

தமிழில் புதுக்கவிதையின் தோற்றம்

இரா. தண்டாயுதம்

தன்னுடைய உணர்ச்சியனுபவங்களையும் கற்பனை அழகுகளையும் வெளிப்படுத்தச் செய்யும் உரைநடையுமே மனிதனுக்குள்ள இரண்டு வாயில்களாக எப்போதும் இருந்து வந்திருக்கின்றன. தேவை, சூழ்நிலை, சுருக்கம் முதலிய காரணங்களால் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரை செய்யுளே இலக்கிய வாயிலாக இருந்து வந்தது. இதனால் இலக்கியமும் செய்யுளும் ஒரு பொருட் சொற்கள் என்ற ஓர் உறுதியான கருத்தே நிலவியதெனலாம். எனினும் பத்தொன்பது, இருபதாவது நூற்றாண்டுகள் இந்தக் கருத்தை மாற்றிவிட்டன. கவிதைகளில் காட்டப்படும் உணர்ச்சிச் செறிவையும் கற்பனையழகையும் உரைநடையிலும் காட்ட முடியும் என்ற நிலை வந்த பிறகு, உரைநடை இலக்கியங்கள் பல்கிப் பெருகத் தொடங்கிவிட்டன. அச்சு இயந்திரங்களின் பரவல், குடியாட்சி அமைப்பு முறை, பரவலான கல்வி வாய்ப்புக்கள் முதலியவை இம்மாற்றத்திற்குத் துணையாக நின்று உரைநடை இலக்கியங்கள் உறுதியாக வேரூன்ற வழிவகுத்தன.

செய்யுள், உரைநடை என இலக்கிய வாயில்கள் எப்போதும் இரண்டாகவே இருந்து வந்தாலும், இவற்றிலிருந்து பிறக்கும் இலக்கிய வகைகள் எல்லாக் காலகட்டங்களிலும் ஒன்றுபோலவே இருந்ததில்லை. காலத்திற்குக் காலம், காலத்தின் சூழலுக்கும் தேவைக்கும் ஏற்றபடி இவை மாறியே வந்திருக்கின்றன. நாடகப் பாங்கான சங்க இலக்கியத் தனிச் செய்யுட்களிலிருந்து காவியம், கோவை உலா பரணி கலம்பகம் பிள்ளைத்தமிழ் முதலிய சிற்றிலக்கியங்கள், குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி நாடகம் என ஒவ்வொரு காலத்திலும் வெவ்வேறு இலக்கிய வகை செல்வாக்குப் பெற்று வந்துள்ளது. உரைநடை இலக்கிய வகைகளும் நாவல், சிறுகதை, நாடகம், கட்டுரை என விரிந்துகொண்டேதான் செல்கின்றன. தமிழ் இலக்கண அறிஞர்களும் இந்த மாற்றங்களை வளர்ச்சியின் ஒரு பகுதியாகக் கொண்டார்களேயன்றி வேறு வகையாகக் கொள்ளவில்லை.

“பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்
வழுவல கால வகையினே”²

என்கிறார் நன்னூல் பவணந்தியர். இலக்கிய அமைப்பில் இந்த நெகிழ்ச்சித் தன்மை இருந்திருக்காவிட்டால், இலக்கிய வளர்ச்சிக்கே வாய்ப்பிருந்திருக்காது.

இந்த நிலையில், தமிழ் இலக்கிய வகைகளில் ஒன்றாக இந்த நூற்றாண்டில் தோன்றியதே புதுக்கவிதை. “காலவேகத்தில் கவிதைத் துறையில் இயல்பாக ஏற்பட்ட ஒரு பரிணாமம் இது” எனப் புதுக்கவிதை வருணிக்கப்படுகிறது.³ “இந்தக் காலகட்டத்தின் சிறப்பான செய்யுள் வடிவம் என்று கூறத்தக்க வகையில் புதுக்கவிதை இருபதாம் நூற்றாண்டில் மிகச் சாதாரணமாகக் காணப்படும் ஒன்றாகி விட்டது” என்று புதுக்கவிதையின் வளர்ச்சியை ஆராயும் போது வில்லியம் சார்லஸ் வில்லியம்ஸ் (William Carlos Williams) கூறுகிறார்.⁴

புதுக்கவிதையின் தோற்றம் பொதுவாக எந்த மொழியிலும் கவிதைத் துறையின் ஓர் இயல்பான பரிணாமமாகக் கொள்ளப்பட்டாலும், வேறு எந்த இலக்கிய வகைக்கும் ஏற்படாத ஓர் எதிர்ப்புணர்ச்சி தமிழில் இன்றளவும் புதுக்கவிதைக்கு எதிராக ஏற்பட்டு வருகிறது. “புதுக்கவிதை என்ற பெயர் அநேகருக்குப் பிடிக்கவில்லை. இந்தப் பெயரைக் கண்டு பலர் மிரளுகிறார்கள். கேலி செய்ய வேண்டும் என்ற தூண்டுதலை இது சிலருக்கு ஏற்படுத்துகிறது. இதன் உருவத்தையும் உள்ளடக்கத்தையும் பார்த்துக் குழப்பம் அடைகிறவர்கள் பலர்” என இதனைச் சுருங்கக் கூறுகிறார் வல்லிக்கண்ணன்.⁵ மிக நீண்ட காலக் கவிதை வரலாற்றையுடைய தமிழிற்கு இது தேவையில்லை என்றும், உரைநடையாகவும் இல்லாமல் கவிதையாகவும் இல்லாமல் வெறும் வெளவால் முயற்சியாகப்

இந்திய ஆய்விதழ்

புதுக்கவிதை இருக்கிறதென்றும் பலர் தொடக்க முதல் இதனைக் கண்டித்து வந்திருக்கின்றனர்.

புதுக்கவிதை இத்தகைய கடுமையான கண்டனத்திற்கும் எதிர்ப்பிற்கும் ஆளாவதற்கு இரண்டு காரணங்கள் வெளிப்படையாகத் தெரிகின்றன. முதலாவது, இது மேலை நாடுகளிலிருந்து இறக்குமதி செய்யப்பட்ட ஒரு வடிவம் என்பது. தமிழுக்குச் சற்றும் தேவை இல்லாத நிலையில் இவ்விறக்குமதி நடைபெற்றதாகக் குற்றம் சாட்டுகிறார் ரகுநாதன். புதுக்கவிதையின் தொடக்கப் பெயராகத் தமிழில் அமைந்த 'வசனகவிதை' தமிழில் எப்படித் தோன்றியது, எப்போது தோன்றியது என ஆராயும் போது அவர் இவ்வாறு குற்றம் சாட்டுகிறார். "தமிழில் 'வசனகவிதை' என்ற இலக்கிய முயற்சியைத் தொடங்கி வைத்துத் தோற்றுப் போன புண்ணியும் மணிக்கொடி பரம்பரை எழுத்தாளர்களைச்சாரும். மேலைநாட்டு இலக்கிய முறைகளைப் பின்பற்றி தமிழில் இலக்கியம் செய்ய முனைந்த மணிக்கொடி எழுத்தாளர்களில் சிலர் சிறுகதை எழுதுவதோடு மட்டும் நின்று விடவில்லை. மேலைநாட்டில் புதுமை முயற்சியாகத் தோன்றிய 'Vers Libre' என்னும் வசன கவிதை முயற்சியையும் தொடங்கி வைத்தார்கள்... மணிக்கொடி பரம்பரை எழுத்தாளர்கள் வசன இலக்கியத்தைப் பொறுத்தவரை ஓரளவு வெற்றியும் தெளிவும் பெற்றவர்கள்; ஆனால் கவிதை இலக்கியத்தைப் பொறுத்தவரை தமிழர்க்கென ஒரு மரபும், பேரிலக்கியங்களும் உண்டு என்பதை உணராதவர்கள்; உணர்ந்தும் பொருட்படுத்தாதவர்கள். எனவேதான் அவர்களில் சிலர் வசன இலக்கியத்தில் சிறுகதையைப் படைத்ததுபோல், வசனத்திலேயே கவிதையையும் படைக்கும் 'புதுமை' யைத் தமிழுக்குக் கொண்டு வந்தார்கள். ஆனால் அவர்கள் இயற்றிய 'வசனகவிதை'ப் புதுமை இருந்த இடம் தெரியாமல் போய்விட்டது" என்பது அவர் கூற்று.⁶ மணிக்கொடி எழுத்தாளர்கள்தாம் வசனகவிதை முயற்சியைத் தமிழில் தொடங்கி வைத்தார்களா, வசனகவிதை இருந்த இடம் தெரியாமல் போய் விட்டதா என்ற கேள்விகள் ஒருபுறமிருக்க, 'ஒரு நீண்ட கவிதை மரபினை உடைய தமிழுக்கு இந்த இறக்குமதி முயற்சி ஏன்?' என்பதே இதன் மையக்கருத்து.

நன்கு ஆராய்ந்தால், புதுக்கவிதை மட்டுமல்லாமல் நாவல், சிறுகதை ஆகியவையும் மேலைநாடுகளிலிருந்து இறக்குமதி செய்யப் பெற்ற இலக்கிய வகைகளே! இவற்றில் நாவலுக்கு மட்டும் தொடக்கத்தில் அங்கும் இங்குமாய்ச் சில எதிர்க்குரல்கள் தோன்றினாலும், பொதுவாக இவ்விலக்கிய வகை அது தோன்றிய காலத்திலேயே நல்ல வரவேற்பைப் பெற்றது. நாவல் தமிழில் நிலைபெறத் தொடங்கியவுடன், சிறுகதை மிக இயல்பாகத் தமிழில் அறிமுகம் பெற்று, அதன் தற்கால இலக்கிய வகைகளில் ஒன்றாக ஒன்றிவிட்டது. இந்த வகையில் இறக்குமதி செய்யப்பட்ட கலைவடிவம் என்ற ஒரே காரணத்திற்காகப் புதுக்கவிதை இவ்வளவு எதிர்ப்புணர்ச்சியைப் பெற்றிருக்கும் என்பது பொருத்தமாகப் படவில்லை.

நாவல், சிறுகதையைப் போலப் புதுக்கவிதையும் இறக்குமதி செய்யப்பட்ட ஒரு வடிவமாக இருந்தாலும் இரண்டிற்கும் அடிப்படையில் உள்ள ஒரு முக்கிய வேறுபாடு இங்குச் சுட்டப் படலாம். தமிழில் உரைநடை அண்மைய வளர்ச்சி. அதன் இலக்கிய வகைகளைப் பற்றியும் இயல்புகளைப் பற்றியும் ஓர் உறுதிப்பாடு ஏற்பட்டுக் கொண்டிருந்த காலத்திலேயே நாவலும் சிறுகதையும் அறிமுகமாயின. எனவே அவை அங்கீகாரம் பெறுவதில் அவ்வளவு சிக்கல் இல்லை. ஆனால் தமிழ்க்கவிதை மரபு மிகத் தொன்மையானது மட்டுமல்ல, வரையறுத்த நியதிகளையும் கொண்டது. இப்படி ஏற்கனவே ஒரு நீண்ட மரபையும், தொடர்ச்சியையும் உடைய கவிதைத் துறைக்கு மேலும் ஒரு இலக்கிய வகையைச் சேர்க்க என்ன தேவை நேர்ந்தது என இவ்வேறுபாட்டின் அடிப்படையில் கேட்கப்படலாம்.

இதனையும் நன்கு ஆராயும் போது, தமிழ்க்கவிதை மரபு தன் எல்லைகளுக்குள்ளாக மட்டுமே இயங்கிக் கொண்டிருப்பதாகச் சொல்ல முடியாது என்ற உண்மை புலப்படும்.

தமிழில் புதுக்கவிதையின் தோற்றம்

பிறமொழிகளில் உள்ள கவிதை வடிவங்களும் சமயத்தில் இங்கு அறிமுகமாகின்றன. ஆங்கிலத்தில் உள்ள தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்களை(Lyric)ப் போல் தமிழிலும் எழுதி அறிமுகம் செய்ய வேண்டும் எனச் சோமு முயன்றதை இங்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். இப்படி இயற்றப்பட்ட சில கவிதைகளை அவர் தம்முடைய 'இளவேனில்' என்ற தொகுப்பில் சேர்த்திருக்கிறார். இக்கவிதைகளைப் பற்றிக் கூறும் போது, "தமிழ் மரபோடு ஓட்டி, ஆனால் ஆங்கில 'லிரிக்'களைப் போன்ற அமைப்பிலே சில பாடல்கள் எழுதிப் பார்க்கலாம் என்ற ஆசையில் அவ்வப்போது நான் சில பாடல்களை எழுதி வந்தேன்" என்று அவர் கூறுகிறார்.⁷ தமிழ்க் கவிதை மரபின் தொன்மையையும் பாட்டியவின் வரையறுத்த நியதிகளையும் கருத்தில் கொண்டு பார்த்தால், இதுவும் எதிர்க்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். மாறாக, இது வரவேற்பையே பெற்றது. எனவே, இதுவும் பொருந்தும் ஒன்றாகத் தெரியவில்லை.

அடுத்த காரணம் புதுக்கவிதையின் அமைப்பிலிருந்து எழுகிறது. இதுவே சரியான காரணமாகவும் படுகிறது. புதுக்கவிதை என்ற பெயர் பின்னால் வழக்கிற்கு வந்துவிட்டாலும் அதன் தொடக்கப் பெயரான 'வசன கவிதை' என்ற சொற்சேர்க்கையைப் பலரால் செறிக்க முடியவில்லை. வசனமும் கவிதையும் இயல்பில் ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்ட வாயில்கள். யாப்பும் அதனடியில் ஒழுங்காக எழுகின்ற சந்த அமைப்பும் கவிதைக்கே உரியவை. உரைநடையில் கவிதையைப் போல் கட்டுப்பாட்டிற்கு உட்பட்ட ஒலிநயம் இல்லா விட்டாலும், ஓர் ஒத்திசைவும் வரையறைகளுக்கு உட்படாத ஓர் ஒலிநயமும் உண்டு.⁸ சொற்களின் பயன்பாடும் ஒன்றிற்கொன்று வேறுபட்டது. கவிதையில் சொற்கள் பொருளை விடச் சந்தத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புள்ளவை. உரைநடையிலோ சொற்களின் பயன்பாடு கூர்மையாக வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது.⁹ இவையனைத்தையும் விடக் கவிதையின் கடுமையான யாப்பு வரையறைகள் உரைநடைக்கு இல்லை. இவ்வகையில் உரைநடை நெகிழ்ந்த தன்மையுடையது. தமக்கெனத் தனித்தனித் தன்மைகள் கொண்ட இவ்விரண்டு வாயில்களின் சேர்க்கையிலேயே புதுக்கவிதை பிறக்கிறது.

கவிதையையும் உரைநடையையும் தனித் தனியே பார்த்துப் பழக்கப்பட்டவர்களுக்கு முதலில் இந்தச் சேர்க்கையே சற்றும் பிடிக்கவில்லை.

‘எதுகையும் மோனையும்
வேண்டவே வேண்டாம்
சீரும் சீரும்
சுத்தச் சனியன்கள்
வெண்பாவும் கிண்பாவும்
விருத்தமும் திருத்தமும்
வேண்டாத தொல்லைகள்.
மடமட வென்றும்
கடகட வென்றும்
மளமள வென்றும்
வசன கவிதை எழுதித் தள்ளுவோம்
'ததாஸ்து'
.....
ஜல்தி! ஜல்தி!
டம், டம், டம்
புரட்சி, புரட்சி
இலக்கிய உலகில் புரட்சி செய்வோம்
தாளத்தைப் போக்குக

இந்திய ஆய்விதழ்

கூளத்தைக் கூப்பிடுவோம்
இசையைத் தகர்த்து
இம்சைகள் செய்வோம்
அமைப்பை நொறுக்கி
அலங்கோலம் செய்வோம்'' 10

என அவர்கள் வசன கவிதையிலேயே இம்முயற்சியைக் கேலி செய்தனர். இதனை வரவேற்றவர்களும் உரிய பதிலைத் தந்தனர். 'வசனத்தைக் கவிதையைப் போல் செயல்படுத்த முடியாதா? கூடாதென்ற நியதி உண்டா? இல்லை. அம்மாதிரி செயல்படும் பொழுது வசனம் தன் தொழிலை விட்டுக் கவிதையின் தொழிலை ஏற்றுக்கொண்டு விடுகிறது என்றுதான் ஏற்படும். பார்வைக்கு வசனம். உண்மையில் கவிதை..... ஜூரத்தில் வேகம் ஏறுவது போல் உணர்ச்சி கூடினால் தரையில் நடக்கும் வசனம் சிறகு பெற்றுக் கவிதையாகிவிடும்..... எனவே வசனம் கவிதையாக முடியாதென்று முன்கூட்டியே முடிவு செய்வது தர்க்கத்திற்கு ஒவ்வாது. மனிதனுடைய மொழிகள் அடைந்துள்ள மாறுபாட்டையும், கவிதை என்னும் துறை அடைந்துள்ள வளர்ச்சியையும் சரித்திர ரீதியாக உணராத குற்றம்தான் இம்மாதிரி அபிப்பிராயங்களுக்குக் காரணமாகிறது'' என்பது ந. பிச்ச மூர்த்தியின் பதில். 11

'தமிழ்க் கவிதை மரபு புதுமைகளுக்கு இடம் தர வில்லையா?' என்றொரு கேள்வி இங்கு எழலாம். குறள் வெண்பா முதலிய வெண்பா வகைகளும், ஆசிரிய விருத்தம் முதலிய அகவல் வகைகளும், சிந்து, கும்மி முதலிய பாவகைகளும் காலத்திற்குக் காலம் தமிழில் சேர்ந்து கொண்டதான் இருக்கின்றன. ஆனால் இவையனைத்தும் யாப்பின் எல்லைகளைப் புறக்கணித்து எழுந்தவையல்ல. ஏற்கெனவே இருந்த யாப்பின் எல்லைகளை விரிவுபடுத்தியோ, புதிய யாப்பு விதிகளை உண்டாக்கியோ பரவத் தொடங்கியவை. எனவே இவை எந்த வித எதிர்ப்பையும் பெறவில்லை. மாறாக, புதுக்கவிதையோ இவ்வெல்லைகளுக்கு உட்படாமல், இவற்றை உடைத்துக்கொண்டு பாய முற்பட்டது. அவ்வாறு பாய முற்பட்டபோது, கவிதை விதிகளுக்கு மாறான உரைநடையை அது தன் துணைக்குச் சேர்த்துக்கொண்டு விட்டது. அதுவே இன்றுவரை மாறும் பகைமைக்கு வித்திட்டு விட்டது.

இந்தப் பகைமை உணர்வில் எந்த அளவிற்கு உண்மையுள்ளது என ஆராய வேண்டும். கவிதையும் உரைநடையும் தனித்தனி வாயில்கள் என்றாலும், ஒன்றின்மேல் மற்றொன்று ஆதிக்கம் செலுத்துவது இதுதான் முதல் முறையா எனத் தமிழிலக்கிய வரலாற்றைத் திரும்பிப் பார்த்தால், இதன் தொடக்கம் சிலப்பதிகாரத்திலேயே உள்ளது. செய்யுளால் இயன்ற நூலாயினும் இது உரைநடைப் பகுதிகளையும் இடையிடையே தன்னகத்துக் கொண்டுள்ளது. அதனால் 'உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்' என்றே இது அழைக்கப் படுகின்றது. இதில் காணப்படும் உரைநடைப் பகுதிகளை இருவகைகளாகப் பிரிக்கலாம். 'அன்று தொட்டுப் பாண்டியனாடு மழைவறங் கூர்ந்து வறுமையெய்தி வெப்பு நோயுங் குருவுந் தொடரக் கொற்கையிலிருந்த வெற்றிவேற் செழியன் நங்கைக்குப் பொற் கொல்ல ராயிரவரைக் கொன்று களவேள்வியால் விழவொடு சாந்தி செய்ய நாடு மலிய மழை பெய்து நோயும் துன்பமும் நீங்கியது'' என வருவது போன்றவை முதல் வகையைச் சார்ந்தவை. 12 இவை, எந்தவித ஐயத்திற்கும் இடமில்லாமல் தெளிவாக வருபவை. 'உரைபெறு கட்டுரை' என்று இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுகின்றார். மற்றொரு வகை, கவிதையின் சந்த அழகுகளைப் பெற்ற உரைநடைப் பகுதிகள். 'குடத்துப் பாலுறையாமையும் குவியிமி லேற்றின் மடக்கண்ணீர் சோர்தலும் உரியில் வெண்ணெயுருகாமையும் மறி முடங்கி யாடாமையும் மான்மணி நிலத்தற்று வீழ்தலும் வருவதோர் துன்பமுண்டென மகளை நோக்கி மனமயங்காதே மண்ணின் மாதர்க்கணியாகிய கண்ணகியுந்தான் காண ஆயர்பாடியில் எருமன்றத்து மாயவனுடன் தம்முன் ஆடிய வாலசரிதை நாடகங்களில் வேல்நெடுங்கண் பிஞ்ஞையோ டாடிய குரவை யாடுதும் யாமென்றார் கறவை கன்று துயர் நீங்குக வெனவே'' என 'ஆய்ச்சியர் குரவை'யில் வருவது இவ்வகைக்கு ஓர் சிறந்த

எடுத்துக்காட்டு. 13 இத்தகைய பகுதிகளை 'உரை' என்று குறிப்பிடாமல் 'உரைப்பாட்டு மடை' என்றே இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுகிறார். இதற்குப் பொருள் எழுதும்போது, "உரையாகிய பாட்டை இடைப்படுத்தது" என அரும்பதவுரையாசிரியர் எழுதுகிறார். 14 'உரையாகிய பாட்டு' என்ற தொடர் கவனிக்கத் தக்கது. 'உரையாக இருந்தாலும் பாட்டின் தன்மைகளைக் கொண்டது' என்று இதற்குப் பொருள் கொள்ளலாம். இவ்வரைப் பகுதிகளை நன்கு ஆராய்ந்து பார்த்தால், பாட்டின் ஓசைகள் இவற்றில் தாராளமாகக் கலந்திருப்பதைப் பார்க்க முடியும். எனினும் பாட்டில் வருவது போல் ஒரு வரையறைக்கு உட்பட்டு அவை வரவில்லை. "மேலைநாட்டு ஆசிரியர்கள் கண்டபடி, இதில் சந்தம் (Rhythm) காணப்படுமே ஒழிய, வேறு செய்யுள் அமைப்பு இல்லை" என அ.மு. பரமசிவானந்தம் இதனைத் தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறார். 15 "உரைப்பாட்டு என்று கூறுவதிலிருந்து இவற்றின்கண் உரையின் பண்பும் பாட்டின் பண்பும் அடங்கியிருக்கின்றன வென்பது தெரிகின்றது" என்பது வி. செல்வநாயகத்தின் விளக்கம். 16 இதனை மேலும் விளக்கும் போது, "எந்த ஓசையிற் பாட்டு அமைகின்றதோ அந்த ஓசையின் சாயல் அதனோடு தொடர்ந்து வரும் உரைப்பகுதிகளிலும் அமைந்து விடுகின்றதென்றுத் தெரிகிறது" என அவர் விளக்குகிறார். 17

பாட்டின் ஒலியமைப்பை யாப்பைப் போல் கட்டுப்பாட்டிற் குள்ளாக்காமல் சுதந்திரமாகப் பயன்படுத்தி இளங்கோவடிகள் எழுதிய இந்த உரைநடை அவர் காலத்தில் புதியது என்பது அ.மு. பரமசிவானந்தத்தின் கருத்து. "அவர் காலத்தில் பெருவழக்கில்லாத ஓர் உரை நடை இது. புதிதாகப் புகுத்துங்கால் தோன்றும் கிளர்ச்சி எதிர்ப்புக்களையெல்லாம் எண்ணியிருக்கும் அவர் உள்ளம். என்றாலும், உரைநடையை ஆக்க வேண்டும் என்ற உணர்வு மட்டும் நீங்கவில்லை. எனவே, அம்முதல் உரைநடையை உயர்நடையில் 'செய்யுட் பாட்டோ!' என நினைக்கும் வகையில் எழுதியிருக்கிறார்" என அவர் எழுதுகிறார். 18 இளங்கோவடிகள் பயன்படுத்திய 'உரைப்பாட்டு' என்ற சொல்லை இன்றைய தமிழில் சொன்னால் அதுவே 'வசன கவிதை'. இந்த அடிப்படையில் பார்த்தால், இளங்கோவடிகளே தமிழ் வசனகவிதையின் முன்னோடியாகிறார். ஆனால் அவர் எழுதிய வசனகவிதைக்கும் இந்நூற்றுண்டின் தொடக்கத்தில் தோன்றிய வசனகவிதைக்கும் அடிப்படையில் ஒரு முக்கிய வேறுபாடுண்டு. அது, பாட்டின் செல்வாக்கு மிகுதியாய் உள்ள உரைநடை. இதுவோ, உரைநடையின் செல்வாக்கு அதிகமுள்ள பாட்டு. பாட்டின் செல்வாக்கு ஒங்கிநின்ற காலத்தில் அது உரைநடையையும் பாதித்தது. இப்போது உரைநடை ஒங்கி நிற்கும் காலம். எனவே, உரைநடை இன்றைய பாட்டைப் பாதிப்பது இயற்கையே!

இந்த அடிப்படையில் அணுகினால் புதுக்கவிதையின் தோற்றம் இயல்பான ஒன்றாகவே படும். கவிதையின் செல்வாக்கு உரைநடையில் காணப்படும்போது அனுபவிக்கும் மனம், இதற்கு நேர்மாறாக அமையும் போது அனுபவிக்க மறுக்கின்றது. கவிதையின் மிக நீண்ட பழமையும், இறுக்கமான யாப்போடு அதனைப் பார்த்துப் பழகிய பழக்கமுமே இதற்குக் காரணங்கள் எனலாம்.

மேல்நாட்டுப் புதுக்கவிதையின் வரலாற்றைப் பார்க்கும்போதும் உரைநடையிலிருந்து வளர்ந்த ஒரு வளர்ச்சியாகவே அது காணப்படுகின்றது. கவிதைத்தன்மை நிறைந்த உரைநடை (poetic prose) யில் தொடங்கி, வசனகவிதை (prose poem) யாக மாறிப் பின்னரே புதுக்கவிதை (Vers Libre) அங்கு மலர்ந்தது. பதினெட்டாம் நூற்றுண்டில் பிரஞ்சுக் கழகம் (French Academy) கவிதைத் துறையில் கடுமையான விதிகளை விதித்ததே ஆற்றலுள்ள கவிஞர்கள் பலரை உரைநடையின் பக்கம் தன் கவனத்தைத் திரும்ப வைத்தது¹⁹ வசன கவிதையின் தோற்றத்திற்கு அதுவே வழிவகுத்தது. இவ்வாறு இப்புதிய துறையைத் தோற்றுவிக்க உழைத்தவர்களின் பங்கைப் பற்றிப் பேசும் போது, "இவர்கள் இப்புதிய வடிவத்தினைக் கண்டறிந்தனர் என்று கூறுவதைவிட, இப்புதிய வடிவமே பிரெஞ்சுக் கவிதைத் துறையின் கொடுங்கோன்மையான கண்டனங்களிலிருந்து

இந்திய ஆய்விதழ்

விடுபட்டுத் தன்னை இவர்கள் மூலம் வெளிப்படுத்திக் கொண்டது என்று கூறுவதே பொருத்தமானது' எனப் 'பாட்டு, பாட்டியல் கலைக்களஞ்சியம்' பேசுகிறது. ²⁰

தமிழிலும் புதுக்கவிதை தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ள இத்தகைய தகுதி வாய்ந்த ஒருவருக்காகத் தவமிருந்தது என்றே கூறவேண்டும். தனிமனித ஒழுக்கம், சமயம் ஆகிய இரண்டு துறைகளிலும், சித்திரக் கவிகளான செயற்கை வடிவங்களிலும் கட்டுண்டு கிடந்த தமிழ்க் கவிதையைச் சமுதாய கவிதையாக மாற்றி, அதற்கு உயிரோட்டத்தையும் ஒப்பற்ற ஆற்றலையும் தந்த பாரதியை விட அது வேறு யாராக இருக்க முடியும்? தற்காலத் தமிழ்க் கவிதையின் தந்தையான அவரையே தன் தந்தையாகவும் கொண்டு புதுக்கவிதை தன்னை அவர்மூலம் தமிழில் வெளிப்படுத்திக் கொண்டது.

கவிதையைப் பொறுத்தமட்டில் பாரதி தெளிவான கொள்கை கொண்டவர். வடிவம் கவிதைக்குத் தேவைதான் என்றாலும் அதுவே கவிதையாகி விடாது என்பதில் அவருக்கு உறுதியான நம்பிக்கையுண்டு. 'சரஸ்வதியும் இலக்கியமும்' என்ற தலைப்பிலே எழுதும் போது அவர் இதனைத் தெளிவாகவே வெளிப்படுத்துகிறார்: 'எதுகை மோனைகளுக்காகச் சொல்ல வந்த பொருளை மாற்றிச் சொல்லும் பண்டிதன் சரஸ்வதி கடாட்சத்தை இழந்து விடுவான். யமகம், திரிபு முதலிய சித்திரக் கட்டுக்களை விரும்பிச் சொல்லுக்குத் தக்கபடி பொருளைத் திரித்துக் கொண்டு போகும் கயிறு பின்னிப் புலவன் வாணியின் திருமேனியை நேர்கும் படி செய்கிறான். அவசியம் இல்லாத அடைமொழிகள் கோப்போன் அந்தத் தெய்வத்தின் மீது புழுதியைச் சொரிகின்றான். உலகத்தாருக்குப் பொருள் விளங்காதபடி இலக்கியம் செய்வோன் அந்தச் சக்தியைக் கரித்துணியாலே மூடுகின்றான்; 'வெள்ளைக்கலை'யுடுத்துவதில்லை. மனமறிந்த உண்மைக்கு மாறுசொல்லும் சாஸ்திரக்காரனும் பாட்டுக்காரனும் சரஸ்வதிக்கு நிகரில்லாத பாதகமே செய்கின்றனர். இலக்கியத்துக்குத் தெளிவும் உண்மையுமே உயிர்.' ²¹

கவிதையைப் பற்றிய இந்த உறுதியைப் பாரதி 'சக்தி' என்ற வசனகவிதை யொன்றிலும் அழுத்தமாகக் காட்டுகிறார். ஒரு பஞ்சுத் தலையணையை வைத்துக் கொண்டு அவர் இங்கு அந்த உண்மையை விளக்குகிறார்.

“என் முன்னே பஞ்சுத் தலையணை கிடக்கிறது.
அதற்கு ஒரு வடிவம், ஓரளவு, ஒரு நியமம் ஏற்பட்டிருக்கின்றது.
இந்த நியமத்தை, அறியாதபடி, சக்தி பின்னே நின்று
காத்துக் கொண்டிருக்கிறாள்.
மனித ஜாதி இருக்குமளவும் இதே தலையணை
அழிவெய்தாதபடி காக்கலாம்;
அதனை அடிக்கடி புதுப்பித்துக் கொண்டிருந்தால், அந்த
வடிவத்திலே சக்தி நீடித்து நிற்கும்.
புதுப்பிக்கா விட்டால் அவ்வடிவம் மாறும்.
அழுக்குத் தலையணை, ஓட்டைத் தலையணை, பழைய தலையணை —
அதிலுள்ள பஞ்சை யெடுத்துப் புதிய மெத்தையிலே
போடு. மேலுறையைக் கந்தையென்று வெளியே ஏறி.
அந்த வடிவம் அழிந்து விட்டது.
வடிவத்தைக் காத்தால்,
சக்தியைக் காக்கலாம்;
அதாவது சக்தியை, அவ்வடிவத்திலே காக்கலாம்.
வடிவம் மாறினாலும் சக்தி மாறுவதில்லை.
எங்கும், எதனிலும், எப்போதும் எல்லாவிதத் தொழில்களும்
காட்டுவது சக்தி
வடிவத்தைக் காப்பது நன்று, சக்தியின் பொருட்டாக.

சக்தியைப் போற்றுதல் நன்று, வடிவத்தைக் காக்குமாறு.
ஆனால் வடிவத்தை மாத்திரம் போற்றுவோர் சக்தியை
இழந்து விடுவர்'' 22

என்பது அவ்வசனகவிதைப் பகுதி. வடிவம் தேவையானதுதான் என்றாலும், அதனை மட்டுமே போற்றிக் கொண்டிருப்பதால் பயன் ஏதும் இல்லை என்பதையே இப்பகுதியில் அவர் தெளிவாகக் காட்டுகிறார். அவருடைய வசனகவிதை முயற்சிகளை நன்கு புரிந்து கொள்ள இத்தெளிவு இன்றியமையாதது.

ஆங்கிலப் புதுக்கவிதை உருவாக்கத்திற்கு வால்ட் விட்மனின் (Walt Whitman) பங்கு கணிசமானது. பாரதியின் வசன கவிதை முயற்சிக்கும் வால்ட் விட்மனின் கவிதைகளுக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. ஆனால் 'புதுக்கவிதையின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்' நூலாசிரியர், 'அக்காலத்தில் அவருக்கு வால்ட் விட்மனின் 'லீவ்ஸ் ஆப் கிராஸ்' பாடல்களும் அறிமுகமாகி இருக்கத்தான் வேண்டும். மேலை நாட்டு நல்ல கவிஞர்களின் திறமையை அறிந்து கொள்ளத் தவறாத பாரதி விட்மனையும் அறிமுகம் செய்துகொண்டிருக்கக் கூடும்'' எனப் பாரதி விட்மனை அறிந்தாரோ இல்லையோ என ஐயத்துடனேயே பேசுகிறார். 23 ஆனால் பாரதி விட்மனை அறிந்திருந்தது மட்டுமல்லாமல், அவருடைய புதுக்கவிதை முயற்சிகளையும் அறிந்துபோற்றியுள்ளார். 'வால்ட் விட்மான் என்பவர் சமீபகாலத்தில் வாழ்ந்த அமெரிக்க (யுனைட்டட் ஸ்டேட்ஸ்) தேசத்துக் கவி. அவருடைய பாட்டில் ஒரு புதுமை என்னவென்றால், அது வசன நடை போலவேதான் இருக்கும். எதுகை, மோனை, தளை ஒன்றுமே கிடையாது. எதுகை மோனையில்லாத கவிதைதான் உலகத்திலேயே பெரிய பாஷைகளில் பெரும் பகுதியாகும். ஆனால், தளையும் சந்தமும் இல்லாத கவிதை வழக்கமில்லை. வால்ட் விட்மான், 'கவிதையை பொருளில் காட்ட வேண்டுமே யல்லாது சொல்லடுக்கில் காட்டுவது பிரயோஜனமில்லை' யென்று கருதி ஆழ்ந்த ஓசை மாத்திரம் உடையதாய் மற்றப்படி வசனமாகவே எழுதிவிட்டார். இவரை ஐரோப்பியர், காளிதாசன், கம்பன், ஷேக்ஸ்பியர், மில்டன், தான்தே, கெத்தே முதலிய மகாகவிகளுக்கும் சமான பதவியுடையவராக மதிக்கிறார்கள்'' என்று 'நகரம்' என்ற கட்டுரையில் அவர் குறிப்பிடுகிறார். 24 அது மட்டுமல்லாமல் விட்மன் தம்முடைய கவிதை யொன்றில் படைத்துக் காட்டியிருக்கும் சுற்பனை நகரத்தின் 25 சிறப்புக்களையெல்லாம் பாரதி இக்கட்டுரையில் கூறுகிறார். வசன கவிதை முயற்சிகளில் மட்டுமல்லாமல் கவிதைப் பொருள் அளவிலும் கூட விட்மனின் பாதிப்பு பாரதியிடம் உண்டு. 26

பாரதியின் வசனகவிதை முயற்சிகளைக் குறித்து இவ்வளவு தெளிவான சூன்றுகள் இருந்தும் கூட, அவற்றை வசனகவிதைகள் என ஏற்றுக்கொள்ள மறுப்போர் உண்டு. அவர்களைப் பிரதிநிதித்து நிற்பவர் என ரகுநாதனைக் கூறலாம். புதுமைப்பித்தனுடைய கவிதைகளை மரபுக் கவிதையின் புதிய வடிவங்களாகக் கொண்டு ஆராய முற்படும் போது, பாரதியின் வசனகவிதைகளைப் பற்றியும் அவர் பேசுகிறார்: 'பாரதி வசனத்தில் 'கவிதை' எழுதினா? இல்லை. பாரதியின் காவியப் பகுதியில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள வசனப் பகுதிகள் உண்மையிலேயே அழகிய வசன இலக்கியம்தான். எனினும் அவை கவிதை அல்ல. பாரதியும் அவற்றைக் கவிதை என்று கூறவில்லை. வடமொழி வேதங்கள், உபநிஷத்துக்கள் முதலிய வற்றைப் படித்து அநுபவித்த பாரதி அதிலுள்ள சிறந்த கருத்துக்களை நமக்குப் படைக்க எண்ணியிருக்கிறான். ஆனால், அவற்றின் பூரணப் பொலிவையும், அர்த்த பாவத்தையும் கவியுருவத்தில் கொண்டுவர முனைவதில், பாரதிக்கு தனது திறமையிலும் வாக்கு வன்மையிலும் நம்பிக்கை குறைந்திருக்கக் கூடும். எனவேதான் பாரதி அவற்றை அழகிய வசனத்திலேயே எழுதியிருக்கிறான். இதுதான் உண்மை.' இதனை மேலும் விளக்கும் வகையில், 'பாஞ்சாலி சபத' சூரியாஸ்தமன காட்சியைக் குறிப்பிட்டு, 'எனினும் இத்தனை திறமை கொண்ட பாரதியால், தாம் எடுத்துக் கொண்ட எண்கீர் விருத்த அமைப்பில் (பாடல்கள் 148 - 151) நாலு பாடல்களுக்கு மேல் பாட முடியவில்லை. எனவே பாரதி

இந்திய ஆய்விதழ்

எண்சீர் விருத்தத்தைக் கைவிட்டு 152வது பாட்டை அதைவிட எளிமையான இலக்கணம் கொண்ட அகவல் கட்டுக்கோப்பில் தனது கற்பனையைச் சிறையிட்டு உருவாக்க முயல்கிறான். அதிலும் அவனுக்குப் பூர்ண திருப்தி ஏற்படவில்லை. எனவே யாப்பு முறையையே கைவிட்டுவிட்டு, சூரியாஸ்தமனம் பற்றித் தாம் பாடலாக்க விரும்பிய அனுபவத்தை, அந்த அனுபவத்தின் உருவத்தை நூலுக்குரிய பின்சுறிப்புக்களோடு சேர்த்துவிட்டான்'' என்று அவர் கூறுவதும் கருதத்தக்கது.²⁷

பாரதியின் கவிதையாற்றலையும், புதுப்புதுத் துறைகளில் அவர் காட்டிய ஆர்வத்தையும் நன்குணர்ந்தவர்கள் இந்த வாதத்தின் உண்மையை நன்குணர்வர். தம்முடைய புதிய கவிதை முயற்சியைப் பற்றி அவர் எங்கும் குறிப்பிடாவிட்டாலும், ஒருவேளை குறிப்பிட்டிருந்து இன்று நமக்கு அது கிடைக்காமல் போயிருந்தாலும், வால்ஸ் விடமனின் கவிதைகளைப் பற்றி அவர் கூறியிருக்கும் கருத்துக்களே அவருடைய வசனகவிதைப் படைப்புக்களின் பின்னணியை உணரப் போதுமானவை. அப்படியல்லாமல், ரகுநாதன் கருத்தை வாதத்திற்காக ஏற்றுக் கொண்டாலும், அதுவும் ஒருவகையில் புதுக்கவிதையின் தேவையை வலியுறுத்தும் வகையிலேயே அமைகிறதெனலாம். பாரதி போன்ற ஒரு பெருங் கவிஞரையே தம்முடைய கற்பனையை முழுமையாக வெளிப்படுத்த முடியாமல் யாப்பு சிறையிடுகிறதென்றால், வேறு யார்தான் இச்சிறையிலிருந்து மீள முடியும்? இவ்வாறு பார்க்கப் புதுக்கவிதையின் தேவை இன்றியமையாததாகவே ஆகிவிடுகின்றது.

புதுக்கவிதை தன் தோற்றத்திற்கு உரைநடையின் செல்வாக்கைப் பயன்படுத்திக் கொண்டாலும், அது வெறும் உரைநடையாகவே நின்றுவிடுவதில்லை. மற்றொரு வகையில் சொல்லப்போனால் உரைநடையின் சிறகுகளைக் கவிதையின் துணையால் அது வலிமை யாக்குகிறது. சில சமயங்களில் அதை உருவாக்குபவரின் கருத்திற்கேற்பவும், சொற்கள் அமையும் முறையிலுமே அது உரைநடையா அல்லது கவிதையா எனத் தீர்மானமாகிறது. ஆனால் இவ்வாறு உருவாகும் புதுக்கவிதையில் கவிதையின் அடிப்படையான ஒலி நயமே இல்லை என்று கூறிவிட முடியாது. மரபுக் கவிதையில் அதன் வடிவத்திற்குள் சுதந்திரமாக இயங்கக் கூடிய ஒலிநயம் இருந்தால், புதுக்கவிதை தன் வடிவமின்மை மூலம் ஓர் ஒருங்கமைப்பை நோக்கிச் செல்கிறது.²⁸ இவ்வகையில் நாவல், சிறுகதையைப் போல இதனையும் ஒரு தனி இலக்கிய வகையாகக் கொள்வதே பொருந்தும். எனினும் புதுக்கவிதை என்ற சொற்சேர்க்கையிலுள்ள 'கவிதை' என்ற சொல் இப்போதைக்கு ஒரு மயக்கத்தை ஏற்படுத்தத்தான் செய்யும். சிறுகதை என்ற சொற்சேர்க்கையிலுள்ள 'கதை' என்ற சொல்லும் தொடக்கத்தில் இப்படியொரு மயக்கத்தை ஏற்படுத்தவே செய்தது. காலப் போக்கில் சிறுகதை ஒரு சொல்லாகி ஒரு தனி இலக்கிய வகையைக் குறிக்கத் தொடங்கிற்று. புதுக்கவிதையும் இவ்வாறு உணரப்படும் காலம் வெகுதூரத்தில் இல்லை.

கலை காலத்திற்குக் காலம் மாறக்கூடியது. எந்த ஒரு கலையும் எல்லாக் காலகட்டங்களிலும் ஒன்றுபோல இருந்ததாகக் கூற முடியாது. மாறுதலும் புதுமையும் இயற்கையின் நியதிகள். இவ்வாறு மாறும் போதும், அது எப்போதும் ஒரேயொரு பாதையிலே மட்டும் நகர்வதில்லை. எதிரும்புதிருமான இருபாதைகளிலேயே நகர்கிறது. ஒரு பாதை, ஏற்கெனவே ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட ஆக்கரமான பாதையென்றால், மற்றொன்று புரட்சிகரமானது. முன்னதைக் கட்டி வளர்ப்போர் பாதை என்றால், பின்னதைத் துணிச்சலாளர் - முன்னோடிகள் பாதை எனலாம். கலை வளர்ச்சிக்கு இரண்டுமே தேவையானவைதாம்.²⁹ அந்த வகையில் புதுக்கவிதைப் பாதை புரட்சிகரமானது என்றாலும், அதன் இலட்சியம், இலக்கியத்தின் இலட்சியத்திலிருந்து வேறுபட்டு நிற்கவில்லை.

புதுக்கவிதை தன் தோற்றத்திற்கு ஏற்கனவே பல நூற்றாண்டுகளாய் இருந்து வந்த இரண்டு பிரமைகளை உடைத்திருக்கிறது. முதலாவது, உரைநடையும் கவிதையும் வேறு வேறுனவை, ஒன்றோடு ஒன்று கலக்க முடியாதவை என்ற பிரமை. பிரஞ்சு, ஆங்கிலம் முதலிய

பிற மொழிகளில் ஒன்றன் எல்லையை மற்றொன்று ஆக்கிரமிப்பது பல காலமாக நடந்து வரும் ஒன்று. அன்றியும், கவிதையைப் போல் உரைநடை சில நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பே அங்கு நன்கு வேரூன்றி விட்டது. தமிழைப் பொறுத்தவரையில், தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே உரைநடையின் வழக்காற்றைப் பார்த்தாலும், பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரை அது படைப்பிலக்கியத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படவில்லை. படைப்பிலக்கியம் என்றால் அது செய்யுளில்தான் அமைய வேண்டும் என்ற ஒரு எழுதாத நியதியே இங்கு நிலவியது. 1740இல் வீரமா முனிவர் 'பரமார்த்த குரு கதை'யை எழுதியதன் மூலம் இந்த நியதியை உடைத்தார் என்றாலும், உரைநடைப் படைப்பிலக்கியங்கள் சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியிலேயே அங்கீகாரம் பெறத் தொடங்கின. இதற்கு நேர்மாறாக, கவிதை இலக்கிய மரபோ பல நூற்றாண்டுத் தொன்மையது என்பதுடன், பலப்பலப் பேரிலக்கியங்களைப் பெற்ற ஒன்று. எனவே, உரைநடையும் கவிதையும் ஒன்றோடு ஒன்று கலக்க முடியும் என்ற சிந்தனைக்கு இங்கு இடமே இருக்கவில்லை. புதுக்கவிதை முதலில் இந்தப் பிரமையை உடைத்தது.

அடுத்ததாக, கவிதையின் பிரிக்க முடியாத அங்கம் எனச் சென்ற நூற்றாண்டு வரை கருதப்பட்டு உறுதிசெய்யப்பட்டுவிட்ட யாப்பின் பிரமையைப் புதுக்கவிதை உடைத்து விட்டது. இதற்கு முன் தமிழ்க்கவிதைத் துறையில் எவ்வளவு புதுமைகள் நிகழ்ந்திருந்தாலும், யாப்பின் ஆணிவேரை அசைக்க முடியவில்லை. மரம் பழையதாக இருக்க, அவ்வப்போது சிறிய சிறிய துணைக்கிளைகள் தோன்றுவதுடன் பூக்கள் மட்டும் புதியனவாகப் பூத்துக் கொண்டிருந்தன. அன்று முதல் அண்மைக் காலம் வரை இந்நிலையை மறுபரிசீலனை செய்வதற்கு வேண்டிய சூழலோ அல்லது தேவையோ கூட உருவாகவில்லை. "தமிழ்க் கவிக்கு உரிய அங்கங்கள், முக்கியமாக சீர் என்றும், மோனை யென்றும், எதுகையென்றும் உண்டு. இவைகளையெல்லாம் கவிக்கு அலங்காரம் என்று கருதலாகாது; உண்மையில் அவை அலங்காரங்கள் அல்ல; அங்கங்களே. அபிநயக்கலையில் கண்ணும் இதழும் கையும் காலும் எப்படி அங்கமாயிருந்து உணர்ச்சிகளை எடுத்துக் காட்டுகின்றனவோ, அப்படியே, கவியிலுள்ள சீர், மோனை, எதுகை ஆகிய எல்லாம் அங்கங்களாக இருந்து உணர்ச்சிகளை எடுத்துக் காட்டுகின்றன"³⁰ என டி.கே.சி. தமிழ்க் கவிதைக்கும் யாப்பிற்கும் உள்ள தொடர்பைப் பற்றிக் கூறுவது எல்லாக் காலகட்டங்களுக்குமே பொருந்தும் எனலாம்.

புதுக்கவிதையாளர்கள் இந்த அடிப்படையிலேயே கைவைத்து விட்டனர். ஆங்கிலக் கவிதை வரலாற்றில் புதுக்கவிதையின் தோற்றத்திற்கு இதுவும் ஒரு காரணமாகக் காணப்படுகிறது. யாப்பின் கட்டுப்பாடுகள் ஒரு பக்கம் இறுகஇறுக, மறுபக்கம் அவற்றை உடைக்கும் சுதந்திர உணர்வு பெருகுவது இயற்கையே! 'கவிதையில் மரபொழுங்கும் புரட்சியும்' என்பதைப் பற்றி ஆராயும்போது ஜான் லிவிங்ஸ்டன் லோவ்ஸ் (John Livingston Lowes) கூறும் ஒரு கருத்து இங்குக் கருதத் தக்கது. முதலில் அவர் புதுக்கவிதையின் சுதந்திரத்தை எடுத்துக் கொள்கிறார். மரபுக் கவிதையில் யாப்பு எந்த அளவிற்குக் கவிஞரின் சுதந்திரத்தைக் கட்டுப்படுத்துகிறது எனப் பார்க்கும் அதே வேளையில், புதுக்கவிதை எந்த அளவிற்கு இதில் சுதந்திரத்தைத் தருகிறது எனவும் பார்க்க வேண்டும் என்பது அவர் கருத்து. இந்த அடிப்படையில் ஆராயும்போது, கலையில் கட்டுப்பாட்டிற்கும் சுதந்திரத்திற்கும் இடையில் உள்ள சமனநிலையே அவருக்கு முதன்மையான பிரச்சினையாகத் தெரிகிறது. இதை அடையாளம் கண்டு மேலும் ஆராய்வதற்குள் அவர் ஓர் எச்சரிக்கை செய்து விடுகிறார். "காலதாமதமில்லாமல், கடுமையான யாப்போ அல்லது இன்று பயன்படுத்தப்படும் பொருளில் சந்தமோ கவிதைக்கு இன்றியமையாதவை அல்ல என்பதை நாம் ஒப்புக் கொள்ள வேண்டும்" என்பதே அந்த எச்சரிக்கை. இதனை விளக்கும்போது, பலகாலும் தொடர்ந்து ஒப்புக் கொள்ளப் பட்டதாலேயே இன்றும் யாப்பு இவ்வாறு கருதப்படுகின்றதென்றும், மற்ற எந்தவொரு மரபொழுங்கையும் போல இதுவும் மாற்றத்திற்குரியதே என்றும் அவர் கூறும் கருத்துக்கள் நினைவிற் கொள்ளத் தக்கன.³¹ திறந்த மனத்தோடு இவ்வாறு உண்மையைக் காணத் தொடங்கிவிட்டால் புதுக்கவிதையின் தோற்றத்திற்கான காரணம் எளிதில் விளங்கி விடும். "பிரமையை உடைப்பதில் புதுக்

இந்திய ஆய்விதழ்

கவிதை முதலில் யாப்பு என்கிற மிகப் பழைய வளர்ச்சியடையாத சப்தவரையறையை உதாசீனப்படுத்திக் கொண்டு ஓடிவந்து விட்டது. இங்குத்தான், நான், கவிதை உரை நடையிலும் இயலலாம் என்கிறது” என்று இதனையே சற்றுக் கடுமையான மொழியில் தமிழவன் கூறுகிறார். 32

வடிவ அமைப்பில் மட்டுமல்லாது, பொருள் அளவிலும் கூட மிக விரிந்த அளவில் புதுக்கவிதை எல்லாவிதப் பொருள்களுக்கும் தயங்காமல் இடம் தருகிறது. இன்று எல்லாத் தற்கால இலக்கியங்களிலும் மரபுக்கவிதையை விடப் புதுக்கவிதையே இயற்கையானதாக இருப்பதுடன், புரட்சிகரமாகவும் ஜனநாயகரீதியாகவும் செயல்படுவதாகவும்) ‘பாட்டு, பாட்டியல் கலைக்களஞ்சியம்’ குறிப்பிடுகிறது. 33

“இலக்கணச் செங்கோல்
யாப்புச் சிம்மாசனம்
எதுகைப் பல்லக்கு
மோனைத் தேர்கள்
தனிமொழிச் சேனை
பண்டித பவனி —
இவையெதுவும் இல்லாத —
கருத்துக்கள் தம்மைத் தாமே
ஆளக் கற்றுக் கொண்ட
புதிய மக்களாட்சி முறையே
புதுக்கவிதை!”

என்று மு. மேத்தா இதனைக் குறிப்பிடுகிறார்.

புதுக்கவிதை என்ற பெயர் இன்று பரவலாக வழக்கிற்கு வந்து ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டும் விட்டது. எனினும் பாரதி அறிமுகப் படுத்திய ‘வசனகவிதை’ என்ற பெயருக்குப் பின் ‘வசன காவியம்’ ‘புதுரகக் கவி’ ‘சுயேச்சா கவிதை’ ‘லகு கவிதை’ எனப் பல பெயர்களால் இது அழைக்கப்பட்டது. 1960இல் இப்பெயர் வழக்கிற்கு வரத் தொடங்கியதாகச் சி.சு.செல்லப்பா குறிப்பிடுகிறார். ‘எழுத்து பதினைந்தாவது ஏட்டில் ‘புதுக்கவிதை பற்றி’ என்ற தலைங்கம் ஒன்று எழுதினேன். இதுக்குமுன் பிச்சமுர்த்தியும் கு.ப.ரா.வும் வசன கவிதை என்றுதான் எழுதி வந்தார்கள். அந்த சொல் தற்கால கவிதைக்கு பொருத்தமானதாக எனக்கு படவில்லை. எனவே ‘நியூ பொயட்ரி’ என்ற இங்கிலீஷ் வார்த்தையின் மொழி பெயர்ப்பாக புதுக்கவிதை என்ற சொல்லை நான் பயன்படுத்தினேன். இந்த கவிதைகள் புதுமையானதாகவும் விதவிதமானதாகவும் உருவத்திலும் உள்ளடக்கத்திலும் அமைந்து இருந்ததால் இந்த சொல் பொருத்தமாக பட்டது. இது முதல் ‘வசன கவிதை’ புதுக்கவிதை ஆயிற்று” எனத் தம் கவிதைத் தொகுதி ஒன்றின் முன்னுரையில் அவர் இதனைக் கூறுகிறார். 34

இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலேயே பாரதியால் புதுக்கவிதை தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்யப்பட்டாலும், ஏனோ இது உரிய முக்கியத்துவத்தைப் பெறவில்லை. 35 பாரதியின் பிற கவிதைகளை ஆழ்ந்து ஆராய்ந்தவர்களும், அவருடைய சோதனை முயற்சியான வசனகவிதையில் அதிகம் ஆர்வம் காட்டவில்லை. அவருக்குப் பின் மறுபடியும் முப்பதுகளின் பிற்பகுதியிலேயே புதுக்கவிதை தமிழில் தளிக்கத் தொடங்கியது. முன்னைய தயக்கம் இதற்குப் பின் காணப்படவில்லை.

குறிப்புகள்

1. “On the contrary there was a strong feeling that literature and verse were synonymous terms”. Clark, T.W., *The Novel in India*, T.W. Clark (ed.), London: George Allen & Unwin Ltd., 1970, p. 14.

தமிழில் புதுக்கவிதையின் தோற்றம்

2. நன்னூல், நூலிற்குப் புறனடை, நூற்பா 464.
3. வல்லிக்கண்ணன், புதுக்கவிதையின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், சென்னை: எழுத்து பிரசுரம், 1977, பக். 1.
4. "During the 20th century free verse has become so common as to have some claim to being the characteristic verse form of the age" Williams. William Carlos. **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Alex Preminger (ed), London: The Macmillan Press Ltd, 1974, p. 289.
5. வல்லிக்கண்ணன், **op. cit.**, பக். 1.
6. ரகுநாதன், புதுமைப்பித்தன் கவிதைகள், சென்னை: ஸ்டார் பிரசுரம், 1954, பக். 21 & 11 (முன்னுரை).
7. சோமு, இளவேனில், சென்னை: பாரிநிலையம், 1963, பக். 13.
8. "There should be a harmony, and even a rhythm, in the progress of the style, care being taken that this rhythm and harmony are not recognizably metrical". **Encyclopaedia Britannica**, Vol. 18, London: Encyclopaedia Britannica Inc., 1959, pp 591-592.
9. "The function of words in prose is rather different. In poetry - a purpose connected with rhythm rather than meaning. In prose words are more likely to be sharply defined, with one meaning, at a time and with what might be called a utilitarian function". Boulton, Marjorie, **The Anatomy of Prose**, London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1968, p. 3.
10. 'எஸ்', 'குறுவளி' 4.6.1939, மேற்கோள்: வல்லிக்கண்ணன், **op. cit.**, பக். 15-16.
11. பிச்சமூர்த்தி, ந., எழுத்து, பிப்ரவரி 1961, மேற்கோள்: வல்லிக்கண்ணன், **op. cit.**, 105.
12. சிலப்பதிகாரம், பதிகம்: உரைபெறு கட்டுரை
13. ஷே. ஆய்ச்சியர் குரவை, உரைப்பாட்டு மடை: கருப்பம்
14. அரும்பதவுரையாசிரியர், சிலப்பதிகாரம், ஆய்ச்சியர் குரவை: உரைப்பாட்டு மடை
15. பரமசிவானந்தம், அ.மு., தமிழ் உரைநடை, சென்னை: தமிழ்க்கலைப் பதிப்பகம், 1959, பக். 73
16. செல்வநாயகம், வி., தமிழ் உரைநடை வரலாறு, கும்பகோணம்: சாரதா விலாஸ் பிரஸ், 1957, பக். 9.
17. ஷே.
18. பரமசிவானந்தம், அ.மு., **op. cit.**, பக். 70-71.
19. **Princeton Encyclopedia of Poetry and poetics**, p. 665.
20. "..... These men have claimed, or been credited with, inventing the form; but it is fairer to say the form invented itself through them, the tyrannical strictures of French versification eliciting a strong, if gradual, reaction - first in poetic prose, then prose poem, then vers libere, and finally vers libre." **Ibid** ., p. 884.
21. பாரதியார், தமிழருக்கு, சீனி. விசுவநாதன் (ப-ர்), சென்னை: ஸ்ரீ புலனேஸ்வரி பதிப்பகம், 1978, பக். 8.
22. பாரதியார், பாரதியார் கவிதைகள், கோயமுத்தூர்: மெர்க்குரி புத்தகக் கம்பெனி, 1969, பக். 522-523.
23. வல்லிக்கண்ணன், **op. cit.**, பக். 5-6
24. பாரதியார், பாரதியார் கட்டுரைகள், தொகுதி 1, திருநெல்வேலி: எஸ். ஆர். சுப்பிரமணிய பிள்ளை, 1962, பக். 164.
25. Whitman, Walt., "Song of the Broad-Axe." **Complete Poetry and selected Prose and Letters**, Emory Holloway (ed.), London: Nonesuch Press, 1938, pp. 170-181.
26. Sachithanandan, V., **The Impact of Western Thought on Bharati**, Annamalaiagar: Annamalai University, 1970, pp. 64-90.
27. ரகுநாதன், **op. cit.**, பக். 23-25
28. "It has been noted that metrical verse may have a great range of rhythmical freedom within its form, whereas free verse within its formlessness tends towards regularity". Shipley, Joseph T. (ed.), **Dictionary of World Literary Terms**, Boston: The writer, Inc., 1970, p. 133.
29. "Art moves from stage to stage, as well as we have seen, by two opposing paths: the way of constructive acceptance, and the way of Revolt, The one is the road of the builders; the other of the adventurers and pioneers." Lowes, John Livingston, **Convention and Revolt in Poetry**. London: Constable & Co. Ltd., 1938. p.87
30. சிதம்பரநாத முதலியார், டி.கே., கம்பர் தரும் இராமாயணம், முதற்பாகம்: பால அயோத்தியா காண்டங்கள் (பதிப்பு), திருக்குற்றலம்: பொதிகமலைப் பதிப்பு, 1953, பக். ix-x.
31. Lowes, John Livingston., **op. cit.**, p. 148.
32. தமிழவன், புதுக்கவிதை: நாலுகட்டுரைகள், பாளையம் கோட்டை: எஸ். விஜயலக்ஷ்மி, 1977, பக். 39.
33. "In all modern literatures free verse has been defended as more "natural" than regular meter, and it has often, though by no means always, been described as innately "democratic" or even revolutionary". **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, p. 284.
34. செல்லப்பா, சி.சு., மாற்று இதயம், சென்னை: எழுத்து பிரசுரம், 1974, பக். 6.
35. "This great contribution of Bharati, has not however been so widely recognised and appreciated, as it ought to be". Minakshi Sundaram, T.P., "The Free verse in Bharati," **Essays on Bharati (Collection)**, Calcutta Bharati Tamil Sangam, 1958, p. 43.
"The pioneering efforts of Bharati in introducing free verse as a genre of Tamil poetry have not been granted proper recognition." Sachithanandan, V., **op. cit.**, p. 91.