RESEARCH ARTICLE

DOI: 10.54392/ijot2631

Asian Research Association

INDIAN JOURNAL OF TAMIL

A Feminist Reading of S. Ramakrishnan's Uru Pasi

T. Vijayalakshmi [a,*]

[a] Department of Tamil, University of Kerala, Thiruvananthapuram, Kerala, India
*Corresponding author Email: drvijichakku@yahoo.co.in

DOI: https://doi.org/10.54392/ijot2631
Received: 25-02-2026; Revised: 15-07-2026; Accepted: 24-07-2026; Published: 05-08-2026

Abstract: Feminism is a socio-political and intellectual movement concerned with achieving liberation, equality, dignity, and equal rights for women. Applying feminist political concepts directly to fictional literature, however, can be complex. A feminist approach to literature therefore examines the factors through which freedom and equality are denied to female characters, as well as the ways in which women are represented by the author within the fictional world. Feminist literary criticism analyzes female characters, events, dialogues, relationships, and the thoughts and experiences presented in a literary work. Through these textual elements, it is possible to interpret the author's attitudes toward women and to identify the gender ideologies embedded within the narrative. Feminist criticism not only questions the author and the social structures represented through the literary work but also examines how women are constructed in literary and artistic texts—as subordinate members of society, as objects of consumption, or as autonomous individuals with agency and identity. Such an approach can contribute to feminist awareness and the pursuit of gender equality while also providing a foundation for the further development of feminist literary theory. It enables readers to identify implicit gender hierarchies and examine the social, cultural, and ideological forces that shape representations of women in fiction. This study critically examines Uru Pasi, a novel by S. Ramakrishnan (S. Ra.), a prominent contemporary Tamil writer and recipient of the Sahitya Akademi Award, from a feminist perspective. Through an analysis of its female characters, narrative events, dialogues, relationships, and representations of women's thoughts and experiences, the article seeks to identify the author's ideological position concerning women and gender relations. The study further explores the extent to which the novel challenges or reproduces patriarchal structures and evaluates its significance within the broader framework of contemporary Tamil feminist literary criticism.

Keywords: Ramakrishnan, Tamil feminist, Feminist perspective, Criticism

பெண்ணிய நோக்கில் எஸ்.ராவின் உறுபசி நாவல்

த. விஜயலட்சுமி [அ *]

[அ] தமிழ்த்துறை, கேரளப் பல்கலைகழகம், திருவனந்தபுரம், கேரளா, இந்தியா

முன்னுரை

பெண்களுக்கான விடுதலை பெண்களுக்கான சமத்துவம் என்ற இலக்குகளை கொண்டது பெண்ணியம். இந்த பெண்ணிய அரசியல் கருத்தாக்கத்தை புனைவு இலக்கியத்தில் நேரடியாகப் பொருத்துவது கடினம். ஒரு புனைவினுள் படைக்கப்பட்டு இருக்கும் பெண் பாத்திரங்களுக்கான விடுதலை மற்றும் சமத்துவம் என்னென்ன காரணிகளால் மறுக்கப்பட்டுள்ளன என்பதையும் பெண்ணை அந்தப் படைப்பினுள் எவ்வாறு படைத்துள்ளார் ஆசிரியர் என்றும் பெண்ணிய இலக்கிய விமர்சனக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் ஆய்வு செய்வதே பெண்ணிய நோக்கு எனப்படும். அவ்வாறு ஒரு புனைவினுள் வரும் பெண் பாத்திரங்கள், நிகழ்வுகள், உரையாடல்கள் அவர்களது எண்ணங்கள் சார்ந்த தரவுகளை வைத்து படைப்பாளியின் பெண்ணிய நிலைப்பாட்டை உய்த்துணர முடியும். பெண்ணிய விமர்சனம் புனைவைப் படைத்த ஆசிரியரையும், அவர் வழி சமூகத்தையும் கேள்விக்குளாக்குவதோடு கலை இலக்கியப் பிரதிகளில் பெண் எவ்வாறு இரண்டாம் நிலைக் குடிமகளாக, நுகர் பொருளாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள் என்பதையும் கண்டறிய முயலுகிறது. இவ்வாய்வு வழி கண்டறியும் தரவுகள் பெண்ணிய விழிப்புணர்வுக்கும் சமத்துவத்திற்கும் பயன்படுவதோடு பெண்ணியக் கோட்பாட்டின்

அடுத்தகட்ட நகர்விற்கும் அடிகோலும் வகையில் அமையும். இங்கு எஸ். ராமகிருஷ்ணன் (எஸ்.ரா) என்ற சாகித்திய அகாதமி விருது பெற்ற தற்காலத் தமிழ் இலக்கிய முன்னணி எழுத்தாளர் எழுதிய 'உறுபசி' என்ற நாவல் பெண்ணிய நோக்கில் விமர்சனத்திற்கு உட்படுத்தப்படுகிறது. அதன் வழி எஸ்.ரா என்ற படைப்பாளியின் பெண் குறித்த நிலைப்பாடு என்ன என்பதைக் கண்டறிய இக்கட்டுரை முயலுகிறது.

உறுபசி நாவலின் கதைச் சுருக்கம்

கல்லூரியில் இளங்கலைத் தமிழ் இலக்கியத்தில் ஒரே வகுப்பில் படித்த நான்கு நண்பர்கள் சம்பத், ராமதுரை, மாரியப்பன், அழகர் ஆகியோர். சம்பத்தைத் தவிர மூன்று பேரும் வேறு வேறு பணிகளில் அமர்ந்து வாழ்க்கையை அமைத்துக் கொள்கின்றனர். ஆனால் சம்பத் மட்டும் மனம் போன போக்கில் வாழ்ந்து நோய்வாய்ப்பட்டு இறந்துபடுகிறான், சம்பத்தின் மரணத்திலிருந்து தொடங்கும் கதை ஒவ்வொரு நண்பர்களின் நினைவுகள் வழி பழைய நிகழ்வுகள் கூறப்படுகின்றன. கதையைப் பாத்திரக் கதைசொல்லியான அழகரின் விவரிப்பில் கொண்டு செல்லும் எஸ்.ரா பல இடங்களில் தாமே படர்க்கைக் கதை சொல்லியாகவும், பிற பாத்திரக் கதை சொல்லிகள் வழியாகவும் கதையை நகர்த்துகிறார். இறுதியில் சம்பத்தின் அஸ்தியைக் கடலில் கரைத்து விட்டு நண்பர்கள் பிரிந்து செல்கின்றனர்.

இலக்கற்று வாழ்ந்த சம்பத் ஒரு பெண்ணை மணந்தது பல வேலைகளுக்குப் போய் அதில் தொடராமை, மனச்சிதைவு உற்றவனாக நடந்து கொண்டமை, நண்பர்களிடம் அவன் பழகிய அனுபவங்கள், நண்பர்களின் சம்பத்தைக் குறித்த எண்ணங்கள், சம்பத்தின் வறுமை, அவனது மனைவியுடனான வாழ்வு, அவனது மரணத்திற்குப் பின் நண்பர்கள் மூவரும் சேர்ந்து சென்ற பயண அனுபவம் என அநேர்கோட்டுப் பார்வையில் கதையை நகர்த்தி இருக்கிறார் ஆசிரியர்.

பெண் வெறுப்பு

பெண்கள் குறித்த தவறான புரிதல்கள் அல்லது முன் முடிவுகள் பெண்ணை வெறுக்கத்தக்க, இழிவான ஒரு உயிரியாக அடையாளப்படுத்துகிறது. பெண் இயற்கையிலேயே குறைபாடு உடையவள் என்ற எண்ணம் அரிஸ்டாட்டில் போன்ற அறிஞர்கள் மத்தியிலேயே இருந்திருக்கிறது. எனவேதான்" பெண் பாத்திரங்களைப் படைக்கும் போது கூர்ந்த அறிவாளிகளாகவோ திறன்மிக்கவர்களாகவோ படைக்கக்கூடாது" என்று தமது கவிதை இயல் நூலில் கூறிச் சென்றுள்ளார் (Manavaalan, 1991).

'காதரின் எம். ரோஜஸ் என்னும் பெண் எழுத்தாளர் இலக்கியத்தில் பாலியம் (Sexism) என்னும் தமது நூலில் பெண் வெறுப்பு குறித்து தீவிரமான இலக்கிய ஆய்வுகளை மேற்கொண்டு பெண் வெறுப்புக்கான சில கலாச்சாரக் காரணங்களைப் புனைவில் கண்டறிவது எவ்வாறு என்று விளக்கியுள்ளார்' (Vijayalakshmi, 2020).

1. தாழ்வு உணர்வோடு பாத்திரங்களை படைத்தல் அல்லது வெறுப்பை வெளிப்படையாக காட்டுதல்.
2. பெண்ணைப் புகழ்ந்து லட்சியப்படுத்தி தமக்கு ஏற்றவாறு கட்டமைத்தல்
3. பெண் மீது அக்கறையும் கரிசனையும் உள்ளது போல் காட்டி இறுதியில் அவளுக்கு எதிரான முடிவுகளைக் கூறுதல் என்பனவாகும் (Vijayalakshmi, 2020).

எஸ்.ராவின் உறுபசி நாவலில் புனையப்பட்டுள்ள பெண் பாத்திரங்களில் காதரின் எம்.ரோஜஸ் கூறும் பெண் வெறுப்பின் முதற்கூறு அதாவது தாழ்வு உணர்வோடு பாத்திரங்களைப் படைத்தல் அல்லது வெறுப்பை வெளிப்படையாகக் காட்டுதல் என்ற கூறு எவ்வாறு படைப்பாக்கப்பட்டுள்ளது என்பதைக் காண்போம்.

விளிம்பு நிலை மக்கள் வாழும் குடியிருப்பு பகுதியில் சம்பத் குடி இருக்கிறான். அவன் சில மாதங்களாக மருத்துவமனையில் நோய்வாய்பட்டு கிடந்து இறந்துவிடுகிறான். அவனது உடலை அவன் மனைவியும் மூன்று நண்பர்களும் வாடகை வீட்டிற்குக் கொண்டு வருகிறார்கள். அப்போது ஆசிரியர்,

'அருகாமை வீடுகளில் இருந்து நைட்டி அணிந்த ஒன்று இரண்டு பெண்கள் வெளியே எட்டிப் பார்த்துவிட்டு திரும்பவும் கதவை அடைத்துக் கொண்டார்கள்'. (உறுபசி, பக்.60) (மனசாட்சியற்ற பெண்களாக) என்று எழுதுகிறார்.

ஆதரவற்று வருமானம் இன்றி ஒரே துணையான சம்பத்தும், இறந்து கையற்று, அவனது பிணத்தருகே அமர்ந்திருக்கும் மனைவி ஜெயந்தியிடம், 'இரண்டு பெண்கள் வீட்டின் உள்ளே எட்டி பார்த்துவிட்டு அவளிடம் சாயா குடிப்பதற்கு ஏதாவது காசு தரும்படியாகக் கேட்டார்கள்'. (சுயநலக்காரிகளாக) என்று காட்டுகிறார் (Ramakrishnan, 2019).

சம்பத்தின் உடலைக் குளிப்பாட்ட நீர்மாலை எடுக்க ஜெயந்தியும் ஒரு சிறுமியும் தெருமுனையில் உள்ள குழாயடிக்குப் போகின்றார்கள். அங்கு நிறையப் பெண்கள் தண்ணீர் எடுப்பதற்காக நிற்கின்றனர். அவர்களிடம் அந்தச் சிறுமி, 'யக்கா நீர்மாலை எடுக்க வந்திருக்காங்க என்று சொன்னபோது அங்கிருந்த பெண்களில் ஒருத்தியும் அதைப்பற்றிச் சட்டை செய்யவே இல்லை.' (மனிதாபிமானம் அற்றவர்களாக) என்று காட்சிப்படுத்துகிறார் (Ramakrishnan, 2019).

மேலும் அக்காட்சியின் தொடர்ச்சியாக சம்பத்தின் மனைவியைப் பார்த்து நீல நிற சேலை கட்டிய ஒரு பெண், 'இந்தா..... செத்தது உன் புருஷன் தானே..... என்னமோ...... திருவிழாவுக்கு போற மாதிரி...... நைலக்ஸ் சேலை கட்டிக்கிட்டு வந்து நிக்குறே....'என்று கேட்கிறாள் (Ramakrishnan, 2019). (பிறர் துன்பத்தை உணராத ராட்சச குணம் உடையவளாக) இவை ஒரு மரணம் நடந்த இடத்தில் உள்ள காட்சிகளாக ஆசிரியர் கூறும் நிகழ்வுகள் ஆகும்.

பொதுவாக விளிம்பு நிலை மக்கள் தங்களில் ஒருவருக்குப் பிரச்சனை என்றால் எல்லோரும் ஓடிவந்து உதவுவது இயல்பு. அதிலும் மரணம் என்றால் பெண்கள் வந்து தங்களது வேதனைகளைக் கூடச் சொல்லி அழுதுவிட்டுப் போவதைக் காணலாம். ஆனால், ஆசிரியர் அந்த இயல்பிலிருந்து விலகி முற்றிலும் செயற்கையாகப் பெண்கள் மனசாட்சி அற்ற வெறுக்கத்தக்க குணமுடையவர்கள் என்ற நிலையில் காட்சிப்படுத்துகிறார்.

பெண்கள் தான் பெண்களுக்கு எதிரி என்ற ஒரு பிம்பத்தை உருவாக்குதல் என்பது தந்தை அதிகாரச் சமூகத்தின் ஒரு ஒடுக்குமுறைச் செயலாக்க உத்தியாகும். இதைக் குறித்து ஹெலன் சிக்சு கூறும்போது, 'ஆண்கள் தங்களது சுயலாபத்திற்காகப் பெண்களைத் தங்களது எதிரிகளாகப் பெண்களே கருதும்படியாகப் பெண்களின் மகத்தான ஆற்றலைப் பெண்களுக்கு எதிராகவே திருப்பிய நயவஞ்சகச் செயலை வன்மையாக ஆண்கள் செய்து முடித்துள்ளனர் என்று விளக்குகிறார் (Vijayalakshmi, 2021). இக்கருத்து இங்கு முற்றிலும் பொருந்துவதாக பெண்ணுக்கும் பெண்ணே எதிரி என்ற நிலையில் அமைக்கப்பட்டு இருப்பதைக் காண முடிகிறது.

மேலே கூறப்பட்ட காட்சி மூலமாக விளிம்பு நிலை மக்களை இவ்வாறு மனிதாபிமானமற்று செயல்படுபவர்கள் என்றும் பெண்கள் மனசாட்சியற்ற சுயநலக்காரர்கள் என்றுமான ஒரு பிம்பம் வாசகர் மனதில் உருவாகப்படுகிறது.

பெண் வெறுப்பின் முதல் கூறான 'வெளிப்படையாக வெறுக்கத்தக்க பெண்கள்' என்ற நிலையில் இவர்களை மட்டுமல்லாமல் சம்பத்தின் நண்பர்கள் மூவரின் மனைவியரையும் எஸ்.ரா புனைந்திருப்பதைக் காண முடிகிறது. சம்பத்திற்கு மனநிலை பிறழ்ந்து பற்களைக் கடித்துக் கொண்டு ஒரே இடத்தில் அமர்ந்திருக்கிறான். அவனது மனைவிக்கு என்ன செய்வது என்றே தெரியவில்லை. யாரும் உதவிக்கு இல்லை. சம்பத்தின் நண்பனிடமாவது உதவி கேட்கலாம் என்று நினைத்து, 'ராமதுரைக்கு போன் செய்த போது அவன் மனைவி எரிச்சலுடன் அவளை திட்டி விட்டு ராமதுரை வீட்டில் இல்லை என்று ஃபோனை வைத்துவிட்டாள்.' என்று எழுதுகிறார் (Ramakrishnan, 2019).

எதற்காக ஜெயந்தியிடம் அவள் எரிச்சல் கொண்டாள்? ராமதுரையை இளகிய மனம் படைத்தவனாக, உதவி செய்பவனாக, மனசாட்சி உள்ளவனாகக் காட்டுவதற்காகவே அதற்கு முரணான ஒரு பாத்திரமாக அவன் மனைவியைக் கட்டமைப்பதைத் தவிர வேறு காரணம் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இதே உத்தியை பிற இரண்டு நண்பர்களின் மனைவியரிடத்தும் எஸ்.ரா கையாண்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. மாரியப்பனின் சிறு வயது அனுபவங்களையும், சம்பத்துடனான நட்புக் காலங்களையும் நினைவு கூறும் இடத்தில் ஒரு தொடர்பும் இல்லாமல் மாரியப்பனின் மனைவியுடனான ஒரு நிகழ்வை ஆசிரியர் புனைந்துரைக்கிறார்.

'ஒரு நாள் அவனது அலுவலகத்தில் ஒரு அணில் குஞ்சு உத்திரத்தில் இருந்து கீழே விழுந்துவிட்டது அதை எடுத்துக்கொண்டு போய் வீட்டில் வளர்க்கலாம் என்று தோன்றியது. இரவு வீட்டிற்குக் கொண்டு போனபோது மாரியப்பனின் மனைவி அதைப் பார்த்து அசூயை அடைந்ததோடு பெத்த பிள்ளைகளைக் கவனிக்கவே உங்களுக்கு நேரமில்லை இதை வேற வழக்கப் போறீங்களாக்கும்? கொண்டு போய் வெளியே போட்டுவிட்டு வாங்கள் என்றாள். அணில் குஞ்சு தானே என்றான். அவள் ஆத்திரத்தோடு நீங்களா கொண்டு போய் போடாவிட்டால் தான் ஜன்னலுக்கு வெளியே வீசி எறிந்து விடுவதாகச் சொன்னாள். அவன் கைகளில் வைத்திருந்த அணில் குஞ்சு நடுங்கிக் கொண்டிருந்தது. காலையில் தன் அலுவலகத்தின் உத்திரத்திலே கொண்டு போய் வைத்துவிடுவதாகச் சொன்னான். அவள் ஆவேசத்துடன் அவன் கையில் இருந்த அணில் குஞ்சைப் பிடுங்கி ஜன்னலுக்கு வெளியே வீசி எறிந்து விட்டு அமைதியாக டிவி பார்க்கத் துவங்கினாள். என்று எழுதுகிறார் (Ramakrishnan, 2019).

கணவனது சம்பாத்தியத்தில் அவனைச் சார்ந்து வாழும் ஒரு மனைவி அவன் நனைந்து வீட்டுக்கு வந்தபோது அவனது நிலையைக் கண்டுகொள்ளாமல் டி.வி பார்ப்பதாகவும், அவன் ஆசைப்பட்டு கொண்டு வந்த அணில் குஞ்சை அவனது கையில் இருந்து ஆவேசத்துடன் பிடுங்கி ஜன்னல் வழியாக வெளியே எறிந்ததாகவும் காட்டுகிறார். இந்தக் காட்சியமைப்பு இயல்புக்கு ஒவ்வாத, வலிந்து கூறப்பட்ட நிகழ்வென்பதைக் காட்டி நிற்கிறது. அதைவிட ஒருபடி மேலே சென்று இவளது செயலில் எந்தவிதமான எதிர்ப்பையும் மாரியப்பன் காட்டாமல்,

'அவளைப் பார்த்தபோது மாரியப்பனுக்கு அவள் யாரோ தனக்கு கொஞ்சமும் பரிச்சயம் இல்லாத பெண்ணைப் போல் தெரிந்தாள்' (உறுபசி, பக்.150) என்று எழுதுகிறார்.

தான் ஆசையாகக் கொண்டு வந்த அணில் குஞ்சைப் பறித்து எடுத்து எறிந்த மனைவியை ஒரு முறை திட்டக் கூட செய்யாமல் அறிமுகம் இல்லாதவள் போல் இருந்தாள் என்று எழுதியது இயல்புக்கோ, தருக்கத்திற்கோ பொருந்தாமல். அவளை ராட்சச குணமுடையவளாகக் காட்டுவதற்காக முரண் நிலையில் மாரியப்பனின் பாத்திரத்தை மிகவும் சாதுவாகக் காட்டியுள்ளார் என்பதை உணரலாம்.

இதேபோல் ராமதுரை ஒரு முறை அவனது மனைவியைக் குறித்து அழகரிடம் பேசும் போது, 'உன் வீட்டிலயும் என் வீட்டிலயும் இருக்கிற பொம்பளைகளுக்கு சம்பத்து பொண்டாட்டி மாதிரி ஆளைப் பார்த்தாலே பிடிக்காது. இவளுக எல்லாம் வெள்ளைத் தோலுக அதுவும் படிச்சவளுக சம்பத்து பொண்டாட்டி கிட்ட பேசுடின்னு சொன்னா என் பொண்டாட்டி அது ஒண்ணும் என் வேலை இல்லை என்கிறா' என்று கூறுகிறான் (Ramakrishnan, 2019).

அதாவது வெளுத்த நிறமும் படிப்பறிவும் உள்ளதால் அவர்களது மனைவிகள் தலைக்கனம் பிடித்தவர்களாக இருக்கின்றனர் என்றும் படிப்பறிவு என்பது பெண்ணிற்கு அகங்காரத்தைக் கொடுக்கிறது என்றுமான ஒரு புரிதலை எஸ்.ரா ஏற்படுத்துகிறார். இந்தப் பெண்கள் மட்டுமல்லாமல் சம்பத்தின் காதலியாகவும் தோழியாகவும் வரும் யாழினி கதாபாத்திரமும் வெறுக்கத்தக்கவளாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளாள். தொடக்கத்தில் அவளை அறிவாளியாக, ஜூலியஸ் பூசிக் படிப்பவளாகக் காட்டி பிறகு சம்பத்தைக் காதலிப்பவளாகக் காட்டி அவரது தாய் 'இந்த உறவு தேவையில்லை' என்று சொன்னவுடனேயே சம்பத்தை உதாசீனப்படுத்திவிடுவதாக எஸ்.ரா கட்டமைக்கிறார்.

இறுதியில் சம்பத்தின் மரணத்தை அறிந்து யாழினி வரும்போதும் மாரியப்பனிடம் அவனது தொழில், வருமானம், அந்தஸ்து போன்ற பொருளாதாரம் சார்ந்த செய்திகளை மட்டுமே விசாரிக்கிறாள். மாரியப்பனுக்கு இது வெறுப்பைத் தருவதாகக் காட்டுகிறார். மட்டுமல்லாமல் சம்பத் யாழினிக்குத் திருமணம் ஆன பின்பு எழுதிய கடிதங்களை அவள் தமது கணவனுக்குத் தெரியாமல் ஒளித்து வைப்பதாகப் படைக்கிறார். மொத்தத்தில் அவள் பண ஆசை பிடித்த, நம்பகத்தன்மையற்ற, வெறுக்கத்தக்க பெண் என்ற ஒரு புரிதலை ஏற்படுத்துகிறார்.

பெண் வெறுப்பின் இரண்டாவது வெளியீட்டு வடிவமான 'புகழ்ந்து லட்சிபடுத்தும் முறை' சம்பத்தின் மனைவி ஜெயந்தியைக் கூறும் இடத்தில் வெளிப்படுகிறது. ஜெயந்தியை குறித்து ராமதரை கூறும்போது, 'அவன் பெண்டாட்டி ரொம்ப பாவம்டா........ அவளால எதையும் வெளியில சொல்லக்கூட முடியாது டா......... ஆறு மாதத்துக்கு முன்னாடியே சம்பத் அவளை ஊருக்குப் போகச் சொல்லிட்டான் அவ தான் போக மாட்டேன் என்று கூடவே இருந்தா. ஆஸ்பத்திரில ஒரு ஆம்பளையைப் படுக்க வைத்துவிட்டு கையில காசு இல்லாம தனியா சமாளிச்சுட்டாடா நமக்கெல்லாம் இந்த நிலைமை ஒரு நாள் வந்தால் ஓடிப் போயிடுவோம் ரொம்ப அழுத்தமான பொண்ணுடா'. என்கிறான் (Ramakrishnan, 2019).

கணவனைப் பிரியாமை, துன்பங்களை வெளிக்காட்டாமை, பொறுமை போன்ற குணங்கள் அவளுக்கு இருப்பதால் அவள் புகழத் தகுந்தவள் என்றும் வெள்ளை நிறத்துடனும் படிப்பறிவுடனும் இருப்பதால் தனது மனைவி மோசமானவள் என்றும் ராமதுரை வழி கட்டமைத்திருப்பதை உணர முடிகிறது.

இக்கருத்து 'ஜெர்மன் ஆண்பாலுக்குச் சேவகம் செய்வது மட்டுமே பெண்பாலின் ஒரே வேலை. வீட்டை நிர்வாகம் செய்வது ஆணின் ஆன்மா, உடல், மனம் ஆகியவற்றைப் பராமரிப்பது என்பது மட்டுமே அவர்களது கடமை' என்று நாஜி கோட்பாட்டாளர்கள் பெண் குறித்து கருதியமையை நினைவூட்டுகிறது (Panjaangam, 2008; Panjaangam, 2021).

பெண்வெறுப்பின் மூன்றாவது வெளியீட்டு வடிவம் "பெண் மீது அக்கறை காட்டி அல்லது அவளைப் புகழ்ந்து பாராட்டி கூறி அவளது திறமைகளை விதந்து கூறி இறுதியில் அவளுக்கு எதிரான முடிவுகளைப் புனைதல்" என்பதாகும்.

சம்பத்தின் தங்கையாக வரும் சிறுமி சித்ரா சிறுவயதில் இருந்து மிகவும் துணிச்சலானவளாகவும் சாதாரணப் பெண்கள் போன்ற அச்சம், மடம், நாணம் முதலிய குணங்கள் இல்லாத ஒரு பெண்ணாகவும் ஆசிரியர் காட்டுகிறார். அவள் பெண்களின் ஆடைகளை ஒருபோதும் அணிவதில்லை. சம்பத்தின் டவுசரையும் சட்டையையும் மட்டுமே அணிகிறாள். ஒருமுறை மகாலிங்கம் என்ற மலைப்பகுதிக் கோவிலுக்கு ஆடு வெட்டி சமைத்துச் சாப்பிட குடும்பத்துடன் போகின்றனர். அன்றும் சித்ரா அவளுக்குப் பொருந்தாத சம்பத்தின் டவுசரையும் சட்டையையும் பின் குத்தி அணிந்து வருகிறாள். அங்கு கோவிலில் ஆடு வெட்டும்போது அதைக் கண்டு சம்பத் நடுங்குகிறான். ஆனால், 'என் அருகில் நின்ற சித்ரா ஆட்டு ரத்தத்தை ஒரு தூக்குவாளியில் பிடித்துக் கொண்டிருந்தாள்' என்று அச்சமற்ற பெண்ணாகக் காட்டுகிறார் (Ramakrishnan, 2019).

சம்பத்தும் அவனது தங்கை சித்ராவும் கோவிலின் பின்புறம் உள்ள பாறைக்கருகில் இருக்கும் சுனையில் குளிக்க செல்கின்றனர். அங்கு வைத்து சம்பத்தின் ஆடைகள் நனைந்துவிடவே அவற்றைக்

கழற்றி விட்டு சித்ரா அணிந்திருந்த அவளது ஆடைகளை வலுக்கட்டாயமாகப் பறித்து உடுத்துக் கொள்கிறான். தனது நனைந்த ஆடைகளைப் பிழிந்து உடுத்துக் கொள்ளச் சொன்னபோது,

'அவள் நிர்வாணமான தன் உடலைக் கைகளால் மறைக்கக்கூட விருப்பமற்று கோபத்துடன் 'போடா சம்பத்து நாயே' என்று திட்டினாள்' (Ramakrishnan, 2019). என்று சம்பத் அக்காட்சியை நினைவு கூறுகிறான்.

பெண்களின் அடிப்படை குணங்களாகக் கட்டமைக்கபட்டுள்ள அச்சம், மடம், நாணம் என்ற குணங்கள் இல்லாத, சாமர்த்தியமான பெண் என்று புகழ்ந்து காட்டப்பட்ட பெண்ணின் அடுத்த கட்ட முடிவு பெண் வெறுப்புக் கோட்பாட்டுக்கு உகந்ததாக அமைந்துள்ளதைக் காணமுடிகிறது.

எதற்கும் அஞ்சாத அந்தச் சிறுமி நிர்வாணமாகவே நடந்து சென்று சுனையில் விழுந்து தற்கொலை செய்து கொள்கிறாள். மேலே கூறப்பட்ட குண நலங்களுடைய பெண்ணாக இருந்திருப்பின் அவள் ஒருக்காலும் தற்கொலை செய்து கொள்ளமாட்டாள். தனது உடலை நிர்வாணமாக்கியதால் அவமானம் தாங்காமல் இறந்தாள் என்று கருதுவதாக இருப்பின் சம்பத் உடைகளைக் கழட்டியபோதே தனது நிர்வாணத்தை அவள் மறைக்க முயன்றிருப்பாள். மாறாக அவள் தைரியமாக நிர்வாணத்துடனே நின்று அவனைத் திட்டுகிறாள். மட்டுமல்லாமல் அவள் ஏழு எட்டு வயதுடைய சிறு குழந்தை. அவளை எதற்காக தற்கொலை செய்ததாகக் காட்டியுள்ளார் என்பது கவனிக்கத்தக்கதாகும். அவளது மரணம் விபத்தாகக் காட்டப்பட்டிருப்பின் அது வேறு புரிதலைத் தந்திருக்கும். ஆனால் அவள் அறிந்தே தற்கொலை செய்வதாக ஆசிரியர் படைத்திருப்பது பெண் வெறுப்பின் வெளியீடு என்று கருதவே வாய்ப்புள்ளது.

இது கேட் மில்லட் கூறுவது போல 'பெண்ணுக்கு எதிரான வன்முறைக்குப் பெண்ணையே தண்டித்தல்' என்பதாகும் (Vijayalakshmi, 2021). மேலும் ஒரு பெண்ணின் உடல் பிறர் காணும் படி நேரும்போது அவ் உடல் புனிதத் தன்மையை இழந்துவிடுகிறது. அவ்வாறு புனிதமற்ற உடல் வாழ தகுதியற்றதாகிவிடுகிறது. அந்த உடலை அப்பெண்ணே மாய்த்துக் கொள்ள வேண்டும் என்ற தந்தையதிகாரக் கருத்தாடல் இங்கு படைப்பின் ஊடாகச் செயல்படுத்தப்பட்டுள்ளதை உணரலாம்.

பெண் உடல்

பெண் உடல் என்ற நுகர் பொருளைக் காலங்காலமாகக் கலை என்ற பெயரால் வர்ணித்துச் சிதிலப்படுத்தி, நுகர்ந்து வந்தனர் என்பதை நமது இலக்கியங்களிலும் சிற்பம், ஓவியம் போன்ற கலைகளிலும் காணலாம். அன்று படைப்பாளி பெரும்பான்மை ஆணாகவும் வாசகர் முற்றிலும் ஆணாகவும் இருந்தபோது மகடூஉ முன்னிலை போன்ற உத்திகளில் பெண்ணை முன்னிறுத்தி ஆணுக்கு ஆசை காட்டித் தங்களது கலைப்படைப்புகளை உருவாக்கி வந்த ஒரு முறையை ஆண் படைபாளிகள் பின்பற்றி இருந்தனர்.

இன்று நிலை மாறிவிட்டது. இன்று படைப்பிலும் வாசிப்பிலும் பெண்கள் வந்துவிட்டனர். இருப்பினும் படைப்பாளர்கள் குறிப்பாக ஆண் படைப்பாளர்கள் ஒரு ஆண் வாசகனை மனதில் கண்டு தங்களது படைப்பை உருவாக்கும் மனநிலையிலிருந்து இன்றும் மாறவில்லை என்பதைப் பல வேளைகளில் உணரமுடிகிறது. பெண் உடலை ஆங்காங்கே காட்சிப்படுத்தி வாசகர்களை கிளுகிளுப்படையச்செய்து தன்னோடு கூட்டிச்செல்லும் வெகுசனக் கதைசொல்லு முறை இந்நாவலில் எவ்வாறு செயலாக்கம் பெற்றுள்ளது என்பதைக் காண்போம்.

பாத்திர வர்ணனை என்பது ஒரு பாத்திரம் குறித்த புரிதலை வாசகர்களுக்கு ஏற்படுத்துதல் என்ற நோக்கத்தோடு செய்யப்படுகிறது. 'ஒரு ஆண் பாத்திரத்தை வர்ணிக்கும் போது அவனது திறன் சார்ந்த வர்ணனைகளும் பெண் பாத்திரத்தை வர்ணிக்கும் போது உடல் சார்ந்த வர்ணனைகளும் வருவதை இயல்பாக நாம் புனைவில் காணலாம்'. என்ற கருத்து இங்கும் பொருந்துவதாக அமைகிறது (Vijayalakshmi, 2021).

சம்பத்தும் அவனது மனைவியும் திருமணம் செய்து அன்று ஊரை விட்டு ஓடிப் போகின்றனர். அறிமுகம் இல்லாத ஒரு கிராமத்துப் பாதையில் கண்ணுக்கெட்டிய தூரம் வரை யாரும் இல்லை என்பதை உறுதி செய்து கொண்டு அங்கு அவளது சேலையை விரித்து மண் தரையில் படுத்து உறங்குகின்றனர். அந்தச் செய்தியை விவரிக்கும் போது, 'அவர்கள் இருவரும் ஒருவர் மீது ஒருவர் புரண்டு முயங்கி உடல் ஆசைகளைத் தீர்த்துக் கொண்டனர்.' என்று இருவரையும் கூறி புணர்ச்சி முடிந்ததும் வாசகருக்கு முன்னால் சம்பத்தின் மனைவியை மட்டும் இழுத்து காட்டப்படுகிறது (Ramakrishnan, 2019).

'அவள் கண்களை கைகளால் மூடிக்கொண்டு சிறிது நேரம் படுத்துக் கிடந்தாள். பிறகு தன் புடவையை எடுத்து மண்ணை உதிரி கொண்டு கையில் தொடைகளில் புகுந்திருந்த மண்ணை துடைத்தபடியே சம்பத்துடன் யாரோ தொலைவில் வருவதாகச் சொன்னாள்.' (Ramakrishnan, 2019) இந்த வர்ணனை மூலம் வாசகருடைய கவனத்தை அவளுடைய தொடை இடுக்குகளுக்கு கொண்டுச்

செல்லப்படுகிறது. அதே வேளையில் சம்பத்தின் தொடை இடுக்கு குறித்த செய்திகள் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளன. இதே உத்தி அடுத்த பக்கத்திலும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

'சம்பத்தும் அவளும் அந்த வீட்டின் வெறும் தரையில் படுத்துகொண்டார்கள். அன்று இரவு யானை நிலம் அதிர நடந்து செல்வது போல அவள் உடலின் மீது இயங்கிக் கொண்டிருந்தான் சம்பத். அவளுக்குத் திடீரென குருதிப் பெருக்கு ஏற்பட்டது.' என்பதோடு முடிக்காமல் இப்போது புகைப்படக் கருவியின் குவியம் சம்பத்தை விட்டுவிட்டு அவனது மனைவியின் மீது பதிகிறது (Ramakrishnan, 2019).

'அவளது பாவாடை மற்றும் புடவையில் கூட ரத்தம் படிந்து போனது. அவள் தொடைகளுக்கு நடுவில் வழியும் ரத்த பிசுபிசுப்போடு படுத்துகிடக்கிறாள்' (Ramakrishnan, 2019) என்று சம்பத் செய்த வன்புணர்ச்சியோடு சேர்த்து வாசகர்களின் வன்புணர்ச்சிக்கும் ஜெயந்தியின் உடல் உட்படுத்தப்படுகிறது. சம்பத்தின் நிலை என்ன என்ற விளக்கம் முனைப்போடு தவிர்க்கப்படுகிறது. கடுமையாகப் புணர்ந்த போது அவனது உறுப்புக்களுக்கு ஏதாவது பாதிப்பு ஏற்பட்டதா என்ற ஐயங்களுக்கு விடையில்லை. இந்த ஆணுடல் விடுபடலும் பெண்ணுடல் காட்சிப்படுதலும் ஏதேச்சையாக நடந்தவை என்று கருத வாய்ப்பில்லை.

சம்பத் வேலை செய்த இடத்தில் கையாடல் செய்து பிடிபட்டு ஊரை விட்டு மனைவியோடு ஓடுகிறான். இருவரும் ஒரு காகித குடோனில் ஒளிந்து இருக்கின்றனர். 'அந்த நான்கு நாட்களும் சம்பத் மிக ஆவேசத்துடனும் வெறி கொண்டது போலவும் அவளோடு உடலுறவு கொண்டபடியே இருந்தான்' (மேலது, பக்.102) என்று நிகழ்வை கூறிவிட்டு வழக்கம்போல் அவனை விட்டுவிட்டு பெண் உடலில் வாசகர் கவனம் குவிக்கப்படுகிறது. 'பல வேளைகளில் அவள் தன்னை மறந்து உடலைத் திறந்து கிடந்தாள்.' (பக்.102) என்று அவள் உடல் நிர்வாணப்படுத்தப்பட்டு வாசகர் முன்பாக காட்சிப்படுதப்படுகிறாள். உறுபசி நாவலின் தொடக்கம் முதல் இறுதி வரை ஒரு குறிப்பிட்ட பக்க இடைவெளிகளில் இது போன்று பெண்ணுடல் காட்சிப்படுத்தப்படுதல் வாசகர்களுக்கு உறுதி செய்யப்பட்டுள்ளது (Ramakrishnan, 2019).

ஒரு இடத்தில் 20 பக்க இடைவெளிக்குப் பிறகும் கதைப்படி பெண்ணுடல் காட்சிப்படுத்தப்படுவதற்கான வாய்ப்பு இல்லாமல் போனபோது சம்பத் தான் பணி செய்யும் பத்திரிக்கையில் வந்த ஒரு செய்தி ஒன்றைக் கூறுவது போல் பெண் உடல் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

'ஒரு பெண் மருத்துவரை அவரது உறவுக்கார பையன் வெட்டிக் கொண்டிருக்கிறான். கொன்ற பிறகு அவளோடு உடலுறவு கொள்ளலாம் என்று அவனுக்கு தோன்றியிருக்கிறது'. (பக்.30) அவன் பிணத்தை புணர்ந்திருக்கிறான் என்று கூறி இருக்கலாம் அவ்வாறு கூறினால் வாசகருக்கு ஒரு இரக்க உணர்வு தான் ஏற்படும் அதைத் தவிர்த்து,

'அவளது பாவாடையை இரண்டாகக் கிழித்துவிட்டு அவள் மீது இயங்கியிருக்கிறான். அந்த மருத்துவரின் நிர்வாண உடலில் வெட்டுக்காயங்கள் பிளந்திருந்தன.' என்று வர்ணிக்கப்படுகிறது (Ramakrishnan, 2019). பாவாடை கிழிக்கப்பட்டு நிர்வாணமாக்கப்பட்ட பெண் உடலை வாசகருக்குக் காட்சிப்படுத்தி கதையில் வந்த தொய்வை மாற்றுவதற்கான உத்தி கையாளப்பட்டுள்ளதைக் காணமுடிகிறது.

மருத்துவமனையில் சில மாதங்களாகச் சம்பத் படுக்கையில் கிடக்கிறான். அங்கு அவன் மனைவி சரியான உணவு கூட இல்லாமல் மெலிந்து, உலர்ந்து வெடித்த உதடுகளோடு இருக்கிறாள். அந்த வேதனையான மனநிலையில் கூட, 'அவளது மார்பு விலகி இருப்பதை அவனது கண்கள் தானாகப் பார்த்துக் கொண்டே இருந்தன.' என்று வாசகரின் முன் அந்தப் பெண்ணின் மார்பு திறந்து காட்டப்படுகிறது (Ramakrishnan, 2019).

ஒரு குறிப்பிட்ட பக்கங்கள் வரை பெண் உடலோ பெண் வர்ணனையோ கதைப்படி வரவில்லை என்பதால் கதையோடு தொடர்பே இல்லாமல் பேருந்து நிலையத்தில் கைக்குழந்தையுடன் ஒரு பெண் வருவதாகவும் அவளும் அவளது குழந்தையும் எவ்வாறு அழகாய் இருந்தனர் என்றும் வர்ணித்துச் சொல்லப்படுகிறது. அதே பேருந்து நிலையத்தில் நூற்றுக்கணக்கான ஆண்கள் வந்து போவதையோ அவர்களது உடல் வருணனைகளையோ காட்டப்படவில்லை.

நாவலில் இந்த இடைவெளிகளை நிறைக்கத் தொடர்பற்ற பல பெண்ணுடல் செய்திகள் இடம் பெற்றுள்ளன. சம்பத்தின் மரணத்தின் தாக்கத்தை போக்க நண்பர்கள் மூவரும் ஒரு மலைப்பயணம் செல்கின்றனர். அங்குப் பெண்ணுக்கோ பெண் வர்ணனைக்கோ வாய்ப்பில்லை என்பதால் மிக புத்திசாலித்தனமாக ஒரு பப்பாளி பழத்தை தின்னும்போது அழகர் என்ற பாத்திரத்திற்குப் பெண்களின் கர்ப்பம் கலைவதற்கு இந்தப் பழம் எவ்வாறெல்லாம் பயன்படுகிறது என்ற சிந்தனை வருவதாகக் கூறி பெண் உடல் காட்சிப்படுத்தப்படுகிறது.

பெண்ணுடலைக் காட்சிப்படுத்தலின் தொடர்ச்சியாக சம்பத்தின் நண்பன் மாரியப்பனின் இளமைக்கால நினைவுகளைக் கூறும் இடத்தில், 'தீக்குச்சி டான்ஸ்' என்ற ஒரு நிகழ்வு கூறப்படுகிறது. ஒரு இருண்ட அறைக்குள் ஒரு இருபது வயது பெண் நிர்வாணமாக நிறுத்தப்படுகிறாள். அதைப் பார்க்க ஐந்து ரூபாய் கொடுத்து ஒரு தீக்குச்சியை பெற்று உள்ளே செல்கின்றனர். உள்ளே போய் தீக்குச்சியை

உரசி அந்த வெளிச்சத்தில் அவளது உடலை மேலிருந்து கீழாகப் பார்த்து ரசிக்கின்றனர் விடலை பையன்கள். அதன் பிறகு அவளது உடலை மனதில் நினைத்துக் கொண்டு கடற்கரையில் இரண்டு பையன்களும் ஓரினப் புணர்ச்சியில் ஈடுபட்டதாகக் கூறிப் பெண் உடல் காட்டப்படுகிறது.

அதுபோலவே மலைப்பயணம் போகும்போது அங்கு மலையில் தனிக்கட்டையாகச் செட்டியாரின் வீட்டில் வாழும் இன்னாசி என்ற 42 வயது வேலைக்காரனின் எலுமிச்சம் பழம் பொறுக்க வரும் பெண்களுடனான காம கேளிக்கைகள் கூறப்பட்டு வாசகர்களது கிளுகிளுப்பைச் சோடை போகாமல் காத்து முன்னேறுகிறது கதை.

நாவலின் இறுதிக்காட்சியில் சம்பத்தின் மனைவியும் நண்பர்களும் சம்பத்தினுடைய அஸ்தியைக் கடலில் கரைப்பதற்காகச் செல்கின்றனர். அழகரும் மாரியப்பனும் கரையில் நிற்கின்றனர் ராமதுரையும் ஜெயந்தியும் அஸ்தியை எடுத்துக் கொண்டு கடலுக்குள் செல்கின்றனர். அதை ஆசிரியர்,'கடல் சீறிக் கொண்டிருந்தது அவளும் கூடவே நடந்தாள் தண்ணீர் அவள் புடவைகுள்ளாக ஊடுருவி தொடையை நனைத்தது' என்று எழுதுகிறார் (Ramakrishnan, 2019).

கடலுக்குள் இருவரும் நடக்கும் போது பெண்ணின் தொடை மட்டும் நனைந்ததாகச் சொல்லி அந்த நனைவு ராமதுரைக்கு என்ன உணர்வுகளை ஏற்படுத்தியது என்பதைத் தவிர்த்து அவளுடைய தொடை நனைந்த போது அவளுக்கு ஏற்பட்ட எண்ணமாக, 'ஏனோ சம்பத்தோடு அவள் கூடிய இரவுகள் நினைவுக்கு வந்தன.' என்று எழுதியதின் படைப்பரசியல் புரியக்கூடியதாக உள்ளது. ஒரு பெண்ணின் உடலைக் குறித்து எழுதி வாசகர்களின் கவனத்தை அவளது தொடைக்குக் கொண்டு சென்றமையும் ஆசிரியரின் பெண் உடல் சார்ந்த நிலைப்பாட்டையும் இது காட்டுகிறது.

பாலியல் அரசியல்

பாலியல் உணர்வுகள் என்பது இரு பாலினருக்கும் இயல்பாகவே உள்ளவையாகும். ஆனால் பல காலங்களாகப் பாலியல் இச்சை என்பது ஆணுக்கு மட்டுமே உரியது என்றும் பெண் தனது இச்சையைக் கூறவோ விரும்பவோ கூடாது என்றும் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது.

'தன்னுறு வேட்கை கிளவன் முன் கிளத்தல் எண்ணுங்காலை கிழத்திக்கில்லை.' (தொல்.பொருள்.116)

அவளது பாலியல் விருப்பங்களைக் குறிப்புகளாக, உடல் மொழியாக மட்டுமே இயல்பு வாழ்விலும் புனைவிலும் காட்ட வேண்டும் என்று தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த வரையறையை இன்று 21 ஆம் நூற்றாண்டிலும் பல படைப்பாளர்கள் தலைமேற்கொண்டு பின்பற்றி வருகின்றனர். மேலும் புணர்சியில் பெறுபவன், மகிழ்பவன் ஆண் என்றும் கொடுப்பவள், இழப்பவள், துன்பமடைபவள் பெண் என்றும் ஒரு பொதுப் புரிதலைத் தந்தையதிகாரச் சமூகம் கட்டமைதுள்ளது. இந்த ஒடுக்குமுறை உத்தி பல கலை வடிவங்களில் செயலாக்கம் பெறுகிறது. இங்கும் பாலியல் இச்சை, புணர்ச்சி என்பதில் உச்சகட்டமான இன்பத்தை பெறுபவன் ஆண் என்றும் எதிர்பாலினமான பெண் தாங்கொணாத வலியையும் காயங்களையும் மட்டுமே பெறுகிறாள் என்றும் திரும்பத் திரும்ப உறுபசி நாவலில் சொல்லப்படுகிறது.

ஜெயந்தியின் திருமணத்திற்கு முன் அவளது அப்பா கேரளாவில் இருந்து பத்மஜா என்ற திருமணமான, ஒரு குழந்தை உள்ள பெண்ணைக் கூட்டி வந்து மீண்டும் மணம் செய்து கொள்கிறான். பகலில் ஜெயந்தி வேலைக்குப் போய்விட்டு வீட்டுக்கு வரும்போது, 'கதவு மூடப்பட்டிருக்கும் அவர்கள் இருவரும் பகல் புணர்ச்சியில் ஈடுபட்டு இருப்பார்கள். அந்தப் பெண் வலியால் கத்துவது கேட்கும்' (பக்.94) என்று பெண்ணுக்கு வலியைக் கட்டமைக்கப்படுகிறது. சம்பத் அவளது மனைவியைப் புணரும் போதெல்லாம் வெறித்தனமாகப் புணர்வதாகவும் அவள் வலியால் துடிப்பதாகவும், ரத்தப்போக்கு ஏற்படுவதாகவும் வன்புணர்வுக்கு ஒப்பான காட்சிகள் வர்ணிக்கப்படுகின்றன.

பாலியல் அரசியல் குறித்து மிக விரிவான ஆய்வு செய்த கேட் மில்லட், 'குறுகிய கால அளவில் ஆண்களால் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட இன்ப உச்சத்தை அடைய முடியாது. ஆனால் பெண்பால் ஐந்தாறு முழு இன்ப உச்சங்களை சில நிமிடங்களில் அடைய முடியும்' என்று அறிவியல் முறையிலேயே நிரூபிக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை விளக்குகிறார் (Panjaangam, 2018; Panjaangam, 2021).

உண்மை இப்படி இருக்க எதற்காக காமம் பெண்ணுக்கு விரும்பத்தகாத ஒன்றாக ஆண்கள் கட்டமைக்கின்றனர்? 'ஆணுக்கு பாலியல் என்பது அவனது ஆளுகைக்குள் அடக்கி வைக்கப்பட்ட ஒன்று. ஆனால் பெண்ணுக்கு இது ஆணால், பிறரால் அடக்கி ஒடுக்கப்பட்ட ஒன்று. ஆணின் பாலியல் பெண்ணை ஆள்வது பெண்ணின் பாலியல் அதற்குள் அடங்குவது. ஆளுதல் அடங்குதல் என்ற அரசியல் உறவு பூண்டுள்ளது பாலியல்' என்று தந்தையதிகாரப் பாலியல் அதிகாரத்தை விளக்குகின்றனர் (Raj Gauthaman, 2018). இவ்வாறு தந்தை அதிகாரச் சமூகம் கட்டமைத்துள்ளதால் அதை நிலைநாட்டும் வகையில் பிரதிகளில் பாலியல் காட்சிகள் கட்டமைக்கப்படுகின்றன என்பது விளங்கும்.

மட்டுமல்லாமல் பெண் காமத்தில் இன்பம் இருப்பதாக உணர்ந்து கொண்டால் அதை அனுபவித்தல் என்பது அவளது உரிமை என்று புரிந்து கொண்டால் இன்று தந்தை அதிகாரச் சமூகம்

கட்டமைத்துள்ள ஒழுக்க முறைகளை உடைத்தெறிந்து விட்டு அவள் காமத்தின் பால் சென்று விடுவாள் என்ற ஆண்களின் அச்சமே கற்பு போன்ற கருத்தாக்கங்களையும் காமம் வெறுக்கத்தக்கது, வலி தருவது என்ற புரிதலையும் திரும்பத் திரும்ப சொல்ல வைக்கிறது. உறுபசி நாவலும் இதையே செய்துள்ளது.

காமம் வலி என்று கட்டமைத்துவிட்டு அப்படிப்பட்ட காமத்தை அதே பெண்கள் விரும்புவதாகக் காட்டி செல்வது முரணாக இருக்கிறது. வலியை, காயத்தை, ரத்தப்போக்கை காமத்தில் கட்டமைத்து விட்டு அந்தக் காமத்திற்கு அதே பெண் ஏங்குவதாகக் காட்டி செல்வது முன்னுக்குப் பின் முரணாக இருக்கிறது. சம்பத் மருத்துவமனையில் நினைவற்றுச் சில மாதங்களாகக் கிடக்கிறான். அவனது மனைவி பகல் வேளையில் உணவு சமைக்க வீட்டுக்கு வருகிறாள். சிறிது நேரம் தரையில் படுத்து மின்விளக்கை பார்த்துக் கொண்டு கிடக்கிறாள். அப்போது, 'அவள் அறியாமல் உடம்பில் காமம் மெல்ல நெளியத் துவங்கும்' (பக். 110) என்றும் வேறொரு இடத்தில் 'அவள் அறியாமல் அவளது உடலில் காமம் துளிர்க்கத் துவங்கி இரவு தூக்கம் வராமல் போய்விடும்' (பக். 94) என்றும் கடல் நீர் தொடையில் தட்டிய போது சம்பத்துடனான காமம் நினைவுக்கு வந்ததாகவும் எழுதுகிறார். இவையெல்லாம் முன்னுக்குப் பின் முரணாகக் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளன.

அதிகாரப் பராமரிப்பு

'ஆளும் பால் ஆளப்படும் பால் மீது தனது அதிகாரத்தைப் பராமரிக்க முயல்கிறது' (Raj Gauthaman, 2011) என்ற கேட் மில்லட்டின் கருத்துக்கேற்ப ஆளும் பாலான ஆண்பால் ஆளப்படும் பாலான பெண் பாலின் மீது தமது அதிகாரத்தைப் பல புள்ளிகளில் செலுத்திக்கொண்டே இருக்கிறது. இந்த அதிகாரப் பராமரிப்பு வாழ்வியலின் அனைத்து கூறுகளிலும் பரவலாக்கம் பெற்று செயல்படுத்தப்பட்டு வருவதைக் காணலாம். தந்தை அதிகாரச் சமூகத்தில் வளர்க்கப்பட்ட ஒவ்வொரு ஆணும் இதை மிகச் சாதுரியமாகச் செயல்படுத்துவதைக் காணமுடியும்.

இதன் தொடர்ச்சி என்ற நிலையில் ஒரு ஆண்பால் படைப்பாளி தாம் படைக்கும் படைப்பில் வரும் பெண் பாத்திரங்கள் மீது பாலின அதிகாரத்தைச் செலுத்துவதைக் காணலாம். இவ்வாறு செலுத்தப்படும் அதிகாரம் பல நிலைகளில் பிரதியில் வெளிப்படும். பெண் வெறுப்பாகவும், பெண் உடல் மீதான தாக்குதலாகவும், பெண்ணின் எதிர்வினைகளுக்கு வாய்ப்பளிக்காமல், அவளது சிந்தனைகளைக் கூறவிடாமல் மறுக்கப்பட்ட உரையாடல்களாகவும், பெண் ஒரு இரண்டாம் நிலை உயிரி என்ற நிலையிலும் படைத்து ஆசிரியர் உலவ விடுவதைக் காணமுடியும்.

இப்படியான அதிகார பராமரிப்பு மட்டுமல்லாமல் படைப்பு என்பது ஆண்பால் சார்ந்த ஒரு செயல்பாடு என்றும் அப்படைப்பைத் துய்த்தல் என்பதும் ஆண்பால்கள் மட்டுமே செய்யும் செயல் என்ற புரிதலில் படைப்பினுள் பெண் உடலை ஆங்காங்கே கடைச்சரக்காக, நுகர்பொருளாக வர்ணித்து வாசகரைக் கிளுகிளுப்பாக்கி தன்னோடு அழைத்துச் செல்லும் ஒரு படைப்பு உத்தியைப் பல முன்னிலைப் படைப்பாளர்கள் செய்து வருகின்றனர். இதுபோன்ற பாலினப் படைப்பதிகார உத்திகள் உறுபசி நாவலில் கையாளப்பட்டுள்ள முறையைக் காண்போம்.

ஆசிரிய அதிகாரப் பராமரிப்பு

ஒரு படைப்பாசிரியர் தாம் உருவாக்கும் படைப்பின் மீது ஒரு வகையான சர்வாதிகாரத்தை நிலை நாட்டுகிறார். அந்தப் படைப்பின் ஒவ்வொரு கூறிலும் தனது விருப்ப வெறுப்புகளைப் பதிவு செய்து போகிறார். அதில் வரும் கதை, பாத்திரங்கள், நிகழ்வுகள், சொல்முறை என அனைத்தின் மீதும் ஒருவகையான அதிகாரத்தைத் தக்க வைக்கிறார் இதையே ஆசிரிய அதிகாரம் என்று எனது நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளேன் (Vijayalakshmi, 2020) புனைவில் வரும் 12 வகையான ஆசிரிய அதிகாரத்தைத் எனது நூலில் அடையாளப்படுத்தி உள்ளேன். அவற்றில் சிலவற்றை இங்குக் காண்போம்.

பாத்திரப் படைப்பு

ஒரு படைப்பில் பாத்திரப் படைப்பு என்பது மிக இன்றியமையாத செயல்பாடாகும். ஒவ்வொரு பாத்திரத்தையும் ஆசிரியர் உருவாக்கும் போது அதற்கு பின்னால் பல உளவியல் காரணங்கள் செயல்படுவதையும் உணரமுடியும். 'குறிப்பாக ஒரு பெண் பாத்திரத்தை ஆசிரியர் படைக்கும் போது அந்த பாத்திரத்தினுடைய நடை, உடை, பாவனைகள், குணநலன்கள் போன்றவற்றில் ஆசிரியருடைய முடிவுகள் அவரது பெண் குறித்த நிலைப்பாட்டை விளக்குபவையாக இருக்கும்.' (Vijayalakshmi, 2020) என்ற கருத்தின்படி உறுபசி நாவலின் கதாநாயகியான ஜெயந்தி பாத்திரத்தை அணுகிக் காண்போம்.

ஜெயந்தியின் தொடைகளும் அடிவயிறும் மார்புகளும் வெடித்த உதடுகளும் பட்டினியால் மெலிந்த உருவமும் மட்டுமே வாசகர்களுக்குத் தெரிந்து கொள்ள முடிகிறதே தவிர அவள் எப்படி இருப்பாள் என்பதை எஸ்.ரா நாவலில் எங்கும் வர்ணிக்கவில்லை. ஒருவேளை பெண்ணுடல் என்பதே

காமத்திற்கான நுகர் பொருள்தானே என்ற புரிதலில் அதற்கான உறுப்புகள் மட்டும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டிருக்கலாம்.

ஜெயந்தி தாய் இல்லாத பெண். தந்தை வயதான காலத்தில் ஒரு பெண்ணை மனம் செய்து வந்து ஜெயந்தியின் இருப்பைக் கூட சட்டை செய்யாமல் தனது காம வெறியைத் தீர்த்துக் கொள்பவன். இவ்வாறு தமது தந்தையின் காமத்தால் பிரச்சனையில் தவிக்கும் ஜெயந்தியை சம்பத் தன்னை திருமணம் செய்ய விருப்பமா என்று கேட்டபோது அவள் அதற்கு சம்மதித்து அவனுடன் ஓடி வந்து விடுவதாக கதை பின்னப்படுகிறது. அவள் சம்பத்துடன் வந்த நாள் முதல் அவனது அஸ்தியைக் கரைக்கும் நிமிடம் வரை ஜெயந்தி எந்தவிதமான மகிழ்ச்சியையும் அனுபவித்ததற்கான செய்திகளே நாவலில் இல்லை.

சம்பத் ஒரு மனநோயாளி எப்போது எப்படி நடந்து கொள்வான் என்று தெரியாது காம வெறி பிடித்தவன் வேலை வெட்டி இல்லாமல், காசு பணம் இல்லாமல் சுற்றுபவன், மனம் போன போக்கில் அலைபவன், அவனோடு ஜெயந்தியும் அலைந்து கொண்டிருக்கிறாள். அவனது ஆசைகள், நிபந்தனைகள், வறுமை என எல்லாவற்றிற்கும் இசைந்து நடக்கிறாள். ஓரிடத்தில் கூட அவனை எதிர்த்துப் பேசியதில்லை. அவனது குறைகளையோ குற்றங்களையோ யாரிடமும் சொல்வதில்லை. இதைக் குறித்து அவள் மனதளவில் கூட வெறுப்பாக எண்ணுவதோ, தான் எடுத்த முடிவு தவறாகி விட்டது என்று புலம்புவதோ கிடையாது. இக் காரணங்களுக்காக அவனை விட்டு பிரியவும் இல்லை. அவனது மரணம் வரை அவனுக்குச் சேவை செய்கிறாள் என்று படைத்துக்காட்டப்படுகிறாள்.

இப்படியான பெண் நமக்கு ஒன்றும் புதியவள் அல்ல. இந்தப் பெண்களை ஒரே வகைமாதிரிகள் (Stereotypes) என்று பெண்ணியம் வகைப்படுத்தும். சத்தியவான் சாவித்திரி, நளாயினி, சந்திரமதி, கண்ணகி போன்ற பாரம்பரியமான கற்புக்கரசிகளில் இப் பெண்களைக் காணலாம்.

'கல்லானாலும் கணவன் புல்லானாலும் புருஷன், என்று வாழும் ஒரு பெண்ணை மனைவியாகப் பெறுவது எக்காலத்திலும் ஒரு ஆணின் கனவு, எதிர்பார்ப்பு ஆகும். அப்படியான ஒரு பெண்ணை நாவலில் படைத்து உலவ விடும்போது இன்றைய சூழல், வாசகர்களின் மனநிலை, தருக்கம், எதார்த்தம் என்பவற்றையும் மனதில் கொண்டு செயலாக்கம் செய்திருக்க வேண்டும் எனில் அது பொருத்தமாக இருந்திருக்கும். ஆனால் இங்கு வாசகர் மனதில் ஜெயந்தியை குறித்து முரணான, ஏளன உணர்வே ஏற்படுகிறது.

உரையாடல்கள்

கதையினுள் வரும் பாத்திரங்களின் உரையாடல் அமைப்புகளில் ஆசிரிய அதிகாரப் பராமரிப்பு செய்யப்படுகிறது.

'ஆசிரியர் பாத்திரத்திற்கு கொடுக்கும் உரையாடல்களின் தன்மையில் அதிகார பராமரிப்பு உள்ளது. ஆண் பாத்திரங்களின் உணர்வுகளை அதே முறையில் உரையாடலாகக் கொடுக்கும் கதை சொல்லி பெண் பாத்திரங்களின் உரையாடல்களைத் தனது விளக்கங்களாகக் கொடுத்து செல்வதைப் புனைவுகளில் காணலாம். (Vijayalakshmi, 2020) இந்தப் படைப்பு அரசியல் கருத்துக்கு இணங்க உறுபசி நாவலில் பெண் பாத்திரங்களின் உரையாடலோ அவர்களது எண்ணங்களோ எங்கும் நேரடியாகக் கொடுக்கப்படவில்லை. எல்லா இடங்களிலுமே கதை சொல்லியின் எடுத்துரைப்பாக மட்டுமே வந்துள்ளன.

ரத்தம் வரும் அளவு ஜெயந்தியை வன்மையாக சம்பத் புணர்ந்த போதும், நான்கு நாட்களாகக் கதவையே திறக்ககூடாது என்று வீட்டினுள் அடைந்திருந்த போதும் அவள் என்ன நினைத்தாள்? என்ன கூறினாள்? என்று எங்குமே பதிவிடவில்லை. ஒரே ஒரு இடத்தில் மட்டும், 'சில நாட்கள் பகல் முழுவதும் காரணம் இல்லாமல் அவள் அழுது கொண்டே இருந்தாள்' (பக்.102) என்று தன்னையும் மீறி பதிவு செய்கிறார். ஒரு பெண்ணால் சகித்துக் கொள்வதற்கு இயலாத அளவு பிரச்சனைகளிலும் வலிகளிலும் அழுந்தும் ஜெயந்தி அழுவது காரணம் அற்றதாக ஆசிரியருக்குத் தோன்றுகிறது. சில இடங்களில் ஜெயந்தியின் மன உணர்வுகளையும், எண்ணங்களையும் பொருந்தாத முறையில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளதையும் காணமுடிகிறது.

சம்பத்தின் மீது தீராத பற்றும், பாசமும் உள்ள காவிய நாயகி வடிவமாக படைக்கப்பட்ட ஜெயந்தியின் மனநிலையாக அதற்கு முற்றிலும் முரணான ஒரு எண்ணத்தை, 'சம்பத்தின் மரணம் அவளுக்கு திடீரென தான் வெட்ட வெளியில் இருப்பது போல மிகுந்த சந்தோஷமானதாகவும் பயமானதாகவும் இருந்தது'(பக்.52) என்று விளக்குகிறார். உயிருக்குயிராக நேசித்தவனின் மரணம் அவளுக்குச் சந்தோஷத்தைக் கொடுத்ததாக எழுதுவது வழி பெண்கள் எல்லோரும் நம்பத் தகாதவர்கள் என்ற புரிதல் ஏற்படுத்த முயலப்பட்டுள்ளது. பாத்திரப் பண்புக்கேற்ற உரையாடல்களையும் எண்ணங்களையும் படைத்தல் என்பது புனைவின் இன்றியமையாத அடிப்படையாகும். இந்த அடிப்படை உறுபசி நாவலில் பல இடங்களில் இழக்கப்பட்டுள்ளது.

மொழி

உரையாடலைப் போலவே பெண் பாத்திரங்களைக் குறிப்பிடும் மொழியும் ஆசிரியர் அதிகாரத்தைப் பறைசாற்றி நிற்பதாகும். வயதான கன்னியாஸ்திரி, அம்மா, சித்தி, ஆசிரியை என அனைத்துப் பெண்பால் பாத்திரங்களையும் எந்த ஒரு மரியாதையும் இல்லாமல் அவள், இவள், வந்தாள், போனாள் என்று சரமாரியாக பதிவிடவும் கன்னியாஸ்திரியுடன் வந்த ஒரு நபர் பிற ஆண்கள் ஆகியோரை அவர், இவர், வந்தார், போனார் என்று மரியாதையோடு பதிவிட்டு இருப்பதும் பெண்கள் மீதான ஆசிரியரின் மதிப்பின்மையைக் காட்டி நிற்கிறது.

உடல் மொழி

கலை இலக்கிய புனைவுகளில் பெண்கள் தங்களது உடல் மொழியைப் பயன்படுத்தி கருத்து பரிமாற்றம் செய்வதாகக் காட்டப்படுகிறது. அவ்வாறு உடல் மொழி மூலமாகக் கருத்து பரிமாற்றம் செய்வது அழகியலில் முக்கியமானது என்று போற்றவும்படுகிறது. உடல் மொழி பெண்ணுக்கு இயல்பு வாழ்விலும் வலியுறுத்தப்படுகிறது. புனைவுகளில் பெண் தலையசைத்தல், கண் சிமிட்டல், தலை குனிதல், கால் விரலால், கோலம் போடுதல் போன்ற உடல் அசைவுகள் வழி பதில் கூறுவதாகப் படைக்கப்படுகிறது. 'பெண்களின் வாய்மொழி மறுக்கப்பட்டு உடல் மொழி போற்றப்படுவதற்குள் ஒரு அரசியல் இருக்கிறது. வாய்மொழியின் கருத்து பரிமாற்ற தெளிவும் பன்முகத்தன்மையும் உடல் மொழி கருத்து பரிமாற்றத்தில் இல்லை என்பது மட்டுமல்லாமல் அவளது எதிர்வினைகள் ஒரு குறிப்பிட்ட எண்ணிக்கைக்குள் (ஆம், இல்லை என்பது போல்) சுருங்கி விடவும் இது காரணமாகிறது.

(Vijayalakshmi, 2020) என்ற கருத்தை சரி வைப்பது போலவே உறுபசி நாவலில் 17 இடங்களில் பெண்களின் எதிராடல்கள் அவர்களது உடல் மொழிகள் வழியாகக் காட்டப்படுகின்றன. பெண்ணின் மௌனம் கூட எதிரே நிற்பவருக்கு சம்மதமாக மொழிபெயர்க்கப்படுகிறது.

கதை சொல்லி

படைப்பாளி கதை சொல்லியைத் தேர்வு செய்வதிலும் ஆசிரிய அதிகாரப் பராமரிப்பு உள்ளது என்ற எனது கருத்தை நிறுவும் வகையில் உறுபசி நாவலில் கதை சொல்லிகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளனர். உறுபசி நாவலில் கதை சொல்லியாகப் பலர் வருகின்றனர். அதிகப்படியானக் கதையைக் கூறுவது சம்பத்தின் நண்பனான அழகரின் பாத்திரக் கதை சொல்லி குரலில் ஆகும். இடையிடையே ஆசிரியரும் வந்து கதை சொல்லுகிறார் சில இடங்களில் சம்பத்தின் பாத்திரம் தன்மை ஒருமையில் கதை கூறுகிறது. வேறு சில இடங்களில் மாரியப்பனின் தன்மை ஒருமைக்குரலிலும், ராமதுரையின் தன்மை ஒருமைக்குரலிலும் எனக் கதை முன்னேறுகிறது. அவரவர் எண்ணங்களை அவரவர் தன்மை ஒருமையில் (நான் என்று) சொல்ல வைத்திருக்கும் எஸ்.ரா ஜெயந்தியின் கதையைக் கூறும் இயலிலும் சம்பத்தின் தோழி யாழினியின் கதையைக் கூறும் இயலிலும் அவர்களது தன்மை ஒருமை குரலில் கதை சொல்ல வாய்ப்பளிக்காமல் எஸ்.ராவே படர்க்கைக் கதை சொல்லியாக வந்து அவர்களின் கதையை, எண்ணங்களைப் பாத்திரத்திற்கு பொருந்தாமல் கூறிச் செல்கிறார்.

'பெண் சார்ந்த கதையாக இருப்பினும் அதைப் பெரும்பாலும் ஒரு ஆண் பாத்திரம் சொல்வதாகவே கட்டமைக்கப்படுகிறது. ஏன் பெண் பாத்திரம் வழியாகக் கதை சொல்லப்படுவதில்லை எனில் ஹெலன் சிசு சொல்வது போல இருபால் தன்மை அந்தக் கதை சொல்லலில் வந்துவிடும் என்பதால் ஆகும். பெண்ணின் மனநிலையில் இருந்து குறிப்பிட்ட கதையைக் கூறும் போது அதற்கு ஒரு பெண் தன்மை வந்துவிடும் என்று நினைப்பதன் காரணமாகப் பெரும்பாலான கதைகள் ஆண் குரலிலேயே சொல்லப்படுகின்றன. இப்படி ஆணைக் கதை சொல்லியாக அமைப்பதில் ஒரு வசதியும் உள்ளது என்னவெனில் பெண்ணினுடைய உணர்வுகளும் சிந்தனைகளும் இருட்டடிக்கப்பட்டு முன்னேறிச் செல்ல ஆண் குரல் படைப்பாளிக்குத் தேவையாக இருக்கிறது'. (Vijayalakshmi, 2020) என்ற கருத்திற்கு ஏற்பவே இங்கு ஜெயந்திக்கும் யாழினிக்கும் தன்மை குரல் கொடுக்கப்படாமல் எஸ்.ரா ஆசிரியர் அதிகாரத்தை பயன்படுத்தி மறுத்திருக்கிறார் என்பதைக் காண முடிகிறது.

முடிவுரை

எஸ்.ராமகிருஷ்ணன் எழுதிய உறுபசி நாவலைப் பெண்ணியக் கோட்பாட்டு வாசிப்பிற்கு உட்படுத்திய போது அப்புனைவில் பெண்களை வெறுக்கத்தக்கவர்களாக, சுயநலக்காரிகளாக, மனிதாபிமானமற்றவர்களாக, நம்பத் தகாதவர்களாக படைத்துள்ளமையைக் காணமுடிகிறது. சமூகத்தில் பெண்கள் எல்லோரும் நல்லவர்கள் என்ற கருத்து இல்லை. இங்குக் கூறப்பட்டவர்களைப் போன்றோரும் இருப்பர் என்பதில் கருத்து முரண்பாடும் இல்லை. ஆனால் இந்நாவலில் வரும் 36 பெண் பாத்திரங்களில் 31 பாத்திரமும் இதுபோல வெறுக்கத்தக்கவர்களாகவும் மூன்று பேர் சிறுமிகளாகவும் தோழியாக வரும் ஒரு பெண் பொருளாசை மிக்கவளாகவும் படைத்து தலைவியை மட்டும் காவிய நாயகியாகப் படைக்கப்பட்டமை தான் ஆசிரியரின் பெண்ணுக்கு எதிரான படைப்பு அரசியலை

வெளிப்படுத்துகிறது. மட்டுமல்லாமல் பெண் உடலைத் துண்டு போட்டு ஆங்காங்கே வாசகருக்கு காட்சிப்படுத்தி அவர்களைத் தன்னோடு அழைத்துச் செல்லும் ஒரு பாலியல் கதை சொல்லும் முறை இந்நாவலிலும் கையாளப்பட்டுள்ளது. இது பழமையான ஒரு கதை சொல்லும் முறையாகும். சாண்டில்யனையும் ஆங்கில ஹென்றி மில்லர், நார்மன் மெய்லர் போன்றவரையும் இக்கதை சொல்லும் முறை நினைவூட்டுகிறது.

இன்று ஒரு விரல் சொடுக்கில் பெண் உடலும் ஆண் உடலும் அவற்றின் செயல்பாடுகளும் மலிந்து காணக் கிடக்கும் காலகட்டத்தில் பெண் உடலைக் காட்டி கதை சொல்லத் தேவையில்லை. மட்டுமல்லாமல் ஆண்கள் மட்டும் தான் வாசகர்கள் என்ற எண்ணம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு சிந்தனையாகும். கலையில் காமம் கூடாது என்ற ஒழுக்க விதிமுறைகளுக்கு குரல் கொடுக்கும் எண்ணம் இல்லை. அதே வேளையில் அந்தக் காமம் என்பது மொழித்தளத்தில் பெண்ணுக்கு எதிராக நடக்கும் வன்புணர்வாகவும் இருக்கக் கூடாது என்பதில் பெண்ணியம் தீவிரமாக இருக்கிறது. காமத்தை இருபால் சமத்துவத்தோடு பதிவிடுவதில் எந்தக் கலைத்தன்மையும் குறைந்து போவதில்லை என்பதைப் படைப்பாளர்கள் கவனத்தில் கொள்ளலாம். காமம் பெண்ணுக்கு வலி என்ற புனைவு உத்தி இன்று காலாவதியாகிப் போன தந்திரமாகும். பெண்ணியக் கோணத்தில் அல்லாமலும் கதையை நுணுக்கமாக வாசிப்புக்கு உட்படுத்தியபோது கதை சொல்லியின் கூற்றுகளில், வாக்கிய அமைப்புகளில், கால இடப் பின்னணியில், நிகழ்வுத் தொடர்ச்சி பொருத்தத்தில், பாத்திர பேர்களில் எனப் பல தவறுகளும், முரண் உரைத்தலும் நிகழ்ந்துள்ளதைக் காண முடிந்தது. இவற்றைத் தவிர்திருக்கலாம். எழுத்தாளர்கள் காலத்துக்கு முன்னே நடப்பவர்கள், சமூக முன்னேற்றத்தில் தமது பங்கை ஆற்றுபவர்கள் என்றவொரு பொது எதிர்பார்ப்பும் மதிப்பும் பொதுச் சமூகத்தில் நிலவுகிறது. அந்த எதிர்பார்ப்பிற்கும் மதிப்புக்கும் ஏற்ப அவர்களது படைப்புகளும் காய்தல், உவத்தல் இன்றிப் பாலினப் பொதுமையோடு அமைய வேண்டும் என்று எதிர்பார்க்கப்படுகிறது. எஸ்.ராவிடமும் அது போன்ற உயரிய பாலினச் சமத்துவமான படைப்புக்களை எதிர்பார்ப்போம்.

References

Manavaalan, A.A. (1991) Aristotilin Kavithaiyiyal, New Century Book House, Chennai, India

Panjaangam, K. (2008) Naveena Ilakkiya Kotpaadugal, Kavya Pathippagam, Chennai, India

Panjaangam, K. (2018) Tamil Samoogaththil Aramum Aatralum, New Century Book House, Chennai, India

Panjaangam, K. (2021) Paliyal Arasiyal, New Century Book House, Chennai, India

Raj Gauthaman, (2018) Penniyam Varalaarum Kotpaadugalum, New Century Book House, Chennai, India

Ramakrishnan, S. (2019) Urupasi, Deshanthri Publications, New Century Book House, Chennai, India

Vijayalakshmi, T. (2020) Pen Penniyam Pen nilai, Kalasagam Veliyedu, Nagercoil, India

Vijayalakshmi, T. (2021) Ilakiyathil Palina Edam, Kalasagam Veliyedu, Nagercoil, India

Conflict of interest

The Author has no conflicts of interest to declare that they are relevant to the content of this article.

About the License

© The Author 2026. The text of this article is open access and licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Cite this Article

T. Vijayalakshmi, A Feminist Reading of S. Ramakrishnan's Uru Pasi, Indian Journal of Tamil, 7(3), (2026) 1-11. https://doi.org/10.54392/ijot2631