரணம். பிற்பாடு இந்திய மகாகாவியங்கள் அனைத்துமே இதே பாணியைக் கடைப்பிடித்தன. இதை நமது கதை மரபின் தவிர்க்க இயலாத தன்மை என்றே கூறலாம்.

மெல்ல நமது நாட்டார் மரபைக்கூட இது பாதித்திருப்பதை பட்டி விக்ரமாதித்தன் கதை போன்றவற்றில் காணலாம். (நாட்டார் மரபுகள் சிக்கல் தன்மைக்கு எதிரானவை என்பதால் இவ்வடிவம் அவற்றுக்குச் சொந்தமானதாக இருக்க நியாயமில்லை.) அன்றாட வாழ்வின் தேவைகள் அகண்ட காலத்தைத் தொடர்ந்து நிராகரிக்கும்படி நம்மை வற்புறுத்துகின்றன. காலத்தை நிலைத்த துளிகளாக, நம்மை மட்டும் சார்ந்த ஓட்டமாக, நமது பிரக்ஞையின் அளவைக்கு உட்பட்டதாகப் பார்க்கும்போதுதான் நம்மால் சாமானிய உண்மைகளை உருவாக்கிக்கொள்ள முடியும். சாமானிய உண்மைகளினாலேயே நமது பௌதிக வாழ்வு நிகழ்கிறது.

காவியம் சாமானிய உண்மைகளால் ஆன அன்றாட வாழ்வை நிராகரிக்க முடியாது. சாமானிய உண்மைகளால் ஆனது அதன் உடல். மானுட உணர்வுகளும் அதனுடன் சம்பந்தப்படவையே. எனவே காவியத்தில் வெளிப்படையாகச் செயல்படும் காலம் கண்டகாலமே. ஆனால் காவியம் விசேஷ உண்மைகளைப் பற்றிப் பேசவும் வலியுறுத்தவும் கற்பிதம் செய்யப்பட்ட வடிவம். விசேஷ உண்மைகள் காலாதீதமானவை என்பது அதன் பாவனை. அதாவது சாமானிய வாழ்விலிருந்து சாதாரணமாக உருவாகிவரும் சாமானிய உண்மையை அது தன் காவியத்தன்மை மூலம் விசேஷ உண்மையாக ஆக்க முயல்கிறது. காலதேச

வர்த்தமானங்களுக்கு உட்பட்ட ஒன்றை, அனைத்தையும் கடந்ததாக ஆக்குகிறது. அதற்காகவே அதன் கண்டகாலம் தன் காவியத்தோற்றத்தின் மூலம் அகண்ட காலமாகத் தோற்றம் கொள்கிறது. கண்ணகியும் கோவலனும் வாழ்ந்த காலம் அவர்களுடைய செயல்களினால் அளவிடப்பட்டு எல்லை கட்டப்பட்டது. ஆனால் இளங்கோவின் காவியத்தன்மை, அதை முடிவின்றி விரியும் ஒன்றாக மாற்றி, கண்ணகியை நிரந்தரமான ஓர் இருப்பாக மாற்றிவிடுகிறது. இதை அனேகமாக எல்லாக் காவியங்களுமே செய்கின்றன.

தவிர்க்க முடியாதபடி நாவலும் ஒருவித அகண்ட காலத்தோற்றத்தைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டியுள்ளது. அது காவியம் உறுதிப்படுத்திய தரிசனங்களையும் அடிப்படைகளையும் தன் விவாதப் பொருளாக ஏற்கிறது. காவியம் அவற்றுக்கு அளித்துள்ள அகண்ட கால இயல்பை அது பரிசீலிக்க வேண்டியுள்ளது.

கண்ணகியின் கற்பு கதையளவில் ஒரு கதாபாத்திரத்தின் இயல்புதான். காவியத்தில் அது முடிவற்ற காலத்தின்முன் நிறுத்தப்பட்டபிறகு அது மானுடப் பொதுமை கொண்டதாக ஆக்கப்பட்டுவிடுகிறது. பின்பு அது அவள் வாழ்ந்த காலத்துக்கு மட்டும் உரியதல்ல; அவளைப் பேசும் சூழலுக்கு மட்டும் உரியதுமல்ல; ஏன், அந்தக் காவியத்தின் எல்லைக்குள் நிற்பதுகூட அல்ல. மானுடத்துக்குப் பொதுவானதாக ஆக்கி நிறுவப்பட்டுவிட்ட இந்த தரிசனத்தை பின்பு கையாளும் ஒரு நாவலாசிரியனின் படைப்பு, கால தேச வர்த்தமானங்களுக்குள் முற்றிலும் ஒடுங்கிவிடுவது என்றால் என்ன அர்த்தம்? கண்ணகி என்ற கதாபாத்திரத்தின் குறிப்பிட்ட சூழலில், குறிப்பிட்ட கதைத்தருக்கத்துக்குள் செயல்படும் ஒரு குண இயல்பாக, கற்பை அந்நாவலாசிரியன் காட்டுகிறான் என்றால் என்ன பொருள் கொள்வது? அவன் தன் மன உலகை ஒரு நாவல் கோரும் அளவு விரிவுபடுத்தவில்லை என்றுதானே? அதை அவன், தன் மனத்தை உருவாக்கியுள்ள பற்பல கூறுகளுடன் மோதவிடவில்லை என்பதுதான் அதற்குப் பொருள். அவன் அது பற்றிய பிரக்ஞையே இல்லாமல் இருக்கிறான். அல்லது தனக்கு வசதியானபடி அவற்றைப் புறக்கணித்துவிடும் சோம்பல் கொண்டவனாக இருக்கிறான். இரண்டுமே நாவலாசிரியனுக்கு இருக்கக்கூடாத பண்புகள். மன விரிவு இல்லாதவன் நாவலாசிரியனல்ல.

முடிவற்ற காலத்தின் சாயல் எப்படி நாவலில் விழுகிறது? நமது காவிய கர்த்தாக்களுக்கு ஒருவிதமான கதைப்பாணி உள்ளது. அது பின்பு இலக்கணமாகவே ஆக்கப்பட்டுவிட்டது. ஒவ்வொரு கதாபாத்திரத்துக்கும் முன்னும் பின்னும் காலத்தை நீட்டிச் செல்கிறார்கள். அந்தக் கோடுகளை பரஸ்பரம் பிணைத்து மாபெரும் வலைப்பின்னல் ஒன்றை உருவாக்கிக் காட்டுகிறார்கள். கதை நிகழும் கால அளவைக்கு உள்ளே புழங்கும் கதாபாத்திரங்கள் வழியாக அதைக் கூற வைக்கிறார்கள். கதையின் இடைவெளிகள் தோறும் இப்படி மடிப்பு மடிப்பாகக் காலம் புதைந்துள்ளது. அவற்றை விரிப்பதற்கான சாத்தியங்கள் அகண்ட காலம் பற்றிய பிரமையை உண்டுபண்ணுகின்றன.

நாவலாசிரியன், இலக்கண முறைமை தரும் இவ்வசதியை இழந்துவிட்டவன். ஒவ்வொரு படைப்புக்கும் காலத்தைக் கையாள்வது பற்றி அவன் புதிதாக யோசிக்கவேண்டும். அப்படைப்பின் நோக்கம் மற்றும் படைப்பாளியின் வாழ்க்கைப் பார்வை ஆகியவை இதை உருவாக்குகின்றன. இணையாவே அப்படைப்பு எதிர்கொள்ளும் வாசிப்புச் சூழலில் மௌனமான குறுக்கு வெட்டுகளும் படைப்பின் காலவடிவத்தைத் தீர்மானிக்கின்றன.

தல்ஸ்தோய் எப்போதுமே வாழ்வின் பௌதிக இயக்கத்தைப் பெரிதும் சார்ந்திருக்கிறார். முழுக்க முழுக்க அதன் போக்கில் உருவாகிவரும் கருதுகோள்கள் பற்றி மட்டும் அக்கறை கொள்கிறார். அவற்றை பௌதிக இயக்க வாழ்வின் தருக்கம் கெடாமலேயே கால வெளிமுன் நிறுத்த முயற்சி செய்கிறார். மிகச் சிறந்த உதாரணமான ‘போரும் அமைதியும்’ திட்டவட்டமான கால அளவீடுகளைக் கொண்டது. தொடங்கும் தருணம் நாள்காட்டிக் காலத்துடன் பிணைக்கப்பட்டு உள்ளது. ஒவ்வொரு சம்பவமும் நாள்காட்டிக் காலத்துக்கு

இணையாக நகர்ந்து திட்டவட்டமான ஓர் இடத்தில் முடிகின்றன. அதிகபட்சம் பதினைந்து வருடங்கள்தாம் நாவலின் இயங்குதளம்.

ஆனால் நாம் இப்படைப்பைப் படிக்கும்போது தங்கு தடையற்ற, எல்லையற்ற, பிரவாகமாக ஓடும் காலத்தைத் தரிசிக்கும் பேருணர்வை அடைகிறோம். பௌதிகப் பேரியக்கமாக வாழ்க்கையைக் காட்டும் தல்ஸ்தோய் அதை பல்லாயிரம் இழைகள் கொண்டதாகக் காட்டுகிறார். கதாபாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனி ஓட்டங்கள். நாயும் குதிரைகளும்கூட. ஒவ்வொன்றையும் இயக்கும் மன உணர்வுகள் பின்னிப் பிணைந்து மொத்தமான உணர்வாக ஆகின்றன. அவ்வுணர்வு ஒவ்வொரு துளியையும் பாதிக்கிறது. அப்படியே சம்பவங்களும். பல்லாயிரம் சம்பவங்களின் தொகுப்பே ஒவ்வொரு சம்பவமும். இவ்வண்ணம், நாவலின் ஒவ்வொரு கணமும் அதன் அளவில் எல்லை அற்றதாகவும் நமது எண்ணங்களின் தருக்கத்துக்கு அப்பாற்பட்டதாகவும் காட்டப்படுகிறது. பல்லாயிரம் கோடி மனிதர்களின் ஒரு கணம் என்பது முடிவற்ற காலப்பெருவெளி அன்றி வேறென்ன? பதினைந்து வருடங்களின் கண்டகாலத்தின் உள்ளே எந்த மனத்தாலும் அள்ள முடியாத அகண்ட காலம் ஒவ்வொரு தருணத்திலும் பிரதிபலிக்கிறது. இதனாலேயே இதிகாசங்களுக்கு மட்டும் ஈடுசொல்லக்கூடிய மாபெரும் காலதரிசனத்தை இந்த நாவல் அளிக்கிறது.

நாவலின் மையமான தரிசனம், ஒவ்வொரு தருணத்திலும் இந்த அகண்ட காலத்துடன் மோதிய பிறகே முன் நகர வேண்டியுள்ளது. ஒரு பார்வை அல்லது கருத்து, இதன் அனைத்து கதாபாத்திரங்களுக்கும் தருணங்களுக்கும் பொருந்த வேண்டும். அப்படி இணைத்துப் பார்க்கும் வாய்ப்பு வாசகனுக்கு உண்டு. இந்தக் கால சன்னிதியில் பேசப்படும் ஒவ்வொன்றும், ஒன்று தன் போதாமையை உணர்கிறது; அல்லது தரிசனமாக விசுவரூபம் கொள்கிறது.

தஸ்தாயேவ்ஸ்கியின் ‘குற்றமும் தண்டனையும்’, ‘கரமசோவ் சகோதரர்கள்’ இரு நாவல்களுமே சில தினங்களுக்குள் நிகழ்பவை. நாவலின் பக்க அளவுடன் அதன் கண்டகால அளவுகளை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் மிகவும் வியப்பு ஏற்படும். ‘குற்றமும் தண்டனையும்’ நாவலின் கால்பங்கு ஒருநாளில் நடக்கும் சம்பவங்களாகும். ஆயினும், இவ்விரு படைப்புகளும் எல்லையற்ற காலத்தின் காட்சியையே தருகின்றன. கதாபாத்திரங்களின் எண்ணப் பிரபஞ்சம் ஒவ்வொரு தருணத்திலும் வெளிப்படுகிறது. இதை வெளிப்படுத்த தஸ்தாயேவ்ஸ்கி உத்தியளவில் தீவிரமான உரையாடலையும் சுய உரையாடலையும் பயன்படுத்துகிறார்.

நமது எண்ணங்களின் ஒவ்வொரு கணமும் நம்மில் பிரதிபலிக்கும் மானுட குலத்தின் சிந்தனை மரபின் முழுமையின் கூறுதான். உணர்வுகள் மற்றும் எண்ணங்களின் மூலம் தஸ்தாயேவ்ஸ்கியின் ஒவ்வொரு கணத்தையும் காலத்தின் விரிவு இவ்வாறு வெட்டுகிறது. வானத்தைப் பிரதிபலிக்கும் சில கண்ணாடிக் குண்டுகளை உள்ளங்கைக்குள் அடக்கி வைத்திருப்பதுபோல அவருடைய நாவல்கள் தோற்றம் தருகின்றன. கதைக்குள் கதை, கதைசொல்லிகளின் பரம்பரைப் பின்னல்கள் போன்ற உத்திகள் பிற்பாடு நாவலிலும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

கப்ரியேல் கார்சியா மார்க்வேஸின் ‘ஒரு நூற்றாண்டு காலத் தனிமை’ நாவலில் கதாசிரியரே கதை சொல்லி, சம்பவங்களையும் கதாபாத்திரங்களையும் தன் இஷ்டப்படி முன்பின் இயக்கி, காலம் நூறு வருடங்கள் என்ற எல்லைக்குள் தேங்கிக்கிடக்கும் தோற்றத்தை ஏற்படுத்துகிறார். தகழியின் ‘கயிறு’, சிவராம காரந்தின் ‘மண்ணும் மனிதரும்’ போன்றவற்றில் சாஸ்வதத் தன்மை கொண்ட ஓர் இயற்கை சக்தி - மண் - எல்லாவற்றையும் இணைக்கும் சரடாகத் தோற்றம் தந்து காலத்தின் படிவமாக மாறுகிறது.

தொன்மங்களை காலத்தின் தோற்றத்துக்குப் பயன்படுத்தும் போக்கும் படிமங்களை ஒன்றோடு ஒன்று பின்னி ஒருவித சிற்பத் தன்மையை காலத்துக்குத் தந்துவிடும் தன்மையும் நவீன நாவல்களில் காணப்படுகின்றன. மொத்தமாக இம்முயற்சிகள் அனைத்துமே நமது பிரக்ஞைக்கு எளிதில் சிக்கும் காலத்தை பிரக்ஞைக்கு வெளியே உள்ள காலவெளியுடன்

இணைப்பதற்கான முயற்சிகள்தாம். ஆனால் நாவலோ மொழி, அனுபவம் என்ற இரு அடிப்படைகளால் ஆனது. இவை அன்றாட வாழ்வில் சாமானிய காலப்பிரக்ஞையிலிருந்து உருவாகும் விஷயங்கள். எனவே அகண்டகாலம் பற்றிய பிரமையைத்தான் நாவலால் உண்டாக்க முடியும். கால முடிவின்மை என்ற மயக்கத்தையே படைப்பு தர முடியும். முடிவின்மையை அது காட்ட முடியாது. சம்பவங்களினால் ஆன காலத்திலிருந்து அதை மீறிய காலத்தோற்றத்தை உருவாக்குவது எப்படி என்பதே நாவலாசிரியன் தன் படைப்பூக்கத்தால் தீர்த்துக்கொள்ளவேண்டிய பிரச்னை.

வரலாறு என்று நாம் கூறுவது நமக்குத் தெரிந்த சம்வங்களால் ஆன காலத்தோற்றத்தையே. இந்தச் சம்பவங்களின் சாரங்கள் மொழிவழியாகவும் படிமங்கள்வழியாகவும் நம்மை அடைந்து நமது பிரக்ஞையை உருவாக்குகின்றன. நாம் நமது வாழ்வனுபவத்தை அணுகும்போது நமது அன்றாட வாழ்வின் அவசியம் சார்ந்து அதை அணுகுகிறோம். அந்த அவசியத்துக்கும் நமது பிரக்ஞைக்கும் இடையே ஒருவித சமன்பாட்டை உண்டுபண்ணிக் கொள்கிறோம். இந்தச் சமன்பாட்டை உருவாக்கிக்கொள்ள முடியாதபோது நமது பிரக்ஞை பதற்றம் கொள்கிறது. இதைத்தான் அனுபவம் தனக்குத் தந்த அடி என்று பல படைப்பாளிகளும் கூறுகிறார்கள்.

சுயநினைவு இன்றியே பல சமயம் பிரக்ஞையும் அனுபவமும் சமன் செய்யப்பட்டு விடுகின்றன. தனது பிரக்ஞையைக் கட்டமைக்கும் கூறுகளை அகவயமான பார்வையுடன் பிரித்து அறிய முயன்றபடி ஒவ்வொரு கணமும் அதைத் தனது வாழ்வனுபவத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தபடி இருப்பது படைப்பாளியின் இயல்பு. இதன் விளைவாக அனுபவத்தை முன்னிறுத்தி பிரக்ஞையைப் பிளந்து பார்க்கும் நேர் எதிரான திசை நோக்கிய பயணத்தை அவன் தொடங்குகிறான். இது ஒரு வகையில் சரித்திரத்தைப் பிளந்து செல்வதேயாகும்.

பல சமயம் விமரிசகர்கள், எழுதப்பட்ட சரித்திரத்தின் புறவயமான அடையாளங்களையே சரித்திரம் என்று கருதுகிறார்கள். சாரம்ச வடிவில் மனத்தைக் கட்டமைத்திருக்கும் சரித்திரத்தை அவர்கள் உணர்வதில்லை. அத்தகைய விமரிசகர்களே அகவயப் பார்வையை அருவமானது என்றும் இருண்மையானது என்றும் புறக்கணிக்கிறார்கள். முழுக்க முழுக்க அகவயமாகச் செல்லும் படைப்பாளி, அவன் பயணம் உண்மையானதாக இருப்பின், சரித்திரத்தையே ஆராய்கிறான். தன் அனுபவம் ஒவ்வொன்றையும் சரித்திரத்தின்முன் வைத்துப் பார்க்கும் செயலையே அவன் செய்கிறான். ஆனால் அதே சமயம் அகவயமான ஆய்வுகளை எழுத்துவடிவில் கொண்டு வருவதில் அவனுக்குச் சிக்கல் ஏற்படுகிறது. அவன் பொதுவான சமூக உருவகங்கள், தொன்மங்கள் ஆகியவை பற்றிய பிரக்ஞை அற்றவனாக இருந்தால் அவனுடைய வெளிப்பாடுகள் மிகவும் அந்தரங்கத் தன்மை கொண்டு வாசக தொடர்புத் தன்மையை இழந்துவிட்டிருக்கக்கூடும்.

சரித்திரம் என்பது காலம். மானுடப் பிரக்ஞையினால் அளந்து வடிவமைக்கப்பட்டது அது. நாவலின் அடிப்படையான இயங்குதளம் சரித்திரத்தின் இயங்குதளமாக இருப்பது இயல்பான விஷயமே. ஆனால் அது மட்டுமே அதன் தன்மையாக இருந்தால் படைப்புக்கு இருந்தே ஆக வேண்டிய மானுடப் பொதுத்தன்மையை அது இழந்துவிடுகிறது. இம்மானுடப் பொதுத்தன்மை, எல்லையற்ற காலத்தின் சாயல் தெரிவதன் மூலமே படைப்புக்கு வருகிறது. உதாரணமாக நெப்போலியன் படையெடுப்பு பற்றிய விரிவான ஆய்வுகள் சரித்திரத்தில் உள்ளன. முழுமையாகவே அவை நமது அன்றாட கால உருவத்தின் உள்ளே நிற்கின்றன. அவை நமக்கு தராத மானுட தரிசனத்தை ‘போரும் அமைதியும்’ தருவதற்குக் காரணம் அதில் ஒவ்வொரு கணமும் பிரதிபலிக்கும் கால முடிவின்மையே ஆகும். இது ஒரு மானுடக் கற்பனையால் வடிவமைக்கப்பட்டதல்ல. இது கட்டற்றது. எல்லையற்றது என்ற எண்ணத்தை அதன் ஒவ்வொரு சம்பவமும் நமக்கு அளிக்கிறது.

சரித்திரத்தின்முன் வாழ்வை நிறுத்துவது நாவலுக்கு அவசியமே. ஆனால் சரித்திரத்தையும்

மீறி அது நகரவேண்டும். நமது காலகட்டத்தில் எழுதப்படும் பல நாவல்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட கால வட்டத்துக்குள் நிகழ்பவற்றை நேரடியாகக் கூறுகின்றன. சரித்திரமாக உருவகிக்கப்படும் கால ஓட்டத்தின் ஓரிடத்தில் அந்த வட்டத்தைப் பொருத்தியும் காட்டுகின்றன. இருந்தும் அவை நமக்கு அளிக்கும் அனுபவம் குறைவுபட்டதாக உள்ளது. அதன் காலச்சித்திரம் முழுமை பெறுவதில்லை. பெரும்பாலான மார்க்ஸிய விமரிசகர்கள், அவர்களுடைய சரித்திர உருவகத்துடன் ஒரு படைப்பு தன்னை பொருத்திக் காட்டிவிட்டால் திருப்தி அடைந்துவிடுகிறார்கள். அந்தச் சரித்திர உருவகத்தை உருவாக்கும் பிரக்ஞையுடன் நாவலின் தரிசனம் மோதுவதில்லை என்பது அதன் மிகப்பெரிய குறை. ஆனால் மார்க்ஸிய விமரிசகர்களுக்கு அதுவே நிறையாகிவிடுகிறது. படைப்பின் மானுடப் பொதுத்தன்மையை இந்த கால உருவகம் பெரிதும் பாதிக்கிறது.

நாவலின் விதைகள் அனைத்தையும் முளைக்க வைத்து காடாக ஆக்குவது காலமே. கால தரிசனம் விரிவடைய விரிவடைய, நாவலின் ஒவ்வொரு கூறும் தவிர்க்க முடியாதபடி விரிவடைகிறது அல்லது அழிகிறது. தன் பிரக்ஞையைத் தீண்டிச்செல்லும் காலத்தின் மௌனத்தைக் கேட்கும் செவி கொண்டவனே நாவலாசிரியன்.

[5. தடைகள்]

ஒரு நூற்றாண்டைத் தாண்டிவிட்ட தமிழ் நாவலின் சாதனைகள் என்ன? சாதனை என்று கூறும்படி எதுவுமில்லை என்பதே உண்மை. இந்திய மொழிகளில் 'ஆரோக்கிய நிகேதனம்' (வங்காளம் - தாரா சங்கர் பானர்ஜி), 'மண்ணும் மனிதரும்' (கன்னடம் - சிவராம காரந்த்), 'அக்கினி நதி' (உருது - குர்ரத்-உல்-ஐன் ஹைதர்), 'கயிறு' (மலையாளம் - தகழி சிவசங்கரப் பிள்ளை) ஆகிய படைப்புகளை நாவலில் சாதனையாகக் குறிப்பிடலாம். தமிழில் பெருமைக்குரிய படைப்புகள் சிறுகதைத் துறையிலேயே காணப்படுகின்றன. தமிழ் நாவலின் வளர்ச்சிப்போக்கில் மாதவையாவுக்குப் பிறகு (1898) நாற்பது வருடம் ஒரு வெற்றிடம் நிலவியது. 1940-களில் க.நா.சுவின் 'பொய்த்தேவு' பிரசுரமானதே அத்தேக்கத்தை உடைத்தது. அதன் பின்பும்கூட நாவல்கள் மிகக் குறைவாகவே இங்கு முயற்சி செய்யப்படுகின்றன.

தனித்த வடிவப் பிரக்ஞையுடன் நாவலை முயன்ற ஒரே தமிழ்ப் படைப்பாளி சுந்தர ராமசாமி மட்டுமே. பிரசுர வசதியின்மை நாவல் உருவாக்கத்துக்கு ஒரு தடையாக இருந்து வந்துள்ளது எனக் கூறப்படுகிறது. தொடர்கதையின் ஆதிக்கம் நாவல் பற்றிய வடிவ கற்பனைக்குத் தடையாக அமைந்துள்ளது என்றும் கூறப்படுகிறது. இவையெல்லாம் உண்மையே.

பிரபல இதழ்கள் இலக்கியப் படைப்புகளை நிராகரித்துவிட்ட வணிகச் சூழல் தமிழில் உருவானபோது படைப்பாளிகள் சிற்றிதழ்களைத் தேடிப்போனார்கள். கவிதைக்கும் கதைக்கும் மட்டுமே சிற்றிதழ்கள் களம் அமைக்க முடியும். விரிவாக எழுத எண்ணியவர்கள் தொடர்கதை வடிவத்தின்முன் மண்டியிட நேர்ந்தது. தி. ஜானகிராமனின் 'மோகமுள்' தொடர்கதையாக சுதேசமித்திரனில் வெளிவந்து, அதன் வடிவத்தைப் பெரிதும் உருவாக்கியது. பிற்பாடு ஜானகிராமன் எழுதிய நீள்கதைகள் அனைத்திலும் இதே வடிவமே பிரதியெடுக்கப்பட்டது. தமிழில் தொடர்கதை வடிவம் கொண்ட மிகப்பெரிய பலி அவர்தான்.

சுந்தர ராமசாமியின் 'ஒரு புளிய மரத்தின் கதை'கூட சரஸ்வதியில் தொடராக வெளிவரும் நிலை இருந்தது. அதிர்ஷ்டவசமாக சரஸ்வதி நின்றுபோய்ப் பல வருடம் கழித்து நாவலாக அது எழுதப்பட்டது. இன்று அந்நாவலின் இவ்விரு பகுதிகளிலும் அதற்குரிய வித்தியாசங்கள் காணப்படுகின்றன. நாவலாக எழுத உத்தேசிக்கப்பட்ட பல தமிழ் படைப்புகளும் விரிவுக்கு அஞ்சி சுருங்கிக்கொண்டமைக்கு நிச்சயமாக பிரசுரச் சூழலும் ஒரு காரணமே. ஆனால் அதை மட்டும் காரணமாக்குவது முழுமையான பார்வையாகாது. ஏனெனில் அத்தகைய கூற்று, புறச்சூழலே படைப்பின் வடிவத்தைத் தீர்மானிக்கிறது என்ற முற்றிலும் தவறான வாதத்தின் ஒரு பகுதி ஆகிவிடக்கூடும்.

இந்தியச் சூழலில் பிற மொழிகளில் நாவலின் உருவாக்கம், விகசிப்பு முதலியவை இவ்வாய்வில் கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ளப்படவேண்டும். இந்தியாவின் மத மறுமலர்ச்சி, தேசிய மறுமலர்ச்சி ஆகியவற்றின் விளைவாக உருவான கருத்துப்புரட்சியே பொதுவாக நாவலுக்கான களமாக அமைந்தது. ஆரம்பகால நாவல்கள் அனைத்தும் அன்றைய சமூகத்தின் கருத்து நிலைகளை மாற்றி அமைத்து சில அமைப்புகளையும் பழக்கங்களையும் ஒழிக்கவேண்டும் என்ற சீர்திருத்த எண்ணத்தின் விளைவுகளே.

ஆரம்ப கால நாவலாசிரியர்கள் அனைவருமே அனேகமாக ஆங்கிலம் பயின்று சட்டம், பத்திரிகை ஆகிய துறைகளில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்தவர்கள். இவர்களுக்கு அன்றைய

மறுமலர்ச்சி இயக்கங்களுடன் நேரடியான தொடர்பு இருந்திருக்கிறது. தங்கள் இலக்கியச் செயல்பாட்டைக்கூட இவர்கள் பல நேரம், சமூகச் சீர்திருத்தச் செயல்பாடுகளின் ஒரு பகுதியாகவே கண்டார்கள்.

இந்திய மறுமலர்ச்சிக்கு இரு வேர்கள் உண்டு: மேற்கத்திய ஜனநாயக மரபுகள் மற்றும் இந்திய பக்தி இயக்கம். இந்திய சுதந்தரப் போராட்ட இயக்கம்கூட இவ்விரண்டின் சாராம்சங்களையும் உட்கொண்டதுதான். மேற்கத்திய ஜனநாயக மரபு இலக்கியத்தில் பௌதிக யதார்த்தத்தை முன்னிறுத்தும் போக்குக்கு ஊக்கமளித்தது. பக்தி இலக்கியத்தின் பாதிப்பு லட்சியவாதத்தையும் அதன் மூலம் கற்பனாவாதக் கூறுகளையும் உருவாக்கியது. மாதவையாவிடத்தில் யதார்த்தக்கூறு மிகுந்து நிற்கிறது. ராஜமய்யரிடத்தில் கற்பனாவாதத் தன்மை. சந்து மேனனிடம் யதார்த்தவாதத் தன்மை, பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியிடம் கற்பனாவாதத் தன்மை. ஆயினும் பொதுவாக கற்பனாவாத மரபில் இருந்து இலக்கியம் தன்னை விடுவித்துக்கொண்டு யதார்த்தவாதத்தின் சாதகமான கூறுகளை ஏற்று விரிவடைய ஆரம்பித்ததையே இப்படைப்புகள் நமக்குக் காட்டுகின்றன. ஆதர்சங்களை அல்ல, அன்றாட வாழ்வையே இவை களனாகக் கொண்டுள்ளன. காவியங்களின் வீச்சின் மூலம் கெட்டி தட்டிப்போன மதிப்பீடுகளை மறுபரிசீலனை செய்யும் முயற்சி இவற்றில் உள்ளது. நாவலின் தோற்றத்துக்கான எல்லாக் காரணிகளும் இவ்வண்ணம் ஒன்றுசேர்கின்றன.

நாவல் விரிவும் வீச்சும் பெறுவதற்கான அடுத்த படி, காவியங்கள் எந்தத் தீவிரத்துடன் மதிப்பீடுகளை நிறுவியிருந்தனவோ அதே வீச்சுடன் அம்மதிப்பீடுகளை எதிர்கொள்வதுதான். அதற்கேற்ப யதார்த்தவாதத்தை விரிவுபடுத்திச் செல்வதுதான். தாரா சங்கர் பானர்ஜியும், சிவராம காரந்தும் இதை ஆரம்பக் கட்டத்திலேயே முழுவீச்சுடன் சாதிக்க முயன்றனர்.

பானர்ஜியின் நாவல்களில் விவசாயம் சார்ந்த நம் சமூகத்தின் மதிப்பீடுகள் சிதைவது சித்திரிக்கப்படுகிறது. அவருடைய மிகச் சிறந்த படைப்பில் மரணமும், கர்ம தத்துவமும், வாழ்க்கை இயக்கத்தின் ஆதாரமான அர்த்தம் பற்றிய கேள்விகளுமே இடம்பெறுகின்றன. தன் காலம்வரை வளர்ந்து வந்தடைந்த அத்தனை பிரக்ஞைகளையும் நாவல் மூலம் சந்திக்கிறார் பானர்ஜி. நாவல் விரிவடையும் முடிவற்ற காலம் அவற்றை மானுடத்தின் கேள்விகளாக மாற்றுகிறது. விளைவாக இந்திய மொழிகளில் எழுதப்பட்ட மிகச் சிறந்த நாவலாக விமரிசகர்களால் குறிப்பிடப்படும் ‘ஆரோக்கிய நிகேதனம்’ பிறந்தது.

நுண்ணிய தகவல்கள் மூலம் மண்ணின் உயிர்ப்பையும் எல்லை இன்மையையும் ‘மண்ணும் மனிதரும்’ நாவலில் காட்டுகிறார் சிவராம காரந்த். காலம், மண் என்ற வடிவம் கொண்டு வந்ததுபோல, அதன்மீது நிகழும் மானுட உணர்வுகளின் மோதல்கள் அனைத்தும் அதன் ஒரு கணம் மட்டுமாக மாறிப்போவதை அந்நாவலில் காணலாம்.

விரிவான தத்துவ விவாதத்தின் களத்தில் இந்திய வரலாற்றின் நீண்ட காலகட்டத்தை வைத்துப் பரிசீலிக்கும் குர்ரத்-உல்-ஐன் ஹைதரின் ‘அக்னி நதி’யும் உறவுகளின் தொடர் விரிந்து பரவுவதைக் காட்டும் தகழி சிவசங்கரப் பிள்ளை எழுதிய ‘கயிறு’ம் இருபது வருட இடைவெளிக்கு பிறகு எழுதப்பட்டவை. இவை பொதுவாகக் காட்டும் இயல்பு யதார்த்தவாத மரபின்மீது செவ்விலக்கிய மரபின் தாக்கம் ஆகும். வடிவரீதியாகவும் தரிசனரீதியாகவும் தனது நாவலில் மகாபாரதத்தின் கதைப்பின்னல் வடிவை மேற்கொண்டிருப்பதாக தகழி குறிப்பிடுகிறார். யதார்த்தவாதத்துக்கு விரிவையும் ஆழத்தையும் தந்தது இந்த அம்சமே. தகழியின் ஆரம்பகால நாவல்களில் இத்தகைய பாதிப்பு மிகவும் குறைவாகவே உள்ளது. பாதிப்பே இல்லை என்றுகூடக் கூறிவிடலாம். ஆரம்ப கால நாவல்களில் மார்க்ஸியம் சார்ந்த சமூகக் கண்ணோட்டத்தை வலியுறுத்துவதிலும் அதற்கேற்ற நிலைக்களனைத் தேர்வு செய்வதிலுமே தகழியின் ஆர்வம் இருந்தது. அக்கண்ணோட்டம் அவருடைய பாரம்பரியப் பின்புலத்தை எப்படிப் பாதித்தது என்ற தகவல் ஏதும் அவருடைய படைப்புலகில் இல்லை.

தகழி அம்மோதலைத் தந்திரமாகத் தவிர்த்துவிட்டார் என்றும் அதற்குக் காரணம் அன்றைய இயக்கச் சார்புதான் என்றும் தோன்றுகிறது. காரந்த், பானர்ஜி ஆகியோரின் தலைமுறையைச் சார்ந்தவராக இருப்பினும்கூட அவர் தன் சாதனை நூலை எழுத இருபதாண்டுகள் பிந்திவிட்டது இதனால்தான்.

குர்ரத்-உல்-ஐன் ஹைதரின் நாவலை ஒரு வகையில் மேற்குறிப்பிட்ட மூன்று பெரும் படைப்புகளின் வரிசையில் சேர்க்க முடியாது. இவை மூன்றும் பேரிலக்கியங்கள் மூலம் உறுதிப்பட்டுவிட்ட தரிசனங்களை - மரணம், நிலம், உறவுகள் பற்றிய மதிப்பீடுகளை - மறுபரிசீலனை செய்கின்றன. ஆனால் ‘அக்னி நதி’ அப்பேரிலக்கியங்களின் அணுகுமுறையையே இருபதாம் நூற்றாண்டின் அறிவுத்தளத்துடன் பொருத்திப் பார்த்து ஆராய்கிறது. முதல் மூன்று நாவல்களைப் பொருத்தவரை, ‘ஆரோக்கிய நிகேதன’த்தில் கற்பனாவாதத்தின் சாயல் சற்று உண்டு. மற்ற இரு நாவல்களும் பழுத்த யதார்த்தவாதப் படைப்புகள். ‘அக்னி நதி’ யதார்த்தவாதம் அடுத்த கட்டத்துக்கு நகர்வதைக் காட்டுகிறது. அதை ஆய்வுத்தன்மை கொண்டது எனலாம். யதார்த்தவாதத்தின் பல அடிப்படைகளை அது மீறுகிறது. கால உருவகத்திலும், தருக்க அமைப்பிலும் அது காட்டும் வீச்சு நமது நவீன நாவல்களுக்கு முன்னுதாரணமாக அமையும் தகுதி கொண்டது.

நமது செவ்விலக்கியங்களும் கற்பனாவாத பேரிலக்கியங்களும் வலியுறுத்தும் மதிப்பீடுகள் பெரிதும் நிலம், பெண் ஆகியவற்றின் புனிதம், மரணம், தலைமுறை உறவுகள் ஆகியவற்றின் முடிவின்மை சார்ந்தவை. நம் விவசாய மையச் சமூகத்தை உருவாக்கி நிலைநிறுத்திய பிரக்ஞை இவற்றுக்குக் கடன்பட்டிருக்கிறது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொழில்மைய சமூகத்தின் பிரக்ஞையுடன் முரண்படுவதையே நமது இன்றைய இலக்கியப் படைப்புகளில் பெரும்பாலானவை காட்டுகின்றன. அடிப்படையில் அவற்றைக் கட்டமைத்த காவியங்களின் வீச்சுக்கு தங்கள் படைப்பைக் கொண்டுசெல்லும் நாவலாசிரியர்கள் சிறந்த நாவலை உருவாக்குகிறார்கள். தங்கள் நிலைக்களன், புனைவுலகின் தருக்கம் ஆகியவற்றுக்கு உள்ளேயே நின்றுவிடக்கூடிய படைப்பாளிகள் இந்தத் தீவிர மோதலைத் தவிர்த்துவிடுகிறார்கள். அந்நாவல்களுக்கு விரிவும் ஆழமும் கூடுவது இல்லை.

சாதனைகள் என்று கூற முடியாவிட்டாலும் முக்கியமான நாவல்களான ‘வம்ச விருட்சம்’ (கன்னடம், எஸ்.எல்.பைரப்பா), ‘நீலகண்டப் பறவையைத் தேடி’ (வங்காளம், அதீன் பந்தோபாத்யாயா), ‘கேதாரா’ (வங்காளம், ரவீந்திரநாத் தாகூர்), ‘யயாதி’ (மராத்தி, வி.எஸ். காண்டேகர்) முதலியவற்றில் நிலம், பெண் முதலியவற்றை உருவகித்திருக்கும் விதத்தில் காவிய வீச்சைக் காணலாம். காவியம் இவற்றுக்கு அளித்த அர்த்தபூர்வமான கனங்களை மறுபரிசீலனை செய்யும் பாங்கு இந்த நாவல்களின் போக்கில் உருவாகி வருகிறது. அதன் ஒட்டுமொத்த விளைவாக காவியம் உருவாக்குவதற்கு இணையான பெரிதானதொரு சித்திரமே உருவாகிறது.

‘வம்ச விருட்ச’த்திலும், ‘நீலகண்டப் பறவையைத் தேடி’யிலும் தாய்மை நதியுடன் இணைந்து உருவகிக்கப்படுகிறது. நிலமும் தாயும் மாறி மாறி பரஸ்பரம் உவமிக்கப்படுவதை ‘பதேர் பாஞ்சாலி’யில் காணலாம். இதை பாரம்பரியமான பிரக்ஞை என்று கொண்டால் இந்நாவல்கள் யதார்த்தத் தளத்தில் இயங்குவதை இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிரக்ஞை என்று கொள்ளலாம். இம்மோதல்தான் இவற்றை சக்திமிக்கவையாக ஆக்குகிறது.

மாறாக எஸ்.கெ.பொற்றேகாட்டின் ‘விஷக்கன்னி’ என்ற நாவல் தவிர அவருடைய வேறு எதிலுமே பாரம்பரியப் பிரக்ஞையின் பாதிப்பு இல்லை. அவருடைய யதார்த்தவாதத்துக்கும் கருத்துக்களுக்கும் தடையே இல்லை. ஞானபீடப் பரிசு பெற்ற அவருடைய ‘ஒரு தேசத்தின் கதை’யைப் பார்ப்போம். எவ்விதமான மோதல்களும் அற்ற ஒற்றைப்படையான நகர்வு கொண்ட படைப்பு இது. நீள்கதை என்றோ, சம்பவங்களின் தொகுப்பு என்றோ இதைக் கூறலாமே ஒழிய, நாவல் என்று கூறிவிட முடியாது. சம்பவங்களை பரஸ்பரம் இணைக்கும்

ஒரே கண்ணியாக உள்ளது மையக் கதாபாத்திரத்தின் இருப்பு மட்டுமே. ‘விஷக்கன்னி’யில் மனிதனைப் பலிகொள்ளும் மலபார் காடுகளைக் கொண்ட மண்ணை விஷக்கன்னியாகவும், காளியாகவும் உருவகித்திருப்பதில் அவருடைய பாரம்பரிய மனம் வெளிப்படுகிறது. ஆனால் அதுசார்ந்த அடிப்படை தரிசனங்களை நோக்கி நகரவோ, காலத்தின் முன் அந்நிகழ்வுகளை நிறுத்திப் பரிசீலிக்கவோ, பொற்றேகாட்டால் முடியவில்லை.

தகழியும் ‘விஷக்கன்னி’ எழுதப்பட்ட சமகாலத்தில், ‘செம்மீன்’ வழியாகவே பாரம்பரிய பிரக்ஞையின் குறுக்கீட்டை உணர்கிறார். அதுவரை புறவயமாக நகர்ந்த அவருடைய பார்வை அந்நாவலில்தான் அகவயமாகத் திரும்பியது. கடலம்மா பற்றிய உருவகமும், மீனவ வாழ்வின் யதார்த்தச் சித்திரிப்பை மீறி அந்த மாபெரும் படிமத்தின் வீச்சு வெளித் தெரிவதும் இதையே காட்டுகிறது. ஆனால் ‘செம்மீன்’ ஒரு நாவலுக்குத் தேவையான தளர்வைப் பெற்றிருக்கவில்லை. ஆண்-பெண் உறவு, இயற்கை-மனிதன் உறவு என்ற இரு தளங்களில் நகரும் இப்படைப்பின் இழைகள் அடிப்படைகளைத் தொடுமளவு தகழியால் விரிவாக்கப்படவில்லை. எனவே காவியங்களின் வீச்சு அதில் உருவாகவில்லை. அழகிய கதையாகவே அது நின்றுவிட்டது, ஆனால் தகழியின் நெருக்கடி ‘செம்மீன்’ வழியாக உருவாகிவிட்டது. பதினைந்து வருடம் கழித்து ‘செம்மீனின்’ கற்பனாவாத பாதிப்புகள் சிறிதுமற்ற ‘கயிறு’ அவரால் எழுதப்பட்டது.

தமிழ் நாவல்களில் ‘பிரதாப முதலியார் சரித்திரம்’ இலக்கியப் படைப்புக்கு அவசியத் தேவையான படைப்பூக்கம் இன்றி வெறும் ஆர்வத்தினால் எழுதப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. ‘கமலாம்பாள் சரித்திர’த்திலும் ‘பத்மாவதி சரித்திர’த்திலும் பெண்ணை மையமாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட சமூக மதிப்பீடுகள், தீவிரமான மறுபரிசீலனைக்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றன. ஆனால் அவை தரிசன அடிப்படைகளுடன் சேர்ந்து விரிவாக்கப்படவில்லை. எனவே ஒருவித தொடக்க நிலையிலேயே அவை நின்றுவிடுகின்றன.

பின்பு இதே காலகட்டத்தில் பிற இந்திய மொழிகளில் நிகழ்ந்த பலதரப்பட்ட நாவல் முயற்சிகள் ஏதும் நிகழாது, தமிழ் இலக்கியத்தின் மையம் சிறுகதையை நோக்கி நகர்வதைக் காண்கிறோம். இதற்கான காரணங்களை நாம் வகைப்படுத்திக் கொள்ளவேண்டியது அவசியம். ஏனெனில் அடுத்தக்கட்டத்தில் 1940-களில் தமிழ் நாவல் மறுபிறப்பு எடுத்தபோது அதன் பல இயல்புகள் உருவான விதம் பற்றிய தெளிவைத் தர இந்தக் காரணங்கள் நமக்கு உதவும்.

பிற இந்திய மொழிகளில் 1960-களில்தான் சிறுகதை வடிவம் முதன்மை பெற ஆரம்பித்தது. தகழியின் படைப்புகளில், அல்லது காரந்தின் படைப்புகளில் சிறப்பான சிறுகதை ஏதும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. பானர்ஜியின் படைப்புகளில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டவரை முதல் ரகத்தைச் சார்ந்த சிறுதைகள் எவையும் இல்லை. இது யதார்த்தவாதச் சிறுகதைகளுக்கே உரிய பலவீனம்தான். வாழ்க்கையின் உணர்ச்சி மிகுந்த ஒரு தருணத்தை முன்வைக்கின்றன இவை. மதிப்பீடுகளின் பொருந்தாமையை எடுத்துக்காட்ட முயல்கின்றன. விரிந்த காலப் பின்னணி இல்லாத நிலையில் சர்வமானுடத் தன்மையை உருவாக்குவது என்பது இவற்றுக்கு எளிய விஷயமல்ல.

தகழியின் பல கதைகள் ‘ஒரு கூலிக்காரனின் துயரத்தை’ அழகுபடச் சொன்னவை, ‘ஒரு வேசியின் தனிமையை’ கூறியவை என்றெல்லாம் விமரிசகர்கள் அளித்த புகழ்ச்சி, இந்த பலவீனத்தையே எடுத்துக்காட்டுகிறது. யதார்த்தவாதம் மிதமாக இருக்க இருக்கத்தான் அழகு. பௌதிகமான நம்பகத்தன்மை அதற்கு மிக முக்கியம், அதன் அழகியல் தருக்கமே பௌதிக ஒழுங்குதான். ஒரு துளிச்சாயம் அதிகமாக விழுந்துவிட்டால்கூட யதார்த்தவாதப் படைப்பு குலைந்து வாசகனுடன் அன்னியப்பட்டுவிடும்.

ஆனால் சிறுகதையின் வெடிப்புத்தன்மை இவ்வியல்புகளுக்கு எதிரானது. உச்சகட்டத்தில் வாசகனின் குறுக்கீடு அதற்குத் தேவை. அது வலுவானதாகவும் அது வரையிலான

கதையோட்டத்தை அப்படியே எதிர்த்திசை நோக்கித் திருப்புவதாகவும் இருக்கவேண்டும். யதார்த்தவாதத்தின் தர்க்கத்தை மீறாமல் அதை அடைவது எளிய விஷயமல்ல.

செக்காவ் போன்ற மாபெரும் படைப்பாளியின் பல கதைகள் இந்த வகையில் சரிவு பெற்றவையே. இன்று அவர் படைப்புகளில் சிறப்பானவையாகப் படுவது அவருடைய குறுநாவல்களே ஒழிய சிறுகதைகள் அல்ல. தகழி, பானர்ஜி உட்பட பெரும் படைப்பாளிகள்கூட சிறுகதை வடிவத்தைப் பேண தங்கள் அடக்கத்தை இழந்துள்ளார்கள். மிகைபடக் கூறுவது, அழுத்திச் சொல்லிவிடுவது போன்ற முறைகளால், தகழியின் 'வெள்ளத்தில்' என்ற ஒரேயொரு சிறுகதை தவிர அனைத்துமே வீணாகிவிட்டிருப்பதாகப் படுகிறது.

ஜெயகாந்தனின் பல சிறுகதைகளை இன்று படித்துப் பார்த்தால் இந்தக் குறையைத் தெளிவாக உணர முடியும். 'அக்னிப் பிரவேசம்' முதலிய அவரது பிரபல படைப்புகள் அனைத்திலும் அழுத்திக் கூறப்பட்டதால் உண்டாகும் எதிர்மறையான விளைவுகள் உள்ளன.

சிறுகதை வடிவம் இன்னொரு வகையிலும் யதார்த்தவாதத்துடன் முரண்படுகிறது. அதற்கு அவசியமான ஒருமை, சம்பவங்களின் இயல்பான நகர்வைக் கட்டுப்படுத்துகிறது. இதன் விளைவாக, வலிந்து கூறப்பட்டிருப்பதான எண்ணம் உருவாகிறது. யதார்த்தமான சம்பவ இணைப்புக்குப் பெயர்பெற்ற பானர்ஜி, தகழி ஆகியோரிடத்திலும் இப்பிழை ஏற்பட்டுள்ளது. காரந்த் சிறுகதை வடிவையே கைவிட்டுவிட்டதற்குக் காரணமும் இதுவாகவே இருக்கக்கூடும்.

பிரேம் சந்த், ராஜேந்திர சிங் பேதி முதலியோரின் சிறுகதைகளில் பெரும்பாலானவை இக்குறைகளைக் கொண்டவையே. ஜெயகாந்தனைப் பற்றிக் கூறவே வேண்டியதில்லை. மாபெரும் நாவலாசிரியர்கள் பலருக்கு சிறுகதை, காலத்தை ஒரு துளியாக - சலனமற்றதாக - உருவகிக்கிறது என்பதை உள்வாங்க முடியவில்லை. சம்பவங்களின் விவரணையின் குறிப்பமைதி மூலமே அவை தங்கள் பாதிப்பை நிகழ்த்துகின்றன என்பதும் புரியவில்லை. அவர்களில் பலருடைய படைப்புகளில் காலம் நீண்டு விரிந்து செல்கிறது. சம்பவங்கள் தொகுப்பு பெற்று அதன் மூலம் சாராம்சத்தை வெளிப்படுத்த முயல்கின்றன. விளைவாக நாவல்களின் சுருக்கமாகவே அச்சிறுகதைகள் உள்ளன.

தல்ஸ்தோய், தஸ்தாயேவ்ஸ்கி ஆகியோருடைய சிறுகதைகளில் இப்பண்பு மிகவும் அதிகம். நல்ல நாவலாசிரியன் சிறந்த சிறுகதையாசிரியனாக ஆவது கடினம். நாவலின் பல இயல்புகள் சிறுகதைக்குத் தடையானவை. ஒவ்வொரு தருணத்திலும் வாசகக் குறுக்கீட்டை எதிர்கொண்டு நகரும் ஒரு விவாத வடிவம் நாவல். சிறுகதையில் ஒரே ஒரு இடத்தில் - அதன் திறக்கும் கணத்தில் - மட்டுமே வாசகக் குறுக்கீடு சாத்தியம். விவாதத் தன்மை காரணமாக நாவல்களுக்கு உருவாகிவிடும் நெகிழ்வான வடிவம் சிறுகதைக்கு வந்துவிடுமானால் அதன் திறப்பு மிக பலவீனமாக ஆகி அதன் எல்லாச் சாத்தியங்களும் அடைப்பட்டுவிடும். மிகச்சிறந்த உதாரணம் தஸ்தாயேவ்ஸ்கி எழுதியுள்ள சிறுகதைகள். யதார்த்தவாதத்துக்கு உரியது நாவல் வடிவமே. சிறுகதையில் ஆரம்பத்தை ஏற்படுத்தியதோடு யதார்த்தவாதம் நின்றுவிட்டது. அதை முன்னெடுத்துச் சென்றது நவீனத்துவம் என்று பொதுவாகக் குறிப்பிடப்படும் இலக்கிய அலையாகும்.

நவீனத்துவத்தை பொதுவாக, இருத்தலிய சிந்தனைகளின் இலக்கிய ரீதியான பாதிப்பு என்று கூறலாம். இருபதாம் நூற்றாண்டின் பொதுவான மனோபாவமாக படைப்புகள் வழியாக வெளித் தெரிந்தவையே இருத்தலியமாகச் சித்தாந்தப்படுத்தப்பட்டன என்றும் கூறலாம். டி.எஸ். எலியட் முதலானவர்களை ஐரோப்பிய நவீனத்துவ இயக்கத்தின் தொடக்ககால ஆசிரியர்களாகக் கூறுகிறார்கள். ஐரோப்பாவில் அதன் உள் முரண்களும் பரிணாமகதிகளும் எப்படி இருப்பினும், இந்திய மொழிகளில் அவை உருவான விதத்தில் சில பொதுத் தன்மைகள் உள்ளன. நாம் கணக்கிலெடுத்துப் பேசவேண்டியவை இவையே.

சுதந்தரத்துக்குப் பின்பு இந்திய சமூகத்தில் உருவான நம்பிக்கை வறட்சி, எதிர்மறை மனோபாவம் ஆகியவற்றின் வெளிப்பாடாகவே இந்திய நவீனத்துவம் அமைந்தது. பிற இந்திய மொழிகளில் 1960-களின் இறுதியிலேயே நவீனத்துவப் படைப்பாளிகள் உருவாயினர். கன்னடத்தில் யூ.ஆர். அனந்தமூர்த்தி, வங்காளத்தில் சுனில் கங்கோபாத்யாயா, மலையாளத்தில் ஓ.வி. விஜயன் முதலியோர் இவ்வலையின் மூலம் முன்னிறுத்தப்பட்ட இந்தியப் படைப்பாளிகளாக இந்தியா எங்கும் அறிமுகமாகியுள்ளார்கள்.

நவீனத்துவப் படைப்புகள் என்று குறிப்பிடப்படுபவற்றின் பொதுவான இயல்பாக செவ்விலக்கிய மரபிலிருந்து முற்றாக அவை தங்களைத் துண்டித்துக்கொண்ட விதத்தையே கூறவேண்டும். அவற்றின் எதிர்மறைத்தன்மை இதிலிருந்தே உருவாகியிருக்கக்கூடும். மதிப்பீடுகளை அவை விரிவான அளவில் விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொள்ளவில்லை. தாக்கி உடைக்க முயன்றன. காலத்தை எல்லையற்றதாக படைப்புக்குள் உருவகிக்க முயலவில்லை. தனித்த பிரக்ஞையை முதன்மைப்படுத்தி, அதன் மூலம் கடந்து செல்லும் காலத்தை மட்டுமே தங்கள் படைப்புக்குள் அவை காட்ட முயன்றன. இவற்றுக்கான தத்துவ அடிப்படையை இருத்தலிய சித்தாந்தங்கள் அளித்தன. அகன்ற வெளிக்கும் எல்லையற்ற காலத்துக்கும் முன் அவற்றுக்கு இணையான ஒன்றாக மாறும் இருப்பை நிறுத்தியது இருத்தலியம். இதன் மூலமே மனித இருப்பின் இல்லாமை அல்லது வெறுமை அதனால் நிறுவப்பட்டது. இதனால் மனித இருப்பை பிரம்மாண்டமான இயக்கத்தின் ஒரு பகுதியாகப் பார்க்கும் செவ்வியல் பார்வை மறுக்கப்பட்டது. மனிதனை மீறிய மதிப்பீடுகள் எதுவுமில்லை என நிராகரிக்கப்பட்டது. எனவே காவியங்களையும் அவற்றின் எதிர் வடிவங்களான பெரும் நாவல்களையும் நவீனத்துவம் மறுக்கவும் நிராகரிக்கவும் நேர்ந்தது. மரணத்தைப் பற்றிய நவீனத்துவப் படைப்புகளின் கற்பனையை செவ்விலக்கியக் கற்பனையுடன் ஒப்பிடுவதன்மூலம் இதை உணரமுடியும்.

செவ்விலக்கியப் படைப்புகளில் மரணம் என்பது மனிதனை விடப் பெரியதான பிரம்மாண்டமான ஒரு கருத்துருவம். மரணம் ஒரு மனித வாழ்வுடன் தொடர்புபடுத்தப்படுவதற்கு பதிலாக எல்லையற்ற காலத்துடன் தொடர்புபடுத்தப்படுவதே இதற்குக் காரணம். நவீனத்துவப் படைப்புகளில் மரணம் ஒரு பிரக்ஞையின் உள்ளே சிக்கிய, எல்லைக்கு உட்பட்ட காலத்துக்கு உள்ளே நிகழும் ஒன்று. அது ஒரு முற்றுப்புள்ளி. அர்த்தமற்ற இடைவெட்டு. பயமுறுத்தும் அபத்தம். துரத்தும் நிழல். இன்னும் என்னென்னவோ. ஆனால் மனிதப் பிரக்ஞையின் ஓர் இருண்ட மூலைதான் அது.

இந்திய நவீன கவிதையில் டி. எஸ். எலியட்டும் எஸ்ரா பவுண்டும், நவீன உரைநடையில் காஃப்காவும் காம்யுவும் நேரடியான பாதிப்பைச் செலுத்தினார்கள். இந்திய சமூக மனத்தில் உருவாகியிருந்த எதிர்மறை மனோபாவங்களுக்குத் தேவையான சித்தாந்த அடிப்படையை இருத்தலியம் தந்தது. நவீனத்துவம் இலக்கிய வடிவங்களைத் தந்தது. ஆனால் இந்திய நவீனத்துவம் மேற்கத்திய நவீனப் படைப்புகளிலிருந்து நுட்பமாக மாறுபட்டது.

அனந்தமூர்த்தியின் ‘சமஸ்காரா’வை காம்யுவின் ‘அன்னியனு’டன் ஒப்பிடுவதன் மூலம் இதை உணர முடியும். (இந்த ஆய்வை மிக விரிவாக நடத்தலாம். ஆனால் அதற்கான இடம் இதுவல்ல.) காம்யுவின் கதாபாத்திரம் தன் சமூகம் முன் வைக்கும் லட்சியங்களில் இருந்தும் மதிப்பீடுகளில் இருந்தும் விலகிவிட்டவன். அனந்தமூர்த்தியின் கதாபாத்திரம் தன் சமூகம் முன்வைக்கும் லட்சியங்களையும் மதிப்பீடுகளையும் முழுமையாக நம்பி ஏற்பவன். ஆனால் இருவருமே அன்னியர்கள். இருவருடைய பிரச்னையும் அடிப்படையில் ஒன்றே. சுதந்தரம் காரணமாக முடிவெடுக்க முடியாமல் போன சமூக உறுப்பினர்கள் அவர்கள். இந்திய சமூகத்துக்கும் காம்யு எதிர்கொள்ளும் ஐரோப்பிய சமூகத்துக்கும் அவை நிற்கும் சமூக வளர்ச்சிப்படிகளின் காரணமாக உருவாகும் வேறுபாடே இதற்குக் காரணம். இந்திய நவீனத்துவப் படைப்பாளிகளில் அவர்களுடைய தத்துவத்தின் எதிர்மைறைத்தன்மை காம்யு, காஃப்கா போல பூரணமடைவதில்லை என்பதும், லட்சியவாதத்தின் சாயல்

இருந்துகொண்டே இருக்கிறது என்பதும் கவனிக்கப்படவேண்டியவை.

நவீனத்துவத்தின் இயல்புகளுக்கு ஏற்ற வடிவமாக சிறுகதை அமைந்தது. அதன் முரண்தன்மை முதன்மையான சாதக அம்சம். தரிசன முழுமை என்பதை நிராகரித்த நவீனவாதிகள் தங்கள் முரண்பாட்டை, விலகலை வெளிப்படுத்தவே விரும்பினார்கள். சிறுகதையின் எல்லைக்கு உட்பட்ட கால உருவம், காலத்தை மனிதப் பிரக்ஞைக்குள் நிறுத்திப்பார்த்த அவர்களுக்கு மிகச் சாதகமாக அமைந்தது.

நவீனத்துவ காலம் சிறுகதைகளின் பொற்காலம் என்றே கூறலாம். இந்திய மொழிகளிலும் அப்படியே. காரந்த்மீது விரிவான விமரிசனத்தை முன் வைத்துள்ள யூ. ஆர் அனந்தமூர்த்தி, அவருடைய கால உருவகம், லட்சியவாதம் ஆகியவற்றிலிருந்து தான் முரண்படுவதைக் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். எல்லா நவீனத்துவப் படைப்பாளிகளும் தங்கள் முன்னோடிகளான யதார்த்தவாதப் படைப்பாளிகளிடம் இதே முரண்பாட்டைக் கொண்டுள்ளனர்.

அதே சமயம் நவீனத்துவவாதம் யதார்த்தவாதத்தின் ஒரு அம்சத்தை ஏற்றுக்கொள்ளவும் செய்கிறது. பௌதிக வாழ்வின் இயக்கத்தை முதன்மைப்படுத்தும் போக்கு இரண்டுக்கும் பொதுதான். எனவே யதார்த்தவாதப் படைப்பும் நவீனப் படைப்பும் மேலோட்டமான பார்வையில் ஒன்றுபோல் இருக்கக்கூடும். திட்டவட்டமான இயல்புகள் என்று எதையும் பிரித்துக் கூறுவதும் முடிவதில்லை. இருத்தலியம், பொருள்முதல் வாதத்தின் ஒரு வளர்ச்சிக் கட்டம் என்பதே இதற்குக் காரணம். அது ஹெகலிய இயங்கியலை, அதன் மூலம் மார்க்ஸியத்தை நிராகரிக்கும் தன்மை கொண்டது. அதே சமயம் அதிகார மையங்களுக்கு எதிரான போக்கும் உரிமைகளுக்கான போராட்டமும், இரு பார்வைகளையும் பலசமயம் ஒன்றுபட வைத்துள்ளன.

இந்தியப் படைப்பாளிகளிலும் நவீனத்துவவாதிகள் அனேகமாக முன்னாள் மார்க்ஸியர்களோ சோஷலிஸ்டுகளோ ஆவர். மார்க்ஸியப் பார்வையுடனான ஒட்டுதல் அவர்களிடமிருந்து முழுவதுமாக விலகிவிடுவதில்லை. அவர்களுடைய லட்சியவாதம் அது சார்ந்தே அமைகிறது. ஆனால் தங்கள் இயங்கியலை நவீனத்துவவாதிகள் நிராகரிப்பதனால் மார்க்ஸியர்கள் இங்கு அவர்களை எப்போதும் எதிர்த்தே வந்துள்ளனர். சில கட்டங்களில் அவர்கள் ஒன்றுபட்டுச் செயல்பட்டதும் உண்டு. 1970-களில் இந்திய இலக்கியச் சூழலின் மிகப்பெரிய விவாதங்கள் எல்லாம் இவர்களுக்கு இடையேதான் நிகழ்ந்துள்ளன. ஆனால் வடிவரீதியாக இவ்விரு சாராரும் பரஸ்பரம் தீவிரமான பாதிப்பைச் செலுத்தியும் வந்துள்ளார்கள். அனந்தமூர்த்தியின் ‘பாரதிபுரம்’, எம். முகுந்தனின் ‘மய்யழி ஆற்றின் கரைகளில்’ முதலிய நாவல்களில் முற்போக்கு யதார்த்தவாதப் படைப்புகளின் பாதிப்பைக் காணலாம். 1970-களுக்குப்பின் வந்த அனேகமாக எல்லா முற்போக்கு யதார்த்தவாத நாவல்களிலும் நவீனத்துவப் படைப்புகளின் பாதிப்பு உண்டு.

1960-களின் இறுதியில் பிற இந்திய மொழிகளில் நடந்த இந்த மாற்றம் 1940-களின் தொடக்கத்திலேயே புதுமைப்பித்தன் மூலம் தமிழில் நடந்தேறியதுதான், தமிழ் நாவலை எதிர்மறையாக பாதித்த அம்சம். தாரா சங்கர் பானர்ஜி, சிவராம காரந்த் ஆகியோரின் சமகாலத்தவர்தான் புதுமைப்பித்தன். இவர்களது எழுத்துக்களை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் ஒருவர் புதுமைப்பித்தன் தன் காலகட்டத்து அழகியல், சமூக, அரசியல் பொதுமைகளிலிருந்து அலாதியாக விலகி நிற்பதைக் காண முடியும். வியப்பூட்டும் இந்த அம்சம் மேதைகளைப் பொருத்தவரை இயல்பானதே.

புதுமைப்பித்தன் படைப்புகளை யதார்த்தவாதப் பட்டியலில் சேர்க்கும் ஒரு பார்வை உண்டு. யதார்த்தவாத அம்சம் அவர் படைப்புகளில் உண்டுதான். ஆனால் அவருடைய பார்வையும் இலக்கிய வடிவமும் நவீனத்துவத்தைச் சார்ந்தவை. தன் காலகட்டத்தில் மண்ணின் ஆழத்தில் முளைவிட்டிருந்த மனோபாவங்களை அவர் தொட்டு, மரமாக மாற்றியதே இதற்குக் காரணம்.

பாரதிக்குப் பிறகு தமிழில் அவருடைய கற்பனாவாதத்துக்கும் யதார்த்தவாதத்துக்கும் தொடர்ச்சியாக உருவாகியிருக்க வேண்டிய வளர்ச்சிகளை புதுமைப்பித்தனின் இருப்பு தடுத்துவிட்டது. அவருடைய படைப்புகளின் அடிப்படைகளான எதிர்மறைத்தன்மையும் தரிசனங்களை எல்லாம் மனிதப் பிரக்ஞைக்குள் அடைப்பட்ட காலத்தில் வைத்துப் பார்க்கும் தன்மையும் செவ்வியலியக்கியப் பண்புகளை பூரணமாக நிராகரிக்க வைத்தன. அவருடைய படைப்புகளில் மிகக் குறைந்த அளவு யதார்த்தவாதப் பண்பு கொண்ட கதைகள் மட்டும் பழைய மார்க்ஸிய விமரிசகர்களால் ஏற்கப்பட்டு, பிற கதைகள் கடும் விமரிசனத்துக்கு உள்ளானதைக் கவனிக்கவேண்டும். இக்கதைகள் அவருடைய படைப்புலகை முழுமையாகப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துபவை.

‘செல்லம்மாள்’, ‘மனித யந்திரம்’, ‘சுப்பையா பிள்ளையின் காதல்கள்’ போன்ற கதைகளில் தெரியும் புதுமைப்பித்தனின் ஆகிருதியை முற்போக்காளர்கள் பாராட்டும் படைப்புகளில் காணமுடியாது. காலத்தை ஒரு மனிதப் பிரக்ஞையின் எல்லைக்குள் நிறுத்திப்பார்க்கும் இருத்தலியத்துக்கே உரிய அணுகுமுறையை புதுமைப்பித்தனின் ‘கயிற்றரவு’, ‘நினைவுப்பாதை’ முதலிய படைப்புகளில் காணலாம். கடவுளும் சரி, காதலனும் சரி, புதுமைப்பித்தனின் உலகில் இந்த அடைப்புக்குறிக்குள்ளேதான் வரமுடியும். இந்தப் பண்பே, காவியப்பண்புகளால் உறுதிசெய்யப்பட்ட ராமனை, அகலிகை என்ற புதுமைப்பித்தனின் பிரக்ஞையை பிரதிநிதித்துவம் செய்கிற கதாபாத்திரம் வழியாக அணுக வைத்தது. அதன் விளைவாக, ராமனின் பாத்திரக் கற்பனையின் ஒரு முரண் பூதாகரமாக்கப்பட்டு வெடிக்கிறது. சிறுகதையாகிறது.

ஆனால் கம்பனின் ராமன் புனைகதையின் தருக்கங்களுக்கு உள்ளே அடங்குபவனல்ல. காலமின்மையின் பின்புலத்தில் நிறுத்தப்பட்ட சில மதிப்பீடுகளின் மொத்த உருவகமாக்கப்பட்டவன். அம்மதிப்பீடுகளின் மூலம் உறுதிசெய்யப்பட்டது புதுமைப்பித்தனின் காலகட்டத்துச் சமூகம்; இன்றைய சமூகமும்கூடத்தான்.

இங்கு திரும்பத் திரும்ப ராமகதை கூறப்பட்டு வருகிறது. காவியம் மூலம் விசுவரூபம் கொண்ட இந்த மையத்தை - ராமனை - எல்லாவகையிலும் தகர்க்க ஏன் புதுமைப்பித்தன் முயலவில்லை? ‘அகலிகை’யை எழுதியது வேறொரு படைப்பாளி என்றால், ராமனின் இந்த ஒரு முரண் மட்டுமே படைப்பாளிக்கு உவப்பில்லாமல் உள்ளது என்று கூறலாம். இருபதாம் நூற்றாண்டில் நின்றபடி புதுமைப்பித்தன் கேட்ட இதே கேள்வியை சீதையை முன்னிறுத்தி தீவிரமாக தங்கள் படைப்புகள் மூலம் எழுப்பிய படைப்பாளிகள் பலர்.

குறுங்காவிய வடிவமான குமாரனாசானின் சிந்தனை வசப்பட்ட சீதை இவற்றுள் முதன்மையானது. த்விஜேந்திரலால் ராயின் ‘சீதை’ என்ற நாடகமும் இத்தருணத்தில் நினைவுகூரத்தக்கது. இவ்விரு படைப்புகளிலும் காவியப்பண்புகள் மிகுந்துள்ளன. காரணம் சீதை என்ற காவியக் கதாபாத்திரம் காவியங்களின் அதே வீச்சோடு காலத்தின்முன், அல்லது வரலாற்றின்முன், அல்லது முடிவின்மையின்முன் நிறுத்தப்படுகிறது. அது பிரதிநிதித்துவம் செய்யும் மதிப்பீடுகள் அந்த விரிந்த தளத்தில் விவாதிக்கப்படுகின்றன. அவ்வண்ணம் புதுமைப்பித்தன் முயன்றிருந்தால் இது ஒரு பெரும் நாவல் ஆகியிருக்கக்கூடும். ஆனால் புதுமைப்பித்தனின் எப்படைப்பிலுமே அப்பண்பு இல்லை. நிரந்தரத்தன்மை அல்லது முடிவின்மையின் பின்னணியை அவர் ஏற்பதேயில்லை. ஒரேயொரு மானுடப் பிரக்ஞையின் (அகலிகை) வட்டத்துக்குள் சிக்கிய காலத்துக்குள் இந்தப் பார்வை முன்வைக்கப்படும்போது, ஒரேயொரு வாசகக் குறுக்கீடுக்கு மட்டும் இடம் தந்து, அது சிறுகதையாக மாறிவிட்டது.

தன் சமகாலத்தை உலுக்கிய ஒவ்வொரு விஷயத்தையும் புதுமைப்பித்தன் இப்படியேதான் அணுகினார். மரணத்தையும் (செல்லம்மாள்), மண்மீதான பிடிப்பையும் (சுப்பையா பிள்ளையின் காதல்கள்), கடவுளையும் (கடவுளும் கந்தசாமிப்பிள்ளையும்) அவர் இப்படித்தான் அணுகினார். இதன் விளைவாக அவருடைய வெற்றிகள் சிறுகதையிலேயே

சாத்தியமாயின. அவர் காலத்தில் எழுத்து முறையே அவரை மையம் கொண்டதாக ஆகிவிட்டதனாலேயே பாரம்பரியத்திடம் சாதகமான உறவுகள் கொண்ட கு.ப. ராஜகோபாலன், ந. பிச்சமூர்த்தி போன்ற படைப்பாளிகளும் இதே பாணியில் நகர்ந்தனர். கு.ப. ராஜகோபாலனின் முற்றுப்பெறாத நாவலில் பெரிய நாவலுக்கான அடித்தளம் இருப்பதாகக் கூறப்படுகிறது. ஆனால், அதை வைத்து இப்போது எதையும் கூறமுடியாது. ஆக, எந்தப் பண்புகள் புதுமைப்பித்தனை சிறுகதை மேதை ஆக்கினவோ அதே பண்புகள் அவரை நாவலில் இருந்து விலக்கின. அவர் காலகட்டத்தையும் விலக்கின.

ந. பிச்சமூர்த்தியும் கு.ப. ராஜகோபாலனும் எழுதியவை புதுமைப்பித்தனின் சிறுகதை வடிவின் சாயல்கொண்ட யதார்த்தவாதச் சிறுகதைகள். சம்பிரதாய மார்க்ஸியர்கள் சிலர் இன்றும்கூட புதுமைப்பித்தனின் சிறுகதைகளைவிட அவற்றைச் சிறப்பானவை என்று கூறுவது இதனால்தான். அவற்றில் பல சிறுகதைகள் பிற யதார்த்தவாதச் சிறுகதைகளைப் போல இன்று உதிர்ந்து மக்கிவிட்டிருப்பதைக் காணலாம். இது தவிர்க்க முடியாதது. காரணம், பெரும்பாலான யதார்த்தவாதச் சிறுகதைகள் அவற்றின் உச்சத்தை அவை எழுதப்படும் காலத்தின் குறுக்கீடுகள் மூலமே அடைகின்றன.

கற்பு பற்றிய வைதிக மனப்பான்மை கொண்ட வாசகனின் மனம் குறுக்கிடாமல் ‘அக்னிப் பிரவேசம்’ நிகழவே முடியாது. எனினும் தமிழ் யதார்த்தவாதச் சிறுகதை, நவீனத்துவம் தந்த வடிவப் பிரக்ஞையை உள்வாங்கியதன் மூலம் பிறமொழி யதார்த்தவாதச் சிறுகதைகளிலிருந்து பெரிதும் உயர்ந்து நிற்கிறது. மௌனியிலும், பிறகுவந்த முக்கியமான சிறுகதை ஆசிரியர்களான தி. ஜானகிராமன், அசோகமித்திரன், சுந்தர ராமசாமி, வண்ணதாசன் ஆகியோரிலும் இருத்தலியப் பார்வையின் பாதிப்பு உண்டு. மௌனியில் இருத்தலியத்தின் தத்துவப் பார்வையே செயல்படுகிறது. பரவலாக கூறப்படுவது போல இந்தியத் தத்துவம் சார்ந்த பார்வை இல்ல. காலம், பிரபஞ்சம் ஆகியவற்றன் எல்லையின்மை மௌனியைத் தாக்கும் முக்கியமான அதிர்வாக இருக்கிறது. நிச்சயமின்மையும் மரணமும் அவருடைய கதைகளின் சுருக்கமாக மீண்டும் மீண்டும் உள்ளன. நமது செவ்விலக்கிய மரபும் அதன் தத்துவப் பின்புலமும் இவற்றை விரிந்த காலமின்மையில் வைத்தே அணுகுகின்றன. ஆனால் மௌனியின் எல்லாச் சிறுகதைகளிலும் இந்த அம்சங்கள் எப்போதுமே தனியான மனிதனின் அகத்துக்குள் பிரதிபலிக்கும் விதத்திலேயே உள்ளன.

மரணத்தையும் காலத்தையும் சுந்தர ராமசாமியும் அசோகமித்திரனும் எப்படிக் கையாண்டிருக்கிறார்கள் என்பதை ஊன்றிக் கவனித்தால் இவர்கள் அனைவரிடமும் உள்ள பொதுத்தன்மை விளங்கும். தனிமனிதனின் பிரக்ஞையை அடிப்படை அலகாகக் கொள்வது என்பது புதுமைப்பித்தனுக்குப் பிறகுள்ள அத்தனை படைப்பாளிகளிடமும் உள்ள பொது விஷயம். மதிப்பீடுகளை முதன்மைப்படுத்தும் காவியப் பாரம்பரியத்துக்கு இவர்கள் யாராலும் அதே வீச்சில் எதிர்வினை காட்ட முடியாமல் போனதற்குக் காரணம் இதுவே. காலம் இவர்களுக்குப் பிரவாகமல்ல. ஒரு தனிமனிதப் பார்வையின் சிறு எல்லைக்குள் நிகழும் நகர்வேயாகும். எனவே ‘ஒரு புள்ளியின் நிலைமாறுதல்’ என்ற அளவில்தான் அவர்களுடைய கால உணர்வு படைப்பில் வெளிவந்துள்ளது. (1993-ல் ‘கனவு’ இதழ் வெளியிட்ட அசோகமித்திரன் விமரிசன மலரில் அவரது படைப்புகள் பற்றிய எனது கட்டுரையில் இதே விஷயம் அவருடைய படைப்புலகை ஆதாரமாகக் கொண்டு விவாதிக்கப்பட்டுள்ளது.) இவ்வகையில் மௌனியும் அசோகமித்திரனும் கிட்டத்தட்ட சமமானவர்கள். இவர்கள் இருவருமே கதாபாத்திரங்களின் பிரக்ஞைக்கு வெளியே ஒருபோதும் காலத்தைக் காட்டாதவர்கள்.

ஜானகிராமன், சுந்தர ராமசாமி இருவர் படைப்புகளிலும் இதை மீறும் முயற்சிகள் உண்டு. கி. ராஜநாராயணன் கதைகளை நமது வாய்மொழி இலக்கியத்தின் தொடர்ச்சியாகவே பார்க்கவேண்டும். காவியமரபின் பாதிப்பு வாய்மொழி இலக்கியம் வழியாக அதன்மீது செயல்படுகிறது. ஆனால் இன்று இவர்களது இப்படிப்பட்ட படைப்புகளைத் திரும்பத்

தொகுத்துப் பார்க்கும்போது, இவற்றில் நவீன காலகட்டப் பிரக்ஞையின் குறுக்குவெட்டு மிகப்பலவீனமாக உள்ளதைக் காண்கிறோம்.

மார்க்ஸிய அரசியல் தொடக்கத்தில் உருவாக்கிய எளிய பொருள்முதல் வாதப் பார்வையின் ஓர் அம்சம் தவிர ராஜநாராயணன் படைப்புகளில் வேறு நவீனப் பிரக்ஞை ஏதும் இல்லை. அவருடைய பல சிறுகதைகள் இதன் காரணமாகவே பலவீனமான உச்சத்தைக் கொண்டுள்ளன. பல சிறுகதைகள், சிறுகதை வடிவத்தையே அடையாமல் கதையாக உள்ளன.

ஜெயகாந்தன் சிறுகதைகளில் வடிவரீதியாக நவீனத்துவப் பாதிப்பு உண்டு. ஆனால் அவை மார்க்ஸிய யதார்த்தவாதக் கதைகளே. பிறமொழிகளில் எழுதப்பட்ட மார்க்ஸியப் பார்வை கொண்ட கதைகளைவிட இவை ஒருங்கிணைவும் தீவிரமும் கொண்டவையாக உள்ளன. தகழியின் உலகம்தான் ஜெயகாந்தனுடையதும். இருவரது சிறுகதைகளையும் ஒப்பிடும்போது தகழியின் படைப்புகள் எவ்வளவு பின்தங்கியுள்ளன என்பது வியப்பூட்டும். ஜெயகாந்தன்மீது புதுமைப்பித்தன் செலுத்திய பாதிப்புக்கு இணையான பாதிப்பை மிகவும் பிந்தியே காஃப்காவும் காம்யுவும் பிற மலையாள எழுத்தாளர்களிடம் செலுத்தினார்கள்.

யதார்த்தவாத மரபு செவ்விலக்கிய மரபை அதே வீச்சுடன் சந்தித்து எதிர்ப்பிரதியை உண்டுபண்ணுவதன் விளைவே நாவல். பிற இந்திய மொழிகளில் நிகழ்ந்தது இதுவே. தமிழில் செவ்வியல் மரபை முழுமையாக எதிர்க்கக்கூடிய, புறக்கணிக்கக்கூடிய போக்குகளையே புதுமைப்பித்தன் காலகட்டம் உருவாக்கியது. இதன் விளைவாக சிறுகதை வீச்சு பெற்றது. நாவல் தயங்கி நின்றது.

6. உணர்ச்சிக் கதைகள்

தமிழ் வாசகர்களில் கணிசமானோர் கல்கி, சாண்டில்யன், அகிலன், நா. பார்த்தசாரதி, ஜெகசிற்பியன் ஆகியோரின் நீள்கதைகளை பெரும் நாவல்கள் என்று நம்பிவிடுகிறார்கள். இவற்றுக்கு உள்ள வாசக செல்வாக்கு சாதாரணமானதல்ல. சீரிய படைப்பாளிகள் இச்செல்வாக்கை அலட்சியம் செய்துவிடுகின்றனர். வாசக உலகின் கனவுலக சஞ்சாரம், இவ்வெழுத்தாளர்களின் கதைத்திறன் ஆகியவையே இவர்கள் படைப்புகளின் வெற்றிக்குக் காரணம் என்கிறார்கள். ஆனால் வாசக இயல்பு மாறக்கூடியது. கதை கூறுதிறன் காலத்தில் பின்தங்கிவிடக் கூடியது.

கல்கியின் பெரும் நீள்கதைகள் எழுதப்பட்ட காலத்தில் தமிழ் உலகை ஆட்டிவைத்த பல உணர்வுகள் இன்று மழுங்கிவிட்டன என்பது வெளிப்படை. அன்றைய உணர்ச்சிவேகத்தை நம்பி அன்று எழுதப்பட்ட பல படைப்புகளில் - உதாரணமாக, எஸ்.எஸ். தென்னரசு முதலியோரின் நூல்கள் - இன்று அறவே படிக்கப்படுவதில்லை. அவ்வலையை உருவாக்கியவர்களான சி.என். அண்ணாத்துரை முதலியோரின் நூல்கள் அனேகமாகப் படிக்கப்படுவதில்லை. கல்கியின் கதைகூறும் முறை எந்த அளவு பழகிப்போய் அம்புலிமாமா பாணியாக இன்று தோற்றம் தருகிறது என்பது தெரிந்ததே. எனினும் அவை இன்றும் மீண்டும் மீண்டும் படிக்கப்படுகின்றன. கல்கி முதலானோரின் வெற்றி, மரபுக்கும் அவர்களுக்கும் இடையேயான நேர்மறையான உறவில்தான் உள்ளது. மரபு மனம் கொண்ட அறிஞர்கள் பலர் அவற்றைப் பெரும்படைப்புகளாகக் கருதியது இதனால்தான்.

கல்கி முதலியவர்களின் படைப்புகளை உணர்ச்சிக் கதைகள் என்று கூறலாம். உரைநடை முக்கியமான இலக்கிய ஊடகமாக ஆகி, வாசிப்புக்கு கேளிக்கையின் பங்கும் சேர்ந்து கொண்டபோது நீள்கதைகள் பரவலாக எழுதப்பட்டன. அன்றைய சமூகத்தை உருவாக்கியிருந்த மதிப்பீடுகளுக்கு ஏற்ப கதை அமைத்து வாசகர்களை மகிழ்விக்க இந்த நீள்கதைகள் முயன்றபோது அன்றைய சமூக மனத்தைக் கட்டமைத்திருந்த காவியங்களின் சாயல் அவற்றுக்கு ஏற்பட்டது. நாட்டார் மரபுகளில் பிற்காலத்தில் உருவாக்கப்பட்ட நீள்கதைகளில்கூட காவியச்சாயல் இருப்பதைக் காணலாம். காவியங்களின் புற இயல்புகளைப் பிரதி செய்தது, அவற்றுக்கு வாசக அங்கீகாரம் கிடைக்கப் பெரிதும் காரணமாக அமைந்தது. காவியங்கள் அவற்றுக்கு விளைநிலமாக அமைந்த ஐதீகங்களில் இருந்து வீர வழிபாட்டுப் பண்புகளை சுவீகரித்துக் கொண்டவை. அவ்வீர வழிபாட்டுத் தன்மையை காவியங்கள் வழியாக உணர்ச்சிக் கதைகளும் பெற்றுக்கொண்டன.

கிரேக்க புராணங்களின் இயல்பு ‘ஐவன்ஹோ’ முதலிய மேற்கத்திய உணர்ச்சிக்கதைகளுக்கு உள்ளது. காவியங்களின் பாத்திரங்கள் சில குண இயல்புகளின் குவி மையங்களாக இருக்கும். அத்தன்மையையும் உணர்ச்சிக்கதைகள் மேற்கொண்டன. அத்துடன் கதை இயல்பை இன்னும் அதிகரித்துக்கொண்டன. வாசகக் குறுக்கீட்டுக்கு இடமே தராத ஒற்றைப்படையான விரைவும் புனைவுத்தருக்கத்தை முழுமையாகக் காப்பாற்றி முன்செல்லும் ஒருமையும் அவற்றுக்கு உண்டு. எனவே அவை வியக்கத்தக்க வெகுஜன ஆதரவைப் பெற்றன.

‘எடுத்தால் கீழே வைக்க முடியாத தன்மை’ கொண்டவையாக அவை இருப்பதே பின்பு ஒருவிதத் தொழிலாகவும் அவற்றை மாற்றியது. அத்துடன் அவை பொதுவாக சமூக

மதிப்பீடுகளைக் காப்பாற்றும் தன்மையும் கொண்டிருந்தன. நாவலை காவியங்களின் 'எதிர்பிம்பம்' என்றால் உணர்ச்சிக் கதைகளை காவியங்களின் 'நிழல்' என்று சொல்லலாம். காவியங்கள், உணர்ச்சிக் கதைகள், நாவல்கள் ஆகியவற்றின் பொது இயல்பாக அவற்றின் கால உருவத்தில் உள்ள விரிவை மட்டுமே குறிப்பிட இயலும்.

வால்டர் ஸ்காட், அலக்ஸாண்டர் டூமா ஆகியோரைப் பின்பற்றி இங்கு உணர்ச்சிக் கதைகளை எழுதத் தொடங்கிய கல்கி, நமது இதிகாசங்களின் மேலோட்டமான சாயலை அவற்றுக்கு நுட்பமாக ஏற்றி விட்டிருக்கிறார். உதாரணமாக 'சிவகாமியின் சபதத்'தில் உள்ள ராமாயணச் சாயல். அவருடைய புனைகதையின் களம் அன்றைய சூழலில் பல தரப்பினரால் பொற்காலமாக சித்திரித்துக் காட்டப்பட்ட பண்டைத் தமிழ் வாழ்வும் வரலாறும்தான். தன் வாசகர்களின் மனத்தை உருவாக்கிய காவியக்கூறுகளை நன்கு அறிந்திருந்த கல்கி, கதாபாத்திர உருவாக்கத்திலும் மதிப்பீடுகளை வலியுறுத்தும் தன்மையிலும் அப்பாணியை அப்படியே பின்பற்றினார். தமிழ் வாசகன் மனத்திலிருந்து ஒருபோதும் பிரிக்க முடியாதபடி அவை அத்தனை தீவிர பாதிப்புகளை உருவாக்கியதன் காரணம் இதுதான். அவருடைய எந்தக் கதாபாத்திரத்தில் எந்தப் புராண கதாபாத்திரத்தின் சாயல் இருக்கிறது என்று விரிவாக ஆராய்ச்சி செய்யலாம்.

காவியங்களுக்குரிய 'கதைக்குள் கதைக்குள் கதை' என்று விரியும் பாணியை 'பொன்னியின் செல்வ'னில் கல்கி கையாள்கிறார். மிக விரிவான காலத்தில், ஒன்றோடு ஒன்று பின்னி, பற்பல கதாபாத்திரங்களின் உணர்வுகளை இணைத்தும் பிரித்தும், கதை பரவிச் செல்கிறது. அதே சமயம் இப்பின்னலில் வாசகக் குறுக்கீடுக்கு இடமே தருவதில்லை. 'போரும் அமைதியும்', 'பொன்னியின் செல்வன்' ஆகிய இரு புனைகதைகளை ஒரு முறை நான் ஒப்பிட்டு எழுத நேர்ந்தது. 'பொன்னியின் செல்வன்' அளவுக்கு சுவாரஸ்யமானதல்ல 'போரும் அமைதியும்' என்று அதற்கு வந்த எதிர்வினைகளில் குறிப்பிடப்பட்டது. நாவல் என்பது தங்கள் வாசிப்பனுபவத்தில் எல்லாவிதமான உணர்ச்சி சுவைகளும் பயின்று வருவது என்றும், அடிப்படையான மானுட அற தரிசனம் ஒன்றை வலியுறுத்துவது என்றும் பல வாசகர்கள் குறிப்பிட்டார்கள். (அவர்களில் பலர் பல வகைகளில் இலக்கியப் பயிற்சியும் இலக்கிய வாசிப்புக்குத் தேவையான தீவிர ஆர்வமும் கொண்டவர்கள்.) அவர்கள் முன்வைத்த அந்த இரு இலக்கண விதிகளின்படி 'போரும் அமைதியும்', 'பொன்னியின் செல்வன்' இரண்டுமே சிறப்பானவைதாம். ஆயினும் 'பொன்னியின் செல்வன்' ஒருபடி முன்னால் நிற்கிறது.

நாவலுக்கு உரியது என அவர்கள் குறிப்பிட்ட இலக்கண விதிகள் இரண்டும் காவியங்களுக்கு உரியவை என்று காணலாம். 'பொன்னியின் செல்வ'னில் புனைகதையின் புனைவுத்தருக்கத்துக்கு உள்ளே எல்லாவிதச் சுவைகளும் பின்னிப் பிணைந்து ஒருமை கொண்டு காணப்படுகின்றன. 'போரும் அமைதியும்' அப்படி இல்லை. புனைவுத்தருக்கம் தொடர்ந்து உடைபட்டு இடைவெளி விடுகிறது. வாசிப்பு ஒருமை தடைபடுவது இதனால்தான். 'போரும் அமைதியும்' வாசிக்கும் வாசகர்களில் ஒருசாரார் அதை அலுப்பு தரும் பாலையாகப் பார்க்கிறார்கள். முதல் தரப்பினர் படைப்பில் ஒருமையை எதிர்பார்க்கும் பாரம்பரியமான மன அமைப்பு கொண்ட வாசகர்கள். நாவலுடன் அவர்கள் மோதுவதில்லை. நாவலின் இடைவெளிகளில் அவர்களுடைய பிரக்ஞை புகுந்து கொள்வதும் இல்லை. மாறாக இவ்விடைவெளிகளை புனைவுத்தருக்கத்தின் அனுபவங்களாகக் கண்டு அதிருப்தி கொள்கிறார்கள்.

உதாரணமாக, கதை குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பத்தை உருவாக்கிய பிறகு, அதன் அடுத்த சாத்தியத்தை - பின்னலின் அடுத்த கண்ணியை - நோக்கி நகராமல், கதாசிரியனால் இன்னொரு சந்தர்ப்பம் உருவாக்கப்பட்டு, அதன் வழியாக முதல் சர்ந்தர்ப்பத்தின்மீது ஒரு புதிய கோணத்திலான பார்வை முன் வைக்கப்படுகிறது என்று வைத்துக்கொள்வோம். அப்போது இத்தகைய வாசகர்கள் உடனடியாக விலக்கப்படுகிறார்கள். தல்ஸ்தோய் முதலியவர்களில் இது அனேகமாக முக்கியமான ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் நிகழ்கிறது.

மிக முக்கியமான உதாரணம் என்றால் 'புத்துயிர்ப்பு' நாவலில் சைமன்சனின் முதல் அறிமுகத்தைக் குறிப்பிடலாம். நெக்லுதோவ், மாஸ்லோவா ஆகியோரின் பரஸ்பர உறவு மற்றும் மோதல்கள் மூலம் நாவலின் மையக்கோடு முன்னெடுத்துச் செல்லப்படுகையில் இவ்விருவரின் இருப்பையே மறுபரிசீலினை செய்யும் புதிய கோணம் ஒன்றை அறிமுகம் செய்பவனாக சைமன்சன் வருகிறான். நெக்லுதோவின் 'தியாகம்' அல்லது 'சுயபரிசீலனை' அதுவரை கொண்டிருந்த ஒருவித அதீத முக்கியத்துவம் சட்டென்று சிதறடிக்கப்படுகிறது. புனைகதை பாறையில் மோதிச் சிதறும் அனுபவம் இது. புனைவுத் தருக்கத்தால் மட்டும் இழுக்கப்பட்டு அங்கு வந்து சேரும் வாசகன், தனக்கு வேண்டிய ஒருவர் இறந்து போகும் அனுபவத்தை இதன்மூலம் அடையக்கூடும். சைமன்சன் துரத்தியபடி நிற்கும் ஒரு கதாபாத்திரமாகவும் தல்ஸ்தோயின் தரிசனம் ஒன்றைச் சுமக்கும் பொதிமாடாகவும் அவனுக்குத் தெரிவான். அவன்மீது வாசகமனதில் வெறுப்புகூட உருவாகும்.

ஆனால் தல்ஸ்தோயின் இந்நாவலில் ஆரம்ப முதலே புனைவு உடைபட்டபடியே இருக்கிறது என்பதைக் கவனிக்கலாம். விபசாரியாக மாறிய மாஸ்லோவா தன் நிலைக்காக வருந்துவதில்லை என்று காட்டப்படுவது ஓர் உதாரணம். மாஸ்லோவாவைத் தொடர்ந்து சைபீரியா செல்லும் நெக்லுதோவ் பலகாலம் கழித்து ஓர் ஆடம்பர விருந்தில் பங்கெடுக்கும் போது மகிழ்வும் நிம்மதியும் கொள்வதாக வரும் இடம் இன்னொன்று. பக்கத்துக்கு ஓர் இடத்தை இப்படிச் சுட்டிக்காட்ட முடியும். இதுவே 'போரும் அமைதியும்' நூலிலும் நிகழ்கிறது. இதுவே ஒரு நாவலின் செயல்பாடு.

'பொன்னியின் செல்வ'னில் இப்படி நிகழ்வதில்லை. எங்கும் வாசகன் உள்ளே நுழைய முடியாது. பொன்னியின் செல்வனில் ஒவ்வொரு சுவையும், கண்ணோட்டமும், தருணமும் அதன் வாசகனை அடித்துப் புரட்டிச் செல்லவே பயன்படுத்தப்படுகிறது. 'போரும் அமைதியும்' தன் ஒவ்வொரு கூறையும் விவாதத்துக்கு வைக்கிறது. அவ்விவாதத்தில் ஈடுபடும் வாசகன் மட்டுமே அதைத் தொடர்ந்து செல்ல முடியும். அதாவது புனைவுத்தருக்கச் சரடைத் தொடரும் வாசகனுக்கு எந்த அம்சம் தடையாக அமைகிறதோ அதுவே நவீன மனமுள்ள நாவல் வாசகனுக்கு ஈர்ப்பாக அமைகிறது.

இத்தகைய இடைவெளிகள் அவனுக்கும் சில சில சமயம் தடைகளாக அமையும். நாவல், வாசகனுக்கு 'எதிர் அழுத்தத்தைத்' தருவது ஆகும். இடைவெளிகளை அவன் தன் வாசகப் படைப்பூக்கத்தால் தாண்டவேண்டும். அவனால் எளிதில் தாண்ட முடியாத இடைவெளிகளும் நிறைய இருக்கும். பெரும் படைப்புகள் பல சமயம் வாசகனைத் தூக்கி வெளியே வீசிவிடும்.

'போரும் அமைதியும்' முதல் வாசிப்பின்போது எனக்கு இவ்வகை அனுபவங்கள் பல நிகழ்ந்தன. நடாஷா ஒரு கட்டத்தில் அனடோல்மீது காதல் கொண்டு அவனுடன் ஓடிவிடத் திட்டமிட்ட கட்டத்தை வாசித்தபோது நான் அடைந்ததுதான் இவ்வகையில் கூறத்தக்க மிகப் பெரிய அனுபவம். ஒரு மாதம் நான் நாவலைத் திரும்பியே பார்க்கவில்லை. என் மிக அந்தரங்கமான ஓர் உலகை தல்ஸ்தோய் உடைத்துவிட்டார். நான் தனிமையில் இரவுகளில் தூங்காமல் புரண்டு புரண்டு படுத்துத் தவித்தேன். என் மனத்தில் வந்த ஒவ்வொரு பெண்முகமும் என்மீதும், தல்ஸ்தோய்மீதும் கசப்பை வளர்த்தது. மெல்ல மெல்ல நான் என்னை மீண்டும் நாவலை நோக்கி நகர்த்திக்கொண்டது நினைவில் உள்ளது. இவ்வியல்பு உணர்ச்சிக்கதைக்கு நேர் எதிரானது என்று கூறவேண்டியதில்லை.

'பொன்னியின் செல்வ'னின் ரசிகர்கள் நாவல் வாசகர்கள் அல்லர். விவாதிக்கத் தயாரில்லாத, புனைவுமூலம் வெறும் மன ஒன்றலைத் தேடுகிற, வாசிப்பை ஒரு வகை கேளிக்கையாகக் கருதுகிற வாசகர்கள்தாம். 'போரும் அமைதியும்' ஓரளவு புனைவுத் தருக்கத்தையும் கொண்டுள்ள படைப்பு. எனவேதான் இவர்கள் அதற்கு ஓரளவாவது இடம் தருகிறார்கள். 'கரமசோவ் சகோதரர்கள்' அவர்களை மூன்றாவது அத்தியாயத்திலேயே தூக்கி வீசி வாசலைச் சாத்திவிடும்.

உணர்ச்சிக்கதையின் இயல்புகளை நாம் மேலும் புரிந்து கொள்ள அதை 'ஏழை படும் பாடு'டன் (லே மிசராப்ல) ஒப்பிடவேண்டும். விக்டர் ஹியூகோவின் படைப்பை வெறும் உணர்ச்சிக்கதை என்று கூறுபவர்கள் தமிழிலும் உண்டு. அசோகமித்திரன் அதை 'தில்லானா மோகனாம்பாள்' வகையைச் சேர்ந்த ஒன்று என எழுதியுள்ளார். இப்படைப்பில் உள்ள கற்பனாவாதக் கூறு அவரை அப்படிக் கூறவைத்திருக்கலாம். அது ஓர் உரைநடைக் காவியம். இன்றும் முக்கியமான கவிஞராகக் கருதப்படும் விக்டர் ஹியூகோ, தன் பெருங்காவியத்தை உரைநடையில் எழுதினார் என்றே கூறவேண்டும்.

ஐரோப்பிய கற்பனாவாதக் காவியங்கள் சமூக மதிப்பீடுகளின் உருவாக்கம் மற்றும் உறுதிப்படுதல் ஆகியவற்றின் விளைவு என்று முன்பே கூறப்பட்டுள்ளது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் அடிப்படையை அமைத்த சில பண்புகளை வலியுறுத்த எழுதப்பட்டது 'ஏழை படும் பாடு'. அதன் இயக்கம் நாவலுக்கு உரிய 'மறுபரிசீலனை' என்ற தளத்தில் இல்லை. அது காவியத்துக்கு உரிய 'நிறுவுதல்' என்ற தளத்தைச் சார்ந்தது. எனவே தூய பாத்திர உருவாக்கம், புனைவுத்தருக்கத்தை மையமாக்குதல், பரிபூரண ஒருமை ஆகிய அம்சங்கள் கொண்டு காவியமாக ஆனது அது.

நாவல்கள், பலசமயம், காவியங்களால் உறுதிப்படுத்தப்பட்ட மையங்களையே எதிர்ப்பாதையில் சென்று அணுகுகின்றன. ஆனால் 'ஏழை படும் பாடு' இருபதாம் நூற்றாண்டுக்கு உரிய புது லட்சியக் கனவு ஒன்றை காவியங்களுக்கே உரிய கால பிரம்மாண்டப் பின்னணியில் வைத்து வலியுறுத்துகிறது. அதன் அக்கறையும் உணர்வுகளும் ருஷ்ய பெரும் நாவல்களுக்கு இணையானவையே. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்டதனாலேயே இக்காவியம் தனிமைப்பட்டுவிட்டது. நாவல் வாசகர்களினால் புறக்கணிக்கவும் பட்டுள்ளது. ஆனால் உலகெங்கும் உள்ள காவிய வாசகர்களை இது கவர்ந்துள்ளது. எங்கெங்கு லட்சியவாதம் வாழ்வதற்கு ஒளியேற்றுகிறதோ அங்கெல்லாம் இப்படைப்பின் சாநித்தியம் உண்டு. இருபதாம் நூற்றாண்டின் அடிப்படையான கனவு எஞ்சும்வரை இப்படைப்பு அழியாது. 'எங்கே துயருறும் மானுடம் ஒளிக்காகத் தலை தூக்குகிறதோ அங்கெல்லாம் எனது நாவல் சென்று வழிகாட்டவேண்டும்' என்று ஹியூகோ நூறுவருடம் முன்பு எழுதினார். அந்தக் கனவே இக்காவியத்தின் சாரம்.

'பொன்னியின் செல்வ'னையும் பிற பிரபலமான உணர்ச்சிக்கதைகளையும் இதனுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பது பலவகைகளில் முக்கியமானது. ஹியூகோவின் படைப்பை ஒவ்வொரு சொல்லிலும் இயக்குவது நவ ஐரோப்பிய லட்சியவாதம். சுரண்டலின் மூலம் உருவான ஐரோப்பிய சமூகத்தின் ஒரு பகுதி தன்னை விடுவித்துக்கொண்டு மானுட அறத்தின் குரலாக மாறுவதை அது காட்டுகிறது. தனிமனித உரிமைகள், சமூகத்துக்கு ஒவ்வொரு தனிமனிதன்மீதும் உள்ள பொறுப்பு முதலிய அடிப்படையான சில ஜனநாயகப் பண்புகள் இக்காவியத்தில் கிறிஸ்தவத்தின் பின்னணியுடன், உணர்ச்சிகள் மூலம் நிறுவப்படுகின்றன. இதன் புனைவுத்தருக்கம் முழுக்க முழுக்க இம்மையங்களை வலியுறுத்துவதற்காகவே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதற்கு மாறாக, பிற உணர்ச்சிகதைகளைப் போலவே 'பொன்னியின் செல்வ'னிலும் புனைவுத்தருக்கம் ஒருமையை மட்டுமே முன்னிறுத்துகிறது. புனைவுத்தருக்கத்தை மேலும் தீவிரப்படுத்தவே மானுட உணர்வுகள் பயின்றுவருகின்றன. மர்மம் முதலிய உத்திகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஒரு தரிசன மையமின்றி புனைவுத்தருக்கம் உறுதியடையாது. இந்த ஒரு காரணத்தினாலேயே மரபான சில தரிசனங்கள் இதில் வலியுறுத்தப்படுகின்றன.

ஹியூகோவின் காவியத்தில் எந்த ஒரு துளியை எடுத்துப்பார்த்து 'இது எதற்காக?' என்று கேள்வி எழுப்பினாலும் அக்கேள்வி அதன் மையதரிசனங்களின் மீது புதிய ஒளி ஒன்றைத் தருவதாக நம்மை இட்டுச் செல்லும். 'பொன்னியின் செல்வ'னில் எந்த ஒரு பகுதியையும் எடுத்து இதே கேள்வியைக் கேட்டால் 'புனைவை மீண்டும் மீண்டும் செறிவுபடுத்தத்தான் அது உள்ளது' என்று தெரியவரும். காவியத்தில் தரிசனம் முதன்மையானது. அதை மானுட

உணர்வுகள் மூலம் வலியுறுத்துவது அடுத்த கட்டத் தேவை. அதற்கான ஒரு வழிமுறையே புனைவுத் தருக்கம். உணர்ச்சிக்கதையில் இது நேர்மாறான திசையில் உள்ளது.

'பொன்னியின் செல்வ'னில் சேந்தன் அமுதன் உண்மையான அரசு வாரிசு என்று வெளிப்படும் இடத்தைப் பார்ப்போம். வாரிசு யார் என்ற மர்மம் புனைவுத் தருக்கத்தின் ஒரு மையக்கூறாக விளங்கி, அதுவரை வாசகனைக் கொண்டுவந்துள்ளது. சகோதர பாசம் என்ற உணர்வு இந்த புனைவு உத்தியை மேலும் தீவிரப்படுத்தப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இவ்வளவு இருந்தும்கூட இரண்டாயிரம் பக்கங்கள்நீண்ட அந்த உணர்ச்சிக்கதை குவிமையம் கொள்வதில்லை. அருள்மொழிவர்மன் என்ற ராஜராஜன் அண்ணனுக்காக அரசபதவியைத் துறக்கும் இடத்தில் வெளிப்படும் பாரம்பரியமான தரிசனம்தான் அனைத்து நிகழ்வுகளையும் இணைத்து ஒருமையைத் தரும் மையமாக ஆகிறது. தம்பிக்காக ஆட்சிக் கட்டிலைத் துறந்த ராமனின் 'அன்றலர்ந்த தாமரை' முகத்தின் சாயலை இங்கு அருள்மொழிவர்மனில் காணலாம். ஆனால் இந்த தரிசனத்தை - காவியங்களால் பலமடங்கு தீவிரத்துடன் முன்பே நிறுவப்பட்டுவிட்ட ஒன்றை - மீண்டும் நிறுவுவதா கல்கியின் நோக்கம்? இல்லை. அவருடைய நோக்கம் வாசகனைச் சுழட்டி அடிக்கும் புனைவுலகு. அது சாதிக்கப்பட்டுவிட்டது.

உணர்ச்சிக்கதைகள் உணர்ச்சிகளை மிகைப்படுத்துவதனால் அப்பெயர் பெற்றன. உணர்ச்சிகளை அவை ஏன் அந்த அளவு சார்ந்துள்ளன என்றால் புனைவுத் தருக்கம் அவற்றுக்கு அந்த அளவு முக்கியம் என்பதுதான் காரணம். எனவே அதற்கான இழைகளை - நேர்நிலை இழைகளையும் எதிர்மறை இழைகளையும் - மிகவும் தெளிவானவையாகவும் அழுத்தமானவையாகவும் அமைக்கின்றன. நன்மை, தீமை போன்ற பாகுபாடுகள் எப்போதுமே அவற்றில் துல்லியமாகப் பிளவுபடுகின்றன. கதாபாத்திரங்கள் இவ்விழைகளின் பிரதிநிதிகள் என்பதனால் அவர்களும் மிகவும் தெளிவான குணச்சித்திரங்கள். அவர்கள் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் எப்படி நடந்து கொள்ளக்கூடியவர்கள் என முன்கூட்டியே கூறிவிட முடியும். பலசமயம் அவர்கள் குறிப்பிட்ட பண்பு நலன்களின் மானுட வடிவமாகவே இருப்பார்கள். இப்படிக் குழப்பமற்று இவர்கள் இருக்கவேண்டுமானால் இவர்களை எழுதப் பயன்படுத்தப்பட்ட சாயம் சற்று அதிகமாகவே இருக்கவேண்டும். எனவே கதாபாத்திரங்கள் அதிமானுடர்களாக ஆவது இவற்றில் தவிர்க்க முடியாது. இக்கதாபாத்திரங்களுக்கு இடையேயான மோதல்களும் அதே அளவு தீவிரமும் அழுத்தமும் கொண்டவையாக உள்ளன.

அருள்மொழிவர்மன், ஆயன சிற்பி, சிவகாமி, மாமல்லன், மகேந்திரன், வந்தியத்தேவன், ஆழ்வார்க்கடியான், பழுவேட்டரையர், நீலகேசி கதாபாத்திரங்களின் பெயர்கள் கூறப்பட்ட உடனேயே நாடகக் கதாபாத்திரங்கள் போல் உச்சகட்ட உணர்ச்சி ஒன்றில் உறைந்த இவர்கள் முகம்தான் நினைவுக்கு வருகிறது. வருத்தமும் கம்பீரமும் தோய்ந்த அமைதியான முகம் கொண்ட நரசிம்ம பல்லவன். கண்ணீர் துளி ஒன்று தங்கிய கண்களுடன் சிவகாமி. நீலகேசியும் பழுவேட்டரையரும் சிரிக்கும் முகத்துடன் நம் மனத்துக்குள் ஏன் வருவதில்லை? உச்சகட்ட உணர்ச்சிகள் மூலம் நகரும் இந்த ரீதி காவியங்களுக்கும் உண்டு. காவியங்களும் தங்கள் கதாபாத்திரங்களை ஒருமுனைப்படுத்துகின்றன. காவியத்தின் மையதரிசனத்தின் பல்வேறு கூறுகளின் பிரதிநிதிகள் அதன் கதாபாத்திரங்கள். எனவே அவர்கள் மானுடர்களாக இருக்க முடியாது. காவியம் நிறுவ விரும்பும் தரிசனத்துக்கு நேர்நிலையாகவோ எதிர்மறையாகவோ அழுத்தம் தரும் விதத்திலேயே அவை இயங்க முடியும். விளைவாக கதாபாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகள் அழுத்தம் பெற்று கம்பீரமான நிமிர்வு கொள்கின்றன.

காவியம் செவ்விலக்கிய காலகட்டத்தைச் சேர்ந்ததாக இருந்தால்தான் பாத்திரக் கற்பனையில் ஒரு குறைந்தபட்சம் இருக்கும். வால்மீகியின் ராமாயணம் அத்தகையதே. செவ்விலக்கிய காலகட்டம் உருவாக்கிய மதிப்பீடுகளுக்கும் தரிசனங்களுக்கும் சமூகத் தேவை சார்ந்து மறு அழுத்தம் தர விரும்பும் கற்பனாவாத காலகட்டத்துக் காவியங்களின் பாத்திரக் கற்பனை ஒருமுனைப்படுத்தலின் உச்சகட்டத்தை அடைத்துவிடும். பிறகு அது மனிதச்சாயல் கொண்ட ஒரு மதிப்பீடே ஒழிய, மனித வடிவமல்ல. கம்பனின் ராமாயணத்தை இதற்கு உதாரணமாகக்

கூறலாம். இத்தகைய தீவிரப்புள்ளிகளின் இயக்கத்தையே நாம் உணர்ச்சிக்கதைகளிலும் காண்கிறோம்.

உணர்ச்சிக்கதைகள் கற்பனாவாத மரபின் எல்லாக் கூறுகளையும் புனைவு அளவில் உள்வாங்கிக்கொண்டவை. புனைவின் ஒரு பகுதியாக அம்மதிப்பீடுகளையும் ஏற்றவை. உதாரணமாக கம்பராமாயணத்தின் சாயல் கல்கியின் படைப்புகளில் உண்டு. கதாபாத்திரங்களை உச்ச நிலையில் நிறுத்த விரும்பிய கல்கி அவற்றுக்கு உணர்ச்சி அழுத்தம் தர கம்பனின் உதவியை நாடுகிறார். வந்தியத்தேவனில் அனுமனின் சாயல் இருப்பது (சேவை - பிரம்மசரியம்) ஓர் உதாரணம். மாமல்லனிலும் அருள்மொழிவர்மனிலும் ராமன். இப்படி புனைவளவில் கம்பனைப் பின்பற்றும்போது, அவ்வளவாக அவசியம் இல்லாதபோதுகூட மதிப்பீடுகளையும் எடுத்து மறு படைப்பு செய்ய நேர்கிறது. இங்கு வலியுறுத்திக் கூறவேண்டியது என்னவென்றால் மதிப்பீடுகளும் தரிசனங்களும் உணர்ச்சிக்கதைகளின் மையங்களோ, இயல்பான முடிவுகளோ அல்ல என்றும், அவற்றை வைத்து அவற்றை மதிப்பிடக்கூடாது என்றும்தான். அவை காவியங்களின் நிழல்கள் மட்டும்தான் என்பதையும், ஒரு மேலோட்டமான அளவிலேயே காவியங்களின் வடிவம் அவற்றுக்கு இருக்கிறது என்றும் நிறுவிக் கொள்வது தமிழ்ச் சூழலில் மிக அவசியம்.

தமிழ் கலாசார அடிப்படைகளை உருவாக்கிய காவிய மரபை தீவிரமாகச் சார்ந்திருந்ததனாலேயே தமிழ் உணர்ச்சிக் கதைகளுக்கு தமிழ் மரபில் விரிவான வேர்கள் உள்ளன. இந்த அளவு வேர்ப்பிடிப்பு நவீன தமிழ்ப் படைப்புகள் எதற்கும் இல்லை. எனவேதான் இங்கு தமிழிலக்கியத்தின் முக்கியமான ஒருபகுதி - புதுமைப்பித்தன் முதல் அசோகமித்திரன் வரை - வெகுஜன வாசகர்களால் முழுமையாகப் புறக்கணிக்கப்பட்டுள்ள நிலை நிலவுகிறது. தமிழர்களின் இசையை, நடனத்தை, சிற்பத்தை, உணவுப்பழக்கங்களை, ஏன் அன்றாடப் பழக்கவழக்கங்களைக்கூட நாம் உணர்ச்சிக் கதைகளில்தான் காணமுடிகிறது.

தமிழர்களுக்கே உரிய இசைக்கருவியான நாதஸ்வரம், தமிழ் நடனக்கலையான பரதம் ஆகியவை ‘தில்லானா மோகனம்பா’ளில் உள்ள அளவுக்கு முழுமையுடனும் உயிர்ப்புடனும் வேறு எந்தத் தமிழ்ப் படைப்பிலும் வரவில்லை. தமிழ் வாழ்வின் முக்கியமான ஒரு பகுதியை, கலைசார்ந்த சமூக அமைப்புகளின் ஒரு குறுக்குவெட்டுத் தோற்றத்தை அப்படைப்பு மிக நுட்பமாகவும் விஸ்தாரமாகவும் காட்டுகிறது. அத்துடன் தமிழ் பக்தி இயக்கம் உலகளாவிய தளத்தில் விட்டுச்சென்ற மிச்சங்களும் இப்படைப்பு வழியாக முன்வைக்கப்படுகின்றன.

சிற்பக்கலை பற்றிய தகவல்களும் உள்ளுணர்வுகளும் ‘சிவகாமியின் சபத’த்தில் உள்ள அளவுக்கு வேறு எந்தத் தமிழ்ப் படைப்பிலும் இல்லை. தமிழ் நிலக்காட்சியின் விரிவும் பன்முகத்தன்மையும் ‘பொன்னியின் செல்வன்’ அளவு வெளிப்பட்ட படைப்பு வேறு ஏது? தமிழின் ஒரு பெரிய இலக்கிய வெற்றியான ‘மோகமுள்’ கூட இந்த வகையில் இவற்றின் அருகே வர முடியாது.

ஒரு தமிழ் திருமணத்தை, மரணத்தை, பங்காளிச் சண்டையைப் படிக்க இன்றும் நாம் தமிழ் உணர்ச்சிக்கதைகளையே நம்பி இருக்கவேண்டியுள்ளது. தமிழ் கலாசாரத்தில் பரவியுள்ள வேர்ப்பிடிப்பின் காரணமாகவே தமிழ் உணர்ச்சிக்கதைகள் அழியாத மாண்புடன் இன்றும் கிளைகளும் விழுதுகளும் பரப்பி நிற்கின்றன. தமிழிலக்கியத்தில் அவையும் ஒரு பகுதிதான். அவற்றைத் தவிர்த்து சமநிலை உள்ள ஒரு தமிழ் இலக்கிய அணுகுமுறையை எவரும் உருவாக்கிக்கொள்ள இயலாது.

உணர்ச்சிக்கதைகளை இலக்கியமல்ல என்று கூறும் போக்குகள் இன்று உலகளாவிய விமரிசனங்களால் முறியடிக்கப்பட்டு விட்டன. அவை தீவிரமான பிற படைப்புகளின் எல்லைக்குள் வரமுடியாது போகலாம். அவற்றின் செயல்பாடு அந்தத் தளத்தில் இல்லை என்பதே அதற்குக் காரணம்.

தமிழ், பெருமை கொள்ளக்கூடிய சில உணர்ச்சிகளைப் பெற்றுள்ளது. அவற்றை நாவல் பேரிலக்கியமாகக் காண்பது எவ்வளவு பிழையோ, அதே அளவு பிழையே அவற்றை வெறும் வெகுஜன எழுத்து என நிராகரிப்பதும்.

நவீன தமிழ் இலக்கியத்தில் புதுமைப்பித்தனின் பாதிப்பினால் நிகழாது போய்விட்ட காவியச் சாயலை, அத்தகைய தடை ஏதுமின்றி பெற்றதனாலேயே தமிழ் உணர்ச்சிக்கதைகள் இத்தகைய வெற்றியை அடைந்தன. மத்திய வர்க்கத்தின் சாரமற்ற அன்றாட வாழ்வைப் பிரித்து அடுக்கி விளையாடும் அலுப்பூட்டும் செயலுக்கு தமிழ்ச் சிறுகதை உலகைத் தள்ளிவிட்டது புதுமைப்பித்தனின் எதிர்மறையான விளைவு.

கல்கியும் புதுமைப்பித்தனும் இரு சாத்தியக்கூறுகள். பூரண ஏற்பு, பூரண மறுப்பு என்ற இரு நிலைகளில் காவிய மரபை அணுகியவர்கள். தீவிர மறுபரிசீலனை என்ற மூன்றாம் சாத்தியக்கூறு இவர்கள் மோதலால் மறைக்கப்பட்டுவிட்டது. தமிழ் நாவல் பிறக்காது போனதற்குக் காரணம் இதுவே.

உணர்ச்சிக்கதைகள் காவிய பாரம்பரியத்தை நவீன காலத்தில் பிரதி எடுக்கும் செயல் மூலம் காவியகால மரபுகளை மறுபரிசீலனை செய்யும் மனோபாவமே உருவாகாமல் தடுத்துவிடுகின்றன. மரபின் எல்லாப் பண்புகளும் அப்படியே வலியுறுத்தப்படுவது ஒரு சீரிய கலாசார சூழலின் இயல்பல்ல. இதுதான் கல்கி முதலானவர்களின் தீய விளைவு. மேலும், முன்பு குறிப்பட்ட கலாசாரப் பிரதிபலிப்புகளைக்கூட இவை ஒற்றைப்படையாகவும் மிகைப்படுத்தியும் முன்வைக்கின்றன. இது ஒரு சமூகத்தை கனவுலகில் அலைய வைக்கிறது. இருபதாம் நூற்றாண்டை கலாசார அளவில் எதிர்கொள்ள தமிழ்ச் சமுகம் இன்றும் தயங்குவதற்குக் காரணம் இத்தகைய கனவுலக சஞ்சாரமே. இவ்விளைவு கருதியே யதார்த்தவாதப் படைப்பாளிகளாலும் நவீனவாதிகளாலும் இவை மிகக் கடுமையாக எதிர்க்கப்படுகின்றன.

பழைமையில் மயங்கி பின்னோக்கி நகரும் சமூகத்திலேயே உணர்ச்சிக்கதைகள் முதலிடம் பெறுகின்றன. ஆரோக்கியமான சமூகத்தில் நவீன காவியங்களுக்கு ஓரளவு இடம் உண்டு. நாவல்களே அதன் முக்கிய வடிவங்கள். உணர்ச்சிக் கதைகள் குறிப்பிடும் அளவு வந்துகொண்டுதான் இருக்கவேண்டும். பிற பொழுதுபோக்கு எழுத்துகளும் வந்து குவியலாம். அது அச்சமூகத்தின் தொழில்முறைகளைச் சார்ந்தும் பிற கேளிக்கை வடிவங்களின் முக்கியத்துவம் சார்ந்தும் உருவாவது. அது இங்கு முக்கியமல்ல. உணர்ச்சிக் கதைகளே இல்லாத ஒரு சமூகம் இருக்குமெனில் அது ஈரமற்று வறண்டுவிட்டது என்று பொருள். அதனால் புது லட்சியங்களையும் காவியங்களையும் உருவாக்க முடியாது.

உணர்ச்சிக்கதைகளின் புனைவு உச்சகட்ட ஒருமை கொள்ளும் போதுதான் அவை வெற்றி பெறுகின்றன. பிற தகுதிகள் முக்கியமல்ல. பல சமயம் அவை வெகுஜன சுவாரஸ்ய அம்சங்களை புனைவை மீறியே உள்ளே செருகிக்கொள்கின்றன. சாண்டில்யனும் (‘யவனராணி’க்குப்பிறகு) கல்கியும் (‘பொன்னியின் செல்வ’னிலும் அதற்குப் பிறகும்) இதை மேற்கொண்டு நிறைய வடிவப் பிழைகளை அடைந்தனர். ‘தில்லானா மோகனாம்பா’ளின் போக்கிலும் அலைவு மிக அதிகம். இதுவரை தமிழில் வெளிவந்த மிகச் சிறந்த உணர்ச்சிக்கதை ‘சிவகாமியின் சபத’மே. ‘மன்னன் மகள்’, ‘கன்னிமாடம்’ (சாண்டில்யன்), ‘மணிபல்லவம்’, ‘குறிஞ்சிமலர்’ (நா. பார்த்தசாரதி), ‘ஆலவாய் அழகன்’, ‘திருச்சிற்றம்பலம்’ (ஜெகசிற்பியன்), ‘கயல்விழி’, ‘பாவை விளக்கு’, ‘வேங்கையின் மைந்தன்’ (அகிலன்), ‘திருவரங்கன் உலா’ (ஸ்ரீ வேணுகோபாலன்) ஆகியவற்றையும் குறிப்பிடத்தக்க உணர்ச்சிக் கதைகளாக் கூறலாம்.

‘பொன்னியின் செல்வன்’, ‘யவனராணி’, ‘தில்லானா மோகனாம்பாள்’ ஆகிய மூன்றையும் தனி வரிசையில் இவற்றுக்குச் சற்றுமேல் ஓர் இடத்தில் வைக்கலாம். மேற்குறிப்பிட்ட நூல்களில் உள்ள புனைவமைதி இம்மூன்றிலும் இல்லை. அதே சமயம் இவை மிக விரிந்த பின்னணியில் கதாபாத்திரங்கள், நிலக்காட்சிகள், உணர்ச்சித் தருணங்கள் ஆகியவற்றைத்

தொகுப்பதன் மூலம் முக்கியமான படைப்புகளாக ஆகிவிட்டிருக்கின்றன. ‘யவனராணி’யில் மேற்கத்திய உணர்ச்சி சாகசக் கதைகளின் சாயல் மிகுந்திருப்பது பெரிய குறையேயானாலும் அதன் இந்திர விழா சித்திரிப்பு போன்றவை சிறப்பான வகையில் அதை ஈடுகட்டிவிடுகின்றன. தமிழிலக்கிய வரிசையில் இவற்றுக்கும் இடம் உண்டு.

[7. குறுநாவல்கள்]()

சிறுகதைக்கும் நாவலுக்கும் இடைப்பட்ட வடிவம் குறுநாவல். ஒரு படைப்புக்கு சிறுகதையின் ஒருமையும் நாவலின் விவாத அம்சமும் ஒரே சமயம் இருக்க விரும்பினால் இவ்வடிவம் தேர்வு செய்யப்படுகிறது. சிறுகதை போலன்றி இது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வாசகக் குறுக்குவெட்டுகளை அனுமதிக்கிறது. அதே சமயம் அவை அதன் ஒருமையைச் சிதறடிக்காமலும் கவனித்துக்கொள்கிறது. மையத்தை நோக்கி விரையும் தன்மையை பிறபகுதிகளில், ஒருசில வாசக இடைவெளிகளை அனுமதித்தபடியே அடைகிறது. தீவிரமாக வாசகனைப் பங்கெடுக்க வைப்பதன் மூலமே மையத்துக்கும் அழுத்தம் தருகிறது. மிக விரைவான அளவில் முழுமை நோக்கிய பாய்ச்சலுடன் எதையும் விவாதிக்க இதனால் முடியாது. இதன் கால உருவகம் மிகவும் குறுகலானது என்பதே இதற்குக் காரணம். முடிவற்ற காலத்தின் சாயலை இது உதறிவிடுகிறது. சிறுகதைபோல இதிலும் ஒரு துளியில் பிரதிபலிக்கும் காலமே வருகிறது. எனவே எந்தக் குறுநாவலிலும் காலம் பிரவாகமாகத் தென்படுவதில்லை. நகர்வாகவே காட்சி தருகிறது.

சிறுகதையைப் போலவே நவீனத்துவ அலையினால் வளர்ந்து உச்சத்தை அடைந்த இலக்கிய வடிவம் இது. குறிப்பிட்ட கால அளவைக்குள் ஒரு விவாதத்தை நிகழ்த்த இதைவிட வசதியான ஓர் இலக்கிய வடிவம் இருக்க இயலாது. தமிழில் புதுமைப்பித்தன், மௌனி காலத்துக்குப் பிறகு அந்தக் கண்ணோட்டங்களை இன்னும் சற்று விரிவாக விவாதிக்க விரும்பிய படைப்பாளிகள் குறுநாவல் வடிவத்தைத் தேர்வு செய்தனர். யதார்த்தவாதத்தின் விளைவான நாவல்கள் இல்லாத நிலையில், இவை நாவல்கள் என்று அழைக்கப்பட்டன. இன்றும் பல விமரிசகர்களால் அப்படியே கூறப்படுகின்றன.

நீளமாக எழுதப்பட்டுவிட்டதனால் ஒரு சிறுகதை குறுநாவல் ஆகிவிடாது. ஒரேயொரு வாசகக் குறுக்கீட்டை மட்டும் அனுமதித்து, அதுவரை முழுமையாக புனைவு ஒருமையைக் கொண்டு நீண்டுவரும் ஒரு படைப்பு, எத்தனை நீளமாக இருப்பினும் அது சிறுகதையே.

தமிழில் பரவலான தவறான மதிப்பிடுதல்கள் சில உண்டு. சி.சு. செல்லப்பாவின் 'வாடிவாசல்' சிலரால் நாவல் என்றே குறிப்பிடப்படுகிறது. உண்மையில் அது ஒரு சிறுகதைதான். சம்பத்தின் 'சாமியார் ஜூவிற்கு போகிறார்', அசோகமித்திரனின் 'மாலதி', 'இன்னும் சில நாட்கள்' போன்றவையெல்லாம் சிறுகதைகளே. உச்சகட்டத்தில் மட்டுமே அவை புனைவுத் தருக்கத்தை உடைத்து இடைவெளி விடுகின்றன. குறுநாவலில் அதன் உடல்பகுதியில் மேலும் இடைவெளிகள் இருக்கும். சிறுகதைக்கு அடுத்தபடியாக தமிழில் அதிகமான கலைவெற்றிகளை அடைந்த வடிவம் குறுநாவலேயாகும்.

1940-களில் வெளிவந்த 'நாகம்மாள்' (ஆர். ஷண்முக சுந்தரம்), 'ஒருநாள்' (க.நா.சு) ஆகியவை தமிழின் முன்னோடிகளான குறுநாவல்கள். இவ்வாசிரியர்களுடைய தேவை இவ்வடிவத்துடன் பூர்த்தியடைந்து விட்டிருந்தது என்பதை இவர்கள் எழுதிய நாவல்கள் விரிவான வாசகக் குறுக்கீடுகள் இன்றி நீள் கதைகளாக அமைந்துவிட்டமையை வைத்து அறியலாம். உதாரணம் 'சட்டி சுட்டது' (ஆர். ஷண்முகசுந்தரம்), 'பொய்த்தேவு' (க.நா.சு).

பின்பு எழுதவந்த படைப்பாளிகளில் கணிசமானோர் இவ்விரு குறுநாவல்களால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள்தாம். 'நாகம்மா'ளில் சிறுகதைக்குரிய உச்சகட்ட வெடிப்பு

திட்டவட்டமாக நிகழ்கிறது. புனைகதையின் ஒருமை அந்தக் கணம்வரை சிதறாமல் கொண்டு வரப்படுகிறது. ஆனால் நாகம்மாளுக்கும் அவள் குழந்தைக்கும் உள்ள உறவு, அவள் காதலனுக்கு அவளுடன் உள்ள உறவு போன்ற பல முக்கியமான இடங்களில் வாசக நுழைவுக்கான மௌனங்கள் உள்ளன. அவ்வுறவுகளை விரிவாக விவாதத்துக்கு எடுத்தபடியேதான் வாசகன் நகர்கிறான். உச்சகட்டத்தில் அவை அனைத்தும் புதிய கோணத்தில் மீண்டும் அவன்முன் வருகின்றன. மிகக்குறைவான பக்கங்களே இருப்பினும் இந்தப் படைப்பு உறவுகள் பற்றிய சிக்கலான ஒரு சித்திரத்தை வாசகனுக்குத் தந்துவிடுகிறது. நாவல் போலவே இதுவும் உறவுகளை பல கோணங்களில் விசாரணை செய்ய வைக்கிறது. அதே சமயம் அவ்விசாரணை கால விரிவு பெற்று தரிசனமாக மாற முனைவதில்லை. இதன் உச்சகட்டம் வாசகனை மீண்டும் சிதறடிக்கிறது. அதுவரை, அவன் கண்ணுக்குப் படுவதெல்லாம் மனிதர்களின் வாழும் ஆசைதான். அது உறவுகளில் சுரண்டல் அம்சத்தை புகுத்துவதும், சுயநலம் கொள்ளச்செய்து உறவுகளைச் சிதைப்பதும்தான். உச்சகட்டம் சட்டென்று வன்முறை அம்சத்தை வெளிக்காட்டுகிறது. அதுவரையிலான அனைத்து சம்பவங்களிலும் உள்ளூர ஊடாடியிருந்தது தெரிகிறது. அழித்தலுக்கான ஆதி உத்வேகம் அது.

‘நாகம்மா’ளில் கூட அது இருந்திருக்கலாம். மைத்துனன் குடும்பத்தின் மகிழ்ச்சி அவளை எங்காவது புண்படுத்தியிருந்ததா? அவளுடைய உள்ளார்ந்த ஆசையின் வெளிப்பாடுதானா அவள் காதலன் நடத்திய கொலை? முடிவற்ற கேள்விகள். அதன் மூலம் இப்படைப்பு முடிவுக்குப் பிறகு எல்லையின்மையை, அதன் மௌனத்தை அடைகிறது. அதாவது நாவலின் விவாதத்தன்மையுடன் விரிவடைந்து சிறுகதையின் குறிப்பமைதியை அடைகிறது. இதுவே குறுநாவலின் வெற்றிகரமான வடிவம். தமிழின் மிகச் சில குறுநாவல் சாதனைகளில் ஒன்று இது.

‘ஒருநாள்’, புனைவின் ஒருமையை வெளிப்படையாகவே மீறி விவாதத்துக்கு முன்வருகிறது. மேஜர் மூர்த்தி, கிராமம் என்ற இரு இழைகளின் ஊடாக எத்தனையோ குறுக்குவெட்டுகளுக்குச் சாத்தியங்கள் உள்ளன. மூர்த்தியின் திடீர் கிராமப்பற்று ஒரு தப்பித்தலா? இல்லை சரணடைதலா? அவன்முன் கிராமம் தரும் தோற்றம் எந்த அளவு உண்மை? கடைசியில் அவன் மங்களத்தை மணம்புரிய ஒப்புவது இக்கேள்விகளை உடைத்து மீண்டும் வெட்டவெளி நோக்கி விசிறுகிறது. மங்களத்துடன் அவன் உறவு எந்த அளவு உண்மையானது? மங்களத்தின் இயல்பை அவன் உண்மையிலேயே உணர்ந்தானா, இல்லை வெறும் மயக்கமா அது? மங்களத்தின் திட இயல்பை வாயாடித்தனம் கொண்ட ஒரு வசனம் மூலம் க.நா.சு குறிப்பால் உணர்த்துகிறார். க.நா.சு.வின் மிகச் சிறந்த படைப்பாக இதைக் குறிப்பிடலாம்.

இவ்விரு வெற்றிகரமான குறுநாவல்களும் வடிவரீதியாக தமிழ்ப் படைப்புலகைப் பெரிதும் பாதித்தன என்றே குறிப்பிடவேண்டும். ‘வேள்வித்தீ’, ‘நித்தியகன்னி’ (எம்.வி. வெங்கட்ராம்), ‘அம்மா வந்தாள்’ (தி. ஜானகிராமன்), ‘பதினெட்டாவது அட்சக்கோடு’, ‘தண்ணீர்’ (அசோகமித்திரன்), ‘சாயாவனம்’ (சா. கந்தசாமி), ‘கிருஷ்ணப் பருந்து’ (ஆ. மாதவன்), ‘பள்ளிகொண்டபுரம்’ (நீல. பத்மநாபன்), ‘வெக்கை’ (பூமணி), ‘குறத்தி முடுக்கு’ (ஜி. நாகராஜன்), ‘அபிதா’, ‘புத்ர’ (லா.ச. ராமாமிருதம்), ‘புத்தம் வீடு’ (ஹெப்ஸிபா ஜேசுதாசன்), ‘வாசவேஸ்வரம்’, ‘புதிய கோணங்கி’ (கிருத்திகா), ‘தந்திரபூமி’ (இந்திரா பார்த்தசாரதி), ‘சிறகுகள் முளைத்து’ (அஸ்வகோஷ்), ‘இடைவெளி’ (சம்பத்), ‘என் பெயர் ராமசேஷன்’ (ஆதவன்), ‘போக்கிடம்’ (விட்டல் ராவ்), ‘பசித்த மானுடம்’ (கரிச்சான் குஞ்சு), ‘அசடு’ (காசியபன்), ‘சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்’ (ஜெயகாந்தன்) போன்றவற்றைக் குறிப்பிடத்தக்க குறுநாவல்களாகக் கூறலாம். இவற்றில் ‘தண்ணீர்’, ‘புத்தம் வீடு’, ‘வாசவேஸ்வரம்’, ‘புதிய கோணங்கி’, ‘இடைவெளி’, ‘பசித்த மானுடம்’, ‘அசடு’ ஆகிய ஏழு படைப்புகளில் மட்டுமே சிறுகதையின் சிறப்பியல்பான உச்சகட்ட முடிச்சு இல்லாமல் இருக்கிறது என்பதையும், மீதி அனைத்திலும் உச்சகட்ட முடிச்சு காரணமாகவே அவற்றின்

வாசகப் பங்கேற்பும் படைப்புச் செயல்பாடும் முழுமை அடைகின்றன என்பதையும் உற்று கவனிக்கவேண்டும்.

உச்சகட்ட முடிச்சு வலுவாக இருக்கவேண்டுமானால் படைப்பின் உடல் முழுக்க உள்ள பிற வாசகக் குறுக்கீடு இடைவெளிகள் முக்கியத்துவம் குறைவானவையாக வைக்கப்பட்டிருக்கவேண்டும். இவ்வண்ணம் குறைவான பங்கேற்புடன் வாசகன் அதிக பக்கங்களைத் தாண்டி வருவது சிரமம். எனவே ஒன்று பக்கங்களைக் குறைத்துவிடவேண்டும் ('குறத்தி முடுக்கு', 'அபிதா', 'சாயாவனம்' போல). அல்லது புனைவுத்தருக்கத்தை தீவிரப்படுத்திவிடவேண்டும் ('அம்மா வந்தாள்', 'பதினெட்டாவது அட்சக்கோடு', 'என் பெயர் ராமசேஷன்', 'பள்ளிகொண்டபுரம்' ஆகியவை போல). பின்னது மிகு உணர்ச்சித்தன்மையோ அதீத சரளப்படுத்தும் தன்மையோ பெறும் வாய்ப்பு அதிகம். 'அம்மா வந்தாள்', 'என் பெயர் ராமசேஷன்' ஆகியவை அதிகப்படியான சரளப்படுத்தலுக்கு ஆளானதால் விவாதத்தன்மை பாதிக்கப்படுகிறது. 'பள்ளிகொண்டபுரம்' பல இடங்களில் உணர்ச்சி மிகுந்து புலம்பல்களைத் தொகுத்து வைத்துள்ளது. இவற்றுள் 'வேள்வித்தீ', 'புத்தம் வீடு' ஆகியவற்றில் குறுநாவல் வடிவத்தின் ஒருமையைச் சிதைக்கும் விதத்தில் சூழல் விவரணைகள் உட்புகுகின்றன. குறுநாவல் வடிவம் தீர்மானமாக வகுக்கப்பட்டபின் போதாமை காரணமாக மீறப்பட்டவையல்ல இவை. தாங்கள் எழுதுவது நாவல் என்ற பிரக்ஞையின் விளைவாக உருவானவை.

நாவல் எண்ணற்ற வாசகக் குறுக்கீடுகள் மற்றும் முடிவற்ற காலம் ஆகியவற்றின் பின்னணியில் செயல்படும்போது அதன் எல்லைக்குள் எதை வேண்டுமானாலும் பொருத்தலாம். தல்ஸ்தோய் ராணுவம் பற்றிய கட்டுரைகளையே வைத்திருக்கிறார். குறுநாவலின் காலப் பின்னணி மிகக் குறுகியது. இவற்றில் எப்படைப்புமே முடிவற்ற காலத்தை மட்டுமல்ல, சற்று விரிந்த காலப் பின்னணியைக்கூடப் பின்புலமாகக் கொண்டிருக்கவில்லை என்பதைக் கவனிக்கவேண்டும். எனவேதான் இவை விரிவான தரிசன விவாதங்களுக்குள் புகவும் இல்லை. இவை முன்வைக்கும் பார்வை ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் ஒரு குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தில் மட்டும் செயல்படுவதாக அமைகிறது. தி. ஜானகிராமனின் 'அம்மா வந்தாள்', எஸ்.எல். பைரப்பாவின் 'வம்ச விருட்சம்' (கன்னடம்) ஆகிய படைப்புகளை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது இதை உணரலாம்.

ஜானகிராமனின் குறுநாவலில் மையக்கரு கற்பு அல்லது தாம்பத்திய ஒழுக்கம்தான். அலங்காரத்தம்மாவின் ஒழுக்கப்பிழை ஒரு மெல்லிய பின்புலமாக நிறுத்தப்பட்டு இந்து என்ற விதவைக்கும் அப்புவுக்குமான உறவு விவாதிக்கப்படுகிறது. அப்பு, இந்துவை மணம் புரிவது இந்து (வைதிக) மரபுக்கு எதிரானது. அதனால் அவன் தயங்குகிறான். தன் தாயின் இழுக்கு தெரியவந்தவுடன் ஒழுக்க மரபுகளில் நம்பிக்கை இழந்தவனாக இந்துவைத் தேடிவருகிறான். இது எதிர்மறையானது. இறுதியில் அலங்காரத்தம்மாவின் தாய்மையே அவளுக்கான பிராயச்சித்தமாக அமைவதை உணர்கிறபோது இந்துவுடனான அவன் உறவு நேர்மறையாக ஆகிறது. பெண்ணை உடைமையாகவும் போகப்பொருளாகவும் பார்க்கும் இயல்பிலிருந்தே அவளை, அவளுடைய ஒழுக்கத்தை மட்டும் அளவாகக் கொண்டு மதிப்பிடும் பார்வை உருவாகிறது. அது பிழையானது, முழுமையற்றது, ஆதி வைதிக மரபுகளுக்குக்கூட மாறானது என்று ஜானகிராமனின் குறுநாவல் கூறுகிறது. பெண், தாய் என்ற நிலையிலேயே தன் ஆளுமையின் முழுமையை அடைகிறாள்; காலாகாலமாக மானுட குலம் அப்படித்தான் அவளை அளவிட்டு வந்துள்ளது என்றும் அதுவே ஆணைப் பொருத்தவரை தேவையானது என்றும் இப்படைப்பு கூறுவதாக உணரலாம்.

பைரப்பாவின் நாவல்கூட இதே முடிவுகளுக்கு ஏறக்குறைய இதே கதைப்போக்கில் வந்து சேரக்கூடிய ஒன்றுதான். வைதிக சிரோமணி ஒருவர் தன் மருமகள் விதவையான பிறகு மறுமணம் செய்துகொண்டதை ஏற்க முடியாமல் மறுகுகிறார். பேரனை தாயிடமிருந்து பிரித்து வளர்க்கிறார். ஆனால் அவரே அவர் தந்தைக்குப் பிறந்தவரல்ல; குலம் தழைக்க சாஸ்திர

விதிப்படி பிறிதொருவனின் விந்து மூலம் பிறக்க வைக்கப்பட்டவர் என்று பிறகு அறிகிறார். அவர் தன் மனத்தடை விலகி தாயின் மரணப்படுக்கையில் மகனை அவளிடம் கொண்டுவந்து சேர்க்கிறார். பைரப்பாவின் நாவல் கற்பு, தாம்பத்திய ஒழுக்கம் என்ற இப்பிரச்னையை மிக விரிந்த காலத்தில் வைத்துவிடுகிறது. ஜானகிராமனுக்கு அந்தக் கதைச்சூழல் சார்ந்த முடிவை வைக்கும் பொறுப்பு மட்டுமே உள்ளது. பைரப்பா பல்லாயிரம் வருட இந்திய மரபை எதிர்கொள்கிறார். ஜானகிராமனுக்கு கற்பு அக்கதாபாத்திரங்கள் சம்பந்தப்பட்ட ஒரு பிரச்னை மட்டுமே. பைரப்பா அதைத் தலைமுறைகள் பற்றிய கருதுகோள்களுடன் இணைப்பது கூர்ந்து கவனிக்கத்தக்கது. இத்தகைய விரிவாக்கமே ஜானகிராமனில் செயல்படவில்லை.

நவீன காலகட்டம் குடும்ப உறவுகளின் சில விதிகளை மாற்றிவிட்டதனால் உருவான மோதல்களின் அடிப்படையில் பாரம்பரியமாக உறுதி செய்யப்பட்ட சில மதிப்பீடுகளை இரு படைப்புகளுமே மறுபரிசீலனை செய்கின்றன. ஜானகிராமன் தன் புனைகதையின் வரம்புக்குள் வரும் மதிப்பீடுகளை மட்டும் மறுபரிசீலனை செய்து, அதற்குள் நின்றபடி ஒரு பார்வையை முன்வைத்து முடிக்கிறார். பைரப்பா தன் புனைவுத்தளத்தை சகல திசைகளிலும் உடைக்கிறார். உதாரணமாக மறுமணம் செய்துகொண்ட விதவை இந்நாவலில் எத்தனை கோணங்களில் அணுகப்படுகிறாள் என்பதைப் பார்ப்போம்.

அவளை மணந்துகொண்ட முற்போக்கு மனம் கொண்ட பேராசிரியரின் பார்வை முக்கியமானது. அடுத்தபடியாக அவள் புதல்வனின் பார்வை. பிறகு அவள் மாமனார் - அவர் அவள் பூர்வீகர்களின் பரு உருவம் - மூலம் முன்வைக்கப்படும் பார்வை. கடைசியாக அவளே தன் செயலை ஒவ்வொரு கணத்திலும் அணுகும் விதம். இந்த ஒவ்வொரு தளத்திலும் கடுமையான மோதல்கள் நிகழ்கின்றன. கடந்த கால மதிப்பீடுகள் இந்த ஒவ்வொரு பாதை வழியாகவும் பீறிட்டு வந்து, நிகழ்காலத்தை அதிரச் செய்கின்றன. அனைத்துக்கும் மேலாக தன் மனைவி ஒரு தாய் என்று கணவனும், அனைத்துக்கும் மேலாக தன் அன்னை ஓர் அன்னை என்று மகனும், அனைத்துக்கும் மேலாகத் தான் ஓர் அன்னை என்று அவளும் உணரும் இடம்தான் நாவலின் தரிசன மையம் வெளிப்படும் இடம். இதை காலப்பிரவாகத்தில் பிணைக்கும் பிரக்ஞையாக சாஸ்திரியின் கண்டடைதல் செயல்படுகிறது.

கற்பொழுக்கம் என்பது தலைமுறைகளின் தொடர்ச்சி பற்றிய மனிதனின் கற்பனையைக் காப்பாற்றிக் கொண்டுசெல்லும் நோக்கத்துடன் வலியுறுத்தப்பட்ட ஒன்றே. தந்தையரின் மூலம் தலைமுறை தொடர்வது என்பது மானுட குலத்தின் ஆசையே ஒழிய உண்மையில் தாய் மூலமே தலைமுறைகள் தொடர்கின்றன. தாய்மை என்பது தந்தை என்ற புற உலகம் சார்ந்த உருவகத்தைவிட எவ்வளவோ மடங்கு பெரியது. அதை அளக்க தந்தை வழிச் சமூகத்தின் அளவைகள் பயனற்றவையே. சாஸ்திரங்கள் வழியாக ஆயிரமாயிரம் வருடங்களின் மனித வரலாறே விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. அவர் சார்ந்த சமூகத்தின் - பைரப்பா எந்தச் சமூகத்தை நோக்கிப் பேசுகிறாரோ அந்த சமூகத்தின் - அடிப்படைகளே விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. இந்தப் பயணத்தில் பூமாதேவியும், அன்னை நதிகளும், சீதையும் என்று, அச்சமூகத்தின் மனத்தை உருவாக்கியுள்ள அனேகமாக எல்லாத் தொன்மங்களும் ஆராயப்படுகின்றன. இதனால்தான் நாவலின் மையத்தை அடையும் வாசகன் தன்னை ஒரு பெரிய தரிசனத்தின் முன் நிற்பவனாக காண்கிறான்.

ஜானகிராமன் குறுநாவலில் அதிர்ச்சி அல்லது உவப்பு தரக்கூடிய ஒரு புதிய கண்ணோட்டத்தை எதிர்கொள்பவனாகவே அவன் தன்னை உணர்வான். இன்னும் கச்சிதமாகக் கூறப்போனால் ஜானகிராமன் தன் பார்வையால் தனக்குள் உறைந்த சரித்திரத்தைப் பிளந்து பார்க்கவில்லை. தன் மனத்தை காலவிரிவின் முன் நிறுத்திப் பார்க்கவில்லை. பைரப்பாவின் நாவலுக்கு வேறு சில குறைகள் உண்டு. அத்தனை தீவிரமான பாய்ச்சலுக்குப் பிறகு முழுக்க மரபான ஒரு பார்வையைத்தான் அது வந்தடைகிறது என்பதைக் குறையாக குறிப்பிடுவதுண்டு. எனினும் அது முக்கியமான இந்திய நாவல்களில் ஒன்று. ஜானகிராமனின் குறுநாவல் அதன் வடிவத்துக்குள் சிறைபட்ட ஒன்றுதான்.

இந்திய மனத்தை உருவாக்கும் அடிப்படை மதிப்பீடுகளில் ஒன்றான இதையே 'பள்ளிகொண்டபுர'மும், 'வேள்வித்தீ'யும் விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொள்கின்றன. 'வேள்வித்தீ'யில் கண்ணனின் குடும்பத்தை அவன் ஹேமாவுடன் கொண்ட உறவு அழித்துவிடுகிறது. குடும்பம் என்ற நிறுவனம் அதன் வெளித்தோற்றத்தின் உறுதியைப் பொய்யாக்கும்படி எப்படி பலவீனமான அடிப்படைகள்மீது அமைந்துள்ளது என்பதைச் சித்திரிப்பது மட்டுமே வெங்கட்ராமின் நோக்கமாக உள்ளது. கிட்டத்தட்ட அதே சித்திரத்தைத் தருகிற 'பள்ளிகொண்டபுரம்' அக்குடும்ப அமைப்பு உருவாக்கியுள்ள உறவுகளும் பரஸ்பர மனச்சாய்வுகளும் அவ்வமைப்பில் விரிசல் விழும்போது எப்படி பாதிக்கப்படுகின்றன என்று காட்ட முடிவதன் மூலம் மேலும் விரிவானதொரு தளத்தைத் தொடுகிறது. அனந்தன் நாயருக்கும் அவர் மனைவிக்குமான உறவுகள்கூட இன்னும் மர்மங்கள் நிரம்பியதாக உள்ளது.

'வேள்வித்தீ'யை விட வாசகப் பங்கேற்புக்கான சாத்தியங்கள் 'பள்ளிகொண்டபுர'த்தில் மிக அதிகம். அனந்தன் நாயரின் தாழ்வுணர்ச்சி, மனைவியை அவர் நடத்தும் விதத்தில் உள்ள நுட்பமான குரூரம், அவருடைய அலையும் மனம் ஆகியவை இயல்பாகவே இப்படைப்பில் வெளிவருகின்றன. அவருடைய சுயவதை இச்சை (மசோக்கிஸ மனோபாவம்) தொடர்ந்து வெளியாகிறது. அவருடைய அப்பிரச்னையை அவரே விரும்பி உண்டுபண்ணிக்கொண்டார் போலும் என்று எண்ண வைக்கிறது. கடைசியில் தன் இரு குழந்தைகளுமே அவரைச் சார்ந்து, தன் மனைவியை நிராகரித்திருந்தால் அனந்தன் நாயர் ஏமாற்றமே அடைந்திருக்கக்கூடும். பையன் தாயின் சார்பில் பேசுவதன் மூலம் அவரை வதைக்கும், எதிர்மறை இன்பம் தரும் ஒரு கூறு எஞ்சிவிடுகிறது. தாயின் செயல் மகனுக்குப் பெரிய பிரச்னையாகத் தெரியவில்லை என்பதும், மகள் தந்தையின் சார்பில் பேசுவதும் குடும்ப உறவுகளில் மேலும் நுட்பமான தளங்களுக்கு வாசகன் புக சாத்தியமான இடைவெளிகள் கொண்டவை.

ஆனால் இவ்விருவருமே குடும்பம் என்ற அமைப்பை எல்லாக் கோணங்களிலும் ஆராய முயலவில்லை என்பது மிகவும் ஊன்றி கவனிக்கப்படவேண்டும். புனைவின் தளத்துக்கு எது வருகிறதோ அதில் மட்டும் ஓரிரு வாசகக் குறுக்குவெட்டை அனுமதித்து, ஒரு பார்வையை உணர்த்திவிட்டு நின்று விடுகிறார்கள். நமது மரபு பெண்மீதும், குடும்ப அமைப்பு மீதும், ஏற்றியுள்ள கருத்துச் சுமைகளை தங்கள் பார்வை மூலம் எதிர்கொள்ள இவர்கள் முனையவே இல்லை.

இன்னும் விரிவான சாத்தியங்கள் கொண்ட கதையுடன் 'நித்ய கன்னி'யில் வெங்கட்ராம் மகாபாரதத்தை அணுகுகிறார். ஆனால் மகாபாரதத்தின் தரிசன முழுமையுடன் அவருடைய பார்வை மோதுவதே இல்லை. பெண்ணைச் சுற்றி எழுப்பப்பட்டுள்ள கருத்து வளையங்களை உடைப்பதில் அவர் அக்கறையே கொள்ளவில்லை. அப்படிப்பட்ட வளையங்களை உருவாக்கும் போக்குக்கு எதிரான ஓர் எதிர்ப்புக் குரலாகவே அவருடைய படைப்பு நின்றுவிடுகிறது.

இதே தன்மையை நாம் பல குறுநாவல்களில் தொடர்ந்து காணலாம். அஸ்வகோஷ் தனது 'சிறகுகள் முளைத்து' குறுநாவலில் குறிப்பிட்ட சமூகச் சூழலில் ஒழுக்கவிதிகள் முற்றிலும் சிதைவுபட்டு வன்முறைக்கு இடம் கொடுப்பதைச் சித்திரித்துவிட்டு, அதற்கு எதிராக எழும் ஒரு முஷ்டியைக் காட்டி முடித்துவிடுகிறார். தொழிற்சாலை மூலம் மண் அழிவதும் அதற்கேற்ப உறவுகள் மாறுபடுவதும் சித்திரிக்கப்படும் 'சாயாவன'த்தில் மண்ணின் அழிவு பற்றிய ஒரு குரல் ஒலித்தவுடனே கதை உச்சத்துக்கு வந்துவிடுகிறது. 'வாசவேஸ்வர'த்திலும், 'தண்ணீ'ரிலும் பல்வேறு நுட்பமான குறிப்புகள் மூலம் ஒரு வட்டம் உணர்த்தப்பட்டுவிட்டபின் மேலே நகர்வதற்கின்றி குறுநாவல் முடிவுக்கு வருகிறது. இரு படைப்புகளிலும் அழுத்தப்பட்ட காம உணர்வுகள், உறவுகளுடன் மோதுவது மௌனமாக அழுத்தம் பெறுகிறது. சிற்சில பீறிடல்கள், அதன்மூலம் சில உடைவுகள், சில இடங்களில் ஆழ்ந்த மௌனங்கள் - இவ்வளவே இவற்றின் கதைப்புலம்.

உச்சகட்ட திருப்பத்தில் உயிரை வைத்துக்கொண்டிருக்கும் சிறுகதை இயல்பு 'கிருஷ்ணப் பருந்து'வில் வெகுவாகக் காணப்படுகிறது. அந்தக் கடைசி சந்தர்ப்பத்துக்காகவே மொத்தக் குறுநாவலும் இயங்கியதா என்ற பிரமையை எழுப்புகிறது. ஒரு மையம் நோக்கிய ஓராயிரம் கோணங்களைத் திறந்து வைப்பதற்குப் பதிலாக அதைச் சட்டென்று திரை விலக்கிக் காட்ட இவை முயல்கின்றன. இதனால் அதற்கு முன் புனைவின் உத்திகளினால் அம்மையத்தை மூடிவைக்கவும் செய்கின்றன. உதாரணமாக 'சாயாவனம்' எங்கும் புளிமரக்காடு அழிவது பற்றிய ஆதங்கக் குரல் இல்லை. உச்சகட்டத்துக்காக அது மறைத்து வைக்கப்படுகிறது. ராணிமீது சாமிக்கு உள்ள காமம் பற்றி 'கிருஷ்ணப் பருந்து' கடைசி வரை குறிப்பிடுவதில்லை. நாவலின் மௌனங்கள் அகண்ட காலத்தை அங்கு நிழலாடச் செய்வதற்காகவோ, புதுப்புது கோணங்களை வாசக உள்நுழைவின் மூலம் உருவாக்கிக்கொள்ளவோ மட்டுமே வருபவை. புனைவு உத்தியாக வருவதில்லை. இன்னும் கூறப்போனால் மலையின் தெரியாத பகுதிகள்போல ஒரு பக்க முழுத்தோற்றத்தைத் தரும் காரணத்தால், வேறு வழியின்றி மறுபக்கம் மறைய நேரிட்டதனால் உருவான மர்மங்கள் நாவலுக்கு உரியவை. படைப்பாளியின் புனைவுத்திறன் மூலம் நுட்பமாக மறைக்கப்பட்டவை அல்ல.

நகைகளின் ஒவ்வொரு புடைப்பும், வளைவும் ஓர் அழகுணர்ச்சியின் பரு வடிவம். மலைச் சிகரங்களின் வளைவும் புடைப்பும் ஆயிரமாயிரம் இயற்கை நிகழ்வுகள் மூலம் பிரபஞ்ச சக்திகள் உருவாக்கியவை. நாவல் என்பது மலை. நகையின் நுட்பமல்ல, மலையின் மாண்பே அதற்கு உரியது.

தமிழ் குறுநாவல்களில் அனேகமாக ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் படைப்பாளியின் செதுக்குத்திறன்தான் வெளிப்படுகிறது. தரிசன உச்சங்களைச் சந்தித்து மலைத்து நின்று, முழுசக்தியால் அதை மோதி உடைத்து உட்புகுந்து, மீண்டும் அடுத்த உச்சத்தைச் சந்தித்து, அவ்வனுபவங்கள்மூலம் மேலும் அதிக பலம் பெற்று, முன் நகரும் வல்லமை இப்படைப்புகளில் தென்படுவதில்லை. மாறாக, தன் கைப்பிடிக்குள், தன் கருவிகளின் இயல்புகளுக்கு ஏற்ப வளையும் மென் உலோகத்தில், தன் மனத்தின் சாயங்களை வடிக்கும் செயலையே இப்படைப்பாளிகள் செய்வதாகப் படுகிறது. இவற்றின் பலமும் பலவீனமும் இதுவே. அபூர்வமான நுட்பங்கள் மூலம் சில பேரெழில்களை உண்டுபண்ணவும் முடிந்துள்ளது. அவை கைப்பிடிக்குள் ஒடுங்குபவையாகவும் உள்ளன. நமக்குப் படிக்கக் கிடைப்பவற்றில் சிவராம காரந்தின் 'சோமன துடி' என்ற குறுநாவலில் மட்டுமே இத்தகைய நுட்பம் காணக் கிடைக்கிறது.

குறுநாவல் வடிவம் பொதுவான நவீனத்துவ அலையின் வடிவம். இருத்தலியமும் ஃப்ராய்டியமும் அதன் தத்துவ அடிப்படைகள். மேற்குறிப்பிட்ட பட்டியலில் 'சாயாவனம்', 'புத்தம் வீடு', 'அசடு' போன்ற விதிவிலக்குகள் தவிர பிற அனைத்திலும் இவ்விரு சிந்தனைப்போக்குகளின் பாதிப்பு காணப்படுகிறது.

இருத்தலியம், மனித இருப்பைத் துண்டித்து காலத்தின் முன் நிறுத்துகிறது. ஃப்ராய்டியமோ, மனித மனத்தை அவ்வண்ணம் பிரிக்கிறது. மனித மனம் மாபெரும் கூட்டமைப்பை அது ஒரு துளி என்று பார்த்து ஆராய்கிறது. அதில் பிரதிபலிக்கும் தோற்றங்களாகவே தொன்மங்களையும் நம்பிக்கைகளையும் பார்க்கிறது. எனவே மனத்தின் செயல்முறைகளுக்கு அச்சூழலிலும், அம்மனம் அதை எதிர்கொள்ளும் விதத்திலும், அம்மனத்தின் இறந்தகால அனுபவங்களிலும் மட்டும் காரணம் தேடுகிறது. இத்தன்மை ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் காலத்தின் எல்லையின்மையோ, வரலாறோ நுழைவதைத் தடுத்துவிடுகிறது. இதனால் ஒவ்வொரு விஷயமும் கதாபாத்திரங்கள் அல்லது சூழல் என்ற எல்லைக்கு உட்பட்டே அலசப்பட நேர்கிறது. விளைவாக சிறுகதைகளோ குறுநாவல்களோ உருவாகின்றன.

புதுமைப்பித்தனிடம் ஃப்ராய்டியமும் இருத்தலியமும் மறைமுகமாக அனேகமாக அவர் படித்த புனைவுப் படைப்புகள் மூலமாக பாதிப்பு செலுத்தியுள்ளன. மௌனியிடம் இருத்தலியம்

தீவிரமான பாதிப்பைச் செலுத்தியுள்ளது. கு.ப.ராவிடம் ஃப்ராய்டியம் நேரடியாகவோ, முன்னோர்கள் வழியாகவோ. அனேகமாக அத்தனை தமிழ்ப் படைப்புகளிலும் இவ்விரு சிந்தனைப் போக்குகளின் பாதிப்பு உள்ளது. மையங்களை நோக்கிச் செல்லாமல் விலகலைப் பதிவுசெய்து வைப்பதாக இவர்கள் படைப்புகள் இருப்பதற்கு ஒரு காரணம் இதுதான்.

இருத்தலியத்தின் அல்லது ஃப்ராய்டியத்தின் பாதிப்பு ஏதும் தெரியாத பழைய பாணி படைப்பாளிகளிடம் இப்பாதிப்பு, அது உருவாக்கிய வடிவம் மூலம் சென்று சேர்ந்துள்ளது. உதாரணம் எம்.வி. வெங்கட்ராம். மார்க்ஸியப் பார்வை கொண்ட படைப்பாளிகளில்கூட இந்த வடிவப் பிரக்ஞையே உள்ளது. உதாரணம் அஸ்வகோஷ். தன் மார்க்ஸிய அணுகுமுறை காரணமாக இன்னும் விரிந்த தளத்தில் தன் காலத்தை அணுகுகிறார் அஸ்வகோஷ். ஆனால் அவரது வடிவப் பிரக்ஞை தடையாகிறது. விளைவாக குறுநாவலுக்கு வெளியே முன்னுரையாக அவற்றைப் படைப்பதைவிட பெரிதாக எழுதிச் சேர்க்கிறார் ('சிறகுகள் முளைத்து' முன்னுரை).

நேர்மாறாக, மலையாளத்திலும் கன்னடத்திலும் இவ்விரு சிந்தனைகளின் பாதிப்பால் நவீனத்துவம் உருவானபோது அங்கு வலுவாக இருந்த யதார்த்தவாத நாவலின் வடிவம் அவர்களைப் பாதித்தது. விளைவாக வடிவ ஒருமை கொண்ட குறுநாவல்கள் உருவாவது பெரிதும் தடைப்பட்டது. ஓ.வி. விஜயனின் 'கசாக்கின் இதிகாசம்', யூ.ஆர். அனந்தமூர்த்தியின் 'சமஸ்காரா' 'அவஸ்த' முதலியவை புகழ்பெற்ற விதிவிலக்குகள். ஓ.வி. விஜயனின் 'குரு சாகரம்', யூ.ஆர். அனந்தமூர்த்தியின் 'பாரதிபுரம்' போன்றவை தெளிவான உதாரணங்கள்.

இன்று இருத்தலியம், ஃபிராய்டியம் இரண்டும் அதன் அடிப்படை கேள்விக்கு உள்ளாக்கப்பட்டு பின்னகர்ந்துவிட்டன. குறுநாவல் வடிவம் அதன் முக்கியத்துவத்தை இழந்துவிட்டது. இன்றைய பின் நவீனத்துவம் ஒரு வகையில் நவீனத்துவத்தின் மீதான விமரிசனம் அல்ல. அது செவ்வியல் மரபு மீதான விமரிசனம் ஆகும். இது முக்கியமாகக் கவனிக்கப்பட வேண்டியது. தமிழில் நமது செவ்வியல் மரபு இதுவரை யதார்த்தவாதத்தால்கூட விமரிசிக்கப்படவில்லை.

8. நீள்கதைகள்

புனைவுத்தருக்கத்தை உண்டுபண்ணும் இரு இழையின் முரண்படுதலையும் முயக்கத்தையும் ஓர் உச்சத்திலிருந்து அடுத்த உச்சத்துக்கு என்று நீட்டிச் செல்வதன் மூலம் நீள்கதை உருவாகிறது. இன்று கேளிக்கையின் தேவை அதிகரித்தபடியே இருப்பதால் இவ்வடிவம் விசுவரூபம் எடுத்துள்ளது. நமது தொடர்கதைகள் பெரும்பாலானவற்றை நீள்கதைகள் எனலாம். துப்பறியும் கதைகள், திகில் கதைகள், காதல் கதைகள், குடும்பக் கதைகள், விஞ்ஞானக் கற்பனைக் கதைகள் என்ற முத்திரை குத்தப்பட்டு வரும் அனைத்தும் இவ்வடிவத்தைச் சார்ந்தவை. இன்று அச்சாகும் படைப்புகளில் பெரும்பகுதி இத்தகையதே. உணர்ச்சிக்கதைகளையும் இதற்குள் சேர்க்கலாம். ஆனால் அவற்றின் காவியச்சாயல் இவற்றின் பொதுவான இயல்பிலிருந்து மாறுபடுவதால் அவை தனித்து நிற்கின்றன.

நீள்கதைகளாக இன்று படிக்கக் கிடைப்பவற்றில் பெரும்பாலானவற்றுக்கு இலக்கிய அந்தஸ்து கிடையாது. அவற்றின் நோக்கம் கேளிக்கை மட்டுமே. அதற்காக அவை கதைத் தொழில் நுட்பத்தைப் பயன்படுத்தி புனைவுத் தருக்கத்தில் வித்தை காட்டுகின்றன. அத்தியாயத்துக்கு ஓர் உச்சம் வைக்கும் தொடர் கதைகளும், ஒவ்வொரு சம்பவத்தையும் உச்சமாக்கி அடுத்ததற்குப் பாயும் பரப்பரப்பான கதைகளும் இத்தொழிலின் நுட்பம் இன்று ஒருவித உச்சநிலையை அடைந்திருப்பதன் சான்றுகள்.

உலகமெங்கும் உணர்ச்சிக்கதைகளின் இடத்தைக்கூட இவை பிடித்துக்கொண்டுவிட்டன எனப்படுகிறது. உணர்ச்சிக் கதைகளால் வெறும் கேளிக்கை நோக்கத்துடன் திருப்பங்களையும் மர்மங்களையும் தரமுடியாது என்பதே அவற்றின் வணிகரீதியான பலவீனம். அதில் மதிப்பீடுகளும் மரபுகளும் தொக்கியுள்ளன. அந்த பாரமே சுத்தமாக இல்லாதவை வணிக நோக்குள்ள நீள்கதைகள்.

தமிழில் 'சுஜாதா'வுக்குப் பிறகு இந்த அலை ஆரம்பித்து, இன்று வளர்ந்து கோடிகள் புழங்கும் தொழிலாக ஆகிவிட்டது. பிரசுர நிர்ப்பந்தம் காரணமாக இலக்கிய முயற்சிகளைக்கூட படைப்பாளிகள் இவ்வடிவில் செய்யவேண்டிய நிலை இங்கு உள்ளது. தொடர்கதைக்கு வாராவாரம் கட்டாயமாக ஒரு சரடு பொதுவாக நீண்டு செல்லவேண்டும். ஆனால் வாசகக் குறுக்கீடு என்பது இதன் மீதான தாக்குதலாகும். எனவே தொடர்கதை வடிவில் பொதுவாக நாவல் எழுத முடியாது.

மலையாளம் போன்ற மொழிகளில் அத்தியாயங்கள் தோறும் கதைத் தொடர்ச்சியை எதிர்பாராமல் வாசித்து வருவதற்கு நாவல் வாசகர்கள் பயிற்றுவிக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். எனவே நாவலைத் தொடராக வெளியிடுவது அங்கு சாத்தியமாகியுள்ளது. எவ்விதக் கதைத் தொடர்ச்சியும் இல்லாத 'யானைப்பாகை' (புதூர் உன்னி கிருஷ்ணன்), 'ஒரு தேசத்தின் கதை' (எஸ்.கெ. பொற்றேகாட்) ஆகியவை தொடராக வெளிவந்தவையே. யஷ்பால் (ஹிந்தி), ஆஷா பூர்ணா தேவி (வங்காளி) போன்றவர்களின் பல பிரபல படைப்புகள் நாவலாகவே, தொடராக வந்தவைதாம். ஆனால் தகழி போன்ற நாவலாசிரியர்கள் நாவல் உருவாக்கத்துக்குத் தொடர் கதை வடிவம் ஒரு குறைந்தபட்ச தடையைத் தந்தே தீரும் என்று கருதுகிறார்கள். பல நிர்ப்பந்தங்களுக்கு பிறகும் தகழி 'கயிறு' நாவலைத் தொடராக வெளியிட ஒப்பவில்லை.

புனைவுத்தருக்கத்தின் ஒருமையே தொடரை வாசிக்கத் தூண்டுகிறது. புனைவுத்தருக்கம்

அறுபடுவது வழியாகவே நாவலின் வடிவம் உருவாகிறது. இந்த முரணை படைப்பாளி தாண்டிச் செல்ல உதவக்கூடிய வாசக வட்டம் தமிழில் இல்லை என்பது வெளிப்படை. இந்நிலையில் தி. ஜானகிராமனின் எல்லாப் படைப்புகளும் தொடராக வெளிவந்த காரணத்தால் அவற்றுக்கான நாவல் வடிவம் தடுத்து நிறுத்தப்பட்டது என்று கூறலாம்.

'மோகமுள்' 1950-களில் சுதேசமித்திரனில் நீள்கதையாக வந்தது. மையக் கதாபாத்திரத்தின் சரடில் அனைத்துச் சம்பவங்களும் வலுக்கட்டாயமாக இணைக்கப்பட இது காரணமாக அமைந்தது. கதையில் யமுனா, பாபுவின் கண் வழியாக மட்டும் வெளிப்படவும், தங்கம்மாளின் ஒருமுகம் மட்டும் தோற்றம் தரவும் இது வழிவகுத்தது. புனைவின் இந்த இறுக்கம்தான் 'மோகமுள்'ளில் வாசக இடைவெளியே இல்லாமல் செய்து அதை நாவலாக ஆக்காமல் தடுத்துவிட்டது. 'இதற்குத்தானா?' என்று யமுனா கேட்கும் கட்டம் கதையின் முக்கியமான இடைவெளி. அங்கு வாசகன் அடையும் மனப்பாய்ச்சலை வேறு எங்குமே இப்படைப்பில் அவன் அடையமுடியாது.

தல்ஸ்தோய் அல்லது தஸ்தாயேவ்ஸ்கியின் படைப்புகளில் ஆரம்ப முதலே பல கட்டங்களில் இத்தகைய மனப்பாய்ச்சலை அவன் அடைய முடியும். யமுனாவுக்கும் பாபுவுக்குமான உறவு மிக நுட்பமாக ஆசிரியரால் கூறப்படுகிறது. அங்கீகரிக்கப்பட்ட பல மரபுகளையும் நிறுவன விதிகளையும் மீறுவது அது. ஆனால் அவ்வுறவு ஏன் அம்மரபுகளையும் நிறுவனங்களையும் மோதிப் பார்க்கவில்லை? அதுதானே நாவலின் கடமை? ஏன் ரங்கண்ணாவுக்கு இவ்விஷயம் தெரிய நேரவில்லை? ஏன் தங்கம்மாள் பற்றிய யமுனாவின் உணர்வுகள் கதை வட்டத்துக்கு வெளியே சென்றுவிட்டன? எத்தனை சாத்தியக்கூறுகள்! அவை அனைத்துமே புனைவுத் தருக்கத்தைக் காப்பாற்றிச் செல்லும் அக்கறை காரணமாக ஆசிரியரால் கைவிடப்பட்டுள்ளன.

'மோகமுள்' ஒரு முக்கியமான இலக்கியப் படைப்பு என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் அதன் சாதனை நாவலின் தளத்தில் அல்ல என்பதே உண்மை. கதாபாத்திர வார்ப்பில் உணர்ச்சிக்கதைகளுக்கு உரிய காவியச் சாயல் இதில் உள்ளது. குறிப்பாக யமுனா, ரங்கண்ணா கதாபாத்திரங்களில். ஆனால் நிகழ்வுப் போக்குகளில் ஆசிரியர் காட்டும் மிக நுட்பமான, லாகவமான சமநிலை இதை உணர்ச்சிக்கதையாக மாறாமல் தடுத்துவிட்டது. அத்துடன் இதன் உச்சகட்டத்து வாசகக் குறுக்கீட்டு இடைவெளி மிக முக்கியமானது. அது வரையிலான மொத்தக் கதையோட்டத்தையும் அது உடைத்து மறுபரிசீலனை செய்கிறது.

காம உறவின் மேலோட்டமான கவித்துவம், உணர்ச்சிப் பிரவாகம் ஆகியவற்றை அறுவை சிகிச்சைக் கத்தியின் கூர்மையுடன் இம்முடிவு பிளந்து செல்கிறது. அதே சமயம் ஆசிரியரின் இப்பார்வை இந்தப் புனைகதையின் தளத்துக்குள் மட்டும் ஒடுங்கிவிடுவதாக உள்ளது என்பதைக் கவனிக்கலாம். காரணம் இந்த ஐநூறு பக்க நாவலில் காலம் தனது துளித்தன்மையையே காட்டுகிறது. பாபுவின்மீது கும்பகோணத் தெரு ஒன்றில் வைத்துப் படியும் காலத்தோற்றம் வளைவுகள் அற்ற நேர்கோடாக நீண்டு, அவன் வடக்கத்திய இசை கற்க ரயில் ஏறும் இடத்தில் அறுபட்டுவிடுகிறது. எங்குமே அது முடிவின்மையைக் காட்டவில்லை.

'இதற்குத்தானா?' என்ற யமுனாவின் கேள்வியும், 'இதற்கும்தான்' என்ற கண்டடைதலுமாகிய இவை பாபு-யமுனா ஆகியோரின் வாழ்க்கைக்கு உள்ளே, இந்தக் கால உருவகத்தின் அடைப்புக்குறிக்குள் மட்டும் உள்ள உண்மை மட்டும்தானா? ஆசிரியர் இதற்கு மேல் நகர்த்தவில்லை. இக்கதையில் இது 'மானுட' உறவல்ல. 'பாபு-யமுனா' உறவு மட்டுமே. இதற்கு மேல் நகர வேண்டுமானால் இந்த உண்மையானது பாபுவையும் யமுனாவையும் உருவாக்கிய பல நூறு கூறுகளைக் கணக்கில் எடுத்துக்கொண்டிருக்க வேண்டும். அங்கெல்லாம் இந்த இடத்தில் வாசக நுழைவு நிகழ்வதுபோல நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். குறிப்பாக பாபு, சக்தி பற்றியும் தேவி வடிவங்கள் பற்றியும் ஆரம்பக்கட்டத்தில் கொள்ளும் மனப்பாய்ச்சல்களின்போது. தேவி உபாசகரான அவன் தந்தையும் இதில்

புகுந்திருக்கவேண்டும் (இது ஒரு சாத்தியக்கூறுதான்). அவ்வண்ணம் நிகழ்ந்திருக்குமெனில் இது புனைவுத் தருக்கம் சிதறி நாவலாக ஆகியிருக்கக்கூடும். அவ்வாறு நிகழாது போனதற்கு தொடர்கதை வடிவத்தை ஒரு காரணமாகக் குறிப்பிடலாம்.

அதைவிட முக்கியமான காரணம் ஜானகிராமனில் கு.ப.ரா வழியாக வந்து செயல்படும் ஃப்ராய்டிய உளப்பகுப்பாய்வின் அணுகுமுறையே. அதன் வடிவரீதியான விளைவாகிய 'திரைவிலக்கும்' பாணியின் பாதிப்பும் மோகமுள்ளில் உள்ளது. நாவலின் மையமான அந்தக் கண்டடைதல் ஏன் அப்படி திடுமென்று பிரவேசிக்க வேண்டும்? அது ஏன் இயல்பாக முன்கூட்டியே முன்வைக்கப்பட்டு பல்வேறு கோணங்களில் வாசக விவாதத்துக்கு ஆட்படுத்தப்பட்டிருக்கக் கூடாது? திரைவிலக்கி திடுமென்று அரங்குக்கு வரும் அந்தக் கண்டடைதல், விவாதச் சாத்தியங்களை அறவே மறுத்து இதன் இறுதியில் தன்னை முழுமையாக ஸ்தாபித்துக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். இது நாவலின் அணுகுமுறையே அல்ல. சிறுகதைக்கும் குறுநாவலுக்கும் உரியது.

ஐநூறு பக்கம் நீண்டதனால் மட்டுமே மோகமுள் குறுநாவல் ஆகாமல் தப்பித்துவிட்டிருக்கிறது போலும். அதன் உடல் பகுதியின் விரிவு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட புனைவிழைகளைக் கொண்டு பன்முகத்தன்மை கொண்டுவிட்டது இதனால்தான். மரபின் அத்தனை தரிசன விரிவையும் இப்படி ஒரு முடிவை வெடிக்கச் செய்வதன் மூலம் ஜானகிராமன் புறக்கணித்து விடுகிறார். நவீனத்துவம் சார்ந்த ஒரு படைப்பாக இருப்பதன் விளைவு இது. நவீனத்துவத்தின் அத்தனை குணாம்சங்களையும் இந்நீள்கதையில் நாம் காணலாம். தொடர்கதை வடிவில் சிக்கிக்கொண்டதனால் மட்டுமே இது நீள்கதை ஆகியுள்ளது. இல்லையேல் குறுநாவலாக ஆகிவிட்டிருக்கும். எனினும் அது அடைந்த வடிவின் எல்லைக்குள்ளேயே மோகமுள் ஒரு முக்கியமான படைப்பு என்பதில் ஐயமில்லை.

தமிழ் நீள்கதைகளில் 'அன்பே ஆருயிரே', 'செம்பருத்தி (தி. ஜானகிராமன்), 'சட்டி சுட்டது' (ஆர். ஷண்முகசுந்தரம்), 'தாகம்' (கு. சின்னப்ப பாரதி), 'புனலும் மணலும்' (ஆ. மாதவன்), 'புதிய தரிசனங்கள்', 'கரிசல்' (பொன்னீலன்), 'காகித மலர்கள்' (ஆதவன்), 'ஒரு கடலோர கிராமத்தின் கதை' (தோப்பில் முகம்மது மீரான்), 'மானுடம் வெல்லும்', 'மகாநதி' (பிரபஞ்சன்), 'ஆனந்தாயி' (சிவகாமி), 'சிதறல்கள்' (பாவண்ணன்), 'மற்றும் சிலர்' (சுப்ரபாரதி மணியன்), 'நதிமூலம்' (விட்டல் ராவ்), 'கடல்புரத்தில்' (வண்ணநிலவன்), 'மலரும் சருகும்' (டி. செல்வராஜ்), 'மானாவாரி மனிதர்கள்' (சூரிய காந்தன்), 'ஈரம் கசிந்த நிலம்' (சி.ஆர். ரவீந்திரன்), 'பனிமலை' (மகரிஷி), 'கேட்ட வரம்' (அனுத்தமா), 'கூந்தலிலே ஒரு மலர்' (பி. வி. ஆர்), 'ஒரு மனிதன் ஒரு வீடு ஒரு உலகம்', 'ஒரு நடிகை நாடகம் பார்க்கிறாள்' (ஜெயகாந்தன்) முதலியவற்றை முக்கியமாகக் குறிப்பிடலாம்.

கலையம்சத்தை விடவும் கருத்துப் பிரசார அம்சத்தை முதன்மைப்படுத்தும் எழுத்துகளுக்கு அவற்றின் சமூகப் பங்களிப்பு சார்ந்து ஓர் இடம் அளித்தே ஆகவேண்டும். பெரும்பாலும் இவை பிற தளங்களில் அரசியல், சமூகவியல் துறைகள் முலமாக விவாதிக்கப்பட்டு நிறுவப்பட்ட கருத்துகளைத் தங்கள் படைப்புகள் மூலம் அழுத்தமாக முன்வைக்கின்றன. பெரும்பாலும் மிகு உணர்வுகளையே இவை முன்வைக்கின்றன. இதனால் கதாபாத்திர உருவாக்கத்தில் ஒற்றைப்படைத்தன்மை இவற்றில் உள்ளது. சம்பவ நகர்வில் ஒரு நிச்சயத்தன்மையும் செயற்கைத்தன்மையும் காணப்படும். உணர்ச்சிக்கதைகளைப் போலன்றி இவை சமூகத்தின் சுய மறுபரிசீலனையை வலியுறுத்தும் கருத்துகளைக் கொண்டிருக்கும் என்பதே இவற்றின் சாதகமான அம்சம். இலக்கியப் படைப்புகளாக இவற்றை ஏற்பதில் சிக்கல்கள் உண்டு. எனினும் இவற்றை இலக்கியத்தின் பணிகளில் ஒன்றை ஆற்றும் நன்னோக்கப் படைப்புகள் எனலாம். இவை பல சமயம் சமூக, அரசியல் இயக்கங்களின் ஒரு பகுதியாகவே உள்ளன. மு. வரதராசனின் 'கள்ளோ காவியமோ', 'கரித்துண்டு', விந்தனின் 'பாலும் பாவையும்', சி. என். அண்ணாத்துரையின் 'பார்வதி பி. ஏ', மு. கருணாநிதியின் 'ரோமாபுரிப் பாண்டியன்', 'வெள்ளிக்கிழமை', ராஜம் கிருஷ்ணனின் 'வளைக்கரம்', 'கரிப்பு

மணிகள்', 'மண்ணகத்துப் பூந்துளிகள்', 'குறிஞ்சித்தேன்', நா. பார்த்தசாரதியின் 'பொன்விலங்கு', 'சமுதாய வீதி', அகிலனின் 'எங்கே போகிறோம்', சிவசங்கரியின் 'ஒரு மனிதனின் கதை', வாஸந்தியின் 'மௌனப்புயல்', 'நிற்க நிழல் வேண்டும்', மேலாண்மை பொன்னுச்சாமியின் 'முற்றுகை' போன்ற பல படைப்புகளை இவற்றுக்கு உதாரணமாகக் கூறலாம். பெண்ணுரிமை, தொழிலாளிகளின் உரிமை ஆகியவையே பொதுவாக இன்று இத்தகைய படைப்புகளில் அழுத்தம் தரப்பட்டு வரும் கருத்தாக்கங்கள். சாதகமான சமூக விளைவுகளை உண்டுபண்ணும் வலிமையும் அவற்றுக்கு உள்ளது.

இவற்றில் பல படைப்புகள் தொடர்கதை வடிவத்தில் சிக்கியமை காரணமாக நாவலாகும் தன்மையை இழந்தவை. ஜானகிராமனின் கதைகள் தவிர பிரபஞ்சனின் கதைகளையும் இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம். ஜானகிராமனின் 'மோகமுள்'ளுக்குப் பிற்பாடு எழுதிய நீள் கதைகளில் வெறுமே கதையமைப்பின் ஒரு முன்வரைவை மட்டும் தன் மனதில் வரையறுத்தபடி எழுத ஆரம்பிக்கிறார். பின்பு தன் கற்பனையை விரித்து கதாபாத்திரங்களையும் சம்பவங்களையும் வளர்த்து அவ்வரைவை முழுமை செய்கிறார். 'செம்பருத்தி'யிலோ, 'அன்பே ஆருயிரே'யிலோ 'மோகமுள்' அல்லது 'அம்மா வந்தாள்' போல வாழ்வின் அடிப்படையாக அவர் கருதும் தளத்திலிருந்து எடுத்த முடிச்சு ஏதும் கையாளப்படவில்லை. அதாவது புனைவுச்சுருக்கம் மூலம் சுவாரசியமான வாசிப்பனுவத்தை ஏற்படுத்துவது என்பதே பிற வணிக எழுத்தாளர்களைப் போலவே ஜானகிராமனுக்கும் உத்தேசமாக இருந்துவந்துள்ளது. அதேசமயம் அவருக்கே உரிய நுட்பமான சூழல் விவரணைகள் மற்றும் மன அதிர்வுகளின் பதிவுகள் அவற்றுக்கு கனத்தையும் அழகையும் உண்டுபண்ணி விடுகின்றன. அவை வெற்றிகரமான வணிகப்படைப்புகளாக ஆக முடியாது போனமைக்குக் காரணம் இதுவே என்று தோன்றுகிறது.

பிரபஞ்சனின் 'மானுடம் வெல்லும்' மிக விரிந்த நிகழ்தளத்தை எடுத்துக்கொண்டுள்ளது. கதாபாத்திரச் சித்திரிப்பில் நுட்பமும் பன்முகத்தன்மையும் காணப்படுகிறது. குறிப்பாக ட்யூப்ளெக்ஸின் முகம் அனைத்து சரித்திர நிழல்களையும் மீறி உயிர்ப்புடன் முன் நகர்ந்து வருவதைக் கூறவேண்டும். நிலக்காட்சியின் பின்னணியும் விரிவும் எழிலும் கூடியதுதான். பல வகைகளில் இந்நூலுக்கு நமது பெரும் உணர்ச்சிக்கதைகளின் விரிவும் பாரம்பரியத் தொடர்பும் உள்ளது. அத்துடன் முக்கியமான பெரிய யதார்த்தவாத நாவல்களைப் பின்பற்றும் முயற்சியும் பிரபஞ்சனால் செய்யப்பட்டுள்ளது. எனவே சம்பவங்களும் சரி, உணர்ச்சிகளும் சரி, பொதுவாக அதிக அழுத்தம் பெறாமல் யதார்த்த எல்லையை மீறாமல் வருகின்றன. அதே சமயம் அதீதமாகத் தகவல்களைப் புகுத்தியிருப்பதை இந்நூலின் முக்கியமான குறையாகக் கூறலாம். அத்துடன் கதையின் ஓட்டத்தின் வளைவு நெளிவுகள் மிகுந்து காணப்படுவதால் வெகு தூரம் அலைந்த அயர்வு ஏற்படுகிறது. நீள்கதைக்குரிய ஒருமை இதில் இல்லை. அதே சமயம் நாவலுக்குரிய விவாதத்தன்மை மூலம் உருவான பாதை விலகல்கள் அல்ல இவை என்பதையும் காணலாம்.

இக்கதை யதார்த்தவாத நாவல்களின் வடிவத்தில் சருமம் சார்ந்த விஷயங்களை மட்டும் பின்பற்ற முயல்கிறது. யதார்த்தவாத நாவல்களின் சாரம், பாரம்பரியத்தின் தரிசனத் தளம் மீதான தீவிர விவாதம். அதன் விளைவாகவே யதார்த்தவாத நாவல்களுக்கு அவ்வடிவம் உள்ளது. அவ்விவாதத்தின் பகுதியாக இருப்பதானாலேயே அந்நாவல்களில் புனைவுத்தருக்கம் உடைக்கப்படுவதும், அலைவுகளும் மீறல்களும் மிகுந்திருப்பதும் அலுப்பூட்டுவதற்கு மாறாக ஆர்வத்தைத் தூண்டுகின்றன. பிரபஞ்சன் கதையில் அத்தகைய தரிசன விவாதம் ஏதும் இல்லை. சூழல், கதாபாத்திரங்கள் இவற்றின் பின்னல் மூலம் உருவாகி வரும் ஒரு புனைவுலகம் மட்டுமே இதில் உள்ளது. எப்போதெல்லாம் இந்தத் தேவைக்கு மீறி விவரணை நகர்கிறதோ அப்போதெல்லாம் அலுப்புதான் ஏற்படுகிறது. மேலும் வரலாற்று நாவல் என்பது வரலாற்றின் அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஒரு வடிவத்தை புதிய காலகட்டத்துக்கு ஏற்றபடி மறு எழுத்தாக்கம் செய்வது என்று பிரபஞ்சன் எண்ணுவதாகத் தெரிகிறது. இது

வரலாற்றாசிரியனின் வேலை. படைப்பாளியின் உழைப்பு இதில் செலவிடப்படுவது வீண்.

எந்த அடிப்படை தரிசனங்களின் ஸ்தூல வடிவமாக வரலாறு கற்பிதம் செய்யப்பட்டுள்ளதோ அந்த தரிசனங்களை அதே அளவு தீவிரத்துடன் நாவலாசிரியன் விவாதத்துக்கு எடுத்துக் கொள்ளும்போது அதன் விளைவாக அவனுடையதான புத்தம் புது வரலாற்றுக் கற்பிதம் ஒன்று உருவாகிறது. இதுவே வரலாற்று நாவலின் பணி. வரலாற்று நாவல் என்பது தகவல் ரீதியாக சில சிறு விமரிசனக் குறிப்புகளை எழுதிச் சேர்ப்பது அல்ல. காலகாலமாக தேசியம், இனம் என்ற பெயரில் மக்கள் பிளவுபடுத்தப்பட்டு போரிடச் செய்யப்படுவதற்கு எதிரான புது தரிசனத்தையே தல்ஸ்தோய் 'போரும் அமைதியும்' நூலில் முன்வைக்கிறார். வீரம் என்பதற்கும் அறம் என்பதற்கும் அதுவரை கூறப்பட்ட அர்த்தங்களை முழுமையாகவே மறுபரிசீலனை செய்கிறார். அவருடைய கதாபாத்திரங்கள் அனைத்தும் இந்த அடிப்படைகளை அவர் அணுகும் விதவிதமான கோணங்களின் பிரதிநிதிகள். ஒவ்வொரு சம்பவமும் அவ்வணுகுமுறையில் புது அம்சம் ஒன்றைச் சேர்க்கிறது. இந்த தரிசன மோதல் மூலம் உருவாகும் ஒன்றுதான் தல்ஸ்தோய் நெப்போலியனைப் பற்றி எழுதிய புதுவரலாறு.

மாறாக, அங்கீகரிக்கப்பட்ட நெப்போலியனின் வரலாற்றுக்கு எதிராக சில புதிய தகவல்களையோ கண்ணோட்டங்களையோ முன்வைப்பதல்ல அவர் நோக்கம். அத்தகைய தீவிரமான தளம் ஏதும் 'மானுடம் வெல்லும்' நாவலில் இல்லை. சொல்லப்போனால் நமது பாரம்பரியத்தின் கட்டமைப்பு மீதான எந்தவிதமான மோதலையும் அது கொண்டிருக்கவில்லை. அதன் மோதல், அதற்குமுன் வெளிவந்த உணர்ச்சிக்கதைகளுடன்தான். அவற்றின் வெளிப்பாட்டு முறையில் இருந்த அழுத்தமே அவற்றின் குறை என்ற புரிதலில் இருந்து அந்த அழுத்தத்தை தவிர்த்துவிட்டு எழுதும் பிரபஞ்சனின் முயற்சி உருவாகியுள்ளது. மற்றபடி மரபை அணுகும் முறையில் இதற்கும் பிற உணர்ச்சிக் கதைகளுக்கும் எவ்வித வேறுபாடும் இல்லை. உணர்ச்சிக் கதைகளின் வரலாற்றுக் கற்பிதம் அதிமானுடர்களைச் சார்ந்து இருப்பதனாலேயே அத்தகைய அழுத்தம் அவற்றில் ஏற்படுகிறது என்று புரிந்துகொண்ட பிரபஞ்சன் அதை 'ஜனநாயகப்'படுத்த ஒரு முயற்சி செய்கிறார். அடிப்படைப் பார்வையில் மாற்றமின்றி இது செய்யப்படும்போது மேலோட்டமான ஒரு திருத்தமாகவே இது எஞ்சுகிறது. அதாவது சாதாரணமானவர்கள் என்று பிரபஞ்சன் கருதும் ஒரு சாராரின் சில கதைகள் மையக்கதை ஓட்டத்துடன் இணைக்கப்படுகின்றன என்பதோடு சரி.

வரலாற்றை அணுகும் முறையில் அடிப்படையான பார்வை மாற்றம் எத்தகைய விளைவை ஏற்படுத்தும் என்பதற்கு மாஸ்தி வெங்கடேச அய்யங்கார் எழுதிய 'சிக்க வீர ராஜேந்திரன்' (தமிழில்: ஹேமா ஆனந்ததீர்த்தன்) என்ற வரலாற்று நாவலை உதாரணம் காட்டலாம். தன் மதநம்பிக்கையை தீவிர சுய பரிசோதனைமூலம் முற்றிலுமாக விட்டவர் மாஸ்தி. இந்தப் பரிணாமத்தின் விளைவுதான் அவரது நாவல். சரித்திரத்தை உருவாக்கிய பல கருத்துக் கட்டமைப்புகளை மாஸ்தி தவிர்த்துவிடுகிறார். பலவற்றை மோதி உடைத்துச் செல்கிறார். இறந்தகாலத்தின் மீதான பிரமிப்பு என்பது மதத்தின் ஒரு பகுதியே. பிரபஞ்சன் உள்பட பல வரலாற்றுக் கதாசிரியர்களை இவ்வுணர்ச்சி ஆட்டி வைக்கிறது. வரலாற்றை மனிதர்களின் கதையாகப் பார்க்கத் தடையாக இருப்பதும் வீர வழிபாட்டு அம்சங்களைப் புகுத்தி அதிமானுடக் கற்பனைகளை நோக்கி எழுத்தாளனை நகர்த்துவதும் இந்த அம்சமே.

மதத்தின் அமைப்புகளையும் சடங்குகளையும் நிராகரிப்பது எளிது. ஆதாரமான மனோபாவங்களைத் துறப்பது தீவரமான சுயபரிசோதனை மூலமே சாத்தியமாகும். மாஸ்தியின் நாவலில் சாமானிய மக்களின் கதை 'புகுத்தப்'படவில்லை. அதில் மன்னர்கள், மந்திரிகள் உள்பட எல்லோருமே 'வெறும்' மனிதர்கள்தாம். சரித்திர புருஷர்கள் என்ற கருத்தின் சாயல்கூட மாஸ்தியின் உலகில் இல்லை. காலகாலமாக வரலாறு பற்றி உருவாக்கப்பட்டு வந்த பிரமைகளை டி.டி. கோசாம்பியின் நூல்கள் மீதான பயிற்சியின் உதவியோடு அணுகும் மாஸ்தி, அவற்றின் அடிப்படையான தரிசனங்களை விரைவில் சென்றடைந்து அவற்றுடன் மோதுகிறார். இதன் விளைவாக பல்வேறு வாசகக் குறுக்கீட்டு

சாத்தியங்கள் கொண்ட அவருடைய வரலாற்று நாவல்கள் உருவாகின்றன.

பிரபஞ்சன் இரு வகைகளில் நாவல் உருவாக்க சாத்தியங்களை இழக்கிறார். ஒன்று, செவ்வியல் மரபுகளையும் அவற்றின் தரிசன அடிப்படைகளையும் விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொள்ளாமல் இருப்பது. இதன் மூலம் உணர்ச்சிக்கதைகளின் உணர்ச்சிகர அமைப்பை நிராகரித்தாலும் அவற்றின் வடிவத்திலிருந்து விடுபட முடியாமல் போய் நீள்கதையாகவே அவர் படைப்பு நின்றுவிடுகிறது. இரண்டு, அவருடைய கால உருவகம் நாவலுக்கு உரியதே அல்ல. முடிவற்ற காலத்தின் சாயலை உருவாக்க எவ்வகையிலும் அவர் முயலவில்லை. நேர்கோட்டு ரீதியான கால உருவாக்கம் அனைத்துச் சம்பவங்களையும் அடுக்கி, மாற்ற முடியாத கதைத் தன்மையை இதற்கு அளித்துவிடுகிறது. பேசுபொருள் ஒவ்வொன்றும் முன்னும் பின்னும் அற்ற இக்காலத்துளிக்குள் குறிப்பிட்ட கதைச்சூழலில் மட்டும் பொருத்தமானவை என்று தோன்ற வைக்கிறது. கதையின் பொதுவான கருத்தோட்டம்கூட இச்சூழலின் எல்லைக்குள் மட்டும் நிறுத்தப்படுவதனால் எவ்வகையிலும் அது தரிசன விரிவு பெற முடியவில்லை.

அவரது தொடர்ந்த படைப்பான ‘வானம் வசப்படும்’ இப்படைப்பு உத்வேகம் அடங்கியபிறகு வணிக லாபம் கருதிச் செய்யப்பட்ட முயற்சியே ஆகும். ‘மானுடம் வெல்லும்’ கதையைப் பொருட்படுத்திய அளவுகூட இலக்கிய வாசகர்கள் இதைப் பொருட்படுத்த மாட்டார்கள். எனினும் இப்படைப்புகளின் சித்திரிப்பில் திறமையும், விவரணைகளில் நுட்பமும் அழகும் உள்ளன என்பதை மறுக்க முடியாது. விரிவான அளவிலான இம்முயற்சிகள் கௌரவத்துக்குரியவை என்பதில் சந்தேகமில்லை.

பிரபஞ்சனின் அதே மனோபாவத்துடன் சமீப காலத்தைய வரலாற்றை தனது ‘புதிய தரிசனங்க’ளில் அணுகுகிறார் பொன்னீலன். வரலாற்றை ‘மக்கள் வயப்படுத்த’ ஒரு முயற்சி செய்கிறார். ஆனால் அதன் அடிப்படை மதிப்பீடுகளைக் கேள்விக்குரியதாக்குவதே இல்லை. அதேசமயம் பொன்னீலன் வெறும் மறுசித்திரிப்புடன் நின்றுவிடுவதில்லை என்பது ஆறுதலான விஷயம். அடிப்படையான ஒரு கேள்வியை முன்வைத்து வரலாறு மூலம் அதற்கு விடைகாண முயல்கிறது இந்த நீள்கதை. தனிமனித இருப்புக்கும் லட்சியவாத அமைப்புக்கும் உள்ள முரண்பாடு இக்கதையில் ஆரம்ப முதலே எழுகிறது. தான் சார்ந்துள்ள அமைப்பில் ஜனநாயகம் தேவை என உணரும் ராகவன் அவ்வமைப்புக்குள் சித்தாந்தரீதியாக அது இல்லை என அறியும்போது அடையும் தீவிரமான மனமோதல்கள் தீவிரமாகவே இந்தப் படைப்பில் பேசப்படுகின்றன. வாசக நுழைவுக்கான இடைவெளிகள் கொண்டு பல்வேறு தளங்களுக்குப் பரவி நகரவும் இப்படைப்பால் முடிகிறது.

இப்படைப்பின் மிகப்பெரிய பலவீனம் இதன் காலப்பிரக்ஞை. முன்வைக்கும் கண்ணோட்டத்தை அது பேசும் காலகட்டத்துக்கும் சூழலுக்கும் உரியதாக மட்டும் ஆக்கிவிடும் அளவு குறுகியதாக இப்பிரக்ஞை செயல்படுகிறது. அவசர நிலை காலகட்டத்தை மட்டும் சார்ந்ததாக இது தோற்றம் தருகிறது. காலத்துளிக்குள் பிரதிபலிக்கும் எல்லையற்ற காலமோ, மதிப்பீடுகளின் விரிவோ இதில் காணப்படவில்லை. விளைவாக ஆசிரியர் முடிவின்மையுடன் - வரலாற்றுடன் - மோதிப்பார்க்கும் வாய்ப்பே இல்லாது போய்விட்டது. இதனால் அவருடைய பார்வை ஒரு சாதாரண அபிப்பிராயமாகவே படைப்பின் இறுதியில் எஞ்சுகிறது. அது முழுமையானதொரு கண்ணோட்டமாகக்கூட இல்லை. அதன் தரிசனத் தள மோதல் பற்றிய பேச்சுக்கே இடமில்லை. ராகவனிடம் காலாகாலமாக அமைப்புடன் மோதிச் சிதறிய எந்த மனிதனின் சாயலும் இல்லை. அவன் துக்கம் ராகவனின் துக்கம் மட்டுமே. இதைத்தவிர, புனைவின் தொழில்நுட்பப் பிழைகள், பலவீனமான மொழி, சித்திரிப்பில் அனுபவ அழகுகள் இல்லாமை போன்ற பல அழகியல் குறைபாடுகளும் இப்படைப்பில் உள்ளன.

ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தை எடுத்துக்கொண்டு அதன் முழுமையான சித்திரிப்பைத் தந்துவிடுதல், அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் சித்திரத்தைத் தந்துவிடுதல், அல்லது ஒரு பிரச்னையின் முக்கியமான முகங்களைச் சித்திரித்துவிடுதல் ஆகியவை மூலம் நாவலை

உருவாக்கிவிட முடியும் என்ற எண்ணம் பொதுவாக தமிழில் வலுவாகவே உள்ளது. ‘நதிமூலம்’, ‘ஆனந்தாயி’, ‘ஒரு கடலோர கிராமத்தின் கதை’ போன்ற படைப்புகள் ஒரு சமூகத்தை ஒரு காலகட்டப் பின்னணியில் சித்திரிப்பதுடன் நின்றுவிட்டவை. அவை எந்தக் கேள்விகளுக்குள்ளும் நுழைவதில்லை. எனவே அவை வாசக இடைவெளி பற்றிக் கவலைப்படவேயில்லை.

‘ஈரம் கசிந்த நிலம்’, ‘மானாவாரி மனிதர்கள்’, ‘தாகம்’, ‘மலரும் சருகும்’ முதலியவை ஒரு நிலப்பகுதியில் உருவான வாழ்வை, அதன் பிரச்சினைகளுடன் முன்வைக்கின்றன. ‘சிதறல்கள்’, ‘மற்றும் சிலர்’ முதலிய படைப்புகள், தொழிற்சாலை மூடல், மதக்கலவரமும் இடம் பெயர்தலும் முதலிய பிரச்னைகளின் பல தளங்களை வாசகர்முன் வைக்கின்றன. புகைப்படச் சாத்தியங்கள் விரிவடைந்தபிறகு யதார்த்தச் சித்திரிப்பு ஓவியம் தேவையற்றதாக ஆகியதுபோல, நவீன இதழியலின் வளர்ச்சியின்மூலம் பின்தள்ளப்படக்கூடிய ஒருவகை எழுத்து இது. இன்று உள்ளூர்களைப்பற்றியும் பொதுவான பார்வை படாது ஒதுங்கிய சமூகங்கள்பற்றியும் தமிழக இதழ்களே விரிவாக ஆராயத் தொடங்கிவிட்டன. இந்நிலையில் ‘கொங்கு மக்களின் வாழ்வை அழகாகச் சித்திரித்த படைப்பு இது’ என்ற பாராட்டு ஒரு படைப்பைச் சற்று அவமதிப்பதேயாகும். ‘சித்திரிப்புக்கு’ இனி இலக்கியம் தேவை இல்லை. அதன் பணி அடுத்த கட்டத்துக்கு நகரவேண்டும்.

சமூகவியல் சார்ந்த தகவல்களை வியப்பு தரும் அளவு விரித்து வைப்பது இதுவரை பல தருணங்களில் தமிழில் கலைவெற்றியாகக் கருதப்பட்டு பாராட்டப்பட்டு உள்ளது. ஒரு படைப்பின் பின்புலம் இதுவாக இருக்கலாம். கதைப்புலம் வெற்றிகரமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுவிட்டதனால் மட்டும் ஒரு படைப்பு வெற்றி பெற்றதாகிவிடுமா? அது எழுப்பும் ஒருவித ‘ஆர்வம்’ இலக்கிய ரசனையின்பாற்பட்டதாக ஆகிவிடுமா? நிச்சயமாக இல்லை. படைப்பு முன்வைக்கும் பார்வை முக்கியமானது. அப்பார்வையை வலியுறுத்தும் நோக்கத்துடன் அல்லது விவாதங்களுக்கான வசதிக்காக அப்படைப்பு அச்சூழலைச் சற்று வளைத்துச் சித்திரிக்கிறது. அழகியல் ரீதியான உருமாற்றம் பெற்றுத்தான் ஒரு படைப்பில் சூழல் வெளிவர முடியும். இத்தகைய உருமாற்றமே அதில் படைப்பாளியின் முகத்தைக் காட்டுவது. எனவே ‘தத்ரூபமான வாழ்க்கைச் சித்திரிப்பை’ தருபவன் கலைஞனல்ல, இதழாளன் மட்டுமே. மேற்குறிப்பிட்ட படைப்புகளில் எத்தனை படைப்புகள் இத்தகைய உருமாற்றத்துக்கு உள்ளாகி உள்ளன? மேலும் படைப்பு முன்வைக்கும் பார்வை அச்சூழலின் ஒவ்வொரு துளியையும் தொடுவதன் மூலம் எல்லையின்மையைத் தொடமுடியும். ஒவ்வொரு துளி உலகமும் பிரபஞ்சமே என்பதால்.

சூழல் சித்திரிப்பு என்பது படைப்பின் மையம் சார்ந்த மிக விரிவான ஒரு தேர்வைச் சார்ந்துள்ளது. இந்தத் தேர்வை நிகழ்த்தும் படைப்பாளியின் பிரக்ஞையுடன் நாம் விவாதிக்கிறோம். மேற்குறிப்பிட்ட படைப்புகளில் படைப்பாளியின் பார்வை பலவீனமாக ஆங்காங்கே வெளிப்படுகிறது. சூழலே முன்னிறுத்தப்படுகிறது. வெளிப்படும் பார்வையோ விரிவான விவாதத்துக்காகத் திறந்து வைக்கப்படவில்லை. அதுவரையிலான மரபுகளுடன் மோதுமளவு படைப்பாளியால் விரிவுபடுத்தப்படவும் இல்லை. எனவே இவை நாவல் உருவாக்கத்துக்கான எல்லாவிதச் சாத்தியங்களையும் இழந்து கதையாகவே நின்றுவிட்டிருக்கின்றன. குறுநாவல்களில் உள்ள குறைந்தபட்ச வாசகக் குறுக்கீடோ, கடைசிக் கட்டத் திறப்போகூட இவற்றில் இல்லை. இவை உருவாக்கும் தகவல்ரீதியான கவர்ச்சியை முழுமையாகத் தவிர்த்துவிட்டு மதிப்பிடும்போதுதான் இவற்றின் உண்மையான மதிப்பை அறியமுடியும். இப்படிப்பட்ட மதிப்பீடு தமிழில் அனேகமாகச் செய்யப்படுவதில்லை.

எனினும் இவற்றின் சித்திரிப்பிலும் மொழி நடையிலும் வெளிப்படும் படைப்பாளிகளின் ஆளுமை இலக்கிய மதிப்பு கொண்டதாக இருப்பதுதான் தமிழின் நீண்ட நீள்கதைப் பட்டியலில் இருந்து இவற்றைப் பிரித்துக்காட்டுகிறது.

9. நாவல் முயற்சிகள்

சூழலின் எதிர்மறை அழுத்தத்தை மீறி நாவலை உருவாக்கும் முயற்சிகள் மிகக் குறைவாகவே தமிழில் நிகழ்ந்துள்ளன. முதலில் பிரசுரம் சார்ந்த சபலங்களை விலக்கவேண்டியுள்ளது. அடுத்தகட்டமாக நம் இலக்கியச் சூழலின் பொதுவான மதிப்பீடுகளை, வெளியே உள்ள ஒரு நிர்ப்பந்தம் அல்லது பிடிமானம் மூலம் மீறி நகரவேண்டியுள்ளது. தமிழின் முதல் அசல் நாவல் முயற்சி க.நா.சுவின் ‘பொய்த்தேவு’தான் என்பது பொதுவாக ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட ஒரு கருத்து. சிறுகதைகள் கோலோச்சிய 1940-களில் அச்சூழலில் இருந்து விலகி சிறுகதைத் தன்மை சற்றும் இல்லாத இப்படைப்பை உருவாக்க க.நா.சுவால் முடிந்தது. காரணம் அவருடைய விரிவான வாசிப்பு.

ஐரோப்பிய நாவல்களின் தாக்கத்துக்கு அவர் ஆளாகியிருந்த காலம் அது. அத்துடன் வேதாந்தப் பயிற்சியிலும் தீவிரமாகவே ஈடுபட்டிருந்தார். இவ்விரு தாக்கங்களும் ‘பொய்த்தேவு’வில் தெரிகின்றன. பிற நீள்கதைகளைப்போல மரபின் ஒரு கூறை உடைத்துக் காட்டுவதுடன் நின்றுவிட க.நா.சு இந்நாவலில் தயாராக இல்லாமைக்கு அவரது வேதாந்தப் பயிற்சியே காரணம். வாழ்வின் புலப்படாத உள்தர்க்கம், அது சார்ந்து உருவாகும் ஒருமையும் மையமும், புலப்படுகிற அலைகளின் அர்த்தமின்மை ஆகியவற்றை மனித வாழ்வின் மீது பிரயோகித்துப் பார்க்க அவர் விழைந்திருக்கக்கூடும். ஆனால் அவருடைய வளர்ப்பிலும் படிப்பின் மூலம் அவர் கொண்ட மனவிரிவிலும் அடங்கியுள்ள ஐரோப்பிய அம்சமானது அவர் எதிர்கொண்ட இந்திய மாயாவாதத்தை விவாதிக்கவே தூண்டியது.

இந்நாவலில் க.நா.சு, சோமு முதலியின் வாழ்க்கையின் எழுச்சியையும், இறுதியையும் தொகுத்து வைத்து இது மாயையா என்று வினவுகிறார். எழுச்சியிலும் சரி, வீழ்ச்சியிலும் சரி, விடாது அவரைத் தொடரும் ஒரு விளங்காத ஏக்கம் அல்லது நிறைவின்மை அவரை ஒரு தேடலில் ஈடுபடச் செய்கிறது. சோமு முதலியின் வியாபாரமும் சரி, திடீரென்று ஏற்படும் கல்வி ஆர்வமும் சரி, காமமும் சரி, இறுதியில் பூணும் துறவும் சரி, இத்தேடலின் பகுதியே. ஆனால் இறுதியில் இத்தேடல் அவருக்குத் தந்ததென்ன? மிக வெண்மையான வெறுமையில் மோதி முடிகிறது நாவல்.

தேடலே ஒரே உண்மை, தேடலின் விளைவு என்று ஏதுமில்லை என்று க.நா.சு கூறுகிறார். வாழ்வின் மேலோட்டமான நிகழ்வுகளைச் சக்கை என்கிறது அத்வைதம். சாரம் உயிரோட்டமாக உள்ளே இருப்பதாக அது கூறுகிறது. க.நா.சுவின் கதாபாத்திரங்களில் க.நா.சுவை மிக அதிகமாகப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் கதாபாத்திரம் சோமு முதலிதான். அவரது தேடல் க.நா.சுவின் தேடலே. சோமு முதலிமூலம் க.நா.சு அத்வைதத்தின் ஒரு பகுதியை ஏற்கிறார். வாழ்க்கை ஒரு கனவு என்று நாவலில் நிறுவப்பட்டுவிடுகிறது. சாராம்சம் பற்றிய அத்வைதத்தின் கற்பனையை முழுமையாக நிராகரித்தும் விடுகிறார். சாராம்சம் என்பது சாராம்சம் பற்றிய தேடல் அன்றி வேறல்ல என்று நாவல் கூறி முடிக்கும்போது க.நா.சுவின் பார்வையின் ஒரு கட்டம் முதிர்வதைக் காணமுடிகிறது. இதற்குப்பின் வந்த அவருடைய எழுத்தில் முழுவதும் இந்த அம்சமே பிரதிபலிக்கிறது. அவை அனைத்துமே ‘பொய்த்தேவு’வின் நிழல்படிந்து இருண்டுகிடக்கின்றன.

க.நா.சுவின் பிரக்ஞை ‘பொய்த்தேவு’வுக்குப் பிறகு முன் நகரவே இல்லை. வாழ்வை ஒரு

கோணத்தில் முழுமையாக விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொள்வதும் அதில் வாசகப் பங்கேற்புக்கு முடிந்தவரை இடம் அளித்து முன் நகர்வதும்தான் இப்படைப்பை முக்கியமாக நாவல் வடிவை நோக்கி நகர்த்துகின்றன. சோமு முதலியின் வாழ்வின் ஒவ்வொரு தருணங்களையும் ஒன்றோடு ஒன்று இணைக்கும்போது க.நா.சு வாசகனுடன் முழுமையாகத் திறந்து விவாதிக்க முன்வருகிறார். அதன் முடிவற்ற இணைவுச் சாத்தியங்களில் ஒன்றை எடுத்துக்கொண்டு முன் நகரும்போதும் விவாதம் தொடர்கிறது. புனைவுத் தருக்கம் ஒருபோதும் அவரை நிர்ப்பந்திப்பதில்லை. விளைவாக நாலாபக்கமும் திறந்து விரிந்து கிடக்கிறது நாவல்.

கோயில் மணியோசை முதலியிடம் ஏற்படுத்தும் அழைப்புணர்வு மட்டுமே நுண்ணிய ஒளிப்பொட்டாக வழிநடத்திச் செல்கிறது. சோமு முதலி 'இன்னொரு' சாத்தனூர் அருகே இறந்து கிடக்கும் தருணத்தில் வாசகர்கள் கண்முன் விரிவது ஒரு மனிதனின் வாழ்க்கை மட்டுமல்ல. நூறு நூறாயிரம் வாழ்க்கைகளின் ஒரு கோட்டுச் சித்திரம். க.நா.சுவும் வாசகனும் இணைந்து நிரப்பியது. அங்கு எழும் கேள்வி 'சோமு முதலியின் வாழ்வு மாயையா?' என்பதல்ல, 'வாழ்வு மாயையா?' என்பதே. இதுவே நாவலின் பணி.

'பொய்த்தேவு' எழுதப்படும்போது நமது செவ்விலக்கிய மரபு மீது க.நா.சுவுக்கு இருந்த பிடிப்பின்மை அல்லது பயிற்சியின்மைதான் இப்படைப்புக்குப் பெரிய தடையாக இருந்தது. வேதாந்தம் போன்ற இம்மண்ணில் பிறந்த ஒரு பெரும் தரிசனத்தை மானுட வாழ்வில் பிரதிபலிக்கச் செய்து ஆராய முயலும் க.நா.சு அந்தத் தரிசனத்தின் விளைவுகளை உருவாக்கி அதைத் தமிழ் மனங்களில் வேரூன்றச் செய்த பேரிலக்கியங்களைக் கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ளவே இல்லை. க.நா.சுவின் நாவல் செவ்விலக்கிய மரபின் எதிர்வினையாக ஆகாமல் போனதற்குக் காரணம் இதுவே. வேதாந்தத்தை மேற்கத்திய இலக்கியம் வழியாக அணுகியதன் விளைவே 'பொய்த்தேவு'. முழு நாவலிலும் அது விவாதிக்கும் தரிசனம் சார்ந்த படிமங்கள் ஏதும் பயின்று வரவில்லை, விவாதிக்கப்படவும் இல்லை. சோமுவின் வாழ்வு பற்றிய கோட்டோவியத்தில்கூட இந்திய மனத்தின் வாழ்க்கை உருவகத்துடன் எப்போதும் கலந்துள்ள தொன்மங்களின் பாதிப்பு ஏதும் இல்லை. தொன்மங்கள், மரபுக்கூறுகள் மீது க.நா.சுவுக்குப் பிடிப்பு இல்லாததனாலேயே சோமு முதலியின் வாழ்வு, பத்தி பத்தியாக நேரடியான குறிப்புகளாகத் தரப்படும் உத்தியில் கையாளப்பட்டுள்ளது.

காலத்தை க.நா.சு சுண்டுவிரலால் தட்டித் தட்டி நகர்த்துவதுபோல் உள்ளது. செவ்விலக்கிய மரபை புறக்கணித்தமையால்தான் காவியங்களின் தளவிரிவு இதற்கு உருவாகாமல் போயிற்று. காவியமரபை க.நா.சு எதிர்கொள்ளாததனால்தான் இந்நாவல் இத்தனை வாசகக் குறுக்கீடுகளையும் மீறி ஒற்றைப்படைத்தன்மை கொண்டதாக ஆகியுள்ளது. ஒரு மனிதனின் வாழ்வைத் தொடர்ந்து செல்லும் க.நா.சுவின் பார்வை, அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்று அவ்வாழ்வின் மீது புருஷார்த்தங்களை ஏற்றிச் செல்லும் காவிய மரபு மீது மோதவே இல்லை என்பதை உற்றுக் கவனிக்கவேண்டும். சோமு முதலிக்கும் அவன் மகனுக்குமான உறவில், அல்லது அவனுடைய முதல் காதலிக்கும் அவனுக்குமான உறவில் மதிப்பீடுகள் ஏதும் குறுக்கே வந்து மோதலை உருவாக்குவதாகவும் க.நா.சு காட்டவில்லை.

ஆக, இந்நாவல் உருவாக்கும் சிற்ப அமைப்பு இதுதான். ஒரு மனிதனின் வாழ்க்கைக்கோடு அதன் பல பக்கவாட்டு மோதல்கள் தவிர்க்கப்பட்டு முன்வைக்கப்படுகிறது. அதை இயக்கும் மரபின் இருப்பு முழுக்க முழுக்க நிராகரிக்கப்படுகிறது. இக்கோடுகூட படிமங்களும் தொன்மங்களும் புனைவுத் தீவிரத்துடன் பயின்று வராமையினால் அடிக்கடி தயங்கி நின்று, உடைபட்டு, மீண்டு நீள நேர்கிறது. முதல் முயற்சி என்பதனால் கௌரவத்துக்குரியது என்றாலும், அடிப்படையான தேடலில் தீவிரத்தினால் கலைப்படைப்பாக மாறியுள்ளது எனினும், 'பொய்த்தேவு' நாவலாக ஆகவில்லை என்றே கூறவேண்டும்.

புதுமைப்பித்தனில் தொடங்கிய நவீனத்துவ அலையை முன்னெடுத்து இயக்கமாக மாற்றியவர் க.நா.சு. தமிழின் நவீனக் கவிஞர்களில் அவருடைய பாதிப்பு மிக அதிகம். க.நா.சுவின் நாவல்

முயற்சியில் மிகப்பெரிய தடையாக இருந்த அம்சம் - காவிய மரபை எதிர்கொள்ளாமை - பின்பு வந்த படைப்பாளிகளிலும் தொடர்ந்தது. மிகச் சிறந்த சிறுகதை ஆசிரியரான அசோகமித்திரனின் நாவல் முயற்சியை அது முளையிலேயே கிள்ளிவிட்டது. ‘கரைந்த நிழல்கள்’ கதை கூறும் முறையிலும், சம்பவ இணைப்பிலும் நாவல் தொழில் நுட்பத்தின் உச்சகட்டத் தேர்ச்சியைக் காட்டிய ஒன்று. ஆனால் அசோகமித்திரனிடம் அவர் சித்திரித்த சூழல் சார்ந்த ஞானம், மற்றும் கதை கூறுதிறன் தவிர வேறு எந்தத் தனித்தன்மையும் காணப்படவில்லை. நாவலை உருவாக்கும் (எதிர்) தரிசனமோ, அதை விரித்தெடுக்கும் கால உருவகமோ, காவிய மரபின்மீது அதை மோதவைக்கும் அளவு விவாதச் சாத்தியங்களோ இந்நாவலில் இல்லை. தொழில் நுட்பம் வீணாகிவிட்டமை இதைப் படிக்கும்போது உறுத்தும்.

சூழலைச் சித்திரிப்பதில் தோப்பில் முகமது மீரானின் ‘கூனன் தோப்பு’ இதைவிடப் பல மடங்கு பின்தங்கியுள்ளது. கூறல் முறையில் உள்ள நிச்சயமின்மை இந்நாவலை, கலவரத்துக்கு முந்தைய சித்திரிப்புகளில் பெரிதும் தடுமாறச் செய்கிறது. நடையின் முதிர்ச்சியற்ற தன்மை நாவலின் முழு அனுபவமும் நம்மை வந்தடைவதற்குத் தடையாகிறது. ஆனால் ஒரு நாவலுக்குரிய தரிசன மோதலும் கால விரிவும் இதற்கு உள்ளது. மனிதர்களுக்கு இடையேயான மோதலுக்கும் வன்முறைக்கும் காரணமாகக் கூறப்பட்டுள்ள கற்பிதங்களை ஒவ்வொன்றாக அணுகி, பிரித்து ஆராய்ந்தபடி முன் நகர்கிறது இந்த நாவல். ஒரு கட்டத்தில் வன்முறை, வன்முறையின் மகிழ்ச்சிக்காகவே நிகழ்த்தப்படுவதைக் காட்டுகிறது. அதன் வெறுமையான முடிவில் ஒரு தரிசனத்தை முன்வைத்துவிடுகிறது. குறிப்பாக கலவரத்துக்குக் காரணமாக அமைந்த புல்பாஸ், கடைசியில் வன்முறையில் சாரத்தைக் கண்டடையும் இடம் அழுத்தமும் மௌனமும் நிறைந்ததாகும்.

மீரானின் முந்தைய இரு நாவல்களைப் போல ஒற்றைப்படைத் தன்மை கொண்ட கதாபாத்திரங்களோ, வலிந்து உருவாக்கப்பட்ட சம்பவங்களோ இதில் இல்லை. ஒன்றும் அறியாத பள்ளிச் சிறுமியை வன்புணரத் துணியும் கோழி அலி தன் தங்கைமீது வைத்துள்ள பிரியம் ஓர் உதாரணம். புல்பாஸின் அந்தரங்கத்தில் உள்ள தாழ்வுணர்ச்சி, தந்தை மீதுள்ள உறவில் உள்ள சிக்கல்கள் போன்று வாசகக் குறுக்கீட்டுக்கான எண்ணற்ற சந்தர்ப்பங்கள் இப்படைப்பில் உள்ளன. இதன் மூலம் அவருடைய முந்தைய நாவலுக்கு இருந்த ஒருமை இதில் இல்லாமல் ஆகிவிட்டது. எனவே அதுபோல இது விரும்பிப் படிக்கப்படவில்லை.

இந்நாவலின் தரிசனம் எளியது. பாமரப் பிரக்ஞையின் விளைவு. எனவே அது எளிதாக மனங்களைக் கவர்கிறது. மிக எளிதாக அது தன் விடையைக் கண்டடைந்துவிடுகிறது. நாவலாசிரியனுக்கு இது போதாது. அவன் அறிஞனும்கூட. அறிவுத்தளத்திலும் அனைத்தையும் விவாதிக்கத் தயாராக உள்ள சிரத்தை நாவலில் தெரியவேண்டும். ‘எல்லா அடையாளங்களையும் மீறி மானுடர்கள் அனைவரும் ஒன்றுதானே, ஏன் அடையாளங்களை முன் நிறுத்தி அவர்கள் போராடி மடியவேண்டும்?’ என்ற வினாவே இந்நாவலின் தரிசனம். இது மிக அடிப்படையானது என்பதில் ஐயமில்லை. அதே சமயம் அவ்வடையாளங்களை மனித இனம் உருவாக்கிக்கொண்டதன் வரலாற்றுப் பின்னணி, அவற்றின் உளவியல் சார்புகள், சிக்கல்கள் ஆகியவை பற்றி ஆராயவும் ஒரு நாவலாசிரியன் முயலவேண்டும். அவற்றின் ஒவ்வொரு முடிச்சையும் அவன் உணர்ச்சிபூர்வமாகவும் தருக்கபூர்வமாகவும் அணுகவேண்டும். அதன் விளைவாகவே பெரிய நாவல் உருவாக முடியும். ‘கூனன் தோப்பு’ நாவலுக்கான ஒரு முயற்சியும் மிக எளிய அளவில் ஒரு வெற்றியும் ஆகும்.

இம்மூன்று படைப்புகளைவிடவும் நாவல் உருவாக்கத்தில் அதிகம் முன் நகர்ந்திருப்பது என்று ‘தலைமுறைக’ளைக் குறிப்பிடலாம். அதன் பக்கங்களின் எல்லையைமீறி காலம் விரிந்து கிடக்கும் அனுபவம் வாசகர்களுக்கு ஏற்படக்கூடும். உறவுகள் ஒன்றோடு ஒன்று பின்னிப் பின்னி எல்லா திசைகளிலும் விரிவதும், அவ்வுறவுகளுக்கு இடையே நாவலின் பரப்பில் சொல்லப்படாத பல மௌனங்கள் புதைந்து கிடப்பதும், இந்நாவலைப் படிக்கும்போது எண்ணற்ற வாசகக் குறுக்கீட்டுச் சாத்தியங்களை உருவாக்குகின்றன. இதன் கதைகூறல்

முறையில் காவியங்களின் உட்கதைப் பின்னலின் சாயல் உள்ளது.

தகழி சிவசங்கரப் பிள்ளையின் ‘கயிறு’ இந்நாவலின் இதே கதைப் பாணியை இன்னமும் விரித்து எழுதியுள்ளது. ஆனால் இந்நாவல் நேர்நிலையாகவோ, எதிர்மறையாகவோ எந்தவிதமான தரிசனத்தையும் கொண்டிருக்கவில்லை. நீல. பத்மநாபனின் ஆர்வம், குறிப்பிட்ட ஒரு சமூகத்தின் பழக்க வழக்கங்களையும் உணர்வுகளையும் சித்திரிப்பதுடன் நின்று விடுகிறது. எனவே ஒரு பார்வையில் வெறும் சமூகவியல் படப்பிடிப்பின் தொகுப்பு என்ற பிரமையை இது எழுப்புகிறது. இச்சூழலை முன்வைத்து இந்நாவல் எதை எழுப்ப அல்லது தகர்க்க முயல்கிறது என வாசகன் வினவினால் இப்படைப்பு மௌனமாகிவிடுவதைக் காணலாம். இதை ‘கயிறு’டன் ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பது பெரிதும் பலன்தரும்.

‘கயிறு’ம் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் மக்களின் உறவுகள் மூலம் விரிவடையும் வாழ்க்கைப் பரப்பை இன்னும் விரிந்த அளவில் சித்திரிக்கிறது. ஆனால் அதன் நோக்கம் இச்சித்திரிப்பு மட்டுமல்ல, இதன் மூலம் மனித வாழ்வின் அடிப்படைகளாகக் கருதப்பட்டுள்ள அன்பு, பாசம், மனிதாபிமானம் போன்ற உணர்வுகள்பற்றி அது ஆராய்கிறது. உயிர் வாழ்தல் என்ற நியதியைத் தாண்டி மனிதகுலத்தின் வாழ்வுக்கு என்று ஏதாவது நிரந்தர லட்சியங்களோ மதிப்பீடுகளோ உண்டா என்று அது ஆராய்கிறது. அந்நாவலின் விரிந்த விவாதத்தளம் நமக்குப் பயிற்றுவிக்கப்பட்ட பதில்களை நிராகரித்து நம்மை முன் நகரச் செய்கிறது.

இந்நாவலின் ஒரு கட்டத்தில் வாசகன் பெரியதோர் அலுப்பையும் சலிப்பையும்கூட அடையக்கூடும். ஏனெனில் தகழி, வாழ்க்கை அப்படியே உறைந்து நிற்பதைத்தான் காட்டுகிறார் என்று அவனுக்குத் தெரியவரும். அதுவரை படுவேகமாக நகர்ந்ததாகத் தோன்றிய உணர்வு பொய்யானது என்றும் அவன் அறிவான். மனிதர்கள் பிறந்து மறைய, அமைப்புகள் பிறந்து சிதைய, லட்சியங்கள் மாறியபடியே இருக்க, முழுமையாகச் சமன் செய்யப்பட்டு நின்ற இடத்திலேயே இயங்கியபடி இருக்கும் மனித வாழ்வை நாவலின் மொத்த விளைவாக வாசகன் காண்பான். இந்த தரிசனம் ‘ஒரு முழுப் பாலைவனத்தை நடந்து கடந்த’ உணர்வைத் தருவது என்று பலரால் வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது.

அந்நாவலின் எண்ணூறு பக்கங்களைத் தாண்டி வரும் வாசகன் தன் வாழ்க்கை அணுகுமுறையில் மிகப்பெரிய மாற்றம் ஒன்று ஏற்பட்டிருப்பதை உணரமுடியும். பெரும்பாலான வாசகர்கள் நடுநடுவே நிறுத்திக்கொண்டும், சில பகுதிகளைப் பற்றிய நீண்ட மறு சிந்தனைக்குப் பிறகு மீண்டும் தொடங்கியும், மிகுந்த சிரமத்துடன் இதைப் படித்து முடிக்க முடியும். வாழ்க்கைமீது நமக்கு இருக்கும் எந்தவிதமான மயக்கத்தையும் தகழி அனுமதிப்பதில்லை. வாசகன் எந்த அளவு இந்நாவலின் எதிர் அழுத்தம் அதிகரிக்கும் கற்பனாவாதப் போக்கு கொண்டவனோ, அந்த அளவு ‘தலைமுறைக’ளை எந்தவிதமான எதிர் அழுத்தமும் இன்றி நாம் படித்துச் செல்லலாம். மூத்த குடும்ப உறுப்பினர் ஒருவரிடமிருந்து நமது பரம்பரையின் கதையைக் கேட்கும் உணர்வையே அது தரும்.

காலம் மாறிக்கொண்டிருக்கும் விந்தையை யார் கூறினாலும் எப்படிக் கூறினாலும் கவனிக்கும்படிதான் இருக்கும். ஆனால் இங்கே நமது கருத்துலகம், நமது பார்வை, நீல. பத்மநாபனுடன் முட்டிக்கொள்வதில்லை. நாவலைப் படித்து முடித்ததும் நமது கோணம் சற்றும் திசை திருப்பப்படுவதில்லை. நாவலின் இறுதிப் பகுதியில் உள்ள சற்று முதிர்ச்சி குறைவான புனைவு உத்திகள் ஓரளவு சலிப்பைத் தரக்கூடும். காலம் செல்லச் செல்ல இந்நாவலின் ஈர்ப்பு குறைந்தபடியேதான் வருகிறது. நீல. பத்மநாபன் பிறகு எழுதிய படைப்புகளில் எல்லாம் இதில் உள்ள ஆர்வமூட்டும் சமூகவியல் அம்சம்கூட மறைந்துபோய் வெறுமைதான் மிஞ்சுகிறது. விதிவிலக்கு, ‘பள்ளிகொண்டபுரம்’. அது வேறுவகையானது.

‘ஒரு புளியமரத்தின் கதை’ முதலில் ஒரு கதைத் தொடராக ஆரம்பிக்கப்பட்டது. ஒரு புளியமரத்தின் வாழ்வும் வீழ்ச்சியும் பற்றிய இக்கதை தமிழின் விசேஷச் சூழலில் வெறும் நீள்கதையாக, அல்லது குறுநாவலாக நின்றுவிட்டிருக்கும் வாய்ப்பே அதிகம். ‘சரஸ்வதி’

இதழில் இது தொடர்ந்து பிரசுரிக்கப்பட்டிருந்தால் அப்படித்தான் ஆகியிருக்கும். அடுத்த சில வருடங்களின் இடைவெளி இதன் நாவல் உருவாக்கத்தில் மிகவும் உதவியிருக்கக்கூடும். இக்காலகட்டத்தில் எம். பி. பால் முதலிய விமரிசகர்கள் மூலம் நாவலின் சிற்ப அமைப்பு பற்றிய விவாதங்கள் கேரளத்தில் மிக விரிவாக நடந்துகொண்டிருந்தன. அத்துடன் சுந்தர ராமசாமி மிகப்பெரிய பார்வை மோதல்கள் வழியாகத் தன் வாழ்க்கையைக் கடந்து வந்துகொண்டிருந்தார். ஆரம்ப முதலே அவர் படைப்புலகின் முக்கியமான முரணாக இருந்த கேள்வி, இத்தருணத்தில் அவரது சொந்த அனுபவங்களின் மூலம் மேலும் கூர்மை அடைந்தது.

அமைப்புகளுக்கும் தனி மனிதனுக்குமான உறவு என்ன என்ற கேள்வி, மறைமுகமாக மதிப்பீடுகளுக்கும் அன்றாட வாழ்வுக்கும் இடையேயான உறவைப் பற்றியதாகவும் ஆகிறது. சுதந்தரம் மற்றும் அதன் எல்லைகள் பற்றிய தேடல் பிறகு சுந்தர ராமசாமியின் படைப்புலகில் தொடர்ந்து மையக்கருவாக இடம் பெறுவதைக் காணலாம். தமிழ் முன்னோடிகளில் க.நா.சுவிடம் இருந்து சுந்தர ராமசாமி சிறு தூண்டுதல்களைப் பெற்றிருக்கலாம். ஆனால் அவருடைய ஆளுமையின் முக்கியமான அம்சமாகிய சுதந்தரம் பற்றிய கண்ணோட்டத்தை உருவாக்கியதில் பெரும் பங்கு மலையாளச் சிநதனையாளரும், எம்.என்.ராயின் பிரதம சீடருமான எம்.கோவிந்தனுக்கு உண்டு.

‘ஒரு புளிய மரத்தின் கதை’ எழுதப்பட்ட 1950-களின் இறுதியில்தான் எம். கோவிந்தனும் அவருடைய தோழரான சி.ஜெ. தாமஸும் தத்துவ விவாதங்களிலும் இலக்கிய விமரிசனத்திலும் மையங்களாக முன்னுக்கு வந்தனர். முழுக்க முழுக்க அமைப்புகளையும் நிறுவனங்களையும் சார்ந்து இயங்கியிருந்த அன்றைய இடதுசாரி அரசியல் சூழலில் தனிமனிதனின் சுதந்தரம், உரிமைகள் ஆகியவை பற்றிய கருத்துக்களை முன்வைத்ததன்மூலம் எம். கோவிந்தன் பலத்த கண்டனத்துக்கு ஆளானார். ஆனால் அன்றைய படைப்பிலக்கியவாதிகளில் மிகக் கணிசமானோர் அவரால் பாதிக்கப்பட்டார்கள்.

டாக்டர் அய்யப்பப் பணிக்கர் தொடங்கி ஆற்றூர் ரவி வர்மா வரை நவீனக் கவிஞர்களின் ஒரு வரிசையே அவருடைய பாதிப்பிலிருந்து உருவானது. ஓ.வி. விஜயன், ஆனந்த் உள்பட இன்றும் கேரள கலாசாரத்தின் மையங்களாகச் செயல்படும் பலரும் எம். கோவிந்தனின் தொடர்ச்சிகளே. தனக்கே உரிய முறையில் சுந்தர ராமசாமி கோவிந்தனை உள்வாங்கிக்கொண்டார். எப்படி கோவிந்தன் தம் பயணத்தில் எம்.என். ராயை மீறிச் சென்றாரோ அப்படியே சுந்தர ராமசாமியும் கோவிந்தனை மீறி முன் நகர்கிறார். இந்தப் பயணம் தொடங்கியது ‘ஒரு புளிய மரத்தின் கதை’ வழியாகத்தான். இம்மாறுதலை ‘ஒரு புளியமரத்தின் கதை’யின் முதற்பகுதிக்கும் இரண்டாம் பகுதிக்கும் இடையே உள்ள வித்தியாசத்தில் தெளிவாகக் காணமுடியும்.

நாவல்கள் என்ற வடிவம் பற்றிய தெளிவு, அதன் மூலம் விவாதிக்கப்பட வேண்டிய தரிசனம் பற்றிய தேர்வு ஆகிய இரண்டும் ஒன்று சேர்ந்தபோது, ஒரு நாவலாக மாறுவதற்கான சாத்தியங்கள் மிகக் குறைவான ‘ஒரு புளிய மரத்தின் கதை’யின் கரு வளர்ந்து நாவலாகப் பரிணாமம் அடைந்தது.

நாவலின் முதல் பகுதியில் சுந்தர ராமசாமி மதிப்பீடுகளின் சரிவு பற்றி மட்டுமே கூற உத்தேசித்திருக்க வேண்டும். அதற்காகவே அம்மதிப்பீடுகளின் குறியீடான புளியமரத்தை, தொடக்கமற்ற காலத்தில் - அதாவது ஐதீகத்தில் - பொருந்துகிறார். தாமோதர ஆசான் வழியாக வாழ்க்கையோடு பின்னிப் பிணைந்ததாகவும், அதே சமயம் முடிவின்மையில் விரிந்து நிற்பதாகவும், புளியமரம் சித்திரிக்கப்படுகிறது. பின்பு சரித்திரம் வழியாக அது நிகழ்காலத்துக்கு வருகிறது. நாவலின் ஒரு பகுதி இங்கு முடிகிறது. அடுத்த பகுதிக்கு நகர்வதற்காக சுந்தர ராமசாமி ஒரு படிமத்தைப் பயன்படுத்துகிறார். (‘பொய்த்தேவு’வில் க.நா.சு தவறவிட்ட இந்த சாத்தியக்கூறை நினைவுகூரவும்.) அந்தப் பூங்கா வழியாக சுதந்தரத்துக்குப் பிந்தைய இந்தியாவின் உருமாற்றமே குறிப்புணர்த்தப்படுகிறது. மரங்கள்

அழிக்கப்பட்டு மேற்கே பயிற்சி பெற்று வந்த இளம் தோட்டக்கலை நிபுணனின் மேற்பார்வையில் அளந்து குறிக்கப்பட்டு செடிகள் நடப்பட்டு பூங்கா உருவாவதும் அதில் வெவ்வேறு வர்க்க வித்தியாசங்கள் கூர்மைப்படுவதும் ஜவாஹர்லால் நேரு காலகட்டத்தின் உருவகங்கள்தாம்.

அதன் பின்பு புளியமரம் நிகழ்காலத்துக்கு வந்துநிற்கிறது. இப்போது அது அசட்டுத்தனமான ஒரு இருப்பாக ஆகிவிடுகிறது. வியாபார நோக்கங்களுக்காகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. வியாபாரப் போட்டியில் அழிகிறது. காந்திமீது பற்று மிகுந்த வாசகர் ஒருவர் அப்புளியமரம் காந்திதான் என்று கூறிக் கேட்டிருக்கிறேன். முற்பகுதியில் வாசக இடைவெளிகள் மிகவும் குறைவு. ஆனால் இரண்டாம் பகுதியில் சமகால வாழ்வின் எல்லாத் தளங்களும் புளியமரத்தின் இருப்புடன் மோதுவதை சுந்தர ராமசாமி காட்டுகிறார்.

முதற்கட்டம் சமூக மதிப்பீடுகள் வாழ்க்கையின் போக்கில் உருவாவதையும், பின்பு அன்னியப்பட்டு மறைவதையும்தான் காட்டுகிறது. இரண்டாம் கட்டத்தில் சமூகத்தின் அற மதிப்பீடுகளுக்கும் அதன் அமைப்புகளுக்கும் இடையேயான முரண்பாடு கூர்மையாகச் சித்திரிக்கப்படுகிறது. வணிகம், நிர்வாக அமைப்புகள், லட்சியங்கள் ஆகியவற்றின்முன் புளியமரம் கேள்விக்குறி போல நிற்கிறது. அது அழிக்கப்பட்டால் ஒழிய முன் நகர்வே சாத்தியமில்லை என்ற நிலை, வணிகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட சமூகத்துக்கு ஏற்படுகிறது. அப்புளியமரமோ, இந்த ‘நாகரிக’ வளர்ச்சிக்கெல்லாம் அப்பாற்பட்டது. நமது புராதன பழங்குடி வாழ்வில் வேர்கள் உடையது. விரிவான வாசகப் பங்கேற்பு மூலம் அது உருவாகும் அந்த விரிவு எல்லையற்றது.

இரண்டு இடங்களைக் குறிப்பாக கவனிக்கவேண்டும். பூங்காவுக்காக மரங்கள் வெட்டப்படுவதைக் கண்டு நின்ற கும்பலில் இருந்து எழும் ஒரு விவசாயியின் எதிர்ப்புக் குரல் ஒன்று. மரம் அழிக்கப்பட்டதும் ஒரு பக்தர் சன்னதம் கொள்ளுவது இரண்டாவது. மேலும் மேலும் நிறுவனமாக்கப்பட்டபடி, அதன் மூலம் மனித அடிப்படைகளை இழந்தபடிச் செல்லும் சமூக நகர்வுக்கு எதிரான கோபத்தின் வெளிப்பாடுகள் அவை. ஆனால் அவை இலக்கற்றவையாகவும் பாமரத்தனம் கொண்டவையாகவும் இருப்பதையே சுந்தர ராமசாமி காட்டுகிறார். அந்த விவசாயிக்கு ஒவ்வொரு மரத்தின் வீழ்ச்சியும் தன்னிடமிருந்து தன் காலகட்டம் அறுத்துக் கொள்ளும் ஒவ்வொரு கண்ணியாகவே பட்டிருக்கும். இந்நாவலில் வரும் வியாபாரம், நிர்வாக அமைப்பு, தேர்தல் முறை ஒவ்வொன்றும் மனிதக் கூறின்றி அவ்விவசாயியை முற்றிலும் அன்னியப்படுத்துவதாகவே உள்ளன. அச்சமூகத்துக்கு புளியமரம் ஒரு பாரம். பல்லி தன் வாலை அறுத்து இக்கட்டிலிருந்து தப்பிப்பதுபோல அச்சமூகம் அதை அழித்து முன் நகர்கிறது.

தனது காலகட்டத்தின் மீது சுந்தர ராமசாமி வைக்கும் முழுமையான விமரிசனம் இந்நாவலில் உள்ளது. மிக விரிவான காலத்தில் இந்த (எதிர்)தரிசனம் முன்வைக்கப்படுகிறது. சாத்தியமான எல்லாத் தளத்திலிருந்தும் இம்மையத்தை அணுகும் திறப்புகளை இந்நாவல் கொண்டுள்ளது. இதனால் பன்முகத்தன்மை மிகுந்ததாகவும் எல்லா திசைகளிலும் பரவி விரிவதாகவும் இதன் கட்டமைப்பு உள்ளது. நாவல் வடிவத்தை அடைவதில் முழு வெற்றிபெற்ற படைப்பு என்று இதைக் கூறமுடியும். ஆனால் இந்நாவலின் மிகப்பெரிய பலவீனம் இதன் மையத்தரிசனத்தின் குறியீடாக ஒரு பௌதிகப் பொருள் அமைந்துவிட்டமைதான்.

ஆரம்பத்திலேயே இத்தனை விரிவான அளவுக்கு இப்படைப்பைக் கொண்டுசெல்ல வேண்டியிருக்கும் என்று சுந்தர ராமசாமி கருதியிருந்தால் ஒருவேளை இப்படி நேராமல் இருந்திருக்கலாம். இந்த பௌதிகப் பொருளின் பௌதிக இருப்பின் எல்லைக்குள் முழு நாவலும் நிகழ்ந்துவிட வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்பட்டுவிட்டது. தன்னளவில் மோதல்கள் இல்லாத, அடையாளங்கள்கூட இல்லாத, இருப்பான புளியமரத்தின் மீது நிகழ்வுகள்மூலம் அவை ஏற்றப்பட வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்பட்டுவிட்டது. இதனால் இந்நாவலில் நிகழும்

மதிப்பீடுகளின் மோதலும் சரி, உணர்ச்சி மோதல்களும் சரி, சற்று அழுத்தம் குறைவானவையாகவே காணப்படுகின்றன.

தமிழின் பிற நாவல்களைப் போலன்றி இந்நாவல் தன் காலகட்டத்து மதிப்பீடுகளை உருவாக்கிய காவிய மரபை எதிர்கொண்டுள்ளது. புளியமரம் சார்ந்து உருவாகும் எல்லாவித அற மதிப்பீடுகளும் காவியமரபின் விளைவுகள்தான். அவற்றை விரிவான முறையில் விவாதத்துக்கு முன்வைக்கிறது இது. இந்நாவலின் வெற்றிக்கான காரணங்களின் இது முக்கியமான ஒன்று. ஆனால் கதை கூறும் முறையில் உள்ள அன்னியத்தன்மை காவிய மரபின் எதிர்வினையாக உருவாக வேண்டிய விரிந்த தோற்றத்தைத் தவறிவிடச் செய்கிறது. இந்நாவலின் வாசகர்களில் ஒரு சாரார் சிறுகதைகளின் தொகுப்பு போல இது உள்ளது என்று கூறக்கூடும். காவியமரபின் மதிப்பீடுகள் ஆசானின் வாய்மொழிக்கதைகள் வழியாகவே இந்நாவலில் புளியமரத்தின்மீது படியச் செய்யப்படுகின்றன. வாய்மொழிக் கதைகளின் கவித்துவம் இந்நாவலை கலைவெற்றியாக ஆக்குவதற்குப் பெரிதும் உதவியுள்ளது. ஆனால் காவியமரபின் வீச்சு நிகழாமல் எளிமைப்படுத்தப்பட்ட வடிவில் அது வெளியாகவும் அதுவே வழிவகுத்தது.

நாவலின் பிற்பகுதிச் சம்வங்களில் விவரணைகள் குறைவாக உள்ளன. சம்பவ வேகமும் மிக அதிகம். எனவே புளியமரம் வழியாக முன்வைக்கப்படும் அற மதிப்பீடுகளுடன் சமகாலச் சம்பவங்கள் மோதும் இப்பகுதியில் எந்தக் கதாபாத்திரமும் முழுக்கச் செதுக்கப்படவில்லை. விரைவான கோட்டுச் சித்திரங்களாக தோன்றித் தோன்றி மறைகின்றன அவை. எனவே இக்காலகட்டத்தின் மொத்த மோதல் புளியமரத்தைத் தாக்குவதை உணர்கிற நாம், அதை தனித்த கூறுகளில் உணர்வதில்லை. தமிழின் மிக முக்கியமான நாவல் முயற்சி இதுவே. ஆனால் இந்திய மொழிகளின் சிறந்த நாவல்களின் பட்டியலில் இதற்கு இடம் இருக்கும் என்று தோன்றவில்லை.

‘ஆரோக்கிய நிகேதன’த்துடன் ‘ஒரு புளிய மரத்தின் கதையை’ ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பது சில தெளிவுகளை அளிக்கக்கூடும். ‘ஜீவன் மஷாய்’ புளியமரத்துக்கு இணையான கதாபாத்திரம். மரபின் ஆழத்தில் வேர்கள் கொண்டு மதிப்பீடுகளின் குறியீடாக ஆகிற, காவியச்சாயல் கொண்ட கதை மையம். பேரலையாக வருகிற காலமாற்றம் அதன் மீது மோதிச் சிதறடிக்கிறது. ஆனால் ஜீவன் மஷாய், இயங்குகிற ஒரு கதாபாத்திரம். சூல் அதன்மீது ஏற்றுகிற அர்த்தங்களைவிடவும் ஆழமான உள்மோதல்களுக்கு அது ஆளாகிறது. இதனால் மரபின் குறியீட்டுத்தன்மை கொண்டிருப்பினும் புளியமரத்தில் உள்ள ஒற்றைப்பரிமாணம் அவரிடத்தில் இல்லை.

அதுபோல பழைய மரபை மோதிச் சிதறடிக்கும் புதிய கால வெள்ளச் சித்திரிப்பில் சுந்தர ராமசாமி காட்டுகிற சிக்கலற்ற எதிர்மறை இயல்பு ‘ஆரோக்கிய நிகேதன’த்தில் காணப்படவில்லை. ஆயுர்வேதத்தை தாக்கும் அலோபதி அதன் உள் முரண்களை அம்மோதல் முலம் கண்டடைவதையும் ‘ஆரோக்கிய நிகேதனம்’ காட்டுகிறது. ஜீவன் மஷாய்க்கும் ‘ஆத்தர் பௌ’வுக்குமான உறவில் பழைய மரபின் இருண்ட பகுதி ஒன்று வாகசப் பார்வைக்கு வைக்கப்படுகிறது.

முழுமையான படிமத்தன்மையுடன் நாவலில் வரும் ஆரோக்கிய நிகேதனமும் ஜீவன் மஷாயும் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும் குறிப்பமைதி மூலம் உருவாக்கும் அனுபவ வீச்சு இந்திய நால்களைப் பொருத்தவரை ஈடிணையற்ற ஒன்று. குறிப்பாக கிராமம் முழுக்க முழங்கும் மஷாயின் காலடியோசை, நரம்புகளில் விரல்வைத்து மஷாய் உணரும் மரணத்தின் வருகை முதலியவை.

‘ஆரோக்கிய நிகேதனம்’ காட்டுவது பிரம்மாண்டமான ஒரு மோதல். பழைமையும் புதுமையும், இரவும் பகலும் போல மோதுகிற தருணம். அது இணைகிற தருணமாகவும் ஆகிற விந்தை இந்த மாபெரும் படைப்பில் சாத்தியமாகி உள்ளது. மஷாயின் யுகம் அழிகிறது.

அனால் அது அழிவல்ல. மாற்றமே. புதுயுகம் பிறக்கிறது. ஆனால் அது தொடர்ச்சியே. காலவெளியின் ஒவ்வொரு கணமும் இதற்கு இணையான சந்திப்பு நடந்தபடியே இருப்பதை இந்நாவல் குறிப்பால் உணர்த்துகிறது.

ஆக, மாற்றம் என்பது என்ன என்ற அடிப்படைக் கேள்வியை எழ வைக்கிறது. ஒரு புள்ளியில் நாம் நம்மைப் பொருத்திக்கொள்வதன் முலமே இம்மாற்றத்தை உணரமுடியும் என்றும், எனவே மாற்றம் என்பது நம்மை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாம் கொள்ளும் பிரமை மட்டுமே என்றும் இந்நாவல் காட்டுகிறது. ஜீவன் மஷாய் போன்ற ஒரு மகத்தான கதாபாத்திரத்தின் மரணம் ஒரு இலை உதிர்வதற்கு இணையான சர்வசாதாரணமான நிகழ்ச்சியாகவும் மாறும் அளவு பிரம்மாண்டமான தோற்றத்துடன் காலம் விஸ்வரூபம் கொள்கிறது 'ஆரோக்கிய நிகேதன'த்தில்.

ஆனால் மண்ணைச் அதிரச் செய்யும் அளவு புளியமரத்தின் சரிவு வலுவாக உள்ளது ஏன்? புளியமரத்தை நேர்நிலையாகவும், அதன்மீது மோதும் மதிப்பீடுகளுக்கு எதிர்மறையாகவும் சுந்தர ராமசாமி அழுத்தம் தந்துவிட்டமைதான். இந்த கறுப்பு- வெள்ளைத்தன்மையே நாவலின் மிகப்பெரிய பலவீனமாக ஆகிறது. 'ஆரோக்கிய நிகேதனமோ' வாழ்வின் இந்த முடிவற்ற மோதலை கர்ம தத்துவத்துடனும், இந்திய மனத்தைக் கட்டமைத்துள்ள புருஷார்த்த உருவங்களுடனும் இணைத்து விவாதிக்க முயல்கிறது. மரபான தரிசனங்களின் எல்லா எல்லைகளையும் நிதரிசனம் உடைத்துச் செல்வதைக் காட்டுகிறது இது. கடைசிக் கணம் வரை மாஷாயின் மனத்தில் கங்குகளைச் சுடர்ந்தபடி இருக்கும் காதலியின் புறக்கணிப்பு ஓர் உதாரணம். யதார்த்தவாதம் அதன் உச்சகட்ட வேகத்துடன் மரபின் மதிப்பீடுகளுடன் மோதிப் பார்ப்பதற்கு இந்நாவல் மிகச் சிறந்த உதாரணம்.

மிக விரிந்த தளத்தில் காலம் இரண்டாகப் பிரிந்து மோதுவதைக் காட்டும் 'ஆரோக்கிய நிகேதனம்' அதன் ஒவ்வொரு துளியிலும் அது முழுமையாகப் பிரதிபலிக்கும்படிச் செய்கிறது. ஒரே காட்சியில் தலைகாட்டி மறையும் சிறு கதாபாத்திரம்கூட இந்த நாடகத்தில் பங்கு கொள்கிறது. அதற்குள்ளும் மோதலும் முரண்களும் உள்ளன. இதனால்தான் இந்தியாவின் மிகச்சிறந்த நாவல் என்று 'ஆரோக்கிய நிகேதனம்' குறிப்பிடப்படுகிறது. நாம் நமது வெற்றிகளை எல்லாம் உரைத்துப் பார்க்கவேண்டிய உரைகல் அதுவே.

நீண்ட இடைவெளிக்குப் பிறகு சுந்தர ராமசாமி எழுதிய 'ஜே. ஜே. சில குறிப்புகள்' தமிழின் ஒரு முக்கியமான நாவல் என்று கூறலாம். 'ஒரு புளியமரத்தின் கதை'யில் உள்ள வடிவப் பிரக்ஞை இதில் மேலும் முதிர்ச்சியும் விரிவும் பெற்றிருப்பது வெளிப்படை. அத்துடன் அதில் தொடங்கிய அடிப்படையான கேள்விகள், ஆசிரியரைச் சில முடிவுகளை நோக்கி நகர்த்தியிருக்கின்றன. ஒரு முழு சித்தாந்தமாகவே 'தனி மனிதவாதம்' இதில் மாறியுள்ளது. எம். கோவிந்தனின் தரிசனம் இதில் மேலும் விரிவடைந்து அவரை மீறிச் சென்றுள்ளது. இதுபற்றி விரிவான விவாதங்களுக்கு இது இடமல்ல. எம். கோவிந்தனின் தனி மனித மையவாதம் பொருள்முதல் வாதத்தின் எல்லைக்கு உட்பட்டது என்றும், 'ஜே. ஜே. சில குறிப்புகள்' மூலம் சுந்தர ராமசாமி முன்வைக்கும் தனிமனித மையவாதம் கருத்துமுதல் வாதம் நோக்கி நகர்ந்துள்ளது என்றும் சுருக்கமாகக் கூறலாம்.

மனிதனின் கூட்டுப்பிரக்ஞையே முழுமையானது என்றும் தனிமனிதப் பிரக்ஞை அதில் ஒரு துளியே என்றும் கூறப்படுவதை எம். கோவிந்தன் நிராகரித்தார். சூழலும் கூட்டுப் பிரக்ஞையின் பாதிப்பும் ஒரு தனிப்பிரக்ஞையை பாதித்தால்கூட அதற்குத் தனியான தேடலும் சுதந்தரமான பயணமும் உண்டு என்று அவர் வலியுறுத்தினார். சிந்தனை சுதந்தரம் என அவர் கூறியது இதையே. இந்த இடத்தில்தான் கலை, இலக்கியம் ஆகியவற்றின் முக்கியத்துவத்தை அறிவியல், தத்துவம் ஆகியவற்றுக்கு மேலாக வலியுறுத்தினார். பிந்தையவை போத மனத்தின் வெளிப்பாடுகள், எனவே சூழலாலும் கூட்டுப் பிரக்ஞையாலும் கட்டுப்படுத்தப்படும் தன்மை மிகுந்தவை. கலையும் இலக்கியமும் அபோதமனம் சார்ந்தவை. அதன் எல்லைகள் இதுவரை

நம்மால் வகுக்கப்பட முடியாதவை. நாம் அறிந்திருப்பதைவிட மிகவும் சிக்கலானவை. எனவே ஒரு சமூகம் மீதான விமரிசனமாகவும், அதன் முன்னகர்வுக்கான வழிகாட்டியாகவும் அமையும் தகுதி கலைகளுக்கும் இலக்கியத்துக்கும்தான் உண்டு என்று எம். கோவிந்தன் கருதுகிறார் எனலாம். ஓர் உரையாடலில் ‘நாக்குதான் கலைஞன். ருசிக்கும் வெளிப்பாட்டுக்கும் அது கருவி. நாவாக இரு’ என்று அவர் என்னிடம் கூறினார். அதே உரையாடலில், ‘ஜே. ஜே. சிலகுறிப்புக’ளில் சமூகத்தின் எல்லா தருக்கங்களையும் சலனங்களையும் மீறி முற்றிலும் சுதந்தரமாக இயங்கக்கூடியவன் கலைஞன் என்று கூறப்பட்டுள்ளதாகவும், அதை அவரால் ஏற்கமுடியவில்லை என்றும் அவ்ர் கூறினார். ஆனால் இந்த தரிசனம் இந்நாவலில் கலைப்பூர்வமாக நிறுவப்பட்டுள்ளது என்றும் குறிப்பிட்டார்.

‘ஜே. ஜே. சில குறிப்புக’ளில் தனிமனிதனின் உள்ளுணர்வின் சுதந்தரமான இயக்கம் மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்தப்படுகிறது. மதிப்பீடுகள் பற்றிய வெட்கமோ, இல்லாத பூரணத்துவம் பற்றிய கற்பனைகளோ அவனுக்குத் தேவையில்லை. அவன் காலடிகள் வழியாக முளைப்பது எதுவோ அதுவே வரலாறு. அது, தனிமனிதப் பிரக்ஞையின் இடத்தை வந்தடைகிறது. அங்கே உறைகிறது. நேற்றைய புரட்சியாளன் இன்றைய பழைமைவாதி ஆகிறான். அப்போது அடுத்த புரட்சியாளன் இன்னும் சற்று முன்னேறிச் சென்றுவிட்டிருப்பான். இவ்வாறாக முடிவற்ற கலகக்காரர்களின் வரிசை வழியாக உருவானதுதான் மனித வரலாறு. மனித இனத்தின் கூட்டுப்பிரக்ஞை என்பது நேற்றைய தனி மனிதர்களின் தனிமனிதப் பிரக்ஞையின் இன்றைய கூட்டு வடிமேயன்றி வேறல்ல. தன் மூத்த குட்டியைத் தின்று உயிர் பிழைக்கும் சினைப்பன்றி போல, தன் உறுப்பினர்களில் ஆகச் சிறந்தவர்களின் தியாகத்தால்தான் சமூகம் உயிர் வாழ்கிறது என்று ‘ஜே.ஜே. சில குறிப்புகள்’ கூறுகிறது.

அறிவையும் உள்ளுணர்வையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு திசைகள் அற்ற வெளியில் நகரும் தனி மனிதர்களே எல்லா சமூகச் சலனங்களுக்கும் ஆதார சக்தி என்கிறது; இந்தத் தனிமனிதர்களை ஆதர்ச பிம்பங்களாகவே ஆக்க முயல்கிறது ‘ஜே.ஜே. சில குறிப்புகள்’. இவர்கள் தேடும் உண்மை, இவர்கள் உத்வேகம் கொள்ளும் அழகு ஆகியவை பற்றிய உருவகத்தில்தான் ஆன்மிகவாதச் சாயல் உள்ளே வருகிறது. அவை காலதேச வர்த்தமான எல்லைகளை மீறிய நிரந்தரங்களாக, அபார வெளியிலிருந்து மனித மனத்தை அடைப்பவையாகக் காட்டப்படுகின்றன. இக்கருதுகோள்கள் மூலம் தனி மனிதனின் உள்ளொளி பற்றி சுந்தர ராமசாமி பேசுமிடங்களிலும் ஆன்மிகவாதப் பண்பு தலைதூக்குகிறது. நவீனத் தமிழ் இலக்கியவாதிகளில் இதற்கிணையான அகம் சார்ந்த தரிசன நிலைப்பாடு தருமு ஜீவராம் பிரமிளிடம் மட்டுமே உள்ளது. அது விரிவான விவாதத்துக்கு உரிய தனியான விஷயம்.

‘ஜே.ஜே. சில குறிப்புகள்’ தனது தரிசனத்தை அதன் நெகிழ்வானதும் வாசகப் பங்கேற்புக்கு நிறைய வாய்ப்பு அளிப்பதுமான கட்டமைப்பு மூலம் முழுமையாக விவாதத்துக்கு திறந்து வைக்கிறது. முழுதும் கருத்துலகு சார்ந்த நாவலில் காலம் கருத்துக்களின் எல்லையின்மையாகத் தோற்றம் தருகிறது. அனேகமாக எல்லாத் தரப்புகளும் இந்நாவலில் வருகின்றன. மேலோட்டமான பாவனைகள், அமைப்பு மனிதர்களின் சாகசங்கள் ஆகியவை கடுமையாக எள்ளி நகையாடப்படுகின்றன.

ஜே. ஜேக்கு இணையான இன்னொரு கருத்துத் தரப்பாக இந்நாவலில் சம்பத் வருகிறார். இந்நாவல் காவிய மரபை எதிர்கொள்ளும் இடம் இதுவே. முதுகோடு முதுகு ஒட்டியவர்கள், இருவரும் ஒன்றே, ஆனால் எதிர்பிம்பங்கள் என்று நாவலில் பலமுறை குறிபிடப்படுவது முக்கியமாக கவனிக்கப்படவேண்டும். தருக்கத்தின் தளத்தில் செயல்படும் எம்.கெ. அய்யப்பன், அழகியல் தளத்தில் இயங்கும் அரவிந்தாட்ச மேனன் உள்பட முக்கியமான பல கருத்து நிலைகள் இதில் ஜே. ஜேயுடன் மோதுகின்றன. அதன்மூலம் மிக விரிவான விவாதம் ஒன்றுக்குக் களம் அமைக்கப்படுகிறது. இதுவே இந்நாவலின் சிறப்பம்சமாகும்.

ஜே.ஜே., எம்.கெ. அய்யப்பனிலிருந்து விலகி அரவிந்தாட்ச மேனனை நோக்கி நகர்வது

இந்நாவலின் முக்கியமான பரிணாம கதிகளில் ஒன்று. ஒன்றுக்குள் ஒன்றாகச் சிந்தனைக் கோணங்கள் திறந்தபடியே இருப்பதன்மூலம் வாசகனுக்கு ஒருவித முழுமை உணர்வை அல்லது எல்லையின்மை உணர்வை இந்நாவல் தருகிறது. சித்தாந்தரீதியாக சுந்தர ராமசாமி நிறுவ விரும்பும் தனிமனிதவாதத்தின் பிரதிநிதியான ஜே.ஜே., தன் உள்ளொளி மூலம் எழுத்தை ஆண்டவன். அதன்மூலம் சமூக அமைப்பிலிருந்து விலகி முன் நகர்ந்தவன். அந்தத் தனிமையின் பாரத்தை, புறக்கணிப்பின் வலியை அனுபவித்தவன். தன் ஒளியை சமூகத்துக்கு அளித்துவிட்டு பலியானவன். அவனுடைய ஆளுமையின் இருண்ட அம்சமே கங்காதரன். சமூகத்திலிருந்து வெறுமே ஒதுங்கிய குப்பை. சமூகத்துக்குத் தர ஏதுமற்ற பாரம். ஜே.ஜேயும் அவனை நமக்குக் காட்டும் பாலுவும்கூட ஒற்றைப்படைத்தன்மை இன்றி தங்கள் முரண்களுடனும் சிதிலங்களுடனும் தோன்றுகிறார்கள்.

தமிழில் முழுக்க முழுக்க அறிவுத்தளத்தை முதன்மைப்படுத்தி எழுதப்பட்ட முதல் நாவல் இது. மிதக்கும் நிழல் போல தொடர்ந்து உருமாறும் வடிவமே இதன் பலம். இணைவுகளை எப்படியும் மாற்றி அமைத்துக்கொள்ள வாசகனை இது அனுமதிக்கிறது. காரணம் புனைவுத் தருக்கத்தை முற்றிலுமாக உடைத்து விசிறிப்போட்டிருக்கிறது. தமிழ் நாவல்களில் இந்த அளவு விவாத சாத்தியங்கள் கொண்ட படைப்பு வேறு இல்லை.

'ஜே.ஜே சில குறிப்புக'ளின் மிகப்பெரிய பலவீனம் அதன் வெளிப்படையான அன்னியத்தன்மை. அதன் கதை கூறுமுறைக்கு தமிழ்/இந்தியச் சமூகத்தில் எந்த வேரும் இல்லை. அறிவுத்தளத்தின் உருவாக்கத்துக்காக அது கையாண்டுள்ள சூழல் சித்திரிப்பில் நம்பகத்தன்மை மிகவும் குறைவு. அதில் மலையாள இலக்கிய முகங்களின் நிழல்கள் நிரம்பியிருப்பினும் கூட. விவாதச் சாத்தியங்கள் கொண்ட வடிவை அடைந்ததன் மூலம் நவீனத்துவக் கூறுகள் பலவற்றைத் தாண்டி வந்த இந்நாவல் நவீனத்துவத்தின் எதிர்மறைத்தன்மையை தன் மொழியில் கொண்டுள்ளது. நாவலுக்கு முழுக்கவே உள்ள கரிய நகைச்சுவையின் சாயல் பல சமயம் இதன் எல்லைகளைக் குறுக்கிவிடுகிறது. சில பகுதிகளின் பாய்ச்சலை ஒட்டாமல் விலகி மிதக்கவும் செய்துவிடுகிறது. புனைவின் வெற்றியினால் அன்றி பல இடங்களில் உள்ள கவத்துவம் மிக்க உரைநடையின் பலத்தினாலேயே இது கலைப்படைப்பாகத் தன்னை நிறுவிக்கொள்கிறது. 'ஜே.ஜே. சில குறிப்புகள்' முதிர்ந்ததால் பிரக்ஞையுடன் செய்யப்பட்ட முயற்சியே ஆனாலும் வெற்றி பெற்றுள்ளதாகக் கூற முடியாது. இதை 'அக்னி நதி'யுடன் ஒப்பிடுவது பெரிதும் பொருந்தும்.

'அக்னி நதி', 'ஜே.ஜே. சில குறிப்புக'ளைப் போலவே அறிவுத்தளத்தை முதன்மைப்படுத்துகிறது. ஆனால் கள அமைப்பில் முழுமையானதும் அசலானதுமான இந்தியத் தன்மை அதற்கு உள்ளது. அத்துடன் காவிய மரபின் சிந்தனை வடிவங்களை அதே வீச்சில் எதிர்கொள்கிறது. அதற்கேற்ற வடிவ கற்பனை அதற்கு உள்ளது. சம்பத் மூலம் 'ஜே. ஜே சில குறிப்புக'ளில் காவிய மரபின் மதிப்பீடுகள் விவாதிக்கப் படுகின்றன. ஆனால் வடிவரீதியாக 'ஜே. ஜே சில குறிப்புக'ளுக்கு உள்ள அன்னியத்தன்மை அதன் சாத்தியங்களைப் பெரிதும் கட்டுப்படுத்திவிட்டிருக்கிறது.

தமிழில் நாவல் முயற்சிகள் பொதுவாக மிகக் குறைவேயாகும். வாசகர்களில் கணிசமானோர் ஒருமையுள்ள புனைவுத் தருக்கத்தில் மிதந்து செல்ல விரும்புகிறவர்கள். இன்னொரு சாரார் படைப்பில் தங்களுக்கு சாதகமான கருத்துகளை மட்டும் தேடுபவர்கள். நுண்ணுணர்வு கொண்ட வாசகர்களில்கூட நுட்பங்களை ரசிப்பவர்களே அதிகம். வாழ்வின் தருணங்களைப் படைப்பில் காணவே அவர்களுக்கு ஆர்வம். தமிழ்க் கவிதைகளும் சிறுகதைகளும் இதையே செய்து வருகின்றன. விரிவையும் ஆழத்தையும் விழைபவர்கள் மிகக்குறைவே.

இலக்கியத்தை ஒரு நுண்கலையாகப் பார்ப்பவர்களுக்கு உரிய வடிவமல்ல நாவல். வாழ்வின் முழுமையைத் தரிசிக்கும் ஆர்வம் கொண்ட, தேடல் கொண்ட வாசகர்களுக்கு உரியவை. 'போரும் அமைதியும்', 'ஆரோக்கிய நிகேதனம்', 'அக்னி நதி', 'மண்ணும் மனிதரும்' போன்ற

பல பெரும்படைப்புகள் தமிழில் வந்தும்கூட அவற்றைப் படித்திருப்பவர்கள் மிகமிகக் குறைவே. வாசகர்கள் எதிர்பார்க்காததினாலேயே தமிழ் நாவலில் தீவிர முயற்சிகள் செய்யப்படவில்லை என்றும் கூறலாம்.

10. சாத்தியக்கூறுகள்

நாவல் வடிவத்தின் அப்பழுக்கற்ற உதாரணம் ஒன்றைத் தனது மொழியில் சாத்தியப்படுத்துவது என்பது ஒருபோதும் கலைஞனின் உத்தேசமாக இருக்க இயலாது. அதன் பூரண விளைவைத் தன் சூழலில் உண்டுபண்ணுவது மட்டுமே அவனுடைய இலக்கு. சூழலின் விசேஷ இயல்புகள் அவனுடைய வடிவ கற்பனையை மாற்றி மறிக்கின்றன. கையில் இருக்கும் வடிவத்துக்கும் வெளிப்பாட்டின் தேவைக்குமான இடைவெளி ஒரு நாவலாசிரியனை எப்போதும் படுத்தியபடியேதான் இருக்கும். அத்துடன் மரபான வடிவ உருவத்துடன் தன் ஆளுமையின் தனித்தன்மை மோதும் கட்டங்களையும் அவன் அடைவான். இப்போராட்டத்தில் இருந்துதான் வடிவ மீறல்கள் நிகழ்கின்றன. ‘ஒரு புளியமரத்தின் கதை’, ‘ஜே.ஜே. சில குறிப்புகள்’ ஆகிய இரண்டுமே இவ்வகையில் வடிவ மீறல்கள் மூலம் சாத்தியமானவையே.

அதே சமயம் நாவலாக ஆகாவிட்டாலும்கூட, புதுப்பாதையைப் போட்டு கவனத்தைக் கவர்ந்த சில தமிழ்ப் படைப்புகள் உள்ளன. இவை பலசமயம் தமிழ்ச் சூழலில் இருந்து அன்னியமாகி விலகி நிற்கின்றன. அவற்றின் புது வடிவத்துக்கும் படைப்பாளியின் நோக்கத்துக்குமான தூரம் கலை உத்வேகத்தால் நிரப்பப்படாமல் காணப்படுகின்றன. இரண்டு வகையில் இவை முக்கியமானவை. முதன்மையாக இவை நாவலின் வடிவத்தை தனக்கேற்ப மாற்றி அமைத்துக்கொள்ள விழையும் புதிய படைப்பாளிகளுக்கு புதிய சாத்தியக்கூறுகளைத் திறந்து வைக்கின்றன. அடுத்தபடியாக தமிழ் மொழியின், தமிழ் கலாசாரச் சூழலின் தொடப்படாத புதிய பகுதி ஒன்றை புனைகதை உலகுக்குள் கொண்டுவந்தும் விடுகின்றன. இவற்றின் கலை வெற்றிகளைப் பற்றி ஆராய்வதற்கு முன்பு, இதற்காகவே இவற்றைப் பாராட்டியாகவேண்டும்.

வடிவமீறல்கள் தமிழில் பொதுவாக இரண்டு விதங்களில் நிகழ்ந்துள்ளன. ஒன்று, மரபான வடிவத்தைத் தன்னுடைய ஆளுமையால் சிதைத்து, தனக்குரிய வடிவத்தை உருவாக்கிக்கொள்வது. நகுலனின் ‘நினைவுப்பாதை’, ப.சிங்காரத்தின் ‘புயலிலே ஒரு தோணி’, கி. ராஜநாராயணனின் ‘கோபல்ல கிராமம்’ ஆகியவற்றை இதற்கு உதாரணமாக கூறலாம். இன்னொரு வகை, மேற்கத்திய வடிவங்களைப் பயின்று அறிந்து தமிழில் தான் எதிர்கொள்ளும் சூழலில் அதற்குப் பங்குண்டு என உணர்ந்து, அவற்றை முன்மாதிரியாகக் கொண்ட புதுவடிவங்களை இங்கு உருவாக்குவது. தமிழவனின் ‘ஏற்கெனவே சொல்லப்பட்ட மனிதர்கள்’, ‘சரித்திரத்தில் படிந்த நிழல்கள்’, மாலனின் ‘ஜனகணமண’ ஆகியவை இதற்கு உதாரணம். இவ்விருவகை படைப்புகளையும் கூர்ந்து ஆராய்வதன்மூலம் நமது சூழலும் நாவலின் வடிவமும் முரண்படும் இடங்களைக்கூட நம்மால் உணர்ந்துகொள்ள முடியும்.

புற உலகச் சம்பவங்களின் அடுக்கை உதாசீனப்படுத்தும் தன்மை கொண்டது நகுலனின் படைப்புலகம். பல்வேறு எதிரொலிகள் முட்டி மோதும் அந்தரங்க உலகத்தின் கூறுகளே அவருடைய புனைகதைகள். நாவல் என்ற வடிவமோ யதார்த்தவாத மரபின் விளைவு. எனவே புற உலகின் இருப்பு என்பது அதில் முதன்மைப்படுத்தப்படுகிற ஒன்று. தன்னை அணுகி சற்று நேரம் மட்டும் பழகி விலகும் இலக்கிய நண்பர்கள் தவிர புற உலகத் தொடர்பே இல்லாத நகுலனின் படைப்பில் எப்படி நாவல் உருவாக முடியும்? நகுலன் தன் அந்தரங்க உலகை முதன்மைப்படுத்தி நாவல் ஒன்றை எழுத முனைகிறார் ‘நினைவுப்பாதை’யில். அது வழக்கமான நாவல்களின் வடிவ அமைப்பை முற்றிலுமாகத் தவிர்த்துவிடுகிறது. புற

உலகத்தில், வெளியே எங்கோ மெலிதாக ஒலிக்கும் சில குரல்கள் இந்நாவலில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. அவற்றின் எதிர்வினையாக உள்ளே எழும் நூற்றுக்கணக்கான எதிரொலிகளும் அவற்றுக்கிடையேயான மோதல்களும்தான் நாவலின் பெரும்பகுதி.

அக நினைவோட்டங்கள் உடைந்து தெறிக்கும் சொற்களில், சில சமயம் கவிதையாகவும், சில சமயம் முற்றிலும் அர்த்தமற்ற உளறல்களாகவும், வெறும் ஒலிகளாகவும், ஆக்ரோஷமான கூக்குரலாகவும் மாறி மாறி நாவல் முழுக்க வருகின்றன. எதிரொலிகளின் பின்னல் ஒரு கட்டத்தில் புரியாதபடி பின்னிப் பிணைந்து மருண்ட தோற்றம் தந்துவிடுகிறது. நாவலின் இப்பகுதியை - பைத்திய நிலையின் விளம்பில் தயங்கும் மனத்தின் சித்திரத்தை - தமிழ் புனைகதையின் உச்சங்களில் ஒன்றாகக் கருதுபவர்கள் உண்டு. ஆனால் இந்நாவல் ஒரு நாவலுக்குரிய விரிவை அடையவில்லை என்றே கூறவேண்டும்.

மன நிழல் தோற்றங்களைத் தொகுத்து வைப்பது தவிர வேறு உத்தேசங்கள் ஏதும் நகுலனுக்கு இல்லை. எனவே இந்நாவல் அதன் வாசகனை எங்கும் இட்டுச் செல்வதில்லை. உத்வேகம் மிகுந்த உரைநடையின் சில பகுதிகளை உதிரியாகப் படித்த உணர்வையே இது ஏற்படுத்துகிறது. ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸின் 'யுலிசிஸ்' வகையைச் சார்ந்தது இப்படைப்பு என்று கூறப்படுகிறது. எனினும் பல வகைகளில் இப்படைப்பு அதன் விரிவு, மரபின் மீதான முழுமையான எதிர்வு, தீவிரம் ஆகியவற்றை அடையாமல் முளையிலேயே நின்றுவிட்டது. நகுலனின் பிற நாவல்கள் எதுவும் 'நினைவுப்பாதை'யின் தீவிரத்தை அடையவில்லை.

வாய்மொழிக் கதைகளின் மரபை சிறுகதைகளில் வெற்றிகரமாகக் கையாண்டவர் கி. ராஜநாராயணன். நாவலில் அம்மரபு ஊடாடியபோது தமிழுக்கு அதுவரை இல்லாத ஒரு தளம் திறக்கப்பட்டது. வாய்மொழிமரபு 'ஒரு புளிய மரத்தின் கதை'யில் ஓரளவு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அதன் அடிப்படையான பல புனைவு உத்திகளும் கண்ணோட்டங்களும் 'கோபல்ல கிராமம்' வழியாகவே தமிழில் அறிமுகமாயின.

காவியமரபின் மதிப்பீடுகளை வாய்மொழி மரபுவழியாக ராஜநாராயணன் எதிர்கொள்கிறார். நாவலின் கட்டமைப்புகூட விரிவும் வாசகக் குறுக்கீட்டு இடைவெளிகளும் கொண்டு குறிப்பிடும்படி உருவாகியுள்ளது. இந்நாவலின் விரிவான தொகுப்புத்தன்மை இதன் சிறப்பம்சம். பல விமரிசகர்கள் இது வெறும் நாட்டுப்புறவியல் தொகுப்பு என்று கூறியிருக்கிறார்கள். நாட்டுப்புறக் கதையின் ஒருங்கிணைவில் ஆசிரியரின் படைப்பெழுச்சி தெரிவதை அவர்கள் கவனிக்கவில்லை. காரணம், இத்தொகுப்புக்குப் பின்னால் தரிசனம் சார்ந்த அக்கறைகள் ஏதும் இல்லை என்பதே. ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதி மக்களின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிப்பது தவிர வேறு நோக்கங்கள் ஏதும் ராஜநாராயணனுக்கு இல்லை. எனவே வெறும் ஆர்வம் தவிர வேறெந்த உணர்வையும் இந்நாவல் எழுப்பவில்லை. நாட்டுப்புறக் கதைகள் காவியங்களைப்போலவே, அகண்ட காலத்தோற்றம் காட்டுபவை. காரணம், அவை மதிப்பீடுகளை வலியுறுத்தும், காலத்தைக் கடந்து நிற்கும், ஐதீக வடிவங்களை அடியொற்றியவை. எனவே இத்தொகுதியிலும் ஒரு அகண்ட காலப்பிரமை உருவாகிறது. இதை வாசிக்கும்போது ஒரு மக்கள் கூட்டத்தினரின் மொத்த வாழ்க்கை இந்நாவலில் காட்டப்படுவது முழுக்க காலப்பிரவாகத்தின் ஒரு துளி என்ற எண்ணம் ஏற்படுகிறது. இதுவே இந்நாவல் தரும் அனுபவங்களில் முதன்மையானது. இதற்குமேல் வாழ்க்கையின் அடிப்படைகள் பற்றிய விசாரணை ஏதும் இந்நாவலில் இல்லை. ஆனால் பாமர மக்களின் வாழ்விலிருந்து நேரடியாக உருவாகிவிடும் நாட்டுப்புறக் கதை மரபின் மறு உருவாக்கம் மூலம் தமிழில் மிகச்சிறந்த சில நாவல்கள் உருவாக முடியும் என்று இந்நாவல் வழிகாட்டுகிறது.

சிங்காரத்தின் 'புயலிலே ஒரு தோணி' இரண்டாம் உலகப் போரின் பின்னணியில் ஒரு தமிழ் இளைஞனின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்க முயல்கிறது. காலாகாலமாக மூடிவைக்கப்பட்ட தமிழ் வாழ்வு திடீரென்று புயலடிக்கும் வெட்ட வெளியில் திறந்து வைக்கப்படுவதன் சித்திரத்தைத் தர சிங்காரம் முயல்கிறார். இந்நாவலில் இரு கூறுகளாகவே இவை முன் நகர்கின்றன.

பண்டைத்தமிழ் வாழ்வு மற்றும் மதிப்பீடுகள் பற்றிய ஆய்வு ஒரு கோடு. மிகப்பிரம்மாண்டமான காட்சியாக விரியும் உலகப்போர் இன்னொரு கோடு. இவற்றின் மோதலே நாவலின் மையம். போர்ச் சித்திரிப்புகளுக்கு இதழியல் சார்ந்த நடையையும் கண்ணோட்டத்தையும் சிங்காரம் பயன்படுத்துகிறார். தமிழ் வாழ்வின் அடிப்படைகள் விரிவாகவும் நேரடியாகவும் விவாதிக்கப்படுகின்றன. கதைகூறலில் வாசக இடைவெளிகள், வாழ்க்கையை முழுமையாக எதிர்கொண்டு சித்திரிக்கும் ஆர்வம் ஆகியவை இந்நாவலின் பலங்கள் ஆகும்.

காவியமரபு வெறும் தருக்கங்கள் மூலம் எதிர்கொள்ளப்பட்டிருப்பதும், பாண்டியன் என்ற ஒற்றைக் கதாபாத்திரம் மூலம் அது புதிய காலத்தின் போர்வேகத்தை எதிர்கொள்ளும்படிச் செய்யப்பட்டிருப்பதும் பலவீனங்கள். மேலும், விவாதத் தளமும் இதழியல் பாணியிலான சித்தரிப்புத் தளமும் சரியாக இணைய மறுக்கின்றன. அவற்றைப் பொருத்தும் புனைதிறன் சிங்காரத்திடம் இல்லை. அனைத்துக்கும் மேலாக, இந்நாவலின் அடிப்படைக் கண்ணோட்டம் ஒரு தரிசனமாக விரிவடையச் சாத்தியமில்லாதது. காரணம், இதன் காலக் கற்பனை திட்டவட்டமான எல்லைக்கு உட்பட்டது. சித்தரிப்புக்கு இதழியல் பாணியை மேற்கொண்டதன் விளைவு இது. எனினும் இந்நாவல் பல வகைகளில் முன்னோடியானது.

தமிழ் வாழ்வை தமிழ் நிலத்துக்குள் வந்து தாக்கும் கூறுகள் பற்றிய அக்கறைகள் மட்டுமே இதுவரை அதிகமும் தமிழ் இலக்கியத்தில் காணக் கிடைக்கின்றன. விரிந்த தளத்தில் உலகமெங்கும் நடைபெறும் பௌதிக வாழ்வின் அலைகளும் புயல்களும் தமிழ் வாழ்வைத் தாக்கும்விதம் எழுதப்படவில்லை. அதற்குத் தேவையான தகவலறிவு தமிழ்ப் படைப்பாளிகளிடம் குறைவு. உலகப்போரில் தமிழ் மக்களில் கணிசமானோர் பங்கெடுத்துள்ளனர். தமிழ் வாழ்வின் பல கூறுகளை மறைமுகமாக அது தீர்மானித்தது. நகரத்தார் முதலிய சமூகங்களில் அதன் பாதிப்பு மிக வெளிப்படையானது; தீவிரமானது. இருந்தும் சிங்காரத்தின் இரு படைப்புகள் தவிர வேறு எதிலும் உலகப்போர் பற்றிப் பேசப்படவில்லை. இன்று உலகளாவிய முதலாளித்துவமயமாக்கமும் தொழில்நுட்பப் பெருவெள்ளமும் உலகப்போர் போலவே தமிழ் வாழ்வை மாற்றியமைப்பவை. மதிப்பீடுகளை உடைப்பவை, உருவாக்குபவை. அவை பற்றிய விரிவான சித்திரிப்புடன் தமிழ் வாழ்வின் இம்மாற்றங்கள் இங்கு பேசப்படவேண்டும். அத்துடன் இன்று தமிழர்கள் உலகமெங்கும் கூலி உழைப்புக்காகவும் அகதிகளாகவும் குடியேறி வரும் நிலையையும் அதன் கலாசார, சமூகவியல் மாற்றங்களையும் தமிழ் நாவலுக்குள் கொண்டுவரவும் இந்நாவலின் முன்னுதாரணம் உதவக்கூடும்.

தமிழவனின் இரண்டு நாவல்கள் ‘ஏற்கெனவே சொல்லப்பட்ட மனிதர்கள்’, ‘சரித்திரத்தில் படிந்த நிழல்கள்’ இரு வகைகளில் தமிழ்ப் புனைகதைகளின் இதுவரை தொடங்கப்படாத மிகப்பெரிய சாத்தியங்களைத் திறந்துகாட்டுகின்றன. ‘ஏற்கெனவே சொல்லப்பட்ட மனிதர்கள்’ மாய யதார்த்தவாதத்தை அறிமுகம் செய்யும் முயற்சி. அத்தகைய தனித்த அழகியல் பாணியை இங்கு அப்படியே பயன்படுத்த வேண்டிய அவசியம் இல்லை. தமிழவனின் இம்முயற்சி ஒரு தோல்வியே. மாய யதார்த்தவாதம் உருவாக்கும் குழந்தைத்தனமான உற்சாகத்தை தமிழவனின் நூல் சற்றும் உருவாக்கவில்லை. படிமங்களை உருவாக்குவதில் உள்ள கற்பனை வறட்சி முக்கியமான காரணம். இத்தகைய புனைகதைகளுக்குத் தேவையான சரளமான நடை இல்லாதது இன்னொரு காரணம். இயல்பான நகைச்சுவையுணர்வு இல்லை என்பதையும் குறிப்பிட்டுச் சொல்லலாம். ஆனால் இதன் பாணி முக்கியமானது.

நமது அன்றாட வாழ்வு நூற்றுக்கணக்கான படிமங்களால் இயங்கிக்கொண்டிருக்கிறது. நமது மதிப்பீடுகளும் அடிப்படை உணர்வுகளும் பற்பல தொன்மங்களால் ஆனவை. இப்படி மதங்கள் மற்றும் தொன்மங்களை யதார்த்தப் பிரக்ஞையால் உடைத்து ஆராய்வதும் விவாதத்துக்கு எடுத்துக்கொள்வதும் ஓரளவு நமது நாவல்களில் செய்யப்பட்டுவிட்டன. மாய யதார்த்தவாதம் இவற்றை விமரிசனம் கலந்த - கோணலாக்கப்பட்ட - மறுபடிமங்களையும்

மறுதொன்மங்களையும் உண்டுபண்ணுவதன் மூலம் விமரிசிக்கிறது. 'உதிரம் எதையும் மறப்பதில்லை' என்பது ஒரு படிமம். பிள்ளையின் உதிரம் தெருவில் ஒரு படி ஏறி தாயைப் பார்க்க வருவது அப்படிமத்தின் விமரிசனப் படிமம். இப்படி குமரி மாவட்ட வாழ்க்கையின் பல படிமங்களுக்கு விமரிசனப் படிமங்களை உண்டுபண்ண தமிழவன் இந்நாவலில் முயல்கிறார். குழந்தைகள் இயல்பாகச் செய்வது இது. ஆனால் குழந்தைகளின் இயல்பு மாறாத தன்மையோடு வராமல் ஜோடனை அம்சம் சற்றுக் கலந்துவிட்டாலும்கூட மாய யதார்த்தவாதம் அருசியாகிவிடும். தமிழவனிடத்தில் அப்படித்தான் நேர்கிறது.

நமது விரிந்த அன்றாட வாழ்க்கையின் படிம உலகையும், தொன்மங்களையும் இப்படி விமரிசித்தால் அது நம் வாழ்வின் மீதான படைப்பூக்கம் கொண்ட மறுபார்வையாக அமையக்கூடும். ஸ்பானிஷ் காவிய மரபை அதே விரிவுடனும் தீவிரத்துடனும் காப்ரியேல் கார்சியா மார்க்வேஸ் அணுகும்போது மிகச் சிறப்பான எதிர் காவிய வடிவமான 'ஒரு நூற்றாண்டு காலத் தனிமை' பிறந்தது. நாவலை காவியத்தின் ஆடிப் பிம்பம் என்றோம். அந்த ஆடி சற்று வளைந்திருப்பதாகக் கற்பனை செய்தால் அதுவே மாய யதார்த்தவாதம். ரெமிடியோஸ் அழகி அவளுடைய தேவதைச் சாயலுடன் காவியத்தில் வரக்கூடும். ஒரு யதார்த்தவாத நாவலில் அவளுடைய தூய்மையும் தேவதைத்தன்மையும் பூமி மட்டத்துக்குக் கெண்டுவரப்பட்டு, பிற கூறுகளுடன் மோதவிடப்பட்டு, நிறுவப்பட்டிருக்கும் அல்லது நிராகரிக்கப்பட்டிருக்கும். மாய யதார்த்தவாத நாவலில் அவள் தன் போர்வையைச் சிறகாக மாற்றிப் பறந்துபோய்விடுகிறாள். தமிழ்/இந்தியச் சூழல் மீதான இத்தகைய அணுகுமுறை இங்கு ஒரு படைப்புப் பெருக்கையே உருவாக்கும் வல்லமை கொண்டது.

'சரித்திரத்தில் படித்த நிழல்கள்' தமிழில் புது நாவலின் சில முக்கியமான சாத்தியங்களைத் திறந்துவைக்கிறது. தமிழவனின் படைப்பாக்கம் பலவீனமானது என்றாலும்கூட இதன் மூலம் ஒரு விசேஷமான அனுபவத்தளம் திறக்கப்படுவதை எவரும் மறுக்க முடியாது. நமது வரலாற்றை பிறர் எழுதித்தர அதை ஏற்று வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் மக்கள் நாம். அரசியல் காரணங்களுக்காக ஒற்றைப்படைத்தன்மை அளிக்கப்பட்ட வரலாறு கொண்டவர்கள். நமது சரித்திர புருஷர்கள் எல்லோருமே தட்டை மனிதர்கள், ஞானக்கூத்தனின் கற்பனை போல. நிகழ்காலத்தின் தேவைகளும் தவிர்க்க முடியாத மாற்றங்களும் இவ்வரலாற்றுக் கற்பிதங்களை குறுக்கே வெட்டுகின்றன. இதன்மூலம் ஒவ்வொரு முறையும் சில புதிய பாய்ச்சல்கள், சில புதிய கோமாளித்தனங்கள் உருவாகின்றன. சமகாலத் தமிழ் வரலாற்றின் மீது பல்வேறு விதமான குறுக்குவெட்டுகளை உருவாக்குவதன்மூலம் அபத்தத்துக்கும் நிதரிசனத்துக்கும் மாறிமாறித் தத்தளிக்கும் ஒரு சித்திரத்தை ஓரளவு வெற்றிகரமாகவே உருவாக்குகிறார் தமிழவன்.

மிக விரிவான நமது தேசவரலாற்றின்மீதான இத்தகைய குறுக்குவெட்டிகள் எல்லையற்ற சாத்தியங்களைத் திறந்து காட்டக்கூடியவை. மதம் சார்ந்தும் இனம் சார்ந்தும் வரலாறு மிதிபட்டு நெளியும் இக்காலகட்டத்தில் வரலாற்றின் மீதான படைப்புரீதியான குறுக்கீடு இன்றைய அவசியத் தேவையும் ஆகும். இந்நாவலிலும் தமிழவனின் கூர்மையற்ற மொழி பெரிய தடையாக உள்ளது. அத்துடன் அவருடைய குறுக்குவெட்டுகள் பல வலிந்து உருவாக்கப்பட்டவையாக உள்ளன. அவை சமகால யதார்த்த நிகழ்வுகளிலிருந்து உருவானவையாக இருந்திருந்தால் இந்நாவலின் வலிமை பலமடங்கு அதிகரித்திருக்கக்கூடும்.

மாலனின் 'ஜனகணமன' இதழியல் சார்ந்த நாவல் முயற்சி. 'ராமனை நோக்கிய ஒன்பது மணிநேரம்' என்ற பிரபல நாவலின் பாதிப்பு இந்நாவலில் உண்டு. அத்துடன் தகவல்களுக்கு டொமினிக் லாப்பியர் - லாரி காலின்ஸ் எழுதிய 'நள்ளிரவில் சுதந்தரம்' என்ற நூலைச் சார்ந்துள்ளது இது. முழுக்க முழுக்க உண்மைச் சம்பவங்களையும் உண்மைக் கதாபாத்திரங்களையும் கற்பனைக் கலப்பே இன்றித் தொகுப்பதன்மூலம் இத்தகைய நாவல்கள் எழுதப்படுகின்றன. விவரணையில் இவற்றில் இதழியலுக்கு உரியதான தகவல் சார்ந்த நடை கையாளப்படுகிறது. இதன் மூலம் வாசகனிடம் முழுமையான நம்பகத்தன்மையை இவை

உருவாக்கிவிடுகின்றன. உச்சகட்ட புனைவுத்திறன்மூலம் முதன்மையான படைப்பாளி உருவாக்கும் நம்பகத்தன்மைக்கு ஈடானது இது. சம்பவங்களைத் தொகுக்கும் முறையில்தான் படைப்பாளியின் படைப்புத்திறன் உள்ளது இங்கு. சம்பவங்களின் ஊடே சம்பவங்களைப் புகுத்தும் விதத்திலும், பிற சம்பவக் குறிக்கீடுகளிலும் எல்லையற்ற சாத்தியங்கள் அவனுக்கு உள்ளன. அத்துடன் சம்பவங்களுக்கு இடையே மௌனங்களை அமைத்து வாசகக் குறுக்கீட்டை அனுமதிப்பதன் மூலம் பல்வேறு தளங்களுக்கு நாவலை நகர்த்தவும் முடியும். விரிந்த காலத் தோற்றத்தையும் அதன் மூலம் ஆதாரமான தரிசனம் ஒன்றையும் இத்தகைய தொகுப்பின் மூலம் ஒரு படைப்பாளி உருவாக்கிவிட்டால், அது நிச்சயமாக மகத்தான புனைகதையாக, நாவலாக விளங்கும். ஓவியத்தில் 'கொலாஜ்' உத்திக்கு இணையானது இது.

மாலனின் 'ஜனகணமன' காந்தி கொலை பற்றிய சித்திரிப்பு. கோட்சேயின் ஆளுமை பற்றிய இடங்களில் வாசகக் குறுக்கீட்டுக்கான சாத்தியங்களுடன் பட்டேல், நேரு போன்றவர்களின் ஆளுமை, உள்ளார்ந்த ஆசைகள் ஆகியவை பற்றிய மௌனமான குறுக்குவெட்டுகளுடன் இந்நூல் எழுதப்பட்டிருப்பதனால் புனைவின் புதிய சாத்தியங்கள் உருவாகின்றன. ஆனால் விரிந்த காலத்தோற்றமும் தரிசனமும் இல்லாதனால் ஒரு பார்வையை ஒரு காலச்சூழலில் வலியுறுத்துவதாகவே இப்படைப்பு நின்றுவிடுகிறது. நமது செய்தித்தாள்கள்மூலம் இன்று வாழ்வின் பல்வேறு முகங்கள் திறக்கப்படுகின்றன. இதழியல் சார்ந்த எழுத்தின் வாய்ப்புகள் இன்று விரிவடைந்தபடியே செல்கின்றன. அவசரநிலை பற்றி, நமது காவல்துறை அமைப்பு பற்றி, சுற்றுச்சூழல் பற்றி, நீதித்துறை பற்றி எல்லையற்ற கோணங்களில் இன்று நாம் எழுத முடியும். அதற்கான சாத்தியங்கள் இன்னமும் இங்கு பயன்படுத்தப்படவில்லை. 'அதிகாரம்' பற்றிய ஆய்வுக்கு உண்மையில் இத்தகைய நாவல் அளவுக்கு உதவக்கூடிய வடிவம் வேறு ஒன்று இல்லை என்றே கூறவேண்டும்.

தனித்து விலகி நிற்கும் இரு முயற்சிகள் பூமணியின் 'பிறகு', ஜி. நாகராஜனின் 'நாளை மற்றுமொரு நாளே'. சமூகத்தின் அடைப்புக்குறிக்கு வெளியே நிற்கும் மனிதர்களைப் பற்றிய படைப்புகள் இவை. அதேசமயம் பிரசார நெடிவீசும் அதீதமான சார்புகள் இவற்றில் இல்லை. கலைப்பூர்வமான மௌனம் இவற்றைச் சிறப்பான படைப்புகளாக ஆக்குகிறது.

தமிழில் மத்தியவர்க்கத்தைச் சேர்ந்த படைப்பாளிகள் தங்களுக்கு உண்மையிலேயே இல்லாத, தங்கள் வாழ்வில் எத்தருணத்திலும் வெளிக்காட்டாத, அதீதமான பிரியத்தை இம்மக்கள் மீது பொழிந்து எழுதித்தள்ளும் படைப்புகள் நிறையவே உள்ளன. முன்பு மார்க்ஸியத்தின் பெயரால் இது நிகழ்த்தப்பட்டது. இனி 'விளிம்புப்பகுதி' மக்களைப் பற்றி எழுதும் மேற்கத்திய பாணி எழுத்தின் வழிகாட்டலாலும், வடக்கிலிருந்து வந்துள்ள தலித்தியத்தின் வேகத்தாலும் இத்தகைய படைப்புகள் வந்து குவியக்கூடும். இவற்றுக்கு அவை சார்ந்த குழுக்களோ இயக்கங்களோ உருவாக்கித் தந்த தூக்கிப்பிடிக்கும் அடையாளம் இன்றி தனித்த அடையாளம் இருக்க நியாயமில்லை. படைப்புகள் இத்தகைய அமைப்பு மனிதர்களுக்காக எழுதப்படுவதில்லை. அவை முன்தீர்மானங்கள் அற்ற மனத்துடன் வெறும் வாசகனாகத் தன்னை படைப்பின்முன் நிறுத்திக்கொள்பவர்களுக்காகவே எழுதப்படுகின்றன. படைப்பின் அந்தரங்கத்தன்மையே அதன் வலிமை. அரசியல் லாப நோக்கங்களுக்காக உருவாக்கப்படுகிற சத்தங்கள் இந்த அந்தரங்கத்தன்மையையே முதலில் பாதிக்கின்றன.

படைப்பு முதலில் வாசகனிடம் முழுமையான நம்பகத்தன்மையை உருவாக்கவேண்டும். அப்படைப்பு எந்த அளவு உண்மையாக இருக்கிறதோ அந்த அளவுதான் நம்பகத்தன்மை உருவாகும். தலித் வாழ்வு பற்றி எழுதப்பட்டவற்றில் மிக அதிகமான வாசகனிடம் நெருங்கி உரையாடிய தமிழ்ப் படைப்பு 'பிறகு'. தலித் இலக்கிய அலை வீசி ஓய்ந்த மஹாராஷ்டிரத்திலும் குஜராத்திலும்கூட இதற்கிணையான படைப்புகளை உருவாக்கும் முயற்சிகள் நிதானமாகத்தான் தொடங்கின. 'அய்யோ பாவம் தலித்துகள்' என்ற உணர்வை உருவாக்குவதல்ல பூமணியின் நோக்கம். தலித்துக்களுக்காக அவர் வாதாடவும் இல்லை. மாறாக பல்வேறு சமூகக் காரணங்களால் மிருகங்களாகவே நூற்றாண்டுகளாக நடத்தப்பட்டு

வந்த ஒரு சமூகத்தை பிற சமூகத்தினர் பார்த்து வந்த பார்வையில் (அவர்களை மீறிக்கூட) இருந்து வந்த மாசை அவர்கள் அறியாமல் மெல்லத் துடைத்துவிடுகிறார். நூற்றாண்டு கால கருத்துப் பிரசாரம் உருவாக்கி, உறுதி செய்த இடைவெளியை கலை எந்த ஓசையும் இன்றி அழித்துவிடுகிறது. அழகிரி ஒரு மனிதனாகத் தெரிகிறார், பின்பு அவர் உருவம் மிக நெருங்கி வருகிறது. மதிப்பீடுகள் சார்ந்தும், மரபுகள் சார்ந்தும் அவர் கொள்ளும் தடுமாற்றம் ஒவ்வொன்றும் வாசகனைத் துல்லியமாக வந்தடைகிறது. வாசிப்பின் இறுதியில் எந்த வாசகனும் தன் மூதாதையர் முகங்களாக உள்ளே உறைந்திருப்பவற்றின் சாயலை அழகிரியில் காண முடியும். இதுவே இந்நாவலின் வெற்றியாகும்.

ஆனால் இச்சமூக மாறுதல் மூலம் உருவாகிய பெரும் தரிசன மோதல்கள் இந்நாவலுக்குள் இல்லை. இந்நாவலால் உடைக்கப்படும் மரபுகளை உருவாக்கிய காவிய காலத்து, செவ்வியல் காலத்து அடிப்படைகளுடன் மோதவே இல்லை. எனவே வாசகர் குறுக்கீட்டுச் சாத்தியங்கள் குறைந்து ஒற்றைப் படைத்தன்மை உருவாகிவிட்டது. தங்கு தடையற்ற ஓட்டம்தான் அழகிரியின் கம்பீரமான முகத்தை நமக்கு காட்டுகிறது என்பது உண்மையே. ஆனால் அக்கதாபாத்திரம் நமது முன்னோர்கள் அடைந்த அனைத்து தரிசன மோதல்களையும் அடைந்து விரிவடையவில்லை. அதன்மூலம் ஒரு காவியச்சாயல் அதற்கு வரவும் இல்லை. ஒரு புகைப்படம் போல உள்ளுறைந்த ஞாபகங்களைக் கிளறுகிறது அது. ஓவியமாக விரிந்து நம்மை ஆட்கொள்ளவில்லை. முற்றிலும் புதிய இச்சூழல், அதன் தனித்த வாழ்க்கை முறை வழியாகப் பதற்றமின்றி நகர்வது சுலபமல்ல. பூமணி அதைச் சாதித்துள்ளார்.

இதே பாதையில் உருவாகும் புதுச்சவால்களை வென்று மேற்செல்லும் பெரும்பணி தலித் படைப்பாளிகளிடம் உள்ளது. அரசியல்வாதிகளின் கைத்தட்டலுக்காக, அவர்கள் எழுதித்தரும் வசனங்களை கதாபாத்திரங்களின் வாயில் பொருத்தும் பணி மிக எளிது. ஆனால் அது நாவலாசிரியனுக்கு உரிய வேலை அல்ல. துண்டுப்பிரசுர எழுத்தாளனின் கடமைதான். 'பிறகு' மிக முக்கியமான ஒரு முன்னுதாரணம்.

ஜி. நாகராஜனின் 'நாளை மற்றுமொரு நாளே'யிலும் இதோ அலட்டலற்ற அமைதியைக் காணலாம். கந்தன் என்ற 'கிரிமினலை' எவ்வித அடைமொழிகளும் இன்றி இயல்பான மனிதனாக ஆசிரியர் முன்னிறுத்துகிறார். இதன் காலப்பகுதி ஒரு நாள். ஆனால் அதற்குள் அனேகமாக சமூகத்தின் எல்லா நிறுவனங்களும் தலைகாட்டிவிடுகின்றன. நீதிமன்றம், காவல்துறை, அரசியல் கட்சிகள், திரைப்படம், குடும்பம், விபசாரம், வியாபாரம், மருத்துவம் என எதுவுமே பாக்கி இல்லாமல் பிரசன்னமாகி தங்களை அபத்தமாக மாற்றிக் காட்டிப் பின்வாங்குகின்றன. தமிழிலக்கிய உலகின் முழுமையான ஒரே அராஜகவாதியான ஆசிரியரின் பார்வையில், காலமும், அதன் ஒரு முகமான வாழ்வும், அதன் ஒவ்வொரு கூறும் அபத்தமாக மாறிவிடுகின்றன. மாபெரும் அபத்த தரிசனத்தையே இந்நாவல் தன் மையமாகக் கொண்டுள்ளது. இச்சிறிய நாவலுக்குள் காலம் தன் முழுவிரிவுடன் காட்சி தந்து ஆசிரியரின் அணுகுமுறையைத் தரிசனமாக மாற்றிக் காட்டுகிறது.

ஒவ்வொரு நிறுவனமும் இதன் 'அரங்கில்' உள்நுழையும் கட்டத்தில் வாசக உள்நுழைவுக்கான இடைவெளிகள் உள்ளன. தன் அகன்ற அபத்த தரிசனத்தை சற்றும் சிரமப்படாமல் விவாதத்துக்கு வைத்து முன் நகரும் ஆசிரியருக்கு மிக அனாயாசமான அவருடைய நடை பெரிதும் கை கொடுக்கிறது. அது மிக வலுவானது என்று நாம் பலசமயம் உணரமுடியாத அளவுக்கு அத்தனை சாதாரணமாக உள்ளது. மிகக்குறைந்த சொற்களில் அதுதரும் சூழல் சித்திரிப்பை, அல்லது உணர்ச்சி வெளியீட்டை தனியாக எடுத்துப் பார்த்தால் ஒவ்வொரு கணத்திலும் எத்தனை கச்சிதமாக அது உள்ளது என்ற வியப்பு ஏற்படும்.

உதாரணமாக கந்தன் முடிவெட்டச் செல்லும் சலூன் ஒரிரு தகவல்கள் மூலம் அதன் புறச்சூழல், அங்குள்ள மனிதர்கள், அங்கு நிலவிய பொதுவான உணர்ச்சி ஆகியவையும், கந்தனுக்கு சவரத் தொழிலாளியின் உதவியாளன் மீதான கவர்ச்சியும் கூறப்பட்டுவிடுகிறது.

இதே இறுக்கம் இந்நாவல் முழுக்க உள்ளது. விதிவிலக்காக தரகன் ஆரோக்கியசாமி பற்றிக் குறிப்பிடப்படும் இடத்தைக் கூறலாம். ஜி. நாகராஜனின் எதிர்மறை இயல்பு ஒவ்வொரு மையமாக உடைத்து வீசுவதில் காட்டும் ஆர்வத்தை அவற்றின் உருவாக்கப் பின்னணிமீது காட்டுவதில்லை என்பதே இந்நாவலின் மிகப்பெரிய பலவீனம். மதிப்பீடுகள் அனைத்தையும் வெளிறிப்போய் அபத்தமாக மாறி நிற்கச் செய்துவிடும் ஆசிரியர் அம்மதிப்பீடுகளை உருவாக்கி, நிலைநிறுத்திய மரபுகளை முழுமையாகவே புறக்கணித்து விடுகிறார். இதனால்தான் இந்நாவல் வாசகனுக்கு ஒருவித குறுகல் உணர்வைத் தருகிறது. முழுமையான விவாதம் நடக்காமல் போனதாகத் தோன்றச் செய்கிறது.

தமிழில் மத்திய வர்க்கத்தைச் சார்ந்த படைப்பாளிகள், அதன் சகல பலவீனங்களையும், அற்பத்தனங்களையும், ஆசைகளையும் தங்கள் இயல்பாகக் கொண்டவர்கள். அப்படிப்பட்ட அடிப்படைகள்மீது தங்கள் வாழ்வைப் 'பாதுகாப்பாக' அமைத்துக் கொண்டவர்கள். ஜி. நாகராஜனை வெறும் பரபரப்புக்காகப் பின்தொடர முயலுவதன் வேடிக்கையான உதாரணங்கள் இன்று நிகழ்ந்து விடுகின்றன.

நாவலில் புதிய சாத்தியங்கள் பற்றிய ஆர்வத்தை கலாசாரத்தின் பின் இழுப்பு சமன் செய்தபடியே இருக்கவேண்டும். இல்லாதபோதுதான் முற்றிலும் அன்னியமான குறைபிறவியாக இலக்கிய வடிவங்கள் உருவாகின்றன. தன்னுடைய அனுபவ உலகுக்கும் வெளிப்பாட்டு முறைக்கும் தேவையான வடிவத்தை மட்டுமே படைப்பாளி தேர்வு செய்யவேண்டும். அதைத் தனக்கேற்ப மாற்றி அமைக்கவேண்டும். அத்துடன் அவன் உத்தேசிக்கும் வாசகர்களின் இயல்பும் வடிவத்தைக் கட்டுப்படுத்தவேண்டும். படைப்புச் செயல்பாடு என்பது ஓர் உரையாடல். அதை எதிர்முனையிலிருந்து தீர்மானிப்பவன் அதன் உத்தேச வாசகன். இவ்விரு தடைகளுக்கும் படைப்பாளியின் தேடலுக்கும் இடையேயான சமரசப் புள்ளிகளாகவே 'புதிய வடிவங்கள்' இருக்கவேண்டும்.

தமிழவனின் நாவல்களும் 'ஜே. ஜே. சில குறிப்புக'ளும் இந்த அம்சத்தை போதிய அளவு கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ளவில்லை என்று அவற்றை வாசகர்கள் மிக அன்னியமாக உணர்வதிலிருந்து ஊகிக்கலாம். 'ஜே. ஜே சில குறிப்புக'ளின் மைய தரிசனத்தின் தீவிரமும் கவித்துவமுமே அதைப் படிக்க வைக்கின்றன.

*

இந்நூல் மொத்தமாக சில அடிப்படைகளை முன்வைக்கிறது. நாவலின் அடிப்படை ஒரு தரிசனம் அல்லது எதிர் தரிசனம். அதை அது விரிந்த காலப் பின்னணியில் விவாதத்துக்கு வைக்கிறது. எண்ணற்ற வாசகக் குறுக்கீட்டுச் சாத்தியங்களைத் திறந்து வைக்கிறது. விளைவாக ஒருமையின்றிப் பரவி விரியும் சிக்கலான தோற்றம் அதற்கு வருகிறது. அதே சமயம் இவை விதிமுறைகள் அல்ல. ஒரு நாவலில் என்னென்ன எதிர்பார்க்கலாம் என்பது பற்றிய குறிப்புகள் மட்டுமே. நாவலின் சாத்தியங்கள் பற்றிய அறிவுறுத்தல் மட்டுமே.

நிச்சயமாக எந்த இலக்கிய வடிவத்தை விடவும் வாழ்க்கை பிரம்மாண்டமானது. முழுவீச்சுடன் அதை எதிர்கொள்ளும் படைப்பாளி, வரையறைகளை சகஜமாக மீறிச் செல்வான். சென்றாகவேண்டும். ஆனால் சாத்தியங்கள் பற்றிய அறியாமை நம்மை முன்னதாகவே நின்றுவிடச் செய்யலாகாது. நாம் வந்த தூரமே அதிகம் என்ற சுயதிருப்தி இருக்கக்கூடாது. இதுவே இந்நூலின் நோக்கம். மீறல்களின் எல்லையற்ற சாத்தியங்களைப் பற்றி இந்நூலில் விரிவாகக் குறிப்பிடாமைக்குக் காரணம் அதை படைப்பாளி மட்டுமே தீர்மானிக்க முடியும் என்பதனாலேயே.